

中央音乐学院
附属中等音乐学校试用教材

音乐理论基础

李重光编

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐理论基础 / 李重光编. - 北京: 人民音乐出版社, 1962. 10

ISBN 7-103-00346-7

I. 音… I. 李… II. 音乐-艺术理论 IV. J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 15469 号

责任编辑: 黄大岗

中央音乐学院

附属中等音乐学院试用教材

*

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail: copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京市美通印刷厂印刷

850 × 1168 毫米 32 开 8.25 印张

1962 年 10 月北京第 1 版 2001 年 5 月北京第 26 次印刷

印数: 757,366 — 787,385 册 定价: 12.30 元

版权所有 翻版必究

发现质量问题请与出版社联系

内 容 提 要

本书是为中等音乐学校编写的“基本乐理”试用教材。书中重点介绍了五线谱的乐理知识。全书共分十五章，包括音律、记谱法、调式、音程、和弦、节奏、节拍、音乐的速度与力度、转调、移调、装饰音和旋律的知识。同时还有简谱及工尺谱简介，常用音乐术语等。内容丰富，简明。适合广大专业和业余音乐工作者学习，参考。本书1962年初版，1980年再版作者作了必要的修改和补充，此次重版又作了少许的改动。

2010/10/10

说 明

(一)本书是为中等音乐学校编写的“基本乐理”试用教材。在编写过程中，本院视唱练耳教研室对其中个别章节曾进行过研究与讨论，在61年8月的音乐教材会议上也曾进行过审议，并根据教材会议的意见与要求，重新作了修改与整理。

(二)高等音乐院校新生，如果未曾进修过“基本乐理”课程的，本教材也可作为补修这门课程的教材。

(三)本教材所编的材料较多，在使用时，可根据不同情况作一些必要的调整与删减。

中央音乐学院

1962年1月30日

再 版 说 明

本书再版时曾作了必要的修改和补充

李 重 光

1979年1月

目 次

说 明

第一章 音及音高	(1)
第一节 音	(1)
第二节 乐音体系 音列 音级	(2)
第三节 音的分组	(4)
第四节 音域及音区	(6)
第二章 音 律	(9)
第一节 十二平均律	(9)
第二节 五度相生律	(10)
第三节 纯律	(10)
第四节 自然半音和自然全音 变化半音和变化全音	(12)
第五节 等音	(13)
第三章 记谱法	(16)
第一节 音符与休止符	(16)
第二节 五线谱	(17)
第三节 音符与休止符的写法	(20)
第四节 谱号	(22)
第五节 增长音值的补充记号	(24)
第六节 变音记号	(26)

第七节	省略记号	(28)
第八节	演奏法的记号	(32)
第四章	调式总论	(41)
第一节	调式 音阶 调 调性	(41)
第二节	调式音级及其特性	(42)
第三节	多声部音乐中的调式关系	(43)
第四节	调式的多样性及其在音乐中的表现意义	(44)
第五章	以五声音阶为基础的各种调式	(47)
第一节	五声调式	(47)
第二节	同主音调 五种五声调式的比较	(49)
第三节	五声调式音级的特性	(51)
第四节	六声调式	(52)
第五节	七声调式	(55)
第六节	以五声音阶为基础的各种调式 音级的名称和标记	(59)
第七节	同宫系统各调	(60)
第八节	包含升号的调 包含降号的调 调的五度循环	(62)
第九节	以五声音阶为基础的各种调式的 应用及其表现特性	(67)
第六章	大调式和小调式 作品中调的明确法	(71)
第一节	大调式	(71)
第二节	小调式	(73)
第三节	大小调式音级的标记和名称	(75)
第四节	大小调式音级的特性	(76)

第五节	大调各调 关系大小调 小调各调·····	(77)
第六节	同主音大小调 大小调的比较·····	(80)
第七节	各类大小调的应用及其表现特性·····	(81)
第八节	特种自然大小调·····	(82)
第九节	作品中调的明确法·····	(84)
第七章	音 程·····	(93)
第一节	音程 旋律音程 和声音程·····	(93)
第二节	音程的级数和音数·····	(94)
第三节	自然音程和变化音程·····	(95)
第四节	单音程与复音程·····	(98)
第五节	音程的转位·····	(99)
第六节	构成和识别音程的方法·····	(100)
第七节	等音程·····	(102)
第八节	协和音程与不协和音程·····	(104)
第九节	稳定音程与不稳定音程·····	(106)
第十节	调式中的音程·····	(107)
第十一节	不协和音程的解决·····	(113)
第十二节	音程在音乐中的应用及其表现特性·····	(117)
第八章	和 弦·····	(131)
第一节	和 弦·····	(131)
第二节	三和弦·····	(132)
第三节	七和弦·····	(133)
第四节	原位和弦及转位和弦·····	(135)
第五节	构成和识别和弦的方法·····	(136)
第六节	等和弦·····	(137)

第七节	调式中的和弦·····	(137)
第八节	和弦的应用及其表现特性·····	(141)
第九章	节奏 节拍·····	(147)
第一节	节奏 节奏型·····	(147)
第二节	节奏划分的特殊形式·····	(148)
第三节	重音 节拍 拍子 小节·····	(151)
第四节	切分音·····	(152)
第五节	单节拍和单拍子 单拍子中的音值组合法	(153)
第六节	复节拍和复拍子 强拍与次强拍 复拍子 中的音值组合法·····	(155)
第七节	混合复节拍及混合复拍子 混合复拍子中 的音值组合法·····	(158)
第八节	变换节拍和变换拍子·····	(159)
第九节	交错节拍 自由节拍 $\frac{1}{4}$ 拍子 板眼及板 眼符号·····	(160)
第十节	声乐曲中的音值组合法及组合法中的例外 情况·····	(163)
第十一节	节奏、节拍在音乐表现中的意义·····	(165)
第十章	音乐的速度与力度·····	(169)
第一节	速度的标记·····	(169)
第二节	速度在音乐表现中的意义·····	(171)
第三节	力度标记·····	(173)
第四节	力度在音乐表现中的意义·····	(173)
第十一章	转调及交替调式·····	(176)
第一节	转调的总概念·····	(176)

第二节	转调在音乐表现中的意义·····	(177)
第三节	转调的类别·····	(177)
第四节	调的关系·····	(180)
第五节	交替调式·····	(182)
第十二章	调式变音与半音阶·····	(193)
第一节	调式变音·····	(193)
第二节	半音阶·····	(199)
第十三章	移 调·····	(206)
第一节	移调的应用·····	(206)
第二节	移调的方法·····	(207)
第十四章	装饰音·····	(212)
第一节	倚 音·····	(213)
第二节	波 音·····	(215)
第三节	回 音·····	(216)
第四节	颤 音·····	(218)
第十五章	关于旋律的知识·····	(221)
第一节	旋 律·····	(221)
第二节	旋律发展的几种方法·····	(223)
第三节	旋律进行的方向 旋律的高潮·····	(225)
第四节	旋律的分段·····	(227)
第五节	乐曲的基本形式·····	(230)
〔附录一〕	简谱及工尺谱简介·····	(237)
〔附录二〕	常用音乐术语一览表·····	(250)
后 记	·····	(253)

第一章 音 及 音 高

第一节 音

音是由于物体的振动而产生的。在自然界中能为我们人的听觉所感受的音是非常多的，但并不是所有的音都可以作为音乐的材料。在音乐中所使用的音，是人们在长期的生产斗争和阶级斗争中为了表现自己的生活 and 思想感情而特意挑选出来的。这些音被组成一个固定的体系，用来表现音乐思想和塑造音乐形象。

音有高低、强弱、长短、音色等四种性质。

音的高低是由于物体在一定时间内的振动次数(频率)而决定的。振动次数多，音则高；振动次数少，音则低。

音的长短是由于音的延续时间的不同而决定的。音的延续时间长，音则长；音的延续时间短，音则短。

音的强弱是由于振幅(音的振动范围的幅度)的大小而决定的。振幅大，音则强；振幅小，音则弱。

音色则由于发音体的性质、形状及其泛音的多少等而不同。

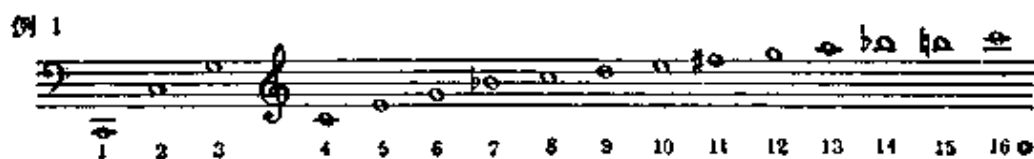
音的以上四种性质，在音乐表现中都是非常重要的，但音的高低和长短则具有更为重大的意义。试以《社会主义好》这首歌为例，不管你用人声来演唱或用乐器来演奏，用小声唱或是大声唱，虽然音的强弱及音色都有了变化，仍然很容易辨认出这支旋律。

但是,假如将这首歌的音高或音值加以改变的话,则音乐形象就会立即受到严重的破坏。因此,不管创作也好,演奏演唱也好,对音高和音值应加以特别的注意。

由于音的振动状态的规则与不规则,音被分为乐音与噪音两类。音乐中所使用的主要是乐音,但噪音也是音乐表现中不可缺少的组成部分。

在我国民族音乐里,噪音的使用具有相当丰富的表现能力。如在戏曲音乐中,打击乐器在其他艺术表现手段的配合下,在塑造人物形象,表现各种思想情感方面,其作用是异常明显的,这是世界音乐文化中非常具有特色的一部分,是值得我们很好地研究和学习的。

我们平时所听到的某一个音,都不只是一个音在响,而是许多个音的结合,这种声音叫做复合音。复合音的产生是由于发音体(以弦为例)不仅全段在振动,它的各部分(二分之一、三分之一、四分之一……等)也分别的同时在振动。由发音体全段振动而产生的音叫做基音,也就是最易听见的声音,由发音体各部分振动而产生的音叫做泛音。这些音是我们听觉所不易听出来的。下面是以C为基音的泛音列:



第二节 乐音体系 音列 音级

在音乐中使用的、有固定音高的音的总和,叫做乐音体系。

① 其中7、13、14分音比谱上所记稍低,11分音则比谱上所记稍高。

乐音体系中的音，按照上行或下行次序排列起来，叫做音列。

在钢琴上可以明显地看出乐音体系中所使用的音和音列。现在最大的钢琴包括有八十八个音高不同的音。除此之外的音在音乐中差不多是不用的。

乐音体系中的各音叫做音级。音级有基本音级和变化音级两种。

乐音体系中，七个具有独立名称的音级叫做基本音级。钢琴上白键所发出的音是与基本音级相符合的。

基本音级的名称是用字母和唱名两种方式来标记的。

例 2



字母体系: C d e f g a b[#]
唱名体系: do re mi fa sol la si

钢琴上五十二个白键循环重复地使用七个基本音级名称。

两个相邻的具有同样名称的音叫做八度。

升高或降低基本音级而得来的音，叫做变化音级。将基本音级升高半音用“升”或“ \sharp ”来标明；降低半音用“降”或“ \flat ”来标明；升高全音用“重升”或“ \times ”来标明；降低全音用“重降”或“ $\flat\flat$ ”来标明。例如：

升C或 $\sharp C$ ；

降C或 $\flat C$ ；

重升C或 $\times C$ ；

重降C或 $\flat\flat C$ 。

① 这里的 \flat 在德国体系中记成 b 。

在德国体系中，用加字尾的办法来标明变化音级：is (升)，es(降)，isis (重升)，eses(重降)。例如：

Cis 即 $\sharp C$ ； Ces 即 $\flat C$ ；
Cisis 即 $\times C$ ； Ceses 即 $\flat\flat C$ 。

但降E不用 Ees 而用 es；降A不用 Aes 而用 as；降h不用 hes 而用 b。

第三节 音 的 分 组

前面已经讲过，钢琴上五十二个白键循环重复地使用七个基本音级名称，因此，在音列中便产生了许多同名的音，为了区分音名相同而音高不同的各音，我们将音列分成许多个“组”。

在音列中央的一组叫做小字一组，它的音级标记用小写字母并在右上方加数字1来表示，如 c^1 d^1 e^1 等。

比小字一组高的组顺次定名为：小字二组、小字三组、小字四组、小字五组。

小字二组的标记用小写字母并在右上方加数字2来表示，如 c^2 d^2 e^2 等。其他各组依此类推。

比小字一组低的组，依次定名为小字组、大字组、大字一组及大字二组。

小字组各音的标记用不带数字的小写字母来表示，如 cde 等。

大字组用不带数字的大写字母来标记，如 CDE 等。

大字一组用大写字母并在右下方加数字1来标明，如 C_1 D_1 E_1 等。

大字二组用大写字母并在右下方加数字2来标明，如 A_2 B_2 等。

现将音的分组用钢琴键盘说明如下：

例 3

大字二组	大字一组	大字组	小字组	小字一组	小字二组	小字三组	小字四组	小字五组
A ₂ B ₂ C ₂ D ₂ E ₂ F ₂ G ₂ A ₂ B ₂	C ₂ D ₂ E ₂ F ₂ G ₂ A ₂ B ₂	C ₂ D ₂ E ₂ F ₂ G ₂ A ₂ B ₂	c ₁ d ₁ e ₁ f ₁ g ₁ a ₁ b ₁	c ₁ d ₁ e ₁ f ₁ g ₁ a ₁ b ₁	c ₁ d ₁ e ₁ f ₁ g ₁ a ₁ b ₁	c ₁ d ₁ e ₁ f ₁ g ₁ a ₁ b ₁	c ₁ d ₁ e ₁ f ₁ g ₁ a ₁ b ₁	c ₁ d ₁ e ₁ f ₁ g ₁ a ₁ b ₁

Below the keyboard diagrams, a musical staff shows the corresponding notes for each group, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

第四节 音域及音区

音域有总的音域和个别的人声或乐器的音域两种。

总的音域是指音列的总范围，即从它的最低音到最高音(C_2-c^5)间的距离而言。

个别的人声或乐器的音域是指在整个音域中所能达到的那一部分，如钢琴的音域是 A_2-c^5 。

音区是音域中的一部分，有高音区、中音区、低音区三种。

在整个音域中，小字组、小字一组和小字二组属于中音区。小字三组、小字四组和五组属高音区，大字组、大字一组和大字二组属低音区。

各种人声和各种乐器的音区划分，往往是不相符合的。如男低音的高音区是女低音的低音区等。

各音区的特性音色在音乐表现中，有着重大的作用。高音区一般具有清脆、嘹亮、尖锐的特性；而低音区则往往给人以浑厚、笨重之感。



例 5

Moderato

格季凯：《在印度骑象》



〔复习题〕

- (1) 作为物理现象来看，音是什么？
- (2) 在音乐中所使用的音与自然界的音有何不同？
- (3) 音的性质有几种？由于什么而不同？
- (4) 乐音与噪音有何不同？乐音与噪音在音乐中的作用如何？
- (5) 什么叫复合音？复合音是怎样产生的？
- (6) 什么叫乐音体系？什么叫音列？什么叫音级？
- (7) 什么叫基本音级？如何标记？
- (8) 什么叫变化音级？如何标记？
- (9) 什么叫做八度？
- (10) 什么叫做音的分组？各组音如何标记？如何排列？
- (11) 什么叫做音域？什么叫做音区？音区在音乐表现中的意义如何？

练 习 一

I、书写练习：

- (1) 用字母和唱名写出基本音级。
- (2) 用字母和唱名写出变化音级。

(3) 写出下列各音的字母标记：大字二组的 la，大字一组的 fa，小字一组的 mi，大字组的 si，小字组的 re，小字五组的 do。

Ⅰ、口答练习：

(1) 顺次说出基本音级的名称(上行、下行，用唱名和字母。)

(2) 用唱名和字母，向上和向下说出基本音级中每隔一音级的、每隔两音级的、每隔三音级的音。

(3) 用唱名和字母说出基本音级升高半音或降低半音后的名称。

(4) 用唱名和字母说出基本音级升高全音或降低全音后的名称。

(5) 靠近大字组的下面那一组叫什么组？上面那一组呢？靠近小字二组的下面那一组叫什么组？上面那一组呢？

Ⅱ、钢琴练习：

(1) 在钢琴上弹出基本音级和变化音级，并说出音的名称。

(2) 在钢琴上弹出指定的音。例如小字组的 fa，大字一组的 mi 等。

第二章 音 律

乐音体系中各音的绝对准确高度及其相互关系叫做音律。音律是在长期的音乐实践发展中形成的，并成为确定调式音高的基础。在历史发展过程中，曾采用过各种各样的方法来确定乐音体系中各音的高度，其中主要的、为大家所熟知的有“纯律”、“五度相生律”和“十二平均律”三种。目前被世界各国所广泛采用的是“十二平均律”。但“纯律”和“五度相生律”在音乐生活中仍继续发生着影响并具有重大的意义。

第一节 十二平均律

将八度分成十二个均等的部分——半音——的音律叫做十二平均律。

十二平均律早在古代希腊时便有人提出了，但并未加以科学的计算。世界上最早根据数学来制订十二平均律的是我国明朝大音乐家朱载堉(1584年)。

半音是十二平均律组织中最小的音高距离。两音间的距离等于两个半音的叫做全音。八度内包括有十二个半音，也就是六个全音。

在音列的基本音级中间，除了E到F、B到C是半音外，其余相邻两音间的距离都是全音。

在钢琴上,相邻的两个琴键(包括黑键)都构成半音,隔开一个琴键的两个音则都构成全音。

第二节 五度相生律

根据复合音的第二分音和第三分音的纯五度关系，即由某一音开始向上推一纯五度，产生次一律，再由次一律向上推一纯五度，产生再次一律，如此继续相生所定出的音律叫做五度相生律。例如：

例 6 $b-c-b-g-b-d-b-a-b-e-b-b-f-[c]-g-d-a-e-b-f-c-g$

根据五度相生律所订出的七个基本音级间的音高关系，和十二平均律中七个基本音级的音高关系是不同的。虽然 E F、B C 之间亦为半音，但比十二平均律中的半音要小。其余相邻两音级之间虽然亦为全音，但比十二平均律中的全音要大。这种音高的差异就是由于定律方法的不同而产生的。

第三节 纯 律

纯律是于五度相生律用以构成的第二分音和第三分音之外，再加入第五分音来作为生律要素，构成和弦形式。如：

例 7

纯五度

c o g

大三度

纯五度

f a o

大三度

纯五度

g b d

大三度

这样便产生了七个基本音级。

根据纯律所订出的基本音级的音高关系，又不同于十二平均律和五度相生律中的基本音级间的音高关系。它的E F、B C之间的半音比其他两种律制的半音要大。全音的情况有两种：C D、F G、A B为大全音，和五度相生律中的全音相等，比十二平均律中的全音大。D E、G A为小全音，比其他两种律制的全音都小。为了清楚起见，现将三种律制的基本音级的音高关系列表如下：

例 8。

度 数	1	2	3	4	5	6	7	8
五度相生律	0 大全音	204 大全音	408 小半音	408 大全音	702 大全音	906 大全音	1110 小半音	1200
振 数	0		5	2	2	6	10	0
十二平均律	0 全音	200 全音	100 半音	300 全音	700 全音	900 全音	1100 半音	1200
振 数	0	4	14	2	2	16	12	0
纯 律	0 大全音	204 小全音	380 大全音	498 大全音	702 小全音	881 大全音	1083 大全音	1200

前面简略地谈到了各种律制产生的方法和结果，但为什么用不同的方法定律就会产生不同的结果呢？为了说明这一问题，现以 e^1 为例，用纯律和五度相生律的定律方法来进行一次计算。

我们已知纯律是以复合音的第二分音、第三分音和第五分音作为生律要素的，也就是说纯律大三度的振动数比应是 $\frac{5}{4}$ 。已知振动数比，再由振动数比求得音的振动数是很容易的。以 c^1 的振动数为261计算，那么 e^1 的振动数应是：

$$261 \times \frac{5}{4} = 326.25 \text{ (纯律 } e^1 \text{ 的高度)}$$

五度相生律是以复合音的第二分音和第三分音为基础，按照纯五度 ($\frac{3}{2}$) 的关系连续相生而得。假如以 c^1 为开始音，那么 e^1 应是相生四次 ($\frac{3}{2}$)⁴ 得 e^3 ，再除2 (二次) 而得之。故作 ($\frac{3}{2}$)⁴/_{2²}。因

● 表内数目字表示音程值。

此， e^1 与 c^1 的振动数比应是：

$$\left(\frac{3}{2}\right)^4 = \frac{81}{16} \div 4 = \frac{81}{64}$$

e^1 的振动数应是：

$$261 \times \frac{81}{64} = 330.33 \text{ (五度相生律 } e^1 \text{ 的高度)}$$

由以上的计算可以清楚的看出：五度相生律的 e^1 比纯律的 e^1 要高。

关于十二平均律，我们已知它是将八度分成十二个均等的部分而成，因此，除一度和八度外，其他各律的音高与纯律和五度相生律皆不相同。

三种律制在实际的应用上各有长处，五度相生律是根据纯五度定律的，因此在音的先后结合上自然协调，适用于单音音乐。纯律是根据自然三和弦而定律，因此在和弦音的同时结合上纯正而和谐，适用于多声音乐。但随着多声部音乐的发展，转调的频繁，加上键盘乐器在演奏纯律上的困难，因而受到很大限制。十二平均律在音的先后结合和同时结合上都不是那么纯正自然，但由于它转调方便，在键盘乐器的演奏和制造上有着许多优点，因此近百年来被广泛采用。

第四节 自然半音和自然全音 变化半音和变化全音

由两个相邻的音级构成的半音叫做自然半音。自然半音可以由基本音级形成，也可以由变化音级形成，或由基本音级与变化音级形成。如：

例 9 $c-f, \sharp c-\sharp f, \sharp g-a, a-\flat b, \times f-\sharp g$ 等。

由相邻的两个音级形成的全音叫做自然全音。自然全音和自然半音一样，可以由基本音级形成，也可以由变化音级形成，或由基本音级和变化音级形成。如：

例 10 $c-d, \sharp c-\sharp d, e-\sharp f, \flat b-c, \flat a-\flat b$ 等。

由同一音级的两种不同形式所构成的半音，叫做变化半音。变化半音可以由基本音级和变化音级形成，也可以由变化音级形成。如：

例 11 $c-\sharp c, d-\flat d, \sharp c-\times c, \flat b-\flat b$ 等。

由同一音级的两种不同形式或隔开一个音级所构成的全音，叫做变化全音。变化全音可以由基本音级和变化音级形成，也可以由变化音级与变化音级形成。如：

例 12 $c-\times c, b-\flat\flat b, \flat e-\sharp e, \sharp c-\flat e$ 等。

自然半音和变化半音、自然全音和变化全音，是两种性质完全不同的半音和全音，不应有所混同。

第五节 等 音

音高相同而意义和记法不同的音，叫做等音。

等音是根据十二平均律而来的，因为只有在半音相等的情况下才有可能产生等音。

除去 $\sharp G$ 和 $\flat A$ 两个音级外，其他每个基本音级和变化音级

都可能有两个等音，连它本来的共有三个。而 $\flat A$ 和 $\sharp G$ 只有一个等音，连它本身共有两个。现将等音的各种变化用钢琴键盘说明如下：

例 13

	$\sharp C$ $\flat D$ $\ast B$	$\sharp D$ $\flat E$ $\flat\flat F$		$\sharp F$ $\flat G$ $\ast E$	$\sharp G$ $\flat A$	$\sharp A$ $\flat B$ $\flat\flat C$	
C	$\sharp B$ $\flat\flat D$	D	$\ast C$ $\flat\flat E$	E	$\ast D$ $\flat F$	F	$\sharp E$ $\flat\flat G$
				G	$\ast F$ $\flat\flat A$	A	$\ast G$ $\flat\flat B$
						B	$\ast A$ $\flat C$

〔复习题〕

- (1) 什么叫音律？
- (2) 什么叫做十二平均律？世界上最早根据数学来制订十二平均律的是谁？
- (3) 什么叫做全音？什么叫做半音？
- (4) 什么叫做五度相生律？
- (5) 什么叫做纯律？
- (6) 根据三种音律所定出的基本音级的音高差别是怎样的？
- (7) 什么叫做自然半音？什么叫做自然全音？
- (8) 什么叫做变化半音？什么叫做变化全音？
- (9) 什么叫等音？等音是根据什么而来的？
- (10) 除了 $\sharp G$ 和 $\flat A$ 外，每个基本音级和变化音级都有几个同音异名的音？

练 习 二

1、书写练习

(1)说明下列半音和全音的类别。

b-c, a-b, e-#f, #f-#g, #g-bb, be-#e,
#d-e, f-#f, b-bb, bb-c, #b-d, c-d。

(2)写出下列各音的所有等音。

c, be, #f, ba, ^xc, bbf, a, #b。

Ⅰ、口答练习:

(1)根据指定的音级,向上或向下说出其自然半音、自然全音、变化半音和变化全音。

(2)说出所有基本音级、升音级和降音级的等音。

Ⅱ、钢琴练习:

(1)弹出半音或全音,说出音的名称及全音和半音的类别。

(2)在钢琴上弹出任何一音,说出该音可能有的音级名称。

第三章 记 谱 法

记录乐曲的方法叫做记谱法。

在历史发展过程中，由于乐曲的不同内容和需要而产生了各种各样的记谱方法。如为古琴用的古琴谱，为锣鼓用的锣鼓谱，以及我们现在普遍应用的五线谱、简谱和在我国民间应用的工尺谱等便是。

各种记谱法虽然在其发展中不断地趋向完善，但到目前为止，世界上还没有一种记谱法能够完美无缺地记录音乐。如音高、力度、速度上的细微差异，许多装饰音的奏法等，都还需要演奏者凭其各自不同的理解来加以具体的分析和处理。

正确的记谱对创作和表演都是十分重要的，每个学音乐的人应该很好地掌握记谱法，特别是对学作曲的人来说，具有更为重要的意义。

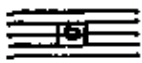






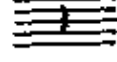

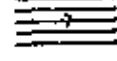

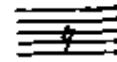

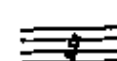


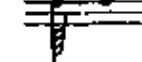
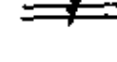
第一节 音符与休止符

用以记录不同长短的音的进行的符号叫做音符。

用以记录不同长短的音的间断的符号叫做休止符。

通常用的音符与休止符有以下几种：

例 14

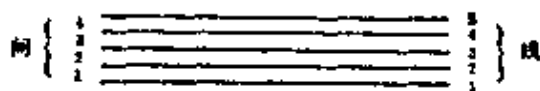
二全音符		(很少用)	二全休止符		(很少用)
全音符			全休止符		(也表示小节停止)
二分音符			二分休止符		
四分音符			四分休止符		
八分音符			八分休止符		
十六分音符			十六分休止符		
三十二分音符			三十二分休止符		
六十四分音符			六十四分休止符		
一百二十八分音符		(很少用)	一百二十八分休止符		(很少用)

音值的基本相互关系是：每个较大的音值和它最近的较小的音值的比例是 2 与 1 之比。例如：全音符等于两个二分音符；全休止符等于两个二分休止符等。

第二节 五 线 谱

用来记载音符的五条平行横线叫做五线谱。五线谱的五条线和由五条线所形成的间，都是自下而上计算的：

例 15



假使音乐作品是写在数行五线谱上,那么,这数行五线谱还要用连谱号连结起来。

连谱号包括起线(连结数行五线谱的垂直线)和括线(连结数行五线谱的括弧)两个组成部分。

括线分花的和直的两类:

例 16



例 17



花括线为钢琴、风琴、手风琴、竖琴、扬琴、琵琶等乐器记谱使用。

直括线为合奏、合唱、乐队记谱用。在总谱中用直括线来连接同类乐器,把它们分成完全的或不完全的乐器组。有时在直括线之外还加上辅助括线(花的或直的)来连接同种乐器。例如:

例 18 1. 2.

例 19 1. 2.

在总谱中,独唱独奏声部如果只包括一两行五线谱的话,左边只画一条起线,而不加括线。

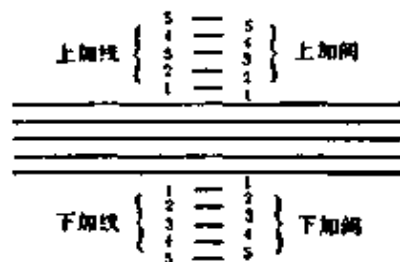
例 20

为了标记过高或过低的音,在五线谱的上面或下面还要加上许多短线,这些短线叫加线,在五线谱上面的叫上加线,下面的叫下加线。

由于加线而产生的间，叫做加间，在五线谱上面的加间叫上加间，下面的叫下加间。

加线和加间的计算方法是：上加线和上加间，由下向上计算；下加线和下加间由上向下计算。例如：

例 21



第三节 音符与休止符的写法

在记谱法中，音符与休止符的写法，与音乐的构思、音符与休止符在五线谱上所处的位置有着密切联系。正确的记谱，其目的是为了简单明瞭、科学合理、准确地反映音乐思想。

关于记谱问题，情况异常复杂。这里只能将音符与休止符的写法的基本规则叙述如下：

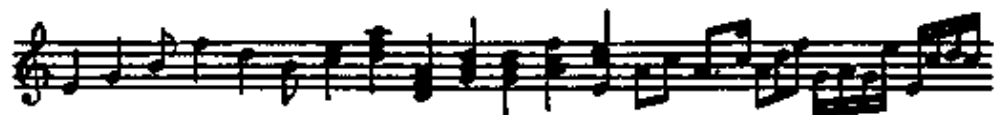
音符包括三个组成部分。符头（空心的或实心的椭圆形标记）、符干（垂直的短线）和符尾（连在符干一端的旗状标记）。

音符的符头可以记在五线谱的线上与间内。符头在五线谱上的位置愈高音愈高，反之音符符头的位置愈低音也愈低。

用单符干记谱，符头在第三线以上时，符干朝下，写在符头的左边；在第三线以下时，符干朝上，写在符头的右边。符头在第三线上，符干朝上朝下都可以，根据邻近的符干方向而定。

符尾永远写在符干的右边并弯向符头。假如同一个符干连着许多符头而又分布在第三线的上下时，则以离第三线最远的符头为准。许多音符组成一组时，用共同的符尾（符杠）相连。这时符干的方向仍以离第三线最远的符头为准。两条以上的符杠要平行。

例 22

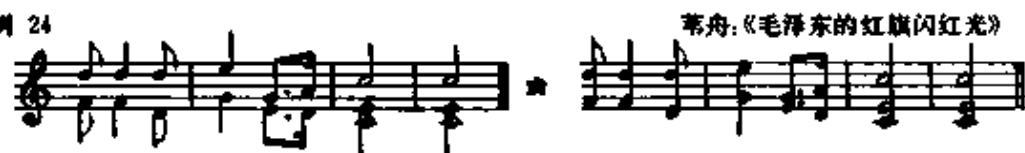


单声部音乐永远用单符干记谱。多声部音乐只有在节奏相同的情况下，才可以用单符干记谱。节奏不同时，则用双符干或多符干记谱。用双符干记二声部乐曲时，高声部符干朝上，低声部符干朝下，声部交错时，其原则不变。

例 23



例 24



例 25



符干的长度一般应保持八度音程的距离，假如符干连着许多符头时，符干的长度应是符头间的距离加上八度音程的距离。如果符头在上加三线以上，符干必须延伸到五线谱的第三线或第四线。如果符头在下加三线以下，符干必须延伸到五线谱的第三线或第二线。音符如果带符尾，则符尾形状不变。许多音符用共用

符尾连结在一起时，符干长度多半长短不一，这时要使符杠与最近符头的距离至少距离八度。符杠的方向与符头的总趋向基本平行。由于谱面狭窄及其他种种原因，不可能遵守上述规则时，适当缩短或伸长符干长度是完全可以的。

例 26



附点写在音符符头和休止符右边的间内，而不记在线上。

休止符在单符干记谱中，永远记在第三线上，或靠近第三线的地方。二分休止符写在第三线的上面，全体止符写在第四线的下面。在双符干记谱中，各声部共同休止时，休止符的记法与单符干记谱相同。个别声部休止时，休止符写在五线谱的边缘，或五线谱之外。这时全体止符和二分休止符要使用加线。全体止符写在加线的下面，二分休止符写在加线的上面。

例 27



第四节 谱 号

前面已经讲过，在五线谱上音的位置愈高，音也愈高，反之音的位置愈低，音也愈低，但到底高多少？低多少？却无法确定。在五线谱上要确定音的高低，必须用谱号来标明。这种谱号记在

五线谱的某一条线上，便使这条线具有了固定的音级名称和高度，同时也确定了其他各线上或间内的音级名称和高度。

通常用的谱号有三种：

G 谱号 表示小字一组的g，记在五线谱的第二线上，叫高音谱号；另外有记在第一线上的，叫古法国式高音谱号。

例 28



F 谱号 表示小字组的f，记在五线谱的第四线上，叫低音谱号；另外还有记在第五线上的，叫倍低音谱号。

例 29



C 谱号 表示小字一组的c，可记在五线谱的任何一线上。

例 30



目前被采用的C谱号有C三线谱号（中音谱号）为中音提琴所用，有时也为长号所用。C四线谱号（次中音谱号）为大提琴、大管和长号所用。其他C谱号一般较少应用。

使用许多谱号的目的是为了减少过多的加线，以使写谱和读谱更加方便。

各种谱号可以单独使用，也可以连接起来使用，如高、低音谱号所组成的大谱表便是。

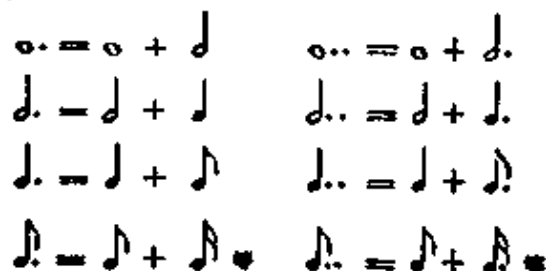
① 男高音使用高音谱号记谱时，谱上的音比实际演唱的音高八度。

第五节 增长音值的补充记号

在记谱法中,除了应用基本音符时值以外,还应用其它的一些增长音值的符号,这些符号有:

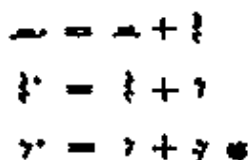
1. 附点 是记在符头右边的小圆点,带有一个附点的音符,增长原有音符时值的二分之一;带有两个附点的音符,增长原有音符时值的四分之三。例如:

例 31



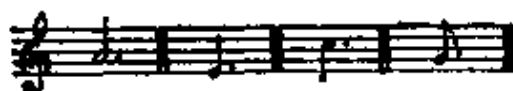
附点也同样适用于休止符:

例 32



附点音符的符头若在五线谱的间内,附点写在符头的旁边,若在线上,附点则写在线的上面或下面。

例 33



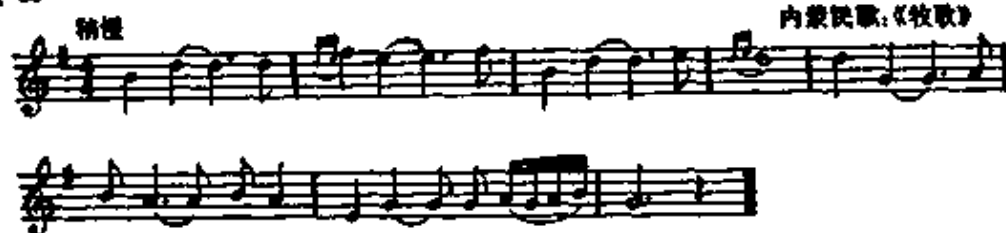
2. 延音线 用在音高相同的两个或两个以上的音符上时,表示它们要唱成一个音,它的长度等于这些音符的总和。

例 34



在单声部音乐中，连线永远写在和符干相反的方向。假使一行五线谱上记有两个声部时，则高声部连线朝上弯，低声部的连线朝下弯。要是多于两个声部时，连线则分写在两边。

例 35



例 36



例 37



3. 延长号 它的记号是在半圆形中间加一圆点，在单声部乐曲中它写在音符和休止符的上面，表示按作品的风格、演奏者的意图可自由地增长音符或休止符的时值。在多声部音乐中延长号也可以记在音符或休止符的下面。

例 38



例 39

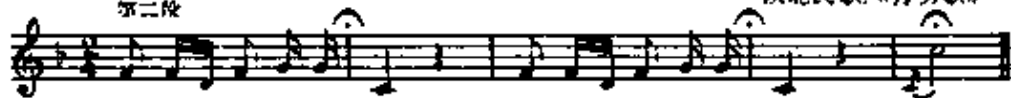


延长号也可以记在小节线上，表示小节之间的片刻休止。

例 40

第二段

陕北民歌：《打夯歌》



记在双纵线上的延长号则表示乐曲的结束或告一段落。

例 41

莫扎特：《小步舞曲》



第六节 变音记号

用来表示升高或降低基本音级的记号叫做变音记号。

变音记号有五种：

1. 升记号(♯)表示将基本音级升高半音。
2. 降记号(♭)表示将基本音级降低半音。
3. 重升记号(×)表示将基本音级升高两个半音(一个全音)。
4. 重降记号(♭♭)表示将基本音级降低两个半音(一个全音)。
5. 还原记号(♮)表示将已经升高或降低的音还原。

变音记号可以记在五线谱的线上和间内；可以记在音符的前面和谱号的后面。

记在谱号后面的变音记号叫做调号。在未改变新调之前，它对音列中所有同音名的音都生效。如果在乐曲中间要更换调号时，可能有三种情况：

例 42

陈培勋《卖杂货》

Andantino $\text{♩} = 72$

1. *p* *mf*

包罗丁：《伊戈尔王》

2.

