

HARMONY

250首

和声习题解答

桑 桐 著



上海音乐学院出版社

250首 和声习题解答

桑 桐 著



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

250首和声习题解答/桑桐著. —上海:

上海音乐学院出版社, 2006. 11

ISBN 978 - 7 - 80692 - 243 - 9

I. 2… II. 桑… III. 和声学 - 解题

IV. J614.1 - 44

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 123204 号

书 名: 250 首和声习题解答

作 者: 桑 桐

责任编辑: 王 赛

封面设计: 徐 诚

出版发行: 上海音乐学院出版社

地 址: 上海市汾阳路 20 号

印 刷: 中共上海市委党校印刷厂

开 本: 787 × 1092 1/16

印 张: 14

字 数: 谱文 224 面

版 次: 2007 年 7 月第 1 版 2007 年 7 月第 2 次印刷

印 数: 3,101 - 6,200 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 80692 - 243 - 9/J. 236

定 价: 25.00 元

前 言

关于和声习题的写作

和声学，作为分析说明、研究解读多声部音乐语言的基本材料——和声的产生与构成的原理、各项词汇、文法、造句、结构的处理方法的一门学科，早已是音乐教育中有关音乐理论的一门通用必修课程。虽然不同专业的要求不同、程度不同、深度不同、重点不同，但均需学习和声学这门课程。

和声学课程，它具有知识性和技能性两大功能——

知识性，指的是它需讲授关于和弦构成的方法；关于各类和声材料——从简单至复杂的各种和弦形态、它们的使用方法与进行方式；和声的调性、调式基础——包含古调式、大小调自然音体系与变音体系、半音体系、单一调性与调性转换、调性布局；和声的风格性与历史性发展状况等等理论与应用的知识性内容，简而言之，就是传授有关和声各方面的知识。

技能性，指的是学习和声，不仅只是了解和声各方面的知识，对于作曲理论专业的学习者而言，更重要的是能熟练地掌握和声的应用，包括写作、分析与键盘弹奏等能力。正如学习钢琴弹奏需通过长时期的练习才能掌握弹奏的技巧与能力一样，和声学这一课程亦必须通过大量的实习才能掌握和声应用的技能。并非了解了和声的知识即等于掌握了应用的能力。应用和声的能力有高与低、熟练与生疏、完满与一般等差别，关键在于实习的质与量、深入与用心的程度。这就是和声学这一课程的技能性功能方面的意义。

和声学，作为一门教程，从理论性、系统性与实用性三方面体现它的知识性与技能性的功能。

理论性，表现在它阐述和声的基本原理、和弦的构成原则、和声的功能、和声进行的规律、调性发展的布局、使用的规则与作品中的使用状况等内容，这些都属于理论性的范围。

系统性，表现在和声学的各项内容，按一定的理论体系，根据和声材料的性质范围，分门别类，前后有序，由易及难，由简至繁，系统地加以编排，顺序进行。

实用性，表现在介绍和声的各类使用方法并设置了为写作、分析、弹奏的实习要求，根据教程的程序，编排了书写的习题、分析的乐例、键盘的实习等内容，通过这

些实习，达到掌握和声的处理技巧，理解和声的艺术作用，感受和声的音响色彩，密切和声与创作实践的关系，这就是和声学教程的实用性意义。

我们翻开每一本和声学教程，大致都可发现这三方面的内容。虽然有的理论性内容较多，例如勋伯格(A. Schoenberg)的《和声学》一书中有较多理论方面的讨论。有的偏重于实习，例如欣德米特(P. Hindmith)的《传统和声学》，完全着重于通过丰富而多样的习题写作，达到掌握富于变化的实用写作技巧。连作品实例均未附一首，因他认为“指点学生去寻找他写作的范例，这是教师的责任”(《传统和声学》序言)。普劳特(E. Prout)的和声教程，其名为《和声的理论与实用》，点明了其内容包含了理论与实用两方面，而系统性亦即贯彻其间。我自编的教材取名为《和声的理论与应用》，亦是遵循这方面的传统的意思。

