

音樂知識叢書

五聲音階及其和聲

王震亞 著

中央音乐学院图书馆藏书

书号 H32/
TCTb 6P

总登
记号 20152



新音樂社編輯
大光書局印行

五聲音階及其和聲

王震亞 著



新音樂社編輯

上海書店印行

附 56 年 月 日

20152

音 樂 加 識 黃 書

五 聲 音 階 及 其 和 聲

有 著 牛 標 ★ 不 准 翻 印

基 本 定 價 二 元 正

著 者 王 震 亞

發 行 人 張 夢 生

發 行 所 上 海 書 局

總店：上海河南路三二八號

分發行所 時 望 書 店

上海漢口重慶北京

一九四九年十月初版（混）

總 1107—12 (56P.) 1-2000

序 言

本書是三年前作者在貴州遵義一個朋友家裏過暑假時寫完的，在山歌社的研究叢刊中發表，當時因受印刷條件的限制，只好油印。共印六十份左右。分送給先生，同學和朋友。

這幾年有不少朋友來要這本書，作者就很想整理一下再印一次。但過了這幾年看法已有很多改變，收集的材料也多了一點，要整理就必須下很大工夫，現在沒有這麼多時間，只好原封不動重印一次，以應當前需要；好在本書不過是一個大綱，錯誤的地方，和不完全的地方還需要對這個問題有興趣的朋友一起來改正與補充。

要發展中國音樂，就必須運用和聲。中國音樂很特殊，其和聲配置也需要有特殊的方法。新的時代裏，音樂將會飛躍的發展，解決中國音樂的和聲問題是一件迫不容緩的工作。現在作者在這裏向大家提出這個問題，希望在很多人共同不斷的切實的努力下很快的找出正確的方向。在這本書裏作者提出了一些個人的想法，作為一點參考資料。

作者 六，二五，一九四九。

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	H3.2/7C56 68
总登记号	20152

目 次

序言.....	1
第一章 引言.....	1
第二章 五聲音階.....	4
第三章 五聲音階的和聲.....	8
第一節 和弦.....	8
第二節 轉調.....	10
第三節 調式與主音.....	17
第四節 變音.....	18
第五節 和聲外音.....	23
第六節 終止.....	24
第四章 結語.....	26

第一章

引言

現在建立民族音樂這個工作已普遍地被學音樂的人注意了，但中國音樂的特殊情調與特殊的旋律進行，使一般對西洋和聲與其它西洋作曲技巧已非常熟練的人都感到無從着手，因為用西洋的和聲與作曲技巧去寫中國風味的東西，常常會似是而非，吃力不討好，用西洋和聲去配中國已有的旋律亦覺得無法處理，所以我們應該自中國已有的旋律中去尋找中國的音階與中國的和聲法則。

有不少人主張用西洋中古的調式(mode)作為中國的音階，因為中國旋律時常結束在 Ré, Fa, Sol, La 上而不結束在 Do 上，有點像調式；用調式作出來的旋律既不像大調，也不像小調，並且每個調式中都包含七個音，應用起來不像五聲音階那樣單調，根據這種見解我去分拆山歌社出版的中國民歌第一輯中所有的曲子，結果幾乎沒有一個可以用調式解釋通的，有幾首乾脆用了西洋的大音階，如半個月亮爬上來(這些邊疆的民歌可能已受了外來音樂的影響)一大部分是五聲階的，另一部分是五聲音

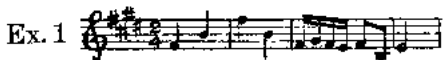
階中加了一兩個裝飾音，所以我覺得拿調式作為中國的音階並不可靠。

不論是中國的民謠，地方戲，崑曲或是樂器曲，差不多都是用五聲音階作骨幹的，所以我認為要從中國現有的音樂中去尋求中國音階，似乎只可找出五聲音階。

我們可以見到的五聲音階的曲子都太簡單了，幾乎令人相信用它不能寫出規範較大的作品，而只能用它來作點民歌小調，要用這些東西和今天世界上進步的音樂相比，真是天地懸殊，但是一個俄國作曲家亞力山大車列浦尼(Alexandre Tcherepnine)到中國沒有好久就愛上了五聲音階，寫下了一本五聲音階的鋼琴教本(Pianostudycn Pentatonic Scale)，雖然這個教本在作曲技巧與五聲音階的應用上並不算成功，但他確實喜愛五聲音階，並且在替五聲音階找路子，為什麼我們生長在中國的人反而不在五聲音階上多下點工夫？

其實只要我們稍用一點工夫，就知道五聲音階並不像乍看之下那樣簡單，這正是值得我們商討的。

假如我們採用了五聲音階來作旋律，西洋的和聲就極不適宜於用來配這種旋律。(並非不可能，而是吃力不討好)如一首河南民歌：



就不大適合於和西洋和聲配合，(可能配的方法很多，結尾好像

是 mi 大調的 V—I, 但全曲無 Re[♯], 若將 Re[♯] 用進去就非常生硬), 所以我們不能這樣配合。(值得我們注意的是這個樂句建築在 Fa[♯], Si, mi, 這兩個四度上) 我們應該自中國的旋律中去找出中國的和聲法則。

