

和声的结构功能

[奥] 阿诺德·勋伯格 著

茅于润 译

 **SMPH**
上海音乐出版社

Arnold
Schoenberg

Structural
Functions of
Harmony

和声的结构功能

【德】阿诺尔德·勋伯格 著

陈延炯 译

上海音乐出版社

（上海）

Arnold
Schoenberg

Structural
Functions of
Harmony

和声的结构功能

[奥] 阿诺德·勋伯格 著

茅于润 译

(修订版)

Arnold
Schoenberg

Structural
Functions of
Harmony

图书在版编目 (C I P) 数据

和声的结构功能 / [奥] 阿诺德·勋伯格著; 茅于润译.
—上海: 上海音乐出版社, 2007. 5
ISBN 978-7-80751-057-4

I. 和… II. ①阿… ②茅… III. 和声学 IV. J614. 1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第063699号

和声的结构功能 (修订版)

[奥] 阿诺德·勋伯格 著

茅于润 译

责任编辑: 杨海虹

封面设计: 陆震伟

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路74号 邮编: 200020

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营销部电子信箱: market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱: editor@smph.sh.cn

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

开本: 640×978 1/16 印张: 16.25 谱、文252面

2007年5月第1版 2007年5月第1次印刷

印数: 1—5,000册

ISBN 978-7-80751-057-4/J·058

定价: 28.00元

告读者: 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系
电 话: 021-65414992

鸣 谢

我对洛杉矶加州大学我的作曲系学生的和声知识一向是不满意的。

为了去除这一缺点,我开设了一个新的班级,它的必修课是传统和声的教材:《和声的结构功能》。那时(1939),我的一位年轻学生 L. 斯坦已经做了我的助理,并将在以后的三年中继续担任这一职务。因此,当我开始写这本书时,我不可能找到一位更适合的人选来帮助我表达我的概念了。从一开始他就观测了这些概念的发展,并且看到我是如何把这些概念作系统化的阐述。这位人选是正确无误的。一个完美主义者也许会吹毛求疵地折磨我,要我去纠正我的英语错误,从而阻碍我思路的流畅。可是他却有耐心听我用最简单、最原始的英语句子,只要它们能清楚地说明我的概念即可。当然,重大的语法错误已被排除,文风的修饰可待诸来日。

虽然此时初步的工作已在教室中完成,斯坦先生的笔记和例题也已收集完毕,但是,正式落笔和对此书的时常反复修订几乎又花了两年的时间。为了说明澄清每项问题所需要的大量例举,对从音乐文献中选出的例证的应用作理论上的阐述,以及无可避免的书写和抄录等工作中都可看到斯坦先生对本书制作的大力参与。

我愉快地利用这个机会对他的明智的、仔细的、勤奋的、有辨别力的协助表示衷心的感谢。

勋伯格

1948年3月28日

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解释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:一种是在数字低音上练习分部写作,它过于容易;另一种是为指定的曲调配置和声,它过于困难。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一代了。在今天来说,即使是优秀的钢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弃的速写记谱。

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: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解释能力的人才能胜任。

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,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”^①的程序之后,可作进一步的探讨。重要的是要看到代替音^②以及“变和弦”^③与级^④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。它们有时会 and 根音进行的理论发生矛盾。这是各种理论中的缺点之一,我这种理论也不例外。没有一种理论是尽善尽美、无懈可击的。

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

勋伯格

① 参看第 24 页

② 参看第三章。

③ 参看第五章。

④ “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;上海音乐出版社中译本,2007 年版。)(译者按:《和声学》德文原书名《Harmonielehre》,英译本名《Theory of Harmony》。)

目 录

鸣谢	1
本书的教学与自修方法	1
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	5
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	17
半收束:其他收束	18
第三章 代替音与领域	20
代替音的来源	20
代替音的导入	24
领域 I	25
领域的导入	27
变音处理	31
人为属和弦的功能范围	36
收束 II(加饰的)	38
第四章 小调的领域	39
领域 II	39

第五章	变和弦	45
	II级上的各种变和弦	45
	主音领域中其他级上的变和弦	48
	各种限制	52
第六章	游移和弦	56
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)	64
	领域III	64
	主音上的小调领域	64
	下属音上的小调领域	67
	属音上的小调领域	70
第八章	各种间接的近关系(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)	71
	领域IV	71
	大调	71
	小调	78
	远关系的中间领域	82
第九章	远、近关系的分类	85
	大调	85
	小调	91
	小调中的领域分类	93
第十章	扩展的调性	94
第十一章	为不同的结构目的而采用的各种进行	140
	乐句	140
	乐段	142
	小结尾	146
	对比性的中段	147
	模进	153
	模进的变化	165
	持续音	169
	过渡	171

