

索取号: J6

密级: 公开

曲阜师范大学

硕士学位论文



欣德米特《三首钢琴奏鸣曲》和声研究

研究生: 姜龙

指导教师: 肖桂彬 教授

培养单位: 音乐学院

一级学科: 音乐与舞蹈学

二级学科: 和声理论与教学研究

完成时间: 2015 年 3 月 10 日

答辩时间: 2015 年 6 月 3 日

曲阜师范大学研究生学位论文原创性说明

（根据学位论文类型相应地在“□”划“√”）

本人郑重声明：此处所提交的博士□/硕士□论文《欣德米特〈三首钢琴奏鸣曲〉和声研究》，是本人在导师指导下，在曲阜师范大学攻读博士□/硕士□学位期间独立进行研究工作所取得的成果。论文中除注明部分外不包含他人已经发表或撰写的研究成果。对本文的研究工作做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确的方式注明。本声明的法律结果将完全由本人承担。

作者签名：

日期：

曲阜师范大学研究生学位论文使用授权书

（根据学位论文类型相应地在“□”划“√”）

《欣德米特〈三首钢琴奏鸣曲〉和声研究》系本人在曲阜师范大学攻读博士□/硕士□学位期间，在导师指导下完成的博士□/硕士□学位论文。本论文的研究成果归曲阜师范大学所有，本论文的研究内容不得以其他单位的名义发表。本人完全了解曲阜师范大学关于保存、使用学位论文的规定，同意学校保留并向有关部门送交论文的复印件和电子版本，允许论文被查阅和借阅。本人授权曲阜师范大学，可以采用影印或其他复制手段保存论文，可以公开发表论文的全部或部分内容。

作者签名：

日期：

导师签名：

日期：

摘 要

保罗·欣德米特(1895-1963)是20世纪最重要的作曲家之一。也是20世纪初期新古典主义音乐的重要的代表人物,他受新古典主义思潮的影响,反对浪漫主义后期的那种沉重风格。他的许多音乐作品从巴洛克时期的音乐材料中汲取素材。他始终相信真正的好的音乐作品是有调性的,他对勋伯格创作的无调性音乐一直持反对态度,欣德米特认为真正的音乐是来自于自然的纯粹的东西,是建立在泛音列基础之上的音乐,并建立了一套调性理论体系,影响深远。

本文是以20世纪上半叶德国历史与音乐发展状况为背景,以欣德米特的三首钢琴奏鸣曲作为研究对象,运用欣德米特和声理论作为主要研究方法,对三首钢琴奏鸣曲进行深入的剖析。区别于传统意义上对作品和声的研究。三首钢琴奏鸣曲创作于1936年,论文共分为四章内容第一章绪论主要讲述了德国的历史背景和欣德米特的创作背景,第二章首先阐明欣德米特和声理论的理论来源及构造特点,之后从作品的骨架特征,和弦紧张度等多个方面从对作品的内容进行深入的剖析。第三章论述了欣氏理论调性和声及其终止式的发展,对这种调性理论的研究新认识,并区别于与传统和声的调性和声理念;第四章论述了旋律中的音级进行和级进进行,并从旋律中找到和声。

关键词:欣德米特 和声理论 调性体系 旋律和声

Abstract

Paul Hindemith (1895-1963) is one of the most important composers of the 20th century. Important representative of the early 20 th century Neoclassicism, he influenced neoclassical thought, opposed to the kind of heavy late Romantic style. Many of his musical works to draw material from Baroque music material. He always believed that real good music is tonal works, he Schoenberg's atonal music creation has been opposed, Hindemith's music is truly think from natural, pure things, Music in the overtone series is built on the basis of, and the establishment of a system of tonal theory, far-reaching.

This article is based on a Half of the 20th century in Germany and development of the background music to Hindemith's three piano sonatas as the research object, using Hindemith harmony theory as the main research method, three piano sonatas performed in-depth analysis. Different from the study of the works in the traditional sense of harmony. Three piano sonatas composed in 1936, the paper is divided into four chapters introduction focuses on the historical background of Germany and Hindemith's creative background, Chapter II, first to clarify the source of Hindemith theory and the theory of harmony structural features, in many ways after skeleton features works such as tension chord depth analysis from the content of the work. The third chapter discusses the tonal harmony and termination type of development this theory, this new understanding of the theory of tonal and harmonic different from the traditional concept of tonal harmony; The fourth chapter discusses the melody The sound level were conducted and progressive, and find harmony from melody.

Keywords: Paul Hindemith; harmony theory; tonal system; Melody harmony

目 录

摘 要.....	I
Abstract.....	II
前 言.....	1
一、问题的提出与研究现状.....	1
二、研究思路和研究方法.....	2
三、本选题的创新之处及研究重难点.....	2
第一章 绪论.....	4
第一节 19 世纪末 20 世纪上半叶的德国历史及音乐发展现状.....	4
第二节 音乐与政治.....	4
第三节 欣德米特的创作分期简介.....	5
第二章 三首钢琴奏鸣曲的和声技法探究.....	7
第一节 欣氏理论体系的建立.....	7
一、半音体系及构成.....	7
二、A、B 类和弦的构建.....	8
第二节 和弦的新内涵.....	9
一、A 类和弦的连接.....	10
二、AB 类和弦的贯穿运用.....	13
第三节 乐曲构成的骨架特征.....	16
一、乐曲开始处的音程构造.....	16
二、音程紧张度推动骨架发展.....	17
三、平行八度在骨架中的实际意义.....	18
第四节 和声紧张度与和声价值的变化特征.....	19
一、和声紧张度发展特征.....	20
二、与和声紧张度相异的和声价值.....	22
第三章 建立在和声构造基础上的调性理念.....	24
第一节 欣氏理论对调性的认识.....	24
第二节 根音列进行中的终止式与调性.....	28
第三节 三首钢琴奏鸣曲各乐章材料特点及终止式特征.....	29
第四章 旋律中的和声.....	36
第一节 音级进行的新认识.....	36
第二节 旋律级进进行的新认识.....	38
结语.....	40
参考文献.....	42
致谢.....	错误！未定义书签。
在读期间相关成果发表情况.....	44

欣德米特《三首钢琴奏鸣曲》和声研究

前言

20 世纪上半叶是一个错综复杂的时代，在音乐发展方面是多元化的，在创作思想、创作技法、美学观念等诸多方面都出现了前所未有的新局面。德国音乐在西方音乐史上一直占有非常重要的地位，从巴赫到贝多芬再到勃拉姆斯、瓦格纳等，德国人在音乐文化上一直都有自己独特的优越感。但到 20 世纪早期，德国音乐的地位大不如前几个世纪那样的辉煌。当巴黎、维也纳大量的出现新音乐时，德国的音乐还是继续沿用浪漫主义的风格进行创作。而这种创作风格一直延续到 20 世纪 40 年代。保罗·欣德米特无疑是 20 世纪上半叶不可或缺的重要的作曲家。《三首钢琴奏鸣曲》是欣德米特以钢琴奏鸣曲为作品题材创作的作品，对于研究新古典主义时期的音乐具有重要的价值。对我国钢琴音乐创作具有重要的指导意义。

一、问题的提出与研究现状

选择以欣德米特的《三首钢琴奏鸣曲》为研究对象，一是基于笔者本人对欣德米特的音乐创作特征和 20 世纪初期音乐“回到巴赫”运动的浓厚兴趣；二是旨在通过对《三首钢琴奏鸣曲》的本体研究及分析，能够弥补国内对欣德米特和声理论研究的一些不足。虽然近年来对于欣德米特作品的研究逐渐增多，但是对于他的《三首钢琴奏鸣曲》本体研究相对较少。笔者希望通过对欣德米特《三首钢琴奏鸣曲》的研究，引发更多的人能够对欣德米特这位 20 世纪伟大作曲家的创作思维进行更深入的挖掘，对其新古典主义时期及其后期作品进行更深入的研究。

就目前掌握的资料来看，国外研究欣德米特的一些学者和机构相对较多，特别是一些艺术机构，如德国的保罗·欣德米特研究机构，美国的耶鲁大学音乐图书馆等。他们都不断地致力于挖掘和宣扬欣德米特的艺术价值，欣德米特的作品也不断地被更多的职业或非职业乐团上演。

目前，国内对欣德米特的研究已取得了一定的研究成果，国内也翻译了国外关于欣德米特的研究资料，如：伊耀琴译《罗沃尔特音乐家传记丛书·欣德米特》，人民音乐出版社，2010.5；[德]吉泽尔黑尔·舒伯特著；欣德米特·保罗《作曲技法》I II 罗忠镕译 III 姜丹译；上海音乐出版社，2006.8；国内著作如秦西炫《欣德米特和声理论的实际运用》人民音乐出版社 2002.1、于苏贤的《论欣德米特的作曲理论体系（上、下）》人民音乐出

版社2006；桑桐的《欣德米特的调性观念》上海音乐学院出版社2004；国内论文类：姚恒璐的《欣德米特的调性游戏及其理论基础》星海音乐学院学报1998；戴娱的欣德米特安魂曲《当丁香最后一次在门前庭院开花》研究，焦阳《保罗·欣德米特艺术研究》中央音乐学院，2011，姚尔圭的《欣德米特和声理论及应用性研究》西北师范大学，2012，郭冰涛《欣德米特在罗忠镕作品中的应用》华南师范大学；2006.4等国内对钢琴作品《调性游戏》研究成果颇为丰富，关于《三首钢琴奏鸣曲》的研究在国内的研究相对较少，国内对欣德米特三首钢琴奏鸣曲的研究，目前有两篇论文，一篇是宋帅发表的《欣德米特第二钢琴奏鸣曲调性风格探究》（沈阳音乐学院学报2014年第二期），从传统的调性理论对作品进行了深刻的探讨，另一篇是《欣德米特第一钢琴奏鸣曲和声技法探究》（艺术探索2014年第六期），对作品的第一钢琴奏鸣曲的第一乐章进行的分析。

二、研究思路和研究方法

1. 研究思路

笔者准备以欣德米特的《三首钢琴奏鸣曲》作为研究对象，通过对欣德米特的创作背景，笔者希望对该作品的音序构成、和声构造、紧张度特征、调性特点、旋律和声等方面全面的分析，本着对学习和探讨的态度，尝试着从作品本体内容对《三首钢琴奏鸣曲》进行深刻的研究。

2. 研究方法

本文主要的研究方法是文献资料法，系统分析法，逻辑归纳法。即阅读相关方面书籍、论文，收集相关资料进行归纳整理，并对《三首钢琴奏鸣曲》的乐谱进行细致的分析。

三、本选题的创新之处及研究重难点

1. 从研究课题上来讲，国内学者对研究欣德米特的研究尚未形成完善的系统，对其和声理论在作品中的研究比较少，《三首钢琴奏鸣曲》在国内的研究也只是涉及作品的历史文化背景简单阐述，而未对整首作品的本体进行深入的研究。

2. 欣德米特的音乐理论在我国的学术界产生了深刻的影响，这都是众所周知的。本文通过对欣德米特《三首钢琴奏鸣曲》音乐作品本体的研究，使我们对欣德米特的作品及音乐理论的研究能够达到一个新的层面，使用欣氏理论指导作曲，很难受到风格的限制，这

