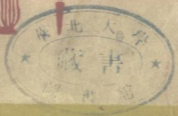


中央音乐学院图书馆藏书
3100.3
20917

新音樂啟程

李凌 趙濕 編著



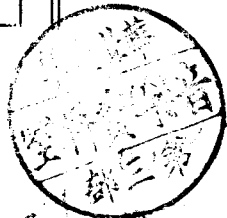
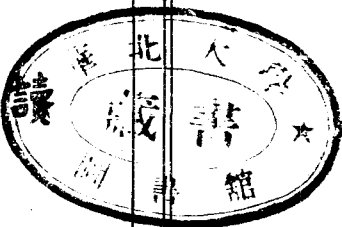
查
1962

45-8.2

新 音 樂 教 程

李 凌 趙 楓 編 著

讀 書 出 版 社
發 行



6
20917

● (S)版三月五年五十三國民

● ●
新音樂教程

編著者

李趙

● ●
凌楓

發行者

讀書出版社

上海吳江路七十一號
重慶民生路七十三號

經售處

全國各大書店

定價每冊實洋

元

印翻准不★有所權版

目 次

第一章 音樂史	1
一 音樂的本質	1
二 音樂的起源	5
三 古代的音樂	8
四 中世的音樂	11
五 近代的音樂	15
六 蘇聯的音樂	18
第二章 樂譜	25
一 五線譜與簡譜	25
二 音符	25

II

三 休止符.....	28
四 譜表.....	29
五 音名.....	31
六 拍子.....	33
七 調子.....	37
八 記號.....	43
九 強弱記號與標語.....	54

第三章 唱歌.....59

一 呼吸.....	59
二 發聲.....	60
三 進行.....	61
四 音階.....	64
五 音程.....	65
六 音量.....	66
七 唇舌.....	68
八 發顫.....	70
九 聲區.....	71
十 解釋.....	79

第四章 指揮.....81

一 指揮者的任務.....	81
二 指揮前的準備.....	82

三	開始指揮前的最後步驟	85
四	各種拍子的指揮法	87
五	以 V 做一拍的指揮法	94
六	預備拍	95
七	列隊進行時的指揮法	98
八	情趣不同的歌曲指揮法	99

第五章 作曲101

一	學習作曲的基礎常識	101
二	音的特性與情感	110
三	音的進行及其特性	126
四	主題與動機	135
五	旋律與和聲的關係	140
六	旋律的裝飾	143
七	旋律的轉調	147
八	旋律與節奏	154
九	歌曲的形式	158
十	引子・獨立句・序曲及尾聲	169
十一	關於旋律的一般問題	171
十二	休止符・切分法及三連音的運用	176

第六章 同調和聲淺說181

一	音程	181
---	----	-----

IV

二	調類音階	185
三	三和絃	188
四	三和絃的連接法	197
五	長調與短調的基本三和絃	303
六	IV級與V級基本三和絃的連接	214
七	I-IV • I-V基本三和絃及它的六和絃的連接	216
八	IV級及V級基本三和絃及六和絃的連接	218
九	和聲靜止	222
十	次屬和絃的複式靜止	225
十一	I級四六和絃的複式靜止	226
十二	作經過的四六和絃	227
十三	半靜止	228
十四	VII級減和絃的六和絃	232
十五	II級三和絃及I級六和絃	235
十六	VI級基本三和絃	238
十七	長調III級基本三和絃	240
十八	短調自然的基本三和絃	241
十九	短調自然VII級基本三和絃	242
二十	不協和和絃	244
二十一	七屬和絃的轉位	248

中央音乐学院图书馆藏

3100.3

20917

第一章 音樂史

一 音樂的本質

有人說：『音樂是上界的語言』。

『誰從事了音樂，
就是有了一份上界的職業，
因為上界的天使，
個個都是以音樂為職業的，
而最初的音樂，
是推源於上界。』(M.Lnther)

說音樂是上界的語言。和說音樂是起源於原始人類對大自然的恐怖，祈禱；起源於宗教一樣，不過是企圖故意把音樂弄得玄妙，莫測，企圖把音樂認為是『天才者的事業，』

，非『凡夫俗子』所可領悟的『神聖的，聖潔的，最美的樂藝之神』的『作物』。

另有一種說法：說音樂是『輔助人類言語之不足的』。『說話終止之處，便是音樂開始之處』。(C.T.A.Hottmann)『音樂，你那些具有無邊法力的音響，令我們見得我們的說話是貧乏，冰冷。』(Moore)『音樂較之平常說話要高深得多，精細得多』(Wolzogen)『音樂是最正當，最普通的人類的說話。』(Weber)

然而 這並不足以完全說明了音樂。

更有一種說法，說音樂可以『陶情冶性』(孔子)。希臘時代，柏拉圖也主張以音樂來施之於青年的教育。但這只是說明了他們是如何的在打算『利用』音樂，也不能算是完全說明了音樂。

甚麼是音樂呢？

人類的一切文化產物(音樂也包括在內)，都是由于生產力的發達，所規定了一定的社會的，經濟的關係的產物，是某一時代的客觀現實的反映。

面向着事實吧。

澳大利亞的土人，到現在還過着狩獵生活。反映在詩歌和音樂上，他們之中便流行着如下的一首歌。

『袋鼠跑得快。

我跑得更快，

袋鼠肥了。

我把牠吃了，

袋鼠！袋鼠！』

——澳洲土人謠歌「袋鼠」

因為他們有這樣的生活，所以便有如此的詩歌。這詩歌在我們之間當然不會流行的。這一首歌，正是澳大利亞土人的生活必然的產物，澳大利亞土人，是以狩獵為生活的，在狩獵之後，他們集團的歌唱着這一首歌謠。這一首詩，對於我們，是不是能夠感動呢？自然，是不能夠的。這首詩不能感動我們，就如同我們的抗戰建國的詩歌不能感動澳大利亞土人是一樣的。社會生活不同，自己的需要因之不同，藝術的生產的要求，也就不同了，假定是我們現在還跟澳大利亞的土人一樣，草昧未開，連馴養家畜，栽培植物一類的事情，都不曉得，專靠狩獵存在的話，又該如何呢？袋鼠，是澳大利亞人的主要的食品之一，如同我們看見我們的豐美的食品激動出來我們的感情似的。澳大利亞土人看見袋鼠，是要激發出他們的感情的。（穆木天）

西印度 Powblo 族人已經知道耕種，過着農業生活，所以，他們唱着如下的一首歌：

『保佑我們的向日葵呀！
 我把我的大鷄骨所做的叫子吹着。
 我要招些鳥兒，
 到這向日葵上唱歌。
 因為天上的雲聽得我們唱歌了，
 就快快的走來了，
 也就有雨落到我們的田裏來了。
 保佑我們的向日葵呀！』

——西印度 Powblo 人替向日葵求雨時候唱的

歌。

他們過着農業生活，所以反映在音樂上的也是關於農業生活的音樂。又如我國流行的「十二牡丹」「秧歌」，也都是農業社會的產物。如：

『八月裏割麻哩，
牡丹她要落花啦，
我們到何處尋她呢？
九月裏割豆哩。
牡丹她有時候哩。
過了時節誰鬥哩。』

——「十二牡丹」

『一進大門抬頭觀，
觀見上方燈籠竿。
燈籠竿上四個字；
五穀豐登太平年。』

——「秧歌」

一切的音樂，是社會生活的表現。狩獵社會有狩獵的音樂。社會生活反映在音樂上，澳大利亞土人產生出來他們的「袋鼠歌」。農業社會有農業社會的音樂。所以，西印度人和我們產生了替向日葵求雨的歌。

『藝術，我說一切的藝術部門，無論小說，詩歌，繪畫，音樂，戲劇，木刻等，總是一個時代的客觀現實的反映。不過有着兩方面，就是或者反映保守的，舊的時代，或者反映前進的，新的時代。因此藝術是客觀地一般的與現實聯繫着，特別與當時的政治任務連繫着。』（德謨）

有過如下的一個故事；

麥金 (T.N.Mckin) 曾說過一段話，他有一回聽見黑人在唱新的歌，就問一個黑人：『這歌是那兒來的？』

『他們做的，先生！』

『他們怎麼做的呢？』

他想了半天，才說：『我告訴你，這樣的，我的主人叫我到他那兒去，他禁止我吃那麼多的飯，又打了我一百皮鞭，我的朋友看見了，都爲我傷心。那天晚上，他們就唱我的事情。他們中間有幾個人唱歌很好，又知道怎樣的造歌；他們造了——造了。造了大半天，才成了這個歌。』（「樂曲和音樂家的故事」）

甚麼是音樂的本質和特性呢？

總結起來：

內在的：精密性，功利性，直接性，抽象性。

外在的：時代性，民族性，國際性。

她，音樂，『精密』地反影『時代』，也正因爲她是『直接』而又『抽象』，所以她既是『民族』的，也是『國際』的。一方面她描寫着民族生活，保存着民族特點，另一方面，因爲她的創作材料上的素材是音樂，直接而又抽象的，不因語言文字之不同如文學，詩歌那樣有着國家民族的界限，而是可以訴之於全人類的感情的。

二 音樂的起源

音樂的起源問題在過去是一個聚訟紛紜的問題

有人說：音樂起源於『宗教』。

『不識文明爲何物的原始人類一度是很艱難的，他們被迫的不斷的與環境——野獸以及自己的異類等作戰，災害，恐怖，痛苦便被克服，被侮辱的人在那些不能戰勝的力之前感到脆弱與無力。

在他們週圍既找不到援助與慰安，他們便將眼睛轉向蒼天，超然於地上的禍患而祈禱着，他安放下他的整個靈魂，全部熱誠。

在祈禱上飾以富於表情的抑揚的音調，便變成一種『歌』；一種『藝術』，即『歌唱藝術』。(A. Gabaud)

無異的，這只是服從於資產階級的御用學者的胡說。說音樂起源於恐怖，祈禱；宗教，只是爲了抹殺音樂的戰鬥性，連A. Gabaud她自己也承認：『音樂是可以將牠浸沉在一種幻覺中，使牠從物質環境解脫』。並且結論：『音樂不但用以祈禱神明，還可用以馴服野獸或蠱惑人們』。所以，認爲音樂起源於宗教，不過是和宗教一樣，打算用音樂來作爲『勸說對現世的忍耐和憧憬對來世的歡樂』的『福音』，來『蠱惑』那些『愚民』們，並『馴服』他們，而不使他們作任何的反抗罷了。

也有人說：音樂起源於『模倣』。

自然界萬物所發的聲音，如流水的澎湃，走獸的吼號，禽鳥的鳴唱……原始人聽了這種自然的美音，企圖再而模倣歌唱。然而，我們試考察一下現在的落後民族的藝術活動，他們音樂活動中並沒有什麼模倣自然界音樂的痕跡。

更有人說：音樂起源於『遊戲』，『起源於公眾的集會

及遊戲上』(Hacoker)。也有人說：音樂起源於「情感」，而說：『當原始人類在地球上息棲時，便已有了音樂，在他們情感緊張時表現出不同的聲調，如愉快時便歡笑，悲痛時即哀啼，驚怒時就狂號，這種音樂調即是最早時候音樂的起源。』(F.Torrefvanca)『興奮中，反映着，增加着這些叫聲，歡躍着，抑揚着，歡呼之羣，終於成了一支歌。』(加波特)

還有人說，音樂起源「性愛」，是源始人在對異性求愛時所發的聲音。如自然界的鳥獸那樣(F.Braun)。還有人說：音樂源于「律動」。是原始人聽到了人身的呼吸步行的足音……等。『按時輪迴』的聲音，而發生了音的快感。『模倣這種律動』而成了音樂(K.Bucher)。也有人說音樂起源於「語言」，音樂的最初即是語言(H.Spucer)。音樂是說話的初極和終極，神話是歷史的初極和終極，抒情詩是詩的初極和終極(C.R.wagner)。

然而，這並不是問題全部。

音樂的一個最重要的起源是「勞動」。

假如我們追溯到遠古；——「在原始社會裏，詩，音樂，踏舞是三位一體的。他的根源是勞動行爲，在原始社會裏，大家是集體地而且是有節奏的勞動的，在勞動的時候，爲了減輕自己的痛苦，最初，他們發出了叫聲，漸次的就變成調子，變成歌了。(標黑爾：勞動與節奏)」

我們可以不必再繁徵博引，「禮記」，「曲禮」，「鄭注」，「春不相」中即有如下的記載：『古人勞役必謳歌，舉大木者呼邪許。正如俄國人有一句諺語所說的：「不唱歌

怎麼能做工」。

這簡單的例證就足以證明我們上面所說的話了！音樂的一個最重要的起源，乃是「勞動」。

三 古代的音樂

原始的音樂，是和詩歌 舞蹈，密切地結合着的。

在希臘，荷馬一邊彈着里拉，一邊唱出他偉大的史詩——「伊里奧和奧德賽」。

在中國，「呂氏春秋」的「古樂篇」也有如下的記載：

「葛天氏之樂，三人摻牛尾投足以歌八闕」。後漢衛宏在「毛詩序」上也說：『言之不足，故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故歌詠之，歌詠之不足，不知手之舞之足之蹈之也。』至於古時的『巫』，則已經是一種職業的歌舞藝人了。湯的孫子太甲因喜愛『巫風』曾受伊尹的告誡，說：『恆舞于宮，酣歌于室，時謂「巫風」』。

至於詩經，則全部都是音樂，都是舞曲，樂歌。朱熹有言：『風雅頌乃是樂章之腔調，如言仲呂調，大石調，越調之類』。至於詩經的『南』「毛傳」上說：『南方之樂曰南』。劉濂在『樂經元義』上說：『三百篇者樂經也』。吳承仕在樂經原流上說：『詩經一部乃周之全樂』朱載堉在『鄉飲酒樂譜』上說：『古詩存者三百餘篇，皆可歌詠者也』。

而不幸的是，這些『哀告，抱怨，諷刺，以及在封建思想尚未深入大眾以前的那些自由生長的熱情奔放的戀情』的詩歌，却被貴族們來附會詩禮，變成了他們朝廷，頌神，田

獵宴會的裝飾品，專有物了。正如鄭樵在「通志樂略」「樂府總序」上說的：『自後夔以來，樂以詩爲本，詩以聲爲用，八音六律之羽翼……古人詩今之詞曲也，若不能歌之，但能誦其文而說其義可乎？不幸腐儒之說起，齊魯韓毛四家各爲序訓而說相高，漢朝又立之學官，以義理相授，遂使聲歌之音，湮沒而無聞』。

繼北方樂歌詩經起的南方樂歌「楚辭」，也是民間樂歌被采集起來的，朱熹序「九歌」時說：『楚南郢之邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祀，其祀必使巫覡作樂歌』。

漢代的「樂府」，也是民間的產物，是從趙，代，秦，楚的街巷歌謠中采集起來的。鄭樵在「樂略」上說：『武帝郊祀，迺立樂府，采詩夜誦，則有趙，代，秦，楚，之謳。』而不幸的也是這民間音樂被帝王們采集起來作爲郊祀之禮了。

根據以上的史實，使我們明白了：

(1) 藝術本來是民間的，是大衆的，這只要考察藝術的起源就可以明白。不論何種藝術都和勞動是分不開的，也就是從勞動過程中產生了藝術的。（『古人勞役必謳歌，舉大木者呼邪許』。『不唱歌，怎麼能做工呢？』）

(2) 藝術和大衆爲什麼有了隔離呢？基本原因是因爲社會制度變成了私有制度社會。精神勞動和肉體勞動開始分離。從此，作爲精神文化的藝術也就被從民間奪走（孔夫子的采詩，後漢武帝的采集趙，代，秦，楚的歌謠而立樂府，）他們不但強姦了藝術作爲自己的娛樂品（且把詩經作爲田獵宴會的詩禮）。而且還利用藝術作爲他們的工具。

× × × ×

遠古的音樂是很簡單的，雖然遠古時代的樂譜沒有流傳下來，但我們從現存的文化落後民族的音樂，也可以推測出來一些近似的情形。

印度錫蘭島上，維達族有一首歌，牠的音域極窄，全篇只有兩個音。翻來覆去，唱個不休，有如小孩喃喃學語一樣。

$$\begin{array}{l}
 \text{C} \frac{4}{4} \left| 7 \ 7 \ 7 \ \underline{7 \ 7} \right| \frac{5}{4} 6 \ 6 \ 6 \ 7 - \left| \frac{4}{4} 7 \ 7 \ 7 \ \underline{7 \ 7} \right| \\
 \left| \frac{5}{4} \underline{7 \ 6} \ 6 \ 6 \ 7 - \right| 7 \ 7 \ \underline{7 \ 6} \ \underline{7 \ 7} \ \underline{7 \ 6} \left| \right. \\
 \left. \left| \frac{4}{4} \underline{6 \ 6} \ 6 \ 7 - \right| \underline{7 \ 7 \ 6 \ 7 \ 7 \ 7 \ 6} \left| \frac{3}{2} \underline{6 \ 6} \ 6 \ 6 \ 7 \ 0 \right\| \right.
 \end{array}$$

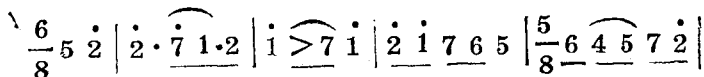
到了距今五千年前，從考古學所得材料如彫刻，壁畫等之研究，證明古埃及時代音樂已經相當發達。在壁畫，彫刻上，刻畫着吹笛者，歌唱者，『拍手表示節拍，揮手表示音階』。

其後，巴比倫音樂，波斯音樂更爲興盛，往往于舉行宗教典禮，奏唱，且當時波斯音樂已有歌唱家組織，連同樂隊竟有二十餘人之大規模奏唱。以後的猶太音樂在耶路撒冷，舉行宗教典禮時，嘗有四千餘僧侶，同時作樂。可見在幾千年以前，宗教已經開始利用了音樂。

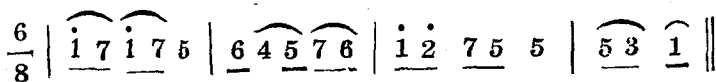
希臘時代的音樂，因距近代較近，並有樂譜流傳，我們

可以在以下的一首歌曲中，略窺當時音樂的情形。

冥歌（發現於小亞細亞特拉萊墳墓石柱上）



勸君及時且行樂且莫傷喚奈何生命



好似晨間露試問人生有幾何

其後荷馬唱出了他的有名的史詩，彭達爾，阿爾啓羅可等寫了很多的抒情詩歌；愛喜羅斯等的劇，除了獨唱外，並充分的利用了合唱，甚且除了說白外，還用了朗誦（如以後歌劇的宣敘調）形式，年年有奏樂比賽（Olympische）普那體那更創喜劇形式（以人情化的故事傳說改編而成。——由此可見當時音樂的興盛，可以說是古代音樂最盛之時。

正當這個時候，希臘的哲學家柏拉圖，力倡利用音樂來作教育工具的學說。要用音樂來作為訓練青年的最主要課程。這正可證明了我們前面說過的話：無論甚麼時候音樂總是要服役於一定的政治勢力的。

四 中世的音樂

在中世紀時，西歐被自然經濟支配着；生產物並非為交

換而生產，幾乎是爲自己的需要而生產的，當時的人們生存的主要源泉，乃是農業。農業就是當時的經濟支配形態。在自己的經濟活動中，中世紀的人幾乎完全依賴自然的元素的各種力量。他們對於這種力量的依賴更因了他們中間之不斷的受敵人襲擊，不息的內亂，和摧殘了極多數居民的疫病等的結果，生出深刻的，極端的，孤立無援的感情來。（「文藝思潮小史」）

天主教會（Catholic），『這強化全中世紀文化的最大的封建地主』，看準了這空隙，他的強硬的手和其他文化同樣的把握着音樂。（雖然他從前不准音樂入教堂，認爲樂器是瀆聖的）。在當時，音樂決定的地爲教會的權力的目的而服役的，音樂變成了教會的意識形態的傳播者，是在歐洲人民之間，擴張教會勢力的強有力的手段之一。（羅馬教皇格里哥大帝，開始蒐集了一切宗教歌樂，這就是後來被稱爲『格里哥樂歌』的）。以致於：文學是必要頌着上帝，繪畫是要描繪着耶穌的故事，彫刻是必要彫塑着十字架上的被難者。音樂，則無論是在意識，形式，法則都是被把握於宗教支配之下的，『在當時世界上的許多地方，——開里阿，蒲列達尼亞，日耳曼尼亞——和天主教的宣傳教師同時，有一羣歌謠者跟了去。他們是想在異教徒的心裏，必須替教會反射些必要的氣分。』（徹摩達諾夫）

中世紀的人與其說是住在現實的世界中，不如說是住在虛構的世界中；他們差不多是生活於夢幻中而相信夢的空想家。

但是，他們所相信的奇跡，神話，這些由農業經濟所產

生出來的神話，和氏族社會所產生的神話，是大不相同的，氏族社會的生活，根本是與大自然相鬥爭的，而在農業社會，人類根本是依存於自然的，所以在中世紀的神話中，即便是英雄無比的騎士，也沒有能和神鬥爭，而只好受神的干涉，神的裁判。

古代羅馬，希臘，文明傳統破滅了，法王又封學校，滅科學，重興偶像。凡一切研究與學問，皆視為罪惡而嚴禁之，人民只有信仰與祈禱，一切問題可由聖書的奇蹟而得解決。

中世紀在一千二百年這樣長久的黑夜中。

表現在音樂上的 polyphony (對位法的多聲部的樂曲。是當時宗教音樂最主要的音樂形式)，形式上是抹殺人性，規則繁複，在內容上則純是神話，聖者的箴言。

所以，民間音樂在教堂以外和教會音樂頑強的鬥爭着。行吟詩人，騎士詩人用各地的鄉音唱著美麗的，瑰奇的，熱情的詩句。——和教會音樂相反，在內容上一個是勸說着，來世的福音，現世的忍耐，神，聖者。一個是歌詠着人民熟知的故事。親切的感情。

於是，天主教又看見了新教馬丁路德一派所用的樂歌調子，極為簡易動人，於是屢次會商，『主張改良天主教音樂，摒除一切奇巧，重復歸於雅正』（王光祈）。一五六四年，派萊斯特利那 (Palestrina) 便作了彌撒三篇，獻於『牧師會議』。而把教會音樂帶入了一個絕頂的境地。

實際上，派萊斯特利那並沒有新的發現。他不過是使多多少少的『民謠侵入了教會音樂』，而是這新鮮活潑的世俗

音樂，挽救了垂死的，硬化了的教會音樂，

經濟生活決定藝術發展的證明，在中世紀也有一個明顯的例證：被稱為中世紀最有意義的諸流派——古法蘭西派培爾基派，都集中在北歐。這說明了什麼呢？這因為當時北歐是歐洲商業及商業的中心地的緣故。北歐在美洲發現之後是世界的中心地。（尤其是耐碩蘭派（Nethenland）更明顯，因耐碩蘭是當時紡織品集中的商埠）。

在商業繁榮之後，跟着是音樂的繁榮。（徹摩達諾夫）

× × × ×

有人形容派萊斯特利那的音樂是一個古湮內海。

其實，用海來譬喻任何一個音樂家是都可以的。

但，當派萊斯特利那時，音樂是沒有伴奏的聲樂。

在那時，「歌謠曲與複調音樂曲是專為人聲而作的」。但這以後人們用器樂代表歌者。——而尤其是在人們奏舞樂的時候。在法國，人們開始把器樂舞曲與歌謠曲混合起來。——這使音樂開始和詩分家了（用樂器伴和人聲）。

而以後，樂器離開人羣，自己團結起來創造『無歌詞』的純音樂，而應該注意的，這些器樂最初是從舞曲來開始的。如：Parane（西班牙舞曲），Gillarde（古舞曲），Allemande（德國舞曲），Menwet（法國舞曲），Gigne（英國舞曲）……這就是『室樂』的前身，因為這種音樂是在室內。是在王公，貴族的宮室中演奏的。——在歐洲，為什麼詩歌與音樂開始分離了呢？為什麼樂器興起來了呢？當然一方面這是因為產業發達，有了大批製造樂器的物質前提，而另一方面，也是因為王公貴族們厭棄了『直接』而又『明確』表

現思想，情感的聲樂，最初由於器樂較聲樂更易於演奏刺激官感的舞樂，而後便說甚麼：器樂是可以自由吐露牠的愉快和靜思的感情的。（有趣的是：亨利第二和亨利第五都喜歡舞樂）。

中世紀的宗教音樂，是與民歌的潑辣的曲調全然不同的，爲了預防作曲家的自由思想與創作，節奏規定着用疏排的，長音，複調音樂（Polyphone）之所以有煩瑣的規定，也是因爲上述的理由。——一切無非爲束縛音樂家的創造活動，使嚴格的限制更爲強固，（『音樂與經濟條件』）

五 近代的音樂

到了封建社會開始破滅的時候，資產階級的音樂就出現了全然不同的藝術形式。代替那繁複的，規則的，複音樂而起的是自由活潑的主音樂（Homophony）。代替了繁雜，煩瑣的法則和單調節奏的是多樣節奏和囂然的和聲。

十五世紀以來，歐洲社會走進了歷史發展的新階段。——有產者在自己的作坊中造出商品，以商品及貨幣來做買賣，同時新的文化——布爾喬亞文化，它需要能夠表現自己的心境，要求，理想等的新音樂了。（在文藝上，在造型藝術上有了文藝復興）。所謂文藝復興爲什麼在意大利發生呢？這不是偶然的。因爲在歐洲諸國家中最先登上了商業資本主義的發達道路的，是意大利的緣故。

然而在音樂上的文藝復興則是較遲的。音樂是在十八世紀才經驗了在十五世紀造型藝術所經驗的文藝復興時代。這

在大體上，也是可以從經濟生活的諸現象來說明的。因為十八世紀，完善的各種樂器恰巧出現了，例如用槌的鋼琴；有名的克雷摩那(Cremona)地方名匠所製作的小提琴等。這種完善的樂器是非有十八世紀的產業技術比較高度的水準不可的，如巴哈(Bach)海頓(Haydn)，莫扎爾特(Mozart)的作品，他們作品中所含的生活的永遠的喜悅，他們音樂中那種動亂的活氣，這是不能用華麗的客廳音樂來範圍他們的。因為他們這喜悅，活氣，恐怕不是訴說着客廳中的微小的喜悅，而是訴說着比這更大的更深的喜悅，——由於預料封建制度將要死滅的文化和對自己的勝利的自信，等三階級的喜悅。

至於那作了悲劇的歌劇的格魯克(Gluck)，作了充滿着英雄主義的神劇的韓得爾(Handel)，和那以靈魂的解放為名義，對命運的巨人的反抗，和各民族的同胞的結合的理想的悲多芬(Beethoven)等人的作品中，我們不僅可以聽到英雄的衝動。勝利的喜悅，有時甚至可以聽到革命的昂揚，——這種作品的特徵是均齊的邏輯，常近於民歌的潑辣的曲調，澄明的和聲，明晰的節奏。至於悲多芬，毫無疑義的是和法國革命結合着的。

但和上述古典音樂形成一個極明顯的對照的，還有浪漫音樂。——他們，修伯爾德(Schubert)韋伯(Weber)，舒曼(Schumann)，蕭邦(Chopin)，斐遼士(Berlioz)……等。拋棄了古典音樂紀念碑式的古典的極嚴格的形式美，背離了邏輯底均齊的音的建築的結構美，而在內容上反映着濃厚的個人氣氛。

古典主義者是要從古典的古代來為立場的。但浪漫主義者，却對希臘羅馬時代不感興趣。所描寫的心境，思想是一般所承認所共通，超越了國民性的，而浪漫主義者則強調個性，用『國民』『民族』來和『人類』相對抗。浪漫主義者在描寫的情趣上，具有着神祕、渴望，愛美，反抗，憂鬱……等主要特色。在題材上，個人重於社會生活。

產生這種浪漫主義音樂的社會背景是什麼呢？——是工業資產階級的成長。

由經濟條件而產生的支配階級的觀念，決定着藝術的內容和形式。

到了二十世紀。金融資產階級的支配時代。——資本主義發展到了最後階段，到了帝國主義的階段，這時期，資產階級的音樂，又有了新的動向。

『在新時代的發展上，最重要的條件是技術。資本主義的新時代，是從封建時代的靜學移向力學。』（瑪察）因此，所謂未來主義者看見了都會的力學性，把都會機械，速度——這一切，被未來主義者定為藝術的新主題。於是他們讚美飛行機，紡紗機……發展而為噪音主義。如魯所羅（Rursolo）在他的管弦樂中，發現了雜亂的打字機聲，機器聲，汽車聲，……他讚美戰爭，（戰爭是運動的無上偉大呵？）于是匈堡（Snonkeug）在他的管弦樂中，有人砲聲，軍艦的拔錨聲，水雷聲……這些不諧和的噪音，成了他們音樂中的主題。

當然，這些說明了他們已陷于美的盲目性。

但帝國主義們在第一次大戰屠殺中，教訓了革命的勞動

大眾，也驚醒了覺悟的智識份子，勞動大眾的革命組織一天天的擴大。覺悟的知識份子也把同情寄托在新的社會，而成了帝國主義和法西斯主義的反對者了。

六 蘇聯的音樂

第一，我們應該知道蘇聯人民對音樂是如何看法的。

蘇聯有名的作曲家蕭斯塔可維契(D.shostakovich)在給「紐約時報」的信上說：『作為革命者的我們，有着和一般人不同的音樂意念——音樂不能避免政治的基礎。——資產階級懶於理解這個觀念。以前的作曲家不管有意或無意的，總擁護着某一種政治理論。自然，大多數是支持着上層階級的。只有悲多芬是革命的先驅，你們讀讀他的書信，就可以看出他常寫信給朋友，供給公眾以新的意見，喚起人們叛離他的主人。』

列寧說過：音樂是統一廣大羣衆的一種工具，它不僅是羣衆的領導者，並且恐怕是一種組織的力量，因為音樂對於聽衆有激動情緒的力量，好的音樂提高，鼓舞，啓發大眾努力工作，它可以是悲傷的，但必須是奮鬥的。它的本質不是別的，而是鬥爭中的一個有生命的武器。』

的確的，正像蕭斯塔可維契這信念所說的一樣，音樂是激動，統一組織羣衆的一種工具。是革命鬥爭的有力的武器之一，若干年來，所有蘇聯的作曲家也都是抱着這種信念而努力工作的。

正像蕭斯塔可維契所說的一樣：蘇維埃的時代是英雄的

，活潑的，歡樂的……。二十幾年來蘇聯作曲家的音樂活動是淵博而偉大的。要想理解這淵博而偉大的音樂的活動——

第二，我們應該知道蘇聯音樂有着如何的傳統。

要理解蘇聯的音樂的傳統——舊俄的音樂，正像要理解舊俄的文學要從詩人普希金來說起一樣；要理解舊俄的音樂也要從俄國人所尊敬為音樂上的普希金的格林卡（Glinka）來說起

在格林卡當時，受僱于皇朝的音樂家只是模倣着德國或者法國或者意大利的音樂，但格林卡最初把民謠加入了作品，在他的著的歌劇「伊凡·叔沙金」裏引用了民謠的旋律。就是這樣，俄國音樂開始了他的新局面，這歌劇的愛國的英雄的題材，農民們俚俗歌謠旋律的引用——這種嘗試得到了全俄的承認。直接影響了以後的俄國所有的音樂作家。

高爾基在評論普希金時曾經說過：這是必須記牢的，語言是應由人民來創造的。一切文學語言和大眾語言的區別，意味着這裏宛然存在着語言的材料，而等待着作家來應用。第一個明白這道理的是普希金必須怎樣被運用的。『正像普希金在大眾語的基礎上建設了俄羅斯的文學語言一樣』，格林卡也是以民謠旋律為基礎而建設了俄羅斯的音樂語言的。

這以後，柴關夫斯基（Chaikovsky）更發揚了這俄國音樂之父格林卡的特點。柴關夫斯基的音樂像個炸彈似的，不僅在俄羅斯全土得到尊敬，並且他那『憂悒的美麗，富麗的色彩，火山樣的熱情』的音樂，立刻風魔了全世界。在他的有名的第二交響樂中，他引用了俄國最著名的謠曲，『沿着伏爾加母親』的旋律，並且作為最主要的主題之一。

一直到了革命的前夕，俄國的覺悟知識份子認為人民，民間，他自己已從這裏出來的，他自己也是要回到那裏去的。那有名的『到民間去』一歌曲的作曲者是莫索爾格斯基(Moścrgsky)。

假使我們說：格林卡和柴闊夫斯基的音樂是民族的，那末，莫索爾格斯基的音樂可以說是民衆的。莫索爾格斯基是把他最大的同情寄付與農民們的。正如加里寧所說：莫索爾格斯基的音樂動人的刻劃出了俄國農民悲慘生活的圖畫。『莫索爾格斯基用農民生活的題材，作了不少歌曲，如『麗斯特拉特』，『睡吧，睡着吧，農人的兒子』，『葉利木什迦眠歌』，及在『包里斯·郭東諾夫』歌劇的個別場面等等，在這些曲子裏，農民生活的慘痛的景象，簡直活現了出來。』

這種民族的大衆的音樂，便是蘇聯音樂的寶貴的傳統。知道了這些，我們可以開始談及蘇聯音樂了。

首先表現在蘇聯音樂上有一個特點，就是蘇聯的音樂不僅限于一部份專家和知識份子，而是普及於一切的階層——如都會的勞動大衆，集體農場的農人，紅軍士兵們……。

莫斯科，列寧格勒，斯摩稜斯克，奧倫堡等地，常常有工人們的歌劇團公演着世界有名的歌劇，如『卡爾門』，『浮士德』，利母斯基——考爾薩科夫的『五月之夜』，莫索爾格斯基的『包里斯，郭東諾夫』，鮑羅亭的『伊歌爾公』等。

在莫斯科化學工人工會，織物工人工會的交響樂團，曾經演奏過很艱深的作品，如悲多芬的『合唱交響樂』等。

這些樂團，他們常把民族樂器應本拉(Domra)(流行於韃靼人間的一種撥弦樂器)和巴拉拉伊拉(Balalaira)加入管弦樂器中，這種樂團，在莫斯科上演修伯爾德的「未完成的交響樂」，非常成功。還有些手風琴樂團，作曲者們把很多古典作家的作品改編成手風琴曲子由手風琴樂團來演奏。如蘇聯紅軍歌舞劇團，在亞歷山大洛夫教授領導之下，曾經演奏過蕭邦，修伯爾德，巴哈，悲多芬的曲子，手風琴樂團及高的團體，曾經演奏過悲多芬的「哀格蒙特」，「第三交響樂」等，博得極高的聲譽。

除了這音樂的大眾化和民族樂器的應用而外，表現在蘇音樂上的：

第二個特點，可以說是音樂教育的普及。

在蘇聯音樂學校裏的學生，非但不收學費，並且還可得政府的津貼，這若和以前的情形比一下，將是一個很大的不同，阿哀爾(Awer)——有名的小提琴演奏家兼教師，告我們，他的學生像愛爾曼(Elman)，齊巴利斯特(Zimbist)，海依費茲(Neifetz)，在還沒有成爲世界名提琴家以前，他們沒有居住聖彼得堡的權利，——忍受着無盡的屈辱與困苦。(因爲那時的聖彼得堡是不許猶太人居住的。)

現在無論是猶太人，韃靼人，阿美尼亞人，……的孩子，無論工人或是集體農莊農人的孩子，只要有音樂天才者，國家都供給他所需要的一切。

在蘇聯音樂教育家中，第一個應該提出的名字應當是彼得斯托里亞爾斯基。他是奧得賽小提琴學校的領導者。他的教授法是他自己特有的。——即是用心理的感染方法，來引

導着兒童們慢慢的從玩具的提琴而進入正式的學習。

另外，還有專門訓練成人的莫斯科提琴學校。這個學校主張高度發展提琴的技術而配合着澈底的音樂基礎。所以那兒的學生必須先讀關於小提琴演奏法的一切名著，歷史理論，以及往日大家們的方法，與各種教授法的長短。

尼古拉也夫(Niwlayev)所領導的列寧格勒鋼琴學校，在鋼琴家的訓練中佔有着卓越的地位。蘇聯有名的鋼琴家兼作曲家蕭斯塔可維契便是他的學生。

這種學校不僅專門注重兒童們的音樂訓練，並且還教授一切必需的一般的功課。這些學校並且是第一次以集體制的訓練，而得到成功的學校。我們只要在他們培植出來的學生就可以證明了。譬如希萊爾斯，菲許頓霍爾斯，戈爾特斯坦因，阿勞魯波華等及國際小提琴競賽會中的得獎者；塔瑪爾基娜——國際蕭邦競賽會中的得獎者，都是這學校的學生。

偉大的十月革命所完成的蘇聯各民族的解放，可以說是各民族文化藝術的復興的開端。僅僅在四分之一世紀以前，在舊俄——那是黑暗的民族牢籠——每個弱小民族不僅要爭取工作與麵包的權利，同時還要爭取歌唱的權利。收集研究，或推廣民間藝術的卓越的民族詩人，音樂家，藝術家們都要受到流亡，飢餓，貧窮。而現在梯夫里斯，巴庫，愛里望，阿爾馬——阿塔及其他各民族共和國的首都，都有着極完美，宏麗的歌劇院，音樂院。各民族並且舉行藝術十日節，在莫斯科的國家音樂出版局，用各種文字出版着樂譜。韃靼的歌人依里娜·拉克瑪吐愛那，烏克蘭歌手瑪麗亞·加愛依達依，阿美尼亞小提琴家加布萊利安，阿賽巴歌手勃爾勃爾

喬治亞聲樂家加姆愷爾等，蘇聯的人民，像熟悉他們的鋼琴家奧勃林，耶可夫·費立奧爾，提琴家大衛·奧依斯托拉克，麗查來爾一樣，也熟悉這些民族藝人的名字。

布魯索華曾經在一篇文章中報導過蘇聯對大眾的音樂啓蒙事業，和對一般學生的音樂訓練，方式是：（一）合唱，（二）以民衆樂器加入管弦樂的演奏，（三）以合唱或管弦樂的演奏爲基礎的音樂理論，（四）演奏會的音樂欣賞。——這實在是一種正確而又完善的方法。

在一九四一年所舉行的第四次蘇聯音樂十日節所演奏的曲子中，我們可以看出蘇聯作曲家的長遠的進步。

這次的音樂節最引起人們廣大的反應的是蕭斯塔可維契的鋼琴五重奏，姆雅斯可夫斯基(Myaskovsky)的第二十一和第二十二交響樂，克尼伯爾(Knipper)，莫克凡爾(Mokoval)，瑪可魯瓦(Makorova)，亞歷山大洛夫(Alexandrov)的歌劇的斷片，史托洛夫(Ctolor)，瑪依包洛達(Maibroda)，謝克特爾(Sheknter)的交響樂詩，普洛可夫也夫(Prokotier)和卡巴理夫斯基(Kabalevsky)的舞曲，以及哈卡吐揚(Khachatnyan)和普洛可夫也夫的鋼琴奏鳴曲，夏波林(Shaporin)的歌劇，哈卡吐揚和謝巴林(Shehalin)的提琴競奏曲等，僅這些作品的例舉，就能夠說明這些作品的內容的豐富了。

在這些作品中最受人歡迎的是蕭斯塔可維契的鋼琴五重奏，蘇聯的音樂評論家斯里夫斯坦因(Shlivstein)，引用了果戈里關於普希金所說的話來評論蕭斯塔可維契：『這裏沒有滔滔不絕的雄辯，只是詩。沒有光輝燦爛的外表，只是

樸實。全是簡樸，明朗。永遠是純粹的詩章。選擇極少數的字，而表達了完美的意義，每一句像海洋一樣，像詩人的自己一樣的巨大。』

假使我們從這一次音樂十日節全部的作品來看，表現在蘇聯作曲家們的作品上的特徵是：

第一，辛辣。寫實作風。這種寫實派的作風完全是蘇聯文化通俗化的基礎。

第二，是真實的民主的形式和內容——他們是爲人民作的，爲人民所有的，也就是盡力的把深遠奧妙的內容，用極單純，極易理解的音樂語言完全表達出來。

第三，是高尙的人道主義，那就是說：人和他內心的世界意境，經驗和感情，是他創造的情緒的內容。這表達了人性的高尙，人性的優美。

第四，是熟練的技巧，和高超的水準。以及各種風派變化的不同的方向。我們只要聽聽蕭斯塔可維契的鋼琴五重奏，和姆雅斯可夫斯基的第二十一交響樂，就可以看出這些作品和西歐的那些故意標奇立新的現代派別，公式化的技巧，千篇一律的濫調 如何的不同了。

第二章 樂 譜

一 五線譜與簡譜

目前中國新音樂應用記譜的方法有兩種，一種叫五線譜，是用五條線作記譜的底型，將音符寫在五線上；一種叫簡譜，是用七個阿剌伯數字記音，因為它簡便所以叫簡譜。

五線譜比簡譜較為嚴密，用以記譜比較週盡，簡譜較為簡便易學，用為中國現階段推進大眾音樂教育至為便當。

中國原來應用的工尺譜，因為過于簡陋而累贅。只能作為研習舊樂時應用它。

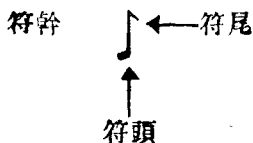
二 音 符

五線譜與簡譜的記音方法，均用一種特定的符號。

五絃譜音符 用一小圓圈「○」與「點」·」作為基體，這小圓圈或點叫做符頭。

有些音符，因長度的關係，須在「符頭」的旁邊加短縱綫；這短縱綫叫做「符幹」。

在「符幹」的盡端加上尾巴，這尾巴叫做「符尾」：



簡譜的音符，是單個的阿剌伯數字：1, 2, 3, 4, 5, 6, 7。

A · 單純音符

單純音符的意思，就是每種音符的本身不另附加其他長度，常用的有下列五種：

名稱	比率	五線譜	簡譜
全音符	(1)	○ (小圓圈)	5 ---
二分音符	(即全音符的1/2)	∩ (小圓圈有符幹)	5 ——
四分音符	(即全音符的1/4)	∪ (小圓點有符幹)	5
八分音符	(即全音符的1/8)	♪ (有一符尾)	<u>5</u>
十六分音符	(即全音符的1/16)	♩ (有二符尾)	<u>5</u>
卅二分音符	(即全音符的1/32)	♪ (有三符尾)	<u>5</u>

(註)簡譜以「5」作例。

常有些音符，為了便利書寫及看讀的方便，有時常以一

拍作單位，五線譜中把音符尾連接起來，簡譜則將音符腳下橫線連接起來，這樣對於音符本來的長度沒有影響：



有些人把歌曲的音符符尾按詞分開或連接。但這對於書寫很不方便。因此很少有人照這樣做。

B. 附點音符

如要某音符加長二分之一，可在該音符符頭右旁附加一小點，有小點的音符叫「附點音符」，附點音符有兩種。

a. 「單附點音符」

名稱	五線譜	簡譜
附點全音符	○·	5 — — — —
附點二分音符	♪·	5 — —
附點四分音符	♪·	5·
附點八分音符	♪·	<u>5·</u>
附點十六分音符	♪·	<u>5·</u>

b. 複附點音符

符頭右邊有兩個小點，第一點表示增加原音符的一半，第二點表示再增加那「已增加」的一半：







$$\text{即：} \circ : = \circ + \text{♪} + \text{♪} \quad \text{♪} \cdot \cdot = \text{♪} + \text{♪} + \text{♪}$$

名稱	五線譜	簡譜
複附點音符	o ..	5 — — — — —
複附點二分音符	J ..	5 — — — 5
複附點四分音符	J ..	5 ..
複附點八分音符	J ..	5 ..







