

高等学校音乐教育学会推荐用书

乐理

基础教程

Y U J I A O C H E N G
J I C H U J I A O C H E N G

分卷主编 孙从音

• 修订版 •



 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

中国高等教育学会音乐教育专业委员会推荐用书

乐理基础教程

Y U E L I
J I C H U J I A O C H E N G

修 订 版
分卷主编 孙从音

上
海
音
乐
出
版
社

图书在版编目(CIP)数据

乐理基础教程/孙从音主编. - 上海:上海音乐出版社,2006.9 重印
(高等学校音乐教育学会推荐用书)

ISBN 7-80553-289-3

I. 乐… II. 孙… III. 基本乐理-高等学校-教材 IV. J613

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 11527 号

责任编辑:杨海虹

封面设计:邵 竞

高等学校音乐教育学会推荐用书

乐理基础教程

分卷主编 孙从音

上海音乐出版社出版、发行

地址:上海绍兴路 74 号

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营 销 部 电 子 信 箱: market@smph.sh.cn

编 辑 部 电 子 信 箱: editor@smph.sh.cn

苏州文艺印刷厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 14.75 插页 2 字数 307,000

1991 年 3 月第 1 版 2006 年 9 月第 2 版

2006 年 9 月第 21 次印刷 印数: 118,301—122,300 册

ISBN 7-80553-289-3/J·243 定价: 19.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T: 0512-66063782

内 容 提 要

本书是为普通高等学校开设音乐选修课而编写的音乐理论基础教材。包括记（写）谱方法、基本知识（乐谱、音长、音高、拍子、节奏、速度、力度、音程、大小调、民族调式、和弦、调性变换、装饰音、音乐要素的表现功能等）两部分。为了适应当前大学生的需要，全书除贯串音乐知识的系统性和科学性外，同时也注意到大学生的学习兴趣和把理论知识（音乐要素的基本原理）和实际作品（音乐欣赏）结合起来。本书理论阐述深入浅出，文字讲解清晰易懂，对艺术、师范院校的音乐专业学生和业余音乐爱好者，也不失为一本良好的参考书。本书增加的《乐理的教与学》能为教师提供和本书相适应的教学方法、为同学们提供自学或复习指导。

中国高等教育学会音乐教育专业委员会
教学用书编纂委员会

主 编	瞿 维
副主编	方 堃 沈建军
	徐定中 孙从音（常务）
编 委	（按姓氏笔画顺序）
	方 堃 孙从音 伍湘涛
	陈正福 沈建军 严宝瑜
	周建枢 赵元修 徐定中
	程民生 穆礼弟 瞿至善
	瞿 维

卷首寄语

在教育改革的浪潮中，美育的作用引起了广泛的重视。德、智、体、美、劳五育并举的方针，证明是培养具有社会主义思想觉悟、有创造能力的开拓型人才的有效途径。这一认识已经得到愈来愈多人的承认和接受，从而使长期被遗忘的美育在国家教育方针中恢复了应有的地位。

艺术教育是在学校中实施美育的重要内容和手段。从理工科大学发端的音乐教育，其覆盖面逐渐扩大，现在已有相当数量的大学开设了音乐选修课。随着工作的开展，在高校任教的音乐教师们迫切地希望给他们提供一些参考书。由于中小学音乐教育尚未走向正规，高中又是一个断层，目前大学的音乐教育基本上处于初创的阶段，其程度也是参差不齐的，要由国家颁发统一的教材尚不具备条件。鉴于此，本会收集了一些老师们授课的教材，从中选择了一些并经过讨论和修改，推荐给大家作为参考用书。希望通过实践，广泛听取意见，使它们日臻完善。相信随着全国音乐教育的普及和深入，必然会水涨船高地对大学的音乐教育提出更高的要求。那时必然会随着形势的需要而产生更完备、更高质量的用书。

