



音乐理论及声学著作丛书

辟斯顿和声学

音乐出版社

（北京）

中央音乐学院華东分院音乐理論技術叢書

辟斯頓和声学

瓦尔特·辟斯頓著

丰 陈 宝 譯
沈 敦 行 校

修訂版

音樂出版社

一九五六年·北京

Walter Piston

Harmony

本書根據 Victor Gollancz 1949 年版譯出

中央音樂學院華東分院音樂理論技術叢書

辟斯頓和聲學

修訂版

編輯者 中央音樂學院華東分院編譯室

原著者 [美] 瓦爾特·辟斯頓

翻譯者 丰 陳 宝

校訂者 沈 敦 行

*

開本：787×1092 耗 1/25

頁數：186 印張：14 22/25 文字：255,000 字

1956 年 11 月北京第 2 版 1956 年 11 月北京第 1 次印刷

印數：1—4,060 冊

北京市書刊出版業營業許可証出字第 063 号

音樂出版社出版

北京東單溝沿頭 33 号

新華書店總經售

*

統一書号：8026·468 定價(10)2.08 元

緒 言

學習和声学，首先應明確學習的目的。我們為什麼要學習音樂理論？我們應該從音樂理論中學到些什麼？關於這些問題，目前還有很多人搞不清楚。根據作者的教學經驗來說，對學習的目標認識不清，往往是各種音樂理論的學習過程中最普遍和最嚴重的阻礙。

有些人認為：和声学、對位法和賦格曲是有心想做作曲家的人們才需要學習。但是我們要知道，理論必然是在實踐之後產生的（除了偶然的情形之外，理論很少產生在實踐之前），因此我們就會明白，音樂理論並不是專為作曲而寫的一套法門。它實在就是觀察歷代作曲家的作品而歸納出來的一套有系統的推理，其目的在於說明現在和過去的作曲家的共同寫作法。音樂理論並不是指導我們在將來應該怎樣寫作樂曲，而是告訴我們過去的作曲家是怎样寫作樂曲的。

我們為音樂理論的實質下了這樣的定義之後，就得到許多重要的結論。首先要提到的是：音樂理論是從事各種活動的音樂家所不可缺少的一種知識；不論他是作曲家、演奏家、指揮家、評論家、教師或音樂學家，都非學習音樂理論不可。一個學習音樂的人比一個作曲家更需要有一個穩固的理論基礎，因為他可以用這一套理論作為根基，去評鑑過去和現在的各种體裁的音樂。

在另一方面，一個具有作曲天才的人如果自以為天賦已足，不必再去深研作曲家們的共同寫作法，就能夠從事作曲，那末他是在冒很

大的危險。他應該努力去掌握技術上或理論上的各種知識，把這當作一項終身的工作，與他的創作活動相並進行，但同時又是與創作活動分開的。一方面他遵循一般作曲家的共同寫作法，另一方面他却完全聽從他個人的趣味而努力表達自己獨特的風格。

在和聲的領域中，我們首先必須回答兩個問題：第一，作曲家們一般所採用的和聲素材是些什麼？第二，他們是怎樣運用這些素材的？在開始學習和聲學時，我們不能只研究個別作曲家的寫作法，因為這樣我們就無從建立起一般寫作中所用的範式來。我們如能牢固地記住這樣的一個範式，就會懂得怎樣去研究歷代作曲家的個別的和聲處理法，也懂得把二十世紀中的各種和聲實踐加以有條理的分析。

就歷史上說，和聲學的普遍應用約摸是在十八和十九世紀中。在這期間，所用的和聲素材以及這些素材的應用方式幾乎是固定不變的。如能熟悉過去的作曲家的作品，則從他們的寫作法中發展下來的路徑就更加清楚，這樣，二十世紀初葉的實驗時期也就並不顯得太革新了。然而關於二十世紀的共同寫作法，我們還不能作確切的說明。

本書的目的是要把十八和十九世紀的作曲家們的共同的和聲處理法尽可能簡明地申述出來。這裡所提出的規則等於一個研究報告。我們並不是想把規則當作自然律來看，或者想根據美學的观点來證明規則的正確。做本書的練習題時，應該仿效作曲家的共同寫作法，不必力求獨創性。作者相信：通過本書中的那些原則，學習者自能迅速而正確地掌握和聲學這一科目。