三 休 止 符

「休止符」是記載樂曲中停止時長所用的符號，其時長比例與各同名稱之音符相等，「休止符」亦有「單純休止符」與「附點休止符」。





A • 單純休止符

名稱	五線譜	簡譜
全休止符	 (橫短劃吊在第四綫下)	0 0 0 0
二分休止符	 (橫短劃放在第三綫上)	0 0
四分休止符		0
八分休止符		<u>0</u>
十六分休止符		<u><u>0</u></u>
三十二分休止符		<u><u><u>0</u></u></u>

B • 附點休止符

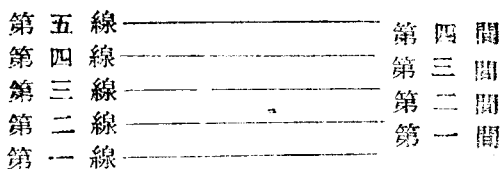
名稱	五線譜	簡譜
附點全休止符		0 0 0 0 0 0
附點二分休止符		0 0 0
附點四分休止符		0 ·
附點八分休止符		<u>0 ·</u>
附點十六分休止符		<u><u>0 ·</u></u>
附點三十二分休止符		<u><u><u>0 ·</u></u></u>



也有很多不用附點休止符，而以兩種休止符合起來代替，如：

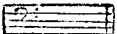

「」以「」代，「」以「」代。

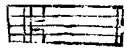

四 譜 表

五線譜的音符本身沒有表示高度的作用，必須把它記在一個有五條平行線的表上，這表叫「譜表」，「譜表」的五線與線所描成的間的稱呼：

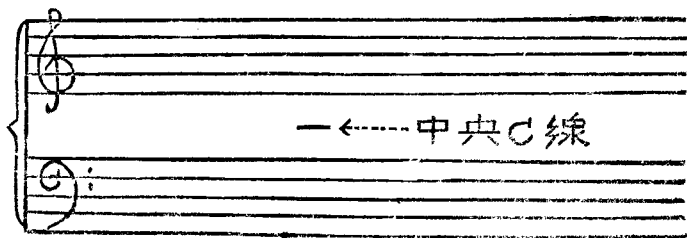


在「譜表」的左端記上「」（）記號的叫高音部「譜表」，因為清譜號是英文字母「G」的變形，也叫「G譜表」，這是用來記寫高音的。

在譜表的左端記上「」（）的記號的叫「低音部譜表」因為這符號是英文字母「F」的變形也叫「F譜表」，這是用來記寫低音的譜表。

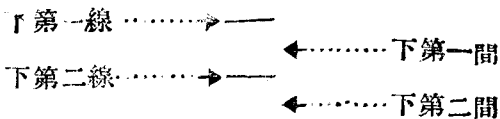
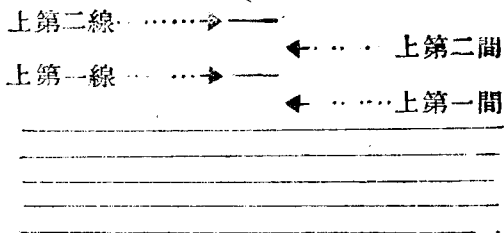
在譜表的左端記上「」（）的記號的叫「中音部記號」，也叫「C譜表」，這是用來記寫中音的。

記載音域廣大的器樂譜（如鋼琴，風琴）或幾部合奏合唱譜，可以將高低兩部譜表連來用，叫「大譜表」，這「大譜表」中間本來有一條綫，叫「中央C綫」，但平常不劃出來，到用這個音時才用短綫記出：

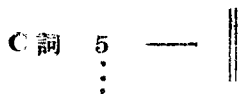
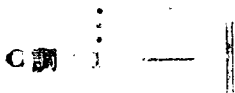


譜表的五線四間所構成的九個音位，常常不夠記寫，可

在譜表的上方或下方加上一短綫來記寫，這短綫叫「加線」，加綫的各線和間的稱呼：



上下加綫，因需要而增減，有時多加至七八條：

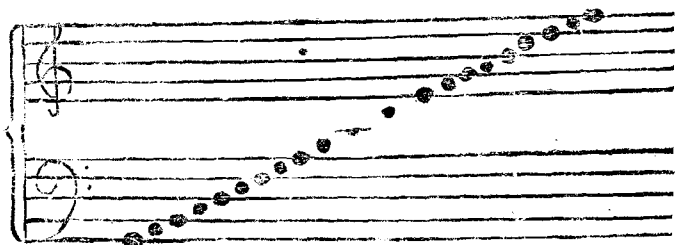


簡譜因為音符本身有表示高低作用，直接寫在紙上便可，故不用譜表。

五 音 名

在五線譜中，各音均有固定音名，它的位置亦有一定，

各表示一定的高度：



G A B c d e f g a b

c d e f g a b c d e f

大字七音 小字七音(中央C) 一點七音 二點七音

C 調

5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4

下二點音 下一點音 基本七音 上一點音

音名是五綫譜上線間音位的固定名稱，關於音名演奏唱歌時有兩種不同的方法。

按照固定音名視譜，叫「固定唱音名法」，按照調號視譜，叫「守調法」，其差別如下：



固定唱音名法：G 調 $\dot{2} \dot{3}$ | $\dot{2} \dot{1}$ | $\underline{7} \underline{5}$ | $\underline{6\#4}$ | 2 —

守調法：C 調 $\underline{5} \underline{6}$ | $\underline{5} \underline{4}$ | $\underline{3} \underline{1}$ | $\underline{2} \underline{7}$ | 5 —

「固定音唱名法」是不管什麼調。均從基本音位出發。

各調子記號，視為(調)的升降音。

「首調唱名法」是按調子記號所指示的主屬音視唱。

「G」譜表的中心(即第二綫)為G音。

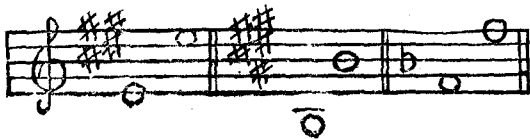
「E」譜表的中心(即第四綫)為E音。

「C」譜表的中心(其位置不固定)為C音。

簡譜的音符，本身有表示高低的作用；但祇限於基本七音：1、2、3、4、5、6、7；如超於七音的高或低時則須在音符上或下打點，其標準：



C調 1 i G調 1 i D調 1 i A調 1 i



E調 1 i B調 1 i F調 1 i

六 拍 子

拍子的意義是規定樂曲的有規則的強弱。

拍子是以小節線為分界，每小節中均有一定的拍子數量。

拍子種類，因需要不同而有增減，通常應用的約有下列各種：

▲▲ 二分二拍子 $\frac{2}{2}$ (每小節二拍，每拍含有一個二分音符)

▲▲ 四分二拍子 $\frac{2}{4}$ (每小節二拍，每拍含有一個四分音符)

▲▲ 四分四拍子 $\frac{4}{4}$ (每小節四拍，每拍含有一個四分音符)

△ 八分四拍子 $\frac{4}{8}$ (每小節四拍，每拍含有一個八分音符)

▲▲ 四分三拍子 $\frac{3}{4}$ (每小節三拍，每拍含有一個四分音符)

△ 八分三拍子 $\frac{3}{8}$ (每小節三拍，每拍含有一個八分音符)

▲ 四分六拍子 $\frac{6}{4}$ (每小節六拍，每拍含有一個四分音符)

▲ 八分六拍子 $\frac{6}{8}$ (每小節六拍，每拍含有一個八分音符)

此外， $\frac{3}{2}$ 、 $\frac{5}{4}$ 、 $\frac{7}{4}$ 、 $\frac{9}{4}$ 、 $\frac{7}{8}$ 、 $\frac{9}{8}$ 等拍子亦有用到。

(註) 有▲記號的比較常見。

有△記號的為單拍子，餘為複拍子。

拍子的強弱為有規則的循環：

二拍子 ● ○ | ● ○ | ● ○ | ● ○
 強， 弱

三拍子 ● ○ ○ | ● ○ ○ | ● ○ ○ | ● ○ ○

強，弱，弱，

四拍子 ● ○ ● ○ | ● ○ ● ○ | ● ○ ● ○ | ● ○ ● ○

強，弱，次強，弱，

六拍子 ● ○ ○ ● ○ ○ | ● ○ ○ ● ○ ○

強 弱 弱 次強 弱 弱

(註) 五拍子常常做三拍子與二拍子的合起來用，七拍子為四拍子與三拍子的合起來用，九拍子是三拍子的再分三拍子的使用。

拍子中還有兩種特殊的情形，一種是「連音」，如三連音

$\overbrace{1\ 3\ 5}^3$ 是三音一拍，五連音是 $\overbrace{5\ 6\ 5\ 3\ 2}^5$ 五音一拍，七連音

$\overbrace{5\ 6\ 5\ 3\ 2\ 3\ 5}^7$ ，七音一拍。

另一種是「切分法」，切分法是改變拍子的強弱的一種方法，是把一小節內的或跨於兩小節之間的一個弱音與後小節的強音用弧綫連結起來：

強 強 強 強

$\overbrace{3\ 3\ 3\ 5} \mid \overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{1} \mid \overbrace{6\ 6\ 6\ 4} \mid \overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{2} \mid \overbrace{5\ 6\ 1\ 3\ 5\ 4\ 5} \mid 5$ —

(註)： $\overbrace{3\ 3\ 3\ 5} \mid$ 通常多寫為 $\overbrace{3\ 3\ 5} \mid$

拍子速度（快慢）是依據樂曲的情感要求而定。但常以樂曲的大略的緩急作標準，或以樂曲開始時的速度為根據而標記出來。這標記稱為「速度標語」。

速度標語的效能，有些及於全曲，有些祇是一段或一節。通常見用的列下：

A. 用於全曲的

- Largo** ……最緩慢，廣寬，穩重。
- Grave** ……極緩慢，莊嚴，寬大（比Largo稍快）。
- Larghetto** 極徐緩（比Largo稍快）。
- Lento** ……極徐緩。
- Adagio** ……徐緩（比Lento快）。
- Andante** ……徐緩，從容，步行速度。
- Andantino** ……徐緩（此Andante稍快）。
- Moderato** ……中板，中庸的意思。
- Allegro** ……快，速。
- Allegretto** ……稍快（比Allegro稍慢）。
- Vivo** ……快，活潑生動。
- Vivace** ……快，活潑生動。
- Presto** ……急速（比Allegro快）。
- Prestissimo** ……極快（presto快）。

B. 用於部份的

- Accelerando**（略Accel）漸急。
- Stringendo**（略String）漸急。

Rallentando (略Rall) 漸慢。

Pitardato (略Rit) 漸慢。

Ritenuto (略Riten) 驟慢。

Calando (略Ca^l) 漸靜弱。

Ad libitum…… (略Adlip) 任意地。

因部份效能的標語變更速度，欲回復原來的拍子時，用標語：

Atempo……用本來的速度。

此外還有在速度標語上，附加別的標語，以特定它的效能：

Moderato assai……充分用中等速度。

Allegro ma non troppo……急速，但不過甚。

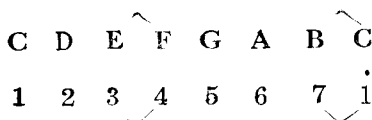
關於拍子的速度根據，通常按拍節機的標準推算，其計算法以一分鐘內擺動次數為定，如一分鐘六十回即一分鐘 60 拍，用 $\text{♩} = 60$ 記號標在譜表左端，一分鐘九十拍則 $\text{♩} = 90$ 。

七 調 子

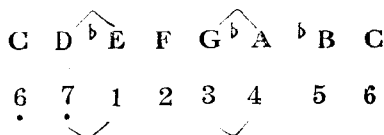
要認識調子，必先了解音階的構成，音階是樂音取階梯式的推算。分自然音階，半音階，與全音階；調子是建立在自然音階上。

自然音階有長音階與短音階。

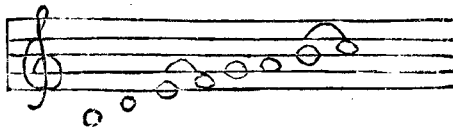
長音階的特徵是第三音及第四音及第七音至第八音為半音，餘均為全音。



短音階的特徵是第二音與第三音及第五音與第六音為半音，餘均為全音：



由長音階所成立的調子為長調，由短音階所成立的調子為短調，以C為主音所構成的調子為C調（C長調）：



C調： 1 2 3 4 5 6 7 1̇

（註）在五綫譜中，C長調的音位適為A短調的音位，所以A短調記在C調譜表上。

以D為主音所構成的調子為D調：

D	E	♯F	G	A	B	♯C	D
D調：1	2	3	4	5	6	7	1̇

（註）1. D調須將基本音位F和C升半音，因此記D調時在譜表上將F和C音位記上「♯」記號。

2. D長調譜表可記B短調。

以E爲主音所構成的調子爲E調：

E [#]F [#]G A B C [#]D E

E 調：1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$

- (註) 1. E調須將基本音位F,G,C,D升高半音，因此記E調時須將F,G,C,D四音位記上「[#]」記號。
2. E長調譜表可記[#]C短調。

以F爲主音所構成的調子爲F調：

F G A ^bB C D E F

F 調：1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$

- (註) 1. F調須將基本音位B降半音。因此記F調時在譜表上將B音位記上「^b」記號
2. F長調譜表可記D短調

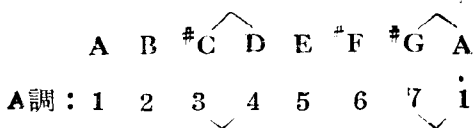
以G爲主音所構成的調子爲G調：

G A B C D E [#]F G

G 調：1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$

- (註) 1. G調須將基本音位F升高半音，因此記G調時在調表上將F音位上「[#]」記號。
2. G長調譜表可記E短調。

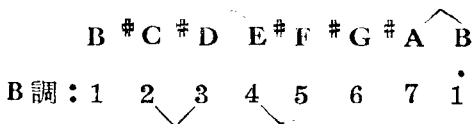
以A爲主音所構成調子爲A調：



(註) 1. A 調須將基本音位 C, F, G, 三音升高半音，因此記 A 調時在譜表上將 C, F, G, 音位記上「#」記號。

2. A 長譜表可記 #F 短調。

以 B 為主音所構成的調子為 B 調：



(註) 1. B 調須將基本音位 C, D, F, G, A 五音升高半音，因此記 B 調時在譜表上將 C, D, F, G, A 音位記上「#」記號。

2. B 長調譜表可記 #G 短調。

此外 #b 調子亦按上列方法推算。

簡譜的調子，組織關係與五線譜相同，惟記寫時，則以英文字 C, D, E, F, G, A, B 七字代替，A 調就寫 A 調，^bB 短調就寫 ^bB 短調，簡單明瞭。

〔附一〕 調子記號表

A. # 記號的調子

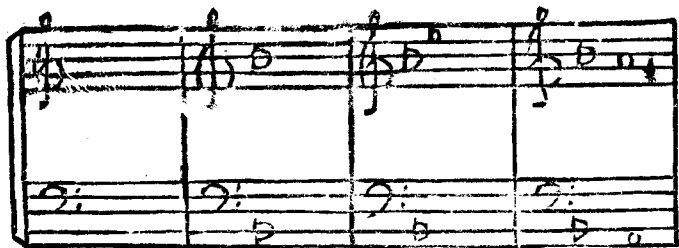


C調=A短調, C=E \flat 調, D調=B短調, A調=F \sharp 短調,

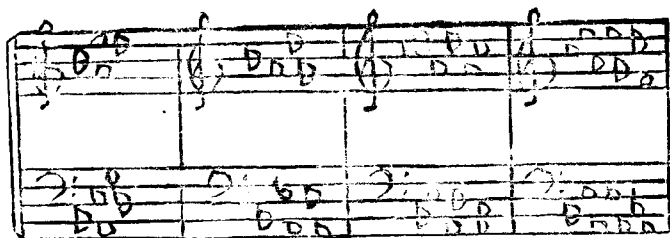


E調=C \sharp 短調, D調=C \sharp G短調, F調=D短調, G調=F \sharp A短調,

B \flat 記號調子



C調=A短調, F調=D短調, B \flat 調=C \flat 短調, E調=C短調,



$\flat A$ =調 短調 $\flat D$ 調= \flat 短調 $\flat G$ 調= $\flat E$ 短調 \flat 調= $\flat A$ 短調,

(附二) 調子唱名

按照「固定音名 讀法」，不管什麼調子，均以基本音高為據，將調子記號于視唱該音時，直接升降唱出。

如「守調」讀法則按調子記號，推唱：



固定音名： 2 \sharp 4·5 6· 6 6 | 7 2 \sharp 1 7 6 — |

守調讀法：D調 1 3·4 5 5 5 | 6 1 7 6 5 — |

守調讀法，如能把調子記號記熟最好，如未記熟時，不管記號多少，可照下法推算其主音（1）。

（註）1. \sharp 記號的調子，其末一記號上面的音是「7」。

2. \flat 記號的調子，其最末一記號上面的音，是「4」。

八 記 號

A. 變 化 記 號

樂譜應用的變化記號，有三種：

a. 升記號「 \sharp 」(Sharp)——其作用為升高半音，五線譜是記於音符符頭的左側($\sharp J$)，簡譜則記在音符的左端上角($\sharp 5$)。

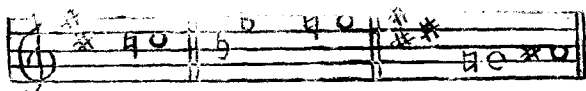
\sharp 記號表示升高半音，如升高一全音則須用重升記號「 \times 」(Double Sharp)。

b. 降記號「 \flat 」(Flat)——其作用為降低半音，記法($\flat J$)($\flat 5$)。

如改降低全音則須用兩個降記連寫「 $\flat\flat J$ 」「 $\flat\flat 5$ 」(Double Flat)。

c. 還原記號(本位記號)「 \natural 」(Natural)——凡音經升降變化後，而後回復原來高度時用還原記號，記法「 $\natural J$ 」「 $\natural 5$ 」。

五線譜守調唱法的變化記號和簡譜稍有不同，簡譜中不論什麼調，要升就升，要降就降。但五線譜的守調唱法則要看升，降及還原的音是否在調子記號中，已經升降了，比如A調，它的F.C.G.音已升了，這三個音如要升半音；可以用升記號。但要降半音則用還原記號，其意思即把調子裏已升了的音還復原來高度：



D調 ♭7 ♭8調 #4 E調 #3#4

d. 八度記號『8va……』原是意文ottava（即八度的意思）的略寫。——這記號在上方時，表示把樂譜奏高八度，記在下方時，表示把樂譜奏低八度（五線譜與簡譜應用法相同）：

8va……………

記法：3 5 6 1̇ | 5 — || 奏法：3̇ 5̇ 6̇ 1̇ | 5̇ — ||

記法：3̇ 5̇ 6̇ 1̇ | 5̇ — || 奏法：3 5 6 1 | 5 — ||

8va……………

還有Col 8va……………，記在上方表示與高八度的同名音同時奏出，起在下方，則表示與低八度的同名音同時奏出：

Col 8va……………

記法：3 5 6 1̇ | 5 — || 奏法：

<u>3̇ 5̇</u>	<u>6̇ 1̇</u>	5̇ —
<u>3 5</u>	<u>6 1</u>	5 —

 ||

記法： $\underline{3\ 5}\ \underline{6\ \overset{\cdot}{1}}\ | 5\ \text{—} \|$ 奏法： $\left[\begin{array}{c|c} \underline{3\ 5}\ \underline{6\ \overset{\cdot}{1}} & 5\ \text{—} \\ \hline \underline{3\ \overset{\cdot}{.}}\ \underline{6\ \overset{\cdot}{.}} & 5\ \text{—} \end{array} \right]$

Ccl *Sva*.....

B. 反覆記號

用反覆記號，即是省略相同樂譜之重寫，有四種：

a. 小反覆記號—— $\| : : \|$ 表示將這記號內的樂句奏唱二次。有三點的 $\| : : : \|$ 奏三次。有四點的 $\| : : : : \|$ 奏四次。

如要反覆曲首的一段，第一邊不用記寫，單用 $\|$ 便可。

$$| A \| : B : \| C \| : D : \|$$

A+B+B+C+D+D+D完

$$| A | B : : \| : C | D : \|$$

A+B+A+B+C+D+C+D+C+D完

b. 大反覆『D.C』(DaCapo)——記在樂曲終處，表

示從頭重奏 直至小節綫 $\|$ 記號處或Fine(完)處終止。如僅奏至Fine(完)處終止時。常在D.C後記上 *All fine*。如：

$$| A | B \| C | D \|$$

D.C

A+B+C+D奏完後回到A + 完

Fine

|| A | B | C || D ||

D.C. Al. Fino

A+B+C+D奏完後回到A+B+C完。

c.反覆相接記號「 \mathcal{S} 」——如反覆之樂段從樂曲中某一段再起，則用此記號，寫在曲終處，及須接奏處，如：

\mathcal{S} $\hat{\cdot}$
 | A | B || C | D || \mathcal{S}

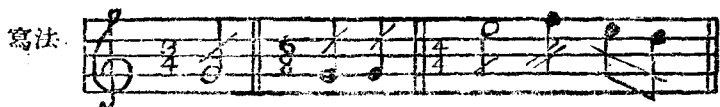
A+B+C+D奏完後接到C完。

用反覆記號後，如第二次回復時，不同的地方用過渡記號 1 2，即是第一次時奏 1 記號下之譜，第二次，到此處，則跳過 1 而奏 2 完或接下去。

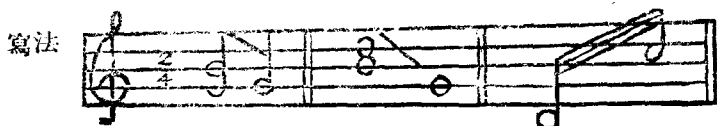
d.還有一種音反覆或同句反覆的記法：

寫法：

奏法：C 調 $\frac{2}{4}$ 7 7 5 5 || 5 5 5 5 $\frac{4}{4}$ 5 5 5 5 5 5 || 5 5 5 5 ||



奏法: C調 $\frac{3}{4}$ 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | $\frac{4}{4}$ 3̣3̣3̣ 3̣3̣3̣ 4̣4̣4̣ 3̣3̣2̣



奏法: C調 $\frac{2}{4}$ $\begin{array}{c} 7 \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} 7 \\ 2 \end{array}$ $\begin{array}{c} 7 \\ 5 \end{array}$ 2 | $\begin{array}{c} \cdot \\ 2 \end{array}$ $\begin{array}{c} \cdot \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} \cdot \\ 2 \end{array}$ $\begin{array}{c} \cdot \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} \cdot \\ 2 \end{array}$ $\begin{array}{c} \cdot \\ 5 \end{array}$ || 11111111 11111111



奏法: C調 $\frac{4}{4}$ 3 5 7 5 | 3 5 7 5 | 3 5 7 5 3 5 7 5 | $\frac{3}{4}$ 2 7 5 2 | 2 7 5 2 | 2 7 5 2

C. 頓音

頓音(Staccato)是短促音的演奏，使每個單個分離，有三種：

a. 大跳「▼」(小三角)——記在音符 上或下面「▼」或

「▲」簡譜則寫在上面：「5」。

記法： $\nabla \quad \nabla \quad \nabla \quad \nabla$
 5 3 $\dot{1}$ 6 | 5 6 5 3 2 1 2 |

奏法： 5 0 3 0 1 0 6 0 | 5 6 5 3 2 1 2 |

b. 小跳「•」(小圓點)——記在音符上或下面「 $\dot{1}$ 」或「 $\underset{\cdot}{1}$ 」，簡譜中恐怕與高低音點混亂，改用小「 ∇ 」(空三角)。

$\nabla \quad \nabla \quad \nabla \quad \nabla$
 法： 5 3 $\dot{1}$ 6 | 5 6 5 3 2 1 2 |

奏法： 5 0 3 0 1 0 6 0 | 5 6 5 3 2 1 2 |

c. 半跳「•」——比小跳更小，仍用小圓點用一弧線連起，簡譜仍用「 ∇ 」記寫。


記法： $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{4}$ $\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2}$ $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7}$ | $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7}$ $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2}$ $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{4}$ |

奏法： 2 4 7 0 2 0 5 0 7 0 | 1 7 1 0 2 0 3 0 4 0 |

D. 裝飾音

裝飾音(Gracenote)的效果在使音增加美感(即花腔)。普通應用的裝飾音有五種：

a. 長倚音——比主音符稍小一點，寫在主音符左角：

，其時值從主音符中抽出。

記時按主音符的比率之半推算，時值亦佔主音符之半，但附點音符則佔三分之二，代替主音作強聲：

記法： $\overset{3}{\curvearrowright} 5 \underline{6 5 3} \parallel \overset{3}{\curvearrowright} 5 \underline{6 5 3} \parallel \overset{3}{\curvearrowright} 5 - \parallel \overset{3}{\curvearrowright} 5 - - \parallel$

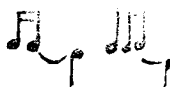
奏法： $\underline{3 5 6 5 3} \parallel \widehat{3 5 6 5 3} \parallel \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{5} \parallel \overset{\frown}{3-5} \parallel$

b. 短倚音（又稱碎音）——將小音符劃一斜綫「/」，短倚音是奏在主音之前，很快的滑下來，但強聲仍在主音，簡譜中的短倚音不用連綫：

記法： $\overset{5}{\text{—}} \overset{\cdot}{1} - - \overset{6}{\text{—}} 5 - - \mid$

奏法： $\overset{5}{\text{—}} \overset{\cdot}{1} - - \overset{6}{\text{—}} 5 - - \mid$

c. 雙倚音——兩個以上的倚音叫雙倚音，很快的奏過到正音，它的時值從前一音符中抽出：

 $\overset{3 4}{\curvearrowright} 5$ $\overset{3 4 5}{\text{—}} 7$

b 回音——由主音及其上下二音構成，有二種

1. 回音「∞」由一音符起一音開始經過主音兩下一度回到主音：

記法：	\sim 5	\sim 1
奏法：	$\underline{\underline{6\ 5\ 4\ 5}}$	$\underline{\underline{2\ 1\ 7\ 1}}$

(註) Schubert Ave Maria $\underline{\underline{3\ 2\ 3}}\ \underline{\underline{5\ 4}}$ 因下音及

主音跟在後面，故奏成 $\underline{\underline{4\ 3\ 2\ 3}}\ \underline{\underline{5\ 4}}$ 。

2. 逆回音——由主音下一音開始，以「S」記號表示：

記法：	\int 1	\int 5
奏法：	$\underline{\underline{7\ 1\ 2\ 1}}$	$\underline{\underline{4\ 5\ 6\ 5}}$

如回音中有變化記號：

記法：	\sim # 2 3	\flat \sim 1 3	\flat \sim # 2 3
奏法：	$\underline{\underline{3\ 2\ \#1\ 2}}$	$\underline{\underline{\flat 2\ 1\ 7\ 1}}$	$\underline{\underline{\flat 3\ 2\ \#1\ 2}}$

回音記號在主音之後：

記法： $\dot{1}$ $\dot{1} \underline{\dot{2}}$ $\dot{2}$ $\sharp \underline{\dot{2} \dot{5}}$ $\dot{2}$ — $\dot{3} \dot{1}$

奏法： $\underline{\dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{7} \dot{1} \dot{2}}$ $\underline{\dot{2} \dot{2} \sharp \dot{1} \dot{2} \dot{5}}$ $\underline{\dot{2} \flat \dot{3} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{1}}$

附點音符的回音：

記法： $\dot{1} \cdot \underline{\dot{2}}$ $\dot{3}$ — $\dot{5} \cdot \sharp \underline{\dot{6}}$

奏法： $\underline{\dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{7} \dot{1} \dot{2} \dot{3}}$ — $\underline{\dot{5} \dot{6} \dot{5} \sharp \dot{4} \dot{5} \dot{6}}$

e. 連音(mordent)——是主音迅速進至上音或下音 又立刻回到主音。用『W』記號，進至上音，用『V』記號，普通作半音程進行。

記法： $\overset{W}{\dot{5}}$ $\overset{W}{\dot{1}}$ $\overset{V}{\dot{5}}$ $\overset{V}{\dot{1}}$

奏法： $\underline{\dot{5} \dot{6} \dot{5} \cdot}$ $\underline{\dot{1} \dot{2} \dot{1} \cdot}$ $\underline{\dot{5} \sharp \dot{4} \dot{5} \cdot}$ $\underline{\dot{1} \dot{7} \dot{1} \cdot}$

f. 顫音(Trillo)——提琴鋼琴樂譜上常用，由主音符與上一音迅速反覆的奏法，記號『tr』或『tr~~~~~』。有六種：

1. 先奏主音：

記法：
 $\begin{array}{c} \text{tr.} \\ \cdot \\ 1 \end{array}$

奏法：
 $\begin{array}{c} \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \\ \underline{1 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 2} \end{array}$

2. 先奏主音上一音後記一小音符：

記法：
 $\begin{array}{c} \text{tr.} \\ \cdot \\ 2 \\ \underline{\quad} \\ \cdot \\ 1 \end{array}$

奏法：
 $\begin{array}{c} \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \\ \underline{2 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 1} \end{array}$

3. 主音先出現：

記法：
 $\begin{array}{c} \text{tr} \\ \cdot \\ 1 \quad \underline{7 \quad 1} \\ \quad \quad \quad \cdot \\ \quad \quad \quad \underline{\quad} \\ \quad \quad \quad 2 \end{array}$

奏法：
 $\begin{array}{c} \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \\ \underline{1 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 7 \quad 1 \quad 2} \end{array}$

4. 變化記號的顛音：

<p>記法： $\begin{array}{c} \flat \\ \cdot \\ \text{tr} \\ \cdot \\ 1 \quad \underline{7 \quad 1} \\ \quad \quad \quad \cdot \\ \quad \quad \quad \underline{\quad} \\ \quad \quad \quad \flat 2 \end{array}$</p> <p>奏法： $\begin{array}{c} \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \\ \underline{1 \quad \flat 2 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 7 \quad 1 \quad 2} \end{array}$</p>	<p>記法： $\begin{array}{c} \sharp \\ \cdot \\ \text{tr} \\ \cdot \\ 7 \quad \underline{6 \quad 7} \\ \quad \quad \quad \cdot \\ \quad \quad \quad \underline{\quad} \\ \quad \quad \quad \sharp 1 \end{array}$</p> <p>奏法： $\begin{array}{c} \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \\ \underline{7 \quad \sharp 7 \quad 1 \quad 7 \quad 6 \quad 7 \quad 1} \end{array}$</p>
---	--

九 強弱記號與標語

Piano (略P.) 弱
Mezzo Piano (略Mp.) 中弱
Pianissimo (略PP.) 更弱
Piano Pianissimo (略PPP.) 最弱
Pianissimo assai 最弱
Pianississimo 最弱
Pianissimo quanto Possibile	(略PPPP)	儘量地弱
Forte (略f) 強
Mezzo forte (略Mf) 中強
Fortissimo (略ff) 更強
Forte Assai 更強
Forte fortissimo	(略fff) 最強
Fortissimo assai 最強
Fortississimo 最強
Forte Piano (略fp) 先強後弱
Crescendo (略Cresc) 漸強
Decrescendo (略Decr) 漸弱
Diminuendo (略Dim) 漸微
Perdendosi (略Perd.) 漸弱漸慢
Morendo 漸弱漸慢
Calando 漸弱漸慢
Smorzando 漸弱漸慢

Sforzando(略SF.)	特強
Fotzando(略FZ.)	特強
Sforzato(略SFZ)	特強
Rinforzando(略Rinf)	特強(一句或一段)
Rinforzato(略RIZ)	特強
Poco a poco forte	漸強
Poco a poco piano	漸弱
Crescendo mollo	漸很強
Crescendo subito	突增強
Crescendo po diminuendo	漸強後漸弱
Creseendo e diminuendo	漸強後漸弱
Messa di voce	漸強後漸弱
Abbandarsi	奔放
Acciacato	激急
Affabile	和悅
Affanato(略Rinf)	不安
Agevole	輕快
Agitato	激烈
Amabile	可愛
Amoroso	含情，動人
Angore	活潑，有生氣
Appassionato	熱情
Armonioso	緩和地
Bravura	勇敢
Brillante	光彩

Cantabile	歌唱地
Celerita	快速
Comodo	安閒地
Delicatezza	精美
Diciso	正確
Dolce	柔美地
Dolente	哀痛
Doloso	悲哀
Espressivo	抒情地
Fioco	微弱
Giocos	滑稽
Gioioso	快樂
Giusto	嚴格
Grandioso	壯大
Grazioso	優雅
Grazia	優雅
Lacrimando	悲痛
Lacrimoso	悲痛
Largamento	寬大
Leggiere	輕快
Legato	圓滑
Legatissimo	很柔和
Lusingando	撫慰
Maestoso	莊嚴
Maesta	莊嚴

Malinconia	憂鬱
Martellando	強重
Martellato	強重
Marcata	強而明晰
Marziale	進行曲風
Mesto	沉思，悲哀
Mezza Voce	輕柔聲
Misterioso	神祕地
Mobile	激動
Parlando	如說話地
Passionato	情感地
Pomposo	嚴整，寬大
Preiptoso	匆急
Psolute	有趣地
Scherzoso	滑稽
Semplice	單純
Sempremarcatissime	全部清晰地
Sentimente	感情地
Solenne	壯麗
Sotto voce	稍低地
Splato	活潑
Strepitoso	大聲
Strette	急速
Tranquilo	沉靜
Tristamente	憂煩

Veloce.....快

Vibrato振動

第三章 唱歌

一 呼吸

『呼吸是聲音的根本』——這意大利的名言，指示我們學習唱歌的第一課。

中國人說『丹田之氣』，唱歌就是要練習用這『丹田之氣。』

唱歌的呼吸不同於平時的呼吸。平時的呼吸用鼻，唱歌的呼吸用嘴，平時的呼吸用肺用上腹部，唱歌的呼吸用丹田，用下腹部，用橫隔膜。

練習唱歌的呼吸，有三種方法：

a. 緩呼緩吸法——立直，平視，兩肩微向後方，口張開

，徐徐空氣吸入。注意！空氣吸入不要停留在肺部，要使牠下沉到肋骨下方，就是橫膈膜和腹部的地方，再慢慢地，注意！要真正的做到慢慢地吐出。

b.急呼急吸法——急吸空氣下沉到橫膈膜及下腹部，下腹部明顯的膨脹，高起；急呼，下腹部凹進；就這樣，一次比一次快，急吸，急吐，下腹部隨之起落。——注意，用嘴呼吸。

C.停留呼吸法——張嘴吸氣，空氣下沉，在下腹部存儲八秒鐘，再越慢越好的吐出。一天一天增加在腹中存儲的時間：八秒、十秒，十二秒，十六秒……

每天清晨，找一個空曠的地方，山下，溪邊，或是牆角；第一個星期只練習第一種呼吸法；等到每次呼吸都練習慣了用橫膈膜和下腹部之後，第二個星期，再練習第一種和第二種。到了第三個星期，可以三種都加以練習，而把注意放在第三種上。每天練習二十到三十分鐘。

