

音乐教学网<http://jiao.5d6d.com>

打造最完美的音乐电子书共享论坛，欢迎大家一起来参与分享计划

钢琴，吉他（古典，指弹，民谣，电吉他），架子鼓，贝斯，

音乐理论电子书，曲谱，伴奏，全部免费下载

本论坛永远不收费，将免费进行到底，本论坛有30G电子书，5G吉他伴奏，

将全部放到论坛免费共享，天天更新中

如果您希望本论坛能更好，或者觉得本论坛不错，

请把本论坛介绍给其他人，本论坛网址<http://jiao.5d6d.com>

序 言

本书是一本专门研究流行音乐和爵士乐的和声技法及规律的专著，目的是为有关的创作者、演奏者、演唱者以及广大爱好者提供一个系统性的有关和声理论的指导。

本书共分三个部分。第一篇——基础理论，主要涉及必要的预备知识，如音程、和弦、和弦标记及声部进行等。第二篇——流行音乐的和声，主要涉及功能和声的理论，流行音乐的和声规律、和声模式以及曲式等内容。第三篇——爵士乐的和声，主要涉及爵士乐高度复杂和弦的构成理论，和弦替代理论，和声模式以及旋律即兴方式等内容。为了方便自学者，本书在大多数的章节后面留有练习题，并在书后附有参考答案。

本书的三个部分在内容上相互关联，是同一理论体系的三个阶段。如果是初学者，应该从头学起，只有掌握了第一篇所涉及的预备知识之后，才可能理解第二篇然后是第三篇的内容。对于有一定的和声基础，特别是对流行音乐和爵士乐有一定的了解和实践的读者，可根据需要，直接进入第二篇或第三篇内容的学习。

最后，我要特别感谢在本书写作过程中曾经给予我很多帮助的外国专家：

美国田纳西科技大学音乐系教授霍华德·布拉姆斯太德(Howard Brahmstedt)博士，他受命于佛尔布莱特计划(Fulbright Program)，作为音乐使者，曾在我国的几所音乐院校开设了介绍

美国音乐(包括爵士乐)的课程。在这期间，他给过我很多帮助和许多有价值的资料。

美国的杰米·埃伯索尔德(Jamey Aebersold)先生，他不仅是当今世界杰出的爵士钢琴演奏家和作曲家，而且还是世界上最大的爵士乐出版商。他向我赠送了许多由他编辑出版的珍贵的乐谱和音响资料。

还要感谢日本著名的电子琴演奏家斋藤英美和佐藤明雄两位先生，他们也给过我很多帮助。

任 达 敏

1995 年冬于天津音乐学院

目 录

第一篇 基础理论

第一章 音 程.....	(3)
一、音 程	(3)
二、单音程与复音程	(3)
三、音程的性质.....	(4)
四、音程的协和度	(7)
练习一	(8)
第二章 和弦及和弦的字母标记.....	(10)
一、和弦的构成.....	(10)
二、三和弦的种类	(11)
三、七和弦的种类	(11)
四、附加音和弦.....	(12)
五、和弦的原位与转位.....	(12)
六、和弦的字母标记	(13)
七、音阶与音阶上构成的和弦.....	(15)
练习二.....	(18)
第三章 声部进行的原则.....	(21)
一、四部和声	(21)
二、和弦的重复音与省略音原则	(22)
三、声部排列	(25)
四、声部进行	(25)

五、二声部进行的相对关系	(26)
六、和弦之间的关系与连接	(26)
七、不协和和弦的解决	(28)
八、键盘乐器的声部构成	(30)
练习三	(35)
第四章 和弦外音	(38)
一、延留音	(38)
二、先现音	(40)
三、经过音	(41)
四、邻音	(42)
五、倚音	(43)

第二篇 流行音乐的和声

绪论	(47)
第一章 功能和声的理论	(49)
一、T、D、S功能的划分	(49)
二、功能序进的逻辑	(50)
三、功能和声的进行与替代	(51)
四、和弦的主要功能与交替功能	(53)
练习四	(56)
第二章 正、副和弦的进行方向	(58)
一、正和弦的进行方向	(58)
二、副和弦的进行方向	(61)
练习五	(65)
第三章 离调进行	(68)
一、离调的构成	(68)
二、副属和弦的引入	(69)

三、副下属和弦以及 $II m_7 - V_7 - I$ 进行	(71)
练习六	(75)
第四章 小调的和弦进行	(77)
一、小调的音阶与和弦材料	(77)
二、小调和弦的进行方向	(78)
三、离调进行	(82)
练习七	(89)
第五章 终止进行	(92)
一、正格终止	(92)
二、阻碍终止	(94)
三、变格终止	(96)
四、完满终止和不完满终止	(98)
五、终止进行中的下属变和弦	(100)
练习八	(103)
第六章 和声进行的力度与模式	(107)
一、根音关系	(107)
二、下五度进行	(108)
三、上五度进行	(110)
四、三度进行	(112)
五、二度进行	(115)
六、三全音进行	(120)
练习九	(121)
第七章 转位低音与交替低音	(124)
一、转位低音	(124)
二、交替低音	(128)
练习十	(133)
第八章 流行音乐的曲式	(135)
一、乐段和复乐段	(135)

二、二部曲式	(139)
三、三部曲式	(143)

第三篇 爵士乐的和声

绪 论	(149)
第一章 和弦延伸音	(153)
一、延伸音的构成	(153)
二、属七和弦的延伸音	(154)
三、其他和弦的延伸音	(157)
四、延伸音的运动方式	(159)
练习十一	(162)
第二章 替代和弦	(164)
一、主和弦的替代	(164)
二、下属和弦的替代	(168)
三、属和弦的替代	(170)
四、变体和弦替代	(176)
练习十二	(177)
第三章 五度循环	(181)
一、调内和弦的五度进行	(182)
二、离调的五度进行	(183)
三、离调进行的几种模式	(185)
四、其他的五度循环	(187)
练习十三	(189)
第四章 装饰和弦	(191)
一、倚音和弦	(191)
二、经过和弦	(195)
练习十四	(197)

第五章 音阶与旋律.....	(199)
一、爵士音阶	(199)
二、和弦功能音阶	(200)
三、和弦——音阶配合表.....	(202)
四、和弦外音与延伸音.....	(205)
五、旋律构成	(209)
六、用变化音装饰旋律.....	(211)
七、旋律的节奏.....	(212)
练习十五.....	(213)
第六章 前奏、转折句与结尾的和声.....	(216)
一、前奏的和声.....	(216)
二、转折句的和声	(221)
三、结尾的和声	(222)
第七章 编曲和即兴演奏.....	(226)
一、基本轮廓	(226)
二、爵士乐的主题	(227)
三、旋律变奏	(229)
四、和声变奏	(231)
五、爵士乐曲的整体结构设计.....	(234)
六、即兴演奏用的和弦表	(239)
练习十六.....	(240)
第八章 节奏组.....	(246)
一、关于钢琴	(246)
二、关于低音提琴.....	(249)
三、关于爵士鼓.....	(254)
附录 习题选答.....	(255)

第 一 篇

基 础 理 论

第一章 音 程

一、音 程

音程是指两个音之间的距离。音程分为两种：一种是和声音程，两音同时发出；另一种是旋律音程，两者先后发出。

例 1



音程的距离以“度”来计算。按照谱表上的音级关系，构成音程的两音之间包含几个音便称为几度。例如， $c^1 - c^1$ 为一度； $c^1 - d^1$ 包含两个音，叫做二度； $c^1 - f^1$ 包含四个音，叫做四度； $c^1 - b^1$ 包含七个音，叫做七度。

例 2



二、单音程与复音程

八度以内的音程叫单音程，超过八度的音程叫复音程。复音程在性质上与单音程相同，是单音程的高八度扩充。例如，九度是二度的八度扩充；十度是三度的八度扩充，其余类推。

例 3



三、音程的性质

音程除了在度数上有差别外，在性质上也不同。例如， $c^1 - d^1$ 是二度， $c^1 - b^1 d^1$ ，也是二度。但前者包含两个半音，叫大二度；后者只包含一个半音，叫小二度。音程按性质划分共有七种：

- 纯音程 有纯一度、纯四度、纯五度和纯八度。
- 大音程 有大二度、大三度、大六度、大七度。
- 小音程 有小二度、小三度、小六度、小七度。
- 增音程 将各种纯音程和大音程扩张一个半音的音程。
- 减音程 将各种纯音程和小音程缩小一个半音的音程。
- 倍增音程 将增音程扩张一个半音的音程。
- 倍减音程 将减音程缩小一个半音的音程。

虽然从理论上讲，有倍增音程和倍减音程，但在流行音乐和爵士乐中很少使用这类音程。

熟记 C 大调音阶中的各种自然音程(即没有升、降号的音程)有助于计算加入升降号之后的音程。例 4 是 C 大调内能构成的各种自然音程，请初学者将其记熟。

例 4





熟悉了上例各种自然音程的性质之后，可进一步掌握加入升、降号的各种音程。加入升号或降号之后，音程或被扩张或被缩小，因而音程的性质便会改变。下面的图表显示了音程变化的级进关系。二、三、六、七度有六种音程，四、五、八度有五种音程。从左往右为由窄到宽的关系，每一级之间相差半音：

二度	{						
三度		1	2	3	4	5	6
六度		倍减音程—减音程—小音程—大音程—增音程—倍增音程					
七度							
四度	{	1	2	3	4	5	
五度		倍减音程—减音程—纯音程—增音程—倍增音程					
八度							

上图所示的音程变化关系的特点是：级数越大，音程越宽；

级数越小，音程越窄。例如，遇见 $c^1 - \sharp f^1$ 这个音程，计算时先考虑自然音程 $c^1 - f^1$ 的音程性质，我们知道， $c^1 - f^1$ 为纯四度(第3级音程)，而 $c^1 - \sharp f^1$ 是扩大了一个半音(变为第4级音程)，应该是增四度。再举一个音程 $\flat d - \sharp f$ ，先看自然音程的性质，我们知道， $d - f$ 为小三度(第3级音程)，然后，逐一加入升、降号计算， $\flat d - \sharp f$ 将自然音程小三度扩大了两个半音(变为第5级音程)，应该是增三度。

掌握了上述的音程计算方法后，任何复杂的音程均能识别。但是，必须知道，不要忽略用耳朵识别各种音程及和弦的能力的培养。初学者应该通过乐器(如键盘乐器)来熟悉各种音程的音响。仅仅学会计算，只能对音乐才能的发展提供有限的帮助。

例5 列举了比较常见的各种音程，供学习者参考。

例5

例5展示了24种常见的音程，按五线谱排列如下：

纯一度	增一度	小二度	大二度	增二度	小三度
大三度	增三度	减四度	纯四度	增四度	减五度
纯五度	增五度	小六度	大六度	增六度	小七度
增七度	纯八度	小九度	大九度	小十度	大十度
增十度	纯十一度	增十一度	纯十二度	小十三度	大十三度

四、音程的协和度

音程的协和与不协和主要体现在和声音程方面。传统理论将各种音程的协和度分为三类：1. 协和音程，包括各种纯音程(纯一、纯四和纯五度)。2、不完全协和音程，包括大三、小三、大六和小六度。3、不协和音程，包括大二、小二、大七、小七以及各种增减音程。

现代和声理论对音程协和度的认识又有了新的发展。例如，当代世界著名的作曲家和理论家文森特·佩尔西凯蒂(Vincent Persichetti)在他的著作《二十世纪和声》(TWENTIETH CENTURY HARMONY)中，对音程协和度的划分更加细致，分为六个级别：

开放的协和——纯五度、纯八度

中性——纯四度

柔和的协和——大、小三度，大、小六度

轻度的不协和——大二度、小七度

尖锐的不协和——小二度、大七度

性质游移、不稳定——三全音(增四度或减五度)

人耳对音程的感受是：音程越不协和，其紧张度就越高。这就是说，音响的紧张度与音程的协和度密切相关。例6说明了音程紧张度与协和度的渐进关系：

例6

协和度：开放的协和 中性 柔和的协和 轻度不协和 尖锐的不协和 性质游移，不稳定

纯八 纯五 纯四 大三 小六 小三 大六 小七 大二 大七 小二 三全音



紧张度： 松弛 —————→ 紧张

例 6 所示的音程协和度等级划分可以作为设计和声音响的有效依据。

练 习 一

(一) 说出下列音程为何种音程。



Exercise 1: A series of 30 musical intervals on a five-line staff, numbered 1 through 30. The intervals are as follows:

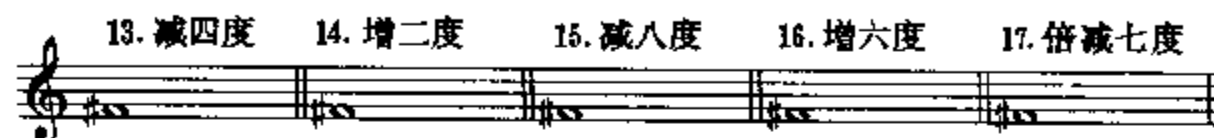
- 1. C4 to E4 (Major 3rd)
- 2. C4 to F4 (Major 3rd)
- 3. C4 to G4 (Major 3rd)
- 4. C4 to A4 (Major 3rd)
- 5. C4 to B4 (Major 3rd)
- 6. C4 to C5 (Octave)
- 7. C4 to D4 (Major 2nd)
- 8. C4 to E4 (Major 3rd)
- 9. C4 to F4 (Major 3rd)
- 10. C4 to G4 (Major 3rd)
- 11. C4 to A4 (Major 3rd)
- 12. C4 to B4 (Major 3rd)
- 13. C4 to D4 (Major 2nd)
- 14. C4 to E4 (Major 3rd)
- 15. C4 to F4 (Major 3rd)
- 16. C4 to G4 (Major 3rd)
- 17. C4 to A4 (Major 3rd)
- 18. C4 to B4 (Major 3rd)
- 19. C4 to D4 (Major 2nd)
- 20. C4 to E4 (Major 3rd)
- 21. C4 to F4 (Major 3rd)
- 22. C4 to G4 (Major 3rd)
- 23. C4 to A4 (Major 3rd)
- 24. C4 to B4 (Major 3rd)
- 25. C4 to D4 (Major 2nd)
- 26. C4 to E4 (Major 3rd)
- 27. C4 to F4 (Major 3rd)
- 28. C4 to G4 (Major 3rd)
- 29. C4 to A4 (Major 3rd)
- 30. C4 to B4 (Major 3rd)

(二) 在下面所给音的上方构成指定音程。

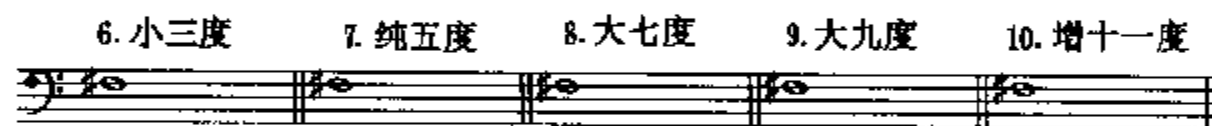
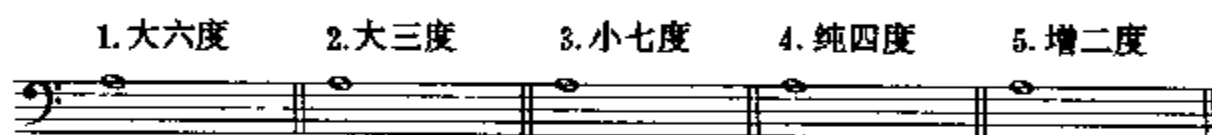


Exercise 2: A musical staff with six empty measures, each containing a single note (C4, D4, E4, F4, G4, A4). Above each measure, a number and an interval name are provided for construction:

- 1. 大六度 (Major 6th)
- 2. 小七度 (Minor 7th)
- 3. 减五度 (Diminished 5th)
- 4. 增六度 (Augmented 6th)
- 5. 纯十二度 (Pure 12th)
- 6. 小九度 (Minor 9th)



(三)在下面所给音的下方构成指定音程。

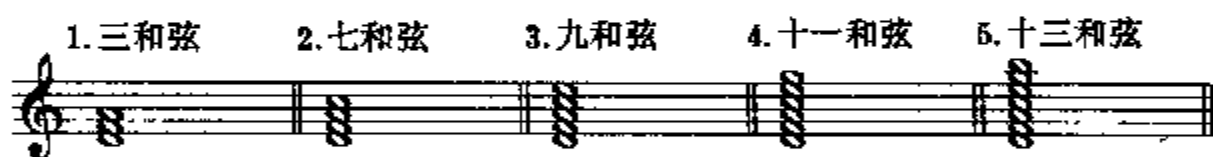


第二章 和弦及和弦的字母标记

一、和弦的构成

和弦由三个或三个以上的音结合而成。和弦通常由三度叠置而成。现代音乐使用的基本和弦有五种：1.三和弦，由三个音构成；2.七和弦，由四个音构成；3.九和弦，由五个音构成；4.十一和弦，由六个音构成；5.十三和弦，由七个音构成(见例7)。

例7



和弦的基础音叫“根音”，其余的音根据它与根音的音程度数关系而得名。以十三和弦为例，各和弦音由下至上分别称为：根音、三音、五音、七音、九音、十一音、十三音。

例8



二、三和弦的种类

三和弦有四种(各音程均由根音向上计算):

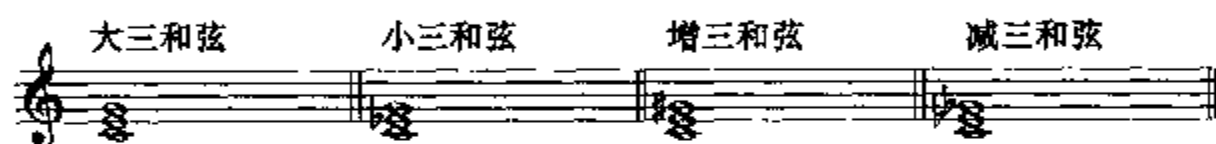
大三和弦 由大三度和纯五度构成

小三和弦 由小三度和纯五度构成

增三和弦 由大三度和增五度构成

减三和弦 由小三度和减五度构成

例 9



大三和弦与小三和弦都是协和和弦，因为这两种和弦均由协和音程构成。增三和弦与减三和弦都是不协和和弦，因为这两种和弦中有不协和音程增五度与减五度。

三、七和弦的种类

七和弦是以三和弦为基础再加入七度音构成。常见的七和弦有以下几种：

大三和弦+大七度：大七和弦

大三和弦+小七度：大小七和弦(属七和弦)

小三和弦+小七度：小七和弦

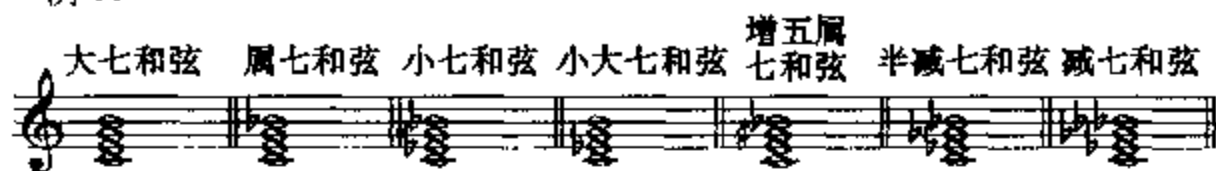
小三和弦+大七度：小大七和弦

增三和弦+小七度：增五度的属七和弦

减三和弦+小七度：半减七和弦

减三和弦+减七度：减七和弦

例 10



各种七和弦里都含有七度音程，因而都属于不协和和弦。

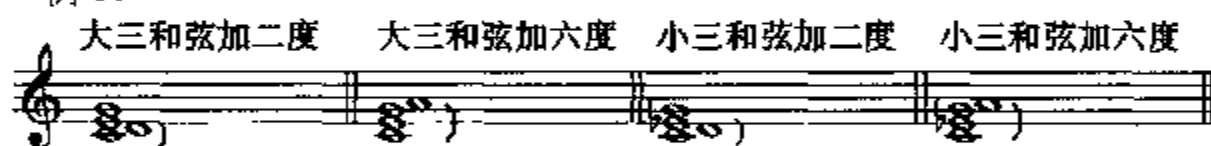
以七和弦为基础还可以构成九和弦、十一和弦和十三和弦。

有关这些和弦的详尽论述，请参见第三篇的有关内容。

四、附加音和弦

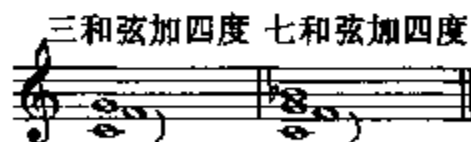
我们已经知道，大三和弦和小三和弦都是协和和弦。有时为了提高它们的紧张度并获得和弦色彩的变化，常在这两个和弦里加入一个或两个和弦外音(非三度叠置音)，这样的外音叫做“附加音”。常见的附加音按其跟根音的音程关系看有大六度和大二度(见例 11)。

例 11



还有一种附加纯四度的和弦，四度音在和弦中大多作为延留音使用。如果在和弦中加入了四度音，和弦的三音就必须去掉，以便给四度音下行二度解决留出空间(见例 12)。

例 12



五、和弦的原位与转位

在音乐作品中，和弦既可以用原位，也可以用转位。原位和

三和弦有三种位置，即原位、第一转位和第二转位。七和弦较三和弦多一和弦音，因而较三和弦多一种转位形式——第三转位：

三和弦：

七和弦：

原位

第一转位

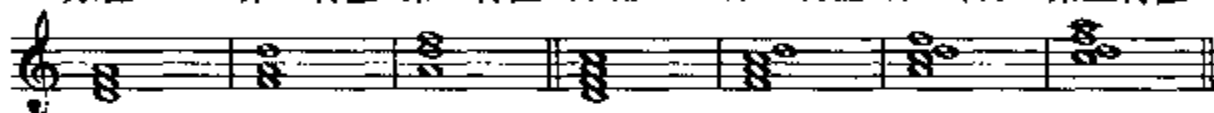
第二转位

原位

第一转位

第二转位

第三转位



在现代流行音乐和爵士乐的出版物中，习惯上采用简单的字母标记来指示和声的进行。和弦的字母标记是一种综合符号，它由英文字母、阿拉伯数字以及其他记号。它的构成方式是：左边第一个大写字母代表和弦的根音音名，右边其余的字母或数字表示和弦的性质或音程。

例 14



M	Major	大的
m	Minor	小的
dim	Diminished	減的
aug	Augmented	增的

(二) 七和弦的标记

七和弦的标记是以三和弦的标记为基础，另外加上有关的数字或缩写字母。除属七和弦之外，其他各种七和弦均有两种或三种不同的标记。

例 15

$C\Delta 7$	$C-7$	C°	C°	$C-\Delta$
(CM7)	(Cm7)	(C ^o 7)	(C ^o 7)	(Cm \flat 7)
(Cmaj7)	C7	(Cmin7)	(C7+5)	(Cm7-5)
			(Cdim7)	(CmM7)



大七和弦 属七和弦 小七和弦 增五属七和弦 半减七和弦 减七和弦 小大七和弦

(三) 三和弦附加音的标记

和弦中的附加音用阿拉伯数字表示。该数字表示附加音与根音之间的音程关系。

例 16

C^6	Cm^6	C^2 (Cadd $^{\circ}2$)	Cm^2 (Cmadd $^{\circ}2$)
-------	--------	---------------------------	-----------------------------



大三和弦加六度 小三和弦加六度 大三和弦加二度 小三和弦加二度

四度附加音既可用在三和弦里，也可用在七和弦里，习惯上用 sus4 表示。sus 的全文为 suspension，意为延留音。

例 17

C^4	$C7\text{ sus}$
(Csus4)	(C7sus4)



(四) 指定和弦低音的标记

上述的各种和弦标记均代表原位和弦，即根音作为最低音。

① add 系 added 的缩写，意为“添加”。

如果是转位和弦或指定其他音作为最低音，其标记方法是在和弦标记的右边画一斜线，在斜线的右边写出低音的音名。也可以在和弦标记的右边用 on 表示。(on，英文介词，意为“在……之上”。)以 Dm7 和弦为例，它的各种转位和以 G 为低音的标记如下：

例 18



七、音阶与音阶上构成的和弦

简单地说，音阶是以全音、半音(或其他音程)按一定顺序排列的一串音。人们最为熟悉并在音乐中广泛使用的是大音阶和小音阶。在键盘乐器上，由 c^1 到 b^1 的一串“白键音”是最直观的大音阶：

例 19



音阶中的罗马数字被用来指示该音在音阶中的位置。

例 20 是常用的和声小音阶：

例 20



音阶中各音级的名称如下：

I 主音(调性音)

II 上主音(主音上方相邻的音)

III 中音(主音与属音之间的音)

IV 下属音(主音下方五度的音)

V 属音(主音上方五度的音, 在建立调性时其作用仅次于主音。)

VI 下中音(主音与下属音之间的音)

VII 导音(倾向于主音的音)

无论作为作曲者还是演奏者，都应该对音阶以及在音阶上构成的和弦了如指掌，例 21 是以 C 大调音阶为例的大音阶上的三和弦：

例 21

C Dm Em F G Am Bm⁵ (Bdim)

I IIm IIIm IV V VIIm VIIm⁵

大调音阶上三和弦的种类：

大三和弦： I、IV、V

小三和弦： IIm、IIIm、VIIm

减三和弦： VIIdim

例 22 是大音阶上的七和弦：

例 22

CM⁷ Dm⁷ Em⁷ FM⁷ G⁷ Am⁷ Bm⁷⁻⁵

IM⁷ IIm⁷ IIIm⁷ IVM⁷ V⁷ VIIm⁷ VIIm⁷⁻⁵

大调音阶上七和弦的种类：

大七和弦： IM₇、IVM₇

小七和弦：II m_7 、III m_7 、VI m_7

属七和弦：V $_7$

半减七和弦：VII m_7-5

例 23 是以 A 和声小调音阶为例的小音阶上构成的三和弦：

例 23



小调内三和弦的种类：

小三和弦：Im、IVm

大三和弦：V、VI

减三和弦：II dim 、VII dim

增三和弦：III⁺

例 24 是小音阶上的七和弦：

例 24



小调音阶上七和弦的种类：

小七和弦：IV m_7

大七和弦：VI M_7

小大七和弦：Im M_7

属七和弦：V $_7$

半减七和弦：II m_7-5

减七和弦：VII dim

增五大七和弦：III M_{7+5}

练 习 二

(一) 在括号内写出各和弦的字母标记(只写出原位标记即可)。

1. () 2. () 3. () 4. () 5. () 6. ()



7. () 8. () 9. () 10. () 11. () 12. ()




(二) 按照下面的三和弦标记写出和弦，音区不限。

1. C 2. $\sharp C$ 3. D 4. $\flat E$ 5. $\sharp F$ 6. $\sharp G$ 7. B



8. Cm 9. $\flat Dm$ 10. Em 11. Fm 12. $\flat Gm$ 13. $\flat Am$ 14. $\flat Bm$

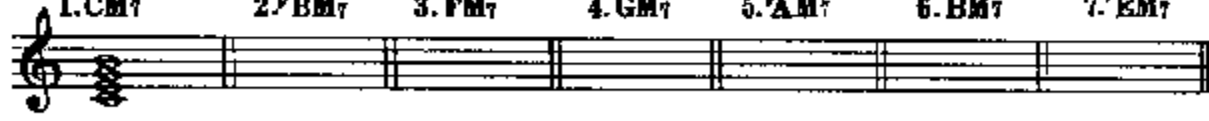


15. C^+ 16. D^+ 17. $\flat E^+$ 18. F^+ 19. $\flat A^+$ 20. $\flat B^+$ 21. $\sharp C^+$




(三) 按指定的和弦标记写出七和弦。

1. CM_7 2. $\flat BM_7$ 3. FM_7 4. GM_7 5. $\flat AM_7$ 6. BM_7 7. $\flat EM_7$



8. Cm_7 9. Gm_7 10. Bm_7 11. $\sharp Cm_7$ 12. $\flat Dm_7$ 13. $\flat Am_7$ 14. $\sharp Dm_7$



15. C₇ 16. D₇ 17. \flat E₇ 18. F₇ 19. \flat G₇ 20. \flat B₇ 21. B₇

22. C_{m7-5} 23. D_{m7-6} 24. \flat E_{m7-5} 25. \sharp F_{m7-5} 26. A_{m7-5} 27. \flat B_{m7-6} 28. \sharp C_{m7-5}

29. C_{dim} 30. \sharp C_{dim} 31. D_{dim} 32. \sharp D_{dim} 33. E_{dim} 34. F_{dim} 35. \sharp F_{dim}

(四) 下面是两个著名作品的片段，在括号内写出和弦标记，包括低音在内。

1.

贝多芬c小调钢琴奏鸣曲《悲怆》

() () () () () () ()

2.

() () () () () () ()

3.

莫里斯·贾里《齐瓦格医生》

The musical score is written for piano and guitar. It consists of two systems of music. The first system has two measures. The piano part (left) features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both slurred. The guitar part (right) features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both slurred. The second system also has two measures. The piano part (left) features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both slurred. The guitar part (right) features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both slurred. The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#).

第三章 声部进行的原则

一、四部和声

和声是指音乐作品中的和弦运动，是由若干个不同的和弦相继奏出而构成。从一个和弦到另一和弦的运动叫“和弦进行”或“和弦序进”。

例 25 是由三个和弦构成的和弦序进，每个和弦由四个音构成，每个和弦音构成一个“声部”：

例 25



和声的声部自上而下分别称为第一声部、第二声部、第三声部和第四声部。最高声部和最低声部被统称为“外声部”，其余的中间声部被统称为“内声部”。声部的横向运动叫做“声部进行”。如将例 25 改为由四件乐器演奏，便是例 26 的记谱法：

例 26

Musical notation for Example 26. It shows four staves, each representing a voice part. The staves are labeled on the left: 第一声部 (First Voice), 第二声部 (Second Voice), 第三声部 (Third Voice), and 第四声部 (Fourth Voice). Each staff contains three measures of music, corresponding to the Dm7, G7, and C6 chords from Example 25. The notes are distributed across the four voices to represent the four notes of each chord.

常见的和声写法为四声部，在四个声部的基础上，可以根据需要适当增减声部的数量。我们知道，七和弦由四个音构成，可以分为四个声部。但是，三和弦只有三个音，而九和弦有五个音，十三和弦有七个音。对于这类和弦，如果要保持四个声部，就需要重复某个音以填补缺少的声部或省略某音以去掉多出的声部。

二、和弦的重复音与省略音原则

(一) 三和弦的重复音

大三和弦主要重复根音，其次重复五音，三音一般不重复(见例 27)。

例 27



大三和弦在以下两种情况下可以重复三音：

1. 经过性三音重复，如两个声部由反向进行而形成的三音重复(见例 28)。

2. 如果低音是音型化的，旋律声部或其他声部不必回避重复三音(见例 29)。

例 28



例 29



大三和弦不重复三音，是因为它会使和弦的音响变得很刺耳。小三和弦则不同，无论重复哪一音，都不会过分改变小三和弦原有的音响。一般说来，小三和弦的重复音首选根音。此外，根据声部进行的条件，也可重复三音或五音(见例 30)。

例 30



增三和弦只重复根音。减三和弦重复三音或根音，但更多情况是用减七和弦代替，以减少声部进行的麻烦(见例 31)。

例 31



(二) 七和弦的省略音与重复音

七和弦一般以完整的形式出现，因而在四声部和声中不存在省略音和重复音问题。但是，属七和弦(即大小七和弦)有些特殊，

它有两种常用形式，一种是完整形式，另一种是不完整形式。

不完整的属七和弦也就是省略五音的属七和弦。与完整的属七和弦相比，去掉五音的属七和弦在音响上似乎更加“纯净”或悦耳，省略五音的属七和弦总是重复根音以填补缺少的声部(见例 32)。

例 32

例 32 展示了五个和弦的完整与不完整形式。上方为和弦名称，下方为和弦在钢琴上的指法图示。

和弦名称	完整/不完整
G ₇	完整
G ₇ /B	完整
G ₇	不完整
G ₇	不完整
G ₇ /B	不完整

一般情况下，除属七和弦常使用不完整形式外，其他各种自然七和弦及变音七和弦均以完整形式出现。

分析例 33 的 a、b 两个例子，观察每个和弦的重复音(b 例的第二个 E₇ 和弦省略了五音)。

例 33

a.

例 33a 展示了以下和弦序列：C, G/D, C/E, $\sharp C^\sharp$, Dm₇, G₇, C。

b.

例 33b 展示了以下和弦序列：Am, E₇, Am, F, B \sharp /D, E₇, Am。

三、声部排列

声部排列法有三种：密集排列、开放排列和混合排列。密集排列时，各相邻的声部距离为二度、三度或四度；开放排列时，各相邻的声部距离为五度或六度；混合排列指既有密集排列的音程也有开放排列的音程。此外，无论何种排列法，最低的两个声部间的距离均可以拉开，有时可以超过两个八度(见例 34)。

例 34

The musical notation for Example 34 is written on a grand staff (treble and bass clefs). It is divided into three measures by double bar lines. The first measure is labeled '密集排列' (Dense Arrangement) and shows a G7 chord with notes G4, B4, D5, and F5. The second measure is labeled '开放排列' (Open Arrangement) and shows the same G7 chord with notes G3, B3, D4, and F4. The third measure is labeled '混合排列' (Mixed Arrangement) and shows the same G7 chord with notes G3, B3, D4, and F5. The notes are written as quarter notes.

四、声部进行

由一个和弦进行到另一和弦，实际上是和弦音的横向运动。声部的横向运动叫声部进行。就个别声部而言，进行方式分为平稳进行和跳进。声音运动不超过三度叫平稳进行；超过三度时叫跳进(见例 35)。

例 35

The musical notation for Example 35 is written on a single staff with a treble clef. It is divided into two measures by a double bar line. The first measure is labeled '平稳进行' (Smooth Movement) and shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second measure is labeled '跳进' (Leap) and shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes are written as quarter notes.

五、二声部进行的相对关系

两个声部同时进行时，声部之间的相对关系有三种：反向进行、斜向进行和同向进行。两个声部的进行方向相反，叫反向进行；一个声部保持在同一高度上，另一声部向上或向下的进行叫斜向进行；两个声部的进行方向相同，叫同向进行。

例 36



六、和弦之间的关系与连接

和弦之间的相互关系指的是和弦的根音之间的音程距离。根音关系有三种：上、下五度关系(转位后为四度)；上、下三度关系和上、下二度关系。

在进行和声分析时，和弦之间的关系可以从和弦标记上看出。例如， $E_7 - A$ 为五度关系， $C - A_m$ 为三度关系。为了便于分析调性，习惯上采用七个罗马数字(I II III IV V VI VII)来表示和弦的根音。

在进行和弦连接时，除旋律声部和最低声部外，其他声部应

做平稳进行，尽量避免跳进。如果有共同音(即前后两个和弦共有的音)，应该保持在同一声部中。

(一) 上、下五度关系的和弦连接

在上、下五度关系(也可转位成上、下四度关系)的三和弦或七和弦的连接中，至少有一个共同音，应将其保持在同一声部中，其他声部向最近的音移动。在例 37 中，有共同音的声部由连音线画出：

例 37

一个共同音 一个共同音 两个共同音 一个共同音 一个共同音

(二) 上、下三度关系的和弦连接

在此类关系的和弦连接中，一般有两个共同音(见例 38)。

例 38

两个共同音 两个共同音 两个共同音 两个共同音

(三) 上、下二度关系的和弦连接

在此类关系的和弦连接中，三和弦之间没有共同音，七和弦之间不排除有一个共同音的可能性(见例 39)。

例 39



无论何种关系的和弦连接，声部进行的重要原则是：保持共同音及尽量做平稳进行。这两项原则是获得流畅音响的重要保障。

七、不协和和弦的解决

由不协和和弦进行到协和和弦叫做不协和和弦的解决。最典型的解决过程体现在属七和弦到主和弦的进行里。V₇—I 的进行叫“正规解决”，V₇到其他和弦叫“不正规解决”。

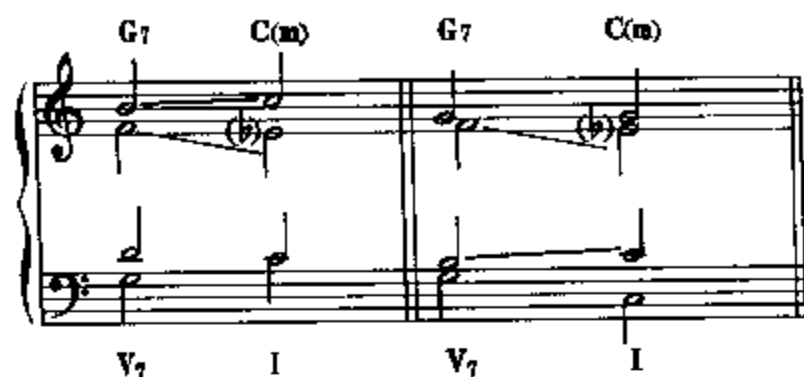
属七和弦里含有一个特殊的音程——三全音(增四度或减五度)，这个由属七和弦的三音与七音构成的音程极不稳定，它具有向稳定音程“解决”的强烈倾向(见例 40)。

例 40



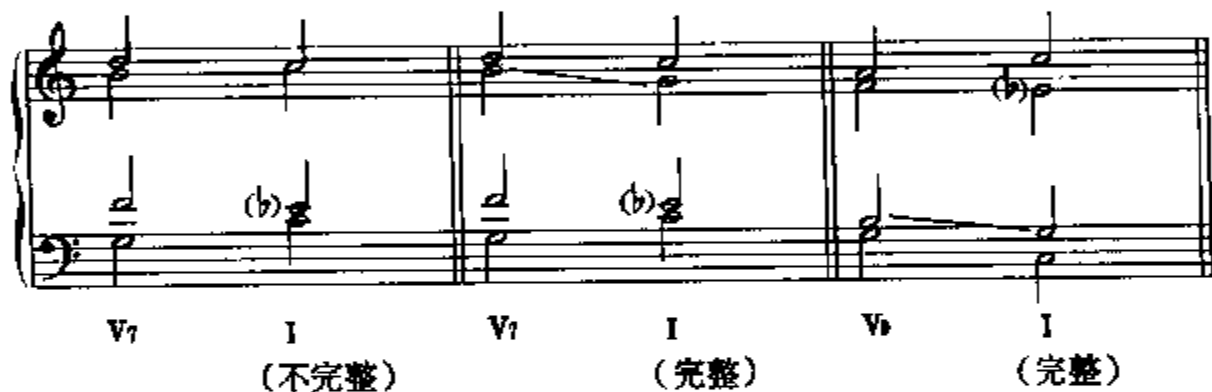
例 40 说明了三全音的解决方式。减五度向内解决到大三度或小三度；增四度向外解决到大六度或小六度。这个解决过程总是属七和弦的三音上行小二度(这体现了导音对主音的倾向)和七音下行二度(见例 41)。

例 41



在 V₇—I 的进行里，有时 V₇ 和弦的三音不上行解决到主音，而是向下跳到主和弦的五音，以使主和弦保持完整的形式：

例 42



如果属七和弦(或其他七和弦)进行到另一个七和弦，第二个七和弦也需要解决，如此循环下去，便构成“七和弦流”(见例 43)。

例 43



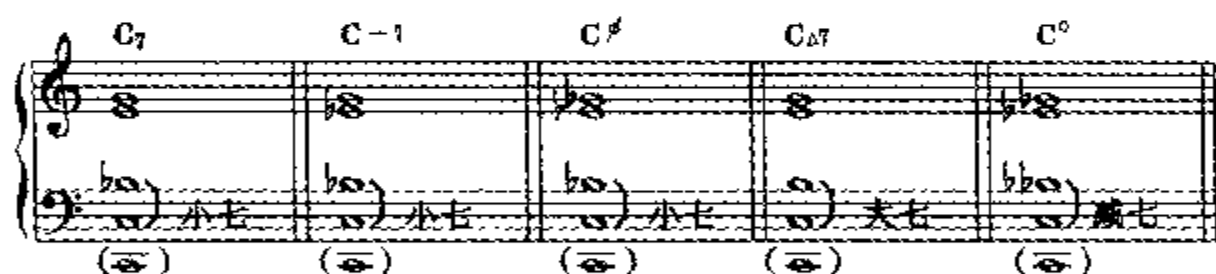
八、键盘乐器的声部构成

(一) 关于钢琴

钢琴(及其他键盘乐器)在演奏上具有很大的灵活性和伸缩性，声部数量可根据需要随意增减，而不必拘泥于严格的四声部或五声部和声。要使和声获得最佳音响，就必须合理地排列和弦音。下面提出的声部排列原则不仅适合于键盘乐器，也适合于合奏织体。

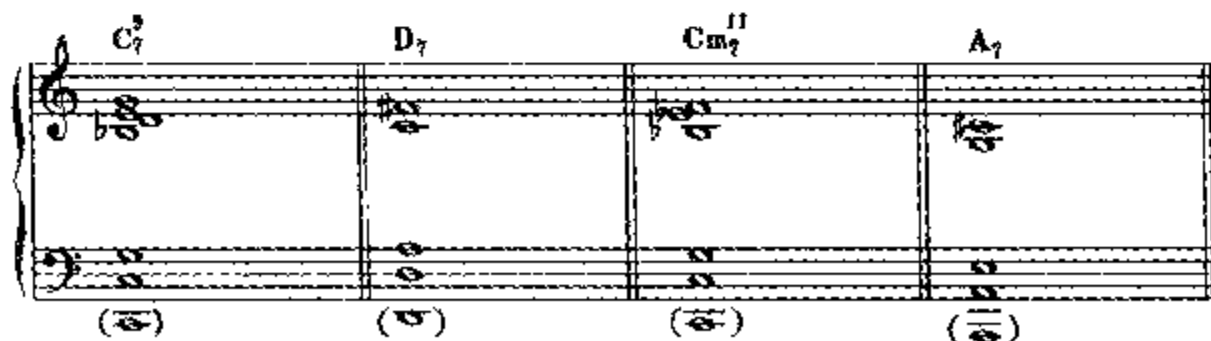
一般说来，应让和弦的最低两个声部之间保持较宽的距离，并且让和弦中的主要构成音(根音、五音或七音)构成和弦的最低音程。这样排列，可以使和弦的性质和功能清晰可辨。例 44 是以 C 为根音的几种七和弦，每种和弦的最低音程均由根音和七音构成。

例 44



除了七度音程常作为七和弦的基础音程之外，纯五度也可作为和弦的基础音程(见例 45)。

例 45



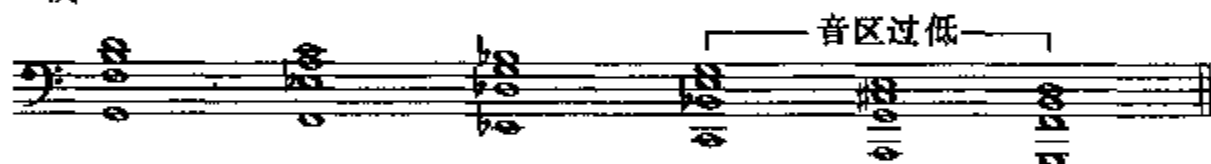
减七和弦、半减七和弦以及减五度的属七和弦还可以用三全音程作为和弦的基础音程(见例 46)。

例 46



无论采用何种声部排列形式，注意音区不可过低。例 47 是一串属七和弦，前三个和弦听起来较清晰，但后三个和弦的音响越来越混浊。这是泛音列的作用造成的。一般情况下，和弦的音区不要超过例 47 的第三个和弦以下，除非为了取得某种特殊效果(见例 47)。

例 47



以上是原位和弦的构成原则。转位后的和弦声部排列的可能性更多一些。就键盘乐器来说，应考虑到两方面的因素：一是合适的音区，二是便于演奏。下面以 C₇ 和弦为代表，说明七和弦的三种转位较合理的排列方式。

例 48

a.





