

电子图书



信息技术的结晶

人类文明的载体

网络的基本资源

音乐艺术的雏形

在这一部分所要回顾的，至少有 750 年的岁月，也就是从公元 850 年到 1600 年这一段时间音乐发展的情况。它是从最初被认为有和声出现的时间开始，通过这一时期音乐的逐渐成熟，直到它光辉的结束。这个阶段的最后 50 年，在音乐方面成就的比重，远远超过前面的 700 年。因此，为着保留最多的篇幅给最后的 50 年，对较早的年代，只是提纲性地用简单年代排列的方式来说明。如果要想把这提纲扩大，必须得去向历史方面请教。不过也得先提一下，关于那些早期的情况，其考古的成分要比音乐的成分来得大。那是专门的工作者们所探索的事情。然而，对那时代的基本情况和年代的划分的知识，却是一般音乐工作者和爱好者所应该明确了解的。

这提纲即如下面所列，至于年代当然只是个比较接近的数字。

(1) 850 年到 1050 年，声部的进行，除了在静止时以外，都是同方向或斜方向进行。除了在斜行进行之外，只用同度、八度、四度、五度音程，其他的音程偶尔也出现，但却被认为是不协和音程，没有节奏的长短；伴唱声部一直是尽可能地跟随着主调声部的语言节奏。这方法被称为“老奥加农”(Old Organum)。

(2) 1050 年到 1150 年，节奏方面和以前相同，但反向的进行可以自由使用，声部相互间也准许交错。基本的和声还是同度、八度、四度、五度。不过反向进行形成了要更为扩大使用其他音程的必要(虽然这仍是纯粹出于经验所使)。

这种叫做“新奥加农”(New Organum)。

(3) 1150 年到 1300 年。在这时期发明了对音乐节奏的记录，其方法是借用一般诗韵——抑扬格、长短格等等——按照音乐的需要把它们加以采用。长和短的音节就代表长和短的时值或音符。

要说明的是那时的基础韵律，全部都是三拍子的。二拍子是在 14 世纪时才出现的。因此，在长短短格所代表的音符，实际上是相当于(qo)如抑扬格。

和声方面没有什么大的改变：八度、四度、五度依然很得势，但三度和六度(较晚)开始被认为是协和音的一部分。这时期叫“狄斯康托”(Discant)。

这结束了我们所称欧洲音乐的“帕拉奥里吉克”(Palaeo-lithic)时期。另外大约有 250 年的光景，直到这一阶段的充分成熟时代以前，不得不从略。虽然这些岁月进展是连续着没有停，但没有人能指出究竟在某些方面发现了什么。然而我们应当认清这一阶段是音乐史上一个发展的阶段，在这一阶段中技巧与风格是稳步前进与精益求精，而进入从完满的成就到更完满。当然是受到客观的条件局限着，比起以往的各时期则又不如。

现代有许多文章讨论到这一时期的音乐理论，那些文章大部分都不太正确，因为它们多是极端模糊含混和充满争论。在此处不预备把它们多加批评。建立较完满的理论，要从实际的事务出发，而论者所愿接受的也只属于那些已经确定了的东西，只有这样才能把结论很好的作出来。要完成这样的工作，势必用一巨册把各种实例进行比较，并加以综合研究方有可能。

浅谈调式体系

欧洲音乐的大调和小调是从古老的六种音阶中（一般所称为“调式”），经过淘汰遗留下来的。这六种调式直到 16 世纪末还被人们所使用着。莫尔勒在 1597 年所写的文章里曾谈到“调式”体系，认为那是一些古旧的，属于废弃不用的东西，这是丝毫无可争论的。帕莱斯特里那——他在 1594 年逝世——从他事业开始一直到辞世，都是一位权威的调式体系的使用者。事实上这是因为从调式过渡到音阶，其变化过程是缓慢逐渐的，没有人能指出究竟是在什么时候变迁的。

总之，所有调式都是属于严格的自然音阶，那就是说，它们都是包括五个全音和两个半音。但在不同的调式里，它们的排列次序或半音的位置是不同的。最便于了解它们的方法是想着钢琴的白键，依着次序排列着，形成一组的音列，只是每一列音都是从不同的音起始，而终止于它同名的音。

其他从 F、G、A 和 C 开始的各有名称，叫“里地安”（Lydian）、“米克欧里地安”（Mixolydian）、“阿奥里安”（Aeolian）和“伊欧尼安”（Ionian）。这些名字是借用古希腊的音阶名称，但实际上与希腊的不尽相同。这样的写下来，只是为使读者对它有一个比较完全的概念。此处没有从 B 开始的调式，因为 B—F 是虚伪五度，结果使这一调式不能使用。