丁善德：《玫瑰》

更换调号如果发生在一行乐谱的开始处，这时应该在前一行乐谱的末尾处将所要更换的调号预先记写清楚，并将最后一条小节线向前移，以便记写新调的调号。

1. 增加原有升号或降号的数目。这时只要在更换调号处的小节线右边写出新调的调号便可以了。

2. 减少原有升号或降号的数目。这时需要在更换调号处的小节线左边将多余的变音记号还原。在小节线的右边写出新调的调号。

3. 升号变降号或降号变升号。这时需要在更换调号处的小节线左边将原来的变音记号还原，在小节线的右边写出新调的调号。

直接放在音符前的变音记号叫做临时记号。临时记号只限于同音高的音有效，而且只到最近的小节线为止，在多声部乐曲中临时记号往往只对一个声部有效。为了提醒废除前面所用的临时记号，有时在小节线后面加上另外的临时记号：



第七节 省略记号

为了读谱和写谱的方便简化，可以应用各种省略记号：

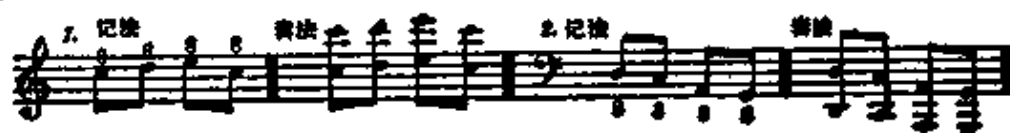
1. 移动八度记号 用 8 ----- 记在五线谱的上面，表示虚线范围以内的音移高八度；用 8 ----- 记在五线谱的下面，表示移低八度。



2. 重复八度记号 用数字 8 记在音符的上面或下面，表示该音要高八度或低八度重复。假如在较长的时间内重复八度时，则

用 $\text{Con } 8$ ----- 记在音符的上面或用 $\text{Con } 8$ ----- 记在音符的下面，则表示虚线以内的音要高八度或低八度重复。

例 45



例 46



3. 长休止记号 在五线谱的第三线上记以长休止符，并写出所要休止的小节数：

例 47

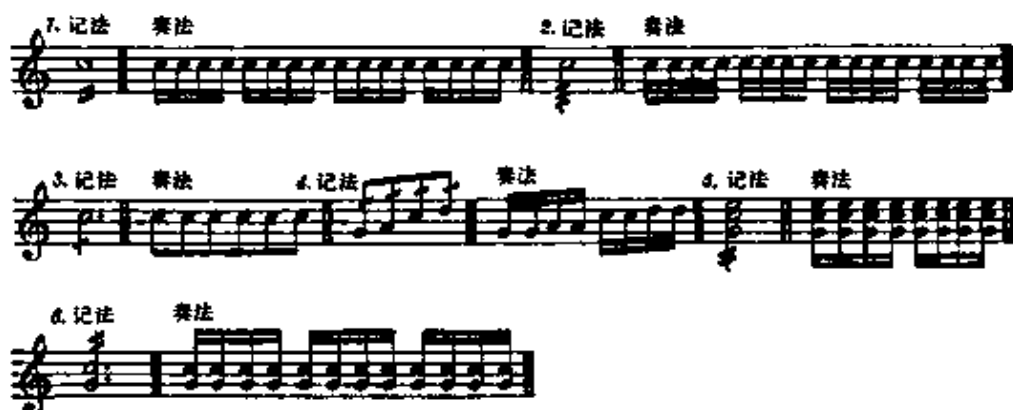


4. 震音记号 表示一个音或一个和弦，两个音或两个和弦迅速均匀地交替。用斜线标记。斜线的数目和符尾的数目相同。

一个音或一个和弦迅速均匀地交替时，斜线的记法如下：

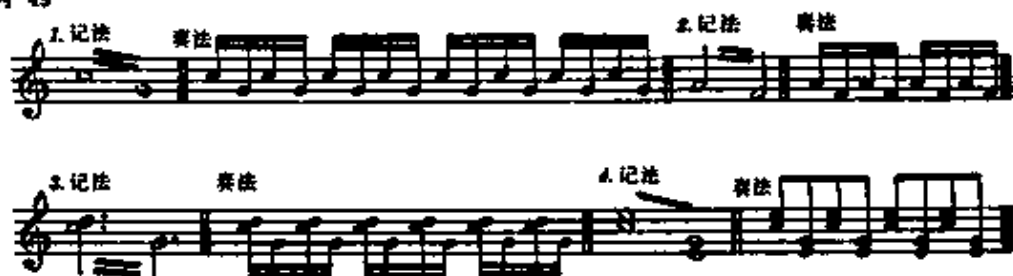
全音符的震音，音符在三线以上，斜线记在三线以下，反之则在三线以上。比全音符小的震音，斜线横穿符干，如果符干带有符尾，斜线则和符尾平行，这时计算斜线的数目应包括符尾的数目。震音的总时值与音符的时值相等。

例 48



两个音或两个和弦迅速均匀地交替时，斜线记在两个音或两个和弦之间靠近记写符尾的地方。震音的总时值等于两个音或两个和弦中的一个。例如：

例 49



5. 反复记号 乐曲部分或全部重复时，可使用反复记号。

乐曲中某一旋律音型重复时，用斜线表示，斜线的数目与音符的符尾数目相同：

例 50



乐曲中一次或多次重复某一小节时，用记号 〰 或 ‰ 表示。该记号记在两小节之间的小节线上，则表示前面两小节的旋律型再重复一次。

例 51



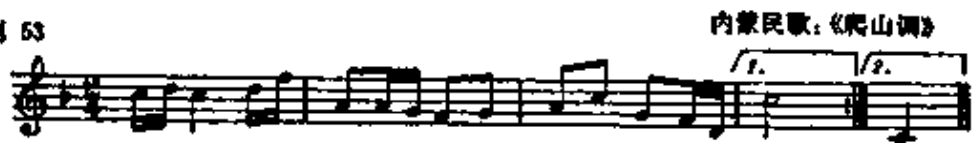
乐曲中较大的重复，用反复记号 ||: :|| 表示。

例 52



如果乐曲是从头重复，则前面的 ||: 记号可省去。假如重复时结尾不同，可用记号 1. 2. 来标明。第一次唱 1. ，第二次略去 1. 唱 2. 。

例 53



如果乐曲是由三部分组成，而第三部分是第一部分的重复，那么可以不抄第三部分，而在第二部分结尾处写上 $D.C.$ (从头反复)，并在第一部分结束处记一 $Fine$ 或“曲终”字样，表示乐曲

的结束。有时也用记在双纵线上的延长号来标明。如果重复不是从头开始，那么在第一部分开始重复处记一 D.S. 记号，在第二部分结束处写上 $D.S.$ （从记号开始反复）。或记一 D.C. 亦可。

例 54



假如重复部分后面有一个相当大的结尾，则通常在进入结尾的地方，及结尾开始的地方注一 D.C. 记号，并注明“从头奏至 D.C. 处接结尾”或“从 D.S. 奏至 D.C. 处接结尾”等字样。

例 55



第八节 演奏法的记号

演奏方法的记号有以下几种：

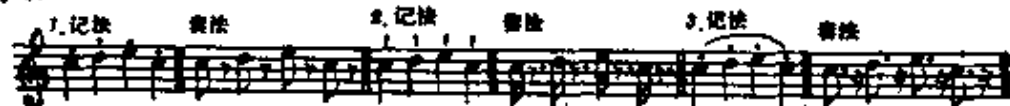
1. 连音奏法 它是用连线来标记的，表示连线内的不同音高的音要奏（唱）得连贯，连音奏法的连线大都记在五线谱的上面，很少记在下面。

例 56



2. 断音奏法 有三种。分别以圆点(·)、三角(∧)及圆点加弧线(⋯)来标记，表示某些音或和弦要断续地弹奏。在单声部音乐中，断音记号通常记在符头那边。在一行五线谱上记有两个声部并不用相同的符干时，则分别记在相反的方向。现将断音的记谱与奏法例示如下：

例 57



例 58



例 59



例 60

迈卡帕尔:《第二小奏鸣曲》



3. 持续音奏法 持续音奏法有两种:一种是用短横线来表示,一种是用短横线加圆点来表示,前者表示该音稍强奏并充分保持该音的时值,后者表示该音稍强奏,同时各音稍分离。持续音记号和断音记号一样,在单声部音乐中,通常记在符头那边,在多声部音乐中也可以记在相反的方向。

例 61



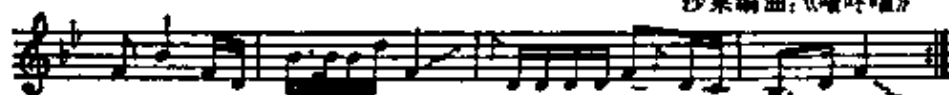
陈培勋:《双飞蝴蝶主题变奏曲》



4. 滑音奏法 在民间音乐的演奏演唱中,滑音的奏法是很有特色的,它的记号一般用曲线或箭头来标明。/ 或 / 表示向上滑, \ 或 \ 表示向下滑。

例 62

莎莱编曲：《噶吱嘎》



例 63

节奏自由

云南民歌：《大河涨水沙浪沙》



5. 琶音奏法 将和弦中各音由下而上很快地分散弹奏叫做琶音奏法，用垂直的曲线放在和弦之前来标记，有时也用小音符来标记。

例 64

Moderato $\text{♩} = 64$ 广阔地 歌颂地

陈成编曲：《东蒙民歌》



例 65

迈卡帕尔：《旋律》



〔复习题〕

- (1) 什么叫做记谱法？
- (2) 我国目前通用的记谱法有哪些？

- (3) 什么叫音符？什么叫休止符？
- (4) 通常用的音符与休止符有哪些？
- (5) 音符与休止符的基本相互关系是怎样的？
- (6) 什么叫做五线谱？五线谱的线与间是怎样计算的？
- (7) 什么叫连谱号？连谱号由哪两部分组成？其用途如何？
- (8) 什么叫加线？什么叫加间？加线与加间是如何计算的？
- (9) 音符与休止符的正确写法是怎样的？
- (10) 什么叫谱号？按其形状可分为几种？
- (11) 记谱法中为什么要使用谱号？使用各种不同的谱号目的何在？
- (12) 说出各种谱号在五线谱上的位置及其意义。
- (13) C 谱号有几种？目前使用的有哪些？为哪些乐器所使用？
- (14) 在记谱法中用何种方法来增长音值？
- (15) 在基本音符的后面加一个附点表示增长多少音值？加两个附点呢？
- (16) 休止符是否也应用附点？
- (17) 在单声部和多声部音乐中，延音线与延长号如何标记？其意义如何？
- (18) 什么叫变音记号？有几种？其意义如何？
- (19) 什么叫省略记号？省略记号有哪些？
- (20) 移动八度记号如何标记？其意义如何？
- (21) 重复八度记号如何标记？其意义又如何？
- (22) 如何表示数小节的休止？
- (23) 震音记号如何标记？其意义如何？

(24)如何用省略记号来标记某一旋律型的重复? 某一小节的重复? 某一段落的重复?

(25)某一段落重复时结尾不同怎么办?

(26)在三部曲式中,第三部分是第一部分的重复时如何记谱? 重复时不从头开始怎么办? 重复时结尾不同怎么办?

(27)什么叫连音奏法、断音奏法、持续音奏法、滑音奏法、琶音奏法? 如何标记? 其意义如何?

(28)连音奏法的连线 and 增长音值的延音线有何不同?

练 习 三

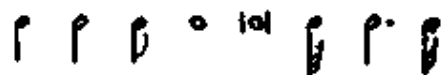
I、书写练习:

(1)在五线谱上正确地写出各种谱号、音符和休止符。

(2)用一个音符来代替下列各组音符。



(3)写出等于下列音符的休止符。



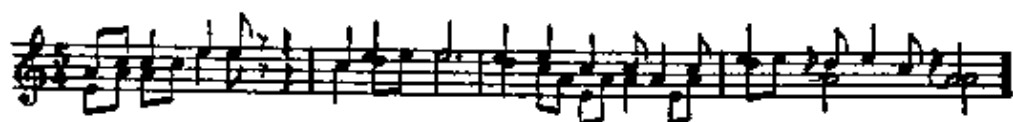
(4)把下列各音改写在高音谱表上:



5)把下列旋律用C三线谱号重抄一遍。



(6) 用两行五线谱重写下例:



(7) 在一行五线谱上, 用高音谱号重写下例:



(8) 将下例改写成钢琴谱, 上面两声部用高音谱号, 下面两声部用低音谱号。



(9)用记谱法中的省略记号重写下列各例:



(10)写出下列各例的实际演奏效果:



Ⅰ、口答练习:

(1)一个全音符等于几个二分音符?等于几个四分音符?等于几个八分音符?等于几个十六分音符?等于几个三十二分音符?

(2)四个二分音符等于一个什么音符?四个四分音符呢?四个八分音符呢?四个十六分音符呢?四个三十二分音符呢?

(3)一个二分音符等于几个四分音符?一个八分音符等于几个十六分音符?一个四分音符等于两个什么音符?一个十六分音符等于两个什么音符?

(4)三个四分音符等于一个什么音符?六个十六分音符等于

一个什么音符？一个带附点的全音符等于几个二分音符？一个带附点的四分音符等于三个什么音符？

(5) 七个八分音符等于一个什么音符？一个带两个附点的二分音符等于几个八分音符？七个什么样的音符等于一个带两个附点的全音符？

Ⅰ、钢琴练习：

弹出以下各例：



第四章 调式总论

第一节 调式 音阶 调 调性

在音乐中，一个孤立的音或和弦，是无法塑造音乐形象的，但许多个彼此毫无关系的音，同样也难于表现音乐思想。在音乐中所使用的音总是按照一定的关系连结在一起的。

按照一定关系连结在一起的许多音（一般不超过七个），组成一个体系，并以一个音为中心（主音），这个体系就叫做调式。

调式中的音，按照高低次序（上行或下行），由主音到主音排列起来就叫做音阶。

音阶和音列不同，前者在一定程度上能表现出调式的规律，而音列却只能是构成调式的素材。

调是调式的音高位置。调的名称由两部分组成，即主音的标记和调式的标记。例如：

以C为主音的宫调式叫做C宫调式。

以C为主音的大调式叫做C大调式。

调（包括主音高度和调式类别）本身所具有的特质叫做调性。

第二节 调式音级及其特性

调式体系中的各音叫做调式音级。

调式音级和乐音体系中的音级不同，乐音体系中的音级只是音高的物理关系，是静止的，不带倾向性的。它们只是作为构成调式的材料。而调式音级则不同，它们是按照一定的关系结合在一起的，每一个音都具有特定的调式意义。以贺绿汀的《游击队歌》为例，可以清楚地感觉到G B D三个音的支柱作用和稳定性，而A C E#F四个音则相对给人以不稳定感，并直接间接的以不同的音程关系倾向于三个支柱音，形成稳定与不稳定的对立统一辩证关系。

例 66

贺绿汀：《游击队歌》



在调式体系中，起着支柱作用并给人以稳定感的音，叫做稳定音。在稳定音中，其稳定的程度是不同的，其中最稳定的具有中心作用的音，这便是主音。例 66 G 便是主音。给人以不稳定感的音叫做不稳定音。不稳定音具有进行到稳定音的特性，这种特性就叫做倾向。不稳定音根据其倾向进行到稳定音，这叫做解决。

音的稳定与不稳定是相对的，而不是绝对的。某一个音（或和

弦) 在某一调式体系中是稳定的, 而在另一调式体系中则可能是不稳定的。即便在同一调式体系中, 由于和声处理的不同, 某些稳定音也可能暂时处于不稳定的状态中。

第三节 多声部音乐中的调式关系

在多声部音乐中, 各声部纵的关系形成和弦, 因此在多声部音乐中, 起稳定作用的就不仅是某一个音, 而是整个的和弦。在多声部音乐中, 通常以主音上的大小三和弦为稳定和弦(有时也有例外的情况)。其他一切和弦都和主音和弦(稳定的)形成对比作为不稳定和弦。

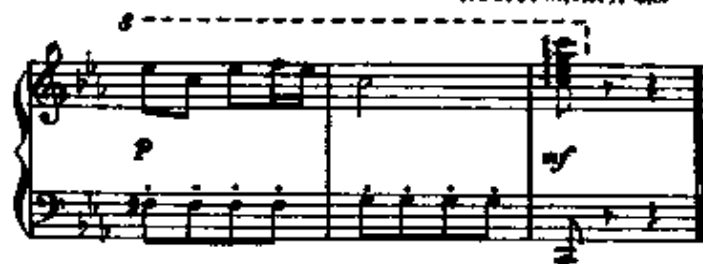
例 67

丁善德:《晓风之舞》



例 68

黎英海:《采茶扑蝶》



例 69

贺绿汀:《牧童短笛》

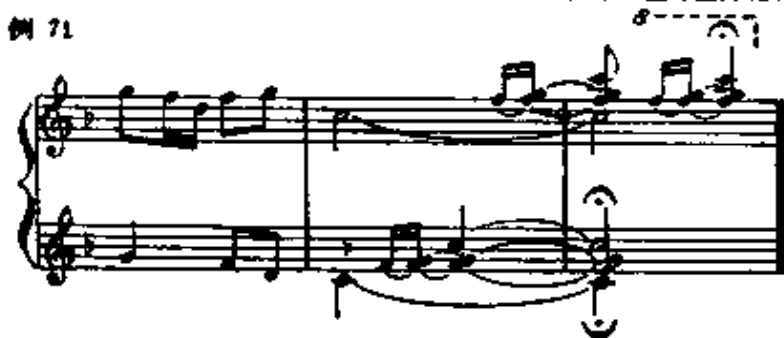


例 70 黎英海:《十送》



钱仁康:《崖畔上开花》

例 71



第四节 调式的多样性及其 在音乐中的表现意义

作为音乐表现中的主要基础的调式,在各个不同的历史时期,在各个不同的民族中,是按照不同的方式逐步发展形成的。认为一切音乐作品都是大调式或小调式,这是错误的。特别是在民间音乐中,调式的种类是十分多样的,构成调式的音的数目也是大不相同的。下面列举几个这方面的曲例:

例 72

福建民歌:《新打梭标》



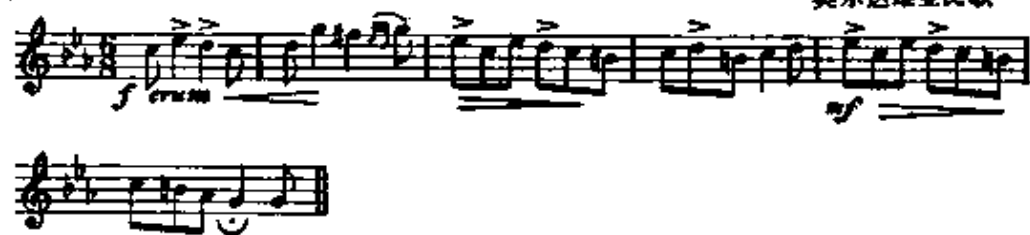
例 73

安徽民歌:《花鼓好唱口难开》



例 74

莫尔达维亚民歌



例 75

里姆斯基-科萨科夫:《萨特科》



一支旋律或是一首乐曲,它总是以一定的调式为基础的。调式是音乐中各音的音高关系的组织基础,是音乐表现的重要手段之一。破坏了音的调式组织性,音乐将变得紊乱不堪,毫无意义。

调式的表现力是极丰富的。每种不同的调式都具有它自己的表现特质。在音乐创作中采用了多种多样的调式,无疑为调式的表现能力开拓了广阔的天地。

否定音乐的调式基础,是现代形式主义无调性音乐的特征,是我们所反对的。

〔复习题〕

(1) 什么叫做调式、音阶、调、调性?

- (2) 音阶和音列有何不同?
- (3) 什么叫做调式音级?
- (4) 调式音级和乐音体系中的音级有何不同?
- (5) 什么叫稳定音? 什么叫不稳定音?
- (6) 什么叫主音?
- (7) 什么叫做倾向? 什么叫做解决?
- (8) 音的稳定性与不稳定性是不是绝对的?
- (9) 在多声部音乐中, 调式关系是怎样的?
- (10) 构成调式的音的数目是否都是七个?
- (11) 为什么会产生多种多样的调式?
- (12) 调式在音乐中的表现意义如何?

第五章 以五声音阶为基础的各种调式

第一节 五声调式

按照纯五度排列起来的五个音所构成的调式,叫做五声调式。这五个音依次被称为宫徵商羽角。

例 76



五声调式的特点是:

1. 缺少半音和三整音●这类音程的尖锐倾向, 宫角之间形成五声调式中唯一的大三度(或小六度)。

2. 以大二度和小三度所构成的“三音组”是五声调式旋律进行中的基础音调;

例 77



① 三整音和以下提到的大三度、大二度、小三度可参看第七章第三节。

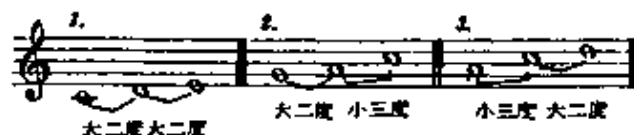
五声调式有五种。以宫为主音的叫宫调式，以徵为主音的叫徵调式，其他依此类推。

例 78



五声调式可以被认为是由两个相同的或不同的“三音组”结合而成。“三音组”共有三种：

例 79



徵调式是由两个相同的第 2 种“三音组”结合而成，羽调式是由两个相同的第 3 种“三音组”结合而成，商调式是由一个第 2 种“三音组”和一个第 3 种“三音组”结合而成，宫调式是由一个第 1 种“三音组”和一个第 2 种“三音组”结合而成，角调式是由一个第 3 种“三音组”和一个第 1 种三音组结合而成。徵、羽、商三种调式的三音组都是用大二度分开的，宫、角二种调式的三音组是用小三度分开的。见例78。

五声调式举例：

例 80

C 宫调式

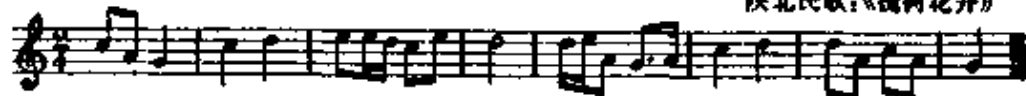
河北民歌：《女游击队》



例 81

G 徵调式

陕北民歌：《槐树花开》

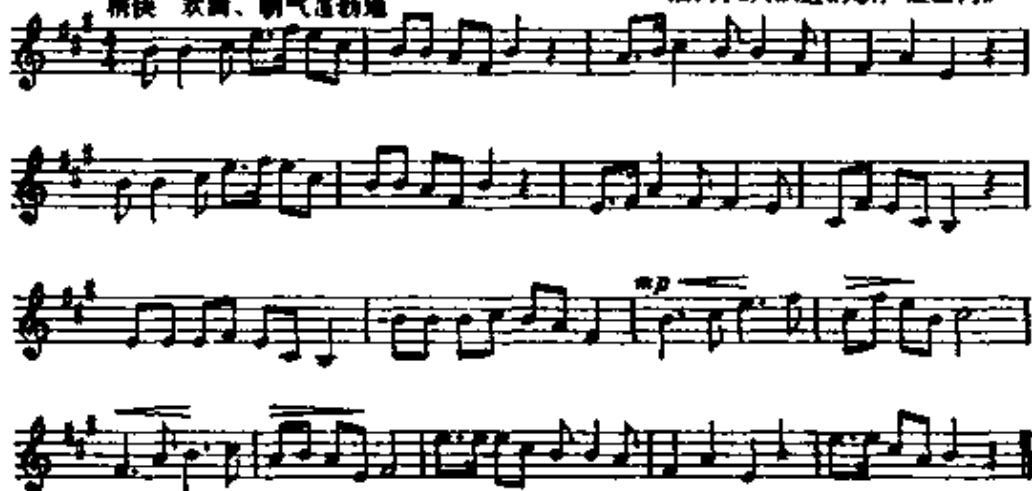


例 82

B 商调式

稍快 欢腾、朝气蓬勃

唐河：《大跃进的歌声震山河》

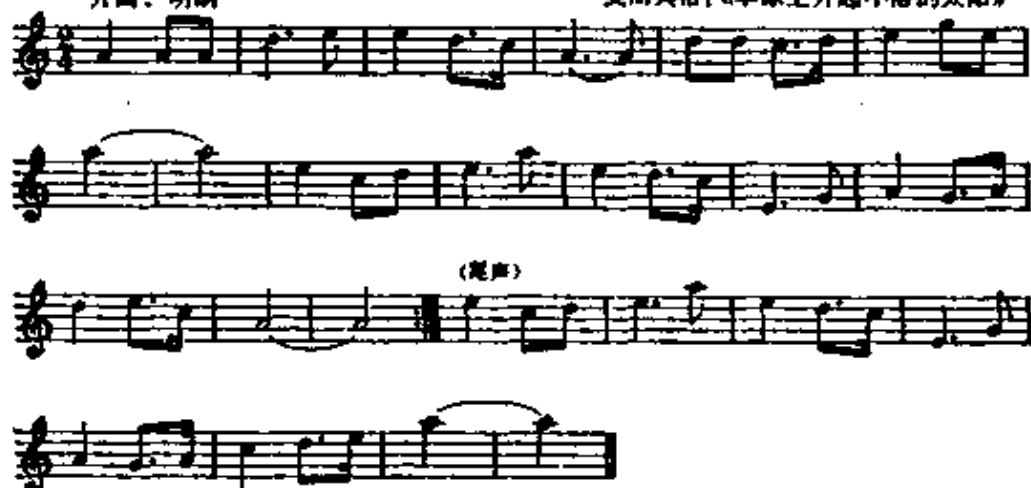


例 83

A 明调式

开阔、明朗

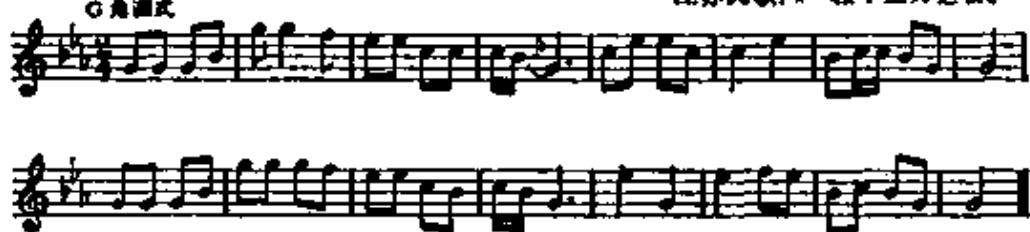
莫丽其格：《草原上升起不落的太阳》



例 84

C 角调式

江苏民歌：《一粒下土万担收》



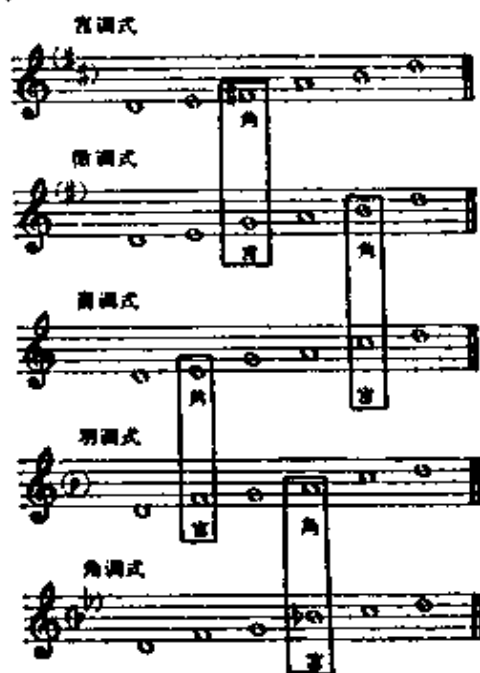
第二节 同主音调 五种五声调式的比较

有着共同主音的各调叫做同主音调。如C宫调式和C徵调式

便是同主音调。

为了进一步了解五种五声调式的特征，现以D为主音将五种五声调式列示如下：

例 85



从上表可以清楚的看出：相邻两调式的差异都发生在“宫”、“角”两音上，这表明“宫”、“角”两音最能说明五声调式的特征。因此可以得出这样的结论：宫调式的特征是主音上的大三度，徵调式的特征是主音上的纯四度和大六度，商调式的特征是主音上的大二度及小七度，羽调式的特征是主音上的小三度和纯五度，角调式的特征是主音上的小六度。

另外还可发现：相差一个调号的两调式，只有一个音不同，而相差两个调号的则有两个音不同，相差三个调号的则有三个音不同，相差四个调号的则有四个音不同。熟知这些调式音级的同异，对掌握各调式的相互转换，是非常重要的。

第三节 五声调式音级的特性

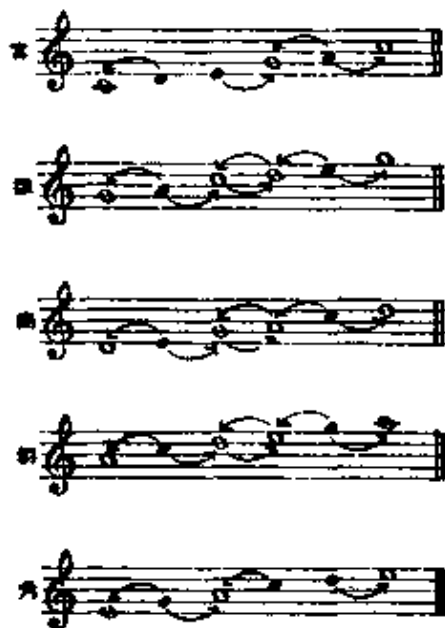
五声调式音级的特性，在单声部及多声部音乐中所表现出的稳定与不稳定性是有所不同的。

在多声部音乐中，五声调式音级的稳定性主要取决于调式和声的配置。同一调式由于和声配置的手法不同，其稳定音也可能是不同的，因此在多声部音乐中，必须对和声的配置进行具体的分析，才能明确哪些音级是稳定的。

在单声部音乐中，起稳定作用的是第Ⅰ级，第Ⅴ级或第Ⅳ级音。第Ⅰ级是主音，最为稳定；第Ⅴ、第Ⅳ级与主音成四、五度关系，稳定性较差，但对主音有着较大的支持力。

调式中除了稳定音级以外，其他各音级都被认为是不稳定的，它们分别以大二度或小三度倾向于稳定音，而构成五声调式中旋律进行的基本音调。

例 86



第四节 六声调式

六声调式是由于在五声调式基础上加入清角音（角音上方小二度）或变宫音（宫音下方小二度）而成。六声调式中的音和五声调式一样，可以按照纯五度（或纯四度）的关系排列起来。

例 87



六声调式和五声调式相比,其特点是增加了半音音程关系(清角与角之间、变宫与宫之间)

六声调式有十种:

例 88

<p>宫调式 [加清角]</p> <p>宫 商 角 清角 徵 羽 宫</p> <p>徵调式</p> <p>徵 羽 宫 商 角 清角 徵</p> <p>商调式</p> <p>商 角 清角 徵 羽 宫 商</p> <p>羽调式</p> <p>羽 宫 商 角 清角 徵 羽</p> <p>角调式</p> <p>角 清角 徵 羽 宫 商 角</p>	<p>[加变宫]</p> <p>宫 商 角 徵 羽 变宫 宫</p> <p>徵调式</p> <p>徵 羽 变宫 宫 商 角 徵</p> <p>商调式</p> <p>商 角 徵 羽 变宫 宫 商</p> <p>羽调式</p> <p>羽 变宫 宫 商 角 徵 羽</p> <p>角调式</p> <p>角 徵 羽 变宫 宫 商 角</p>
--	--

从上表可以发现：加清角的宫调式和加变宫的徵调式在音阶

的音程结构上是完全一样的,但我们说这是两种完全不同的调式,理由是构成这两种调式的五声基础不同(一个是宫调式,一个是徵调式)。在六声调式中,宫徵商羽角五个音,叫做正音,清角和变宫两个音叫做偏音[●],正音与偏音在调式中的作用是不同的。(参看例89和91)。同样的道理,其它的加清角的徵调式和加变宫的商调式以及加清角的商调式和加变宫的羽调式、加清角的羽调式和加变宫的角调式,都是两种完全不同的调式。

六声调式举例:

例 89

山东民歌:《支援前线》



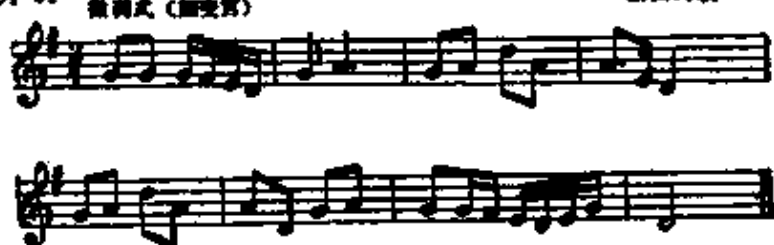
例 90

陕北民歌:《跑旱船》



例 91

山西民歌



● 古时候对五声以外的音都称为偏音。

例 92 徵调式(加清角)

河北民歌



例 93 商调式(加清角)

山西民歌:《刨洋芋》

稍快 喜悦地



例 94 商调式(加变宫)

河北民歌:《刨洋芋》



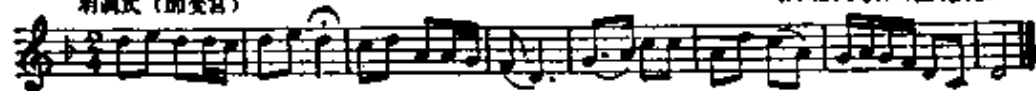
例 95 羽调式(加清角)

陕南民歌:《十二月花喜十二月古人》



例 96 羽调式(加变宫)

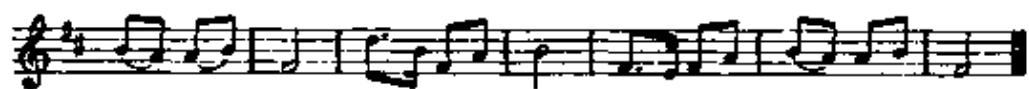
陕北民歌:《蓝花花》



例 97 角调式(加变宫)

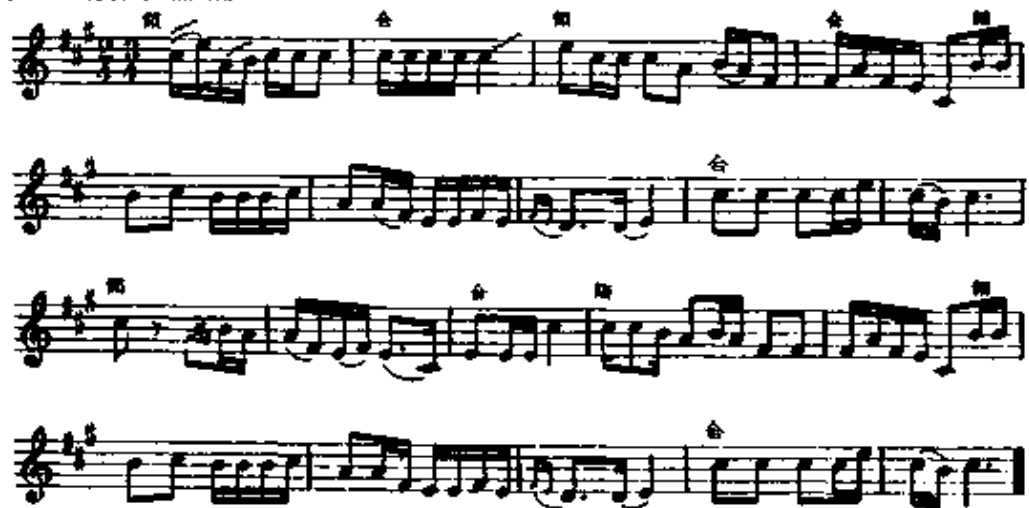
浙江民歌:《把荒山变成富村庄》





例 98 角调式(加商角)

河北民歌:《打夯歌》



第五节 七声调式

七声调式是在五声调式的小三度音程中间加入不同的“偏音”而成，共有十五种：

1. 雅乐音阶 在五声五声音阶的基础上，加入变徵（徵音下方小二度）和变宫两音而成。

2. 清乐音阶 在五声五声音阶的基础上，加入清角和变宫两音而成。

3. 燕乐音阶 在五声五声音阶的基础上，加入清角和闰（宫音下方大二度）两音而成。

在我国现实音乐生活中，占主要地位和被广泛使用的是清乐音阶。雅乐音阶和燕乐音阶只在个别地区和个别作品中被使用，其中有些调式则更是少见。

现将各种七声音阶列示如下：

例 99



从上表可以发现，用箭头相连的各调式音阶，在音程结构上是完全相同的。但这却是完全不同的调式音阶，理由和六声音阶一样，因为它们的五声基础是不同的（参看七声调式举例）。

七声调式和五声调式相比，其特点是增加了半音和三整音的音程关系。七声调式同样可以按照五度（或四度）关系来说明其规律性。

例 100



七声调式举例：

例 101

E 徵调式（杨乐）

Moderato 优美

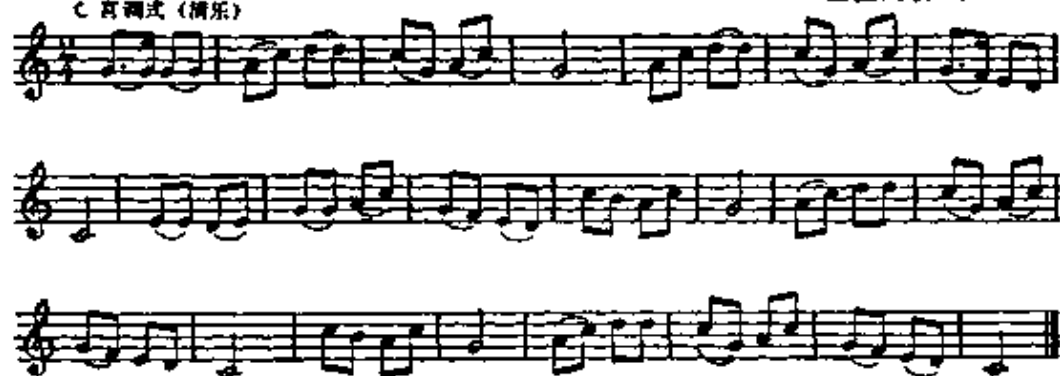
陕西民歌：《秋收》



例 102

C 宫调式 (清乐)

山西民歌:《回家》



例 103

#C 角调式 (清乐)

山西民歌:《歌唱俱乐部》



例 104

D 羽调式 (清乐)

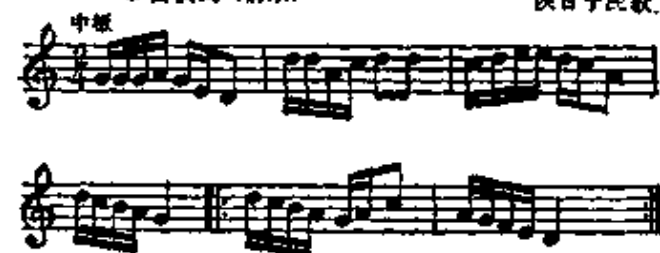
云南民歌:《三月的桂花》



例 105

D 商调式 (清乐)

陕甘宁民歌



例 106 F 宫调式 (雅乐)

湖北民歌:《车水歌》



例 107 B 羽调式 (雅乐)

昆剧:《长生殿》



例 108 B 商调式 (雅乐)

陕北民歌:《刘志丹》



例 109 C 徵调式 (雅乐)

山西民歌:《青山上》



例 110 D 徵调式 (燕乐)

陕北民歌



例 111

C 宫调式 (音乐)

山西民歌:《妈妈让我当兵去》



例 112

C 商调式 (音乐)

陕北民歌



第六节 以五声音阶为基础的各种 调式音级的名称和标记

前面已经讲过,构成五声调式的五个音按纯五度排列起来,依次被称为宫徵商羽角,也就是调式音级的名称。这些名称在同宫系统(参看本章第七节)各调中是永远固定不变的。例如:

例 113



宫商角徵羽这些调式音级名称,并不标明音的绝对高度,而只是表明调式中各音级间的固定音高关系。如商是宫音上方大二

度，角是宫音上方大三度，徵是宫音上方纯五度或下方纯四度，羽是宫音上方大六度或下方小三度等。

在六声调式和七声调式中，所加的清角、变徵、闰、变宫等偏音，也是调式音级的名称。这些名称和宫商角徵羽一样，在同宫系统各调式中是固定不变的。

调式音级除了上面所讲的名称外，还有用号数(罗马数字)来标记的，即按照音阶上行依次被称为 I II III IV V VI VII 等。这些调式音级号数在本调中，不管调式音级如何排列，其调式音级号数仍然固定不变。

为了调式音级号数标记的简便统一，在五声调式、六声调式中都以同名的七声调式音级的号数为标记。这并不意味着五声调式和六声调式是不完整的调式。现以C宫调式为例，将五声、六声、七声的调式音级的号数标记列示如下：

例 114



第七节 同宫系统各调

以同一音级为宫的调式(包括六声和七声)叫做同宫系统各调。

在同宫系统中，种类(五声、六声、七声)相同的各种调式所使用的音是共同的，所不同的只是主音而已。现将同宫系统各调列表如下：

例 115

以C为宫的同宫系统各调

五声

C 宫调式 G 徵调式 D 商调式

A 羽调式 E 角调式

六声
加清角

加变宫

七声清乐

雅乐

燕乐

● □括的音为宫音。

音列中的任何一个音级(基本的或变化的)都可以作为宫音而建立一个同宫系统。因此便产生了数量很多的音高位置不同的宫系统及调式。

为了建立新的宫系统而需用的变音记号,是按照一定的次序和位置记在谱号的后面的。这些记号叫做调号。

调号总是只用同类的变音记号,即升记号或降记号。因此调就分为包含升号的调和包含降号的调。

雅乐音阶的变徵,燕乐音阶的闰所使用的变音记号,用临时记号标记,不记在调号中。

第八节 包含升号的调

包含降号的调 调的五度循环

如果以没有升降号的C宫系统开始,按照纯五度音程关系向上依次以G、D、A、E、B、 $\sharp F$ 为宫音,便可建立G宫系统、D宫系统、A宫系统……等。其调号标记则由 $\sharp F$ 开始,亦按纯五度关系向上依次增加。如 $\sharp F$ 、 $\sharp C$ 、 $\sharp G$ ……等。

例 116 包含升号的调

G 同宫系统

宫调式 徵调式 商调式

羽调式 角调式

D 同宫系统



如果以C宫系统开始按照纯五度关系向下依次以F、 \flat B、 \flat E、 \flat A、 \flat D、 \flat G、 \flat C为宫音,便可建立以F、 \flat B、 \flat E、 \flat A、 \flat D、 \flat G、 \flat C为宫的同宫系统。其调号标记由 \flat B开始,按照纯五度关系向下依次增加。

例 117

包含降号的调

F 同宫系统 宫调式 徵调式 商调式

羽调式 角调式

$\flat B$ 同宫系统

$\flat E$ 同宫系统

$\flat A$ 同宫系统

$\flat D$ 同宫系统

$\flat G$ 同宫系统

The image displays musical notation for Example 117, which focuses on scales containing lowered notes (flats). The notation is organized into ten horizontal staves, each representing a different mode or system. The first staff shows the F major system (F 同宫系统) with scales for Gong (宫调式), Zhi (徵调式), Shang (商调式), Yu (羽调式), and Jue (角调式). The subsequent staves show scales for the $\flat B$, $\flat E$, $\flat A$, $\flat D$, and $\flat G$ systems, each with a single scale line. The notation uses a treble clef and a key signature of one flat (F major or D minor). The scales are written in a linear fashion, showing the sequence of notes for each mode.



