

和声

HE SHENG  
DUI WEI HUA XIE ZUO

徐平力/著

对位化写作  
与  
综合性分析

YU ZONG HE XING FEN XI

吉林人民出版社

和声

HE SHENG  
DUI WEI HUA XIE ZUO

徐平力/著

对位化写作  
与  
综合性分析

YU ZONG HE XING FEN XI

吉林人民出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

和声对位化写作与综合性分析/徐平力著. — 长春:吉林人民出版社,2007.11  
ISBN 978-7-206-05426-6

I.和… II.徐… III.对位—和声学  
IV.J614.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 179648 号

## 和声对位化写作与综合性分析

---

著 者:徐平力

责任编辑:关铁宁

封面设计:王洪义

吉林人民出版社出版 发行(长春市人民大街 7548 号 邮政编码:130022)

印 刷:长春市华艺印刷有限公司

开 本:787mm×1092mm 1/16

印 张:27.25 字数:600 千字

标准书号:ISBN 978-7-206-05426-6

版 次:2007 年 12 月第 1 版 印 次:2007 年 12 月第 1 次印刷

定 价:48.00 元

---

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

# 前 言

和声 (Harmony) 一词, 源于古希腊文 (Harmonia), 意指和谐、有条理性。“和谐”是指许多不同元素的对立统一, 不同要素的相互协调、一致<sup>①</sup>。它不仅是音乐方面的概念, 还涉及到数学、哲学、建筑等各个领域。

作为音乐上的概念, “和声”是指多声部音乐中的纵向结合现象。从公元七世纪——十一世纪的奥尔加农 (Organum) 时期起, 到近现代音乐中的各种纵向结构, 都可以称之为和声。

在古希腊音乐中的“谐和”, 表示不同的、甚至互相冲突的元素 (如两个不同音高) 的结合或并置。

在中世纪 (476 - 1453), “和声”是指两个音的结合。整个中世纪都遵循古希腊的传统——即: 和声是由一个音与另一个音的结合, 从而获得某种音响上的快感。

在文艺复兴时期 (Renaissance) (公元 14 - 16 世纪), “和声”是指三个同时发声的音。Gaffurius Franchinus 和查理诺 (Zarlino) 提出了三和弦的概念, 查理诺 (Zarlino) 是第一个论证了三度音的协和性的音乐理论家<sup>②</sup>。

从九世纪——十六世纪的和声现象来看, 绝大多数都是指复调音乐中的多声部现象。这是以横向为主的写作时期。

到了十七世纪, 在漫长的复调音乐实践中, 逐渐形成了主调音乐风格的写作模式, 它是以大、小调两种音阶体系为主的音乐写作风格。其和声理论是以三和弦七和弦为基础, 和弦与和弦之间遵循 T - S - D - T 这样的序进逻辑关系, 这是以纵向为主的多声部音乐写作时期的音乐特征。

十九世纪末二十世纪初, 调性结构逐渐个性化是和声发展的一个重要特征, 以单一调式、调性为基础的古典大小调和声体系, 在调性扩张、调性扩充等多种手法的冲击下, 终于在二十世纪初, 被极为多样化、个性化的音高关系体系所取代, 从而开始了多种音高关系并行的多元化时代。

随着大小调和声体系的瓦解, 原有的古典调性和声体系也被多元化的和声现象所替代, 多声部音乐的纵横关系又有了新的发展。这时, 和声的含义似乎又回

① 格罗夫音乐词典和声条目。

② 同上。



到了其原始、最初的广义概念当中了。

综上所述，我们从和声的最初本质是一种哲学上的含义，到以后的不同时期又有不同的解释等各种现象，作一个简单的回顾。它说明了和声从奥尔加农（最早的多声部音乐）时期起，就包括了纵横两方面的协调与统一，虽然这种协调与统一的标准一直在改变，但其纵横统一的思想始终是不变的。