读者或者要问，是否变化音一直就被使用呢？这问题的答案是，在最初调式体系被发现被采用的时候，它就有所出现或使用的可能了。不过它们的完全被使用，则是经过若干世纪的时间，它们也不是同时出现的。在 14 世纪末以前 bB 、 $\#F$ 、 $\#C$ 是很少使用的。 bE 和 $\#G$ 则出现更晚。其他如 bA 、 bD 、 $\#D$ 在 16 世纪晚期“牧歌”（madrigals）中都没有用过。

使用它们主要有两个目的——去修正三全音（即虚伪五度 B—F，或它的转位），和升高音阶的第七度音，以使在需要时形成完全静止，不过这种变化半音的使用并非每一次都写出来。只是为着上述两个原因，在演奏时自动的予以改变。当然还有些其他原因，不过这里无需详述。

把这些调式的效果加以考虑，像上面所列的“多里安”（Dorian）音阶。试看每一次当 B 在靠近于 F 时，常把它变为 bB ；每一次 C 要形成静止引入于 D，常把它变为 $\#C$ 。

那么这是什么呢？不是“旋律的”短音阶吗？使用这样变化的方法于其他调式，你便可知道，调式体系之所以在时间上或早或迟的被淘汰，而成为今天两个音阶的体系，乃是不可避免的事情。在它们中间没有矛盾的地方，从一个到另一个仅是一种逐渐的和极细微的变换。

和声的演变

在最初复音音乐时期，和声的基础是非常简单的。要了解这个问题，我们只要集中注意到两个问题，就可以直截了当的领会了。这两个问题大致是这样：——

非协和音的一般看法是怎样的？

他们怎样把音程结合起来成为和弦？

关于非协和音，使用上要比 18 ~ 19 世纪严格得多。在那些世纪里，据我们所知，非协和音必须在它能够得到适当的解决时才可以自由使用。在早期的阶段，非协和音不仅需要解决而且还需要准备，那就是说，非协和的那个音，必定要是前面和弦中的一个主要的音。

这种处理方式在技术方面的说明是：在 (b) 处的 C 音是一个挂留的不协和音，准备于 (a)，而解决于 (c)。这样对于不协和音的方式，——作为需要有准备和解决的方式——一直持续到 16 世纪将近终了时都是如此。至于那些牧歌作曲家们是常时超越到这范围以外，因为他们比帕莱斯特里那、维多利亚和其他著名的教会作曲家，更富于从实际经验中运用和声。但就总的方面说，即使是在严格的作品中，我们也毋须注意去比较它们违反这规律和依从这规律的次数。我们可以这样的总结关于不协和音的历史（此处应当说明在一个阶段的后期和次一个阶段的开始时期中，往往有交错叠置的现象）：

一、在到 1600 年，不协和音需要准备和解决。

二、自 1600 年到 1900 年，不协和音已不需要准备，但依然需要解决。

三、自 1900 年以后，不协和音既不需要准备，也不需要解决。

以上的这些进展的取得是有代价的。我们可以这样承认，每一次的演进在写作的自由和表现力的增强，都得到了一些收获。但同时这种收获的另一面却也损失了一些东西，即失去了音响的纯净性，还有整洁性和风格的精致性。有人认为在 16 世纪音乐创作风格的精确完整，是登峰造极的一个时代，直到如今还没有超越过那样的成就。

现在来谈一谈和弦的构成。有人可以把和弦的构成，就它总的情况做如下的结论。任何数目相互协和的音程，可以结合在一起而构成一个和弦。如果有人它在它的低音上边加上一个四度音，即使是它的完全形式，便不再认为是协和了。这种关系，若是在上方的两个声部，那可以；但在上方任何一个声部和低音间，则不可。直到如今也没有弄清楚过，为什么四度音会使和弦的情形改变？这一定是因为它不能把三度音联合起来，而五度音则可以。可是这也不能切实地解释为什么把它本身看做是不协和。同时也想不出来，当这音程出现在上方声部时，则又可以把它的不协和放在那边不问。这情况是颇为矛盾且不可理解的。不过不管怎么样，事实确是如此。

这些基础和弦的编组和分类是较后来的事情。如果说，普通和弦和它的第一转位造成了帕莱斯特里那的和声基础，那么这说法是不对的，那是没有彻底了解我们所叙述的东西或误认了其间的关系。对于那时代的人们，F、A、C 和弦与 A、C、F 和弦是全然不同的和弦，因为它们包含着不同的音程。对不协和和弦也是如此。虽然想出用挂留音，他们也时常使用，但并没有被公认，被公认乃是后来的事。在 17 世纪的作曲家，找到了他们所需要的所有的和弦。他们给它们命名，予以分类，并在应用时解除了它们的某些束缚。不过虽然他们已经如此做了，但自己却没有感觉出来。由于这种关系，有人就

