

張 秀 山 共 著
張 洪 島

唱 歌 作 曲 法

中 華 樂 社 出 版

張 秀 山 共 著
張 洪 島

唱 歌 作 曲 法

中 華 樂 社 出 版

序 言

論音樂的發源，一般認為人類最先具有節奏的觀念，其次構成高低變化的簡單旋律，由是再使那種單薄的音樂與語言文字結合起來，便產生了歌謠；這實在就是音樂藝術之最初而最完美的雛型。後世一切的音樂，無論宗教樂或世俗樂，無論民歌或藝術歌，其產生與發達，蓋莫不與那古代最早的歌謠有極密切的關係。

自歌曲之王舒伯特 (Schubert) 出世以後，專門在歌曲的創作一方面充分發揮其天才，作出了發着永存不滅的光輝的珍品，直至今日，而且我們預料將來，他的作品只有使人越發喜愛景仰，絕對沒有被人厭棄的一日；因為在那裏面有你說不出來的話，他替你申訴了，有你無以發洩的情緒，他巧妙地寫出了。自舒伯特以後，舒曼 (Schumann) 布拉漢斯 (Brahms) 等相繼努力，歌曲藝術的園地漸漸地充滿了永不凋謝的燦爛之花！

唱歌 (Song) 的創作不需要十分高深的理論與技巧，多半是天才的力量。所以我們希望能在這本小冊子裏指導創作的步驟。但是作曲法的任務除了指示給讀者以應取的步驟以外，牠絕不能使你立刻寫出有價值的作品來；所以你仍須依着牠所指示的道路，多加努力：一方實地練習，一面實地研究世界著名的名作。然後，就經驗，學識，天才三者的結晶所收得的作品，當然可告相當的成功了。

本書的內容頗多取材於英國唱歌作曲家紐頓 (Ernest Newton) 所編的“How to Compose a Song”及日本唱歌作曲家馬場二郎譯的“作曲的方法”兩種著作。

去年新春我便同張秀山先生着手編譯此書，後來他因病返里，一辭折下；今年暑假柯政和先生又以本書相問，我便繼續將後半編譯完畢；只以付印匆匆，未能細加對正，錯誤之處，在所不免，尙希讀者多多指正！

張 洪 島

十一，二六，一九三二。

目 錄

第一章

歌詞.....	I
唱歌的優點.....	1
唱歌作法的手續.....	2
歌詞的特色.....	2
古時歌詞與歌譜出於一人之手.....	3
現代唱歌的作法.....	4
我國的歌詞.....	4
西洋的歌詞.....	5
什麼樣的語言最適於充歌詞.....	6
唱歌的價值.....	7
西洋人的唱歌.....	8
唱歌的十一種.....	9
作曲的要訣.....	10
唱歌的三類.....	10
I. 美術歌.....	11

I

72130

美術歌的優點.....	11
2. 民歌.....	13
民歌的價值.....	13
3. 普通歌.....	14
歌詞與節奏.....	14

第二章

旋律.....	16
人聲的聲域.....	17
人聲的普通聲域.....	17
旋律的變遷.....	18
樂句.....	19
旋律的音程.....	21
旋律的結構.....	21
樂句與結尾.....	23
節奏.....	28
第二旋律.....	31
轉調法.....	32
旋律的作法.....	33

第三章

在旋律上配置和聲的方法.....	39
先求得適宜的低音.....	40
終止.....	45
不協和音程及其解決法.....	47
經過音.....	50
輔助音.....	51
爲旋律作低音的方法.....	52
爲旋律作和聲的方法.....	56
和絃.....	57
轉調.....	61

第四章

伴奏的形式.....	65
和絃伴奏的形式.....	67
碎和絃伴奏的形式.....	74
複合伴奏的形式.....	89
對位伴奏的形式.....	103

第五章

導入句間奏句與結尾句.....	107
-----------------	-----

第六章

作曲符號.....	119
-----------	-----

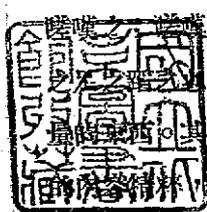
第一章

歌 詞

什麼叫做「唱歌」(Song)？質言之，便是把「歌詞」，「旋律」，「伴奏」三者聯合在一起，以之傳達一種意義的作品。古時的唱歌祇含有歌詞與旋律兩種要素，並無所謂特製的伴奏，具有特殊伴奏的唱歌，是音樂進步以後的產品，亦即是現代唱歌最普通的形式。依唱歌作曲法的眼光看來，旋律與伴奏是從歌詞中產出來的，歌詞既可以產生旋律與伴奏，在唱歌上當然把牠列在首要地位。本書之章法所以先論歌詞次論旋律最後論及伴奏者，就是根據了這種道理。

唱歌的優點

子夏的詩序說：——情動於中而形於言，言之不足，故



吟之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之。——由此觀之，可知唱歌是發揮感情最有力量的東西。其所以有此大力者，一因牠的組織嚴密，二因牠三因牠的形式健全。有這些特長，故在民衆性

格上能發生極大影響。無怪乎古聖先賢藉牠的力量去移風易俗，更無怪乎無數衆生從牠裏面得到了神秘的喜悅與無上的安慰。

唱歌作法的手續

打算作唱歌，須先找歌詞，歌詞到手，再本着其中的意味配製一個融洽無間的旋律，在作旋律的時候還要給牠想出一個天造地設似的伴奏，當初伴奏不過是人聲的輔助而已，其後逐漸發達竟變做唱歌作品的重要要素之一了。嘗考巴哈以前的伴奏還只是歌聲的輔助，到貝多芬時代已有顯明的進步，其後「唱歌作曲之王」舒伯特出世，伴奏的進步更爲高超，但都及不上舒曼的登峰造極，他的伴奏之重要直與旋律相等，人有稱他的唱歌爲帶有聲樂的鋼琴曲的，亦足見其注重伴奏之情形了。

歌詞的特色

歌詞裏面須含有濃厚的感情，或含有顯而易明的觀念。牠的意思須是簡樸的，既不可玄奧而難揣測，更不可賴有註解而後明。必須是思想的結晶，也可以是靈活的或滑稽的，

尤應具有的是溫柔，真誠，或熱情等特性。切不可注重任何學理的表现，否則足以破壞歌詞的特色。總而言之，歌詞在一切詩詞之中，是精彩之尤者，是得人感情之諒解的最優越者，明白此點，即可以知道牠的特色所在了。

古時歌詞與歌譜出於一人之手

在音樂很不發達的古代便有唱歌存在，不過最早的時候作歌詞製歌譜皆出於一人之手，例如米利亞姆（Miriam），猶伯爾（Jubal）大衛（David）等人，都是一身而兼著作家與作曲家的。他們一方面著成了絕妙好詞，一方面爲他所著的歌詞製出令人傾倒的歌譜，把文學與音樂二兵合在一處的力暈，打動他們自己的民族，好使他們民族的感情上生出了極大的感應。其他如英國古時的樂人，歌者，也都這樣地作過。即時至近代這樣以作曲家而兼著作家的人物也還不少，不過我們在此處只須知道往昔的歌詞歌譜每出於一人之手就够了，何必要把他們一個一個舉出來呢？若必欲在這方面追求一下，只好拿其中的一個人來作例子，以代表其他好了。諸君不曾聽過穆爾（Thomas Moore）的唱歌嗎？在他的唱歌裏面領會，就知道他固然是一位很好的歌詞作家，同時也是一

位作旋律的高手。

現代唱歌的作法

現在唱歌的作法不是那樣的了，歌詞是一個人作的，旋律與伴奏則另是一個人作的。這種方法的採用並不是無意義的，實在對於作曲者有莫大的利益。牠的利益在什麼地方呢？就是歌詞可以給與作曲者以新的觀念與暗示，既不致為幾個習慣語句所限制，又能生出更新的音樂與更新的意味來。我們相信兩個人的努力總比一個人的努力所得的效果要大得多。

我國的歌詞

在我們今日的中國，要想找出些好的詩詞，為牠們製造美麗的旋律，以構成很講究的藝術唱歌，是很容易的事。因為古昔高妙的詩詞，傳流到現在的很多，雖說在當時有些也曾具有完好的歌譜，（如詩經及樂府等），但殘留到現在的，不是有詞而無譜，便是有聲而無拍，無譜者不必論了，有聲而無拍亦直等於無譜。既有這樣多「孤身無偶」的「絕妙好詞」，散滿在我們的眼前，是只要懂得唱歌作曲法之普通

規律的，儘可以信手取來，以允洽牠的本意為原則，給牠們各配一個適宜的歌譜。使單純的詩詞化為美麗的歌曲，豈不是一件快意的事嗎？

西洋的歌詞

上節所說是中國歌詞的情形，若論到西洋就有些不同了。譬如現在的德國，作曲者要想從事於唱歌的創造，單對選擇歌詞一項便是「首當其衝」的困難問題。他們若是向古昔的詩詞中搜求，那古一點的好的詩詞已竟被作曲家用得太多了，只舒伯特一人所作的唱歌，便有六百零三首之多，單大詩人哥德的作品就被他採用一百餘首，何況在舒氏前後還有許多作曲家亦曾在各方面搜求呢？這樣看來，除去他們所採用的之外，所殘留的已經不很多了。所以愈是以唱歌創造著名的國家，那國裏的近代作曲者愈感到選詞的不便，雖然有新興的詩人努力於詩的創造，然而另有其他的困難存在，因為在歐洲各國的習慣，在世的詩人的作品常常保有他的版權，假若你採用時，先須和發行書店的老板商量一下，一旦你的作品出版了，對於你所用的詩詞必須先償出一筆款子，然後你的唱歌纔會和世人見面呢！

什麼樣的語言最適於充歌詞

最適於聲樂的言語，是母音多而子音少的言語，是子音靈活，母音寬闊的言語。譬如這裏有一首詩，讀一讀的時候很覺着甜美適口，其中的情感使我們深深地同情，其中的詞句也很華麗或典雅，我們感到莫名的快感。是的，也許這首詩真是文學上最偉大的作品，然而一經配置了旋律之後，放聲歌唱時，往往發生「拗喉戾吻」的毛病，這是什麼原故呢？這是爲了子音太多，不然即是子音滯澁的原故，當這個時候，若不把那些子音吐出，便失了本來的字意，若吐出來，又不免妨害了音與音的啣接。爲了這種原故，意大利的語言遂被西洋人認爲最適於歌詞的言語。（從各方面考核我國語言實有勝於意語者，異日當詳論之。）除意大利語最能滿足以上所舉的條件外，其次爲西班牙與拉丁語，西班牙語稍有些弱點便是常有喉音，再次爲法蘭西語，但鼻音未免重些，德意志語也失於喉音太多。英語的字音實在差得多，尤其是美國音，只下面兩行詩便把牠們的缺點很明白地表現出來了：

“Afloating, Afloating, upon a sleeping sea—

All night I heard a singing bird, upon the
topmast tree.”

