

作曲技术理论丛书

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H32/ TC3677
总记号	153155

理论与应用

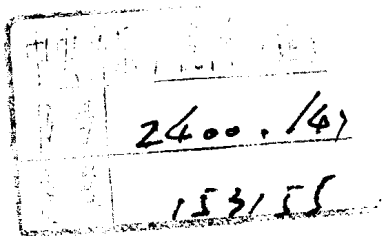
和声学教程

(上)

吴式错 著

人民音乐出版社

作曲技术理论丛书



理论与应用 和声学教程

(上)

吴式错著

人民音乐出版社

28937

作曲技术理论丛书

理论与应用

和声学教程

(上)

吴式锴著

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京朝阳隆昌印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 150千文字 8.5印张

1984年5月北京第1版 1987年1月北京第2次印刷

印数：10,736—13,850册

书号：8028·4241 定价：2.35元

前 言

一、这部教程以“理论与应用”为副题，意思是说，在系统阐述和声理论的基础上，对和声在音乐创作实践中生动的应用，应给予极大的重视。从这一观点出发，本书采用了较详尽的曲例，来说明各种和声手段的实际应用方法。这正是为了使学生从感性到理性逐步认识和声在音乐创作中的应用规律。为了能够看出一个和弦的用法及其在音乐作品中的实际地位与艺术效能，本书力求使每一曲例在音乐上(乐句或乐段的结构上)有一定的完整性；而不赞成在选例时只节录包含某个和弦的一、两小节，似乎仅仅为了证明某一和弦的某种用法在音乐作品中确实有过而非作者杜撰，从而把曲例降低到只起和声图式的“旁证”作用。

二、本教程在某些章节之后，附有《补述》。《补述》的内容，主要有如下几方面：

1. 创作实践中尚未达到严格规范化、并且比较自由而复杂的和声手法；
2. 在外国音乐中比较典型(往往表现在某一特定历史时期的风格范围内)而在我国音乐创作中尚未普遍应用的和声手法；
3. 某一和声手段在历史上发展演变的简单概括。

总的说来，这三方面内容的编写都是为着使学生在掌握某些和声技法的同时，尽可能地懂得它的历史。为此，除了《补述》部分以外，在各章节的基本内容中，有时也对某一和声手法的产生及其发展的时代背景予以说明。

凡是在阐述基本理论的各章课题中以及《补述》所不能包含的某个历史阶段所特有的某些重要的和声特征，则在本书最后一章（第二十二章）中作简要的叙述。了解和声发展史的目的，也正是为了使学生能从世界艺术宝库漫长的资料积累中，通过去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的消化过程，充分汲取滋养，把某些优秀的和声语汇、和声手段变成自己的艺术财富。

这样，必然要涉及到从十八世纪中下叶直到二十世纪上半叶近二百年间欧洲各种艺术流派的音乐作品，如资产阶级启蒙时期的音乐作品、维也纳古典乐派的作品、资产阶级浪漫主义的音乐作品、十九世纪民族乐派以至其后的印象主义及其它较为近代的音乐作品等。对于这一切，学生则应配合外国音乐史课程的学习，全面地了解各个历史时期的政治、哲学思潮对每个作曲家的世界观及其艺术创作的影响，以达到对和声历史演变的认识有更充分的客观依据，真正通晓和声发展的历史继承性，从而能够更为深刻地剖析各种和声现象。

三、作为一部我国作曲专业学生使用的和声学教程，著者认为，对于多年来从我国音乐创作实践中积累起来的具有独特民族格调的和声写作经验，应给予充分重视。因此，研究中国民族音乐创作中的和声应用的规律与方法，应是贯穿全书始终的一条主导线索。在全书的整体上，都力求体现和声的基本原理与我国音乐创作实际相结合的精神。这反映在如下几方面：本书采用以自然大调与自然小调为主体的自然调式和声作为教程的基本和声体系；各个章节内容的选定和技术处理的细节，除了传统规范的带有普遍规律性的内容和技法以外，并包括我国音乐创作实践中的某些特殊的和声用法；各章中所列举的和声图式，都尽量在高声部采用带有一定民族音调的旋律，并力求有较完整的音乐性；在

