

中央音樂學院上海分院  
音樂理論·技術叢書

辟 氏  
和 聲 學

豐陳寶譯 沈敦行校訂



新文藝出版社

辟 斯 頓

# 和 聲 學 .

豐 陳 寶 譯

# 目次

|    |     |
|----|-----|
| 緒言 | 1—3 |
|----|-----|

|           |   |
|-----------|---|
| 第一章 音階與音程 | 3 |
|-----------|---|

音程的分類(7)——複式音程(8)——協和音程與不協和音程(9)——音程的轉位(10)——等音程(11)——練習一(12)

|         |       |
|---------|-------|
| 第二章 三和絃 | 14—22 |
|---------|-------|

轉位(14)——三和絃的種類(15)——重複(18)——和絃中諸音的排列(18)——密集位置與開放位置(19)——練習二(20)

|           |       |
|-----------|-------|
| 第三章 和聲的進行 | 23—33 |
|-----------|-------|

普通根音進行表(23)——導音三和絃(25)——小調音階中的第二音(25)——增三和絃(26)——聲部進行(26)——聲部進行的相對關係(31)——同向八度與同向五度(33)——三整音(34)——重疊的聲部(35)——練習三(37)

|           |       |
|-----------|-------|
| 第四章 調性與調式 | 39—53 |
|-----------|-------|

音階中各音的作用(41)——和絃對調性的決定(45)——

大小調的交替性(48)——練習四(51)

## 第五章 和聲的節奏 .....54—70

音樂中的節奏組織(56)——旋律的節奏(57)——和聲的節奏(60)——靜止和聲(61)——時值(61)——強進行與弱進行(62)——不協和音程(64)——指示強弱的記號(65)——經過和絃(65)——持續音(66)——切分法(67)——弱聲部(68)——練習五(69)

## 第六章 樂句中的和聲結構 .....71—82

和絃變換的次數(72)——和絃的分配(74)——樂句的開始(75)——樂句的結束(76)——陽性終止與陰性終止(77)——統一與變化(77)——練習六(80)

## 第七章 指定聲部的和聲配置法 ..... 83—94

旋律的分析(84)——旋律的跳越(85)——延長音(87)——適用的和絃(87)——和絃的選擇(88)——樂句的劃分(90)——公式的使用(91)——練習七(92)

## 第八章 轉調 ..... 95—106

最初的調(96)——關鍵和絃(96)——所建立的新調(97)——轉調的樂句的一些例子(97)——關係調(101)——大小調的交替(102)——關鍵和絃的求法(103)——練習八(104)

## 第九章 六和絃——標以數字的高低聲部 .....107—123

重複(107)——一般的效果(108)——聲部進行(110)——連續六和絃(111)——和絃  $I_6$  (112)——和

絃 II<sub>6</sub>(113)——和絃 III<sub>6</sub>(114)——和絃 IV<sub>6</sub>(116)——和  
絃 V<sub>6</sub>(118)——和絃 VI<sub>6</sub>(119)——和絃 VII<sub>6</sub>(120)——  
標以數字的低聲部(121)——練習九(122)

第十章 和聲外音.....124—140

經過音(125)——助音(127)——倚音(130)——留  
音(132)——裝飾的解決(134)——規避音與駢枝  
音(135)——先現音(137)——諸原則的應用(138)——  
練習十(139)

第十一章 六四和絃.....141—150

終止裏的主六四和絃(141)——倚音六四和絃——非終  
止的(145)——助音六四和絃(145)——經過六四和  
絃(146)——練習十一(149)

第十二章 終止.....151—165

正格終止(151)——完全終止與不完全終止(153)——半  
終止(155)——變格終止(157)——詐偽終止(159)——  
練習十二(164)

第十三章 屬七和絃.....166—179

正規的解決(169)——第一轉位(172)——第二轉  
位(173)——第三轉位(173)——不協和音的準  
備(175)——旋律的三整音(177)——練習十三(177)

第十四章 副屬和絃.....180—193

解決(182)——副屬和絃的導入法(183)——交錯關  
係(184)——II的V(185)——III的V(186)——IV的

V (187)——V 的 V (189)——VI 的 V (190)——VII 的  
V (191)——練習十四 (193)

