

您现在的位置：中国音乐网 > 音乐论文 > 音乐学学科理论 > 正文

和声分析——值得重视的学科建设

兼品杨通八《和声分析教程》

2011-9-1 来源：网络转载 作者：王喆 人气： Emus论坛

内容提要：杨通八的《和声分析教程》是一本真正有价值的好书，它不仅具有完整的体系意义，而且具有很高的应用和实践意义。本文表述了《教程》所涉及到的对和声分析学科建设的一些思考：和声分析的学科意义、和声分析标记、谱例的适用性、习题的针对性、织体和风格、复调作品的和声分析、功能体系以外的和声现象、和声的范式和“犯规”、和声分析的目标层次、《教程》中有关“和弦外音”和“离调”等的一些具体问题；并论述了和声学习应该清楚地区分和声写作和和声分析两个不同的学习目标，和声分析是音乐分析的基础，把和声分析提到和声学科建设的高度上来，是我们当前在作曲技术理论教学中必须作的重大改革。

关键词：《和声分析教程》 和声写作 和声分析 学科建设

中国人近年来出书频仍，出版业一片繁荣；美女卖自己的性经历成了作家，文化人周游列国于是无事不晓无行不通，“码字的”把连篇巨著转换成了一字一砖砌就的别墅，主持人信口流感名声更旺。音乐界也不甘落后：一些自称、被称“音乐人”的新新人类品种，把持传媒，铺天盖地地剪辑歌星逸事，引导着时尚潮流，还组织电视选秀，培养了亿万畸形青少年的集体醉生梦死——被真正的学者斥之为“非常恶劣”的超女“粉丝”。看音乐书店里，新书满架，“严肃”的音乐理论家们也趁着这个丛书、系统教材，那个国家级、部级课题，出版了不少有助于提升职称、职务的论著。文章已然千古事，论著何其利禄多。然而在拨开那些良莠不齐、遍地垃圾之后，却能看到一本真正有价值的好书，那就是杨通八的《和声分析教程》（以下简称《教程》）。

杨通八的《教程》上海音乐出版社出版于2005年，作者自述，之前已经有七八年、四五个人的教学实践，《教程》的上卷十二章中包容了功能和声中的全部内容（第十三章，容后论及）；下卷是分为三个部分的谱例，最后附录了谱例索引和参考书目。用这本教材教授、学习后，能使我们在面对功能音乐，尤其是巴洛克以来直到晚期浪漫主义音乐时，可以得心应手地作出和声的

中国音乐网 上海 徐汇区

中国音乐学网 Musicology.cn

+ 加关注

《音乐探索》2013年第4期目录：田可文《好与好刊物——写在《音乐探索》创刊30周年之际》、@勇当编辑的张萌《小题大做 推陈出新 ——也谈音乐论文选题的几点原则》、@小提琴《新媒体平台下的音乐学术型编辑——“@中国音乐学网”的得失经验为例》等等
p://t.cn/zR5dIUU



10月14日 16:58 转发 |

【台湾大学沈冬教授上海音乐学院系列学术讲时间：2013年10月30日-11月5日，题目：台市流行音乐文化（共八讲）；1. 绪论：音乐台形成；2 音乐文化对城记：音乐台北vs 音乐

TA的粉丝 (3454)

热门

- 1 传记文体审思
- 2 探索理论与实践相结合的生长点
- 3 从牛津大学看英国音乐学教学与研究现状
- 4 西方音乐研究的“中国视野”可行性探讨
- 5 音乐与舞蹈在表征内生命情态过程中的
- 6 音乐符号与舞蹈符号的互渗互融
- 7 音乐符号行为中的身体间性
- 8 音乐符号、舞蹈符号律动形式与生命情态
- 9 关于西方音乐史学学科定位的思考
- 10 听吧，那五个人的对话——弦乐四重奏
- 11 乐谱文本在音乐符号行为链条中的中介
- 12 精诚所至 金石为开

热图

音乐表演实践研究…

“休止”中的逻辑

判断；而且对许多和声现象得到理论的解释和启示。

对这本书作价值判断之前，首先可以在两方面肯定：其一，这是经过较长时间的思考和教学实践所凝结出来的，它本身具有完整的体系意义；其二，它是在一个极有必要予以填充的重要领域中总结出来的，具有很高的应用和实践意义。

