

中央音乐学院图书馆藏书

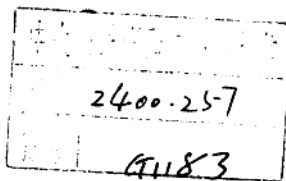
书号	H32/ T6J622
总登记号	G1183

中國音階之 調性與和聲

宋 及 正 著

頌揚出版社 印行

前 言



欲為一個民族建立一套和聲體系是件多麼大而可畏的工作。對於這樣一個艱巨而偉大的工作，實感非己力所能逮；但畢竟我熱愛着這個民族，在我的身體中流着他的血，在我的氣息中承襲着他的命脈；因此，就認定了將我所學的音樂獻上為他。

打從學習音樂迄今已近四十年了，期間不時自問：身為一個今日學習音樂的中國人，該當如何確定要走的方向；我該做些什麼才合於如我這樣的一個今日的中國音樂學子的身份。因此，毅然決定使自已獻身從事對中國音樂理論的研究。

記得卅年前，在我師大音樂系畢業時，去拜望我的老師蕭而化教授，那時他正在為中國民謠配置和聲，他是以試奏的方式來探尋中國韻味的和聲音響，他語重心長的說：“中國還沒有一套和聲體系，我在試驗着配置有中國韻味的和聲，希望將來有一天，會有人能從其中得出一套體系來。”多少年來這話時常縈繞心頭，不敢或忘。迄今我自己已是執着老花眼鏡面對學生的人了，就像我的老師當日那樣，也盼望着我的學生們能背負一個中國音樂學者的使命，為中國音樂的成長茁壯盡上一份心力。

這套和聲從孕育到出世，所經過的時日與遭遇的艱難，遠比任何其他題目都多的多。因為在史料中能獲得有助於研究的材料實在太少，因此從音階、調性研究到和弦的建立，均像是處身於荒野，沒有任何路徑可循，全靠自己披荆斬棘奮力向前，在這歷程中像了極一個探險者，堅忍的尋求一個新的境地。

感謝上帝，祂是智慧的源頭，隨着時光的流過祂開啓了許多的門扉，一再的點亮了昏暗無望的心靈。迄今這套和聲體系總算出世了。

我不敢說這套和聲體系是多麼完美，初創的東西總是難免粗糙不週，但至少它是開了一個研究的路。故此，以此拙作向音樂先進致敬，也盼音樂學子能繼續向前，使中國音樂發揚光大，榮我中華。

著者 宋 及 正

目

次

前 言	
第一章 爲中國音樂植根	1
第二章 正確的立場、方法與觀念	7
第三章 中國的五聲音階	15
第一節 五聲音階的淵源	15
第二節 研判黃帝命伶倫制十二律	21
第三節 五聲音階的兩種排列法——兩種調式	25
第四章 中國的七聲音階	28
第一節 七聲音階的由來	28
第二節 研判與推論	32
甲 “不以六律不能正五音”	32
乙 音階是先有的，理論是後加的	35
丙 中國的十二（半音）律	38
第五章 中國音階的特性	42
第一節 中國音階的種類——凸顯我國特有的音階	42
第二節 中國音階是五要音二次音的七聲音階	45
第三節 中國的五聲適合於中國人的民族性	52
第四節 主屬合一的關係	58
第五節 大小兩調的相融性	63
第六章 爲中國音樂建立和弦	64
第一節 和弦的建立與名稱	64
第二節 說明緣由	65
甲 是從旋律中找出來的	65
乙 中國大小調相融合	78
丙 要有前瞻性，俾使中國音樂迎頭趕上， 與世界音樂並駕齊驅	84

中央音樂學院圖書館藏
 H3-2/
 T C J b 72
 G 1183 104

第七章 實驗..... 104

第一節 三個主要和弦..... 105

第二節 以蘇和弦替代變徵和弦及其使用..... 108

第三節 始於宮而終於徵..... 112

第四節 中國大、小兩調和聲的合一性..... 115

第五節 轉調——中國音階特有的調性而形成的轉調 117

第六節 次要和弦的使用..... 122

第七節 以對位的旋律對這套和聲體系的表達..... 130

參考書籍..... 137

第一章 為中國音樂植根

清朝末年，西洋音樂隨着其船堅礮利，而進入中國，像其他文化一樣，對我國形成了極大的衝擊。

而我們自唯我獨尊、視其為夷狄之邦的觀念中開始醒覺，逐漸有了認知，見西洋的經濟發達、物質文明、科學進步、軍事的銳利，使我們由藐外轉為媚外、由排外到囫圇的接受西洋的一切，在“外國的月亮都比較圓”的心理下，視西洋之一切皆超乎我們之上，甚至於連文化、倫理都隨着社會形態的改變，而逐漸西化。