调号中的升降号数目一般不超过七个，但在乐曲的部分片段也可能出现多于七个升降号的调。



各个宫系统(或调)按照纯五度关系排列起来,叫做五度循环。

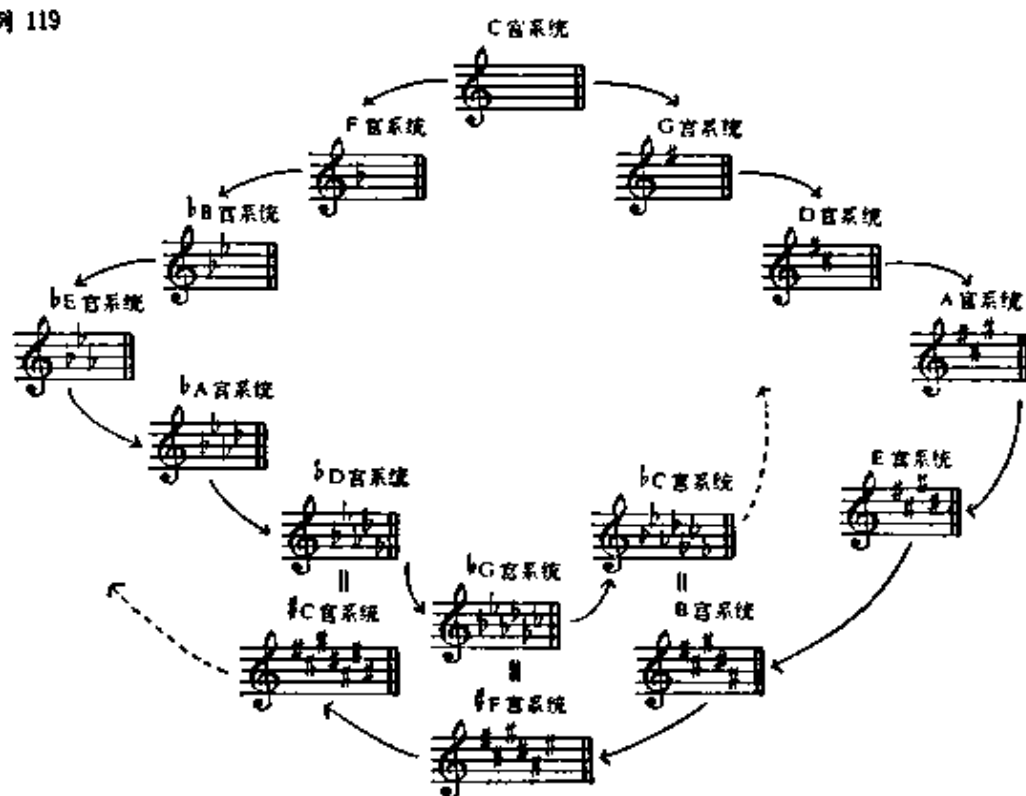
五度循环在理论上可以无穷尽地继续不断地进行下去,但从例119可以发现,由于等音关系,有条件使五度循环在 $\flat D$ 与 $\sharp C$ 、 $\flat G$ 与 $\sharp F$ 、 $\flat C$ 与 B 三对宫系统之中开始合成一个圆圈。

按照五度向上进行,使升号增加或者降号减少,这种进行叫做按照五度循环向上进行,或向升号方向进行。

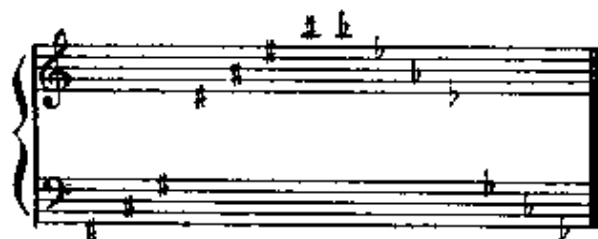
按照五度向下进行,使升号减少,降号增加,这种进行叫做按照五度循环向下进行,或向降号方向进行。

在五度循环的进行中，升号和降号增加的次序是相反的。

例 119



例 120



两个宫系统(或调)中所有的音级都是等音,而且具有同样的调式意义(Ⅰ=Ⅰ Ⅱ=Ⅱ)这样的宫系统(或调)叫做等音宫系统(或等音调)。

在等音宫系统(或调)中,两个宫系统(或调)总是一个属于升号调,一个属于降号调。

在上述七个升降号的调中,有三对是等音调:

例 121

B 宫系统 (5[#]) = \flat C 同宫系统 (7^b)

\sharp F 宫系统 (6[#]) = \flat G 同宫系统 (6^b)

\sharp C 宫系统 (7[#]) = \flat D 同宫系统 (5^b)

第九节 以五声音阶为基础的各种 调式的应用及其表现特性

五声调式,在我国很早便有了记载,并在民间广泛流传,已成为我国民族音乐中主要调式之一。五声调式由于缺少半音和三整音的音程关系,因此格调比较平和,音的倾向性也不是那么尖锐,在民歌中较为多见。一般说来宫调式和徵调式的色彩比较明亮,羽调式和角调式色彩较暗淡,商调式介乎两者之间。

六声调式和七声调式,由于是在五声调式的基础上产生的,因此在总的格调上和五声调式相近似。但由于偏音的加入而产生的新音程,使这些调式增加了许多新的表现因素。六声调式和七声调式在我国多用在戏曲音乐中。

偏音在旋律中的作用,多半具有装饰性,并以经过音和辅助音的形式出现。但不能因此而认为偏音在音乐表现中的作用是不重要的。

五声调式是这一调式体系的基础,对研究五声调式体系中旋律音调进行的特点有着重大的意义;而当我们为这一调式体系的旋律配置和声时,则多用七声调式,因此,在这一调式体系中对五声调式和七声调式应给予特别的注意。

〔复习题〕

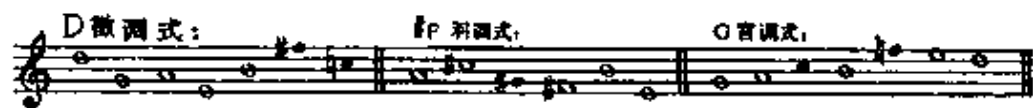
- (1) 什么叫五声调式? 五声调式有几种?
- (2) 五声调式的特点有哪些?
- (3) 五种五声调式的音阶结构是怎样的?
- (4) 什么叫同主音调?
- (5) 五声调式音级的特性是怎样的?
- (6) 在五声调式中哪些音级是稳定的? 哪些音级是不稳定的?
- (7) 什么是六声调式? 六声调式和五声调式相比有何不同?
- (8) 六声调式有几种? 如何形成的?
- (9) 什么是清角音? 变宫呢?
- (10) 什么是七声调式? 有几种? 有何特点?
- (11) 什么是雅乐音阶? 什么是清乐音阶? 什么是燕乐音阶?
- (12) 如何区别音程结构相同而调式不同的各调?
- (13) 什么是调式音级的名称? 什么是调式音级的号数? 调式音级的名称和号数如何标记?
- (14) 什么叫做调号? 其书写的规则是怎样的?
- (15) 什么是同宫系统各调?
- (16) 是否任何一个音级都可以为宫音?
- (17) 包含升号的调有哪些? 包含降号的调呢?
- (18) 雅乐中的变徵、燕乐中的闰所用的变音记号是否记入调号?
- (19) 各个宫系统按照什么次序排列? (包含升号的调, 包含降号的调。)
- (20) 什么叫五度循环?

- (21)在五度循环中,升降号的增加是怎样的?
- (22)什么叫等音调?
- (23)以五声音阶为基础的各种调式的表现特性是怎样的?

练 习 四

I、书写练习:

- (1)正确地写出一至七个升降号的各调的调号。a)用高音谱号, b)用低音谱号。
- (2)写出以A为宫音的五种五声调式音阶。
- (3)写出以G为宫音的十种六声调式音阶。
- (4)写出以F为宫音的十五种七声调式音阶。
- (5)写出以D为主音的五种五声调式音阶。
- (6)写出下列各调式音级的号数和名称。



II、口答练习:

- (1)以任何一音为宫,说出宫商角徵羽各音。
- (2)按照五度循环的次序说出以五声音阶为基础的各种调式音阶。
- (3)说出以五声音阶为基础的各种调式的稳定音和不稳定音。
- (4)说出所有六声调式和七声调式中的偏音。
- (5)说出所有同宫系统各调。
- (6)说出一至七个升降号所代表的宫系统。

(7)说出以五声音阶为基础的各种调式的调号。

(8)依次说出七个升记号和七个降记号。

(9)说出下列各调的等音调： $\sharp C$ 宫调式、 $\flat G$ 徵调式、 $\sharp D$ 羽调式、 $\flat A$ 商调式。

(10)说出五种五声调式的音阶结构。(三音组的排列)

■、钢琴练习：

(1)以任何一音为主音，弹出各种调式音阶，并说出音名。

(2)以任何一音为宫音，弹出各种调式音阶，并说出音名。

(3)由任何一音开始弹出各种三音组。并说出音名。

第六章 大调式和小调式

作品中调的明确法

大调式、小调式和以五声音阶为基础的各种调式,是完全不同的调式体系。这种不同不是表现在调式音阶的结构上(许多大小调式的音阶结构和以五声音阶为基础的各种调式音阶结构是完全相同的),而是表现在旋律进行的基本特点上和调式音级的相互关系中。试听群众歌曲中贺绿汀的《游击队歌》和山西民歌《回家》(例102)这两首歌曲,可以清楚地感到两者之间在旋律进行特点上的差异及调式音级间相互关系的不同。但它们在调式音阶的结构上却是完全一样的。

第一节 大 调 式

大调式是由七个音组成的一种调式,其中稳定音合起来成为一个大三和弦。●

大调式的主音和其上方第三音为大三度,因为这个音程最能说明大调式的色彩。

大调式有三种形式:

1. 自然大调 是大调式的基本形式,其音阶结构如下:

● 参看第八章第二节。

例 122

C 自然大调:



从上例可以看出, 自然大调音阶是由两个相同的部分 (大二度、大二度、小二度) 构成的。这两个相同的部分被称为四声音阶, 两个四声音阶间是用大二度分开的。

2. 和声大调 是降低自然大调中的第Ⅵ级而成。其明显的特点是第Ⅵ级与第Ⅶ级间的增二度音程。它的音阶结构如下:

例 123

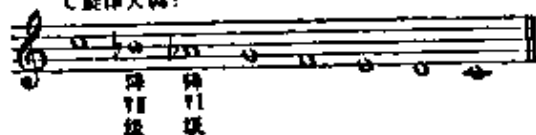
C 和声大调:



3. 旋律大调 将主音下行级进时的自然大调降低第Ⅵ级、第Ⅶ级而成, 其音阶结构如下:

例 124

C 旋律大调:



大调式举例:

例 125

贺绿汀,《游击队歌》



例 126

C和声大调:

Moderato sostenuto

Tempo di marziale

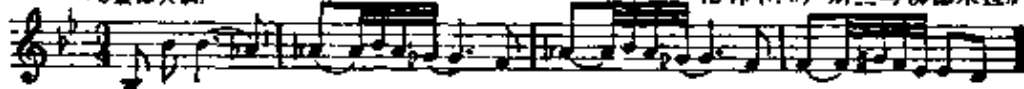
伊波利托夫·伊凡诺夫: 组曲《土耳其》片段



例 127

$\flat B$ 旋律大调:

格林卡:《卢斯兰与柳德米拉》



第二节 小 调 式

小调式和大调式一样是由七个音组成的, 其中稳定音合起来成为一个小三和弦。●

小调式的主音和其上方第三音为小三度, 因为这个音程最能说明小调式的色彩。

小调式也有三种形式:

1. 自然小调 是小调式的基本形式, 其音阶结构如下:

例 128

● 自然小调。



● 参看第八章第二节。

自然小调是由两个不同的四声音阶（下面的是大二度、小二度、大二度，上面的是小二度、大二度、大二度）构成的，中间由大二度分开。

2. 和声小调 由升高自然小调第Ⅶ级而成。因此和声小调的第Ⅶ级音向主音的倾向和大调一样尖锐。为了区别和声小调与自然小调中第Ⅶ级音的不同，自然小调中的第Ⅶ级音被称为自然导音。

和声小调与和声大调一样，其显著特点是第Ⅵ级与第Ⅶ级间的增二度。它的音阶结构如下：



3. 旋律小调 由升高自然小调中的第Ⅵ级和第Ⅶ级而成，一般多用于上行，但在下行时也偶尔使用。旋律小调下行时多用自然小调的形式，即将第Ⅵ级、第Ⅶ级还原。其音阶形式如下：



小调式举例：



例 132

♩ 和声小调

俄罗斯民歌:《瓦沙怎样地在散步》



例 133

♩ 旋律小调

柴科夫斯基:《意大利随想曲》



第三节 大小调式音级的标记和名称

在大小调体系中,调式音级的号数和以五声音阶为基础的各种调式的音级号数一样,是用罗马数字标记的,按音阶上行计算。其调式音级名称如下:

第Ⅰ级——主音(T)。

第Ⅱ级——上主音(下行导音)。

第Ⅲ级——中音,在主音和属音之间。

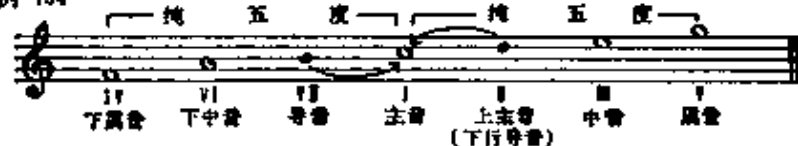
第Ⅳ级——下属音(S),在主音下方纯五度。

第Ⅴ级——属音(D),在主音上方纯五度。

第Ⅵ级——下中音,在主音和下属音之间。

第Ⅶ级——导音,向上倾向于主音。

例 134



这些调式音级名称，有时也应用在以五声音阶为基础的调式中。

调式的第Ⅰ级、第Ⅳ级、第Ⅴ级叫做正音级，其他各音级叫做副音级。

第四节 大小调式音级的特性

在大小调体系中，起稳定作用的是第Ⅰ、Ⅲ、Ⅴ级。这三个稳定音级的稳定程度是不同的，第Ⅰ级最稳定，第Ⅲ级和第Ⅴ级的稳定性较差。

三个稳定音级和它们的稳定性只有和主音三和弦共响时才能表现出来，假使用其他非主音三和弦时，则不具有稳定性。

第Ⅱ级、第Ⅳ级、第Ⅵ级、第Ⅶ级是不稳定音级，在适当的条件下，它们显露出以二度关系进行到稳定音的倾向：

例 135 ①



在大小调体系中，不稳定音到稳定音的倾向基本上是完全一致的，只是倾向的尖锐程度有所差别。

造成不稳定音到稳定音的倾向的尖锐程度的差别主要有两种原因：

1. 由于稳定音的不同的稳定程度而不同，例如在大调中，Ⅰ—Ⅰ比Ⅲ—Ⅲ倾向尖锐，这是因为第Ⅰ级比第Ⅲ级更稳定的缘故。

① 括弧中的变音记号表示小调。

2. 由于不稳定音到稳定音的不同距离而不同, 即半音倾向比全音倾向尖锐。例如大调中 $\text{VI}-\text{I}$ 比 $\text{II}-\text{I}$ 尖锐, 就是这个原因。因此, 大调中的 $\text{VI}-\text{V}$ 和 $\text{II}-\text{II}$ 没有小调中的 $\text{VI}-\text{V}$ 和 $\text{II}-\text{II}$ 那么尖锐; 小调中的 $\text{IV}-\text{III}$ 和 $\text{VI}-\text{I}$ 又不及大调中的 $\text{IV}-\text{III}$ 和 $\text{VI}-\text{I}$ 那么尖锐。

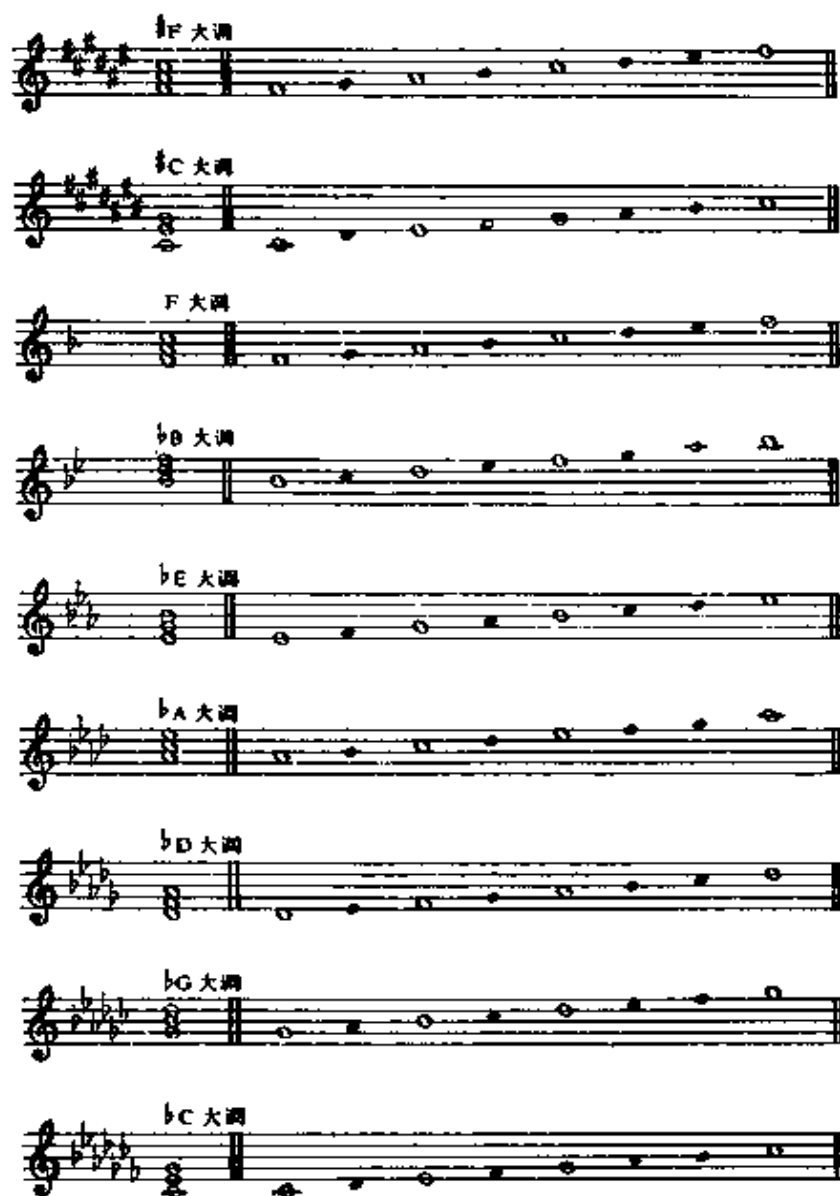
调式音级相互间的关系是十分复杂的。除上面所谈到的二度关系外, 还有三度和四、五度关系等。

第五节 大调各调 关系大小调 小调各调

大调式和其他调式一样, 可以在任何音级上构成, 因此除了没有升降号的 C 大调外, 还有包含升音的七个大调和包含降音的七个大调。

例 136





在自然形式中,音的组织相同因而调号也相同的大小调,叫做关系大小调。例如:

例 137



从上例可以看出,关系小调好象是以大调的第Ⅵ级(它的主音下方小三度)作为主音而构成的,反之关系大调好象是以小调的第

Ⅱ级(它的主音上方小三度)作为主音而构成的。

关系大小调也叫做平行调。

我们已知大调有十五个调,根据关系大小调的原理,也可以有十五个小调:

例 138

a 小调 自然的 和声的 旋律的

升号调

c 小调

b 小调

$\sharp f$ 小调

$\sharp c$ 小调

$\sharp g$ 小调

$\sharp d$ 小调

$\sharp a$ 小调

降号调

d 小调

e 小调

The image displays 15 musical staves, each representing a different minor scale. The scales are arranged in three groups: three for the 'a' minor mode (labeled '自然的', '和声的', '旋律的'), followed by nine scales for modes with sharp key signatures (c, b, $\sharp f$, $\sharp c$, $\sharp g$, $\sharp d$, $\sharp a$), and three for modes with flat key signatures (d, e). Each staff contains three versions of the scale: the natural minor scale, the harmonic minor scale (indicated by a double sharp for the seventh degree), and the melodic minor scale (indicated by double sharps for both the sixth and seventh degrees in the ascending form). The scales are written in G-clef (treble clef) and are separated by bar lines.



第六节 同主音大小调 大小调的比较

以同一音级为主音的大小调叫做同主音大小调（同主音大小调也叫做同名调）。例如：

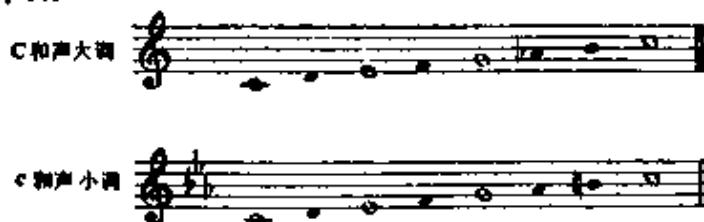
例 139



同主音大小调在自然形式中有三个音级不同。即第Ⅲ级、第Ⅵ级和第Ⅶ级。在小调中，这三个音级比大调低一变化半音，因此同主音大小调的调号总是相差三个升降号。见上例。

和声形式的同主音大小调，只有一个音级不同，即第Ⅲ级。它们共同的特征是第Ⅵ级与第Ⅶ级间的增二度。

例 140



在旋律形式的同主音大小调中,除第Ⅲ级有差别外,大调式的旋律形式和小调式的自然形式相似,而小调式的旋律形式则和大调式的自然形式相似。

例 141



根据以上的比较,我们可以看出,大小调中唯一可靠的特征是主音上的三度。与主音成大三度则为大调,成小三度则为小调。第Ⅵ级和第Ⅶ级虽然对大小调性也有影响,但它们是变化多端的,其他音级(I II IV V)在各种形式的大小调式中则都是一样的,因此对大小调性没有什么影响。

第七节 各类大小调的应用及其表现特性

自然大调是三种大调中的基本形式,色彩明朗,应用最为广泛。和声大调产生较晚,应用不象自然大调那么普遍,由于降Ⅶ级的关系,这一调式的色彩比较暗淡、柔和,有点象小调的性质。旋律大调产生最晚,在应用上受到很大限制,因此一般较少应用。

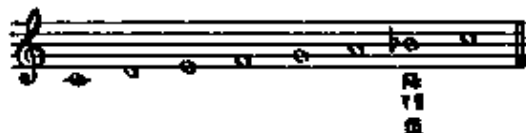
三种形式的小调的应用都比较普遍,从总的说来,小调的色彩一般都比较暗淡。和声小调由于升高第Ⅶ级而造成导音向主音的倾向异常尖锐,因而有点近似大调的特点。

第八节 特种自然大小调

在大小调体系中,除了上面讲的大调式和小调式外,还有一些其他的七音级自然调式。这些调式虽然好象是由大调音阶中的不同音级开始,但它并不是由大调派生出来的,而是具有独立意义的许多调式。

和自然大调相比,第Ⅶ级是降低的,这种调式叫做混合利底亚调式,由降低第Ⅶ级而造成主音上的小七度,叫做混合利底亚七度。

例 142

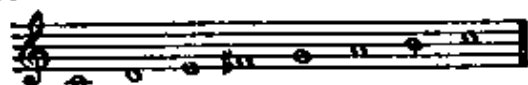


例 143



某种调式和自然大调相比,第Ⅳ级是升高的,这种调式叫做利底亚调式,由升高第Ⅳ级而造成主音上的增四度,叫做利底亚四度。

例 144



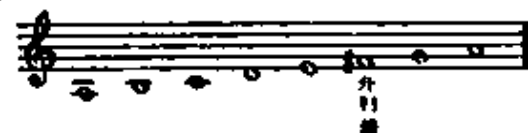
例 145 *vivace*

肖邦:《宴会》



和自然小调相比,第Ⅵ级是升高的,这种调式叫做多利亚调式。这升Ⅵ级叫做多利亚六度。

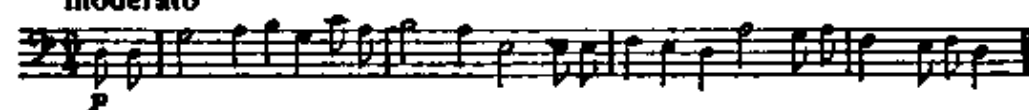
例 146



例 147

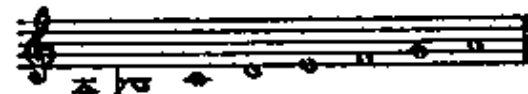
moderato

里姆斯基-科萨科夫:歌剧《隐城基德希传奇》



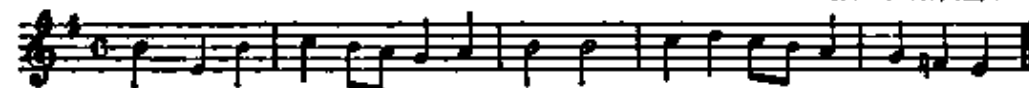
某种调式和自然小调相比,第Ⅱ级是降低的,这种调式叫做弗里几亚调式。这降Ⅱ级叫做弗里几亚二度。

例 148



例 149

巴赫:《声乐大曲》



混合利底亚调式和利底亚调式,由于主音上的三和弦是大三和弦,因此具有大调的特性。弗里几亚调式和多利亚调式,由于主音上的三和弦是小三和弦,因此具有小调的特征。

第九节 作品中调的明确法

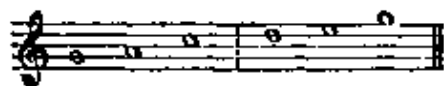
为了正确了解乐曲的内容和结构,为了视谱和写谱有把握,明确作品是由哪一个调或哪几个调组成是非常必要的。

明确作品的调时,首先要依靠听觉,它往往能够清楚地感觉出乐曲的基本调式和旋律进行的特点(以五声音阶为基础的 各种调式或大小调等)。

除此之外,也可以利用某些客观特征,例如用旋律中音的组织及表示音组织的调号,以及雅乐音阶、燕乐音阶、和声调式、旋律调式中的临时记号,或者乐曲的结束音、结束和弦等。在大多数的情况下,乐曲的结束音总是主音,最后的和弦总是主和弦,而和弦的低音总是主音,很少例外。

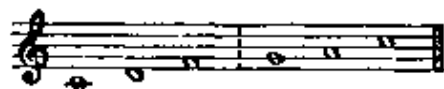
在以五声音阶为基础的调式体系中,同一调式可能有着各种不同的记法,在这种情况下来判断调式,就不能单纯根据记谱形式,而主要应根据调式的结构及调式音级间的相互关系。例如徵调式音阶一般是记成:

例 150



但也有记成:

例 151



古曲《苏武牧羊》便是这样记谱的：

例 152

古曲：《苏武牧羊》

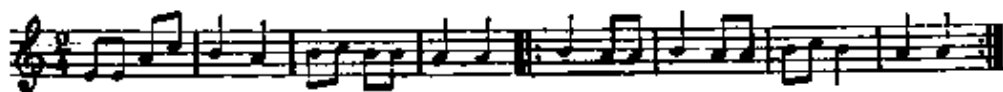


一首乐曲尽管可以记成这样或那样，但其调式结构以及调式音级间的相互关系是不变的，因此上例是以C为主音的徵调式，而不是什么别的调式。

在一首乐曲中，调式的某些音往往会被省略，在这种情况下要确定调式是五声、六声或七声，便不能简单的根据乐曲中所出现的音的数目，而要根据调式的一些主要特征。例如下面这首民歌：

例 153

白俄罗斯民歌



虽然只有四个音，但根据旋律进行的特点及主音上的小三度，可以清楚地听出它是大小调体系中的小调式。

下面这首民歌也是由四个音构成的，但从旋律进行的特点来看，“三音组”的基本音调是很明显的，因此它不可能是大调式或小调式。而是以五声音阶为基础的某种调式。

例 154

云南民歌：《放马山歌》



根据上例大三度音程的出现及缺少小二度音程的这一特点,该例应是以B为主音的五声羽调式,其中省略了徵音A。

同样道理,由于小二度音程的出现但又缺少三整音这样的音程,下例应是以E为主音的六声角调式,其中省略了商音D。而不是五声调式或七声调式。

例 155

湖南民歌:《浏阳调》



调式不同而音阶结构相同的调式,首先应从旋律风格上去区分是大小调体系还是以五声音阶为基础的调式体系。假如是大小调体系,那么明确调式的种类是不困难的。如果属于以五声音阶为基础的调式体系,那么首先应找出五声音阶基础,而后再根据这个基础来确定调式。有时在一首作品中可以发现不同调式的相互影响,例如在五声调式体系中有某些大小调体系中的特性,在这种情况下,调式的确定只能根据其主要方面。

〔复习题〕

- (1) 大小调体系和以五声音阶为基础的调式体系有何不同?
- (2) 怎样的调式叫做大调式?
- (3) 大调式是由几个音组成的?
- (4) 大调式有几种? 什么叫和声大调? 什么叫旋律大调? 什么叫自然大调?
- (5) 怎样的调式叫做小调式?

(6)小调式有几种?什么是自然小调?什么是和声小调?什么是旋律小调?

(7)大小调式音级的号数如何标记?调式音级名称呢?

(8)调式中哪些音级叫做正音级?哪些叫副音级?

(9)在大小调中哪些音级是稳定的?哪些是不稳定的?

(10)大小调中不稳定音级到稳定音级的基本倾向是怎样的?

(11)在大小调中不稳定音到稳定音的倾向有何不同?

(12)不稳定音到稳定音的倾向的尖锐程度由于什么而不同?

(13)哪些大小调是包含升音的调?哪些是包含降音的调?

(14)没有升音也没有降音的调是什么调?

(15)什么叫做关系大小调?

(16)在七个升降号的调内,有哪些等音调?

(17)什么叫同主音大小调?

(18)同主音大小调彼此相差几个升降号?

(19)同主音大小调在自然形式中有几个音级不同?哪几个?如何不同?在和声形式中呢?

(20)最能说明大小调色彩的是哪一音级?

(21)在大小调体系中,除大小调外还有些什么调式?

(22)什么叫做多利亚调式?什么叫做弗里几亚调式?什么叫做利底亚调式?什么叫做混合利底亚调式?

(23)为什么要明确作品的调?如何明确法?

(24)如何区分调式不同而音阶结构相同的各种调式?

(25)如何明确调式的五声、六声、七声?是否作品中出现几个音就是几声?

练 习 五

I、书写练习:

(1)在下列各主音上构成自然大调和自然小调音阶: $A \sharp F G B \flat D$ 。

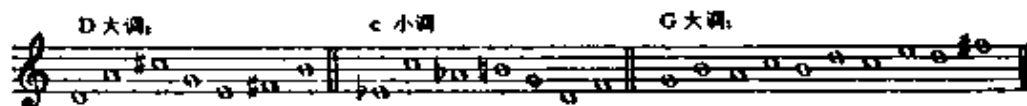
(2)在下列各主音上构成和声大调与和声小调音阶: $D E F \flat B G$ 。

(3)在下列各主音上构成旋律大调和旋律小调音阶: $\sharp C \flat E \flat A \sharp F D$ 。

(4)写出A自然大调、C自然小调、E和声大调、d和声小调中不稳定音到稳定音的倾向。

(5)把C作为音阶的第Ⅵ级写出自然大调、和声大调、自然小调、和声小调。

(6)标出下列各调式音级的号数和名称。



(7)写出以D为主音的弗里几亚音阶、多里亚音阶、混合利底亚音阶、利底亚音阶。

(8)写出以G为主音的同主音和声大小调。

II、口答练习:

(1)以任何一音为主音,说出三种形式的大调式和小调式。

(2)说出所有自然大小调、和声大小调中不稳定音到稳定音的倾向。

(3)说出所有大小调的调号。

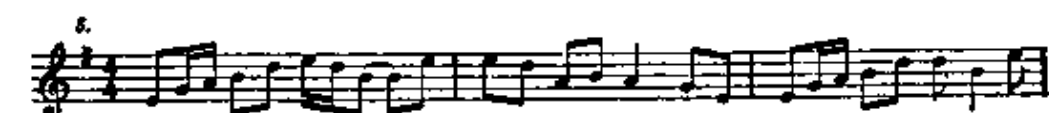
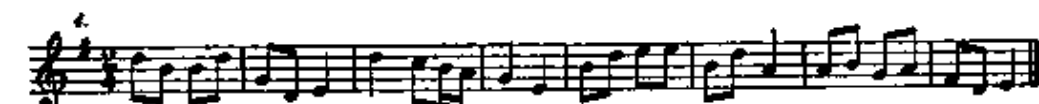
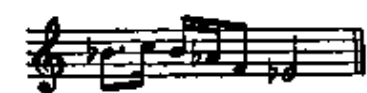
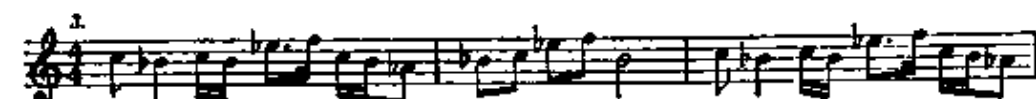
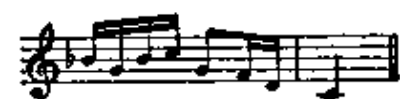
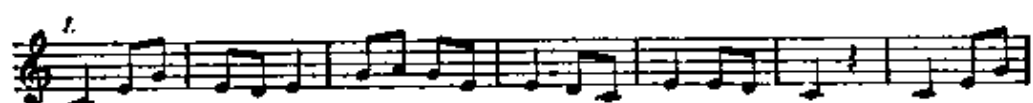
(4) 以任何一音为主音，说出特种自然大小调。

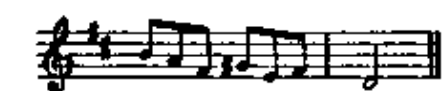
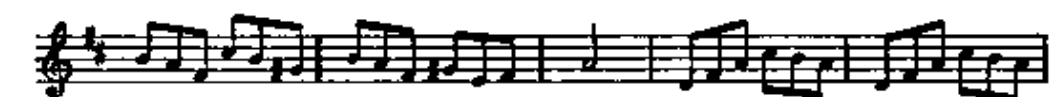
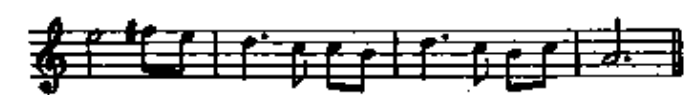
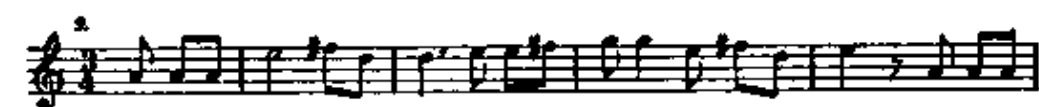
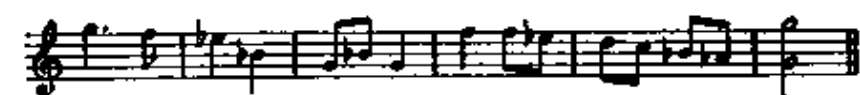
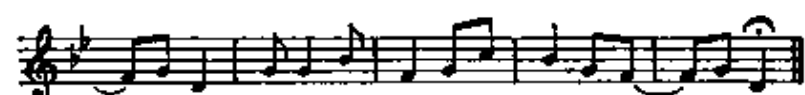
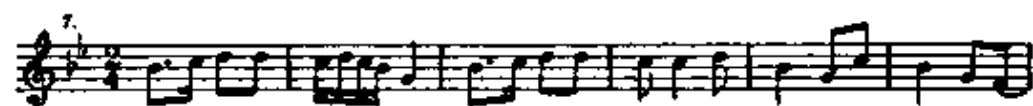
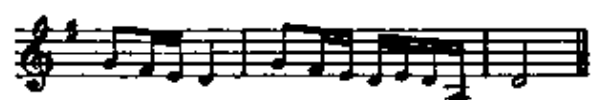
(5) 说出所有大小调的主音、属音、下属音、中音、下中音、上主音、导音。

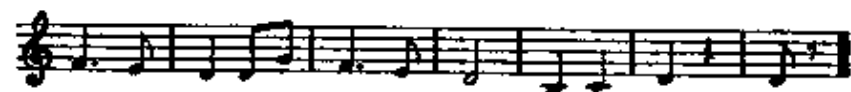
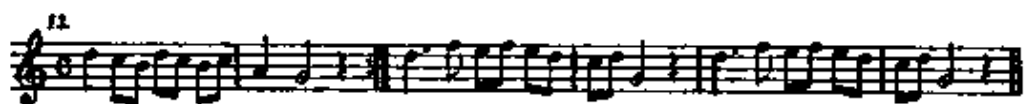
(6) 以任何一音为主音、属音、下属音、中音、下中音、上主音、导音，说出调式音阶。

(7) 说出指定大调的关系小调；说出指定小调的关系大调。

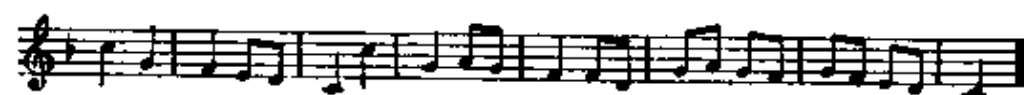
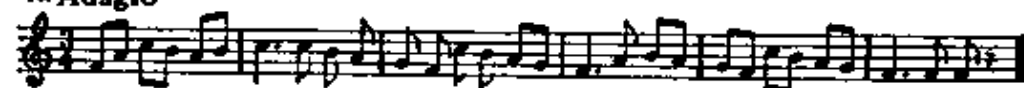
(8) 唱出或弹出下列旋律，说出调式的类别和主音。







