





## 序

善夫！蘇明允之論樂曰：“告語之所不及，必有以陰驅而潛率之；於是觀之天地之間，得其至神之機，而竊之以爲樂。”又曰：“禮之所不及，而樂及焉。”今之人論藝術也，以爲人類進步，智識開通，迷信之積習漸除，審美之觀念愈著，於是倡藝術代宗教之說；是則藝術固能涵養情性，甄陶萬彙，而樂則尤有能悅耳娛心，潛移默化，使人蕩滌胸襟，崇高人格於不自知者耶。然而樂有雅鄭，聲有邪正，孔子惡鄭聲，又曰：“吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所。”蓋疾鄭樂，而樂有正聲也。如此吾國之言樂律，初不讓於西人。其論和聲雖精粗或有不同，而理無二致。自年代邈遠，古調不彈，古樂失傳，製曲者少，觀乎宋元間之填詞製曲，猶多自譜工商，而今乃寥若晨星者，可以知矣。西樂入中國亦已有年，然祇拾人牙慧；不能自爲歌譜，其弊蓋與不知古樂正

任吾校軍樂教職多年，精研音樂，爲人勤懇，近則有慨於禮之不及於社會，而宗教之無以維繫此世道人心，大雅不作，競尚鄭聲，靡靡病俗，虛矯失真，奮然興起，以爲是當明樂理而倡正聲時也，爰撰“和聲與製曲”一書，而屬鴻勳爲之序。

中華民國十五年十一月番禺凌鴻勳序於上海南洋大學



## 序

蘇州戴逸青先生所著的“和聲與製曲”一書，大功告成之後，蒙先生的不棄，要我做一篇序，這在我認為非常榮幸的事。和聲與製曲在音樂裏面的重要，是人人知道的，可是關於這一類的書，還少見得很。我想這本書出版之後，很可以應現在音樂界的需要。

先生是音樂界的老前輩，一直以擅長器樂出名，先後曾經在東吳大學與南洋大學當了十幾年的音樂教授，現在本了平日的宏富學識與教授經驗，著了這本書，這本書的可以為青年音樂家的指南，我想是當然的事。

不過有一層我還想說：青年音樂家看了先生的書以後，切不要就此滿足，應該向前面走去，使我們的音樂出版界可以一天一天地進步；那末不但是先生著這本書的欣幸，也是我們音樂界將來的欣幸了。

十五年十一月五日 甯鄉傅彥長

## 編 輯 大 意

近年以來國內研究音樂的人漸漸的多起來了。介紹音樂的各種書籍亦有許多已經出版，但至今對於和聲及製曲一類的書却尚不多。所以在下就將這本小書編譯出來貢獻給我的同好。這書大部份是取材於美國音樂專門學校的教課講義，內容所說的是和聲與製曲大要，可以作為專科的教本及個人自修的參考材料。這書共分三十章，六十節，有二百十八個例，可以證明一切的學理。還有十八個例外的習練題，預備給研究者習練，但編譯者因限於時間的緣故，難免有許多不妥當不週到的地方，仍希海內的同志隨時改正和指教。

民國十五年九月編譯者識

# 和聲與製曲目次

## 第一章

1. 全音階
2. 音階怎樣和法
3. 和聲的第一規則

## 第二章

1. 如何尋覓旋律中的基本低音
2. 練習第一和法的曲調
3. 普通和弦

## 第三章

1. 普通和弦

## 第四章

1. 如何可以阻止連續八音

2. 如何可以阻止連續五音

## 第五章

1. 低音的記號

## 第六章

1. 互相的掉換

## 第七章

1. 四部和聲
2. 如何用屬七和弦同用在什麼地方
3. 假關係

## 第八章

1. 和聲的第二規則

## 第九章

1. 和聲的第三規則

## 第十章

1. 和聲的第四規則

## 第十一章

1. 四部和聲的性質
2. 和聲進級內四部旋律特別性質的解釋

## 第十二章

1. 應用四項規則

## 第十三章

1. 長和弦與短和弦
2. 關係長調同關係短調

## 第十四章

1. 旋律與和聲的起原  
全音階的起原

基本低音的起原

轉調的起原

## 第十五章

1. 進級同轉調
2. 轉位低音的論文

## 第十六章

1. 第一轉位

## 第十七章

1. 第二轉位
2. 第三轉位
3. 造成轉位低音的規則

## 第十八章

1. 聲音的重疊
2. 怎樣取消聲音

- 3.和音的相連
- 4.不協音的預備

## 第 十 九 章

- 1.分散和聲

## 第 二 十 章

- 1.各種屬七和弦的不同解決
- 2.從屬的七和弦
- 3.短音階各級數上的和弦

## 第 廿 一 章

- 1.續短調式
- 2.短音階各種級數上的七和弦
- 3.減七和弦

## 第 廿 二 章

- 1.減七和弦

- 2.九和弦

- 3.掛留音

- 4.預期音,延音和經過音

## 第 廿 三 章

- 1.倚音和急連音,或分裂和弦
- 2.急連和弦
- 3.其餘的和弦

## 第 廿 四 章

- 1.長三度和短三度
- 2.撮要

## 第 廿 五 章

- 1.十一和弦,十三和弦

## 第 廿 六 章

- 1.基音

2. 基本低音, 或繼續低音和旋律的趨向

## 第 廿 七 章

1. 音樂的律韻

## 第 廿 八 章

1. 進級和轉調

## 第 廿 九 章

1. 不連的轉調

## 第 三 十 章

1. 轉調和終止

2. 從長調到短調的轉調

3. 轉調的普通計劃

## 終 結

1. 徒手配置法的結論

2. 怎樣陪襯一個旋律

和聲與製曲

第一章

全音階

第一例



第一例顯明的是“C長調”的全音階。

這全音階是一步音和半步音所組織成功的，譬如從第一到第二，是一個長二度；從第二到第三，又是一個長二度；第三到第四，是一個短二度；第四到第五，一個長二度；第五到第六，一個長二度；第六到第七，又是一個長二度；第七到第八，一個短二度。（注意：現在我們祇論到向上進行的音階。）

第一例內所排列的七個聲音是叫一個音階。第八音就是第一音的重覆，第九音就是第二音的重覆，餘者照前推算，所以音階中祇有七個聲音，可以

叫做“音樂的字母。”

若然我們尋着一個法子能够和成功一個音階，那末我們就可以用同樣的法子來和成功一個曲調，因為曲調裏的聲音沒有一個能够越出音階範圍的

現在第一步就是要尋一個規則，使我們可以有一個正確的基本低音。但是如何去尋呢？那答覆就是說，曲調是能够指出門徑的，從這門徑而建設的根基，就可以得到和聲的法則了。

那基本低音是祇有三個，就是叫主和弦，次屬和弦，屬和弦。

第二例

A musical staff in treble clef showing the first eight notes of a scale. The notes are labeled above the staff: 1st, 2, 3, 4th, 5th, 6 & 7, 8. Below the staff, there are three labels: '主和弦' (Tonic chord) under the first note, '次屬和弦' (Subdominant chord) under the fourth note, and '屬和弦' (Dominant chord) under the fifth note.

上面第二例表顯出低音的來原：這主和弦就是音階的第一級；次屬和弦



是音階的第四級，那屬和弦就是音階的第五級；所以上面的第二例是C調，主和弦是C字，次屬和弦是F字，屬和弦是G字。

倘然我們用以下的問題問我們自己：說，E $\flat$ 調A調同G調裏面的次屬和弦是什麼？屬和弦是什麼？照這樣從一個高半音的音階到六個高半音，再從一個低半音的音階到六個低半音。我們就可以練習成熟各種音階的基本低音了。

### 音階怎樣和法

第一是寫音部的記號，然後再寫音階和音符上面的數目字母。譬如

第三例



必須將這⊗記號寫在音階的第六音和第七音的中間，這是很要緊的。後來可以解說明白的。

現在這音程用 1,2,3,4 5,6 -  $\otimes$  - 7-8 來代替，是不寫 C,D,E,F,G,A,B,C，並且以後這音階或旋律的音程都用數目代替而不用字母。因為這樣做法對於和聲進行是覺得容易些，並且能够着手第二步和那音階了。

### 和聲的第一規則或第一種和法

音階的第一，第三，第五和第八度必須要用主和弦的基本低音和的，就是：

#### 第四例

1      2      3 — 4      5      6  $\otimes$       7 — 8

Tonic      Tonic      Tonic      Tonic

主和弦      主和弦      主和弦      主和弦

音階的第二和第七度必要用一個屬和弦的基本低音和的，就是：

第五例

Musical notation for Example 5, showing a sequence of chords in a grand staff. The notes are numbered 1 through 8. A dashed line connects the bass notes of the first four chords, and another dashed line connects the bass notes of the last two chords. The chords are: 1 (C major), 2 (F major), 3-4 (C major), 5 (F major), 6 (C major), 7-8 (F major).

主和弦 屬和弦 主和弦 主和弦 屬和弦 主和弦

第四和第六度必要用次屬和弦的基本低音和的,就是:

第六例

Musical notation for Example 6, showing a sequence of chords in a grand staff. The notes are numbered 1 through 8. A dashed line connects the bass notes of the first four chords, and another dashed line connects the bass notes of the last four chords. The chords are: 1 (C major), 2 (F major), 3-4 (C major), 5 (F major), 6 (C major), 7-8 (F major).

主和弦 屬和弦 主和弦 次屬和弦 主和弦 次屬和弦 屬和弦 主和弦

注意：寫在上面的那幾個例不過叫我們注意第二例所說的。按以前的幾種規則，我們已經完畢音階的排法了。

現在我們必要將那各種的音階一一的和起來，從一個高半音到六個高半音，從一個低半音到六個低半音，然後可以完全明白尋求低音的方法。但是我們不可以自滿，應該還要將那和法反覆練習，和好之後，再同那第六例比較，照這樣的練習是很有益處的。

下面有幾種低音的排列法，低音必須用在限制地位之內。譬如

第七例



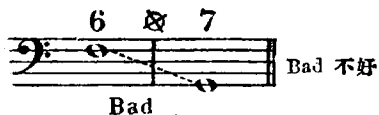
這就是告訴我們，大凡寫低音是一定要寫在低音系樂器範圍之內，不可越出範圍。注意6- $\infty$ -7 低音部的動作，像第六例次屬和弦向屬和弦上進一步，就是：

## 第八例甲



我們應該使低音聚在一處，切不可使低音跳越和分離，譬如下面二例都不應當效法的。

## 第八例乙



## 或者第八例丙

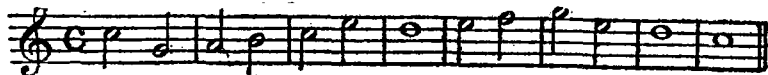


## 第 二 章

## 如何尋覓旋律中的基本低音

假定我們就在這個小曲調中尋出基本低音來：

## 第九例



我們應該先知道這是什麼調。上面是C調；這旋律的第一音是C，是C音階的高八度音（即隔八）；所以我們寫一8字記號在那音符上面。後面的第二音符是G，就是C音階的第五音；我們就寫一5字記號在那音符上面。再後面是A。（即第六）；就寫一6字在那音上面。再後是B，（即第七）；就寫一7字記號在上面，以後依次進行直到完畢；但是切不可忘記在那向上進行的半步上須要寫一條橫線，譬如；3-4，7-8，和那第六第七中間的記號，就是6-~~7~~-7；現在要將完全的寫法寫在下面，就是：



## 第十二例

8 3-4 5 6 7-8 3 2 2 3 2 8 2 8 7-8

T. S. T. S. D. T. D. D. T. D. T. D. T.

Down

這個旋律的第一音是G，亦就是G音的高八音；所以就在上面加一個8字的記號。後面的是B，亦是第三音；所以加一個3字的記號，依此類推直到完畢；注意不要忘記那橫線和這⊗記號；上面的調是“G”；所以主和弦是“G”，次屬和弦是“C”，屬和弦是“D”。

下面有六個小調可以照以前的法子同樣的用基本低音和合起來。



練習第一和法的曲調

1.

2.

3.

4.

5.

6.

## 規 則

- 一、無論什麼旋律第一要將那些記號都寫出來像第十例一樣。
- 二、要將那向上的半步進行用一橫線的記號寫明出來，就是：3-4, 7-8.
- 三、必須用這記號 $\times$ 寫明在那第六和第七中間就是6- $\times$ -7.
- 四、用第一和法的規則尋求基本低音。

## 普 通 和 弦

若然我們在無論那個音階中揀選第一，第三和第五，並且要依次序向上寫出來，這種聲音聯合起來就成功一種和弦，叫普通和弦。若欲熟悉普通和弦的構造法和明白那種臨時記號的用法，那末我們應當將各種長調的音階統統寫出來，並且在音階中間要寫出種種的臨時記號來代替那寫在起頭地方的記號。必要常常將那臨時記號在音階中寫出來，像下面例內的弧線一樣，就是：

## 第十三例

## A 長音階

A MAIOR



這種練習是能使我們深記 A 的普通和弦在上面的例內不是 A, C 和 E; 乃是 A, C 井和 E; 現在讓我們在和弦上加出一個第八, (就是音階裏第一音的重覆). 注意看下面那個音階起頭的地方不寫出記號的, 是臨時寫在音階的本身裏的. 下面是 E 長音階.

## 第十四例

## E 長音階

Scale of E flat MAIOR



我們應當明白現在所研究的，不過指示那從音階中取出的普通和弦的來原，並不講到那用法的式樣；若然說音階就是旋律，那末這許多例內的和弦都要在旋律上面了，但是照實際上說來，和弦應該寫在旋律下面的，(下章要說明)；若然先寫出一個和弦中的低音(第一章已經說過)，然後寫第三音(就是高音部的最低音)，上面再寫一個第五音，在最高的地位寫第八音，那末這和弦可以算是合式；因此，以後就在旋律第一度的音符上寫一個 8 字，低音上寫一個 1 字。(見例十)

### 第 三 章

#### 普 通 和 弦

照第一章所說的，旋律能够指出低音來，並且低音也能指出對於旋律的和聲。若要證明這種說法，那末我們再要將全音階提起，因為全音階能表示聯絡混合的和聲，我們就將餘下和弦的音程加在第六例上，這是要用低音指出的，就是：

## 第十五例

8ths 八度 5ths 五度

注意：上面例內的弧線是指出相聯音而 6~~X~~7 的中間是沒有相聯音的。

第一個低音是 C；C 的普通和弦（從 C 音階裏出來的）是 C, E 和 G；還有上面的 C,（隔八）是已經寫定在旋律之內。所以我們祇要加第三和第五音。但這第三和第五必須寫在那旋律音符的下面。那末這和弦就算完全了。常常要留心旋律的音符應該是最高的一個音，然後再寫那和弦的別個音在底下，愈靠近上面的音愈好。再看第二個低音 G；G 的普通和弦（從 G 音階裏選出的）是 G, B 和 D；第一寫 G 再寫 B。那 D 是早已在旋律裏面。在寫音符的時候，若將記

號都寫在上面，那末可以很容易避免錯處。在上面的例內就可以看出因為加和弦的緣故，就生出了和弦的進級；每一個和弦是有四個音符，所以就成功了四排的音；每一排成功了一種不同的旋律，每個旋律的進級亦是不同的，雖然裏面的進級各各不同，但是他的和聲是很悅耳的，就是：

## 第十六例。

The musical score consists of four staves, each representing a different voice part. The notes are connected by curved lines, indicating the progression of the melody. Above the staves, numbers 1 through 8 indicate the sequence of chords. The Soprano part (SOP.) starts with a high note (8) and moves down through 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8. The Alto part (ALTO.) starts with a middle note (5) and moves down through 3, 2, 1, 2, 3, 4, and 5. The Tenor part (TENOR.) starts with a middle note (3) and moves down through 2, 1, 2, 3, 4, 5, and 3. The Bass part (BASS.) starts with a low note (1) and moves down through 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8.

SOP. 8 2 3 — 4 5 6 7 — 8

SOP. 高音部

ALTO. 5 3 2 1 2 3 4 5

ALTO. 中音部

TENOR. 3 2 1 2 3 4 5 3

TENOR. 次音部

BASS. 1 2 3 4 5 6 7 8

BASS. 低音部

注意：這許多線是不過指明中音部和次中音部的來原；在我們自己練習的時候不必寫的。在上面的例內，每一部分是寫在另外一個譜表裏面，我們就可以稱爲“四部份的和聲”。在中音部份裏  $6 \times 7$  的地方看那  $8-8$ ，這種就是叫連續八度，在次中音部裏的  $5-5$ ，就叫連續五度。這樣的進級在和聲上是不好的，所以是不可用的；雖本章裏可以這樣寫法，但是在下面的章節裏我們就要說明如何可以避免那連續的八度和五度，再要注意在那  $6 \times 7-8$  裏的進級。從上面的說法，我們現在可以明白爲什麼要用這種記號  $\times$ ，並且爲什麼還要這樣做下去。

在上面第十六例裏的那種點子是指明那包含中音部和次中音部的音符原來的地位，亦要叫我們注意再看那第十五例裏的弧線，就是將那和弦中的音符互相聯絡起來，這是和聲當中很要緊的一件事；我們可以看出就是除在和弦  $6 \times 7$  以外，別個音符都有弧線的。我們在第四章裏要解說明白爲什麼  $6 \times 7$  之中沒有弧線，並且要設法用別一個代替。

特別注意：在寫稠密和聲法的時候，中音部必須寫在高音部下面要愈

接近愈好，無論什麼時候切不可寫在高音部上面的；那次中音部是要寫在中音部下面（在高音部記號內），並且也不可在中音部或高音部之上的；並且每一個音程的記號都要完全寫出來。

高音部之性質就是旋律，所以高音部是旋律最高的一步份。

中音部之性質就是和弦的第二個最高音，在高音的下面。

次中音部的性質是除了低音部之外可以算最低。在上面第十六例內我們已經解說明白那中音部總要寫在高音部的下面，那次中音部要在中音部下面。這種和弦就叫稠密和弦。

#### 第 四 章

#### 普 通 和 弦

上面第三章要我們注意第十五例內的相聯音（除6 $\times$ 7不在例內）；同時允許我們在後要解說那6 $\times$ 7上爲什麼沒有相聯音，爲什麼有了相聯音之後演奏的時候就要生出一種很粗鈍而很不悅耳的聲音來。在第六例內音階的第六音符上我們在中音部內尋着一個F，記號是一個8字（意思就是屬於那低音的第八



音);並且在這同一部份內(中音部)的相隨音符也是屬於那低音的第八音;這種就是叫連續八度(或隔八音)。

在音階的第六音上,並且在次中音部內,我們尋着一個 C,這一個就是那低音的第五音;並且那同一部內(次中音部)的相隨音符也是一個低音的第五音;這種就是叫連續五度。

照這樣的第八和第五可以用在無論什麼音階當中;但是同樣的進級是不可以接連兩次在同一部份內顯出來的,譬如 8-8 或 5-5,大凡這種八和五常常發見在 6 $\times$ 7 的地方,因為這兩小節的低音向上移動一步,成爲高音部內的第三。若然我們明白在什麼地方要遇見這種情形,那末就要想法子去避免;這記號 $\times$ 能够使我們注意其中的各種音程,所以,若然我們能够將這種情形記着,那末必定可以免去了不少的錯處。

### 如何可以阻止連續八度

選用和聲第一規則的時候,那連續的八度是發現在中音部內(見第三章第十六例)。當那基本低音向上一步,那相隨低音的高八音(即隔八)必不可依次向

上像那低音一樣動作(見下例):

第十七例甲

As shown in Lesson 3.

將那原音留在本位上，意思就是要使後面的和弦內成功同樣的聲音，譬如：

第十七例乙

But not complete.

這樣對於那低音就成功一個七度音；這個法子非但阻止連續八度，並且可以生出一個互相連絡的聲音在那個地位上。

無論何時在和弦中用了七度的音程，那末聲音的進級(就是第七度音)必須要向下進行到跟在後面主和弦的第三音，像：

## 第十七例丙

8ths prevented and 7th resolved.

Use this for Alto voice.

