

曲調作法

繆天瑞編譯



上海萬葉書店印行

曲 調 作 法

該 丘 斯 (Goetschius) 著

繆 天 瑞 編 譯

上 海 萬 葉 書 店 印 行

16721

有 著 作 權 • 不 許 翻 印

一九四九年四月二十五日印刷 • 一九四九年五月二十五日初版

音樂理論叢書 曲 調 作 法 繆天瑞主編

原 著 者 Goetschius

編 譯 者 繆 天 瑞 發 行 者 錢 君 匋

發 行 所 萬 葉 書 店

上海（〇區）天潼路寶慶里三九號 電話四二七九三

電報掛號 五九〇〇五〇

譯 者 序

“曲調”(Melody)亦稱“旋律”；在通行的主音音樂，它位在樂曲的最高部分(亦有在最低部分或中間部分)，非常顯著，一聽便知。

曲調是音樂構成中首要的要素。但因曲調的某方面，不易明瞭，以致有人認為曲調的創作，完全靠託天賦，不能教學。其實，曲調的構成是有法則可循的；根據這些法則而學習，最低限度，能够明瞭模範作曲家(詳下)是憑何種法則來創造曲調。

本書原著者即深信曲調的構成有法則可循；他從模範作曲家，如巴赫(Bach)、罕得爾(Händel)、海頓(Haydn)、莫差特(Mozart)、貝多芬(Beethoven)、舒伯特(Schubert)、韋柏(Weber)、舒曼(Schumann)、門得爾松(Mendelssohn)、索班(Chopin)、布拉姆斯(Brahms)、弗提(Verdi)、華格納(Wagner)、俾最(Bizet)、聖·松(Saint-saëns)等人的作品，抽出其曲調構成的原則，並用他們的曲調為實例，寫成本書，供音樂學習者理解與習作曲調之需。

固然，曲調作法的練習，其一部分可併入“和聲學”，一部分可併入“曲式學”，但曲調既在音樂構成中占著首要地位，則為充分發展它，為便於學習，把曲調作法列為獨立的課程，實屬必要。

如上所述，本書所根據的，是從巴赫到華格納等模範作曲家的作品。這些作曲家的作品的底流，是大小兩種音階。曲調是根據音階的。故本書所舉的曲調法則，完全依據大小兩音階。如果我們不依據大小兩音階，而依據其他“調式”(Mode)(譬如用 *f a b c d e f g* 的“宮調”調式)來作曲調，則法則多少會有變動。關於這，譯者將在近著調式及其和聲中加以闡說。

本書可說是同類書中最出色的一本，是理解與習作曲調的最好的書。原著者該丘斯(Percy Goetschius, 1853-1943；原籍德國，生於美國；其傳略及著作，見本叢書中的音樂的構成)為當代有名的音樂理論家。本書是他的力

作之一；成於一八九九年，初版於一九〇〇年；一九二二年，由著者改訂；現已發行至二十版。原書名“曲調製作的練習”(Exercises in Melody-Writing)，爲簡明起見，改爲今名——“曲調作法”。

譯者最初編譯本書，遠在一九三五年，當時曾用兩種日文譯本爲參考。(兩種日文譯本，一種爲門馬直衛的編譯本，另一種爲誰所譯，已記不清了。)這譯稿於一九三六年間，發表在譯者所編的音樂教育月刊(江西省音樂教育委員會出版)上。抗戰期間，曾在幾個音樂專科學校、音樂訓練班及音樂函授社數度油印(或石印)成冊，作爲講義；文字上曾屢加修改。這次刊行單行本，又加一番修訂，力使條理清楚，文字平易。

爲便於初學者閱讀，譯者在本書中增補許多部分。“序論”一篇即爲譯者所加入，材料根據著者的作曲的材料(The Material Used in Musical Composition)。第二篇“非本質音”中，亦多增補。此外又加入許多“譯者注”。

書中所用的音名記法，大體用分組記法，即中央 c (高音譜表下加線上)的 c 開始的七個音，記作 $c^1, d^1, e^1, \dots$ ；高音譜表第三間上的 c 開始的七個音，記作 $c^2, d^2, e^2, \dots$ ；低音譜表第二間上的 c 開始的七個音，記作 $c, d, e, \dots$ 。不分組的籠統的音名，則用斜體爲記，如 $c, d, e, \dots$ 。

繆天瑞，一九四五年八月，

於福建永安上吉山國立福建音樂專科學校。

原書初版序

一

本書所示的這種音樂訓練，目的在幫助青年音樂學習者（不問他是否期望成為作曲家）養成正常的“曲調運思”習慣。

這種音樂訓練，只是曲調“製作”的循規蹈矩、按步就班的練習，絕少涉及曲調“靈感”的產生。如何幫助使曲調製作轉入曲調靈感產生，在本書§125-§129 略有提及，讀者不妨先去一閱。