各种传统和声教程，在和声体系方面，都属于大、小调和声体系，或称调性和声体系。但由于理论观念的不同而存在不同的理论体系。自19世纪后半叶以来，大致有功能理论体系与音级理论体系之差别。功能理论体系由李曼(H. Riemann)创始，认为调性和声中只有三类基本的功能：主、属、下属，各级和弦都分属于这三类功能。我国广泛应用的斯波索宾等四人所著的《和声学教程》即属于功能理论体系范围，采用以T. D. S. (或小调为t. s. d)等字母为和弦功能标记的方法。而其他在我国已有翻译的和声教程，如：普劳特(英)、该丘斯(美)、欣德米特(德)、里姆斯基-柯萨科夫(俄)、勋伯格(奥)、辟斯顿(美)等教程，均属于音级理论体系，认为各音级和声(有的将导音级附属于属音和声)具有各自的作用。各级和弦采用以罗马数字为代表的音级标记方法。因此，两种不同的标记方法可视为两种和声理论体系的外部标志。附带一提，法国杜布瓦的和声教程虽属音级理论体系，但采用数字低音标记方法，这是某些法国理论体系的特色(虽然法国亦有功能理论体系，如丹第(V. D' Indy)的《作曲教程》，但数字低音标记是法国和声体系的主要特点)。我自己最初学习的是勋伯格的和声体系，属于音级理论体系，以后又学习过欣德米特的《传统和声学》、辟斯顿的《和声学》，均属音级理论体系。后来接触了功能理论体系，阅读了李曼的和声理论著作和斯波索宾等的《和声学教程》，并曾在一段时间内采用这一教程进行教学。当我自编和声教材时，由于自己一直怀有“兼收并蓄”的观念，采各家之长而不取“一边倒”的方针，因此，在我的教程中，既介绍了功能理论的基本观念和某些基本方法，但又以音级理论体系的观念和方法为中心，吸收了多种和声教材之长，再加以自己学习的心得，写成了这一套“混合型”的和声学教程。

不论和声教材如何众多，不论各种和声教材的体系、编排、质量、繁简、难易、要求、重点、方法等如何不同，但只要达到教程应具有的理论性、系统性、实用性的要求，在教师的精心指导下，在学习者认真的实习下，都能达到教学计划的要求，掌握和声应用的能力。

习题写作，是和声教学中的重要组成部分，对于锻炼和声写作技巧而言，是唯一

的途径,舍此无他途可循。但和声习题,不仅学生需要写作,即使教师,除了在改题方面发挥指点、修改的作用外,也需先期进行试作,掌握每一习题的要点和可能性。过去,我曾在邓尔敬先生处见到普劳特为自己的和声教程所作的习题解答。我在教自编的和声教材时,曾将部分习题加以试作。严庆祥老师教此课时,亦曾将大部分习题加以写作,并曾由上音教务处教材科油印出版,供教学参考。现在,我虽早已养老在家,但觉得如将自己所作习题,加以简释发表,对从事和声教学的年轻同仁与青年学子,或许尚有一定的参考意义。

一首习题,可有多种和声配置处理,正如一个教学班上,有多少学生,就可能有多少种不同的配置。当然,可供使用的材料愈少,则处理的可能性亦愈少。例如在正三和弦原位的写作时,和声处理的可能性就最少。随着和声材料的逐步增加,处理的可能性亦不断扩大。所以,一首习题的写作,存在着多种处理的可能。我的这些试作,也只是处理方法之一而已。因此,这只是一种参考和启发,学习者可应用自己的智慧和能力,写出更为完满、更富意趣的习题“解答”。

可能有人会说:现在作曲专业的学生对和声等作曲理论课程都无甚兴趣,出版这种习题解答的书籍还有什么必要吗?我想既然音乐院校都开设了和声学这类课程,既然还有教师在教、学生在学,那么总还有教师和学生对此类书籍感兴趣,有需要。