至於我國的音樂，也是在這個大潮流中受到極大的影響；學校中的音樂教育，是隨着“洋學堂”的建立，完全的西化。至於我們看為正統的音樂教育，則完全是西洋音樂——以西洋的演奏技術、西洋的發聲法、奏唱西洋音階、和聲、曲式寫出來的西洋音樂。自民初到近年，在我國形成了一貫的路線。迄今連我們所稱謂的大學中的“音樂系”，都是全盤“西洋音樂系”。

音樂發展成爲這樣的局面確是有其外在的因素，的確是由於西洋文化的入侵而使然；但對我們本身來說，也是有其主觀的原因的。筆者所謂的主觀原因是指我國自身在音樂的空間中，是不得不如此通盤的接受西洋音樂。

我國雖說是禮、樂、射、御、書、數六藝，將“樂”也列入其中，但對於稱爲“士”的讀書人來說，“樂藝”却未深植，僅至於撫琴、吟唱把玩而已，而未把音樂拿來做深入的研究，反而認爲萬般皆下品的任由音樂爲低等人的技倆，因此對我國音樂的發展，全無助益。在這樣一片荒蕪的情況下，不接受西洋音樂又能如何？

音樂發展之首要，還不是在於樂器功能的完美、聲音的唱腔、共鳴或作曲者所作的樂曲是否風雅等等，而是在於音樂的定位與音樂學理體系的研究。

1. 音樂要在文化、學術上定位：就音樂的學術地位、音樂的哲學觀、音樂美學，給予音樂相當的認知地位。在思想的潮流中要使音樂

與文學、藝術皆具有同等的崇高地位，以求取音樂有相稱的發展。而中國的爲學之人雖也肯定了音樂的價值，但却未認真的爲音樂定出高層次的地位，因此音樂就難受到如文學、藝術的那樣重視。反觀西洋音樂能有蓬勃的發展，實在是在於爲音樂定出高的文化層面，使人人尊重，使音樂家與文學家、哲學家獲得同樣的崇敬。而我國却視音樂爲風雅之物，是文人之消遣品，寫首詩詞，交予樂工，由其配上曲調加以吟唱，這配曲的工作是低等的樂工的工作，有時樂工還不是配曲者，而僅是“套”上一個曲調，將其唱出而已，因此音樂成了風雅文學下的附屬品。

我國雖也述及音樂的道德觀、音樂的社會功能，而可以自豪的說；周公時既以禮樂治國。但這些都全是以社會、政治爲出發點的觀念，而音樂僅是爲其工具而已！

因此，我國的音樂沒有發展，而甚遠的落在西洋之後，這就是主因。當與西洋音樂接觸後，就發現自己瞠乎其後相距甚遠，就由不得我們不全盤的接受西洋音樂了。

2. 音樂本身的學理體系與音樂理論之研究：如調式、調性、和聲、曲式等等；這些純理論的研究是爲音樂植下根基，這些根基才是音樂發展的基礎。

音樂的發展是要有前者——文化學術地位，有了這樣的地位才能有高水準的人投入。而音樂的發展也需要有後者的從事純學理的研究，有了學理體系的研究，才能有發展的潛力。正如今日發展科學是需要基礎科學的研究；——是純數學至於應用數學，純物理至於實用物理一樣。

西洋音樂在這兩方面的肯定，而使其遠自在希臘，在紀元前的五、六百年即開始不斷的進步逐漸發展，以至於有今日的輝煌成果。

反觀我國，雖然周朝的音樂既已相當發達；在音樂學理的研究上，雖有三分損益法及明·朱載堉的十二平均律等等。但這些理論都未經持續的鑽研，以致對音樂缺少了實際的作用，將之置諸高閣冷凍在那兒。我們雖然強調這些理論並不遜於西洋，但我們有了這些理論却又如何？我們除了以我們的老祖宗向西洋人誇耀一番外又能作些什麼

