

理 论 与 实 践

# 和 声 学 教 程

(上 册)

(法国)TH·杜勃阿著

序 宝 生 译

湖 北 艺 术 学 院

· 1979 ·

## 译者的话

我国对于外国音乐理论书籍的介绍，在三、四十年代均以英、美的体系为主；在解放后，五十年代则着重于全盘介绍苏联的理论和教学体系。对于法国及共著名的巴黎音乐院所採用的教材及其教学思想体系，从未有过系统地同国内读者介绍过，致使我们年青一代的学生和专业工作者，对法国的教材，没有学习和借鉴的基本条件。在建国三十周年的时候，译者有机会同国内读者介绍这方面的著作，同大家一起研究这方面的学术，深感荣幸。

TH·杜勃阿 (Théodore Dubois)，是本世纪初法国一位音乐教育家，法国国家艺术研究院院士，曾任巴黎音乐院院长。他晚年所写的两本很有价值的著作：《对位与赋格写作教程》，和《理论与实践与声学教程》\*)，在法国颇享盛誉，在欧洲流传较广，影响较大。因此译者选择了这两部著作，先后向读者介绍。

《理论与实践与声学教程》是总结了十八、十九世纪古典派和浪漫派音乐大师们的传统写作原则、技术和方法，并以这种基本原理和写作方法，作为准则来阐述各个课题；文字简洁精炼，写作示范非常讲究声部的进行，使其基本的风格严谨而优美。全书共分为五大部分：

第一部分——协和的和声。包括各种自然三和弦的结构形态及其连接，和声模进，模仿，终止式和转调。

第二部分——不协和的和声。包括自然的不协和和声：属七和弦，省略和不省略根音的大、小调属九和弦。人为的不协和和声：小七和弦，减五度小七和弦，和大七和弦等。

第三部分——变化音（调外音）。包括：一般的变化音和变和弦，五度的升号变化音和降号变化音，有双重含义的变化音等。


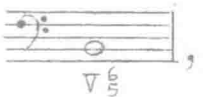
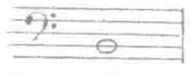
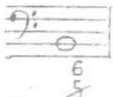

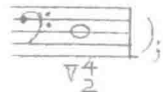
第四部分——笛音和持续音。包括：各种音程的笛音，复式笛音，不规则的笛音，以及低音和高音部的持续音，主十一和主十三和弦等。

---

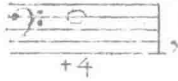
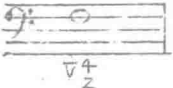
\*) 《Traité de contrepoint et de Fugue》  
《Traité d'Harmonie Théorique et Pratique》

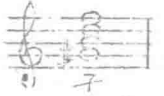

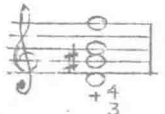

第五部分——旋律的基本音与和声外音。包括：经过音，助音，先采音，倚音，跳音等。

此外，还有一个佔相当篇幅的《附录》部分；在这一部分中，作者对巴黎音乐院在历届和声学竞试中所採用的一些规则、原理和标准作了简要的介绍；并对为一个旋律写伴奏在艺术上的处理提供各种意见和方法，举出许多可以用作伴奏的音型织体，提供学生参攷；最后，是一篇很有份量的论文：《对现代派和声倾向的几点意见》，论述了和声学的萌芽、诞生及其演变过程，直到现代派的形成。作者阐明应如何正确地看待现代派和古典传统的和声学，并认为从教学的观点看，我们的教材，只能从过去的实践基础上建立。因而建议学生仍然必须认真地学习严谨而优美的传统古典和声学，要绝对尊重直到今日仍然是我们音乐艺术的基础，并在一个漫长的和光辉的实践过程中，哺育出使人精神上引为自豪的，那么多的不朽音乐作品的那些写作原则、技术和方法。

杜勃阿的这部《和声学》所採用的一些和弦的标记法，同英、美译本所介绍的那种罗马数字和阿拉伯数字並用的标记体系，是有所不同的。它所採用的标记体系是随同低音部一起的阿拉伯数字标记法，比前者更为准确而又简明。比如属七和弦的第一转位：，按英美体系的低音数字标记为 ，而本《教程》中则认为这个罗马数字“V”是多余的，可以省掉，仅有低音  就足够了；而且“5”字亦不能明确地表达出减五度音程的性质。按照本《教程》则把这个和弦称为“减五（度）六和弦”，低音数字标记为  就足够准确和简明地表达出这个和弦的结构特征。同理，第二转位称为“导音六和弦”，标记为  \*），（按英美体系标记为 ）；