例 48 — a 是第一转位的声部排列样式。和弦的基础音程以五度(这里是减五度)为最佳。例 48 — b 是第二转位，和弦的基础音程以三度为最佳。例 48 — c 是第三转位，和弦的基础音程以四度(这里是增四度)或三度为最佳。例 48 各例中高音谱表上的音符可据需增减。

(二) 左手的和弦连接

在乐队中，总是由低音提琴或低音吉他演奏独立的低音进行，因而不需键盘乐器(钢琴、电钢琴、合成器等)弹奏低音进行。这时，左手常被用来弹奏和声长音或音型。左手弹奏的音区一般设在 $e - a^1$ 之间：

例 49



左手(或右手)在这个音域中主要弹奏密集和声。音域可以向上自由延伸，但是不能向下延伸超过 e ，否则和声效果会含混不

清。在弹奏和声长音时，无论和弦怎样变化，和声连接应保持在一个稳定的水平线上，切不可跳来跳去。以 I — IV — I — VI^m — II^m — V₇ — I 的和声进行为例，类似例 50 的连接是绝对不可以的，它在音响上缺乏连贯性和平稳性。

例 50



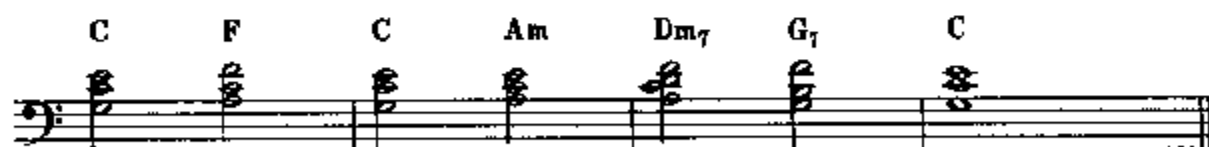
正确的连接方式应该像例 51 那样。注意两个外声部，它们基本保持在同一水平线上：

例 51



可以将例 51 的和声起点降低一个位置，这样一来，整个和声进行就处在另一水平线上(见例 52)。

例 52



如果将这同一和声进行移到 E 大调和 G 大调，正确的和弦连接应该是：

例 53

a.



E 大调: I IV I VI^m II^m₇ V₇ I

b.



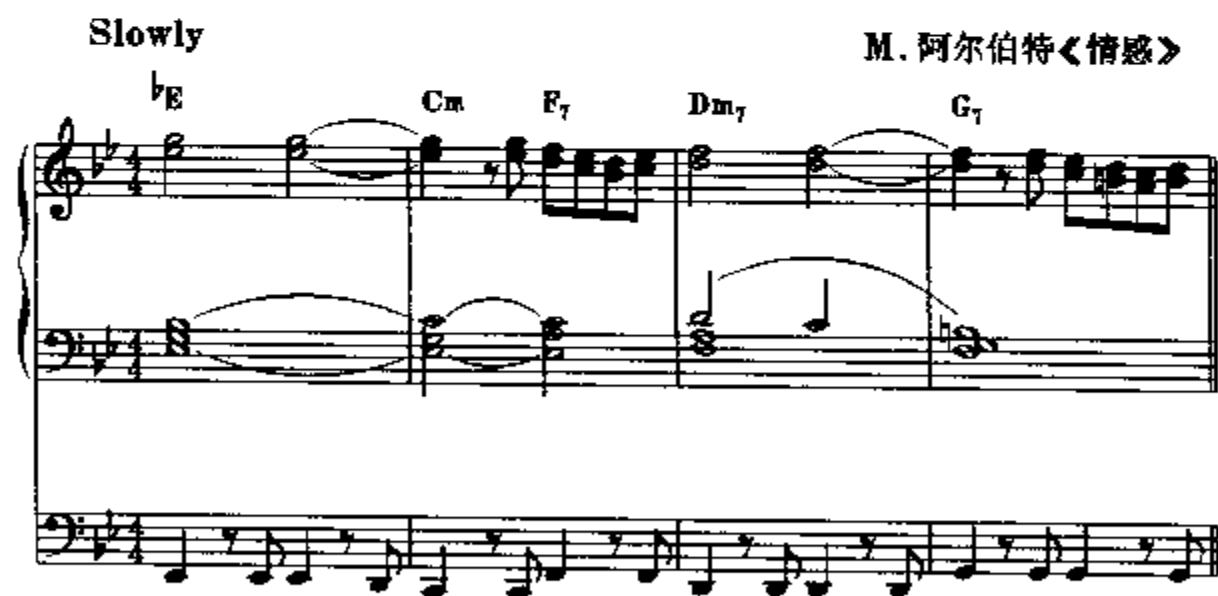
G 大调: I IV I VI^m II^m₇ V₇ I

例 54、55 是由大型电子琴演奏的两首名曲的片段，注意中间一行谱表左手的和弦连接。

例 54

Slowly

M. 阿尔伯特《情感》



例 55

H. 卡尔米歇尔《我心中的佐治亚》

Chords: F, A₇, Dm₇, G, B_m

练 习 三

(一) 根据和弦标记，完成以下两题的四部和声连接。注意，除了低音可以跳进外，其余声部做平稳连接。

1.


Chords: Dm₇, Gm₇, #Cm₇₋₅, #F₇, Bm₇, E₇, A₇, bE₇, Dm₇

2.

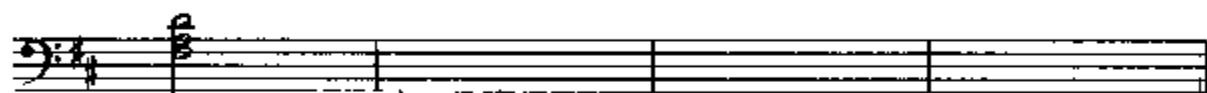
Chords: Fm₇, bBm₇, Em₇₋₅, A₇, Dm₇, G₇, C₇, bG₇, Fm₇

(二) 以下例示的是 $\flat B$ 大调的和声序进 $I - IV \mid I - VI m \mid II m_7 - V_7 \mid I - \parallel$ ，将该序进移到指定的调：先在括号内填上其余的和弦标记，然后写出正确的和弦连接：

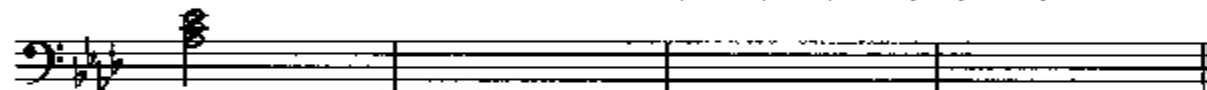
(例示) $\flat B$ 大调 $\flat B$ ($\flat E$) ($\flat B$) ($G m_7$) ($C m_7$) (F_7) ($\flat B$)



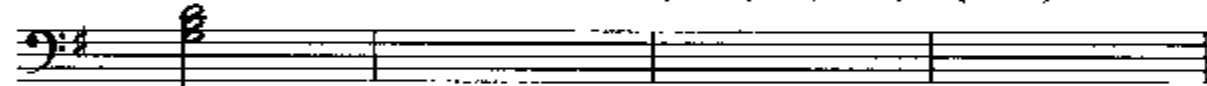
1. D 大调 D () () () () () ()



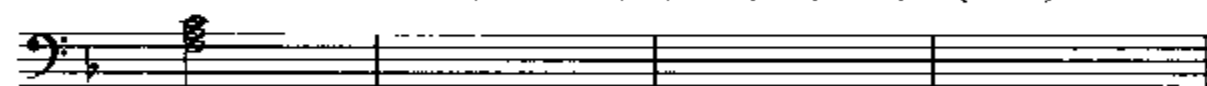
2. $\flat A$ 大调 $\flat A$ () () () () () ()



3. G 大调 G () () () () () ()



4. F 大调 F () () () () () ()



(三) 以下两题是两种不同的伴奏音型。在括号内填写和弦标记。

1.





2 .



第四章 和弦外音

和弦外音即非和弦音。和弦外音一般为某一和弦音上方二度或下方二度的音。在音乐分析中，和弦外音分为五种：延留音、先现音、经过音、邻音和倚音。

一、延 留 音

当前一和弦的某音延续至后一和弦并且变为外音时，便构成延留音。延留音(用 S 表示)在后一和弦内下行二度或上行二度进行到和弦音的运动叫做“解决”(见例 56)。

例 56

The musical notation for Example 56 is presented in three measures, each with a treble and bass staff. The first measure shows a G7 chord in the bass staff and a C note in the treble staff, with an 'S' above the C note. The second measure shows a G7 chord in the bass staff and a C note in the treble staff, with an 'S' above the C note. The third measure shows a G7 chord in the bass staff and a C note in the treble staff, with an 'S' above the C note. The notes are connected by a slur, indicating a suspension. Below the notation, the resolutions are labeled: '下行二度解决' (Downward二度 resolution), '下行二度解决' (Downward二度 resolution), and '上行二度解决' (Upward二度 resolution).

例 56 的延留音为单一延留音，例 57 的延留音为双重延留音。

例 57



延留音的特点是在拍子的强部位出现，在弱部位解决。例 58 说明，延留音也可以断开：

例 58



关于 sus4 和弦：自 60 年代中期开始，人们开始在流行音乐中广泛使用很有特色的 sus4(简写为 sus，意为延留四度音)属和弦。在 Vsus 和弦中，四度音总是处在内声部。使用此和弦一般需占用两拍或四拍。前一半时值用于延留，后一半时值用于解决。应该注意，当和弦中出现四度延留音时，三度音不能与四度音同时出现(见例 59)。

例 59



延留音的装饰解决：延留音可以“装饰解决”，即延留音先跳到另一和弦音，之后再进行到应该解决的音上，所以也可以叫做“迂回解决”（见例 60）。

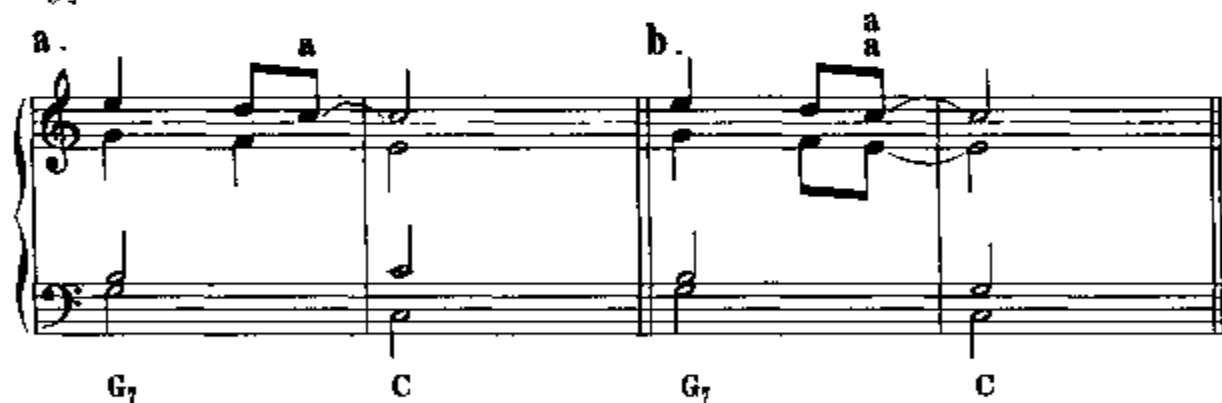
例 60



二、先 现 音

先现音(用 a 表示)的特点与延留音相反，它是后一和弦的音预先出现在前一和弦中。先现音可以出现在任何声部，但多半出现在中、高声部。先现音出现的位置大多在拍子的弱部。

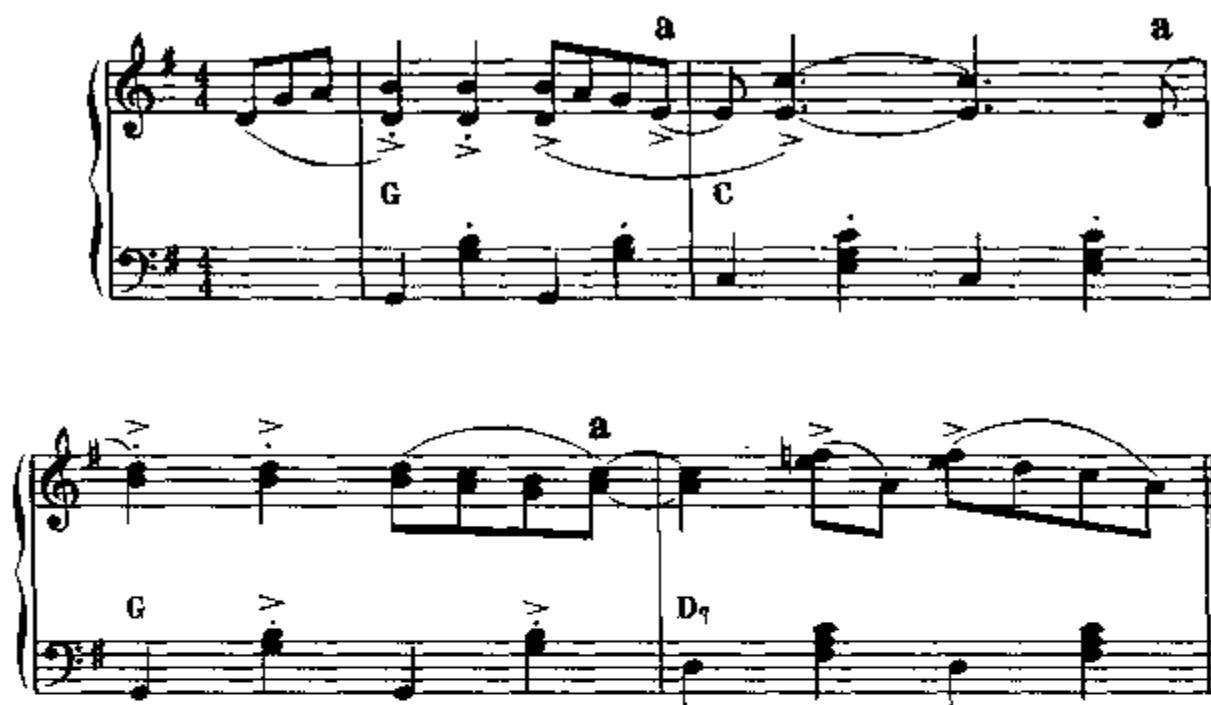
例 61



例 61 — a 为单一先现音，例 61 — b 为二重先现音。在流行音乐的旋律中经常可见有先现音的切分节奏(见例 62)。

例 62

戴维·赫勒韦尔《猫的步态舞》

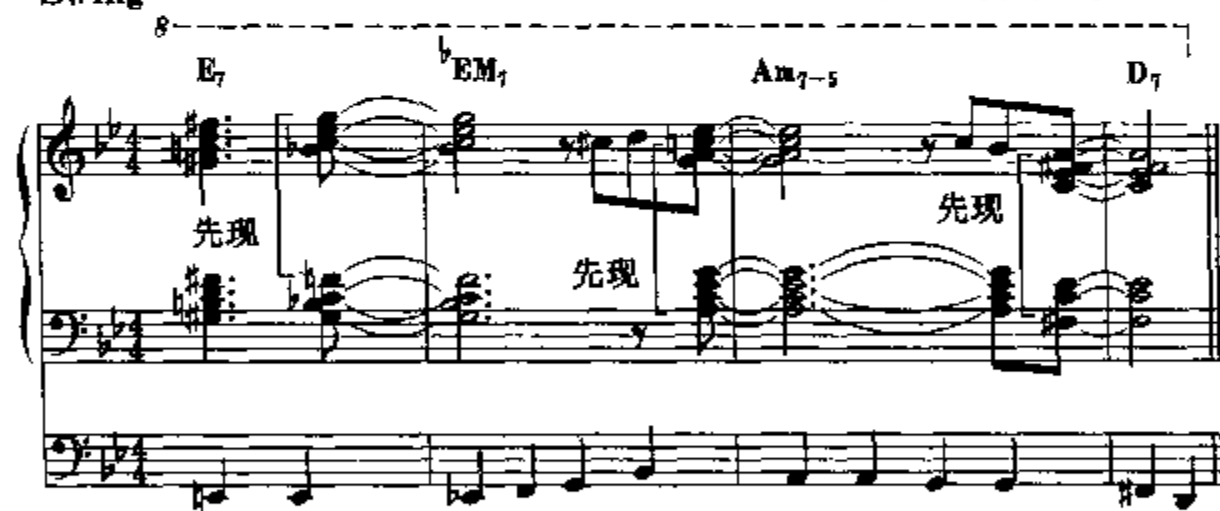


在爵士乐中：先现和弦十分常见：

例 63

Swing

松田昌改编《秋叶》



三、经过音

经过音(用 P 表示)是位于两个不同的和弦音之间的外音。两个和弦音借助经过音可以构成级进连接，经过音可以是一个，也

可以是若干个连续出现：

例 64



经过音最常出现在旋律声部。此外，低声部也常使用经过音，以便构成流畅的低音进行。

例 65 是爵士乐片段，注意低声部里的经过音和中声部的先现和弦：

例 65

Swing

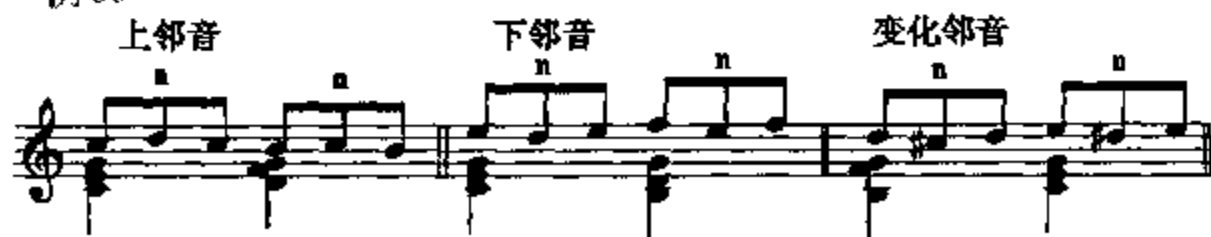
松田昌改编《秋叶》



四、邻 音

邻音(用 n 表示)又叫助音，是较和弦音高二度或低二度的音，它出现在两个相同的和弦音之间。较和弦音高的邻音叫上邻音(或上助音)，低的叫下邻音(或下助音)。邻音可以是自然音，也可以是变化音(见例 66)。

例 66



例 67

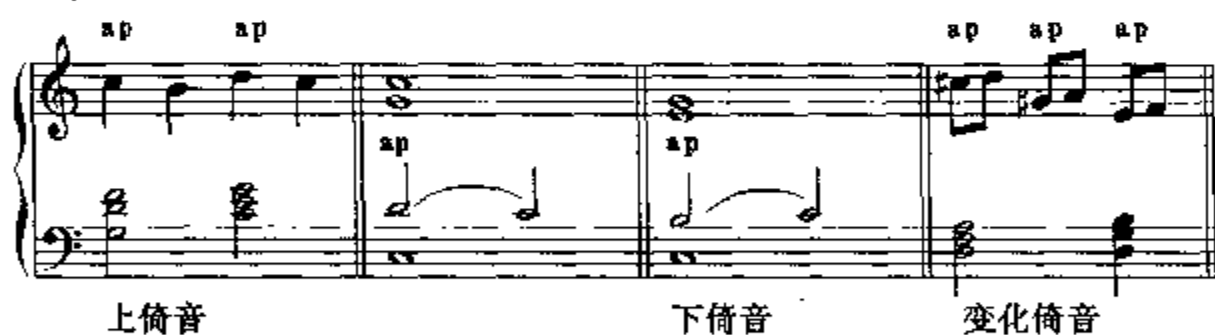
松田昌改编《秋叶》



五、倚 音

倚音(用字母 **ap** 表示)是出现在和弦音之前的较和弦音高二度或低二度的音。根据倚音与和弦音的关系,分为上倚音和下倚音,上倚音下行二度解决,下倚音上行二度解决:

例 68



上、下倚音连续使用可构成二重倚音:

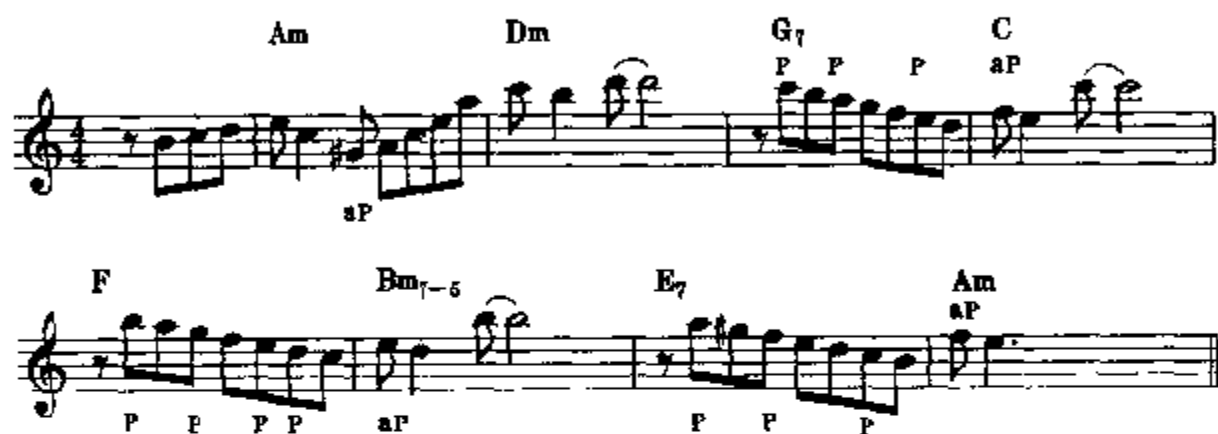
例 69



使用和弦外音是丰富旋律以及和声的重要手段。在流行音乐和爵士乐里，除了延留音较少使用外，其他几种外音随处可见。例 70 以使用倚音和经过音为特色；例 71 以使用邻音为特色；例 72 以使用先现音为特色。

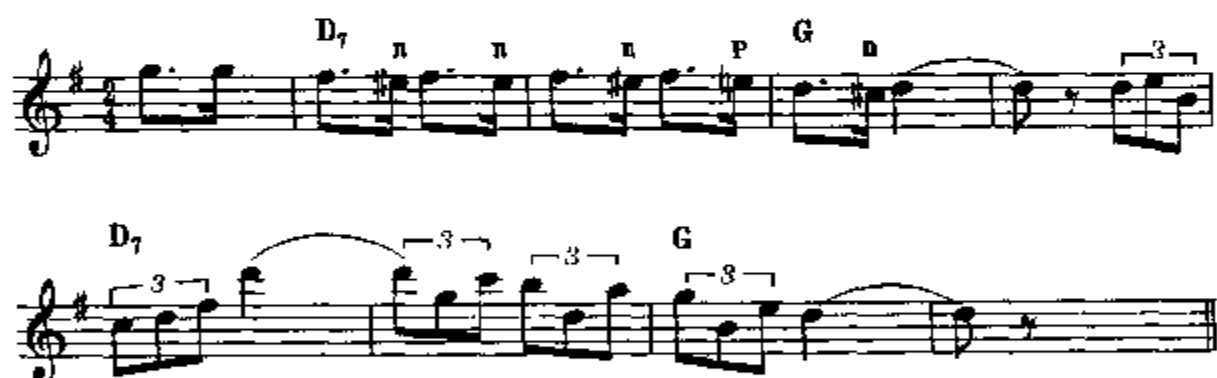
例 70

加斯顿·罗兰《托卡塔》



例 71

J. F. 瓦格纳《双鹰进行曲》



例 72

格什温兄弟《他们不能带走它》



第 二 篇

流 行 音 乐 的 和 声

绪 论

流行音乐，也叫通俗音乐或大众音乐，是 20 世纪在国际上广为流行的一种音乐风格。与这种风格有关的音乐大多为抒情歌曲和通俗易懂的器乐曲。

流行音乐(Pop Music)作为一种音乐现象，最早出现在 19 世纪上半叶的欧洲。当时，随着工业的发展和社会经济状况的改善，越来越多的城市居民开始寻求音乐娱乐。大都市里纷纷建立起公共舞厅和游乐园。为满足大众娱乐的需求，许多通俗易懂的音乐作品应运而生。例如，鲁宾斯坦的《F 大调旋律》便是为家庭钢琴娱乐而作；约翰·施特劳斯家族为舞会写了大量的舞曲；罗西尼和韦柏的序曲也是当时“流行音乐会”的节目。

流行音乐的音乐语言直接产生于浪漫派音乐的早期传统。但是，自 19 世纪下半叶开始，流行音乐和浪漫派音乐便分别走上了不同的发展道路。浪漫派音乐属于艺术音乐，其音乐语言在后来的发展中不断趋于复杂化，它的欣赏者必须具有较高的文化素养和音乐知识。而流行音乐的发展方向是大众化，它的语言通俗易懂。

在 19 世纪，欧洲刚刚兴起的流行音乐又被欧洲的移民带到了美国。在这块“新大陆”上，直至 20 世纪初，流行音乐的风格并没有发生太大的变化。但是，自 20 年代之后，美国黑人音乐(布鲁斯、爵士乐等)的广泛传播，对流行音乐的语言产生了巨大的影响。例如，在 30 年代，白人的伴舞乐队开始演奏黑人乐

队的音乐。在这一时期，致力于流行音乐创作的作曲家们还广泛地吸收了德彪西、拉威尔、格里格等 20 世纪作曲家的和声手法。

虽然流行音乐的和声最早产生于早期浪漫派的传统，但是经过近一个世纪的发展之后，到今天已经形成了不同于传统音乐的独特的和声风格。本篇将专门论述在流行音乐中已形成规律的和声手法和惯用语言。

第一章 功能和声的理论

一、T、D、S 功能的划分

流行音乐和声现象的大部分可以用功能和声的理论解释。功能和声是以大、小调音阶为基础的和弦进行体系。将调式中的所有和弦按功能分组是这个体系的特点。

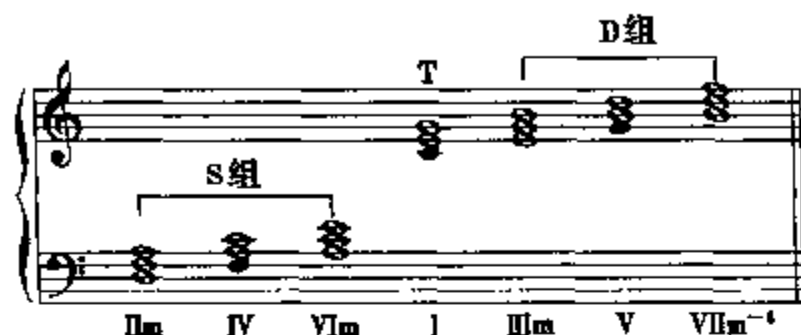
功能和声的理论将调式中的七个和弦分为三种功能，即主功能(T)、属功能(D)和下属功能(S)。主音、属音和下属音这三个音级上的和弦是上述三种功能的代表和弦：

例 73



I、IV、V这三个代表和弦被称为“正和弦”，其余几个和弦II、III、VI、VII被称为“副和弦”。副和弦可以被用来代替正和弦。II和VI可代替IV；III和VII可代替V。II、IV、VI三个和弦组成下属功能组，III、V、VII三个和弦组成属功能组。下属功能组和属功能组的和弦均为不稳定和弦，稳定的功能和弦只有一个，即主和弦：

例 74



二、功能序进的逻辑

和弦的功能即它在调式中的音级位置。和弦的主功能作用或非主功能的作用只有在表明和弦间相互关系的和声进行中才能表现出来。

以 C 大三和弦为例，如果在它之后连接一个上五度或下五度的三和弦，这两个和弦的功能属性并不明确。

例 75



例 75 说明，C—F 的和弦进行可能是 C 大调的 I—IV，也可能是 F 大调的 V—I。而 C—G 的和弦可能是 C 大调的 I—V，也可能是 G 大调的 IV—I。也就是说，C—F 和 C—G 的调性不是很明确的。

如果将 C、F、G 三个和弦恰当地连接起来，根据这三个和弦的相互关系便可以确定它们在调式中的位置——即功能。

例 76



例 76 的和弦进行确定无疑地表明为 C 大调的 I—IV—V—I 的序进。经过 I—IV—V 的序进之后，当主和弦最后出现时，我们清晰地感受到主功能的稳定性。

为什么 S—D—T 三种功能的序进是确立一个调式和调性所必不可少的呢？因为当 S—D—T 三个功能连续出现时，便将一个调式的所有音级呈现出来，从而排除了其他调的可能性(见例 77)。

例 77



三、功能和声的进行与替代

除了 T 功能只有一个 I 和弦外，S 功能组与 D 功能组各有三个和弦。在 S 功能组内，II、IV、VI 三个和弦可相互替代；在 D 功能组内，III、V、VII(VII 为减三和弦，较少使用)三个和弦可相互替代。以 T—S—D—T 的功能序进为例，使用正和弦时，和弦进行是 I—IV—V—I。把 IV 和 V 用功能组内的副和弦替代之后，T—S—D—T 的序进便有了多种可能性：

较少使用	{	1	IV	VII	I
		1	II	VII	I
		1	VI	VII	I

请比较例 78 — a 和 78 — b 这两组和弦序进的力度。例 78 — a 以五度进行为主，例 78 — b 是二度进行为主，当然是 78 — a 的和声力度强于 78 — b。

2.

a. b.

C Dm7 G7 C C Dm7 Em7 C

I II_{m7} V₇ I I II_{m7} III_{m7} I

- 52 -

例 79

a. b.

The musical notation for exercise 10 consists of two parts, (a) and (b), each with a treble and bass staff. Part (a) has a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff starts on G4, moves to A4, Bb4, and then A4-G4. The bass staff provides harmonic support with chords: (D) in the first measure, VI_m in the second, IV in the third, and II_m in the fourth. Part (b) continues the exercise with a new melody: Bb4-A4, G4-F4, E4-D4, and then Bb4-A4. The bass staff chords are VII[♭] in the first measure, V₇ in the second, III_m in the third, and II_m in the fourth. Roman numerals are placed above the treble staff and below the bass staff for each measure.

(D) VI_m IV II_m VII[♭] V₇ III_m II_m

四、和弦的主要功能与交替功能

和弦的主要功能体现在它与主和弦的关系上。当调内和弦参与构成另一调中心时便形成交替功能。例如,在C大调里,C—F—C的主要功能是T—S—T,其交替功能是F大调的D—T—D(见例80—a);在C大调里,C—G—C进行的主要功能是T—D—T,其交替功能是G大调的S—T—S(见例80—b)。

例 80

a. C大调

主要功能: T S T T D T



b. C大调

交替功能: D T D S T S

F大调 G大调



交替功能也表现在关系大调与关系小调的互相转换上。关系大、小调是指使用同一调号的大调和小调，这两者的主音之间为

小三度关系。例如，C大调的关系调是a小调；反之，a小调的关系调是C大调(见例81)。

例 81



小调的 I 和弦相当于关系大调的 VI 和弦，而大调的 I 和弦则相当于关系小调的 III 和弦。关系大小调之间还有这样一种特定的关系：大调中的正和弦 I、IV、V (均为大和弦) 在小调中是副和弦 (分别变为 III、V、VII)；小调中的正和弦 I m、IV m、V m (均为小和弦) 在大调中是副和弦 (分别变为 VI m、II m、III m) (见例 82)。

例 82



如果想确立大调，应以大调的正和弦为主；如果想确立小调，则应以小调的正和弦为主。使用副和弦替代正和弦的目的是求得和声色彩的变化。如果在大调里过度地使用副和弦，会使音乐向关系小调倾斜。反之，如果在小调中连续使用副和弦，可能会使音乐走向关系大调。

像例 83 这样一条旋律，我们一般会判定为 C 大调：

例 83



在配和声时，应主要选择使用大调的正和弦，这样能使大调的特色很鲜明：

例 84

C F C/G G7 C

I IV I/V V7 I

也可在和声中适当加入副和弦：

例 85

C Em F Dm C/G G7 C

I IIIm IV IIIm I/V V7 I

在这同一旋律之下，如果原来的正和弦都被副和弦替代，便会由大调转为小调(见例 86)。

例 86



例 86 的和声进行按大调看为 I — III^m — VI^m — II^m — III^m — VI^m；如果按关系小调(a 小调)看，则为 III — V^m — I^m — IV^m — V^m — I^m，这恰好是建立小调的功能进行。

练 习 四

(一) 用罗马数字标记以下的和弦进行。

例题：Dm₇ — G₇ — C

答：C 大调 II^m₇ — V₇ — I

1. Bm₇ — ₅ — E₇ — Am

2. A — B₇ — E

3. [#]Fm₇ — B₇ — Em

4. Em₇ — CM₇ — Am₇ — D₇

5. D — Bm — G — Em

6. Gm — F — ^bE — F

7. [#]Fm — Em — D — Em

8. AM₇ — [#]Dm₇ — ₅ — [#]G₇ — [#]Cm₇

(二)用字母标记写出以下的和弦进行。

例题：G 大调：VI^m — IV — II^m — V

答题：Em — C — Am — D

1. E 大调: III m — VI m — II m — V $_7$ — I m

2. $\sharp\text{f}$ 小调: III — VI — II $\text{m}_7 - 5$ — V $_7$ — I

3. $\flat\text{A}$ 大调: V $_7$ — III m_7 — VI m_7 — IV M_7 — V $_7$ — I M_7

4. c 小调: I m — IV m — $\flat\text{VI}_7$ — III — VI — II $\text{m}_7 - 5$ — V $_7$ —

I m

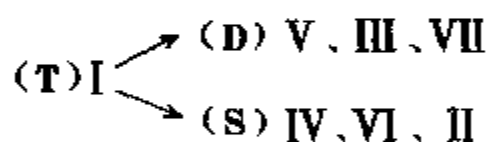
5. D 大调: I — IV — VII $\text{m}_7 - 5$ — III m — VI m — II m — V $_7$ — I

第二章 正、副和弦的进行方向

一、正和弦的进行方向

(一) 主和弦的进行方向

主和弦是决定一个调性的最重要的和弦。从任何一个其他和弦进行到主和弦都会产生稳定感。主和弦的进行方向没有任何限制，它可以进行到任何其他和弦，无论是属功能组或是下属功能组：



(二) 属和弦的进行方向

在确定调性的作用上，属和弦仅次于主和弦。属和弦的运动方向主要指向主和弦。在流行音乐中主要使用属三和弦或属七和弦，有时也使用属九或属十三和弦。在属七和弦里，三音与七音之间构成了三全音程，该音程需要适当地解决(见第一篇第三章——不协和和弦的解决)。V₇—I 的进行是确定调性的最有力的进行，是最常用的进行。例 87 为 C 大调，例中两次 V₇—I 的进行使调性十分鲜明：

例 87

埃尔默·伯恩斯坦《大逃亡进行曲》



V_7 和弦也可以进行到 $II m_7$ 和弦，经常构成 $V_7 - II m - V_7$ 的进行(见例 88)。

例 88

T. 罗马诺《安地奥小天使》



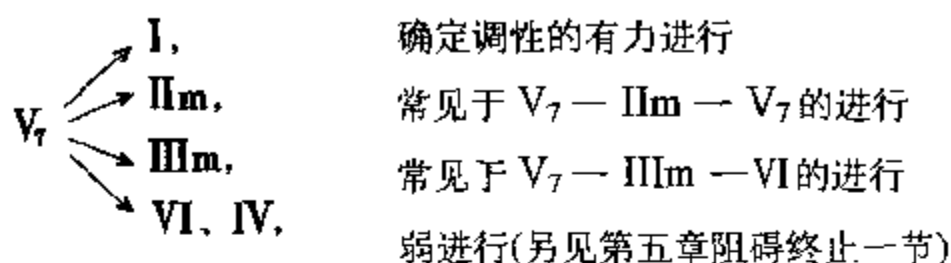
V_7 和弦也可以进行到 $III m$ 和弦，经常构成 $V_7 - III m - VI m$ 的进行(见例 89)。

例 89

托尼·哈奇《我的爱》



以下是对 V_7 和弦进行方向的总结：



(三) 下属和弦的进行方向

IV 和弦较少进行到 VI_m 和 VII_{dim} 和弦，除此之外， IV 和弦到其他和弦的进行很普遍， $IV - I$ 的进行是力度较强的进行(见例 90)。

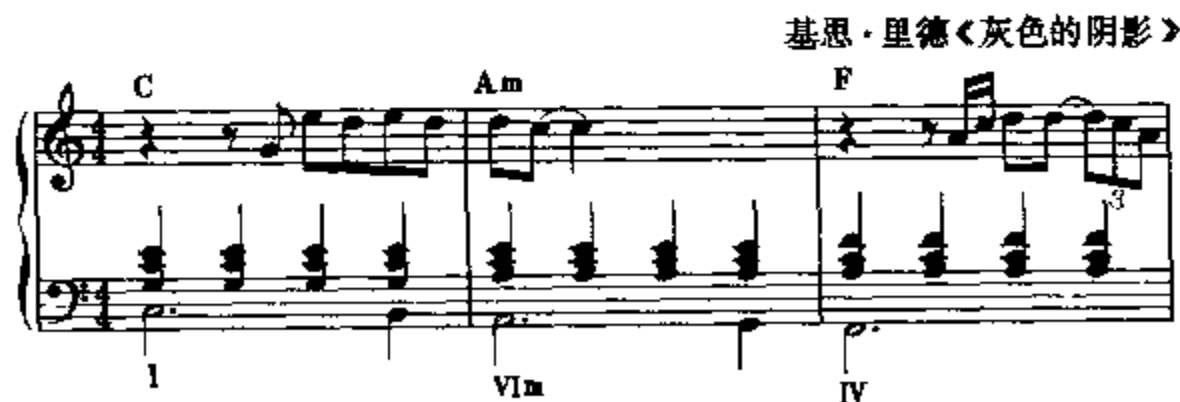
例 90

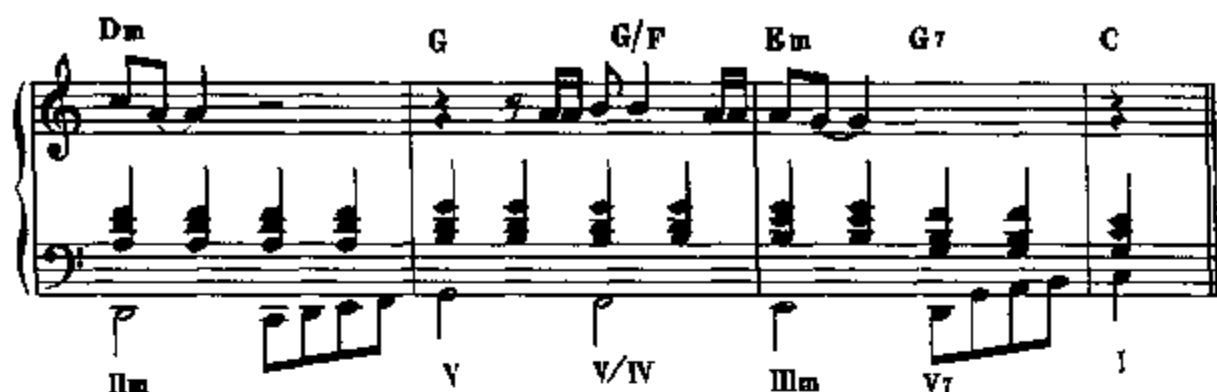


在 $V_7 - I$ 进行之前常使用 IV 和弦， $IV - V_7 - I$ (即 $S - D - T$) 的进行叫“完全功能进行”(见例 87)。

IV 和弦可以进行到同功能组的 II_m 和弦，然后再进行到 V_7 和弦(见例 91)。

例 91

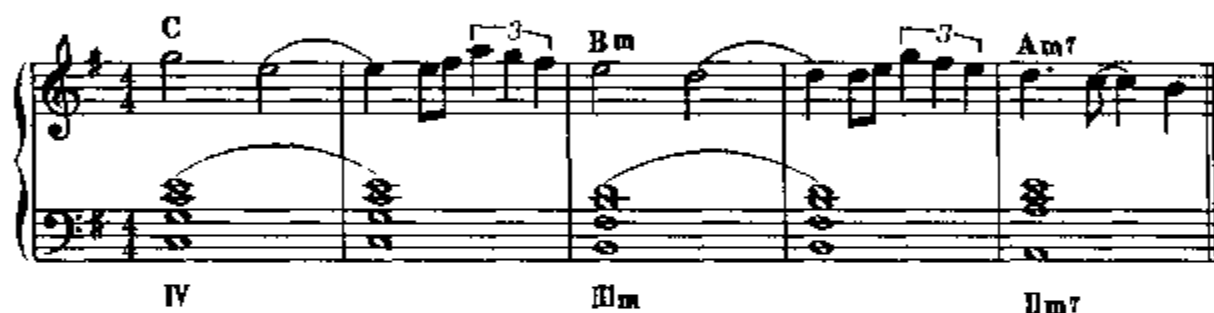




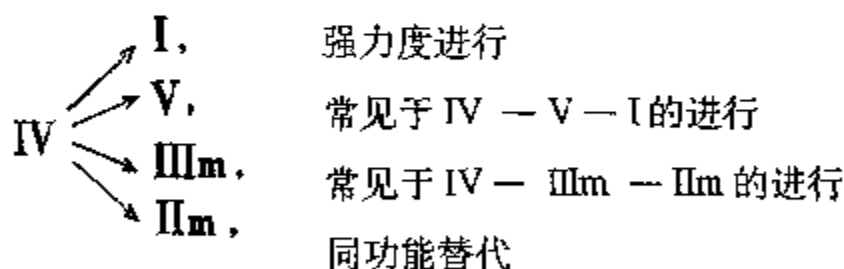
IV和弦也常进行到III_m和弦，然后再进行到II_m或VI_m和弦。

例 92 的和声进行是IV—III_m—II_m，这种进行力度较弱：

例 92



以下是对IV和弦进行方向的总结：



二、副和弦的进行方向

II_m、III_m、VI_m、VII_{dim} 这四个副和弦虽然在决定调性方面不如正和弦重要，但没有副和弦，和声就没有色彩变化。副和弦的最常见的进行方向是进行到下五度关系的和弦：

II m — V

III m — VI m

VI m — II m

VII dim — III m

例 93 的旋律有 4 小节，和声进行 I — V₇ — I：

例 93

Example 93 shows a 4-measure melody in C major. The melody is: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The harmonic progression is: I (C major) for measures 1-2, V₇ (G7) for measure 3, and I (C major) for measure 4. The bass line consists of sustained chords: C major (measures 1-2), G7 (measure 3), and C major (measure 4).

以例 93 的旋律为例，我们将和声进行改写四次，每一次都加入一个副和弦。

例 94

a.

Example 94a shows the same 4-measure melody as Example 93. The harmonic progression is: I (C major) for measures 1-2, II m₇ (Dm7) and V₇ (G7) for measure 3, and I (C major) for measure 4. The bass line consists of sustained chords: C major (measures 1-2), Dm7 and G7 (measure 3), and C major (measure 4).

b.

Example 94b shows the same 4-measure melody as Example 93. The harmonic progression is: I (C major) for measures 1-2, VI m (Am) for measure 3, and I (C major) for measure 4. The bass line consists of sustained chords: C major (measures 1-2), Am (measure 3), and C major (measure 4).



与例 93 的和声相对照可以看出,例 94 — a 是在 V_7 之前加入了 $II m_7$ 和弦;在此基础上,例 94 — b 又在 $II m_7$ 之前加入了 $VI m$ 和弦;例 94 — c 在 Am 之前加入了 $III m$ 和弦;例 94 — d 在 $III m$ 之前加入了 $VII \dim$ 和弦。这四个例子的和声进行是以“逆向思维方式”(这是很重要的一种和声写作思维方式)设计出来的。这说明,如果四个副和弦都得到使用并且取五度进行方向,它们可以构成一个五度进行链,即 $VII \dim - III m - VI m - II m$ 的和弦进行。这个五度链的终端总是与 V_7 和弦连接。副和弦就是这个链条中的一个环节,它一经出现,便由其所处的这个环节传递下去。因此,将五度逆向传递便产生了例 94 — a、b、c、d 四例的和声进行。

副和弦进行到五度关系的和弦是强力度进行。如果不需要强力度进行,副和弦也可以进行到上二度或下二度关系的和弦上:

$\text{II}_m \rightarrow \text{III}_m$
 $\text{II}_m \rightarrow \text{I}$

$\text{III}_m \rightarrow \text{IV}$
 $\text{III}_m \rightarrow \text{II}_m$

$\text{VI}_m \rightarrow \text{VII}$ (不常用)
 $\text{VI}_m \rightarrow \text{V}$

$\text{VII dim} \rightarrow \text{I}$
 $\text{VII dim} \rightarrow \text{VI}_m$ (不常用)

例 95 所使用的和弦与例 94 — c 是一样的，但和弦进行的顺序不同。例 94 — c 为连续五度进行，在例 95 里， $\text{III}_m - \text{II}_m$ 和 $\text{IV} - \text{V}$ 为弱力度进行。从整体上看，例 95 的和声力度较例 94 — c 弱得多(见例 95)。

例 95

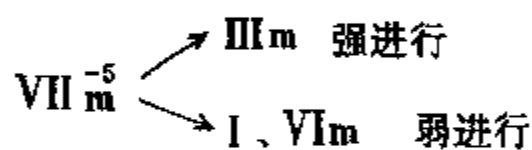
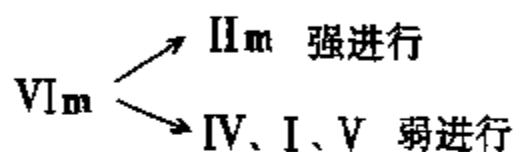
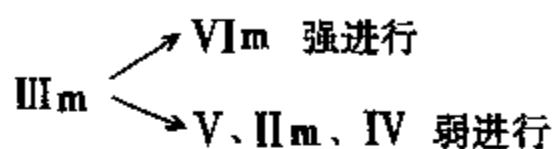
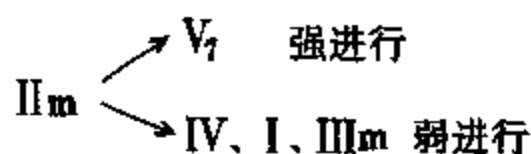
Example 95 is a piano accompaniment in C major. The right hand plays a simple melody, and the left hand plays chords. The chords are: C, Em7, Dm7, F, G7, and C. The bass line shows the progression: I, III_m7, II_m7, IV, V7, and I.