二 發 聲

一個月後 你的呼吸已經成型，最好是找個教師試一試。——這時你可開始你的第二課。

你打個呵欠，向鏡子里看你打呵欠時的口形；對了，這就是最適合唱歌的口形。

下顎無力地向下垂，口張開，牙齒間有着一個姆指的距離；舌頭中間微凹的平放(平放!!!)在嘴里。吐氣，發聲。用母音A(啊)發音。

出氣不可過多，過多有氣流打擊聲帶的噪聲，不可太少。太少是沒有力的弱聲。要適可。在冬天，要嘴里吐出的蒸氣不是直向前衝，而是四散分開。

那麼，假使你有着一個好的軟上顎，就是說有一個凹度高的軟上顎，你既不是大舌頭，而舌頭又是用中間微凹的平放在嘴里的話，你將得到一個清純的(!!!)A音。注意，初學練聲不要有震顫(Vibrato)，震顫是久練之後自然發生的。

像這樣練習發聲，每個A字(高度可自由改變)唱十六拍，一直繼續一個星期或兩個星期。——把你的聲音練成清純，明快，澄澈，自然。

如果你想知道你的發聲是否正確，可以作以下的攷驗：點一支臘燭，放在口前三寸的距離發聲，如果氣流過激，燭光震顫，這證明你的發聲不良，用氣太多。反之，證明你的聲音是直正的清純，自然。

三 進 行

聲音的進行有着以下幾種相反的技术。

從一音移到另一音，界限不明，圓滑接續。這叫做貫音(Legato)。反之，音與音間短促分離，這叫頓音(Staccato)。

這兩種方法，沒有別的辦法，就是只有認真的練習。

那麼每天用修伯爾特的「你往那裏去」曲子，用A發音練習貫音：

中庸速度

<u>0</u> <u>0</u> 0 <u>0 3 4</u> <u>5 5</u> <u>5 5</u> <u>5·3</u> <u>1 3 1</u>
<u>5 5 5 7 2 7</u> 1 <u>0 3 4</u> <u>5 5</u> <u>5 5</u> <u>5·3</u> <u>1 3 1</u>
<u>5 5 5 7 2 7</u> 1 <u>0 3</u> ⁴ <u>3 3</u> <u>3 2</u> ² <u># 1 1</u> <u>0 1</u>
<u>2 2</u> <u>6 6 5</u> 4 <u>0 2</u> <u>3 4 3 4</u> <u>5 5</u> <u>5·3</u> <u>1 3 1</u>
<u>5 5 5 7 2 7</u> 1 <u>0 3 4</u> <u>5 5 5</u> ⁶ <u>5 4</u> <u>5·3</u> <u>1 3 1</u>
<u>5 5 5 6 2 7</u> 1 <u>0 3</u> <u>4 3 3</u> <u># 2 3</u> 1 <u>6 7 1</u>
<u>3 2 2</u> <u># 1 2</u> 7 <u>0 5</u> <u>5 5 5 7 2 5</u> 5 <u>3 5 3</u>
<u>2·7 2 1 7 6</u> ⁶ <u>7</u> <u>0 5</u> <u>5 5 5 7 2 5</u> 5 <u>3 5 3</u>
<u>2 5 7 5 2 1 7 6</u> <u>5</u> 0 0 <u>0 6</u> <u>6 6</u> <u>6 6</u>

2 2 0 0 2 | 2 2 # 2 · 2 | 3 0 6 | # 5 3 6 · 6 |

5 3 0 3 | 4 3 # 2 3 | 1 6 3 | ⁵4 3 # 2 3 |

1 0 3 | 6 6 6 1 3 6 | 6 4 6 4 | 3 · 1 3 2 1 7 |

6 0 1 | 1 · 1 2 3 | # 1 2 0 6 | 5 6 5 4 3 2 |

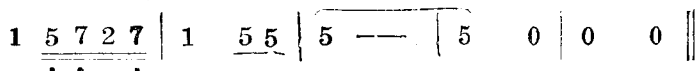
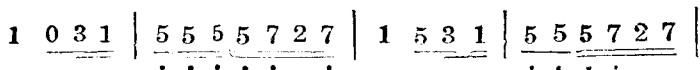
1 0 3 4 | 5 5 5 ⁶ 5 # 4 | 5 · 3 1 3 1 | 5 5 5 7 2 7 |

1 0 3 4 | 5 5 5 ⁶ 5 # 4 | 5 · 3 1 3 1 | 5 5 5 7 2 7 |

1 0 3 | 4 3 3 # 2 3 | 1 6 7 1 | 3 2 # 1 2 |

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

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

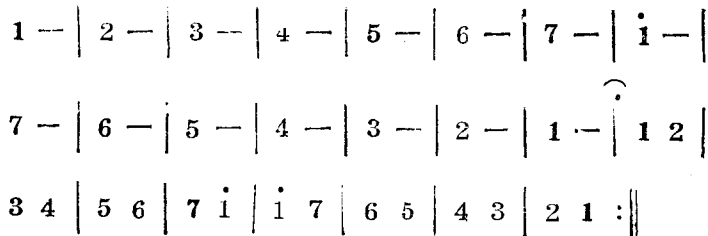


再用 La(拉)音，仍用以上的曲子來練習頓音。

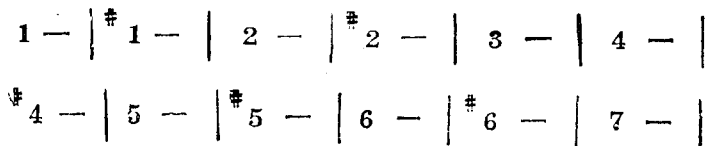
四 音 階

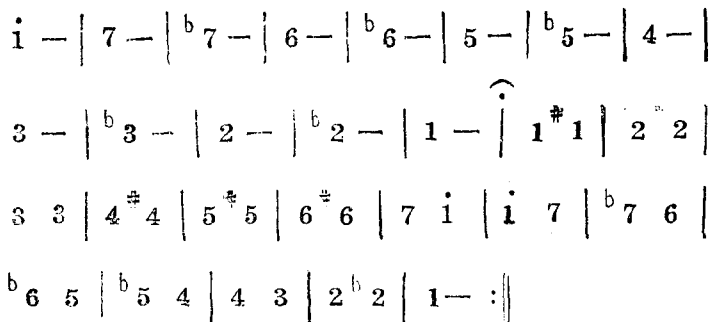
上面的曲子有着升降的音，是不容易一次就能唱正確的。——這是因為你沒有經常作音階練習的緣故。那麼，你每天清晨，一天不間斷的光作音階練習吧。

用C,D,E,F,G,調來唱：



還是用C,D,E,F,G,調來唱：



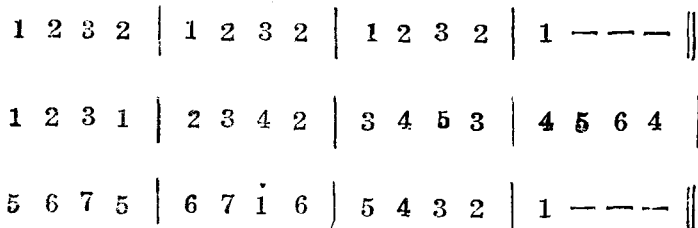


不要看上面的練習簡單，許多著名的歌者每天都不會間斷這簡單的練習呢！這簡單的練習是恢復嗓音、改造劣音的惟一有效的練習。

五 音 程

學唱歌最好是先學一點鋼琴或風琴，訓練成一雙好耳朵。最低限度，也要每日伴着風琴（或用口琴）來作以下的練習。

用C,D,E,F,G調唱：



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

5 7 $\dot{1}$ 5 | 4 3 2 1 ||

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

4 5 6 7 $\dot{1}$ 4 | 3 — 2 — | 1 — — — |

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

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

1 $\dot{1}$ 7 6 5 4 | 7 7 6 5 4 3 | 6 6 5 4 3 2 | 1 — — — ||

六 音 量

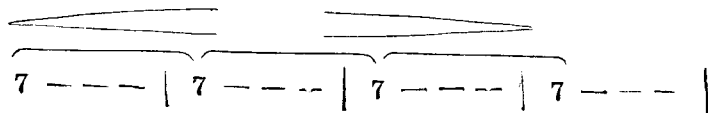
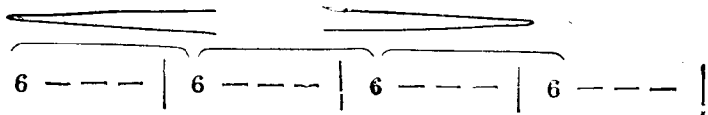
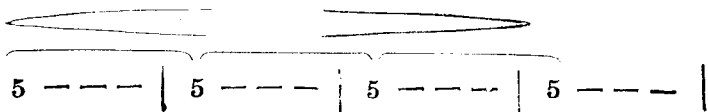
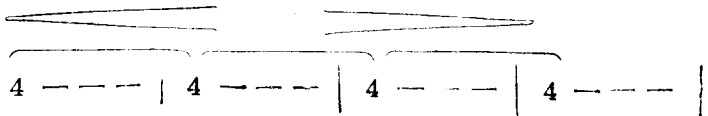
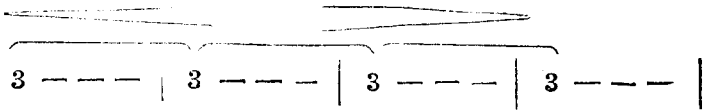
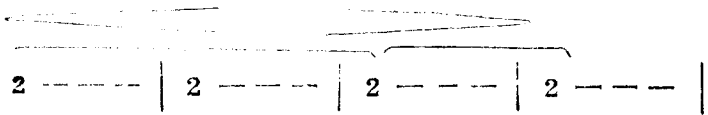
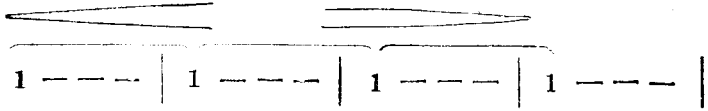
意大利有句名言：『漸強弱的唱法，就是唱歌藝術的一半。』

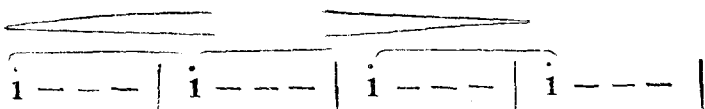
的確，在聲音的表情上，漸強弱的唱法是重要的手段之一。

開始，我們可以作以下的練習。

用C,D,E,F,G 調：

PP. P. mP.mf. f.ff.f. p.





如果嫌這樣練習太枯燥，不妨唱以下的練習：

G

6. 6·6 | 3 — | 6. 1 7 | 6. — |

6. 2 3 | 4 — | 2 2 3 | 6. — |

ff 6 6·6 | 6 — | ff 6 6·6 | 6 — |

f 6 1 7 | ff 6 — | fff 6 1 . | fff 6 6 . ||

七 唇 舌

唱歌者還須有一個有力的唇，圓滑的舌。——那麼，你得作以下的練習。

用G,A,B調：

1 1 1 1 | 2 2 2 2 | 3 3 3 3 | 4 4 4 4 |

Gly, Gly,

5 5 5 5 | 4 4 4 4 | 3 3 3 3 | 2 2 2 2 |

.....

1 1 1 1 2 2 2 2 | 3 3 3 3 4 4 4 4 |

5 5 5 5 4 4 4 4 | 3 3 3 3 2 2 2 2 |

1111 2222 3333 4444 | 5555 4444 3333 2222 |

1 1 1 1 2 2 2 2 | 3 3 3 3 4 4 4 4 |

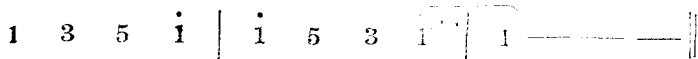
5 5 5 5 4 4 4 4 | 3 3 3 3 2 2 2 2 |

1 1 1 1 | 2 2 2 2 | 3 3 3 3 | 4 4 4 4 |

5 5 5 5 | 4 4 4 4 | 3 3 3 3 | 2 2 2 2 |

1 1 1 1 ||

再用Gle, Gry, Gre, Gla, G. a, Ply, Ple, Pla來唱。
用C,E,G調唱以下的練習：



Mi, Mi, M, Mi,

Ma, Ma, Ma, Ma,

把這練習繼續兩個月，你將得到很好的結果。

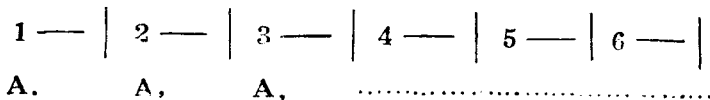
八 發 顫

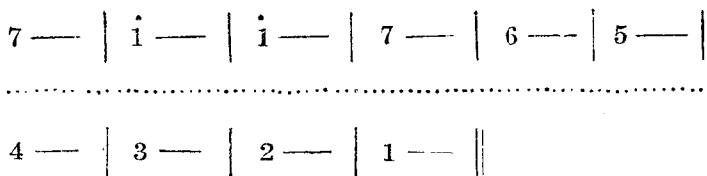
中國古代論唱之道，首言『正聲』。「度曲須知」上說得很明白扼要：出字（吐字）訣說：『一東鐘舌居中，二江陽口開張，三支思露齒兒，四齊微喜嚮聲……』收音（尾音）訣說：『韻屬庚青急轉鼻音，江陽（鐘緩入鼻中，摸及歌戈輕重收鳴……）由於屬韻不同，分別得異常嚴格。並且講究『聲中無字，字中有聲』。一字有數音時，要分開字頭，字腹，字尾。唱東字爲凍紅翁，唱問字爲問恆恩，唱秀字爲秀喉歐。

這就是要將每字的韻母唱出。在西洋，便是母音練習，用A, E, I, O, U（阿、愛、衣、歐、烏）五個字母來作發顫練習。

發顫練習，首先注重口形，最好照着鏡練習。

用C, E, G, 調：





唱A音，張口；唱E音，口扁闊；唱I音，口扁狹；唱口音，口作小圓形；唱U音，口合露小縫。每唱一音，就要保持原發音時之口形，以及原發音時之音型，——這要特別注意。

九 聲 區

空間，這在唱歌上是一個有用的字眼。

笛子管細而小，聲音非常尖銳，大鼓箱寬而大，聲音便低而廣，唱歌也是這樣。發高音，要找一個小的空間；發低音，要找一個大的空間。

聲區練習，便是訓練歌者找適當空間的方法。

人聲分三個聲區：胸聲（地聲），共鳴在胸腔；喉聲（上聲），共鳴在口腔；頭聲（裏聲），共鳴在頭腔。

意大利一句有名的話：『誰會巧妙的掉換聲區，而使聽衆不感覺到的，誰便是聲樂家。』

從這句話可以知道聲區練習的重要。

但可惜得很，關於聲區練習，即便是教師當着你的面，也只能這樣對的說明：『唱胸聲 喉頭，氣管擴大 聲帶全部震動，』他或者範唱一句，並且要你用手摸他的胸：『看

胸腔在共鳴，在外邊也可以感覺到胸腔的震動。至於唱喉聲，就是喉頭，氣管壓小，氣量也要減少，用口腔去共鳴。鼻聲，把嘴再向後收攏，氣流減少，不使氣流直向外出，使氣流向上，經鼻腔而到鼻竇。

正像名歌唱家卡里苔西所說的一樣：『發音的對或不對，只有自己才感覺得到』。只有用自己的悟性，細味教師的話，用悟性去感覺，去改正。

以下的曲調可以你供作練習之用：

C.

3 - 4 -	5 - $\dot{1}$ 0	7 - 2 -	$\dot{1}$ - 5 0
4 - 5 -	3 - 5 -	4 - 3 -	2 0 0 0
3 - 4 -	5 - $\dot{1}$ 0	$\dot{1}$ - $\dot{1}$ -	$\dot{1}$ - 6 0
$\dot{1}$ - 7 6	5 - 4 3	2 - 5 -	1 0 0 0
7 - 1 -	2 - 5 0	1 - 2 -	3 - $\dot{1}$ 0
7 - $\dot{1}$ -	$\dot{2}$ - 5 0	$\dot{1}$ - $\dot{2}$ -	$\dot{3}$ - - 0
3 - 3 -	3 - 1 0	7 - 3 -	1 - - 0

2 - 6 - | 6 - - i̇ | 7 1 4 2 | 1 - 0 0 |

1 - - - - | 1 3 5 i̇ | 7 - 2̇ - | i̇ - 5 0 |

i̇ - - - - | i̇ 5 3 1 | 7 - 5 - | 1 - - - - |

1 0 0 0 ||

A.

5̇ | 1 2 3 | 4 - 3 | 3 - 2 |

1 0 5̇ | 7̇ - 5̇ | 1 - 3 | 3 - ⁴²3 4 |

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

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

1 7̇ 1 | 2 - #1 | 2 0 1 | 5 - 4 |

^b 3 2 1 | 7̇ - 2̇ | 5̇ 0 5̇ | 1 2 3 |

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

$$\begin{array}{l}
 \widehat{11} \underline{7} \underline{6} \underline{7} \quad | \quad 1 \ 0 \ 0 \quad | \quad \widehat{55} \underline{4} \underline{3} \underline{2} \quad | \quad \widehat{1^b} \underline{7} \quad \underline{6} \underline{5} \quad | \\
 \underline{4} \underline{4} \underline{6} \quad \underline{1} \underline{4} \quad | \quad 6 \text{ --- } \quad | \quad \widehat{55} \underline{4} \quad \underline{2} \underline{7} \quad | \quad \underline{5} \overset{7}{\cdot} \quad \underline{6} \underline{5} \quad | \\
 \underline{3} \underline{3} \underline{1} \quad \underline{5} \underline{3} \quad | \quad \underline{1} \quad 0 \quad 0 \quad | \quad \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{4} \underline{3} \underline{2} \quad | \quad \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \quad | \\
 \underline{5} \underline{3} \underline{4} \underline{6} \underline{1} \underline{4} \quad | \quad 6 \text{ --- } 0 \quad | \quad \underline{5} \# \underline{4} \# \underline{4} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \quad | \quad \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{4} \underline{3} \underline{2} \quad | \\
 \underline{1} \text{ --- } \quad | \quad \underline{1} \quad \underline{3} \quad \underline{5} \quad | \quad 1 \text{ --- } \quad | \quad 1 \quad 3 \quad 5 \quad | \\
 \underline{i} \text{ --- } \quad | \quad \underline{i} \text{ --- } \quad | \quad \underline{i} \quad 0 \quad 0 \quad ||
 \end{array}$$

D.

$$\begin{array}{l}
 5 \underline{6} \underline{7} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{1}} \text{ --- } 3 \ 0 \quad | \quad 3 \underline{3} \underline{4} \underline{5} \underline{4} \quad | \quad 2 \cdot \# \underline{1} \ 2 \ 0 \quad | \\
 3 \underline{2} \cdot \# \underline{4} \underline{3} \underline{4} \quad | \quad 5 \# \underline{4} \underline{5} \underline{6} \underline{7} \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{2}} \underline{7} \underline{5} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \quad | \quad \underline{5} \ 0 \ 0 \ 0 \quad | \\
 5 \underline{5} \underline{6} \underline{7} \underline{7} \underline{\dot{1}} \quad | \quad \# \underline{\dot{1}} \text{ --- } \underline{\dot{2}} \ 0 \quad | \quad \underline{5} \underline{4} \underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \quad | \quad 2 \text{ --- } \underline{5} \ 0 \quad | \\
 5 \underline{5} \underline{6} \underline{7} \underline{7} \underline{\dot{1}} \quad | \quad \# \underline{\dot{1}} \text{ --- } \underline{\dot{2}} \ 0 \quad | \quad \underline{5} \underline{4} \underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \quad | \quad 2 \text{ --- } \text{ --- } \quad |
 \end{array}$$

$\overset{v}{3} \overset{b}{5} \overset{\cdot}{1} 7 - | 7 \overset{b}{6} \overset{\cdot}{5} 4 \overset{\cdot}{7} | \overset{b}{3} \overset{v}{5} \overset{\cdot}{1} \overset{b}{7} - | 7 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} 4 \overset{\cdot}{7} |$

$\overset{v}{3} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{4} 5 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} | \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} | \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} - | \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{2} |$

$\overset{v}{5} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} - | \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{2} | \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{\#4} \overset{\cdot}{5} - | \overset{\cdot}{5} - - - - |$

$\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{\#4} \overset{\cdot}{5} - | \overset{\cdot}{5} - - - - | \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} | \overset{\cdot}{2} - - - - |$

$\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{2} | \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{\#4} \overset{\cdot}{5} - | \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{\#4} \overset{\cdot}{5} - | \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{1} - |$

$\overset{b}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7} | \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} - | \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{1} - | \overset{\cdot}{1} - - - - |$

$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{0} ||$

bA.

$\overset{\cdot}{1} - - - \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} | \overset{\cdot}{3} - 5 \overset{\cdot}{0} | \overset{\cdot}{3} - \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} | 7 - - - 0 |$

$\overset{\cdot}{2} - - - \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} | \overset{\cdot}{4} - 5 \overset{\cdot}{0} | \overset{\cdot}{4} - - - \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} | \overset{\cdot}{6} - - - 0 |$

$\overset{\cdot}{6} - \overset{\cdot}{3} - | \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{0} | 7 \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} | 3 - 5 \overset{\cdot}{0} |$

$\overbrace{5 \text{ --- } | 5 \text{ --- } 5 \ 6 \ 7 \ \dot{1} | \dot{2} \text{ --- } 5 \text{ --- } | 3 \text{ --- } \dot{1} \ 0 |}$

$\overbrace{\dot{5} \text{ --- } | \dot{5} \text{ --- } \dot{5} \ 3 \ 2 \ \dot{1} | \overbrace{7 \text{ --- } 7 \ 6 \ 5 \ 4 | 3 \ 0 \ \dot{1} \text{ --- } |}$

$\overbrace{\dot{1} \text{ --- } | \dot{1} \ 0 \ 5 \ \dot{1} \ \dot{3} | \dot{5} \text{ --- } 4 | \dot{3} \ 0 \ \dot{1} \text{ --- } |}$

$\overbrace{\dot{1} \text{ --- } | \dot{1} \ 0 \ 5 \ \dot{1} \ \dot{3} | \dot{5} \text{ --- } 7 \text{ --- } | \dot{1} \text{ --- } |}$

$\dot{1} \text{ --- } ||$

D.

$\underline{5 \ 5} \ \underline{6 \cdot 5} \ \underline{7 \ \dot{1}} | \dot{2} \cdot \underline{7 \ 5} \ 0 | \underline{5 \ \dot{1}} \ \underline{\dot{3} \cdot 5} \ \underline{1 \ 3} | \underline{2 \cdot 7} \ \underline{5 \ 0} |$

$\underline{1 \ 2} \ \underline{3 \ 4} \ \underline{3 \ 4} | \overset{\#}{\underline{5 \ 4}} \ \underline{5 \cdot} \ \underline{6 \ 7} \ \underline{\dot{1}} | \dot{3} \text{ --- } \dot{2} \text{ --- } | \dot{1} \ 0 \ 0 \ 0 |$

$\overbrace{5 \text{ --- } | 5 \text{ --- } 5 | \overbrace{\dot{1} \text{ --- } | \dot{1} \text{ --- } 0 \ \dot{1} |}$

$6 \text{ --- } 4 \text{ --- } | 4 \text{ --- } 3 \text{ --- } | 2 \text{ --- } | 5 \text{ --- } \# 4 \text{ --- } |$

$4 \text{ --- } 3 \text{ --- } | 2 \text{ --- } 1 \text{ --- } | \underline{7 \ 0} \ \underline{5 \ 3} \ \underline{0 \ 5} | \underline{2 \ 0} \ \underline{5 \ 1} \ \underline{0 \ 5} |$

$$\begin{array}{l}
 \underline{\dot{7} 0 5 - 5} \left| \overset{>}{\underline{5 3}} \overset{>}{\underline{5 \cdot 6 7 i}} \right| \dot{2} \cdot \underline{7 5 0} \left| \underline{5 \dot{1} 3} \cdot \underline{5 1 3} \right| \\
 2 \cdot \underline{\dot{7} 5 0} \left| \underline{3 2 3 4 3 4} \right| \overset{\#}{\underline{5 4 5}} \cdot \underline{6 7 i} \left| 3 - 2 - \right| \\
 1 0 \underline{0 3 2 1} \left| \underline{\dot{7} 1 2 3 4 5 6 7} \right| \underline{\dot{1} 0 5 3 1} \left| \underline{\dot{7} 0 5 \dot{7} 0 5} \right| \\
 3 - \underline{1 3 2 1} \left| \underline{\dot{7} 1 2 3 4 5 6 7} \right| \underline{\dot{1} 0 5 3 1} \left| \underline{\dot{7} 0 5 \dot{7} 0 5} \right| \\
 1 0 5 - \left| 5 - 7 - \right| \dot{1} 0 5 - \left| 5 - 7 - \right| \\
 1 - 0 0 \parallel
 \end{array}$$

B.

$$\begin{array}{l}
 \dot{3} - \dot{2} \left| \dot{1} - 3 \right| 6 - \dot{1} \left| 5 - 0 \right| \\
 \overbrace{5 - -} \left| 5 6 7 \right| \dot{1} 7 \dot{1} \left| \dot{2} - \overset{v\#}{\dot{2}} \right| \\
 \dot{3} - \dot{2} \left| \dot{1} - 7 \right| 6 - \dot{1} \left| 5 - 0 \right| \\
 6 - \dot{2} \left| 5 - \dot{1} \right| \dot{3} - \dot{2} \left| \dot{1} 0 0 \right|
 \end{array}$$

$$\overbrace{5 \text{ ---}} \quad | \quad 5 \text{ ---} \overset{v}{\dot{2}} \quad | \quad \overset{\cdot}{\dot{1}} \text{ ---} 7 \ 6 \ 7 \quad | \quad \dot{1} \text{ ---} \underline{5 \ 0} \quad |$$

$$\overbrace{5 \text{ ---}} \quad | \quad 5 \text{ ---} \dot{2} \quad | \quad \overset{\cdot}{\dot{1}} \text{ ---} 7 \ 6 \ 7 \quad | \quad \dot{1} \ 0 \ 5 \quad |$$

$$\dot{3} \text{ ---} \dot{2} \quad | \quad \# \dot{1} \text{ ---} \flat 7 \quad | \quad 6 \text{ ---} 5 \quad | \quad 4 \text{ ---} \underline{2 \ 0} \quad |$$

$$\dot{4} \text{ ---} \dot{3} \quad | \quad \# \dot{2} \text{ ---} \flat \dot{1} \quad | \quad 7 \text{ ---} 6 \quad | \quad 5 \text{ ---} 0 \quad |$$

$$\underline{5 \ 6 \ 5} \text{ ---} \quad | \quad \underline{5 \ \dot{1}} \ 5 \text{ ---} \quad | \quad \dot{2} \text{ ---} 0 \quad | \quad \underline{\dot{4} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}} \ \underline{7 \ 6} \quad |$$

$$\underline{5 \ 3} \ \underline{1 \ 3} \ \underline{5 \ \dot{1}} \quad | \quad \dot{3} \text{ ---} \dot{2} \quad | \quad \dot{1} \text{ ---} 0 \quad | \quad \dot{3} \ \dot{1} \ 5 \quad |$$

$$3 \text{ ---} \quad | \quad \dot{1} \ 5 \ 3 \quad | \quad 1 \text{ ---} 0 \quad ||$$

G.

$$3 \ 2 \ 1 \ \dot{6} \quad | \quad 5 \text{ ---} 1 \quad | \quad \dot{7} \cdot 2 \ 5 \quad | \quad 1 \ 2 \ 3 \ 0 \quad |$$

$$5 \text{ ---} 3 \quad | \quad 2 \ 5 \ 7 \ 6 \quad | \quad 5 \text{ ---} 0 \quad | \quad 4 \ 3 \ 2 \ 1 \quad |$$

$$\dot{7} \text{ ---} 2 \quad | \quad 1 \ \dot{7} \ \dot{6} \ 2 \quad | \quad 2 \cdot \underline{\dot{7}} \ 5 \ 0 \quad | \quad 4 \ 3 \ 2 \ 1 \quad |$$

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

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

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

7 0 ^b3 - | 6 0 1 - | 1 3 2 5 | 3 0 6 6 |

2 [#]3 4 5 5 | 1 · 2 3 4 4 | 7 · 1 2 ^b3 3 | 6 0 1 - |

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

5 3 0 3 2 3 2 | 1 - - - | 1 0 0 0 ||

十 解 釋

如果一個歌者僅僅會按着樂譜，拍子，節奏來唱歌，他不能算是一個歌唱家。

歌唱家的地位，恰如一個管絃樂隊的指揮者。你從未見過相同的一個樂曲而經過兩個指揮者演奏出來的效果相同，

歌唱者也是一樣，他應該通過自己對於樂曲的認識，而加以解釋。

一個歌曲，至少要把歌詞念上廿遍，找出詩的感情，含義。至少要把曲調唱五十遍，找出曲的情感，內含。Frank La Forge說：『歌者必須有他自己對於歌曲的反應。』——正是這個意思。

樂曲上任何一個強弱記號，速度記號，表情記號，都不能忽視。——這些記號，是作曲者或作歌者們的心血。隨每一個歌，如果你平鋪直敘的唱一遍，和注意各種記號的唱一遍，你將發現其間重要的差別。

其次，漸強弱是表情的主要手段；適當的應用，可以獲得驚人的效果。

語調更要注意，是敘事的，還是抒情的；是憤怒的，還是愛嬌的；是渴望的，還是訣別的……，每一句，每一段，一定有着不同的意趣；感情。

『聽衆信任歌者，是希望他表現出歌曲的節奏，發現他隱藏着的意義，體念歌曲的種種感情，而以其所得轉贈給聽衆。』（Forge）

逐字逐音的唱歌是庸俗的，只有通過歌者的解釋，才算是作曲者意念的再現。

一句話：歌者不是留聲機，不是樂譜背誦者，唱歌是一種創造；一種相等作曲，指揮一樣的創造。

第四章 指揮

一 指揮者的任務

「指揮」並者不是近代的產物，自從人類有集體活動時，就開始有指揮者，我們如果去看到現在非洲野蠻人的跳舞和他們的奏樂，會證實這句話的，雖然他們的舞蹈與音樂是那樣的簡單：假如，要沒有一個人（指揮者）領導，那舞蹈的隊形常要錯亂，音樂也說不定不合節奏。

在我國京劇中打小鼓和響板的的就是指揮者，（不一定非拿指揮棒站在樂隊或歌隊前面手臂舞動才算是指揮）琴師要按着他的板眼拉琴，演員的唱做都要聽他的指揮，他主宰着全劇的進行，如沒有他的指揮，全體會陷入混亂的狀態是很明顯的預測。

再看，現代進步的大管弦樂隊，(symphony Orchestra) 全隊有二十幾種不同的樂器，有數十至百餘人的演奏者，這裏的指揮者是全樂隊的生命創造者，祇有由他的指揮才能表現全樂曲的整齊統一，調和，才能重顯交響曲的靈魂。

由以上我們知道，在集體唱奏時是不能缺少指揮的，不過在這裏所講的，不是複雜而繁重的樂器指揮法，而是適合目前需要的簡易的歌詠指揮法。

我們再談談歌詠團體為什麼需要指揮：（八人以內不用指揮）

1. 如果沒有指揮者全體歌唱者，無從唱起，開始不易整齊，中途也容易鬧出你快我慢節奏不一致的毛病。

2. 沒有指揮者定音，會你高我低，唱得七亂八糟（有樂隊或樂器伴奏時例外）。

3. 沒有指揮者，不能一致的，表現歌曲的精神與靈魂。

4. 沒有指揮者，不易使歌詠集團進步。

二 指揮前的準備

A. 指揮棒

指揮棒的長短，粗細，輕重，顏色，質料，原沒有十分一定的標準與規定。不過一般的歌詠指揮棒長約一尺三寸至二尺（標準尺），如鋼琴管那樣粗細。手握處較粗，上端漸

漸細。輕重可按照指揮者自己使用方便而定。質料多半是木質，我國之細竹亦甚佳，輕全金屬比較少用。顏色，普通用木質本色，祇上層塗透明的漆。如採用烏木，可鑲上銀頭，或其他裝飾。

指揮大集團時，可以戴白手套用白色的指揮棒（上塗銀漆或白磁漆）因為白色很明顯，遠距離的人也容易看清指揮。

B. 指揮棒的拿法

指揮棒的拿法有三種：

- a. 四指在上，姆指在下的姿式，手心要空，手掌向下棒向左。
- b. 姆指，食指，中指拿棒之一端，手心向左或向下。
- c. 姆指與食指平行伸直，其他三指捲握手心指揮棒放姆指與食指之間。

拿棒並沒有像定律一樣的拿法，總之，拿棒後以姿式自然，運轉便利為原則。第一二種拿法是一般人喜歡採用的。

C. 背熟歌譜

指揮者對於指揮的歌曲的調子、拍子、節奏、速度、表情、歌詞、與歌曲中一切變化，都要把它背熟，牢記，然後才能指揮，不然一定會指揮得一團糟。

如有樂器伴奏時，伴奏部份也得記熟，不然，引子或過

門之後不知何時接唱，伴奏與唱便不能合作。

較長的歌曲（必須要看譜的歌曲），歌者可以看譜子，指揮者也可以看譜子指揮，但事先也要看熟。目前一般不很長的抗戰歌曲，還是背着指揮的好。

D. 服 裝

當表演時，歌者的服裝一定要整齊一致，美觀。服裝如不整齊一致時，就是唱得很整齊，而聽起來還覺得差一點似的，因為，這是聽覺受到視覺影響的緣故。

指揮者的服裝，可與歌者不同，要軍事化時可穿深草綠，如穿便服，最好穿深色的衣服，如黑色和藏青色。

E. 歌者的隊形

指揮大的集團時，歌者站的隊形要整齊，美觀，指揮者要站在台上，如沒有台要站在高處，總之，以每個歌者能看見指揮者為原則。

歌詠隊如在台上演唱時，最好站成扇子面的弧形，低的站前，高的在後，男女二部或齊唱時，女聲站左男聲站右，（按指揮向歌者的方向）或女前男後。

男女混聲合唱時，女高音在左女低音在右，男高音站女高音之後排，男低音站女低音之後排，如有鋼琴可放在歌者右端。

歌 上台，下台要敏捷，整齊。左轉右轉或下台時要一

致，上台後不講話，不出聲，不亂看台下，要注意指揮者一人。

歌者站好之後，指揮者再出場，先檢查歌者是否準備好，然後一人代表向衆行禮，唱完也。好一人代表，歌者可不必行禮。

F. 維持肅靜

指揮者上台後，不要慌慌張張的馬上就指揮，必先看看每個歌者是否預備好。如歌者與聽衆不肅靜時，指揮者要設法維持安靜，然後再開始指揮。噪雜的會場裏寧可不演唱。

三 開始前的最後步驟

A. 定音

比方唱一首歌曲，指揮者只喊一二三之後，大家便開始唱，拍子節奏可以唱得一致，而開始的聲音，多半是你高我低不會一致的，究其根原，毛病出在事先沒有定音。因為每個歌者自己認為標準的音是不一致的，所以，假如唱G調的曲子時，指揮者先唱或吹奏出G調的1或該曲的頭一個音符，然後再指揮。

要定音，事先必須預備一具定音器，如音叉，定音哨（C.D.A.E四音，為定提琴絃用），或口琴。如用風琴，鋼琴

定音比較更爲方便，因爲牠含有半音。

如沒有以上任何一件定音器，也可以定音，那祇有由指揮者自己的經驗定一個比較合適的高低，當然，這種定音沒有用定音器定音準確可靠。

假如，感覺自己定音沒有把握時，可將該曲中的最高音與低音自己小聲唱唱試試，如能唱得高低合適時，就將該音告訴歌者，不合適時，自己再找合適的音。這是沒定音器時，自己定音的一種方法。

B. 速度與口令

某曲用什麼速度來唱，這是指揮者事先要研究好的，現在一般指揮者低知喊口令『一，二，三』之後便開始指揮而不注意口令『一，二，三』的速度，假如，一個很慢的曲子，絕不能很快的喊『一，二，三』反之，一首輕快的歌曲也能很慢的喊『一，二，三』後再指揮，所以說，口令數目的快慢要與該曲速度一樣，因爲喊口令不僅是叫歌唱在同一個時間開始唱，也等于告他們用什麼速度來唱。

現在再談談口令的數目。唱國歌時可以喊『一，二，三』，因爲它是從第四拍唱起。假如某曲是 $\frac{4}{4}$ 的拍子第一個音符從第三拍唱起時，口令要喊『一，二』後就可以唱，從第二拍唱起時要喊『三，四，一』再唱，總之，任何一個歌曲從某拍唱起時，口令就該喊到某拍的前一拍後再唱，因爲這樣，可以使歌者知道是從第幾拍唱起，也知道那是強起或弱起。

不喊數字的口令時，任何歌曲都可以喊『預備——起！』或『預備——唱！』之後大家再一齊唱。

可能的話，還是看指揮者的動作就開始唱，不必喊口令，尤其是在正式表演歌唱的時候。

C. 預備的指揮姿式

指揮者到者之前，不必馬上就指揮；第一，看看歌者是否都預備好馬上可以唱，是否都專心注意指揮。第二，定音。第三，做預備指揮的姿式。第四，開始唱。

預備指揮原沒有一定的姿式，普通則，好像有人用手槍迫着似的雙手舉起，不必舉得太高，或左手舉起，右手提到胸部間

四 各種拍子的指揮法

拍子分爲兩類：單式拍子和混合拍子。

單式拍子有二拍子，三拍子，四拍子三種。

混合拍子有混合二拍子，混合三拍子，混合四拍子三種。

A. 二拍子

二拍子每小節內有兩個相等時值的音符。第一拍是強拍，第二拍是弱拍。

如 $\frac{2}{4}$ 爲二四拍子，每小節內有兩個四分音符。 $\frac{2}{2}$ 是

二二拍子， $\frac{2}{8}$ 是二八拍子。

二拍子 ($\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{8}$) 指揮法：

a. 基本式 b. 變化式一 c. 變化式二



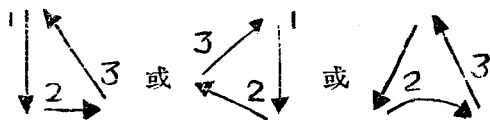
B. 三拍子

三拍子每小節內有三個相等時值的音符，第一拍強，第二、三拍弱。

如 $\frac{3}{4}$ 為三四拍子，以四分音符做一拍，每小節內有三分音符； $\frac{3}{8}$ 為三八拍子； $\frac{3}{2}$ 為三二拍子。

三拍子 ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{2}$) 的指揮法：

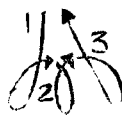
a. 基本式



b. 變化式一



c. 變化式二



或



d. 變化式三 (慢三拍子)



C. 四拍子

四拍子每小節內有四個相等時值的音符。第一拍強，第二拍弱，第三拍次強，第四拍弱。

如 $\frac{4}{4}$ 爲四四拍子，以四分音符做一拍，每小節內有四個四分音符； $\frac{4}{8}$ 每四八拍子； $\frac{4}{2}$ 爲四二拍子。

四拍子指揮法：

a. 基本式



b. 變化式一



或



變式



變式



D. 混合二拍子

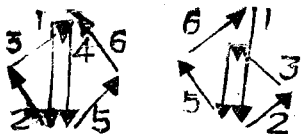
混合二拍子是連合兩個三拍子組成的，每小節分為兩拍，第一拍強，第二拍弱，像二拍子，但是每拍內含有三拍，與三拍子一樣，所以稱做混合二拍子，快板的歌曲作兩拍指揮，慢板的歌曲要作六拍子指揮，所以，這種混合二拍子普通都稱為六拍子。