本文并不仅是对《教程》的简单书评或修订校阅意见，想表述的是就《教程》所涉及到的和声问题——主要是对和声分析学科建设的一些思考。

有关和声分析的学科意义

“音乐理论并不是指导我们在将来应该怎样写作乐曲，而是告诉我们过去的作曲家是怎样写作乐曲的。”[i]。作为作曲技术理论之一的和声分析，它的实践意义就在于能让我们得以认识过去的音乐家是怎样写作多声部音乐的。这一学科之所以要紧，是因为和声是构成多声部西方音乐的最重要的要素；而对中国的学习者之所以尤为要紧，是因为西方音乐本来就是与我们大相径庭的、并不熟悉的域外文化，中国的传统音乐是以单声部为特点的，要了解西方多声部音乐，必须首先掌握和声分析的知识才有可能。和声是西方传统音乐的主干架构，无论单声部还是多声部，无论旋律还是伴奏，无论声乐还是器乐，无论室内乐还是交响乐，无论复调、配器还是曲式（有人教曲式，竟然要学生不用分析和声，只需直接写曲式便可。不知对于西方多声部音乐而言，摒除了和声，曲式从何而来？对这样的曲式教师，有必要用勋伯格的《和声的结构功能》[1946年著]重新启蒙），西方传统音乐作品总是从调性的陈述开始，以和声的复杂化展开，到中心音的肯定结束，和声的框架就是西方多声部音乐的根基。作为一个学科，和声分析也就成了西方音乐分析的理论基础。

有关和声分析标记

和声分析的标记来源于和声体系的元结构。

和声有不同的体系，这是客观存在。虽然从巴洛克开始“大小调”和声基本完善（例如小调则必定是升高导音的和声小调，如需用自然小调则属例外，须特别说明）、拉莫完成了总结性归纳的这个体系，之后还不断地被发展，直到19世纪末、20世纪初，由于在半音体系中特别强调音乐的功能性而致使其瓦解（以及由于另辟蹊径、抛弃功能性的色彩和声的建立）[ii]，功能和声才走到了它的尽头，接下去所跨出的一大步，勋伯格的12音体系已经完全建立在另外的元结构之上。然而，功能音乐由于其经典创作的传统承续力量，由于其建立在物理音响学基础上的科学原则力量，由于其符合人类听觉反映的强大习尚力量，成为音乐历史进程中占有压倒地位的主流体



挤一挤“朱载堉泡...

基督教传教士与

推荐

- 1 传记文体审思
- 2 探索理论与实践相结合的生长点
- 3 从牛津大学看英国音乐学教学与研究现状
- 4 西方音乐研究的“中国视野”可行性探讨
- 5 音乐符号与舞蹈符号的互渗互阐
- 6 听吧，那五个人的对话——弦乐四重奏
- 7 乐谱文本在音乐符号行为链条中的中介作用
- 8 和声教学的阶段性、指向性和学科理念
- 9 刘文荣：丝绸之路石窟艺术的形成与历史
- 10 选题和研究如何体现“音乐学”本色（
- 11 历史学、艺术学与音乐史学
- 12 音乐史事件与历史叙事



博客

系，即使在走到尽头后也并没有被非功能音乐所完全取代，而能够继续前行——在其基本范围内还在被不断地创造，尤其是和具备各种不同民族特点、现代概念的原则相结合而出现了各种新的面貌（如欣德米特的“单一调性”体系），从而在新世纪中它仍然还“活着”，仍然保持其强大的生命力。同时，除了功能音乐以外，的确还存在着层出不穷的非功能音乐的和声体系，如排斥功能的印象派和声 [iii]、和序列性手法结合的无调性的“序列音乐体系和声”，以及梅西安“有限移位调式”上的和声，以及和五声性调式结合的以非三度叠置和弦为基础的弱功能性、非功能性和声体系等等（其中有些“体系”由于理论建树的不足，也许还不能称之为真正的“体系”）。