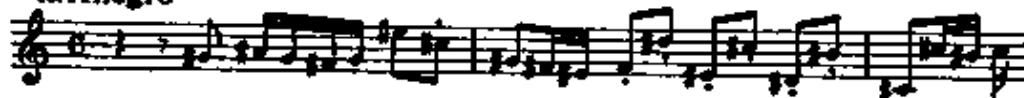
15. Adagio



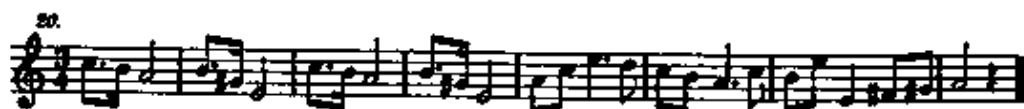
17. Moderato 节奏自由



18. Allegro




19. Andante moto




21. Allegro



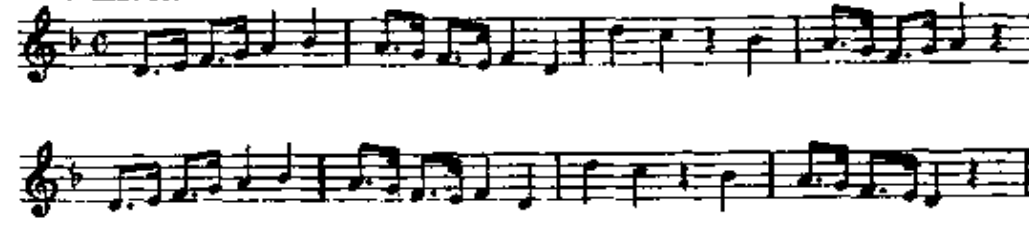
22. Allegretto



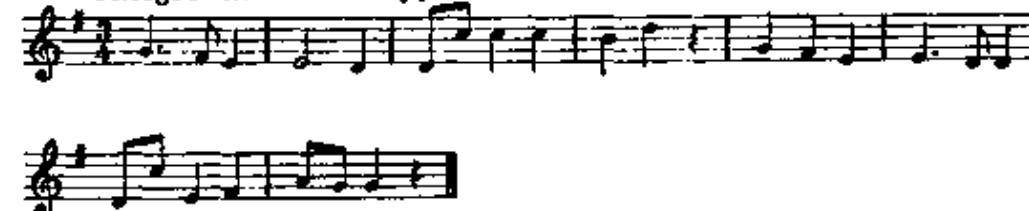
23. Allegretto



24. marcia



25. Allegro ma non troppo



Ⅱ、钢琴练习:

- (1) 以任何一音作为主音弹出各种大小调音阶。
- (2) 以任何一音作为调式的第Ⅰ级、第Ⅱ级、第Ⅲ级、第Ⅳ级、第Ⅴ级、第Ⅵ级、第Ⅶ级，弹出各种大小调音阶。
- (3) 弹出自然大小调、和声大小调不稳定到稳定音级的倾向。
- (4) 以任何一音为主音弹出弗里几亚、多利亚、利底亚、混合利底亚音阶。
- (5) 弹出指定调式的主音、属音、下属音、中音、下中音、导音、上主音。

第七章 音 程

第一节 音程 旋律音程 和声音程

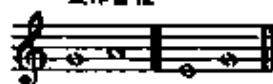
什么叫音程？两个音级在音高上的相互关系叫做音程。

先后弹奏的两个音形成旋律音程。

同时弹奏的两个音形成和声音程。

旋律音程书写时要错开，和声音程书写时要上下对齐，和声二度中的低音在左面，高音在右面，两个音紧靠在一起。

例 156 旋律音程



例 157 和声音程



音程中下面的音叫根音，上面的音叫冠音。

例 158



旋律音程依照它进行的方向分上行、下行、平行三种。

例 159



所有和声音程和上行旋律音程都是由根音读至冠音。下行旋律音程和平行旋律音程,读时要说明进行的方向,例如C到平行的C, D到下面的G等。

第二节 音程的级数和音数

音程是用音程的级数和音数来说明的,两者缺一不可。

音程在五线谱上所包含的线与间的数目,叫做音程的度数。五线谱的每一线或间就叫做一度。如同一线上或间内构成的音程叫做一度,相邻的线与间构成的音程叫做二度。相邻的线或间构成的音程叫做三度。余类推。

音程的度数用阿拉伯数字标记。下面是由C向上和向下构成的八度以内的音程。

例 160



音程中所包含的半音或全音的数目,叫做音程的音数。

音程的音数是用分数、整数和带分数来标记的,如 $\frac{1}{2}$ 、1、 $1\frac{1}{2}$ 等。

为了区别级数相同而音数不同的音程,还要用文字来加以说明,如大、小、增、减、倍增、倍减、纯等(一度、四度、五度 八度没有大小,二度、三度、六度、七度没有纯)。这些说明语,写在表示音程级数的前面,如纯五度、大六度等。

第三节 自然音程和变化音程

纯音程、大音程、小音程、增四度和减五度叫做自然音程。

1. 纯一度 音数为 0 的一度叫做纯一度。如 C 到 C、 $\sharp D$ 到 $\sharp D$ 等。

2. 小二度 音数为 $\frac{1}{2}$ 的二度叫做小二度。如 E 到 F、 $\sharp F$ 到 G 等。

3. 大二度 音数为 1 的二度叫做大二度。如 C 到 D、E 到 $\sharp F$ 等。

4. 小三度 音数为 $1\frac{1}{2}$ 的三度叫做小三度。如 E 到 G、F 到 $\flat A$ 等。

5. 大三度 音数为 2 的三度叫做大三度。如 C 到 E、D 到 $\sharp F$ 等。

6. 纯四度 音数为 $2\frac{1}{2}$ 的四度叫做纯四度。如 C 到 F、F 到 $\flat B$ 等。

7. 增四度 音数为 3 的四度叫做增四度。如 F 到 B、C 到 $\sharp F$ 等。

8. 减五度 音数为 3 的五度叫做减五度。如 B 到 F、C 到 $\flat G$ 等。

9. 纯五度 音数为 $3\frac{1}{2}$ 的五度叫做纯五度。如 C 到 G、B 到 $\sharp F$ 等。

10. 小六度 音数为 4 的六度叫做小六度。如 E 到 C、 $\sharp F$ 到 D 等。

11. 大六度 音数为 $4\frac{1}{2}$ 的六度叫做大六度。如 C 到 A、 $\sharp D$

到 $\sharp B$ 等。

12. 小七度 音数为5的七度叫做小七度。如G到F、C到 $\flat B$ 等。

13. 大七度 音数为 $5\frac{1}{2}$ 的七度叫做大七度。如C到B、D到 $\sharp C$ 等。

14. 纯八度 音数为6的八度叫做纯八度。如 c^1 到 c^2 、D到d等。

在五线谱上相邻的两条线或两个间永远构成三度音程，隔一条线的两条线或隔开一个间的两个间永远构成五度音程，隔两条线的线和隔开两个间的间永远构成七度音程。

增四度和减五度，由于它们包含着三个全音，故又称三整音或三全音。

以上这些音程(纯音程、大音程、小音程及三整音)，在音乐中具有重要的作用，从音乐史方面来说，它们产生在其他音程之前，因而被称为基本音程。

下面是由C向上构成的自然音程一览表：

例 161

度	一度	二度		三度		四度		五度		六度		七度		八度
种类	纯	小	大	小	大	纯	增	减	纯	小	大	小	大	纯
音数	0	$\frac{1}{2}$	1	$1\frac{1}{2}$	2	$2\frac{1}{2}$	3	3	$3\frac{1}{2}$	4	$4\frac{1}{2}$	5	$5\frac{1}{2}$	6



自然音程可以由任何音级开始，向上或向下构成。

一切增减音程(增四度、减五度除外)和倍增、倍减音程，都叫做变化音程。

变化音程是由自然音程变化而来的。

将冠音升高或将根音降低,可使音程音数增加,反之将冠音降低或将根音升高,则可使音程音数减少。

级数相同而音数不同的音程,其相互关系如下:

大音程和纯音程增大变化半音时,成为增音程。

例 162



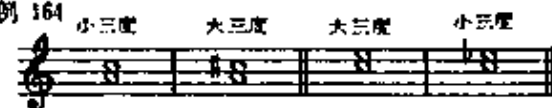
小音程和纯音程减少变化半音时,成为减音程。但减一度不可能,因为一度音程不管作何变动,都只能使音程的音数增加。

例 163



小音程增大变化半音,成为大音程,大音程减少变化半音,成为小音程。

例 164



增音程增大变化半音成倍增音程,最常用的倍增音程有倍增一度、倍增四度、倍增八度。

例 165

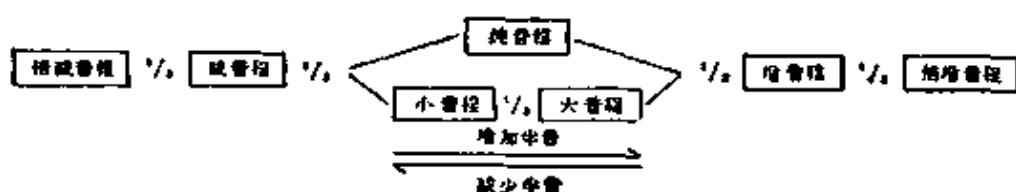


减音程减少变化半音成为倍增音程，最常用的倍增音程有倍增五度和倍增八度。



现将级数相同而音数不同的各种音程的相互关系列表如下：

例 167



第四节 单音程与复音程

不超过八度的音程叫做单音程。

超过八度的音程叫做复音程。

复音程就是单音程加上一个、二个、三个、四个纯八度而成。



因此复音程的名称就是在单音程的名称前面加上隔开几个八度而成。如隔开一个八度的大二度、隔开两个八度的大二度等。

不超过两个八度的复音程，还有它们独立的名称，这些名称是根据它们所包含的级数而来的。

例 169

九 度——隔一个八度的二度
 十 度——隔一个八度的三度
 十一度——隔一个八度的四度
 十二度——隔一个八度的五度
 十三度——隔一个八度的六度
 十四度——隔一个八度的七度
 十五度——两个八度

关于音程的性质(大、小、增、减、纯等), 则按照单音程的名称而不变。

例 170



第五节 音程的转位

音程的根音和冠音相互颠倒, 叫做音程转位。

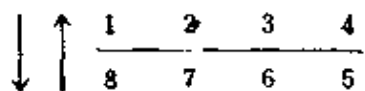
音程转位可以在一个八度内进行, 也可以超过八度。音程转位时可以移动根音或冠音, 也可以根音冠音一齐移动。

例 171



音程转位时有下列规律:

1. 所有音程分为两组, 它们是可以相互颠倒的。



可以颠倒的音程总和是 9，因此我们若要知道某一音程转位后成几度音程，便可以从 9 中减去原来音程的级数，例如：

七度(7)转位后($9 - 7 = 2$)成二度，其他依此类推。

2. 除了纯音程外，其它音程转位后都成为相反的音程：

纯音程转位后成为纯音程，

大音程转位后成为小音程。

小音程转位后成为大音程，

增音程转位后成为减音程，但增八度转位后不是减一度，而是减八度。

减音程转位后成为增音程，

倍增音程转位后成为倍减音程，

倍减音程转位后成为倍增音程。

例 172

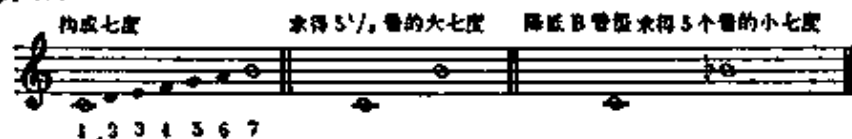


第六节 构成和识别音程的方法

构成和识别音程的方法是多种多样的，至于那种方法最好，则须根据每个人的不同条件而定。

构成和识别音程的基本方法是根据音程的音数和级数。例如要在 C 上构成小七度时，首先要将音程的级数构成七度，然后再根据需要来调整音程的音数，求得所要构成的音程。

例 173



C到 \flat B包含了七个音级，音数是5，所以是小七度。

用这种方法来构成和识别音程，必须熟练地掌握音程所包含的音数，但这是相当困难的，所以这种方法在实际中应用得不多。

构成和识别音程的第二种方法是利用狭小音程，但用这种方法必须首先掌握狭小的音程。

构成大小二度没有辅助办法。

构成小三度——大二度和小二度的结合。

构成大三度——两个大二度的结合。

构成纯四度——大二度和小三度或者小二度和大三度的结合。

构成增四度——大二度和大三度的结合。

构成减五度——两个小三度的结合。

构成纯五度——大三度和小三度的结合。

构成小六度——纯四度和小三度的结合。

构成大六度——纯四度和大三度的结合。

构成小七度——纯五度和小三度的结合。

构成大七度——纯五度和大三度的结合。

这种方法虽然比较麻烦，但在视唱练耳课中利用已掌握的狭小音程来构成广音程却是很有效果的。

构成和识别音程的第三种方法是将音程与基本音级间的音程作比较，根据级数相同而音数不同的各种音程的相互关系来求得

结论。例如要在C上构成小七度，首先和基本音级C到B这个音程来比较，C到B是大七度，故在C上构成小七度应是C到 \flat B。用这种方法来构成和识别音程比较简便，但须要记熟基本音级间所形成的各种音程。

构成和识别广音程，则还可利用音程转位。例如要D上构成大七度，可先向相反的方向构成小二度，再将它转位便可。

例 174



应用这种方法必须先掌握狭音程。

第七节 等 音 程

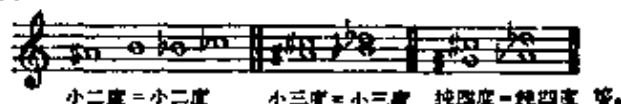
两个音程孤立起来听时，具有同样的声音效果，但在乐曲中的意义和写法不同，这样的音程叫做等音程。

等音程是由于等音变化而产生的。

等音程有两类：

1. 音程中的两个音不因为等音变化而更改音程的级数：

例 175



2. 由于等音变化而更改音程的级数：

例 176

音数	自然音阶	增减音程
0	纯一	减二
$\frac{1}{2}$	小二	增一
1	大二	减三
$1\frac{1}{2}$	小三	增二
2	大三	减四
$2\frac{1}{2}$	纯四	增三
3	增四	减五
3	减五	增四
$3\frac{1}{2}$	纯五	减六
4	小六	增五
$1\frac{1}{2}$	大六	减七
5	小七	增六
$5\frac{1}{2}$	大七	减八
6	纯八	增七, 减九

从上表可以看出，每个自然音程(三整音除外)也就是最简单的和使用最多的音程，它们的等音程是某种增减音程。

等音程主要在转调中使用。

第八节 协和音程与不协和音程

按照和声音程在听觉上所产生的印象，音程可分为协和的及不协和的两类。

听起来悦耳、融合的音程，叫协和音程。

协和音程可分为三种：

1. 极完全协和音程 即声音完全合一的纯一度和几乎完全合一的纯八度。

2. 完全协和音程 即声音相当融合的纯五度和纯四度。

3. 不完全协和音程 即不很融合的大小三度和大小六度。

极完全协和音程和完全协和音程的特性是声音有点空，而不完全协和音程的声音则较为丰满。

听起来比较刺耳，彼此不很融合的音程叫做不协和音程。大小二度、大小七度及所有增减音程(包括增四、减五度音程)倍增、倍减音程都属于这一类。

音的协和与不协和，除决定于物理方面的音的振动数比的复杂程度外，音程各音的调式意义也能够严重地改变音程的不协和性，例如孤立听一个小二度音程时，会感到非常刺耳，但在一定的调式体系中，在适当的条件下，却会变得柔和起来。

例 177



例 178

杨庶正：《快乐的舞蹈》



上例可以清楚地表现出音程在音乐中的作用和物理上的作用的不同。

在等音程一节中曾指出过,除三整音外,一切增减音程的等音程和某些自然音程是相符合的,因而许多增减音程的等音程是协和音程。由此似乎可以推论出,既然增减音程的等音程和协和音程相符合,那么它们的不协和只是理论上的问题而已。其实不然,因为增减音程的不协和性,在一定的调式体系条件下,在音乐的前后关系中,是可以清楚地被听出来的。

例 179



前面所讲的关于单音程的诸问题,也同样适用于相当于这些单音程的复音程。

协和音程转位后仍为协和音程,不协和音程转位后仍为不协和音程。

第九节 稳定音程与不稳定音程

在两个音的同时结合中,音程可分为协和的与不协和的两种,从构成音程各音的稳定与不稳定方面来看,音程又可分为稳定的与不稳定的两种。

由稳定音级构成的音程,叫做稳定音程。

前面已经讲过,在以五声音阶为基础的调式体系中,由于和声处理的不同,稳定音级也可能是各异的。因此,在这里就很难笼统地说哪些音程是稳定的,哪些是不稳定的,这只有对具体的音进行具体的分析后才能确定。如下例和例71都是徵调式,但前者是以 I ■ V 级作为稳定音级,而后者则是以 I ■ IV ■ V 级为稳定音级,因此,这两首乐曲的稳定音程也就不同了。



在大小调体系中,由 I ■ V 级构成的音程是稳定音程,以C大调为例:



由不稳定音级或由一个稳定音级和一个不稳定音级所构成的音程都是不稳定音程。不稳定音程由于它的不稳定，因此需要解决。解决不稳定音程最简单的方法就是使不稳定音进到最近的稳定音，解决时要避免平行五度和平行八度的进行。



音程的稳定及不稳定和音程的协和及不协和，这是完全不同的两回事，不应混同。

第十节 调式中的音程

在不同的调式体系中，或是在同一调式的不同音级上所构成的同一音程，其调式意义及表现特性都是完全不同的，因此，熟知各种调式体系中的各种调式所产生的音程，及这些音程产生在哪些调式音级上，是非常重要的。

在五声调式中，只有纯一度、大二度、小三度、纯四度及这些音程的转位音程。（见例183）

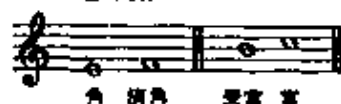
在六声调式中，由于清角和变宫两音的加入，而产生了五声调式中所没有的小二度音程。（见例184）

例 183

音程的名称	该音程的数目	在哪些调式音级上(以C宫系统为例)
纯一度	5	
大二度	9	
小三度	2	
大三度	1	
纯四度	4	
纯五度	4	
小六度	1	
大六度	2	
小七度	3	
纯八度	5	

例 184

C 宫系统:



另外也增加了许多别的新音程:

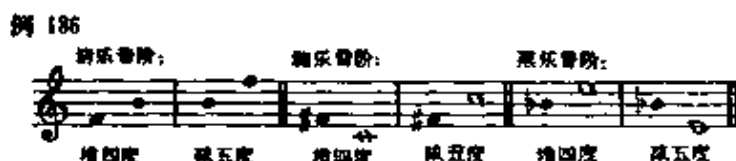
例 185

C 宫系统:

由清角产生的新音程



在七声调式中，由于清角和变宫的同时加入，（在雅乐音阶中是变徵和变宫，在燕乐音阶中是清角和闰），因而产生了五声调式和六声调中所没有的增四度和减五度音程：



除增四度和减五度音程外，在七声调式中也增加了许多别的新音程，现将清乐各种调式（以C宫系统为例）所产生的音程列表如下：（见例187）

雅乐音阶和燕乐音阶所产生的音程的类别和数量，和清乐音阶完全一样，所不同的只是在于产生这些音程的调式音级。由于这两种调式在实际的应用中不象清乐音阶那样普遍，故对这两种调式中所产生的音程，不再一一列举。

自然大调及自然小调中所产生的音程的类别和数量，以及产生这些音程的调式音级，和清乐音阶的宫调式及羽调式完全一样，这里不再赘述。

在和声调式中，由于大调第Ⅵ级的降低，小调第Ⅶ级的升高，因而产生了自然大小调中所没有的增二度、减七度、增五度、减四度音程，这些音程由于为和声调式所特有，故又叫做和声调式的特性音程。（见例188）

音程的名称	该音程的数目	在哪些音级上构成
纯一度	7	宫 商 角 徵 羽 变宫 变宫
小二度	2	
大二度	6	
小三度	4	
大三度	3	
纯四度	6	
增四度	1	
减五度	1	
纯五度	6	
小六度	3	
大六度	4	
小七度	5	
大七度	2	
纯八度	7	

例 188

C 和声大调 增二度 减七度 增五度 减四度

产生的音程: $\text{VI}-\text{VII}$ $\text{VII}-\text{VI}$ $\text{III}-\text{V}$ $\text{IV}-\text{III}$

a 和声小调 增二度 减七度 增五度 减四度

产生的音程: $\text{VI}-\text{VII}$ $\text{VII}-\text{VI}$ $\text{III}-\text{V}$ $\text{IV}-\text{III}$

和声调式中的音程也无须一一熟记,除特性音程外,只须熟知下列音程即可:

1. 小二度:

例 189

C 大调: $\text{II}-\text{I}$ $\text{I}-\text{II}$ $\text{III}-\text{I}$

a 小调: $\text{II}-\text{I}$ $\text{I}-\text{II}$ $\text{III}-\text{I}$

2. 大三度和小三度:

例 190

大三度 小三度

C 大调: $\text{I}-\text{III}$ $\text{I}-\text{II}$ $\text{II}-\text{I}$ $\text{I}-\text{IV}$ $\text{II}-\text{IV}$ $\text{IV}-\text{II}$ $\text{IV}-\text{I}$

大三度 小三度

a 小调: $\text{I}-\text{IV}$ $\text{I}-\text{III}$ $\text{II}-\text{I}$ $\text{I}-\text{II}$ $\text{II}-\text{IV}$ $\text{IV}-\text{II}$ $\text{IV}-\text{I}$

3. 增四度和减五度:

例 191

增四度 减五度

C 大调: $\text{IV}-\text{VII}$ $\text{III}-\text{VI}$ $\text{VII}-\text{IV}$ $\text{VI}-\text{III}$

增四度 减五度

a 小调: $\text{IV}-\text{VII}$ $\text{III}-\text{VI}$ $\text{VII}-\text{IV}$ $\text{VI}-\text{III}$

如果已经熟知各种调式所产生的各种音程，那么要知道某一音程是属于何调是不困难的。例如要找出 $\flat E$ 到 $\sharp F$ 这个增二度属于何调，可根据：

1. 增二度音程为和声调式的特性音程，因此一定属于和声调式。

2. 又知增二度是产生在和声调式的第Ⅵ级与第Ⅶ级上，故可以肯定该音程是属于G和声大小调。

又如，要找出A到 $\flat B$ 这个小二度属于何调，可根据：

1. 五声调式中没有小二度，故不可能产生。

2. 清乐音阶中有两个小二度，一个是角与清角之间，一个是变宫与宫之间。假如将A到 $\flat B$ 理解为角与清角，那么该音程是属于F宫系统各调，如果将A到 $\flat B$ 理解为变宫到宫，那么它是属于 $\flat B$ 宫系统。根据同理，也可以将这个音程理解为F宫和 $\flat B$ 宫的六声调式，也可以理解为F自然大调(第Ⅲ级到第Ⅳ级)或 $\flat B$ 自然大调(第Ⅶ级到第Ⅰ级)以及g自然小调(第Ⅲ级到第Ⅳ级)、d自然小调(第Ⅴ级到第Ⅵ级)，当然还可以理解为雅乐音阶、燕乐音阶、和声大小调及特种自然大小调等。

识别音程所属的调性，可根据表示音组织的调号及雅乐音阶、燕乐音阶、和声调式中的临时记号。例如D到 $\sharp F$ 这个音程，一定属于一个升号(因为有 $\sharp F$)到三个升号(因为有还原D)以内的各调。当然也可能属于g和声小调($\sharp F$ 为升Ⅶ级)、 $\sharp F$ 和声大调(D为降Ⅵ级)、燕乐E宫系统各调(D为闰)、雅乐C宫系统各调($\sharp F$ 为变徵)。但是五声的G宫系统和A宫系统不可能，燕乐的G宫系统和雅乐的A宫系统也不可能，e和声小调和A和声大调也不可能，因为在这些调式中不可能产生D到 $\sharp F$ 这个音程。

第十一节 不协和音程的解决

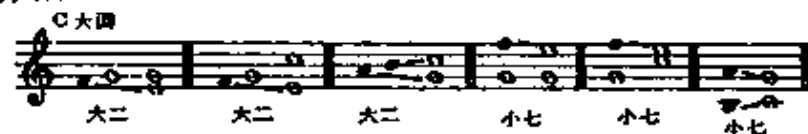
不协和音程进到协和音程，叫做不协和音程的解决。

研究不协和音程的解决，照例应以调式为基础。因为脱离了调式就无法确定音的倾向性，而不协和音程的解决，却是以不稳定音到稳定音的倾向为基本原则的。当不协和音程进行解决时，不稳定音按照其倾向进到最近的稳定音，稳定音可以保持在原位不动或进到其他稳定音。当然这不是不协和音程唯一的解决原则，不协和音程的解决是多种多样的，这里我们只能谈其最简单的也是最常见的解决方式。

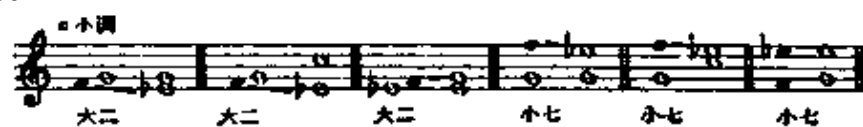
关于增减音程的解决，除了以上所谈的基本规则外，增音程解决时要使音程扩大，减音程解决时则要使音程缩小。

不协和音程的解决，在不同调式体系中，有其共同的规律，也有其不同的地方，这种不同主要决定于旋律进行的基本特点，因此，在解决不协和音程时，必须明确该音程所属的调性，也只有明确调性之后，才可能确定那些音是不稳定的，应如何进行解决。

例 192



例 193



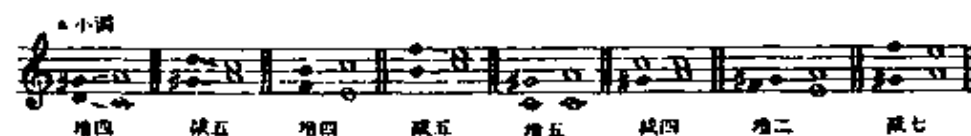
例 194



例 195



例 196



例 197 郑律成:《我们多么幸福》



例 198

王建中:《青海民歌》



例 199

丁善德:《郊外去》



例 200

黎英海编曲:《小情人》



例 201

贺绿汀：《牧童短笛》



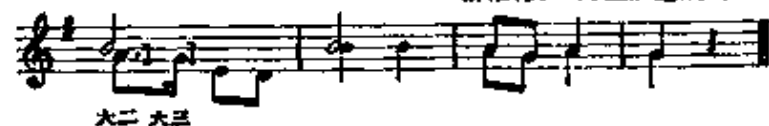
例 202 Allegro 热烈地 (♩ = 120)

黄虎威：《阿坝夜会》



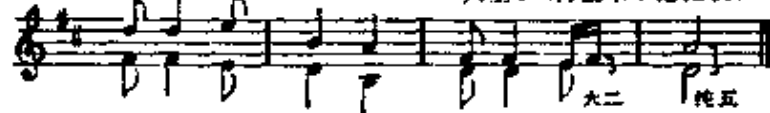
例 203

游淮舟：《跨上跃进战马》



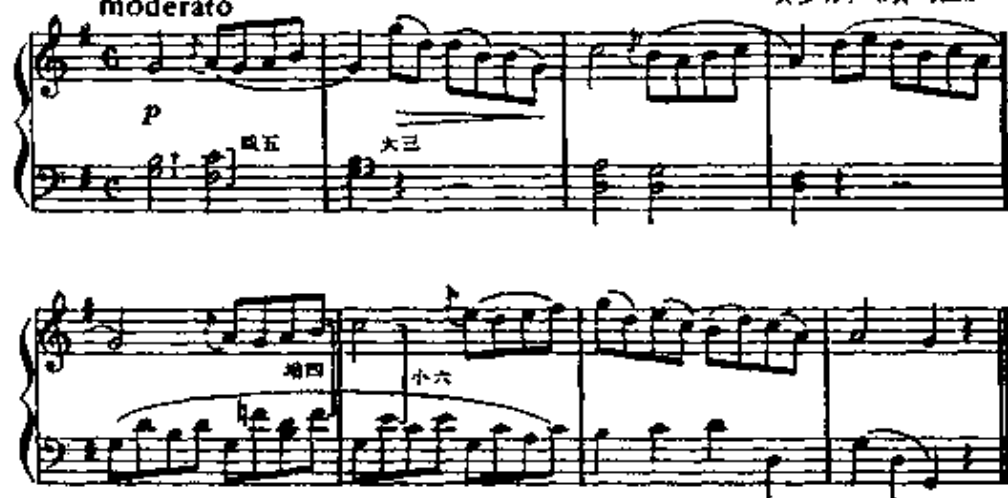
例 204

火壁：《村里来了拖拉机》



例 205

贝多芬：《奏鸣曲》



例 206 Vivo

拉科夫:《小溪谐曲》



例 207 moderato

普罗科菲耶夫:《悔悟》



例 208

盖其格:《小品》



例 209

黎英海编曲:《开花调》



例 210

黎英海编曲:《采茶扑蝶》



第十二节 音程在音乐中的应用 及其表现特性

前面已经讲过,孤立的一个音、一个和弦是不能表现什么音乐思想的,但两个音结合在一起,在一定的节奏和音色中,却能表现出一定的情感。认为音程是音乐表现的基本要素之一是正确的。实质上,旋律就是音程在一定节奏节拍关系中的表现。在旋律进行中,自然音程起着主要的作用。

音程的旋律形式与和声形式在音乐表现中是不相同的。旋律进行的方向对旋律音程的表现有着重大关系,而音程的协和与不协和、稳定与不稳定对和声音程的表现力则有着重大的意义。

音程的大小、构成音程各音的调式意义以及节奏、音色等对音程的表现力有着重大的关系,由于乐曲前后的气势、风格、具体的思想内容、音乐思维体系的不同,同一音程也可能具有不同的意义。但音程中存在着某些稳定的特性则也是毫无疑问的,这些特性为音程表现力的产生创造了可能性。

根据音程中两音之间的距离,音程被分为狭的(同度、二度、三度)和广的(四度、五度、六度、七度、八度等)两种。

旋律中应用得最多的是狭音程,广音程则用得较少。由狭音程构成的曲调,一般具有平和、安静的感觉。

例 211

蔡余文编曲:《半个月亮爬上来》



由广音程构成的旋律往往表现出一种开阔、跳跃的情感。

例 212

绥远民歌：《打连城》



旋律一度是作为同音重复的旋律发展因素之一。

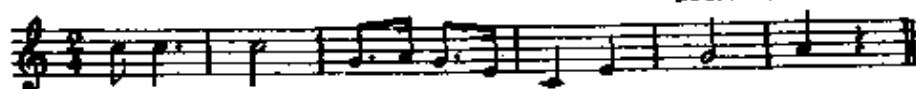
例 213

Allegretto 有力

星海：《救国军歌》



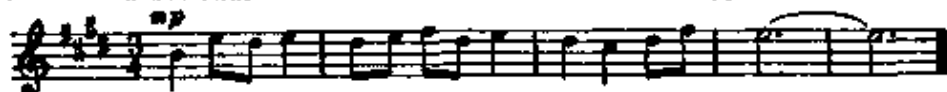
麦新：《大刀进行曲》



旋律小二度是旋律进行中最典型最剧烈的音程之一，导音的倾向与小二度的这一特点有关。我们可以随意抽出调式中的两个音，将它们构成小二度，并以同等的时值、同等的力度来弹奏它，在我们的意识中，将会主观地将其中的一音理解为基音，而将另一音理解为这一基音的上导音或下导音。

例 214 活泼、热情

哈萨克民歌：《玛依拉》



旋律大二度，是自然调式体系中旋律流畅进行的基本音程，特别在五声音阶调式中，这一音程的特性，表现得十分清楚。

例 215 愉快、活泼

丁善德编曲，《太阳出来喜洋洋》



旋律三度，在大小调体系中和以五声音阶为基础的调式体系中，其表现特性有着明显的不同。

在五声调式中，旋律小三度和旋律大二度同样是旋律流畅进行的基本音程，在这里小三度音程的进行是级进而不是跳进。

例 216

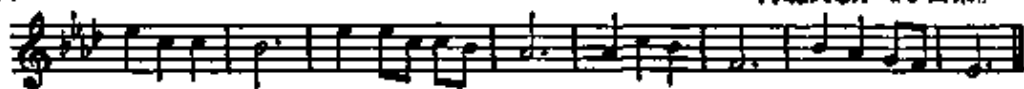
李焕之：《社会主义好》



旋律大三度在五声调式中较少应用，偶尔出现时也不象在大小调体系中那样，表现出鲜明的大调调性的特性。

例 217

河北民歌：《小白菜》



在大小调体系中，大三度永远表现出大调的特性，而小三度则永远表现出小调的特性。大小三度在相互对比的关系中，则能更清楚地表现出各自的特征。

例 218

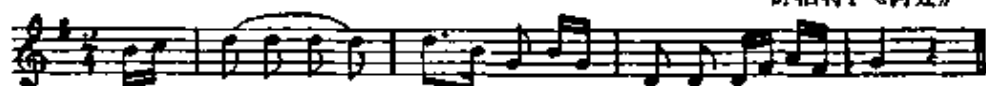
鲍罗丁：《密林之歌》



在旋律进行中,旋律三度有时服从于三和弦的整个表现力,而失去它们独立的表现特性。

例 219

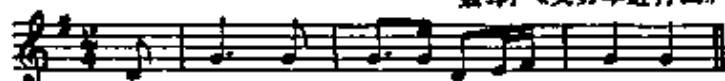
舒伯特:《何处》



旋律四度在进行中有着不同的作用,弱起上行的旋律四度,具有鲜明的战斗性和号召性。

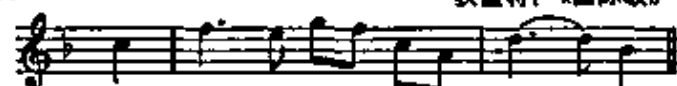
例 220

聂耳:《义勇军进行曲》



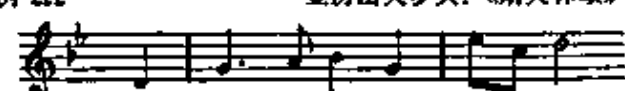
例 221

狄盖特:《国际歌》



例 222

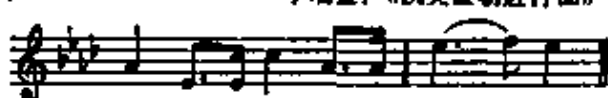
亚历山大罗夫:《斯大林颂》



下行四度则往往具有雄伟、沉着、肯定、有力的特点。

例 223

李瑞星:《抗美援朝进行曲》



例 224

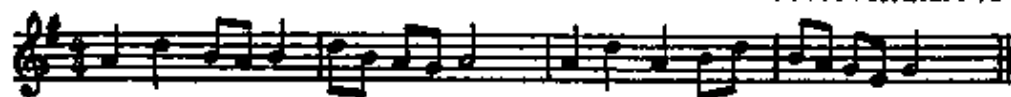
陕北民歌:《翻身道情》



在一拍或一小节中的上行四度和弱起的上行四度有所不同,它往往具有一种抒情的性质。

例 225

山东民歌:《沂蒙山小调》



例 226

陕北民歌:《脚夫调》



但不管哪一种四度,主属的关系却是十分清楚的,即四度下面的音永远具有属的性质,而上面的音则具有主的性质。

旋律五度一般的表现力是它的开阔性和旋律的中心作用。主、属、下属就是这一中心作用的表现。因此,五度在音乐表现中有着独特的意义。

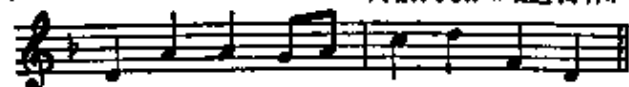
例 227

刘铁山、茅沅:《瑶族舞曲》



例 228

内蒙民歌:《嘎达梅林》



旋律六度往往是旋律的开始音调。(第Ⅴ级到第Ⅰ级)。也是旋律高潮音程之一。

例 229

庄映:《我爱我的祖国》



例 230

瞿希贤:《我们是春天的鲜花》



例 231

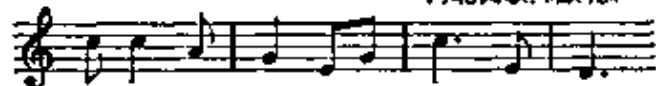
比尔·狄盖特:《国际歌》



在五声调式中，大三度的转位——小六度却是常见的音程，而且往往不给人一种大跳的感觉，相反，倒有某些级进音程的特点。

例 232

河北民歌：《献花》



例 233

陕西民歌：《对花》



旋律小七度在五声调式中和六度音程一样，往往具有级进的效果。

例 234

稍快 稍快地

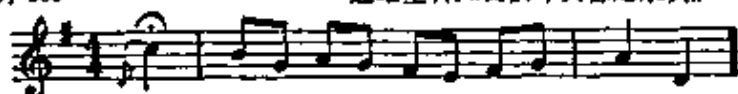
陕西民歌：《送大哥》



在大小调体系中，小七度往往表现出属七和弦中根音和七度音的特征。

例 235

达维坚科：《我们今天都是水兵》



旋律小七度也具有旋律高峰音程的表现特征。

例 236

冼星海：《工人真光荣》



旋律大七度由于它的过于宽广而较少应用。

例 237

威尔第:《阿依达二重唱》



旋律八度和六度、七度一样,具有高峰音程的特征。

例 238

时乐蒙:《歌唱二郎山》



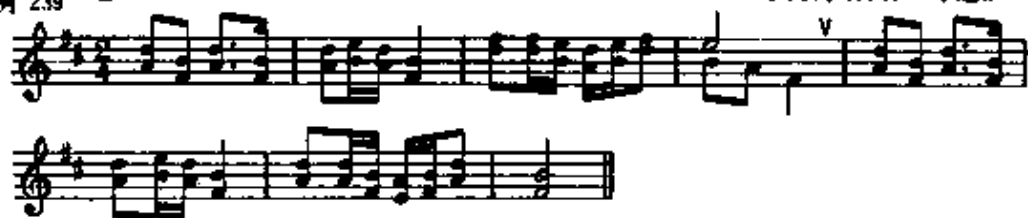
和声音程有协和的与不协和的两种。

在多声部音乐中,使用最多的是协和音程,不协和音程的使用是有限制的。但这不是说,不协和音程在音乐中不能使用,相反,为了音乐表现上的需要,不协和音程不但许可,而且是必须的。