“贯串”(展开)	177
游移和弦	206
所谓的“自由曲式”	207
第十二章 对狄俄尼索斯时代的阿波罗式的评估	243
术语对照表	247
人名索引	248

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之中。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,也可阻挠这目标的达到。

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,它既不表示明确的调性,也不要求有明确目的的连接。这种连接在描写性的音乐中常被采用(见例1)。

例 1

a) 瓦格纳:《罗恩格林》序曲

b) 《罗恩格林》

Example a: Piano accompaniment for Wagner's 'Lohengrin' prelude. The first two measures show chords labeled I and VI, followed by a final I chord. A 'pizz.' marking is above the first measure. Example b: Vocal line for 'Lohengrin' with the text 'Nun sei be-dankt'. The first measure has an I chord, and the second measure has a VI chord.

c) 《众神的黄昏》

d) 《众神的黄昏》

Example c: Piano accompaniment for 'The Twilight of the Gods'. The first two measures show chords labeled c:V and V. Example d: Piano accompaniment for 'The Twilight of the Gods'. The first two measures show chords labeled c:V and V.

e)

f) 舒伯特:《在海上》

通俗音乐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。单纯的交替似乎原始,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^②的 I - IV 的交替的情形。

例2

a)

b)

① 用横线划过的罗马数字——VI、V、III、II等表示这些和弦由于采用代替音而有所改变。

② 关于“领域”,见第三章。

例 3

a) 舒曼:《钢琴五重奏》

b) 贝多芬:《奏鸣曲》,作品 57

Example a: Treble clef, bass clef. Roman numerals: I, IV, I. Example b: Treble clef, bass clef. Roman numerals: I, IV, I.

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)

Example c: Treble clef, bass clef. Roman numerals: VI, H, VI, I, H, I, H, I. Example d: Treble clef. Roman numerals: I, H, I, H, I. Symbols: (e小调) * (t) VI, H, VI, I, H, I, H, I; * (SM) I, IV, I.

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。从一调转到另一领域或调时,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,以及谐谑曲、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。

* 见第 26 页“领域表”。

① 即肯定一个明确的调性的各种因素。

② 见第 207 页“所谓的‘自由曲式’”。

例 4

a) 转调

Musical notation for example 4a, showing a modulation exercise. The piece is in piano style, with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass line consists of quarter notes: Bb3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2. The piece ends with a whole note chord in the treble clef: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

d:V

b) 游移

Musical notation for example 4b, showing a chromatic shifting exercise. The piece is in piano style, with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass line consists of quarter notes: Bb3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2. The piece ends with a whole note chord in the treble clef: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

c) 游移

Musical notation for example 4c, showing a chromatic shifting exercise. The piece is in piano style, with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass line consists of quarter notes: Bb3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2. The piece ends with a whole note chord in the treble clef: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

d) 游移

Musical notation for example 4d, showing a chromatic shifting exercise. The piece is in piano style, with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass line consists of quarter notes: Bb3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2. The piece ends with a whole note chord in the treble clef: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

第二章 和声的原则

(简短的复习)

和声学使我们了解:

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。

例 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

The image shows two musical staves in treble clef. The first staff, labeled 'a) C大调的三和弦', contains seven triads: C major (I), D minor (II), E minor (III), F major (IV), G major (V), A minor (VI), and B minor (VII). The second staff, labeled 'b) 七和弦', contains seven seventh chords: C major 7 (I₇), D minor 7 (II₇), E minor 7 (III₇), F major 7 (IV₇), G major 7 (V₇), A minor 7 (VI₇), and B minor 7 (VII₇).

c) 九和弦

I₉ II₉ III₉ IV₉ V₉ VI₉ VII₉

The image shows a musical staff in treble clef containing seven ninth chords: C major 9 (I₉), D minor 9 (II₉), E minor 9 (III₉), F major 9 (IV₉), G major 9 (V₉), A minor 9 (VI₉), and B minor 9 (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。

这条指示足以使我们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,以及宜多用反向进行,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上的八度音。

例 6

不协和音的处理

The image shows three measures of music on a grand staff (treble and bass clefs). Measure a) shows a dissonant chord with an arrow pointing to the 7th and 9th notes. Measure b) shows the 7th note moving down to become the 3rd note of the next chord. Measure c) shows the 9th note moving down to become the 5th note of the next chord.

使用九和弦时,七音和九音都需要作类似的处理。

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应尽可能使其富有变化。在低音部——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”。

^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。

例 7

a) 经过的 $\frac{9}{4}$ 和弦 b) c) 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 6 和弦上。

例 8

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。

例 9

a) b) c) d)

一个和弦的结构意义完全由音阶上的级决定。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。