爲了口音不妥不便唱歌的原故，英國有許多頂高妙的詩詞，都被擯絕於音樂的樂園之外，牠們在讀的時候誠然是優越暢達，然而也不能因此而挽救被棄的不幸。

話雖如此，但現代詩人亦自有其補救之道，他們深知作詩以能適應唱歌者的採用爲一件值得慶幸的事，所以在與母音的配置上，嚴密地預作計劃，總以使唱歌者免除了唱歌上的毛病，而達到流暢順適的境地爲止。此類的努力者，以抒情詩的作家爲最多，他們處處顧慮到作譜者的需要，以使作曲家能得到配置音樂的最大便利爲目標。

唱歌的價值

世界上的唱歌所影響於人心者極大。因爲唱歌自古便不知使多少人陶醉過了，直到現在，仍然是如此，唯有詩與音樂的結合體——唱歌——是永久的社會藝術啊！古希臘的大詩人荷馬抱着七絃琴（Lyra）到各村上去唱他所作的詩，其影響何等的偉大！馬丁路德正在積極地努力於宗教改革，聽到了人民高歌着他所製的讚美詩時，他笑了，他說他的仗已

打勝了一半。凡是政治家宗教家與教育家都相信唱歌的價值的偉大。樂記上底：一

——夫歌者，直己而陳德也，動已而天地應焉，四時和焉，星辰理焉，萬物育焉。

大意是：人的性情各不相同，那末，唱起歌來須有所分別。性情柔緩的人使歌剛決的歌，則可以變其柔為剛，性情剛決的人使歌柔緩的歌，則可以變其剛為柔遜。果能各救其偏而融會於和平的境地，則可以動天地，亦可以感鬼神。由此看來，我們國人在古時是何等地會用唱歌呀？是何等地看重唱歌呀？現在呢，仍有以禮樂之邦自豪的氣概，而實無音樂程度的修養，急起直追是刻不容緩的呀！

西洋人的唱歌

歐美人最喜愛唱歌，因而唱歌也給與了他們不少的好處。例如喚起人民的愛國熱誠，堅定人民的宗教信仰，鼓舞人民的勇敢精神，增長人民的愛美程度等，在在都有唱歌的功蹟存在。至於發抒感情，完成道德，那更是世所公認的事實了。特別高貴的唱歌，固然具有特別顯著的功用，即最普通之歌如：“Here’s a health unto his majesty”，“God save

the king”，“Home, Sweet Home”，及其他這一類的唱歌，牠們在過去的時代產生了多大的影響，在現代收到了多大的效果，凡懂得歐美情形的，都能證明其成績的卓著。物質文明發達之後，勞碌的衆生，煩悶的生活，豈不把人苦死？有牠的妙手來調和，來潤澤，來救濟，纔能使人們感到一點「有生可樂」呢！

唱歌的十一種

世界上的唱歌多至不可以數計，要想都把牠分門別類的區別出來，實在不是容易的事，但於不能劃分之中強加分別，大約可以分爲十一種：一

1. 愛情歌 —— Love Songs,
2. 家庭歌 —— Domestic songs,
3. 自然界之歌 —— Songs of nature,
4. 航海歌 —— Nautical songs,
5. 飲酒歌 —— Drinking songs,
6. 愛國歌 —— Patriotic songs,
7. 狩獵歌 —— Hunting songs,
8. 滑稽歌 —— Humorous songs,

9. 聖歌，半聖歌 —— Sacred or semi-sacred songs，
10. 戰歌 —— martial songs，
11. 雜歌 —— Ballads，

作曲的要訣

作曲者把他所要配製音樂的歌詞，選擇到手之後，緊跟着就研究是項歌詞中各個詩節的情緒如何，不僅注意其中的概念，還須使文字的意思極切實地從音樂中湧現出來，總以在聽衆的面前，盡量地表現出牠的外形與背景的真象爲是。簡單說來，此等作曲者簡直是一位用音樂寫真的繪畫家。遇必要時，他在一首詩的瑣碎地方所費的力氣，或竟超過著作那首詩的詩人哩！

唱歌的三類

我們已經把無數的唱歌，歸納成十一種了，我們還可以把這十一種，再歸納爲三類。這三類是：—

1. 美術歌 Artistic songs，
2. 民歌 Folk songs，
3. 普通歌 Ballads，

在此處我把 Ballad 特別譯作「普通歌」，是故意把牠的範圍放大的意思。按這個字原是指以敘述故事為職責的一種唱歌，常被人譯作故事歌或譚歌，但事實上現在的唱歌作品，往往隨便冠以這個名目，究其實並不一定是敘述故事的。所以到現在這個字已失掉了牠的本來意義，至少也算失掉一部分。而且上兩種一個是自成一類的美術歌，一個是界線寬闊的民歌，若老老實實地把個 Ballad 譯做故事歌，豈不失於範圍太小不足以包括其他嗎？

I. 美術歌

美術歌的最大作曲家，應推德國呂威 Loewe Karl，（1796—1869）他的作品有愛德華（Edward）與愛爾王（The Erl-king）等歌，人都稱他為美術歌的創造者。此外如舒曼（Schumann）所作的兩名擲彈兵（The two grenadiers）也是這一類的作品。這一類的唱歌可以說是唱歌藝術中的最高作品，其中充滿了戲劇的力量，而且牠們都各有其極精緻的伴奏，很能和旋律分擔傳達歌詞中所要表現的意思和情緒。

美術歌的優點

美術歌從來不選配庸俗的歌詞，牠的伴奏部分絕對不容缺少，所以美術歌纔真是聯合歌詞，旋律，伴奏爲一起，而共同表現一種藝術的精巧和美妙的作品呢！——這或者也可以說是美術歌的一個很好的定義吧？

舒柏特，舒曼都是美術歌作曲的巨子，他們所作的唱歌是美術歌的模範作品，凡研研此類唱歌的人對於這兩人的作品，實有仔細玩味的必要。他二人所作的伴奏充滿了詩的原素，情的原素，與美的原素。他們的伴奏和其所連結之旋律有同等的重要性。總之，由其中歌詞，旋律，與伴奏之融洽無間，而形成全體的無上諧和，由這種無上諧和遂造成優美絕倫的價值。

舒柏特與舒曼之外，還有一個人叫布拉漢斯（Brahms），也是一位美術歌的作曲大家。其作品中的伴奏是從來最難彈奏的東西，也是從來最有妙趣的東西。

以述三人都是德國的作家，且都是最超越的作家。歐西各國這一類的作家尙有其人，而他們內作品也各有其相當的價值，惟限於篇幅實難歷舉，並不是不尊重其他的人們。

近年來很有許多作曲家，向這方面猛進；但無論那一個美術歌，都須經過一個長時間的時代試驗之後，纔能規定出

牠的真正價值，並不是短期間所能望到成功的。你願意製作此類的唱歌嗎？請先從正當的途徑努力，切不可急急於近功。

2. 民 歌

民歌多半是些淺薄而舊式的抒情詩，與由民間的善歌者遺留下來的旋律相結合而成的。譬如在英國的鄉村間，差不多都有由他們祖宗傳留下來的殘缺的這種唱歌。平心而論，此類唱歌的地方色彩最重，也是民間藝術很有價值的一種。

這類唱歌在昔日不是用筆墨寫下來的，而是用口傳耳，耳聽口，由歌聲中傳流下來的。至於利用印刷的功能而使之與我們相見，是近年來纔有的事實，是由後來的作曲者，為他們各個配上了一個相當的伴奏，而付印行的。

民歌的價值

英國有些音樂家，却認為所有的音樂，俱都是根據了民歌而產生的，還說新進的作曲者，應把民歌當做靈感的源泉。但又有一派人對於所謂民歌者，絲毫不肯加以諒解，他們認為許多民歌簡直十二分的醜陋，他們常常以為，一個人怎

能够從那些民歌裏頭獲到任何的靈感呢？

3. 普通歌

普通歌與美術歌民歌都不相同。可是普通歌的範圍極廣，凡不屬於美術歌或民歌的，都把牠隸屬在普通歌之內。這個名詞到現在成爲最含混的，而範圍最不確定的名詞了，即其形式也很不一定，大半是視其每個詩節所包含的情緒爲轉移的。

歌詞與節奏

唱歌作曲法中，節奏 (Rhythm) 佔一個重要地位。其對於歌詞應負的責任有一種是：一何種歌詞應定爲二拍子的，何種歌詞應定爲三拍子的。如果一首可以斷然決定爲二拍子的或三拍子的，那就不必多所敘述了。但有時一首歌詞可以定爲二拍子的，同時也可以定爲三拍子的，遇到這種情形，當該怎麼辦呢？茲舉例如下：一

“ come cheer up, my lads, 'tis to glory we steer;
To add something more to this wonderful year.”

我們一見上邊的詩句，便可以立刻把牠定爲三拍子的節

奏，但事實上作曲者却把牠定爲二拍子的了，這是什麼原故呢？因爲三拍子（ $\frac{3}{8}$ ）是輕而弱的節奏，而這首詩的意思却是勇武的情緒，以勇武的歌詞配入強而興奮的 $\frac{2}{4}$ 拍子，豈不較勝於輕弱的拍子嗎？所以遇到這種情形時，把兩者的利弊相權，便可以明白取捨之道。這個唱歌捨去現成的三拍子，而取用較遠的二拍子，就是爲了這種道理。

這支唱歌名叫橡之心（Heart of oak）。歌詞是 David Garrick（1716—1799）作的，歌譜是 Dr. Boyce（1710—1779）作的。這是英國古代唱歌的不朽之作，已盛行一世紀有半了，現在預料牠的生命一定可以長久地存在吧？

第二章

旋律

什麼叫做旋律呢？所謂旋律者就是把數個音符連接起來，以之娛樂耳官的東西。有人說：那數個音符必須是異樣高低的吧？其實也不盡然，即將同一高度的數個音符連接起來，亦足以成爲一個旋律，不過這數個音符須依賴一種合式的伴奏而已。對於這一層我一提到耶蘇教的信經歌唱（Creed）與主的祈禱（Lords Prayer），則教會中人都能因此而聯想到用風琴彈着伴奏，把許多同度的音連續地歌唱出來，然而仍不失爲一個有趣的旋律。

又如英國作曲家薩里萬（Sullivan）所作的“The Lost Chord”也可以給我們這樣的一個清晰的觀念。由此你便可以知道：一個音符的反覆連奏是怎樣地造成旋律了。但是切莫忘記，假使沒有諧和的伴奏同時并進，則一個音的反覆連奏便不成其爲旋律了。

從上面的說法裏面，我們得到了一個結論，就是：旋律之成立頗有賴於諧和的伴奏。

人聲的聲域

本書所研究的旋律，只限於唱歌一方面，並不涉及鋼琴與管絃樂。這是因為牠們的音域異常寬闊，敘述在這裏多有不便的原故。茲將男女聲音高低的限度分列在下面，先劃清牠們的界線，以便得到一種明白的概念。

人聲的普通聲域

高 音	Soprano	自 c^1 至 g^2
中 音	Contralto	自 a 至 e^2
次中音	Tenor	自 e 至 a^1
上低音	Baritone	自 c 至 e^1
低 音	Bass	自 A 至 d

習慣上常有把某一個調子的唱歌，為適應某部歌者的聲域起見，臨時把牠移高或降低改為另一個調子而歌唱者，這是一種最無理的變更，事實上是不容隨便調動的。俗語說得好：「張三的帽子，不能給李四戴」，那末，特為某一聲部作的唱歌，也斷乎不能讓給別的聲部歌唱，這是因為牠們各自具有特殊的味道，彼此不可從同的。

