

 *Jiben Yueli Tongyong Jiaocai*

基本乐理

通用教材

李重光 编著



高等教育出版社
Higher Education Press

基本乐理通用教材

李重光 编著



高等教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

基本乐理通用教材/李重光编著. —北京:高等教育出版社,2004.8

ISBN 7-04-015533-8

I. 基... II. 李... III. 基本乐理-教材
IV. J613

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 075987 号

策划编辑 张夏菲 责任编辑 张夏菲 封面设计 于文燕
版式设计 王艳红 责任校对 殷然 责任印制

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-64054588
社 址	北京市西城区德外大街 4 号	免费咨询	800-810-0598
邮政编码	100011	网 址	http://www.hep.edu.cn
总 机	010-82028899		http://www.hep.com.cn

经 销 新华书店北京发行所
印 刷

开 本	787×1092 1/16	版 次	年 月第 1 版
印 张	12.5	印 次	年 月第 次印刷
字 数	270 000	定 价	19.20 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

前 言

基本乐理是一门音乐理论共同基础课,音乐院校的学生要学,师范院校的学生要学,许多普通院校的学生也要学,专业的要学,业余的要学,年轻的要学,年老的也要学,总之一句话:凡是要学点音乐的人,都要学。因此,编写一本大家所需要的《基本乐理通用教材》是音乐教育发展的客观需要。

我从事基本乐理教学将近50个年头,专业的、业余的、年轻的、年长的、留学生、老干部都教过,越教越感到这门课不简单,从教学内容、教学方法,到教学对象、教学进度……很多问题都值得认真研究。

由于工作的需要,我也编写过几本基本乐理教材,应该说这其中也有成功,也有失败。对于50年来基本乐理教学的发展过程,我不能说了如指掌,但大致情况还是清楚的。依我的体会,要编写一本切合实际的好教材,并不是一件很容易的事。要想使一本教材得到不同专业、不同群体的接受、认可,更是难上加难。“明知征途有艰险,越是艰险越向前。”我虽已年过古稀,但我还是想再试一试。

根据我多年的教学经验,基本乐理教学,重要的是打好基础,而不是越多越好。基本功扎实,提高才有保证。因此,我在《基本乐理通用教材》中,删去了不经常用的和声大调和旋律大调,还有中世纪调式(特种自然大小调)、五声调式体系中的六声调式和七声调式也只是一带而过。在移调中,也不讲更改谱号的移调。总的原则就是删繁就简,突出重点,力求深入浅出、简单明了、通俗易懂、便于接受。练习中尽量采用具有典型性、代表性和普遍意义的内容。为了便于自学,每个练习都附有答案,这样在没有教师指导的情况下,也可以自我批改作业,明辨对错,发现问题,及时改正。

采用本教材时,可根据教学大纲的不同要求做适当的删减或补充。

人无完人,金无足赤,教材也不可能完美无缺。问题总是存在,衷心希望能得到读者们的批评指正,使教材更加完善。

李重光

2004.2

目 录

第一讲 乐音体系	(1)	第十节 乐谱的正确写法	(33)
第一节 音及音的性质	(1)	练习三	(38)
第二节 乐音与噪音	(2)	第四讲 节奏节拍	(41)
第三节 乐音体系	(2)	第一节 节奏与节拍	(41)
第四节 音名与音组	(3)	第二节 各种拍子	(43)
第五节 音域与音区	(7)	第三节 各种拍子的音值组合法	(46)
练习一	(7)	第四节 节奏中音的强弱关系	(48)
第二讲 音律	(10)	第五节 切分音 切分节奏 切分效果.....	(49)
第一节 标准音和中央 C	(10)	第六节 音符均分的特殊形式	(49)
第二节 复合音与分音列	(10)	第七节 节奏节拍在音乐表现中的作用 ...	(51)
第三节 十二平均律	(11)	练习四	(52)
第四节 五度相生律	(12)	第五讲 音乐的速度与力度	(55)
第五节 纯律	(12)	第一节 速度在音乐表现中的意义	(55)
第六节 自然半音与变化半音 自然全音 与变化全音	(14)	第二节 音乐速度的标记	(56)
练习二	(15)	第三节 力度在音乐表现中的意义	(58)
第三讲 五线谱记谱法	(16)	第四节 音乐力度的标记	(59)
第一节 什么是记谱法	(16)	练习五	(60)
第二节 音符与休止符	(16)	第六讲 音程	(61)
第三节 增长基本音符和基本休止符 时值的记号	(18)	第一节 什么是音程	(61)
第四节 五线谱的线与间	(19)	第二节 音程的名称与标记	(62)
第五节 谱号	(20)	第三节 单音程与复音程	(66)
第六节 变音记号	(22)	第四节 自然音程与变化音程	(67)
第七节 省略记号	(24)	第五节 度数相同而音数不同的各种音程 的相互关系	(68)
第八节 演奏法方面的记号	(28)	第六节 协和音程与不协和音程	(71)
第九节 装饰音记号	(30)	第七节 音程的转位	(72)
		第八节 等音程	(73)

第九节 怎样识别和构成音程	(74)	第二节 稳定音程与不稳定音程	
练习六	(75)	不稳定音程的解决	(126)
第七讲 和弦	(77)	第三节 不协和音程的解决	(127)
第一节 什么是和弦	(77)	第四节 怎样确定一个音程可能属于	
第二节 三和弦	(78)	哪些调式	(128)
第三节 七和弦	(79)	第五节 音程在音乐中的应用及其	
第四节 原位和弦与转位和弦	(81)	表现特性	(128)
第五节 等和弦	(82)	练习十一	(129)
第六节 怎样识别和构成和弦	(83)	第十二讲 调式中的和弦	(131)
练习七	(84)	第一节 调式中和弦的名称及标记	(131)
第八讲 调及调关系	(86)	第二节 自然大小调中的和弦	(132)
第一节 什么是调	(86)	第三节 和声小调中的和弦	(133)
第二节 升号调与降号调	(88)	第四节 属七、导七及其解决	(135)
第三节 等音调	(91)	第五节 怎样确定一个和弦可能属于	
第四节 调的五度循环及调关系	(92)	哪些调式	(136)
练习八	(93)	第六节 和弦在音乐中的应用及其	
第九讲 调式	(94)	表现特性	(137)
第一节 调式 调性 主音 音阶	(94)	练习十二	(139)
第二节 自然大调式	(96)	第十三讲 转调	(141)
第三节 三种小调式	(97)	第一节 什么是转调	(141)
第四节 五种五声调式	(100)	第二节 转调的意义	(143)
练习九	(106)	第三节 转调的类别	(144)
第十讲 调与调式	(107)	第四节 怎样找出近关系调各调式	(146)
第一节 调与调式的组合	(107)	练习十三	(147)
第二节 关系大小调	(108)	第十四讲 调式变音及半音音阶	(149)
第三节 同宫系统各调	(110)	第一节 什么是调式变音	(149)
第四节 同主音调式	(113)	第二节 导音的形成、解决与消失	(150)
第五节 等音调式	(115)	第三节 各具典型意义的调式变音	(151)
第六节 怎样确定调与调式	(116)	第四节 半音音阶	(152)
练习十	(119)	练习十四	(153)
第十一讲 调式中的音程	(121)	第十五讲 移调	(155)
第一节 什么是调式中的音程	(121)	第一节 为什么要移调	(155)

第二节 移调的方法	(156)	第三节 旋律进行的方向及高潮	(162)
练习十五	(158)	第四节 旋律的分段	(163)
第十六讲 关于旋律的基础知识.....	(159)	第五节 乐曲的基本形式	(165)
第一节 什么是旋律	(159)	答 案	(166)
第二节 旋律发展的基本方法	(161)		

第一讲

乐音体系

[内容提要] 本讲主要讲述与音相关的知识。如音、音级、音名、音列、音组、音域、音区等。

第一节 音及音的性质

音乐是由音构成的,所以学习音乐理论,应对音有所了解。

作为一种物理现象,音是由于物体的振动而产生的。物体振动产生音波,音波通过空气作用于我们的听觉器官并传送至大脑,我们就产生音的感觉。

在自然界中存在着各种各样许许多多声音,这些声音我们有的能听到,有的则听不到。我们人耳所能听到的声音,大致在每秒钟振动 11—20 000 次的范围之内,而在音乐中所使用的音,一般只限于每秒振动 27—4 100 次这个范围之内,而且大都是易于分辨的有限的一些音。

根据音的物理属性,音有四种性质,即:高低、长短、强弱和音色。

音的四种性质,在音乐表现中,都有着充分的体现,如由于音色的不同,我们才能区分各种不同的乐器和人声。由于音有高有低,有长有短,有强有弱,我们才能写出丰富多彩、多种多样优美的旋律和动听的和声。但在音的四种性质中,音的高低和长短却有着更加突出的重要作用。一支旋律无论大声唱或小声哼,用小提琴拉或用小号吹,它的基本形象并不会有什么

么大的改变,若将音高或长短稍加变动,音乐形象立刻就会不同程度地被破坏。因此在演唱演奏中,对音的高低和长短,应倍加注意。

第二节 乐音与噪音

根据物体振动的规则与不规则,音又被分为乐音和噪音两大类。

振动规则的,听起来音的高低十分明显,这种音我们叫它“乐音”。

振动不规则,音的高低听起来不明显,这种音,我们就叫它“噪音”。

在音乐中所使用的音,主要是乐音,但噪音也是不可缺少的。如锣、镲所发出的声音,这是能发出乐音的各种乐器所无法代替的。

噪音也有高有低,只是不明显而已。如大军鼓与小军鼓、大军鼓低小军鼓高,这是显而易见的。

第三节 乐音体系

音乐中所使用的基本的乐音的总和,叫做“乐音体系”。

乐音体系中的各音,叫做“音级”。

音级与音不同。音级是专指乐音而言,而音则包括乐音和噪音两种不同的声音。

将乐音体系中的音,按照一定的音高关系和高低次序,由低到高或由高到低排列起来,就叫做“音列”。

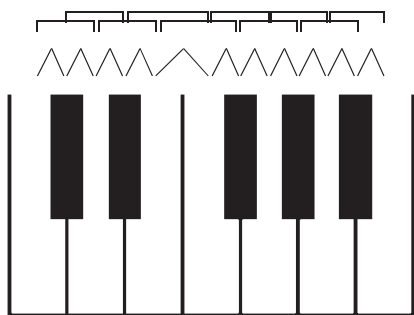
在乐音体系中,音高关系的最小计量单位,叫做“半音”。半音与半音相加,叫做“全音”。

在钢琴的键盘上,包括所有白键与黑键,相邻两个键都构成半音,隔开一个键的两个键都构成全音。所有的琴键,从左到右,由低到高,都按半音关系依次排列。

钢琴键盘上的白键与黑键,排列的次序是不同的。白键是均等地排列着,黑键则是两个、三个交替排列着。由于这种排列方式的不同,使得七个白键、五个黑键在键盘上的位置也各不相同,这就为在键盘上确定和寻找所需要的音提供了极大的方便。

全音与半音,是指两个音之间的高低关系。钢琴键盘上的全音、半音关系如下:

例 1-1



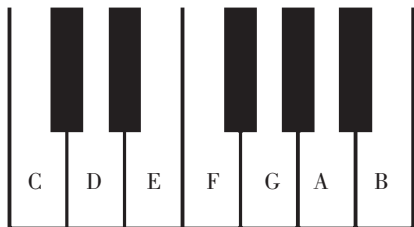
∧ 表示半音, □ 表示全音。

现在的钢琴一般共有 88 个高低不同的音,几乎包括了乐音体系中全部乐音,从钢琴的键盘上可以清楚地看出乐音体系中各音之间的高低关系。所以,学习音乐理论,熟知键盘的结构十分重要。

第四节 音名与音组

在钢琴上有 88 个高低不同的音,但这些音的名称,基本上却只有 7 个。这就是 C、D、E、F、G、A、B。它们在键盘上的位置是:

例 1-2



钢琴上的白键,一个挨着一个均匀地排列着,怎么知道哪个是 C? 哪个是 D 呢?

很简单,你只要记住下面两句话,一切问题便迎刃而解。那就是:围绕着两个黑键的三个白键,从左到右,依次就是 C、D、E;围绕着三个黑键的四个白键,从左到右,依次就是 F、G、A、B。

由此可见,黑键的不均等排列,对识别和找寻乐音体系中的各音是何等重要。也就是说

找音也好,识别音也好,首先要找到黑键的排列次序,然后再确定白键上各音的名称,这种思维方式是不能颠倒的。

以 C、D、E、F、G、A、B 7 个字母命名的音,叫做“基本音级”。

有人说:钢琴白键上的音就是基本音级。这种说法不对。钢琴的白键可能是基本音级,也可能是变化音级。关于什么是变化音级,容后详述。

在乐音体系中,虽有 80 多个高低不同的音,但音的名称,基本上就是这 7 个,其他各音的名称,都是在这 7 个音名的基础上变化而来的。

钢琴上的 53 个白键,在相应的位置上循环重复使用这 7 个名称,于是产生了许多重名的音。

为了区分音名相同而音高不同的各音,于是就有了音的分组。这就是“音组”。

在乐音体系总音列中央的一组,也就是靠近钢琴钥匙孔的那一组,叫“小字一组”。其标记是在小写字母的右上方加阿拉伯数字 1 来表示。如:

例 1-3

$$c^1 \quad d^1 \quad e^1 \quad f^1 \quad g^1 \quad a^1 \quad b^1$$

与小字一组相邻的高的一组,叫“小字二组”。用小写字母并在右上方加数字 2 标记。如:

例 1-4

$$c^2 \quad d^2 \quad e^2 \quad f^2 \quad g^2 \quad a^2 \quad b^2$$

与小字二组相邻的高的一组,叫“小字三组”。用小写字母并在右上方加数字 3 标记。如:

例 1-5

$$c^3 \quad d^3 \quad e^3 \quad f^3 \quad g^3 \quad a^3 \quad b^3$$

与小字三组相邻的高的一组,叫“小字四组”。用小写字母并在右上方加数字 4 标记。如:

例 1-6

$$c^4 \quad d^4 \quad e^4 \quad f^4 \quad g^4 \quad a^4 \quad b^4$$

与小字四组相邻的高的一组,叫“小字五组”。小字五组只有一个音,其标记是 c^5 。

与小字一组相邻的低的一组,叫“小字组”。用小写字母标记。如:

例 1-7

$$c \quad d \quad e \quad f \quad g \quad a \quad b$$

与小字组相邻的低的一组,叫“大字组”。用大写字母标记。如:

例 1-8

$$C \quad D \quad E \quad F \quad G \quad A \quad B$$

与大字组相邻的低的一组,叫“大字一组”。其标记是在大写字母的右下方,加数字 1 来表示。如:

例 1-9

C₁ D₁ E₁ F₁ G₁ A₁ B₁

与大字一组相邻的低的一组,叫“大字二组”。其标记是在大写字母的右下方加数字 2 来表示。如:

例 1-10

A₂ B₂

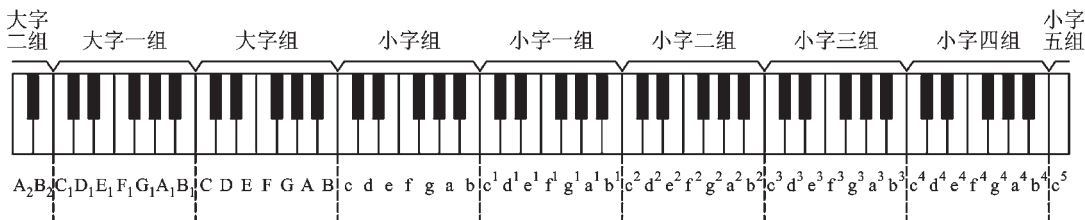
大字二组和小字五组都是不完全音组。

一个完全的音组,共有十二个高低不同的音。包括十一个半音。

许多人往往把音和半音相混,认为钢琴上一个音组有七个白键,五个黑键,共十二个半音。这是非常错误的。

现将各音组用钢琴键盘说明如下:

例 1-11

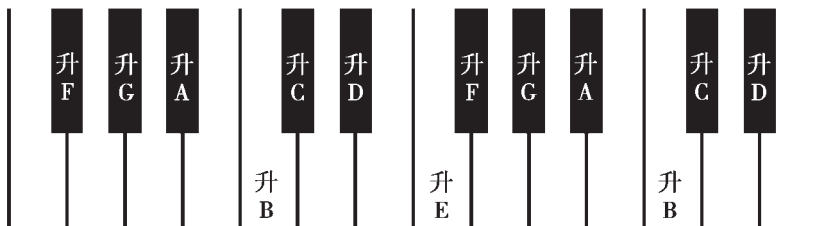


将基本音级加以升高或降低所得来的音,叫做“变化音级”。

变化音级包括:升音级、降音级、重升音级、重降音级四种。

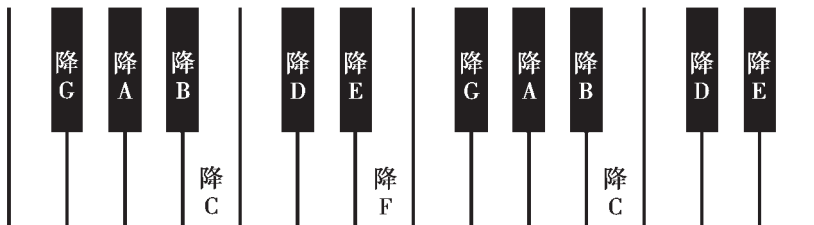
将基本音级升高半音,叫做“升音级”。如:

例 1-12



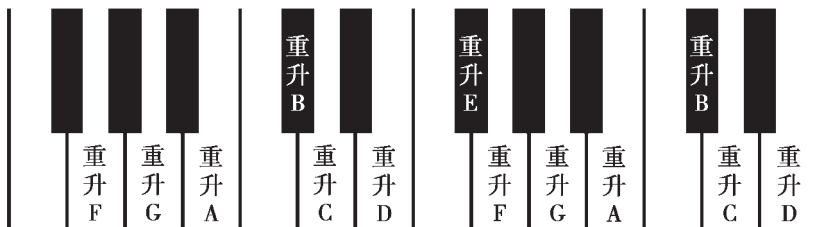
将基本音级降低半音,叫做“降音级”。如:

例 1-13



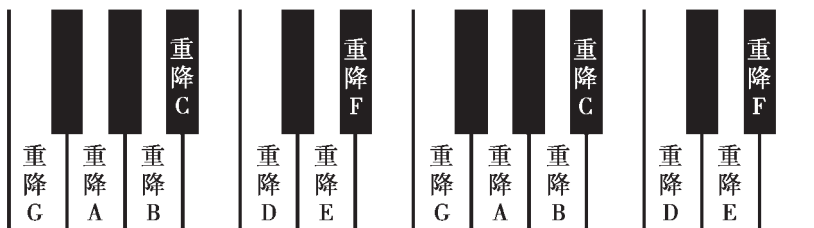
将基本音级升高全音,叫做“重升音级”。如:

例 1-14



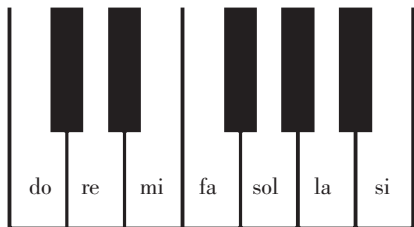
将基本音级降低全音,叫做“重降音级”。如:

例 1-15



音的名称,除了字母名之外,还有唱名。如:do re mi fa sol la si。它们在钢琴白键上的位置是:

例 1-16



从上图可以看出唱名与字母名的对应关系是: C=do D=re E=mi F=fa G=sol A=la B=si。

字母名与唱名两者的区别在于,字母名所代表的音永远固定不变,唱名则根据唱名法的不同而不同。

关于唱名法,在下面的章节中还会细讲。此不赘述。

第五节 音域与音区

从低音到高音,音列的总范围,叫做“音域”。

音域包括乐音体系总的音域和个别人声和乐器以及某音乐作品的音域。如钢琴的最低音是 A_2 ,最高音是 c^5 ,这 $A_2—c^5$ 就是钢琴的音域。

用音组各音的标记表示音域,简单明了,准确无误,值得提倡。

音区是音域的一部分。根据音色的不同,分为高音区、中音区和低音区三个部分。

在乐音体系的总音域中,小字组、小字一组、小字二组被认为是中音区;小字三组、小字四组、小字五组被认为是高音区;大字组、大字一组和 大字二组被认为是低音区。

不同的音区,在音乐表现中有着不同的表现特征。一般讲中音区抒情、优美、自然,极富表现力,高音区比较清脆、明亮,低音区则比较浑厚、深沉、有力。但不同的人声、不同的乐器,其音区的表现特征也不尽相同,各有独特之处。这是应该深入细致地去体会的。

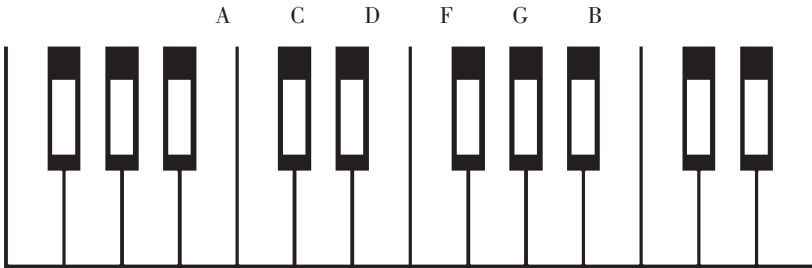
练习一

1. 写出音的四种性质。
2. 什么是乐音?什么是噪音?音乐中所使用的音是否都是乐音?
3. 什么是音级?音级与音有什么不同?
4. 写出基本音级的七个字母名和七个唱名。
5. 用记号 \square 标出下列键盘图基本音级之间的全音。用记号 \vee 标出下列键盘图基本音级之间的半音。

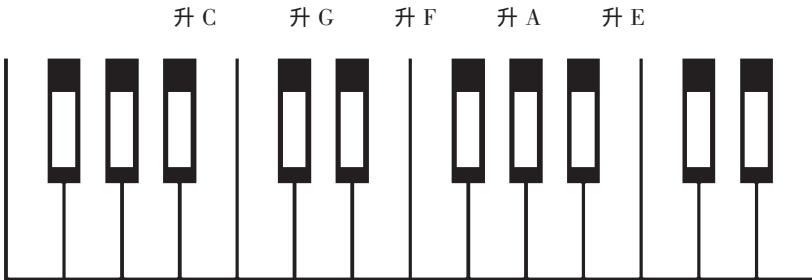




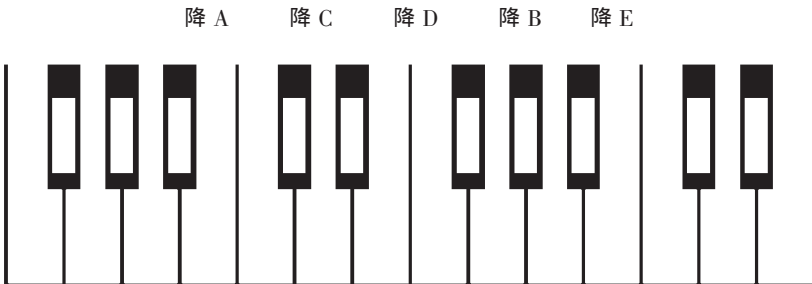
6. 写出下列基本音级在键盘上的位置。



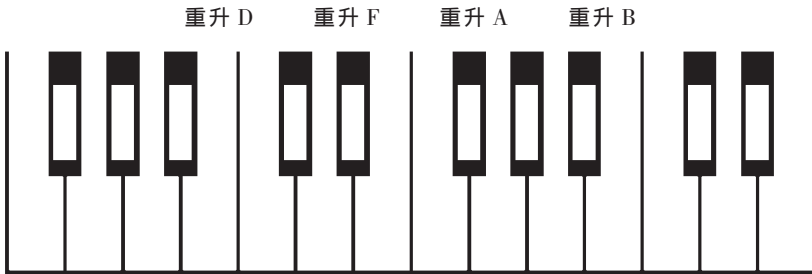
7. 写出下列升音级在键盘上的位置。



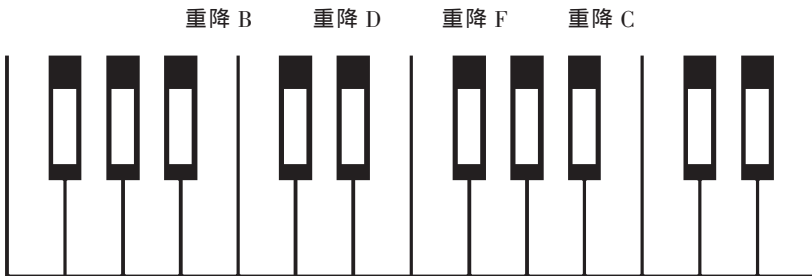
8. 写出下列降音级在键盘上的位置。



9. 写出下列重升音级在键盘上的位置。



10. 写出下列重降音级在键盘上的位置。



11. 写出下列音组各音的标记。

小字一组的 A

大字一组的 A

小字组的 D

大字组的 B

小字三组的 F

大字二组的 A

12. 写出与下列字母名相对应的唱名。

A C D F B E

13. 在钢琴的白键上,从最低音开始,隔一音弹一音,写出其基本音级名称(按音组标记)。

14. 用音组标记标出钢琴的音域、高音区、中音区和低音区。

第二讲

音 律

[内容提要] 本讲的内容主要是三种律制:十二平均律、五度相生率、纯律以及与音律密切相关的分音列,其中包括基音、泛音和分音等重要概念。

第一节 标准音和中央 C

在乐音体系中,每个音的高度,都有一定的标准。音的标准高度,历代不尽相同。目前国际通用的高度(第一国际高度)是以小字一组的 A 每秒钟振动 440 次为标准。因此 a^1 就成了标准音。国际间有了统一的音高标准,为理论研究、乐器制作、文化交流等许多方面都带来了极大的便利。

位于乐音体系总音列中央的小字一组的 C (c^1) 叫做中央 C。由于这个音在音乐理论研究上具有重要意义,所以也应当了解。

第二节 复合音与分音列

我们平时所听到的声音,一般都是由许多个声音组合而成的。这种声音,就叫“复合音”。以弦振动为例,它不仅全弦振动,它的每一部分,同时也在振动。由全弦振动而产生的音,也

就是我们听得最清楚最响的音,叫做“基音”。由弦的各部分振动而产生的音,一般不易被听出,叫做“泛音”,也叫“倍音”。将基音和泛音按高低次序排列起来,这就是“分音列”。构成分音列的各音,叫做“分音”。下面是以C为基音的分音列:

例 2-1

C	c	g	c ¹	e ¹	g ¹	降 b ¹	c ²	d ²	e ²	升 F ²	g ²	a ²	降 b ²	b ²	c ³
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

上例标在下面的数字,表示分音的序数;表示弦分几段而振动;表示相对于基音频率的倍数和比例。

在这里分音和泛音的概念是不同的。分音包括基音和泛音。而泛音则不能包括基音。这也是为什么不用泛音列而叫分音列的一个重要原因。第一分音是基音,第二分音是第一泛音。这样,基音、泛音、分音的涵义都十分明确,不会混淆。理论本身也不会自相矛盾。

在钢琴上用力弹出C音,仔细倾听,就可听出除C以外的其他一些音,这些比较微弱的音,就是泛音。

泛音在音乐表演和理论研究中,都具有重大的意义。弦乐器中的泛音奏法,管乐器中的起吹,作曲理论中和弦的构成以及排列法都与泛音有关。音律的制定更是无法离开泛音。

第三节 十二平均律

将纯八度(如C¹—C²),分成十二个均等的部分(即半音),这种律制就叫“十二平均律”。现在我们用的钢琴、电子琴、风琴、手风琴等键盘乐器,都是用十二平均律来定音的。

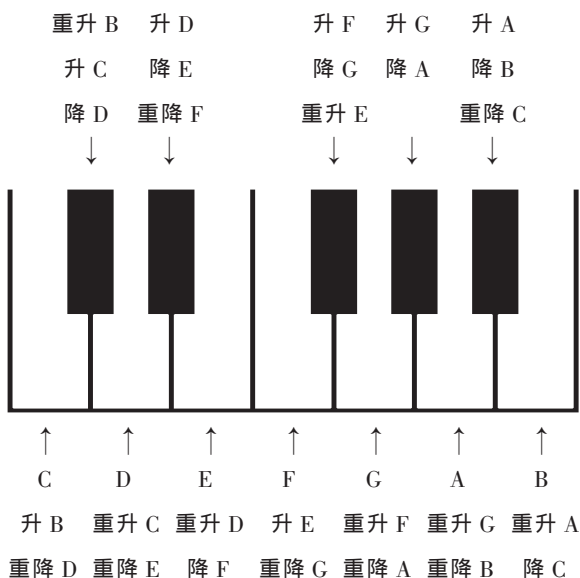
十二平均律早在古代希腊便有人提出过,但并未加以科学的计算,世界上最早根据数学制定出十二平均律各音的准确高度的是我国明朝大音乐家朱载堉(1584年)。

由于十二平均律所有半音都相等,所以才产生了“等音”。

等音即音高完全相同,而记法和意义不同的音。如升C、降D、重升B三个音,在钢琴上都是同一个键,所以音高也完全相同,只是记法和意义有所不同,这三个音就互为等音。

在钢琴的键盘上,除了升G和降A互为等音外,其余各键都有三个音互为等音。如:

例 2-2



第四节 五度相生律

以分音列中的第二分音与第三分音之间的音高关系连续相生而求得各律的准确音高的方法,叫做“五度相生律”。

根据五度相生律定出的 C、D、E、F、G、A、B 七个音的高低关系,与十二平均律中的 C、D、E、F、G、A、B 七个音,音名虽然相同,但音的高低却不完全相同。在五度相生律中, E—F 和 B—C 虽然也是半音,但比十二平均律中的半音要小。C—D、D—E、F—G、G—A、A—B 虽然都是全音,但比十二平均律中的全音要大。这种音高上的差异,就是由于定律法的不同而产生的。

第五节 纯 律

在分音列的第二分音和第三分音之间,再插入一个第五分音构成和弦形式作为生律要

素,如在 C 与 G 之间插入 E,在 F 与 C 之间插入 A;在 G 与 D 之间插入 B,这样来定出 C、D、E、F、G、A、B 七个音准确高度,这就叫做“纯律”。

根据纯律定出的 C、D、E、F、G、A、B 七个音的高低关系,又不同于十二平均律和五度相生律。纯律中的 E—F 和 B—C 之间的半音关系要比其他两律的半音要大。全音情况比较复杂,C—D、F—G、A—B 构成大全音,与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,比其他两律的全音要小。这里问题的关键在于纯律中的 E、A、B 三个音的音高是来自分音列的第五分音,它比其他两律的音都要低。

我们知道十二平均律是将纯八度,也就是相邻音组的同名音,均分成十二个等分而成,所以除了开始音和纯八度音与其他两律相同外,其他各音与纯律、五度相生律皆不相同。

要知道三种律制在音高上的差异,最简单明了的方法就是运用音分值。

简单讲,音分值就是以 100 为十二平均律半音分值。其他各音程视所含半音数递增。由于十二平均律中所有半音都相等,所以全音的音分值就是 200,纯八度的音分值就是 1 200。其他各律皆以十二平均律为标准,加以推算,求得各音的音分值。现将 c、d、e、f、g、a、b 各音及其音分值列示如下:

例 2-3	c	d	e	f	g	a	b	c
五度相生律		204	408	498	702	906	1 110	
差数		4	8	2	2	6	6	
十二平均律	0	200	400	500	700	900	1 100	1 200
差数		4	14	2	2	16	12	
纯律		204	386	498	702	884	1 088	

由上表可以清楚地看出:五度相生律,所有全音都相等,音分值为 204,所有半音也相等,音分值为 90,全音特大,半音特小,两个半音之合小于一个全音。十二平均律所有半音都相等,音分值为 100,半音与半音相加等于全音,音分值为 200。纯律、全音有两种;“大全音”音分值为 204;“小全音”音分值为 182,半音为大半音,音分值为 112。以上是三种律制全音、半音的情况。从 c、d、e、f、g、a、b 各音的高度看,c、d、f、g 四个音,五度相生律与纯律完全相同。e、a、b 三个音,纯律比五度相生律要低。十二平均律的 e、a、b 介乎纯律与五度相生律之间,d 和 g 比其他两律要低。f 比其他两律要高。也就是说十二平均律除了一度和八度与其他两律相同外,其余各音的音高皆不相同。

关于三种律制的实际应用,应该说是各有长短。五度相生律,在旋律各音的结合上,自然

协调,比较适用于单音音乐。但对多声部音乐来说则缺乏应有协调性。纯律是根据分音列中第二分音、第三分音和第五分音,以和弦形式来定律,因而在和弦音的同时结合上,纯正和谐,故适用于多声部音乐,但对单音音乐又嫌不足。十二平均律在调式音级的先后结合和同时结合上,虽不是那么纯正和谐自然协调,但由于所有半音都相等,不管转到何调都十分方便,在键盘乐器的制作上也有许多难得的优点,因此,近百年来被广泛采用。总之,不管是五度相生律、纯律、十二平均律,在当今的音乐生活中,都发挥着重大作用。因此,一个演唱演奏者都应对其有所了解。

第六节 自然半音与变化半音 自然全音与变化全音

自然半音与变化半音,自然全音与变化全音,这是个比较复杂的问题,值得认真学习。

由相邻的两个基本音级以及这两个基本音级的变化音级所构成的半音,叫做“自然半音”。如:

例 2-4

E—F B—C C—降 D 升 C—D 重升 C—升 D 等。

由某一基本音级及其变化音级所构成的半音,叫做“变化半音”。如:

例 2-5

C—升 C D—降 D 升 C—重升 C 重降 E—降 E 等。

由相邻的两个基本音级以及这两个基本音级的变化音级所构成的全音,叫做“自然全音”。如:

例 2-6

C—D 升 F—升 G 降 C—降 D 降 B—C 等。

由某一基本音级及其变化音级所构成的全音,叫做“变化全音”。如:

例 2-7

降 C—升 C C—重降 C 重降 B—B 等。

由隔开一个基本音级的两个基本音级及其变化音级所构成的全音,也叫做“变化全音”。如:

升 C—降 E E—降 G A—降 C 等。

练习二

1. 用音组各音的标记写出目前国际通用的标准音高度。
2. 中央 C 是钢琴键盘上的哪个音？
3. 什么是分音列？基音、泛音、分音有什么区别？
4. 什么是十二平均律？
5. 什么是五度相生律？
6. 什么是纯律？
7. 用三种律制定出的 c、d、e、f、g、a、b、c 在音高上有何异同？
8. 什么是等音？等音是怎样产生的？
9. 写出下列各音的等音：C 升 F 降 A 降 B。
10. 用自然半音、变化半音、自然全音、变化全音写出下列半音和全音的名称：
C—降 D F—升 F A—B 升 C—升 D 降 F—升 F 降 D—升 D

第三讲

五线谱记谱法

[内容提要] 本讲主要介绍有关五线谱记谱法知识,内容比较琐碎,但很重要。尤其是关于变音记号要特别注意。

第一节 什么是记谱法

记谱法就是以书面的形式将音乐记录下来方法,它不同于录音,也不同于录像。

正确掌握记谱法,对创作、表演都非常重要。

在历史的发展过程中,人们根据不同的需要和目的,创造了多种多样的记谱法。如我们所熟知的为古琴用的古琴谱,为锣鼓用的锣鼓谱,广泛流行的工尺谱以及我们现今普遍应用的简谱、五线谱等,都是根据历史发展的需要而创制的。

记谱法尽管多种多样,但到目前为止还没有一种记谱法能完美地记录音乐,也无法表达音乐的各种细微变化。因此,在读谱时一定要从字里行间去领会作曲家的创作意图,然后才能再创性的表达。刻版、机械的读谱,是不会产生优美动听的音乐的。

第二节 音符与休止符

记谱法尽管多种多样,但从根本上讲,都是用各种不同的符号和方法、方式来记录音的

长短、强弱和高低。

表示音的进行的符号,叫做“音符”。

表示音的停止的符号,叫做“休止符”。

在五线谱记谱法中,音符与休止符,只表示音的长短,与音高无关。

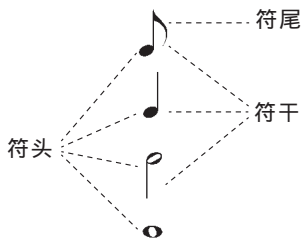
例 3-1

常用的音符与休止符有：

音 符		休 止 符	
名 称	形 态	名 称	形 状
全 音 符		全休止符	
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	

从上表可以看出:音符包括三个组成部分,即符头、符干和符尾。符头有空心的和实心的两种,符干可以向上或向下,向上时符干写在符头的右边;向下时符干写在符头的左边,符尾则永远记在符干的右边并向符头方向弯曲。

例 3-2



音符与休止符,长短的基本关系是:每个较大的音符(或休止符)和它最近的较短的音符(或休止符)都是2:1。如一个全音符等于两个二分音符,一个四分休止符等于两个八分休止符等。


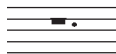











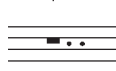

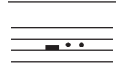


第三节 增长基本音符和基本休止符时值的记号

第一节所讲的各种音符,叫做“基本音符”。各种休止符,叫“基本休止符”。

为了记录基本音符和基本休止符无法记录的各种时值,在记谱法中还采用一些增长基本音符和休止符时值的记号。这些记号有:

1. 附点。记在音符符头和休止符右边的小圆点。一个附点,表示增长原有音符或休止符时值的一半;带有两个附点时,叫双附点,第二个附点表示增长第一个附点时值的一半。常用的带有附点的音符和休止符及其名称如下:

例 3-3

 附点全音符	 附点全休止符
 附点二分音符	 附点二分休止符
 附点四分音符	 附点四分休止符
 附点八分音符	 附点八分休止符
 附点十六分音符	 附点十六分休止符
 附点三十二分音符	 附点三十二分休止符
 双附点全音符	 双附点全休止符
 双附点二分音符	 双附点二分休止符
 双附点四分音符	 双附点四分休止符

2. 延长记号。一条小的弧线,中间加一点,写在音符或休止符的上面,表示根据表演的需要自由延长其时值,如:

例 3-4



3. 延音线。延音线就是一条弧线,记在两个同样音高的音上,表示这两个音连结成一个音。唱奏时,两个音只能唱奏一次。如:

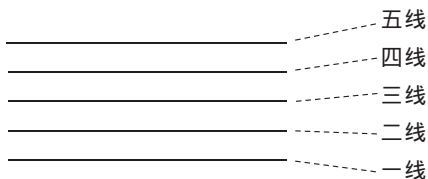
例 3-5



第四节 五线谱的线与间

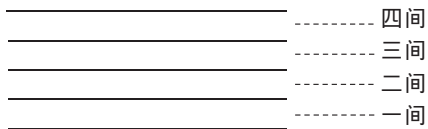
五线谱的五条线,由低到高,依次叫做一线、二线、三线、四线、五线。如:

例 3-6



由五条线所形成的“间”。由低到高,依次叫做一间、二间、三间、四间。如:

例 3-7



在五线谱上,音的高低是根据音符符头在五线谱上的位置而定的。位置越高音越高,位置越低音越低。

音符的符头可以记在线上或间内。

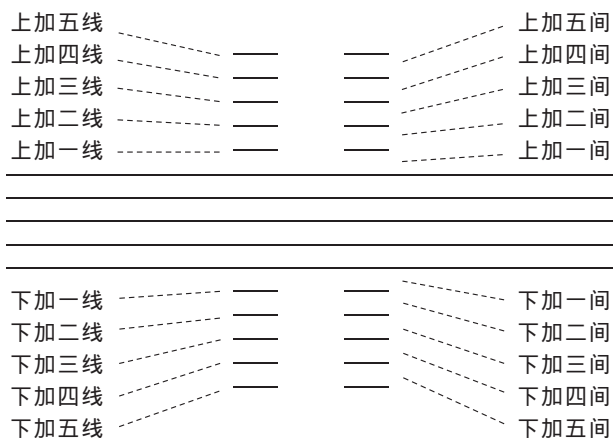
为了记录更高或更低的音,在五线谱的上面或下面还要加上许多短线,这些短线,就叫做“加线”。

在五线谱上面的加线,叫“上加线”。在五线谱下面的加线叫“下加线”。

由于加线而产生的间,叫“加间”。在五线谱上面的加间,叫“上加间”。在五线谱下面的加间,叫“下加间”。

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,如:

例 3-8



加线和加间的数目不限,但过多的加线和加间,对读和写都会造成许多不必要的麻烦。因此,可以采用其他方法来记写。

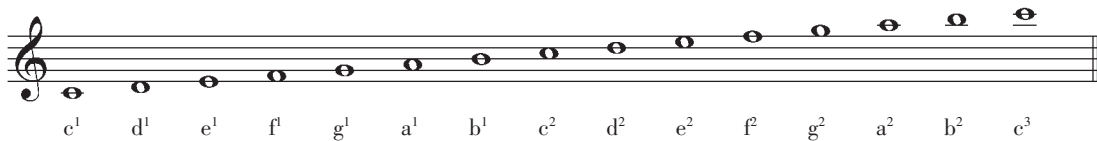
第五节 谱号

确定五线谱上音高位置的记号,叫做“谱号”。

常用谱号,按其形状有三种:

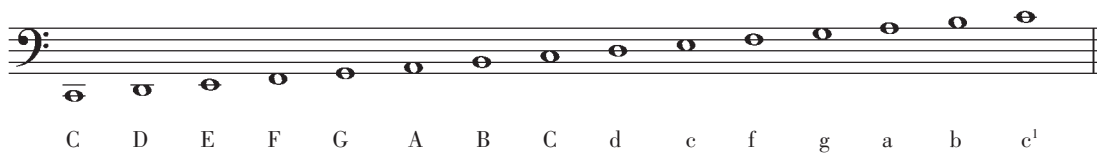
1. G 谱号。其形状是 G 。G 谱号代表 g^1 。也就是说将 G 谱号记在五线谱的某一线上,这条线上的音,就等于 g^1 。这样一来,五线谱上每个音位上的音,其音高就确定无疑,一清二楚,固定不变。如:

例 3-9



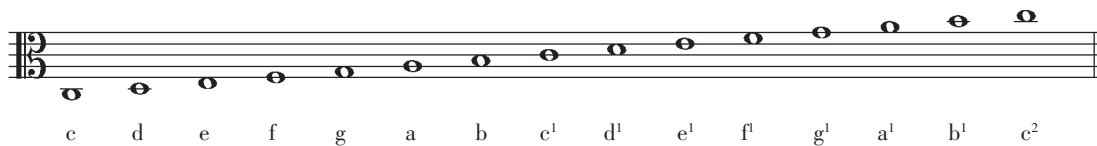
2. F 谱号。其形状是 F 。代表 f 。将 F 谱号记在五线谱的某条线上,这条线上的音就等于 f 。其他各线、间上的音,也就可以确定了。如:

例 3-10



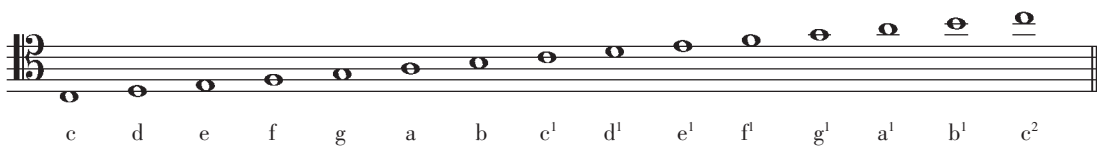
3. C 谱号。其形状是 C 。它代表 c^1 。也就是说将 C 谱号记在五线谱的某一线上,某条线上的音就等于 C。其他各线、间上的音也就可以确定了。如:

例 3-11



将 C 谱号记在五线谱的三线上,这就是中音谱表。若将 C 谱号记在五线谱的四线上,这就是次中音谱表。其他各线、间上的音高如下:

例 3-12



从例 3-11 和例 3-12 可以看出,C 谱号可以记在三线上,也可以记在四线上,但无论记在哪条线上,那条线上的音就等于 c^1 。其音高和位置都是固定不变的。其他各线、间上的音,也就随着被确定下来。

将 G 谱号记在二线上,这就是我们通常说的高音谱表。

将 F 谱号记在四线上,这就是我们通常说的低音谱表。

怎么知道某个谱号写在某条线上呢?这个问题不难回答。G 谱号的螺旋围绕着的线,就是 g^1 。F 谱号的两个点夹着的线,就是 f 。C 谱号的两个须须夹着的线,就是 c^1 。这个问题写谱时一定要特别注意。

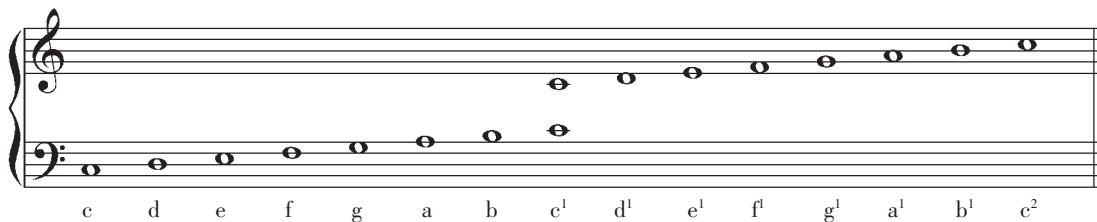
为什么要用这么多谱号呢?这是为了避免过多的加线以及读谱的方便。高音谱表记

高音、低音谱表记低音，中音谱表记中音，读谱、写谱既简单又方便。

需要注意的是：有些乐器和人声实际发音与记谱是不相符的。如低音提琴的记谱比实际音高八度。短笛的记谱比实际音低八度。男声用高音谱表记谱时，比实际音高八度。

各种谱表可以单独使用，也可以交替使用，还可以把高、低音谱表结合起来，构成大谱表使用。如：

例 3-13



从上例可以清楚地看出：低音谱表的上加一线和高音谱表的下加一线，音名和音高完全相同，都是 c¹。这就是中央 C。

第六节 变音记号

表示音级的升高或降低的记号，叫做“变音记号”。

变音记号有五种：

1. 升记号。用“#”来表示将基本音级升高半音。
2. 降记号。用“b”来表示将基本音级降低半音。
3. 重升号。用“x”来表示将基本音级升高全音。
4. 重降号。用“bb”来表示将基本音级降低全音。
5. 还原号。用“♮”来表示将已升高（包括重升）或降低（包括重降）的音还原成基本音级。

变音记号可以记在线上或间上。

记在谱号后面的变音记号，叫做“调号”。

调号中的变音记号，在未改变调号之前，对乐音体系中所有同名音，不管哪个音组，都有效。如：

例 3-14

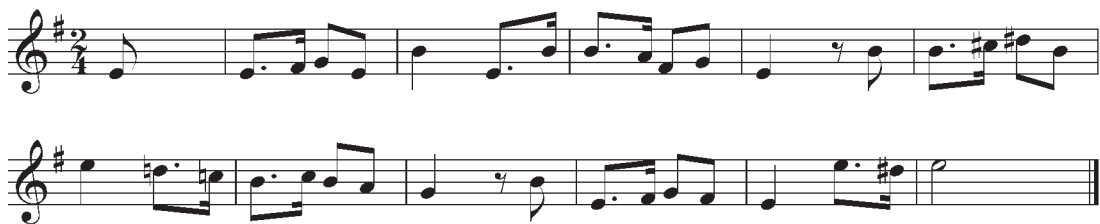


记在音符符头前面的变音记号，叫做临时变音记号。它的作用仅限于表示变音记号后面，一小节之内，同高度的音有效。但用延音线连结起的下一小节的音例外。一小节之内已经升高或降低了的音有改变时，应另记变音记号。如：

例 3-15

格里格《挪威旋律》

Andante molto



例 3-15 中的 $\sharp C$ 和 $\sharp D$ 中的升号，都是临时变音记号。第 6 小节中的还原号，本来也可以不写，写出来只是为了提请注意，这种可写可不写的变音记号，就叫“辅助变音记号”。

临时变音记号的使用，一定要根据实际情况灵活运用。即基本音级升高半音时用升号；降低半音时用降号。已经升高的音（包括调号中的音）再升高半音时，用重升号。已经降低的音（包括调号中的音）再降低半音时，用重降号。重升音降低半音时，用升号。升音降低半音时，用还原号。重降音升高半音时，用降号。降音升高半音时，用还原号。

例 3-16

巴赫《大键琴组曲》



例 3-16 中的临时变音记号，还原号是起着升高半音的作用；而降号则起着还原的作用。因为这个调的调号是 $\flat B$ 、 $\flat E$ 和 $\flat A$ 。三个降记号， $\flat E$ 调。

第七节 省略记号

为了读谱和写谱的方便,在记谱法中经常应用许多省略记号。

1. 移动八度记号。用记号 8----- 记在五线谱的上面,表示将虚线以内的音移高八度。用记号 8----- 记在五线谱的下面,表示将虚线以内的音移低八度。如:

例 3-17

记法: 奏法: 记法: 奏法:



2. 重复八度记号。用数字“8”记在音的上面,表示高八度重复;记在音符的下面,表示低八度重复。如:

例 3-18

记法: 奏法: 记法: 奏法:



- 较长时间的高八度重复,用记号 $Con\text{-----}$ 写在五线谱的上面来表示。较长时间的低八度重复,用记号 $Con\text{-----}$ 记在五线谱的下面来表示。如:

例 3-19

记法: 奏法:



记法: 奏法:



3. 长休止记号。用来记写许多小节的休止。标记是在三线上写一较长的粗横线,在两边再加上短竖线,粗横线中间的上面写上休止的小节数。如:

例 3-20



4. 震音记号。用斜线标记。

表示一个音或和弦的震音斜线,有符干时记在符干上;没有符干时记在想像的符干处。如果符干带有共同的符尾,斜线则和符尾平行,这时计算斜线的数目应包括共同符尾在内。如:

例 3-21

记法: 奏法:

记法: 奏法:



记法: 奏法:

记法: 奏法:



记法: 奏法:

记法: 奏法:



表示两个音或和弦的震音斜线,记在两个音或和弦之间记写符尾的地方,斜线的方向与共同符尾相平行。震音的时值等于两个音或和弦中的一个的时值。如:

例 3-22

记法: 奏法:

记法: 奏法:



5. 反复记号。用来表示乐曲的某一部分或全部重复演唱演奏。

乐曲中某一旋律型重复时,用斜线表示,斜线的数目与符尾数相同。如:

例 3-23

记法: 奏法: 记法: 奏法:



一次或多次重复一小节时,可用记号 // 或 $\text{//}:$ 来表示。该记号写在两小节中间的小节线上,表示前面两小节的旋律再重复一次。如:

例 3-24

记法: 奏法:



记法: 奏法:



记法: 奏法:



从一小节到整首乐曲的重复,可用 ||: || 来标记。表示记号内的部分要重复演奏或演唱。

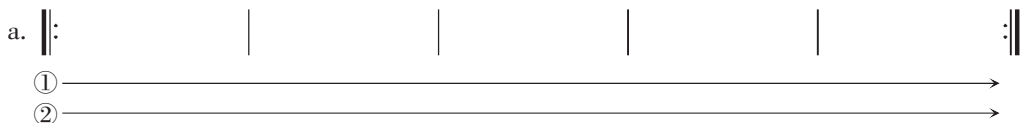
重复时不同的部分,可以用括号括出,并记以阿拉伯数字,表示第几次反复时用。

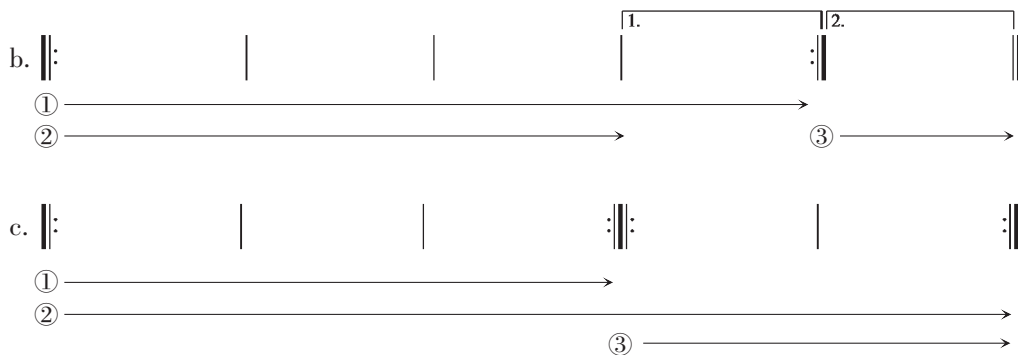
在歌曲中,某段歌词本身反复时,用罗马数字标记,以示与其他反复之不同。

乐曲从头反复时,前反复记号可以不用。

这种反复记号可以交替使用,但不得套用。

例 3-25



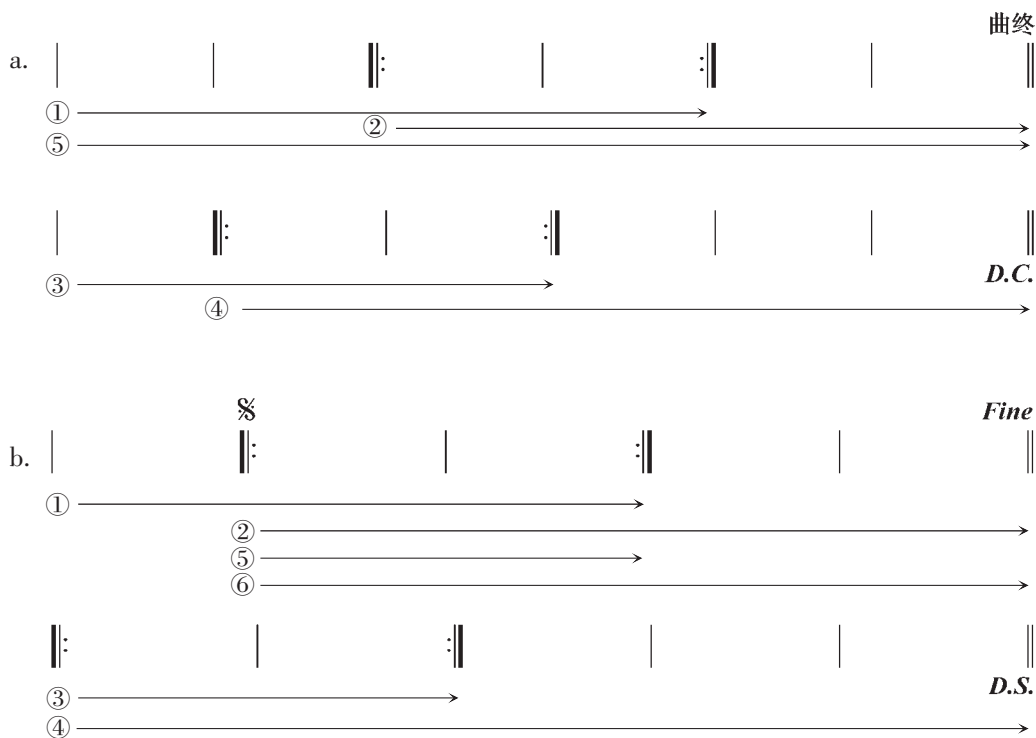


当大反复中套用小反复时,可用不同的反复记号来标记。如 D.C.表示从头反复。D.S.表示从记号反复。

用 D.S.反复记号时,在 D.S.的前面开始反复处一定要记上记号“%”。

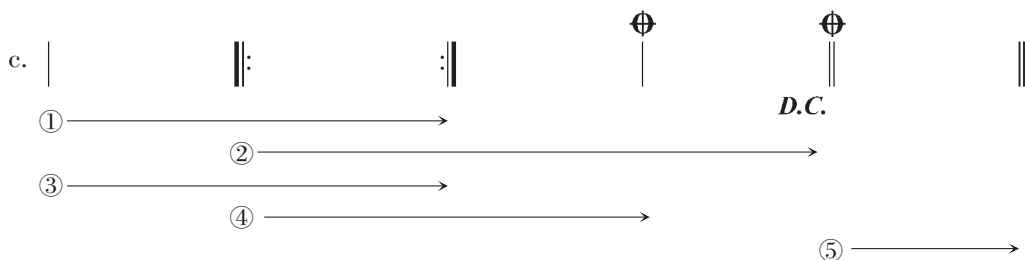
用 D.C.反复记号时,一定要标出在什么地方结束。如:Fine. 曲终等。

例 3-26



大反复后面有不同的结尾可记成:

例 3-27



例 3-27 大反复时,两个“⊕”之间的部分要略去不用。

在乐曲中,反复的情况异常复杂,当省略记号无法记写时,也可以用文字加以说明。

第八节 演奏法方面的记号

1. 连音奏法。用弧线标记,大都记在符头一边。表示弧线以内的音要唱奏得连贯。

例 3-28



2. 断音奏法。有两种,分别以圆点“·”和三角“▼”来标记。如:

例 3-29

记法: 奏法: 记法: 奏法:



带圆点的叫“长跳音”。带三角的叫“短跳音”。

3. 保持音奏法。用短横标记。表示该音要充分保持时值并从头到尾强奏。如:

例 3-30



连音、断音、保持音三种奏法也可以结合起来使用。如连音与断音相结合,叫做“半连音”。断音与保持音相结合,叫“半保持音”。

例 3-31

半连音

半保持音



4. 琶音奏法。用垂直的曲线来标记。表示将和弦中的音由下而上分散弹奏。

例 3-32

记法：

奏法：



将琶音奏法的标记下面加一箭头,叫做“逆琶音奏法”。表示由上而下分散弹奏。

例 3-33

记法：

奏法：



5. 滑音奏法。用带箭头的弧线标记。↗表示向上滑；↘表示向下滑。记在音符的前面,表示滑向该音符；记在音符的后面,表示从该音符滑开去。

例 3-34

下滑音

上滑音



将滑音记号记在两个不同音高的音上,表示由一个音滑向另一个音。

例 3-35



滑音记号也可以记在小音符上,表示滑音的开始和结束。

例 3-36



第九节 装饰音记号

装饰音虽是旋律的一种装饰,但对音乐的风格、形象,都起着重要的作用。

1. 短倚音。短倚音可以由一个音或数个音构成。可以在主要音的前面,也可以在主要音的后面。数个音的短倚音同时弹奏叫短倚音和弦。

一个音的短倚音和短倚音和弦用带斜线的小的八分音符标记,并用连线与主音相连。先后弹奏的数个音的短倚音用组合起来的小的十六分音符标记,也用连线与主要音相连。

短倚音的演唱要轻而短。

例 3-37



2. 回音。是一种由四个音或五个音组成的旋律型。有顺回音和逆回音两种。

由四个音组成的顺回音,是由主要音上方的助音开始,到主要音,再到下方的助音,最后再回到主要音。

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。

逆回音与顺回音的方向相反。

回音可用小音符或回音记号来标记。

顺回音的记号是“∞”。

逆回音的记号是“⊕”。

回音记号可以记在音符上,也可以记在两个音之间。

回音记号的上方或下方还可以加上变音记号,表示助音的升高或降低。

回音的奏法异常复杂,这里列举的记法和奏法,仅是简单的几种。

例 3-38

1. 记法: 奏法:



2. 记法: 奏法:



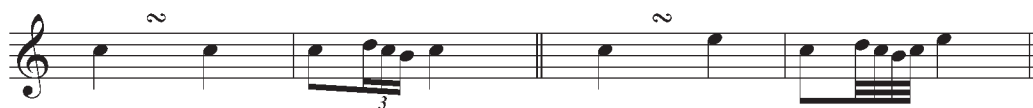
3. 记法: 奏法:



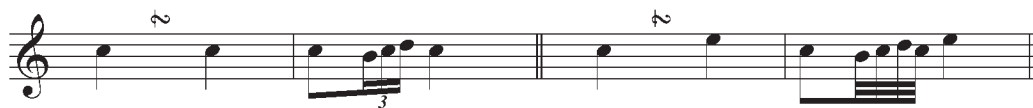
4. 记法: 奏法:



5. 记法: 奏法: 6. 记法: 奏法:



7. 记法: 奏法: 8. 记法: 奏法:



3. 波音。由主要音开始 ,很快进入上方邻音 ,立即又回到主要音 ,叫做“单顺波音”。用记号“ \sim ”标记。

由主要音开始 ,很快两次进入上方邻音 ,又立即回到主要音 ,叫做“复顺波音”。用记号“ $\sim\sim$ ”标记。

由主要音开始 ,很快进入下方邻音 ,立即又回到主要音 ,叫做“单逆波音”。用记号“ $\underset{\sim}{\sim}$ ”标记。

由主要音开始 ,很快两次进入下方邻音 ,立即又回到主要音 ,叫做“复逆波音”。用记号“ $\underset{\sim\sim}{\sim}$ ”标记。

波音开始都带有强音 ,而且占主要音的时值。波音记号也可以带有变音记号。

例 3-39

1. 记法 : 奏法 : 2. 记法 : 奏法 : 3. 记法 : 奏法 :



4. 记法 : 奏法 : 5. 记法 : 奏法 : 6. 记法 : 奏法 :



4. 颤音。是由主要音和上方邻音快速均匀地交替弹奏而成。用记号 tr 和 tr 标记。曲线包括许多音时 ,这些音都要用颤音弹奏。颤音记号上方的变音记号 ,表示上方邻音的升高或降低。

颤音的弹奏大都从主要音开始 ,由主要音结束。但由于历史时期的不同 ,旋律前后连接的不同 ,也可以由不同的音开始和结束。为了能准确表达作者的意图 ,有特殊的要求时 ,最好用小音符详细记出。

例 3-40

1. 记法 : 奏法 : 2. 记法 : 奏法 :



3. 记法： 奏法：

4. 记法： 奏法：



第十节 乐谱的正确写法

1. 谱号的写法。

高音谱号的写法应从第二线开始,顺时针方向围绕着二线旋转,涡旋不能超出一线和三线,然后向上到上加一线处折转,在四线处交叉一直向下,到下加一线处收尾。

例 3-41



低音谱号的写法应从第四线向上、向右、向下,再在三间和四间点上两点。表示四线为 f。

例 3-42



中音谱号的写法,先写穿过五线谱的两条竖线,左边一条略粗些,再由三线开始向左上方写一斜线,到四线处再折向右下方,然后向右向上弯去。再由三线开始向相反的方向做倒影式的书写。

例 3-43



2. 音符的写法。

音符的符头呈椭圆形,左低、右高记在线上或间内。符头的大小与间的宽度相等。

符头在三线以上,符干朝下,写在符头的左边。符头在三线以下,符干朝上,写在符头的

右边。符头在三线上,符干可与前后的符干相一致,朝上或朝下。一般情况,符头在三线上,符干朝下。

符干的长度相当于四条线或四个间。

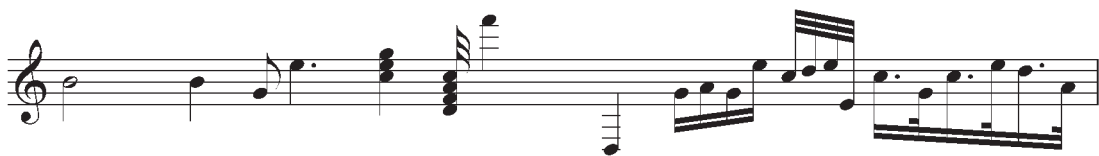
符头在上加三线以上时,符干应延伸到五线谱的四线上,符头在下加三线以下时,符干应延伸到五线的二线上。

一条符干连着许多符头和符尾时,符干的长度应是符干标准长度再加上符头和符尾的长度。

符尾写在符头相对的符干的另一端,并在符干的右侧弯向符头。

许多个音符用共同符尾连结在一起时,符尾的方向应与符头方向的总趋势相平行,符干的方向应以离三线最远的符头为准。符尾与符头的最近距离应保持适当的长度。

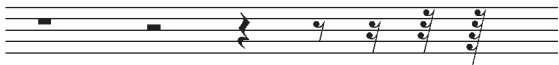
例 3-44



3. 休止符的写法。

全休止符写在四线的下面,二分休止符写在三线的上面。其余各种休止符都写在三线上。

例 3-45



4. 附点的写法。

在五线谱记谱法中,附点可以用于所有音符和休止符。

附点音符的附点,一定要写在符头右边的间内,靠近符头,不要离符头太远。

附点休止符的附点,要写在休止符的右边靠近休止符的间内。

复附点要靠得近一些,不要离得太远。

例 3-46



5. 连谱号的写法。

一首音乐作品可以写在一行五线谱上,也可以写在数行、甚至数十行五线谱上。

在一行五线谱上,又可以分为单符干记谱和双符干记谱。

在单符干记谱中,可以记一个声部,也可以记节奏相同的两个声部或三个声部。

例 3-47

1. 单声部 :

2. 双声部 :

3. 三声部 :



在一行五线谱上,记写节奏不同的双声部,必须用双符干记谱。高声部符干朝上,低声部符干朝下。

例 3-48

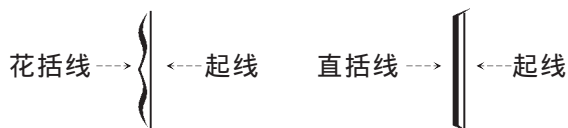


假如一首音乐作品需要写在数行五线谱上时,这就需要用“连谱号”将数行五线谱连结起来。

连谱号包括起线和括线两个部分。

括线又分花括线和直括线两种。花括线为钢琴、风琴、电子琴、手风琴、竖琴、琵琶、古筝等乐器使用。直括线为合唱、合奏记谱使用。

例 3-49



如果总谱中,独唱、独奏声部只有一行谱或两行谱,独唱、独奏声部只划起线,不加括线。

总谱中无论有多少行五线谱,都必须用一条起线连结起来。

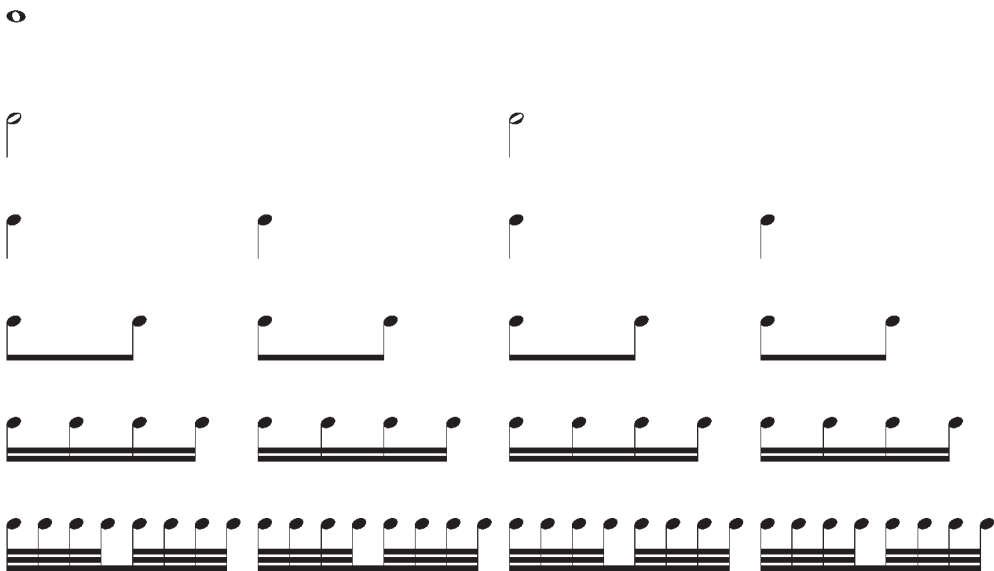
6. 音符与休止符的纵、横排列法。

在记谱法中,音符与休止符的纵、横排列是否科学、准确,对读谱极为重要。

一般讲,在横列式中,长的音符要排得开些,短的音符要排得密些。另外在横列式中,音符与休止符的排列法是不同的。如全休止符是写在小节的中间,而全音符则要写在小节的开始。

在多声部音乐作品中,纵的排列法十分重要,每个音与其他声部哪些音相对,一定要十分准确。现将常用的各种音符,纵横排列列示如下:

例 3-50



以上所说仅是一个总的原则,由于音乐作品的织体异常复杂,几条规则不可能适应千变万化的各种情况,因此,在实际应用中,还要根据具体情况,灵活掌握。

7. 乐谱的书写格式。

一首音乐作品,无论是乐曲或歌曲,在书写时,都有一定的格式。一般情况下,作品的题目写在乐曲开始的正中间,右下角写作者的姓名,假如是歌曲,还要在曲作者的上面写上词作者的姓名。在左下角,第一行五线谱的上面,写上速度及表情用语,在每行五线谱上,先写谱号,再写调号。在第一行五线谱上,调号的后面再写上拍号。没有调号时,拍号写在谱号的后面,在拍子没有改变前,不再写拍号。拍子改变时,再写出新的拍号。如果新拍号在一行五线谱的第一小节处开始,新拍号就要在前一行五线谱最后一小节的小节线后面写上新拍号,以提醒唱、奏者预先注意到拍子的改变。在次一行五线谱上,还要将拍号再写一次。

一般情况下,一小节不要分写在两行五线谱上。

一行五线谱,书写几个小节,事先也应有所考虑,以免先松后紧,破坏谱面的美观。

乐谱改变调号时,有三种情况:

一是引用或增加升号或降号。这种情况只要在小节线或双纵线的后面写上新调的调号就可以了。

例 3-51

1. 2.