祝愿在这块园地上耕耘的园丁们以艰辛的劳动、坚强的毅力，努力开创音乐教育以新局面，迎接美育春天的来临。

瞿 维

1989年1月3日

第一版序

一九五〇年，我在中央音乐学院进修时，就跟孙从音老师学习乐理。孙老师有四十余年教学实践经验，对音乐基础理论有很深的造诣。最近几年，孙老师在天津大学从事普通大学的音乐教学，后又在南北方一些大学讲学，对普通大学的音乐教育又有新的体会。为了向普通高校音乐教学提供一本较为适用又有较高水平的乐理教材，孙老师又和二十几位在普通高校担任音乐教学多年的老师共同编就这本《乐理基础教程》。这是一本很有实用价值的教材，它与一般乐理教材有所不同。它一方面注意到乐理自身的系统性和科学性，同时也兼顾到大学生们的兴趣和爱好。把基础理论知识和音乐欣赏结合起来，简谱和五线谱兼用，尽量做到由浅入深，适应不同层次的需要。这样，既可以避免在讲解音乐要素的基本原理时，出现枯燥乏味的现象，又可以根据学习对象的不同程度和教学时间的安排（有的讲一学期，有的讲一学年），选讲不同章节和内容；同时，又为大学生自学乐理提供系统的学习资料。另外，例如附录《音乐术语》和第四章《多声部乐曲记谱法、常用省略记号、演奏方法记号》等，对大学生自学音乐，进一步提高音乐修养起到了工具书的作用。这个想法很好。

方 堃

1989年1月

修 订 版 序

1986年12月28日国家教委成立艺术教育委员会，彭珏云同志担任主任，我们中国高教学会音乐教育专业委员会（当时的名称是全国普通高校音乐教育学会），曾受国家教委艺教委的委托，对全国普通高校进行一次较为广泛的调查，发现每年入学的新生，能看懂简谱的，一般约占10%左右，最严重的学校不识简谱的新生竟达到93%，这足以反映当时中、小学中艺术教育的严重空白。这是“文革”带来恶果的一个方面，“文革”使我国的教育事业全面的倒退了几十年。因之，打倒四人帮以后，片面追求数理化的倾向是可以理解的，但遗忘美育的倾向也激起了广大艺术教育界沉重的不安。李凌、赵沨二位老先生，不减四十年代新音乐运动时期冲锋陷阵的锐气，又带领全国大、中、小学音乐教师及艺术界著名学者，在杭州、在肇庆、在山东、在北京掀起一个接一个的大讨论，着重讨论“美育”在教育中的地位。在高校范围内，中国高等教育学会首批成立以瞿维同志为首的“全国普通高校音乐教育学会”。在1986年8月26日成立大会上，何东昌同志郑重指出：一个大学校长能领导好本校本专业的教学、科研，还只能算半个教育家，只有同时搞好全校的“美育”，那才能算是一个完整的教育家。从此，蔡元培先生的“没有美育教育是不完整的教育”的名言，又传遍了大江南北。

在当时的调查研究中，发现大学新生对他们的中、小学时代的音乐教育是不满意的，因此，新同学一进大学门普遍向往补上这一课，强烈要求学习音乐。以清华大学为例，音乐室开设一门《学歌与识谱》课，选编中外古今的优秀名曲，分发给学生（简谱，36学时），采取精读与浏览相结合的教法，一个学期能学到六、七十首名曲，直读简谱，带学乐理，既能大面积的获得名曲欣赏，又能提高识谱能力。这门课深受广大新生的欢迎，每期报选的不下三、五百人之多，一个大阶梯教室，坐得满满的，连听课的老师都找不到一个合适的座位。

孙从音老师主编的《乐理基础教程》就是在这样一个气氛中诞生的。当时，我通读过孙老师的手稿，我感到这本《教程》既保持了音乐专业学校乐理课的严谨性和系统性，又有能适应当时大学生音乐水平的通俗性和趣味性，确有深入浅出的功能，因此，全国高校音乐教育学会作为重点教材推荐给出版社，那时也已估计到此书会受到大学生的欢迎，但是，说实在话，我还是未能料到15年内会重版十八次之多，足见其受欢迎的程度了。

15年后的今天，情况可就大不一样了，1997年以后，“美育”已正式列入教育方针之中，全国高校普遍推行招收艺术特长生政策，持续有十六、七届之久，全国中、小学音乐教育和社会上青少年学习音乐的热潮有了翻天覆地的变化，孙从音老师深感原版《乐理基础教程》已不能满足当前大学生们音乐水平的要求了，因此，孙老师决定在原版基础上加以修订，重要的是增入必要的内容，使之更丰满、更深入、更全面，我相信，修订后的《乐理基础教程》将会受到各高校更广泛的欢迎。

方 堃

2005.8.18

修订版前言

本书自1991年出版,至今已十多年,深受广大读者喜爱。近几年来,我国艺术教育发展很快,仅从音乐方面来看,形势就十分喜人。从普通高校特长生考核中可以看到,不仅报考人数陡增,表演水平亦相当惊人。

为了适应当今教学的实际需要,本书在修订时,注意到以下几个方面:

一、十多年前,本书初版时,考虑到普通高校学生大部分在音乐知识方面起点不高,设置乐理选修课的课时也较少,致使进度未能从深度和广度在发展上考虑。现在情况大变,在音乐知识方面,有必要增加一些内容,特别是对我国民族音乐方面的理论知识,如宫调、十二律等。