目 次

緒言	I
第一章 音階与音程	1
音程的分类(3)——复式音程(4)——协和音程与不协和音程(4)——音程的轉位(6)——等音程(6)——練習一(7)	
第二章 三和弦	9
轉位(9)——三和弦的种类(10)——重复(12)——和弦中各音的排列(13)——密集位置与开放位置(14)——練習二(15)	
第三章 和声的進行	17
普通根音進行表(17)——導音三和弦(19)——小調音階的第二音(19)——增三和弦(20)——声部進行(20)——声部進行的相对关系(25)——同向八度与同向五度(26)——三整音(27)——重叠的声部(28)——練習三(29)	
第四章 主音性与調式性	31
音階中各音的作用(33)——和弦的調性決定力(36)——大小調的交替性(39)——練習四(42)	
第五章 和声的節奏	44
音乐中的節奏組織(45)——旋律的節奏(47)——和声的節奏(49)——靜止和声(50)——时值(50)——强進行与弱進行(51)——不协和音程(53)——指示强弱的記号(53)——經過和弦(54)——持續音(54)——切分法(55)——弱拍(56)——練習五(57)	

第六章 乐句中的和声結構 59

和弦变换的次数(60)——和弦的配列(61)——乐句的开始
(62)——乐句的結束(63)——陽性終止与陰性終止(64)——
統一与变化(65)——練習六(68)

第七章 指定声部的和声配置法 70

旋律的分析(71)——旋律的跳越(72)——延長音(73)——適
用的和弦(74)——和弦的選擇(75)——乐句的划分(77)——
公式的使用(78)——練習七(79)

第八章 轉調 81

原調(82)——關鍵和弦(82)——新調(83)——轉調的乐句的
一些例子(83)——关系調(86)——大小調的交替(87)——關
鍵和弦的求法(88)——練習八(90)

第九章 六和弦——数字低音 92

重复(92)——一般的效果(93)——声部進行(95)——連續
六和弦(96)——和弦 I_6 (96)——和弦 II_6 (98)——和弦 III_6
(99)——和弦 IV_6 (101)——和弦 V_6 (102)——和弦 VI_6
(103)——和弦 VII_6 (104)——数字低音(105)——練習九
(106)

第十章 和弦外音 108

經過音(109)——助音(111)——倚音(113)——留音(115)
——裝飾的解決(117)——規避音与駢枝音(118)——先現音
(119)——原則的应用(120)——練習十(122)

第十一章 六四和弦 124

終止中的主六四和弦(124)——不用在終止中的倚音六
四和弦(127)——助音六四和弦(128)——經過六四和弦
(129)——練習十一(131)

第十二章 終止 133

正格終止(133)——完全終止与不完全終止(135)——半終止

(136)——變格終止(138)——詐偽終止(140)——練習十二(144)	
第十三章 屬七和弦	146
正規的解決(149)——第一轉位(151)——第二轉位(152) ——第三轉位(153)——不協和音的準備(154)——旋律的三 整音(156)——練習十三(156)	
第十四章 副屬和弦	159
解決(161)——副屬和弦的導入法(161)——交錯關係(162) ——II的V(163)——III的V(164)——IV的V(165)——V 的V(167)——VI的V(168)——VII的V(169)——練習十 四(170)	
第十五章 不正規的解決	172
進到上主和弦的解決(175)——進到中音和弦的解決(176) ——進到下屬和弦的解決(176)——進到下中和弦的解決 (177)——副屬和弦(179)——練習十五(183)	
第十六章 減七和弦	185
同音異名的和弦(186)——解決(188)——轉位(188)—— 副屬和弦(190)——不正規的解決(192)——連續減七和弦 (194)——轉調(195)——練習十六(197)	
第十七章 不完全的大九和弦	199
不正規的解決(203)——副屬和弦(204)——轉調(206) ——分譜的使用(207)——練習十七(208)	
第十八章 完全的屬九和弦	211
準備(215)——和弦中各音的排列(215)——轉位(216)—— 不正規的解決(218)——副屬和弦(219)——轉調(220)—— 練習十八(221)	
第十九章 模進	223

最初的型式(223)——和聲的節奏(225)——模進的長度
(226)——移位的音程(226)——不轉調的模進(226)——副
屬和弦(227)——轉調的模進(230)——鍵盤上的練習(232)
——和聲配置中的模進(233)——練習十九(234)

第二十章 非屬音的和弦——七和弦 236

準備(238)——和弦外音的因素(238)——解決(239)——主
七和弦(239)——上主七和弦(240)——中音七和弦(242)
——下屬七和弦(243)——下中七和弦(245)——導音七和弦
(247)——模進中的非屬音七和弦(247)——轉調(248)——
公式(249)——練習二十(249)

