

现代作曲技术理论系列丛书

主编：叶小纲 徐孟东 洛秦

A Study of
Twentieth Century
Harmony (I) :
Harmony in France to 1914
René Lenormand

20世纪和声研究（一）

——1914年以前的法国和声

[法]莱尼·列诺曼 著
叶纯之 译
马扬芝 审校



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

现代作曲技术理论系列丛书

主编：叶小纲 徐孟东 洛 秦

A Study of
Twentieth Century
Harmony (I) :
Harmony in France to 1914
René Lenormand

20世纪和声研究(一)
——1914年以前的法国和声

[法]莱尼·列诺曼 著
叶纯之 译
马扬芝 审校

图书在版编目(CIP)数据

20世纪和声研究. 一, 1914年以前的法国和声/叶纯之译.-
上海: 上海音乐学院出版社, 2018.5

ISBN 978-7-5566-0327-5

I. ①2… II. ①叶… III. ①和声—研究 IV. ①J614.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第108465号

书 名:《20世纪和声研究(一)——1914年以前的法国和声》

作 者:莱尼·列诺曼

译 者:叶纯之

审 校:马扬芝

责任编辑:周丹

封面设计:梁业礼

出版发行:上海音乐学院出版社

地 址:上海市汾阳路20号

印 刷:上海师范大学印刷厂

开 本:787×1092 1/16

字 数:148千字

印 张:9.25

版 次:2019年1月第1版 2019年1月第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5566-0327-5/J. 1295

定 价:65.00元

新版序言

本书最初是以“现代和声研究”的书名问世的。它其实写作于第一次世界大战(1914—1918)以前,用作者自己的话来说“其讨论范围仅限于法国”。所以,目前这次再版似乎需要采用一个新的书名,一个更能精确说明其实际内容的书名,因此就选用了“1914年以前的法国和声”。

这个时期的法国和声基本上就是所谓印象派作曲家的和声,以德彪西为中心人物。今天,无论对法国或是其他国家来说,我们都用不着过多强调这个学派在现代和声演变中的重要地位。20世纪的最近十年内,欧洲几乎没有一个音乐民族不在某种程度上受到法国印象派的影响,对一大批北美和南美的作曲家来说也是一样的——一个民族学派的风格在其他国家能被这样普遍接受,这在音乐史中是很难见到的情况。

对法国印象派整体技术的研究当然要从多个方面来展开,但毫无疑问,“和声”是印象派作曲家最有兴趣去探索的。尽管晚期的德国浪漫主义(主要以瓦格纳为代表)以及俄罗斯19世纪的作曲家已经为此奠定了道路,但是法国印象派和声创新的手法是如此丰富和广泛,因此肯定需要专门来加以研究。

简单介绍一下作者及其研究方法。莱尼·列诺曼(1846—1932)是福列、夏布里埃和迪帕克的同代人,主要以歌曲及室内乐作品而出名。他创立并领导了“民族音乐协会”,目的是向法国介绍各个国家的歌曲。列诺曼在本书中并不是试图提出一种理论或是写一部有关法国印象派的和声论著,他的主要目的是写一本实用的教材,用一些代表性的实例来向作曲学生介绍法国人在处理和声上所使用的各种新手法。这本书类似一种“带注释的

分类词条”，即使他没有罗列出那个时代全部的和声现象和基本观念，至少也是非常全面和综合的。当然，本书所体现的观点自然与我们今天的见解不同。毕竟，在 20 世纪初被认为是很有革命性的事情到了今天就变成理所当然了的，新奇感也不复存在。但是，这并不会减少列诺曼研究的价值，如果我们把他的看法拿来与自己的观点相对照，或者会更有趣味一些。顺便提一下，这也是把本书按照原版、不加变动地来重新出版的主要原因。

法国印象派的和声写作虽说非常重要，但它也只代表了现代和声演变的一部分。因此，本序的作者根据出版者的要求已经出版了本书的续篇，主题是讨论 1914 年以来其他国家中当代和声的发展情况。希望这能帮助作曲学生对各种技术有一个综合的认识。正因为这些技术，20 世纪和声才成为了极为复杂并令人着迷的课题。^①