音樂學習者何以要受這種技術上的訓練，其理由有二：

第一，因為音樂理論學習的首要對象，應為曲調。學習者對於佳良曲調的條件，及其受自然法則支配的情形，如有清楚的認識，則對於其他一切的音樂訓練，就容易充分接受了。即曲調研究，不外是“視唱”(Sight-reading)、“和聲學”(Harmony)、“對位法”(Counterpoint)、“曲式學”(Form)、“配器法”(Instrumentation)與“演出法”(Interpretation)等各種研究的準備。

第二，因為所有音樂上的訓練，不論屬於創作或演出方面，都與心身的其他一切活動一樣，是習慣的成果，深為少年時代有意或無意間獲得的那種習慣的性質與力量所限制。所以，努力養成這種習慣與及早引導它走入正軌，是明達的教育目標所嚮導的最有價值的事。

至於曲調的構成是否有法則，讀了本書，自能明白。

二

由上所述，可知曲調作法這種練習，在少年時開始，效果最佳。普通在十二三歲時開始為宜。

這種練習可行於和聲學之前，即可離開和聲學而練習。但最有效果，還是與和聲學同時學習；可開始即同時學習兩者（曲調與和聲），亦可在學習和

聲的中途，加入曲調的學習；可一章和聲與一章曲調，交互學習，亦可照內容而混合學習。

對書中指定的練習，愈多作，獲益亦愈多，正如鋼琴彈奏技術上對於音階之類的練習，愈多練習便愈純熟一樣。這是一種有系統的訓練，必須持久，直至成為習慣而後已。本書學習全程，須一年的時間。

書中所舉實例特多，這為使學習者在接受這種音樂訓練時，一面閱讀文字說明，一面能接觸實際曲調的聲音。故各種實例必須拿到鋼琴上彈奏，審聽其效果，並須離開鋼琴而詳加研究。

柏西·該丘斯，

一八九九年在波斯頓。

目次

譯者序	I
原書初版序	III
序論 調與音階的成立	1
第一篇 本質音	5
第一章 大調 曲調進行概說	5
第一條基本法則・音階式進行	5
靜音與動音	6
同音反覆	7
小跳	8
四小節的樂句	9
第二章 不正規進行	12
第三章 分解和弦進行 和弦的構成	13
第二條基本法則・分解和弦進行	15
單大跳	16
第四章 分解和弦進行(續) 連跳	19
雜錄	20
法則摘要	23
第五章 小調	27
第六章 正規節奏	32
第七章 樂段	37
第八章 不正規節奏	39
第九章 例外的半收束	42
第十章 曲調的構造 反覆與模進	44
第十一章 曲調的構造(續) 變化的反覆與模進	47
第十二章 曲調的構造(續) 變化的再現應用在 樂段上	52
第十三章 大調中的變化音	54

第十四章	小調中的變化音	59
第十五章	轉調	62
	近關係調	62
	轉調的出發點	64
	向新調的導入	64
第十六章	轉調(續) 一時轉調	68
第十七章	轉調(續) 樂段中的轉調	70
第十八章	轉調(續) 變化半音轉調	71
第十九章	轉調(續) 調的交重	72
第二十章	轉調(續) 模進轉調與收束轉調	74
第二十一章	半音階曲調	77
第二十二章	複樂段	78
第二篇	非本質音	81
第二十三章	本質音與非本質音的區別	81
	延留音	82
第二十四章	先現音	86
第二十五章	單經過音	88
第二十六章	連續經過音	90
	半音階經過音	92
	反覆經過音	91
第二十七章	鄰音 三音音羣	95
第二十八章	鄰音(續) 大音羣	100
第二十九章	作為倚音的鄰音	104
第三十章	雙倚音	108
第三十一章	倚音(續) 雙倚音與延留音的結合	112
	不解決的鄰音	113
第三十二章	曲調胚胎的演化	116
第三十三章	曲調胚胎的演化(續)	121
	曲調演化應用在反覆與模進上	121
第三十四章	曲調的表情 結論	126
	聲樂作曲法	127

序 論 調與音階的成立

調

§1. “調”(Key)便是一羣互有關係的音,這些音因受“關係法則”(Law of Relation)或“親和力”所支配,聚集在一起。

§2. 音樂藝術中最重要的原則,是“音關係”(Tone-Relation),即音與音的關係。音樂中所有的結合與進行,均為這音關係的原則所支配。獨立一音不能發生意義,如同一個字母或一個字沒有意義一樣。兩者都要結合同種類的分子,纔能發生意義。同種類的分子既相結合,就互起作用,互相牽制,發生關係法則。

