

宋大叔教音乐第三单元进阶版讲义

前 言

键盘和声 即兴演奏 圣诗弹奏 预备作曲

2004年5月，录制了五个单元的《宋大叔教音乐》，其中第三单元教授钢琴、电子琴的弹奏。但10个小时的课程实嫌粗略，因此，重新录制了**45个小时的第三单元进阶版**，并且改称为《**键盘和声学**》（即兴演奏）。

传统的和声学教学一般是写在谱纸上，然后要求学习者依谱弹奏，以试音响。若是即兴的在键盘上弹奏就困难了。而键盘和声学（即兴演奏）却不是如此，乃是要求能在键盘上直接反应。

键盘和声学之始，乃是循古典乐派的——以数字低音为和弦的结构，而产生旋律。但实用的键盘和声学，而是依旋律显示和弦；宋大叔所授的键盘和声学（即兴演奏）乃是根据后者的观念所设定的。

宋大叔所制作的《宋大叔教音乐》第三单元与此套第三单元进阶版，是为了针对现今的教会中的司琴者，面对单声部的五线谱或简谱的弹奏，俾使选择合宜的和弦，弹奏出优美的和声与美妙的伴奏。

键盘和声学也惠及学习即兴演奏与作曲的朋友，它是引向作曲、编曲的捷径。

为着此套“第三单元进阶版”的制作，动员了20多人的团队，建造录影室与装备，费财、费时、费力。这都是因着主耶稣的大爱，你才得以免费（或付少许的材料费）即可获得，希望你因着这套光盘，藉着音乐的学习，而领会到主耶稣的慈爱与救恩。他说：“我就是道路、真理、生命，若不藉着我，没有人能到父（神，上帝）那里去。”“我来了，是要叫人得生命，并且得的更丰盛。”

此进阶版所采用的谱例有：《赞美诗选编 1050首》、《赞美诗歌 1218首》、《赞美诗新编 400首》、《谷中清泉》、《喜乐赞美主 900首》，所用诗歌是选自这些诗本。

学习键盘和声（即兴演奏），要有一些基本练习，首先是《拜厄钢琴基础教程》（Beyer），再弹《车尔尼钢琴初步教程作品 599》（Czerny op.599），也要弹《哈农钢琴指法练习》（Hanon），弹了这些练习谱，手指才能灵活。基本功越好，学得就越快。而且也学会了五线谱的弹奏。

还要学习基础乐理。学基础乐理要看《宋大叔教音乐》第一单元：看谱学歌与基础乐理，因为此第三单元进阶版乃是使用五线谱授课。

宋大叔 2011年7月2日

第一课 音程（一）

一、什么是音程？

音程是指音与音之间高低的距离。

音程决定音响的效果。

例如：先弹一个“mi”，好听吗？没问题！再弹一个“fa”，也好。然后这两个音一起弹，这是什么音响？这不像是汽车喇叭声吗？这么尖锐刺耳的音响是怎么产生的？不是“mi”不好听，也不是“fa”不好听，而是这两个音的音程距离产生了这样的效果。因此学习音程，就是探讨音响的效果。

二、音程的分类

（1）曲调音程与和声音程

曲调音程也叫旋律音程，是先后发生的音；研究其音程的距离以探讨其音响，即为曲调音程。

和声是同时发生的音，探讨同时发生的音，它们之间的音响关系即为和声音程。

（2）音程的单位是“度”。

（3）单音程与复音程：8度之内的音程叫单音程，超过8度的叫复音程。

如：



（4）自然音程与变化音程

自然音程是发生在自然音阶中的音程。

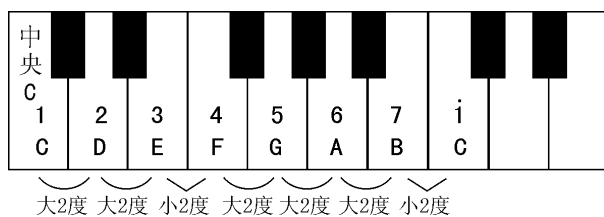
自然音阶由自然音组成。自然音阶就是大音阶（或自然小音阶），它不是人为排列出来的，而是上帝依物理震动的律创造出来的，放在大自然当中，人们从大自然中发现的。

三、自然音程的种类：

（1）1度：完全1度（纯1度）就是两个完全相同的音。

（2）2度音程：

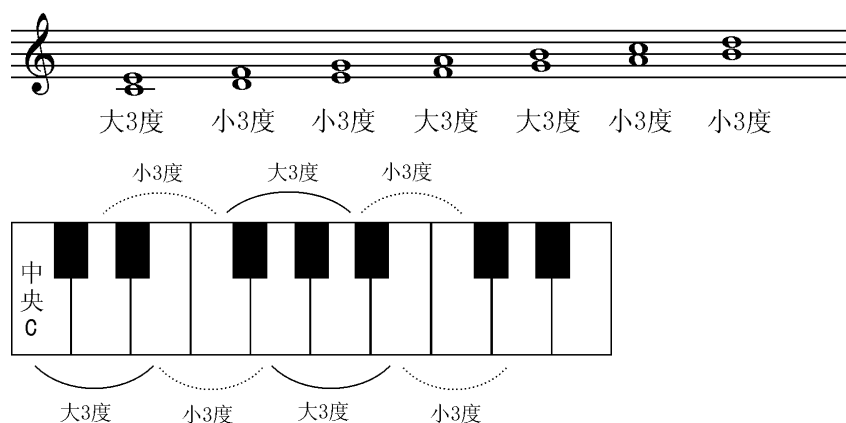




自然音阶中的2度有两种：大2度和小2度。由全音构成的2度是大2度，半音构成的2度是小2度。

我们听听这些2度的音响：大、小2度都不协和，小2度尤其不协和。

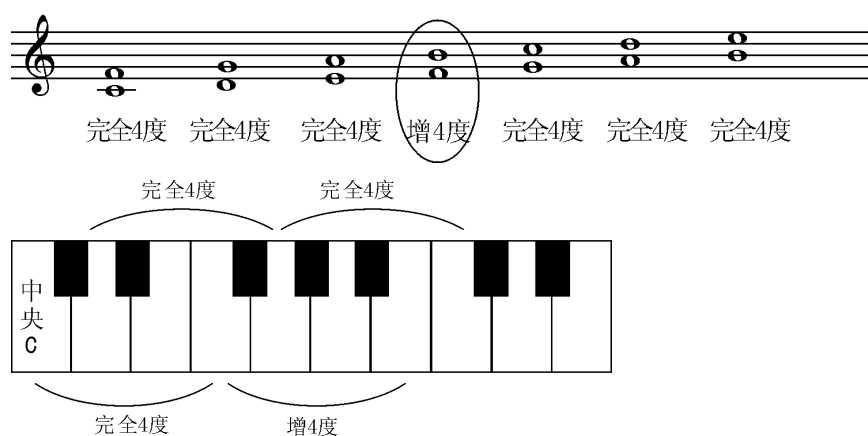
(3) 3度音程：



3度音程有大3度和小3度，包含两个全音的是大3度，包含一个全音和一个半音的是小3度。

我们听听这些3度的音响：大、小3度都协和，但味道不一样，大3度明亮、快乐，小3度幽暗，有悲哀的感觉。

(4) 4度音程：

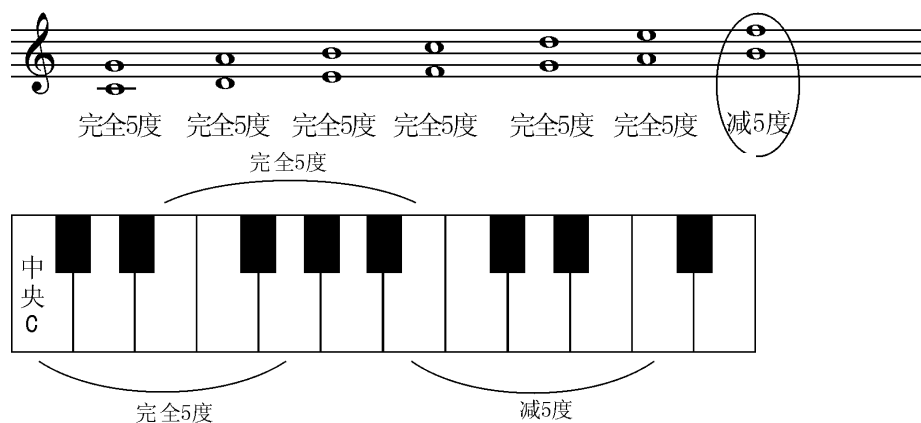


4度音程有完全4度和增4度。完全4度是由两个全音1个半音组成，也叫纯4度；增4度是由3个全音组成。在自然音程中，一个调中只有一个增4度，

因此，增4度一出现，那个调就确定了。小心！不可将完全（纯）4度称为小4度，将增4度称为大4度。

我们听听这些4度的音响：完全（纯）4度非常协和，增4度则不协和，虽不协和但有其特色，由于人对协和的要求越来越宽，我们逐渐能将增四度视为还算协和了。

(5) 5度音程：



5度音程有完全5度和减5度。完全5度是由3个全音1个半音组成，也叫纯5度；减5度由两个全音和两个半音组成。在自然音程中，一个调只有一个减5度，因此，这个减5度也就如同增4度表明了那个调。小心！也不可把5度分别称为大5度或小5度。

完全5度非常协和，减5度不协和但很有特色；相同的，我们也已逐渐的接受减5度算为协和了。

第二课 音程（二）

一、自然音程（续）

（1）6度音程：

The diagram shows a musical staff with seven intervals between notes. The intervals are labeled from left to right: 大6度, 大6度, 小6度, 大6度, 大6度, 小6度, 小6度. Below the staff, a piano keyboard diagram shows the notes from C4 to G5. A bracket under the first two notes (C4 and G4) is labeled '大6度'. A dotted line above the keyboard spans from C4 to F5, with a label '小6度' below it. A note with an accent (>) is placed on the F key, indicating its position as a half step.

6度音程有大6度和小6度，大6度是4个全音1个半音；小6度是3个全音2个半音。由于全音的数目多了，因此只要依其包含（横跨）几个半音即可决定。包含（横跨）一个半音的6度是大6度，包含（横跨）两个半音的6度即是小6度。

大、小6度都协和，大6度比较幽暗，小6度比较明亮。

（2）7度音程：

The diagram shows a musical staff with seven intervals between notes. The intervals are labeled from left to right: 大7度, 小7度, 小7度, 大7度, 小7度, 小7度, 小7度. Below the staff, a piano keyboard diagram shows the notes from C4 to B5. A bracket under the first two notes (C4 and B4) is labeled '大7度'. A dotted line above the keyboard spans from C4 to B5, with a label '小7度' below it. A note with an accent (>) is placed on the B key, indicating its position as a half step.

7度音程有大7度和小7度两种。包含5个全音一个半音的是大7度；包含4个全音两个半音的是小7度。分辨大小7度也是看包含（横跨）几个半音，包含（横跨）一个半音的是大7度，包含（横跨）两个半音的是小7度。

7度的音响：大7度不协和，小7度也不协和，两者都不协和，尤以大7度

非常的不协和。小7度已逐渐为人接受还算为协和。

(3) 8度音程：在自然音程中只有完全（纯）8度一种。

它的音响几乎和完全（纯）1度一样，也是完全协和，协和得如同一个音。

二、自然音程的协和度：

(1) 完全协和： 完全（纯）1度

完全（纯）8度

完全（纯）5度

完全（纯）4度

(2) 不完全协和： 大、小3度

大、小6度

(3) 不协和的音程： 大、小2度

大、小7度

增4度

减5度

完全协和：（完全1，8，5，4度）：在12、13世纪和声刚开始使用时，认定是最协和的；时至今日（巴洛克时期以后）则感到完全协和就太协和了，以致缺乏和声感，而由不完全协和音程取代。

不完全协和音程（大、小3度、6度）是时下**我们认定音响最好的音程**。请比较一下的两组音程，听听看哪个好听？

(a)



(b) 再听听为这段旋律所配置的和声，哪个好听？



第一种和声：采用5度、8度、4度：



第二种和声：采用 3 度、6 度



哪个好听呢？我们发现，我们喜欢不完全协和的 3 度、6 度，而非是完全协和的 8 度、5 度、4 度。

至于不协和音程（大、小 2 度、7 度，增 4 度，减 5 度）：其中的小 2 度、大 7 度极不协和，而大 2 度、小 7 度、增 4 度、减 5 度虽不协和，但由于人们对协和的要求越来越宽松，就已逐渐为人接受了。

不协和也可称为远协和，将不协和的音程增加音程的距离，其不协和感就减轻了。

三、变化音程

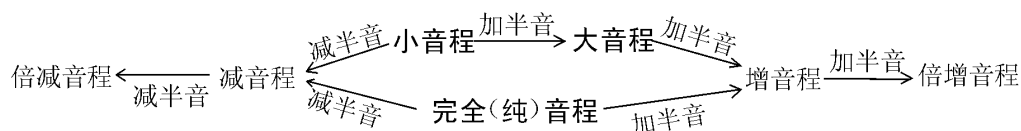
凡不属于自然音程的皆为变化音程。

自然音程包含了：完全（纯）1、8、5、4 度，大小 2、3、6、7 度，增 4 度与减 5 度。这样说来，除此之外其余的音程就都是变化音程了。



这些音程都是变化音程。

(1) 辨识音程有一个“公式”：



例：



(X: 重升记号, 升高半音再升高半音)

加半音 再加半音 减半音 再减半音 减半音 再减半音 再减半音
完全5度 增5度 倍增5度 完全5度 减5度 倍减5度 增4度 完全4度 减4度 倍减4度

($\flat\flat$: 重降记号)

大6度 小6度 减6度 倍减6度 大6度 增6度 倍增6度

(2) 藉等音变换可将变化音程改为自然音程

增5度=小6度 倍增4度=完全5度 增7度=完全8度

(3) 一切的变化音程皆不协和

(4) 解答两个问题:

(a) 变化音程既然可藉等音变换改成自然音程, 那变化音程是否协和?

增5度是变化音程, 那小6度呢? 增5度若不协和, 那小6度则是自然音程, 是不完全协和, 那到底增5度协不协和?

(b) 变化音程既然可用自然音程替代, 那又何必必要使用变化音程呢? 都改以自然音程表达不就好了吗?

原来, 会产生变化音程的原因, 是因着和弦的关系; 因和弦的建立是按照泛音的原理, 是5度之间加上一个3度音, 因此和弦的构造是3度3度垒成的5度, 因此:

C Dm 以和弦的构造要写成: 而不可以等音变换替代成:
增5度 增5度

因和弦的结构是3度3度垒成的5度, 而不是以3度4度垒成的, 因此虽然是大3度大3度垒成增5度, 成为变化音程, 也不可以等音变换变成大3度垒减4度成为小6度。

四、音程的转位

无论是自然音程或变化音程, 皆可转位。

所谓音程的转位，乃是把一个音程下方的音提高8度，或是把上方的音降低8度，而产生了一个新的音程，此音程就是本来音程的转位。

例：



转位的法则是：

2度转位是7度，7度转位是2度

3度转位为6度，6度转位是3度

4度转位为5度，5度转位是4度

1度转位是8度，8度转位是1度

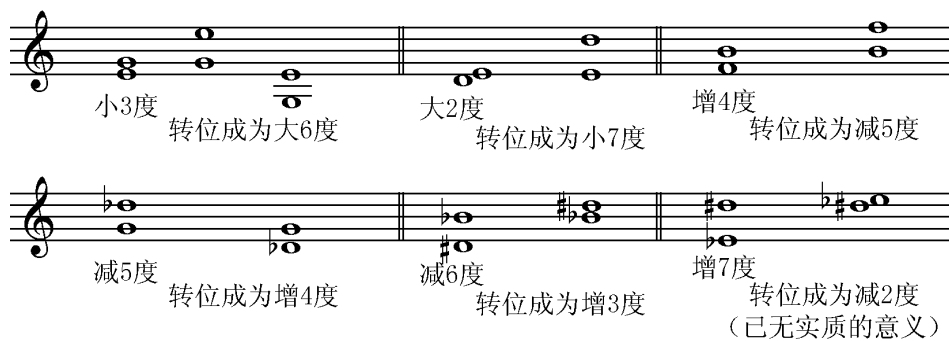
大音程转位为小音程

小音程转位为大音程

增音程转位为减音程

减音程转位为增音程

例：



协和的音程转位后仍然协和，不完全协和的音程转位后依然不完全协和，不协和的转位后也仍然不协和。

五、音程的辨识：

认识音程，知道音程的度数，以判定其协和与否，是学音程的目的。

辨识音程可用固定唱名法，也可用首调唱名法。

在教会的事奉乃使用首调唱名法，习者必须学会使用首调唱名。

请看以下各例，其音程的辨识：

例 1: 

以固定唱名看是 fa 与 ^bsi; fa, si 是增 4 度, fa 与 ^bsi 则是完全 (纯) 4 度, 是完全协和。

以首调唱名看是 do, fa; do, fa 是完全 4 度, 完全协和。

例 2: 

以固定唱名看是 #sol 与 #fa; sol, fa 是小 7 度, #sol 与 #fa 当然也是小 7 度。

以首调唱名看, 是 si 与 la, 是小 7 度。

例 3: 

固定唱名看是 sol, mi; sol, mi 是大 6 度, 不完全协和。

首调唱名看是 si, #sol; si, sol 是小 6 度, si 与 #sol 是大 6 度, 不完全协和。

作业:

写出下列音程的名称, 并弹奏听其音响的协和程度:

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12)




小心! 低音谱表

(13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24)



X 是重升记号

(25) (26) (27) (28) (29) (30)



(31) (32) (33) (34) (35) (36)



小心! 低音谱表

(37) (38) (39) (40) (41) (42)




答案：(1) 大 2 度 (2) 完全 4 度 (3) (复) 大 2 度 (4) 大 3 度 (5) 大 6 度
(6) 大 3 度 (7) 完全 5 度 (8) 完全 8 度 (9) 完全 4 度 (10) 倍减 5 度 (11) 小 6 度
(12) 增 3 度 (13) 完全 5 度 (14) 减 7 度 (15) 小 2 度 (16) 大 6 度 (17) 倍减 4 度
(18) (复) 完全 4 度 (19) 小 3 度 (20) 大 7 度 (21) 大 3 度 (22) 增 5 度
(23) 增 2 度 (24) (复) 增 4 度 (25) 小 3 度 (26) 增 5 度 (27) 大 7 度 (28) 增 2 度
(29) 完全 4 度 (30) 大 6 度 (31) 大 2 度 (32) 完全 4 度 (33) 小 6 度
(34) (复) 大 2 度 (35) 大 3 度 (36) 减 5 度 (37) 小 7 度 (38) 大 3 度 (39) 增 4 度
(40) 减 4 度 (41) (复) 大 2 度 (42) 减 7 度


第三课 音阶——大音阶


音阶：音阶是音乐重要的素材，和弦建立在其上，旋律由它而生。


目前常用的音阶有两种：一是大音阶，一是小音阶。大音阶在中国称大调，也称为阳调。小音阶则称为小调，也称为阴调。


音阶的起源是于古希腊的调式，古希腊有七个调式（尔后也有七个教堂调式），这七个调式分别是：


Lydian: 

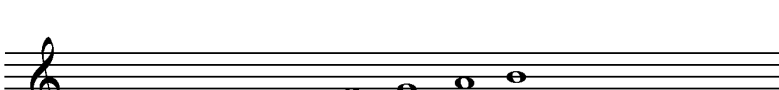
Phrygian: 

Dorian: 

Hypolydian: 

Hypophrygian: 

Hypodorian: 

Mixolydian: 

在这七个调式中的 Lydian:



就是今日所使用的，以 do 为主音的大音阶（大调）（光盘上的名称有异）。

为何独尊这个以 do 为主音称为大音阶的调式呢？这个以 do 为主音排列而成的音列是直到今日是最重要的素材。

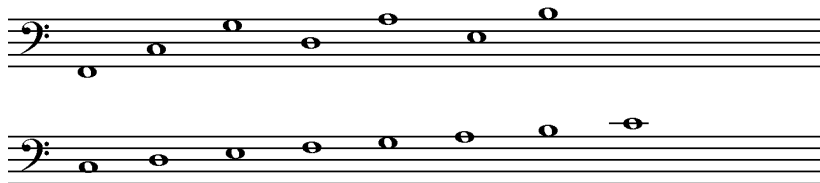
西洋（希腊为始的）音乐如此，中国也是如此。中国自古就是以宫（do）为主音。希腊的泛音定律与中国的三分损益法，如出一辙的均以 do（宫）为主音。（中国的三分损益法也称为五度相生，记载于战国时代的《管子》一书中。——

见 www.songdashu.cn 中宋及正著的《中国音阶的调性与和声》)

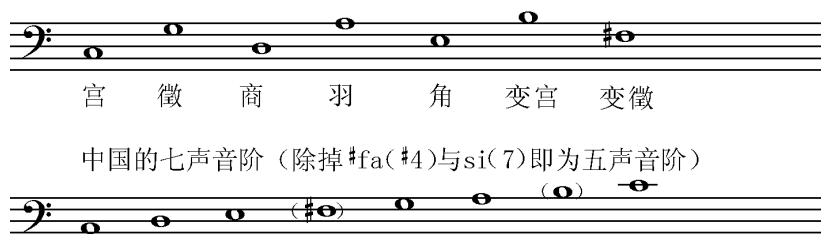
请容笔者依以上的理论阐述大音阶的由来：

我们可以作个实验：在钢琴上，先把中央 C 上方的 G (sol) 按下（不用弹出声音来），然后弹其下方两个低 8 度的 C (do)，我们就会发现那个按下未弹的 G (sol) 音就会跟着响。

do 既然生 sol，sol 也就生 re，re 生 la，la 生 mi，mi 生 si；do 如何生 sol，低 fa 也就如何生 do；这个 5 度相生就产生了以 do 为主音的大音阶中的各音了：



中国的五度相生乃：



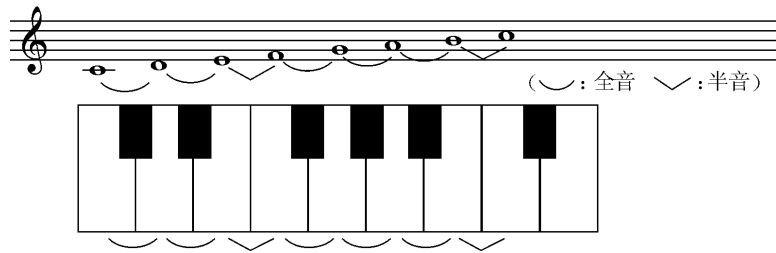
尽管希腊调式是按照人意排列出来的，但其中的这个 Lydian 调式却是以 do 为主音，而音阶中的其余各音都是依序照着自然物理振动的律产生的，是大自然的产物，是造物主上帝循着音律的法则造成的，启示给人，以致东方西方发现了这一致的音阶——大音阶。

一、分析大音阶

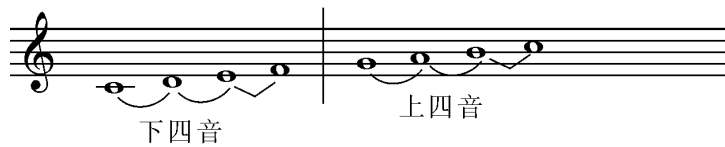
大音阶：以 do 为主音，在其 8 度之间，依其自然音高低的次序所排列出的音列。

大音阶只有一种，俄罗斯传来的和声大音阶（和声大调）与旋律大音阶（旋律大调）的理论是个画蛇添足的谬误。（在 www.songdashu.cn 有专文驳斥其理论。）

大音阶的构造：包含五个全音、两个半音（半音在第三、四音与第七、八音之间，也就是 mi, fa; si, do 之间。）



大音阶包含了两个构造相同的部分，下四音的 do、re、mi、fa 和上四音的 sol、la、si、do，它们都是全音、全音、半音。因此，do、re、mi、fa 听起来也就是 sol、la、si、do。sol、la、si、do 听起来也与 do、re、mi、fa 相同。



既然 do、re、mi、fa 和 sol、la、si、do 的构造相同，那么 sol、la、si、do 也可以作 do、re、mi、fa 视之。现在，我们来做一些推演：把下四音去掉，将上四音的 sol、la、si、do 当作 do、re、mi、fa，再在其上方加上 4 个音，使这 4 个音当作：sol、la、si、do，也作成全音、全音、半音的结构。这样，F 就要升高而成为 $\sharp F$ 了。如此一来，主音 do 就在 G 音，而产生出 G 大调的音阶。



因此，G 大调是由 C 大调生出来的，G 大调是 C 大调的上 5 度调，也叫属调——G 是 C 的属，G 大调也是 C 大调的属调。



这也是用一个 \sharp （升记号）来表示 G 大调的原因，当 F 升高半音后，从 G 为 do（主音）就合于大音阶—— ∪ ∪ ∨ ∪ ∪ ∪ ∨ 的构造了。

（在此我们得到一个启示——五线谱在乐理的表达上，绝不是简谱所能及的。因此，学音乐必须是学五线谱，学五线谱才能进入乐理的奥堂。）

D 大调是怎么来的呢？请看继续的推演：

把 G 大调的下 4 音去掉，把上 4 音当作下 4 音，再加上 4 个音在上方，使之成为全音、全音、半音，就是 D 大调了。

加上4个音，使之成为：

下四音去掉 上四音当作 do, re, mi, fa 降低8度来写

这个D大调的音阶就产生了，主音 do 在 D，D大调的调号是 $\sharp F$ 、 $\sharp C$ 。D大调是G大调的上5度调，是从G大调生出来的。D是G的属，D大调是G大调的属调。

依此类推，我们也可以得到3个升记号的A大调、4个升的E大调、5个升的B大调。

do re mi fa sol la si do
A B $\sharp C$ D E $\sharp F$ $\sharp G$ A

A是D的上5度，A大调是D大调的属调。

4个 \sharp （升记号）的E大调：

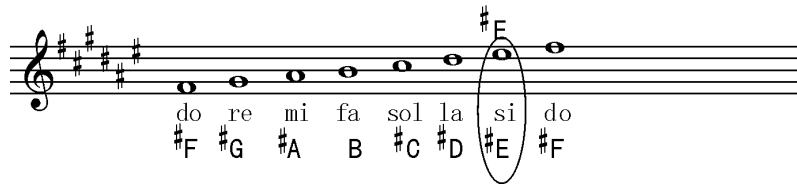
do re mi fa sol la si do
E $\sharp F$ $\sharp G$ A B $\sharp C$ $\sharp D$ E

E是A的上5度，E大调是A大调的属调。

以此类推，5个 \sharp （升记号）是B大调，是E大调的上5度调，是属调。

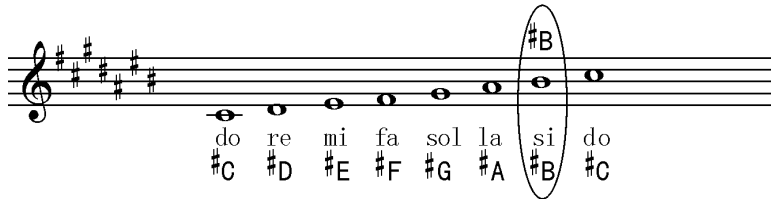
do re mi fa sol la si do
B $\sharp C$ $\sharp D$ E $\sharp F$ $\sharp G$ $\sharp A$ B

6个 \sharp 是 $\sharp F$ 大调，是B大调的上5度调，是B大调的属调。



(#E 可以用 F、 \flat F 代替吗? 哪有 #E 呢? 在基础乐理上, 认定 #E 是错误的, 但学了音阶的构造后, 就知道要用 #E, 而且 #E 不容写成 F 或 \flat F。)

7 个 # 是 #C 大调, 是 #F 大调的上 5 度调, 是 #F 大调的属调。



(#E 与 #B 在音阶的结构上不可写为 F(\flat F) 与 C(\flat C)。)

我们也明白了, # (升记号) 的排列次序必须是:

fa do sol re la mi si
F C G D A E B

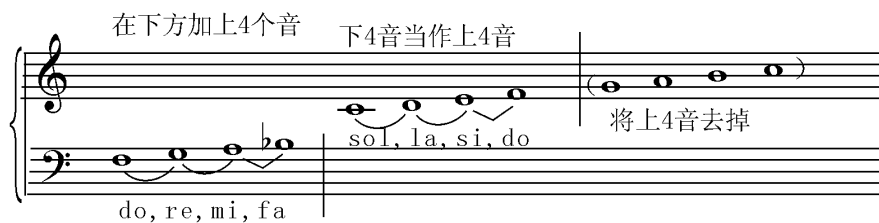


不容颠倒, 不容移位, 低音谱表也要必须写成:

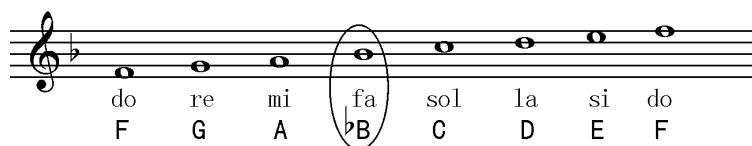


既然循着上 5 度 (上 4 音当下四音……) 的关系而生出 # 记号的各大调音阶, 当然也可循着下 5 度的关系生出另外一群的大音阶:

现在, 相反的把 C 大调音阶的上 4 音去掉, 然后把下 4 音的 do、re、mi、fa 当作上 4 音的 sol、la、si、do, 再加上 4 个音在下方, 使之成为全音、全音、半音, 则得到一个 \flat —— \flat si 的 F 大调。do (主音) 在 F 的 F 大调。C 大调向上生出 G 大调, 向下就生出下 5 度的 F 大调。



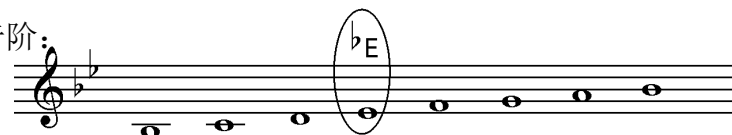
F 大调是 C 大调的下 5 度调, 是 C 大调的下属调 (下方完全 5 度称为下属)。



同样的，继续推演下去：将 F 大调音阶的上 4 音去掉，将下 4 音当作上 4 音，然后再加上 4 个音在下方，使之成为全音、全音、半音，就得到另一个“b”的调—— $\flat B$ 大调。



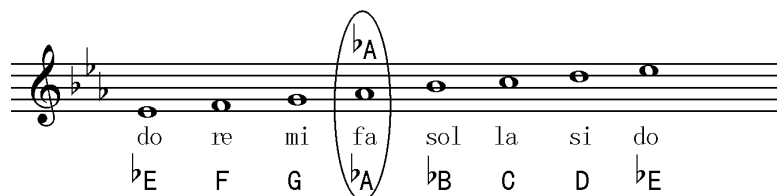
因上 4 音的第四音是 $\flat B$ ，故所加的下 4 音的第一音也是 $\flat B$ ，而成为 $\flat B$ 大调的音阶：



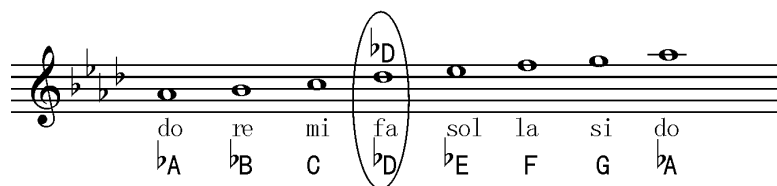
$\flat B$ 大调是 F 大调的下 5 度调，是 F 大调的下属调。

依此继续推演：

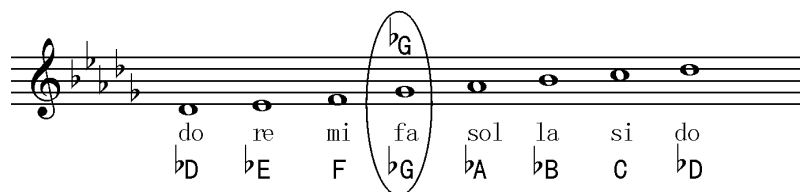
3 个 b 是 $\flat E$ 大调，是 $\flat B$ 大调的下 5 度调，是 $\flat B$ 大调的下属调。



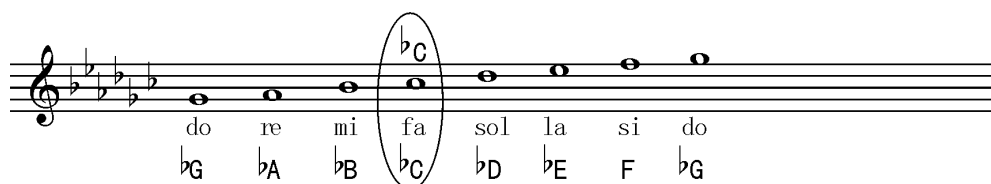
4 个 b 为 $\flat A$ 大调，是 $\flat E$ 大调的下 5 度调，是 $\flat E$ 大调的下属调。



5 个 b 为 $\flat D$ 大调，是 $\flat A$ 大调的下 5 度调，是 $\flat A$ 大调的下属调。

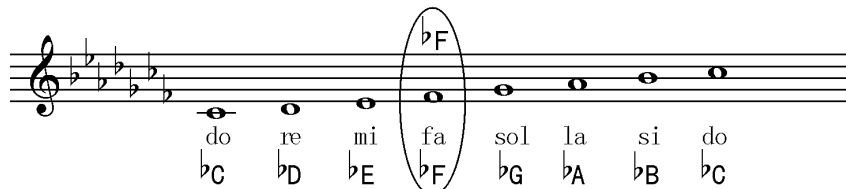


6 个 b 为 $\flat G$ 大调，是 $\flat D$ 大调的下 5 度调，是 $\flat D$ 大调的下属调。



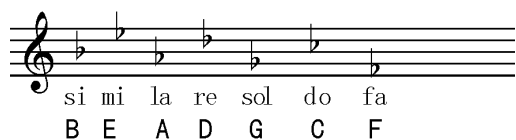
(有 bC 么? bC 不就是B吗?但在音阶的构造上,只可写成 bC ,而不能用B或 bB 代替。)

7个 b 为 bC 大调,是 bG 大调的下5度调,是 bG 大调的下属调。



(同样的,在音阶的构造上 bF ,不可使用E,或 bE 替代。)

至此,我们也明白了, b (降记号)的排列次序必须是:



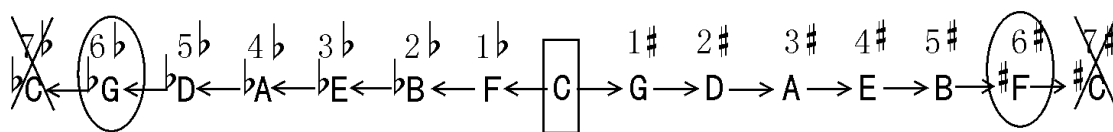
不可以颠倒次序,不可移改位置,因为所有的调都是循着下5度一个一个的相生,低音谱表也必须写成:



二、十二个大调

以do为主音循三分损益产生了大调的音阶。

以大音阶的构造,由5度相生而产生出十二个大调。



依类推的结果,像是产生出15个大调(15个大音阶),但其中有些是同音异名调——

如: $\#C$ 大调与 bD 大调,我们舍 $\#C$ 大调,只用 bD 大调;

bC 大调与B大调,我们舍 bC 大调,而只用B大调;

$\#F$ 大调与 bG 大调,这两个调也就当作一个。

因此,看是15个大调,而实际只有12个。

这12个大调,以5度的关系,相依相生,环环相扣,其结构紧密而完美,

若加以研究，就发现其中隐藏着许多奥秘，有许多的精巧，是天工而非人手所造，是上帝启示他创造的全能。

三、(大) 调的推算

对于一个初学乐理，初学五线谱的人来说，认识(大)调名是个要紧的开头。

如何认(大)调呢？大调的主音是 do，do 所在的音名，就是大调的调名。

那我们就来找 do 吧。

(1) 调号是#记号找 do：下“7”找 do（也可上“2”找 do），（从#的中央算起）2个以上的#（调号是2个#）要数右（后）方的一个。高音谱号、低音谱号均是如此，do 所在的音名，就是（大）调的调名：

do在C就是C大调

do在G, G大调 G大调 D大调 D大调

3#呢? 4#呢?(要记住#的排列) 5#呢?

先写出#记号(调号),再标出主音,写出(大)调名。

低音谱表:

do在C就是C大调

do在G, G大调 G大调 D大调 D大调

3#呢? 4#呢?(要记住#的排列) 5#呢?

先写出#记号(调号),再标出主音,写出(大)调名。

(2) 调号是b记号找 do：下4找 do（或上5找 do），（从b的腹部算起）

两个以上的“b”，其前方一个的位置就是（大）调名：

低音谱表：

作业：

(1) 在下方的高、低音谱表上，写出调号“#”升记号的排列：

比照着这个写，写 10 遍（边念边写）—— fa, do, sol, re, la, mi, si, 写到完全熟练。

(2) 在下方的高、低音谱表上，写出调号“b”降记号的排列：

比照着这个写，写 10 遍（边念边写）—— si, mi, la, re, sol, do, fa)

(3) 标出主音 do 的位置，并写出（大）调名：

例： 3 \flat (1) \flat E 大调 2 \sharp (2) D 大调 4 \flat (3) 2 \flat (4) 3 \sharp (5)

1 \flat (6) 3 \flat (7) 1 \sharp (8) 5 \flat (9) 4 \sharp (10)

1 \flat (11) 1 \sharp (12) 5 \flat (13) 4 \sharp (14) 6 \flat (15)

2 \sharp (16) 2 \flat (17) 5 \sharp (18) 4 \flat (19) 3 \sharp (20)

(4) 写出大调的调号、音阶与音阶中各音的音名：

(1) D 大调

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

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

(3) \flat A 大调

(4) E 大调

(5) A 大调

(6) G 大调 (小心! (6) (7) 题是 \flat)

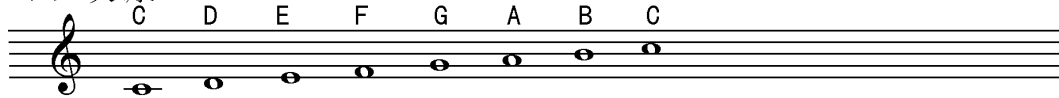
(7) \flat E 大调

(5) 这是最重要的功课，要写（写调号，写音阶，写音名），要弹，要按照指定的右手手指弹奏出来，要弹得熟，要边弹边诵读音名：

（将音名写在上方）

(1) C大调：

C D E F G A B C



右手手指：1 2 3 1 2 3 4 5

(2) F大调：（音名写在上方）



右手手指：1 2 3 4 1 2 3 4

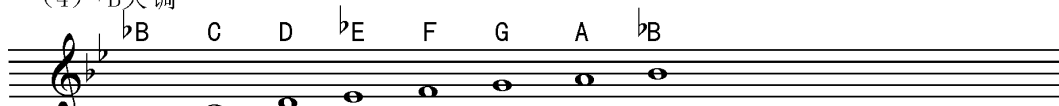
(3) G大调：



1 2 3 1 2 3 4 5

(4) \flat B大调

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



右手手指：2 1 2 3 1 2 3 4

(5) D大调：



1 2 3 1 2 3 4 5

(6) \flat E大调



2 1 2 3 4 1 2 3

(7) A大调：



1 2 3 1 2 3 4 5

(8) \flat A大调



2 3 1 2 3 1 2 3

(9) E大调：



1 2 3 1 2 3 4 5

(10) \flat D大调

(11) B大调:

(12) \flat G大调

四、音的名称

音有唱名，有音名，还有一个**音级名称**。

唱名有固定唱名，有首调唱名；在教会中与时下的一般人均使用首调唱名，学键盘和声要使用首调唱名。

音名是不变的，并随着调号的#（升）、 \flat （降）表达。

音级名称 (degree): 是说明一个音在音阶中的地位与性质。

唱名: do re mi fa sol la si do
 简谱: 1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$
 音名: C D E F G A B C
 音级名称: 主音 上主音 中音 下属音 属音 下中音 导音 主音

主音 (do): 是音阶中最重要的音，音阶中的各音藉泛音的原理由其而生，因此它领导众音，使众音有组织、有体系、合于使用。

属音 (sol): 由主音所生（5度相生），是与主音关系最近的音，如同父子。

下属音 (fa): 是主音的下5度音，下属音与主音的关系，正如同主音与属音的关系。

主音、属音、下属音是支持一个调的三个主要的音，如鼎立的三角。

中音 (mi)：是主、属之间的 3 度音，do, sol 因它而充实，赋予主、属的调性。

下中音 (la)：是主与下属之间的 3 度音，正如中音一样，使下属音与主音充实。

上主音 (re) 与导音 (si)：是烘托主音的音，有倾向主音的性质；特别是导音更是如此。此两音在属和弦中，形成属进入主的动力。

在 G 大调中：

首调唱名：do(1) re(2) mi(3) fa(4) sol(5) la(6) si(7) do(1)

音名：	G	A	B	C	D	E	$\sharp F$	G
	主音	上主音	中音	下属音	属音	下中音	导音	主音

作业：

写出、读出以下各音的首调唱名、音名与音级名称

例：(1)

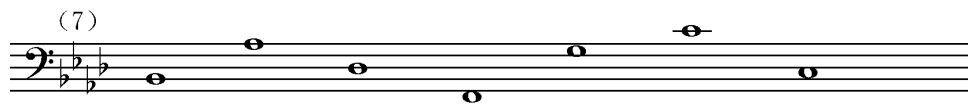
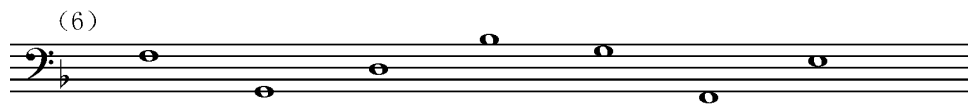
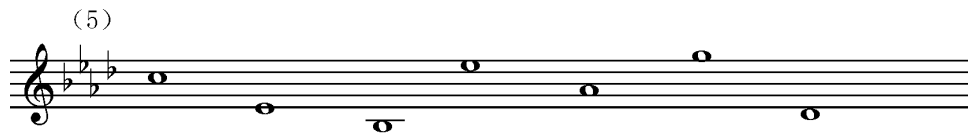
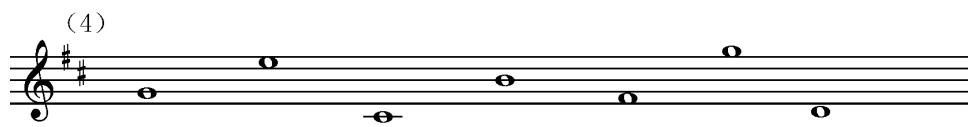
sol(5)	si(7)	mi(3)	do(1)	re(2)	la(6)	fa(4)
$\flat B$	D	G	$\flat E$	F	C	$\flat A$
属音	导音	中音	主音	上主音	下中音	下属音

(2)

do	re	la	la	fa	do	mi
A	B	$\sharp F$	$\sharp F$	D	A	$\sharp C$
主音	上主音	下中音	下中音	下属音	主音	中音

(3)

do
$\flat B$
主音



第四课 音阶——小音阶

一、（复习第三课大调的音级名称）

（从略）

二、小音阶

时至今日，调有大调与小调。

大调：以 do 为主音，其音阶是 do, re, mi, fa, sol, la, si, do。

小调：以 la 为主音，小调的音阶乃以 la 为首，所形成的音阶，是本课所介绍的内容。

学习小调，先要认调（调名），再学音阶，然后在音阶上建立和弦。

乐曲（歌曲，诗歌）有大调，有小调，什么样的乐曲是大调呢？什么样的乐曲是小调呢？

最粗略的分辨方法：

凡乐曲结尾在 do 的，是大调（因 do 是大调的主音）；

凡乐曲结尾在 la 的，是小调（因 la 是小调的主音）。

请看这首贝多芬的给爱丽丝（Beethoven: für Elise）



这首曲结尾在 la，因此是小调。

但是，在中国的简谱中，这首曲子都把调名标写成：“1=C”

粗看起来，像是 C 大调，若为大调，确实该是 C 大调，但此曲却是小调，若是将它当成大调，就荒唐了！

为此，宋大叔写了一篇文章，用了个带点讽刺、诙谐的题目——“（男人是穿裤子）但穿裤子的都是男人吗？”（在宋大叔圣乐事工网站（www.songdashu.cn）上）。

那是说乐曲就都当成大调看吗？一种调号却是表示大、小调两个调！国内的音乐学者们，你们难道就没有看到这个问题吗？任凭这样的错误，一错几十年，却从来没有人加以纠正吗？连音乐系的学生都在用简谱呀！学校的课本中也是用简谱呀！怎能任凭他们用 1=C……都以大调视之？！

圣诗中，也都是这样的错：

(1) 赞美诗歌 (1218) 760: 以马内利

C 调 2/4 3/4

开头两小节: 结尾3小节:

6̣ 4̣ . | 3̣ 4̣ 2̣ 4̣ 4̣ - || 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 7̣ . 1̣ 6̣ 1̣ 7̣ | 6̣ - ||

此曲停在 1a, 该是小调, 不是 C (大) 调, 该是 A 小调 (a 小调) (6=A?!)

(2) 赞美诗选编 (1050) 797 首: 走出软弱

1=F 4/4

开头4小节: 结尾的4小节:

6̣ . 7̣ 1̣ 2̣ | 3̣ . 4̣ 2̣ 3̣ | 2̣ . 6̣ 1̣ 7̣ | 6̣ - - - ||

2̣ 2̣ 3̣ 2̣ 6̣ | 1̣ . 2̣ 2̣ - | 2̣ 2̣ 6̣ 1̣ 1̣ 7̣ | 6̣ - - - ||

此曲结束在 1a, 该是小调, 怎可以以 F 大调 (1=F) 视之? 不, 这是 D 小调, 或是: 6=D? !)

(3) 赞美诗 (新编), 这是一本有四声部的五线谱诗本, 但其调名仍错。66 首: 以马内利来临歌

1=G 4/4

开头3小节: 结尾3小节:

6̣ | 1̣ 3̣ 3̣ 3̣ | 2̣ 4̣ 3̣ 2̣ | 1̣ - - || 2̣ 3̣ 1̣ 6̣ 1̣ | 2̣ 7̣ 6̣ 5̣ | 6̣ - - ||

这怎么是 1=G G 大调呢? 当然是 E 小调 (e 小调) (6=E? !)

(4) 谷中清泉 (这是一本编写认真的诗本, 但仍是大、小调不分) 376 首:
我灵羡慕要你

bE 调 4/4

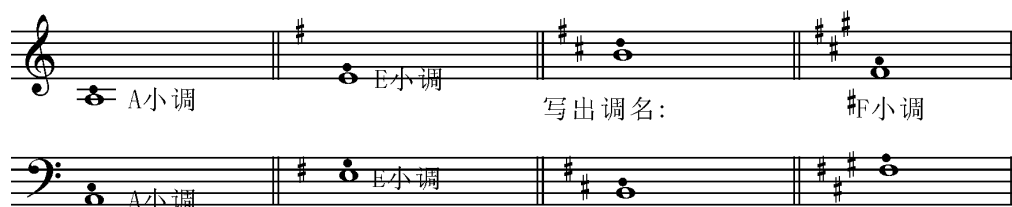


结尾在 la, 是小调, la 在 C 是 C 小调 (c 小调) (6=c? !)

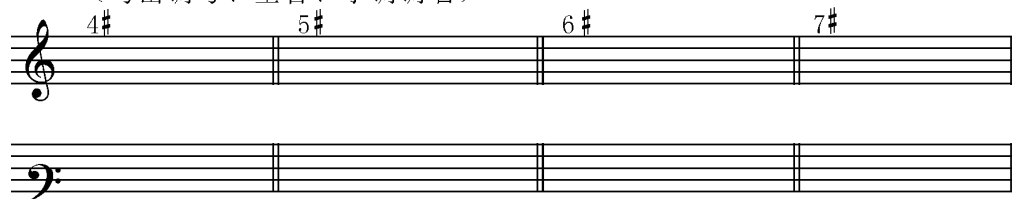
三、小调的调名:

小调的主音是 la, **la 的位置的音名就是小调的调名。**

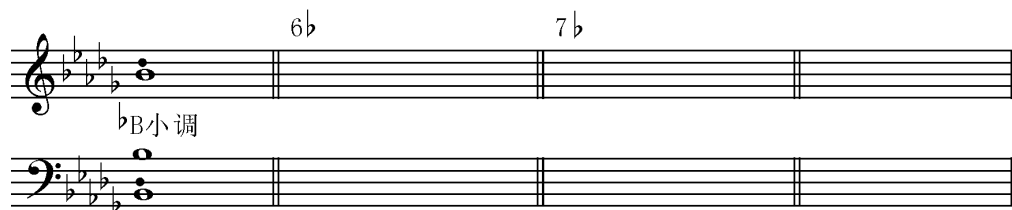
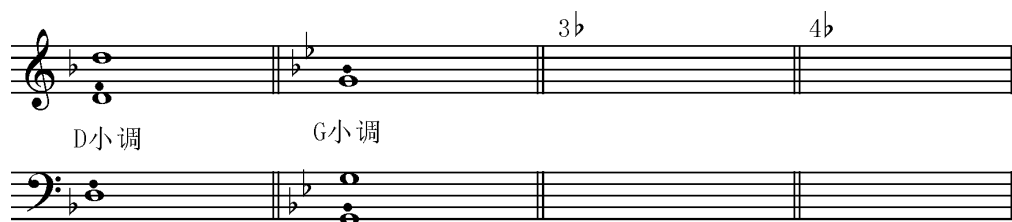
(1) 五线谱找小调的调名: ——从 do (大调主音) 推算出 la 的位置, **do 下方的小 3 度就是 la** —— la 的音名就是小调的调名。



(写出调号、主音、小调调名)



(答案: 4#是#C小调, 5#是#G小调, 6#是#D小调, 7#是#A小调)



(答案: 3b是C小调, 4b是F小调, 6b是bE小调, 7b是bA小调)

小调调名的写法:

以 A 小调为例, 可写为:

- (a) A 小调
- (b) Am (m 是 minor, 是指小调, 小 3 和弦)
- (c) a 小调 (a 用小写)
- (d) 6=A (a, Am) 我不主张这样表示小调, 别用。

同样, 我也不主张: 1=A 这样表示大调, 别用。

(2) 简谱推算小调的调名:

目前国内表示调大多数是写 1=A, 1=^bB……

或逐渐的也有 A 大调, ^bB 大调…… (A 调, ^bB 调) 这样的写法。

这都是说明 do 的位置。

我们用 do 来推出 la 的位置:

例如: (a) 1=C (C 调) do 在 C, la 就在 A……A 小调 (a 小调, Am)

(b) 1=^bB (^bB 调) do 在 ^bB, la 就在 G……G 小调 (g 小调, Gm)

(c) 1=G?

(d) 1=F?

(e) 1=D?

(f) 1=A?

(g) 1=^bA?

(h) 1=^bE?

(i) 1=^bD?


(j) 1=B?

答案: (c) E 小调 (d) D 小调 (e) B 小调 (f) [#]F 小调

(g) F 小调 (h) C 小调 (i) ^bB 小调 (j) [#]G 小调

四、小调的音阶有四种: (国内有的乐理书中为 3 种) 以 A 小调为例, 为“样板”。

(1) 自然小音阶

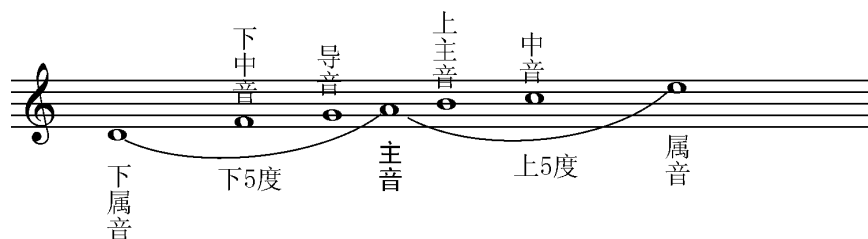


唱名: la(6) si(7) do(1) re(2) mi(3) fa(4) sol(5) la(6)

音名: A B C D E F G A

音级名称: 主音 上主音 中音 下属音 属音 下中音 导音 主音

小调的音级名称：



la 为主音。

mi 为属音，re 为下属音，是主音最紧密的上、下五度音，是一个调的骨干音。

do, fa 为中音与下中音，分别是主、属与下属、主之间的 3 度音，这两个音形成了小 3 度叠大 3 度的与大调有迥异的音响，成就了小调音响的体系。

si 为上主音，sol 为导音，有烘托主音的性质，尤以导音必须有倾向导入主音的动力。

(2) 和声小音阶：（在中国称作和声小调）导音 sol 升高半音为 \sharp sol:



小调音阶这个在古希腊称为 Hypodorian 的调式，是个人为的产物，它本身有其缺点——导音没有倾向主音的性质，为了弥补这个缺点，而将导音升高半音，成为 \sharp sol，使之倾向主音。

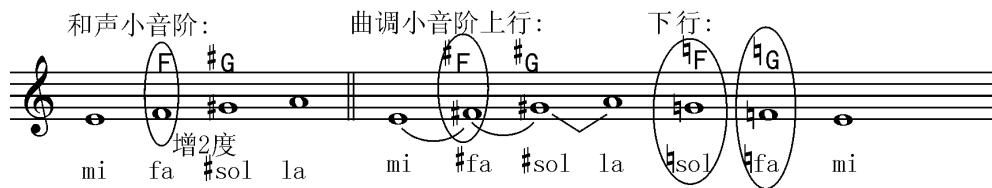
(3) 曲调（旋律）小音阶：（在中国称为旋律小调）上行 fa, sol 升高半音—— \sharp fa, \sharp sol 下行 fa, sol 还原—— \flat fa, \flat sol



有鉴于和声小音阶在 \sharp sol 之后，却产生了一个增 2 度，这个增 2 度是个变化音程，也就是音阶中的第 6、7 音（fa, \sharp sol）之间成为增 2 度。

在 \sharp sol 之后，固然使导音有了倾向、烘托主音的性质，连带着小调的属和弦（及属 7 和弦）均有倾向主音（及主和弦）的性质。但因导音升高所产生的增 2 度，在旋律的进行上却构成了阻碍，因增 2 度在旋律的进行上困难。

为了避免这个增 2 度，使之在旋律中进行顺畅，而产生了曲调（旋律）小音阶——将第 6 音 fa 也升高，使之成为：



这么一来，问题似乎解决了，似乎解决了曲调（旋律）（曲调是先后发生的音）中的增2度，但因着fa的升高（#fa）而使音阶成为大调感的全音、全音、半音（sol、la、si、do）的音响；小调而有大调感，像是女人长了胡子，这是不合宜的，因此曲调小音阶的下行就把#sol还原，而将#fa也随之还原。

因此，这个曲调（旋律）小音阶就成了上行#fa，#sol，下行fa，sol还原的样子了。

(4) 现代小音阶：上行、下行fa，sol都升高——#fa，#sol

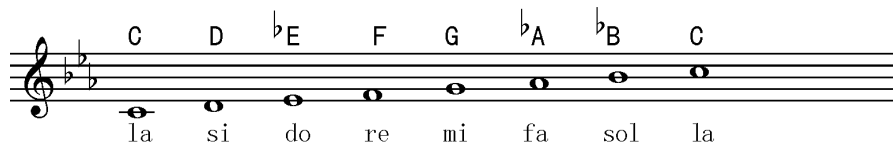


现代小音阶是个后来的产物，它是任由一半（前半）的小调感，一半（后半）的大调感。可能是现代的两性的相近使然，因观念的产生，而有了现代小音阶吧！

比照着A小调的四种小音阶，再以另外一个调写出——用C小调写出来：

（大调均以C大调为标准调，而小调则是以A小调，或C小调为“样本”。）

(1) C小调的自然小音阶：



(2) C小调的和声小音阶

C	D	\flat E	F	G	\flat A	\sharp B	C
6	7	1	2	3	4	5注	6

注：在五线谱上与琴键上#sol是 \sharp B，但简谱却得写成#5。

(3) C 小调曲调小音阶

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

C	D	\flat E	F	G	\flat A	\flat B	C
6	7	1	2	3	4	5	6

(4) C 小调现代小音阶

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

6 7 1 2 3 #4 #5 6 #5 #4 3 2 1 7 6

作业:

在五线谱上写出指定的小调的:

- (1) 调号
- (2) 音阶 (要分别写出自然、和声、曲调三种)
- (3) 在五线谱的上方写出各音的音名
- (4) 在五线谱的下方写出简谱的唱名 (用 6 7 1 2 3 4 5 6 写)
- (5) 依所附的右手手指熟练的弹出各小调的音阶——这是重要的练习, 要把各个音阶弹熟。

作业的例子:

(1) A 小调

自然小音阶

音名: A B C D E F G A

简谱: 6 7 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 7 6

唱名: la si do re mi fa sol la

右手手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

和声小音阶

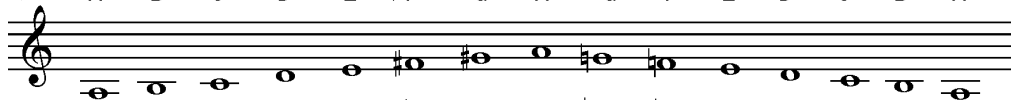
音名: A B C D E F #G A #G F E D C B A

简谱: 6 7 1 2 3 4 #5 6 #5 4 3 2 1 7 6

右手手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

曲调小音阶

音名: A B C D E #F #G A \flat G \flat F E D C B A



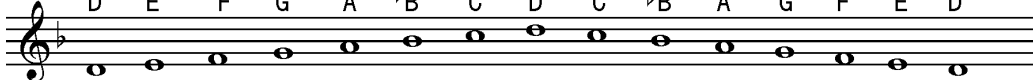
简谱: 6 7 1 2 3 #4 #5 6 \flat 5 \flat 4 3 2 1 7 6

右手手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

(2) D小调

自然小音阶

音名: D E F G A \flat B C D C \flat B A G F E D



简谱: 6 7 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 7 6

右手手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

和声小音阶

音名: D E F G A \flat B #C D #C \flat B A G F E D

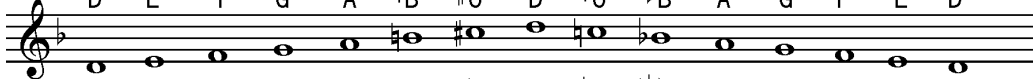


简谱: 6 7 1 2 3 4 #5 6 #5 4 3 2 1 7 6

右手手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

曲调小音阶

音名: D E F G A \flat B #C D \flat C \flat B A G F E D



简谱: 6 7 1 2 3 #4 #5 6 \flat 5 (\flat 4) 3 2 1 7 6

右手手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

(3) E小调(1#)(自己画五线谱,写高音谱号,写调号,写音阶,写音名,写简谱唱名)

E小调右手的手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

(4) G小调(2 \flat)(如(3)指示的……)

G小调右手的手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

(5) B小调:(2#)(如(3)……)

右手的手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

(6) C小调(3 \flat)

右手的手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

(7) #F小调(3#)

右手的手指: 2 3 1 2 3 1 2 3 2 1 3 2 1 3 2

(8) F 小调 (4b)

右手手指: 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1

(9) #C 小调 (4#)

右手手指: 2 3 1 2 3 1 2 3 2 1 3 2 1 3 2

(10) bB 小调 (5b)

右手手指: 2 1 2 3 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 2

(11) #G 小调 (5#)

右手手指: 2 3 1 2 3 1 2 3 2 1 3 2 1 3 2

(12) bB 小调 (6b)

右手手指: 2 1 2 3 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 2

答案:

(3) E 小调:

自然小音阶

音名: E #F G A B C D E D C B A G #F E



简谱: 6̇ 7̇ 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 7̇ 6̇

右手手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

和声小音阶

音名: E #F G A B C #D E #D C B A G #F E

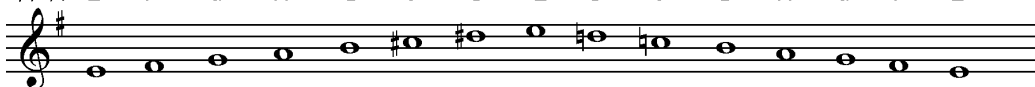


简谱: 6̇ 7̇ 1 2 3 4 #5 6 #5 4 3 2 1 7̇ 6̇

(三种音阶手指相同, 以下各调均如此)

曲调小音阶

音名: E #F G A B #C #D E bD bC B A G #F E



简谱: 6̇ 7̇ 1 2 3 #4 #5 6 (b5) (b4) 3 2 1 7̇ 6̇

(4) G 小调

自然小音阶

音名: G A bB C D bE F G F bE D C bB A G

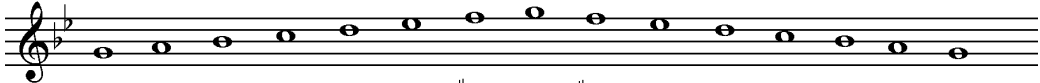


简谱: 6̇ 7̇ 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 7̇ 6̇

右手手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

和声小音阶

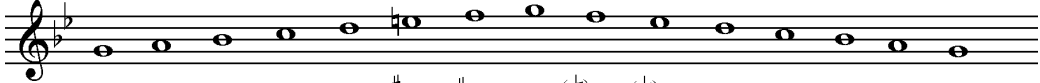
音名: G A \flat B C D \flat E \sharp F G \sharp F \flat E D C \flat B A G



简谱: $\dot{6}$ $\dot{7}$ 1 2 3 4 $\sharp 5$ 6 $\sharp 5$ 4 3 2 1 $\dot{7}$ $\dot{6}$

曲调小音阶

音名: G A \flat B C D \flat E \sharp F G \flat F \flat E D C \flat B A G



简谱: $\dot{6}$ $\dot{7}$ 1 2 3 $\sharp 4$ $\sharp 5$ 6 $\flat 5$ $\flat 4$ 3 2 1 $\dot{7}$ $\dot{6}$

(5) B小调

自然小音阶

音名: B \sharp C D E \sharp F G A B A G \sharp F E D \sharp C B



简谱: $\dot{6}$ $\dot{7}$ 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 $\dot{7}$ $\dot{6}$

右手手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1

和声小音阶

音名: B \sharp C D E \sharp F G \sharp A B \sharp A G \sharp F E D \sharp C B



简谱: $\dot{6}$ $\dot{7}$ 1 2 3 4 $\sharp 5$ 6 $\sharp 5$ 4 3 2 1 $\dot{7}$ $\dot{6}$

曲调小音阶

音名: B \sharp C D E \sharp F \sharp G \sharp A B \flat A \flat G \sharp F E D \sharp C B



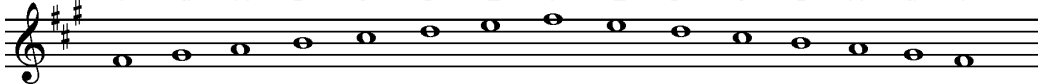
简谱: $\dot{6}$ $\dot{7}$ 1 2 3 $\sharp 4$ $\sharp 5$ 6 $\flat 5$ $\flat 4$ 3 2 1 $\dot{7}$ $\dot{6}$

(6) C小调, 已在前方教过 (其右手手指: 1 2 3 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1)

(7) \sharp F小调

自然小音阶

音名: \sharp F \sharp G A B \sharp C D E \sharp F E D \sharp C B A \sharp G \sharp F

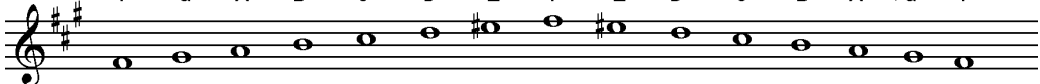


简谱: 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6

右手手指: 2 3 1 2 3 1 2 3 2 1 3 2 1 3 2

和声小音阶

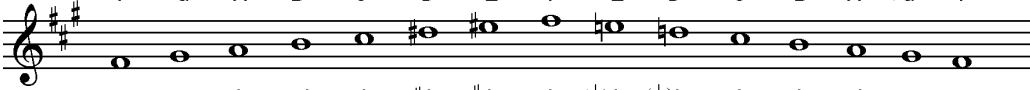
音名: \sharp F \sharp G A B \sharp C D \sharp E \sharp F \sharp E D \sharp C B A \sharp G \sharp F



简谱: 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\sharp 5$ $\dot{6}$ $\sharp 5$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6

曲调小音阶

音名: $\#F \ \#G \ A \ B \ \#C \ \#D \ \#E \ \#F \ (\flat E) \ (\flat D) \ \#C \ B \ A \ \#G \ \#F$



简谱: 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\#4$ $\#5$ $\dot{6}$ $(\flat 5)$ $(\flat 4)$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6

(8) F 小调

自然小音阶

音名: $F \ G \ \flat A \ \flat B \ C \ \flat D \ \flat E \ F \ \flat E \ \flat D \ C \ \flat B \ \flat A \ G \ F$



简谱: 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6

右手手指: 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1

和声小音阶

音名: $F \ G \ \flat A \ \flat B \ C \ \flat D \ (\flat E) \ F \ (\flat E) \ \flat D \ C \ \flat B \ \flat A \ G \ F$



简谱: 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\#5$ $\dot{6}$ $\#5$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6

曲调小音阶

音名: $F \ G \ \flat A \ \flat B \ C \ (\flat D) \ (\flat E) \ F \ \flat E \ \flat D \ C \ \flat B \ \flat A \ G \ F$

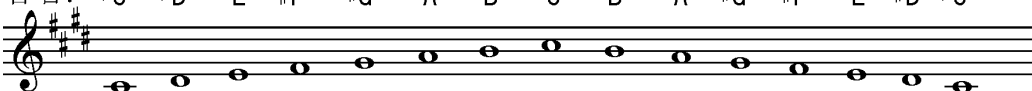


简谱: 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\#4$ $\#5$ $\dot{6}$ $(\flat 5)$ $(\flat 4)$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6

(9) $\#C$ 小调

自然小音阶

音名: $\#C \ \#D \ E \ \#F \ \#G \ A \ B \ \#C \ B \ A \ \#G \ \#F \ E \ \#D \ \#C$

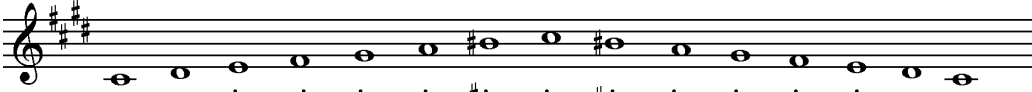


简谱: 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6

右手手指: 2 3 1 2 3 1 2 3 2 1 3 2 1 3 2

和声小音阶

音名: $\#C \ \#D \ E \ \#F \ \#G \ A \ \#B \ \#C \ \#B \ A \ \#G \ \#F \ E \ \#D \ \#C$



简谱: 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\#5$ $\dot{6}$ $\#5$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6

曲调小音阶

音名: $\#C \ \#D \ E \ \#F \ \#G \ \#A \ \#B \ \#C \ (\flat B) \ (\flat A) \ \#G \ \#F \ E \ \#D \ \#C$



简谱: 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\#4$ $\#5$ $\dot{6}$ $(\flat 5)$ $(\flat 4)$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6

(10) bB 小调

自然小音阶

音名: $\flat B$ C $\flat D$ $\flat E$ F $\flat G$ $\flat A$ $\flat B$ $\flat A$ $\flat G$ F $\flat E$ $\flat D$ C $\flat B$

简谱: $\dot{6}$ $\dot{7}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$

右手手指: 2 1 2 3 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 2

和声小音阶

音名: $\flat B$ C $\flat D$ $\flat E$ F $\flat G$ $\natural A$ $\flat B$ $\natural A$ $\flat G$ F $\flat E$ $\flat D$ C $\flat B$

简谱: $\dot{6}$ $\dot{7}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\sharp\dot{5}$ $\dot{6}$ $\sharp\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$

曲调小音阶

音名: $\flat B$ C $\flat D$ $\flat E$ F $\natural G$ $\natural A$ $\flat B$ $\flat A$ $\flat G$ F $\flat E$ $\flat D$ C $\flat B$

简谱: $\dot{6}$ $\dot{7}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\sharp\dot{4}$ $\sharp\dot{5}$ $\dot{6}$ $(\flat)\dot{5}$ $(\flat)\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$

(11) #G 小调

#G小调自然小音阶

音名: $\sharp G$ $\sharp A$ B $\sharp C$ $\sharp D$ E $\sharp F$ $\sharp G$ $\sharp F$ E $\sharp D$ $\sharp C$ B $\sharp A$ $\sharp G$

简谱: $\dot{6}$ $\dot{7}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$

右手手指: 2 3 1 2 3 1 2 3 2 1 3 2 1 3 2

和声小音阶

音名: $\sharp G$ $\sharp A$ B $\sharp C$ $\sharp D$ E $\times F$ $\sharp G$ $\times F$ E $\sharp D$ $\sharp C$ B $\sharp A$ $\sharp G$

简谱: $\dot{6}$ $\dot{7}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\sharp\dot{5}$ $\dot{6}$ $\sharp\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$

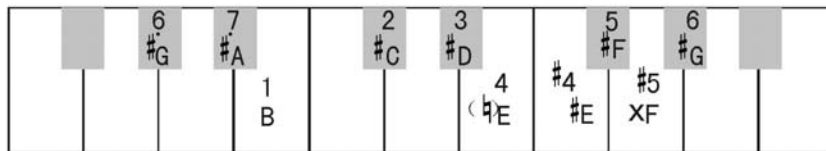
(X为重升记号, F要升半音再升半音)

右手手指: 2 3 1 2 3 1 2 3

曲调小音阶

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

简谱: 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\sharp 4$ $\sharp 5$ 6 $\flat 5$ $\flat 4$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6



右手手指: 2 3 1 2 3 (1) 1(2) 2 3

(12) $\flat E$ 小调

自然小音阶

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

简谱: 6 7 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 7 6

右手手指: 2 1 2 3 4 1 2 3 2 1 4 3 2 1 2

和声小音阶

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

简谱: 6 7 1 2 3 4 $\sharp 5$ 6 $\sharp 5$ 4 3 2 1 7 6

曲调小音阶

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

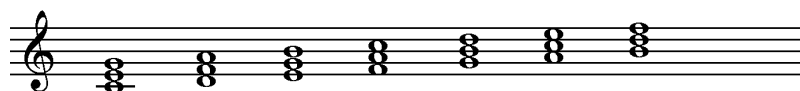
简谱: 6 7 1 2 3 $\sharp 4$ $\sharp 5$ 6 ($\flat 5$) ($\flat 4$) 3 2 1 7 6

第五课 C大调的和弦与名称及其弹奏

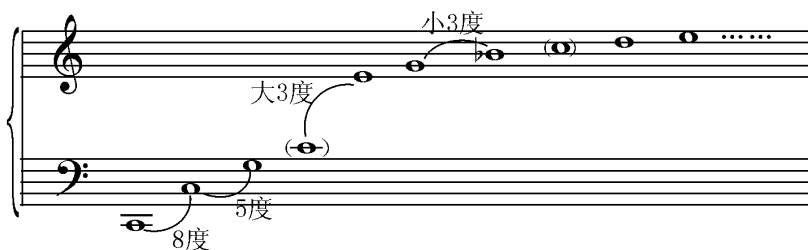
一、和弦的由来

和弦是建立在音阶上，C大调的和弦是建立在C大调的音阶上。基本的和弦是三和弦，是5度当中加上一个3度音构成的。

它们是：



和弦是按照泛音的原理产生的，这泛音的原理是西洋的古希腊人所发现：它乃是：一根弦（或管）能发出以下的泛音：



低的 do 生 8 度以上的 sol，然后是再高 8 度的 mi， \flat si，甚至到更高的 re……（请参看宋大叔圣乐事工网站上的：《中国音阶的调性与和声》一书，内中对泛音振动比例的数字及详尽的分析介绍。）

我们可以在钢琴上作个实验：将中央 C 上方的 sol 按下（使制音器离开琴弦，使弦得以自由振动。）然后弹其下方 12 度的低音 C，弹后放开这个低 C，就会发现那个 G 音有感应似的在响，（若是你的钢琴没有走音。）这个响的 G 音就是由于泛音的原理使然。

现在请按下中央 C 上方 10 度的高 mi，仍然是按下，不必弹出声音来，再弹那个先前弹的低音 C，弹后，则会发现这个高 mi 也会跟随着低 C 响了。

这个 sol、mi 为何会跟着这个低 C（do）在响？这 sol、mi 对 do 有感应，这跟着响的感应就是泛音的原理。

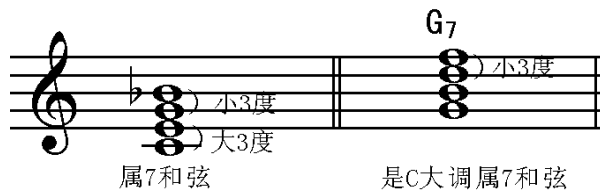
泛音的原理还不止是 sol、mi 会跟着响，再高 8 度的 \flat si 也会跟着响，只是感应较小，声音较微弱而已。

有一个更容易的实验：用一支军号（没有按键）或不用按键的小喇叭（Trumpet）找一位吹奏高手，他就可以用这一支不变长短的管子，不但吹出 do 音，而且也可吹出 sol，及再高的 mi， \flat si，re……一根管子只能吹出一个音呀，为何能吹出这么多音呢？这就是因着泛音的原理使然。

好，和弦的产生是5度当中加上一个3度音垒成的，其泛音最先是8度，而后是5度，再后是3度，先是大3度，后是小3度，再后是大2度……。

若有人问：为何和弦不是4度、4度垒成的？或2度、2度垒成的？为何是3度、3度垒成的？你已经知道了，和弦的建立是依照泛音的原理，泛音是大自然物体振动的律，这律是创造宇宙万物的上帝的安排。人的学问是遵循着这个大自然的律，顺从大自然的启示。一个（三）和弦，为何重复根音最好呢？其次是5音呢？这是由于泛音的律，首先是8度的泛音，而后是5度的泛音。

一个三和弦是5度当中加上一个3度音。那下一个和弦呢？为何是属7和弦呢？是由于下一个泛音是小3度的^bsi，在C调中就是G7了。



唯物论对上帝嗤之以鼻，是出于无知的自大，谦和的学者，对于学理有深思研究的人，该是追求认识上帝——万物万事的根源。况且上帝设立耶稣基督来到世界成为拯救，这是多大的作为、多大的爱！人该谦卑寻求接受救恩。

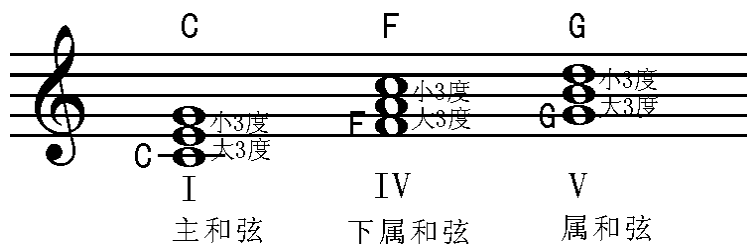
二、和弦的建立与分类

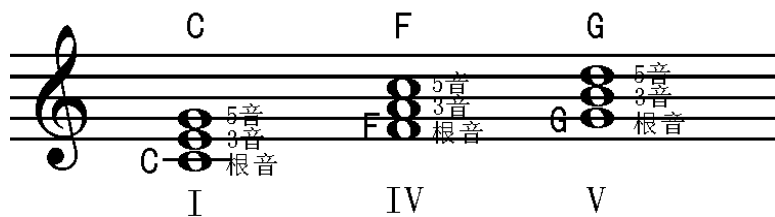
三和弦：是以音阶为基础，在其上以5度中间加上一个3度音垒成的。

音名和弦：	C	Dm	Em	F	G	G ₇	Am	B ^{dim}
级数和弦：	I	II	III	IV	V	V ₇	VI	VII ^o
音级和弦：	主和弦	上主和弦	中音和弦	下属和弦	属和弦	属7和弦	下中音和弦	导和弦

一个大音阶中有七个音，以这七个音为基础建立了七个（三）和弦。

1, 大三和弦：major (Major Triad Chord)：大3度垒小3度的完全5度。



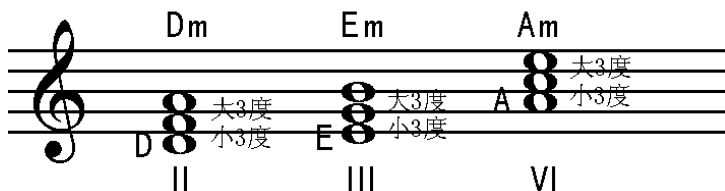


由于它们的根音是 C, F, G, 而它上方的 3 音、5 音都是由它而生, 故这三个和弦就命名它们叫 **C (三) 和弦**、**F (三) 和弦**、**G (三) 和弦**。

这种大 3 度叠小 3 度的 (三) 和弦, 由于大 3 度在下, 我们称它为**大 3 和弦 (major)** (音: 梅哲尔), 它的音响明亮、快乐, 与大音阶的性质相同。

由于它们的根音又分别是主音、属音、下属音, 是音阶中要紧的音, 我们就分别称它们为主和弦、属和弦、下属和弦, 故我们也称它们为**正三和弦**。

2, 小三和弦: minor (Minor Triad Chord) 小 3 度叠大 3 度的完全 5 度。



因它们的根音而命名为 D、E、A。

由于它们的构造是小 3 度叠大 3 度, 小 3 度在下, 而称它们为**小 3 和弦, minor** (音: 麦勒儿) (Minor Triad Chord)。

major (是大调, 是大 3 和弦的简称)

minor (是小调, 是小 3 和弦的简称)

由于这两个英文字的第一个字母都是 “m”, 因此大 3 和弦就不加 “m”, 如: C, F, G (都是大 3 和弦, 是 C, F, G 的大 3 和弦), 而在和弦旁加 “m” 的就是小 3 和弦, 如: Dm、Em、Am (minor 音: 麦勒儿, 或有人将其简化将其念为 Dm (D 麦)、Em (E 麦)、Am (A 麦))。

这三个小 3 和弦 (minor) 的音响幽暗, 偏向于悲哀的感觉, 我们也称它们为**副三和弦**。

大调多用正 (大) 三和弦 (C, F, G), 次要的使用为副 (小) 三和弦 (Dm, Em, Am)。在传统的诗歌中与纯古典 (古典乐派) 几乎是完全使用三个大 (正) 三和弦, 但时至今日, 副 (小) 三和弦就越用越多了, 它正增加了和声的色彩。

3, 减三和弦: diminished (Diminished Triad Chord): 缩写为 “dim.”, 它自成一种, 是小 3 度叠小 3 度的减 5 度。它被称为减三和弦, 在正统的和声学中认

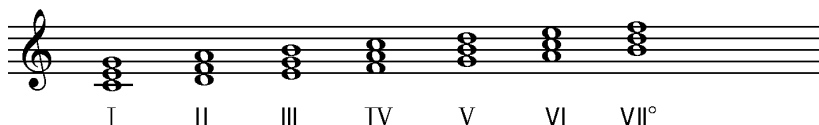
定它不协和（减5度嘛！），因此少用。它的音响不稳定，动感十足，倾向于主和弦。

将它用 B^{dim} 或 B° 标出来，有别于：

C Dm Em F G Am B^{dim} (B°)