为高声部配置和声的习题中,从本书一开始就编选了一定数量的民族音调旋律的习题,此外,除了在每章课题中用一定分量的中国曲例来说明本章内容在我国音乐创作实践中的应用特点外,第十五章还专门集中而简练地概括了我国典型的民族调式旋律配置和声的基本手法。当然,这一章并不是孤立的,它是以前此所有章节学习的感性认识积累为基础所作的理论上的总结。因此,教师必须从一开始就引导学生细心体察本书中所有中国作品的实例以至一部份习题中所表现出的民族的和声特征,作为学习第十五章内容的准备。第一章“我国民族调式及其旋律简述”与其后若干章之间,也不是互无联系的。旋律是和声写作的基本依据。虽然在后几章里,由于是以讲授和弦之间的声部连接技术为重点,因而不可能与第一章的全部内容相结合,但随着课程的逐步深入,这种联系也就愈加紧密,直至第十五章便与第一章的内容完全结合起来。

四、本教程所有的和声配置习题,除作者自编及由实际作品中选录者以外,并选用了其它和声教程或习题汇编中的部分习题,举凡这类习题,均在每题第一行谱尾注以原作者姓氏的第一个字母。这些资料包括:

阿连斯基(А. Ареникий 注以 A.)《习题汇编(1000条)》;

杜勃阿(T. Dubois 注以 D.)《和声学》;

兴德米特(P. Hindemith 注以 H.)《传统和声学》;

斯波索宾(И. Способин 注以 C.)等《和声学教程》;

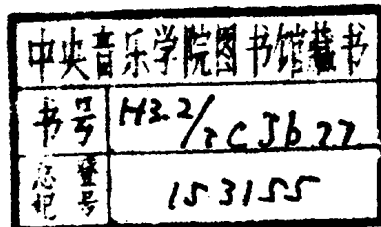
辟斯顿(W. Piston 注以 P.)《和声学》;

丘林(Ю. Тюлин 注以 T.)等《和声学教程》。

所选习题均须根据本教程具体章节的内容进行写作,而不必遵照原书的要求。因此,本教程没有将原题中的功能提示全部注出。

为了适应本教程的需要，个别习题并作了某方面(如音符、调性、节奏以及功能提示等)的少量改动。凡此，皆以作者姓氏字母加上括弧来表示。

五、本教程某些较大的章可分两次或多次讲授。章后的习题也可分数次作。教师则要对每次选出的习题向学生提出具体的要求，指明各题所包含的重点内容。对于习题中不同风格、特性的旋律在和声上的不同处理，教师亦可针对学生的具体情况，根据课内所讲和声的不同用法，事先予以适当提示。



目 录

前 言		
第 一 章	我国民族调式及其旋律简述·····	(1)
第 二 章	和弦与和弦外音简述 四部和声·····	(13)
第 三 章	自然大调与自然小调的和声功能 正三和弦的功能进行·····	(19)
第 四 章	自然大小调中全部(六个)大小三和弦·····	(34)
第 五 章	三和弦的第一转位——六和弦·····	(55)
第 六 章	三和弦的第二转位——四六和弦·····	(66)
第 七 章	和声的力度性·····	(84)
第 八 章	单声部和弦外音·····	(113)
第 九 章	七和弦(一) 七和弦的上四度解决·····	(130)
第 十 章	七和弦(二) 七和弦的各种进行·····	(147)
第 十 一 章	七和弦(三) 七和弦在力度性强功能声中的应用·····	(157)
第 十 二 章	九和弦与多音和弦·····	(192)
第 十 三 章	音乐的织体(一) 各种声部数量的分部织体·····	(210)
第 十 四 章	音乐的织体(二) 自由织体·····	(222)

第一章

我国民族调式及其旋律简述

在多声音乐中,旋律与和声是表达音乐内容、刻划音乐形象的互相依存而不可分割的两个方面,其中旋律是和声写作的基本依据,因此,在学习和声写作之前,必须对我国民族调式及其旋律的一般结构特征,有一个基本的认识。