讀者諸君你不嫌重複嗎？那末，我願敦敦地再訴說一番。你切不可把爲某一聲部作的旋律，拿來給別的聲部歌唱，其理由並不是說別的聲部不能歌出這個旋律，實在因爲這樣地調換之後，其所發生的味道與力量，就十分地不逮了。

旋律的變遷

旋律原出於宣叙調 (Recitatives)。人們爲發揮其感情，常採用「說白」以宣洩其情動於中的心事，若嫌「說白」的力量不足時，則進一步採用更爲音律化的「朗讀」，這種「朗讀」就叫做宣叙調，又名爲吟誦。在西洋古代的時候，很把這種吟誦用了些時期，並且還給牠配置過和絃的伴奏。

後來這種形式逐漸進步，又造成旋律式的樂句 (melodious phrase)，而構成了小曲調 (air)。由吟誦和旋律的混合而生出長至八小節或十六小節的旋律，其次則用主調的關係調 (related key) 組成一個第二旋律，這個第二旋律也是由八小節或十六小節組成的，最後仍歸到起初的旋律。昔日的人們把這樣的作品用得很久了，遂建立了一個確定的形式，習慣上就把它叫做「A.B.A.的形式」。茲更分列於下：一

A. 在某一調上造成一個八小節或十六小節的旋律。

B. 在某一調的「關係調」上再製一個八小節或十六小節的第二旋律。

A. 仍回到起初某調上的八小節或十六小節的旋律。

大多數的舊時唱歌，都是採用這種形式而製成的。

每一個旋律最好採用一個確定的形式，並且在牠的結構方面，對於音調的抑揚 (Accent) 音節的長短 (metre) 以及律動 (Rhythm) 等項，均須斟酌盡善。至於爲人聲創作旋律時，究應如何斟酌定斷，則須視歌詞的字句爲轉移了。

樂 句

樂句 (Phrase) 即是音樂上的句子，正如同歌詞中有詩行 (Line) 一樣。樂句應當長或應當短，不能專在音樂方面着想，須注意歌詞中詩行的長短，然後纔能規定。如此那便很容易了，譬如詩行是短的，便可以每詩行配以一個樂句，若長可以一詩行配以二個樂句；這差不多是一定的規矩。又樂句應求簡短，因爲樂句愈短，其結構愈易明瞭，這是初學者應加注意的。

旋律形式之最短者，可以在普通的單旋的讚美歌 (Single chant) 中尋到相當的例子。如下面所舉的例：



上例包含着兩個樂句，第一個乃是由三個小節組成的，第二樂句是由四個小節組成的。其後將單旋的讚美歌加以重複而成下例：



上例是一種四個樂句的旋律，是由兩個單旋合組而成的，所以叫做複旋的讚美歌 (Double Chant)。

因上述的樂句結構之擴大而成了現在宗教上所習用的讚美歌調 (Hymn Tune)；讚美歌調之長短，是因為歌詞中的詩行而不盡同的。但這却是唱歌結構之基礎的一種。此外我們還應當知道：歌曲中的旋律係由數個樂句構成的，而各個樂句的連接，復有賴於某種固定的節奏。依這樣方法造成許多旋律，至其性質，有的是活潑的，有的是幽靜的，有的是喜悅的，有的是悲哀的。究竟如何定其取舍！是要看歌詞的性質如何纔能規定的。

旋律的音程

旋律不宜含有難於歌唱的音程，這是作曲的時候，應當特別注意的。增音程與減音程須竭力避免，尤其要禁絕下圖所舉出的音程。



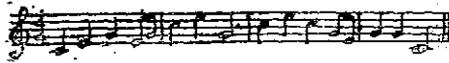
至於三度音程與四度音程，雖然常常採用，但繼續地使用不休，亦足以令人生厭。總而言之，創造一個美妙的旋律，實在是泰半由於作者的天才，斷斷乎不是可以僥倖成功的。

我們要想創造自然簡美的旋律，最好把各國固有的美妙的旋律細加分析，並找出其中結構的妙點，和其中特別的神味，如此研究，比讀任何的旋律作法一類的書，其效果要大得多。

旋律的結構

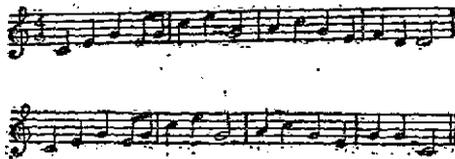
製造旋律離不開和聲。因為一個旋律若不是依音階的進行而成的，即是由某種和絃(chord)的構成音(component

notes) 組成的，不然便是由上兩者摻雜而成的。切記：寫旋律而不顧及其和聲是斷難成功的。

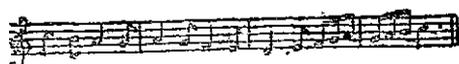


上圖中所示者，是一個短小的旋律，一望而知是由「C的普通和絃」產生的。

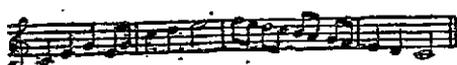
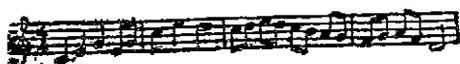
這個旋律中的音符，看起來有十數個之多，然而把牠們歸納起來，只不過是組成C的普通和絃的C E G三音而已。再則這個旋律中含有兩個樂句，若再繼續下去，而使不生單調之弊，須更插入一些別的和絃的音符，以造成像下圖所示的樣子：—



由和絃造成旋律的方法，其大概的情形如此。但旋律並不只是單單基於和絃而成的，有時候亦可以由音階的進行，而製成很自然的旋律，如次頁的例：



更有由和絃與音階相摻雜而組成的旋律，下面是一個好例子：一



樂句與結尾

旋律既是連結各樂句而成的，那末，各樂句的結尾一音，乃是連上起下的東西，應該特別注意。規定這個結尾音的時候，應避免主調音 (Tonic) 和絃範圍以內的音，以免單調之弊。(至於詳細的講解，請參看後面第三章“結尾音”一節)



上例中的主調音是 C，而樂句的結尾音是 D，D 可以是屬於以 G 爲基音的和絃，但絕不是隸屬於 C 音的和絃，此即所謂避免主調音和絃範圍的方法。

以前已經敘述過了，作旋律離不開和聲。看了以上的理論，其理益彰。

兩個相連的樂句，牠們的結尾不可相同，這是免使樂句陷於單調而必須嚴守的規則，如次頁圖中的旋律，是人所共知的唱歌，你可以從牠裏面看出第一個樂句的結尾音是 A，第二樂句的是 E，第三個的是 A，末後則歸結於主調音 G。



若能依照上述的規則，參照着所舉的例子，嘗試着作幾個樂句一定可以不至於有單調乏味的毛病。

數個樂句由一定的節奏結合起來就造出一個旋律來，這是在前面已經敘過的了。但一首唱歌之中應當有幾個旋律，一個旋律之中應當有幾個樂句，這是非研究不可的。唱歌作曲法的規則，樂句的多寡應以歌詞中詩行的多寡爲標準，旋

律的多寡應視詩詞的段數而規定。同時並應注意歌詞的詩意與夫情緒的變化。假使有一個旋律便足以適應詩節的各段之用，又何必冠上加冠，再另外造一個第二旋律呢？

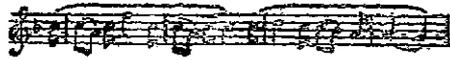
不過我們須知道有許多唱歌固然只有一個旋律，而具有兩個，或兩個以上的旋律的，也是很常見的。

在只有兩個詩節的「普通歌」中，通常第一旋律不但適合於第一詩節，而且也很適用於第二詩節。若一首歌詞而含有三個詩節時，通常第二或第三詩節多係另外具有不同的情緒，那末，為應其需要起見，可以另外再添造一個第二旋律，好把文字中不同樣的情緒，用不同樣的旋律傳達出來。

我們不必在這裏空空洞洞地單講牠的形式，最好拿一支適用於歌詞每一詩節的旋律來，把牠仔細考究一下，便可以更加明白了。Drink to me only with thine eyes 是一首最普通的歌，同時也是一首最簡單的歌，我們就拿牠作例吧

：—





這首歌在表面上看共有十六小節，究其實只不過八個小節，因為起初的四小節，又被重複了兩次的原故。

這首歌曲的聲域係以一「均」(Octave) 為限，包含着八個樂句，正好與歌詞中八個詩行相吻合。

第一個樂句結於 G A，第二個樂句結於主調音 F，以下是兩個重複的樂句，第五個樂句結於 C，第六個樂句結於 A G，第七個樂句結 G A，第八個樂句結於 F。(參看圖例)

把這首歌再仔細地研究一下，又可以分作三條如下：一

1. 原始的旋律是何等地簡單，不可與現代之旋律同日語。
2. 這是一種屬於純粹全音階的旋律，且始終沒有離開本調。
3. 這首歌是從本調的第三度音開始的，把第二樂句結在主調音上，照規矩，結於主調音形成了「完全終結」(Full Close)，按這種終結法是除了全歌的結尾處，別的地方應

竭力避免的；但因這首歌始自本調基音的第三度音，所以也並不覺得難聽。

我們暫且不研究牠的全體的結構，單把各樂句的結尾音排列在下面，研究一下吧。

G A — F — G A — F — C — A G — G A — F

由此便可以看出：各個樂句既不相同，而牠的結尾音也不應相同。這種規則自古已然，直至現在仍然要十二分地注意，不過古時的和聲觀念薄弱，若拿現代和聲的眼光觀察牠們，有些地方定然不能使人滿意。

古昔的作曲者於作旋律時，純乎靠着自然而然地向外流露，他們直感地覺得樂句終結是應當變化的，但從未顧及和聲上的組合法，這是時代的關係，我們應對他們有相當的諒解。

不過我們現在所講的既是旋律的結尾法，上述的唱歌，實是一個很的例子，因為牠的結尾音各不相同當然是一宗好處，殊不知把那些結尾音連接在一起，還可以成立一個很好的旋律哩。其所成的旋律如下：



我們從此又可以得到一條規則，就是「把好的旋律的結尾音連接起來，可以成立一個好的旋律」。

假使你能忍着性兒，拿這種方法去把一般人所喜愛的唱歌一個一個試驗一下，一定可以得到許多由樂句的結尾音連接而成的好的旋律。現在我們試取十七世紀一首名歌，叫做 The Vicar of Bray 的，把牠各樂句的結尾音連接起來，看一看是什麼樣的旋律呢？如下圖：—



此外還有許多例子可以證明：假使其樂句的結尾音是好的，那末，必可構成一個有趣的旋律。

我們還有一點應在這裏補叙的：即西洋各國的民歌俗謠及其他古代曲調，當作曲時並未曾想到牠們的伴奏。

節 奏

規定唱歌的節奏全視乎歌詞的字句如何。當我們為一首歌詞作歌譜時，要首先找出牠裏面的「重音字」(Accent Words)，然後在每個重音字或重字音 (Syllables) 前面，畫出一條「小節線」(Bar—line) 來，如此就可以得到牠的節

奏了。

取下面所舉的詩行爲例，在每個重音字的前面，畫一條小節線，就可以從實地看出門道了。這裏所說的重音字，係指當我們朗讀該文句時，自然而然的加重的字或音而言。

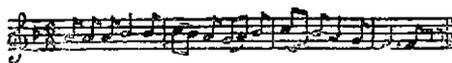
| Drink to me | only | with thine | eyes,

| And | I will | pledge with | mine.