好！一个调（C大调）中的七个音名和弦已然确定了。

接下来我们谈这七个和弦的另一个名称——级数和弦



这是依各音在音阶中是第几个音而命名的，do 为第一音，就称为 I，re 是第二音，就称为 II；mi 是第三音，就称为 III……。

这个 I，II，III，IV，V，VI，VII 是罗马数字（罗马数字即意大利文的数字：I—1，II—2，III—3，V—5，IV—4（是 5 减 1），VI—6（是 5 加 1），VII—7（是 5 加 2），数字加上横线的为大写：I，II，III，IV，V，VI，VII，不加横线的为小写：i，ii，iii，iv，v，vi，vii）。

在正规的和声学中——大学的音乐科系所授的和声学中，均用这种级数和弦。

但在中国院校的音乐系，其和声学不论大 3 和弦或小 3 和弦，均写为：I，II，III，IV，V，VI，VII。

宋大叔认为和弦级数如此写并不合宜——应该大 3 和弦大写，小 3 和弦小写，减 3 和弦不但小写，还要加“°”。

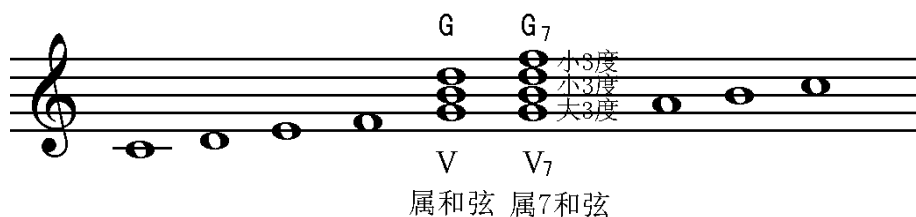
I II III IV V VI VII°

再学下去，你才能晓得分别用不同的大、小写的原因。目前，你要建立大写的大三和弦——I，IV，V 的音响，与小写的小三和弦——ii，iii，vi 的音响，及减三和弦的——vii° 的音响。

和弦的第三个名称就是音级名称，请把音级名称记牢，特别是主、属、下属三个和弦。

三、加入属 7 和弦

尽管是介绍三和弦，但其中有一个七和弦——属 7 和弦，要将其加入一并介绍：



属7和弦是在属和弦5音的上方，再加一个小3度，使之与根音G，成为小7度，这个小7度的音，是sol，mi泛音之后的较远的泛音。是七和弦，这个和弦非常有活力，是导入主和弦的最好材料。

它是归属于属和弦的系统，可与属和弦一并使用。它也包含了导和弦VII^o (B^{dim})，尽可将导和弦视为是属7和弦的一部分。



好！我们现有的和弦，与其三种名称：

音名和弦：	C	Dm	Em	F	G	G ₇	Am	B ^{dim}
级数和弦：	I	II	III	IV	V	V ₇	VI	VII ^o
音级和弦：	主和弦	上主和弦	中音和弦	下属和弦	属和弦	属7和弦	下中音和弦	导和弦

四、C大调正三和弦的弹奏

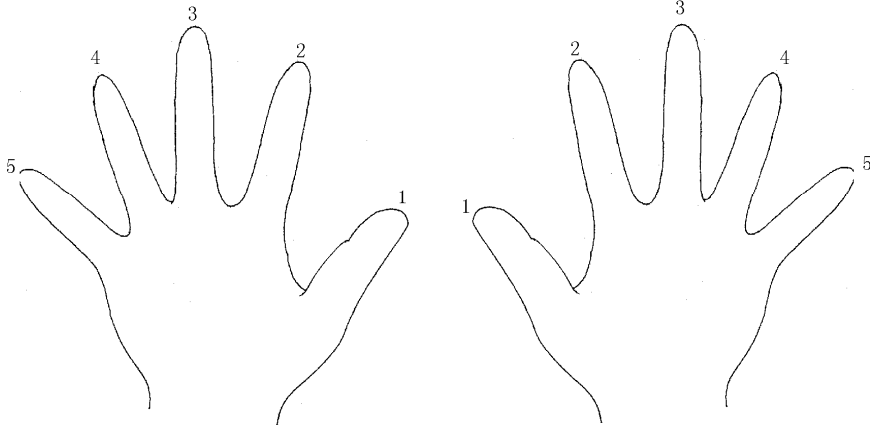
所谓的正三和弦就是三个大3和弦——在C大调中就是C，F，G（I，IV，V）——主，属，下属（包括属7）三个和弦。

在古典乐派，甚至在浪漫派之始，与传统的诗歌中，几乎都是使用这三个和弦。

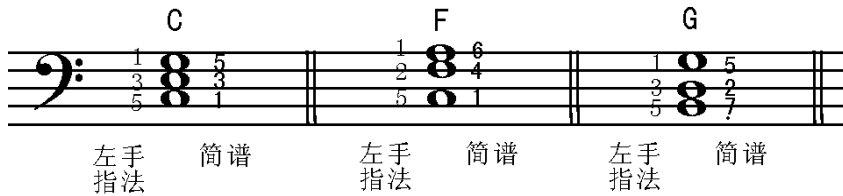
我们先来弹这三个和弦。在弹以先，先给手指编个号：

左手：

右手：



先弹左手，先用左手单独练习：

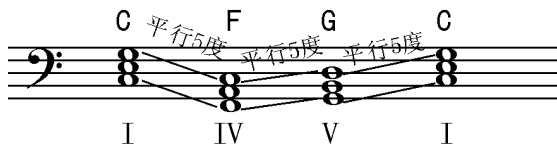


用第 5, 3, 1 指弹 do, mi, sol (C, I)

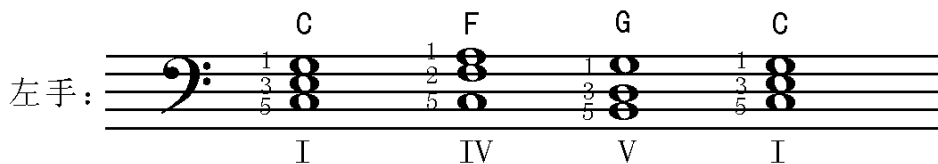
用第 5, 2, 1 指弹 do, fa, la (F, IV)

用第 5, 3, 1 指弹 si, re, sol (G, V)

你或问：F (IV) 不是 fa, la, do 吗？G (V) 不是 sol, si, re 吗？为何不这么弹呢？



不但是你问这个问题，甚至有教“配音”的老师，也都是这么教的。其实，在和声学上，这是平行 5 度，被看为是犯规的（请容不在此再深入讨论）。因此，我们不要这样弹，请跟宋大叔所授的弹，所授的练习。



五、和弦的转位

根音在低音叫本位，（也叫原位）三音在低音叫第一转位，五音在低音叫第二转位。

C	C/E	C/G	F	F/A	F/C	G	G/B	G/D
I	I ₆	I ₆ ₄	IV	IV ₆	IV ₆ ₄	V	V ₆	V ₆ ₄
本位 (原位)	第一转位	第二转位	本位 (原位)	第一转位	第二转位	本位 (原位)	第一转位	第二转位

因此，我们所弹的：F（IV）弹 do，fa，la 实在是 F 的第二转位；

G（V）弹 si，re，sol 实在是 G 的第一转位。

但既使如此，我们宁弹其转位，也不连续弹三个本位，而造成平行 5 度。那么，对这个转位的问题，我们要怎么处理呢？请容在以后的篇幅中述及。

目前，要紧的是请依宋大叔所授的，以左手将这三个和弦弹熟。

C	F	G
I	IV	V

第六课 C 大调正三和弦的弹奏

一、左手单独练习——正三和弦的弹奏：

(1) 在IV (F)、V (G) 之间加上一个 I (C) 和弦。

(2) 弹时要数(打)拍子，拍子的速度要一致，不可忽快忽慢。

指法： C F C G C 反复(或多次反复)

数(打)拍子： I IV I V I

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨

提醒手形与触键的技巧：正如弹奏拜厄、车尔尼、哈农等练习时，钢琴老师对你所要求的。

手腕与前手臂保持在同一平面上。(手腕不可高起或垂下。)

五个手指形成一个弯度，使其与琴键同在一个平面上。

弹奏的时候，手指离开琴键抬高，(不可粘在琴键上)三个手指要同时触键，使三个音同时发声。触键要有力度，触键后立刻放松，别紧张的按压着琴键。

好！现在加上拍子，保持均匀的速度，稳定的练习。

二、右手弹奏旋律：

第一首歌：小雀鸟

C大调 4/4 C G C C

5 3 3 - | 4 2 2 - | 1 2 3 4 | 5 5 5 - |

C G C C

5 3 3 - | 4 2 2 - | 1 3 5 5 | 3 - - - |

G G C C

2 2 2 2 | 2 3 4 - | 3 3 3 3 | 3 4 5 - |

C G C G C

5 3 3 - | 4 2 2 - | 1 3 5 5 | 1 - - - ||

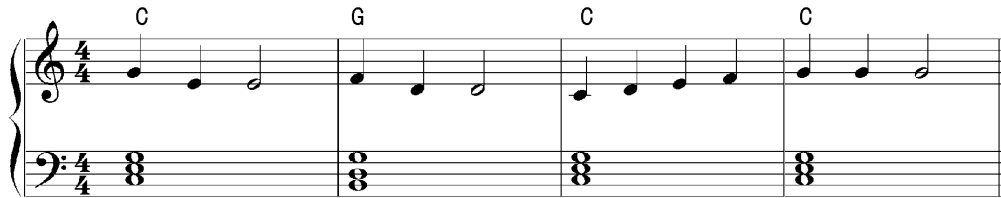
(1) 此曲的旋律只有5个音，由do(1)(中央do)到sol(5)，刚好使右手的手指依序的放在5个音上。

依着拍子把旋律弹熟，不要间断，不可忽快忽慢，稳定的弹熟。

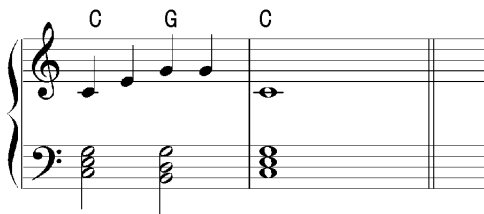
(2) 此曲的记谱有五线谱，也有简谱，但我们要渐渐的离开简谱而使用五线谱。

(3) 左手要依着谱上方的和弦（音名和弦）来弹奏，单手练熟了，再两手合起来弹，不间断的弹，弹到纯熟完美。

(4) 左手的部分，一小节一个和弦的，都弹成4拍的长音（全音符），如：



此曲的倒数第二小节有两个和弦，则要弹成：



(5) 右手的触键：

手指一定要抬起来，抬高再触键，触键后立即放松，不可紧压。

手指要独立，不可牵制别的手指，特别是第4指、第5指要抬高，而不牵制别的手指。

第二首歌：礼拜散时

C大调 4/4

3 3.2 | 1 1 | 2 2 | 3.2 1 | 5 5.4 | 3 3 | 2.1 2.3 | 1 - |

C C G C G C G C

3 3.2 | 1 1 | 2 2 | 3.2 1 | 5 5.4 | 3 3 | 2.1 2.3 | 1 - |

C C F C C C F C

手指: 2 4 5 | 3 3.4 | 5 5 | 6 6 | 5.4 3 | 3 3.4 | 5 5 | 6 6 | 5 - |


C C G C G C G C

手指: 3 | 3 3.2 | 1 1 | 2 2 | 3.2 1 | 5 5.4 | 3 3 | 2.1 2.3 | 1 - ||

(1) 安排右手手指：第一、二、四行都相同，最低音为 do (1)，最高音为 sol (5)，五个手指分别摆在五个音上就可以了。第三行最低音为 mi (3)，最高音为 la (6)，那么，mi 改用 2 指弹，la 就可用第 5 指弹了。把右手的旋律弹熟。
(两谱之间所标示的就是右手的手指。)

(2) 写上和弦。这首歌用了 3 个和弦，C、F、G。依指法把左手和弦弹熟。

(3) 双手一起弹。要把这首歌弹得非常熟练。

(4) 小心！ 是 3/4 拍与 1/4 拍，要弹的确实。

第三首歌：祷告良辰

C大调 3/8

C C F F C C G G

1 | 3 4 | 5 5 | 6 7 | i 6 | 5 3 | 3 2 1 | 2 3 | 2

1 3 1 2 5 7 5 2 1 3



C C F F C C G C

1 | 3 4 | 5 5 | 6 7 | i 6 | 5 3 | 3 2 1 | 3 2 | 1

2 5 1 6 5 3 5 5 i 7 i 6 5 3 2 1



C F C C C F C G

5 | i 7 | i 6 | 5 3 | 5 5 | i 7 | i 6 | 5 3 | 2

2 5 1 6 5 3 5 5 i 7 i 6 5 3 2 1



C C F F C C G C

1 | 3 4 | 5 5 | 6 7 | i 6 | 5 3 | 3 2 1 | 3 2 | 1 ||



- 1, 先练右手，请按谱上所标示的手指弹奏。
- 2, 第一个音在不完全小节，不弹和弦。(左手不弹)
- 3, 请把这首歌练熟。

加上几首练习的歌：

- (1) 相互的将简谱改写成五线谱，将五线谱改写成简谱。
- (2) 自行安排右手的手指，并将旋律弹熟。
- (3) 左手依所示的和弦练习好。
- (4) 双手流利的弹奏。

1, 车尔尼 599: 11 条

C大调 4/4

1 3 1 3 | 5 3 1 3 | 2 5 4 2 | 3 1 5 3 |

1 3 1 3 | 5 3 1 3 | 2 5 4 2 | 1 3 1 - |

2 3 4 2 | 3 5 1 3 | 2 3 4 2 | 3 5 4 2 |

1 3 1 3 | 5 3 1 3 | 2 5 4 2 | 1 3 1 - ||

2, 改编拜厄第 55 首:

C大调 4/4 (♩ = 4/4)

1 2 3 1 | G | C | G |

4 3 2 5 | 3 2 1 3 | 2 4 3 2 | 1 - - - |

1 4 1 6 | 5 4 3 - | F 1 4 1 6 | 5 3 1 - |

1 3 1 5 | 4 3 2 |

1 2 3 1 | G 2 3 4 2 | C 3 1 5 3 | G - - - |

G | C | G | C ||

3, 圣诞铃声:

C大调 4/4

3 3 3 - | 3 3 3 - | 3 5 1 2 | 3 - - - |

G C C 3 2 2 3 | 2 - 5 - |

C 3 3 3 - | C 3 3 3 - | C 3 5 1 2 | C 3 - - - |

G 4 4 4 - | C 4 3 3 - | C 5 5 G 4 2 | C 1 - - - ||

(变奏) C 3 2 1 2 3 - | C 3 2 3 5 1 7 1 2 | 3 - - - |

G 4 4 4 5 4 | C 3 3 3 4 3 | C 3 2 2 2 3 | G 2 - 5 4 |

C 3 2 1 2 3 - | C 3 2 1 2 3 - | C 3 2 3 5 1 7 1 2 | C 3 - - - |

G 4 4 4 5 4 | C 3 3 3 4 3 | C 5 3 4 5 4 3 4 2 | C 1 - - - ||

第七课 C 大调属 7 和弦的弹奏

属 7 和弦——V₇，在 C 大调中是 G₇：

G₇

属7和弦

它是在属音上，以大 3 度叠小 3 度（大 3 和弦）再叠一个小 3 度而形成小 7 度的和弦。

在一个调中仅有这样的一个属 7 和弦。

它活泼生动充满动感，几乎完全可以取代属和弦。

（属和弦稳定，除了使用于半终止外，其余几乎都可由属 7 和弦取代。）

在弹奏上，宋大叔把它分成：G₇甲（V₇甲）与 G₇乙（V₇乙）两种：

将属 7 和弦分成甲、乙两种弹奏法，其原因：

在和声学上，3 音 si (7)（3 音是导音，导音一定别重复）与 7 音 fa (4) 不可重复，因此：

当右手的旋律弹 re (2) 的时候，左手就弹 V₇甲。

当右手的旋律是 si (7) 的时候，左手就弹 V₇乙。

当右手的旋律是 fa (4) 的时候，左手就弹 V，双手合起来，就是 V₇了，写为 V (7)

左手指: V₇甲音 V₇乙 V₇

比较一下音响，才知道 V7 甲、V7 乙使用的必要：

不佳 G(7) (●)	不佳 G(7) (●)	佳 G(7) (●)
重7音	重7音	属和弦加右手的7音

可用 G (●)	不佳 G7乙 (●)	佳 G7甲 (●)
	重5音缺3音 (3音不可省略)	

不佳 G7甲	不佳 G(7)	佳 G7乙
重7音 差	重导音 差	

宋大叔必须指出：时下的称为“配音”的许多教材，对导音的重复与省略、7音的重复等，都粗略的以属和弦配置，其效果是不佳的。

好！现在把 V (7) (G(7))、V7 甲 (G7 甲)、V7 乙 (G7 乙) 用于弹奏中：

一、主曾舍命为你

C大调 6/8



5 | 5 5 3 5 | 6. i 7 6 | 5 5 4 5 | 3. 3

5 | 5 5 3 5 | 6. i 7 6 | 5 5 7 6 7 | i. i

i | 2 2 2 i 7 | i i 5 i | 7 7 7 6 7 | i. i

i | 2 2 2 i 7 | i i 5 i | 7 7 7 6 7 | i. i ||

注：由于这个 7 (si) 音太短，若能反应来得及而改成弹为 V7 乙固然很好，否则全小节就弹为 V7 甲 (G7 甲) 吧！

(1) 6/8 拍子不要认定是 8 分音符当一拍，每小节有 6 拍。不了解的请去看宋大叔教音乐第一单元复拍子的内容。6/8 是附点 4 分音符当一拍，每小节有两拍。这首歌左手每小节弹 2 拍。( : )

(2) 要观察一下旋律与和弦的关系，以预备学着自行配置和弦。

(3) 探讨一下右手手指的安排，也要逐渐的能自行安排运用手指。

二、完全献上歌：

C大调 4/4

C 3. 3 4 3 | G7甲 2. 2 3 2 | C 1. 1 4 3 | G7甲 2 3 C 1- |

C 3. 3 4 3 | G7甲 2. 2 3 2 | C 1. 1 4 3 | G7甲 2 3 C 1- |

F i. 7 6 5 | G注一 4 - - 0 | G7乙 7. 6 5 4 | G(7) 3 - - 0 |

C 3. 4 6 5 | F i. 7 7 6 | G注二 5. 4 3 2 | G7甲 1 - - 0 ||

(1) 仍然观察一下和弦与手指的安排。

注一：这个 fa (4) 音在理论上，可以视为 F (IV) 和弦，但比较一下音响，就发现用 G (V) (实在是 V (7))，要比用 F (IV) 效果更好。

我们就发现三个正三和弦中，I, V 的使用要比 IV 更为重要。

注二：此小节用 G, G7 甲固然可以，但以后会将 G 改为 C/G (I₄⁶)，改的原因以后再授。

三、作业：

1, 主啊！我心渴想你

C大调 4/4

1 | C 3 2 3 4 | C 5 - 5 5 | G(7)注 4. 3 4 5 | C 3 - - 1 | C 3 2 3 4 |

C 5 - 5 5 | G(7) 4 3 4 5 | C 3 - - 1 | F 1 6 6 6 | 6 - 6 6 |

(自行加小节线.....今后均如此。)

F 6 i 7 6 | C 5 - - 5 | C i. 3 3 3 | C 5 - 5 5 | G(7) 4. 3 4 2 | C 1 - - ||

注：这就是将 G (7) 的 (7) 括起来，是表示左手虽然弹的 G 和弦，但加上右手的 fa (4) 音后，仍是 G7 的音响。

2, 送别

C大调 4/4

5 3 5 i - | 6 i 5 - | 5 1 2 3 2 1 | 2 - - - |

2 1 3 5 2 5

5 3 5 i . 7 | 6 i 5 - | 5 2 3 4 . 7 | 1 - - - |

5 4 1 2

F i i - | G7乙 C i - | F C G

6 i i - | 7 6 7 i - | 6 7 i 6 6 5 3 1 | 2 - - - |

3 2 3 4 2 1 2

5 3 5 i . 7 | 6 i 5 - | 5 2 3 4 . 7 | 1 - - - ||

5 4 1 2

注：G7乙 (V7乙) 若来得及弹则弹，否则可不弹。

3, 赐福救主歌

C大调 4/4

3 3 3 2 3 4 | 5 i 5 3 | 2 3 4 6 5 4 | 3 - - - |

3 1 2 5 2 1 2 4 3 2 1

3 3 3 2 3 4 | 5 i 5 3 | 2 3 4 6 5 4 | 3 - - 5 5 |

3 2 5 2

F i - 7 6 | C i 3 - 3 3 | G7甲 (G)注 C

6 i - 7 6 | 5 i 3 - 3 3 | 2 6 5 4 | 3 - - 5 5 |

3 5 2 1 2 5 1 2

F i - 7 6 | C i - 1 2 | C G(7) (G7甲) C

6 i - 7 6 | 5 i - 1 2 | 3 5 4 . 2 | 1 - - 0 ||

3 5 4 2 1

注：() 中的和弦可以不弹，若来得及当然也可以弹。

第八课 强拍加 8 度低音与和弦转位、踏板的使用

在宋大叔教音乐的第一单元——乐理，讲小节时就论到拍子的强弱：

四拍子 (4/4 (C), 4/2): > - + - (> 强, -弱, +次强)

三拍子 (3/4, 3/2, 3/8): > - -

(3/4 有人读为四分之三, 有人读为四三拍, 或三四拍。我们不坚持哪种读法为正确。)

二拍子: (2/4, 2/2 (C)) : > -

复二拍: (6/8, 6/4): > - 或 > - - + - - (或 > .. - .., 其中 · 表示更弱)

复三拍 (9/8, 9/4): > - - 或 > - - + - - + - - (或: > .. - .. - ..)

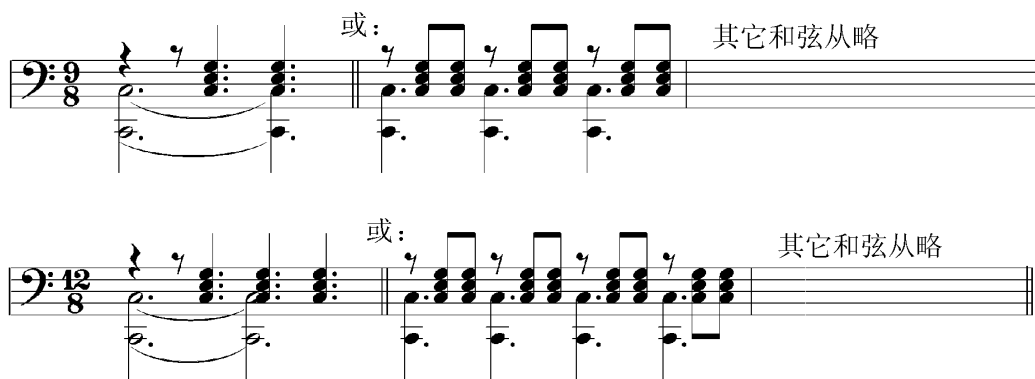
复四拍 (12/8, 12/4): > - + - 或 > .. - .. + .. - ..

总之: 小节的第一拍为强拍 (>)

在每小节的第一拍——强拍, 加上 8 度的低音, 这低音是弹和弦的根音 (叫本位, 原位)

The image shows four staves of musical notation in bass clef, illustrating the concept of adding an 8th degree bass note to a chord on the strong beat. The chords and their root positions are labeled as follows:

- Staff 1 (4/4): C (I), F (IV), G (V), G_{7甲} (V_{7甲}), G_{7乙} (V_{7乙})
- Staff 2 (3/4): Same chords as Staff 1.
- Staff 3 (2/4): Same chords as Staff 1.
- Staff 4 (6/8): Same chords as Staff 1, with a note '或:' above the first two measures. The text 'F、G、G_{7甲}、G_{7乙}从略' and 'IV V V_{7甲} V_{7乙}从略' is written to the right.



一、踏板的使用：

踏板（pedal）：

钢琴、电钢琴分别均有三个踏板（或 2 个踏板），其右方的一个是延音踏板（左方的两个（或一个）为弱音踏板）。

较优质的电子琴也有延音踏板，有一插孔可装延音踏板。

延音踏板的作用乃是使音延续。

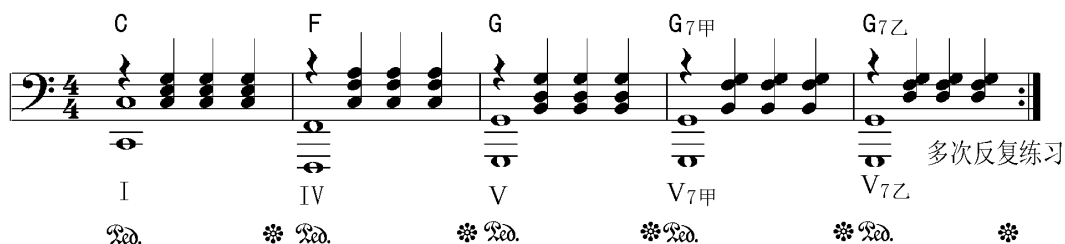
☞ 是踏板踏下，☛ 是踏板抬起来。

（踏板连续使用时，则会省去☛，而以 ☞、☞、……表示。）

要谈踏板的操作之前，先要提醒坐在琴前当注意的事项：

- （1）只坐三分之一的座位，俾使身体灵活，能掌控整个的琴键。
- （2）要与中央 C 保持固定的位置，不可因音的高低而左右移动。
- （3）要调整与钢琴合适的距离，使双手完全掌握琴键。
- （4）右脚在前，准备踏延音踏板，左脚脚尖在地，半曲在后方，以支撑身体的重心。（如需踏弱音踏板时，则移向前方。）
- （5）踏踏板的右前脚掌要与踏板密切的贴合在一起，不可离开，否则踏板会发出碰撞的杂音。

踏板要与左手的强拍——低音相配合，强拍 8 度的低音弹下，踏板随即踏下——使其音延续，而后，在弹下一个和弦时，则是手弹、脚抬同时动作，脚抬起来后，要在手弹下一个 8 度的低音尚未抬起来之前，立即再踏下去，以延续这个后来和弦的强拍低音。



请多次练习，务求使手（强拍）与脚（延音踏板）配合得紧密完美。
然后将前方的弹过的歌，加上强拍 8 度的低音，加上踏板练习弹奏：

(1) 小雀鸟：

以下自行弹奏
(鼓励离谱弹奏)

(2) 礼拜散时

以下自行弹奏
最好离谱弹奏

(3) 祷告良辰

以下自行弹奏
(请离谱弹奏)

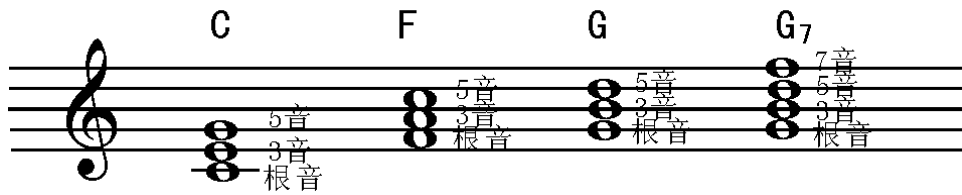
(以后不再加写踏板 (ped.))

(4) 第六课的附加作业及第七课的乐曲：

车尔尼 599：11 条；改编拜厄第 55 条；圣诞铃声，主曾舍命为你，完全献上歌，我心渴想你，送别，赐福救主歌。

都加上踏板 (ped.) 自行练习弹奏。

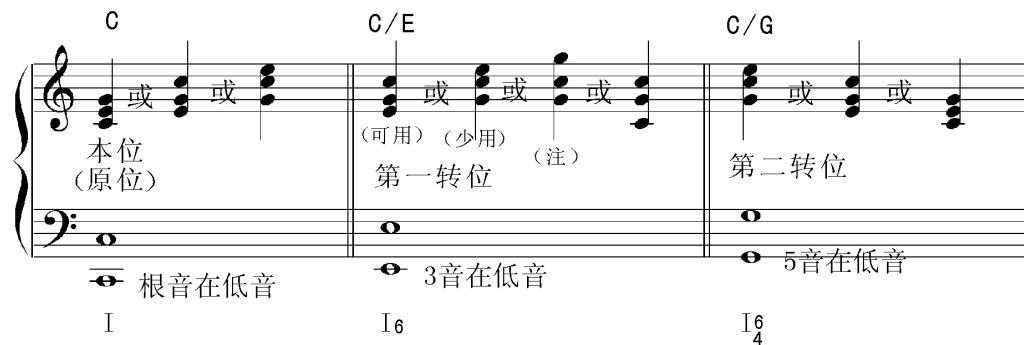
二、和弦的转位



根音在低音称为本位，也叫原位。

3 音在低音称为第一转位，也叫六和弦。

5 音在低音称为第二转位，也叫六四和弦。



和弦（指三和弦），是 3 度 3 度垒成的 5 度，当 3 音在低音时（称为第一转位），3 音与根音形成 6 度音程，故称为六和弦（ I_6 ）。

当 5 音在低音时，称为第二转位，因在低音的 5 音与其上方的根音、3 音形成 4 度与 6 度音程，故称为六四和弦。



注：在严格的和声中，3 音不可重复。因此当低音是 3 音时，上声部不再用 mi（3 音）。但较自由的和声中，将 3 音重复在内声部是允许的。

请比照着 I （C）和弦推演出：

F	F/A	F/C	G	G/B	G/D
IV	IV ₆	IV ₆ ₄	V	V ₆	V ₆ ₄

顺便提一下属 7 和弦的转位：

G_7 G_7/B G_7/D G_7/F

V_7 V_6 V_4 V_4
 本位 第一转位 第二转位 第三转位
 (原位)

本位的和弦音响稳固、丰富；

第一转位温和；

第二转位活泼，有动感。

三、终止六四 (I_4^6) 的使用

终止六四一定是用主和弦 (I) 的第二转位—— I_4^6 ，它是使用在乐曲的结尾。

乐曲结尾在主和弦 (I)，在主和弦的前方则使用属和弦 (V) 或属 7 和弦 (V_7)，这个属 (属 7) 接主 ($V(7) - I$)，(最后的主和弦的高音几乎一定是主音，它与低音成 8 度音程) 在曲式学中称为完全终止，在这完全终止的前方经常使用 I_4^6 ，这个 I_4^6 称为终止六四—— I_4^6 (在国内称为 K46)

好，将这个终止六四 (C/G) 用于乐曲之中。

小雀鸟的结尾：

C/G $G_7甲$ C

I_4^6 $V_7甲$ I

礼拜散时的结尾：

C/G $G_7甲$ C

I_4^6 $V_7甲$ I

圣诞铃声的结尾：

C/G $G_7甲$ C

I_4^6 $V_7甲$ I

圣诞铃声的变奏：

C/G

I_4^6 $V_7甲$ I

祷告良辰的结尾（注）：

C/G G7甲 C

I_{6/4} V_{7甲} I

完全献上歌的结尾：

C/G G7甲 C

I_{6/4} V_{7甲} I

注：此曲的14, 15, 16小节也当视同与结尾相同，用终止 ♯

完全献上歌的结尾：

C/G G7甲 C

I_{6/4} V_{7甲} I

赐福救主歌的结尾：

C/G G7甲 C

I_{6/4} V_{7甲} I

第九课 和声外音与配置和弦

国内大学音乐科系的钢琴教学，直到如今仍是“照本宣科”的把五线谱上的音符，逐个的搬到键盘上去，弹了一大堆的练习谱，一大堆的奏鸣曲。但对于乐曲的和声、和弦的结构，却全然不知，成了一个音乐上的贫穷者。若是你给他一个旋律，他就只能瞪然的呆坐在琴前不知所措。这实在是学“正统古典”钢琴者的悲哀。

键盘和声在欧美早就列入钢琴专业的必修课程，但国内却仍在起步阶段，仅有某些师范院校，为着将来教学的需要，而学了些粗浅的“配音”课程而已。

键盘和声是极为重要的课程，是将一首旋律，配置上适当的和弦，即兴的在键盘上弹奏出来，宛如当年的莫扎特（Mozart）、肖邦（Chopin），像是随兴的在钢琴上游走，而得出美妙的音乐。

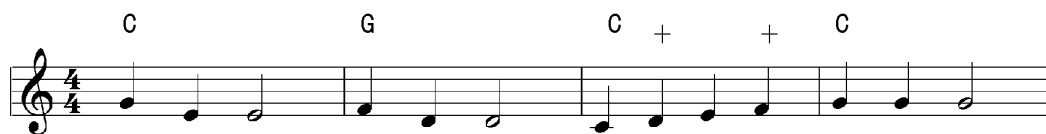
好，我们逐步的，从认识和弦，到即兴的将和弦配置在旋律上，由大调的正三和弦开始，学着配置和弦。

一、和声外音

配置和弦之前，先要认清，哪些音是和弦音，哪些音是非和弦音。和弦音一般均放在强拍（或次强拍）。而非和弦音，也就是和声外音（或和弦外音）则常常放在弱拍。和声外音有很多种：

1，经过音：夹在和弦音之间，是从一个和弦音到另一个和弦音之间，从其经过的音。

例：小雀鸟：

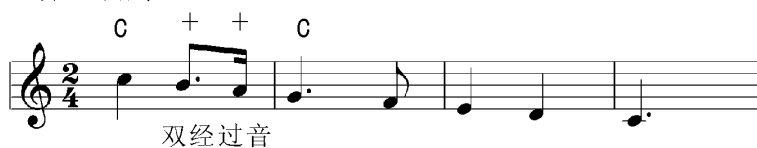


do,mi,sol 为和弦音

re,fa 为经过音（和声外音以“+”表示）

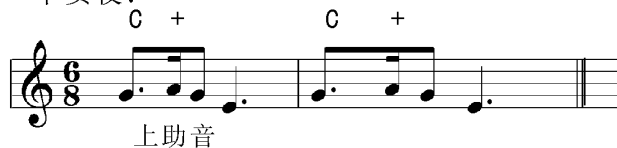
形成经过音的和弦音，前后不一定必须是同一个和弦，换成另一个和弦也可。经过音也不限定是一个音，两个，或两个以上也可。

例：普世欢腾：



2, 助音：在同一个和弦音的上方或下方的邻音，上方的邻音称为上助音，下方的则称为下助音。

平安夜：



耶稣我来：

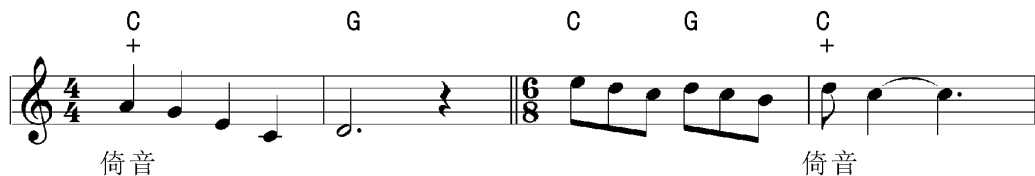


为着旋律进行的流畅，下助音经常是半音进行。

3, 换音：下行级进的和弦音，可用一个上行的级进音为和声外音，反之也可。



4, (强)倚音：在一个和弦音的上方加上一个级进的邻音；这是由于小节，因决定了使用的和弦而形成的。和声外音通常用在弱拍，但倚音却常用在强拍。



5, 强经过音：经过音经常放在弱拍，但由于和弦的安排，而使经过音放在强拍。

主意尽美歌：



普世欢腾：



注：原作者：韩德尔（Handel）所使用的和弦为完全复合终止式（IV—I₄⁶—V₇—I），但由于 mi 音短，将其直接当成是强经过音使用，也为极好。（学了副三和弦后当作是 III₆ 解释也可，容后介绍。）

6, 上下辅音:



例: 母亲的眼泪:



和声外音尚有: 挂留音、先来音……请容以后介绍。

二、配置和弦:

配置和弦有几项法则:

(1) 开头一定是主和弦。所谓“开头”乃是指第一个完全小节。(第四拍或第三拍开始的乐曲,先不必给予和弦。(也或有属7和弦开始的))

(2) 乐曲的结尾是主和弦,这个主和弦的旋律一般都是结尾在主音 do 上。(也或有结尾在 3 音 mi, 或 5 音 sol 上的。)

(3) 结尾主和弦的前方,一般都是用原位的属和弦或属 7 和弦(根音在低音, Bass)(以后会介绍称为教堂终止的变格终止,以下属和弦代替属(或属 7))。

(4) 乐曲结尾的 V (V7) —— (接) I 的前方若是主和弦,则常使用终止六四 (I₄⁶) 和弦。

(5) 其余的,在旋律当中所使用的和弦——旋律会显示。因此分析一下旋律就知道所用的是什么和弦了。因为旋律是由和弦构成的。

三个正三和弦的进行法则:

(1) I—IV—V (7) —I

(2) I—IV—I

(3) I—V (7) —I

这三种进行均是优美的、好的连接。

宋大叔依泛音的原理说过一个譬喻:主是我,下属是父,属(7)是儿子。

我(I)爱—祖(父)(IV)—祖爱—孙(V(7))—孙爱父(I)。

主出发到下属、到属都好,但不可属(V)接下属(IV),V接IV如水之倒流,不佳,不可。

(好多青年的作曲者,在他们的作品中使用了V—IV,还美其言,为自己辩护,谓:V不可接IV是古时的规矩,现在不必遵守了,其实这观念是错的,举

个例子来:

用G还是用F?
用G(7)吧!
用F? 不佳!
用G7(9)吧。

第5小节是用G(7)还是F(IV)?你会发现F(IV)的效果不好;要用G(7);那后边的第6小节,从旋律看不该是F(IV)的和弦吗?那就不用V(7)接IV(F)吗?不,不可,效果不佳,不可用V(7)-IV。那怎么办?第6小节改用V₉,用V₉(其实仍是V(7))就比V₇-IV好。这是莫扎特的作品,用的乃是V₇-V₉,它远远的比V₇-IV的效果好。

好,现在使用正三和弦为旋律配置和弦。

范作(1) 你若不压橄榄成渣:

IV ———— I₆₄ ———— V₇ ———— I — 完全复合终止式

注1: 上助音。

注2: 经过音。

注3: 第一拍的1a(A)是强倚音(将来视为挂留音也可)。

注4: 由于和弦是用在强拍与次强拍,此处次强拍因终止式而必须用V(7)-I。故这个第3拍的mi(E)就成了和声外音了,将其解释成为倚音吧。

注5: 在曲式学、和声学,将IV-I₆₄-V(7)-I称为完全复合终止式。你先学着用,请容以后再解释。(另有:IV-V(7)-I或I₆₄-V(7)-I均称为不完全复合终止式。你可视旋律的显示,决定用哪个。)

经分析后,我们很清楚的得到全曲的和弦。

范作（2） 前行于迷路中：

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The notes and chords are as follows:

- Staff 1: C (C4), C (E4), C (G4), C (A4), C (B4), C (C5), C (B4), C (A4), C (G4), C (E4), C (C4). Annotations: 注1 under the first two notes, 注1 under the next two notes. Chords: C, C注2, F, C, G7注3.
- Staff 2: C (C4), C (E4), C (G4), C (A4), C (B4), C (C5), C (B4), C (A4), C (G4), C (E4), C (C4). Annotations: none. Chords: C, C, F, C/G, G7注4, C.
- Staff 3: G7 (B4), G7 (A4), G7 (G4), G7 (F4), G7 (E4), G7 (D4), G7 (C4), G7 (B3), G7 (A3), G7 (G3), G7 (F3), G7 (E3), G7 (D3), G7 (C3). Annotations: 注5 under the first two notes, 注5 under the next two notes. Chords: G7, C, F, C注6.
- Staff 4: C (C4), C (E4), C (G4), C (A4), C (B4), C (C5), C (B4), C (A4), C (G4), C (E4), C (C4). Annotations: none. Chords: C, C, F注7, C/G, G7, C.

注 1：经过音。

注 2：第 2 小节全小节是否可全用 F（IV）？在旋律的显示似也可以。但请比较一下前半用 C（I），后半用 F（IV）与全用 F（IV）的效果，哪个较佳。

注 3：此处曲式上是半终止的地方，该用 G（V）（半终止是 X（任何一个和弦）——接 V）。V 级安定，V7（G7）则充满动感。

注 4：G7 是甲？或乙，请自行判断。

注 5：上助音。

注 6：此小节是否可选择 G？请试听音响比较之。但原作者福斯特（Foster）所用的是 C（I）。

注 7：从 F（IV）起到 C/G(I₄⁶) 到 G7 到最后的 C，是完全复合终止式，再次强调。

至此，全曲的和弦已配置完成。

要弹，要加上踏板（pedal）弹奏。踏板是随强拍及次强拍的低音操作，今后不再标明。

三、作业：以下的乐曲要自行配置和弦，并依所示的指法，练习到纯熟。

提醒：音名和弦写在谱的上方，级数和弦若是要写，则写在谱的下方。

若是你愿意将五线谱译为简谱，则可将简谱写在五线谱与和弦之间。

（1）万古磐石

C大调 3/4

$\overset{C}{5 \cdot 6} \mid 5 \quad 3 \quad \overset{i \cdot 6}{5 \quad 3} \mid$
2 3 2 1 5 3 2 3

小节数—① ② ③ ④

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

Fine

(注)
D.C.

(2) 我知所信歌

C大调 4/4

$\overset{C}{1} \mid 3 \cdot \quad 3 \quad 4 \quad 2 \quad 2 \quad 1 \mid$
1 3 5 2 4

① ② ③ ④

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

⑨ ⑩ ⑪ ⑫

⑬ ⑭ ⑮ ⑯

(3) 平安夜

C大调 6/8

$\overset{C}{5 \cdot} \quad \overset{6}{6} \quad 5 \quad 3 \cdot$
3 1 5

① ② ③ ④

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

⑨ ⑩ ⑪ ⑫

和弦答案：

(1) 万古磐石：① C ，或 2 拍 C，第 3 拍 F。若弹 2 拍 C，1 拍 F，则弹成：

④ C ⑤ G7 ⑥ C ⑦ G7 ⑧ C

(注)：D.C.是返始记号（回到开头），从头再弹，弹到第四小节，看到 Fine（结束），全曲就结束在这里，此时左手要弹成：

(2) 我知所信歌：① C ② C ③ C ④ G 或 G7 ⑤ C ⑥ C
⑦前半为 C/G，后半为 G7 ⑧ C ⑨ 全小节用 F 或前 2 拍用 C，后 2 拍用 F
⑩ C ⑪ G (7) ⑫ C ⑬ 与⑨相同 ⑭ C 或 C/G ⑮ G7

⑯ C 最后的结束左手要弹成：

(3) 平安夜：① C ② C ③ G7（自行决定甲、乙） ④ C ⑤ F
⑥ C ⑦ F ⑧ C ⑨ G (7) ⑩ C ⑪ 前半为 C/G，后半为 G7
⑫ C

第十课 无旋律伴奏（一）

在接受新课之前，你必须把前方所授的内容了解、记熟，并在键盘上即兴反应弹奏出来。不要急着向下学，哪怕是一课要练一周、两周，甚至一个月，也要练好后，再向下学新的。

无旋律伴奏是一种动听而迷人的伴奏法。它是右手不再弹奏旋律，而使双手更自由、更灵活的在键盘上发挥。

无旋律伴奏有一个要紧的秘诀——就是伴奏者必须心中、口中有歌，也就是自己能边唱，而双手跟随着口中的旋律弹奏。

唱者（如聚会中的会众）在对生疏的诗歌，或完全没有音乐能力的情况下，便不适宜使用无旋律伴奏。但对于诗班，或青年聚会，或主日学，他们所唱的歌已熟悉到琅琅上口时，使用无旋律伴奏就是极佳的选择。

好！我们开始无旋律伴奏的练习：

一，基本的无旋律伴奏：

将左手弱拍的和弦交给右手弹：

四拍子：

右手手指：5 3 1

为求让低音的进行更精彩，而将其连接改为完全复合终止式的进行，使左手的进行成为：

4度上行 2度上行 低8度 或接V7乙或接V(7) 上行4度到主和弦

在正统的和声学中，和弦的进行，均将 I_4^6 接入 V_7 （或 V_7 甲，或 V_7 乙，或

v (7)) 以低 8 度相接。哈农 (Hanon) 练习中也是如此。

故：无论是： $IV - I_4^6 - V_{7甲} - I$
 $IV - I_4^6 - V_{7乙} - I$
 $IV - I_4^6 - V_{(7)} - I$

其后方的属 7 (甲, 乙, (7)) 均由 $I_4^6(C/G)$ 接入其低 8 度的低音 (Bass)。

惟：由于电子琴为其音域所限，而不将 I_4^6 后方 V_7 以低 8 度弹奏，也非不可。

以下的三拍子、二拍子、复二拍、复三拍均改为如此弹奏：

三拍子：

二拍子：

复二拍：

或：

复三拍：

两项提醒：(1) 复四拍（12/8，12/4）自行推演。

(2) 在省略 I_4^6 时，左手的低音（Bass）可由 F（IV）或上行 2 度，或下行 7 度进入属和弦（V7 甲，乙，(7)）均可。

在各种拍子的伴奏练好之后，请加上歌，旋律可由自己唱，也可请别人唱，你的伴奏要学着跟随，务求所弹的与旋律紧密的配合。

(1) 小雀鸟

(2) 礼拜散时

(3) 祷告良辰

Musical score for "祷告良辰" in 3/8 time. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features chords: C, C, F, C/G, G7甲, and C. The bass line includes markings for "终止 $\frac{6}{4}$ ", "属7", and "主".

请依以上的三首歌的弹奏方法，将第六课、第七课所有的歌都以无旋律伴奏弹奏出来。

加上踏板（Pedal）呀！

要试着背弹——口中唱着旋律，心中想着和弦，即兴的在键盘上反应出来。

现在，将右手加上一些音型的变化：

二、分解和弦：以不同的音型呈现：

(1)

Musical exercise (1) showing four measures of chord decomposition in 4/4 time. The first measure is labeled "四拍子" (4 beats), the second "或：四拍子" (or: 4 beats), the third "二拍子" (2 beats), and the fourth "三拍子" (3 beats).

其它和弦自行推演

(2)

Musical exercise (2) showing four measures of chord decomposition in 4/4 time. The first measure is labeled "四拍" (4 beats), the second "三拍" (3 beats), the third "二拍" (2 beats), and the fourth "复二拍" (double 2 beats).

(3)

Musical exercise (3) showing three measures of chord decomposition in 4/4 time. The first measure is labeled "四拍" (4 beats), the second "三拍" (3 beats), and the third "二拍" (2 beats).



在这些音型练好以后，请加上歌曲，每首歌曲都练习用不同的伴奏音型。
兹举两首歌为例：

(1) 前行于迷途中

开头： 结束：

以此曲为例，分别使用五种右手不同音型的伴奏，请逐一的练习。练习时，一定要学着跟随旋律的进行。“听”与“跟随”是无旋律伴奏要紧的能力。随着旋律的速度、强弱、起伏、精神，使伴奏与旋律成为一致。

不只是练习弹奏这首歌，而是以此为例，将前方弹过的一切歌——诸如：送别，你若不压橄榄成渣，完全献上歌，我知所信歌，平安夜……均一一练习。

在五种伴奏音型逐一的弹过之后，应该体会到：①的平和、稳定，②③的优美，④⑤则带有生动与活泼。在了解了伴奏的性质后，就要因“歌”而选择合适的伴奏。

音乐必须是心灵的表达，在无旋律伴奏中，是很好的操练。例如乐句进行的动感，乐曲结尾的渐慢结束，或渐强，或渐弱，都得用心体会。

(2) 祷告良辰

The musical score for "祷告良辰" is written in 3/8 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a consistent rhythmic pattern: eighth notes in the right hand and dotted quarter notes in the left hand. The chords and Roman numerals are as follows:

Measure	Chord	Roman Numeral
1	C	I
2	C	I
3	F	I ₄
4	C	V ₇ 甲
5	C/G	I
6	G ₇ 甲	I
7	C	I

在看到这首祷告良辰的伴奏音型，你可能会问：宋大叔！你哪有教这种音型的伴奏？！但你若细心的看看，它是否像是②的音型？是的！这确是②号音型的变化。举这个例子是说明：有好多音型是可以自行创作的。若你有较好的弹奏能力，大可推演出更多的音型。

还有，当你看到 6/8 的拍子，你会怎样伴奏呢？如：平安夜，主曾舍命为你。很简单，你就先把它当成每小节是两个 3 拍子吧！请自行推演弹奏。

第十一课 G 大调的音阶与和弦

宋大叔首先勉励：把前方的功课弹熟，弹熟，弹到纯熟，弹到炉火纯青的熟，然后才向下学，如大卫手中的甩石机弦，如键盘上的莫扎特（Mozart）、李斯特（Lizst），如现在中国的朗朗。

和弦是建立在音阶上。故，先学音阶，而后再学和弦。

一、G 大调的音阶：

G 大调是以 G 音为主音（do）。

G 是 C 的属音，是 C 的五度所生。

G 大调的音阶是由 C 大调音阶依 5 度所生：

在五线谱上一目了然的知道，用一个#（升记号）表示 G 大调的原因，因 F（fa）升高 —— #F（#fa）就合于 G 大调音阶全、全、半、全、全、全、半的构造。

对于初学乐理者，我们得出一个推算大调调名的方法——# 记号向下数 7（或向上数 2 —— 就是升记号的上一个位置）找 do（主音），do 的音名就是大调的调名：

自 # 记号的中央算起

上2:G

下7: G

上2:G

下7: G do(主音)在G, G大调

G 大调音阶的音名：

音名: G A B C D E #F G

音名: G A B C D E #F G

二、首调唱名与固定唱名

固定唱名:	sol	la	si	do	re	mi	#fa	sol
	5	6	7	1̇	2̇	3̇	#4̇	5̇



首调唱名:	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
	1	2	3	4	5	6	7	1̇

	sol	la	si	do	re	mi	#fa	sol
	5̇	6̇	7̇	1	2	3	#4	5



	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
	1	2	3	4	5	6	7	1̇

所谓首调唱名，乃是指依调号所示，是什么调，找到大调主音 do 的位置（小调的主音是 la），其唱名是随调号改变的。如 G 大调主音 do 就在高音谱表的第二线了，在低音谱表上，主音 do 就在第一线与第四间上了。

而固定唱名则不是如此，不管调号如何，其高音谱表的下加一线永远唱 do（低音谱表的上加一线与第二间也永远唱 do。）但当遇到调号的 #，b 就要将其唱 #，唱 b。如 G 大调，高音谱表第五线与第一间的 fa 就要唱 #fa 了。

看起来似乎是固定唱名看谱快速，但要将其调号音的 #，b 唱准却较为困难，而首调唱名因其唱名是移动的，似乎找音不易，但首调唱名所用的多是音阶的自然音，容易唱准，而且首调“上口”，容易抓住“主，从”，近人易学。

例如：



首调唱:	5̇	1̇ · 1̇ 1̇ 3̇	2̇ · 1̇ 2̇ 3̇	1̇ · 1̇ 3̇ 5̇	6̇ - -
固定唱:	2	5̇ · 5̇ 5̇ 7̇	6̇ · 5̇ 6̇ 7̇	5̇ · 5̇ 7̇ 2̇	3̇ - -

比较看看就会发现，首调唱来舒服、上口，而固定却生涩别扭。

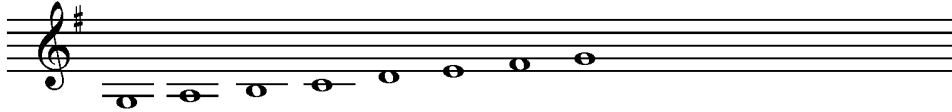
音乐专业的人，管弦乐器的演奏者多用固定唱名，而一般的从事音乐工作者，与教会中的诗歌却多是用首调唱名。

因此，为着教会的圣乐事工，为着音乐的普及，我们采取首调唱名。宋大叔所授的键盘和声一律采用首调唱名。

三、G 大调的和弦与其名称：

为着写谱的方便，兹将其音阶降低 8 度：

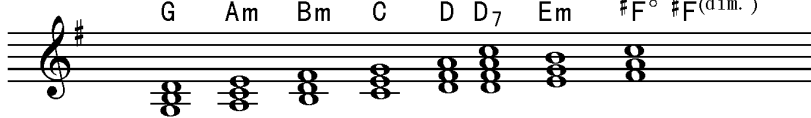
音名：G A B C D E $\sharp F$ G



(右手手指：1 2 3 1 2 3 4 5 ……请依手指把音阶弹熟。)

和弦是以 3 度，3 度垒成的 5 度建立在音阶上：

音名和弦：



级数和弦：	I	II	III	IV	V	V ₇	VI	VII ^o
音级名称	主	上	中	下	属	属	下	导
和弦：	和弦	和弦	和弦	和弦	和弦	和弦	和弦	和弦
		弦	弦	弦	弦	弦	弦	弦

在七个和弦中分成三类：3 个大三和弦，3 个小三和弦，1 个减三和弦。

3 个大三和弦是：主和弦 (G, I)

下属和弦 (C, IV)

属和弦 (D, V) 包括属 7 和弦 (D₇, V₇)

3 个大三和弦，也称正三和弦，使用最多，最重要。

四、3 个正三和弦的弹奏：

正如 C 大调的 3 个正三和弦的弹奏一样。



(在光盘上只写了前者。而未写后者；但弹奏时却是弹了后者。其实可将两者视为相同。)

请左手单手将这三个和弦弹好。

提醒：为着左手第 5 指要弹 $\sharp F$ 的缘故，要在弹 D (7) 时的第 1, 3 指，或弹 D₇ 甲时的 1, 2 指，要弹在琴键的内侧，好使第 5 指能轻易的弹在 $\sharp F$ 音上。

第十二课 G 大调正三和弦与终止六四

接续上一堂课 G 大调三个正三和弦，包括属与属七和弦的弹奏，并且在强拍加上 8 度的根音：

一、G 大调正三和弦与终止六四

再加上终止六四 —— I_4^6 (G/D)

和弦的第二转位，包括 I_4^6 (G/D)，其音响缥缈，将其与属 7 和弦连接，属 7 和弦也是充满动感，倾向主和弦。因此，用 I_4^6 — V_7 — I 就形成了乐句乐段流向终止的性质。

使之成为：

注：音符下方写“8”是表示将这两个音以低 8 度弹奏。

请记熟和弦的名称，并依所示指法将其练熟；

请加上右手的旋律。

一、小雀鸟 G 大调 4/4

请将此曲简谱翻成五线谱

G大调 4/4

5 3 3 - | 4 2 2 - | 1 2 3 4 | 5 5 5 - |

5 3 3 - | 4 2 2 - | 1 3 5 5 | 3 - - - |

2 2 2 2 | 2 3 4 - | 3 3 3 3 | 3 4 5 - |

5 3 3 - | 4 2 2 - | 1 3 5 5 | 1 - - - ||

请容再一次提醒和弦的配置：

- (1) 开头是主和弦：G (I)
- (2) 结尾是主和弦：G (I)。主和弦的前方是属或属 7 —— D₇ (V₇)，再前方若是 I (主和弦) 则要用 I₄⁶ (G/D)，作成终止六四。
- (3) 在旋律中认清哪些是和声 (弦) 外音。
- (4) 旋律显示和弦

此曲仅用了两个和弦 —— 主，与属 (7)。

在此显明：正三和弦有主，属，下属三个和弦，但其中的主与属 (包括属 7) 要比下属更重要，主与属 (属 7) 一个安定，一个生动，两者一静一动配合的合宜。由于属 7 和弦含有的减 5 (或增 4)，解决到主和弦就确定了调性，是一个调中两个最重要的和弦。下属和弦相较之下就较次要了。

请以 G 大调弹奏此曲。

二、宝血洗罪 G大调 4/4 (赞美诗选编 1050 首之 312 首)

G大调 4/4

G 1 1 1 2 | G 3 5 3 - | G 1 1 1 2 3 3 | D7甲 G 2 - 1 - :||

G 5 - 3 2 | G 3 5 3 - | D7甲 2 - 2 1 | D7甲 G 2 2 3 5 |

G 5 - 3 2 | G 3 5 3 - | G 1 1 1 2 3 3 | G/D D7甲 G 2 - 1 - ||

三、今我甚欢喜 G大调 6/8 (赞美诗选编 1050 首之 276 首)

G大调 4/4

G 5 5 5 5 5 5 | G 5 1 2 3 . | D7 2 2 2 2 2 1 | D G 3 3 2 1 . :||

右手手指: 1 1 3 4 5 4

G 5 5 5 5 3 | C 2 1 6 6 . | D7 5 5 5 2 . | G 5 1 2 3 . |

5 3 2 1 2 1 4 1 3 4 5

G 5 5 5 5 3 | C 2 1 6 6 . | G/D 5 5 5 2 3 | G 1 . 1 . ||

1 4 5 3

把简谱写成五线谱。

要探讨右手手指的安排，好学着自行安排指法。

避免左手伴奏与右手的音重叠，可将左手改为：

当一小节是两个和弦时，则弹成：

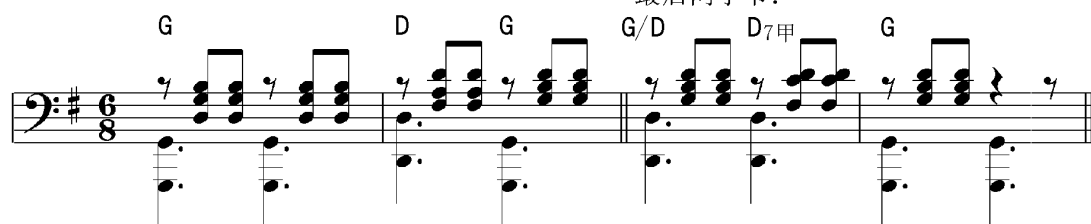
G

G D G G/D D7甲

但在讲义上，可再加上另一种弹奏。将一大拍分成 3 小拍的伴奏：

一小节两个和弦则可弹成：

最后两小节：

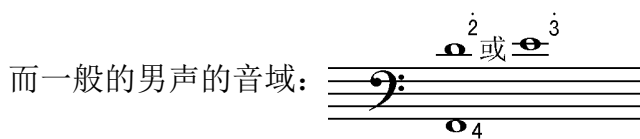
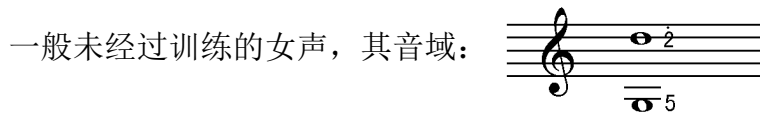


四、移调与音域：

所谓移调乃是指将一首乐曲由一个调移到另一个或高或低的调。就如小雀鸟这首儿歌，本来用 C 大调，而本课却改用 G 大调来记谱，这就是移调了。

移调的原因乃是为了适合唱（奏）的人（或乐器）的音域。

所谓音域乃是指一个唱的人，高音可高到什么音，低音可低到什么音，在此高低之间就是他的音域了。同样的，乐器也有它的音域。



但受过专业训练的歌者就不在此限内。

实在说，将小雀鸟移为 G 大调，已到了普通人高音的极限，（G 调的 sol (5) 就是高音 D）实嫌偏高了些，并不合宜。在此，只是为着练习 G 大调的弹奏而已。

五、作业：

请将五线谱改写成简谱，将简谱改写成五线谱。

配置和弦

并自行弹奏 —— 弹到纯熟。

(1) 荣耀归主名 G 大调 4/4

3 | | 3 3.3 5 5.3 | 1 3 2 - |

5 | 1 4 1 | 3

① ② ③ ④

3 3.2 1 1.7 | 6̣ 1 5̣ - | 3. 1 3 2 | 1 - - 0 |

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

1. 1 1 6̣ | 5. 6̣ 1 - | | |

4 | 2 | 1

⑨ ⑩ ⑪ ⑫

3 3.2 1 1.7 | 6̣ 1 5̣ - | 3. 1 3 2 | 1 - - 0 ||

⑬ ⑭ ⑮ ⑯

(2) 奇异恩典

5̣ | 1 - 3 1 | 3 - 2 | 1 - 6̣ | 5̣ - 5̣ | 1 - 3 1 |

① ② ③ ④ ⑤

3 - 2 | 5̣ - - | 5̣ - | | 5̣ |

⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

6̣. 1 1 6̣ | 5̣ - 5̣ | 1 - 3 1 | 3 - 2 | 1 - - | 1 - ||

⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯

(3) 进深，进深 G大调 4/4

5 3 1 5 | 3·3 3·2 1 6 | 5 1 7 1 | 2 - - 0 |
 2 1 5 1 5 3 2 1 4 3 4 5

5 3 1 5 | 3·3 3·2 1 6 | 5 1 7 2 | 1 - - 5 |

3 - 3·2 1·6 | 5 - - 1 | 2 - 2·2 1·2 | 3 - - 1 |
 5 3 2 1

3 - 3·2 1·6 | 5 - - 1 3 | 2 2 1 7 | 1 - - 0 ||
 3 5 4

答案:

- (1) 荣耀归主名: ① G ② C, G ③ G ④ G, D ⑤ G ⑥ C, G
 ⑦ G/D, D7 ⑧ G ⑨ 全小节 C 或两拍 G, 两拍 C ⑩ G ⑪ G ⑫ D (7)
 ⑬ G ⑭ C, G ⑮ G/D, D7 ⑯ G
- (2) 奇异恩典: ① G ② G ③ C ④ G ⑤ G ⑥ G ⑦ D ⑧ D ⑨ G
 ⑩ G ⑪ C ⑫ G ⑬ G ⑭ 前 2 拍为 G/D, 第 3 拍为 D7 ⑮ G ⑯ G
- (3) 进深, 进深: ① G ② G, C ③ G, D7 ④ D ⑤ G ⑥ G, C
 ⑦ G/D, D7 ⑧ G ⑨ G, C ⑩ G ⑪ D7 ⑫ G ⑬ G, C ⑭ G ⑮ D7
 ⑯ G (注: 第 ⑬ 小节, 在学过副三和弦后, 前 2 拍会改为 Am/C (116), 而后 2 拍仍为 D7。)

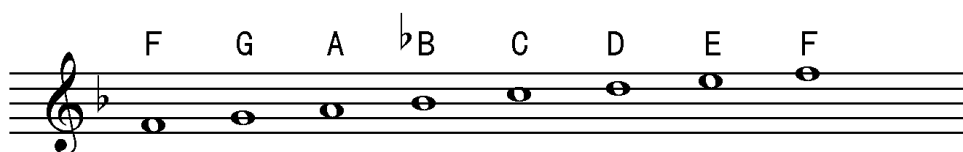
第十三课 F 大调的音阶与和弦、五度链

一、F 大调的音阶

G 大调是由 C 大调的上 5 度（属）所生。

而 F 大调则是由 C 大调的下 5 度生出，是将 C 大调音阶的上 4 音去掉，将下 4 音当成上 4 音，然后加上 4 个音在下方，使其成为全、全、半音，而得出 \flat si (\flat B) 而作成 F 大调的音阶。（在第三课讲授大音阶已述及）

F 大调的音阶：



首调唱名：do(1) re(2) mi(3) fa(4) sol(5) la(6) si(7) do($\dot{1}$)

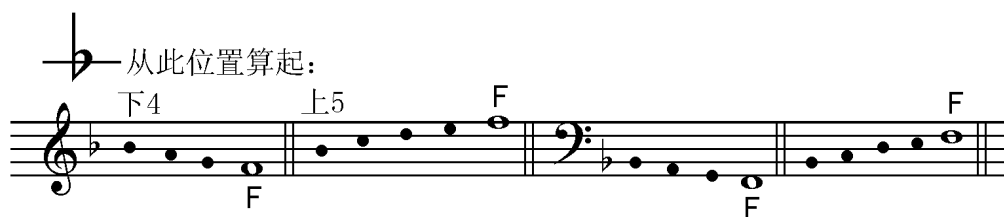
右手指法：1 2 3 4 1 2 3 4

请依指法将 F 大调的音阶弹到纯熟，并记住各音的音名，以便建立和弦。（为着第 4 指弹 \flat B 的方便，第 3 指弹 A (mi) 时，要向内弹。）

依音阶的结构与产生得知，主与属（上 5 度），与下属（下 5 度）是最紧密的关系，宋大叔将其比喻为父、为子的亲近关系。

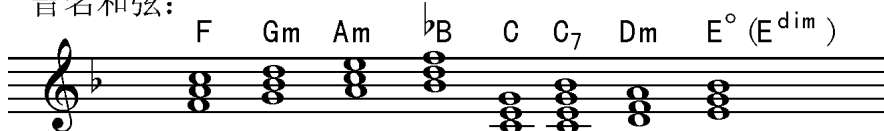
对于初学者，有一个找 do (1) — 主音，认大调的方法：——

\flat (降记号) — 下 4 (或上 5) 找 do, do 的位置的音名就是大调的调名。



二、和弦与其名称

音名和弦：



级数和弦：I II III IV V V_7 VI VII $^\circ$

音级名称和弦：
主和弦
上主和弦
中音和弦
下属和弦
属和弦
属 7 和弦
下中弦
导和弦

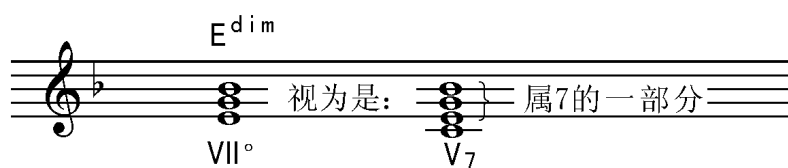
请注意：如同 C 大调、G 大调；

F 大调的主、属（包括属 7）、下属三个和弦都是大 3 和弦（大 3 度叠小 3 度而形成完全（纯）5 度），也称为正三和弦。

3 个小 3 和弦（小 3 度叠大 3 度），也如同 C 大调、G 大调一样是副三和弦——II，III，VI（分别是 Gm、Am、Dm）。

大 3 和弦其级数和弦均大写：I（F）、IV（ \flat B）、V（C），小 3 和弦则小写，II（Gm）、III（Am）、VI（Dm），同 C 大调、G 大调一样。

还有一个 VII $^{\circ}$ （E dim ）是个减 3 和弦（小 3 度叠小 3 度形成的减 5 度，它单独的使用较少，将其视为是属 7 和弦的一部分。

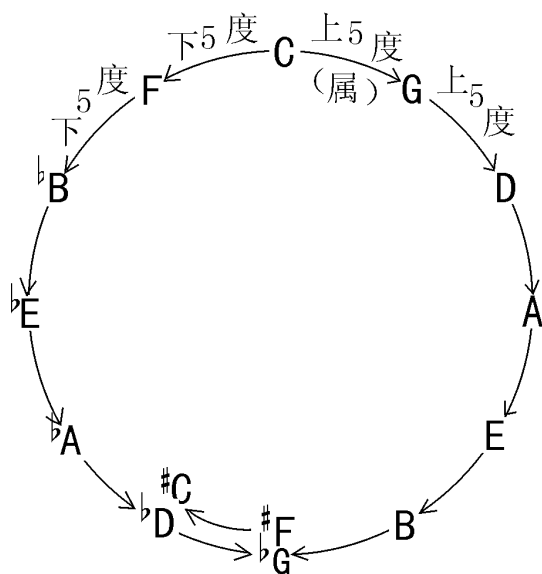


三、五度链

泛音的原理本是上帝藉物理的震动启示给人，制定了音乐的结构，无论是音阶——旋律，和弦——和声，其源头均是出自上帝，万有是靠他造的，音乐也是靠他造的，也是为他造的。

五度（完全 5 度）的关系是音阶的构成，是调与调之间的环扣，形成了紧密奇妙的关系。

因此，藉 C 大调音阶而推演上、下 5 度——G 大调、F 大调的形成，我们将这五度关系继续推演，就得出许多音乐构造的奥秘。



以上 5 度（属）再上 5 度（再属）的关系，就推演出升记号（#）的各调的产生。

上5度

C 大调 → G → D → A → E → B → #F → #C

以下 5 度（下属）再下 5 度（再下属）就推演出各降记号（b）的调：

下5度

C 大调 → F → bB → bE → bA → bD → bG → bC

因此，就得出 12 个大调环环相扣的关系，我们称这个关系叫“五度链”（在第三课讲大音阶时已提过此五度相生的关系。）

这个五度链隐藏着很多妙用，在此先提到其中一个 —— 每个大调中的三个正（大）和弦就是其上、下 5 度的关系。

例如：

- C 大调，C 本身就是主和弦（I），
 - F（下 5 度）就是它的 IV，
 - G（上 5 度）就是它的 V；
- G 大调，G 本身就是主和弦（I），
 - C（下 5 度）就是它的 IV，
 - D（上 5 度）就是它的 V；
- F 大调，F 本身就是主和弦（I），
 - bB（下 5 度）就是它的 IV，
 - C（上 5 度）就是它的 V；

下5度 上5度

7b 6b 5b 4b 3b 2b 1b 1# 2# 3# 4# 5# 6# 7#

bC — bG — bD — bA — bE — bB — F — C — G — D — A — E — B — #F — #C

(下属) (属)

各调依此类推，只要把调号所表示的各（大）调的调名记熟，任何一个调的 3 个正（大）三和弦都能立即掌握了。

四、F 大调正三和弦的弹奏

其（左手）指法与 C 大调、G 大调的指法完全相同，不再赘记。

F/C 是终止六四，第 4，5，6 小节强拍下方所写的“8”，乃是指此二音是降低 8 度弹奏的。

请单独将左手练熟，弹到纯熟，把和弦的名称记熟，记到纯熟。

五、加曲：双手弹奏

(1) 礼拜散时：F 大调 2/4

将 C 大调移为 F 大调，请将简谱改写成五线谱。

2/4 的拍子，左手的弹奏：

F 大调和弦的配置仍如 C 大调、G 大调相同。

(1) 开头是主和弦

(2) 结尾几乎必是 V (V7) — I, V (V7) 的前头若是主和弦，则几乎必须用 I⁶₄ (F/C) 终止六四。

(3) 辨识和声外音，然后依旋律配置和弦。

(4) 和弦的进行常是：I — IV — V (7) — I

I — IV — I

I — V — I

不可 V — IV

此曲乃循以上的原则配置和弦

以后和弦配置的基本原则不再赘述。

请弹此曲：

F F C₇甲 F F F C₇甲 F

3 3·2 | 1 1 | 2 2 | 3·2 1 | 5 5·4 | 3 3 | 2·1 2·3 | 1 - :||

F F B^b F F F B^b F

3 3·4 | 5 5 | 6 6 | 5·4 3 | 3 3·4 | 5 5 | 6 6 | 5 - |

2 4 5

F F C₇甲 F F F/C C₇甲 F

3 3·2 | 1 1 | 2 2 | 3·2 1 | 5 5·4 | 3 3 | 2·1 2·3 | 1 - ||

第十四课 F 大调正三和弦、终止六四与II₆代IV

一、本课以三首诗歌为例，来讲授 F 大调和弦的配置、指法的安排与六四和弦、II₆代IV 的使用与弹奏。

(1) 礼拜散时

本课继续的内容均移在第十三课授完，不在此重述。

(2) 耶稣恩友（赞美诗选 1050 首中的 415 首） F 大调 4/4

请将简谱改写成五线谱。

F (注1) \flat B F C

5· 5 6 5 3 1 | 1 - 6 - | 5· 1 3 1 5 3 | 2 - - - |

4 5 2 1 4 2 1 3 5 1 5 3 2

F \flat B F/C(注2) G₇ F

5· 5 6 5 3 1 | 1 - 6 - | 5· 1 3 2 1 7 | 1 - - - |

4 1 3 5 3

G₇ (注3) F \flat B F C

2· #1 2 3 4 2 | 3 - 5 - | 6· 6 5 3 4 3 | 2 - - - |

3 2 1 2 2 4 5 4 2 3 2 1

F \flat B F/C G₇ F

5· 5 6 5 3 1 | 1 - 6 - | 5· 1 3 2 1 7 | 1 - - - ||

4

(注1) 上助音

(注2) 此处是乐段的结尾。乐段的结尾与全曲的结尾相同时，也用终止六四。

(注3) 下助音

右手指法的安排：请依旋律高低的进行而运指，请比照此曲，以后学着自行设定手指。

(3) 爱的真谛 (赞美诗选 1050 首的 343 首) F 大调 4/4

F $\overset{\flat}{B}$ (注1) C₇ F

5· 3 3 3 4 3 | 2 2 6 6 - | 7· 7 6 5 | 3 - - - |

1 4 5 1 3 2 1 5

F $\overset{\flat}{B}$ C₇ (注2) F

5· 3 3 3 4 3 | 2· 6 6 - | 7· 7 3 3 2 | 1 - - - |

2 5 3

F $\overset{\flat}{B}$ C₇(注3) F

5· 5 5 4 3 | 4 - 6 - | 4· 4 4 3 2 | 3 - - - |

5 4 1

F $\overset{\flat}{B}$ F/C C₇ F

5· 5 5 4 3 | 4· 4 4 1 2 | 3 5 4 3 2 2 7 | 1 - - - |

2 1 2

F $\overset{\flat}{B}$ C₇ F

5· 3 3 3 4 3 | 2· 6 6 - | 7· 7 6 5 | 3 - - - |

F $\overset{\flat}{B}$ F/C C₇ F

5· 3 3 3 4 3 | 2· 6 6 - | 5· 5 4 4 7 | 1 - - - ||

5 4 1 2

(注 1) \parallel_6 代 IV, 请看下方的解释。

(注 2) 按照终止式的结构, 此小节必是属或属 7 和弦, 这第三拍的 A 音(首调唱 mi) 目前可解释成是强倚音。在学过副三和弦后就可解释成 \parallel_6 (Am/C)。

(注 3) 依照和弦的进行, I — IV — V (7) — I, 此小节以属 (7) 和弦配置, 而不继续用前小节的 IV ($\overset{\flat}{B}$)。

二、 II_6 代IV —— 以上主和弦的第一转位代替下属和弦：

在“爱的真谛”这首歌中，作者简铭耀在第二小节用了个 II_6 (Gm/bB)的和弦，但在和弦的进行上， $\text{I}—\text{IV}—\text{V}(\text{7})—\text{I}$ ，此处却是 $\text{IV}(\text{bB})$ 的位置，怎会使用 II_6 呢？

我们要深入的了解它，并且要学着使用：

为了解释清楚起见，请回到C大调：

在C大调中，上主和弦 II 是 Dm ，其第一转位为 II_6 (Dm/F)，用这个 II_6 来代替 IV (F)。

它的第一转位： 用它来代替： 第一转位 代替：

上主和弦

在G大调中：

在F大调中：

它的第一转位： 用它来代替： 第一转位 代替：

以 II_6 代IV的理由乃是：

由于主、属、下属三个正（大）三和弦的构造与音响均完全相同，为求音响的变化，而将三个和弦中较为次要的下属和弦改用 II_6 来代替，因 II_6 在音响上与下属极为相近。

因此，在此处，在我们尚未使用副三和弦的情形下，虽然旋律是 $\underline{2} \ 2 \ \underline{\underline{6}} \ \underline{\underline{6}} -$ 我们照样可以把它当成下属看待，使用下属和弦 —— $\text{IV}(\text{bB})$ 。

在以后的篇幅中，会继续教： IV ， II_6 ， II_5^6 ， II_7 ，再继续讨论。

三、作业：

以下三首诗歌均请将简谱改写成五线谱：

- (1) 求来我心歌（赞美诗新编 400 首之 231 首）F 大调 4/4

(注1)

1 3 | 5 5 5 1 3 | 3 2 1 7 1 1 1 | 4 5 6 5 3 1 | 2 - -

1 5 1 2 1 3 2 1 2

① ② ③ ④

(注1) (注2)

1 3 | 5 5 5 1 3 | 3 2 1 7 1 4 6 | 5 3 1 3 2 | 1 - -

3 5 4 2 1 3

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

(注3)

5.4 | 3 3 3 2 3 | 4 6 - 6 6 | 5 5 6 5 4 3 | 2 - -

4 3 5

⑨ ⑩ ⑪ ⑫

(注3)

5.4 | 3 3 3 2 3 | 4 6 5 1 3 | 5 3 1 3 2 | 1 - - ||

4 1 2 3 5 4 1 3 5

⑬ ⑭ ⑮ ⑯

(2) 近主十架歌 (赞美诗新编 400 首之 216 首) F 大调 6/8

(注1)

3 4 3 2 | 1 6 6 . | 5 1 1 3 | 3 . 2 . |

3 1 2 1 3 5

① ② ③ ④

3 4 3 2 | 1 6 6 . | 5 1 1 7 | 2 . 1 . |

3 7

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

(注1)

3 5 5 . | 4 6 6 . | 5 6 5 3 | 3 . 2 . |

2 4 3 5

⑨ ⑩ ⑪ ⑫

(注2)

3 4 3 2 | 1 6 6 . | 5 1 1 7 | 2 . 1 . || 1 . 1 . ||

⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰

(3) 谷中百合花 (赞美诗新编 400 首之 301 首) F 大调 4/4

3 4 | 5 5 6 5 5 3 1 | 2 1 1.6 5 1 2 | 3 3 3 3 6 5 5 3 | 2 - -

2 5 4 3 4 2 1 3 4 5 4 3 2 5 4 3 2 1

(注1) (注3)

① ② ③ ④

3 4 | 5 5 6 5 5 3 1 | 2 1 1.6 5 1 2 | 3 5 3 1 2 4 3 2 | 1 - -

(注1)

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

0 1 | 4 4 4 4 4 6 6 | 6 5 5.3 5 3 2 | 1 1 1 1 6 5 5.3 | 2 - -

1 3 5 4 2 4 3 5 4 2 1

⑨ ⑩ ⑪ ⑫

3 4 | 5 5 6 5 5 3 1 | 2 1 1.6 5 1 2 | 3 5 3 1 2 4 3 2 | 1---||1---|1---||

2 1 2 1 2 3

(注2)

⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱

答案:

(1) 求来我心歌: ① F (或: F (C7甲) F F) ② F ③ \flat B F ④ C 三拍, 第4拍左手不弹。⑤ F (或: F (C7甲) F F) ⑥ 三拍 F, 第四拍 \flat B ⑦ 二拍 F/C, 二拍 C7 ⑧ F 三拍, 第4拍弹 C ⑨ F ⑩ \flat B ⑪ F ⑫ 三拍 C, 第4拍 C (7) ⑬ F ⑭ \flat B, F ⑮ F/C, C7, ⑯ F

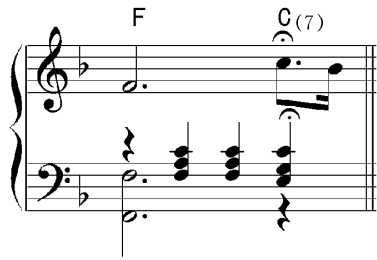
(注1): 全小节都用主和弦固然可以, 但若是将第二拍改用 C7甲, 而使此小节改为: F (C7甲) F F, 其效果颇佳, 这样的处理, 可称为是和弦中套和弦; 因为这个第2拍中的 C7甲是套在 F 之中。

F (C7甲) F F

I (V7甲) I I

(注2): 第6小节的 | 3 2 1 7 1 4 6 |, 不是说和弦常是在强拍与次强拍吗? 那么 1 4 6 不该是都用 \flat B 吗? 为何第3拍的 do (1) 用 F 呢? 这是由于前方的两拍, 形成一个终止的感觉, 而终止使第3拍的 do (1) 成为 F (主和弦)。