既然存在不同的和声体系，为了名副其实，在不同体系的和声分析中势必使用各不相同的符号，使标记法与和声体系一致，这是个常识。如果以功能为其根本的和声体系，与排斥功能的和声体系，都用只能显示在调式中级数的罗马字标记和弦，那就会混淆不同和声体系的差别，在对音乐作品的总体风格判别上出现基础性的模糊，与和声分析的基本目标不相容了 [iv]。因此，在功能和声分析中，采用功能和级数结合的标记法就比《教程》（及其他许多中国或外国人所采用的）单纯级数标记法合理了；而基本还在调性音乐范畴中的印象主义和声体系，因为其排除功能性，用级数标记则也名正言顺了。至于中国以五声调式（来自西方影响的大小调调式音乐除外）为基础的和声，和弦结构（其四度叠置并非由“三度叠置和弦体系变化而来” [v]）、基础低音、和弦序进原则都和大部分西方音乐不同，“而五声调式有自己的调式特点。不能完全把大小调和声功能及和弦结构等概念简单不变地应用于五声性调式和声。” [vi] 也许用中国传统的“宫商角徵羽”作为标记的中心或主体想来也是一种办法。总之，在和声分析中，标记法是非同小可的一件事，必须极端重视，必须符合自己所论及的体系。虽然目前大多数的和声著作仍然以音级作为标记，为了明确功能和声的主要性质，加上功能标记的方法无疑还是最准确的方法。因为无论是功能标记体系还是音级标记原则，要符合和声的基本体系才能避免南辕北辙的尴尬和危险。

一般的和声学习，不论是和声写作还是和声分析，教师大都不说（或者也没意识到）和声存在着不同体系、而他眼下所要论说的（即便是主流的功能和声体系）只不过是各体系中的“之一”，于是自然就造成仿佛自己所要教授给大家的便是和声领域天经地义的全部、唯一和当然的法则。结果——尤其对于中国学生来说，在以后的创作和分析实践中就不能不靠自己摸索、必然在碰了大量的钉子之后，才会明白正是由于老师在和声教学中缺少了那个宏观性的正确的“绪论”，才使自己多绕了那么大的弯子、多走了那么长的远路（本人在其中就有过极为困难甚至是痛苦的经历），才能获得有关“和声存在不同体系”的真理。这是我们的和声教学在今后必须要

避免的。

多声部音乐从9世纪基督教教会音乐中的奥尔加农起始，到16世纪左右从复调形式向和声性思维的转变，到18世纪初功能和声体系逐渐确立，之后历经约两个世纪的发展走上了复杂的半音体系、调性扩张，完成了西方传统和声的全部历程。然后踏上了新的征程——突破调性樊篱、建构20世纪新的和声系统。三度叠置是功能和声体系在和弦组成上的基础，它源于历史发展和音响学原理。（虽然印象主义和声也大量地运用三度叠置和弦，但是一方面，印象主义和声还增加了大量不能用三度叠置来解释的非三度叠置和弦；同时，即使是三度叠置的和弦，其序进原则也已经和功能声体系大相径庭。）功能和声与其它和声体系的基本区别在于：它建立在大小调调式体系基础上，基本调式是大调和声小调；和弦以三度音程叠置构成，是音响学物理原理——泛音列的产物；由音级与和弦的稳定、不稳定及其倾向性，赋予各和弦的不同功能、功能组和声进行的基本逻辑；以属七和弦（D和S两种不稳定功能的结合）倾向和解决于调中心主和弦成为功能和声的核心。大小调和声，也叫功能性和声，它强调和声的力度、倾向，多声部的音乐构成围绕调性的建立、离开（拆解）、另立、回归之上。在西方音乐最辉煌的巴洛克音乐、古典音乐和浪漫主义音乐中，功能和声成为全部创作技法的核心、基础和主要依据。《教程》（第14页）以脚注的形式简单地解释了“功能和声理论”的来由，这是很必要的，只不过就目前这套标记法而言，却难以和自己的理论相统一。

有关谱例的适用性

谱例是技术理论学习和研究的必备，在《教程》正文中采用了大量谱例，时间跨度、风格涵盖、与理论的契合都是作得比较好的。不过仍然还有某些问题。

第一个谱例（第3页，例1-1）是一个能够非常简明、得当，能对比性地说明和声作用的典型例子，但是从全书体系来说，却并不是一个最为合适的例子。因为在和声风格上，它的非功能性调式、弱功能进行、变格进行的色彩，表明它并不是功能性和声的典型，反而明显透露出色彩性和声和俄罗斯民族和声的离开了功能和声主流的风格特点。从全书的功能和声主题出发、又有大量的选择可能性存在，实在没必要用这个谱例来作为整本书的开头，因为它犯了作文未能开章明义之忌。而绪论中的其他几个谱例，如例1-3，似乎用贝多芬的交响曲（如第五交响曲的第四乐章开头的8小节）效果更好；而例1-4因为完全不属于功能性和声（例中大量使用的平行和弦就需要费一番解释），及其他两个中国作品的谱例（1-6、1-7），也不如另换它例更好（下有另论）。

