

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H3.2/ TCJ634
总登 记号	139682

和声 的 技巧

苏 夏

上海文艺出版社

和声 的 技巧

苏 夏

上海文艺出版社

责任编辑：王秦雁

封面设计：方 昉

和 声 的 技 巧

苏 夏

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 上海翔文印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张10.125 字数252,000

1984年3月第1版 1984年3月第1次印刷

印数：1—12,000册

书号：8078·3424 定价：1.40元

内 容 提 要

针对当前音乐创作在运用和声方面的实际情况，作者以大量的谱例，较系统地分析了我国民间多声部音乐创作的状况；介绍了我国近代及国外在探索和声民族化方面的有益经验；概述了有调性的现代和声的一些表现手法，并结合创作中所要表达的思想内容，对如何构思、运用、处理和声手法等提出了新的见解，这些都是和声理论上急待解决和探讨的问题。

本书对于从事专业作曲和音乐理论工作的同志，具有很好的参考价值。

目 录

第一部分 继承与发展	1
第一章 民间多声部音乐	3
第二章 专业和声运用上的民族化进程	36
第二部分 调式和声	73
第三章 宫调式和羽调式的和声	75
第四章 大调性的调式和声	88
第五章 小调性的调式和声	103
第六章 交替调式的和声	115
第七章 大一小调合成调式的和声	133
第三部分 各种和声手法的具体运用	153
第八章 大七和弦及其它	155
第九章 附加音技巧	169
第十章 平行进行	187
第十一章 四、五度结构的和声	198
第十二章 复合和弦	219
第十三章 复合调式和复合调性	229
第十四章 和声织体的形象性	249
第四部分 和声的结构	269
第十五章 同一曲调的多种配法	271
第十六章 和声的贯串与发展	284
第十七章 中部的和声布局	296

第 一 部 分

继 承 与 发 展



第一章 民间多声部音乐

§1 我国的民族民间音乐大部分是建立在五声音阶基础上的。据历史记载,公元前六八〇年就已有关于五声音阶的说明。由此可知,在这之前,以五声音阶为调式的音乐已经很丰富。七声音阶产生稍晚,但在公元五世纪初时,就有人尝试以此作曲了。十七世纪初,我国的音乐理论家朱载堉已把十二平均律整理成较完整的理论体系了。从历史发展来看,先有五声音阶,后有七声音阶,这两种音阶在我国起码已并存了一千四百多年,并且相互补充、相互丰富,各自都得到了很大发展。

应该重视民族民间音乐调式的研究,但更重要的是研究民间曲调与人民生活、思想感情、语言特点等关系。因为不同民族、不同地区的音乐,可建立在同一调式结构上,但它们表达感情的方式,即它们的旋法却很不相同。我国各个民族、各个地区的五声音阶音乐都各有自己独特的语言和表现手法,它有别于欧洲的五声音阶音乐。我国的七声音阶音乐也有自己的特色,只有踏实地掌握了民族音乐的旋法特点,在为曲调配和声时,才有可能创造性地灵活运用。

§2 在我国的民族民间的曲调中,经常隐伏着种种的和声因素,细心地在曲调进行中挖掘潜在的和声因素,以密切和声与曲调的关系,使之浑然一体。如:下述曲调进行,内含着和弦的三度结构因素。