？這些寶貴的理论並未對中國的音樂形成實質的影響呀！

所以當西洋音樂傳入，我們就不得不通盤的將其接受了下來。因為音樂是學術性的，是要自理論體系為基礎而延伸下來的整體研究，絕非只是唱些曲兒，或奏些樂器，訓練學生彈彈古箏、琵琶，或吹吹叭喇，拉拉提琴接觸一些技巧性的奏唱就能算數的。因此面對音樂的理論體系，我們就在一片貧乏，零碎的情況下，不得不通盤的接受西洋音樂。學他們的理論、用他們的樂譜，奏他們的樂器，唱他們的發聲法了。

我們通盤的接受西洋音樂，正像我們通盤的接受別的學術一樣；我們接受西洋的醫術就把我們固有岐黃之術擱在一邊。我們接受了西洋的武器，也就得接受西方的軍隊編制，裝備訓練，也就得接受他們的戰法、戰術一樣。

百餘年來，我們接觸西洋的文化，從起初的通盤的接受開始，到逐漸的認知到批判，看看他們西洋的優劣點，也以他們西洋的觀念及研判法再回過頭來研判我們自己所固有的東西；而對我們固有的文化再來個檢討。“五四運動”不就是因此發起的？而對孔孟學說再作評估。

逐漸的，我們對於一味的崇洋，就不以為然了。因此才有“西洋的月亮，比我們的圓”，這樣的諷刺話出現，在在的說明了其中的轉變。

因此，在醫學上，我們回過頭來再看看漢醫的神農百草、岐黃之術。在研究西洋的戰法、戰術之餘，再來回顧孫子的兵法。

在音樂上也是如此；那些從事音樂的人在不恥於鄉間老人的吹吹拉拉唱唱，看為沒有價值的地位中，逐漸的嚐試着接觸我們自己的音樂。

再回過頭來從古籍中尋找中國音樂的記載；再從鄉間、從邊疆找出屬於自己的歌謠。

在實際的狀況中，對於一味學習西洋音樂的學子產生了一個實際的情形，那就是：在技巧上無論如何努力，都難以成為世界級的演奏家。在演唱中，語言的隔閡、體形的限制、思想觀念的認知，都難以

在西洋的演唱領域中登峰造極。作曲家更是這樣了，西洋人在那些他們所有的音階、和聲中寫了够多的作品，何差一個外國人的仿造？因此一個學習西洋音樂的中國人看準了要有一些突破，就必須是發展自己國家的音樂。

況且，身爲一個中國人，就秉承祖先所留下來的這些音樂風格，任何一個在自己國土生長中的中國人，都耳濡目染的接觸到中國式的五聲音階，宛如一個美國小黑人信口一唱就有黑人靈歌那樣的韻味一樣。因此本族的音樂就成了音樂工作者要發展的一個境地。

因此，有心從事音樂的炎黃子孫認定了要本着所學的西洋音樂研究精神，用於中國音樂之研究，吸收西洋的技巧，更新中國的音樂；參考西洋音樂史的發展途徑，來繪製一條中國音樂發展路徑；以西洋的音樂哲學觀、美學觀，給中國音樂提升定位，也爲中國音樂開出一條新的前程。

近年來中國的音樂家各展所長，以自己所學的音樂爲中國音樂在各方面開展道途。

先說演奏家們，學西樂的人以西洋樂器來演奏中國的音樂。

獻身國樂的人經政府之倡導與大陸國樂發展之刺激，使國樂之演奏，已逐漸興盛，並在大專學校中成立國樂科（組）。並在某些國中、國小自幼培養國樂的演奏人才。

也有人用西洋的樂隊與國樂器之獨奏的配合，演奏中國風味的音樂；或以西洋樂團混入中國樂器而成爲綜合的樂團以演奏中國音樂；或在國樂隊中加上西洋樂器，以補國樂器的不足，來演奏中國音樂。

有人從事國樂器的改良，嚐試以西洋的技術，改善國樂器的性能。

也有人探討五聲音階的鍵盤彈奏指法，甚至或想改變現在之鍵盤之排列，以適合五聲音階之彈奏。

以上的林林總總，都是對中國音樂所盡的努力，是可喜的，可稱道的現象。

但是，單單是這樣的發展是不夠的。演奏家們、樂器改良家們，必須要有一個背後的支持者做爲他們的基礎，那就是要有中國的音樂

作品，若是沒有中國的音樂樂曲，就遑論以什麼樂器、什麼樂隊來演奏，或談中國樂器的改良了；因此，要有中國的音樂，就要有寫作中國音樂的作曲家們，所以中國音樂的作曲家是進一層的需要。