## 第十五章 不正規的解決……………194—208

到上主和絃的解決 (197)——到中和絃的解決 (198)——  
到下屬和絃的解決 (199)——到下中和絃的解決 (200)  
——副屬和絃 (201)——練習十五 (206)

## 第十六章 減七和絃……………209—223

同音異名的和絃 (211)——解決 (212)——轉位 (213)  
——副屬和絃 (214)——不正規的解決 (216)——連續減  
七和絃 (219)——轉調 (220)——練習十六 (222)

## 第十七章 不完全的大九和絃……………224—235

不正規的解決 (228)——副屬和絃 (229)——轉調 (232)  
——分譜的使用 (232)——練習十七 (234)

## 第十八章 完全的屬九和絃……………236—248

準備 (240)——和絃中諸音的排列 (240)——轉位 (242)  
——不正規的解決 (243)——副屬和絃 (245)——轉  
調 (246)——練習十八 (247)

## 第十九章 模進……………249—263

最初的型式 (249)——和聲的節奏 (251)——模進的  
長度 (252)——移位的寬度 (253)——不轉調的模  
進 (255)——副屬和絃 (254)——轉調的模進 (257)——  
鍵盤上的實習 (259)——和聲配置中的模進 (261)——練  
習十九 (261)

第二十章 非屬音的和絃——七和絃……………264—279

準備(266)——和聲外音的因素(266)——解決(267)  
——主七和絃(268)——上主七和絃(269)——中七和絃  
(271)——下屬七和絃(272)——下中七和絃(274)——  
導音七和絃(275)——模進中的非屬音七和絃(276)——  
轉調(277)——公式(278)——練習二十(278)

第二十一章 九和絃，十一和絃，與十三和絃…280—297

倚音(281)——延遲解決的倚音(283)——不得解決的倚  
音(284)——持續音(286)——十一和絃(287)——十三  
和絃(291)——練習二十一(296)

第二十二章 變上主和絃與變下中和絃……………298—309

變和絃 II<sub>7</sub> 與 VI<sub>7</sub>(299)——記譜法(300)——節奏(301)  
——交錯關係(303)——調式(304)——不正規的解  
決(304)——轉調(306)——練習二十二(308)

第二十三章 那不勒斯六和絃……………310—324

虛偽轉調(319)——轉調(320)——副屬和絃原則的擴  
展(321)——練習二十三(323)

第二十四章 增六和絃……………325—340

解決(327)——轉位(333)——不正規的解決(335)——  
轉調(336)——例外的形式(337)——公式(339)——練  
習二十四(339)

第二十五章 其他的半音和絃……………341—353

增五度(344)——減五度(348)——倚音和絃(349)——  
轉調(352)——練習二十五(352)

結論.....354—355

補充練習題.....356—388

華爾德·辟史頓.....389—390

音樂術語及人名對照表.....391—398

曲名對照表.....399—401

本書附譜簡略字說明..... 402

## 緒 言

學習和聲學第一件重要的事，是要明瞭學習的目的。我們為什麼要學習音樂理論？我們應該從音樂理論中學得些什麼東西？關於這些問題，很多人還是搞不清楚。根據作者的教學經驗，這種對學習目標的認識不清，往往是各項音樂理論的學習過程中最普遍而最嚴重的阻礙。

有些人認為，學習和聲學、對位法、與賦格曲，是有心想做作曲家的人們的專門任務。但是我們要知道，理論總是產生在實習之後的，並不是先憑空定出一套理論來，然後按着這套理論而去實習。由此我們就會明白，音樂理論並不是專為作曲而寫的一套法門。所謂音樂理論，實在是觀察諸作曲家的實習以後所得的一套有系統的推理，這些推理的目的，是要說明作曲家們一向是怎樣寫作樂曲的。所以音樂理論並不是指導我們寫作樂曲的方法，而是告訴我們過去的一般作曲家們寫作樂曲的經驗。

我們對音樂理論的本質下了這樣的定義以後，便引起了很多重要的後果。其中最重要的一點是：音樂理論是任何部門的音樂家所不可缺少的一種知識。不管你是作曲家、演奏家、指揮家、評論家、教師、或是音樂學者，都非得了解音樂理論不可。普通一個學