3. 4.

二是减少或完全取消升号或降号。办法是用还原号取消不需要的升号或降号。假如变音记号没有完全取消,再把剩下的升号或降号记在还原号的后面。如果改变调号正好在小节的开始,那么还原号写在小节的前面,未取消的升号或降号写在小节线的后面。

例 3-52

1. 2. 3. 4.

三是将升号改为降号或将降号改为升号。办法是将原调的调号全部还原,然后再记上新调的调号。

改变调号可以在乐谱的任何部分,小节的开始、小节的中间都可以。

例 3-53

1. 2. 3. 4.

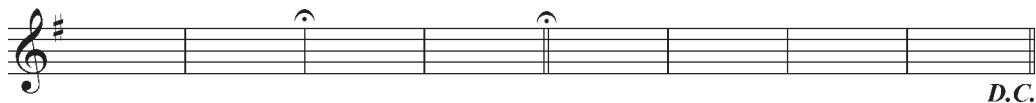
改变调号如果发生在一行五线谱的开始,则应在前一行五线谱的末尾,预先改变。

谱号的改变,可以在乐谱的任一地方。需要注意的是:改变谱号如果在一行五线谱的开始处,则与调号的改变一样,要在前一行五线谱的末尾预先改变。

另外还要注意各种记号在不同情况下的不同写法。如延长记号写在小节线上,表示两小节之间要休息片刻。记在双纵线上表示乐曲的结束。在双符干记谱中,低声部与高声部方向相反。类似的情况还有延音线的写法,一行五线谱写有两个声部时,高声部弧线向上弯,低声部弧线向下弯。写有三个声部时,高声部向上弯,低声部向下弯,中间声部则根据符干的方向而定:符干向下,延音线向上弯;符干向上,延音线向下弯。写有四个声部时,上面两个声部延音线向上弯;下面的两个声部,延音线向下弯。

例 3-54

1.



2.



乐曲结束时,一定要写上终止线。

练习三

1. 什么是记谱法?
2. 什么是音符?常用的音符都有哪些?
3. 写出下列音符的名称。












4. 写出相当于下列音符的休止符。




5. 在五线谱上正确写出高音谱表、低音谱表和中音谱表。

6. 用一个音符来代替下列各组音符。

①  ②  ③  ④  ⑤ 

⑥  ⑦  ⑧  ⑨ 

7. 用低音谱表重写下列,音高不变。



8. 用单符干记谱法,在一行五线谱上重写下列。



9. 在五线谱上写出下列音符和休止符。

- ① 四分音符。 ② 附点二分音符。 ③ 附点四分休止符。 ④ 全休止符。 ⑤ 附点二分休止符。
⑥ 双附点全休止符。 ⑦ 双附点二分音符。

10. 用音组各音的标记标出下列各音。

①  ②  ③  ④  ⑤  ⑥  ⑦  ⑧ 

11. 选用适当的变音记号,将下列各音升高半音,音位不变。



12. 选用适当的变音记号,将下列各音降低半音,音位不变。



13. 用记谱法中的省略记号重写下列各例。

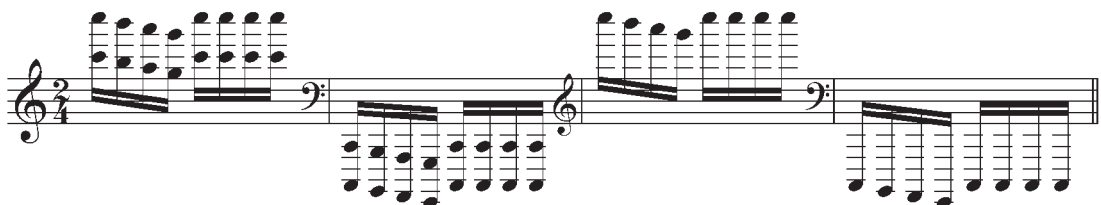
①



②



③



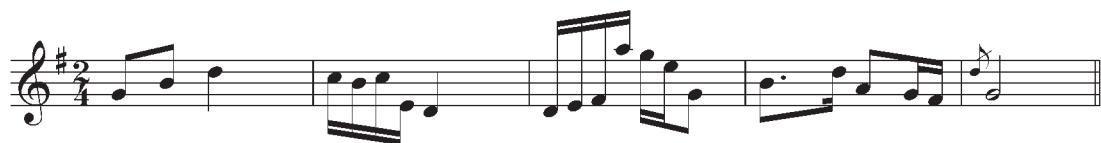
④



14. 写出下列记号的名称。

- ① \frown ② \sharp ③ \flat ④ D.S. ⑤ \natural ⑥ $\text{||}\text{||}$ ⑦ ~
 ⑧ \curvearrowright ⑨ \div ⑩ $\text{||}:\text{||}$ ⑪ \sim ⑫ ∞ ⑬ tr ~ ⑭ $\underline{\quad}^4$

15. 重写下列,将错误的记谱改为正确的。



第四讲

节奏节拍

[内容提要] 节奏、节拍是基本乐理教学的重要组成部分。本讲篇幅虽不长,但却极为重要。各种拍子、各种拍子的音值组合法,音符均分的特殊形式是其中之重,应特别注意。

第一节 节奏与节拍

节奏与节拍,在基本乐理教学中,虽然只有一讲,但它在音乐表现中的地位,却异常重要。

节奏与节拍在音乐中,永远是同时并存的,并以音的长短、强弱及其相互关系的固定性和准确性来组织音乐。

有人把节奏节拍比做音乐的骨骼,是很贴切的。

什么是节奏?什么是节拍?很多人往往分不清。打个比喻,节拍就好像列队行进中整齐的步伐,节奏就好像千变万化的鼓点。所以我们说:

有强有弱的相同的时间片断,按照一定的次序循环重复,就叫做“节拍”。

用强弱组织起来的音的长短关系,就叫做“节奏”。

具有典型意义的节奏,叫做“节奏型”。

节拍中的每一时间片断,叫做“单位拍”。也就是我们通常说的“一拍”。

在节拍的每一循环中,只有一个强音时,带强音的单位拍,就叫做“强拍”。不带强音的单

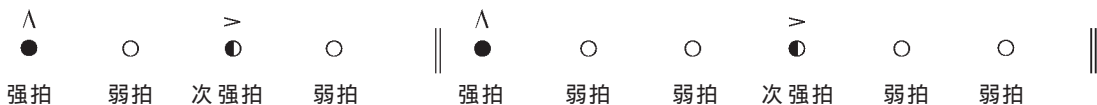
位拍,就叫做“弱拍”。

例 4-1



在节拍的每一循环中,不只一个强音时,第一个带强音的单位拍叫做“强拍”。其他带强音的单位拍,叫“次强拍”。不带强音的单位拍,叫做“弱拍”。

例 4-2



节拍的单位拍用固定的音符来代表,就叫做“拍子”。

单位拍可以用各种基本音符来代表。

表示拍子的记号,叫做“拍号”。

拍号用分数的形式来标记。分子表示节拍的每一循环中有几拍。分母表示以什么音符为一拍。如每一循环有两拍,以四分音符为一拍,这就叫做“四二拍子”。

例 4-3



关于拍号的读法,应先读分母,后读分子。 $\frac{2}{4}$ 应读成四二拍子。 $\frac{3}{8}$ 应读成八三拍子。不要读成四分之二拍子和八分之三拍子,因为拍号与分数不同。

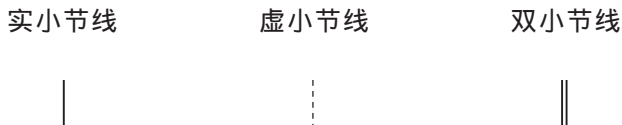
在乐曲中,由一个强拍到次一强拍的部分叫做“小节”。

穿过五线谱使小节分开的垂直线,叫做“小节线”。

小节线永远作为强拍的标记写在强拍之前。

小节线有实小节线、虚小节线、双小节线之分。

例 4-4



双小节线又分为两种:两条小节线粗细相同,叫“段落线”,作为乐曲分段的标记。

双小节线,左边的细,右边的粗,叫做“终止线”,记在乐曲的最后,表示乐曲的结束。

例 4-5

段落线



终止线



乐曲由拍子的弱部分开始,叫做“弱起”。

乐曲由拍子的弱部分开始的小节,叫做“弱起小节”。

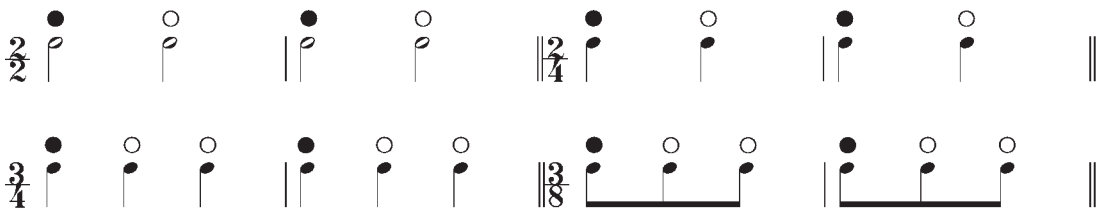
弱起小节是不完全小节。乐曲由不完全小节开始,结尾一般也是不完全小节,两个小节合在一起构成一个完全小节。乐曲由不完全小节开始,计算小节时,由第一个完全小节算起。

第二节 各种拍子

由于单位拍的数目、强音位置以及强弱关系的不同,拍子被分为许多种:

1. 单拍子。每小节只有两拍或三拍,也就是只有强拍和弱拍的拍子,叫做“单拍子”。

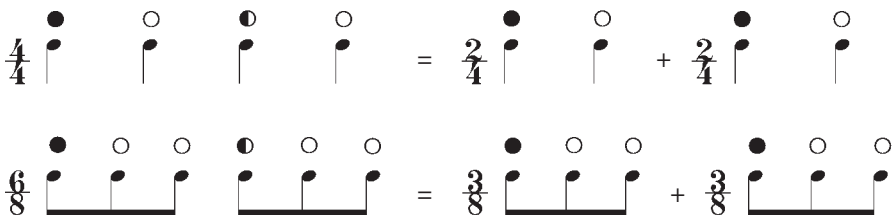
例 4-6

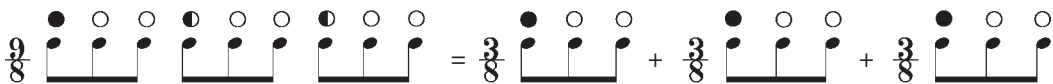


●代表强拍 ○代表弱拍

2. 复拍子。由相同的单拍子结合而成的拍子,叫做“复拍子”。

例 4-7





●代表次强拍

这里的 $\frac{4}{4}$ 拍子、 $\frac{6}{8}$ 拍子、 $\frac{9}{8}$ 拍子就是“复拍子”。

单拍子与复拍子的不同之处在于复拍子增加了次强拍。

3. 混合拍子。由不同的单拍子,也就是两拍的单拍子和三拍的单拍子结合而成的拍子,叫做“混合拍子”。

由于混合拍子结合情况(次序)的不同,同一种混合拍子,其强弱拍的次序也必然不同。

混合拍子的不同强弱次序,用下列方式来标记。

- ① 用虚线。这种记法机动灵活,一目了然,十分方便。
- ② 用连线连结音符,记在拍号的上方。
- ③ 在拍号的后面用括弧括出。

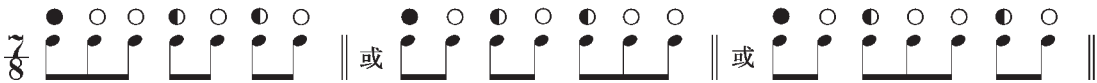
在没有上述各种标记的情况下,要确定混合拍子的组合次序,在声乐曲中,可以根据歌词,在器乐曲中,可以根据音值组合法。

例 4-8

小 白 菜 呀 伟 大 的 祖 国

在混合拍子中,单位拍的数目越多,组合的方式就越复杂。如七拍子就可能有三种不同的组合。

例 4-9



在复拍子和混合拍子中,有几个单拍子,就有几个带强音的单位拍,并且都在每个单拍子的第一拍。

由于在一小节中只有一个强拍,这就是小节线后面的第一拍。其他带强音的单位拍,就都变成了次强拍。懂得了这个道理,就很容易确定强拍、次强拍的位置,混合拍子的组合次序也就一清二楚。这些理论知识对写谱、读谱都是不可缺少的。

4. 变换拍子。在乐曲中,各种拍子交替出现,叫做“变换拍子”。

变换拍子的拍号,最好还是在变换拍子的地方记出为好。

例 4-10



5. 散拍子。散拍子也就是我们通常说的散板,也叫自由节拍。其特点是强音的位置以及单位拍的时值,都不是很明显,也不固定,而是由表演者根据乐曲的内容、风格、要求自由处理。

散拍子一般不记拍号,只写节拍自由。在我国也用散字的开头三划“サ”来标记。

散拍子因为强拍不明显,所以不记小节线,只在较强的地方之前记上虚小节线,供参考。

例 4-11



6. 一拍子。这是一种比较特殊的拍子。每小节一拍,每拍都带有强音。没有弱拍。这种拍子多见于我国的戏曲音乐中的快板、垛板、流水板。一般乐曲比较少见,偶尔会在变换拍子中出现。

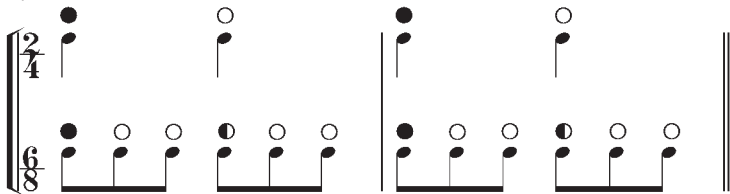
有的基本乐理教材中,把一拍子划归单拍子,可同时又说相同的单拍子结合在一起叫做复拍子。这样一来,二拍子、三拍子岂不都成了“复拍子”。所以说,把一拍子叫做单拍子欠妥。

7. 交错拍子。几种拍子同时进行,叫做“交错拍子”。

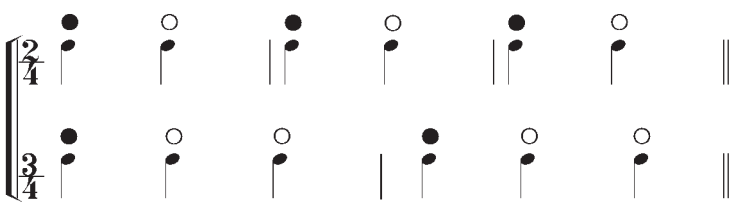
在交错拍子中,强拍的位置可能是相同的,也可能是不同的。

例 4-12

1.



2.



第三节 各种拍子的音值组合法

为了读谱方便,将各种时值的音符按照拍子的结构特点进行组合,叫做“音值组合法”。

各种拍子的音值组合法规则如下:

1. 整小节的休止,不管何种拍子,一律用全休止符标记。
2. 代表整小节的音值,尽量用一个音符标记。无法用一个音符标记时,可根据拍子的结构特点分成几个音符并用延音线连结起来。
3. 组成复拍子、混合拍子的单拍子要彼此分开。
4. 每个单拍子、单位拍要彼此分开。单位拍中的音符用共同符尾连结起来。如果单位拍的音符是八分音符或小于八分音符,在节奏不复杂的情况下,单位拍之间可用共同符尾连结起来,但第二条、第三条、第四条符尾则仍按单位拍分开。
5. 在节奏划分比较复杂的情况下,单位拍可以再分为相等的两个或四个附属音群。但第一条符尾仍需连结起来。
6. 为了记谱简单明了,附点音符以及代表三拍子中的前两拍或后两拍,可以不遵守单位拍分开的原则。假使单位拍不只一个音符,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。
7. 休止符和音符一样按照音值组合法进行组合。当然连线是不用的。

声乐作品的音值组合法,除遵守以上各规则外,一字配数个音时,一定要加一条连音线。

例 4-13

The musical score consists of ten staves, each illustrating a different rhythmic or time signature pattern. The staves are as follows:

- Staff 1: Treble clef, six measures of whole rests in time signatures: 2/4, 3/8, 2/2, 3/4, 3/8, 3/2.
- Staff 2: Treble clef, six measures of whole rests in time signatures: 6/8, 9/8, 5/4, 7/4, 5/8, 6/4.
- Staff 3: Treble clef, six measures of half notes in time signatures: 2/4, 2/8, 2/2, 3/4, 3/8, 3/2.
- Staff 4: Treble clef, five measures of half notes with slurs in time signatures: 6/8, 5/4, 5/8, 9/8, 6/4.
- Staff 5: Treble clef, six measures of whole notes in time signatures: 4/4, 4/8, 12/8, 7/4, 4/4, 7/8.
- Staff 6: Treble clef, four measures of eighth notes in time signatures: 4/4, 8/8, 12/8, 7/8.
- Staff 7: Treble clef, four measures of eighth notes in time signatures: 6/8, 9/8, 12/8, 7/8.
- Staff 8: Treble clef, five measures of eighth notes in time signatures: 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, 7/8.
- Staff 9: Treble clef, four measures of eighth notes in time signatures: 5/8 (3+2), 9/8, 12/8, 7/8.
- Staff 10: Treble clef, four measures of eighth notes in time signatures: 12/8, 9/8, 12/8, 7/8.

第四节 节奏中音的强弱关系

前面我们讲过,节奏与节拍永远是同时并存的。实质上,节拍也是一种节奏,只是它的音值每一拍都是相同的而已。节奏与节拍的区别在于:前者偏重音的长短,后者偏重音的强弱,两者都包括音的长短与强弱。

节奏中音的强弱关系,与节拍中音的强弱关系是一致的。相同时值的两个音,就像二拍子,第一个音强,第二个音弱。相同时值的三个音,就像三拍子,第一音强,第二、第三个音弱。相同时值的四个音,就像四拍子,第一音强,第二个音弱,第三个音次强,第四个音弱。相同时值的六个音,可能像六拍子,第一个音强,第四个音次强,其余各音都弱,也可能像三拍子,第一个音强,第三、第五个音次强,第二、第四、第六个音弱。总之,一切拍子中的强弱关系,都可以体现在节奏之中。那种认为强拍中的音都强、弱拍中的音都弱的观点是错误的。各种拍子的强弱关系,既可以体现在一拍中,也可以体现在半拍中,不同的只是强弱的层次,音的强弱关系是相对固定不变的。

例 4-14

例 4-14 展示了三种不同拍子下的音的强弱关系。第一行展示了二拍子、三拍子和四拍子的强弱关系。第二行展示了三拍子、四拍子和六拍子的强弱关系。第三行展示了三拍子、四拍子和六拍子的强弱关系。

第一行: 强 弱 强 弱 强 弱 强 弱

第二行: 强 弱 弱 强 弱 弱 强 弱 弱 强 弱 次强 弱

第三行: 强 弱 次强 弱 强 弱 弱 次强 弱 弱 强 弱 次强 弱 次强 弱

每小节或每拍由相同的六个音符连在一起,它可能是 3+3,也可能是 2+2+2。由于组合的不同,所以强音的位置也就必然不同,这一点应充分注意。

将基本音符分为均等的三部分 ,用来代替基本划分的两部分 ,这就是我们通常说的“三连音”。如 :

例 4-17



将基本音符分为均等的五部分 ,用来代替基本划分的四部分 ,这就是“五连音”。如 :

例 4-18



将基本音符分为均等的六部分 ,用来代替基本划分的四部分 ,这就是“六连音”。

例 4-19



将基本音符分为均等的七部分 ,用来代替基本划分的四部分 ,这就是“七连音”。

例 4-20



将基本音符分为均等的九部分 ,来代替基本划分的八部分 ,叫做“九连音”。

例 4-21



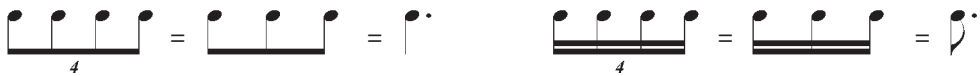
将一个附点音符分为均等的两部分 ,用来代替基本划分的三部分 ,这就是“二连音”。

例 4-22



将一个附点音符分为均等的四部分 ,用来代替基本划分的三部分 ,这就是“四连音”。

例 4-23



将一个附点音符分为均等的五部分,用来代替基本划分的三部分,叫做“五连音”。

例 4-24



五个十六分音符的五连音,既等于四个十六分音符,又等于三个十六分音符,这是怎么回事呢?这是由基本划分中两种不同的音符所造成的。以基本音符为基准,它就等于四个十六分音符,以附点音符为基准,它就等于三个十六分音符。因此,五个十六分音符的五连音,等于一个什么音符,就有两种可能。一个是四分音符,一个是附点八分音符。这一点要特别注意。

另外,两个八分音符的二连音和四个八分音符的四连音,都等于三个八分音符,很多人也搞不清楚。其实这也很简单,因为它们都是以三个八分音符为基准。

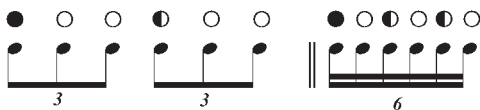
在音符均分的形式中,也包括休止符在内。

例 4-25



在音符均分的特殊形式中,还须注意不要把两个三连音与六连音相混。两个三连音的六个音符,其强弱关系,是强、弱、弱、次强、弱、弱。六个音符的六连音,其强弱关系则是强、弱、次强、弱、次强、弱。

例 4-26



第七节 节奏节拍在音乐表现中的作用

节奏、节拍,在音乐中的表现作用是巨大的、不可忽视的。节奏、节拍千变万化,丰富多彩,无穷无尽,为音乐表现提供了广阔空间。

节奏节拍虽然复杂,但仔细分析研究,仍可寻觅到其自身从简单到复杂发展变化的内在联系。就节拍而言,虽有单拍子、复拍子、混合拍子、变换拍子、交错拍子、散拍子、一拍子等多种节拍,但所有这些拍子都是由简单的单拍子发展而成。如复拍子是由相同的单拍子结合而成;混合拍子是由不同的单拍子结合而成;变换拍子是各种拍子横向发展的结果;交错拍子是各种拍子纵向发展的结果;散拍子是冲破单位拍、小节、强拍、弱拍的约束向自由化方面发展的结果;一拍是省去弱拍的结果。

由于单位拍时值的不同,一种节拍又被分为许多种。如二二拍子、四二拍子、八二拍子,虽然都是二拍子,但在音乐表现中的作用、特别是速度方面都有许多明显的不同。

二拍子和三拍子,在节拍中是具有代表性的两种基本类型。二拍子,强拍、弱拍,方整对称。三拍子则流畅、灵活、自由,不可分。在音乐作品中,最能体现二拍子和三拍子特点的乐曲,就是进行曲和圆舞曲。在音乐体裁中也很有代表性。

各种拍子,既有共性,又有特性,不可取代。但在一定的特殊情况下,一种拍子却可以转换成另一种拍子。如快速的六拍子,往往会给人一种二拍子的感觉。这时的每一拍,实质上就成了三连音。反之,将二拍子的每一拍都变成三连音,它就会产生一种六拍子的感觉。这样一来,就使二拍子的单拍子与六拍的复拍子构成了相互转换。这种情况无疑为音乐表现提供了极大的方便。



混合拍子、变换拍子、交错拍子,则是两种不同拍子按照各种不同次序、不同方式有机结合的产物,具有比重不同、变化无穷的双重表现特性。



从节奏上讲,基本音符分为均等的两部分;附点音符分为均等的三部分,以及二连音、三连音,都与二拍子、三拍子一脉相承。这也就是节奏、节拍不可分的统一性。



练习四

1. 什么是节拍?什么是节奏?
2. 什么是强拍?什么是弱拍?什么是次强拍?
3. 什么是拍子?什么是拍号?拍号中的分子和分母代表什么?
4. 什么是小节线?小节线的作用是什么?
5. 什么是单拍子?
6. 什么是复拍子?



7. 什么是混合拍子？
8. 混合拍子不同的组合次序如何标记？
9. 什么是变换拍子？
10. 用记号标出下列拍子的强拍(●)与次强拍(◐)



① $\frac{2}{4}$  || ② $\frac{3}{8}$  ||



③ $\frac{2}{2}$  || ④ $\frac{4}{4}$  ||



⑤ $\frac{7}{8}$  || ⑥ $\frac{5}{4}$  ||

11. 根据音值组合法,写出下列各种拍子的拍号。






①  || ②  ||





③  || ④  ||

⑤  || ⑥  ||

⑦  || ⑧  ||

12. 用“^”代表强,用“>”代表次强,标出下列节奏的强弱层次。

①  || ②  || ③  || ④  || ⑤  ||

⑥  || ⑦  || ⑧  || ⑨  ||

13. 什么是切分音？什么是切分节奏？什么是切分效果？

14. 正确重写下列带有切分音的节奏。



15. 写出四分音符的三连音、五连音、七连音、九连音。
 16. 写出附点四分音符的二连音、四连音、五连音。
 17. 将下列按照音值组合法重新组合,并改正不正确的记谱。

① $\frac{2}{4}$ 

② $\frac{3}{4}$ 

③ $\frac{6}{8}$ 

④ $\frac{4}{8}$ 

⑤ $\frac{5}{8}$ (3+2) 

第五讲

音乐的速度与力度

[内容提要] 本讲主要讲述音乐的速度、力度在音乐中的表现意义及标记。可以结合音乐欣赏,深入体会。

第一节 速度在音乐表现中的意义

音乐的速度与乐曲的内容、音乐形象有着极为密切的关系。一般而言,表现激动、欢快、兴奋、活泼的情绪,往往与快速相配合。比较抒情、田园风味的往往与中速相配合。颂赞的、挽歌、沉痛的回忆等往往与慢速度相配合。当然,在一些特殊的场合,也可能有相反的情况。

由于音乐速度的不同,相同的旋律也可能塑造出完全不同的意境和形象。但这并不意味着任一旋律可以随意改变速度。作曲家创作乐曲时,速度的快慢都是经过认真考虑的。有时甚至明确标出每分钟演奏多少拍。由此可见音乐的速度对音乐表现的意义非同一般。

例 5-1

①

赫哲族民歌《赫哲族人人心里甜》

稍快 欢乐地





②

慢板

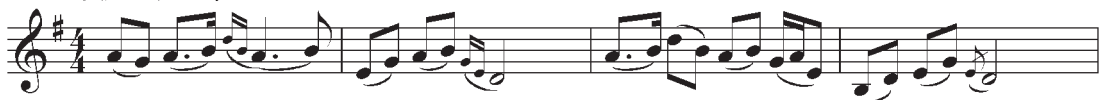
德沃夏克《念故乡》



③

中板 田园风味

冼星海《二月里来》



第二节 音乐速度的标记

音乐的速度标记,主要是用文字表示。如快、慢、适中等。当然这种标记也只能表示一个大概,假如音乐的速度要求十分精确,可用每分钟演奏多少拍或多少某种音符来标记。如:♩=120即表示每分钟四分音符演奏120次。假如以四分音符为一拍,就是120拍。

音乐的速度分基本速度和变化速度两种。基本速度用来标记全曲或较大段落的固定速度。记在乐曲或段落的开始处。变化速度用来标记基本速度的改变,记在速度改变的地方。速度用语,可用本国文字,也可以用意大利文标记,或将两种文字同时标出。

1. 基本速度用语:

Grave	庄板
Largo	广板
Lento	慢板
Adagio	柔板
Larghetto	小广板
Andante	行板
Andantino	小行板
Moderato	中板
Allegretto	小快板
Allegro	快板
Vivace	急快板
Presto	急板
Prestissimo	最急板

2. 变化速度用语:

ritardando	缩写 rit.	渐慢
rallentando	缩写 rall.	渐慢
ritenuto	缩写 riten.	转慢
più lento		更慢
più mosso		转快
Accelerando	缩写 accel.	渐快
stringendo	缩写 string.	渐快
allargando	缩写 allarg.	渐慢渐强
Smorzando		渐慢渐弱
a tempo		原速
tempo rubato		速度自由
l'istesso tempo		同速

第三节 力度在音乐表现中的意义

在音乐作品中,除了节奏节拍方面的强弱变化之外,还有一些其他方面的强弱变化,这种强弱变化就是音乐的力度。

音乐的力度与音乐的内容关系密切。一般讲,隆重的庆典、激烈的战斗、欢乐的歌舞,往往都与强的声音相配合。而小桥流水、自然风光则与适中的声音相适应,唱摇篮曲恐怕就只能用比较弱的声音。

另外,利用力度的各种变化、对比,也是塑造音乐形象不可缺少的有力手段。

例 5-2

①

四川民歌《太阳出来喜洋洋》

愉快活泼

mf

mf

②

麦新《大刀进行曲》

f

③

舒伯特《摇篮曲》

pp

④

稍慢 明朗地

日本民歌《樱花》

The musical score consists of three staves of music in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte), followed by *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The second staff starts with *p* (piano) and includes *mf* and *p* markings. The third staff begins with *f* and features a crescendo marking (two lines diverging to the right) over the first measure.