也对我国音乐创作的发展具有重要的指导意义。

3. 研究重点及难点

本文的研究重点，即对整首作品本体内容进行分析。探究欣德米特独特的写作视角、新颖的创作技巧。通过对欣德米特《三首钢琴奏鸣曲》在音序构成、和声理论、紧张度发展变化，调性特征，旋律和声，以此来了解欣德米特早期创作特征及作品创新点。深入了解在 20 世纪初期德国音乐的历史，对欣德米特作曲风格的深刻影响。

首先，国内对于欣德米特的三首钢琴奏鸣曲权威性论著以及分析资料比较少，其次，大多数的系统资料都来源于欣德米特的故乡德国，笔者在德语问题上也有亟待需要解决的问题。对于乐谱需要花大量时间分析谱例。找到内部结构的规律性，这无形中加大了笔者论文写作的难度。对于这些问题的解决，笔者通过阅读这方面的书籍积累一定的知识，达到较好的研究效果。

第一章 绪论

第一节 19 世纪末 20 世纪上半叶的德国历史及音乐发展现状

19 世纪末 20 世纪上半叶德国国内政治局面复杂,先后经历了德意志帝国(1871-1918),魏玛共和国(1918-1934),德意志第三帝国(1935-1945 年)三次政权的更迭,政治上的不稳定并没有德国经济文化产生多大的影响。相反,在 20 世纪初期,德国成为仅次于美国的第二大工业强国,科技水平位居世界前列,思想、教育和文化都得到了很好的发展。德国非常注重教育的发展,“19 世纪末 20 世纪初期,德国的教育发达,普及教育的程度是世界之首”,¹第一次世界大战后,德国的经济得到了严重的破坏,《凡尔赛和约》的巨额赔款都转嫁到德国人民身上,旧势力的力量并没有在这次战争中削弱,相反地在混乱的经济局面下,出现了一批以投机而发财的新的垄断组织,形成新的垄断。“道尔顿计划”²的实施,以美国为首的国际资本源源不断的流入德国。使德国的经济很快就得以恢复。德国的科学,文化,教育获得了新的发展。这也为德国的音乐发展创造了良好的环境基础。

20 的世纪上半叶,德国在音乐发展方面是多元化的,在创作思想、创作技法、美学观念等诸多方面都出现了前所未有的新局面。德国音乐在西方音乐史上一直占有非常重要的地位,从巴赫到贝多芬再到勃拉姆斯、瓦格纳. 德国人在音乐文化上一直都有自己独特的优越感。共和国时期的人们热爱音乐,德国有当时一流的指挥家,乐团和独奏家。1929 年在德国柏林举行了音乐节—柏林音乐演出周盛况空前。有德国老一辈的作曲家里夏德·施特劳斯(Richard Strauss) 汉斯·菲茨纳(Hans Fizner),还出现了新一代的天才音乐家保罗·欣德米特(Paul Hindemith)。

第二节 音乐与政治

“在德国成立的反动组织和团体中,最引人注目的是希特勒的纳粹党。它成为影响德国政局的一只重要力量。”³纳粹党打着民族主义与社会主义的旗帜,进行宣. 传欺骗,并大

¹ 吴友法. 德国现当代史[M]. 湖北武汉大学出版社 2007:25.

² 道威斯计划(Dawes Plan),又称为道斯计划,在 1923 年由美国提出,1924 年 4 月 9 日拟定,用以舒缓德国因凡尔赛条约赔款而承受的巨大财政压力,计划得到德国与盟军的同意在 1924 年 9 月生效。虽然德国经济复苏,能够迅速赔款,但不久后又见困乏,难以长久维持赔偿。结果,美国在 1929 年改用杨格计划来帮助德国。

³ 吴友法. 德国现当代史[M]. 湖北武汉大学出版社 2007:110.

肆的残害犹太人。欣德米特本人对待政治并不敏感，1934年3月12日德国的指挥家富特文格勒对欣德米特的交响曲《画家马蒂斯》进行了首演，并取得了巨大的成功。受到了无数的追捧，包括一些一直反对他的纳粹分子。作品中，“欣德米特很好的呈现出典型的德国人心中态度，其中最重要的一点，是民众对权力的默许。无疑这些舆论也开始在纳粹政府心中埋下了一些阴暗的种子。”⁴欣德米特认为当时的艺术政治很快就会过去，并没有给予太多的关注，“1933年四月，欣德米特的一半作品被贴上布尔什维克主义标签而得到禁演，”⁵1936年欣德米特在国外与两位犹太音乐家合作了弦乐三重奏，欣德米特不与犹太人分开，欣德米特被纳粹视为政治上不可靠的充分证明，欣德米特的流亡只是时间问题。

第三节 欣德米特的创作分期简介

第一个阶段（1918-1923）欣德米特在未进入音乐学院之前就尝试作曲，在他24岁的时候举行的音乐会就有演奏他的作品，当时的作品已经有了欣德米特个人的创作风格。他受到20世纪几位著名作曲家的影响。创作了几首带有现代风格的作品，“他受勋伯格的影响，写了具有表现主义特征的《第二弦乐四重奏》（1921）；受巴托克影响，写了《第三弦乐四重奏》（1922）受斯特拉文斯基和米约影响，写了《室内乐队曲》第1号”⁶等等

第二个阶段（1924-1927）欣德米特受20初期“回到巴赫”运动的影响，从巴洛克作品中汲取素材，使用了较复杂的音乐语言，变化音大量运用。创作了歌剧《来回》Op.45a(1927)管弦乐作品《乐队协奏曲》Op.38（1927）《为管弦乐队、长笛和双簧管而作》Op.43.No.1（1927）电影音乐《菲利克斯马戏团的熊猫》（1927）；为机械乐器而作的《托卡塔》Op.40.No.1(1926)等

第三阶段（1933-1963）这个时期是欣德米特作品最多的时期，音乐语言越到后期越抽象，和声的不协和程度进一步发展。许多著名的作品也是在这个时期创作的。例如歌剧《画家马蒂斯》，《韦伯主题交响变奏曲》（1943）调性游戏（1942）欣德米特的作品涉及到各种体裁，舞台作品（歌剧和情景剧），管弦乐作品（协奏曲、室内乐），钢琴曲，电影音乐等等。

保罗·欣德米特无疑是20世纪上半叶不可或缺的重要的作曲家，也是著名的音乐理论家，教育家，指挥家和中提琴家。“在这一代里他是德国最重要的德国作曲家之一，在两次世界大战期间，他是作曲和音乐思想的核心人物”⁷他的著作《作曲技法》（The Craft of Musical Composition）是20世纪最著名的音乐理论之一。《作曲技法》共分三卷，第一卷“理论篇”主要讲述和声，其次为旋律。第二卷“二声部写作练习”第三卷为“三声部

⁴焦阳.《保罗·欣德米特艺术研究》[D]北京：中央音乐学院，2011.5

⁵ The new grove Dictionary of music and musician

⁶ 霍华德：《现代音乐》（Joho Howard: Modern Music），新美国图书馆，97

⁷ The new grove Dictionary of music and musician

写作练习”论文主要以第一卷的和声理论进行分析。欣德米特的三首钢琴奏鸣曲创作于1936年，第一首分为五个乐章，第二首分为四个乐章，第三首分为三个乐章。奏鸣曲第一首是以荷兰德林的诗歌《美因河》为蓝本，表现了流亡和离别。这几首钢琴奏鸣曲带有自传性质的特征，从这几首作品中可以看出欣德米特高超的对位技法与合理的和声价值紧张度安排，声部之间高度对立统一。欣德米特三首钢琴奏鸣曲的作曲技法，对于现代二声部、三声部、多声部的写作，具有重要的指导意义。有人说欣德米特是“20世纪的巴赫”，从它的三首钢琴奏鸣曲中，可以很清楚的找到巴洛克时期对位法的痕迹。这三首钢琴奏鸣曲对新时代和声技法与对位技法的发展具有很好的参考价值，对指导新音乐创作具有重要的意义。

第二章 三首钢琴奏鸣曲的和声技法探究

本章主要讲述欣德米特《作曲技法》和声理论体系的构建，作品中和声材料的运用特点，以及和声紧张度的发展情况三个方面来进行论述。

第一节 欣氏理论体系的建立

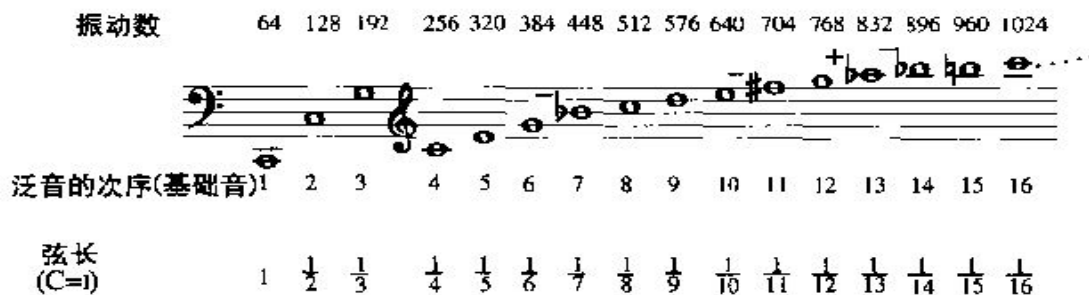
欣德米特的理论专著《作曲技法》是 20 世纪最有影响力的作曲理论教材之一，自《作曲技法》问世以来，受到了和声界的高度评价。也成为了 20 世纪三大最具影响力的和声理论体系之一。《作曲技法》第一卷理论篇创作于 1935 年，并与 1937 年完成并首次出版。

《作曲技法》第二卷二声部写作练习于 1939 年出版，“至于他的第三版卷——三声部写作练习的创作时间并无具体记载，只知道到 1970 年才得以出版。”⁸论文主要运用第一卷的理论篇进行论述(第二卷,第三卷基本没有涉及第一卷理论篇的内容)

一、半音体系及构成

欣氏理论关于半音体系的构成，其素材来源于基于自然特性的音——泛音。“正如光线是由光谱内有层次的颜色所构成的那样，音乐是由许多分子构成的。在音的世界中的色带便是泛音或泛音列。”⁹

例 1



欣德米特理论是通过基础音 C 来构建泛音作为其研究的理论依据。关于泛音的构建从物理学方面得以证实其存在必然性。通过图 1 清楚的看到，我们把弦的总长度设为 C=1，振动数设为 64，然后分别截取弦长的 $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\dots$, $\frac{1}{16}$, 依次推断出其和弦的和弦的振动数一直以 64 的倍数在增加。相邻泛音之间的频率差为 64。音程之间的关系可用弦长或振动数的关系来确定（原著中已进行详细的推算，故不再赘述）。通过推算得到八度 (C-c) 为 1: 2；五度 (c-g) 为 2: 3；四度 (g-c¹) 为 3: 4；大三度为 4:5 等等。关于欣氏半音阶的建立以 C 作为基础音，泛音列的前六个音的 C, c, g, c¹, e¹, g¹ 次序已经确定，在泛音列中位置也已经确定。为了确定其他的音并且将其放在相同的音域范围内。