第八是免去了，第七也解決了。將此作為中音部的聲音。

再看第十六例，我們從那種記號看出中音部 F—G—G 是在  $6 \times 7 - 8$ ；這種進行是已經說明是不好的，並且我們也在那個地位內用 F—F—E 來代替；所以那音階的第八度音 (G) 必不可再留在那音階裏了；若然要把那八度音留在那裏，那末對於低音部到底還是成功八數；並且那連續的八度也沒有免去。

我們引到那個位子內的第七音必須要向下進行到那後面主和弦的第三音，(就是音階的第八級)，所以那 G，就是主和弦第五音(也在第八級內的)，也要逼出了；換一句說法，引用了第七所產生出的結果，就是使那在音階第八度上主

和弦沒有第五音。

現在須要再將以前的音階和旋律再看一遍，並且在那中音部內要免去那連續的八度，就是：在音階第七度音內要刪去第八音，用那第七音來代替；再在音階第八度音內刪去第五音，用第三音來代替。

### 如何可以阻止連續五度

注意這簡單的規則：當低音向上一步的時候，這低音的第五音必不可再跟那後面的低音向上到那第五音，譬如：

第十七例丁

Consecutive 5ths.  
As shown in Lesson 3.

連續五音，第三章已經說起。但是必須向下一步，就是：

## 第十七例戊



Doubled 3rds.  
Do not use this.

Doubled 3rds.  
Do not use this,  
不要用這重覆三度

這 C 是低音 F 的第五音，是向下到那低音的 G 字上，（同他就成功一個第三度音）。因此那連續的五是免去了；但是我們已經用一個第三在那高音部裏面了，這種重疊的第三進級在和聲學內也是不好的；所以必須再要向上到和弦最近的音符上，就是這五度音，像：

## 第十七例己

6 X 7

BETTER

1 — 1

But not complete.

連續五度音和八度音都已免去，  
並且這和聲的結果在這後面的例  
內是完畢了。

## 第十七例庚

6 X 7 — 8

8ths and 5ths prevented  
and chord resolved.

1 — 1 — 1

But not complete.

## 注 意

第七級的屬和弦(在第十七例庚內)減去了一個第八音，因為有人說是不好，  
所以用一個第七音來代替；這第七音的結果是向下到 E，(就是主和弦的第三音)，

在音階的第八級，那結果就是主和弦可以不用第五音。

這下面所寫的是音階的 6 $\times$ 7—8 中間攏總聲音正確的進級，譬如：

6 $\times$ 7——8

高音部...3—3——8

中音部...8—7——3

次中音部...5\3/5\8

低音部...1/1\1

現在再要看第三章內的例，要將那連續的五音統統免去。

注意：一個完全五度音不應該跟有別個五度音，就是像：

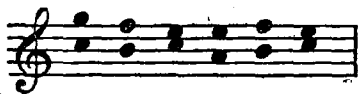


否則就要成了連續五度音，是很不悅耳的。大凡音樂耳朵不以爲完全五度音的進級是不好聽



這前面的例是並不難聽的；有名音樂家的著作裏面也可以尋出有這種樣式的，但是動作是不很慢的。

一個減五度音是可以跟在一個完全五度音後面的，像：



但是一個完全五度音決不可跟在減五度音的後面，除非是有適當的和聲在音調裏面，那末或者

可以斟酌用用。

重疊的八度音無論如何總不可以再跟一個同樣的八度音，像：



除非是同聲的曲調或者有別種特別的進級，那末或者也可以斟酌。音樂的規則亦禁止隱藏五度音和隱藏八度音；二個五度音和二個八度音有同樣進行的時候，那隱藏五度音和八度音就現出了；並且在這樣的五度音和八度音中間音程的空間裏面用音階裏的音符填滿起來，那末就可以顯出已前所說的隱藏五度或隱藏八

度了，像：



Hidden 5th  
隱藏五度  
Hidden Octavo  
隱藏八度



若然用相反進行或傾斜進行，那末上面攏總錯誤的進級可以避免了。

## 第 五 章

### 低 音 的 記 號

我們前面所講的完全是講到普通和弦，就是 3,5 和 8 的和法；到了要免去那連續的八度音的時候就引出一種新的音程，就是一個七度音，是低音上面的一個第七音；並不是音階的第七音，（這個第七音比低音的第八音是低下半級）是比音階的第八音低下完全一級的；這種七音就叫屬七音，因為，若然將這種七音引進到一個和弦裏面，那個和弦就成功一個屬七和弦了，並且使得聽這種和弦的人的耳朵是很盼望要聽到主和弦，因為聽起來覺得是不協和的。這種屬七和弦我們也稱他為基本七和弦，他的緣故在後面可以解說明白；亦可以叫增加七和弦，因為那種第七音可以加到無論什麼普通和弦上的。

將一個基本七和弦加到一個普通和弦上面的時候，我們就要寫一個 7 字在那和弦的低音上面或下面，就像：

## 第十八例甲

屬七和弦到F長調的主和弦

The Dom. 7th to Tonic of F major.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The bass line is simplified, showing only the root and the flat seventh. The top line shows the full chord with figured bass notation. The four measures are labeled as follows:

- Measure 1: \* 2nd Rule 7th.
- Measure 2: \* 3rd Rule 7th.
- Measure 3: \* 1st Rule 7th.
- Measure 4: \* 4th Rule 7th.

每一個低音是應當伴和在普通和弦上，所以在低音上是不必寫出什麼記號，除非在那和弦上有什麼增加或者有什麼改變，好像有一種音程必要加上一個高半音，低半音或還原音，像第十八例甲。因為C的基本七度音是B $\flat$ ，所以我們就加一個低半音的記號在那7字的前面。

在這下面的例內（調號是C），因為這低音的第五度音是一個低半音，所以我們就寫一個5字記號在這低音的上面，再用一個低半音記號寫在那5字前面，像：

## 第十八例乙 屬七和弦至A♭長調

The Dom. 7th to A♭ major.

Musical score for Example 18b, showing a dominant seventh chord progression in A-flat major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows four chords with fingerings: 7 3 5 8, 8 5 3, 8 3 5, and 5 3 7. The bass staff shows four chords with labels: b7, b5, b7, b5.

音樂家都明白高半音，低半音或還原音寫在一音符上面而沒有數目的記號是用在和弦的第三度音上的，像：

## 第十九例 屬七和弦至B♭長調

The Dom. 7th to B♭ major.

Musical score for Example 19, showing a dominant seventh chord progression in B-flat major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows four chords with fingerings: 7 3 5 8, 8 5 3, 7 3 5, and 5 3 7. The bass staff shows four chords with labels: 7, 5, 7, 5.

(注意這上面第十九例也是C字調號)，我們在上面的幾種例內看出這基本七度音是可以加在無論什麼和弦上的；若然加上那七度音之後，那末這種和弦就要成功一種屬和弦了，並且七度音有一種特能性，就是將那和聲向主和弦進行，這種向主和弦前進的效果是從同時聽見屬和弦的第三度音和第七度音所生出的。那第三度音向上面半步到那主和弦的第八度音，而那第七度音是向下半步到那主和弦的第三度音，像：

## 第二十例

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The first two measures show a Dominant chord (Dom.) resolving to a Tonic chord (Ton.). The second two measures show a Dominant chord (Dom.) resolving to a Tonic chord (Ton.). Arrows and numbers indicate voice leading: the third degree of the Dominant chord moves up a half step to the eighth degree of the Tonic chord, and the seventh degree of the Dominant chord moves down a half step to the third degree of the Tonic chord.

在這屬和弦到主和弦的進級裏面，每一個音程有他特別的進級，這種進級就叫做他的結果或者說解決。

基本七和弦，屬七和弦，或增加七和弦的結果如下：第三度音和第七度音都有很大的勢力可以影響到完全的進級，這屬七和弦可以當他是和聲中的主腦；他管理和指揮一切；這屬和弦的名稱所以用得也很得當；他可算為一條規則，下面就是屬七和弦的結果，像：

## 第二十一例

(甲)高音部進級 (乙)次中音部進級 (丙)中音部進級 (丁)高音部進級 (戊)次中音部進級 (己)

The musical score illustrates six systems of voice leading between a dominant (Dom.) and a tonic (Ton.) chord. Each system is labeled with a letter and a voice part:

- (甲) Sop. Prog.: Soprano part moves from 3 to 8.
- (乙) Tenor Prog.: Tenor part moves from 7 to 3.
- (丙) Alto Prog.: Alto part moves from 8 to 5.
- (丁) Sop. Prog.: Soprano part moves from 5 to 3.
- (戊) Tenor Prog.: Tenor part moves from 5 to 3.
- (己): A final system showing the bass line moving from 7 to 3 and the soprano line moving from 3 to 8.

注意：低音向上四步或向下五步(己)到主和弦；第三度音向上半步也到主和弦的第八度音(甲)，第七度音向下半步到那主和弦的第三度音(乙)，第八度音留在他的原位內，並且成功這主和弦的第五度音(丙)，和弦的第五度音

向下一步到主和弦的第八度音(丁), 但是有的時候也有向上到主和弦的第三度音上面(戊).

屬七和弦音程後面接續的和弦必定是主和弦的(己). 第一個解決的音符就是第三度音, 然後第七度音, 第八度音, 到末了第五度音.

這下面例內是陳列屬七和弦不同地位的解決.

### 第二十二例

這上面的例現在我們應該將每一個式樣變換到各種的音調.

注意: 我們要注意“C”記號在上面例內並不是說音調就是C, 因為裏

面一個 C 調都沒有；他們是已經從臨時記號改變到別的音調的屬七和弦，不過記號沒有動罷了。

## 第 六 章

因為基本七和弦的用法和他的解決是一件很要緊的事，所以現在我們要舉出一種已經在第二十一例內解說過的練習來。

現在我們是從 C 字的和弦起頭，就是像：

### 第二十三例

The musical notation for Example 23 consists of two staves (treble and bass clef) and a series of chord symbols and figured bass below. The chords are numbered 1 through 9. The key signature changes from C major (no sharps or flats) to F major (one flat) at measure 6.

Measure	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Chord Symbol	C	C	C	F7	F7	F7	F7	F7	F7
Figured Bass				7 3	7 3	7 3	7 3	7 3	7 3

10 11 12 13 14 15 16 17 18

En-harmonic

19 20 21 22 23 24 25 26 27

“E..-harmenic 互相掉換”

在那第一小節內的和弦不過是普通和弦，所以亦不希望前進到別的和弦上去；若是我們歡喜可以到 G 和弦，(像那第二小節內)，或者到無論什麼別個和弦，然後再回到 C，(像第三小節內)；耳朵是不覺得有什麼變動的。

若是我們加上一個第七度音 B $\flat$ ，(像第四節)；那末完全是另外一件事



那耳朵好像必要前進到一個主和弦 F，像第五節；這第三度音是決定向上進行半步，那第七度音向下。當時那第五度音和那第八度音前進到他們的方向。在這裏我們可以有一個終結，並且耳朵亦很覺得滿足；但是若然再向前進，就加上 E $\flat$ （七度音），因此將那第六節內的 F 和弦掉換到一個屬和弦；那末我們就前進到這主和弦 B $\flat$ ，像第七節，所以那繼續進行經過攏總低半音號的調，直到 G $\flat$  的調（就是六個低半音）；那末我們要用互相掉換的方法將那 G $\flat$  掉換到 F $\sharp$ ，然後經過攏總高半音的調，再回到原來的起點，就是到 C 調。我們也可以在第十五小節內將 G $\flat$  的和弦上基本七和弦來代替那互相掉換的法子；若然如此，那末必要引到 C $\flat$  主和弦上（七個低半音），每個新的主和弦上都加上七度音，那末經過攏總雙低半音號的調，末了要到 D $\flat\flat$ ，這是同 C 的聲音一樣的。

### 互相的掉換

在上面的例十五節裏，我們是已經講到 G $\flat$  調（聲音是和 F $\sharp$  同的），依這樣做那末就可以免掉前面所說的雙低半音，上面已經說起我們用互相掉換的

方法；但是在這特別的地位裏不是一定要依了前面所說的那樣掉換，因為在那地位之內也可以從  $D\flat$  掉到  $C\sharp$  或者從  $C\flat$  到  $B$  的。

寫出這轉變的曲調，將那曲調來演奏，並且不用那基本七和弦來幫助，比較他的效果倒底是怎麼樣。

這上面所說的例，不可算爲轉調裏面的一種功課。

講到練習的法則，我們要起頭試一種在高半音調內的練習，像那二十三例。譬如說是  $A$  調（三個高半音），增加一個高半音的  $7$  到每個新的主和弦上直到了  $C\flat$  調，那末加低半音的  $7$  直到有互相掉換，那末再加原來的  $7$  直到那原來起點的地方。

我們一定要寫這調號在起頭的地方，並且亦要記得那調號裏面的高半音記號；在每個新小節裏面都要有作用的，除非將他重新取消了。

## 第 七 章

### 四 部 和 聲

在第十六例裏我們已經顯明那四部音，大概就叫四部聲音；每部的聲音

了。是寫在一個另外的譜表內的，他的進級比較在兩部份譜表內的和聲法（即鋼琴譜的寫法）是格外明瞭並且還容易辨別。在第十六例內已經有一部份講到這個題目，是將那音階作為曲調的；我們亦已經知道在次中音部和中音部內要免去那連續第五度音和第八度音（十七例庚）；現在我們再將別個旋律來和一和，因此就可以知道如何能夠免去連續的第五和第八度音像：

## 第二十四例

The musical score for Example 24 consists of four staves: Soprano (Sop.), Alto, Tenor, and Bass. Above the Soprano staff, a numbered melodic line is written: 8 2 3—4 3 2 3—4 3—4 5 6 5 4 5 6 7—8. The Soprano staff contains a melody with notes and rests, corresponding to these numbers. The Alto, Tenor, and Bass staves provide harmonic accompaniment with notes and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes in the Soprano and Bass staves.

連續的五度和八度在 6- $\times$ -7-8 裏是免去了；在中音部內的 E $\flat$  向下到那屬和弦的第五音，而不留在他的位置裏以致變為第七音，還有那次中音部裏的第五音向上到第七音，所以中音部和次中音部是交換地位的；那規則就是說，同樣的音程不應該接連兩次顯現在同樣的部份裏，這是已經明白的了。在寫四部聲音的時候，這個規則同先前那一種避免連續的五度和八度的法則都是一樣好用的；但是我們注意考察這下面的第二十五例，就知道交換法則是不能免掉連續第五度；若然用密接和聲法寫在鋼琴譜內，那末這交換的法則對於人的耳朵是不發生什麼變動的。（見第二十五例A,B,C）。

## 第二十五例

The musical score for Example 25 consists of three variations, A, B, and C, presented in a piano style. The time signature is 3/2. The bass line is marked "Consect. 5ths in Tenor" and shows a sequence of chords: 6,  $\times$ , 7, 8. The treble line shows the following voicings and fingerings:

- Chord 6:** Treble clef, notes G $\flat$  (3), B $\flat$  (3), D $\flat$  (5), F $\flat$  (8).
- Chord  $\times$ :** Treble clef, notes G $\flat$  (3), B $\flat$  (3), D $\flat$  (5), F $\flat$  (8).
- Chord 7:** Treble clef, notes G $\flat$  (3), B $\flat$  (3), D $\flat$  (5), F $\flat$  (8).
- Chord 8:** Treble clef, notes G $\flat$  (3), B $\flat$  (3), D $\flat$  (5), F $\flat$  (8).

The variations differ in the specific voicings and fingerings used for these chords, illustrating the concept of voice exchange and the avoidance of consecutive fifths and octaves.

在例A，這中音部和次中音部是交換的；在例B，是不交換的，然而聲音在鋼琴上演奏起來是完全同樣的；在例C，這次中音部是寫低一個隔八度（就是他實在的聲音），但是我們還沒有說起分散和聲法，或者次中音部寫在低音部的記號裏面。若然將次中音部寫在高音部的記號裏面，那末顯現出來的小黑點就是指明次中音部了。

留意：這次中音部在現在的時候是比原來聲音寫高一個隔八度，依這樣的寫法直到第十九章，然後再掉換寫法。現在我們再將那第二章的第二調，第三調，第五和第六，寫成功四部和聲，在那6- $\times$ -7-8裏要用新的規則。

### 如何用屬七和弦同用在什麼地方

我們前面已經說過屬七和弦的重要，和他對於和聲上的影響；現在是要說明在四部和聲中如何用這屬七和弦同在什麼地方用他。和聲中三個基本低音，那一個上可以加上七度音？回答說：無論那一個上只要使那跟在後面的和弦是主和弦。因此就生出一條規則了。

低音從屬和弦進行到主和弦的時候，我們在屬和弦上可以用這七度音。

讓我們在二十四例上用這規則。

問：可否加一個七度音在這第一個  $B\flat$  的音符上？答：不可以，因為  $B\flat$  到  $F$  不可算為屬和弦。問：可否加一個七度音在這第二個  $F$  音上？答：可以的，因為  $F$  到  $B\flat$  是可以算為屬和弦的。（寫出一個 7 字的記號在低音  $F$  的上面）。問：可否加一個七度音在第三個  $B\flat$  上？答：可以的，因為  $B\flat$  是算為屬和弦的，那末我們可以進行，（寫一個 7 字記號在那低音上面）。七度音應該寫在四部音的那一部上？答：寫在他解決的部份內。七度音必須解決到主和弦的第三音上的（見二十一例乙），所以我們只要看在後面的主和弦，他的第三度音在什麼音部內尋出，那末就在同樣部份內寫一個第七。為什麼這後面例內的第七是寫在次中音部內呢？因為後面和弦的第三是在那裏。當增加第七音到無論什麼和弦裏，必須要廢去一個音程去預備給那第七的位置；這第五度音是應該廢去的，因為他要結果出一種不合理的重覆來，（在十一章內要說出這規則的例外），（見二十六例甲的第三節，那一個小點就是指明那廢去第五度音的地位。）

## 第二十六例甲

## 假關係

假關係是發生在一個聲音內所聽見的音程直接被別個聲音用半音階的音程來互相掉換的時候。(見第二十例甲,第二節)在中音部內的F後面緊接一個次中音部內的F,祇要用一個回原的記號就成功一個半音階的變換了.這假關係發見在旋律的2-3-4的動作上(二十六例甲),並且是可以避免,倘然

在用七度音的前面用一個五度音(二十六例乙)。

第二十六例乙

The musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures: the first measure has a whole note G4 with a '3' above it, and the second measure has a whole note B4 with a '4' above it. The second staff is also in treble clef with a key signature of one sharp, containing two measures: the first measure has a whole note G4, and the second measure has a whole note B4. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp, containing two measures: the first measure has a quarter note G4 and a quarter note B4, with a '5' below the G4 and a '7' below the B4; the second measure has a whole note G4. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing two measures: the first measure has a quarter note G3 and a quarter note B3, with a '5' below the G3 and a '7' below the B3; the second measure has a whole note G3.

注意：假關係是發見在攏總向上音階內，並且要依了二十六例乙來和的；若然在旋律的 3-4 上沒有 2 在前面，那末第五度音或者可以免去，就將這第七音寫在第五的位置裏面，像在第二十六例甲的第三節。

在第二十六甲的第二節和第五節內都有一個 7 字在那低音的音符上面；



那末爲什麼我們倒不用一個第七音在這和弦裏呢？回答說：因爲依了我們的規則，這第七音是要寫在高音部裏的，因爲他的解決（第三音）是在那裏；若然我們將這第七音寫在那裏，那末這第五音必須除去，因爲要預備一個位置給那第七音，若要照這樣做末，就要掉換我們的旋律，並且這音階就不成一個音階了；所以不能夠照這樣做的，那末可以問：可否寫這第七音在別個部份裏呢？回答說：不可以，現在不可以，因爲在這旋律裏的第五音是向上到主和弦的第三音上，就是像 5 次中音部  $^3$ （見二十一例戊）。這就是在高音部內的次中音部進級，若然我們用一個第七音在這地方，那末在這和弦裏面就要有兩個次中音部進級了，像： $\left( \begin{array}{c} 5 \text{次中音部} \\ 7 \text{次中音部} \end{array} \begin{array}{c} 3 \\ 3 \end{array} \right)$  結果就是要有重覆的第三了，這是不可用的。（到後面就有例外了）。

我們在第二十六例甲的第二和第五節內已經除去那第七，並且已經說明在 2-3-4 和 6- $\times$ 7-8 裏面的和聲組織法，現在對於向上的音階是沒有什麼說了。但是在旋律內有的 3-4 他的前面是沒有 2 字記號的，還有 7-8 他的前面是沒有 6- $\times$ 的，在這樣的地方第七是可以用的。

因為這第七音是被第一種和聲法用的，所以我們就叫他為第一規則的和法；所以，這屬七和弦的第三度音是在高音部裏的時候，就應該叫他為第一規則七和弦。（見第五章十八例甲）。

現在我們應該將在各種不同調的音階上用上面的兩條規則去除免那種假關係和連續的第五和第八度音。

前面許多的旋律已經用普通和弦和過了，現在要用第一規則七和弦，就是：在旋律的攏總 3-4 的節上（2-3-4 不在內），和攏總 7-8 的節上（6-~~7~~-7-8 不在內）。

將前面曲調的二，三，五，和六，用四部音的和法指出第一規則七和弦，並且在 6-~~7~~-7-8 小節內要用交換方法去免除連續的五度和八度音。

### 注意以下的規則

- 一，照第十例要在旋律上做記號。
- 二，照第二章寫低音部。
- 三，照第三章寫普通和弦。

四,用新方法去免除那連續的五度和八度音(照第七章).