误解地说 1600 年是和声的革命的时代，因为那是过份强调的说法。实际上有着革命性的改变是在织体、节奏和设计方面。和这些东西比较起来，1600 年以后的一百年左右的时期中，和声方面的变化是不重要的。

节奏的由盛到衰

在 14 世纪的初年，像前面所提到的那些仿诗韵的记录节奏的方式就已经废弃不用了。重新创始了一种比较更准确和更清楚的记录体系。这种记录体系直到今天我们还继续在使用着，只是名称上有了改变，实际上则是完全一样的。我们所称的三拍子和二拍子，他们叫完全和不完全拍子；我们进一步把拍子分成单拍子和复拍子，他们叫“偏短拍”（Leser）和“偏长拍”（Greater）。音符的时值依然是相对性而非绝对性的。全音符是现今一般使用最长的音符，最初是最短的音符。在它之上还有“倍全”（Breve）和“长”（Long）音符，很快长音符被取消了，倍全升为最长的音符。它下面还有全音符和二分音符；较短的音符四分音符、八分音符等后来逐渐在需要中产生了。一般地说，当时的倍全音符、全音符和二分音符可以相当于现今的全音符、二分音符、四分音符、或在较快的速度时，则今天的二分音符、四分音符、八分音符就可以和它们相等。

圆圈表示完全（三拍子），半圆表示不完全（二拍子）。有点的表示“复拍子”，没有点的表示单拍子。记号中有一直线的表示所有的音符时值减半——即以全音符代替倍全音符作为拍节的单位。

当然我们现在使用的许多其他的拍子记号不只这些。不过虽然古老的体系所包含的不像我们今天所有的那样庞杂，但它对于各种实用的目的，却完全足够应付。因为它包括了各种基本的拍子，二拍子和三拍子，单拍子和复拍子，如果我们采用四分音符作为基础拍子，我们可以省略出许多不必要拍子记号，而实际上对音乐的记录并无基本上的影响。譬如九八拍子听起来和九、十六拍是一样的、我们又何必一定要用这两种记号呢？

无论如何，节奏的含义不仅只是拍节，至于我们只是主要去考虑作为一种拍子计算和它的记录体系。这种记录实在只不过是一种骨架。在节奏里面，个别的声音表现中，都有很大程度的增强、自由和独立的音势。特别是在牧歌的作曲家中，他们追求在演奏时，音乐的音势要有重音的自然和音节的生动。和声是用有规律的方式划分出来的，一般的习惯不协和音只出现在强拍；如果是出现在弱拍，作为一种偶然的情况也是许可的，但必须马上在次一拍还没有到临以前给予解决。至于歌声方面则完全不用这种方式记录，它的音势是一种灵活不正规，彼此相互独立的。——这种记录方式所指示的长度，音势意义较重——在这种方式中自然音节的音势是被忠实地记录下来。我们试看白尔德的一个简单例子就可以了解得很清楚了。它是用两种方式记录的：第一是密集谱，有着有规则的小节线，用 C 字表示拍子的记号。第二是开放谱，有着不规则的小节线以指示每一个各别声部的不同音势。

这种不同，在视觉上是很显著的。如果我们用正确的方式去听，在听觉方面也同样有着区别。欣赏牧歌只留心它纵的关系是无用的，必须听它音响的横的关系。这即是说，把它作为对位的東西，那是独立的旋律和节奏同时的结合。只有这样，才能领会它的妙处，那是有着很复杂、很精微的织体，但也是极坦率的思想情感的吐诉。它的最完整的地方也就是它是分散的，这是由于它特定的方式所使然。由于它是为人声歌唱的基本音乐形式，它就需要从精确的词句和音节获得活力与生命。1600 年以后声乐占统治地位的时代过去了；乐器音乐建立了它的王国，这是完全不同类型的节奏、织体、设计的领域。当这变革到临的时候，古老的音乐形式也就逐渐成为过去，而不再

得势了。

现代音乐艺术的转变

1900年以后，在20世纪前期，音乐和其他许多艺术一样，是处在一个转变的、过渡的时代。一方面有一些作曲家继续运用原有的音乐形式来创作，他们所用的音乐语言大部分是沿袭于过去的格调意味。例如：埃尔加（Elgar）、西贝柳斯（Si-belius），他们的写作态度是温和的而不是尖锐的。在他们的作品之中，你或许不可能找出一个简单和弦是在门德尔松或柴可夫斯基的乐曲中不曾同样地使用过的。另一方面，则有许多不同类型、样式、民族风格的人物，他们几乎是把原有音乐的和声方面的语言全然丢开不顾而进行突破。他们所得到的经验也是各有不同的，甚至还有四分音的应用，多调音乐和无调音乐等等。形形色色的东西，一直连续不断地在试验、探索、发展着。在听到这些东西的时候，常引起人们认为形式的空虚，感到怪异的和声语言似乎是这类音乐唯一的特点。在这两种流派中间——保守的和激进的，新派的人物分布得颇为广泛。这种情形虽然不能说是一种明显的革命，但新派的音乐所表现的各种难以确定的方法，确实是与已往的古典时代的音乐，有着很大的差别。