下述曲调进行，内含着和弦的四、五度结构的因素。

例 2



还有种种隐伏着的和弦结构因素将在下面章节中详细介绍。应该研究我国民族民间音乐中特殊的、丰富多采的曲线线,它将启发我们找到各种新的和声概念。

当然，也并非这样绝对，曲调进行决定着纵的和声结构，决定和声布局的，主要还是音乐的内容和情绪。但曲调进行还是要认真考虑的。

当然，和弦是按泛音列原理结构的，横向的曲调线并不等于纵向的和弦，但在为曲调配置和声时，应该考虑曲调线的特点，有时，也可把横向的几个音改为纵向的和弦。

§3 在我国古乐中，并非全是单音音乐。《诗经》里有“鼓瑟吹笙”之句，《仪礼》中云：“三笙一和而成声”，笙已是一种能吹奏双音的最古老的和声乐器了。这方面，朱载堉在《乐律全书·律吕精义》卷八中有所说明：“大竽、小竽吹法：每管外面各刻律名，二倍字样；假如其谱是黄，看何孔上所刻有黄钟倍律字者，左手大拇指按之；有黄钟正律四字者，左手食指按之；有林钟正律四字者，右手食指按之；四簧齐鸣，总是一个黄字。待琴瑟弹操慢两段皆毕方才换手；余律仿此。”这就是运用五度、八度音程配置和声的方法，是近代和声的一种雏形。在民间合奏的乐器中，箫、笛具有特殊的地位。它们的音域各相距五度音程，其它乐器的定弦也多以此为标准，互相也都相距五度或四度音程。由于各乐器的音域、音区关系，在丝竹合奏同一个曲调时，便常以平行曲调的八度形式出现；若此奏法在乐器音域上仍受限制时，则某些乐器奏者把原曲调改为移低或移高四、五度；若由于演奏（如：指法）方面的原因，又可改用二、三、六度等音程来代替。其次，各乐器所属音区不同，有高音

低,在演奏上要求用音繁简不一。为充分表达各乐器演奏者的特长,以完满地表达同一感情。它们在大体相同的曲调轮廓上,随着即兴的演奏,各声部不断花样翻新。这样,经过历史的淘汰,有些奏法便一代代地被传授下去,成为人民所喜闻乐见的合奏形式。

例3 苏南吹打

$\text{♩} = 29$

笛 箫
二 胡 2
(板 胡)
三 弦
(琵琶 云锣)
铜 鼓

T O O DD | O O I I I | T L L L L L L L L T |

笛 箫
二 胡 2
(板 胡)
三 弦
(琵琶 云锣)
铜 鼓

$\tilde{D}$ T $\tilde{D}$ $\tilde{D}$ $\tilde{D}$ $\tilde{D}$ $\tilde{D}$ $\tilde{D}$ $\tilde{T}$ $\tilde{D}$ $\tilde{D}$ | O T O | $\tilde{D}$ $\tilde{D}$ $\tilde{D}$ $\tilde{D}$ $\tilde{D}$ $\tilde{D}$ |

有些人不相信人民的聪明才智,认为这些全是偶合。事实上,各地的民间器乐合奏,其声部安排都有一定的规律可循。例如:江南丝竹合奏,各声部板与眼的首音基本上是一样的,从这点来说,也可以说是齐奏;但在板眼首音相同的情况下,各个乐器声部则可按照该乐器的特长,在曲调进行上加以发挥。

例4 节奏自由 ♩ = 56

♩ = 60

江南丝竹：《三六》

箫

笙

笛

小三弦

扬琴

二胡

中胡

拍板

点

点

在上述写法中,也有各声部板眼的首音不在一个音调上的,但这样的情况较少见。

还有些民间器乐在重奏、合奏时,虽然是以一个曲调为基础的,但由于各种乐器性能、演奏技巧的不同,各声部的音型、曲调线也有所不同。这就出现种种的和声音程。

例5

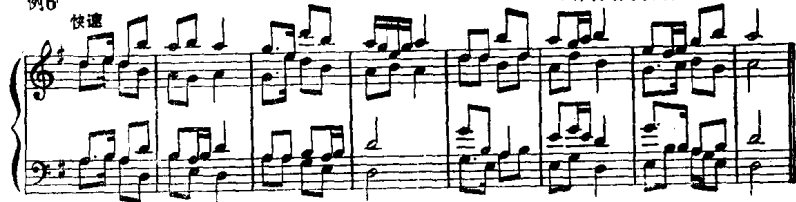
京韵大鼓:《大过板》

上例三弦是以四度、五度定弦的,音域宽、把位多,若弹奏以同度、四度、五度为主的曲调进行,演奏方便、音响效果好;若奏连续二度上行、下行级进的曲调,由于转换把位频繁,则失去乐器铿锵的音响特色。四胡却不同,它是五度定弦,音域较窄,有些低音是没有的。它善于演奏流畅的、连续二度的曲调进行,若奏连续的四、五度的曲调,弓法就很不顺当。上例中每小节的重拍,大体上都用同音,其余的就分支出两个不同的声部,而这正是该乐器演奏上所擅长的部分。如:3—4小节的曲调,演奏者可从容地用三弦的大指、食指开始的指法来演奏;而四胡的演奏者却可以灵活地运用长短弓的有机配合来演奏。前者是用指甲弹拨的,后者是用弓子演奏的,各有所长,充分发挥了各演奏者的即兴创作才能。