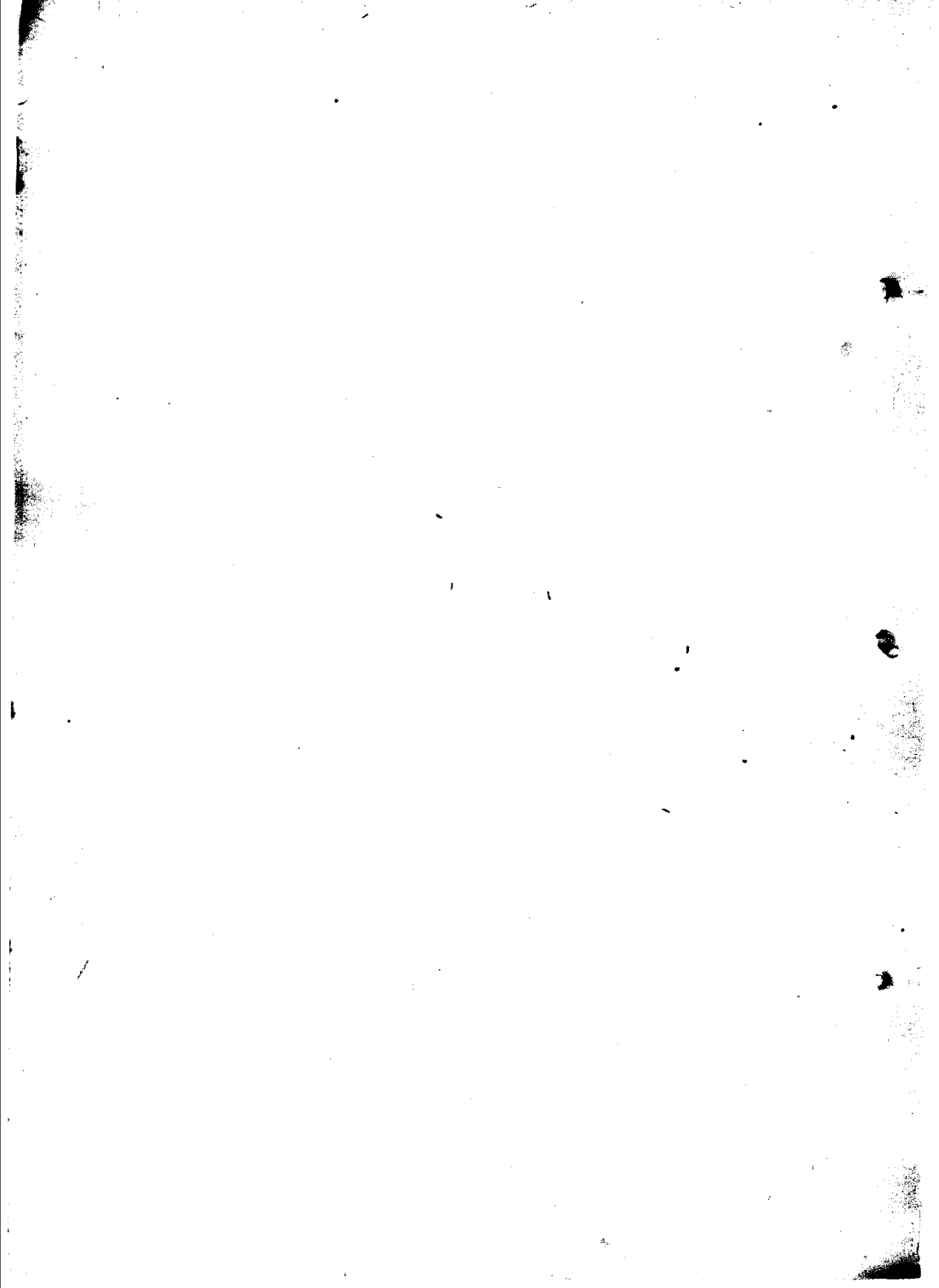
習音樂的人，都需要學得一套穩固的理論。這一套理論對他非常有用，因為他可以把這一套理論作為主要的根據，去衡量古今音樂的各種體裁。