二、修订版在拓展内容的同时,为了保留原书的特点,增写了一篇《乐理的教与学》。这篇专稿有三方面的目的:1. 为教师提供与本书相适应的教学方法;2. 为学生提供自学或复习指导;3. 为满足学生对本书主要章节有更多、更高的渴望。

三、本书中所讲的名词、术语,均有清晰的概念、明确的定义,特别是对于过去乐理书中有些含义不清或一词多名的名词、术语,本书都作了修改。例如“关系调”一词,有的书上又称其为“平行调”。本书改称“同音列调”。“同音列调”在调号相同的大调和小调之间,互称为“同音列大小调”。在民族调式中,如C宫调、D商调、E角调、G徵调、A羽调之间,称同音列同宫系统调。

四、近年来,众多的乐理书中,由于译名不规范,不仅使读者感到困惑,而且还造成混乱。例如中古调式中的调式名称,从建国前后,都是采用根据英语发音的中文译名。如:与自然大调相同的“爱奥尼亚”(Ionian),与自然小调相同的“伊奥利亚”(Aeolian)等。到1955年,斯波索宾的《音乐基本理论》中译本的调式名称改为根据俄语发音出版后,原来的“爱奥尼亚”调名被称为“伊奥利亚”;原来的“伊奥利亚”被称为“爱奥尼亚”。这样一来,比较混乱。对于译名问题,一般情况(指不会引起误解)译名有不同意见,可以并存。但是,同一个调式名称,却用相反的叫法,则不宜并存。故本书采用国际常用的英语发音中译。并在中译名后附加原文。

五、我国民族音乐理论中,凡有本国传统称谓者,不宜采用外国语。例如“旋律”一词,系来自日本语,本书均改为“曲调”(参见缪天瑞、林剑编著《基本乐理》第二次修订版,2002年人民音乐出版社)。

本书编著者对读者有如下几点建议:

一、本书中的每个术语,都有明确的含义。希望读者在学习时,先对每一个术语有一个清晰的概念,然后再通过分析实例和做习题去熟练地掌握每个术语的原理和理解它们在音乐作品中的作用。

二、本书各章内容和顺序是可以根据不同水平的学生的需要而有所增删和变换。

三、本书各章的习题,可以根据初学者的需要,有选择地去做。但有些习题最好把它做完。例如第六章的书写题。

本书承前天津音乐学院院长缪天瑞教授和高等学校音乐教育学会前理事长瞿维先生为本书第一版撰写“卷首寄语”;前理事长、前中央音乐学院教务长方堃先生为本书第一版、修订版作序;以及本书的出版得到上海音乐出版社的热情支持,谨在此一并表示衷心的感谢。

孙从音
2005年

乐理的教与学

对本教材使用和教法的建议:

一、对教材中所讲的“名词”、“术语”，要让学生有清晰的概念、明确的含义。要求学生透彻理解教材中所阐述的原理。不吃透原理，在做练习时就会发生困难。

二、本教材强调理论联系实际。书中除主要讲记谱法的少数章节外，所有课题都介绍了音乐要素在作品中的表现功能。但是仅靠这些选例是远远不够的。还希望教师举出更多的实例，并通过短小歌曲或乐曲片断的音响播放，使学生从实际音乐中感受到各个音乐要素在作品中的重要作用。经验表明，这样的教法，课堂教学效果是较好的，不仅可以提高学习兴趣，克服单纯讲理论的枯燥乏味，还可以加深对原理的理解，巩固所学知识。

三、学生要认真完成各章作业。教材中需要熟记的内容，一定要储存在脑子里，做到得心应手，时刻备用。习题中的思考题，不必以书面作业形式回答。设计这部分习题，是作为学生复习时的思考之用的。教师认为有必要时，可在课堂上作为口头提问。

第一章，乐谱、音长。本章也是乐谱规范记法的重点之一。同学做书写题时，要注意规范记法。

第二章，音高。教师在讲到本章第十节“等音”时，可补充“泛音列”和“定律法”（亦称“定音法”）的知识。

“泛音列”是根据乐器的发音体和共鸣体振动的性质和形式而产生的基音和倍音的序列。例如“弦振发音”：当弦的全长振动时，叫做“基音”。全弦振动时，各部分（亦称“各节”或“各段”）同时也在振动，发出较基音微弱的一系列音。这些音统称为“倍音”（“倍音”即“泛音”）比如下举例1中，除第一音称基音外，标有“2”者称“二倍音”、或“第一泛音”；标有“3”者称“三倍音”、或“第二泛音”、标有“4”者称“四倍音”、或“第三泛音”……依此类推。