由于和声的含义很多，不同时期之间对于和声的理解也有所不同。因此往往容易出现一种认识上的偏差——即：只把和声理解为纵向上的结合（和弦的构造）而忽视横向上和弦与和弦之间的序进关系。这种偏差容易误导人们对和声这个专业术语的理解，同时还影响了技能上的学习与掌握。

我们知道，西方几百年来自然科学的发展曾经是建立在将自然界的事物和过程分解为各个构成部分，然后抛开相互之间的总体联系而对其内部形态进行孤立的、静止的研究和考察<sup>①</sup>。这种方法表现在将作曲技术理论划分为和声、对位、曲式、配器四大件之后，对音乐的诸构成因素进行分门别类的研究而忽视各个因素之间内在的总体联系，其中尤为严重的是在和声与对位之间的关系这个领域中。

音乐的构成，有赖于各种“参数”——音乐表现手段的结合，各种“参数”相互依存成为音乐作品的整体。《和声对位化写作与综合性分析》就是从相关学科之间的相互联系中，把握传统和声教学中的问题。

由于本人水平有限，加之对相关学科的了解也非常不足，写这方面的论述确实有一定的难度，在此敬请各位同仁批评指正。

<sup>①</sup> 于润洋《现代西方音乐哲学导论》。

# 目 录

## 上篇 对位化和声写作

第一单元 对位部分 .....	( 3 )
第一章 二声部对位 (二部和声) .....	( 3 )
一、概述 .....	( 3 )
二、二声部对位 .....	( 5 )
三、自由对位中的写作要求 .....	( 8 )
四、对位中的和声基础及写作要点 .....	( 11 )
五、实例分析 .....	( 14 )
练习一 .....	( 15 )
第二章 三声部对位 (三部和声) .....	( 18 )
一、概述 .....	( 18 )
二、三声部对位化和声的练习方式 .....	( 24 )
三、三声部和声的对位化处理 .....	( 26 )
四、实践指示与实例分析 .....	( 30 )
练习二 .....	( 32 )
第三章 四声部对位 (四部和声) .....	( 35 )
一、概述 .....	( 35 )
二、四声部对位化和声的练习方式 .....	( 42 )
三、四声部对位化和声的习题类型 .....	( 46 )
四、四声部和声的对位化处理 .....	( 47 )
练习三 .....	( 50 )



第二单元 外音部分 .....	(52)
第四章 旋律中的华彩进行与外音分类 .....	(52)
一、概述 .....	(52)
二、和声性华彩与旋律性华彩 .....	(52)
三、不协和音的三种构成方式与解决 .....	(54)
四、各种不同类型的和弦外音 .....	(57)
五、和弦外音简介 .....	(58)
练习四 .....	(61)
第五章 延留音与切分音 .....	(64)
一、概述 .....	(64)
二、单声部延留音 .....	(65)
三、多声部延留音及延留音的跨越解决 .....	(70)
四、实践指示与配和声举例 .....	(75)
练习五 .....	(77)
第六章 单声部与多声部经过音 .....	(78)
一、概述 .....	(78)
二、单声部经过音 .....	(80)
三、多声部经过音 .....	(85)
四、实践指示与配和声举例 .....	(89)
练习六 .....	(91)
第七章 自然的与半音的辅助音 .....	(93)
一、概述 .....	(93)
二、声部进行 .....	(96)
三、多声部辅助音 .....	(98)
四、辅助和音与辅助和弦介绍 .....	(98)
五、关于一种现象两种解释的可能范围 .....	(100)
六、实践指示与配和声举例 .....	(103)
练习七 .....	(105)