另外,传统和声虽已陈旧,但它历史的、风格的、经典的、规范的意义,并未因此“随风而去”。它仍是了解数百年来国际乐坛音乐作品中多声部音乐语言的一把钥匙,进入巍峨的经典音乐殿堂的阶梯之一。

音乐爱好者只需用他们的耳朵来欣赏美妙的音乐,但专业音乐家还必须用眼睛来阅读乐谱,用头脑来理解它们的构成和技巧,用心灵来感受其中的艺术情趣,用灵感和智慧来创造自己的音乐作品。掌握和声的知识和技巧,就是达到分析、理解、感受、创造的一种必需手段。因此,凡有助于掌握和声艺术技能的书籍,总能使人开卷有益。有志于学习者不嫌书籍之多而只憾其不足,和声学的学习研究亦同此理。

还有人说:“学了和声还是不会作曲”。这一问题,表明对和声学课程尚有一定误解。和声本身只是音乐要素之一,只是音乐创作所需要掌握的部分音乐材料和处理手段。因此,学习作曲,除和声外,尚需许多其他方面的知识和技能,例如旋律、复调、织体等写作能力,主题与音乐的发展方法,曲式结构的整体组织等。特别需要熟悉大量的音乐作品,理解和感受他们的艺术创作构思和技巧。另外尚需不断培养自己的创作灵感和沉浸于音乐构思之中。这些都非和声课所需解决和所能解决的范围和职责。为了帮助学生掌握作曲的能力,应当开设其他相关的学科和作曲课程,由教师有步骤地指导学生如何逐步掌握作曲的技巧,发展创作的能力,直至写作大型作品的阶段。而不要将学生不会作曲的问题,归之为和声课的过错,因为和声课并非作曲课!

再有一个问题:“学了和声对作曲没什么用”。这个问题有些属于“和声无用论”的范围了。当然,对于不需要用和声作曲的人而言,和声确实无甚用处。但和声真的无用吗?这个问题可能需要从不同方面加以讨论。

现在和声教学中的传统和声是17世纪以来直至我国“文革”期间、甚至在现时某些作品中仍在应用的和声语言，和声学教程就是将西方数百年来音乐作品中的和声材料和使用方法加以理论上的归纳、整理、分类而成。在我国，以三和弦为基础的传统和声曾具有至高的地位，功能和声被认为是“先进的”和声语言，其他非三度结构、非功能性和声均属于受批判的“现代派”范围。因此，传统和声在我国音乐作品中曾居于“统治地位”，这是无可否认的历史事实。从这方面而言，认为传统和声对我国作曲无用的看法，大概可视为并不符合历史事实。但是，我们对传统和声的应用，由于历史的和意识形态的原因而尚处于“初级阶段”，则也是历史的事实。但历史发生了突然的转折，飞跃的进展。中国作曲界，从“打开窗口”到“新潮汹涌”，短短几年，跃过了西方音乐从浪漫主义至近现代乐派百余年的发展过程。时至今日，青年学子追求前卫、追求创新，视传统和声为无用，不愿为此多花力气，在现在这个环境下，大概也是时代之所尚，属于无法避免的偏颇问题吧。

但是，既然传统和声尚具有前面提到过的历史性、风格性、知识性、基础性的重要意义和作用，而音乐的创新发展，也必然需要充分的传统基础，正如许多现代音乐大师，都有深厚的传统音乐基础，大多在传统音乐的熏陶中成长。实际上，音乐的基本原理，无论在古老的传统或现代的新潮中，许多因素都有共同之处。因为既然都是人类所创造的音乐，其中必然有许多人性的、心理的、生理的、感官的、理性的和音乐基本原理方面的共同之处，传统的积累，有助于出新的创造。而没有根基的创新，可能就像没有地基的建筑，转瞬就坍，刚产生就失去了它的生命力。