(注3): 尽管第8小节是正歌的终止, 用主和弦 F, 但这个第4拍是副歌的开始, 而且又加了个 \frown , 为了使它产生倾向主和弦的效果, 而使用了 C (7), 其弹奏:



(2) 近主十架歌: ① F ② $\flat B$ ③ F ④ F/C (注1) C ⑤ F ⑥ $\flat B$ ⑦ F, F/C
 ⑧ C7, F ⑨ F ⑩ $\flat B$ ⑪ F ⑫ F/C, C ⑬ F ⑭ $\flat B$ ⑮ F, F/C
 ⑯ C7, F ⑰ $\flat B$, F (注2)

(注1): 这第4小节的 | 3. 2. | 第一拍的 mi, 在和声上像是前方和弦的挂留音, 使用 F/C 是第二转位, 使其有动感。倾向后方的属和弦。

(注2): 这第17小节是在乐曲结束后方所加的“阿们”, 这阿们是用 IV (或 IV_4^6) 接 I ($\flat B$ 或 $\flat B/F$ 接 F), 这在和声学上称为教堂终止, 也叫变格终止。

(3) 谷中百合花: ① F ② $\flat B$ (注1) F ③ F ④ C ⑤ F ⑥ $\flat B, F$ ⑦ F/C, C7
 ⑧ F ⑨ $\flat B$ ⑩ F ⑪ F ⑫ C (三拍) 第四拍不用和弦或用 F (I) ⑬ F
 ⑭ $\flat B$ F ⑮ F/C, C7 ⑯ F ⑰ $\flat B$ (或 $\flat B/F$) ⑱ F

(注1): 这是 II_6 代 IV, 在此, 我们可先用 $\flat B$ (IV), 以后学了副三和弦就可用 II_6 了。

(注2): ⑰ ⑱ 也是教堂终止, 又称变格终止。

(注3): 这4个音: 3 3 3 3 分别用 5, 4, 3, 2 指, 叫轮指弹奏, 要练习着用的顺畅。

第十五课 无旋律伴奏（二）

在第十课我们开始了生动精彩、引人入胜的无旋律伴奏，现在我们要进一步的深入一些。

首先，是我们将所学过的 C 大调引向 G 大调与 F 大调。

一、G 大调五种音型的弹奏：

(1)

（可高8度弹奏） （可不降低8度） “ “ （可高8度弹奏）

三拍子，二拍子，复二拍，复三拍均比照着第十课所授自行推演。

(2)

其余的和弦自行推演……

(3)

左手 如前： 其余的和弦自行推演……

(4)

左手如前： 其余的和弦自行推演……

(5)

左手如前： 其余的和弦自行推演……

先将以上的五种音型练熟，连写在谱上的，加没有写出来的（和弦）统统练熟。然后加上歌，请接受我在讲义上换个新歌：

赞慕福地歌（新编赞美诗 400 首之 375 首）

请把五线谱改写成简谱，并且自己配上和弦：

(注1) 1. 2 | 3 2 1 2 1 6 | 5 - -

(注2) G

(注3)

请参考下方配置的和弦与弹奏建议：

(注 1)：尽管伴奏是从第一个完全小节开始，但右手要先弹它前方的 1. 2 两个弱拍的旋律音。和弦：① G, C (后方其实该是 (注 2) ||6(Am/C) 代 IV) ② G ③ G ④ 前三拍是 D, 第 4 拍是 G (或不弹和弦) ⑤ G, C ⑥ G ⑦ G/D, D7 ⑧ G ⑨ G ⑩ D7 甲, 或建议你改用 C ((注 3)：这是 Am/C(||6) 代 IV, 将来学了 Am/C(||6) 就可直接用 ||6, 目前仍用 C (IV)。将 ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ 小节连起来正是 I-IV-V7-I 的和弦进行。⑪ 的 C 音 (唱 fa) 不要当成 IV, 在位置上此小节是属 (7) 的位置, 要用 D(7)(V7)。⑫ G ⑬ G ⑭ C ⑮ G/D, D7 ⑯ G。

请以此曲为例，弹奏 G 大调的五种伴奏音型。但在伴奏前一定要把歌唱熟，唱到流利上口，然后边唱边弹，以求双手流畅的跟随。

二、F 大调的五种伴奏音型的弹奏：

(说诚实话，实在不想再写谱了，换汤不换药嘛，比照 C、G 大调弹奏就可以了。但为着某些反应慢的，首调观念不熟的，还是啰嗦的写谱吧！若是你的反应够好，请不再看下方的写谱，而自行直接在键盘上弹奏。)

(1) F \flat B F/C C(7) C₇甲 C₇乙 F

三拍子、二拍子、复二拍、复三拍请比照着自行推演。

(2) F (3) F (4) F (5) F

第(2), (3), (4), (5)音型其余的和弦均自行推演。

请将F大调的五种伴奏音型练好, 练到纯熟。

加上歌: 谷中的灯火 F大调 4/4

请把简谱改写成五线谱, 并且自行加上和弦。

(注1)

5̣. 1̣ | 3̣ 1̣ 5̣ 6̣ 1̣ 4̣ | 4̣ 3̣. 3̣ 3̣ 4̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 1̣ 7̣. 1̣ | 2̣ - -

(注2)

5̣. 1̣ | 3̣ 1̣ 5̣ 6̣ 1̣ 4̣ | 4̣ 3̣. 3̣ 3̣ 3̣ | 3̣ 2̣ 3̣ 4̣ 6̣. 7̣ | 1̣ - -

(注3)

5̣. 1̣ | 3̣ 1̣ 5̣ 6̣ 1̣ 4̣ | 4̣ 3̣. 3̣ 3̣ 3̣ | 3̣ 2̣ 3̣ 4̣ 6̣. 7̣ | 1̣ - - ||

(注1) 5̣. 1̣ 这两个末拍的旋律音, 要(右手)弹出来。①F, \flat B ② F
 ③ F ④ C, 第4拍可弹 F(或不弹和弦) ⑤ F, \flat B ⑥ F ⑦ F/C, C₇ ⑧ F
 ⑨ \flat B ⑩ F ⑪ F ⑫ C, 第4拍可弹 F(或不弹和弦) ⑬ F, \flat B ⑭ F
 ⑮ F/C, C₇(与⑦相同) ⑯ F

请将歌唱熟, 然后以五种音型为此曲伴奏。

三、另一种弹奏的体系：

你可注意到，在光盘中，宋大叔信手弹了另一个体系：这个体系是他在所著的实用键盘学中所采用的，难了一些，但它的音响却较精彩，它是：

C F C/G G(7) G7甲 G7乙 C

I IV I₄⁶ V(7) V7甲 V7乙 I

C大调如此，G大调、F大调或别的调也均可如此使用。

当然也可比照着将伴奏做成别的音型。

若是你的反应够快，键盘的能力较强，则很希望你能采用这个系统。

四、左手的弱拍加上5音，使之成为：

C F G(7) G7甲 G7乙

在左手的弱拍加上5度音，而右手弹奏后半拍，就使节奏立时生动、活泼，充满了振奋的感觉。

请将它练熟，因为这种伴奏的速度较快，因此必须练到纯熟。

加上歌：荣耀、荣耀 哈利路亚（副歌） C大调 4/4

C C F C

C G(注) G7 C

注：当全小节弹 G 时，固然可以：

但将前半配成 Dm/F (||6)，在未学||6 之前将其弹成 F 即可：

C 大调可以如此伴奏，G 大调也可：

在那边点名的时候（副歌） G 大调 4/4（请将简谱改写成五线谱）

（注 1）：尽管是无旋律伴奏，但开始的 $\underline{3 \cdot 4}$ 这两个旋律音，请以右手随唱者弹出来。

（注 2）：第三、四小节原作者选择使用 V (7) (属 7) 而不用 IV (C)。请比较一下，IV (C) 好，还是 V (7) (D (7)) 的效果好。再次强调：三个正三和弦，以 I (主)、V (7) (属 (7)) 较为重要，下属和弦较为次要。

（注 3）：第 7 小节的前半，本该用 G/D(I₄⁶) 的，但由于速度快，反应不

易，故先用 G (I) 弹吧！随后将会将 I₄⁶ 加上去。

至于 F 大调，不再写谱了，（本来键盘和声——即兴演奏，就是要离谱的，不再依靠谱。）请你比照着 C 大调、G 大调立即弹奏。

2/4 拍子的歌，每小节两拍会弹吗？（把四拍子去掉后方的两拍，就是两拍子了。）

也不写歌了，就用“礼拜散时”这首小曲作为练习吧，你若需要谱，可去第 13 课（第 83 页）找。

我要嘱咐的乃是最后三小节：

$$\begin{array}{c} \text{F} \quad \text{C}_7 \quad \text{F} \\ 3 \quad 3 \quad | \quad \underline{2 \cdot 1} \quad \underline{2 \cdot 3} \quad | \quad 1 - \quad || \\ \text{(先弹本位)} \end{array}$$

结束了，双手都弹两拍的长音。

五、将右手前方的后半拍改弹成两个 16 分音符：

G7甲、乙自行弹奏

这么一变就更生动、更有活力了。

把它练好，右手要放松才能灵巧，否则这两个短音符不易弹出来。

加上歌：

(1) 荣耀、荣耀哈利路亚 C 大调 4/4

(右手要先弹这末拍的旋律)

以后前两拍用||6

务必先把这首曲的旋律唱熟，要用五线谱学唱，不要依靠简谱。唱熟后，加上伴奏自弹自唱。

(2) 进深，进深（赞美诗选 1050 首的 769）

首先把这个 C 大调的音型，自行推演成 G 大调。希望你不是写谱弹奏，而是直接在键盘上弹奏出来。

所用的这首曲是在第十二课第 82 页，希望你不是看着谱视唱，也不是靠看谱上的和弦，而是背唱，一边唱一边依旋律的音而决定当用的和弦，手中的伴奏就跟随心中的和弦，即兴的在键盘上反应，这是个重要的练习。

音乐是发自心中，响在耳中，反应在手中，而非所谓的传统古典钢琴靠看谱、靠在琴上找位置。（其实传统的钢琴教授，也该是用耳，由音响到弹奏，而非靠着谱到琴键。）

请边唱边弹这首歌，使旋律与伴奏配合到天衣无缝。

(3) 末日点名 F 大调 4/4（赞美诗选 1050 首的 193）

请把简谱改写成五线谱，并且配置和弦。

请自行将 C 大调的弹奏移为 F 大调。

1.2 | 3.3 3.3 3.2 1.1 | 2.1 1.6 5 1.2 | 3.3 3.3 3.3 2.1 | 2 - -

① ② ③ ④

1.2 | 3.3 3.3 3.2 1.1 | 2.1 1.6 5 1.2 | 3.3 3.1 2.2 2.7 | 1 - -

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

3.4 | 5 - 5.4 3.4 | 5 - 3 3.3 | 4 - 4.3 2.3 | 4 - 2

⑨ ⑩ ⑪ ⑫



3.4 | 5 - 5.3 2.1 | 1 - 4 4.2 | 3.3 3.1 2.2 2.7 | 1 - - ||

⑬ ⑭ ⑮ ⑯

和弦：开始的时候，右手要将1·2 的旋律音弹出来。① F ② 两拍 $\flat B$ （将来会用 $Gm/\flat B$ (II \flat_6)）两拍 F ③ F ④ C，第4拍伴奏休息 ⑤ F ⑥ 两拍 $\flat B$ ，两拍 F ⑦ 两拍 F，两拍 C7 ⑧ F ⑨ F ⑩ F ⑪ C (7) ⑫ C (7)（第⑩ ⑫ 别用 $\flat B$ 或 $Gm/\flat B$ ）⑬ F ⑭ $\flat B$ ⑮ 两拍 F（待教了 F/C (I \flat_4) 的弹奏再改) 两拍 C7 ⑯ F

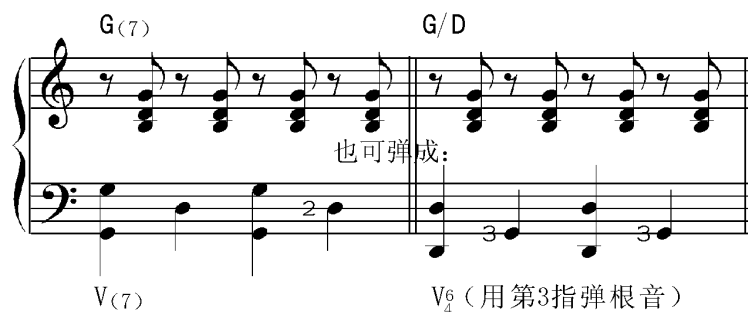
六、补遗：

在光盘上有几件未提及的：

(1) 既然可以弹奏：，那么当然也可改弹为：，它的效果也是很好。

请自行推演 C、G、F 调，二拍子、三拍子。（复二拍、复三拍少弹这种音型。）

(2) 在光盘上提到可将 V 级弹成：G/D（5 音置于强拍，而根音放在弱拍）



当 I 级接 V 级时，用 G/D 代替 G 是个很顺畅的连接，特别当旋律是 fa（7 音）或 si（3 音）时，其音程为 6 度、3 度，效果极佳。

因着这个弹奏，我们就可弹终止六四了！



请注意：弱拍所弹的 5 音都是第二指。

而第二转位的 G/D、C/G 所弹的弱拍，都是用第 3 指弹和弦的根音。希望你能在快速的进行下，加上第二转位 G/D、C/G 的弹奏。

(3) 无旋律伴奏在实际应用上，必须加上前奏，而且所加的前奏必须是带

有旋律的。

前奏最好有歌曲开头的几句，以提示唱者对主旋律的印象。要紧的是前奏必须要停在结尾的终止上（必须是 V (7) 接 I），结尾在主音 do 上。

本课不另订作业，请以此三首曲子作为练习。

向您进言：

教会目前的意识、观念形态太多，主持的牧师与长老随教会的不同，其观念很不一样，有非常庄严不苟的，也有开朗活泼的。因此，对于此种无旋律伴奏的看法也很不相同。若是您是一个教会的司琴，请务必留心，您的教会是否能接受这样的伴奏的形式。

第十六课 其余大调的音阶与和弦

在以前的课程中已经教过 C、G、F 三个大调的弹奏，你一定会从其中发现一个途径，循着这个途径，可以推演到任何一个大调。

在讲授五度链中，我们知道一共有 12 个大调，现在希望你能藉着学过的三个大调所获得的法则，推演到每一个调。

这个法则：(1) 先学会音阶——大调的音阶：由调名、调号、到音阶中的各音，各音的音名与首调唱名。

(2) 建立和弦：和弦（三和弦）是 3 度 3 度垒成的 5 度（或依泛音该说成是 5 度当中加一个 3 度音）。属 7 和弦是 5 度音上再加一个小 3 度。然后写上和弦的三个名称——音名和弦、级数和弦与音级名称的和弦。

(3) 找出三个正（大）三和弦——主（I）、下属（IV）、属（V）（包括 V7）。

(4) 依宋大叔制定的方法，在键盘上弹奏出来，并且加上属 7 甲、属 7 乙和终止六四。

(5) 选取一首同调的歌——只使用三个正三和弦的歌，传统的诗歌绝大多数都是使用这三个和弦。

好！现在循着这五个法则，循着宋大叔教 C、G、F 调的途径，自己学会其余大调的弹奏：

例：D 大调：

(1) D 大调的音阶：调号，各音的音名、唱名。

D E F# G A B C# D

Do(1) re(2) mi(3) fa(4) sol(5) la(6) si(7) do(1)

主 上主 中 下属 属 下中 导

还记得 D 是 G 的属，是 G 的上 5 度吗？因此，D 大调的调号是两个“#”记号。

当然，D 大调的音阶也可依：∪∪∨∪∪∨（全、全、半、全、全、全、半），由 D 音（主音）推出：

奉劝我的学生们，特别是自学的学生们，你们几乎都是以简谱为主，但我必须说，简谱无法表达乐理上的内涵，必须改用五线谱，以五线谱建立观念，才能了解乐理上许多深入的精粹。

总之，首先建立音阶，知道 D 大调的调号是两个#记号，它的主音 do (1) 在 D。

(2) 建立和弦：在音阶上建立和弦：

	D	Em	#Fm	G	A	A7	Bm	#Cdim(#C°)
	I	II	III	IV	V	V7	VI	VII°
	主和弦	上主和弦	中音和弦	下属和弦	属和弦	属7和弦	下中弦	导和弦

和弦是依 3 度、3 度垒成的 5 度（除 VII° 是减 5 度外，其余的都是完全（纯）5 度），惟有属 7 和弦是在完全 5 度上方再垒一个小 3 度。

正如 C、G、F 大调：

D 大调的 I、IV、V 是大三和弦，也就是正三和弦。（将五度链记熟，任何一个调的主、属、下属三个主要和弦就都记住了。）

II (Em)、III (#Fm)、VI (Bm) 是副三和弦。

惟一的减 3 和弦是 VII° (#Cdim) 是属于属 7 的一部分。

(3) 找出三个正（大）三和弦：

主和弦：D (I)

下属和弦：G (IV)

属和弦：A (V)，属 7 和弦：A7 (V7)

终止六四：D/A (I₄⁶)

(4) 弹奏、练习这三个正三和弦：

以宋大叔设定的弹奏，D 大调也如 C、G、F 大调相同的弹法：（左手的指法也完全相同，应该是会了一个调，其余的就相随的都会了。）

	D	G	A(7)	A7甲	A7乙	再加上： D/A
	I	IV	V(7)	V7甲	V7乙	I ₄ ⁶

在强拍上加上 8 度的低音（加上踏板），使左手的伴奏成为：

二拍子、三拍子、复二拍、复三拍自行推演。

(5) 加上一首 D 大调的歌作为练习：

一切献上歌（赞美诗新编 400 首的 343）D 大调 4/4

把简谱改写成五线谱

配上和弦，决定右手指法，然后自行弹奏。

使无旋律伴奏（一）、（二）也跟着一并练习。

（在光盘上，倒数第二小节，宋大叔该将前两拍弹成 D/A(I₄⁶)，而他弹成了 D。致歉。）

该你了，来个 \flat B 大调：

(1) 写出 \flat B 大调的调号、音阶，及各音的音名，并把音阶弹熟。（指法见第三课）

(2) 建立和弦，并写出和弦的名称。

(3) 找出三个正（大）三和弦。

(4) 弹奏：加上 V₇甲、V₇乙、I₄⁶。

(5) 加上歌：

答案：（不可抄袭我的，要自己作，然后校对。）

(1) $\flat B$ 大调：

$\flat B$ C D $\flat E$ F G A $\flat B$
 Do re mi fa sol la si do
 主 上主 中 下属 属 下中 导

把音阶弹熟了吗？

(2) 建立和弦，写出和弦的名称

$\flat B$ Cm Dm $\flat E$ F F₇ Gm A^{dim}(A^o) (哪个加m? 哪个不加?)
 I II III IV V V₇ VI VII^o (注意大三和弦大写 小三和弦小写)
 主和弦 上主和弦 中音和弦 下属和弦 属和弦 属7和弦 下中和弦 导和弦

(3) 找出三个正（大）三和弦：

I ($\flat B$) IV ($\flat E$) V (F) V₇ (F₇)
 主 下属 属 属₇

(4) 弹奏这三个正（大）三和弦，并加上 V₇ 甲、V₇ 乙、I₄⁶ ($\flat B/F$)

用 左手

$\flat B$ $\flat E$ F(7) F₇甲 F₇乙 再加上:
 $\flat B/F$

实际弹奏：

$\flat B$ $\flat E$ $\flat B/F$ F(7) F₇甲 F₇乙
 两个谱表但却是左手一只手弹
 I IV I₄⁶ V(7) V₇甲 V₇乙

二拍子、三拍子、复二拍、复三拍请自行推演。

(5) 加上 $\flat B$ 大调的歌：

有两首歌你可以拿来作练习。

在第九课第 66 页：

万古磐石歌：此曲的原调为 $\flat B$ ，为了作练习而改为 C 调。

平安夜：此曲本调为 C 大调，但因音域高了些而移为 $\flat B$ 。

请将这两首歌以 $\flat B$ 调弹出来。

写上和弦，定出指法，写成五线谱——自行弹奏。

循着以上 C、G、F、D、 $\flat B$ 的方法，

请自行推演出：

至少：A 大调、 $\flat E$ 大调、E 大调、 $\flat A$ 大调、 $\flat D$ 大调（若 12 个大调都能写、弹出来当然更好）

由音阶到和弦，到正三和弦的弹奏，到加上歌，到无旋律伴奏……每个调都是一串的功课呢！希望你能一个调、一个调的练习，练到流畅的在键盘上反应。

第十七课 右手加和弦音

右手加和弦音，实际上该说是：“右手除了弹奏旋律外，还要加弹和弦。”

此前的课程，右手仅弹奏旋律，但右手若加上和声，音响就更丰富了，而且左手就有更多弹奏的自由了。

因此，将右手加上和声，就提升了弹奏的层次。

右手加和弦音有两项要注意的事：

（一）先要分析旋律中哪些音是和弦音，而哪些是非和弦音。和弦音必须是依所定的和弦加上和声音；而非和弦音则依和声外音的法则给予和声。

（二）要选择使用效果良好的音程。

这样说来，必须先要回顾一下，第九课所授的和声外音有哪些。

再者，第一、二课所授的音程，哪些是优良的音响，哪些是可以用的，哪些是有条件使用的。

随着旋律（右手）所加的和弦音是根据和弦与音程得到的。

现在就举些例子说明和弦音的加法。

一、炼我愈精（赞美诗选编 1050 之 617 首）

（在第九课第 64 页此曲以首句“你若不压橄榄成渣”命名）



这首曲的旋律已经明确的宣示了，第 1 小节必须是主和弦（C，I），第 2 小节必须是下属和弦（F，IV）。同样的，接下来第 3 小节是 C，第 4 小节是 G。（当然其和弦的配置还有别的理由：乐曲的开头必须是主和弦，而第 4 小节是半终止，必须是属和弦。）因此，要加的和弦音就必须依循着所定的和弦加和弦音。

因此，这 4 小节的和弦音必须是：



和弦是不能更改的，更改了和弦，就“走味”了，更改了和弦，就不能替分声部的诗班伴奏了。（诗班的声部是本着和弦建立的，否则所弹的与所唱的就彼


此抵触混淆了。)

请注意第一小节第一个音不但是长音，是主和弦，连后方所有的和弦音都必须都是主和弦 (I, C)。

第 1 小节第 4 拍后半拍、第 3 小节第 4 拍所加的最下方的和弦音，以括号括起来的音，由于太低为免影响左手的弹奏，可以省略不弹。

现在，再谈谈第 1 小节的两个和声外音：

第二拍后半拍的 la(6)，它是个上助音，既然是和声外音，当然可以不用理它，


弹成这样：，但用另外一个上助音来“陪衬”它，


效果也是很好的：。用 3. $\overset{+}{4}$ 3 的 $\underline{4}$ 也是上助

音，用它来和 5. $\overset{+}{6}$ 5 的 $\underline{6}$ ，刚好是 3 度进行。还记得音程中的协和吗？完全（纯）协和的 1, 4, 5, 8 度，太协和。而不完全协和的大、小 3 度、6 度是我们最喜欢的音程。现在就使用这个 3 度平行来和这个上助音，而使这个上助音构成了一个和弦 —— F/C (IV $\overset{6}{4}$)：



这样一来，这个原先的上助音也构成了一个和弦，这个和弦叫做“助音六四”和弦，它的地位不能与前后的主和弦分庭抗礼，它是“套”在 I (主和弦) 中的“小和弦”，我们要学着用。

第 4 拍前半拍的 re (2)，是个经过音：，当然，若不理

它也就过去了，但我们可以把它做成：，这是把 $\underline{3 \ 2 \ 1}$

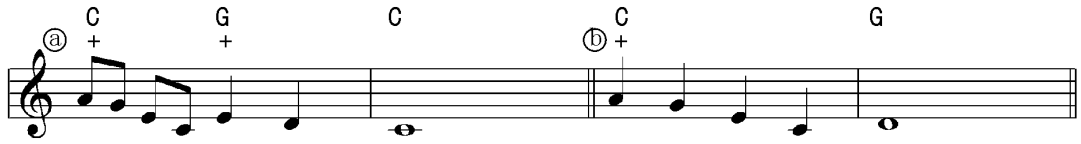
当中的 $\underline{2}$ 这个经过音，用 $\underline{1 \ 7 \ 1}$ 的下助音来和它，也做成一个“小和弦”—— G (V)，将它“套用”在 I 级主和弦中，我们可以称这 G (V) 和弦叫做“经过和弦”。

总之，和声外音藉 3 度、6 度平行可构成一个“小和弦”，这个小和弦套用在整体和弦中，使所加的和弦音更精彩丰富。

这样一来，这 4 个小节就成为：



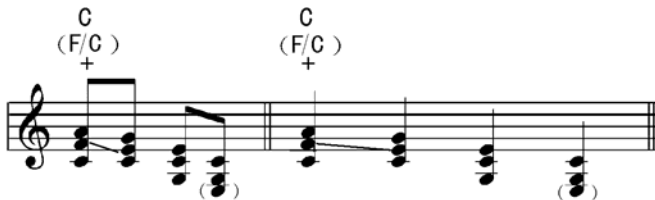
这首歌中还有两个地方有和声外音，我们也要一并讨论：



首先说，它是和声外音，可以不用理它；将它作成：



前方①的 $\underline{6}$ 可解释成为挂留音，②的第一拍可解释成强倚音。总之，①的前两拍与 ②的全小节是主和弦，这是不容否定的，也不容改变的。但我们也可把这个“1a”（6）的和声外音，加上它的和弦音，作成：



这样一来，这个和声外音也作成是一个和弦，套在主和弦中。

这样说来，要用哪个好呢？是把 1a（6）当和声外音呢？还是用 F/C 套用在主和弦中呢？若是有五线谱的诗本，查查看原作者用什么吧！替分声部的诗班伴奏，就必须看原作者的处理。否则，任你选其中之一吧！

① 还有另外一个问题：——它第 3 拍的 mi（3）是个和声外音。



你必须知道此处是个完全终止的地方 —— 完全终止必须是属（或属 7）接主和弦（旋律在主音 do）。属的再前方若是 I（主和弦），则常是 I_4^6 （终止六四）。因此，这个：3 2 | 1 — — —| 不可把 mi（3）当成和弦音，re（2）当成经过音。这么一来，3 2 | 1 — — —| 的和弦就变成：C 接 C 了。这是因不深知而产生的错误：



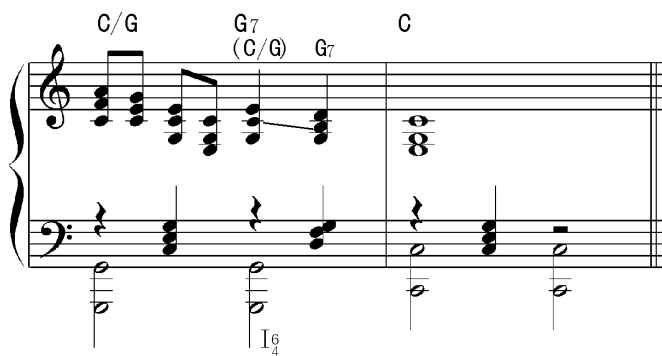
好！这里要怎么配它的和弦呢？

① 它是个和声外音，不理它，直接弹成：



弹成这样它就是 III6 (Em / G) 的和弦了，其实这是个不错的处理，其音响新颖别致。

② 另一种处理，也是传统使用的处理：

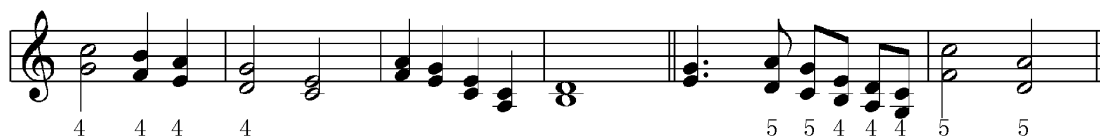


将这个 3 (E) 做成 I_6^4 的音响，这是常用的方法，

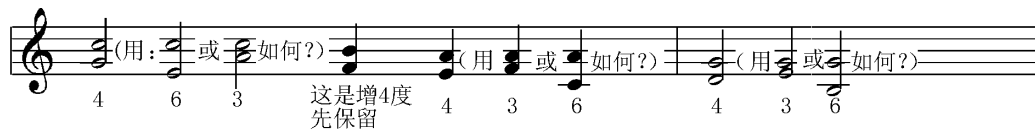
两种配置和弦的方法，可酌情任选其一。惟，当为诗班分部合唱时，就要遵照原作者所使用的弹奏了。

接下来，要谈此曲的副歌了。

此曲的副歌，在全国性的诗集中，不知道是哪位编曲人编了这样的二声部合唱，笔者将其笔录下来，加以讨论：


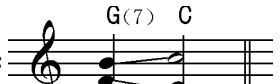


这位编曲人似乎是“故意”的用了许多4度、5度音程。在所抄录的6个小节中，有4个小节几乎都是4度、5度的音程和声。我们愕然的见到约在近一千年前，初有和声之时，所使用的音程（使用完全1度、4度、5度）出现在今日的中国诗歌本中。我们换个音程，比较看看其音响效果如何：



（请在琴上弹奏，比较音响，建立观念。）

我们发现，不完全协和的3度、6度是我们喜爱的音响，而非4度、5度。

至于： 增4度，它不协和，它是包含在属7和弦之中，因此将它“解决”到主和弦，是非常好的处理：。

还有一个我们无法认同的地方： 3度

就是最后一小节的用 la (6) 来和 1 (C)。3度？3度还不好？不可！此处该是个完全终止，最后的和弦必须是主和弦。用了 la (6) 就表示这个和弦用错了！改成

成这样吧！这样不会闹笑话： 两个声部

用一个主音结束，也不可换成别的和弦。（在此不能解释成阻碍终止。）

先解决的问题还不是音程，而是和弦，考虑所使用的和弦是首要的决定：

宋大叔来一句很中肯的话：“**旋律显示和弦，和弦支持旋律。**”



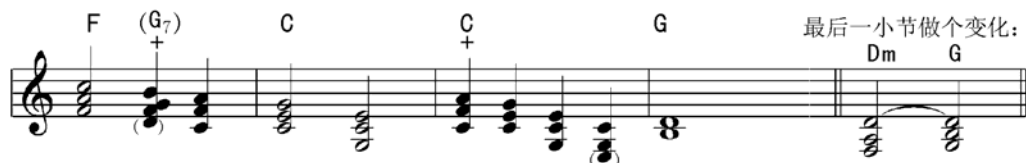
第一小节旋律已经显示了。必须是 F 的和弦，我们不可随意的把这个两拍的 do (i) 改成：，因旋律已经指明了这一小节不好，也不好，它必须是：

要用下属和弦 —— IV (F)。

这四小节该是：（在基本的构架上该是：）



它要加的和弦该是：



有两处需要解释：

（1）第 1 小节的第 3, 4 拍，这不是 V (7) 接 IV 吗？怎么可以？不，第三拍的 si (7) 是个经过音，它所构成的这个和弦是包含在（套在）IV 下属和弦之中，不可与 IV 同等而语。

（2）最后一小节是个半终止，该停在 G，但加个 Dm，延后 G 的出现，挺好的。（以后会在和弦的基本架构中，继续用些变化，以美化其音响。）

我得承认，我很不愿意用谱、用文字写这些解释，太繁、太烦了。惟，有些学生感到在光盘那么一说就过去，难以明确的领受。好吧！写吧！但问题很简单，用眼看谱惯了。不依着谱就难以具体的了解了。在此奉劝：必须是用耳朵，必须建立听的能力，建立音响，建立观念。

二、再来一首歌：耶稣恩友



D.S.是回到前方有♯的地方，这 4 小节再奏一次，全曲到 Fine 结束。

“+”是和声外音所构成的和弦（称它是“小和弦”吧！）

三、甘美天家（1218 首的 895 首）

The image shows three staves of musical notation for the piece 'Ganmei Tianjia'. The notation is in 4/4 time and uses a treble clef. Above the notes, chords are indicated: C, G7 (+), C, G, C, C in the first staff; C, F (+), C, G7, C, C in the second staff; and C, G7, Am G7 (+), C, C, F, C, G7, C in the third staff. Annotations (注1) through (注4) are placed above or below notes and chords to provide specific performance instructions.

(注 1) 这两拍是 G7 (属 7 和弦), 用 F (IV) 是不当的。

(注 2) 括号 () 中的音由于太低, 可以不弹。

(注 3) 这个 do (C) 可用 I, 但用 VI (Am) 代替 I (C) 的效果佳, 以后介绍副三和弦的使用, 再加说明。

(注 4) 这个两拍的音很长, 别当经过音解释。

四、作业：三首：右手的旋律加上和弦音（不再附答案）

(a) 送别：C 大调 4/4, 谱在第七课第 54 页。

(b) 主曾舍命为你：C 大调 6/8, 谱在第七课第 52 页。

(c) 前行于迷路中：C 大调 4/4, 谱在第九课第 65 页

最好是即兴弹奏, 否则先写谱再弹, 但最终还是要离谱弹奏。左手目前先依以前所授的柱式和弦弹奏, 但右手加和弦音的目的却是左手可以做别样的弹奏。

但当右手加了和弦音后, 双手可能在位置上冲突。此时或可把右手提高 8 度, 或把左手降低 8 度弹奏。

第十八课 II₆代IV

II₆代IV乃是用上主和弦的第一转位来代替下属和弦。

本课的内容并进一步的引申到II的使用,II₆与II₇的使用。

先解释:II是上主(音)和弦,是副三和弦中最重要的一个。

一个调中有三个副三和弦——II(上主和弦)、III(中音和弦)、VI(下中音和弦)。

(当然一个调中有三个大三和弦:I(主和弦)、IV(下属和弦)、V(属和弦,包括属7和弦。)这三个大三和弦又称正三和弦,是调中的和声骨干。)

这三个副三和弦都是小三和弦(小3度叠大3度形成的(完全)5度的和弦),其中最重要的,使用最多的就是上主(音)和弦。

上主和弦以第一转位(II₆)的使用最多,用它来代替IV(下属和弦)是最先的使用。

Dm
Dm/F
F
II
II₆
IV
上主和弦
第一转位
下属和弦

在前面的课程中曾数次提到:由于三个正三和弦的构造与音响完全一样,为寻求音响上的变化而使用了II₆(Dm/F)。

II₆既然是代替IV,就把它放在IV的位置上:

和弦的进行常是:I—IV—V(7)—I,好,用II₆取代IV而成为:

I—II₆—V(7)—I;

和弦的进行也会:I—IV—I,则也可用;

I—II₆—I

II₆的弹法:

C大调
G大调
F大调
Dm/F
Dm/F
Am/C
Am/C
Gm/bB
Gm/bB
II₆
II₆
II₆
II₆
II₆
II₆
或弹成:
Dm/F
Am/C
Am/C
Gm/bB
Gm/bB
其它各调自行
推演

虽各调均可有两种弹法，但建议您采用第一种。

加上歌：

光盘上授课所用的：C 调的“爱的真谛”。

第 2 小节所用的就是 II6 (Dm/F) 了。

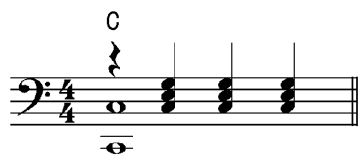
若是你还不熟练右手加和弦音，就可以如光盘上所示范的，右手只弹旋律音。

左手的伴奏弱拍的部分，第 1, 3, 4 小节也可换位，只要强拍的低音不变，都不算转位。

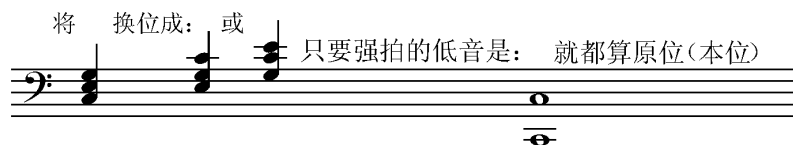
再用另一种伴奏弹奏 C 大调的荣耀，荣耀哈利路亚：（最后 4 小节）

第 3 小节本来只用了属 (7) 和弦，但现在却将前 2 拍改用 II6 (Dm/F)，这是非常优良的处理，是由于有一种终止式称为不完全复合终止式，它是 IV—V(7)—I。在观念上是用它取代了完全终止 (V(7)—I)，而 re (2̇)，re (2̇) 这两个音又不是下属和弦，故用 II6 代 IV，就成为 II6 (IV)—V(7)—I 的不完全复合终止式了。

也请留心：第 1, 2, 4 小节是主和弦 (C)，在教授之初规定要弹成：



其实在键盘熟稔以后，大可：



只要强拍的低音是： 就都算原位(本位)

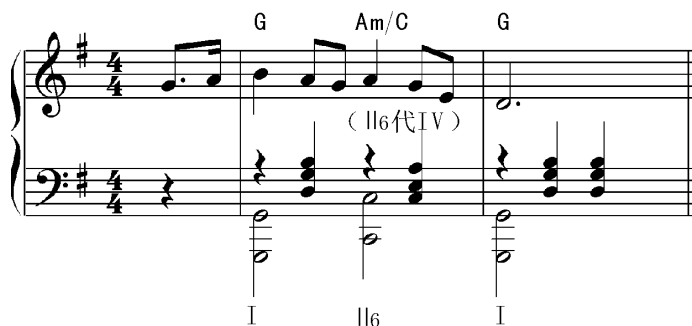
在这里，(无旋律伴奏

奏) 右手所用的音型就是这样处理的，好使其与第 3 小节在音的高度上相近。

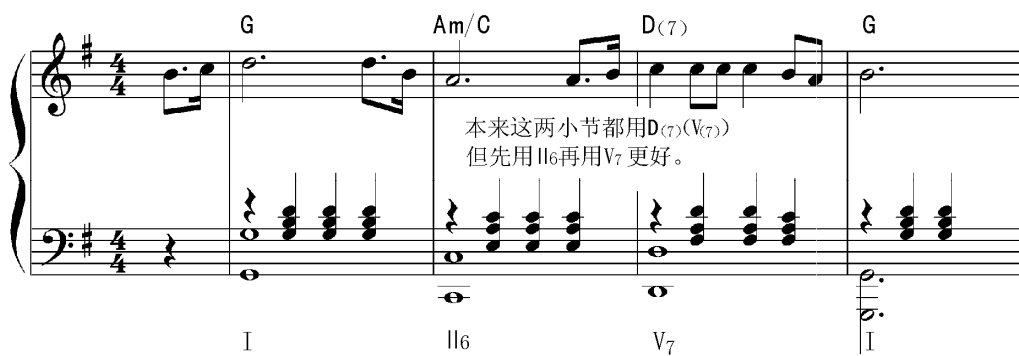
再来，换个调，换个歌，G 大调 4/4 赞慕美地

有两处使用 II₆ 代 IV：

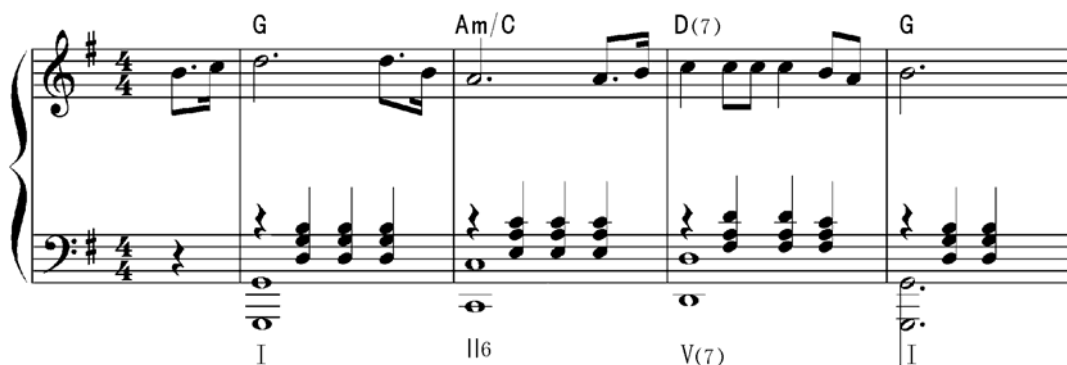
(1) 第 1 小节：



这样弹奏可以：



这样弹也好：



这 4 小节的和弦配置成：I—II₆—V (7) —I 好，

配置成：I—IV—V (7) —I 当然也好，

配置成：I—V₇—V (7) —I 也可以，但前者较好！

若配置成：I—V₇—IV (或 II₆) 就是大错了！

G 大调的另一首歌：我奇妙救主 6/8 (请将简谱写成五线谱)

3 4 | 5 · 6 5 3 2 1 | ^{Am/C} 2 1 6 5 1 2 | 3 · #2 3 5 4 3 | 2 · 2

3 4 | 5 · 5 5 3 1 | 1 · 7 1 6 4 | 3 · #2 3 2 · 1 2 | 1 · 1

3 | 5 · 5 5 3 1 | 1 · 7 1 6 6 | 5 · 1 1 1 2 3 | 5 · 4 3 2

5 | 5 · 5 5 3 1 | 1 · 7 1 6 4 | 3 · 3 3 2 · 1 2 | 1 · 1 ||

请为这首歌配上和弦，自行弹奏出来。若是能在右手加上和弦音最好，然后也弹成无旋律伴奏。

现在请弹 F 大调的歌：谷中百合花 4 / 4

Gm/^bB F

将第十四课（92 页）此曲的第 ② ⑥ ⑭ 将 ^bB (IV) 改成 Gm/^bB (II₆), 并且鼓励你把右手加上和弦音, 并以无旋律伴奏的各种音型弹奏。

再一首 F 大调的歌：爱的真谛

我们是以这首歌为例, 用 C 大调来讲授 II₆ 使用的, 现在请自行回到 F 大调, 将原先用的 IV (^bB) 改为 II₆ (Gm/^bB) 请弹奏全曲, 右手加上和弦音, 并以各种无旋律伴奏音型为此曲伴奏。

经过以上的练习, 我们不难发现, 所使用 II₆ 的地方, 它们的旋律音都是 re (2) 音。原来 re (2) 与低音 fa (4) 成 6 度关系——6 度是不完全协和音程, 是我们所喜爱的音响。

C: II₆ G: II₆ F: II₆

其它各调也均如此。

这样说来, 若是旋律音是 fa (4) 呢? 我们可不可以用 II? 或还是 II₆?

C: II G: II F: II

其它各调也均如此。

答案是肯定的, 当然可以用本位 II, 因为旋律音与 II 的根音成 3 度关系, (小) 3 度是不完全协和, 我们喜欢, 但 II 是小三和弦, 原位音响就比较幽暗了。

旋律音若是 fa (4), 而又用 II₆, 则成为 8 度音程。旋律与低音用 8 度音程多用于正三和弦, 副三和弦最好用 3 度、6 度音程。

举一个用 II 的例子：在“爱的真谛”这首歌中：

用 $\flat B$ 或可用 Gm C_7 F 用 $\flat B$ 或可用 Gm

3度 本小节一定要用 $V(7)$ 而不可用 $\flat B$ 或 Gm 3度

V_7

用: IV 或可用 II 这是属(7)的位置 用: IV 或可用 II

但 $\flat B$ (IV) 明亮，用 Gm (II) 比较幽暗。

谈 II_6 ，II 要引申下来谈 II_6^b 与 II_7 了。

最先用的七和弦是属 7 和弦，属 7 和弦非常重要，和声演进迄今，几乎与属和弦同等重要。下一个七和弦则是 II 级上所建立的小 7 和弦：—— (minor seven)

Dm7 它的构造是： 与属7不同： G7

II_6 也就是一个小三和弦垒上一个小3度 V_7

这个小 7 和弦像是一个小三和弦的 II，垒上一个大三和弦的 IV，像又是 II，又是 IV：

Dm F Dm7

II IV II_7

这个 II_7 命名为：上主小七和弦，它的性质与地位都是代替 IV (下属的)，在使用上它也是使用第一转位用的多，用来代替 IV：

Dm7 的第一转位：Dm7/F

II_7 $II_6^b_5$

最好的明证就是在哈农 (Hanon) 中大音阶练习的结尾使用了 $II_6^b_5$ (Dm/F):

Dm7/F C/G G7 C

代IV

$II_6^b_5$ $I_6^b_4$ V_7 I

这正是 $IV - I_4^6 - V(7) - I$ 的完全复合终止式，用 II_5^6 代 IV 的使用。
(II_5^6)

好！我们将这个 II_5^6 弹奏成：

Dm7/F Am7/C Gm7/bB

C: II_5^6 G: II_5^6 F: II_5^6

要训练自己的耳朵接受这个 II_5^6 的音响，让它与后方的主和弦（第二转位）或属（7）和弦连接，觉得比 $IV - I_4^6 - V(7) - I$ 或 $IV - V(7) - I$ 更有“味道”。

加上旋律音，伴奏因旋律是 re 或 do，而弹为 F 或 II_6 ，就是 II_5^6 了。

Dm7/F Dm7/F Am7/C Am7/C Gm7/bB Gm7/bB

左手弹 IV 左手弹 II_6 左手弹 IV 左手弹 II_6 左手弹 IV 左手弹 II_6

II_5^6 II_5^6 II_5^6 II_5^6 II_5^6 II_5^6

由于对音响的要求越来越自由，正如本来 II 的使用， II_7 也逐渐的被接受了，我们也可以加以使用了。

作业：（1）先将以上的 C、G、F 大调使用 II_6 的曲子，换成 II_5^6 ，然后将用 II 的，换成 II_7 ，反应在键盘上。

（2）自行推演到 bB 、D、 bE 、A、 bA 、E……各大调，找这些调的诗歌，循着 C、G、F 所授的，或先写谱，或即兴在键盘上弹奏。

（3）右手若能加上和弦音，也是好的，若反应不及，则先弹单音也可。

（4）力求键盘的熟练，弹一切的弹奏与无旋律伴奏的音型。

这样说来，是把以前所学的都用进来，功课就多了。努力吧！

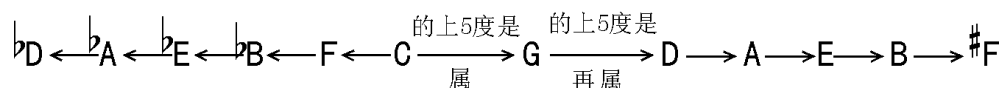
第十九课 重属和弦（属之属）—II₇

重属和弦是一个要紧的材料，它是将和声从一个调的樊篱带到海阔天空的境界中。

一个（大）调中有六个和声的材料——六个三和弦，三个大三和弦，三个小三和弦（VII^o的导和弦属于V₇之中）。一个调本应当只有这六个材料，像是地球本应当在大气层之内，这大气层是它（调）的保护也是它的限制，但重属和弦却像个火箭，突破了这个大气层的限制，突破调的限制，将音乐带向（各调之间的）太空领域。

“重属”是什么？在宋大叔教音乐第三单元中，称它是“属之属”。

你还记得那个五度链吗？



G是C的属（上5度），D又是G的属（上5度），D就是C的“属之属”。
D就是C的重属。

以此类推：A就是G的重属，（A是D的属，D又是G的属）

E就是D的重属，

B就是A的重属；

向下推也一样：

C是F的属，G又是C的属，G就是F的重属，

F是^bB的属，C又是F的属，C就是^bB的重属，

F就是^bE的重属，

^bB就是^bA的重属；

这个重属（属之属）和弦又称它为II₇。

II₇（读大27），在了解II（大2）以前先要知道何为小II：

在C大调中，II就是Dm（上主和弦）——是上一课所学的，它是小3度垒大3度垒成的5度（完全5度，纯5度）

(请国内教授和声学的先进们,接受我的建言:将级数和弦分别写成大小写: I、IV、V 大写, II、III、VI 小写,不可大小写不分,否则,就像这里,无法将小 II 改写为大 II 了。将来也会将小 III、小 VI 依需要改为大 III、大 VI,和弦不分大小写就无法表达这个功能了。)

我的学生们:你们要建立音响的观念:一个调中(除 VII⁰)的和弦分成二类:一类是大三和弦(大 3 度垒小 3 度),它听起来是 do、mi、sol,(也是 fa、la、do,也是 sol、si、re);小 3 和弦(小 3 度垒大 3 度),听起来是 la、do、mi,(也是 re、fa、la,也是 mi、sol、si)。

将重属和弦称为 II₇ 是个“捷径”,在头脑中想成是属,再属,是个正途,但却比较费脑筋,想成 II₇ 却是个捷径(short-cut)。

C (C 大调) 的 re 不就是 D 音吗? (本来是 Dm), 改成 D 就是 II (7) 了,
F (F 大调) 的 re 不就是 G 音吗? (本来是 Gm), 改成 G 就是 II (7) 了,
G (G 大调) 的 re 不就是 A 音吗? (本来是 Am), 改成 A 就是 II (7) 了;
.....

以此类推即可。

用重属和弦(属之属)在旋律中常出现#fa (#4), 这个#fa 正是包含在它的 II₇ 之中, 是属调的属 (7) 和弦, 用这个重属的七和弦接属就是转为属调了:

C大调音阶: G大调音阶:

两者的不同音就在fa与#fa的不同, 当#fa出现, 就知道是进入属调了。

也是G大调的: V₇—I

你不可说在 G 大调中, #fa 这个音在别的和弦中有呀! 不! 一定是用它的属 (7) 和弦, 用它的属 (7) 才叫属之属, 才叫重属 (7) 和弦。

好! 举些乐曲为例:

一、有一首歌: 自耶稣来住在我心 (赞美诗新编 400 首的 293)

为清楚表达改为 C 大调写谱, 其中的:

左手用:

C大调的: (V₄)
G大调的: (I₄)

II₇
V₇

V
I

二、安稳在耶稣手中：（赞美诗选编 1050 首的 630）

G 大调 4/4

G 的属是 D，D 的属（7）是 A（7）

用 II₇ 就是它了！A₇-D（G 的 II 是 Am，小 II 是 Am，大 II 是 A，大 II₇ 是 A₇）

D₇ G A₇ D D₇

回到原调

G: V₇

D: V₇ II₇ V₇ I V (I₇)

我们已经认清楚了，这种重属和弦实际上是一种“转调”，由本调转入属调，大 II₇ 接 V 就是属调的 V（7）-I，属 7 接主就确定了新调（属调）的调性。

这种转调是暂时性的转调，只是借用一下属调的材料（大 II₇）而已，我们可以称它为**暂转调**。它转后就又回来了，此例第四小节的最后一拍，旋律的 fa（C）不再是[#]fa 了，这就表示，已回到原调了。

三、神啊！我要赞美你（喜乐 900 首的 353 首）

这是一首新歌，但著者（或是编者）却不知使用重属和弦。

为着便于讨论与理解，将其以 C 大调写谱。

C Em F G D₇ G

比较这两个和弦配置：

直接用: V 用: II₇ V

作曲者在第四小节直接用 G，这在旋律上并非不对，但试试看若是将此小节先用 D₇（II₇），再用 G，它的效果就不同了，后者精彩。

但，你可会问：我们怎么知道要用 D₇（II₇）呢？也没有[#]fa（[#]C）出现，（若有[#]fa，我们就知道它是暂转调了。）这是怎么判断的呢？

这实在是值得讨论的，但在此，我们先确定：用 D₇（II₇）-G 真的是效果好。

四、再一首为人熟知的，已经唱了很久的，美国洛杉矶近郊一个乐团的创作曲：

耶和华是爱（赞美 900 首的 481 首）其中的：

为了便于理解，将其改为 F 大调：

Am Gm Dm G7 C

改为: $Gm/\flat B$ (II₆) 改为: G_7 (II₇)

III II VI II₇ V

（III 接 II？！好笨拙的和弦配置，改成 II₆ ($Gm/\flat B$) 吧！）

在这里要讨论的是第 3 小节的 Dm (VI)。将这个 VI (Dm) 改成 II₇ (G_7) 试试看，音响就好多了！

再次必须提醒年轻的作曲者，要学着使用 II₇ (重属和弦) 了。

五、这一首用了多次的歌，我要将认定是 I (C) 的主和弦改一改：

炼我愈精：

C F C C D₇ G

将 C 改为 C、D₇

I I II₇ V

G: V₇ I

将原著第 3 小节的 C (I) 改成后方的 C, D₇ (II₇) 接第 4 小节的 G (V)，用 C 并非不协和，但用 C, D₇ 就不同了，音响漂亮、别致。

这不是强夺了 C (I) 的和弦吗？为何如此？怎知如此呢？

重属和弦（属之属）是个值得探讨、值得学习使用的材料，请留心学习随后的课程。

第二十课 重属和弦使用的位置

本课接续谈重属和弦。

重属和弦要用在什么地方？

在未谈这个问题之先，要先藉一些曲例解答一些使用重属和弦的问题。

曲例一：这首美国作曲家 S.Foster 所作的“*The Old Folks at Home*”的名曲，在圣诗中命名为“前行于迷路中”的歌，它的原曲：

改用：C D7 G
G
用重属：→ II7 V

在第三小节原曲本来都是用主和弦（C，I）的，但现在将第三、四拍改用 II₇（D₇），请弹奏一下，比较两者的音响，就知道用 C—D₇ 再接第 4 小节的 G，它的音响漂亮。

有三个问题要提出来讨论：

（1）怎么知道这里可以用重属和弦？

这正是本课所要介绍的——这里是前乐句的结尾，是半终止。半终止是 X（任何一个和弦）—V（属）。

（2）此处的旋律并没有显示是 II₇（D₇）和弦。其实这个 mi（3）、do（1）是个 D₉ 和弦，是 D₇ 的延伸：

D₇ 再叠个3度(大3度)而成 D₉ 可以当成是 D₇ 的和弦音。

在使用 D₉（II₉）和弦时，其变化音 #fa 虽未出现在旋律中，但却是存在在和声中。

（3）在 II₇ 中的 4 个音都要弹吗？它的 3 音（#fa）不就是属调中导音吗？导音不是不能重复吗？还有，7 音也可重复吗？这真是个值得交待的问题。

#fa 的确是属调（上 5 度调）的导音（见谱一）：

为避免重复导音，可以弹成谱二：

避免重复 7 音，可以弹成谱三：

惟，当导音重复在内声部时，在交响曲中是允许的，如谱四：

D₇ 有这些和弦音出现吗？ 在旋律有 的出现吗？

II₇ 的和弦 将 II₇ 延伸到 II₉

将这些 II₇、II₉ 的和弦音连起来：
旋律中有这样的连接吗？

II₉

加上和声外音也行：

II₉

现在，请看这首爱主更深歌的第 3、4 小节：

这两拍是 II₇ 的和弦音
II₇ V
D: V₇ I

第 3 小节本来确是 I (G) 的和弦，I—V 也是好的连接，但第 3 小节的后两拍也是 II₇ (A₇) 的和弦音，而后方第 4 小节又是 V (D)，连起来正是 II₇ (A₇)—V (D)，就可用重属了。

请弹奏 G—D 与 G—A₇—D，比较一下两者的音响，我们就会认定后者精彩。

爱主更深歌的原调是 ^bA 大调，它是：

你能一下子写出它的重属和弦吗？你能一下子弹出这个和弦吗？

(答案：^bB₇ (II₇)—^bE；^bB₇ 是：^bB, ^bD, F, ^bA 4 个音，它的弹奏：

盼望你能弹奏任何一个大调，在任何一个大调中，都能熟练的使用重属和弦——II7—V。

本课的重点乃是：**重属和弦使用在哪里？**

重属和弦是用在乐句的结尾或乐段的结尾。

乐句是什么？乐段又是什么？乐句在哪里？乐段又在哪里？

要了解这个问题要从曲式学中着手，所谓曲式学乃是探讨乐曲的组织与结构，乐句与乐段都是曲式学中的名词。

别怕，不难，举个例子来说明就一目了然了！

(1) 贝多芬的欢乐歌 G大调 4/4

此曲的前 4 小节是一个乐句 (phrase)，此乐句停在第 4 小节，乐句要停下来，要用终止式 (cadence)，有了终止式乐句才能打住。

接下来从第 5 到第 8 小节又是一个乐句，这个乐句也要停下来，停下来也要用终止式 (cadence)。

前 4 小节叫前乐句，后 4 小节叫后乐句，这两乐句合起来成为一个乐段 (period)。这种前乐句与后乐句相似的乐段叫作**并行乐句的乐段**。音乐常用并行

乐句作成乐段，以加强主题的印象。

此曲的前乐句用了一个终止式，I—V，我们称它为半终止。

此曲的后乐句也用了一个终止式，V(7)—I，我们称它为完全终止。

这两个终止式，我们以后要讨论。

再来个曲例：耶稣恩友

前乐句
F I IV I V (这是半终止)

两个乐句构成一个乐段

后乐句
F I IV I₆/₄ V₇ I (这是完全终止)

后乐句的结尾, 也是乐段的结尾

这首耶稣恩友与前一首的欢乐歌，如出一辙的都是并行乐句构成的乐段。这是在歌曲曲式中使用最多的形式，也是最容易分析前、后乐句的段落。

它们的前乐句的结尾都是用称为是半终止的 I—V（主和弦接属和弦）。其实半终止前方，虽常是 I，但理论上却是可以使用任何一个和弦，但最后的和弦却一定是要用 V（属和弦）（或少有用 V₇（属 7 和弦）的）。

两首歌后乐句的结尾，也就是乐段的结尾，都是用称为完全终止的 V（或 V₇）—I，而 V（V₇）与 I 两个和弦都必须是本（原）位，它们的低音则必须是根音，而后方的 I（主和弦）它的旋律则必须是主音 do，与低音成 8 度关系。

第三个曲例：思慕天家

前乐句
C I V(7) I V(7) I (这是不完全终止)

两个乐句构成一个乐段

后乐句
C I V(7) I V(7) I (这是完全终止)

后乐句的结尾, 也是乐段的结尾

这首曲也是并行乐句构成的乐段，后乐句的结尾，也就是乐段的结尾，也是用完全终止，但前乐句的结尾就不是半终止了，而是不完全终止。不完全终止的和弦也是 V(7)—I（属(7)接主），这 V(7)—I 也都是本（原）位，低音是根

音，但与完全终止不同的乃是：最后的主和弦（I）其旋律音是 3 音（mi），因此，它有停下来的感觉，但却不是完全停止，而仍有继续感，故称为不完全终止。

经过三首歌曲的分析，得到如下的结论：

- 前乐句的结尾用：（1）半终止：X（任何一个和弦）—V（或少有用 V₇ 的）
 （2）不完全终止：V（₇）—I（I 是 3 度音或 5 度音（少用）
 在旋律）

而后乐句的结尾，也就乐段的结尾，用完全终止：V（或 V₇）—I，两个和弦都是原位，而后方的主和弦（I）其旋律则必须是主音 do。

谈了乐句与乐段的终止式，在此为了一个目的——前乐句用半终止的地方——X（任何一个和弦）—V，就可以考虑使用 II₇—V，此时看看它的前方，有没有 II₇（甚至是 II₉）的和弦音，若有，即可用 II₇—V，用重属和弦了。

以炼我愈精这首曲为例：

此曲的第 3 小节明明是 I（主和弦），但它的后两拍有 II₇（II₉）的和弦音，因半终止前方的和弦可以是任何一个和弦（X），故，在此选用重属和弦 II₇。

以爱主更深为例：

我们认定了，使用重属和弦，用在乐段的前乐句，使用半终止为结束的时候，其前方有 II₇（II₉）的和弦音时，即可使用了。

但，还有别的地方也可用吗？有的：

如欢乐歌：使用在第二乐段的前乐句结束：

前乐句 (a)

后乐句 (a')

前乐句 (b)

前乐句 (a')

第一乐段

第二乐段

半终止

(完全终止)

(请容以后解释)

(半终止)

(完全终止)

此乐曲是两个乐段，这两个乐段包含了 a a' b a' 四个乐句，在曲式上称为二段式，它所用的重属和弦是用在第二乐段的前乐句，而非前乐段的前乐句。

有的重属和弦也用在乐段的结尾：

自耶稣来住在我心：

前乐句 (a)

后乐句 (a')

前乐句的结尾

后乐句结尾，乐段结尾：

(不完全终止)

(用半终止，转调终止)

尽管重属和弦有用在乐段的结尾，但通常是用在乐句的结尾，特别是用在乐句的、半终止的结尾上。

第二十一课 重属和弦使用的位置（续）

面对本课的题目，宋大叔必须承认有一个错失，乃是在编写二十课的讲义中，几乎把第二十一课内容都含盖了。因此，光盘与讲义的进度不相吻合。

为此，本课的讲义内容分成两个部分：

（一）藉光盘中的四首歌，再次强调重属和弦使用的位置，并深入讨论一些与其相关的问题。

（二）加上一些光盘中所没有的内容——重属和弦在半终止之外的使用。

* * * * *

（一）光盘四首歌的第一首：自耶稣来住在我心

（在第 20 课的 P.132，在此不再写谱）

此曲的重属和弦是用在：乐段的结尾（后乐句的结尾），但经常是用在乐段的前乐句。

提醒：重属和弦（无论是 II，或 II₇）的后方一定是接属和弦，是半终止。

在曲式上，半终止的 II（7）—V 都是本（原）位和弦（根音在低音），很少使用转位。

但在此，我要主动的提出一个问题，重属和弦是不是一定要用 II₇？用 II 行不行？

答案是可以的，因 II 中已经包含了 #fa 这个音，这个音就象征是已经进入属调了。但 II₇ 却因有一个 7 度音，这个 7 度音与 3 音构成一个倾向后方 V（属和弦）的动力，因此使用 II₇—V 是更佳的选择。

以下的例一、二、三、四，四首歌其中的三首皆为新歌，笔者要藉这些新歌向青年作曲家进言：（a）要晓得乐句、乐段的位置，要会用终止式。

（b）何时用半终止，何时可用重属和弦：II（7）—V，是要紧的认知。

例一：耶稣，你如此美好（喜乐赞美主 900 首的 780 首）

此曲为 D 大调，为便于讨论，改为 C 大调：

The musical notation consists of two staves in 4/4 time, C major. The first staff has four measures with chords C, Em7, F, C, G. The second staff has four measures with chords Em7, Am7, Em7, G7, C. Circled numbers 1-8 are placed below the notes in each measure.

这不是个并行乐句的乐段，因此要小心分出前后乐句来——前乐句为①—④小节，后乐句在⑤—⑧小节。

现在看看原作者所配置的和弦：

前乐句停在属和弦，因此是半终止。

后乐句是完全终止，V (V₇) — I。

既是这样，前乐句使用 C—G (I—V) 固然可以，但是否有可能用重属和弦呢？

答案是：可以，用重属和弦较为精彩。

用在第 3 小节的第 4 拍，第 4 拍是 V₇ (V₉) 的和弦音，但，和弦都是常用在强拍，若是一小节用两个和弦时，则和弦要用在强拍与次强拍。因此，后方用在第 3 拍是好的（不用管那个 G (5) 音）。

可改为：Am (容后解释)

(在第4拍) 但用在第3拍: (在第3拍) V I

请弹奏用 C—G，或用 D₇—G，两者比较一下，听其效果。

顺便一提的，此乐段的结尾刚好是完全复合终止式：IV — I₄⁶ — V₍₇₎—I

因此它应当是：

IV I₄⁶ V₇ I

作业：请你将此曲改为 D 大调，写出和弦，并弹奏之。

例二：等候神（喜乐赞美主 900 首的 783 首）

原调为 E 大调，为易于讨论，将其改为 F 大调。

看看原本所配置的和弦：

I II VI IV V V₇

这是并行乐句作成的乐段，因此，不再抄录后乐句了。

我们一目了然的知道，这个前乐句的结尾所用的是半终止。既是半终止，V (C) 的前方使用 X (任何一个和弦) 都可以，但若是用 V (C) 再接 V (V₇)

就不对了，在此当然该是：II₇ (G₇) - V (C)

在此第 3, 4 小节的和弦该是：

(Dm) G₇ C (C₇)

VI II₇ V

C: (II V₇ I)

至于其前方为何用 VI (Dm) 是有理由的，在下一课就要讨论这个问题了。

顺便一提的就是第 2 小节，使用 II (Gm) 与 VI (Dm)，这是个笨拙的配置，使低音与旋律成 8 度的关系，其音响不佳。

把 II (Gm) 改成 II₆ (Gm/ ^bB) 吧！全小节都使用 II₆，甚至是 II₆ (Gm⁷/^bB) 都是很好的配置。

作业：请把此曲改为 E 大调，写出和弦并弹奏之。

例三：我要喜乐（喜乐赞美主 900 首的 639 首）

G C F/C C G A D

① ② (F/C 为避免误会, 应改写成 [#]F/C) ③ ④

G C G A DSus D

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

II V

D: V I

此曲用了许多的切分音，因此生动活泼，与传统的诗歌截然不同。

这是个“大二段式”的曲子，所谓大二段式，乃是乐曲、乐段都扩大了一倍。一般的 4 / 4 拍的乐句经常是 4 小节，而本曲的前乐句却为 8 个小节，后乐句也是 8 小节，一个乐段就是 16 小节了。

故此，第⑦、第⑧小节所用的就是半终止，用 II - V。本曲作者不用 II₇ 是可以的，因 II (A) 就包含了两调之间的不同音 [#]fa ([#]C)，只是 II 比较安定，II₇ (A₇) 则比较多有动感。在第 8 小节有了个 Dsus，这个 sus 是挂留音，请容以后解释。

在第④小节是半句的位置，本曲作者将 A (II) 与 D 都放在第④小节，其实这个 A (II) 和弦放在第③小节的后半，再接第④小节的 D，那也就是使用重属

了。惟，宋大叔认为重属和弦（II7）是用在乐句的结尾，则此处第③、④小节用 G（I）—D（V）就可以了。

总之，我们得到一个结论：重属和弦接属和弦，是用在乐句、乐段的结尾。当乐句、乐段的结尾是半终止的时候，其前方若有 II7 的和弦音，就可使用重属和弦了。

重属和弦接属，也就是属调的 V（7）—I，是暂时转入属调之中了。

在曲式上使用重属（7）接属的半终止，两者均是原（本）位，不要转位。

（二）重属和弦在半终止以外的使用

重属和弦接属（II7—V），其实就是由本调转入属调，在较大的乐曲中，如器乐曲中的回旋曲、奏鸣曲的大调乐曲，其第一主题为本调，而第二主题即转入属调，并持续的在属调中进行。

但，我们接触的是歌曲的形式，不论是二段式，或三段式，却都是用在半终止的结尾：II7—V，都是转去，就在下个乐句又立即转回。

重属用在半终止是曲式上正规的用法，但除此之外还有别的用法吗？在光盘中并没有介绍，但由于本课的内容已在上一课授完，故在此加上这个部分：

要了解这个问题，先要学重属和弦的转位：——II7 的转位：

（1）重属和弦的本位与转位

（a）C 大调的 II7 与其转位及名称：

Diagram (a) illustrates the C major II7 chord and its three inversions. The top staff shows the chord voicings in treble clef, and the bottom staff shows the corresponding figured bass notation. The chords are labeled as follows:

- 本位 (Root Position): D7
- 第一转位 (First Inversion): D7/#F
- 第二转位 (Second Inversion): D7/A
- 第三转位 (Third Inversion): D7/C

The figured bass notation below the chords is: II7, II₅^b, II₃^b, and II₂^b.

（b）G 大调的 II7 及其转位及名称：

Diagram (b) illustrates the G major II7 chord and its three inversions. The top staff shows the chord voicings in treble clef, and the bottom staff shows the corresponding figured bass notation. The chords are labeled as follows:

- 本位 (Root Position): A7
- 第一转位 (First Inversion): A7/#C
- 第二转位 (Second Inversion): A7/E
- 第三转位 (Third Inversion): A7/G

The figured bass notation below the chords is: II7, II₅^b, II₃^b, and II₂^b.

(c) F 大调的 II7 与其转位及名称:

其余各调的 II7, 请自行推演。

写出其音、和弦名称, 较难的是反应在键盘上, 要能在键盘上即兴弹奏出来。

现在介绍几个重要的半终止以外的使用:

(1) 用在乐曲结束的 V7-I 的完全终止, 在 V (7) 的前方用 II7。

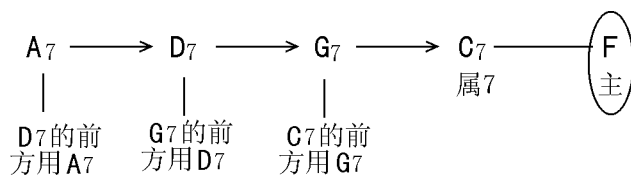
例: 时刻蒙恩歌 (新编赞美诗 400 首的 236 首)

最后的 4 小节:

属接主是完全终止, 在属的前头用一个重属, 作为属的装饰, 这个重属以第一转位出现, 用在弱拍, 其弹奏:

重属和弦用来装饰属和弦, 还不只这样, 甚至可用多个的重属:

以 F 大调为例:



使用多个的重属和弦。

(2) 将 I 接 V 之间加上一个（放在弱拍）重属和弦作为装饰和弦：

C D7/C G/B

I II₂ V₆

使女高音声部作成上助音，男高音作成下助音。

(3) IV—V 是很好的连接，将 IV 的根音升高半音。而成为：

F D₇/F[#] G (7) C

IV II₅⁶ V (V₇) I

或：

Dm₇/F Dm₇/F[#] G C

II₅⁶ II₅⁶ V I

将 IV 或 II₆ 或 II₅⁶ 的低音作成经过音，就成为重属以第一转位出现。

这些重属和弦的使用都是放在弱拍，作属（V）的装饰，它们多是转位的形式，这是与半终止使用重属的不同。

第二十二课 重属和弦前方的共同和弦

一、共同和弦：

所谓共同和弦，乃是指在转属调时，本调与新调（属调）所共有的和弦。用这些共有的和弦作为媒介，使本调流畅的进入新调（属调），这就是共同和弦。

例：C大调与G大调，有四个和弦是两调所共有的：

Am	G	C	Em
C: VI	C: V	C: I	C: III
G: II	G: I	G: IV	G: VI

这四个和弦是两调所共有的，但能作为共同和弦使用的却只是前三个：
Am (C: VI = G: II)、G (C: V = G: I)、C (C: I = G: IV)

(至于 C: III = G: VI 不用作共同和弦，是由于它与后方的重属和弦在和弦的进行上不佳。)

共同和弦都是放在重属和弦的前方，用它作为离调（离本调）接入新调（属调）的媒介。

在这三个共同和弦中，首先要介绍的是：

1、本调的 VI = 属调的 II

以 C 调为例则是：C: VI = G: II

例 1：贝多芬的欢乐颂：

(其原调为 G 大调，为便于解释，先将其移为 C 大调)

					Am	D7	G
					C: VI	II7	V
					G: II	V7	I

例 2：速开心门

		Am	D7	G
		C: VI	II7	V
		G: II	V7	I

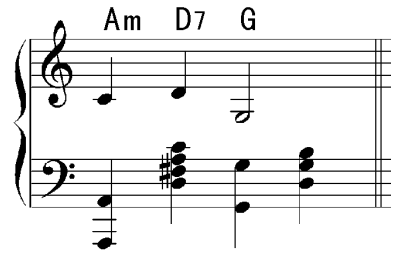
用本调：VI = 属调：II 作为共同和弦是很好的使用，因为：

(1) VI 是个副三和弦，副三和弦有松弛调性的作用。(三个正三和弦：I, IV, V 是确立调性的和弦，(特别是 V(7)—I) 因此其调性感强烈。) 而 VI 一来，

其调性感就松动了，因此容易离调。

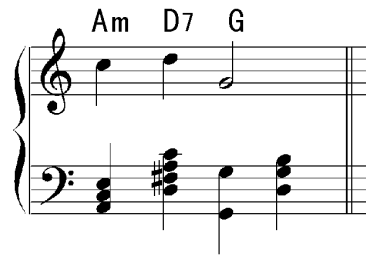
(2) VI=II，属调的 II 级（上主和弦）是 IV（下属和弦）的代用和弦，用 II—V7—I 刚好可作成不完全复合终止式，接入新调极为合宜。

现在说说这个 VI = II 的共同和弦在键盘上的弹奏：



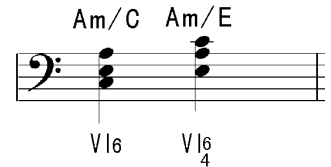
由于这个 Am 是在第一拍，第一拍是强拍，故将它以 8 度的低音弹出。

若是将它以和弦弹出也是可以的：



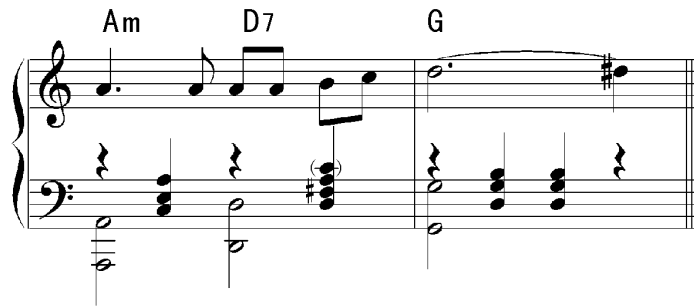
但这个

Am 不要弹成转位（不要弹成 Am / C (VI₆) 或 Am / E (VI₄⁶) 因 Am 的原位（本位）才有其音响的特色。



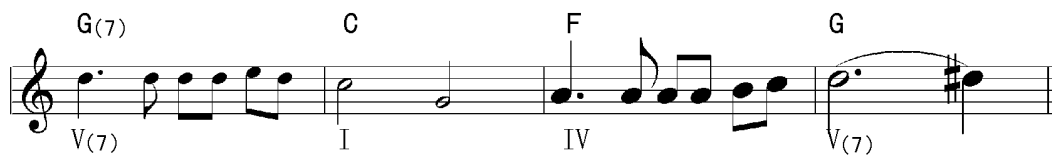
顺便提醒：重属和弦用在终止式中，几乎都是原位，因终止式的 V(7)—I 几乎都是原位和弦。

VI = II 的使用经常是与后方的重属和弦用在同一个小节中，因此，它的弹奏经常是：



在强拍与次强拍弹了和弦的根音，确定是原位之后，其后方的弱拍（第二、四拍）则可随声部进行之需要，可随意转位，这转位并不影响是本来的原位。

在此提出一个问题：若是你看到一个旋律，旋律上方并没有标示和弦时，你要怎么办呢？请看这个 4 小节：



它不应该是 V(7) — I — IV — V 吗？怎么知道改用重属呢？何处用重复呢？若不知用重属，又怎能在其前方加上共同和弦呢？

在和弦的配置上，不可忘记曲式的结构，曲式中有乐句、乐段；乐句乐段的结尾都要用终止式，这是在前方第二十课所教过的。

前乐句要用半终止或不完全终止，后乐句（也就是乐段）要用完全终止，现在将《速开心门》这首歌（谷中清泉 322 首）的全曲列出来，看看它的地位，然后决定是否可用重属（暂）转入属调：

前乐句 前乐句结尾用不完全终止

后乐句 乐段的结尾, 此曲用完全终止

前乐句 用半终止 X—V (可选择用重属)

后乐句 乐曲结束用完全终止式

从全曲的地位中，可以知道它是后乐段的前乐句，它的结束该使用的终止式是半终止。

半终止是 X（任何一个和弦）接 V（属和弦）。既然是任何一个和弦，我们即可就其旋律的显示可用重属和弦了。

当然，就旋律看当然也可是 IV—V，但若是试试音响，就知道它不及半终止转属调的音响生动。因此，选择用重属，并在其前方加上 Am 作共同和弦，这个连接就精彩漂亮了，这不是用 IV — V 所能比拟的。

因此：

用: Am D7 G 比: F G 精彩

VI II₇ V IV V

G: II V₇ I

2、本调的 $V_4^6 = \text{属调的 } I_4^6$

当使用本调 V 为共同和弦乃是用它的第二转位——它的六四和弦，使它与后方的 II_7 （新调的 V_7 ）接 V，作成终止六四的形式：

G/D D_7 G

 C: V_4^6 II_7 V
 G: I_4^6 V_7 I

将这个 G 和弦作成第二转位—— $G/D (V_4^6)$ 就是认定 D_7-G 是个终止式，是属调的 V_7-I 。所以它的前方用 I_4^6 （G 大调的），以促使进入属 7 和弦到主和弦的流畅。

例 1：圣哉三一歌（赞美诗 400 首之第一首）

（原调为 bE 大调，为便于解释，在此移为 C 调）

G C Am $G (C)$ G/D D_7 G G_7

 C: V_4^6 II_7 V V_7
 G: I_4^6 V_7 I I_7

现在将原作者的和声写出来，加以仔细的讨论：

G/B $C (G/B)$ Am $G (C)$ G/D D_7 G G_7

 C: V_6 I VI $V_6 (I)$ V_4^6 II_7 V V_7
 G: I_4^6 V_7 I I_7

还记得完全终止式： $V(7)-I$ 的前方，用一个 I_4^6 ，称为终止六四吗？这个终止六四形成动感进入后方的属 7 和弦，这个属 7 和弦再导入主和弦，形成一个完满的结束。

因此，当本调的属和弦，用于属调的共同和弦时，就使用它的第二转位。

另一个我们要学着用的乃是第 4 小节，次中音声部的后 2 拍，用了一个 bF 的音，这个 bF 是表明前方暂转入属调，在此立即回到原调，这个新调（属调）主和弦 G，用还原 (b) 的 F 音，而成为原调的属 7 和弦，使之立即回到原调。

再加上一首曲例：

在圣诗中有一首名为“微声盼望”的诗歌，这是大作曲家莫扎特（Mozart）的作品，原著是有名的女声二重唱，其中所用的共同和弦就是 $V_4^6 = I_4^6$ ：

《谷中清泉》第 483 首“十架归路”的旋律就是此曲。

为着可给你作为材料使用，而将微声盼望的全曲连同歌词写出：

在忙碌生命的当中，疲倦寂寞多感喟，
你心灵饥渴与虚空，却无法得着安慰。
听！这声音何等美妙，是温柔真实言词，
听！慈爱声向你呼召，带来好消息予你。
微声盼望，微声盼望，我喜听我喜听，主慈爱声，
使我心灵，使我心灵，痛苦中得安宁。

Chords: C, F, G, C, G7, G9, C, C, C, F, F, C/G, G7, C, C, C, C, G/D, D7, G, C, F/C, G, C, C/G, G7, C, G7, C, C, G7, C, C, F, G, C/G, G7, C

在加以分析以后，就发现第三行的结尾，是第二乐段的前乐句的结尾（此曲是 ABC 的三段式），该是使用半终止（X（任何一个和弦）接 V）了，即是 X—任何一个和弦，其前方的旋律可是显示所使用的和弦是重属和弦（II₇）吗？是的！既是如此，它再前方的 G 和弦就是共同和弦了！G 和弦作共同和弦时，要用它的第二转位。因此，这四小节就该是：

G/D D₇ 注: G

C: V_{6/4} II₇ V

G: I_{6/4} V₇ I

注：第一拍的音是个挂留音。
第 2,3 拍才是和弦音。是 II₇ 的和声音。

用的好！莫扎特如此使用 G/D (V_{6/4} = I_{6/4}) 作为共同和弦，我们这样使用也一定错不了。

3、另一个共同和弦是 C 和弦 (C: I = G: IV)

例：慈声呼唤歌（新编赞美诗 400 首的 219 首）

原调为 \flat A 大调，为着便于讨论而移为 G 大调。

G C G G A₇ D

G: I II₇ V

D: IV V₇ I

（宋大叔在此向您致歉，为光盘上写谱的错误道歉。虽然改正了，但却是耽误了时间，您原谅我吧！老了！糊涂了！）

现在将这首诗歌原作的四声部写出来：

G (G/B) C G G A₇ (A₇/E) D

G: I II₇ (II₃) V

D: IV V₇ (V₃) I

此曲所用的共同和弦就是：G: I = D: IV，以连结后方的 II₇—V（此曲的 II₇ 乃是使用第二转位，这是少有的处理方式，经常这个等于新调属 7 和弦是原位的。）

我们在键盘的弹奏上是：

G G/B C G G A₇ D

G: I II₇ V

D: IV V₇ I

当然，若是遵照原作者将 A7 改成 A7/E 弹奏也是可以的。



使用本调的 I = 属调的 IV 作为共同和弦，是因终止式中有一种称为不完全复合终止式的。

其完全复合终止式为：IV — I₄⁶ — V(7) — I

不完全复合终止式则为：IV — V7 — I（省略了其中的 I₄⁶）

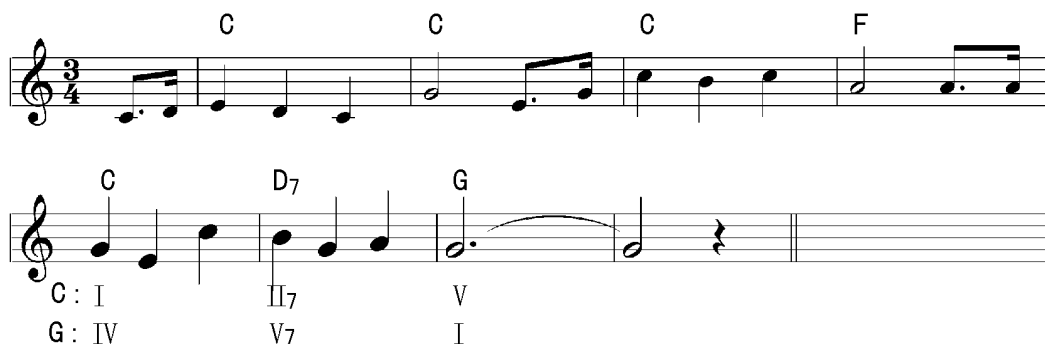
或为：I₄⁶ — V7 — I（其前方不是用 IV，或 II₆，II 了。）

这完全复合终止式或不完全复合终止式，均是用在乐曲的结尾。在使用 II₇ — V（暂）转属调中，用 IV — V(7) — I（本调的：I — II₇ — V）就是套用了不完全复合终止式。

再举一首 I = IV 为共同和弦的例子：

平安在我心歌（新编赞美诗 400 首的 294 首）：

（本调为 D 大调，先移为 C 调）



在这两首本调 I = 属调 IV 的共同和弦中，你可会问，前一首的“慈声呼唤歌”，其共同和弦就旋律看可用 G，但可不可以用 Em 呢？答案是可以的。但 I = IV 的音响较明亮，VI = II 则温和。你可因音响的表达选取其一。但，当你替有声部的诗班伴奏时，那就必须遵照原作曲者所使用的和弦来取舍了。

作业：

请将下方各曲，仿照所授之内容，自行写出其共同和弦、重属和弦、转调后的主和弦，原调与新调的级数。但要紧的是不要靠写谱弹奏，而是能立即在键盘上弹奏出来。

（虽然授课时，使用的只有 C 调、G 调，但下方的作业却是要弹奏任何一个（大）调，对每个大调都要能立即反应、立即弹奏。）

(1) 速开心门 (谷中清泉 322 首: 你心有空处为主吗?)