⁸张晓敏.《调性游戏》的新古典主义特征[D]北京：中央音乐学院，2008.4

⁹ 保罗·欣德米特《作曲技法》[M]上海：上海音乐出版社，2002.1 P14

例如, c1 原为泛音列中第 4 泛音, 现将他作为第 3 泛音 (在原泛音列中第 3 泛音为基础音上方八度+纯五度构成) 然后除去 3 作为第三泛音的振动数, 推断出 F 音为 $256 \div 3 \approx 85.3333$, 通过此方法将音阶中其它音推算出来。以 C 作为基础音推算出第一代音, 以第一代音作为基础音推算出第二代, 再以第二代音推出第三代音, 依次是:

基础音 C

第一代 (儿子辈) G - F - A - E - $\flat E$ - $\flat A$

(96) (85.33)(106.66) (80) (76.8)(51.2)

第二代 (孙子辈) D - $\flat B$ - $\flat D$ - B

(72) (113.78)(68.27)(120)

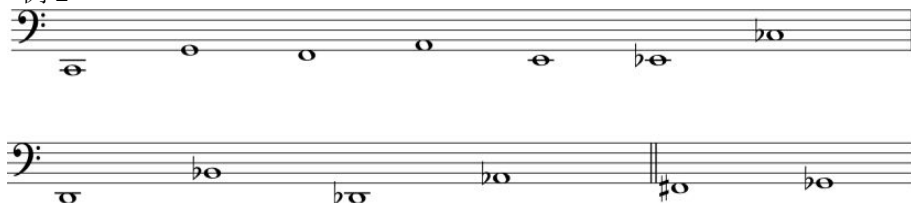
第三代 (曾孙辈) $\flat G$ - $\sharp F$

(91.02) (90)

12 个半音的排列顺序依次为: C-G-F-A-E- $\flat E$ - $\flat A$ -D- $\flat B$ - $\flat D$ -B- $\flat G$, $\sharp F$

这十二个半音也是欣德米特理论体系的重要基础, 与基础音 (始祖音) 的远近关系构成音序 I

例 2

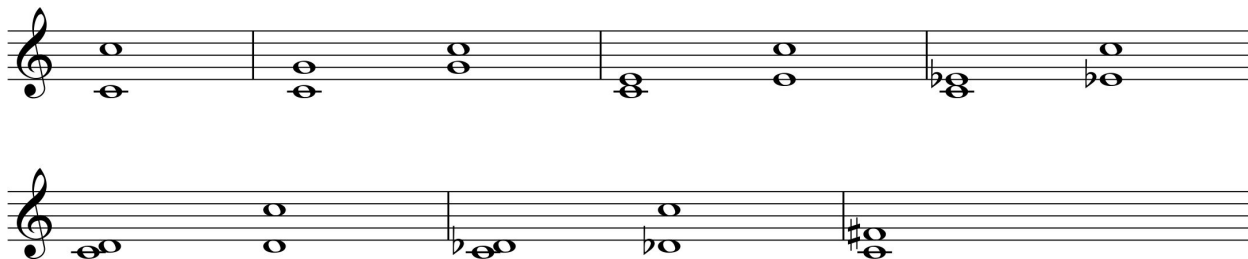


音序 I 中通过与基础音的远近关系, 构成了不同的音程, 最密切的是上五度音 G, 依次为纯四度、大六度、大三度、小三度、小六度等, 距离越近价值越高, 距离越远, 价值越低。音序 I 主要涉及调性安排, 下一章将进行详细的讲解。

欣氏理论的另一个理论基础为音序 II,

音序 II

例 3



音序 II 的构建与音序 I 没有关系, 音序 II 是由音程构成, 通过音程的价值高低排序, 音程价值高, 协和度高, 音程价值低, 协和度低。

二、A、B 类和弦的构建

欣德米特通过对传统和声的和弦构造特点的批判而建立了自己的一套和声理论体系。

也就是在学术界引起广泛讨论的欣氏和弦分类表表见附录 1。欣氏将和弦根据是否含有三全音将和弦分为 A 类（不含三全音的和弦）B 类（含有三全音的和弦），基于和弦稳定性的特点将 A, B 类和弦进行了进一步的划分。

A 类和弦包括 I 组、III 组、V 组和弦，和弦的紧张度依次递增，A 组和弦不包括三全音，I 组和弦是在传统意义上指的就是大小三和弦及其第一转位（这里我们只能说是根音和低音相同或根音在低音之上）或具有三度，五度的音程，欣德米特认为音程也内含和声，III 组和弦内部比 I 组和弦多了二度或七度，或者两者兼有，将和弦分为不包含小二度大七度（含有大二度或小七度，或兼有）的优选(III)组和弦和含有小二度与大七度的 III 组和弦。大二度与小七度音程紧张度明显的低于小二度与大七度。所以优选（III）组和弦的紧张度小于 III 组和弦。三组和弦中采用非三度叠置的和弦非常多，但从和声音响的角度看，和弦紧张度也因内含二度与七度，紧张度高于 I 组和弦。三组和弦也分为根音与低音相同和根音在低音之上的两种情况。V 组和弦的根因无法确定。五组和弦由几个度数相同的和弦叠置而成。V 组和弦只有两个，两个大三和弦的叠置或是两个纯四度和弦的叠置。稳定性极差。想要确定 V 和弦根音可以通过前后和弦的连接特点确定和弦中哪个音的价值更高，方能最终确定根音是哪个音。

B 类和弦包括 II 组、IV 组、VI 组和弦，这三组和弦都含有三全音，作为 B 类和弦确定了和弦中必含有三全音。根据此，不含小二度或大七度分有只含有小七度，根音和低音相同的 II_a 如大小七和弦；含有大二度或小七度的或者两者都含有的，根音和低音相同的 II_{b1} ，根音在低音之上的 II_{b2} ，含有一个以上三全音的 II_{b2} 。IV 组和弦是含有小二度或大七度或两者皆有，含有一个或多个处于从属地位的三全音，根音和低音相同 IV_1 ，根音在低音之上 IV_2 。IV 组和弦有 741 个和弦在所有的和弦中是最多的，在古典主义时期的运用并不多，因其紧张度大多运用于现代作品中。在欣氏和弦紧张度图中，并没有对优选（III）的紧张度进行比较。III 和弦因为含有小二度大七度，紧张度大于 II 组和弦，尽管 II 组和弦含有三全音，优选（III）组和弦中含有大二度小七度，因此紧张度小于 II 组和弦。VI 组和弦共有四个和弦，所有的和弦中都是三全音占有优势。其判断标准也是根据 V 组和弦的特征来确定。

第二节 和弦的新内涵

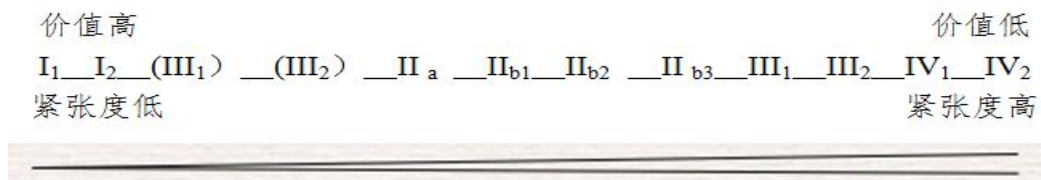
欣氏理论通过否定和弦的基本原则是三度叠置，突破了传统和弦三度叠置界线，和弦的构造的复杂化成为可能。和声发展由最简单的自然七声调式逐渐发展，通过加入大量的变化音使整个和声体系不断地发展变化，和声构造也越来越复杂。到了 19 世纪末的晚期浪漫派，和声发展感觉似乎走到了尽头。20 世纪初期，音乐理论层出不穷。出现了所谓的无调性音乐，对于无调性音乐“欣氏认为唯一能够真正称为无调性的音乐便是这样一些作曲家的作品：他们也许是由于感到古老的风格不能满足我们今天的音乐要求，也许是由于

想寻找他表现自己感情的特殊语风，也许纯粹出于歪门邪道，因而促使他们不遵守歪门邪道。并且不经过简单计算方法的试验，来构成音的结合……”¹⁰大量的使用尖锐的和弦，繁琐的和声进行，一些夸张的同名异名转换的技巧，仍在不断地滥用。欣德米特对无调性音乐进行了批判，认为无调性不遵循自然规律。没有音级进行，和声起伏，而且这种行为就是发明癖的行为。

这三首现代作品如使用传统和声的理论分析，不仅困难重重，而且和声进行难以把握。使用欣氏和声理论进行分析，这一切就迎刃而解了。“欣德米特的调性思维有别于传统意义的大小调式，而且其吸纳了传统大小调的全部特征，重新建立了一个由是十二个半音阶构成的新型的调性组织。”¹¹欣氏通过对传统和声的批判，建立了自己的理论体系。通过和弦连接能直观的看到和弦的发展态势。并可以从音响学的角度进行更进一步的理解与探讨。欣德米特的作品中大量的运用了对位法的写作，本章内容无涉及对位法的分析，在分析音乐作品的音响学特征中，我们仅是从和声构造，紧张度特点，来进行分析。在和声写作中，无论作品使用的是什么的样作曲手法进行写作，但从音响学方面来看是非常有必要的。

例4是关于和弦紧张度和和弦价值高低的直观图，从图中我们可以看到和弦的价值与紧张度成反比；即和弦的价值高，和弦的紧张度低，和弦的紧张度低，和弦的价值高。A，B和弦紧张度价值分布规律以和弦中是否含有三全音或二度七度的性质为主要的特征。

例4



一、A类和弦的连接

例5 第一首第三乐章（10-20小节）

¹⁰ 秦西炫《欣德米特和声理论的实际运用》[M]北京：人民音乐出版社，2005.8 P94

¹¹ 宋帅《欣德米特第二钢琴奏鸣曲调性风格探究》[J]沈阳：乐府新声，2014.02 P198

(III₁)— (III₂) I₁ (III₂)— (III₁) (III₂)

(III₁) III₂ (III₂) (III₁) (III₂) (III₁) I₁ (III₂)

I₁ (III₂) (III₁) III₁ (III₂) I₁ V (III₂) (III₁) (III₂) (III₁) III₂ I₁

前面我们提到所有的 A 类和弦都不含有三全音（增四减五度），这是界定 A、B 类和弦的主要标准。A 类和弦只包括 I、III、V 对于和弦的价值 V 组和弦暂不讨论。例 5 中使用了 A 类所有类型和弦的连接，和弦的价值是 $I_1 > I_2 > (III_1) > (III_2) > III_1 > III_2$ ，作品由开始的 (III_1) 和弦紧张度小，由 g—f 两个音组成，欣氏认为音程中也内含和声，紧接的第二个和弦 f—g—f—a 由四个音构成，f 音作为重复音我们把它看做一个音。第二个和弦有三个音组成，如果把和弦放在相同的音域，这三个音构成二度叠置和弦。构成 (III_1) 和弦，无论是价值还是紧张度都同第一个由 g—f 是一致的。欣氏将此类和弦放于 A 组的 III 组的和弦中，可得出同组和弦的价值紧张度是一样的，和声起伏没有任何的变化。第三个和弦在整个音域继续扩大，和弦的紧张度也在变大，力度也逐渐变大，符合和弦进行的特点，