让我们依靠最基本的经验，去看看一般现代新派作曲家们的姿态吧！更具体一点说，让我们试着从和声与设计的问题上，对现代新派音乐试作一些说明，因为这两个问题也许最易于接近问题的实质。当然，织体问题也是同样重要的——不过现代音乐的织体情况过于复杂多样，过于五花八门，对它的分析在这样小型的册子里，是很难把它们包括在内的。换句话说，这种讨论对于一般的读者，是不容易了解的。

第一、关于设计方面。现代音乐整个的倾向常常是向着打破原有的结构形式。这种实际的情形即使有出入，也不过是程度大小的差别。原来所谓“静止”（Cadence）的意思，现在几乎已成为过去的事情；短句、乐句、段落也不再是对偶地相互平衡着。它们变成为不规则的、有伸缩性的，好像在散文里的句法、段落的情况。简而言之，不管怎么样，音乐是冲破了过去的条条框框，本身有着极大的发挥自由。小节当然依然存在，因为指挥依然以一种主要的地位而存在着，不然演奏者们就不能保持彼此间的完好的联系。不过可以这样说，音势和乐句的强音在小节中虽仍然继续存在，但不是像以前那样有固定的“强拍”，它的重要性的程度也相对地减小了。同样，就整个来说曲体方面的情形也是相同的。当我们看见一篇现代新派的作品，名称是“交响乐”或“奏鸣曲”，然而把它打开来看的时候，我们却无法找出它有几个乐章，它的构造又是如何，或者是它内中的连续程序是怎样？“主题”的“发展”也不一定要等待“现示”的完成。所以我们也就不能把“现示部分”和“发展部分”作一清楚而明白的区分；它们是溶化于单一继续的整体之内。可能在开始少数小节之后便有“现示的”（Ex-pository）或“转换的”（Transitional）或“发展的”（Developous）情况出现。这是不能在事先加以说明的，必须要看到具体的乐谱才可以判定，而所谓的“重现部分”也是如此，乐曲的分析工作只能是一种参考。

简单地说，曲体不再是一般的而是个别的了，那是主要而又重要地依靠作品的内容来决定，离开了乐曲的内容，很少可以将它们作出完整的分析。本来形式与内容高度的溶化为一是艺术上最高的理想，不过这种创作对听者和作者都有同等程度的要求。只有被称做伟大的大师——像贝多芬最后的四

重奏、西贝柳斯第四、第五交响乐，华格纳《特里斯坦》前奏曲等等——才能如此地完成。若是缺乏这种完整的成就，乐曲的创作则将成为任意的和即兴式的不能完好地连贯。除此之外，有些作曲家则依然在某种程度上沿用着以前的设计方法，而不用轻视的眼光去看待它们。以上的情形，无疑都是在这时期必然产生的现象。

评多调音乐

多调音乐就字义上说是把若干调或调性联合起来。就多调性这词的形成来说，并没有指明多调性必须同时出现。一篇多调的乐曲可能被这样认为：它只是一种很快的从一个调通过到另一个调，在结束时并不完结在开始的调上的音乐。如果在这种意义上，那么极多的现代音乐调的设计都是多调的，这也并没有让人们听起来觉得很舒适。在听众中间对于音响高度有绝对感的人，为数是极少的。大多数听众在一篇作品进行到相当长度或比较复杂的时候，开始的调很快就被忘记了。直到过去的一个世纪，调的一致性在理论上一直是交响乐构造的基础。但关于主题的发展和乐想的伸延，实际上是在形成音乐作品的一致。因此也为一般听众所同意接受。这调性一致事实表现往往是人工的、技术性的。至于乐曲的内在情感则在实际需要上，有倾向于不同调的结果的要求。其实这是一个有着不同意见的问题，每个作曲家可以由他自己决定。

不管怎么样，在今天这名词的意思是指：“同时采用两个或两个以上的调”。从美学的和心理的基础去考虑这种处理方法，一开始便存在着严重的值得怀疑之点。调的本质便是用以造成和保持一致的东西，这就是为什么即使是一首极简单的民间歌调，必定完结在同调上的道理。可是多调音乐是要试着在同时建立两个或者两个以上彼此互相冲突的中心。像这样的方法似乎没有问题必然要失败的。只有当作偶然的使用手段或者还可以，即使是这样，似乎也只对于戏剧性的作品较为合适，因为这对于表达戏剧性情节的某些状态时加以运用是胜过单纯音乐的。