但在此還要有更深一層的討論，乃是：寫作中國音樂的作曲家要有一個立足點，這個立足點乃是中國的音樂體系，是要由調式、調性、音階、節奏、和聲、曲式形成一套完整的作曲體系，以做為作曲家們寫作中國音樂的可循途徑。

這一點是極為重要的，一個跑路的人努力的跑是重要的，但一條好的路却要比努力跑更為重要；跑路的人是作曲家，而一條好的路却是完美的音樂體系。

若是沒有這些音樂體系呢？會成為什麼樣子呢？君不見民初有些西洋傳教士就嚐試以中國的五聲音階來作些聖詩，配上他們的西洋和聲，來個中西合併。這樣的作品，很像他們穿上中國的長袍馬褂，配上他們那張西洋式的碧眼褐髮的面孔。

其實，中國的作曲家們，何嘗不是也將自己寫的中國旋律嚐試着配上西洋的和聲，中國的旋律，但若是以西洋的和聲來配置中國音樂，則這些音樂無論以西洋樂團演奏，或以中國樂團演奏，却都無法完美的表現中國音樂的風格。由此可見，其問題的關鍵不是在於樂器，而是和聲的體系。因此，中國音樂除了要有中國的旋律外，還要有中國的和聲體系。這和聲體系才是中國音樂作曲者真正的需要。

我們看準了理論體系是根，和聲作曲是幹，演奏是枝葉，音樂的發展性能是果實。根雖是隱而不見，但却是最重要的基礎，若沒有了根整棵樹都失去了生命，因此要植根；為中國音樂植根是首要的工作。

有鑑於此，幾十年來斷續的有人從事這方面的研究。

有人以西洋和聲系統，以五聲音階的旋律，作成對位法的處理。

有人以西洋的古希臘調式為基礎，依此架構來探討中國和聲。

有人以我國的五聲音階為基礎，以大三度與完全四度疊成的和弦，依此和弦為中國旋律配置和聲。

但他們的論文與理論，迄今僅止於少數的、專門的，對此熱衷的

音樂界的朋友所參讀，並未為從事中國音樂者所公認。並未形成有多大的影響。

當然，這樣的探討已實屬難得。但依筆者所見，欲為中國音樂建立和聲體系，必須先要確定一些立場與觀念，方能正確的抓住方向，向前進行。下一章將就這些方面的問題加以討論。

第二章 正確的立場、方法與觀念

欲為中國音樂建立和聲體系，必須是先要在立場、方法與觀念上有正確的認知。

立場，是站在什麼地位上，以什麼角度、什麼眼光來觀察。因為不同的立場，就有不同的着眼點，就會看到不同的問題，而連帶產生不同的方法，而用不同的手段來處理。

說到立場與着眼點，有個很有趣的比方：我們在地理位置上被稱為“遠東”（Far East）；遠東是那兒？有遠東就有“近東”，那麼近東又是那兒？但若是我們把遠東與近東的位置分析一下，就會發現，原來這是站在西方人的地位，以他們的方位與距離所看到的結果，而我們自己呢？難道也就跟著他們稱自己為“遠東”嗎？若是我們也這樣的看自己就變得荒唐了。

因此，要以什麼立場來看中國音樂，就是一個重要的關鍵問題了。

筆者認為從事中國調性和聲的研究者的立場，要以“中國現代音樂家”的地位及着眼點來研究中國的音階，創出屬於中國的和聲體系。

在此要解釋一下，筆者所謂“中國現代音樂家”的意義：“現代的”是指接受過音樂的洗禮，但不是巴洛克的、不是古典派的，也不是浪漫派的；而是現代的——這個“現代的”又是有調性的，以現代觀念立場來從事音樂的研究者。