协和音程给人一种协调、平静、柔美之感;不协和音程给人一种紧张、尖锐、矛盾、不安之感。

例 239 Lento

黎英海编曲:《十送》



例 240

杨庶正:《悲歌》



和声一度是两个声部在一个音中的融合,它的特点是严整协调一致。是支声复调音乐的特征。

例 241 $\text{♩} = 76$

广西民歌：《我们的楼楼》



和声小二度, 这是一个非常不协和的音程, 构成该音程的两个音似乎永远无法融合在一起。

例 242 Allegro

江静：《红头绳》



和声大二度也是相当不协和的, 但用来模仿打击乐却有着很好的效果。

例 243

丁善德：《晓风之舞》



和声大二度单独发响时, 是相当不协和的。但在适当的条件下, 在不同的调式体系中, 在具有明显和声意义的和声中, 却可以大大减弱这一音程的不协和性。

例 244

江定仙：《推炒面》



和声三度和旋律三度一样，在大小调体系中最能说明大小调调性的特征，并成为大小调体系中构成二部歌曲的基础。

例 245

捷克民歌：《跳吧，跳吧》



和声纯四度在以五声音阶为基础的调式体系中，起着重大的作用，在二部歌曲中被广泛地应用。

例 246

恒中权：《可怜的美国山药蛋》



和声五度在大小调体系中表现出一种空的特性，因此在和声学中平行五度是被禁止使用的。但在五声调式中有时却有着很好的效果。

例 247 Lento

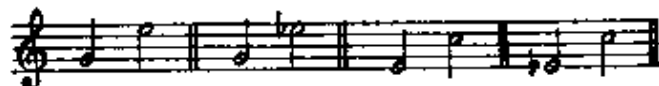
黎英海：《摇篮歌》





和声六度的表现力在某些方面类似三度的表现力。但它不象大小三度那样鲜明的表现出大小调的调性，六度音程在这方面有着它的不确定性。试听下列音程：

例 248



G 到 E 大六度表现出大调的特性，G 到 \flat E 小六度表现出小调的特征。但 E 到 C 这个小六度却又表现出大调的特征，而 \flat E 到 C 这个大六度反而表现出小调的特征。

和声七度与和声二度相近，不协和性是它的最显著特点，它往往是某一七和弦的化身。（见例197）

和声八度与和声一度相近，完全融合性是它的最大特点。

自然音程中的三整音（增四度减五度），不管是旋律形式或和声形式，其音响是紧张的、不寻常的，往往用来表现异常尖锐的、富于戏剧性的表情瞬间。

例 249

鲍罗丁：《伊戈尔王》第一幕终曲



变化音程一般比较少用，其共同的特点是急剧要求解决及其不协和性。

〔复习题〕

- (1) 什么叫做音程？什么是音程的根音？什么是音程的冠音？
- (2) 什么叫和声音程？什么叫旋律音程？
- (3) 音程的读法是怎样的？
- (4) 什么叫做音程的音数？什么叫做音程的级数？
- (5) 什么叫自然音程？什么叫变化音程？
- (6) 自然音程是否只能在基本音级上构成？
- (7) 三整音是自然音程还是变化音程？
- (8) 级数相同而音数不同的各种音程，其相互关系是怎样的？
- (9) 什么是单音程？什么是复音程？
- (10) 两个八度以内的复音程如何标记？
- (11) 什么叫音程转位？音程转位有哪些规律？
- (12) 构成和识别音程都有些什么方法？
- (13) 什么叫等音程？等音程有几种？
- (14) 什么叫协和音程？什么叫不协和音程？
- (15) 协和音程有几种？
- (16) 哪些音程是不协和的？
- (17) 协和音程转位后成什么音程？不协和音程呢？
- (18) 什么叫稳定音程？什么叫不稳定的音程？
- (19) 在五声调式中产生些什么音程？在哪些音级上？
- (20) 不稳定音程的解决根据什么原则？
- (21) 和五声调式相比，六声调式、七声调式都增加了些什么音

程？在哪些音级上？

(22)自然大小调都产生些什么音程？在哪些音级上？

(23)哪些音程叫做和声调式的特性音程？

(24)和声大调的特性音程产生在哪些音级上？和声小调呢？

(25)如何确定音程的调性？

(26)什么是不协和音程的解决？不协和音程的解决根据什么原则？

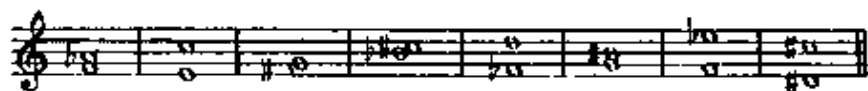
(27)各种自然音程的表现特性是怎样的？

练 习 六

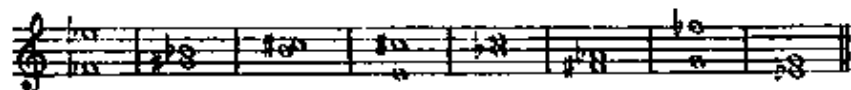
I、书写练习：

(1)由d¹开始向上写出八度以内的所有自然音程。

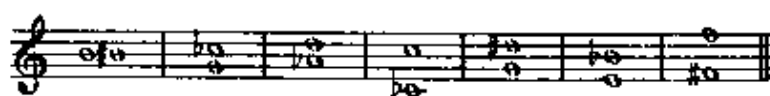
(2)将下列音程的冠音加以升高或降低，使其成为大音程，并标出原有音程和求得音程的名称。



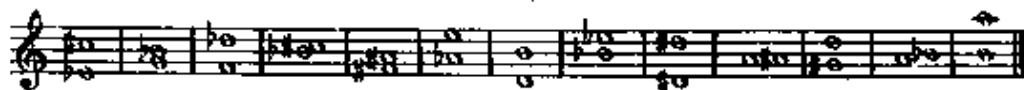
(3)将下列音程的根音加以升高或降低，使其成为小音程，并标出原有音程和求得音程的名称。



(4)将下列音程的冠音加以变动，使其成为纯音程，并标出原有音程和求得音程的度数。



(5) 将下列音程转位并标出原有音程和转位后的音程的名称。



(6) 在下列各音上向上构成指定的音程。

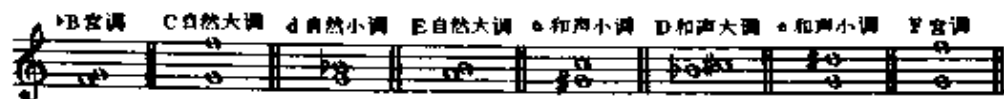


小六度 减四度 增八度 增二度 减三度 小七度 大二度 纯五度 小三度 减七度 增六度 大三度

(7) 以 e^1 为根音, 写出自然音程中的极完全协和音程、完全协和音程、不完全协和音程、不协和音程, 并标出音程的名称。

(8) 写出 F 和声大调、e 和声小调中的特性音程, 注明音程的名称并给予解决。

(9) 按照指明的调性解决下列音程。



(10) 在 A 五声宫调式和 D 自然大调中写出大二度和小三度音程, 并注明调式音级的名称。

I、口答练习:

(1) 从任何音级开始向上和向下说出各种音程。

(2) 说出各种音程的转位音程。

(3) 说出增音程和减音程的等音程。

(4)说出各种调式中所产生的音程及产生这些音程的调式音级。

(5)说出任何两个音所形成的音程名称。

(6)按照全音或半音关系，向上或向下说出下列旋律动机的严格模进。



例如:



II、钢琴练习:

(1)从任何音级开始，向上或向下弹出各种音程。

(2)弹出各种音程的转位音程。

(3)随意弹出一个音程，说出该音程的等音程。

(4)按照全音或半音关系，向上或向下弹出下列旋律动机的严格模进。

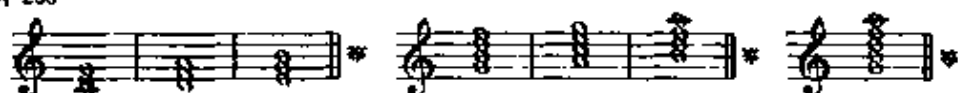


第八章 和 弦

第一节 和 弦

在多声部音乐中,可以按照三度关系排列起来的三个以上的音的结合,叫做和弦。

例 250



按三度关系构成的和弦,由于各音间保持着一定的紧张密度,音响谐调丰满,并合乎泛音的自然规律,因此,在多声部音乐中被广泛应用。但在一些音乐作品中,也可以遇到不是按三度关系构成的和弦,这些和弦对丰富和声的色彩有着积极的意义,故也不应忽视。

例 251

罗忠铭:《小奏鸣曲》



第二节 三 和 弦

由三个音按照三度关系叠置起来的和弦,叫做三和弦。

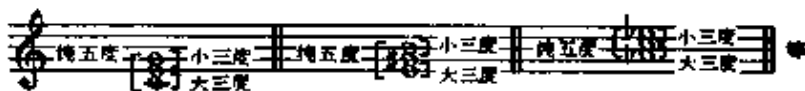
在三和弦中,下面的音叫做根音,或一度音,用数字1来代表;中间的音叫做三度音,用数字3来代表;上面的音叫做五度音,用数字5来代表。



三和弦的主要类型有:

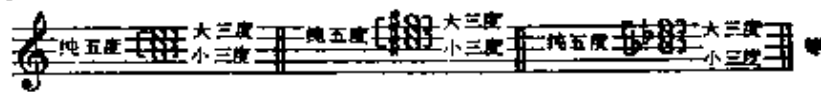
1. 大三和弦 根音到三度音是大三度,三度音到五度音是小三度,根音到五度音是纯五度。

例 253



2. 小三和弦 根音到三度音是小三度,三度音到五度音是大三度,根音到五度音是纯五度。

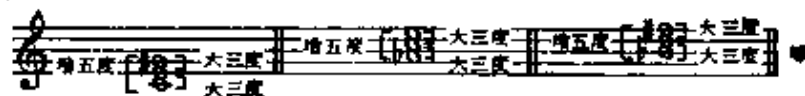
例 254



较少使用的类型有:

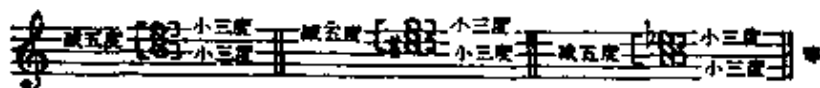
1. 增三和弦 根音到三度音和三度音到五度音都是大三度,根音到五度音是增五度。

例 255



2. 减三和弦 根音到三度音和三度音到五度音都是小三度, 根音到五度音是减五度。

例 256

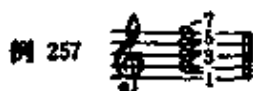


大小三和弦都是协和和弦, 因为其中所包含的音程都是协和音程(大三度、小三度、纯五度)。

增减三和弦都是不协和和弦, 因为其中的减五度和增五度是不协和音程。

第三节 七 和 弦

由四个音按照三度关系叠置起来的和弦, 叫做七和弦。七和弦下面的三个音和三和弦中的音一样, 叫做根音、三度音、五度音。第四个音因为与根音相距七度, 故叫做七度音, 用数字 7 来代表。七和弦的名称也是因为这个七度而得来的。



所有七和弦都是不协和和弦, 因为其中包含了不协和的七度音程。

七和弦的名称是按照所包含的三和弦的类别及根音与七度音之间的音程关系而定名的。

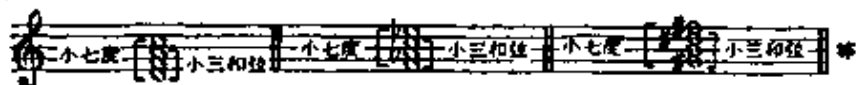
以大三和弦为基础, 根音至七度音为小七度的七和弦叫做大小七和弦(大调小七和弦)。

例 258



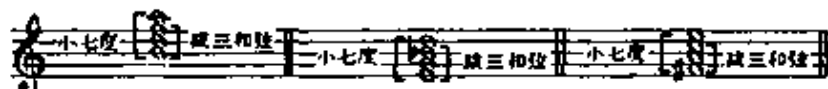
以小三和弦为基础, 根音至七度音是小七度的七和弦叫做小七和弦(小七和弦)。

例 259



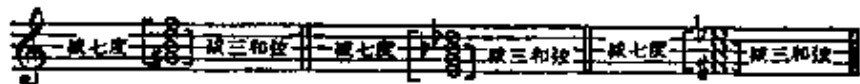
以减三和弦为基础, 根音至七度音是小七度的七和弦, 叫做减小七和弦(半减七和弦)。

例 260



以减三和弦为基础, 根音至七度音是减七度的七和弦, 叫做减减七和弦(减七和弦)。

例 261



除了上述较常用的四种七和弦外, 还有许多其他类型的七和弦, 例如增大七和弦、大大七和弦、小大七和弦等:

例 262

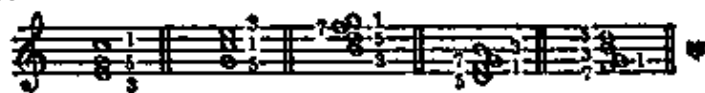


第四节 原位和弦及转位和弦

以和弦的根音为低音(最低的音)的和弦,叫做原位和弦(见例252—262)。

以和弦的三度音、五度音、七度音为低音的和弦,叫做转位和弦。

例 263



三和弦除了根音外,还有两个音,所以三和弦有两个转位。

以三度音为低音的三和弦叫做三和弦的第一转位,也叫做六和弦,用数字6来代表。

以五度音为低音的三和弦叫做三和弦的第二转位,也叫做四六和弦。

例 264



七和弦除根音外,还有三个音,所以七和弦有三个转位。

以三度音为低音的七和弦叫做七和弦第一转位,也叫做五六和弦。

以五度音为低音的七和弦叫做七和弦第二转位,也叫做三四和弦。

以七度音为低音的七和弦叫做七和弦的第三转位,也叫做二和弦。

例 265

原位 转位

大小七和弦

小小七和弦

减减七和弦

减小七和弦

第五节 构成和识别和弦的方法

构成和识别和弦的方法之一是记住和弦的音程结构,按音程结构去构成和识别和弦。例如我们已知大三和弦的音程结构是大三度加小三度,那么要在D音上构成大三和弦,便先构成D到 $\sharp F$ 这个大三度,再由 $\sharp F$ 到A构成小三度便可。

例 266

构成和识别和弦的另一种方法是:首先确定和弦的根音,根据根音构成或找出和弦的原位形式,再根据原位和弦来构成或识别转位和弦。例如要在G上构成小小七和弦 \flat ,首先要找出和弦根音E,在E音上构成原位小小七和弦,再将根音移高八度,求得G音上的小小七和弦 \flat 。

例 267

指定音 找出根音 构成原位和弦 转位

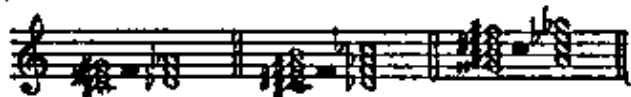
第六节 等 和 弦

两个和弦孤立起来听时,具有同样的声音效果,但在音乐中的意义不同,写法也不同,这样的和弦叫做等和弦。等和弦和等音程一样是由于等音变化而产生的。

等和弦有两类:

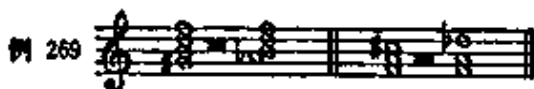
1. 和弦中的音不因为等音变化而更改音程的结构。

例 268



2. 由于等音变化而更改和弦的结构。

例 269



第七节 调式中的和弦

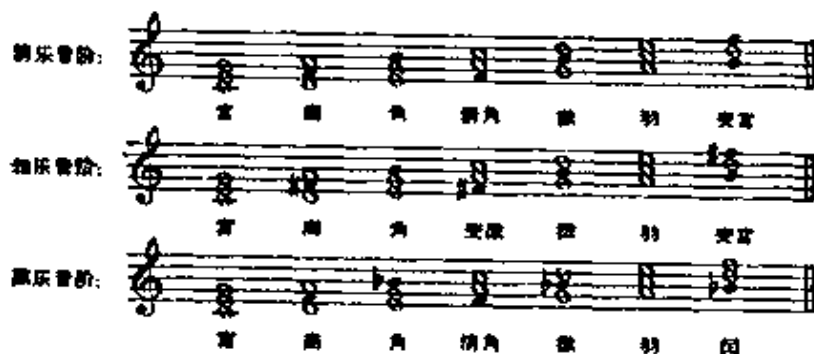
和弦和音程一样,在不同的调式体系中,或在同一调式的不同音级上所构成的同一和弦,其调式意义和表现特性是不同的。因此从调式意义上去领会和弦有着积极的意义。

在为旋律配置和声时,大都以七声调式为主,因此,我们这里所谈的调式中的和弦,也都是七声调式的。

以五声音阶为基础的三种七声调式,其各音级上所构成的三和弦如下:

例 270

以C宫系统为例



从上例可以看出,每一调式中都有三个大三和弦、三个小三和弦和一个减三和弦。但产生这些和弦的音级是不同的。现将三种调式中所产生的和弦按类别列表如下:

例 271

调式名称	大三和弦	小三和弦	减三和弦
清乐音阶	宫 清角 徵	商 角 羽	变宫
雅乐音阶	宫 商 徵	角 羽 变宫	清角
燕乐音阶	宫 清角 闰	商 徵 羽	角

在以五声音阶为基础的调式体系中,由宫音上构成的和弦称为宫和弦,由商音上构成的和弦称为商和弦,其他依此类推。另外调式中的和弦也用调式音级的号数来表示,如第Ⅰ级上的和弦用Ⅰ来表示,第Ⅱ级上的和弦用Ⅱ来表示等。除了上面两种标记之外,第Ⅰ级、第Ⅴ级、第Ⅳ级,还分别以主(T)属(D)下属(S)来标记。

为了清楚地表示和弦的类别,大三和弦和增三和弦用大写字母标记;小三和弦和减三和弦用小写字母标记。

大写字母: I II III IV V VI VII I, T D S

小写字母: i ii iii iv v vi vii i, t d s

在配置和声的实际应用中,多用清乐音阶,为了熟练地掌握各种清乐调式各音级上所产生的和弦,现以C宫系统为例,列表如下:

例 272

例 272 展示了以C宫系统为例的清乐调式各音级上所产生的和弦。图中列出了五种调式及其对应的和弦标记和传统名称：

- C 宫调式:** I (宫), II (商), III (角), IV (清角), V (徵), VI (羽), VII (变宫)
- D 商调式:** I (商), II (角), III (清角), IV (徵), V (羽), VI (变宫), VII (宫)
- E 角调式:** I (角), II (清角), III (徵), IV (羽), V (变宫), VI (宫), VII (商)
- G 徵调式:** I (徵), II (羽), III (变宫), IV (宫), V (商), VI (角), VII (清角)
- A 羽调式:** I (羽), II (变宫), III (宫), IV (商), V (角), VI (清角), VII (徵)

以五声音阶为基础的各种调式的和弦标记,除了宫、商、角、清角……等名称之外,其他标记都同样适用于大小调体系。

在大小调各音级上构成的三和弦如下:

例 273

例 273 展示了在大小调各音级上构成的三和弦。图中列出了四种调式及其对应的和弦标记和传统名称：

- C 自然大调:** I, II, III, IV, V, VI, VII
- A 自然小调:** i, ii, III, iv, V, vi, vii
- C 和声大调:** I, II, III, IV, V, VI, VII
- A 和声小调:** i, ii, III, iv, V, vi, vii

从上例可以看出，在自然大调中，Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ级上是大三和弦，Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ级上是小三和弦，Ⅶ级上是减三和弦。在自然小调中Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ级上是小三和弦，Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ级上是大三和弦，Ⅶ级上是减三和弦。在和声大调中Ⅰ、Ⅴ级上是大三和弦，Ⅱ、Ⅳ级上是小三和弦，Ⅲ、Ⅶ级上是减三和弦，Ⅵ级上是增三和弦。在和声小调中，Ⅰ、Ⅳ级上是小三和弦，Ⅴ、Ⅵ级上是大三和弦，Ⅲ、Ⅶ级上是减三和弦，Ⅱ级上是增三和弦。

在和声的表现中，第Ⅰ级(主音)、第Ⅴ级(属音)、第Ⅳ级(下属音)上的三和弦具有重大的意义，因此这三个和弦叫做正三和弦。其他各音级(Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ)上构成的三和弦叫做副三和弦。

在第Ⅴ级(属音)上构成的七和弦叫做属七和弦。

在第Ⅶ级(导音)上构成的七和弦，叫做导七和弦。

属七和弦和导七和弦都是不协和和弦，因此都需要进行解决。

属七和弦最普通的解决法就是进到主音三和弦。属七的解决照例是以不稳定音到稳定音的倾向为根据的，即第Ⅶ级和第Ⅲ级进到第Ⅰ级，第Ⅳ级进到第Ⅱ级，第Ⅴ级除在原位属七中进到第Ⅰ级外，在其他三个转位的属七和弦中都保持原位不动。例如：

例 274

C 大调 (或 小调)。



例 275

李重光：《舞曲》

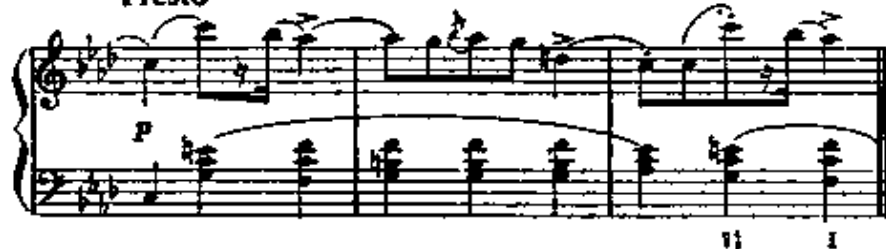




例 276

Presto

肖邦:《玛祖卡》



例 237

Adagio

海頓,《賽鳴曲》



导七和弦的解决是进行到重复三度音的主音三和弦。即第Ⅶ级进到第Ⅰ级,第Ⅱ级和第Ⅳ级进到第Ⅲ级,第Ⅵ级进到第Ⅴ级。例如:

例 278

C大調（或c小調）



第八节 和弦的应用及其表现特性

在多声部音乐中，应用得最多的是协和三和弦，即大小三和

弦。其次是增减三和弦和七和弦等不协和和弦。

大三和弦具有明亮的色彩，这种色彩是由于根音上的大三度造成的，大三和弦和大三度音程一样，往往用来说明大调的特征。

小三和弦和大三和弦相比，色彩比较暗淡，这种色彩是由于根音上的小三度造成的，小三和弦和小三度音程一样，最能说明小调的特征。

增三和弦具有向外扩张的特征，减三和弦具有向内紧缩的特征，一切不协和和弦都具有尖锐、紧张的特点。

和弦在实际应用中，往往在不同的八度中重复其全部音或其中的某几个音，和弦中的音全部出现时叫做完全和弦。



在二声部乐曲中，和弦音一定要被省略，为了辨认这些和弦，需要在想象中添补上所省略的音。和弦中的音没有全部出现叫做不完全和弦。



和弦可以用来作为旋律的伴奏，或将许多声部组织在一起，并也可以出现在旋律本身之中，即旋律按照和弦音而进行。

下面是和弦应用的一些曲例：

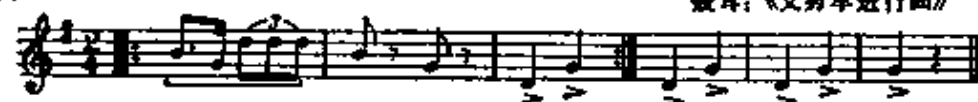
例 281 林里：《亲爱的北京》



例 282 张文翔：《我们快乐地歌唱》



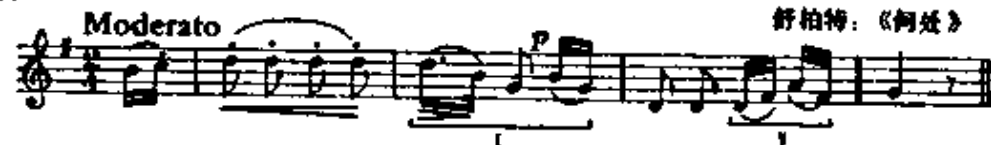
例 283 聂耳：《义勇军进行曲》



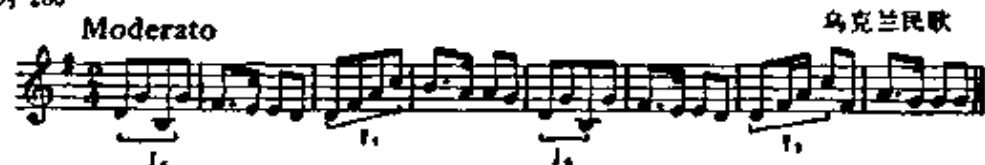
例 284 莫扎特：《小步舞曲》



例 285 舒伯特：《何处》



例 286



〔复习题〕

- (1) 什么叫做和弦?
- (2) 构成和弦的原则有哪些?
- (3) 怎样的和弦叫做三和弦? 三和弦有几种?
- (4) 各种三和弦的结构是怎样的?
- (5) 三和弦中哪些是协和的? 哪些是不协和的?
- (6) 什么叫做和弦的根音? 三度音? 五度音? 七度音?
- (7) 什么叫做七和弦? 常用的七和弦有哪些? 其结构是怎样的?
- (8) 什么叫原位和弦? 什么叫转位和弦?
- (9) 三和弦有几个转位? 叫做什么? 如何标记?
- (10) 七和弦有几个转位? 叫做什么? 如何标记?
- (11) 构成和弦的方法有哪些?
- (12) 什么叫等和弦? 等和弦有几种?
- (13) 在三种以五声音阶为基础的七声调式中, 各音级上都构成些什么三和弦? 有几个? 在哪些音级上?
- (14) 和弦的标记有哪些? 如何标记?
- (15) 在自然大小调中各音级上所构成的三和弦是怎样的? 在和声大小调中呢?
- (16) 什么叫做正三和弦? 副三和弦?

(17) 什么叫做主和弦、属和弦、下属和弦？

(18) 什么叫做属七和弦？导七和弦？

(19) 在大小调中，导七和弦和属七和弦如何解决？

(20) 大小三和弦的色彩有何不同？为什么？

(21) 不协和和弦的特征是怎样的？

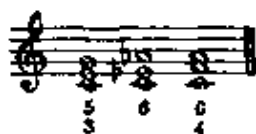
(22) 什么叫做完全和弦？什么叫做不完全和弦？和弦在音乐中的应用是怎样的？

练 习 七

I、书写练习：

(1) 以 D 为低音向上构成大、小、增、减三和弦的原位、第一转位、第二转位。例如：

以 C 为低音构成大三和弦的原位和转位



(2) 以 C 为低音向上构成大小七、小小七、减减七、减小七等七和弦的原位及其转位。

(3) 把基本音级作为和弦的根音、三度音、五度音，写出大小三和弦。

(4) 把 G 作为和弦的根音、三度音、五度音、七度音写出大小七、小小七、减减七、减小七等七和弦。

(5) 写出下列和弦的等和弦，并标出和弦的名称。



(6)在以D为宫的五种七声清乐调式中,写出正三和弦,并标出宫商角徵羽等和弦名称。

(7)写出E自然大小调、D和声大小调的正三和弦。

(8)在下列各音上按照要求构成和弦,解决之,并注明调性。



Ⅰ、口答练习:

(1)从任何一个音级向上构成大、小、增、减三和弦的原位和转位。

(2)从任何一个音级向上构成常用七和弦的原位和转位。

(3)说出各种三和弦、七和弦的原位、转位的音程结构。

(4)说出五种清乐调式,自然大、小调,和声大、小调,各音级上的三和弦各音。

(5)在所有自然大调及和声小调中说出属七和导七和弦(包括原位及转位),并解决之。

(6)在所有清乐调式、自然大调、和声小调中说出正三和弦各音。

Ⅱ、钢琴练习:

(1)由任何一音级向上弹出三和弦、七和弦(原位、转位)。

(2)在所有清乐调式、自然大调、和声小调中弹出正三和弦和副三和弦。

(3)在所有自然大调、和声小调中弹出属七和导七和弦的解决(原位及转位)。

第九章 节奏 节拍

第一节 节奏 节奏型

组织起来的音的长短关系,叫做节奏。

在整个乐曲或乐曲的部分中,具有典型意义的节奏叫做节奏型。

节奏型在音乐表现中具有重大的意义,单是节奏型本身就可以说明乐曲的某些类别,如进行曲、圆舞曲、玛祖卡舞曲等。当然,在创造音乐形象时单是一个节奏型是不够的,它还必须和其他音乐要素结合起来才行。

例 287

Allegro moderato

格里格:《圆舞曲》



在乐曲中运用某些节奏型的重复,对取得乐曲结构的统一是很有效果的。

例 288

丁善德：《节日舞》

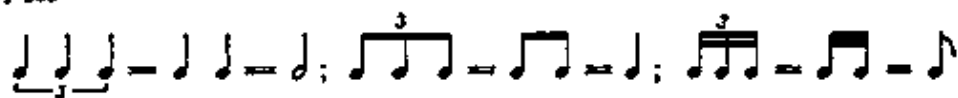


第二节 节奏划分的特殊形式

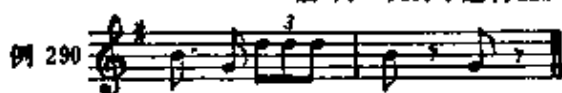
把音值自由均分,其数量与基本划分不一致,叫做节奏划分的特殊形式,也就是通常说的连音符。

假使把音值分成三部分来代替两部分,便形成了三连音,用数字 3 来表示。

例 289



冼星海：《义勇军进行曲》



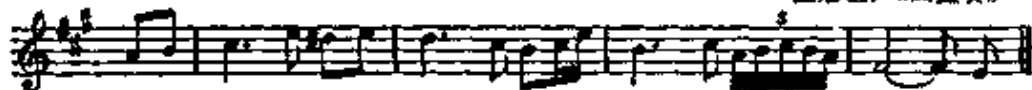
假使把音值分成五部分来代替四部分,便形成了五连音,用数字 5 来表示。

例 291



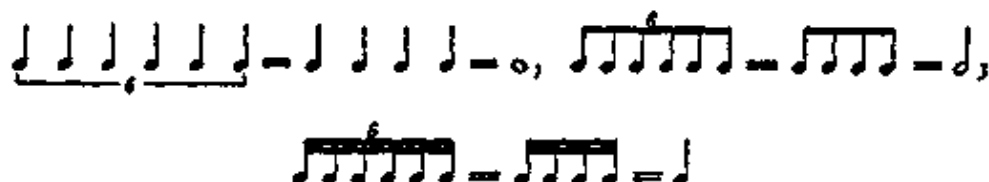
例 292

伍寒道：《四重奏》



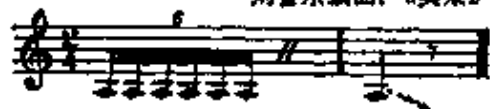
把音值分成六部分来代替四部分，便形成了六连音，用数字 6 来表示：

例 293



例 294

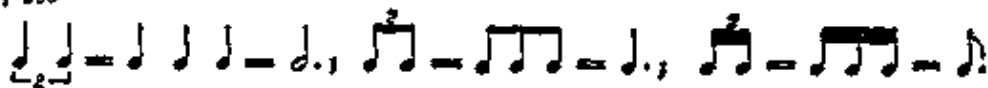
刘曾乐编曲：《卖菜》



两个三连音（重音在第一个音和第四个音上）和一个六连音（重音在第一个音、第三个音、第五个音上）是不可混同的。

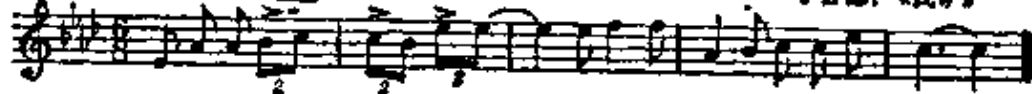
把带附点的音符分成两部分来代替三部分，便形成了二连音，用数字 2 来表示。

例 295



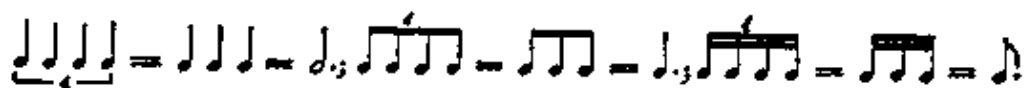
例 296

丁善德：《牧歌》



把带附点的音符分成四部分来代替三部分，便形成了四连音，用数字 4 来表示：

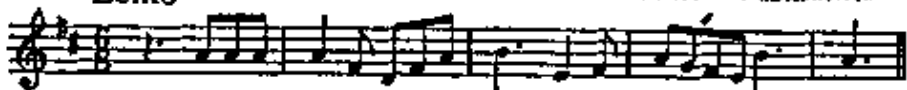
例 297



例 298

Lento

吕驥：《毕业上前线》



除上面所讲的常见的特种节奏划分外，还可以用各种其它的形式来代替基本划分，例如由10、11、12个音符构成一组等。

例 299

刘天华：《独弦操》



在一切特殊节奏划分中，各组音符都根据它所代替的邻近的数字少的基本划分的音值来记谱。

例 300

朝鲜民歌



表示特殊节奏划分的数字，大都记在共同符尾那一面，没有共同符尾的音符，则用中间断开的括弧加上数目字记在符头那一面。

第三节 重音 节拍 拍子 小节

和周围的音相比,在音的强度上比较突出的音,叫做重音。

重音分实在的(即物理上存在的)和想象的(例如在休止符上、在弹奏风琴时)两种,重音用记号“>”和小节线来表示。



有重音的及无重音的同样时间片断,按照一定的次序循环重复,叫做节拍。节拍是用强弱关系来组织音乐的。

为了构成节拍而使用的重音,叫做节拍重音,节拍重音多半是有规律地循环出现的,如隔一拍,隔两拍等。

用来构成节拍的每一时间片断,叫做一个单位拍。

有重音的单位拍叫做强拍,无重音的单位拍叫做弱拍。

在乐曲中,节拍单位用固定的音符来代表,叫做拍子。拍子是用分数来标记的。分子表示每小节中单位拍的数目,分母表示单位拍的音符时值。

分数记号中的横线在五线谱上用第三线代替。

表示拍子的记号,叫做拍号。拍号记在谱号和调号的后面。



在乐曲中，由一个强拍到次一个强拍之间的部分叫做小节。

穿过五线谱使小节彼此分开的垂直线，叫做小节线。小节线写在强拍前，作为强拍的标记。

在乐曲明显分段的地方或在乐曲终了处，则用双小节线表示。

乐曲或乐曲中的某一段由弱拍或强拍的弱部分开始，叫做弱起小节。弱起小节叫做不完全小节，它往往和乐曲中的某一段的最后一小节合成一个完全小节。

例 303

进行速度

晨耕：《我们跟着你，中国共产党》



第四节 切分音

从弱拍或强拍的弱部分开始，并把下一强拍或弱拍的强部分持续在内的音，叫做切分音。切分音开始往往带有重音，因此切分重音和节拍重音是有矛盾的：

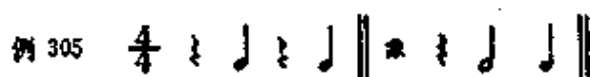
例 304

河北民歌



切分音的写法是：在一小节之内的切分音往往记成一个音符，（当然有时也可以写成两个音符加连线），两小节之间的切分音用两个音符来记写，并用连线连结起来。（见例304）

切分音的效果也可以在强拍与次强拍休止时求得。



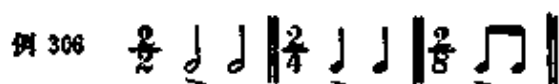
第五节 单节拍和单拍子

单拍子中的音值组合法

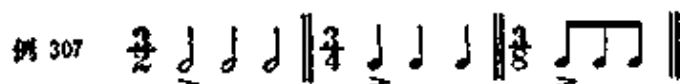
每小节有两个或三个单位拍的节拍叫做单节拍。

每小节有两个或三个单位拍的拍子叫做单拍子。

两个单位拍的节拍应用在下列拍子中：



三个单位拍的节拍应用在下列拍子中：

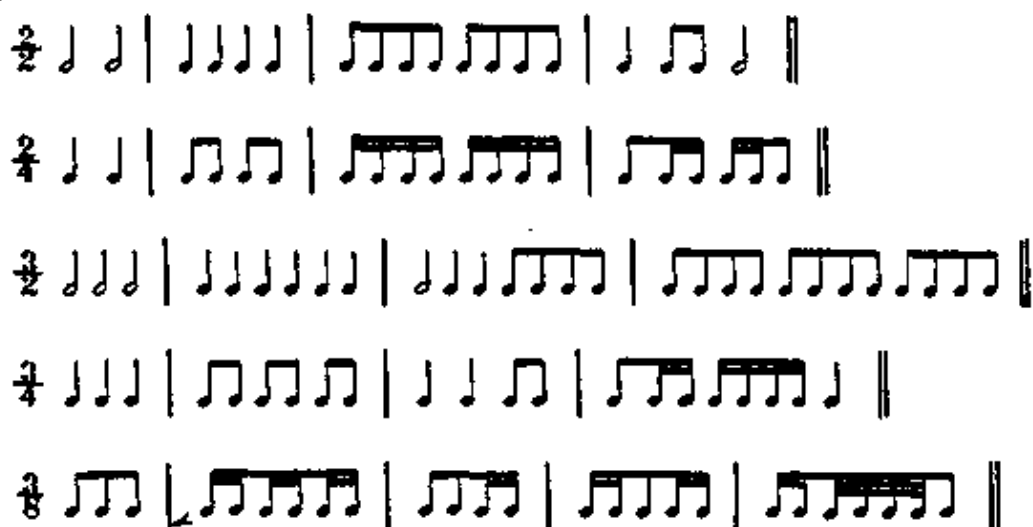


把小节中的音符按照节拍的结构划分成音群，叫做组合法。
使用组合法的目的是为了便于视谱和易于辨认各种节奏型。

单拍子的音值组合法如下：

1. 基本单位拍之间应该用不连结的符尾彼此分开，因此，在单拍子中，有几个单位拍就有几个音群。假使单位拍的音值少于四分音符，那么在节奏不复杂的情况下，往往用共同的符尾把小节中的所有单位拍连结起来。为了清晰起见，第二条、第三条的符尾可根据单位拍分开。

例 308



2. 在节奏划分比较繁琐的情况下，每个主要的音群可以再分成两个或四个相等的附属音群。第一条符尾可不开。

例 309

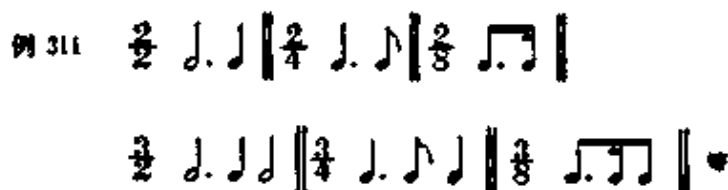


3. 包括全小节的音值，用一个音符记写，不遵守单位拍彼此分开的原则。



4. 休止符也按照组合法的规则来组合，但连线是用不着的。整小节的休止，用全休止符记写。

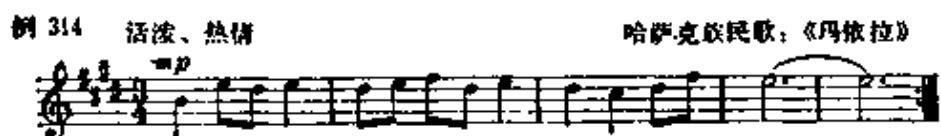
5. 为了记谱简单明了，附点音符可以不遵守每个单位拍必须分开的原则。



假使单位拍中不止一个音符，而最后一个音符带有附点并占有下一拍的时间，这样的附点因其明显性不够而不用。



单拍子举例：



第六节 复节拍和复拍子 强拍与次强拍 复拍子中的音值组合法

用同类的单节拍合成序列，因而不止一个重音的节拍，叫做复节拍。

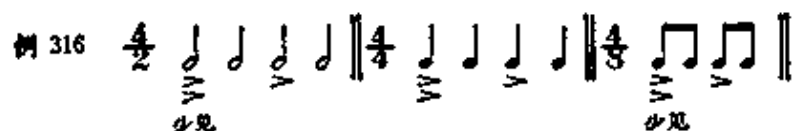
用同类的单拍子合成序列，因而不止一个重音的拍子，叫做复拍子。

复拍子(或复节拍)中的重音数目与合成复拍子(或复节拍)的单拍子(或单节拍)的数目相同。

在复拍子(或复节拍)中,第一个重音较后面的重音强,因而叫做强拍,其他带重音的单位拍叫做次强拍。

因为单节拍和单拍子中有两拍的和三拍的之分,故复节拍和复拍子也分成两大类:

由两拍的单节拍组成的复节拍,应用在下列复拍子中:



由三拍的单节拍组成的复节拍,应用在下列复拍子中:

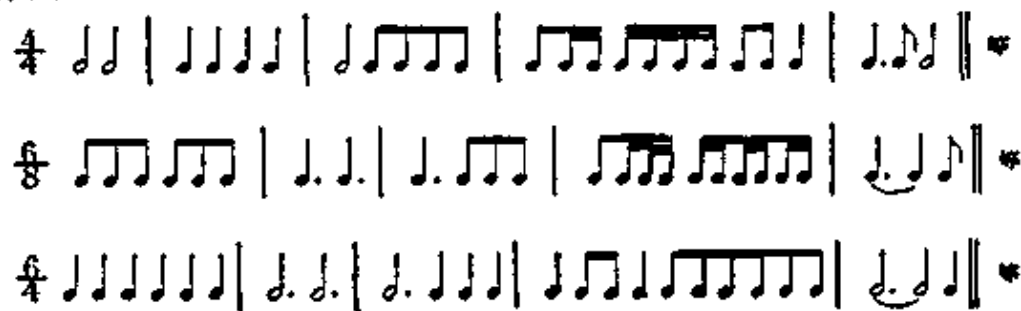
例 317

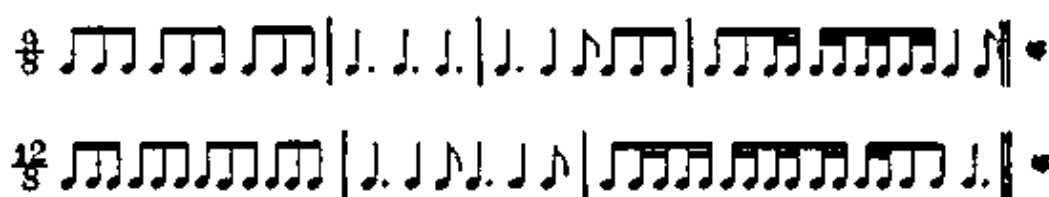


复拍子中的音值组合法如下:

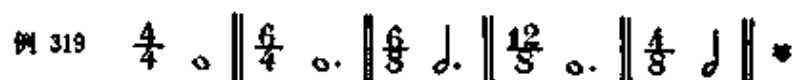
1. 合成复拍子的单拍子应彼此明显地分开,每个单拍子则根据单拍子组合法。

例 318





2. 和单拍子一样，包括全小节的音值，用一个音符记写。



但九个单位拍的复拍子不能用一个音符来代表。

复拍子举例：

例 320

秋高特：《国际歌》



例 321

Adagio

福建民歌：《苦调》



例 322

严金萱：《三位少女》



例 323

刘天华：《烛影摇红》



例 324. Andantino

云南(撒尼)情歌



第七节 混合复节拍及混合复拍子

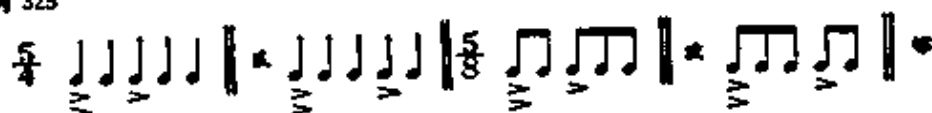
混合复拍子中的音值组合法

由二拍的单节拍和三拍的单节拍，按照不同的次序结合成序列，叫做混合复节拍。

由二拍的单拍子和三拍的单拍子，按照不同的次序结合成序列，叫做混合复拍子。

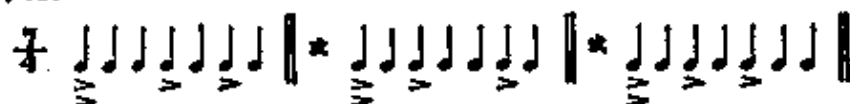
五个单位拍的混合复节拍应用在下列混合复拍子中：

例 325



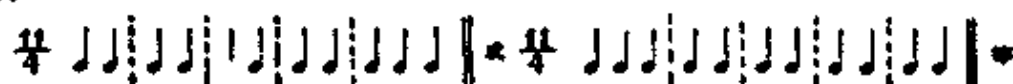
七个单位拍的混合复节拍和混合复拍子一般较少应用。

例 326



其他类别的混合复节拍和混合复拍子，偶尔也会碰到。

例 327

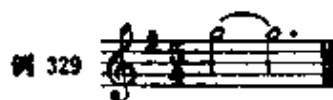


混合复拍子的组合次序可用下列三种方式来标记：

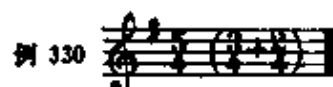
1. 用虚线：



2. 用连线连结音符:

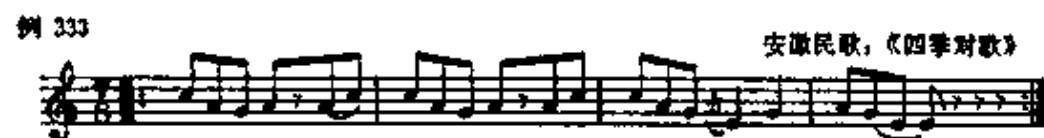
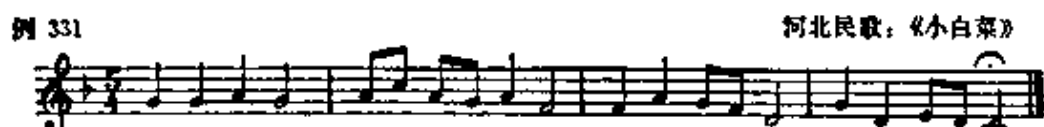


3. 用括号中的拍号:



混合复拍子中的组合法, 是使所有的单拍子彼此分开, 其中单拍子则根据单拍子音值组合法进行组合。

混合复拍子举例:



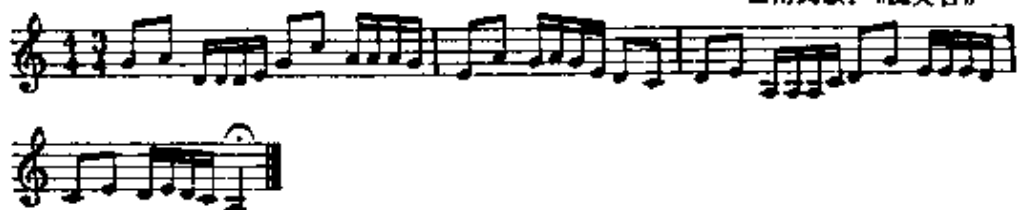
第八节 变换节拍和变换拍子

在乐曲中各种节拍的交替出现, 叫做变换节拍, 各种拍子的交替出现, 叫做变换拍子。变换拍子的变换可能是有规律地循环出现, 也可能是不规律地循环出现。正规循环的变换拍子, 用并列的

拍号一次标明,不正规循环的变换拍子,则在乐曲开始变换前加以标明。

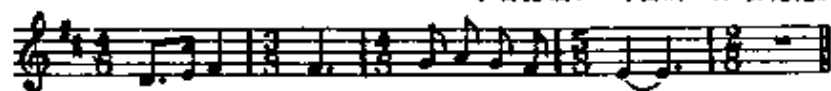
例 334

云南民歌:《祝英台》



例 335

丁善德编:《可爱的一朵玫瑰花》



第九节 交错节拍 自由节拍 $\frac{1}{4}$ 拍子 板眼及板眼符号

各种不同节拍的同时结合,叫做交错节拍。

各种不同拍子的同时结合,叫做交错拍子。

交错拍子有以下两种情况:

1. 每小节中的强拍是相符合的。

例 336

Allegretto con anima $\text{♩} = \text{♩}$

丁善德:《序曲三首之二》





2. 部分强拍是符合的, 部分强拍是不相符合的。

例 337

莫扎特, 《唐·璜》



交错拍子一般很少使用, 上例是为了描写节日中三个乐队演奏三种不同的舞曲的情况而使用的。

节拍的重音及单位拍的时值都不是非常明显固定, 而是由表演者根据乐曲的内容和个人的体会自由处理的, 叫做自由节拍, 也就是我们通常说的散板。自由节拍一般不记拍号, 但也有用“寸”来标记的。

例 338 Andante 山歌风 节奏自由

桑桐：《苗族民歌“酒歌”之四》



例 339

贵州民歌：《夜歌》



$\frac{1}{4}$ 拍子是一种较少见的拍子。完全用 $\frac{1}{4}$ 拍写成的乐曲很少，这种拍子往往在变换拍子中出现。但在戏曲音乐的急板中却常碰到。

例 340

山东梆腔：《梁山伯与祝英台》



在我国民间音乐中，是用“板”“眼”来标记节拍和拍子的。“板”表示强拍，“眼”表示弱拍和次强拍。例如二拍子叫做一板一眼，三拍子叫做一板二眼，四拍子叫做一板三眼，另外还有八拍子叫做加

赠板一板三眼,一拍子的叫做有板无眼,眼又分头眼、二眼、中眼、末眼等。

现将常用的板眼及板眼符号列示如下:

例 341

拍数 板眼符号 名称	第一拍	第二拍	第三拍	第四拍	第五拍	第六拍	第七拍	第八拍
	第一拍	第二拍	第三拍	第四拍	第五拍	第六拍	第七拍	第八拍
有板无眼	板							
	、(×)							
一板一眼	板	眼						
	、(×)	·						
一板二眼	板	头眼	二眼					
	、(×)	·	·					
一板三眼	板	头眼	中眼	末眼				
	、(×)	·	○	·				
加赠板的 一板三眼	头板	头眼	中眼	末眼	腰板	头眼	中眼	末眼
	、(×)	·	○	·	×(×)	·	○	·

第十节 声乐曲中的音值组合法及 组合法中的例外情况

声乐曲中的音值组合法,因为歌词的关系而采用下列一些规则:

1. 一字一音时,符尾应分开写,不和其他音符组合在一起。

例如:

例 342

进行曲速度 干脆有力

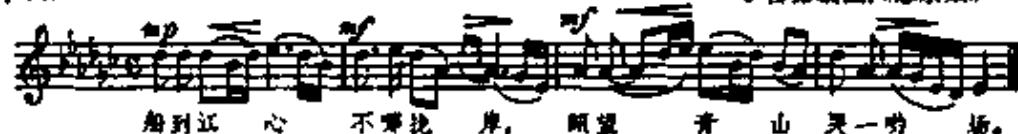
陆原、岳仑,《我是一个兵》



2. 一字数音时, 按音值组合法的总规则进行组合, 并用连线把配一个字的数个音符都连起来。

例 343

丁善德编曲:《想亲娘》



在目前出版的声乐谱中, 也有完全按照音值组合法总规则来记谱的, 仅在一字配数音时, 用连线把配一个字的数个音符连起来。

例 344

湖南民歌:《浏阳河》



为了表示适当的音乐分句及乐曲中某一种固定的节奏型, 有时可不遵守组合法中单位拍彼此分开的原则, 甚至可以把两个小节中的音符用共同的符尾连结起来。

例 345

格里格:《哈林格舞》

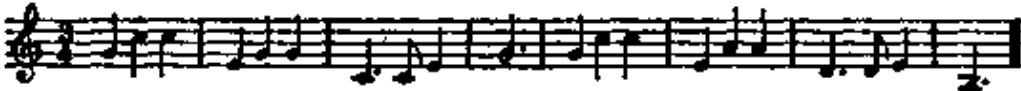


第十一节 节奏、节拍在音乐表现中的意义

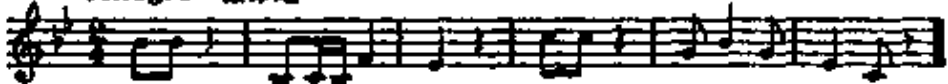
节奏、节拍在音乐中的表现意义是十分重大的。节奏、节拍这两种组成音乐的基本要素，在音乐表现中永远是同时存在的。它们以音的长短、强弱，以及其相互关系的固定性和准确性来组织音乐。缺少固定性和准确性这种特征，音乐的组织性就不强，就无法记忆，当然也就难以对人们起一定的作用。

在许多进行曲和舞曲中，节奏节拍的表现作用是十分明显的。

例 346 天戈：《青年友谊圆舞曲》



例 347 Allegro 激昂地 星海：《青年进行曲》



关于节奏节拍的组织意义，还可以用列队行进时鼓的敲击声来加以说明。利用鼓声可以使集体行进时步伐整齐。

例 348 $\frac{4}{4}$ 

〔复习题〕

(1) 什么叫做节奏、节奏型？

- (2) 节奏型在音乐表现中的意义如何?
- (3) 什么叫做节奏划分的特殊形式?
- (4) 特殊节奏划分如何标记?
- (5) 什么叫做三连音、五连音、七连音、二连音、四连音?
- (6) 什么叫重音? 有几种? 如何标记?
- (7) 什么叫节拍? 节拍和节奏有何区别?
- (8) 什么叫拍号? 如何标记? 记在何处?
- (9) 什么叫做强拍? 什么叫做弱拍?
- (10) 什么叫做小节? 音乐中的小节用什么彼此分开?
- (11) 双小节线记在何处?
- (12) 什么叫做弱起小节?
- (13) 什么叫做切分音?
- (14) 什么叫做单节拍、单拍子?
- (15) 什么叫音值组合法? 为什么要用音值组合法?
- (16) 单拍子的音值组合法是怎样的? 复拍子呢? 混合复拍子呢?
- (17) 什么叫复节拍、复拍子?
- (18) 什么叫做混合复节拍、混合复拍子? 混合复拍子与复拍子有何不同?
- (19) 在复拍子及混合复拍子中, 重音的位置及数目是怎样确定的?
- (20) 什么叫做变换节拍、变换拍子?
- (21) 什么叫交错节拍、自由节拍、 $\frac{3}{4}$ 拍子?
- (22) 声乐中的音值组合法与一般的组合法有何不同?
- (23) 节奏和节拍在音乐中的表现意义如何?

练 习 八




I、书写练习：

- (1) 写出等于下列音符的三连音、五连音、七连音。 ♪ ♪ ♪。
- (2) 写出等于下列音符的二连音和四连音。 ♪. ♪. ♪. ♪.
- (3) 写出等于下列连音符的一个音符。



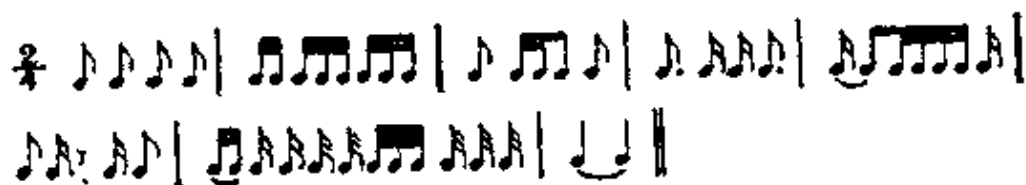
- (4) 正确地重写下面带有切分音的例题。

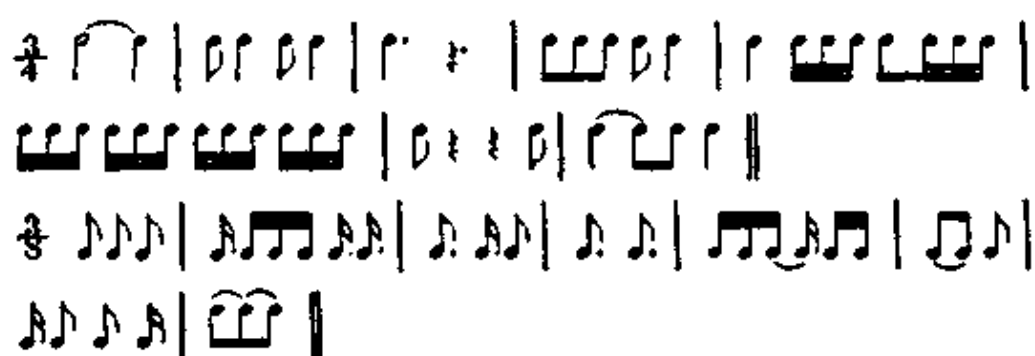


- (5) 用 、、 的节奏型把下面的音符组合起来。



- (6) 把下面不正确的音值组合法改为正确的。





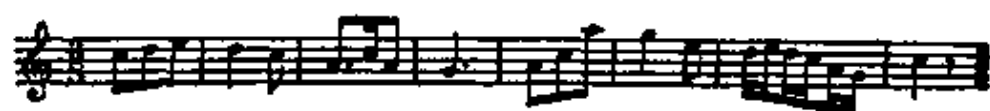
(7) 将下列各例划分小节, 并按照拍子正确地加以组合。



(8) 把下列音值用 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{6}{8}$ 拍子组合起来。



(9) 重写下例, 把 $\frac{3}{8}$ 拍子改为 $\frac{3}{4}$ 和 $\frac{3}{16}$ 拍子。



第十章 音乐的速度与力度

第一节 速度的标记

音乐进行的快慢叫做速度。速度基本上分三类：慢的、快的和适中的。

音乐的速度是用文字来标明的，记在乐曲或乐章的开端五线谱的上面。在乐曲中间速度有改变时，则需记以新的速度用语。至今广泛使用的速度用语是意大利文，但许多作曲家也用本国的文字来标记，或标有两种速度用语（意大利文、本国文字）。

下面列举一些速度的基本标记：

慢速	Largo	广板
	Lento	慢板
	Adagio	柔板
	Grave	壮板
中速	Andante	行板
	Andantino	小行板，较 Andante 稍快一些
	Moderato	中板
	Allegretto	小快板 活泼
快速	Allegro	快板
	Vivo	快速有生气
	Vivace	快速有生气
	Presto	急板

为了表明速度的细微差异，往往还采用一些补充性的速度

标记。

molto	很
assai	非常
meno	稍少一些儿
possibile	尽可能
poco	一点点
più	更多一些儿
non troppo	但不过甚
sempre	始终、永远

当乐曲的速度逐渐加快或减慢时，则用下列标记：

减慢速度	ritenuto (略写 rit. riten.)	渐慢
	rallentando (略写 rall.)	渐慢
	allargando (略写 allarg.)	渐慢渐强
	smorzando	渐慢渐弱
加快速度	accelerando (略写 accel.)	渐快
	stringendo (略写 string.)	渐快
	stretto	紧缩

使乐曲恢复原速时，采用下列标记：

a tempo	原来的速度
tempo primo	
tempo I.	
l'istesso tempo	同样的速度(用于变更拍子)

当乐曲的速度较自由时则用 *tempo rubato* 来表示。

以上速度用语只能大致地表明乐曲的速度，要准确地标明音乐的速度，则需要依靠一种确定速度的仪器——节拍机来说明。例如：

Allegro m.m. ♩ = 180 或 ♪ = 180

即表示以四分音符为单位，每分钟演奏 180 次。近年来我国出版

的一些乐谱中，还有用两个速度记号之间加箭头来表示速度的渐快或渐慢的。例如：

$$\text{♩} = 76 \longrightarrow \text{♩} = 120 \longrightarrow \text{♩} = 96 \text{ 等。}$$

即表示由每分钟76拍渐快到120拍再渐慢到96拍。

第二节 速度在音乐表现中的意义


音乐的速度和乐曲的内容是密切相关的，速度如定得不正确，会严重地歪曲音乐形象。例如用快速度来演奏慢的乐曲，或反之用慢速度来演奏快的乐曲等。但有时为了艺术上的目的，将一支旋律用不同的速度处理而获得不同的音乐形象则是完全可以的。例如下例在慢速度中表现了辽阔无边的大草原的壮丽景色；而快速度则表现了蒙古人民愉快的生活。

例 349

Adagio tranquillo

贺绿汀：《蒙古赛马》

Allegro con vivo ♩ = 120



一般地说，表现激动、兴奋、欢乐、活泼的情绪，是与快速度相配合的；田园风的、比较抒情的则往往和适中的速度相配合；而颂赞歌、挽歌、沉痛的回忆等则多与慢速度相配合。

下面是关于这方面的例题：

例 350

Lento

山西民歌：《妇女自由歌》



例 351

Lento 叙述地

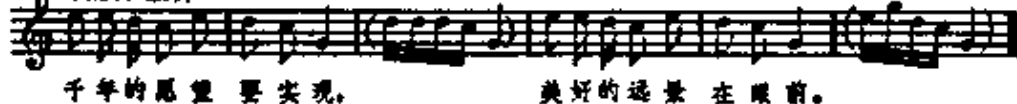
瞿希贤：《黄河之歌》



Animando



欢欣、鼓舞



例 352

Moderato 田野风味

冼星海：《二月里来》



例 353

Grave

高声唱：《送葬歌》



例 354

Lento

内蒙民歌：《嘎达梅林》


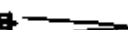


第三节 力度标记

音乐中音的强弱程度叫做力度。力度的标记有以下几种：
强弱程度固定的

forte (略写 <i>f</i>)	强
mezzo forte (略写 <i>mf</i>)	中强
fortissimo (略写 <i>ff</i>)	极强
piano (略写 <i>p</i>)	弱
mezzo piano (略写 <i>mp</i>)	中弱
pianissimo (略写 <i>pp</i>)	极弱

逐渐改变强度的

crescendo (或记号 )	加强
poco a poco crescendo	逐渐加强
diminuendo (或记号 )	减弱
poco a poco diminuendo	逐渐减弱

改变强度的

più forte	较强
meno forte	强度较差
sforzando (略写 <i>sf</i>)	个别音的加强

在音乐中力度的变化是非常细致而复杂的，繁琐地把一切细微的力度变化都标记出来显然是不可能，也是不必要的。

第四节 力度在音乐表现中的意义

力度和音乐中的其他要素一样，在音乐表现中是非常重要的，是不应忽视的。音乐力度的强或弱和乐曲的内容有着密切的关

系。例如摇篮曲总是用较轻的声音来演唱或演奏的，这类音乐的内容与强的声音是有矛盾的；而隆重的、胜利的、具有战斗性的乐曲，却需要用强的声音来演唱或演奏，这类音乐的内容与轻的声音是有一定距离的。

利用力度的变化还可以获得鲜明的强弱对比，来有力地塑造音乐形象。

下面是关于力度变化的一些曲例：

例 355 潘振声：《我猜呀猜呀猜着了》



例 356 Andante 贺绿汀：《摇篮曲》



例 357 开阔、明朗

美丽其格：《草原上升起不落的太阳》



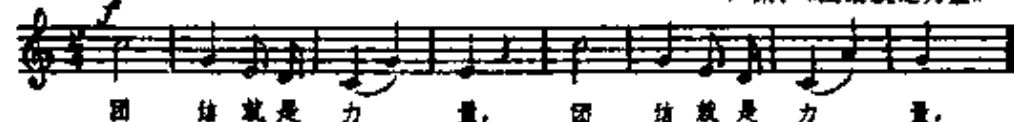
例 358

麦新：《大刀进行曲》



例 359

卢冀：《团结就是力量》



例 360

杜宇：《红领巾》



〔复习题〕

- (1) 什么叫做速度?
- (2) 音乐的速度基本上有几种?
- (3) 音乐的速度如何标记?
- (4) 速度在音乐中的表现意义如何?
- (5) 什么叫做力度?
- (6) 力度的标记有哪些?
- (7) 力度在音乐中的表现意义如何?

第十一章 转调及交替调式

第一节 转调的总概念

在音乐创作中,为了音乐内容的需要,和求得更为丰富的调式表现能力,在乐思的构成和发展中,往往采用不同的调式、调性,这样便产生了调与调之间的相互接触。这种调接触之间的相互关系,在某种意义上和调式中各音级上的和弦的相互关系很相似。即主要调和主和弦相似,作为稳定的调。而其他各调则与调式中其他音级上的和弦相似,作为不稳定的调,而倾向于主调。

在音乐作品中,由一个调(主调、稳定的调)进行到另一个调(副调、不稳定的调)叫做转调。转调可以改变调号或不改变调号,改变调式或不改变调式,但在不改变调式的情况下,一定要改变调式的主音。

例 361 F 调(主调,稳定的调)

古曲:《苏武牧羊》



例 362 G 大调(主调, 稳定的调)

贺绿汀:《游击队歌》



第二节 转调在音乐表现中的意义

转调在音乐表现中的意义有两方面。

1. 在第一节中已经讲过, 调接触之间的关系和调式中各音级上的和弦的关系相似, 因此, 当音乐离开了主调进入新调时, 就破坏了稳定性而要求继续进行, 这样就形成了主调与新调间的稳定与不稳定的对比关系。这种关系在旋律发展上和曲式上都有着重大的意义。

2. 每一个调都具有它自己的特殊色彩, 因此, 转调对改变调的色彩方面, 有着重要的意义。

例 363 Allegretto pastorale

格里格:《皮尔·金特》早晨



第三节 转调的类别

转调的类别是多种多样的。

从乐曲结构的关系上来看, 可有对置式的(见下例)和过渡式的(见例362)两种。

例 364

内蒙民歌：《达高拉》

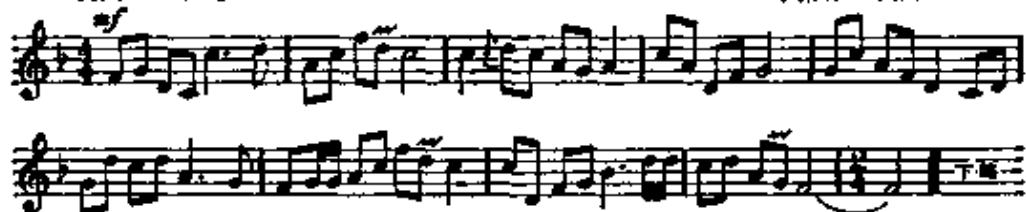


从时间上来看，可分为转调和临时转调两种。前者是代替主调的新调被巩固，并用它来结束音乐的段落（见例362）。后者的转调（也称为离调）是暂短的、过渡性质的，它不是发生在段落的结束处，而是在段落的中间。

例 365

优美、亲切地

刘炽：《我的祖国》



从调的远近关系上来看，可以有同音列的转调（同宫系统转调），这种转调的特点是，只转移主音，不改变音列，因此调式必然不同。

例 366

A羽

内蒙民歌：《黑缎子坎肩》

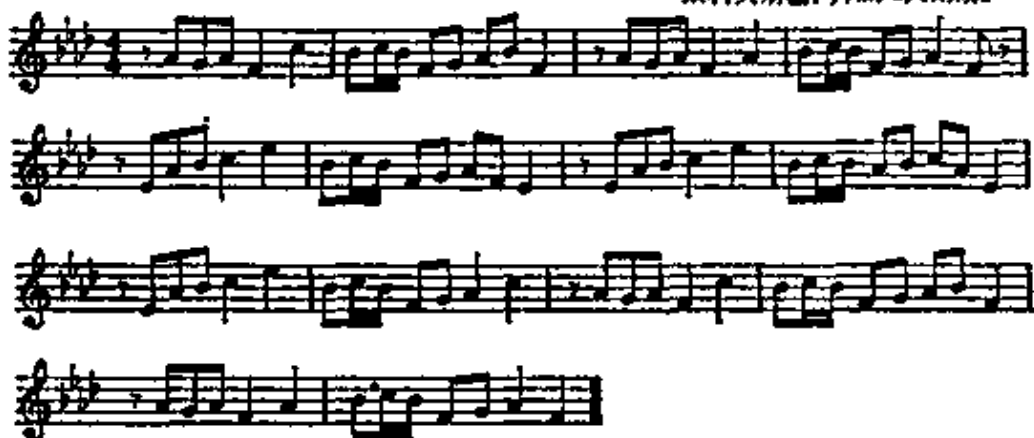
E角



在大小调体系中，关系大小调的转调，也属于这一种。

例 367

柴科夫斯基：舞剧《天鹅湖》

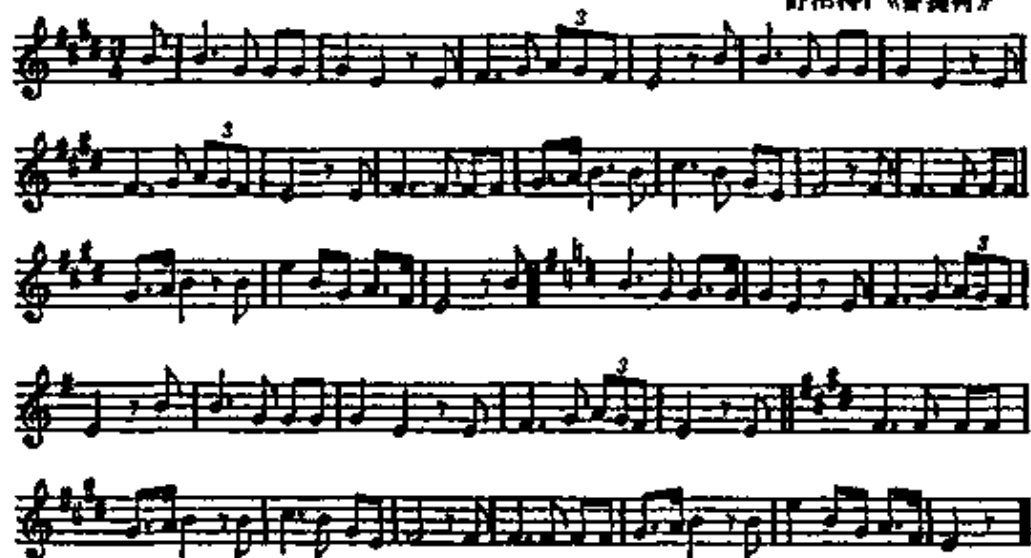


只改变音列，不改变主音的转调，叫做同主音转调。这种转调的调式也必然是不同的（见例361）。

同主音大小调的转调也属于这一类。

例 368

舒伯特：《菩提树》



又转移主音并又改变音列的转调，叫做不同主音不同音列的转调。这种转调有两种情况，即同调式或不同调式。象贺绿汀的《游击队歌》就是不同主音不同音列但是同调式的转调。下例是不同主音、不同音列又不同调式的转调。



构成同主音转调和不同主音、不同音列转调的两个调，必然属于不同宫系统，因此，这两种转调，也可称为不同宫系统转调。

从构成转调的方法上看，用模进的手法构成的转调，可称为模进转调；用逐渐过渡的手法构成的转调，可称为过渡转调；用色彩对比的手法构成的转调，使人感到突然的，可称为突然转调等等。

第四节 调 的 关 系

在音乐中，调与调之间都有着一定的关系，正象调式中音与音之间有着一定的关系一样。这些关系有远有近，对音乐表现有着不同的表现意义。在调的接触中，关系较远的调最能激起新的色彩对比，而关系较近的调，则往往给人一种平和自然之感。

调的关系的远近，可以从许多方面来看，其中最基本的是看两调之间的共同音及共同和弦的多少，共同音及共同和弦越多的调，其关系就越近，否则，就越远。例如，同宫系统各调，关系大小调，被认为是关系最密切的调，就是因为这些调之间的音都是共同的。另外，相差一个调号的宫系统和大小调的关系也是近的。因为这些调式之间，只有一个音不同。例如，C宫系统和G宫系统，C宫系统和F宫系统；D大调和A大调，b小调和#f小调等。

调号相同或相差一个升降号的各调，被称为近关系调。C宫

调式的近关系调是:

1. 同宫系统各调: D 商调式、E 角调式、G 徵调式、A 羽调式。

2. 上方五度宫系统各调: G 宫调式、A 商调式、B 角调式、D 徵调式、E 羽调式。

3. 下方五度宫系统各调: F 宫调式、G 商调式、A 角调式、C 徵调式、D 羽调式。

C 大调的近关系调是:

1. 本调的关系调 a 小调。

2. 上方五度的大调 G 大调及其关系小调 e 小调。

3. 下方五度的大调 F 大调及其关系小调 d 小调。

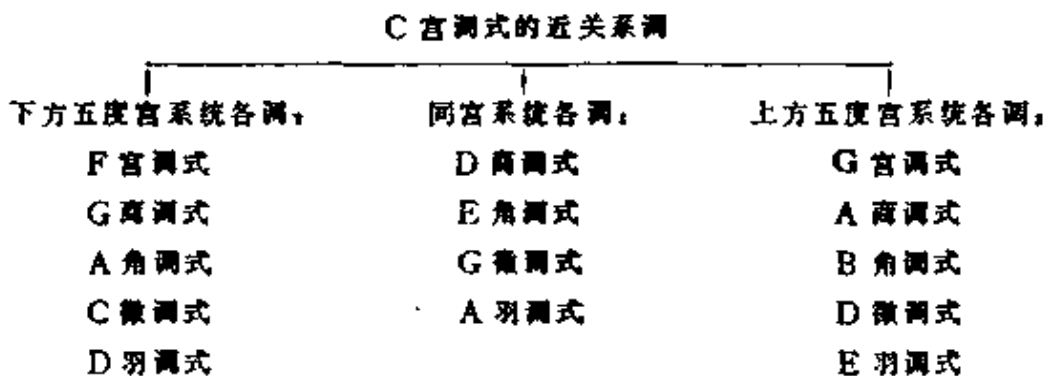
a 小调的近关系调是:

1. 本调的关系大调 C 大调。

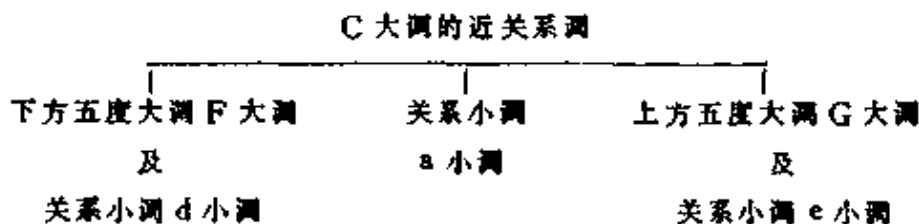
2. 上方五度的小调 e 小调及其关系大调 G 大调。

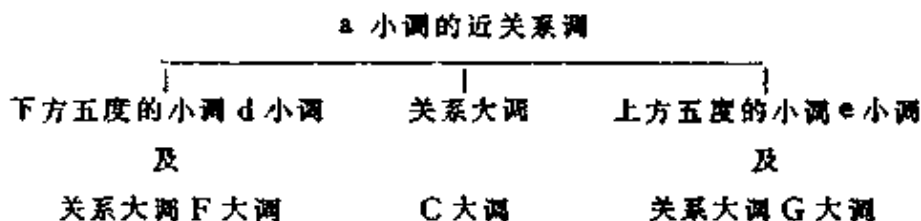
3. 下方五度的小调 d 小调及其关系大调 F 大调。

例 370



例 371





在有的理论书中，大调的近关系调还包括下方五度的小调；小调的近关系调还包括上方五度的大调。

其余的调被认为是关系较远的调，称为远关系调。

调式各音完全相同的同宫系统各调关系的远近也是有区别的。在这种情况下，确定调关系的远近就不能根据共同音的多少，而要根据两调主音的音程关系。例如同宫系统中的徵调式和宫调式比徵调式和羽调式的关系要近。因为前者的音程关系是协和的，具有支持力的，而后者的音程关系则是不协和的，支持力较弱的。

第五节 交替调式

在调关系的扩大和发展的接触中，为了丰富调式的表现力。因而使一些调关系较近的调结合在一起，成为一个新的调式体系。在这个体系中，两个调的主音在乐曲中，具有同等重要的作用，这种新体系叫做交替调式。

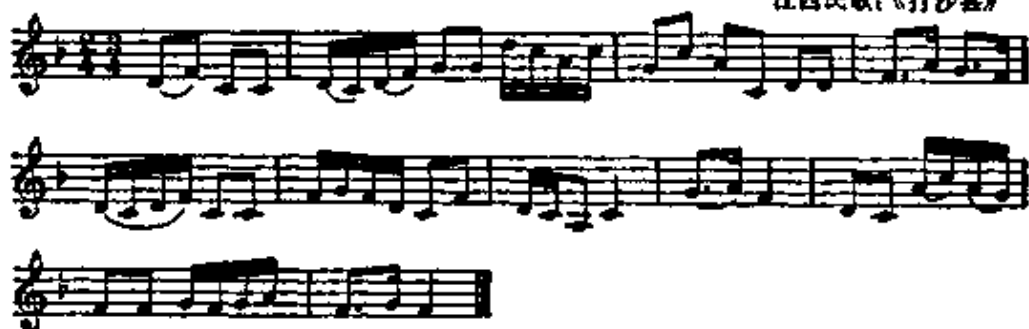
交替调式是调式的一种，是在调关系的扩大和发展中产生的。共有三种基本类型。

1. 同音列交替 即构成交替的两个调的音列是共同的，不同的只是调式的主音。当然调式也必然是不同的。在这一类的交替

调式中，最多见的是具有强烈支持力的四度五度关系的调。如徵宫交替、徵商交替、商羽交替等。其他音程关系次之。

例 373

江西民歌：《打沙基》



上例是C徵和F宫两调式的交替，其音列图示如下：

例 374



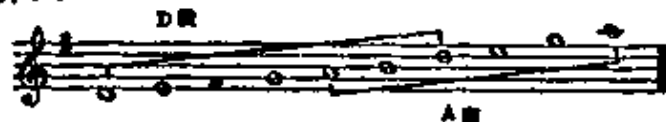
例 375

云南民歌：《红河波浪》



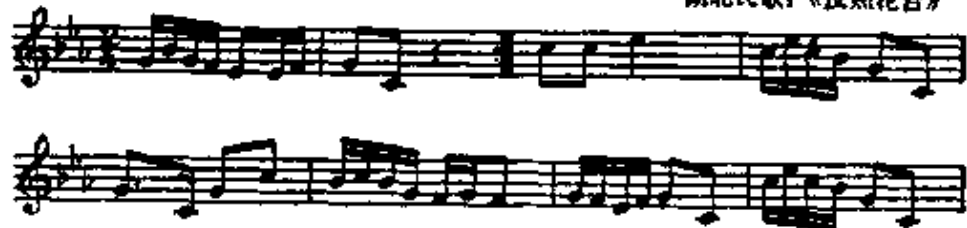
上例是徵商交替，其音列图示如下：

例 376



例 377

湖北民歌：《反照花台》





上例是羽宫交替，其音列图示如下：

例 378



例 379

东北民歌：《王二鞭过年》



上例是商宫交替，其音列图示如下：

例 380

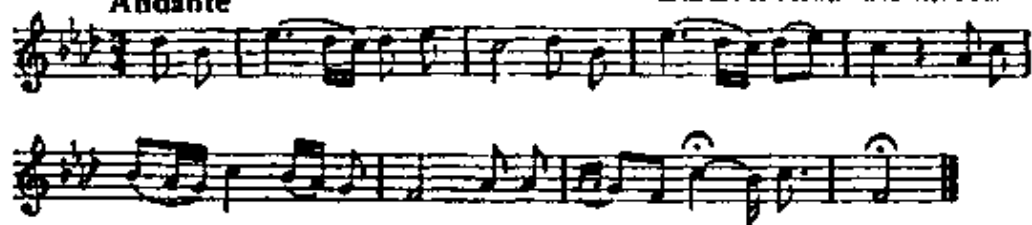


在大小调体系中，关系大小调的交替（平行交替）也属于这一类。

例 381

Andante

巴拉基列夫改编：《俄罗斯民歌》



2. 同主音交替 即构成交替的两个调的主音是共同的，不同的只是调式的音列，自然调式也是不同的。

例 382

陕北民歌：《大青山》



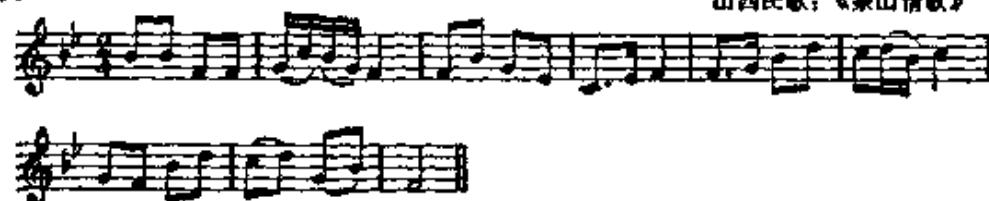
上例是徵调式和商调式的交替，其音列图示如下：

例 383



例 384

山西民歌：《茶山情歌》



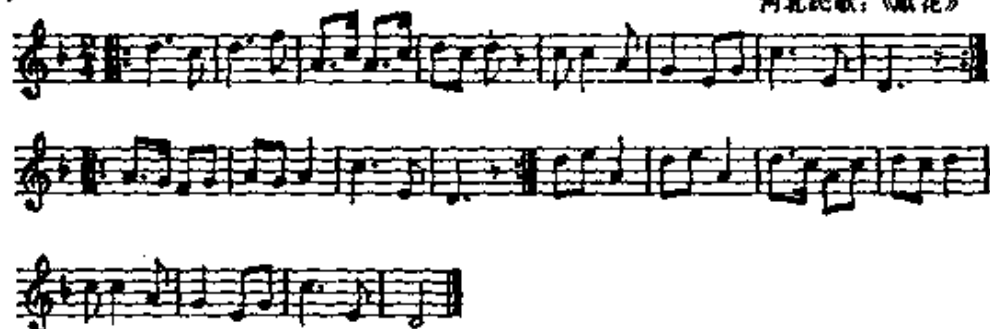
上例是商调式和徵调式的交替，其音列图示如下：

例 385

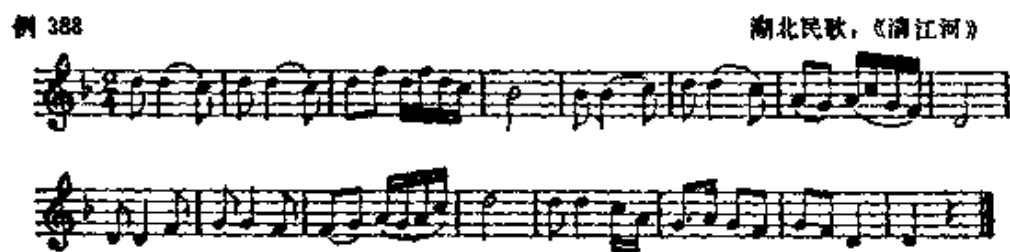


例 386

河北民歌：《献花》



上例是羽商调式的交替，其音列图示如下：



上例是角羽调式的交替,其音列图示如下:



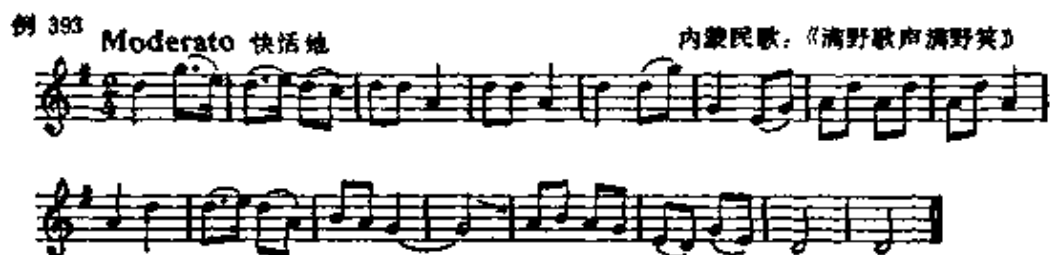
在大小调体系中,同主音大小调的交替,也属于这一类。



3. 不同主音不同音列交替 即构成交替的两调式的主音、音列全不同,但调式可能是相同的或是不相同的。



上例是同调式、不同主音、不同音列的交替,其音列图示如下:



上例是不同调式、不同主音、不同音列的交替,其音列图示如下:



〔复习题〕

(1) 什么叫做转调? 音乐中为什么要转调? 调与调之间的相互关系是怎样的?