第二小节的第一个和弦力度为 *ff*，但和弦紧张度却是最低的，也是最稳定的。这里可以证明，和弦的价值紧张度与和弦的力度没有关系，和弦音域呈扩大式的发展，但价值紧张度却显示出自己的特点。接着出现了平行八度的进行，无法构成和弦，也没有价值紧张度，平行八度在这起到的是连接的作用。和声继续以 (III_2) 的连接继续发展， III 组和弦都含有二度或七度，紧张度就大于 I 组和弦和声配置和声起伏与旋律性格相适应。和声继续以优选 (III) 组和弦向前发展。13 小节第三拍紧张度骤增进行到 III_2 组和弦， $f-e$ 构成大七度，紧张度大，后紧张度变小通过 $(III_2) - (III_1) - (III_2) - (III_1)$ 不断发生变化，和声起伏也通过和声紧张度的不同在进行变化，推动了整个乐曲的不断向前发展。到达第 15 小节的第一个和弦 I_1 ， I_1 组和弦由相对长时值的复附点四分音符构成。和声继续通过平行八度进行连接进行至 (III_2) 组和弦，终止于 I_1 和弦，16, 17 小节和声起伏不断发生变化，第 18 小节和声进至 I_1 ，之后接 V 组和弦 $bg-bb-d$ 由两个增三和弦构成。为了缓解和声的紧张度，和声迅速进行至 (III_2) 和弦，通过 $(III_1) - (III_2) - (III_1) - III_2 - I_2 - I_1$ ，最后结束于由 $F-c$ 构成的 I_1 和弦。这十个小节都是在 A 类和弦中进行，和声起伏总是在 I_1 、 I_2 、 III_1 、 III_2 、 (III_1) 、 (III_2) 中进行，不同和弦之间的连接也呈波浪式前进的形态。和声起伏变化较小，也符合 A 类和声进行的特点。

例 6 第三首第一乐章 (1-8 小节)

The musical score for Example 6, Third Movement, First Movement (Measures 1-8) is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 8. The score is written for piano in 6/8 time. The harmonic progression is indicated by Roman numerals below the staff: I_2 , I_1 , III_1 , I_1 , I_2 , I_2 , I_1 , I_1 , (III_1) , I_2 , I_2 , III_1 , I_2 , I_1 , I_1 , $I_1(III_2)$, I_2 , I_2 , I_1 , III_1 , I_2 , I_1 , $I_1I_1(III_2)I_1$. The dynamics *mp* and *p* are marked throughout the piece.

在作品中，复调化织体与三度叠置和弦的大量运用，也充分的表现了 20 世纪新古典主义音乐的特点。对巴洛克音乐和古典主义音乐的继承与发扬。复调化织体中很难找到和弦进行，大多数是以音程进行来代替和弦进行。

作品开始并没有使用稳定性最好的 I_1 和弦来引入，而使用 I_2 和弦来代替，紧张度相对较小，对作品影响不大，作品开始采用 $d-f-bb$ 引入作品，在传统意义上讲，三度叠置是构成和弦的最重要特征，在这里这是一个三和弦的第一转位，但欣德米特认为这是不全面的，特别是在作品出现非三度叠置的和弦时，如连续的二度叠置四度叠置出现的时候，

传统的和声分析法就失去了它该有的意义，从欣氏和声理论来分析，要根据音序 II 的主要特征来确定和弦的分组，欣氏在他的理论中将和弦的分析范围进行了更大扩充，对于一些难以分析和弦，在欣氏理论分析下，都变得迎刃而解。作品后进至 I₁ 组和弦，紧张度变的最小，连接 III₁ 组和弦紧张度变大，和弦进行高音部出现了短暂的十六分音符的进行，c 音的出现，是否为和弦音，这里有必要讨论下。在传统意义上讲，经常我们会把这个音作为经过性的音来看待，对于和弦的构造，和弦只要能够出现解决性的音，就可以把它看做是和弦外音解决。如没有出现解决音，我们就把他看作和弦音，C 音后进行至 a 音，可以把他看做是音的进行，不把它看做音的解决。第二小节和弦紧张度进行至 I₂ 组和弦，本小节最后两个音位于旋律中的音暂不做分析。和弦在第三小节又进至 I₁ 和弦与 I₂ 和弦后又到达 I₁—(III₂)—I₂—I₂—III₁—I₂—I₁，和弦一直在 A 类和弦中进行，和声紧张度在较小的范围内进行波动，作品中和弦出现的频率要低于音程，音程多以三度六度，纯四度纯五度进行为主，这也就导致作品紧张度一直在 A 类和弦低紧张度中进行。作品使用了十二音作曲法，作品无调号，在乐谱中使用大量的升降号，调性游移不定，模糊了古典音乐中通过调号来判断作品调性的主要途径。

二、AB 类和弦的贯穿运用

A 类和弦的单独连续进行并解决至稳定的 I 组和弦，在一些作品中经常使用，用以表达作曲家作品的乐思。但 B 类和弦的单独连续进行是不符合作品发展特点的，B 类和弦单独进行无法形成一个完整的乐思，B 类和弦因其本身特点（因含有增四减五度），和弦必须继续进行或者解决至 A 类和弦，和弦只有进行至 A 类和弦，才能形成一个完整的乐思。作品中通过使用 AB 类和弦的连接，不管是在作品的和弦紧张度，和声起伏，还是和声进行的特点上，都获得了更为丰富的发展。在大多数的作品中运用的都是 AB 类和弦，仅 A 类和弦的进行还是比较少见的。

前面我们讲到和弦的连接，根据欣德米特和弦分类表，我们将和弦分为不含三全音的 A 类和弦和含有三全音的 B 类和弦，下例中巧妙地运用了这两类和弦的连接。

例 7 我们选取了作品第一首第一乐章（1—9）小节，使用传统和声分析法，可以分辨出第一个和弦，是 A 调的主和弦。由 a—e—#c 三度叠置构成，第二个和弦使用传统的和声分析法是无法解释的，在欣德米特理论体系中，这些和弦都可以得到合理的解释。和弦连接由 I 组和弦进行至优选（III₂）和弦，和声起伏发生了变化，第四个和弦由 e—a—#f—c 构成，和弦由 #f—c 形成减五度和弦 e—#f 构成大二度，e—a 构成纯四度，由此判断和弦的根音为 a 构成了 IIb₂ 和弦，紧张度骤增，第二小节第一个和弦，是由 d—a—#g—#f 构成。由 d—#g 两音构成

例 7

Ruhig bewegte Viertel (♩ 96)

钢琴

$I_1 (III_2) - IIb_2 \quad IV_1 III_1 IIb_1 I_1 \quad (III_2)(III_1) I_2 (III_1) III_2 I_1$

构成增四度, a—#g 构成大七度, d—a 构成纯五度, 和弦的根音和低音是相同的, 因其含有增四度与大七度, 既可以判断和弦是 IV 组和弦, 和弦继续进行至 III_1 组和弦, 紧张度变小, 第二小节第三拍和弦中含有 a—#d, b—#f, 构成 IIb_1 和弦, 紧张度继续变小, 和弦进行至 I_1 和弦, 和弦通过平行八度的连接进行至 III_2 组和弦, 和弦进行至 I_2 和弦, 后又进至优选 (III_1) 和弦, 紧张度变大, 到达 III_2 组和弦, 最后到达 I_1 组和弦。和弦价值紧张度发展的规律符合和弦的发展特点。

例 8 选自第一钢琴奏鸣曲第二乐章(1—11)小节

Im Zeitmaß eines sehr langsamen Marsches (♩ etwa 50)

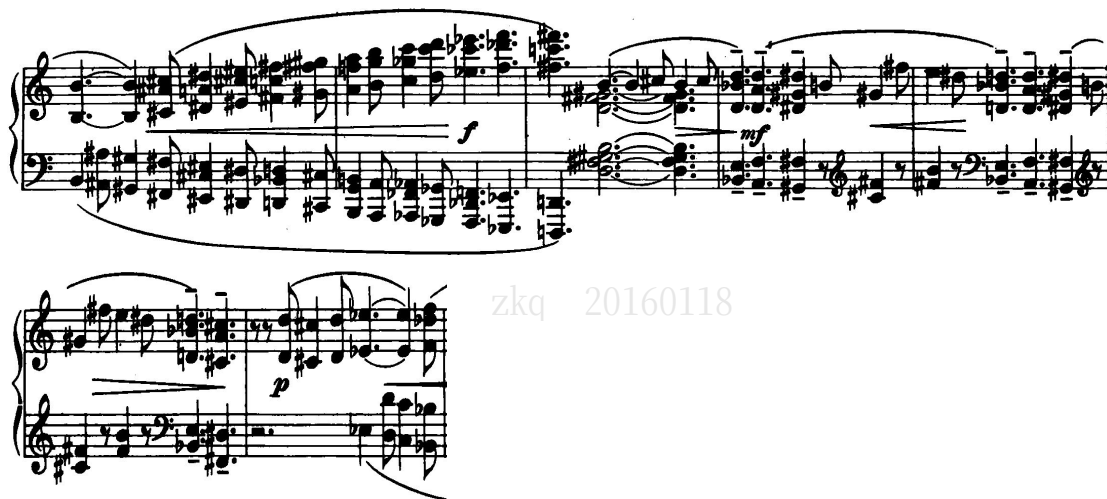
$III_2 \quad I_2 \quad I_2 \quad III_1 \quad I_1 III_2 I_2 \quad IV_2 IV_1 \quad (III_2) - \quad (III_1) IIb_1 \quad I_2 I_1$

$I_1 I_2 (III_1) III_2 \quad I_1 III_2 IIb_2 III_2 I_2 \quad III_2 III_1 III_2 I_2 III_1 \quad IV_1 III_2 IV_2$

$IIb_1 \quad III_1 \quad IIb_2 (III_2) \quad I_2 (III_2) IV_2 \quad I_2 III_2 III_2 \quad V \quad IIb_2$

例 8 选自作品的 1—11 小节,从和弦分析的结果看,作品仍然是采用了十二音作曲法,和声起伏较大,乐曲的刚开始并没有配置 I 组和弦,而是通过平行八度直接引入,后接 III 组和弦,没有做任何的准备,整个高声部呈直线上行,后接 I₂ 和弦,和弦暂作稳定, I₂ 和弦接 III₂ 和弦和弦紧张度变大,继续回归 I₁ 和弦,接着由 #C—a—e—g 组成的 III₂ 组和弦进行至由 #d—b—#g 构成的 I₂ 和弦,和弦的力度不断变大,和弦紧张度不受影响。在 I₂ 和弦之后紧接由 a—c—#f—#a 组成的 IV₂ 和弦,高音部的全音下行构成了 IV₁ 和弦,紧张度很大,然后接以紧张度较小的优选 III 组和弦的连续连接消弱了和弦的紧张度,继续以十六分音符出现的 IIb₂ 和弦连接 I₂ 和弦,反复在 I 组和弦中进行连接。例 6 的第四小节有 I 组和弦进行到 III 组和弦,接以 I 组和弦,后又在 III₂—IIb₂—III₂—I₂—III₁ 连接,和弦逐渐进入紧张度密集区 IV₂—III₂—IV₂—IV₂—IIb₂—IIb₂—III₁—IIb₂,和弦紧张度很大,连续的高度紧张性,需要解决。和弦后接优选 (III₂) 进行连接接着到达 I₂ 和弦,高度紧张度得以解决。