(2) 圣哉三一歌 (新编赞美诗 400 首之第一首)



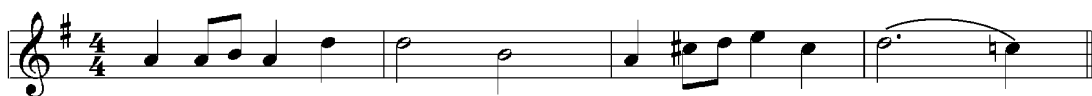
(3) 平安在我心歌 (新编赞美诗 400 首的 294 首)



(4) 慈声呼召歌 (新编赞美诗 400 首的 219 首)



(5) 安稳在耶稣手中 (赞美诗选 1050 首的 630 首)



(6) 耶稣住我心歌 (新编赞美诗 400 首的 293 首)



以下的四首都是现代的作曲家所作的新型诗歌, 他们似乎也不管什么乐句、乐段, 使用什么终止式。

但宋大叔要求学子们知道何处使用了重属和弦, 重属和弦的前方是什么共同和弦。(答案附在每首歌的后方, 请弹奏, 比较其音响, 但请不要先看所附的答案, 要自己先分析、弹奏, 写出自己认为正确的和弦。

(7) 神啊! 我要赞美你 (喜乐赞美主 900 首的 353 首)



答案: 后两小节和弦 Am | D₇ G

(8) 平安的七月夜 (喜乐赞美主 900 首的 448 首)

Musical notation for '平安的七月夜' in 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords are indicated above the staff: F (above G4), F (above A4), Dm (above B4), and C (above C5).

答案: 后两小节和弦 Dm(或 F)G7 | C

(9) 有谁能像你 (喜乐赞美主 900 首的 396 首)

Musical notation for '有谁能像你' in 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords are indicated above the staff: Bb (above G4), Dm7 (above A4), Gm (above B4), Cm7 (above C5), and Bb^{sus}/F (above G4).

答案: 后两小节和弦 Gm C7 | F

(10) 耶和华的军队 (喜乐赞美主 900 首的 813 首)

Musical notation for '耶和华的军队' in 4/4 time. The melody is written on two staves with a treble clef and a key signature of three sharps. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords are indicated above the staves: E (above G4), E/#G (above A4), A (above B4), A A/#C (above C5), D (above G4), Bm (above A4), and E^{sus4} (above B4).

答案: 后三小节和弦 A B7 | E | E7

第二十三课 无旋律伴奏（三）

一、加上重属和弦及曲尾的变化：

在光盘中，我们先复习了第十课及第十五课的内容。但在本课又加入使用了重属和弦，这重属和弦在《前行于迷途中》（谷中清泉 229 首）的无旋律伴奏是：

The musical notation shows a 4/4 measure with a treble clef. The notes are: C4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), C4 (quarter). Above the staff, chords are indicated: C above the first two notes, C above the next two notes, F above the next two notes, C above the next two notes, D7 above the next two notes, and G above the final two notes. The D7 chord is circled. Below the staff, the following chord progressions are listed:

C: I	II7	V
G: IV	V7	I

它右手的后两小节可弹成：

Three alternative right-hand accompaniment patterns are shown, each for two measures. The first pattern is circled and labeled (1). The second is labeled (2) and the third (3). A vertical text on the right side says '任选其中的一种音型即可' (Choose any one of these sound patterns).

重属和弦这样的弹奏由 C — D7 — G 在声部的进行上是用了与前方共同和弦顺利的进行，而且合于后方和弦的解决。

D7 这个重属和弦，它的 5 音（A 音）是可以省略，省略了 5 音就是现在的音型了。

好，现在比照着这首《前行在迷途中》的弹奏。请推演到以下的乐曲。请写出和弦，并即兴弹奏出来。

(1) 炼我愈精

The musical notation shows a 4/4 measure with a treble clef. The notes are: C4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), C4 (quarter). Above the staff, chords are indicated: C above the first two notes, F above the next two notes, C above the next two notes, D7 above the next two notes, and G above the final two notes. The D7 chord is circled.

(2) 十字架下我低头静默思想（谷中清泉 132 首）

The musical notation shows a 4/4 measure with a treble clef. The notes are: C4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), C4 (quarter). Above the staff, chords are indicated: F above the first two notes, G7 above the next two notes, and C above the final two notes. The G7 chord is circled. Below the staff, the text reads: '后两小节和弦：F G7 | C ||'

(3) 送别（移成 $\flat E$ 大调了）



后两小节和弦： $\flat E F_7 | \flat B \parallel$

(4) 微声盼望（移成 D 大调了。）



后四小节和弦： $A/E | E_7 | \widehat{A} | \widehat{A} \parallel$

三拍子的无旋律伴奏：



这个结尾正如在光盘上所弹的，改变了伴奏的音型，使结尾生动有力，请看自副歌开始到结尾的两小节：

Chorus and ending notation in D major, 4/4 time. The vocal line starts with a C chord, followed by G, F, and C. The piano accompaniment has three parts: (1) uses chords and patterns similar to the previous section; (2) and (3) show alternative accompaniment patterns for the same section.

C C G7 C

(不再写谱)

(最后的结尾两小节音型改变)

接下来跟你谈一个问题，为着谈这个问题，就把全曲都抄录下来。抄录全曲还有一个目的，乃是这首曲是一首著名的圣诗，特别是副歌，是全世界所熟知的，但在中国的圣诗本中，却将其遗漏，为着给你做材料，特别加上歌词，供你颂唱。

C C F C

C C Dm/F G7 C

副歌: C C F C

C C Dm/F G7 C

我的 眼睛已经看见主降 临的大荣光,祂正 踏尽一切不良葡萄 使公义显彰,祂已
抽出祂 的怒剑发出 闪闪 的光芒,祂 真理在进 行。
荣 耀, 荣 耀 哈 利 路 亚, 荣 耀, 荣 耀 哈 利 路 亚,
荣 耀, 荣 耀 哈 利 路 亚, 祂 真 理 在 进 行。

(在光盘所弹奏的此小节都是G7)

在此，我们要讨论的是：此曲乃是 AB 两个乐段（a a' b b' 四个乐句）的二段式，它的四个乐句我们发现，它的前乐段的结尾与全曲（后乐段）最后两小节完全相同。因此，我们在结尾所作的处理，完全可以用在前乐段（第 7，8 小节）。

因此请你在弹奏时，也将前乐段的结尾弹奏成如全曲的结尾。

再者，在和弦上，我们也作个改变，本来倒数第二小节，我们用的和弦乃是：

现在将它改成：

II6 V7 I

改为 Dm/F — G7 — C，这 Dm/F (II6) 是代 F (IV) 的，再接 G7 (V7)，在音响上就丰富得多，它的弹奏：

II6 V7 I

加上两首歌作为练习：自行译为简谱（为求能弹五线谱，也能弹简谱。）自行配上和弦，不再写伴奏了，要在键盘上直接反应。

(1) 进深，进深

G大调 4/4

5 3 1 5 | 3. 3 3. 2 1 6 |

(2) 在那边点名的时候

1. 2 | 3. 3

(提醒: 第2小节前半句是: $\flat Bm/\flat D(I\flat_6)$, 后半句是 $\flat A$, 第3、4小节是: $\flat A \ \flat B_7 | \flat E |$
 倒数第2小节是 $\flat A/\flat E(I\flat_4)$ 接 $\flat E_7$

二、左手加经过音（上行的经过音）

经过音是两个和弦之间所加的和声外音（非和弦音）。

和弦的进行经常是: $I - IV - V(7) - I$, 我们可在其间加上经过音:

(B 谱表的谱写成两个声部是合理的, 强拍 (与次强拍) 符干向下写成一部。将弱拍 (符干向上) 写成另一个声部, 在强拍 (与次强拍) 的上方加上休止符, 使其与弱拍的音成为完整的四拍。)

第一小节与第三小节的第四拍所弹奏的音就是上行的经过音 (其实它的第 4 拍的后半拍的音实际上却是和弦音, 因此将其用 (+) 括起来。

第三小节在第三拍降低 8 度, 是由于不让此音继续爬的太高, 而且其前二拍有时会是 $C/G(I\flat_4)$ 。然后再接 $G(7)$ 接 $C(I)$

若是 C/G , 则弹成:

第二小节第四拍的 $\sharp F$ 音，是个半音的经过音，（不可误认为是转入属调）此音若与旋律不协和，可以将它弹成：



举二个例子：（此例光盘上未用）都是用 I—IV（用 II_6 代 IV）—V (7) —I

（1）爱的真谛（移为 C 调）

注：由于 $\sharp F$ 这个音放在第四拍太不协和，而将它移放在第四拍的后半拍。

（2）快乐的晚上（三拍子的使用）

三拍子的弹奏：将四拍子的次强拍删除，就成为三拍子的 $> - -$ 节奏了。

这里是IV的位置，可用 II_6 代IV，但别当成是V，第3小节才是V的位置。

这是一首北欧的民谣，是 $a a' b a'$ 的二段式，因此第一行藉 $||$ （反复记号）使之成为 $a a'$ ，然后进入后乐段的前乐句 b ， b 之后用 D.C.（返始记号）回到开

头再到 a'，此曲就结束在第一行的末尾 Fine（终了）。

不再写谱，请比照着自行伴奏，自唱旋律，作为无旋律伴奏练习。

要试换伴奏的不同音型，务求流畅的弹奏，陪伴旋律的进行。

在增添了以上的 I—IV—V₇—I 的曲例后，我们要回到光盘上的内容。

光盘所用的曲例，两首都不是 I—IV—V 了，而是 I—IV—I。当 I—IV—I 时，那个 IV—V 的 #F 音就不要再使用了。（其实即使是 IV—V，省略那个 #F 音也是可以的。）

曲例之：（用 C 大调所弹的《耶稣恩友》不再赘述。）

(1) 老乡亲（前行于迷途中）

The musical score is written in 4/4 time and C major. It features a vocal line and a piano accompaniment line. The first system consists of four measures with chords C, G, F, C, G. The second system consists of five measures with chords C, C, F, C/G, G, C. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and chord voicings. Annotations include '注1' and '注2' pointing to specific accompaniment patterns. A note says '当IV不接V时 #F就不用了.'

注 1：随着和弦的改变，左手的伴奏可弹成：

可弹成 ㉑ 或：

㉒ 或：

㉓ 希望你弹成 ㉔

4 #4 5 6 7

注2：这是终止 $\frac{6}{4}$ —I $\frac{6}{4}$ (C/G) 的弹法。

C大调如此，其余各调也都可以依此类推，现在试弹F大调：

(右手从略了，自行弹奏)

以《耶稣恩友》为例，请自行弹奏，口唱旋律，双手立即跟随，不再依靠写谱。

(1 2 3 4) 注1 (5 6 7)

1) (1 2 3 4) (5 4 3 2 1) 注2

C(7) (5 6 7 1) (1 2 3 4)

注1：括号（ ）中的简谱乃是建议你可加的经过音，你不一定要完全采用，也可采用一部分。

注2：这个 5 4 3 2 1 的下行经过音，请容在后方讲授下行经过音时再解释。

我们弹奏 C 大调，同样的也弹奏 F 大调，再扩展到 G、D、 $\flat B$ 、 $\flat E$ 、A……
循着光盘上所授，再示范 $\flat E$ 大调：

右手先把 $\flat E$ 大调的音阶弹熟，然后练习双手，左手加上经过音的无旋律伴奏：
奏：

加上一首练习的歌《赐福救主歌》

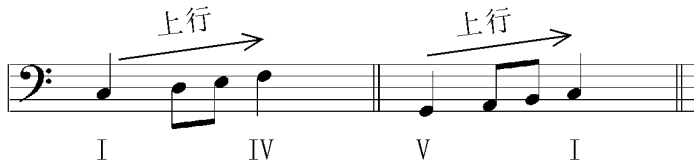
请译成简谱，好使你能弹简谱也能弹五线谱，并配上和弦。（和弦答案在谱下方，可在自己配上和弦后，然后参考。）

请自行加上左手的经过音，（在谱下方的括号（ ），是建议你加经过音的地方。）

- 和弦：① $\flat E$ ② $\flat E$ ③ $\flat B_7$ ④ $\flat E$ ⑤ $\flat E$ ⑥ $\flat E$ ⑦ $\flat B_7$ ⑧ $\flat E$ ⑨ $\flat A$ ⑩ $\flat E$
 ⑪ $\flat B_7$ (或两拍 $\flat A$ (Fm/ $\flat A$) 后两拍 $\flat B_7$) ⑫ $\flat E$ ⑬ $\flat A$ ⑭ $\flat E$
 ⑮ 两拍 $\flat E/\flat B$ 两拍 $\flat B_7$ ⑯ $\flat E$

三、左手经过音的补充：

在光盘上所授的经过音，均是 I—IV 与 V—I 的上行经过音：



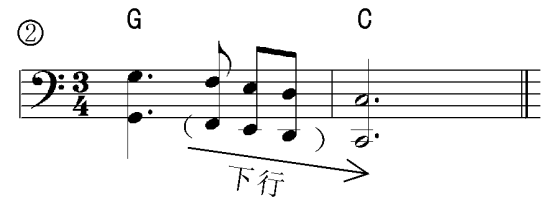
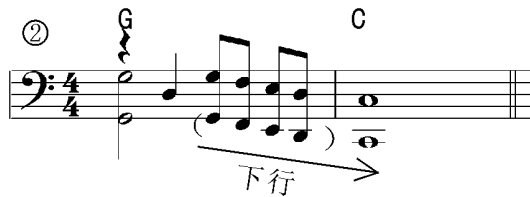
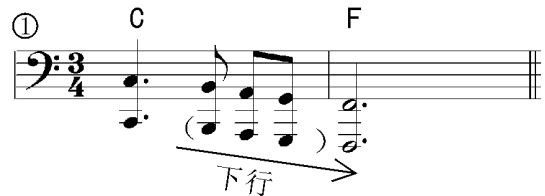
既然可以做上行的经过音，当然也可做下行的经过音。

笔者在 1994 年所著的《实用键盘和声学》中就同时教授了上行的经过音与下行的经过音。虽然在光盘未提及，但也不忍遗漏。

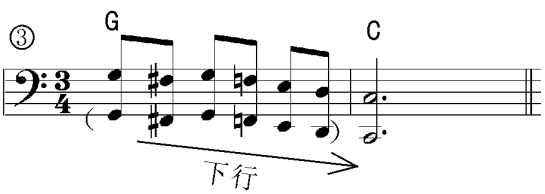
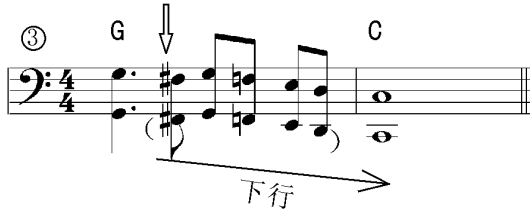
四拍子：



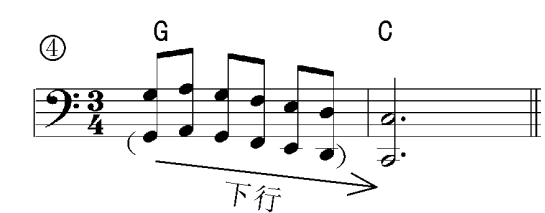
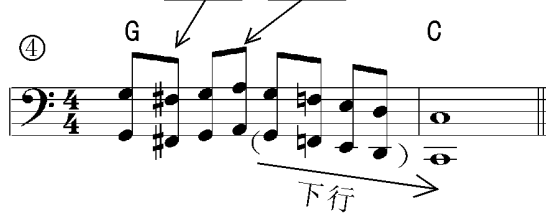
三拍子：



加上一个下助音



加上下助音与上助音



既然经过音可以上行也可以下行，那么我们要怎么选择使用它们呢？

它的法则乃是：（1）使旋律音与经过音成反行，也就是说旋律下行则使用上行的经过音，而旋律下行就使用上行的经过音。

（2）若是同向进行则使用 3 度 6 度的平行（3 度、6 度是不完全协和，我们喜欢。）

送别:

Chords: C, F, C, G, C

Annotations: 下行, 上行, 反行, 右手从略

爱的真谛:

Chords: F, Bb, C, F

Annotations: 下行, 上行, 反行

或用:

上行却是3度进行

耶稣恩友:

Chords: F, Bb, F, C

Annotations: 下行, 上行, 下行

右手自行弹奏

自行弹奏

Chords: F, Bb, F/C, C(7), F

Annotations: 下行, 上行, 同向6度 反行

右手自行弹奏

自行弹奏

在此提醒：在右手弹奏旋律时，当导音（7）上行进行到主音（1）时，尽管只是一个音所形成的上行，也要用反行。

例：《荣耀，荣耀哈利路亚》的末句：

上行

当右手弹旋律时
左手要用下行的经过音。

下行

就与左手构成平行8度重复导音是和声学上的大错

作业：请将以前所学的诗歌，自行加上上行与下行的经过音，边弹边唱，不要靠写谱弹奏，而是即兴的反应在键盘上。

第二十四课 副三和弦的使用 各种终止式

一、副三和弦

在大调中有三个正三和弦，这三个正三和弦也就是主、下属、属（包括属7）三个大三和弦：



这三个正三和弦都是大3度叠小3度组成的完全5度，它们音响阳刚明亮，是一个（大）调支持调性的和弦。

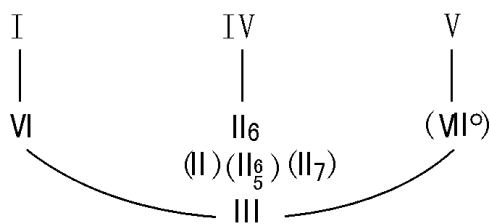
另外还有三个和弦，就是被称为副三和弦的小3和弦（是小3度叠大3度）



它们的音响较为暗淡、阴幽。

从古典音乐到浪漫派音乐，几乎都是使用（大）三和弦为和声的材料。但时至今日，副三和弦的使用就愈来愈多，使音乐增加了更多的色彩。

副三和弦的使用：有一个法则：**乃是正三和弦的代用。**



VI 代替 I（下中音和弦代替主和弦）

II₆（包括 II、II₆、II₇）代替 IV（上主和弦第一转位（包括上主和弦的本位、上主7和弦的第一转位、上主7和弦的原位））。

VII^o 是个减三和弦，是导和弦，不算为副三和弦，它可并归为是属7和弦的一部分。

B^{dim} (或 B°) 将它当成是: G_7 的一部分: G_7 省略根音就是导3和弦(B°)了。

III可代I, 也可代V。(中音和弦可代主和弦, 也可代属(7)和弦。)

二、VI代I: (在C大调中则为Am代C)

在传统的乐曲中, 将使用I(主和弦)的地方, 用VI来代替。

例1: 圣哉三一歌

依我们以前配置和弦的观念, 这两小节一定都该是I(C)主和弦, 但原作者将第1小节的第3, 4拍改用Am(VI)来代替, 然后接入V7(属7)再接I, 这样一来其和声就精彩了。

在键盘上可弹为:

加上右手的和弦音(以原调 bE 大调)弹奏

例 2：他仰望一座城（谷中清泉 580 首）的后乐段

例 3：奇异恩典（最后一句）

像以上的三首传统诗歌，所使用 VI 代 I，都非常精彩，具有特色，使用的却不多，但越趋现代，VI 和弦的使用就愈来愈多了。这首：

耶和华是爱：

VI 和弦（下中和弦）使用的法则：

- (1) 它常常是跟在 I（主和弦）的后方，但请不要反置，别用 VI 先 I 后。
- (2) 它也可能取代 I，应该使用 I 主和弦的，而直接由 VI 取代。
- (3) VI 和弦要使用原位（本位），别用转位，本位才有特色，才精彩。

(4) 在和弦的连接上：

既然本来是：I—IV—I 或 I—IV—V(7)—I

现在即可作：I—VI—IV—I 或 I—VI—IV—V(7)—I

三、II₆ (II, II₆, II₇) 代 IV

II₆ 代 IV，已在前方的第十八课，先在讲授副三和弦之前，介绍过了。这是由于这个上主和弦的第一转位 (II₆) 取代 IV，是用的最多的一个。

还记得我们探讨过：由于 I、IV、V (7) 三个大 3 和弦的构造与音响相同，又因 I (主)、V(7) (属) 支配调性要比 IV (下属) 更为重要，因此，正三和弦欲要变动，这个下属 (IV) 就是最适宜变动的了。

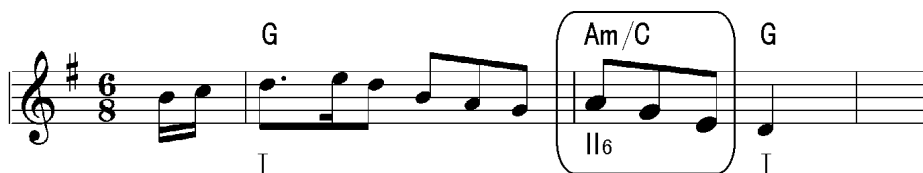
为何使用 II6 要比 II 更优先呢？因为：II6 比 II 更像 IV，在旋律常是：



如：(1) 我的邦妮：



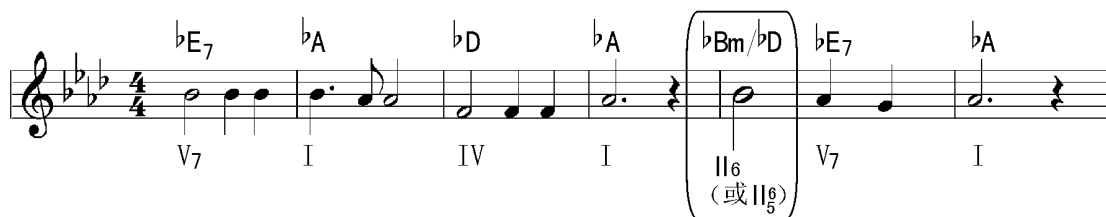
(2) 我奇妙奇妙的救主：



(3) 以马内利 (喜乐赞美主 900 首的 170 首)



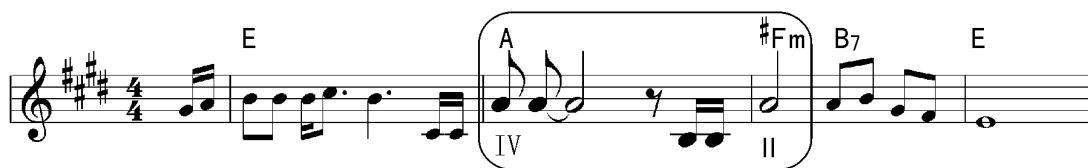
(4) 爱主更深 (新编赞美诗 400 首的 255 首) (最后 6 小节)



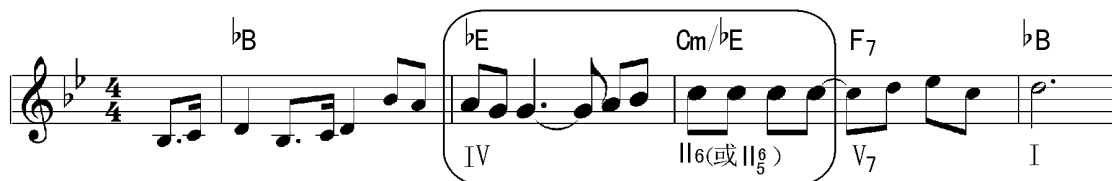
(5) 吹进我 (喜乐赞美主 900 首的 513 首) (最后 7 小节)



(6) 光明之子 (喜乐赞美主 900 首的 157 首) 最后 4 小节



(7) 鸡叫的时候 (喜乐赞美主 900 首的 279 首) 自第 6,7 小节到 10,11 小节



在看了以上的曲例后，我们要为 II 这个副三和弦的使用，得出以下的结论：

(a) II₆ (包括 II₆[♭]、II₇) 代 IV，是取代 IV，是该用 IV 的位置而取代。

例如 (1)、(2)、(3) (第 (3) 首先用 II₆，后用 II，使用 II 是为了使旋律与低音成 3 度。)

和弦的进行常常是：

$$\begin{array}{l}
 \text{I} - \boxed{\text{IV}} - \text{V(7)} - \text{I} \quad \text{或：} \quad \text{I} - \boxed{\text{IV}} - \text{I} \\
 \text{II}_6 \text{ 的使用就在：} \text{I} - \boxed{\text{II}_6} - \text{V(7)} - \text{I} \quad \text{用 II}_6 \text{：} \quad \text{I} - \boxed{\text{II}_6} - \text{I}
 \end{array}$$

使用 II₆ 时，乐曲的旋律 (在强拍) 经常是 re 这个音。这个 re 音，与低音 fa (是下属和弦的根音) 成 6 度音程，使它更像 IV。使用 6 度也是我们所喜欢的音程。

(b) II₆ 也用在完全复合终止式或不完全复合终止式中：

完全复合终止式是：IV ——— I₄[♭] — V(7) — I

以 II₆ 或 II₅[♭] 替代：II₆(或 II₅[♭]) — I₄[♭] — V(7) — I

不完全复合终止式是：IV ——— V(7) — I

II₆(或 II₅[♭]) — V(7) — I

例如：(4)、(5)

(c) II₆(II₅[♭]) 也可与 IV 连结使用，IV 在先，II₆(II₅[♭]) 随在其后 (IV 阳刚明亮，II₆(II₅[♭]) 则较柔软、阴幽。)

例如：(6)、(7)

在旋律中有 re、do、la 这三个音的连结，这正表明是 II₅[♭] 或 II₇ 的和弦。因此，用 II₅[♭] 或 II₇ 都是蛮好的效果。

四、III — 中音和弦

III 和弦是三个副三和弦中使用最少的一个，在传统的音乐中几乎难找到它的踪迹，但在新型的诗歌它的出现就逐渐多了。

III — 中音和弦依其构造来看，它很像 I（主和弦）：

(1) C Em (2) C Em (3) C/G E/G (4) C E/B C

I III I₆ III I₄ III₆ I (III₄) I

谱 (2)、(3)，其音响是最像 I 主和弦。

谱 (4) 作第二转位 (III₄) 处理，低音的 si 几乎就是个下助音的和声外音了。

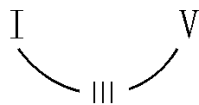
谱 (1) III 的原位其音响较有特色，是现代诗歌用的最多的。

III 也像 V (V₇)：

(1) Em G (2) Em G₇ (3) Em/G G (4) Em/G G₇

III V III V III₆ V III₆ V₇

III，中音和弦，经常是放在 V₍₇₎（属或属 7）和弦的前头，因它是在 I，V 之间，因此谱例中将 III 放在 V 前。III 放在 I 前也是可以的。



例 (1)、(2) 做原位处理，它较有特色。

例 (3)、(4) III 就像 V (V₇) 了。

由于它又像 I，又像 V，（在光盘上宋大叔戏称它是禽与兽相争时的蝙蝠。）

在正统的圣诗中它使用的不多，它常用在 I—V 之间。

例 (1) 如今更爱主歌（新编赞美诗 400 首的 254 首）最后 4 小节：

F $\flat B/F$ F F C Am/C G_7 F
 I IV_4^6 I I_4^6 III_6 V_7 I

在倒数第 2 小节的第三拍所使用的是 III₆, III₆ 就更像 V (7) 。将它放在 V 的前方, 取代了前方的 I₄⁶; I₄⁶ 的后方该是 V₇ 的 (不完全复合终止式), 却在其间插入了一个 III 级。

例 (2) 主意尽美歌 (新编赞美诗 400 首的 263 首) 最后 4 小节

C Bm/D D_7 G
 IV III_6 V I

在倒数第 2 小节, 应该是完全复合终止式的: IV — I₄⁶ — V(7) — I, 但那最后一拍的前一个音符 (附点 8 分音符) 却由 III₆ 取代了 I₄⁶ 的地位。

这最后一拍可直接做成 V (7) — 属 7 和弦, 但因着这个旋律音而成为 III₆ 。这都是在正统圣诗中, III₆ 的使用。

但在时至今日, 在流行音乐中, 也在新型的圣诗中, 这个 III — 中音和弦就被使用了。它的使用彰显了它的地位与音响。举些例子:

例 1: 耶和华是爱 (喜乐赞美主 900 首的 481 首)

$\flat E$ Cm $Fm/\flat A$ $\flat E$
 VI II_6

第 5 小节使用 III 在和声上很有特色。

使它放在 I、V 之间正是 III 的位置。

例 2：天父的孩子（喜乐赞美主 900 首的 517 首）

将 III (Em) 放在 II (Dm) 的后方，正如 IV—V 的关系，此时的 II，不要用 II₆。

后方的第 7、8 小节，II—III—VI 则正如 IV—V—I 的连结，其效果佳。

在学了三个副三和弦之后，我们就增加和声的材料，在下一课的配置中加以使用，使和声更丰富、更精彩。

在本课的末后，留出一些时间来探讨终止式 (cadence)。

终止式在曲式上的使用是重要的。因为在乐曲的进行中，有很多的段落，这些段落构成了乐句、乐段……。使音乐有了组织、有了系统。这些乐句、乐段的组织就是使用终止式来划分的。

时下年青作曲家所创作的乐曲中，多是根据旋律所显示的音配置和弦，而未曾注意在乐句、乐段使用终止式。

宋大叔一路走来，多次提到各种终止式，现在综合起来，将各种终止式明列

于下，并加以说明其使用的位置。

(1) 半终止：X（任何一个和弦）接 V 虽是任何一个和弦，但却常常是 I 主和弦接 V，或是 IV 接 V。它的主旋律在大调的乐曲，经常是停在 re（或 sol）。

半终止多用在乐句的结尾，也可用在乐段的结尾。

半终止在 V 的前方，由于可使用任何一个和弦，因此而使用了 II⁷（重属和弦）。这个 II⁷ 接 V 是个精彩的使用。

(2) 不完全终止：V⁽⁷⁾—I（前方的属⁽⁷⁾是原位，接入后方的 I 主和弦）主和弦是 3 度位置。（3 度位置是指低音用根音 do，而旋律用 mi，形成 3 度音程关系。）这 3 度位置的主和弦，形成不完全结束的感觉。

不完全终止也常用在前乐句的结尾，也或有乐曲在结束时使用不完全终止。

(3) 完全终止：V⁽⁷⁾—I 其前方的 V（或 V⁷）是原位，接入后方的 I 主和弦是 8 度位置。（所谓 8 度位置乃是高音的旋律是 do，与低音的根音 do 成 8 度音程。）

完全终止用在乐曲的结尾或乐段的结尾，使乐曲有完全结束的感觉。

（完全终止也会用在乐句的结束，但不多使用。）

(4) 完全复合终止式：IV（或 II₆ 或 II）—I₄⁶—V⁽⁷⁾—I

这是个完满宏伟的结束，用于乐曲（特别是宏大的乐曲）的结尾。

(5) 不完全复合终止式：有两种：

其一：IV（II, II₆）—V⁽⁷⁾—I

其二：I₄⁶—V⁽⁷⁾—I

这两种也都是用在乐曲的结尾或乐段的结尾。

(6) 变格终止，也称教堂终止。

正格终止也就是指：V⁽⁷⁾—I 的完全终止。

而变格终止是 IV—I（IV—I 常用在教堂的终止，因而得此名。）

(7) 阻碍终止（假终止）：V⁽⁷⁾—VI

当乐曲结束时，用完全终止：V⁽⁷⁾—I 乐曲就结束了，若不让乐曲结束，就将 V⁽⁷⁾—I 的 I 级主和弦，改用它的代用和弦—VI，而使乐曲不要结束，再有后续。

第二十五课 副三和弦的配置与使用

上一课介绍了副三和弦，也讨论了它们与正三和弦的关系，以及和弦之间的连接。现在，我们可使用的和声材料就多了！

我们有本来的三个大三和弦，有终止的 I_6^{\flat} ，有转属调的 II_7-V ，现在再加上三个副三和弦，和声上的素材就多了，音响也就更丰富了。

现在我们要实际的把这些材料配置在乐曲中。

本课特别强调副三和弦的配置，与其前后和弦的连接关系。

在配置和弦之初，我们首先要知道的是：

- (1) 乐曲的开头是主和弦。
- (2) 何处是乐句、乐段的终止，该用什么终止式。
- (3) 视旋律对和弦的显示，以决定其该使用的和弦。
- (4) 要建立对和弦敏锐的听力，知道和弦的音响，加以选择配置。

现在就用一首诗歌为例，为它加上副三和弦，以配置其和弦。

耶和华是爱 4/4 拍 改用 C 大调 以简谱（请自己改写成五线谱）记谱

① C ② Am ③ Dm/F ④ Em(C)

5· 5 5 6 | 1 - - 6 1 | 2 2 2 2 2 1 3 | 3 - - 2 3 |

⑤ C(Em) ⑥ Dm/F ⑦ Am D7 ⑧ G ⑨ C ⑩ Am

5· 6 5 3 | 2· 3 2 1 | 6· 5 6 1 3 | 2 - - - | 5· 5 5 6 | 1 - - 6 1 |

⑪ Dm/F ⑫ C ⑬ Em ⑭ Dm/F ⑮ F(Dm/F)

2 2 2 2 2 1 3 | 3 - - 2 3 | 5· 6 5 3 | 2· 3 2 1 | 6· 5 6 1 |

⑯ G(7) ⑰ C ⑱ Am(F) ⑲ Em(C) ⑳ Am(F) G(7) ㉑ C(Em)

2 - - 1 | 1 - - 3 5 | 6 - 6 7 6 5 | 3 - - 3 2 | 1· 1 2 1 2 | 3 - - 6 7 |

② Am Em ③ Am(F)(Em) ④ Dm/F D7 (G/D) ⑤ G ⑥ ⑦

i. i 7 5 | 6. 6 5 3 | 2. 1 2 6 | 5 - - - | 5. 5 5 6 | 1 - - 6 1 |

⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲

2 2 2 2 2 1 3 | 3 - - 2 3 | 5. 6 5 3 | 2 . 3 2 1 | 6. 5 6 1 | 2 - - 1 | 1 - - - ||

和弦讨论：（① ② ③ ……表示小节。）

- ① 开头是主和弦 C，I，这是可以确定的。
- ② 旋律的音，显示可以是 IV（F），也可能是 I（C），但当我们学了副三和弦，就要用 VI（Am）代 I，这是优秀的选择，IV 与 I 的音响均不及 VI（Am）漂亮，而且与后方③ 的连结，这正是 VI 的位置。
- ③ 在 I—VI 之后，该是 IV 的位置了，旋律是 re，当然就是 II₆ 代 IV 的使用了。用 II₆ 要比用 II（Dm）好。（在喜乐赞美主 900 首中，用的是 Dm，若用 Dm（II）其旋律音就与和弦的强拍形成 8 度，若用 II₆，（Dm/F）则是 6 度，是我们所爱的音程。）
- ④ 旋律的 mi 有两个选择：我们可以选择主和弦 C（I），若选择 C（I），我建议③ 的 3、4 拍改成 V（G），改成 V 级后，在③ ④ 小节就作成不完全复合终止式了，这 4 小节和弦的进行就是：

I | VI | II₆ V₇ | I || 或是：I | VI | II₆ | I ||

但我们却未采用这个，因这是个扩充的乐句，8 个小节才是一个乐句。因此，第 4 就不用终止，而改用 III（Em），我们发现 III（Em）的音响别致，用 III 代 I。

- ⑤ 就旋律的显示，此小节可是 III，也可能是 I（C），但当④ 用了 III，⑤ 就不要再 III 了，还有一个原因：⑤ ⑥ ⑦ ⑧ 是后半句的另起，既是另起就再从 I（C）开始吧！⑤ ⑥ 进入⑦ ⑧ 一看既知是前乐句的结尾，既是乐句的结尾，就该用终止式了，此处是用半终止。既然有了这个认知，那就看它是否可能是 II₇（重属）接 V（D₇—G），依这样的分析，II₇ 的前方可能使用共同和弦吗？看旋律的显示，它是 Am，是 C 大调的 VI = G 大调的 II。因此，⑦ 小节是 Am，D₇，⑧ 小节是 G。

⑤ 从 I 出发，接入 ⑥ 的 Dm / F (II6) (⑥ 似乎用 G 也行，但音响就生硬了，用 II6 是合宜的。)

⑦ Am — (接) D7

⑧ 是 G，做成重属的半终止。

接下来是后乐句，这是个并行乐句的乐段，因此：

⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ 可以与前方①—⑥小节相同。只是 ⑫ 用 C (I)，⑬ 用 Em (III) 互相调换也是可以的。

⑮ ⑯ ⑰ 该是乐段的结尾了。⑯ 用属 7 接 ⑰ 的 C (I)，再向前看 ⑮ 小节，用 II6 就与后方连结成为 IV (II6) — V7 — I，做成不完全复合终止式，使乐段停止在这里。

从 ⑰ 的最后一拍开始，就进入第二个乐段 (B 段)。

⑱ ⑲ ⑳ ㉑ 有两组和弦的选择：比较阳刚明亮的是 ⑱ F ⑲ C ⑳ 2 拍 F，2 拍 G7 ㉑ C。比较柔和的音响是：⑱ Am ⑲ Em ⑳ Am ㉑ Em。两者均可，请弹奏听听音响，加以决定。在光盘为它决定的是后者。

至于：㉒ ㉓ ㉔ ㉕ 因着这是后乐段的前乐句结尾，因此我们是由 ㉓ 的乐句往前推演，㉓ 是个半终止，结束在 V，从此向前推演到 ㉔，㉔ 的后半正是 II7 (重属和弦，看看前方可有共同和弦吗？有！㉔ 的前两拍做成 G / D，这 G / D 是本调的 $V_4^6 =$ 新调的 I_4^6 。

现在再向前推演，㉖ ㉗，㉖ 用 Am，Em，㉗ 用 Am (或用二拍 Am，二拍 Em) (但我不主张喜乐赞美主上将 ㉗ 配置成 F 与 C。因 ㉖ 是本曲的高潮，这高潮用了：Am、Em 的小 3 和弦，而将 ㉗ 用明亮阳刚的 F、C 是不合宜的。)

到这里，配置和弦就都完成了，因后方的 ㉘ — ㉙ 小节是后乐段的后乐句，此曲是个大的二段式，是 AA'BA'，因此，⑨ — ⑰ (A') 与 ㉖ — ㉙ (A') 完全相同。

再来一首，这首《有一位神》与前方的《耶和华是爱》都是新型的创作诗歌，但在新型诗歌中，又是“老歌”，是已问世一段时间，能站住脚的，能流传下来的歌，用它们来作例子是合宜的。

有一位神 用 C 大调 4 / 4 (请自行改写成五线谱)

第二十六课 各大调副三和弦的配置

接续上一课所授乐曲中使用副三和弦的和弦配置。所采用的都 C 大调的歌，以简谱记谱。使用简谱记谱，是由于我们进入音乐领域是从简谱开始，对简谱比较“亲近”，再者，以简谱表达 C（大）调，它的和弦容易解释，容易明白。因此，所举的《耶和华是爱》与《有一位神》的两首歌都是 C 大调，都是采用简谱记谱。

现在，进入本课——是要从 C 大调进入到各个大调，我们也就必须离开 C 大调的“边岸”，进入“水深之处”的各个大调，从和弦的配置到即兴在键盘上弹奏，为着完美的表达，也就得必须使用五线谱记谱了。

但请允许在讲义上作一个改变，将这首配置了一半的《有一位神》先用 C 大调的简谱完成，然后再进入光盘中所录的进度——D 大调，用五线谱。

有一位神的后乐段（后半段） C 大调 4/4（请自行将简谱译为五线谱）

⑨ Em ⑩ G/B ⑪ Am ⑫ Dm

6 7 i | 5 - 0 5 6 7 | 5 - 0 6 7 i | 6 - 0 6 5 4 | 4· 3 2· 1 |

⑬ F ⑭ (C) G ⑮ (Dm) F ⑯ C

6 6 6 6 6· 1 | 5 5 5 5 5· 6 | 4 4 4 4 4 3 2 | 1 - 0 ||

和弦讨论：

⑨此小节和弦的显示可以是 V（G），但在学了副三和弦，就可以用 III（Em）了。

III 比较别致，因此选用了 Em（III）。

⑩旋律的显示该是 I（C）主和弦，但若将第四拍后半拍的 i（C），解释成为和声外音（换音），此小节即可成为属和弦，用它的第一转位 G/B（V₆）是使其强拍的低音与旋律音成为 6 度音程，效果较佳。

⑪由于⑩是属和弦，V（属）之后别接 IV，因而⑪用 VI（Am）（最后一拍的后半拍当成是⑫的先来音。）

⑫用 Dm（II），其前方的 Am（VI）接 Dm（II），这样和弦的进行是优良连接。

这四小节使用了副三和弦，是新颖的。但在此要提出另一系统的和弦配置：

⑨ G ⑩ C ⑪ F ⑫ G，并且为了美化它的低音，再改成：⑨的 G（V），改成 G/B（V₆）⑩的 C（I），改成 C/E（I₆）⑪ F ⑫ G（V）或 G₇（V₇）。

这样的配置有一个最大的原因，乃是由于②在曲式上是后乐段前乐句的终止，这个终止是半终止，用属（V）是合宜的。

③用 IV（F），用下属和弦在此是丰富饱满的音响。（但若是②用了属和弦（V），此处就不可再用 IV 了，③可以改成 VI（Am），其音响就动听了。

④前半用 G，后两拍用 C，好使③先用 F（或 Dm），后两拍用 G7，以接：

⑥的 C（I 主和弦），而做成 F（或 Dm）—G7（V7）—C（I）的不完全复合终止式，使全曲结束。

好！现在将《有一位神》依课程的进度，改用原调——D 大调，并以五线谱记谱。请把五线谱改写成简谱。

① D
② F#m
③ G(Em/G)
④ A
⑤ D
⑥ F#m
⑦ G(Em/G)
⑧ A
⑨ A
⑩ D/A#C
⑪ G/Bm
⑫ A/Em
⑬ Bm/G
⑭ A(A#C)
⑮ D/G(Em)
⑯ A7/D

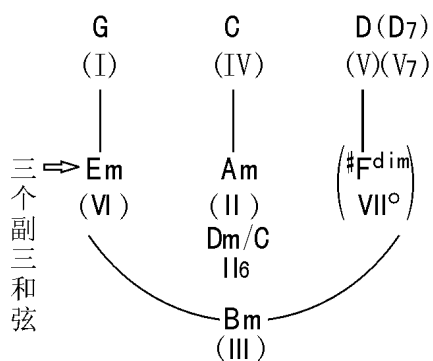
虽然在讲授副三和弦，都是在 C 大调中。但在实际的弹奏中，却必须进入 G、F、D、^bB、^bE、A……等各调。

在为这些大调配置和弦之前，必须先要熟练的知道它们的音阶，与正、副的和弦：

例：G 大调音阶

G A B C D E #F G

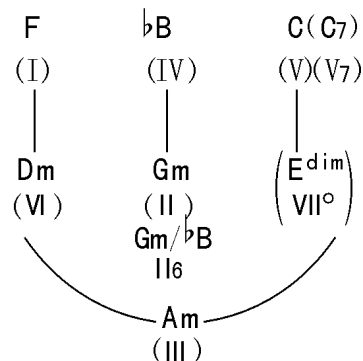
它的三个正三和弦：



F 大调音阶

F G A bB C D E F

它的三个正三和弦：

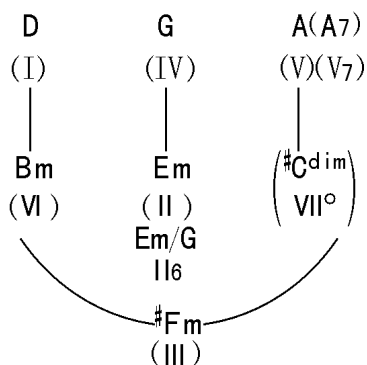


在光盘上，将 G 大调、F 大调配置和弦略去，直接进入 D 大调。

先要熟知 D 大调的音阶：（也已在第三课学过音阶，在此必须熟记）

D E #F G A B #C D

它的正（大）三和弦与副三和弦：



请试着将《有一位神》这首歌的和弦写出来，现在是由五线谱记谱了，是改成原调的 D 大调了！（但请自己配置和弦，尔后再与前方的核对，但不可抄袭。）

为这首歌配置和弦有二个方法：

其一：根据 D 大调的正三和弦、副三和弦的使用为它配置和弦。

（虽然本课我们已讨论了后乐段的和弦，但仍希望你能根据我们讨论的思路，练习着自行配置。）

其二：将 C 大调所完成的和弦，移成 D 大调。

C 大调移高一个全音，就是 D 大调了。将 C 移成 D，将 G 移成 A，将 Em 移成 $\#Fm$ ……

接下来就是键盘上的弹奏了。在授课的光盘中，曾在钢琴上离谱的即兴弹奏，但为顾及部分学子反应不及，而在讲义上以谱写出来。（当为弹奏写谱就必须使用五线谱了。用简谱写伴奏就无法表达了。）以下的谱是最基础、最规则的弹奏：

① D ② #Fm ③ G(Em/G) ④ A

(注1) (注2)

⑤ D ⑥ #Fm ⑦ G ⑧ A

(注3)

⑨ #Fm ⑩ A/#C ⑪ Bm ⑫ Em

(注4)

⑬ G ⑭ A D ⑮ G(Em) A7 ⑯ D

(注5)

8

弹奏说明：

左手的伴奏部分：强拍的长低音都是和弦的根音，只有第⑩小节的 A/#C，是 3 音 #C 在低音，使 V (A) 以第一转位 — V₆ 呈现。

左手上方的第 2、3、4 拍，都是和弦音，每一小节的和弦音不要都弹成原位，若都是原位，就不好了！在和声学上是犯规的。

不佳：

 连续用原位不好

佳：

 不要连续用原位
 转位

不要前后两个原位相连，要加上转位，使左手的第2、3、4进行平稳顺利。
 上谱的弹奏是最基础、最规则的弹奏，在弹奏能力的许可下，大可加以改变：

(注1)：还记得在无旋律中所讲授的伴奏音型吗？将①小节改弹成：

D 或： #Fm 或：

其余的小节都可比照着改成这样的伴奏，或别的音型的伴奏。

或是以无旋律伴奏的方式弹奏，均是可以，但必须有较高的弹奏能力与敏锐的反应。

人声：

 D #Fm G A
 无旋律伴奏：

(注2)：若是将 G (IV) 换成 Em/G (II6)，其弹奏则是：

Em/G
 II6

(注3)：因⑧是乐段的结尾，故以长音打住。

(注4)：⑨—⑬另一种和弦的配置：A—D—G—A—Bm，但不为其弹奏另外写

谱。请即兴在键盘上弹奏出来。

(注4): 第⑩小节的第四拍, 因旋律音是导音 si ($\#C$), 故左手改弹属7和弦的另外三个音, 以避免重复导音(重复导音在和声学上是不允许的。)但若避免不及, 而左手也弹了导音, 因发生在内声部, 又是个短音, 就任它发生吧!

(注5): 第⑬小节, 是乐曲的完全终止式, 必须是属(7)和弦接⑭的主和弦I。因此那个切分音的 mi ($\#F$) 就将其解释成 III6 吧, III6 包含在 V (属和弦) 之中就可以了。它弹奏起来音响很好, 不会不协和。

再来一首歌练习配置和弦。这首歌叫《除你以外》, 是《喜乐赞美主 900 首》的 201 首, 是首广为人知的新型诗歌, 请你练习着为它配置和弦。

在配置和弦前, 先多唱几遍, 以熟悉这首歌的旋律; 深入的说, 练习着在旋律中产生出和弦的音响, 因和弦是随着旋律产生的, 和弦配置久了, 就能随着旋律得到音响了。

请容再提醒一次, 加上副三和弦的配置, 必须:

①根据理论上和弦的进行——代用的法则, 开头结尾的主和弦, 终止式的使用等等。

②依据旋律对和弦的显示, 必须弹, 听, 培养耳朵对音响效果的建立。

好, 现在面对这首《除你以外》的曲子:

把此曲前半(前乐段)所配置的和弦写出来, 逐节的加以讨论:

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. Above each staff, there are numbered chord symbols in circles, indicating the chords to be played for each measure. The chords are: ① D, ② Bm, ③ Em, ④ A7, ⑤ D, ⑥ Bm, ⑦ Em, ⑧ A7, ⑨ D, ⑩ D, ⑪ D, ⑫ D, ⑬ D, ⑭ D, ⑮ D, ⑯ D. The melody is written in a treble clef.

和弦讨论：

①开头是主和弦是可以确定的。

②用 Bm (VI)，看这小节的旋律该是 Bm (VI)，但能不能前半用 G，后半才用 Bm 呢？它的旋律似乎可以前半是 G (IV)，后半是 Bm (VI)。但在“地位”上，这小节该是用 Bm 的，因和弦的进行的架构是 I—IV—V(7)—I。若用 VI(Bm) 就跟在 I (D) 后，而成为 I 的代用：I (D) —VI (Bm) —再接 IV (G) —V (A7) —I。因此，第 2 小节该是 VI (Bm) 的位置。

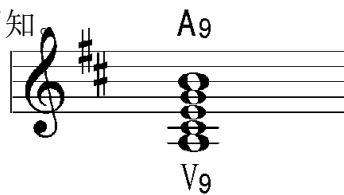
③用 Em？但我们认为用 Em/G (II6) 更合适，因 II6 更像 IV 的音响；再者 II6 的强拍与旋律成 6 度音程关系，效果较佳。

④用 A7 与 A？A7 与 A 同属 V 级属和弦。A7 (D7) 的动感多。A (V) 较稳定。但在此本小节的后半，就旋律看是否可用 I (主和弦) 或用 III (#Fm)？在 V7 (或 V) 的后方接 I (D) 或 III (#Fm) 都似乎是可以的。因此，我们在光盘上讨论了用 I，或用 III。但实际上有个问题，要在讲义上加以深入讨论——本小节是前乐句的结尾，是该使用半终止式。因此停在 V (或 V7) 是对的，因停在 V 是半终止的结束，有完满感。若是④的后半一定换个和弦，就换成 III (#Fm) 吧！若是用 I (主和弦)，音响就差了。

⑤、⑥是并行乐句，因此与①、②相同，分别用 D (I) 与 Bm (VI)

⑦也将 Em (II) 改成 Em/G (II6)

⑧是乐段的结束了，要用完全终止。因此要用 A7 或 A，接后方的 I (D) 主和弦。在此，请容解释一个问题，乃是单看本小节前半的旋律，2. 3 2. 6 不该是当使用 II6 或 II 吗？怎么会用属 (V) 或属 7 (V7) 呢？在此，我必须强调，完全终止式是 V (V7) —I，主和弦的前方必须是属 (或属 7) 和弦。因此，这 2 6 的 6，在光盘说不用理它，其实在和弦上可将它解释成是属 9 和弦，而非 II 或 II6。请弹奏，加以比较即知。



在光盘上的授课，此曲只讨论到前乐段的第⑧小节。后方的⑩—⑰就留待你自行配置和弦了。请你根据以上配置和弦的教导为此曲写出一切的和弦。前⑧小节根据我们所讨论的，改成我们的所配置的和弦。后乐段⑨—⑰请自行配上和弦，并与下方所附的答案核对，但只准核对不准抄袭。

(⑩ D ⑪ Bm ⑫ Em/G, Bm ⑬ A ⑭ D ⑮ Bm ⑯ Em/G, A7 ⑰ D)

再来一首歌，是美西洛杉矶地区的乐团叫“赞美之泉”的所创作的歌，目前已为接纳新歌的华人教会颂唱，歌名是《爱 喜乐 生命》（《喜乐赞美主 900 首》的 391 首）4 / 4 拍 F 大调。使用 F 大调，是因为我们对 F 大调比较熟知，比较能掌握 F 大调的副三和弦，而且此曲旋律对和弦的显示中规中矩，适合作为配置和弦的练习。

现在，把这首歌写出来，请你为它配置和弦（虽然在光盘上已经讨论过，但希望你能藉所学自行配置和弦。）



此曲的曲式是有所变化的二段式，①—⑧是前乐段，是并行乐句；⑭—⑳二是后乐段，也是并行乐句。两个乐段中间的⑨—⑬只是插入的乐句，像是两个乐段之间的“桥”，将前乐段导入后乐段。（别忘了，讨论曲式是为了使用终止式，终止式将乐曲分出段落来，使音乐有结构、有组织。）

现在我们来分析、配置本曲的和弦：（请原谅我不再理会，诗本上的和弦是编者配置的，还是原著赞美之泉配置的，我们完全根据学理与音响来为它配置和弦。）

①F (I) 开头当然是主和弦，这是不容置疑的。但本小节的后半可用 Am (III)，III代I，音响漂亮，比全小节都用主和弦 (I) 有味道。

②前半可用 $\flat B$ (IV)，接后方的 I (F) 或 I₆ (F/A)，但前半使用 II₆ (Gm/ $\flat B$)

也是很好的选择。前半的旋律摆明了是 II₆ 代 IV，再接后方的 F(I) 或 F/A(I₆)。提醒你，别用 V(C) 呀！用了 V 后方的③就不好接了。

③前半就旋律看可用 IV(♭B)，也可用 VI(Gm)，但本小节的后半，却摆明是 I(F)。因此，前半用 VI(Gm) 就不合适了，因 VI 是 I 的代用，将 VI 放在 I 前是不合适的。所以，本小节前半要选择 IV(♭B)，以接后方的 I(F) 或 I₆(F/A) (用 I₆ 可使低音与旋律成 3 度音程，这是好的。)

④前半是 G₇(II₇)，接后半的 C(V)。这样的使用，乃是由于此处是前乐句的终止，使用的是半终止。(还记得半终止式是 X(任何一个和弦) - V 吗？当是任何一个和弦时，则可考虑是否可使用重属和弦)。此处正是 II₇(重属) 接属，故本小节是 G₇-C

在这里要打住，谈一个要紧的问题，在《喜乐赞美主 900 首》中，本小节所使用的和弦乃是 ♭B/G 与 C。这个 ♭B/G 与宋大叔坚持该使用的重属 G₇ 不同。♭B/G 是什么呢？

依照我们前方所授的课程中，♭B 的和弦的转位该是：♭B/D(IV₆) 第一转位、♭B/F(IV₆) 第二转位，那么 ♭B/G 是什么呢？依和弦的写法该是 G 的低音，♭B 的和弦：

The diagram shows a musical staff with two systems of chords. The first system includes ♭B (IV), ♭B/D (IV₆ 第一转位), and ♭B/F (IV₆ 第二转位). The second system includes ♭B/G (II₇), which is equated to Gm7 (II₇), and G₇ (II₇ 重属和弦). The G₇ chord is noted as being different from the Gm7. The ♭B/G chord is also noted as being different from the Gm7.

这个 ♭B/G 是 II₇ 的音响，它与 G₇(II₇) 的构造不同，音响也不同。请弹奏比较 G₇-C，与 ♭B/G(II₇)-C 的音响，才知道这个半终止的地方，该是用重属(II₇) 接属和弦(V)。因此，此处该是使用重属和弦做转属调的处理。这个 ♭B/G 不管是原作者写的，或编诗本的配的和弦，都不及使用重属和弦好。提醒我的学生们，使用重属和弦。

(在光盘中宋大叔称 II₇ 为 II₆ 是错误的，是个口误，必须声明、更正，向您致歉！)

接下来：

⑤与①同，用 F(I) 与 Am(III)。

⑥用 II6 (Gm/♭B) 与 I (F)

⑦、⑧小节是乐段的终止了，要用完全终止式，⑦的前半用 ♭B (IV) 或 Gm/♭B (II6)，后半用 C7 (V7)，接⑧的 I (F) 主和弦，将它做成 IV (或 II6) - V7 - I 的不完全复合终止式。

在此，要解释第⑦小节后半的 3 3 2，就旋律看怎么可能是 V (C) 或 V7 (C7) 呢？但，就和弦的地位看，此处是完全终止式，它必须是属 (7) 和弦。因此，3 3 2 的旋律音也不理会，宁可当成是 III6 来解释 (或当成 I₄⁶ 再接 V7 来解释)，也不可更换别的和弦。

在光盘上，和弦的配置就做到第⑧小节的前乐段，自⑨以后到曲末的⑳小节，放手由你自行配置和弦了，你要听、要试，根据我们所学的法则配置和弦了。

先将①—⑧小节依我们讨论的把和弦写上，自⑨—⑳在自己配置完成后，与下方的答案核对，容许你可以与下方的答案不同，但不准抄袭！必须自己写！

(⑨—⑳和弦答案：⑨用 Dm (VI) ⑩ Am (III)，用 VI、III 比较幽暗，以衬托⑪的明亮，⑪可用 ♭B (IV)，或用 Gm/♭B (II6)。⑫、⑬用 C，这是半终止，要用 V (属和弦)，你也可在⑫的前半用 G7 (II7) 接后半的 C 与⑬的 C。

⑭用 F (I)，让它明亮。⑮用 VI (Dm) 跟随。⑯或用 ♭B (IV)，或用 Gm 均可，但 IV 明亮，II 较幽暗。⑰一定要用 V (C)，因此处是半终止。

⑱与⑭同用 F (I)，⑲用 VI (Dm)，⑳用 ♭B 或 II (代 IV) 以接㉑的 C (V) 或 C7 (V7)。㉑用 F，使㉑、㉒、㉓做成不完全复合终止式。)

作业：为下方的诗歌配置和弦，并弹奏之。(一定要能弹奏，依和弦弹奏，不依靠写谱)

(1) 耶和华是爱 (先将前方 C 大调的移为 ♭E 大调，以五线谱将全曲写出，然后为其配置和弦，可参考 C 大调的和弦。)

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in 4/4 time and contains the melody for measures 1 through 4. The notes are: Measure 1: G4, A4, B4, C5; Measure 2: B4, A4, G4, F4; Measure 3: E4, D4, C4, B3; Measure 4: A3, G3, F3, E3. The second staff is empty and contains measures 5 through 8, with circled numbers 5, 6, 7, and 8 above each measure.

⑨ ⑩ ⑪ ⑫

(别忘了调号)

⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰

⑱ ⑲ ⑳ ㉑

㉒ ㉓ ㉔ ㉕

㉖ ㉗ ㉘ ㉙

㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞

(2) 耶稣，我爱你

① ② ③ ④

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

⑨ ⑩ ⑪ ⑫

⑬ ⑭ ⑮ ⑯

(3) 若

Musical score for '若' (3) in G minor, 4/4 time. The score consists of five staves of music, numbered 1 through 32. The melody is written in treble clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The melody features various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some rests. There are slurs over measures 8-9 and 15-16, and a final slur over measures 31-32.

(4) 吹进我

Musical score for '吹进我' (4) in D major, 4/4 time. The score consists of four staves of music, numbered 1 through 20. The melody is written in treble clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The melody features various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some rests. There are slurs over measures 2-3 and 4-5, and a final slur over measures 19-20.

(5) 再一次更新我

① ② ③ ④

⑤ ⑥ ⑦ ⑧ Fine
(到此结束)

⑨ ⑩ ⑪ ⑫

⑬ ⑭ ⑮ ⑯ D.C.
(回到开头)

(6) 有一天

① ② ③ ④

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

⑨ ⑩ ⑪ ⑫

⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰

⑱ ⑲ ⑳ ㉑

㉒ ㉓ ㉔ ㉕

㉖ ㉗ ㉘ ㉙

㉚ ㉛ ㉜ ㉝

和弦答案：

当你配置和弦，再次交代，请随着我的思路、观念、所用的正三和弦及代用的副三和弦、和弦的连接法则，再次交代，乐句、乐段的判定，终止式的选择……

再者，你必须试听（所配置的）音响，建立音响效果的能力，是非常必要的。

允许你有不同的配置，不一定要与和弦答案完全相同，但欢迎你比较一下自己的配置与答案之不同。

（1）耶和华是爱：

- ① $\flat E$ ② Cm ③ $Fm/\flat A$ ④ Gm (或 $\flat E$) ⑤ $\flat E$ (或 Gm) ⑥ $Fm/\flat A$
⑦ Cm, F7 ⑧ $\flat B$ ⑨ $\flat E$ ⑩ Cm ⑪ $Fm/\flat A$ ⑫ $\flat E$ ⑬ Gm ⑭ $Fm/\flat A$
⑮ $\flat A$ (或 $Fm/\flat A$) ⑯ $\flat B7$ ⑰ $\flat E$ ⑱ Cm ($\flat A$) ⑲ Gm (或 $\flat E$)
⑳ Cm (或 $\flat A$), $\flat B7$ ㉑ $\flat E$ (Gm) ㉒ Cm, Gm ㉓ Cm (或 $\flat A$), Gm
㉔ $Fm/\flat A$ (或 $\flat B/F$), F7 ㉕ $\flat B$

⑳—㉔的和弦与⑨—⑰相同。

（2）耶稣，我爱你：

- ① C ② F ③ Am, D7 ④ G (或用③ F, G7 ④ C) ⑤ C ⑥ F
⑦ C/G, G7 ⑧ C ⑨ Am ⑩ Dm7/F ⑪ Am, D7 (看旋律的音 si 不应该是 D7, 但这个位置是 II7 (D7) 的位置, 将这个 si 音解释成是 III6, III6 可包含在 V(7)之中, 因此用 II7 (D7) 接 V (G)。 ⑫ G ⑬ Am ⑭ Dm7/F
⑮ C/G, G7 ⑯ C

（3）若：

- ① $\flat B$ ② Gm ③ $\flat E$ ④ $\flat B$ ⑤ Cm/ $\flat E$ ⑥ $\flat B$ ⑦ Cm ⑧ F (⑦ ⑧ 本该都是 V (F), 做成半终止, 将⑦ 先接 II (Cm) 再接⑧ 的 F (V), 是个新颖的处理, 你当模仿着使用。) ⑨ $\flat B$ ⑩ Gm ⑪ $\flat E$ ⑫ $\flat B$ ⑬ Cm/ $\flat E$ ⑭ F7
⑮ $\flat B$ ⑯ $\flat B$ ⑰ $\flat E$ ⑱ Gm ⑲ Dm ⑳ Gm ㉑ $\flat E$ ㉒ Gm ㉓ C7
㉔ F ㉕—㉔与⑨—⑰和弦相同。

（4）吹进我：

此曲的小节要从开头（虽有二分休止符的小节）算起，俾使主和弦出现以确定调性，并且，旋律虽然休止，但左手的低音仍要在强拍先弹 8 度的主音：

若是你的键盘能力不够，可先将 4/4 弹成 2/2 拍，以免三连音当二拍的节奏分不均匀。

- ① E ② A, #Fm ③ B, E ④ #Gm ⑤ #Cm ⑥ #Fm ⑦ B7 ⑧ E
 ⑨ E (做成不完全终止) ⑩ A ⑪ B ⑫ #Gm ⑬ #Cm ⑭ #Fm ⑮ #Fm/A
 ⑯ B7 ⑰ E ⑱ #Fm ⑲ B7 ⑳ E

(5) 再一次更新我

此曲开头的小节，只有三拍，左手的伴奏可以从次强拍（第三拍）开始弹奏：

若是加上前奏，则可弹成：

此曲是典型的 I—IV（或 II₆）—V—I 的和弦进行，依循着这个和弦系统的进行就是很好的音响。

- ① G ② C（或 Am/C）③ D(7) ④ G。再起的⑤ G ⑥ C（或 Am/C）⑦ D7
 ⑧ G 也与 ① ② ③ ④ 相同。⑨ G ⑩ Am/C ⑪ D7 ⑫ G 也是如此。
 ⑬ G ⑭ Am/C ⑮ D7 ⑯ G 还是循着 I—IV—V(7)—I 进行。

D.C. 回到来头，再从①—⑧就构成 A—B—A' 的典型三段式。

(6) 有一天

本(词)曲的作者盛晓玫是旅居美国的极具音乐才华的作曲人,其旋律与歌词流畅自然。此曲为现代诗歌中的佳作,为多人所诵唱。

本曲以A大调记谱,是便于吉他的弹奏(吉他弹升记号的调较容易弹奏),为着练习,我们将其用 $\flat A$ 大调。

和弦: ① $\flat A$ ② Fm ③ Cm ④ $\flat E$ ⑤ Fm ⑥ Cm ⑦ $\flat D, \flat A$ ⑧ $\flat E$
⑨ $\flat A$ ⑩ Fm ⑪ Cm ⑫ $\flat E$ ⑬ Fm ⑭ Cm ⑮ Fm, $\flat B7$ ⑯ $\flat E$ ⑰ $\flat E,$
⑱ $\flat A, \flat Bm/\flat D$ ⑲ Cm ⑳ $\flat D$ ㉑ $\flat E$ ㉒ Fm ㉓ Cm, Fm ㉔ Cm
㉕ $\flat E$ ㉖ $\flat A, \flat Bm/\flat D$ ㉗ Cm ㉘ $\flat D$ ㉙ $\flat E$ ㉚ Fm ㉛ Cm, Fm
㉜ $\flat Bm/\flat D, \flat E7$ ㉝ $\flat A$

第二十七课 中国旋律的和弦配置

本课的内容共有两部分，先是如录像中的，沿用西洋音乐所使用的和弦来配置和声。但在讲义中又加上了笔者所创制的中国的和弦。

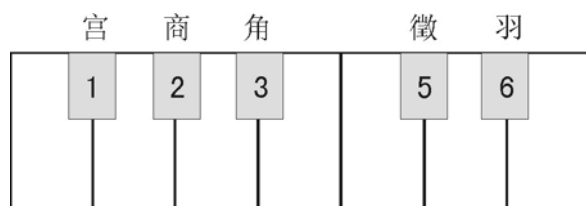
首先，我们从中国的旋律说起：

旋律的构成是音阶，由音阶生出旋律。因此，研究中国的旋律就必须从音阶着手。

中国根据三分损益法的推算，是五声音阶，是宫、商、角、徵、羽五个音。



在光盘上，宋大叔指明，只要连接这五个音，不管你怎么任意连接，都能得到中国韵味的旋律。



但是根据宋大叔的研究（发表在《中国音阶的调性与和声》一书中），中国的音阶却并非是五声音阶，而是**五要音二次音的七声音阶**，这五要音是宫、商、角、徵、羽五个音，再加上变徵（ $\sharp 4$ ）与变宫（7）二音，而形成的七声音阶。



这个五要音二次音的七声音阶，才是中国真正的音阶。（在《中国音阶的调性与和声》一书中均有述及与佐证。）

以上是形成中国旋律的固有音阶。

至于中国音乐的和声，迄今都是取自西洋音乐的和声。

清朝末年，西洋以其船坚炮利，敲开了中国固步自封的大门，将视为夷狄之

邦的西洋文化引进中国，其中宣教士带进了具有和声的西洋音乐，（虽然远在唐朝基督教已传入中国，但在音乐上的影响却是在清末发生。）使中国本来只有单音的旋律，也加上了和声的使用，以至于开始研究西洋音乐的乐理——音阶、和弦、和声。

这么一来，相随的问题就来了，所用的和声是什么和声呢？是直接采用西洋的和声；须知西洋和声是依据西洋的音阶构成的，它的音阶有主，有从，主音有其相随的属、下属的五度关系，它的和弦结构，以主音与主和弦为中心，其属与下属偕其代用和弦拱托着主音与主和弦，因而确定了西洋的调性，构成完美的和声体系。

因此，西洋音乐是由音阶产生旋律，旋律显示和弦，而和弦支持旋律，和弦的连接支配了旋律的进行。故此旋律与和弦是一体的两面。

举个例子来说：五声音阶就构成中国的旋律吗？



这是世界闻名，叙述离别的苏格兰民歌。

这首歌只用了五个音，没用 4 (fa) 也没用 7 (si)，只用这五个音就是五声音阶了吗？不，不是！

就它的和弦看，此曲的和声（和弦）完全根据西洋的七声音阶建立的，其开头的主和弦、其和弦的进行，以至于结束的终止式都是西洋音乐的和声体系。因此，此曲虽然只用了五个音，但仍是七声音阶的结构，其和弦仍是根据七声音阶建立的和声体系。

谈论这个问题，并非是只为了探讨较深的音乐理论，而是为了引导我们对音乐理论有一贯而正确的认识。就拿认调来说，就是一个实际的例子。

宋大叔：这首曲是什么调？什么大调？什么小调？对一个初学者来说，最先

的回答乃是：看它结束的音，乐曲结束在 1 (do) 的就是大调，结束在 6 (la) 的就是小调。进一步的问题就来了，结束在 5 (sol) 的呢？结束在 3 (mi) 的呢？宋大叔接续的回答：你要会看和弦，乐曲开头是主和弦，结束也是主和弦。大调的主和弦是 1, 3, 5。小调的主和弦是 6, 1, 3。乐曲结束在 3 (mi)，要看这个 3 (mi) 是 1, 3, 5 的 3 (mi)，还是 6, 1, 3 的 3 (mi)？若是 1, 3, 5 的 3 (mi) 则是大调，若是 6, 1, 3 的 3 (mi) 则是小调。乐曲结束在 5 (sol) 的呢？要看这个 5 (sol) 可是 1, 3, 5 的 5 (sol) 吗？若是，则是大调。

宋大叔极力反对的是简谱记谱都是用 1=X (1=C, 1=F, 1=^bE……) 的写法，12 年前返国之初，见所有乐曲，凡是简谱记谱的都是一律如此标注调名，并有一位高中的资深音乐老师向我抗议，这仅是为标明乐曲的音高而已，而不是为了别的。但这么一来，大小调都不分了，当然也就连带着何为主音与主和弦都不管了，其后相随的和弦就都完全抹煞了。宋大叔写过一篇论文，名为《穿裤子的都是男人吗？》（此文发表在宋大叔圣乐事工网站上），以讽国内的音乐学者们，这么重要的问题，竟然等闲视之，竟然无人看重。

经过以上的讨论，西洋乐曲的调名与调号都能清楚的掌握了。

主和弦开头 (1, 3, 5 的是大调, 6, 1, 3 的是小调) (或有以属 (7) 和弦开头的, 属 (7) 和弦开头的乐曲, 常是不完全小节, 自弱拍开始。), 主和弦结尾 (乐曲结束在 1, 3, 5 的是大调, 结束在 6, 1, 3 的是小调), 乐曲结尾是主和弦。若是再仔细一点, 其倒数第二个和弦, 则必须是属或属 7 和弦; 属 (属 7) 接主和弦就是标明调性与调名的最好明证。(或许也有下属和弦接主和弦的变格终止 (又称教堂终止)。)

(虽然西洋音乐也有小调 (平行小调, 或关系小调) 开始, 大调 (平行大调或关系大调) 结束的, 但其调性与调名, 在和弦的表达上却都是一目了然的清楚。)

在本课探讨中国旋律配和弦之前, 先谈了西洋音乐的音阶与和弦, 谈这个问题的目的, 是为了要使我们知道, 西洋音乐由主音、到音阶结构、形成旋律到和弦的建立 (做成和声), 是一个完全的体系, 这个体系完全而紧密, 使我们对此有深刻的认知。

但中国旋律的音乐呢? 是什么调呢? 主音是什么音呢? 是什么音阶呢? 更别谈用什么和弦了? 我们在清末民初仍是单旋律的音乐呢!

是西洋音乐的“入侵”才唤醒了我们——“要用和声呀!” 但用什么和声呢?

直接把西洋的和声“搬”过来用吗？西洋文化的接纳，中国人就跟着穿西装了，留洋人的头了，喝西洋的咖啡了！音乐也就用了西洋的和声（和弦）。

须知：和声（和弦）是建立在音阶上，西洋的音阶有其特性与调性，西洋的和弦是根据其音阶的调性建立的，中国的旋律直接采用西洋和弦那算什么呢？西洋佬戴个瓜皮帽，穿个长袍马褂就能像个中国人吗？！

因此，要有深入的认知，确立中国的音阶，然后研究中国的音阶，创立表达中国音阶的和弦，才是真正的为中国旋律配置表达中国风味的和声。

实际的问题来了，必须矢志于中国音乐的研究，以创制中国的和声体系。在现实中，一个青年人吉他一弹，信口一唱，随着时下的西洋歌曲的感染，有谁还拘泥在中国的五声音阶，或是宋大叔制定的五要音二次音的七声音阶？

时至今日，固然也有“刻意”的使用五声音阶做成中国旋律，但在旋律中，年青作曲者特别是流行音乐的作者，受了西洋音乐的熏陶，自由的将 7 (si)，4 (fa) 这两个音使用在中国韵味的旋律中。先是用 7 (si) 这个音，最先这个音用的不多，而且把它放在和声外音的位置上，以减少冲淡中国的韵味，像在光盘上所举的例子：

赞美诗歌 1218 首的 1062 首《我荒漠的甘泉》（此曲原为 $\flat A$ 大调，在光盘上写成简谱）

（此曲用了两个 7 (si) 都是用在弱拍，当作和声外音处理。）

The image shows a musical score for the song 'I Deserted Geyser' in 4/4 time. The score is written on three staves. The first staff contains notes 1 through 5, the second staff contains notes 6 through 10, and the third staff contains notes 11 through 14. Each note is numbered in a circle above it. Notes 7 and 11 are marked as 7 (si) and are placed on weak beats (beats 2 and 4 respectively).

再来一首：《中国的早晨五点钟》（小敏的作品，迦南诗选）

The image displays a musical score for the song 'Morning Five o'clock in China' (《中国的早晨五点钟》) by Xiao Min. The score is written in 4/4 time and consists of 32 measures, organized into eight staves. Each measure is numbered from 1 to 32. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and dotted notes, along with rests. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some measures featuring a dotted quarter note. The score concludes with a double bar line at the end of the 32nd measure.

