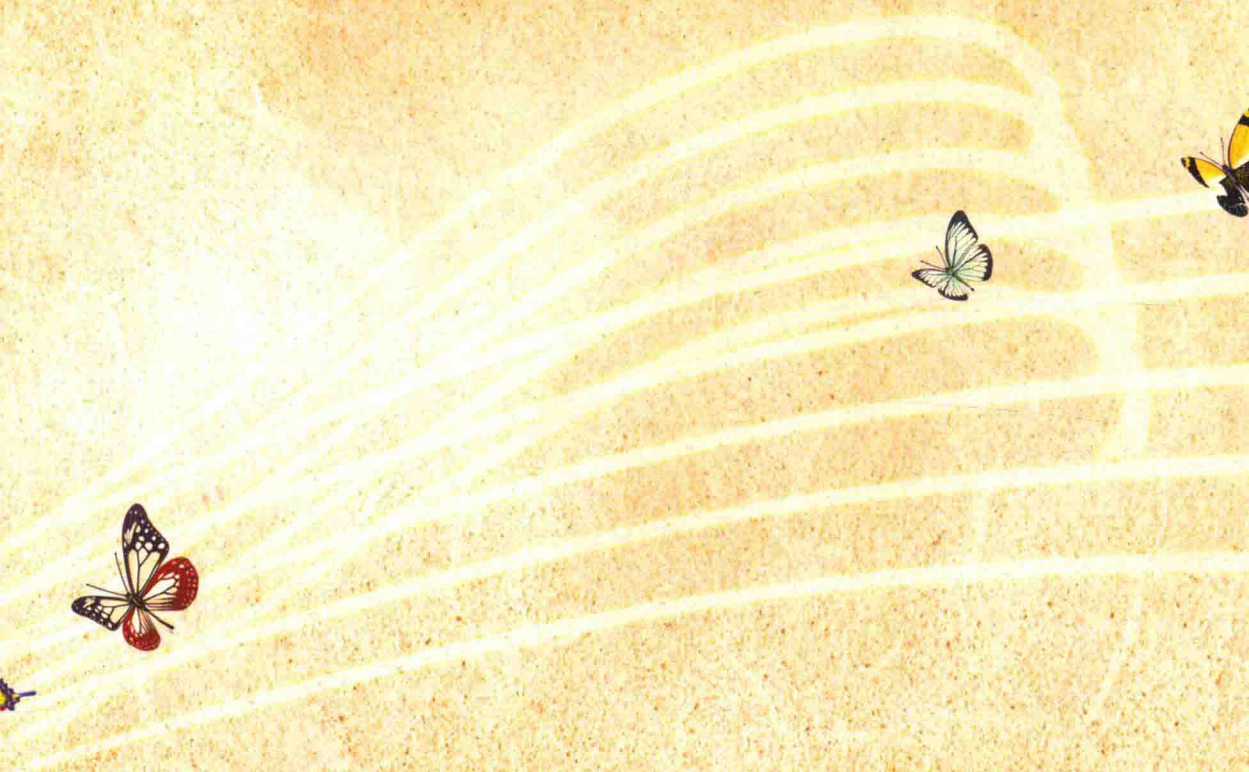


作曲理论与实践

王怀坚 郑瑾 陈雷 著



中国书籍出版社
China Book Press

作曲理论与实践

王怀坚 郑瑾 陈雷 著



中国书籍出版社
China Book Press

图书在版编目(CIP)数据

作曲理论与实践 / 王怀坚, 郑瑾, 陈雷著. — 北京:
中国书籍出版社, 2015.11
ISBN 978-7-5068-5256-2

I. ①作… II. ①王… ②郑… ③陈… III. ①作曲理
论—研究 IV. ①J614

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 259703 号

作曲理论与实践

王怀坚 郑瑾 陈雷 著

责任编辑 宋 然

责任印制 孙马飞 马 芝

封面设计 张冠勇

出版发行 中国书籍出版社

地 址 北京市丰台区三路居路 97 号 (邮编: 100073)

电 话 (010) 52257143 (总编室) (010) 52257140 (发行部)

电子邮箱 yywhbjb@126.com

经 销 全国新华书店

印 刷 北京金港印刷有限公司

开 本 710 毫米 × 1000 毫米 1/16

字 数 442 千字

印 张 22.5

版 次 2015 年 11 月第 1 版 2015 年 11 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5068-5256-2