“中國的”——是指對中國固有的音樂有深入的認知及研究。一個“中國的現代音樂家”是準備自中國的音樂史、音樂理論出發；將中國的音樂引向以現代的地位再更新發展。

接下來，我們要談研究的方法了。

要以什麼方法來研究中國音樂呢？研究的方法之正確性，是引向成功的必然途徑。

我認為西洋音樂的發展過程，為我們提供了一套完整的研究方法，這套研究方法是我們可以採用的，可收他石之效。

採用西洋的研究方法，並不須顧慮所產生出來的音樂是否會有西方的色彩，因為我們所採用的是他們的方法，而不是他們的材料，用的是他們的技術，而不是他們的內容。

採用他們的方法與技術，與採用他們的材料、內容有何不同呢？

用個比喻就很清楚了，漢藥的科學化，用的就是西洋的方法與技術，來對中國的草藥加以處理；本來漢藥是把那些有藥性的草根、樹皮放在一個罐中煎熬，數千年延續迄今皆是如此。但當西方科學傳入，我們也就開始把中國的草藥加以科學處理，將之經過蒸餾、提煉，使之成為藥粉、藥片、藥丸等。其藥性不變，其藥效俱在，我們則還是認定這仍是漢藥。這就是材料內容不變，只是採用西洋的方法與技術達成的結果了。

在中國音樂的研究上，我們也要把材料——中國固定的音階、音樂理論，利用西洋對音樂的研究方法，加以研究，則所得的研究精華當毫無問題的，仍然是中國音樂。但若是他們的內容、材料，那得的結果就不同了，就如將中國的五聲音階做成的旋律，配上西洋的和聲一樣，所得的結果不中不西，那就是極不合宜的了。

集合以上的兩個原則，我們得到的結論為：要以中國現代音樂家的身份，使用西洋的音樂研究方法，來研究中國固有的音階、調式，以得到中國音樂的調性及和聲體系。

讀者會不會進一步的要問：請問西方音樂的研究方法是什麼？有什麼根據知道他們是使用了這些研究的方法？有什麼書籍介紹了西洋音樂是以這樣的方法研究出來的？

如果這是您的問題，其實在多年前也已是筆者個人的問題。說真個的沒有這樣書，至少到目前為止，我尚沒有看到這樣論及西洋音樂研究法的書籍。

那麼，您認為的西洋音樂的研究方法是什麼呢？這些方法又是如何得來的呢？

是這樣的：這些研究方法，是得自筆者個人學習音樂的過程中由學到教，在研讀中，涉獵逐漸寬濶，接觸的問題逐漸增加，就迫使自己有更深的鑽研，求得更深入的了解，漸能融會貫通，（但至今我還

得虛心的承認；我對西洋音樂的融通到什麼程度，仍不敢給予自己過高的肯定。）得出較多的心得來，也得出西洋音樂的發展軌跡來，就西洋音樂史可以看出其過程，而自音樂的結構中得出其精粹，而引導自己與學生不再囫圇吞棗，而就淵源、發展的過程，而有當前的結果，整個的分析下來，由此而獲得西洋音樂發展的軌跡，自此軌跡中得到其研究的方法。

好，現在我們要談以什麼觀念來研究中國的調性與和聲了。

先說觀念吧，關於這個問題，請容我先以幾個例子來引向問題的中心：

文藝復興的潮流，在西方形成極大的狂瀾，引發在文學、藝術、音樂上的突破與新的發展，可以說是文化學術的里程碑。但就音樂來看，文藝復興是復興了些什麼？是復興那些以前的音樂？那些以前的音樂又是什麼？難道要追溯古希臘的音樂不成？不！在觀念上要確立一個準則：是要用以前的精神去發展現代（當時的現代）的新音樂，因此是個創新，而不是復古。

再以我國民初的“五四運動”來說吧，其中有一個響亮的口號“打倒孔家店”。（五四運動提倡民主與科學確有其正面的意義與價值。）這是一些當時的年青學子，受了西洋文化的洗禮，而在那個時代背景下，對儒家思想的評估。因此是在那樣的觀念下，認為儒家思想攔阻了許多方面的發展。但時至今日，他們真的把“孔家店”打倒了？固然中國的科學、社會、經濟的落後是事實，但孔孟學說真的是那麼沒有價值？依筆者看五四運動在觀念上是缺乏更完備更有前瞻性的認知而已。

以上的兩個例子，說明了觀念引導行動；正確的觀念是為一個運動，指示出發展的途徑與方向，否則運動會變成一匹無韁的野馬，雖是盡力奔跑，但却是達不到目標。觀念為人標定了思想的方向；一個古時的忠貞者要誓死效忠於皇上——那個專制的帝權人——及至國民革命時，他又如何呢？若是不能改變觀念，他豈不是將成為國民革命追求民主自由的死敵了？可見建立觀念是何其重要。