(2) 转调在音乐表现中的意义如何?

(3) 转调有哪些类别? 如何分法?

(4) 什么叫转调? 什么叫临时转调?

(5) 什么叫同音列转调? 同主音转调? 不同主音、不同音列转调?

(6) 同主音大小调的转调、关系大小调的转调属于哪一类的转调?

- (7) 如何确定调关系的远近?
- (8) 什么叫近关系调?
- (9) 什么叫交替调式? 交替调式是怎样产生的?
- (10) 交替调式有哪些类别?
- (11) 什么叫同音列交替? 同主音交替? 不同主音不同音列交替?
- (12) 交替调式和六声音阶、七声音阶有何不同?
- (13) 在大小调体系中, 一般常用的交替调式有哪些?
- (14) 交替调式和转调有何不同? 两者的关系是怎样的?

练 习 十

(1) 说出下列各调的近关系调: C 宫调式、G 宫调式、D 角调式、 $\sharp F$ 羽调式、 $\flat B$ 商调式、A 大调、g 小调、E 大调、 $\flat b$ 小调。

(2) 唱出或在钢琴上弹出下列转调旋律并进行分析(主调、副调、主副调的调性, 转调的类别)。

莫扎特:《渴望春天》



东北民歌:《小香戏》片段



安徽民歌：《丰收不忘共产党》片段



李瑞璽：《抗美援朝进行曲》



5. Andantino 生动

海顿：《小曲》



6. Moderato

巴赫：《小步舞曲》



格林卡：《年轻的美女》



2. Allegretto 舒伯特:《鳟鱼》

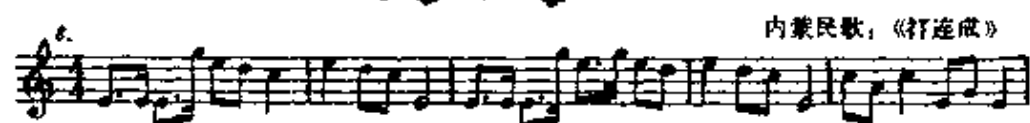
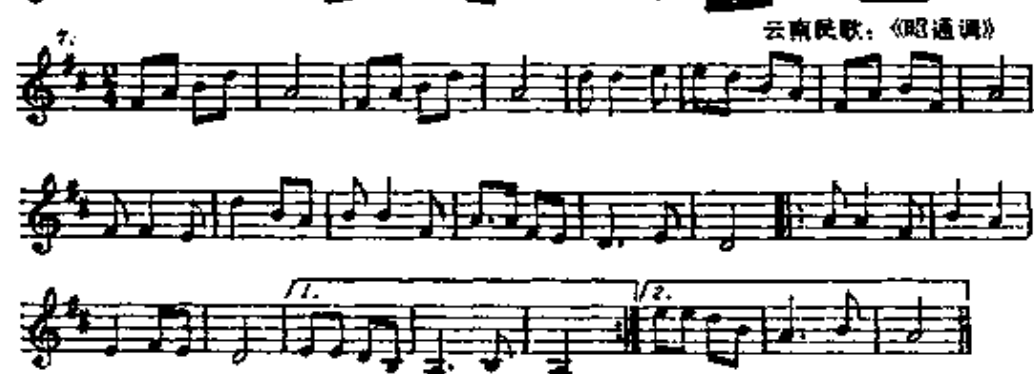
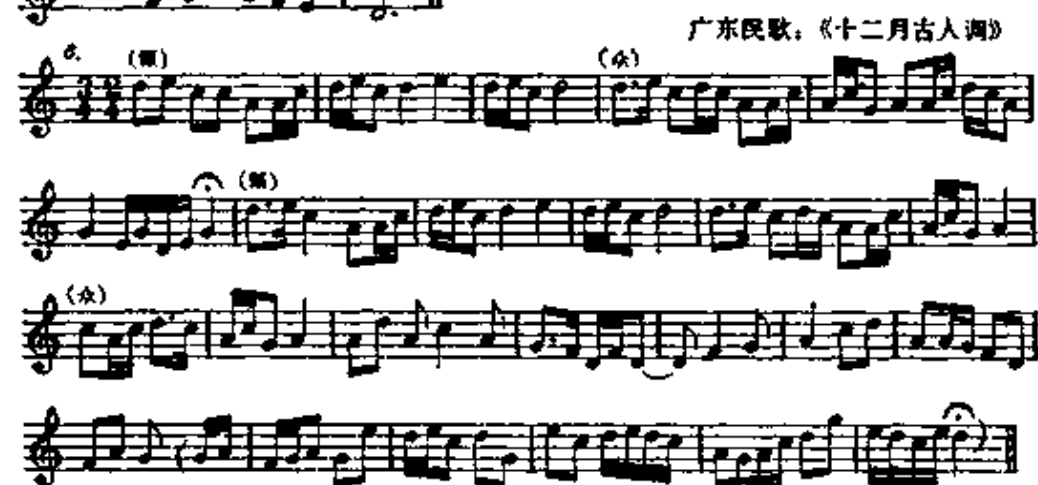
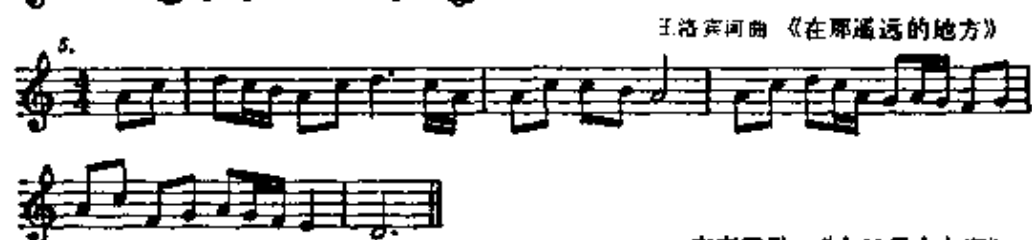
9. Tempo di valse 格里埃尔:《圆舞曲》

10. 格林卡:《卢斯兰与柳德米拉》

(3) 在钢琴上弹出下列旋律, 并进行分析(转调、交替调式、转调和交替调式的类别)。

1. 陕西民歌:《绣金匾》

2. 陕西民歌:《花鼓子》





河北民歌:《放风筝》



四川民歌:《打连厢》



内蒙民歌:《牧歌》



第十二章 调式变音与半音阶

第一节 调式变音

在七声自然调式中，将调式的基本音级加以半音变化（升高或降低）所获得的音，叫做调式变音。

调式变音是由调式基本音级变化而来的，故仍按照调式基本音级记谱，只不过带上临时的变音记号而已。

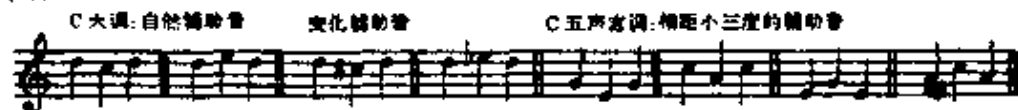
调式变音与辅助音及经过音有着密切的关系。

辅助音是在两个同音高的音中间所插入的上方二度或下方二度的音。

辅助音有两种：包括在自然音阶之内的，叫自然辅助音；不包括在自然音阶之内的，叫变化辅助音。

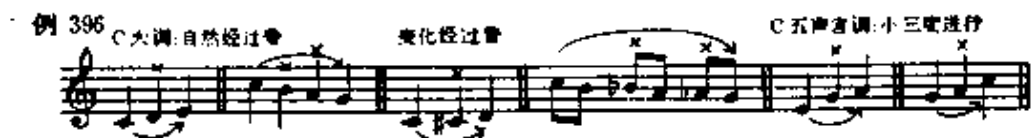
在五声音阶中，辅助音也可能与主要音构成小三度，象征角徵、宫羽宫等便是。

例 395



经过音是在两个音高不同的音中间所插入的音。这些音在进行中一般不能超过全音。但在五声音阶中，可能包括小三度音程的进行。因为在五声音阶中，小三度算是级进音程。

经过音也有两种：包括在自然音阶之内的叫自然经过音，不包括在自然音阶之内的叫变化经过音。



调式变音的实质在于调式中的某些音向另一些音进行的加剧和尖锐化。升音级倾向向上进行，降音级倾向向下进行，形成复杂的旋律关系和音程关系，加强了调式的表现能力，增添了调式的新色彩。

在调式变音的半音进行中，产生导音的形成(变化半音)，导音的解决(自然半音)和导音的消失(变化半音)等情况。

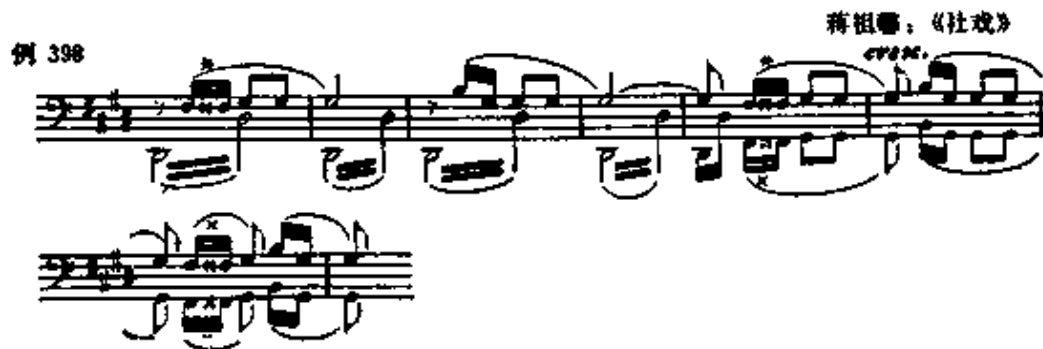
导音消失时形成反向的新的导音。

导音的形成、解决和消失决定了调式变音进行的方向。



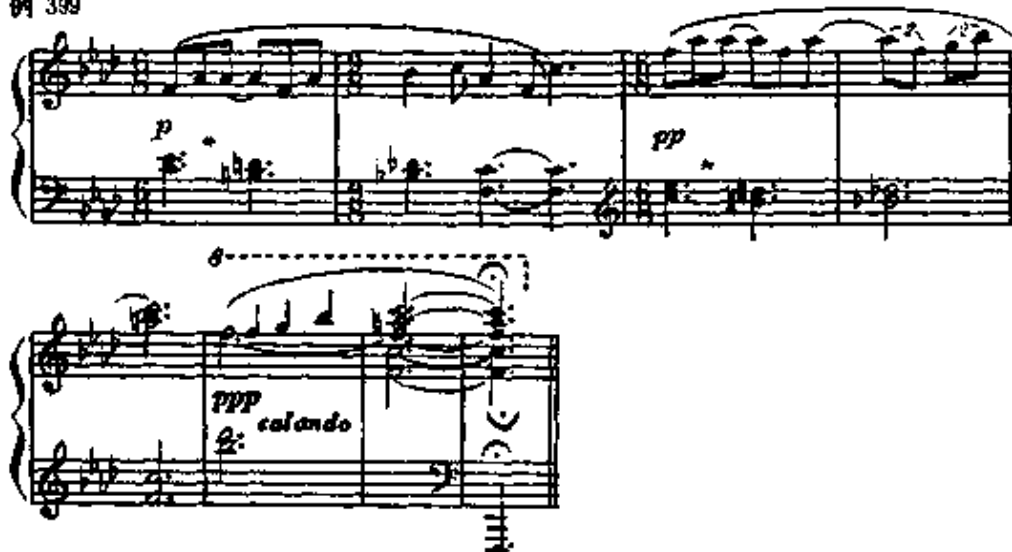
调式变音和转调，往往都是通过变音记号表现出来的，两者的区别在于：调式变音中的变音记号并不引起调的转移，而转调中的变音记号则标志着新调的建立。

下面是导音形成和导音消失的曲例：



例 399

钱正钧：《骆驼队》



虽然调式中任何音级上都可以产生变音，但以小二度关系倾向于稳定音级的变音，最具有典型性意义。

这种变音在大调中有：



在小调中有：



在自然调式中，由于某些音级上的固定半音变化，而产生了各种独立的调式。象和声大小调，旋律大小调，就是这种变化的结果。

半音进行不是以五声音阶为基础的各种调式的旋律音调的特点,因此,在这些调式中带有变音的旋律进行一般比较少见。

下面是调式中变音的一些曲例:

例 402

Moderato

柴科夫斯基:《女靴》



例 403

Allegro non troppo

巴拉基列夫:《圆舞曲》



例 404

Allegro

柴科夫斯基:《冬之晨》



例 405

河北民歌：《七朵花》



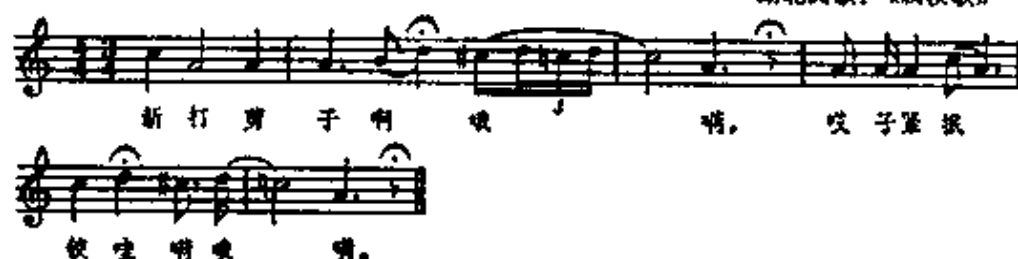
例 406

湖北民歌：《巴东山歌》



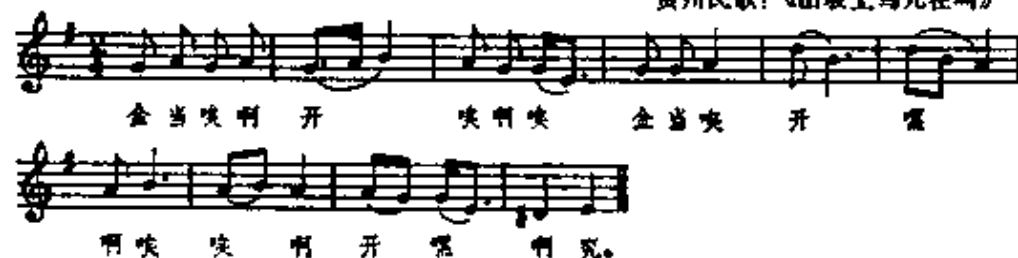
例 407

湖北民歌：《线秧歌》



例 408

贵州民歌：《山坡上鸟儿在叫》



例 409

陕北民歌：《送情郎》



例 410

湖南民歌：《卖鲜花》



例 411

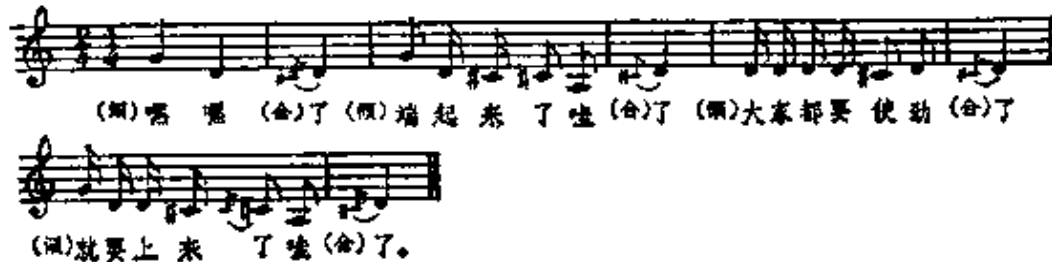
充分表情

刘天华：《悲歌》



例 412

东北民歌：《吉林号》



例 413

格里格：《挪威舞曲》



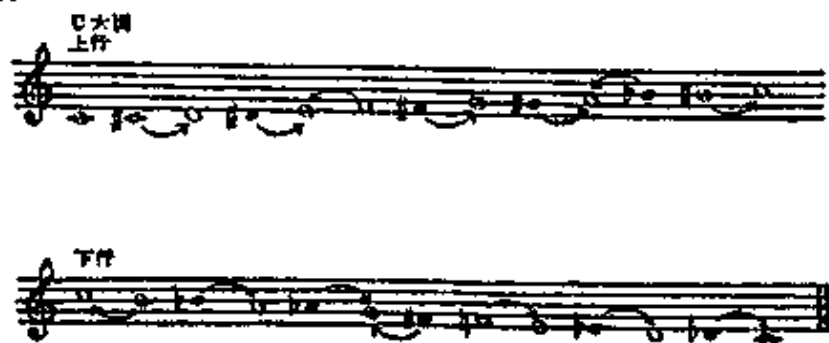
第二节 半 音 阶

由半音组成的音阶叫做半音阶。它不是一种独立的音阶，而是在七音级自然调式的大二度之间填入半音而成。

半音阶的正确写法是以调性关系为依据的。当调式变音和半音阶具有旋律的性质并能清晰地听出相邻的两个音的相互关系的结合时，记谱上则应表明导音的形成、解决和消失。这种记谱可以使调式变音和半音阶获得内在的支点，而不是半音的连续进行，不稳定音到稳定音的倾向也异常鲜明。

根据这一原则，在大调内，它的正确写法应是：音阶中所有调式基本音级不加更动，上行时大二度间用升Ⅰ级、升Ⅱ级、升Ⅳ级、升Ⅴ级和降Ⅶ级来填补；下行时大二度间用降Ⅶ级、降Ⅵ级、降Ⅲ级和升Ⅳ级来填补。例如：

例 414



小调半音阶的正确写法是：上行时按照平行大调记谱；下行时按照同名大调记谱。例如：

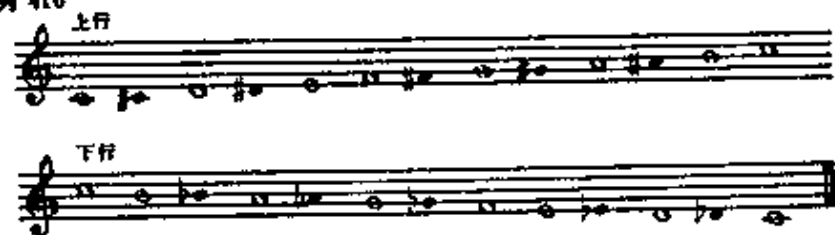
例 415



以五声音阶为基础的各种调式的半音阶是非常罕见的，这里不一一列举了。

半音阶的另外一种记法是：上行时大二度之间用升高下面的音来填补，下行时大二度间用降低上面的音来填补。

例 416



当调式变音和半音阶包括在滑奏的半音进行和技术性的经过句中时，即两个相邻音的相互关系的结合不可能被听出，而只有进行的方向具有主要意义时，可以采用第二种记谱方法。

下面是半音进行的曲例：

例 417

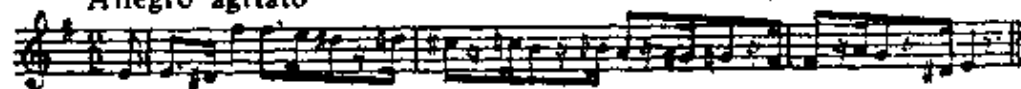
Andante

瓦格纳：《帕西发尔》



例 418 Allegro agitato

威尔第:《游唱歌手》



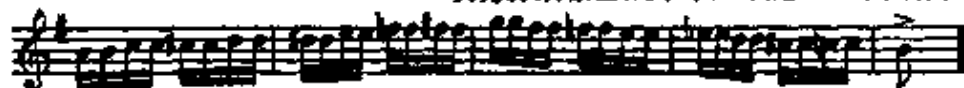
例 419

李重光:《秋天的景色》



例 420

吴克敏、齐景全、王小平:《我是人民的小骑兵》



例 421

丁善德:《晓风之舞》



从前面所列举的许多带有变音的曲例中，可以清楚地看到变音在音乐表现中的作用，这些表现力是自然音体系中所没有的。在带词的歌曲中，它使音乐音调和语言音调紧密地结合在一起，自然而协调地表达了歌中的情绪。

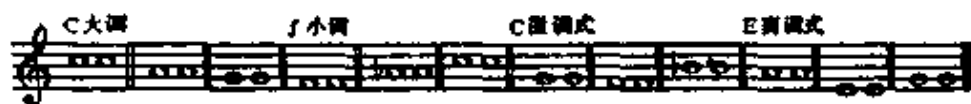
〔复习题〕

- (1) 什么是变音体系？什么叫做调式变音？
- (2) 调式变音是怎样产生的？在音乐表现中的意义如何？如何记谱？
- (3) 调式中哪些音级可以产生调式变音？在大小调中具有典型性意义的调式变音是哪些？
- (4) 什么叫半音阶？半音阶的正确写法是怎样的？
- (5) 大调半音阶的正确写法是怎样的？小调半音阶呢？

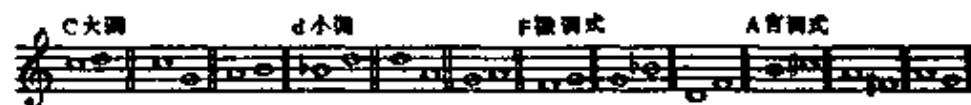
练 习 十 一

1、书写练习：

- (1) 在下列各音间向上和向下构成可能构成的自然辅助音和变化辅助音。



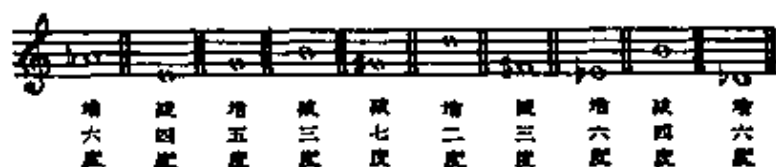
- (2) 在下列各音间构成可能构成的自然经过音和变化经过音。



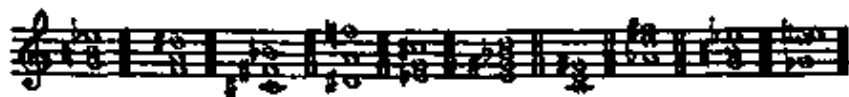
(3) 在 C、A、 \flat B、E 大调中构成由于第Ⅰ级的升高或降低半音而产生的变化音程：增二度，减七度，增五度，减四度，增六度，减三度。

(4) 在 a、d、f、b 小调中构成由于降Ⅰ级而产生的和上题一样的音程。

(5) 按照要求在下列各音上构成音程，解决之并注明调性及调式音级的变化。



(6) 指出并说明下列和弦中的变化音程。



(7) 按照倾向将上题各和弦解决到稳定音并注明所属的大小调。

(8) 以 D 为主音，构成大调半音阶和小调半音阶。

Ⅰ、口答练习：

(1) 在 F 大调、d 小调、A 大调、g 小调上说出具有典型意义的调式变音。

(2) 说出以 D、F、G 为主音的大调半音阶和小调半音阶。

(3) 唱出或奏出下列旋律，说明旋律的调性及其中所有的调式变音(经过的、辅助的、半音阶进行的等)。

Allegretto quasi andantino

比才:《卡门》



莫扎特:《舞曲》



海顿:《舞曲》



莫扎特:《钢琴协奏曲》第五首



贝多芬:《钢琴奏鸣曲》作品第2号之2



Allegretto 活泼地

王福仁:《食堂的好处说不完》



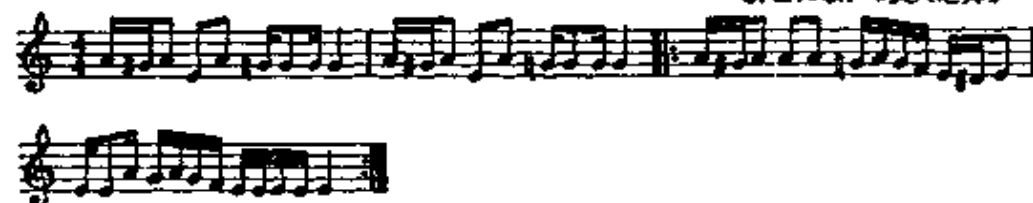
湖南民歌：《刘海戏蟾》



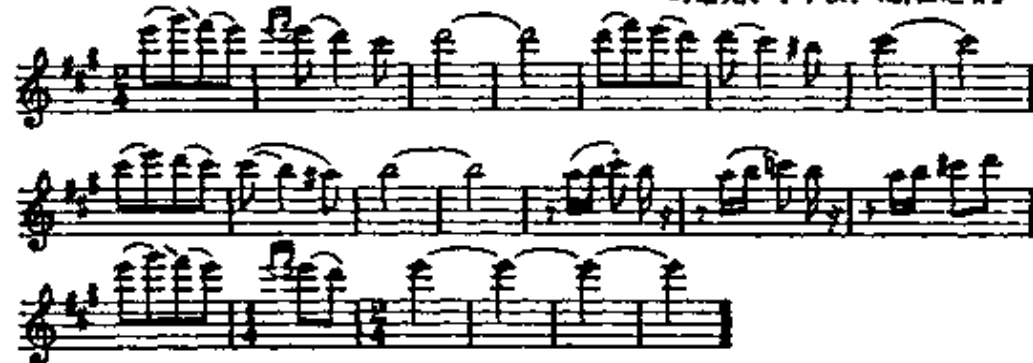
陕北民歌：《信天游》



新疆民歌：《赛人之舞》



马耀先、李中汉：《新疆之春》



第十三章 移 调

音乐作品的调与其内容是密切相关的，谁都知道在歌曲演唱中，由于定调不当而在音乐表现上所产生的不良后果。作曲家为自己的作品所选择的调，是经过慎重考虑的。但有时为了使一支旋律适合不同的人声和乐器以及创作上的需要，将旋律由一个调移至另一个调，也是可以而且是必需的。这种将作品的全部或作品的一部分由一个调移至另一个调的情况，叫做移调。

第一节 移调的应用

在音乐中移调的应用是多种多样的。

1. 在创作乐曲时，为了使旋律得到进一步的扩展，往往在不同的高度上重复着旋律。

例 422 Allegro scherzando $\text{♩} = 176$

叶栋：《嬉游》





把专为某种乐器所写的乐曲改编为其他乐器使用时，为了适合新乐器的特点，也需要应用移调。

2. 由于人声音域的不同，要使一些为高音所创作的歌曲适合于低音演唱，也需要应用移调。

3. 为某些移调乐器（圆号、单簧管等）作曲时，应进行移调记谱，例如要使 $\flat B$ 调单簧管吹奏C大调的旋律，则需在乐谱上记成D大调。这是由于该乐器自动地将乐谱上的音移低大二度的关系。乐谱上的移调永远和器乐上的移调方向相反。

例 423 $\flat B$ 调单簧管



第二节 移调的方法

移调的方法有三种：

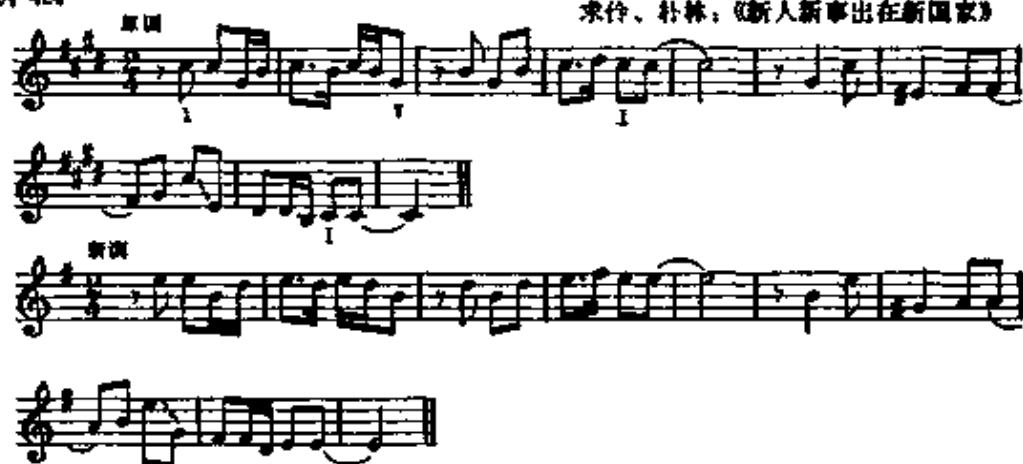
1. 按照音程来移调 这种移调的方法是：首先明确作品的原调，然后明确要移到的新调。有时是先明确要移高或移低的音程度数，然后再确定调。然后在谱号旁写上新的调号，再把作品中的每一个音按照已确定的音程度数移动。在移动时要保持音数的准确。假如旋律中有临时变音记号，在新调中则应记上相应的变音

记号,以保持原变音记号中升高或降低的意义。

在用这种方法进行移调时,不要仅限于机械的、纯粹的音程移动,而要用听觉在理论上掌握音及和弦的调式意义。

向上移高小三度的例子:

例 424



2.更改调号的移调(移至增一度) 这种移调可以把所有的音符保持在原位不动,而只用新的调号来代替原调的调号,这种新调和原调只能是相距变化半音。如果旋律中有临时记号,则应记以新的、相应的记号,以保持原记号升高或降低的意义。例如将上例移低变化半音:

例 425



3.更改谱号的移调 这种移调的方法是为了演奏过程中的移调而使用的。它只适合那些能够读各种谱号而不感到困难的人。用这种方法移调,也是打算把音符留在原位不动。移调的具体步

骤如下：首先在五线谱上找到原调的主音，然后将该音改称为将要移到那个调的主音，并从各种谱号中找出适合这个音符新意义的谱号，再在新谱号旁记上新调号就可以了。假如有临时变音记号，照例要记以相应的新变音记号以保持原升高或降低音的意义。例如将上例移到 d 羽调式：

例 426



〔复习题〕

- (1) 什么叫做移调？
- (2) 为什么音乐作品要进行移调？
- (3) 移调的方法有哪些？
- (4) 为了将乐曲中的音符保持在原位不动，可用哪些移调的方法？
- (5) 改变调号的移调可以移动些什么音程？
- (6) 移调时旋律中的临时变音记号如何处理？

练 习 十 二

I、书写练习：

- (1) 把下列旋律移调(向上大二度、小三度、纯四度，向下小二度、大三度、增四度)。



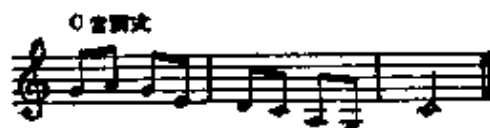
(2) 将下面的旋律移至等音调。



(3) 利用改变调号的方法，将下面的旋律移高半音。

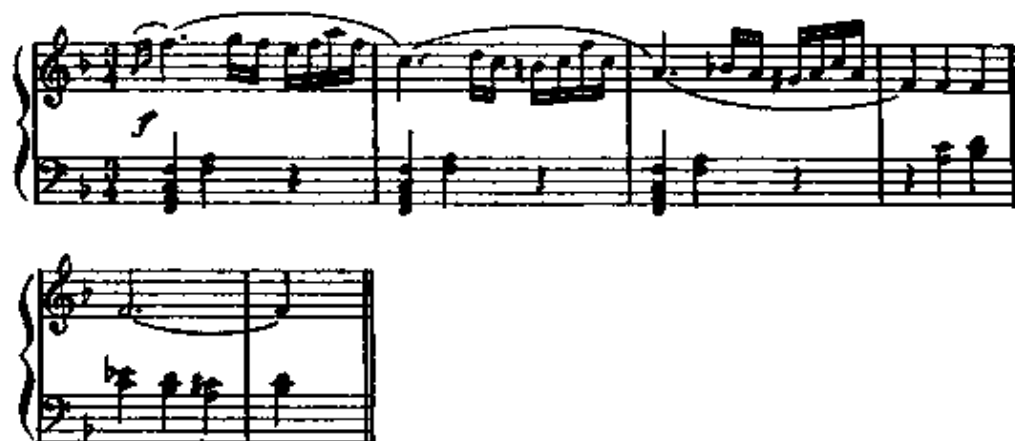


(4) 将下面的动机按照大二度向上写成转调模进。变音记号写在音符的前面，并用字母标出动机所属的调。



(5) 利用更改谱号的方法将第三题移低大二度。

(6) 将下面的乐曲片断移高大二度。



I、口答练习:

(1) F 大调的旋律, 向上移高大二度时, 应是什么调? 移低大二度呢? 移高小三度呢? 移低小三度呢?

(2) 调号中有三个降号的旋律, 其中临时记号是 $\flat C$, 移高大二度时, 调号是怎样改变? 有什么临时记号?

(3) 利用更改谱号的移调方法, 将高音谱号上 D 大调的旋律移低大二度, 应当用什么谱号和什么调号?

(4) F 大调的旋律, 给 $\flat B$ 调单簧管吹, 在乐谱上应记何调? 给 A 调单簧管呢?