§3. 音關係的程度的差別,非憑推測可知,而有嚴密的數學根據的。因為每一音都有一固定不變的數字,指示那決定音的高度的振動速率。

§4. 兩音關係程度最深的,是振動速率相同的兩音。這叫做“同度”(Unison)。這兩音的振動數,是完全相同的;其振動比例為 1:1。故兩音在高度上毫無差異。

稍疏的關係,是振動速率相差一倍的兩音。這叫做“八度”(Octave)。這兩音的振動比例極簡單,即 1:2。這兩音在高度上雖有差異,卻很難區別。因此,這兩音在音樂中視為相同,常作為同音而處理;在和弦與調上如此,有時甚至在音的進行上也是如此。

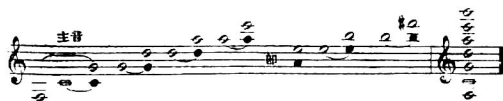
更疏的關係,則是振動比例成 1:3 或 2:3 的兩音。這便是所謂“純五度”(Perfect Fifth)。這兩音非但在高度上有所不同,且易於區別。兩音的個性是完全的,即是兩個實際上不同的元素。不過仍有不同的音間所能有的極度的類似性。



§5. 大自然創立“音結合”的整個體系，即憑這個重要的音關係“純五度”。（這五度關係可稱“和聲音級”[Harmonic Degree].）同度與八度，只用作音的重覆，或將音擴展到較高或較低的區域中，而純五度纔是音相生的出發點。對於音境中所有的結合與所有的活動，牠是必要的起點。有了這個純五度，音之組織纔有所根據；且如一張蛛網，無窮地伸展開來。一言以蔽之，憑這個純五度音程，調中各音纔得以決定。

§6. 例如，構成 C 調，從 *c* 音出發，先定下最接近的兩個關係音——上方純五度 *g* 音、與下方純五度 *f* 音。音的相生以後就繼續向上方進行。所以其次出現的，是 *g* 上方的純五度 *d*。再次為 *d* 上方的五度 *a*，*a* 上方的五度 *e*，*e* 上方的五度 *b*。再上去的純五度，便是 $\sharp f$ 了。

這 $\sharp f$ 音不屬於 C 調。 $\sharp f$ 音何以不屬於 C 調？這不外因為它與 $\sharp f$ 音相衝突。 $\sharp f$ 與主音 *c* 關係極密切，遂使關係疏遠的 $\sharp f$ 音無隙可入。故 C 調僅包含如下七個音：



§7. 這七個音構成“五度連環”。除去連環的最低音 *f* 與最高音 *e*，餘下 *c, g, d, a, e* 為調的“核心”。核心的最低音，是調的主音。從五個核心音中，抽出任何兩音結合起來，不是協和音，便是最溫和的不協和音（如“全音”*c-d*），決不會產生粗暴的不協和音。又這些音便是構成“五聲音階”的五音。

五個核心音曾用在貝多芬 (Beethoven) 的雷俄諾爾 (Leonore) 序曲的主題的第一樂段中：



於五個核心音的兩極端，各加入一個五度（即於 *c* 下方加入 *f*，*e* 上方加入 *b*），則這兩個增加音與原有的某音結合起來，會產生較粗暴的不協和音（如“自然半音”〔§9〕*e-f* 與 *b-c*）。這樣由七個音構成的調，是一個雍容和諧的團體，顯然不能再有所增加，所以一調限定只有七個音，如 §6 中實例所示。

§8. 隨便那一個音，都可作為主音；於主音下方加入一個純五度，於其上方加入連續的五個純五度，就構成一調。例如：[♮]A調：[♭]*d-b-a-b-e-b-f-c-g*；E調：*a-e-b-#f-#c-#g-#d*。

音 階

§9. “音階”(Scale)便是“全音”(Whole-Step)與“半音”(Half-Step)的某種連續。

全音是調中相距兩個“和聲音級”，即兩個純五度〔§5〕的不同兩音，不過這時要把下方的音移高八度〔a例〕。

半音分為“自然半音”與“變化半音”兩種。“自然半音”(Diatonic Half-Step)是調中相距五個和聲音級的兩音〔b例〕。“變化半音”(Chromatic Half-Step)則是相距七個和聲音級的兩音〔c例〕：



“自然”(Diatonic)一語有“照著音階”的意思；“變化”(Chromatic)一語則指音階某度用入臨時號而起變化。

§10. 這樣看來，全音與半音有多少種可能的連續法，就有多少種類的音階。但是在許多的音階中，只有一種音階是“天然的”(Natural)，即“天然音階”(Natural Scale)。天然音階的產生，彷彿大自然事先給安排好的。這天