定 价 55.00 元

版权所有 侵权必究

前 言

历经数千年的演变与发展，作曲逐渐从音乐中分化出来，形成自己完整的体系。作曲并不如想象中那般简单、随便，而是一门具有一定规律与技巧的学问，需要人们认真地学习、研究。它是一种创作，在本质上是一种实践。实践与理论相辅相成，实践是理论的来源，理论对实践具有反作用，二者在作曲中缺一不可。和声、复调、配器、曲式，被人们称为“作曲四大件”；之后，旋律的重要性日益突出，也成为学习作曲必须掌握的内容。

欧洲在几百年前就已经对作曲技法进行了研究。当时，许多音乐巨匠在创作实践中所积累的丰富经验被后人总结记录，写成了与其相关的和声学、复调学、配器法与曲式学等作曲理论著作。比较而言，我国的作曲研究则起步较晚，在理论与实践方面存在诸多不足。尽管现在关于作曲的书越来越多，但是许多理论著作或者太过于强调和声、曲式等组成部件自身的体系，或者只是从纯理论或者纯实践的角度编写，不能很好地将作曲的理论与实践综合起来。因此，本书出于整体性与全面性的考虑，除了从理论与实践的角度综合阐述了和声、复调、曲式、配器以及旋律等作曲的必要组成部分外，还对现代音乐作曲与中国传统音乐作曲的理论与写作进行了阐述，希望可以使读者对东西方音乐的作曲有更加全面与深刻的认识，可以更好地掌握作曲，创作出更多优秀作品。

可以灵活、自由地创作出优秀的作品是作曲家学习作曲理论的终极目标。笔者运用整合的方法，将某些相关理论合二为一，并使其相互补充、相互促进，希望可以使读者做到学以致用。当然，本人深知知识是无穷的，作曲会随着时代的前进而不断调整自己的步伐，因此即使本人已经对此领域研究数年，此书也必定会存在某些缺陷。此书出版之后，如有不足之处，欢迎各位同行专家给予中肯的批评与指正，欢迎广大读者提出宝贵意见。

作 者

2015年10月

目录

前言.....	1
---------	---

第一章 绪论

第一节 作曲及作曲理论.....	1
第二节 作曲中的基本要素.....	4

第二章 和声理论及其在实际创作中的运用

第一节 和声与和声学体系.....	9
第二节 三和弦的分析与写作.....	22
第三节 七和弦的分析与写作.....	60
第四节 九和弦的分析与写作.....	70
第五节 参与和声分析与写作的其他因素.....	73

第三章 复调理论及其在实际创作中的运用

第一节 复调的界定与起源.....	77
第二节 复调音乐概述.....	81
第三节 复调音乐的写作基础.....	92
第四节 复调音乐的分析与写作.....	105
第五节 复调音乐的体裁.....	119

第四章 配器理论及其在实际创作中的运用

第一节 配器法概述.....	131
第二节 西洋管弦乐队乐器法.....	136
第三节 小型民族管弦乐队与电声乐队乐器法.....	161
第四节 西方管弦乐队的配器写作与分析.....	173
第五节 民族管弦乐队与电声乐队的配器分析与写作.....	200

第五章 曲式理论及其在实际创作中的运用

第一节	曲式与曲式学.....	206
第二节	曲式与作品内容.....	209
第三节	曲式原理概述.....	213
第四节	曲式结构及其发展原则.....	215
第五节	曲式的类型与写作.....	227

第六章 旋律理论及其在实际创作中的运用

第一节	旋律的发展历史及本质特点.....	264
第二节	旋律中的基本因素.....	273
第三节	旋律的形态与运动逻辑.....	279
第四节	旋律的创作.....	285

第七章 现代音乐作曲与中国传统音乐作曲

第一节	十二音序列音乐作曲.....	297
第二节	电子音乐的作曲.....	303
第三节	中国传统民族音乐的作曲.....	307

第八章 作曲家及其修养与准备

第一节	作曲家在社会中的形成与发展.....	321
第二节	作曲家的修养与准备.....	328
第三节	贝多芬与勋伯格.....	332
第四节	萧友梅与谷建芬.....	348