在例 96 中， II_m 、 VI_m 和 $\text{VII}_m7 - 5$ 三个副和弦的进行方向均为下二度的弱进行。例 96 的整体和声的力度也是较弱的。

例 96

Example 96 is a piano accompaniment in C major. The right hand plays a simple melody, and the left hand plays chords. The chords are: Dm7, C, Bm7-5, Am, G7, and C. The bass line shows the progression: II_m7, I, VII_m7-5, VI_m, V7, and I.

以下是对副和弦进行方向的总结：



练 习 五

配和声练习(用字母和弦标记)。以下是几首世界名曲的旋律片段，在旋律上方的圆括号内填入合适的正和弦，在方括号内填入合适的副和弦。各条旋律均为大调并始于主和弦(尽量独立思考，不要急于看答案)。

1. 杰伊·利文斯通《苔咪》



2.

N. 塞达卡《噢！卡罗》



3.

保罗·安卡《黛安娜》



4.

约翰·古默《雨中旋律》



5.

R. 罗杰斯《雪绒花》



6.

基思·里德《灰色的阴影》



第三章 离调进行

一、离调的构成

一首乐曲的中心调叫做主调，是乐谱上由曲首调号所指示的大调或小调。在和声进行中，当主和弦以外的某和弦作为临时主和弦时，该和弦叫做“副主和弦”。副主和弦所处的调性叫做“副调”（或从属调），副调内的属和弦叫做副属和弦。

可以作为副主和弦的必须是大三和弦或小三和弦以及在这两种三和弦基础上构成的七和弦（大七和弦或小七和弦等）。减三和弦和增三和弦不能作副主和弦。在大调里，除了 $\text{VIIm}-5$ 之外， IIIm 、 IIIIm 、 IV 、 V 、 VIIm 这五个和弦均可作为副主和弦。以 C 大调为例，副主和弦与副属和弦的关系如例 97 所示。（例中的“ $\text{V}_7\text{of II}$ ”意为 II 和弦的属七和弦，其余类推。）

例 97

Chord progression in C major:

G_7 C A_7 Dm B_7 Em C_7 F D_7 G E_7 Am

C大调: V_7 I V_7 (V7of II) IIIm V_7 (V7of III) IIIIm V_7 (V7of IV) IV V_7 (V7of V) V V_7 (V7of VI) VIIm

例 97 中的 A_7 、 B_7 、 C_7 、 D_7 和 E_7 均为副属和弦，它们所指向的和弦均为副主和弦。一旦副属和弦进行到副主和弦，便构成一个临时调中心，这在和声学中叫做“离调”，即短时转调。

二、副属和弦的引入

使用副属和弦必然会引入变化音，这不仅给和声进行增加推动力，而且也给和声带来色彩变化。引入副属和弦不需要什么特别条件，只要该和弦与旋律不发生冲突。

在例 98 里, $C_7 - F$ 是 C 大调里以 IV 为副主和弦的离调进行。
在例 99 里, $G_7 - C$ 是 G 大调里以 IV 为副主和弦的离调进行。

例 98

J. 方坦那《旦沙拉》

C大调: I V_7 VI_{m} $V_7\text{of IV}$ IV

I $V_7\text{of IV}$ IV $\#IV^\circ$ I VI_{m}

例 99

G大调: I $V_7\text{of IV}$ IV IV_{m} I/V V_7 I

例 100 中的 $A_7 - Dm$ 是 C 大调中以 $II m$ 为副主和弦的离调进行：

例 100

C. 弗朗索瓦《夺标》

C 大调: I $III m$ $IV m_6 \text{ of } II$ $V_7 \text{ of } II$

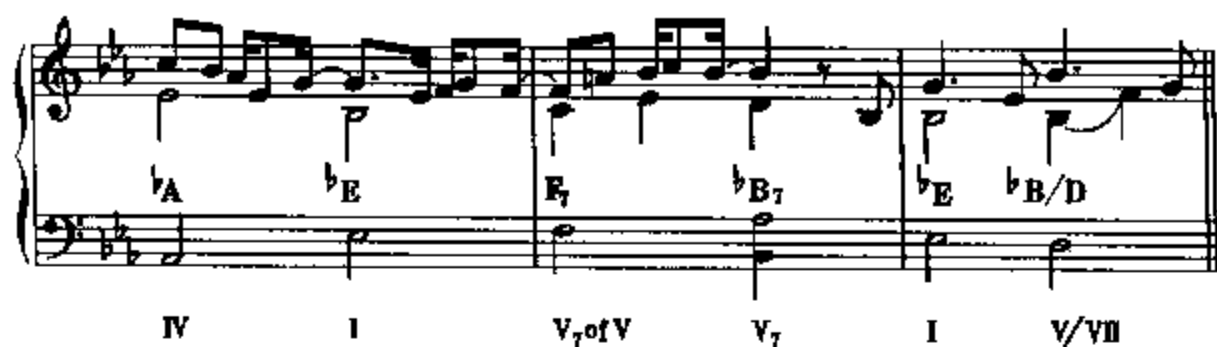
$II m$ $II m_7$ V_7 I

例 101 中的 $F_7 - \flat B_7$ 是 $\flat E$ 大调中以 V_7 为副主和弦的离调进行。 F_7 是属和弦的属和弦又叫做“重属”和弦。

例 101

M. 萨尔杜《相思病》

$\flat E$ 大调: I V/VII $VI m$ I/V



与大调关系最密切的调是关系小调，因而向VI_m和弦离调的进行尤为普遍。见例 102 中的 B₇—E_m：

例 102

C. 特雷内《大海》



三、副下属和弦以及 II_{m7}—V₇—I 进行

副下属和弦即副调内的下属和弦。副下属和弦主要用于副属和弦之前，是为了在副调内构成完全功能进行，即副 S—副 D—副 T。以 C 大调为例，各副调内的 S—D—T 和弦关系如下图所示：

	下属和弦	属和弦	主和弦
主调：	F	G ₇	C (I)
	副下属和弦	副属和弦	副主和弦
副调：	G _m	A ₇	D _m (II _m)
	A _m	B ₇	E _m (III _m)
	^b B	C ₇	F (IV)
	C	D ₇	G (V)
	D _m	E ₇	A _m (VI _m)

在流行音乐中，下属功能组的 II_m 和弦的地位十分重要。在很多作品的 S—D—T 功能进行中，在 S 的位置只使用 II_m 而较少使用 IV。因为 IV—V₇ 的和声力度较弱，II_m—V₇ 的和声力度较强。例 103 就是一个代表性的例子：

例 103

塞内维尔《水边的阿丽第娜》

C大调: I II_m V₇ I

在 V₇ 之前使用 II_m 的模式也扩大到离调进行中，广泛的 II_m—V₇—(I) 进行是现代流行音乐和爵士乐的和声特色之一。仍以 C 大调为例，各副调内 II_m—V₇—I 和弦关系如下图所示：

$\text{II m}_7 - (5)$	V_7	I
-----------------------	--------------	------------

主调:	D m_7	G_7	C (I)
副调:	$\text{E m}_7 - 5$	A_7	D m (II m)
	$\text{\#F m}_7 - 5$	B_7	E m (III m)
	G m_7	C_7	F (IV)
	A m_7	D_7	G (V)
	$\text{B m}_7 - 5$	E_7	A m (VI m)

在选择和弦时应注意，当副主和弦为小三和弦时，它的副下属为半减七($\text{m}_7 - 5$)和弦；当副主和弦为大三和弦时，它的副下属为小七(m_7)和弦。在离调时采用 $\text{II m}_7 - \text{V}_7 - \text{I}$ 的和声进行，可以给旋律尤其是和声方面引入一些极富色彩的变化音。

例 104 是电影《音乐之声》的一段歌唱旋律，第 3、4 小节的和声 $\text{G m}_7 - \text{C}_7 - \text{F m}_7$ 是以 IV 为副主和弦的 $\text{II m}_7 - \text{V}_7 - \text{I M}_7$ 进行：

例 104

R. 罗杰斯《登上所有山峰》

第一系统 (Measures 3-4):

- Measure 3: C (above), D_7 (above), G (above)
- Measure 4: G m_7 (above), C_7 (above), F m_7 (above)
- Below staff: C大调: I , $\text{V}_7 \text{ of IV}$, V , $\text{II m}_7 \text{ of IV}$, $\text{V}_7 \text{ of IV}$, IV M_7

第二系统 (Measures 5-6):

- Measure 5: $\text{D m}_7 - 5$ (above), C/G (above), D m_7 (above), G_7 (above)
- Measure 6: C (above)
- Below staff: $\text{II m}_7 - 5$, I/V , II m_7 , V_7 , I

例 105 为 C 大调，从节录的部分开始，广泛使用了离调的 $\text{II m}_7 - \text{V}_7 - \text{I}$ 进行： $\text{Bm}_{7-5} - \text{E}_7 - \text{Am}(\text{VI m})$, $^{\sharp}\text{Fm}_{7-5} - \text{B}_7 - \text{Em}(\text{III m})$, $\text{Em}_7 - \text{A}_7 - \text{Dm}_7(\text{II m}_7)$ 。

例 105

亨利·曼西尼《月亮河》

The musical score for Example 105 is divided into three systems, each showing a piano accompaniment with chords and their functional relationships.

System 1:

- Chords: C, Bm_{7-5} , E_7 , Am, C_7
- Functional Analysis: C大调: I, $\text{II m}_{7-5} \text{ of VI}$, $\text{V}_7 \text{ of VI}$, VI m, $\text{V}_7 \text{ of IV}$

System 2:

- Chords: F, B_7 , Am, $^{\sharp}\text{Fm}_{7-5}$, B_7
- Functional Analysis: IV, $\text{IV}_7 \text{ of IV}$, VI m, $\text{II m}_{7-5} \text{ of III}$, $\text{V}_7 \text{ of III}$

System 3:

- Chords: Em_7 , A_7 , Dm_7 , G_7 , C
- Functional Analysis: III m_7 , $\text{V}_7 \text{ of II}$, II m_7 , V_7 , I

例 105 的旋律十分简洁，没有一个变化音。但是，离调的 $\text{II m}_{7(-5)} - \text{V}_7 - \text{I}(\text{m})$ 进行的广泛使用给和声内部带来许多变化音，这不仅给和声增加了色彩，而且也增加了推动力。

练 习 六

(一) 用字母和弦标记写出以下的离调进行。

例题: A 大调: II m₇ of III — V₇ of III — III m

答题: $\sharp Dm_7 - \sharp G_7 - \sharp Cm$

1. G 大调: II m₇ of IV — V₇ of IV — IV

2. $\flat B$ 大调: II m₇ of VI — V₇ of VI — VI m

3. E 大调: II m₇ of II — V₇ of II — II m

4. F 大调: II m₇ of III — V₇ of III — III m

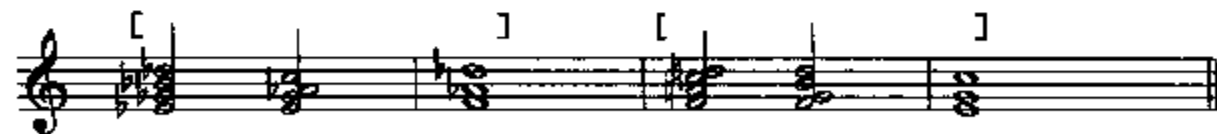
5. A 大调: II m₇ of V — V₇ of V — V

(二) 在以下两题的和弦的上方写出和弦标记, 然后在方括号内写出该处的调性。

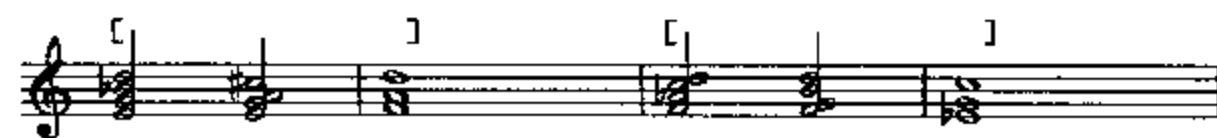
答题例示: 调性: ($\sharp g$ 小调)
和弦: $Am_7 - 5$ D_7 Gm



1.

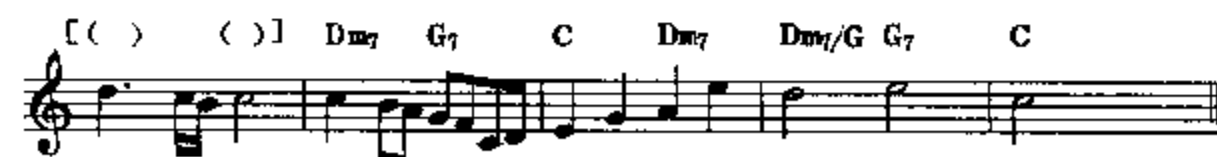
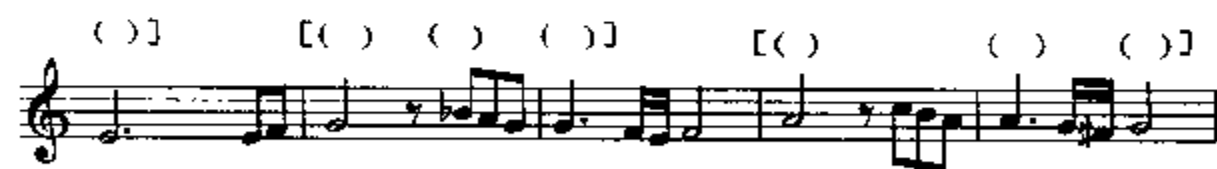
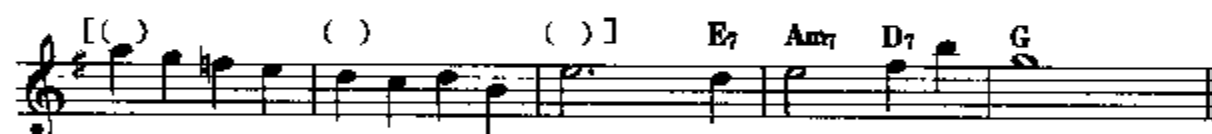


2.





(三)在下面两条旋律的上方填上适当的字母和弦标记，注意在方括号内使用离调的 $\text{IIm}_{7(-5)} - \text{V}_7 - \text{I(m)}$ 或 $\text{IIm}_{7(-5)} - \text{V}_7$ 进行。



第四章 小调的和弦进行

一、小调的音阶与和弦材料

小调作品的旋律大多由旋律小音阶或和声小音阶构成。自然小调的作品数量很少。自然小调里没有导音，所以不能构成大调般的属和弦，因而在自然小调里，缺乏导音的 $V_m - I_m$ 的功能进行不如和声小调(或旋律小调)的 $V_7 - I_m$ 的功能进行明确。例 106 列出的是三种小调的属和弦与主和弦：

例 106

The image displays three musical staves, each representing a different type of minor scale and its associated dominant and tonic chords. The scales are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

- 和声小调 (Harmonic Minor):** The scale is shown with a natural B-flat and a raised A (A#). The dominant chord is E_7 (E major with a natural B), and the tonic chord is A_m (A minor).
- 旋律小调 (Melodic Minor):** The scale is shown with a natural B-flat and a raised A (A#). The dominant chord is E_7 (E major with a natural B), and the tonic chord is A_m (A minor).
- 自然小调 (Natural Minor):** The scale is shown with a natural B-flat and a natural A. The dominant chord is E_m7 (E minor with a natural B), and the tonic chord is A_m (A minor).

For each scale, the dominant chord is shown above the staff and the tonic chord is shown below the staff. The chords are labeled with their respective symbols: E_7 , A_m , V_7 , I_m , E_m7 , and V_m7 .

关于布鲁斯属和弦。在小调布鲁斯风格的音乐里，有一种特殊的属和弦结构：伴奏的和声里使用有导音的属七和弦，而旋律中却使用小调的自然VII级音。这就是所谓的布鲁斯和弦。例 107 第 1 小节的 A_7 和第 4 小节的 E_7 均为布鲁斯属和弦：

例 107

戴维·赫勒韦尔《哀歌》

a小调: V_7 of IV IV IV_{ma} I_m V_7 I_m

就大多数小调作品而言，小调所使用的和弦材料主要由和声小调和自然小调联合构成。例 108 列出的是小调作品常用的和弦材料：

例 108

S组 D组

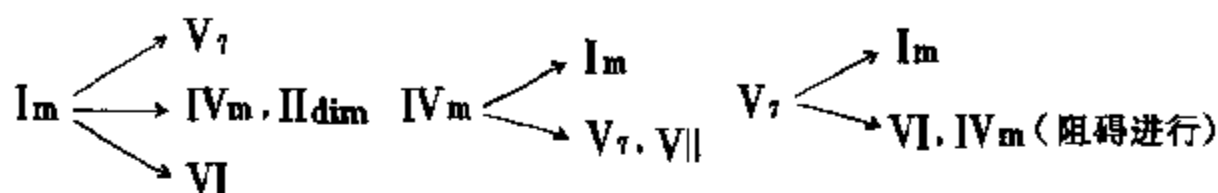
II_m^b IV_m VI I_m III V_7 VII

注意例 108 的属功能组的三个和弦，只有 V_7 和弦才使用导音 ($\sharp G$)，而 III 和 VII 这两个和弦里只使用自然 VII 级 ($\natural G$)。也就是说，属和弦来自和声小调，而 III、VII 这两个和弦来自自然小调。利用这样的和弦材料，对于由小调向关系大调离调以及向其他副调离调是十分方便的。

二、小调和弦的进行方向

小调特色的形成，主要依赖于小和弦。从例 108 所列出的和弦材料看，七个和弦中只有两个和弦—— I_m 和 IV_m 是小三和弦。要明确地建立小调，最重要的和弦便是 I_m 和 IV_m 以及 V_7 和弦对

主和弦的支持。I m、IVm、V₇这三个正和弦的进行方向如下图所示：



以下是小调中常见的和弦进行模式：

- | | |
|--|--|
| I m — IVm — I m | Am — Dm — Am |
| I m — V ₇ — I m | Am — E ₇ — Am |
| I m — IVm — V ₇ — I m | Am — Dm — E ₇ — Am |
| I m — II m ₇₋₅ — V ₇ — I m | Am — Bm ₇₋₅ — E ₇ — Am |
| I m — VI ₇ — V ₇ — I m | Am — F ₇ — E ₇ — Am |

例 109、110 这两个例子体现了典型的小调和声进行。

例 109

多利·莫尔斯《西波内》

Cm Fm Cm Fm Cm/G G₇ Cm

Im IVm Im IVm Im/V V₇ Im

例 110

S. 西坎达《多那，多那》

Am E₇ Am E₇ Am Dm F E₇

Im V₇ Im V₇ Im IVm VI V₇

Am E₇ Am E₇ Am Dm E₇ Am

Im V₇ Im V₇ Im IVm V₇ Im

属功能组内的Ⅲ和弦和Ⅶ和弦相当于关系大调的Ⅰ和Ⅴ，这两个和弦一般不参与小调的功能进行，只在向关系大调离调时才使用。下属功能组的Ⅱ_{m7-5}和Ⅵ这两个和弦比较常用。Ⅱ_{m7-5}和Ⅵ可以用来代替Ⅳ_m，它们的进行方向是属和弦： $\left. \begin{matrix} \text{II}_{m7-5} \\ \text{VI} \end{matrix} \right\} \longrightarrow \text{V}_7$

Ⅱ级和弦有三种使用形式，一种是和声小调的(半减七)；一种是旋律小调的(小七)；另一种是副属性质的(属七性质，用作属和弦的属和弦)，如例 111：

例 111

和声小调 旋律小调 重属

B^{\flat} Dm_6 Bbm_7 B_7

II_{m7-5} (IVm_6) II_{m7} $\text{II}_7 (\text{V}_7 \text{ of } \text{V})$

例 112、113、114 三个例子分别说明上述三种Ⅱ和弦的实际应用。

例 112

H. 亨特《单程车票》

Am_6 Dm_6

A 小调: Im_6 IVm_6

E_7 Am_6

V_7 Im_6

例 113

E小调: Im_6 $II_7 (V_7 of II)$ B_7 Em

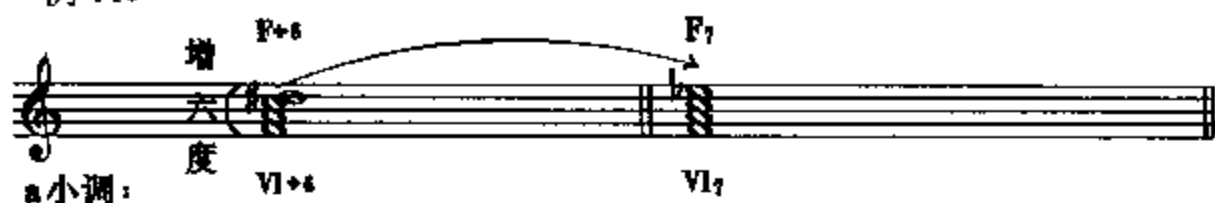
例 114

埃迪·西戈《早晨》

e小调: III VI II_m7 B_7 Em B_7 Em

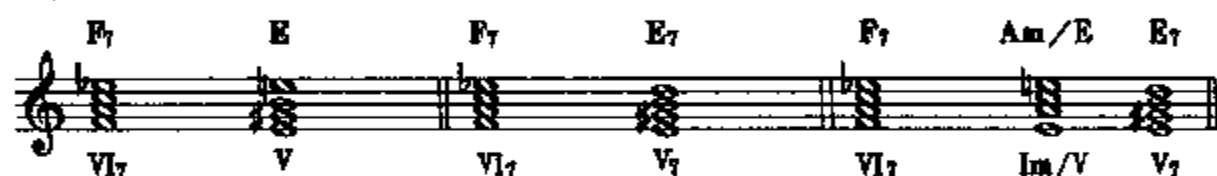
VI_7 和弦常用于属和弦之前。 VI_7 是一个变音和弦，可以把它做是增六和弦的等音和弦(见例 115)。

例 115



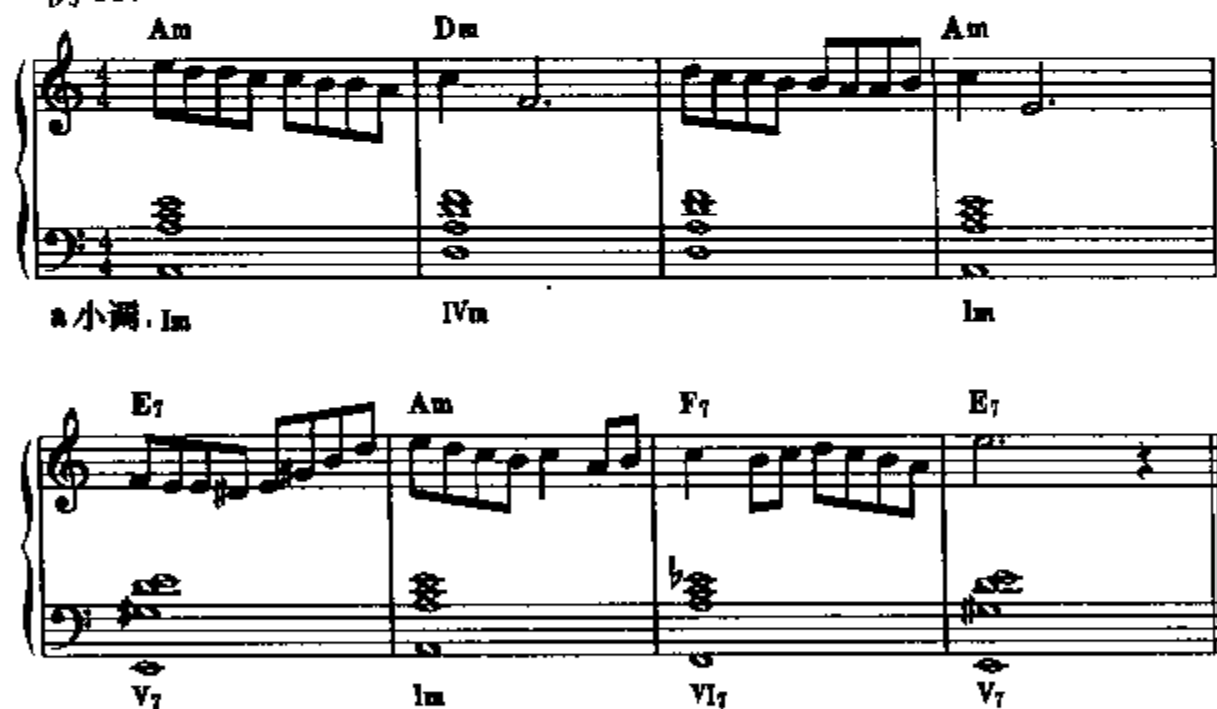
VI₇和弦的进行方向是V和弦，也可以先进行到I_m/V，然后再进行到V。

例 116



例 117 的末尾两小节例示了VI₇—V₇的使用：

例 117



三、离调进行

和大调作品一样，小调作品中也常使用离调进行，II₇—V₇—I的进行也很广泛。从理论上讲，小调里能作为副主和弦的是III、

IVm、V、VI、VII这五个和弦。II级和弦为减三和弦，不能作为副主和弦，以a小调为例，副属和弦与副主和弦的关系如下图所示：

	II_{m7(-5)}	V₇	I(m)
主调：	B_{m7-5}	E₇	A_m (Im)
副调：	D_{m7}	G₇	C (III)
	E_{m7-5}	A₇	D_m (IVm)
	[#]F_{m7}	B₇	E (V)
	G_{m7}	C₇	F (VI)
	A_{m7}	D₇	G (VII)

III和弦是关系大调的主和弦，它与小调的关系最为密切，在大多数的小调作品中都有向III的离调进行。由小调开始，向关系大调离调，然后再返回小调，这是小调作品普遍采用的和声布局。这样的和声布局常常与“五度链”的和声模式相结合。五度链，即五度进行，是将小调的七个和弦按五度关系连接起来。五度链始于主和弦，经过七个和弦的循环之后再返回主和弦。下表是小调的五度链以及该五度链与关系大调的对应关系：

小调进行							
a 小调:	I _m	IV _m	VII	III	VI	II _{m7-5}	V ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
C 大调:	VI _m	II _m	V ₇	I	IV	VII _{m7-5}	III ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇
	A_m	D _m	G ₇	C	F	B _{m7-5}	E ₇

关系大调离调。这个五度链的和声模式被很多人采用，而且产生过许多世界著名的作品。《莎巴女王》(例 118)、《托卡塔》(例 119)以及《爱情故事》(例 152)和《飞向月亮》(例 122)都采用了五度链的和声模式。

例 118

米歇尔·劳伦特《莎巴女王》

a小调: I_m IV_m VII₇ III

F VI Bm7-6 II_{m7-6} B₇ V of V E V

例 119

加斯顿·罗兰《托卡塔》

b小调: I_m IV_m IV_m



例 120 也是向关系大调离调的例子，不过此例没有采用完整的五度链。在前 6 小节里， $I m - IV m (VI) - VII_7 - III$ 的和声进行出现了三次，是以 C 大调为中心。最后 2 小节才以 $I m - VI - V_7 - I m$ 的进行回到 a 小调。

例 120

A. 波普《蓝色的爱》



在小调中，其他较常见的离调进行有， $V_7 \rightarrow IV m$ 、 $V_7 \rightarrow VI$ 和

$V_7 \rightarrow V$ 。在例 121 中，以五度进行的方式出现了两次离调进行。

五度进行： $E_7 - A_m - D_7 - G$

e 小调： $V_7 \rightarrow IV_m \quad V_7 \rightarrow III$

例 121

米歇尔·勒格朗《心愿的风车》

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), indicating E minor. The first system shows a progression from E minor (I_m) to B7 (V₇). The second system shows a progression from E minor (I_m) to E7 (V₇ of IV). The third system shows a progression from A minor (IV_m) to D7 (V₇ of III) to G (III). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

e 小调: I_m V₇

I_m V₇ of IV

IV_m V₇ of III III



例 122 的前 8 小节采用了五度链的模式，后 8 小节也是五度进行的和声，除了向关系大调离调外，其中 $Em_7 - 5 - A_7 - Dm$ (11 — 13 小节) 是向下属 IVm 的离调：

例 122

B. 哈瓦德《飞向月亮》

旋律

伴奏

a 小调: Im IVm VII₇ (V₇ of III) III M₇

FM₇ Bm₇-5 E₇ Am A₇

VIM₇ IIIm₇-5 V₇ Im V₇ of IV

The first staff shows a progression of four measures with chords: Dm, G7, Em7-5, and A7. Below the staff, the Roman numeral analysis is: IVm, VII7(V7of III), IIIm7-5of IV, and V7of IV. The second staff shows a progression of four measures with chords: Dm, G7, C, and Bm7-5 E7. Below the staff, the Roman numeral analysis is: IVm, VII7(V7of III), III, and IIIm7-5 V7.

例 123 除了有向关系大调的离调(C₇—F)之外，也例示了向VI离调(第5小节 F₇—^bB)的可能性。

例 123

V. S. 谢多伊《莫斯科郊外的晚上》

The first staff shows a progression of four measures with chords: Dm, Em6, Gm6, and A7. Below the staff, the Roman numeral analysis for D minor is: Im, IIIm6, IVm6, and V7. The second staff shows a progression of six measures with chords: Dm, F, F7, Bb, C7, and F. Below the staff, the Roman numeral analysis is: Im, III, V7of VI, VI, V7of III, and III.

Two staves of musical notation. The first staff contains four measures with chords E7, A7, Dm, and Gm written above the staff. Below the staff, the corresponding functional harmony symbols are V7ofIV, V7, Im, and IVm. The second staff contains four measures with chords Dm, $\flat B$, A7, and Dm written above the staff. Below the staff, the corresponding functional harmony symbols are Im, VI, V7, and Im.

练 习 七

(一) 以指定的和弦为副主和弦, 用字母和弦标记写出离调进行 $II m_7(-5) - V_7 - I(m)$ 。

1. c 小调: III
2. d 小调: IVm
3. e 小调: V
4. f 小调: VI
5. g 小调: $^{\flat}VII$

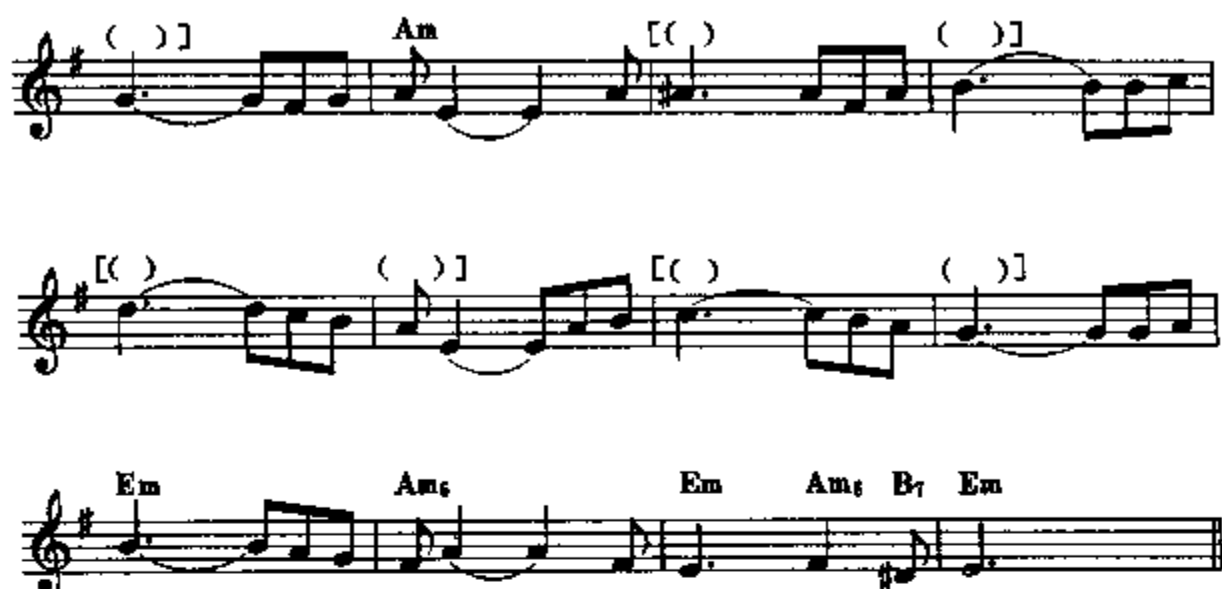
(二) 配和声练习

1. 在以下两条旋律上方的括号内填入字母和弦标记, 方括号内为离调进行(副属→副主和弦)。

(1)

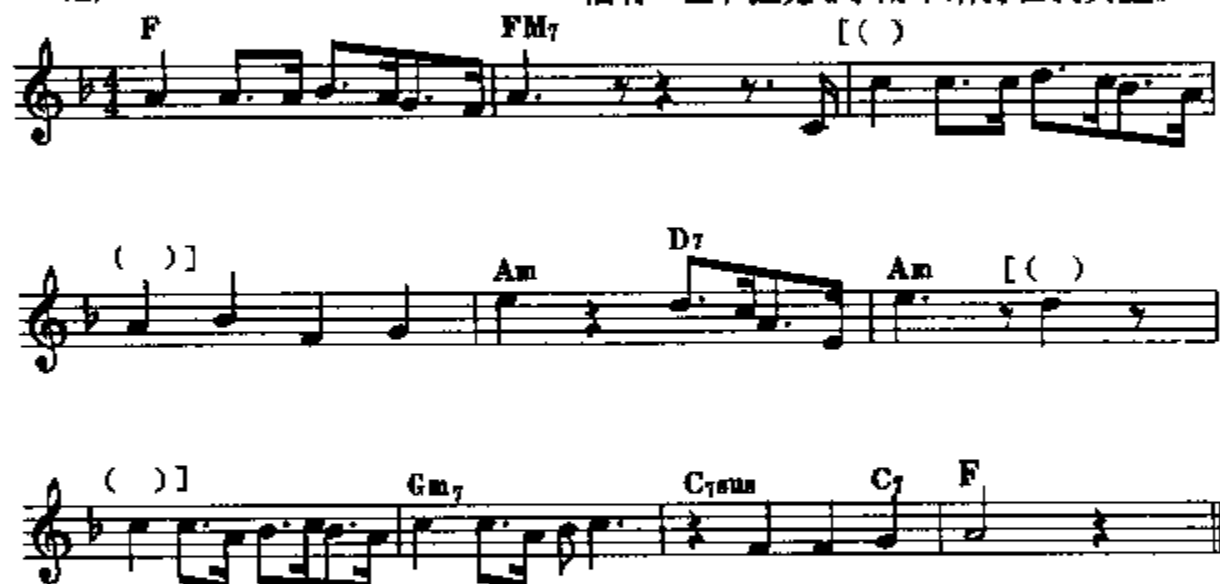
D. 迪奥姆金《夏日的绿叶》

A single staff of musical notation with four measures. Above the staff, the chords Em, B7, Em, and a bracketed space [()] are indicated.



(2)

伯特·巴卡拉克《小雨不断打在我头上》



2. 给以下两条旋律配以五度链的和声模式。主和弦用三和弦，其余和弦用七和弦。

(3)

莫格尔《我的爱》



(4)

L. 奇奥索《誓言》

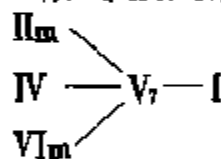


第五章 终止进行

结束音乐段落的和声进行叫做终止进行，也叫终止式。终止进行由属和弦(或下属和弦)进行到主和弦构成。终止进行也是确立调性的进行。终止进行分为若干种，有正格终止、阻碍终止、变格终止、完满终止和不完满终止。

一、正格终止

乐曲末尾 $V_7 - I$ 的进行叫正格终止。正格终止的属和弦之前常使用下属和弦(IV、 II_m 或 VI_m)：



例 124 是大调作品使用正格终止的例子，例 125 是小调作品使用正格终止的例子。

例 124

塞内维尔《瓦妮莎的微笑》

D大调: I II_m V I

例 125

塞内维尔《爱的协奏曲》



在古典音乐中，在正格终止式的属和弦之前常使用 K_4^6 和弦——即第二转位的主和弦，也叫终止四六和弦。在流行音乐中，偶尔也能见到带 K_4^6 和弦的正格终止。 $K_4^6 - V_7 - I$ 的和弦连接方式如例 126 所示：

例 126



以下是两个使用终止四六和弦的例子。例 127 为大调，例 128 为小调。

例 127



例 128



二、阻碍终止

V₇—VI的进行叫阻碍进行或阻碍终止。阻碍终止与正格终止很相似，可以说是正格终止的替代形式。在 V₇—VI的进行中，尽管属七和弦的七音与三音能得到解决，但不能获得像正格终止那样的稳定感。大调和小调的阻碍终止的和弦连接如例 129 所示：

例 129



阻碍进行是扩充结构时经常使用的特色进行。例 130 是由例 94—b 发展而来。将这两例进行比较可以发现，在例 130 中，第 4 小节的 VI_m 和弦代替了原来的 I 和弦。由于 VI_m 是不稳定和弦，和声上期待着继续发展，因而必须在结构上加以扩充，这样就使原来 4 小节的长度变为现在的 5 小节。

例 130

阻碍终止

I VI_m II_m7 V₇ VI_m IV V₇ I

以 V₇—VI 构成的阻碍终止是古典音乐的特色，流行音乐中有时也使用这样的和声进行。但是，在现代特色的流行音乐中，被广泛使用的阻碍进行是 V₇—IV。将例 130 第 4 小节的 VI_m 改为 IV，便构成具有现代特色的阻碍进行(见例 131)。

例 131

阻碍终止

I VI_m V₇ IV V₇ I

例 132 的第 4 小节使用了 V₇—IV 的阻碍终止。例 133 的阻碍终止(第 6 小节)中使用了小下属和弦。

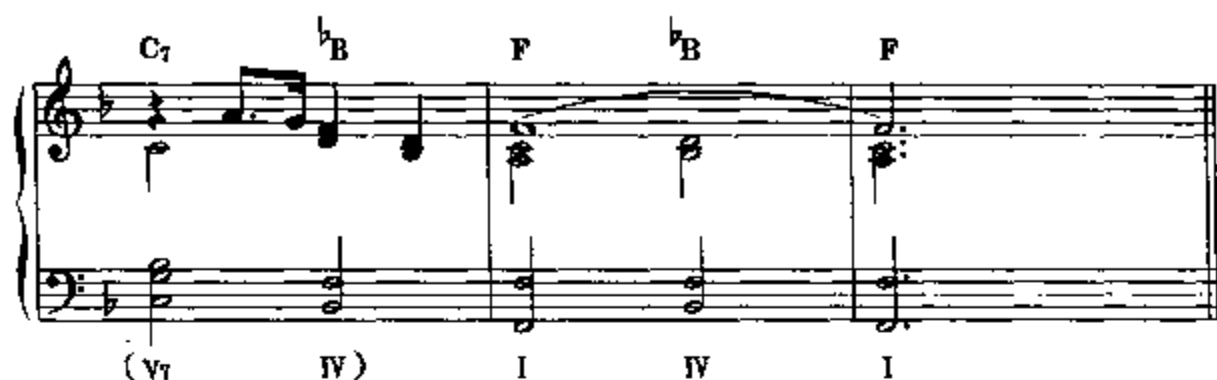
例 132

本·韦斯曼《月光泳》

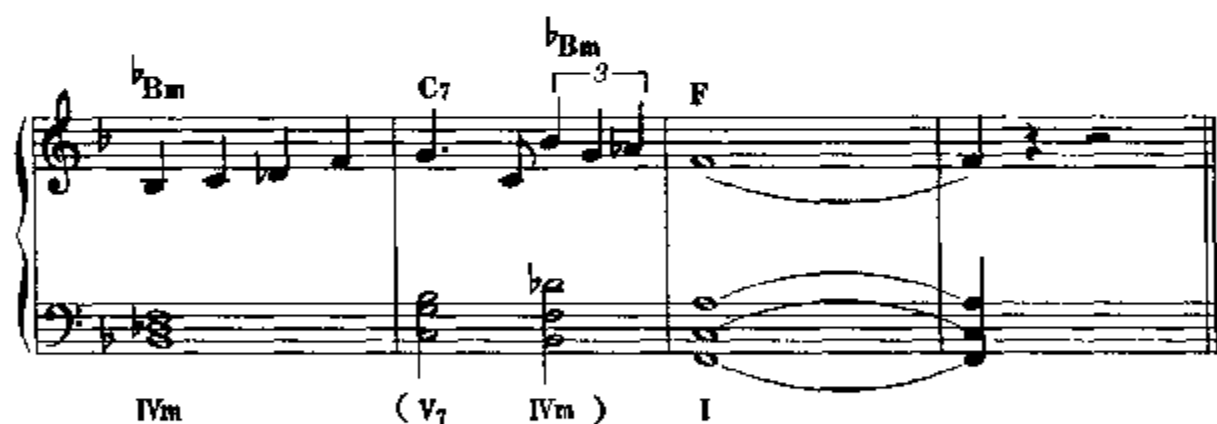
阻碍终止

F B^b F F[#]° C₇

F大调: I IV I F[#]° V₇



例 133



三、变格终止

以IV—I的进行结束音乐段落叫变格终止。如果变格终止是出现在正格终止之后，叫做“变格补充终止”。变格终止的特点是突出下属和弦对主和弦的支持。下属功能组的三个和弦均可用于变格终止：

变格终止：
$$\begin{array}{c} \text{II m} \\ \text{IV} \\ \text{VI m} \end{array} \rightarrow \text{V}_7 - \text{I}$$

例 132、133 两例的阻碍终止之后紧接的 IV—I 的进行均为变格终止。最常见的是变格补充终止。

例 134 的前 3 小节为正格终止(II m₇—V₇—I)，之后是变格补充终止 IV—I—II m—I。

例 134

亨利·曼西尼《赤诚的心》

F 大调: II m₇ V₇ I

IV I II m I

例 135 是小调作品，变格补充终止由 VI m₇—I m 构成。

例 135

弗朗西斯·莱《爱情故事》

g 小调: V₇ I m VI m₇ I m

四、完满终止和不完满终止

当构成正格终止或变格终止的两个和弦都使用原位形式，而且主音处在主和弦的最高声部，这就是完满终止。本章前面举过的例子均为完满终止的例子。

不附合上述完满终止条件的正格终止或变格终止叫做不完满终止。例如，和弦有转位，或主和弦的最高声部不是主音。例 136 是正格不完满终止的和弦连接样式；例 137 是变格不完满终止的和弦连接样式。

例 136

Example 136 is a musical score for piano, divided into two systems. The first system is in C major (C大调) and the second system is in a minor (a小调). The chords are labeled as follows: K₁, V₇, I, V₇, I, V₇, and Im. The notation shows the chords in both treble and bass staves, with the bass staff often showing the root position of the chords.

例 137

Example 137 is a musical score for piano, divided into two systems. The first system is in C major (C大调) and the second system is in a minor (a小调). The chords are labeled as follows: IV, I, IV, I/III, IVm/VI, and Im. The notation shows the chords in both treble and bass staves, with the bass staff often showing the root position of the chords.

在例 138 最后一小节的变格终止里，主和弦的最高声部用的是三音。类似这样的不完满终止能给人一种意犹未尽之感。

例 138

比尔·康蒂《仅仅为了你的眼睛》

G/B Em7 Am7/D

G大调: I/III VI m7 VII

G C/G G rit. C/G G

I IV/I I IV/I I

要想使乐曲的结尾具有色彩性，末尾的主和弦可不必拘泥于三和弦，可以采用更复杂的和弦形式。例如，在主和弦里附加六度、七度、九度等等。例 139 最后 3 小节是由变格补充终止构成，结尾主和弦的最高声部是五音，而且是大七和弦。

例 139

R. 尼古拉斯《没有你我不能活》

Cm7 F#m7 F7 Bb Eb/Bb Bb Eb/Bb Bbm7

Bb大调: II m7 V7 I IV/I I IV/I I

例 140 是小调作品，结尾 2 小节是变格补充终止，末尾主和弦中附加了六度和九度音，很有色彩性。

例 140

A. 曼扎内罗《阿多罗》

♩ 小调: Im VI₇ V₇ Im IV_{m1} Im Im_{#6}

五、终止进行中的下属变和弦

在大调作品中，为了使结尾富于色彩性，常常在终止式里使用下属变和弦。以下是常用的下属功能组的变和弦，除 $\flat \text{II}$ 和弦外，它们均来自其同名小调：

例 141

C 大调: IV_m IV_{m7} II m₇₋₅ IV_{m6} $\flat \text{VI}$ $\flat \text{II}$

下属变和弦可以直接代替终止式里的自然下属和弦，或在自然下属和弦之后使用，既可以用在正格终止的属和弦之前，也可用在变格终止里。在正格终止前使用变下属的和声模式如下(括号内的IV和 I/V 可以不用):

$$\text{I} - (\text{IV}) - \begin{array}{|c|} \hline \text{IV}_m \\ \text{IV}_{m6} \\ \text{II } m_{7-5} \\ \hline \end{array} - (\text{I/V}) - \text{V}_7 - \text{I}$$

以下的和弦连接方式可供参考:

例 142

Example 142 shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with chords: F, Fm, C/G, G7, C, C, Fm9, G7, and C. Below the staves are the corresponding chord symbols: IV, IVm, K₄⁶, V₇, I, I, IVm, V₇, and I. The second system also consists of two staves with chords: Dm7, Dm7-9, G, and C.