穆斯柯·卡尔那

^① 即《二十世纪和声研究（二）——当代和声》。已有译者译出。

序 言

在历史的进程中,人类的感受不断地发生着变化,音乐作为人类情感诚实的传达者,也随之一同变化着。^①

深入研究音乐艺术的演化过程并不是本书的任务,本书只讨论其现代的特征。我们暂且把古希腊以及中世纪的音乐放在一旁,只考虑17世纪的伟大成就^②。我们今天音乐理论体系的基础是在那时奠定的,它的影响是极为深远的。没有这种理论基础,就没有18、19世纪的辉煌。不管我们是否愿意承认,在思考音乐时,我们多多少少都以这个时期的风格作为某种衡量。但是,当新的潮流已经形成时,那些铭刻着巴赫、莫扎特、贝多芬、舒曼、瓦格纳等名字的一页已经翻过去了。

所以,年轻的音乐家都是遵循传统的技巧与规则来进行艺术实践的,当他们想用现代风格来写作时,就会有些不知所措。然而,他们可能会归咎于缺乏当代视角的音乐教育。

但是,理论家们说:“我们所坚持的教学是建筑在永不改变的基础上的。”其实这种说法本身就存在争议。对于以人工音阶为基础的体系说“永不改变”,不是有点危险吗?这种体系由一个八度内的31个音所组成。而事实上,这31个音由于调律的惯例而被简化成了12个音。^③换句话说,当

^① 在我们的时代里,这种变化的速度是如此之快。如果一个作曲家不能保持开放的态度与坦率的胸襟,他在生命的尾声时就会遗憾地发现,自己已经无法与年轻作曲家有所交流了。奇怪的是,绝大多数老一辈音乐家总是反对新的艺术形式。他们都是诚挚而真实的艺术家,应该对艺术的创新体现出强烈的兴趣才对。所以,这就意味着他们的作品已经被定性了。

^② 这种演化起始于16世纪。

^③ 虽然平均律可能众所周知,我们还是来回顾一下。从 b^bG 开始,严格地按照上五度来连续构建,就能够得到我们体系中的31个音。盖瓦尔特(Gevaert)的整部《和声学》就建筑在这种严格的五度循环上。不管将哪个音作为起点,在第12个五度以后,听到的那个音就不再与八度音相重合了。因此,若把这31个音并入一个八度之内,没有一个音会与其他音完全相同

我们写作音乐时,这 31 个音好像可以任由我们处理,所以我们便只运用了这 12 个音。

现在的作曲家正满足于这种成熟与充满活力的理论体系。可能会有这样一天,他们会厌倦于概念及实践互不相同的错误结合。那时,他们会怎

(接上页)

(见图1)。因此,为了使八度内只有十二个音,人们就作出了妥协和调整(图2)。这个惯例大约在1700年时经过科学证明而确立了,被称为“平均律”。圭多(Guido d'Arezzo)肯定应该也实践过平均律,但直到后来,梅森尼斯(Mersennus)、路里(Loulié)和索弗尔(Sauveur)才提出了若干科学的解释。拉莫在约1720年时将其进一步发展,后来便致力于泛音的研究(图3)。

在图1中,我们根据音乐家对音高的感觉来表示这些相对音高,比如我们认为“ $\sharp C$ ”高于“ $\flat D$ ”,物理学家肯定认为是相反的。这也许是因为物理学家通过计算所得出的半音与音乐家们所感受的不同。

在心理学学院的第2号公报中(1908),简·马诺尔德(M. Jean Marnold)就如何使音乐家及物理学家取得一致的可能性发表了意见,他谴责了作曲家们对音响学的无知。也许作曲家们完全不关心这个问题的态度是不对的,但是,如果不把这个问题与平均律联系起来,他们又能够做些什么呢?是等待理论家们完全理解后而给出一个理论与实践相一致的逻辑体系吗?

(图1)
理论体系
(31个音)

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

(图2)
实际体系
(12个音)

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

(图3)
自然声音
(第一泛音)
等等



怎么办呢？^①是会继续接受三十一音的体系、否认平均律、使用非平均律乐器吗？这似乎合乎逻辑，但这会引起乐器制造的革命性改变。他们会在自然音响的基础上来构建自己的思维吗？自然音响中的泛音也并未包括在现有的体系之中，但已经有人进行过这种尝试了^②。他们会像用十二平均律来定音那样，在理论上也采用将一个八度分成十二个相等半音的方式吗？这样不会改变声音，却会改变理论，并且不再需要变音记号^③。如果是这样，那就

^① 在演奏那些音高不固定的乐器时，音乐家会说：“我们演奏的不是平均律中的音高，但谱子上怎么写，我们就怎么演。”对弦乐四重奏或是其他此类乐器来说确实如此，但是只要两种律制不同的乐器组合在一起时，就很有争论了。在协奏曲中，管弦乐队在为钢琴——音高固定的乐器伴奏时，如果不想听上去好像走音了一般，就需要以平均律的音高为准。