這兩行詩所劃分的小節線，就是遵照上述的道理而行的。遇必要時，還可以把所有小節線減去半數，即隔一個去掉一個，使牠由 $\frac{3}{8}$ 變爲 $\frac{6}{8}$ 的節奏。這是各人口味的問題，譬如你愛吃甜的菓子，而你的朋友也許是愛吃酸味的，所以在這一點，可由作曲者隨意地選用，並不加限制。今將小節線分布於樂譜上如下圖所示：



或由上圖改爲下圖亦可：



但是這樣改換的時候，必須加用一個八分音符，並兩個

休止符去把末尾小節的拍數充滿，然後纔足以適合六拍的時值呢。

在下面又舉出一個第二例，也在每個重音字的前面畫一個小節線：—

Come, | cheer up, my | lads, 'tis to | glory we | steer,
To | add something | more to this | wonderful | year.

依前面所已經敘述過的，按着這兩行詩的自然的形式，一定應給牠配一個 $\frac{3}{4}$ 或 $\frac{3}{8}$ 的拍子，但作曲者為適應詩中勇武的意思起見，竟給牠配了一個 $\frac{2}{4}$ 拍子，因為 $\frac{3}{4}$ 拍子未免有些失於柔弱了。參看下圖：



由前所述，可得作歌的初步手續如下：

1. 簡而言之，我們要為一首歌作歌譜時，第一步的問題便是尋出文字的節奏。
2. 對於所作的旋律，須明白規定究係為某聲部而作。
3. 切莫忘記，每個樂句的結尾音，須有變化而不可雷

同。

4. 如無特別的需要，切不可輕易用最高的音或最低的音。

第二旋律

遇必要時，須為第二或第三詩節另製一個第二旋律，這個第二旋律的調子，最好是採用本調的「關係調」。所謂「關係調」就是第一旋律所用之調的上數四度或上數五度的調子或該各調的關係短調。

譬如第一旋律是 C 長調，牠上邊的 F 長調與 G 長調都是牠的關係長音階調，茲將 C 長調的重要關係調分列於下：一

「C 長調」的「關係長調」是 F 長調，G 長調。

「其各調」的「關係短調」是 A 短調，D 短調，與 E 短調。

依上所述，是先用 C 長調為第一詩節作出旋律之後，再用關係調來換個味道把第二或第三詩節的意思發揮一下，至於第末詩節若用的是 F 或 G 長調或任何一關係短調時，必須在全曲終結以前轉調而為 C 長調；至於如何就叫做轉調？次節有詳細的說明。

轉調法

所謂『轉調』(Modulation)即是一個樂曲在進行中，自此調移入彼調的法子。

轉個的方法：就是把「嬰號」或「變號」加在一個旋律的中間；如此，便可以生出轉調的效果。然而嬰變符號的加入，非必然地定是轉調。若所加的嬰或變號，不是立刻就用自然記號(♮)復原，那末，這就可以斷定是轉調了。若雖有幾個嬰或變號加入，而不久就恢復了本調的原來狀態，那不是轉調，其所加的嬰變記號，不過僅祇是一種臨時記號(Accidentals)而已。



上圖所示是轉調，下圖所示則不是轉調，而為臨時記號

。



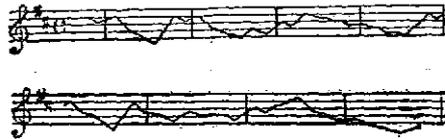
旋律的作法

1. 找出歌詞中的節奏，並決定採用單式拍子（如 $\frac{2}{4}$ ，或 $\frac{3}{4}$ 等），抑係複式拍子（如 $\frac{4}{4}$ 或 $\frac{6}{8}$ 等）。
2. 要預定這首歌是為某一特定的聲部而作。
3. 各個樂句的結尾音須有變化。
4. 須為這首歌選定一個最適宜的調子。
5. 應始終顧慮其和聲上的結構。
6. 結尾音應高或應低，全視為某聲部作曲而規定。
7. 旋律中音的進行不可作不合法的跳躍。
8. 歌曲的最高點（Climax），亦即歌曲的大團圓，必留待於歌曲的終尾時表顯出來。
9. 旋律之流，不可露出單調的毛病，所有的音符最好是在一「均」（Octave）的音域中自由活動。
10. 細細研究文字中的母音，於高音時務必選用最易於歌唱的母音。

以上所述，都是些大概的規則。你若固執死理，一定要問出作某旋律究應用那些音符，恐怕任何的答覆，都不能滿足你的希望，因為這些事情，不是言語所能道出的，專靠着

作曲者的天才。

作一個旋律，一定有一種因連結高低不同的音符而成的波狀，這種波狀可以用曲線把牠表示出來；我們拿何痕 (E. C. Horn)所作的 I've been Roaming 爲例，列出如下圖：



從上舉的圖裏面可以看出牠的旋律是在一「均」 D^1 至 D 以內活動，然並無單調的毛病；其歌的倒數第二小音節升高至 E ，生出非常的效力，茲更將原譜列在下面以資對證：一



假使取一首人所同好的唱歌，照這樣地尋求牠的結構，總可以看出牠是在一種範圍之內很自由地活動着，並不只限定於五度或六度的音程。

在前面我們已經述說過了：旋律作法的普通觀念儘可以

用文字指示出來，至其精妙之處，乃是要用「心」去感覺的，而不是用腦子去理解的，非富有天才的人，不易得其奧妙。

然而尚有一點，也是寫旋律時值得注意的，就是當你打算要為某一首詩詞配製音樂的時候，首要的便是先應注意那詩詞的字句於高讀朗誦的當兒，其中的音調是怎樣地抑揚着，那些字眼是怎樣地輕重着；細細地領略了這種意味之後，你想製作的音樂的部分所應採的起，落，頓，挫，必會在你心地中具備了最初的雛形。所以舒伯特（Schubert）在未動筆之前，常是發狂一般地高聲朗讀着歌德（Goethe）的詩，然後音樂便流水般地傾露於譜表之上了。尤其是在吟誦調中，愈發重視這種情況了，因為旋律發源於吟誦，而吟誦完全是依據着語言文字的自然腔調而生，由此更足見上述的步驟在製歌曲上的重要了。

譬如疑問的語句，依照我們人類自然的表現，每每把尾音挑起，所以假如你的詩詞中是發問的意義，我們便須注意到這一點，自然而然地要把結尾的音提高一些。

從這一點歸納起來，我們便可以得到一個方法，就是作曲時在未下手之前，先把所採取的歌詞反覆地高聲朗讀着，一面讀一面記清了其中音調的變化，後然落筆，一曲自然適

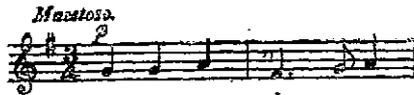
恰的曲調便會產生出來。

茲再舉例以明之，假使你給下列的文詞做一個曲調：

“Swing high, swing low.”

你一定給“high”字配以一個高一點的音，而給“low”字配以一個低一點的音：這就是音樂適應文字語言自然音調的好例子。反之，假使你把“high”字給牠配上一個低音，而把“low”字給牠配上一個高音，這種反乎自然的作曲，實是最可笑的事！

我們還可以把英國的國歌“God save the King”的歌詞和音樂對照着研究一下，看一看牠的音樂是怎樣地適合着牠的文字，牠的詩行是怎樣符合着牠的樂節：



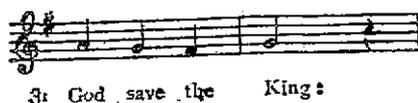
1: God save our graci-ous King,

這首歌詞的第一句是“God save our gracious King”，音樂中也就含有祈禱國王的安全的意味。



2: Long live our no-ble King,

歌詞的第二句是“Long live our noble King”，音樂方面使用了較高而強烈的音調，使祈禱的精神更加強大。



歌詞的第三句又是“God save the King”，和第一句相同；所以音樂方面仍舊使用和第一樂節相同的幾個音符，不過排列與前稍異而已。



歌詞的第四句是“Send him victorious”，音樂方面也含有為國王的戰捷而祈禱的氣概，所以所用的音符比以前更高，很明朗地呼喊出來。



歌詞的第五句是“Happy and glorious”，這時是為國王的幸福而祈禱了，所以所用的音符比較以前為低。



歌詞的第六句是“Long to reign over us”，這時旋律漸次加強，也就是快要趨近於最後的大團圓了。



歌詞的末句是第三次寫出“God save the King”，這是為國王的安全作激昂的祈禱，所以聲極高強，以示向天申訴的意思，旋律至此已達於最強大的極點，全曲遂於此終結。

第 三 章

在旋律上配置和聲的方法

這本書因為篇幅的關係，自然沒有詳細講述全部和聲學的可能，然而作‘唱歌’（Song）又不能沒有和聲，而且和聲學上的講解有很直接的關係，所以在此決不容把牠省略過去。所以在本章把和聲的規律撮要地加以解釋，以供未曾研究過和聲學的讀者的參考。實在講起來，不但未學和聲學的人應該了解這些規律，就是有些自然而能作曲的人稍有經驗，而缺乏完美的音樂上的訓練的人，也有詳細研究這些規律的必要。編者希望讀者讀過本章以後，對於作曲上各種所應採取的和所應避免的事項具有了明確的觀念，作起曲來自然可以安然得多了。

近二十年來，和聲的作法很是放任，由這個人的眼光看起來或許認為已經是很正確了，而由別一個人的眼光看起來就許認為極不適宜。我們現在所要講的並不偏重於任何方面，不過以自由的態度就一般可以採為法則的資料加以簡要的敘述而已。

先求得適宜的低音

作曲者就某一個旋律自然有時不很容易立刻把諧音的全部想出來，這時最好先為牠求得一個適宜的低音部(Bass)。

關於求得適宜的低音有應當注意的一點，就是我們配低音時，有時可以旋律中每一個音符配一個低音，有時也可以就旋律中兩個，三個或四個音符合配一個低音。因為在唱歌作曲法上為旋律配和聲時不一定要使旋律中每一個音符必定對着一個低音；自然，事實上有些唱歌實在是接着這樣的構造成的，不過也不能因此便把這種結構認為準繩。

求低音的方法，正確地講來，低音的音符並不必要多，須使旋律中各音有的成為和絃的主要和音，有的是和絃的經過音或輔助音；這樣作去，低音不至太多，同時也就可以得到旋律的一個妥善的“伴奏”(Accompaniment)的基礎。

作曲者如果適用“二部對位法”(two-part counterpoint)的初步規則，也可以求得一個完善可靠的低音部，方法是先在旋律的下面依照着和聲的規則作出下音部(Under-part)，然後把下音部中的各音移低八度，(Octave)這樣就成立了一個低音部。這不過是為各小節中最主要的各音寫低音部

而已。

實在講起來，這也就是作低音部的最淺近的方法；同時也是後來各種方法的初步。登高自卑，行遠自邇，想進而講求以後繁難的步驟，自然要先從這種簡易的地方下手。

最初步最容易的方法，如上所述，先在旋律下作一下音部，再把下音部移低八度，寫在低音譜表裏。作下音部的規則如下：

1. 製作下音部的旋律的時候僅只使用八度音程，三度音程，五度音程和六度音程。
 2. 起首和結尾須配以八度的音。
 3. 連續使用三度或六度音程二次或三次是許可的，然而不可比此再多。
 4. 禁用連續五度和連續八度的音程。
 5. 凡音程超過八度以上的，應該把牠看為八度以內的音程；例如遇有十度音程便可以看成三度音程。
- 作這類的練習時；上下兩部的進行法有下列的四種

1. 反對進行法——Contrary motion.
2. 類似進行法——Similar motion.
3. 斜行進行法——Oblique motion;

4. 平行進行法——Parallel motion.