例 143 和 144 是使用上述和声模式的实例:

例 143

Example 143 is titled "塞内维尔 < 孤独 >" (Senivier < Solitude >). It shows a musical score with two staves. The chords are A, Dm7, E7, and A. Below the staves are the corresponding chord symbols: A, IVm₇, V₇, and I. The text "A大调: I" is written below the first staff.

例 144

J. 曼德尔《你微笑中的阴影》

Am7 C#m/D D7-9 G6

G 大调: II_{m7} V₇₋₉ V₇₋₉ I₆

以下是在变格终止内使用变下属的和声模式:

I — (IV) —

IV _m
IV _{m6}
^b VI
^b II

— I

例 145

C F Fm C C A C F Fm6 C

I IV IV_m I I ^bVI I IV IV_{m6} I

例 146、147 是两个在变格终止中使用变下属的实例。

例 146

比利·梅休《说谎有罪》

C大调: I IV^mofII V⁷ofII II⁷(V⁷ofV) V⁷ I IV IV^m I

例 147

塞内维尔《童年的回忆》

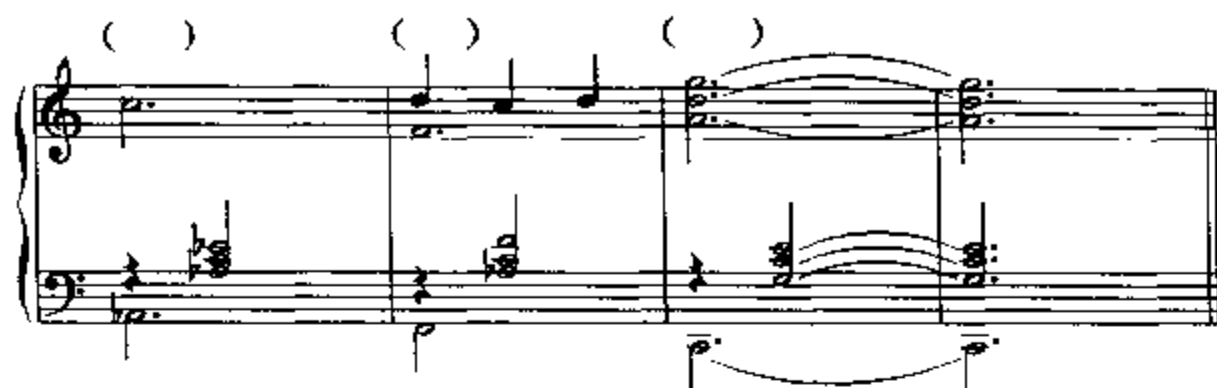
G大调: V⁷ I IV^m I

练 习 八

- (一) 分析下面两首名曲的终止式，按下述的要求做练习：
a、在乐谱上方写出字母和弦标记； b、在乐谱下方标出和弦的罗马数字； c、指出阻碍进行发生在哪两个和弦之间。

1.

维克多·扬《环游世界》



2.

C. 弗朗索瓦《夺标》



(二) 以下是两首小调作品的终止式。a、在乐谱上方写出字母和弦标记。b、在乐谱下方标出和弦的罗马数字。c、指出构成变格补充终止的和弦。

3.

R. 赫勒《孤独的人》



4.

裔廉英美改编《莎巴女王》

4. 裔廉英美改编《莎巴女王》

(三) 分析以下两首名曲的结尾： a、在乐谱上方写出字母和弦标记。 b、在乐谱下方标出和弦的罗马数字。 c、指出构成变格补充终止的和弦进行。

5.

切特·福里斯特《这是个蓝色世界》

5. 切特·福里斯特《这是个蓝色世界》

6.

弗朗西斯·莱《夏日恋情》



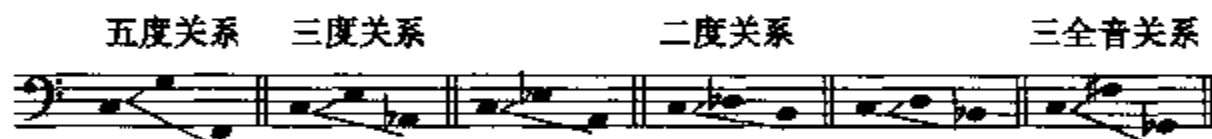
第六章 和声进行的力度与模式

一、根音关系

和弦的根音关系即一个和弦与另一和弦的根音之间的音程关系。根音关系分为以下四种：

1. 五度进行 包括上、下纯五度
2. 三度进行 包括上、下大三度和上、下小三度。
3. 二度进行 包括上、下大二度和上、下小二度。
4. 三全音进行 包括增四度或减五度。

例 148



上述的四种根音关系概括了各种可能的根音进行。一般说来，在一个调性中，一个和弦可以进行到任何关系的另一和弦。但是，不同风格的音乐往往在一定的程度上表现出对某种根音关系进行的偏重。例如，浪漫情调的音乐(包括一般的流行音乐)偏重下五度进行和下三度进行，重金属摇滚乐偏重二度进行；而爵士乐则偏重下五度的循环(离调)进行和三全音进行。

根音关系不同，和声进行的力度就不同。一般说来，五度进行的力度最强，三度进行次之；二度进行的力度效果取决于和弦

连接的方式如何：以传统方式连接的(即避免平行五度和八度的)二度进行产生一种较温和的力度；以平行和弦方式连接的(带有平行五度和八度的)二度进行则产生一种生硬而且粗犷的效果。增四度进行的力度与五度进行相近，但是该进行容易导致调模糊。

二、下五度进行

在各种根音关系中，五度进行最有力度。下五度关系的进行不但力度强，而且是确立和巩固调性所必不可少的进行。最典型的便是 $\text{IIIm}_7 - \text{V}_7 - \text{I}$ 终止式以及与之有关的离调进行。

[模式 1] $(\text{IIIIm}) - \text{VIIm} - \text{IIIm}_7 - \text{V}_7 - \text{I}$ 或 $\text{I} - \text{VIIm} - \text{IIIm} - \text{V}$

将调内的几个和弦按五度关系连接，可以构成强有力的五度链。[模式 1] 是大调内常用的和声模式之一。这种模式可以回溯到巴洛克音乐时期。音乐之父巴赫在他的复调风格的作品中广泛地使用了这种进行(见例 149)。

例 149

J. S. 巴赫《第五赋格曲》

和声进行

D 大调: IIIIm VIIm IIIm_7 V I

在晚期浪漫派作曲家瓦格纳的作品中也能听到巴赫式的五

度进行。见例 150 的后 3 小节终止式:

例 150

瓦格纳《婚礼进行曲》

Chords and Roman numerals above the staff: $\flat B$, F_7 , $\flat B$, Dm , Gm , Cm , F_7 , $\flat B$.

Chords and Roman numerals below the staff: $\flat B$ 大调: I, I, V_7 , I, I, III_m , VI_m , I_m , V_7 , I.

[模式 1] 是流行音乐作品最广泛使用的和声进行。《噢! 卡罗尔》和《黛安娜》(见练习五之 3 和 4) 就属于这类作品。在大多数作品中, [模式 1] 大多被用于局部段落(如终止式或某一两个乐句)。也有些作品在整体上是[模式 1] 的多次循环构成(见例 151)。

例 151

李宗盛《明明白白我的心》

Chords and Roman numerals above the first staff: E, $\sharp C_m$.

Chords and Roman numerals below the first staff: E 大调: I, VI_m .

Chords and Roman numerals above the second staff: $\sharp F_m$, B.

Chords and Roman numerals below the second staff: II_m , V.

Chords and Roman numerals above the third staff: E, $\sharp C_m$.

Chords and Roman numerals below the third staff: I, VI_m .

Chords and Roman numerals above the fourth staff: $\sharp F_m$, B, E.

Chords and Roman numerals below the fourth staff: II_m , V, I.

[模式 2] I m — IV m₇ — VII₇ — III M₇ — VI M₇ — II m₇ — 5 — V₇ — I m

[模式 2] 是小调作品常用的和声进行。该模式也就是在第四章论述过的五度链。采用[模式 2] 的作品，第四章曾例举过《莎巴女王》和《托卡塔》等。这里再例举一首采用[模式 2] 的经典作品《爱情故事》。例 152 是该作品的中段，也是高潮段：

例 152

弗朗西斯·莱《爱情故事》

G小调：I₇ (V₇ of IV) IV_m VII₇ (V₇ of III) III M₇

VI M₇ II m₇ — 5 V₇ I m IV_m

三、上五度进行

[模式 3] I — V — II m — VI m

常见的上五度进行有 I — V，V — II m，II m — VI m 和 IV — I。这种非连续性的上五度进行在任何作品中都可以看见。[模式 3] 是连续上五度进行的模式，看上去如同[模式 1] 的倒影。使用[模式 3] 的作品并不多，正因如此，此种模式赋予作品的和声效果是很新鲜的。例 153 是电影《罗密欧与朱丽叶》主题曲的中段，前

4 小节的和声即为[模式 3]的进行。

例 153

N. 罗塔《我们的时光》

This musical score is for a piano piece in B-flat major, 4/4 time. It consists of two systems of four measures each. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated by letters above the staff: B, F, Cm, Gm, A-flat, E-flat, and Dm. Roman numerals are provided below the staff to identify the chords: I, V, IIIm, VIIm, bVII, IV, and IIIm.

\flat B大调: I V IIIm VIIm \flat VII IV IIIm

《你看你看月亮的脸》也是使用[模式 3]的例子。

例 154

陈小霞《你看你看月亮的脸》

This musical score is for a piano piece in A-flat major, 4/4 time. It consists of two systems of four measures each. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated by letters above the staff: A-flat, E-flat, B-flatm, Fm, D-flat, E-flat, and Fm. Roman numerals are provided below the staff to identify the chords: I, V, IIIm, VIIm, IV, V, and VIIm.

\flat A大调: I V IIIm VIIm IV V VIIm

《我悄悄蒙上你的眼睛》所使用的上五度进行很有特色。它的 A 段用了三组上五度进行:

I — V/VIm — IIIIm/IV — I

这三组五度进行都是由三度关系隔开(见例 155)。

例 155

谭健常《我悄悄蒙上你的眼睛》

$\flat E$ 大调:

四、三度进行

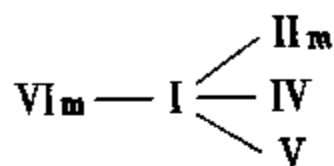
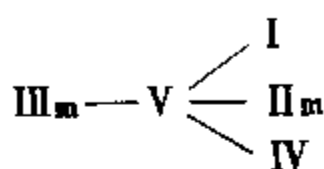
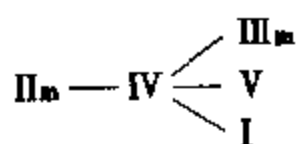
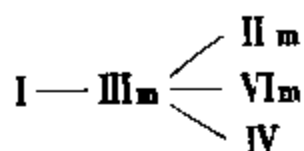
三度关系的进行在力度方面较五度进行稍弱一些。就三度关系而言，下三度进行用得较多，上三度进行用得较少。原因之一是在上三度进行里，前一和弦中预先含有后一和弦的根音，因而后一根音的鲜明度被削弱了许多(见例 156)。

例 156

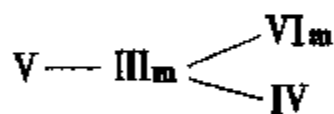
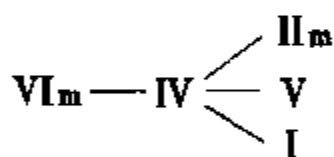
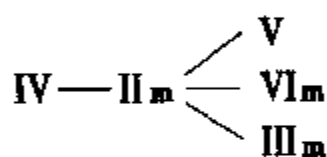
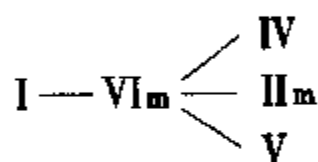
Am C Em G

VIm I IIIIm V

在实践中，连续的上三度进行很少见，孤立的上三度进行比较普遍，常见的有：I — IIIIm，IIIm — IV，VIm — I，IIIIm — V 等。上三度进行之后，一般接以二度或五度进行。见下面的图示：

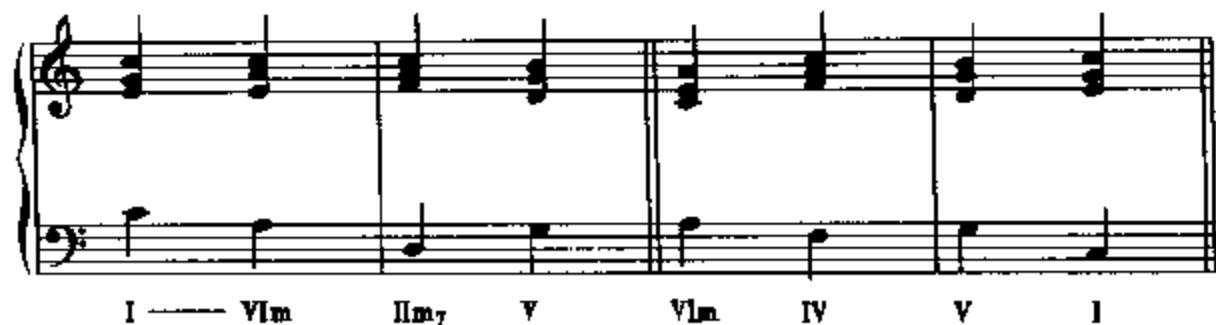


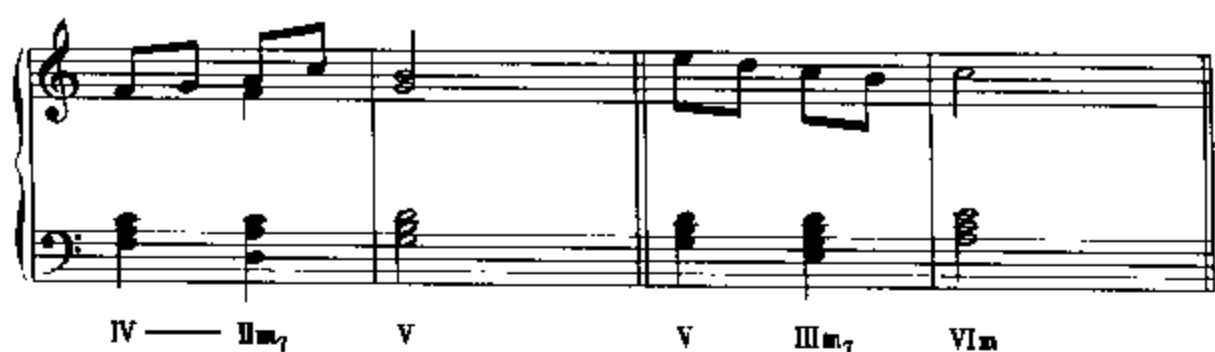
与上三度进行不同，下三度进行的根音总是新的，因而下三度更富于色彩变化。下三度进行可以出现在任何两个和弦之间，但最常见的下三度进行出现在以下的和弦关系中：



上面的图示说明：下三度进行之后可进行到其它适当的和弦上。和弦连接如例 157 所示：

例 157





[模式 4] I — VIIm — IV — (II m)

[模式 4]是最常见的连续下三度进行的模式。许多优秀作品的优美片段都与此模式有关。例 158 是歌曲《月亮河》的开始乐句，和弦进行是 I — VIIm — IV — (I):

例 158

亨利·曼西尼《月亮河》



例 159 也是运用〔模式 4〕的著名作品之一。

例 159

汤尼《月亮代表我的心》



例 160 为小调作品，也使用了[模式 4]的和声进行，但和弦性质与大调不同。注意在 $I m$ 和 $VI M_7$ 两个和弦之间，作曲家在大三度的根音之间巧妙地加入了经过音，使低音成为半音下行的级进线条。

例 160

米歇尔·勒格朗《幸福的结局》

Am (F#) FM7

a 小调: $I m$ $VI M_7$

Dm7 Bm7-5 Bm7/E E7

$IV m_7$ $II m_7-5$ $V II$ V_7

五、二度进行

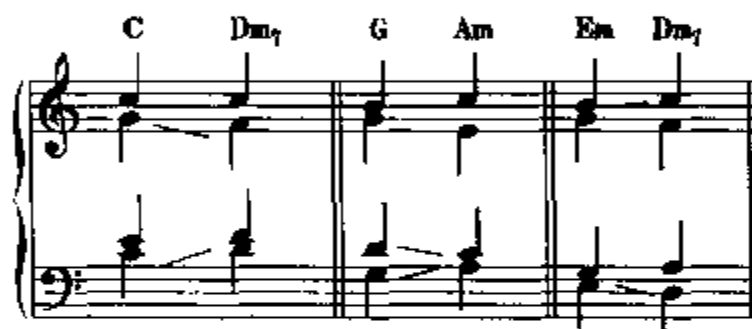
总的看，二度进行是各种根音关系中力度最弱的一种。二度进行的和弦连接方式有两种：一种是古典风格的，另一种是现代风格的。按古典风格的原则，在和弦连接中，无论哪两个声部间都不能出现平行五度，因为平行五度的音响比较“空洞”（见例 161）。

例 161



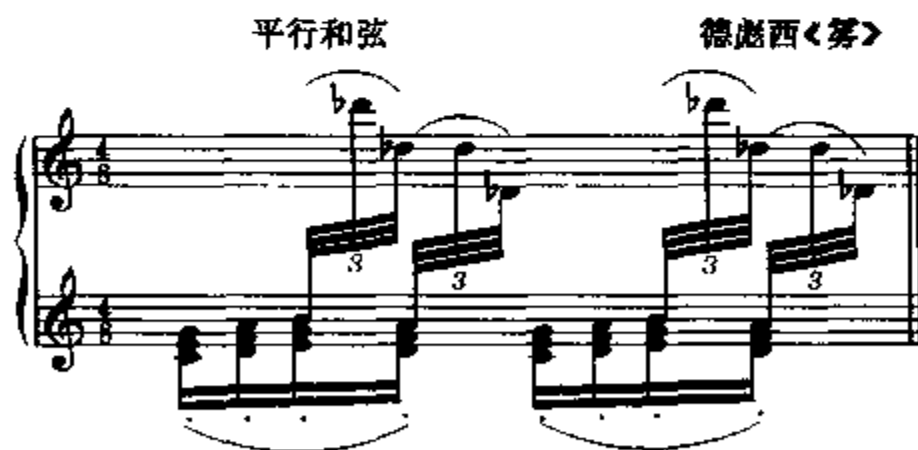
高声部与低声部之间作反向进行可避免出现平行五度(见例 162)。

例 162



平行和弦式的二度进行是现代风格的进行。19 世纪末出现的法国印象派作曲家(德彪西、拉威尔)首先打破了有关平行五度的禁则，在平行和弦的使用方面开辟了先河(见例 163)。

例 163



在古典音乐中很少有连续二度的进行，而在德彪西的作品中

则十分普遍(见例 164)。

例 164

德彪西《叙事曲》

Andantino

F大调: IIIIm₇ IV (IM₇ IIIm IIIIm IV)

严格地讲，平行和弦分为完全平行和守调平行(不完全平行)。完全平行是指和弦中各声部以相同的音程距离同向运动，因而各和弦的性质相同。但是，这种进行会导致调式、调性的模糊。见例 165 — a。守调平行是指各声部运动的音程距离取决于它们所处的调性音阶，因而各和弦的性质可能不同。守调的平行能保持调的统一(见例 165 — b)。

例 165

完全平行

守调平行

在今天，连续二度关系的和声进行(包括守调的平行和声)已成为现代流行音乐中常用的和声手法。

[模式 5] VIIm — V — IV — IIIIm — IIIm

在大多数作品中，和声进行以五度进行和三度进行为主，间或使用二度进行。但是，也有一部分作品是以连续二度的和声进

行为特色。例 166 选自《玻璃心》的 B 段，该段的和声就是以连续二度进行为特色。谱例所选的片段中有[模式 5]的和声进行。

例 166

齐秦《玻璃心》

F C/E Dm Dm C $\flat Bm_7$ $\flat Bm$ A_m_7 G_m_7 G_7 C_7

F 大调: I V/VII VIIm (VIIm V IVM IIIIm₇ IIIm₇ II₇) V₇

《玻璃心》的和弦连接方式比较接近古典风格，而例 167《大约在冬季》则采用了现代风格的和弦连接方式——平行和声。在该例中，虽然也使用了[模式 5]的和声，但风格上的差别是很明显的。

例 167

齐秦《大约在冬季》

$\flat B$ Dm Gm Dm

$\flat B$ 大调: I IIIIm VIIm IIIIm (VIIm V IV IIIIm IIIm) V

Gm F $\flat E$ Dm Cm F

例 168 是《大约在冬季》的结尾部分，g 自然小调(主和弦用的是大三和弦)，也采用了[模式 5]的和声。因为是小调，各和弦的性质与大调模式不同，而且还使用了一个变和弦(\flat II)。

例 168

齐秦《大约在冬季》

g小调: VI Vm IVm III \flat II Im

[模式 5]是一种连续下二度进行的模式。上二度的连续进行在实践中用得较少。这里仅举一例，和声进行 I — II m — III m — IV:

例 169

童安格《明天你是否依然爱我》

\flat B大调: I II m III m IV

注意例 169 的第 2、第 3 小节(第 6、第 7 小节与此处相同)强拍的两个外声部是平行八度。这种进行按古典和声原则也是不允许的，因为它使这两个声部失去了“独立性”。不过，今天的流行音乐作曲家似乎并不在乎出现平行八度。一般说来，平行八度还是应该避免为好。

总之，二度进行在今天的流行音乐中使用得十分普遍。就平行和声而论，一般流行音乐主要使用守调的平行和声，使用完全平行和声则是爵士乐的特色之一(见第三篇第四章——装饰和弦)。

六、三全音进行

三全音程在歌唱上是最难控制的音程。这个音程与其他音程相比，似乎缺乏“美感”。早期音乐家曾经称之为音乐中的“魔鬼”，因而他们很少使用三全音程以及三全音关系的和弦进行。虽然三全音进行在今天的流行音乐中并不少见，但在使用上有固定的模式。孤立且没有规律的三全音进行会导致不自然的和声进行。

能构成三全音关系的和弦在大调里是 IV—VII， 在小调里是 VI—II。

例 170



C大调: IV VII \flat 7-5
a小调: VI II \flat 7-5

三全音进行不能连续，因为三全音恰好将一个八度(十二个半

音)分为两半,由三全音再到下一个三全音,实际上又回到了起点。例如: C — $\sharp F$ — $\sharp B(C)$ 。

在流行音乐中,三全音进行总是作为连续下五度进行的一个环节。例 171 例示了常见的用法(具体作品见例 122 《飞向月亮》、例 152 《爱情故事》等)。

例 171

a.



C大调: I IV M_7 V $^\circ$ III $_7$ VI m II m_7 V $_7$ I

b.



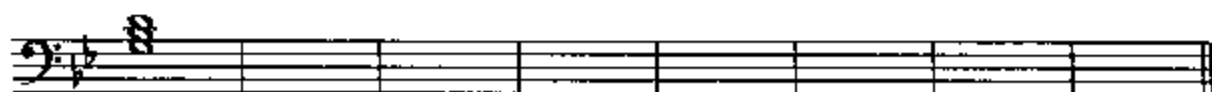
a小调: Im VI II $^\circ$ V $_7$ Im

练 习 九

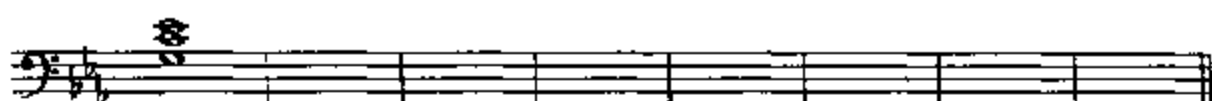
(一) 参照例示(按照模式 2 的和声进行), 写出各小调的和弦连接和字母和弦标记。



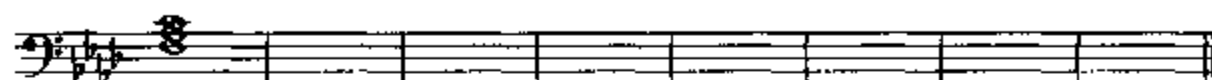
1. Gm



2. Cm



3. Fm



4.



(二) 以字母和弦标记写出以下各大调的和弦进行 I — V — II m — VI m。

1. D 大调

2. \flat E 大调

3. G 大调

4. \flat B 大调

(三) 参照例示, 写出各大调的和弦连接 I — VI m — IV — II m — V₇ 及其字母和弦标记。

例示:



1.



2.





(四) 参照例示，写出各小调的和弦连接 I m — VI — IVm — II m₇₋₅ — V sus — V₇ 及其字母和弦标记。

例示：



第七章 转位低音与交替低音

一、转位低音

流行音乐的和声运动主要以原位进行为主。到本章为止，前面所涉及的和弦均为原位形式。原位和弦的进行听起来刚劲有力、功能鲜明。但是，原位进行有时缺乏旋律性。

为使低音有机会构成旋律化的线条，可以适当地使用转位的低音。例 172 — a 和例 172 — b 的旋律与和声完全相同，但是低音进行不同，例 172 — a 的低音进行全是原位的，因而跳进较多。而例 172 — b 中有两个和弦是转位的，因而使低音构成了一个级进下行的优美线条，而且该例的整体音响也更流畅更柔美。

例 172

E. 普雷斯利《温柔的爱》

a.

G B₇ E_m G₇ C C_m G

I V₇ of VI VIm V₇ of IV IV VIm I

b.

G B₇/F E_m G₇/D C C_m G



使用转位的低音，应遵守合理的声部进行原则，否则会导致功能模糊和破坏和声的流畅性。使用转位低音必须有明确的目的：为了构成旋律化的、平稳的低音线条。除此之外，决不可盲目地使用转位低音。此外，还不能忽视原位和弦与转位和弦在音响上的差别。例 173 是同一和弦的原位与转位的例子，请在音响上进行比较：

例 173



不难发现，转位和弦较原位和弦的响亮度弱一些，而且不如原位和弦坚实。转位和弦的音响比较柔和。在使用转位的低音时，应考虑到这些变化。

使用转位低音的条件

任何一个和弦都有几种不同的转位形式。在音乐进行中，能否使用转位低音，要受前后和声关系的制约。换言之，使用转位的低音必须有合适的条件。

让我们从和弦的根音关系方面进行观察，从中发现转位低音用法的各种可能性和一般原则。

I. 二度关系

二度关系的和弦进行大多用原位形式，也可以采用连续的第一转位或第二转位，值得注意的是(在上一章里曾经指出)，像例 174 — a 这样的平行和弦进行在古典——浪漫派音乐中非常罕见。这样的进行恰恰是现代音乐(包括流行音乐)所常用的。而例

174 — b 的连续第一转位进行(又叫“平行六和弦”)则是古典风格的。

例 174

a.

V VI m V IV III m II m I

b.

V¹ VI m¹ V¹ IV¹ III m¹ II m¹ I¹

(注: 罗马数字右上角的阿拉伯数字表示和弦的转位位置。如 V¹ 表示 V 和弦第一转位, 其余类推。)

2. 三度关系

三度关系的和弦进行一般不使用转位的低音。在下三度的进行中, 在两个根音之间可使用经过音, 从而构成级进下行的低音进行(见例 175 — b)。

例 175

a. C A m F G₇

b. C A m F G₇

上三度关系的和弦进行也是使用原位的低音进行效果最佳。但是, 如果遇到 I — III m — VI m 和 III m — V — I 以及其他类

似的和弦进行，其中第二个和弦可以用第二转位，这样一来，低音即由跳进(例 176 — a)变为级进(例 176 — b):

例 176

a. b.

F大调, I III^m VI^m III^m V₇ I I III^m VI^m III^m V₇² I

3. 五度关系

连续的上五度或下五度进行通常只用原位的低音(见例 177)。

例 177

a. 下五度进行 b. 上五度进行

C大调, III^m VI^m II^m V₇ I V II^m VI^m

在 I — IV — I 的进行中, IV和弦有时可以用第二转位。这时, 三个和弦使用相同的低音:

例 178

I IV I I IV² I I IV² I

在 I — V — I 的进行中, 使用转位和弦的可能性比较多(见例 179)。

例 179



二、交替低音

交替低音(也叫交替贝斯)是指在同一和弦之下,低声部交替出现该和弦的根音、三音或五音(有时七音)。交替低音主要用于音型化的伴奏织体之中。

在例 180 的旋律之下,有两种音型方案。音型 I 用的全是原位的低音,每一小节内同一低音重复三次,听起来有些单调。音型 II 用的是交替低音进行,既灵活又富于动感。

例 180

Example 180 shows a melody and two bass line options (I and II) for chords: G, C, Cm, G/D, D₇, G.

Option I (原位低音) shows the bass line for each chord, with the root note repeated three times in each measure.


Option II (交替低音) shows the bass line for each chord, with the root, third, and fifth notes alternating in each measure.

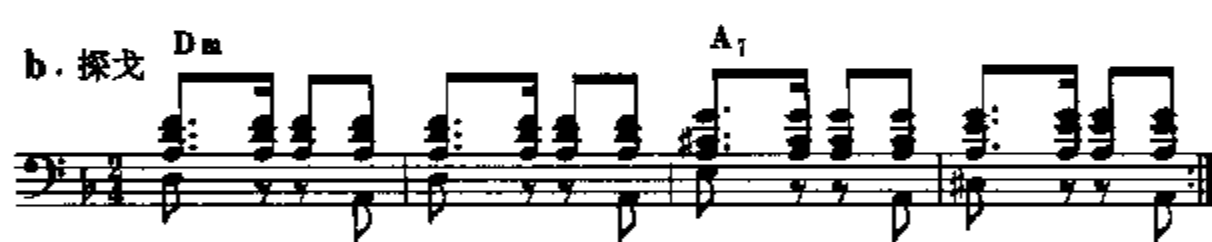
一般说来，不同风格和不同体裁的音乐有不同的交替低音的音型模式。但是，不同风格的交替低音的区别主要表现在节奏方面，而交替低音的原则是相同的。交替低音进行的一般原则是：

1. 属和弦：五音(或三音)在先，根音在后。
2. 其他和弦：根音在先，五音在后。

常使用交替低音的体裁有各种进行曲、圆舞曲、波尔卡以及各种拉丁舞曲。请看例 181 的两种伴奏音型，注意低声部的交替低音：

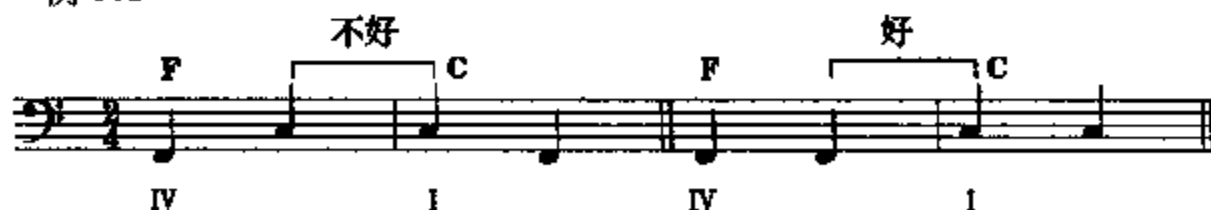
例 181

a. 进行曲 
C大调: I

b. 探戈 
d小调: Im

使用交替低音应注意避免不良的进行。例如，在IV—I的进行里，IV和弦不用交替低音，只用原位低音，以免造成在前一小节的弱拍和后一小节的强拍重复同一低音的不良进行：

例 182


IV I IV I

$\frac{4}{4}$ 拍的流行音乐常使用下面这种交替低音音型：

例 184

例 185

b. 贝圭英

和弦节奏

低音

C. 桑巴

以上所述为交替低音进行的总原则，在实际中还需根据具体情况灵活运用这些原则。以下三个例子选自三首不同风格的名曲。（《多瑙河之波》的交替低音为著者所编写，其余两首均为原作。）这三个例子说明，选择交替低音音符时，还要考虑到旋律音与低音的音程关系。在前两例中，所有属七和弦的低声部都是三音（不是五音）与根音的交替进行，不用五音是为了避免在该位置上出现空洞的音响。

例 186

勃拉姆斯《匈牙利舞曲5号》

The musical score for Example 186 consists of three systems of piano accompaniment for Brahms' Hungarian Dance No. 5. Each system shows a treble and bass staff. The bass line is specifically annotated to show the alternating bass principle.

- System 1:** Labeled with G_7 and Cm . The first measure of the bass line is annotated with "三音" (Third). The bass line alternates between the third and root of the G_7 chord and the root and third of the Cm chord.
- System 2:** Labeled with F_7 and bB . The first measure of the bass line is annotated with "三音" (Third). The bass line alternates between the third and root of the F_7 chord and the root and third of the bB chord.
- System 3:** Labeled with D_7 , bE , and bB . The first measure of the bass line is annotated with "三音" (Third). The bass line alternates between the third and root of the D_7 chord and the root and third of the bE chord, and then continues with the bB chord.

例 187

稍快 J. 伊万诺维奇《多瑙河之波》

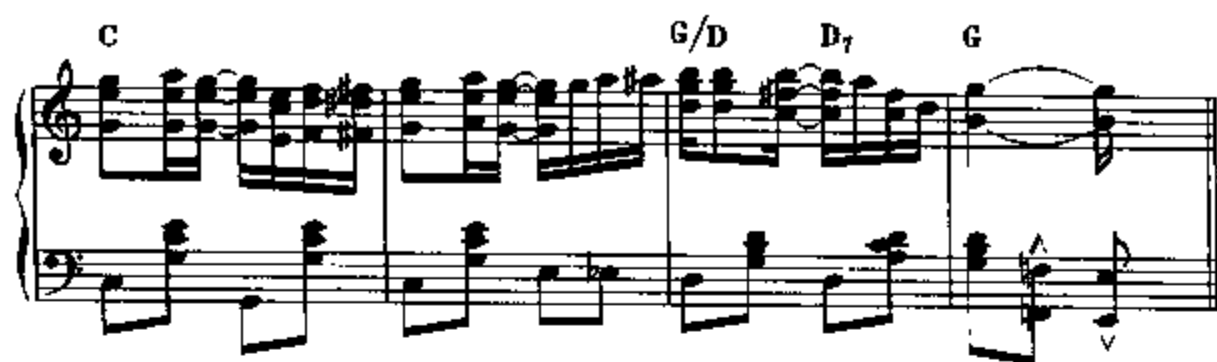
三音

三音

例 188

乔普林《款待者》

C F Fm C



练习十

完成下面两题的交替低音进行。

1.

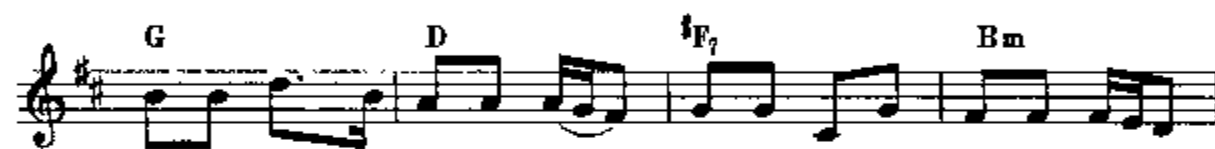
欢快

迈克尔·托马斯《夏威夷归营号》



2.

F. W. 巴克《美国巡警》



第八章 流行音乐的曲式

曲式是指决定一部作品整体结构的原则与格式。曲式包含有两方面的要素，一是旋律分句及段落的划分，二是和声进行对旋律的支持。

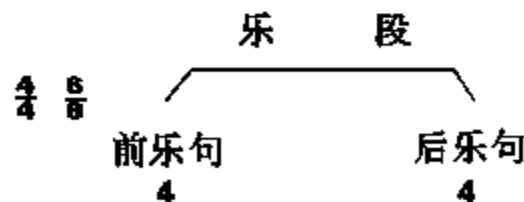
流行音乐所采用的曲式不很复杂，一般不外乎以下三种曲式(每个字母代表一个乐段)：

1. 乐段：[A] 或复乐段：[A] [A¹]
2. 二部曲式：[A] [B] 或 [A] [A¹] [B] [B¹]
3. 三部曲式：[A] [B] [A] 或 [A] [A¹] [B] [A¹]

一、乐段和复乐段

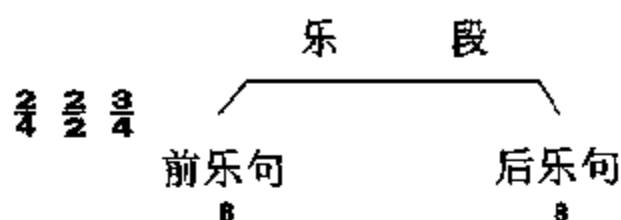
(一) 乐段

典型的乐段由两乐句构成(有时多于两句)，每一乐句的长度总是由 4 小节或 8 小节构成，当作品为 $\frac{4}{4}$ 拍或 $\frac{6}{8}$ 拍时，乐句长度为 4 小节：



当作品为 $\frac{2}{4}$ 拍、 $\frac{2}{2}$ 拍或较快的 $\frac{3}{4}$ 拍时，由于单位小节的拍

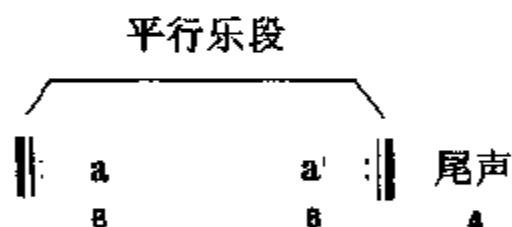
子数减少及时间缩短，因而乐段的长度会扩大一倍，变为 16 小节，乐句长度为 8 小节：



从旋律方面看，两乐句的乐段分为两种：平行乐句的乐段，简称平行乐段；对比乐句的乐段，简称对比乐段。

平行乐段是指两乐句的旋律为换尾重复关系。前乐句的句尾的和声是开放性的半终止(常用属和弦)，后乐句的句尾是完满终止。

例 189 是一首歌曲，平行乐段，该乐段有反复，末尾有 4 小节的尾声。图示如下：



例 189

R. 罗杰斯《啊，美丽的早晨》

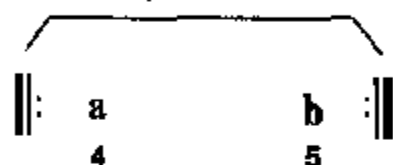
C 乐句 a F sus F C G₇

// C 乐句 a' F #Fdim C G₇

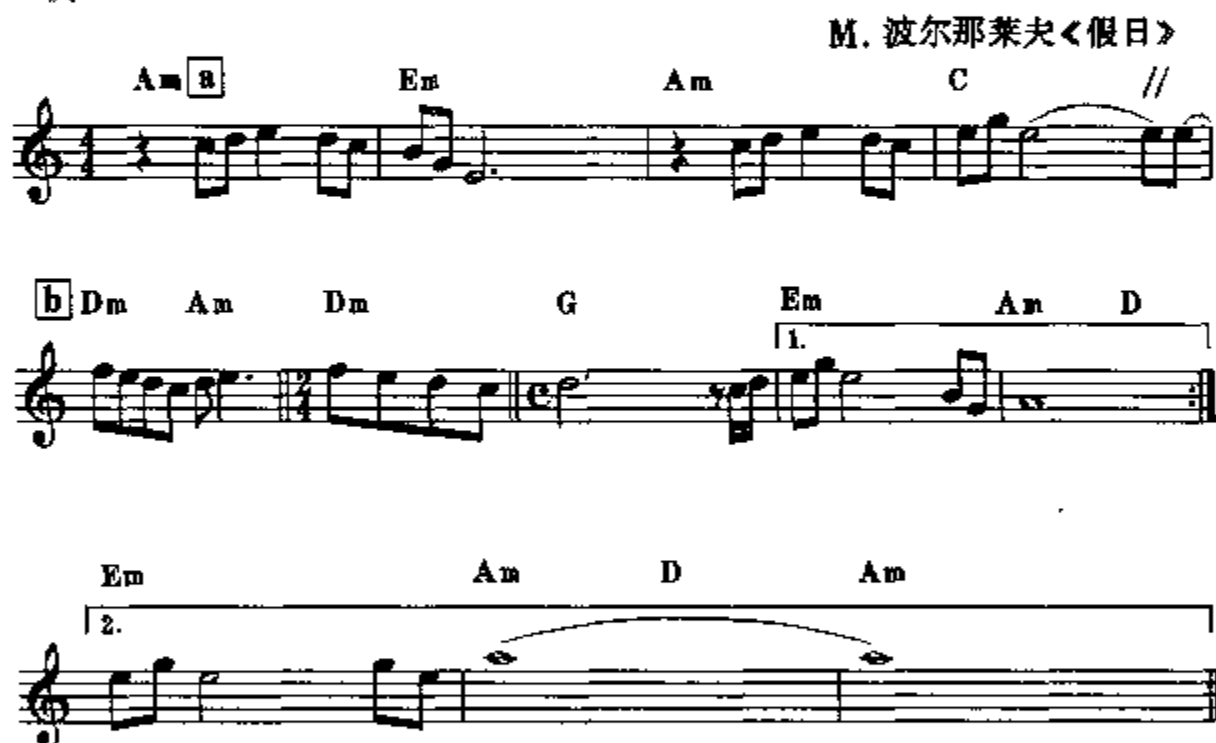


对比乐段是两乐句在旋律上没有重复，和声进行方式与平行乐段相同。例 190 是对比乐段的例子，其图示如下：

对比乐段



例 190

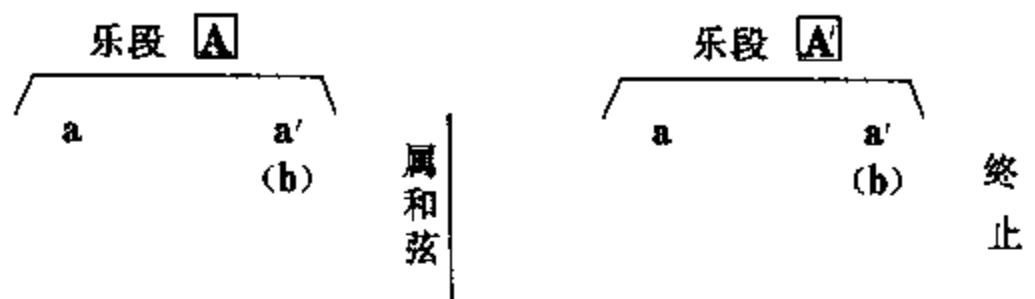


由两个乐句的乐段写成的独立作品(如上两例)并不多见，因为它太短小。多数情况下是将上述两种乐段作为二部曲式或三部曲式的一部分。

(二) 复乐段

将两乐句的乐段换尾反复就是复乐段。“换尾”是指两个乐段结尾的和声进行不同。第一段末尾的和声是开放的(主要用属和

弦)，第二段末尾的和声是完满终止：



复乐段属于乐段反复，是一部性结构。以复乐段结构写成的作品很多。例 191 为复乐段结构，共 16 小节，乐句长度为 4 小节。

例 191

例 192 也是复乐段的例子，共 32 小节，乐句长度为 8 小节。

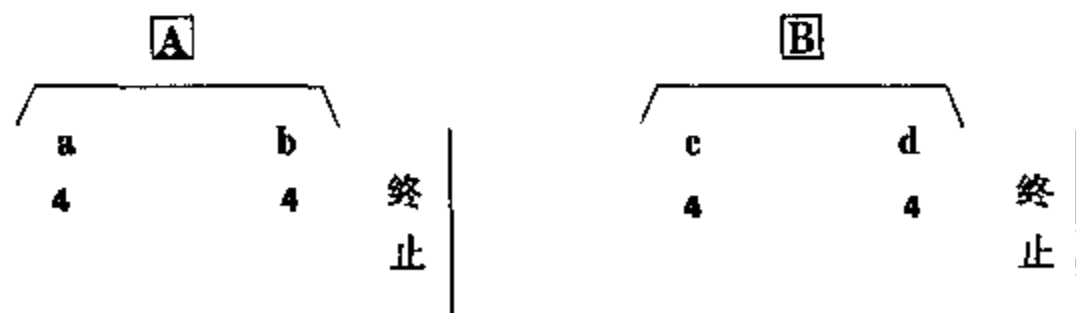
例 192

T. 埃文斯《假如》

二、二部曲式

二部曲式由两个不同的乐段构成，用 **A** **B** 表示。**A** 段和 **B** 段均为两句的乐段，各段均以完满终止结尾，因此各段有相对的独立性。两个乐段在旋律与和声方面有一定的区别，因而两者之间有一定的对比。