参考文献.....	352
-----------	-----

第一章 绪论

第一节 作曲及作曲理论

音乐活动在所有的文化中都是其社会生活所必不可少的基本组成部分。尽管不是每个人都觉得有必要去作一首诗或画一幅画（不是指那种日渐发展的涂鸦之作和儿童的文字游戏），但每个人都以自己的方式表现他（她）对音乐的需求——即使仅仅是在开车或看书时。而作曲在音乐中占有非常重要的地位，掌握一些作曲方面的知识可以让我们更好地来欣赏音乐，更充分地运用音乐表达自己的情感和需要。

“作曲”这个词，系译自英语的composition，它源自拉丁语动词componere，它的意思是构成和组合。具体来说，作曲其实是一种音乐创作，是作曲家在已经形成的艺术心理定式的基础上，运用了音乐语言的表现力，围绕一定的主题形象，将生活中得来的表象材料和头脑中形成的乐思（意象），转化为乐谱或者具有组织化的音响的创造过程。简而言之，作曲其实就是音乐的创作过程，是作曲家根据音乐美的规律来创作乐曲的一种复杂的精神生产劳动。

作曲理论不仅包括一切有关作曲的技术理论，如旋律学、和声学、对位学、曲式学、管弦乐法，还包括音乐写作方法，如声乐曲、器乐曲的编写和创作方法。在这些内容当中，传统的作曲技术理论“四大件”是作曲理论研究的主要内容。在这“四大件”中，和声学就是指研究和弦的结构、和弦与和弦之间的相互关系以及和弦的连接与进行的一门科学，是完成作曲的基础。曲式其实是指乐曲的结构形式，但是我们需要强调的是它并不是指音乐形式的所有方面，它的研究对象主要是属于框架结构的那些音乐形式。复调法，也称为对位法，它主要研究的是两个或两个以上旋律的各个声部之间独立又不失协调的纵横关系。配器法，又称为管弦乐法，指将各种相同类别或者不同类别的乐器进行创造性的编配，来适应音乐的表现需要的一门科学。当然，旋律学作为作曲技术理论的第五大件，也是我们作曲理论研究中必不可少的内容，它是各种乐音的音高与节律的辩证统一，是具有一定文化底蕴、思想内涵和个性特征的有机开放系统，是彼此有着内在联系的乐音在一个声部中陈述的反思。

作曲理论与作曲其实就是理论与实践的关系。作曲理论指导音乐创作活动,是各个时代不同音乐创作风格、流派及作曲经验或独创性的写作方法等创作规律的理论概括和总结;作曲是作曲理论的综合性实践。

中国作为一个文明古国,数千年来,人们创作出了数不胜数的文学艺术作品,它们大多以典籍的形式,以手抄、木刻或石印的方式,收藏在宫廷之中和少数统治阶层士大夫家里。而音乐的资料留存,主要归入历史、数学、天文、律吕的典籍之中,并没有专门的典籍来记录。关于音乐分支的作曲方面,专门的记录典籍更是为数不多。我国的传统音乐经过几千年的衍变,已高度发展,不能说作曲无法,但是却可以说是“有法缺‘规’”。明代古琴家萧鸾(1488—1557)在《杏庄太音补遗》中说:“大匠与人以规矩,不能使人巧。”许多的作曲技法蕴藏在作品之中,没有明显地表现出来,需要有才能和悟性的人自己摸索和总结规律,靠自己的灵气从较低的起点上运用。而欧洲的音乐创作技法,无论是从传承还是发展方面都是相对完善的。它有系统的理论总结,依照由浅入深的顺序,使作曲方面的后辈可以循序渐进地掌握前人所创造出的一些技法。此外,西方国家还在音乐院校设置培养作曲人才的专业,来传承并发展他们的作曲技法。经过这种培养,他们的作曲者写作技法的起点普遍就很高。