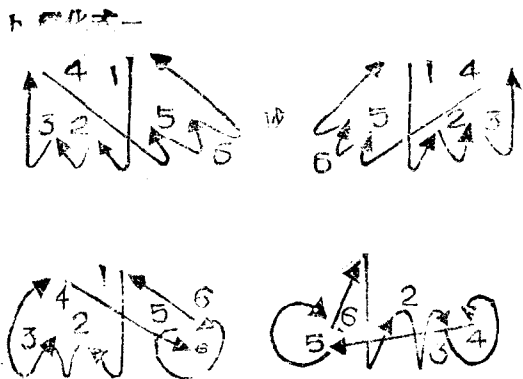
六拍子作二拍時第一拍強第二拍弱；作六拍子時第一拍強，第二、三拍弱，第四拍次強，第五、六拍弱。

如 $\frac{6}{8}$ 為六八拍子，以八分音符做一拍，每小節內有六個八分音符； $\frac{6}{4}$ 為六四拍， $\frac{6}{16}$ 為六，十六拍子。

六拍子 ($\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{16}$) 指揮法：

a. 基本式





E. 混合三拍子

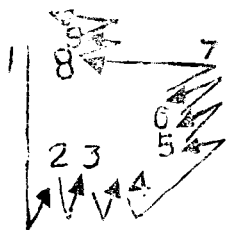
混合三拍子每小節可分作三拍，像三拍子一樣，但是每拍內又含有三拍，所以稱為三拍子，以最小的單位來計算又因為牠有九拍，所以普通都稱為九拍子。快板的歌曲，作三拍指揮，慢板的歌曲，作九拍子指揮。

九拍子作三拍子指揮時，第一拍強，第二、三拍弱。作九拍子指揮時，第一拍強，第二、三拍弱，第四拍次強，第五、六拍弱，第七拍次強，第八、九拍弱。

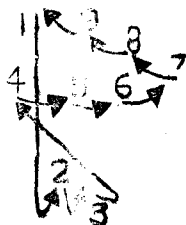
如 $\frac{9}{8}$ 為九八拍子，以八分音符做一拍，每小節內有九八分音符； $\frac{9}{4}$ 為九四拍子； $\frac{9}{16}$ 為九十六拍子。

九拍子 ($\frac{9}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{16}$) 指揮法：

基本式



b 變化式



F. 混合四拍子

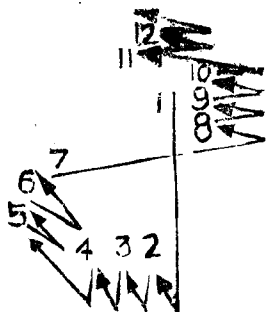
混合四拍子，每小節分作四拍子，像四拍子一樣，但是，每拍內又含有三拍，所以稱為混合四拍子。若以最小單位來計算又因為牠共有十二拍，所以又稱為十二拍子。快板的歌曲作四拍子指揮，慢板的歌曲作十二拍子指揮。

十二拍子作四拍子指揮時，第一拍強，第二拍弱，第三拍次強，第四拍弱，作十二拍子指揮時，第一拍最強，第二、三拍弱，第四拍次強，第五、六拍弱，第七拍強，第八、九拍弱，第十拍次強、第十一、十二拍弱。

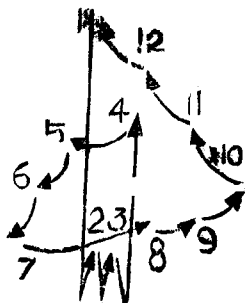
十二拍子有三種： $\frac{12}{8}$ 為十二，八拍子，以八分音符做一拍，每小節內有十二個八分音符； $\frac{12}{4}$ 為十二，四拍子； $\frac{12}{16}$ 為十二，十六拍子。

十二拍子 ($\frac{12}{8}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{16}$) 的指揮法：

a. 基本式



b. 變化式



c. 五拍子與七拍子

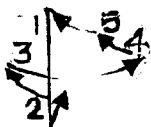
五拍子與七拍子都是非常少見的拍子。

a. 五拍子 ($\frac{5}{4}, \frac{5}{8}$) 要把每一小節分線分成先三拍後二拍 ($1, 2, 3 / 4, 2$) 或先二拍後三拍 ($1, 2 / 1, 2, 3$)。

($1, 2, 3 / 4, 2$) 的五拍子指揮法：



($1, 2 / 1, 2, 3$) 的五拍子指揮法：



b. 七拍子 ($\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$) 要把每一小節分線分成先四拍後三拍。
拍 (1. 2. 3. 4 / 5. 6. 7) 指揮法:



五 以V做一拍為原則的指揮法

以V做一拍為原則的指揮法比較簡單容易，明顯。初者最好先練習這種指揮法。

A. 二拍子

基本式



變式



B. 四拍子

基本式

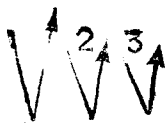


變式



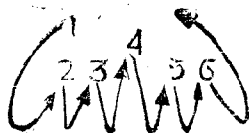
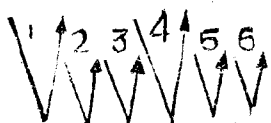
C. 三拍子

基本式



D. 六拍子

。基本式



這種指揮法，強拍與加強的聲音，指揮的線條要揮動得大些，弱拍與弱的聲音，指揮的線條要揮動得小些，但是，指揮的線條不管大小長短與形狀，而每一拍所用的時間一定彼此相同，除了在變快慢情形之外。

六 預備拍

某一歌曲從 x 拍唱起，而開始指揮時要從 x 拍的前一拍指揮起以爲唱者準備。這開始以前做準備的拍子就稱爲預備拍。

預備拍普通有兩種：

第一種以開始唱的前一拍或數拍爲預備拍。比如，四四拍子從第一拍唱起時，就從第四拍指揮以爲預備拍，從第四拍唱起時，就從第三拍指揮起；從第三拍唱起時，就從第二拍指揮起，其他以此類推。

不一定拿前一拍而拿前數拍做預備拍亦可。如四四拍子從第四拍唱，而從第一拍指揮起，拿一，二，三拍做預備拍，到第四拍唱，三四拍子從第一拍唱可先打三拍再從第一拍

唱起。這種預備拍可用左手指揮，到唱時再用右手指揮，若完全用右手時，預備拍的動作要小些。

第二種是不拿開始唱的前一拍做預備拍，而是指揮者揮揮一種簡顯的預備路線。下圖中的虛線就是這種預備的指揮法。

A. 二拍子

a. 從第一拍開始



b. 從第二拍開始



B. 三拍子

從第一拍開始



從第二拍開始



從第三拍開始



(4) 為第四拍預備拍的第四拍，以後仍照原來路

綫。指揮。

C. 四拍子

a. 從第一拍開始



b. 從第二拍開始



c. 從第三拍開始



d. 從第四拍開始



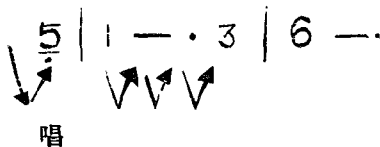
另外，以V做一拍指揮中的預備拍，不論從第幾拍開始，都可以用這種預備拍：



或



還有，有許多歌曲不是從第一拍或二，三，四拍開始，而是從某拍的後半拍開始，在這種情形之下，拿該拍的前半拍作預備拍是很好的，如下圖：



七 列隊進行時的指揮法

A. 步伐——進行時要唱歌的話，必須先把行列走整齊，每個人的腳步要一致，要不然唱起歌來也會像不一致的步伐那樣零亂。

B. 告訴隊員唱什麼歌曲——a. 用嘴告訴唱那一支歌曲；b. 用手勢告訴，但須事先規定大家記好，伸某指唱甲曲，伸某指唱乙曲，或者用單手或雙手表示亦可；c. 用警笛告訴，如幾長幾短唱某曲，這也要事先規定好。

C. 定音——此處所講的定音與前面所講的一樣；不過，在進行時用Cornet或Trumpet（洋號，非軍隊之步號）定音比較好，因為牠發音大，容易聽到。

如果沒有較響的定音器，而歌曲的開始是從低音唱起的，像「義勇軍進行曲」的 $\dot{5} \mid 1$ ，在這種情形之下，定音只唱低的 $\dot{5}$ 音時大家很不容易聽到，所以，最好從高音定下來，如 $5 \ 3 \ 1 \ 5$ 。再不然，指揮者可找一個合適的音，把歌曲的頭一句唱過後，大家再跟着唱。

D. 口令——列隊進行時，所喊的口令要特別注意。『一』是代表左脚，也代表第一拍或第三拍或強拍；『二』是代表右脚也代表第二拍或第四拍或弱拍。比如，「救亡進行曲」：

(左) (右) (左)(右) (左) (右) (左)(右)

1.1 5.5 | 1 0 | 3 3 1.1 | 3 0 |

唱這個歌時，絕對不能喊一，二，三再唱，因為喊一，二，三的話應該從第四拍或弱拍唱起，並且是從右腳唱起，祇能喊一，二後從第一拍強拍唱起。

E. 指揮——列隊進行時所用的指揮棒要較粗而長（比普通手杖稍短），同軍樂隊所用的差不多。指揮時第一拍向下，第二拍向上，大家看指揮棒上下移動便很容易合拍而唱，如果用小棒或空手來指揮的話，一定要將手高過頭而指揮，不然後面的人是看不到的。

此外，有兩點須特別注意：第一，跑步或剛跑步之後不要唱歌；第二，行至骯髒有惡味或灰塵飛揚的街道上也不要唱歌。因為這都和人身健康有害。

八 情趣不同的歌曲指揮法

A. 莊嚴偉大的歌曲——如「國歌」等，指揮這種歌曲時，指揮者要有嚴肅的態度，站得要正直，頭部可以稍稍昂起，兩手臂指揮的路綫要畫得大些，寧可指揮得規矩，進行死板，而不要指揮得花樣太多。

B. 激昂慷慨的歌曲——如「真正飄飄」，「馬賽曲」等，指揮一種歌曲時，指揮者的表情與動作要處處表現得有力，指揮的路綫要畫得大些，並且要硬一點直一點，不要柔而曲的綫條。尤其要特別注意加強節奏與拍子的強弱的表現。用以V為一拍的指揮法較為適宜。

C. 進行曲——如「救亡進行曲」，「救國軍歌」等，這種歌曲差不多都是二拍子或四拍子，所以指揮時第一要把一

強—弱物合於進行步伐的節奏表現出來。指揮路線不必很大，需要硬、直、強有力。也適於用以V爲一拍的指揮法。

D. 優美或思念的歌曲——指揮這種歌曲，路線運行得要慢些，要曲綫軟綫，要軟綫條。適於用變化式的指揮法，而不適用基本式的指揮法。

(本章悠韓執筆)

第五章 作曲

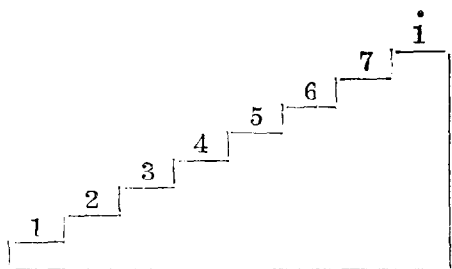
一 學習作曲的基礎常識

在學習怎樣創作之先，必須對普通樂理有明晰的了解，而其中音程與音階部份更為重要。

A. 音階與音程

樂音的高低，相互間取一定的度量構成階梯形式，稱為音階(Scale)

例：



各音之間，相隔度量之大小，稱為音程(Interval)。

例： 1 — 2. 1 — 5. 2 5
 ↑ ↑
 1 1

B. 音程的種類

音程種類可由兩音之間的構成情形及兩音相隔度量來分。

a. 從兩音之間的構成情形來區分有「旋律音程」及「和聲音程」。

1. 由兩個相繼發出的音所構成的音程，稱為「旋律音程」。

例： 1 —→ 3. 1 —→ 5.

2. 由兩個同時發聲的音所構成的音程，稱為「和聲音程」。

例： 3) 5)
 1 1

b. 按照兩音相隔的度量大小來分，有：

1. 倍增音程。
2. 增音程。
3. 長音程。
4. 完全音程。
5. 短音程。
6. 減音程。
7. 倍減音程。

音程大小的計算，以相差的半音的多少而定。比如，

1 → 2 為兩個半音所構成的二度（注意，本音至的本音算一度）稱長二度。如 2 → 3 長二度。

1 → $b2$ 為一個半音所構成的二度稱短二度。如 7. 1 → 1, 3 → 4。短二度

1 → $\sharp 3$ 為五個半音所構成的三度稱「增三度」。

1 → $b\flat 3$ 為二個半音所構成的三度，稱「減三度音程」。

1 → 4, 為一個長三度及一個短二度所構成的音程稱為「完全四度音程」。

1 → 5, 為一個長三度及一個短三度所構成的音程稱為「完全五度音程」。

凡包括一個長三度音及一個短二度或短三度音的音程，叫「完全音四度」或「完全五度音程」。

1 → $\hat{1}$, 為一個完全五度及一個完全四度音所構成的音程稱為「完全八度音程」。

〔附〕 音 程 度

度	數	音程				大	小
一, 四, 五, 八度	倍增	增	完全	減	倍增	倍減	
二, 三, 六, 七度	倍增	增	長	短	減	倍減	
計算法	大 ← 每一級相差半音 → 小						

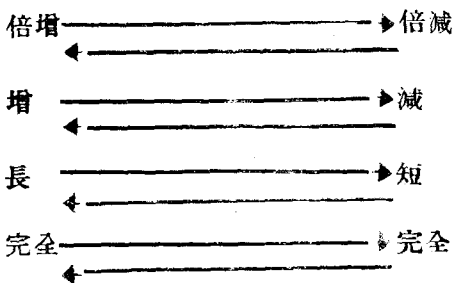
(註)普通歌曲，倍增及倍減音程用得很少。

C 音程的轉回

音程轉回，即A音與B音高度關係，變換其原來位置之八度。即1→3，變3→1̇ 其轉回後的音程度數，等於從九減去原音程的度數。

例： 1 → 5 $\frac{5}{1}$ 五度。
 5 → 1̇ $\frac{1}{5}$ (9 - 5 = 4) 四度。

音程轉回後的性質關係表



例一：長三度轉回後變成短六度

$$\begin{array}{ccc}
 1 & \text{---} & 3 \\
 & \nearrow & \\
 3 & & 1
 \end{array}
 \begin{array}{c}
 \overset{3}{1} \\
 \overset{\cdot}{1} \\
 \underset{3}{1}
 \end{array}
 \begin{array}{l}
 \text{長三度} \\
 \\
 (9 - \text{長}3 = \text{短}6) \text{短六度}
 \end{array}$$

例二：完全五度變成完全四度

$$\begin{array}{ccc}
 1 & \text{---} & 5 \\
 & \rightarrow & \\
 5 & & 1
 \end{array}
 \begin{array}{c}
 \overset{5}{1} \\
 \overset{\cdot}{1} \\
 \underset{5}{1}
 \end{array}
 \begin{array}{l}
 \text{完全五度} \\
 \\
 (9 - 5 = 4 \text{完}) \text{全四度}
 \end{array}$$

D. 音階的種類

通常音階分為三種：a. 自然音階，b. 半音階，c. 全音階。

a. 自然音階

自然音階 (Diatonic) 有長音階與短音階二種。

1. 長音階——凡音階的前三音所構成的音程為長三度，第三音與第四音成半音，第七音與第八音成半音稱為長音階。

例：

$$\begin{array}{cccccccc}
 & \text{長三度} & & & & & & \\
 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & \overset{\cdot}{1} \\
 & \searrow & & \swarrow & & \searrow & & \swarrow \\
 & & \text{半音} & & & \text{半音} & &
 \end{array}$$

2. 短音階，——有「自然短音階」，「和聲短音階」，「旋律短音階」三種。

a. 自然短音階，——凡音階的前三音所構成的音程為短三度，第二音與第三音成半音，第五音與第六音成半音稱為「自然短音階」。

c. 全音階

全音階(Whole tone scale)由六個全音組成 每級相差全音，稱為全音階。

例： 1 2 3 \sharp 4 \sharp 5 \sharp 6

此種音階古民族用之。

E. 自然音階與音程關係

自然音階的音程關係可以從兩方面來分別說明：

a. 各級音與主音(第一級音)

音級名稱(主音)	第一級 (上主音)	第二級 (中)	第三級 (下屬音)	第四級 (屬)	第五級 (下中音)	第六級 (導音)	第七級 (導音)
長音階	長二度	長三度	完全四度	完全五度	長六度	長七度	
自然短音階	長二度	短三度	完全四度	完全五度	短六度	短七度	
和聲短音階	長二度	短三度	完全四度	完全五度	短六度	長七度	
旋律短音階	長二度	短三度	完全四度	完全五度	(上行) 長六度 (下行) 短七度	(上行) 長七度 (下行) 短七度	
音階	音程						

b. 各音與鄰近音

	1	6	6	6	6
音程	7	5	#5	#5	5
	6	4	4	4	4
大格： 長二度	5	3	3	3	3
小格： 短度	4	2	2	2	2
	3	1	1	1	1
有虛綫的 增二度	2	7̣	7̣	7̣	7̣
	1	6̣	6̣	6̣	6̣
音階	長音階	自然 短音階	和聲 短音階	上行	下行
	旋律短音階				

F. 長調與短調

調的組織，大體上有兩種：

a. 由長音階所構成的稱長調，或稱大調。

例：C長調 1 2 3 4 5 6 7 1

通常長調的「長」字省去，稱C調，D調，就有長調的意義。

b. 由短音階的構成的稱短調，或稱小調。

例：C短調 6 7 1 2 3 4 5 6

短調的寫法，有人以英文小寫來標記，如 c 調，b 調。

G. 同宮調與關係調

a. 同 宮 調

『宮』是中國古代記譜的第一音名(主音)，即今長調之『1』，短調之『6』。以同一的音(即同高度的音)為主音的長短兩調，叫為同宮調。

例：A(A長調)是a(A短調)的同宮調。

a是A的同宮調。

A 調 * 1 2 3 4 5 9 7 1̇

a 調 * 6 7 1 2 3 4 5 6

(* 主音位同一高度)

b. 關 係 調

兩調之關係最密切，稱為關係調，如：

C 調 * 1 2 3 4 5 6 7 1̇

a 調 6 7 * 1 2 3 4 5 6

(*兩調之間祇主音高度不同，其他地方均同。)

上例C調與a調音相差三度。一個長調，與比它低三度的短調，互相關係調。

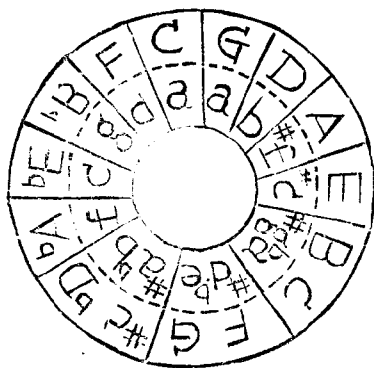
例：a是C的關係短調。

C 是 a 的關係長調。

II. 各種長短調和各調之關係

長短調有二十四種，另有異名同音的二種，共二十六種。

圖解：



圖中大楷英文表示長調，小楷英文表示短調，虛綫表示長調與短調互成關係調，長短調之左右二調為上五度調及下五度調。b 與#，b 與#d 名稱不同，調子一樣。外圈是長調，內圈是它們的關係短調，每一根直綫代表的音程是短三度，每一根弧綫代表的音程是完全五度。

二 音的特性與情感

音的特性與情感的瞭解，是學習處理樂曲情感的主要功

課，正如寫作文章，一定先要瞭解每個字的意義，各個文字的串接方法與意思，然後才能寫得好文章。

音，因為物體振動的狀態不同，可分為兩大類：

A. 振動有規則的叫做樂音(Musical)。

B. 振動不規則的叫做。噪音(Noise)。

從一般的感覺來說，樂音是能使人起愉快的印象，噪音使人感到討厭。

不過，于不同條件下，也能生出相異的效果，比如，唱歌或奏樂，有時因為曲調進行不好，或者節奏過于單調，常能使人不快或疲乏。而噪音樂器（如打擊樂器），却因節奏的優美而生出良好效果。

樂音，是具備了長短，強弱，高低，音色四種特性，當我們應用時，必須注意到這幾方面。

A. 長短的特性

a. 長的音——莊嚴，平靜，柔和。

例一：C調 $\frac{4}{4}$ 國 歌 程懋筠曲

1 | 1—3 | 3—5 | 5— ∴

長而平行，莊嚴，平靜，漸達於寬遠。

例二：C調 $\frac{4}{4}$ 漁 光 曲 任 光 曲

1—5 | 2—5 | 5—3 | 2

長而跳蕩，柔和、優美而略帶哀怨。

例三： $\frac{4}{4}$ 聶耳輓歌 呂驥曲

慢

3 — — 3 | 3 — —

沉長的音調，充滿了悲哀與溫和。

例四：C 調 $\frac{4}{4}$ 仰望蒼空 悲多芬曲

慢

5 | 1 — 5 — | 3 — 1

肅穆而平和，雄偉沉勁。

b. 短的音——輕快，活潑，急促，激動。

例一：G 調 $\frac{4}{4}$ 游擊隊 賀綠汀曲

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

短而作音階進行，輕快流利，活潑生動，活現着游擊隊的精神。

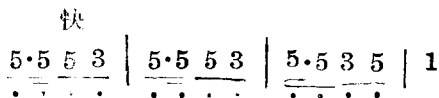
例二： $\frac{2}{4}$ 生產大合唱 星海曲

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

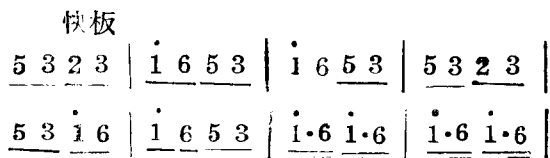
2 1 7 6 0 |

短而輕跳，充滿天真孩子的情趣。

例三：G 調 $\frac{2}{4}$ 中國民族不會亡 呂驥曲



例四： $\flat E$ $\frac{2}{4}$ 梁紅玉 星海曲



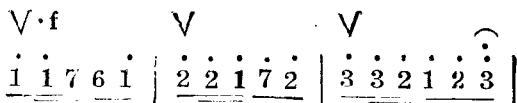
快短重複，一步緊趨一步。

B. 強弱的特性

B. 強的音——通常表現着有力，雄壯，緊張，爽朗的情感。

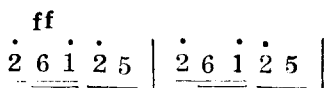
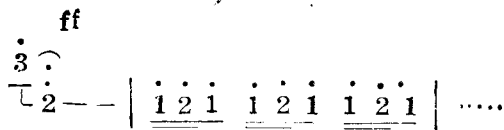
例一： C $\frac{2}{4}$ 向着抗建道路行進 呂驥曲

怒潮似的



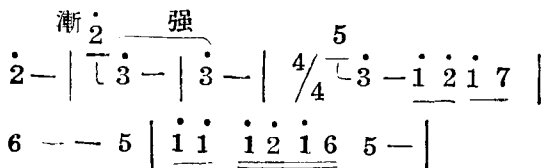
接連一級高趨一級的強音，像怒潮湧至。

例二： C $\frac{3}{4}$ 黃河船夫曲 星海曲



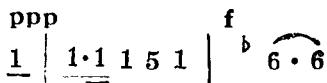
首先，高而強，驚心動魄，後來的強音亦極緊張吃力。

例三：C調 $\frac{4}{4}$ 黃河頌 星海曲



漸強，高寬，響亮，一步步趨于堅定樂觀。

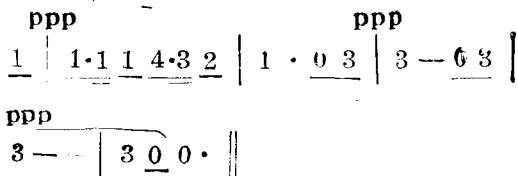
例四：D $\frac{4}{4}$ 海 Howells曲



由最弱突強，且作降半音進行，原詞是「漸漸聽見鬼叫」。「鬼叫」配在強降音，緊張而可怕。

B. 弱的音——表現靜寂，憂鬱，哀怨。

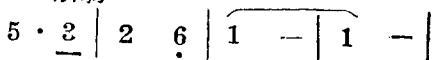
例一：D調 $\frac{6}{8}$ 海 Howells曲



前者描寫那低語的蛙蛤靜了，後者描寫「愛人長眠不醒」。

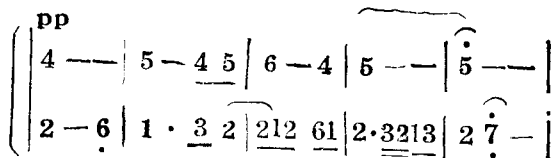
例二：D 調 $\frac{7}{4}$ 黃水謠 星海曲

漸弱



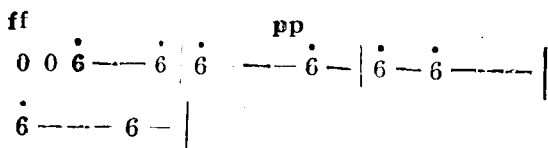
慢慢低沉下去，無限哀怨。

例三：F 調 $\frac{4}{4}$ 怒吼吧黃河 星海曲



慢而弱，憂鬱，痛苦。

例四： \flat E 調 $\frac{6}{4}$ 快樂頌 悲多芬曲



高而弱，美麗秀婉，原詞描寫「那美麗的天星

照耀着」。

C. 高低的特性

a. 高的音——響亮，激昂，興奮。

例一：國歌的前四小節與後四小節，的節奏大致相同，前者活動於「5」音以下後者活動在「5」音以上，所以兩者有不同的效果。

C 調 $\frac{4}{4}$ 國 歌 程懋筠曲

1 | 1 — 3 | 3 — 5 | 5 — 3 | 2 — .

壯嚴而和平的情感。

5 | $\dot{3}$ — $\dot{2} \cdot \dot{3}$ | $\dot{2}$ — 5 | $\dot{2}$ — $\dot{2} \cdot \dot{3}$ |

$\dot{1}$ — ||

高而長，壯嚴之外有明亮，光大有力的感覺。

例二：D $\frac{3}{4}$ 船 夫 曲 星海曲

$\dot{3}$
 $\dot{2}$ — | $\dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{1} \dot{2} \dot{1}$ |

高而短，急促有力。

例三：E 調 $\frac{4}{4}$ 天 倫 歌 黃自曲

$\dot{2}$ $\dot{1} \cdot \dot{6}$ | $\widehat{6 \cdot 5}$ 5 $\dot{1} \dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{6}$ | 5

處處有提醒的感覺。

b. 低的音——深沉，鬱悶，苦難，溫和，平靜，陰險。

例一： $E \frac{4}{4}$ 波蘭哀歌 蕭邦曲

$\underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{6}} \text{---} \text{---} \text{---} \mid \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{6}} \text{---} \text{---} \text{---} \mid$

低音重複，苦痛，鬱悶。

例二： $\# C$ 短調 $\frac{2}{4}$ 冬風雨合唱 陳歌辛曲

$\underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{6}}$

例三： $b A \frac{4}{4}$ 死與少女 修伯特曲

$\underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{3}} \text{---} \underline{\underline{3}} \text{---} \mid \underline{\underline{6}} \text{---} 0 \ 0 \parallel$

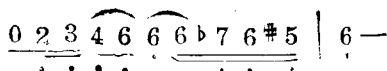
陰險，殘痛。

例四： F 短調 $\frac{4}{4}$ 伏爾加之歌 亞歷山大洛夫曲

$\underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{4}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{4}} \mid \underline{\underline{3}} \text{---}$

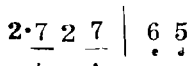
沉痛，好像被無限的苦痛壓抑。

例五： D 調 $\frac{4}{4}$ 兵農對 陳田鶴曲



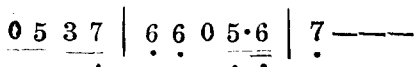
低而短急，好像莫大的困難要到臨。

例六：C $\frac{4}{4}$ 我們自由的唱 星海曲



溫柔，秀麗。

例七：E $\frac{4}{4}$ 天倫歌 黃自曲



柔和而憂傷。

D. 音色的特性

關於器樂的音色，如笛子秀麗與大鑼粗野等，暫且不談，這里只涉及人聲各部音色特性。

a. 高音(女高音Soprano)——秀麗，清脆，優美。

例一：李惟寧：「玉門出塞」開始「左公柳拂玉門曉，塞上春光好」，這秀麗的景色使用高音描寫。

例二：韓悠韓：「小鳥之歌」是用高音抒寫。

例三：Kreither：「搖籃曲」，清脆，秀麗亦用高音抒寫。

b. 中音(女低音 **Alto**)——優美，端祥，樸素，憂鬱。

例一：星海：「怒吼吧黃河」中『啊……五千年的民族，苦難真不少』，用中音去刻劃痛苦的素材。

例二：呂驥等：「農村曲」中的老婦人用中音担任，端祥而和藹。

c. 次中音(男高音 **Tenore**)——壯麗，堅實，輕快，愛念，溫柔，甜美。

例一：韓悠韓：「春天的陽光」由壯麗，柔美的男高音唱。活躍，康健，活潑，有光有熱的春情。

例二：星海：「夜半歌聲」原是要給男高音唱的。而歌裏的秀美詞句，也祇有男高音才勝任。

西洋歌劇中「男高音」比藝術歌曲中的較為宏亮有力。

但有時陷於虛浮，華而不實。

d. 低音(男低音 **Bass**)——壯嚴，沉毅，寬大，輕昂。

通常輓歌多以此音部唱出，但用勁時則有粗野感覺。

例一：杜矢甲：「淮河歌」雖然帶着濃厚的柔和溫香，亦宜于低音描寫。

例二：星海：「軍民進行曲」中的日本人用 **Bass** 粗野可憎。

例三：亞歷山大洛夫：「伏爾加河」『他們共齊的腳步，好像掛着沈重的鐵鍊』，是用低

音唱出，低音極能擔任此種沉毅，壓抑的勞動音響的情感之抒寫。

此外，還有次高音和上低音。

a. 次高音 即女中音(Mezzo Soprano)——溫柔，比高音較穩實，兼有高音及中音之特點，富於戲劇性表現。

例 呂驥：「農村曲」中嫂嫂是由女中音唱。

b. 上低音 即男中音(Baritone)——剛強有力，能抒寫雄壯健麗的氣氛，亦能表現悲悽的感

例一：星海：「黃河頌」原是男高音唱，但此曲男高音常失敗，反而上低音能勝任。

例二：陳田鶴：「兵農對」以剛強樸實的男中音擔任農夫。

E. 音階與各級音的特性

a. 長音階

1. 「1」(主音)——穩定，寬朗，好像顏色中的深紅，在一調子中有如主人的地位，許多音繞着它穿來穿去，而終於回到它，因此完全靜止的旋律音常停在「1」。「1」因各個調子不同，而情感亦異，C調的「1」，永遠是那麽端正如「國歌」。「1̇」則帶點光與力，如星海的「保衛黃河」充滿健康氣息，E調的「1」則帶溫香柔味，「1̇」則活潑可親，如呂驥的「大丹河」。

「1」原是穩定，但在中國風旋律中，其感情適與長調

(西洋調式)的「3」音相同。

2. 「2」(上主音)——好動，活潑，優美。「2」無論在西洋調式或中國調式中都是那末可愛，窈窕娉婷，有如春柳，也像一個熱情少女，歡喜親近任何音，幾乎從「2」跳到任何音(八度內)都沒有什麼疑難，但亦不是寄生者，反而有着相當安定性，因此，旋律句讀處，常用這個音。「2」在中國調式中與「5」同爲主音，但亦沒有「1」當主音那麼呆氣。總之，能夠把握「2」倒是精明。

3. 「3」(中音)——穩定，老成持重，鬱悶。我非常憎恨「3」，那個句子停在「3」，我心裏好像有被牽進監獄裏或者像走進忽然被人把所有窗門都關閉了的小室那樣的不安。「3」顯然有點道學氣，除非在短調里才有活潑氣。如果有「5」，「2」常常調和，這是枯燥乏味的。不過，有時與「1」，「7」在一起，倒又顯得年青了。C、D調的「3」我毫無好感，「3」還有點骨氣。G調的「3」頗親熱。

中國調子裏「3」好像是叔伯家屬，每宴必到，在北方調子尤其是綏遠)，「3」好像還可愛，像 $1\ 6 \mid 6\ 3 \mid$ 。(綏遠民歌「別」)。但在南方調子中「3」則祇是陪陪客罷了。

4. 「4」(下屬音)——優美，活潑，正如顏色里的粉藍；不像「3」那麼俗氣，「1」那麼呆板，不甚穩定。西洋調式中指出它常傾向「3」，中國調式沒有那麼笨，「3」

是沒「那」福氣。

我很愛「4」，也許比「2」還愛，除了「7」（4—7）它是那樣活潑天真，毫無拘束的跳來跳去，有時含情默默，有時則生動得可拍，偶爾停在它的懷中，如賀綠汀的「

嘉陵江上」：7 | 7 6 * 5 7 7 6 3 | 5—— | 4—— | ，

那是如何的依依難捨，但又非捨不可呢。在和弦中，VI用得太多了一轉到它，也好像鬆了担子。停在「4」有時會使人感到牽掛，好像不安。有時又感到走到另一種趣味中。

「4」是「下屬音」，但不是5的姊妹，不是妻子。

「4」在南方調子中很少應用，因此有人說中國音樂只有五聲音階，即1, 2, 3, 5, 6，其實七音階也常用。北國

的「4」是很秀麗的，陝北民歌「洗衣曲」：2 3 5 1

5 4 是頗優美的，綏遠蒙古民歌，用它最多，究竟是文化發祥之地。南國（指廣東吧）的「4」則帶上柔和，憂傷的感像。嘆板中，常用它，是把它與5 7 2 6幾個音配合去描

寫悲哀的內容。「4」與「7」是增四度，不好唱，即是它們有了矛盾了，（兩個和弦中有這音辭關係叫魔音，亦免避）所以它們兩個在一道時總是把「7」降半音。如Liszt（李

斯德）的「卿似一枝花」中：4 7 6 2 | 4 — 3 | 修曼的

「獻歌」：4 b 7 • | b 7 6 — | 。柴可夫斯基的「只剩下心里

的憂愁 | 中的：4 · 7 6 — | 0 4 7 6 | ，這一次升了它半音，使它倔強；我更歡喜。

我希望多安息在「4」，但須有相當的技術。

5. 5 (屬音)——溫柔，泰定，有如寶藍色。好像母親，但却是那未年青，竟是少女。這是僅次于「1」的最淡靜的音，充滿女性的純潔與熱愛，它和任何的音都能做鄰。和「1」有像家庭中的夫婦關係，也許正是這樣才叫「屬音」吧，這是一個很明亮的音，E調的5是慈愛懇切，C調的5則婉轉清脆，只有F調的5像是患了傷風病。

「5」在中國調式中是「長調主音」。但亦沒有「1」當主題那末像煞有介事。

南方調式中「5」比任何音重要，在「6」「3」調式中較差。

假如「2」是天真爛漫的村姑，「4」是熱情浪漫的少女的話，那末「5」則是帶聖母型的少婦。但却沒有那冷冰的性感。

因此，靜止在「5」時常常感到異常輕快。

「5」原也相當癡情。有點像屠格涅夫筆下的女性，也很能幹。

6. 「6」(下中音)——像是小姨，又像一個俏皮的叔叔。稍好動，但與人無爭。高時明亮而健康，低時和藹可親，重複應用時，活潑響亮，與「4」或「3」連接，非常優美，如李斯德的「獅吼一枝花」：0 4 | 4̇ 3̇ 6̇ | 2̇—4̇ 6̇ | 2̇。其

餘留在短調再談。

7. 「7」（導音）——導音的意思，好像是媒人，如果真這樣說，他是一個靠不住的傢伙，好高慕外，像一個水性楊花的少婦愛好跳舞， $7 \dot{1}$ ， $7 \dot{2}$ ，比 $7 6$ ， $7 5$ 適宜。因為不堅定，連向浪漫的「4」都低頭。半音進行中6到7亦降7。

但「7」亦有其可仰的性格，常常大公無私為人服務，做經過音，助音，完成靜止音 $5 6 7 \dot{2} 5 6 7 6$ ， $\dot{2} 7 \dot{1}$ 。

「7」有時作暫時的歸息也別有風味，如賀綠汀的「嘉陵江上」： $\dot{1}$ —— | 7 —— |。有時高音的「7」出乎意料的剛強有力，如蘇聯的「快樂的人們」： $0 7$ | $7 7 6 5 4$ | $3 \cdot 4 6 5$ |。

中國調式的「7」很少用，但常是降 $\frac{6}{3}$ 的音，如山西民歌「採茶」： $2 4 2 1 7$ ，其情調頗為秀麗。

廣東的「7」多用在曠板或經過音中。通常中國旋律進行，「7」不一定到「 $\dot{1}$ 」 $7 2 7 5$ 最多。 $7 \dot{1}$ 很少。中國調式的「7」好像可愛一點。

b. 短音階

有許多相同點已經在長音階中說過，而且為着篇幅，只好從簡。

1. 「6」(主音)——短調的「6」是熱情奔放，剛剛能柔；高音「6」是剛強有力，活潑輕快，如蘇聯歌的高音「6」。低音的「6」，柔和，哀痛，因此輓歌中悲切的部份，常是低沉的「6」，如星海的「張曙輓歌」： $\underline{6} - \underline{6} - \underline{1.7} \underline{6} \circ$

蕭邦的「波蘭哀歌」： $\underline{6} - \underline{6} - \underline{6} \underline{6} \text{---} \parallel \circ$

與低音「3」連在一起，則有恐怖、粗野的感覺，如歌辛的「春之消息」： $\underline{6} \underline{6} \underline{3} \underline{3} \underline{6} \underline{6} \underline{3} \underline{3} \mid \underline{6} \circ$

低音「6」的連續，亦至恐怖，如修伯爾特的「死與少女」： $\underline{6} - \underline{6} \underline{6} \mid \underline{6} - 0 \underline{6} \mid \underline{6} \underline{6} \underline{6} - \mid \underline{6} - 0 \underline{6} \mid \underline{6} \text{---}$
 $\underline{6} \mid \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{7} \underline{1} \mid \underline{5} \text{---} \mid$

雖然詞是「你多麼美麗，我們做朋友，」寫得毫無惡意，但一唱起來，就充滿了恐怖。

中國有 $\underline{6} - 3$ 調式，但不是短調，而是用以描寫剛健的內容的調子，南方的「左撇」，「撞點」（即武生出台時唱的小武）才用它，但北國蒙古則以這調式為主要調子，高朗輕快。

2. 「7」(上主音)——比較忠誠，但又陷于長調「3」的鬱悶，常傾向于「6」。

3. 「1」(中音)——「1」在短調那是另外的趣味，輕快活潑，充滿了生氣，像顏色中的淡綠，或者淡紅，總是那

未微笑着。

4. 「2」(下屬音)——依然是一個天真的村姑，伴着兩手，向着過路的青年訴說滿腔心事。在中國調式的短調「2」是主音。

5. 「3」(屬音)——大概是做了「屬音」，因此套上了活潑的感象。如果長調「1」「5」分不開，那麼短調的「6」「3」也不能離。

6. 「4」(下屬音)——樸素，爽朗，親熱，如陝西民歌：
 $\underline{6\ 1\ 6\ 5}\ 4 - \underline{6\ 4\ 1\ 4}\ 5 -$ | 突然的放懷高聲，至為寬遠。

7. 「5」(導音)——西洋調式中為使它接近主音，常把它升半音，「#5」與長調的「7」稍有不同，短調的「#5」有點依依不捨。尤其是停止在「#5」。好像很不好意思，但又好像難捨難離。助音的「#5」亦頗好玩。

三 音的進行及其特性

音的進行特性是包括音本身的動靜特性，及其各種進行的情感。

A. 靜止性的音

音階內各音的動靜特性，西洋與中國稍有不同，西洋音樂中1, 3, 5三音比較富于靜止特性，意思是說這三個音帶有很大的靜止感覺，比較穩定，從這些音跳進其他的音比較自如，從別的音跳入這些音，也比較穩定，或有靜止及半靜

止的感覺。

例一：1 - 3, 1 - 4, 2 - 5, 1 - 6, 3 - 1, 3 - 5,
3 - 6, 3 - 7, 5 - 1, 5 - 3, 5 - 3, 5 - 7。

例二：3 - 1, 7 - 1, 5 - 1, 2 - 1, 1 - 3, 5 - 3,
6 - 3, 7 - 3, 1 - 5, 2 - 5, 3 - 5, 7 - 5。

中國音樂中，2, 5, 6三音比較富於靜止特性，許多曲子的結束都用這些音。

例一：5 2 2 1 | 5 - | (陝西「浣衣曲」)

例二：1 1 2 | 6 5 4 2 4 | 5 - || (陝西「牆上跑馬」)

例三：3 5 6 3 | $\overbrace{2}^3$ - || (綏遠「情別」)

例四：5 1 6 5 3 | 2 - || (綏遠「盼五更」)

例五：2 2 3 5 6 - || (蒙古「雙金錫」)

例六：6 1 6 5 6 - || (蒙古「送頭巾」)

其中亦有以1為靜性音或靜止音，但此較少見。

例一：2 1 6 2 1 - || (「鳳鳴花鼓」)

例二：3 1 2 3 2 1 . || (綏遠「紅雲」)

西洋歌曲大量介紹入中國，許多青年，也習慣了西洋音階的好靜止特性，所以一些新民歌也常以1, 5, 3這些音為

靜性音。

B. 動性的音

西洋音階中以 2, 4, 6, 7 四音爲含有動性的音，(其中以「7」音最爲嚴重，如前章所說停止在「7」音上，有飄搖欲墜的感覺，常常有向鄰近的音級解決的傾向，導音上行解決最爲顯明，「4」也多解決到「3」)

例：2 - 3, 2 - 1, 6 - 5, 4 - 3, 7 - $\dot{1}$.

