

世界音樂名著譯叢
康 謳 主譯

和 聲 學

皮斯頓原著
康 謳 譯

大陸書店經銷

皮 斯 頓 原著
康 謳 譯

和 聲 學

第三版

全音樂譜出版社印行

世界音樂名著譯叢 和聲學

中華民國68年4月2日三版發行

原著者 皮斯頓 主編 康謳 譯者 康謳 發行人 張紫樹 出版者 全音樂譜出版社
臺北市和平西路二段104巷40號 電話：3310723・3113914號
總經銷 大陸書店 臺北市衡陽路79號 郵政劃撥帳戶：1548號
印刷 / 全音樂譜出版社印刷廠 登記證：內版臺業字第1563號

主 譯 序

有系統的廣泛的譯述世界音樂名著，包含理論的、教育的、欣賞的，和作品的內容介紹等，以充實現代化的音樂園地，以增進學者的音樂專門知識。是我多年來一直幻想的心願。

去年筆者自歐美進修及訪問後返國，曾携回新版音樂專著二百餘冊，擬於課餘之暇，一一予以譯述，但個人精力有限，無法獨肩重任，乃分別邀約同好多人，共同着手進行，希能於五年內選擇重要的，具有影響力的著作共三十種，分爲三期，譯述完畢。

第一期十種已開始半年有餘，預定於六十四年十二月以前先後脫稿，一俟出版後，即繼續進行第二期的譯述工作，預定於六十六年十二月脫稿，至於第三期則預定於六十八年十二月完成。

音樂理論書籍，如和聲學、對位法、作曲法、音樂美學、音樂史、配器學、復格……等的譯述，困難似乎較多，中外文字通順流暢者，對於樂理含義與專門術語，未必完全了解；但精通樂理者，或因文字生疏，譯筆不易達意。因此，真正志願貢獻此項服務的朋友，實在令人稱讚。我謹衷心盼望三期譯述計劃，能夠如願達成。

全音樂譜出版社社長張紫樹先生，不計書籍銷路的大小，純以推廣文化提倡樂教的立場，慨然答應支持這種意義深遠的出版計劃，能使付諸實現，有遠見、有熱誠，至屬難得。在排版及協調方面出力甚多的是大陸書店簡明仁先生特在此一併致謝。

我希望這套音樂譯叢，能爲我國樂壇提供一些正確的而有權威性的音樂資料，以鼓勵研究創作與建立批評觀念，而在提高音樂水準，普及音樂教育上，都能發揮若干建設性的作用。

康 謳謹序於臺北樂牧齋

中華民國六十三年十二月三十一日

譯 者 序

皮斯頓的和聲學是極受歡迎，廣被採用的音樂理論書籍之一，他的三本音樂理論名著是“和聲學”，“對位法”，與“管弦樂法”。

華爾特皮斯頓(Walter Piston)一八九四年一月二十日生於美國緬因(Main)州的洛克蘭(Rockland)。他是祖籍義大利的美國作曲家。一九一六年畢業於麻州藝術學校，曾專心學習繪畫，後來在哈佛大學(Harvard University)攻習音樂，一九二四年哈佛畢業時，學業成績冠於全班。他先後曾從波士頓的蕭(Shaw)學習鋼琴；從巴黎的那狄亞布朗格(Nadia Boulanger)學習作曲，從福馬拉(Fiumara)、泰奧多羅維士(Theodorowicz)、溫特尼茲(Winternitz)學習小提琴。他得過約翰諾烈斯潘恩(John Knowles Paine)和顧京漢(Guggenheim)的獎學金。完成他的音樂研究於巴黎。一九二六年起他在哈佛大學任助教授、教授、音樂系主任，一直到一九六〇年退休改任名譽教授。他的作品有交響曲、協奏曲、組曲、重奏曲、前奏曲與復格曲、芭蕾舞配樂等，他是出色的美國新古典派作曲家。