不论情况是怎样，从它所引起的技术问题还是值得我们考察一番。因为这样，可以使我们用最简单的话把它说明了。假设我们讨论的情形是不多于两个调，此处所发生的困难并不是在于如何改变，只是矛盾的增强，部数越多情形越厉害。用这种方法所写作的最简单的乐曲，在使用上可以是二部创意曲，由两个旋律部分组成，每一个都有它各自不同的调。如此，破坏了一致性当然是明显的。但两部不论何处并不一定在和声上有着极端强烈的抵触。这种结果的形成与其说是粗糙不协和，还不如说是产生了一种混乱。在情形更为复杂的作品中情况自然又有不同。每一部都要用适当的和弦去伴和它自己的曲调。这种和声的表现可能是一些朴素和弦，或和声音型，或一些比较近于对位形式的织体。不过无论是那一种的变化，都必然地引起一种或多或少的但确实的不协和。这样听觉很快的就会疲倦了。这是从理论上的推断，实际上多调的结合使用，在现在一些音乐家中，像斯特拉文斯基（Stravinsky）、米约（Milhaud）、兴德米特（Hindemith）等等曾经是经常使用的。

无调音乐的魅力

像“多调音乐”一样，“无调音乐”一般惯用的含意是很局限的和很细密的，不像从实际字义上看的那般笼统。它并非指一篇乐曲没有固定的主调，或重要乐段的调性含混模糊。它的发生是由于一种明确的音阶构成理论，从这种理论中推论到一种全然独创的乐曲创作方法，以求忠实地符合于这理论上的结论。这理论的要点大概是如此：

音阶包含有十二个半音，它们广义的说价值是相等的。以前彼此间所存在的关系全盘予以否定，没有主音、属音、和其他一切：任何一个音和其它的都是平等一样的，任何一个音可以在任何乐句的地方和任何其他音并置。和声也是由这种音阶的音组合而成。因此和声也必须依照这平等主义的精神处理。音和音既然都是一样，音程和音程自然也不再有什么分别，由音程构成的和弦当然更不会例外。

这种理论、方法，或者你爱叫它什么都可以，和勋伯格（A. Schönberg）是分不开的。还有他的一些追随者——贝尔格（A. Berg）、韦伯恩（A. V. Webern）和另外少数一些人。或者读者认为上面的说法夸大了一些，就让我们找几小节勋伯格的作品来说明一下：

这几小节是从勋伯格作品十九号《月光下的皮埃罗》（Pi-enot Lunaire）取出的：也许读者会感到新鲜，它名称叫做小夜曲。此片段是勋伯格的处理方式最典型和最有代表性的例子。这是从他写作此种音乐最初的一篇中顺手选出来的。初期的勋伯格作品是倾向于冗长的、强热的浪漫主义音乐。如《升华之夜》（Verklärte Nacht）和《佩利亚斯》（Pelleas）；大约在作品十二号，可能还早一点，我们可以看出他的作品风格进入到一个过渡的阶段，这阶段很快就过去了。从作品十八号或在这前后，他便经常不断地用上列的乐语。《月光下的皮埃罗》实际是作品二十一号。

它是全盘否定了过去一切传统，它是推翻以前所被人们所接受的旋律与和声关系。作为一种傲慢、夸大的意识，只有认为这是妄自尊大狂。勋伯格的试验在过去一些年中曾经引起过很大的争论，在此处也不可能一一详述。

在结束这一个问题以前，我们或者可以这样的提出：在建立我们普遍的音乐语言中，依靠传统和遗产也许是相宜的构成现今音乐语言中绝大部分的和弦、进行和静止并不是某一个人所发明的。在音乐材料的仓库里没有一个作曲家曾经奉献了很多东西，直到今天他们也从来没有这样想过。那些材料乃是广大人民群众的努力劳作而蓄积起来的。最伟大的作曲家往往是一个统一者、集中者、综合者，而不是一个发明者。他们收集了他们所找到的音乐语言和成语，他们本身对和声的发现与评语的新创，实在作用并不很大。语言的发展是自然的，不知不觉的，连续不断的。它的情形是从一世纪一世纪慢慢地堆积和扩大的。它是通过时间而建立在我们意识的基础之上。因此，音乐语言所传导的不仅是一些音响，而是一些思想意识。巴赫的“赋格”和贝多芬的“交响乐”之所以成为伟大作品，并非仅仅由于它们的一般结构，从每一小节到另一小节的进行都有它的道理。过去如此，将来想必也当是如此。