因此我国的作曲技法与欧洲的作曲技法比较起来,技法上的“文野之分,粗细之分,高低之分,快慢之分”就会特别明显,从而影响整个音乐艺术的发展。就比如虽然我国产生隋唐大曲的年代和欧洲出现格里高利圣咏和奥尔加农的年代是相近的,但是后期中国作曲技法的发展却远远落后于欧洲。在那个时期,历经千余年发展形成的大曲歌舞音乐,规模宏大,艺术水平高,无论是在哪方面都远远超越了短小简易的格里高利圣咏。但是,到了20世纪中叶,历经一千多年的岁月,我们对于欧洲音乐的发展只能望其项背。他们有在世界范围广泛流传的杰作,有一代又一代世界著名的名家,我们却基本上没有闻名于世界乐坛的作曲家。除了那些历久弥新的传统乐曲外,之后的我们没有创造出什么像样的作品,没有为世界乐坛做多大的贡献。出现这种差别,除了复杂的历史、社会、政治、经济、文化、科技等多方面的外部因素,从音乐艺术内部看,作曲技法的世代相传,作曲技法体系的建立与完善,是一个极其重要的内部原因。欧洲音乐之所以能够如此快速地高踞世界乐坛之上,正是因为17世纪与18世纪欧洲形成了不断发展的对位法与和声学体系,以及作曲实践中应用十二平均律被找到。

现在世界上仍然有一些没有系统掌握作曲专业技法的民族,这些民族的音乐艺术的发展也不可避免地会迟缓甚至停滞。值得我们庆幸的是,虽然由于各民族的社会、历史、风俗、经济等方面的外界因素的影响会导致不同民族之间的音乐存在差异性,但是音乐作为全世界的一种语言,是存在相通的基本因素的。欧洲高度发达的作曲专业技法中,存在音乐创作的一些共同规律。我国从20世纪初叶开始从日本输入学堂歌

曲及西洋乐理，自此之后也有人着手学习那种类型新型作曲技巧，创作那种类型的曲子。尤其是那些直接到西方系统学习它们的作曲专业技法的音乐节先驱，促进了我国的作曲技法的全面发展与创新，也使我国的音乐以前所未有的速度发展。

第二节 作曲中的基本要素

每首音乐作品都是由若干音乐基本要素有机地、严谨地相互配合而成的。不管是作曲还是研究作曲，都离不开这些基本要素。此处只对这些要素进行概括性的阐述，其他章节在涉及这些因素时会给予相应详细的解释。

一、旋律和旋律线

人们欣赏音乐时，一般习惯于听单声部的旋律，即便是欣赏多声部音乐，更多的也是欣赏旋律的价值。旋律是塑造音乐形象的主要手段，它是由材料相同或不相同的诸多音乐片段按照一定的原则有逻辑地组织起来的有机体。旋律是由形式结构和由音调、节奏组成的基本素材（即主题材料）及其演绎这两大要素组成的，二者缺一不可，密不可分。形式结构是由音乐素材及其演绎体现出来的，而旋律的发展总是和一定的形式结构相联系，就是说旋律的发展是沿着形式结构的轨迹演绎的，离开一定的形式结构，所谓旋律发展便成为无目的和无意义的音符堆砌。旋律发展的过程是对立、统一的矛盾过程。

在一首完整的作品中，旋律的发展总会经过一个这样的过程：呈示—展开—收束。呈示阶段处在开始阶段，不论是音乐素材单一的展开，还是音乐素材不单一的对比并置的展开，强调稳定性和相同性都是其发展的总趋向，所以它的变化、对比不宜过大。与它形成鲜明的对比，强调相异性是展开阶段发展的总趋势，乐曲向前发展需要相异性（对比性）产生的新的不稳定因素的推动，如果这一阶段相同（相似）因素多了，可能产生单调和停滞。但是需要注意的是，在强调相异性的同时，此阶段仍应保持呈示阶段的某些因素，小型作品更是如此，不然就不能形成有机的统一体。收束阶段则又强调稳定性和相同性。有些旋律音调即使不带有再现因素，旋律的调式、调性、节奏、音区、乐意等也会或多或少地具有呈示阶段的因素。因此，旋律的发展过程一个充斥着同与异、对立与统一的矛盾过程，只是由于结构各部分的功能不同，强调的方面各有侧重而已。

旋律线就是指音程横向进行的线条，是组成旋律的基本要素之一。它与生活中音响的高低交替，特别是与每个民族语言的音调的高低抑扬有直接的关系。旋律线可以通俗易懂地解释为在旋律进行中，由于音高的变化而形成的上、下起伏的线条。