例1 泛音列



上面所举只是泛音列的一种。由于不同乐器还可能产生多种泛音列。不同泛音列的产生，主要是由于：1、泛音的数量（不同乐器、不同音区、不同力度、不同奏法等）的差异；2、泛音之间的音程（频率比）关系。一般来说，除弦乐器和管乐器中，基音与泛音列之间是整数倍关系的可称“谐音列”外，如果有些乐器所发出的泛音列属于非整数比的（即不是1、2、3、4……），

其声音听起来就不和谐。如编钟。

“定律法”系指在同一音阶中，各音级和某些音阶之间出现的细微差异。各种定律法形成的“定律体制”，简称“律制”。目前，较通行的律制，有三种：

一、五度相生律

以泛音列第一泛音和第二泛音之间的纯五度作为生律的基础，产生上方纯五度的另一音。此音又按同理产生第三音。如此不断相生，并用移低八度的方法，使之成为音阶。比如从以C为第一泛音构成的大音阶，称作C大音阶。

二、纯律

“纯律”是除部分采用泛音列的第一泛音（第二倍音）和第二泛音（第三倍音）之间的纯五度外，并加用第三泛音（第四倍音）和第四泛音（第五倍音）之间的大三度（称为纯律大三度）作为定律基础。

三、“十二平均律”

“十二平均律”是把纯八度内的音，分成振动数比相等的十二个半音（两个半音为一个全音）。用这些半音和全音构成各个音级的音阶，就是十二平均律的音阶。现在，国际上都采用英国数学家兼比较音乐学家 A. J. 埃利斯（1814—1890）所创用的以“音分”作为音程值的单位。十二平均律中的每个半音为 100 音分，每个八度共 1200 音分。

用下列音分比较，可以看出上述三种律的差异。见例 2。

例 2

音 阶	c ¹	d ¹	e ¹	f ¹	g ¹	a ¹	b ¹	c ²						
五 度 0	大全音 (204)	204	大全音 (204)	408	小半音 (90)	498	大全音 (204)	702	大全音 (204)	906	大全音 (204)	1110	小半音 (90)	1200
相生律														
差 数	+4		+8		-2		+2		+6		+10			
十 二 0	全音 (200)	200	全音 (200)	400	半音 (100)	500	全音 (200)	700	全音 (200)	900	全音 (200)	1100	半音 (100)	1200
平均律														
差 数	+4		+8		-2		+2		+6		+10			
纯 律 0	大全音 (204)	204	小全音 (182)	386	大半音 (112)	498	大全音 (204)	702	小全音 (182)	884	大全音 (204)	1088	大半音 (112)	1200

从上例可看出，本章所述的“等音”，是专指十二平均律而说，对于其他律制是不适用的。

第三章，拍子、节奏、速度、力度。教师在讲述本章时，除介绍各节中的理论知识外，应把重点放在培养学生的拍子感和节奏感。拍子感除播放曲例，以增加感性认识外，还可采用改编曲调的办法，以提高理性知识。例如将二拍子或四拍子改成三拍子（或反之）。参看下面举出的实例：

例 3 苏格兰民歌：《友谊地久天长》

原曲 $\frac{2}{4}$ 5 | 1. 1 1 3 | 2. 1 2 3 | 1. 1 3 5 | 6 - | 6. 6 6 |

改成 $\frac{3}{4}$ 5 | 1 - 1 | 1 - 3 | 2 - 1 | 2 - 3 | 1 - 1 | 3 - 5 | 6 - - | 6 - $\sqrt{6}$ |

改成 $\frac{4}{4}$ 5 | 1. 1 1 3 | 2. 1 2 3 | 1. 1 3 5 | 6 - - $\sqrt{6}$ |

例4 塔塔尔族民歌：《在银色月光下》

原曲 $\frac{3}{4}$ 5 4 | 3. 3 $\dot{1}$ 7 | 2 - 4 4 | 4. 6 6 5 | 5 - 3. 5 | 3. 2 2 $\dot{1}$ | 6 - - |

改成 $\frac{4}{4}$ 5 4 | 3. 3 $\dot{1}$ 7 | 2 - - 4 4 | 4. 6 6 5 | 5 - 3. 5 | 3. 2 2 $\dot{1}$ | 6 - - - |

这种改编拍子的方法，也可用于改变节奏。例如将一拍中包括三个音的常规节奏型（“长短短”或“短短长”）改变成非常规节奏型（“短长短”或“三连音”）。或反之。参看下面举出的实例：