新的东西必定是从旧的发展而来，而与旧的有着不可分开的联系。如果音乐不是一系列新鲜的感觉，那么必得让人们对它有所认识。一位作曲家让他的作品达到听众的心灵和思想深处，那就不能一心一意地把时间全放在去

发明新的语言。假如这样做听众会觉得迷乱、纷杂；那么他们怎么会去自找麻烦呢？他们有他们的巴哈、韩德尔、海顿、贝多芬、舒伯特、肖邦、柴可夫斯基和所有其他大师与大大小小的人物。新的可以丰富旧的，但不能把旧的无保留地全然代替。

可是几十年来有些作曲家大力地在尝试，他们总想去创造一种全新的音乐语言，取消一般所熟习的进行和静止的规律，好象那些都是恶魔一般。广泛的说，近年来在和声方面的经验很少吸收与结合着古典传统的音乐语言——实际上是远远低于我们所要求和希望的程度。一如过去的音乐，传统的古典音乐语言乃是未来音乐发展的一个重要因素。只有和这一部分很好的结合起来，才能让未来的音乐艺术生长得健康正常。

音乐艺术的专业术语

在今天，音乐活动所具有的听众，在数量上的众多可以说是空前的。不论是声乐还是器乐，借着唱片、磁带、电影、广播、电视各种传播手段传递给亿万听者。在这些人们中间，有不少人，在他们一生之中，是从来没有直接听说过大型管弦乐队演奏过的。这些新的，为数极为众多的听众，其中也许有的人会感觉到十分惊异，原来这种新的艺术欣赏经验，特别是乐器音乐，是一种极为美妙的精神食粮；它是那么深远而真切地反映着人类伟大的生活、思想和情感。当这种音乐欣赏活动发展起来以后，人们便产生一种好奇心，一种求知的想望。这就是：如何才能领略这种音乐艺术？它的原则和方法又都是怎样的？

为了这个原故，仅仅是为了这个原故，便写成了这本册子。这本册子不是给音乐专家们读的书，它只是写给对音乐有深厚的兴趣，并且有热情想要知道得更多的读者。这册子的目的是提供在这方面知识的要点，说明一些常用词语的实际意义。至于这些技术术语的范围，当然是在某种限度之内的。

现在，我们听到的和演奏的西欧音乐作品，有很大一部分是在 1650 ~ 1900 年之间所创作的。从和声学与音乐理论的角度来说，这是音乐史上的一个大的单元或阶段。在这个阶段之中，所包括的音乐风格的类型、音乐结构的方法、乐曲织体的情况等，虽品种繁多，但其实际的音乐语言，和声的词语都是一样的。它们只不过是不断地在扩大着、丰富着，而基本上并没有什么根本的改变，其根本的原则也没有什么变化。在此处将说明这时期的原则与其以前和以后的有着怎样的不同。第一部分着重于 1600—1900 年这一阶段的内容，更早的和更晚的则在第二部分和第三部分作简要的解说。

下面开始对一般使用的技术名词作简明的解释，其目的是为了能使读者能够了解随后所讨论的诸问题。至于要进一步去理解它们，便需要进一步去阅读其他有关的书籍。这些解释对于本书所需要应用的范围，可以说已是十分够用了。说明是按照旋律、和声、节奏来分类的。但要请读者们注意，这些术语在不同的范畴里，有它不同的意义和用法，如转位，静止等，因此对它们的说明也是分开的。

（1）旋律方面的用语

音阶

一串连续级进的音，由一个主音或调音（Tonic 或 Keynote）统一着彼此间的关系，就叫做音阶。

一个自然音阶（Diatonic Scale）包含五个全音和两个半音。按照这两个半音在音阶中所处的地位不同，便形成了大音阶和小音阶。

音阶的第三音是决定那音阶大小性质的音，所以又称它为决定音（Determinant）。

不论是大音阶或小音阶，音阶的每个音都有它们个别的名称，现在依照上行的次序把它们写在下面：——

- 第一音 主音（Tonic）
- 第二音 上主音（Supertonic）
- 第三音 中音（Mediant）
- 第四音 下属音（Subdominant）
- 第五音 属音（Dominant）

第六音 上中音 (Submediant)

第七音 导音 (Leading note)

在上面各音中间，主音、属音、下属音和导音是音乐上最常用的名词，应该把它们记清楚。

半音音阶是完全由半音所组成的音阶。

升号 (#) 是把音的高度 升高半音的记号；降号 (b) 是把音的高度降低半音的记号；原位记号 ($\cancel{\sharp}$) 和升、降记号意思相反，是把已经升高或降低的音回复到原来的高度。这些记号总称为临时记号 (Accidental)。