第四节 音乐力度的标记

音乐力度的标记用文字、文字缩写和符号来表示。

1. 基本力度标记：

forte 缩写 *f* 强

piano 缩写 *p* 弱

强音标记“*f*”越多音越强。如 *ff* 比 *f* 强、*fff* 比 *ff* 强、*ffff* 比 *fff* 强。

弱音标记“*p*”越多音越弱。*pp* 比 *p* 弱。*ppp* 比 *pp* 弱 *pppp* 比 *ppp* 弱。

mezzo-forte 缩写 *mf* 中强

mezzo-piano 缩写 *mp* 中弱

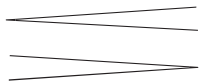
这里需要特别注意的是：*mp* 比 *p* 强；*mf* 比 *f* 弱。千万不要搞颠倒了。

2. 变化力度标记：

crescendo 缩写 *cresc.* 渐强

diminuendo 缩写 *dim.* 渐弱

渐强和渐弱也可以用记号来表示。



渐强

渐弱

以上力度标记用于音乐作品的某个段落。对于个别音上的力度标记有：

<i>sforzando</i>	缩写 <i>sf</i>	特强
<i>forte-piano</i>	缩写 <i>fp</i>	强后即弱
>		强音记号
^		倍强音记号


强音记号与渐弱记号的形状是不同的。千万不要搞混。

练习五

1. 写出下列中文音乐速度用语的意文标记。

①广板 ②柔板 ③行板 ④中板 ⑤快板 ⑥小快板 ⑦渐慢 ⑧渐快 ⑨原速 ⑩速度自由。

2. 写出下列音乐力度标记的中文名称。

①*f* ②*p* ③*mf* ④*mp* ⑤*dim.* ⑥> ⑦ ⑧*sf* ⑨^ ⑩*cresc.*

第六讲

音程

[内容提要] 本讲包括音程的所有基础知识,内容丰富,关系复杂,对今后的学习极为重要,应下大力气,认真学习。特别是音程的音数和度数以及度数相同而音数不同的各种音程的相互关系,一定要熟练掌握。学习中还要注意学习方法和步骤,提高学习效率。

第一节 什么是音程

在乐音体系中,两个音之间的高低关系,叫做音程。

音程中的两个音,音高可能相同,也可能不同。

在音程中,高的音,叫做上方音(冠音)。低的音,叫做下方音(根音)。

例 6-1



音程中的两个音,先后发声,叫做旋律音程。

旋律音程依照其进行的方向,分为上行、下行和同音进行。

例 6-2



音程中的两个音,同时发声,叫做和声音程。

例 6-3



和声音程

音程的写法和读法,都有一定的规则,不能乱写和乱读,否则会使人听不懂、看不明白。

书写旋律音程时,两个音一定要按先后次序分别记写。两个音要有一定的间隔,不能靠得太近,更不能上下对齐。

书写和声音程时,两个音一定要上下对齐。但二度音程例外,必须稍微错开一点,低音在左,高音在右。

例 6-4

旋律音程写法

和声音程写法



音程的读法:一度的旋律音程及和声音程;从二度到七度的上行旋律音程及和声音程,读时由低到高,从左到右,不加任何说明。下行的旋律音程;八度及八度以上的旋律音程及和声音程,读时一定要说明方向和度数。

例 6-5



读法: la do la 到下方的 do fa la si si fa 到高八度的 fa la 到低十度的 fa

第二节 音程的名称与标记

音程的名称是由音程的“度数”和“音数”两个方面共同制定的。

什么是度数?度数就是音程在五线谱上所包括的线与间的数目。如 C-E 在五线谱上可能包括两条线一个间或两个间一条线。因此,C-E 是三度。F-G 在五线谱上包括一条线和一个间,所以是二度。D-G 在五线谱上包括两条线和两个间,所以是四度。如:

例 6-6



音程的度数,只说明音程是几度,并不说明其他问题。如 C-D 和 E-F 都是二度,但这两种是完全不同的音程。它们的共同点只是度数相同,都是二度音程。仅此而已。

什么是音数?音数就是音程所包含的全音、半音的数目。

音程的音数是用整数、分数和带分数来标记。1 代表全音, $\frac{1}{2}$ 代表半音, $1\frac{1}{2}$ 代表全音加半音。

只根据音数也无法确定音程的名称。如 F-B 和 B-F 虽然都包括三个全音,但却是两种不同的音程。

所以说,要确定一个音程的名称,必须从音数、度数两个方面加以考虑,才能得出正确的结论。

在确定音程名称时,有一点应特别注意,那就是不要用等音来代替音程中的音。如 C- \sharp E, 不能用 C-F 来代替。因为 C- \sharp E 是三度, C-F 是四度。将三度变成了四度,当然是错的。这就是度数在发挥作用。

根据以上原则,我们将基本音级所构成的各种音程的度数、音数、名称列示说明如下:

音数为 0 的一度,叫做“纯一度”。基本音级所构成的一度,都是纯一度。如 C-C、D-D、E-E、F-F、G-G、A-A、B-B 就都是纯一度。

例 6-7

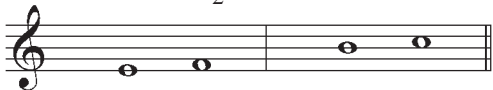
纯一度 音数 0



音数为 $\frac{1}{2}$ 的二度,叫做“小二度”。在基本音级间小二度有两个,这就是 E-F 和 B-C。

例 6-8

小二度 音数 $\frac{1}{2}$



音数为1的二度,叫做“大二度”。在基本音级间,大二度有五个:C-D、D-E、F-G、G-A、A-B。

例 6-9

大二度 音数 1



音数为 $1\frac{1}{2}$ 的三度,叫做“小三度”。在基本音级间,小三度有四个:D-F、E-G、A-C、B-D。

例 6-10

小三度 音数为 $1\frac{1}{2}$



音数为2的三度,叫做“大三度”。在基本音级间,大三度有三个:C-E、F-A、G-B。

例 6-11

大三度 音数为 2



音数为 $2\frac{1}{2}$ 的四度,叫做“纯四度”。在基本音级间,纯四度有六个:C-F、D-G、E-A、G-

C、A-D、B-E。

例 6-12

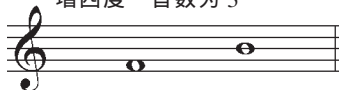
纯四度 音数为 $2\frac{1}{2}$



音数为3的四度,叫做“增四度”。在基本音级间,增四度只有一个:F-B。

例 6-13

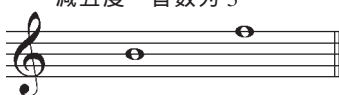
增四度 音数为 3



音数为3的五度,叫做“减五度”。在基本音级间,减五度也只有一个:B-F。

例 6-14

减五度 音数为 3



音数为 $3\frac{1}{2}$ 的五度,叫做“纯五度”。在基本音级间,纯五度有六个:C-G、D-A、E-B、F-

C、G-D、A-E。

例 6-15

纯五度 音数为 $3\frac{1}{2}$



音数为 4 的六度,叫做“小六度”。在基本音级间,小六度有三个:E-C、A-F、B-G。

例 6-16

小六度 音数为 4



音数为 $4\frac{1}{2}$ 的六度,叫做“大六度”。在基本音级间,大六度有四个:F-D、G-E、C-A、D-B。

例 6-17

大六度 音数为 $4\frac{1}{2}$



音数为 5 的七度,叫做“小七度”。在基本音级间,小七度有五个:D-C、E-D、G-F、A-G、B-A。

例 6-18

小七度 音数为 5



音数为 $5\frac{1}{2}$ 的七度,叫做“大七度”。在基本音级间,大七度有两个:C-B、F-E。

例 6-19

大七度 音数为 $5\frac{1}{2}$



音数为6的八度,叫做“纯八度”。在基本音级间,纯八度有七个:C-上方的C、D-上方的D、E-上方的E、F-上方的F、G-上方的G、A-上方的A、B-上方的B。

例 6-20

纯八度 音数为6



从以上所列举的音程可以看出:增四度和减五度,都包括三个全音,音数完全相同,但由于度数不同,所以一个是增四度,一个是减五度。又如C-E和D-F,虽然都是三度,但由于音数的不同,C-E包括两个全音,因此它是大三度;D-F包括 $1\frac{1}{2}$ 音,所以它是小三度。从这里可以清楚地看出,识别音程必须从音数和度数两个方面去考虑。

此外我们还可以看出:音程名称中的大、小、增、减、纯,还有以后会讲到的倍增、倍减,都是用来表示音数的,同时也是音程分类的一种标记。如大音程、小音程、增音程、减音程、倍增音程、倍减音程、纯音程等。

在这些音程中,还可以发现一条规律,那就是:一度、四度、五度、八度,没有大小;二度、三度、六度、七度,没有纯。编成一句顺口溜,就是一四五八没大小,二三六七没有纯。

这种由基本音级构成的音程,叫做“基本音程”。这种音程对构成和识别其他音程至关重要,一定要熟记。

音程的标记,度数用阿拉伯数字标记,音数用大、小、增、减、纯、倍增、倍减来标记。如大三度音程就写成“大₃”,小六度音程就写成“小₆”,纯四度就写成“纯₄”等等。

第三节 单音程与复音程

八度以内(包括八度)的音程,叫做“单音程”。

超过八度的音程,叫做“复音程”。

增八度和小九度,在钢琴键盘上的位置完全相同,但增八度是单音程,小九度是复音程。为什么两个在键盘上位置完全相同的音程,一个是单音程而另一个则是复音程?这里面有个度数的问题。增八度是八度,所以它是单音程。而小九度是九度,所以它是复音程。有的人看音程只看音数,不管度数,这是非常错误的。

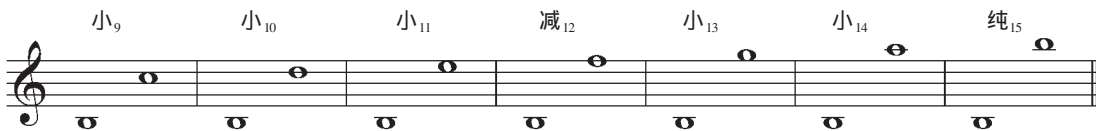
复音程是在单音程的基础上,加上一个或几个八度而成。如隔开一个八度的大二度,隔开两个八度的大二度等。

例 6-21



不超过两个八度的复音程,还有它们各自的独立名称。这些名称是根据它们所包括的实际度数而来的。关于表示音程音数的大、小、增、减、纯、倍增、倍减等,则按照单音程的名称不变。如:

例 6-22



第四节 自然音程与变化音程

纯一度、纯四度、纯五度、纯八度,大、小二度,大、小三度,大、小六度,大、小七度,增四度和减五度,这些音程就是自然音程。

自然音程可以在基本音级上构成,也可以在变化音级上构成。

基本音程与自然音程,在音程种类上是完全一样的,两者有什么区别呢?区别在于基本音程只能在基本音级上构成。而自然音程除了可以在基本音级上构成之外,也可以在变化音级上构成。

除了增四度和减五度,一切增、减音程,倍增、倍减音程,都叫做“变化音程”。

有人认为不带升降记号的叫自然音程,带升降记号的叫变化音程,这是错误的。

变化音程是由自然音程变化而来的,但并不是所有自然音程加以半音变化都能构成变化音程。如将 C-E 这个大三度改为 C- \flat E 或 \sharp C-E,这 C- \flat E 和 \sharp C-E 仍是自然音程。道理很简单,因为它们都是小三度,不是除增四度和减五度以外的任何增减音程。所以不是变化音程。

第五节 度数相同而音数不同的各种音程的相互关系

前面我们讲过,熟练掌握基本音程对构成识别音程很重要,但那只是识别构成音程的基础,更重要的还是掌握度数相同而音数不同的各种音程的相互关系。假如我们能熟练掌握这两部分内容,就可以准确地识别构成各种音程。

识别构成各种音程,首先要学会改变音程的音数。

改变音程的音数有多种途径。将音程的上方音降低,或将下方音升高,都可以使音数减少。将音程的上方音升高,或将下方音降低,都可以使音程的音数增加。

将音程的上方音和下方音,同时升高半音或降低半音,音数不变。

度数相同而音数不同的各种音程,其相互关系如下:

大音程和纯音程增加半音时,成为增音程。如大二度增加半音时,成为增二度。大六度增加半音时,成为增六度。纯四度增加半音时,成为增四度。纯八度增加半音,成为增八度。

例 6-23

大₂ 增₂ 大₆ 增₆ 纯₄ 增₄ 纯₈ 增₈

小音程和纯音程减少半音时,成为减音程。如小七度减少半音时,成为减七度。小三度减少半音时,成为减三度。纯五度减少半音时,成为减五度。纯八度减少半音时,成为减八度。

例 6-24

小₇ 减₇ 小₃ 减₃ 纯₅ 减₅ 纯₈ 减₈

增音程增加半音时,成为倍增音程。如增四度增加半音时,成为倍增四度。增八度增加半音时,成为倍增八度。

例 6-25

增₄ 倍增₄ 增₈ 倍增₈

减音程减少半音时,成为倍减音程。如减五度减少半音时,成为倍减五度。减八度减少半音时,成为倍减八度。

例 6-26



小音程增加半音时,成为大音程。如小二度增加半音,成为大二度。小三度增加半音,成为大三度。小六度增加半音,成为大六度。小七度增加半音,成为大七度。

例 6-27



大音程减少半音时,成为小音程。如大二度减少半音,成为小二度。大三度减少半音,成为小三度。大六度减少半音,成为小六度。大七度减少半音,成为小七度。

例 6-28



这里有一点需特别注意,即纯一度无论作何半音变动都将使音数增加,成为增一度。因此,减一度是不存在的。如:

例 6-29



倍增音程减少半音时,成为增音程。如倍增四度减少半音时,成为增四度。倍增八度减少半音时,成为增八度。

例 6-30



增音程减少半音时,有两种可能:一度、四度、五度、八度成为纯音程,二度、三度、六度、七度成为大音程。如:

例 6-31

增₁ 纯₁ 增₄ 纯₄ 增₅ 纯₅ 增₈ 纯₈

增₂ 大₂ 增₃ 大₃ 增₆ 大₆ 增₇ 大₇

倍减音程增加半音时,成为减音程。如倍减八度增加半音时,成为减八度。倍减五度增加半音时,成为减五度。如:

例 6-32

倍减₈ 减₈ 倍减₅ 减₅

减音程增加半音时,有两种可能:四度、五度、八度,成为纯音程;二度、三度、六度、七度,成为小音程。

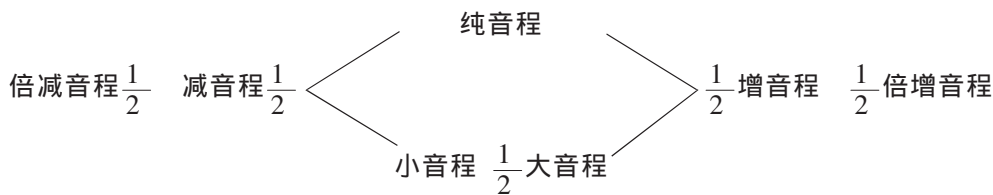
例 6-33

减₄ 纯₄ 减₅ 纯₅ 减₈

减₂ 小₂ 减₃ 小₃ 减₆ 小₆ 减₇ 小₇

现将度数相同而音数不同的各种音程的相互关系列示如下:

例 6-34



→ 每进一级增加 $\frac{1}{2}$ 音

每退一级减少 $\frac{1}{2}$ 音 ←

从上例可以清楚地看出:从左到右,倍减音程增加半音(音程度数不变)就成为减音程。减音程增加半音,四度、五度、八度成为纯音程;二度、三度、六度、七度,成为小音程。小音程增加半音,成为大音程。大音程和纯音程增加半音时,成为增音程。增音程增加半音,成为倍增音程。反之,从右到左,倍增音程减少半音,成为增音程。增音程减少半音,一度、四度、五度、八度,成为纯音程;二度、三度、六度、七度,成为大音程;大音程减少半音时,成为小音程。小音程和纯音程,减少半音时,成为减音程;减音程再减少半音时,成为倍减音程。

将这一图表和基本音程牢记在心,我们就可以识别和构成各种音程。

第六节 协和音程与不协和音程

根据和声音程在听觉上所产生的印象,音程被分为协和与不协和两类。

听起来悦耳、融合的音程,叫做协和音程。

协和音程又分为极完全协和、完全协和、不完全协和三种。

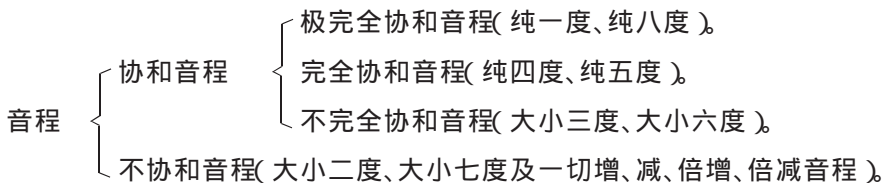
1. 极完全协和音程。即完全合一的纯一度 and 几乎完全合一的纯八度。
2. 完全协和音程。即相当融合的纯四度和纯五度。
3. 不完全协和音程。即不十分融合的大小三度和大小六度。

听起来不融合的音程,叫做不协和音程。如大小二度、大小七度以及所有增减音程、倍增倍减音程,都属于不协和音程。

音程的协和与不协和,在不同的历史时期是不同的。不同的理论体系,分类也各不相同。过去我们都把协和音程分为完全协和与不完全协和两种,我认为将协和音程分为三种是有道理的。因为纯一度、纯八度与纯四度、纯五度有着明显的不同。

现将各种音程的协和与不协和列示如下:

例 6-35



第七节 音程的转位

音程的上方音与下方音相互颠倒,叫做“音程的转位”。

音程的转位可以在一个八度之内进行。也可以超过八度。

音程转位时,可以移动上方音或下方音。也可以上方音与下方音同时移动。

例 6-36



音程转位时有以下规律：

1. 音数与度数,分为上下两组,转位时相互转换。

从音数讲,大与小互换。增与减互换。倍增与倍减互换。纯不变。

例 6-37

大	小	增	减	倍增	倍减	纯
小	大	减	增	倍减	倍增	纯

从度数讲,在单音程中,一度与八度互换,二度与七度互换,三度与六度互换,四度与五度互换。

例 6-38

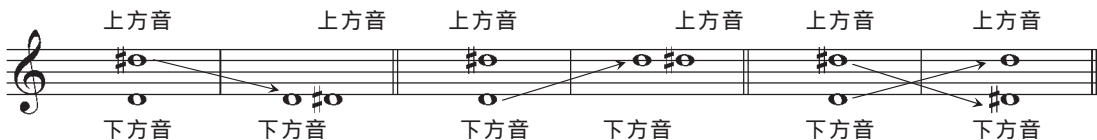
1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

如大二度转位后是小七度。大变小,二变七。又如增六度转位后是减三度。增变减,六变三。又如倍增四度,转位后是倍减五度。倍增变倍减,四变五。又如纯一度转位后是纯八度。纯不变,一变八。

但增八度,转位后不是减一度,而是减八度。这是一个例外。因为增八度变为一度时,音程的上方音和下方音并没有颠倒,上方音仍是上方音,下方音仍是下方音,所以不能构成转位。要使上方音与下方音颠倒,就必须将上方音移低两个八度,或将下方音移高两个八度,或将上方音移低一个八度,再把下方音移高一个八度,因此便构成了八度关系。

从音程的转位也可以证明减一度的不存在。

例 6-39



2. 自然音程转位后仍为自然音程。
3. 变化音程转位后仍为变化音程。
4. 协和音程转位后仍为协和音程。
5. 不协和音程转位后,仍为不协和音程。
6. 单音程转位后可能是单音程,也可能是复音程。
7. 复音程转位后可能是复音程,也可能是单音程,关键视移动几个八度而定。

关于音程转位的规律,一定要分门别类搞清楚,千万不可想当然或张冠李戴。

第八节 等 音 程

两个音程孤立听时,音响效果完全一样,只是写法和意义不同,这种音程,就叫“等音程”。

等音程与等音,一脉相承,都是根据十二平均律而产生。

等音程根据其结构的异同分为两种:

1. 度数相同。

例 6-40



2. 度数不同。

例 6-41



从上例可以清楚地看出,许多协和音程,它的等音程却是不协和的,这是怎么回事呢?

前面已经讲过等音、等音程是在十二平均律半音相等的情况下产生的。在其他律制的情况下则是不同的两个音程是不等的。即便在钢琴上,由于调式音级的不同,我们仍可以清楚地听出等音程中两个音程的不同。

例 6-42



这里的 C- \sharp G 明显是不协和音程增五度。而 C- \flat A 则是协和的小六度。但两者却是等音程。

第九节 怎样识别和构成音程

前面我们讲过,记住基本音级所构成的各种音程,再把度数相同而音数不同的各种音程的相互关系搞清楚,就可以识别、构成任何音程。现在就用实例加以说明。

如要识别 \sharp C- \flat B 这一音程,我们可以先不管升号与降号,专看 C-B 是什么音程。我们知道 C-B 是基本音程大七度,然后将 C 升高半音。我们知道将音程下方音升高使音程音数减少,大七度减少半音,成为小七度。再将 B 降低半音, B 是音程上方音,将音程上方音降低半音,又减少了 $\frac{1}{2}$ 音。小七度减少半音,便成了减七度,所以 \sharp C- \flat B 是减七度。

又如要识别 \flat E- \sharp C 这一音程,就先看 E-C 是什么音程。E-C 是小六度。所以 \flat E-C 是大六度, \flat E- \sharp C 是增六度。

构成音程和识别音程的道理是一样的。如要从 \flat E 向上构成增六度音程,就先找出 E-C 这个小六度。再把 E 降低半音,就成了 \flat E-C 这个大六度。再把 C 升高半音,使其成为 \sharp C,这样 \flat E- \sharp C 就是所要构成的增六度。

例 6-43



练习六

1. 什么是音程？
2. 什么是音程的音数？
3. 什么是音程的度数？
4. 写出下列音程的读法。



5. 什么是大三度？
6. 什么是增四度？
7. 为什么没有减一度音程？
8. 以下列各音为下方音,写出指定音程。



9. 按编号写出下列音程中的自然音程。



10. 按编号写出下列音程中的不完全协和音程。

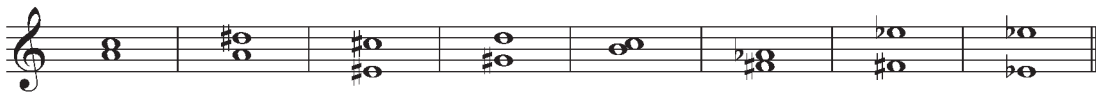


11. 将下列音程,度数不变,用恰当的变音记号将上方音降低半音,写出原有音程及改变后的音程的名称。



12. 将下列音程 ,度数不变 ,用恰当的变音记号将下方音降低半音 ,写出原有音程及改变后的音程的名称。

- ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧



13. 将下列音程转位 ,写出原有音程及转位后的音程名称。限定在八度以内。

- ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧



14. 写出下列音程的等音程 ,音程度数不变。

- ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦



第七讲

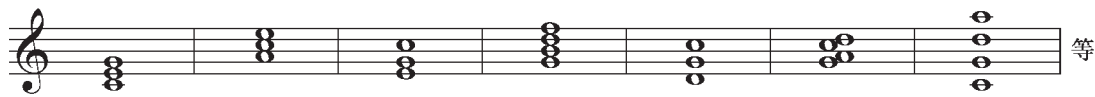
和 弦

[内容提要] 本讲的主要内容用一句话来概括,就是四种三和弦和四种常用七和弦的原位和转位。学习的重点就是搞清各种和弦的音程结构。包括原位和转位以及各种和弦之间的异同。

第一节 什么是和弦

按照三度音程关系或非三度音程关系,三个以上的音的结合,叫做“和弦”。

例 7-1



按三度音程关系构成的和弦,由于各音间保持一定的紧张度,音响协调丰满,合乎分音列的自然规律,因而被广泛采用。按非三度音程关系构成的和弦,虽然不像按三度音程关系构成的和弦那样被广泛采用,但在丰富和声语言及色彩方面有着积极的意义,故不应忽视。

例 7-2

巴托克《连接的和反向的和弦》

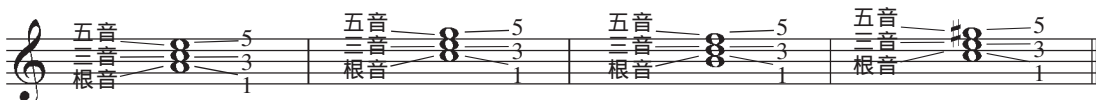
第二节 三和弦

可以按照三度音程关系叠置起来的三个音所构成的和弦,叫做“三和弦”。

三和弦有四种:大三和弦,小三和弦,减三和弦,增三和弦。

在三个和弦中,按三度音程排列时,下面的音,叫做“根音”。用数字“1”来标记。中间的音因与根音成三度音程关系,所以叫“三音”。用数字“3”标记。上面的音因与根音是五度关系,所以叫做“五音”。用数字“5”来标记。

例 7-3



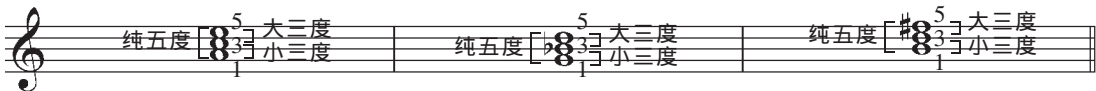
1. 大三和弦。从根音到三音为大三度,从三音到五音为小三度,从根音到五音为纯五度,这样的三和弦,就叫做“大三和弦”。

例 7-4



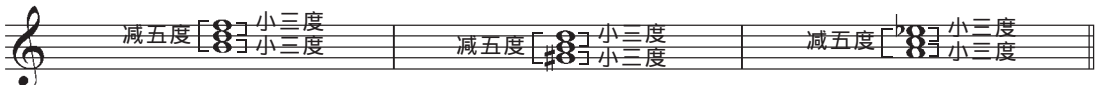
2. 小三和弦。从根音到三音为小三度,从三音到五音为大三度,从根音到五音为纯五度,这样的三和弦,就叫做“小三和弦”。

例 7-5



3. 减三和弦。从根音到三音,从三音到五音都是小三度,从根音到五音是减五度的和弦,叫做“减三和弦”。

例 7-6



4. 增三和弦。从根音到三音,从三音到五音都是大三度,从根音到五音是增五度的和弦叫做“增三和弦”。

例 7-7



由于构成大三和弦和小三和弦的音程都是协和音程,所以大三和弦与小三和弦是协和三和弦。

增三和弦因为含有不协和音程增五度,减三和弦因为含有不协和音程减五度,所以增三和弦与减三和弦都是不协和三和弦。

在音乐中,使用最多的是协和的大、小三和弦。不协和三和弦中的增、减三和弦,使用的较少。

第三节 七 和 弦

可以按照三度音程关系叠置起来的四个音所构成的和弦,叫做“七和弦”。

常用的七和弦有:大小七和弦,小小七和弦,简称小七和弦,减小七和弦,也叫半减七和弦,减减七和弦,简称减七和弦。

七和弦中的四个音,按三度音程排列,由低到高,依次叫做:根音、三音、五音和七音。和弦中各音的标记如下:

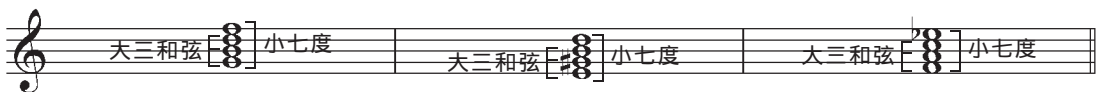
例 7-8



七和弦也可以看成是在某种三和弦的基础上加上一个七度音而成。

1. 大小七和弦。根音、三音、五音构成大三和弦,根音到七音为小七度,这种七和弦就叫“大小七和弦”。

例 7-9



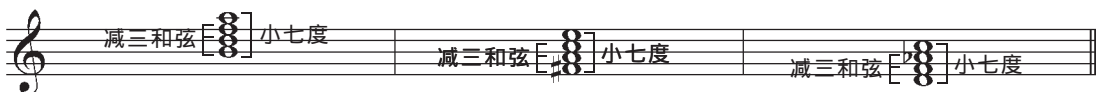
2. 小小七和弦。根音、三音、五音构成小三和弦。根音到七音是小七度,这种七和弦,就叫小小七和弦,也就是我们通常说的小七和弦。

例 7-10



3. 减小七和弦。根音、三音、五音构成减三和弦,根音到七音为小七度,这种七和弦,叫做“减小七和弦”。

例 7-11



4. 减减七和弦。根音、三音、五音构成减三和弦,根音到七音为减七度,这种七和弦,叫做“减减七和弦”,也就是我们通常说的减七和弦。

例 7-12



从以上各例可以看出:七和弦的名称,第一个字是代表了根音、三音、五音构成何种三和弦。“大”字代表了大三和弦。“小”字代表了小三和弦。“减”字代表了减三和弦。第二个字和第三个字代表了根音到七音是何种七度音程。懂得了这个道理,从和弦的名称就可以知道和弦的结构,这为我们构成和识别七和弦提供了极大的方便。

在音乐中除了以上所讲的常用的四种七和弦之外,有时也会碰到一些其他类型的七和弦,如增大七和弦,大大七和弦,小大七和弦等。

例 7-13



所有七和弦都是不协和和弦。因为七和弦都必然包括不协和音程七度音程。

第四节 原位和弦与转位和弦

以和弦的根音为低音的和弦,叫做“原位和弦”。

这里需要特别注意的是根音与低音的区别。

低音就是最低的音。

根音有时可能是低音,像我们前面讲的各种三和弦、七和弦,都是以根音为低音的。所以这些和弦我们就叫它是原位和弦。

以和弦的三音、五音、七音为低音的和弦,就叫做转位和弦。

这里有个问题也要特别注意,那就是和弦的根音、三音、五音、七音等名称,不管是在原位还是在转位中,都是固定不变的。

例 7-14



1. 三和弦的转位。三和弦有三个音,除去根音之外,还有两个音,所以三和弦有两个转位。

以三和弦的三音为低音的和弦,叫做“六和弦”。也就是三和弦的第一转位。

为什么三和弦的第一转位叫六和弦?这是因为从低音到最高音根音为六度的关系。

以三和弦的五音为低音的和弦,叫做“四六和弦”。也就是三和弦的第二转位。由于从低音到根音是四度,到最高音是六度而得名。

例 7-15

大三 大三₆ 大三₄ 小三 小三₆ 小三₄

减三 减三₆ 减三₄ 增三 增三₆ 增三₄

在和弦的名称中，“大三”代表大三和弦。“小三”代表小三和弦。“减三”代表减三和弦。“增三”代表增三和弦。6代表三和弦的第一转位。 $\frac{6}{4}$ 代表三和弦的第二转位。这里的6、 $\frac{6}{4}$ 实际上就是音程度数的标记。没有转位标记的是原位。

2. 七和弦的转位。七和弦有四个音，除去根音还有三个音，所以七和弦有三个转位。

以七和弦的三音为低音的和弦，叫做“五六和弦”，也就是七和弦的第一转位。

以七和弦的五音为低音的和弦，叫做“三四和弦”，也就是七和弦的第二转位。

以七和弦的七音为低音的和弦，叫做“二和弦”，也就是七和弦的第三转位。

例 7-16

大小七 大小七 $\frac{6}{5}$ 大小七 $\frac{4}{3}$ 大小七 $\frac{2}{1}$ 小七 小七 $\frac{6}{5}$ 小七 $\frac{4}{3}$ 小七 $\frac{2}{1}$

减小七 减小七 $\frac{6}{5}$ 减小七 $\frac{4}{3}$ 减小七 $\frac{2}{1}$ 减七 减七 $\frac{6}{5}$ 减七 $\frac{4}{3}$ 减七 $\frac{2}{1}$

七和弦的特点就是根音上方的七度。转位之后七度变二度。因此七和弦的转位名称就以低音与二度的相距度数来命名。七和弦的第三转位，七音就是低音，与根音成二度关系，所以就叫二和弦。

这里需要注意的是：三和弦的第一转位叫“六和弦”。七和弦的第一转位，叫“五六和弦”。三和弦的第二转位，叫“四六和弦”。七和弦的第二转位，叫“三四和弦”。两者是不同的。

和弦名称的标记，汉字代表和弦的种类。阿拉伯数字代表和弦的转位。两者缺一不可。没有转位标记的为原位。

第五节 等和弦

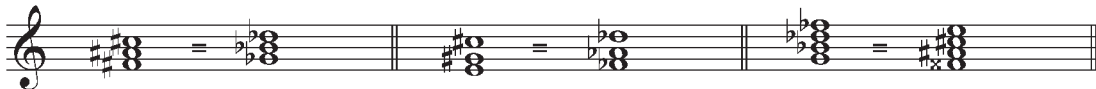
两个和弦孤立起来听时，具有完全相同的音响效果，但在音乐中的意义不同，写法也不同，这样的和弦，就叫做“等和弦”。

等和弦和等音程一样，都是根据十二平均律半音相等而产生的。

等和弦也有两种：

1. 和弦中的音不因为等音变化而改变和弦的音程结构。

例 7-17



2. 由于等音变化而改变和弦的音程结构。

例 7-18



第六节 怎样识别和构成和弦

识别和构成和弦,方法很多,但熟记各种和弦的音程结构及和弦中各音之间的音高关系是十分重要的。

如以 D 为低音构成大三和弦的原位和转位。

先说以 D 为低音的大三和弦原位。我们知道原位大三和弦的低音和根音是同一个音。这就是 D。又知大三和弦原位的音程结构是大₃+小₃。所以以 D 为根音(低音)的大三和弦原位就应是 D-#F-A。

以 D 为低音的大三和弦六和弦,也就是第一转位,D 应是和弦的三音,因此,根音应是 bB,五音应是 F,所以以 D 为低音的大三和弦六和弦应是 D-F-bB。

以 D 为低音构成大三和弦的四六和弦,也就是第二转位,D 应是和弦的五音,因此,根音就应是 G,三音应是 B。因此,以 D 为低音的大三和弦的四六和弦就是 D-G-B。

识别和弦和构成和弦,原则是一样的,只是思路相反而已。

又如以 D 为根音构成大三和弦的原位和转位。

这里的关键是要分清根音和低音的不同。

以 D 为根音和以 D 为低音构成大三和弦原位和弦,结果是一样的。毋庸置疑。

以 D 为根音构成大三和弦六和弦,情况就大不相同了。

以 D 为根音的大三和弦,三音就应是 $\sharp F$,五音应是 A。

我们知道大三和弦六和弦是以三音为低音,也就是以 $\sharp F$ 为低音,因此,以 D 为根音的大三和弦六和弦,应是 $\sharp F-A-D$ 。

大三和弦的四六和弦,是以和弦的五音为低音。所以以 D 为根音的大三和弦的四六和弦应是 $A-D-\sharp F$ 。

从以上两例可以得知,要识别和构成和弦首先要从理论上搞清楚什么是根音?什么是低音?什么是大三和弦原位?什么是大三和弦六和弦?什么是大三和弦四六和弦?什么是三音?什么是五音?根音到三音、三音到五音、根音到五音是什么音程关系?

假如要知道 $F-\flat B-\flat D$ 是什么和弦?我们可以先找出该和弦的原位,也就是将三个音按三度音程排列起来。这就是 $\flat B-\flat D-F$ 。 $\flat B$ 是根音, $\flat D$ 是三音,F是五音。 $\flat B-\flat D$ 是小三度, $\flat D-F$ 是大三度。小三度加大三度,是原位小三和弦,所以 $F-\flat B-\flat D$ 是小三和弦四六和弦。

假如对和弦的结构很熟悉,一看就知道纯四度加小三度是小三和弦的四六和弦。

七和弦和三和弦相比,当然要复杂一些,但思路方法都是一样的。只要多练习,熟能生巧,都是可以掌握的。

练 习 七

1. 以 F 为低音,向上写出大、小、增、减四种三和弦的原位。
2. 以 F 为低音,向上写出大、小、增、减四种三和弦的六和弦。
3. 以 F 为低音,向上写出大、小、增、减四种三和弦的四六和弦。
4. 以 D 为根音,向上写出大、小、增、减四种三和弦的原位。
5. 以 D 为根音,向上写出大、小、增、减四种三和弦的六和弦。
6. 以 D 为低音,向上写出大、小、增、减四种三和弦的四六和弦。
7. 以 F 为低音,向上写出大小七和弦的原位、五六和弦、三四和弦、二和弦。
8. 以 C 为根音,向上写出小七和弦的原位、第一转位、第二转位、第三转位。
9. 以 E 为低音,向上写出大小七、小七、减小七、减七四种七和弦的原位。
10. 以 G 为低音,向上写出常用的四种七和弦的五六和弦。
11. 以 $\sharp F$ 为低音,向上写出常用的四种七和弦的三四和弦。
12. 以 $\flat E$ 为低音,向上写出常用的四种七和弦的二和弦。

13. 以 G 为五音 ,向上写出常用的四种七和弦的三四和弦。

14. 按照要求写出下列和弦的等和弦 ,并标出和弦的名称。



将五音变根音 将根音变五音 将升音变降音 将七音变根音 将七音变根音

15. 写出下列各和弦的名称。



16. 以下列各音为低音构成指定和弦。

A musical staff in treble clef showing seven single notes. From left to right: 1. G4. 2. F#4. 3. F#4. 4. G4. 5. G4. 6. G4. 7. G4.