從這些音跳進，須稍加注意，但亦不要過分拘束。

C. 音的進行形態及情感

音的進行形態，有平進，上進，下進，小跳，大跳 和各種混合進行。

a. 平進——即同音反覆，有時了加重語意。

例一：C調 $\frac{2}{4}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{1}$ — || (星海：「救國軍歌」)

例二：F調 $\frac{4}{4}$ ||: $\underline{5 \cdot 5}$ $\overbrace{5 \ 5 \ 5}^3$ $\overbrace{5 \ 5 \ 5 \ 5}^3$ 5 | 5 — — — |
向着全世界弱小的民 族

$\underline{5 \cdot 5}$ $\overbrace{5 \ 5 \ 5}$ 5 — | 5 — — — :|| (星海：「怒吼吧黃河」)
發出 戰鬥的 警 號。

例三：D調 $\frac{3}{4}$ 0 $\dot{1}$ | $\dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{1}$ 0 || (賀綠汀：「嘉陵江上」)

我 必須回去

另一種是冀圖把情感引進一種特定的效果。

例一：D調 $\frac{6}{8}$ $\dot{1}$ | $\widehat{\dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{1}}$ | $\dot{1} \cdot \dot{1} \cdot$ | $\dot{1} \cdot \dot{1} \underline{0}$ |

那 陰 暗 的 水 面 隱 了

(Howells：「海」)

例二：D調 $\frac{6}{8}$ $\underline{\dot{0} \dot{3}}$ | $\overbrace{\dot{3} \text{---}}^{\text{pp}}$ | $\underline{\dot{3} \cdot \dot{3} \dot{0} \dot{3}}$ | $\underline{\dot{3} \text{---}}$ |

不 醒 不 醒

$\underline{\dot{3} \dot{0} \dot{0} \dot{0}}$ || (同上)

例三：C短調 $\frac{4}{4}$ $\underline{\dot{6} \dot{6}}$ | $\underline{\dot{6} \dot{6} \dot{6} \dot{6} \dot{6} \dot{6}}$ | $\overset{\#}{\underline{\dot{5} \dot{7} \dot{0} \dot{0}}}$ ||

皇 帝 皇 帝 也 被 人 捉 去

(Sohumann：「兩個武士」)

b. 上行——向上進行，帶着向上，緊迫，奮發的感情。

例一：B調 $\frac{2}{4}$ $\underline{\dot{6} \dot{5} \dot{1} \dot{2}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{2}}$ | $\underline{\dot{3} \dot{4} \dot{5} \dot{0}}$ | $\underline{\dot{3} \dot{4} \dot{5} \dot{3}}$ |

趕 出 鴨 綠 江 趕 出 鴨 綠 江 趕 出 鴨 綠

$\dot{1}$ — || (馬可：「法西斯打不長」)

江。

例二：F調 $\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{5\ 1\ 2}} \mid \underline{\underline{3\ 4\ 5}} \mid \underline{\underline{6\ 5\ 3}} \mid \underline{\underline{6-}} \mid 6$

怒吼吧 怒吼吧 怒吼 吧！

(星海：「怒吼吧黃河」)

有時一句的同音反覆遞進，其情感一步緊趨一步。

例一：C調 $\frac{4}{4}$ $6\ 6 \mid \underline{\underline{6\ 6}} \mid 0\ 0 \mid 7\ 7 \mid \underline{\underline{7\ 7}} \cdot \mid 0\ 0 \mid$

堅持 抗戰 團結，堅持

$\dot{1}\ \dot{1} \mid \underline{\underline{\dot{1}\ \dot{1}}}$ (呂驥：「向着抗建的國道路前進」)

堅持 進步。

例二：C調 $\frac{4}{4}$ $\underline{\underline{\dot{1}\ \dot{1}}}$ $\mid \underline{\underline{\dot{1}\ \dot{1}\ \dot{1}}}$ $\mid \underline{\underline{1\ 2\ 2}}$ $\mid \underline{\underline{2\ 2}}\ \underline{\underline{2\ 2}}$ $\mid \underline{\underline{2\ 2}}\ \underline{\underline{2\ 2}}$

$\underline{\underline{2\ 2}}\ \underline{\underline{2\ 2}}\ \underline{\underline{3\ 3\ 3}} \mid \underline{\underline{3\ 3}}\ \underline{\underline{3\ 3}} \parallel$ (同上)

有時主旋律上行，為使得整體：流利。其他各部取下行狀態。

例：D $\frac{4}{4}$ $\left(\begin{array}{l} \underline{\underline{1\ 3\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}}} \\ \underline{\underline{\dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}\ 7\ 6\ 5\ 4\ 3}} \\ \underline{\underline{\dot{1}\ 7\ 6\ 5\ 4\ 3\ 2\ 1}} \end{array} \right)$ (Beethoven「第九交響樂」第四章303節)

C.下行——向下進行，帶着柔和，傷感，平靜，安息，懷念的情感。

例一： $D\frac{3}{4}$ $\overset{\#}{2} \underline{3} \mid 4 \ 4 - \mid \underline{3 \ 3 \cdot 2} \mid \overline{1 - 7} \mid \underline{6} - - \mid$

我的 田舍 家人和 牛 羊

(賀綠汀：「嘉陵江上」)

例二： $D\frac{3}{4}$ $\underline{5 \ 5} \mid \overbrace{4 \ 4 \ 4}^3 \mid \underline{1 \ 2 \ 4 \cdot 3} \mid \underline{3 \cdot 2} \overbrace{3 \ 1 \ 7 \ 6}^6 \mid$

我已 失去了一切歡 笑 和

$\overline{1 \ 7 \cdot 6} \mid \underline{6} - - \parallel$ (同上)

夢 想。

例三： $C\frac{3}{4}$ $\underline{1 \ 7 \ 6} - \mid \underline{2 \ 1 \ 5} - \mid \underline{6 \ 6 \ 3 \ 2} \mid \underline{2 \ 3 \ 1 \ 7} \mid$

九一八， 九一八， 從那個悲 慘的時

$\underline{6} - - \parallel$ (張寒暉：「流亡曲」)

候。

有時描寫非常溫和優美的對象也用下行。

例四： $G\frac{2}{4}$ $3 \ 2 \cdot \underline{7} \ 2 \cdot \underline{7} \mid \underline{6 \ 5 \ 0} \parallel$ (星海：「我們自由的唱」)

春風吹盪着 麥浪。

按照事象的意思，而用下行。

例： $B\frac{4}{4}$ $\underline{2 \ 3} \mid \overset{67}{6} \overline{6 \ 5 \ 4} \mid \underline{2 \ 3} - \parallel$ (李凌：「紅蓼」)

於是 紅 蓼日漸 退色。

d. 上行回複下行——婉轉流利優美。

例一： $\flat E$ 調 $\frac{4}{4}$ $\overset{6}{\dot{5} \cdot \dot{6}} \dot{1} \mid \underline{\underline{3 \ 2 \ 1 \ 2}} \dot{5} - \parallel$ (汪秋逸：「夜
夜夢江南」)

昨 夜 我 夢 江 南

例二： E $\frac{4}{4}$ $\underline{\underline{1 \cdot 2}} \overset{3}{\underline{\underline{3 \ 2 \ 3}}} \underline{\underline{5 \ 6}} \mid \underline{\underline{1 \ 7}} \underline{\underline{6 \ 5}} \underline{\underline{6}} \parallel$

生 長

(悠韓：「春天的陽光」)

例三： $\flat E$ $\frac{3}{4}$ $\underline{\underline{1 \cdot 2}} \mid \underline{\underline{3 \cdot 5}} \underline{\underline{6}} \overset{56}{\underline{\underline{5 \cdot 3}}} \mid \underline{\underline{2}} \parallel$

左 公 柳 拂 玉 門 曉

(李惟寧：「玉門出塞」)

例四： D $\frac{4}{4}$ $\underline{\underline{2 \cdot 3}} \underline{\underline{5 \ 5}} \mid \underline{\underline{5 \cdot 6}} \underline{\underline{\dot{1} \ \dot{1}}} \mid \underline{\underline{\dot{2} \cdot \dot{3}}} \underline{\underline{\dot{1} \ \dot{2}}} \underline{\underline{\dot{1} \ 6}} \parallel$

今 年 豐 熟 今 年 豐 熟 農 家

5 — — 0 \parallel (陳田鶴：「兵農對」)

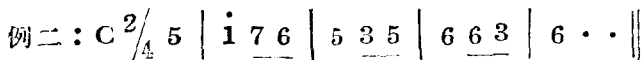
福

f. 跳進——小跳，輕快，活潑。

例一： F $\frac{4}{4}$ $\underline{\underline{6 \ 6}} \underline{\underline{\dot{1} \ 6}} \underline{\underline{6 \ \dot{1}}} \underline{\underline{6 \ 5 \cdot}} \mid \underline{\underline{3 \ 3}} \underline{\underline{5 \ 5}} \underline{\underline{3 \ 3}} \underline{\underline{1 \ 2 \ 1 \ 7 \ 6}} \parallel$

日 出 東 來 又 到 西 啊 軍 民 合 作 墾 春 泥

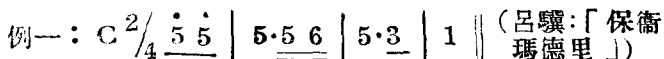
(賀綠汀：「墾春泥」)



你 看戰鬥 機飛在 太陽光 下。

(蘇聯歌曲：「青年航空員」)

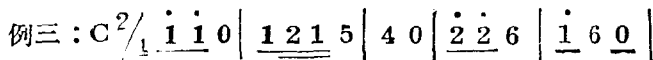
C 大跳——有力：雄壯。



拿起 爆烈烈 手榴 彈



$\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\underline{6 6 4}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ || (星海：「保衛黃河」)



$4 \underline{2 0}$ || (星海：「青年進行曲」)

C. 不良的進行

所謂不良的進行，即是在演唱或演奏上不方便，或者效果很壞的意思，事實上，有些作曲對於不良音的進行亦常用到，有時爲了特殊的效果這些不良進行亦會出現的。

a. 增音程除開增一度 $1 - \sharp 1$, $4 - \sharp 4$ ，(但必須級進向上解決，如 $1 \sharp 1 2$, $4 \sharp 4 5$, $5 \sharp 5 6$) 進行都不好，尤其注意避免長音的 $4 - 7$ ，短音階的 $4 - \sharp 5$ (和聲短音階，在這種情形下，常將升半音 $8 \sharp 4 \sharp 5 6$) 的進行。

b. 減音程的進行亦宜注意，其中有些如反向級進或轉回

到這個音程以內音的解決如：4 7̣ 1̣, 7̣ 4̣ 3̣, 1̣[♯] 5̣ 6̣, [♯]5̣ 1̣ 7̣, 2̣[♯] 5̣ 6̣等仍是可用。

c. 七度音的應用，長短稍有不同。

1. 長七度(如 1 — 7)絕對不可用。

2. 短七度稍為好些，但也須反向級進解決，如 2 1̣ 7̣, 7 6 5。長音階的 5 4 3 比較常見。

3. 七度內夾入一音，如 3 4 2 不好唱，但如夾入同和弦的音，如：5 2 4, 5 7 4 可用，惟「4」仍須解決到「3」。

d. 九度及九度夾入一音，如 1 4 2̣, 7 5 1̣, 都是不良進行。

e. 連續級進後依同方向跳至強拍不好。如：6 7 1 2 | 5 —, 4 3 2 | 4 —。反向解決是好的，如：6 7 1 2 | 5 — 4 3 2 1 | 5。或跳進至弱拍。如：6 7 1 4 | 5 1, 4 3 2 5 | 1 —。

f. 六度以上的跳進，繼續向同方向進行 如：1 6 7, 1 1̣ 2̣ 是不好的，如跳進前後作反向進行。如：1 7 6 4 |

$3 - , \underline{3 2} \underline{\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}} 5 - \mid \underline{3 3} \underline{3 \overset{\cdot}{5}} \underline{\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{5} 3 \mid$
 $\overset{\cdot}{5} 3 \mid \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \mid 1 - \parallel$ 可用。

四 主題與動機

A. 主題與動機的關係

旋律(Melody)的變化，是根據樂曲的最小單位：動機(Motive)發展開來的。

關於動機，目前有幾種解釋：一種說「動機就是主題」，或者說：「在小型樂曲中，無須再分主題與動機」，另外一種卻主張動機須與主題分開之說。

主題(Tema)是樂曲的中心，樂曲的主要部份，它指出全曲的特點與重要的旨趣，一首樂曲是根據它的主題加以發展，作成許多變化，再加上必要的聯接的部份及聯接的部份而成的。

例如： $\underline{\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5}} \mid \underline{1 \cdot \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \mid$ 是「工人歌」的主題
 $\overset{\cdot}{5} \mid \overset{\cdot}{1} \underline{\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}} \underline{\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5}} \mid \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{6}$ 是「青年航空員」的主題。

而主題則是由兩個以上的動機所組成的。

例如： $\underbrace{5\ 5}_{A} \mid \underbrace{1\cdot 7\ 2\ 1}_{B} \mid \underbrace{1\ 7}_{C}$ ，這裏A、B、C三個動機，

構成了「工人歌」的主題。 $5 \mid \underbrace{1\ 7-6\ 5}_{A} \underbrace{3\cdot 5}_{B} \mid \underbrace{6\cdot 6\cdot 3}_{C} \mid \underbrace{6}_{D}$

這裏A、B、C、D四個動機構成了「青年航空員的主題」。

兩個以上的音組成一個動機，這是樂曲形式的最小單位（注意！一個音是樂曲的最小單位，而不是樂曲形式的最小單位）。

但是有時主題像動機一樣的短，不能再分。如貝多芬「第五交響樂」的主題只有0 3 3 3四個音，達到這種情形，主題就是動機，動機就是主題了。

B. 主題及動機的特性

主題及動機的特性從節奏與旋律的異同而顯示。

識別動機的特性須從下述的特性去考察。

a. 休止符及較長的音，常常指示出動機完了的地方。

例一： $\underbrace{\overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{1}}_{A} \ 0 \ \underbrace{1\ 2\ 1}_{B} \ 5 \mid \underbrace{4-}_{C}$ （星海：「青年進行曲」）

例二： $\underbrace{\overset{\cdot}{5}\cdot\overset{\cdot}{5}\ \overset{\cdot}{5}}_{A} \mid \underbrace{\overset{\cdot}{3}\cdot\overset{\cdot}{5}}_{B} \ 1 \mid$ （呂驥：「一二八紀念歌」）

b. 同樣形式的反覆，可以指示出動機。

例： $\underbrace{1 \quad | \quad 1 - \cdot 3 \quad |}_{A} \quad \underbrace{3 - \cdot \quad |}_{B}$ (「國歌」)

c. 平均地分割一個樂句，也可以得出動機，牠的長度等於一個或半個小節。

例： $\underbrace{\underline{5 \ 5} \quad | \quad \underline{1 \ 1} \ 2 \ 2 \ 3 \ \underline{2 \ 3 \ 4} \quad |}_{A} \quad \underbrace{\underline{3 \ 1} \ \underline{2 \ 1} \ \underline{7 \ 6} \ \underline{7 \ 6 \ 5} \quad |}_{B}$

(賀綠汀：「遊擊隊進行曲」)

雖然各種解釋不大統一，但對於主題與動機意義的了解這點上是相同的，如果從解釋清楚來講，那末第二種說法：主題與動機可以分開是比較適當的。

C. 主題的發展

主題既由動機構成，那麼主題的發展，也即是動機的反覆與變化，普通有下列各種方法。

a. 動機的反覆——把原有的動機反覆一次或者幾次，然後再接上新的旋律。

例一： $\dot{1} \ \underline{\dot{1} \ \dot{3}} \quad | \quad 5 - \quad | \quad \dot{1} \ \underline{\dot{1} \ \dot{3}} \quad | \quad 5 - \quad |$ (星海：「保衛黃河」)

例二： $\underline{6 \ 1} \ 2 \ 3 \quad | \quad 2 \ \underline{1 \ 6} - \quad | \quad \underline{6 \ 1} \ 2 \ 3 \quad | \quad 2 \ 1 \ \underline{6} - \quad |$
(今也：「蒙古小夜曲」)

b. 動機的變位——把原有的動機改變位置。

例一：5·5 | 5 · 3 1 1̇·1̇ | 1̇·6 5 | (夏之秋：
「歌八百壯士」)

例二：6·6 6 6 | 3 3 | 3 0 | 1̇·1̇ 1̇ 1̇ | 6 6 |
6 0 | (張曙：「壯丁上前綫」)

c. 動機的伸展與約縮——擴大或者縮小動機。

例一：5 5 | 1 · 7 2 1 | 1 7 5 5 | 3 · 2 5 2 | 3
(「工人歌」)

例二：0 5 | 3 3 | 3·4 3·5 | 2 2 | 2·3 2·5 |
1 1 | 1·7 6·5 | (星海：「到敵人後方去」)

d. 動機的增時或減時——原動機拉長或縮短時期。

例：6 1 2 3 | 2 1 6 — | 6 1 2 3 | 2 1 6 — |
原動機 重覆
6 1 2 3 2 1 6 | 6 1 2 3 2 1 6 | 6 1 2 3 2 |
減時 增時
1 — 6 — | 6 — 1 — | 2 — 3 — | 2 — 1 — | 6 —
增時

· 0 | (今也：「蒙古小夜曲」)

五 旋律與和聲的關係

因為中國的調式與西洋的調式不同，和聲的處理上亦有差異，但是研究中國和聲學的工作還做得很少，許多問題仍未討論過，故仍和旋律的問題一樣，從西洋和聲法則談起。（關於和聲學常識除在第六章詳談，另可參考蘇聯 Dubovskiy 著張洪島譯：「和聲學教程」）

A. 旋律的開始與進行

樂曲的第一個音必須是主三和弦（Triad）（長調 1、2、3、5 短調 6、1、3^o）中的一個音。如果是從輕拍的「5」（短調的「3」）開始，牠往往是屬於「屬和位」。

樂曲裏面，如果不是級進長音階的「4」、「7」，往往向「3」、「1」進行。因為大部份的情形，「4」是「V和弦」的七度音，「7」是「V和弦」的三度音，需要解決。短音階的「#5」，除開偶然跳到同和弦（V）的「3」、「7」外，也以解決到「6」為佳。

樂曲連續跳進的音必須是屬於一個和弦，普通的跳進，祇是活動在一個三和弦裏，有的時候，也可以在「上主七和弦」或「屬七和弦」內跳進。

例一： $\dot{1} \underline{\dot{1} 3} \mid 5 - \mid \dot{1} \underline{\dot{1} 3} \mid 5 - \mid \underline{3 3 5} \mid \dot{1} \dot{1} \mid$

(星海：「保衛黃河」)

例二： $\underline{\dot{5}}$ | $1 \cdot \underline{1}$ | $3 \cdot \underline{3}$ | $5 -$ | (聶耳：「義勇軍
進行曲」)

例三： $\underline{\dot{5} \cdot \dot{5}}$ $\underline{1 \cdot 1}$ $\underline{3 \cdot 3}$ $\underline{5 \cdot 5}$ | $7 \cdot \underline{6}$ $\widehat{5 \ 4}$ $\underline{3 \ 2}$ | $3 \ 3$

(汪秋逸：「淡淡江南月」)

5. 樂曲中，每一個停頓的地方(如中國詞句的句讀)必須合於一定的和聲組織：即是每一個句讀或段落的完結，要有一定的靜止法。

B. 旋律的靜止法與靜止形式

旋律的靜止法和文章的句讀法相同，它的構成是由和聲的關係來決定。旋律上應用的靜止法，有正格靜止，變格靜止，半靜止，假靜止四種。

a. 正格靜止—— $V(V) \rightarrow I$ 。由屬和弦(或屬七和弦)的音(5、7、2、4)進到主和弦的音(1、3、5)。

例： $5 - 1$ 、 $5 - \dot{1}$ 、 $7 - 1$ 、 $2 - 1$ 、 $4 - 3 \star$ 、 $2 - 3 \star$ 。

b. 變格靜止—— $IV \rightarrow I$ 。用於宗教音樂中，又稱「阿門」靜止。

完全的變格靜止： $1 - 1$ 、 $4 - 1$ 、 $6 - 1$ 。

不完全的變格靜止： $6 - 5$ 、 $4 - 3$ 、 $4 - 1$ 、 $4 - \dot{1} c$ 。

c. 假靜止—— $I \rightarrow V$, $IV - V$, $\{V \rightarrow V\}$, $\{V' \rightarrow V\}$ 。

例：2 - 5、2 - 5、6 - 5、1 - 5、1 - 5、1 - 7、3 - 2、5 - 5、2 - 7、4 - 2、6 - 2。

b 假靜止—— $V - V$ 。

例：- 7 - 1★、7 - 6、5 - 6、4 - 3、2 - 1★、5 - 3、5 - 1★、5 - 1★、2 - 3。

(註)：有★記號者，須從數部和聲或伴奏中確定。

變格靜止及假靜止，對於旋律沒有很密切的關係，但正格靜止（尤其是圓滿靜止）及半靜止，學者必須透澈了解。許多新學作曲者的作品，因為不熟悉靜止法，使人聽起來，不是感到肢離破碎，就是拖泥帶水。

樂曲中靜止音的應用正如文言文中的「之」、「乎」、「者」、「也」白話文的「的」、「呢」、「了」、「嗎」的應用方法。如果不明白這些字使的意義與應用方法，不但寫不好文章，往往會弄出錯誤來。像以下這個習作：

C調 $\frac{2}{4}$ 小 姑 娘

1 1 3 | 5 - | $\dot{1}$ $\dot{2} \dot{1}$ | 5 - |

小 姑 娘， 縫 衣 裳。

$\dot{1}$ $\dot{2} \dot{1}$ | 6 5 | $\dot{1}$ 6 | 5 - |

縫 好 衣 裳 將 士 穿，

3 5 | 6 5 | 3 2 | 1 — |

將 士 穿 了 打 東 洋。

我們將這很小的曲調感到乏味，平淡而沒有變化，如果把每句的靜止「5」當作「的」字，那末四句中就有三句是用「的」字作結尾了。

六 旋律的裝飾

旋律的裝飾，運用和聲外音，可以將樸素的，簡單的旋律變成華麗的，複雜的旋律，下面的五種和聲外音，都需要你能解決牠的，因為所有的和聲外音，都是和弦裏面不協和的音。

A. 經過音

經過音是音階的一部份，處於幾個屬和弦以內的音之間，而它本身不屬於和聲以內的音。

三度跳進去的音稱為自然音階經過音；全音進行中加進去的音，稱為半音經過音。經過音的記號是「+」。

例一：5 3 | 1 — | 可以變成：5 4 3 2 | 1 — |

例二：1 2 | 3 — | 可以變成：1 1 2 2 | 3 — |

B. 助 音

在完全相同的兩音中間，加進去的高一級或低一級的音，稱爲助音。加在後面以後，全音往往變爲半音。助音的記號是「E」。○

例一：1 1 1 — | 可以變成： $\overset{E}{1} \overset{E}{7} \underline{1 2 1} - 0$ | ○

例二： $\underline{\dot{1} \dot{1}} \underline{5 5} \underline{3 2} \underline{1}$ | 可以變成 $\underline{1 \dot{1}} \underline{5 4 5}$
 $\underline{3 2 3} \underline{1}$ | ○

C. 倚 音

任何一個音的前面可以加上高一級或低一級的音，稱爲倚音，加在下面往往是半音進行，倚音的記號是「AP」。○

例： $\overset{AP}{6} \overset{AP}{5} \cdot \overset{AP}{\#4} \overset{AP}{5} \backslash \overset{AP}{4} \overset{AP}{3} \backslash \overset{AP}{7} \overset{AP}{1}$ ○

雙倚音是連續的兩個倚音，或是連續的急性的兩個音。○

例： $\underline{3 2} \underline{1}$, $\underline{4 3} \underline{2} -$ ○

或是一在主音之上，一在主音之下作三度跳進。○

例： $\underline{2 7} \underline{1} -$, $\underline{4 2} \underline{3} -$ ○

D. 先 來 音

後面的音提早出現，稱做先來音。先來音的記號是A。○

例一：3 2 3 — | 可以變成：3 2 3 2 3 — |。

例二：2 7̣ | 1 — | 可以變成：2 7̣ 1̣ | 1 — |。

E. 留 音

前面延留下來的音，稱做留音，留音的記號是「S」。

例一：2·7 1 — | 變成 2·7 7̣ |。

例二：5 ♭ 7̣ ị | 變成 5̣ 5 6 6 7 1 |。

F. 運用和聲外音裝飾旋律舉例

原來的旋律是：5 — ị — | 6 — 2̣ — | ị — 7 — | ị — 0 ||

a. 用經過音：

(一) 5 6 7 ị | 6 7 1̣ 2̣ — | ị — 7 — | ị — 0 |

(二) 5 — ị 7 | 6 — 2̣ [#]ị | ị — 7 — | ị — 0 ||

b. 用助音：

(一) 5 [#]4 5 ị — | 6 [#]5 6 2̣ — | ị 2̣ 1̣ 7 6 7 | ị

— 0 ||

(二) $5 - \dot{1} \underline{7} \dot{1} \mid 6 - 2 \underline{\dot{1}} \underline{2} \mid \dot{1} \underline{7} \underline{6} \underline{7} \mid \dot{1} - . 0 \parallel$

c. 用倚音：

(一) $5 \dot{2} \dot{1} - \mid 6 \dot{3} \dot{2} - \mid 6 \dot{1} \underline{6} \underline{7} \mid \dot{1} - . 0 \parallel$

(二) $5 \underline{7} \underline{1} - \mid 6 \# \dot{1} \underline{2} - \mid \dot{1} - \underline{6} \underline{7} \mid \dot{1} - . 0 \parallel$

d. 用先來音：

(一) $5 \cdot \underline{\dot{1}} \dot{1} - \mid 6 \cdot \underline{\dot{2}} \underline{2} - \mid \dot{1} \cdot \underline{7} \underline{7} \cdot \dot{1} \mid$
 $\dot{1} - . 0 \parallel$

(二) $5 \cdot \underline{\dot{1}} \dot{1} \cdot \underline{6} \mid 6 \cdot \underline{\dot{2}} \underline{2} \cdot \underline{\dot{1}} \mid \dot{1} - \underline{7} \underline{1} \mid$
 $\dot{1} - . 0 \parallel$

e. 用留音：

$5 - \dot{1} - \mid 6 - \dot{2} - \mid \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \underline{7} - \mid \underline{7} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} - 0 \parallel$

f. 混合運用：

$5 \overset{E}{\#} \overset{++}{4} \overset{++}{5} \overset{++}{6} \overset{++}{7} \mid \overset{A}{\dot{1}} \cdot \overset{A}{6} \mid 6 \cdot \overset{E+++}{5} \overset{E+++}{6} \overset{E+++}{7} \overset{A}{\dot{1}} \mid \underline{2} - \underline{7} \parallel$

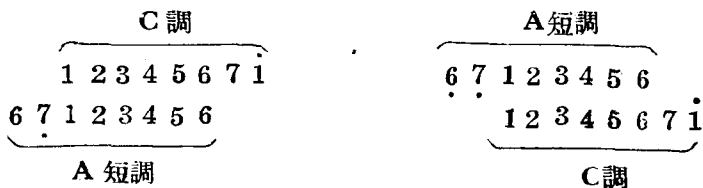
$\overset{AP}{\dot{1}} \overset{S}{\dot{1}} \underline{\dot{1} \underline{7} \underline{2} \underline{1}} \overset{E}{\dot{1}} \underline{\dot{1} \underline{7}} \underline{6} \underline{7} \mid \dot{1} - . 0 \parallel$

七 旋律的轉調

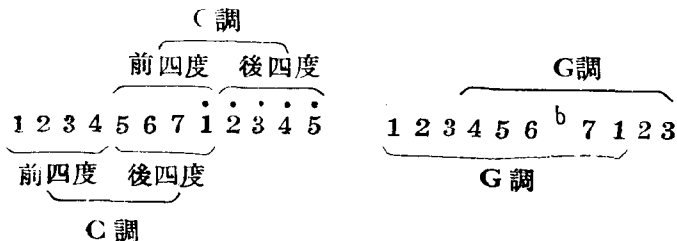
每一個樂曲都有它獨立而明確的調，關於調的解釋：整個音羣及和聲的聯系，必須對於所選擇的主音常常保持着密切的，明顯可感的關係，構成整個樂曲的音羣必須從主音發展出來，並且最後回到主音。

樂曲進行到中途，主音改變了它的高低，便是轉調，轉調的意義，是使得調性也就是使音曲本身有變化，不過於單調。

轉調最方便是轉到它的關係調：即下三度調或上三度調：



或轉到它的上五度或下五度調：



看上面圖表，我們可以知道C調和G、F調的差異很少，

只差一個#音或b音。

A. 本調與近關係調的關係

a. 主 音

1. 長音階

- | | |
|---|-------------|
| 7 | |
| 6 | 本調關係短調的主音 |
| 5 | 上五度調的主音 |
| 4 | 下五度調的主音 |
| 3 | 上五度調關係短調的主音 |
| 2 | 下五度調關係短調的主音 |
| 1 | 本調 |

2. 短音階

- | | |
|---|-------------|
| 5 | 上五度調關係長調的主音 |
| 4 | 下五度調關係長調的主音 |
| 3 | 上五度調的主音 |
| 2 | 下五度調的主音 |
| 1 | 本調關係長調主音 |
| 7 | |
| 6 | 本調 |

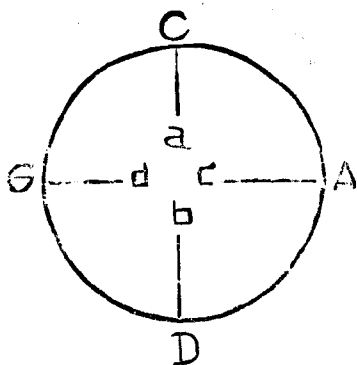
b. 導 音

1. 長音階

- | | |
|-------|-------------|
| 7 | 本調 |
| 6 | |
| (#) 5 | 本調關係短調的導音 |
| (#) 4 | 上五度調的導音 |
| 3 | 下五度調導音 |
| (#) 2 | 上五度調關係短調的導音 |
| (#) 1 | 下五度調關係短調的導音 |

2. 短音階

- | | |
|-------|-------------|
| (#) 5 | 本調 |
| (#) 4 | 上五度調關係長調的導音 |
| 3 | 下五度調關係長調的導音 |
| (#) 2 | 上五度調的導音 |
| (#) 1 | 下五度調的導音 |
| 7 | 本調關係長調的導音 |
| 6 | |



B. 轉調所生的變化

- a. 上五度調——比較響亮。
- b. 下五度調——比較陰暗。
- c. 長短調——生出長短調的對比。

C. 轉調的地位

轉調通常構造正格靜止。

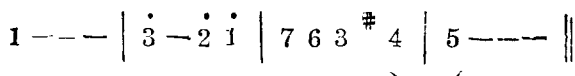
a. 長調——上五度調最先出現，下五度調及短調多在樂曲的後半部出現，

b. 短調——通常轉到關係長調，再經過別的調回到本調。

D. 轉調所用的音

轉調在和聲上講來最基本的方法是用新調的V—►I的進行。故旋律裏面的音，祇要適合新調的V—I的任何兩個音（後面的音是前面的音的解決）轉調，即可成立。

例：C調 $\frac{4}{4}$

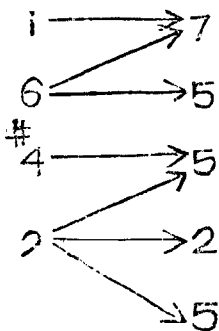


新調G調的V—I（7—1）。

下面的圖表，箭形聯結起：的音都可以在旋律裏面用來構成轉音。

a. 長 調

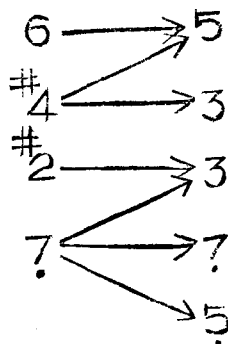
1. 由原調轉到上度調（C調—►G調）：



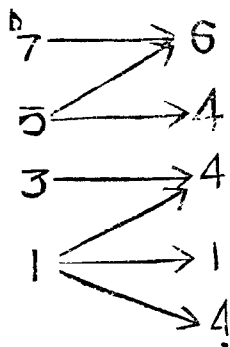
如果原調是C調，爲要使它轉到上五度G調，便使旋律揚成上述進行。

2. 由原調轉到上五度的關係調 (C 調 → G 短調) 便可

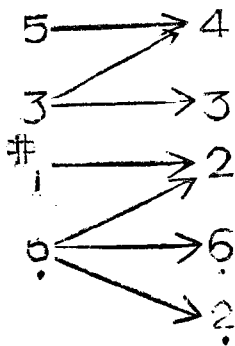
:



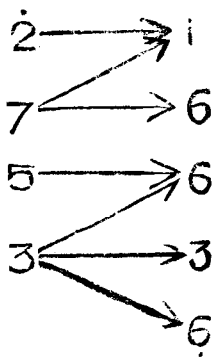
3. 由原調轉到下五度調 (C 調 → F 調) :



4. 由原調轉到下五調關係調 (C 調 → G 短調) :



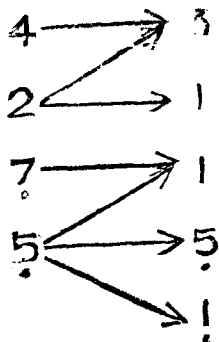
5. 轉到原調的關係調 (C—C 短調) :



b. 短 調

1. 由原調轉到上五度調——與長調 (1) 同。

2. 由原調轉到上五度調關係調——與長調(2)同。
3. 由原調轉到下五度調——與長調(3)同。
4. 由原調轉到下五度調關係調——與長調(4)相同。
5. 轉到本調關係調：



八 旋律與節奏

A. 拍 子

關於拍子，在第二章中已經談得很詳細，它的定義與分類，強弱組織可從那一章中獲得了解，這裏，就幾個普通拍子的情感來談。

a. $\frac{2}{2}$ ——崇高，宏大。古代的宗教音樂常用這種拍子，近代歌曲用得很少。

b. $\frac{2}{4}$ ——雄壯，活潑，輕快，宜于步行節奏，所以很多歌曲都用這種拍子，抗戰歌曲中也用得很多。

c. $\frac{4}{4}$ ——莊嚴平靜，也有雄壯、深沉的感情，團體歌（國歌，黨歌，校歌，以及隊歌等）很多用這種拍子，又因為它和 $\frac{2}{4}$ 很相似，所以進行曲也很多用它。速度很慢的時候，能發生悲哀的感情，所以輓歌 追悼歌常用它。

d. $\frac{3}{4}$ ——進行慢的時候，沉靜、柔和；快的時候輕快，活潑。一般的說來，這種拍子是缺乏激烈雄壯的感情。如果節奏編配得適當，也可能發生有力量的氣氛，如「為祖國戰爭」（賀綠汀）。下面幾種形式的曲子，必需用它：圓舞曲（Waltz）小步舞（Minuet）諧謔曲（Scherzos）。○

e. $\frac{6}{8}$ ——這是一種流暢的拍子，優美、喜悅、熱情，比較適宜於細緻的情感，搖船歌用得最多，情歌，小夜歌也常用它。

B. 節 奏

節奏是音樂的靈魂，比方中國的鑼鼓鈸子，既沒有旋律，又沒有和聲，祇有節奏和音色的變化，但它仍然可以成為獨立的音樂。

節奏給以聽官的印象最為鮮明，所以兒童在沒有演奏能力的時期，也可以組織節奏樂隊。

一首樂曲，往用相同的（或相似的）節奏作為它的骨幹，使得整個樂曲前後呼應，互相關聯，如「祖國進行曲」（蘇聯），「為祖國戰爭」，（賀綠汀）。

較長的音用在強拍，較短的音用在弱拍，這是正常的節奏。因為音的長短與強弱相一致。

假如相反的，長的音不在強拍，如：3 3 5 |，或者強拍沒有音，祇是前面的音的延長如：0 0 2 | 2 3 5 |，這種變化的節奏，叫做「切分法」(Syncopation)。

節奏的變化很多，較難找出一些原則來說明它們所表現的情感，這裏祇能說到常見的幾種：(以「5」為例)

a. $\frac{4}{4}$ — | 5 · 5 5 5 5 5 | 這是一種有行進意味的節奏。很多從輕拍開始，即小節綫前面還有一拍。

例一：5 | 1̇ · 7̇ 2̇ 1̇ 5 3 | (「蘇聯國歌」)

例二：5 5 | 1̇ · 7̇ 6 7 1 2 | (蘇聯「祖國進行曲」)

b. $\frac{4}{4}$ — | 5 5 5 5 5 5 | 這是一種用得很多的有行進意味的節奏。前一種沉着，寬大；後一種輕快，活潑，富于青春的活力。

例一：5 | 1̇ 7̇ 6 5 3·5 | 6 6 3 6 — | (「青年的航空員」)

例二：1 3 5 | 1̇ 7̇ 5 7 6 4 | (蘇聯：「快樂的人們」)

c. $\frac{3}{4}$ — 5 | 5 · 5 5 5 | 5 — — | 雖然用的是 $\frac{3}{4}$ ，

但因為同前面第一種的 $\frac{4}{4}$ 節奏相似，所以也能表示一種力量，不過比較起來要軟弱得多了。

例一：5 5 | 1 · 7 2 1 | 1 7 — | (蘇聯：「工人之歌」)