在另一方面，如果一個具有作曲天才的人認為自己的天賦已足，不必仔細研究一般作曲家們的實習情況，便能夠從事作曲，那麼他是在做冒險的事，因為他很可能會失敗的。他雖賦有天才，但也應該同時努力去掌握技術上或理論上的各種知識。研究這些知識雖然與他的創作活動全不相干，卻是應該與創作活動相輔而行的。在一方面他跟隨一般人實習的慣例，而在另一方面他卻完全聽從自己個人的趣向，而努力表達自己獨特的風格。

我們研究和聲學這一門理論，首先必須答覆兩個問題：第一，一般作曲家們所常用的和聲學的資料是些什麼？第二，這些資料是怎樣被應用的？在初學的階段中，我們不應單獨對一個作曲家發生興趣，以致無從建立起一般實習中所用的範式來。我們應先求得一個一般的範式，然後便可以根據着已知的範式去研究歷代作曲家的個別的和聲法，更可以對二十世紀中的各種實習去作分析的研究。

就歷史上來說，和聲學的普遍習用大概是在十八和十九兩個世紀中。在那段時期內，所用的和聲學資料以及這些資料的用法都十分固定，很少有什麼變動。從過去作曲家們的作品裏，我們可以看出音樂發展的路徑。明確地知道了音樂發展的路徑以後，二十世紀初葉的實驗時期也就並不顯得怎樣的革新了。然而對於二十世紀的音樂，我們還不能定出明確的界限來。

這本“和聲學”的目的，是要把十八和十九世紀的一般作曲家們對和聲學的實習情況儘可能簡明地申述出來。這書裏所提出的規則，等於觀察後所作的報告。我們並不是想把規則當作自然律來看，或是想根據美學的觀點來證明規則的正確。這書的練習題，是要當作一般作曲家的習作的例解來做的，不能算爲創作方面的習作。作者相信：通過了這本書裏的一些原則，學者自能迅速而明確地掌握和聲學這門科目。



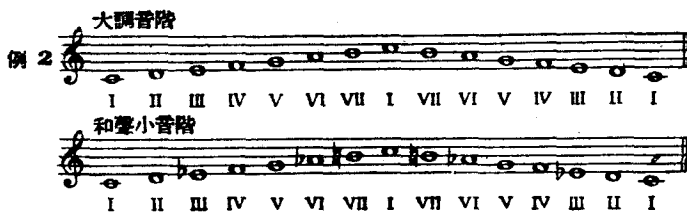
## 第一章 音階與音程

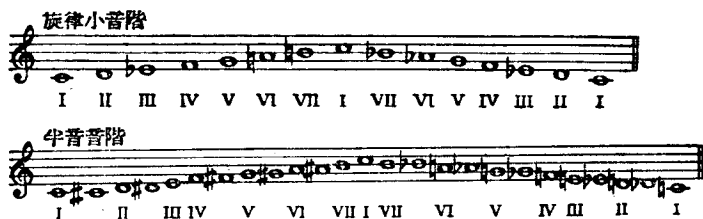
和聲的單位是音程。這裏所謂音程，是指兩個音同時發出而造成的音響。不過更正確地講起來，“音程”二字是用來指兩個音之間的距離，故音程可分為兩種：如果兩個音不是同時響出，而是相繼地出現在一行旋律中的，那麼其間的音程稱為“旋律的音程”；如果兩個音一齊響出，其間的音程便稱為“和聲的音程”。

例 1



構成音程的音，是從音階中取來的。我們講和聲學，須要用到的音階有三種：大調音階，小調音階（和聲小音階與旋律小音階），與半音音階。





依據習慣，音階中的各級是用羅馬數字來代表的，同樣也可以用下列的名稱來稱呼：

- I. 主音（即調的基音）
- II. 上主音（在主音上方相鄰的一音）
- III. 中音（主音與屬音中間的一音）
- IV. 下屬音（此音在主音的下方，它與主音所隔的距離和在上方的屬音與主音所隔的距離相等）
- V. 屬音（在音階中是一個重要的從屬之音）
- VI. 下中音（在主音的下方，是主音與下屬音中間的一音）
- VII. 導音（在旋律上有導向主音的趨勢）