五,尋出進行到主和弦的屬和弦,用7字記在上面.

六,在3-4和7-8上要用第一規則七和弦.

七,要免去假關係.

### 第 八 章

照實在情形講起來,那音階的第四度音,就是那音階屬和弦的基本七度音;因此我們就可以用屬和弦陪伴著這音階的第四度音去做他的低音,這第四度音在他的進級內是向下一級,(半步).這一種我們就叫

#### 和聲第二規則或第二種和法

這音階的第四音向下一級的時候,就可以用屬和弦來陪伴他,像:

第二十七例

甲

乙

乙

甲

在甲內，音階的第四位(F)是被次屬和弦陪伴的，像以前一樣；在乙內，是被屬和弦陪伴的。

照這樣做法，我們就有一個新效果發生出來，不是祇在同屬和弦和聲一同聽見的時候對於第四音程本身的關係，亦對於中音部和次中音部內的新進級有關係的。

將下面的一與四比較一下。

## 第二十八例

	(一)	(二)	(三)	(四)
②	②	②	②	①
3-4-3	3-4-3	5-4-3	3-4-3	
3 7 9	3 7 3	5 7 3	3 6 3	
8 3 8	8 5 8	3 5 8	8 5 8	
Good.	Bad.	Bad.	Good.	
5 8 5	5 8 5	8 3 8	7 3 5	
7	7	7	b7	

在一，這音階的第四位(F)是向下半級到(E)，並且是被屬和弦G陪伴的。若然要寫這和弦的時候，第三音應該要寫在中音部內，第八音要寫在次中音部內，像一，否則就是除去了第三音像在二，或者那結束和弦就要沒有他的第五音，像在三，在這二個情形之內總有一個和弦是不完全的；若然音階的第四音是向上進行，那末就不能夠被那屬和弦陪伴，因為他的進階對於這第七音的解決是要相反了。

注意：雖然我們引用這第二規則的原來目的是要多發生些變化，和開出一個廣大的地位來應用基本低音；然而還有一個更為重要的目的，就是引用第二規則的時候，可以應用屬和弦的機會，用了屬和弦就能夠使一個曲調的聲音有一種特別的情感；所以很容易使聽者注意，並且亦很容易入耳的，像：(第二十九例見下頁)

在甲的裏面向下第四音是被那屬和弦伴奏，那末這第二和聲規則就成立了；但是在乙，雖然這第四重覆向下，然而我們是用次屬和弦伴奏，因為在這個地方那第二規則是不須再用了。若然仍舊是要用屬和弦伴奏，那末非但



當這第四音重覆而再向下進行的時候，用兩種基本低音是很好的；先用次屬和弦，後用屬和弦。（見三十例甲）但是要留心不可先用屬和弦而後用次屬和弦；

否則那基本七和弦就要沒有結束了，然而照規則是一定要有一種結束的（見三十例乙）。凡係一個曲調起始的時候是不可以用基本七和弦的，（雖然說是沒有確實一定的規則去反對這種做法），然而我們要照這樣做法去做在和弦的頭上最好用一種普通和弦，在和弦後面的部份上用這七和弦。見三十例丙內的次中音部。

第三十例  
甲

乙 丙

The musical score consists of five staves. The first three staves are treble clef, and the last two are bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures, labeled 甲, 乙, and 丙. Above the first staff, fingering numbers are circled: 1, 2, 2, 1, 1. Below the first staff, the words 'Good.', 'Bad.', and 'Good.' are written. Below the second staff, the numbers 8, 5, 3, 8, 3, 5, 8, 5, 8 are written. Below the third staff, the numbers 5, 3, 8, 5, 7, 5, 7, 3, 5 are written. Below the fourth staff, the numbers 5, 7, 5, 7, 3, 5 are written. Below the fifth staff, the numbers 5, 7, 3, 5 are written.

7th cannot  
resolve.  
七度音不能結果

倘然要知道從應用第二規則所產生出來的變化，我們在和那音階第四度音的時候應該要用那兩種規則互相掉換，並且要特別注意在內部份發生的改變(所謂內部份者，就是四聲部中間之兩部份)。

我們應該知道祇用第一種規則的時候，不必有什麼定見去揀選那基本低音和想出什麼特別和聲法的，因為那時候我們所做的功夫祇是遵守規則罷了；但是現在的情形是完全不同了，因為這音階的第四度音向下可以用兩種低音伴奏，因此在練習的時候就要想法子揀選了；這是培養我們判別力的第一步。

現在應該在下面曲調的和聲法裏面練習我們的判別力。



## 練習第二規則的曲調

1.  $\text{G}^{\text{2}}$   $\text{A}^{\text{2}}$   $\text{B}^{\text{2}}$   $\text{C}^{\text{2}}$   $\text{D}^{\text{2}}$   $\text{E}^{\text{2}}$   $\text{F}^{\text{1}}$   $\text{G}^{\text{1}}$

2.  $\text{G}^{\text{2}}$   $\text{A}^{\text{2}}$   $\text{B}^{\text{2}}$   $\text{C}^{\text{2}}$   $\text{D}^{\text{2}}$   $\text{E}^{\text{2}}$   $\text{F}^{\text{1}}$   $\text{G}^{\text{1}}$

3. \*  $\boxed{1-2}$   $\text{G}^{\text{1}}$   $\text{A}^{\text{2}}$

4.  $\text{G}^{\text{2}}$   $\text{A}^{\text{2}}$   $\text{B}^{\text{2}}$   $\text{C}^{\text{2}}$   $\text{D}^{\text{2}}$   $\text{E}^{\text{2}}$   $\text{F}^{\text{1}}$   $\text{G}^{\text{1}}$

\*  $\boxed{1-2}$ 先用次屬和弦,後用屬和弦。(見三十例甲第二節)

注意①意思就是第一種和法(次屬和弦). ②意思就是第二種和法(屬和弦).

## 第 九 章

現在我們要知道應用了三個基本低音中的另外一個新的用法，怎樣可以使得和聲格外的豐富和精密，並且可以產生出一種極大的效果。我們是知道依照第一種規則，這音階的第八度音是用主和弦陪伴的。

### 和聲的第三規則或第三種和法

在重覆音階第八度音的時候，可以用次屬和弦代替主和弦陪伴的，像：  
(第三十一例見下頁)

在甲內 C 和弦重覆了五次，成功一種很簡單的音調；在乙和丙內將第一規則和第三規則互相掉用，因此將甲內的弊病避免而且修改好了。雖然這規則是對於音階第八度音重覆時用的，然而有時也可以用在第八度音不重覆的時候，像在丁和戊內；但是在丁內所產出的效果是很粗劣和不隨意的，所以在這樣的時候就不當用那規則。在戊內的結果是很好的。

注意：以前講到用了第二規則（二十八例）在中音部和次中音部生出的結果，對於第三規則也可以應用的；這第三規則是另外給我們一個機會去用一

## 第三十一例

甲 乙 丙 丁 戊

The musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a common time signature. It features a sequence of chords with fingerings indicated by numbers 1-5. Above the staff, there are labels '甲', '乙', '丙', '丁', and '戊' corresponding to different sections. Below the staff, there are markings '8', '8-7', '8', and '7' with horizontal lines connecting them. The second staff is a treble clef with a common time signature, showing a melodic line with various intervals and fingerings. The third staff is a treble clef with a common time signature, showing a melodic line with triplets and other rhythmic markings. The fourth staff is a bass clef with a common time signature, showing a bass line with various intervals and fingerings.

種有能力的第七音，若然照這樣做，那和聲的完全組織是格外穩固連貫，就是在內部份裏進行方面也格外順流和柔軟了。比較三十一例的甲，乙

和丙；要特別注意那第七度音用在什麼地方。若然仔細考察，我們就可以看出這七度音是用在次屬和弦之前的主和弦上，（見三十一例乙，第一節）。在第七度音用在主和弦的後半個音上的時候，就產出一個到次屬和弦的轉調；但是到末了，或者在同一小節內的第四拍，免去了這七度音，因此就可以產出一個從主和弦到屬和弦的音級。這下面的旋律是用第一，第二和第三規則和的。寫在那上面的一種加圓圈的記號是指明在這個地方用什麼規則。因為要我們明白那許多從新規則內應用基本七和弦所產生的各種結果，所以要用第一規則去和這同樣的旋律，試比較一下，像：（第三十二例見下頁）

在第一節內，這七度音為什麼用在中音部內呢？因為這七度音的解決是在那個部份內。為什麼用在第一個和弦的後半個部份內呢？因為這樣做法那和聲就可以同主和弦的普通和弦一同開始了。在第二節為什麼七度音是用在次中音部內呢？在第三節為什麼七度音是用在高音部內呢？在第五節為什麼用在中音部內呢？在第六節為什麼用在次中音部內呢？

這下面的旋律雖然寫明是練習第三規則，然而用來練習第一和第二規

## 第三十二例

(一) (二) (三) (四) (五) (六) (七) (八)

The musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains eight measures of music, each with a circled number above it: ①, ②, ③, ④, ⑤, ⑥, ⑦, ⑧. The notes are mostly quarter and eighth notes. The second staff is a treble clef with the same key signature and time signature, containing eight measures of music with various note values and rests. The third staff is a treble clef with the same key signature and time signature, containing eight measures of music with various note values and rests. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing eight measures of music with various note values and rests. The music is a harmonic exercise for the right hand, with the left hand providing a simple accompaniment.

則也可以有同樣利益的.加上一個第三規則的七度音.講到效果方面這是訓練我們判別力的第二步.

## 練習第三規則的曲調

1.  $\text{③} \text{①} \text{②} \text{③} \text{①} \text{②} \text{6} \times \text{7-8} \text{③} \text{①} \text{③} \text{①} \text{①}$

2.  $\text{③} \text{②} \text{6} \times \text{7} \text{①} \text{②}$

3.  $\text{③} \text{①} \text{①} \text{②} \text{①} \text{③} \text{①} \text{②} \text{①}$

4.  $\text{②} \text{③} \text{①} \text{①} \text{③} \text{①} \text{③} \text{①} \text{②} \text{①} \text{③} \text{②} \text{③}$

注意：①意思是第一和法(第一章)。

②意思是第二和法(第八章)。

③意思是第三和法(第九章)。

1-2意思是先用第一和法,然後用第二和法(掉換用)。

1-1意思是重覆第一和法。

3-1意思是重覆第三和法。

這上面祇講到各種和法的規則,並不是講到七和弦。

## 第 十 章

現在我們要說明和聲的第四規則或第四種法。

音階的第五度音是可以被屬和弦陪伴的。

以前這第五度音祇是被主和弦陪伴的;但是從這第四和法(不久就要指點出來的)我們可以用兩個低音來陪伴那音程,因此可以引進一個更大的變化到這和聲法裏了;這樣做法大概是在音階的第五度音時常重覆的時候或者音符延長聲音的時候,像:

## 第三十三例

(一) (二) (三) (四) (五) (六) (七) (八)

The musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third staves are also in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/4. The score is divided into eight measures. The first staff has circled numbers 4, 3, 3, 4, 4, 4, 3, 3 above it. The second staff has circled numbers 4, 4, 4, 3, 3 above it. The third staff has circled numbers 4, 4, 4, 3, 3 above it. The fourth staff has circled numbers 4, 4, 4, 3, 3 above it. The music includes eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

在第一節，這五度音是重覆四次，我們就在這第二度 D 音上面用這第四



和法，然後聲音不致於簡單；若然在這個地方單單用第一和法，那末就要有一種簡單的結果了。在這裏有一個很大的相同點發生在第三和法(三十一例)和那第四和法之間。若然將第一節(三十三例)和那第三節(三十一例)來比較一下，我們就可以看出來；在這情形裏面，這第八度音重覆五次，用第三種和法那末聲音之中不致發生出簡單的結果了。像上面例內的第一節。

在第二節(是節內末了的一拍)我們用這普通和弦代替那第三和法七和弦，從主和弦到屬和弦產生出一個簡單的進級；在第三節(節內的第二拍)我們用第三和法七和弦，從主和弦到次屬和弦產生出一個轉調。

在第五節是用第四和法，雖然這第五度音是不重覆，但是我們要注意就是在這節內也可以避免四次重的主和弦。

注意：這個地方我們是用普通的屬和弦，因為一個屬七和弦不能解決他，像二十一例；同時要注意我們已輕免去屬和弦的五度音，並且加倍了他的八度音，因為要在這中音部和次中音部內得到一個流利的進級。

在第六節，我們揀選轉調的方法來代替進級，所以就在屬和弦上引用一

個七度音.在第七節,我們用進級的方法,所以就能免去那七度音.

現在我們應該格外留意考察這下面的例,因為在這裏面那四種和法者聯絡起來的;在音符上面所用圈的字碼記號是指出所用的那一條規則,因此我們就很容易看出每條規則如何用法和用在什麼地方.

## 第三十四例

The musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The second and third staves are also treble clefs with the same key signature and time signature. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The notes are accompanied by figured bass numbers. Above the staves, circled numbers indicate the application of specific harmonic rules: (1-4), (1-2), (1-3), (1), (2), (4), (1-4), (1), (3), and (1).

注意：在第二，第四，第十和十一節上，七度音是用在向下五度音和二度音上；但是現在我們把他們調理的法子暫時擱一擱，祇講起調理重覆第五度音的法子。

在第一，第九和第十節，E<sub>b</sub>（是第五度音）是一個長拍子的音符，我們用第一，和第四和法互相掉換；然後就可以避免那簡單的聲音，並且可以生出不同樣的式子來了。

注意：當時若然用第四或第三和法，這七度音就要落在中音部裏了。留意這內部份的進級；對於這種排列法我們自己也要留意，特別在第八和第七節；留意被同樣的音程的進級所產生出的不同樣結果，在第六節用第一和法，在第七節用第二和法；我們情願用那一個呢？我們能夠得到很大的利益，倘然我們將那第三十四例和一和，先用第一和法，然後用第二，第三和第四和法；根據這種方法去調理那新的第四和法的旋律。

講到這個題目已經足夠指示我們如何揀選；我們祇要增加一句話就是說，在和旋律的時候每個音程應該要格外留意去看可否用兩個低音；倘然可

以的，就用其中那一個方有極大的效力呢？這下面的例可以足夠指出揀選低音的推究。

第三十五例



在這旋律內我們怎麼樣去伴和這音階的第四度音？回答說，第一節內的 F 用第二和法，因為在第二節內的 F 是向上的，並且必須要用第一和法陪伴。我們用第一和法來陪伴第一個 F，然後我們應該就除去從屬和弦和法所產生的各種不同的地方。

是否可以用第一和法陪伴這向下第四度音？

## 第三十五例甲



回答說不可以,因為這樣是要生出一種連續的八度音了,像:

## 第三十五例乙

Consec 8ths 連續八度

所以祇可以用第二和法。

## 練習第四種和法的旋律

The image shows four staves of musical notation. The first staff is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody with circled numbers 3, 4, 1, 3, and a boxed number 3.1. The second staff is in 4/4 time with a key signature of one flat. It contains a melody with boxed numbers 4 and 2, and circled numbers 1, 4, 1, 3, and 3. The third staff is in 6/4 time with a key signature of one flat. It contains a melody with circled numbers 4, 1, 1, 3, 4, 1, 4, 2, and 3. The fourth staff is in common time with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melody with circled numbers 4, 1, 4, 2, and 1.

④意思就是用第四種和法，不是第四和法的七和弦。

我們因考察就可以知道雖然我們將用在音階重覆第五度音上的七度音稱爲第四和法七和弦，其實就是第三和法七和弦的另外一種，因爲這屬和弦的第八度音在這裏是高音部的音，並不是第五度音。

在第五章內我們陳列屬七和弦的四個位置，（見第十八例甲）。在第七章內我們用的是第一和法七和弦；在第八章內是第二和法七和弦；在第九和第十章內是第三和法七和弦。

現在我們要注意那第七章內的二十六例，在第二和第五節內有一種用圈的 7 字記號寫在屬和弦上面的，現在還沒有用過；這一種就是第四和法七和弦，照這種記號說明就可以引用在音階第二級和第五級的向上進行或向下進行上，因爲這屬七和弦的第五度音他的結果是兩方面都可以的（見第二十一例丁和戊）。但是照那例的注解上說明第四和法七和弦是煩難的，因爲他無論在那一方面總是要產生出重覆；若然這五度音向上（像在戊內），他的結果是重覆第三，這是應該免去的；若然第五度音向下（像在丁內），他的結果就成功重覆八度音或者成功同樣聲音，就是高音部和中音部成功這主和弦的第八度音

(兩部都唱同樣的聲音),雖然沒有什麼不好,但是中音部性質的和聲是失去了,並且跟在後面的主和弦也減去了第五度音。

這下面的例指明第四和法七和弦的向上和向下的不同解決。

這是指明第四和法七和弦廢去了他的第八度音,他的結果是產生出不能避免的重覆第三度音。



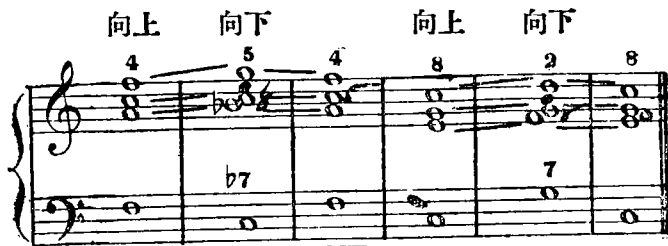
這是指明同樣的和弦廢去了他的第三度音；將這幾個例奏演一下，我們就可以知道他們沒有一個能够使我們耳朵滿足的，但是有些有名的音樂家還是常常用這法子的。倘然用的時候很留心，我們也可以用重覆第三度音的。雖然這樣說，但是我們除了練習以外實在不應該用這個法子，除非讀過了名人的作品並且看出他們怎樣用這種法子。

在音階向下的句子內，屬七和弦的第三度音是不可以免去的，因為，若然免去之後中音部的前面一個和弦內就要發生出連續八度音了。像：



注意：在第一節， $F$ （在中音部的第八度音）應當要跳到  $C$ ，就是在第二節的八度音，他的中音部和低音部中間發生出連續八度音；所以這種進級在第十章

第三十四例內的第二,第四,第十和十一節內所指明的是格外好了。  
下面句子內所避免的屬七和弦三度音是好的。



這一種進級若然用在和聲轉位的時候是特別好的，因為用在低音部上的三度音發生出很有光彩的結果來。

在第十章的三十四例指明用第四規則七和弦向下進行的三個方法。在第二節的第三拍上一個第四規則七和弦用在  $E\flat$  上(向下五度音)。 $C$  (中音部和弦內的第三度音) 向上到  $D$  (第八度音); 但是因為高音部有同樣的第八度音音符, 所以中音部祇得使那音符的結果完全, 然後立刻跳到第五度音; 這樣做法是

好的，因為用了這種方法就可以免去同樣的聲音，並且將第五度音去供給主和弦了。

在第四節的第三拍上第四規則七和弦是用在  $B\flat$  (音階的向下第二度音)  $G$  (中音部內和弦的第三度音) 不向上到第八度音像第二十一例甲而向下到  $G\flat$  (第五節)，因此就成功在第三規則七和弦內的七度音；所以這種七和弦可以算為一個規則，在那裏有一個屬和弦是被別一個屬和弦繼續的；那末這一個屬和弦的第三度音不必向上進行了，但是可以向下，並且可以成功跟在後面屬和弦的七度音。

在第十節的第三拍上屬七和弦的第五度音 ( $E\flat$ ) 從新向下了，這時候的  $C$  (中音部內的第三度音) 向下到主和弦的第五度音，但是照規則不是怎樣的；因為這樣做法那第五度音的結果貼準是第八度音的聲音，並且在八度音的後面耳朵的感覺必須再要得到一個第三度音的結果方才可以算為滿足。

在十一節的第三拍上  $B\flat$  (音階上的向下第二度音) 是在高音部內； $G$  (第三度音) 是在中音部內；在他的解決發生之前他像在第十節內就是，第三度音墜到他

自己屬和弦的第八度音上；所以在發生解決的時候，和弦上就沒有第三度音了；這種法子是真的，因為可以阻止同音，並且不用那第三度音也不覺得的。

我們應該知道在以前所說起的七和弦內，那第五度音是被第三和第七度音的解決逼出的；在這情形之下，第三度音是被第五和第七度音逼出的；那第七度音也可以被第三和第五度音逼出的。

## 第 十 一 章

### 四 部 和 聲 的 性 質

在應用和聲第一規則的時候，對於後來的種種問題可以不必過慮；但是現在到了按步研究結果和效驗的時候，對於旋律不得不加意觀察而辨別力和一種思前顧後的習慣是不能缺的。總而言之，應該準確和依照規則，從這條門徑一定可以得到一種非常的效果。

### 和聲進級內四部旋律特別性質的解釋

若然我們要澈底明白，第一要知道基本七和弦的重要和對於和聲的關係。這非但能使大體有生氣，並且和弦的每個音程各有特別的進級（第五章第

二十一例) 就能對於旋律發生一種特別的性質, 像:

## 第三十六例

甲                      乙                      丙                      丁

Soprano.                      Alto.                      Tenor.                      Bass.