例5 伊拉迪尔：《鸽子》

原曲三连音 0 5 | 5 - | 5 3 4 5 6 | 7 $\dot{1}$ 6 7 5 | 4 - | 4 0 $\dot{2}$ |

改成切分音 0 5 | 5 - | 5 3 4 5 6 | 7 $\dot{1}$ 6 7 5 | 4 - | 4 0 $\dot{2}$ |

原曲三连音 2 - | 2 3 $\dot{1}$ 2 7 | $\dot{1}$ 7 6 5 4 | 3 - | 3 ||

改常规节奏 2 - | 2 3 $\dot{1}$ 2 7 | $\dot{1}$ 7 6 5 4 | 3 - | 3 ||

教师在讲述本章时，学生可能提出下列一些问题。这时，教师应补充一些课文中没有提到的内容。

一、在有些乐谱中，为什么四四拍子的拍号不记成 $\frac{4}{4}$ ，而用字母“C”代替？二二拍子的拍号不记成 $\frac{2}{2}$ ，却标以“ ϕ ”？

在中世纪，拍子记号有两种。一种是用圆圈“O”表示三拍的“完全拍子”。另一种是用三分之二的圆圈“C”表示二拍的“不完全拍子”。早期的宗教音乐缓慢而庄严，“O”相当于每小节有三个二全音符（ $\parallel \text{O} \parallel$ ）。“C”相当于每小节有两个二全音符。后来，随着记谱法的逐渐完善，拍子记号也有了发展和变化。例如：O表示 $\frac{3}{2}$ （或 $\frac{3}{4}$ ）、 ϕ 表示 $\frac{2}{2}$ 、C表示 $\frac{4}{4}$ ，其中 ϕ 和C一直保留到今天。

二、切分音的“切分”二字是什么意思？

在古代，前一小节弱部的音延续到后一小节的强拍时，常把符头记在小节线上，以示此音应“切分”占有前后两小节，并改变原来的强弱关系。在我国，早期的乐理教科书，曾将切分音叫作“变强弱”（例见1928年萧友梅所著《普通乐学》）。

三、“一拍子”和“散拍子”在民族音乐中，就其实际效果，是否可以理解为“变拍子”？

严格地说,“一拍子”只存在于偶然的出现。因为同等力度的一系列音,在进行中就会产生相对的强弱关系。比如例3-35河北梆子《蝴蝶杯·藏舟》的曲调,实际是两小节或三小节组合在一个小节的变拍子: $\frac{2}{4}$ 耳听|身后 $\frac{3}{4}$ 人声喊 $\frac{2}{4}$ 想是|官兵 $\frac{3}{4}$ 来搜山||。这说明戏曲音乐中的快板类唱腔也不是无眼(没有弱拍)的。“散拍子”的记谱,一般是不划分小节(或用虚线),拍号记作“サ”。例3-37是根据演唱者的实际音响记谱的。此例说明戏曲音乐中的散板类唱腔,也不是无板(没有强拍)的。“一拍子”属于民族传统声乐作品的“有板无眼”类,“散拍子”属于“无板无眼”类。从本章中所举的两个戏曲唱腔实例可看出,民族音乐中的“一拍子”和“散拍子”,就其实际效果,可以理解为“变拍子”。但是,这只是“近似”,而不能说它“就是”。因为“一拍子”($\frac{1}{4}$)的曲调,出现每小节有两个八分音符时,也就产生 $\frac{2}{4}$ 效果了。“散拍子”虽可划分小节,但演唱时速度是可变的。所以,说它们是“散板并非无板,无眼板实有眼”更为恰当。

教师在讲述本章第二十三节速度时,首先要让学生了解“音长”(音符的时值)不是绝对的。同一长度的音符,在不同的拍子、不同的速度中,占时是不同的。比如一个二分音符在 $\frac{4}{4}$ 拍中是两拍,而在 $\frac{2}{4}$ 拍中只是一拍。在快速度中,一个二分音符常比慢速度的四分音符占时更短。所以,音符的长短(占时多少)要看音乐进行的速度。演奏者虽然可以利用节拍器比较准确地掌握速度,但是音乐是艺术,不能仅仅依靠节拍器的机械运动来演奏,特别是渐慢、渐快、自由节奏等。何况有的乐曲的速度,在曲首也不是按一分钟有多少拍来标记的。在没有节拍器的情况下,也可以利用钟表计算速度。比如“Allegro(♩=132)”等于每秒钟奏两个四分音符多一点儿,就差不多了。

速度和拍子有着很密切的关系。例如带有三连音的慢速度二拍子乐曲,会产生六拍子的效果。反之,快速度的六拍子乐曲又能给人以二拍子的感觉。让学生多听一些这种曲子,并且同一种曲调作不同的记谱方法,以增加他们对常规节奏和非常规节奏的分辨能力。