這四種進行法中最應多用的是反對進行法，即二部進行而各取相反的方向的最好；其他的進行法如：相似進行法和斜行進行法都是在不能採取反對進行法，不得已時而採用的。

今將各種進行的方向舉例如下

1. 反對進行法



2. 類似進行法



3. 斜行進行法



我們現在所講的，僅祇關係於低音部的配置，並沒有兼顧到和絃 (Chord) 方面，所以只是就旋律與低音間的情形和牠們彼此間相隔音程的距離，標記出來。如次頁圖例中所

示的，譜下面所標記的阿剌伯數字是所以標明旋律與低音之間所隔的音程的度數的。



若把低音部的音符降低八度，寫在低音部譜表中，就成了旋律的很優美的低音基礎——參看下圖，圖中旋律與低音的中間有小的黑點音符是用以表示旋律上暗中包含的和聲的音的，可以稱做“指示音” (indicatory notes)。



上圖譜下所記的 $\frac{3}{6}$ ，是表明該和絃是 C 音普通和絃的第二轉位 (first inversion) 的；所記的 $\frac{6}{4}$ 是表明該和絃是 C 音普通和絃的第二轉位的 (second inversion)。

譜中的 $\frac{6}{4}$ 和絃形成了最後樂句的終止形，所以這種和絃就叫做“終止的 $\frac{6}{4}$ 和絃”。不過普通多認為其中有四度的不諧和的音程，應由二度進入，且以二度進行脫離這種和絃。

然而這種法則尚有種種的例外，所以現在我們可以不必討論牠。

其實作曲的人應該有絕對自由，只要他有了可靠的技術，很可以不去顧慮一切陳腐的規則；只要能憑了自己的想像力作出了自己認為優良的作品，然後再加以合理的改正，便自然會獲得完美的效果。

上面所舉的 $\frac{4}{6}$ 和絃，普通多是只在最末的樂節中發現，但是這也不一定是定而不可移的規矩；只要你把牠的特性記在心裏便夠了，決不可受何種的拘束。

若想在普通和絃 (Common Chord) 上多加一個音符，這時可將構成該和絃的三個音中重複一個。重複時應注意下列的規則。

1. 首應重複和絃的根音 (root)，即和絃最下的一音。
2. 如重複根音有所不便時，可重複第五音。
3. 假若上述兩音都不便重複時，便只好重複第三度的音了。參看下面的圖：



至於 $\frac{4}{6}$ 和絃，是決不可重複低音上數第四度的音因為如果重複了第四度的音時，勢必形成了所謂不諧和音程 (dissonant interval)；所以此時應重複 $\frac{4}{6}$ 和絃的低音，如下圖：



又音階中的導音 (leading note) 一即第七度音一是永遠不可重複的。

終 止

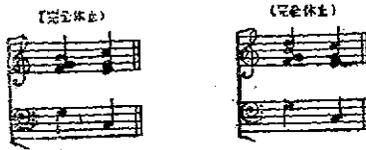
每個樂句 (phrase) 的末尾是都有終止 (Cadence) 的。作曲家對於此點須力求變幻，不可陷於單調。

終止的種類共有下列的四種。

- 1, 完全終止——Perfect Cadence :
 又稱 Full Cadence :
- 2, 不完全終止——Imperfect Cadence :
 又稱 Half Cadence :
- 3, 虛偽終止——Deceptive Cadence :
 又稱 Interrupted Cadence :

4. 變格終止——Plagal Cadence :

上述各種終止中完全終止是韻文的終了時所用的，所以多用於歌曲的最後；所以每首歌至多只應有一個完全終止，如下圖：



完全終止以外的各種終止多用於轉入其他調或暫時截止的時侯；如下圖：



我們對於終止法的徹底了解是極其重要的；即專在牠的應用方面估量，至少，牠的價值和文章中的句讀或標點符號

有相等的價值。例如完全終止就等於文句中的句點（Period），其他的終止就如文句中的逗點（Comma）。作曲者在他的作品中應當巧妙地運用這些東西，使聽者很清楚地聽明白歌曲的意義。由此看來，努力於終止的研究實在是創作歌曲上最有價值的一種工作。練習結尾作法對於學作曲之利益，勝過讀千百規律！試就大作曲家的歌曲加以分析，就可以知道牠的重要了。

不協和音程及其解決法

音程之中有幾種是不協和的。遇到這種音程時須依照一定的規則把牠們解決一下（由不協和音而進於協和音，在和聲學上稱為解決）。

最普通的不協和音程有下列數種：

1. 增二度音程
2. 增四度音程
3. 增五度音程
4. 增六度音程
5. 減五度音程
6. 減七度音程

最不協和的音程有下列數種：

1. 短七度音程
2. 短九度音程
3. 長九度音程

上列各種不協和音程發見於七度，九度，十一度，十三度，增六度的和絃及其轉位中。這些不協和音無論是在和絃的那一部分發現，都是一律要按着規則解決的；這種音程，有時發現於和絃的外聲，有時發現於內聲。

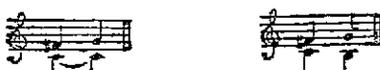


所有前面所講的不協和音程都可以由上面所舉的例子中尋出。解決的時候就須應用縮小音程或擴張音程的法則。解決的實際情形述說起來倒不如舉出實例來更容易明瞭些。

1. 增二度音程的解决：



2. 增四度音程的解决：



3. 增五度音程的解决：



4. 增六度音程的解决：



5. 减五度音程的解决：



6. 减七度音程的解决：



7. 短七度音程的解决：



8. 短九度音程的解决：



9. 長九度音程的解决：



經 過 音

經過音 (passing notes) 是用以彌補和絃中兩個音符之間的空隙的，所以牠常是向着同一的方向進行的。

經過音有時發現於兩拍子之間，換句話說，即在每個和絃音之後，也有時發現於拍子之上，即在每個和絃音之前。

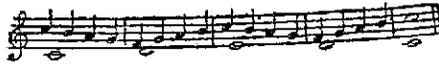
下面所舉的是經過音落在拍子與拍子之間的例子：



下面所舉的是經過音落在拍子之上的例子；



經過音的數目沒有限制，採用一個，兩個，三個，或更多些，都是可以的。參看下面的例子；



輔助音

輔助音 (Auxiliary notes) 也和經過音相同，都是用以增加旋律的興趣的。然而這兩種音有相異之點，即輔助音不是像經過音一樣必須向同一的方向進行的，牠是可以跳躍的。通常這種音是在和絃音 (harmony note) 之前或後作一度向上或一度向下的跳躍而解決到和絃音的。經過音永遠是向同一的方向進行到一和絃音的，而輔助音却可以反對方向進行到其他的一個音符。



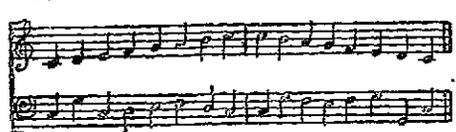
上面在第一例中輔助音是位於拍子與拍子之間的，在第二例中輔助音是位於拍子之上的。

爲旋律作低音的方法

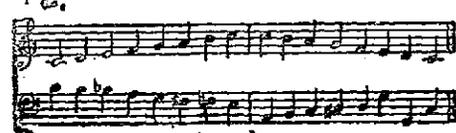
前面各項中已把爲旋律作全音的低音的方法，引用實例，詳細敘述過了。不過以前所講的只限於全音階的低音，現在所要講的却要用半音階的進行了，這樣所製作的低音一定是更饒興趣的。

讀者試參看下面列舉的C 調長音階，而前後兩者的低音部却不相同，一個是全音階低音（diatonic bass），一個是半音階的低音（chromatic-bass），兩者相較，是不是後者比前者更爲趣味豐厚一些呢！

1.



2.



The image shows two musical examples, labeled 1 and 2. Each example consists of two staves of music. Example 1 shows a melody in the upper staff and a diatonic bass line in the lower staff. Example 2 shows the same melody in the upper staff and a chromatic bass line in the lower staff. The bass lines in both examples are written in a style that suggests they are meant to be played on a keyboard instrument, with the notes often beamed together in groups.

上列兩例，首例的和絃的全部只限於全音，後例全音之外，雜用半音，兩者比起來，次例聽着豐厚多了。

單單一個音却能用各種變化的低音部。例如下例的一個C音，可以為牠配上任何一個低音，設若兩音之間的音程不協和時，並無妨礙，此時只要接着前面所舉的規則加以解決就可以使牠變為協和的音程了。如下例：



關於這一層我們可以把英國的歌曲拿來作例子，古代英國的歌謠的低音部大都是採全音階的進行的，採用半音的極屬罕見。然而時至近代却大不相同了，為增加興趣，獲得和聲的豐富起見，他們盡力採用半音的低音和半音的和聲。

為旋律作和聲時固然不必要每一個音都對着一個和聲的低音，然在非常緩慢的旋律進行中却應使每一個旋律中的音符都對着一個低音。在最普通的方法，因旋律含有經過音和輔助音等，所以其所附加的低音的數目一定較少。

1. 下面的例子是一個音符對着一個音符的低音。



上例的低音部全然是採着全音階的進行。其旋律與低音之間的音程是：八度，三度，五度，六度等。兩部的進行始終是採反對進行法的。這實在是二部唱歌的一個很好的實例。而且在旋律的部分也會用過一次經過音，在低音部的部分也會用過一次經過音，所以牠把我們以前所述的各種規則都應有盡有地表現出來了。

2. 在下面所舉的例子中，低音部一個音符對着兩個音符或三個音符。



3. 次例是表明在旋律中用輔助音的情形的。





通常歌謠和歌曲中標明八分之六拍子的時候，旋律中的各小節多半限於對着一個或二個低音。

4. 下面所舉的是在普通拍子 (Common time) 即四分之四拍子的每小節中只對着一個低音的實例：



5. 在四分之三的小節之中，若其旋律需要一個以上的低音時，第二個低音普通應出現於第三拍子上，如下例：



到現在已經把製作低音的法則法敘述完畢了。再要詳細，就涉及伴奏的範圍了，請參看後面伴奏一章吧！

爲旋律作和聲的方法

我們已經把音程 (interval) 及其解決法 (resolution) , 經過音 (passing note) , 輔助音 (auxiliary note) , 樂句 (phrase) , 終止 (Cadence) 和低音都一一研究過了, 我們更進一步就該研究伴奏 (accompaniment) 的製作法了, 但在未講伴奏的作法以前, 我們應該先研究爲旋律 (melody) 作和聲 (harmony) 的方法。爲旋律作和聲不外就是把旋律中所示的和絃 (Chord) 填寫出來而已, 換句話說, 就是把指示音 (indicatory note) 寫了出來。