高音部的進級是從其餘的產生出來, 並且和其餘的不同, 因為屬七和弦的兩個音程直接連到跟在後面的主和弦上; 像向上第三度音是一個半音, 向下第五度音是一個全音。(見三十六例甲)。中音部的進級也是和其餘不同, 因為他的音程是不動的, 並且在後面主和弦的和弦上變成第五度音(見三十六例乙)。次中音部的進級也是不同, 因為兩個音程直接連到主和弦的和弦第三度音。(見三十六例丙)。低音部的進級也是不同, 因為音程是向上一個四度音或向下一個五度音, 換句話說就是直接從屬和弦到主和弦上。(見三十六例丁)。

我們應該知道這是最要緊的一點，因為這個能够使我們了解以前種種規則的性質和他們所以成爲規則的原理。我們早已知道規則應用在和聲時的好處，但是他們效力的廣大非留心讀同練習，是不能看出來的。

若然要和一個旋律用第一規則，那末那四部音是仍舊保守他們的特別性質。(見第七章二十六例)那第七度音是常在次中音部的，因此就得到一個證據就是說，若然祇用第一規則去和那旋律，一種簡單聲音是一個免不了的結果。但是最用了旁的規則，那就能產出四音相變換的特性了。這種特性可以看得很清楚，若是我們特別注意那屬七和弦所在的地方。在第八章第二十八例一內，那次中音的性質(向下第七度音到主和弦的第三度音)是在高音部。向上第三度音到第八度音(高音部性)是在中音部。不換地位的第八度音(中音部性)在次中音部。低音部是仍舊保守他自己的性質。上面音部的變換自從第二規則發生的。下面有一張表說明那四條規則所生出的變換。若然用：

第一規則，那末第七度音在次中音部內；

第三度音在低音部內；

第八度音在中音部內；

第二規則，那末第七度音在高音部內；

第三度音在中音部內；

第八度音在次中音部內；

第三規則，那末第七度音在中音部內；

第三度音在次中音部內；

第八度音在高音部內；

第四規則，那末第七度音在中音部內；

第三度音在次中音部內；

第八度音在高音部內。

到這地方我們知道了若是沒有基本七度音的輔助，在和聲學一方面竟是毫無門徑可尋了；若是沒有和聲四種規則的輔助，種種的變換也是不可能了；所以要知道，若是在那三個原有基本低音上沒有一些增加，和在旋律的聲音上沒有一些改變，（祇不過留心規則），那末就非但不能夠生出和聲的新聯合

並且在中音部和次中音部內也沒有新的進級了。這中音部和次中音部的新進級在和聲轉位的時候也要引用到低音部內的。

## 第十二章

### 應用四項規則

現在要從那第三規則起。假定現在要去和這下列的一例。

#### 第三十七例

(一)                      (二)                      (三)                      (四)                      (五)                      (六)                      (七)

8 8 2      8 8 2      8 8 5      8 8—1      8 8 7      8 8 6      8 8 6

在(一),這是第八度音,照第一規則講起來他的基本低音是主和弦;但是在這裏是重覆的,所以也可以用次屬和弦去陪伴,這是相當的麼?雖然那第八度音是重覆了,是否一定要用次屬和弦去陪伴?若是要的,是否能夠不影響那和聲的純粹?怎樣方能知道?這種都是要緊的問題,留心考察旋律的進



級；觀察那直接跟隨第八度音的音程（被他的本來低音陪伴的時候）究竟產生出連續的第五還是第八度音；若是如此，就祇能用第一規則。

在(一)，第八度音是重覆的，並且是用第三規則；但是那音程的後面是緊接着 E，(音階上的第二度音需要一個屬和弦的低音)，所以用第三規則是不對的，因為如此便要生出連續的第五和第八度音，所以在(二)，祇可用第一規則。在(三)，第八度音是重覆的，並且是用第三規則；因為直接跟隨的音是 A（音階上的第五度音），並且那音程需要一個主和弦，連續的第五和第八度音是他的結果；所以祇可用第一規則，像在(四)，(五)，(六)，(七) 三段我們應該自己觀察並且研究那第三規則用在這裏是否合度。

### 第四規則

第三十八例 (一)

(二)

(三)

6 6 4 6      6 6 4<sup>(2)</sup>—3      6 6 6 6      5 6 6 5 6 6

Bad      Good.

在(一),音階的第五度是重覆的,因為直接相隨音程的關係,用屬和弦相伴是不宜的;像 G (音階的第四度音) 向上而被次屬和弦相伴,以致連續第五和第八度音就發生了.在(二),情形是大不同,在這裏音階的第四度是向下,所以可以用第二規則;在音階的第五度上可以用第四規則.在(三),和聲雖然像在(一)內一樣,然而不是正確的;因為他的前進動作是相反的.若然我們對於上面所說的能够留心,那末就可以免掉許多著曲者所犯的弊病,並且也可以得到許多實用的學識.規則:一,寫低音;二,寫普通和弦;三,避免連續的第五和第八度音;四,尋出在主和弦前面的屬和弦,再在他們上面寫上個 7 字;五,應用第一規則七和弦;六,應用第二規則七和弦;七,應用第三規則七和弦;八,應用第四規則七和弦.

### 注 意

到這地方我們已經知道和聲的四種規則,並且知道如何應用基本第七度音的和弦在他的四部內,所以我們可以用自己的辨別力去決定究竟要用什麼規則.因為以前我們祇依照那一定不易的規則而自己並沒有什麼裁斷,

遇着機會就用七和弦，不管他入耳不入耳。但是從今以後，要用七和弦的時候應該用耳朵聽一聽；若是不很好聽，就用普通和弦。

### 溫習

現在我們必要從第四章溫到第十二章。在這次溫習的時候，我們應該將那許多的例照前重和一次，並且要留心寫出每個聲音的音程數目；然後再覆看一遍那行數目，看他裏面可有連續的第五和第八度音（5—5同8—8）。應該留心溫習在第二章內第五和第六兩曲的 6— $\times$ —7—8。第一，用第四章內避免連續的第一規則，然後用第七章的第二規則；若然我們留心寫出一切聲音的數目來，就要在一個例內看見那連續的第八度音發生在 6— $\times$ —7 結果後的次中音部內，像：6 $\times$ 7—8—2，次中音部 8—8；在另一例內我們要看見同樣的東西在中音部內，像：6 $\times$ 7—8—6，中音部 8—8；但是從試驗一方面我們就能知道，若然一條規則發生出這種第八度音，那末另一條規則就一定避免他的。

本章的第三十七例是指出那別的規則有缺點的地方，所以這溫習是非

常要緊的。

尋出每條規則有缺點的地方；逢着這種地方就必要用別的規則了。

### 第十三章

#### 長和弦與短和弦

那和弦的第三度音有長和弦同短和弦的區別，這區別是根據半音級（或半步）的多少。凡在第三度音以內有五個半音級（或半步）的，就叫長和弦；（見三十九例甲）祇有四個的，就叫短和弦（見三十九例乙）。

第三十九例  
(甲)

(乙)

MAJOR CHORD.                      MINOR CHORD.

Major Chord.  
長和弦

Minor chord.  
短和弦

若然和弦沒有特別的記號或者不註明，那末一定是長和弦。若然我們要從長和弦改到短和弦，祇要改低那第三度音一個半音級（或半步）。C 是的和弦

什麼？就是 C, E, 和 G. C 的短和弦是什麼？就是 C, E $\flat$ , 和 G. D 的和弦是什麼？就是 D, E $\sharp$ , 和 A. D 的短和弦是什麼？就是 D, F, 和 A. 若要使我們的耳朵能夠分別出不同來，就應該輪流演奏那長和弦同短和弦。

### 關係長調同關係短調

每一個長調同一個短調有一種直接的關係，這短調就是那長調的關係短調；比較那長調的調音低四個半音級（或四個半步），並且同那長調有同樣數目的高半音或低半音記號，C 的關係短調是什麼？是 A 短調。在短調內是否有高半音或低半音的記號？沒有。爲麼什？因爲 C 的長調內沒有這種記號的。F 的關係短調是什麼？是 D 短調。D 短調有什麼記號？同 F 調一樣，就是一個低半音。

長調都是相像的；調和短音階的半音級（或半步）的地位也是相像的。所以觀察一個長調內或同一個短調內的三聯音，就可以尋見完全的三聯音了。

全音階的三聯音是從全音階而得到的，他的組織是一個第三和一個第五度音，像：

## 第四十例 甲乙

(甲)C長調

(乙)A短調



羅馬號目(I到VII)是指示音階的級數,這級數就是那和弦的根基音。

若然那根基音同三度音或者同五度音的音程不同;那三和弦的名稱同聲音就也不同了。我們若要推出三和弦的種類,一定要根據那根基音同和弦上每個音符的關係。

在根基音同三度音或者三度音同五度音中間,那三和弦是沒有增三或減三度音的,因為在全音階內同時沒有兩個級數是增三或減三度的。

全音階所成功的三和弦各部如下:

根基音同長三度音同全五度音;

根基音同短三度音同全五度音;

根基音同長三度音同增五度音;

根基音同短三度音同減五度音；

註一；三和弦的名稱是從第五度音的名稱而來的；若然遇着全五度音，那末就根據第三度音的名稱。

註二；長三，短三，增三，同減三和弦都是全音階的三和弦。在上面例內那十四個三和弦內的每一個同四種內的一種是有關係的。

註三；有全五度音的三和弦叫普通和弦（見第二章的十三和十四例）。

每個長音階和短音階的三和弦同上面所舉出的許多是相同的；應該把他們寫在各種音調內，並且要牢記，像：

每個長音階的 I, IV, 和 V 是長三和弦；

每個長音階的 VI, II, 和 III 是短三和弦；

每個長音階的 VII 是減三和弦；

每個短音階的 I 和 IV 是短三和弦；

每個短音階的 V 和 VI 是長三和弦；

每個短音階的 II 和 VII 是減三和弦；

每個短音階的III是增三和弦。

上面所講起是一件很要緊的事；在我們進一步研究之前，應該早已完全明瞭。我們常有一種忽略短音調的弊病；所以現在這裏格外要習練短音調的三和弦。

這個說法的目的就是要使我們漸漸覺得簡單和聲進級的能力（曲調中最主要的部份），並且幫助我們在原來的曲調上加添和弦。若然對於上面所說的能够記得，那末各種音調的和音弦一看就能想出來了；然後再研究下去也就能夠得到非常的進步。

第四十例丙  
(丙)

The musical score for Example 40C consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a grand staff bracket, and the lower staff is a bass clef. The music is divided into eight measures, each containing a triad. The chords are labeled with Roman numerals: I, VI, IV, II, VII, V, III, I, VI, IV, II, VII, V, III, I. The chords are played in a sequence, with some chords having a fermata above them. The bass line consists of simple chords and single notes.



## 注 意

(一)每個旋律的音符成功三個和弦的一部份,就用他下面的號數註明.

(二)我們不應該以為每個指出的和弦在和旋律的時候是相等的.

下面的例是舉出長短音調範圍內按次序的進級. 從 C 長調同他的關係短調起,經過要用低半音的調,逐漸增加直到 E $\flat$  短調 (六個低半音), 然後那和弦互相掉換到 D $\sharp$  短調 (六個低半音); 從此以後就用高半音了 (逐漸減少), 到末了那進級回轉到原來的音調, 像:

## 第四十一例

“Enh. 掉換”

看了這例以後，我們就可以從頭至尾看出一個很美麗而也很有次序的經過；並且還可以看出那雙聲的音程，就是那弧線所指明的（其中兩個音是不變的）。那同樣的雙聲也發生在關係短調同後面相隨的和弦之間；這個完全進級成功一串的和聲，同以前種種的例是不同的。

若然把他在鋼琴上試一試，那末就能够有一種在上面可以生出變化的基礎，這種變化是研究格外大的練習資料。下面的例雖然數目不多並且是簡單的普通和弦，然而我們已經可以看出他結果的變化了。對於和弦進級的變化是沒有特別規則的，所以甯可讓我們用自己的評判力去選擇。

#### 第四十二例

The musical score for Example 42 is presented in two systems. The upper system contains a single melodic line in treble clef with a common time signature (C). It is divided into three numbered phrases: 1. (measures 1-4), 2. (measures 5-8), and 3. (measures 9-12). The lower system contains two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The bass clef staff begins with a C-clef and a common time signature. The accompaniment features chords and moving lines in both hands, with some notes beamed together. The overall style is that of a piano exercise or study.

第 十 四 章

**旋律與和聲的起原：**

**全音階的起原：**

**基本低音的起原：**

**轉調的起原：**

一條弦線震動的時候，我們以為祇聽見一個聲音；但是略為注意，就可以覺得那個主音之外另有一種很薄弱的聲音相伴着。這種就是和聲。凡發聲體（像鐘）所發生的主音同和聲是在同時的；但是風樂器（像號角和號筒）是分開的；總之，所生出的主，和，兩音同弦上所生出的是一樣的。所以一條弦線或一個管子，最低的音是 C，要生出下面的和聲：

第四十三例  
(甲)

(乙)

The musical notation shows a sequence of notes on a staff, with fractions written above them and generator labels below. The notes are connected by lines to a central point labeled 'Generator'.

Fraction	Generator Label
1	Generator
$\frac{1}{2}$	Generator
$\frac{1}{3}$	Generator
$\frac{1}{4}$	Generator
$\frac{1}{5}$	Generator
$\frac{1}{6}$	Generator
$\frac{1}{7}$	Generator
$\frac{1}{8}$	Generator
$\frac{1}{9}$	Generator
$\frac{1}{10}$	Generator
$\frac{1}{11}$	Generator
$\frac{1}{12}$	Generator
$\frac{1}{13}$	Generator
$\frac{1}{14}$	Generator
$\frac{1}{15}$	Generator
$\frac{1}{16}$	Generator
$\frac{1}{17}$	Generator
$\frac{1}{18}$	Generator
$\frac{1}{19}$	Generator
$\frac{1}{20}$	Generator

Below the staff, the numbers 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 are listed, corresponding to the fractions above. The label 'Generator 基音' is placed at the bottom right.

上面例內所舉的聲音是照了他們從號角的管內或弦線的震動所發生的次序而寫的。我們看了這例(從一到十)就可以看見普通和弦, 基本七和弦, 轉調, 旋律, 同和聲。那最低音就是其餘音的基本; 除他之外, 旁的是叫和聲, 這許多和聲是主音或基音的部份。在基音上的第一個音符是 C 的高八度, 或者可以說是完全管子的一半; 因為那半管所發生的最低音是 C 的高八度。若然有一個管子的長短是像那生出基音的管子三分之一, 那末就生出 G 來了。按此可以推算其餘的。譬如說, 把一條弦線扣在兩個音橋上, 使他所發的音貼準同管子內所發的 C 一樣; 若是再放一個音橋在兩個的正當中, 那末每一半

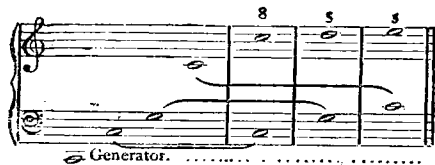
所發的音是高八度；若是把那條弦線一分爲三，那末所發的音是G了。

看那上面例內和聲的音階，我們要注意他們的產生是從一個繼續相減的距離，一直進行到一個完全音階（見八，九，十），在第十度以前的音是很準確而並且很入耳的。

注意：我們以後要講起從十一到二十。

讓我們把末了的三個音（八，九，十）來和一和。我們怎樣進行？把起初的三個音當作低音，像：

#### 第四十四例



在四十四例內已經尋着基本低音，所以現在要把和弦加起來，像：

## 第四十五例

N.B. \*

8 5 3

NB. 注意  
1st POS 第一住  
2nd POS 第二住  
3rd POS 第三住

Generator

1st Pos. 2nd Pos. 3rd Pos.

四十五例和弦上的\*記號是說明那C和弦要到E(第三度)發見之後方算完全;和弦的第三度到了頂上的時候,我們就叫那和弦在第一位;第五度到了頂上的時候,就叫在第二位;第八度到了頂上的時候,就叫在第三位。

我們現在再看那四十三例:在C的和聲當中第七個音是B低半音;這是基本七和弦,並不是C音階的第七音;比八度音低一個全音。若然在C的和弦上加上一個七,就變成了屬七和弦(見第五章);若然把七度音加在C和弦上(像四十六例一),那末和弦就解決到F(像二)。

## 第四十六例



我們已經知道那其次的一個低音是 F，把 F 作為一個新基音，像以前的 C 主和弦一樣處理；再把那新基音當作一個小些的管子，他的和聲給我們另外一個三聲的音階，就是 F, G, A. 若然在末了的 F 和弦上從新加上那基本七和弦，我們就得到一個新基音，B 低半音；他的三聲的音階是 B $\flat$ , C, D. 再加上一個第七，那末就可以繼續貫串一切的音調了。像：

## 第四十七例

從上例我們明白那音階不能超過三個聲音，因為他們祇要用兩個基本低音；現在所用的次屬和弦是基音或是他自己音階的主和弦。

### 第十五章 進級同轉調

#### 第四十八例

(甲)                      (乙)                      (丙)

凡和聲從一個三聲的音階到另外一個，而不用基本七和弦相助的就叫進級，(見四十八例甲)；若是用基本七和弦相助的就叫進級同轉調，(見四十八例乙)；若是從一個調直接進行到另外一個調，而用基本七和弦相助的就叫轉調，(見四十八例丙)。這幾個題目在後面再要提出，所以現在我們祇要應用以前研究全音階時所提起過的。



## 第四十九例

( )

(二)

(三)



在(一)內起初的三個聲音 C, D 和 E, 是 C 調; 這種和聲進級到第三個音 E. 若然應用 C 和弦上的基本七和弦 (B $\flat$ ), 就轉調到 F. (第一規則七和弦在二).