出于这一目的,本章对于我国民族音乐中一般常见的、在民族风格上具有普遍意义的调式类型及其旋律特性作简要的论述。这些调式只是为着说明旋律构成的一般特点,以便在为之配和声时在风格处理上有所依据。因此在本书中,这些民族调式只是担任作为和声配置的对象——旋律的作用,并不以它们作为建立和声结构的调式基础。

I. 七声调式与五声调式

音乐由许多乐音组成。这些乐音相互之间不是孤立的,而是按着一定的关系有机地联系着,构成一部完整的作品。如:

例1 朝气蓬勃地

田歌:《革命青年进行曲》



上例各音中，F音最为稳定，叫做主音。其它各音都以不同的作用相互结合在一起，从属并倾向于主音。它们的这种互相依存的结合关系，便构成了这首作品的调式。

这个调式由七个音组成，叫做七声调式。从主音开始，将调式音依音高次序排列起来，就构成这首作品的调式音阶：

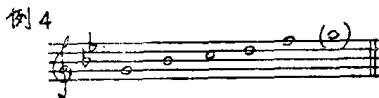


例3 热情奔放地

《井冈山太阳红》



这首歌曲以五个音形成完整的调式结构和独立的格调，叫做五声调式。主音是G，调式音阶是这样的：



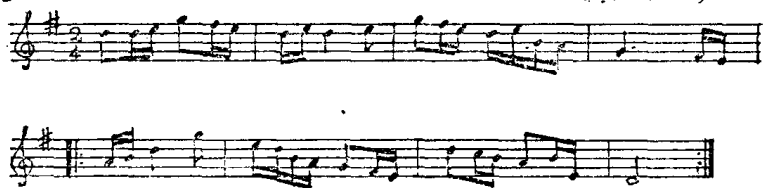
II. 民间调式及其五声性

在我国丰富多采的民间音乐中有着各种各样的调式类型。从

所属地区的广阔程度以及对专业音乐影响的深刻程度来看，一般说，五声音调(指旋律进行时以调式中固定的五个音为骨干所形成的音调与风格)乃是我国民族旋律风格的基本特征。这种风格(也就是五声风格)，我们也可以称为“五声性”。试分析、比较下面一首民歌和一首创作歌曲的旋律：

例5

山西民歌《胜利不忘共产党》



例6 雄伟豪迈地

《伟大的社会主义祖国在前进》





这就是两首由五声音调即五声性旋律构成的歌曲。它们是分别在如下五个音(白符头)的基础上建立起来的七声调式。

例7 (a) 5 6 [7] [1] 2 3 [4] (5)

徵 羽 宫 商 角

(b) [1] 2 3 [4] 5 6 [7] (1)

宫 商 角 徵 羽

在旋律进行中,这五个音经常起骨干作用,由此形成五声性的旋律风格,因而可以叫做五声骨干音。根据它们相互间的关系,分别称为宫、商、角、徵(zhǐ)、羽。其余两音可以称做五声外音,它们在旋律总的五声性风格上往往处在从属于五声骨干音的地位。

仅从宫音的位置来说明一段旋律所处的五声性音列,叫做宫音系统。上例(a)的宫音在G音上;(b)的宫音在D音上。它们分别属于两个不同的宫音系统:前者是后者的下五度宫音系统;后者是前者的上五度宫音系统。在简谱中,宫音永远记为1。因此,为了更易于察看和分辨旋律的调式特点,本章的许多谱例都附以简谱。

在民间音乐中,一个宫音系统中的每一个五声骨干音都可以

做为主音而形成一个调式，这便是宫、商、角、徵、羽五种调式。
下面便是这五种调式的曲例和它们的音阶：

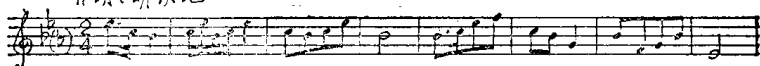
1. 宫调式：

例8

(a) 调式的旋律：

开朗、明快地

江西民歌《八月桂花遍地开》



(b) 调式的音阶：

□ 2 3 5 6 (i)