小敏这首歌也是使用了两个7（si）（在⑰与㉓小节），其实这两个7（si）该视为是同一个位置，都是用在弱拍，当作和声外音处理。

这两首歌所用的7（si）对于中国旋律的表达并没有什么影响。

还有，《中国的早晨五点钟》这首歌也“采用”了西洋的曲式，它是非常完整的二段式。我说她是“采用”并不标示她是研究了西洋的曲式学，而是西方的传统圣诗唱多了，并行乐句很自然的成为她旋律的表达。因此，她信口唱出来的旋律就暗合了西洋的规则。

宋大叔要提出另外一首中国旋律的诗歌来，它也是在五声音阶中加了7（si）的音。它是美国洛杉矶地区的“我心旋律乐团”所创作的《耶和华是爱》，此曲

所用的 7 (si) 在⑱与㉑小节，另外还有一个是在㉒小节的，㉒小节的这个 7 (si) 可以理解为和弦音了。当它在和声上有地位的时候，它就冲淡了五声音阶的韵味。

(请参考前方第二十五课 169 页的此曲)

但这个 7 (si) 在和声最有地位的乃是在完全终止式中的那个 V (特别是 V7) 所含有的 7 (si)，这个 7 (si) 决定了调性，也带入了西洋音乐的成分，冲淡了中国音乐的五声音阶的韵味。以上的三首歌，都似乎是在乐曲的结尾处“刻意”的避开了这个 7 (si) 音(我说它们是“刻意”，应该是认定不把这个 7 (si) 用在旋律中，以避免影响更多的中国韵味。)

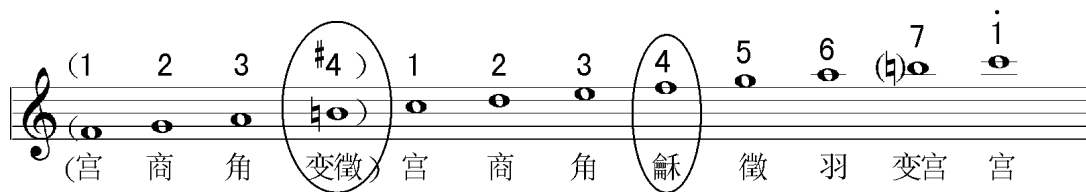
另一个出现在今日的中国旋律中的音就是 4 (fa)，这个 4 (fa) 对中国旋律的特性形成更大的冲击。宋大叔发现，在中国的清乐音阶中有这个音——这个音在古籍中称为：“𪛗”。中国的清乐音阶乃是：



这个清乐音阶的由来一点也不难解，它是将：



重新排列立即就成了古籍中的清乐音阶了：



虽是如此，但我们却完全不能说，这个 4 (fa) 的使用是出自中国固有的清乐音阶。我们只得承认，这个清乐音阶——与西洋的大音阶相同的音阶，完全是受到西洋的影响。

一个身为现代的青年爱乐者，接触了西洋音乐，相随的西洋音乐的大音阶，就进入其音乐的领域，在中国学校的音乐教育中，何尝不是引用西洋音乐的歌曲、乐理，乃至音乐专业的领域，沿用西洋音乐的和声学、曲式学。因为中国音乐没有自己的理论体系，因而只能传授外来的西洋音乐。

此时中国的五声音阶已无法固守，必须是更新，迎向新的中国音乐观念，7（si）、4（fa）来了，年青的作曲家用了，不是研究了中国的音乐而后使用的，而是随着对音乐的喜爱，自由的接受了，表现了，就这么用了，引导中国音乐这么走的，不是学院派的学者们，不是音乐殿堂的严肃音乐，而是时下的流行歌的作曲者，引导着群众，或是完全不顾中国音乐的本质，或是加上 7（si）、4（fa）成为有中国韵味的新歌。

请看这首《爱 喜乐 生命》

这首歌开始的乐段是中国的五声音阶所构成的旋律，到了第⑩小节，7（si）的音就来了，而是摆明了乐句的结束是用半终止的属和弦。（此曲在第二十六课 181 页，请自行参考。）

而后乐段由⑭到⑳小节就是用了有 7（si）、4（fa）的七声音阶了，7（si）、4（fa）这两个音我称它们为“动音”，带出了生动与活力，与前乐段对比。

你能接受这样的中国韵味却加上七声音阶的旋律表达吗？

不管你是否接受，年青的作曲人就是这么作了，就是带着中国音乐向前迈了一步。

宋大叔未把此曲列在本课，是因为在曲式上、在和弦的连接上、在终止式的使用上，都是用的西洋音乐，连那个半终止也使用了重属和弦；因旋律的表达也不忌讳了。

以上所谈，都是旋律的改变，这是西洋文化向东方形成的影响，是个巨大的潮流，谁也不能（也不必）返其道而行的抵挡。

至于和声呢？我们中国没有属于自己的和声，都是沿用西洋的和声，（虽然也有有识之士，在为中国制定和声，但迄今却均未获共识。）在这样的情形下，要依靠什么法则来规范和弦的配置呢？中国音阶是什么呢？其音阶的特性是什么？如何依其调性建立和弦呢？

因此，宋大叔放弃西洋的和声体系，不管和弦的法则，只说了一个意见——依旋律的显示，选择你认为好听的音响，来为中国旋律配置和弦吧！西洋和弦的法则可作为参考，但不必受限于他们的法则。

在光盘上为第一首歌《我荒漠的甘泉》配置和弦时，宋大叔强调：“别用重属和弦”，因为属和弦（特别是属 7 和弦）有 7（si）也有 4（fa），这两个音的出现是会影响中国的风格的，但在旋律避开这两个音的出现，在和弦中也能避免吗？因此要别用重属和弦，因重属和弦又包含了属调的这两个“动音”。

但当面对第二首歌《中国的早晨五点钟》，问题就来了，小敏循着她所唱过的多首诗歌，写了个西洋的并行乐句，在第⑧小节的前乐句，写了个非常西化的半终止，这个半终止在旋律上是典型的重属接属，不用重属吗？除了用重属没有一个和弦能与它相比拟的。怎么办呢？用吧，这个中国旋律已经是采用了西洋的法则与音响了。这就是现代的中国旋律中要置入的西洋音响。

好！现在就依旋律对和弦的显示，为这首歌配置和弦，请您弹奏，听其音响；或是您也可有别的和弦配置，但要求有良好的音响效果即可。

(1)《我荒漠甘泉》的和弦：

① C, Am ② G, Am ③ C ④ G ⑤ C, Am ⑥ Dm, C/E ⑦ Am
⑧ C ⑨ Am ⑩ Dm/F ⑪ G, C/E ⑫ Dm/F ⑬ Am, F (或 G) ⑭ C

请容我对以上的和弦配置提出些讨论：

在②的后半到③，⑦到⑧都是 VI 在先，I (主和弦) 在后，这是西洋和声的规则认为是反置的，但在中国旋律中，我们就任由它这样使用吧。

④用 V (G) 在此是否可改成别的和弦呢？像用 III (Em)。若是我们把 4 小节连起来唱唱，就发现此处是前乐句的结尾，用个半终止吧！因此用 V (G) 还是很圆满的。

⑥的后半我改成了 C/E (I₆)，因 II (Dm) 接 I (C) 的音响太硬，在和声学上是平行 5 度，不佳，用 I₆ (C/E) 就好。

⑩在光盘用的是 II (Dm)，但在讲义上将它改成 II₆ (Dm/F)，与第三拍的 i (C) 音连接，将它当成 II₆ (Dm⁷/F)。

⑫的旋律用 Dm/F，就将这两个旋律都包含在和弦中了，因此将 V (G) 改成 Dm/F。

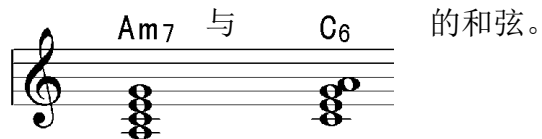
⑬到⑭是乐曲的结束，该用完全终止式了，用完全终止，当然就是 V—I 了。但能不能⑬的后半用 F (IV) 呢？IV 接 I 是变格终止呀！你可试着采用。若看第⑭小节的音，该是 Am 的和弦（小调的主和弦），是否可作小调的结束呢？我们可有多个答案。但在此我们还没有学过小调，就先作 V—I 或 I—VI 的终止处理吧！

(2)《中国的早晨五点钟》的和弦：

① C, Am ② Em, Am ③ Dm⁷/F (在授课中用的是 Dm) ④ G ⑤ Am
⑥ Em ⑦ C, D⁷ ⑧ G (在授课中只作到第 8 小节) ⑨ C, Am ⑩ Em, Am
⑪ Dm⁷/F ⑫ G ⑬ C, Am ⑭ Am ⑮ G/D, D⁷ ⑯ G ⑰ Am ⑱ F

- ⑲ C, G/B ⑳ C ㉑ Dm/F ㉒ Am ㉓ G/D, D7 ㉔ G ㉕ Am, Em
 ㉖ F ㉗ C, G/B ㉘ C ㉙ Dm/F ㉚ Am ㉛ F, G ㉜ C

请容我在此解释第⑩小节：这个 | 6 6 5 3 | 不该是两个和弦？怎么只用一个和弦—Am 呢？对后方的 5、3 二音要怎么解释呢？在这个里我要铺一个“路”—我将它作成具有中国风味的：



作业：请将下面的四首歌配上和弦并弹奏之：

- (1) 摇啊摇（喜乐赞美主 900 首的 126 首）



- (2) 上山，下山（赞美诗歌 1218 首的 830 首）



(3) 耶稣爱你 (喜乐赞美主 900 首的 123 首)

此曲开头是 6 (B)，请用 Bm 的和弦 (Bm 是 B 小调的主和弦)，在中国旋律当称为“羽”调式，而结尾在 1 (do)，视为是 D 大调，但在中国旋律当称此曲是“羽起宫终”的调式。在以下的内容中给予解释。



(4) 为了生存 (赞美诗歌 1218 首的 776 首)





以上的四首作业，请你自行配置和弦，你有自由的选择空间，故不再设置答案。

以上用了不小的篇幅，阐明西洋音乐的音阶与和弦有合一的调性、合一的体系；也阐明了中国音乐是以不同的音阶，而使用西洋的和弦作成和声是不合宜的。

单单指出用西洋的和弦配置中国旋律的不合宜，并不能作为目的，**真正的目的该是研究中国音阶的调性，创制中国自己的和弦体系。**

从查考古籍，到制定音阶，研究其调性，而产生和弦，宋大叔经历了十多年的时光，写成《中国音阶的调性与和声》一书（见宋大叔圣乐事工网站 www.songdashu.cn）

在此，不对此书做学理的深入探讨，只把其中要紧的和弦介绍给我的学生，作为配置中国旋律和弦的使用。

一、以五要音二次音的中国音阶为基础，建立了三个主要和弦：

其音阶：



其三个主要和弦：

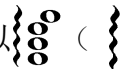




由于西洋音乐的影响，而使中国固有的清乐音阶浮出台面，而衍生得稣和弦：



因此，我们有了四个构造相同，成为中国固有的五度相生而得的和弦：

𪛗→宫→徵→商 为便于表达，给它们起个“洋名”：F₆、C₆、G₆、D₆

将它放在五线谱上，以（是琶音（Arpeggio）的弹奏，是快速、均匀的，由低音到高音逐个的弹上去，弹过的音要按其时值一同结束，并使用延音踏板—pedal 辅助之。弹成：）弹奏，以试听它们的音响：



这三个和弦与衍生出来的𪛗和弦真有中国的韵味。

现在请容说明，创制这些和弦的理由：

(1) 就音阶的结构看，中国是宫徵合一，也就是主属合一的。一个音阶中有两个主音，一个是宫（西洋的主音），另一个则是可以称为副主音的徵（西洋的属音）。

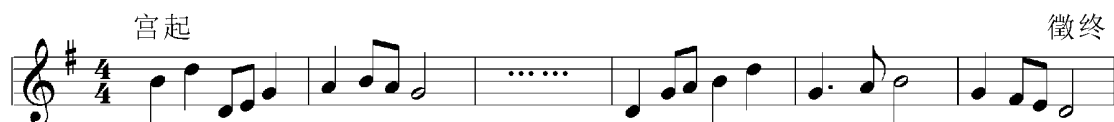
这是由于中国的音阶含有两个导音——变宫（si）与变徵（#fa）所致。变宫拱托“宫”（do）成为主音，而变徵拱托“徵”（sol）成为另一个主音。

因此，中国音乐常有乐曲“宫起徵终”，乐曲就停在徵（sol）了。

茉莉花：



满江红：



(2) 就旋律的分析，中国是大、小调合一的，在宫的和弦中，常出现羽（la）音，而在羽的和弦中，常出现徵（sol）音。

紫竹调



你们要赞美耶和华



因此，中国旋律有些是宫起羽终，也有羽起宫终。

中国古琴曲（圣诗的真美歌）



小黄鹂鸟儿



现在说说：宋大叔起初所制定的和弦，就是因中国的大小调合一，而做成：——宫（C6）的和弦，乃至于是徵（G6）、商（D6）、角（F6）的



(3) 既然有宫起徵终，就必须要有徵的属和弦。因此，要有商和弦（D6），若无商（D6）和弦，就不能表达徵的调性了，因此，要有：

宫(C6)——>徵(G6)——>商(D6)

以此，衍生推出：角（F6）和弦，有了角（F6）和弦，其属的关系则是：

角(F6)——>宫(C6)——>徵(G6)

接下来，我要主动的打个岔儿，谈谈中国调的调名：

不少的人问宋大叔，停在 1（do）的是大调，停在 6（la）的是小调，那停在 5（sol）的呢？停在 3（mi）的呢？还有停在别的音，都是什么调呢？

宋大叔一般的回答乃是：你要看结尾的和弦，大调的主和弦是 1（do）、3（mi）、5（sol），乐曲停在（1（do）不用说了），停在 3（mi），或停在 5（sol），若是它是 1（do）、3（mi）、5（sol）的 3（mi），5（sol）则是大调。若是乐曲结束在 6（la）、1（do）、3（mi），小调的主和弦，即使是 1（do）、3（mi）也是小调。

但许多的时候，提问的人并不辨识哪些歌是西洋调的，哪些歌是中国调的，就是一看就问，岂不知中国音阶的特性是宫徵合一的，大小调合一的，故形成有的曲——中国旋律的乐曲有宫起宫终，也有宫起徵终，或徵起角终；有宫起宫终，也有宫起羽终，有羽起羽终，也有羽起宫终。

你要怎么为这样的定调呢？目前你就依西洋的五线谱，来为它命名吧！并在括号中加注“起、终”的名称。

如：茉莉花：定名为 F 大调（然后注明是宫起徵终）

满江红：G 大调（宫起徵终）

中国古琴曲：C 大调（宫起羽终）

小黄鹂鸟儿：C 大调（羽起宫终）

还有人问：停在 2 (re) 的是什么调呢？怎么解释呢？问的人并举出实例来：

耶和华是我的牧者：

在诗本上订为是 C 大调


用C调是：5 4 | 3 2̣6̣ | 1 - | 2̣5̣ 3̣2̣ | 1 - | 5̣5̣ 6̣5̣ | 4 - | 5̣6̣ 1̣6̣ | 5 - |



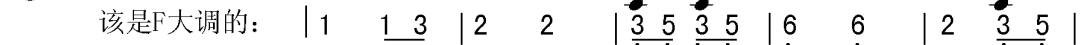

若用F调则是：2 1 | 7̣ 6̣3̣ | 5 - | 6̣2̣ 7̣6̣ | 5 - | 2̣2̣ 3̣2̣ | 1 - | 2̣3̣ 5̣3̣ | 2 - |




但从22小节看： | 4 4 6 | 5 5 | 6̣1̣ 6̣1̣ | 2 2 | 5 6̣1̣ |



该是F大调的： | 1 1 3 | 2 2 | 3̣5̣ 3̣5̣ | 6̣ 6̣ | 2 3̣5̣ |

已确定是：6̣ 6̣ | 2̣2̣ 1̣2̣ | 3̣ 3̣ | 3̣2̣ 3̣2̣ | 3̣ 5̣ | 6̣ - ||



此曲不是结束在 2 一，而是结束在 6 一，或开头可说是 C 大调的宫起，但旋律进行后，特别是在 22 小节后，已经由宫进入龘了（也就是徵与宫的关系），这是中国音阶双主音形成的特色，所以后方是 1 1 3 | 2 2 | 3̣5̣ 3̣5̣ | 6̣ 6̣|……到最后是 3̣2̣ 3̣2̣ | 3̣ 5̣ | 6̣ - || 是龘的羽调（小调），是西洋音乐的 D 小调。

现在，回头，来谈由宋大叔制定的和弦来配置中国旋律

(一) 和弦的转位与名称：

宫和弦： C₆ C₆/E C₆/G C₆/A

本位 第一转位 第二转位 第三转位

徵和弦： G₆ G₆/B G₆/D G₆/E

本位 第一转位 第二转位 第三转位

商和弦： D₆ D₆/F# D₆/A D₆/B

本位 第一转位 第二转位 第三转位

蕤和弦： F₆ F₆/A F₆/A F₆/D

本位 第一转位 第二转位 第三转位

(二) 弹奏的音型：

(1) 音型 1：（要加延音踏板，每小节用一次踏板）

C₆ C₆/E F₆ F₆/A G₆ G₆/B D₆ D₆/F# G₆ G₆/B C₆

(2) 音型 2：（加踏板，每小节用一次踏板）

C₆ C₆/A F₆ F₆/D

G₆ G₆/E D₆ D₆/B

说明：甲：强拍固然可用 C₆（F₆、G₆、D₆）的根音，当然也可用 3 音或 5 音做成转位。但在此特别列出 6 度音为低音（C₆/A）是表示当旋律有羽（小调）音响时使用 C₆/A。

乙：这些和弦有中国韵味的特色，就在于5度音与6度音的同时出现。

第3、4拍一定包含5度音与6度音在一拍中出现。

(3) 音型 3:

说明：强拍的低音，也可做转位处理，至于后方的各个半拍，你可自由的选择别的音，用4度、5度的分解和弦即可。

(3) 音型 4——使用于无旋律伴奏：

(三) 实际的和弦配置与弹奏：

以《摇啊摇》为范例：（右手弹 ，左手可分别选择音型 1, 2, 3）

C6 C6/E C6/A C6/E F6/D F6 G6 C6 Fine

This system contains the first four measures of the piece. The treble staff has a melody of quarter notes. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Chords are indicated above the treble staff: C6, C6/E, C6/A, C6/E, F6/D, F6, G6, and C6 Fine.

F6/D F6 G6 G6/E C6/A F6/D G6 G6/E

This system contains the next four measures. The treble staff continues the melody. The bass staff continues the eighth-note accompaniment. Chords are indicated above the treble staff: F6/D, F6, G6, G6/E, C6/A, F6/D, G6, and G6/E.

C6 C6/E F6/D F6 C6/A D6 G6 G6/B D.C.

This system contains the final four measures. The treble staff concludes the melody. The bass staff concludes the accompaniment. Chords are indicated above the treble staff: C6, C6/E, F6/D, F6, C6/A, D6, G6, and G6/B D.C.

无旋律伴奏的弹奏：（只写四小节，其余的比照着自行完成。）

别的调（别的调的歌），请自行推演。

例上曲：（一个 b 调——F 调的宫调）

宫：F6，其转位：F6/A F6/C F6/D

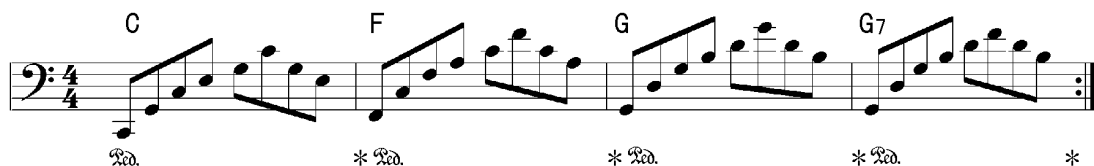
徵：C6，其转位：C6/E C6/G C6/A

商：G6，其转位：G6/ \flat B G6/D G6/E

蕤： \flat B，其转位： \flat B6/D \flat B6/F \flat B6/G

自行选择配置和弦，决定是否转位，并自行弹奏。

以上宋大叔所制定的和声体系，实乃初创，有待有心学者给予指导、斧正。



练习时 4 个小节可以无限次的反复，练习再练习，由慢到快，快到如行云流水般的，以表现琶音的优美。

现在，介绍另一种，加上经过音的琶音弹奏：



为着写谱方便，而将第 2 小节的 F、第 3 小节的 G 降低 8 度，其实在弹奏上为着不致与右手的旋律冲突，也是可以降低 8 度弹奏的。

这个经过音 (+) 加在 C 的 $\dot{1}$ $\dot{3}$ 之间，F 的 4 6 之间，G 的 5 7 之间；加了这个经过音，使琶音有了些变化。

请照样使用踏板，把它练熟，练到纯熟，练到快速而流畅。

加上歌曲，左手使用琶音的双手弹奏：

(1) 小雀鸟

(注1) 这一小节前半用 C (I), 后半用 G (V) (或用 G7 (V7)); 分成两个和弦是由于乐曲的结尾要有终止式, 这是完全终止式。完全终止式要用属 (7) 接主。因此本小节的第 3、4 拍用 G (或 G7) 接下一小节的 C (I)。而此小节的前两拍是 1 (do)、3 (mi) 的音, 这当然是 C (I) 的和弦了。(前方所授的, 此处乃是终止六四, 是 C/G 的和弦, 但这个 C/G 加进来会影响琶音的速度, 故暂且用 C (I) 吧。)

(注2) 乐曲停在这里, 因此要用长音打住, 我们可以前两拍仍用琶音, 第 3、4 拍改弹 2 分音符的长音, 或是这一小节完全不弹琶音了, 而改使用全音符也可。

(2) 礼拜散时

这是一首二拍子的歌, 要藉这首歌来谈谈琶音二拍子的弹法。

(注1) 二拍子的琶音, 只要将四拍子琶音的后半四个音省略即成。在省略四个音之后, 手指则改用 5 2 1 2 : 而改用:

(注2) 乐曲的结束一定用长音, 用长音才有终止感。

(3) 你若不压橄榄成渣：

用另一种琶音弹法，而且右手的旋律可加上和弦音，并加上重属和弦与六四和弦的使用。

(注1) 由于左手琶音的音域太宽，为免于双手冲突，而将右手提高8度，或是将左手降低8度也可。

在旋律中加上和弦音，其音响就丰富了，但这样的弹奏却不容易，要对和弦有更深入的认识，在弹奏上要有更高的能力。这是需要长时间磨练的，不是一蹴而就的。

(注2) 虽然我们遵循哈农指法的安排，C、F、G的3音是用第4指弹奏，但笔者深知有人在习惯上是使用第3指：

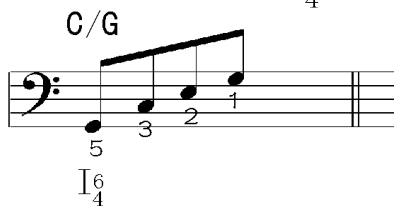
若是你使用第3指习惯了，也就不必强改了，就用第3指弹这个音吧。

(注3) 在这小节的后两拍使用了 D7 — 重属和弦，这个重属和弦的弹奏，可循着 C、F、G 的弹奏推演可得：



若是只弹两拍就弹以上所记的音与指法。

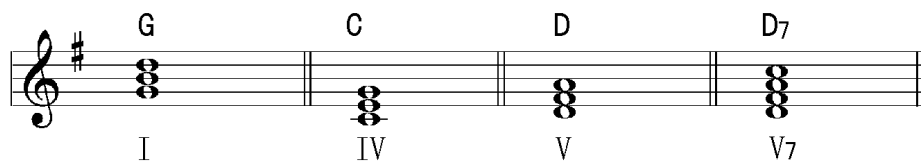
(注4) 我们所练习的琶音都是原位的形式，因此，在这里就用了 C (I) 的原位。但此处我们学过了 C / G (I₄⁶)，是否该用终止六四呢？若用终止六四，就要弹成：



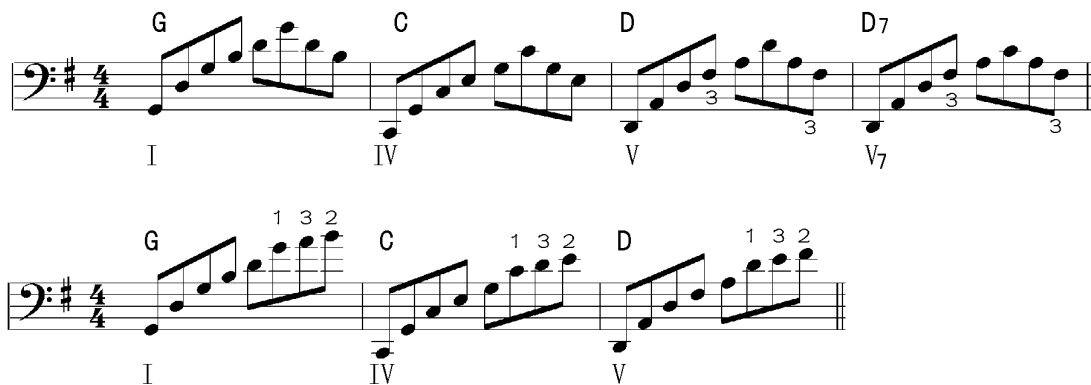
弹成第二转位对其流畅是有影响的，因此在这里就使用 I (C) 的本位吧。

接下来，我们进入 G 大调的琶音的弹奏。

G 大调的三个正三和弦，它的 I 是 G，IV 是 C，V 是 D (V₇, D₇)



其中的 I (G)，IV (C) 在 C 大调中已经练习了多次，D (D₇) 亦在上曲的重属中弹过了。因此，都不陌生，在此，唯一强调的乃是 D (V) 与 D₇ (V₇) 的 3 度音—— #F (si) 是用 3 指弹奏：



仍请把这三个主要的和弦练好，把两种琶音的弹法都练熟，练到纯熟。

加上歌：

奇异恩典

(注1) 三拍子的琶音可将四拍子的最后两个音省略即成。惟，第三拍的后半拍双手冲突，因此 () 括起来，表示可省略不弹。若是在不影响顺利进行的情况下，加以改变也是可以的：

或是将右手旋律升高 8 度弹奏，也就可以避免冲突。

(注2) 本小节的最后一拍是 G (I)，我们若都弹成 D (V)，由于它短，为会众唱诗而都弹成 D 是可以的。若是顾及它的和声，则使第三拍省略不弹，故以 () 括号表示省略。

(注3) Em 是 VI (下中音和弦)，是 I (G) 主和弦的代用，它的琶音弹奏：

因此，此小节的 VI (Em) 就弹成谱中的奏法。

(注4) 这一小节在四部和声的诗歌上，本是二拍的终止六四，G/D (I₄⁶)，

然后才是一拍的 D7，为着琶音的弹奏，此小节直接改用 D7，这在和声学上是成立的。

另一首：喜主爱我歌（新编赞美诗 400 首的第 242 首）

（注 1）6/8 是复拍子，它的琶音可当作两个三拍子弹。

至此，琶音弹奏的四拍子、三拍子、二拍子与复拍子都各有谱例了，并且加了副三和弦与重属和弦的弹奏，可以自行推演着弹奏琶音的伴奏了。

再进入另一个大调——F 大调

F 大调的三个正三和弦：

其中的 I (F) 与 V (C) 的琶音已在 C 大调练习过了，只要加上 IV (bB)，三个主要的和弦就全备了。

第二小节 bB (IV) 琶音的弹奏，有两种指法，在光盘上所授的是下方的；而在上方的是引自哈农 (Hannon) 的指法，若是你习惯了在哈农上所弹奏的指法，

也是可以的。

请将 $\flat B$ (IV) 的琶音练习到纯熟。

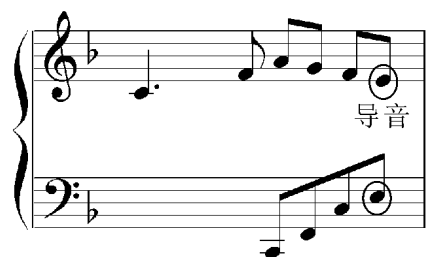
加上歌——恩友歌（新编赞美诗 400 首的第 302 首）

The musical score is written in 4/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The chords indicated above the treble staff are: F, $\flat B$, F, C (System 1); F, $\flat B$, F, C, F (System 2); C(7), F, $\flat B$, F, C (System 3); F, $\flat B$, F/C, C7, F (System 4). The bass staff contains a consistent bass line of eighth notes. Annotations (注1), (注2), and (注3) are placed in the piano part to indicate specific playing techniques or fingering.

(注 1) 有两个小节，是用了另一种的琶音弹奏，这是表示两种琶音的弹奏都可以用，你可尽管选择其一。

(注 2) 两处旋律完全相同的地方，在最后的结尾是用了 F/C (I_4^6)，此处是终止六四，用 F/C 是好的。但弹奏起来却难流畅。因此就将它改弹 F (I) 吧。但若是反应迅速，能弹成 F/C (I_4^6) 当然很好。

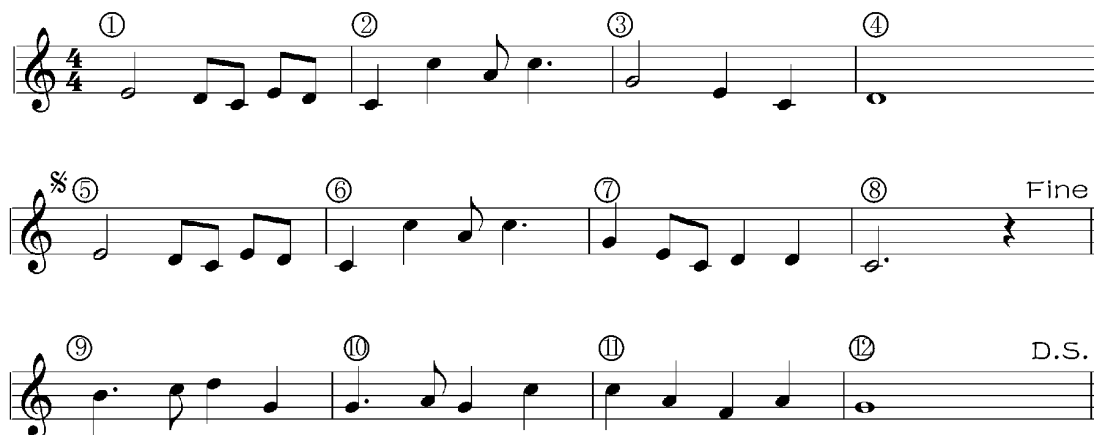
(注 3) 两处的旋律，此小节的最后半拍是 si (7, E) 是音级中的导音。



偏巧左手的琶音，此音也是导音，这个重复导音的音响不佳，因此若是能将此音改弹成 re(2, G) 音在音响上较好。若是右手的旋律加上和弦音，这个重复导音的音响就冲淡多了。

作业：以下的诗歌请自己加上和弦，设定指法，希望右手加上和弦音，在不写谱的情形下，左手以琶音弹奏。

(1) 前行于迷途中（谷中清泉 229 首）



(2) 衲藏我灵（谷中清泉 434 首）



(3) 赞慕福地歌 (新编赞美诗 400 首的第 375 首)

Musical score for '赞慕福地歌' (Praise the Blessed Land), new edition of Psalm 400, No. 375. The score is written in treble clef, G major, and 4/4 time. It consists of 16 numbered measures across three staves. The melody is simple and hymn-like, featuring quarter and eighth notes with some rests.

(4) 与主接近歌 (新编赞美诗 400 首的 374 首)

Musical score for '与主接近歌' (Draw Near to the Lord), new edition of Psalm 400, No. 374. The score is written in treble clef, G major, and 6/4 time. It consists of 16 numbered measures across four staves. The melody is slow and contemplative, primarily using half and whole notes.

(5) 我灵之光歌 (新编赞美诗 400 首的 156 首)

Musical score for '我灵之光歌' (Light of My Soul), new edition of Psalm 400, No. 156. The score is written in treble clef, F major, and 3/4 time. It consists of 16 numbered measures across two staves. The melody is rhythmic and joyful, featuring eighth and quarter notes.

(6) 十字架下我低头静默思想 (谷中清泉 132)

The musical score is written in 4/4 time and consists of 16 measures, numbered 1 through 16. The notation is as follows:

- Measure 1: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 2: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4.
- Measure 3: Quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter rest.
- Measure 4: Quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3.
- Measure 5: Quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2.
- Measure 6: Quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2.
- Measure 7: Quarter note D2, quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1.
- Measure 8: Quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1.
- Measure 9: Quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1.
- Measure 10: Quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1.
- Measure 11: Quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1.
- Measure 12: Quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1, quarter note B1.
- Measure 13: Quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1.
- Measure 14: Quarter note D1, quarter note C1, quarter note B1, quarter note A1.
- Measure 15: Quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1.
- Measure 16: Quarter note C1, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1.

建议:

(1) 前行于迷途中: ③全小节用 C, 或前两拍 C, 后两拍用 D7。⑫ D.S. 是回到前方的 S (在第 5 小节) 弹到⑧ Fine 结束。

为避免双手冲突, 可将右手提高 8 度。

(2) 衲藏我灵: ②前半 F, 后半 C。⑩用 C ⑪用 G(7) ⑭用 F ⑰前半用 C 或 C/G, 后半用 G。

(3) 赞慕福地歌: 全曲都试试左手琶音只弹 3 拍半, 第四拍后半拍休息, 使伴奏进行顺畅。①前半 G, 后半 C ⑬前半 G (或 G/D) 后半用 D (D7)。

(4) 与主接近歌: 请完全自己决定其弹奏。

(5) 我灵之光歌: ⑨ ⑩ 都用 C (C7)

(6) 十字架下我低头静默思想: ③ 前半用 F, 后半 G (或 G7), ⑩与 ③同 ⑰后半用 C7。

第二十九课 琶音伴奏（续）

上一课介绍了 C、G、F 大调的琶音弹奏。

本课再推延——藉五度链再推延到 D 大调、 $\flat B$ 大调。

$\flat A \leftarrow \flat E \leftarrow \flat B \leftarrow F \leftarrow C \rightarrow G \rightarrow D \rightarrow A$

$\flat B$ 大调： $\flat B$ 大调的 I 就是 $\flat B$ ，

它的 V（属）就是上五度的 F

它的 IV（下属）就是下五度的 $\flat E$

$\flat E$	——	$\flat B$	——	F(F ₇)
IV		I		V(V ₇)

$\flat B$ 与 F 在弹奏 F 调时已经练过了，加上下属的 $\flat E$ ，三个主要的正三和弦就全备了。

$\flat B$ $\flat E$ F F₇
 I IV V V₇

另一种弹奏：

$\flat B$ $\flat E$ F
 I IV V

特别将 $\flat E$ （IV）练熟，将 IV（ $\flat E$ ）与另两个和弦熟练的连接起来。

加上歌：平安夜



宋大叔在光盘上说了个笑话，他说：“别都琶（爬），都琶（爬）就变成爬虫类了。”这乃是说：“别一味的都弹奏琶音，可以改（要改）成别的奏法（柱式伴奏）。

在倒数第二小节，我们可以将前半弹成 $\flat B$ (I) (用原位) 或 $\flat B / F$ (I_4^6)。

弹奏 $\flat B / F$ (I_4^6) 是可以，但不易上手。

把这小节改成（连到最后一小节）：

在讲义上，宋大叔要再将琶音伴奏与柱式伴奏混合着使用：

用：  表示琶音，用：  表示柱式。

现在将最后四小节（这四小节是一个乐句，是个段落）掺和着使用：

Chords: F_7 , bB , bB/F , F_7 , bB

Bass line markings: V_7 , I, $I_{6/4}^8$, V_7 , I

向下可以扩展到 bB ，向上也可以扩展：——扩展到 D 大调：

$(bE) \leftarrow bB \leftarrow F \leftarrow C \rightarrow G \rightarrow D \rightarrow (A)$

Chords: D, G, A, A_7

Bass line markings: I, IV, V, V_7

（另一种弹奏法，请自行推演。）

同样的，D (I)、G (IV) 我们已经练习过，只要将 A (V)、 A_7 (V_7) 弹熟，我们就得到了 D 大调的三个正三和弦了。

D 大调的歌：有平安在我心（新编赞美诗 400 首的 294 首）

Chords: D, D, D, G, D

Chords: D, A, A_7 , D, D, D

Chords: G, D, E7, A, A

副歌

改变为柱式伴奏，模仿原曲的节奏

Chords: ① D, ② D, ③ D, ④ A7

Chords: ⑤ A7, ⑥ A7, ⑦ A7, ⑧ D

(注1)

Chords: ⑨ D, ⑩ D, ⑪ D, ⑫ G

(同①) (同②)

Chords: ⑬ G, ⑭ D, ⑮ D/A, A7, ⑯ D

(同②)

此曲并非全曲都用琶音，在副歌 4 / 4 拍时，改用柱式伴奏，以模仿原作的节奏。

(注 1) 第 6 小节不要误认为是 IV (G)，用 IV 是错的。(不可 V — IV) 要用 V (A)，跟随前方的 V (A)。

接下来学学 $\flat E$ 大调：

依 5 度得 $\flat E$ 大调的三个正三和弦：

$\flat A$ — $\flat E$ — $\flat B$ ($\flat B_7$)
 | | |
 IV I V (V_7)

$\flat E$ (I) 与 $\flat B$ (V) 都已练过，只有 $\flat A$ (IV) 是新的琶音，要将其练好，练熟。

我们发现，宋大叔所制定的方法与指法，是循着一定的规律构成，一个会了，后方就跟着会了。只要耳朵敏锐，抓住音准，就轻易的学会了。

将三个主要和弦练熟，特别 IV ($\flat A$) 练到纯熟。

加上歌：赐福救主歌（新编赞美诗 400 首的 271 首）



我们已藉 5 度的关系，由 C 大调推演出 G、F、 \flat B、D、 \flat E……各大调的泛音弹奏，当然我们顺着这个方法，可继续推演出 A 大调与 \flat A 大调：

A大调：			与	\flat A大调：		
D	A	E(7)		\flat D	\flat A	\flat E(7)
IV	I	V(7)		IV	I	V(7)

请你自行将三个正三和弦弹好，加上右手的旋律，也加上重属和弦。

当然也可以继续到 E 大调、 \flat D 大调、B 大调……

二、加上副三和弦的琶音弹奏

依和声学的发展，古典与浪漫派初期，几乎都是使用正三和弦，加上重属而已。以后才有 VI (Am) 加入，II 代 IV 的加入。时至今日，副三和弦的使用就多了，因此在我们新型的诗歌中就多用副三和弦了。

大调的副三和弦是 II、III、VI，C 大调的 II、III、VI 分别是 Dm、Em、Am，它的弹奏分别是：



它们的指法与三个正三和弦的完全相同。

当然我们也可比照正三和弦加上个经过音，但除 VI (Am) 外，其余的两个使用的就少了。

先将左手的琶音练熟，练到纯熟，然后加上右手的旋律。在光盘上所用的诗歌是《耶和华是爱》——C 大调

Am Em Am Em D7 G

C Am Dm Em

C Dm Dm G7 C

声明：在光盘上，此曲只弹了一个乐段就打住了，在讲义上却是全曲，为着多练副三和弦，而许多本来用正三和弦的地方，也改成副三和弦。

副三和弦是小三和弦，在音响上大（正）三和弦明亮，而副（小）三和弦阴暗，希望大家要建立音响，知其效果。

此曲的（注1）本为 Dm / F (II6)，惟转位不易弹奏，而都改为本位弹奏。

（注2）使用重属和弦，你可弹成谱中所写的，也可弹成：

D7 II7

作业：

（1）耶稣，我爱你（喜乐赞美主 900 首的 172 首）

C Am F Dm D7 G C Am
F Dm G C Am Dm
Dm D7 G Am Dm Dm G7 C

(为着练习副三和弦的琶音弹奏, 而改了些和弦, 但效果也是挺好的。)

(2) 以马内利 (喜乐赞美主 900 首的 170 首)

The musical score is written in 4/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. Chords are indicated above the notes. Annotations include '(注1)', '(注2)', '(注3)', and '(柱式伴奏)'.

System 1: Chords C, F, Dm, Em. Annotations: (注1), (注2), (注3).

System 2: Chords Am, Dm, G, C. Annotation: (注3).

System 3: Chords C, Am, Dm, Em. Annotations: (柱式伴奏), Dm, Em.

System 4: Chords Am, F, G7, C. Annotations: (柱式伴奏), (柱式伴奏), Am, G7.

(注 1) 宋大叔说: 别以为用琶音就都要琶 (爬), 从头爬 (琶) 到尾就变成爬虫类了。这首曲它的起拍在第二拍, 开头就用琶音伴奏, 唱者就不容易准时进来, 故第 1 小节与后方的单数小节都用柱式伴奏, 以配合后方的长音小节使用琶音伴奏。

(注 2) 本小节用的是 Dm (II), 其实它的后半用属和弦也可。

(注 3) 请留心: 我的 Em 与 Dm, 其实用的是 Em7 与 Dm7, 将琶音引向小 7 和弦。

琶音不要都琶，可在乐句尾或乐段尾的长音加上一些变化。

以《耶稣恩友》为例：

The image displays a musical score for the piece 'Jesus My Friend' in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows a four-measure phrase with chords C, F, C, and G. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. A note in the final measure of the first system is marked with the text '可弹单音也可弹8度'. Below this system, two alternative bass line treatments are shown, each starting with the text '或：'. The second system shows a five-measure phrase with chords C, F, C/G, G7, and C. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. The final measure of the second system is marked with the text '与旋律6度平行'.

在第 4 小节前乐句是半终止，当接入后方第 5 小节是 I (C) 主和弦时，都可作这样的处理。

而在第 7 小节与第 8 小节，当完全终止时，第 7 小节的后半可视旋律的音型，以 6 度平行进入后方的主和弦。

C 大调如此，可以比照着 C 大调，用于 F 大调、G 大调……及一切别的大调，这样的处理，以后会再详述，在此打住。

第三十课 小调的调名与音阶

本课之内容，与前方的第四课相同。

因此，本课不另行编写讲义，请你自行参看第四课讲义。

本课重述小调的原因，乃是为了表明，小调自主音、调名、音阶，乃至和弦的建立，有其一贯的体系，学习者要在根源上有清楚的了解，树立正确的观念。

第三十一课 小调的和弦与其名称

第三十一课的开头，先来了一个测验：——

写出 C 小调的旋律小音阶，这个问题是延续了上一课所教授的内容：

先写出 C 小调的主音，与 C 小调的调号：

Two musical staves showing the tonic of C minor. The left staff is in treble clef, and the right staff is in bass clef. Both staves show a whole note on the C line (middle C) with the number '6' above it. To the right of each staff, the text '调号：3个b' (Key signature: 3 flats) is written. Below each staff, the word '主音' (Tonic) is written.

它的自然小音阶：

Musical notation for the natural minor scale of C minor. It consists of two staves (treble and bass clefs). The notes are: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Above the treble staff, the numbers 6, 7, 1, 2, 3, 4, 5, 6 are written above the notes.

它的和声小音阶：

Musical notation for the harmonic minor scale of C minor. It consists of two staves (treble and bass clefs). The notes are: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D#3, C3. Above the treble staff, the numbers 6, 7, 1, 2, 3, 4, #5, 6 are written above the notes.

C 小调的旋律小音阶乃是：

Musical notation for the melodic minor scale of C minor. It consists of two staves (treble and bass clefs). The notes are: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D#3, C#3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Above the treble staff, the numbers 6, 7, 1, 2, 3, #4, #5, 6, #5, #4, 3, 2, 1, 7, 6 are written above the notes.

提出这个问题的目的是在于提醒——必须从调名，到调号，到音阶，都要学得非常踏实，非常熟练，以备建立小调的观念与和弦。

你可复习第三十课与前方第四课的内容，将小音阶在五线谱上与简谱上，以及在键盘上都学的非常清楚，非常踏实。

小调的和弦：

小调的和弦一般都是建立在自然小音阶上或和声小音阶上。

一、自然小音阶上所建立的和弦及和弦的名称：

以 A 小调为例：

音名和弦： Am B^{dim}(B^o) C Dm Em Em₇ F G

级数和弦： I II^o III IV V V₇ VI VII
(注意其小写或大写或dim(o))

音级和弦： 主和弦 上主和弦 中音和弦 下属和弦 属和弦 属7和弦 下中音和弦 导和弦

在七个和弦中，以主和弦（I, Am）、下属和弦（IV, Dm）、属和弦（V, Em）（包括属7和弦）为三个主要和弦，这三个和弦是小调的正三和弦。

它们的构造都是小3度叠大3度形成的完全5度，正表现小调的幽暗与哀怨。

III（C）的中音和弦、VI（F）的下中音和弦与VII（G）的导和弦，都是大三和弦，音响过于明亮，而不适宜表达小调的音响。

II^o（B^{dim}, B^o）的上主和弦，是个减三和弦，不协和。

二、和声小音阶上所建立的和弦，及和弦的名称：

以 A 小调为例：

Am B^{dim}(B^o) C^{aug}(C⁺) Dm E E₇ F #G^{dim}(#G^o)

I II^o III⁺ IV V V₇ VI VII^o

主和弦 上主和弦 中音和弦 下属和弦 属和弦 属7和弦 下中音和弦 导和弦

由于和声小音阶的导音升高半音（ $\#5$, $\#G$ ）而使属和弦（与属 7 和弦）成为大 3 和弦（V, E）（V7, E7），

使导和弦成为 $\#G^{dim}$ （ $\#G^\circ$ ）的减 3 和弦。

而使中音和弦成为增 3 和弦（III⁺）（III 大写是表示大 3 和弦，加上“+”则表示是大 3 度叠大 3 度，成为增 5 度，Caug（augmented 是增 3 和弦）

小调中的三个主要和弦，是 I（Am）的主和弦，另两个主要的和弦则分别是上 5 度的属和弦（V（7），E（7））与下 5 度的下属和弦（IV，Dm）。

举个曲例：

荒城之月 A 小调 4/4

此曲就只用了 I（Am），IV（Dm），V（E）三个和弦，就是小调的三个主要的和弦。

另一曲是贝多芬的给爱丽丝：

甚至只用了主、属两个和弦。在三个正三和弦中，主、属两个和弦要比下属和弦更为重要。

作业：在下列的五线谱中写出指定的和弦与和弦的三种名称：

(1) D 小调的自然小音阶与和声小音阶的和弦及其名称

自然小音阶：

Dm E^{dim} F Gm Am Am₇ \flat B C

I II[°] III IV V V₇ VI VII

主和弦 上主和弦 中音和弦 下属和弦 属和弦 属7和弦 下中音和弦 导和弦

和声小音阶：

Dm E^{dim} F^{aug} Gm A A₇ \flat B \sharp C^{Dim}

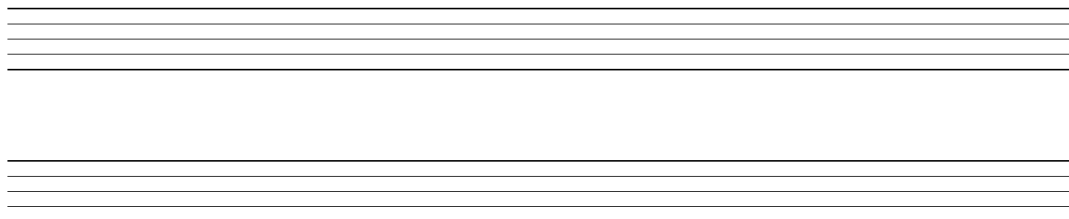
I II[°] III⁺ IV V V₇ VI VII[°]

主和弦 上主和弦 中音和弦 下属和弦 属和弦 属7和弦 下中音和弦 导和弦

(2) E 小调的自然小音阶与和声小音阶及和弦名称

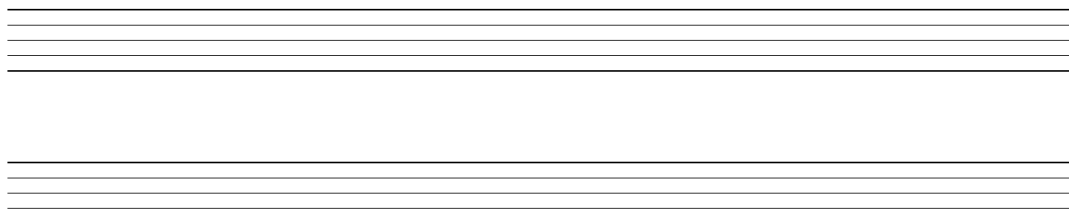
自然小音阶

和声小音阶

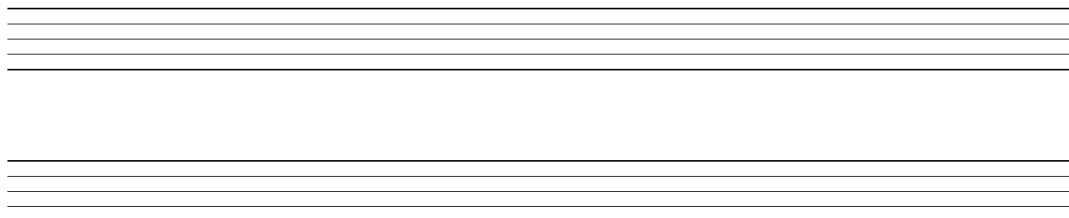


(3) G 小调的自然小音阶与和声小音阶及和弦名称

自然小音阶

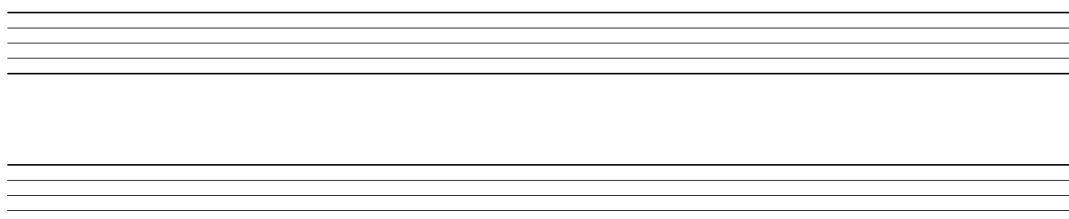


和声小音阶

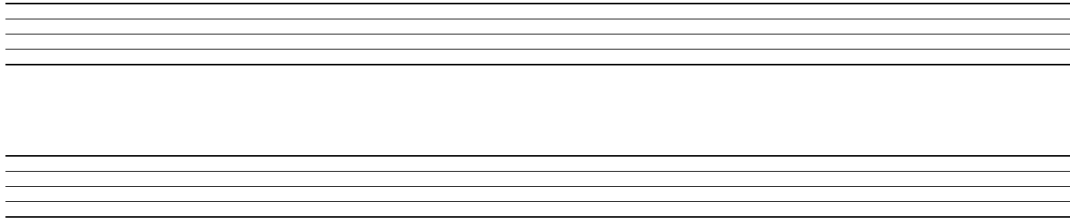


(4) B 小调的自然小音阶与和声小音阶及和弦名称

自然小音阶

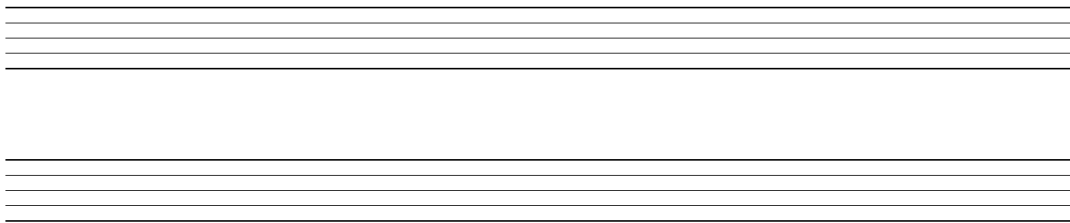


和声小音阶

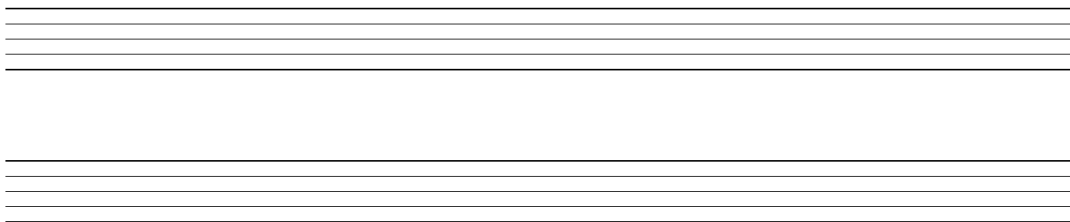


(5) C 小调的自然小音阶与和声小音阶及其和弦名称

自然小音阶



和声小音阶



答案：（做完后供你校对，但不可抄袭。）

(1) 略

(2) E 小调自然小音阶与和弦

Em	#F ^{dim}	G	Am	Bm	Bm ⁷	C	D
I	II [°]	III	IV	V	V ⁷	VI	VII
主	上主	中	下属	属	属 ⁷	下中	导

E 小调和声小音阶及和弦

Em #F^{dim} G^{aug} Am B B₇ C #D^{dim}

I II[°] III⁺ IV V V₇ VI VII[°]

主 上 中 下 属 属 下 导

主 主 属 属 7 中

(3) G 小调自然小音阶与和弦

Gm A^{dim} bB Cm Dm Dm₇ bE F

I II[°] III IV V V₇ VI VII

主 上 中 下 属 属 下 导

主 主 属 属 7 中

G 小调和声小音阶与和弦

Gm A^{dim} bB^{aug} Cm D D₇ bE #F^{dim}

I II[°] III⁺ IV V V₇ VI VII[°]

主 上 中 下 属 属 下 导

主 主 属 属 7 中

(4) B 小调的自然小音阶及和弦

Bm #C^{dim} D Em #Fm #Fm₇ G A

I II[°] III IV V V₇ VI VII

主 上 中 下 属 属 下 导

主 主 属 属 7 中

B 小调和声小音阶及和弦

Bm #C^{dim} D^{aug} Em #F #F₇ G #A^{dim}

I II[°] III⁺ IV V V₇ VI VII[°]

主 上 中 下 属 属 下 导

主 主 属 属 7 中

(5) C 小调的自然小音阶与和弦

Chords: Cm, D^{dim}, \flat E, Fm, Gm, Gm₇, \flat A, \flat B

Roman numerals: I, II^o, III, IV, V, V₇, VI, VII

Functional names: 主, 上主, 中, 下属, 属, 属₇, 下中, 导

C 小调和声小音阶与和弦

Chords: Cm, D^{dim}, \flat E^{Aug}, Fm, G, G₇, \flat A, B^{dim}

Roman numerals: I, II^o, III⁺, IV, V, V₇, VI, VII^o

Functional names: 主, 上主, 中, 下属, 属, 属₇, 下中, 导

第三十二课 小调正三和弦的使用

小调分别在自然小音阶与和声小音阶上建立了和弦，各有三个正三和弦。

以 A 小调为例：

在自然小音阶上所建立的三个正三和弦：

Am Dm Em Em7

I IV V V₇

主和弦 下属和弦 属和弦 属7和弦

在和声小音阶上所建立的三个正三和弦：

Am Dm E E₇

I IV V V₇

主和弦 下属和弦 属和弦 属7和弦

它们的三个正三和弦，左手的弹奏：

自然小音阶：

Am Dm Em Em7甲 Em7乙

I IV V V₇甲 V₇乙

和声小音阶：

Am Dm E E₇甲 E₇乙

I IV V V₇甲 V₇乙

在两种小音阶中，所构成的两个系统的和弦，我们要选择何者使用自然小音阶的和弦？何者使用和声小音阶的和弦？

最容易的方法乃是在乐曲的旋律中寻找导音是 $\sharp\text{sol}$ ($\sharp 5$) 或 sol (5)，若是旋律中出现的导音 sol (5) 是 $\sharp\text{sol}$ ($\sharp 5$) 则是和声小音阶的和弦，而旋律中的导音 sol (5) 就是 $\flat\text{sol}$ (5)，则是使用自然小音阶的和弦。

但若是旋律中没有导音 (sol) 的出现，而且在没有声部的 (五线谱的诗歌才有声部) 情况下，我们就要凭音响的效果来决定此曲是和声小音阶或是自然小音阶了。

例如：荒城之月这首歌：A 小调 4/4

① Am ② Am ③ Dm ④ E(或Em) ⑤ Am ⑥ Am

⑦ Dm E(或Em) ⑧ Am Fine ⑨ Am ⑩ Dm Am ⑪ Dm ⑫ E(或Em) D.S.

是Em 或是 E?
 请弹奏第④, ⑦后半及⑫小节 你就会同

意, E 才是它的音响, 此曲是和声小音阶所建立的和弦。请弹奏:

Am Am Dm E

(1) 其实是Dm/A 其实是E/#G

或(2)

或(3)

或(4)

或(5)

或(6)

左手之弹奏不再写谱, 请自行比照弹奏。

Am Am Dm E7甲 Am Fine

Am Dm Am Dm E D.S.

解释：

左手的（1）（2）（3）（4）的四种伴奏音型的弹奏。第3、4小节的和弦该称为是 Dm/A 与 E/[#]G 是 IV 的第二转位与 V 的第一转位。但当在（5）（6），在强拍加上根音后，就正式是 Dm（IV）与 E（V）的本位（原位）和弦了。

另：左手的弹奏，在弹奏能力所及的情形下，尽管比照加以变化。

至于：Em7 甲、Em7 乙与 E7 甲、E7 乙的使用，都与大调之 V7 甲、V7 乙相同。

再举一首使用和声小音阶构成的和弦

奉献全生歌（新编赞美诗 400 首的 341 首）

2/4 为便于解释先移成 A 小调

① Am ② Am ③ Am ④ E ⑤ Am ⑥ Am ⑦ E7 ⑧ A

⑨ Am ⑩ G ⑪ C ⑫ C ⑬ C ⑭ Am ⑮ E7 ⑯ Am

此曲在⑬小节出现了一个[#]sol（[#]5），一叶知秋嘛！这个[#]sol（[#]5）的出现就表明，是使用和声小音阶构成的乐曲。

还记得在教大调时，说到和弦的配置：开头是主和弦，结尾也是主和弦，结尾主和弦的前头是属（属7）和弦，这属（属7）接主就做成（完全）终止式。

小调的和弦也是如此：开头的①是 Am（主和弦），结尾的⑯小节也是 Am（主和弦），⑯小节的前方⑮是属和弦（或属7和弦）。E（E7）接 Am 是（完全）终止。

在乐曲中间，也有乐句、乐段的结尾，也是使用半终止或不完全终止，甚至完全终止。

小调和弦的进行，也是循着 I—IV—V（或 V）—I 进行，

当然也可 I—IV—I 或 I—V（V）—I，

IV—V（V）可以，但别用 V（V）接 IV。

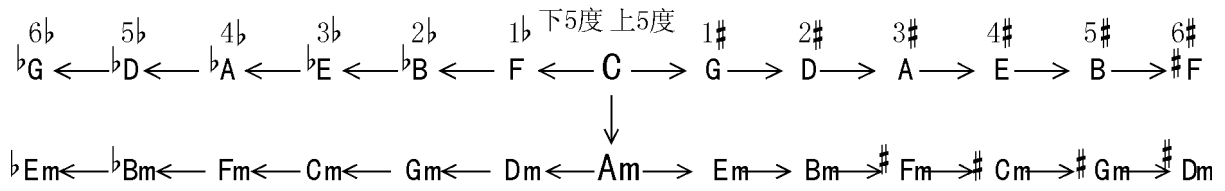
此曲在（ ）中括起来的⑩—⑬，四个小节是转入关系大调，这转入关系大调的内容有待下堂课解释。

请依和弦，练习弹奏此曲。

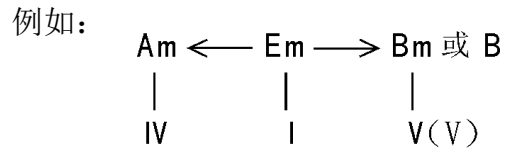
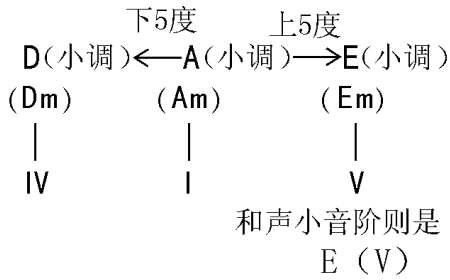
现在，插入一个快捷掌握一个小调的三个正三和弦的方法。

在由 A 小调推展到其它各调时，正如大调由 C 大调藉五度链推展到其它各

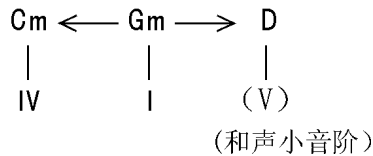
调一样：



我们只要记熟一个调的上下5度调，就能立即判知一个小调的三个(主要的)正三和弦。例如：



如：奉献全生歌的三个正3和弦则是：



以此类推。

现在，我们将这首曲——奉献全生歌，恢复到原调——G小调。

G小调的调号是两个“b”——它的三个正三和弦是：Gm (I)，Cm (IV) 与 D (V) (V7)

其弹奏：

请依和弦弹奏此曲。

() 中的4小节为转入关系大调。

再举一首和声小音阶所做成的乐曲：

耶稣大爱深不可测（谷中清泉 158 首）

E 小调 4/4 （此曲有的诗集是用 F 小调，4/2 记谱）

其弹奏：

I IV V V₇ I IV V V₇甲 V₇乙

Em B Em Am B Em (G D) B Em Am B₇甲 Em Fine

(注1) 转关系大调 (注2)

G D Em Am B Em Am D Em Am B D.C.

转关系大调 (注1) 转关系大调

此曲是一首古老的诗歌。古老的诗歌其和弦常为一拍一个和弦。（新型的诗歌，则多为一个小节一个和弦，或 2 个和弦。）因此，此曲就请依所标示的和弦弹奏即可。

其中有三处是转入关系大调，转入关系大调，请容下一课再作解释。

此曲中的（注 1）：是用小调的 II^o 的第一转位（ \parallel_6° ， $\sharp F^{\text{dim}}/A$ ）代替 IV（代 Am），这是比照大调 \parallel_5° （II₇ 的第一转位）代 IV，小调中的副 3 和弦 \parallel_3° 代 IV 是唯一的使用。

（注 2）在复合终止式，大调中有完全复合终止式：IV— I_4^6 — $V_{(7)}$ —I

也有不完全复合终止式：IV— $V_{(7)}$ —I

或： I_4^6 — $V_{(7)}$ —I

小调中也是如此使用完全复合终止式：IV(Dm)— I_4^6 (Am/E)— V_7 (E7)—I

及不完全复合终止式：IV— V_7 —I

或： I_4^6 — V_7 —I

（注 2）所使用的就是：IV(Am)— V_7 (B₇)—I(Em)的不完全复合终止式。

作业：请练习写出小调的和弦，并弹奏之。

(1) 拜厄 93 条

Musical score for Exercise 93, Part 1, showing 16 numbered measures in a single-staff treble clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. Measures 6, 7, and 8 are labeled with chords C, C G7, and C respectively.

(2) 拜厄 93 条：在你看了拜厄原作的全曲和弦的配置时，请注意和弦的转位、终止式的使用。

Musical score for Exercise 93, Part 2, showing 16 numbered measures in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat and the time signature is 6/8. Measures 6, 7, and 8 are labeled with chords C(C/G), C(C/G) G7, and C respectively. The text "转关系大调" is written below the first system.

(3) 三博士歌 (前 15 小节)

E 小调 3/8

作业答案: (只准参考, 不可抄袭)

和弦答案: (1) (2) 拜厄 93 条: ① Am ② Am ③ E (这是和声小音阶, 请依音响决定是 E 或 Em) ④ Am ⑤ Am (⑥ ⑦ ⑧ 为转关系大调, 下一课讲解) ⑨ E ⑩ 可选择使用 Am, 原著拜厄用 Am/E (I_4^6) ⑪ E ⑫ Am ⑬ Am 右手的旋律使用旋律小音阶上行, #fa, #sol (#4, #5) ⑭ 是旋律小音阶的下行, ⑭的和弦是使用 II_5° (B°/D) 代 IV, 是仿效大调的 II_5° 代 IV, 你可选择使用 IV (Dm) ⑮ 前半用 Am/E (I_4^6), 后半是 E7 (V7) ⑯ Am。⑭ ⑮ ⑯ 小节是完全复合终止式的 IV(或用 II_5° 代) — I_4^6 — V7 — I。你在了解了⑭的 Ia 在完全复合终止式的地位后, 就不会使用 I (Am) 来配置它了。它必须是 IV (Dm) 或 II_5° 。

弹奏建议: 在你学了键盘和声——即兴演奏后, 你完全不受限于谱的樊篱。在中国一个大学主修钢琴者, 完全被谱限制, 所谓教钢琴弹奏, 就是把谱上的音原封不动的搬到键盘上去, 成为一个穷乏、无知的音乐匠而已。

你的伴奏部分, 完全可依大调所学的, 柱式伴奏、琶音伴奏, 乃至移调、无旋律伴奏……随心所欲的, 可成为一个如作曲家一样的即兴的在键盘上自由的游走。

使用自然小音阶构成的乐曲:

自然小音阶与和声小音阶所构成的和弦不同, 在于属和弦 (属 7 和弦) —— Em (Em7) 或 E (E7)。

西洋的自然小音阶多为较早的作品，如：

这首《以马内利来临歌》（新编赞美诗 400 首的 66 首），使用自然小音阶，是十三世纪的早期作品。

E 小调 4 / 4

Em Bm/D G/B G Am B D7 G D G G/B C G/B

转关系大调

Am Em/B Bm Em Am Am Em/G B#F Em A7 D Em

是大调的重属和弦

D Bm G G/B Am B D7 G D7 Em Bm Em

转关系大调

Am Bm D7 Em D G C Bm Am Em/B Bm Em

转关系大调 IV I_{6/4} V I

此曲典型的是一个音一个和弦，而且虽名之为 E 小调（它在终止式上，所用的架构都是小调），但在和声的进行上却是用了很多的大调（关系大调），甚至用了是大调的重属和弦的材料。

笔者在这里要介绍的小调自然小音阶的乐曲，其目的却并非为演（弹）奏这些西洋的古曲，而是因着中国旋律的“羽调”，中国调式中的“羽调式”，是西洋的“la”为主音的调，因此中国的乐曲中、诗歌中有许多小调（la 为主音）的旋律。

羽 (变宫) 宫 商 角 蕤 (变徵) 徵 羽

在中国没有自己的和声、和弦的情况下，就当作为西洋的“小调”吧！因此自然小音阶的和弦体系就因之再应用在中国的羽调中了。

请看这首：耶和华是我的力量（赞美诗歌 1218 首的 1182 首）

C 小调 4 / 4 （此曲在赞美诗歌中所标的调名是 bE 调，这是个错误，是全中国使用简谱标调名的错误，我们必须改正）

6 $\dot{1}$ 6. $\underline{5}$ | $\underline{6. \dot{1}}$ $\underline{6 5}$ 3 - | 3 $\underline{5 6}$ 5 3 | $\underline{2 3 2}$ $\underline{1 2}$ 3 - |



6 $\underline{3. 3}$ $\underline{3 3}$ 2 | $\underline{3. 5}$ $\underline{3 2 1}$ 6 | 3 7 $\underline{7 6}$ 5 | 6 - - - ||



此曲的和弦分析，在光盘上因上课的时间所限，而被迫中途打住，特此声明。
在下节课中（第三十三课）将继续讲完。

第三十三课 小调进入关系大调

在课的开头，大叔说：“我是迫不及待的要对你讲——关系调，小调的关系调。”

先说什么是关系调？——一种调号所表示的大、小两个调，互称为关系调。举个例子来说：一个“b”记号是什么调？



一种调号表示大、小两个调，是 F 大调，也是 D 小调。

F 大调与 D 小调就是关系调，F 大调的关系调是 D 小调，也可说 D 小调的关系调是 F 大调。

那两个 b 呢？



\flat B 大调与 G 小调就是关系调。

1 个#呢？是 G 大调也是 E 小调，G 大调与 E 小调互称为关系调。

3 个 b 呢？ \flat E 大调，它的关系小调是 C 小调。

3 个#呢？是 \sharp F 小调，它的关系调是 A 大调。

大叔打比方说：关系调若夫妻，大调是丈夫，小调如妻子，妻子如何倾慕丈夫，小调就如何倾向大调。

在三十二课的曲例中多首乐曲都有括号（ ）的部分，这一段画了括号（ ）的部分并注明是转入关系大调，就是这里所谈的转入关系（大）调。

在奉献全生歌中的⑩—⑬：的和弦是 G、C、C、C

此曲在 G 小调中是：F、 \flat B、 \flat B、 \flat B

在耶稣大爱深不可测中，是 E 小调，在第 3 小节前半，用 G、D，

第 5 小节全节，用 G、D，

第 7 小节的后半，用 Am/C、D。请看后方的解释。

在拜厄 93 条中，是中规中矩的由 A 小调，在⑥ ⑦ ⑧小节中，用 C(C/G)、C/G, G7, C。

在三博士歌中，由 E 小调，在⑭ ⑮ ⑯用 D7、G、G。

在以上的诗歌中，我们发现转入关系大调时，不可少的和弦一定是属 (7) 和

弦与主和弦，特别是以属(7)和弦连接主和弦，有了这两个和弦调性就确立了。

还记得宋大叔强调：三个正三和弦中，以主和弦与属(7)和弦要比下属和弦更为重要。

属音倾向主音，属和弦的3音，导音——si更是导向主音，特别是属7和弦，它包含了一个减5度；这个减5度，一个调中只有一个，因此它指明了调性。因此，属和弦、属7和弦接主和弦就确立的调性。

因此，转入关系大调，就必须用其属(7)和弦接主和弦。

(在前方所用的重属和弦，就是转入属调，也是用它的属7接主，切记：一切的转调都是用属(7)接主以确立它的调性。)

由小调转入关系大调，音响就豁然明亮了，因此，由小调转关系大调常用在乐曲的高潮。

如：奉献全生歌⑩—⑬；耶稣大爱深不可测的第5小节；拜厄93条的⑥—⑧小节；三博士歌的第⑭—⑯小节，以马内利来临歌的副歌，都是在高潮的地方转入关系大调。

现在，再进一步谈谈：

(1) 是不是一定用属(属7)接主呢？倒置使主和弦在前，属(属7)在后行吗？其实也是未尝不可的，只要主与属(7)相连出现，这转入关系大调的音响就确立了。如：贝多芬的给爱丽丝，在小调的进行中，出现了C接G，一闪而过的进入关系大调，然后又是一片幽暗的回到小调，这关系大调的出现就是用的主接属。

The image displays three staves of musical notation in treble clef, 3/8 time signature. The first staff contains the notes G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, with chords Am, E, and Am indicated above. The second staff contains the notes G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, with chords Am, E, and Am indicated above. A box encloses the notes G4 and A4, with chords C and G indicated above, and the text '转入关系大调' (Transition to relative major) written below the box. The third staff contains the notes G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, with the chord Am indicated above.

在拜厄93首中转关系大调竟是先用了第6小节的C/G (I_4^6)接⑦后半的G再接⑧C，做成 $I_4^6 - V_7 - I$ 的不完全复合终止式，也是极好的处理。

(2) 转关系大调一定是使用属、主的出现吗？用别的和弦行不行？用别的

和弦就不能分辨调性了，请看：耶稣大爱深不可测，在谱上的倒数第 2 小节：

Em Am/C D

Em: I IV6
G: VI II6 V

它的和弦是：Em—Am / C—D，我们是否能将它解释成这是转到关系大调了，它是 G 大调 VI—II6—V？不可！它的 Em—Am / C 完全不具备 G 大调的音响，只在最后一拍的 D，是 G 大调的和弦，才绽露出大调的音响。若是后方再接 G，其转调就确定了，但后衔接的仍是 Em，因此，这不真是转入关系大调。只是因着这个 D 和弦，而将其前方的 Am/C 强解成是 II6，II6 代 IV 嘛，因此，此处勉强称它是转入关系大调。

因此，转关系调（任何一个转调）必须是属（属 7）接主，别的和弦均不能替代。

（3）在十八世纪之前的巴洛克（Baroque）的音乐中，常有虽名为小调的圣咏中，却是使用了许多的关系大调，乐曲的结构是又像小调，又像是它的关系大调，这两个调有时不分主从的使用在一首乐曲中。

这首以马内利来临歌就是个例子，在 E 小调中，G 大调几乎占了一半的分量。请弹，听它的效果。

再如这首名为亚伯拉罕的主歌（新编赞美诗 400 首的第 5 首），是首犹太人的旋律，它是小调？还是大调？

Fm/bA C Fm bBm/bD C Fm bBm/bD bA/C bBm7 bE bA

F 小调: I6 V I IV6 V I bA 大调: II6 I II7 V I

bE bA/C G/bB bA bD bA/C bE7 Fm bBm7 bA/bE bE7 bA

bA 大调: V I6 II6 I IV I6 V7 VI II7 I4 V7 I

Chords and Roman numerals for the first system (bA大调):
 Chords: $\flat A$, $\flat A$, $\flat A/C$, $\sharp D_7$, $\flat E$, $\flat A/C$, $\flat D$, $\flat A$, $\flat Bm_7$, C
 Roman numerals: I, I, I_6 , II_6^{\flat} , V, I_6 , IV, I, II_7^{\flat}

Chords and Roman numerals for the second system (F小调):
 Chords: C, $Fm/\flat A$, C, Fm , $\flat E$, $\flat A$, $\flat D$, $\flat Bm$, $\flat A$, Fm/C , C, Fm , Bm , F
 Roman numerals: V, I_6 , V, I, V, I, IV, II, I, I_6^{\flat} , V_7 , I, IV, I

Notes: (注1) is above the $\sharp D_7$ chord. (注2) is above the F note in the final chord of the first system. (注3) is above the F note in the final chord of the second system.

(注1) 这个 $\sharp D_7$ 是代替重属和弦 $\flat B_7$ 接 $\flat E$ 以转入属调。

(注2) 高音部的 F 音是个挂留音，后方的 $\sharp E$ 才是和弦音。挂留音请容以后解释。

(注3) 最后一小节的两个和弦本是 $\flat Bm$ 接 Fm (IV—I)，是个教堂终止的阿们，但巴赫领头常将 I (Fm) 的 3 音升高半音，改成大 3 和弦，变成 $\flat Bm-F$ 。

在弹奏与分析和弦之后，我们会发现它是 F 小调的开头与结尾，但乐曲中间的部分却是（几乎完全是） $\flat A$ 大调，全曲有一大半是在 $\flat A$ 大调中进行。怎会如此呢？宋大叔要藉此谈一点深入的问题。

一个大音阶，是由主音 do 依三分损益法（也就是西洋的泛音理论）而产生大调的音阶（音阶先产生，随之在后的才有产生的理论），在这个音阶中有两个与主音关系最密切的音，它们所建立的和弦就是三个称为正三和弦的大三和弦，它的音响如其地位，明亮壮丽。

在大音阶中，还有几个本来当作次要的上主、中音、下中音的音，这三个音离调（离大调）较远，其所建立的和弦都是小 3 和弦（指自然小音阶），它们的音响幽暗、哀怨，被称为是副 3 和弦。岂不知它们自成一格，以 $1a$ 为主音，也建立相同音响，主、属、下属三个和弦，它们成为另一种风格的系统。

大调与小调，一刚一柔，一明一暗，一阳一阴（大调本来也称为阳调，小调称为阴调），两者相对应，两者相交融，将之喻称为夫妻，非常贴切。

这样的分析是盼望学习者：

(A) 得知上帝创造的奇妙，音阶形成、和声的建立，不是出自人的智慧，而是造物者上帝的作为。

(B) 学问都是领受来的，不再因知识、学问骄傲，谦和虚心敬拜上帝。

(C) 将音乐理论引向更深入的美学观，而不因物欲的支配，使音乐流于浮浅。

(4) 导入关系大调的途径：由于关系调的密切，几乎任何一个和弦均可导入关系大调。例如：（以 A 小调与 C 大调为例）

A 小调的 IV (Dm) 是 C 大调 IV (F) 的代用，用 Dm7 接 V7 (G) 再接 I (C)

A 小调的 I (Am) 接 C 大调的 IV (F) 再 V (7) (G (7)) 接 I (C)

A 小调的 I (Am) 接 C 大调的 I (C) 或 I₆ (C/G) 再接 V (G) 接 I

转入关系大调不是一定的规则，有时，旋律中出现关系大调的属 (7) 接主的条件，即可转入；但有时旋律可作大调解释，也可作小调解释时，就尊重配置和弦者（或作曲者）的选择意愿了。

现在，面对中国旋律使用自然小音阶的和弦配置

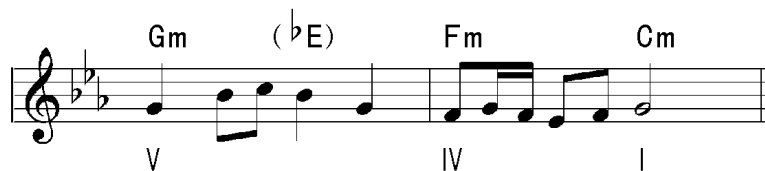
上一堂课的那首：耶和华是我的力量

或：琶音伴奏

此曲写了两种伴奏的音型，我们会发现，只要按照它所配置的和弦。不管是柱形伴奏或琶音伴奏，其音响效果完全相同。因此配置什么和弦才是重要的。

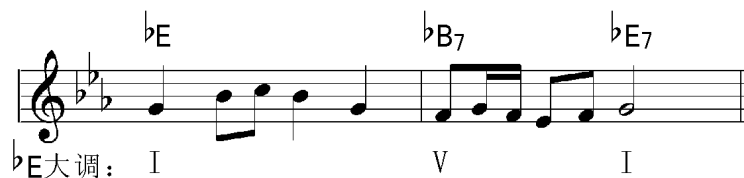
在光盘上，将第四小节依旋律的显示转入关系大调，用 $\flat B$ 与 $\flat E$ （是 $\flat E$ 大调的 V-I）

可不可以不转了？第四小节保持在本调（C 小调）？当然可以，用：



这么一来，小调的感觉就多了，音响就趋向暗淡了。（其中加了个 $\flat E$ 是为了不让 V-IV（Gm-Fm）。）

相对来说，再增加使用关系大调如何？第 3 小节即可用 $\flat E$ 和弦转成关系大调。



当多了一小节的转入关系大调，它的音响就更明亮了。

请比较一下从保持在原调，到一小节转入关系大调，到两小节用关系大调，它们的音响的不同。

因此，转入关系大调，不是必然的，端视你对音响的要求。转入关系大调也不一定是用在乐曲的高潮，为变化和声的色彩也是可以用的。但是有的乐曲在旋律上是很明确的显示出转入关系大调，必须要明确的判定才行。

在末后，编者还有一些话要说：我要藉着一首诗歌来说明：

这首诗歌在谷中清泉中歌名叫《谁能使我们》（p.413）

请你把它唱熟，再弹奏我所配置的和弦：

Am Em Am/E Am/E Am Em Am/E Am Em

Am Dm Em Am (Em) C Am Em Am

(Em) C Am Dm Am Am Em Em Am

Dm Am (G Dm C) Am Am Em Am Em Am

这首歌是有名的中国古调，看起来该定为是羽调——西洋的 A 小调，其实仔细看，此曲的最后两小节是后加的，两小节前就像可以结束了。那不就是结束在宫调（C 大调）了？因此这不是西洋的曲式。

因此，要套用西洋的曲式作成终止式吗？不但曲式如此，我们发现它的旋律所显示的和弦，更无所谓是小调？大调？是小调的正三和弦？是大调的副三和弦？更遑论何处转入关系大调了。

它毕竟是个中国旋律，我们在没有自己的和声体系下，勉强套用在西洋的小调之下。因此，此曲及某些中国旋律，你就凭其音响配置和弦吧，正如在前方第廿七课所言，不必管它的和弦法则了。

作业：以下小调的乐曲，请写出和弦（不必注明转关系大调，都以和弦表示即可。）写后要弹，依和弦弹奏，不靠写谱弹奏。后方答案，不准抄袭，只供写后参考：

(1) 向我主唱哈利路亚（喜乐赞美主 900 首的 86 首）

① ② ③ ④

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

(2) 登山宝训 (谷中清泉 509 首)

Musical score for '登山宝训' (The Sermon on the Mount) in 4/4 time, G major. The score consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 4, the second staff contains measures 5 through 9, and the third staff contains measures 10 through 13. Each measure is numbered with a circled number above it. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with a final fermata on the last note of the third staff.

(3) 耶稣! 耶稣! (谷中清泉 357 (二))

Musical score for '耶稣! 耶稣!' (Jesus! Jesus!) in 4/4 time, B-flat major. The score consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. Each measure is numbered with a circled number above it. The music is primarily composed of quarter and eighth notes.

(4) 荣耀的主 (喜乐赞美主 900 首的 66 首)

Musical score for '荣耀的主' (Glory to the Lord) in 4/4 time, D major. The score consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 6, and the second staff contains measures 7 through 12. Each measure is numbered with a circled number above it. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with several rests.

(5) 我是黑夜行人 (谷中清泉 478 首)

Musical score for '我是黑夜行人' (I am a Night Wanderer) in 4/4 time, G minor. The score consists of five staves of music, numbered 1 through 21. The melody is written in a single voice line. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line at measure 21.