正文中的一些谱例在和声分析的进程内容上并不一定完全配合本章节，即和声分析难度要十

正文中的一些谱例在和声分析的进程内容上并不一定完全配合本章节，即和声分析难度要大于本章节（如以第三章为例，第18-21、26-29页的几个谱例），这是在任何同类教程中都不可避免的。如果能对这部分谱例在书中全部都预先作出和声标记，才能适应学生的学习进程。《教程》中另外有一个比较重要的问题是书中收入了一些与功能和声并不相容的作品谱例，如果说在书中对那些无法用功能和声解释的和声现象作了解释——显然这样的解释没有“长篇大论”是难以做到的——也就罢了，而实际上并没能这样做，于是在教学中就形成了一个“死角”。另外，下卷“分析谱例”中第二部分“大小调半音和声”基本上是按章节内容排列，而第一部分“大小调自然和声”则是不分章节混排的，虽然都作了相关说明，但似乎混排的理由并不十分充分。其实“交叉重复使用”并不必须排斥章节而作混排，按章节排列也并不妨碍重复使用，反而可以避免谱例与序进不能完全吻合的矛盾。

有关习题的针对性

斯波索宾的《和声学教程》有一个非常突出的特点，即每章的习题都设计得可以强调地、大量地运用本章内容，而到下一章时前面已经学过的技术则以正常的频率出现，使学习者既得以充分练习新知识，又能得到对一般和声经典性运用的正常概念，而且习题中决不出现在已学过的技术中还无法解决的困难，使作为教材所应该具备的“循序渐进”原则得以严格体现。比较之下，《教程》的一个不足之处，就是有的习题难度经常超出了本章内容，学习者如果没有老师的引导，则必然会手足无措，“不知所云”，硬着头皮去分析的话常常会出现牛头不对马嘴的错误，因为一般人都会本能地认为，既然是本章的习题自然应该运用已学到的技术能够全面解决分析问题。其实可以用简便的方法来弥补这个问题，即在应符合本章和之前已经应该掌握的内容要求的部分在谱例中用方括号注明（或反之），同时这个谱例也可以用在之后其他篇章中，不必重新列出，也得以节省篇幅。

有关织体和风格

在西方单声部音乐中，“最早期的圣咏必定只是用重复一个音高的方法来唱歌词的每个音节”。[vii]接下来的发展是上句离开吟诵音终结于其他音上，造成不完整、不稳定的感觉，而在下句最后又回到吟诵音，[viii]这样就已经形成离开中心音和回归中心音的“和声式”功能；直到巴洛克、古典和浪漫主义音乐，在多声部音乐的旋律写作中不但有大量直接和隐伏的分解和弦式进行，而且小到乐汇乐句、大到乐章乐曲结构，其中的和声意义已经成为整体结构构成原则的主要依据之一。在织体中的每个部分，无论是横向的旋律性声部，还是纵向的和声性声部，功能

和声都有自己特殊的音乐语汇，这些语汇总汇成的就是功能音乐的风格。织体有独立的表现意义，又被统一在总体风格中。比如把阿尔贝蒂低音织体[ix]用在五声性中国民族风格的旋律中，会造成风马牛不相及的效果，就是典型一例。在和声分析中注意织体，把和声、织体和风格相联系是必要的。

有关复调作品的和声分析

复调织体和主调织体在和声写作中有明显的不同处理，“对位法的写作所着重的是那些旋律线，因此学习者所用到的大概只是一些简单的和弦。”[x]着重于横向旋律线写作的复调织体作品一般由于声部少于主调织体结构，或者声部数量会有频繁变化，纵向的和声声部就会有相应的大量的省略或增加；同时为了旋律线的流畅和横向乐思的音乐表现，声部处理（包括交叉）、和弦选用、和声节奏，甚至序进原则也都可能会和主调写法不同，总倾向是更加自由。在和声分析的教科书中理应有专门论及，应用谱例时也应作专门说明，或者不如把所有的复调谱例集中起来作专门讲解，要末全部删掉。