第八章 半音经过音与先现音 .....	(108)
一、概述 .....	(108)
二、半音经过音 .....	(108)
三、多声部半音经过音 .....	(113)
四、半音经过和音与半音经过和弦 .....	(115)
五、先现音 .....	(118)
六、多声部先现音 .....	(121)
七、外音延留与外音先现 .....	(122)
八、实践指示与配和声举例 .....	(122)
练习八 .....	(126)
第九章 跳进辅助音与倚音 .....	(129)
一、概述 .....	(129)
二、跳进辅助音 .....	(130)
三、多重跳进辅助音 .....	(136)
四、各种形式的强外音 .....	(136)
五、多声部倚音 .....	(141)
六、倚音和弦与倚音和音 .....	(141)
七、实践指示与配和声举例 .....	(144)
练习九 .....	(146)
第十章 外音的综合运用 .....	(149)
一、概述 .....	(149)
二、外音延迟解决 .....	(151)
三、自由音现象介绍 .....	(154)
四、外音连用现象介绍 .....	(155)
五、实践指示与配和声举例 .....	(159)
练习十 .....	(161)
第三单元 其他部分 .....	(165)
第十一章 对位化和声写作的其他手法——模仿 .....	(165)
一、概述 .....	(165)



二、模仿 .....	(165)
三、实践指示与配和声举例 .....	(173)
练习十一 .....	(175)
<b>第十二章 对位化和声写作的其他手法——复对位 .....</b>	<b>(178)</b>
一、概述 .....	(178)
二、纵向可动对位 .....	(178)
三、纵向与横向可动对位 .....	(188)
四、倒影对位与逆行对位 .....	(191)
五、实践指示与配和声举例 .....	(198)
练习十二 .....	(200)
<b>第十三章 和声前奏曲与变奏曲的写作 .....</b>	<b>(204)</b>
一、概述 .....	(204)
二、和声前奏曲的主题构思 .....	(205)
三、各种和声变奏手法 .....	(212)
四、实践指示 .....	(224)
练习十三 .....	(227)

## 下篇 综合性和声分析

<b>第十四章 音乐的基本表现手段与和声的作用 .....</b>	<b>(231)</b>
一、音乐的基本表现手段 .....	(231)
二、和声的作用 .....	(240)
<b>第十五章 主题乐思的发展与音乐的结构功能 .....</b>	<b>(253)</b>
一、音乐的整体表现手段 .....	(253)
二、乐思的陈述方式与音乐的结构功能 .....	(263)
<b>第十六章 曲式体系的形成与结构组织原则 .....</b>	<b>(274)</b>
一、概述 .....	(274)
二、曲式结构原则 .....	(274)

<b>第十七章 小型曲式结构的调性布局</b> .....	(298)
一、概述 .....	(298)
二、调性布局的结构框架 .....	(298)
三、调性发展的第一阶段——呈示段的调性安排 .....	(299)
四、调性发展的第二阶段——展开段的调性安排 .....	(303)
五、调性发展的最后阶段——再现段的调性安排 .....	(311)
六、引子与结尾——从属部分的调性及和声安排 .....	(317)
七、小型曲式结构中的离调顺序 .....	(319)
<b>第十八章 大型曲式结构的调性布局</b> .....	(327)
一、概述 .....	(327)
二、大型曲式结构中调性布局的基本原则 .....	(327)
三、复三部曲式（复二部曲式）的调性布局 .....	(329)
四、回旋曲式的调性布局 .....	(333)
五、奏鸣曲式的调性布局 .....	(338)
<b>第十九章 音乐中的织体</b> .....	(360)
一、概述 .....	(360)
二、主调和声性音乐织体 .....	(365)
三、主调音乐织体的和声基础与结构原则 .....	(375)
四、复调音乐的织体类型 .....	(380)
五、综合性音乐的织体 .....	(387)
<b>第二十章 综合性和声分析</b> .....	(393)
一、概述 .....	(393)
二、实例讲解 .....	(394)
三、和声分析的某些问题 .....	(419)
<b>参考文献</b> .....	(422)
<b>后 记</b> .....	(424)

# 上 篇

## 对位化和声写作

---

对位与和声本是同源，如同中国的书法与绘画一样<sup>①</sup>。如果一个人要对位写得好，必须在和声序进方面运用得当。反之，一个人要和声写得好，必须在声部进行方面写得流畅、自然。因此，一首好的和声习题也应该是一首好的对位练习，一首好的对位习题也应该是一首好的和声练习，我们所学的各种和声学规则同样都适用于对位法。