例 9



例 9 选自作品第一钢琴奏鸣曲第二首的第 (41—46) 小节,前两小节这个和声音区的发展呈现扩大式倾向,十二音作曲法也在这个和弦中体现的淋漓尽致,和弦的力度在不断地扩大,和声紧张性起伏较大。开始的和弦由 #g—b 组成了紧张度最小的 I₁ 和弦,进行至 #f—#a—#c 组成的 I₁ 和弦,紧张度无变化,接以由 #e—#c—#d—a 构成的 IIb₁ 和弦,紧张度变大,连接由 #d—#e—#c 组成的优选 (III₂) 和弦,连接 d—bb—#f—c 组成的 III₁ 和弦到达优选 III₁ 和弦,和弦的力度在不断地增大,接着出现由 b—g—a—f 组成的 IIb₂ 和弦,紧张度逐渐扩大到达和弦的 III₂ 组和弦,由 ba—bf—c—bg 组成 IV₁ 和弦,紧张度达到最高,整个和弦的音域在不断扩大,但之后的紧张度呈现整体缩小的趋势,和弦连接了连个 IIb₂ 组和弦,接由 be—f—bd 构成的 III₂ 组和弦,扩大的和弦分组到达顶点,由 f—#f—c 组成的 IIa 和弦。之后和弦的发展呈现出常态的发展趋势,和弦表面上并没有在音区上发生多大的变化和弦接以 IIb₁ 和弦,音区迅速缩小,通过高音旋律的半音化进行出现了紧张度暂时变大的 IV₁ 和弦,和弦又回到了 IIb₁ 和弦接以 IIa 和弦进行的 I₂ 和弦紧张度变小,高音声部保持,低音声部呈下行的趋势,后又出现了连续的 III 组和弦的连接,

接以 III_1 组和弦进至 I_2 ，连接 III_1 组和弦，接由 $\#f-b-\#d$ 构成的 V 组和弦，V 组和弦不稳定性需要迅速的处理，和弦到达 IIa 和弦，高音声部通过平行八度的形式，进行过渡连接到 I_1 和弦，和弦趋向稳定。

第三节 乐曲构成的骨架特征

两部骨架一般是由上下两声部构成。在主调音乐中，这种情况尤为明显。高音旋律声部为第一声部，低音声部为第二声部，但在对位法写作中这种利用声部构造和弦的形式，经常会被打破，有时候两个上下声部可以相互转化，“如果要在多声部写作中获得清晰地音响，两部骨架必须令人信服地加以组织；不管两个声部的音区如何不同，骨架必须是一个良好的、清楚明白的两部曲子”¹²。音程的价值紧张度设置要适应作曲家的目的与意图。两个线条在形式与时值上要对比平衡，音程的紧张度也要先松后紧，最后紧张度要结束在紧张度较小的和弦上。音乐进行中只出现旋律进行，我们不能把它看做含有骨架，仅仅起到的是连接的作用。

一、乐曲开始处的音程构造

在欣德米特三首钢琴奏鸣曲中，音乐的调性得以扩展，但是作品的调性，依稀的可以在作品中体现出来。作品使用了十二音作曲法，传统和声理论认为音乐的调性及和弦是构成音活动的自然基础。例如在四部和声写作中，关于开始的旋律音的编配，我们考虑的是如何给给定的音配置和声，大多数情况下，在第一小节为完整小节（不包括弱起小节）的情况下，第一个旋律音我们首先配置的是 I 级主和弦，确定了调性。和弦为大三和弦或小三和弦，为三度叠置的和弦，即使是在复调音乐中，这一点也是毋庸置疑的。开始的单音旋律编配也要符合其音乐特点。欣氏认为构成音活动的自然基础并不是调及其和弦，而是音程。在二声部写作中，音乐的开始部分第二声部与第一声部要构成的是任何的音程（增四度除外），这样乐段的开头就可形成八度、五度、大小三度及转位、大小二度及转位，而作品的调性在重拍上或音级进行中得以确立。这里说的是开始两部骨架的特征，两部骨架的中间可以不断地添加和弦音，对两部骨架结构的构造没有影响。

例 10 为作品中开始处两部骨架构成的音程特点

第一钢琴奏鸣曲	第一乐章	第二乐章	第三乐章	第四乐章	第五乐章
开始骨架音程度数	大三度	八度	八度	八度	大六度

第二钢琴奏鸣曲	第一乐章	第二乐章	第三乐章
开始骨架音程度数	八度	八度	八度

¹² 秦西炫《欣德米特和声理论的实际运用》[M]北京：人民音乐出版社，2005.8 P45

第三钢琴奏鸣曲	第一乐章	第二乐章	第三乐章	第四乐章
开始骨架音程度数	小六度	纯五度	八度	小六度

在欣德米特三首钢琴奏鸣曲中，作品的两部骨架开始部分大多数是以纯八度音程构成。还包括大三度、大六度等音程，作品开始的骨架没有使用不协和音程大小二度、大小七度、增四减五度。两部骨架是建立在协和音程的基础上的。

二、音程紧张度推动骨架发展

在两部骨架的进行中，必须构成一个清楚明白的二声部骨架，两个声部之间在形式与时值上必须保持平衡与对比的一致性。音程的紧张度也要不断地进行改变，骨架的构成必须找到高点与低点，并且要错开出现。

例 11 第一钢琴奏鸣曲第一乐章（5-8 小节）



例 11 是 5-8 小节的两个外声部（即两部骨架），低音声部采取连续的下行级进的方式，而高声部采用的是高音部上行，两个声部的进行对不明显，由开始的四度音程进行到不协和的小二度再进入纯四度接着连接不协和的小七度进行，音程进行特点为松弛-紧张-松弛-紧张。音的走向也多是反向进行，协和音程与不协和音程交替进行，推动作品的向前发展。两部骨架的进行呈反方向进行，构成了一个良好的两部骨架。

例 12



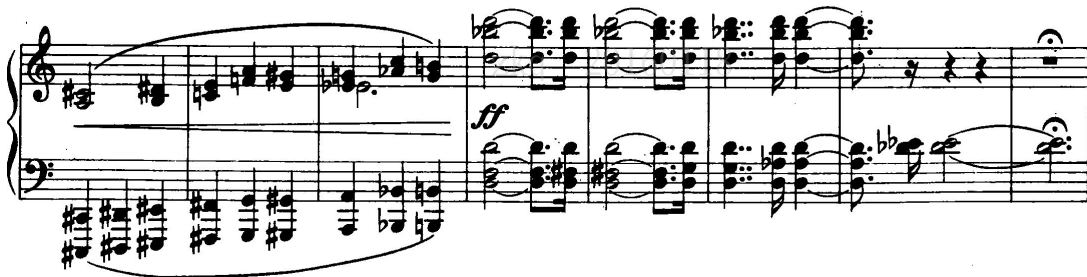
例 12 是欣德米特第一钢琴奏鸣曲第五乐章第（100-103）小节的外声部材料（内声部已省略）。高音声部一直采用下行进行，低音声部采用上行进行，具有倒影的特点。开始小节使用的协和音程小三度，后又进至由 d—#g 构成的增四度进行，不协和程度增大，到达由 be—#e 构成的倍增八度（与大九度和弦是等音和弦，为不协和音程），解决至由 e—d 构

成的不协和音程小七度，出现了连续三个不协和音程进行，解决到由 g—d 构成的协和音程纯五度，101 小节后半部分出现了小七度大二度不协和音程解决到 f—a 大三度音程，不协和音程得以解决。第 102 小节，使用连续的协和音程大三度、大六度、纯八度、小三度、纯五度进行，和弦又开始进入不协和音程，由 g—#f 构成的大七度，f—g 构成的大二度，解决至协和音程纯四度，小六度。进入减五度，大二度，最后进至纯八度音程。当作品出现连续的不协和音程时，连续的紧张性要求必须要解决至协和音程；当作品出现连续的协和音程进行时，长期的协和音程进行容易带来疲劳感，需要加入不协和音程进行调节。这也符合一般音乐作品所要符合的规律。通过音程协和与不协和的统一，推动了整首作品的向前发展。

三、平行八度在骨架中的实际意义

欣德米特认为，在两部骨架中，上下两个声部如果构成平行八度进行中，是没有对位结构的，第二声部没有支点式的连接，也不存在持续音，中间无论增添多少的音都无法构成和弦。如果说起什么作用的话，只能够说是起到支持单旋律的发展。在作品中，平行八度的连接不易过长。否在会使人在和省上感到疲倦，平行八度起到很好的连接作用。

例 13



例 13 选自第一钢琴奏鸣曲第三首（53—61）小节，前三小节的和弦音区在不断地上升，和弦紧张度也在不断地发展变化第三小节最后一个由 g—b 两个音构成，组成 I 组和弦，和弦的力度从第 53 小节开始不断增大，到达 56 小节力度中强，以平行八度的形式不断地往前发展，这里的平行八度，中间填补了不少的音，但无法构成和弦，没有也没有起到加强单旋律的作用，在这里仅仅是起到连接的作用。

例 14



例 14 选自作品的第三钢琴奏鸣曲第一首（16—26）小节开始采用音程连接转入单音式的连接力度逐渐减弱，到达 PP 的力度，例中的第三小节开始采用平行八度的连接，高音声部由 d—b^b—c—b^a 连接，这也是旋律发展的特点，低音骨架以平行八度的形式连接。这里的平行八度起到支持单音旋律的作用。中间虽然添加了很多的音，但在这里无法构成和声连接，也不具有和弦起伏的意义。后又出现了大量类似的连接，但根据两部骨架的特点看，第 6 小节低音部与高音部是呈三度连接，所以这里已出现和声连接。这与前面三个小节也形成了对比。

例 15



例 15 选自作品的 116—123 小节，整个音乐的发展以平行八度的形式前进，这与以上两例是存在区别的。此例中并没有添加任何的音，仅以平行八度的形式前进，没有任何的和声意义，力度变化较大，这里只起到连接的作用。

第四节 和声紧张度与和声价值的变化特征

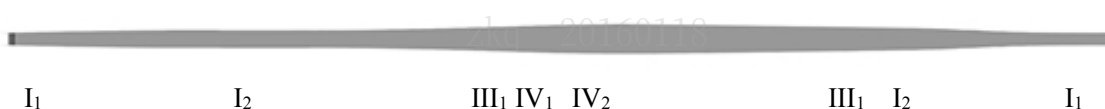
前面我们提到过和声的紧张度与和弦的价值有关系，和声的紧张度高，价值就低；和声的紧张度低，价值就高。不同的和声紧张度连接时，和声的价值紧张度就会随之变化，我们称之为和声起伏。和声起伏意味着和声重心的转移，和声起伏变化的规律随着和声价值紧张度变化息息相关。欣氏理论认为和声起伏必须是在不同价值紧张度的和声之间进