II、钢琴练习:

(1) 按照大二度关系, 将下列动机向上或向下弹出模进转调, 并说出转调动机所属调性。



(2) 利用更改调号的移调方法将书面练习的第一、第二两题移低半音弹奏, 第三、第六两题移高半音弹奏。

第十四章 装饰音

用来装饰旋律的小音符及某些旋律型的特别记号，叫做装饰音。

装饰音是旋律的装饰，但这并不意味着它是无足轻重、可有可无的。相反在旋律的表现中，它是塑造音乐形象不可缺少的一部分。

例 427 姚广益：《滑稽》

例 428 张鲁：《王大娘要和平》

在民间音乐的演奏、演唱中,装饰音对音乐表现有着特殊的作用,这是值得我们很好地进行研究和学习的。

装饰音大部分是由时值较短的辅助音(和主要音相距二度的音)构成的。演奏时它们的时值算在被装饰的音的时值之内,或算在它前面的音符的时值之内。在记谱上它们不占基本拍子总时值的时间。

装饰音的种类及其演唱、演奏的方法是十分多样而复杂的。这里只谈通常最多见的最典型的几种。

第一节 倚 音

倚音有长倚音和短倚音两种:

长倚音是由一个音组成的,在主要音的前面,和主要音相距二度。

长倚音的标记是用不带斜线、不大于四分音符的小音符来表示的,符干向上。

长倚音的演奏时值永远算在主要音之内,假如主要音是单纯音符时,那么长倚音占主要音一半的长度。如果主要音是附点音符,那么长倚音就占主要音的三分之二的长度。

长倚音一般总带有强声。

例 429

莫扎特:《A大调奏鸣曲》

Allegro molto

莫扎特:《A大调奏鸣曲》

长倚音的标记法在一百多年以前就废止不用了，但在许多古典乐曲中还经常会碰到，因此我们对它的标记法和演奏方法应有所了解。

短倚音是由一个音或数个音所组成的，这些音和主要音的关系，可以是级进也可以是跳进，可以在主要音之前，也可以在主要音之后。

短倚音的标记：假如是一个音则用带斜线的小的八分音符标记；如果不止一音则用组合起来的小的十六分音符标记。用单符干记谱时，符干永远朝上。

短倚音演奏的时值是短暂的，而且不带有强声。

下面是一些短倚音的实例：

例 430 *Lentamento* 亲切地 韦苇改编：《好个日头好个天》

例 431 勇敢前进地 聂耳：《开路先锋》

例 432 *Lento* 庄严、热情 于三江：《解放的时代》

例 433 *Allegro moderato* 舒伯特：《音乐瞬间》

第二节 波 音

波音是在两个主要音之间，加入其上方或下方的短的辅助音而成。

波音有顺波音、逆波音、单波音、复波音之分。

顺波音的标记可有两种：

1. 小音符
2. 顺波音记号 \sim (复顺波音记号用 $\sim\sim$ 表示)

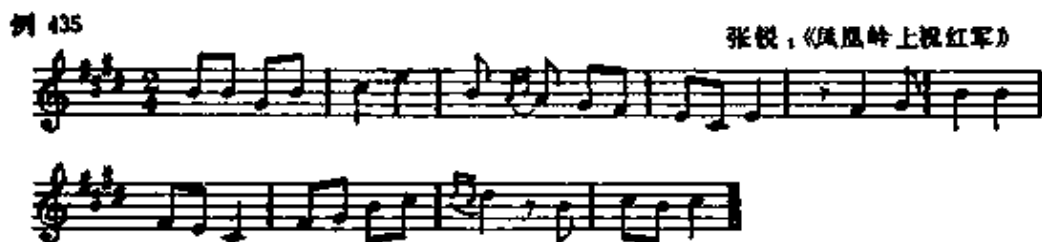
逆波音的标记有两种：

1. 小音符
2. 逆波音记号 \simeq (复逆波音记号用 $\simeq\simeq$ 表示)

波音在演奏时一般占主要音的时间。波音记号记在主要音的上方。波音记号的上方或下方还可以带有变音记号，用来表示辅助音的升高或降低。



下面是一些波音的曲例：



例 436

杨善乐：《夏夜》



例 437

巴赫：《创意曲》第1首



例 438

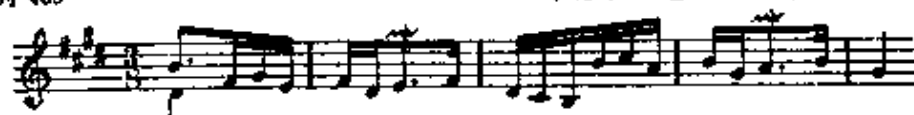
Allegretto $\text{♩} = 108$

李瑞星：《二部创意曲》



例 439

亨德尔：《组曲》第1集第5首



例 440

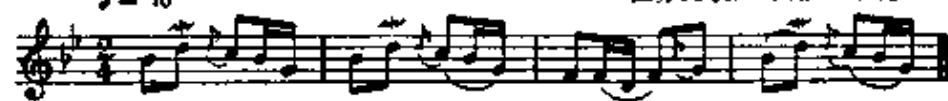
巴赫：《戈沃特舞曲》



例 441

$\text{♩} = 70$

江苏民歌：《拔根芦柴花》



第三节 回 音

回音是由四个或五个音组成的旋律型。

回音有顺回音和逆回音两种。由四个音组成的顺回音是由上方助音开始到主要音，再到下方助音和主要音；由五个音组成的顺

回音是由主要音开始,后面与四个音的顺回音相同。逆回音和顺回音的方向相反。

回音可用小音符或回音记号来表示。顺回音的记号是 ∞ 。逆回音的记号是 ϕ 。

回音记号可以记在音符上,也可以记在两个音符之间。回音记号的上方和下方还可以加上变音记号,用来表示助音的升高或降低。



回音的奏法是异常复杂而不固定的,大家意见纷纭,因此,在现代记谱法中早已不用,但由于它在古典音乐占有重要地位,因而我们对它仍应有简单的了解。

下面是回音的曲例:



例 444

海顿：《奏鸣曲》第28首



第四节 颤 音

颤音是由主要音和它上方助音快速而均匀地交替而形成。用记号 *tr* 或 *tr* ~~~~ 来表示。放在音符的上方。颤音记号上方可能有变音记号，它是属于上面的助音的。表示该音的升高或降低。颤音的演奏有三种情况：

1. 由主要音开始：

例 445



2. 由上方助音开始：

例 446

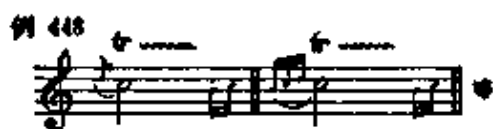


3. 由下方助音开始：

例 447



颤音的结尾,往往用回音结束,但也有用别种方法结尾的,为了避免差误,作者最好把颤音的开头音和结束音准确地记出来。例如:



以上所讲的装饰音,只是很简单的一小部分,要了解其他许多装饰音可以利用音乐词典和古老乐曲的注解,及其他有关这方面的专门著作。

〔复习题〕

- (1) 什么叫做装饰音?
- (2) 装饰音在旋律中的意义如何?
- (3) 装饰音是如何形成的?
- (4) 通常用的装饰音有哪些?
- (5) 什么叫倚音? 倚音有几种? 如何标记?
- (6) 在演奏中倚音的时值和强声是怎样的?
- (7) 什么叫波音? 波音有几种? 如何标记?
- (8) 什么叫回音? 有几种? 如何标记?
- (9) 什么叫颤音? 如何标记? 有哪些奏法?

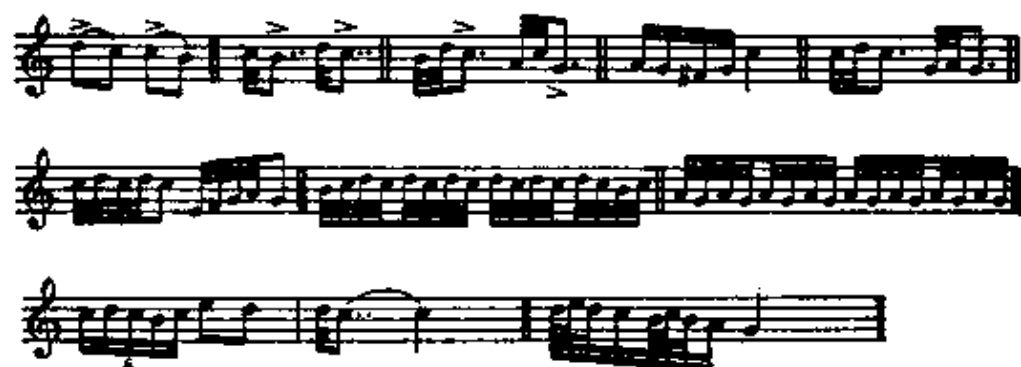
练 习 十 三

I、书写练习:

- (1) 写出并弹奏下列装饰音:



(2) 用适当的装饰音写出下例:



Ⅰ、钢琴练习:

弹出本章内带有装饰音的曲例, 并说出其装饰音的类别。

第十五章 关于旋律的知识

第一节 旋 律

体现音乐的全部思想或主要思想,用调式关系和节奏、节拍关系组合起来的,具有独立性的许多音的单声部进行,叫做旋律。

旋律是音乐的灵魂,是音乐的基础。

旋律在每个民族的音乐中都有着重大的意义,它首先表现出了由历史形成的民族特征和音乐的民族性。我国是个多民族的国家,有着悠久的历史,在全国各地的民间音乐中,有着极为丰富多彩的各种各样的优美旋律。这些旋律是值得我们很好地去研究和学习的。

旋律可分为声乐旋律与器乐旋律两种。声乐旋律是为人声演唱的,它与人们的声音语言有着密切的联系。一般说,声乐旋律的音域比较狭窄,富于歌唱性是它的最大特点。器乐旋律是为乐器演奏的,它与乐器的特点有着紧密的联系,并以乐器的不同而有所不同。一般说,器乐旋律和声乐旋律相比,音域较宽,速度和力度的变化较大,富于节奏性和技巧性,但歌唱性对器乐旋律的表现来说,也同样具有重要的意义。

旋律将所有的音乐基本要素有机地结合在一起,成为完整的不可分的统一体。旋律离开了其他各种音乐要素是不可想象的,

因为旋律的表现力和感人力正是通过音乐的各种要素的作用和相互作用来实现的。

构成旋律的各种音乐基本要素，在不同的乐曲中或乐曲的不同部分中，其表现作用是不同的。有时节奏节拍的意义较为突出；有时调式音高的意义较为突出；而在另外一些场合，可能音强音色又具有特殊的意义。但不管怎样，它们总是有机地结合在一起，成为一个完整的不可分的艺术统一体。

旋律在多声部音乐中，是以不同的方式组合的。以一个声部为主，其他声部为副（往往具有伴奏的性质），叫做主调音乐（见例356）。两个以上具有独立意义的旋律，协调地结合在一起，叫做复调音乐（见例56）。在一些乐曲中也可以遇到主调与复调相结合的情况。例如：

例 449

Allegretto poco mosso 弗兰克：《小提琴奏鸣曲》

小提琴

钢琴

第二节 旋律发展的几种方法

关于旋律的发展方法，是十分多样而又复杂的问题。旋律的发展，对于塑造音乐形象，陈述乐曲的主题思想，是异常重要的。仅有一个鲜明而富有表现力的主题，是不可能揭示音乐形象的全部思想的。

旋律发展的方法，大致可分为以下五种：

1. 重复 重复可使旋律在发展中更加巩固并得到统一。重复又可分为原样重复和变化重复两种。

例 450

广东民歌：《单槌打鼓声不响》



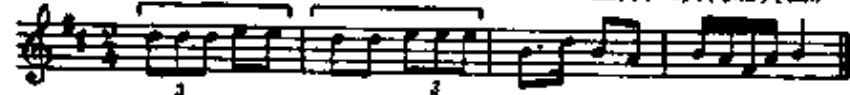
例 451

内蒙民歌：《打连成》



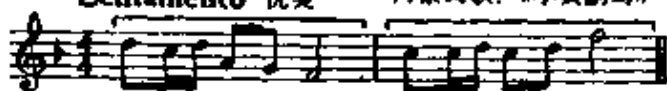
例 452

星海：《黄河船夫曲》



2. 变化 变化可使旋律增加新的表现因素，一般多是在统一的节奏基础上将音高加以改变，但也可能在音高上节奏上都加以改变。

例 453 *Lento* 优美 内蒙民歌：《小黄鹌鸟》



例 454 陕北民歌：《秋收》



3. 模进 模进也可称为不同高度的重复,模进有同调模进(改变调式音级不改变调性)和转调模进(改变调性不改变调式音级)两种。

例 455 星海：《游击军》



例 456

杨儒怀：《信天游》



4. 扩展 扩展可能是音程上的或节奏上的。

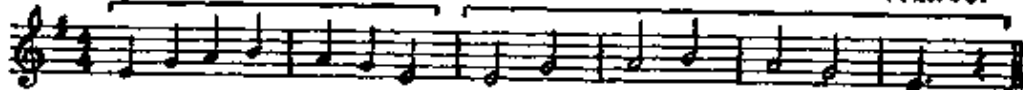
例 457

星海：《保卫黄河》



例 458

内蒙民歌



5. 紧缩 紧缩和扩展一样,可能是音程上的也可能是节奏上的。

例 459

内蒙民歌



以上所提到的方法可以单独使用,也可以综合使用,如下例既是重复又是变化,也是紧缩:

例 460

马可:《咱们工人有力量》



旋律发展是和乐曲的内容、旋律的性质密切相关的,脱离乐曲的内容,为重复而重复,为模进而模进,只会使旋律支离破碎,毫无内容。旋律的发展是千变万化的,认为发展旋律的方法只有以上五种是十分错误的,要掌握更多的发展旋律的方法,必需进行不断的、刻苦的深入研究和学习。

第三节 旋律进行的方向 旋律的高潮

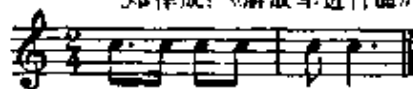
旋律进行的方向和紧张度、力度有着密切的关系。一般说上行旋律紧张度增长、力度增强;下行的旋律紧张度缓和、力度变弱。

旋律进行的方向有:

1. 横向进行 音的重复

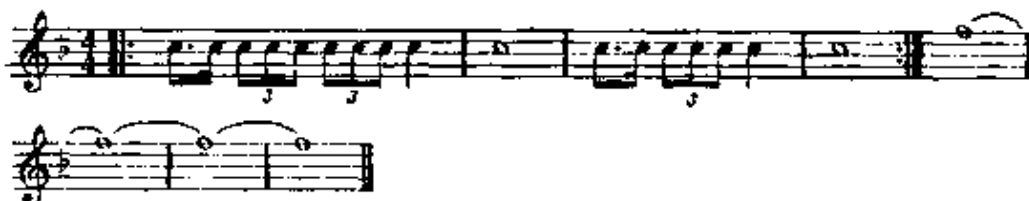
例 461

郑律成：《解放军进行曲》



例 462

星海：《怒吼吧，黄河》



2. 上行

例 463

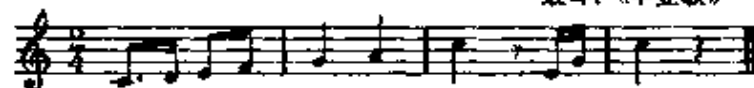
Allegretto 跳跃、有力地

上海铁路管理局政治部歌咏队集体创作：《火车之歌》



例 464

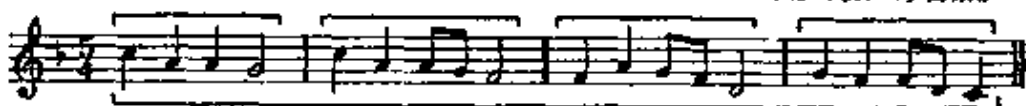
聂耳：《毕业歌》



3. 下行

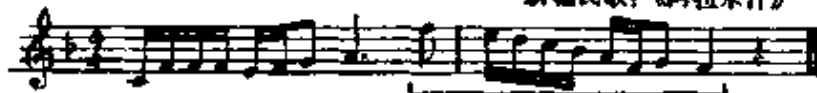
例 465

河北民歌：《小白菜》



例 466

新疆民歌：《阿拉木汗》



4. 波浪式进行

例 467

星海：《黄水谣》



关于旋律进行的方向，可从总的方向和局部的方向两个方面去分析。如下例中总的方向是下行，而局部的方向却是波浪式地进行的。

例 468

山东民歌：《沂蒙山风光》



当旋律高涨时所达到的最高的音叫做顶点。

如果旋律最高处是和乐曲情绪最紧张的地方相符合的话，它就叫做高潮。

例 469

马可：《咱们工人有力量》



第四节 旋律的分段

旋律和语言一样，并不是连贯不断地进行的，而是分成若干个相互联系的部分，即段落。段落与段落之间的瞬间分割，叫做停顿。停顿的主要标志是：1. 休止（见例457）2. 较长音的停留之后

(见例468), 3. 节奏型的重复之间(见下例)。



用来结束段落的某几个音或某几个和弦的序列,叫做终止。
因此,终止总是位于停顿之前。

终止有下列几种基本类型:

1. 完全终止 旋律结束在主三和弦的根音上。
2. 不完全终止 结束在主和弦的三度音或五度音上。
3. 半终止 结束在不稳定的音级上或结束在用属三和弦或属七和弦伴奏的第Ⅴ级上也是一样。

能够表达完整的或相对完整的乐思,用完全终止来结束的具有相当独立性的段落,叫做乐段。

乐段一般由两部分组成,这两部分往往开始相同,而结束不同;有的乐段甚至只有最后一个音不同(见例234)。

乐段中的主要组成部分,叫做乐句。乐段中一般都包含两个乐句,第一乐句多半用半终止或不完全终止来结束,造成乐思的不完整性和尚待继续发展的状况,第二乐句差不多总是用完全终止来结束。

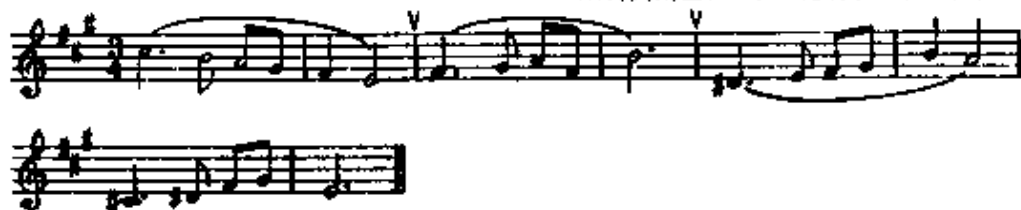
如果乐段结束时仍保持原调,这样的乐段叫做不转调乐段。

如果乐段结束时发生了转调,这样的乐段叫做转调乐段。

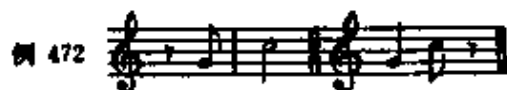
例如:

例 471

柴科夫斯基：《第五交响乐》第三乐章



有时乐句还可以分成两个较小的部分，叫做乐节。乐节的再分叫做动机，动机是旋律组织上最小的单位，它至少包含一个强音和一个弱音。例如：



动机的长度一般为一个小节。两个动机构成一个乐节，两个乐节形成一个乐句，两个乐句成为一个乐段。因此，一个乐段的长度往往是 8 小节。

例 473



以上对乐段细分的讲述，仅仅说明有这种可能性，并不意味着所有的乐段都需要而且可能这样划分。

乐段的组成是十分多样而复杂的：除了上面所讲的由两个乐句组成的乐段外，也有包含三个乐句或四个乐句的乐段，甚至有不分成乐句的乐段。

第五节 乐曲的基本形式

乐曲的形式是由乐曲的内容决定的,形式与内容是紧密结合、完整统一的,深刻的思想内容只有和完美的艺术形式相结合时,才能成为真正的艺术作品。

乐曲的最简单最基本的形式是一段体、二段体和三段体。许多群众歌曲、浪漫曲、舞曲、进行曲、即兴曲、前奏曲都是用这些曲式写成的。所以我们必须对这些曲式有个初步的了解。

以一个乐段构成的乐曲形式,叫做一段体。一段体一般只有一个音乐形象,一个意境。由于它结构简单、精炼,最易为广大群众接受和了解,所以许多民歌小调多为一段体。从本书中也可以找到许多这样的曲例。

由两个对比的、性质不同的乐段构成的乐曲形式,叫做二段体。二段体的第一段通常具有陈述的性质,结束是不稳定的,因此要求乐曲继续发展。而第二段常常是承接第一段的乐意,作更进一步的发挥,在情感上显得更为浓烈、奔放。许多带有副歌的群众歌曲都是用二段体写成的。下面是二段体的曲例:

例 474 *Lento* 优美、亲切地

刘炽:《我的祖国》





三段体是由三个乐段构成的乐曲形式。第三段通常是第一段的重复,重复时可以完全不变或稍加改变。第二段称为中段,与第一、三两段成为明显的对比。在三段体的乐曲中,由于第三段是第一段的重复,因此整个作品的统一性和完整性得到加强。三段体这一形式,在器乐小品中最为多见。

例 475



几个二段体或三段体组合在一起,就形成了较为复杂的复合曲式,这种曲式多用在较大型的作品里,这里不再赘述。

〔复习题〕

- (1) 什么叫做旋律?
- (2) 旋律在音乐中的作用如何?

- (3) 旋律与其他音乐基本要素的关系如何?
- (4) 旋律有哪些发展方法?
- (5) 旋律进行的方向有几种? 它与力度紧张度的关系如何?
- (6) 什么叫旋律的高潮?
- (7) 什么叫做段落?
- (8) 什么叫做停顿?
- (9) 停顿的标志有哪些?
- (10) 什么叫终止? 有哪几种? 在音乐中的表现意义如何?
- (11) 怎样的段落叫做乐段?
- (12) 怎样的乐段叫做不转调乐段?
- (13) 什么叫转调乐段?
- (14) 什么叫乐句? 什么叫乐节? 什么叫动机?
- (15) 乐曲的基本形式有哪些?
- (16) 什么叫一段体? 两段体? 三段体?

练 习 十 四

在琴上弹出或唱出下列旋律并进行分析(旋律的性质、调、调性、旋律发展的方法、进行方向、高潮, 将旋律划分段落, 说明终止的所在及类别, 乐曲的基本形式以及节奏、节拍、音程、力度、速度、转调在音乐中的表现作用等)。

1. Moderato



内蒙民歌:《爬山调》

2. Moderato

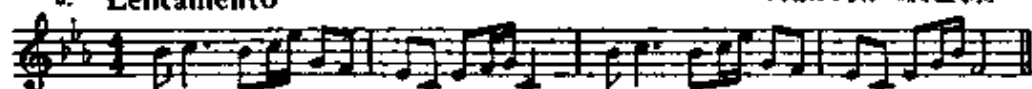


内蒙民歌:《爬山调》



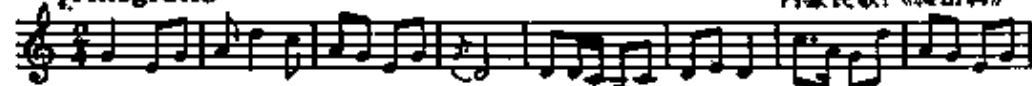
2. *Lento*

内蒙民歌：《爬山调》

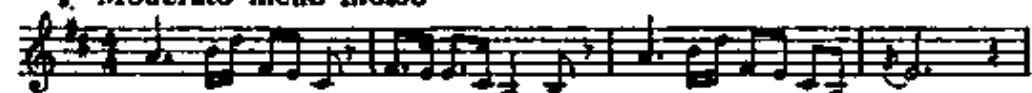


3. *Allegretto*

内蒙民歌：《爬山调》

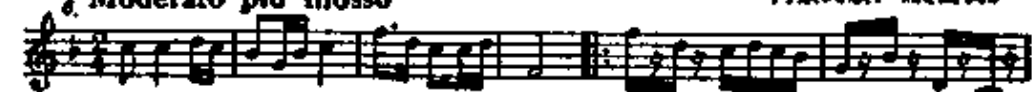


4. *Moderato meno mosso*

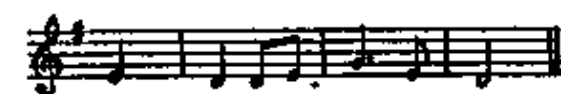


5. *Moderato più mosso*

内蒙民歌：《爬山调》



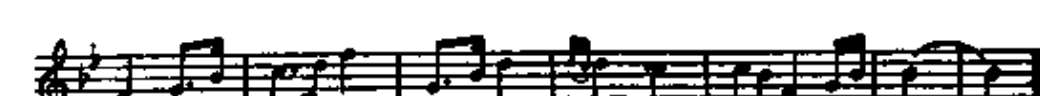
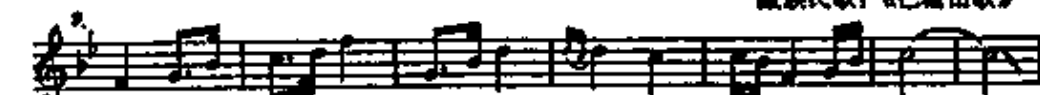
江苏民歌：《山芋个大南瓜》



藏族民歌：《我立亚姆》



藏族民歌：《巴塘山歌》



10. Allegro 贝多芬:《小提琴协奏曲》

11. 河北民歌:《好八路》

12. Grazioso 格林卡:《伊凡·苏萨宁》

13. 河北民歌:《站岗放哨歌》

14. Moderato 米亚科夫斯基:《春天的心情》

15. 萧咏诚:《情歌》

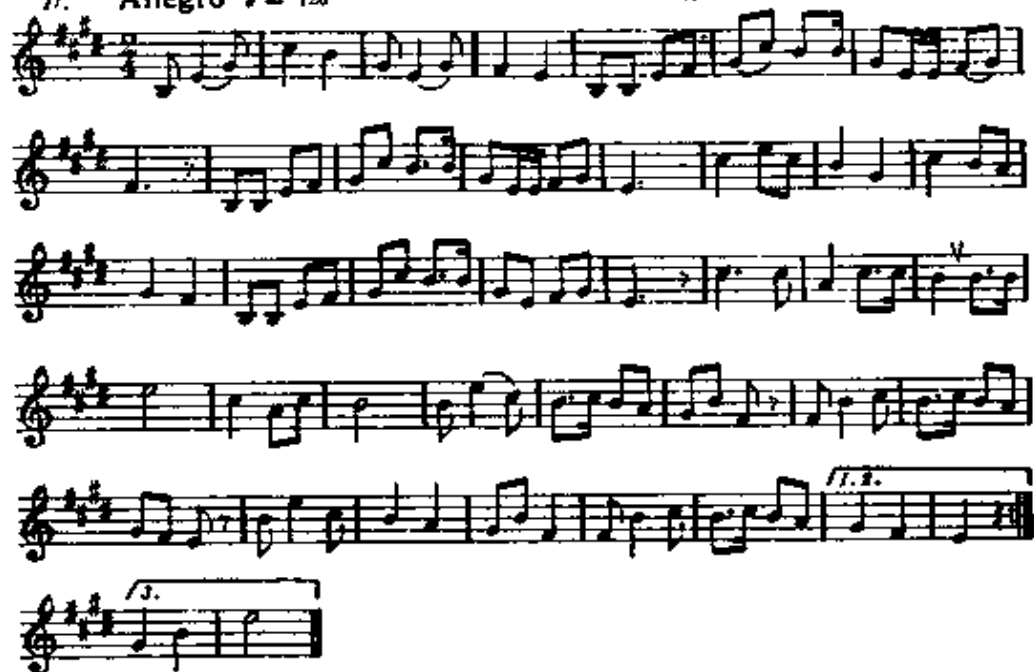
16. 干脆有力 进行速度

陆原、岳仑：《我是一个兵》



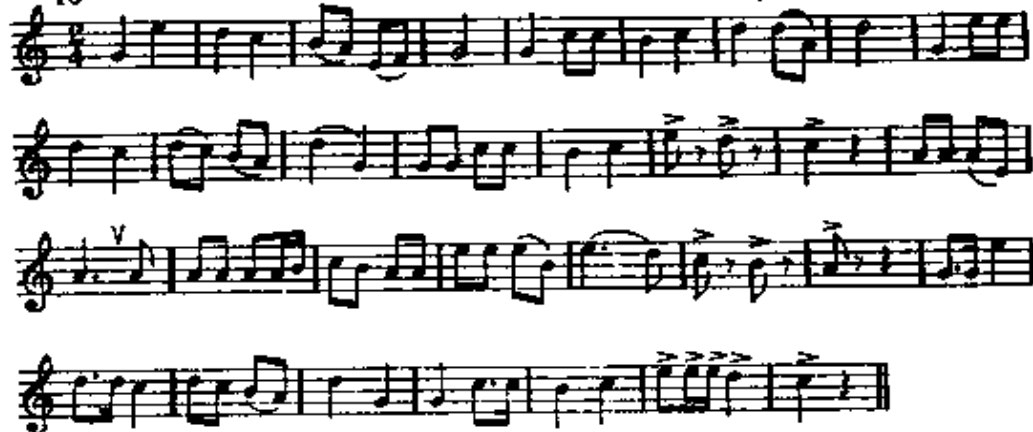
17. Allegro $\text{♩} = 126$

张文纲：《我们快乐地歌唱》

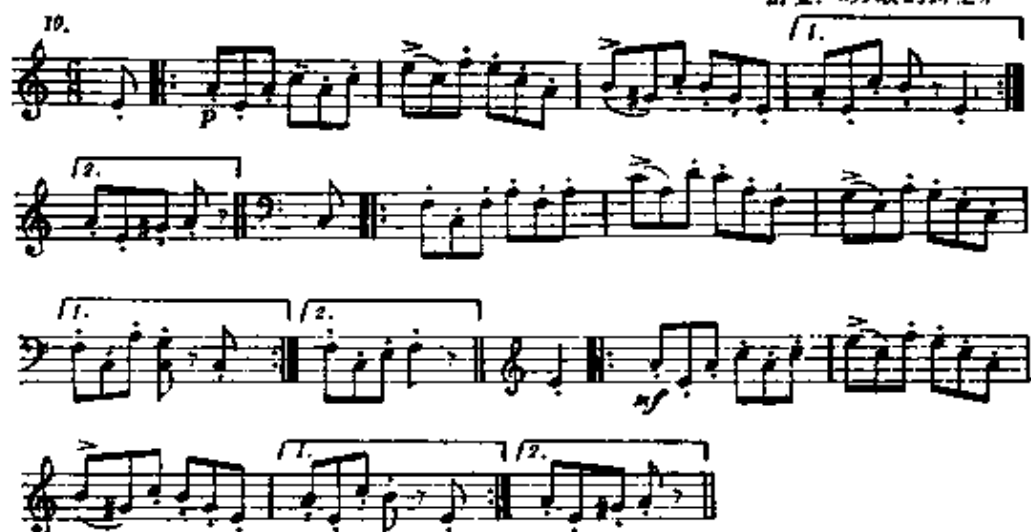


18

绿克：《人民海军向前进》



舒曼：《勇敢的骑士》



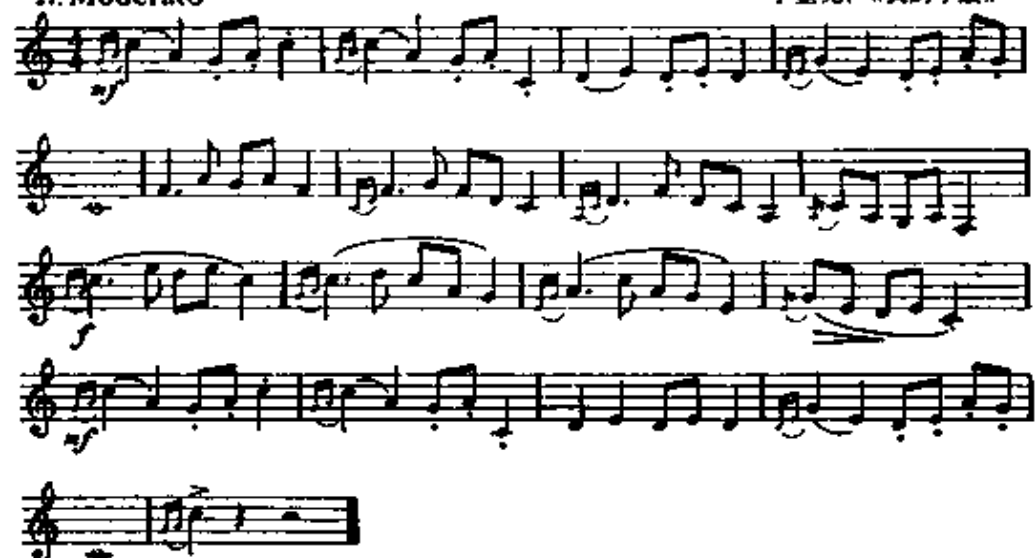
20. Allegretto

贝多芬：《土拨鼠》



21. Moderato

李重光：《我的小孩》



[附录一] 简谱及工尺谱简介

一、简 谱

简谱是记谱法的一种。由于它简单明了、通俗易懂，在记谱、读谱上有很大的方便，因此在我国广泛流传。

简谱有它的优点，但也有它的缺点。例如记合奏合唱，它就不象五线谱在视觉上那么清楚，而记钢琴谱几乎是不可能的。过去有人认为简谱简单、不科学，因而否定了简谱在现实音乐生活中的重要作用，那是错误的。应该承认，简谱对音乐的普及和推广，作出了重大的贡献。在今后相当长的时期内，简谱将还会继续发挥它的积极作用，为社会主义文化事业服务。

简谱的创造和发展过程，因为缺乏有关材料，还不能作准确的介绍。法国的加林(1786—1821)和舍维(1804—1864)；英国的格兰威尔(1785—1867)和葛尔文(1816—1880)，在简谱体系方面，都曾作过研究和整理。我国的简谱是由日本传来的。这种体系与舍维的体系已有所不同。按照舍维体系，八分音符和十六分音符的短线，都加在音符的上方；

—————
6 5 3 2 1 5

然而日本的简谱到了我国，特别是解放后十年来，又起了许多

变化和发展，现在只将现行的简谱作如下的简单介绍。

在简谱体系中，音的相对高度是用七个阿拉伯数字来表示的。这几个音的相互关系，除3 4、7 i 为半音外，其他全为全音。

标记：1 2 3 4 5 6 7 i

唱法：do ri mi fa sol la si do







在音符的上面加一小圆点，即表示高八度演唱，加两个圆点表示高两个八度；反之，在下面加一个圆点，即表示低八度演唱，加两个圆点表示低两个八度。

要准确地表示音的绝对高度，还要应用调号标记。调号标记是用1=F、1=G……等来表示的。现将简谱及五线谱的调号、音的准确高度对照如下：



为了避免在音符的上面或下面过多的加点，在合唱、合奏谱中，往往应用移高或移低八度的方法来记低声部或高声部。例如：男高音、男低音、琵琶、低胡用高八度记谱；梆笛、板胡用低八度记谱等便是。

音的长短是在音符后面或下面加短横线来表示的，现将简谱中所使用的音符标记与五线谱对照如下：

五线谱	简谱
全音符: 	1 - - -
二分音符: 	1 -
四分音符: 	1
八分音符: 	$\underline{1}$
十六分音符: 	$\underline{\underline{1}}$
三十二分音符: 	$\underline{\underline{\underline{1}}}$

在简谱体系中也应用附点。但只到四分音符为止；再长的音符，如二分音符、全音符则继续用增加短横线来表示。

附点全音符:	1 - - - - -
附点二分音符:	1 - -
附点四分音符:	1.
附点八分音符:	$\underline{1.}$
附点十六分音符:	$\underline{\underline{1.}}$

表示音的休止的基本符号是 0。为了表示不同长度的休止，可用增加 0 的数目、在 0 的下面加短横线，在 0 的右面加附点来标记。通常所用的休止符如下：

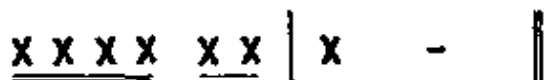
全 休 止 符:	0 0 0 0	附 点 全 休 止 符:	0 0 0 0 0 0
二 分 休 止 符:	0 0	附 点 二 分 休 止 符:	0 0 0
四 分 休 止 符:	0	附 点 四 分 休 止 符:	0.
八 分 休 止 符:	$\underline{0}$	附 点 八 分 休 止 符:	$\underline{0.}$
十 六 分 休 止 符:	$\underline{\underline{0}}$	附 点 十 六 分 休 止 符:	$\underline{\underline{0.}}$
三 十 二 分 休 止 符:	$\underline{\underline{\underline{0}}}$	附 点 三 十 二 分 休 止 符:	$\underline{\underline{\underline{0.}}}$

长达数小节的休止，可用长休止号。写在小节内，上面的数目

字表示休止小节的数目。



仅有长度而无一定高度的音,用x记号来表示,音的长短则用在x后面或下面加短横线来标记。例如:



在简谱体系中不存在谱号问题。它的音高是通过音符和调号来表示的。

简谱中的拍号和五线谱一样,用分数标记,它和调号一起记在乐曲名称的左下方,先记调号后记拍号。乐曲名称的右下方则记词曲作者的姓名。

速度标记和表情术语记在第一行乐谱开始处的上面。例如:

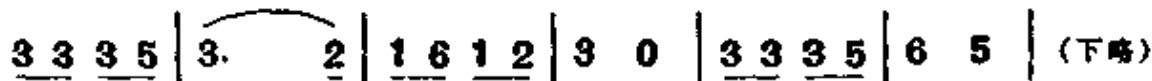
社 会 主 义 好

1=G $\frac{2}{4}$

小快板 满怀热情地

希 扬词

李焕之曲



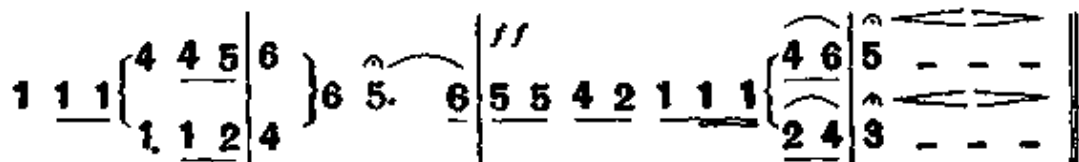
社会主义 好, 社会主义 好, 社会主义 国 家

在记多声部音乐时,起线和弧线的用法与五线谱同,只是不用花弧线。

某一声部再分时,则用花弧线括起来:

1=F $\frac{4}{4}$

刘 炽:《我的祖国》



在这片辽阔的土 地上, 到处都有和平的阳 光。

在多声部的记谱中,小节线多半是分开的,各声部单独记写。但有的器乐曲的小节线是按照乐器的分组连起来的。不论是分开或不分开,各声部的小节线一定要上下对齐。

记谱时要注意音符的空间距离,使小节与小节,拍与拍的距离大致相等,一拍之内音符少的要写松一些;音符多的要写紧一些。少于四分音符的各种音符,低音点要记在短横线下面。例如:

先程编曲《合作社就是好》

<u>3532</u>	<u>1</u> <u>6</u>	<u>6</u> <u>3</u> <u>5</u>	<u>6</u> [˙] <u>5</u> <u>6</u> [˙] <u>1</u> [˙]	<u>5</u> -
雨	过	天	晴	红 花 儿 开,

简谱体系中音值组合法的规则,基本上与五线谱相同。只是在复拍子中不用代表整小节的一个音符,而用连线把音符按单拍子分组后连结起来。例如:

$\frac{6}{8}$ 不记成 1 - -	而记成 1. 1.
$\frac{6}{4}$ 不记成 1 - - - -	而记成 1 - - 1 - -
$\frac{12}{8}$ 不记成 1 - - - - -	而记成 1. 1. 1. 1. 等

休止符的组合法和上面所谈情况相同,当然不必再用连线。

连音记号记在音符的上面,用开口的括弧加上表示连音的数目字来标记。

$\overset{3}{\frown}$ 1 1 1 $\overset{5}{\frown}$ 1 1 1 1 1 $\overset{2}{\frown}$ 1 1 $\overset{4}{\frown}$ 1 1 1 1 等。

简谱中的移调非常简单，只要把调号改动一下便可以了。例如C大调的乐曲要移高大二度时，只要把1=C改成1=D便完成了。

简谱中变音记号只用升(♯)、降(♭)和还原(♮)三种，重升(×)、重降(♭♭)是不用的。

在简谱体系中，较长的确定的转调，不用临时变音记号，而用转调后的调号来标明。如：

1 = \flat B

张文纲：《雪山凤凰舞起来》

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

转调1 = F (前2 = 后5)

6̇ 6̇ 6̇ 5̇ | 2̇3̇ 1̇ 2̇3̇1̇2̇ | 6 6 6 5 | 56 4 5645 | 2 2 2 1) |

五线谱中所用的装饰音记号、省略记号、力度记号、速度记号基本上都适用于简谱。

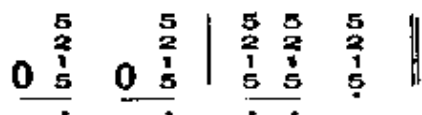
为了避免代表断音的圆点和高音点相混，在简谱中断音用▽或▼来表示。

短倚音用小的十六分音符或八分音符标记，写在主要音的左上方或右上方，并用连线与被装饰的主要音相连。如：

$\overset{6}{\underset{5}{\text{e}}}$ $\overset{6}{\underset{5}{\text{e}}}$ | $\overset{56}{\text{e}}\text{i}$ $\overset{56}{\text{e}}\text{i}$ | 6^{i} 5^{3} | 6^{i} 5 ||

前奏、过门、尾声和五线谱一样，用小音符标记，有的也用括弧括起来。

记写和弦时，音符下面的短横线，仅在最低音下记出：



关于简谱的记谱法,目前还没有一个较完整的体系,以上所谈的仅是简谱中一般最普通的知识,是很不全面的。

二、工 尺 谱

工尺谱是为我国所特有的记谱方法。在民间流传甚广。直到今天许多老艺人还是习惯用工尺谱来演唱或记谱。在研究整理民族音乐遗产、向民间音乐学习方面,它仍有着积极的特殊的意义。

工尺谱系何时开始创用,已很难考查。根据历史记载,古代对工尺谱各音的写法与今天通用的写法也颇不一致。目前我国各地所流行的工尺谱,在写法上和读法上也仍然大不相同。

详尽地、系统地研究工尺谱,是个专门的学问,也是一件艰巨而复杂的工作。这里所介绍的仅是这方面的一般常识。

工尺谱在传统写法上是由右而左作直行书写的,但近二三十年来,也有以简谱的形式横行书写的。

在工尺谱中,音的高低是用“上尺工凡六五乙”七个汉字及其变体来标记的。根据目前一般的唱法,它的音高关系与简谱的1 2 3 4 5 6 7 相同。即工凡、乙仕之间为半音,其他相邻两音之间为全音。现按音的高低次序列表如下:

上尺工凡合四一	上尺工凡六五乙	仕伱仵仵仵仵仵	仕伱仵仵仵仵仵
低音部	中音部 (基本音)	高音部	更高音部