对位与和声的主要区别在音乐的体裁方面。同是多声部音乐的表现形式，通常把和声与主调音乐放在一起谈，把对位与复调音乐放在一起讲，从多声部音乐的形态上来看，是有一定的道理的。确切的说，和声与对位是指多声部音乐的技术范畴，而主调音乐与复调音乐则是指多声部音乐的体裁范畴。和声是多声部音乐的总的概念，相对于对位来讲，主调音乐中，可能没有对位，但复调音乐中却不能没有和声。广义的说，两个以上的不同的音同时奏响，就构成了和声。

对位化和声写作是指在四部和声写作的基础上加以对位化处理的一种练习方式，它无论在纵向还是横向方面都达到高度的协调、统一。

采用对位化和声习题的写作方式对于作曲系的同学而言，应该说是一种比较重要的一种练习方式，它是针对同学们入学前就已经基本掌握了和声写作技巧而

---

① 廖宝生《对位化和声及其运用》。

采取的一种加强性训练。它不仅与相关的技术理论（如对位）有直接联系，而且这种对位化和声习题的练习方式，与实际作品的距离正在明显的缩短，比起柱立式的和声习题写作方式，其难度也在明显增大。

对位化和声写作其主要特征如下：

声部进行方面：首先要将每个声部先独立起来，其旋律走向基本上要符合单声部的旋法的要求。如：大二度、小二度、大三度、小三度、纯四度、纯五度，大六度、小六度、纯八度。注意：如果采用不协和音程——大七度、小七度、要下行二度解决，避免各种增音程进行（用减不用增）；大跳以后反向折回等等。

节奏时值方面：节奏上彼此的错位关系非常重要，要充分利用各种不同节奏时值的搭配使用，形成彼此之间的错落有致，避免同一种节奏在不同声部中同时使用，以免影响各声部之间的独立性。

和声节奏方面：和声节奏要适当放宽，以便和弦外音的使用。如果和弦变化太丰富，对位的趣味就会降低。因此，在初学阶段可以按一小节一个和声功能来安排。

整体的节奏律动方面：在习题的写作过程中，根据习题所提供的各种对位化的可能性来确定习题的整体的节奏律动，一般是采取比较适中的节奏律动。过密不好做，过疏没效果。

整体的艺术构思方面：采用对位化和声习题的写作，应尽可能具有一定程度的音乐形象。

掌握对位化和声写作不仅仅是掌握了一种多声部的写作技巧，同时它还有助于我们了解和声的起源与发展的运动规律，通过不同的角度，来看待纵向和声材料的构成及其序进连接的逻辑规律等。

## 第一单元 对位部分

### 第一章

## 二声部对位 (二部和声)

### 一、概述

#### (一) 定义

对位 (Counterpoint) 一词, 源于古希腊文 (Contrapoint), 概念源于拉丁语 (Punctum contra punctum), 是中古时期欧洲宗教音乐家们创用的名词, 其含义直译为“点对点”, 指彼此不一致的旋律的结合 (点: 即音的含义)。

“对位”与“和声”是多声部音乐的两种表现形式, 是事物 (多声部音乐) 的两个方面。但“和声”是多声部音乐的总的概念, 相对于“对位”来讲, 主调音乐中, 可能没有对位, 但复调音乐中却不能没有和声。广义的说, 两个以上的不同的音同时奏响, 就构成了和声。

两个相互不同的音在纵向上的结合产生的是音程。三个音以上同时发声, 才产生和弦。二声部对位——是指两个不同旋律的结合。由于两条旋律线的两个音点共处于同一个和声背景上, 因此由两个音构成的各种不同的音响的效果, 也称为二部和声。

