



附MP3—张

流行与爵士 和声学进阶

Advanced Popular and Jazz Harmony

廖季文 著

 SMPH

上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

 SLAU

上海文艺音像电子出版社
WWW.SLAU.CN

上海音乐学院“十二五”内涵建设
现代器乐与打击乐系交叉平台建设项目

流行与爵士 和声学进阶

Advanced Popular and Jazz Harmony

廖季文 著

上海音乐出版社
上海文艺音像电子出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

流行与爵士和声学进阶 / 廖季文著 - 上海: 上海音乐出版社, 2015.1

ISBN 978-7-5523-0743-6

I. 流… II. 廖… III. 爵士乐 - 和声学 IV. J614.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 290182 号

ISRC CN-R12-14-00951

书 名: 流行与爵士和声学进阶

著 者: 廖季文

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 张静星

音像编辑: 曹德玲

封面设计: 何 辰

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.cc

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海市北印刷 (集团) 有限公司

开本: 889×1194 1/16 印张: 10 谱、文: 160 面

2015 年 1 月第 1 版 2015 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-0743-6/J · 0668

定价: 48.00 元 (附 MP3 一张)

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

作者简介



廖季文，爵士吉他演奏家、上海音乐学院副教授。1956年生于中国台湾，十四岁开始学习吉他。曾任中国台湾无线电视公司大乐队首席吉他手。十余年里累积了扎实的基础和丰富的演奏经验，曾为许多知名艺人、歌星担任现场及录音室的伴奏。

在没有信息科技、爵士音乐资源贫乏的年代，凭着一股对爵士音乐的热爱与强烈的求知欲，在客观环境极差的情况下，为更上一层楼探求爵士音乐的奥秘，2001年他毅然辞去电视台的工作，只身前往波士顿的伯克里音乐学院（Berklee Music of College）学习有关爵士乐的和声、编曲及演奏等相关课程。经过两年半的寒窗苦读，得到校方给予的“Magna Cum Laude”荣誉（意为以优异成绩毕业）。2003年6月毕业后返回中国台湾，担任台北社教馆艺文餐厅（Franz and Friends）音乐总监。

2006年任教于上海音乐学院现代器乐打击乐系，开设“爵士吉他演奏”“爵士音乐理论与创编”“爵士音乐史”等课程。个人著作《流行与爵士和声学》于2010年出版，并得到上海音乐学院“2011年优良教材奖”。2006年发行个人演奏专辑《Taipei Blues》，2014年参与东皇爵士编曲制作《从百老汇到百乐门》。

联系方式：ivanliaogt@hotmail.com

序

自从我的第一本《流行与爵士和声学》出版之后,受到来自各地热爱爵士音乐的朋友们的支持与鼓励,本着感恩的心继续编写了这本《流行与爵士和声学进阶》。长达三年的思考与写作,从资料整理、选曲、编写、打谱以及后续的校稿工作,几乎让我体力不支。曾经因为长时间用脑过度与颈部僵硬导致晕眩的反复发作。是什么力量如此支撑着我?又是什么原因让我在盗版盛行的环境下几乎无偿地付出心力而无怨无悔?因为我深知“生命只有一次,我不愿给未来留下遗憾。”这是我的倾心之作,也是我的倾情之作。

爵士音乐的内涵不断在创新,其中包括旋律与和声的创意,即兴的自由发展也是不可缺少的重要环节。从1917年第一张爵士唱片问世至今,大约百年的爵士音乐经历了各个时期不同风格的发展与演变,才形成当今爵士理论的丰富性与复杂性。因此,一部能够帮助我们弄懂其中抽象概念与逻辑思维的书至关重要。若将第一册比作爵士的入门指引,那么第二册(本书)就是带领我们遨游爵士寰宇的指导经略。

在本书附带的MP3中,每一段音轨都记载着与谱例相关的音乐现象,要善于利用这些音频引领我们开发合理的听觉反应。因为所有的理论知识不外乎是为了帮助我们听到最正确的声音,包括对和声与旋律的理解,然后在演奏或者编曲、作曲的时候能够预先感觉到那些正确的声音。这是一本进阶的爵士理论工具书,需要对第一册有通盘的了解后方可研读此书,否则会事倍功半。许多现代音乐从业者既是作曲家也是演奏家、教育家,他们都能够熟记几百首与爵士有关的经典曲或流行曲,因此尽量多熟记一些与爵士有关的乐曲,或者至少将本书中所推荐的曲目多听、多弹、多背,将受益匪浅。