到了第六個音 A 的時候, 我們的耳朵對於和聲一方面並沒有自然的傾向要回到本來的調上, 因為那調是已經轉出到別調了; 若然我們一定要回到那裏也是可以的, 祇要用同樣的法子, 就是轉調; 我們因為被了 C (屬和弦) 轉到 F, 所以被 G (C 屬和弦, 第一規則七和弦在三) 轉回到 C. 在這情形內, 我們可以看出那在這音階內的第七音符並不是 B $\flat$ , (不像四十七例內所說的); 他是 B 原來音, 因為所用 G 屬和弦的第三度音要用長調, 並且向上一個半音 (或半步) 到他的主和弦 C (見第五章, 二十一例甲). 現在我們也可以看出為什麼全音階要用那

半音(或半步)寫在第三和第四,同第七和第八度音之間.所以我們完畢了八個聲音的音階,起始和結末是同樣的調;但是在第四十八例內情形就不同,我們到了第六個音 A 之後,就從那起始的調進行而不能再回到那起始的調.現在我們可以明白爲什麼在第六個音上要停止轉調,也可以尋出在音階的第六和第七度音中間發生連續第五和第八度音的緣故.照了那四十七例的次序,連續的音是決不發現的.

現在暫時停止討論這轉調的題目,讓我們看,

### 轉位低音的論文

若然我們對於上面的許多例肯用心誦讀並且能够澈底的了解,我們就知道那和聲是從發音體產生的(見四十三例);這種和聲我們叫他是基本的,因爲他是攏總音樂曲調的根基,他的低音是叫基本低音,同轉位低音是相反的.

我們要留心那低音音程和其餘和聲音程進級的比較特性;低音的進級是用第四和第五度,其餘的進級是用第二和第三度.所說的應該牢記.現在

把第十一章內所提起的四部音特性再溫一下。若是祇用基本低音，在低音部及別的音部上都發生同音。用了和聲的四條規則而不加基本低音在裏面，那末就發生一個很重要的改變；這改變非但對於和聲大體有關係，並且對於每個音部內的旋律都有關係的。雖然這許多規則對於基本低音的進級有直接的影響，然而所產生的是普通和弦同基本七和弦；凡能生出的（講到基本和聲）都生出了，我們現在的目的是要指出在低音部和別的音部進級的不同性質（這種不同性質可以刪去的）；怎樣低音可以同和聲相合，以致可以失去他的個性而免掉同聲；和上面不同的新和聲就生出了，並不改變他的基本進級。

用四條規則的時候，那基本七和弦有時發現在高音部內，有時在中音部內，有時在次中音部內，但是不會在低音部內的；倘然我們能够記得以上所說起的，那末就可以尋出低音部在他的進級內怎樣可以同和聲內別種音部的性質同化。

## 第十六章

## 第一轉位

現在我們假定用和聲第三規則轉 C 調到 F，像：

第五十例

(一)            (二)            (三)

The musical notation consists of two staves. The top staff is labeled "Inverted Bass" and the bottom staff is labeled "Fundamtl' Bass". The music is divided into three measures, labeled (一), (二), and (三). The first measure shows a C major triad in the inverted bass and a C major triad in the fundamental bass. The second measure shows a C major triad in the inverted bass and a C major triad in the fundamental bass. The third measure shows a C major triad in the inverted bass and a C major triad in the fundamental bass. The notation includes figured bass notation below the bottom staff.

inverted Bass  
轉位 低音  
Fundamtl' Bass  
基本 低音

在(一),是一個用基本低音的轉調,低音(從主和弦進行到屬和弦)同和聲內別的音程沒有同點的。若然我們用那在(二)內屬和弦的 E(第三度),再將那音程轉到低音音符,那末就要有同點了,因為那低音 E(就是和弦的第三度)必須向上一級(見第五章的二十一例甲)到 F 主和弦。因此就成功一個在進級內和別的音部

同化而不改變基本和聲性質的新音符了，並且也生出一個新而重要的結果。這所選的低音音符是叫轉位低音；因為那轉位低音占和聲中的第四部或最低的一部，所以那基本低音必須摘去了，（在這地方那基本低音是不算四部音內的一部份）。黑點所指明的就是不應該留在和弦上的基本低音。

和弦的第三度是直接和基本低音上面的第一個音程；若然這音符用在轉位低音上，就叫基本七和弦的第一轉位。在(三)，我們將G屬和弦的D轉到G長調，然後將F屬和弦的C(第三節)轉到F，在(第四節)。在(第五節)將D屬和弦的A轉到D短調，在(第六節)。在(第七節)我們從新要回到起初的調，所以選C屬和弦的G回到C。

屬和弦第一轉位的記號是 $\frac{6}{5}$ ，或寫 $\frac{6}{5}$ ，這種數目是寫在低音的音符上面的；必須根據轉位低音去做記號的。注意：我們可以用第一轉位當屬和弦的第五，第七或第八度在高音部內的時候，但是第三度在高音部的時候這是不可能的。屬七和弦有三種轉位；每種轉位有六個位置。下面是第一轉位。

## 第五十一例

(甲) (乙)

注意：若然一個音程要用一個高半音，低半音或回原音，那有關係的和弦也一定要用這樣記號（第五章內已經說明）。我們很容易看出在五十一例內除了 G 之外，餘者各部的解決同以前像在七和弦內一樣（就是沒有改變），因為 G 不能留在他的本位上。注意：甲內的和聲叫聚集和聲；乙內的叫分散和聲。分散和聲比較聚集和聲用的時候多。

將五十一例掉換到各種音調；再掉換和分析下例。

## 第五十二例

加 6 記字號的和弦是普通和弦的第一轉位。

## 第十七章

## 第二轉位

(見五十三例)，在(一)內發現的是屬七和弦的基本低音；在(二)內屬七和弦的第五度音 G，是選爲轉位低音。

第五十三例

(一)

(二)

Musical notation for Example 53, showing two bass clef staves. The first staff is labeled "Fundamental Bass." and the second is labeled "Inverted Bass." The notation shows the bass line for a G7 chord in its fundamental and inverted positions.

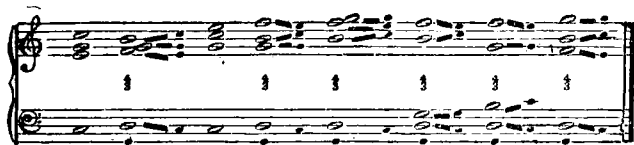
這轉位也有六個位置，寫在下面：

第五十四例

Musical notation for Example 54, showing two bass clef staves. The notation shows six different positions for the bass line of a G7 chord, with the bass line notes written in the lower register of the bass clef.

平常普通的縮寫式是 $\frac{4}{3}$ . 練習那五十四例像：

第五十五例



下面五十六例說出用第二轉位的轉調. 注意在低音部份內向下的音階; 並且當音階第三度音常常重覆的時候, 應該怎樣做法. 在(二)內我們用 A 短調(E 屬七和弦)的第二轉位, 轉到 A 短調在(三). 在(四)我們用 C 和弦(F 的屬七和弦)的第二轉位, 轉到 F 長調在(五). 在(六)我們用 A 和弦(D 的屬七和弦)的第二轉位, 轉到 D 短調在(七); 在(七)的後半步用 G 和弦(C 的屬七和弦)的第二轉位, 然後回到起初的 C 長調. 第三, 第七或第八度音在高音部的時候可以引用那第二轉位; 第五度音在高音部的時候, 若然有相反的动作也可用的.

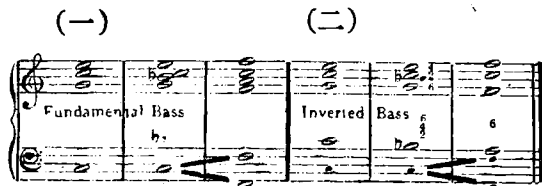


## 第五十六例



## 第三轉位

## 第五十七例



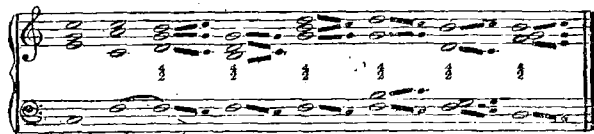
在(一)內發現的是屬七和弦的基本低音；在(二)內那屬和弦的第七度音(B $\flat$ )是選為轉位低音。這和弦也有六個位置，寫明在下面：

## 第五十八例



平常普通的縮寫式是  $\frac{4}{2}$ 。我們可以看出那和弦不直接結果到普通和弦；因為那基本七和弦（轉位低音）向下到相隨的主和弦第三度音，在那裏他就生出了普通和弦的第一轉位（用 6 字作記號的）。把這和弦練習照五十九例：

## 第五十九例



下面第六十例說出用第三轉位的轉調；注意那漸漸向下的低音部份。在（一）內我們用 C 和弦（F 的屬七和弦）的第三轉位，轉到 F 長調在（二）。在（三）用

A 和弦(D短調的屬七和弦)的第三轉位,由此到 D 短調在(四). 在(五)用 F 和弦(Bb的屬七和弦)的第三轉位,由此到 Bb 長調在(六). 在(七)用 D 和弦(G短調的屬七和弦)的第三轉位,由此到 G 短調在(八). 但是在(九)用 D 和弦(G短調的屬七和弦)的第二轉位,在 G 短調內完畢.

## 第六十例

(一)(二)(三)(四)(五)(六)(七)(八)(九)(十)

The musical score consists of ten measures, each containing a chord. The chords are: 1. A7 (D minor triad + F), 2. F7 (Bb minor triad + Ab), 3. D7 (G minor triad + F), 4. D7 (G minor triad + F), 5. D7 (G minor triad + F), 6. F7 (Bb minor triad + Ab), 7. D7 (G minor triad + F), 8. D7 (G minor triad + F), 9. D7 (G minor triad + F), 10. D7 (G minor triad + F). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various chord symbols and fingerings.

屬和弦的第三度音在高音部並且向上一級(或一步)的時候(見一,三),我們可以用那第三轉位;第五和第八度音在高音部的時候(見五,七),也可以用的。

普通和弦有兩個轉位;每個轉位有六個位置. 第一轉位寫明在六十一例內,或縮寫的 6:

## 第六十一例



第二轉位寫明在六十二例內，或縮寫的 $\frac{6}{4}$ ：

## 第六十二例



注意：我們用普通和弦第一轉位的時候，我們不一定要把第三度音從和弦上刪去，除非他影響那和聲。我們已經看出在轉調內轉位的用法，但是現在要看和一個旋律的時候怎樣用法。第十一章說明每個上面部份的特別性質，並且怎樣互相變換（重覆再讀第十一章），但是低音不在這變換之內的（見第十五章，

轉位低音的論文)。讓我們回到以前被四種和聲規則所和的曲調上去選出幾個音程來，然後把他們造成一個轉位低音的旋律。下面有幾條對於我們大有幫助的規則；屬七和弦音程的結果對於我們也有幫助的。

### 造成轉位低音的規則

#### 第六十三例

(一) (二) (三) (四) (五)

3—8 5—8 7—3 5—5 8—8

1st Rule 7ths 2nd Rule 7ths 3rd Rule 7th 4th Rule 7th

在(一)和(二),那第三度音是在高音部內(第一規則七和弦). 若然我們選那第七度音為轉位低音(像在二),那末他的進級就是次中音部的進級;倘然我們選那第五度音(像在二),那末他的進級就是高音部的進級. 在(三),那第七度音是在高音部(第二規則七和弦);若然我們選那第三度音,那末他的進級就是高音部的進級. 在(四)那第八度音是在高音部;若然選第三度音,他的進級就是高

音部的進級.在(五),那第五度音是在高音部;若然選第三度音,也得到高音部的進級.上面所說的規則不能應用的時候,我們可以用基本低音.

### 第十八章

在轉位上做記號的時候是從轉位低音數上去的,不是從基本低音的;這種轉位在音階的隨便那一個音級上都可以成功的.注意:我們應該練習那許多屬七和弦同普通和弦的轉位,直到我們能夠解決和不加思索的說出無論在什麼調內每個和弦的基本低音.若然我們對於所說起的能夠做到,那末我們再往下研究就有很大的價值了.

掉換和分析以下的例:

第六十四例

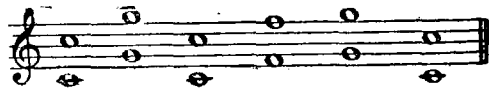
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W

下面的幾個問題在上面的例內應該提出。在 A 的和弦是什麼位置？（見第十四章）。他有什麼音程？若然要用記號，應該用什麼記號？普通和弦是否要寫什麼記號？（見第五章）。在 B 的和弦是什麼位置，什麼轉位，和什麼基本低音？在 C 的和弦是什麼位置，什麼轉位，和什麼基本低音？照樣再問在 D 和 E 的和弦。我們應該完全寫出上面例內每個和弦的記號，每個和弦的縮寫式；說出每一部份的解決：

### 聲音的重疊

若然一個聲音同時和別個聲音有一樣的字（或聲音），高一個八度或低一個八度，那末就叫重疊音。像：

#### 第六十五例



有些聲音是不能重疊的，因為要生出不好的進級。在普通和弦上，那基本音符和第五度音都可以重疊的。若然那第三度音不是作為引導音（解決到

主和弦)的時候,也是可以重疊的,並且那旋律仍舊是很和順;否則是不能的,因為要生出連續的八度音。(見第五章二十一例甲)那第三度音應當解決到八度音,所以用了兩個聲音(重疊)像 $\begin{smallmatrix} 3 \\ 2 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 8 \\ 8 \end{smallmatrix}$ 那聲音中連續八度音也重疊了。

我們一定要避免不協音的重疊(基本七和弦是一個不協音),因為他要生出同樣的弊病(像 $\begin{smallmatrix} 7 \\ 2 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ );但是樂隊所用的總譜內,有時那第三和第七度音的重疊(不協音)是用的.像:

### 第六十六例



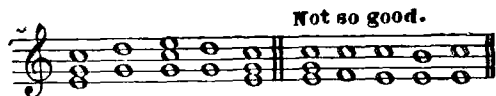
### 怎樣取消聲音

凡以一種在和弦上算為要緊的聲音是不能取消的。除了和弦的基本音符之外,那第三度音是最要緊的音;因為沒有了他,那和弦就不能發出一種



豐滿的聲音來；所以他在普通和弦上是不能取消的，除非他被前面的和弦所限制。像：

## 第六十七例



這樣末，他的聲音仍舊是很薄弱的；尤其是和弦支技長久的時候。

在七和弦同他的轉位裏面，那第七度音一定不能取消的；第五度音或第三度音，或兩個一同，都可以取消的（尤其是第五度音）。像：

## 第六十八例

第五取消了 5th omitted.	第三取消了 3rd omitted.	第三和第五都取消了 3rd & 5th omitted.
-----------------------	-----------------------	---------------------------------

在兩部或三部的曲調（雙聲合奏，三聲合奏）內，屬七和弦內的聲音是時常取消的；在四部或再多些的曲調內，也是常常取消的，因為要避免不好的進級。

### 和弦的相連

相連的意思就是，在和弦內發生的相同音符。在和弦內相連的聲音是不能缺少的，因為他能够使那曲調的和聲更悅耳，（見第三章十五例及第十三章四十一例）。注意：

#### 第六十九例



在 A B C 和 D 中間有兩個相連聲音；在 D 和 E 中間是沒有；在 E F 和 G 中間有一個，這聲音是不算為不好的。用各種音調練習和弦的相連聲音。

## 不協音的預備

一個不協音在前面和弦內聽見的時候，他就可算爲預備，像：

## 第七十例



這裏的第七度音起先聽是一個協和音，他後來變爲七和弦；因此他算爲預備。在現在的情形內對於屬七和弦一類不協音的預備不像從前那般注重。有種不協音若然不預備，是能相容的；現在我們不提起，到後來再講。練習和預備那七和弦。注意：若然我們留心讀大音樂家的著作，像，亨特爾的“彌撒亞”，罷克的“追覆樂”，幕石脫的“祭祀”，和海鄧的“創造”；我們就能够得到一種智識，就是可以知道在什麼地方和什麼時候那和弦雖然沒有預備而也可以算爲好的。

## 第 十 九 章

## 分 散 和 聲

我們的和聲一向是寫在高音部，中音部和次中音部之間的，所以沒有空位可以加進別的音程(或部份)；這種和聲就叫聚集和聲。像：

## 第七十一例

甲 乙 丙 丁 戊 己

Compressed harmony. Extended harmony.

Compressed harmony  
聚集和聲  
Extended harmony  
分散和聲

若然我們在甲上將第三度音移開，放低一個八度音像在丁，那末在甲內的中音部同丁內的次中音部就掉換地位了。

在乙同戊內的第五度音有同樣的改變，在丙同己內的第八度音也是這

樣。

這種和弦音程的新排列就叫分散和聲，從他就生出一個新而非常的結果來了。

比較下例的一二。

第七十二例

(一)

(二)

Compressed.			Extended.		
A			B		
C			D		
<p>b7 6 4 3 6</p>			<p>b7 6 4 3 6</p>		

第一段陳列聚集和聲；第二段分散和聲。

在A內的原來中音部變低一個八度音到D內的次中音部，並且在C內的原來次中音部變成在B內的中音部。

若然我們將中音部和次中音部一同奏演（先照第一段，然後第二段），那末兩部新分配的結果就容易明白了。

我們應該將第十章內的曲調寫為分散和聲，然後將他們奏演比較。中音部變低一個八度音的時候，他對於高音部記號是稍為低些，所以最好將他寫到低音部記號內。注意下面的兩條規則：

（一）低音部同中音部中間的距離不能比一個隔八（或八度音）再近，否則那中音部變低一個隔八到次中音部的時候比低音部還要低了；下面例內可以說明。（第七十三例見下頁）

在甲內的低音部到中音部的距離是不到一個隔八，所以在乙內的次中音部比低音部還低。因為各部份有這種互相變換。那第四度音一定要變為第五度音。在聚集和聲內應該注意那第二條規則。

## 第七十三例

甲 乙 丙 丁 戊 己

6♭7-8 6♭7-8 6♭7-8 6♭7-8

Compressed Extended

4-4 6-5

1-1 1-1

3 3 2 2 6 4 6 4

(二)應該避免連續的四度音；因為和聲後來變為分散和聲的時候，他就變為連續的五度音了(這是犯禁的)。

在丙內的時候是連續的四度音，到丁就變為連續的五度音了；這種不合規則的進級是因為用了基本七和弦的第三轉位來作為低音部的緣故；若然

像在戊內那般用第二轉位，那末就可以像在己內那般避免這弊病了。

若是留心照上面兩條規則所說的去做，那末我們重新再用分散和聲去和以前的練習可以不至於有錯誤了。

從了和聲的分散，我們得到許多別的益處；譬如一個旋律向上或向下一個大音程的時候，像：

## 第七十四例

甲

乙

The musical notation for Example 74 consists of two parts, 甲 and 乙, each with a treble and bass staff. Part 甲 shows a sequence of chords: a triad in the treble (F4, A4, C5) over a bass note (F2), followed by a dyad in the treble (A4, C5) over a bass note (F2). Part 乙 shows a sequence of chords: a dyad in the treble (F4, A4) over a bass note (F2), followed by a dyad in the treble (A4, C5) over a bass note (F2). The figured bass notation below the bass staff is: 6 4 3 for the first measure of 甲, 6 for the second measure of 甲, 6 4 2 for the first measure of 乙, and 6 for the second measure of 乙.



在甲內的和弦跳越，就是從聚集和聲所生出的，在乙內是避免了，因為用了一部份的分散，並且在內部份裏面也有一種很和順的進級。

墜下一個大音程的旋律如下，

第七十五例

甲

乙

The musical score consists of four staves. The top staff is the melody, and the bottom three staves are the accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score is divided into two measures, '甲' and '乙'. The melody in '甲' features a large interval jump (a sixth) between the first and second notes. The melody in '乙' avoids this jump, using a more stepwise progression. The accompaniment consists of chords in the left hand and single notes in the right hand. The chord symbols below the bottom staff are 6, 4/2, 6, 6, 4/2, 6.