大三₆ 小三₄ 减七₃⁴ 增三₆ 减小七₃⁴ 大小七₂ 增三₄⁶

第八讲

调及调关系

[内容提要] 本讲的重点是熟记各调的调号及各调中的各音。另外,调的五度循环及调关系的远近,也要适当注意。

第一节 什么是调

由基本音级所构成的音列的音高位置,叫做“调”。

由七个基本音级所构成的调,叫做“C调”。它的调号标记是没有升降记号。

例 8-1

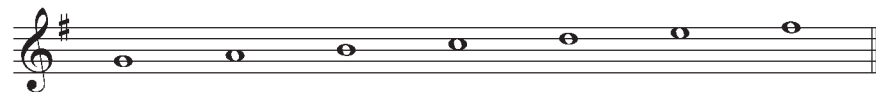
C 调:



将 C 调的七个音,也就是由基本音级构成的音列,整个地移高纯五度,这就是“G 调”。

例 8-2

G 调:

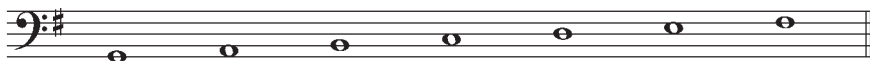


G 调的调号,就是一个升号。这个升号一定要写在 F 的音位上,表示将 F 升高半音。在

高音谱表,就写在第五线上。在低音谱表,就写在第四线上。

例 8-3

G 调:

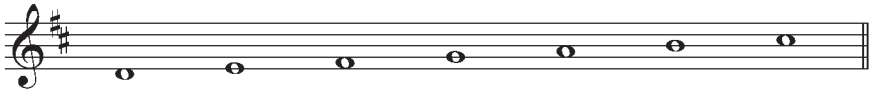


为什么 G 调的调号是一个升号,升 F? 这是因为将由基本音级构成的音列,整个移高纯五度所致。因为 B-F 是减五度,要将 B 移高纯五度,就必须将 F 改为 #F。这就是为什么 G 调的调号是一个升号,而且一定是升 F 的道理所在。

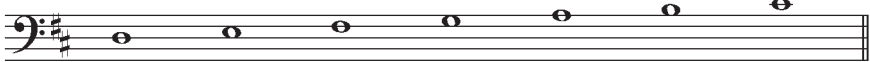
若将七个基本音级所构成的音列,整个移高大二度,这就是 D 调。调号是两个升号, #F 和 #C。

例 8-4

D 调:



D 调:



若将七个基本音级所构成的音列,整个移低纯五度,这就是 F 调。调号是一个降号。降 B。

例 8-5

F 调:



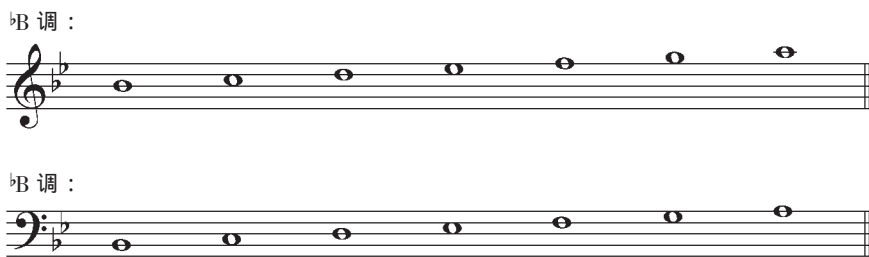
F 调:



为什么 F 调的调号是一个降号而且是降 B? 这是因为 F 到下方的 B 是减五度,要将 F 移低纯五度,就一定要将 B 改为降 B。所以 F 调的调号是一个降号。

若将七个基本音级所构成的音列,整个移低大二度,这就是 \flat B 调。其调号是两个降号, \flat B 和 \flat E。

例 8-6



按照这种办法,将七个基本音级所构成的音列可以移高或移低到任何一个音高位置,就可以产生许许多多我们所需要的调。

第二节 升号调与降号调

由七个基本音级构成的调,C调,叫做“基本调”。

由基本调开始,向上,按纯五度连续相生,依次可以得到G调、D调、A调、E调、B调、 \sharp F调、 \sharp C调。并且从G调的调号 \sharp F开始,每产生一个新调,其调号也按纯五度关系向上(或按纯四度向下)增加一个升号。如:

例 8-7



例 8-7 各调的调号都用升号表示,所以叫做“升号调”。

由基本调开始,向下,按纯五度关系连续相生,依次可以得到F调、 \flat B调、 \flat E调、 \flat A调、 \flat D调、 \flat G调、 \flat C调。并从F调的调号 \flat B开始,每产生一个新调,其调号也按纯五度关系向下(或按纯四度向上)增加一个降号。

例 8-8

F 调 \flat B 调 \flat E 调 \flat A 调 \flat D 调 \flat G 调 \flat C 调

例 8-8 各调的调号,都用降号表示,所以叫做“降号调”。

调号的书写有着固定的位置和次序。

调号中的升号和降号出现的次序是相反的、对称的。

例 8-9

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

在音乐中所使用的调,一般不超过七个升降号。但偶尔也有多于七个升降号的调。如 \sharp G 调、 \sharp F 调、 \sharp D 调等。不过这种调的调号大都用临时变音记号记写。不记成调号。

为了熟练掌握各调都有些什么音,最好的办法还是把各个调的音在琴上弹一弹,听一听,唱一唱,哪些音升了,哪些音没有升;哪些音降了,哪些音没有降,一一记在心里。现将十五个调的音列示如下:

例 8-10

C 调:

C D E F G A B

G 调:

G A B C D E \sharp F

F 调:

F G A \flat B C D E

D 调：

\flat B 调：

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

A 调：

\flat E 调：

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

E 调：

\flat A 调：

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

B 调：

\flat D 调：

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

\sharp F 调：

\flat G 调：

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

\sharp C 调：

\flat C 调：

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

第三节 等 音 调

两个调之间的所有音都是等音关系,叫做“等音调”。

等音调也是根据十二平均律所有半音都相等的理论而产生的。

在钢琴上每个音组只有十二个高低不同的音,每个音上都构成一个调,也只有十二个调。而我们前面讲的七个升号调,七个降号调,还有一个基本调,共有十五个调,这是怎么回事呢?

仔细弹奏十五个调,就会发现 $\sharp F$ 调与 $\flat G$ 调,在钢琴上的音高是完全相同的 $\sharp F = \flat G$ $\sharp G = \flat A$ $B = \flat C$ 、 $\sharp C = \flat D$ 、 $\sharp D = \flat E$ 、 $\flat E = F$,都是等音关系,所以 $\sharp F$ 调与 $\flat G$ 调就是等音调。

相同的情况还有 B 调与 $\flat C$ 调、 $\sharp C$ 调与 $\flat D$ 调,这些都是等音调。也就是说在七个升降号以内的十五个调,共有三对等音调,十五减三正好是十二个高低不同的调。

虽说三对等音调在钢琴上音高完全相同,但升号调降号调在音乐表现上却有着完全不同的表现作用。如柴科夫斯基的《摇篮曲》在同一首歌中,交替使用了 $\flat C$ 调和 B 调这一对等音调。

例 8-11

柴科夫斯基《摇篮曲》

Andantino

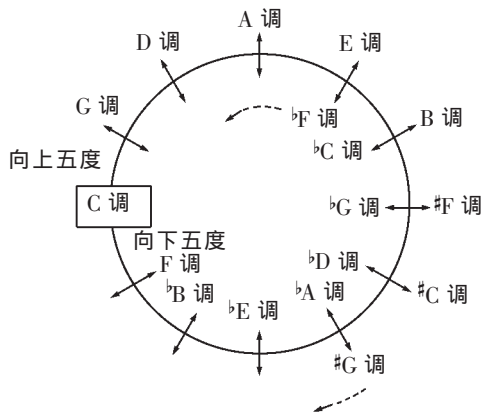
The musical score consists of three staves of music in treble clef, 3/4 time. The first staff begins with a key signature of three flats (C minor) and a tempo marking of 'Andantino'. It contains a whole note chord (F, A, C) followed by a half note (F), and then a series of eighth notes: G, A, B, A, G. A dynamic marking of 'p' (piano) is placed below the first measure. The second staff continues with eighth notes: G, A, B, A, G, followed by a whole note (F), a half note (F), and another eighth note: G, A, B, A, G. The third staff starts with a whole note (F), a half note (F), and eighth notes: G, A, B, A, G. A measure rest is indicated by a '6' above the staff. This is followed by a key signature change to three sharps (B major), indicated by a double sharp sign for F. The music continues with eighth notes: G, A, B, A, G, and a final whole note (F). A dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte) is placed below the final measure.



第四节 调的五度循环及调关系

将各调按纯五度关系排列起来,通过等音调构成一个圆圈,叫做“调的五度循环”。

例 8-12



双向箭头所指出的两个调为等音调。

在调的五度循环中,向上五度进行时,调号中的降号减少,升号增加。向下五度进行时,升号减少,降号增加。

调与调之间的关系,叫做“调关系”。

调关系有远有近,区分调关系的远近,主要根据两调之间共同音的多少。两调之间共同音越多,调的关系就越近。反之,两调之间的共同音越少,调关系就越远。

在调的五度循环中,相邻的两个调,只有一个音不同,因此在调号中,永远相差一个升降号,这就叫“近关系调”。如C调的近关系调是G调和F调。 \flat B调的近关系调是F调和 \flat E调等等。

在调的五度循环中,除了相邻的两个调之外,其他各调都叫做“远关系调”。

在远关系调中,由于共同音的多少不等,所以其关系远近程度也有所不同。

练习八

1. 用高音谱表和低音谱表,正确写出七个升降号各调的调号,并标出调名。
2. 写出下列各调号的调名。



3. 写出下列各调的调号。用高音谱表。
①D调 ②F调 ③E调 ④ \flat E调 ⑤A调 ⑥ \flat G调 ⑦ \sharp C调 ⑧B调
4. 写出下列各调的等音调。
① \sharp F调 ②B调 ③ \sharp C调 ④ \flat F调
5. 写出下列各调的近关系调。
①C调 ② \flat E调 ③E调 ④B调
6. 什么是调?
7. 在七个升号调中写出有 \sharp G音的升号调各调。
8. 在七个降号调中写出有 \flat A音的降号调各调。

第九讲

调 式

[内容提要] 本讲主要讲述了自然大调、三种小调和五种五声调式及有关调式的基本知识。如调式、调性、主音、音阶、调式音级的号数与名称等。

第一节 调式 调性 主音 音阶

几个音(一般不超过七个,不少于三个)按照一定的关系(高低关系、稳定与不稳定的关系等)联结在一起,构成一个音组织,并以某一音为中心,这个音组织,就叫做“调式”。

调式是音关系的组织基础,是音乐表现的重要手段之一。

调式的类别多种多样,不计其数,不仅构成调式音的数目不同,各音之间的关系也不相同。有些调式,音高关系和音的数目完全相同,但却属于完全不同的调式体系。如张寒晖作曲的《松花江上》和莫扎特作曲的《风笛》,所用的音完全一样,但这却是两种完全不同的调式。前者是以C为主音的清乐宫调式,后者则是以C为主音的大调式。前者属于五声调式体系,后者属于大小调体系。

例 9-1

1.

张寒晖 《松花江上》





2.

莫扎特《风笛》



C 清乐宫调式音阶：

C 自然大调音阶：



调式所具有的特性,叫做“调性”。如大调式所具有的特性,就叫“大调性”。小调式所具有的特性,就叫“小调性”。

调性一词的含义,有广义和狭义之分。如“大调性”,既可指大调式一种调式所具有的特性,也可以指具有大调式特点的许多调式所共有的特性。

调式中各音之间的关系,一个很重要的方面,就是稳定与不稳定。如例 9-1 中的 2,很明

显 C E G 三个音起着中心的稳定的作用,而 B D F A 四个音,则起着不稳定的作用。不稳定音围绕着稳定音在进行。在三个稳定音中,其稳定程度也是不同的,其中最稳定的音,就叫做“主音”。

将调式中的音,从主音到主音,按高低次序排列起来,这就叫做“音阶”。

音阶又分上行和下行。由低到高,叫“上行”;由高到低,叫“下行”。

乐曲最后的结尾音,一般都是主音,极少例外。

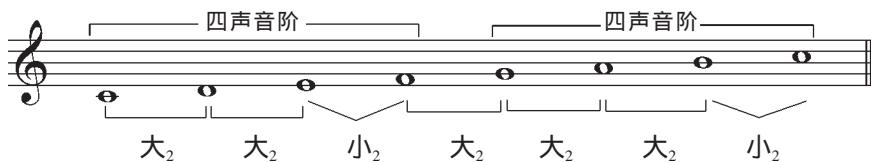
调式也和其他事物一样,是在不断发展的,不是孤立、静止、一成不变的。我们这里讲的也只是常用的具有代表性的几种,实际上调式的种类是极其复杂、多变的。

第二节 自然大调式

自然大调是大调的一种,由七个音构成。其稳定音合起来构成一个大三和弦。不稳定音以二度音程关系倾向于稳定音,构成旋律进行的基本音调。大调式的根本特征,是主音上方的大三度,因为这一音程最能说明大调式的特征。

自然大调是由两个相同的四声音阶结合而成,中间用大二度分开。

例 9-2



调式中的各音,叫做“调式音级”。

调式音级不同于乐音体系中的音列音级。调式音级具有鲜明的调式意义。如稳定、不稳定、中心音、倾向性等。音列音级则不具备这些特征。

调式音级用罗马数字标记,由主音开始按上行七声调式音级计算,由低到高依次为 I 级、II 级、III 级、IV 级、V 级、VI 级、VII 级。第八个音,与开始音具有相同的调式意义,故仍为 I 级。

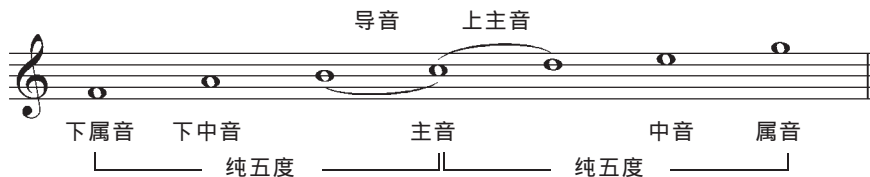
例 9-3



其中第 I 级、第 III 级、第 V 级为稳定音级,第 II 级、第 IV 级、第 VI 级、第 VII 级为不稳定音级。

调式音级除了罗马数字的标记之外,还有各自的名称。如第 I 级叫做“主音”。主音上方纯五度,也就是第 V 级,叫做“属音”。在主音与属音中间的第 III 级,叫做“中音”。主音下方纯五度,也就是第 IV 级,叫做“下属音”。在主音与下属音中间的第 VI 级,叫做“下中音”。主音上方二度的音,也就是第 II 级,叫做“上主音”。主音下方二度的音,也就是第 VII 级,叫做“导音”。

例 9-4



调式的第 I 级、第 IV 级、第 V 级,因为在音乐表现中具有特殊的作用,所以叫做“正音级”。其余四个音级:第 II 级、第 III 级、第 VI 级、第 VII 级叫做“副音级”。

正音级、副音级与稳定音级、不稳定音级是完全不同的两回事,切不可混同。

第三节 三种小调式

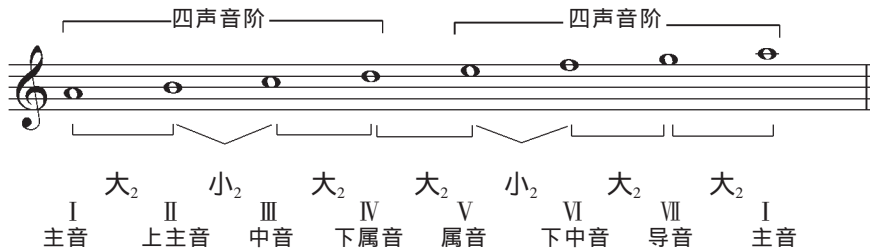
小调式有三种:这就是自然小调、和声小调与旋律小调。其调式音级和标记名称与大调完全相同。

小调式是一种独立的调式,不是从自然大调派生出来的,这一点要特别注意。

1. 自然小调。自然小调是由两个不同的四声音阶结合而成。中间由大二度分开。I、III、V 级为稳定音级,II、IV、VI、VII 级为不稳定音级,不稳定音级以二度音程关系倾向稳定音级,构成旋律进行的基本音调。从主音到中音为小三度,这是最能代表小调特征的音程。

例 9-5

a 自然小调音阶:



从上例可以清楚地看出:两个四声音阶是不同的。下面的四声音阶半音在中间,上面的四声音阶半音在下面。和自然大调中的四声音阶、半音在上面也完全不同。

a 自然小调,就是以 a 为主音的自然小调。正像 C 自然大调,就是以 C 为主音的自然大调一样。在 a 自然小调, a 是第 I 级;在 C 自然大调, C 是第 I 级。关于调式、调式音级、调式音级的号数、名称以及相互间的关系,一定不要搞错。

2. 和声小调。将自然小调的 VII 级音升高半音,叫做“和声小调”。

例 9-6

大₂ 小₂ 大₂ 大₂ 小₂ 大₂ 大₂

I II III IV V VI VII I
主音 上主音 中音 下属音 属音 下中音 导音 主音

和声小调与自然小调最大的不同,是 VI 级至 VII 级的增二度。这是和声小调中很有特性的音程。

3. 旋律小调。将自然小调的 VI、VII 级都升高半音,叫做旋律小调。

例 9-7

a 旋律小调音阶:

大₂ 小₂ 大₂ 大₂ 小₂ 大₂ 小₂

I II III IV V VI VII I
主音 上主音 中音 下属音 属音 下中音 导音 主音

旋律小调上面的四声音阶,其音程结构与自然大调完全相同。因此,旋律小调在某些方面又增加了一点大调的成分。

下面是三种小调的举例,可以体会一下三种小调的不同之处。

例 9-8

新疆民歌《娃哈哈》

稍快



例 9-9

波兰民歌《妈妈把我嫁出去》

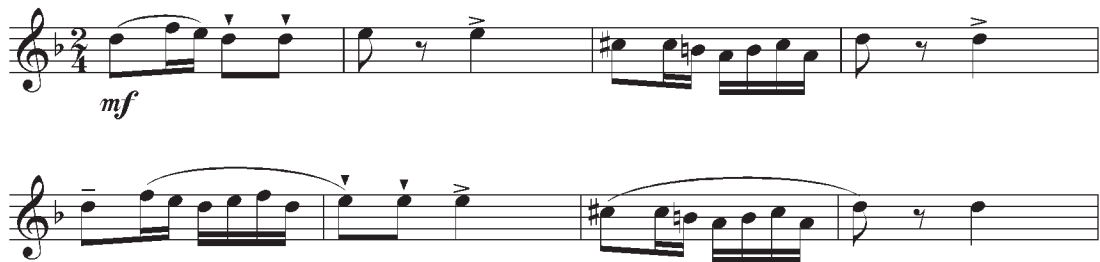
较慢的快板



例 9-10

格林卡《波尔卡》

小快板





从例 9-10 可以清楚地看到 :旋律小调并不一定都是上行 ,下行也屡见不鲜。所以说把旋律小调分为上行和下行是没有道理的。

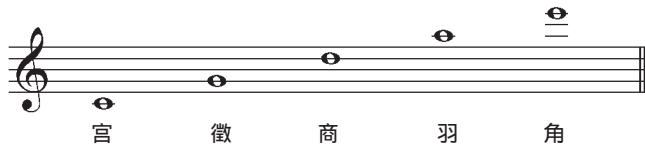
在和声小调和旋律小调中 ,用 \sharp VII级和 \sharp VI级而使用的变音记号 ,不得记入调号中。只能用临时变音记号记写。

第四节 五种五声调式

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”。

五声调式中的五个音 ,按纯五度排列起来 ,由低到高依次定名为宫、徵、商、羽、角(jue)。

例 9-11



将五声调式中的五个音 ,移在一个八度之内 ,各音的名称由低到高 ,依次叫做宫、商、角、徵、羽。

例 9-12



五声调式中的五个音 ,每个音都可以作为主音。因此 ,五声调式有五种。

以宫音为主音 ,就叫宫调式。

以商音为主音 ,就叫商调式。

以角音为主音 ,就叫角调式。

以徵音为主音 ,就叫徵调式。

以羽音为主音 ,就叫羽调式。

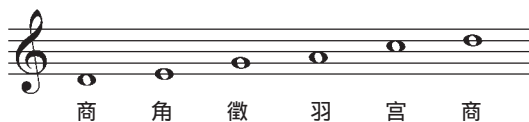
下面是以 C 为宫的五种五声调式音阶。

例 9-13

C 宫调式 :



D 商调式 :



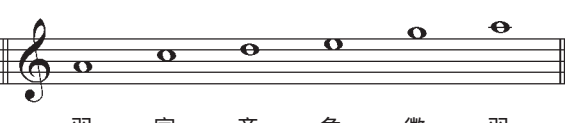
E 角调式 :



G 徵调式 :



A 羽调式 :



C 宫调式就是以 C 为主音的宫调式。D 商调式就是以 D 为主音的商调式。E 角调式就是以 E 为主音的角调式。G 徵调式就是以 G 为主音的徵调式。A 羽调式就是以 A 为主音的羽调式。

这五种调式主音各不相同 ,但宫音却是相同的 ,都是以 C 为宫 ,以 D 为商 ,以 E 为角 ,以 G 为徵 ,以 A 为羽。

五声调式中的五个音 ,按首调唱名法 ,一般都记成 do、re、mi、sol、la ,不记成 fa、sol、la、do、re 或 sol、la、si、re、mi。因为在 fa、sol、la、do、re 五个音中 ,已变成以 F 为宫 ,成了 F 调。在 sol、la、si、re、mi 五个音中 ,已变成以 G 为宫 ,成了 G 调。这两种情况都是由于带变音记号的音没有出现所造成的。其实 C 调中的 fa、sol、la、do、re 就是 F 调中的 do、re、mi、sol、la。这只是调的改变 ,调式中各音的关系不会因为调的改变而改变。

例 9-14

① 宫调式

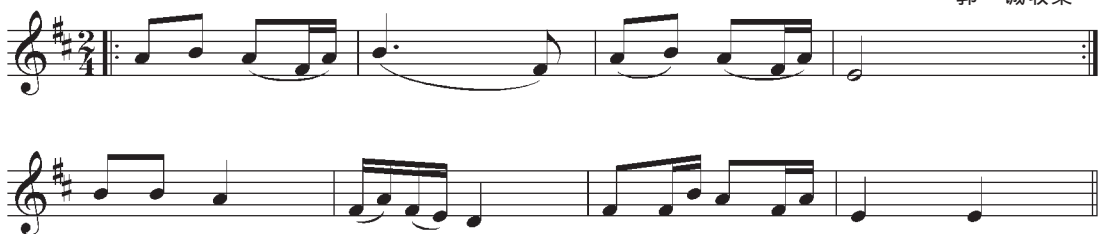
藏族民歌 《我的家在日喀则》



② E 商调式

藏族舞曲《埃来桑》

郭 诚收集



③ A 角调式

云南民间歌曲《彝族舞曲》

罗宗贤记谱

中板

(领)

(合)

(领)

(合)



(领)

(合)

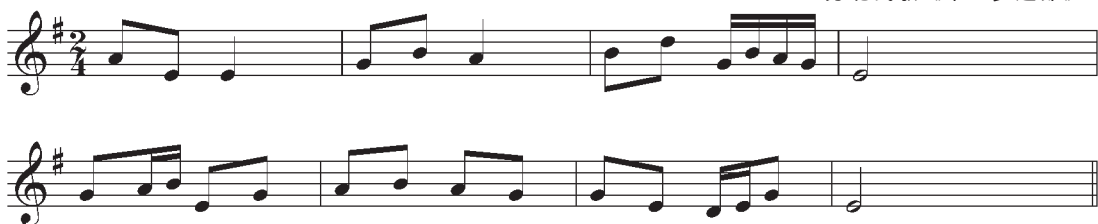
(领)

(合)



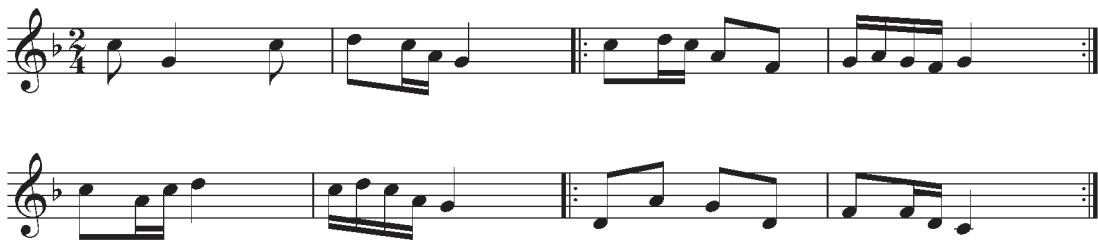
④ E 羽调式

苏北民歌《十二步送郎》



⑤ C 徵调式

贵州花灯《大联欢》



在五声调式体系中,五声调式是最具代表性的一种。五声调式中的五个音,宫、商、角、徵、羽叫做“正音”。在正音之外,还有四个偏音。这就是“清角”、“变宫”、“变徵”和“闰”。

清角就是角音上方小二度的音。如 E 是角音, F 就是清角。A 是角音, \flat B 就是清角。

变宫就是宫音下方小二度的音。如 C 是宫, B 就是变宫。G 是宫, \sharp F 就是变宫。

变徵是指徵音下方小二度的音。如 G 是徵, \sharp F 就是变徵。C 是徵, B 就是变徵。

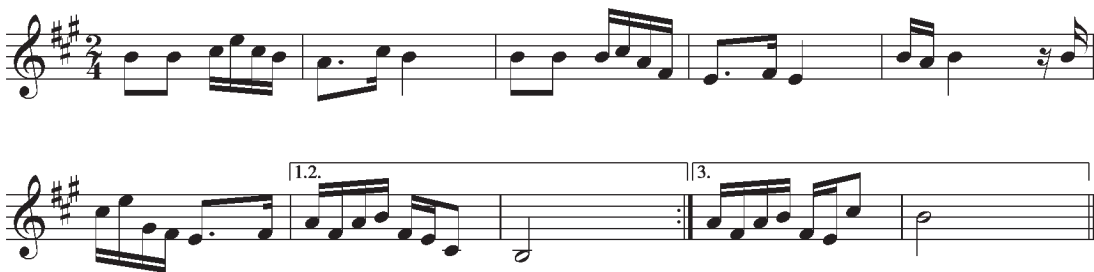
闰就是宫音下方大二度的音。如 C 是宫, B 就是闰。 \flat B 是宫, \flat A 就是闰。

在五声调式体系中,在五声调式的基础上,往往会加入一个或两个偏音而构成一种新的调式,如六声调式、七声调式等。为了使调式理论更加简单明了,作为一门音乐理论共同基础课,六声调式、七声调式也可以考虑不作详尽讲解,特别是关于七声调式的名称极不统一,因此,我主张无论五声、六声、七声,凡是以宫音为主音的,都统称“宫调式”。以商音为主音的,都统称“商调式”。不加区分。只有需要时,才做进一步解释。下面是一些在五声调式基础上加入不同偏音构成的六声调式和七声调式谱例:

例 9-15

B 商调式:

山西民歌《咱村好地方》



例 9-15 是 B 商调式,是在五声的基础上增加了一个变宫音 \sharp G。

例 9-16

B 宫调式：

河北民歌《一心道唱曲》

管 林记谱



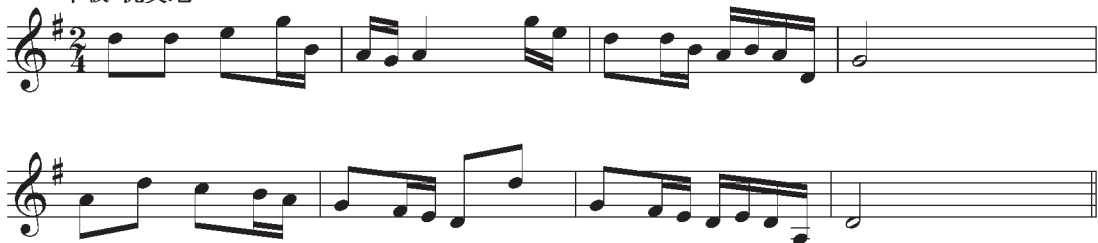
例 9-16 是 B 宫调式 ,是在五声的基础上增加了一个清角音 E。

例 9-17

D 徵调式：

陕西民歌《秋收》

中板 优美地



例 9-17 是 D 徵调式 ,是在五声的基础上增加了清角音 C 和变宫音 #F。

例 9-18

G 徵调式：

豫剧文场曲牌《六字压板》

清板

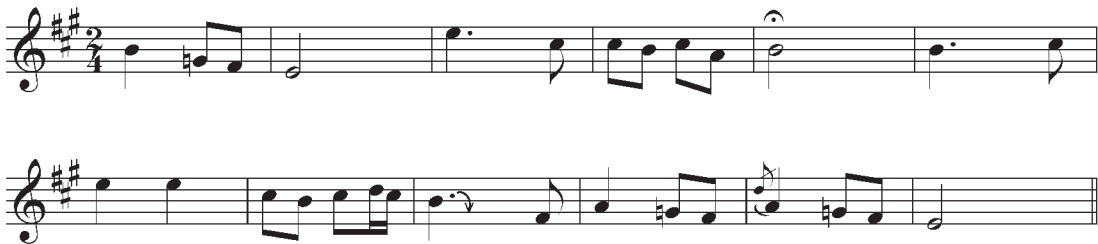


例 9-18 是 G 徵调式 ,是在五声的基础上增加了变徵音 #F 和变宫音 B。

例 9-19

E 徵调式：

陕北民歌《老子》



例 9-19 是 E 徵调式,是在五声徵调式的基础上增加了闰音 $\sharp G$ 和清角音 D 而成。

关于五声调式以及在五声调式的基础上增加的两个偏音,一律按七声调式音级的号数记写。由主音开始为第 I 级。如：

例 9-20

C 宫调式(七声)

C 宫调式(六声)

(变徵) (闰)

宫 商 角 清角 徵 羽 变宫 宫 宫 商 角 清角 徵 羽 宫

I II III IV V VI VII I I II III IV V VI I

C 宫调式(六声)

C 宫调式(五声)

宫 商 角 徵 羽 变宫 宫 宫 商 角 徵 羽 宫

I II III V VI VII I I II III V VI I

D 商调式(七声)

D 商调式(六声)

(变徵) (闰)

商 角 清角 徵 羽 变宫 宫 商 商 角 清角 徵 羽 宫 商

I II III IV V VI VII I I II III IV V VII I

D 商调式(六声)

D 商调式(五声)

宫 商 徵 羽 变宫 宫 商 商 角 徵 羽 宫 商

I II IV V VI VII I I II IV V VII I

练习九

1. 什么是调式？

2. 什么是调性？

3. 什么是主音？

4. 什么是音阶？

5. 在低音谱表上,以 d^1 为主音写出自然大调音阶,并标出各调式音级的名称和号数。变化音级用临时变音记号记写。

6. 在低音谱表上,以 e^1 为主音,写出三种小调音阶,并标出调式音级的名称和号数,变化音级用临时变音记号记写。

7. 在低音谱表上写出以 D 为宫音的五种五声调式音阶并标出调式名称。包括主音高度。变化音级用临时变音记号记写。

8. 在低音谱表上写出以 A 为主音的五种五声调式音阶并标出调式名称。包括主音高度。变化音级用临时变音记号记写。

9. 写出五声调式体系中的五个正音和四个偏音。

10. 在低音谱表上写出 D 自然大调式的三个正音级、四个副音级,并标出调式音级的号数。变化音级用临时变音记号。

11. 在低音谱表上写出 d 和声小调式的三个稳定音级和四个不稳定音级。并标出调式音级的号数和名称。变化音级用临时变音记号记写。

12. 在低音谱表上写出 bB 宫调式中的四个偏音,并标出其名称。变化音级用临时变音记号记写。

13. 标出下列调式音级的号数。

The image shows four musical staves, each representing a different pentatonic scale. The first staff is labeled 'C 宫调式' (C Gong mode) and shows the notes C, D, E, G, A. The second staff is labeled 'D 徵调式' (D Diao mode) and shows the notes D, E, F#, G, A. The third staff is labeled '#F 羽调式' (#F Yu mode) and shows the notes #F, G, A, B, C. The fourth staff is labeled 'D 角调式' (D Jue mode) and shows the notes D, E, F, G, A.

14. 在低音谱表上写出下列调式音级,不用调号,用临时变音记号。

①D 五声宫调式: I III V VI。②D 六声商调式: I II III VI。③C 六声徵调式: I IV VII II。

第十讲

调与调式

[内容提要] 本讲包括许多比较复杂的理论问题。如调与调式的组合,关系大小调,同主音大小调、同主音调、同宫系统各调,等音调式等,关系复杂,但都非常重要,应仔细分析研究和掌握。

第一节 调与调式的组合

调与调式之间的关系,打个比喻,就像建筑材料与建筑的关系。调就好比建筑材料,调式就是建筑。我们知道一个调里有七个音,用这七个音就可以构成许多种调式。以我们所讲过的调式来说,就有大调式、小调式、宫调式、商调式、角调式、徵调式、羽调式七种。

以C调为例:七种调式就是C大调、a小调、C宫调、D商调、E角调、G徵调、A羽调。换句话说,也就是C大调、a小调、C宫调、D商调、E角调、G徵调、A羽调,都属于C调。调号不升不降。

一个调包括七种不同的调式,十五个调(七个升号调,七个降号调,还有一个不升不降的基本调)共包括十五个不同主音的大调式,十五个不同主音的小调式,十五个不同主音的宫调式,十五个不同主音的商调式,十五个不同主音的角调式,十五个不同主音的徵调式,十五个不同主音的羽调式。

对以上这种情况,我们既不能说它是105个调,也不能说它是105种调式。因为在这里,调只有十五个,调式也只有七种,所以我把这种情况叫做105种调与调式的组合。

调与调式的组合,也就是调与调式的结合。在斯波索宾的《音乐基本理论》一书中,关于调是这样写的:“调是调式的音高位置。”调的名称由两部分(主音的标记和调式的标记)组成。”这话从某种意义上讲,也不能算错,但欠妥。如C大调与a小调,主音标记与调式标记都不同,但却是一个调,C调。按照我现在的讲法,C大调不是“调”,而是以C为主音的大调式。C调、D调……才是调。C调与C大调,前者是调、后者是调式,虽只有一字之差,但却是两个完全不同的概念。在我国音乐理论中,调与调式经常混淆,造成使用上的错误。因此,在调与调式的相互关系上,一定要准确区分。

第二节 关系大小调

调号相同的大小调,叫做“关系大小调”。

关系大小调,两种调式的主音,永远相隔小三度,大调的主音在上,小调的主音在下。

关系大小调,在自然形态中,所有音都是相同的。如C自然大调与a自然小调,所使用的音都是C、D、E、F、G、A、B,这也就是为什么调号相同的根本原因,同时也是为什么在和声调式与旋律调中所使用的临时变音记号不得记入调号中的重要原因。

例 10-1

Example 10-1 illustrates three pairs of related major and minor scales. Each pair is shown on a single staff with a double bar line separating the two modes. The scales are written in treble clef with quarter notes.

- Top pair: C 自然大调 (C major) and a 自然小调 (a minor). Both scales use the notes C, D, E, F, G, A, B.
- Middle pair: G 自然大调 (G major) and e 自然小调 (e minor). Both scales use the notes G, A, B, C, D, E, F#.
- Bottom pair: D 自然大调 (D major) and b 自然小调 (b minor). Both scales use the notes D, E, F#, G, A, B, C#.

A 自然大调 #f 自然小调



The first row shows the A major scale (A natural major) on the left and the #f minor scale (#f natural minor) on the right. Both are written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The A major scale starts on A4 and the #f minor scale starts on #f4.

E 自然大调 #c 自然小调



The second row shows the E major scale (E natural major) on the left and the #c minor scale (#c natural minor) on the right. Both are written in treble clef with a key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#). The E major scale starts on E4 and the #c minor scale starts on #c4.

B 自然大调 #g 自然小调



The third row shows the B major scale (B natural major) on the left and the #g minor scale (#g natural minor) on the right. Both are written in treble clef with a key signature of five sharps (F#, C#, G#, D#, A#). The B major scale starts on B4 and the #g minor scale starts on #g4.