当今社会朝向多元化发展，音乐也不例外地反应了社会的多元性。所以当我们创作、演奏音乐的时候应该考虑到自然与社会的平衡、理性与感性的平衡、商业与艺术的平衡。其实音乐(大自然的各种声音)早就存在于这个世界上了，只不过人类以一种表演的方式将它呈现出来。人类能够发现合理或不合理的声音现象，通过推理与思考，找寻出一些新的规律。音乐一直存在于你我的心里，我们需要倾听内心的声音，让它自然地流露。本书中所阐述的音乐理论并不能代表整个音乐，它只能起到帮助我们了解某些音乐现象，真正的音乐必须是内心感性的自然流淌。因此当我们学会了许多音乐理论之后切勿被它捆绑，而是要能够为我们心中那个叫做音乐的灵性所使用，让音乐本身带领我们自然地去演奏与创作。

人生有许多可以挥洒的空间，我们应该好好把握。如果不够珍惜这些原本可以努力的机会，失去了自我实现的存在价值是何等可惜。尽管我不属于最聪明的那一类人，但我愿意将自己投入到音乐世界，做那个最勤奋、最努力的人。感谢上海音乐学院！能在这个优异的平台传授着我为之追求一生的知识，让我感动和自豪。每到上课时，当我用眼睛和大脑探索爵士音乐教学的规律和奥秘时，那份惊异和兴奋难以言表，也由此架起了我与学生们心灵沟通的桥梁。和声爵士天马行，铜管丝竹驭时空；悠扬乐声乍响起，因缘际遇得桃李。

廖季文

2014年冬于上海

目 录

第一章	再论属七和弦	/	001
一、	属七和弦的分类	/	001
二、	对称式减音阶	/	003
三、	经过减七和弦	/	004
四、	对称式全音阶	/	016
五、	对称式增和弦音阶	/	017
第二章	虚伪解决	/	018
一、	调性属七虚伪解决	/	018
二、	次级属七虚伪解决(之一)	/	023
三、	次级属七虚伪解决(之二)	/	025
四、	次级属七虚伪解决(之三)	/	026
第三章	其他方式的属七和弦	/	029
一、	邻近(斜行)解决	/	029
二、	特殊属七和弦	/	033
第四章	持续音与固定音型伴奏	/	042
一、	持续音	/	042
二、	固定音型伴奏(Ostinato)	/	047
第五章	持续性结构与多主音系统	/	048
一、	持续性结构	/	048
二、	多主音系统	/	052
第六章	复式和弦	/	055
一、	转位和弦	/	055
二、	混种和弦	/	057
三、	双层结构	/	066
第七章	再论调式音乐	/	071
一、	调式和弦概念	/	071
二、	复式、持续音与调式的综合思维	/	077
第八章	关于转调	/	084
一、	固定调号、开放调号与临时记号	/	084
二、	转调的各种方式	/	084
第九章	综合分析与音阶配置	/	098
附录一	和声分析与音阶配置解题参考	/	124
附录二	名词速查	/	153

第一章 再论属七和弦

在所有种类的和弦中，最具神秘色彩的应该是减七和弦。减七和弦的应用范围非常广泛，撇开纯粹的减七和弦形式，就使用的功能性来说还可分为两类：一是修饰、经过（或趋近），二是属七和弦种类的延伸。由此而衍生出的和弦音阶就更复杂了，本章将针对此复杂情况做详细的解析。

一、属七和弦的分类

在正式探讨减七和弦之前，先就属七和弦的功能做一个复习整理。大致上属七和弦可分类为：

- (1) 调性属七 (Primary Dominant) : V7-Mixo. V7(^b9)-Mixo.(^b9,^b13)。
- (2) 次级属七 (Secondary Dominant) : 大次属 (V7/IV, V7/V) - Mixo.。
小次属 (V7/II, V7/III, V7/VI) - Mixo.(^b9,^b13)
- (3) 延伸属七 (Extended Dominant) : - Mixo.。
- (4) 替代属七 (Substituted Domianat) : - Lyd.^b7。

以上所知是基于大调和声的调性理论，若扩大层面涉及小调和声的范围，则有一些增加的次级属七，甚至会改变原有的思考方向。以下是一些必须注意的情形：

V7 in melodic minor (旋律小调的属七) - Mixo.(^b13)。

例1

C mel. min.