音程

两个连续或同时发响声音间的距离或高度差别叫做音程。

音程的命名，主要是依照它们在音阶上所具有的级数来计算，在计算时，两个音的本身也计算在内。

这些音程的名称，不管有没有半音变化，它们的名称是不变的，换句话说，即不管一个音程的两个音包含有升、降记号没有，那音程的名称仍然是相同的。

在自然音阶中所出现的音程是自然音程。

在变化音阶 (即半音音阶) 中所出现的音程是变化音程。

音程距离小于半音——如 $\sharp G - \flat A$ ——叫做同音音程 (En-harmonic interval)，这种一般又称为“同音异名的变换”。在钢琴上这两音是完全相同的，但在其他乐器——特别是弦乐族的乐器—— $\sharp G$ 和 $\flat A$ 是不相同的。

调

一般地说，通过一定的调，旋律才能表示出来。调是由组成该旋律的各个音所形成，而这些音是从音阶里引伸出来的。一般旋律不一定要起于或终于主音。

有若干大音阶和小音阶便有若干调，乐谱上寻找升号调次序的方法，是从 C 起向上数各音的完全五度：C、G、D、A、E、B、 $\sharp F$ 、 $\sharp C$ ，寻找降号调次序的方法是从 C 起向下连续数各音的完全五度：C、F、 $\flat B$ 、 $\flat E$ 、 $\flat A$ 、 $\flat D$ 、 $\flat G$ 、 $\flat C$ 。

升号和降号是记在乐谱起始地方，每个升号或降号都按照上述次序，一次比一次加多 (如 C 到 G，G 是一个升号；G 到 D，D 是两个升号；C 到 F，F 是一个降号；F 到 $\flat B$ ， $\flat B$ 是两个降号)。这些叫做调号。一个小调和他的关系大调相同——即在小调主音上面的小三度音，便是关系大调的主音。

(2) 节奏方面的用语

乐曲是用小节 (Bar) 为单位来计算的。而小节内又可再分成若干拍 (Beat)。一小节中以 2、3、4 拍最为普遍，这种我们称之为二拍子 (Duple)、三拍子 (Triple)、四拍子 (Quadruple)。

这些拍子仍然可以再分成一组一组的短小音，其中主要以二音为一组和三音为一组的。如果以二音为一组，这种拍子就叫做单拍子，如果以三音为一组，这种拍子就叫做复拍子。

拍子是用拍子记号来标明的。拍子记号位置在乐谱的开始处，紧接在调号的右方。它的形式是由两个数目字所组成，一个在上面，一个在下面。上面的数字是指明在一小节中有若干个某种音符，下面的数字是指明那种音符是什么样的音符。换句话说即是该音符是属于全分音符的几分之几。

对于这种具体情况，用实例说明比解释定义要清楚得多。让我们拿两个

普通的拍子记号 2/4、9/8 来看，在第一个记号下面的数字 4 是指明全分音符的四分之一，即四分音符，上面的数字 2 是指明每小节有两个四分音符。另外一个记号，下面的数字 8 是指明全分音符的八分之一，即八分音符，上面的数字 9 是指明每小节有九个八分音符。

上面的数字还指明拍子是单拍子或复拍子，若是 (2) 或 (3)、或 (2) 的倍数，便是单拍子，如果是 (3) 的倍数便是复拍子。

一个点记在一个音符后面，是把该音符时间长度延长一半，复拍子是以带点的音符为主，单拍子是以单音符为主。

正如同在音乐中拍子是集合在小节内，小节本身也可以集合到更大的单位中。例如，短句、乐句、乐段等等。从这原理出发，按着类似的情形，这种集合可以运用到一切结构固定的音乐形式上，特别是 17~18 世纪舞曲的写作形式。

节奏组合最短小的单位是短句，它常常是包含两个小节，短句本身不能给予人们一个完整的感受，所以往往要跟随着一个或一个以上接续的类似短句，这些短句集合起来，便成为一个乐句。

同样地，一个乐段总是由包括着两个或两个以上相类似的乐句形成曲调上的平衡；不过乐段、乐句、乐节这三个名词在使用时意义很广泛，往往互相换着使用，它们每个都是表示音乐的乐想单位。这种乐想在它的本身是完全的。它们唯一和短句不同的地方，便是短句的乐想是不完全的。

所有这些乐想单位，是由静止来约束。简单地说，静止在音乐里面，就如同标点符号在文章里面一样，等于文章中的句号。早期的欧洲音乐，歌曲常常是结束于这种形式——停止在主音上。但是在现代的音乐中，静止的含意就颇为广泛而不固定了。它在和声方面的意义是远重于在节奏方面的意义，因为静止时节奏常常是很单纯的。