行,相同类型的价值紧张度,在进行时和声的价值紧张度不会发生任何的变化。如 $c-e-g$ 和弦进行至 $g-b-d$ 是和弦在 I_1 和弦之间进行转化和声的价值紧张度没有发生任何的发展变化。和声重心也没有发生转移,和声没有起伏。在不同类型和声之间和声的价值紧张度会发生不同的变化。和声起伏是一直在进行变化。

一、和声紧张度发展特征

音乐是时间的艺术,和声的紧张度随着音符跳跃式的发展和弦的性质也在发生悄然的变化,和弦的价值紧张度也在不断地发生变化。就像海面的波浪一样此起彼伏。在音乐作品中,和声安排存在一定的规律性。和声安排一般以紧张度相对较小的和弦放在作品的开端和结尾。也体现了音乐作品发展的特点。紧张度低的和弦就像是稳固的三脚架一样,牢牢地竖立在那里。 I_1 和弦具有此种特征。 I_2 和弦就像是放在了倾斜度低路面上的三脚架,虽然还是比较稳固,但是也难以经受风吹雨打般的考验。和弦的紧张度随着加入二度和弦与七度和弦变得更加紧张。大二度小七度与小二度大七度因为倾向性的问题,紧张度也大不相同。前章已提及暂不做详解。

例 16



作品紧张度可以用上图来表示,我们可以更加直观的看到作品紧张度发展的情况。这里说的和弦的紧张度与作品的力度发展没有关系,与和弦的性质相关。和弦的紧张度最大,在图式上表现得就是最高点。和弦的高点不会出现在作品的最后,紧张度大的和弦必须要解决。在传统和声学中和弦最终要进行至主和弦上,作为整首作品的终止,完满终止的情况是比较多见的。以不完满终止结束的作品比较少见。在近现代的大多数作品中,这种常规的解决还是比较多见的。

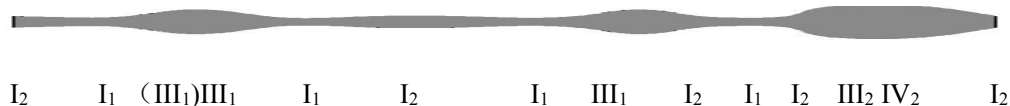
例 17 (第一钢琴奏鸣曲第五乐章 1-4 小节)

Lebhaft (♩. bis 120)

$I_2 \quad I_1 (III_1) III_1 \quad I_1 \quad I_2 \quad I_1 \quad III_1 \quad I_2 \quad I_1 \quad I_2 \quad III_2 \quad IV_2 \quad I_2$

此例选自第一钢琴奏鸣曲的第五乐章前四小节，作品使用三拍子的节奏，开始采用的是和弦式的织体引入材料，材料中也贯穿复调化的织体特征。开始和声采用稳固性较好的和弦 I 组和弦引入，后又通过不含大七度与小二度的 (III) 组和弦展开，进至紧张度较大的 III₁ 和弦，和声紧张度变大，和声起伏到达第一个高点，后又直接接 I₁ 和弦，和声的高紧张度得以解决。后接 I₂ 和弦，第二小节后半部分采用平行八度进行连接，到达第三小节的 I₁ 和弦，开始新的材料，第三小节仍然有第二小节低音声部后两小节的特征。低音声部的后两拍，采用了下行五度模进。此处的和弦在 I 组和弦内交替进行，推动和声紧张度的变化。第四小节到达 III₂ 组和弦紧张度骤增，解决到紧张度最大并含有三全音的 IV₂ 和弦。强烈的和弦紧张度解决至 I 组和弦。和声紧张度图示如下

例 18

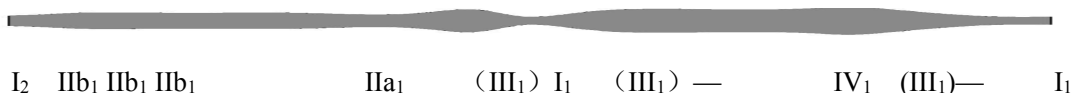


例 19

I₂ IIb₁ IIb₁ IIb₁ IIa₁ (III₁) II (III₁) — IV₁

(III₁) — II

例 20



在两部骨架中，我们已经对此例的外声部协和程度与紧张度的发展进行了讨论，和声紧张度的发展与和声整体性有关。此例仍然选自这四小节，两部骨架是作品灵魂，支撑着

整首作品向前发展。作品开始是以 I 组和弦开始,紧张度最小,二部骨架使用的是小三度,在两部骨架发展的过程中,后面紧接着出现的是增四度、倍增八度、小七度音程,而此处使用的和声都是 IIb_1 和弦,这三个和弦中都含有增四度与大二度或小七度音程;两部骨架使用了大量的不协和音程也为紧张度大的和弦出现做准备。101 小节开始和弦是由前一和弦延留下来的。前一和弦的紧张性需要解决,由 $\#c\text{—}\#g\text{—}g\text{—}b$ 构成的 IIa_1 和弦的出现,紧张性变得缓和,到达优选 (III_1) 和弦进行至 I_1 和弦解决。102 与 103 小节的和声呈倒影式的方式进行,开始骨架虽呈倒影式的方式进行,但和弦的紧张度一直保持在优选 (III_1) 和弦中,102 小节最后一个和弦到达紧张度最高和弦 IV_1 和弦,103 小节两部骨架继续向外延伸,和声起伏与两部骨架的进行是不一致的。最后和弦以 ff 的力度结束于 I_1 和弦,紧张度最小,力度最大,但我们前面已经提到过,和弦的力度与和弦的紧张度没有任何的关系。

二、与和声紧张度相异的和声价值

和声紧张度与和声的价值是相辅相成,相互对立的,和声的紧张度高;和声的价值低,和声的低则价值高,和声的价值大小,体现和声在作品所占的地位的高低。和声价值高的和弦,稳定性好,和声价值低的和弦一般要解决到价值高的和弦。在音序 II 中,音程排列按协和程度高到低依次是:纯八度、纯五度、纯四度、大三度、小六度、小三度、大六度、大二度、小七度、小二度、大七度、三全音,我们了解到“价值高即协和程度高,紧张度小;价值低即协和程度低,紧张度大”价值低的音程总是想方设法的进行到价值高的音程。当弦中同时出现大量的协和程度低的音程时,作品的紧张度也会随着不协和音程数量的增加而变得越来越不协和。

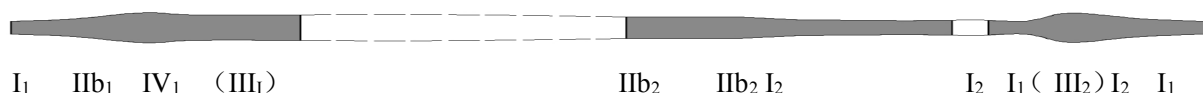
例 21 选欣德米特第一钢琴奏鸣曲第三乐章 (114-125 小节)

Lebhafter (♩.72)

$\text{I}_1 \quad \text{IIb}_1 \quad \text{IV}_1 \quad (\text{III}_1) \quad \text{IIb}_2 \quad \text{IIb}_2 \quad \text{I}_2 \quad \text{I}_2 \quad \text{I}_1 \quad (\text{III}_2) \quad \text{I}_2 \quad \text{I}_1$

例 22 此处为图

下例我们画出了和弦价值紧张度变化的图示。



在图示中我们明显的看到了和弦紧张度与和弦价值的对立关系。作曲家在安排和声的时候考虑到和弦紧张度与价值的发展特点，在开始的小节仍然使用价值最高的 I 组和弦，当然了，在这里紧张度是最低的。第二小节的和弦中都出现三全音，紧张度骤增，第一个和弦是由 $e-\sharp g-\sharp a-\sharp f$ ，此和弦中含有大二度和一个三全音，根音是 e ，确定了和弦是 IIb_1 。后拍出现了 b 音，由前拍延留下来的 $\sharp a$ 音与 b 音形成了小二度，三全音仍然是 $e-\sharp a$ ，此处确定是 IV_1 和弦，在此例中，紧张度最大的就是此和弦，作品在开始处就达到了第一个小高潮，此处是和弦价值最低的地方。后三小节使用了平行八度进行连接，通过八度进行直接连接第二个小高潮点 IIb_2 和弦，此和弦含有一三全音 $\sharp d-a$ ，后又连接只含有一个三全音的 IIb_2 和弦，解决至 I_2 和弦，紧张度变小，价值变高。休止之后和弦继续在 I_2 上进行，此处是由一个纯四度音程构成，进行到稳定性最好的 I_1 ，这里使用了连续的协和音程进行，从纯四度到大三度再到纯五度进行，后又出现大二度的连接，这里我们把它看做是优选 III^2 和弦，继续解决至协和音程 I_2 ，最后解决至 I 组和弦。

通过上例我们清楚的看到和声起伏呈现出波浪式进行的特点，和声的价值与紧张度具有互补性，在作曲家设置两部骨架的过程中，许多对于包括骨架在内和弦性质的分析，已经埋下了种子，等待去进一步挖掘和发现。

第三章 建立在和声构造基础上的调性理念

传统调性是建立在七声音阶基础之上的，在吕钟起《基本原理知识问答》“调式的音高位置叫做调”曲致政《新乐理教程》“当一部音乐作品或一个经过句，具有被感觉倾向于某一个特定的音符的这一性质时，则称为乐曲的基调或调。从相关或绝对的感觉来说，调也可被理解为音高。”¹³是主音的音高位置，还是还是作品的调式，所有的关于作品的调的特点都是建立在常用的三种律学生律基础上的，十二平均律应用尤为广泛。关于传统调性的认识国内大量文献都对其进行了分析，咱不做赘述。

第一节 欣氏理论对调性的认识

传统和声中，我们通过判断作品的音阶特点和调号特征以及作品中变化音发展的规律等方面，来确定作品的调。欣氏理论是建立在泛音基础之上的。与传统大小调主要建立在七声调式基础上是有本质区别的。在欣德米特的理论中，关于调性的特点是建立在半音阶及和弦分类表及这一扩展了的基础上的，说到某首作品，我们只判断作品的调，与传统和声中还要继续划分大小调是有本质区别的。

欣氏理论中，关于调性的构成，首先应该确定作品根音列，根音列应如何构造，前一章我们对和弦构造及其分类表进行了探讨，也根据音序 II 的中音程的价值紧张度的大小对和弦所属分组进行了确定，在一个和弦中，对这个和弦中的音程价值的特点进行了分类，找到和弦中价值最高的音程，五度是除八度以外价值最高的音程，五度的低音就是根音，四度价值稍低，根音位于上方，后面依次出现的和弦。