二、节奏和节拍

节奏好比是旋律的“骨架”，一首旋律不管它的音程排列如何合乎逻辑，调式和调性如何统一，但是，如果缺乏相应的“骨架”的配合，同样不能给人深刻的印象。郭沫若在《论节奏》中指出，“构成节奏，总离不了两个很重要的关系：一个是时间关系，一个是力的关系”。时间指的是音的长短，力指的是音的强弱。从广义上来说，组织起来的音的长短关系我们就称之为节奏。

节奏是音乐中彰显生命活力的要素，对于塑造的各种音乐形象，特别是用来刻画人物性格具有决定性作用。法国浪漫派作曲家柏辽兹的《幻想交响曲》中，关于情人的主题，开始时那种高贵矜持的性格和后来他在妖魔夜宴上看到的已经失去了原有而变得疯狂、丑陋的反差的音乐形象的演变主要就是通过改变节奏加颤音的手法进行的。

节拍是指同样音值的有重音及无重音的循环，依靠强弱关系来组织音乐，而这种强弱关系的分组常常用小节线来加以标注。通常情况下，小节中的强拍音具有支持或引导的作用，弱拍上的音处于附属地位。但是，在特殊情况下可以用人为的方法改变这种状况。

不同的节拍形式往往会表现不同的内容和主题。例如：二拍子（2/4 2/8 2/2 等）由于强弱的周期循环快，力度的对比性强，因此常用来表现强有力或情绪欢快的乐曲。柴可夫斯基的舞剧《天鹅湖》—《匈牙利舞曲》中的后半部分（夫利斯舞）就是用2/4拍子来表现的。作曲家有时甚至会采用改变节拍的方法将原有的音乐形象给予重大的变化，造成形象的派生，也就是说由一种音乐形象演变成另一种音乐形象，如芭蕾舞剧《白毛女》。

三、调式和调性

由按照一定的关系连接在一起的许多音组成的以一个音为中心的体系，我们就称之为调式。所谓彼此之间的关系，不外乎这两种：调式中各音（包括五声音阶和七声音阶）与主音之间的音程关系所造成的不同色彩、稳定与不稳定的紧张度。

调式中最稳定的音是主音，它上方五度的属音和下方五度的下属音从两个不同的方向对主音构成强有力的支持，其他各音级也对主音构成不同程度的向心力。调式的种类很多，在中国，经常见到的调式有五种，即宫调式、徵调式、商调式、羽调式和角调式。这五种调式又可分为五声调式、六声调式和七声调式。在欧洲，调式主要是大调式与小调式这两种。大调式分为自然大调、和声大调、旋律大调；小调式也同样分为自然小调、和声小调和旋律小调，其中以自然大调与和声小调最为常见。但是，

无论是中国还是西方国家，每一种调式都具有自己特有的色彩。例如在法国作曲家比才《阿莱城姑娘》组曲中的序曲中，作曲家就是将同一曲调采用同主音大小调的对比，使音乐色彩焕然一新。

调性（tonality）这个术语是由生活在19世纪中叶的比利时作曲家、音乐学家约瑟夫·菲蒂斯运用到音乐中去的，它一般是指宫音位置的高度，在音乐简谱中常常用1=D、1=G等来标记。

无论是声乐作品还是器乐作品，都必须选择合适的调性。在作曲过程中，调性的布局和各种调性的转换是作曲家表现情感、意义等方面的一种重要的表现手段，它可以产生多种色彩的变化，推动乐思的发展，加强音乐的对比，把音乐的矛盾进一步激化。关于调性的转化，一般我们将它分为三类，即功能性的转调、色彩性的转调和大二度关系转调。其中，四、五度关系转调属于功能性转调，三、六度关系，小二度关系转调以及变换调式的转调均属于色彩性的转调，功能不及四、五度关系那样强烈，色彩性又不及三度关系那样明显的中间型，属于大二度关系转调。

四、和声和复调

“和声”是来自希腊的一个词，原意为“一致”“协调”。在音乐的领域中，我们将“和声”定义为同时发声的音的相互关系。在多声部的音乐作品中，和声是具有极其重要的意义的。一个段落的结束，需要一个完全的和声终止式，即使是属于转调的段落，也必须如此。

功能的和声不仅对于乐曲的结构划分作用重大，同时也可以帮助主旋律推动乐思的发展，丰满音乐形象。和主旋律的音乐形象相比，加上和声的旋律可以凸显音乐形象的立体感，使其不至于显得单薄。