此外，乐队里还包括若干音高固定的乐器，如果某些人声称他们演奏的是基于毕达哥拉斯律制中的音高，而另一些人却是照着平均律来演奏，效果会很不尽如人意。再加上第三类乐器按“自然”的音高来演奏，就会造成难以容忍的不协和。即使某些不够完善的听觉可以忍受，理智也不能允许我们这么做。对于室内乐来说，那些毕生为钢琴及弦乐创作或演奏的作曲家和演奏家，才是真正一直在忍受这种不协和的人。除此以外，还有声乐。维纳（Anselme Vinée）在《音乐体系和和声原理》一书中说道：“与一般意见相反，人声从生理上来说是不可能在有‘音高固定的乐器’（如钢琴）伴奏的情况下发出平均律音程的。当人声的音准与伴奏产生不协和的时候，人声必须迅速调整而与其相一致，这需要很多灵活性来完成的。”从这一点中我们就不难看出维纳渊博的思考。更多细节可以参见他的著作。

虽然人声和音高可变的乐器可以发出我们理论体系中的31个音，但似乎事实已经证明，只要一听到音高固定的乐器所发出的音，所有的艺术家就本能地唱奏出平均律音高——这就是我已经说过的，通过12个音的体系来代替实际为31个音的体系。这个结论对于赞成在理论上把音阶分为十二等分的人极为重要。

^② 俄罗斯作曲家斯克里亚宾在管弦乐《普洛米修斯》中正好写了这个新音阶：C、D、E、 $\sharp F$ 、A、 $\flat B$ ，由第8、9、10、11、13、14泛音构成（见图3）；乐队不演奏平均律音高，而是按照第11、13、14泛音的实际音高来演奏。（“莫斯科音乐”，彼特洛夫，《音乐世界》，1911年6月30日）。

^③ 在丹第（Vincent d'Indy）的《作曲教程》中，他的合作者西利叶（Auguste Sérieyx）加了注释表明了自己的看法，通过使用一种特殊的谱表来禁止变音记号的使用。在新的谱表中，每一线或每一间都代表一个平均律的半音。

最近，阿根廷理论家曼恰卡（Menchaca）提出了一种记谱体系，这里就不过多解释了，其结果是将八度分为12个等音程。曼恰卡为其12个音级的音阶所取的名称是“do、dou、re、ro、mi、fa、fe、sol、nou、la、se、si”。将这其中的某些名称替换可能更好，因为它们似乎暗示了音高之间的某种关系，而这些关系是不应该被强调的。他注意到，一定的振动频率产生了一定的声音，所以没有理由将一个音与其邻近的音联系起来。正如《曼恰卡音乐体系》中所说的，“每个音都是不能改变的物理存在”。这种音阶废除了变音记号——“临时记号是众所周知的最令人伤脑筋的传统音乐的特点”。

可是，如果要做到改变体系，要克服的第一个困难就是为这种有12个音级的音阶找到恰当的记谱方式——曼恰卡的记谱应用于多声部音乐显然太困难了。但这个问题并不是不能解决的，已经有人做了多方面的尝试。

是三十一音体系以及平均律体系的末日了。

然而,在任何情况下,理论和实际彼此达成一致还是可能的。可以预见的是,这需要一系列的挣扎与尝试。教授们总是说:“不用着急,先要把目前的体系掌握好。”这当然是对的,只是一旦掌握以后,我们不应该把创作的才能局限在老一套的常规之中^①。

从艺术的角度来说,模仿他人的做法是危险的。为了了解传统,我们当然必须要学习传统中的杰作;但是谈到创作时,我们难道要走一条抄袭前辈的道路吗?