在甲，因為要得到一個和順的進級，所以中音部可以越過高音部（不宜多用），像在乙。

這能够指出分散和聲的性質，和用法，並且還可以指示所以用的緣故（阻止跳越呢還是因為互相變換部份）。

將以前的曲調用分散和聲同轉位低音來重和一下。

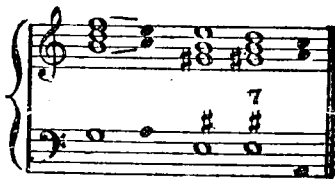
## 第二十章

### 各種屬七和弦的不同解決

我們對於屬七和弦是用一種束縛式子相待的；現在要用一種不同的態度去看他，就是不用束縛的式樣。

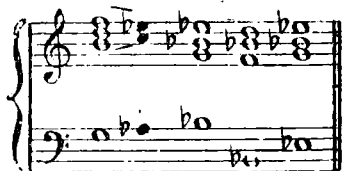
在七十六例內那屬七和弦解決到 A 短調的普通和弦，像：

第七十六例



在七十七例內解決到  $E\flat$  的次屬和弦, 像:

第七十七例



在七十八例內解決到 C 短調的普通和弦, 像:

第七十八例



上例內的解決我們在短調式和聲內再要提起的。

這裏是攏總屬七和弦解決的法則(束縛和不束縛式)。

第七十九例



那末了的三個解決是容易受第一解決內轉位和各種位置的影響，雖然他們裏面有幾個是不很悅耳的；因此，我們不宜多用。有許多沒有音樂智識的人以為曲調裏面用了許多特別的記號和突然的改變就算是有價值而合乎科學的；這是完全不對的，因為我們在隨便那一個和弦上都可以加用特別的記號和改變等，而所結果出來的是一種沒有意思的鬧音罷了。因此，用得適當不適當是一個大問題；若然改變在和弦內用得適當，可以免掉同音，不協音也是這樣說法。

七和弦的轉位可以一個一個的跟下去而沒有解決的，像：

第八十例



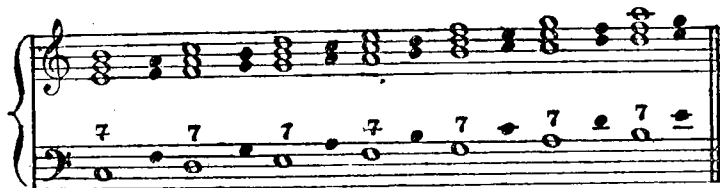
經過好幾個和弦而仍舊沒有結果。

在上面和弦內可以用各種位置於解決發生之前，但是將解決延留得太長久是乏味的。

### 從屬的七和弦

七和弦可以從音階的每個級數上尋着，像：

## 第八十一例



7 字指示短七和弦；7 指示長七和弦。

除了屬七和弦之外，別的七和弦都叫從屬的七和弦，因為他們比較屬和弦發見的時候少。他們容易受攏總轉位和位置的影響。七和弦的第一，第二和第三轉位成功在音階的主和弦上，像：

## 第八十二例



## 第八十三例 在第二級數上

On 2nd degree.



## 第八十四例

在第三級數上(中和弦)

On the 3rd (mediant.)



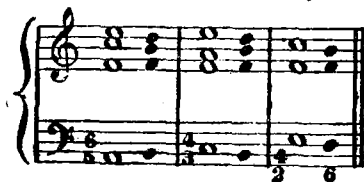
## 第八十六例

在第六級數上(次中和弦)

thus  
On the 6th (sub mediant.)

## 第八十五例

在第四級數上(次屬和弦)

thus  
On the 4th (sub dom.)

## 第八十七例

在第七級數上(引導音)

thus  
On the 7th or leading note

我們應該將上面例內的各種位置和轉位用各樣的音調去變換。照這樣做，我們就可以知道那成功在各種長音階級數上的七和弦的解決了。我們也

要注意那各種的解決。(各種七和弦解決到比較基本低音高一個四度音或低一個五度音的音符上)。有種和弦比別的和弦發見的次數多：一，主和弦的普通和弦；二，次屬和弦的普通和弦；三，屬和弦的普通和弦；四，屬七和弦；因此，他們就叫主要的和弦(或者說領袖和弦)，其他的就叫從屬和弦。

上面除了屬七和弦之外，其餘的七和弦。若然預備之後是更為悅耳的，尤其是那成功在主和弦及次屬和弦上的七和弦。

注意：成功在第七度音上的和弦，或者說是引導音符，解決到主和弦和聲比較到中和弦和聲的時候多(見八十七例)；但是這和弦是算為屬於九和弦的，我們不久就要講起他了。

### 短音階各級數上的和弦

下例指出受自然和聲影響的短音階聲音，像：

第八十八例





向上和向下，像：

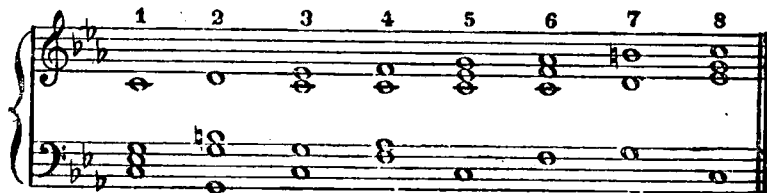
第八十九例



在這例內我們可以看出攏總短調式內的普通和弦；其一，在主和弦及次屬和弦上的兩個短調和弦；其二，在屬和弦及次中和弦（第六）上的兩個長調普通和弦；其三，在音階第二和第七度音上的兩個減普通和弦，同在中和弦（第三）上的一個分散普通和弦。

下例是一個被普通和弦所支持的短音階。

第九十例

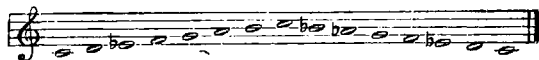


## 第二十一章

### 續 短 調 式

我們知道短音階是常常像下面那般寫的：

第九十一例

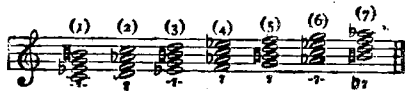


在和一個音階的時候，我們一定要問在 A 的原來音上應該用什麼和聲。有人就要用 F 的普通和弦，這是一種有訓練的耳朵所不能容忍的。減七和弦也可以用的，但是不能叫他自然和聲。

### 短 音 階 各 種 級 數 上 的 七 和 弦

若然在短音階所有的每個協和音上加一個七度音，我們就得到像下面的許多七和弦了。

第九十二例



在音階第一和第三級數上所成功的七和弦，我們就應當看他像掛留音一般(第二十二章)；在音階的第七度音上所成功的和弦，我們後來講到減七和弦的時候要提及的。現在祇講起四種七和弦：

一，在音階第二級數上的七和弦；

二，在音階第四級數上的七和弦；

三，在音階第五級數上的七和弦；

四，在音階第六級數上的七和弦。

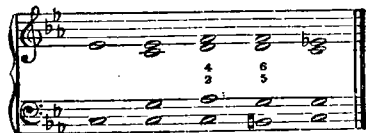
在第二級數上的七和弦和他轉位的記號及解決，像：

第九十三例



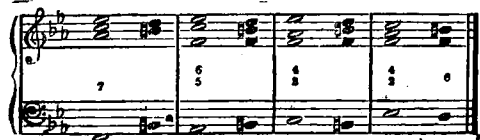
時常作為掛留音，像：

## 第九十四例



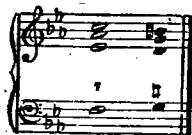
在第四級數上的七和弦和他轉位的記號及解決，像：

## 第九十五例



有時解決像：

## 第九十六例



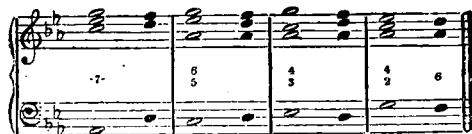
在屬和弦上的七和弦像在長音階內一樣解決，那不向下一個短二度而向下一個長二度的七和弦不在其內，像：

## 第九十七例



在音階第六級數上的七和弦是當掛留意對待的（二十二章），當為基本和弦，像：

## 第九十八例



除了屬七和弦之外，上面的攏總七和弦都是預備得很好的。我們應該練習和預備上面的許多七和弦；也應該將各樣的位置都寫出來，然後再將他們變換。上面所說許多和弦，尤其是轉位，是不常用的，因為用的時候不留心就要生出一種很粗劣及不悅耳的聲音來了。

## 減七和弦

減七和弦是常常在短音階的第七級數上尋着的，像：

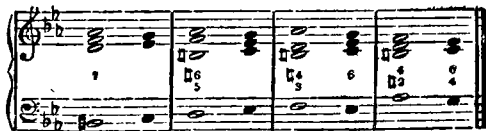
第九十九例



他有一個短三度音，一個減五度音和一個減七度音，或者說有三個短三度音。

減七和弦可以受三個轉位的影響，像：

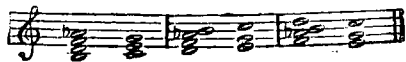
第一百例



我們應該寫出每個轉位的六個位置。

這和弦有時解決到C的長調普通和弦，像：

第一百零一例



這減七和弦在他的解決之前常常解決到屬七和弦的。像：

第一百零二例



因為對於聲音方面那短三度音和增二度音是完全一樣的（兩個內稍有些不同，但是現在可以不必去明白他），所以我們要知道，倘然揀選減七和弦內的無論那一個音符作為起始點，並且再將那結末的第二度作為一個短三度音，那末裏面就重新生出一個新的減七和弦來了。像：

第一百零三例



像減七和弦第一轉位的那種聲音是屬於E短調的主和弦，像：

第一百零四例



像減七和弦第二轉位的聲音是屬於C小調。像：

## 第一百零五例



像減七和弦第三轉位的聲音是屬於 E $\flat$  短調. 像:

## 第一百零六例



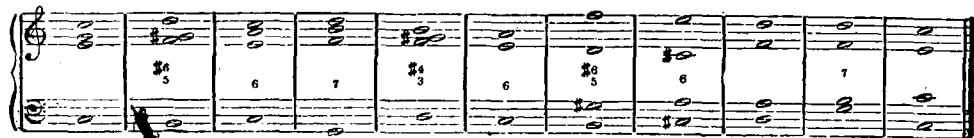
上面許多被減七和弦所造成的改變對於作曲的人是可以作一個很豐富而並且很廣雜的儲蓄; 所以我們應該留心誦讀, 並且再將他的掉換到各種的音調.

我們要注意在減七和弦的解決裏面那基本低音和他的第三度音向上一個短二度音, 第七度音向下一個短二度音, 第五度音向下一個長二度音. 注意: 那減七和弦有各樣的解決; 譬如看海鄧的“創造”首章, 和貝多芬的幾個“交響”曲.

下例指出那減七和弦解決到長調和短調普通和弦. 像:



## 第一百零七例



## 第二十二章

### 減七和弦

(見第九十九例)。減七和弦是從短九和弦的第一轉位生出的，所以那基本音符是刪去了；因為那九和弦在音樂曲調內占據一個很重要的地位，所以我們將他提出來說。

### 九和弦

七和弦上加了九和弦之後可以寫在長音階的每個級數上。像：

## 第一百零八例



我們注意那九和弦可以解決向下一個長二度音或者一個短二度音。九和弦有兩種，就是長九和短九。像：

長 短

第一百零九例

Musical notation for Example 109. It shows two measures on a treble clef staff. The first measure is labeled 'Major' and contains a G major 9th chord (G, B, D, F, G). The second measure is labeled 'Minor' and contains a G minor 9th chord (G, Bb, D, F, G). The notes are written on a five-line staff with a 9 below each chord.

在短調式內那九和弦不可以用在音階的每個級數上，祇能用在屬和弦同第二級數上，像：

第一百十例

Musical notation for Example 110. It shows three measures of music on a grand staff (treble and bass clefs). Each measure contains a 9/7 chord. The first measure is in G major (G, B, D, F, G, Bb), the second is in G minor (G, Bb, D, F, G, Bb), and the third is in G major (G, B, D, F, G, Bb). The notes are written on a five-line staff with a 9 above and a 7 below each chord.

• This progression sometimes occurs.

這種進級在有的時候是發現的

九和弦是可以轉位的；若然我們將那成功在屬和弦上的九度音除去，那末轉位不能常常發見了；就是在發見的時候，我們一定要特別注意。我們現在應該將九和弦（就是成功在屬和弦上的）的許多轉位和位置都寫出來，並且再將

他們用各種音調去變換.有的時候那基本音符在九和弦上是刪去的,然而那裏仍舊有一個七和弦(像那高一個三度音的基本七和弦),但是兩個的處理法是不同的;若然這個情形發生,我們一定要用辨別力去看出他到底是七和弦呢還是九和弦;看了他的解決就可以決定.九和弦的解決,像:

第一百十一例

七和弦的解決,像:

第一百十二例

比較和奏演上面兩個例.九和弦的解決若然不被音樂的規則所規定,就可以算爲掛留音的一種.

## 掛留音

若然一個音符不直接到後面相隨的和弦上反而遺留下來到後來解決到他原來的定向，那末就叫掛留音，像：

第一百十三例



音符，無論多少數目，都可以掛留的，像：

第一百十四例



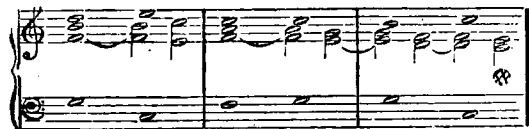
掛留音可以發生在音階的每個級數上，但是大多是須要預備的，尤其是長七和弦發現的時候。掛留音是一個很大的題目，所以我們應該將他們習練，像下面：

第一百十五例



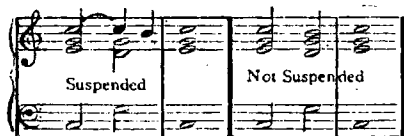
我們應該注意前面例內的(一百十五例)掛留音是發生在高音部內. 下例指出發生在內部的掛留音:

第一百十六例



掛留音大多是用在許多和弦相隨的時候, 而並且他們可以隨意刪去的, 像:

第一百十七例



Suspended    Not Suspended  
掛留            不掛留

在短調式內的掛留音，像：

第一百十八例



### 預期音,延音和經過音

凡以一個屬於一種和聲的音符而進行到前面的和聲上，就叫預期音，像：

第一百十九例



預期音能够在各部份內單獨或者一同發生。上面的例是常常叫爲延音。經過音是一種填滿要緊音符中間距離的音；他們大多發現在小節的弱拍上，像：

第一百二十例



音符發現在小節的強拍上而不屬於和聲的，大多就叫倚音。經過音在低音部內也可以發生的，像：

第一百二十一例



經過音也可以像特別記號那般發生的，像：

第一百二十二例



全音階和半音階都可以用連續經過音去奏演的，但是第一和末了的音符同基本和弦要相符合的，像：

第一百二十三例



經過音在音樂裏是很重要的，所以我們非留心研究不可。

### 第二十三章

#### 註

十八章以後，我們一向習練各種新和弦，他們的位置和解決等；在那章以前我們的工作祇是研究協和音，及其本七和弦的不協音。我們對於協和音可以算爲已經完畢，就是對於不協音也差不多了；但是現在要研究那種不協音也是從基音所生的，（見第十四章四十三例）。

我們必須將這許多和弦，從他們的各種位置，解決和變換到各種音譜



上。這是一件非常要緊的事，因為這樣練習之後我們就能够不難認識他們像認識那普通和弦一樣。

音樂內若然沒有了不協音，一種有訓練的耳朵不能滿足的；因為不協音用得適當的時候反而能够使協和音更加和順。

### 倚音和急連音或分裂和弦

倚音是掛留音的一種，但是他不像掛留音那般要預備的，並且他常常發現在小節的強拍上。（見前章）。

他有兩種，像：

第一百二十四例



在甲內的倚音是很短的，音符幹上的短斜線就是說明這一點；這種倚音叫經過倚音（見一百二十五例）。在乙內的倚音同後面相隨的主要音符是完全相等的，像：

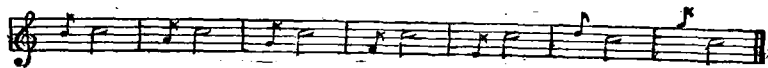
## 第一百二十五例

甲 乙



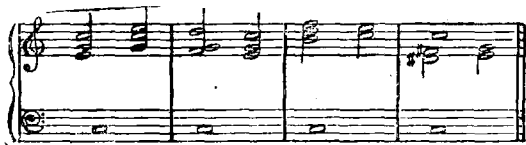
經過倚音同主要音符中間的距離是沒有一定的，像：

## 第一百二十六例



但是大多在這主要音符或上或下的一個級數（見一百二十五例），倚音可以用大音符或小音符寫的；大多是用大音符寫的，尤其是在不當為經過倚音的時候。他們有時從後面音符上借時間的，並且在各音部內都可以用的。將和弦作為協和弦或不協弦，像：

## 第一百二十七例



倚音可以在低音部內發生的，像：

第一百二十八例



從了解決和預備，我們就能夠分別出掛留音，倚音和七和弦。

### 急 連 和 弦

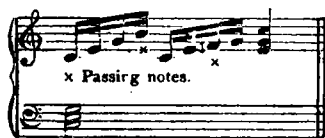
急連音發生在和弦分裂的時候(或者說在改變的時候)。像：

第一百二十九例



這是C的普通和弦，不過寫為急連音罷了。作為急連音奏演的和弦不是經過音符，但是有的時候是經過音符，像：

## 第一百三十例



Passing notes  
經過音符

B 和 F 井都是經過音符。

## 其餘的和弦

下面是用在平常宗教詩歌內的和弦，像：

## 第一百三十一例



注意 = 指出那和弦要繼續的。

除了上面那許多主要記號之外，還有幾種別的記號。若然別的記號發生，祇要從低音數上去。我們不宜常常將和弦的第三度音重覆，因為他常要生出一種不好的進級。

## 第二十四章

### 長三度和短三度

和聲的系統可以改變到長三度或短三度。在下面我們要用各種和弦的組織來證明那系統的不謬。

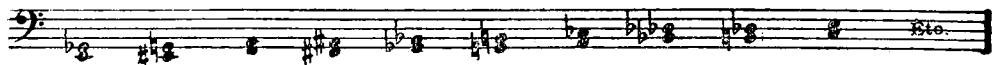
我們用長三度起頭；兩個全步做成一個長三度，像：

第一百三十三例



一步半做成一個短三度，像：

第一百三十四例



一個長三和弦(見第三章十五例第一小節)就可成功，像：

第一百三十五例



min. 3. rd.    maj. 3. rd.  
短三度      長三度

長三度在下面，短三度在上面。

一個短三和弦(見第十三章二十九例)就可成功，像：

第一百三十六例



短三度在下面，長三度在上面。

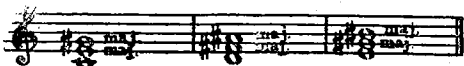
一個減三和弦(兩個都是短三)就可以成功，像：

第一百三十七例



一個增三和弦(兩個都是長三)就可成功，像：

第一百三十八例



在 C 的普通和弦(一百三十五例第一小節)上面加一個長三度，那末就得到一個長七和弦(見第二十章八十一和八十二例)，像：

## 第一百三十九例



若然在 C 的普通和弦上面加一個短三度，那末就得到一個基本七和弦（或屬七和弦）。這和弦在第五章十八例甲內已經討論過了。

## 第一百四十例



若然在一個短和弦（三和弦）上加一個長三度，就得到一個短音階第一級數上的從屬七和弦；在第二十一章九十二例第一小節內已經討論過。

## 第一百四十一例



若然在一個同樣的短和弦上加一個短三度，就得到另外一個從屬七和弦；在第二十一章九十五例內已經討論過這和弦的解決和位置等了。

## 第一百四十二例



若然在減三和弦(一百三十七例第一小節)的和弦上加一個長三度,就可生出另外一個從屬七和弦,像:

第一百四十三例



這和弦(在另外一個調內)在九十二例內已經說過,就是那七和弦成功在短音階的第二級數上;他的各種位置和解決在九十三和九十四例內也都已說過.在一百四十三內這和弦是屬於 B $\flat$  短調;在九十二例內他是屬於 C 短調.

若然在那同樣的和弦(一百三十七例第一小節)上加一個短三度,我們得到一個減七和弦,在第二十章的九十九和一百另七例內也已經說過.