教师在讲述速度的表现功能时,还可以补充介绍一些中国传统音乐在速度方面的特点。例如戏曲成套唱腔的板式变化原则:“散——慢——快——散,”(如京剧传统剧目《举鼎观画》、现代剧目《智取威虎山·誓把反动派一扫光》、评剧传统唱腔《金殿保本无指望》等。)这种速度变化规律在民族器乐曲中也是富有特色的。如笛曲《鹧鸪飞》、《喜相逢》等。

在讲“力度级”之前,首先要告诉学生,音乐中拍子的基本形态只有两种:二拍子和三拍子。其它拍子都是由这两种拍子组合而成的。这犹如绘画中的线条,只有直线和曲线两种。任何复杂的图形都是由这两种线条绘制而成的。了解这个道理后,对在拍子内部进行细分后而组成的各种节奏型,其强弱规律也是和各种拍子的组合是一致的。这样,划分力度级就很容易了,并且对提高节奏感有很大的作用。

第四章,多声部乐曲记谱法、常用省略记号、演奏方法记号。本章在讲到第二十七节的一、“八度”记号时,还可补充在早期的乐谱中,出现的其他一些八度记号。见下表:

例6

记 法	记在何处	奏 法
8va.....	音符的上方	比原记位置提高八度
8va.....	音符的下方	比原记位置降低八度
8va Bassa.....	音符的下方	比原记位置降低八度
con 8va	音符的上方	要同时奏比它高八度的音
col 8va	音符的上方	要同时奏比它高八度的音
8	音符的上方	要同时奏比它高八度的音
con 8va	音符的下方	要同时奏比它低八度的音
col 8va	音符的下方	要同时奏比它低八度的音
8	音符的下方	要同时奏比它低八度的音
loco	音符的上方或下方	取消提高或降低八度音的记号

读现代乐谱要注意的，是看“8”字后面有无虚线。有虚线（……），是指演奏时要比原谱移高（或移低）八度。没有虚线，仅有“8”字单独出现在音符上方（或音符下方），表示在奏此音时，要同时奏出上方八度（或下方八度音）。

教师在讲授第二十八节演奏方法的“连奏”记号和“断奏”记号时，应补充说明：有些作曲家在乐谱上，常不使用连奏记号和断奏记号，而用意大利音乐术语“legato”代替连奏记号“—”、或用“Staccato”代替断奏记号“·”。Staccato一词，原意为各音断开。由于乐理书编写者对断奏记号称谓的习惯性，中译名极不统一。例如：

一、圆点“·”意语为Staccato，中译名有：“断音”、“断奏”、“小跳”、“小断”等。

二、垂点（或称“尖点”，即“▼”、或“▲”）意语为Staccatissimo，中译名有“大跳”、“大断”等。

三、圆点加弧线“●·····”，意语为mezzo Staccato，中译名有“半跳”、“中断”、“次断音”等。

在译名不统一的情况下，建议同学不妨记住下面四句话，它能帮助你很快想起三种断奏记号的演奏方法。

奏停各半是圆点（圆点表示只奏 $\frac{1}{2}$ 时值）

四分之一奏垂点（垂点表示只奏 $\frac{1}{4}$ 时值）

看见圆点加弧线，四分之一是休闲（圆点加弧线只奏 $\frac{3}{4}$ 时值）

除以上三种断奏记法外，教师认为有必要时，还可补充介绍一种介于断奏（Staccato）和连奏（legato）之间的“断连”奏法。断连奏法的记谱，是在各个音上各有一条短横线（或在短横线下，各有一个小圆点），然后，再把这几个音用连线括起来（如 $\overline{\dot{\cdot}\dot{\cdot}\dot{\cdot}}$ 或 $\overline{\dot{\cdot}\dot{\cdot}\dot{\cdot}}$ ）。“断连”奏法的意语为Portato。这种奏法在键盘乐器上（如钢琴）实为“圆点加弧线”的mezzo Staccato或mezzo Legato。在弦乐器上，表示用一弓奏几个音。但是每个音的结尾要稍微放松运弓的压力，以使每个音之间有不太明显的断开。

在讲到“保持”记号时，应补充：“保持”记号也可用音乐术语“ten”（ten是tenuto的略写，

意为保持时值)来代替。如下例:

例7: 海顿《惊愕交响曲》



第五章, 音程。本章课文开始时, 已提醒同学们要熟练地掌握识别和构成音程的方法。那么, 所谓熟练地掌握(特别是识别音程), 其标准是什么? 应是: 教师提问的话音刚一落, 学生就能不假思索地回答出来。为了帮助学生记住由基本音构成的音程名称, 可以利用以下几句总结性的短句:

一、一四五八纯, Fa~Si 是增四, Si~Fa 是减五。这三个短句可使你记住, 从任何音上构成的一度、八度, 都分别是纯一度或纯八度。四度和五度除了 Fa 音和 Si 音同时出现外, 就分别是纯四度或纯五度。例如 Do 上行到 Fa、Si 上行到 Mi 都是纯四度; Fa 上行到 Do、Mi 上行到 Si 都是纯五度。而 Fa 上行到 Si (Fa、Si 同时出现) 就是增四度、Si 上行到 Fa 就是减五度了。

二、Mi~Fa、Si~Do 是小二。这个短句使你记住, 除了 Mi 音上行到 Fa 音或 Si 音上行到 Do 音是小二度外, 其他各个二度都是大二度。

三、Do~Si、Fa~Mi (1~7、4~ $\dot{3}$) 是大七。这个短句使你记住, 除了 Do 音上行到 Si 音或 Fa 音上行到 Mi 音是大七度外。其它各个七度都是小七度。

四、Do Fa Sol 往上是 大三。这个短句使你记住, 除了 Do 音上行到 Mi 音、Fa 音上行到 La 音、Sol 音上行到 Si 音是大三度外, 其他各个三度都是小三度。

五、Mi、La、Si 往上是 小六。这个短句使你记住, 除了 Mi 音上行到 Do 音、La 音上行到 Fa 音、Si 音上行到 Sol 音是小六度外, 其它各个六度都是大六度。

当学生能识别音程后, 就要进行构成音程的练习。方法是: 教师先在琴上弹出小字组 a 音, 让学生说出(最好是唱出)指定音程的上方音(或下方音)。比如教师用指尖(或铅笔头)向上, 表示要学生从 a 音向上构成音程, 教师接着说小六度, 学生应立刻唱出(或说出)“Fa”(上方音)。当教师又将笔头转向下方, 并要求学生以刚才说的“Fa”音作为上方音, 往下构成减五度时, 学生应答“Si”音。

对构成音程的学习, 不要局限于只做本章书写题的第2至7等习题, 建议教师再补充一些类似第6题的作业。如果能要求学生不写出答案, 而用“看题即唱”(教师给上声部、学生唱下声部。或反之), 直至学生能自弹自唱(弹一部唱一部), 那就更好了。

本章中其他的一些问题, 如: 曲调音程、和声音程、增音程、减音程、单音程、复音程、音程的转位、音程的种类(纯、大、小、增、减、倍增、倍减)、音程的性质(完全协和、不完全协和、不协和)、音程的表现功能等问题是容易理解的。正因为这些问题易学易懂, 难免使学生感到枯燥乏味。教师不妨在讲述音程的表现功能时, 更多地联系音乐作品, 以提高学习兴趣。同时还可以从习题上, 把思考题和书写题结合起来, 出一道这样的题: 例如本章在第三十六节讲到“音程的转位”时, 其中“三、音程转位后, 改变了它们的半音数”。这个课题在我国当前还没有一本乐理教科书谈过这个问题。现在请同学们以本书中的图型为参考, 按命题的要求“音程转位后, 改变了它们的全音数”设计一个图型。

第六章, 大调、小调。学习本章的关键, 是要把调名、调号, 以及调号的写法记住。下面的

对照表，可帮助同学们记住各个大小调在高音谱表上的调号写法。

调名、调号对照表（表内数字是简谱唱名）

调名	几个升号	几个降号	升号(或降号)写在什么位置							调 号	
			第五线 (f ²)	第三间 (c ²)	上一间 (g ²)	第四线 (d ²)	第二间 (a ¹)	第四间 (e ²)	第三线 (b ¹)	线 谱	简谱
G大 e小	一个		Fa 4								1=G
D大 b小	两个		Fa 4	DO 1							1=D
A大 #f小	三个		Fa 4	DO 1	Sol 5						1=A
E大 #c小	四个		Fa 4	DO 1	Sol 5	Re 2					1=E
B大 #g小	五个		Fa 4	DO 1	Sol 5	Re 2	La 6				1=B
F#大 #d小	六个		Fa 4	DO 1	Sol 5	Re 2	La 6	Mi 3			1=F#
C#大 #a小	七个		Fa 4	DO 1	Sol 5	Re 2	La 6	Mi 3	Si 7		1=C#
			第三线 (b ¹)	第四间 (e ²)	第二间 (a ¹)	第四线 (d ²)	第二线 (g ¹)	第三间 (c ²)	第一间 (f ¹)		
F大 d小	一个		Si 7								1=F
Bb大 g小	两个		Si 7	Mi 3							1=Bb
Eb大 c小	三个		Si 7	Mi 3	La 6						1=Eb
Ab大 f小	四个		Si 7	Mi 3	La 6	Re 2					1=Ab
Db大 bb小	五个		Si 7	Mi 3	La 6	Re 2	Sol 5				1=Db
Gb大 be小	六个		Si 7	Mi 3	La 6	Re 2	Sol 5	Do 1			1=Gb
Cb大 ba小	七个		Si 7	Mi 3	La 6	Re 2	Sol 5	Do 1	Fa 4		1=Cb