然音階，便是所謂“大音階”(Major Scale)。

§11. 大音階非由誰造成，牠是從一種天然的本源演化出來，即由調蛻變而成。大音階由調中的七個音構成，照高度的次序順次排列；即由調中各音作八度上下移動而構成。如下：



§12. 這樣直接從調蛻變出來的天然音階(即大音階)，其全音與半音的位置如下：



1-2, 2-3, 4-5, 5-6, 6-7 各度間，均為全音；3-4, 7-8各度間，則為半音。

第一篇 本質音

第一章 大調

曲調進行概說

§1. “曲調”(亦稱“旋律”)(Melody)由許多音順次排列而成。

這些音倘安排得當而合於自然法則，構成了圓順流利的進行，且富於音的長短——即節奏——的變化，則這曲調一定優美；否則便不優美。

§2. 選用這些構成曲調的音時(這裏且把節奏撇開不管)，須服從“音關係”的兩條基本法則，即天然“音階”(Scale)(序論 §10)的法則與主要“和弦”(Chord)的法則。

第一條基本法則，便是曲調作音階式的進行(上行或下行)。第二條基本法則，便是分解和弦的進行。下面將詳述這兩條法則。

第一條基本法則・音階式進行

§3. 曲調可照天然音階(即大音階)的各度，自由上行或下行。例如：



*1) (譯者注) Ex. 爲英語 Example 之略，意爲實例；爲音樂書中通用之字，近於符號，故不加翻譯。

§4. 這樣順著大音階進行，稱爲“級進”(Step-Wise Progression)。這是正規的進行。這種級進倘再照音的自然傾向(§6)而進行，則更佳良。

靜音與動音

§5. 大音階上的七個音，可分兩種：

a) “靜音”(Inactive Step)——這些音與靜止的主音(音階的第一度)有關係，沒有向他音進行的傾向。這些音自身是不動的，除非因歌者的意志強使之動。第一度、第三度與第五度屬之。

b) “動音”(Active Step)——這些音在靜止點之外，有歸於靜止狀態的動力；猶如物體之因重力原理，恆向地心進行，又如左右擺動的擺錘，終歸垂直的位置而靜止。第七度、第六度、第四度與第二度屬之。舉例如下：



§6. 凡是動音，都有向其最近的靜音上進行的傾向。所以：

a) 第七度自然地上行；常上行一度進入第八度(主音)。

b) 第六度自然地下行；常進入第五度。

c) 第四度自然地下行；常進入第三度。

d) 第二度介於第一度(主音)與第三度之間，與該兩度的距離，恰好相同，故既可上行進入第三度，亦可下行進入第一度。因此，學習者在這裏，可不管第二度，只要注意第七度、第六度與第四度。舉例如下：



§7. 動音向著正當的方向而進行，叫做“解決”(Resolution)。注意下各例中的動音的進行(音符上方的數字表示度數)：





*1) 第 5 例以下各例，音符有各種長度，即有節奏的變化。關於節奏，以後會詳述〔第六章〕，這裏只要注意動音的進行方向。——*2) 這裏第四度向上跳進而入第六度〔§9〕。——*3) 這裏第六度與第四度都作大跳；但均照正當的方向，向下跳進〔第三章〕。

同音反覆

§8. 曲調除照大音階的各度作級進之外，又可在同音上反覆一次以至多次；即同音連續數次出現。這可用在曲調的任何地方。舉例如下：



*1)〔譯者注〕etc. 爲 et cetera 之略，有“未完”、“等等”之意。

小 跳

§9. 曲調上的音亦有越過一度而進行。這時兩音相隔三度，即構成三度的“跳進”(Leap, 或 Skip)。這稱為“小跳”(Narrow Leap)。小跳是正常的，可用於曲調的任何地方。

小跳倘從靜音出發，則沒有甚麼約束，即可向任何方向跳進。倘從動音出發，則以向正當的方向跳進，較為優良。即從第七度出發時，宜向上跳，從第六度與第四度出發時，宜向下跳。小跳倘向與上述相反的不正當的方向進行，則繼這小跳之後，最好即回到當初的音上(跳回本音)，或進行到構成小跳的兩音中間的音上。舉例如下：

1 從靜音出發的小跳 (各小節各自獨立):

Ex. 6 

2 從動音出發的小跳:



3 跳回本音的小跳:



附註

*1) b¹ 音不宜一直下行(到第四度)，因為第七度的上行傾向非常強顯，僅一 g¹ 音不能克服牠。這時唯一佳良的進行，是跳回本音，如第 3 例最後小節所示 (7-5-7-8)。
 ——*2) 依同理，唯一佳良的進行，是 6-8-6-5。
 ——*3) 這所以很好者，是因為動音並不躲避解決〔§29〕。
 ——*4)〔譯者注〕問號(?)表示有問題；兩個問號表示大有問題；加括弧表示稍有問題。