(6) 慕 (谷中清泉 390 首)

Musical score for '慕' (Longing) in 6/8 time, G minor. The score consists of four staves of music, numbered 1 through 16. The melody is written in a single voice line. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 6/8. The piece concludes with a double bar line at measure 16.

(7) 全地当来向主歌唱 (喜乐赞美主 900 首的 78 首)

Musical score for the hymn "全地当来向主歌唱" (All the earth shall come and sing to the Lord). The score is written in 4/4 time and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of five staves of music, with measures numbered 1 through 25. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests and a final double bar line at the end of the fifth staff.

(8) 当圣灵在我心 (喜乐赞美主 900 首的 440 首)

Musical score for the hymn "当圣灵在我心" (When the Holy Spirit is in my heart). The score is written in 4/4 time and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of four staves of music, with measures numbered 1 through 16. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests and a final double bar line at the end of the fourth staff.

(9) 让我爱而不受感戴 (谷中清泉 443 首)

The image displays a musical score for the hymn "让我爱而不受感戴" (Let me love and not be loved). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music, each containing four measures. The measures are numbered 1 through 45. The melody is simple and melodic, with a final cadence at the end of the 45th measure. The key signature is G major, and the time signature is 4/4. The score is presented in a clean, black-and-white format.

参考答案:

(1) 向我主唱哈利路亚 ① Cm, Gm ② Cm ③ Gm ④ Cm
⑤ Cm, Gm ⑥ $\flat B7$, $\flat E / \flat B$ ($\flat B7$ 加旋律音是 $\flat B9$, 后方使用 $\flat E / \flat B$ (I_4^6) 较为平和。) ⑦ Cm/G, Gm ⑧ Cm

(2) 登山宝训 ① Dm ② Gm, Dm ③ Gm, Dm ④ Am, Dm ⑤ Dm
⑥ Dm, Gm/ $\flat B$ (当作 F 大调的 II_6 代 IV) ⑦ C, F ⑧ Dm, Gm/ $\flat B$
⑨ C, F ⑩ F, Dm (在 F 大调中, 视为是 VI 代 I) ⑪ C, Dm ⑫ Gm, Dm/A
⑬ Am7, Dm

(3) 耶稣耶稣 ① Gm, Dm7乙 ② Gm, Dm7甲 ③ Gm, Dm7甲
④ Gm, Dm7 ⑤ $\flat B$, F7/A ⑥ $\flat B$, Dm ⑦ Gm/D, Dm ⑧ Gm

(4) 荣耀的主 ① Em ② Em ③ G ④ B ⑤ Am ⑥ G, Em ⑦ D
⑧ G ⑨ Am ⑩ Em/B ⑪ B7 ⑫ Em

(5) 我是黑夜行人 ① Dm, A ② Dm ③ F, C ④ F ⑤ $\flat B$, F
⑥ C7 ⑦ F ⑧ Gm, Dm ⑨ A ⑩ C, Dm ⑪ A ⑫ Dm ⑬ Gm, C7
⑭ F ⑮ $\flat B$, F / C ⑯ C7 ⑰ F ⑱ Gm, Dm ⑲ A ⑳ Dm/A, A7
㉑ D (升高 3 音使成为大 3 和弦)

(6) 慕 ① Gm, Cm ② Gm, D ③ Gm, D7 ④ Gm ⑤ Gm, Cm
⑥ Gm, D ⑦ Gm, D7 ⑧ Gm ⑨ $\flat B$ ⑩ $\flat E$, F ⑪ Gm, D7 ⑫ Gm
⑬ D7 ⑭ Gm, D ⑮ Gm (别用 $|_6^4$ 因它的音程是 4 度), D7 ⑯ Gm

(7) 全地当来向主歌唱 ① Cm ② G ③ G7 ④ Cm ⑤ Cm ⑥ G
⑦ G7 ⑧ Cm ⑨ $\flat B7$ ⑩ $\flat E$ ⑪ $\flat B$ ⑫ $\flat E$ ⑬ $\flat B7$ ⑭ $\flat E$ ⑮ Cm ⑯ G
⑰ G7 ⑱ Cm ⑲ G ⑳ G7 ㉑ Cm ㉒ Cm ㉓ G ㉔ G, G7 ㉕ Cm

(8) 当圣灵在我心 ① Fm ② Fm ③ C, C7甲 ④ Fm ⑤ Fm ⑥ Fm
⑦ C, C7甲 ⑧ Fm ⑨ $\flat E$ ⑩ $\flat A$ ⑪ $\flat B$, G7 ⑫ C (此处是先转关系大调 $\flat A$ 大调, 然后再转 $\flat A$ 大调的属调的平行调, 平行调容后解释。) ⑬ $\flat E$
⑭ $\flat A$ ⑮ $\flat Bm$, C7 ⑯ Fm

(9) 让我爱而不受感戴 ① Em ② B ③ Em ④ B ⑤ Em ⑥ Am
⑦ Em/B, B7 ⑧ Em ⑨ G ⑩ D7 ⑪ D ⑫ G ⑬ G ⑭ Am
⑮ G/D, D7 ⑯ G ⑰ G ⑱ B7甲, D7乙 ⑲ Em ⑳ B ㉑ Em ㉒ Am
㉓ Em, B7 ㉔ Em ㉕ Am ㉖ Em ㉗ B7 ㉘ Em ㉙ G ㉚ D7, D
㉛ G ㉜ D7 ㉝ Em ㉞ B7 ㉟ Em, B7 ㊱ Em ㊲ Am ㊳ Em ㊴ B7
㊵ Em ㊶ Am ㊷ Em ㊸ B7 ㊹ Em, Am (这是教堂终止) ㊺ Em

第三十四课 大调进入关系小调

小调既然可以转入关系大调，当然大调也可转入关系小调。

在上一课中提到，转调必需要有所转入的调的属(7)接主，有了属(7)接主的连接，调性就确定了，大调转入关系小调也是如此。

C大调转入A小调必须要有E(7)(V7)接Am(I)的出现(倒置也可)。

G大调转入E小调则必须有B7(V7)接Em(I)。

F大调必须有A(7)(V7)接Dm(I)。

\flat B大调必须有D(7)接Gm。

D大调必须有 \sharp F(7)接Bm。

.....

以此类推。

因着属(7)和弦的导音(\sharp sol)而区别了与关系大调的不同。因此，转入关系小调就必须是转入和声小音阶；转入自然小音阶就无法成立了，因自然小音阶的属(7)和弦与主和弦，也仍是本调(大调)的III(III7)与VI，与使用大调的副三和弦并没有什么两样，虽然是小3和弦，仍有小调的音响，但认定是转调(转入关系小调)就勉强了。

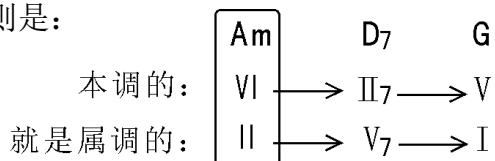
因此，在中国旋律的转入关系小调，用于自然小音阶是不合宜的。因为转入关系小调本来就是属于西洋音乐的理论体系，不可勉强用于中国旋律(自然小音阶)。

对于大调应用其关系小调有几个法则：

(1) 小调的主和弦是其关系大调的VI

VI常用在重属和弦的前方。还记得在教授重属和弦时，在其前方使用共同和弦，这共同和弦最好的使用乃是本调的VI = 新(属)调的II，因VI是个副三和弦，有松弛调性的作用。

以C大调为例：C大调的VI(Am) = 属调的II(Am)，将其放在重属和弦的前方则是：



此时这个本调的VI(Am)，若在它的前方加上一个E7，这个E7就是Am的“装饰性的属(7)和弦”。E7接Am就是关系小调 — A小调的V7—I，就转入

关系小调了。

贝多芬（Beethoven）的第九交响曲合唱乐章中的主题，我们在圣诗中称它为“快乐崇拜歌”的就是如此使用：

为了便于表达与解释，先写成 C 大调

Chords: G C G C G E7 Am D7 G

A小调: V7 |

G大调: V7 | I

在我们的圣诗本中，（新编赞美诗第 18 首）此曲是 G 大调，在 G 大调中，转其关系小调则为：B (7) — Em，以接后方的重属 (7) 接属 A (7) — D：

Chords: D G/D D7 G/D D7 B7/#D B7 Em A7 D

E小调: V₆/₅

D大调: V7 | I

你必须将每个调都熟练的使用其关系小调，知道其和弦，并能即兴在键盘上弹奏，无论是柱形、琶音或无旋律伴奏，都要能立即弹奏。

在此顺便一提的，就是上谱（用 G 大调所写的），编曲人霍杰斯（R.Hodges）（此曲本是交响曲的演奏曲）将它的低音（Bass）声部，连续用了两个半小节的相同低音 — D，这样的使用在和声学上称之为**长低音**（在 C 大调的谱上，高低音谱表的中间及 G 大调谱的上方，所标示的和弦就是用这样的长低音。）请各位弹奏我们所学的原位和弦，与这样的长低音在效果上的区别。

（2）关系小调用在乐曲中较幽暗、哀怨的部分：

在讲授关系大调时，我们提到小调的乐曲，常用其关系大调表示乐曲的高潮。相对的来说，大调的乐曲，我们也可用关系小调表示其低潮、哀怨的部分。请看这首“主寻亡羊歌”（新编赞美诗 217 首）

此曲是一首二段式的歌，第一个乐段是说一百只羊安卧在羊圈中，但却有一只走迷（由①—⑧），接下来是说，牧人历尽艰辛去荒山遍野寻找这只迷羊。因此第二乐段就转关系小调（⑨—⑩）以呈现黑暗悲哀的感觉，这正是小调表现高潮而转入关系大调；大调表现悲伤时，则可转入关系小调。

顺便一提的是，第③、④小节使用重属和弦，原作者用的是 I (G) 接 V (D)。但再次提醒，当前乐句是半终止时，可考虑使用重属 (7) 接属。请弹奏比较一下，用 G—D (I—V) 与 A7—D (II7—V) 的效果。在此再三提醒：使用重属和弦！它的音响精彩。

（3）旋律显示关系小调的使用：

旋律是由音阶构成，因此，旋律就显示了音阶。我们要对音阶（对大、小调的音阶）都要非常熟悉，藉以判定转入关系小调。

请看这首名“半夜歌声：的圣诞歌（赞美诗歌 1218 首的 163 首），此曲的记谱有用 6/8 的，也有用 6/4 的。

此曲在⑨、⑩小节，看它的旋律，既知己由 C 大调转入其关系小调 — A 小调（这是旋律小音阶的上行呀！），接着转调的法则 — 属（7）接主（V7—I），因此在第⑩小节必须是使用 Am（Am/C）。

但此曲不是 C 大调，只是为了解释方便而用了 C 大调。在诗本中有的的是用 G 大调记谱，有的是用 \flat B 大调或 \flat A 大调记谱，则第⑧、⑨小节则是：

G 大调记谱：

 E 小调：V₇ I₆ I

\flat B 大调记谱：

 G 小调：V₇ I₆ I

\flat A 大调记谱：

 F 小调：V₇ I₆ I

奉劝我的学生们：你必须要熟练的记住调名、音阶、关系调、重属、终止式，并在键盘上即兴弹奏，立即反应。

并建立音响，第③ ④小节、第⑪ ⑫小节的使用重属（进入属调），使用重属和弦也是非常精彩的效果，在本课一提再提，希望我的学生们切记。

最后⑬ ⑭小节，再提终止式，这是时下年青的作曲者对于曲式的无知而忽略的。

作业：

此次作业所选的歌曲，多非一般诗歌本中的所有，因此加上歌词，我们除可以作为配置和弦的练习外，也可作为聚会的唱诗之用。

因此，将全曲列出，请将全曲配置和弦。其中的转入关系小调，也如常的写出和弦即可，不必作任何解释。

答案附在后方，供您参考。尊重你有不同的配置，但只准参考，不准抄袭。

(1) 你们要赞美耶和华

① 你们要赞美耶和华， ② 在他的圣所赞美他， ③ 你们要赞美 ④ 耶和华， ⑤ 在他的穹苍赞美他。 ⑥ 要因着他的大能 ⑦ 赞美他， ⑧ 要因着 ⑨ 他的荣耀 ⑩ 赞美他， ⑪ 要因着他的慈爱 ⑫ 赞美他， ⑬ 凡有气息都要来 ⑭ 赞美他。 ⑮ ⑯

(2) 信徒们当欢欣

① 信徒们当欢欣， ② 发出赞美声音， ③ 请听大好 ④ 的喜讯； ⑤ 喜讯！ ⑥ 耶稣基督今降生！ ⑦ 牛羊在他前 ⑧ 屈膝。救 ⑨ 主安卧在 ⑩ 马槽里。 ⑪ 基督今降生， ⑫ 基督今降生。 ⑬ ⑭ ⑮ ⑯

(3) 俯伏跪拜

① 俯伏跪拜神的宝座前， ② 我们敬拜赞美齐来颂扬。 ③ 高举荣耀神的至圣尊名， ④ 我们歌颂称谢。 ⑤ 耶稣基督 ⑥ 他是主， ⑦ 凭着圣灵和真理， ⑧ 敬拜永在的主。 ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯

(4) 神圣纯爱歌 (新编赞美诗 238 首)

① ② ③ ④
⑤ ⑥ ⑦ ⑧
⑨ ⑩ ⑪ ⑫
⑬ ⑭ ⑮ ⑯

(5) 你是荣耀的君王

① ② ③ ④ ⑤
你是荣耀的君王，你是和平之主，你是天地万
⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩
有主宰，惟有你圣洁公义，天使都向你屈膝，敬
⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮
拜尊崇你，因为在你有永生之道，你是主耶稣基
⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳
督。和散那归于大卫的子孙，和散那归于万王之王！
㉑ ㉒ ㉓ ㉔
愿荣耀归于至高神，耶稣是弥赛亚。

(6) 伟大奇妙神

① ② ③ ④ ⑤
我们有 伟大奇妙神,他创造天地和万物; 我们有

⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩
伟大奇妙神,他使 瞎眼看见瘸腿能行走。 在他没有难成的 事,

⑪ ⑫ ⑬ ⑭
他在没有难成的 事。 哦! 全能的上帝, 在你没有

⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑳
难成的事, 在你没有 难成的事, 在你没有难成的 事。

答案:

(1) 你们要赞美耶和华 ① F, Dm ② $\flat B$ ③ $Gm/\flat B$, C7 ④ F
⑤ F, Dm ⑥ $\flat B$ ⑦ $Gm/\flat B$, C7 ⑧ F ⑨ F, A7 ⑩ Dm ⑪ $Gm/\flat B$, C7
⑫ F ⑬ F, A7 ⑭ Dm ⑮ F/C, C7 ⑯ F, $\flat B$ 各一拍, F。

(2) 信徒们当欢欣 ① F, Dm ② C ③ F, Dm ④ C ⑤ C
⑥ A7, Dm ⑦ Dm ⑧ C, F/C ⑨ F ⑩ C ⑪ A7, Dm ⑫ C, F/C
⑬ F ⑭ $Gm/\flat B$, C ⑮ F ⑯ F/C, C7 ⑰ F, $\flat B$ (F2/3拍, $\flat B$ 1/3拍), F。

(3) 俯伏跪拜 ① G, D7 ② G ③ C, G ④ A7, D (D在第3、4拍)
⑤ G, D7 ⑥ G ⑦ C, D7 ⑧ G ⑨ G, B7 ⑩ Em ⑪ C, G/D ⑫ D
⑬ G, B7 ⑭ Em ⑮ G/D, D7 ⑯ G、C (各一拍) G (二拍)

(4) 神圣纯爱歌 ① $\flat B$ ② $\flat B$ 二拍, D7, Gm 各一拍(注) ③ $\flat E$ ④ $\flat B$
⑤ $\flat B$ ⑥ $\flat B$ 二拍, D7, Gm 各一拍(注) ⑦ $\flat E$, $\flat B/F$ ⑧ F7, $\flat B$ ⑨ Gm
⑩ Gm, D7 ⑪ $\flat B$ ⑫ C7, F ⑬ $\flat B$ ⑭ $\flat B$ 二拍, D7, Gm 各一拍
⑮ $\flat E$, $\flat B/F$ ⑯ F7, $\flat B$

(注): 第二小节的弹奏:

- (5) 你是荣耀的君王 ① F ② F, F7 (注1) ③ $\flat B$ ④ C ⑤ C7, A7
 ⑥ Dm ⑦ Dm, G7 ⑧ C ⑨ F, A7 ⑩ Dm ⑪ Gm7 ⑫ C ⑬ F, $\flat B$
 ⑭ A7, Dm ⑮ F, C (注2) ⑯ F ⑰ F, A7 ⑱ Dm ⑲ Gm ⑳ C
 ㉑ F, Am ㉒ C, Dm ㉓ F, C7 (注2) ㉔ F

(注1)第2小节的F7是转下属调—— $\flat B$ 大调的V7,在下一课中方有解释,它的弹奏:

(注2) ⑮ ㉓ 小节的后半看旋律应该F(I),但此处为终止,该用终止式。在终止式中,此处的地位该是V7(C7),请弹奏两者比较一下,方知用C(7)(V(7))才好。

- (6) 伟大奇妙神 ① D ② G, D ③ D ④ A7 ⑤ D ⑥ G, D
 ⑦ D/A, A7 ⑧ D ⑨ D/ $\sharp F$, $\sharp F7$ ⑩ Bm ⑪ $\sharp F7$, Bm ⑫ D ⑬ D ⑭ A7
 ⑮ D ⑯ D ⑰ D, Bm ⑱ Em, A ⑲ D/A, A7 ⑳ D

第三十五课 近系调

有鉴于青年的习乐者，在和声的使用上，常被局限在一个调中，仅是使用一个音阶中的三个大三和弦与三个小三和弦。

其实，和弦的素材极多，极为丰富，我们要突破一个调、一个音阶的限制，海阔天空的如人类离开地球的限制，而游走在浩瀚的宇宙之间。

首先，我们学了重属和弦，这重属和弦就是离开本调而进入它的属调。

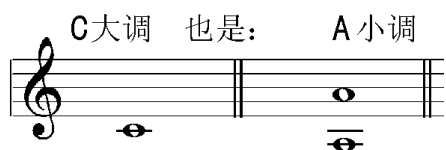
我们在前两课也学了关系调，由大调进入关系小调。

其实，还有别的素材等我们去开发使用，这些素材离我们最近的就是**近系调**。现在，就来介绍近系调。

近系调是：相邻一个调号的大小调。

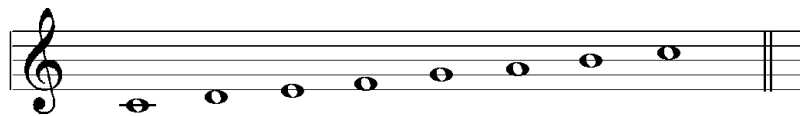
一个调号表示大、小两个调。（要懂得这个问题，你必须要将前方的第三、四课的音阶学到纯熟。）

例如：调号没有#（升记号）也没有b（降记号），它表示的是C大调，也是A小调（Am）。

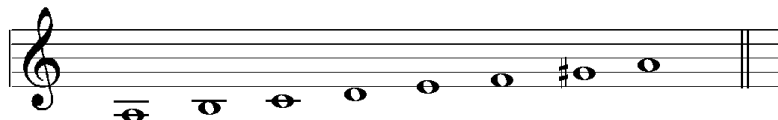


A小调可写成：Am，或 a，或 am，在我们的课程中一律以 Am 表示 A 小调。它们分别带起两个不同的音阶：

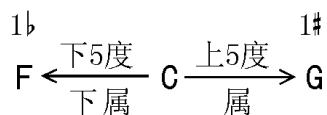
C大调音阶：



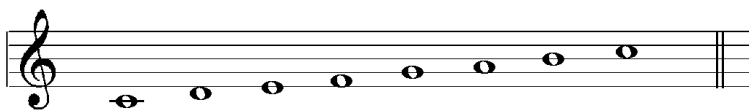
A小调（Am）：以和声小音阶代表：



所谓相邻一个调号，如C大调，A小调（Am），它们的调号没有#，也没有b。因此它的相邻调就是一个#（G大调）与一个b（F大调），也就是它的上（完全）5度调与下（完全）5度调。也就是它的属调与下属调：



C 大调音阶:

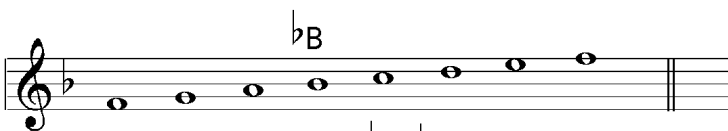


属调 — G 大调音阶:



与 C 大调音阶之不同在 #F (#fa—固定唱名) 这个音

下属调 — F 大调的音阶:

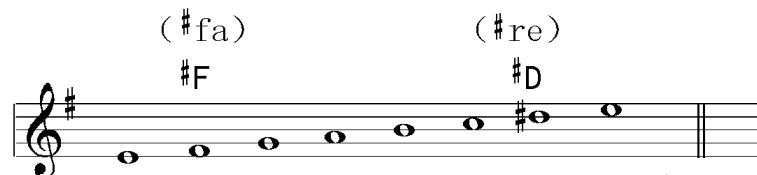


与 C 大调音阶之不同在 bB (b si—固定唱名) 这个音。

但一个调号表示大、小两个调，

一个#是 G 大调，也是 E 小调 (Em)。

E 小调的音阶 (和声小音阶):

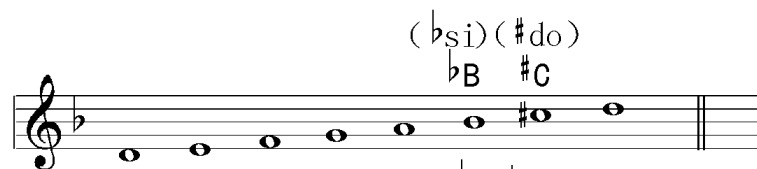


有两个音与 C 大调音阶不同: #F (#fa), #D (#re)

() 中的唱名是固定唱名。

1 个 b 是 F 大调，但也是 D 小调 (Dm):

D 小调的音阶 (和声小音阶):



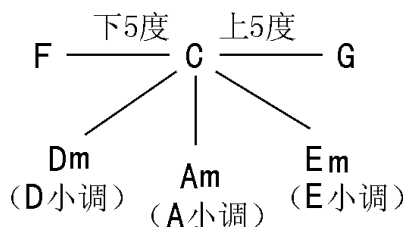
有两个音与 C 大调音阶不同: bB (b si), #C (#do)

() 中的唱名是固定唱名。

因此，C 大调有 5 个近系调:

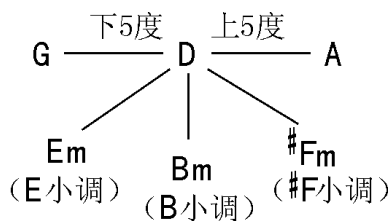
与 C 大调同调号的关系调是 Am (A 小调)，

它的属调 — G 大调与其关系调是 Em (E 小调)，
 它的下属调 — F 大调与其关系调是 Dm (D 小调)。
 因此，C 大调有 5 个近系调，就是：

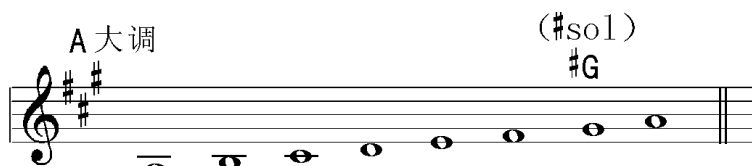
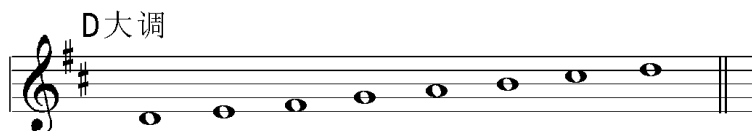


另举个例子：D 大调的近系调呢？

D 大调的调号是 2 个 #，它的关系小调是 Bm (B 小调)，
 与它相邻一个调号的调是 3 个 # 的 A 大调与 #Fm (#F 小调)，
 与它相邻一个调号的调是 1 个 # 的 G 大调与 Em (E 小调)
 因此，它的 5 个近系调是：



它们之间音阶的不同音：



其不同音为 #G (#sol)



其不同音为：#G (#sol)，#E (#mi)

用 #E 是成立的，因为 #E 才是 #F 小调的导音 #sol (#5)

不可用 bF 代替 #E，用 bF 是违反了音阶的构造。

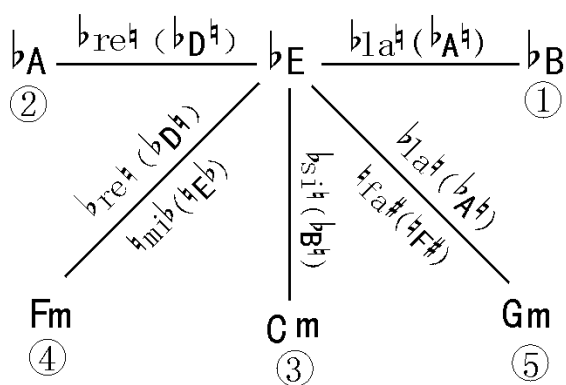
G大调 (do) $\flat C$

其不同音为: $\flat C$ (do)

Em (E小调) (do) ($\sharp re$) $\flat C$ $\sharp D$

其不同音为: $\sharp D$ ($\sharp re$), $\flat C$ (do)

再举一例子: $\flat E$ 大调的近系调与其各调音阶之不同音:



(小心: $\flat E$ 的属是 $\flat B$ (在右), 是上5度, 下属才是 $\flat A$, 下属在左, 是下5度, 小心写反了。)

$\flat E$ 大调与各近系调的不同音, 在音阶上一目了然, 因此, 将音阶写出来, 加以比较就清楚了。

$\flat E$ 大调

(1) $\flat B$ 大调

不同音为 $\flat A$ ($\flat la$)

(2) $\flat A$ 大调 (bre)

不同音为 $\flat D$ ($\flat re$)

(3) C小调 (Cm) (和声小音阶) ($\flat si$) $\flat B$

不同音为 $\flat B$ ($\flat si$)

(4) F小调(Fm)

不同音为 $\flat D$ ($\flat re$)与 $\sharp E$ ($\sharp mi$)

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The notes are F, G, Ab, Bb, C, D, Eb, F. Above the staff, the notes D and Eb are labeled with solfège syllables: (b re) above D and (b mi) above Eb. Below the staff, the notes D and Eb are labeled with letter names and accidentals: bD (b re) and #E (b mi).

G小调(Gm)和声小音阶

(5)

不同音为 $\sharp A$ ($\sharp la$)与 $\sharp F$ ($\sharp fa$)

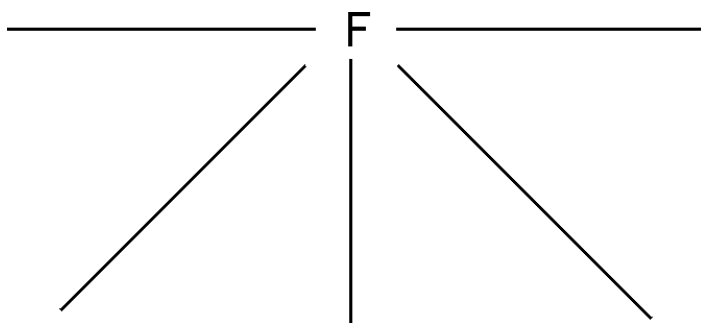
Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The notes are G, Ab, Bb, C, D, E, F#, G. Above the staff, the notes A and F# are labeled with solfège syllables: (b la) above A and (# fa) above F#. Below the staff, the notes A and F# are labeled with letter names and accidentals: #A (b la) and #F (# fa).

现在将这些近系调的不同音，都写在上列近系调的表上：请返回去看看，并比照着所写的，自己写出别的调。

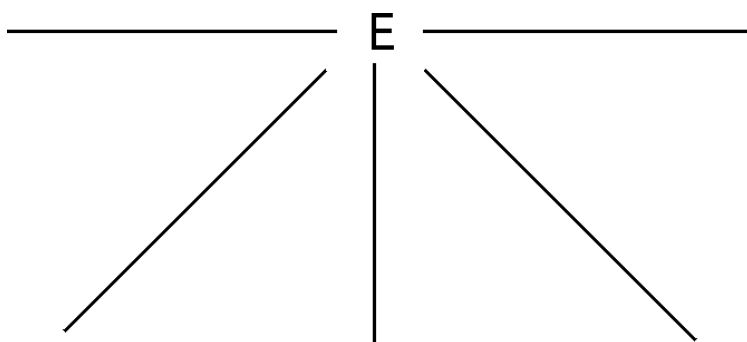
另：在 $\flat E$ 的5个近系调中，依其重要性，分别标出：①属调（上5度调）、②下属调（下5度调）、③关系小调、④下属调的关系小调，最后一个：⑤属调的关系小调。

现在，请你写出下列各大调的近系调，并写出本调与各近系调的不同音（用固定唱名写出来，若不熟练可先将音阶写出来加以比对，但最好要熟知各大、小音阶的构造，能在心中掌握，而不要依靠写谱比对。）

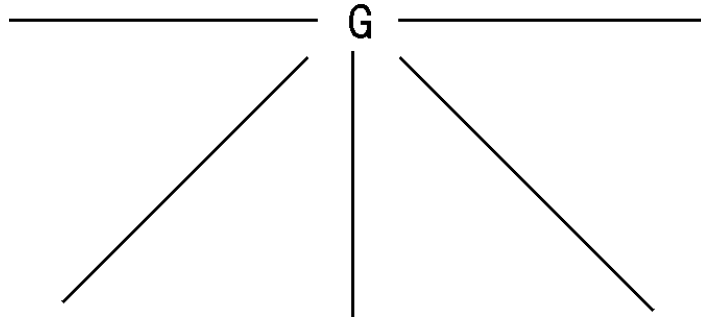
(a) F大调



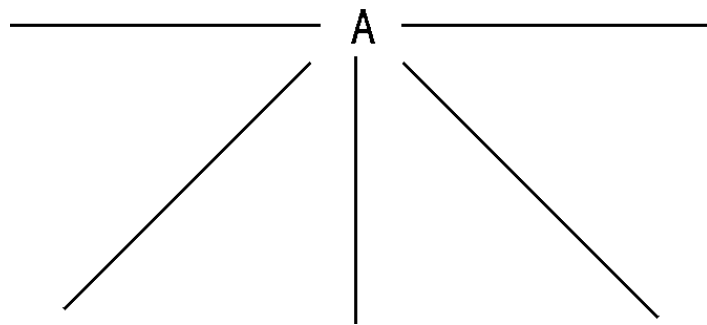
(b) E大调



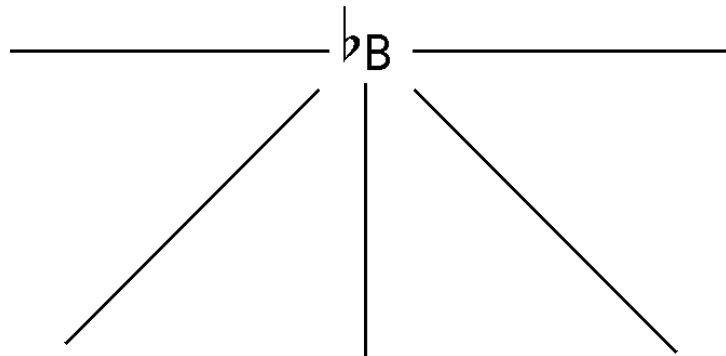
(c) G 大调



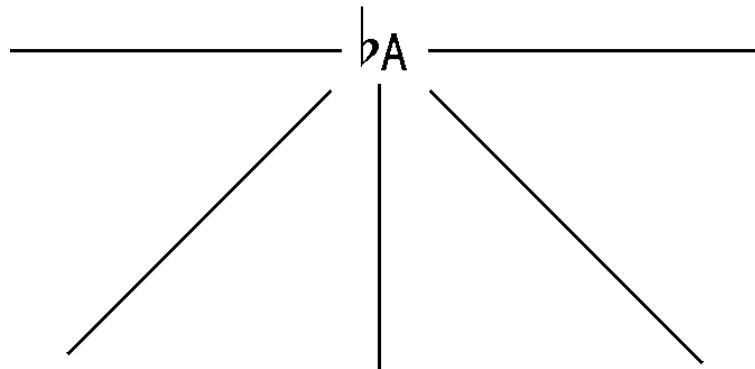
(d) A 大调



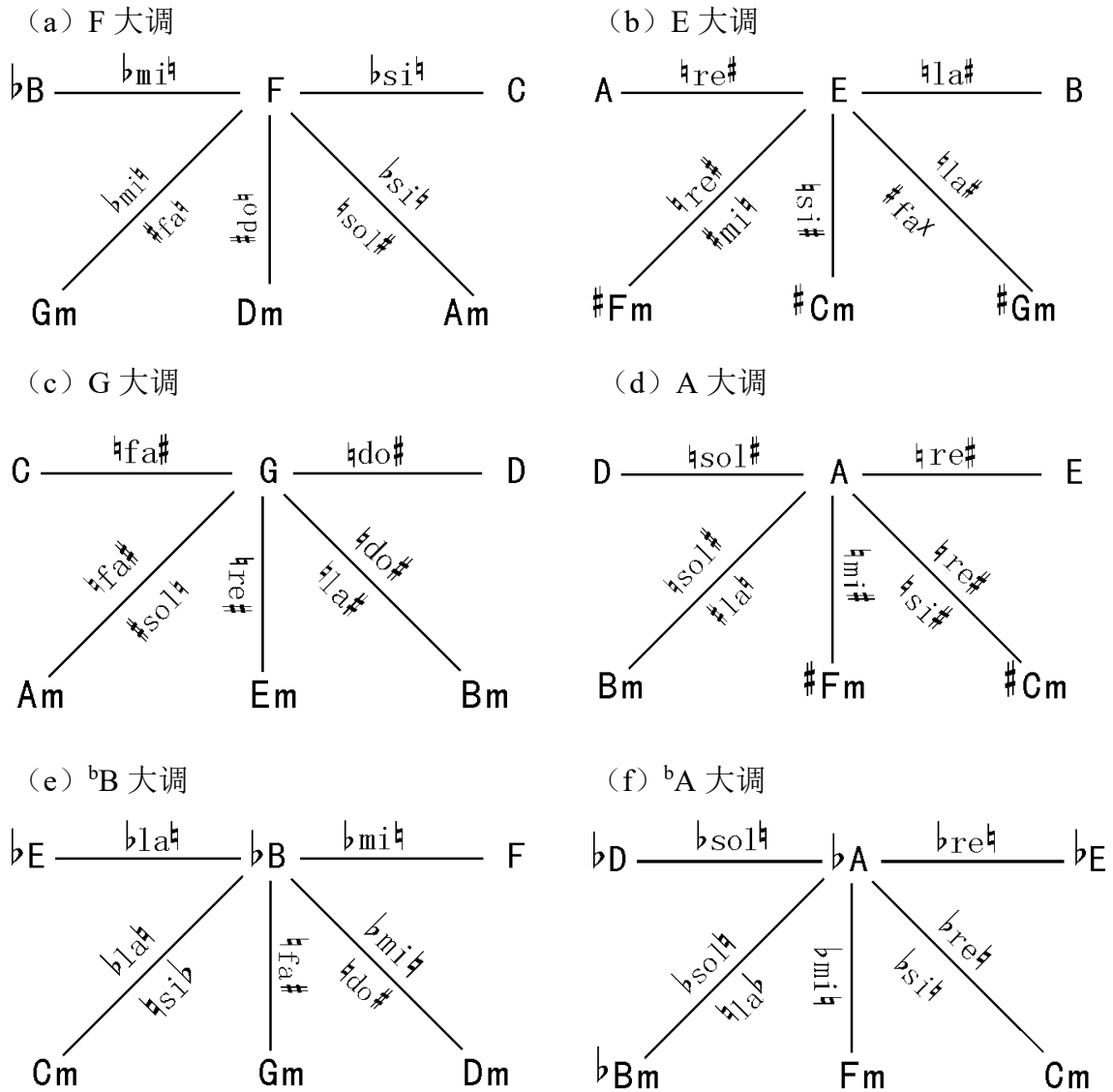
(e) \flat B 大调



(f) \flat A 大调



答案：（下列所附以上各题答案只供校对，不可抄袭）



近系调的应用：转调（包括转入近系调）的法则：

(A) 不同的音出现：由本调转入其近系调，必须在旋律或和声中出现两者的不同音，这不同音的出现就证明已由本调转入其近系调。

(B) 一定要新调（其近系调）的 V (7) (属 (7)) 接 I (主)。(以后会再教授导 (7) 和弦代替属 (7) 和弦。)

两调的不同音常包含在新调的属 (7) 和弦中，因此两个法则其实可以说是二者合一的。

举个例子加以说明：

这是美国作曲家 Foster 的名作，其名为 The Old Folks at Home。他本来的和弦是单纯的主、下属与属三个和弦：



转入属调:
不同的音 #fa 出现

新调 (G 大调) 的 G: V₇ I
C: II₇ V

转入下属调:
不同的音 bsi 出现

新调 (F 大调) 的 V₇ I
(C 调: I₇ IV)

转入关系小调:
不同音 #sol 出现

A 小调的 V₇ I
(C 调: III₇ VI IV)

在我们学了近系调后，这首传统的使用 I、IV、V 旋律，在和声上有了新的处理：

首先是（前）乐句的结尾用了先前教过的重属和弦，这重属和弦就出现了不同的音 — #fa 的出现，并且这 D₇—G 就是新调（G 大调）的属（7）接主，这个重属和弦是何等精彩，它的效果不是本来的 I（C）接 V（G）所能比拟的。

在第 2 小节中，本来的 C（I）接 F（IV），现在改成 C₇ 接 F，C₇ 是什么呢？

F 大调的 V₇ I

C₇ 是 F 大调的 V₇（属 7 和弦），因此 C₇ 接 F 就是 F 大调的 V₇—I。这个 bsi 的音就是 F 大调与 C 大调的不同音；不同的音出现，新调（F 大调）的 V₇—I 就完成了转调的音响要求。

最后一个：在第一小节的最后一拍，将其改用 E₇，而第二小节前两拍改用 Am。

E7 Am

A小调的 V7 I

这么一来，两调的不同音 \sharp sol 出现，E7—Am 就是新调（Am）的V7—I。这也就是上一课所授的大调转入关系小调。

请弹弹看：

C C7 F C D7 G

I I7 I I II7 V

F大调: V7 I G大调: V7 I

C E7 Am F C D7 G

I III7 VI IV I II7 V

A小调: V7 I G大调: V7 I

当我们使用了近系调的和弦，就会发现其音响要比原作者传统的使用三个正三和弦，更为精彩。

在下一课将继续谈近系调的应用。

第三十六课 近系调的使用

上一课在介绍了近系调以后，就举了个曲例，是美国作曲家 Foster 的 The Old Folks at Home，在圣诗中命名为：前行在迷途中的歌，其中转了属调，又转了下属调及关系小调。

本课在光盘上一开头就用了一首叫信靠顺服的歌，此曲是介绍转下属的关系小调。这是根据关系调的重要性排列出来的次序 — ①属调②下属调③关系小调④下属调的关系小调⑤属调的关系小调。

虽是如此，但仍感光盘中的所授，对近系调的使用不够深入，因此在讲义中将光盘中所举的曲例的先后次序重新调正，而逐一的加以说明，以求对近系调的使用有更多的认识。

一、转属调的使用

(1) 暂转（属）调与装饰性的转（关系小调）调：

光盘上的歌：高唱主名歌（新编赞美诗 400 首的 141 首）

① B₇/_#F Em ② A₇ D
 G: III₄ VI G: II₇ V
 Em: V₃ I D: V₇ I

再加上一首：时刻靠主歌（新编赞美诗 400 首的 288 首的副歌）

① B₇ Em ② A₇ D
 G: III₇ VI G: II₇ V
 Em: V₇ I D: V₇ I

这两首歌如出一辙的都是 B₇ (B₇/_#F) 接 Em 再接 A₇ 接 D。

B₇ — Em — A₇ — D。

这个用①所表示的 B7，是有些和声学书上所称为的**装饰性的属和弦**，这是说这个 B7 是装饰这个本调的 VI，也是关系小调的主和弦。

其后方的②，用重属和弦接属则被成为是**暂转调**，这是说，在歌曲曲式（二段式或三段式）中是暂时转入属调，而后又立即回到本调。因此，很多时候，II₇-V，这个后方的 V，再用 V₇ 使 7 度音还原 (b) 出现，以表示立即回到本调：

The musical score consists of two staves, treble and bass clef. Above the treble staff, chords are written: D₇, G, G₇, D₇, G, G₇, D₇, G, G₇. Below the bass staff, the corresponding chords are written: C: II₇, V, V₇; C: II₇, V, V₇; C: II₇, V, V₇. Below the treble staff, the corresponding chords are written: G: V₇, I, I₇; G: V₇, I, I₇; G: V₇, I, I₇. Annotations '回到原调' (Return to original key) are placed under the treble staff at the end of each phrase.

宋大叔主动提出一个问题：用 II₇-V 是半终止，可不可以用 II₇-V₇ 呢？现在有很多的年青作曲者，就直接的用 V₇ 代替 V 了。这样作虽也无可厚非，但 V₇ 的动感太多，而使半终止形成的乐句停顿感就失去了，因此是不合宜的。

这个 II₇-V 形成的转属调，虽然在歌曲曲式中称为“暂转调”，但在一些大曲中，这个转属调却是要紧的使用。在奏鸣曲的曲式中，第一主题是本调，随后出现的第二主题则一定是它的属调，在提示部中，两个主题就是一主一属进行的。

在五个近系调中，虽说转属是其中最重要的，但实际上它要比其它的四个近系调重要很多。主、属如父、子，他们关系之密切，不是别的近系调所能比拟的。

(2) 转属在终止式以外的使用：

转属的重要使用是在乐句、乐段的半终止上，但除此以外，也会以装饰性的属和弦用在乐句中间。

当用在乐句中间时，这个属 (7) 和弦经常是以转位出现；原位（本位）的音响强烈，立场坚定，而转位后的音响就比较随和、柔软。

这样的使用在二十一课，重属和弦在半终止以外的使用已介绍过（讲义 137 页）

(3) 连续使用重属 — 用重属的重属的重属……

近系调中，最重要的是转上 5 度调 — 属调。现在将这个转属加以扩大使用：

例：主恩更多歌（新编赞美诗 400 首的 235 首）最后 4 小节

为便于解释改以 C 大调的记谱

本该是 IV (或 II 代 IV)
但却用了 II₇, 重属

(重属) II₇ (属) V₇ (主) I

此曲在乐曲结尾的最后三小节，应该是个不完全复合终止式：
IV(II₆ 或 II) - V₇ - I

但作曲者却将这个后半的 Dm (II) 改成 II₇ (D₇)，而作成重属接属再接主。

新编赞美诗 400 首的 234 首，它的结尾：

(重属) II₇(属) V₇ (主) I

现在，我们来推演，可不可以用：

A₍₇₎ — D₍₇₎ — G₇ ← C

或：
D₍₇₎ ← G₍₇₎ ← C₍₇₎ ← F₇ ← bB

答案是肯定的，可以使用！

这样就为终止式产生了一个新的途径，它的音响刚健、强烈。

二、转下属调的使用

(1) I₇ - IV 的基本使用：

C₇ F

C: I₇ IV

F: V₇ I

当 C (I) 和弦加上一个 7 度音，(不可以忘记属 7 (V₇) 和弦是大 3 度叠小 3 度再叠小 3 度形成小 7 度。)

C₇ 是 F 大调的 V₇，用它来接 F，正是 F 大调的 V₇ - I

曲例 1：谷中百合花歌（新编赞美诗 400 首的 301 首）

F₇ \flat B

不同音 \flat E

F: I₇ IV
 \flat B: V₇ I

例 2: 主活在我心歌 (新编赞美诗 400 首的 281 首) 副歌:

\flat B \flat B₇ \flat E

\flat B: I I₇ IV
 \flat E: V₇ I

这个 I₇-IV 用在转下属调, 也可使用转位。

转属调用于半终止时, 几乎都是用原位处理。但, 转下属调却并非用于终止式, 而是在旋律的进行中, 凡有 I-IV 的连接, 几乎都可用将 I 加个小 7 度音, 而成为 I₇-IV。因此, 它的转位也可自由使用。

C₇ C₇/E C₇/G C₇/ \flat B

C: I₇ I₆₅ I₄₃ I₂₂

F: V₇ V₆₅ V₄₃ V₂₂

它与 IV 的连接:

C₇ F C₇/E F C₇/G F C₇/ \flat B F/A

C: I₇ IV I₆₅ IV I₄₃ IV I₂₂ IV₆

F: V₇ I V₆₅ I V₄₃ I V₂₂ I₆

三、和弦的代用：

(1) 导 (VII^o) 和弦或导 7 (VII₇^o) 代替属 (7) 和弦：

转 (近系) 调时必须要有属 (7) 和弦接主和弦，但这个属 7 和弦可由导 (7) 和弦来代替 — VII^o (VII₇^o) 代替 V(7)。

这个导 (7) (VII₇^o) 和弦用来代替属 (7) (V(7)) 和弦是合适的，因属 7 和弦除去根音就是导和弦了：

G B^{dim}(B^o) 加上个3度音就是 B₇^{dim}(B₇^o)

V₇ VII^o VII₇^o

属7 导和弦 导7和弦

C大调的 属7和弦	导和弦	导7和弦
G ₇	B ^{dim} (B ^o)	B ₇ ^{dim} (B ₇ ^o)
G大调的 D ₇	#F ^{dim} (#F ^o)	#F ₇ ^{dim} (#F ₇ ^o)
F大调的 C ₇	E ^{dim}	E ₇ ^{dim} (E ₇ ^o)
D大调的 A ₇	#C ^{dim}	#C ₇ ^{dim} (#C ₇ ^o)

属和弦、属 7 和弦如何倾向主和弦，导和弦、导 7 和弦也同样的具有烘托、倾向主和弦的性质。(属 7 和弦的动音 si, fa 倾向主和弦，导和弦及导 7 和弦也同样的倾向主和弦。)

它的本位如此，转位也如此：

导和弦与导 7 和弦的本位与转位及其名称：

C大调: G大调:

B^o(B^{dim}) B^{dim}/D B^{dim}/F #F^{dim} #F^{dim}/A #F^{dim}/C

VII^o VII₆^o VII₄^o VII^o VII₆^o VII₄^o

本位 第一转位 第二转位 本位 第一转位 第二转位

导 7 和弦的转位及其名称：

C大调: G大调:

B₇^o(B₇^{dim}) B₇^{dim}/D B₇^{dim}/F B₇^{dim}/A #F₇^{dim} #F₇^{dim}/A #F₇^{dim}/C #F₇^{dim}/E

VII₇^o VII₆^o VII₄^o VII₂^o VII₇^o VII₅^o VII₃^o VII₂^o

本位 第一转位 第二转位 第三转位 本位 第一转位 第二转位 第三转位

导 7 和弦在小调中(和声小音阶)是个小 3 度叠小 3 度再叠小 3 度的减 7 度,我们称它为**减 7 和弦**。

#G^{dim}(#G^o) #C^{dim}(#C^o) B^{dim}(B^o) #D^{dim}(#D^o)

A 小调 VII^o D 小调 VII^o C 小调 VII^o E 小调 VII^o

这个减 7 和弦在流行音乐中就写成: 如上谱的#G^{dim} (或#G^o), #C^{dim} (或#C^o), B^{dim} (或 B^o), #D^{dim} (或#D^o), 这样的写法极为简捷, 虽未加“7”, 却仍是表示是 3 个小 3 度叠成的减 7 和弦。

无论是大调的导 7 和弦, 或小调的减 7 和弦(也是导音所建立的导 7 和弦), 都可作为属 7 和弦的代用。我们在使用了这个和弦后, 就有更多的自由进行, 它不只在本调中是属 7 的代用, 而是藉它更多的进入各近系调, 甚至一步就迈到远系调去。

(2) 小调中的 VI 代 I

E₇ Am 以 F(VI代 I) E₇ Am 以 F(VI代 I)

A 小调: V₇ I VI A 小调: V₇ (I) VI

A₇ Dm 以 B^b(VI代 I) A₇ Dm 以 B^b(VI代 I)

D 小调: V₇ I VI D 小调: V₇ (I) VI

还记得在讲大调的代用和弦时, 说到用 VI 代替 I? 但在小调中却一直未介绍 VI 代 I 的使用, 这是因为 VI 是个大 3 和弦, 阳刚、明亮, 而小调的 I—主和弦却是个小 3 和弦, 哀怨、幽暗。因此, 用 VI 代 I, 其效果会喧宾夺主, 因此未介绍如此使用。

但, 这个小调的 VI, 却是大调的 IV, 因此, 当大调转关系小调时, 若用 VI 代 I, 就一下子跨回到本调(大调), 这反倒成为一个回本调的捷径了。

E₇ F

A 小调: V VI

是本调(C)大调的: IV

这个 F 和弦就成了本调与关系小调的共同和弦了。至于它的阳刚明亮，正是大调的音响。因此在关系小调回到其大调时，用 VI 代 I，一下子就回到了本调。举两个曲例：

(a) 天父必看顾你（新编赞美诗 400 首的 270 首）的最后 4 小节：

D \flat E

G小调: V VI
 \flat B大调: IV I₄ V₇ I

这个 D 和弦是关系小调 G 小调的属和弦，后方所接的 \flat E 就是 G 小调的 VI 了。这个 Gm: VI = \flat B: IV，与其后方的连接就成为完全复合终止式的：IV — I₄ — V₇ — I 是漂亮的连接。

(b) 听训歌（新编赞美诗 400 首的 198 首）从第 5 小节到第 7 小节：

E₇ F F A₇/E D_m

(注)

A小调: V₇ VI D小调: V₃ I
C大调: IV IV II

(注)：高音的 C (do) 是一个和声外音，是挂留音。挂留音在以后的课程中有解释。

此曲在此处用 E₇—A_m 就是正规的转入关系小调，但作者却用 E₇—F，这 F 和弦就是 A 小调 VI，用 VI 代 I，直接返回到大调。

(3) 将小调主和弦的 3 音升高，而成为大 3 和弦，以此大 3 和弦替代主和弦。

音乐之父巴赫 (J.S. Bach) 将小调的乐曲结尾的主和弦改为大 3 和弦：

曲例：(a) 三声部创意曲 (Inventionen a 3 Vois) 第二首，C 小调 *allegro vivace* (最后两小节)

主和弦改成大3和弦

C小调: | 6 4 V I

曲例(b): 三声部创意曲 (Inventionen a 3 Vois) 第七首 E 小调 Lenlo moderata (最后四小节)

主和弦改成大3和弦

E小调: | 6 4 V7 I

巴赫为了使他的小调乐曲有个较明亮的结束, 而将终止的主和弦的 3 音升高半音, 使之成为大 3 和弦。

这就成了以大 3 和弦替代本为小 3 和弦的主和弦。

这样一来, 就开了一条路, 一条通往远系调的路 —— 到平行调。

A小调: V7 I A大调: V7 I

原来 A 小调与 A 大调, 它们的属 7 和弦的构造完全相同, 所不同的就在于主和弦是 Am 或是 A, 当 Am 的主和弦 3 音一升高就成为 A 大调的 I 主和弦了。

A 小调与 A 大调称为平行调 (平行调是主音相同, 而调式与调号不同的大、小两个调, 以后的篇幅中会有介绍。)

平行调是远系调。还记得什么是近系调吗? 近系调是相邻一个调号的大小调, 远系调呢? 远系调则是超过一个调号以上的调。因此, A 大调是 A 小调的远系调。在远系调中最近的调就是平行调了。

请弹奏，逐个的弹奏，试他们的音响。

这些代用，（无论是属的代用，或主的代用）通常都是将属的代用放在弱拍或短音上，使它成为装饰性的属和弦，以装饰后方的主和弦（或其代用和弦）。

还有需要一提的乃是：这个减 7 和弦 — 小 3 度 小 3 度再 小 3 度 — 形成的减 7 和弦，由于它的构造，它任何的转位都是相同的效果，你可将他们解释在各个调中：

写成：减7(C^{dim})

将它解释成任何调均可。

D 小调：VII^o |

看看减 7 和弦使用的实例：

(a) 听训歌（新编赞美诗 400 首的 198 首）最后 4 小节

(b) 完全恩爱歌（新编赞美诗 400 首的 187 首）最后 4 小节

就这两曲例来看，即知：这个减7和弦都是用在弱拍，以和声外音的处理，用来做成装饰性的和弦，以装饰其后方具有调性作用的和弦。

四、转关系小调的使用

关系小调的主和弦，正是本调（关系大调）的 VI（下中和弦）。

它经常出现在：

(1) 转属调的前方，在 II₇（重属和弦）前方，用它来当作共同和弦。

夜尽光天歌（新编赞美诗 400 首的第 7 首）第 8—12 小节

	$\flat E$			
	Cm	(Cm/ $\flat E$)	F ₇	$\flat B$
	(共同和弦)			
	I	$\flat E$: VI	VI ₆	II ₇
		$\flat B$: II	II ₆	V
				$\flat B$: I

(2) 在旋律的进行中，也会有 VI（下中音和弦）的出现，这个 VI 的前方若是其属（7）和弦，则就进入关系小调了。

例：坚固保障歌（新编赞美诗 400 首的第 327 首）最后 4 小节

	E	Am	Em F C/E	
	C: III	VI	III IV I ₆	
	Am: V	I		

这两首曲例，前者由于没有关系小调属和弦的出现，而只能当作本调的副三和弦 — VI，而后者则具备了关系小调的属（或属 7）接主，就是转入关系小调了。

我们引申将属（7）接主，改将主（I）由下中音和弦（VI）替代：

例：天父看顾歌（新编赞美诗 400 首的 270 首）最后 4 小节：

D bE
 ♩ ♩
 ♯ ♭

♭B大调: III IV
 G小调: V VI

再引申：将属（7）接主的属改用导（或导7）和弦代替；或是将属接主的主和弦改为大3和弦，或是以VI代I。

E₇/♯G Am 或: ♯G^{dim} Am 或: E A 或: E₇/♯G F/A

将属和弦以导7和弦代替 将属接大3和弦的I 以V_g代I

A小调: V_g I VII^o I V I V_g VI

这样的处理固然很好，但若是依旋律配置和弦，它的使用就受了限制，若是旋律不变，就无法使用了。

但，若是你是作曲者，旋律是由你所定，这些替代的使用就都是很好的处理了。

五、转下属调的关系小调：

先看两个曲例：

(1) 藉我赐恩福（Making me a Blessing）的副歌：

C A₇ D_m D_m/F

C大调: I VI II II₆
 D小调的: V₇ I

这是很规矩的由 C 大调转入下属的关系小调 — D 小调。但，转调不是要不同的音出现吗？C 大调与 D 小调有两个不同的音，除了 $\sharp\text{do}(\sharp\text{C})$ 还要有 $\flat\text{si}(\flat\text{B})$ ，但属 7 和弦 — A_7 不同音只出现了一个。若是我们将 A_7 改成 $\sharp\text{C}_7^{\text{dim}}$ (V_7 改成 VII_7°)，它的两个不同音就都出现了：

$\sharp\text{C}_7^{\text{dim}}$ 在 VII_7° 中，两个不同音 $\flat\text{si}, \sharp\text{do}$ 就都出现了。

D小调的: V_7 VII_7°

现在，将这个 VII_7° ($\sharp\text{C}_7^{\text{dim}}$) 替代属 7 (V_7):

D小调的: VII_7° (VII_7°) | I I I_6

在键盘将它弹成：

I D小调 VII_7° I (I_6)

另外，再举一例，我们好藉着它，判断它是否可转入下属调的关系小调。

下属调的关系小调，它的主和弦一定是本调的 II (上主和弦)，当有 II 出现时，我们在它的前方寻找旋律中是否有它的属 (7) 和弦的音。若是，就可判定可以转下属调的关系小调了。

例如：坚固保障歌的最后 4 小节：

D小调: V₆ I

我们发现有两处能转入下属调的关系小调，是在第 1 小节的后两拍与第 3 小节的末拍到最后一小节的第一拍，在旋律中它们都具备了转调的音。

但大叔必须提出：比较困难的乃是：当只有主旋律（而没有声部）时，这个判定就比较困难了。你可知道属（7）的代用？用 VII₇ 代 V₇：

请看第 2 小节：我们寻找到 VII₇（ $\#C_7^{\text{dim}}$ ）代 V，再接 I（Dm），这音响还是满新颖的。

D小调 VII₇^o I

在键盘上我们可以把它弹成：

D小调: VII₇^o I I A小调: V

再看第 4 小节的末拍到第 5 小节：

原作者在和声中显示此处是用 A₇-Dm（D 小调的 V₇-I），因此是转入下属调的关系小调。

但由于旋律音是 sol la | fa mi 的连接，这个 la 音就不容我们使用导 7 和弦代属 (V) 了，我们就只能“规矩的”接受这个属和弦，而不作它想。

再举一个例子：

(2) 信靠顺服 (新编赞美诗 400 首的 276 首) 副歌的前 4 小节

F大调的: I I₇ VI
G小调的: V

这个使用下属调的关系小调是漂亮的和声，否则用什么本调的和弦都比不上这个转调的处理。因为旋律的进行就显示了它是转入下属的关系小调 — D₇ 接 Gm。

但这个 D 小调的属 (7) 和弦只能显示一个不同音，为此，在 D 和弦的前方先用了一个 F₇ (I₇)，让那个调号音 ^bmi (^bE) 出现，而后再在 D 和弦中出现 [#]fa ([#]F)，如此一来。两个不同音就都出现了。

但，我们说，有一个和弦 —— 导 7 和弦却能包括这两个不同音。

[#]C₇^{dim} F大调与 G小调的不同音 ——
F大调与 G小调的不同音 ——
G小调的: VII₇^o (导7和弦)

在此，这个导 7 和弦在这里要怎么用来代替属和弦呢？第一拍不行，因旋律是属音。因此只能用 D (7) 和弦，但第 2、3 拍就可以了，因第 2、3 拍的旋律音也就是导 7 和弦的和弦音。

用 VII₇^o ([#]C₇^{dim}代 A)：

G小调: V VII₇^o I

在键盘上的弹奏：

G小调: V VII^o7 I

宋大叔介绍以 VII^o7 代 V 是为延伸属 (7) 的使用，因此，在此就“刻意”的这么做了。其实，用 D (属) 接主 (Gm) 就是很好的音响效果，它的代用却不一定使用。

还有一个变化使用，就是小调的属 (7) 接升高 3 音的大 3 和弦的主和弦，也是很好的使用，但却不一定是必然的使用。

像这首信靠顺服的 D—Gm，我们就不可把 Gm 改成 G，因为它的效果不佳，而且把旋律音改了，这是不可以的。

但这首三博士歌 (新编赞美诗 400 首的 81 首) 将正歌的完全终止改成大 3 和弦结束，在不是为四部合唱伴奏时，是很好的使用。

G G Em/B B7 E 副歌: D7 G G

本为 Em(I)

I₄ V₇ I

六、转属调的关系小调

在近系调中，这是使用最少的。

在理论上，以 C 大调为例：

以 B7—Em 也是成立的，但使用的不多。

连带的，它的代用： $\#D_7^{dim}$ (VII^o7) 接 Em，

或：B7 接 E，也都是可成立的，但使用的就更少了。

本课所授的都是以大调为主，进入它的关系调。

那么小调呢？在理论上每个小调也有其 5 个关系调，但小调却极少如此使用。

小调进入近系调几乎完全是进入它的**关系大调**。

这是大、小调的不同之处。

* * *

作业：请自行在第二十四课、二十五课、二十六课的副三和弦中，找出它的 VI（转关系小调）、它的 II（转下属调的关系小调）、它的 III（转属调的关系小调），然后研判其前方是否可为属 7 和弦，再进一步是否可有代用。以及 II₇-V（转属调），I₇-IV（转下属调）。

自行配置和弦，自行弹奏，均是离谱弹奏。

第三十七课 近系调的使用（续）

一个大调有 5 个近系调，依其重要性先前教了：

（1）属调 （2）下属调 （3）关系小调

本课将讲授：（4）下属调的关系小调与（5）属调的关系小调。

（你或许会问：小调也该有 5 个近系调呀！

在理论上，小调的确也该有 5 个近系调，但实际上小调唯一的使用就是进入它的关系大调，几乎不作其它的考虑。）

一、转入下属调的关系小调

下属调的关系小调也有人称为“上 2 度的小调”

（上 2 度的关系小调是以音程说的，例如 C 大调，C 大调的上 2 度（大 2 度）不就是 D 吗——D 小调，D 小调也就是其下属调的关系小调。）

但笔者还是认为：称“下属调的关系小调”是最合适，最能表达它与本调的关系。

作业（一）：你要很熟练的一下子指出下属调的关系小调

（1）C 大调的下属调的关系小调是 D 小调

（2）G 大调的下属调的关系小调是：____小调

（3） $\flat E$ 大调的下属调的关系小调是：____小调

（4）A 大调的呢？____（5） $\flat B$ 大调的呢？____（6）E 大调？____

（7）D 大调？____（8） $\flat A$ 大调？____（9）B 大调？____

（10）F 大调？____（11） $\flat D$ 大调？____

（答案在本课后方）

确定一个调的调性必须是属（7）和弦接主和弦。无论是转属调、转下属调、转关系小调，乃至转下属调的关系小调均不例外。因此一路下来：

转属调：用 $II_7 - V$ （例 C 大调转 G 大调：是用 $D_7 - G$ ）

转下属调：用 $I_7 - IV$ （例 C 大调转 F 大调：是用 $C_7 - F$ ）

转关系小调：用 $III_7 - VI$ （例 C 大调转 A 小调：是用 $E_7 - Am$ ）

（无论转什么调，都是用新调（转入调）的属（或属 7）和弦接主和弦，因为在属（属 7）和弦中，有区别两调的音（两调的不同音）。有了不同音的出现，就明确显示是由原调进入新调了。

但有的近系调（如属调）的不同音在重属和弦中就已经包括了，看似不需要

用属 7 和弦，但宋大叔却仍刻意的使用它的属 7 和弦，这是由于属 7 和弦中含有一个减 5 度（或增 4 度），这个减 5 度（增 4 度）是区别调性的音程，在性质上是水到渠成的接入其主和弦。）

因此转下属调的关系小调，以 C 大调为例，是用 A (7) 接 Dm（也就是 VI(7) 接 II）

<p>A 或： A₇ 接： Dm</p>  <p>VI VI₇ II</p> <p>是 D 小调的： V V₇ I</p>	<p>A 或： A₇ 接： Dm</p>  <p>C 大调的： VI VI₇ II</p> <p>是 D 小调的： V V₇ I</p>
---	---

作业（二）：请比照着 C 大调转 D 小调，写出下列各调的转下属调的关系小调，并以五线谱写出和弦：

(1) G 大调转____小调



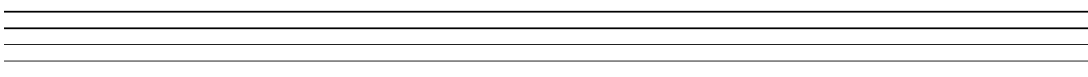
(2) F 大调转____小调



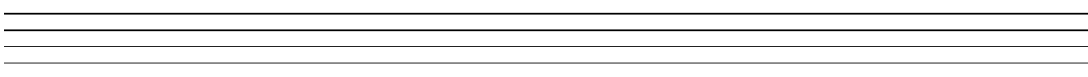
(3) ^bB 大调转____小调



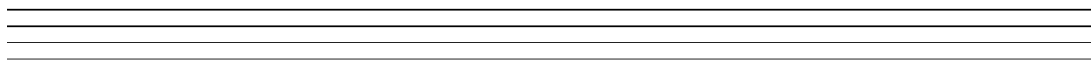
(4) D 大调转____小调



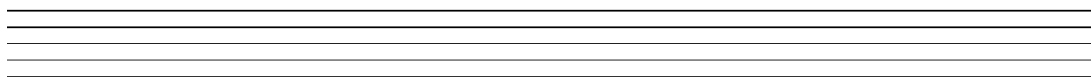
(5) ^bE 大调转____小调



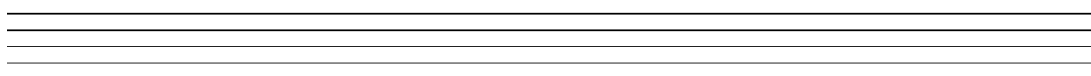
(6) A 大调转____小调



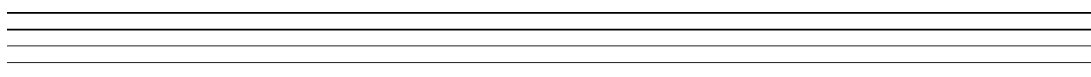
(7) E 大调转____小调



(8) \flat A 大调转____小调



(9) \flat D 大调转____小调



(标准答案在本课的后方)

在传统的诗歌中使用转下属调的关系小调的曲例:

(1) 藉我赐恩福 (香港浸信会出版的颂主新歌第 477 首)

副歌:

C 大调:	I	VI ₇	VI ₅ ⁶		6
D 小调:		V ₇	V ₅ ⁶		l6

(2) 坚固保障歌 (新编赞美诗 400 首的第 327 首)

C: I VI II V₇ I
Dm: V I

(3) 我灵镇静歌（新编赞美诗 400 首的第 292 首）

F: II II II₆ I₆⁶/₄
Gm: I I VII₆^o I₆

以上的三个曲例，我们分别来讨论一下：

(1) 藉我赐恩福

我们若是看看这首歌的旋律，就会毫不犹豫的，将它配置成：

若是配置 C (I) 接 F (IV)，当然是可以的，这是循着和弦进行的法则所作的正规配置，但听听这个：C — A₇ — Dm — Dm/F

啊！这个精彩，这个使用转下属的关系小调音响漂亮。

但怎么使用呢？怎么看得出来可以使 A₇ — Dm 呢？这有待我们进一步的讨论。

(2) 坚固保障歌

这是马丁路德宗教革命时，振奋士气的名曲。其中用了 C — A(A₇) — Dm，这个使用是放在一个不完全复合终止式的前方，是：Dm (II) — G₇ (V₇) — C (I)，是 II 代 IV (F) 作成的不完全复合终止式。在其前方所用的放在弱拍的 A₇ (Dm

的属 7 和弦)我们要称它为装饰性的属和弦。这个和弦是用来“装饰打扮”后方的 Dm。这样的装饰性的属和弦,是使用转下属、转关系小调、转下属调的关系小调的好用的方法,我们要学着如此使用。

(3) 我灵镇静是国民乐派大师西比留斯(J.Sibelius)的作品,在曲例中也使用了 Gm — #F^{dim}/A — Gm/^bB

这个#F^{dim}/A 是 G 小调的 VII^o,这是用 VII^o代 V(D),是用导和弦代替属和弦,这个导(7)代属的观念在前一课已经提及,在转下属调的关系小调中也可如此使用,在以下的内容中会深入介绍。

这个和弦在此所用的当成经过音的形式,经过音是和声外音的一种,因此,在和声的地位上它不是主要的佐料,只是一个点缀。

转调的法则——包括转下属调的关系小调——要有不同的音出现,然后接入新调(下属的关系小调)主和弦:

因此,在 C 大调是:

在C大调是: 在F大调是: 在G大调是: 在**b**B大调是:

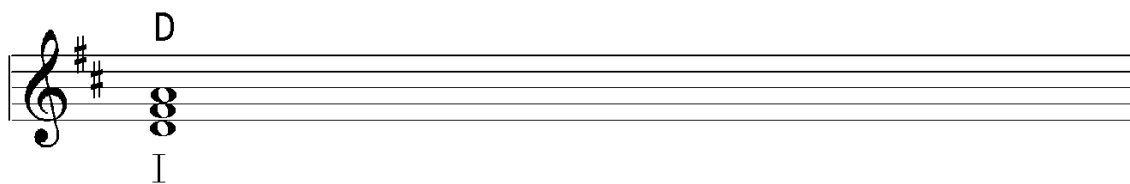
但这个转下属调的关系小调的属(7)和弦,有一个问题,因为它只显示出一个不同音——音阶中的导音——而另一个不同音——调号音却没包含在和弦之内:

曲例: 信靠顺服(新编赞美诗 400 首的第 276 首)

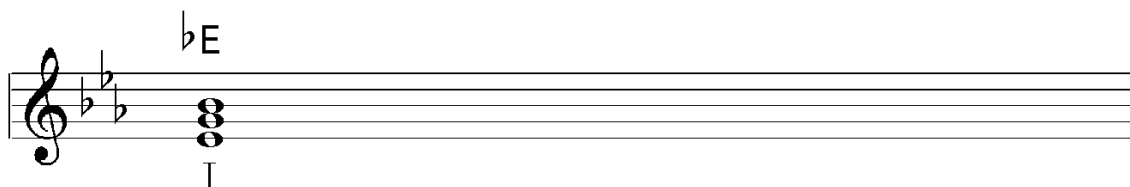
副歌:

F:	I	I ₂	VI ₇	
b B:	V	V ₂	Gm: V ₇	

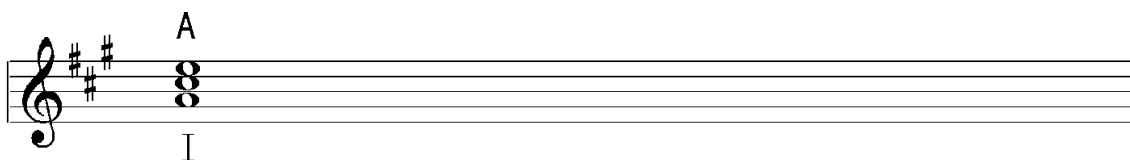
请看这首 F 大调的歌,它的下属调的关系小调是 G 小调, G 小调的属(7)和弦是 D7,在 D7 中只有一个不同音——音阶中的导音的出现,而另一个不同音



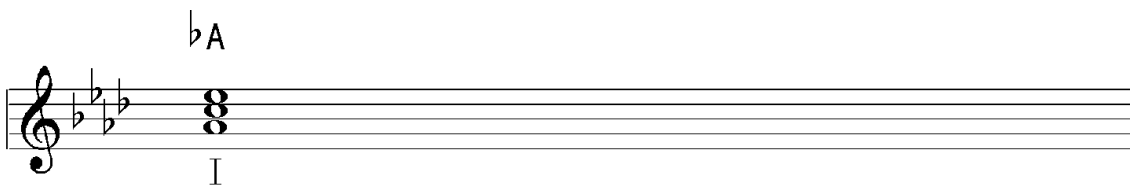
(6) $\flat E$ 大调



(7) A 大调



(8)



标准答案在本课后方

在流行音乐中称为： $\#C^{\dim}$ ($\#C^{\circ}$) 的就是我们所称为的 $\#C_7^{\dim}$ ($\#C_7^{\circ}$)

： $\#F^{\dim}$ ($\#F^{\circ}$) 的就是我们所称为的 $\#F_7^{\dim}$ ($\#F_7^{\circ}$)

这个 VII_7° 和弦——如： $\#C_7^{\dim}$ ($\#C_7^{\circ}$) 在流行音乐中仍标示为： $\#C^{\circ}$ 。

$\#F_7^{\dim}$ ($\#F_7^{\circ}$) 在流行音乐中仍标示为： $\#F^{\circ}$ 。

转下属调的关系小调的使用与弹奏：

转下属调的关系小调，在使用上要比转属、转下属、转关系小调用的少，但其音响精彩，值得我们应用。

在旋律的进行中，我们先找到 II (上主和弦)，II 不就是下属调的关系小调的主和弦吗？然后看它的前方，可是 I (主和弦) 吗？因为主和弦中的 3 音 (mi) 5 音 (sol) 两个音也就是下属调的属 7 的和弦音。

(1) 基甸的刀 (喜乐赞美主 900 首) (改为 C 大调)

C: I I VI₇ V₇

Dm: VI₇ || |

(2) 天父的孩子 (喜乐赞美主 900 首的 567 首)

D: I VI ||

Em: V₇

这两首歌，分别用了柱式伴奏与琶音伴奏，我们发现使用柱式伴奏其和声音响比较清楚，用琶音伴奏转调感就淡了。

(3) 敬拜万王之王 (喜乐赞美主 900 首的 534 首)

bB: I VI₇ || |

Gm: V₇ || |

III₆

注：在第一小节的后半使用了 G₇ (C 小调的属 7 和弦)。惟中间的 ^bE 音，是个经过音，骤听之下并不协和，惟当连续弹奏时，并不觉得使用非和声音 (在此为经过音) 有何不妥，我们可以学着使用。

(4) 凯旋 (喜乐赞美主 900 首的 519 首)

注：此曲 II (Dm) 的前方不是本调的 I 主和弦了，而是本调的 VI (Am)，用 Am 接入下属关小的属 (7) 和弦也是很好的连接，将其作个半音进行即进入新调了。

在实际的使用上提醒几件事：

(1) 转位的使用：转入新调所用的属 7 和弦与后方的主和弦，可以使用本位，但也可以使用转位。

使用转位时，要注意使其与旋律成 3 度或 6 度的音程。

如：(1) 基甸的刀：第 3 小节中的 A7 可以转位为 A7/#C (VI6)

(4) 凯旋：第 2 小节后半的 A7/#C，也是第一转位。

(2) 使用 VII^o₇ 代 V₇，即教过 VII^o₇ 代 V₇，就用来试试：

如：凯旋：

Am #C^o₇ Dm

Dm: VII^o₇ I

如：天父的孩子

B₇ 改为: #D^o₇

D Em

Em: VII^o_{4/2} I

(3) 导 7 和弦常常以经过音（或助音）的形式，以短音符，放在弱拍，作为装饰和弦：

例1: C #C^o₇ Dm E

Dm: VII^o₇

例2: E₇ #G/F E₇ Am

Am: VII^o_{4/2}

二、转入属调的关系小调

属调是上 5 度调，上 5 度调的关系小调是他下方小 3 度的调。

例：C 大调的属调是 G 大调，G 大调的关系小调是 E 小调。

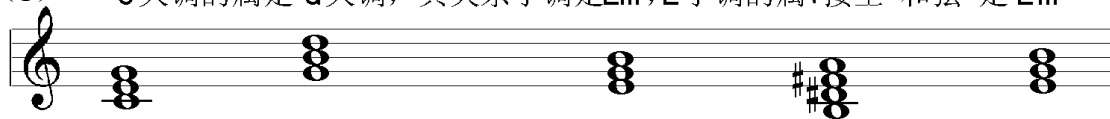
G 大调的属调是 D 大调，D 大调的关系小调是 B 小调。

依转调的法则，必须是其属 7 和弦接主和弦。

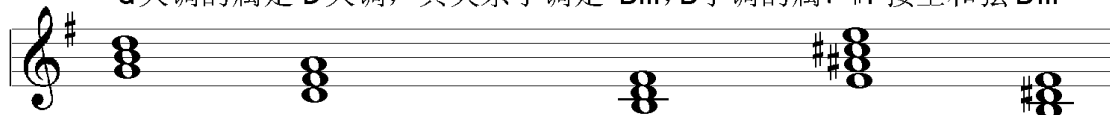
则：E 小调的属 7 是 B₇，属 7 接主则是 B₇ — Em。

作业四：

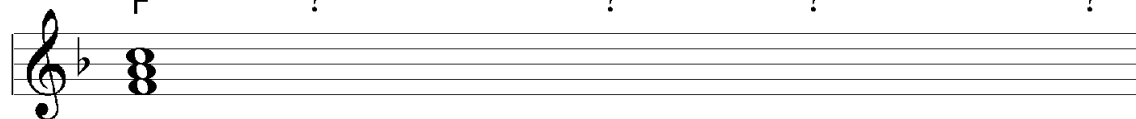
(1) C大调的属是 G大调，其关系小调是Em，E小调的属7接主和弦是 Em



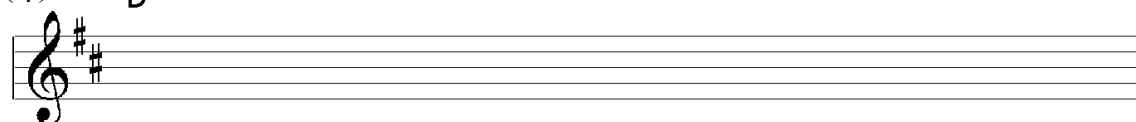
(2) G大调的属是 D大调，其关系小调是 Bm，B小调的属7接主和弦 Bm



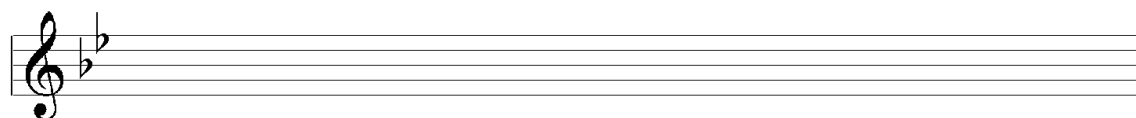
(3) F ? ? ? ?



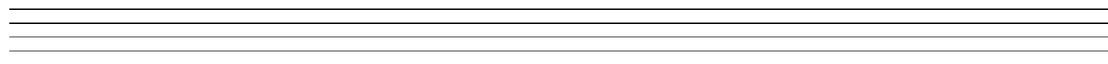
(4) D



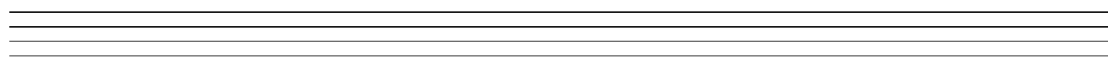
(5) ^bB



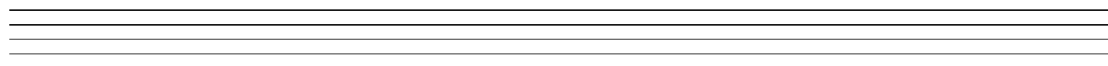
(6) ^bE



(7) A



(8) ^bA



(标准答案在本课的后方)

在和声上：

Harmonic analysis for '在和声上' (In harmony). The notation shows two systems of chords in C major. The first system consists of C (I), Am (VI), B7 (V7), and Em (I). The second system consists of C (I), Em/B (III), B7 (V7), and Em (I). The Em/B chord is specifically marked with a 6/4 figured bass.

在键盘上的弹奏：

Keyboard playing for '在键盘上的弹奏' (On the keyboard). The notation shows two systems of chords in C major. The first system consists of C (I), Am (VI), B7 (V7), and Em (I). The second system consists of C (I), Em/B (III), B7 (V7), and Em (I). The Em/B chord is specifically marked with a 6/4 figured bass.

在理论上转属关小（转属调的关系小调）与专属、转下属、转关小，乃至转下属关小，完全相同，是用其属 7 和弦接主和弦。

但在实际使用上却很少用，若是我们要将它用在乐曲中，仍然可以循着，在旋律中先找到 III 的出现，然后在其前方找 VII₇ 的和弦音，若是出现了 VII₇ 的和弦音即可使用了。

Musical notation showing a melodic line for 'C Em 在Em(I)的前方：B7的和弦音有：'. The notation shows a sequence of chords: C, Em, and B7. The B7 chord is specifically marked with a 6/4 figured bass. The text indicates that these chords are used to lead into Em.