\*）那个从“+”字记号是用来表示导音所在的音程位置。在数字上加一条斜线是表示减音程。比如 5/，不是表示减五度、减七度。

第三转位称为“三叠音和弦”，标记为 ，（英美体系标记为 ）。又例如：减七和弦，被作为省略了根音的小九和弦看待。

它们的名称和标记法是：减七和弦 ；减五导音六和弦 ；三叠音小三和弦 ；和增二和弦 。所有这些不同的

标记法，均按每个课题的需要逐步加以阐明，使学生能逐渐掌握。在最后部分，附有一个《全部和弦及其主要组合的名称和标记法说明总表》提供读者参攷。

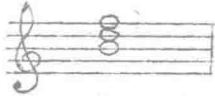
译者认为如果熟悉了这套标记体系，则能更加简明扼要和足够准确地表达出全部和弦的结构特征，而它们之间并无任何可能混淆的地方。问题是对于老一辈的专业工作者，几十年来都已习惯了英美的标记体系，现在要重新熟悉另一种方法，可能感到麻烦。但如对一个未学过和声学的学生来说，就不会存在先入为主和习惯的问题。其实这种标记法很简单明瞭。只要我们先把握属七和弦，属九和弦及其各种转位的标记掌握以后，再通过及时的实践，就不难逐渐领会到全面。我们不要被那个看来似乎很复杂的《说明总表》所吓倒，它们不是全部都是常用的，而且都有一定规律可循，可以举一反三的。因为所有的理论都必须经过实践才能辨其真伪，决定取舍，所以译者的意见，只有有待日后在教学实践中加以检验。

本书在每一章的课文之后，均附有数量极丰富，分量相当全面的练习题，而几乎每一章的习题，均可在那本《习作示范》中找到作者的作法举例，提供教师和学生对照参攷；因此，它又为自学的人提供了极其方便的条件。

本《教程》的第一部分，是阐述全部和声学中最基础的知识 and 写作的基本技巧与方法，学生必须把它掌握得非常熟练牢固，以利于继续其它部分的学习。从教学实践中证明，如果这一部分掌握得不好，则往往把旧问题带到以后的新的课题中去，使新旧问题交织一起，不

勿搞好，甚至影响学习情绪和信心。因此，建议学生当学完上册，尤其是学完第一部分时，别忙着立即学习下去，应该用一个暑假的时间，从头再学习一次，把每章的习题，选两、三条再作一次练习，以求温故知新，把基础打牢，使以后的学习能更顺利进行，这样反能收到多快好省的功效。

正如本文开头就说过，我国对于外国音乐理论书籍的介绍，一向以英美的体系为主。因而几乎全部音乐术语的译名，亦以英文为依归，译名大多是统一的，但也有一部分是不很统一的。英语和法语虽同属于拉丁语系，在许多科学技术术语中，这两种文字的词根，或甚至整个词儿，有时都可能是完全相同的。但由于两国民族总会有各自不同的习惯，在同一的现象中，看问题的角度不同，就可能有不同的名称。

比如： 这个和弦，英文称为“diminished triad”，中文一向译为“减三和弦”；但在法国教本中，则称为“accord de quinte diminuée”，直译为“减五和弦”。每遇到类似这样的分歧时，译者尽可能采用我国专业工作者所习惯理解的那种译名；比如上例，仍译为“减三和弦”，使它同“大三和弦”和“小三和弦”的译名取得统一，而非将法文的“五”字误译为“三”字。类似的情况不少，恕不枚举。鉴于目前对一些术语的译名不尽统一，而且参考资料又缺乏，译者在本书的最后部分，特附一分本《教程》翻译时所采用的《汉、法、英文和声学术语对照表》提供读者参攷。

按照法国巴黎音乐院的传统习惯和要求，学习和声、复调都是采用四行谱表（即第一线、第二线和第四线的C谱表，和F谱表）写作的。本书作者也要求这样做。译者鉴于目前我国学生对这门学科学习的实际情况，并徵求了敝校这门课的老师们的意见，认为不必要那样要求，只用两行谱表（即G和F谱表）练习写作，同样可以学习得很好。因此，把这部《教程》中所有用C谱表记谱的高音部习题，全部改用G谱表记谱排版，以方便学生学习。但对于有条件用四行谱表写作的教师和学生，我们也赞同他们用四行谱表写作，因为这对将来直