在未講和聲實際的作法以前, 最好先把關於和絃的幾條根本的規律牢牢地記憶下來。因爲將來着手寫和絃的時候, 這些規律是很有用的。

1. 重複和絃的音時, 以重複根音 (root) 爲最佳。其次便是重複第五度的音。
2. 避免重複根音與五音以外的音。
3. 普通和絃並沒有固定的進行法。
4. 其他的和絃有固定的進行法。
5. 連續五度和連續八度都應避免。

6. 七度的音照規矩是應當下行半音的。但遇下列兩種情形時，便應上行一整音。即：

(a) 第一種情形就是當低音是屬和絃 (dominant) 的第五音，而該音向上進行時；如下例：



(b) 第二種情形是當屬和絃的低音進入七度解決的音時；如下例：



和 絃

1. 普通和絃 (common chord) 是由根音，和牠的長三度或短三度及完全五度構成的；如下圖所示：



這種和絃並沒有什麼固定的進行法。

2. 凡三音組成的和絃而與上述的條件不符合的，概屬一種七度，九度，十一度，十三度，或增六度和絃。此時必須依着一種固定的進行法進行。

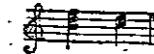
如下列所示的和絃：



其組織是減五度，所以應是 G 音上的七度和絃（七屬和絃），如下圖：



既然如此，那和絃就必須解決如下圖：



3. 增五度的和絃須依下列的方法解決：



或



4. 減五度的和絃須依下列的方法解決：



5. 增六度（包含意，法，德，三類）的和絃應依下列的方法解決：



6. 在和絃轉位時，其構成音 (component notes) 也與原和絃的音同樣地解決：



上列的各規則統統可以適用於其他的各種和絃。然而在九度，十一度和十三度的和絃中音符加多，往往我們需要不了那麼多的音符，這時我們可以省略一個或一個以上的音符。

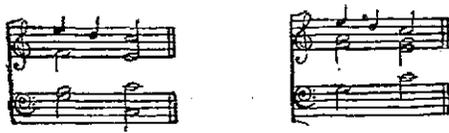
7. 在九度和絃中，通常多省略其五度音或三度音，如下例：



8. 在十一度和絃中，通常多是省略兩個音符，參看下面的例：



9. 在十三度和絃中，通常多是省略三個音符，參看下面的例：



10. 伴奏部的低音也可以採取八度的進行，如下例：



轉 調

近代音樂中有一種主要的特徵，就是在樂曲中常用轉變音階調 (Key) 的方法，這就是所謂轉調 (modulation)。在作曲法中牠實是最主要的要素之一。

假若一個歌曲始終總是在一種音調之下進行着，毫沒有變化，結果一定使聽者感到十分的單調乏味。現在利用轉調的方法，使樂曲中發生對照反應等之效果，必定能夠趣味橫生，免掉始終平凡單調的弊病。

通常多半是歌詞中的一詩節用一種調子，及至次一詩節再另轉入他一種調子——常是轉入原調的關係調。然而各詩節之中臨時轉調者也不乏其例。

轉調的種類可分三種。即：

1. 全音階轉調——Diatonic modulation;
2. 半音階轉調——Chromatic modulation;
3. 四分音階轉調——Enharmonic modulation.

以下分別加以說明；全音階轉調就是因採用原調的關係調的和絃而轉入他調的意思。

所謂關係調 (related key) 者就是指本調的上數五度和下數五度的調子而言。例如以 C 調爲本調時，上數五度的 G 調和下數五度的 F 調長音階就是他的關係調。此外還有牠的關係短調也可以轉入。

關係調	本調	關係調
F 調長音階	{ C 調長音階	G 調長音階
D 調短音階	A 調短音階 }	E 調短音階

由上面所述的我們可以知道：譬如歌詞的第一詩節是用 C 調長音階寫的，那末第二詩節便可以用 F 調或 G 調長音階或其他關係調了。

在由本調轉入了牠的關係調之後，最好於全歌終結時仍然回轉到本調去。

半音階轉調和四分音階轉調參看下面所舉的例子就可以明瞭。

1. 全音階轉調之例：



C長調—G長調 C—a短調



C—e C—F C—d

2. 半音階轉調之例：



C—Ab A—Cb C—Bb

3. 四分音階轉調之例；



B^b — a B^b — E B — A^b

第 四 章

伴 奏 的 形 式

伴奏 (Accompaniment) 的形式大體講起來可以分做下列的四種：

1. 和絃伴奏 (Chord Accompaniment) 形式；
2. 碎和絃伴奏 (Broken Chord Accompaniment) 形式；
3. 複合伴奏 (Combined Accompaniment) 形式；
4. 對位伴奏 (Contrapuntal Accompaniment) 形式。

在上列四種伴奏形式之中應適用何種以配於某種旋律，很難決定。歌曲中單純採用一種和絃伴奏或碎和絃伴奏者固為常見的事，而採用複合伴奏的作品也不乏其例。因為複合伴奏的內容上和形式上都比較複雜，所以作家常喜採用之。詳言之，在複合伴奏的形式中包含有音階的經過句，和絃及碎和絃的組合，能予唱歌曲以種種的變化，因而引起聽者的快感。

伴奏之用四部形式的對位法 (Contrapunkt) 構成者叫做

“對位伴奏形式”。其特徵在各部都各自成爲獨立的旋律，而結合在一起，歌唱的部分與和聲的部分也構成全體的調合。

惟現在創作歌曲者差不多都不採用對位伴奏的形式了。在巴哈 (J. S. Bach 1685—1723) 以前，意大利諸作曲家採用這種形式的極多，而尤多用於宗教聲樂曲之中。巴哈以後的作曲家，採用對位伴奏形式者逐漸減少。降至莫差特 (Wolfgang Amadeus Mozart 1756—1291) 及哥魯克 (Christoph Willibald Gluck 1714—1797) 等輩時代，尚有痕跡可尋，及至貝多芬 (Ludwig van Beethoven) 時代，此種伴奏形式差不多就絕跡了。讀者如欲研究此種伴奏形式，巴哈的名作信仰 (Mein gläubiges Herz) 和搖籃歌，(Wiegenlied) 便是兩個例子。

爲一個特定旋律配製一個完美適當的伴奏委實是一件不容易的事；因爲伴奏在性質上一方面固然可以對旋律加以點綴渲染，然而在另一方面伴奏却又時常不免有害及旋律美的危險。這就是作伴奏的根本的困難。因之欲創作完美適宜的伴奏，必須實際上多多研究名流作品，細心比較觀察，以期有所領會，絕對不是專恃空論而能有濟於事的。

在音樂史上看來，歌曲的作家雖然不可勝數，然而只舒伯特（Franz Peter Schubert）和舒曼（Robert Alexander Schumann）二人就可資研究對象的代表了。

舒伯特於一七九七年生於奧大利京都維也納的近郊里希亭塔爾（Lichtenthal）的鄉間，死於一八二八年。他是一位短命的歌人，在他那短促的生命之中完成了六百多首永遠放着異彩的歌曲，他的偉大實不稍遜於巴哈（J. S. Bach），且多於貝多芬（Ludwig van Beethoven）之流。舒伯特的作品充滿了創作的精神和自然的色彩，他的旋律如鶯啼，如鳥囀；他的伴奏轉調極巧妙得宜。所以當時雖然倍受世俗的非難，結果卒能受讚美於後世，實為浪漫樂派的創始者。

舒曼於一八五六年生於德國撒克遜尼州的紫費考（Zwickau）地方；於一八五六年死於蓬（Bonn）的近郊。他是舒伯特後的最偉大的歌曲作家：他的旋律充滿了沈靜幽雅的意味，他的伴奏極其精美。舒曼於一八四〇年方纔開始作歌，二三年之中竟完成了二百四十五個偉大的歌曲！

以下再將伴奏的形式分別加以詳述：

和絃伴奏的形式

和絃伴奏是以和絃做伴奏的一種形式；因為用和絃的方法的不同，又可以分為下述的十一種

1. 每一小節用一個和絃的例：



上例係舒曼 (Robert Schumann) 作品四十二之第三號 (Op. 42, No. 3)，“我不相信” (Ich kanns nicht fassen) 開始的一部分。

舒曼於每小節的第一強聲部置以伴奏的和絃，可以使人明瞭其歌曲的律動。

2. 每一小節用兩個和絃的例：



上例係採自德佛札克 (Antonin Dvřak) 的“莓” (Die Erdbeeren)。德佛札克是匈牙利的作曲家，於 1841 年生於莫爾浩森 (Mulhausen)，1904 年死於普拉哥 (Prague)。

3. 每一小節用三個和絃的例：



上例係採自亨待爾 (Georg Friederich Handel) 的著名的“莊嚴調” (Largo)。亨待爾於 1685 年生於哈雷 (Halle) 1759 年死於倫敦，為德國著名的大作曲家。

4. 下面是每一小節用三個和絃且用切分音 (Syncopation) 的例；係採自約翰遜 (Novel Johnson) 的歌謠。



5. 每一小節用四個和絃的例：



6. 用帶有連結線 (Slur) 的和絃的例：



上例係舒伯特 (Franz Schubert) 所作歌曲中的一節。

7. 每一小節用六個和絃的例：



上例是舒曼歌曲集長春樹 (Mythen) 中“蓮花” (Die Lotosblume) [Op. 25. No. 5.] 之一段。

8. 下例是每一小節用六個和絃而於低音部附有律動的音羣 (figure) 的例。下例係採自舒伯特的“我的家” (Aufenthalt) 一歌；注意其伴奏的低音部的律動的音羣。



9. 每一小節用八個和絃的例：



上例係採自舒曼歌集詩人之愛 (Dichterliebe) 中之“我不歎息” (Ich grolle nicht) 一歌。

10. 每一小節用八個和絃之又一例：



上例係哈頓 (John Liptrot Hatton) 氏作品之一節。哈頓生於 1809 年死於 1886 年，為英國的作曲家。

II. 一小節用八個和絃而於低音部附有律動的音羣 (figure) 的例：





上例係採自舒柏特的名歌“茜爾維亞是誰？”(Wer ist Sylvia?)。

和絃伴奏的例，除去上列各種之外，種類尚極繁多，以上所舉的不過給讀者以普通的概念而已。學者平時多多留意名家作品，再加練習創作的經驗，以謀真實的了解，是不很困難的。

不過在一個歌曲中僅僅採用和絃伴奏的形式，始終配以各種和絃，常流於單調乏趣的一途。所以一般作曲家多半結合兩種以上的伴奏形式，以助長歌曲的興趣。

碎和絃伴奏的形式

碎和絃伴奏的形式的種類最多，因為和絃的變化限自由，比如以 C E G 一種和絃加以變化便可得無數的形式的碎和絃。



在舒柏特的“往何處去”(Wohn)，“我的”(Mein)，“聖母讚”(Ave Maria)等作品中，關於碎和絃的運用極盡巧妙之能事。除舒柏特外，如巴哈(J. S. Bach)及貝多芬，亦皆長於和絃的運用，堪為學者研究的參考。