例 1：献上自己为祭（喜乐赞美主 900 首的 484 首）第 23 小节：

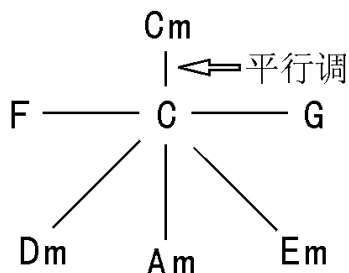
例 2：主的名奇妙（喜乐赞美主 900 首的 499 首）17-18 小节

转属的关小用的极少，我们可以使用，但也不用勉强刻意用它。

至此，5 个近系调均已一一介绍完毕，我们在和弦的使用上增加了许多精彩
的材料。宋大叔必须指出，目前国内的年青的作曲人，无论写通俗歌曲、流行歌
曲乃至新的圣歌作品，所使用的和声素材绝大多数都局限于一个调的三个
正、副三和弦中，这是非常可怜的贫穷。

三、平行调

在本课的光盘内容中，在介绍了五个近系调之后，并加入了一个“平行调”，
所谓平行调，它虽是属于“远系调”，但它实在是最近的远系调。



平行调是：主音（调名）相同，而调号与调式不同的大、小两个调。

例如：C大调与C小调，D大调与D小调，A大调与A小调都是平行调。

近系调与远系调的区别——两个调的调号相差愈少的就是最近的近系调。

如：C大调与G大调、F大调A小调，两者只相差一个调号，故是近系调中最近的。

C大调与D小调、与E小调相差两个调号了，故在近系调中是较远的。

而C大调与C小调，调号相差3个（C大调没有#、b记号，而C小调却是3个b记号），但C小调也可算为是近系调，是由于C小调的旋律小音阶的上行与C大调仅差一个调号——E与 \flat E。



因此，C大调与C小调这样的平行调，是远系调中最近的调，几乎像是近系调。这种平行调在以后的篇幅中再行述明。

四、和弦的使用与探索

我们即兴的作一小曲（一个曲段），做个优雅不俗的小曲。试试如何配置其和弦及探索所教过的近系调的使用：

丙案：C Dm E (E₇) Am D₇/ \sharp F E₇/ \sharp G Am G₇/B

乙案：C Dm G₇^{SUS} Am D₇/ \sharp F G

甲案：C F C/G G₇(G₉) G D₇/ \sharp F G

这是一首中规中矩的乐段，在结构上是循着和声正规的进行做成：

如：甲案： C F C/G G7 (G9) G D7/#F G

(注)

I IV I₄⁶ V₇ V II₅⁶ V

(注) 高音的 B 是个强经过音，在此作了个重属的第一转位。

乙案：却在①的后半改用 Dm (II)，在② 的前方用了 G7 (V₇) 的 sus (挂留音) 接 Am (VI)，这就处理成使用了很多的关系小调 (自然小音阶)。

C Dm G₇^{sus} Am D7/#F G

I II V₇ V₇ VI II₅⁶ V

若是将②的 G₇^{sus} 改成 E₇，如：

C Dm E(7) Am

I II III₇ VI

Am: VI V₇ I

这就很清楚的转入关系小调 (A 小调) 了。

丙案： C Dm E E(7) Am D7/#F E₇/#G G₇/B

(注)

注：就 Bass (低音) 的进行看似是引用了旋律小音阶的上行。

现在再将第三小节做个改变，将前两拍做成 A 小调的属 7 和弦 (E₇)，第三拍当作强经过音处理：

E7 Am G7/B
 + (强经过音)

C: III₇ VI V₆/₅
 Am: V₇ I

如此一来，这个小节就都作成关系小调的处理了。

在经过以上的和弦配置实验，我们会发现使用近系调能将和声引向一个新的境界。

但，使用近系调必须要看旋律中是否具有转入近系调的可能，不可强制使用。

使用转调要注意使用的数量，若是用的太多，调性混淆了，反而效果不好了。

鼓励我的学生们学着应用近系调。

作业答案：

(一)

- (1) C 大调下属调的关系小调是 D 小调
- (2) G 大调下属调的关系小调是： A 小调
- (3) ^bE 大调下属调的关系小调是： F 小调
- (4) A 大调的呢？ B 小调 (5) ^bB 大调的呢？ C 小调 (6) E 大调？ [#]F 小调
- (7) D 大调？ E 小调 (8) ^bA 大调？ ^bB 小调 (9) B 大调？ [#]C 小调
- (10) F 大调？ G 小调 (11) ^bD 大调？ ^bE 小调

(二)

(1) G 大调转 A 小调

E 或 E₇ Am E 或 E₇ Am

VI VI₇ II VI VI₇

是 A 小调的： V V₇ I 是 A 小调的： V V₇ I

(2) F 大调转 G 小调

D 或 D₇ Gm D 或 D₇ Gm

VI VI₇ II VI VI₇ II

是 G 小调的： V V₇ I 是 G 小调的： V V₇ I

(3) $\flat B$ 大调转 C 小调

G 或 G₇ Cm G 或 G₇ Cm

VI VI₇ II VI VI₇ II

是 C 小调的: V V₇ I 是 C 小调的: V V₇ I

(4) D 大调转 E 小调

B 或 B₇ Em B 或 B₇ Em

VI VI₇ II VI VI₇ II

是 E 小调的: V V₇ I 是 E 小调的: V V₇ I

(5) $\flat E$ 大调转 F 小调

C 或 C₇ Fm C 或 C₇ Fm

VI VI₇ II VI VI₇ II

是 F 小调的: V V₇ I 是 F 小调的: V V₇ I

(6) A 大调转 B 小调

$\#F$ 或 $\#F_7$ Bm $\#F$ 或 $\#F_7$ Bm

VI VI₇ II VI VI₇ II

是 B 小调的: V V₇ I 是 B 小调的: V V₇ I

(7) E 大调转 $\#F$ 小调

$\#C$ 或 $\#C_7$ $\#Fm$ $\#C$ 或 $\#C_7$ $\#Fm$

VI VI₇ II VI VI₇ II

是 $\#F$ 小调的: V V₇ I 是 $\#F$ 小调的: V V₇ I

(8) $\flat A$ 大调转 $\flat B$ 小调

F 或 F₇ $\flat Bm$ F 或 F₇ $\flat Bm$

VI VI₇ II VI VI₇ II

是 $\flat B$ 小调的: V V₇ I 是 $\flat B$ 小调的: V V₇ I

(9) $\flat D$ 大调转 $\flat E$ 小调

$\flat B$ 或 $\flat B_7$ $\flat E_m$ $\flat B$ 或 $\flat B_7$ $\flat E_m$

 是 $\flat E$ 小调的: V V_7 I 是 $\flat E$ 小调的: V V_7 I

(三)

(1)、(2) (略)

(3) G 大调: 的下属调的关系小调的: 属7和弦: 其代用和弦: 接主和弦

G E₇ $\sharp G_7^{dim}(\sharp G_7^{\circ})$ A_m

 I A_m: V₇ VII₇^o I

(4) $\flat B$ 大调: 的下属调的关系小调的: 属7和弦: 其代用和弦: 接主和弦

$\flat B$ G₇ $B_7^{dim}(B_7^{\circ})$ C_m

 I C_m: V₇ VII₇^o I

(5) D 大调: 的下属调的关系小调的: 属7和弦: 其代用和弦: 接主和弦

D B₇ $\sharp D_7^{dim}(\sharp D_7^{\circ})$ E_m

 I E_m: V₇ VII₇^o I

(6) $\flat E$ 大调: 的下属调的关系小调的: 属7和弦: 其代用和弦: 接主和弦

$\flat E$ C₇ $E_7^{dim}(E_7^{\circ})$ F_m

 I F_m: V₇ VII₇^o I

(7) A 大调: 的下属调的关系小调的: 属7和弦: 其代用和弦: 接主和弦

A $\sharp F_7$ $\sharp A_7^{dim}(A_7^{\circ})$ B_m

 I B_m: V₇ VII₇^o I

(8) $\flat A$ 大调: 的下属调的关系小调的: 属7和弦: 其代用和弦: 接主和弦

$\flat A$ F_7 $A_7^{dim}(A_7^\circ)$ $\flat Bm$

I $\flat Bm: V_7$ VII_7° I

(四)

(1) (略)

(2) G大调的属是D大调, 其关系小调是Bm, B小调的属7是: $\sharp F_7$ 接主是 Bm

(3) F大调的属是C大调, 其关系小调是Am, A小调的属7是: E_7 接主是 Am

(4) D大调的属是A大调, 其关系小调是 $\sharp Fm$, $\sharp F$ 小调的属7是: $\sharp C_7$ 接主是 $\sharp Fm$

(5) $\flat B$ 大调的属是F大调, 其关系小调是Dm, D小调的属7是: A_7 接主是 Dm

(6) $\flat E$ 大调的属是 $\flat B$ 大调, 其关系小调是Gm, G小调的属7是: D_7 接主是 Gm

(7) A大调的属是E大调, 其关系小调是 $\sharp Cm$, $\sharp C$ 小调的属7是: $\sharp G_7$ 接主是 $\sharp Cm$

(8) $\flat A$ 大调的属是 $\flat E$ 大调, 其关系小调是Cm, C小调的属7是: G_7 接主是 Cm

作业(五) 这是在键盘上的即兴弹奏。

根据授课的内容, 在下列各曲中找出转下属调的关系小调与转属调的关系小调, 要写出和弦, 可考虑转任何的关系调, 在键盘上立即反应弹奏出来(若反应

不及，也可写谱辅助。)

这个作业不设标准答案，因你可自由处理，以你认为理想的和声效果决定您的弹奏。

(1) 真实、真实圣洁的主 (喜乐赞美主 900 首的第 507 首) (改为 C 大调)



(2) 快去 (喜乐赞美主 900 首的第 541 首) (改为 C 大调)

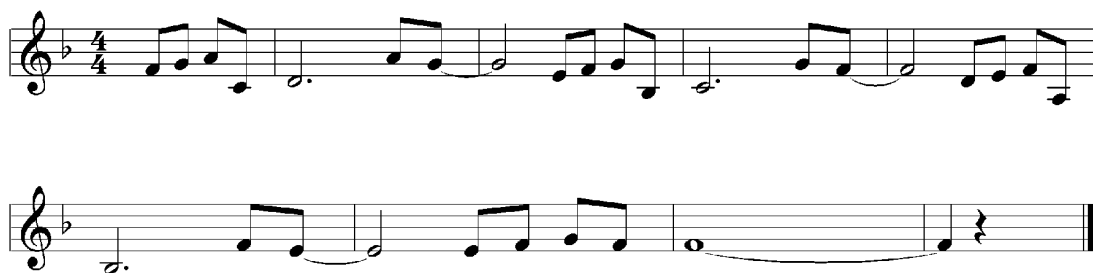


(3) 尊贵荣耀并颂赞 (喜乐赞美主 900 首的 568 首)



(4) 主的爱如今 (喜乐赞美主 900 首的第 601 首)

(从第 8 小节后半开始到 16 小节)



(5) 你们当刚强 (喜乐赞美主 900 首的第 714 首)



第三十八课 无旋律伴奏（四）

在讲授本课的进度之前，先复习一下第二十三课无旋律伴奏（三）所授的内容。藉以提醒在和声学上的一些问题。

为了有进一步的练习，而特地将以下的乐曲，由 C 大调移为别的调——原调：请您依着和弦，练习此种音型的伴奏，并且边唱旋律，边弹伴奏，使伴奏能跟随旋律流畅的配合进行。

（1）荣耀，荣耀哈利路亚

由 C 大调移为原调—— $\flat A$ 大调，而且其伴奏的音型也改了：

（副歌）

小心！右手第一拍后半改弹为两个十六分音符。

（注2）

（注1）

此曲虽是写了伴奏，但你却不是按照所写的弹奏，而是依此音型，照着指定的和弦弹奏。

(注1) 所用的和弦是 II_6 ，但 II_6 代 IV ，故左手的低音仍可用 IV 。

(注2) 从副歌开始，右手伴奏的第一拍后半改弹两个 16 分音符，这样节奏的改变，增加了伴奏的力度。

(注3) 最后两小节的改变是为表达有力的结束，请学着使用。

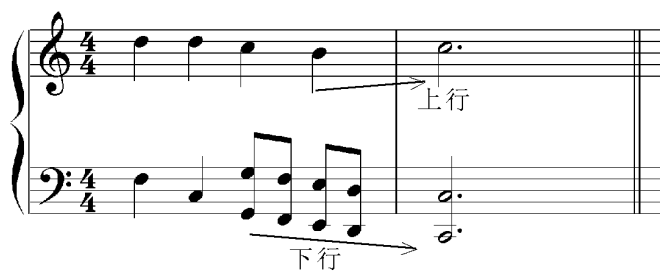
(2) 在那边点名的时候：改为 G 大调了，伴奏的音型与第二十三课的也不同了。

(注 1) 在第二十三课本小节的和弦都是用主和弦 (G)，但在此，本小节的后半却是改用重属和弦 (II₇, A₇)，而且左手比照着使用了经过音。

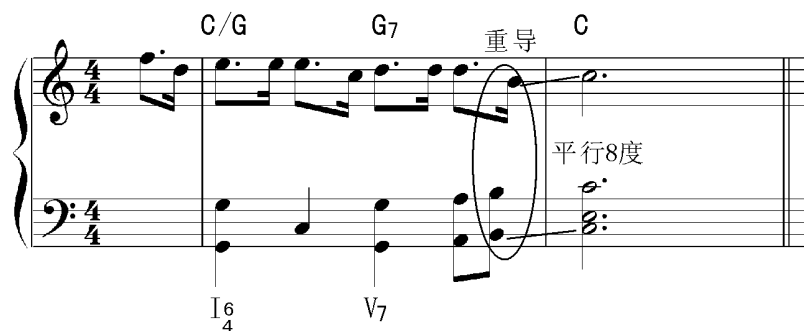
(注 2) 依旋律的显示，可能被误认为这两拍是 IV (C) 或 II₆ (Am/C)，但原作者却是使用 D₇ 的和弦，D₇ 才对。

在二十三课的末后，论到左手所加的经过音要与旋律成反行。在这里要主动的提出一个问题：在和声学上关于导音（大调的导音是 si）的处理：

这是荣耀哈利路亚的结尾，就走势上看旋律是下行，而左手的低音是上行，但右手的第 4 拍与左手的第 4 拍的后半拍，都是导音 si。这在和声学上，重复导音是大错，而且同向进入主音，是平行 8 度，这也是大错。因此，此处的低音要改为下行。如下方的谱：



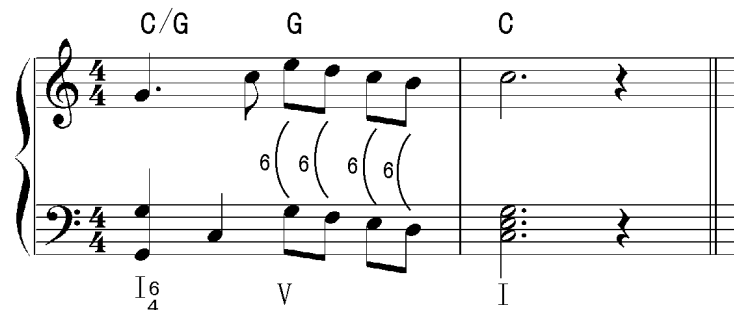
这样说来这另一首歌的结尾，要怎么处理呢？



在严格的和声学中，这个重复导音与平行 8 度仍是不允许的，但它的旋律音极短，可以当成是和声外音的换音，故在即兴演奏上就接受吧！

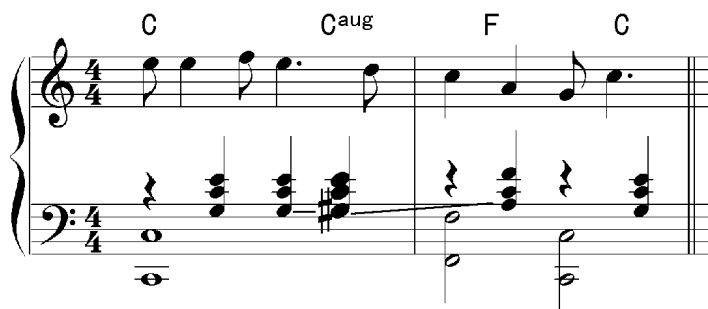
除了在光盘上所介绍的 I — IV — V — I 等左手所加的经过音，在旋律中也可依 3 度、6 度（不完全协和音程）的平行，用作左手伴奏：

例：



另外，笔者早年所写的《实用键盘和声学》中，将 C 和弦改为 C_{aug} ($\sharp G$ 音) 用于左手的经过音中：

例 1：故乡不能忘



其中的 sol — \sharp sol — la 是经过音的形式，这个 \sharp sol 是 C 的增三和弦 (aug)。

例 2: 老乡亲

Chords: C, C, F (#F°)
 Roman numerals: IV, #IV°, I_{6/4}

在第 2 小节的 3、4 拍到第 3 小节，用了 fa — #fa — sol 的经过音，其实这个第 4 拍的 #fa，是个变化和弦 — #F°。

以上两例也可做成左手的经过音。

(二) 右手加经过音

(1) 加在主和弦之间

由主音到属音，这个属音是主和弦的五度音。

例：荣耀哈利路亚

Chords: C, C, Dm/F, G₇, C
 Note: 低8度也可

在无旋律伴奏:

Annotations: 接到开头, 接到副歌

除加在主音与属音之间，也可加在主音与高 8 度的主音之间，这加在两个主音之间的经过音可用在乐曲的结尾：

例 1：荣耀哈利路亚



伴奏或无旋律伴奏的音型可随弹奏的能力自由发挥。

例 2：拥戴歌（新编赞美诗 400 首的第 39 首）

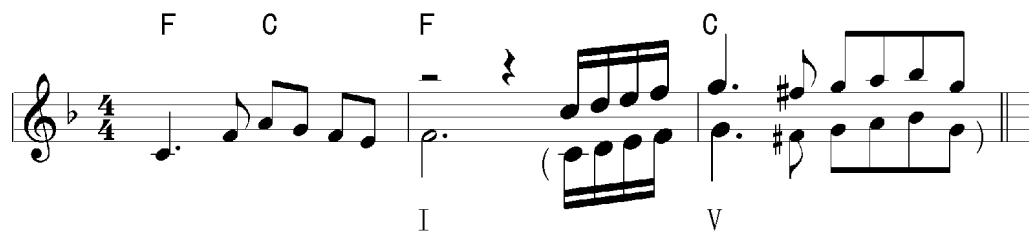


右手的经过音并不限于加在主和弦之中，也可加在主和弦与属和弦之间。

在主和弦与属和弦有一个音——属音，非常好用，因为它是主和弦的和弦音（是主和弦的 5 音），也是属和弦（属 7 和弦）的和弦音（是属和弦的根音）。因此，这一串的经过音由 sol 开始，或到 sol 结束都是很好的处理：

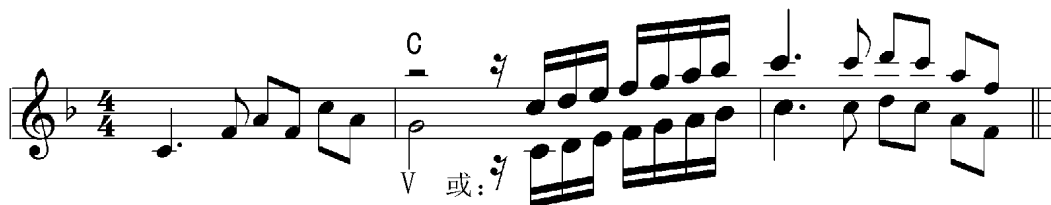
请看由主和弦到属和弦：从属音 sol 开始：

例 3：耶稣恩友



也可由属和弦到主和弦，由属音开始：

例 4：耶稣恩友的另一处：



或由主和弦接到属和弦。

请留心：使用右手这样的经过音，必须是接入后方的强拍（第一拍），其前方弱拍的音，可在经过音中带过：

例 5：奋起歌（新编赞美诗 400 首的第 325 首）

① F ② \flat B ③ F ④ C

第一到第三小节左手提高8度也可。

⑤ F ⑥ \flat B ⑦ F/C C7 ⑧ F

同① 同②

⑨ C ⑩ F ⑪ \flat B F ⑫ C

F \flat B F/C C7 F

同① 同② 同⑦

(三) 右手的分解和弦

无旋律伴奏的右手可也弹奏分解和弦：

(1) 四拍子：

除了三个正三和弦，也可加上 II_6^{\flat} (Dm7/F)、 II_7 (Dm7)、 VI (Am)、 III (Em)。

下列的右手分解和弦，所列出的还不只是使用本调的正三和弦与副三和弦，而且，可以接入重属和弦 $\text{II}_7 - \text{V}$ (D7 — G)；

也可接入关系小调 A 小调的 $\text{IV} - \text{V}$ (V7) — I (Dm — E (E7) — Am)，左手在次强拍加上和弦的 5 度音。

右手分解和弦的弹奏，除了上列的奏法之外，也可加以变化，使其更华丽动听。

(各小节指法与第一小节的 C 相同)

这样的奏法，其副三和弦、其转重属、其转关系小调都皆可比照着自行弹奏，不在此赘述。

现在用一首歌——前行于迷路中（谷中清泉 229 首）作为练习：

Chords: C C F C D₇ G

(注) 同第一小节 右手提高8度

注：右手或弹成这样，做成上助音。

另一种分解和弦的伴奏：

Chords: C C F C D₇ G G₇

此曲后续的部分请自行弹奏。

另一曲：耶和华是爱（在二十五课）

此曲使用的和弦有正、副三和弦与重属和弦，正是一首合适的练习，请自行弹奏。

(2) 二拍子：取四拍子的前半

或 或

其它和弦请自行推演

(3) 三拍子：取四拍子的前三拍

或

或

(4) 复二拍（六小拍）

每小节弹两个三小拍。以上的拍子请自行找曲练习。

(四) 右手的另一种分解和弦

在录影中所授的乃是：

为求增加一些变化，在此可将上者改弹为：

这两者如出一辙，只是后者多些变化，但需要手的反应较为灵活，两者任选其一。加上左手、右手的经过音，就更为生动了。


① ② ③ ④

⑤ ^{8va} ⑥ ⑦ C/G G7 ⑧ C

⑨ ⑩ ⑪ ⑫

⑬ ^{8va} ⑭ ⑮ ⑯

注 1: 用 II₇ 接 V 作成重属和弦, 这重属和弦左手也可使用经过音。

注 2: 或后二拍使用左手的经过音:  以取代右手的上行经过音。

注 3: 加经过音通常是由前方(下方)的音, 依音阶(或半音阶)逐个的进入上方的旋律音, 如: 

但属和弦中的 fa (4) 音由于它有倾向下方 2 度的动感, 而允许它虽越过旋律音而再“回头”, 进入旋律音: 

注 4: 由主和弦 (I) 到属和弦 (V), 在经过音的使用上, 由于满足拍子的需要, 可以加上变化音: 

在无旋律伴奏中, 加上左、右手的经过音, 就生动、精彩多了, 但弹奏时必须速度快而清晰流畅, 方能获得好的效果。

五、无旋律伴奏的小调弹奏:

就以上的所授看, 其内容都是大调的弹奏, 那么小调呢? 小调不需要这些伴奏? 小调没有这些变化吗?

不, 不是如此! 笔者是以弹奏大调的观念适用于小调。先建立大调的弹奏, 而后将其引入小调。

请看, 将大调引入小调 (将大 3 和弦引入小 3 和弦)

将 C 大调的 3 个正三和弦 —— 的 3 音降低半音, 立即就成了 3 个小 3 和弦 这 3 个小 3 和弦正是 C 小调的三个正三和弦:



I IV V V₇ I IV V V₇ C 小调的: I IV V V₇

这也就是说：将三个大 3 和弦的 3 音降低半音，立即就是小调的（平行调的）正三和弦。但其中有所不同的乃是：V（V₇）的 3 音因着和声小音阶的导音升高（#sol），而使大调小调的属（7）和弦完全相同。

它的属(7)和弦在和声小音阶中是 **G7** 这个 **G7** 在大小调中完全相同。

← 是大调的V₇ 也是小调的V₇

再举二例：

D大调： D G A A₇ Dm Gm Am Am₇ Dm Gm A A₇

D小调： 自然 Dm Gm Am Am₇ Dm Gm A A₇ 和声

A大调： A D E E₇ Am Dm Em Em₇ Am Dm E E₇

A小调： 自然 A小调： 和声

这样说来，大调如何，小调也就照着大调的模式处理就是了。

C 小调的和弦弹奏：

Cm Fm Gm Gm₇ 或 G G₇

它的无旋律伴奏：

Cm Fm Gm Gm₇ G G₇

自然小音阶的 和声小音阶的

C小调： I IV V V₇ V V₇

其它的伴奏音型也都可比照着处理。

左手的经过音：

自然小音阶 旋律小音阶上行

Cm Fm Gm Cm 或： G Cm

I IV V I V I

最后所使用的旋律小音阶（上行），是由于属和弦的3音是导音 $\sharp B$ ），为避免形成增二度，而使前方的音使用 $\sharp A$ ）。

右手所加的经过音：

Cm Cm Cm Cm

自然小音阶 旋律小音阶

再次强调小调所使用的一切音型及左、右手的经过音，均可循着大调的模型做成。

请看这首荒城之月：

① Am ② Am ③ Dm ④ E

(注)

⑤ Am^{8va} ⑥ Am ⑦ Dm E7 ⑧ Am

(右手提高8度)
同① 同②

这是一首 A 小调的歌，是典型的小调的歌曲，小调的乐曲绝多的使用三个正三和弦，然后就是进入关系大调。

它的三个正三和弦正是大调的三个副三和弦（但和声小音阶的属（7）和弦就是大 3 和弦了。），也就是说，把三个大 3 和弦的 3 度音降低半音就是小调的正三和弦了。

这也就是平行调——C 大调与 C 小调，D 大调与 D 小调，A 大调与 A 小调都是平行调。

笔者刻意的在荒城之月这首歌每行开头都加上了 3 个#（升记号），其目的是说此曲若是以 3 个#（升）记号为调号，则一下子就变成大调了。

因此，你若了解平行调的关系，所教授过的大调，就能很轻易的弹奏成小调了。

这平行调的内容光盘没有讲授，请按照讲义上的内容，自行推演，自行弹奏，俾使能藉大调的讲授内容弹奏小调。

六、旋律的变奏：

无旋律伴奏固然是很好伴奏法，但若是将旋律加以变化，也是很好的伴奏。

旋律的变奏要有很好的音乐感，要有对旋律的想象力。在正统音乐中是使用：经过音、助音、辅音、挂留音、先来音……一切的和声外音与和弦音。爵士和声中，流行音乐中，其使用就更是自由了。为着遵循使用的法则，我们就从古典的基础开始：

以“奇异恩典”这首通俗而脍炙人口的歌曲为例加以变奏：

其原曲：

Original melody of "Amazing Grace" in G major, 3/4 time. The score consists of three staves. The first staff has notes G4, A4, B4, A4, G4 with chords G, G, C, G, G above. The second staff has notes G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4 with chords G, D, G, G, C above. The third staff has notes G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4 with chords C, Em, G/D, D7, G above.

变奏 I

First variation of "Amazing Grace" in G major, 3/4 time. The score consists of three staves. The first staff has notes G4, A4, B4, A4, G4 with triplets and slurs. The second staff has notes G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4 with triplets and slurs. The third staff has notes G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4 with triplets and slurs.

变奏 II:



旋律的变奏，看起来是依着和弦的进行加上和声外音而产生的，但实际上却是凭着自己的音乐感信口哼出、信手弹出，自己感到流畅上口的旋律变化，这是需要经过许多时日对音乐有更深的修为所能得到的，因此不是以授课言传的，学者要多听、多弹、多唱、多加揣摩，对旋律产生更多的想象力，方能获得。

* * * * *

作业：(1) 请找传统的诗歌——多用（或只用）三个大和弦的传统诗歌，练习左、右手的伴奏及加上左、右手的经过音，先是 C 调，而后 G、F、 \flat B、D……等调的弹奏，离谱弹奏。

作业 (2)：找寻小调的诗歌，依大调的正三和弦所作成的平行调，练习之。

作业 (3) 试旋律的变奏。（不指定歌曲，也不设答案，要自行依所授的内容，加以探求，即兴弹奏。）

第三十九课 挂留音和假 II

一、挂留音: sus. Suspension

挂留音是和声外音的一种，是前和弦的和弦音滞留到后方的和弦中。在英文称为 suspension，它的缩写是 sus.。

挂留音构成不协和的音响，其音响不舒畅、不悦耳、不安适。但不要认为这不协和的音响其效果不佳，这不协和经过处理以后就更为动听。

不协和的音程处理到协和叫解决，解决后更带来满足感。

藉一首歌来解释何为挂留音与何为解决：

近主十架歌（新编赞美诗 400 首的第 216 首）

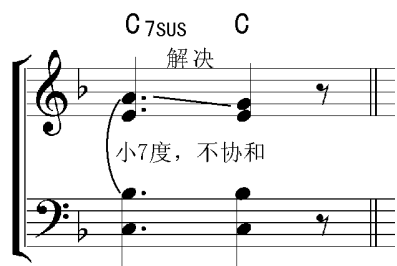
这首传统的诗歌，它的最后一小节是 F / C 与 C 的和弦。

但，若是把它改成这样，会是什么？

这个前方的和弦，若看下方的三个声部则是 V7 的和弦，而高声部的 A 音，则不是 C7 和弦的和弦音，它是前方的和弦音——主和弦的 3 音，这个音该在前一小节打住，但它却滞留到后方的属 7 和弦中，这个 A 音就是挂留音了。

（若：这个属 7 (C7) 是没有 7 度音的属和弦，它就是个协和的 III6 (Am/C) 了，已无法显示挂留音所表达的不协和的音响了。）

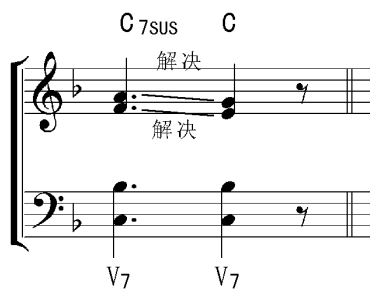
因此，笔者使用属 7 和弦替代属和弦。



替代后，高声部与次中音部产生了不协和的小 7 度，这个小 7 度就显示出挂留音的性质，然后将这个挂留音 A 解决。下行 2 度解决，解决到 C7 和弦的 5 度音 G，解决后产生出完美的舒适感。这就是挂留音使用的目的了。

挂留音不限于只挂留一个音，也可挂留二个音或三个，如：

挂留两个音：



挂留三个音：



谱中的高声部与中音部都是前方和弦（F — I）的和弦音，都滞留到 C7 和弦中，而成为挂留音，然后都下行 2 度解决，解决到 C (7) 和弦的和弦音。

就以上所举的例子，可归纳出几个挂留音使用的法则：

（1）挂留音是前方和弦的和弦音，这个和弦音先是使用前和弦的旋律相同音，而后却不限定要使用相同音，只要是使用前和弦的和弦音即可，不限定必须用相同音。

（2）其所产生的不协和要解决，解决的方法是下行 2 度解决。下行 2 度解决到承受解决的和弦的和弦音。（当挂留音是导音时，则可上行 2 度解决到主音。）

（3）承受解决的和弦可使用属 7 和弦。在正统的和声学中，承受解决的和弦必须是 3 和弦，但笔者却认定：对于音响协和认定的尺度，越来越放宽，时至今日，已经认定属 7 和弦已可算为协和的了。（属 7 和弦含有一个小 7 度，按乐理中音程的协和之认定，小 7 度算为不协和音程；但时至今日，我们已视属 7 和弦的音响算为协和了，可用于解决。）

（4）挂留音的使用：都是用于终止式，都是长音符。我们不可误解，认为挂留音不协和，不可占用过长的拍子，但事实则恰如其反，为了彰显挂留音的性

质，挂留音使用的长度要较解决音为长，四拍子，解决音与挂留音至多各占一半（2拍、2拍），若是3拍子，则挂留音占两拍，解决音则仅占1拍。

二、挂留音的处理与键盘上的弹奏：

(A) 挂4 (sus4)

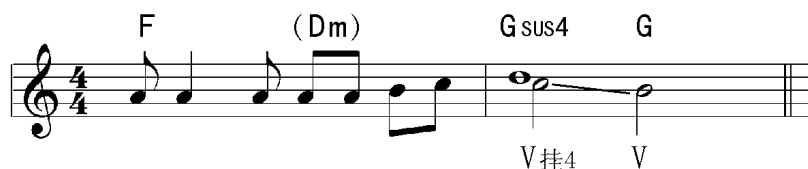
在好多的现代音乐中，所使用的挂留音都标示了是 **sus4** 的挂留，笔者称它为“挂4”。

“挂4”是指承受挂留音的和弦，其所挂留的音是其根音的4度音，这个挂留音要下行2度解决，解决到承受挂留和弦的3度音。

例1：祂是独一真神（喜乐赞美主900首的第489首）

（第7—8小节）

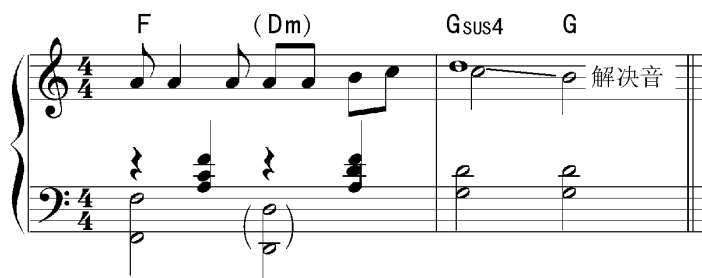
先用C大调解释：



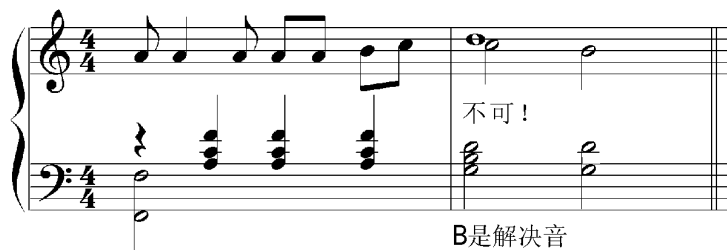
谱中第二小节的 G 和弦就是承受挂留的和弦。所谓“挂4”是指是 G 音

(G和弦)的4度音——“C”  这个“C”音是前方和弦——F和弦的和弦音(称它为Dm和弦也无不可，因它也是Dm7的7度音。)，这个“C”的挂留音要下行2度解决，解决到“B”——G和弦的和弦音(3音)。

其弹奏：



请留心：其解决音不可同时与挂留音出现，而必须是跟随在挂留音之后。



但，当解决音是根音 G 时，则允许与挂留音同时出现。

请弹奏比较解决和弦是 G7 时，或是挂留、解决都是 G7 时，其效果：

Gsus G7 或：G7sus4 G7

当弹奏遇到挂留时，其左手的伴奏音型一律停止，以彰显其挂留的效果。

现在回到原调—— \flat B 大调：

\flat E Fsus4 F

请弹奏听其音响。

例 2：年轻的你（喜乐赞美主 900 首的 289 首）

（第 9 — 11 小节）

F7 \flat B Fsus4 F

挂留 解决

此曲 Fsus4 挂留的音是 \flat B 音，这个 \flat B 音是前方和弦——主和弦的和弦音，但却不是前方和弦的旋律相同音，这样使用是可以的，允许如此使用。而且，它的解决音是在第三拍的前半拍，使挂留音长，解决音短。

例 3：万人祷告的殿（喜乐赞美主 900 首的第 339 首）

（第 23 — 25 小节）

\sharp Fm Bsus4 B (B7)

挂留 解决

II V挂4 V V7

B 的 sus4 是 E 音（主音），遵循着使挂留音长（四拍），解决音短（二拍）的原则。

例 4：哦！打开心让他拥抱你（喜乐赞美主 900 首的第 476 首）

（第 30 — 32 小节）

在和声的结构上，这是个不完全复合终止式，

II7 (Em7) 代 IV (G) 接 V7 (V9) (A7, A9)，再接 I (D)

是乐曲结束时所用的终止。

第 2 小节前半用了 sus4（挂 4），既然用了挂留，其后方就必须解决，因此用了 A7（属 7）作为解决。

第 2 小节第 4 拍旋律所用的 D（do）是个先来音。（所谓先来音，也是和声外音的一种，其与挂留音相反，是后方和弦的和弦音提前出现在前方的和弦中。）

作业：请依所指定的挂留在键盘弹奏出来：

（1）得救者之歌（喜乐赞美主 900 首的 488 首，第 13-16 小节）

（2）你是我最好的朋友（喜乐赞美主 900 首的 474 首第 18-20 小节）

（3）年轻的你（喜乐赞美主 900 首的 289 首第 22 小节）

(4) 来跳舞赞美主 (新歌颂扬合订本 171 首第 7-9 小节)

(挂4是C音)
此曲此处似暂转C小调

(5) 献自己做活祭 (新歌颂扬合订本 196 首第 6-8 小节)

(挂4是bA音)

(6) 是耶稣 (喜乐赞美主 900 首的 479 首第 34-37 小节)

(挂4是D音)

(B) 不指定数字的挂留

挂留音不只是挂 4 (挂 4 — 3) —— 4 度挂留, 然后下行 2 度解决在 3 音。

可以多声部挂留:

(a) 两部挂留: (已不标明数字)

二部挂留

这是挂 2 挂 4, 但不再标示数字, 完全自行判断所挂。

(b) 三部挂留:

三部挂留

这是挂 2 挂 6 挂 4, 但不标示所挂的数字, 但一目了然可断定为哪种挂留。

挂留音不限于挂 4 (挂 4 — 3), 也可挂 9 — 8, 甚至挂 2 — 1, 但两者均不再标示所挂之数字。

三、假 II——以 V_3^4 代替上主和弦——II级和弦：

假 II是宋大叔为其之命名，在和声学上是属 7（或属）和弦的第二转位：
—— V_3^4 ，将它放在 II 的地位上，以它“冒充” II 级使用。

G G7/D 或： G/D 宋大叔为其命名为： 假II （或）

V V_3^4 (V_6^4)
(第二转位)

请容用一个曲例来加以说明：

桑塔露西亚（Santa Lucia）

意大利的民谣

C G7/D G7 (G9) C

(在光盘中用的是3/4拍)

假II

I V_3^4 $V_7(V_9)$ I

和弦的正规的进行是主（I）—下属（IV）—属 7（ V_7 ）—主（I），其中的第二小节的下属和弦常由上主和弦（II）（或 II_6 ）替代。

但在此曲的第二小节的旋律音确是 si, fa 二音，这 si, fa 两个音不是 II（Dm）的和弦音，而是属 7 和弦的和弦音，因此这个小节该是属 7 和弦。

将这个属 7 和弦，做第二转位，使其低音为 re，如此，这个 G_7/D （ V_3^4 ）的和弦就替代使用在 II（Dm）的位置上。

这样一来，这个 G_7/D 不但取代了 Dm 的地位，也顶替了 Dm。在 Bass（低音）的进行上是：do — re — sol — do 的进行，极像是 C — Dm — G_7 — C（I — II — V_7 — I）的进行，它像是 II，因此宋大叔称它为“假 II”。

“假 II”这个名词在和声学上是找不到的，但宋大叔依据其特性将它命名为“假 II”，就凸显了它的地位，因为当旋律是 I — V 时，在其间加上个“假 II”就精彩得多。乐曲中时有这样的使用，但却没有人凸显它的性质。

在这里还要谈一个问题，好多人问 V 能不能接 IV？宋大叔的回答是一律是不可！ V_7 接 IV（ G_7 — F）是倒置了和弦的走势，如水之不能倒流一样，

V — IV 是逆势的，其音响不佳！但有许多辩论就来了，宋大叔学的、教的是正统古典音乐，流行歌曲就不在此限，因为在流行音乐中看到很多的 V — IV 的使用，其音响不错嘛！有何不可？

现在，实际的例子就来了，请你弹奏试试看：

或是：

比较一下上方的 G (7) 接 F (V7 — IV) 与下方的假 II — V9 (V7)，你就会发现第三小节的 fa — la，就旋律的显示看起来该是 IV，但实际上它是：G9，G9 的音响要比 IV (F) 更好！因为其前方是 V (G) 了，它的后方宁可用高层和弦的 G9 (V9) 也比用 F (IV) 好听。在此，请学着用假 II (G7/D)，它的后方再接 V (V7) 是很优良的连接。

在传统的诗歌中已会使用“假 II”，虽然不多，但已证实使用“假 II”是很好的效果。在新编赞美诗 400 首的 215 首就是个现成的例子：

“奇妙的能力歌”就有两处使用假 II，

其一：开头的第一小节：

其二：在副歌的第三小节：

只是此曲在光盘没有采用，而却直接用了赞美诗歌 1050 首的第 553 首谦卑随主歌（此曲在新编赞美诗 400 的 317 首）。

这首谦卑随主歌，原曲本来所使用的和声却并非是“假 II”，只是宋大叔为实验“假 II”的效果，刻意的将它作成，请弹，请比较：

（第一小节采用了原著的转关系小调）

你会发现使用“假 II”，“假 II”后方接属 7，是非常漂亮的处理！

假 II（V₇/D）的后方，一定要使用属（7）的本位和弦，因为本位的属（7）和弦是假 II 的接续，请看下例：

完全恩爱歌（新编赞美诗 400 首的第 187 首开头 3 小节）

原作者第二小节全小节所用的都是 $\flat B_7/F$ (V_3^4)，就是宋大叔所称的“假 II”，然后接入第三小节的主和弦，这在和声的进行上： $I - IV - V(7) - I$ ，少了属 7 的出现，它在音响上不够满足，请将第二小节后半改成 $\flat B_7$ 的原位，就会发现，前方的假 II 像是有了接续与依归，其后方再接主和弦，其音响则比较丰富完美。

原著者的第二小节就只使用“假 II”——代 II（代 IV），在和声的地位上像是 $I - IV - I$ 的连接； $I - IV - I$ 不是不好，而是音响不及用“主——假 II——属(7)——主”完备。

另外，属 7 和弦，包括其转位在内，在严格的和声学中都要解决，因为认定小 7 度是不协和的，不协和就要解决，但时至今日，人们对协和的接纳度越来越广，而接纳了属 7 和弦算为协和，这与传统的和声学在观念上的不同，因此第二小节不管是否用 $\flat B_7/F$ 接 $\flat B_7$ 再接入后方的主和弦，或是用 $\flat B_7/F$ 直接接入后方的主和弦，均不予解决。你若是看了和声学的书，当有这样的认识——属 7 和弦算为协和，不用解决了。

总之，用了“假 II”，其后方接上属 7 是优良的连接，请学着这样使用。

作业：(1) 请找出乐曲中可使用“假 II”的位置，并在其后方接属 7 者。

(2) 加上和弦。

(3) 根据和弦直接在琴上弹奏，不再写谱，不受限于只弹奏柱式伴奏，依自己的能力，可弹奏任何的伴奏音型。

先以第一首作业为例，以后自行比照着写与弹：

(a) 我来就主歌（新编赞美诗 400 首的 225 首）第 3、4 小节：

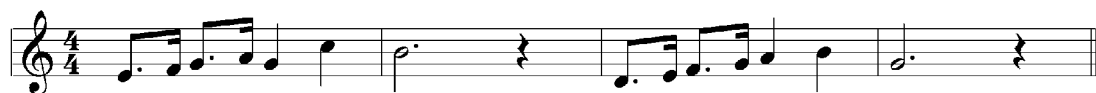
The musical notation shows a melody line in 4/4 time with a key signature of two flats. The notes are: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter). Above the notes are four chords: $\flat B_7/F$, $\flat B$, $\flat E_{sus}$, and $\flat E$. The first chord, $\flat B_7/F$, is labeled "假 II" below it.

(b) 宝贵血泉歌（新编赞美诗 400 首的第 212 首）开头 4 小节

（以下各曲均可比照五线谱所使用的和弦）

The musical notation shows a melody line in 4/4 time with a key signature of two flats. The notes are: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter).

(c) 将见我王歌（新编赞美诗 400 首的 121 首）副歌的前 4 小节



(d) 十架永存歌（新编赞美诗 400 首的第 93 首）开头的第 3 小节



(e) 生命之道歌（新编赞美诗 400 首的第 197 首）开头的 2、3 小节



第四十课 前奏 教堂终止与中国调式

上一课所授的挂留音与假 II，在录影的现场，即有人表示不了解，不会使用。因此，在此重新讲解一次。

甲，先说挂留音：——什么是挂留音呢？

有一个先前建立的观念：——旋律显示和弦

当我们见到一个旋律音是： 这个音在 C 大调中，它必是用 C (I) 的和弦，或是 Am (VI) 或是 Em (III) 来作它的和声。

因此，很直觉的：在初学者的观念中，如下方的这个旋律，这个第 2 小节的强拍的 E (mi) 音，会把它当作是 C (I) 的和弦音。



但是，若把这个旋律改一下，使第二小节的旋律是 D 音，如下方：



把第 2 小节改为 D 音是合理的，因为在和弦的连接上，I — V，第 2 小节的旋律音就应该是 D 音。

但若是旋律是： 呢？

这个第 2 小节的前两拍的 E 音该用 C 和弦了吗？



这样的使用，就太呆板、太不合宜。

这就该使用挂留音了，因第 2 小节的和弦本来就应该是 G 的和弦，而前两拍的 E 音就是第 1 小节的和弦音，挂留在第 2 小节中。

因此，E 音是挂留音，后方下行 2 度到 D 音，就是解决音。



因着挂留音而形成不协和的音响，但在后方解决后，其音响就更有满足感。

挂留音的解决音是用下行 2 度解决，但小心：解决音不可出现在挂留音的和弦中。若解决音是优级音（主音、属音、下属音）则不在此限。

再看另一个例子：



挂留音通常是前方旋律的同一个音。

但挂留音也可用前和弦的和弦音，但却不限于一定要同音。如：



这样的使用，也照样下行 2 度解决：



解决音是 B，这个解决音别出现在挂留的 Gsus 中。

再举一例，看看使用两个挂留音：



使用挂留音不只限于挂留一个音，也可挂留两个音，甚至挂留 3 个音。

此例若是只挂留一个旋律音——G，就难解释它是挂留音了。因为 C 和弦中

固然有 G 这个音，但 G 和弦也有 G 音呀，因此挂留 G，C 两个音，才能表现是前和弦的挂留。

这两个挂留音分别下行 2 度解决到 F，B。

在传统严格的和声学中，挂留音后方的解决和弦，必须是大、小三和弦，因为认定大、小三和弦才是协和的，而属 7 和弦不能当作解决的和弦，是因为属 7 和弦含有一个小七度，传统严格的乐理、和声学中，认定小七度是不协和的，不能当作解决和弦。

但宋大叔以较先进的观念，认为对协和的要求，越来越宽广，宣示已经认定属 7 和弦是协和的，不但它本身不需要解决，它也可当作挂留音的解决和弦。

所以上列三例，笔者使用的解决和弦都为属 7 和弦。

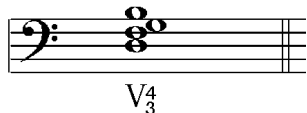
乙，再说假 II

所谓的假 II，其实它不是 II，它是 V_3^4 ，放在 II 的位置上，假冒 II。

在和声学中没有“假 II”这个名称，这是宋大叔依其性质而命名—— V_3^4 为假 II。

V_3^4 是属 7 和弦的第二转位，在 C 大调中它是 $G7/D$ ：

假 II： $G7/D$



请跟随我分析这个 V_3^4 的使用，及将它命名为“假 II”的理由。

在一个调中，无论是大调或小调，都是以主和弦、下属和弦、属（7）和弦三个和弦为和声的骨干。

和弦的进行是：I（主）—IV（下属）—V（7）（属 7）—I（主和弦），其中的 IV（下属）和弦，又常用 II（或 II6）来代替，因此也会是：

I — II（II6）— V（7）— I

我们若是有深入的认识，就知道：I（主）、V（属）要比 IV（下属）更为重要，所以常有 I — V 的连接。

在 I（主）、V（属）的连接中，IV（下属）的地位要用什么呢？当然 IV（下属）可以省略。但若是在 I — V 中放进一个和弦，若它不是 II，那要用什么呢？此时就用称为假 II 的 V_3^4 了。

由于 V_3^4 的低音是 re（上主音），这个 re 正是 II 的根音，因此，用它来“冒

充”“取代” II, 在音响上是可以接受的。

举两个例子:

(1) 新编赞美诗 400 首是 284 首《时刻需主歌》

原调为 $\flat A$ 大调, 现改为 G 大调

在第 7-8 小节, 原来的和弦是 $V_4^6 - II_7 - V$ (用重属和弦)

现在改用假 II ($V_3^4 - II_7 - V$)

称为假 II 的 V_3^4 (D_7/A) 是非常优良的音响。

(2) 喜乐赞美主 900 首的 172 首《耶稣我爱你》

原谱的第 3、4 小节是 Dm_7, G, C

请看使用假 II ($V_3^4, G_7/D$) — V (G)

比较一下就发现使用假 II 的效果极佳!

请重新回顾上一课 (三十九课) 的作业, 熟练的弹出来, 写出来。

* * * * *

本课所授的内容首先是:

一、前奏

在一首乐曲的演奏、演唱之前, 先由乐队 (或钢琴) 奏出一段前导的音乐, 以引导主旋律出现, 这段前导的音乐就是前奏。

前奏一般来说, 都是通过它显示出主旋律的音高 (调)、速度、表情……导出乐曲的精神。

有的乐曲的前奏是作曲者为该曲所写成的前奏。但一般圣诗却是从其中摘出一段音乐作为前奏。

在此，我们所讨论的乃是在教堂中，如何在圣诗中摘出其中的一段音乐当作前奏。

选择前奏的两个法则：

(A) 用乐曲开头的首句；

(B) 结束在用完全终止式后乐句或乐段的结尾。

举例来说明：

例 (1) 甜蜜的家庭，它的前奏：

前乐句结尾

后乐句：
乐段的结尾是完全终止。

选择此曲开头的乐段作为前奏就是很合适的。

因为：会众先听到乐曲的开头就有了印象，就容易跟随上口，因此前奏先要把主题的旋律弹奏出来，以便引导唱众开口。

前奏的结尾要停在主音 do (大调的主音是 do)，这个 do 是完全终止式的 do，完全终止式是属 (V) 或属 7 (V7) 接主 (I)，这个停在 do 的完全终止式就带来完满感，就带出使唱者“在此开口——开始唱的感觉。”

若是前奏只弹到前乐句：

不完全终止：

问题就来了，唱众就不知道是该唱，或是该等。

例 (2) 耶稣恩友，它的前奏也是弹开头的乐段：

前乐句：
前乐句：半终止

后乐句：
乐段用：完全终止

例（4）耶稣的爱（谷中清泉第158首）

这是首小调的名曲，也是 a a' b a' 的二段式，它的前奏也同样的取 a a' 的两个乐句。

但分析一下，就发现此曲的前后两个乐句的结尾都是用完全终止，因此，在唱众翻诗本找歌来得及的情形下，其前奏取 a 或 a' 的 4 小节均可，否则就还是弹 a, a' 的 8 小节的前奏吧！

例（5）中国的早晨五点钟

此曲是个扩充的二段式 (a a' b b')，它的 A 乐段所包含的 a、a' 都各是 8 个小节（一般的 a, a' 都各是 4 小节），由于它的乐句较长，所以选择它的 a' 当作前奏就很合适，因它有开头的首句，也有结尾在主音的完全终止。

因此，奉劝司琴，在聚会正式弹奏以前，先分析分析乐句，找出合适的前奏。

有的诗歌并非完全遵循着曲式的结构，规矩的写出，因此有了各种不同乐句的音乐，对于这样的歌，在选择前奏时要付上一些心思，加以分析研究，俾使前

奏包涵主题的首句，也能顺利的接入有完全终止的停在主音的结尾。

例（6）圣哉三一歌

B段 前乐句（与A段开头首句相同）

完全终止

这是 B 乐段，它的开头与此曲的首句相同，而结尾正是全曲的完全终止，选择这 8 小节为前奏并不难。

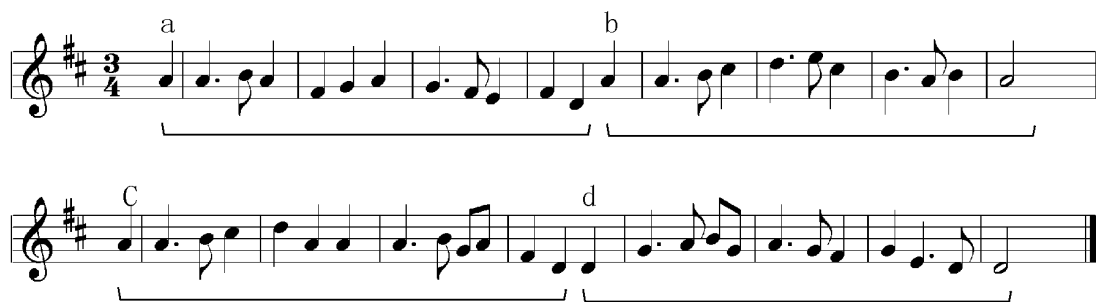
例（7）野地的花

完全终止

这是 a, b, c, d 四个不同的乐句，首先决定开头的乐句，把首句的主题弹出来，在此建议您接入最后的 d 乐句，因为 d 乐句有完全终止，是结束在主音的完满结束。

但从 a 末到 d 头，必须顺利的接入，不会是生硬的强接，这样的接入，就需要你的思考、判断了。

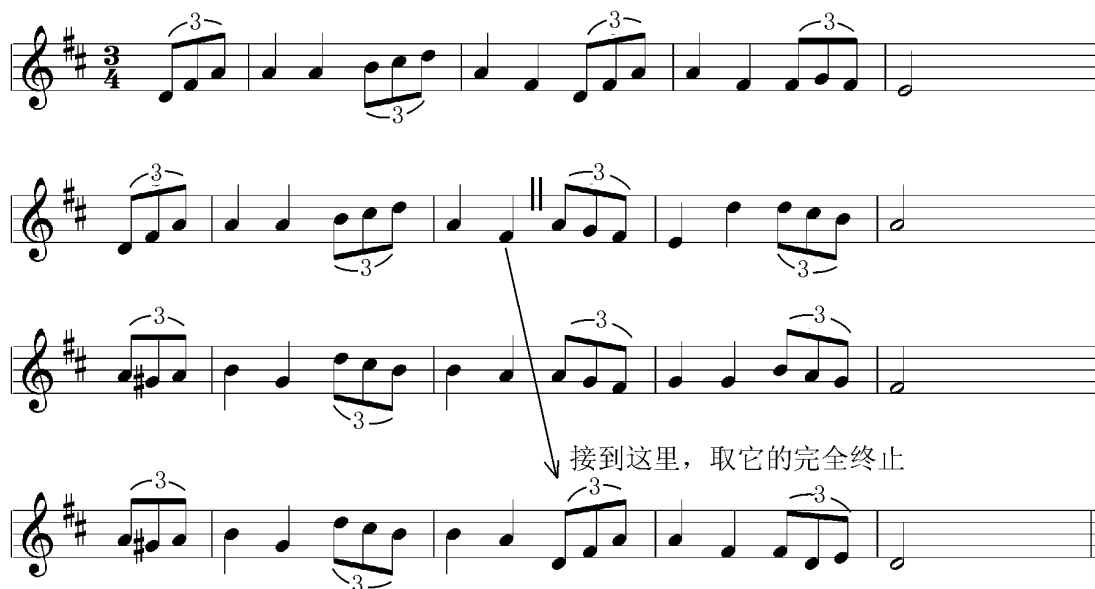
例（8）赞美歌（新编赞美诗 400 首的第 23 首）



此曲是音型相同，而旋律相似却不相同的四个乐句，我们可以取它的 a, d 两个乐句当作前奏。

有的乐曲可以加以“剪接”，使它的前奏开头在首句，而结尾自然的接到完全终止。

例（9）我愿像主歌（新编赞美诗 400 首的第 313 首）



此曲先弹开头的 6 小节，而后，只有在最后才有完全终止，当我们要选择其前奏时，来个剪接，由第二行的中间，直接跳到最后一句，其中的连接非常顺畅，不会显得牵强生硬。但却是需要先加以研究、判断，俾使能顺畅的接进来。

选择前奏固然要求把首句弹出来，然后结束在停止 do（主音）（小调是 la）的完全终止。

但有时也不全然要如此，若一首很熟悉的、众人多会唱的诗歌，也可不必先弹首句，而是从它的“高潮”开始，弹到结尾的完全终止。

例（10）你真伟大

此曲的副歌（B 乐段）是令人振奋的高潮，可直接采用 B 乐段当作前奏，或

是仅用其最后 4 小节的 b 后乐句，也无不可。



若是一首短的小曲，则用全曲当作前奏也是可以的。如《奇异恩典》，这样的短曲，就从头到尾弹奏一遍作为前奏吧！

前奏的长短也要视聚会人数的多寡而定，若是大型聚会，人数上千，而又用诗本的唱诗（现在有的教会是把诗歌打在银幕上），则要考虑前奏加长，好让大家找到歌、准备好。

但一般来说，前奏要先弹出首句的旋律，结尾在 do 的完全终止是合宜的。

前奏要抓住速度，表达诗歌的性质，与领唱一致。前奏的结束要渐慢，明显的指示出来——来吧！跟着我开始唱吧！

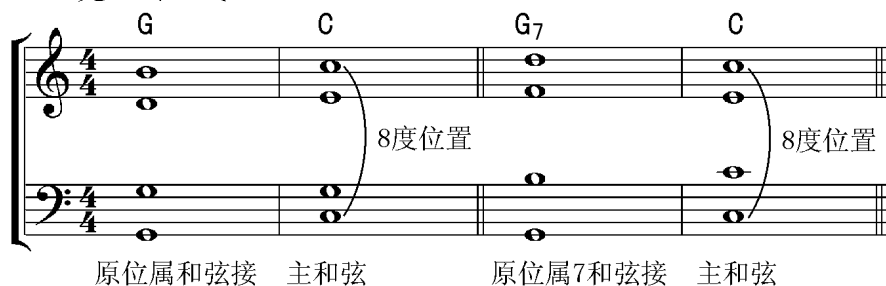
* * * * *

二、教堂终止

教堂终止又称为变格终止，是下属和弦接主和弦（IV — I）作成的终止式。

一般的终止式，也就是正规的完全终止式，是属（属 7）和弦接 8 度位置的主和弦，用于乐段或乐句的结尾，使乐段或乐句完全打住。

完全终止式：



而变格终止却是用下属和弦取代属（属 7）和弦，接主和弦。它也是用在乐段、乐曲的结尾。

例（1）茉莉花（耶稣美名歌：新编赞美诗 400 首的第 51 首）

它的结尾是：下属和弦（IV）接主和弦（I），是变格终止。



它的旋律就显示出是由下属和弦取代属（属7）和弦的地位，而成为变格终止。

例（2）圣诞感恩歌（新编赞美诗 400 首的第 84 首）



从最后的两小节看，即知是 IV（C）接 I（G），是下属接主的变格终止。

至于那个 Am7/C（||g）的和弦，完全可以解释成是下属（IV）的一部分，在前方讲代用和弦时，就解释过，||₆，||，||₇，||g 都是属于下属和弦的同一系统。

因此，用下属和弦接主和弦也可以作成终止，这种终止就与 V（V₇）接主的“正格完全终止”相对，称为变格终止。

下方的几首诗歌，它们的结尾都是变格终止。请标出和弦，并弹奏之：

①弦外之歌（赞美诗选编 1050 首的第 367 首）



②举行圣餐（赞美诗选编 1050 首的第 390 首）



③抛开属地的追求（赞美诗选编 1050 首的第 682 首）



④慈父上帝歌（新编赞美诗 400 首的第 16 首）



以上四题作业的答案：

①最后两小节：| C F || 。 F (IV) — C (I) 是变格终止，其中的 D 音是 II，是属于 IV (下属) 的系统。

②最后两小节：| \flat B | F | 后两拍的 G 音是 II，是当作 IV (下属) 解释。

③最后两小节：| \flat A | \flat E | 把 II 都当作 IV 解释。

④最后两小节：| F | C | 看起来也是 II (Dm)，而实际解释为 IV (F)。

再举一例加以讨论

例 (3) 赞美上主歌（新编赞美诗 400 首的第 19 首）

Em — B7 在 G 大调中巧妙的进入关系小调。但在此处是乐曲的结束，必须要有终止式，那要怎么办呢？当然可以用完全终止，使最后的两小节成为：D7 — G (V7 — I)。但作曲者却使用了 Am/C，是 II6，这个 II6 在终止式是属于 IV 的系统，这么一来该是变格终止了！但，第三拍又加了个 D7 (V7)，我们概略的看就是 IV (II6) — V7 — I，是不完全复合终止式了。

其实仔细分析它的音响，这个 D7 (V7) 是在弱拍，又短又弱，因此主要的音响还是 IV (II6) 接 I，音响偏向变格终止。

若是将第三拍的低音 (Bass) 改一改，它的音响就更偏向于变格终止了。

(Am/C) C (D7/A) G (Am/C) 或 C (D7/A) G

IV ||6 (假II) I IV ||6 V₄/₂ I

若是我们自己作曲，干脆直接使用变格终止，又有何妨？

C G

这样的讨论已经深入到和声作曲的范畴了，但我们要仔细区别它的音响，加以选择使用。

有的乐曲，在旋律中显示，你可以选择完全终止，或选择变格终止，此时你要如何决定呢？

例（1）主的晚餐（赞美诗选编 1050 首的第 391 首）

选择使用变格终止：

$\flat A$ $Fm/\flat A$ $\flat E$

IV ||6 I

例（2）施行洗礼（赞美诗选编 1050 首的第 386 首）

也选择使用变格终止

$\flat E$ $\flat A(Fm)$ $\flat E$

I IV I

若使用完全终止呢？

例（1）


$\flat E$ $\flat A$ $\flat B_7$ $\flat E$

例 (2)



请弹奏，听听它们的音响，就会发现完全终止丰富与圆满，特别是属和弦改用属 7，更是流畅，充满动感。

而变格终止无论是下属接主，或 II6、II₆ 接主，其音响都薄弱了，虽有其特质，但不若完全终止的“对味”。

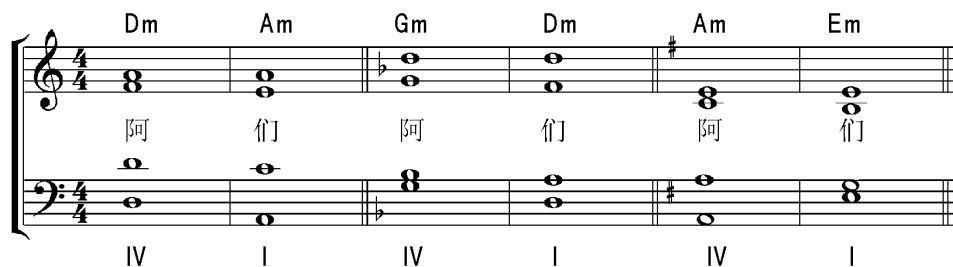
因此，我们认定以完全终止为主，哪怕是使用 V₉，将下中音 (1a) 都包含在属和弦中都无妨。(下中音 1a 在使用时，要与低音的属音，在音程上用超过 8 度的复音程，最好与 7 度音 (fa) 同用。)

这个 IV — I 的变格终止又称教堂终止，这是由于在圣诗中，乐曲的结尾加上一个 IV — I 的“阿们”，这个阿们的使用就成了圣乐中的一个特色，故称为教堂终止。这“阿们”在一般的圣诗中，它的主旋律多是随着结束的主音，而使保持主旋律继续在主音” do “上。(小调也是如此，继续保持主音 1a 在旋律上。)

如例：



小调乐曲的教堂终止也是用 IV — I，也是将主音 1a 保持在主旋律上。



若乐曲的结尾不是用完全终止，而是用不完全终止（乐曲结束在 3 音或 5 音时，阿们当然也就随之改变，（小调亦然，用 3 音 re）大调则用 5 音 fa）

大调：不完全终止

不完全终止

曲例：

例（1）圣诞佳音歌（新编赞美诗 400 首的第 73 首）

例（2）橄榄山头歌（新编赞美诗 400 首的第 89 首）

小调乐曲的教堂终止：

结束在完全终止后方的教堂终止：

例：我有主耶稣歌（新编赞美诗 400 首的第 101 首）

小调的教堂终止，其后方的主和弦，有时升高和弦的 3 音，使其成为大三和弦的音响，这是大师巴赫的创用，请看以下的曲例：

亚伯拉罕的主（新编赞美诗 400 首的第 5 首）

教堂终止

阿 们

A 升高3音

Fm/C G7 Fm $\flat B$ F

I_6^4 V_7 I IV I

将主和弦的 3 音升高，而使幽暗的小三和弦——主和弦，成为明亮的音响，是我们可模仿使用的。

教堂终止前方的下属和弦（IV），我们常用原位（根音在低音），但也可以以第二转位呈现，使其低音与前后方的主和弦同音：

乐曲结尾： 教堂终止 乐曲结束

C F/C C G C/G G

前方用 IV_4^6

I IV_4^6 I 低音同音 I IV_4^6 I 低音同音

将教堂终止前方的下属和弦，在与主和弦中间加上一个降低的 3 音，使其成为 la — $\flat la$ — sol（6 — $\flat 6$ — 5）可获得极佳的效果。

F Fm C $\flat B$ $\flat Bm$ F C Cm G

降3音 降3音 降3音

IV IV I IV IV I IV IV I

将它用在乐曲中：

例（1）奇妙救主歌（新编赞美诗 400 首的第 53 首）

例（2）等主回来歌（新编赞美诗 400 首的第 118 首）

左手伴奏省略：

也可：

作业：请自选十首到十五首较传统的、安静的、庄重的、优美平和的诗歌，在曲末加上阿们的教堂终止。

可用 IV — I 或 IV — IV — I，可用一小节或两小节，可用 IV—I，或 IV_4^6 — I，（当然也可用 IV_4^6 — IV_4^6 — I）

请以各种调在琴上即兴弹出来。

* * * * *

三、中国调式

当我们看到一首歌，就会先问这首歌是什么调？先问调名，有了调名，才能知道它的音高，而后再进一步的问是大调？还是小调？这么关键的问题是可喜可贺的，但——问题来了。

大调的主音是 do（1），停在 do 的乐曲是大调。小调的主音是 la（6），停在 la（6）的乐曲是小调。但不停在 do，也不停在 la 呢？是大调，还是小调？有的歌的确停在 mi（3）或停在 sol（5），那要怎么判断是大调，还是小调？

宋大叔经常的回答是：要看和弦，看结尾的和弦。若是结尾的和弦——主和弦，是 do、mi、sol 的就是大调，是 la、do、mi 的就是小调。

这样的回答，若是提问者自以为满足了，这就算拉倒了。但——宋大叔要在这里自己提出疑问，那中国调的音乐呢？也是用这样的回答吗？有的歌开头是 do、mi、sol，而结尾在 la 呢？结尾在 sol 呢？（它的和弦是 sol、si、re）结尾在 re？……那又是什么调呢？

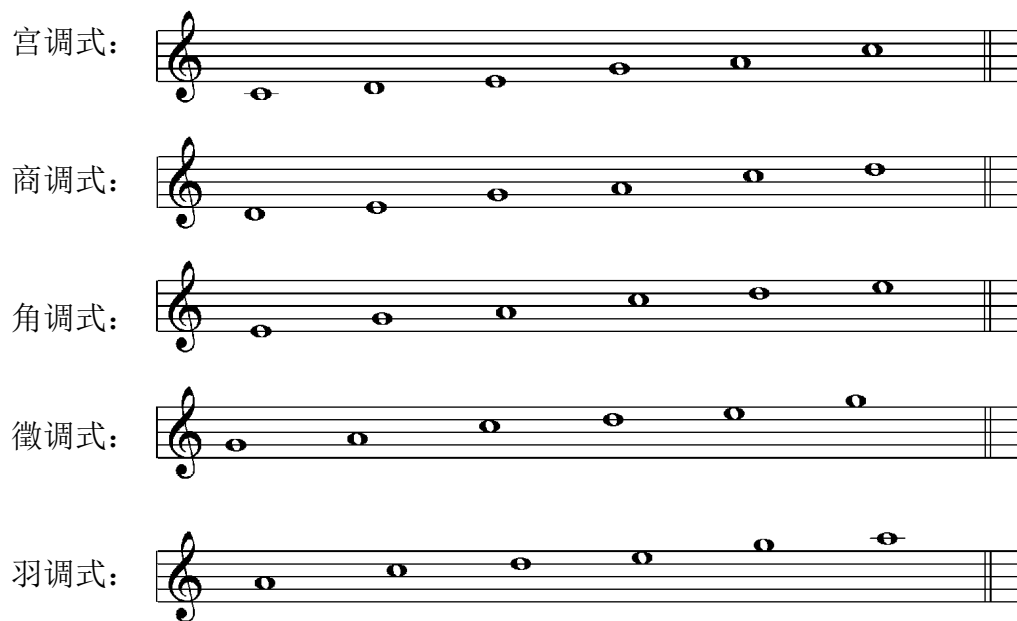
问题虽然简单，但在研究后，却发现再用几个#（升记号）、几个b（降记号）作为调号表示，将中国的乐曲也以 G（大）调、F（大）调、^bA（大）调，就不合宜了。虽然歌本上、圣诗上仍然这么标注调名，但实在却是不得已的，不求深解的，打“马虎眼”的将就过去！也没人问，也没人敢管！

我说没人敢管是指中国的音乐理论家们，对中国音乐可有创见的研究，从中国的调名、调式、调性、音阶，及至于和弦（制出中国固有的和弦），承先启后的发展出中国音乐的理论体系。

中国音乐的音阶一直被认定是五声音阶：——宫、商、角、徵、羽，相当于西洋音乐的：

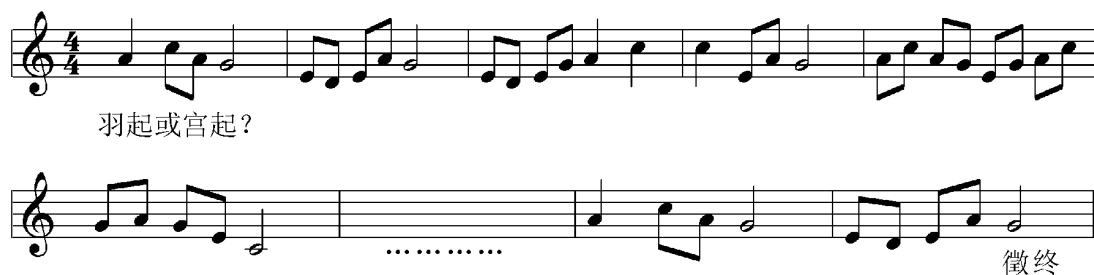


这个五声音阶也仿效著西洋音乐——古希腊调式，作出五个调式，分别是：



(5) 是羽起? 或宫起? 到徵终

如: 你们要赞美耶和华 (赞美诗选编 1050 首的第 5 首)



在诗本中此曲由所标的调是 C (大) 调, 我们看看它的前几小节, 开头是羽调 (西洋的小调), 而后却像是宫调 (大调), 或是羽调、宫调的联合。若是你问: 这是什么调? 若按宋大叔的主张, 他要说: “这是羽起徵终” 调吗? 或是: “这是羽、宫的混合起、徵终” ?

当我们谈过中国的调式——五声音阶的调式——就发现说这个乐曲是什么调、什么调都难了。

高考音乐科系所命的乐理题目中, 涉及了中国音乐的部分, 考什么呢? 所考的除了叫人糊涂外, 又有什么实用价值呢? 入了音乐科系之后, 谁还涉及这些中国音乐有什么乐理上研究的内容? !

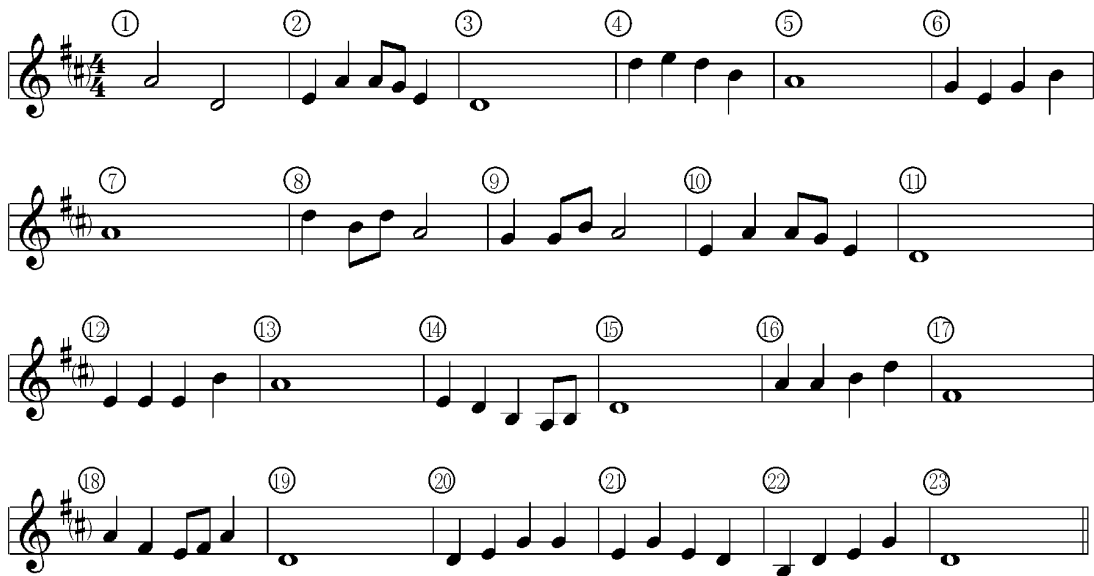
宋大叔必须承认这样为中国乐曲命调有待商榷, 但到目前为止, 尚没有更好的答案。

其实, 我们研究西洋音乐, 就发现由调、到调名、到音阶 (调式) 到和弦都有一贯的体系, 而中国音乐在理论上, 就有许多有待解决的问题, 如五声音阶在调性上有其缺点……

孟子时代就问到: 有没有第六音, 并且已指明, 若无第六音, 调性就不确定了。(见宋大叔所著的《中国音阶的调性与和声》。)

举个例子, 就明显暴露出其调性不明的问题。

这首古调的苏武牧羊, 是什么调呢?



用西洋的 2 个#唱：①—③小节则是：5 - 1 - | 2 5 54 2 | 1 - - - ||

用西洋的 1 个#唱：①—③小节则是：2 - 5 - | 6 2 21 6 | 5 - - - ||

用一个#记谱则是徵起，若用 2 个#则是宫起。

继续下来：④—⑦是：5 6 5 3 | 2 - - - | 1 6 1 3 | 2 - - - ||

还是：i $\dot{2}$ i 6 | 5 - - - | 4 2 4 6 | 5 - - - || ?

还有最后四小节，是唱：5 6 1 1 | 6 1 6 5 | 3 5 6 1 | 5 - - - ||

还是唱：1 2 4 4 | 2 4 2 1 | 6 1 2 4 | 1 - - - || ?