(3) 和声方面的用语

音程

两个音同时发响，如果小于八度，这音程便是单音程；大于八度的，便是复音程。

音程的分类是按照它们的协和关系——按照两个音在结合时协和的程度，一般的分类方法是这样：

完全协和。同度、八度、完全四度、完全五度。

不完全协和。大三度、小三度、大六度、小六度。

不协和。大二度、小二度、大七度、小七度，其他增减音程。增音程的形成，是把大音程或完全音程上面的音升高或下面的音降低。减音程的形成是把小音程或完全音程上面的音降低或下面的音升高。

音程的转位是把下面的音移放在高八度的位置上，或把上面的音移放在低八度的位置上。

四度音程转位后成为五度。五度音程转位后成为四度。

三度音程转位后成为六度。六度音程转位后成为三度。

二度音程转位后成为七度。七度音程转位后成为二度。

一度音程转位后成为八度。八度音程转位后成为一度。

此外：

完全音程转位后仍旧是完全音程。

大音程转位后变为小音程。

增音程转位后变为减音程。

减音程转位后变为增音程。

和弦

两个或两个以上的音程同时发响，叫做和弦。

和弦中的音程如果都是协和音程，不论是完全协和或不完全协和，这和弦便称为协和和弦。如果它们之间有一个或一个以上的音程是不协和音程，这和弦便称为不协和和弦。

三和弦或普通和弦包含一个低音或根音，在上面有一个低音的大三度和一个低音的完全五度。

如果五度音是增音程或减音程，这三和弦便叫做增三和弦或减三和弦。

增、减三和弦不算是普通和弦，因为它们包含有增音程或减音程。

七和弦的形成，是在三和弦的上面加一个根音的七度音。

这种和弦可以在大音阶与小音阶任何音级上构成，而各七和弦中，以属音为根音的属七和弦最为重要。

和弦，同音程一样，如根音移高八度时，便叫做转位。

静止

静止，在前面说过，正如像文章里面的标点符号。静止可以分做两大类：

一、结尾静止 (Final Cadence) 常用来表示一段或一节的结束。

二、中途静止 (Intermediate Cadence)。常用来规定成语 (Phrase) 或短句的界限。

结尾静止有两种：

1. 完全静止 (Perfect cadence, full close)。有七度音或没有七度音的属和弦，接续着根音位置的主和弦。

2. 变格静止 (Plagal cadence)。形式与完全静止相同，只是用下属和弦替换了属和弦进入最后的主音。

必须注意到虽然根音都是在低声部，但上方声部的地位与排列，在每一对静止和弦中是有不同的变化。高声部的音虽相同，但位置不同。这些音不论怎么样变动，都不会改变和弦本来的性质。关于这一点，后面将作进一步说明。

中途静止往往是由主和弦或其他和弦构成，不一定是根音位置。

旋律的进行

一、连接进行。音是按级进行的，即二音的连接距离均不超过二度。

二、跳跃进行。音是跳跃进行的，即二音的连接是三度或三度以上的跳跃。

反复的进行

反复进行。是在不同高度上，把一小片段的旋律或和声作反复地出现。

有的反复进行都是在自然音阶上反复，此外还有转调的或半音的反复进行，把反复句子在新调上出现。

模式的进行

模式 (Pattern) 与反复进行相似，但不完全相同。它是旋律的或和声的、或两者同时在节奏形式方面的模仿。

转位

一、旋律的转位。一个短句旋律的进行，音与音接连的音程度数和前面的短句一般无二，只是方向相反。这种叫做旋律的转位。

二、对位的转位。两声部位置交换，即下声部换为上声部、上声部换为下声部（关于对位法将在后面说明）。

和声的进行

一、同向进行。两声部向同一方向进行。

二、反向进行。两声部向相反方向进行。

三、斜行进行。两声部中一部保持原状，另一部向上或向下进行。

主要音和非主要音

主要音（Essential Note）。和弦中最主要的音叫主要音。如三和弦 C、E、G 中的 E 音。

经过音，或称为非主要音（Unessential）。一个音只是作为接连两个连续和弦（或音程）中主要音的音，它自己并不是属于前后任何和弦（或音程）的音，叫做经过音。

经过音（D 和 B）位于拍子之间，叫做非强音经过音。它也可以出现在拍子上，就叫做强音经过音。

有的经过音可作跳跃进行，这种叫做装饰音，倚音或先现音，因为它先出现在主要音前面。

倚音常常是用来使力度强的非主要不协和音的性质变为松散。

转调和移调

转调，是从一个调转到另一个调上。

移调，是把一篇乐谱或乐句整个改移在另外的调上去。

不协和和弦的解决

不协和和弦的解决是把不协和和弦进入到协和和弦。正规解决的方法是让不协和音级进。