幾種音階的差別，在於半音與全音的分配情形，這一點讀者大概自會辨認出來。半音音階是從音的半音變化導源而來的，所以把它看作其他各音階的變形，最為合宜。半音音階的記譜法（例如，我們應該寫升A還是降B）是要看旋律的與和聲的兩種情況而決定的；關於這一點，留待以後再講。

旋律小音階也可以被看作和聲小音階的變形。在上行時，那個表示特徵的第六音有了改變，因此而廢棄了原來VI和VII之間大

於一個全音的音程。而從導音到主音的半音進行仍舊保留着。在下行時，那第七音不再作為導音，因此降低了半度，而使其下的音程減為小六度。

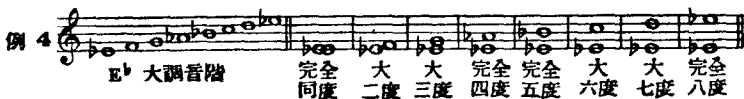
大調音階與和聲小音階之間的差異，只在於 III 及 VI，這一點很重要，值得我們注意。

### 音程的分類

兩個音之間的音程的“普通名稱”，可計算其間的“線”和“間”來決定（計算時包括這兩個音的本身在內）。計算得三，便是三度音程；計算得五，便是五度音程，餘類推。



兩個音之間的音程的“特殊名稱”（那一種三度，那一種五度等），可用各種方法來決定。有一個簡單的方法是：以兩個音中在下的那個音作為主音，在這主音上建立一個大調音階，如果在上的那個音是這大調音階中的一音，那末這二音之間的音程是“大”的，不過八度、五度、四度、和同度的音程，不稱“大”而改稱“完全”。



如果在上的那個音不是那大調音階中的一音的話，就得用下

列的規則來決定這音程的特殊名稱：

1. 比大音程小一個“半音”的音程，稱為“小”。
2. 比大音程或完全音程大一個“半音”的音程，稱為“增”。
3. 比小音程或完全音程小一個“半音”的音程，稱為“減”。



在上例中，我們來看從降 E 到升 C 的那個六度音程。假使升 C 還原成 C 的話，那麼這 C 剛巧是以降 E 為主音的大調音階中的一音，其間的音程便是“大六度”。C 上加了升記號後，使這“大六度”的音程增大了一個“半音”，因此我們可以依據上面第二條規則而把從降 E 到升 C 的音程稱為“增六度”。

當在下的一个音上有升降記號時，我們可以先假定沒有那升降記號，然後拿計算所得的結果與原來的音程相比，再依據上面的規則來決定音程的名稱。舉例來說：假定我們要知道從升 D 上升到 C 之間的音程的名稱。以升 D 為主音的大調音階中有九個升記號，拿來計算音程的名稱很不方便。現在暫拿 D 調的大調音階來看，我們知道 C 比第七音要小一個“半音”，所以 D 到 C 的音程是“小七度”。然後，我們恢復了 D 上面的升記號，就是把在下的音升高半音，這樣一來，使音程小了一個“半音”。因此我們知道從升 D 到 C 的音程是“減七度”。

學者應該多做些聽寫或其他訓練聽覺的練習，以培養辨認唱出或奏出的音程的能力；並訓練用心智來認識樂譜中的音程。

## 複式音程

大於八度的音程，可以減去八度來計算。這樣的音程稱為“複式音程”。不過有幾個複式音程（例如九度）在某些和聲形式中具有特殊的性質，因此其名稱往往依據原來較大的數目，不必減八度來稱呼。



## 協和音程與不協和音程

一個協和音程所發出的音是穩定的、圓滿的，而不協和音程的特性是不安定，有解決到協和音程的需要。關於協和與不協和音程的特質，音樂家各有其主觀的說法，而它的解釋也隨了音樂的演進而改變。但根據作曲家們通常的習用，我們不妨分類如下：

協和音程——完全音程，及大、小三度與六度。

不協和音程——增減音程，及大小二度、七度、與九度。

（例外——完全四度的下方沒有他音時，它是不協和的。完全四度的下方有三度或完全五度音程時，它便是協和的了。）

例 7