#### (二) 音程性质分类

从听觉感受的协和度来分, 和声音程可以分为协和与不协和两大类。

1. 协和的音程: 在音响效果上比较自然、协调, 在二声部对位中占主要地位。

①完全协和音程。包括纯一度、纯五度、纯八度。其音响效果融合、单纯。

②不完全协和音程。包括大小三度与大小六度。其音响效果丰满。

③不稳定的协和音程。指纯四度, 它是纯五度的转位。其音响效果当属于协和和单纯的音响之类。但在和弦构成中, 纯四度是四、六和弦的构成基础, 因此通常作为不协和音程来处理。

2. 不协和音程: 包括大小二度、大小七度及增四减五度音程。其音响效果尖锐、刺激。通常采用不协和音程可使音乐得到力度及色彩上的变化, 并以此来

促进音乐的发展。

### (三) 声部进行

声部进行：指旋律音调的运动方式。

从单声部的旋律进行来看，其声部进行的走向可能是上行、下行、同音反复或同音保持。

从双声部的旋律进行来看，其声部进行的走向有以下四种形态：

1. 同向进行：指两个声部一同向上或向下，音程距离不一定相等。
2. 平行进行：指两个声部不仅同向进行，而且音程距离相等。
3. 反向进行：指两个声部进行方向相反。
4. 斜向进行：指两个声部中，一个作同音保持，另一声部作向上或向下的运动。

此外，声部进行还可能出现声部交错与声部超越现象。

5. 声部交错：指两个声部局部出现上下互换位置的现象。
6. 声部超越：指两个相邻声部之间，由于某个声部跳进超过了原结合时相邻声部的位置，叫声部超越。上两种现象在和声中是被禁止使用的，但在对位中却偶尔可以出现。

### (四) 声部纵向结合与横向运动的规则

#### 1. 纵向方面

①两声部的纵向结合以协和音程为主，如大小三、六度，纯五、纯八度。同度只可应用于开始和结尾。

②纵向上不协和音程的使用是要解决的，这点同和声的要求一样。如：增四、减五度，增五、减四度，增二、减七度等，这些音程的使用是要解决的。

③两个声部中，斜向与反向进行有助于突出声部进行的线条独立性，是复调音乐中声部进行的主要形式。平行进行和同向进行不易显现声部线条的独立性，应适当使用。避免平行五、八度、反向五、八度与隐伏五、八度的使用。

#### 2. 横向方面

①横向上旋律进行可采用大小二度、大小三度、纯四、五度，大小六度、纯八度。避免采用大小七度、大小九度等。

②横向上避免增音程进行，如：增二、增四、增五度进行。

③旋律以大小调自然音阶为主，同时也可以采用中古调式音阶、大小调变化音体系音阶等。

④旋律进行以级进为主、跳进为辅，避免同方向的连续大跳式进行。如采用大跳进行之后，反向折回。

⑤旋律进行要求平稳流畅，有起伏，波浪形旋律进行，尽量避免同音重复及

水平线上无生气的浮动,避免和弦分解式的琶音进行,超过三个以上的四度进行也要避免。

⑥为了使旋律线的流畅和音调风格的保持,短暂出现的声部交错是允许的,但不宜长时间的过多使用,以保持声部线条的清晰。声部超越会干扰旋律线的连贯,应尽量避免。

上述这些二声部对位的基本原则与和声学中的相关内容基本上是相通的。在实际写作与作品的分析过程中,还要根据具体情况做适当的调整与放宽。希望以此为标准,通过大量的练习与实践应用相结合,尽快地掌握对位化的和声写作技能。

## 二、二声部对位

### (一) 严格对位

严格对位(分类对位):是指从十四世纪尼德兰乐派作曲家写作的体裁开始,经十八世纪奥地利理论家福克斯根据十五、十六世纪中盛行的无伴奏合唱音乐中总结出来的教学法,被称为“福克斯”体系。从十八世纪以来,一直沿用至今。