關於碎和絃各種形式的限制，一任創作者的自由，初無

何等的限制。所以這種伴奏如能巧妙地運用起來，頗能使歌曲的興趣濃厚，大作曲家每喜用之。

以下就各家的作品中選出用碎和絃的例來，以供讀者的參考。

1. 下面的例是愛爾蘭歌謠作曲家拔爾夫 (Michael William Balfe, 1808—1870) 所作“我心沉鬱”中之一段。拔爾夫又為歌劇作曲家，最著名的“波希米亞地之女子”(The Bohemian Girl) 即出於其手。



2. 下面的例是採自舒柏特之“你是在靜息” (Du bist die ruh—Op. 59, No. 3.) :



3. 下面的例是舒柏特的“連禱”(Litanai)：



4. 下例為浪漫派作曲家史波爾 (Ludwig Spohr) 的“薔薇”(Die Rose)，氏生於 1784 年，死於 1859 年，又以提琴演奏家著稱於世。



5. 下例爲拔爾夫 (M. W. Balf) 的“過去之光” (The Light of Other days) 。



6. 下例係選自瓦雷斯 (W. Vincent Wallace——愛爾蘭作曲家，1814—1865) 之“最華麗的幾幕” (Scenes that are Brightest) ：





7. 下例爲舒柏特的“往何處去”(Wohm)之一節；在本歌曲中，共有八十小節，自始至終用碎和絃伴奏，連續而下。



8. 下例爲莫差特所作歌劇“費加羅的結婚”中之咏嘆調 (Aria)：



9. 下例為舒柏特的“愛之路的使者” (Liebesbotschaft)，該歌曲的伴奏部用碎和絃一貫到底。



10. 下例係舒柏特的“在異國” (In der Fremde)；在例之第一段中右手彈奏四音，左手彈奏三音；在第二段中右手彈奏三音，左手彈奏二音。



11. 以下為伴奏用顫動音 (tremelando) 之一例。為瓦格那 (Richard Wagner) 的音樂劇湯好伊賽爾 (Tanhauser) 中之“啊！可愛的夕星” (O! lieblicher der Sterne!) 的一部。例中之鋼琴伴奏係由管絃樂 (Orchestra) 用的總樂譜改編而成。



12. 次例為英國作曲家本奈特 (W. S. Bennett) 所作的

“五月之露” (May Dew) :



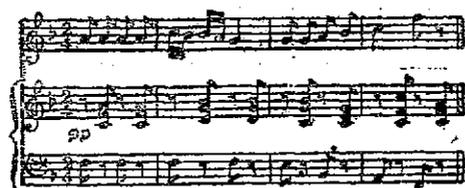
13. 次例爲德國浪漫派大作曲家門待爾遜 (Mendelssohn) 之 “乘於歌之翼” (Auf Flugeln der Gesanges) :



14. 次例係俄國大作曲柴伊可夫斯基 (Peter Ilyitch Tchaikowski, 1830—1893) 的歌曲之一段，其伴奏部分雖然是每小節含有二個和絃，然可以看做一個和絃，亦即每小節的第一拍與第三拍結合而成爲一個和絃。



15. 下例是舒伯特的“野薔薇” (Heidenroslein) ；



於上例中左手所彈的強音部——第一拍，與旋律中的音

所構成的和絃中之不完全的部分，由右手奏出，其作用與碎和絃無異。

16. 以下是八分之六拍子的碎和絃之例。例係樂劇大家瓦格那所作湯好伊賽爾 (Tannhauser) 中之“啊，可愛的夕星！”之一段：



17. 下例係顧諾 (Charles Francois Gounod) 的聖歌曲“挪刺萊村” (Nazareth)。顧諾生於 1818 年，死於 1893 年；為法蘭西最偉大作曲家之一。世界馳名的大歌劇浮士德 (Faust) 即顧諾的大傑作。其所作“歌謠曲 (Chanson) 亦極膾炙人口。



18. 次例為英國最著名的作曲家薩里萬 (Arthur Sullivan) 所作的“黃金時代” (Golden Days) :



19. 次例爲舒柏特所作之“春之憧憬”(Frühlingssehnsucht)・例中伴奏部的碎和絃係由低音部的和絃與高音部的碎和絃相合而成。

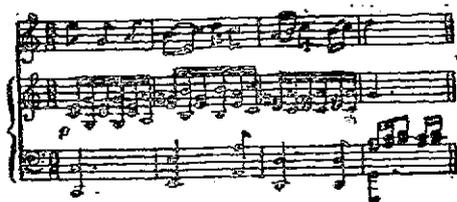


20. 次例爲舒柏特所作之“戀想曲”(Standchen)・在伴奏的高音部的碎和絃是輕妙的頓音(Staccato)：



21. 下例爲德國唱歌作曲家弗蘭茲(Robert Franz, 1815

—1892) 所作之 “美麗的非利斯” (Phyllis-the Fair) :



22. 下例爲魯賓許坦 (Anton Gregorovitch Rubinstein) 所作二部合唱曲 “天使” (Der Engel) 。魯賓許坦爲俄國大作曲家並大鋼琴家，生於 1830 年，死於 1894 。其所作二部合唱曲可與舒伯特及舒曼所作的歌曲媲美。



23. 次例爲弗蘭茲 (Robert Franz) 的“聽！多麼靜啊” (List! How still) :



24. 下例所舉的三樂節係選自德國大作曲家布拉漢斯 (J. Brahms, 1833—1879) 的歌曲中：



25. 下例係布拉漢斯所作最有名的“搖籃歌”(Wiegenlied)之一節：



以上關於碎和絃的例已舉了不少，可知碎和絃的變化及運用，千變萬化，漫無限制。作曲者為免碎和絃伴奏的陷於單調，應就碎和絃音群的種種形式，經意選擇，巧為變化，這是極應注意的。

複合伴奏的形式

複合伴奏的形式除去合併和絃伴奏與碎和絃兩種形式之外，並且還加用音階走句 (Scale-passage)；所以複合伴奏的形式之構成，計有三種要素，即：

- (1) 和絃 (Chord)，
- (2) 碎和絃 (Broken chord)，
- (3) 音階走句 (Scale-passage)。

此種形式因所含的成分較為複雜，所以變化的範圍亦較廣，為最有興味之伴奏形式。

音階走句有全音階的 (Diatonic) 與半音階的 (Chromatic) 兩種；所採用的音符之長短沒有一定的規則，但以短音符爲較佳，因爲以之加入伴奏，可以助長其興趣。

單純的音階走句普通概由經過音 (passing note) 或和聲音 (harmonic note) 組成；音階走句須自和聲音始，而終於和聲音，這是應加注意的。

次頁所列二例中，旋律相同，而伴奏各異；前一例的伴奏是碎和絃的形式，後一例係碎和絃與音階走句的伴奏。後例比較饒有興趣；更有應注意者，音階走句是與旋律成反對進行的：

[1]

[2]

又旋律中有模仿 (Imitation) 時，伴奏部以亦用相類似的模仿句爲佳；譬如在上列第二例中，旋律中的第三四兩小節模仿第一二小節，而伴奏部也具有相類似的模仿。

複和伴奏形式雖有三種要素，然而在一歌曲中，必合用三種形式，又多困難；所以普通以兼取兩種要素者爲最多。茲舉實例以供參考：

1. 下例爲英國作曲家馬肯齊 (Alexander Mackenzie) 所作的“愛與死之歌” (The Song of Love and Death)；伴奏與旋律相隔八度而同時奏出：



2. 次頁之例係英國作曲家阿諾爾德 (S. Arnold, 1740--1802) 所作的“流啊，堂皇的紫色之河！” (Flow, Thou regal purple stream!)，伴奏部的十四小節與旋律相同，一齊奏出：



3. 下例爲顧諾的“挪薩萊村”(Nazareth)：





4. 下例爲舒柏特的“愛爾王”(Der Erlkönig):



5. 下例爲舒柏特的“臨水而唱”(Auf dem wasser zu Singen)



6. 次例係貝多芬所作歌曲之一節。這是旋律出現於伴奏部分的適例；旋律可以任意出現於伴奏的高音部或低音部；次例是出現於伴奏的高音部的：



7. 下例係舒曼的“呈獻”（Widmung）：



8. 下例為門待爾遜 (Mendelssohn) 所作歌曲之一節：



9. 下例布拉謨斯 (Johannes Brahms) 之作：



10. 次例為挪威作曲家葉儒爾夫 (1818—1868) (Kjerulf) 的“愛的聲音” (Love Voices)；為旋律出現於伴奏的低音部之適例；試與前述第九例相比較：



11. 下例爲舒柏特的“春之歌”(Frühlingslied)：



上例的伴奏是合和絃伴奏與碎和絃伴奏兩種形式而成的

12. 下例爲舒曼的名歌“二兵士”(Die beiden Grenadiere)；爲複合伴奏包含三種要素的適例；所以極富於變化

：

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a single treble clef staff containing a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a grace note. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) containing a piano accompaniment with chords and moving lines.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the piano accompaniment with chords and moving lines.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the piano accompaniment with chords and moving lines.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the piano accompaniment with chords and moving lines.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The systems are arranged vertically. The first system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system includes the instruction *piu mosso* in the piano part. The third system includes the instruction *cres. f* in the piano part. The fourth system includes the instruction *sf* in the piano part. The notation is in a standard musical format with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

13. 下例巴哈所作聖歌曲之一節：



上例爲用二重碎音 (Double acciaccatura) 和三重碎音 (triple acciaccatura) 之一例；

14. 下例爲諾威大作曲家格里哥 (Eduard Hagerup Grieg, 1843—1907) 所作之“幻影” (A vision)：



15. 下例歌曲的伴奏，差不多每小節之中都帶有碎音 (acciaccatura)；例係本待爾 (Karl Bendl 1838--1897) 所作的“我母教我的一首古歌” (one old Song my Mother taught me)：



16. 下例為舊日蘇格蘭的俗謠，其低音部是模仿吹奏樂器 bagpipe 的聲音的：



17. 創作歌曲於伴奏部分採用琶音 (arpeggio) 者亦頗常見。但有應加注意者，琶音並不可與碎和絃 (Broken chord) 混視為一；兩者的區別在琶音於奏時右手或左手的拇指

非由其他各指的下方穿過不可，碎和絃則否。參考下面的例：



18. 下例爲本待爾 (K. Bendl) 所作的“基普色人之歌” (Gipsy Song)：其伴奏部分自具獨立的旋律：



19. 下例爲弗蘭茲 (Robert Franz) 的“她今天來嗎？” (Will she come today?)：





20. 下面的例是舒曼所作的“葉夫他的女子”(Die Tochter Jephtha)；其伴奏中合用和絃與碎和絃：



21. 下面的例是舒曼的“希塔爾格”(Der Hidelgo)
；其伴奏係採四分之三拍子的西班牙卜列羅(Bolero)舞曲的
形式：



對位伴奏的形式

對位伴奏的形式是依對位法(Counterpoint)而構成的
一種形式；茲舉例如下，以供學者的參考：

I. 下例爲舒柏特的歌曲之一節：



上例中的伴奏部是採模仿的形式；伴奏的低音部遲一小節開始，相隔五度而模仿高音部。

2. 下例爲舒柏特的“戀想曲”(Standchen)：伴奏第二小節模仿旋律的第一小節：



3. 下例爲巴哈的聖歌曲：其伴奏完全是依對位伴奏的形式作成的：

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. Each system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below it. The music is written in a fluid, handwritten style. The first system shows a melodic line in the treble clef staff, with the right hand of the piano playing chords and moving lines in the treble clef staff, and the left hand playing a steady eighth-note accompaniment in the bass clef staff. The second system continues this pattern, with some notes in the right hand appearing as beamed eighth notes. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, though the latter are less distinct due to the handwriting.