有关功能体系以外的和声现象

书中有最后的第十三章“调式和声”专门论述功能体系以外的其他和声现象，讲解“教会调式和声、五声性调式和声和其他调式和声（吉卜赛调式、西班牙音阶、布鲁斯音阶等）”，并做了相关的总结。作者的愿望当然是好的，因为实践中的和声分析显然不可能只面对西方传统音乐中的功能音乐。可是，这些其他的和声体系显然其论证的难度并不下于功能和声，因此非要有篇幅相当的论著来论述才行，不是三句五句能够说得清楚的（这部分总共只有24页、17个和声作品谱例和25个单声部[主要是音阶、调式]分析谱例）。事实上这一章内容也的确没能完成这个艰巨任务，所以还不如在结语中简单提及“在本书论述之外还有其他诸如此类的和声体系，可以另作论著”便罢了，这样也可以避免匆忙中出些纰漏（如拿调式和声类比功能和声的不妥，对布鲁斯音阶与和声的特殊起因语焉不详，遗漏了同样还应该论及的20世纪的其他和声体系等）。而且避免把功能和声以外的所有和声体系系统称为“调式和声”的明显牵强——因为严格意义上，功能和声难道不就是功能调式的和声吗（一般我们就称其为“大、小调和声”[第164页]），怎能把它排除在与调式有关的和声以外呢。（因为以上原因，我在教学中是把这章删掉的）。在和声分析中还有一处是需要另外论述的，那就是20世纪音乐中的和声分析，这是一个巨大的难题，是一个与传统和声分析有关、有联系，更多的是有极大差异的新课题，应该作为一个特殊的领域做专论。

中国传统音乐和民间音乐中旋律的五声性是中国民族音乐的基本特点之一。雷蒂说：“想强

迫这些旋律（指“各种东方的和‘异国情调’的旋律”——本文注）在不经任何改动的情况下去穿上通用和声的狭小茄克，常常在技术上是行不通的。结果只会使它们所有的特质遭受阉割，它们的风韵和魅力也必然消失殆尽。” [xi]在中国五声性旋律多声部化的过程中，我们见到过各种不同的实验，有的成功，有的不成功，关键是我们只能去理解西方多声部音乐组成的由来和原因，而绝不能把功能和声的成规原则拿来套用。把不同的体系加以区分不但是需要的，而且是必须的。因此在功能和声分析中必定要对中国谱例极为谨慎，对于非大小调体系的中国作品一定要高度警惕，不能凡是经典的中国作品就拿来使用，因为进入谱例就可能被认定为是正常范例、认辩为（起码是）可行，这样可能会造成的误导性作用将是灾难性的。

有关和声的范式和“犯规”

和声学习也涉及到一般范式还是特殊用法（个性的，“犯规”的，或者说是“创造性”用法）的问题，在选择分析谱例时可以对此做出区别和说明。这当然牵涉到和声历史，在和声的发展史中，形成每一种范式都是创造性的运用方法延续并普遍化后得到的，而一种范式的突破、一种新的特殊用法又为新的范式的酝酿做出了积累，历史就是这样前进的、这样创造的，也是这样被记录的。在某个历史阶段会感到非常特殊的用法（无论是和弦结构、和声序进、调关系等），经常在后一个阶段成为通用用法。和声的发展来源于作曲家对和声的更宽广、更丰富的音响力和更大的表现力的追求，在晚期浪漫主义音乐中，半音的越来越多的运用、转调的越来越频繁、调关系的越来越远，及调中心的离弃——不回归主调，都是在和声发展中一步一步走过来、一步一步走出去的。所以在和声分析时有必要提醒分析者注意作品产生的时间，及其它因素，如个人风格、地区风格、民族风格和时代风格等，达成在一定的历史范畴中观察和分析的理念。

有关和声分析的目标层次

和声分析的直接目标在于：一、在确定调式调性基础上，判明和正确标记和弦；二、对和声在表现意义和结构意义上作出解释；三、就和声风格和作品的历史性风格定位作出结论。这也就是我们在和声分析中应该追求的、可以区分的不同的目标层次。

和声分析在微观阶段，其主要任务是准确地确定和标记纵向结构中的每个音的和声现象，解释每个和弦、每个外音、每个声部、每个终止的构成，对各个调性及其地位、转调过程和调关系作出描述，特别注意那些有必要作出说明的和弦（及其连接和序进）的性质、密度、色彩、紧张度及其递增松弛，和不可忘记与织体相关的声部的增减变化和形态，及旋律等因素与和声的关系、对和声的制约等和声语汇的特点。然而人们往往把这个应该是和声分析的起步当作了终点，

因此极有必要首先对和声分析作出理性的分析，对和声分析的任务作出明确的分割，比如这种微观、中观和宏观三个层次的分析。

中观分析：作品的速度、力度、旋律和横向的旋律性因素造成对和声律动节奏的影响及其变化，和声在横向结构性——曲式中的作用，从乐汇（动机）、乐节、乐句、乐段、乐部，直到乐章、乐曲的整体和声架构，和声进行的逻辑、调性结构布局（通常以图标表示），在不同的曲式结构部分的功能作用，特定的调色彩和“调情绪”[xii]、高潮及其涨落，如果是声乐作品，那么对和声和歌词的关系也作出合理的解释，其中非常重要是要理解和解释这种种和声写作中所采用的典型或特殊的方法和处理的理由、原因和表现意义。