例 193 是二部曲式的例子，其结构图示如下：

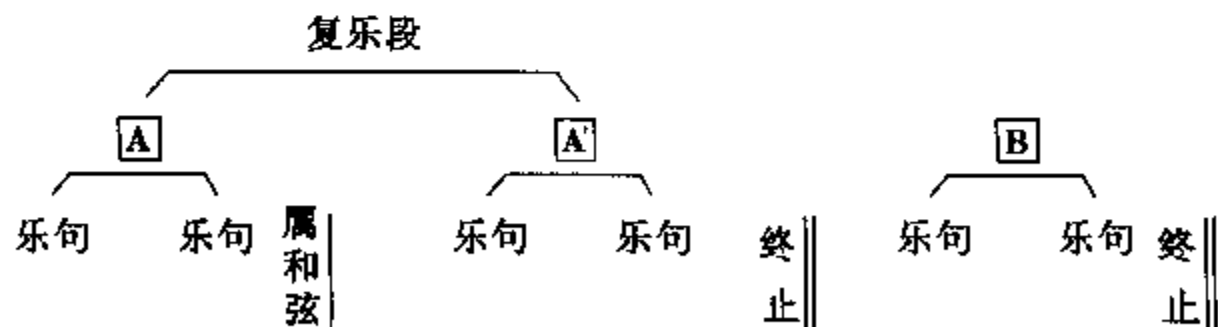


例 193

例 193 的乐谱展示了四个乐句，每个乐句都包含特定的和弦和旋律。乐句 a 以 A 和 a 和弦开始，接着是 C, #Cdim, Dm, G7, C。乐句 b 以 b 和 c 和弦开始，接着是 Am, Dm, G7。乐句 c 以 C 和 B 和弦开始，接着是 c, Em, bEdim, Dm, G, G+, C。乐句 d 以 d 和 Dm 和弦开始，接着是 #Ddim, Em, Am, Dm7, G7, C。

例 193 **A** 段的旋律动机是 $\text{♪} \text{♪} \mid \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ ，**B** 段的动机是 $\text{♪} \text{♪} \mid \text{♪} \text{♪} \mid \text{♪} \text{♪}$ 。采用不同的旋律动机写法，是使不同的段落之间形成对比的重要手法。

二部曲式的 **A** 段可以扩大为复乐段，其曲式轮廓如下所示 (见例 194):



例 194

当然，需要时也可以将二部曲式的[B]段扩大为复乐段。

二部曲式还有另外一种常见的类型，叫做有再现(乐句)的二部曲式。在这种曲式里，[B]段的后乐句是[A]段的前乐句或后乐句的再现。其曲式结构如下所示：



例 195 是再现二部曲式的例子，乐句长度为 4 小节。例 196 也是再现二部曲式的例子，乐句长度为 8 小节。

例 195

A E. 普雷斯利《温柔的爱》



B G B₇ E₇ G₇[#] C C_m G



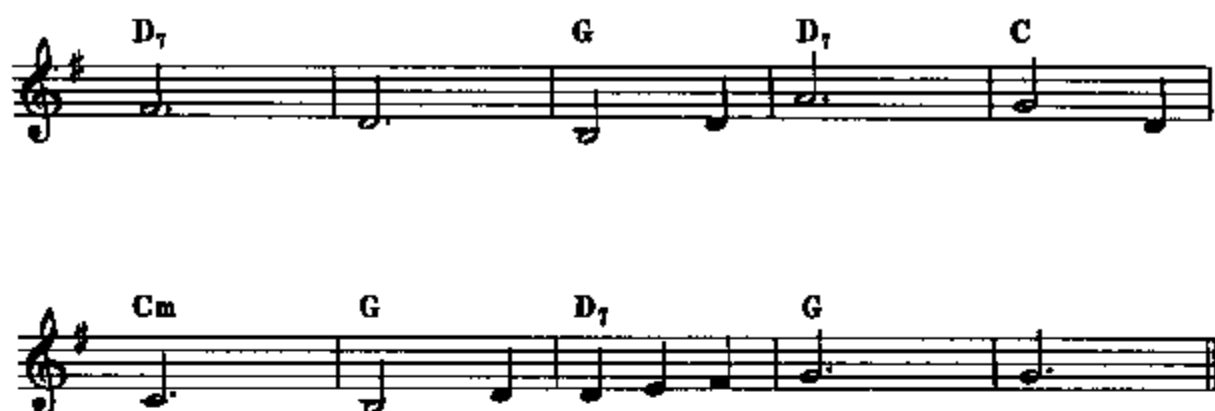
例 196

A R. 罗杰斯《雪绒花》



B D₇ G C A₇

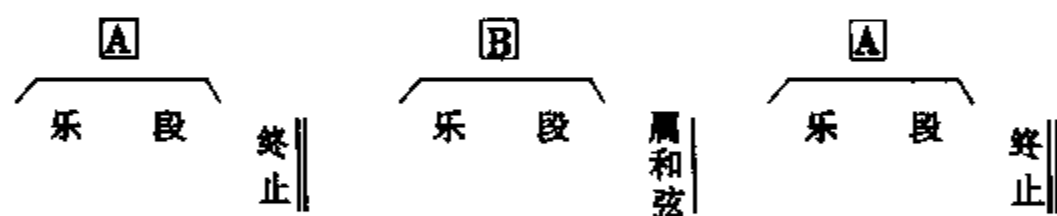




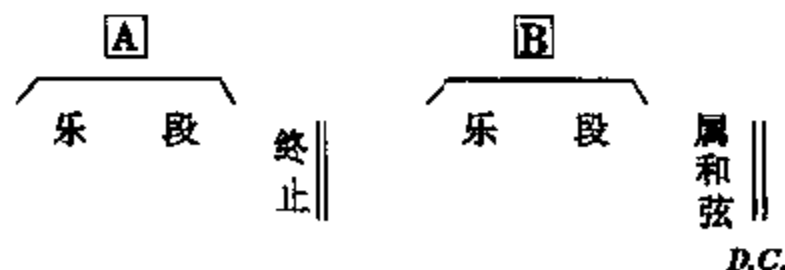
三、三部曲式

三部曲式由三个部分构成，各部分均为乐段结构，其中第三部分是第一部分的再现，因此三部曲式又叫做再现三部曲式。

三部曲式的[A]段再现时可以有变化。中部[B]段在旋律与和声方面与[A]段不同而形成对比，[B]段末尾总是用属和弦为再现的[A]段在和声上做准备，其图示如下：



如果再现的[A]段与第一部分完全相同，可以不用在乐谱上写出第三部分，只需在[B]段结束处记以 D.C.即可。(D.C.意为从头将第一部分演奏(唱)一遍。)其结构图示如下：



例 197 为三部曲式，用的是 D.C. 记谱法：

例 197

例 197 为三部曲式，用的是 D.C. 记谱法：

三部曲式的第一部分也可以是复乐段。例 198 就是这样的例子，其曲式结构如下所示：

复乐段

<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin: 5px auto; width: 30px;">A</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin: 5px auto; width: 30px;">A'</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin: 5px auto; width: 30px;">B</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin: 5px auto; width: 30px;">A'</div>
<div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%;"> ab </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%;"> ab' </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%;"> cc </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%;"> ab </div>
4 4	4 4	4 4	4 4
终止		属和弦	终止

例 198

C. 霍基《我心中的佐治亚》

Chords for the first staff: Gm, C7, F, #Fdim, Gm7, C7+5, Gm7, C7, F, bE7.

Chords for the second staff: F, A7, // Dm, Gm, Dm, G7, Dm, Gm.

Chords for the third staff: Dm7, G7, Dm, Gm, Dm, E7, Am, #Fdim.

Chords for the fourth staff: Gm, C7, // F, A7/E, Dm.

Chords for the fifth staff: Gm, bBm, F, D7, Gm, C7, F.

完美的作品必定有完满的形式。合理地运用曲式原则，可以使音乐作品在旋律及和声上有一定的逻辑可循。但是在另一方面，曲式原则的运用也不可过于教条。形式应该为内容服务。在这一前提之下，允许出现例外现象，也允许将曲式原则加以修正。

<http://jiao.5d6d.com>

提供大量吉他，贝斯，键盘，爵士鼓等电声乐器教学资料

第 三 篇

爵 士 乐 的 和 声

绪 论

爵士乐(Jazz)是本世纪初在美国兴起的一种音乐。爵士乐中既有欧洲传统音乐的某些成分：也有美国黑人音乐的成分。后来，它又吸收了拉丁美洲音乐的某些要素。各种音乐成分的结合过程经历了很长的时间。早在爵士乐形成之前，美国南部就已经出现了一些欧洲与非洲音乐结合的产物，如布鲁斯(Blues)、灵歌(Spiritual)、拉格泰姆(Ragtime)等。

因为爵士乐是多种音乐传统的结合体，因而它的风格也是多样化的。有的爵士乐作品听起来比较接近严肃音乐，有的接近流行音乐，也有的更接近于拉丁美洲音乐。虽然爵士乐在风格方面是多样性的，但总的看，爵士乐具有以下几方面的主要特点：

1. 广泛使用切分节奏，即正规的重音被先现或延迟。
2. 主要由器乐演奏，即兴演奏与预先编曲相结合。
3. 采用独特的和声进行。


在爵士乐的演奏中，不仅演奏者必须控制住节奏的运动，听众也必须同时感受到拍子的律动。只有在这个基础上，欣赏者才能感受到爵士乐句法以及节奏的趣味性和创造性。

在爵士乐队里，负责保持节奏律动的乐器有低音提琴、鼓和钢琴(有时加上吉他)。这些乐器加在一起被称为“节奏组”(Rhythm Section)。节奏组的作用是体现节拍律动、节奏重音以及和声进行，是爵士乐队的核心。一些小型的爵士乐队实际上仅仅由节奏组乐

器组成。稍大一点的乐队就是在此基础上增加管乐器的数量。



(一) 爵士乐的节奏特色

爵士乐的节奏律动形态有两种：一种是“平直节奏”(Straight)，另一种是“摇摆节奏”(Swing 或 Shuffle)。这两种节奏形态的区别主要体现在八分音符的演奏方式上，而这一区别也决定了爵士乐的风格。

摇摆节奏是建立在每一拍平分三个音(即三连音)的基础上。最常见的节奏型是将三连音的中间音略去 。以摇摆节奏演奏的爵士乐便是最负盛名的“摇摆乐”。摇摆乐的记谱法有三种：

例 199



例 199 的三个例子记录的是同一种节奏型，但记谱方式不同。a、b 两例用的是实值记谱法，直观地记录了节奏的运动，但用得并不多。较通用的是例 199 — C 这种简化的记谱法。该记谱法的特点是在曲首冠以 Swing 或 Shuffle，以表示乐谱上平均的八分音符  应奏成摇摆八分音符 。这种记谱法比较简便，它可以省去许多记号，因而广为使用。以《美丽爵士》为例，原作用的是实值记谱法：

例 200

戴维·赫勒韦尔《美丽爵士》



将此例改为简化的记谱法，便是例 201 的样式：

例 201



以平直节奏演奏的爵士乐主要为拉丁风格的爵士乐，有拉丁爵士(Latin Jazz)、波萨诺瓦(Bossa Nova)、爵士桑巴(Jazz-Samba)等。在这类乐曲里，节奏律动以八分音符为基础。就记谱法来讲，八分音符的演奏时值与记在乐谱上的时值是一致的。例 202 是波萨诺瓦的例子：

例 202

J. 彼得森《致谢里尔的波萨诺瓦》



(二) 爵士乐的和声特色

即兴演奏是爵士乐的一大特色。但是，爵士乐的即兴不是任意的，而是在一定的和声进行框架内的自由发挥。美国著名的爵士乐钢琴家雷·斯潘塞(Ray Spencer)说过：“辉煌的爵士乐演奏并非你所想象的那样客观：其中约有 60%出自音乐知识，20%出自创造灵感，10%出自观众的反响，10%靠的是运气。”这一论述表明，作为爵士音乐家，他不仅必须具备演奏技巧，还必须掌握大量的有关爵士乐的理论知识。在应所掌握的知识中，和声语言是最复杂和最重要的部分。

爵士乐的和声可以很简单，也可以很复杂。一般说来，早期风格的爵士乐和声比较简单，随着发展其和声手法越来越复杂。

需要说明的是，本书第二篇所论述的流行音乐的和声规律也是较简单的爵士乐的和声基础。而在今天，典型爵士乐的和声特点是：以各种七和弦为基础，广泛使用替代和弦，在各种七和弦里大量使用延伸音，和弦以独特的方式序进。

本篇所涉及的是爵士乐的和声规律。在很大的程度上可以说，本篇的内容是第二篇所述理论的延伸。还需要说明的是，第二篇所述的和声现象和规律是流行音乐和较简单的爵士乐所共有的，而本篇所述的和声现象和规律则主要为现代爵士乐所特有。

第一章 和弦延伸音

一、延伸音的构成

爵士乐的和弦结构较一般流行音乐的和弦结构复杂得多，这种复杂性主要表现在对各种延伸音的广泛使用方面。在爵士乐里，最常用的基本和弦是七和弦，而三和弦较少或几乎不用。在七和弦里附加各种延伸音是爵士乐和声的一大特色。

延伸音是指在七和弦之上叠加的更高位的和弦音。泛音列是延伸音构成的理论基础。当我们在钢琴的较低音区弹出某个音时，在琴弦颤动着的音响中包含有较该基础音更高的一串音，它们叫泛音。泛音较基音弱，较敏锐的耳朵也只能听到靠近基音的三、四个泛音。例 203 是以 C 为基音的泛音列：

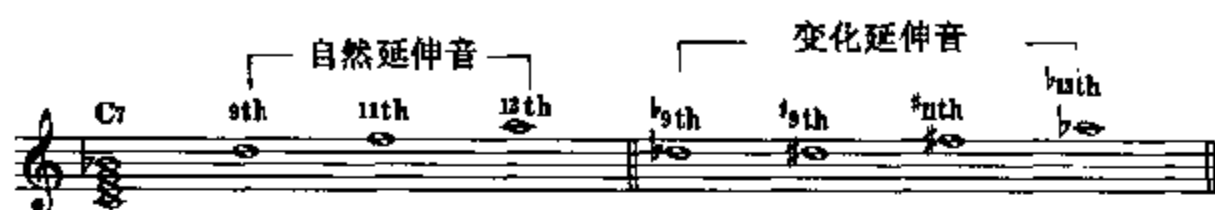
例 203



从上例可以看出，基音与其前六个泛音合在一起，构成了一个属七和弦。(此例为 C_7 和弦，th 意为“度”)。其余的泛音 9th，11th，13th 是该和弦的“自然延伸音”。在此基础上，可以构成

人工的“变化延伸音”，它们是 $\flat 9^{\text{th}}$ 、 $\sharp 9^{\text{th}}$ 、 $\sharp 11^{\text{th}}$ 和 $\flat 13^{\text{th}}$ ：

例 204



二、属七和弦的延伸音

我们已经看到，泛音列产生的基础和弦是属七和弦，该和弦共有七个延伸音。与其他和弦相比，延伸音最丰富的和弦正是属七和弦。使用延伸音不仅能提高和弦的紧张度，而且能产生色彩变化。属七和弦加入延伸音之后，其声部排列方式需加以调整。

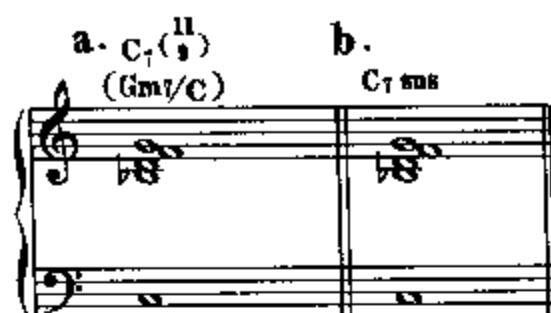
使用 9^{th} 音时，该音不一定放在最高声部，可以将其转换到中声部。这时邻近的声部间应尽量避免出现连续的二度音程：

例 205



如果使用 11^{th} 延伸音，和弦的三音总是被省去，因为该音与 11^{th} 音有冲突。省去了三音之后，整个和弦只剩下根音和上五度音上的小七和弦。因此，这个和弦的标记有两种： $C_7(\sharp 11)$ 或 Gm_7/C 。(见例 206 — a)，此外， 11^{th} 音在该和弦中也可以看做是四度音，因而有时也标记为 C_7sus4 。即使使用此标记，和弦中的 $sus4$ 并不一定下行解决(见例 206 — b)。

例 206



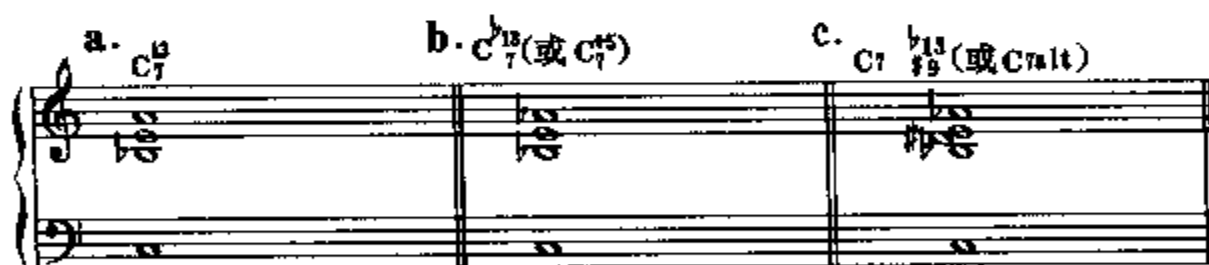
当使用 $\sharp 11$ th 音时，和弦的三音可以不省略， $\sharp 11$ th 也可记成 $\flat 5$ th：

例 207



当使用 13th 音或 $\flat 13$ th 音时，除了可省略和弦的五音之外，11th 音也较少使用，9th 音一定要保留。 $\flat 13$ 也可记成 $\sharp 5$ ：

例 208

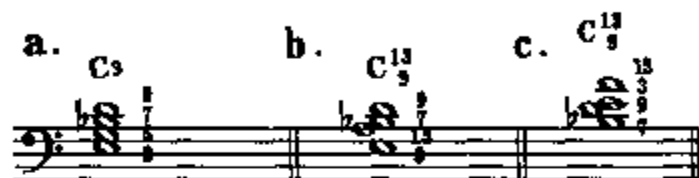


(注：alt 为 altered 的缩写，意为“变化的。”)

关于简化和弦的使用。在乐队中，低音进行总是由低音提琴或低音吉他担任，因此其他乐器，特别是键盘乐器经常使用无根音的简化和弦。这里着重介绍属九和属十三和弦的简化形式。

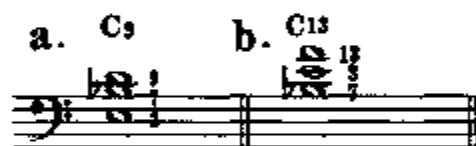
这两个和弦可以简化为四个音。这时，九和弦只省略根音(例 209 — a)，十三和弦需省略根音、五音和 11th 音。十三和弦的排列形式有两种，一种是以三音为基础(3-13-7-9)，另一种是以七音为基础(7-9-3-13)。见例 209 — b、c：

例 209



九和弦和十三和弦还可以简化成三个音。就和弦构成音而言，九和弦只剩下 3-7-9 三个音，十三和弦剩下 3-7-13 这三个音。例 210 说明了这两个和弦的声部排列方式：

例 210



对键盘乐器来说，上述的简化和弦很方便一只手(比如左手弹和弦，右手弹旋律)的演奏。简化的九和弦比较容易掌握，因为其和弦音的排列顺序很规则。自下而上以三度排列。简化的十三和弦则比较复杂，它的各声部之间不仅有三度关系，还有二度和四度关系。要想在键盘上熟练地掌握十三和弦，唯一的办法是牢记它们的声部排列关系：

三个音的十三和弦： 7 — 8 — 13

四个音的十三和弦： a) 7 — 9 — 3 — 13

b) 3 — 13 — 7 — 9

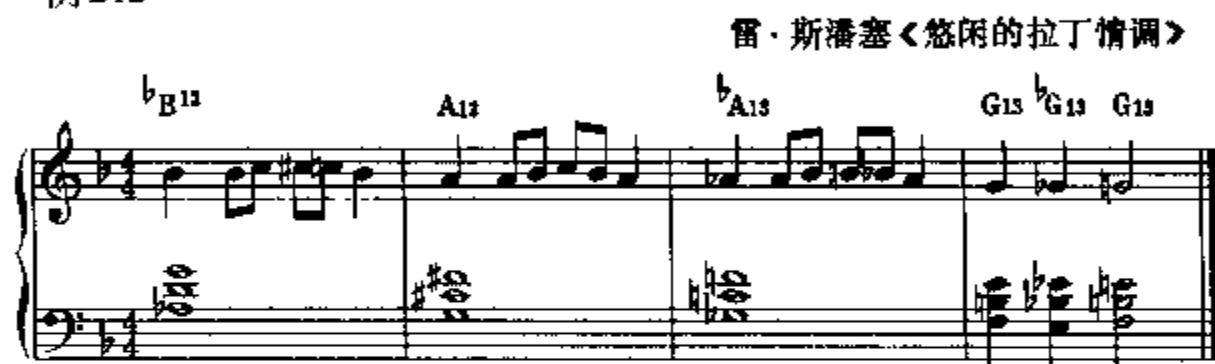
参照上述的声部关系，以 F13 和 D13 为例，它们的简化和弦如例 211 所示：

例 211



例 212 选自雷·斯潘塞的爵士乐主题《悠闲的拉丁情调》。
例中左手为连续半音下行的简化十三和弦：

例 212



三、其他和弦的延伸音

其他性质的七和弦的延伸音的构成原理与属七和弦的原理是一致的。但是，各种七和弦所能使用的延伸音的选择范围各不相同。属七和弦的选择范围最宽，小七和弦和大七和弦的选择范围稍窄一些，其他七和弦可使用的延伸音则非常少。

较常见的附加延伸音的小七和弦和大七和弦有以下几种形式：

例 213



下面的图表归纳了各种不同性质的七和弦使用延伸音的可能性:

七和弦——延伸音配合表

和弦类型及标记	常用的延伸音	不常用的延伸音
属七和弦 C_7	1. 大九度(9) 2. 小九度($\flat 9$) 3. 增九度($\sharp 9$) 4. 纯十一度(11) 5. 增十一度($\sharp 11$) 6. 大十三度(13)	1. 小十三度($\flat 13$)
+5 属七和弦 C_{7+5}	1. 增九度($\sharp 9$)	1. 小九度($\flat 9$)
-5 属七和弦 C_{7-5}	1. 小九度($\flat 9$)	1. 增九度($\sharp 9$)
大七和弦 CM_7	1. 大九度(9) 2. 增十一度($\sharp 11$)	1. 大十三度(13)
小七和弦 Cm_7	1. 大九度(9) 2. 纯十一度(11) 3. 大十三度(13)	1. 小九度($\flat 9$) 2. 增十一度($\sharp 11$) 3. 小十三度($\flat 13$)
半减七和弦 Cm_{7-5}	1. 大九度(9) 2. 纯十一度(11)	/
小三大七和弦 CmM_7	1. 大九度(9)	/

例 214 说明了属七和弦、小七和弦和大七和弦的各种延伸音的用法。注意左手的和弦均省略了根音:

例 214

J. V. 休森《我惦记你》

11 9 B \flat 12 9 E 13 11 9 E \flat 13 D 13 G 13 11 9 A \flat

Gm 9 E 9 A 13 9 Dm 13 9 D \flat Cm 13 F \sharp

Bm \flat 13 Bm \flat 13 E 13 9 Fm 13 Gm 11 Am 9 Bm \flat

四、延伸音的运动方式

延伸音的运动方式分为正规进行与不正规进行。正规进行有两种情形：一种是延伸音在本和弦内二度下行解决；另一种是延伸音在换和弦时下行二度解决或保持不变。不正规进行是指延伸音跳进至其他音或上行至其他音。

例 215 — a 和 b 两组和弦均为延伸音在同一和弦内解决的例子。这种解决方式与上倚音的运动方式相似。随着延伸音的解决，和弦的复杂程度有如下的转变：

十三和弦变为十一和弦、九和弦或七和弦。

十一和弦变为九和弦或七和弦。

九和弦变为七和弦(或三和弦)。

总之，随着延伸音的解决，和弦由高度不协和状态转变为较协和的状态。

例 215

a. $G_{\frac{11}{7}}$ G_9 $G_{\frac{9}{7}}$ $G_{\frac{9}{7}}$ $G_{\frac{13}{7}}$ G_7 b. $A_{\frac{11}{7}}$ A_m $G_{\frac{11}{9}}$ $G_{\frac{11}{7}}$ $CM_{\frac{9}{7}}$ CM_7

例 216 说明了前一和弦的延伸音在下一和弦内解决的情况。随着延伸音下行解决，和声的紧张度也是由高度不协和进入相对协和状态。此外，该例的第 2、第 4 小节说明，延伸音下行解决时可以加入半音经过音。

例 216

a. $G_{\frac{13}{7}}$ $CM_{\frac{9}{7}}$ b. $A_{\frac{13-11}{7}}$ $Dm_{\frac{9}{7}}$ c. $C_{\frac{9}{7}}$ F d. $C_{\frac{9-11}{7}}$ FM_7

一般说来，旋律中出现的延伸音可随意进行，既可以下行解决，也可以不解决——上行或跳走。而在伴奏和声中出现的延伸音大多按规则解决。可以这样说，伴奏的和声是个独立的部分，它不受旋律音的影响。换言之，即使去掉了旋律之后，伴奏的和声仍是完整的。当然，如果延伸音处在旋律声部，而且时值较长，

伴奏的声部中应该避免重复该音。

在例 217 里，延伸音均出现在伴奏声部里，每个延伸音均得到解决：

例 217

Swing (♩=132) 格什温兄弟《雾天》

在例 218 中，延伸音均出现在旋律声部，由于旋律的需要，延伸音均未解决：

例 218

练 习 十 一

(一) 以下是带有延伸音的和弦，给这些和弦加上适当的字母标记。

1.() 2.() 3.() 4.() 5.()

6.() 7.() 8.() 9.() 10.()

(二) 以下是无根音的带有延伸音的和弦，给这些和弦加上适当的字母标记。

1.() 2.() 3.() 4.() 5.()

6.() 7.() 8.() 9.() 10.()

(三) 以 C 大调为例，无根音的 $\text{II m}_7 - \text{V}_7 - \text{I}$ 的和声进行有以下四种连接模式。

1. 

2. 

3. 

4. 

将以上的四种和弦连接模式移到以下的调上(每个调写四种):

- | | |
|-----------------|-----------------|
| 1. G 大调 | 2. \flat B 大调 |
| 3. \flat E 大调 | 4. A 大调 |

第二章 替代和弦

替代和弦是指被用来代替某一和弦的另一和弦或一组和弦。使用替代和弦是现代爵士乐中最重要的和声手法之一。当需要将某一和声比较简单的作品(如一般的歌曲或器乐曲)改编为爵士乐时，或爵士乐演奏者即兴发挥时，均离不开替代和弦的使用。

在本书第二篇第一章——功能和声的理论中，有关 T、S、D 三个功能组划分的论述所涉及的就是简单的和弦替代理论。其基本点是：以调性中 I、IV、V 三个和弦分别代表主功能、下属功能和属功能。主和弦为调性中心，围绕下属和弦与属和弦而划分出二个功能组。下属功能组内的和弦(II、IV、VI)之间可以相互替代；属功能组内的和弦(III、V、VII)之间可以相互替代。上述的理论也是爵士乐的和弦替代理论的基础，但是，在这一基础上，爵士乐的实践大大地开拓了和弦替代的概念及其使用范围。

一、主和弦的替代

(一) I - VI_m 替代

当主和弦进行到属和弦时，I 和弦可以由 I - VI 和弦组替代，在这种情况下，V 和弦也要改变为 II_m - V 的进行。

简单的和弦进行：I / / / IV₇ / / / I

替代和弦进行：I / VI_m / | II_m / V₇ / |

例 219 的 a 和 b 是同一旋律片段，a 采用了简单的和弦进行，b 采用了替代和弦，和声进行十分优美。

例 219

a. $\text{♪} = \text{♪}^3$ A. 波普《汤姆·彼里比》

b.

I V₇ I V₇

I VI_m II_m V₇ I VI_m III_m V₇

(二) 5 — 6 — 7 — 6 替代

当主和弦持续时间较长(如 2 小节以上),为避免单调,可以在 I 和弦保持不变的同时,在旋律之外的另一声部加入 5 — 6 — 7 — 6 的声部运动。这种运动如同一个短小的副旋律,它使主和弦的色彩发生一连串的微妙变化。和弦标记为 I — I₆ — I_{M7} — I₆。

例 220

a. C C₆ CM₇ C₆ b. C C₆ CM₇ C₆

在例 221 里，5—6—7—6 的进行以 2 小节为一单位，先后出现三次(该例中 5—6—7—6 的进行为著者所加，原作见例 223):

例 221

R. 罗杰斯《流苏马车》

活泼地

Chords: G, G⁶, G^{M7}, G⁶, G, G⁶, G^{M7}, G⁶, G, G⁶, G^{M7}, G⁶, E^{m7}, A⁷, A^{m7}, D⁷

(三) 8—7—6—7 替代

使用 8—7—6—7 的进行时，和弦标记为 I—I^{M7}—I⁶—I^{M7}(见例 222):

例 222

Chords: C, C^{M7}, C⁶, C^{M7}

与之类似的进行还有 8—7—6—5，和弦标记为 I—I^{M7}—I⁶—I(见例 223):

例 223

R. 罗杰斯《流苏马车》

Chords: G, GM7, G6, G, GM7, G6, G, G, GM7, G6, G, EM7, A7, AM7, D7

(四) 5 — $\sharp 5$ — 6 替代

5 — $\sharp 5$ — 6 替代的和弦标记为 I — I⁺ — I₆ (见例 224):

例 224

J. 斯泰恩《让别人幸福》

Chords: $\flat E$, $\flat E^+$, $\flat E_6$, $\flat E$, $\flat E^+$, $\flat E_6$

(五) 小调主和弦的替代

前述的大调主和弦的替代方式也可以用于小调主和弦。常见的替代进行有以下三种:

a. 5 — $^+5$ — 6 — $^+5$ I m — I m⁺ — I m₆ — I m⁺ (见例 225)

b. 5 — 6 — 7 — 6 I m — I m₆ — I m₇ — I m₆ (见例 226)

c. 8 — $\flat 7$ — $\flat 7$ — 6 I m — I m M₇ — I m₇ — I m₆ (见例 227)

例 225

Example 225 shows a musical sequence in 4/4 time. The chords are: Am, Am⁺⁵, Am₆, Am⁺⁵, FM₇, F₇, E₇ sus, and E₇. The notation includes a treble clef and a bass clef. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, 7, and 8. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.

例 226

Example 226 shows a musical sequence in 4/4 time. The chords are: Am, Am₆, Am₇, Am₆, FM₇, F₇, E₇ sus, and E₇. The notation includes a treble clef and a bass clef. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, 7, and 8. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.

例 227

Example 227 shows a musical sequence in 4/4 time. The chords are: Am, Am M₇, Am₇, Am₆, Dm, Am, B₇ - 9, E₇, Dm, F₇ / \flat E, and E₇. The notation includes a treble clef and a bass clef. Fingerings are indicated by numbers 8, 7, $\flat 7$, and 6. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.

R. 塞里斯 < 忧郁的星期日 >

二、下属和弦的替代

最常用来替代IV和弦的是 II m₇(或 IV₆)和弦。在爵士乐中, II m₇和弦比IV和弦更常用。另一个常用和弦是 II m₇ - 5(或 IV m₆):

例 228



IV的另一个替代和弦是 \flat VIIIM₇ 和 \flat VII₇。实际上 \flat VII 和弦是由 IIIm₇ 和弦延伸而来。在 \flat VII 和弦中，IIIm₇ 的大部分和弦音都被包含在内(见例 229)。

例 229



例 230 是使用IV的替代和弦的杰出范例。例中第 1 小节用的是IVm₆，第 4 小节里用了 \flat VII₆(F₆)， \sharp F₆ 是 F₆ 与 G₆ 之间的经过和弦。

例 230

D. 埃林顿 < 等候我的消息 >

Cm6 G Ddim Am7 D7 G F6 \sharp F6 G6

G 大调, IVm6 I IIIm7 V7 I \flat VII6 (VII6) I6

三、属和弦的替代

(一) 延伸音转换替代

当一个属七和弦延续的时值较长时，可以在属七和弦不变的基础上转换其延伸音以改变色彩。常见的延伸音转换进行有以下三种可能性：

$$\text{a. } 9 - \flat 9 - 8, \quad V_7^9 - V_7^{\flat 9} - V_7 \quad (\text{见例 } 231-\text{a})$$

$$\text{b. } 10 - \sharp 9 - 9 - \flat 9, \quad V_7 - V_7^{\sharp 9} - V_7^9 - V_7^{\flat 9} \quad (\text{见例 } 231-\text{b})$$

$$\text{c. } 13 - \flat 13 - 12, \quad V_7^{13} - V_7^{\flat 13} - V_7 \quad (\text{见例 } 231-\text{c})$$

例 231

Example 231 illustrates three types of extension voice leading for a G7 chord:

- a.** $G_7^9 \quad G_7^{\flat 9} \quad G_7$: Shows the 9th, $\flat 9$, and 8th scale degrees moving in half-step parallel motion.
- b.** $G_7 \quad G_7^{\sharp 9} \quad G_7^9 \quad G_7^{\flat 9}$: Shows the 10th, $\sharp 9$, 9th, and $\flat 9$ scale degrees moving in half-step parallel motion.
- c.** $G_7^{13} \quad G_7^{\flat 13} \quad G_7$: Shows the 13th, $\flat 13$, and 12th scale degrees moving in half-step parallel motion.

The notation includes a '或' (or) symbol between the two parts of section c, indicating alternative voicings for the G_7^{13} and $G_7^{\flat 13}$ chords.

上述三种延伸音转换模式的共同特点是半音下行，根据需要也可以将其改为半音上行。

例 232 选自美国作曲家格什温的著名爵士风格作品《蓝色狂想曲》，作曲家在这个段落里十分巧妙地使用了延伸音转换的手法。这里的旋律舒缓而优美，在宽广的音符之下，和弦中的延伸

音不断转换而赋予音乐以独特的爵士韵味。

例 232

格什温《蓝色狂想曲》

E 大调, $\frac{4}{4}$

I ($\sharp 9 \ 9 \ 10 \ \sharp 9 \ 1 \dots\dots$) $B7+\sharp 6$

II7 ($7 \flat 7 \ 6 \ 7 \dots\dots$) $E6$

$\sharp F_7 (13 \ \flat 13 \ 12 \ 13 \ \flat 13 \dots\dots)$

V_7 I_6

例 232 共 8 小节，其和弦进行很简单，不过是 E 大调的 I — II₇ — V₇ — I。 $\sharp F_7$ 和弦延续了 2 小节，作曲家在这 2 小节中使用了 13 — $\flat 13$ — 12 ($\sharp D - \flat D - \sharp C$) 的转换进行。 B_7 和弦也是 2 小节，在这个和弦中仍旧是 $\sharp D - \flat D - \sharp C$ 的转换；然而，这三个音由原来的 13 — $\flat 13$ — 12 变为 B_7 和弦中的 10 — $\sharp 9$ — 9。更有趣的是，在第 7 小节，这三个音又变成 E 主和弦的 7 — $\flat 7$ — 6 的转换进行。

(二) 三全音和弦替代

从属七和弦的构成上看，含有三全音程(即三音与七音之间的音程)是其最突出的特点。该音程是使属和弦解决到主和弦的最有力的推动因素。属替代和弦的构成正是以不丧失这一特殊音程为

条件。

以 C 大调为例，其 V_7 和弦所含的三全音程由 F — B 构成。
在 $\flat II_7$ 和弦中，其所含三全音程由 F — $\flat C$ 构成：

例 233



不难发现， $\flat II_7$ 和弦中的三全音程也是 V_7 和弦中的三全音程，因此 $\flat II_7$ 和弦常被用来代替 V_7 和弦。因为 $\flat II_7$ 和弦与 V_7 和弦的根音之间为三全音关系，因此而被称为“三全音替代”。

以最常见的五度进行 $II m_7 - V_7 - I$ 为例，使用三全音替代之后，和声进行变为 $II m_7 - \flat II_7 - I$ 的二度进行，这一变化给和声进行增添了奇异的色彩：

例 234



世界著名的爵士乐大师 D. 埃林顿在他的歌曲《伤感》的结尾巧妙地使用了 $II m_7 - \flat II_7 - I$ 的进行作为终止式：

例 235

D. 埃林顿《伤感》

slowly

F 大调, VI₇ (V₇ of II) IIIm₇ bII₇ I

除了 IIIm₇ — bII₇ — I 的进行之外，在 bII₇ 和弦之前也可以选择其他和弦，例如：

$$\begin{array}{ll}
 V_7 - bII_7 - I, & G_7 - bD_7 - C \\
 bVIIm_7 - bII_7 - I, & bAm_7 - bD_7 - C \\
 V_7 \curvearrowright - bII_7 - I, & bA_7 - bD_7 - C
 \end{array}$$

有一个现象很值得注意，虽然 V₇ 与 bII₇ 之间共同使用同一个三全音程，但是，其构成音的音级位置在两个和弦中各不相同。仍以 F — B 这一音程为例，它在 G₇ 中为 7 音 — 3 音之间的关系，而在 bD₇ 中则变成 3 音 — 7 音之间的关系：

例 236

G₇ bD₇

V₇ bII₇

V₇和弦的其他音(包括延伸音)也可以转化为 \flat II₇的和弦音。转化时除了音级位置发生变化之外，前一和弦的自然音在后一和弦中会变为变化音，而前一和弦中的变化音在后一和弦中会变为自然音。仍以G₇和弦为例，其13th音在 \flat D₇里转为 \sharp 9th，而 \flat 9th则转为13th：

例 237



下面的图表概括了属七和弦与其三全音替代和弦的音级转换关系：

在 V ₇ 和弦中：	1	3	5	7	9	11	13
	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑
在 \flat II ₇ 和弦中：	\flat 5	7	\flat 9	3	\flat 13	\sharp 7	\sharp 9
	(\sharp 11)				(\sharp 5)	不用	
	(\sharp 11)	(\flat 9)			(\flat 5)	(\sharp 5)	
在 V ₇ 和弦中：	\flat 5	\sharp 5	\flat 9	\sharp 9	\sharp 11	\flat 13	
	↑	↑	↑	↑	↑	↑	
在 \flat II ₇ 和弦中：	1	9	5	13	1	9	

在使用三全音替代和弦时，如能巧妙地利用上述的音级转换关系，可以使我们获得多变的和声音响。以下是两组可供比较的实例，在每一组例子中，带括号的两个和弦为三全音替代关系。

请注意旋律音在替代和弦中地位的变化，换言之，旋律及和弦功能均未改变，和声色彩却有了变化。

例 238

E. 巴克利《夏日的故事》

FM7 Dm7 G7 Gm7 C# [C7-9] F

Gm7 C# [C7-9] F

例 239

F. 莱塞《船儿缓缓到中国》

a C7 Cm7 [F13] Bb b C7 Cm7 [Bb9] Bb

\flat B大调 II7 II m_7 V13 I4 II7 II m_7 \flat II $m_7^{\sharp 9}$ I4

(三) II m_7 —V $_7$ 替代

属和弦可以用 II m_7 —V $_7$ 和弦组来替代。该和弦组的来源与属十一和弦有关。以 G $_{11}$ 和弦为例，该和弦中包含有两个和弦，即 D m_7 (II m_7)和 G $_7$ (V $_7$)：

例 240



将 V_{11} 和弦中的 Πm_7 和 V_7 这两个和弦的关系由纵向叠置改为横向连接，便构成 $\Pi m_7 - V_7$ 的进行。根据这一原理，任何使用属和弦的地方均可以用 $\Pi m_7 - V_7$ 的替代进行。以 $I - V - I$ 的和声进行为例，加入替代进行之后，和声进行变为 $I - VI m - \Pi m_7 - V_7$ (见例 241)。

例 241



四、变体和弦替代

变体和弦替代是指用变音和弦或较复杂的延伸音和弦来代替较单纯的三和弦或七和弦。这种替代不会改变和弦的根音和功能，只改变其和声色彩。

例 242 列举了以 D 为根音的大三和弦、小三和弦和属七和弦以及各自的变体和弦。例 242 — a 的和弦在功能上可以看做 I 或 IV，242 — b 的和弦可以看做 Πm 、 $III m$ 或 $VI m$ ，242 — c 的和弦可以看成属和弦或副属和弦。

例 242



b. $Dm7$ $Dm6$ $Dm9$ $Dm\sharp 9$ $Dm11$ $Dm7-5$ $DmM7$
($IIIm_7$ $IIIIm$ 或 $VIIm$)

c. $D7\sharp 5$ $D9$ $D7\sharp 9$ $D7\flat 9$ $D11$ $D7\sharp 5$ $D7sus$
($V7$)

$D11$ $D\sharp 5$ $D7\flat 9$ $D7\sharp 5$ $D\sharp 9$

例 243 的旋律之下给出两种和声配置方案，和声 I 为原作的基本和声进行，和声 II 为著者改动后的方案。在后一方案中，除了使用变体和弦替代之外，在两个 $V_7 - I$ (即 $C_7 - Fm_7$ 和 $\flat B_7 - \flat E_6$) 之间还插入了三全音替代和弦。和声 II 的色彩便更加丰富！

例 243

J. 斯泰恩《让别人幸福》

和声 I

和声 II

练 习 十 二

(一) 主和弦替代练习

以下是三首名曲的片段，根据和弦标记配和声。

1.

R. 特克《宝贝回家》



2.

R. 默罗罗《生死恋》



3.

J. 格雷《一串珍珠》





(二) 下属和弦替代练习

为下面的习题配两遍和声。第一遍按指定的和弦标记配和声；第二遍选择适当的和弦替代习题中的下属和弦。

1.



2.



(三) 属和弦的替代练习

1. 为下面的习题配两遍和声。第一遍按指定的和弦标记配和声。第二遍将属和弦用三全音关系和弦替代。

1.



2.



2. 按和弦标记为下面的习题配和声，在带括号的属七和弦中加入合适的延伸音转换替代进行。

3.



4.

J. 利文斯顿《镇上的议论》



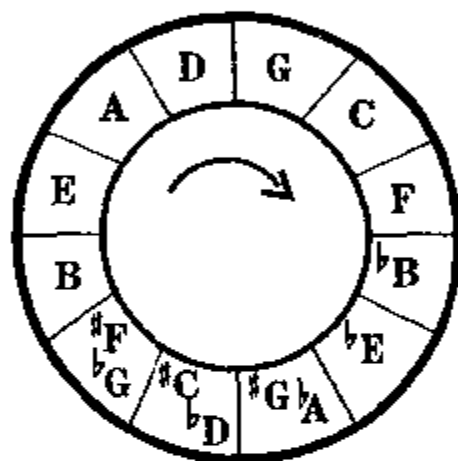
3. 为下面的旋律配两遍和声。第一遍按指定的和弦标记配和声；第二遍除 B₇ 之外，将其他的属七和弦拆解为 II_{m7}—V₇ 的替代进行。

5.



第三章 五 度 循 环

五度循环是指和弦的连续下五度进行。五度循环可以概括为下面的五度圈。



下五度的根音进行也可以做上四度进行，效果与下五度进行一样。在实践中，较常见的是下五度与上四度交替使用：

例 244



在爵士乐中，五度循环是各种和声进行关系的潜在基础。以

上的五度圈代表和弦之间的根音关系，在这些根音之上的和弦结构可以是多种多样的，既可以是调内的自然和弦，也可以是随机变化的变音和弦，也可以是某种模式化的和声进行。

一、调内和弦的五度进行

调内和弦也就是音阶上的和弦，也可以叫自然音和弦。本书第二篇之第六章论述过的五度进行的[模式1]和[模式2]均由自然音和弦构成。爵士乐中也常采用这两种和声模式。

例 245 采用了[模式1]的和声，但是应该注意，在流行音乐中，[模式1]的和弦结构主要为三和弦，即 $Vm - IIm - V_7 - I$ ；而在爵士乐里，大多为七和弦或更复杂的和弦，即 $VI m_7 - IIm_7 - V_7 - I_6$ 。例 245 的和声具有后一种特征，它的和声进行是：

$G - Em_7 - Am_7 - D_7 - G_6$

G: 大调 I $VI m_7$ IIm_7 V_7 I_6

例 245

格什温《有人爱我》

The musical score for Example 245 is a piano accompaniment for the song 'Someone to Watch Over Me' by George Gershwin. It is written in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble staff for the right hand and a bass staff for the left hand. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The chords are G, Em7, Am7, D7, G6, and Cm7. The title '格什温《有人爱我》' is written in Chinese at the top right.