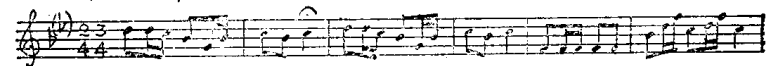
宫 商 角 徵 羽

2. 商调式：

例9

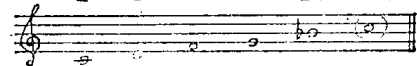
(a) 调式的旋律：

广东调声：《单槌打鼓声不响》



(b) 调式的音阶：

2 3 5 6 □ (2),



商 角 徵 羽 宫

3. 角调式:

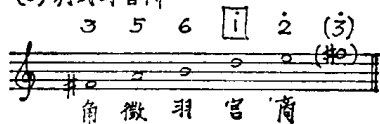
例 10

(a) 调式的旋律

江苏民歌《一粒下土万担收》



(b) 调式的音阶



4. 徵调式:

例 11

(a) 调式的旋律:

稍快有力

陕西民歌《天心顺》



(b) 调式的音阶

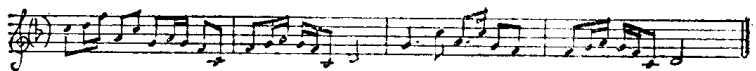
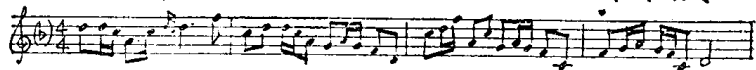


5. 羽调式:

例 12

(a) 调式的旋律:

云南民歌《绣荷包》



(b)调式的音阶:



在民间音乐中，五声外音有时很富有表现力，人们在音乐实践中处理得很细致，有时也较自由。由于语音、艺术风格以及所表达感情的不同，其相对音高常游移不定；有时可能习惯地偏高或偏低。从十二平均律的角度来看，五声外音可归纳为如下四种，即变宫、闰、变徵、清角：

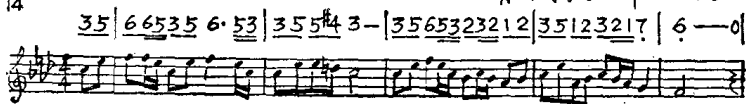
例13



从我国民间音乐和专业音乐创作中的五声性调式旋律来看，五声外音的用法十分自由灵活。它与五声骨干音可能构成一个完整的七声音阶，也可能不完整。还可能在一 段音乐中，清角与变徵、或闰与变宫先后并用。

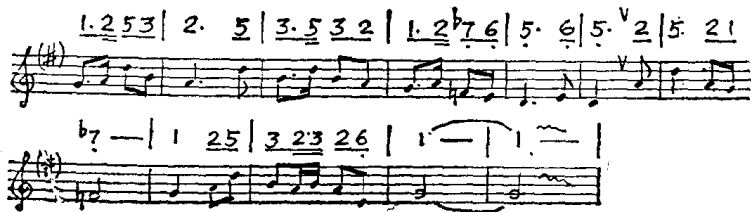
例14

青海民歌：《在那遥远的地方》



例15

陕北碗碗腔



例16

强有力地

黄淮《娘军连歌》(选自影片《红色娘子军》)

2 5 | 6 6 5 | 4 3 2 1 2 | 3 — | 3 0 6 0 | 1 3 2 | 5[#] 4 3 5 | 2 — |

III. 五声性调式旋律的两个一般特点

(一) 移宫 在旋律进行中,当五声外音与其上下相邻的五声骨干音构成级进关系时,这个音就是典型的五声外音,它好像是相距三度的两个五声骨干音之间的一个过渡音。如:

例17

陕北民歌《想情》

5 5 6 1̇ 3 | 2 1 2 1̇ 6 | 5 6 5 3 2 3 2 5 | 1 — | 2 5 4 3 2 | 1 7 6 5 5 | 1 7 6 5 6 5 2 | 5 — ||

如果五声外音不与邻近的五声骨干音构成级进,五声外音的性质就不够典型,它可能会成为另一宫音系统中的五声骨干音,这便使旋律进行出现局部的“移宫”。比较下例中第3与第8小节中的两个五声外音:

例18

稍快 天真地

马 可等,歌剧《白毛女》

6 5 5 2 | 3 2 3 — | 5 4 3 2 | 2 6 | 1 — | 3 3 5 2 1 | 1 5 6 — | 6 2 0 2 | 7 6 5 | 1 — ||