V7
G7 ^b13
9

G Mixo.(^b13)

V7/V in melodic minor (旋律小调的大次属) - Mixo.^(b9)。

例2

C mel. min.

Musical notation for Example 2: C melodic minor scale. The scale is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are C, D, Eb, F, G, Ab, Bb. Above the first few notes, the chord V7/V (D7) is indicated with a 13th extension. Above the last few notes, the chord D Mixo.(b9) is indicated with a dashed line. The notes are: C (quarter), D (quarter), Eb (quarter), F (quarter), G (quarter), Ab (quarter), Bb (quarter).

V7/^bIII in natural minor (自然小调的次属) = ^bVII 7 in major key
(等同大调功能) - Mixo.

例3

C Natural min.

Musical notation for Example 3: C natural minor scale. The scale is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The notes are C, D, Eb, F, G, Ab, Bb. Above the first few notes, the chord V7/^bIII (B^b7) is indicated with a 13th extension. Above the last few notes, the chord B^b Mixo. is indicated with a dashed line. The notes are: C (quarter), D (quarter), Eb (quarter), F (quarter), G (quarter), Ab (quarter), Bb (quarter).

V7/^bVII in dorain minor (多利亚的次属) = IV7 in major key
(等同大调功能) - Mixo.

例4

C Dorian

Musical notation for Example 4: C Dorian scale. The scale is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The notes are C, D, Eb, F, G, A, Bb. Above the first few notes, the chord V7/^bVII (F7) is indicated with a 13th extension. Above the last few notes, the chord F Mixo. is indicated with a dashed line. The notes are: C (quarter), D (quarter), Eb (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter), Bb (quarter).

V7/^bVI in natural minor (自然小调的次属) = V7/IV in major key
(等同大调功能) - Mixo.

例5

C Natural min.

Musical notation for Example 5: C Natural minor scale. The scale is written on a treble clef staff. Above the staff, the chord V7/^bVI is indicated, with notes E^b7 and ^b13. A dashed line indicates the E^b Mixo. chord. The scale notes are: C, D, E^b, F, G, A^b, B^b, C.

二、对称式减音阶

1. 纯减七和弦音阶

纯粹的减七和弦音阶是以全音一半音 (Whole-half) 的连续组合, 呈现小三度对称式的结构, 这种音阶形式谓之“对称式减音阶” (Symmetrical Diminished Scale)。

例6 (CD音轨1)

Musical notation for Example 6: Cdim.7 scale. The scale is written on a treble clef staff. The notes are: C, D, E^b, F, G, A^b, B^b, C. The intervals between notes are marked as 1, 1/2, 1, 1/2, 1, 1/2, 1, 1/2.

按照“延伸音不可与和弦音构成小九度”之规则, 减七和弦的音阶音 (非和弦音) 正好位于和弦音上方的全音位置 (大二度转位后形成大九度音程)。因此, 减七和弦的延伸音共有四个, 它们是9、11、^b13、^b7。对称式减七和弦音阶属于非调性的音阶结构 (Non-diatonic), 换句话说有很多音符不属于主调音阶之内, 所以延伸音的使用不要超过2个以上, 超过就会失去原有的美感与色彩, 反而增加许多的不和谐。

例7

Musical notation for Example 7: Ddim.7 and Cdim.7 scales. The Ddim.7 scale is shown above the Cdim.7 scale. The notes for Ddim.7 are: D, E^b, F, G, A^b, B^b, C. The notes for Cdim.7 are: C, D, E^b, F, G, A^b, B^b, C. The extensions are marked as 9, 11, ^b13, and maj7 for Ddim.7, and R, ^b3, ^b5, ^b7, and R for Cdim.7.