#F 自然大调 #d 自然小调



The fourth row shows the #F major scale (#F natural major) on the left and the #d minor scale (#d natural minor) on the right. Both are written in treble clef with a key signature of six sharps (F#, C#, G#, D#, A#, E#). The #F major scale starts on #F4 and the #d minor scale starts on #d4.

#C 自然大调 #a 自然小调



The fifth row shows the #C major scale (#C natural major) on the left and the #a minor scale (#a natural minor) on the right. Both are written in treble clef with a key signature of seven sharps (F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#). The #C major scale starts on #C4 and the #a minor scale starts on #a4.

F 自然大调 d 自然小调



The sixth row shows the F major scale (F natural major) on the left and the d minor scale (d natural minor) on the right. Both are written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The F major scale starts on F4 and the d minor scale starts on d4.

bB 自然大调 g 自然小调



The seventh row shows the bB major scale (bB natural major) on the left and the g minor scale (g natural minor) on the right. Both are written in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The bB major scale starts on bB4 and the g minor scale starts on g4.

bE 自然大调 c 自然小调



The eighth row shows the bE major scale (bE natural major) on the left and the c minor scale (c natural minor) on the right. Both are written in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The bE major scale starts on bE4 and the c minor scale starts on c4.



第三节 同宫系统各调

宫音相同的各调式,叫做“同宫系统各调”。

同宫系统各调构成的系统,叫做“同宫系统”。

同宫系统各调由于音组织在自然形式中是相同的,所以同宫系统各调的调号也必然相同。如C宫调式、D商调式、E角调式、G徵调式、A羽调式,都是以C为宫,所以就叫做“同宫系统各调”。以C为宫的同宫系统各调,都属于C调。调号不升不降。换句话说,就是什么调就以什么音为宫。如C调就以C为宫,D调就以D为宫,余此类推。

同宫系统各调之间的关系,与宫商角徵羽五个音的关系完全相同,为了能熟练掌握同宫系统各调,熟知宫商角徵羽五个音之间的音程关系是十分必要的。

宫商角徵羽五个音的关系都是固定不变的。如宫—商,商—角,徵—羽都是大二度,角—徵,羽—宫,都是小三度,宫—角是大三度,宫—徵是纯五度等。

现将七个升降号以内的各调的同宫系统各调式列示如下：

例 10-2

C 宫调式 D 商调式 E 角调式 G 徵调式 A 羽调式

C 调

G 宫调式 A 商调式 B 角调式 D 徵调式 E 羽调式

G 调

D 宫调式 E 商调式 $\sharp F$ 角调式 A 徵调式 B 羽调式

D 调

A 宫调式 B 商调式 $\sharp C$ 角调式 E 徵调式 $\sharp F$ 羽调式

A 调

E 宫调式 $\sharp F$ 商调式 $\sharp G$ 角调式 B 徵调式 $\sharp C$ 羽调式

E 调

B 宫调式 $\sharp C$ 商调式 $\sharp D$ 角调式 $\sharp F$ 徵调式 $\sharp G$ 羽调式

B 调

$\sharp F$ 宫调式 $\sharp G$ 商调式 $\sharp A$ 角调式 $\sharp C$ 徵调式 $\sharp D$ 羽调式

$\sharp F$ 调

$\sharp C$ 宫调式 $\sharp D$ 商调式 $\sharp E$ 角调式 $\sharp G$ 徵调式 $\sharp A$ 羽调式

$\sharp C$ 调

F 宫调式 G 商调式 A 角调式 C 徵调式 D 羽调式

F 调

$\flat B$ 宫调式 C 商调式 D 角调式 F 徵调式 G 羽调式

$\flat B$ 调

$\flat E$ 宫调式 F 商调式 G 角调式 $\flat B$ 徵调式 C 羽调式

$\flat E$ 调

$\flat A$ 宫调式 $\flat B$ 商调式 C 角调式 $\flat E$ 徵调式 F 羽调式

$\flat A$ 调

$\flat D$ 宫调式 $\flat E$ 商调式 F 角调式 $\flat A$ 徵调式 $\flat B$ 羽调式

$\flat D$ 调

$\flat G$ 宫调式 $\flat A$ 商调式 $\flat B$ 角调式 $\flat D$ 徵调式 $\flat E$ 羽调式

$\flat G$ 调

$\flat C$ 宫调式 $\flat D$ 商调式 $\flat E$ 角调式 $\flat G$ 徵调式 $\flat A$ 羽调式

$\flat C$ 调

第四节 同主音调式

主音相同的各种调式,叫做“同主音调式”。如C大调式、c小调式、C宫调式、C徵调式、C角调式,都是以C为主音,所以这些调式就叫做同主音调式。

同主音调式可能属于近关系调,也可能属于远关系调。如C大调与c小调相差三个降号,所以属于远关系。C宫调式与C徵调式相差一个降号,所以是近关系。

主音相同的大小调,叫做“同主音大小调”。同主音大小调,永远相差三个升降号,所以是远关系。

由此可见,同主音调式与同主音大小调是两个不同的概念,不应混同。

例 10-3

Example 10-3 displays four musical scales on a single staff, separated by a double bar line. The first scale is labeled 'C 宫调式' (C Gong mode) and consists of the notes C, D, E, F, G, A, B, C. The second scale is labeled 'C 徵调式' (C Zhi mode) and consists of the notes C, D, E, F, G, A, Bb, C. The third scale is labeled 'C 自然大调' (C natural major) and consists of the notes C, D, E, F, G, A, B, C. The fourth scale is labeled 'c 自然小调' (c natural minor) and consists of the notes C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C.

将同主音调式加以比较,最能看出调式之间各音级的异同,这对我们熟练掌握各种调式,大有好处。如同主音自然大小调,有三个音级不同,这就是Ⅲ级、Ⅵ级、Ⅶ级。将自然小调的Ⅲ级、Ⅵ级、Ⅶ级升高半音,就变为自然大调。反之将自然大调的Ⅲ级、Ⅵ级、Ⅶ级降低半音,就变成了自然小调。利用这种调式的差异,就很容易完成自然大小调的转换。

将自然大调的Ⅲ级、Ⅵ级降低半音,就立即变成了同主音的和声小调式。

将旋律小调的Ⅲ级音升高半音,就立即变成了同主音自然大调。

例 10-4

Example 10-4 shows the conversion between a natural minor scale and a natural major scale. The first scale is labeled 'a 自然小调' (a natural minor) and consists of the notes A, B, C, D, E, F, G, A. The second scale is labeled 'A 自然大调' (A natural major) and consists of the notes A, B, C#, D, E, F#, G#, A. The notes C, F, and G in the minor scale are marked with Roman numerals III, VI, and VII respectively. In the major scale, the notes C#, F#, and G# are also marked with Roman numerals III, VI, and VII respectively.

为 G ,它就从两个升号的 D 调转到一个升号的 G 调。从以 D 为宫转到以 G 为宫。若将 D 徵调式的角音 B ,向上移高小二度 ,使其成为 C ,它从一个升号的 G 调转到没有升降号的 C 调。从以 G 为宫转到以 C 为宫。余此类推。

反之 ,若将后面调式或调的宫音 ,向下移低小二度 ,使其成为前面调式或调的角音 ,它就转向上五度调 ,也就是将宫音移高了纯五度。如将 D 角调式的宫音 $\flat B$ 移低小二度 ,使其成为 A ,它就从两个降号的 $\flat B$ 调转到一个降号的 F 调 ,从以 $\flat B$ 为宫转到以 F 为宫。若将 D 羽调式的宫音 F ,向下移低小二度 ,使其成为 E ,它从一个降号的 F 调 ,转到没有升降号的 C 调。从以 F 为宫转到以 C 为宫。余此类推。

从例 10-5 还可以发现一个规律 :同主音的五种五声调式 ,宫音和调必然不同。

在同宫系统五种五声调式中 ,宫音相同调也相同 ,但主音一定不同。

从这里还可以深刻领会到宫音与主音的不同。

第五节 等音调式

前面我们讲了等音调 ,现在来讲等音调式。

等音调是调 ,等音调式是调式 ,这又是调与调式的问题。

什么是等音调式 ? 等音调式与等音调有什么不同 ? 这又是一个值得探讨的问题。

两个调式中的音 ,都属于等音关系 ,而且具有相同的调式意义 ,这样的两个调式 ,就叫做“等音调式”。如 $\sharp F$ 自然大调与 $\flat G$ 自然大调 ; $\sharp a$ 自然小调与 $\flat b$ 自然小调 ; $\sharp g$ 旋律小调与 $\flat a$ 旋律小调 , $\sharp d$ 和声小调与 $\flat e$ 和声小调 ,就都是等音调式。

例 10-6

$\sharp F$ 自然大调

$\flat G$ 自然大调



$\sharp a$ 自然小调

$\flat b$ 自然小调

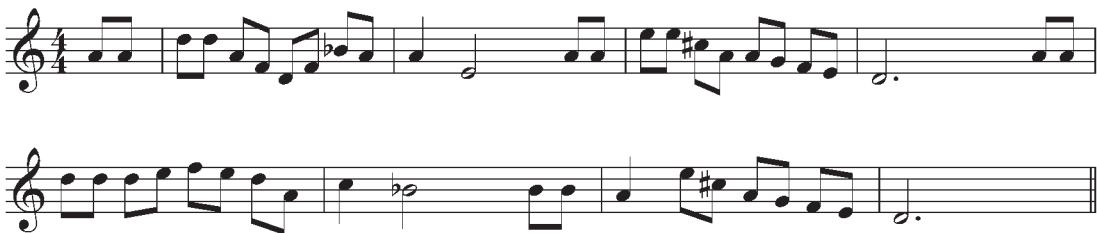


形式出现,这时要确定调就不那么简单了,因为以临时变音记号出现的变音记号,除了调号之外,还有调式变音。如和声小调及旋律小调中所使用的临时变音记号,就是调式变音的一种。为了能区分这两种临时变音记号,就必须熟知各种调的调号和各种调式的调式音级。

我们已知调分为升号调和降号调两大类,也就是说调号中不可能既有升号又有降号。假如在旋律中同时出现了升号和降号,那么就一定有不是调号的变音记号,而是调式中的临时变音记号。

例 10-8

巴西民歌《在路旁》



例 10-8 既有降号($\flat B$)又有升号($\sharp C$),这里面必然有一个是调号,另一个则是临时变音记号。根据旋律的音调,D应是这只旋律中最稳定的音,也就是主音,主音上方三度音是小三度,可以设想它是d小调。d小调属于F调,调号是一个降号,因此, $\flat B$ 是调号, $\sharp C$ 是和声小调的导音。两个问题就都解决了。

另外一个问题,就是无论升号调或是降号调,变音记号的出现都是按一定的先后次序产生的。如旋律中出现了 $\sharp G$,从调号讲F和C就一定也是升的。假如F C没有升,那么 $\sharp G$ 就不是调号中的音,而是调式变音。如a和声小调的导音。

2. 如何确定调式

确定调式,首先要依靠听觉。但也可以利用某些客观特征。包括音组织、调号、和声小调、旋律小调中的临时变音记号、结尾音和结尾的和弦等等。

确定调式首先要确定主音。一般讲,乐曲的结尾音,特别是结尾和弦的根音,百分之九十或者更多都是主音。

主音确定之后,将旋律中的音从主音到主音排列起来,往往就比较容易确定是何种调式。

例 10-11 只出现了六个音,这就是 E \sharp F \sharp G A B C。D 没有出现,但从旋律的进行中,你可以清楚地感觉到它是以 A 为主音的旋律小调。只是 F 属音 D 没有出现而已。

在五声调式中,因为只有五个音,一般也比较容易确定。但五个音也有五个音的麻烦,如将 do、Re、mi、sol、la,记成 fa、sol、la、do、Re 或 sol、la、si、Re、mi,这时就不能简单地都把 do 当宫或把 sol 当徵,而要根据调式各音的相互关系来确定宫音。

我们前面讲过,构成五声调式的五个音,按纯五度排列起来,最低的音就是宫,那么在 fa、sol、la、do、Re 中,或 sol、la、si、Re、mi 中,什么音是宫就一清二楚了。

例 10-12

fa	do	sol	Re	la	sol	Re	la	mi	si
宫	徵	商	羽	角	宫	徵	商	羽	角

其实,这里主要是个调号的问题。将 F 调按 C 调唱,就是 fa、sol、la、do、Re。将 G 调按 C 调唱就是 sol、la、si、Re、mi。但需特别注意的是,不管怎样唱,包括按首调唱名法唱或按固定唱名法来唱,调式中各音的关系是不会改变的。

对音阶结构相同的各调式,如 C 宫调式(加清角和变宫)和 C 自然大调,音阶结构完全相同,这时就要根据音乐的风格,具有五声调式基础的应是 C 宫调式,否则就应是自然大调。

调式种类繁多,在分析音乐作品的调式时,不能都用大小调式或五声调式去套,而应具体情况具体分析,只要把调式音级的稳定、不稳定的结构特点搞清楚就可以了。

练 习 十

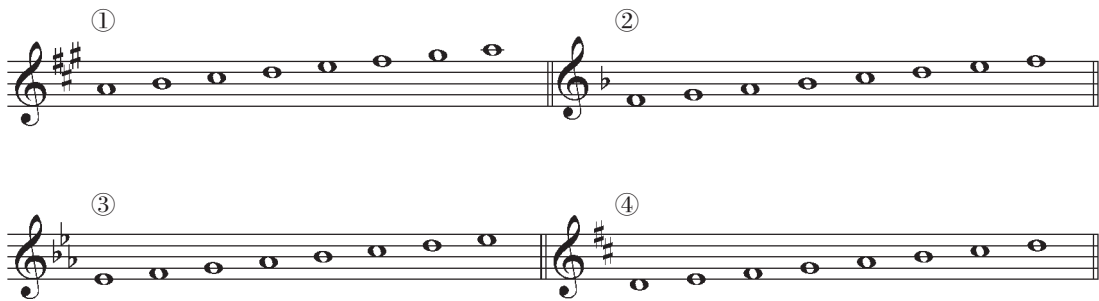
1. 写出下列各调式的关系大小调。

- ① F 调 ② D 调 ③ E 调 ④ \flat A 调

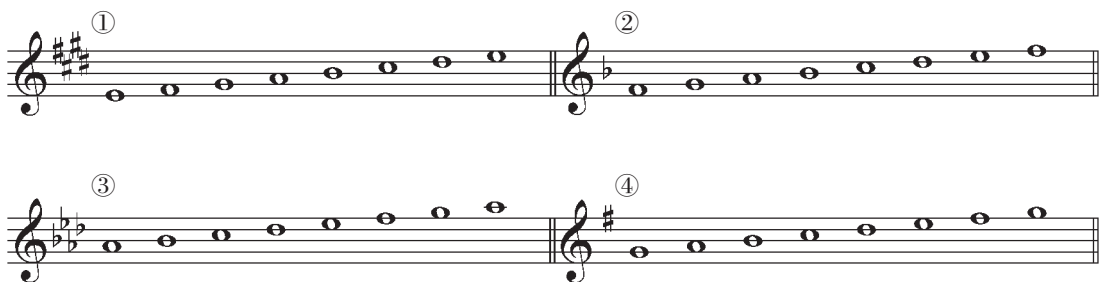
2. 写出下列各调的同宫系统各调式。

- ① C 调 ② G 调 ③ \flat E 调 ④ \sharp F 调

3. 将下列各自然大调改为同主音自然小调。用临时变音记号记写。



4. 将下列自然大调改为旋律小调。用临时变音记号。



5. 在低音谱表上用临时变音记号写出以 E 为主音的同主音五声调式音阶。

6. 在低音谱表上用临时变音记号写出以 A 为宫的同宫系统各调式音阶。

7. 在低音谱表上写出以 F 为主音的五种五声调式的调号。

8. 写出下列各调式的等音调式,并标明调式名称。



第十一讲

调式中的音程

[内容提要] 通过本讲的学习,除了应熟知理论之外,更重要的是技能掌握要熟练。特别是一些具有典型意义常用的调式中的音程,一定要熟练掌握。

第一节 什么是调式中的音程

音程与调式相结合,叫做“调式中的音程”。

调式中的音程与一般音程的区别,在于调式音级的不同表现作用。同样一个音程,由于调式音级的不同和调式的不同,其表现作用也不尽相同。因此,熟知调式中所产生的各种音程以及产生在哪些调式音级上,就显得异常重要。

怎样掌握调式中的各种音程呢?这也有个方法问题。根据我多年教学的经验,还是从自然大调入手为好。因为自然大调中的音程与基本音程,在种类与数量方面都是一样的。由于我们对基本音程又非常熟悉,现在只要记住所有音程产生在哪些调式音级上就可以了。

在自然大调中,所有音程都是自然音程,这就是纯音程、大音程、小音程和增四度、减五度。

自然大调中共有七个音。每个音上构成一个音程,就是七个音程,也就是一度、二度、三度、四度、五度、六度、七度、八度,各有七个。

在七个一度中,全是成一色的纯一度,非常好记。以C自然大调为例:

例 11-1

七个纯一度



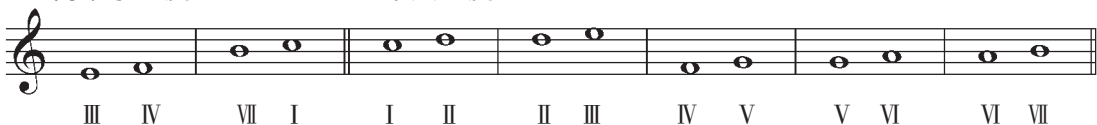
二度中有两种,这就是大二度和小二度。小二度有两个,这就是 III-IV, VII-I。大二度有五个,这就是 I-II、II-III、IV-V、V-VI、VI-VII。

记的时候当然是先记小二度,因为只有两个比较好记。两个小二度记住了。除去小二度,其余的就都是大二度,当然也就记住了。

例 11-2

两个小二度

五个大二度



三度中也有两种,这就是大三度和小三度,大三度有三个; I-III、IV-VI、V-VII。小三度有四个 II-IV、III-V、VI-I、VII-II。记的时候,当然先记大三度,然后再记小三度,这样七个三度就都记住了。

例 11-3

三个大三度

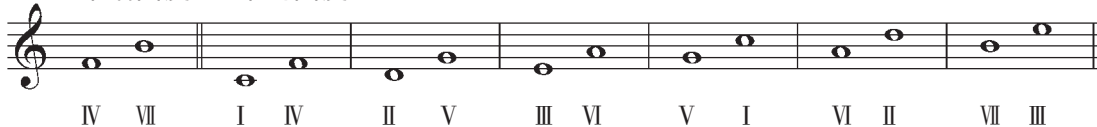
四个小三度



在四度音程中,除了 IV-VII 是增四度外,其他四度都是纯四度。如 I-IV、II-V、III-VI、V-I、VI-II、VII-III 就都是纯四度。

例 11-4

一个增四度 六个纯四度



掌握了四度以内的各种音程以后,五度至八度的音程,就可以利用音程的转位来熟记。

这也是音程转位的用处之一。如增四度转位之后即减五度 纯四度转位之后即纯五度。

例 11-5

一个减五度 六个纯五度

Ⅶ Ⅳ Ⅰ Ⅴ Ⅱ Ⅵ Ⅲ Ⅶ Ⅳ Ⅰ Ⅴ Ⅱ Ⅶ Ⅲ

三个大三度转位后成为小六度 ;四个小三度转位后成为大六度。

例 11-6

三个小六度

四个大六度

Ⅲ Ⅰ Ⅵ Ⅳ Ⅶ Ⅴ Ⅱ Ⅶ Ⅳ Ⅱ Ⅴ Ⅲ Ⅰ Ⅵ

两个小二度转位后成为大七度 ;五个大二度转位后成为小七度。

例 11-7

两个大七度

五个小七度

Ⅰ Ⅶ Ⅳ Ⅲ Ⅱ Ⅰ Ⅲ Ⅱ Ⅴ Ⅳ Ⅵ Ⅴ Ⅶ Ⅵ

纯一度转位后成为纯八度。

例 11-8

七个纯八度

Ⅰ Ⅰ Ⅱ Ⅱ Ⅲ Ⅲ Ⅳ Ⅳ Ⅴ Ⅴ Ⅵ Ⅵ Ⅶ Ⅶ

这样一来 ,在自然大调都有些什么音程 ,每种音程有几个 ,分别在哪些调式音级上 ,就一清二楚了。

C 自然大调掌握起来是比较容易的 ,因为大家对 C 自然大调都比较熟悉 ,但要把所有自然大调都熟练掌握 ,就需要花一些功夫。这里的重点是要熟练掌握调式音级的号数以及音的名称。

自然大调的音程掌握之后,就可以掌握自然小调的音程了。

我们知道关系大小调调号相同,音也相同,因此自然小调中的音程和它的关系大调的音程也必然相同,所不同的仅是产生这些音程的调式音级号数。

其实掌握调式音级的号数也容易,只要把大调调式音级的号数移低三度就可以了。在C自然大调,C是第Ⅰ级,移低三度,A就是第Ⅰ级。这样一来a自然小调中的音程也就掌握了。

当然,掌握与熟练掌握,这是两回事。要想熟练掌握还要下功夫,一个一个去记。熟能生巧,练得多,自然能熟记。

熟知了自然小调中的各种音程,再了解和声小调中的音程,也就不难。

和声小调与自然小调的不同之处在于调式的Ⅶ级音。以二度音程为例,自然小调的Ⅶ级与Ⅰ和下面的Ⅵ级,都是大二度,和声小调是将自然小调的Ⅶ级音升高了半音,由于这个导音的升高,使原来的两个大二度变成了一个增二度(Ⅵ-Ⅶ)一个小二度(Ⅶ-Ⅰ),自然小调原来有五个大二度,减少了两个,变成了三个。自然小调原来是两个小二度,现在增加了一个,变成了三个。因此,在和声小调中,二度音程中有三个大二度,Ⅰ-Ⅱ,Ⅲ-Ⅳ,Ⅳ-Ⅴ。三个小二度,Ⅱ-Ⅲ,Ⅴ-Ⅵ,和Ⅶ-Ⅰ。一个增二度,Ⅵ-Ⅶ。

例 11-9

a 和声小调 三个大二度 三个小二度 一个增二度



I II III IV IV V II III V VI VII I VI VII

从上例可以清楚地看出,所有音程的改变都与和声小调的Ⅶ级音有关。现以a和声小调为例,将各种调式中的音程列示如下:

例 11-10



I I II II III III IV IV V V VI VI VII VII
纯₁ 纯₁ 纯₁ 纯₁ 纯₁ 纯₁ 纯₁

I II II III III IV IV V V VI VI VII VII I
大₂ 小₂ 大₂ 大₂ 小₂ 增₂ 小₂

I III II IV III V IV VI V VII VI I VII II
 小₃ 小₃ 大₃ 小₃ 大₃ 大₃ 小₃

I IV II V III VI IV VII V I VI II VII III
 纯₄ 纯₄ 纯₄ 增₄ 纯₄ 增₄ 减₄

I V II VI III VII IV I V II VI III VII IV
 纯₅ 减₅ 增₅ 纯₅ 纯₅ 纯₅ 减₅

I VI II VII III I IV II V III VI IV VII V
 小₆ 大₆ 大₆ 大₆ 小₆ 大₆ 小₆

I VII II I III II IV III V IV VI V VII VI
 大₇ 小₇ 大₇ 小₇ 小₇ 大₇ 减₇

I I II II III III IV IV V V VI VI VII VII
 纯₈ 纯₈ 纯₈ 纯₈ 纯₈ 纯₈ 纯₈

从上例可以看出:纯一度有七个,大二度有三个:I-II,III-IV,IV-V。小二度也有三个:II-III,V-VI,VII-I。增二度有一个:VI-VII。小三度有四个:I-III,II-IV,IV-VI,VII-II。大三度有三个:III-V,V-VII,VI-I。纯四度有四个:I-IV,II-V,III-VI,V-I。增四度有两个:IV-VII,VI-II,减四度有一个:VII-III。纯五度有四个:I-V,IV-I,V-II,VI-III。减五度有两个:II-VI,VII-IV。增五度有一个:III-VII。大六度有四个:II-VII,III-I,IV-II,VI-IV。

小六度有三个：I-Ⅵ，Ⅴ-Ⅲ，Ⅶ-Ⅴ。大七度有三个：I-Ⅶ，Ⅲ-Ⅱ，Ⅵ-Ⅴ。小七度有三个：Ⅱ-Ⅰ，Ⅳ-Ⅲ，Ⅴ-Ⅳ。减七度有一个：Ⅶ-Ⅳ。纯八度有七个。

和声小调中的各种音程，无需一一熟记，这里只是提供一种方法，可以通过各种调式的异同加以比较，从中找出各调式中的音程。

在和声小调中，除了自然音程之外，还有四个变化音程，这就是增二度，减七度，增五度，减四度。这四个音程为和声调式所特有，所以叫和声调式的特性音程，对此必须明确掌握。因为它对于确定和声调式以及不协和音程的解决，至关重要。

其他调式中的音程，这里不一一列举。假如需要，可以采用以上所提供的方法，一一列出。

第二节 稳定音程与不稳定音程 不稳定音程的解决

由稳定音级构成的音程，叫做“稳定音程”。

在大小调体系中，Ⅰ级、Ⅲ级、Ⅴ级为稳定音级，由这三个音级构成的音程，就都是稳定音程。以C自然大调为例：

例 11-11



包含不稳定音级的音程，叫做“不稳定音程”。

在大小调体系中，Ⅱ级、Ⅳ级、Ⅵ级、Ⅶ级是不稳定音级。在音程中，只要有一个不稳定音级，这个音程就属于不稳定音程。以a自然小调为例：

例 11-12



由于不稳定音不稳定，所以不稳定音程需要解决。解决不稳定音程的最简单的办法就是把不稳定音进行到最近的稳定音，解决时要避免平行八度和平行五度音程的出现。

例 11-13

C 自然大调



a 自然小调



不稳定音进行到稳定音,由于稳定音的稳定程度的不同,以及从稳定音到不稳定音之间音数的多少,其倾向的尖锐程度也有所不同。如Ⅰ级比Ⅲ级更稳定,所以Ⅱ级更倾向于Ⅰ级。由于Ⅳ级-Ⅲ级是半音关系、Ⅳ级-Ⅴ级是全音关系,所以Ⅳ级更倾向于Ⅲ级。

音程的稳定、不稳定,与音程的协和、不协和,是完全不同的两回事,不应等同。

协和音程可能是稳定音程,也可能是不稳定音程。如:

例 11-14

C 自然大调



协和音程

稳定音程

协和音程

不稳定音程

协和音程

不稳定音程

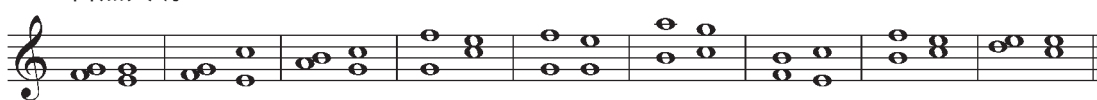
第三节 不协和音程的解决

不协和音程进行到协和音程,叫做“不协和音程的解决”。

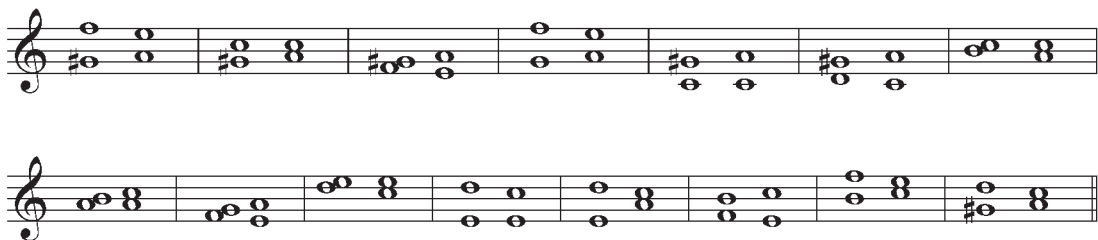
不协和音程的解决方式多种多样,但主要方式仍是根据不稳定音到稳定音的倾向。将不稳定音进到最近的稳定音,稳定音可以保持在原位不动或进到其他稳定音。增音程需向外扩大,减音程需向内缩小。

例 11-15

C 自然大调



a 小调



第四节 怎样确定一个音程可能属于哪些调式

怎样确定一个音程可能属于哪些调式？这个问题并不难。只要知道各种调式的不同音级上所产生音程的种类和数量，问题就很容易得到解决。比如说我们知道在自然大调有三个大三度，分别产生在 I-III 级、IV-VI 级、V-VII 级。以 D-#F 这个大三度为例。把它当作 I-III 级，它就是 D 自然大调；把它当作 IV-VI 级，它就是 A 自然大调；把它当作 V-VII 级，它就是 G 自然大调。若问 D-#F 可能属于哪些自然大调，答案就是 D 自然大调、A 自然大调和 G 自然大调。问题就这么简单。

若问 D-#F 可能产生在哪些自然大小调？那就在 D 自然大调、A 自然大调、G 自然大调的基础上，再加上它们的关系小调 b 自然小调、#f 自然小调、e 自然小调就可以了。因为关系大小调的自然形态所有音都是相同的。

再举一个例子，若问 D-#G 这个增四度可能属于哪些和声小调？答案是 a 和声小调和 #f 和声小调。因为在和声小调中有两个增四度，分别产生在 VI-II 级和 IV-VII 级。把 D-#G 当作 IV-VII 级就是 a 和声小调；当作 VI-II 级就是 #f 和声小调。

若问 #A-D 产生在什么和声小调？那就是 b 和声小调。因为减四度在和声小调中只有一个，那就是 VII-III 级。#A 是和声小调的 VII 级，和声小调的 VII 级到 I 级是小二度，所以主音就是 b，以 b 为主音的和声小调，就是 b 和声小调。余此类推。

第五节 音程在音乐中的应用及其表现特性

一个孤立的音，在音乐表现中很难发挥什么作用，但两个音结合在一起，在一定的调式

和节奏的条件下,都可以表现出一定的思想情感。

音程的旋律形式与和声形式,其表现作用是不完全相同的。旋律音程就像旋律一样,体现了两音之间的横的关系,和声音程则像和声一样,体现了两音之间的纵的关系。以小二度音程为例。旋律小二度,永远呈现出导音与主音的密切关系。而和声小二度,则往往是格格不入、永远不能同时并存似的。这就是旋律音程与和声音程两者之间的不同之处。

根据音程度数的不同,音程又被分为狭音程和广音程两种。三度以内,包括三度的音程,叫做“狭音程”。四度以上,包括四度在内的音程,叫做“广音程”。

在音乐表现中,应用最多的是自然音程、协和音程、狭音程。变化音程、不协和音程、广音程,相对而言要少一些。

在旋律音程中,两音之间的进行方向、强弱关系,对音乐表现都有着直接影响。如弱起的上行纯四度,往往表现出一种战斗的、向上的、具有号召性的作用。而由强到弱下行的纯四度,则不具备这种特性。

例 11-16

聂耳《义勇军进行曲》



例 11-17

唐诃《祖国、祖国我爱你》

光荣自豪地



练习十一

1. 用高音谱表,写出 G 自然大调和 d 自然小调中的大三度音程。
2. 用高音谱表,写出 f 和声小调中的特性音程。

3. 用高音谱表, 写出 g 和声小调中的增四度和减五度音程。

4. 按指定调式, 将不稳定音程加以解决。

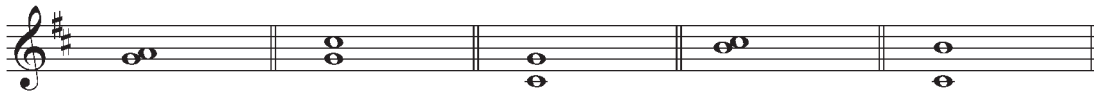
E 自然大调



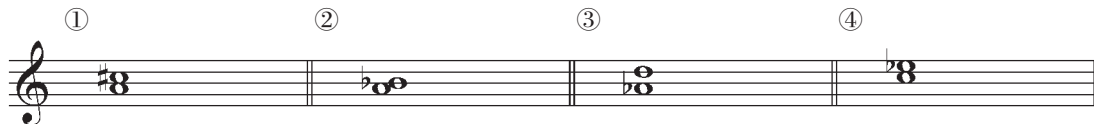
5. 用低音谱表, 写出 A 自然大调的稳定音程(八度以内含八度)。

6. 将下列不协和音程, 按调式中不稳定音到最近的稳定音进行解决。

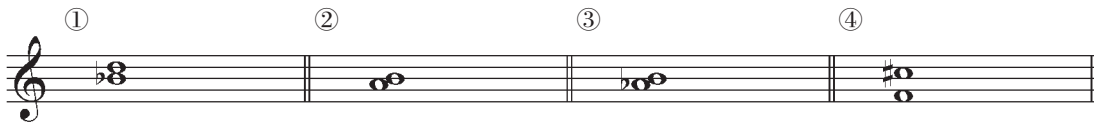
D 自然大调



7. 写出下列音程可能属于哪些自然大调式。



8. 写出下列音程可能属于哪些和声小调。



第十二讲

调式中的和弦

[内容提要] 调式中的和弦,并没有深奥复杂的理论问题。重要的还是熟练掌握。怎样才能熟练掌握?没有捷径。惟一的办法就是多练。

第一节 调式中和弦的名称及标记

和弦与调式相结合,叫做“调式中的和弦”。

调式中的和弦由于产生的调式音级的不同而具有不同的表现作用。

前面我们讲的各种三和弦,各种七和弦,只是和弦的结构形式,并不具有任何调式意义。

调式中的和弦,根据其表现作用的不同,在三个正音级上构成的三和弦,叫做“正三和弦”。三个正三和弦,代表了三种和声功能。第Ⅰ级上的三和弦,也就是主音上构成的三和弦,叫做“主和弦”。代表主功能用T来标记。第Ⅳ级上的三和弦,也就是下属音上构成的和弦叫做“下属和弦”。代表下属功能,用S来标记。第Ⅴ级上的三和弦,也就是属音上构成的三和弦,叫做“属和弦”。代表属功能,用D来标记。在四个副音级上构成的三和弦,叫做“副三和弦”。第Ⅱ级上构成的三和弦,叫做“上主音和弦”。第Ⅲ级上构成的三和弦,叫做“中音和弦”。第Ⅵ级上构成的三和弦,叫做“下中音和弦”。第Ⅶ级上构成的和弦,叫做“导音和弦”。也可以说在上主音上构成的三和弦,叫做“上主音和弦”。在中音上构成的三和弦,叫做“中音和弦”。在下中音上构成的三和弦,叫做“下中音和弦”。在导音上构成的三和弦,叫做“导音和弦”。因为上主音就是Ⅱ级,中音就是第Ⅲ级,下中音就是第Ⅵ级,导音就是第Ⅶ级,名称虽不同但都是同一音级。现以C自然大调和a自然小调为例,将调式中和弦的标记和名称列示如下:

例 12-1

C 自然大调

I II III IV V VI VII I
主和弦(T) 上主音和弦 中音和弦 下属和弦(S) 属和弦(D) 下中音和弦 导音和弦 主和弦

a 自然小调

I II III IV V VI VII I
主和弦(T) 上主音和弦 中音和弦 下属和弦(S) 属和弦(D) 下中音和弦 导音和弦 主和弦

调式音级的罗马数字标记和调式中和弦的标记完全相同,原位七和弦,在罗马数字的右下方写一阿拉伯数字“7”。如 II_7, V_7, VII_7 等。三和弦、七和弦的转位标记保持原样不变,记在罗马数字的右下方。如: I_6, I_4, V_6, V_3, V_2 等等。

例 12-2

D 自然大调

I I_6 I_4 IV IV_6 IV_4 V_7 V_6 V_4 V_2
主和弦(T) 上主音和弦 中音和弦 下属和弦(S) 属和弦(D) 下中音和弦 导音和弦 主和弦

第二节 自然大小调中的和弦

调式中的和弦,由于产生的调式音级的不同,即便是相同种类的和弦。其表现作用也各有不同。因此,熟记各种调式在不同音级上所产生的和弦类别,数量是十分重要的。

在自然大调各音级上所构成的三和弦有三种:即大三和弦、小三和弦和减三和弦。

大三和弦有三个,分别产生在 I 级、IV 级和 V 级,也就是三个正三和弦。

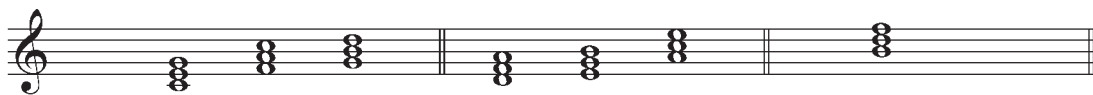
小三和弦也有三个,分别产生在 II 级、III 级和 VI 级。

减三和弦只有一个,产生在 VII 级上。

产生在正音级上的三和弦,叫正三和弦。

产生在副音级上的三和弦,叫副三和弦。

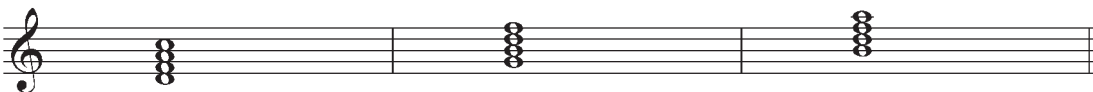
例 12-3



C 自然大调： I IV V II III VI VII
 (三个大三和弦) (三个小三和弦) (一个减三和弦)

常用的七和弦有：II₇、V₇、VII₇。

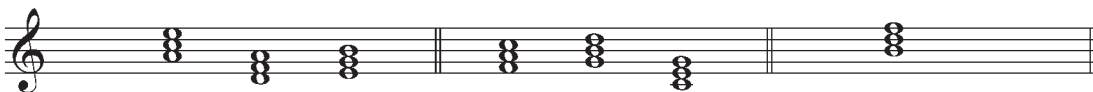
例 12-4



C 自然大调：II₇ V₇ VII₇
 上主音七和弦 属七和弦 导七和弦

在自然小调，三和弦的种类、数量与自然大调完全相同，只是产生的调式音级不同。

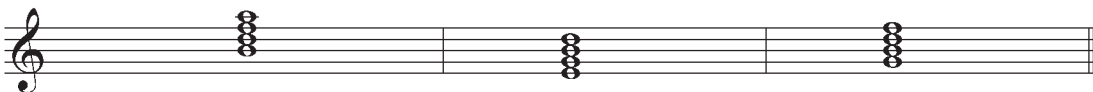
例 12-5



a 自然小调： I IV V VI VII III II
 (三个小三和弦) (三个大三和弦) (一个减三和弦)

常用的七和弦有：II₇、V₇、VII₇。

例 12-6



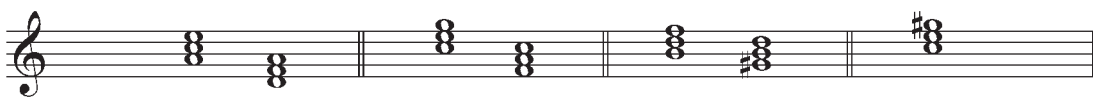
a 自然小调： II₇ V₇ VII₇
 (上主音和弦) (属七和弦) (导七和弦)

第三节 和声小调中的和弦

在和声教学中，使用最多的小调应是和声小调。所以，对和声小调中的和弦，应有更多的了解。

由于和声小调是将自然小调的导音升高了半音，所以在和弦的类别和数量上都发生了许多变化。在自然小调中，属和弦是小三和弦，现在变成了大三和弦。自然小调的属七和弦，是小七和弦，现在变成了大小七和弦。自然小调的导音三和弦是大三和弦，现在变成了减三和弦。自然小调的中音和弦是大三和弦，现在变成了增三和弦，这个增三和弦，在自然大小调是没有的。因此，在和声小调中的三和弦，有两个大三和弦，产生在第Ⅴ级和第Ⅵ级。两个小三和弦，产生在第Ⅰ级和第Ⅳ级。两个减三和弦，产生在第Ⅱ级和第Ⅶ级。一个增三和弦，产生在第Ⅲ级上。

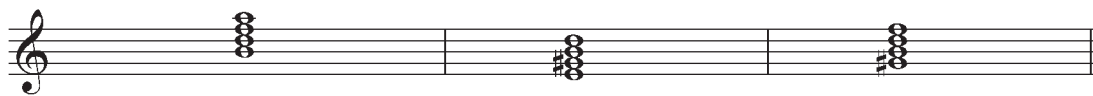
例 12-7



a 自然小调：I IV III VI II VII III
 两个小三和弦 两个大三和弦 两个减三和弦 一个增三和弦

常用的七和弦音有：II₇、V₇、VII₇。

例 12-8

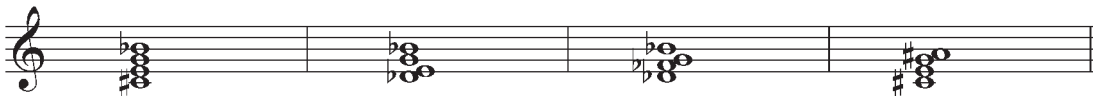


a 和声小调：II₇ V₇ VII
 上主音七和弦 属七和弦 导七和弦

和声小调中的导七和弦是减七和弦。这个和弦在自然大小调也是没有的。

减七和弦中的三度都是小三度，根音到七音是减七度，减七度转位是增二度，增二度与小三度是等音程，所以在减七和弦的三个转位中，在钢琴上孤立起来听时，效果都是一样的，因此，减七和弦的原位、转位的不同，完全体现在记谱上，同样一个和弦，可以有四种不同的记谱并属于四个不同调的和声小调。

例 12-9



d 和声小调 f 和声小高 ba 和声小调 b 和声小调

第四节 属七、导七及其解决

什么是属七和弦？很多人搞不清楚。其实，这个问题并不难。属音上的七和弦，就叫做“属七和弦”。在C自然大调，属音是G，所以G B D F就是属七和弦。用唱名来说就是sol、si、re、fa。若在a自然小调，属音是E，所以E G B D就是属七和弦。用唱名来说就是mi、sol、si、re。若在a和声小调，属音是E，所以属七和弦就是E#G B D。用唱名来说就是mi、#sol、si、re。

例 12-10

C 自然大调：V₇ a 自然小调：V₇ a 和声小调：V₇

属七和弦 属七和弦 属七和弦

从上例可以看出，C自然大调的属七和弦是大小七和弦。a自然小调的属七和弦，是小七和弦。a和声小调的属七和弦是大小七和弦。也就是说，属七和弦的音程结构并不是固定不变的。但有一点是相同的，那就是所有属七和弦必须是在调式的属音上构成。

同理，导七和弦就必须在导音上构成。

关于属七和弦和导七和弦的解决，总原则还是根据不稳定音的倾向进到最近的稳定音，稳定音保持原位不动，或进到其他稳定音。具体的解决办法如下：

属七和弦Ⅶ级进到Ⅰ级。Ⅱ级进到Ⅰ级，因为Ⅰ级比Ⅲ级更稳定。Ⅳ级进到Ⅲ级，因为Ⅳ-Ⅲ是小二度，Ⅳ-Ⅴ是大二度。Ⅳ-Ⅲ比Ⅳ-Ⅴ更近。Ⅴ级一般保持原位不动，但在原位属七和弦中，Ⅴ级保持原位不动的话，后面主和弦就成了四六和弦，四六和弦一般不作为独立的和弦，故原位属七和弦，进到不完全的原位主和弦。

例 12-11

C 自然大调：V₇ I V₆₅ I V₄₃ I V₂ I₆

导七和弦的解决，原位和转位都是Ⅶ-Ⅰ，Ⅳ-Ⅲ、Ⅵ-Ⅴ，Ⅱ本来应进到Ⅰ，但因Ⅱ-Ⅰ与

高声部形成平行五度,所以 II 不进到 I 而进到 III。

例 12-12



C 自然大调: VII₇ I VII₅₆ I₆ VII₃₄ I₆ VII₂ I₆₄

和声小调属七和弦与导七和弦的解决,与自然大调完全相同。

例 12-13



a 和声小调: V₇ I V₅₆ I V₃₄ I V₂ I₆



a 和声小调: VII₇ I VII₅₆ I₆ VII₃₄ I₆ VII₂ I₆₄

调式中的和弦,惟一起稳定作用的就是主和弦,这也是 I、III、V 级是稳定音级的根本原因。其他和弦都是不稳定和弦并倾向于稳定和弦主和弦。

第五节 怎样确定一个和弦可能属于哪些调式

要确定一个和弦可能属于何种调式,首先要熟知某种调式都产生些什么和弦,在哪些音级上,有几个。如我们知道在自然大调中有三个大三和弦,并产生在三个正音级 I、IV、V 级上。若问 F、A、C 这个大三和弦可能产生在哪些自然大调?我们就把 F A C 这个大三和弦作为第 I 级,它就是 F 自然大调;作为第 IV 级它就是 C 自然大调;作为第 V 级,它就是 \flat B 自然大调。

若问 F \flat A C 产生在哪些自然小调,就可以说作为第 I 级,它应是 f 自然小调;作为第 IV 级,它应是 c 自然小调;作为第 V 级,它应是 \flat b 自然小调,因为自然小调的 I、IV、V 级上,都是小三和弦。

若问 $F \flat A C$ 产生在哪些和声小调,根据和声小调中大三和弦、小三和弦、减三和弦各有两个、增三和弦只有一个的情况,小三和弦在和声小调产生在第 I 级和第 IV 级,所以 $F \flat A C$ 应属于 f 和声小调和 c 和声小调。

若问 $F A \sharp C$ 产生在什么小调?就可以回答 d 和声小调。因为增三和弦只能产生在和声小调的第 III 级,在和声小调中,III 级到下方的 I 级是小三度,所以 $F A \sharp C$ 应属于 d 和声小调。

若问 $E \sharp G B D$ 属于什么自然大调,什么和声小调?答案是 A 自然大调、 a 和声小调。因为在自然大调和和声小调都只有一个大小七和弦,并都在第 V 级,所以,它应属于 A 自然大调和 a 和声小调。

若问 $E \sharp G B D$ 属于什么自然小调?答案应是 $\sharp f$ 自然小调。因为大小七和弦在自然小调只有一个,并且在第 VII 级上,所以,它应属于 $\sharp f$ 自然小调。

余此类推。

第六节 和弦在音乐中的应用及其表现特性

和弦主要应用在多声部音乐之中,但在单声部旋律本身也能由和弦来构成。

例 12-14

莫扎特《小步舞曲》

和弦中的音,在实际应用中,可重复,也可省略。

例 12-15

小快板 优美地

波兰民歌《小杜鹃》

和弦中的音全部出现时,叫做“完全和弦”。部分出现时,叫做“不完全和弦”。

例 12-16

以 F 为根音大三和弦

完全和弦 不完全和弦

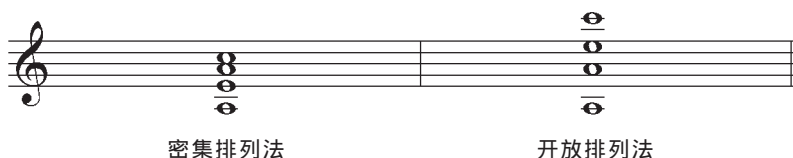
在和弦的应用中,每个音都可以处于最高声部,这叫做“和弦的旋律位置”。以根音为最高声部,叫做“根音旋律位置”。以三音为最高声部,叫做“三音旋律位置”。以五音为最高声部,叫做“五音旋律位置”。以七音为最高声部,叫做“七音旋律位置”。

例 12-17

根音旋律位置 三音旋律位置 五音旋律位置 七音旋律位置

在四部和声中,同一种旋律位置的声部排列方法可有二种:上方三个声部在一个八度之内的,叫做“密集排列法”。超过八度的,叫做“开放排列法”。

例 12-18



在音乐表现中,应用最多的是协和的大、小三和弦。其次是增减三和弦和七和弦。

在七和弦中,用得最多的是属七和弦,其次是上主音七和弦。

大三和弦具有比较明亮的色彩,这种色彩是由于根音上方大三度的音程所造成的。这也是一般三音不省略的原因。

小三和弦与大三和弦相比,色彩相对要暗淡一些,这是由于根音上方小三度音程所致。

增三和弦具有向外扩张的特性,减三和弦具有向内收缩的特点。一切不协和和弦,即增三和弦、减三和弦和一切七和弦,都具有不同程度的紧张、不协调、不稳定的特性,与协和的三和弦形成鲜明的对比。

和音程一样,由于调式、调性、节奏节拍等多方面条件的不同,同一和弦也可能具有不同的表现作用。

练习十二

1. 在低音谱表上,写出下列调式的正三和弦。①D自然大调。②g自然小调。③e和声小调。
2. 在低音谱表上,写出下列调式的副三和弦。①E自然大调。②d和声小调。
3. 在低音谱表上,写出A自然大调的属七和弦(原位和转位)并解决。
4. 在低音谱表上,写出f和声小调的属七和弦(原位和转位)并解决。
5. 在低音谱表上,写出G自然大调和g和声小调的导七和弦(原位和转位)并解决。
6. 在低音谱表上,写出下列调式中的减三和弦。①B自然大调。②b和声小调。③^bD自然大调。④c和声小调。
7. 在低音谱表上,写出下列调式的导七和弦(原位和转位)并标出和弦的标记。①E自然大调。②c和声小调。③g自然小调。

8. 写出下列导七和弦的调式名称。

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

9. 写出下列增三和弦的调式名称。

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

10. 在低音谱表上, 按要求写出和弦并解决。

- ① D 自然大调 V_7 。 ② e 和声小调 VII_7 。
 ③ $\flat E$ 自然大调 VII_4^3 。 ④ c 和声小调 V_2 。
 ⑤ b 和声小调 VII_6 。 ⑥ $\flat B$ 自然大调 V_3^4 。

第十三讲

转 调

[内容提要] 转调本来很复杂,我们这里讲得比较简单,重点是转调的类型。要结合音乐深入领会。

第一节 什么是转调

在音乐作品中,从一个调转换到另一个调,或从一种调式转换到另一种调式,叫做“转调”。

转调可以改变调号,也可以不改变调号。转调不改变调号,也就是不变调,那就必然要改变调式,主音可能改变,也可能不改变。

例 13-1

舒伯特《菩提树》

The musical score for Example 13-1 is presented in two staves. The first staff is in 3/4 time and D major. The second staff is in 3/4 time and E major, showing a key change from the first staff. The music features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure of each staff.



例 13-3 从表面看,从头到尾都是两个降号的 $\flat B$ 调,但实际上,中间却从 $\flat B$ 调转到了F调。歌曲开始是F徵调式,中间转入F宫调式(一个降号调),最后又回到F徵调式。在这里调和调式都做了改变,只有主音没变。调式音阶如下:

例 13-4

$\flat B$ 调 F 徵调式 F 调 F 宫调式

徵 羽 宫 商 角 徵 宫 商 角 徵 羽 宫

第二节 转调的意义

在音乐创作中,根据音乐内容的需要,为了获得更为丰富多彩的音乐表现力,往往采用不同的调和调式。各种不同的调和调式之间的相互关系,就像调式中的和弦一样,主调就相当于主和弦,起着中心的稳定的作用。其他调就相当于其他和弦,是不稳定的,这就为旋律的发展提供了广阔的空间。另外,不同的调、调式,都有着各自的不同色彩,这也是音乐表现中的一个十分重要的方面。如格里格在《培尔·金特》的“早晨”中,利用转调和旋律的上行,形象地刻画了早晨太阳升起时的情景,取得了良好的效果。

例 13-5

格里格《培尔·金特》“早晨”

例 13-7 主调是 F 宫调式。第 8 小节处,以清角代角,转到 \flat B 宫系统,第 9 小节又立即回到 F 宫调式。这种转调,就叫做“离调”。

2. 近关系转调与远关系转调。构成转调的两个调或调式,属于近关系调,这就是近关系转调。如例 13-6 从 G 调转到 D 调,相差一个升号,这是近关系,所以这种转调就叫做“近关系转调”。构成转调的两个调或调式,属于远关系调,就叫做“远关系转调”。如例 13-1 从 G 调(一个升号)转到 E 调(四个升号)相差三个升号,这种转调就叫做“远关系转调”。

3. 关系大小调转调及同宫系统转调。构成转调的两个调式属于关系大小调,即调号相同的大小调,这就叫做“关系大小调转调”。如例 13-2 从 \flat b 小调转到 \flat D 大调,调号相同,这就是关系大小调转调。

构成转调的两个调式,属于同宫系统,这种转调就叫做“同宫系统转调”。这种转调的特点是宫音不变,只改变主音,当然调式必然改变。如蒙古族民歌《黑缎子坎肩》就是同宫系统转调。旋律开始是以 A 为主音的羽调式,中间转到以 E 为主音的角调式,最后又回到 A 羽调式。两个调式都属于以 C 为宫的 C 同宫系统。宫音相同。

例 13-8

蒙古族民歌《黑缎子坎肩》

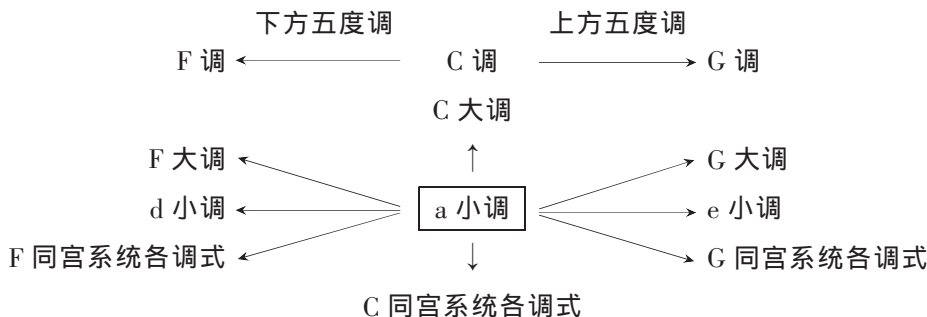
4. 同主音转调与同主音大小调转调。构成转调的两个调式,主音相同,就叫做“同主音转调”。同主音大小调转调,是专指大小调主音相同。同主音转调,可能是近关系,也可能是远关系。而同主音大小调转调,永远属于远关系。例 13-1 就是同主音大小调转调。前调是 e 小调,一个升号,后调是 E 大调,四个升号,所以是远关系转调。例 13-3 是同主音转调,但是近关系。主调是 F 徵调式,两个降号。中间转到 F 宫调式,一个降号,相差一个降号,所以是近关系转调。

转调的类别还可以列举很多,如等音转调、模进转调、突然转调、对置转调等等,由于使用较少,这里就不一一介绍了。

第四节 怎样找出近关系调各调式

在调关系中,我们讲了近关系调和远关系调。在调与调式中,我们讲了在一个调中可以包括许多个不同的调式,那么怎样找出近关系调各调式呢?以 a 小调为例。可以首先找出 a 小调所属的调——C 调。再从 C 调找出上方五度调——G 调,和下方五度调——F 调。就我们所讲过的调式而言,C 调应包括 C 大调、a 小调和 C 同宫系统;G 调应包括 G 大调、e 小调和 G 同宫系统;F 调应包括 F 大调、d 小调、F 同宫系统。更具体一些讲,在 C 同宫系统中应包括 C 宫调式、D 商调式、E 角调式、G 徵调式、A 羽调式。在 G 同宫系统中,应包括 G 宫调式、A 商调式、B 角调式、D 徵调式、E 羽调式。在 F 同宫系统中,应包括 F 宫调式、G 商调式、A 角调式、C 徵调式、D 羽调式。在小调中,应包括三种小调:自然小调、和声小调和旋律小调。

例 13-9



练习十三

1. 什么是转调？
2. 什么是近关系转调？
3. 什么是关系大小调转调？
4. 什么是同宫系统转调？
5. 什么是同主音转调？
6. 用图表的形式, 写出 D 大调近关系调各调式。
7. 用图表的形式, 写出 G 宫调式近关系调各调式。
8. 分析下列旋律, 说明转调的类别(近关系转调、同主音转调、同宫系统转调、关系大小调转调等)。

①

Moderato

巴赫《小步舞曲》

②

Andantino 生动地

海顿《小曲》

③

河北民歌《放风筝》



④

格里格《索尔维格之歌》



第十四讲

调式变音及半音音阶

[内容提要] 本讲所述导音的形成、解决与消失,十分重要,应正确领会。具有典型意义的调式变音一定要熟练掌握。半音音阶主要是记谱问题。正确使用变音记号很重要。

第一节 什么是调式变音

在七声自然调式中,将调式的自然音级加以半音变化,升高或降低而得到的音,叫做“调式变音”。

调式变音是由调式自然音变化而来的,故仍按调式自然音记谱,只不过是加上临时变音记号而已。

调式变音大都以辅助音或经过音的形式出现。

辅助音就是在两个音高相同的音中间加入一个上方二度或下方二度的音。如:

例 14-1

① C 大调

② C 大调



例 14-1①叫做自然辅助音。②叫做变化辅助音。

经过音是在两个音高不同的音中间插入的音。这些音在进行中,一般不超过全音关系。但在五声调式中,也可能是小三度音程。

例 14-2

① C 大调

② C 大调

③ 五声宫调式



例 14-2①是自然经过音。②是变化经过音。③是五声调式中的自然经过音。

调式变音的实质在于调式音级倾向的加剧,升高的音级向上倾向,降低的音级向下倾向。

由于调式变音的产生,使调式中的音程关系更加复杂、多变,增添了调式的表现力。

调式变音与变化音级,这是完全不同的两个概念,不得混同。

第二节 导音的形成、解决与消失

调式变音的产生,也就是导音的形成。将调式自然音升高半音,产生向上倾向的导音,将调式自然音降低半音,产生向下倾向的导音,根据导音的倾向,进到相邻的音,这就是导音的解决。

这里所说的导音是广义的。在自然大调这种导音有两个。第Ⅶ级是向上的导音,第Ⅳ级是向下的导音。自然大调的Ⅶ级本应进入主音求得解决,假如将Ⅶ级音降低半音, \flat Ⅶ级就变成了向下的导音,Ⅶ级音不再向上倾向,这就是导音的消失。同理,Ⅳ级音本应向下倾向到中音,假如将Ⅳ级音升高半音, \sharp Ⅳ级就变成了向上的导音,Ⅳ级音不再向下倾向,这也是导音的消失。 \flat Ⅶ级根据其倾向进入Ⅵ级音, \sharp Ⅳ级根据其倾向进入Ⅴ级,这就是导音的解决。

例 14-3

C 自然大调①

②

③

④



例 14-3①D 是 C 自然大调的Ⅱ级,调式的自然音,将 D 升高半音, \sharp D 就是调式变音,也

就是向上导音的形成。根据 $\sharp D$ 向上的倾向进到 E ,这就是导音的解决。②将 D 降低半音, $\flat D$ 就是调式变音,也就是向下导音的形成。根据 $\flat D$ 向下的倾向进到 C ,这就是导音的解决。③中的Ⅶ级音 B ,本应回到 C ,由于将 B 降低了半音,产生了向下的导音 $\flat B$, B 不再回到 C ,这就是导音的消失。根据 $\flat B$ 的向下倾向,进入 A ,这就是导音的解决。④和③的情况相反,Ⅳ级音 F 本应回到 E ,由于将 F 升高了半音,便产生了向上的这个导音, $\sharp F-G$,这就是导音的解决。 $\sharp F$ 和 $\flat B$ 就是调式变音,同时也形成了新的导音。

导音的形成、解决和消失,对调式变音的记谱有着深刻的指导作用。而正确的记谱,则是表达调式音级倾向的重要依据。

第三节 具有典型意义的调式变音

虽说调式的任一音级都可以产生调式变音,有的可以产生两个,有的可以产生一个,但以小二度倾向于稳定音的调式变音最具典型意义。这些调式变音在大调有: \sharp Ⅱ级、 \flat Ⅱ级、 \sharp Ⅳ级、 \flat Ⅵ级。如:

例 14-4

C 大调



在小调,具有典型意义的调式变音有: \flat Ⅱ级、 \flat Ⅳ级(经常用 \sharp Ⅲ级来代替)、 \sharp Ⅳ级、 \sharp Ⅶ级。如:

例 14-5

a 小调



在自然调式中,由于调式变音的固定化,产生了许多新的独立的调式。和声小调、旋律小调就是这样产生的。所以我们把和声小调、旋律小调的调式变音,用临时变音记号记写。

由于调式变音的产生,因而在调式中又产生许多原来没有的新音程,这其中最具代表性的有增六度和减三度。如大调中的 $\sharp\text{IV}-\flat\text{VI}$, $\flat\text{VI}-\sharp\text{IV}$,小调中的 $\sharp\text{VII}-\flat\text{II}$, $\flat\text{II}-\sharp\text{VII}$ 等。

例 14-6

C 大调

a 小调

$\sharp\text{IV} \quad \flat\text{VI} \quad \flat\text{VI} \quad \sharp\text{IV} \quad \sharp\text{VII} \quad \flat\text{II} \quad \flat\text{II} \quad \sharp\text{VII}$
 减三度 增六度 减三度 增六度

调式变音的产生,无论对声乐曲或器乐曲都有着十分积极的作用。特别是声乐曲,使旋律与语言紧密结合,有着深刻的意义。

例 14-7

赵元任《老天爷》

杀 人 放 火 的 享 尽 荣 华, 吃 素 看 经 的 活 活 饿 煞,

第四节 半音音阶

由半音构成的音阶,叫做“半音音阶”。

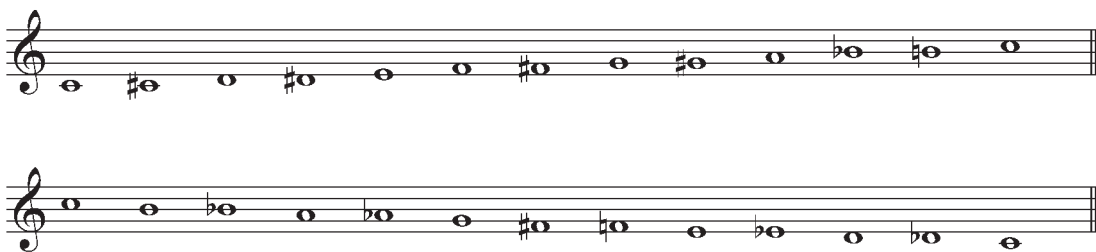
半音音阶不是一种独立的音阶。它是在七音级自然调式中,大二度中间插入一个音,使其成为半音关系而成。在大调的基础上构成的半音音阶,叫大调半音音阶。在小调基础上构成的半音音阶,叫小调半音音阶。

关于半音音阶的正确记谱,有多种的理论根据,但我认为,导音的形成、解决和消失,最有说服力。

大调半音音阶的写法:调式中的自然音级不得用等音代替。第Ⅳ级与第Ⅴ级间用升Ⅳ级来填补,第Ⅵ级与第Ⅶ级间用降Ⅶ级来填补。其他大二度间,上行时升高下方音,下行时降低上方音。如:

例 14-8

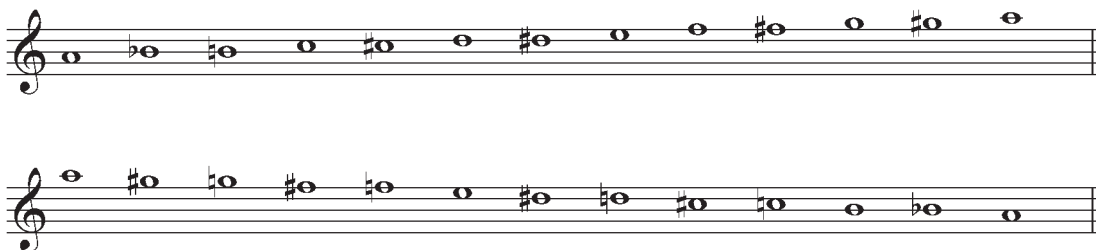
C 大调半音音阶的写法：



小调半音音阶的写法是：上行按关系大调记谱，下行时按同主音大调记谱。换句话说就是：第Ⅰ级到第Ⅱ级用降Ⅱ级来填补，其他大二度间不管上行、下行都用升高下方音来填补。如：

例 14-9

a 小调半音音阶的写法：



半音音阶记谱的错误，大都是由于变音记号使用不当而造成。此外，调式中的自然音级切记不要用等音来代替。

练习十四

1. 什么是调式变音？
2. 什么是具有典型意义的调式变音？
3. 在低音谱表上写出 F 大调和 e 小调中具有典型意义的调式变音，并标出调式变音的名称。

4. 将下列带调式变音的不协和音程按指定调式加以解决。

D 大调 d 小调 a 小调 C 大调 E 大调 f 小调

5. 在 高音谱表上, 写出 F 大调和 G 大调由于降 II 级而产生的变化音程(其他调式音级不变)。
6. 在 高音谱表上, 写出 $\sharp f$ 小调和 g 小调由于升 IV 级而产生的变化音程(其他调式音级不变)。
7. 在 高音谱表上, 写出 D 大调半音音阶。
8. 在 高音谱表上, 写出 d 小调半音音阶。

第十五讲

移 调

[内容提要] 移调是一种实用性非常强的技能,在创作、表演中都经常会用到。在移调中,变音记号的使用应特别注意,一定要选用适当的变音记号,以保证保持变音记号的实际效果。

第一节 为什么要移调

将音乐作品的全部或部分,从一个调移至另一个调,叫做“移调”。

音乐作品的内容、形象,与调有着密切的关系。作曲家在创作自己的作品时,采用何调都是经过认真和慎重的考虑的。但有时根据创作或表演的需要,将一首乐曲改用其他调,以适应不同乐器、不同人声、不同声部,也是必不可少的。

在音乐创作中,为了使乐曲的主题思想得到进一步的发展和巩固,往往在不同的调中反复出现同一旋律,这时便要进行移调。

把专为某一乐器而写的乐曲,改编为其他乐器使用的乐曲,为了适应新乐器的性能、特点,也要进行移调。

在声乐曲中,由于男声、女声、中音、高音、低音以及每个人的不同音域,演唱时也往往需要移调。

另外,在为某些移调乐器,如圆号、单簧管、小号等记谱时,也需要移调。

总之,无论是创作、表演,移调都是必不可少的,一定要掌握好。

第二节 移调的方法

移调的方法有三种,这就是按照音程的移调、更改调号的移调和更改谱号的移调。

由于更改谱号的移调比较复杂,也不易掌握,故此略去,只讲前两种。

1. 按照音程的移调。

这是一种基本的重要的移调方法,它可以移高或移低到任一调。具体做法是:首先明确作品的原调,再根据移高或移低的音程度数,确定要移到何调;然后在谱号的后面写上新调的调号,再把作品中的每个音,按照已确定的音程度数,移高或移低。移动音符时,要确保音数的绝对准确。假如旋律中记有临时变音记号,在新调中则要记上相应的变音记号,以保持原变音记号的实际作用。

按照音程进行移调时,不要仅限于机械的、纯粹的音程移动,而应在理论上掌握音与音之间的调式意义和相互关系,边唱边移。如:

例 15-1

美国民歌《河上的月光》



例 15-1 是 F 调,旋律中有许多个调式变音,假如我们要将此旋律移高大三度,它的新调应是 A 调。A 调的调号是三个升号,写在谱号的后面,调号的后面再写上拍号。第一个音是 A 移高大三度,应是 $\sharp C$ 。第二个音是 F,移高大三度应是 A。余类推。第四个音是调式变音 $\sharp C$,移高大三度应是 $\sharp E$ 。第 5 小节、第二个音是 $\flat B$,在这里 \flat 号起着升高半音的作用,移高大三度在新调应是 $\sharp D$ 。这里不能写 $\flat D$ 。后面的 $\flat B$,实际上是还原的意思。因为在 F 调 $\flat B$ 是调式的自然音, $\sharp B$ 是升高第 IV 级音,在新调应是 $\sharp D$ 。因为只有从 $\flat B-D$ 才是大三度。第 6 小节的 $\sharp F$,在新调应是 $\sharp A$ 。因为 $\sharp F-A$ 才是大三度。最后移调的结果应是:

例 15-2

美国民歌《河上的月光》



若将例 15-1 移低大三度,结果应是:

例 15-3

美国民歌《河上的月光》



2. 更改调号的移调。

顾名思义,这种移调的方法,就是更改调号。如将 C 调移高半音,只要在新调写出七个升号,假如没有临时变音记号,这个移调就算完成了。假如有临时变音记号,那就要选用适当的变音记号,以保持原调变音记号的实际效果。同理,若要将 C 调的乐曲降低半音,那就改为七个降号。

例 15-4

台湾高山族民歌《童谣》



例 15-5

台湾高山族民歌《童谣》



例 15-6

台湾高山族民歌《童谣》



从以上三例可以清楚地看出:三支民歌音符的位置丝毫没动,只是改了一下调号,非常简便。但这种移调的方法,只能把某些调移低半音。如C调、D调、E调、A调、B调、G调、 $\sharp F$ 调、 $\sharp C$ 调。或者把某些调移高半音。如F调、 $\flat B$ 调、 $\flat E$ 调、 $\flat A$ 调、 $\flat D$ 调、 $\flat G$ 调、 $\flat C$ 调。只有C调,既可以升高半音,又可以降低半音。这种移调方法,不可能移到其他调。当然这是说在七个升降号以内的调。

关于移调乐器的记谱问题,其实也很容易。

什么是移调乐器?用一句简单的话讲,就是非C调乐器。如 $\flat B$ 调小号、F调圆号、A调单簧管等。以 $\flat B$ 调小号为例,C调的乐曲用 $\flat B$ 调小号来吹,所发出的实际音高,比乐谱所记写的音整个都低一个大二度,也就是降B调。因此,要想使 $\flat B$ 小号吹出C调的实际效果,就要把乐谱记高一个大二度,也就是记成D调,这样用 $\flat B$ 调的小号来吹,就变成了C调。

同理,要为A调的单簧管记谱,就要记高小三度。C调的乐曲就要记成 $\flat E$ 调。

练习十五

1. 将下列旋律移到G调和 $\flat B$ 调。



2. 将下列旋律移高大二度。



3. 用更改调号的移调方法,将本练习的第1题降低半音,将第2题升高半音。

4. 将下列旋律移低大三度。



第十六讲

关于旋律的基础知识

[内容提要] 旋律是音乐的灵魂和基础,在音乐表现中有着特殊的极为重要的意义。这里讲的只是最简单的基础知识。目的在于将音乐的各种要素与旋律相联系,从中领会其作用。

第一节 什么是旋律

什么是旋律?这是个十分复杂而且不容易回答的问题。大家都知道,尽管我们有和声学、对位法、曲式学、配器法等多种多样的理论著作,但直到现在我们也没有一本关于旋律学的教科书。历代理论家们为旋律写下了不少光辉名篇,但用几句话为旋律下个定义却很少见。这里所写,也只是我个人的粗浅见识,仅供参考。

体现音乐的主要思想或全部思想,用调式关系和节奏节拍关系组织起来的,具有独立的许多音的横向单声部进行,叫做“旋律”。

旋律是音乐的灵魂和基础,在音乐表现中具有特殊的重要意义。

旋律在民族音乐中,首先表现的是由历史形成的民族特征和音乐的民族性。我国是个多民族国家,有着悠久的历史,在全国各地的民族民间音乐中,有着极其丰富的、多彩的、各种各样的优美动听的旋律,这是让人引以为豪的,是我们应该深入研究和学习的。

旋律可分为声乐旋律和器乐旋律两种。

声乐旋律是为人声演唱的,因而与人声、语言有着极为密切的关系。其特点是:音域比

较狭窄、节奏比较简单,富于歌唱性和抒情性。

器乐旋律是为乐器演奏用的。它与乐器的构造有着直接的关系。一般来讲,器乐旋律音域较宽广,节奏、速度、力度变化较大,富于技巧性。但歌唱性对器乐旋律的表现来说,也同样具有重要意义。

旋律的表现作用是由许多音乐基本要素,如调式、节奏、节拍、力度、速度、音色、表演方法方式等有机地结合而成的。

旋律的巨大表现作用和感染力,正是通过音乐各要素的表现作用和相互关系来体现的。音乐基本要素的表现作用,除了固有的、基本的特征之外,由于在旋律中所处的地位、环境、相互关系的不同,也可能表现出相反的情形。总之,旋律的表现作用,决不是音乐各要素的简单综合,而是更加广泛、深刻。

旋律在多声部音乐中,由于组合方式的不同而分为“主调音乐”和“复调音乐”两种。以一个声部为主其他声部为副,这就叫“主调音乐”。如:

例 16-1

进行曲速度 歌声由弱到强,再渐弱。 阿杜罗夫《跨过高山,越过平原》

The musical score for Example 16-1 consists of two staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody begins with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. It continues with eighth notes D4, E4, F4, and G4, then a quarter note A4, followed by quarter notes B4, C5, and D5. The melody concludes with a quarter note E5, a quarter rest, and a quarter note D5. The bottom staff is a piano accompaniment line, starting with a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a half note chord of G3 and B3, followed by a quarter rest. The accompaniment continues with quarter notes A3, B3, and C4, then quarter notes D4, E4, and F4. It concludes with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The score includes first and second endings for the final measure.