第二章我们已经进行了探讨，在一个不规则的和弦中，如果同时出现了各种音程，我们首先应该找到和弦中价值最高的音程，确定和弦的根音，在连续进行的和弦中，找到每一个和弦的根音，把这些和弦的根音连接起来，这就是作品的根音列。作品确定了根音列之后就需要找到主音是什么，欣氏和声理论中对于主音的认识与传统和声中并没有区别，两者都是我们所说的作品的调中心音，但是欣氏理论中关于主音的判断方法与传统和声中主音的判断方法是不同的。在一个连续的音列进行中一般位于重拍的音可能是主音，或者是作品的开始第一个和弦的根音并且处于重拍上的音为作品的主音，又或者是时值相对较长，处于作品的末尾处，一般也能够确定作品的调性，在判断一首作品的调性的时候，还要看和弦的特点，一般和弦要结束在 I 组和弦，如果是出现在 B 组和弦中是无法确定和弦的根音的，在连续进行的 II 组和弦时三全音的属音效果不允许我们从计算中得到那个音，判断出他的主音我们最终可以找到和弦的根音。

例 23

¹³ 曲致政《新乐理教程》[M]上海：上海音乐出版社，2012. 11



此例选自第一钢琴奏鸣曲第三乐章（114—139 小节），

一般在作品的开始地方首先找到最常用的和弦 II 和弦，首先确定和弦的主音是 $\#f$ ，前三小节根音列的进行方向是二度下行的特点由 $\#f-e-\#d$ ，连续的二度下行，连续进行的根音无法组成和弦，音阶式的下行进行，调性也是在 $\#f$ 小调上，欣德米特认为不同的人对作品调性的认识是不同的，因划分结构的不同，对调性的认知也不同。作品的调性也是不统一的。4—6 小节采用八度进行的原则，没有和声，连接后面的和弦，和声进行通过连续的和弦进行 $IIb_3-IIb_2-I_2-I_1-I_1-I_2-III_2-I_2-I_1$ 上进行，根音列是由几个连续的根音进行组成的 $\#d-e-\#c-e-\#c-e-a-e-a-b-\#c$ ，从此根音列中出现最多的是 e 音和 $\#c$ 音，和声最后落在 I 组和弦上，此处判断作品的调性 $\#c$ 音，第 9 小节的 I 组和弦也是结束在 $\#c$ 上，13—15 小节连续的根音进行在 $\#c$ 音上进行，也确定了 $\#c$ 调的调性，后面又出现了一个平行八度的进行，作为一个连接性的片段，此处也作为一个调性的转折点，和声连接的开始又使用了一个 I 组和弦，16 小节开始使用连续的平行八度进行解决至由 $\#f-a$ 组成的 I_1 和弦，根音是 $\#f$ ，其后一个和弦出现了增四度与大二度音程此处是 IIb_1 和弦，根音是 e ，根音进行在之后的和声进行中采用了连续的下行进行，这与和弦的发展保持一致，从 $\#f-e-\#d-\#c-e-\#f$ 音的进行，此处的和声进行从 I 组和弦开始，到结束处也是结束在根音 $\#f$ 上，此处的调性为 $\#f$ 调。

例 24



例 24 选自第一钢琴奏鸣曲第三乐章（147-161 小节）

作品开始由 $e-\sharp g-b$ 三个音组成了三度叠置的和弦，以 I_1 作为开始的和弦，由一个长时值的附点二分音符，作为初始的和弦，在传统和声中出现了这种三度叠置和弦，位于作品开始的地方，我们往往会把他往作品的主调去考虑，但在欣氏理论中，像当这种情况发生的时候，我们不能从这方面来考虑。在上例中，出现了大量的高叠和弦，在和弦中，出现一系列的协和音程，一旦出现音程的大幅度叠置，组成的和弦和协程度也逐渐的变得不协和。作品开始从 $I_1-IV_2-(III_1)-III_2$ 和弦进行，和声起伏变化较大，根音列是由 $\sharp e-\sharp c-\sharp g$ 音组成的，处于中间的 $\sharp c$ 根音，在此处是时值最长的音，虽然它位于两个紧张度高的和弦中，但在判断根音的时候我们要从多个角度来判断与分析它，无论是时值的长短还是所处于的重拍位置，还是根据音序 II 的组成原则来说，这些都是主要的判断标准。从这四个小节来看作品在一个有限的范围内所呈现出来的主要调性是 $\sharp c$ 调，第 5 小节开始使用八度进行与不协和音程二度，作为一个连接的部分进行到一个紧张度较高的和弦 IIb_2 ，此处的根音为 $\sharp c$ ，这也承接了前面的调性，此后的五个和弦一直保持较高的紧张度，从 $IIb_1-III_2-III_2-IIb_1-IV_1$ 紧张度较大，所组成的根音列是 $\sharp c-e-e-e-d$ 的进行，此处 e 音所占的比重较大，有三小节所保持的时值，在上例的最后以 I_1 作为结束，最后两小节根音是 $\sharp c$ 音，一共也出现了三拍（以二分音符为一拍），两个在时值地位上是平等的，但上例却是以 $\sharp c$ 作为结束的，所以此处的调性我们仍然要把它判断为作品的调性， $\sharp c$ 小调。上例中， $\sharp c$ 音贯穿于整个根音列中，当作品出现要偏离主要调性时，根音列总是不时地要回到 $\sharp c$ 上，保持住作品的主要调性。

传统和声中，调性的判断的结果总保持一定的准确性，在欣氏理论的指引下，一首作品的调性，不同的分析者可能会得到不同的分析结果。调性往往在一个片段中保持一个调，但当对这首作品进行扩展时，作品的调性又会出现不同的变化，一般在一首作品中，主调仍然是贯穿于整首作品中，中间的调性总是保持一定可变性。在欣氏理论下节奏及其作品力度的作用都被弱化了，和声完全并不像传统和声那样保持功能性，作为其主要特征，欣氏理论是建立在泛音列基础上的，当提到泛音列的时候，我们更多的是从和弦的色彩性来分析的，一首作品的紧张性往往与人的心理因素会联系在一起，这里所谓的紧张度应该如何去量化，这种听觉得的东西，如何使用一种更科学的方法来考虑，于是就出现了泛音这个自然中，最普遍与最真实的东西来对作品的色彩性特征进行衡量。

例 25 欣德米特第一钢琴奏鸣曲（149—155 小节）



此例取材于欣德米特第一钢琴奏鸣曲第五乐章中间部分，欣氏认为作品中总是含有调性的，纵观整个和声进行，在以上的七个小节中，通过十二半音化的技法，对作品进行了扩充。这种高叠和弦通过大量音的叠置，紧张度必然保持高度紧张性，开始和弦仍然使用的是紧张度最小的 I_1 组和弦，之后紧张度逐渐变大，对于这种高叠和弦的出现，我们是无法让它保持低紧张度的。在长期的这种和弦的进行中，前三个小节的和弦的和声起伏不大（一直保持高紧张度），第三小节中出现了整首作品中力度最强的和弦，以 fff 的力度出现，但此处却使用了紧张度最小的 I_1 组和弦，可见作曲家的匠心独运。根音列除了开始使用增二度进行外，后面进行保持了二度进行的原则由 $g-\sharp a-f-e-d-c-b$ ，此处调性判断为 b 调， b 音除了是最长时值外，还位于第一个调性片段的最后一个根音，像这种由二度音组成的根音列进行，以音序 I_1 作为主要判断标准的话，存在一定的难度。此例的节奏节拍为 $3/2$ 拍，以二分音符为一个单位，根音因此也保持较长的时值。之后和声在连续的优选 III 组和弦中进行，持续了一个多小节，和声进行为 $(III_2) - (III_1) - I_2 - (III_1) - I_2$ 直至 I_2 和弦，根音列由 $c-a-c-b-e-\sharp e-\sharp a-\sharp e-\sharp a-c$ ，从根音列的发展趋势看， c 音贯穿于整个根音列的发展中，从开始根音与结束根音特点看，此处将作品看做 c 调是最恰当的。 C 音不仅保持了最长的时值，而且所处的位置也是判断作品调性的主要标准之一。

例 26



例 26 选自第二钢琴奏鸣曲第三首 31—40 小节

在音乐作品中，在乐段的开始处由 I 或优选（III）组和弦组成的和弦的根音，即为调中心音，即为作品的调性，此处的和弦一般处于重拍位置，作品也会有意的去强调它的重要性，根据音序 I 的特征了解到，和弦的始祖音是作品中最重要音，其它音通过泛音中所处的位置依次定位，通常一首作品中本位音确定之后，会有四五度的音程来支持，或一些零碎的片段音，由其组成价值高的音程的低音为作品的中心音。根音列末尾的音或终止和弦的根音，大多数情况下，即为和弦音。

上例以 $\sharp f-a-\sharp c$ 音组成的 I_1 和弦引入，根音为 $\sharp f$ 。休止之后进入到 I_2 组和弦，根音为 d，此例中的和弦是由音程叠置而成的。在 I 组和弦之后出现了紧张度大的 IV 组和弦，此和弦一直保持了一小节，根音一直是在 f 音上。后又解决至 I_1 组和弦。由 $e-g-b$ 组成的 II_1 组和弦，根音是 e 音，后解决到 I_2 组和弦， IIa_1 与 IIb_3 组和弦，紧张度一直变大，根音以下行小二度的在一直保持着。直到 IV 组和弦，根音跳进进行。这种连续的半音下行的特点，也符合十二半音作曲法的特征。从根音列中，发现这种半音级进的特点，可见作曲家的匠心独运。紧张度发展变化，和根音的发展特征并没有相辅相成。后面又连接了紧张度较高的 III_2 组和弦 III_1 组和弦，再进入 IV_1 组和弦， III_2 组和弦与 I 组和弦。紧张度得以解决。和弦解决至 II_1 组和弦。由一个三度叠置和弦组成，此处的根音列为： $e-g-b-e-d-e-c$ ，此根音列中 e 音贯穿于其中，此处可以分为两个音列，即为两个调由 $e-g-b$ 组成的根音列，是 e 调，由 $d-e-c$ 组成的第二个调 c 调，此处也可以看作是一个调即为 e 调。

第二节 根音列进行中的终止式与调性

“终止式是一种有强烈终止效果的和声进行，并且他在许多风格中，都是实际的结束公式”¹⁴在传统和声中，一首作品中一般是由 D—T 作为最后的终止和弦。有时也会采用 S—T 作为结束终止。传统和声更多的是强调和声的功能性，以属主和下属主作为作品的终止，符合传统和声调性的安排。欣氏理论将整个终止式进行了更大规模的扩展。关于终止式中终止的安排，要同时对音序 I 与音序 II 进行衡量。欣氏理论对于终止式的处理，与传统和声理论是具有共同之处的，最后的和弦必须要解决到紧张度低价值高的和弦。例如和声出现连续紧张度高的和声 $IIb_1-IIb_3-IV_1-IV_2$ 这种进行，最后的 IV_2 组和弦不能作为和弦的结束，紧张度高，不能作为一首作品的终止。假如在 $IIb_1-IIb_3-IV_1-IV_2-I_1$ 或是 $IIb_1-IIb_2-IV_1-IV_2-III_1$ ，这种结束也是可以的，和声进行最为音乐作品的最后终止是一个紧张度低价值高的和弦。