這本和聲學，立論正確、資料豐富、解釋精闢、分析詳實，所舉實例，具有代表性；所提建議具有創造性。堪稱完整優秀的和聲學著，令人有充實詳盡之感，值得熟讀。

本書所附譜例，為便於排版，保留原有精神，所以部份符號，未予逐譯，特說明如下：

L.t.—leading tone	導音
p.t.—passing tone	經過音
aux.—auxiliary	助音
dim. 5th—diminished fifth	減五度
app.—appoggiatura	倚音
Susp.—Suspension	留音
ech.—échappée	規避音
camb.—cambiata	駢枝音
ant.—anticipation	先來音
V of II — II 的 V 即第二音的屬和弦	

VofIII —— III的V即第三音的屬和弦

V⁹ofVI —— VI的V⁹即第六音的不完全的屬九和弦

餘照類推

譯者介紹本書給我國從事音樂研究的人，主要目的是在提供豐富的和聲資料，充實我們的和聲知識。有系統的體驗和聲的精髓，客觀而徹底的了解和聲的內容。希望這是一座堅固而平坦的橋樑。

康 謳謹序於臺北樂牧齋

中華民國六十三年十二月五日

第三版前言

本書第三版業經全面的加以修訂。爲了更清楚的表達作者的意旨，本書已予重新改寫與擴充。七十五個新的實例，增廣了所代表的作曲家們的普遍性。一百七十個新的練習，簡短而富於引導的活力，可以作爲後來較長較難的練習的準備。章節的次序也曾略加變動，希望能使學生早日明瞭三和弦的轉位以及和聲外音。

新增的最後一章，提供了更廣的調性觀念，前面學過的各種原則，是這個觀念的基礎，也介紹了對於調的中心範圍更廣的觀點，這是研究二十世紀作曲家使用的和聲所需要的。這章未曾指定習題，因爲這是和聲的分析，而非處理新和弦問題。一個完整的分析，是闡明重點最好的方法。

二十年來的教學應用，更確定了本書研究和聲的宗旨。這裏，我要再次的強調，本書主要是希望能促進對作曲家們，在十八與十九世紀音樂的和聲方面，普遍應用的和聲方法上的了解。作者相信這種知識無論對作曲家們或對真正喜愛音樂的人都是非常重要的。

和聲學目錄

主譯序	1
譯者序	2
第三版前言	3
緒論	1
第一章 音階與音程	3
第二章 三和弦	10
第三章 和聲的進行	17
第四章 調性與調式	30
第五章 六和弦——數字低音	44
第六章 和聲樂句的結構	59
第七章 指定聲部的和聲法	70
第八章 和聲外音	80
第九章 六四和弦	96
第十章 終止式	108
第十一章 和聲的節奏	121
第十二章 轉調	139
第十三章 屬七和弦	151
第十四章 副屬和弦	165
第十五章 不正規的解決	178
第十六章 減七和弦	191
第十七章 不完全的大九和弦	206
第十八章 完全的屬九和弦	217
第十九章 模進	230
第二十章 非屬音和聲——七和弦	243

第二十一章	九和弦、十一和弦，與十三和弦.....	258
第二十二章	變化上主和弦與變化下中和弦.....	276
第二十三章	那坡里六和弦.....	288
第二十四章	增六和弦.....	300
第二十五章	其他半音和弦.....	315
第二十六章	調性的擴充.....	328
結論.....		337
補充習題.....		339

緒 論

和聲學的研究，要明瞭研究的目的，當是最重要的一件事。我們為什麼要研究音樂理論？我們應從音樂理論裏，期望學到些甚麼？關於這些問題很多人還是相當迷惑。現在根據作者的教學經驗來看。這種對學習目的認識不清的情形，常是各種音樂理論學習過程裏的，最普遍而且最嚴重的阻力。

有些人認為，研究和聲學、對位法，與復格曲等，只是有心想做作曲家的人，專有的範圍。但是我們如果思考一下，便能明白，理論的產生，總是在實際應用之後，決不是先定出一套憑空的理論，然後按照這套理論去實用。因此，音樂理論並不是專為作曲而寫的專有法寶。所謂音樂理論，實際上是觀察分析多數作曲家們，實驗以後所得的，一套有系統的推論，這些推論的目的，是要說明作曲家們是怎樣寫作樂曲的。音樂理論並不是指導我們寫作樂曲的方法，或指示我們將來要怎樣寫作樂曲，而是告訴我們過去的作曲家們寫作樂曲的經驗。