例二：5 5 | 3 · 2 1 6 | 5 (賀綠汀：「為祖國戰爭」)

d. $\frac{2}{4}$ — | 5 5 5 | 這種拍子，節奏鮮明，富於進行意味。

例：1 1 1 | 1 0 | 5 5 6 | 3 0 | (星海：「救國軍歌」)

e. $\frac{2}{4}$ — | 5·5 5 | 及 | 5·5 5 5 | 附點用在第一拍，比較流行，活潑，短促有力，而且很容易唱。

例一：5·5 1 | 3·2 1 | (麥新：「犧牲已到最後關頭」)

例二：3·2 1 | 5·4 3 | (孫慎：「新游擊隊歌」)

例三： | 5·5 5 | 3·3 3 | 及 | 5·5 5 5 | 3·3 3 3 |

(劉雪庵：「打東洋」)

f. $\frac{2}{4}$ — | 0 5 5 5 | 適當的運用，可以生出一種富

於朝氣的，青春的，希望的力量。

例： | 0 5 5 6 1̇ | 3̇ · 5 | 5 6 6 5 | 3̇ 3̇ |

(P. 蘭爾曼：「空軍歌」)

C. 長 短 調

a. 長調 (音階長) —— 明朗，雄壯，活潑，勇敢，奮發地。

b. 短調 (音階短) —— 憂鬱，黯淡，悲哀，沮喪，傷感；但有時也悲壯，堅決。

九 歌曲的形式

歌曲的形式，在這裏是指歌曲的組織。音樂好像特別需要形式，『音樂是形式的藝術』(豐子愷)，雖然這個立論並不正確，可是一般人的意念，對音樂形式是特別重視。這是因為音樂的表現，是許多『一過去就消逝了』的音樂，非常抽象。為要使它容易欣賞，因此有一些較大型的樂曲，它的

組織，成爲定律，如**朔拿大**（**Sonata**）形式，前部先出現第一主題（主音上），繼續出現第二主題（五度音上），以後反複上樂曲。中部主題展開後部第一主題第二主題（主音上）**朔拿大**它各樂章的組織與速度均有一定的模型。

即使很小的歌謠曲也有一定的格式，正如中國舊詩歌一樣，分了五音七音之外，還分平仄對偶，四句八句一首或一段。

歌曲的形式可分：歌謠曲形式，輪唱曲形式，歌舞曲形式，大合唱形式，歌劇形式這幾種。

有時交響樂曲中也有加入聲樂部份的，像貝多芬的「第九交響樂」就是。

A. 歌曲形式的單位

a. 小節（**Measure**）普通爲一小節。（小節的數目常有超過這個規定。）

b. 樂節（**Section**）普通爲四小節。

c. 樂句（**Phrase**）普通爲八小節，即二樂節。

d. 樂段（**Period**）普通爲十六節，即二樂句。

舉例如下：

D $\frac{2}{4}$

河邊對口曲

星海曲

<u>5</u> · <u>4</u> <u>5</u>	<u>5</u> <u>5</u> <u>1</u> <u>0</u>	<u>1</u> · <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u>	<u>4</u> <u>5</u> <u>4</u> <u>1</u> <u>0</u>	<u>1</u> · <u>1</u> <u>3</u> <u>0</u>	<u>2</u> <u>3</u> <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>0</u>	<u>5</u> · <u>6</u> <u>3</u> <u>2</u>	<u>2</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>1</u> <u>5</u> <u>0</u>
小節	小節	小節	小節	小節	小節	小節	小節
樂節		樂節		樂節		樂節	
樂句				樂句			
樂段							

B. 歌謠曲形式

歌謠曲形式，大致屬於普通歌曲的構成形式，但器樂中也有用歌謠曲形式寫成的。

歌謠曲形式大致可以分爲：一段體，二段體，三段體這三種。

a. 一段體

用一個樂段組成的叫做一段體。一段體由兩個樂句即八小節組成；第一樂句稱爲問句，第二樂句稱爲答句。第一樂句用其他靜止。最後用「完滿靜止」。

一段體又有四種擴大形式：

1. 重覆前樂句的一段體。
2. 重覆後樂句的一段體。
3. 重覆樂段的一段體。
4. 樂句羣的一段體。

以上四種形式是祇有在最後才有完滿靜止，但第二種可用兩次「圓滿靜止」。

b. 二段體

由兩個樂段組織成的叫二段體，劃分這兩段的特徵是：

1. 「圓滿靜止」。(有時是近關係調的「圓滿靜止」，但是關係調的「圓滿靜止」不一定是分段的地方。)
2. 第二段開始時的旋律稍爲有點變化。

二段體共有二種：

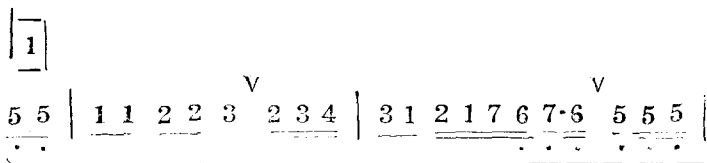
1. 第二段的接樂句重複第一段接樂句(或稍加改變)。

例：

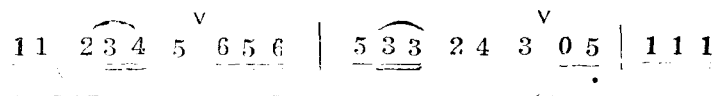
$C \frac{4}{4}$

游擊隊歌

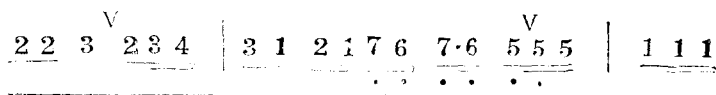
賀綠汀作



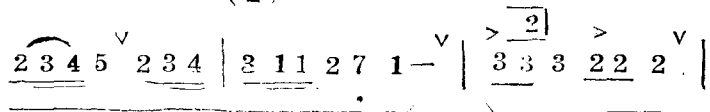
(1)



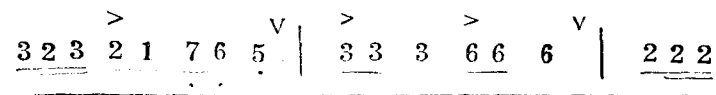
1)



(2)



(2)



(1)

$$\underbrace{3 \overset{\#}{4} 5}_{\text{方框}} \overset{V}{\underbrace{0 \ 5 \ 5}} \mid \underbrace{1 \ 1} \ \underbrace{2 \ 2} \ 3 \overset{V}{\underbrace{2 \ 3 \ 4}} \mid \underbrace{3 \ 1}$$

(1)

$$\underbrace{2 \ 1 \ 7 \ 6}_{\text{方框}} \ \underbrace{7 \cdot 6}_{\text{方框}} \ \overset{V}{\underbrace{5 \ 5 \ 5}} \mid \underbrace{1 \ 1}_{\text{括弧}} \ \underbrace{2 \ 3 \ 4}_{\text{括弧}} \ 5 \overset{V}{\underbrace{2 \ 3 \ 4}}$$

(2)

$$\underbrace{3 \ 1}_{\text{方框}} \ \overset{>}{\underbrace{2 \ 7}} \ \overset{<}{\underbrace{1 \ .}} \ \overset{V}{\mid}$$

(2)

方框中的數字是表示該段自此處開始。括弧中的數字、
1) 表示該段是問句，(2) 表示該段是答句。

2. 第二段自成一節。

例：

$$C \frac{2}{3}$$

青年的航空員

$$\boxed{\underline{1}}$$

$$\underline{5} \mid \overset{\cdot}{1} \ \underline{7 \ 6} \ 5 \ \underline{3 \cdot 5} \mid 6 \ \underline{6 \cdot 3} \ 6 \ \underline{0 \ 5} \mid$$

$$\overset{\cdot}{1} \ \underline{7 \ 6} \ 5 \ \underline{3 \cdot 5} \mid 6 \ \underline{6 \cdot 3} \ 6 \ \underline{0 \ 6} \mid 2 \ \underline{2 \cdot 2} \ 6 \ \underline{6 \cdot 6} \mid$$

			2
4	<u>2 4</u>	6 0 6	2̇ <u>1̇·7̇</u> 6 <u>7̇·6̇</u> 5 <u>5·6</u> 5 1
1̇	- 6	4	1 <u>2·3</u> 4 5 6 - 6 <u>0 6</u>
2	<u>3·4</u>	5 <u>4·5</u>	6 <u>7̇·1̇</u> 5 5 3̇ - 2̇ 1̇
6	<u>7̇ 1̇</u>	2̇ 1 6	5 <u>6·5</u> 4 <u>3·2</u> 1 0 0 0

c. 三 段 體

由三個樂段所組成的樂曲叫做三段體，三段體有三種：

1. 第三段與第一段相同或相類似，第一段是在本調或近關係調的「圓滿靜止」，第二段末用本調的中間靜止（多數用半靜止）。

例：

G⁴/₄ 祖國 行曲 杜那也夫斯基曲

1

5·5 || : 1 · 7̇ 6̇ 7̇ 1 2 | 1 5^v 0 1·1 | 6 · 6 6 6 5 6 |

$\overset{v}{2-2} \overset{v}{0} \overset{v}{2\cdot 3} \mid 4 \cdot \overset{v}{5} \overset{v}{66} \overset{v}{5 \cdot 4} \mid 5 \overset{v}{3} \overset{v}{0} \overset{v}{1\cdot 6}$

$\overset{\#}{5 \cdot 5} \overset{\#}{54} \overset{\#}{4\cdot 7} \mid 1 \overset{v}{0} \overset{ff}{0} \overset{v}{2\cdot 3} \mid 4 \cdot \overset{\#}{566} \overset{\#}{5\cdot 4}$

$\overset{v}{53} \overset{v}{0} \overset{v}{1\cdot 6} \mid 5 \cdot \overset{\#}{5} \overset{\#}{54} \overset{\#}{4\cdot 7} \mid 1 \overset{v}{-1} \overset{v}{0}$

2

mf

$\overset{v}{3\cdot 3} \mid 3 \cdot \overset{v}{33} \overset{v}{32} \overset{v}{177} \mid 6 \overset{v}{33} \overset{v}{00} \overset{v}{3\cdot 3} \mid 3 \cdot \overset{v}{4} \overset{v}{3} \overset{v}{2} \overset{v}{1\cdot 7}$

$\overset{v}{6} \overset{v}{00} \overset{f}{1\cdot 1} \mid 5 \cdot \overset{v}{55} \overset{v}{54} \overset{v}{3\cdot 2} \mid 3 \overset{v}{1} \overset{v}{0} \overset{v}{1\cdot 2}$

$3 \cdot \overset{v}{33} \overset{v}{22} \overset{v}{12} \mid 3 \overset{v}{3} \overset{v}{0} \overset{v}{0} \overset{mf}{3\cdot 3} \mid 3 \cdot \overset{v}{3} \overset{v}{3} \overset{v}{2} \overset{v}{1} \overset{v}{7}$

$\overset{v}{6} \overset{v}{3} \overset{v}{0} \overset{v}{3\cdot 3} \mid 3 \cdot \overset{v}{4} \overset{v}{32} \overset{v}{17} \mid 6 - \overset{f}{0} \overset{f}{1\cdot 1}$

$5 \cdot \overset{v}{5} \overset{v}{54} \overset{v}{3\cdot 2} \mid 3 \overset{v}{1} \overset{v}{0} \overset{v}{1\cdot 7} \mid 6 \cdot \overset{v}{711} \overset{v}{22}$

$$\boxed{\overline{3}}$$

$$\overbrace{3-3} \quad \underline{0} \quad \underline{\underline{5 \cdot 5}} : ||$$

2. 第三大段全係重複第一段（或稍加改變）或重複第二段（或稍加改變）。

例：

$$F. \frac{2}{4}$$

到敵人後方去

星 海 曲

$$\boxed{\overline{1}}$$

$$\underline{\underline{0 \cdot 5}} \quad | \quad 3 \quad 3 \quad | \quad \underline{\underline{3 \cdot 4}} \quad \underline{\underline{3 \cdot 5}} \quad | \quad 2 \quad 2 \quad | \quad \underline{\underline{2 \cdot 3}} \quad \underline{\underline{2 \cdot 5}} \quad |$$

$$1 \quad 1 \quad | \quad \underline{\underline{1 \cdot 7}} \quad \underline{\underline{6 \cdot 5}} \quad | \quad 3 \quad 3 \quad | \quad \underline{\underline{3 \cdot 4}} \quad 5 \quad | \quad 5 \quad \text{—} \quad |$$

$$\underline{\underline{5 \cdot 5}} \quad \underline{\underline{6 \cdot 5}} \quad | \quad \underline{\underline{3 \cdot 2}} \quad 1 \quad 0 \quad | \quad \underline{\underline{5 \cdot 5}} \quad \overbrace{6 \quad 5} \quad | \quad \underline{\underline{3 \cdot 2}} \quad \underline{\underline{1 \quad 0}} \quad | \quad \underline{\underline{5 \quad 5}} \quad \underline{\underline{6 \cdot 5}} \quad \underline{\underline{3}} \quad |$$

$$\underline{\underline{1 \quad 2 \quad 3 \quad 0}} \quad | \quad \underline{\underline{2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 1}} \quad | \quad \underline{\underline{7 \quad 6}} \quad \underline{\underline{5 \cdot 5}} \quad | \quad 5 \cdot \underline{\underline{6}} \quad | \quad 5 \quad 3 \quad |$$

$$\underline{\underline{1 \cdot 2}} \underline{\underline{3 \cdot 5}} \mid 2 \cdot \underline{\underline{2}} \mid 6 \quad 5 \mid \overbrace{\underline{\underline{2 \cdot 3}} 1} \mid 1 \quad 0 \quad 5 \mid$$

$$3 \quad 3 \mid \underline{\underline{3 \cdot 4}} \underline{\underline{3 \cdot 5}} \mid 2 \quad 2 \mid \underline{\underline{2 \cdot 3}} \underline{\underline{2 \cdot 5}} \mid 1 \quad 1 \mid$$

$$\boxed{3}$$

$$\underline{\underline{1 \cdot 7}} \underline{\underline{6 \cdot 5}} \mid 3 \quad 3 \mid \underline{\underline{3 \cdot 4}} \quad 5 \mid 5 \text{ —} \mid \dot{1} \cdot \widehat{\underline{\underline{5 \cdot 5}}} \mid$$

$$6 \quad 3 \mid \underline{\underline{3 \cdot 2}} \underline{\underline{2 \cdot 1}} \underline{\underline{2 \cdot 1}} \mid 3 \text{ —} \mid \dot{1} \cdot \widehat{\underline{\underline{5 \cdot 5}}} \mid 6 \quad 3 \mid$$

$$\boxed{3}$$

$$\underline{\underline{3 \cdot 5}} \widehat{\underline{\underline{5 \cdot 3}}} \underline{\underline{2 \cdot 1}} \mid 1 \text{ —} \mid 1 \quad 0 \quad 5 \mid 3 \quad 3 \mid \underline{\underline{3 \cdot 4}} \underline{\underline{3 \cdot 5}} \mid$$

$$2 \quad 2 \mid \underline{\underline{2 \cdot 3}} \underline{\underline{2 \cdot 5}} \mid 1 \quad 1 \mid \underline{\underline{1 \cdot 7}} \underline{\underline{6 \cdot 5}} \mid 3 \quad 3 \mid$$

$$\underline{\underline{3 \cdot 4}} \quad 5 \mid 5 \quad 0 \quad 5 \mid \dot{1} \quad 5 \mid \underline{\underline{4 \cdot 2}} \quad 1 \mid 1 \quad \mid$$

3. 大三段體，由幾個不同而獨立的樂段組成的三段體，每大段由三個小段構成（亦可以省略）。

這種形式主要的是用在器樂曲上。

D. 多 段 體

多段體是由三段以上的樂曲組成，每段獨立，三段的多段體，其第二段往往避免本調的「圓滿靜止」。

例：

$bB \frac{4}{4}$

蘇聯國歌

I. 免蓋衣脫曲

1

5 | $\dot{1} \cdot \underline{\dot{7} \dot{2} \dot{1}} \dot{5} \dot{3}$ | 6-4 $\underline{0 \ 6}$ | $\dot{2} \cdot \underline{\dot{1} \underline{\dot{7} \underline{6} \underline{5} \underline{4}}}$ |

3- $\overset{v}{5}$ | $\dot{1} \cdot \dot{7} \underline{\dot{2} \dot{1}} \dot{5} \dot{3}$ | 6-4 $\underline{6 \underline{\dot{2} \dot{1}}}$ | $\underline{7 \dot{2} \dot{4} \dot{7}}$ |

2

$\dot{1} - \underline{\dot{1} \dot{0} \dot{3} \dot{2}}$ | $\underline{7 \cdot \underline{7} \underline{6} \underline{7}} \underline{\dot{1} \underline{6}}$ | $\underline{7 - \overset{v}{5} \overset{\#}{5} \underline{4} \underline{5}}$ |

$\underline{6 \cdot \underline{6}} \underline{\dot{2} \cdot \dot{1}}$ | $\underline{7 - \underline{7} \underline{0} \underline{\dot{2}}}$ | $\underline{\dot{2} \cdot \underline{7}} \underline{5 \overset{\#}{5} \underline{4} \underline{5}}$ |

3

$$\dot{3} - \dot{1} \underline{0} \overset{v}{\dot{6}} \dot{7} \dot{1} \mid 7 \dot{2} \dot{1} 6 \mid \overbrace{5 - 5} \underline{0} \underline{\dot{3} \cdot \dot{2}} \mid \dot{1} - 5 \cdot \underline{\dot{3}} \mid$$

$$6 - \underline{4} \underline{0} \underline{\dot{2} \cdot \dot{1}} \mid 7 \ 7 \ 6 \ 5 \mid \overbrace{5 - 5} \underline{0} \ 5 \mid \dot{3} - \dot{2} \overbrace{5 \ 5} \mid$$

4

$$\overbrace{\dot{1} - 7} \cdot \underline{7} \mid 6 \cdot \overset{\#}{5} \ 6 \ \dot{2} \mid \overbrace{\dot{2} - \dot{2}} \underline{0} \underline{\dot{3} \cdot \dot{2}} \mid \dot{1} - 5 \cdot \underline{\dot{3}} \mid$$

5

$$6 - \underline{4} \underline{0} \underline{\dot{2} \cdot \dot{1}} \mid 7 \ 7 \ 6 \ 5 \mid \dot{3} - \cdot \dot{3} \mid \dot{5} - \dot{4} \underline{\dot{3} \ \dot{3}} \mid$$

$$\overbrace{\dot{2} \cdot \dot{3}} \underline{4} \underline{0} \underline{4} \mid \dot{3} \cdot \underline{\dot{3}} \underline{\dot{2} \cdot \dot{2}} \mid \dot{1} - \cdot 0 \parallel$$

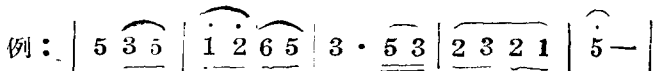
十、引子・獨立句・序曲及尾聲

A. 引 子

樂曲有時不從本曲基本部份開始，而在前面加上數小節，作為引導本曲的出現，這叫做引子。引子的靜止，多半用

半調的「圓滿靜止」，也有用「半靜止」。

引子多用器樂伴奏加在樂曲的前面，也有很多加在樂曲中間的。



(星海：「黃水謠」)

B. 獨立句

爲了適應歌詞的形式，有時在樂曲中間插入一句獨立的句子，像民歌中的『哎呀唷！』一類，都是獨立句。

例一：鄭律成：「古城頌」中的『呵，古城！』

例二：呂驥：「一，二八紀念歌」中的『我們英勇的犧牲者呵！』

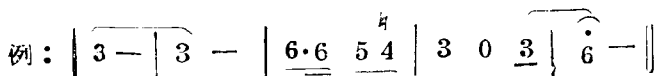
C. 序 曲

序曲是基本樂曲的前奏曲，它每每是概括全樂曲的內容，作大意的根告。用在器樂曲中最多，聲樂中歌劇亦常用像星海的「軍民進行曲」每幕用序曲把劇情先顯現於觀衆之前，使觀衆先行預備了欣賞那幕劇的適當情感，這樣，比較容易見效。

D. 尾 聲

尾聲是全曲中止後的增添部份，它的作用是使樂曲的情

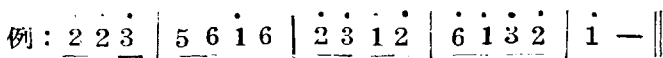
感留下一個更深刻的印象。有些是用歌曲做尾聲：



呵……………勇敢 充滿 心 呵……………

(A 亞歷山大羅夫：「夜，是青色的」)

有些是用器樂作尾聲：



(星海：「黃水謠」)

十一 關於旋律的一般問題

我們對上述的基礎知識了解以後，可以進一步來研究旋律的整體構造。

旋律的基本原則，和用來處理一切藝術的創造工作一樣，就是「統一」，「變化」，「對稱」(Preston)。

無論那一首樂曲，如果零零亂亂，毫無秩序、中心，頭重腳輕，這當然是非常失敗。統一，變化，對稱，就是調性、節奏、形式組織得很嚴密，分析起來非常有條理。

賀綠汀先生曾對許多救亡歌曲有過這樣的意見：『我們將在很多新作中聽到很新鮮的旋律，然而在組織的統一性上却非常差強，大部份還在零亂的無秩序的狀態中，好像想起就寫，少了一句就再添，不結實，不緊密，在形式上正如一

些小動物，砍去了一節，仍能生存，多上一節也無不可。但是高等動物則不能如此，位置固不能隨便移動，就是各部也不能隨意缺少增多，少了一只手，腳或眼都不方便，多了一條尾巴或什麼都感到難看。我們的創作，應該很快的從下等動物進步起來』

這意思是說；新作曲者常注意趣味，變化，而忽略了牠的統一性。

但是，許多公式主義者，常常拘泥於形式的齊整統一，不求它的可能的變化，而陷於單調、呆板、乏味，這也是要留意的。

A. 關於統一與變化

關於統一與變化，下列三點，須要注意。

a. 調性——樂曲的開始與末尾，屬於同樣的調子，這是它的統一性。適當的轉調是它的變化。與其不根據詞意的情感而轉來轉去，倒是少轉的好。

b. 節奏——全樂段採用主題或類似主題的節奏，以求節奏的統一，但主題本身的節奏是用變化。根據主題發展的部份，可以從這些變化的暗示中追求很多新的變化。

c. 形式——整齊、緊密的形式是統一性，不同的靜止法，便是形式有變化。

B. 關於對稱

a. 高低——在適當的音域內，高音和低音有適當的分配

，就是台唱曲，各部份用音亦應留意它的適當運用。不斷的進行在高音或低音，常能使人疲倦。旋律寫好以後，用綫條把音的高低作個統計，也很有用。

b. 強弱——整個樂曲裏面，要有強的和弱的部份。就是一首很激昂的歌曲，也應強中有弱、沉痛的歌曲，也應弱中有強，這樣配合起來，效果才能更好。

c. 進行——上行與下行，級進與跳進，均勻分配，常能使樂曲活潑可愛。

d. 形式——樂段裏面的樂句，樂句裏面的樂節，在正常的形式裏面，往往是雙數的，取「一問一答」或「起承轉合」的形式。

C. 樂曲的高潮（頂點）

樂曲的高潮，與戲劇的高潮的意義差不多，牠是全曲生命的頂點，應該是全曲最精彩的地方。

a. 牠的特徵，每每是樂曲最突出（音域最高），最響亮，最緊張，最有生命的部份。

例一： | 6 5 $\dot{1}$ $\dot{2}$ | $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ | $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ 0 |

（馬可：「日本帝國主義打不長」）

例二： $\dot{5}$ | 1 · $\dot{1}$ | 3 · $\dot{3}$ | 5 — |

（聶耳：「義勇軍進行曲」）

b. 有些曲子，高潮不十分明顯，中國許多民歌的高潮常常很模糊。

c. 高潮之前，往往有一種適當的佈置，從平淡的地方開始發展，漸漸導入高潮。這種佈置用得最多的是急促的上行。

例：1·1 3·3 | 5·5 1̇1̇ | 2̇·2̇ 3̇ | 2̇ - | 1̇ 0

(何安東：「奮起救國」)

或用同樣的句子的反覆，而句子的結尾，先抑後揚，導入高潮。

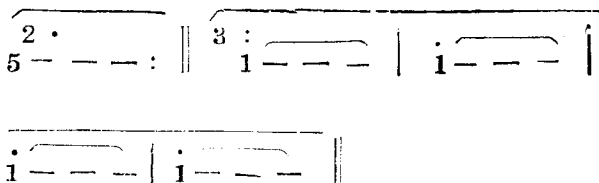
例：0 1 1 1 | ⁹1 6 1 4 1 2 | 3·2 1 0 1 1 1 |

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

6 5 0 (杜那也夫斯基：「快樂的人們」)

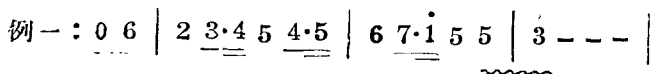
也有用同音反覆的句子重覆許多次，而結尾在高音上。

例：5·5 5 5 5 5 5 5 | 5 - - - | 5·5 5 5 5 5 - |

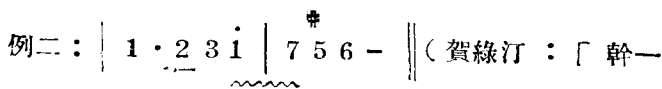


(星海：「怒吼吧黃河」)

d. 高潮最適當的地方是處理在樂曲的末尾。有時雖然在中途出現了，但以迫近末尾為最佳。



(「青年航空員」) 高潮在後面的第四節



(賀綠汀：「幹一場」) 高潮在尾部。

e. 高潮有時祇是一個音。

例：1

f. 高潮通常用全曲最高的音，但有時也例外。

例：「快樂的人們」高潮最高音為「7」，但這曲前面

常出現比「7」更高的「1-dot」，如：0 1 3 5 | 1-dot 與：1-dot

$$\underline{\dot{1} \dot{1}} \mid \dot{1} \circ$$

g. 高潮有時以同樣的形式重複。

$$\text{例：} \left| \frac{3}{4} \quad 6 \cdot \underline{5} \underline{3 \cdot 5} \right| \left| \frac{1}{2} \quad \dot{1} \dot{1} \right| \left| \frac{3}{4} \quad \dot{2} \cdot \underline{\dot{1}} \right|$$

$$\underline{6 \ 6 \cdot \dot{1}} \mid \underline{\frac{2}{4} \ \dot{3} \ \dot{3}} \mid \underline{\dot{2} \cdot \underline{\dot{2}}} \mid \underline{\dot{3} \ \dot{2}} \mid \underline{\dot{1} \ \underline{\dot{2} \cdot \dot{1}}} \underline{6 \ 6 \ 0} \mid$$

(呂驥：「自由神」)

h. 較大型的樂曲，高潮要處理得更大更隆重，使它能超于整個樂曲之上，即是，使各章各段的樂曲變化到這裏有一個『大團圓』，才不至於頭重腳輕；站立不穩。像「黃河大合唱」中「怒吼吧黃河」的高潮同音的反覆，越來越緊張，它的效果異常雄大。它這樣宏偉，也爲了它不不僅是「怒吼吧黃河」的高潮，而同時又是全曲的高潮。正如一個多幕劇最終一幕的高潮一樣。

i. 較大型的樂曲，每每除了全曲最大的高潮之外，每分曲或每段還有小高潮，像「黃河大合唱」中各曲都有高潮。

十二 休止符·切分法及三連音

的運用

A. 休 止 符

休止符每每應用於樂句的終止或需要休息的地方。頻繁的運用，使得句子緊促。或者使得歌詞支離破碎。要是適當的應用，則有特異的效果。

例一：5 0 6 0 | 1 0 6 6 | 5 6 5 3 | 2 3 2 0 |

抗 戰 到 底 要 軍 民 合 作 在 一 起

5 0 6 0 | 1̇ 0 2̇ 1̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 2̇ | 6 1̇ |

抗 戰 勝 利 要 軍 民 合 作 來 爭

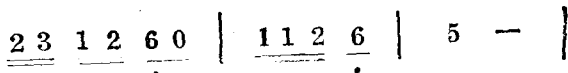
2̇ - | (星海：「軍民進行曲」)

取。

例二：5 3 5 0 | 5 3 5 0 | 2 2 3 5 6 | 5 3 5 0 |

2 3 5 0 | 3 2 3 0 | 3 3 2 1 2 3 | 2 - |

3 2 5 0 |

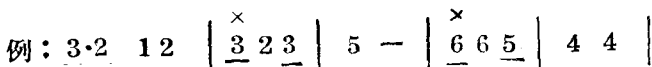


(甄伯蔚：「鉄元謠」)

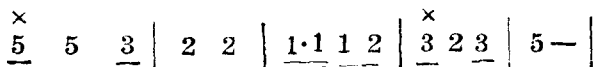
B. 切分法

切分法的使用，有三種意義。

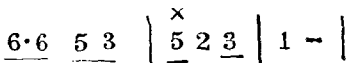
a. 爲了適於文詞的節奏。



生死已到 最後關頭 同胞被屠殺，



土地被強佔，我們再也 不能忍受，



我們再也 不能忍受。

(孟波：「犧牲已到最後關頭」)

b. 爲了使曲調有變化，因爲相類似的節奏進行太多，常會使人發疲倦，突然一二地方運用切分法，曲調能生新的變化，趣味也增深。

例： $\overset{\times}{\underline{2}} \overset{\cdot}{\underline{2}} \overset{\cdot}{\underline{3}} \mid \overset{\cdot}{\underline{2}} \overset{\cdot}{\underline{1}} \overset{\cdot}{\underline{2}} 0 \mid \underline{6} \underline{5} \underline{6} \overset{\cdot}{\underline{1}} \overset{\cdot}{\underline{2}} 0 \mid \overset{\times}{\underline{6}} \overset{\cdot}{\underline{6}} \overset{\cdot}{\underline{1}} \mid$

$\underline{6} \cdot \underline{5} \underline{3} 0 \mid \underline{6} \overset{\cdot}{\underline{1}} \underline{3} \underline{5} 6 \mid \underline{2} \cdot \underline{2} \underline{2} \underline{3} 5 \mid 5 \quad 6 \mid$

$\overset{\times}{\underline{2}} \quad \overset{\cdot}{\underline{2}} \quad \overset{\cdot}{\underline{3}} \mid 6 \quad 0 \mid$ (星海：「新年大合唱」)

c. 或者爲了造成一種特異的節奏。

例： $\overset{\times}{\underline{2}} \cdot \overset{\cdot}{\underline{3}} \quad 5 \quad \overset{\times}{\underline{0}} \overset{\cdot}{\underline{5}} \overset{\cdot}{\underline{5}} \overset{\cdot}{\underline{6}} \mid \overset{\cdot}{\underline{1}} \overset{\cdot}{\underline{6}} \overset{\cdot}{\underline{1}} \quad 6 \quad \overset{\times}{\underline{0}} \overset{\cdot}{\underline{5}} \overset{\cdot}{\underline{5}} \overset{\cdot}{\underline{6}} \mid$

你 說 那 個 山 上 沒 有

$\overset{\cdot}{\underline{5}} \overset{\cdot}{\underline{3}} \quad \underline{5} - \overset{\cdot}{\underline{2}} \cdot \overset{\cdot}{\underline{3}} \underline{5} \mid \overset{\times}{\underline{0}} \overset{\cdot}{\underline{2}} \overset{\cdot}{\underline{2}} \overset{\cdot}{\underline{3}} \quad \overset{\cdot}{\underline{5}} \overset{\cdot}{\underline{6}} \overset{\cdot}{\underline{3}} \quad \underline{3} \mid$

樹， 你 說 那 棵 樹 呀

$\overset{\times}{\underline{0}} \overset{\cdot}{\underline{2}} \overset{\cdot}{\underline{2}} \overset{\cdot}{\underline{3}} \quad \overset{\cdot}{\underline{1}} \overset{\cdot}{\underline{6}} \quad \underline{5} - \mid$ (星海：「打倒汪精衛」)

沒 有 根？

尤其在爵士音樂 (Jazz) 中，切分法的節奏，已經成爲

它的特色。

C. 三連音

三連音應用的意義與切分法大致相同。

a. 應用適於歌詞。

例一： $\dot{1} \cdot \dot{1} \left| \overbrace{6 \ 6 \ 6}^3 \right|$ (聶耳：「前進歌」)

不 做 亡國奴

例二： $\overbrace{\dot{1} \ \dot{1} \ \dot{1}}^3 \left| \dot{2} \ \dot{2} \ 3 \ \overbrace{\dot{2} \ \dot{1}}^3 \right|$ (夏之秋：「歌八百壯士」)

你 看 那 民 族 英 雄

b. 使旋律有變化，爲了這種意義使用的三連音每每當作特殊的音形 (Figure) 反覆運用，使它顯明。

例： $\left| \overbrace{\dot{2} \ \dot{1}}^3 - \left| \overbrace{3 \ \dot{1} \ 6 \ 5}^3 - \left| \overbrace{6 \ 5}^3 - \left| \overbrace{1 \ 3 \ 6 \ 2}^3 - \right| \right.$

$2 - \left| \overbrace{3 \ 5 \ 6 \ \dot{1}}^3 - \left| \dot{2} \ 6 - \left| \overbrace{\dot{2} \ 6 \ \dot{2} \ 5}^3 \cdot \dot{1} \right| \right.$

$\overbrace{6 \ \dot{1} \ 6 \ 5}^3 \cdot 3 \left| \right.$ (韓悠韓：「故鄉月」)

第六章 同調和聲淺說

1. 因為製版困難，本章只好用簡譜舉例，讀者練習時譯成五絃譜比較方便。
2. 因為用簡譜示例，所以祇能談到同調中的各種顯淺的問題，轉調及其繁雜部份只好略去。

一 音 程

樂音的產生，是由于空氣周期的振動。音響的高度即是在振動的速度上決定。

我們若聽到高低不同的音相繼發出，這種音稱為曲調，倘若高低音同時發出，這就叫做和聲。

本章所研究的，即是和聲的方法與規則。

假使高低不同的兩個聲音同時發出，一個音高，一個音低，這兩個音的高度的距離，就叫音程。

在音樂中，最小的音程是半音。

半音有兩種，一種是自然半音階，一種是變體半音階。自然半音如C調中的3-4，7-1。變體半音，如C調中的1-♯1，2-♯2，♭5-5，♭6-6。

在一個音階中，包括着十二個半音，就是：1-♯1，♯1-2，2-♯2，♯2-3，3-4，4-♯4，♯4-5，5-♯5，♯5-6，6-♯6，♯6-7，7-1̇。

半音的意義就是全音的一半。兩個半音便是一個全音，計算音程的單位稱為度，在五綫譜表上，每一個綫或一個間，就叫做一度。

我們若以長音階來計算，可能得到同度音（也可稱一度音）：1-1̇，二度：1-2，三度：1-3，四度：1-4，五度：1-5，六度：1-6，七度：1-7，八度：1-1̇。

但是，1-2的二度和3-4的二度，1-3的三度和3-5的三度，1-4的四度和4-7的四度，1-5的五度和7-4的五度，1-6的六度和7-5的六度，1-7

的七度和 $2 - \dot{1}$ 的七度，其間所含的半音是不同的。因為，在長音程， $1 - 2$ ， $2 - 3$ ， $4 - 5$ ， $5 - 6$ ， $6 - 7$ 是全音， $3 - 4$ ， $7 - \dot{1}$ 是半音。

所以，這些音程中，同度音，四度，五度，八度稱為完全音程，如完全一度，完全四度，完全五度，完全八度。（ $1 - 1$ ， $1 - 4$ ， $1 - 5$ ， $1 - \dot{1}$ 。）二度，三度，六度，七度稱為長音程，如長三度，長六度，長七度（ $1 - 2$ ， $1 - 3$ ， $1 - 6$ ， $1 - 7$ ）。

比一個長音程少一個半音的音程，乃是短音程。如短二度，短三度，短六度，短七度，（ $3 - 4$ ， $3 - 5$ ， $3 - \dot{1}$ ， $2 - \dot{1}$ 。）比長音程或完全音程大一個半音的稱為增音程，如： $5 - \# 6$ 是增二度， $1 - \# 4$ 是增四度， $1 - \# 3$ 是增三度， $1 - \# 5$ 是增五度， $4 - \# 2$ 是增六度， $4 - \# 3$ 是增七度。比完全音程或短音程少一個半音的減音程。如： $3 - \flat 5$ 是減三度， $\# 3 - \dot{1}$ 是減六度， $\# 2 - \dot{1}$ 是減七度， $\# 6 - 2$ 是減四度， $\# 5 - 2$ 是減五度， $3 - \flat 3$ 是減八度。但，我們不能得到比短二度再小的減二度，因為 $3 - 4$ 是短二度，他們之間即只有半音的距離，若 $3 - \flat 4$ ，則是一個比半音還小的音程（等和音音程），而音樂中，半音已是樂曲中最小的音程了。

假使，我們把任何音程其中的一個移下八度，或移上八度，因而，上面的音變到下面，下面的音變到上面，而改變了高低音的位置，這種高程的變換稱音程的轉回。 例如：

$$\left| \begin{array}{c} 5 \text{ — } \dot{1} \text{ —} \\ 1 \text{ — } 5 \text{ —} \end{array} \right\|$$

這裏的原音程 1 — 5 是個完全五度，轉回音程的 5 — $\dot{1}$ 則是完全四度了。

所以音程轉回，度數必變，一音程轉回而成八度音程，二度音程轉回而成七度音程……，用九來減去原音程的度數，即可得到轉回音程之度數。如下例： $9 - 5 = 4$ 。餘可類推， $9 - 1 = 8$ ， $9 - 3 = 6$ ……。

但，音程轉回，他的性質也變了。（只有完全音程轉回不變。）

$$\left| \begin{array}{c} \text{a} \quad 5 \quad \dot{1} \quad \quad 3 \quad \dot{1} \quad \text{c} \quad \dot{2} \quad \flat 3 \quad \quad \text{d} \quad 7 \quad \dot{4} \quad \quad \text{e} \quad \dot{2} \quad \sharp 7 \\ 1 \quad 5 \quad \quad 1 \quad 3 \quad \quad 3 \quad 2 \quad \quad 4 \quad 7 \quad \quad 7 \quad 2 \end{array} \right\|$$

在上例 a，完全五度轉回後仍是完全四度，而例 b.c.d. e 長三度轉回變成了短六度，短七度轉回變成長二度，增四度轉回變成減五度，減三度轉回則變為增六度了。

所以，音程轉回後；長音程變短音程，增音程變減音程，短音程變長音程，減音程變增音程，只有完全音程在轉回後仍為完全音程。

音程分爲兩類，即協和音程與不協和音程。協和音程的二音的同時發出，或多或少可以使人感到完全及滿足的效果；不協和音程則相反。協和音程是同度音，八度，完全五度，完全四度，長短三度與長短六度。其他的二度，七度，各種增音程和減音程都是不協和音程。

協和音程又分完全協和與不完全協和兩種。同度音，八度，完全四度，完全五度是完全協和音程，長短三度與長短六度是不完全協和音程。

完全協和音程，如在他的任何一音上加上一個升降記號，便成一個不協和音程，而長三度長六度，加上一個降記號可以變成短三度，短六度。另一方面，短三度，短六度，加上一個升記號，可以變成長三度，長六度，仍然不失其爲一個協和音程。

這就是完全協和音程與不完全協和音程的區別。

二 調和音階

調，就是在八度的範圍內，用十二音（每個音之間的距離是半音）所組成的連結體。他的第一音是主和音，或主調音也稱宮音，其餘的十一個音對於該音負有固定而明確的關係。

若把這調中的十二個音排列起來，就是一個半音階，例如：

半音階上行：

1# 1 2# 2 3 4# 4 5# 5 6# 6 7 1̇

半音階下行：

1̇ 7b 7 6b 6 5b 5 4 3b 3 2b 2 1

但，一般音樂上應用的只是全音階。這種音階又有長音階和短音階兩種。例如：

長音階：

1	2	3	4	5
(Do)	(Re)	(Mi)	(Fa)	(Sol)
(主和音)	(上主和音)	(中和音)	(次屬和音)	(屬和音)

6	7	1̇
(La)	(Ti)	(Do)
(下中和音)	(導音)	

短音階：

6	7	1	2	3
(La)	(Ti)	(Do)	(Re)	(Mi)
(主和音)	(上主和音)	(中和音)	(次屬和音)	(屬和音)

4	5	6
(Fa)	(Sol)	(La)
(下中和音)	(導音)	

這名稱的由來，是因為在長音階中，主和音（1, D）和他的三度音是一個長三度；而在短音階，主和音（6, La）和他的三度音是一個短三度的緣故。

我們若細心考察長調的八個音，可以把牠分為兩段，每段四音，並且兩段在組織上，音的排列，音程的排列完全相

同：

下四階	上四階
$\overbrace{1\ 2\ 3\ 4}$	$\overbrace{5\ 6\ 7\ 1}$
半音	半音

我們若是用這5來作一個新調子的主和音，則結果是，半音的排列不符了。例如：

原調： 1 2 3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇ (C.)