以[模式2]写成的爵士乐作品也很多，最著名的作品之一是

《秋叶》，其和声进行是：

$A_{m7} - D_7 - G_{M7} - C_{M7} - \sharp F_{m7-5} - B_7 - E_m$

c 小调: $IV_m \quad VII_7 \quad III_{M7} \quad VI_{M7} \quad II_{m7-5} \quad V_7 \quad I_m$

例 246

J. 科斯马《秋叶》

The musical score for 'Autumn Leaves' by Joseph Kosma is presented in two systems. The first system contains four measures with chords A_{m7} , D_7 , G_{M7} , and C_{M7} indicated above the staff. The second system contains four measures with chords $\sharp F_{m7-5}$, $1. B_7$, E_m , and $2. B_7$, E_m indicated above the staff. The melody is written in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand.

二、离调的五度进行

在流行音乐中，离调进行(不十分普遍)常由五度进行 $II_m - V - I$ 构成(见第二篇之第三章)。与爵士乐相比，流行音乐的和声比较简单，在同一首作品中，离调范围并不十分广阔。即使有离调，也仅限于向调内和弦离调，即以下五种离调进行的一种或两种：

$$\begin{array}{l} V_7 \curvearrowright II_m \\ V_7 \curvearrowright III_m \\ V_7 \curvearrowright IV \\ V_7 \curvearrowright V \\ V_7 \curvearrowright VI_m \end{array}$$

$II_m - V_7 - I$ 进行的广泛使用——既广泛地向调内和弦离调也广泛地向调外和弦离调——是爵士乐的和声特色。

例 247 是作品《高高的月亮》的开始部分，调中心为 G 大调。从根音关系看，和声进行为五度循环。从功能上看，该循环是两个离调的 $II_m - V_7 - IM_7$ 联结而成：

$$\begin{array}{l} \text{F 大调: } II_m \quad V_7 \quad IM_7 \\ \text{五度循环: } Gm_7 - C_7 - Fm_7 \quad - \quad Fm_7 - \flat B_7 - \flat E_{M7} \\ \quad \quad \quad \downarrow \quad \flat E \text{ 大调: } II_m \quad V_7 \quad IM_7 \\ \text{与 G 大调的关系,} \quad \quad \quad IV \quad \quad \quad \downarrow \quad \flat VI \end{array}$$

例 247

M. 刘易斯《高高的月亮》

GM₇ Gm₇ C₇



再一次以著名爵士乐曲《雾天》为例(见例 217)。该作品为 F 大调。这是一个以五度循环为基础，广泛使用离调进行的杰作。例中的和声进行如下：

C 大调: II m_7 V_7

五度循环: $\text{Dm}_7 - \text{G}_7$ — $\text{Gm}_7 - \text{C}_7$ — FM_7 —

↓ F 大调: II m_7 V_7 I m_7

与 F 大调的关系, $\text{V}_7 (\text{V})$ ↓ I

bB 大调: II m_7 V_7 I m_7

— $\text{Cm}_7 - \text{F}_7 - \text{bBm}_7$ — — $\text{bBm}_7 - \text{bE}_7$

↓ bA 大调: II m_7 V_7

IV $\text{V}_7 (\text{bIII})$

三、离调进行的几种模式

离调的 $\text{II m}_7 - \text{V}_7 - (\text{I})$ 进行既可以在乐曲中偶尔使用，也可以使之按一定的模式使用。以下是几种常见的 $\text{II m}_7 - \text{V}_7$ 进行模式，各模式中的小七和弦可以换成半减七和弦。

[模式 1] $\text{IIm}_7 - \text{V}_7$ 和弦组以五度关系循环

$$\text{Cm}_7 - \text{F}_7 / \text{Fm}_7 - \flat\text{B}_7 / \flat\text{Bm}_7 - \flat\text{E}_7$$

[模式 2] $\text{IIm}_7 - \text{V}_7$ 和弦组以全音关系循环

$$\text{下行: Cm}_7 - \text{F}_7 / \flat\text{Bm}_7 - \flat\text{E}_7 / \flat\text{Am}_7 - \flat\text{D}_7$$

$$\text{上行: Cm}_7 - \text{F}_7 / \text{Dm}_7 - \text{G}_7 / \text{Em}_7 - \text{A}_7$$

[模式 3] $\text{IIm}_7 - \text{V}_7$ 和弦组以半音关系循环

$$\text{Cm}_7 - \text{F}_7 / \text{Bm}_7 - \text{E}_7 / \flat\text{Bm}_7 - \flat\text{E}_7$$

在上面列出的各种模式里，未将各 $\text{IIm}_7 - \text{V}_7$ 和弦组的 I 和弦包含在内。即使没有 I 和弦，每一个 $\text{IIm}_7 - \text{V}_7$ 和弦也足以体现一个调性的存在。因此，可以说这些模式是连续转调的模式。在实际应用时，可以根据需要来决定是否在每个 $\text{IIm}_7 - \text{V}_7$ 和弦组之后插入该组的 I 和弦。如果在上列各模式中插入了 I 和弦，便会产生以下的变体模式：

1. $\text{Cm}_7 - \text{F}_7 / \text{Fm}_7 - \flat\text{B}_7$ 变为 $\text{Cm}_7 - \text{F}_7 - \flat\text{BM}_7 / \text{Fm}_7 - \flat\text{B}_7 - \flat\text{EM}_7$
2. $\text{Cm}_7 - \text{F}_7 / \flat\text{Bm}_7 - \flat\text{E}_7$ 变为 $\text{Cm}_7 - \text{F}_7 - \flat\text{BM}_7 / \flat\text{Bm}_7 - \flat\text{E}_7 - \flat\text{AM}_7$
3. $\text{Cm}_7 - \text{F}_7 / \text{Bm}_7 - \text{E}_7$ 变为 $\text{Cm}_7 - \text{F}_7 - \flat\text{BM}_7 / \flat\text{Bm}_7 - \text{E}_7 - \flat\text{AM}_7$

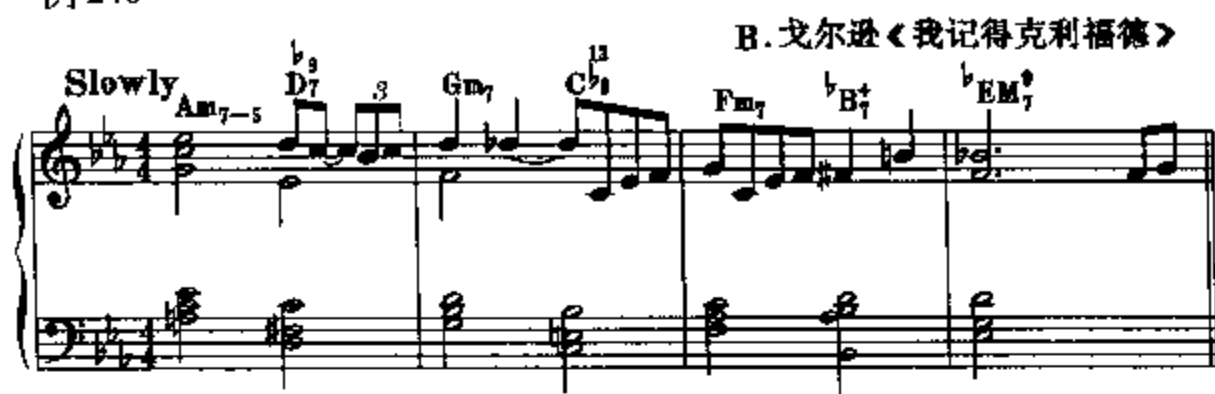
现在重新看一看例 217 《雾天》的前 5 小节，此处的和声进行正是[模式 1]，其和声进行如下：

$$\text{Dm}_7 - \text{s} - \text{G}_7 - (\text{C}) / \text{Gm}_7 - \text{C}_7 - \text{FM}_7 / \text{Cm}_7 - \text{F}_7 - (\flat\text{B})$$

例 248 使用的是[模式 2]：

$$\text{Am}_7 - \text{s} - \text{D}_7 / \text{Gm}_7 - \text{C}^{\flat 9} / \text{Fm}_7 - \flat\text{B}^{\sharp 5}_7$$

例 248



例 249 使用的是[模式 3]:

$\flat Am_7 - \flat D_7 / Gm_7 - G_7 / \flat Gm_7 - B_7 / Fm_7 - \flat B_7$

例 249



四、其他的五度循环

连续属七和弦的五度循环(也叫属连环)在爵士乐中也很常

见。例 250 就有这种进行：

$$F_7 - \flat B_7 - (E_7) - \flat E_7$$

例 250

格什温《我找到了节奏》



例 251 的第 2 小节使用了属连环进行，该例为乐曲末尾的终止进行：

例 251

Slowly

D. 埃林顿《我弄坏了》



自 70 年代以来，有一些探索新风格的爵士乐音乐家创造了

许多独特的五度循环模式。这类模式多属于实验性的，没有被普遍接受。例如，以 $\text{VI}m_7 - \text{II}m_7 - \text{V}_7$ 和弦组为基础的五度循环及各种变体进行：

1. $\text{VI}m_7 - \text{II}m_7 - \text{V}_7$ 和弦组模式： $\text{Am}_7 - \text{Dm}_7 - \text{G}_7 / \text{Cm}_7 - \text{Fm}_7 - \flat\text{B}_7$
2. $\text{VIM}_7 - \text{IIM}_7 - \text{V}_7$ 和弦组模式： $\text{AM}_7 - \text{DM}_7 - \text{V}_7 / \text{CM}_7 - \text{FM}_7 - \flat\text{B}_7$
3. $\text{VIM}_7 - \text{II}m_7 - \text{V}_7$ 和弦组模式： $\text{AM}_7 - \text{Dm}_7 - \text{G}_7 / \text{CM}_7 - \text{Fm}_7 - \flat\text{B}_7$
4. 连续 sus 和弦的五度循环： $\text{D}_7\text{sus} - \text{G}_7\text{sus} - \text{C}_7\text{sus} - \text{F}_7\text{sus}$
5. 不含属七和弦的五度循环，这类进行具有一定的调式风味： $\text{Am}_7 - \text{Dm}_7 - \text{Gm}_7 - \text{Cm}_7$
 $\text{AM}_7 - \text{DM}_7 - \text{GM}_7 - \text{CM}_7$

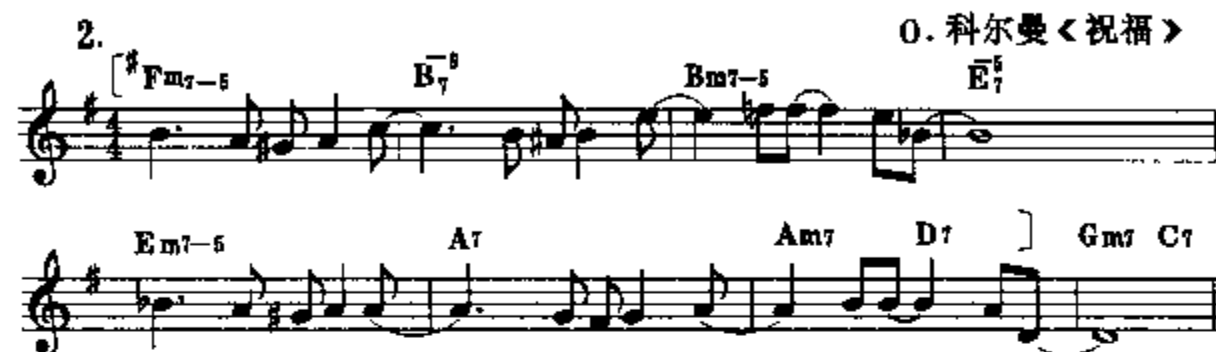
练 习 十 三

按和弦标记为下面各条旋律配和声，并指出方括号“[]”内的和声进行为何种模式。

1. C. 斯特劳斯《强颜欢笑》

Staff 1: $\flat\text{E}_6$ [Gm_7 C_7 Fm_7 $\flat\text{B}_9$] Fm_7 $\flat\text{B}_9$

Staff 2: $\flat\text{E}$ $\flat\text{E}_6$ Gm_7 C_7 [Fm_7 $\flat\text{B}_9$ $\flat\text{Bm}_7$ $\flat\text{E}_7$]



第四章 装饰和弦

装饰和弦一般时值较短，它给人的感觉就好像是给和弦外音或装饰音配上了和弦。我们知道，和弦外音或装饰音需依附于和弦音，是对和弦音的装饰。同理，装饰和弦是依附于骨干和弦的和弦，是对后者的装饰。装饰和弦分为两种：倚音和弦和经过和弦。

一、倚音和弦

(一) \dim_7 倚音和弦

当某一旋律音表现为倚音性质，而且该音为自然音时，可以给此音配以 \dim_7 倚音和弦。请比较以下两例：例 252 — a 的旋律中带“+”记号的音是倚音，均未配和弦；例 252 — b 是给倚音配上和弦后的例示。一般情况下， \dim_7 倚音和弦没有自己的低音，而是借用骨干和弦的低音。

例 252





在同一旋律音(延长音或重复音)之下，可以配两个和弦，前一和弦为 \dim_7 和弦，后一和弦为骨干和弦。在构成和弦时，前后两个和弦建立在同一根音之上，见下例：

例 253

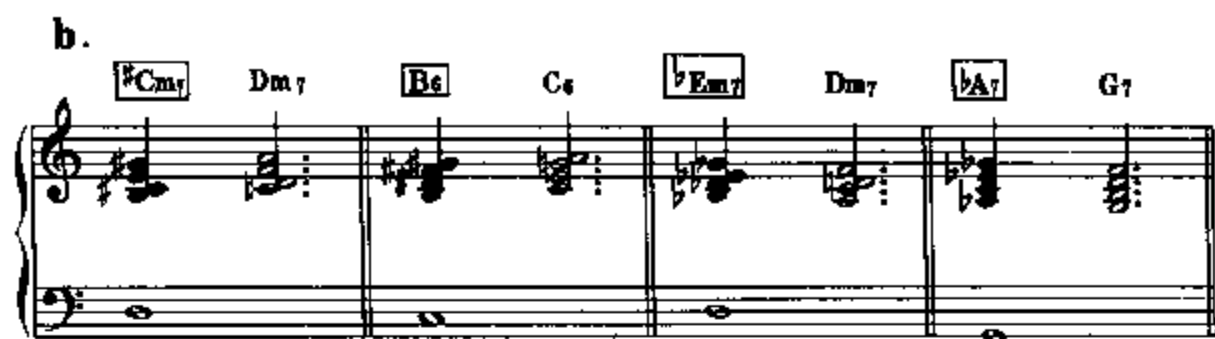


(二) 平行倚音和弦

当旋律中的倚音为变化音时，可以考虑使用平行倚音和弦。在和弦连接中，倚音和弦的所有声部均朝同一方向以半音关系进行到骨干和弦。在例 254 — a 中，旋律中的变化倚音均未配和弦；例 254 — b 是配上了倚音和弦后的例示。

例 254





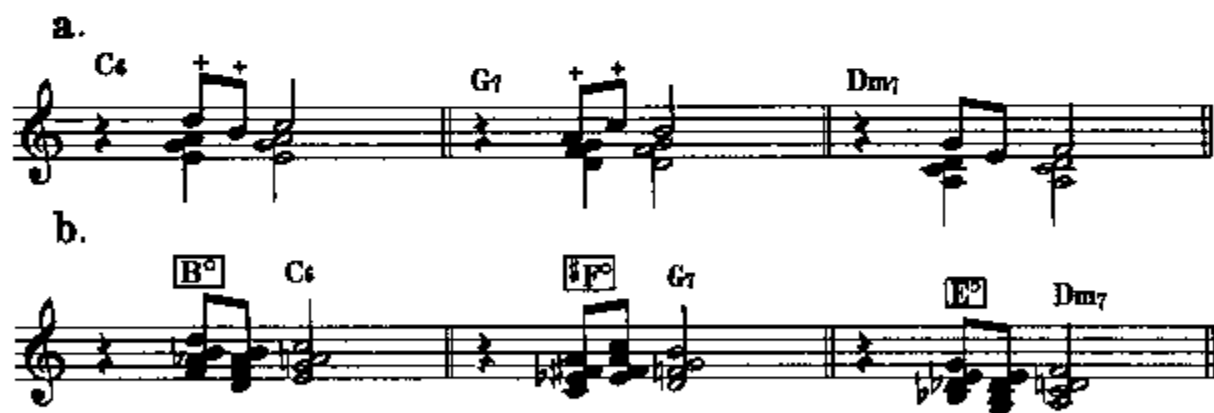
请注意例 254 — b 中倚音和弦与骨干和弦的关系：倚音和弦的性质(包括声部数量)由其后的骨干和弦所决定。换言之，倚音和弦是较骨干和弦低半音或高半音的、同一性质的和弦。

(三) 二重倚音和弦

为二重倚音配和声时，首先要看二重倚音是何种类型的倚音，以便分别对待。与对待单倚音的原则一样，如果是自然音就配以 dim_7 倚音和弦，如果是变化音就配以平行倚音和弦。

例 255 — a 有三个旋律片段，每个片段的前两个音为自然音的二重倚音；均未配和弦。例 255 — b 是配上和弦后的例示，均配以 dim_7 和弦。

例 255



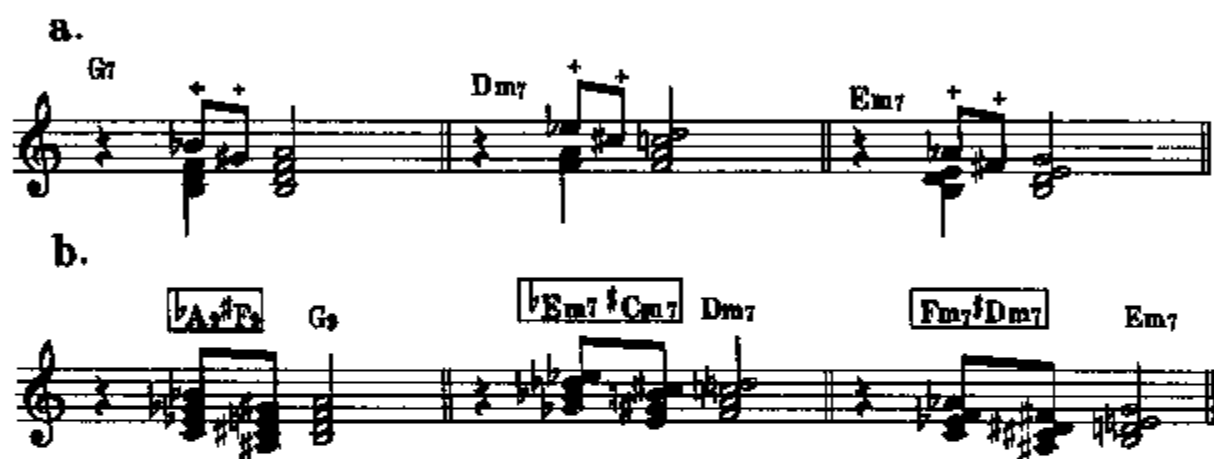
例 256 — a 也是双倚音的例子，但前倚音为自然音，后倚音为变化音；例 256 — b 是配上二重倚音和弦后的例示，倚音中的自然音配的是 dim_7 倚音和弦，变化音配的是平行倚音和弦。

例 256



例 257 — a 中的二重倚音均为变化音；例 257 — b 是配上倚音和弦后的例示，两个倚音均配以平行倚音和弦。

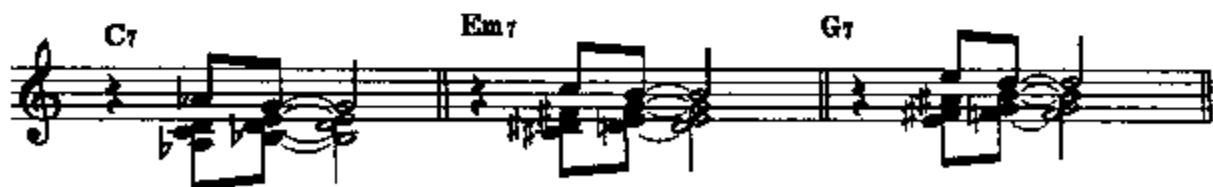
例 257



(四) 其他的倚音和弦

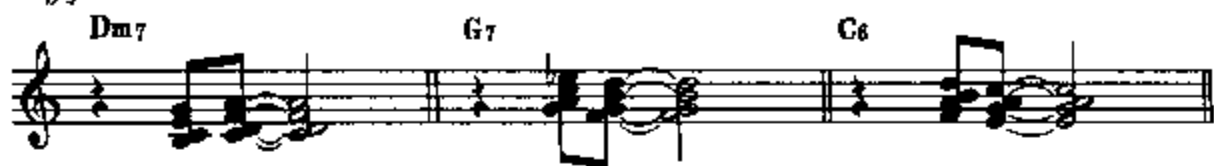
无论是自然倚音还是变化倚音，还可以配上其他类型的倚音和弦。例如，可以给倚音配上与旋律进行方向相反的平行倚音和弦，见下例：

例 258



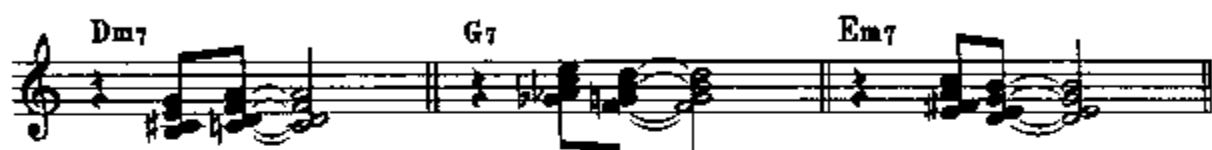
可以给倚音配上与旋律进行方向相同的音阶式平行倚音和弦，即倚音和弦由音阶内的音构成。见下例：

例 259



还可以给倚音配上自由平行的倚音和弦，即倚音和弦的声部进行既有大二度也有小二度。见下例：

例 260



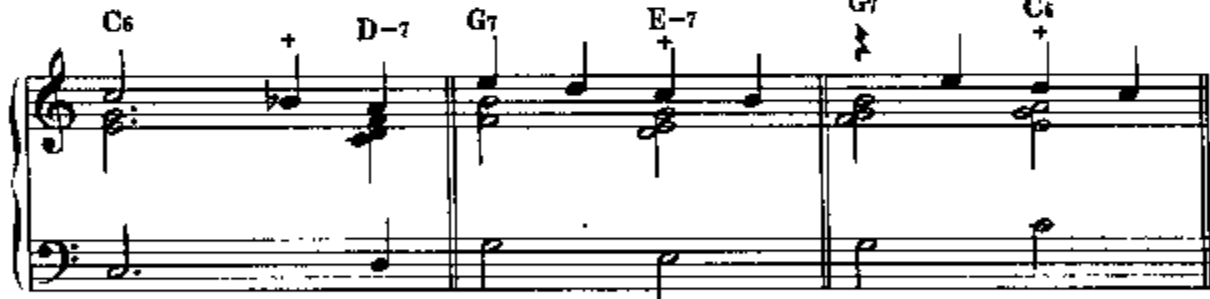
二、经过和弦

(一) 单一经过和弦

对三度音程之间的经过音，无论是自然音还是变化音，可以配上 \dim_7 和弦作为经过和弦。例 261 — a 的旋律中的经过音均未配和弦，例 261 — b 是配上经过和弦后的和声进行。

例 261

a.

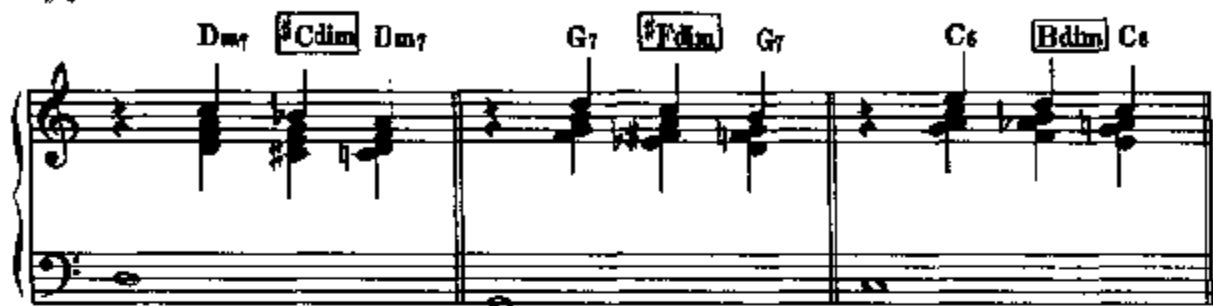


b.



当经过和弦 \dim_7 的两端为同一和弦时， \dim_7 和弦本身可借用骨干和弦的低音，如例 262 所示：

例 262



如果是大二度音程之间的经过音，该音必定是半音经过音，可以为此音配以平行经过和弦，该和弦的性质应与后一骨干和弦取得一致，前一和弦以半音关系滑入后一和弦。在例 263 — a 的三个旋律片段中都包含有半音经过音；例 263 — b 是将半音经过音配上平行经过和弦之后的例示。

例 263

a.

Example 263a shows a sequence of chords in treble and bass staves. The chords are: G7, C6, Dm7, Em7, CM7, and FM7. The bass line shows the root notes of the chords: G, C, D, E, C, F.

b.

Example 263b shows a sequence of chords in treble and bass staves. The chords are: G7, D6, C6, Dm7, Em7, CM7, and FM7. The bass line shows the root notes of the chords: G, D, C, D, E, C, F.

(二) 多重经过和弦

对三度音程之间出现的二重(或三重)半音经过音，可以配上平行运动的二重(或三重)经过和弦。与对待单一的半音经过音一样，二重(或三重)经过和弦的性质也是与其后的骨干和弦取得一致。例 264 — a 是旋律中出现多重经过音的例子，这些经过音均未配和弦；例 264 — b 是为经过音配上二重或三重经过和弦的例示。

例 264

a.

b.

练习十四

按和弦标记为下面的三条旋律配和声，为有“+”标记的旋律音配以适当的装饰和弦。

1.

J. 麦克休《我只有爱》



2.



3.



第五章 音阶与旋律

一、爵士音阶

爵士乐的和声在本质上是功能性的，爵士乐的旋律主要由大调音阶和小调音阶构成。但是，爵士乐也经常使用其他的特色音阶，这些音阶是使音乐获得爵士“味道”所不可缺少的“调料”。

爵士乐里能用得到的音阶多达二十余种。从实践中看，用得最为普遍的有以下十余种。在下例音阶中，两音之间有“^”记号的为半音关系：

例 265

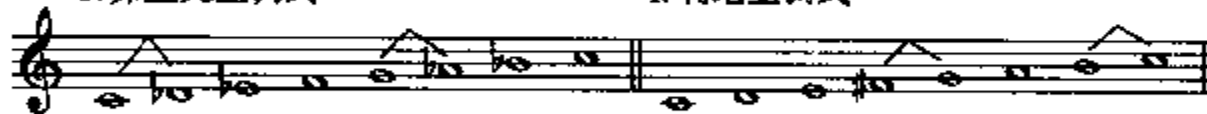
1. 大音阶(爱奥尼亚调式)

2. 多利亚调式



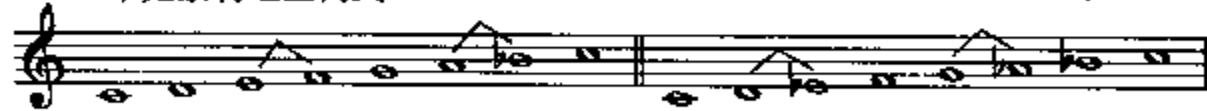
3. 弗里几亚调式

4. 利地亚调式



5. 米克索利地亚调式

6. 自然小音阶(依奥利亚调式)



7. 洛克利亚调式

8. 爵士旋律小音阶(上行与下行相同)



9. 和声小音阶



10. 布鲁斯音阶



11. 辅助布鲁斯音阶



12. 减和弦音阶



13. 全音阶



14. 五声音阶



在上面列出的十四种音阶里，前十种为七声音阶，其余四种音阶“声”数不等；辅助布鲁斯音阶为九声，减和弦音阶为八声，全音阶为六声，五声音阶为五声。

二、和弦功能音阶

和弦功能音阶，简称为功能音阶，是指以和弦的功能和结构为基础而产生的音阶。和弦音是构成音阶的骨干音级，是不变的成分；和弦外音是构成和弦音阶的次要音级，是相对可变的成分。以 C_7 和弦为例，它的四个和弦音 1、3、5、7 是和弦音阶的骨干音级：

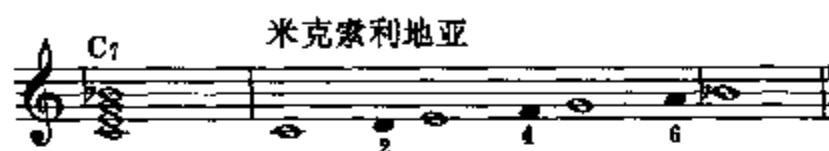
例 266



将 C_7 和弦的四个音之间填入适当的音，即加入 2、4、6

三个音级，便构成了一个以根音 C 为起始音的和弦音阶。例如，可以构成一个米克索利地亚调式。

例 267



例 265 所列出的十余种爵士音阶是爵士音乐家广泛使用的、可供选择的和弦音阶的固定模式。在这些音阶模式中，既有历史上流传下来的，也有爵士音乐家们所独创的。就任何一种和弦而言，只要某一爵士音阶中含有该和弦的骨干音级，该音阶便可以用做该和弦的和弦音阶。根据这一原则来看，适用于每一种和弦的音阶一般不会只限于一种，而是多种。

仍以 C_7 和弦为例，我们继续看看可与该和弦配合的其他音阶。例如，布鲁斯音阶可以作为 C_7 和弦的和弦音阶，它是爵士乐的特色音阶之一。

例 268



以和弦的三音为起始音的减音阶也适用于 C_7 和弦：

例 269



C_7 和弦的和弦音阶也可以是五声性的。下面的三种五声音阶均适用于 C_7 和弦。五声音阶 a 是以根音为起始音；b 以根音上的四度音为起始音；c 以五音为起始音。见下例：

例 270



如果是变音和弦，和弦中的变化音(或变化延伸音)应该在和弦音阶中有所体现，而次要的音则可能被省略。下面以变音和弦 $C_7^{\sharp 11}$ 为例，除了布鲁斯音阶(例 268)和减音阶(例 269)仍适用于该和弦外，以根音上小二度为起始音的旋律小音阶是新的选择。见下例：

例 271



三、和弦——音阶配合表

下面的图表归纳了二十余种常用和弦以及能与它们配合的和弦音阶。表内的每一和弦均有多种选择性。在编曲或即兴演奏时，可根据个人的直觉与喜好进行选择。

和弦 —— 音阶配合表

和 弦	功 能	音 阶	起 点
大七和弦 M_7	$I M_7$	大音阶	根音
	任何和弦 (包括 $I M_7$)	利地亚调式 五声音阶 五声音阶	根音 根音上大六度 根音上大二度
小七和弦 m_7	$VI m_7$	依奥利亚调式	根音
	$II m_7$	多利亚调式	根音
	$III m_7$	弗里几亚调式	根音
	$VI m_7$ $II m_7$ $III m_7$	五声音阶	根音上四度
大六和弦 M_6	I_6	大音阶 五声音阶 五声音阶	根音 根音 根音上五度
	IV_6	利地亚调式 五声音阶 五声音阶	根音 五音 根音上大六度
小六和弦 m_6	$I m_6$	旋律小音阶 五声音阶	根音 根音
	$IV m_6$	多利亚调式 五声音阶	根音 根音
属七和弦 7	任何和弦	米克索利地亚调式 旋律小音阶 五声音阶 五声音阶 五声音阶 布鲁斯音阶 减音阶	根音 五音 根音 根音上四度 根音上五度 根音 三音、五音或七音

属七 dom7 和弦 7 sus	任何和弦	多利亚调式	根音 根音上四度 根音上五度 根音上七度
属七 (+5) 和弦 $7 +5$	任何和弦	全音阶 旋律小音阶 五声音阶	根音、三音、五音 根音上小二度 根音上小二度
属七 (-5) 和弦 $7 -5$	与属七 (+5) 和弦相同		
半减七和弦 $m_7 -5$	任何和弦	洛克利亚调式 爵士旋律小音阶 五声音阶	根音 三音 三音
减七和弦 $\dim 7$	任何和弦	减音阶 爵士旋律小音阶 五声音阶	根音、三音、五音 根音上小二度 三音
大七 (9) 和弦 $M_7 (9)$	与大七和弦相同		
小七 (9) 和弦 $m_7 (9)$	与小七和弦相同		
属七 (9) 和弦 $7 (9)$	与属七和弦相同		
属七 ($b9$) 和弦 $7 (b9)$	小调 V_7	和声小音阶	根音上四度
	任何和弦	弗里几亚调式 爵士旋律小音阶 五声音阶 减音阶 布鲁斯音阶 米克索利地亚 ($b9$)	根音 根音上小二度 七音 三音、五音、七音 根音 根音

属七 ($\sharp 9$) 和弦 $7(\sharp 9)$	任何和弦	减音阶 爵士旋律小音阶 布鲁斯音阶 辅助布鲁斯音阶 五声音阶	三音、五音、七音 根音上小二度 根音 根音 七音
属七 ($\sharp 11$) 和弦 $7(\sharp 11)$	任何和弦	爵士旋律小音阶 布鲁斯音阶 五声音阶	五音 根音 根音上小三度
属七 ($\sharp 11$) 和弦 $7(\sharp 9 \sharp 11)$	与属七 ($\sharp 9$) 和弦相同		
属七 ($\flat 9 \sharp 11$) 和弦 $7(\flat 9 \sharp 11)$	与属七 ($\sharp 9$) 和弦相同		
属十三和弦 13 $7(11)$	与属七和弦相同		
属七 ($\sharp 11$) 和弦 $7(13 \sharp 11)$	与属七 ($\sharp 11$) 和弦相同		

四、和弦外音与延伸音

在爵士乐中，和弦音与和弦外音之间并不泾渭分明，原因在于爵士乐的和弦结构有很大的伸缩性。就和弦结构而言，最简单的可以是三和弦或七和弦，较复杂的可以是九和弦或十三和弦。就三和弦而言，其和弦音阶中的 1、3、5 三个音级为和弦音，2、4、6、7 四个音级为和弦外音；就七和弦而言，其和弦音

阶中的 1、3、5、7 四个音级为和弦音，2、4、6 三个音级为和弦外音；就六和弦而言，1、3、5、6 四个音级为和弦音，2、4、7 为和弦外音。如果按延伸音理论看，所有的和弦外音都有可能成为延伸音。

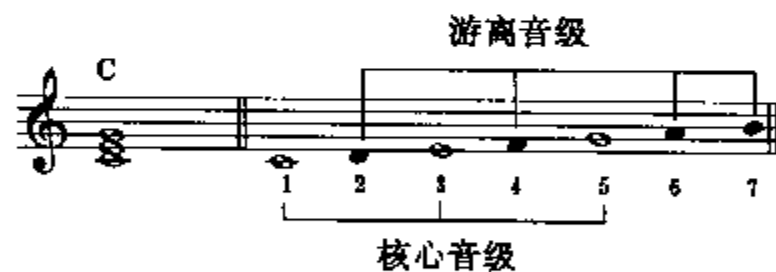
仍以 C_7 和弦为例，其米克索利地亚调式音阶中的 1、3、5、7 四个音级为和弦音，而 2、4、6 三个音级是和弦外音，它们也可以作为三个延伸音(9、11、13)：

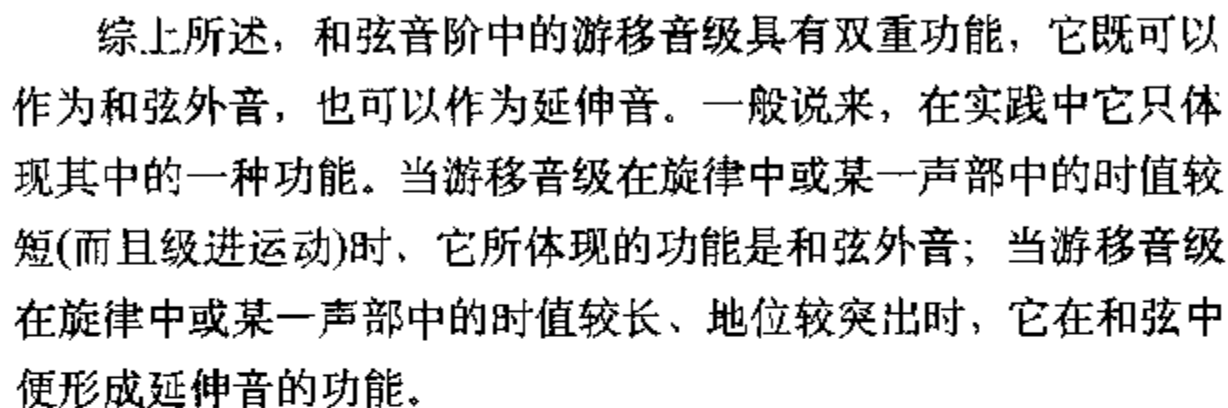
例 272



为了便于叙述，我们不妨把三和弦、六和弦及七和弦的和弦音统称为和弦音阶中的“核心音级”，把和弦外音统称为和弦音阶中的“游离音级”。见下例：

例 273





在例 274 中, 旋律中有“+”记号的游移音级或时值短, 或依附于核心音级, 因而均给人以和弦外音的印象。

C. 帕克《逐鸟》

The first system of the musical score for 'The Girl on the Boat' consists of two staves. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. Above the treble staff, the following chords are indicated: F, Gm7, C7, F, D7, Gm7, and C7. Fingerings are marked with numbers 1 through 6 below the notes. The system concludes with a double bar line.

在例 275 中, 被标记为延伸音(划圈的音)的游移音级的时值较长, 而且有独立性, 它们给和声音响增加了紧张度, 因而它们具有延伸音的功能。

例 275

D. 埃林顿《星期日来》



在今天的爵士乐实践中，和弦音阶中的游移音级无论是作为和弦外音还是作为延伸音，它的运动方式都不受任何限制。它既可以级进(正规进行)也可以跳进(不正规进行)。在例 276 中，带有“+”记号音符为游移音级，它们的运动方式均为不正规进行。

例 276

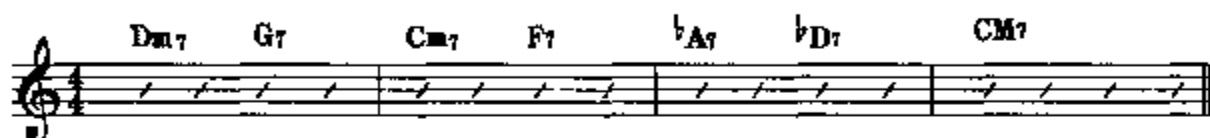
C. 帕克《莫霍克》



五、旋律构成

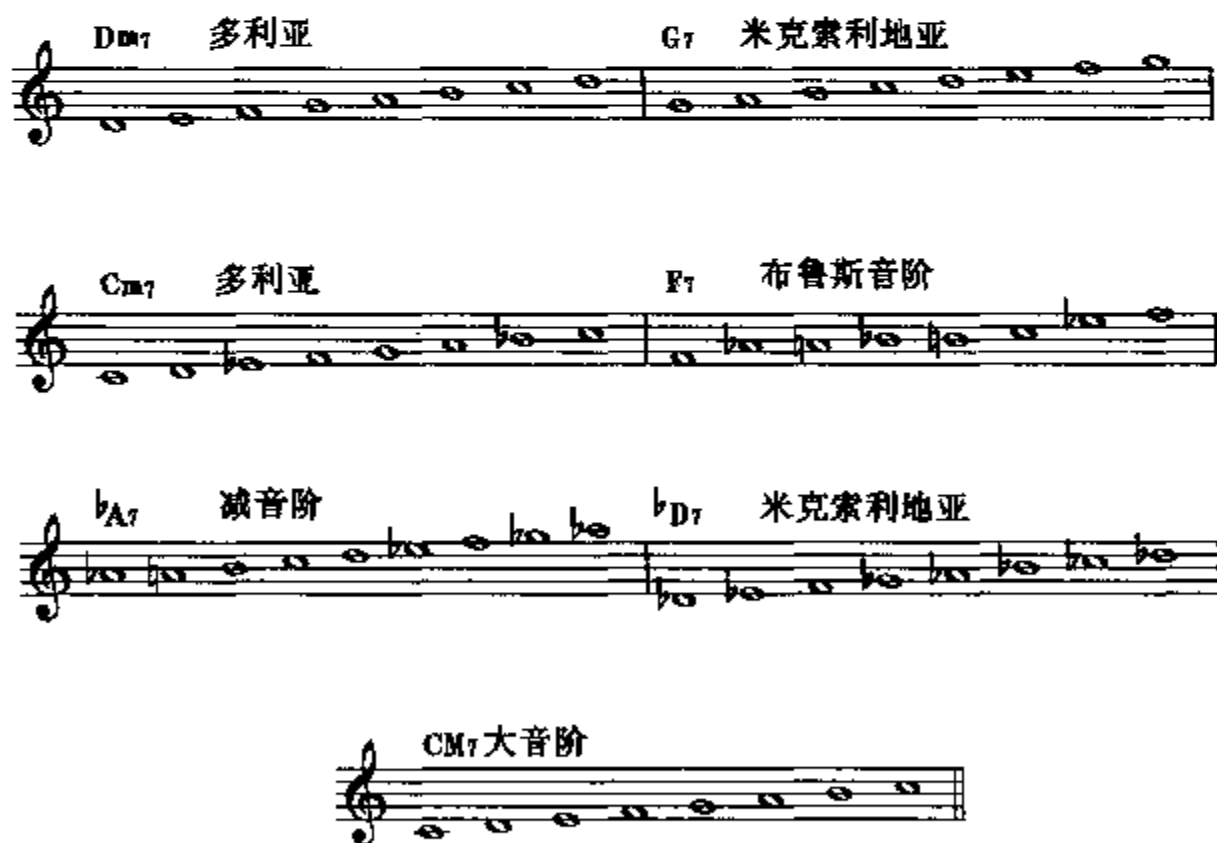
掌握了和弦与和弦音阶的配合方式之后，便可以利用和弦音阶制作旋律。请考虑以例 277 的 4 小节的和声进行为基础：

例 277



上例 4 小节里共有七个和弦，各和弦均有若干种可使用的和弦音阶。如果我们决定为每个和弦选择下列和弦音阶：

例 278



例 279 是利用上述音阶构成的旋律：

例 279



无论是编曲或即兴演奏，不一定像上例那样将每个音阶的构成音在变换和弦之前用完。例如，旋律的节奏可以宽松一些：

例 280



例 280 的旋律有些呆板，因为是示范性的。好的旋律，其节奏或音型应该是灵活而有条理的。例 281 的旋律以音型重复的手法构成，另有一种趣味。

例 281



六、用变化音装饰旋律

在制作旋律时，不仅可以选择一定的和弦音阶，和弦音阶以外的音——即变化半音也可以用来装饰旋律。变化音的使用方式有三种，一种是倚音用法。作为倚音，变化音总是出现在强节奏位置，见下例：

例 282



变化音的另一种用法是助音；助音总是插在两个重复的音符之间：

例 283

L. 罗伯茨《月光鸡尾酒会》



变化音的第三种用法是经过音，它出现在大二度音程之间：

例 284



七、旋律的节奏

在本篇的绪论中，对爵士乐的节奏特点已经做了说明。这里对摇摆爵士乐(swing)的节奏再做一些补充说明。

摇摆爵士乐的节奏特色主要体现在八分音符的运动方式上。例如，对例 285 — a 所记录的节奏应奏成例 285 — b 所示的实际效果：

例 285



这实际上涉及到记谱法问题。爵士乐的记谱一般采用前一种形式，极少采用后一种形式。旋律的分句法也值得注意。例 286 — a 是一般的记谱，虽然在谱面上没有任何演奏记号，但一般总是奏成连音，即例 286 — b 和 c 所示的实际效果。再有就是重音的位置，它不是在落拍而是在起拍上(即弱节奏部位)，如例 286 — d 所示。见下例：

例 286



实际上爵士乐的节奏和分句法只能大略地记在谱上，更细致

的变化有赖于读谱的音乐家靠自己的经验和直觉在演奏中体现出来。

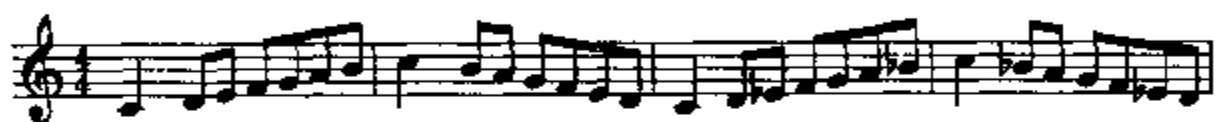
练 习 十 五

(一) 在乐器上练习下面两首调式音阶练习曲。然后按照练习曲的模式将它们移到其他各调练习。

1.