接在管弦乐总谱或各种重奏和合唱总谱上写作是非常有益的锻炼。

学生在拿到一条习题，必先把它反复看几遍，并加以分析，领悟题意后才好动笔写作；每把习题写好，必需在钢琴（或风琴）上弹奏数遍，逐渐培养对和声的听觉。要避免脱离了听觉的听觉，而过多地依靠视觉去辨认音符。因此，学生学习这门学科，必需具备相适应的钢琴（或风琴）的弹奏技术才容易学好。

在本书的《附录》中，作者还提供了十六条和三十二条的两套补的高音部和低音部练习题，以及在最后，在同一条高音部旋律上作出25种不同的和声配置，那都是非常精彩的范例。建议教师和学生都必须把它们反复弹奏得很纯熟，并细心加以分析研究，从中汲取教益。

在传统和声学的锻炼过程中，对于在一个低音部题目上写作和声的练习，是非常被重视的。因为在实际应用中，为已经写好的旋律配伴奏，固然是很实用，但为指定的低音部配置和声，对旋律和声部写作的锻炼是非常重要的。同一种高音部习题，可以作出许多种不同的和声处理；同一的低音部习题，虽然在和声、节奏和功能连接等方面可能已被规定好，但仍然要严格地要求自己，能在已被规定的条件下，构思出几种不同的旋律。我们把和声学作为作曲课的基础课程来学习，其目的不仅是为了配置和声，而应该是为作曲，为创作（这个含义既包括旋律与节奏，也包括和声、复调的构思以及低音部和声部的写作。——它们是使音乐风格进行得严谨而优美的一个总体）。因此，高音部和低音部两种题目的写作是相辅相成、互为补充的两种锻炼方式。教师和学生对这一点，在思想上要有充分的认识，以利于教学。

在华主席的英明领导下，认真地，全面地，和正确地贯彻毛主席的文艺路线和各项方针政策，真正做到“古为今用，洋为中用，百花齐放，推陈出新”，为我们奠定了一个安定团结的政治局面，使我能够顺利地完成这项工作，在感到欣慰之余，深恐由于自己能力不足，不能把反著的稗神实质准确地向读者阐明，因而引起费解的地方，殷切期望读者给予指正。

本书在翻译过程中，深得我院领导的支持和鼓励，以及同事们的关怀和协助；并承蒙中央音乐学院江定仙和荀淑娴两位教授给予许多鼓励，为拙稿提出许多宝贵的意见，使本书在同读者见面时，能更加完满地表达出原著的精神。两位教授均已高龄，仍然不辞辛劳为拙稿详细校阅，指出哪怕是半句或一个词儿的误译或漏译，并嘱改正。这种为教育事业兢兢业业，认真负责的精神，给我很大的鼓舞和鞭策，谨此致以衷心的感谢。

鉴于本书的正式出版，尚需时日，我院领导决定先用油印本提供教学上的需要，并迎接即将在本院举行的《和声学学术报告会》的召开。殷切期望同志们提供宝贵的意见，以为正式出版时参攷。译者不胜感谢。

廖宝生

一九七九年六月于湖北艺术学院

# 序 言

首先，编写一部新的和声学专著的时机是否到来，可能使人把握不定，因为有关这方面题材的著作早已大量存在。在我们长期的教学过程中，曾经一直採用雷贝尔（Reber是本书作者的前辈的音乐理论家——译注）的著作，连同我们为了弥补这部著作的不足而写的一些注释和习题一起作为教材。此后，这些注释和习题，就採用《雷贝尔和声学教程的补充注释和习题》（以后简称《注释和习题》）为书名出版。由于这些教材出版的成功，促使我们决定出版目前这部著作。