第二十一章 九和弦、十一和弦與十三和弦 251

倚音(252)——延遲解決的倚音(254)——沒有得到解決的倚
音(255)——持續音(256)——十一和弦(257)——十三和弦
(260)——練習二十一(265)

第二十二章 升上主和弦與升下中和弦 267

升上主和弦與升下中和弦(268)——升上主和弦與升下中和
弦的寫法(269)——節奏(270)——交錯關係(272)——調式
(273)——不正規的解決(273)——轉調(275)——練習二十
二(276)

第二十三章 那不勒斯六和弦 278

虛偽轉調(286)——轉調(287)——副屬和弦原則的擴展
(287)——練習二十三(290)

第二十四章 增六和弦 292

解決(293)——轉位(300)——不正規的解決(301)——轉調
(302)——例外的形式(303)——公式(305)——練習二十四
(305)

第二十五章 其他的半音和弦 307

增五度(309)——減五度(313)——倚音和弦(315)——轉調

(317)——練習二十五(317)

結論	319
補充練習題	321
作者小傳	349
中外音樂術語及人名對照表	351
中外曲名對照表	357
本書附譜簡略字說明	359

第一章 音階与音程

和声的單位是音程. 在这里, 音程是指兩個音同时發出而造成的音响; 虽然更正确地說, “音程”是指两个音之間的“距离”(这距离是用兩個音在音高上的差別來衡量的). 如果兩個音不是同时發出, 而是先后出現在一行旋律中的, 那末其間的音程便称为“旋律的音程”; 如果兩個音同时發出, 其間的音程便称为“和声的音程”。

例 1



構成音程的音, 都是音階中的音. 我們在这里所講到的音乐, 是以下面三种音階为基础的: 大調音階、小調音階(和声小音階与旋律小音階)和半音音階。

例 2





按照習慣，音階中的各个音級是用羅馬數字來代表的(如上例所示)，同時也可以用下列的名称來称呼：

- I. 主音(即主調音)
- II. 上主音(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(在主音的下方，它與主音之間的距離和在上方屬音與主音之間的距離相等)
- V. 屬音(在音階中是一個重要的從屬音)
- 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(它在旋律中有導向主音的趨勢)

上述幾種音階的差別，在於半音與全音的位置的不同，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，所以我們可以把它看作其他兩種音階的變形，如上例中的羅馬數字所示。半音音階的正確的譜寫法(例如，應該寫升A還是降B)是要看旋律的與和聲的要求而定的；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，那個表示特征的第六音有了改變，因此而廢棄了原來VI和VII之間大於一個全音的音程，而從導音到主音之間的半音進行仍舊保留着。在下行時，第七音不再作為導音，因此降低了半度，以便進到小調式的第六音。

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

音程的分类

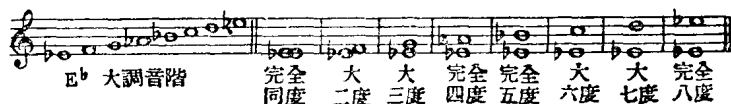
音程的“普通名称”可以用計算其間的“線”和“間”的方法來決定(這兩個音本身也要計算在內)。

例 3



音程的“特殊名称”(例如三度或七度的种类), 可以用各种方法来決定. 有一个簡單的方法是: 以音程中下面的一个音作为主音, 在这主音上建立一个大調音階, 如果上面的一个音是这大調音階中的一音, 那末这两个音之間的音程称为“大”音程, 不过八度、五度、四度和同度音程, 不称“大”音程而改称“完全”音程。

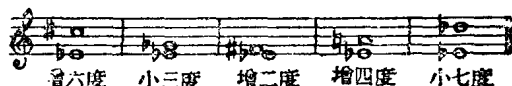
例 4



如果上面的一个音不是該大調音階中的一音的話, 就得用下列的規則來決定这音程的特殊名称:

- 一、比大音程小一个“半音”的称为“小”音程。
- 二、比大音程或完全音程大一个“半音”的称为“增”音程。
- 三、比小音程或完全音程小一个“半音”的称为“減”音程。

例 5



在上例中, 我們試以从降 E 音到升 C 音的那个六度音程为例. 假使升 C 音还原成 C 的話, 那末这 C 音剛巧是以降 E 音为主音的大

調音階中的一音，其間的音程便是“大六度”。C音上加了升号之后，使这“大六度”的音程增大了个“半音”，因此我們可以根据上面第二条規則而把从降E音到升C音的音程称为“增六度”。