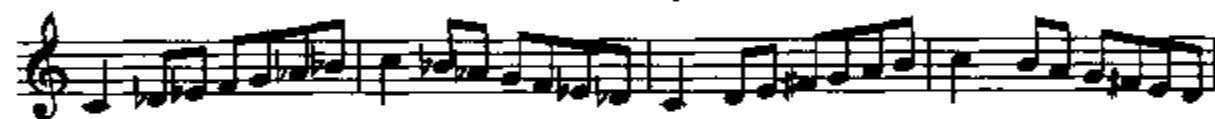
爱奥尼亚

多利亚



弗里几亚

多利亚

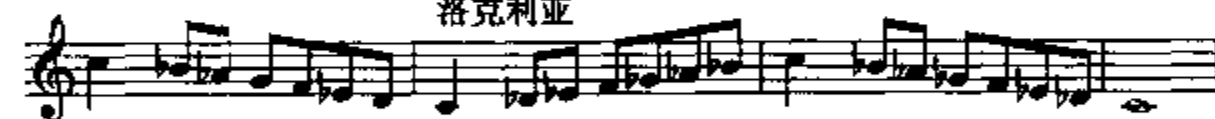


米克索利地亚

依奥利亚



洛克利亚



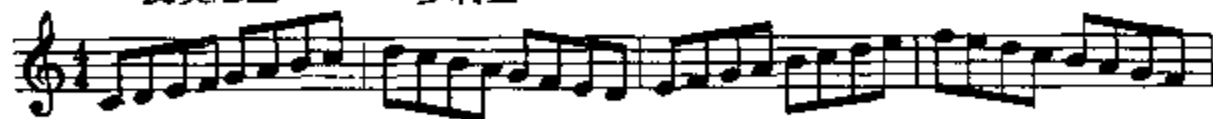
2.

爱奥尼亚

多利亚

弗里几亚

利地亚



米克索利地亚

依奥利亚

洛克利亚

爱奥尼亚



(二) 以下是三首特殊音阶的练习曲，先取纸笔完成各练习曲

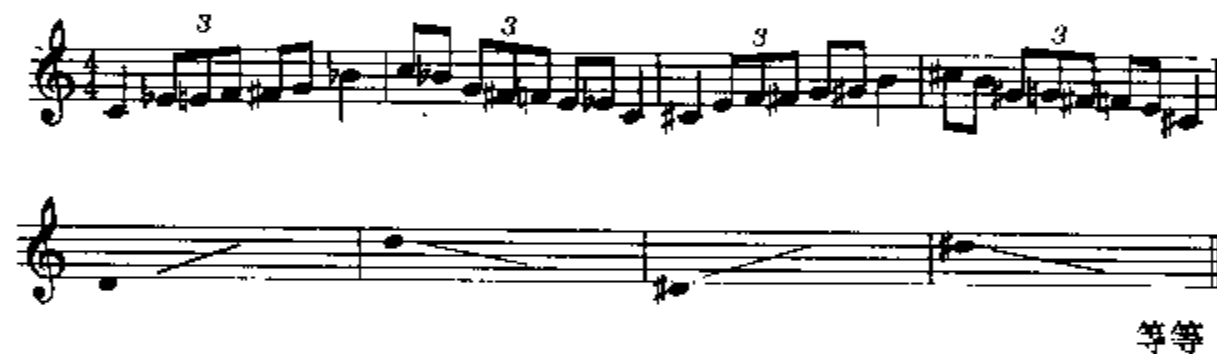
后面尚未写完的部分，然后在乐器上反复练习。

1. 全音阶



等等

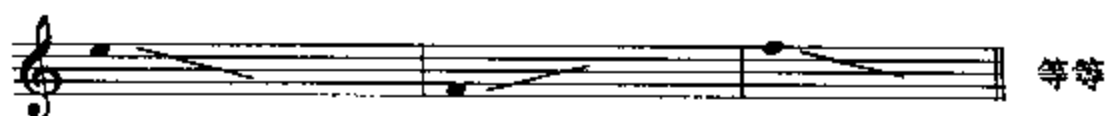
2. 布鲁斯音阶



等等

3. 减音阶（附钢琴指法）





(三) 参考本章提供的和弦——音阶配合表，为指定的和弦写出和弦音阶，音阶的起始音由自己选定。

1. 为 D_7 和 F_7 两个和弦分别写出：一个全音阶，一个减音阶，一个布鲁斯音阶。

2. 为 E_{m7-5} 和 $^{\sharp}F_{m-5}$ 两个和弦分别写出：一个洛克利亚调式，一个上行旋律小音阶，一个五声音阶。

3. 为 DM_7 和 $^bE_{M7}$ 两个和弦分别写出：一个大音阶；一个利地亚音阶，一个五声音阶。

为 d 小调中的 I_{m6} 和 IV_{m6} 两个和弦分别写出两个适用的和弦音阶。

4. 为 $Bdim_7$ 和 $Gdim_7$ 两个和弦分别写出三个适用的和弦音阶。

第六章 前奏、转折句与结尾的和声

一、前奏的和声

前奏是指音乐主题开始前的序奏，又叫“引子”。前奏十分重要，它的作用是在和声上为主题的出现做准备。它能预示主题的性格和速度。前奏一般长 4 小节或 8 小节。如果乐曲是 ABA 的结构，B 段的和声可以直接用做前奏。

如何决定前奏的和声布局呢？这取决于主题第 1 小节始于什么和弦。多数情况下，I、II m_7 或 VI m 常被用做主题开始的和弦。前奏的和声进行正是由这三个和弦所决定。前奏的旋律既可以取自主题，也可以与主题无关。

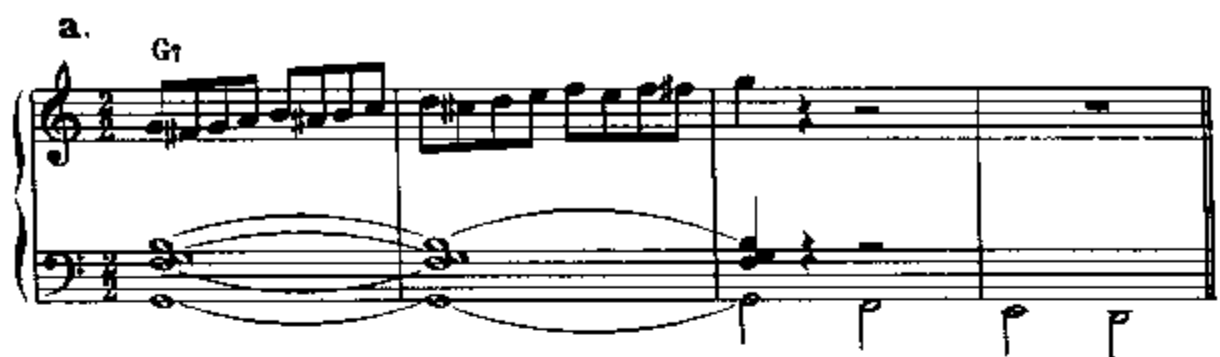
(一) 主题始于 I 和弦的前奏

如果主题始于 I 和弦(绝大多数作品如此)，那么前奏无论是 8 小节还是 4 小节，其末尾的和弦总是落在属和弦(V $_7$ 或 V $_{7+5}$)上，也可以落在三全音替代和弦 \flat II $_7$ 上。以下是前奏的几种和声模式(均以 C 大调为例)。

1. V $_7$

使用一个属七和弦可以说是最简单的前奏。当然旋律和节奏必须富于动感，以弥补和声上的单调，见下面两例：

例 287



2. I — VI_{m7} — II_{m7} — V₇

例 288



3. I — [#]I_{dim} — II_{m7} — V₇

例 289



4. $\text{III m}_7 - \flat\text{III}_7 - \text{II m}_7 - \flat\text{II}_7$

例 290



5. 用五度循环模式，如：

$\text{Gm}_7 - \text{C}_7 / \text{Fm}_7 - \flat\text{B}_7 / \text{Em}_7 - \text{A}_7 / \text{Dm}_7 - \text{G}_7$

或： $\sharp\text{Fm}_7 - \text{B}_7 / \text{Fm}_7 - \flat\text{B}_7 / \text{Em}_7 - \text{A}_7 / \text{Dm}_7 - \text{G}_7$

(二) 主题始于 II m_7 和弦的前奏

当主题以 II m_7 和弦开始时，前奏的末尾可以落在 V_7 和弦上。埃林顿的作品《从未有过的感觉》就是这样的例子。该作品的主题始于 II m_7 (Am_7) 和弦，前奏有 4 小节，其和声进行是： $\text{II m}_7 - \text{V}_7 - \text{I} - \text{II}_7 - \text{V}_7$ 。见下例：

例 291

D. 埃林顿《从未有过的感觉》

Example 291 is a musical score for the introduction of 'The Way We Were' by Duke Ellington. It is in G major and 4/4 time. The top staff shows the melodic line with triplets and eighth notes. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with chords. The chords are labeled above the staff: Am_7 , $\text{D}_7 - \flat 9$, G , and A_7^9 . Below the staff, the harmonic progression is identified: G 大调, II m_7 , V_7 , I , and $\text{II}_7 (\text{V}_7 \sharp \text{IV})$.



前奏的末尾也可以用 $\flat\text{III}m_7$ 或 $\sharp\text{Im}_7$ 做准备。这里再举一个埃林顿的作品《洋娃娃》为例，也是 4 小节的前奏。这个前奏采用了平行和声的手法，请注意第 4 小节的和声进行：

$\text{Im}_7 - \text{VII}m_7 - \text{Im}_7 - \sharp\text{Im}_7 (\text{Cm}_7 - \text{Bm}_7 - \text{Cm}_7 - \sharp\text{Cm}_7)$

例 292

D. 埃林顿《洋娃娃》



以下是用 $\flat\text{III}m_7$ 做准备和弦的参考模式：

1. $\text{V}_7 - \text{IV}M_7 - \text{III}m_7 - \flat\text{III}m_7 (\text{G}_7 - \text{FM}_7 - \text{Em}_7 - \flat\text{Em}_7)$
2. $\text{I}_6 - \text{II}m_7 - \text{III}m_7 - \flat\text{III}m_7 (\text{C}_6 - \text{Dm}_7 - \text{Em}_7 - \flat\text{Em}_7)$

(三) 主题始于VI m₇和弦的前奏

当主题以VI m₇和弦开始时，其前奏的末尾大多以III₇和弦做准备。III₇—VI m 的关系可以看做是小调的V₇—I m 的关系。可参考的和声模式如下：

1. I — IV — VII m₇ — III₇ (C — F — Bm₇ — E₇)

2. VI m — V — IV — III₇ (Am — G — F — E₇)

再举一个埃林顿的作品《阿拉巴梅之家》的前奏，共4小节，和声进行是：

Em — Em / D — C₇ — Em — C / E — \sharp Fm₇ — B₇
(VI m — VI m / V — IV₇ — VI m — IV / VI — VII m₇ — III₇)

例 293

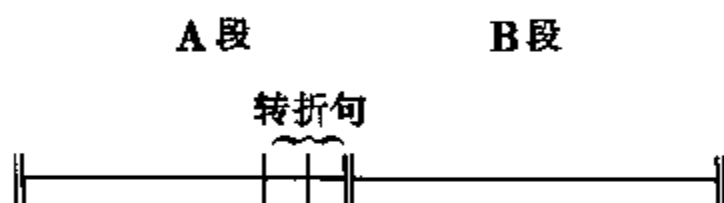
D. 埃林顿《阿拉巴梅之家》

Em Em/D C₇ Em C/E \sharp Fm₇ B₇ C₇

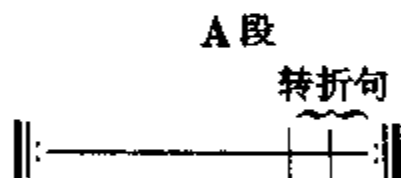
二、转折句的和声

转折句(turnaround)是不同段落之间或同一段落反复之间的过渡句。转折句的长度为1至2小节(有时4小节)，转折句所处的结构部位如下图所示：

a、两段之间的转折句



b、同一段落反复时的转折句



实际上转折句的功能与前奏的功能是一样的，两者都是在和声上为后面的主题开始做准备。但是，两者之间也有一定的差别，转折句比较短，而和声进行却比较活跃。

(一) 后段始于I和弦的转折句

1. $I M_7 - VI m_7 - II m_7 - V_7$ ($CM_7 - Am_7 - Dm_7 - G_7$)
2. $I M_7 - \sharp Idim - II m_7 - V_7$ ($CM_7 - \sharp Cdim - Dm_7 - G_7$)
3. $I M_7 - \flat III_7 - II m_7 - \flat II m_7$ ($CM_7 - \flat E_7 - Dm_7 - \flat D_7$)
4. $I M_7 - IV M_7 - \flat VI m_7 - V_7$ ($CM_7 - FM_7 - \flat B_7 - G_7$)
5. $I M_7 - \flat VII M_7 - VI M_7 - V_7$ ($CM_7 - \flat BM_7 - AM_7 - G_7$)

(二) 后段始于 II m_7 和弦的转折句

1. $\text{I M}_7 - \text{II m}_7 - \text{III m}_7 - \text{bIII m}_7$ ($\text{CM}_7 - \text{Dm}_7 - \text{Em}_7 - \text{bEm}_7$)
2. $\text{I M}_7 - \text{VII}_7 - \text{bVII}_7 - \text{VI}_7$ ($\text{CM}_7 - \text{B}_7 - \text{bB}_7 - \text{A}_7$)
3. $\text{\#IV m}_7 - \text{VII}_7 - \text{III m}_7 - \text{VI}_7$ ($\text{\#Fm}_7 - \text{B}_7 - \text{Em}_7 - \text{A}_7$)

(三) 后段始于 VI m 和弦的转折句

1. $\text{I M}_7 - \text{VII m}_7 - \text{III}_7$ ($\text{CM}_7 - \text{Bm}_7 - \text{E}_7$)
2. $\text{I M}_7 - \text{IV M}_7 - \text{VII m}_7 - \text{III}_7$ ($\text{CM}_7 - \text{FM}_7 - \text{Bm}_7 - \text{E}_7$)

三、结尾的和声

(一) 终止主和弦的形式

在流行音乐中，作品最后终止的主和弦几乎总是三和弦。它能形成协和而又稳定的终止感。爵士乐则不然。爵士乐的和声背景是以各种七和弦编织而成，再加上各种延伸音的使用，和声背景就会更加复杂。在这样的和声音响中，如果出现三和弦，就会显得过分的协和而产生不良的效果。就现代爵士乐而言，无论是在内部还是在末尾，主和弦很少以三和弦的形式出现，它总是以七和弦、六和弦或更复杂的形式出现。以下是几种常见的、用于终止的主和弦结构形式：

例 294



(二) 终止进行

最常用的终止进行是 $\text{II m}_7 - \text{V}_7 - \text{I}_6$ 或 $\text{II}_7 - \text{V}_7 - \text{I}_6$ ，见下例：

例 295



终止式中的属和弦也可以用三全音和弦(\flat II $_7$)来替代。

II m $_7$ — \flat II $_7$ — I $_6$ 的进行也是常见的终止模式。例 296 就是这样的例子(另见例 239 — b):

例 296



那波里大七和弦(即 \flat II M $_7$)也常用于终止式中。注意 \flat II M $_7$ 与 \flat II $_7$ 的区别: \flat II $_7$ 被用来替代属和弦时, 它仍保持了属功能的特性; 而 \flat II M $_7$ 则具有下属功能的特性, 它与 IV m 和弦有密切的关系。以 C 大调为例, \flat II M $_7$ 和弦与 IV m 和弦的关系如例 297 所示:

例 297



$\text{II m}_7 - \flat \text{II M}_7 - \text{I M}_7$ 也是常见的终止进行：

例 298

H. 卡迈克尔《摇椅》

Chord progression: $\text{Gm}_7 - \text{C}_7 - \text{Fm}_7 - \text{Em}_7 - \flat \text{E}_6$

Bass line labels: II m_7 , $\flat \text{II M}_7$, I_6

(三) 补充终止

补充终止是出现在终止进行之后的附加和声进行。补充终止可以是正格的，也可以是变格的。正格的补充终止与前述的终止进行没有什么区别，大多由 $\text{II m}_7 - \text{V}_7 - \text{I}_6$ 或 $\text{II m}_7 - \flat \text{II}_7 - \text{I}_6$ 的进行构成。和声变化最丰富的是变格的补充进行。最简单的变格补充终止可以由两个或三个和弦构成，例如：

1. $(\text{I}_6) - \text{II m}_7 - \text{I}_6$
2. $(\text{I}_6) - \text{IV M}_7 - \text{I}_6$
3. $(\text{I}_6) - \text{IV}_6 - \text{IV m}_6 - \text{I}$
4. $(\text{I}) - \flat \text{II M}_7 - \text{I M}_7$

较复杂的变格补充终止是将下属功能的各种和弦串连在一起而构成。例 299 列举的是下属功能的各种和弦：

例 299

Chord progression: $\text{IV} - \text{IV}_6 - \text{IV m} - \text{IV m}_6 - \text{II m}_7 - \flat \text{II M}_7 - \flat \text{VI M}_7 - \flat \text{VII}_6$

以下是较复杂的变格补充终止的常见模式：

1. (I) — $\flat VII_6$ — VII_6 — I_6 (见例 230)
2. (I) — IVm_7 — $\flat VII_7$ — I_6
3. (I) — $II m_7$ — $\flat II M_7$ — I_6
4. (I) — I_7 — IV — IVm — I — $\flat II M_7$ — I_6
5. (I) — $\flat VI_7$ — $II m_7$ — $\flat II M_7$ — I_6 (见例 300)
6. (I) — $\flat III_6$ — $\flat VIM_7$ — $\flat II M_7$ — I_6 (见例 301)

例 300

F. 莱塞《今年的春天会来迟》

$\flat E$ 大调: I $\sharp I dim$ $II m_7$ V_7 (I $\flat VI_7$ $II m_7$ $\flat II M_7$ I_6)

例 301

J. V. 休森《那个雨天》

G 大调: $II m_7$ V_7 (I $\flat III_6$ $\flat VIM_7$ $\flat II M_7$ I_6)

第七章 编曲和即兴演奏

一、基本轮廓

爵士乐被认为是“即兴演奏”的艺术，其实它也是编曲的艺术。在今天的实践中，一部完整的爵士乐作品往往是半创作半即兴的产物。也就是说，作品的一部分内容是预先写好的，由乐队读谱演奏即可；而另一部分内容需要由演奏者即兴发挥。前奏、主题(包括和声进行)、高潮段以及尾声通常是预先写好的，而在中间的某些部分，作曲者往往只写出伴奏织体，旋律部分则留给主奏者(一般为独奏)在已经设计好的和声框架之内进行即兴发挥(变奏)。爵士乐曲的总体结构可以看做是一种“主题与变奏”的轮廓，由下面几个部分组成：

- | | | |
|--------------|---|-------------------------------------|
| 预先写好 | { | 1. 前奏 |
| | | 2. 主题呈示。专们创作的爵士乐主题，或借用流行音乐、古典音乐的主题。 |
| 由主奏者
即兴发挥 | { | 3. 主题的若干次变奏。可以是旋律变奏，大多是和声变奏。 |
| 预先写好 | { | 4. 再现主题原型，大多采用全奏的形式来形成高潮。 |
| | | 5. 尾声。 |

以上的爵士乐曲的轮廓也可以由下面的横向图示来表示：

前奏/主题/变奏…… / 主题再现/尾声

爵士乐的结构颇类似于古典音乐的“主题与变奏”的曲式结构。不过，这两者之间在很多方面不尽相同。古典的变奏曲主要由旋律变奏构成，而爵士乐则是由旋律变奏与和声变奏相结合而构成。

二、爵士乐的主题

爵士乐主题的取材范围十分广泛，民歌、古典音乐的片段或流行音乐均可作为主题。最便于使用的当然是专门创作的爵士乐主题。

主题的曲式结构一般并不复杂。如果将某一首歌曲作为主题，原曲的曲式结构会保持不变，其结构不外乎为乐段、二部曲式或三部曲式。专门创作的爵士乐主题也不外乎于上述三种结构。

当选择某一首歌曲作为爵士乐的主题时，需要将原曲调进行适当的加工。就一般的歌曲来说，其节奏与和声进行往往都比较简单，因此，需要使其旋律的节奏或和声方面爵士化之后方可作为爵士乐的主题。

《圣者来临之时》是一首美国歌曲，当代著名爵士乐作曲家拉斯蒂·戴德里克(Rusty Dedrick)将其改编为一首十分优秀的爵士乐曲。将此歌曲的原型与经作曲家改编后的爵士化主题做一比较，从中可以发现将一首歌曲爵士化的基本过程和转变方式。例 302 是《圣者来临之时》的曲调原型，例 303 是改编后的爵士化主题。将两者相比可以看出，改编后的主题中广泛使用了切分节奏，和声进行也更加丰富。

例 302

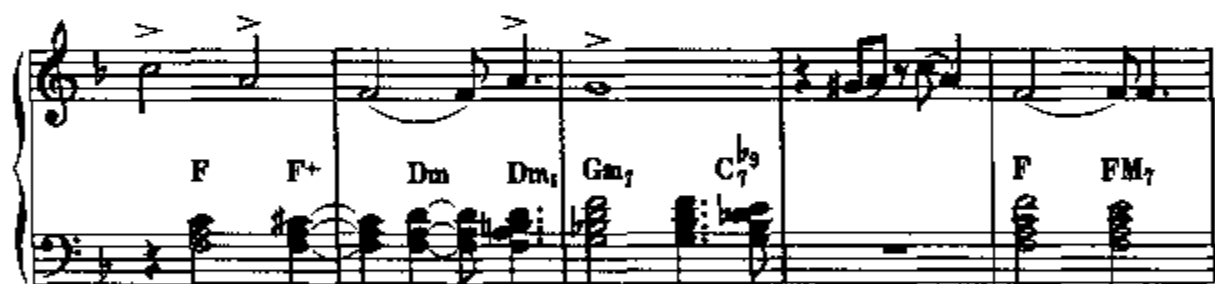
美国歌曲《圣者来临之时》



例 303

Swing

R. 戴德里克编曲《圣者来临之时》



如果是专为爵士乐而创作主题，创作者当然应该在旋律的节奏与和声进行方面按照爵士乐的特点进行设计(例306— a就是这

样的例子)。

三、旋律变奏

旋律变奏在相当程度上类似于古典音乐的装饰变奏。这两种变奏的共同特点是将主题旋律的节奏加以改变或添加新的音符而使旋律更加华丽。但是，无论怎样变奏，主题的原结构长度及和声轮廓不能改变，而且原主题的特性旋律音调总是能够从变奏中辨认出来。爵士乐的旋律变奏与古典音乐的装饰变奏在本质上是一样的，但是前者在风格上是爵士化的，其变奏手法也很独特。

下面以人们广为熟知的《三只盲鼠》的曲调为例，介绍几种旋律变奏的手法。例 304 是曲调原型：

例 304



例 304 的曲调本身算不上是爵士乐，爵士乐的重要特征之一是节奏。例 305 是一组旋律变奏的例子，由美国著名爵士乐钢琴家比利·泰勒(Billy Tyler)用该曲调所作。

先看例 305—a，该变奏没有增加或减少原曲调的音符数目，只是在节奏上进行适当的加工，使之爵士化：

例 305



装饰变奏，即在原曲调的音符前后加入若干装饰音(俗称“加花”)也是旋律变奏的常见手法，见下例：

例 305



与例 304 相比，例 305 — c 的变奏也表现在节奏的变化方面。此外，局部旋律的音符时值被紧缩。

例 305

c.



四、和声变奏

和声变奏即以和声为主题的变奏。这种变奏不以主题的旋律为依据，而是以主题的和声框架为基础而产生新的旋律。和声变奏与古代的“恰空”变奏曲(Chaconne，以保持不变的、反复进行的和声序进为基础的变奏)的性质是一样的。在制作和声变奏时，原主题的结构长度及和声轮廓均保持不变。但是，允许在原有的和声框架里添加装饰和弦或替代和弦。在旋律变奏中，原主题的旋律总是比较明显地含在旋律变奏之中。而在和声变奏里，原主题的旋律退居次要地位，它甚至可以完全消失(有人称之为“沉默的主题”)。主题的存在体现在它原有的和声序进方面，演奏者或作曲者仅凭借着主题的和声序进而创造出全新的旋律。

下面以杰克·彼得森的《再见波士顿》为例，看一看和声变奏的特点。例 306 — a 是该作品最先呈示的主题，16 小节的乐段，有反复。

例 306

a.

杰克·彼得森《再见波士顿》

Swing ♩ = 176

Chords: Cm7, D7-9, G7-9, Cm7, C7, Fm7, bB7-9, bE6, bEM7, bE7, bA6, bD7, Cm7, Cm7/bB, Am7-5, bA7, Dm7-5, G7-9, bA7, G7-9, Cm7

例 306 — b 是钢琴家丹·黑尔在钢琴上以《再见波士顿》的和声序进为主题的和声变奏(有吉他、低音提琴和爵士鼓伴奏)。这段变奏重复了原主题的和声序进，但旋律是全新的。

例 306

b.

Break (插入句)

Chords: Cm7, D7b9, G7b9, Cm7, C7, Fm7, bB7b9

The musical score consists of seven staves of music in G minor (three flats). The chords and other annotations are as follows:

- Staff 1: $\flat E_6$, $\flat E M_7$, $\flat E_7$, $\flat A_6$, $\flat D_7$
- Staff 2: $C m_7$, $A m_7 - 5$, $\flat A_7$
- Staff 3: $D m_7 - 5$, $G \flat_7$, $C m_7$, $D_7 \flat_9$
- Staff 4: G_7 , $C m_7$, C_7 , $F m_7$, $\flat B_7$
- Staff 5: $\flat E_6$, $\flat E M_7$ (with a triplet '3' over the first three notes), $\flat E_6$, $\flat A_6$
- Staff 6: $\flat D_7$, $C m_7$, $A m_7 - 5$
- Staff 7: $\flat A_7$, $\flat_{13} G_7$ (with \flat_9 below the \flat_{13}), $C m_7$

例 306 — c 是曲作者杰克·彼得森(吉他演奏家)本人用吉他演奏的、以《再见波士顿》的和声序进为主题的和声变奏。该例和例 306 — b 一样，都是即兴式的演奏，它们的旋律完全是全新的创造。

例 306

c.

等等

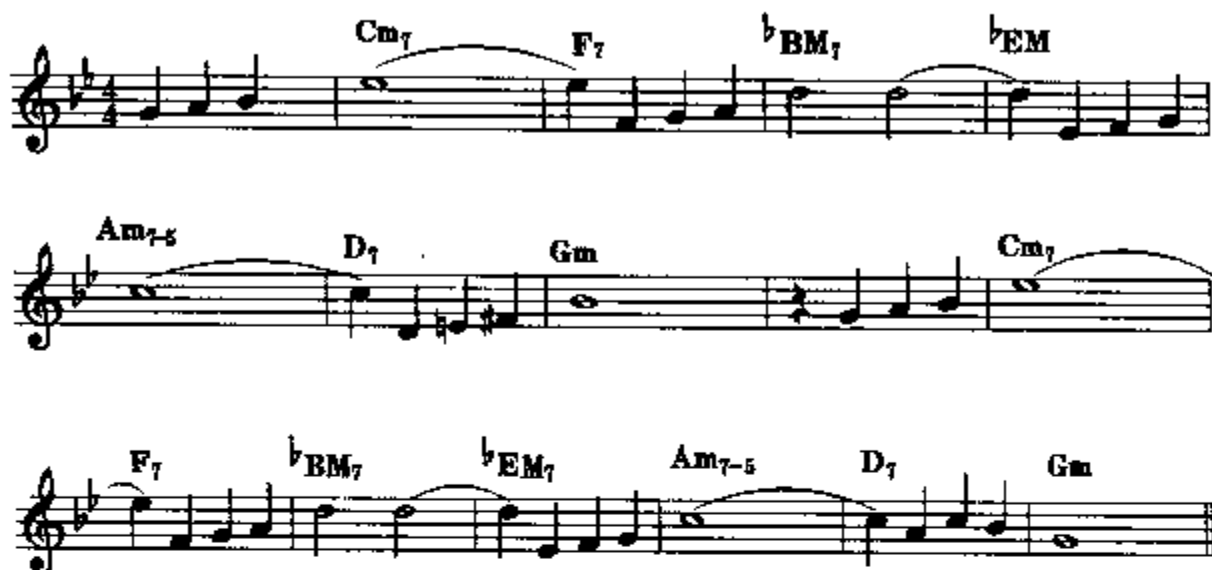
五、爵士乐曲的整体结构设计

在本章的第一节，笔者已经列出了爵士乐曲的结构模式。绝大部分爵士乐曲的整体结构都与该模式有关。下面以日本作曲家塚山工归改编的爵士乐曲《秋叶》为例，具体说明一首爵士乐曲的整体设计。

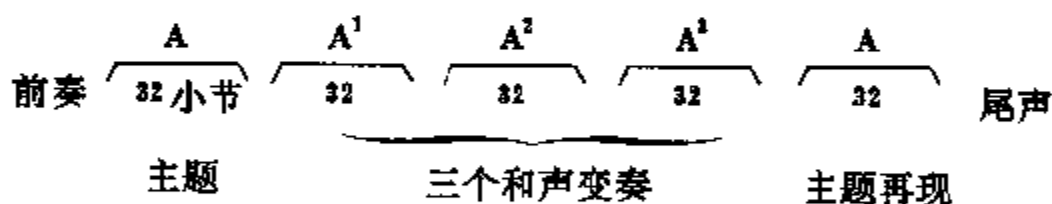
《秋叶》原为一首歌曲，由约瑟夫·科斯马作曲。全曲共 32 小节，二部曲式。例 307 是原作的前半部分：

例 307

J. 科斯马《秋叶》



塚山工口改编的《秋叶》共分为五段，各段均为 32 小节(即原主题的结构长度)。第五段与第一段的内容相同(以 D.S. 记号反复)，中间的三段是和声变奏。全曲的结构图示如下：



就《秋叶》的原作而言，它有很好的和声进行(五度循环)和优美的旋律。但是，其旋律的节奏是歌唱化的，因而需要在节奏方面进行爵士化的加工。例 308 — a 是经塚山工口修改后的主题：

例 308

a.

主题 A

Swing





将例 308 — a 与原作做一比较可以发现，在旋律方面，例 308 — a 保留了原作的旋律音调，但节奏是全新的；在和声方面，变化不大，只在个别地方加入了新的和弦。例如，第 9 小节的 $\flat D_7$ 和第 12 小节的 E_7 ，它们分别是两个副属和弦的三全音替代和弦。

下面三例是塚山工归的《秋叶》的中间三段和声变奏(均为前半部分)。这三个变奏的旋律与主题的旋律没有任何联系。

例 308

b.

变奏 A¹

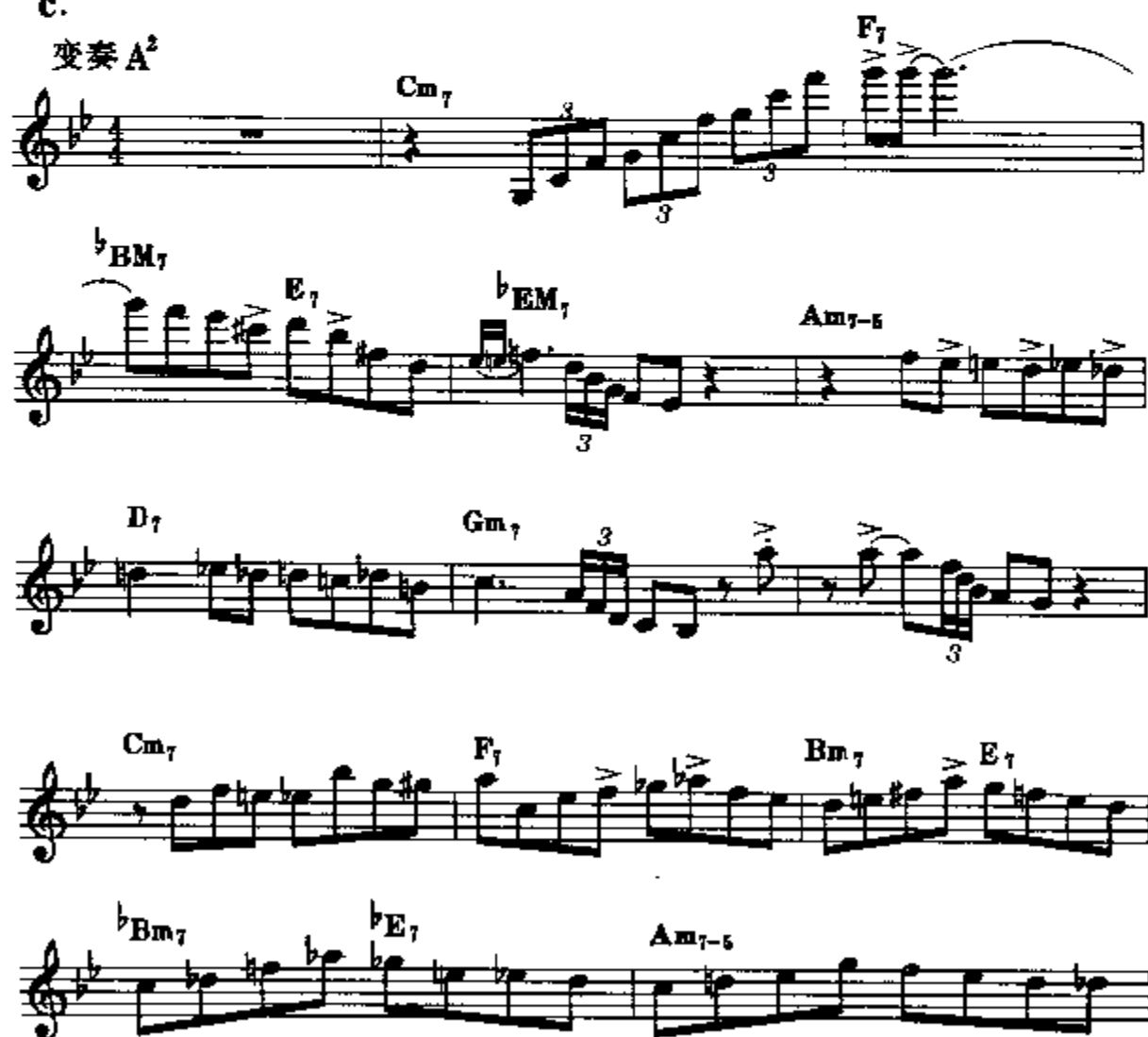




例 308

c.

变奏 A²

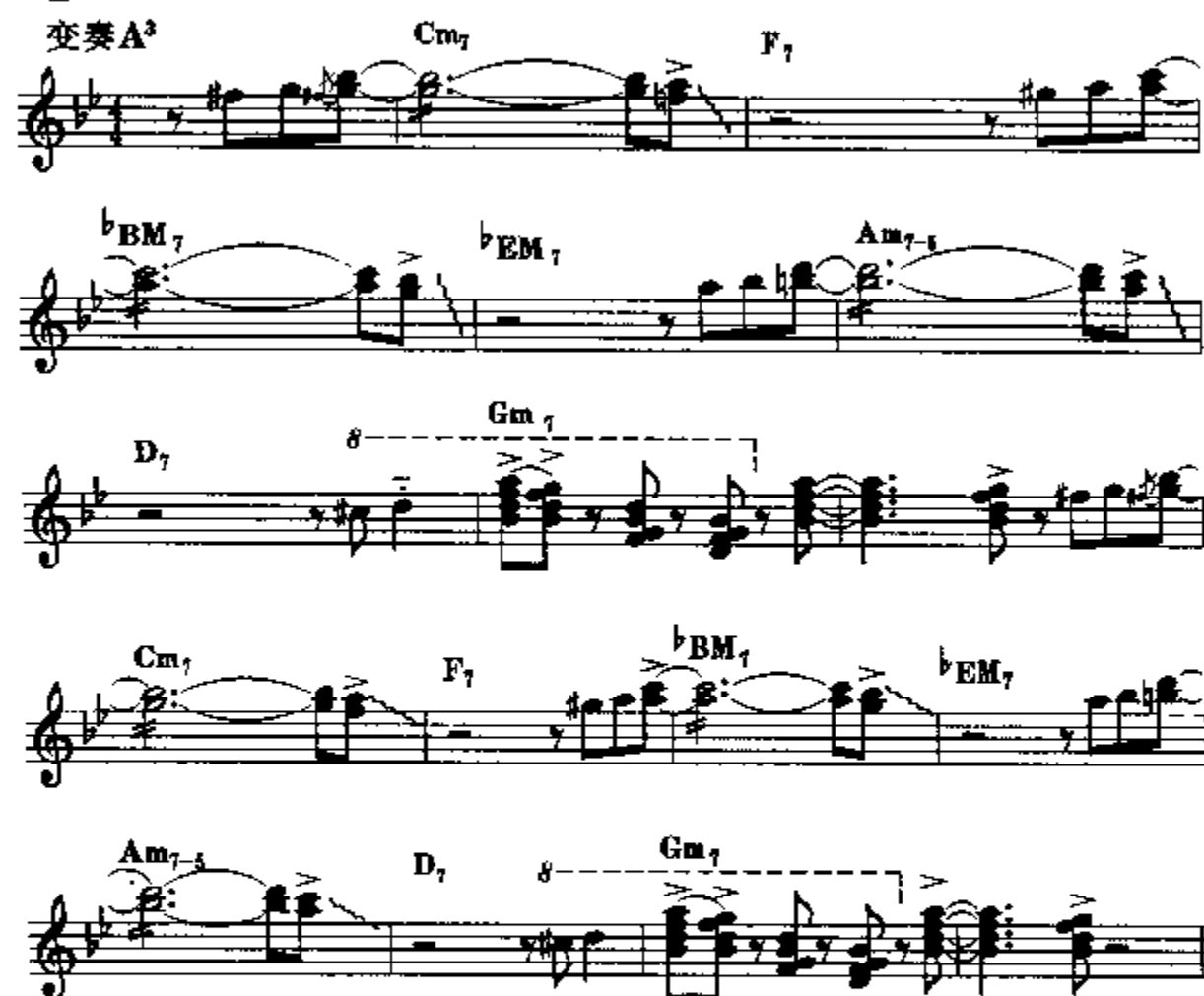




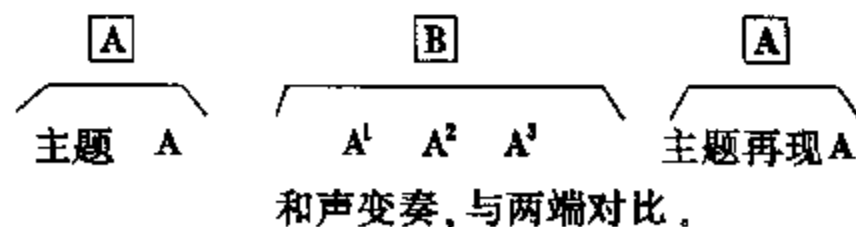
例 308

d.

变奏A³



纵观冼星海先生的《秋叶》，它在整体结构的设计上体现了再现三部曲式的轮廓，其图示如下：



将主题和若干个变奏以三部曲式的轮廓进行组合，这样的结构布局是爵士乐音乐家即兴演奏或编曲时广泛使用的一种结构模式。

六、即兴演奏用的和弦表

爵士音乐家为了方便即兴演奏(尤其是和声变奏)，常使用如例 309 所示的和弦表，它记录的是主题的和声进行。和弦表可以记在谱表上：在谱表上画出小节线，小节内的每一条斜线代表一拍。和弦标记写在斜线上方。例 309 是一个三部曲式的主题和弦进行表：

例 309

A段

F Am₇ D₇ G₇ Gm₇ C₇

1. F Gm₇ C₇ 2. FM₇ Bm₇ F Cm₇ F₇ **B段**

Fine

D.C.

很显然，和弦表指示的只是和声进行和长度比例，而旋律、音色、节奏、织体以及低音进行等方面的要素需要由演奏者在即兴演奏中来决定。此外，和弦表在和声方面只是一个框架，演奏者可以根据个人的直觉、技巧而添加新的和弦以便使和声色彩更丰富。

练 习 十 六

(一) 旋律变奏分析

1. 例 310 — a 是著名的电影歌曲《痴心》的主题旋律(前半部分), 例 310 — b 是由塚山工归改编的爵士化主题, 对照例 310 — a, 分析例 310 — b 的旋律变奏手法。

例 310

a.

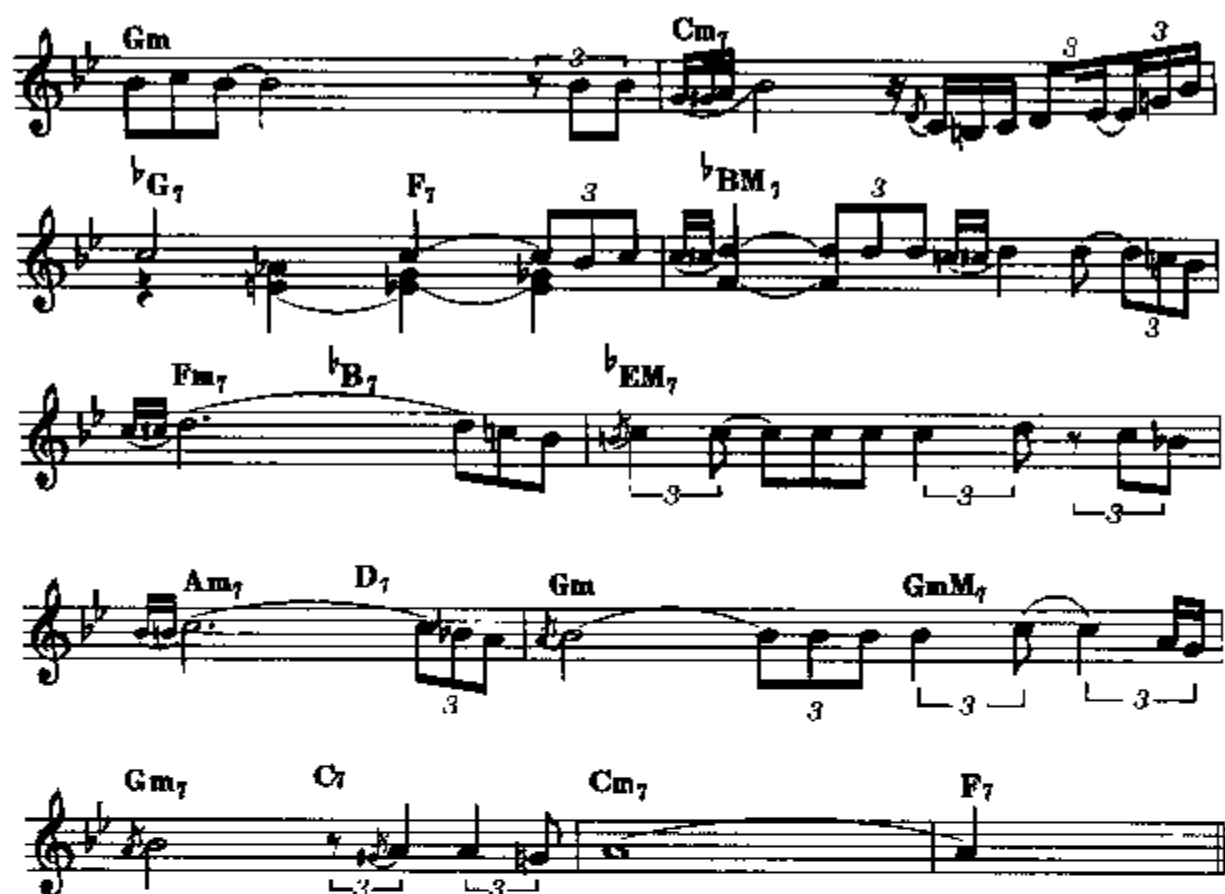
维克多·扬《痴心》



例 310

塚山工归改编《痴心》





2. 例 311 — a 是电影歌曲《含笑的情影》的主题旋律(前半部分), 例 311 — b 是由 塚山工归改编的爵士化主题。对照例 311 — a, 分析例 311 — b 的旋律变奏手法。

例 311

a.

J. 曼德尔《含笑的情影》





例 311

b.