当然，由于音乐作品的创新发展，和声的教学也必须打破传统和声的局限。从上世纪初开始，国外陆续有关于近代和声的书籍或教程出版，国内亦有部分翻译介绍。但可能由于发展上的滞后、观念上的局限、师资的匮乏或进行教学实习的困难，在近代和声的教学方面，尚未闻已有系统的成效。因为作为一门近代和声学的课程，不仅需要讲授近代和声的知识和各类和声手法，而且需要有系统的写作实习，特别对作曲专业的教学而言，更是如此。

我自己所编写的《和声学教程》的下编为“近代和声”，虽分类归纳了近现代音乐中的各类和声方法，但在写作实习方面，因感到不能采取传统的和声习题方式，故未附习题，只在全书的前言中提出了可以写作一些类似小型创作和分析相关作品的方法，这样处理，作为教程而言，尚不够完满，对教师也可能产生一些如何要求学生进行实习的困难。因此，将有待于进一步考虑解决这一问题。

和声课虽非作曲课，但又需要密切联系创作实践。首先，要与丰富的创作范例相联系，通过分析，了解相应的和声材料在典范性作品中的应用方法。其次，在写作实习方面，则应在习题的风格、样式、写法、织体、节拍、节奏、结构等方面，力求多样化，并能与我国的民族风格相结合，以期学生能从中接触较多的写作手段，启发多种写作思路，掌握切实的写作方法。

能写，这是作曲专业学生所应具备的最重要的能力。法国的高级和声与欣德米特

的《传统和声学》课程、勃克的《和声处理法》等，虽然体系不同，写作方法不同，处理原则不同，但在培养学生写作能力这一要求方面则是共同的。这是作曲专业和声课程密切联系创作实践的主要课题。因为和声分析是了解和声在作品中的实际应用、掌握和声运用规律与风格特色的手段，而和声写作实习则是直接培养和锻炼写作能力的方法。和声写作实习的数量是否充分、样式是否众多、程度是否深入，都密切关系到学生写作能力的强弱、水平的高低。因此，和声课与作曲技术理论的复调、曲式、配器等课程，都与是否能培养高水平的专业作曲人才有密切的关系。只有作曲专业技术理论课的“四大件”是高水平的，音乐创作的艺术技巧也才有可能“水涨船高”，达到较高的艺术水平，因为它们是密切相关的整体的各个组成部分。

和声习题的写作，除了要求达到良好的和弦连接、和声进行与声部进行这些和声写作的基本规范外，尚需要通过和声写作掌握以下几个方面的原则与方法：

（一）音乐结构的基本原理

和声习题，虽然结构简单，大都为单乐段形式，即使在学习的最后阶段，一般亦只是三部曲式。但在简单的曲式中，亦蕴含着音乐结构的基本原理。即使在单一乐段的和声习题中，亦存在着多种多样的构成方式。因此，通过和声习题的写作过程，可以掌握构成乐曲的基本原理与方法，熟悉音乐结构层次发展的基本原则与方式。

（二）各声部的处理原则与写作要求

通过和声习题的写作，直接有利于掌握各声部的功能、写作要求与处理方法。在旋律写作方面，掌握音调动机的创造与发展、变化与统一；旋律线的分句与起伏，有序有致，发挥旋律声部的主导与表现作用。低音部方面，掌握它作为和声基础声部的功能与低音的线条性进行作用；各类不同形态的低音进行的处理方法；低音的音调特色与结构形态。讲究两外声部之间的相互配合、它们的音程关系与和声关系，发挥其相辅相合、相反相成的关系。

（三）织体写法的安排

和声习题，虽然一般只是四部和声的基础写作，但也涉及到各声部织体的安排问题，例如：各声部纵向层次组合的处理方式；主调化写法与复调化写法的分别与混合；合唱式织体与重奏性写法的选择；各声部的模仿处理等。总之，在和声写作中，注意培养和树立音乐织体写法的观念，掌握织体写法的多样化，在和声写作中亦熟悉复调化的写法。