当音程中下面的一个音具有升降号时，我們可以先假定該音沒有那升降号，然后拿計算所得的結果与原來的音程相比，再根据上面的規則來決定音程的名称。举例來說：假定我們要知道从升D向上到C之間的音程的名称。以升D为主音的大調音階有九个升号，拿这个音階來計算很不方便。現在暫拿D調的大調音階來看，我們知道C音比該音階中的第七音要小一个“半音”，所以D到C的音程是“小七度”。然后，我們恢复D音上的升号，就是把下面的音升高半音，这样一來，使音程小了一个“半音”。因此我們知道从升D到C的音程是“減七度”。

學習者應該多做些听寫或其他訓練听覺的練習，以培养辨認唱出或奏出的音程的能力；並訓練用心智來認識乐譜中的音程。

复 式 音 程

大於八度的音程，可以減去八度來計算。这样的音程称为“复式音程”。不过有几个复式音程(例如九度)在某些和弦中具有特殊的性質，因此它的名称往往採用原來較大的数目，不必減去八度來称呼。

例 6



协和音程与不协和音程

协和音程的音响是穩定而圓滿的，而不协和音程的特性是不安

定、有解决到协和音程的要求。關於协和与不协和音程的特性，音乐家各有其主觀的說法，它的解釋也隨了音乐的演進而改变。但根据一般作曲家的共同的寫作法，我們不妨分类如下：

协和音程——完全音程，以及大、小三度与六度。

不协和音程——增減音程，以及大小二度、七度与九度。

（例外——完全四度的下方沒有其他音时，它是不协和的，完全四度的下方有三度或完全五度音程时，它便是协和的了。）

例 7



我們往往把大小三度和六度称为“不完全协和音程”，以別於完全音程。这一点区别在十八和十九世紀的和声風格中是無关重要的；只有那六度音程，当它与低声部發生某种音的联系时，似乎缺少“完全协和音程”的那种穩定性而有解决到五度的需要。

例 8



缺少不协和音程的音乐，往往消沉而無生气，因为不协和的成分能为音乐加上不少动的感觉和節奏的力。音乐風格的歷史所討論的，大部分都是關於不协和音程的問題，以及作曲家对这种音程的处理法。我們尽可以強調这一点：不协和音程的主要性質是它的动的感觉，而不是它的不悅耳的音响——有些人認為它的主要性質是不悅耳的音响，那是錯誤的。

音程的轉位

“轉位”这个名詞在音乐中往往廣泛地用來指程序的变化。真正的轉位是这样的意思：原來的音程与它的轉位音程大小相等，起点相同而伸展的方向相反。这种轉位的有系統的应用，称为“倒影寫作法”。在以和声为主的时期的音乐中，这种方法很少見到。

例 9



普通所謂对位的轉位，是倒影法的一个变形。原來的音程与它的轉位是在同一音階中的，因此，原音程与它的轉位所具有的正常名称虽然相同，但其特殊名称可能因了各自在音階中所占的地位而有所不同。

例 10



和声的轉位則全然不同。方法如下：两个音的名称保持不变，而下面的一音轉移到上方，或上面的一音轉移到下方。这样，結果往往使两个音程的普通名称和特殊名称都有了改变。

例 11

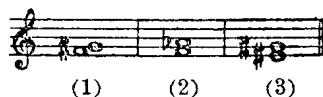


等音程

在我們的十二平均律的体系中，往往有这样的情形發生：两个或

两个以上的音程在意义上判然不同，但在鋼琴上奏出时，所發的音响却完全相同。增二度与小三度便是一个好例子。如果僅以所發的音响为憑，那末这两个音程便無从区别了。在这种情形下，其中一个音程称为另一个音程的“等音程”。

例 12



可是，当这些音程夾在和声中与前后的音程相繼奏出时，我們便可清楚地听出它們的区别來。

例 13



練 習 一

本書中的練習題可供教师或学生自己作为参考，以便想出更多的習題來做。这些習題是不够使学生得到适当的訓練的。不用說，我們應該把一章完全掌握以后，才繼續去学下一章。在沒有掌握一章以前，應該不断地增加所做的習題，直到达到目的为止。

一、說出下列各音程的名称來：



二、以升F为音程中下面的一音，寫出下列各音程：小三度；增六度，減五度；完全四度，增二度，大七度，小九度，增五度。

三、以降D为音程中上面的一音，寫出下列各音程：減五度，大九度，減七度，小二度，增四度，完全五度，小六度，減三度。