在研究中國的調性與和聲上也要確立觀念，確立正確的觀念，筆者認為這正確的觀念是：

當以現代音樂家的地位，來研究中國固有的音階，以發現其特有的調性，創出中國自己的和聲的體系來。所謂現代音樂家，乃是，不是站在古典的精神，也非浪漫的觀念，而是依和聲的演變到現今的情況，以一個現代音樂家的觀念來建立中國的和聲體系，因此我們儘管可以研究古代的東西，但却是爲了建立一個全新的體系。若是我們的體系是建立在古典或浪漫的精神上，即使我們建立出來了一套和聲體系，却已是歷史的舊跡了，那是多麼可惜。

因此，基於以上的理由，我要提出幾點該有的共識：

(1)音階調性與和聲的一貫性：

無論是中國音樂或西洋音樂，最先有的都是自然音階；所謂自然音階，我們所要了解的層面還不僅是指以自然音所構成，而無變化音的音階就稱爲自然音階。自然音階是循着泛音的自然律，而產生出來的音列。西洋的音階與中國的音階都是循着這個自然律而產生出來的；因此中國的宮、商、角、徵、羽與西洋的 do、re、mi、sol、la 的高度完全相同，就是由於這個道理。

音階不同排列而產生了音階不同的結構；而隨着不同的結構，產生了不同的調性。就如西洋音樂的大、小調的音階，隨著主音不同，而其音列的排列就不同，因此則音階不同，以致調性不同，味道也就不同。

而和弦——和聲的材料，又是建立在音階上，隨着不同的音階，而建立了不同的和弦，這些和弦又因其在音階中的地位，而有主要、次要之分。

因此音階——調性——和弦的建立是一貫性的。

我提出這個問題來，是爲了要闡明：若是我們要研究中國音樂的調性、和聲，則必須要以中國的音階爲出發點，雖然我們的中國音樂到目前還沒有自己的和聲，但是若要建立其和聲的體系，這體系必然是以中國的音階爲基礎而產生出來的。

因此，要研究中國和聲、創造出一套中國的和聲體系來，則必須把握這個觀念，否則一定首身相異，不能成物了。

在此順便一提的就是有一位作曲界的知名前輩，在其著述論及中國風格和聲時而是以希臘的調式為出發點，來探討中國和聲的法則，其中頗有卓見，使人敬佩。但，筆者深感用希臘調式，來推演中國的和聲觀是有待商榷的。因為它已違反了音階與和聲的一貫性。

因此，我要再強調，研究中國的和聲體系，必須從中國的音階着手。不可借用他人的音階、調式。

(2)認清什麼是“你的”，什麼是“我的”：

在面對西洋音樂的這樣一個龐大的、豐富的、完備的體制下，我們來探討中國音樂，就必須要分清楚，那些是我們的材料與特色，那些是西洋的材料與特色。

若是我們固有的，我們就要把它找出來，強化其特色，然後應用它，造成風格。

有些材料是西洋的，是西洋音樂所特有的，既然是他們的，我們就考慮是否可以“借用”，或是不用。“借用”是要有借用的條件，看看在什麼情況下，借用得合適，將他們的材料合宜的用於我們的音樂中，而豐富了我們的音樂；而那些材料，其本身色彩太濃，使我們無法採用，因而不必強用以免破壞我們固有的特色。

在“你的”、“我的”這兩方面，我們須要有這樣的認識。就像我們的七聲音階，就是與西洋音樂有不同的特色；就如我們旋律所常用的五聲音階，就是具備了特有的韻味，就如我們因少用變徵（ $\sharp fa$ ）、變宮（ si ）而形成的主屬兩調之間沒有明顯的區別，就與西洋音樂的轉調形成差異。這都是我們的特色，我們要抓住這些特色，強化這些特色，以凸顯出自己的音樂特性。形成中國音樂特有的風格。

在西洋音樂中，有些非常具有他們自己的特色的材料，像他們的減三和弦，由兩個小三度疊成的減五度；或是其屬七和弦，都是強烈的有異於我們的特色，像這些材料，都是我們所要避免使用的。

但西洋音樂的大三和弦與小三和弦，就並非是我們所不能用的。西洋的對位觀念，而形成多旋律的同時進行，這些旋律用於五聲音階的進行，會使我們的音樂形成多采的效果；像這些則都是我們可以借用的。

談到“你的”、“我的”，就會使我們連想到，有些材料並不是專屬於中國的，或是西洋的，而是屬於“大自然的”。我說屬於大自然的意義，乃是說那些在大自然中所含有的律，如物理上振動的定律等等。