宏观分析，和声总体风格的特点认定，特别是在传统音乐中与和声功能性有关的向心或离心的具体表现，作者和声思维的特点和特殊性，核心和声语言特点，和它在整体结构中的位置、作用，和声在作品创作风格的史学地位、价值中起到的作用，尤其需要作共时和历时性的比较（和作者同期与不同期作品的比较，和同一体裁和不同体裁作品的比较，和同时期与不同时期的其他作者作品的比较）、总体风格和特殊风格的关系等等，宏观分析能够得到的结论应该是对多声部音乐的风格把握。

和声分析的不同目标层次在教学中应该被清醒地认识和操控，针对不同的学习目标做出安排，努力实现。

若干和声分析的若干具体问题

以下就《教程》中其他一些具体问题或有必要进一步澄清的问题，简单地列举如下：

1、在第二章第三节“七和弦”（第15页）中强调了“在大、小调和声中，不协和和弦是必须给予‘解决’的”，而在接下去的和弦分类之后，文中也有对不同性质的七和弦的功能作用的介绍，但是把SII、DVII和弦与TSVI、DTIII和弦归为同一种类型疑为不妥。五个、六个、七个音叠置的和弦，除了在功能和声中用得很多的“D711”“D713”外，一般可以称为“高叠和弦”或“复合和弦”，因为不常用，容易和和弦外音相混，在“其他和弦”中有必要作出说明，特别需要指出，在一般的和声分析中，对三度叠置的和弦，第六、第七个三度音往往解释为和声外音。与此相关，在第四章“和弦外音”的开始，对“和弦外音”界定为“音的纵向结合，凡不能按三度叠置关系纳入正常和弦结构的音”，就显然与本章的解释不能相容，因为实际上按三度叠置可以把所有的音都叠成和弦，“正常”与否又不可能有一个绝对的标准），这样讲的话，和弦外音不就不存在了吗。

2、在第三章“织体与节奏”中讲解“分解式织体”“波折型”时（第21页），有必要插入有

关“阿尔贝蒂低音”的内容。

3、在第四章“和弦外音”中，除了判别原则（界定）外，“自由音”不如解释为“跳入”“跳出”的经过音、辅助音更为贴切。持续音从某个角度说的确是和弦外音，但是由于它在和声和结构中的重要作用，不宜简单地将其归结到和弦外音。尤其是持续音在功能和声中的重要功能和结构作用，它具有的双重地位需要做出说明，把持续音完全归为和弦外音就太单一和简单化了。

4、和声语汇是区别和声风格的主要依据之一，在功能和声发展的三四百年间，即使是功能和声已经基本完善的17世纪之后，也出现了不同时期、民族地区 and 个人的不同风格，如我们凭借几个简单的和声序进就能比较有把握地分辨出格里格、穆索尔斯基和布拉姆斯的区别。对和声语汇和和声风格的关系要更加重视和明确说明。

5、“属七和弦的应用”一节中（第43页），有必要用“核心”来说明它在功能和声中的地位、意义，并对其中的原因更加直接地论说。D7的解决标示着不同的调走向（第137页）也是应该强调的。

6、在第六章“基本语汇的扩充”中，不宜不加区别地把所有的副三和弦第一转位都视为“附加六度音”的三和弦，因为实际上在功能和声中SII、DVII和弦与DTIII、TSVI和弦在和弦的功能性、色彩和使用频度上都是有很大区别的。同样，副三七和弦的不同地位也有必要强调说明。

7、“完满终止与不完满终止”（第64页）的类别，其条件应该区别主要的（结束的主和弦原位、强拍，之前应用原位属和弦）和次要的（主和弦根音旋律位置、时值长度、织体）两种。在和声应用中，许多人对四六和弦与其原位和弦的功能差别和离异作用认识不足，使用中往往不加区别，因而造成功能性的错误。包括初级和声中容易犯规的其他几种问题（正三和副三和弦的重复音和省略音、平五平八、隐五隐八、反五反八、声部超越间距和交叉、四部同向、功能逆向、和声切分、对斜、小调导音等），以及基本的和声写作程序、功能安排规律等有必要加以说明。