复调音乐其实是相对于主调音乐来讲的。作曲家在运用多声部进行写作时，会采用多种编辑织体的技法，由此产生了主调音乐和复调音乐的区分。主调音乐就是以某一声部为主旋律，其余声部编辑成伴奏形式的织体；复调音乐就是以几个独立旋律纵向结合为编织特点的音乐。而所谓的独立旋律是指这些旋律各具自身在节奏模式、音调进行、起迄分句、线形走向、高潮部位等方面的特点，它们相互之间构成对比，整体上形成互补。例如，贺绿汀《牧童短笛》的第一段，就是典型的复调织体。

它其实是音乐艺术长期实践的产物，最早出现的复调音乐是支声，它第一次实现了从单声部过渡到多声部的织体形式，使主旋律与它的变体同时出现，比如民间音乐中的平行进行、花腔等。在形成专业的复调音乐创作之后，从各位作曲家的复调技法运用上的不同特征中，我们又可以粗略地概括出两种不同的复调音乐语言，这两种风格分别是文艺复兴晚期以帕累斯特里那（Palestrina，1525—1594）为代表的严格复调

风格和巴洛克晚期以巴赫(J.S. Bach, 1685—1750)为代表的自由复调风格。

五、音色和音量

音色,通俗易懂的解释就是声音的色彩。中提琴忧郁而粗涩,小提琴与它比较起来就显得热情、甜美和纤细;英国管的音色会让人感觉哀伤、梦幻和高贵,双簧管的音色就会给人明朗和甜美之感,具有田园性和柔和性,长笛的音色与它们相比又会显得格外冷漠。

作曲家在塑造某种音乐形象时,往往会同时考虑音色的选择。例如,作曲家描绘春光明媚、鸟语花香的风景画面时,经常因为长笛那银质般的音色和它那明亮的高音区以及技巧的灵活性而选择长笛,《小提琴协奏曲—梁祝》开始部分就是如此。而《小提琴协奏曲—梁祝》中的“楼台会”,却选择了小提琴和大提琴的二重奏来倾诉梁山伯与祝英台之间的忠贞爱情,女性祝英台的形象用小提琴的音色来代表,男性梁山伯的形象用大提琴的音色来代表。

在曲子的演绎中,音量的大小也会对其演绎效果产生一定的影响。音量的逐渐减少往往伴随着的是音高的下降和情绪的松弛,紧张气氛的缓和与高潮的消退;音量的逐渐增加,往往伴随着的是情绪的增长、音高的上升、音乐紧张度的加强和高潮的到来。

造成音量不同的因素主要有三种。首先,乐器本身音量的大与小会影响音量的大小,例如一只小号的音量相当于一个声部的小提琴的音量。其次,在实际生活中可以用力度表情记号来加强或削弱音量,例如两个 ff 力度演奏的音量就比用两个 pp 的力度音量大得多。最后,我们还可以增加乐器或减少乐器来增加或减少音量。在实际演奏中,这三种因素的运用可以根据音乐形象和情绪发展的需要来灵活选择,可单独使用,也可以同时使用。

六、速度和音区

音乐作品演奏(唱)速度的快慢,对音乐形象的塑造有直接的影响。这往往表现在两个方面。一方面是音乐作品基本速度的选择,如快板、慢板、小快板等;另一方面是音乐作品中间速度的各种变化。在欧洲古典乐派的作品中,乐章内部的速度变化不是很大,速度的变化常常会表现在乐章之间的速度对比。从浪漫派开始,在乐章内部的速度变化越来越大。就像前边所言,速度的变化会影响音乐形象的塑造,速度的变化一般会与音乐形象的对比有密切的关系。如果速度的变化越大,那么音乐形象的对比越强,这一点在奏鸣曲式中表现得尤其明显。就比如,柴可夫斯基的《第六交响

乐》第一乐章的主部和副部之间，速度对比非常

大，主部速度 $J=116$ 属于快板，而副部速度是 $J=69$ 属于慢板。两者的速度相差了几乎一倍，因为主部是表现作者不安定的生活状况，揭示了他对现实生活的焦虑和不安。副部主题则是表现隐藏在作者内心的甜蜜的回忆和幻想，因此作者把这优美歌唱的旋律用慢板速度演奏。