严格对位以教会调式为基础,以无伴奏合唱为写作形式,其对位方式由简到繁,循序渐进。主要有五种类型。

1. 一音对一音:在一个固定曲调(由教师指定)的上方或下方做另一声部的对位练习。

2. 二音对一音:指在一小节内用两个较短时值的音与一个较长时值的指定曲调进行对位练习。开始第一小节通常将对比声部休止一个二分音符,然后弱起进入。

“一对二”写作练习也可采用和弦外音来进行,如:经过音与辅助音等。这样涉及到不协和音程的处理。

3. 四音对一音:指在一小节内用四个较短时值的音与一个较长时值的指定曲调进行对位练习。开始第一小节通常将对比声部休止一个四分音符,然后弱起进入。

这种类型同时还包括三音对一音的对位练习。

4. 一音对切分音:指通过变节奏的方式,在一小节内用延音线,或以跨小节连线的方式,将“一对一”的现象变为“一对二”的练习形式。其特征:延留音与切分音的应用,它涉及到不协和音程的处理。

5. 一音对旋律华彩:在一个较长时值的指定曲调的基础上,将前面四种对位方式混合应用,形成的这种对位练习方式。这种练习方式,原则上是力求变化,它是为了向实际创作(自由写作)的一种过渡练习。

[例 1-1]

杜布瓦《题例》

上述五种类型的练习方式是属于严格对位的写作范畴，是整个复调音乐（对位）的基础。

6. 旋律华彩对旋律华彩（双花体）：这种练习是在福克斯五类对位基础上延伸出来的具有较强实践意义的练习方式。下例是在前面介绍的第五种类型——一音对旋律华彩的习题写作的基础上改变为第六种类型——旋律华彩对旋律华彩（双花体）的习题形式。

[例 1-2]

孙云鹰改编



# 第一章

## 二声部对位 (二部和声)

上例是前面介绍的第六种类型——旋律华彩对旋律华彩（双花体）的习题写作，它来源于第五种类型——一音对旋律华彩的习题写作方式。

上述各种对位写法，均为严格对位的写作范畴。在风格上由于距离我们今天的时间较远，采用的音阶大多为中古时期的教会调式音阶，与后来主调音乐的大小调思维方式也有一定的区别。因此在这里只是泛泛的介绍一下，作为了解之需要，不作为我们的主要练习方式。

### (二) 自由对位

自十七世纪以来，随着音乐的发展，主调音乐开始兴起，但复调音乐并未因此被淘汰，反而在主调音乐（具有明确的和声概念）的基础上有了新的发展，形成了欧洲复调音乐发展史上的第二个高峰，其代表人物——巴赫（1685—1750）、亨德尔（1685—1759）。

自由对位与严格对位是两种不同时期的复调音乐创作风格。一般称十五、六世纪的复调音乐为严格对位风格，称十八世纪以来的新的复调音乐为自由对位风格。自由对位与中古时期的严格对位有以下两点区别：

首先，音阶不同：巴赫作品中虽然有一部分是采用中古调式音阶，但大部分作品已经开始采用大小调音阶了。而中古时期的对位作品，基本上只采用教会调式音阶。

其次，材料不同：中古时期的对位作品，只承认各声部之间的音程关系，而巴赫作品则承认和声的存在。

在自由对位中，一切和声的形式、一切的不协和音都可以使用。但与严格对位一样，也是协和音仍占绝对的优势，不协和音是用来调剂色彩对比的。

自由对位的复调音乐分为：对比复调、模仿复调、支声复调。

1. 对比复调：指两个或两个以上在音调上独立的旋律线，在一定和声的基础上，形成的多声部音乐现象，叫对比复调。随着主调音乐和声系统的建立，复调音乐的发展逐步进入到高级阶段。在对比式复调中，各种不协和和弦、各种变音体系，如：离调、转调的大量运用，使得对比式复调音乐的表现力大大加强。

### [例 1-3]

巴赫《布列舞曲》



G大调: T D<sub>6</sub> (7) T<sub>(6)</sub> S

a小调: d III D VII<sub>t</sub> siis D T K<sub>4</sub><sup>6</sup> D T