2. 对称式属七和弦音阶

将对称式减音阶应用在属七和弦上就形成了“对称式属七和弦音阶”(Symmetrical Dominant Scale), 这种发生在属七和弦结构上的减音阶呈现出半音-全音(Half - whole)的连续组合。

例8 (CD音轨2)

这种对称式属七和弦音阶呈现出变化音阶 (Alter Scale) 与利底亚降七(Lyd.^b7)的特性, 如同它的延伸音: ^b9、[#]9、[#]11、13, 相同的情形也呈现在替代和弦上。

例9

三、经过减七和弦

此类减七和弦的功能为趋近或经过音 (Approaching or Passing) 方式, 名称虽然不同, 但实际上感觉相似, 因此统称为经过减七和弦。既然是属于经过和弦的性质, 那么它的音阶音就必须与调性音 (Key of the Moment) 相符合, 使用的延伸音都是既定调的自然音, 同时必须遵循延伸音小九度的限制。

1. 经过减七和弦上行

上行的经过减七有四个：

例10

I maj7 #I^o7 IIIm7
 Cmaj7 C^o7 Dm7

passing or approaching

IIIm7 #II^o7 IIIIm7
 Dm7 D^o7 Em7

passing or approaching

例11

IVMaj7 #IV^o7 V7
 FMaj7 F^o7 G7

passing or approaching

V7 #V^o7 VIIm7
 G7 G^o7 Am7

passing or approaching

将上行的经过减七和弦与目标和弦结合，就成为它所使用的音阶。

例12

Example 12 shows four staves of ascending half-note scales with chord diagrams above them. The chords are C[#]o7, Dm7, D[#]o7, Em7, F[#]o7, G7, G[#]o7, and Am7. The notes are: C[#]o7 (C[#], D, E, F[#]), Dm7 (D, E, F, G), D[#]o7 (D[#], E, F[#], G[#]), Em7 (E, F, G, A), F[#]o7 (F[#], G, A, B), G7 (G, A, B, C), G[#]o7 (G[#], A, B, C[#]), and Am7 (A, B, C, D).

以上是减七和弦上行的音阶理论,整个合成的过程非常明了,但在使用上要
 达到敏捷的反应却不容易,这必须从另一个角度去理解。我们可以将这些上行的
 经过减七和弦理解为目标和弦的次级属七和弦,和弦音阶与其相关的次属和弦
 音阶相同。见下例: C[#]o7 具有 A7 的三全音性质(C[#]-G),相同的情形还有 D[#]o7=B7,
 F[#]o7=D7, G[#]o7=E7。

例13

Example 13 shows a piano accompaniment and a melodic line. The piano part has chords: I^{maj}7 (C^{maj}7), V^{7/II} (A7(^b9)), and II^m7 (Dm7). The melodic line is labeled A7 Mixo. ^b9, ^b13 and C[#]o7 passing dim. The notes are: R, ^b9, [#]9, 3, S4, 5, ^b13, ^b7.

IIIm7 V7/III IIIIm7
 Dm7 B7(b9) Em7

B7 Mixo. $\flat 9, \flat 13$

R $\flat 9$ $\sharp 9$ 3 s4 5 $\flat 13$ $\flat 7$

Em7

$D^{\sharp o}7$ passing dim.

IVmaj7 V7/V V7
 Fmaj7 D7(b9) G7

D7 Mixo. $\flat 9$

R $\flat 9$ $\sharp 9$ 3 s4 5 13 $\flat 7$

G7

$F^{\sharp o}7$ passing dim.

V7 V7/VI VIIm7
 G7 E7(b9) Am7

E7 Mixo. $\flat 9, \flat 13$

R $\flat 9$ $\sharp 9$ 3 s4 5 $\flat 13$ $\flat 7$

Am7

$G^{\sharp o}7$ passing dim.