回到现代和声的话题。新的学派之所以令人感兴趣,是因为它有着追求新的审美观念的本能,极力试图从固有技术中解放出来。在业余圈子里经常可以见到,某些作曲家在某一天突发奇想的想来“随便写点什么”——他们其实误解了什么叫作“革新”。最大胆的作曲家恰恰是技术最娴熟、能力最高深的人^②。这种能把娴熟的技术、真正的音乐气质以及卓越的天赋结合在一起的人,才能自然地成为一流的音乐家。另外有些人,整天咬文嚼字、自诩为理论家而不敢把自己视为创造者,他们只能通过人为地将和声语言复杂化,才能确保自己的重要地位。

所谓现代和声,只是一种工具,它并不足以构成一种现代音乐。试图将所有新的手法融合在一起时,常常会带来反面的效果。另一方面,某些和声相对简单的作品,倒可以产生强烈的现代氛围。^③现代灵感是高于写作方式而存在的。如果有人以为在古典音乐训练的基础上将和声复杂化,就可以使自己的作品听上去“现代”时,就大错特错了。创作的前提是,我们必须用真诚的灵感及情感来写作。

大约 40 年前,一批年轻热忱的作曲家们在那个时代里为艺术的发展作出了应有的贡献,尽到了他们的责任。今天,当今的作曲家为了接受新的潮流也在不断地努力着,因为这些潮流好像一股不可抗拒的力量,不可避免地施加在他们的身上。拿他们的作品与过去前辈们的相比,没有人知道他们

^① 有一位前沿的作曲家认为,需要好几年的努力才能从学生时代所习得的固有模式中解脱出来,重新建立自己的个性。

^② 我指的是真正认真并受过良好教育的艺术家,而不是指那群只会模仿的人。对于他们,寻找离奇古怪的和声只能帮助他们掩藏自己的无知及毫无乐感的事实。

^③ 在福列的音乐中有许多例子——他给予一些和声特殊而迷人的变化,其实并不复杂,却使他成为我们时代中最现代的作曲家之一。作为今天这些潮流和学派的前辈,他的作品仍能使他保持在法国音乐史上的重要地位。

是否做得更好或更差。作为作曲家,他们是音乐的创新者,其任务就是用新的语言来表现他们的情感,写作从前没有写过的东西。

新学派^①被人所知是因为他们作品中那种特别的魅力,但这也并不是说它们就不做作、不矫饰。但是,我们是应该把它们看作传统艺术的改进、还是新艺术的开始呢?不知道我们的后世对这个问题会如何回答。^②对于想回到过去、或者认为通过传统的技术与媒介会出现新的天才的人,我相信他们的想法也是有道理的。然而,不可能再有一个新的贝多芬,也不可能再有一个新的哥伦布。

现在的这些理论教学,在将来可能会成为一个新的音乐体系。我摘录了现代作品中一些典型有趣的例子。我希望年轻学者们能把这本书看作是过去与未来之间的过渡,看作是一种现代和声的创新,看作是音乐家们在25个世纪以来、在广阔的音响领域中一直力争寻找的里程碑。

莱尼·列诺曼^③

^① 由于大胆与极具魅力的和声以及杰出的音乐才能,德彪西被认为是这个学派的领袖。当然,他有他的前辈,有他的模仿者,也会有他的后继者,但是《佩里阿斯与梅丽桑德》标志着艺术史上的一个伟大时代。

^② 见第十二章“结论”。

^③ 对于对这本书的主旨可能会感到惊奇的朋友们,我应该做个解释。我必须为自己的一些观点而表示歉意。认为音乐的发展在某个历史时刻可能会静止下来的观点是很荒谬的。对作曲家来说,不论他多大年龄、作品如何,都没有理由对音乐的发展显示出冷漠或敌意。但是,存在的或将会发生的都不能够毁灭已经存在的事物。因此,我才能够写这本书来体现我对以往大师们深深的敬意。我也不会放弃我自己的任何作品,因为不管好坏与否,它们都记录了那个瞬间里我真诚的感情。

注 释

为了限制一定的引用范围,我有意只选择了典型中的典型。我们接触了大量的作品,以便找到最能够营造出法国现代学派“氛围”的作品。以下是引用的作曲家名单,按字母顺序排列。

奥贝尔(L. Aubert)、勃鲁诺(A. Bruneau)、卡普莱(A. Caplet)、夏布里埃(E. Chabrier)、肖松(E. Chausson)、德彪西(C. Debussy)、杜卡(P. Dukas)、杜邦(G. Dupont)、法纳利(E. Fanelli)、福列(G. Fauré)、乔治(A. Georges)、胡瑞(J. Huré)、丹第(V. d'Indy)、凯什兰(C. Koechlin)、列诺曼(R. Lenormand)、莫雷(E. Moret)、莫罗(L. Moreau)、拉威尔(M. Ravel)、卢塞尔(A. Roussel)、卢梭(S. Rousseau)、圣桑(C. Saint-Saëns)、萨蒂(E. Satie)、施密特(F. Schmitt)、德·塞弗拉克(D. de Sévérac)、沃尔莱(Woollett)。