例 16-1 前 4 小节是齐唱的,第 5 小节以后分为高低两个声部,以高声部为主,低声部为副,这就是主调音乐。

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”。如:

例 16-2

Allegro

巴赫《创意曲》

The musical score for Example 16-2 is in 4/4 time and features two independent melodic lines. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The melody starts with a quarter note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. It continues with eighth notes C5, B4, A4, and G4, then eighth notes F4, E4, D4, and C4. The melody concludes with a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. It starts with a quarter note F3, followed by quarter notes G3, A3, and B3. It continues with eighth notes C4, B3, A3, and G3, then eighth notes F3, E3, D3, and C3. The bottom staff concludes with a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2.

例 16-2 也是两个声部,但这里的两个声部都是各自独立的,平分秋色,没有主次之分,这就是“复调音乐”。

在一些乐曲中,也可以见到将主调音乐与复调音乐相结合的情况。这里就不一一列举了。

第二节 旋律发展的基本方法

关于旋律的发展,是个极为复杂的问题。旋律的发展对音乐形象的塑造、主题思想的陈述,都是极为重要的。

旋律的发展,尽管千变万化,但基本方法不外乎重复和变化。

例 16-3

稍快 愉快、简单、活泼、天真地

星海《酸枣刺》

例 16-3 充分运用了重复的手法。全曲 40 多小节,十一段歌词,实际上只有 4 个小节。

例 16-4

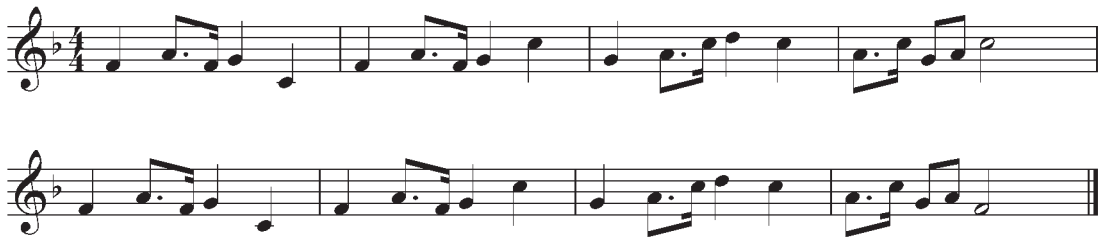
陕北民歌《兰花花》

例 16-4 则充分运用了变化的手法。全曲八个小节,从音调到节奏没有一个小节是相同的,但却非常流畅、统一,十分完整。

旋律中的发展、重复和变化不是绝对的。在大多数情况下,往往是重复与变化相结合。重复中有变化,变化中又有重复。这种重复与变化,可能表现在音高上,也可能表现在节奏上。重复可长、可短,变化可小、可大。以《共产儿童团歌》为例,是既有重复又有变化。全曲共分两大句,后句是前句的重复,只有结尾音有所变化。第一句以属音结束,第二句以主音结束。从属音到主音,相互呼应,构成一个完整的段落。每句的前两小节,也是重复中有变化。不同之处是只有结尾音移高了八度。而每句的后两小节则以变化为主,只有开始的节奏与前两小节相同。

例 16-5

《共产儿童团歌》



旋律发展中的模进,特别是严格模进,既是一种变化,也可看做是相同音调在不同高度上的重复。

例 16-6

快

马可《南泥湾》



旋律的重复与变化,都是根据音乐的内容和形式的需要而产生的,旋律的发展都是有其自身规律的,千万不要搞形式主义,为重复而重复,为变化而变化。

第三节 旋律进行的方向及高潮

旋律进行的方向,从总的趋势来看,可分为上行、下行和横向进行三种。在每一种进行

中,又可分为直线型和曲线型两种不同的形态。

旋律进行的方向与力度、紧张度有着直接的关系。一般讲,上行旋律紧张度、力度往往增强;下行旋律紧张度、力度变弱。

例 16-7

乌克兰民歌《德聂泊尔》

缓慢地



在旋律的发展中,情绪不断高涨所达到的顶点,叫做“高潮”。

例 16-8

比尔·狄盖特《国际歌》



第四节 旋律的分段

旋律和语言一样,并不是毫无间歇、连续不断的在进行,而是根据呼吸、停顿,分为许多个相互联系的部分,这每一部分就是一个“段落”。段落有大有小。段落与段落之间,往往带有休止符或长音。另外,某些节奏型的重复,也会使旋律分为许多段落。

例 16-9

冼星海《保卫黄河》



用来结束段落的几个音或和弦,叫做“终止”。因此,终止总是位于停顿之前。

旋律结束在主和弦的根音上,叫做“完全终止”。

旋律结束在主和弦的三音或五音上,叫做“不完全终止”。

旋律结束在不稳定音上,或用属音和伴奏的V级音上,叫做“半终止”。

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,这两部分开始往往相同,而结束不同,甚至只有最后一个音不同。

乐段中的主要组成部分,叫做乐句。一个乐段一般都包括两个乐句。第一乐句多用半终止或不完全终止结束,造成乐思的不完整性和尚待继续发展的趋势。第二乐句多半用完全终止结束,构成一个完整的段落。

乐句有时还可以分成两个较小的部分,这就是乐节。乐节的再分就是动机。动机是旋律构成中最小的组成部分,它至少包括一个强音和一个弱音。动机的长度,一般都是一个小节。两个动机构成一个乐节,两个乐节构成一个乐句,两个乐句构成一个乐段。因此,一个乐段的长度,往往是8小节。

例 16-10

舒曼《勇敢的骑手》

例 16-10 是一个完整的乐段。分为两个乐句。第一句是结束在不稳定音上,是半终止。第二句用主音结束,是完全终止。每句四个小节,共 8 小节。动机、乐节、乐句、乐段都十分清楚。不过需要说明的是:乐段的构成千变万化,十分复杂。这里所讲的,仅说明有这种可能性,并不意味着所有乐段都可能这样划分。这是要特别注意的。

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,才能构成完美的艺术。

乐曲的基本形式有一段体、两段体和三段体。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。

以一个乐段构成的乐曲形式,叫一段体。一段体一般只有一个音乐形象、一种意境。由于它简单、精练,最易为广大群众所接受。许多民歌小调多为一段体。

由两个对比的、性质不同的乐段构成的乐曲形式,叫两段体。两段体的第一段通常具有陈述的性质。第二段往往在形象上、调性上与第一段形成鲜明的对比。许多带副歌的群众歌曲,很多都是两段体。另外大家所熟悉的《让我们荡起双桨》、《我是一个兵》、《我的祖国》等都是很典型的两段体。

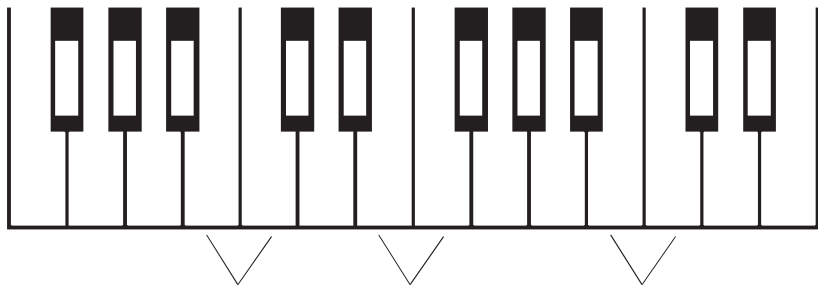
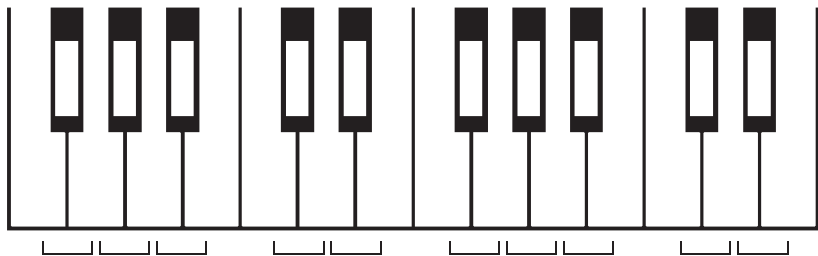
三段体是由三个乐段构成的乐曲形式,第三段通常是第一段的照样重复或变化重复。第二段与其他两段形成对比,往往采用新的主题和调性加以发展,构成一个展开性乐段。在三段体的乐曲中,由于第三段是第一段的重复,因而使整个作品的统一性和完整性得到加强。为大家所熟悉的,恐怕就是《小步舞曲》了。连记谱都形成了固定模式,在第二段结尾处写上一个 D.C.从头反复到第一段的结束。在歌曲中,大家最熟悉的那就是《歌唱祖国》这也是一首非常典型的三段体。

关于旋律的基础知识,就讲到这里。由于许多问题很难统一,所以这一讲不留作业。读者可以结合自己的情况,在今后的艺术实践中,充分运用已掌握的音乐理论知识,去研究、去探索、去验证。我相信一定会有所发现、有所体会、有所收获。

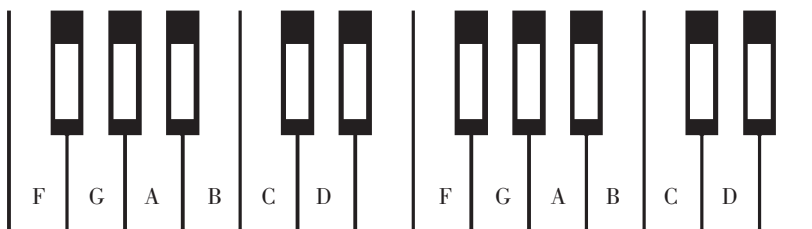
答 案

练 习 一

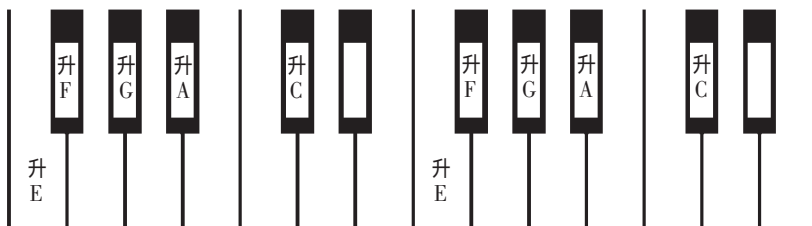
1. 音的四种性质 :高低、长短、强弱和音色。
2. 振动规则 ,听起来音的高低十分明显 ,这种音就叫乐音。
振动不规则 ,音的高低听起来不明显 ,这种音就叫噪音。
音乐中所使用的音主要是乐音 ,但也有噪音 ,而且是不可缺少的。
3. 乐音体系中的各音 ,叫做音级。音级是专指乐音而言 ,而音则包括乐音和噪音两种不同的声音。
4. 基本音级的字母名 :C D E F G A B。基本音级的唱名 :do re mi fa sol la si。
- 5.



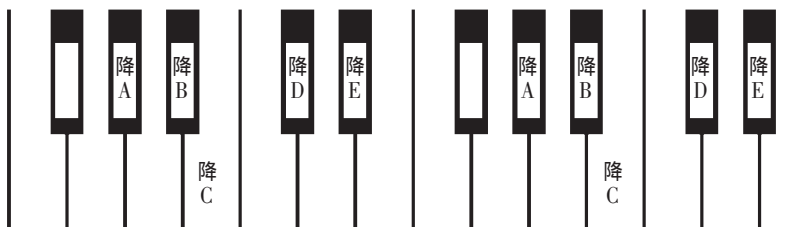
6.



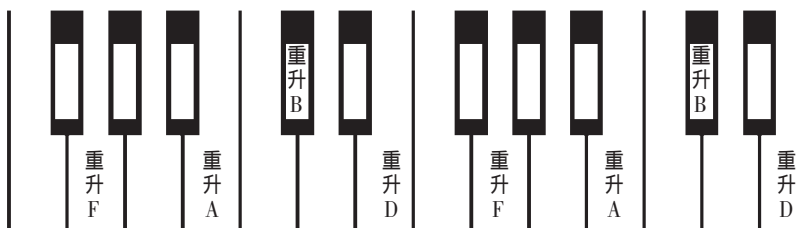
7.



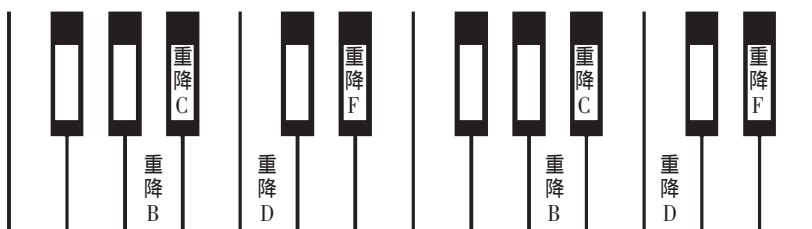
8.



9.



10.



11. a^1 A_1 d B f^3 A_2
12. La do re fa si mi
13. A_2 C_1 E_1 G_1 B_1 D F A c e g b d^1 f^1 a^1 c^2 e^2 g^2 b^2 d^3 f^3
 a^3 c^4 e^4 g^4 b^4
14. 钢琴音域 : A_2-c^5 高音区 c^3-c^5 中音区 $c-b^2$ 低音区 : A_2-B

练 习 二

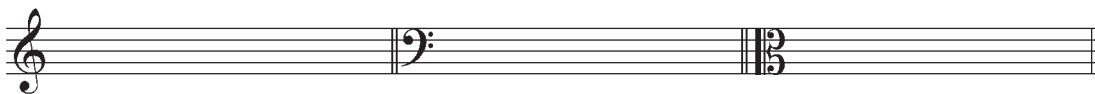
1. $a^1=440$
2. 钢琴键盘中央小字一组的 c 。
3. 将基音、泛音按高低次序排列起来,叫做“分音列”。第一分音,叫做“基音”,也就是我们听得最清楚、最响亮的那个音。除去第一分音,其他各分音,叫做“泛音”,也就是听得不十分清楚、比较微弱的那些声音。构成分音列的各音,叫做“分音”。它包括基音和泛音。
4. 十二平均律是将相邻音组的同名音,也就是纯八度,分为十二个均等的部分,即半音,这种定律法,就叫“十二平均律”。
5. 以分音列中的第二分音与第三分音之间的音高关系,连续相生而求得各音的准确音高的方法,叫做“五度相生律”。
6. 在第二分音与第三分音之间再插入第五分音构成和弦形式作为生律要素,如在 C 与 G 之间插入 E ;在 F 与 C 之间插入 A ;在 G 与 D 之间插入 D ,这样来定出 $C D E F G A B$ 七个音的准确高度,这种定律法就叫“纯律”。
7. 从 $c d e f g a b$ 各音的高度看, $c d f g$ 四个音,五度相生律与纯律完全相同。 $e a b$ 三个音,纯律比五度相生律要低。十二平均律的 $e a b$ 介乎纯律与五度相生律之间。 d 和 g 比其他两种律制要低。 f 比其他两律要高。也就是说十二平均律除了一度和八度与其他两律相同外,其他各音的音高皆不相同。
8. 音高相同而写法和意义不同的各音,叫做“等音”。
9. C 的等音是升 B 和重降 D 。升 F 的等音是降 G 和重升 E 。降 A 的等音是升 G 。降 B 的等音是升 A 和重降 C 。
10. $C-b^bD$ 自然半音。 $F-\sharp F$ 变化半音。 $A-B$ 自然全音。升 C -升 D 自然全音。降 F -升 F 变化全音。降 D -升 D 变化全音。

练 习 三

1. 以书面的形式将音乐记录下来的方法,叫做记谱法。
2. 表示音进行的符号,叫做音符。常用的音符有全音符、二分音符、四分音符、八分音符、十六分音符、三十二分音符、六十四分音符。
3. ①四分音符。②八分音符。③二分音符。④全音符。⑤十六分音符。⑥三十二分音符。
- 4.

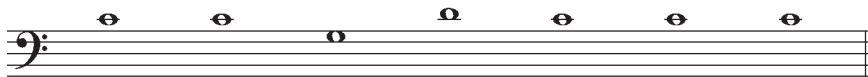


5.



6. ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨

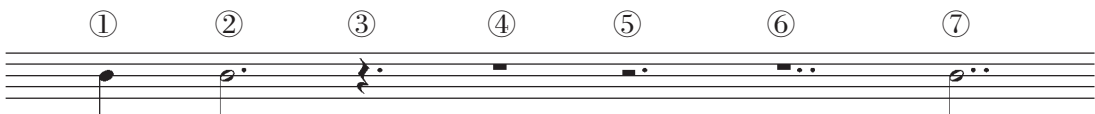
7.



8.



9.



10. ①c¹ ②c¹ ③c¹ ④a² ⑤E ⑥c³ ⑦e ⑧c

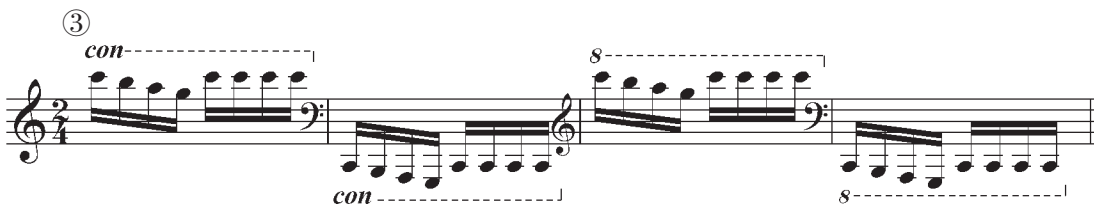
11.



12.



13.



14. ①延长记号 ②升号 ③重降号 ④从记号反复 ⑤还原号 ⑥C 谱号 ⑦琶音记号 ⑧滑音记号 ⑨半保持音记号 ⑩反复记号 ⑪波音记号 ⑫回音记号 ⑬颤音记号 ⑭长休止记号

15.



练习四

- 有强有弱的相同的时间片段,按照一定的次序循环重复,叫做节拍。
用强弱组织起来的音的长短关系,叫做节奏。
- 在节拍的每一循环中,只有一个强音时,带强音的单位拍,叫做强拍。不带强音的单位拍,叫做弱拍。
在节拍的每一循环中,不只一个强音时,第一个带强音的单位拍,叫做强拍。其他带强音的单位拍,叫次强拍。不带强音的单位拍,叫做弱拍。
- 节拍的单位拍用固定的音符来代表时,叫做拍子。
表示拍子的记号,叫做拍号。
拍号的分子代表一小节有几拍。分母代表以什么音符为一拍。
- 穿过五线谱使小节分开的垂直线,叫做小节线。小节线永远作为强拍的标记写在强拍的前面。
- 每小节只有两拍或三拍的拍子,叫做单拍子。
- 由相同的单拍子结合而成的拍子,叫做复拍子。
- 由不同的单拍子结合而成的拍子,叫做混合拍子。
- ①用虚线。②用连线连结音符,记在拍号的上方。③在拍号的后面用括弧括出。另外,在声乐曲中可根据歌词,在器乐曲中可根据音值组合法。
- 在乐曲中各种拍子交替出现,叫做“变换拍子”。

5. 音数为 2 的三度 ,叫做大三度。

6. 音数为 3 的四度 ,叫做增四度。

7. 纯一度无论任何半音变动 ,都将使音数增加 ,成为增一度 ,所以减一度是不存在的。

8.

大₃ 小₁₀ 增₄ 大₆ 纯₁₅ 大₇ 小₉ 减₁₂

9.

① ② ③ ⑥ ⑦ ⑧

10.

② ③ ⑥ ⑧

11.

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

大₃ 小₃ 纯₅ 大₂ 小₇ 纯₁ 纯₈ 大₂

小₃ 减₃ 减₅ 小₂ 减₇ 增₁ 减₈ 小₂

12.

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

小₃ 增₄ 小₆ 减₅ 小₂ 减₃ 减₇ 纯₈

大₃ 倍增₄ 大₆ 纯₅ 大₂ 小₃ 小₇ 增₈

13.

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

小₃ 纯₄ 大₆ 减₃ 小₇ 增₂ 纯₅ 大₆

大₆ 纯₅ 小₃ 增₆ 大₂ 减₇ 纯₄ 小₃

14.

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

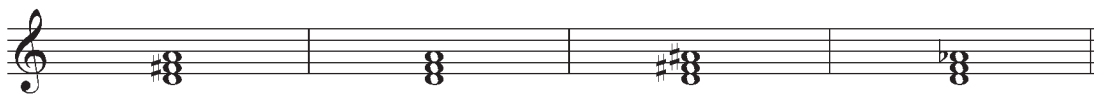
练习七

1.

2.

3.

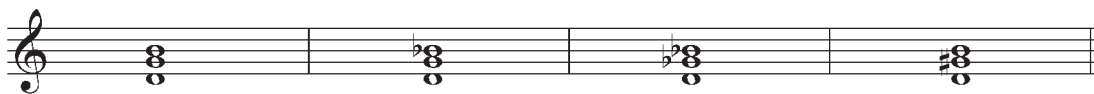
4.



5.



6.



7.



8.



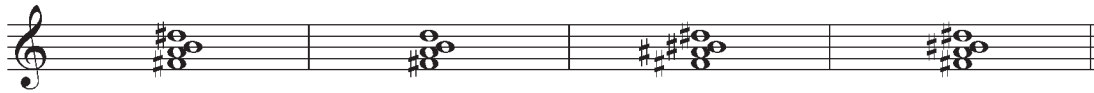
9.



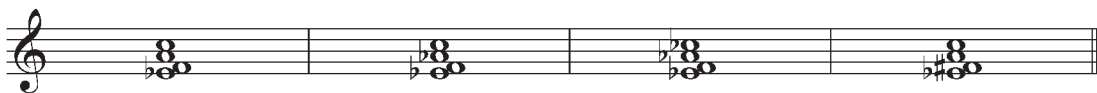
10.



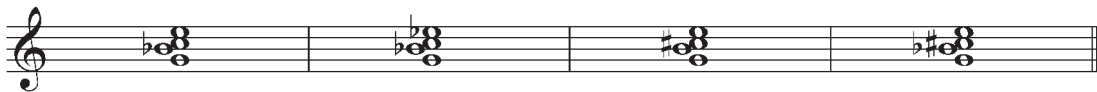
11.



12.



13.



14.



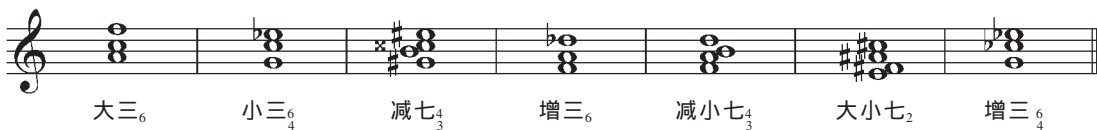
增三 增三₄ 大三 减七₅ 减七

15.



小三₄ 大三₆ 减三₄ 大小七 减七₃ 小七₂ 减小七₅

16.



大三₆ 小三₄ 减七₃ 增三₆ 减小七₃ 大小七₂ 增三₆

练习八

1.



G 调 D 调 A 调 E 调 B 调 #F 调 #C 调



F 调 bB 调 bE 调 bA 调 bD 调 bG 调 bC 调

练习八

G 调 D 调 A 调 E 调 B 调 #F 调 #C 调

F 调 bB 调 bE 调 bA 调 bD 调 bG 调 bC 调

2.

bB 调 D 调 bA 调 B 调 bG 调 #F 调 bE 调 #C 调

3.

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

4. ① #F 调 = bG 调 ② B 调 = bC 调 ③ #C 调 = bD 调 ④ bF 调 = E 调
5. ① F 调和 G 调 ② bB 调和 bA 调 ③ A 调和 B 调 ④ E 调和 #F 调
6. 由基本音级所构成的音列的音高位置,叫做调。
7. A 调、E 调、B 调、#F 调、#C 调。
8. bE 调、bA 调、bD 调、bG 调、bC 调。

练习九

1. 几个音(一般不超过七个,不少于三个)按照一定的关系(高低关系、稳定与不稳定的关系等)连结在一起,构成一个音组织,并以某一音为中心。这个音组织就叫做“调式”。
2. 调式所具有的特性,叫做“调性”。
3. 在调式中,最稳定的音,就叫做“主音”。
4. 将调式中的音,从主音到主音,按高低次序排列起来,叫做“音阶”。

5.

主音 上主音 中音 下属音 属音 下中音 导音 主音
I II III IV V VI VII I

6.

自然小调：

主音 上主音 中音 下属音 属音 下中音 导音 主音
I II III IV V VI VII I

和声小调：

主音 上主音 中音 下属音 属音 下中音 导音 主音
I II III IV V VI VII I

旋律小调：

主音 上主音 中音 下属音 属音 下中音 导音 主音
I II III IV V VI VII I

7.

D 宫调式：

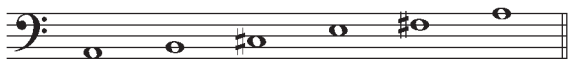
E 商调式：

#F 角调式：

A 徵调式：

B 羽调式：

8.

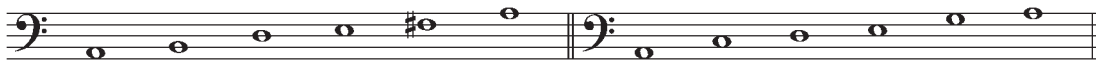


A 宫调式



A 商调式

A 角调式



A 徵调式

A 羽调式

9. 五个正音是 :宫、商、角、徵、羽。四个偏音为 :清角、变宫、变徵、闰。

10.

三个正音级

四个副音级



I

IV

V

II

III

VI

VII

11.

三个稳定音级

四个不稳定音级



I

III

V

VII

II

IV

VI

主音

中音

属音

导音

上主音

下属音

下中音

12.



清角

变宫

变徵

闰

13.

C 宫调式

D 徵调式



I

II

III

V

VI

I

I

II

IV

V

VI

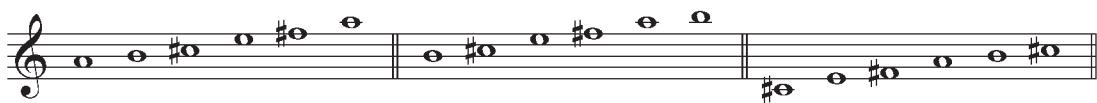
I



5.



6.



7.

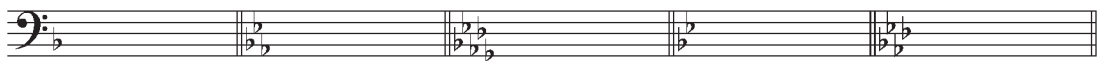
F 宫调式

F 商调式

F 角调式

F 徵调式

F 羽调式



8.

① $\flat G$ 自然大调

② $\sharp g$ 和声小调



练习十一

1.

G 自然大调

d 自然小调



2.

f 和声小调

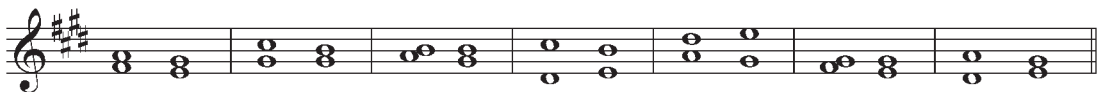


3.



4.

E 自然大调



5.



6.

D 自然大调



7. ①A 自然大调、E 自然大调、D 自然大调。②F 自然大调、 \flat B 自然大调。③ \flat E 自然大调。④ \flat B 自然大调、 \flat A 自然大调、 \flat E 自然大调、 \flat D 自然大调。

8. ①g 和声小调、 \flat e 和声小调、d 和声小调。②a 和声小调、 \sharp f 和声小调、e 和声小调。

③c 和声小调。④d 和声小调。

练习十二

1.

① D 自然大调

② g 自然小调

③ e 和声小调



2.

① E 自然大调

② d 自然小调



3.



4.

f 和声小调



5.

G 自然大调



10.

① D 自然大调

② e 和声小调

③ bE 自然大调

① D 自然大调: V_7 I

② e 和声小调: VII_7 I

③ bE 自然大调: VII_4 I_6

④ c 和声小调

⑤ b 和声小调

⑥ bB 自然大调

④ c 和声小调: V_2 I_6

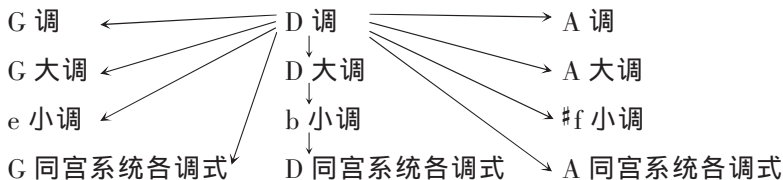
⑤ b 和声小调: VII_5 I_6

⑥ bB 自然大调: VII_4 I

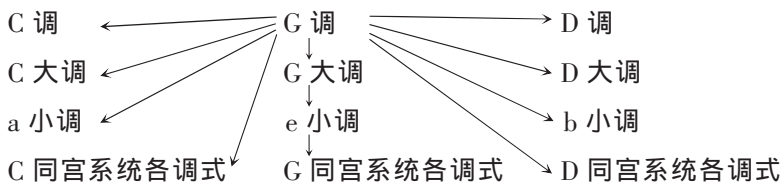
练习十三

1. 在音乐作品中,从一个调转换到另一个调,或从一种调式转换成另一种调式,叫做转调。
2. 构成转调的两个调或调式,属于近关系,这种转调就叫做近关系转调。
3. 构成转调的两个调式,属于关系大小调,这种转调就叫做关系大小调转调。
4. 构成转调的两种调式,属于同宫系统,这种转调就叫做同宫系统转调。
5. 构成转调的两种调式,主音相同,叫做同主音转调。

6.



7.



7.



8.



练习十五

1.



2.



3.

Exercise 3 consists of three staves of music. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time, featuring a sequence of eighth-note chords: G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4. The second staff continues in G major with eighth-note chords: G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4, followed by a double bar line and a key signature change to D major (two sharps). The third staff continues in D major with eighth-note chords: D4-E4-F4, E4-D4-C4, D4-E4-F4, E4-D4-C4, D4-E4-F4, E4-D4-C4, and ends with a whole note G4 and a double bar line.

4.

Exercise 4 consists of two staves of music. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time, featuring eighth-note chords: G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4, followed by a double bar line. The second staff continues in G major with eighth-note chords: G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4, and ends with a double bar line.