將音樂理論的真實性質，下了這樣的定義後，便產生了許多重要的成果。最重要而且明確的是：音樂理論是任何部門的音樂家們不可缺少的知識。無論是作曲家、演奏家、指揮家、評論家、教師或音樂學家，都非了解音樂理論不可。普通一個學習音樂的人，必須學習一套穩固的音樂理論，這套理論對他十分有用，因為他可以將這套理論知識當做主要的根據，用以鑑定古今音樂的各種體裁。

在另一方面說，倘是一個具有作曲才華的人，認為自己的資賦充足，不必詳細研究作曲家們的實驗情況，即能從事作曲，那是非常冒險的事，因為他很可能會遭遇失敗。他雖天才橫溢，但還是應該同時能夠努力的把握技巧上，或理論上的各種知識。研究這些理論知識，也許與他的創作活動毫不相干，但是應該與他的創作活動是相輔而行的。一方面他是跟着一般的慣例而前進，但另一方面他卻完全聽從自己個人的意向，在努力表達自己獨特的風格。

研究和聲學這門理論，我們首先必須答覆兩個問題：第一，作曲家們所常用的和聲資料是些甚麼？第二，這些資料是怎樣應用的？在初學的階段裏，我們不可單獨對某一位作曲家發生興趣。因而無從建立一般實驗裏所用的範式，我們必須先要求得一種一般性的範式，然後才能根據已知的範式，研究出歷代

作曲家的個別的和聲法，更可以對二十世紀裏的各種音樂作品的實驗，進行分析研究。

從歷史上說，和聲學的普遍採用，大概是在十八與十九兩個世紀裏，在這兩個世紀期間，所用的和聲學資料，以及這些資料的用法，大都十分固定，變動很少。從過去作曲家們的作曲裏，我們可以尋找出來音樂發展的途徑。明確的知道了音樂發展的途徑後，二十世紀初葉的實驗時期的和聲用法，便不再顯得怎樣的革新了。只是到目前為止，我們還不能定出明確的界限。

寫作本書的目的，是要將十八與十九世紀的一般作曲家們，對於和聲學的實驗情況，儘可能的簡明的敘述出來，本書提出的規則，等於是觀察後所作的報告。我們不想將規則當作自然律看待，或是想根據美學的觀點來證明規則的正確，本書的習題，是要當作一般作曲家的作品的例解，不可視為創作方面的習作。著者相信，通過了本書的一些原則，學者當能迅速而合理的把握住和聲學這門學科的重點。

第一章

音階與音程

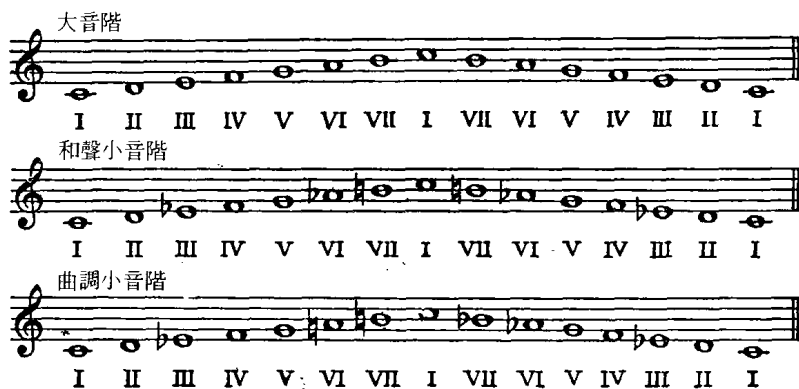
音程是和聲的單位，這裏所說的音程，是指兩個音同時發出所造成的音響而言。不過更為正確的解釋，音程二字是指兩音間的“距離”，用以計算它的不同高度。所以音程可以分為兩種：倘兩音不是同時響出，而連續出現在一行曲調裏，那麼這種音程便稱為“曲調音程”；倘兩音同時響出，這種音程便稱為“和聲音程”。