快速总是和活泼、欢腾、搏斗、激动的感情形象联系在一起，就比如那些活泼的舞曲、诙谐曲、战斗性乐曲、戏剧性乐曲、欢腾的节日场面乐曲等，多半是快板或急快板。而慢速则多半是与抒情、安静、悲伤以及痛苦等形象联系在一起，因此情歌、悼歌、摇篮曲、庄严性的乐曲和抒情优美的歌唱性乐曲多半用慢板。至于中等速度，进行曲一般会采用此种速度。

音区的选择和音区的对比也是塑造音乐形象的一种要素，不同的音区可以展现不同的色彩。通常情况下，除了极高的音区也会显得单薄、紧张，音区越高音色就会越明亮；音区越低音色就会越暗淡，但因为在它的上方能引起一系列泛音的振动，它不会不失厚实。中音区往往柔和和优美又不失庄重，但是没有高音区的明亮和光彩。柴可夫斯基在《天鹅湖》中选择这段音区来塑造天鹅的主题形象，是因为双簧管在那段音区中，表现力最强，音色最美，像那些娇滴滴的液体一般甜美。人们听到那段音乐时，眼前浮现的天鹅的形象时美丽、温柔、善良的。假如柴可夫斯基把它的音区降低大七度，变成了，那么浮现在人们眼前的就不再是温柔善良的天鹅，而会变成声音既粗糙又沙哑的鸭子。

七、演奏法和织体

演奏(唱)法也是准确地表现音乐形象的一个要素。演奏法有很多类型，但总括起来大约可分连奏、半连奏和断奏三种。在我们表现优美、抒情的曲调时一般会采用连奏法，在我们表现轻松、欢快以及尖锐的曲调时一般会采用断奏，而半连奏是介于上述两者之间的一种方法。在音乐作品中，为了使音乐更有趣味，作家一般不会只选择一种单一的方法，而是交替使用各种演奏方法。

织体写法的优劣，对音乐形象的完整性、动人性、准确性、结构的逻辑性等意义重大。多声部织体是指音乐作品纵横的组合形式，组合形式的选择一方面必须与作品主题形象和作品内容相符合，另一方面必须符合整个曲式构布局的要求。它大致可以分为主调音乐织体、复调音乐织体和主调复调相混合的织体三大类。每一类都包含着各式各样的写法，变化无穷，作曲家会根据作品内容的需要来进行选择。

第二章 和声理论及其在实际创作中的运用

第一节 和声与和声学体系

几个不同音高的音同时结合或顺序结合，构成和音或和弦，使这些和音或和弦按照一定的功能关系形成连续的进行，称为和声。而和声学就是研究在多声部音乐中，如何纵向构成和弦与和弦外音，横向有逻辑地形成和弦连接的学问。和声领域的理论研究来自音乐实践，反过来又促进了音乐的创作。目前，和声已经通过前人在音乐实践中的不懈努力与反复实践，归纳总结出了规范化与系统化的和声语言。

无论是在作曲的理论还是实践过程中，和声都是必不可少的组成部分。理论来源于实践又可以指导实践，因此掌握和声不只需要掌握其写作方法，还需要掌握其基础构成与历史脉络。下面将对和声与和声学的一些基础知识、基本脉络进行简单阐述。

一、和弦的构成与低音位置

（一）和弦的构成

两个或者两个以上的音程结合就可以构成和弦。无论是传统和声体系，还是调式和声体系与现代和声体系都有自己构成和弦的依据。其中，传统和声学的资料及其应用法则比较稳定，从与其相关的那些由伟大的作曲家所创造出来的作品中，可以更为容易、清晰地找出音乐的发展过程，因此此处所阐述的和弦构成会以自然音阶的传统和声为依据。

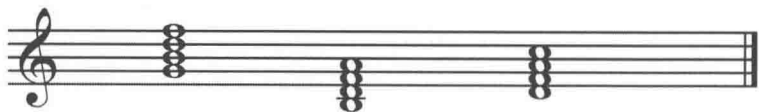
在大、小调和声体系中，和弦可以按照三度重置的原则构成，也可以在八度转移之后按照相隔三度的方法叠置。常用的和弦形式有三和弦、七和弦与九和弦这三种形式。三和弦由三个音构成，七和弦由四个音构成，九和弦由五个音构成。