中國缺少一種較完善的和聲樂器, 所以中國音樂中和聲用的非常少, 但也不難找出一點點和聲痕蹟, 琵琶的定音法是將四條絃定在兩個四度上, 當用空絃的琶音時自然會給人以四度和聲的效果, 正如鋼琴上的琶音一樣, 笙與蘆笙時常用四度或五度的和聲效果。再者, 若自中國的旋律中去尋找和聲關係, 則更容易發現這些旋律宜和四度和聲配合, (如例一)。再看西洋作品中具有中國風味的 (如杜波西的作品) 也常常用四度和聲, 雖然四度和聲在今天已不算希奇, 但因為它適宜於和中國旋律配合, 所以我認為採用四度和聲較西洋的古典和聲更相宜些。

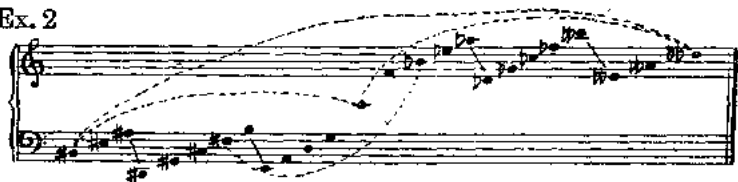
和聲的探討與音階的確立, 當然不等於建立整個民族音樂, 但是這是一條走向建立民族的路, 我們應該去試試看, 也許不是只有這一條路可以通到民族音樂的建立, 但是在目前, 自中國音樂中去找中國音樂未來的道路, 似乎找不出第二條路, 我認為這條路會比別的路更近些, 所以我們應該對它仔細研討一下。

第二章

五聲音階

現在歐洲定音的方法是由一個音爲基音，然後循着一串純五度找出鐘盤上所有的音。爲了解釋方便(我們不需要再用五度和聲這個名字)，我們將五度轉位，使變爲四度(若不轉位亦可得出同樣結果)，現在將各聲寫在下面：

Ex. 2



以中央 ut 作基本音向上數七音至 Sol^b 暫定爲第一上七音，再由 Sol^b 上數七音至 Re^{bb}，(與 ut 同音異名)暫定爲第二上七音，由 ut 下數七音至 Fa[#] (與 Sol^b 同音異名)，暫定爲第一下七音，再由 Fa[#] 下數七音至 Si[#] (與 ut 同音異名)，暫定爲第二下七音。我們應該注意到第一上七音與第二下七音各音爲同音異名，第二上七音與第一下七音各音爲同音異名。(利用這種關係可以使我們在急促轉調時有很多方便)，我們可以將最低的 Si[#] 與最高

的 $R\acute{e}b\flat$ 連在一起，形成一個循環的音的圓周，現在中西用的音不外這個圓周中所包含的各音。

我們最熟悉的大調音階是由表中任何相鄰的七個音組織成的，五聲音階是由任何五個相鄰的音組織成的，西洋小調音階也是由任何七個相鄰的音組織成的，但是爲了確定調性在導音上加了一個升高半音的記號，別的音階此地無暇顧及。

如果我們要避免音階中有同名異音的音（如 Fa 與 $Fa^{\sharp}$ 同時存在於一個音階中），最多只能採取七個音。形成了大小調音階，如果我們要避免一個音階中有小二度關係，最多只能採取五個音，形成了五聲音階。這兩種音階各自站在一個緊要的關鍵上。

大調音階中包含的音程有小二度，大七度，增四度和減五度是五聲音階中所沒有的，這是五聲音階先天的缺陷，須要設法彌補。

大調音階需要一個增四度（或減五度）來確定調子。如 ut 大調，要使這個調子確定必須使 Fa , Si 出現，若不然它很可能向上或向下移動四度變爲 Sol 大調或 Fa 大調，（參看例二，自然明白），所以一個大調音階常用一個包含此增四度（或減五度）的屬七和絃來確定調子，（此屬七和絃很不協和，必須解決到一個協和的和絃上，故常常需要兩個和絃來確定調子），因爲 Fa , Si 這兩個音在 Ex. 2 中受站在 Do 大調這一個音的兩端，可以限制它，便不能上下移動，且一個大調中只可能有一個增四度。

像上面說過的一樣，五聲音階需要一個大三度來確定調子，



以 Do, Ré, mi, Sol, La 爲基本調向下移一四度, 只須 Do 下行半音至 Si 便可得一新調, 用這種方法可得下列各調:

Ex. 4



由此我們可以知道爲什麼中國旋律中 mi→Fa, Do→Si 的機會很多。

以上所舉各調必須熟記, 運用起來才會方便, 若不然會使轉調時發生困難。

第三章

五聲音階的和聲

第一節 和絃

五聲音階中沒有小二度與增減音程，所以將這五個音任意組合，構成的和絃，都不會產生過分刺耳的感覺。用這五個音我們可以得到以下各種和絃。

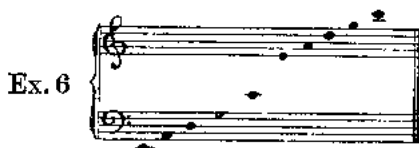
暫以 Do, Ré, mi, Sol, La 為基本調，取三個音可得以下各和絃：



