

外国音乐理论与技术

和声的结构功能

HESHENGDE JIEGOU
GONGNENG



上海文艺出版社

和声的结构功能

〔奥〕勋伯格 著

茅于润 译

上海文艺出版社

内 容 提 要

本书是勋柏格所写的最后一本完整的理论著作。其中阐述了他对古典时期和浪漫时期的和声的最终见解。开头的几章是根据他所著的《和声学》一书中的原则而作出的扎要，以后的几章开辟了崭新的理论研究道路：调性的相互关系、调性的扩张以及为不同的结构目的而采用的各种创作手法。

封面设计：于文盛

和声的结构功能

〔奥〕勋柏格 著

茅 于 润 译

上海文艺出版社出版

（上海绍兴路74号）

新华书店上海发行所发行 上海南翔印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 7.5 插页 1 字数 165,000

1981年9月新1版 1981年9月第1次印刷

印数：1—9,500册

书号：8078·3275 定价：1.05元

本书的教学与自修方法

本书包括了我的《和声学》中所介绍的和声教学方法的精简内容。学习过这些方法的人们将很容易领会关于估量结构功能的各种较深奥的论点。不幸的是，很多学生对和声学的理解是表面的，他们学习和声的方法也和大作曲家们不同。这是由于普遍地采用了两种陈旧的教学方法所致：一种方法是在数字低音上练习分部写作，这种方法过于容易；另一种方法是为指定的曲调配置和声，这种方法过于困难，两种方法在基本上都是错误的。

数字低音的方法只能使人在分部写作上得到练习的机会。那种认为熟悉了正确的和弦进行即可使听觉具有判断力的想法是没有根据的。如果事实如此，只要熟悉了好的音乐作品即可，不再需要教学了。除此以外，根据数字低音来演奏的习惯已经过时，我预料我们这代将是知晓数字低音的最后了一代了，在今天来说，即使是优秀的风琴演奏家也宁愿使用和弦的各个声部都写出来的乐谱，而不愿使用这种已经废用的速写记谱。

为指定的曲调配置和声和作曲的程序之间是存在着矛盾的；一个作曲家是同时创造出曲调与和声的。在创作以后进行修改有时是很必要的；有时，为了有利于后面的发展以及适应改变了的意图，需要先行修改，这种修改可促使作曲家的技术进步。我们可能要为一个曲调——一首民歌，或只会写曲调的作曲家的作品配置和声，但是这只有生来即具有或已获

得和声的估量能力的人才能胜任。

我四十多年的教学经验证实了：按照我的《和声学》中所建议的方法来学习和声是没有困难的——即在开始就练习和弦进行的写作。本书的另一目的是使用其他方法学习和声的学生们也能深刻地理解这种技巧。其基本原则见第二章；补充的说明见以后各章。

当然，对企图从事这种高深研究的人来说，在声部进行的写作上不应还存在着困难。不能熟练地控制四个声部的人可能是没有经过勤学苦练，也可能是根本缺乏天才的，这样的人应立刻放弃音乐的学习。

在熟悉了不协和音的处理方法，遵守了根音进行的各项规则，并理解了“中和”的程序之后，可作进一步的探讨。重要的是要看到代替音^①以及“变和弦”^②与级^③之间的关系，并且认识到它们并不改变进行的结构功能。它们加强音与音之间的联系，在曲调上促使声部进行具有说服力。

我们不应忽视，具有多重意义的和弦——“游移和弦”——的用法有时会与根音进行的理论发生矛盾。这是各种理论中的缺点之一——这种理论也不例外；没有一种理论是尽善尽美、无懈可击的。

最多我只能介绍使人少犯错误的方法，使学生注意分别对待不同的情况，以及使学生理解，对和弦进行的评价能帮助他们发现自己的缺点。

① 参看第三章。

② 参看第五章。

③ “级”系指音阶的某一级上的根音与和弦而言。“音阶的各个音称为级，其中每一个音都是三和弦的根音或最低的音”。（参看勋伯格所著《和声学》德文原书，第35页，英译本，第11页。）（译者按：《和声学》德文原书名《Harmonielehre》，英译本名《Theory of Harmony》。）

目 次

本书的教学与自修方法	7
第一章 和声的结构功能	1
第二章 和声的原则(简短的复习)	5
声部进行	6
不协和和弦及其处理	6
外声部	6
根音进行	7
小调的调性	11
调性的建立	14
收束 I	14
收束的 $\frac{6}{4}$ 和弦	16
半收束: 其他收束	16
第三章 代替音与领域	18
代替音的来源	18
代替音的导入	21
领域 I	22
领域的导入	25
变音处理	28
人为属和弦的功能范围	33
收束 II(加饰的)	34
第四章 小调中的领域	35