2. 经过减七和弦下行

这与上行减七有所不同，它们之间的差异在于：上行减七和弦具有明显的次属功能，而下行减七却是声音导向（Voice Leading）的结果。下行的经过减七有两个：

例14

IIIIm7 \flat III $^{\circ}7$ IIIIm7
 Em7 E $\flat^{\circ}7$ Dm7

passing or approaching

\flat III $^{\circ}7$ maj7 $\flat 13$ $\flat 9$ $\sharp 9$ $\sharp 11$

$VIm7$ $\flat VI^{\circ}7$ $V7$
 $Am7$ $A^{\flat\circ}7$ $G7$

passing or approaching

$\flat VI^{\circ}7$ 8^{maj7} $\flat 13$

上行的减七和弦中 $\sharp I^{\circ}7$ 与 $\sharp IV^{\circ}7$ ，在此并未以 $\flat II^{\circ}7$ 与 $\flat V^{\circ}7$ 的方式出现。下面两种情形是不成立的，因为 $G^{\flat\circ}7$ 的和弦结构等同于省去根音的 $F7(\flat 9)$ ；在和声学理论里， $F7$ 不能解决到 $Fmaj7$ ； $D^{\flat\circ}7$ 等于省去根音的 $C7(\flat 9)$ ， $C7$ 无法解决到 $Cmaj7$ ，这样的进行不合乎实际的听觉需求。

例15

$Dm7$ $D^{\flat\circ}7$ $C\ maj7$

$G7$ $G^{\flat\circ}7$ $F\ maj7$

由于下行减七呈现的是声音导向方式，不能当作次级属七看待，因此搭配使用的音阶系借自与它相同结构的减七和弦。下例中 $E^{\flat\circ}7$ 不具有 $A7$ 的三全音 (Tritone)； $E^{\flat\circ}7$ 与 $D^{\sharp\circ}7$ （上行减七）是同音异名，因此可以借用来自 $B7$ ($V7/III$)的音阶。 $A^{\flat\circ}7$ 也并未呈现 $D7$ 的三全音结构， $A^{\flat\circ}7$ 与 $G^{\sharp\circ}7$ 是同音异名，因此可以借用来自 $E7$ ($V7/VI$)的音阶。

例16

$IIIIm7$ $\flat III^{\circ}7$ $IIm7$ $\sharp II^{\circ}7=V7/III$
 $Em7$ $E^{\flat\circ}7$ $Dm7$ $B7\ Mixo.\flat 9,\flat 13$

R $\flat 9$ $\sharp 9$ 3 $S4$ 5 $\flat 13$ $\flat 7$ $\flat 13$ $maj7$

$\flat III^{\circ}7=\sharp II^{\circ}7$
 E^{\flat} passing dim.

VIIm7 $bVI^{\circ}7$ V7 $\#V^{\circ}7=VI7/III$
 Am7 $A^{\circ}7$ G7 E7 Mixo. $b9, b13$

R $b9$ $\#9$ 3 S4 5 $b13$ $b7$ $b13$ maj7

$bVI^{\circ}7=\#V^{\circ}7$
 A° passing dim.

3. 修饰减七和弦

修饰减七和弦既不上行也不下行，它是以原地进行的方式，用来装饰主音和弦与调性属七和弦。修饰减七并非上行减七与下行减七，因此不能适用次级属七与声音导向等音阶处理模式，它必须采取等同结构的借用方式。例如 $I^{\circ}7$ 与 $\#II^{\circ}7$ 、 $bIII^{\circ}7$ 、 $\#IV^{\circ}7$ 等和弦的结构完全相同，所以它们的延伸音必定也相同，使用共同的音阶，唯起始音不同罢了。

例17

C maj7 $C^{\circ}7$ C maj7 D maj7 E maj7 $F\#13$

例18

$I^{\circ}7$ maj7

$bIII^{\circ}7$ $b13$ maj7

$\#IV^{\circ}7$ 11 $b13$

$\sharp IV^{\circ}7$ 可以有另一种选择, 由于 $\sharp IV^{\circ}7$ 与 $V_7(\flat 9)/V$ 有共同的和弦结构。

例19

$I^{\circ}7$ 可以是修饰主音的和弦, 也可以当作是延后解决的配角。见下例:

例20 (CD音轨3)

I_6	$I^{\circ}7$	I_6	V_7sus4	$V_7(\flat 9)$	$I^{\circ}7$	I_6
C_6	$C^{\circ}7$	C_6	$Dm7/G$	$G_7(\flat 9)$	$C^{\circ}7$	C_6

再来看另一个修饰减七和弦 $V^{\circ}7$, 并且 $V^{\circ}7$ 与 $\sharp I^{\circ}7$ 有相同的和弦结构, 所以使用相同的音阶与延伸音:

例21

V_7	$V^{\circ}7$	V_7	$\sharp I^{\circ}7$	$V^{\circ}7$
G_7	$G^{\circ}7$	G_7	$C^{\sharp o}7$	$G^{\circ}7$