例中第一和絃為一第一轉位的小三和絃，效果很好，可大膽的用，第四和絃是一第二轉位的大三和絃，效果也很好，但若將它改為原位的大三和絃，它就會常常令人感到和其他的和絃不能調和，第二轉位時，四度發生在較下聲部，可稍減輕其大三和絃的感覺。用此和絃時應特別注意它的效果，第二，三，五皆為兩個四度的堆疊，可用。第六和絃為由兩個大二度組成，效果較刺耳，宜特別小心。第七，八，九，十，皆於一四度中加了一個音。效果較

第六個和絃好些，可以慎重的用，像是西洋和聲中省去三音，或五音的副七和絃。

第一，四，六，七，八，九，十七個和絃中，都由三度出現。好像和前面說的四度和聲相衝突。但所有的音都可由四度堆疊找出，這幾個三度音在四度排列中關係並不遠，若按五聲音階解釋，其關係更容易找出來，看下例：



因為五聲音階只有五個音，所以我們只能如上面那樣去排列，從例中我們很容易看出幾個三度音都是隣居。

取四個音可得下列各和絃：



例中第一、二兩個和絃像是西洋的小大三和絃上加了一個和聲外音，效果很好，第三、五個和絃像是西洋和聲中的副七和絃，將三音省去或將五音省去而用 Ré 代替，形成一串四度堆疊，效果尚好。

最值得注意的是第四個和絃，它根本是一個副七和絃，效果非常好，西洋和聲中的副七和絃，特具東方風味，便是因為它本來就存着於五聲音階中，這種和絃可以多用，並且可以不受西洋副七和絃解決，預備的規則而自由應用。

五聲音階本身便是一由四度堆集成的和絃，所以必要時可以將五個音同時用於五部或多部合唱及多部器樂曲中。

和絃的連接，是沒有辦法指出一定的規則，在五聲音階的曲子中，和絃連接是令人最感到麻煩的，上面所舉的十六個和絃，都大致雷同，從一個和絃進到另一個和絃，在效果上往往只有毫厘之差，兩和絃中的音大部分都可能保留，若按西洋和聲的連接法去作，效果必然平淡，我們不得不把大部分精力集中在各聲部的旋律進行上，把小部分注意力用於和聲上，這樣就可使這種困難減輕，在轉調與變音中，對此困難的解決，也稍有一點幫助。

關於重用音的問題，對有些和西洋和聲相同的和絃，（如大三和絃，小三和絃，副七和絃等）可仍舊遵守西洋和聲的規矩（重用根音與第五音），其他和絃，在普通情形下應重用能與其他音成協和音程的音，如例五中第二個和絃，應該重用 Sol，因為它與 Do 和 Ré 都相距四度，重用它可以減少刺耳的感覺。同理該例中第三和絃應重用 La，第五和絃應重用 Ré 第八和絃應重用 mi……。

用這些和絃，再用轉調，一樣可以作出西洋味道的作品，只不過像用西洋和聲寫中國風味的作品一樣吃力。

第二節 轉調

五聲音階本身組織太簡單，在稍長一點的作品中就要多用五聲音階的轉調，以逼免其單調，中國現有的樂曲中，轉調用的很少，且很簡單，現代中國作家的作品中，亦缺乏這種轉調的例

子，所以這裏只能指出幾種最規則的轉調方法，而無法從樂曲中選出較好的例子。

任何一個音都可以存在於五個不同的五聲音階中，若以這個音為基礎除其本調外尚可轉八四個新調，如下例：



上例以 Do 為基礎音，轉入了四個新調，新舊五個調中，共包含九個不同的音。(Do, Ré, mi, Sol, La, Fa, Si^b, mi^b, La^b)，這種轉調沒有什麼困難，用它們來寫一個小小的曲子當不會太單調。應用時轉調的程序與音的連接都可不必如例中那樣呆板，第一個調與最後一個調的關係像是西洋的大調與其同宮音小調的關係。

從此例我們可以看出中國旋律中 Si^b 較 Siⁿ 用得多的原因。參看例二我們可以知道例八中五個調的關係很近。

用逐漸轉調的方法，可以在不知不覺中，把我們引到一個很遠關係的調子中如下例：

Ex. 9





此例前面五個調子，與例八中的五個調子完全相同，只不過低音部變動了一下。此例中實包含有全音音階。稍仔細一點就看得出，若將此例改為五部和聲，可以告訴我們五聲音階的和聲的最規矩的連接法，看下列：

Ex. 10



我們可以看出在這一串反復進行中包含一串半音上行的摹倣，進行得非常自然，但若不小心就會失五聲音階的感覺。我們可以看出保留的音很多而且保留得很久，顯得很呆板。在作曲時應該很自由，各聲部可能有旋律，我們只須稍稍加一點裝飾，便比較有趣了：

Ex. 11



下面兩聲部各成全音音階下行，上面兩聲部作規矩的摹倣。這樣一來全音音階也可以被我們應用了。可以裝飾它的方法很多，不