第一百四十四例



現在加一個長三度到第一百四十四例內所說的屬七和弦上,像:

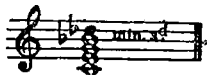
第一百四十五例





或者加一個短三度，像：

第一百四十六例



我們就得到一個長九和弦同一個短九和弦，在第二十二章的一百另八和一百十二例內已經講過他們的位置和解決等了。

若然在長九或短九和弦上也照這樣做，我們可以得到十一和弦；在十一和弦上這樣做，就可以得到十三和弦；在十三和弦上再加一個三度音，就可以生出那基音的隔八了（見結末的一小節）。

第一百四十七例



撮要

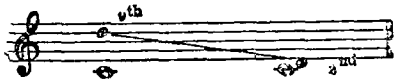
（將十四章的四十三例放在面前）

我們那基音所生的第四個聲音上造低音部。(見一百四十七例)，因為我們要指明那許多和弦都是從號角的管子內或者從一條弦線的震動而發生的緣故，所以我們用同樣的式子去構造他們。

從觀察，我們可以知道基音所生出的每個新音符可以生出一個新和弦，在一百四十七例從 C 起始 (基音的第四音，有 4 字做記號的)；其次用所發的音是一個長三度 (有 5 字做記號的)；其次的是一個短三度 (6)；其次的又是一個短三度 (7)；其次的 (第八音) 不是一個新聲音；其次的新聲音是 (9)；其次的是 (11)；其次的 (13)；(10) 和 (12) 祇不過是 (5) 和 (6) 的重覆。

將上面的新音程 (第九，十一和十三音) 轉位，然後看他們能够生出什麼新和弦來。從第九起始：

第一百四十七例



我們現在覺得很奇怪，就是攏總第二度音的和弦 (減，增，長，短) 都是從長

三和短三度所生出的。

照我們用長三或短三度構造那本原和弦一樣的法子去將第十一音轉位，我們就可以得到第四和弦（增，減或完全）；若然那本原十一音是十一音低半音，那末得到減四和弦；若然是高半音，得到增四和弦；若然是本原音，得到完全四和弦。

第十三音轉位就變爲第六音。（長，短或增）。

第十三，十一，九，和弦轉位就變爲第六，四，二，和弦。

增六和音（或高半音第六）也可以從互相變換而成功的：C的基本七和弦是B $\flat$ ；若然將他互相變換到A $\sharp$ ，我們得到一個從長三和短三度所生出的高半音第六。

我們在下章內再要進一步討論。

## 第二十五章

### 十一和弦與十三和弦

將前章第一百四十七例結末的一個和弦分爲三個音符的和弦，再將那

基音 C 作為他們的低音；然後看究竟可以生出什麼新的和弦，像：

第一百四十八例



在(I)，有 $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$ 普通和弦；在(II)有基本七和弦。我們對於這兩種和弦的位置，解決和轉位都早已明白了。

在(III)，有一個新的九和弦，他同第二十二章內所提及的九和弦是不相同的(但是他也成功在音階的五度音上，就是屬和弦)；在那章內所說的九和弦的第一個解決是直接到主和弦的，但是現在的新九和弦先解決到屬七和弦，然後從了那裏再到主和弦的，像：

第一百四十九例



在甲，那九度音解決向上一級到屬七和弦的第三度音，從了這三度音再到主和弦的第八度音。

在乙，那九度音解決向下到屬七和弦的第八度音，再從那裏到主和弦的第五度音。注意：在乙的低音部內我們用第一轉位，否則那屬和弦要減去他的第三度音了。若然我們轉位那第九度音，(就是將他寫低一個隔八)，他到基音就變成一個長二度音了；這是明明另外一個新和弦就是 $b_7^2$ ；這音程(第二度音)同第九度音是同樣解決的。見：

第一百五十例

甲

乙

在一百四十八例內有(v)記號的和弦也是一個新和弦，就是 $^{11}_{b7}$ ；若然我們除去了那和弦的基音 C，看起來就像  $B_b$  的普通和弦。第十一度音的音程(像

第九度音的音程), 解決到屬七和弦, 並且同九度音一樣的可以自由向下向上, 像:

第一百五十一例

甲                      乙                      丙                      丁

Doubled 3<sup>ds</sup>  
See 4<sup>th</sup> Rule 7<sup>ths</sup>

注意: 在甲, 那第十一度音解決向下到屬七和弦的第三度音, 那第九度音向下到第八度音; 在乙, 兩個的解決都是向上. 在丙, 第十一度音向上, 而第九度音向下. 在丁的例不宜多用, 最好不用, 因為高音部內屬七和弦的向上第五度音生出重覆的第三度音在高音部和次中音部中間. 注意: 重覆的第三度音雖然在高音部和次中音部中間是可以的, 我們沒有經驗的人應該少用.

若然我們轉位那第十一度音的音程(寫低一個隔八), 他就變為四度音, 但是

他的解決仍舊同第十一度音一樣。下面的例指明第九和十一度音的轉位，並且所生出的  $b^7$  和弦。

## 第一百五十二例

甲                      乙                      丙                      丁

注意：一百五十一例內的觀察方法都可以應用在這裏。

觀察一百四十八例的(VI)。那裏也有一個新和弦，就是  $\overset{13}{11}_9$ ；若然刪去了那基音 C，他就像 D 的短調和弦。

第十三度音的音程，像第九和十一度音的音程，可以自由向上向下到屬七和弦的；但是有一點不同的地方，就是，他的向上解決是一個半步到屬和弦的第七度音內，向下解決是一個全步到屬和弦的第五度音內，像：

## 第一百五十三例

甲

乙

丙

丁

注意：在甲，第九和十一度音向上一個全步，而第十三度音是一個半步到屬七和弦內。在乙，第十一和十三度音向上，而第九度音向下；若然在這進級的低音部內我們不用第一轉位，那七和弦的第三度音是減去了。

在丙，第十三度音向上，而第九和十一度音都向下；我們在那裏用第二轉位，就可以得到一個很好的效果。在丁，第十一和十三度音向下，而第九度音不更動，並且變為跟在後面低音音符的第三度音，因此，必須掛留那第二度音，否則在高音部和次中音部中間就要發生連續的五度音了。注意：若是將和弦的解決掛留，就可以避免一種假進級。



若然我們將第十三度音的音程轉位，他就變為第六度音，但是他的解決仍舊同第十三度音一樣。

下面的例是指出  $\begin{smallmatrix} 13 \\ 11 \\ 9 \end{smallmatrix}$  和弦，生出  $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$  和弦，像：

第一百五十四例

The musical score consists of four measures, labeled 甲, 乙, 丙, and 丁. Each measure shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. Measure 甲 shows a 13-11-9 chord with a flat 7th degree. Measure 乙 shows the chord resolving. Measure 丙 shows the chord resolving further. Measure 丁 shows the final resolution to a 6-4-2 chord. Arcs connect notes between measures to show the resolution path.

有♯記號的地方，那弧線是指出被第三度音所掛留的第二度音，就是被第九度音所預備的。用了掛留的法子，就可以避免在高音部和次中音部中間的連續五度音了。在上例的丁內那轉位指示被第三度音所掛留的第二度音，被第二度音所預備的。用掛留的緣故是同上面所說一樣的。

第一百五十三例上的各種觀察方法都可以應用前面的例上。

大凡有思想的人們是不難明白下面的兩件事：一，第九，十一和十三度

音的音程和他們的轉位；二，第二，第四和第六度音都是一種掛留音。

## 第二十六章

現在我們必須將以前第十四章的四十三例重新溫習一次，然後討論那基音 C 所生出的末了的十個音程。那四十三例從基音 C(一)起始。他的隔八(二)；他的第五度音(三)；末了是(八,九,十)，是三個聲音的音階，到了那裏我們就停止再往下討論這音階了。

### 基 音

我們現在要講起從基音末了所生出的十個音程(見四十三例乙)；但是在進行討論以前，我們應該要注意那先前的一部份，四十三例甲。那組內的攏總雙數都是幾個低數目的隔八，像：(二)是(一)的隔八，(四)是(二)的隔八，(六)是(三)的隔八，(八)是(四)的隔八，(十)是(五)的隔八。照樣可以看出那先前生出的和聲對於基本音符都是協和的；但是從第七音符以後，攏總新音符(單數目)都是不協和的。那第七，十一，十三和十四音符都寫在括弧之內，因為他們同基音的調不是很相符合的(不協音)；第七數目的聲音(和他的隔八第十四)，和十三數

目的聲音都是太低，但是第十一數目的聲音是太高；第九和十五都不是主要數目，因為他們是從小數目相乘而得的，像： $3 \times 3 = 9$ ,  $3 \times 5 = 15$ ；這種都叫基音 C 的從屬和聲。若然我們仔細想一想，就可以知道，就是：那基音 C 既然能够生出這許多和聲，自然他有一種可能性去支持從那許多和聲所成功的和弦，不論他發現得如何特別；換句話說，就是，因為 C 能生出一切，所以他支持一切。這組裏面的第三音符 G（用  $\frac{1}{3}$  記號的）是到 C 的屬和弦；將 G 當為一個新基音，看可能生出新的音程來，像：

## 第一百五十五例

(1)  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{7}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{9}$   $\frac{1}{10}$   $\frac{1}{11}$   $\frac{1}{12}$   $\frac{1}{13}$   $\frac{1}{14}$   $\frac{1}{15}$   $\frac{1}{16}$   $\frac{1}{17}$   $\frac{1}{18}$   $\frac{1}{19}$   $\frac{1}{20}$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Generator Generator

將上例和四十三例相比。我們覺得很奇怪，因為裏面的每一個音符除了 F $\sharp$  ( $\frac{1}{15}$ ) 和 A $\flat$  ( $\frac{1}{17}$ ) 之外，餘者都是從基音 C 生出的；C 能够支持他自己和聲所組織的和弦，所以屬和弦基音 G 也能如此的。我們再進一步研究；選在屬和弦組內的第三音符 D ( $\frac{1}{3}$ —百五十五例) 作為另外一個新基音，(D 是 G 的屬和弦，也是 C 的上主和弦，就是第二級數) 看究竟可能生出新的音程來，像：

## 第一百五十六例

(1)  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{7}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{9}$   $\frac{1}{10}$   $\frac{1}{11}$   $\frac{1}{12}$   $\frac{1}{13}$   $\frac{1}{14}$   $\frac{1}{15}$   $\frac{1}{16}$   $\frac{1}{17}$   $\frac{1}{18}$   $\frac{1}{19}$   $\frac{1}{20}$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Generator. Generator.

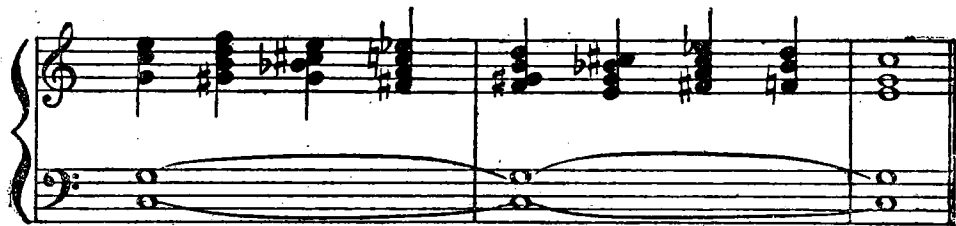
Detailed description: The image shows a musical staff with two systems of notes. The first system contains notes 1 through 10, and the second system contains notes 11 through 20. Above each note is a fraction representing its frequency ratio relative to the base note C. Note 1 is C (1/1), note 2 is G (1/2), note 3 is F (1/3), note 4 is E (1/4), note 5 is D (1/5), note 6 is C# (1/6), note 7 is B (1/7), note 8 is Bb (1/8), note 9 is A (1/9), and note 10 is A# (1/10). Notes 11 through 20 are: C# (1/11), D (1/12), D# (1/13), E (1/14), E# (1/15), F (1/16), F# (1/17), G (1/18), G# (1/19), and A (1/20). The notes are connected to their respective fractions by vertical dashed lines. Below the staff, the notes are numbered 1 to 20. At the bottom, the notes G (1/2) and D (1/5) are labeled as 'Generator'.

從上例和一百五十五及四十三例的比較，我們看出祇有一個新音程，就是C $\sharp$ ( $\frac{1}{15}$ )；但是這個聲音也是從基音內( $\frac{1}{17}$ )上生出的，因為我們知道那C $\sharp$ 和D $\flat$ 對於聲音一方面同樣的。在主和弦，屬和弦，同上主和弦中間我們看出那三個基音表示一個很密切的關係。

### 基本低音或繼續低音和旋律的趨向

主和弦同屬和弦共同或單獨發音是能够支持無論那一種和弦，尤其是同那音調(或主和弦)相連起來，像：

#### 第一百五十七例



注意：在演奏基本低音的時候，一定要留心那在上面的部份，(無論有那底板

音符沒有,)必要成功一個完全的和聲.一個旋律的趨向(或者說聲音的聯續),一定要使得耳朵容易明白,那主要旋律更應如此.有幾種音程的跳越是愈能避免愈好,尤其是在一種唱的曲譜內,像:增二度音,減三度音,減四和增四度音,增五和增六度音,長七度音,增八和減八度音.這許多規則雖然是一定不二,但是終免不了有例外的,譬如在要發生一種新而特別效果的時候.(見莫查德的‘苛雪番脫的’內的例),像:

## 第一百五十八例



特別記號在旋律進級內是可以用的,因為對於音程上可以顯出一種很和順的效果(見“龍盤來”內的例),像:

## 第一百五十九例



特別記號在一種很遠的跳越內也可以用的,但是要注意切不可將沒有

密切關係的音符同那旋律所根據的音符用在一處，像：

第一百六十例



在乙，音符 G $\flat$  同 C 的音調沒有密切關係所以是不好的。在甲，音符 F $\sharp$  同 C 的音調是有一種密切的關係，所以是好的。以前已經說過學識和判別力是分析好惡的必需品，然而不可以過分相信他們，除非我們對於有名的著作曾有一種切實的研究。

第二十七章

音樂的律韻

音樂的作品也是分段，分節，分句的，像：

## 第一百六十一例

Period. 段 Section. 節 Phrase. 句

The musical notation shows a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody consists of 12 measures. The first six measures are labeled as the first 'Section', and the next six measures as the second 'Section'. Within each section, the first three measures are labeled as a 'Phrase', and the last three measures as another 'Phrase'. The word 'Period.' is written above the entire 12-measure sequence.

樂句應該有雙數的小節，然而我們時常在一種不照這規則做的曲內也看出一種非常的效力；譬如像，莫查德的戲曲“拉呂佛汶門脫頭塞未耳”內的合唱曲。

## 第一百六十二例

The musical notation shows a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody consists of 5 measures. The first two measures are labeled '2 Measures.' and the next three measures are labeled '3 Measures.'. The word 'Measures. 小節' is written to the right of the notation.

宗教所用的讚美詩內每個樂句的長短大概都是相同的，倘有不同的時候，是寫一個延長記號在那樂句的末了，就是指明這律韻應該要和那前一句同樣長短；有時候要使樂節相同也用這記號的：但是這種用法是不能使耳朵滿足的。



我們現在再要提起，就是，研究大著作家的作品就可以知道在什麼地方和什麼時候那律韻是好的或不好的。希望我們能够知道音樂中律韻配置的重要。

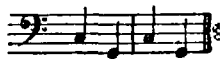
在第二十六章內已經說起那主和弦同屬和弦共同或單獨發音是能够支持無論如何特別的和弦；若然我們用主和弦同屬和弦的低音，像：

## 第一百六十二例

甲



乙



他們能够支持從基音生出的和聲內無論什麼聲音的組織；看從淮而特脫富的有名舞曲內所選的一曲，將他分爲段，節和句，像

## 第一百六十三例

1<sup>st</sup> Period.  
1<sup>st</sup> Section 8 Measures.

(1/8) (1/2) (1/4) (1/4) (1/8) (1/8) (1/4) (1/8)

1<sup>st</sup> Period Continued.  
2<sup>nd</sup> Section.

1/4 1/2 1/2 1/4 1/4 1/4 1/2 1/4

2<sup>nd</sup> Period.  
3<sup>d</sup> or Modulating Section.

Phrase.

D Minor.

Phrase.

2<sup>nd</sup> Period Continued

4<sup>th</sup> or Cadence Section.

在旋律上的記號 $\frac{1}{8}$ ， $\frac{1}{15}$ 等是表示從基音生出的聲音；現在是在C調內，所以我們在第一節的起初六個小節內所用的主和弦低音是被屬和弦G輪流支

持的；雖然主和弦同屬和弦低音互相輪流，和聲仍舊是主和弦（直到第七小節方纔變成屬和弦）那裏的低音是上主和弦同屬和弦相輪流的。注意：D, C的上主和弦，是到基音G的屬和弦，因此，G同他的屬和弦D支持屬和弦的一組；我們用屬和弦和聲直到第二樂節的第七小節，然後回到主和弦。從考察我們可以看出那第二樂節的旋律和第一樂節是相同的，換句話說他們的音符是相同的；但是我們先用主和弦和聲然後用屬和弦和聲。第三樂節起初四小節的旋律同第一和第二樂節起初四小節相同。大概在第三樂節起頭是重覆第一樂節的一部份，因為他是第二樂段的起頭，這第二樂段常常重覆第一樂段的第一樂句。

第三樂節是叫轉調節，因為轉調大多發生在第三樂節的第二樂句內；在這情形內，我們用D短調的屬七和弦（就是A）去成功一個簡單的轉調從C到D短調，因此就生出了一個新的效果，然而沒有離開基音的一系；D是到C的上主和弦，所以我們不必轉到那一個調的；但是在轉調之後，應該要用一個終止（或尾聲），否則耳朵聽起來要疑惑是屬於那調了。（終止是一個音樂思想的結局）。第

四樂節或者叫終止節引用一個完全終止。到第三十章時我們可以更明白那末了的兩樂節，因為在那裏終止和轉調都要討論的。在樂曲內這是一個很普通的和聲，因為他是自然和聲而這和聲是過半的不協音；所以我們在研究基音所生的聲和和不協音（從屬和弦）之前，（第十四章到二十五章），不能了解如何可以完全不用和聲的第一規則；但是現在我們已經知道那第一，第二，第三和第四規則祇調理協和的和聲，同基本七和弦的不協和音，並且也知道單單協和的和聲是不能使耳朵滿足的。這例內的和弦在以前的章節內早已說過。在第一小節內的 $\frac{1}{8}$ 表示主和弦的普通和弦。在第二小節內的 $\frac{1}{15}$ 是什麼？（見第二十章八十二例第二小節）。在第三小節內的是什麼？（見八十一例第一小節）。若然我們對於前面講起從屬和弦的幾章都能照他們所指導的去研究，我們非但對於這個旋律能够分析，就是對於別的旋律也可以了。

## 第二十八章

第二十七章一百六十三例所指出的是長的樂段。以下的例要指出短的樂段，像：

## 第一百六十四例



將這例來演奏和分析一下；在練習的時候試用些基本和聲。我們切不可將他改動，除非確實知道改了之後比他原來的還要好。這裏是另外一個小的舞曲，他指出兩個不同的配置方法。第一次用段，節和句配置的，在重覆的時候略為將那基本和聲改變了，像：（第一百六十五例見下頁）

注意：旋律前面十六個節差不多可以不照以前和聲的規則，因為我們用樂曲的格式（就是段，節和句）和的。若然要解說明白，祇要將前面四小節的和聲和後面四小節的比較一下，他們的旋律是相同；但是前面四小節用主和弦的和聲，後面四小節用屬和弦和聲的。第九，十，十一和十二小節也是用主和弦和聲；十三，十四，十五和十六小節用屬和弦和聲，而結末用主和弦和聲（就是

## 第一百六十五例

SAME MELODY

主和弦或屬和弦起始)，那其次的十六小節祇不過是那旋律的重覆罷了。前面的四小節用主和弦和聲，但是第二小節用一個倚音，於是就可以生出些改變來（見第二十三章，一百二十七例的第四小節）

後面的四小節同前面十六小節的後四節一樣，所以那旋律對於和聲沒有什麼大相關。但是在末了的八小節內，那旋律是治理一切的；因為在那裏我們引用基本和聲，也用轉位低音，並且將長調和弦改變為短調（就是減低那第三度音）；因此，從內部份生出一個新而非常的效果，在高音和低音部中間也有一個兩部合奏的效果。

若然我們研究從前和近來有名著作家的作品，就可以尋出別種發生變化的法則來。若然我們能夠通達從第十八章到二十六章內的各種例，並且照規則做，就是在旋律上做記號，像第十例（在那例內我們一看就知道在什麼地方可以引用什麼和弦）；那末我們就不難生出變化和好的配置方法了。在末了十六小節的第二小節內我們用倚音可以得到一個不同式而發同樣聲音的和弦（見第二十四章一百四十四例）；或者將隨便那一個減七和弦轉位（見第二十一章一百另三，另四，另五和另六例），因此 C 是算為最低音（低音），那解決是完全不同了。從此，我們可以看出倚音和減七和弦兩個性質的不同點來了，就是：倚音和他的解決有一個共有音（即相連音），他的低音留存在本位上，到倚音的低音就是到後面和弦



上的低音；減七和弦和他的解決是沒有共有音的。倚音有的時候很容易錯認爲減七和弦的。

我們在起初的時候應該分析一種有價值而很淺近的著作品；不應該起初就希望去分析很深奧的傑作。在好的鋼琴練習書內可以尋出一種篇幅不大的游要曲，但是在他們裏面的和聲組織有許多是很有趣味的；若然我們將他們分析，就可以得到很大的益處。那種書是不難得到的，他們的式樣是很適當，他們同時顯出旋律，和聲和音樂的格式，並且也配置得很好的。在分析的時候我們應該注意曲譜的式子，和著曲人怎樣用從屬和弦，那末我們自己慢慢的也能够用了。現在我們要討論轉調這個大題目了。

### 進級和轉調

我們都知道轉調的意思就是從一個音轉到別一個音，然而也不是一定怎樣的；因爲轉調有兩種，就是：一，不引用特別記號的時候（屬七和弦），二，引用特別記號的時候。在第一種發生的時候，他就叫音調內的轉調；現在可以不必提起，因爲我們早已討論過和弦的進級了（第五章到第十章）。第二種發生的

時候，他就叫越軌的轉調，我們必須轉到另外一個音階內。轉調大多是同屬七和弦一起用的。我們現在應該溫習第六章的二十三例；在那例內我們將 C 轉到  $G\flat$ ，互相掉換到  $F\sharp$  之後，然後回到 C。現在我們將那次序顛倒，就是從 C 轉到  $F\sharp$ ，互相掉換到  $G\flat$ ，然後回到 C，像：

## 第一百六十六例

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a sequence of chords: C major triad, C7,  $F\sharp 4/3$ , C7,  $F\sharp 4/3$ , C7,  $F\sharp 4/3$ , C7,  $F\sharp 4/3$ , C7,  $F\sharp 4/3$ , and finally an enharmonic equivalent of C7 (labeled 'Enhar.') which is  $G\sharp 4/3$ . The second system shows a sequence of chords: C major triad,  $F\sharp 4/3$ , C7,  $F\sharp 4/3$ , C7,  $F\sharp 4/3$ , C7,  $F\sharp 4/3$ , C7,  $F\sharp 4/3$ , and finally a C major triad.