从名单就可以看到,本书几乎只限于法国的范围,而且我们只讨论与和声及现代写作方式相关的方面。我们不是想提出一种新的体系或是写作一本和声学论著,我们只是想探讨一些例子,尽可能通过传统的技术来进行分析^①。

有些谱例的作者愿意来准确地说明他们的意图,我在这里表示诚挚

^① 为了认识现代派的发展进程,我们最好参照一下泛音列。我相信从中可以找到传统教学为什么会反对某些和声进行的原因:



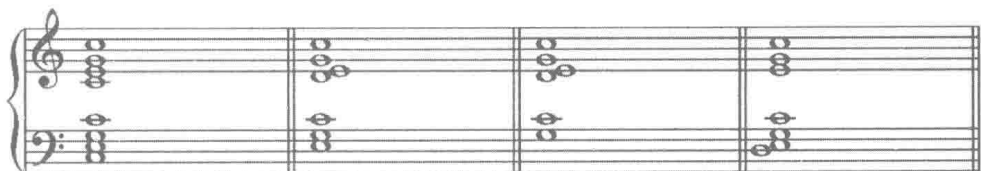
的谢意。在这里没有提到著名的马斯奈(Massenet)、杜布瓦(Dubois)等,这是因为他们作为无可争辩的大师,有着与我们不同的美学原则。除了极少的例外,他们并没有使用我们所讨论的这些和声创新的手法。

在任何情况下,这个泛音列都不是绝对的。因为不仅第7、11、13泛音缺乏精确性,发声体振动的方式也可能会使整个泛音列有所改变。泛音列被应用于所有可能的方面,有些方式很有独创性,有的或多或少有些瑕疵。物理学家们已经完善地解释这一现象了,所以我们在第一章和第二章中仅仅只是简单地归纳一下。

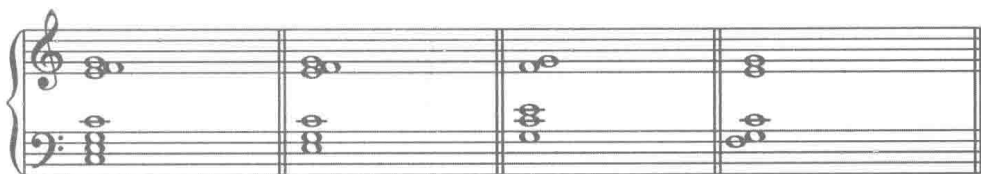
我们有必要回顾一下拉莫以后兴起的不同体系。以下是一些重要著作的作者——马尔布格(Marpurg)、德斯托利(Testori)、卢西神父(Abbè Roussier)、勒文(Levens)、索尔格(Sorge)、瓦洛蒂神父(Père Valloti)、萨巴蒂尼神父(Père Sabbatini)、沃格勒(A. Vogler)、克耐希特(Knecht)、道勃(Daube)、施罗特(Schroeter)、克恩伯格(Kirnberger)、韦伯(Gottfried Weber)、德洛得(Derode)、朗格列(Langlé)、莱夏(Reicha)、伯顿(Berton)、卡泰尔(Catel)、莫米格尼(de Momigny)、布莱恩(Blein)、施耐德(Schneider)、耶伦斯佩格(Jelensperger)、费蒂斯(Fétis)等。这名单到19世纪中期为止,因为后来的理论已经众所周知了。拉莫是和声学的鼻祖,无论后来派生出来的理论体系有多么不同,拉莫的理论都被奉为开山之作,直到卡泰尔(Catel)出现以前一直在被使用。

看这些著作时可以发现一些令人感兴趣的名字,比如萨巴蒂尼神父。他在跟随马蒂尼神父工作以后,就在帕多瓦(Padua)圣安东尼教堂的瓦洛蒂神父指导下工作。瓦洛蒂只出版了《现代音乐科学理论及实践》(1779年)的第一部分,是萨巴蒂尼将他老师的理论进一步系统化并保留了一定的现代观念,如下所示:

在普通和弦的基础上加上九度音:



请注意,附加九音的和弦不是九和弦,这在现代派中很常见(参见第四章),可以把它看作为倚音与和弦音同时发声时的形态。他也在普通和弦上加上了十一度音,可以用一样的方法来分析。



早在两个世纪以前,萨巴蒂尼神父就说明了九度的转位是七度。所以,现代派在九和弦转位中,常常将九音置于根音的下方(参见第三章)。他们甚至会使用九和弦的第四转位,而这在古典理论家的眼里是行不通的(参见第三章、第十一章)。