由三个不同的音作三度重叠而成的和弦称为三和弦，是和声中最基本的和弦。



谱例 2-1

在三和弦的上方再加入一个七度音，就成为了由四个不同的音所结合而成的和弦。而这种和弦因为含有不协和的七度音程，称为七度和弦。



谱例 2-2

在七度和弦的上方，还可以再加入九度、十一度与十三度音，分别称为九和弦、十一和弦与十三和弦。



谱例 2-3

和弦在三度叠置的最初形态时，最下面的音称为根音。距离根音三度的音叫作三音，距离根音五度的音叫作五音，距离根音七度的音叫作七音，距离根音九度的音叫作九音。如再有其他更高置的音，名称依此类推。不论和弦如何排列，各音的名称一律不变。九和弦排列时，九音与根音的距离一定要在九度以上，不能排成二度。

在大、小调各个音级上，都可以建立一个三和弦。根据和弦根音在调式音阶中的级数，分别用罗马数字 I、II、III、IV、V、VI、VII 标记，叫作 I 级三和弦、II 级三和弦等。

所有的三和弦根据自己的特点有自己独特的名称，如大三和弦、小三和弦、减三和弦、增三和弦。自然大调有三个大三和弦（I、IV、V 级），三个小三和弦（II、III、VI 级），以及一个减三和弦（VII 级）。和声小调有两个小三和弦（I 级与 IV 级），两个大三和弦（V 级与 VI 级），两个减三和弦（II 级与 VII 级），以及一个增三和弦（III 级）。

（二）和弦的低音位置

和弦有不同的低音位置。根音在低音部时称为原位和弦。原位三和弦只用罗马数字标记级数，原位七和弦在和弦级数的右下方加上 7 标记，原位九和弦加上 9 标记。三音、五音、七音等音在低音部时，则是各种和弦的转位。三和弦与七和弦的转位比较

常用，而九和弦的转位则不太常见。

1. 三和弦的转位

三音在低音部是三和弦的第一转位，称为六和弦。标记是在和弦级数的右下方加一个6。五音在低音部是三和弦的第二转位，称为四六和弦，以在和弦级数的右下方加上 $\frac{4}{6}$ 为标记。

2. 七和弦的转位

三音在低音部是七和弦的第一转位，称为五六和弦，以在和弦级数的右下方加上 $\frac{5}{6}$ 为标记。五音在低音部是七和弦的第二转位，称为三四和弦，以在和弦级数的右下方加上 $\frac{3}{4}$ 为标记。七音在低音部是七和弦的第三转位，称为二和弦，以在和弦级数的右下方加上2为标记。

二、泛音列的数学比例

和声原理的含义经过前人创作的不断发展，获得了一定的成长与进化。这种进化可以分为四个时期。

第一个时期是扩充本调意识的时期，而包含更复杂的泛音列的应用经历了1200年的积聚与延续才从大音阶三和弦进展到九和弦。瓦格纳在他的作品中第一次使用泛音列作为主要成分时，对当时的社会形成了很大的影响。

第二个时期是丰富的音阶意识进一步进化的时期。在这个时期，人们逐渐放弃了调式的典型，吸收了欧洲的音乐，使用纯粹的大音阶与小音阶。

在第三个时期中，人们更加深入、细致地观察音乐逻辑的性质。在这个时期，大众的接受能力有所提高，可以接受在运用更加复杂的材料的同时不改变和弦结合的基本意义。而也正是提高了对于复杂的泛音列的感受能力，才使人们形成了更为复杂的逻辑感受力。

第四个时期的演进成长主要体现在不协和音应用的广泛性与频繁性上。此外，此时还特别重视结构与戏剧的价值，是一种对过分悦耳动听的19世纪古典音乐的反动。

泛音列是音的数学关系，依据共鸣的振动这种原理而存在。这种物理现象与和声具有十分密切的联系，要求学习者必须彻底地理解其包含的数学事实与艺术暗示。

三、音阶与调式

以发展的眼光来看，传统的古典和声只能代表一种音阶形式的进化。从古希腊时期到现在，音阶并不是一成不变的，而是随着音乐的发展不断地变化着。就像现在的音乐是大多数东方与非欧洲文化的运用一样，原始音乐在很多个世纪中只是音阶形式