Slow Bossa Nova

塚山工归改編《含笑的情影》



(二) 和声变奏分析

1. 例 312 是塚山工归以《含笑的情影》(例 311 — a)的和声所作的和声变奏:

例 312

Slow Bossa Nova

塚山工归改编《含笑的情影》

8 — Bm7

E7

8 — Am7

D7

Dm7

G7

CM7

FM7

8 — Bm7-5

E7

Am7

Am7/G

Fm7-5

B7

8 — Bm7

E7

2. 例 313 — a 是歌曲《勿耳语》的第一部分，例 313 — b 是日本作曲家松田昌用该主题的和声所作的和声变奏：

例 313

a.

B. 戈尔德逊《勿耳语》



例 313

b.

Swing ♩ = 120

松田昌改编《勿耳语》



The image displays a four-staff musical score in C minor. The first staff begins with a C_m chord, followed by a melodic line. The second staff features a G_m chord, a melodic line with a triplet, and an A₇ chord. The third staff includes D_m, F₇, E₇, and A₇ chords, with a triplet in the melodic line. The fourth staff shows D_m₇, E_m₇, F_m₇, and \flat B₇ chords, with a melodic line. The score is written in a single system with four staves.

第八章 节 奏 组

爵士乐队的节奏组主要由钢琴、低音提琴和爵士鼓组成。根据需要也可以增加其他乐器，例如：吉他、颤音琴、康加鼓、牛铃等。节奏组是爵士乐演奏的核心，大乐队就是以节奏组为基础再加上若干管乐器而构成。

一、关于钢琴

在乐队中，钢琴兼有多种功能。首先，它是和声乐器。不要让钢琴在较低的音区弹和弦的根音，以免和低音提琴的低音进行发生冲突。钢琴主要弹奏转位的和弦，和弦的音区主要在 $c - c^2$ 之间。

钢琴也是独奏乐器。当需要由钢琴担任旋律演奏时，当然是以右手弹旋律，左手弹伴奏和弦。当其他乐器担任旋律演奏时，钢琴演奏者常用双手弹奏和弦。无论是左手或是双手弹和弦，均可以省略根音或五音；三音和七音不能省略，这两个音是决定和弦性质的关键音。

例 314 — a 是单手和弦的各种排列形式，例 314 — b 是双手和弦的各种排列形式，均以 C 大调的 I、V₇ 和 II_{m7} 三个和弦为例。

例 314

a. 单手和弦

Handwritten musical notation for exercise 'a. 单手和弦' (Single-hand chords). The notation is written on three staves: I (Right Hand), V₁ (Left Hand), and II_{m7} (Left Hand). The chords are written above the notes.

Chords for I (Right Hand): CM₇⁹, CM₇⁹, C₇⁹, CM₇, CM₇, C₇⁹, CM₇, CM₇, CM₇⁹, CM₇, CM₇⁹.

Chords for V₁ (Left Hand): G₇, G₇⁹, G₇, G₇, G₇, G₇⁹, G₇, G₇⁹, G₁₃.

Chords for II_{m7} (Left Hand): Dm₇, Dm₇⁹, Dm₇, Dm₇⁹, Dm₇, Dm₇⁹, Dm₇⁹.

b. 双手和弦

Handwritten musical notation for exercise 'b. 双手和弦' (Two-hand chords). The notation is written on three staves: I (Right Hand), V₁ (Left Hand), and II_{m7} (Left Hand). The chords are written above the notes.

Chords for I (Right Hand): CM₇⁹, CM₇, CM₇, CM₇⁹, CM₇⁹, CM₇⁹.

Chords for V₁ (Left Hand): G₇⁹, G₇¹³, G₇⁹, G₇¹³, G₇¹³, G₇¹³, G₇¹³, G₇¹³.

Chords for II_{m7} (Left Hand): Dm₇⁹, Dm₇⁹, Dm₇⁹, Dm₇, Dm₇⁹, Dm₇⁹, Dm₇⁹, Dm₇⁹, Dm₇¹¹, Dm₇¹¹.

除了能作为和声乐器之外，钢琴还具有打击乐的功能。钢琴经常配合鼓来强调一些节奏重音，此外还要即兴地填充切分音型。不过，钢琴从不重复固定的音型模式。

例 315 是一首三乐句的布鲁斯，选自当代著名爵士钢琴家杰米·埃伯索尔德(Jamey Aebersold)著作的《爵士钢琴声部》(Jazz Piano Voicings，专为练习钢琴音型的教材)。这个例子例示了常见的钢琴音型和具体和弦的声部排列方式。

例 315

Swing

Chords indicated above the staff:

- Measure 1: F_7
- Measure 2: $\flat B_7$
- Measure 3: F_7
- Measure 4: Cm_7 F_7+9
- Measure 5: $\flat B_7$
- Measure 6: B_7°
- Measure 7: F_7
- Measure 8: $\flat Am_7$ Am_7 $\flat Am_7$
- Measure 9: Gm_7
- Measure 10: C_7
- Measure 11: F_7
- Measure 12: D_7+9 Gm_7 C_7+9



二、关于低音提琴

在乐队中，低音提琴具有双重作用：一是担负和声的低音进行，指示出和弦的功能；二是以其特有的节奏型来显示出基本的节拍运动。在摇摆爵士(Swing)里，低音提琴主要用来演奏“漫步低音”(Walking Bass)，其特点是四分音符延绵不断，偶尔插入摇摆八分音符。在波萨诺瓦爵士乐中，低音提琴主要演奏带附点的节奏型 ♪. ♩ 。这两种低音进行均用拨弦奏法，极少用弓子拉奏。

(一)漫步低音

漫步低音进行大体上可以分为两种类型：一种是分解和弦式，另一种是级进式。

分解和弦式漫步低音就是将和弦音分开奏出，主要选择根音与五音，其次是三音和七音。为了使每个和弦的功能明确，和弦的根音总是放在强拍上，其他音放在弱拍上。见下例：

例 316



级进式漫步低音，顾名思义，由音符级进构成的低音进行。此类低音由和弦音和经过音混合构成，和弦的根音也是放在强拍上(见例 317)。

例 317



和弦式与级进式漫步低音也常混合使用，如例 318 所示：

例 318



为了突出根音，现代低音提琴演奏家常常在下一根音之前使用较该根音低半音或高半音的“导音”。例 319 — a 是使用下导音的例子，b 是使用上导音的例子：

例 319



杰米·埃伯索尔德是美国当代最著名的爵士钢琴家与理论家，他总结出许多种漫步低音的构成模式，这些模式对演奏者和编曲者都具有实际指导意义。下面以三乐句的 F 大调布鲁斯的和声进行为例，介绍几种埃伯索尔德提出的漫步低音模式。

1. 带导音的分解和弦式漫步低音

例 320



2. 带导音的级进式漫步低音

例 320

b.



3. 半音级进式漫步低音

例 320

c.



4. 重复音式漫步低音

例 320

d.





(二) 波萨诺瓦的低音

波萨诺瓦的低音进行主要由根音与五音(或三音)交替构成，可以说是一种音型比较固定的交替低音进行。在音型中可适当地使用和弦外音。与漫步低音一样，根音总是放在强拍上，五音、三音或和弦外音放在弱拍上。例 321 的低音进行是著名低音提琴演奏家托德·库尔曼所作(主题旋律见例202)。该例基本上概括了波萨诺瓦的低音音型和各种变化。

例 321

J. 彼得森《致谢里尔的波萨》

[A段]

Basic pattern: $\flat E$, $D^\#$, $G^\#_7$, $C-7$, $A^\#$, $\flat A_7$

$\flat G-7$, C_7 , $F-7$, E_b , $F-7$, $\flat B_7$, $\flat E_6$

[B段]

$\flat G-7$, $\flat C_7$, $\flat G-7$, $\flat C_7$, $E-7$, A_7 , $E-7$, A_7

$D-7$, G_7 , $D-7$, G_7 , $C-7$, F_7 , $F-7$, $\flat B_7$

三、关于爵士鼓

鼓手在乐队中是最辛苦的，因为他必须从头至尾不停地打出节奏。鼓是爵士乐节奏律动的灵魂，只有在鼓的基本节奏中，我们才能够感受到爵士乐节奏万千变化的美感和乐趣。

就当代爵士乐而言，最流行的节奏风格有两种：一种是摇摆爵士，另一种是拉丁爵士即波萨诺瓦。对于爵士鼓来说，每一种风格都有多种变体节奏型。这里只简单介绍一下这两种风格的基本节奏型。

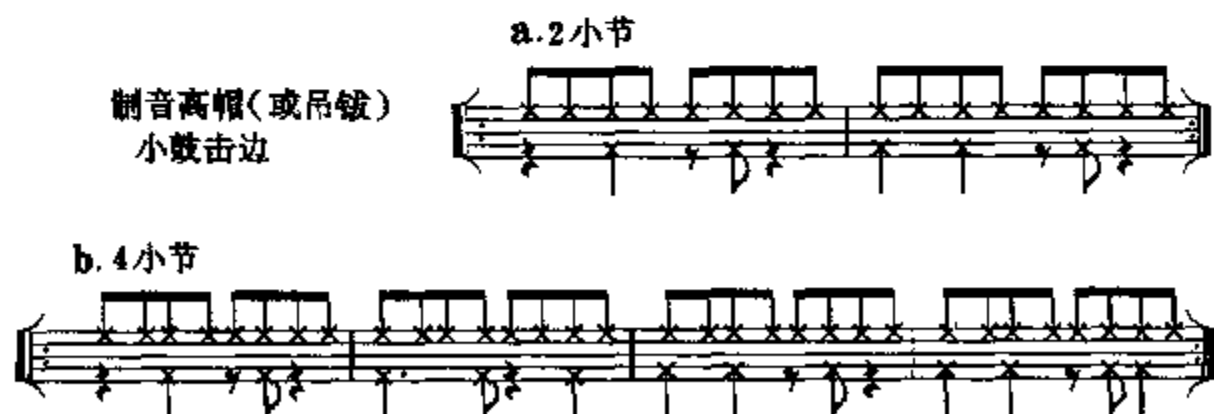
(一) 摇摆节奏 此类节奏有以下两种节奏型：

例 322



(二) 波萨诺瓦节奏 此类节奏以 2 小节或 4 小节为一单位，基本节奏如下：

例 323



附录 习题选答

练习 一

(一)

- | | | | |
|---------|---------|---------|----------|
| 1. 纯五度 | 2. 增五度 | 3. 减五度 | 4. 增五度 |
| 5. 倍增五度 | 6. 纯五度 | 7. 大三度 | 8. 小三度 |
| 9. 小三度 | 10. 增三度 | 11. 减三度 | 12. 倍增三度 |
| 13. 小三度 | 14. 减六度 | 15. 增一度 | 16. 小二度 |
| 17. 大七度 | 18. 增六度 | 19. 大七度 | 20. 小三度 |
| 21. 小三度 | 22. 大六度 | 23. 大六度 | 24. 小七度 |
| 25. 减四度 | 26. 增五度 | 27. 增三度 | 28. 减五度、 |
| 29. 小七度 | 30. 增二度 | | |

练习 一

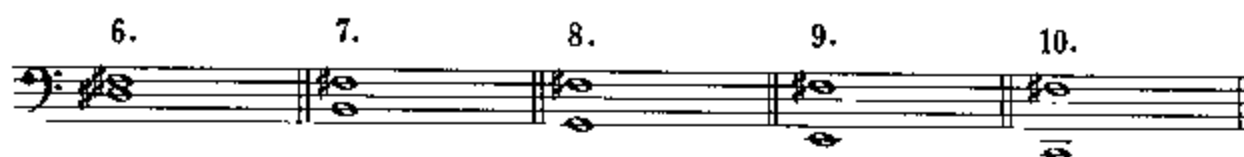
(二)



练习 一

(三)





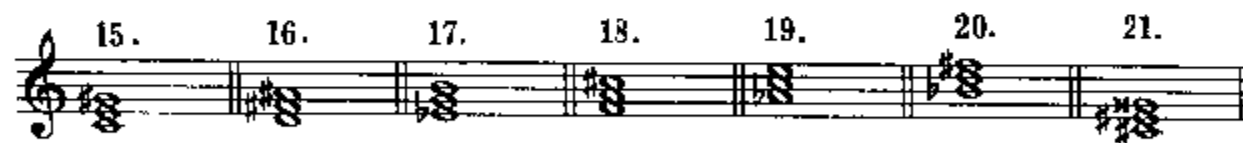
练习二

(一)

1. F 2. $\text{F}^{\#}\text{dim}$ 3. Bm_7 4. $\text{G}^{\#}\text{dim}$ 5. FM_7 6. $\text{G}^{\#}\text{m}$ 7. E^{\flat}m
8. $\text{D}^{\#}\text{m}$ 9. C_7 10. $\text{D}^{\#}\text{m}_7$ ($\text{F}^{\#}\text{m}_6$) 11. CM_7 12. Em_{7-5} (Gm_6)

练习二

(二)



练习二

(三)

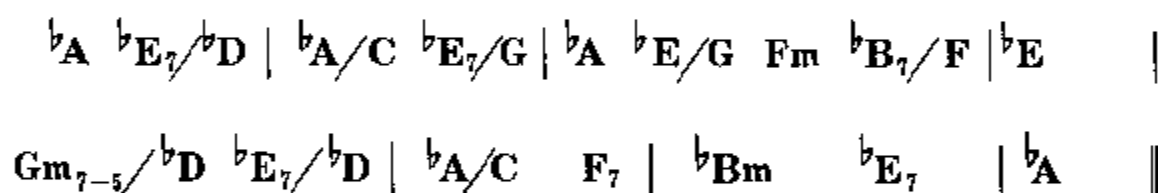




练 习 二

(四)

1. <悲怆>



2. <齐瓦格医生>



练 习 三

(一)

1.

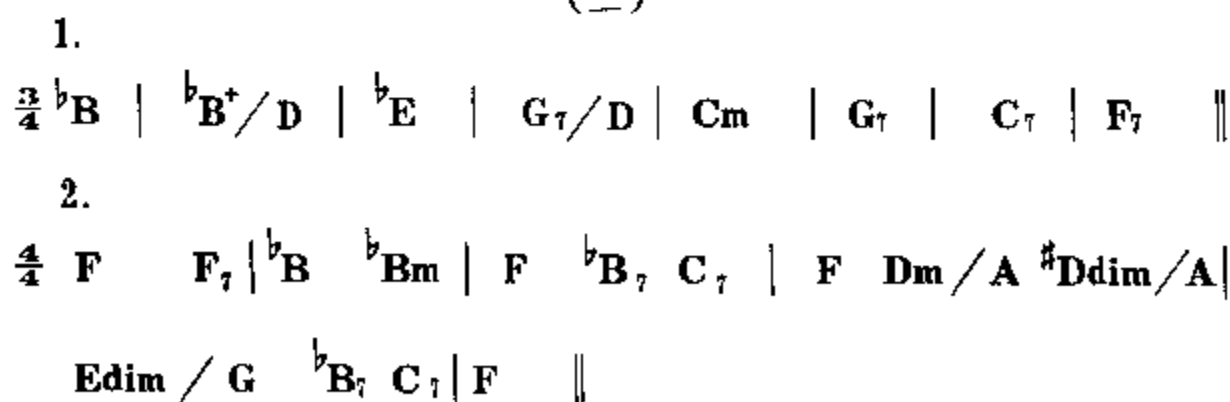




练 习 三
(二)



练 习 三
(三)



练 习 四

(一)

1. a 小调: $\text{II m}_7-5 - \text{V}_7 - \text{I m}$
2. E 大调: $\text{IV} - \text{V}_7 - \text{I}$ (或 D 大调: $\text{I} - \text{VI m} - \text{IV} - \text{II m}$)
3. e 小调: $\text{II m}_7 - \text{V}_7 - \text{I m}$
4. G 大调: $\text{VI m} - \text{IV m}_7 - \text{II m}_7 - \text{V}_7$
5. G 大调: $\text{V} - \text{III m} - \text{I} - \text{VI m}$
6. B^\flat 大调: $\text{VI m} - \text{V} - \text{IV} - \text{V}$
7. D 大调: $\text{III m} - \text{II m} - \text{I} - \text{II m}$
8. c^\sharp 小调: $\text{VI m}_7 - \text{II m}_{7-6} - \text{V}_7 - \text{I m}_7$

练 习 四

(二)

1. $\text{G}^\sharp \text{m} - \text{C}^\sharp \text{m} - \text{F}^\sharp \text{m} - \text{B}_7 - \text{E}$
2. $\text{A} - \text{D} - \text{G}^\sharp \text{m}_{7-5} - \text{C}^\sharp_7 - \text{F}^\sharp \text{m}$
3. $\text{E}^\flat_7 - \text{Cm}_7 - \text{Fm}_7 - \text{D}^\flat \text{M}_7 - \text{E}^\flat_7 - \text{A}^\flat \text{M}_7$
4. $\text{Cm} - \text{Fm} - \text{B}^\flat_7 - \text{E}^\flat - \text{A}^\flat - \text{Dm}_{7-5} - \text{G}_7 - \text{Cm}$
5. $\text{D} - \text{G} - \text{C}^\sharp \text{m}_{7-5} - \text{F}^\sharp \text{m} - \text{Bm} - \text{Em} - \text{A}_7 - \text{D}$

练 习 五

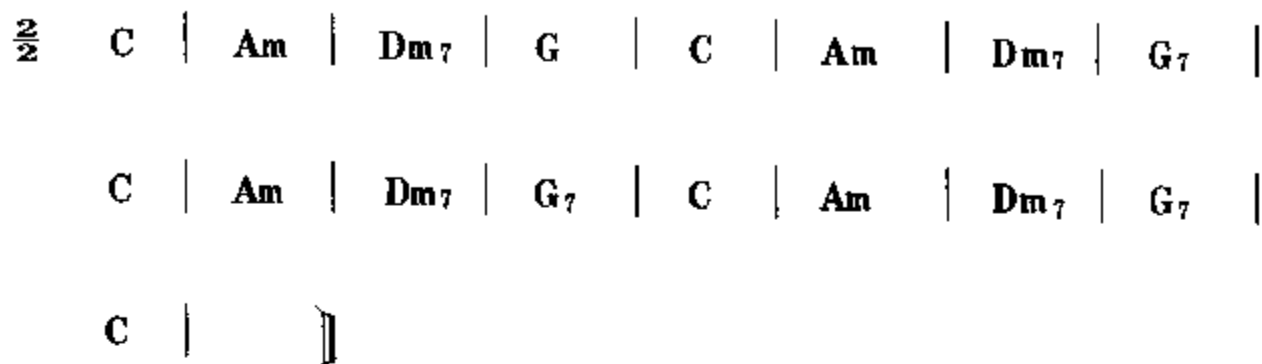
1.《苔咪》

$\frac{3}{4}$ C | Em | F | C | Em | Am | Dm | G_7 | C ||

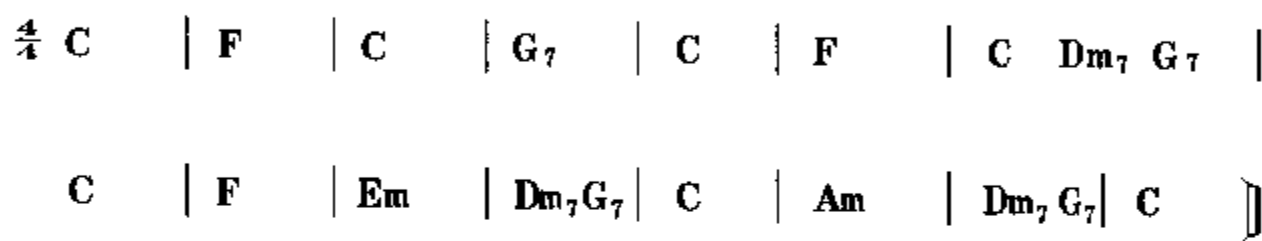
2.《噢!卡罗尔》

$\frac{4}{4}$ C | | Am | | Dm | | G_7 | |
C | | Am | | Dm | G_7 | C ||

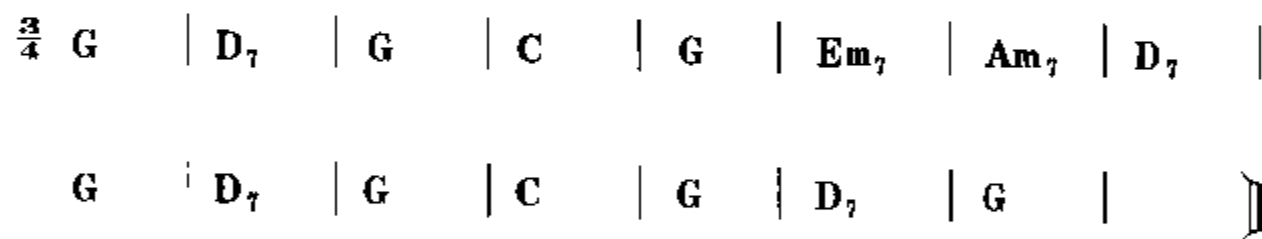
3.《黛安娜》



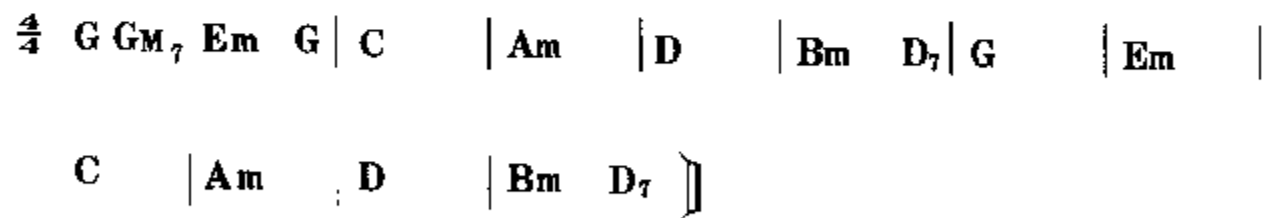
4.《雨中旋律》



5.《雪绒花》



6.《灰色的阴影》



练 习 六

(一)

1. Dm₇—G₇—C 2. Am₇—D₇—Gm 3. \sharp Gm₇— \sharp C₇— \sharp Fm
4. Bm₇—E₇—Am 5. \sharp Fm₇—B₇—E

练 习 六

(二)

1. [C大调] [F大调] [\flat B大调]
- Dm₇ G₇ | Gm₇ C₇ | Cm₇ F₇ | \flat B
- [\flat D大调] [C大调]
- \flat Em₇ — \flat A₇ | \flat D | Dm₇ G₇ | C
2. [d小调] [c小调]
- Em₇₋₅ A₇ | Dm | Dm₇₋₅ G₇ | Cm
- [$\flat\flat$ 小调] [\flat A大调]
- Cm F₇ | \flat Bm₇ \flat E₇ | \flat A \flat D | \flat A

练 习 六

(三)

1. G | [\sharp Fm₇₋₅ B₇ | Em] Am₇ | D₇ | [Bm₇₋₅ E₇ | Am] |
- [\sharp Cm₇₋₅ \sharp F₇ | Bm] | [Dm₇ | G₇ | CM₇] E₇ | Am₇ D₇ | G
2. Dm₇ G₇ | C | [Bm₇₋₅ E₇ | Am] | [Em₇₋₅ A₇ | Dm] |
- [\sharp Fm₇₋₅ | B₇ Em] | [E₇ Am₇] | Dm₇ G₇ | C Dm₇ | Dm₇/G G₇ | C

练 习 七

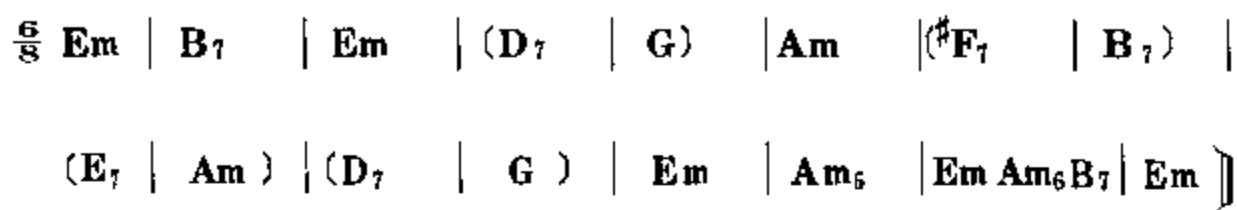
(一)

1. Fm₇ — \flat B₇ — \flat E 2. Am₇₋₅ — D₇ — Gm 3. \sharp Cm₇ — \sharp F₇ — B
4. \flat Em₇ — \flat A₇ — \flat D 5. Gm₇ — C₇ — F

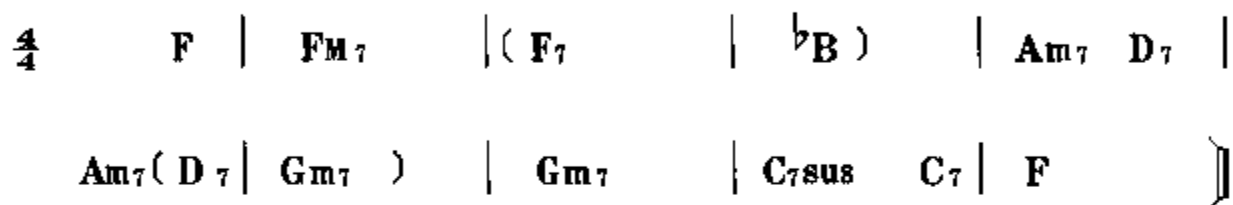
练 习 七

(二)

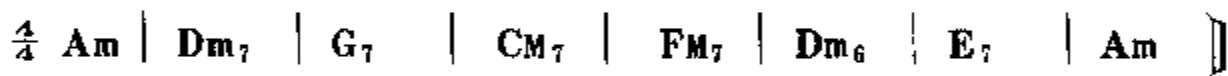
1.《夏日的绿叶》



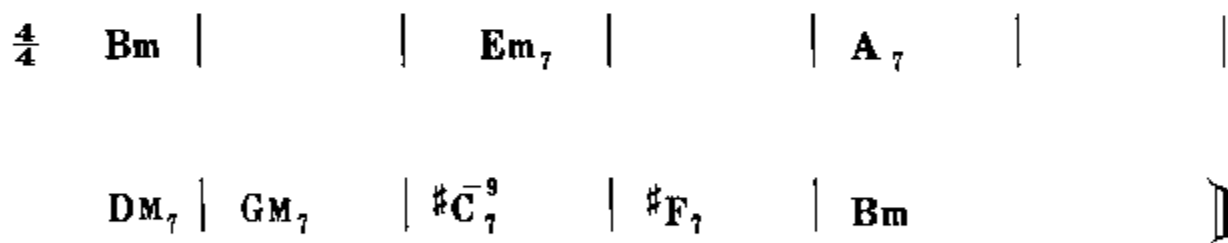
2.《小雨不断打在我头上》



3.《我的爱》



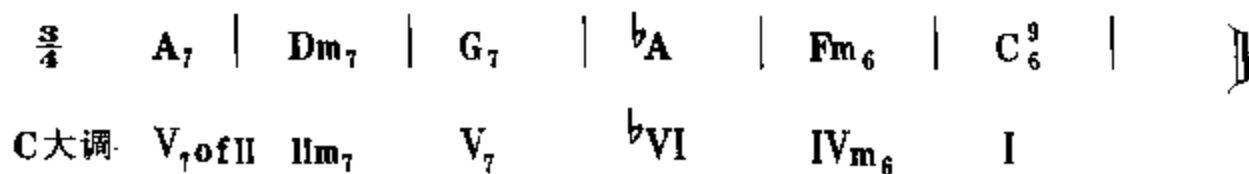
4.《誓言》



练 习 八

1.《环游世界》

┌——阻碍进行——┐



2. < 夺标 >

$\frac{4}{4}$ C | 阻碍进行 G | Fm₆ | C |]

C大调: I V IVm₆ I

3. < 孤独的人 >

$\frac{4}{4}$ Dm₆ | Gm | Gm₆ A₇⁹ | 变格补充终止 Dm Gm₆ | ^bE₉ Dm₆]

d小调: Im₆ IVm IVm₆ V₇ Im IVm₆ ^bII₉ Im₆

4. < 莎巴女王 >

$\frac{4}{4}$ Cm | Fm | Cm G₇ | | Cm | 变格补充终止 Fm | CM₇]

c小调: I IVm Im V₇ I IVm Im₇

5. < 这是个蓝色世界 >

$\frac{4}{4}$ Am₇₋₅ D₇ | G₉ | Gm₉ C₇⁹ | 变格补充终止 F ^bBm₇ F/A ^bA^o | Gm₇ ^bGM₇ F₆]

F大调: II m₇ of II V₇ of II II II m V₇ I IVm I ^bIII^o II m₇ ^bII M₇ I₆

6. < 夏日恋情 >

$\frac{4}{4}$ Em₇ | A₇ | DM₇ | 变格补充终止 C ^bVII]

D大调: II m₇ V₇ I

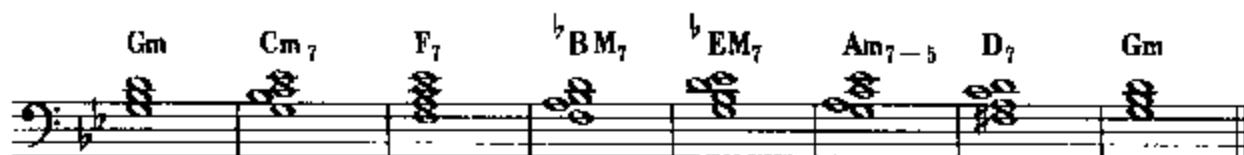
变格补充终止 D | C | D | | DM₇]

I ^bVII I IM₇

练习九

(一)

1.



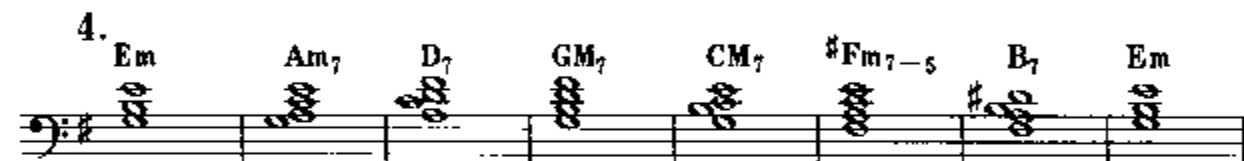
2.



3.



4.



练习九

(二)

1. D — A — Em — Bm

2. \flat E — \flat B — Fm — Cm

3. G — D — Am — Em

4. \flat B — F — Cm — Gm

练习九

(三)

1.



2.



3.



练习九

(四)

1. 

2. 

3. 

练习十

1. <夏威夷归营号>

音型 



(10) 







2. <美国巡警>



练习十一

(一)

- | | | | | |
|---------------------------------|----------------------------------|-------------------|--------------------|-------------------------------|
| 1. $C_7^{\flat 13 \sharp 11 9}$ | 2. $F_7^{\sharp 9}$ | 3. Cm_7^9 | 4. Cm_6^9 | 5. $DmM_7^{\sharp 11 9}$ |
| 6. Fm_9^{11} | 7. $C_7^{\flat 11 \sharp 9 7+5}$ | 8. $\flat GM_7^9$ | 9. Dm_{7-5}^{11} | 10. $\flat B_7^{13 \sharp 9}$ |

练习十一

(二)

- | | | | | |
|-----------------------------|--------------------|-----------------|-------------|----------------------|
| 1. $A_7^{\flat 13 \flat 9}$ | 2. A_7^9 | 3. $G_7^{13 9}$ | 4. Em_7^9 | 5. CM_7^9 |
| 6. G_7^{13} | 7. $E_7^{\flat 9}$ | 8. D_7^9 | 9. C_6^9 | 10. $D_7^{\sharp 9}$ |

练习十一

(三)

1. G大调



2. \flat B大调

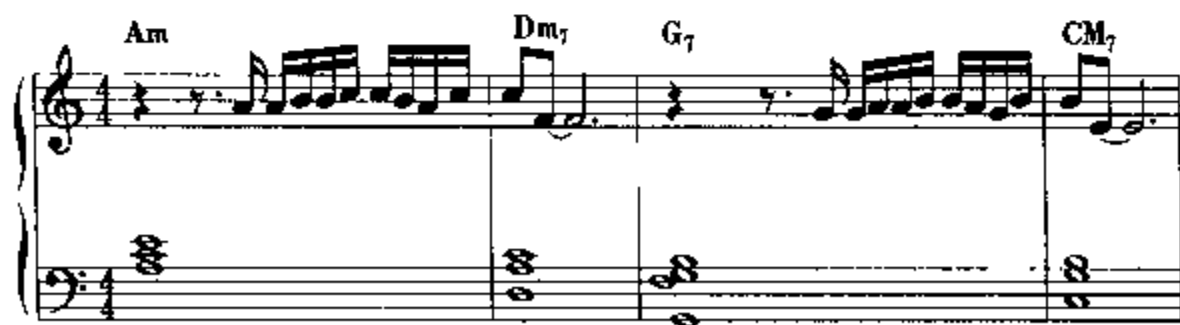


练习十二
(一)

1. <宝贝回家>



2. <生死恋>





3. 《一串珍珠》



练习十二

(二)

1.

C | F G¹³ | C₆ F | C₆

(Fm)

(bB)

2.

C | G¹³ | F | F | G₇ | C F | C

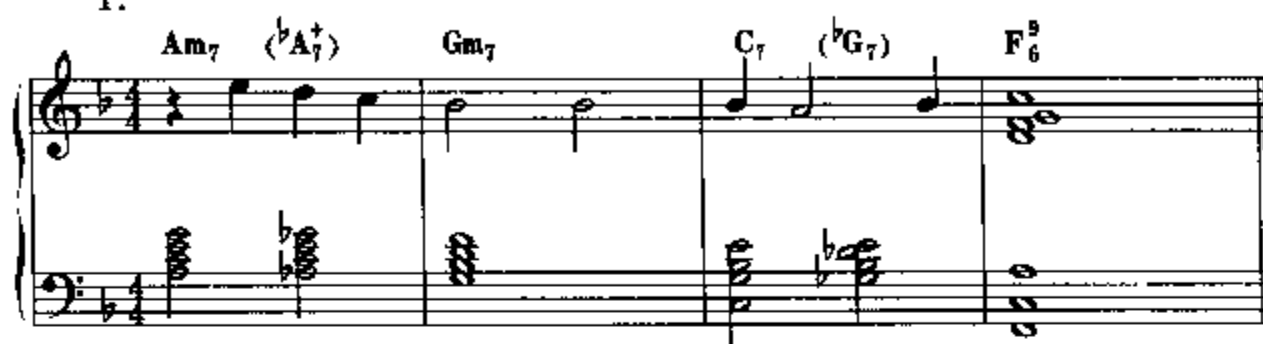
(Fm)

(bB)

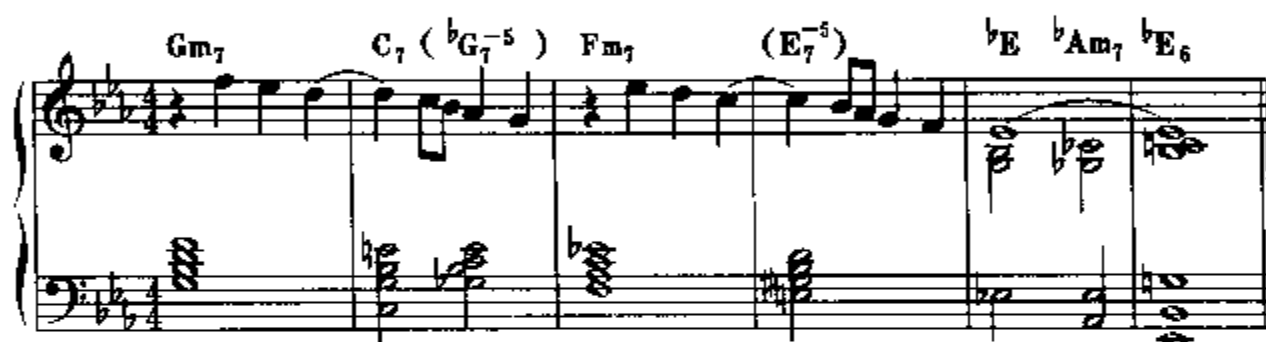
练习十二

(三)

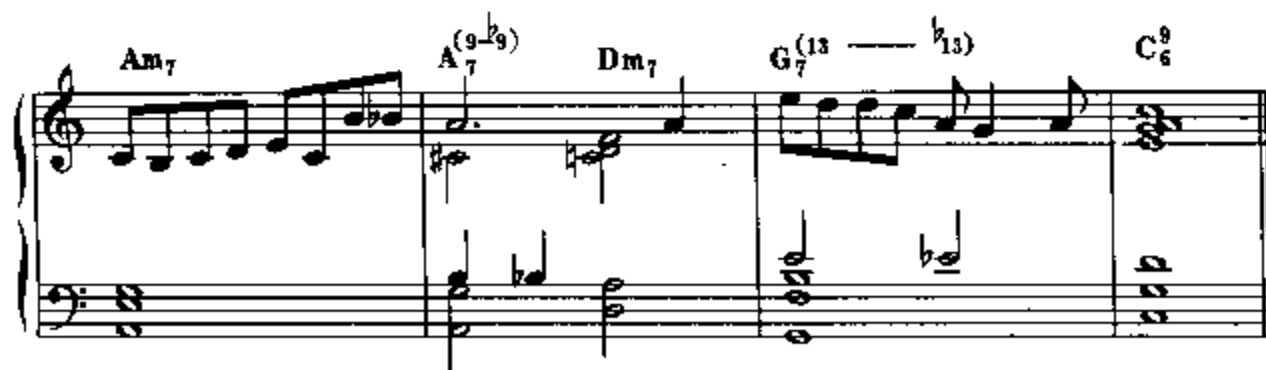
1.



2.



3.



4.

Chords: $Cm7/F$, $F7^{13} \flat_{11}$, $\flat B M_7$, $\flat E_9$, $F M_7$, $\flat E_7$, $D_7^{(9-\flat_9)}$, G_7 , $(C_9^{13} \ C\flat_9^{13})$, $F M_9$

5.

Chords: $(A m_7) D_7$, $(D m_7) G_7$, C_6 , $F M_7 B_7$, $(B m_7) E_7$, $(E m_7) A_7$, $(A m_7) D_7^{13}$, G_6

练习十三

1. <强颜欢笑>

Chords for System 1: $\flat E_6$, Gm_7 , C_7 , Fm_7 , $\flat B_9$, Fm_7 , $\flat B_9$

Chords for System 2: $\flat E$, $\flat E_6$, Gm_7 , C_7 , Fm_7 , $\flat B_9$, $\flat Bm_7$, $\flat E_7$

Chords for System 3: $\flat Am_7$, D_7 , G_7 , C_7 , F_7 , $\flat B_7$, $\flat Em_7$

2. <祝福>

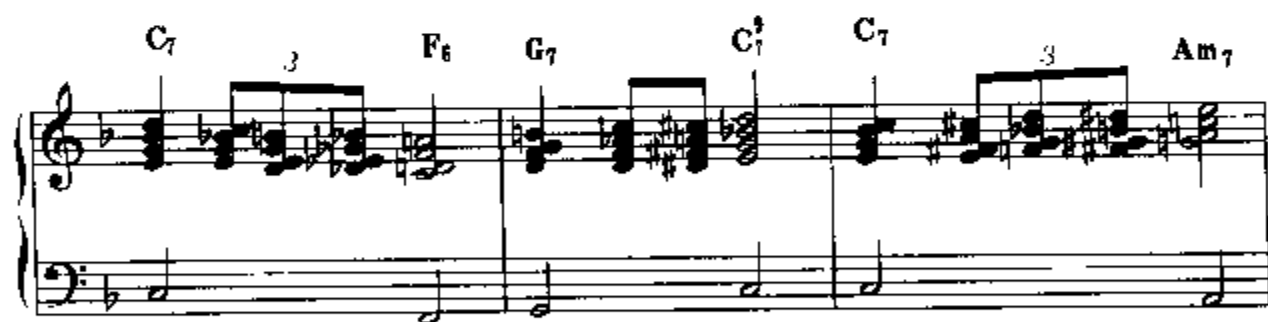
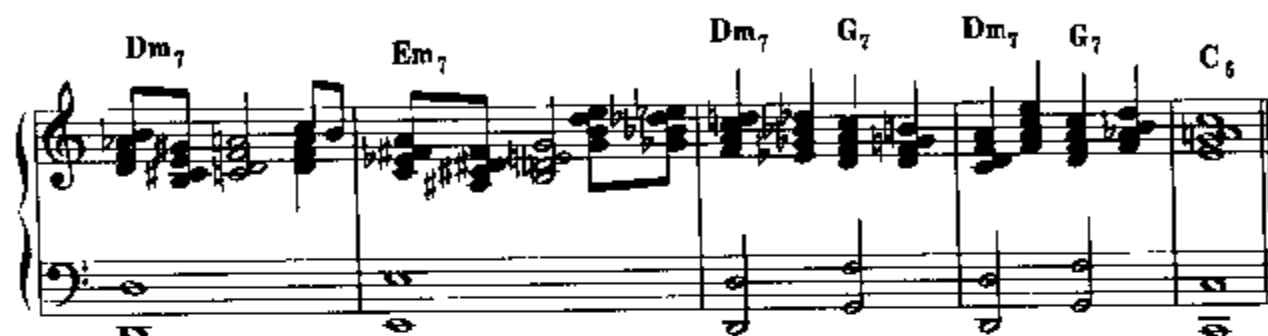
Chords for System 2: $\sharp Fm_{7-5}$, B_{7-9} , Bm_{7-5} , E_{7-5}



练习十四

1.《我只有爱》





[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 流行音乐和爵士乐和声学

作者 = 任达敏著

页数 = 2 7 3

S S 号 = 1 0 4 1 8 7 9 0

出版日期 = 1 9 9 7 年 1 1 月第 1 版

封面页
书名页
版权页
前言页
目录页
第一篇

基础理论

第一章 音程

- 一、音程
- 二、单音程与复音程
- 三、音程的性质
- 四、音程的协和度

练习一

第二章 和弦及和弦的字母标记

- 一、和弦的构成
- 二、三和弦的种类
- 三、七和弦的种类
- 四、附加音和弦
- 五、和弦的原位与转位
- 六、和弦的字母标记
- 七、音阶与音阶上构成的和弦

练习二

第三章 声部进行的原则

- 一、四部和声
- 二、和弦的重复音与省略音原则
- 三、声部排列
- 四、声部进行
- 五、二声部进行的相对关系
- 六、和弦之间的关系与连接
- 七、不协和和弦的解决
- 八、键盘乐器和声部构成

练习三

第四章 和弦外音

- 一、延留音
- 二、先现音
- 三、经过音
- 四、邻音
- 五、倚音

第二篇 流行音乐的和声

绪论

第一章 功能和声的理论

- 一、T、D、S功能的划分
- 二、功能序进的逻辑
- 三、功能和声的进行与替代
- 四、和弦的主要功能与交替功能

	练习四
第二章	正、副和弦的进行方向
	一、正和弦的进行方向
	二、副和弦的进行方向
	练习五
第三章	离调进行
	一、离调的构成
	二、副属和弦的引入
	三、副下属和弦以及 $m7 - - 7 - -$ 进行
	练习六
第四章	小调的和弦进行
	一、小调的音阶与和弦材料
	二、小调和弦的进行方向
	三、离调进行
	练习七
第五章	终止进行
	一、正格终止
	二、阻碍终止
	三、变格终止
	四、完满终止和不完满终止
	五、终止进行中的下属变和弦
	练习八
第六章	和声进行的力度与模式
	一、根音关系
	二、下五度进行
	三、上五度进行
	四、三度进行
	五、二度进行
	六、三全音进行
	练习九
第七章	转位低音与交替低音
	一、转位低音
	二、交替低音
	练习十
第八章	流行音乐的曲式
	一、乐段和复乐段
	二、二部曲式
	三、三部曲式
第三篇	爵士乐的和声
	绪论
第一章	和弦延伸音
	一、延伸音的构成
	二、属七和弦的延伸音
	三、其他和弦的延伸音

	四、延伸音的运动方式
	练习十一
第二章	替代和弦
	一、主和弦的替代
	二、下属和弦的替代
	三、属和弦的替代
	四、变体和弦替代
	练习十二
第三章	五度循环
	一、调内和弦的五度进行
	二、离调的五度进行
	三、离调进行的几种模式
	四、其他的五度循环
	练习十三
第四章	装饰和弦
	一、倚音和弦
	二、经过和弦
	练习十四
第五章	音阶与旋律
	一、爵士音阶
	二、和弦功能音阶
	三、和弦 - 音阶配合表
	四、和弦外音与延伸音
	五、旋律构成
	六、用变化音装饰旋律
	七、旋律的节奏
	练习十五
第六章	前奏、转折句与结尾的和声
	一、前奏的和声
	二、转折句的和声
	三、结尾的和声
第七章	编曲和即兴演奏
	一、基本轮廓
	二、爵士乐的主题
	三、旋律变奏
	四、和声变奏
	五、爵士乐曲的整体结构设计
	六、即兴演奏用的和弦表
	练习十六
第八章	节奏组
	一、关于钢琴
	二、关于低音提琴
	三、关于爵士鼓
附录	习题选答

附录页