有如我们在这本《注释和习题》的前言中所说的那样：“在许多和声学课本中间，某些著作具有无可置疑的价值，但却没有一部著作能全面地回答人们所迫切期待它们所应回答的问题。它们或是偏于理论方面而忽视了实践方面，或是把这些著作构思成使艺术灵感和音乐情绪没有发展余地的方式，与其说是为音乐家毋宁说是为数学家而写作似的；更或是它们的基本形式，仅能包括有关和声学研究的很小一部分重要问题。最后，或者是这些著作只局限于一些使学生疲倦厌烦或过于幼稚无用的细节。”换句话说，几乎没有一部著作对于当前那么有趣味的、和那么重要的近代音乐成果直截了当地加以分析。

此外，为了很好地表达用以构思我们这部著作的那种指导思想，我们不可能比引用〔法国〕国家艺术研究院关于音乐部分的报告中对我们这部《注释和习题》所说的一段话有更好的阐述：“作者用他十八年的丰硕的总结，使在和声学理论上的任何一个问题都得到澄清，任何和声学实践上的细节都解答清楚，他直截了当地使那些愿意〔在和声学上〕作认真研究的学生们都能够完全理解，深入研究和全面分析，特别是在不排斥使近代艺术丰实起来的任何素材的同时，使学生们以一种非常纯粹的，非常明朗的和非常优美的风格进行写作。

“必须保留作为一切好的教学法的永恒基础的那些古典传统，而又不对和声科学的进步抱敌视态度。对此，杜勃阿先生是深为理解的。



而且紧接在他的著作中的每一章后面所提供的大量练习，就证明他对古代的一些音乐大师们在调性方面具有多么专重的强烈志趣；同时又抱着使他的教学法既不全凭经验，又不囿于形式的希望。”

上述这些，就是我们在这本《和声学教程》中所遵循的、并且希望能够很好地把它充实的大纲。在这一类的著作中，总不免经常和前人著作雷同的，因为它并没有好几种（不同的）阐述方式。比如说：一个大三和弦是由一个大三度和一个纯五度音所组成，发出相同音高的那两个声部就构成同度……等等。因此，在实质上，我们已经採用了一定数量为大家所习用的一些定义；有如雷贝尔的著作中的某些理论观点，就像作者本人在他的前言中所说的那样，是袭取自热朗斯佩加尔（Jelensperger 是比雷贝尔更老一辈的法国音乐理论家——释注）的一样。在这里，我们不应去探讨这些观点的最早来源，它们只不过是为大家所相沿袭用罢了。

我们所追议的研究基础是以巴黎音乐院在历次（和声学）竞试中通常所採用的严格写作的风格为主要对象的，特别是以一些古典派音乐大师们的传统写法作为基本风格的低音部题目。我们有时也採用自由的或近代风格作为研究对象，而按照这些风格的性质和特点，把它们放在高音部题目中，可能使它们发挥得更为抑扬尽致。

我们捨棄了一切无用的申述，以免堵塞学生的灵性和妨碍他们在基础和本质的问题上集中注意力。但是我们並不把一切能够鼓励和激发他们的分析精神、推理能力和艺术情志的东西省略掉。总而言之，我们的目的是写一部具有艺术家素质的著作，而并非一本午文弄墨的、学究式的书籍。

没有实践的理论对于和声学这门学问的研究是毫无价值的；因此，我们在每一章中都为学生提供一定数量的练习，比如一些用来实践的低音部和高音部习题。按照我们的指示，学生首先应该用他们自己的和声配置这些低音和高音部习题，然后在那本作为本《教程》的必须的补充教材《习作示范》的小册子中找出作者的和声示范。

对于这项工作，学生首先不要参攷《示范》，而只把低音部习题

和在它下面的数字标记抄下来配置和声；然后，（只能在这之后）才去参攷《示范》，把作者的作法同自己的习作互相比较，并从中汲取一些必要的教益。为此，我们诚恳地劝告学生绝不能在把自己的作业做得尽可能美好之前，就去参攷作者的《示范》。从类似这样的实践中，学生将可能受到多么大的教益呢！

我们在上面曾经说过，我们的教学法在其总体不说，并不局限于“严谨风格（*style rigoureux*）”写作的那些规则，尽管它们构成了本《教程》的基本的内容。但我们的教学法是竭力阐明使音乐艺术得以逐渐丰美和充实起来的、并形成为人们所共同称之为“自由风格”（*style libre*）的那种组合和素材。学生们在学完这本《教程》后，应该有能力去分析在那些最著名的大师们的作品中经常遇到的、而同自己在《教程》中所学的似乎是相矛盾的一些大胆的、和出规的作法，他们应该可以完全体会和理解，为什么天才的音乐家有时会成功地从那些古典音乐写作所必需的那种严格的规则中解放出来。