以下也是以一个曲调为中心,各个声部作种种变奏的实例。这里,加花齐奏的痕迹还是明显的,但与上两例比较,各个声部的差异又较大些,和声感也较强些。

例6

四川民间唢呐调：《四句子》



在例7中，笙除担负演奏曲调与四、五度和声的职责外，还担负活跃合奏中的节奏、把各种乐器融为一体的任务。至于管子与海笛，有时把复杂的曲调线简化成为长音；或使之与其它声部构成反向进行；或给简单的曲调线以种种装饰、加花。这样，笙与管子、海笛便构成了各种和声音程。如：大二度，大(小)三度，纯四、五度，大(小)六度音程等，有时还能构成各种三和弦或四、五度叠置的和弦。由于各声部之间能此起彼伏地发展、呼应，使音乐情绪能得到充分的表达。

例7

河北吹歌：《小二番》

中快

笙

管子

海笛

有些民间器乐合奏曲的分声部，也是某乐器的主要曲调，人民在工余弹奏的也正是这些调子。它们在合奏时，各声部之间是融洽的，有很好的和声效果，但各个主要声部又具有独立性。在例8中，管乐器组、弦乐器组、低音乐器组构成了三个不同的、互相对比的声部。虽然，月琴在合奏中起着支柱和组织者的作用，但上方、下方乐器组的曲调也并不是它的变体。只是情绪相通、互相配合，共同表达了阿细人欢乐的感情。

例8 快 活泼、热烈 彝族：《阿细跳月》

高音笛
中音笛
低音笛
月琴
三胡
小三弦
中三弦
大三弦
低音乐器



中国的民间打击乐合奏，如：吹打音乐、戏曲中的锣鼓点，也是有和声效果的，而且色彩缤纷，变化繁多。它们有时在长的持续音上，构成各种二、三、四度音程结合，其中有些音响是协和的，也有些是不协和的。我们在进行创作构思时，应该创造性地吸收这些为人民已习惯了的音响。

§4 在汉族的民间合唱中，由于接唱而产生声部重叠的多声部形式，是一种最基本的多声形式，这种形式萌芽于领唱与帮腔的有规律的交替。如：

例9

昆山县：宣卷《三六调》

我是个要讨好， 忍耐不敢吵， 娘就火冒，
吵， 弥陀佛阿，
骂来不得了， 不骂你活死人，
了， 弥陀佛阿，
定骂你未活大宝来杀千刀， 倘若你来翘脱仔， 再弄一个好好叫。
弥陀佛阿，

或在帮腔中把领唱中言犹未尽之意加以引伸而形成支声部。如：

例10

沪郊区：皮影调《哭调》

哎 可怜呀啊， 哎哟， 哎哟， 哎哟，
苦头吃得无数，
哎 咳， 哎，

劳动号子是汉族民间合唱的主要组成形式之一，也是把接唱的多声部形式发展到最充分的一种体裁。在这种体裁中，由于劳动方式的差异其形式也往往有所不同。在同一个号子中，

由于劳动的进展，其声部的组合也会更动。最通常的形式是，在主要曲调之外，用一个固定的或不固定的音来加强劳动节奏，渲染气氛。

如：在险滩急水之中唱的号子，其节奏明快、曲调短促有力，有很多装饰音，声部间有密接呼应，词句多为呼喊之声，气氛急促紧张。

例11

湖南：澧水号子《高腔》



在水平慢行时所唱的号子，音调平稳、速度较慢、有缓和的陪衬声部。

例12

湖南：酉水号子《慢槽》



在江河上凭水道运竹、木时所唱的《簰筏号子》中，经常可听到两个声部的自由式的追逐、模仿。如：

例13

湖南：沅江编簰号子《荡船》