（四）和声运行的基本规律

此处所称的基本规律并非指和声进行的“功能序列”、“根音进行”等和声写作的基础知识和基本要求，而是指和声整体运行过程中，和声意义的主、次关系，骨架性和声与过程性和声的安排与处理方法，和声的发展层次、紧张度的起伏和调性的布局等问题。随着和声学习的深入，和声材料的增加，和声运行过程的流动化与复杂化，掌握和声运行的基本规律，能使乐曲的和声具有坚实的基础和牢固的骨架，具有和声

运行上变化与统一、发展与平衡的逻辑性。

以上提到的一些方面，既是和声习题写作中需要涉及的问题，又是创作技能中一些基本的原理和方法，所以，如果在和声写作中有意识地注意和考虑这些问题，并在写作中加以实施，这样，虽然只是和声习题的写作，也能有助于作曲才能的锻炼和培养。

和声习题的写作，从各种和声学教程观察，种类甚多，其中最普遍的是为旋律配置和声和为指定低音写作上方声部的习题。

为旋律配置和声习题的作用，在于锻炼学生选择和弦与安排和声进行和内声部的处理、区分段落结构、组成音乐整体的能力。旋律题的写作，其渊源应是为圣咏编配四部合唱的写作。故巴赫的四声部圣咏合唱曲一直被视为四部和声写作的典范。因此，旋律题的四部合唱写作，来源于古老的创作实践。有的和声教程的习题，即采用为圣咏式旋律写作四部和声的方式。旋律题的写作，伸缩幅度较大。有以二分音符的固定节奏持续进行的基础练习式旋律，圣咏体旋律，歌曲性旋律，直至复杂的、器乐化、半音化、结构较长、段落较多的旋律，在难、易的程度方面有较大的差别，视教程的教学要求、对象程度和教学进度而定。

为指定低音写作上方声部，是一种非常古老的作曲方法。以后在数字低音时期，更是以低音为基础，在其上方，根据数字标明的音程，配上相应的声部，成为这时期的和声配置方法，并成为以后和声教程中数字低音题的本源。因此，我们可以了解，低音题的写作，现在似乎只是一种和声写作练习，实际上是与音乐创作密切相关的一种和声处理方式。低音题写作的作用，在于通过低音，构思和弦的选择、声部位置的安排、和声的进行、旋律声部的写作和内声部的处理。

除上述两种习题写作方式外，尚有——

1. 音型化和声织体写作

其中又可分为两种类型：①将四声部和声进行原型，化为各种音型化的织体。②为旋律写作音型化的和声伴奏，或写成小型的器乐曲。这类练习，实用性较强，具有迅速应用于写作伴奏或小型器乐曲的作用。这是一种初步的实用性写作。

2. 对位化写作

在和声进行的基础上，充分应用各类和弦外音，加强各声部的旋律性作用；声部进出较自由，并不一直保持四声部；采用模仿等对位处理方法或其他复调化写作手法。这类写作，既需掌握和声进行的规律性，又能达到各声部复调化处理的要求，一般属于高级和声写作范围，与器乐重奏的创作实践关系密切。

3. 变奏性写作

这种练习亦有两种方式：①为一段和声进行写作华彩性变奏。充分应用各类和弦外音，使每一变奏具有各自的华彩特色和体裁特点。这是发展和弦外音的使用技巧与装饰性变奏的写作能力的练习。②为同一旋律配置不同的和声材料。这是一种充分发

挥和声配置能力的练习。在同一旋律的条件下，充分发挥和声的构思设想，对培养学生的和声创造力有重要作用。

4. 为一个主题的开端继续加以发展的练习。

这是锻炼音乐发展手法的写作练习，从中可掌握主题发展中的统一与变化、对比与平衡的方法、音乐结构的要点、转调的布局、各类体裁与织体的处理、和声的整体设计、音乐发展的起伏层次等与作曲密切相关的基本技能与原理。因此，这种练习与作曲技巧有更密切的关系。