我们特别认为，在本《教程》中所阐述的一切与和声学鲜有关系的注释，将会对于经常在学生的思想中引起怀疑和混乱的、一直被忽视的那一部分的研究，迸发出巨大的光辉。\*)

最后，在我们课文中的理论部分，是力求叙述得清晰，简明和扼要，而在音乐的部分则更加要求洗练悦耳，更能舒展音乐的情绪。

我们希望这部著作能对学生有所帮助。

Th. 杜勃阿  
(Théodore Dubois)

\*) (作者在本书中有许多不正式列入课文之内，而以注释的方式 (Remarquer, 或 N. B.) 作为补充说明的文字，这些文字大抵上是有关系和声学实践中的一些细节问题的阐述；通过这些补充注释，能使学生在澄清在课文中引起的一些疑问，并能加深理解课文的精义，对学生有积极的辅导作用。译者理解，这就是作者在这里所说的“将迸发出巨大的光辉”的涵义。——译注)

# 目 录

译者的话	1
序 言	i
引 言——音的基本概念	1

## 第 一 部 分

### 协 和 的 和 声

#### 第 一 章

和弦的构成及其形态	7
和 弦	7
大三和弦——小三和弦——减三和弦	7
合唱中的各种声部	9
声部的进行	11
旋律的进行	12
重复音和省略音	15
由于和声的进行而产生的各种效果	
五度和八度效果	18
和声模进	24
三全音的错误关系	24
声部的交叉	24
各声部之间的距离	25
跳进和级进的音程	25
同向进行	25
本章摘要	25

#### 第 二 章

和弦的变化——各种转位——各种换位	31
和弦的标记法	34

和弦和弦的各种转位:	36
第一转位 (六和弦)	36
第二转位 (四六和弦)	39

### 第三章

为高音部习题配置和声 — 各种不同的音级的作用	43
—— 同调音阶的各种和弦连接的规则	48
古代音乐艺术上的几种观点及其对现代的影响	48

### 第四章

终止式	50
-----	----

### 第五章

转调	57
定义和概述	57
一级的近关系转调	61
二级的近关系转调	66
远关系调的转调	70

### 第六章

和声的模进	75
模仿	83

## 第二部分

## 不协和的和声

概述	85
----	----

### 第一章

自然的不协和和声 (上)	86
属七和弦	86
各种例外的解决法	92
在属七和弦中根音的省略	99

## 第二章

自然的不协和和声 (下)	107
省略和不省略根音的大调和小调属九和弦	107
大九和弦	107
省略根音的各种转位	113
小九和弦	116
省略根音的各种转位	119

## 第三章

人为的不协和和声	126
小七和弦 (第二类)	127
减五度小七和弦 (第三类)	127
大七和弦 (第四类)	128

## 第三部分

## 变化音 (调外音)

## 第一章

一般的变化音和变和弦	
变和弦的应用——解决法和配置法	

## 第二章

五度的升号变化音	
----------	--

## 第三章

五度的降号变化音	
关于第二转位——增六和弦的一些补充说明	
关于应用变和弦而引起双重意义的、有关某些变化音的几种意见	

补充几点关于和声配置应注意的事项 .....

### 第四部分

不作为和弦的构成部分的音：

## 苗音 —— 持续音

### 第一章

一般的苗音 .....

上方的苗音 .....

根音的八度苗音 .....

三度的苗音 .....

五度的苗音 .....

下方的苗音 .....

复式苗音 .....

可能同其它一些组合产生犹疑状态的某些苗音的相似

形式 .....

不规则的苗音 .....

### 第二章

持续音 .....

主十一和弦和主十三和弦 .....

高音部和内声部持续音的双重意义 .....

### 第五部分

旋律的基本音与和声外音

概述 .....

### 第一章

经过音 .....