新調： 1 2 3 4 5 6 7 1̇ (G.)

這新調子，第七音與第八音不是半音，而第六音和第七音之間也不是全音。

要改正這個錯誤，必須上升這新調的第七音(#F)，這個升號，便成了這個新調的調子記號。依此類推，便可以得到G.D.A.E.B.#F.#C等新的調子。

若我們用一調的上四段5 6 7 1̇來作一個新調的下四階，以4為新調的主和音，則半音的位置，也是錯誤的。例如：

原調： 1 2 3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇ (C.)

新調： 5 6 7 1̇ 2̇ 4 5 6 7 1̇ 2̇ (F.)

這新調的第三音和第四音應該是半音，但，却是全音，而第四和第五音，應該是半音，却又是全音，要想改正這錯誤，也只有把這新調的第四音下降半音(b B)。來作為這新

調的調子記號。依此類推，也可產生F、 \flat E、 \flat E、 \flat A、 \flat D、 \flat G、 \flat C等調子。

短音階由於用途的不同，他的半音排列次序有着以下的三種：

(1) 自然短音階。

$$\begin{array}{cccccccc} \overset{\frown} & & \overset{\frown} & & & & & \\ 6 & 7 & 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 \\ \cdot & \cdot & & & & & & \\ \cdot & & & & & & & \\ \text{半} & & \text{半} & & & & & \\ \text{音} & & \text{音} & & & & & \end{array}$$

(2) 和聲短音階

$$\begin{array}{cccccccc} \overset{\frown} & & & & \overset{\frown} & & & \\ 6 & 7 & 1 & 2 & 3 & 4 & \sharp 5 & 6 \\ \cdot & \cdot & & & & & & \\ \cdot & & & & & & & \\ \text{半} & & \text{半} & & \text{增} & \text{半} & & \\ \text{音} & & \text{音} & & \text{二} & \text{音} & & \\ & & & & \text{度} & & & \end{array}$$

(3) 曲調短音階

$$\begin{array}{cccccccc} \text{上行：} & 6 & 7 & 1 & 2 & 3 & \sharp 4 & \sharp 5 & 6 \\ \cdot & \cdot & & & & & & & \\ \cdot & & & & & & & & \\ \text{下行：} & 6 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 & 7 & 6 \\ & & & & & & \cdot & \cdot & \cdot \end{array}$$

三 三和絃

一個和絃，是三個以上的音在每隔三度（長三度短三度）互相重疊而成的組合音。

三和絃，即是不論用長音階或短音階的任何一音做低音

(根音)連合上面的三度音和五度音而組成的。例：

(長音階)	5 6 7 1 2̣ 3̣ 4	(短音階)	3 4 5 6 7 1 2
	3 4 5 6 7 1 2		1 2 3 4 5 6 7
	1 2 3 4 5 6 7		6 7 1 2 3 4 5

三和絃的根音和三度音的音程距離並不是每一個三和絃都是一樣的。如果，根音到三度音是一個長三度的，便是長三和絃。根音到三度音是短三度的，便是短三和絃。根音到三度音是短三度，根音到五度音是減五度的，便是減三和絃。根音到三度音是長三度，根音到五度音是增五度的，便是增三和絃。例如：

A	B	C	D
5	6	4	#5
3	4	2	3
1	2	7	1

上例A是長三和絃，B是短三和絃，C是減三和絃，D是增三和絃。

在和絃下面，我們爲了要標明根音在音階上的度數及和絃的性質和種類，便要用一種符號來標明。例如：

5	6	7	1	2	3̇	4̇	5̇#	3	4	5̇#	6	7̇	1̇	2̇
3	4	5	6	7	1̇	2̇	3̇	1	2	3	4	5	6	7
1	2	3	4	5	6	7	1	6̇	7̇	1	2	3	4	5

c: I II III IV V IV VII I⁺ c: I II III VI V VI VII^o

羅馬數字是表明和絃根音在音階上的度數，大數字是表明三和絃，小數字是表明短三和絃，大數字加「+」是表明增三和絃，小數字加「°」是表明減三和絃。在數字之前，長音階調子用大寫印刷體英文字母，短音階調子用小寫草書體英文字母來標明他的調子記號。

在長音階或短音階的第一度，第四度，第五度上的三和絃，因為他們在三和絃中有着重要的地位，所以稱為基本三和絃。其他的稱為副三和絃。下例是基本三和絃：

(長音階)	5	1̇	2̇	(短音階)	3	6	7
	3	6	7		1	4#	5
	1	4	5		6	2	3

下例是副三和絃：

(長音階)	6	6	3̇	4̇	(短音階)	4#	5̇	1̇	2̇
	4	5	1̇	2̇		2	3	6	7
	2	3	6	7		7	1	4#	5

無論長短音階，他們的三個基本三和絃都可以表明了某個調子的特性，又能包括音階裏所有的樂音；並在和聲組織上都用他們來做和絃的基本（如：1 3 5，4 6 1，5 7 2 包括了音階的所有的音：1，2，3，4，5，6，7，1，6 1 3，2 4 6，3 #4 7，也包括了短音階的所有的音：6，7，1，2，3，4，#5，6。○）所以這些和絃被稱為基本三和絃。

這三個基本三和絃有着一定的名稱，如長絃音階的第一度音為基本的三和絃，稱為主三和絃，這是因為長短音階的第一度音為主和音的緣故，長短音階的第四度音為次屬和音，第五度音為屬和音，所以，長短音階的第四度音，第五度音為根音的三和絃，稱為次屬三和絃，屬三和絃。

在寫四部和聲時，這四個聲部：高音部，中音部，次中音部，低音部，都有着一定的他們所能唱得出的音域，寫和聲時，不能忘記了這些。他們的音域大概是：

高音部（女高音）1—5。

中音部（女中音）5—2。

次中音部（男高音）1—5。

低音部（男低音）5—2。

次中音和低音，在平常是把的歌唱曲調提高八度來讀寫的。

三和絃只有三個樂音，所以，寫四部合唱時，必定要重複三和音中的一個音，普通，大概都是重複根音，即是根音的上八度音（1 3 5 1̇）。如不良，可重複五度音，如五音度和根音都不易重複，可重複三度音。

如果，在四部和聲裏上三部完全密集，就是說高音部與次中音部的距離在八度以內，那麼，這個和聲，稱為密集位置，假如，次中音與高音部在八度距離之外，這個和聲，便是散開位置。例如：

例A

1̇	7	5	5
3	2	1	5̇
5	5	3	2
1	5̇	5	5

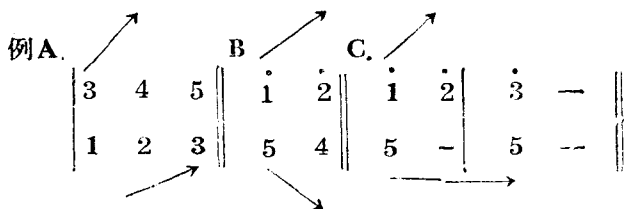
B

1̇	7	3	2
5	5̇	1	5̇
3	2	5	5
1	5̇	1	5̇

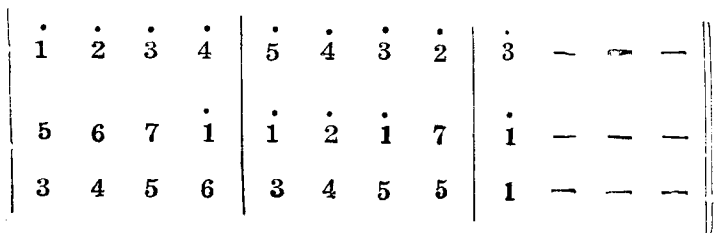
上例A是密集位置，B是散開位置。

也有人說：在三和絃中，嚴格說來，每個樂音皆可重複，但，我們可以根據我們的需要而選擇。大半情形，重複一個正音（1，4，5）比重復一個副音（2，3，6，7）要好些。但，一個和絃在原位的時候，重複五度音很少有好的結果（如：1 3 5 5̇）。

寫四部合唱，各聲部進行，因相互的進行狀態不同，可分爲同向進行（例A），反向進行（B）斜進行（C）。例如：



在應用上，同向進行，反向進行，斜進行 往往是混合應用的。例如：



這例子，第一小節是同向進行，第一小節最末一個和絃與第二小節是反向進行。第二小節第三個和第二個和絃是斜向進行。

普通，一個樂曲，無論它是多麼短小，末尾必須有一個結束。

一般的規則，在一個樂曲最後的一個和絃，必定是主和絃，並且，這個主和絃之前，也必定有一個基本和絃。如屬和絃或是次屬和絃。

由次屬和絃進行到主和絃而結束的稱為副結束。由屬和絃進行到主和絃而結束的稱為正結束。

這結束音的最後一個和絃，最好是放在一個小節的重拍上（在二拍子或四拍子的第一拍第三拍上）。偶然，也有例外的，這被稱為陰終結。

在一個樂曲的開始的第一個和絃，通常也是用主和絃或者是開始於一個屬和絃，不可能有用次屬和絃開始的。並且，在用屬和絃開始時，也往往用於弱拍起的樂曲（即從二拍子的第二拍或四拍子的第四拍起始的。）

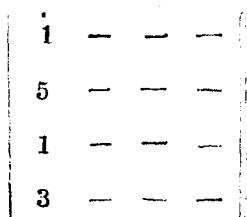
和絃，如根音在低音時，這是這個和絃的原位。為了求得和聲上更多更大的變化，常用轉位。就是說用根音的三度音或五度音來作低音。『當一個和絃根音以外的音置于低音部時便稱為轉位。』

三和絃除根音外，還有三度音和五度音，所以，他可能有兩個轉位。

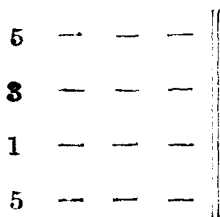
用根音上的三度音為低音的，是第一轉位，因為低音到五度音是六度，到根音是三度，所以，這三和絃的第一轉位，稱為六三和絃。

用根音的五度音為低音的，是第二轉位，因為低音到根音是四度，到三度音是六度，所以，這三和絃的第二轉位稱為六四和絃。例如：

例A

C: $\frac{6}{4}$

B

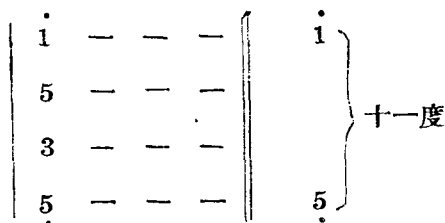
I $\frac{6}{4}$

上例A就是三和絃的第一轉位，B是三和絃的第二轉位。羅馬數字表示他們根音在音階上的位置，6是表示六和絃，6 4表示是六四和絃。

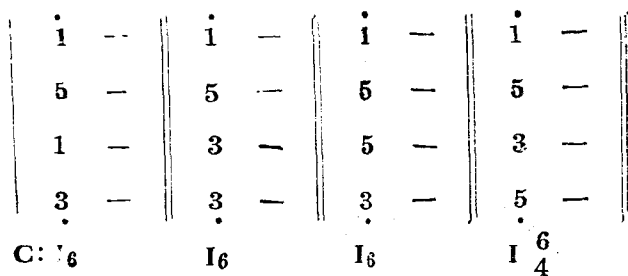
我們應該記牢和絃轉位並沒有將一個絃的根音改變，而只是沒有把根音放在低音上罷了。

三和絃的第一轉位，可以重複任何的一個音，無論是根音，三度音，五度音，重複他在寫四部合唱時可得到滿意的效果。

但在三和絃的第二轉位中，即使根音是一個正音（1，4，5），也是不好重複的，因為根音在這種位置中與低音是不協和的。（低音5到重複的根音1，是十一度，這是一個不協和音程。）例如：



所以，在三和絃第二轉位中，最好重複第五度音。例如：



這例中，三和絃的第一轉位重複根音，三度音，五度音，而第二轉位，則只重複五度音。

在短音階調子中，前面所講的關於長音階調子的各部進行，音的重複的規則，都可適用。但，在短音階的無論何處，當屬和絃(3#5 7)的前後接着用下中和絃(4 6 1̇)的時候，下中和絃不能重複根音(4)，而要重複三度音(6

)。並且，這規則非嚴格遵守不可。例如：

C 短調	A	B	C
	6 - #5 -	#5 - 6 -	3 - 1 -
	1 - 3 -	3 - 1 -	7 - 6 -
	6̣ - 7̣ -	7̣ - 6̣ -	5̣ - 6̣ -
	4̣ - 3̣ -	3̣ - 4̣ -	3̣ - 4̣ -

這裏，例A屬和絃（在長調 $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2}$ ，短調， $3 \#5 7$ ）在後面時，下中和絃（在長調 $6 \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3}$ 。短調 $4 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}$ ）重複三度音而不重複根音，例B，和例C裏，屬和絃在前面時也是如此。

並且，最好避免用增二度（ $4 - \#5$ ）在同一聲部之中。那麼，你在寫和聲的時候如在兩個相鄰的和絃中遇到4和 $\#5$ 時，你不把這兩個音用在同一聲部中，便可避免增二度這個麻煩的音程了。

四 三和絃的連接法

三和絃的連接，是編製和聲方法的第一步。

關於音階不同（即不同音高的）的兩級上的三和絃，可以依兩種方式連接起來：

a. 和聲連接法：前後和絃中的共同音保持原位，且保持原來所在的聲部，例：

C調

A		B
2̣	3̣	4̣ 3̣
5̣	5̣	6̣ 5̣
7̣	1̣	1̣ 1̣
5̣	1̣	4̣ 1̣
V	I	IV I

2. 旋律連接法：前後兩和絃中各音位置全然變動，例：

C調

A		B
2̣	1̣	5 3
5̣	3̣	2 1
7̣	5̣	7 5
5̣	1̣	5 1
V	I	V I

假使重複了根音，不論是採接用旋律的連接法，或是和聲連接法，上方三聲都不可作三度以內的移動（即一二三各部進行不可作超三度以上的跳躍）。

有四度關係或五度關係的三和絃（I - IV，II - V，III - VI 等都是四度關係，I - V，II - VI，III - VII 等是五度關係）可以按和聲連接法連接，也可以按旋律

C 調 旋律連接法

A			B		
6	5		2̣	4̣	
4	2		6	6	
1	7̣		7̣	1	
4̣	5̣		5̣	4̣	
IV	V		V	IV	

有三度關係的三和絃（即 I—III，II—IV 等）可以按和聲連接法連接，也可以按旋律連接法連接。

有三度關係的三和絃連接法連接時，三和絃的位置不變。按旋律連接法連接時，由密集位置變為散開位置，或由散開位置變為密集位置。

和聲連接法

6	6		1	1	
3	4		4	3	
1	1		6̣	6̣	
6̣	4		4̣	6̣	
VI	IV		IV	VI	

旋律連接法

6	1̣		6	1̣	
3	4		4	3	
1	6̣		1	6̣	
6̣	4̣		4̣	6̣	
VI	IV		IV	VI	

禁 例

由和聲接法與旋律連接法的諸規則直接推論，可得以下的規律，即：連接在一起的前後兩和絃，其旋律位置不可相同：

C 調

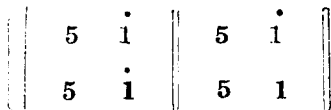
<div style="display: inline-block; border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 10px;"> <p style="margin: 0;">A</p> <table style="margin: 0 auto; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center;">1̣</td> <td style="padding: 0 10px;">八度</td> <td style="text-align: center;">5̣</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">3̣</td> <td></td> <td style="text-align: center;">7̣</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">5̣</td> <td style="padding: 0 10px;">八度</td> <td style="text-align: center;">2̣</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">1̣</td> <td style="padding: 0 10px;">五度</td> <td style="text-align: center;">5̣</td> </tr> </table> </div>	1̣	八度	5̣	3̣		7̣	5̣	八度	2̣	1̣	五度	5̣	<div style="display: inline-block; border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 10px;"> <p style="margin: 0;">B</p> <table style="margin: 0 auto; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center;">1̣</td> <td style="padding: 0 10px;">八度</td> <td style="text-align: center;">5̣</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">3̣</td> <td></td> <td style="text-align: center;">7̣</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">5̣</td> <td style="padding: 0 10px;">五度</td> <td style="text-align: center;">2̣</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">1̣</td> <td style="padding: 0 10px;">五度</td> <td style="text-align: center;">5̣</td> </tr> </table> </div>	1̣	八度	5̣	3̣		7̣	5̣	五度	2̣	1̣	五度	5̣
1̣	八度	5̣																							
3̣		7̣																							
5̣	八度	2̣																							
1̣	五度	5̣																							
1̣	八度	5̣																							
3̣		7̣																							
5̣	五度	2̣																							
1̣	五度	5̣																							

例中A一部與四部成平行八度，三部與四部成平行五度。
 例中B一部與四部成反行八度（反行八度效果與平行相像），三部與四部成反行五度。

在初學時，如上例中所成的平行五度及反行五度，平行八度及反行八度等進行應絕對禁止。平行一度也禁止。

C 調

<table style="margin: 0 auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="padding: 0 5px;">5</td><td style="padding: 0 5px;">2̣</td></tr> <tr><td style="padding: 0 5px;">1̣</td><td style="padding: 0 5px;">5</td></tr> </table>	5	2̣	1̣	5	<table style="margin: 0 auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="padding: 0 5px;">2̣</td><td style="padding: 0 5px;">5̣</td></tr> <tr><td style="padding: 0 5px;">5</td><td style="padding: 0 5px;">1</td></tr> </table>	2̣	5̣	5	1	<table style="margin: 0 auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="padding: 0 5px;">5</td><td style="padding: 0 5px;">1̣</td></tr> <tr><td style="padding: 0 5px;">5̣</td><td style="padding: 0 5px;">1</td></tr> </table>	5	1̣	5̣	1	<table style="margin: 0 auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="padding: 0 5px;">1̣</td><td style="padding: 0 5px;">5̣</td></tr> <tr><td style="padding: 0 5px;">1</td><td style="padding: 0 5px;">5̣</td></tr> </table>	1̣	5̣	1	5̣
5	2̣																		
1̣	5																		
2̣	5̣																		
5	1																		
5	1̣																		
5̣	1																		
1̣	5̣																		
1	5̣																		
平行五度	反行五度	平行八度	反行八度																



平行一度 反行八度

此外尚有一種進行法，也是學習和聲時禁止採用的，就是增音程的進行。因此，和聲的短音階及和聲長音階中的增二度（即 $5 \# 6$ ， $1 \# 2$ ）也是禁止的。

C 調



五 長調與短調的基本三和絃(I, IV, V)

IV—I 及 V—I 的連接法

我們先練習開始沒有旋律的習題來配上下面三部。

這是要注意下面幾點：

a. 首先在特定的旋律下面表記出那音是屬於 I，IV 或 V 的適當和絃，盡量使 IV 不要與 V 三和絃連接，因為我們現在只練習 I—IV 或 IV—I，I—V 或 V—I 的連接法。比如旋律是 4 5，那我們把 4 記 V，把 5 記 I 和絃。

b. 然後按照和聲的連接法或旋律的連接法把和絃接下去。

c. 如果旋律中的音有跳躍三度以上的距離的情形時，可在兩音下記上「旋律音不同」而和絃相同的三和絃（即同級）。

如：C 調 旋律 $3\ 5 \parallel \overset{\cdot}{5}\ \overset{\cdot}{2} \parallel 4\ \overset{\cdot}{1} \parallel$
 低音 $\overset{\frown}{1\ 1} \parallel \overset{\frown}{\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{5}} \parallel \overset{\frown}{\underset{\cdot}{4}\ \underset{\cdot}{4}} \parallel$
 I I V V IV IV

d. 如果旋律中前後相連的兩音相同時，為使得牠有變化，可以記出兩個不同的和絃。

如：C 調 旋律 $5\ 5 \parallel \overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{1} \parallel$
 低音 $\overset{\cdot}{5}\ 1 \parallel \overset{\cdot}{4}\ 1 \parallel$
 V I IV I

或者想法變換牠低音的高度也可，

如：C 調 旋律 $5\ 5 \parallel \overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{1} \parallel$
 低音 $\underset{\cdot}{1}\ 1 \parallel \underset{\cdot}{4}\ \underset{\cdot}{4} \parallel$
 I IV

e. 每個練習起首和結尾都要用主和絃（即 I）。

f. 每小節中強拍子上的三和絃不可與它前一小節的弱拍子上的和絃完全相同，這樣會覺得過於單調。

α. 在低音部上，向同一方向作兩次五度或四度的跳躍進行是應該避免的，如A，遇到這情形，最好用B的形式處理：

A. C調低音 $\dot{4} \quad \dot{1} \quad \dot{5} \parallel \dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{5} \parallel$

B. C調低音 $\dot{4} \quad \dot{1} \quad \dot{5} \parallel \dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{4}$

這裏 我們參照上面所說的，來做一個習題。

首先把下面旋律記出各音所屬的和絃。

題目

C調

5 $\dot{1}$	$\dot{1}$ 6	$\dot{1}$ $\dot{7}$	$\dot{1}$ 3	4 3	2 $\dot{1}$	$\dot{7}$ 2	$\dot{1}$ -
I	IV	I V	I	IV	V I	V	I

第一小節不成問題是 I。

第二小節屬於 I 也屬於 IV。不過前上節已經用了 I，里是最好是 IV 了。

第三小節兩個音不能用一個絃來包括，只好分開來配，第一個音 IV 又和前小節重複，只好用 I，第二個音是屬於 V 和絃。

第四小節第一個音可以屬 V，但前面曾叫我們不好與 V 和絃連在一起。那麼只 把它配上 I 和絃。

第五小節，第一音屬於 IV 和絃，第二音屬於 I 和絃。

第六小節第一音屬於V和絃，第二音屬於I和IV，但
 這里只好用I。

第七小節屬於V和絃。

第八小節結束音是屬於I和絃。

之後，便配上低音節的音：

C 調 $\frac{2}{4}$

$\dot{5}$ $\dot{1}$	$\dot{1}$ 6	$\dot{1}$ 7	$\dot{1}$ 3	$\dot{4}$ $\dot{3}$	$\dot{2}$ $\dot{1}$	7 2	$\dot{1}$ —
$\dot{1}$ —	$\dot{4}$ $\dot{4}$	$\dot{1}$ $\dot{5}$	$\dot{1}$ —	$\dot{4}$ $\dot{1}$	$\dot{5}$ $\dot{1}$	$\dot{5}$ $\dot{5}$	$\dot{1}$ —
I	IV	IV	I	IV I	V I	V	I

配上面低音部，第二小節和第七小節，原可用同一的二
 分音符，但爲了增加變化，也可以把低音作八度跳進。

之後，把第二三部音配列：

C 調 $\frac{2}{4}$

5	$\dot{1}$	$\dot{1}$	6
3	3		
$\dot{1}$	$\dot{5}$		
$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{4}$	$\dot{4}$

第一小節第一音的第二部用了，第三部最好重複根音八度音。第二音第二部可以保留「3」的延長，或者跳進到「5」，如跳進到「5」，第三部「1」必要跳進「3」，這樣會使三部的後面的音跳動過大，只好重複了「3」，第二音有「1̇」「3」「1̇」缺了「5」，三部音「1」最好跳進「5」。

C 2/4

5	1̇	1̇	6	1	7
3	3	4	1		
1	5̇	6̇	4̇	1̇	5̇
1̇	1̇	4̇	4̇	1̇	5̇
I		IV		I	V

第二小節第二部音從「3」接「4」或「6」都可以，但如跳進「6」，三部音必從「5」進到「4」或跳到「1」，進到「4」則二部音與三部音距離超于「八度」，如「5」跳到「1」，又使三四兩部音配了平行五度，故「3」最好進行到「4」，「5」進到IV三度音「6」。

二部的第二音，原可以將「4」重用不算與低成平行八

度，但為增高變化起見，「4」到「1」。

三部音「6」可以跳進到「1」，（即與二部用共同音）也可以的跳進「4」，但我們用了「4」了。

C 調 $\frac{2}{4}$

$\begin{array}{c} 5 \quad \dot{1} \\ \overline{3 \quad 3} \\ \dot{1} \quad \dot{5} \\ \overline{\dot{1} \quad \dot{1}} \\ \dot{\cdot} \quad \dot{\cdot} \end{array}$	$\begin{array}{c} \dot{1} \quad 6 \\ 4 \quad 1 \\ 6 \quad 4 \\ \dot{\cdot} \quad \dot{\cdot} \\ 4 \quad 4 \\ \dot{\cdot} \quad \dot{\cdot} \end{array}$	$\begin{array}{c} \dot{1} \quad 7 \\ \overline{3 \quad 2} \\ \dot{5} \quad \dot{5} \\ \dot{\cdot} \quad \dot{\cdot} \\ \dot{1} \quad \dot{5} \\ \dot{\cdot} \quad \dot{\cdot} \end{array}$	$\begin{array}{c} \dot{1} \quad \dot{3} \\ \dot{\cdot} \quad \dot{\cdot} \\ \overline{\dot{1} \quad \dot{1}} \\ \dot{\cdot} \quad \dot{\cdot} \end{array}$
I	IV	I V	I

第三小節二部第一音可以跳入I和絃「5」「3」「1」，但跳入「5」，則與低音成平行五度，重複「1」又與第一部相離較遠，並且如果根音重複三次，一定要省略其他音，而又迫使三部「4」必進到「3」，這樣三四部，「3」與「1」相離過近，效果不很好（但下面亦用到），所以最好「1」進到「3」，「4」進到「5」。

第二音，二部音可以從「3」進到V和絃的「5」及「2」，但如跳進「5」，則三部要跳進「2」，這樣三又和低音成平行五度，所以「3」最好進到「2」，而三部「5」重用了。

C 調 $\frac{2}{4}$

5	1̇	1̇	6	1̇	7	1̇	3̇	4̇	3̇
3	3	4	1	3	2	3	5		
1	5̇	6	4	5̇	5̇	5̇	1		
1̇	1̇	4	4	1	5	1	1	4	1
.
I		IV		I	V	I		IV	I

第四小節從V到I，二部第一音「2」可以進到「1」「3」「5」，如進到「1」，則一二兩部相距較遠，又變成三次重複根音，跳進「5」又與低成平行五度，故最好進到「3」。那末「1」「3」「1」有了，第三部只好重複「5」。

第二音，二部音如不能重複「3」，跳進「1」又跳動太大，故祇好跳進「5」，三部音原可以重複「5」不算與低音成平行五度，但爲了有變化及重複根音起見故跳進「1」。

C 調 $\frac{2}{4}$

5̣ 1̣	1̣ 6̣	1̣ 7̣	1̣ 3̣	4̣ 3̣	2̣ 1̣
(3̣ 3̣)	4̣ 1̣	3̣ 2̣	3̣ 5̣	(6̣ 5̣)	
1̣ 5̣	6̣ 4̣	5̣ 5̣	5̣ 1̣	1̣ 1̣	
(1̣ 1̣)	4̣ 4̣	1̣ 5̣	(1̣ 1̣)	4̣ 1̣	5̣ 1̣
I	IV	I V	I	IV I	VI

第五小節，二部第一音是IV和絃，從上節「5」到「1」不行，因與低音成平行五度了，「4」又變重三個根音，最好進到「6」，三部第一音重複「1」。

二部第二音是I和絃，可以跳到「1」及「5」，如跳到「1」，三部音「1」只好到「5」，這樣三部與四部又成平行五度，那末祇好進到「5」。三部最好重用「1」。

C 調 $\frac{2}{4}$

4̣ 3̣	2̣ 1̣	7̣ 2̣
6̣ 5̣	5̣ 3̣	
(1̣ 1̣)	1̣ 5̣	
4̣ 1̣	5̣ 1̣	5̣ 5̣
IV I	V I	V

第六小節，第一音是V和絃，二部音可以用「7」或「5」，如用「7」三部就要進到「5」，與低音成平行八度，並且，「7」以後如進到「1」，則一二部就要擠在一起，因此最好用「5」，三部音用「7」。

C 調 $\frac{2}{4}$

$\begin{array}{c} \dot{4} \\ 6 \\ 1 \\ 4 \\ \vdots \end{array}$	$\begin{array}{c} \dot{3} \\ 5 \\ 1 \\ 1 \\ \vdots \end{array}$	$\begin{array}{c} \dot{2} \\ 5 \\ \dot{7} \\ 5 \\ \vdots \end{array}$	$\begin{array}{c} \dot{1} \\ 3 \\ \dot{5} \\ 1 \\ \vdots \end{array}$	$\begin{array}{c} 7 \\ 2 \\ 5 \\ 7 \\ \vdots \end{array}$	$\begin{array}{c} \dot{2} \\ 5 \\ \dot{5} \\ 5 \\ \vdots \end{array}$	$\begin{array}{c} \dot{1} \\ \text{---} \\ 1 \\ \text{---} \\ 1 \\ \text{---} \end{array}$
IV	I	V	I	V	I	I

第七小節是V和絃，二部第一和絃，已有根音和三音，現在祇好跳到「5」（重複根音）或進到「2」（五度音），如跳到「5」，三部必要跳進「2」，這樣三四部又成平行五度，二部祇好進到「2」，三部重複根音「5」。

第二音已有「2」「5」，祇有「5」「7」可用，如

用「7」，則一二部相隔超八度，故祇好用「5」，三部則用「7」。

C 調 2/4

$\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1}$ ($\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1}$)	$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6}$	$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7}$	$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3}$	$\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{3}$	$\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2}$	$\overset{\cdot}{1} -$
$\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3}$	$\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}$	$\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$ ($\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}$)	$\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3}$	$\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{3} -$
$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{4}$	$\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7}$	$\overset{\cdot}{5} -$
$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}$ ($\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}$)	$\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{4}$	$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}$ ($\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}$)	$\overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{1} -$
$\overset{\cdot}{\cdot}$	$\overset{\cdot}{\cdot}$	$\overset{\cdot}{\cdot}$	$\overset{\cdot}{\cdot}$	$\overset{\cdot}{\cdot}$	$\overset{\cdot}{\cdot}$	$\overset{\cdot}{\cdot}$	$\overset{\cdot}{\cdot}$
I	IV	I V	I	IV I	VI I	V	I

第八小節是I和絃，已有「1」與「1」，尚有「3」與「5」可用，如二部用「5」，則三部一定要跳到「3」，這樣「7」到「3」很不好，那末二部最好跳進「3」。

三部「7」最好到「1」，但為要保存I和絃的「1」「3」「5」的「5」（五音），所以只好進到「5」。

這樣把上述習題完成以後，將它在琴上彈奏，看它是不是效果好。

（因為篇幅所限，以下例題不再詳盡示例）

將特定的低音部配作上面三部和聲，最先將旋律配好，然後編配二三部：

a. 留意旋律進行流暢，注意中途進行銜接，不要常常出現靜止狀態。

1. 假使旋律中遇有導音（7）時，最好上行，在導音下面標記一個屬和絃。按照和聲連接法，使它和後面的主和絃連接起來，如下：

	A 良好	B 不良	C 不良	D 不良
C調				
7	7	7	7	7
2	2	2	2	2
5	5	5	5	5
5	5	5	5	5
1	1	1	1	1
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:
:	:	:	:	:</

導音，能按照旋律的連接法向上進行，可以採用不完全的主和絃作結束，（即1和絃省略第五音「5」，而用三個根音「1」）如下：

C 調

A	2	1̇	B	5̇	3̇
	5	3		7	1̇
	7	1		2	1
	5̇	1̇		5̇	1̇
	⋮	⋮		⋮	⋮
	V	I		V	I

如果導音在旋律中，結尾的主和永遠應是完全的（即保存1 3 5三個音），如下：

C 調

A	7	1̇	B	7	1̇
	5	5		2	3
	2	3		5̇	5̇
	5̇	1̇		5̇	1̇
	⋮	⋮		⋮	⋮

例題

A 短調 $\frac{3}{4}$

6	7	1̇	7	3̇	7	1̇	2̇	1̇	7	6 [#]	5
3 [#]	5	6	#5	5	5	6	6	6	#5	3	5
1	3	3	3	7̇	3	3	4	3	3	1	7̇
6̇	3̇	6̇	3̇	3̇	3̇	6̇	2̇	6̇	3̇	6̇	3̇
:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:
I	V	I	V			I	IV	I	V	I	V

6	1̇	6	6	2̇	1̇	2̇	1̇	7	6	—	—
3	3	1	2	4	5	4	3	3	1	—	—
1	6	3	4̇	6̇	6̇	6̇	6̇	#	6̇	—	—
6̇	6̇	6̇	2̇	2̇	6̇	2̇	6̇	3̇	6̇	—	—
:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:
I			IV	I	IV	I	V	I			

六 IV 級與 V 級基本三和絢的連接

在練習 IV 與 I 和絢連接時，應注意：

- a. 因為這兩個和絢沒有共同音，所以必須按照旋律的連接法。

b. 次屬和絃接在屬和絃前面（即IV—V）次序不可顛倒
 如下：

C 調

A	B
6 5	4̣ 2̣
4 2	6 5
1 7̣	1 7̣
4 5	4 5
: :	: :
IV V	IV V

例 題

C 調 $\frac{2}{4}$

1̣ 7̣	1̣ 6̣	5̣ 2̣	1̣ 3̣	4̣ 2̣	3̣ 4̣	3̣ 2̣	1̣ —
5̣ 5̣	5̣ 4̣	2̣ 5̣	3̣ 5̣	6̣ 5̣	5̣ 6̣	5̣ 5̣	3̣ —
3̣ 2̣	3̣ 1̣	7̣ 7̣	1̣ 1̣	1̣ 7̣	1̣ 1̣	1̣ 7̣	1̣ —
1̣ 5̣	1̣ 4̣	5̣ 5̣	1̣ 1̣	4̣ 5̣	1̣ 4̣	1̣ 5̣	1̣ —
: :	: :	: :	: :	: :	: :	: :	: :
IV	IIIV	V	I	IVV	IIIV	IV	I

七 I-IV · I-V 基本三和絃及 它的六和絃的連接

a. 六和絃應重複根音（即 1，4，5）或五音（即 5，1，2），獨不可重複三音（即 3，6，7）。

b. 不要連續用兩六和絃（即前一和絃用了轉位，後面的不要再用轉位）。

c. 一個六和絃和一個三和絃接，（如果在音階上不屬于同級的三和絃，）永遠按照和聲的連接法連接，共同音須保持原位，其餘的上部（即一，二，三部）各音不可作多於三度跳躍進行，如下：

C 調

A	B
$\left. \begin{array}{ccc} 3 & 5 & 5 \\ 1 & 2 & 1 \\ \overbrace{5 \quad 5} & & 3 \\ 1 & 7 & 1 \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{array} \right\} \begin{array}{c} \\ \\ \\ \\ \end{array}$	$\left. \begin{array}{ccc} 1 & 2 & 3 \\ \overbrace{5 \quad 5} & \overbrace{5 \quad 5} & \\ 3 & 2 & 1 \\ 1 & 7 & 1 \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{array} \right\} \begin{array}{c} \\ \\ \\ \\ \end{array}$
I V ₆ I	I V ₆ I

d. 假使上方三聲部的音保持不動，而低音部上行三度時，則六和絃中的三音也可以重複，如：

C 調

a	1̣	1̣	7	—
	5	5	5	—
	3	3	2	—
	1	3	5	—
	I	I ₆	V	

e. 由三和絃進六和絃，低音作六度的跳躍進行是可以的，但相反（即由六和絃進行三和絃）則不許，低音七度跳躍進行是禁止的。

在一個六和絃與一個三和絃之間，六度跳躍進行用於旋律部份是可以的，因為六度原是三度的「轉回」，如：

C 調

A	1̣	6̣	B	5	3̣	
	1̣	1̣		5	5	
	5	4		2	1	
	3	4		7	1	
	I ₆	IV		V ₆	I	

例題

A 短調 $\frac{2}{4}$

6̣ 1̣	7̣ 1̣	6̣ 2̣	1̣ 7̣	1̣ 6̣	#5̣ 3̣	1̣ 7̣	6̣ —
3̣ 3̣	3̣ 3̣	2̣ 2̣	3̣ 3̣	3̣ 3̣	3̣ 3̣	3̣ 3̣	1̣ —
1̣ 6̣	7̣ 6̣	4̣ 6̣	6̣ 7̣	6̣ 6̣	7̣ 7̣	6̣ #5̣	6̣ —
6̣ 6̣	#5̣ 6̣	2̣ 4̣	6̣ #5̣	6̣ 1̣	3̣ #5̣	6̣ 3̣	6̣ —
∴ ∴	∴ ∴	∴ ∴	∴ ∴	∴ ∴	∴ ∴	∴ ∴	∴ ∴
I	V ₆ I	IVIV ₆	I	V ₆	I	I ₆	V V ₆

八 IV 級及 V 級基本三和絃及六和絃連接法

A. IV 級六和絃與 V 級基本三和絃連接

- a. 六和絃要永遠重複根音或三音。
- b. 上方三聲部每部的進行，以二度或三度為限，不可再多，如：

C 調			
A		B	
4	2	1	7
4	5	4	5
1	7	1	2
6	5	6	5
:	:	:	:
IV ₆	V	IV ₆	V

B. IV級基本三和絃與V級六和絃的連接

- a. 低音可以下行減五度（即 4 — 7），不可以上行增四度（4 — 7）。
- b. V 級六和絃須重複根音或第五音。
- c. 上方三聲部每部份進行以二度或三度為限，不可再多。
- d. 假使在IV級三和絃的上方三聲部中含有五度（一二三聲部中有五度關係，如後例 C）的音程時，V級六和絃必得重複第五音，如下：