5. 独立写作四部和声进行的练习。

这是勋伯格和声学教程中独特的和声写作练习方法，培养学生不以旋律或低音为依据，自我进行和声构思和锻炼写作能力。

以上介绍了各类和声写作练习的方式，从中可看到和声写作练习虽非作曲实习，但与作曲技能的培养有密切的关系，在教学中如何启发与领悟这种关系，以有利于作曲技能的提高，这是教师与学生共同需要考虑的问题。这里，我向有志于学习作曲理论的年轻朋友们送一句衷心的的话：“在和声习题写作时，像对待创作一样精心地进行艺术处理，将能使你们从写作中获得更多的经验与能力。”

在我的《和声的理论与应用》教程中，习题写作主要有为指定旋律或低音的和声写作、变奏性写作和为主题开端加以发展等几种练习方式，现选择其中部分习题加以和声配置，并略作简单的解释，说明它们的写作要点，以供参考。拙著《和声学教程》中的习题，选自《和声的理论与应用》，故在习题选作中，不另外加以标明，请读者自行参照。

这本《250首和声习题解答》，包含了大小调自然音体系和声与和弦外音，这是和声课程中最基本的部分。切实掌握了这部分和声写作的技能，将对以后的和声学习，打下良好的基础。本书的特点是：习题风格，范围广泛，兼容并蓄；体裁结构，在有限范围内，力求类型多样；写作方法，既是主调化方式，亦有复调化写法，既有柱式性和声织体，亦有对位化声部处理；有些习题采取一题多解，作几种不同的处理；和声处理，强调骨架和声的作用；习题简释，扼要阐明处理要点，便于读者理解。总之，本书力求使学习者从中能获得多方面的启发、参考，掌握更多的和声写作的艺术处理方法。

目 录

前 言	1
第一单元 正三和弦——原位与转位	
一、正三和弦原位	2
二、正三和弦的第一转位——六和弦	24
三、正三和弦的第二转位——四六和弦	42
第二单元 属七和弦——原位与转位	
四、属七和弦原位	59
五、属七和弦的转位	71
第三单元 属九和弦、属七一十三和弦	
六、属九和弦——原位与转位	82
七、属七一十三和弦——原位与转位	90
第四单元 各级副三和弦、模进	
八、副三和弦（一）	97
九、副三和弦（二）	112
十、三和弦的模进	130
第五单元 其他各级七和弦	
十一、其他各级七和弦（一）	136
十二、其他各级七和弦（二）	149

第六单元 和弦外音

十三、和弦外音（一）——留音	162
十四、和弦外音（二）——倚音	176
十五、和弦外音（三）——经过音、助音	186
十六、和弦外音（四）——换音、先现音	200

第七单元 旋律小调式、和声大调式

十七、旋律小调式、和声大调式	208
----------------------	-----

后 记	212
-----------	-----

第一单元

正三和弦——原位与转位

一、正三和弦原位

(一) 关于正三和弦原位低音题的写作

在写作这类练习时，由于只有三个正三和弦，且均为原位，因此做低音题时，不存在选择和弦的问题，因低音本身即指明了和弦的音级。写作时主要在于上方三声部的处理与安排，特别是高音部的，亦即旋律声部的处理，必须注意它的旋律性特点、线条的起伏、高点音的安排、终止处的进行、分句的结构与整体的通顺，使习题具有一个流畅动听的旋律性高音部。其他需要注意的有以下几点：

①声部位置的排列方式，根据声部的音区、音响的效果或声部进行的需要而采用密集或开放的排列。并注意在和声进行中如何改变排列的方式等。

②根据旋律进行与高音部位置的需要，在开始与结束处，选择主和弦的某音为高音位置。

③声部的进行，无论是平稳或跳跃，均须合乎进行的需要和顺畅，目前在开始阶段，声部进行以平稳为主。同一和弦内，可变换声部位置，发生跳跃进行。在不同和弦连接时，则需注意较多采取平稳进行，包括级进和小的跳进。只在必需时使用大的跳进。