第二章

助音

复式助音

第三章

先未音

第四章

倚音

第五章

规避音

关于分析各种不同的旋律音的一些设想

旋律音的标记法

关于各种模进

附录

对学生们的几点建议

在严格和自由写作中应用模仿和合奏形式的一些手法

在巴黎音乐院历届和声学竞赛中有关和声、模进和合

奏形式作法所惯用的一些主要的规则、原理的摘

要介绍

仅用经过音和助音在严谨的风格中的写作锻炼

和声学中全部和弦及其主要组合的名称和标记法说明

总表

作为分析用的两条练习

对现代派和声倾向的几点意见

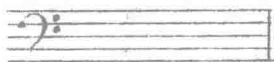
关于为旋律写伴奏在艺术上的几点概念和意见

# 理论与实践声学教程

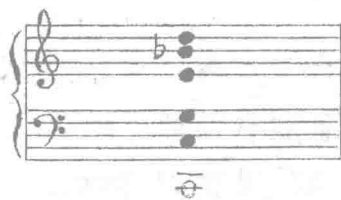
## 引言

### 音的基本概念

#### 发声体的自然共鸣

我无意将本书写成一部音响学的理论书籍，然而，我深信阐述一下有关这方面的一些初步概念，对读者是有教益的。近代的和声学几乎全部都建立在一发声体的自然共鸣上。在事实上，当我们使一个低音（比如 ）振动时，其它的一些音都以比较弱的音量同时鸣响，这种现象被称为“泛音”。

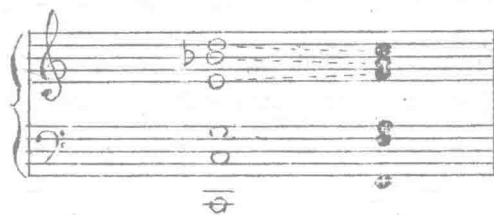
我们最容易觉察到的那些泛音所产生的顺序是：



这些泛音包含了全部的自然和声：完全的大三和弦，属七和弦以及大属九和弦。它确实较难用以解释小调式的来源。然而，仔细地观察前面的例子，在包含着 sol,  $\flat$ si, Ré 三个音的诸因素，都是小调式的一种萌芽。

在下面，通过举出包括在一个低音上叠置的那些泛音的一般安排中（所产生的）一些不协和音的自然解决法，使我们认识到曾经被那位创始者蒙得维维尔特（Monteverde）所推荐过的，（作为）近代音乐与调性统一的起点而决定着全部音乐的一种新方向的全部自然和声学。

这些泛音的自然解决法是：





应该再指出：由发声体的共鸣而产生的和弦，是位于属和弦上，而且它只能解决到产生主功能的那个和弦上。

因此，可作如下的结论：

(1) 从调性的观点看，音阶中最重要的音级乃是属音而非主音；虽然这个主音由于其特性所决定，是用来给调性命名的。

(2) 由属到主 (D — T) 的连接，乃是由自然界赋予的一种典型的进行。

正如人们所知道的那样，和声学不是一种纯粹的常规的科学，既然它的原理和原始的组台是来自自然界的，它就是一种有发展的，有润饰的和有成千成百种花样变化的科学。这正是本教程所研究的对象。

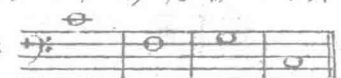
和声学完全是一种近代的科学，因为在古代，人们仍只能认识到旋律和节奏。因此，可以下这样一个定义：和声是把许多乐音同时加以组合和连接的一种艺术。

学生在计划学习和声学之前，应该很踏实地学好视唱练耳。有必要在下面把关于音程方面的要领阐述一下，作为学生在学习和声学之前的一种准备，并有习题提供他们作练习之用。

### 调性和调式

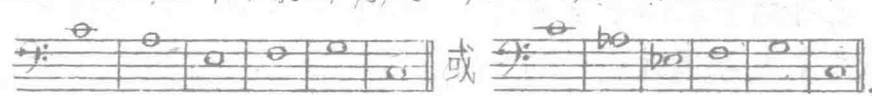
“调性”和“调式”是两个不同含义的术语。

在实际应用中，有时只把几个乐音连接起来，就足够明确一个片断所用的调性，但却不一定能确定其调式。例如：



它显然是建立在用任何方法都不能辨明是大调式还是小调式的C调上。

反之，如下例：



其调式就能明确了。前者是C大调而后者则是C小调。

因此，乐音的随便一种进行，可能给人一种调性的感觉。而那时总给人一种调式的感觉。但同时没有显示调性和调式感觉的所有一切音和和弦的连接，都会产生既不适宜也不应该把它延长的那种踌躇不