第二十三和一百六十六例內的轉調叫前進轉調，因為他們從一個音轉

到一個很遠的音，並且經過攏總內部的音而沒有一個遺失。注意：屬七和弦的位置和轉位都可以從一個音轉到另外一個音的。

### 第二十九章

#### 不連的轉調

不連的轉調就是從一個音轉到同他沒有密切關係的別個音。我們用一個簡單和弦能夠到一個最遠的音。下面的例是指出屬七和弦從 C 調到很遠的調上，像：

#### 第一百六十七例

The musical notation shows six measures of chords. Each measure contains a C7 chord and its resolution to a new key. The resolutions are: C7 to D, C7 to A, C7 to E, C7 to B $\flat$ , C7 to F $\sharp$ , and C7 to E $\flat$ . The notation includes treble and bass clefs, notes, and chord symbols.

C to D  
C 到 D

在上面的例內我們祇用屬七和弦，然而不是說一定應該用這和弦的，用別的和弦也可以生出從一個音到另外一個音的轉調（下面要說起的）；但是我們

大概是用屬七和弦，因為他的聲音比較的最能入耳。在上面的種種轉調內有許多聲音聽起來是不連的，若然在旋律內加進幾個內部音符，尤其是半音階進級，那末耳朵就不覺得了，或者說那改變是已經預備好了，像：

第一百六十八例

轉調用了半音階之後，他發生的聲音是比較以前的（屬七和弦沒有預備）更和順悅耳。若然將無論那一個字的短調普通和弦按置在他的長調的後面或者將長調按置在短調的後面，那末我們也能得到另外一個用不連的轉調而能够發出和順聲音的方法，像：

第一百六十九例

我們轉到一個短調之後，我們就能够轉到那短調的關係長調而不致生出粗劣的聲音。下面的例要詳細解說出這一點。

## 第一百七十例

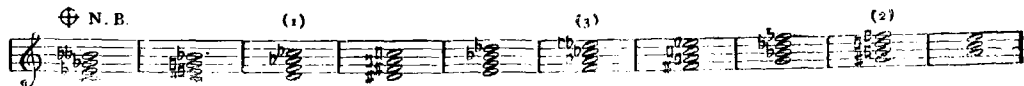
(一) (二) (三)

C to E $\flat$  Major.      C to A Major.      A $\flat$  to C Major.

在一，我們用C的普通和弦，然後用他的屬和弦和聲，然後用C短調的普通和弦，然後用他的關係長調E $\flat$ (B $\flat$ )的屬和弦。在二，我們從C長調進級到A短調(第十三章四十一例)，然後經過他的屬和弦E到A調。在三，起始用A $\flat$ 長調的普通和弦，然後用F長調的屬七和弦，然後用C的屬七和弦，等等。

上面的轉調都可以算是好的，因為不生出粗劣的聲音；若然加進了內部音符，他的聲音還要和順。在有種轉調裏面，減七和弦占據一個極重要部份的。減七和弦可以用在半音階的每一個級數上，一個一個連住，而發出一種流利的進級，像：

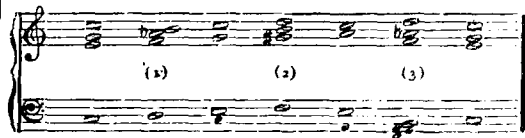
## 第一百七十一例



注意：在前例和弦上有注意記號的就是要參考第二十八章，在第二十四章的一百四十四例內已經說起過。注意下面一百七十三例第一小節上的互相掉換的方法。

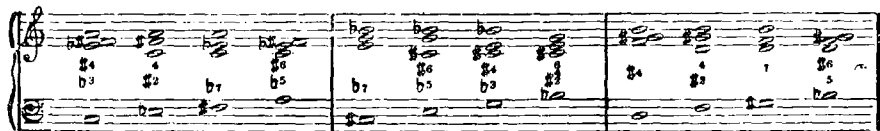
這一組的七和弦大概叫相換和弦；可以將他們寫在別的和弦之後，而不致觸犯耳朵，像：

## 第一百七十二例



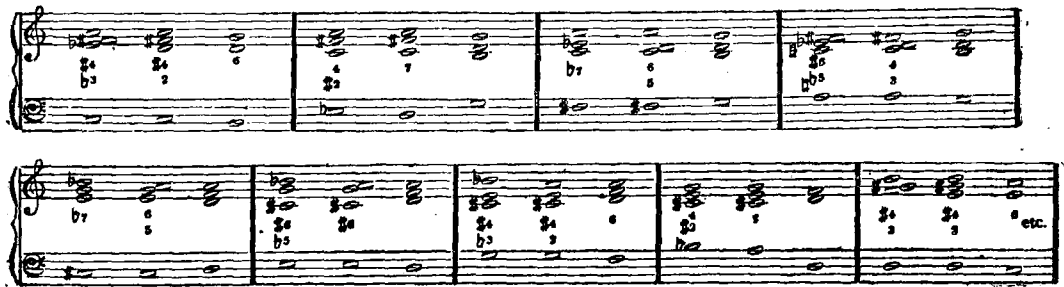
(一)，(二)和(三)指示和弦怎樣互相掉換（見第一百七十一例）。其實祇有三個相換和弦，換句話說，就是聲音和他們的轉位祇有三種互相不同的結合，像：

## 第一百七十三例



若然我們將隨便那一個音符(做成上面的和弦的)減低一個短二度音, 或者一圓半音階音程, 那末就生一個屬七和弦, 或者一個不同調的轉位, 像:

## 第一百七十四例



在下一章內我們要講到掉換特別記號而不變聲音的各種改變。現在我

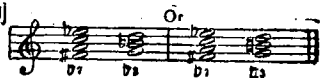
們應該練習上面的轉調，再將他們變換音調和位置。

### 第三十章

#### 轉調和終止(或尾聲)

最好的音樂家也時常用着下面例內的那種改變的，像：

第一百七十五例



用了互相掉換的法子亦可以造成這種改變的，像：

第一百七十六例

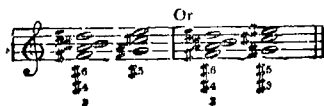


這改變同上面的和弦可以發生同樣的聲音，然而仍舊有一點不同；他現在是到G減七和弦的第一轉位而並且解決到那音調內。(我們現在要記得，就是，那減七和弦可以解決到長調或短調普通和弦的)。

還有一個改變；他是減七和弦到C井長調或者短調的第二轉位，像：

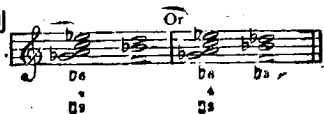


## 第一百七十七例



末了，是減七和弦到 B $\flat$  長調或者短調的第三轉位，像：

## 第一百七十八例



我們應該牢記在全音階或半音階的各級數上造成和弦和造成上面所說起的改變，就能夠生出轉調的無窮變化。

在半音階和全音階的各級數上練習及掉換上面的例。

轉調也常常被相換和弦及增六度音做成的，像：

## 第一百七十九例



做米記號的和弦是掛留的，以致可以免去連續的五度音了；一種假進級時常可以用和弦掛留的解決來避免的。

轉調的各種別樣方法，像：

第一百八十例



轉調之後須有一個終止，否則耳朵對於那調要疑惑了。我們平常用的終止差不多都在下面了，像：

第一百八十一例

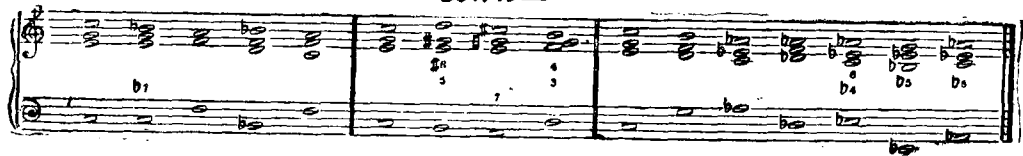
完全終止      不完全終止      阻礙終止      詐偽終止      變格終止      變格完全終止

A musical score for Example 181, showing six different types of cadences. The score is written on a single system with two staves (treble and bass clefs). The cadences are labeled as follows: 完全終止 (Perfect Cadence), 不完全終止 (Imperfect Cadence), 阻礙終止 (Deceptive Cadence), 詐偽終止 (False Cadence), 變格終止 (Plagal Cadence), and 變格完全終止 (Authentic Plagal Cadence). The first measure is labeled 'Or this'.

若然要得到調理終止的學識，非有充份的練習和準確的判別力不可，  
下面的例指出用在轉調發生之後的終止，像：

## 第一百八十二例

沒有終止



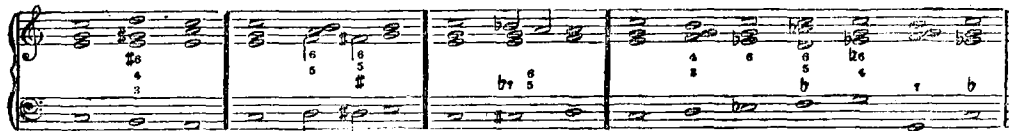
練習及掉換上面的終止。

## 從長調到短調的轉調

從長調轉到短調的時候，那屬七和弦(像以前一樣)占一個重要的地位。然我們根據前幾章所說的，那末就不難了解現在所要說的轉調了。一個從長調到短調的轉調，像：

## 第一百八十三例

(一)C長調到A短調 (二)C長調到E長調 (三)C長調到D短調 (四)C長調到C短調



(我們前面已經有過像上面那樣的例,但是都不十分廣闊),

在三,我們已經用了那減七和弦. 若然我們將那完全終止寫在前面的三個例上(一,二,三),那轉調就更能入耳了.

注意: 在前面兩章內的轉調(長調)都可以變到短調, 若然我們將他們解決到短和弦內.

我們應該將上面的轉調變換到各音調內.

## 轉調的普通計劃

在音樂的作品內,尤其是宗教詩歌及別種短曲,應該有一個超出其餘的音調(起始和結末要有同樣的調);但是在有名人物的作品內可以尋出一種用長調

起始而用他的關係短調結束的或者相反的曲譜來的。(這種就是例外的)。

在許多簡單的曲譜內，可以用一種到很遠音調而不變記號的轉調來避免同音。

一個曲譜有幾個動作的時候，掉換記號是或者可以的，但是終要有一個超出其餘的音調，像在彌撒曲，奏鳴曲及司伴曲等。所以我們說，貝多芬的 C 調彌撒曲，漢彌爾的 B $\flat$  調彌撒曲等。在莫查德的序曲內有幾曲的起始和結末是同調的。曲譜的主和弦大概應該在起始的時候決定的；但是有許多傑作在起始時候不將他們的調宣告出來，因此耳朵對於那主和弦就要有疑惑了。下例是從海鄧的 G 短調“四季”序曲內選出的，像：

第一百八十四例



下例是從貝多芬的 G 短調交響曲內選出的，像：

第一百八十五例



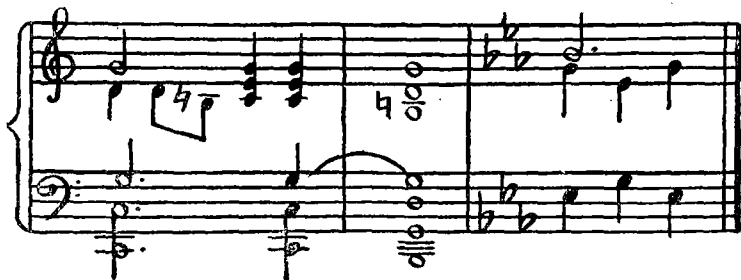
曲譜在起始的時候用一個同主調完全沒有關係的和弦也是可以的。下例是從貝多芬的C長調交響曲內選出的，像：

第一百八十六例



我們應該知道曲譜收局的和聲要有一種可以安慰耳朵的能力，所以用完全終止是很適宜的，尤其是變格終止用在他的前面。凡以曲調有幾個動作的時候，一個在內部動作的結末同他起始的調是不同的，因為他要預備在後面一個動作內變遷，像：

第一百八十七例



前面的例是從莫查德的彌撒曲內選出的。

上面已經說起，等到耳朵深感領袖主和弦之後，可以轉到別調內去的。

用不連的轉調的時候，我們應該要留心；否則不能得到好的效果。我們不能夠定出規則來說什麼時候應該用或不應該用轉調，但是明哲的美術家能夠判定在什麼時候和什麼地方那轉調可以發生好的效力。

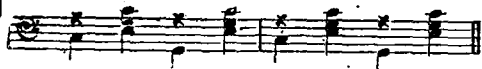
轉調的題目我們現在不再往下講了；希望以前所說的可以使我們足夠研究模範的作品，以致我們能夠辨別出一個曲調變選到別個曲調的好壞了。

### 結 論

#### 徒手配置法的結論

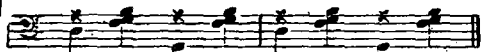
看了基音 C 之後，我們就知道他包含音階的每一個音符，和多數半音階的音符。屬和弦基音 G 也能生出差不多一切的同樣音符。上主和弦基音 D (G 的屬和弦) 也能生出差不多一切的同樣音符。在第二十六章內我們已經明白那主和弦同屬和弦共同或單獨發音可以支持無論如何特別的和弦，尤其是在同調或同主和弦相連的時候(見一百五十七例)。所以 C 同他的屬和弦 G 能夠陪伴從基音生出的每一個音符；並且能夠陪伴隨便那一個旋律，不管他有什麼音符，祇要那音符是從基音 C 的和聲內發生的。像：

## 第一例



因為屬和弦基音生出差不多每一個在主和弦基音的音符，所以 G 同他的屬和弦 D 亦可以倍伴那同樣的旋律，像：

## 第二例



我們可以用主和弦或屬和弦和聲去陪伴無論那一個旋律；從了律韻，就可以知道應該用兩個中間的那一個。

音樂是分段，分節和分句的。若然一個曲調有十六小節，將他分為兩段（每段有八小節），然後分每段為兩節（每節有四小節），再分每節為兩句（每句有兩小節），像：

## 第三例

## 一個十六小節的曲調。

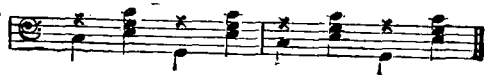
第一段，八小節				第二段，八小節			
第一或主和弦節		第二或屬和弦節		第三或轉調節		第四或終止節	
第一句	第二句	第一句	第二句	第一句	第二句	第一句	第二句



## 怎樣陪伴一個旋律

第一句(二小節),主和弦和聲,像:

第四例



第二句,一半主和弦,和一半屬和弦像:

第五例



若然將上面兩個加起來,我們就得到第一節(四小節),像:

第六例



若然將他們的次序顛倒,我們就得到第二節有四分之三的屬和弦同四分之一的主和弦;將這兩節加起來。我們就已經配置好第一段了;並且這和聲可以陪伴這種律韻的隨便那一個旋律,這裏不用轉調的。我們可以配置歌曲。

的起初一半而不必看他的旋律，祇要知道他的節數，他的調和拍子，和他起初的時候用主和弦還是屬和弦和聲，轉調是不用的。他的第二段就不同了；有的時候那第二段祇不過是第一段的重覆，但是在第三節的第二句上是常常用轉調的，所以我們必須要用判別力。若然我們留意那在前面的半句（在這裏是第三節的第三小節），那末就不難決定這一節結末的和弦是什麼了。若然那裏用一個轉調，那末在旋律裏面必定終有些特別記號；假定那記號是 C 井，我們立刻就可以決定那新調是 D 或者 D 短調。這是爲什麼呢？因爲高半音在 C 井和 D 之間生出一個半音，若然我們在那裏寫一個 C 井，那末我們叫他 D 調是很準確了。若然是 D 或 D 短調，那末屬和弦一定是 A，因爲在旋律內 C 井是屬和弦的第三度音（可以用第一規則七和弦解決到 D 短調）。照這樣的情形，我們就配置第三節（轉調節），像：

## 第七例



注意：第段(第三節)常常同第一段一樣起始的。(若然我們去  
們就可以證明出)。

現在轉D短調，在第三十章內早已說過，就是，在轉調之後，  
個終止。終止是根據旋律而定當種類的，所以我們先應該觀察那旋  
選終止；怎樣之後，我們的配置可以算爲完全了。

式樣同在短音調內一樣的。

若然歌曲的節數不是貼準十六小節(多或少)，那末他的段節和句都因此  
而伸長縮短了。

有的時候我們在第一或第二節內要用別的和弦；但是他們是照倚音調  
理的，因爲奇音能夠用在隨便什麼所在，就是在隨便那一個和弦之前，(他們祇  
不過是一種長或短的延長裝飾音符罷了)。見第二十三章。

有的時候轉調或進級是也可以用在第一或第二節內的，留心讀了有名  
人物的作品之後就可以知道怎樣處理這種情形；但是現在應該去選一種已  
經配置得很好的而並且很簡單的曲調來練習。先將旋律抄出來，然後我們去

## 和 聲 與 製 曲

量之後，和原有的去比較一下；若然我們留心去做，雖然不能說的一樣，至少可以得到一個差不多完全的結果。

曲調內我們看見一種新的和聲，我們應該就將他分析，然後再去結果如何。若然那種和聲能够生出很好的結果，那末我們自己也就可了。我們也應該注意著作家怎樣處理從屬和弦。我們若然肯照上面所說的去做，那末將來的結果一定是很滿意的。

我們切不可起始就選一種很深奧而複雜的曲調；並且不可忽略那基本和聲。