	领域Ⅱ	35
第 五 章	变和弦	41
	Ⅱ级上的各种变和弦	41
	主音领域中其他级上的变和弦	45
	各种限制	49
第 六 章	游移和弦	52
第 七 章	大、小调的可交替性(主音上的小调领域, 下属 音上的小调领域和属音上的小调领域)	60
	领域Ⅲ	60
	主音上的小调领域	61
	下属音上的小调领域	64
	属音上的小调领域	64
第 八 章	各种间接近关系(中音大调, 下中音大调, 降中音大调和小调, 降下中音大调和小 调)	68
	领域Ⅳ	68
	大调	68
	小调	75
	远关系的中间领域	78
第 九 章	远近关系的分类	81
	大调	81
	小调	87
第 十 章	扩张的调性	90
第十一章	为不同的结构目的而采用的各种进行	135
	乐句	135
	乐段	137
	小结尾	141

对比性的中段	142
模进	148
模进的变化	155
持续音	163
过渡	165
“贯串”	170
游移和弦	194
所谓的“自由曲式”	194
第十二章 对阿波罗时代的狄俄尼索斯式的评价	226
本书中重要音乐术语汉英对照表	231
人名索引	232

第一章

和声的结构功能

一个孤立的三和弦的和声意义是完全不明确的；它可能是一个调的主和弦，也可能是其他一些调的其他级上的和弦。如果在它前后加用一个或更多的三和弦，那么它的和声意义就被限制在为数更少的一些调性中。和弦如按照某些次序来连接，就可促使连接具有进行的作用。

连接是无目的的；进行则有明确的目标，这个目标是否可以达到，决定于和弦的连续。它可以促使，但也可以阻挠这目标的达到。

进行有建立或破坏调性的作用。进行产生于和弦的组合；和弦应如何组合，系决定于组合的目的——调的建立、转调、过渡、对比抑或调的重建。

和弦的连接可能是没有结构功能的，它既不表示明确的

a) 瓦格纳：《洛亨格林》序曲 *gva* b) 《洛亨格林》

1. Nun sei be-dankt

I VI I I VI I



调性，也不要求有明确目的连续。这种连接在描写性的音乐中常被采用(见例 1)。

在通俗音乐中所使用的和声常常只是主和弦和属和弦的交替(见例 2)。在较高级的形式中用收束来结束。单纯的交替确乎原始，但它仍有表明调性的作用。例 3 说明了在乐曲开始处仅仅用 I—IV; I—II, 甚至下中音领域^①的 I—IV 的交替的情形。



① 关于“领域”，见第三章。

3. a) 舒曼:《钢琴五重奏》 b) 贝多芬:《奏鸣曲》,作品 57

c) 贝多芬:《四重奏》,作品 59 之 2 d) 勃拉姆斯:《在静静的夜里》(合唱曲)

(e小调) * (t) VI # VI I, * (SM) I IV I

* 见第 23 页“领域表”。

进行的向心作用的发挥是由于停止了离心的趋势所致,即调性的建立是由于消除了其阻碍因素所致。

转调是用消除建调因素①的方法来加强离心的趋势的。从一转调到另一领域或调时,可用收束的进行来建立此调。这种情况在小段中,预备的终止中,为了对比而加用的副题中,为了保持平衡或分清主次的连接段落中,过渡中,以及诙谐曲、奏鸣曲、交响曲等的转调部分中均可见到。

游移和弦常出现在转调部分中,例如在幻想曲、宣叙调②等等之中。转调和游移和弦的区别在例 4 中予以说明。很明显,例 4 的 b、c、d 中都没有任何三个相连的和弦可用来明确地表明一个领域或一个调性。

① 即肯定一个明确的调性的各种因素。

② 见第 194 页“所谓的‘自由曲式’”。

a) 轉調

4.

d: V

b) 游移

c) 游移

d) 游移

第二章

和声的原则

(简短的复习)

和声学教我们:

第一, 和弦的构成, 也就是说, 用哪些音以及多少个音同时发声来构成协和和弦和传统的不协和和弦: 三和弦、七和弦、九和弦等, 以及它们的转位。

第二, 在下列情况中和弦应如何连接: 伴奏曲调或主题; 控制主要与次要声部之间的关系; 在曲首与曲尾建立调性(收束); 或者相反地放弃某一个调性(转调和再转调)。