你会发现用 2 个# 唱，或 1 个# 唱都可以。（有 fa（4）并不影响是中国韵味。）

那么，到底此曲该认定什么调？

我们会发现五个音阶所呈现的调式是有问题的，连带的说，是宫调，是徵调，都是无法确定的。

一首中国乐曲，是什么调，看起来似乎是个小问题，但却引起中国的理论家深切的探讨。

还有一层：目前为中国音乐作曲的，你用的是什么和弦呢？用不用西洋的属和弦？属 7 和弦？表面上看你的旋律用的是五个音，这就能认定中国是五声音阶吗？在和声中可就有 fa、si 二音？怎能算就是五声音阶呢？

西洋音乐有了属（属 7），然后接主（和弦），其调性就确定了。

须知：从调到音阶，到和弦是一贯的系统结构，中国的五声音阶，就难产生出自己的和声体系了，发展中国音乐在理论上必须要有此认知。

必须重新评估中国的五声音阶，制定出属于中国的音阶，而后建立属于自己的和弦，建立和声体系以解决中国的“调”（调名），制定音阶，建立和弦，完成属于自己的和声体系。

第四十一课 变化音与变化和弦

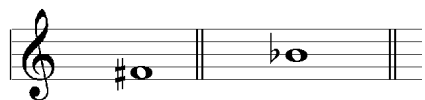
变化和弦是很有韵味的和声材料，带有精彩的音响效果，值得我们学习与使用。

介绍变化和弦要先从变化音说起。了解了变化音后才能界定何为变化和弦。

与变化音相对的是自然音；自然音指的是自然音阶中所包含的音。大调的音阶：do、re、mi、fa、sol、la、si、do 与小调的自然小音阶：la、si、do、re、mi、fa、sol、la 都是自然音。

（你或许会问：小音阶中的 \sharp sol 呢？旋律小音阶中的 \sharp fa、 \sharp sol 呢？是变化音吗？由于小音阶是个人为的排列，而音阶有其缺点，而使用了和声小音阶与旋律小音阶以补足其音阶的缺点，因此这 \sharp sol、 \sharp fa 就将它归类为自然音阶吧！或称它为半自然音吧！——这半自然音阶是宋大叔给予的称呼。）

接下来，你或许问： \sharp fa、 \flat si 是变化音吗？



在光盘（网）上的回答太直接，会形成误解，应该回答得慢一些、缓和一些，先加些解释再回答—— \sharp fa、 \flat si 也该是变化音，但这两个变化音在乐曲的使用上却是属调中与下属调中的自然音，而变化音则不是指这样的音。因此若回答成这不算为变化音，是容易构成误解的，其实该是说：这不是构成变化和弦的变化音。

还有，有些变化音是用在和声外音，这样的和声外音的使用，也不能构成为变化和弦，也不在变化和弦的讨论之内。

如：（1）新编赞美诗 400 首的 283 首 耶稣我来歌



这是两声部的变化音，是下助音，在和弦上没有地位。

（2）微声盼望（谷中清泉 483 首十架归路）第 18 小节



是半音的经过音，在和声上没有地位。

(3) 新编赞美诗 400 首的 99 首 宝架清影歌 第 1 小节第 3、4 拍



第 3、4 拍的上 3 声部是上下辅音，对和弦没有影响。

在我们釐清了变化和弦所用的变化音不包含调号音与和声外音之后，我们就要来谈变化和弦了。

变化和弦是藉着变化音而使自然音阶中的音临时#、b，而形成的和弦，这些和弦称为变化和弦；变化和弦不属于一个新调；但它新颖，具有特别的韵味。

在此，我界定的变化和弦与严格和声学所指的有所不同。在某些传统的和声学中认定变化和弦是指由变化音程所构成的和弦，才称为变化音程。

变化音程？！大 2 度（小 7 度）、小 2 度（大 7 度）是自然音程，而增 2 度（减 7 度）、减 2 度（增 7 度）才是变化音程；

大 3 度（小 6 度）、小 3 度（大 6 度）是自然音程，而增 3 度（减 6 度）、减 3 度（增 6 度）才是变化音程；

增 4 度是自然音程，而减 4 度才是变化音程；

减 5 度是自然音程，而增 5 度才是变化音程。

而宋大叔界定的变化和弦乃是由变化音构成的和弦，这个和弦并不涉及转到别的调。

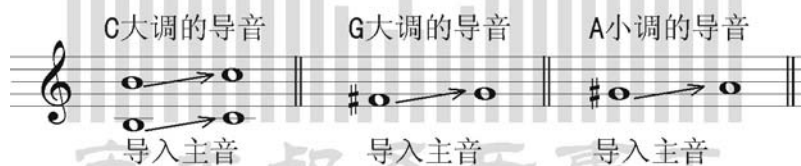


这个和弦是由下属和弦降低 3 音，使自然音的 1a 成为 $\flat 1a$ ，这个 $\flat 1a$ 是个变化音，由这个变化音而构成 Fm（IV）的和弦，这个 $\flat 1a$ 不是 C 大调的自然音，因此宋大叔界定它是属于变化和弦。

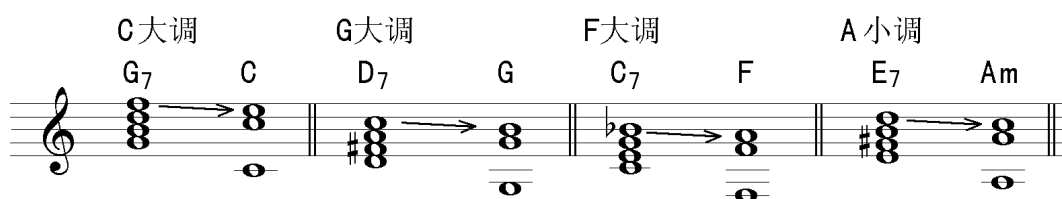
且慢，您或许会问，这个 Fm 的和弦，不也就是 F 小调的主和弦吗？F 小调是 C 大调的下属调的平行调呀！（平行调是：主音相同，而音阶与调式不同的大、小两个调，在以后的课中会介绍平行调。）这个 $\flat 1a$ 的 Fm 怎么不归类在转调的变化音中呢？ $\#fa$ 、 $\flat si$ 的变化音所形成的和弦不归类在变化和弦中，那形成 Fm 的 $\flat 1a$ 为何却归类在变化和弦中呢？

这的确是个需要解释的问题，但理由却是非常简单——因为区别调性的和弦是属(7)和弦，转调与否的区别（一个调是否转到另一个调）是在于属(7)和弦。惟有属和弦，特别是属7和弦才是区别是这个调或那个调的基本法则。

因为在属和弦中有一个称为导音的音：



此音就烘托出主音，而决定了是什么调。属7和弦有一个7度音，这个7度音更烘托出主和弦的3音，而决定了主和弦。



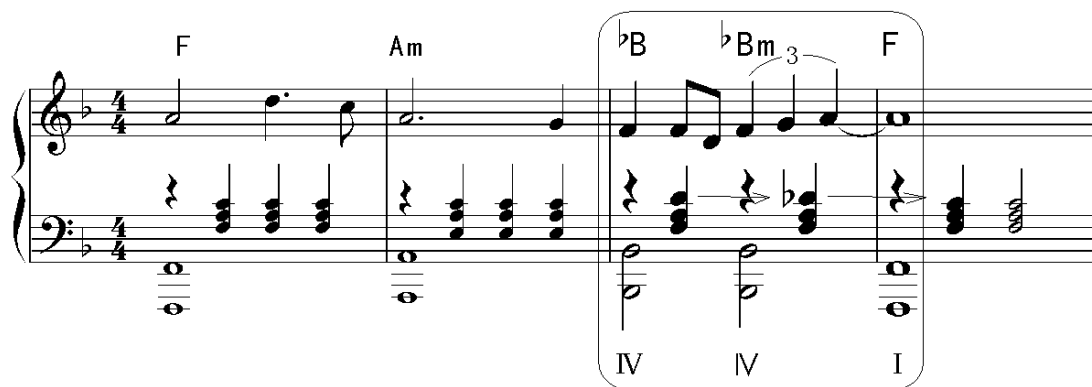
属7和弦包含了一个音程——减5度（转位是增4度），一个调中只有一个减5度（或增4度）。因此，它一出现就立时表明了调别。

故此，属(7)和弦是转调与否的明证， $\#fa$ 、 $\flat si$ ……都包含在属(7)和弦中，故算为转调，而不算为是变化和弦。而 $\flat la$ 与 la 都是在主和弦中，不算为是转调和弦，而是变化和弦。

现在来谈谈：(1) Fm (fa , $\flat la$, do) 这个算为变化和弦的和弦：

它来自教堂终止——将教堂终止的 $IV - I$ ，加上一个 IV (Fm) 而成。

有一首流行了多年属于新型诗歌的“老歌”——野地的花（喜乐赞美主 900 首的 228 首），作者吴文栋就用了这个降3音的变化和弦—— $\flat Bm$



在 $\flat B$ (IV) 与 F (I) 之间用了这个 $\flat Bm$ (IV)，它的音响非常新颖漂亮，是个很精彩的使用。

请留心，这 IV 的使用，是用在 IV 与 I 之间的弱拍位置上，而且将 $la-\flat la-sol$ 放在同一个声部中，作成半音的下行进行。请我们学着这样使用。

特别要提醒的，在使用 IV 时，旋律不可出现 la 音，否则这个 $\flat la$ 与 la 就成为极度的不协和了。

请容笔者在此打个岔儿——谈一个在苏俄的乐理理论中，有一个叫和声大调（也就是和声大音阶）的音阶，及一个称为旋律大调（亦即是旋律大音阶）的音阶。这两个音阶在苏俄与中国友好时，传入中国，这个和声大调就是由于 $\flat la$ 这个变化音而引发的。其实这是个谬误的理论，因为大调的音阶是个非常完美的，由自然的律形成的音阶，根本不必画蛇添足的再制作出什么和声大调、旋律大调。宋大叔写了一篇驳斥和声大调与旋律大调的论文，发表在 www.songdashu.cn 的网站上，以敬告国内的音乐理论家们，不要把这个无用的理论误导予中国的音乐学子。

话题转回来，我们继续谈这个降 3 音的 IV。我们可以延伸一下，将这个 $\flat la$ 用在 II，使 II 降 5 音，成为 II° ，并且再延伸到： $D_7^\circ(D_7^{dim})$

延伸到： Dm 降5音成为： $D^{dim}(D^\circ)$ 并且再延伸到： D_7^{dim}

II 是 IV 的代用和弦，将 IV 延伸到 II° ，正如前方所授的 II 代 IV、II $_7$ 代 IV，现在将 IV 延伸到 II_7° ，是合理的推延。

因此这个 IV 是个别致的变化和弦，那么 II° 及 II_7° 也是很别致的音响。

举个例子：一首好精巧的诗歌：

再举个例子：在 1050 首的 563 首十架荫下（新编赞美诗 400 首的 99 首宝架清影歌）（改以 C 大调记谱），我们将第三小节的后两拍 II₇—V₇（Dm₇ — G₇），将这传统的连接改用 II₇ — II₇[°]，即可获得一个新颖的音响。

（网上所用的 IV—IV，但在讲义上所用的是进一步的用 II₇[°]。）

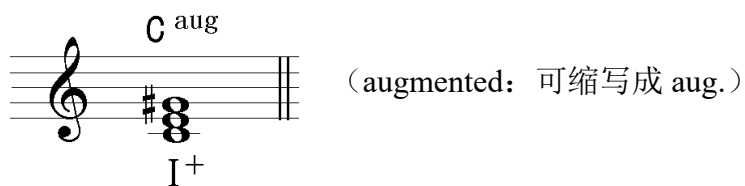
这个 ^b1a 的音也可用在旋律中，它的使用也同样是放在下属和弦（IV）或上主和弦（II）的位置上。

这首意大利的民谣：我的太阳

这个 II[°] 除属于 IV 的系统，也可归属在属和弦中，称为属 9 和弦。

如：修伯特（Schubert）的 Op.143 钢琴奏鸣曲

(2) C^{aug}: C 的增 3 和弦



它是大 3 度再垒上一个大 3 度（光盘上口误）而成为增 5 度，增 5 度是个变化和弦，它极不协和。它曾出现在和声小音阶所建立的和弦中，是和声小音阶的中音和弦。

这个中音和弦（III⁺）在小调的乐曲中几乎不用。但当它使用于大调中的变化和弦却是个别致的材料。

例：故乡不能忘（美国民谣）

此曲的原曲由第一小节接到第二小节原本是规矩的 I — IV，这里第一小节第 4 拍的 I⁺（C^{aug}）是后人为求更多彩的音响而加上去的。这个 C^{aug} 加上后就产生了一个新的音响，前后连接起来就是个很别致的改变。

这个 C^{aug}（I⁺）是个装饰的使用，用的不可太长。

在声部的进行上将 sol — #sol — la 用在同一个声部中，做成半音进行的经过音。

这个 #sol 的出现，小心！不可同时有 sol 音的出现。

既是这样，我们尽可仿效着，凡是有 I — IV 的连接，而旋律中没有 sol 的出现，即可加以使用 I⁺（C^{aug}）。

例：得胜哈利路亚

请尝试着用不同的音型为此曲弹奏，以试这个 C^{aug} 的效果。

现在，请看这首作曲家笔下所使用的 I^+ ：

Joseph Barnby 所作的爱人歌（新编赞美诗 400 首的 357 首）

G D_7/A G/B G^{aug}/B C
 I V_3^4 I_6 I_6^+ IV

此曲 I_6^+ (G^{aug} / B) 的使用完全循着 $D - \#D - E$ (sol — $\#sol$ — la) 做成经过音的形式。

(3) C^{dim} : 主和弦的减 3 和弦:

C C^{dim} $C_7^{dim} (C^{dim})$
 I I° $I_7^{\circ} (I_7^{\circ})$

将主和弦（以 C 大调为例）的 3 音降低半音，而使 5 度相随着也降低半音，这个和弦就成了小 3 度叠小 3 度而成为减 5 度的变化和弦—— $C^{dim} (I^{\circ})$ ——diminished——“o”

这个减 3 和弦可以再叠一个小 3 度，而成为： $C, \flat E, \flat G, A$ 的 C_7^{dim} 。其实由于和弦的构造是 3 度 3 度叠成的，因此这个 A 音应该是 B 音的重降 (bb)。

写成另一个调的： $\#C_7^{dim} (\#C_7^{\circ})$ 就清楚了。它是 3 个小 3 度叠成的减 7 和弦。

它固然是和声小音阶的导 7 和弦，但它当作变化和弦，实在是由于它在使用上完全没有转调的意图，只是用它作一个音响的变化。

例：我愿像主歌（新编赞美诗 400 首的 313 首）

改用 C 调记谱：

A musical score in 3/4 time. The top staff shows a melody with triplets. The bottom staff shows a bass line with chords. The chords are labeled as C, C^{dim}, C, C, G. The C^{dim} chord is highlighted with a box and labeled with its figured bass notation I°³.

此曲三个小节都是一个和弦——主和弦，其音响是不是太一样？第一小节的第3拍可做成IV（下属和弦）？或是作成VI（下中音和弦）？但有名的诗歌作者 Kirkpatrick 却用了一个减7和弦的音响，在写谱上是用了女低音和男高音的下助音，而其音响却是个减7和弦（#re=^bmi，#F=^bsol）的音响，将它加在主和弦中就成了一个别致的处理。

减7和弦有一个特色，它不受调性的影响，也不受和弦转位的限制，不论它在什么调中，它的音响都完全一样。如：

A musical score showing four diminished 7th chords: C^{7dim}, ^bE^{7dim}, #F^{7dim}, and A^{7dim}.

把它放在C大调中，它可以是C^{dim}。

例：我已经决定要跟随耶稣（喜乐赞美主900首的543首）

A musical score in 3/4 time. The top staff shows a melody with triplets. The bottom staff shows a bass line with chords. The chords are labeled as C, C^{dim}, F. The C^{dim} chord is highlighted with a box.

这个C^{dim}与下曲的#C^{dim}是一致的。

新编赞美诗400首的319首荣美福地歌的副歌：

A musical score in 4/4 time. The top staff shows a melody. The bottom staff shows a bass line with chords. The chords are labeled as C, G, C, #C^{dim}, G/D, G⁷. The #C^{dim} chord is highlighted with a box and labeled with its figured bass notation #I°.

另一例：新编赞美诗 400 首的 346 首奉献身心歌第 13 小节

这个小 3 度全小 3 度再全小 3 度的减 7 和弦，放在弱拍，或以经过音或以助音出现，都是很好的装饰性和弦。

(4) Cm

Cm 严格说不算为是个变化和弦，因为它何尝不是平行调的主和弦。但当它用来做个经过音，作 mi — \flat mi — re 半音下行，岂不也可视同与 IV—IV—I 相同的处理。

这样的使用几乎是信手即可拈来，用在 I—V 之间。

例：新编赞美诗 400 首的第 227 首求莫弃我歌的副歌

将这个降低 3 音的主和弦用在终止 $\frac{6}{4}$ 中，虽也无不可，但它的效果就不是那么明显了。

例：新编赞美诗 400 首的 262 首慈光歌的结尾：

既照这个 mi — ^bmi — re, 做半音下行, 其后方可接属 (V) 和弦, 那么接到 II (上主和弦) —— II 代 IV 应该也是可以使用的:

例: 新编赞美诗 400 首的 255 首爱主更深歌的最后 4 小节
(移为 G 大调)

变化和弦并不限于上述的这些, 为着在音响的追求, 我们可以探讨出许多的和声材料。

举个观念上的推延, 我们若是可以将大三和弦的 3 音降低半音, 如下属和弦、主和弦降低 3 音, 而使之成为小三和弦, 那么我们也可以相对的将小三和弦的 3 音升高半音, 或也可以做成变化和弦。

如: 将 Am 升高 3 音为: A 将 Em 升高 3 音为: E 将 Dm 升高 3 音为: D

只是其中的 III、II 很直接的涉及了转调, 而下中音和弦的 VI 呢? 是否也可视为是下属调的属和弦? 将这个下中音做成的大三和弦, 再垒上两个 3 度, 就成了大 3 度垒减 3 度再垒小 3 度的变化和弦:



这个变化和弦也不受调性的限制，也是可以使用的。

变化和弦是我们探讨、寻求得来的，作为音响的扩充。

但在传统的诗歌中（人称古典音乐的圣诗），用主、下属、属（属 7）就满足了音响的需要。西洋的传统圣诗，迄今的四部合唱曲仍是如此。

因此，若是你是教会诗班的司琴，诗班所唱的和声诗歌，你就不可加用变化和弦，而要“规规矩矩”依谱的和弦弹奏。

但新型的诗歌——目前的国人，有许多新歌的创作者，这些新歌就可加上新的和声材料了，使用变化和弦就是其中很好的材料，反倒是写歌的人，学的粗浅，学着用副三和弦、转调和弦及变化和弦——如宋大叔所授的，都是精进一步的材料。

若是你是个作曲人，就请试着使用、创制变化和弦吧！

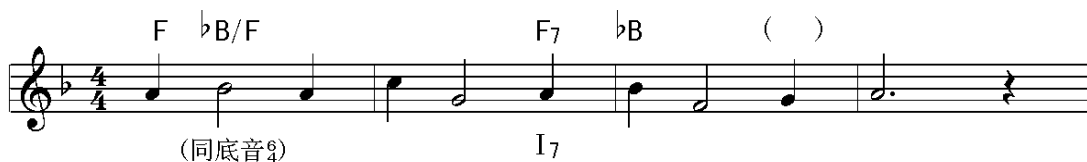
作业：

请将下列的诗歌，加上和弦，特别是（ ）中的，是指定要加上变化和弦，然后即兴在琴上弹奏（不要靠写谱弹奏）。

(1) 新编赞美诗 400 首的 255 首爱主更深歌第 9—12 小节



(2) 新编赞美诗 400 首的 346 首前 4 小节



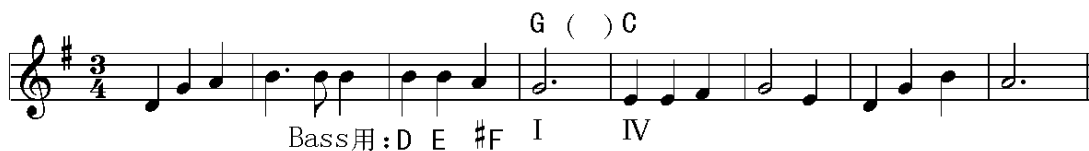
(3) 喜乐赞美主 900 首的 455 首，空谷的回音第 5—10 小节



(4) 喜乐赞美主 900 首的 616 首智慧的人第 14—18 小节



(5) 喜乐赞美主 900 首的第 445 首第 1-8 小节



(6) (7) (8) (9) (10)

答案: (1) Cm 放在第一拍或第二拍。

(2) bBm

(3) C^{aug}

(4) C^{dim}

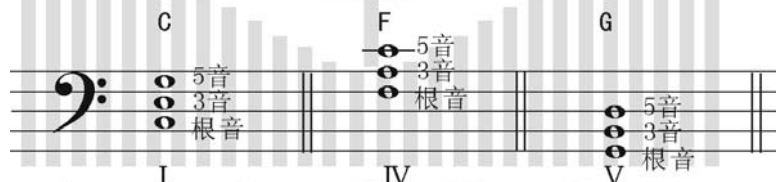
(5) G^{aug}

(6) — (10) 另自选 5 首诗歌, 找出其中能使用上述的变化和弦者, 将和弦标出, 并即兴在键盘上弹奏出来。

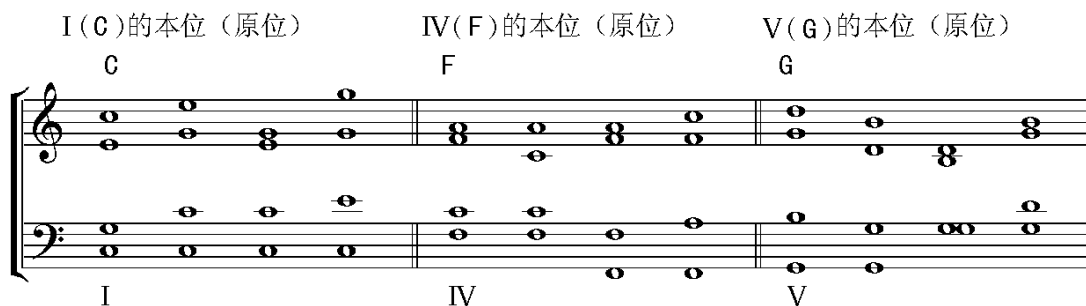
第四十二课 六四和弦的使用

六四和弦是3和弦的第二转位。

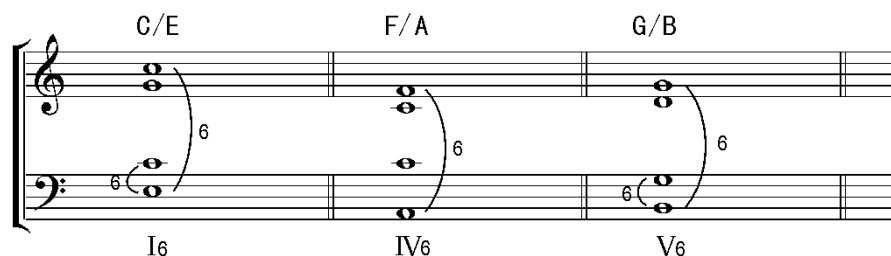
和弦是依着泛音的原理构成的，在5度中间加上一个3度音而成为3度、3度相叠的5度，我们依其音程而命名为：根音、3音、5音。



根音在低音我们称它为本位，也叫原位。

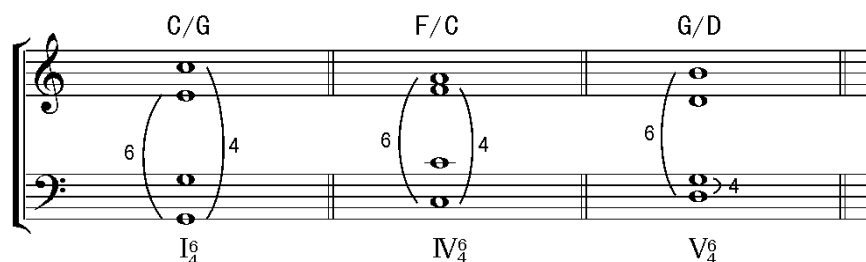


3音在低音我们称它为第一转位，由于低音的3音与高8度的根音形成6度音程，故我们称第一转位为6和弦。



本位与第一转位的三个正三和弦，主和弦、下属和弦与属和弦，在四声部和声中不要重复3音（重复3音浊），但副三和弦的本位、第一转位因3音是优级音则可重复3音。

5音在低音，称为第二转位。由于5音与高8度的根音、3音分别是6度、4度的关系，故成为六四和弦，在国内称为“四六”和弦。



六四和弦要重复 5 音，几乎一定重复 5 音。

在音响的效果上，本位（原位）稳固、丰富，第一转位温和、平稳，第二转位则飘渺不定，充满动感，和声薄弱。

就是因为六四和弦（第二转位）的音响漂移不定，故其使用要有条件，要使用的合宜，正如其性。

六四和弦的使用有下列四种：

（一）终止六四

终止六四，在国内称为 K46，终止六四用在终止式，终止式的英文是 Cadence，称为 K46 的命名就是由此而来吧。

终止六四所指的就是 I_4^6 ，就是主和弦的第二转位；这是由于在曲式学中乐段或乐曲的结尾，在完全终止式的前方所加用的 I_4^6 而得名。

完全终止式是原位的 V (V7) (属或属 7 和弦) 接 I (8 度位置的主和弦)。属或属 7 和弦有导入主和弦的倾向，而在属 (属 7) 和弦的前方，再使用一个 I_4^6 (主和弦第二转位)；这个六四和弦就更有动感，因而形成为： $I_4^6—V(V7)—I$ 就促成终止的完满感。

这个 I_4^6 若在其前方加上一个 IV (下属和弦) 或加上个 II_6 (或 II, II_4^6) 在曲式上就称为完全复合终止式，或其前方不是下属 (或上主) 和弦，仍然不妨碍 I_4^6 的使用，只是这 $I_4^6—V7—I$ 被称为不完全复合终止式。

这个终止 I_4^6 经常放在强拍或次强拍，经常使用。

大调如此，小调也如出一辙的使用：

A 小调: Am/E E(7) Am G 小调: Cm/G G(7) Cm D 小调: Dm/A A(7) Dm

I₄ V(7) I I₄ V(7) I I₄ V(7) I

终止 I_4 在六四和弦的使用上是用得最多的。在前方的篇幅中已多次的教过。

(二) 同低音六四 (助音六四)

将一个第二转位的六四和弦，放置在前后相同的音之间，而上声部形成助音的形式，即为同低音六四，也称为助音六四：

C F/C C C F/C C G C/G G G C/G G

I IV₄⁶ I I IV₄⁶ I V I₄ V V I₄ V

同低音六四飘渺但却顺畅，将它重复 5 音，放在弱拍，做成助音的形式就是很好的使用。

例：平安夜（新编赞美诗 400 首的第 71 首）

I IV₄⁶ I I IV₄⁶ I

若是将 F/C (IV₄⁶) 换成 F (IV) 则会发现旋律的进行就生涩不畅了，六四和弦的使用就在于此。

不佳：

原位的F 原位的F

I IV I I IV I

同低音六四，其旋律可以使用：

F/C F/C

例：我属耶稣歌（新编赞美诗 400 首的第 250 首）

bA bD/bA bA $bE7$

I IV_6 I

另一例：在光盘上的《近主十架歌》（新编赞美诗 400 首的第 126 首，如副歌的第 5 小节）

F bB/F F $A7/\#C$ Dm bB

I IV_6 I Dm: V_6 I F: V

此曲的前三个和弦使用的就是同低音六四。

（后方所用的 $A7/\#C - Dm$ ，是宋大叔自行配置的和弦。乃是暂转 Dm 小调。只是原曲在此所用的是 $A7 - bB$ ，也是暂转入 Dm 小调，是用 D 小调 $V7$ 接 VI (bB)，其音响比较明亮。）

同低音六四，小调也可如大调一样的使用。

Am Dm/A Am Am Dm/A Am E Am/E E E Am/E E

I IV₄⁶ I I IV₄⁶ I V I₄⁶ V V I₄⁶ V

例：三博士歌（新编赞美诗 400 首的第 81 首，第 3 小节）

B Em/B B B7 Em/B B7

第三小节用 B Em/B B
V I₄⁶ V

第三小节用 B₇ (V₇) 代替 B
V₇ I₄⁶ V₇

第三小节用 $V - I_4^6 - V$ 固然很好，但若是前后以 V_7 代替 V ，就要认定在和声上，属 7 和弦本身是协和的。

若是认定属 7 和弦是协和的，那么在大调中何尝不可将属和弦改用属 7 和弦替代呢？

G C/G G G₇ C/G G₇

将 V (属) 改用 V₇ (属₇) 和弦代替

V I₄⁶ V V₇ I₄⁶ V₇

或是再进一步将 $I - IV_4^6 - I$ 的同低音六四模仿转下属调的属 7 的使用，改成为 $I_7 - IV_4^6 - I_7$

将主和弦改写成 I₇ (G₇)

在用了 I₇ (C₇) 之后，其后方的 IV_{6/4} 顺势改用 3 音 (A) 使其进行流畅，使次中音 (男高音) 做成下行的助音。

然后将这个 I₇—IV_{6/4}—I₇ 的后方接用下属和弦 (IV) 或第一转位的上主和弦 (II₆) 都是不错的连接。

在正规的和声学中，没有属 7 和弦的使用，更无 I₇ 代主和弦的使用，但在和声上由于对协和认定的放宽，促使我们做更多的处理。

(三) 经过六四

所谓经过六四，是指六四和弦放在前后的和弦之间，作成经过音的形式。

有两种情形的经过六四：

经过六四也如同同低音六四一样，重复 5 音，其音响飘忽轻盈，放置在弱拍，显得轻巧流畅，用它来接下属和弦都是很优良的连接。

无论其旋律是：

或：

或：

甚至是：



接入下属和弦都是很好的连接。

至于 $IV - I_4^6 - IV_6 (F - C/G - F/A)$ 或 $IV_6 - I_4^6 - IV (F/A - C/G - F)$ 则照样接到属和弦或主和弦都是很好的使用：

$F \quad C/G \quad F/A \quad G(7) \quad F/A \quad C/G \quad F \quad C/E \quad F/A \quad C/G \quad F \quad G$

$IV \quad I_4^6 \quad IV_6 \quad V(7) \quad IV_6 \quad I_4^6 \quad IV \quad I_6 \quad IV_6 \quad I_4^6 \quad IV \quad V$

曲例：（1）谦卑随主歌（新编赞美诗 400 首的 317 首）

$G \quad D/A \quad G/B$

$I \quad V_4^6 \quad I_6$

曲例：（2）主不改变歌（新编赞美诗 400 首的第 279 首）倒数第四小节：

$bB \quad F/C \quad bB/D$

$I \quad V_4^6 \quad I_6$

曲例：（3）有福的确据（新编赞美诗 400 首的 280 首最后一句）

曲例：（4）奋起歌（新编赞美诗 400 首的第 325 首）

这种经过六四与同低音六四都是用在短的音符、弱的拍子中，像是一闪就过，它使用的效果就是如此，因此，弹来要轻巧、清楚。

经过六四在和声学中只介绍了 $I-V_4-I_6$ 及 $IV-I_4-IV_6$ ，但在实际的使用中，藉经过音推演出许多变化，这些变化也是很好的使用。如：

（1）我灵镇静歌（新编赞美诗 400 首的第 292 首的最后 7 小节）

(2) 赐福救主歌（新编赞美诗 400 首的第 271 首）

(3) 真神的爱（颂主新歌第 71 首倒数第四小节）

其中（1）像是暂转入下属调的关系小调——G 小调，以导和弦的第一转位代替属和弦的六四。

（2）使用的音型是经过六四，但其前后所使用的都是属 7 和弦的转位。

（3）用的形式是经过六四，而实际上其中的六四却完全是经过音（+），其效果也无不可。

（四）同和弦反复六四：

在使用同一个和弦时，使用它们的本位（原位），也用它的第一转位（六和弦）、第二转位（六四和弦），它的第二转位就是同和弦反复六四了。

如：

六四和弦由于其音响的效果，而经常放置在弱拍：

助我进深歌（新编赞美诗 400 首的第 315 首开头）

Chords: G, G/D

Roman numerals: I, I₆₄, V, I₆₄

或是放置在次强拍

主活在我心歌（新编赞美诗 400 首的第 281 首第 5、6 小节）

Chords: D/A, Gm

Roman numerals: Gm: V₆₄, I

信靠耶稣真是甜美（颂主新歌第 326 首副歌）

Chords: $\flat E_7$, Fm, $\flat A/\flat E$, $\flat E$, $\flat B_7/F$

Roman numerals: V₇, VI, I₆₄, V, II₄₂, V

次强拍

使用同和弦反复的六四并不限于一个小节之内，也可以连续几个小节，连续在其中加入六四和弦的使用。

如：Enrico Toselli 的小夜曲（Seerenata）其中的第④—第⑧小节：

其和弦的连接是 ④ V_7 —⑤ V_4 —⑥ V_6 —⑦ V_7 —⑧ I 由第④小节到第⑦小节视为是同和弦反复。其中的第⑤小节是属7和弦的第2转位，由于5音在低音，可视为是属的六四和弦。而第⑥小节是3音在低音，可视为是属(7)的第一转位。

因此由④—⑦可视为是同和弦反复，第⑤的六四（实际是 V_3^4 ）可视为是同和弦反复六四。

此曲的另一处，由⑫到⑰小节：

这是在⑫到⑰小节的主和弦中，4 个小节使用了属 (7) 和弦的同和弦反复，其中的第⑬小节、第⑭小节都是使用了以 5 音为低音的六四和弦，（其实是属 7 和弦的第二转位）由于低音是 5 音，故均可视为是六四和弦。如此说来，从⑫到⑰都是属 7 和弦的同和弦反复。

此曲全曲几乎就是使用主和弦与属 (7) 和弦，用属 (7) 和弦的本位与转位，作成很好的音响，学习键盘和声的学子，当有敏锐的音响及熟练的键盘能力，以获取六四和弦的使用。

（请容解释：（a）第 12 小节第三拍的旋律音要解释成和声外音。

（b）第 13 小节，旋律的 2 拍长音也是个和声外音，是个长倚音，看起来它与左手的低音所构成的和弦该是上主和弦，属于下属和弦的系统，但作曲者 Toselli 却是将它归属在属 (7) 和弦中。

同和弦反复六四，还有一种精彩的使用，乃是用在主、属 (7) 之间：

第一小节中的 2、4 拍，都是使用 I_4^6 ——同和弦反复六四。

而第 2、3 小节的强拍与次强拍，都是使用属 (7) 和弦第二转位 V_4^6 （或 V_3^4 ）而第 2 拍与第 4 拍的两个弱拍则使用属 (7) 的本位。

还记得前方所授的“假 II”吗？这强拍与次强拍所使用的不是 II 级，而是以 V_4^6 （或 V_3^4 ）来代替 II，而称为假 II。

因此它的双手弹奏乃是：

这样的同和弦反复六四是非常振奋、有神彩的伴奏，在诗歌中，如：信徒精兵歌的副歌（新编赞美诗 400 首的第 322 首）

（改以“C”调记谱：）

C G_7/D G_7/B C
 (假II)
 I I_4 V_4 $V_6(V_5)$ I

使用同和弦反复做成的伴奏，对于雄壮、威武的乐曲是很好的使用。若是将它加上一个下属和弦（IV），就可使用在一般的乐曲中了。

这个下属和弦加在 I — V 之间：

C F $G/D(G_7/D)$ C
 I IV (IV_4) $V_3(V)$ I

加上同和弦反复六四，这岂不就是前方所授的无旋律伴奏！

现在我们将它套用在乐曲中：

请即兴为这首《信徒精兵歌》配上伴奏：不写谱，即兴在键盘上弹奏：

(改以 F 调记谱)

System 1: Treble clef, 4/4 time. Chords: F, F, C/E (C7/E), F. Bass clef: I, V6(V6♭).

(注1) (注2)

System 2: Treble clef, 4/4 time. Chords: F, C/E (C7/E). Bass clef: I, C/G (假II), II7, V.

(注3)

System 3: Treble clef, 4/4 time. Chords: C, F, F, B♭. Bass clef: V, I, I, IV.

System 4: Treble clef, 4/4 time. Chords: B♭, B♭, B♭, C. Bass clef: empty.

（注 1）第四拍的右手再分为二音，请体会其中的感觉。

（注 2）加上一小节的属和弦的第一转位（V₆）（实际是属 7 和弦的第一转位）

（注 3）旋律中的主音（F 音）是个挂留音。

下方的五首歌做为即兴弹奏的练习，笔者在某些部分“不安分”的加了些变化，这也表示不是墨守着一种伴奏音型，而是灵巧的使用。

(1) 恩友歌（新编赞美诗 400 首的第 302 首）

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment includes the following chords: F, B-flat, F, C7/G (假 II), F, B-flat, F, C7/G, and F. The circled endings in the piano part are marked with '(注)'.

(注)：凡是写(注)加圈的地方都是在乐句、乐段或乐曲的结尾。在这些结尾的地方，要作一些变化。乐句、乐段的结尾要加上一个过门，它是千变万化的，要多听、多看别人的例子，产生自己的音乐性，作出与后方衔接的过门——桥。

在本曲《恩友歌》中，与下曲《助我进深歌》中，作了一些例子，请弹弹，体会其中的方法，以备为以下各曲加上过门的“桥”。

练习：请加入使用同和弦反复六四弹奏以下的诗歌，先写一首作为引导，以后的各曲就即兴的在琴上弹奏了。

(2) 助我进深歌 (新编赞美诗 400 首的第 315 首)

边弹边唱

G G C G D₇/A D₇/A

(依和弦弹奏)

(注)

G G C G D₇/A G

(假 II)

(注)

G G D₄ G

(假 II)

(注)

G G D₄ G

(注)

(3) 善恶两军歌 (新编赞美诗 400 首的第 323 首)

The musical score for '善恶两军歌' is presented in two systems. The first system contains three staves of music. The top staff is the vocal line in 2/4 time, with a C chord above the first measure and a circled ending labeled '(注2)'. The second staff continues the vocal line, with C and D7 chords above the first two measures, and a circled ending labeled '(注2)'. The third staff continues the vocal line, with a circled ending labeled '(注2)'. The second system contains a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef part has a D7 chord above the first measure and a G chord above the second measure, which includes a triplet of eighth notes. The bass clef part provides a simple harmonic accompaniment.

(注 1): 转属调用 II₇ (D₇) 接 V (G)。

(注 2) 圈中的小节是乐句、乐段、乐曲的结尾, 要自行加入过门——“桥”。

(4) 谷中百合花歌 (新编赞美诗 400 首的第 301 首)

The musical score for '谷中百合花歌' consists of four staves of music in 4/4 time. Each staff ends with a circled ending labeled '(注3)'. The key signature has one flat (B-flat). The first staff has '(注1)' under the first measure and '(注2)' under the second measure. The second staff has '(注3)' under the final measure. The third and fourth staves also have '(注3)' under their final measures.

F \flat B F

(注1) (注2)

(注1): 开头的不完全小节右手弹旋律, 在完全小节双手开始弹伴奏。

(注2): 前两拍是 IV (\flat B), 后两拍是 I (F)

(注3): 圈中的小节要加上过桥的旋律或音阶。

(5) 为你离天歌 (新编赞美诗 400 首的第 336 首)

C F C G7/D (假II)

(注1) (注2) (注2) (注2)

C C F C G7/D C

G7/D C G7/D C C

1 2

1 2

(同第8小节结尾)

此曲不再是 4/4 了，它是复拍子，属于三分的系统。

三拍子低音可弹为：



复二拍则可弹为：



(注 1) 右手的伴奏音型也改了，本来的音型活泼有力，而此曲右手音型则较为温柔。伴奏的音型可以有多样性的变化，请自行参考别的伴奏，在键盘熟练后伴奏型可自由游走。

(注 2) 左手的伴奏可加入经过音，而非墨守成规一成不变。

(注 3) 结尾的乐句，可有多样的变奏，这变奏不限于在最后的小节，在其前方的属和弦，甚至更前的终止六四都可加此变奏。

在光盘上还有同低音六四与经过六四的实用曲例，在此不赘述。

同低音六四与经过六四的弹奏练习：


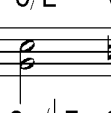

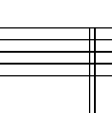
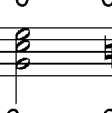

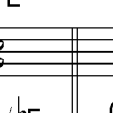





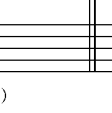





(1) 同低音六四：请依谱即兴弹出：C、F、G、D、 \flat B、 \flat E、A 各大调
Cm、Dm、Gm、Bm 各小调








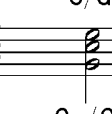
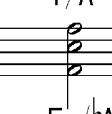



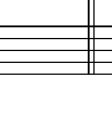

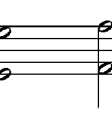



Chord progression 1 (C major/C minor): C, F/C, C | C, F/C, C | C, F/C, C

Chord progression 2 (G major/G minor): G, C/G, G | G, C/G, G | G, C/G, G

Roman numerals for C major/C minor: I, IV₄⁶, I | I, IV₄⁶, I | I, IV₄⁶, I

Roman numerals for G major/G minor: V, I₄⁶, V | V, I₄⁶, V | V, I₄⁶, V

C/E	G/D	C	C	G/D	C/E	C	G/D	C/E
								
Cm/ \flat E	G/D	Cm	Cm	G/D	Cm/ \flat E	Cm	G/D	Cm/ \flat E
								
I ₆	V ₄ ⁶	I	I	V ₄ ⁶	I ₆	I	V ₄ ⁶	I ₆
(I ₆)	(V ₄ ⁶)	(I)	(I)	(V ₄ ⁶)	(I ₆)	(I)	(V ₄ ⁶)	(I ₆)

F/A	C/G	F	F	C/G	F/A	F	C/G	F/A
								
Fm/ \flat A	Cm/G	Fm	Fm	Cm/G	Fm/ \flat A	Fm	Cm/G	Fm/ \flat A
								
IV ₆	I ₄ ⁶	IV	IV	I ₄ ⁶	IV ₆	IV	I ₄ ⁶	IV ₆
(IV ₆)	(I ₄ ⁶)	(IV)	(IV)	(I ₄ ⁶)	(IV ₆)	(IV)	(I ₄ ⁶)	(IV ₆)

请将各大、小调弹到熟练，以备在各种调不同的旋律中使用同低音六四与经过六四。

第四十三课 平行调

调与调之间的关系，有近系调与远系调；所谓近系调与远系调的区别，可以依调号差异的多少与音阶中的不同音决定之。

例如：C 大调与其调号相差只有一个“#”或一个“b”的，也就是 G 大调与 F 大调（是上 5 度的属调与下 5 度的下属调）是 C 大调最近的近系调。

而 C 大调与 A 小调在音阶中也只有一个区别音，乃是“#G”（指和声小音阶），因此 C 大调与 A 小调也是最近的近系调，互称为关系调。

其次是 C 大调与 D 小调与 E 小调了。D 小调的调号是一个“b”（ \flat B），在音阶中其导音是 \sharp C，相差了两个音；E 小调的调号是一个“#”（ \sharp F），而其音阶中的导音是 \sharp D。因此 D 小调与 E 小调，与 C 大调是近系调中较远的两个调。

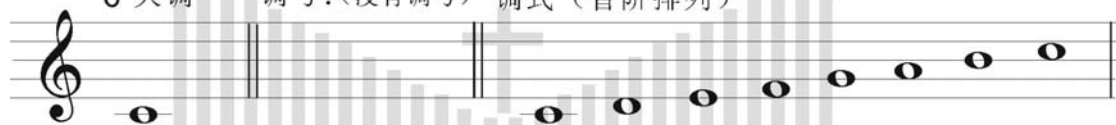
在前方我们学过了近系调，近系调引导我们不再局限于一个调或一个音阶之中：

现在我们要面对远系调了，在远系调中有一个最近的调就是平行调，也就是说它与本调的调号比别的远系调相差较少，音阶（调式）相差也较少。


所谓平行调，就是调名相同（主音相同），调号不同，调式（音阶的排列）也不同的大小两个调：

例如：C 大调与 C 小调互称为平行调。

C 大调 调号：（没有调号） 调式：（音阶排列）



C 小调 调号（3 \flat ） 调式：（和声小音阶）



\flat E \flat A

（在平行调中，所使用的音阶均为和声小音阶。）

C 大调与 C 小调调名相同（也就是主音相同）。

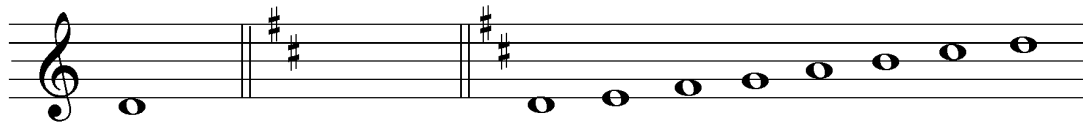
但调号不同，C 大调没有#、b 记号，而 C 小调则是 3 个“b”记号。

调式不同：C 大调的音阶中的第 3、6 音皆为白键的自然音，而 C 小调的则分别是 \flat B、 \flat E 与 \flat A。

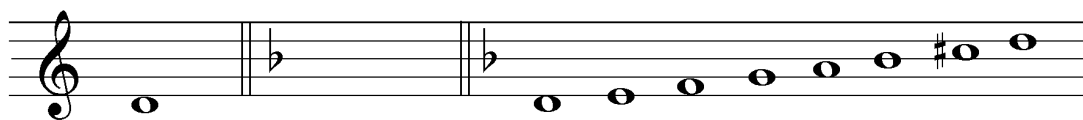
依此类推，请写出各调的平行调的调名、调号，并写出与弹出其音阶（调式）：

(1)

D大调主音 调号： 调式（音阶）

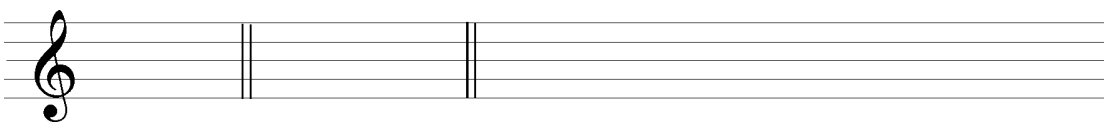


其平行调：D小调主音 调号： 调式：（和声小音阶）

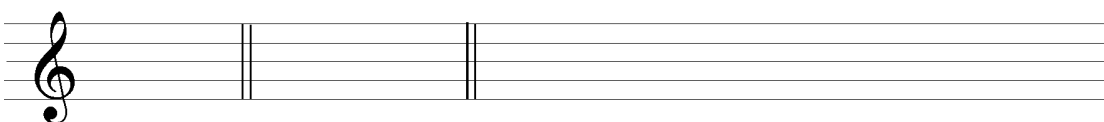


(2)

G大调主音 调号： 调式：（和声小音阶）

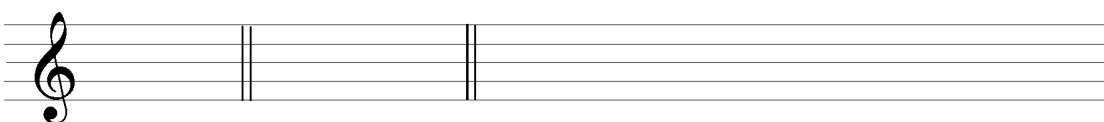


G小调主音 调号： 调式：（均以和声小音阶写出）

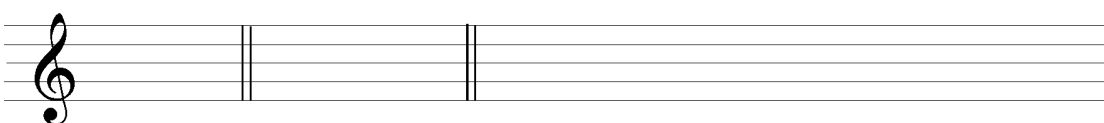


(3)

A大调： 调号： 调式：

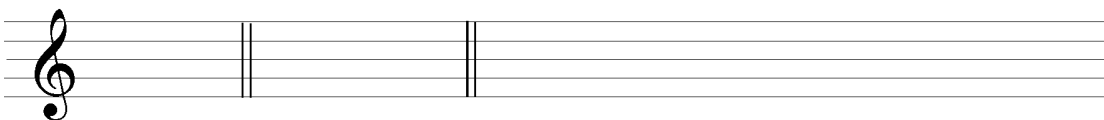


A小调： 调号： 调式：

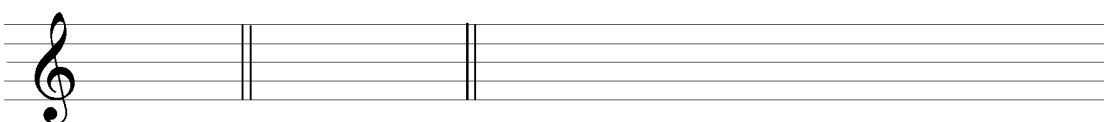


(4)

E大调 调号： 调式：

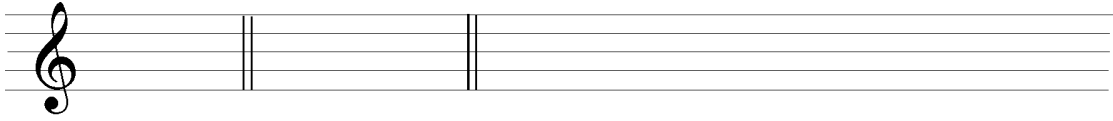


E小调 调号： 调式：

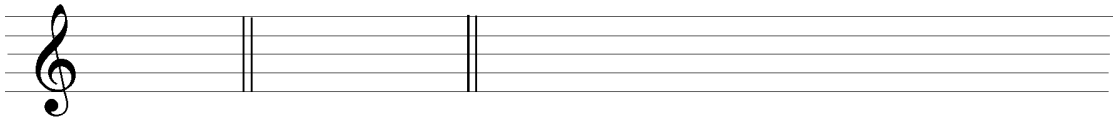


(5)

F 大调

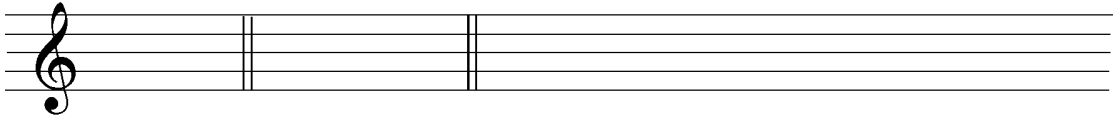


F 小调

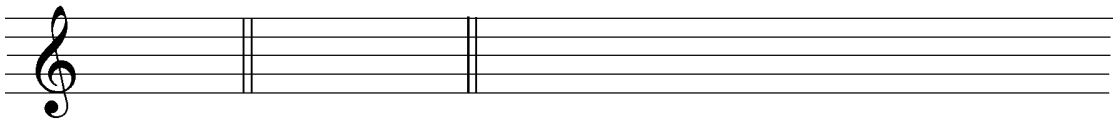


(6)

\flat E 大调



\flat E 小调



以上的作业不再出示标准答案，如有疑问，请重新复习本单元的第 3、4 课音阶。

既已确定了平行调的音阶，接着就是建立和弦了。

一个调中有三个和弦最重要，这三个和弦是正三和弦——是主和弦、下属和弦与属 (7) 和弦。

以 C 大调与 C 小调为例，它们的三个正三和弦分别为：

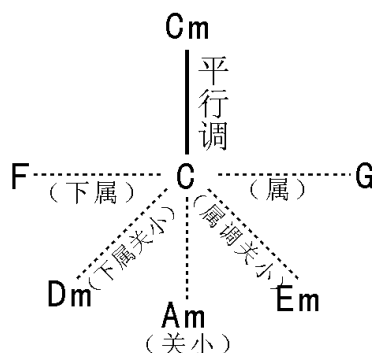
<p>C 大调：</p> <p style="text-align: center;">C F G₇</p> <p style="text-align: center;">I IV V₍₇₎</p> <p style="text-align: center;">主和弦 下属和弦 属(7)和弦</p>	<p>它的平行调： C 小调：</p> <p style="text-align: center;">C_m F_m G₇</p> <p style="text-align: center;">I IV V₍₇₎</p> <p style="text-align: center;">主和弦 下属和弦 属(7)和弦</p>
---	--

两者的 V (7) 级——属 (7) 和弦完全相同，而不同的在于 I (I) 主和弦，与 IV (IV) 下属和弦，分别是大 3 和弦与小 3 和弦。

但下属和弦若是使用旋律小音阶上行，则音阶的第六音则升高半音，使：

C小调旋律小音阶上行 其中的下属和弦则变成成为“F”的大三和弦了

因此，看起来平行调是远系调，但分析起来，两者却是几乎是相异一个调号的近系调。因此，我们可以视它是“较远的近系调”，或是“最近的远系调”。



至于平行调的使用我们就很容易掌握了。支配“调”与确定调的两个和弦乃是主和弦与属(7)和弦，因此在乐曲中使用平行调乃是：主，属(7)的连接，或属(7)，主的连接。其中的主和弦是个小3和弦，如此而已。

是 C \longrightarrow G7 则是大调，Cm \longrightarrow G7 则是其平行小调；或是 G(7) \longrightarrow C 则是大调，G(7) \longrightarrow Cm 则是其平行小调。

C大调: C小调:

转平行调时，也或许会用到 IV（下属和弦），因为在和弦的进行上常会是：I — IV — V(7) — I，其中的下属和弦（IV）在平行调中，也是个小3和弦（IV），其连接而成：

C大调: C小调:

请在键盘上即兴弹出下列的练习：

C — G7 Cm — G7 Cm — Fm — G7;
 D — A7 Dm — A7 Dm — Gm — A7;
 F — C7 Fm — C7 Fm — Gm — C7;
 G — D7 Gm — D7 Gm — Cm — D7;

.....

现在举两个曲例来说明平行调的使用：

例 1：Torna a Surriento（归来吧！苏兰多）作者为 E De Curitis

这是一首极为人熟知的歌曲，因演唱者的需要而使用了多种不同的调，有 E 大调的、D 大调的，在此乃用 C 大调记谱，以便于解释。

（在简谱中，我们可以标明是 C 大调，也可标明为：C 大调（C 小调））

前奏

The musical score for the prelude of 'Torna a Surriento' is written in C major, 3/4 time. It consists of 30 numbered measures across six staves. The chord symbols and Roman numerals for each measure are as follows:

- ① C (I)
- ② Dm7 (II7)
- ③ G7 (V7)
- ④ C (I)
- ⑤ Fm (Cm: IV)
- ⑥ Cm/G (I₆⁶)
- ⑦ G(7) (V7)
- ⑧ Cm (Cm: I)
- ⑨ Cm (I)
- ⑩ Cm (I)
- ⑪ Cm (I)
- ⑫ Dm (II₂)
- ⑬ Cm (I)
- ⑭ Fm (IV)
- ⑮ Cm/G (I₆⁶)
- ⑯ G7 (V7)
- ⑰ C (C: I)
- ⑱ C/E (I₆)
- ⑲ Dm7 (II7)
- ⑳ G7 (V7)
- ㉑ C (I)
- ㉒ C (I)
- ㉓ Dm7 (II7)
- ㉔ G7 (V7)
- ㉕ C (I)
- ㉖ C/E (I₆)
- ㉗ Dm7 (II7)
- ㉘ G7 (V7)
- ㉙ Cm/bE (I)
- ㉚ Cm (I)

在分析以前，请熟练的弹奏此曲，原作者的伴奏音型就是使用以上的三拍子伴奏，请依和弦自行反应在键盘上。

此曲以 C 大调开始，是 8 小节（或 9 小节）的前奏。和弦的进行非常规则，①—④ 小节是 I — IV — V(7) — I，只是其中的第二小节是 II7，是用 II7 代 IV（还记得下属和弦的 IV，可由 II₆、II₆⁵、II7 来代替吗？）

到了第⑤小节，那个 F（IV）就降低了 3 音，成了 Fm，第⑥小节的主和弦 C 也降低了 3 音，这样一来就进入平行调，Cm（C 小调）了，接到⑦的属(7)和弦（G7），就进入了平行调，C 小调了。

第⑥小节使用的是 I₄⁶（Cm/G），还记得乐段的结尾的终止式吗？完全复合终止式：就是 IV — I₄⁶ — V(7) — I（IV — I₄⁶ — V(7) — I）。

因此，前奏的 8（或 9）个小节在和声上是非常规矩的连接，由大调转入其平行调。

接下来的主旋律由第⑩到⑰小节都是以平行调 C 小调进行，在⑯—⑰小节再回到关系大调 C 大调。

⑩—⑰是主旋律的前乐段，⑱—⑳是以 C 大调呈现的后乐段。

自㉑起，是后乐段扩充的乐段，由大调开始，在㉒小节进入平行小调，再在㉓、㉔回到大调。

这个又是大调又是平行小调交替使用是我们学习的。

㉕—㉖的结尾是与前奏相同的处理，用了大调也用了平行小调。

虽然在乐曲最后结束在 Cm（C 小调），但此曲认定是 C 大调还是合宜的。

例 2：西班牙姑娘（V. 奇阿拉曲）

F 大调（与平行调 F 小调）

其伴奏的音型照样为使用三拍子的基本弹奏。

前奏:

① F ② F/C ③ F ④ F/C ⑤ C7/G

I₄⁶ I₄⁶ (假||)

⑥ C7 ⑦ F ⑧ F/A ⑨ F ⑩ F/C

⑪ F ⑫ F/C ⑬ C7 ⑭ C7 ⑮ F

(假||)

⑯ C7 ⑰ F ⑱ C7 ⑲ Fm ⑳ Fm

㉑ Fm ㉒ \flat Bm/F ㉓ Fm ㉔ Fm ㉕ G^{dim}

I IV₄⁶ I I VII^o

㉖ G^{dim} ㉗ Fm ㉘ Fm ㉙ Fm ㉚ \flat Bm/F

㉛ Fm ㉜ Fm ㉝ G^{dim} ㉞ G^{dim} ㉟ Fm ㊱ Fm

㊲ C(G^{dim}) ㊳ \sharp E^{dim}(G^{dim}) ㊴ Fm ㊵ Fm ㊶ C(G^{dim})

④② E^{dim}(G^{dim}) ④③ Fm ④④ Fm ④⑤ Fm ④⑥ \flat Bm

④⑦ Fm ④⑧ Fm ④⑨ G₇ ④⑩ G₇/D ④⑪ Cm

Cm:V₇ V₅⁶ 3 Fm:IV

④⑫ ④⑬ ④⑭ ④⑮ ④⑯ C₇

F:V₇

④⑰ F ④⑱ F/A ④⑲ C₇/G ④⑳ C₇ ④㉑ C₇ ④㉒ C₇/G

(假II)

④㉓ F ④㉔ F ④㉕ F ④㉖ F/A ④㉗ C₇ ④㉘ C₇

I₆

④㉙ C₇ ④㉚ C₇/G ④㉛ F ④㉜ F ④㉝ F

④㉞ F ④㉟ C₇/G ④㊱ C₇ ④㊲ C₇ ④㊳ C₇/G ④㊴ F

④㊵ F/A ④㊶ F ④㊷ F/A ④㊸ C₇ ④㊹ C₇/G

I₆ I₆

④㊺ C₇/E ④㊻ C ④㊼ C₇ ④㊽ F ④㊾ F ④㊿ F

Bass: C F A F C A F

开头的一个乐段，有①—⑱是本调F大调，在⑱小节的C7是F大调的属(7)和弦，也是F小调的属(7)和弦，接入后方的⑲、⑳小节的Fm，一下子就是接入平行调——F小调。

㉑—㉔是主旋律，这个主旋律都是以F小调呈现的，直到㉕小节、㉖小节，作者技巧的，像是导入F小调的属调——C小调(G7是C小调的属(7)和弦)，因C小调的属(7)和弦是G(7)，也是F大调的属调，经过㉗—㉙小节，仍然可以解释为是F小调的下属和弦接主和弦，一直到㉚、㉛小节C和弦的出现，就确定了它是F大调的属和弦，引向回到后方最后乐段的本调——F大调。

经过以上的讨论，我们能了解到平行调的使用法则：

(1) 用大调的主和弦接属(7)和弦，或属(7)和弦接主和弦，**只要将其主和弦的大三和弦降低3音，即进入平行调了**。若是加上下属和弦，只要将其下属和弦降低3音，成为小三和弦即可。

将 I — V₇ 改为 I — V(7)

或 V(7) — I 改为 V(7) — I 即可进入平行小调

或 I — IV — V₇ 改用 I — IV(IV可以II₇替代) — V₇ 也可到平行小调。

(2) 使用平行调，都是用在乐句、乐段的位置上，使音乐在乐句或乐段在一些段落上，转到平行调。

(3) 大调明亮、高亢，小调则幽暗、哀怨，因此，多是前方的乐句、乐段使用平行小调，而在乐曲的高亢、高潮的后乐段使用大调。

现在选几首乐曲加以分析，探讨平行调的使用。

(1) 主寻亡羊歌(新编赞美诗400首的第217首)

① G ② D G ③ G ④ D (G)

一 百 只 羊 有 九 十 九 ， 在 主 栏 中 安 眠 ； 但

⑤ G ⑥ G ⑦ Am/C D7 ⑧ G

有 一 只 远 离 金 门 ， 迷 路 群 山 之 间 ； 远

⑨ B7 Em ⑩ B7 Em D7 ⑪ G ⑫ D G

在 荒 山 空 谷 徘 徊 ， 远 离 良 牧 照 顾 慈 怀 ， 远

⑬ G (C/G) G ⑭ D7 G

离 良 牧 照 顾 慈 怀 。

这是 Ira D Sankey 所写的一首传统的，为人熟知的诗歌，是描写主耶稣如牧人在旷野寻找那只失丧的羊。两个乐段，前乐段叙述牧羊人在荒郊野地历尽艰辛，而后乐段（特别是后乐句）则是叙述找回迷羊。

我们要从旋律中，及歌词中，更了解音乐的性质，以决定是否可以使用平行调。

此曲在 ⑨、⑩ 小节是个很好转小调的地方，但作曲者在此使用了关系小调（E 小调），用了关系小调也是很合宜的。

另一个使用平行小调的地方就是开头，从第 ① 小节到第 ⑧ 小节，因它的旋律与歌词都表现了小调的哀怨。

此曲是 G 大调，我们先做一个 G 大调的前奏，然后加上两小节平行调的间奏，再接入平行调，使主旋律的 8 小节以平行小调呈现，在经过 4 小节的关系小调后，最后回到大调（⑪ 小节）的高潮。

前奏: G D7 G G G/D D7 G

二小节间奏 主旋律: ① Gm ② D7 Gm

(平行调, G小调)

③ Gm ④ D ⑤ Gm ⑥ Gm

⑦ D7 ⑧ G ⑨ B7 Em ⑩ B7 Em

(回G大调) 关系小调:

⑪ G ⑫ D G ⑬ G G/D ⑭ D7 G

回大调:

(2) 藏身主怀 (颂主新歌 176 首)

此曲的原调是 bE 大调, 但 bE 大调的平行调是 bE 小调, bE 小调的调号是 6 个“b”, 在弹奏上较难, 因此移为 F 大调, 其平行小调就是 f 小调——4 个“b”记号, 就比较易于弹奏了。

① F ② F ③ C7 ④ F

我 灵 在 忧 伤 疼 苦 挣 扎 之 时, 愿

⑤ bB F ⑥ F ⑦ G G7 ⑧ C ⑨ F

飞 往 至 高 磐 石 中 得 安 息, 我 罪 虽 众

⑩ F ⑪ bB ⑫ F ⑬ bB/F F ⑭ F Dm

多, 但 我 深 愿 属 你, 你 是 万 古 磐 石, 我

副歌

藏身主里, 藏身主里, 藏身主
里, 你是万古磐石, 我藏身主里。

依旋律进行与歌词的表达, 在副歌以前正合适使用小调处理, 我们可以用第一段的大调, 然后再在第二段使用平行小调, 而在副歌再使用强烈迫切的大调。

① Fm ② Fm ③ C7 ④ Fm
⑤ \flat Bm Fm ⑥ Fm ⑦ G7 ⑧ C ⑨ Fm
⑩ Fm ⑪ C ⑫ Fm ⑬ \flat Bm/F Fm ⑭ Fm
⑮ Fm/C C7 ⑯ Fm 副歌如前:

其中的第 ⑧ 小节所使用的是 F 小调的属 7 和弦, 那个 \sharp D 是下助音, 它是用曲调小音阶做成的旋律, 以避免导音构成的增 2 度。

另: 第 ⑦ 小节是转属调 (抱歉: 在光盘上因这个问题而耽搁了一些时间。), 是依 F 大调的转调, 转属调——C 大调, 其效果仍佳。

经过以上的介绍，我们会发现平行调的使用并不艰难，而对于即兴演奏、编曲、作曲都是很好的素材。希望学者能熟练的在键盘上反应，就可自由运用了。

平行小调的使用虽然简单，但用来却非常精彩，连大音乐家修伯特(Schubert)的旋律也这样使用，如：

名曲菩提树，就是使用平行小调。

它的平行小调 G 小调：

作业：请自己找 10 首，或是传统的诗歌，或是新型的创作诗歌均可，分析它乐曲的精神，以决定何处使用平行小调，何处使用大调，配上和弦并即兴弹奏之。

第四十四课 和声的综合；目前的中国圣乐

本课的内容分成两个部分：前方的和声综合指的乃是黑板上所写的，综合和声素材，再谈和弦的配置。后方的乃是论目前的中国圣乐的发展，我们当有的观念与认识。

第一部分：综合和声的素材，再谈和弦的配置

看到这个题目就知道宋大叔的课程已近尾声了，而来做一个观念上的整理。

和声的材料是和弦。和弦构成了骨架，旋律依附其上，循着这和声的骨干向前进行。因此和声（和弦）支持了旋律，旋律表现了和弦。

因此，在学过和弦一切素材以后，再讨论和弦的配置，为弹奏与作曲建立正确的观念。

在正统古典的和声学中，和弦基础的建立是：

主 → 下属 → 属 (7) → 主

在大调系统就是：I — IV — V (7) — I

这是三个大三和弦基本的走向。

当然其中也可：I — IV — V (7) — I (其中的 IV 可作第二转位成为：I — IV₂ — I — V₇ — I) 或：I — V₇ — I

但其中的 IV — V (7) 的进行好，但不可 V — IV (属接下属)。V 接 IV 如水之倒流，在和声学上是不允许的。

宋大叔一直被追问：为何不可 V — IV？甚至有人认定，古典音乐认为不可用的，而流行音乐则可使用。

须知：流行音乐并无自己的和声体系，和声皆是出于正统的和声学的研究所得。

V — IV 的发生似乎是在不顾和声的配置下，而因所写的旋律所造成的误导。

例如：

用: G(7) F

V(7) IV

在旋律的显示上是 V (7) 接 IV，但 V — IV 的效果好吗？

但请听听这个，这个是用属 7 (V₇) 接属 9 (V₉)，宁用属 9 (V₉)，也比用

V7 — IV 的效果好：

莫扎特 (Mozart) 有名的女声二重唱，在诗歌中名之为“低声盼望”其中的开头的第 6 小节，粗看旋律就以为该是下属和弦 ($\flat A$)，其实却是宁用属 9 (V_9) 也不用下属 (IV)，以避免 $V(7) - IV$ 的音响：

(这个 V_9 的使用，要使不协和的音程超过 8 度，因不协和也称远协和，使不协和的音程超过 8 度，这个 V_9 就好用了。)

都是二度不协和，但使它超过 8 度，成为远协和，其音响就可用了。

关于 V 不可接 IV ，已在前方提及，在此再加提醒。

接下来继续谈和弦的配置，而且在讲义上请容详尽些叙述：

大调：

$I - IV - V - I$ (不用于前乐句，停在不完全终止上。)

$I - IV$ (或 IV_4^6) $- I - V$ (用于前乐句则是半终止。)

乐段的结尾使用的终止式：(终止式有完全终止与不完全终止。)

$I - IV - I_4^6 - V(7) - I$ (I 为 8 度位置则是完全终止。)

$I - IV - I_4^6 - V_7 - I$ (用完全复合终止式。)

但乐段的终止在歌曲与圣诗中常用转属调终止，（在大型的乐曲中则几乎是必然的转入属调，使第二乐段以属调呈现。）

转属调乃 $\text{II}_7 - \text{V}$ （即重属和弦接属和弦），用在乐段结尾，几乎是不变的使用。

在 $\text{II}_7 - \text{V}$ 的前头，常常使用一个共同和弦： $\text{VI} = \text{II}$ 是：

VI （属调的 II ） — $\text{II}_7 - \text{V}$

或用： $\text{V}_4^6 - \text{II}_7 - \text{V}$ （不完全复合终止式）

或用： $\text{I} - \text{II}_7 - \text{V}$ （另一种不完全复合终止式）

或用： $\text{IV} - \text{V}_4^6 - \text{II}_7 - \text{V}$ （完全复合终止式）

以上是古典音乐，包括传统的诗歌的和弦配置。

其后加以使用副三和弦：上主和弦（ II ）、下中音和弦（ VI ）、中音和弦（ III ）。

最先使用的是 II_6 ，用 II_6 代替 IV ，这 II_6 用来代替 IV ，早在古典音乐中就已使用了。但而后，就用了 II ， II_6^{\flat} ， II_7 ，放在 IV 的位置上。

$\text{I} - \text{II}_6$ （或 II ， II_6^{\flat} ， II_7 ） — $\text{V} - \text{I}$

副三和弦使用的次多的乃是下中音和弦（ VI ）， VI 代 I ，让它跟在 I 的后方，或是取代 I 。但这个 VI 不要转位，就是使用本位，使低音是和弦的根音，才有 VI 的特色。

$\text{I} - \text{VI} - \text{IV} - \text{V}^{(7)} - \text{I}$

VI 跟在 I 后方固然很好，若跟在 $\text{V}^{(7)}$ 的后方，不是用在假终止，在旋律上也是很好的处理。

III （中音和弦）是使用较少的，它又像 I ，又像 V ，放在：主属之间的使用也佳。

宋大叔所授的和弦使用，再后方是介绍了近系调。近系调的使用加在和弦中，旋律就不再局限在一个调中。

$\text{II}_7 - \text{V}$ 到属调

$\text{I}_7 - \text{IV}$ 到下属调

$\text{III}_7 - \text{VI}$ 到关系小调

$\text{VI}_7 - \text{II}$ 到下属调的关系小调

$\text{VII}_7 - \text{III}$ 到属调的关系小调

这个近系调的属（7）和弦，装饰了它的主和弦，而产生了新颖的音响。

用 VI （下中和弦）吗？在其前方加个 III_7 ，则

III₇ — VI — II₇ — V

在 II 的前方加上个 VI₇:

I — VI₇ — II — V₇ — I

在 IV 前加个 I₇

到目前为止，在国内的创作，用到近系调的和弦配置就少了。

另外，加上变化和弦的使用，也是很好的，但在此不再赘述。

在流行音乐中也会用到小 7 和弦 (m₇)、大 7 和弦 (maj₇)，但在圣乐上少会使用。

至于小调，仍然是用主、下属、属 (7) 和弦构成和弦的骨干。

I — IV — V (7) (V) (自然小音阶) — I

当然也可 **I — IV — I**，或 **I — V (7) (V₇) — I**

它的乐句，若做成不完全终止，则：

I — IV — V (7) (V₇) — I

或做成半终止：

I — IV — I — V₇ (V₇)

做成完全复合终止式：

I — IV — |₄⁶ — V₇ (V₇) — I

(除去其中的 IV 或 |₄⁶ 则成为不完全复合终止式)

在小调中很少使用副三和弦，用的比较多的乃是上主音和弦 (||₆^o) 的第一转位 (而后也可用 ||^o, ||₅^o, ||₇^o。) 用它来代替 IV。

虽说小调也有 5 个近系调，但其中 (几乎是) 惟一所用的乃是进入关系大调。

进入 (转入) 关系大调，用下属和弦 (IV) 连接关系大调的属 (7) 和弦就是很好的连接，可以很自然的进入关系大调。

I — IV (就是关系大调的 II) — 大调的属 (7) 和弦 再接关系大调的主和弦就转入关系大调了。

或是直接用小调的主和弦 (I) (等于关系大调的 VI) 接入关系大调的 IV，再接属 (7) (V₇) 接 I，也是挺好的转入关系大调。

在键盘和声的结束之前，宋大叔对作曲及即兴演奏的学子们重申：你所弹奏的**旋律是根据在和弦的配置上**。古典音乐是先架构了和弦，然后在和弦上理性的

写出旋律来；到了浪漫派以后，乃至于到现在，表面看起来旋律像自由的，随着自己的意念向下进行，但岂不知旋律是架构在和弦上，有了好的和弦配置，旋律才能精彩的表现。

以上的和弦配置是一些基本的观念，希望你能试验推敲一些新的配置，写出或弹出更精彩的乐曲。

材料（指和弦）是一回事，正是我所教授的，但在键盘上的反应灵巧的、生动的、纯熟的、快速的弹奏却是另一回事，需要弹奏技巧的锻炼，弹奏的能力越高，变奏的能力也就越强。因此，弹奏的能力是不能或缺的，因此，必须要在弹奏上下功夫。

第二部分：目前的中国圣乐

近百年来中国的圣诗有急剧的改变，特别是近五十年来，因着西洋音乐的影响，几乎是脱胎换骨的改变。

宋大叔自幼信主，一生投身在圣乐的事奉中，直到白发苍苍的八旬老人，亲身经历了其中的过程，见到其中的演变，其中的冲突，直到今日教会之间仍然存在着许多不能相容的观念。

约在 1950 年以前，华人教会一般所唱的都是传统的诗歌，所谓传统的诗歌，乃是指西洋传入的圣诗（Hymns）其中集圣诗大成的诗本叫《普天颂赞》，其中多为美、英翻译的诗歌，海内外华人的教会大多采用这样的圣诗。

此诗集中也有为数不多的仿照着西洋圣诗的格式，选用中国旋律或创作出的中国五声音阶的圣诗。

还有民国初年一些地方教会流传着一种称为灵歌的，特别是河南、山东甚至东北各地，这些歌是不按谱的，由教会的属灵长者自由的吟唱，全教会齐声跟随歌唱。

约在 1960 年间，台湾有一个“天韵歌声”的乐团，其中有吴文栋、叶薇心、祁少麟等，创作出一些新型的歌曲，这些歌曲中有“野地的花”、“风和爱”、“是爱”、“有一件礼物”……这些诗歌与传统的圣诗不同，他们如流行歌一样的通俗、上口、唱腔也非正统的声乐发声，但却不似传统诗歌那样平稳、肃穆，这些歌也有用五声音阶写成的，由于它近人，在教会中一下子流行起来。特别是在青年人中广受喜爱。

有一群卫道之士——特别是信主多年的、大学音乐系的老师们及神学院的音乐教授们——因对流行音乐的排斥而强烈的抵制：“用这种音乐来赞美上帝？！真是亵渎神了。”

这些圣乐的卫道者，有人因此离开本堂而转入其他教会，有的教会则规定大礼拜唱传统圣诗，而周六青年聚会则采取由“你们随便唱吧！”

大概在 90 年底，在中国河南的乡下，出来一位土生土长的“小敏”的姐妹，仅有初中一年级的程度，完全不识谱，凭着感动就连歌词加歌谱唱出诗歌来，满带着乡土的色彩，由河南乡下传出来，内陆的兄弟姐妹都能朗朗上口，一下子几乎广为全国教会接受。

就音乐上看，实在上不了台面，无论是定调、节奏，连最基本的记谱都可说是错误百出。尽管如此，她的歌却满带着灵里的激励与感动，如“主啊，我赞美你”、“我要唱那一首歌，一首天上的歌”、“中国的早晨五点钟”、“最知心的朋友”……累积为迦南诗歌，有 1000 多首呢，响遍了整个的中国。

小敏的诗歌被多人接受后，批评也来了，有不少的批评是指她的歌（词）在真理上有瑕疵，用好大篇幅，论她的歌（词）在真道上有问题。

小敏的歌，虽为众多教会接受，也有福音团体的推广，但被接受了一阵子，这些年来却在逐渐的没落。

20 世纪末，在美国西海岸洛杉矶东边的华人教会，成立了一个叫“赞美之泉”的诗班，为首的是游智婷、洪启元等人，他们写诗歌，也建立成为圣乐布道团，他们的歌新颖、活泼，充满活力，是新的样式。如“让赞美飞扬”、“耶和华祝福满满”、“除你以外”、“这一生最美的祝福”……他们在台上边唱边跳，甚至一男一女对跳扭扭舞，他们的乐队，是不折不扣的美国流行音乐编组的乐队，架子鼓、贝斯吉他、（双层）键盘，主要的乐器是吉他，他们也用 midi 编曲，他们也前往台湾、香港，乃至中国大陆，他们像一阵狂风似的，吹进华人教会。与他同时的，在美国有“我心旋律”、“小羊诗歌”……成立了些大大小小的乐团，而后在台湾、香港，乃至中国大陆也有许多年轻的作曲者，写了这类型的诗歌。我们称它为“诗歌”，除了歌词涉及信仰外，在旋律上、节奏上与音乐风格上与流行音乐没什么区别。

特别在温州地区，夹着庞大财力，扩大的乐队，特别是鼓与低音贝斯，震耳欲聋，完全效仿西洋重金属乐团。

教会的歌唱赞美也跟着变了，传统的歌本搁置在椅背上，不再使用，取而代

之的是投影机打出来的歌词；诗班分声部的合唱式微了，几个人合组的颂唱（praise team）取而代之，领唱群每人一支话筒，唱一个旋律的单音，全体会众跟着，口半开半闭，喉咙管仅发出点细微的声音。

原因很简单，这些新歌多不会唱，又无歌谱，跟着字幕唱唱，会众一个礼拜就只唱那么一次，下个礼拜又是别的新歌，领受不到诗歌的振奋、优美、灵里的感动，回家就与歌唱赞美脱节了。

这些年轻的作曲人，随兴的写出他们所常唱的旋律，这些旋律都是他们受了流行歌曲的熏陶而产生出来的，配上吉他所赋予的和弦，加上他们对属灵的领受，就成了新型的诗歌。由于他们大多在音乐的理论上有限，只能写个单音的旋律，即使他们的编曲，也只是加上一点声部的和声音，他们使圣诗变得肤浅，不再有经典圣诗的丰富的和声、雄伟的曲式结构、心灵振奋的共鸣。

这些新型的诗歌，像种在浅土中的“小白菜”幼稚可爱，但扎根太浅，成不了古典圣诗的像大树那样的高耸繁茂的伟大作品。

有些新型的诗歌，在歌词上也有独特的灵意表达，被某些“卫道之士”批评违反了真理。例如：有一首歌的歌词：每一次我祷告，我摇动主的手——有一位名嘴讲道人听到了，立即在讲道中质问：“你以为主睡着了？听不到你的祷告？主听不见你祷告还需要你摇醒他？”由于他是著名的人，说出来的话有分量，这一质问变成这首歌在真理上发生了偏差。

其实这样的批评太过武断！你看过孩子对长者的“央求”吗？这“摇动主的手”怎么不可视为对主的“央求”？挺好的，挺传神的，哪有真理上的偏差？

新歌来了，连乡土风格的小敏的歌，也被大幅的文章批评违反真道，加以抵制。几年前在香港举行的全球华人大会上，台上有一规格庞大的乐队，鼓声满天的响，贝斯吉他发出超低的震撼，一群卫道之士上台去制止，“这是属灵的赞美吗？这是属魂（肉体）的，是属血气的，若是这种音乐也属灵，我们披麻蒙灰认罪悔改，否则制止这样的音乐”。

在中国这些新型的歌与新型的乐队，如火如荼传开，在年青人中，在高知识分子的青年中，不论是家庭教会或大教会（三自教会），然后蔓延到乡镇都市，有些教会完全抵制，保持唱传统的诗歌，但火热的教会却逐渐加入新歌。

我们要正视这个问题，这是个潮流，是我们否定也否定不了、阻挡也阻挡不住的。批评、抵制是一回事，潮流如波浪的不可挡，中国的圣乐就是随着流行音乐这么发展下来了，那些年青的作曲人，就是藉着这样的风格，写出他们的圣乐。

我无法同意某些知名牧师强调推崇圣乐，提出巴洛克时期的复调音乐，他说复调音乐严谨到连一个音都不能改。虽然他也写了几首诗歌，但他不是作曲家，也不是音乐理论家，他没有音乐的整体观念。我宁愿现在的诗歌其俗如流行歌，因为这是国人自己写出来的歌。

在音乐的发展中，浪漫乐派的后期，发展出国民乐派，这国民乐派乃是表达了自己的国家的音乐。福音传到中国，国人信主，产生了自己的赞美诗歌，而不再只唱西方教会的传统诗歌，能唱自己的诗歌是可喜可贺的。虽然这些歌有些风格上的缺欠，我们也要包容接受，以宽广的心，少批评，多接纳。

翻开诗篇我们就赫然发现好多的赞美诗都是取材于流行歌，大卫与当时的大伶长亚萨就领头用了很多流行歌的旋律，加上赞美的歌词，如调用朝鹿、调用百合花、调用慕拉便……用这些流行的广为人接受的旋律配上歌词而成为赞美的诗歌，古时可以，现在的采用流行歌曲的风格，又有何不可？

时下的赞美之泉、我心旋律、天韵歌声，已有很多的歌广为教会接受，还有许多新的作曲者所写的歌，这是可喜的现象，赞美在中国生根了，有自己的创作是美好的。

还有，若是指现代的新歌鼓声震天，贝斯超低音的震耳欲聋声而唱的人又唱又跳，批评者谓：“这那算赞美？是魂（指人的肉体、感情）的活动，怎可赞美上帝？”我倒要问：大卫迎接约柜时，又唱又跳，跳到衣不蔽体，这那像个国家的君王呢？连妻子米甲都轻视他。他快乐的，唱到、跳到忘我的地步，此时你可批评，这大卫不像样，这那算赞美神？是魂，是肉体？

人就是有灵、有魂、有身体，是一体的生命，谁说魂的赞美就一定不好。

今天的圣乐就是这么发展了，是流行歌曲引导的，不是学院派音乐科班的带领。

我们接纳吧！包容吧！

如果问我对今日教会圣诗的个人看法，我会说：我偏爱传统的经典圣诗，但今天我也接纳新的圣诗。

愿我们在主内的肢体，不但在音乐上合一，在观念、行动上更要合一才是。

第四十五课 中国音阶的调性与和声

宋大叔为中国音乐制定了一套和声体系，写了一本书，命名为《中国音阶之调性与和声》。

前后为时十多年，查考古籍的记载，依西洋音乐发展的理论加以研判；先是确定中国的音阶，尔后研判音阶的特色、性质，依音阶与和声同源的观念，制定了中国的和声体系。这在音乐上是件大事，本非我能力的所及，但靠着主的亮光、指引，披荆斩棘，完成我毕生在音乐上最重要的心愿。

第四十五课在光盘上的讲授，仅只是对此书的简略介绍，为着深入的了解全貌，请直接上“宋大叔圣乐事工网站”，研读《中国音阶之调性与和声》。