8、第八章“离调与模进”，关于离调的界定一句“在一个调性内，主三和弦以外的某个和弦”（第76页）中有必要清楚地以“某个大三和弦或小三和弦”取代“某个和弦”；在下一段开头的文字“在一般的离调结构中，副主和弦必须是一个协和和弦”中也应该用“所有的”取代“一般的”。离调的和弦标记，用箭头（解决）和斜杠（未解决）比用方括号更为明确。有关“副下属和弦离调”是一个比较重要的问题。在功能和声中单独的副下属和弦实际上并不能构成有效的离调。在这节所选用的三个作品谱例中，后两个都不是用单独的副下属和弦离调、而是配

合后面的副属和弦以“完全进行”（复式进行）完成离调的，因此并不能说明副下属和弦在离调中的独立作用（而副属和弦则是能够单独完成离调的唯一方式）；在例8-12中，由于“离调”和弦在分句（延长记号）的句末、又没有完成离调（未解决），它完全可以被看成是到降七级和弦的停顿，而不是到四级的离调，因此对于副下属和弦的离调问题应该作出更确切的说明。正如雷蒂所说：属和弦到主和弦“是具有绝对调性特质的唯一的一种进行”，[xiii]对于确立调性来说，变格进行是无法承担和完成的，只有在需要得到“使调性模糊不清和调性中心不明确”[xiv]时，用单独的副下属和弦来“离调”才是可选的一种方法。

9、第九、第十章中，有必要在调关系中对大调的四级小调、小调的五级大调、同主音大小调、同中音大小调、大调的下方小三度大调/平行小调的同主音大调，小调上方小三度小调/平行大调的同主音小调等更为清楚地论述，因为它在浪漫主义，特别是晚期浪漫主义音乐中的重要地位，也因为带来的交替性的复杂和声现象，更应该清晰地归纳。[xv]

和声分析还是和声写作

和声教学在所有国内的音乐专业学习中差不多都是必修课，而且都是以斯波索宾等的《和声学教程》作为基础教材的。而中国人编的和声教程，一类是具有创建性的，如吴式楷（《和声学教程——理论与应用》）、沈一鸣（《和声学新编》）、桑桐、张肖虎、樊祖荫的相关著作，不过大部分只是作为补充教材或参考文献或讲座式使用，并未全面推广；另一类则基本是西方功能和声的翻版，而且大都翻得不好（如详略不当、和声体系概念混乱、实践指示多有不当等，以致在教学中不得不没完没了地纠正、删改的某《通用教程》）。如果说教材还不是主要问题的话，那么在课程学习中一律把和声课的目标误为和声写作——排除了主要是和声分析，就成了一个极为严重的指导性思想错误。而《教程》就为我们纠正这一错误带来了实践的可能和希望。

和声学习为创作、为表演还是为研究是有不同目标的。为了创作的目的，必须和主要学习和声写作，也要学习和声分析；为了表演的目的，主要或只需学习和声分析；为了研究的目的，应该学习基本的（初级）和声写作，主要学习和声分析，而根据不同的研究课题再处理和声学习的深度。

和声分析面对不同的专业方向、对于不同的学习目标也有不同的侧重。对于作曲来说，为了“有助于建立和巩固与具体的音乐创作的直接联系”，可以从大量的经典作品和声分析入手，接触和声历史发展的具体脉络，解决许多只靠做和声作业不能奏效的问题；对于学习作曲技术理论，尤其是和声学方向的，和声分析当然就是他的主课了；对于作曲以外的专业，和声分析的学习目标主要是通过它来掌握作品的风格；对于音乐学研究的理论探讨——除了作曲技术理论之

外，和声历史和风格研究是确定音乐作品的历史地位的主要依据之一，只要面对作品，准确的和声分析就是音乐学分析所必须跨越的基础。

学和声是为了和声写作还是为了和声分析，是技术理论教学改革的一个重大问题。对于中国的具体国情，区别这不同的学习目的也是解决和声学习中对大多数人来说无法解决的“没有兴趣”的一剂全效、特效良药；而对于作曲专业的和声学习者对和声学习（主要是对传统和声学习）没有兴趣的问题，那只有请他们仔细地研读那位同样是伟大的教师的勋伯格的和声书，并想法去找到为什么在他的著名和声教程中全部都只讲传统和声的充分理由和深层理念才能解决。这里可以引用霍洛波夫那段全部加了重点符号的话：“传统的和声理论乃是训练现代年轻作曲家的音乐听觉和音乐思维的最优秀的学派，而古典作曲家对他们来说则是最高的权威。”来作注。[xvi]《教程》作者在全书正文的末尾写道：“对于非作曲方向的音乐学习者而言，学习和声主要是为了解多声部音乐，具体来说则是为下一步音乐分析的学习作准备。”（第164页）。把所有的和声学习区分和区别为和声写作或和声分析，把和声分析提到和声学科建设的高度上来，是当前在作曲技术理论教学中必须作的重大改革，也是本文要说的主旨。[xvii]