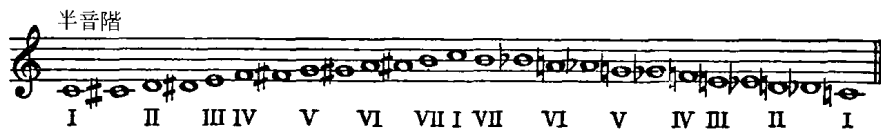
例 1



構成音程的音，是從音階裏抽取出來的。我們需要用到的有關的三種音階：是大音階、小音階（包含和聲小音階與曲調小音階的形式），與半音階。

例 2





根據一般的習慣，音階裏各級的級數，用羅馬數字表示出來，同樣的也可以用下列名詞稱呼它：

- I. 主音（調的基音）。
- II. 上主音（在主音的上一級）。
- III. 中音（主音與屬音中間的音）。
- IV. 下屬音（在主音的下方，它與主音的距離，與在主音上方的屬音與主音的距離相等）。
- V. 屬音（在音階裏是一個重要的最有勢力的音）。
- VI. 下中音（主音與下屬音中間的音）。
- VII. 導音（在曲調上有導向主音的趨勢）。

幾種音階的區別，是在半音與全音的配置上的不同，關於這點，本書讀者，大致可以自行辨認出來。半音階是由音的半音變化導源而來的，所以將它看作其他各音階的變形，當是最為適合的。半音階的記譜法（例如應該寫升A呢還是寫降B？），是要看曲調的與和聲的兩種情況而定，容後再作討論。

曲調小音階也可以看成和聲小音階的變形，上行時，表示特徵的第六音，有了改變，因而消除原來VI和VII之間，大於全音的音程（譯者按：即增二度音程）。但從導音到主音的半音進行還是保留不變。下行時，第七音不再是導音的性格，所以降低半音，使它下方的音程減縮為小六度。

大音階與和聲小音階之間的差別，只在III度與VI度上，這是很重要而且值得注意的。

（一）音程的分類

兩音間音程的“一般名稱”，可從計算線或間的位置多少而決定，（計算時要包括兩音的本身在內）。

例 3



兩音間音程的“特性名稱”(那一種性質的三度,那一種性質的七度等等)可用幾種方法來斷定。一個簡單的方法是:用兩音中下方的那個當做主音,在這主音上建立一個大音階,倘在上方的那個音是這一大音階中的一音,那末這兩音之間的音程是“大音程”,不過八度、五度、四度,與同度的音程除外,因為它們的名稱是“完全音程”(perfect)。

例 4



倘在上方的那個音,不是那一大音階中的一音的話,就要應用下述規則以斷定這一音程的特性名稱。

- 比大音程小一個半音的音程,稱為小音程(Minor)。相反的,比小音程大一個半音的音程,稱為大音程(Major)。
- 比大音程或完全音程大一個半音的音程,稱為增音程(Augmented)。
- 比小音程或完全音程小一個半音的音程,稱為減音程(Diminished)。

例 5



從上述例示裏,可以看出,從降E到升C的六度音程,如果將升C還原成為C時,那麼這一C音恰好是以降E為主音大音階中的一音,它們之間的音程便是“大六度”。C音上加了升記號以後,使“大六度”的音程,增大了一個半音,因此根據上述b條規則,從降E到升C的音程稱為“增六度”。

當下方的一個音,有升降記號時,我們可以先假定沒有升降記號,然後用計算所得的結果,與原來的音程作一比較,再依照上述規則來決定音程的特性名稱。譬如:假定我們要知道從升D向上到C之間的音程名稱,以升D為主音的大音階中有九個升記號,用來計算音程的名稱,很不方便。現在暫以D大調音階為例,我們知道C與第七音只有半音,所以D到C的音程是“小七度”。然後恢復了D的升記號,即將下方的音升高半音,使音程又小了一個半音。因此