④各声部之间的节奏关系，根据需要，可采取各声部同节奏或长、短结合的处理。和弦间的共同音可相连为长时值音，使声部间时值长短不同的音相互配合，丰富声部的节奏感。

⑤和弦音的重复，除大都重复根音外，可根据声部进行的需要，重复五音或三音(但导音一般不重复)。五音可省略。

⑥注意旋律的分句与和声进行、低音进行的配合。

⑦本教程允许 V—IV 的和声进行。

⑧同一习题可作多种不同的处理，发掘其声部处理上的可能性。

低音题



[解答]

(a)

(b)

(c)

[简释]

此题作了三种不同的处理，从不同的高音位置开始。下面分别加以介绍——

(a) 高音部从主和弦三音位置开始，平稳地下行，又上行进入高点音 G 后回至主三音。旋律位置较高，故采取开放式声部排列方式。第二小节高音部的 D 音为两个和弦(IV—I)的共同音，合为全音符，使旋律的时值有长短的变化。

(b) 高音部从主和弦五音开始，逐步上行至高点音后，下行回旋结束于主音。情绪安宁而有起伏。上方声部位置基本上以密集为主，当旋律声部上行时，变为开放位置。高音部为五声音调，与李斯特^bD 大调音乐会练习曲的主题音调相似。结束前的 IV 级和弦，因旋律进行的原因而重用三音。

(c)旋律从主音开始下行至属音,再从属音上行回至主音,形成凹形的线条,第二分句与第一分句相对,成逆向进行:D—B—A、A—B—D。这一高音部具有格里高利圣歌(Gregorian Chant)的风味。



[解答]