第 五 章

導入句間奏句與結尾句

唱歌作曲法 上有一種導入句 (introduction)，普通多採用之者。但也有不用的，如在舒柏特的“野薔薇”(Heidenroslein)一曲中，旋律和伴奏一同起始，又如在舒曼的“我夢中哭泣了”(Ich hab in traum geweinet)一曲中，旋律開始一小節後，伴奏纔開始：這都是不用導入句的例。

又有所謂間奏句(interlude)者，是插入歌詞之間的樂句，其作法和導入句相同。

就舒柏特的作品中導入句的運用法則歸納起來，可得下列的規則：

- (A) 全然不用導句；旋律與伴奏同時開始，或前於伴奏而開始。
- (B) 導入句的長短沒有一定。
- (C) 導入句有採用旋律的，也有採自伴奏部的。
- (D) 導入句亦有由與伴奏部相類似的獨立和絃或碎和

絃組成的。

(E) 導入句所用的旋律有爲旋律的暗示者也有時採用引入旋律的新旋律。

(F) 導入句有由(D)和(E)兩項結合而成之情形。

(G) 導入句有時模仿 (bagpipe) 或手風琴。以下舉例以供讀者參考：

1. “野薔薇”——全然不用導入句：



2. “悲傷的心”(sad heart)——有一小節的導入句：



3. “搖籃歌”(Wiegenlied)——伴奏部有四小節的導入句：



4. “戀想曲”(Standchen)——導入句由伴奏的第一小節為基礎的例：



5. “米農之歌”(Mignonslied)——四小節的導入句：
前二小節取於旋律，後二小節獨立：



6. “好奇心”(Der Neugierige)——以旋律中的第一小節始，而依相類似的音羣引出新的旋律：



7. “聖母讚”(Ave Maria)——以伴奏部分的音羣始而作新的旋律樂句：



8. “淚讚”(Lob der Thränen)——導入句的低音部有與伴奏部相類似的音羣，但其高音部有全然獨立的旋律：





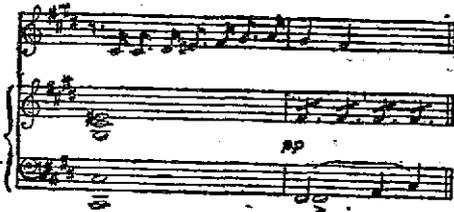
9. “逝去的鐘聲” (Passing Bell)——導入句係模係自然的音響；例中的高Eb即係模仿逝去的鐘聲的：



原歌的旋律如下：



10. “流浪者”(Der Wanderer) ——此歌中的導入句
與伴奏部相同；而以和絃的連續及變化，逐漸接近歌曲的旋
律：



11. “漁人歌” (Fischerslied) —— 此歌中的導入句係以
旋律的最末一小節為基礎而生的：



其旋律的最末一小節如下：



12. “獵人歌” (Jäger) —— 次例為導入句模仿旋律的第一樂句者：



13. “郵者”(Die Post)——下列的導入句是模仿自然的音響的：高音部模仿郵者的角笛聲，低音部模仿郵車的馬蹄聲：



14. 下例是舒柏特的“手風琴師” (Leirmann)，其導入句僅係持續低音 (drone-bass)，但其間奏句 (interlude) 係取自導入句，好像是模仿手風琴師的演奏聲。



15. 以下所舉的例子是常為一般作曲者採用於其歌曲的伴奏或導入句中的；其性質是一種描寫音樂 (descriptive music)。像這一類的例子不但常見於歌曲，並在管絃樂及合唱曲中也常可以遇見。譬如下列舒柏特的“獵者！休息吧！”

在小夜樂 (Serenade) , 船曲 (boat song) , 搖籃歌 (Swing song) 或催眠歌 (Lullaby) 等 ; 通常多為拍子 , 亦常採用描寫音樂。下列布拉謨斯的搖籃歌即是一例 :



除上舉描寫音樂的例子外，尚有多種，不過在這裏實沒有盡多羅列的必要。學者每遇一作品，常能留心考察，即可發現種種的描寫音樂為歌曲作家所採用。

關於歌曲的結尾句，及後奏句無細加研究的必要，普通適用上述導入句的規則。

歌曲的末尾有用數個和絃作結的，也有用幾小節適當的音樂作結的。歌謠曲的作家常喜用和絃作結，而美術唱歌的作家則為喜採取較長的結尾；有時重複歌中末一樂句的一部分，有時加配數小節的音樂——這樣加添的幾小節音樂與以前的音樂毫無牽涉，但是融合於歌詞所含的情緒的。

第 六 章

作 曲 符 號

創作歌曲者關於樂曲的速度(tempo)應寫於作品的第一小節的上方，俾演奏者或演唱者一望而知道了作者所要求的快慢。標記速度的用語通常多係意大利文；但這樣的標語，只能予唱者以抽象的標準而已。所以近來又有許多作曲者依拍節機(Metronome)而標明準確的數目。近日出版的樂曲上每每有 M.M. ♩ = 60 等等一類的表示記號，這是什麼意義呢？按 M.M. 是“Maelzel Metronome”一語的省略；Maelzel 是拍節機的發明者——梅爾才爾 (Johann Nepomuk Maelzel)；所以 M.M. 就是梅氏拍節機的意思。60 的數目是將拍節機中的振竿上的調速器(滑錘)移到 60 的地方，每分鐘可以打六十拍子；至於 ♩ = 60 即示每分鐘可以唱奏六十個八分音符那麼快的速度。這種科學化的速度記號實比昔日專用意大利文的“Adagio”(徐緩)“Presto”(疾速)等為確切了。

其次關於歌曲或樂曲全體的表情(Expression)記號，通常亦多用意大利文，如“Cantabile”(如歌謠)，“Maestoso”

(莊嚴的)等；但標記本國文也很好，總之要撮要地表示出該作品所具的風味來。

歌中無論伴奏部分或旋律部分對於“切句法”(Phrasing)不可不求其正確，而於主要的旋律部分尤須注意。盧梭(Jean-Jacques Rousseau)說過，“唱歌者就內心所感到的歌唱出來，切句法與音節法(Accentuation)俱臻確切，這纔是真正的藝術家；但若只能將各個音符的時值，音程唱得準確，樂句與樂句的劃分則全不覺得；無論他唱得怎樣正確，仍不過是一架好機械而已”。把這種論調用之於作曲也正很適宜：作曲者未確定其作品的句讀以前，其工作總不能說是已經完成了。

我們讀文學作品，欲求得其機趣必須注意音節法(Accentuation)與句讀法(punctuation)，即在音樂上也要一樣地注意其句法；而音樂上的切句法是視音與音的長短關係及彼此間的離合而定的。

標記音樂的句讀就是記明某音應該圓滑地奏出，唱出，或離斷地奏出或唱出；或者某一音應該加重或為頓音(staccato)。因為所欲生的效果不同，所以伴奏中左手與右手的切句法有時相似，有時相異。

肉聲部中通常多把貫音(legato)記號省而不用，但重音與頓音記號却是要用的；而在伴奏部分各種記號都用。

貫音的記號是連結線 (Slur)；強音的記號爲>或 sf；頓音的記號有下列三種；

1. 最短的頓音用垂點(！)表示。
2. 普通的頓音用黑點(●)表示。
3. 中庸的頓音——即較原音稍短一點之頓音以帶連結線的黑點(◌◌◌)畫在該數音符的上方來表示。

1:



2:



3:



連結線下的二音，第一音應該是強音，而第二音奏時或唱時常較實際記載的時值稍短如下圖所示。



但在兩個很長的音符或是兩個慢拍子的音符的情形之下，不適用上述的規則。

貫音的記號可以加於任何數目的音符的上面，但其作用不過僅在表示那些音符應該連續地圓滑地奏出而已。

<及sf可以用於任何應加重的音符或和絃之上。sfp 是表示突然加強 (forte) 之後繼以漸弱 (diminuendo) 或弱 (piano) 的記號，與—記號相類。

就上述各種記號運用起來，可以得到無窮的變化而生出種種的意趣來，為作曲時應加注意的。

欲研究切句法的讀者可參考海頓 (Haydn)，莫差特 (Mozart)，貝多芬 (Beethoven) 等名家的鋼琴曲的斯卡拉蒂 (Scarlatti) 的作品對於切句法有很多，為研究切句法的絕好資料。



中華樂社出版音樂書譜目錄

聲 樂

本社	世界名歌選粹(共五冊)	每冊 0•50
張秀山 柯政利	名歌新集(共二冊)	每冊 0•30
柯政利	世界名歌一百曲集(共十冊)	每冊 0•60
李蕙年 林培志	教科 適用 中學歌曲集	0•50
李抱忱	混聲合唱曲集(共五冊)第一冊	1•00
	英文一百零一名歌集	0•25
孔 容 柯政利	五十聲樂練習曲集	1•20
柯政利	歌劇曲選	
	1. 茶花女	0•40
	2. 塞維拉的理髮師	0•40
	3. 米農	0•40
北平 中小	市歌唱比賽會用歌曲	0•06

鋼 琴

韓 其 衛 政	啟 鋼琴教科書	1•80
布 培 衛 政	廿五鋼琴練習曲集	0•80
衛 政	三十鋼琴練習曲集	1•50

柯政和	簡易鋼琴曲集	1.00
柯政和	鋼琴獨奏曲集(共二冊)	每冊 1.00
柯政和	著名進行曲集	1.50
柯政和	教科適用 鋼琴曲選(第一冊)	1.80
柯政和	鋼琴聯彈曲集	1.80

提 琴

柯利馬里 柯政和	音階練習書	1.20
柯政和	提琴曲集	1.80
柯政和	提琴獨奏曲集	1.80

口 琴

柯政和	口琴如何吹奏	0.30
柯政和 初大若	標準樂理教科書(第一冊)	0.50
井奧敬一	初等口琴練習曲集	0.30

風 琴

柯政和	初等風琴教科書	1.00
-----	---------	------

樂 理

柯政和	音樂通論	3.00
亨德森 張秀山	音樂之性質與演奏	0.60
比多韋茲基 張洪島	提琴演奏曲	0.60
張秀山 張洪島	唱歌作曲法	0.80



實價捌角

中華民國廿一年十一月初版

著 者 張 秀 山
張 洪 島

發 行 者 中 華 樂 社

印 刷 所 和 濟 印 書 局
北平和平門內後細瓦廠

發 行 所 中 華 樂 社

北平王府井大街六十號
電話東局三五三〇號