上例第三小节中,清角 C(4) 是典型的五声外音性质,它在徵 D(5) 和角 B(3) 之间,起过渡的作用。而最后小节中的变宫 #F(7) 已在局部成为 D 宫音系统中的角音了。由于这种移宫是短暂的,所以,从整体上看,全曲仍统一在七声音阶中。

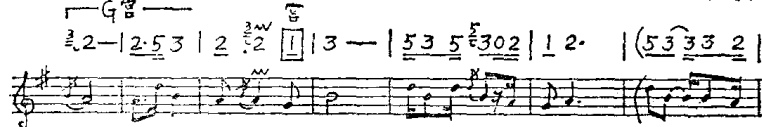
如果在一段音乐中，移宫反复出现，则可能使音乐在不同的宫音系统之间游移不定。如下例，基本的宫音是G，但随着音乐的开展，宫音依次出现在A(2)、D(5)、G(1)、C(4)上，进行了三个宫音系统的移宫，从而极大地丰富了这段旋律的色调。

例 19

深情地 京剧《海港》

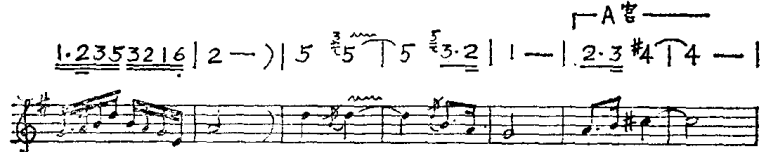
┌ G 宫 ─┐

2- | 2·5 3 | 2 $\overset{\text{宫}}{\square}$ | 3 — | 5 3 5 $\overset{\text{宫}}{\square}$ 3 0 2 | 1 2· | (5 3 3 3 2 |



┌ A 宫 ─┐

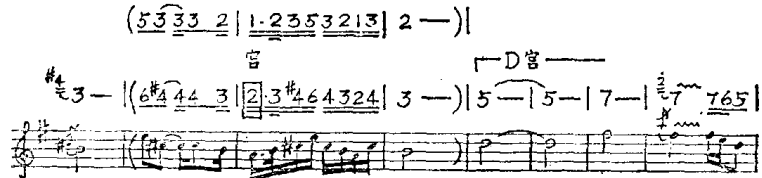
1·2 3 5 3 2 1 6 | 2 —) | 5 $\overset{\text{宫}}{\square}$ 5 | 5 $\overset{\text{宫}}{\square}$ 3· 2 | 1 — | 2· 3 #4 | 4 — |



(5 3 3 3 2 | 1·2 3 5 3 2 1 3 | 2 —) |

┌ D 宫 ─┐

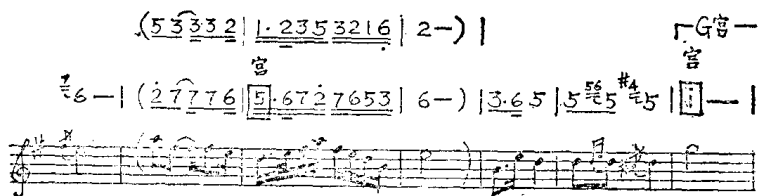
$\overset{\text{宫}}{\square}$ 3 — | (6 #4 4 4 3 | 2 3 #4 6 4 3 2 4 | 3 —) | 5 — | 5 — | 7 — | $\overset{\text{宫}}{\square}$ 7 6 5 |



(5 3 3 3 2 | 1·2 3 5 3 2 1 6 | 2 —) |

┌ G 宫 ─┐

$\overset{\text{宫}}{\square}$ 6 — | (2 7 7 7 6 | 5 6 7 2 7 6 5 3 | 6 —) | 3· 6 5 | 5 $\overset{\text{宫}}{\square}$ 5 #4 5 | $\overset{\text{宫}}{\square}$ — |



┌ C 宫 ─┐

(3 1 — | 6 | 3 — | 3 2 1 | 2 — |

(3 2 2 2 | 6 1 2 3 2 1 6 5 | 1· 2 6 5 | 4 — | 4 2 | 6 — | 6 5 4 | 5 — |