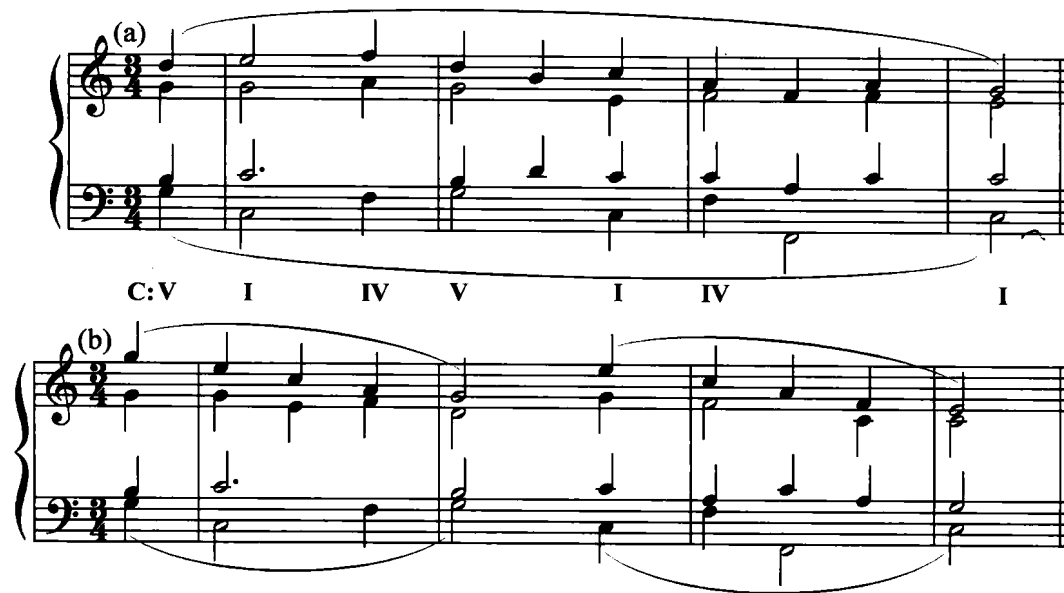


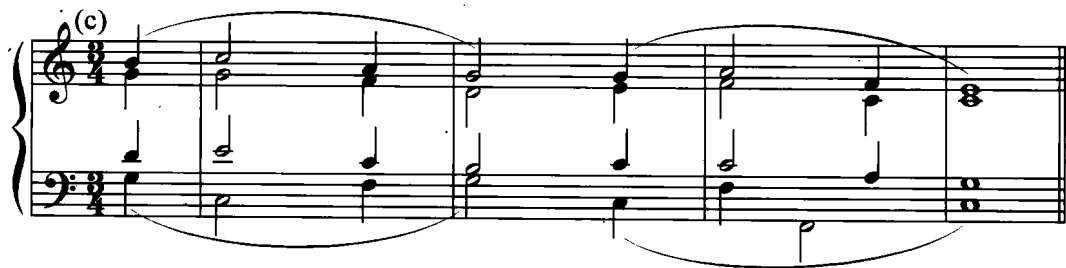
[简释]

本题上方声部采用密集位置,三声部均写于高音谱表内。高音部从主和弦三音位置开始,起伏上行至高点音D后,三度下行,结束于主音。在最后主和弦内,低音为加附点的全音符,但上方声部为了与第二小节高音部节奏相呼应,采用同和弦变位,高音部三度下行,从三音(二分音符)至主音(全音符)。



[解答]





[简释]

本题低音第三小节 F 音八度下行并变为“短—长”的节奏，有切分的效果。

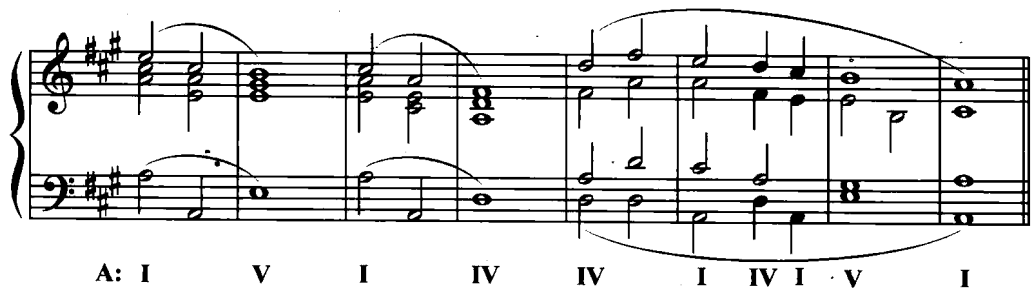
(a)和声采取开放式排列，随着旋律下行，音区移低，变为密集排列。旋律从高点下行，以三度下行为特点。

(b)旋律以连续三度下行为主体。由于它的节奏与进行特点，分为两短句，第一句从 G 高点音连续三度下行后级进停顿于低八度 G 音。第二句再从高点 E 音连续三度下行而结束于下方 E 音，主和弦三度音。前后两句形成下方三度的模进方式。

(c)密集位置，四声部基本同节奏，只在第三小节处，上方三声部保持“长—短”的节奏型，与低音部的节奏错开，相互补充。旋律线从 C 音平稳下行，形成模进式的两个短句。



[解答]



[简释]

本题的写作采取各声部同节奏的方法。低音为两短一长的段落结构。前四小节为密集位置。后四小节，高音部音区较高，采用开放位置。前两短句，为下行的三音音调，模进式地逐步下行。低音八度变位，上方声部亦作同和弦变位。第五小节处，低音与前无变化，均为 D 音(IV 级音)，并为分句处，故高音部向上大跳后进入高点音 $\sharp F$ 后，级进下行，正格结束于主和弦主音位置。大跳后的反向级进下行，使旋律进行的紧张度获得缓解与平衡。旋律进行前半以三度下行为主要因素，后半以级进下行为对照。