上表记忆的方法，是：

1. 背诵一至七个升降号的大小调调名

升种调（大调）：G D A E B #F #C

（小调）：e b #f #c #g #d #a

降种调（大调）：F bB bE bA bD bG bC

（小调）：d g c f b b ba

2. 背诵一至七个升降号的调号记法顺序。

升种调: 4 1 5 2 6 3 7 (Fa、Do、Sol、Re、低La、Mi、低Si)

降种调: 7 3 6 2 5 1 4 (低Si、Mi、低La、Re、低Sol、Do、低Fa)

3. 背诵和记写同步进行(背诵唱名的同时,在五线谱上写出升降号)。

升种调: 一个升号只升 4

降种调: 一个降号只降 7

两个升号升 4 1

两个降号降 7 3

三个升号 4 1 5

三个降号 7 3 6

四升 4 1 加 5 2

四降 7 3 加 6 2

五升 4 1 5 2 6

五降 7 3 6 2 5

六升 4 1 5 2 6 3

六降 7 3 6 2 5 1

七升 4 1 5 2 6 3 7

七降 7 3 6 2 5 1 4

4. 背诵调号中升降数和同音列大小调名同步进行(例如背诵前半句的“一个升号”时,先在高音谱表第五线写出“#”号;背诵到后半句的“G大调和e小调”时,在高音谱号右下方写出大写G和小写e(G在上,e在下,如G_e)。

升种调: 一个升号 G 大调和 e 小调

降种调: 一个降号 F 大调和 d 小调

两个升号 D 大调和 b 小调

两个降号 $\flat$ B 大调和 g 小调

三个升号 A 大调和 $\sharp$ f 小调

三个降号 $\flat$ E 大调和 c 小调

四个升号 E 大调和 $\sharp$ c 小调

四个降号 $\flat$ A 大调和 f 小调

五个升号 B 大调和 $\sharp$ g 小调

五个降号 $\flat$ D 大调和 $\flat$ b 小调

六个升号 $\sharp$ F 大调和 $\sharp$ d 小调

六个降号 $\flat$ G 大调和 $\flat$ e 小调

七个升号 $\sharp$ C 大调和 $\sharp$ a 小调

七个降号 $\flat$ C 大调和 $\flat$ a 小调

5. 背诵同音列大小调名和调号记写顺序同步进行(例如背诵前半句的“G大 e小”时,先在高音谱号右下方写出调名:G;背诵到后半句的“升个4”时,在高音谱表第五线写出“#”号)。

升种调: G 大 e 小升个 4

降种调: F 大 d 小降个 7

D 大 $\flat$ 小升 4 1

$\flat$ B 大 g 小降 7 3

A 大 $\sharp$ 小 4 1 5

$\flat$ E 大 c 小 7 3 6

E 大 $\sharp$ c 小 4 1 5 2

$\flat$ A 大 f 小 7 3 6 2

B 大 $\sharp$ g 小 4 1 5 2 6

$\flat$ D 大 $\flat$ b 小 7 3 6 2 5

$\sharp$ F 大 $\sharp$ d 小 4 1 5 2 6 3

$\flat$ G 大 $\flat$ e 小 7 3 6 2 5 1

$\sharp$ C 大 $\sharp$ a 小 4 1 5 2 6 3 7

$\flat$ C 大 $\flat$ a 小 7 3 6 2 5 1 4

熟悉了升种大小调、降种大小调的调名和每个大小调的三种形式后,如果教师认为有必要时,可以补充两个音程方面的课题。一个是不协和音程的解决、一个是等音程。

不协和音程的解决

解决不协和音程的原则,就是使它进行到协和音程,其解决方法如下:

1. 不协和音程中的不稳定音级,按倾向进入邻近的稳定音级。

2. 不协和的稳定音级可保留在原位不动,或和不安定音的进行作反向跳进,到另一稳定音级上去。

3. 增减音程根据不安定音的倾向,往两个方向作反行二度解决。增音程向外扩展,减音程