《教程》在第一章“绪论”中指明了“作为一个训练体系，有许多问题是需要在教学实践中继续探索和不断完善的。”（第10页）并简单列举了几个具体问题，说明了“共识”和“参照”的原则。教材是为教学服务的，教学的目的决定了教材编写的各个方面，如和声分析的学习者的知识和能力起点应该在哪里？是一张“和声”白纸，还是有初级和声基础，还是学过和声写作（起码学完了转调前的和声）。明确了这个起点，教材才有可能更合理地起步、有把握地渐进。教材又同时具有学术研究成果的属性。正如大师告诫我们的：“我们的探索就是为了更进一步的探索。”[xviii]《教程》是部好书，它除了非常突出地体现学术研究的新信息、具有写作语言的学术性斟酌和准确之外，应该说，对于和声学习的学科建设性价值才是在对它做出评价时尤其应该明确指出的。

“理论永远不应该走在创造之前”。[xix]音乐分析是从理论上认识音乐的唯一途径。无论是单声部时期、多声部发展还是20世纪音乐中，无论是纵向还是横向，无论是音乐作品的哪个结构组成部分还是音乐作品的整体，和声分析是我们面对音乐创作做出分析的第一步。即便是在20世纪，功能和声仍然被一部分专业作曲家坚持，被大多数“业余”音乐家广泛使用，在其范畴（调性音乐）中的发展仍在继续；从19世纪初开始的西方的和声教学，从20世纪初开始的中国的和声教学，始终都在功能和声分析的领域中活力充沛地前行；我们对和声分析教学的紧要性和教学原则的认识，来自于对多年的和声教学及其应用效果的分析，有关和声分析的研究和教学也必然应该和可以继续。和声分析是音乐分析的基础。我们听一部交响曲，其体念必要从前面的乐章开始

才能找到结局，和声分析就是音乐分析的第一乐章，因为从它开始我们才能把认识持续直到最后的终乐章，才能最后听懂整部交响曲。

主要参考文献：

- 1、黎英海：《汉族调式及其和声》（修订版），上海，上海音乐出版社，2001/04出版。
- 2、于苏贤：《申克音乐分析理论概要》，北京，人民音乐出版社，1993/11出版。
- 3、沈一鸣：《和声学新编》，上海，上海音乐出版社，1999/08出版。
- 4、[奥]阿诺德·勋伯格：《勋伯格和声学》，罗忠镕译，上海，上海音乐出版社，2007/08出版，原书1921年出版。
- 5、[德]保罗·兴德米特：《作曲技法·第一卷理论篇》，罗忠镕译，北京，人民音乐出版社，1983/03出版，原书1945年出版。
- 6、[奥]鲁道夫·雷蒂：《调性/无调性/泛调性》，郑英烈译，北京，人民音乐出版社，1992/08出版，原书1978年出版。
- 7、[苏]斯波索宾等：《和声学教程》（增订重译本），陈敏译，北京，人民音乐出版社，2000/01出版，原书1984年出版。
- 8、[美]杰里米·尤德金：《欧洲中世纪音乐》，余志刚译，北京，中央音乐学院出版社，2005/12出版，原书1992年出版。
- 9、[美]约翰·怀特：《音乐分析》，张洪模译，上海，上海文艺出版社，1981/09出版。

[i]瓦尔特·辟斯顿：《和声学》，丰陈宝译，人民音乐出版社，1979/01出版，“绪言”，第I页。

[ii]雷蒂的“旋律调性”说指明了和“和声调性”并列的对调性音乐形成路径的另外一种解释，这无疑是非常有意义的，虽则在《调性/无调性/泛调性》中的相关论述还有必要更加系统化和有更丰富、深入的论证。

[iii]雷蒂用“把旋律调性重新应用到音乐中来”解释德彪西的和声特点是新颖而富有说服力的一种理论，是一种极为可贵的以“旋律调性”为基础的创新论说。参见《调性/无调性/泛调性》第一章“调性”