C 調

A 良好

B 良好

C 不好

D 良好

6 5

6 5

1̇ 2̇

1̇ 2̇

4 5

4 2

九
度 6 5五
度 6 五

1 2

1 2

4 2

4 5

4 7

4 7

4 7

4 7

IV V₆IV V₆IV V₆IV V₆

例 D 中 ... 三兩聲部成平行五度。

C. IV級六和絃與V級六和絃的連接

a. IV級六和絃重複根音，V級六和絃重複五音。

b. IV級六和絃須採八度的旋律的位置（即旋律音與第二部音級用相隔八度的位置，如後A☆因為要避免平行五度的禁例）。

c. 上方三音部中有兩部與低音部同向進行，另外一音部則反向進行：

C 調

A	B	C
$\begin{array}{c} \cdot \\ 4 \end{array} \quad \begin{array}{c} \cdot \\ 2 \end{array}$	$\begin{array}{c} 4 \quad 5 \end{array}$	$\begin{array}{c} 4 \quad 5 \end{array}$
$\star \begin{array}{c} 4 \quad 5 \end{array}$	$\begin{array}{c} 1 \quad 2 \end{array}$	$\begin{array}{c} 4 \quad 2 \end{array}$
$\begin{array}{c} 1 \quad 2 \end{array}$	$\begin{array}{c} \cdot \\ 4 \end{array} \quad \begin{array}{c} \cdot \\ 2 \end{array}$	$\begin{array}{c} 1 \quad 2 \end{array}$
$\begin{array}{c} 6 \quad 7 \\ \vdots \quad \vdots \end{array}$	$\begin{array}{c} 6 \quad 7 \\ \vdots \quad \vdots \end{array}$	$\begin{array}{c} 6 \quad 7 \\ \vdots \quad \vdots \end{array}$
$\text{IV}_6 \quad \text{V}_6$	$\text{IV}_6 \quad \text{V}_6$	$\text{V}_6 \quad \text{V}_6$

d. 在短調，為避免增二度的進行起見，IV級六和絃的低音，加用臨時記號升高半音（原4#5變成#4#5）。這樣便構成旋律的短音階的進行：

$\begin{array}{c} \cdot \\ 1 \end{array}$	$\begin{array}{c} \cdot \\ 2 \end{array}$	$\begin{array}{c} \cdot \\ 3 \end{array}$	$\begin{array}{c} \cdot \\ 3 \end{array}$
6	6	7	6
3	2	7	1
$\begin{array}{c} \cdot \\ 6 \end{array}$	$\begin{array}{c} \cdot \\ \# 4 \end{array}$	$\begin{array}{c} \cdot \\ \# 5 \end{array}$	$\begin{array}{c} \cdot \\ 6 \end{array}$
I	IV ₆	V ₆	I

例 題

A 短調 2/4

$\begin{array}{c} \dot{\cdot} \\ \mathbf{1} \mathbf{3} \\ \text{---} \\ \mathbf{3} \mathbf{3} \\ \text{---} \\ \mathbf{6} \mathbf{6} \\ \dot{\cdot} \\ \mathbf{6} \mathbf{1} \\ \dot{\cdot} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{---} \\ \mathbf{2} \mathbf{2} \\ \text{---} \\ \mathbf{4} \mathbf{6} \\ \text{---} \\ \mathbf{6} \mathbf{6} \\ \dot{\cdot} \\ \mathbf{2} \mathbf{4} \\ \dot{\cdot} \end{array}$	$\begin{array}{c} \dot{\cdot} \\ \mathbf{3} \mathbf{7} \\ \dot{\cdot} \\ \# \mathbf{5} \mathbf{3} \\ \dot{\cdot} \\ \mathbf{7} \# \mathbf{5} \\ \text{---} \\ \mathbf{3} \mathbf{3} \\ \dot{\cdot} \end{array}$	$\begin{array}{c} \dot{\cdot} \\ \mathbf{1} \mathbf{2} \\ \dot{\cdot} \\ \mathbf{3} \mathbf{2} \\ \dot{\cdot} \\ \mathbf{6} \mathbf{6} \\ \dot{\cdot} \\ \mathbf{6} \# \mathbf{4} \\ \dot{\cdot} \end{array}$	$\begin{array}{c} \dot{\cdot} \\ \mathbf{7} \mathbf{1} \\ \text{---} \\ \mathbf{3} \mathbf{3} \\ \text{---} \\ \mathbf{7} \mathbf{6} \\ \dot{\cdot} \\ \mathbf{5} \mathbf{6} \\ \dot{\cdot} \end{array}$	$\begin{array}{c} \mathbf{6} \mathbf{4} \\ \text{---} \\ \mathbf{2} \mathbf{2} \\ \text{---} \\ \mathbf{6} \mathbf{6} \\ \text{---} \\ \mathbf{4} \mathbf{2} \\ \dot{\cdot} \end{array}$	$\begin{array}{c} \mathbf{3} \# \mathbf{5} \\ \dot{\cdot} \\ \mathbf{7} \mathbf{3} \\ \dot{\cdot} \\ \# \mathbf{5} \mathbf{7} \\ \text{---} \\ \mathbf{3} \mathbf{3} \\ \text{---} \\ \mathbf{3} \mathbf{3} \\ \dot{\cdot} \end{array}$	$\begin{array}{c} \mathbf{6} - \\ \dot{\cdot} \\ \mathbf{3} - \\ \dot{\cdot} \\ \mathbf{1} - \\ \dot{\cdot} \\ \mathbf{6} - \\ \dot{\cdot} \end{array}$
I I ₆ V I V ₆		V	I I V ₆	V ₆ I I V ₆ V	V	I	

九 和聲靜止

a. 靜止是指一樂段或樂句的休止。靜止，是由和聲意義所構成，旋律本身雖然亦有靜止的痕跡，但沒有和聲上那麼明顯。

b. 樂句在和聲上的結束，叫做靜止 (Cadence)。

c. 以主和絃 (I) 作結束時，叫「完全靜止」。

d. 完全靜止可以分做兩類：

正格靜止——屬和絃 → 主和絃。

變格靜止——次屬和絃 → 主和絃。

1. 正格靜止 (V → I)

一. 完全的正格靜止

C 調

A 短調

1̣	7	1̣	—	6	#5	6	—
3	2	3	—	3	—	3	—
5̣	—	5̣	—	1	7̣	1	—
1̣	5̣	1̣	—	6̣1̣	3̣	6̣	—
⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮
I	V	I		I	V	I	

原位 V → I，導音在旋律上，V 在輕拍，I 在重拍，叫正格完全靜止。

二. 不完全的正格靜止

C 調	A	B	C							
1̣	2̣	3̣	—	1̣	2̣	1̣	—	A 短調	5	6
3	5	5	—	3	5	3	—	3	3	
5̣	7̣	1	—	5̣	5̣	5̣	—	7	1	
1̣	5̣	1̣	—	1̣	7̣	1̣	—	3	6	
⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	
I	V	I		I	V ₆	I		V	I	

- 例 A. 雖然V—I是原位，但旋律音與根音成三度。
 B. V是第一轉位。
 C. 雖然V—I是原位，且旋律音與根音成八度，但V在重拍，I在輕拍。
 有上述三種情形，均稱為不完全的正格靜止。

2. 變格靜止 (IV—I)

一. 完全的變格靜止。

C 調

$\begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array}$	$\begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array}$	$\begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array}$	$\begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array}$	$\begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array}$
1 1	1 —	6 6 —	6 — —	6 — —
5 6	5 —	1 2 —	1 — —	1 — —
3 4	3 —	3 2 4	3 — —	3 — —
1 4	1 —	6 4 2	6 — —	6 — —
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·	·	·
·	·	·		

二、不完全的變格靜止

	A	B	C																																		
C 調	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="width: 50%;">5 6</td><td style="width: 50%;">5 -</td></tr> <tr><td>3 4</td><td>3 -</td></tr> <tr><td>1 -</td><td>1 -</td></tr> <tr><td>1̣ 4̣</td><td>1̣ -</td></tr> <tr><td>∴</td><td>∴</td></tr> </table>	5 6	5 -	3 4	3 -	1 -	1 -	1̣ 4̣	1̣ -	∴	∴	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td colspan="2" style="text-align: left;">A 短調</td></tr> <tr><td style="width: 50%;">6 -</td><td style="width: 50%;">6 -</td></tr> <tr><td>1 2</td><td>1 -</td></tr> <tr><td>3̣ 2̣</td><td>3 -</td></tr> <tr><td>6̣ 4̣</td><td>6 -</td></tr> <tr><td>∴</td><td>∴</td></tr> </table>	A 短調		6 -	6 -	1 2	1 -	3̣ 2̣	3 -	6̣ 4̣	6 -	∴	∴	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td colspan="2" style="text-align: left;">C 調</td></tr> <tr><td style="width: 50%;">1̣ - 1̣</td><td style="width: 50%;">1̣ - 1̣</td></tr> <tr><td>4 - 3</td><td></td></tr> <tr><td>6 - 5</td><td></td></tr> <tr><td>4 4 1</td><td></td></tr> <tr><td>∴</td><td>∴</td></tr> </table>	C 調		1̣ - 1̣	1̣ - 1̣	4 - 3		6 - 5		4 4 1		∴	∴
5 6	5 -																																				
3 4	3 -																																				
1 -	1 -																																				
1̣ 4̣	1̣ -																																				
∴	∴																																				
A 短調																																					
6 -	6 -																																				
1 2	1 -																																				
3̣ 2̣	3 -																																				
6̣ 4̣	6 -																																				
∴	∴																																				
C 調																																					
1̣ - 1̣	1̣ - 1̣																																				
4 - 3																																					
6 - 5																																					
4 4 1																																					
∴	∴																																				
	I IV I	I IV ₆ I	IV I																																		

例A主和絃旋律音與根音成五度。例BIV和絃非原位。例C)和絃在輕拍上。

3. 靜止中所包含的結尾兩個和絃都是根音位置，而最後一個主和絃根音又與旋律上的音成八度音，且在那小節的強拍子上，這種靜止是圓滿的（即完全的），假使不和上述的條件符合，便不是圓滿的（即不完全的）。

十 次屬和絃與屬和絃的複式終止

2. 複式終止包含IV，V及I級和絃進行。

d. 在二拍的小節中，IV級和絃永遠在強拍，V級和絃在弱拍，每小節三拍子時，IV級和絃在第二拍（弱），V級和絃在第三拍。

例題

C 調	1̇	1̇ 7̇	1̇ -	1̇	1̇ 4̇ 2̇	1̇ - -	
	5	6 5	5 -	5	6 - 5	3 - -	
	3	4 2	3 -	3	4 1 7̇	1 - -	
	1̇	4̇ 5̇	1̇ -	1̇	4̇ 4̇ 5̇	1̇ - -	
	I	IV V	I		I	IV IV V	I

1̇	1̇ 7̇ -	1̇ - -	A 短調	1̇	2̇ 7̇	1̇ - -	
5	6 5 -	5 - -		6	- #5	6 - -	
3	4 2 -	3 - -		3	2 3	3 - -	
1̇	4̇ 5̇ 5̇	1̇ - -		6	4̇ 3̇	6 - -	
	I	IV V	I		I	IV ₆ V	I

十一 I 級四六和絃的複式靜止

這種複式靜止包含IV，I 級的四六和絃，V 級與I 級三和絃的進行。

b. 那構成靜止的四六和絃 與牠前面的三和絃，依旋律

的連接法連接。四六和絃的第四度音（即長調的 $\dot{1}$ 或短調的 $\dot{6}$ ），是與牠前面的 IV 和絃的共同音（即保留了前和絃的 $\dot{1}$ 或 $\dot{6}$ ）。

c. 四六和絃永遠重複低音（即原來三和絃的第五音，長調的 5 或短調的 3 ）。

d. 每小節二拍時 構成靜止的四六和絃永遠在強拍，每小節三拍時構成靜止的四六和絃有時在第二拍（弱拍），而 V 和絃在第三拍。

例 題

C 調

$\dot{1}$	$\dot{1} \ 7$	$\dot{1} -$	$\dot{1}$	$\dot{1} \ \dot{2}$	$\dot{3} -$
4	5 -	5 -	4	3 5	5 -
$\dot{3}$	3 2	2 -	6	$\dot{5} \ \dot{7}$	1 -
6	5 -	1 -	4	$\dot{5} \ \dot{5}$	1 -
:	:	:	:	:	:

IV₆ I₆V₄ I IV I₆V₄ I

十二 作經過的四六和絃

a. 在屬于同級的一個三和絃與一個六和絃之間。（即 I 與 I₆ 或 IV 與 IV₆）或一個六和絃與一個三和絃之間（即 I₆

與 I 或 V_6 與 IV)，可以用上一個經過的四六和絃（即 $I - V_6 - I_6$ 或 $V_6 - I_6 - IV$ ）。

b. 連按時依和聲連接法。低音依次進行（如 $I - V_6 - I_6$ ， $1 \rightarrow 2 - 3$ ），上方三聲部中有一聲部保持原位，構成共同音；另一聲部向與低音進行相反的方向進行（即低音向下進行，則這一部要向上進行），其餘一聲部上行一步（即一級）或下行一步。

c. 經過的四六和絃，以用於小節中的弱拍為佳。

d. 六和絃普通重複根音；但如進行始自六和絃時，亦可重複牠的第五音；那六和絃中間的聲部跳躍進行到四六和絃時作一度距離的跳躍進行，並不禁止。

C 調

1	7	1	4	3	4	1	1	1
5	5	5	4	5	6	4	5	6
3	2	1	1	1	1	1	3	4
1	2	3	6	5	4	6	5	4
I	V_6	I_6	IV_6	I_6	IV	IV_6	I_6	IV
	4		4			4		

十三 半靜止

半靜止是應用在樂句上，有半休止的狀態，成立於V級

或 IV 級基本和絃上的中斷（即停止在 V 級或 IV 級和絃音上）叫做「半靜止」。

a. 用屬和絃的靜止是「正格半靜止」（即停止在 V 級和絃上），下例 A。

b. 用次屬和絃的靜止是「變格半靜止」（即停止在 IV 級和絃上），下例 B。

例 題

A

C 調	$\begin{array}{c} \dot{1} - 7 - \\ - - \\ 3 - 2 - \\ 1 3 5 - \end{array}$	A 短調	$\begin{array}{c} 6 - \sharp 5 - \\ 3 - 3 - \\ 6 1 7 - \\ 1 6 3 - \\ \vdots \vdots \end{array}$	C 調	$\begin{array}{c} \dot{3} \dot{4} - \dot{2} - - \\ 5 6 4 5 - - \\ 1 - - 7 - - \\ 1 4 6 - - \\ \vdots \vdots \end{array}$
	I I ₆ V		I ₆ I V		I IV ₆ V

$\begin{array}{c} \dot{3} \dot{2} \dot{4} \\ 6 - - \\ 1 2 - \\ 6 4 2 \\ \dot{6} \dot{4} 2 \end{array}$	$\begin{array}{c} 3 - - \\ \sharp 5 - - \\ 7 - - \\ \dot{3} - - \end{array}$
I IV ₆ IV	V

B

C 調	3̣	4̣ —	短調	7	2̣ —
	5	6		5	6 —
	1	1 —		3	4 —
	1	4̣		3̣	2̣ —
	I	IV		V	IV

例題中的(★)，在這種情形之下，次屬和絃的前面可以用屬和絃。

一個音樂上的句子而以終止法（無論完全靜止或半靜止）結束時，便各為「樂節」

a. 半靜止不能用於一篇樂曲的結尾。

b. 繼半靜止而起的樂節（即下一樂節）可以用 IV 級和絃或六和絃開始，或用 V 級三和絃，或六和絃，更可以用副三和絃。

有時也可以採用下列形式的半靜止：

C 調	4̣	3̣	2̣	0
	6	5	5	0
	1	1	7̣	0
	4̣	5̣	5̣	0
	IV	I ₆	V	4

例題

A

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

C 調

2/4

I V₆ I₆IV I I₆ V V₆I IV₆V₆ IV I

B A 短調

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

3/4

I V₆I VI₆IV I V I IV IV IV V I IV I IV I IV₆'₆ VI₄

十四 VII 級減和絃的六和絃

這種和絃，可認為是一種不甚協和的和絃，應用時多用第一轉位（即VI級六和絃）。

a. 這種和絃在和聲上是屬於屬和絃的性質。

b. 處理V^o級六和絃，前面以IV級基本三和絃做預備，而解決到主和絃或主和絃的第一轉位。

c. 重複第五音或三音。

d. 導音須向上進行。

e. 次中音部（即第三部）或其他聲部不可發生平行五度的錯誤。

	(A)	(B)	(C)	(D)
C 調	$\overbrace{5 \ 6 \ 7 \ 1}^{\cdot}$ $1 \ 1 \ 2 \ 3$ $\underline{\underline{3 \ 4 \ 4 \ 5}}$ $1 \ 4 \ 2 \ 1$	$\overbrace{5 \ 6 \ 7 \ 1}^{\cdot}$ $1 \ 1 \ 4 \ 3$ $\underline{\underline{3 \ 4 \ 4 \ 5}}$ $1 \ 4 \ 2 \ 1$	$\overbrace{1 \ 1}^{\cdot}$ $\overbrace{7 \ 1}^{\cdot}$ $\underline{\underline{6 \ 4 \ 5}}$ $3 \ 4 \ 4 \ 3$ $1 \ 4 \ 2 \ 1$	$\overbrace{3 \ 4}^{\cdot}$ $\overbrace{7 \ 6}^{\cdot}$ $\underline{\underline{5 \ 6 \ 4 \ 3}}$ $1 \ 1 \ 2 \ 5$ $1 \ 4 \ 2 \ 1$
	IVV ^o II ₆ I	IVV ^o II ₆ I	IVV ^o VI ₆ I	IVV ^o I I ₆ I

E	F	G	H
$\begin{array}{c} \dot{3} \dot{4} \dot{4} \dot{3} \\ 3 \ 4 \ 4 \ 3 \end{array}$	$\begin{array}{c} \dot{1} \dot{1} \dot{2} \dot{3} \\ 1 \ 1 \ 2 \ 3 \end{array}$	$\begin{array}{c} 3 \ 4 \ 4 \ 3 \\ 3 \ 4 \ 4 \ 3 \end{array}$	$\begin{array}{c} 5 \ 6 \ 7 \ 1 \\ 5 \ 6 \ 7 \ 1 \end{array}$
$\begin{array}{c} 5 \ 6 \ 7 \ 1 \\ \star \\ 1 \ 1 \ 4 \ 5 \\ 1 \ 4 \ 2 \ 1 \end{array}$	$\begin{array}{c} 5 \ 6 \ 7 \ 1 \\ 3 \ 4 \ 4 \ 5 \\ 1 \ 4 \ 2 \ 1 \end{array}$	$\begin{array}{c} 1 \ 1 \ 7 \ 1 \\ 5 \ 6 \ 4 \ 5 \\ 1 \ 4 \ 2 \ 1 \end{array}$	$\begin{array}{c} 3 \ 4 \ 4 \ 5 \\ 1 \ 1 \ 2 \ 1 \\ 1 \ 4 \ 2 \ 1 \end{array}$
IIVVII ₆ I	IIVVII ₆ I	IIV VII ₆ I	IIVVII ₆ I

f. 爲上行長音階的上方四音(即 5 6 7 1)配作和聲時，用 VI 級六和絃，有時用於靜止處亦可用它代替屬和絃。這裏所說的長音階上方四音可以在一聲部內依次而上(次中音部除)。也可以由一聲部進行到另一聲部(參看例 C, D, G)

g. VII 級六和絃的旋律的音是低音的五度音時，須要重複第五音，因此在開放和絃的情形下，次中音必有跳躍進行(如例 E 有★處)。

h. 在短調中，爲上行旋律的短音階上之四音(即 3[#]4[#]5 6)配作和聲時用 VII 級六和絃，注意，旋律短音階第 VI 級上加了臨時記號，所以次屬和變成長三和絃(2[#]4 6)

C 調	6	#4	#5	6
	3	2	2	1
	1	6	7	3
	6	2	7	6
	:	:	:	:
	I	IV	VI ₆	I

i. 在旋律的音階中，連續長三度的進行是避免的，如旋律短音階上方四音中的： $\parallel \begin{array}{l} 3 \text{ — } \#4 \\ 1 \text{ — } 2 \end{array} \parallel$ 。為達到避免長三度的連續：(1) I 級六和絃須重複第五音，(2) I 級六和絃的低音部保持原位，構成 IV 級的二和絃（即 2 4 6 1 的第三轉位）。

C 調	3	#4	#5	6
	3	2	2	1
	6	6	7	3
	1	1	7	6
	:	:	:	:
	I	IV ₂		

(註) I₆—IV₄₃—VII₆—I 的進行也可以用。

C 調

3	# 4	# 5	6	
3	2	2	3	
6	6	7	1	
1	1	7	6	

I₆ VI₃ VII₆ I

(註) VII 級六和絃有時用於 I 級三和絃與 I 級六和絃之間，以替代經過的四六和絃，特別是在小節的強拍子上更多用它。

C 調

1	7	1	6	
5	4	5	4	
3	2	1	1	
1	2	3	4	
1	VII ₆	I ₆	IV	

十五 II 級三和絃及 II 級六和絃

a. II 級基本三和絃，在和聲上屬於次屬和絃一類，但只能用於長調，這種和絃，可以用於主和絃之後，或主和絃第

一轉位之後，也可以用於IV級三和絃與VI級三和絃之後（參看下面的例子）。II級三和絃的後面須按旋律的連接法連接，以屬和絃或屬和絃的第一轉位。

C 調	1̇ 6̇ 5̇ 6̇	5̇ 4̇ 2̇ 3̇	4̇ 4̇ 5̇ 3̇	1̇ 2̇ 7̇ 1̇
	5 4 2 3	1̇ 2̇ 7̇ 1̇	1̇ 2̇ 2̇ 1̇	6 6 5 5
	3 2 7̇ 1̇	5 6 5 5	6 6 5 5	3 4 2 3
	1̇ 2̇ 5̇ 1̇	3̇ 2̇ 5̇ 1̇	4 2 7̇ 1̇	6̇ 2̇ 5̇ 1̇
	· · ·	· · ·	· · ·	· · ·
	I II VI	I ₆ II ₆ VI	IV II VI	VI II VI

b. II級三和絃與屬和絃相連接，若要避免連續長三度或連續短六度的進行，上方三聲部就必須向下進行。

	不好		較好	
3	2̇	2̇	2̇	2̇
6	7	4	5	5
4	5	6̇	7̇	7̇
2̇	5̇	2̇	5̇	5̇
	II	V	II	V

(註) II級三和絃可以用在重複第三音的 I 級三和絃之前，特別是在聖詠曲的終止處，多用這種方法。

C 調	4̣	3̣	2̣	2̣	1̣	7̣
	2̣	1̣	7̣	6̣	5̣	5̣
	6̣	5̣	5̣	4̣	3̣	2̣
	2̣	3̣	5̣	2̣	3̣	5̣
	II	I ₆	V	II	I ₆	V

c. II級三和絃既屬於次屬和聲，無論在長調或短調，可以用於主和絃或主和絃的第一轉位之後。

d. 用 II 級六和絃，旋律須採用根音的八度音（即低音 4，旋律用 2）。但偶爾也用三度音。

e. I 級六和絃須重複根音第三音。假使用於靜止的四六和絃之前，便永遠重複它的第三音。

C 調	1̣ 2̣ 7̣ 1̣	1̣ 2̣ 7̣ 1̣	3̣ 2̣ 1̣ 7̣ 1̣	★ 5 4 3 2 1
	5 6 5 5	5 4 2 3	5 4 3 2 3	3 2 1 7 1
	3 2 2 3	1 6 5 5	1 6 5 5 5	1 6 5 5 3
	1 4 5 1	3 4 5 1	1 4 5 5 1	1 4 5 5 1
	I II ₆ VI	₆ II VI	I II ₆ VI	I II ₆ VI

(註) 只在長調，II級六和絃才有重複第五音的可能（在短調II級六和絃，重複了第五音便發生了增四度的進行。如例中有★記號處）。

良	不良
$\begin{matrix} \dot{1} & \dot{2} & 7 & \dot{1} \\ 5 & 6 & 5 & 5 \\ 1 & \dot{6} & 2 & 3 \\ 3 & \dot{4} & \dot{5} & \dot{1} \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 & 7 \# & 5 & 6 \\ 3 & 4 & 3 & 3 \\ 6 & \dot{4} \star & \dot{7} & \dot{1} \\ 1 & \dot{2} & 3 & 6 \end{matrix}$
I ₆ II VI I	I ₆ II ₆ V I

十六 VI級基本和絃

六級和絃，通常用為阻礙靜止（或為虛偽靜止），即使它不成為靜止，它的用處有二：

a, 用為阻礙靜止；

1. 這時屬和絃不依通常的進行法進到主和絃，而進行了重複二音的VI級基本三和絃，因為導音必須向上進到，所以VI級三和絃要重複第三音，V—IV的連接永遠依旋律的連接法。

2. 這種在樂節末尾所構成的停頓叫做「阻礙靜止」。其

次一樂節以次屬和絃或II級六和絃開始，也有時以主和絃的第一轉位開始。

3, 以上所述的和絃的結合也可以用在樂節的中間或帶有阻礙靜止的意味的句中。這時可以用V I級六和絃替代屬和絃。

C 調	1̇ 2̇ 7̇ 1̇	3̇ 4̇ 2̇ 1̇	5 6 7 1̇
	5 6 5 3	5 6 5 3	3 4 4 3
	3 2 2 1	1 1 7 1	1 1 2 1
	1̇ 4̇ 5̇ 6̇	1̇ 4̇ 5̇ 6̇	1̇ 4̇ 2̇ 6̇
	III ₆ VVI	IIV VVI	IIIVR ₆ VI

b. 用於正格靜止與複式靜止，並可用於樂節中間類似靜止的樂句：

1, 這時VI級三和絃用於主和絃之後，使主和絃與V, V, II級三和絃或II級六和絃隔開。

2, VI級三和絃與V級三和絃永遠要按旋律的连接法連接，I與IV或II連接，則按和聲連接法連接。

C 調

$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}$	$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{1}$
$5 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{1}$	$5 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5}$	$5 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5}$	$5 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5}$
$3 \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5}$	$3 \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}$	$3 \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}$	$3 \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}$
$1 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1}$	$1 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1}$	$1 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1}$	$1 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1}$
$\cdot \cdot \cdot \cdot$	$\cdot \cdot \cdot \cdot$	$\cdot \cdot \cdot \cdot$	$\cdot \cdot \cdot \cdot$

I VI VI I VII V I I VII₆ VI I VII₆ VI

(註) 在短調，只有VI級三和絃重複第三音時才可以與V級三和絃相連接，不然，便發生了增二度的進行。

	良	不良
A 短調	$6 \# 5$	$4 \# 5$
	$1 \ 3$	$1 \ 3$
	$6 \cdot \ 7 \cdot$	$6 \cdot \ 7 \cdot$
	$4 \cdot \ 3 \cdot$	$4 \cdot \ 3 \cdot$
	VI V	VI V

十七 長調III級基本三和絃

a, 旋律中有下行長音階的上方四音，配作和聲時用這種和絃 (1 7 6 5)。

b. III級三和絃用於主和絃或VI級和絃後，按和聲連接法連接。

c. III級三和絃之後必須用IV級三和絃，按旋律連接法連接。

C 調

$\begin{array}{c} \overset{\cdot}{1} \ 7 \ 6 \ 5 \\ \text{---} \\ 5 \ 5 \ 4 \ 3 \\ \text{---} \ \text{---} \\ 3 \ 3 \ 1 \ 1 \\ \text{---} \ \text{---} \\ \underset{\cdot}{1} \ \underset{\cdot}{3} \ \underset{\cdot}{4} \ \underset{\cdot}{1} \end{array}$	$\begin{array}{c} \overset{\cdot}{1} \ 7 \ 6 \ 5 \\ 5 \ 5 \ 4 \ 2 \\ 3 \ 3 \ 1 \ 7 \\ \underset{\cdot}{1} \ \underset{\cdot}{3} \ \underset{\cdot}{4} \ \underset{\cdot}{5} \end{array}$	$\begin{array}{c} \overset{\cdot}{1} \ 7 \ 6 \ 5 \\ 6 \ 5 \ 4 \ 2 \\ 3 \ 3 \ 1 \ 7 \\ \underset{\cdot}{6} \ \underset{\cdot}{3} \ \underset{\cdot}{4} \ \underset{\cdot}{5} \end{array}$
I III IV I	I III IV V	VI III IV V

十八 短調自然的III級基本三和絃

(佛里幾亞靜止第一形式)

a. 與長調相似，短調III級三和絃也為下行自然的短音階，上方音配作和聲時用這種和絃(6 5 4 3)。

b. 用於I或VI級三和絃的後面，而進於次屬和絃：

	A	B	C
C 調	6 5 4 3	6 5 4 3	6 5 4 3
	3 3 2 1	3 3 2 1	4 3 2 7̣
	1 1 6̣ 6̣	1 1 6̣#5̣	1 1 6̣#5̣
	6̣ 1̣ 2̣ 6̣	6̣ 1̣ 2̣ 3̣	4̣ 1̣ 2̣ 3̣
	: : :	: : :	: : :
	I III IV I	I III IV V	VI III IV V

A, B兩例中諸和絃連接起來成了所謂「佛里幾亞進行」，因為源於宗教上的「佛里幾亞」音階。在短調中用這種進行做成半靜止時，叫做「佛里幾亞靜止」(phrygian cadence)。

十九 短調自然的VII級基本三和絃

(佛里幾亞靜止第二種形式)

a. 為低音部下行的自然短音階上方四音配作和聲時 應用VII級基本三和絃(6̣ 5̣ 4̣ 3̣)。

b. 用於基本主和絃之後，而進於IV級六和絃。

c. 在上方三聲部中須留心 避免下列不諧和的進行，(5 6#5) 因為要避免這種進行，重複低音的那一部須向下跳躍四度，看下面例便可明白。惟A例是例外，後有跳躍進行

，而也避免了增音程的進行。

	A 良	B 良	C 良
A短調	1̇ 2̇ 2̇ 7̇	6 7 6#5	3 5 2 3
	6 7 6 5	3 5 2 3	1 2 2 7̇
	3 5 2 3	1 2 2 7	6̇ 7̇ 6#5̇
	6̇ 5̇ 4̇ 3̇	6̇ 5̇ 4̇ 3̇	6̇ 5̇ 4̇ 3̇
	I VII IV V	I VII IV V	I VII IV V

D 良	E 不良
6 7 6#5	6 7 2 7
1 2 2 3	3 5 6#5
3̇ 5̇ 6̇ 7̇	1 2 2 3
6 5 4 3	6 5 4 3
: : : :	: : : :
I VII IV V	

這樣的和絃連接叫做「佛里幾亞進行」，若用做短調的半靜止時，便叫「佛里幾亞靜止」。

在第一種「佛里幾亞靜止」形式中，也可以用自然的VII級三和絃，而重複其第三音。

A 短調

6	5	4	3
3	2	2	7̣
1	7̣	6̣ [#]	5
6̣	7̣	2̣	3̣
:	:	:	:
I	VII	IV	V

二十 不協和和絃

a. 根音位置的七屬和級 [$\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7} 2 \overset{\cdot}{7}$] 解決到根音位置的主和絃。

b. 屬七和絃的第七音 (4) 進行到主和級的第三音：除第七音外，其餘都是普通屬和絃的組成音，應按以前所講的旋律連接法的規則進行。

C 調

4̣	3̣	2̣	1̣	2̣	1̣
7	5	4	3	7	5
2	1	7̣	5̣	4	3
5	1	5	1	5	1
:	:	:	:	:	:
V7	I	V7	I	V7	I

c. 屬七和絃有完全的與不完全的，均可採用。所謂不完全的屬七和絃是省略了第五音，而重複根音的屬七和絃（5 5 7 4）。

d. 假使導音上行到主音，完全的屬七和絃便解決到不完全的主和絃（即主和絃省略第五音，而三次用根音。1. 1. 1. 3），而不完全的屬七和絃則解決到完全的主和絃：

	完 • 不 •	不 • 完 •
C 調	7 1̇	7 1̇
	4 3	4 3
	2 1	5̇ 5̇
	5̇ 1̇	5̇ 1
	V ₇ I	V ₇ I

（在內聲部，導音可以向下。）

e. 屬七和絃的用處與屬和絃相同，詳言之，即：

1. 用於I級三和絃、六和絃及四和絃之後，聲部依次逐漸進行為第七音作準備。

	A	B	C
C 調	$\begin{array}{ccc} \dot{1} & 7 & \dot{1} \\ 3 & 4 & 3 \\ \overset{\frown}{5} & \overset{\frown}{5} & \overset{\frown}{5} \\ \dot{1} & 5 & \dot{1} \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{array}$	$\begin{array}{ccc} \dot{3} & \dot{2} & \dot{1} \\ 5 & 4 & 3 \\ \overset{5}{\cdot} & \overset{5}{\cdot} & \dot{1} \\ \dot{1} & 5 & \dot{1} \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{array}$	$\begin{array}{ccc} 5 & 4 & 3 \\ 1 & 7 & 1 \\ 5 & 5 & 5 \\ 3 & 5 & 1 \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{array}$
	I V ₇ I	I V ₆ I	I ₆ V ₇ I
C 調	$\begin{array}{ccc} \dot{1} & \dot{2} & \dot{1} \\ 5 & 4 & 3 \\ 1 & 7 & 1 \\ 3 & 5 & 1 \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{array}$	$\begin{array}{ccc} \dot{1} & 7 & \dot{1} \\ 3 & 4 & 3 \\ \overset{\frown}{5} & \overset{\frown}{5} & \overset{\frown}{5} \\ 5 & 5 & 1 \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{array}$	$\begin{array}{ccc} \dot{1} & \dot{2} & \dot{1} \\ 3 & 4 & 3 \\ 5 & 7 & 1 \\ 5 & 5 & 1 \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{array}$
	I ₆ V ₇ I	I ₆ V ₇ I 4	I ₆ V ₇ I 4

上例B所發生的平行五度，因為第二個五度是減五度，且是向下進行時發生的，所以並不禁止。

2. 可以用於IV級與II級六和絃之後。按和聲的連接法連接，第七音是共同音，各為「預備的第七音」，其餘的仍按旋律連接法的進行規則進行。

C 調

6	5	5	4	4	3	4	2	1
4	4	3	1	7	1	1	7	1
1	7	1	4	5	5	4	4	3
4	5	1	6	5	1	6	5	1

IV V₇ I IV₆V₇ I IV₆V₇ I

(註)用IV級三和絃或II級六和絃後面的屬七和絃，永遠是不完全的。用於IIV級六和絃後面的屬七和絃可以是完全的。

3. 可以用於V級三和絃或六和絃之後，這時或圓用經過的第七音而構成屬七和絃，或由前面任何一音跳進到第七音；其餘各音保持不動，或變換其位置亦可。

	A	B	C	D	E
C 調	7-1-	7 2 1-	2 4 3-	7 4 3-	5 4 3-
	2-1-	5 4 3-	5-5-	5-5-	5 7 5-
	5 4 3-	2 7 1-	7-1-	2 7 1-	7 2 1-
	5-1-	5-1-	5-1-	5-1-	5 5 1-

VV₇I VV₇I VV₇I VV₇I VV₇I

(註)上述情形之下，減五度或短七度的跳躍進行是可以用的。

屬七和絃除了直接解決到主和絃外，還可以解決到重複第三音的V₇級基本和絃（即阻礙靜止）。

（註）依上法解決時 永遠是用完全的屬七和絃。

C 調	7 - $\dot{1}$ -	$\dot{2}$ $\dot{1}$
	5 4 3 -	4 3
	2 - $\dot{1}$ -	$\dot{7}$ $\dot{1}$
	$\dot{5}$ - $\dot{6}$ -	$\dot{5}$ $\dot{6}$
	V ₇ V _I	V ₇ V _I

二一 七屬和絃的轉位

a, 所有七屬和絃的各轉位和絃都解決到主和絃，其第七音向下進行到主和絃的第三音。

d, 第一轉位——五六和絃，（V₆₅）可以用於任何主要三和絃（I, IV, V）之後，而解決到根音位置的主和絃。

C 調	$\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$	6 5 5	$\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$	$\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$
	3 4 3	4 4 3	5 5 5	5 4 3
	$\dot{5}$ $\dot{5}$	1 2 1	$\dot{2}$ $\dot{2}$ 1	$\dot{7}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$
	1 $\dot{7}$ 1	4 $\dot{7}$ 1	$\dot{7}$ $\dot{7}$ 1	5 $\dot{7}$ 1
	I V ₆ ₅ I	IV V ₆ ₅ I	V ₆ V ₆ ₅ I	V V ₆ ₅ I

上例A在二和絃前面的IV級三和絃，永遠採取根音位置

- 上方三聲部一定要向下進行。

例B二和絃偶爾也用於三級四六和絃之後：

C 調	4̣	3̣	2̣	1̣ —
	4	5	5	5 —
	1	1	7̣	1 —
	6̣	5̣	4̣	3̣ —
	IV ₆	I ₆	V ₂	I ₆

e. 在主和絃或主和絃的第一轉位後面，可以採四度的跳躍進行，以達到七屬和絃的第七音。但同時在他聲部不可有跳進的情形，這種規則可以應用於屬七和絃的各轉位：

C 調	1̣	4̣	3̣	5	7	1̣	1̣	7	1̣
	5	5	5	1	4	3	5	5	5
	3	2	1	5̣	5̣	5̣	3	2	1
	1̣	7̣	1̣	3̣	2̣	1̣	1̣	4̣	3̣
	I	V ₆	I ₆	V ₄	I ₃	I	I	V ₂	I

f. 解決屬七和絃時，其根音或第五音可以跳進旋律中跳躍進行為佳。

	不	良	良				
C 調	5	1̇	7	1̇	5	1̇	2̇ 5̇
	4	3	4	3	2	1	5 5
	2	1	5̇	1	7̇	5̇	7̇ 1
	7̇	1̇	2̇	1̇	4̇	3̇	4̇ 3̇
	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮
	V ₆ ₅	I	V ₄ ₃	I	V ₂	I ₆	V ₂ I ₆

(註)因為在兩外聲部發生了隱伏八度，所以不良。

g. 根音位置的屬七和絃與其各種轉位亦可相間採用，但第七音須保持不動，以做共同音，因此二和絃就不能加用在內了。

C 調	2̇	2̇	7̇	5̇	5̇	5̇
	4̇	4̇	4̇	4̇	4̇	3̇
	7̇	4̇	5̇	5̇	7̇	1̇
	5̇	7̇	2̇	7̇	5̇	1̇
	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮
	V ₇	V ₆ ₅	V ₄	V ₆ ₅	V ₇	I

對上述規則有一例外，即第七音可以與第五音互換：

C 調	4̣ 2̣ 1̣	7 7 1̣
	7 7 1̣	4 2 1
	2 4 3	5̣ 5̣ 5̣
	5̣ 5̣ 1̣	2̣ 4̣ 3̣
	V7 V7 I	V ₃ ⁴ V2 I ₆

例 題

C 調	1̣ 7 1̣	6 5 1̣	1̣ 7 1̣	4̣ — 3̣
	5 — —	4 — 3	4 2 5	5 — —
	3 2 1	1 7 1̣	6 5 —	7̣ 2 1
	1̣ 4̣ 3̣	4̣ 2̣ 1̣	4 — 3	2̣ 7̣ 1̣
	I V ₂ I ₆	IV V ₃ ⁴ I	V V ₂ I ₆	V ₃ ⁴ V ₅ ⁶ I
	4̣ 2̣ 4̣	3̣ 1̣ 2̣	1̣ 7 —	1̣ — —
	4 5 —	5 — 6	5 — 4	3 — —
	1 7 2	1 5 4	3 2 —	1 — —
	6 5 7	1 3 4	5 5 —	1 — —
	IV ₆ V V ₅ ⁶ I	I ₆ II ₆ I ₆	V V ₇ I	