從升D到C的音是“減七度”。

學者應該多做一些聽寫，或其他訓練聽覺的練習，以培養唱奏各種音程的能力；并鍛鍊用心智來認識樂譜裏的音程。

(二) 複音程

比八度大的音程，可以減去八度計算（譯者按：實際上只能減去七度，因為基音必須保留。如九度音程， $12-7=5$ 。）這種音程稱為複音程(Compound interval)。不過有些複音程，在某種和聲形式裏，具有特殊的性質，（例如九度）因此它的名稱往往依據原來較大的數字，而不必減去一組而稱呼。

例 6

完全五度 大九度 小三度 大三度或大十度

(三) 協和音程與不協和音程

協和音程 (Consonant interval) 的音響是穩定的、圓滿的，但不協和音程 (dissonant interval) 的特性是不安定的，有解決到協和音程的需要。關於協和與不協和音程的特質，音樂家們各有主觀的說法，所以它的解釋，也隨着音樂的演進而改變。但根據作曲家們通常的習慣，無妨分類如下：

協和音程——完全音程，與大、小三度、六度。

不協和音程——增減音程，與大、小二度、七度、九度。

（例外——完全四度的下方沒有他音時，它是不協和的。完全四度的下方，倘有三度或完全五度時，它便是協和的了。）。

例 7

不協和四度 協和四度

大小三度和六度往往稱為“不完全協和音程”。以便與完全音程（稱為完全協和音程）有所區別。這點區別，在十八與十九世紀的和聲風格裏，是不很重要的，只有六度音程，與低音聲部發生某些關係時，好像缺少“完全協和音程”。

的那種穩定性，而有解決到五度的需要。

例 8



缺乏不協和音程的音樂，常常是消沉而無生氣的，因為不協和音程的要素，能給音樂增加不少的動的意念，與節奏的活力。依據音樂風格史所討論的，大部份是關於不協和音程的問題，以及作曲家們對於這種音程的處理法。不過不能過份強調的認為：不協和音程的主要性質是它的動的意念，而不是它的不悅耳的音響。有些人這樣想法，是錯誤的。

(四) 音程的轉位

轉位 (inversion) 這一名詞，在音樂裏常常是廣泛的用來指程序的變化。當然，真正的轉位的意思是：原來的音程與它的轉位音程的大小型式是相等的 (Equal Size)。這種轉位的有系統的應用，稱為“倒影寫作法 (Mirror-writing)”。在和聲學普遍應用時期的音樂裏，這種方法是極少看到的。

例 9



普通對位的轉位，是倒影法的一種變形，原來的音程與它的轉位，是在同一音階之內的。因此，原音程與它的轉位所具有的正常名稱，雖然相同；但它的特殊名稱，可能由於各音在音階裏所佔的地位，而有所不同。

例 10



和聲的轉位則完全不同。它的方法是：兩個音的名稱保持不變，下方音轉

位到上方，或上方音轉位到下方。這樣轉位後，結果常使二音程的普通名稱與特殊名稱，都有了改變。

例 11



(五) 等音程

在我們的十二平均律的制度裏，常常發生這種情況：兩個或兩個以上的音程，在鋼琴上奏出時，它們的音響完全相同，但在意義上却大不相同。增二度與小三度便是一個很好的例子。倘若僅僅以所發的音響為憑，那麼這兩種音程便無從區別了。在這種情形下，其中一個音程便稱另一個音程為等音程(Enharmonic Interval)了。

例 12



可是，當這些音程夾在和聲裏，與前後的音程相繼奏出時，便可清晰的聽出來它們的區別。

例 13



習 題 一

這些習題是提供教師或學生自己作為參考的，當須想出更多的習題來做。下列習題是不足以使學生得到充分的實習的。不消說，要把一章的資料徹底了解後，才能繼續學習下一章，在未掌握一章以前，必須增加更多的習題。

1. 說明下列各音程的名稱。