目 录

新版序言	1
序言	1
注释	1
第一章 两个或两个以上级进的平行五度	1
第二章 七和弦	11
第三章 九和弦	24
第四章 不协和音的准备	38
第五章 和弦外音、经过音、装饰音	47
第六章 倚音	57
第七章 传统技术(模仿、模进)、小节线、对斜、持续音、 旋律音程	66
第八章 如何结束一首作品	76
第九章 音阶、调性	80
第十章 全音阶	89
第十一章 各种和声音响	96
第十二章 结论	127
译者后记	130

第一章 两个或两个以上级进的平行五度

今天的一些和声论著认为平行五度是应该被禁止的。然而,他们并没有解释,如果这本身就是一种必要的表现手段,为什么依然不可以使用。

平行五度可能会产生一种相对静止的感觉,后面也无需再进行到其他的和弦,所以必须限制这种音程太过自由的运动。这一点其实无关紧要,但我们需要记得五度是泛音列里的第三个音。有时,听觉可以清楚地分辨出这个第三分音。因此,当听见级进的两个音时,我们实际上就等于听到了平行五度。



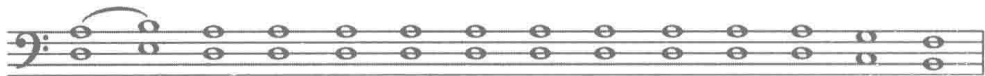
知道这一点对我们是有一定意义的,因为它与低声部如何使用五度有关。这里所谈的自然泛音与管风琴变音音栓(也叫润色音栓)发出的人工泛音是两回事。

其实我们经常可以看到五度的运用。在这个例子中,古希腊多利亚调式的旋律伴随着上方五度的旋律出现(盖瓦尔特《和声学》):



在中世纪,所有圣咏与旋律都伴有五度或四度音,它们组合在一起的形式被称为奥尔加农(Organum)。胡克巴德(Hucbald)热忱地写道:“这样的组合产生了一种柔和的和声。”^①

^① 马希拉克(Marcillac):《现代音乐史》。

平行五度的低音进行^①

平行四度的低音进行



后来,平行五度被用得越来越少,到了在14世纪初,简·德茂里斯(Jean de Muris)明确禁止了它的使用。但是盖瓦尔特认为,是15世纪的廷克托里斯(Tinctoris)第一次说明了平行五度应该被禁止。不过无论怎样,德茂里斯对于平行五度的态度是很清楚的。

前一个时代的大师们总是小心翼翼地避免平行五度的出现。尽管如此,有少数的作品并不是这样。可以看看下面的例子:

谱例 1: 罗西尼《威廉退尔》(第二幕)



谱例 2: 贝多芬《英雄交响曲》(第一乐章)



^① 基塞维特(Kiesewetter)质疑奥尔加农的实际存在,认为这只是理论家的一种误解(《欧洲后期或当代音乐史》第2版)。从所有的证据来看,是他错了,中世纪确实出现过连续的五度进行。

在一些乡村教会中,当信徒齐唱时,常常发现某些声部比女声低四度、比男声高五度,这就是古老的奥尔加农。像我们刚才指出的一样,拉维涅克(Lavignac)注意到五度及四度是最类似于八度的音程(《音乐与音乐家》,出版于Delagrave)。八度:2/1、五度:3/2、四度:4/3。很可能因为这些农民缺乏音乐教育,而误以为自己唱的是其他声部的八度。



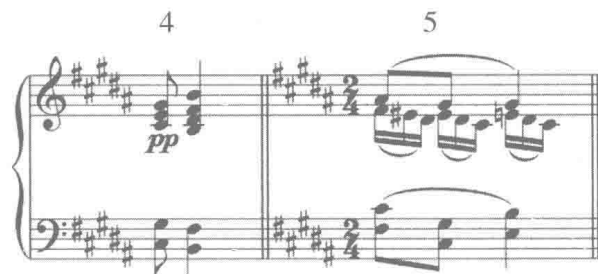
谱例 2: 我们可以看到贝多芬的谨慎处理——他总是小心地等到五度的声音消失之后才会使另一个五度出现。

谱例 3 : 舒曼 Op.26 (终曲)



以下是一些现代作品中的片段,这里平行五度的用法会在本章最后一并总结。

谱例 4~5: 德彪西《比利提斯之歌》



谱例 4: 五度叠加后的反向进行。

谱例 5: 连续跳进的平行五度。