舉個例子來說罷：如泛音的原理，而形成八度、五度、四度的關係，在西洋音樂形成上下五度的近系調，在音階中，無論是大調、小調也都形成了主音、屬音、下屬音與主和弦，屬和弦與下屬和弦的關係，為西洋的調、音級（degree）與和弦建立了緊密的關係。

但這泛音的原理却不是專屬於西洋的，（當然它也不專屬於我們中國的。）它乃是屬於自然的，是物理振動的律。西洋發現了，而我們也發現了，他們可以用，我們當然也可以用。其實，我們的音階的產生，何嘗不是按照泛音的原理產生出來的，因此我們也儘可利用它，來創造出自己的和聲觀念。

(3)要有前瞻性，要迎頭趕上，同步於世界樂壇：

這個研究出來的中國和聲體系，必須要具備前瞻性，能引導中國的音樂有突破、持續的發展，在落後於世界樂壇的情況下，要能大步追上，將古老的音樂更新，成為站在樂壇前端的有民族色彩的新音樂。

十九世紀，浪漫主義形成一個很大的風潮，乃是國民樂派，它是藉喚起的民族意識，而珍視本國的傳統文化，將本來不為歐洲樂壇所看重的，當地的、鄉土的民謠，或民間的故事、寓言作為他們音樂的素材，用於他們的音樂。一下子就使他們本國的音樂，躋身在樂壇之列。他們提升了他們的音樂，也提升了他們的國家形像，更藉此提升了他們自己在音樂上的地位。像俄國的“五人團”、波西米亞的西麥他拿（Smetana）、挪威的格里克（Grieg）、芬蘭的西比留斯（Sibelius）。他們的國家本處於歐洲樂壇的偏遠地區，但藉他們的努力形成風潮，為樂壇所肯定。

我舉出這樣的史例，是由於中國音樂日前在世界樂壇上，尚沒有什麼地位。雖然我們近年來，也出了幾位演奏家，但演奏的却是西洋音樂；像是披著黃皮膚的西洋人，像個皮黃肉白（外形為東方人，實在却為西洋的內容）的“香蕉”。我們也有幾位在世界樂壇上的作曲家

，但他們之中所寫的可是中國音樂?!走筆至此，深感真的該是要為中國音樂的扎根工作付上代價了。

但我們要如何將中國的音樂提升到世界樂壇呢？要如何才能迎頭趕在世界音樂的前端呢？

依筆者所舉的國民樂派的例子，首先必須要有一羣矢志以提升中國音樂為己任的音樂工作者，這些音樂工作者是富有民族意識，是珍視本國的傳統音樂，有將其發揚光大的心志者。

有一件很引以為憾的事，乃是今日的樂教，缺少對音樂發展方向的指引，在大專音樂科系的授課中，有各種技藝的傳授，或唱、或彈、或作曲，但無論是老師或學生都忽略了身為一個中國的現代音樂工作者，當有的使命，當發展的方向，像這樣造就出來的人才，放在五十年前、放在三十年前，與放在今日沒有什麼兩樣。擱在中國、擱在美國與擱在歐洲沒有什麼差別。他失掉了時間的定位，也沒有空間的區別，這是何等可惜。教授與學生都該認知：我們一個身為今日的中國音樂工作者，當有什麼樣的使命與抱負，我們在中國的音樂發展上應當做些什麼？

有這樣心志的人，必須要認清提升中國音樂要從什麼地方著手，什麼地方才是音樂的根源與關鍵。要把握住根源與關鍵之所在，才能植根治本，否則會徒勞無功。

西洋的國民樂派，由於是西洋音樂的同一源流，無論是音樂理論、樂器、樂隊，均相去不遠，因此只要加上自己的地方的色彩即可表現出自己的民族風格。

但發展中國音樂則不是如此了，因中國音樂自根源上就與西洋不同，而且中國音樂到了二十世紀的今天，已經像是一顆枯萎的老樹，需要一羣有心於中國音樂的工作者，重新再澆灌再培植，使這老根長出新枝來。

筆者所下的這個比方：“老根”——係指以中國固有的音階、調式為基礎，加以研究分析找出其特色來，然後以這些具有特色的音階、調式發展出有系統的和聲體系。然後作曲、演奏——長出新枝來。

中國音樂要有突進的發展，首要的不是在於演奏，也不是在於作