在大调音阶的七个音上所构成的和弦, 无论它是三和弦、七和弦、九和弦等, 或它们的转位, 都用根音来注明, 即一级(I)、二级(II)、三级(III), 余类推。

5. a) C大调的三和弦 b) 七和弦

级: I II III IV V VI VII I₇ II₇ III₇ IV₇ V₇ VI₇ VII₇

c) 九和弦

I₉ II₉ III₉ IV₉ V₉ VI₉ VII₉

声部进行

连接和弦时，四个声部（普通用高音部、中音部、次中音部、低音部来表示和弦的连接）中的每一声部最好不作不必要的移动。^①因此，大的跳进要避免，同时，在两个和弦中如有共同音，在可能的情况下应将它保持在同一声部中。

这条指示足以避免声部进行中最重大的错误。虽然我们还应特别注意避免平行八度或五度、隐伏八度或五度。宜多用反向进行，少用平行进行。

不协和和弦及其处理

协和和弦，如各种简单的三和弦，只要避免了各种错误的平行进行即可不受限制地予以连接，而不协和和弦就须要作特殊的处理。在一个七和弦里，不协和音常下行一级，成为后一和弦的三音或五音，或保留在同一声部，成为后一和弦的根音的八度音。



使用九和弦时，七音和九音都须要作类似的处理。

外声部

最重要的是两个外声部——高音部和低音部——的结构。传统上认为不合乎旋律规法的跳进或连续的跳进应该避免；这两个声部不一定要写得富于曲调性，但在不违反声部进行的各项规则的条件下宜尽可能使其富有变化。在低音

① “Sie gehorchen dem Gesetz des nächsten Weges”(“它们遵守‘最短的距离’这条法则”), 安东·布鲁克纳在维也纳大学如此教学生。

部——我们可以合理地称它为“第二曲调”——宜常用 6 和弦、 $\frac{6}{4}$ 和弦、 $\frac{6}{5}$ 和弦、 $\frac{4}{3}$ 和弦和 2 和弦来代替原位的三和弦和七和弦。但 $\frac{6}{4}$ 和弦若非纯粹的经过和弦，则应当用作“收束的 $\frac{6}{4}$ 和弦”。



我们要记住： 2 和弦的不协和音是在低音部，因此它必须下行解决到 $\frac{6}{3}$ 和弦上。



根音进行

注意：和弦的低音和根音是有区别的。在 6 和弦中低音是三音；在 $\frac{4}{3}$ 和弦中低音是五音，余类推。



一个和弦的结构上的意义是完全根据音阶上的级而决定的。把三音、五音或七音用在低音部只是为了使“第二曲调”具有更大的变化。各种不同的结构功能是由不同的根音进行所引起的。

根音进行有三种:

一、强进行或升进行: ①

1. 四度向上, 和五度向下同:

升进行: 四度向上
五音

V I VI II₇ VII⁶ III I⁶ IV II⁶ V III₂ VI⁶ IV VII⁶ V⁶

2. 三度向下:

升进行: 三度向下
三音

I VI II VII⁶ III I₇ IV⁶ II⁶ V₂ III VI IV VII⁶ V⁶

- ① 我们用“强”字是因为在和弦的构成中产生了巨大的变化。当根音按四度上行时,第一和弦的根音价值贬低,成为第二和弦的五音。根音按三度下行时,第一和弦的根音的价值更贬低,成为第二和弦的三音。“升”字的使用是为了避免用“弱”进行来和“强”进行作对比。在艺术的创造中弱的内容没有存在的余地。这说明了为什么第二类的根音进行不叫做“弱”进行而叫做降进行。关于这一点的进一步的研究,可参看勋伯格所著《和声学》,德文原书第140页,英译本第69页起。

二、降进行: ①

1. 四度向下:

降进行: 五度向上

12. a) b) c) d)

五音
根音

I V II VI⁶ III VII⁶ IV I

2. 三度向上:

降进行: 三度向上

13. a) b) c) d)

三音
根音

I III II IV III⁶ V IV VI

三、超强进行: ②

1. 一级向上:

超强进行: 一级向上

14. a) b) c) d)

根音

I⁶ II⁶ II⁶ III III⁷ IV IV V

- ① 它们并不具有升进行的征服力, 相反地, 它们提高了次要音的地位, 在 I-V、II-VI、III-VII 等进行中, 第一和弦的五音都被提升为第二和弦的根音, 在 I-III、II-IV、III-V 等进行中, 次要的三音被提升为根音。
- ② 在两种情况下, 第一和弦中所有的音都被“征服”了, 即都被排除了。