传统和声中，作品的半终止的地方常使用的是 D—T 的进行。作为半终止，两个原位三和弦按照排列特点都是两个相同的 I 组和弦，紧张度进行是在相同紧张度的和弦中进行

¹⁴秦西炫《欣德米特和声理论的实际运用》[M]北京：人民音乐出版社，2005.8 P80

的，作为全终止，和弦常使用的和弦是 D_7-I 和弦的进行， D_7 是一个大小七和弦组成的， D_7 和弦在欣氏理论下是属于 IIa 和弦， $IIa>I_1$ 和弦紧张度， D_7-I 的进行，是一种更好的结束终止，紧张度由大到小的进行，作为音乐作品的终止感更为强烈。传统和声中，即使使用下属和弦到主和弦的进行，也是同组和弦的进行（都属于 I 组和弦），作品最后使用紧张度高的和弦，终止效果较好，终止性强。

20 世纪和声对传统和声的终止式进行了更大的扩展，终止的力量得到了削弱。和声方面，除了继续使用传统和声中终止强烈的和弦外（四五度终止），随之而出的大小三度，大小二度等作为终止也成为了可能，和声的终止感变弱。在一些作品中，和声材料可能逐渐消失，作品的终止式有时是使用旋律进行作为作品的完全终止的，这也是用法并不少见。常用的终止式中，判断作品的终止要看和声终止中 A 类和弦与 B 类和弦的分布特点， A 类和弦需要三个和弦才能确定自己的终止，在 B 类和弦终止中，要通过连接 A 类和弦作为和弦的作为终止，即 $B-A$ 的连接，例如 IV_1-I_1 ；即是通过两个和弦来确定作品的终止式。因在 B 类和弦中含有三全音这个特殊的音程，我们也会不自觉的去寻找他的归宿，即为作品的解决音，也就是调性中心音。如果在一系列的未解决的 II 组和弦下，判断作品的调性，要找到连续的 II 组和弦的主音，在调中，此音属于调的属音，要找到真正作品的主音，要向下寻找调的主音，即是作品的主调。在调性中心的前面可以使用任意的和声进行，和声终止式的强弱也随着根音度数的特点而发生变化。 A 类和弦终止进行，是要使用三个和弦才能确定终止，两个和弦无法确定作品的根音，两个连续的 A 类和弦的进行看起来像是音终止的地方，但我们需要一个更精确的办法来确定和弦的中心音，即通过处中心音以外的另外两个音来支持中心音来确定中心音，通过找到和弦的根音并进行连接（根音列），才能够确定作品的调性。

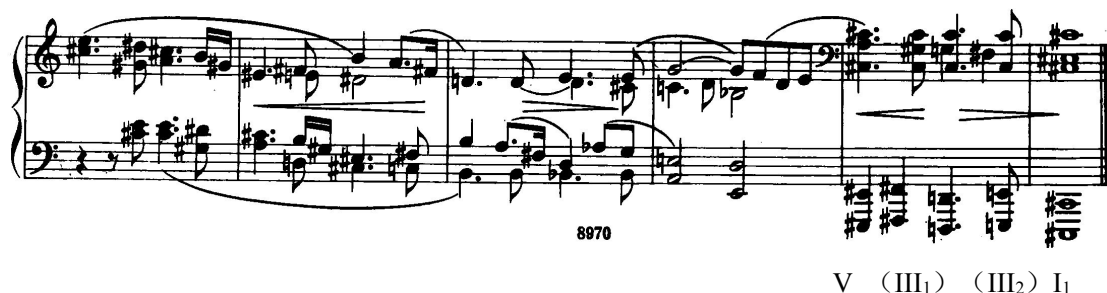
第三节 三首钢琴奏鸣曲各乐章材料特点及终止式特征

钢琴奏鸣曲三首共有十二个乐章，我们将作品最后的音级进行归类为两种：（1）乐曲最后的终止式以四度五度结束的，强弱进行特征归结为强进行。（2）乐曲最后终止式以大小三度、大小二度、同度结束的，强弱进行特征归结为弱进行。18, 19 世纪的音乐多采用的是第一种类型占大多数，作品最后以四五度作为终止也体现了功能性进行的特征，20 世纪推陈出新，以新的理论作为契合点对作品的终止式进行扩展，在此十二章的作品中，和弦以四五度终止的只有第一首的第三乐章。其它十一个乐章属于弱终止。

开始处的第一乐章低音部以平静地四分音符和高音声部和声式音型进行为主要特征，作品是建立在 a 调调性上的，作品中间进行了一系列调的变化，主调调性并没有脱离，调性不断地回归 a 调的调性，第一乐章最后是建立在 e 调调性上此处调性终止式属于弱终止。

第二乐章属于较为缓慢的进行曲速度，以 4/4 拍作为乐章的开始，此处调性#c 小调。中段是一个对比性的片段节奏节拍是 12/8，之后又转回了开始的材料，此乐章可分析为一个 ABA 组成的一个三部曲式。作品最后的调性是#c 调，调性又回归到作品的主调。

例 27



此处的终止式也属于弱进行，终止式之前的和弦紧张度相对较大，和声以 $V-I_1-(III_1)-IV_2-III_2-(III_2)-I_1$ ，作品最后以 $III_2-(III_2)-I_1$ 作为和弦的终止，音级进行是 $e-\#d-\#c$ ，和声的终止式强弱与旋律力，和声力，节奏力等诸多方面交织在一起，旋律力有时是占主要地位的，特别是在旋律占主要地位的作品中，和声力的地位得以削弱；和声力所占比重大的作品，就容易找到作品的根音，在和弦中和声力最大位置往往就是根音所处的位置吗，根音列本身的强弱的确定也受这些方面的影响，和声终止式的强弱与根音列的排列特点关系密切。在连续 A 类和弦连接中，要通过三个和弦确定作品的调。

第三乐章具有生动活泼的情感色彩，这是一首谐谑曲，作品共 322 个小节，像大多数的器乐作品一样，第三乐章经常使用谐谑曲来进行创作，作品内力度的强弱对比鲜明，这也符合谐谑曲的创作特点，作品开始处的调性为 b 调，作品到达高潮后，突然以同音进行转入平静，之后再度像开始时一样奏出有力的谐谑曲节奏。中段是更活泼地，最后采取的是减缩再现的方式再现了主题。

例 28



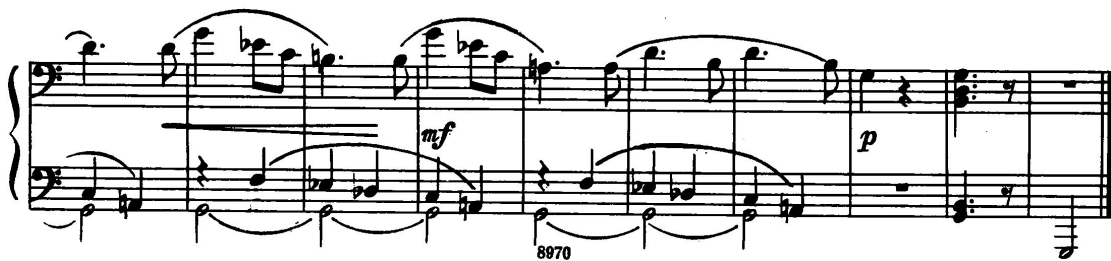
此乐章的终止式也属于一个强终止，作品的最后以连续同组相同和弦 ($b-d-f$) 进行连接此处的根音是 b 音，虽出现连续相同和弦连接，也能够确定作品的调性，但判断终止式须继续向前找不同的和弦，找到有起伏变化的根音列，能够精确地判断作品的调性，最终通过终止式根音列的特点确定作品终止式的强弱。由 $(III_2)-III_2-I_1$ 的连接确定和

弦的终止式，根音列是 $\flat a - \flat e - \flat b$ 此处 $\flat e$ 音到 $\flat b$ 因是一个四度进行，四度进行归类为强进行，此例中，仅有一个含有三全音音程，IVI 组和弦属于 B 类和弦，其余和弦属于 A 类和弦，和声最终也是需要三个和弦来确定作品的终止式。作品通过连续三个和弦来巩固调性。第四乐章的材料，大多数都与第一乐章材料相同。第四乐章开始的材料承接第一乐章末尾的材料，第一乐章开始是以平静地进行的四分音符。主题像静静的流水一样呈示出来，作品的整个材料特点基本来自于第一乐章的材料特点，作品最后的和声进行及其终止式特点基本来自第一乐章材料特点，只是作品的音域进行了变化，最后三小节的和声进行是 $I_1 - III_1 - (III_1) - I_1$ ，和声进行完全一样，音级进行为 $\flat a - \flat f - \flat e - d - e$ ，音级进行却是不同的。调性是在 e 调上。在弱力度短暂的休息之后进入第五乐章。

第五乐章速度为 Lebhaft 生动活泼地。开始采用 c 与 a 双音组成的音程作为引入，厚实活泼有力地奏出主要主题。也表明了作品的调性为 a 调，此乐章共有 280 小节构成，作品是由三个主题构成，和声材料特点也随着作品结构的变化而不断的发生改变。由各种紧张度高与紧张度低的和弦连接推动整首作品向前发展。作品中间的调性随着和弦材料特点及其十二音新的布局特点不断的发生改变，第五乐章的材料具有综合材料的特点，作品最后的终止式是在一系列的 I 组和弦中进行的。在连续的五小节 I 组和弦进行中确定了作品的调性为 a 调。作品第一乐章开始作品也属于在 a 调，虽作品的最后转至 e 调，但在第五乐章中，开始的调性为 a 调，虽作品的中间进行了多次变调，但作品的最后还是通过连续的同类和弦进行回到了作品的主调 a 调，这也符合调性回归的特点。

第二钢琴奏鸣曲是由三个乐章组成，第一乐章中使用中速的速度，以 g 音作为固定低音并以分解和弦式的织体稳固低音声部。作品的开始首先确定了作品的主调为 g 调，高音声部的旋律发展优美流畅，作品开始处的音型特点，带有传统和声进行的影子，但仔细分析，却会出现端倪，和弦进行为非三度叠置和弦。和弦的终止式属于弱终止。

例 29



在这些作品中，终止式材料特点，渐渐的对四五度的和弦终止渐行渐远。作曲家尽量避免使用四五度和弦进行终止，远离传统和声材料。第一乐章最后的终止式也是采用非弱终止。打破了传统和声的界线。最后以单音确定调性，音级进行为 $g - e - g$ 确定了终止式的调性。

第二乐章以八度进行引入主题，表情是活泼地。这是一首由三部曲式构成的谐谑曲，作品在 66 小节主题材料及其调性回归到了原始材料。此作品是由 ABA 组成的一个三部曲

式, 开始材料由旋律特点 $g-\sharp c-e$ 构成了初始调性 e 调, 主题是两个声部同音进行的。中间部分是纯粹的和弦式进行。调性为 $\sharp f$ 调, 与 A 部分调性形成对比, 和声进行特征稳定, 三度叠置和弦作为初始和弦。当主题再现时, 开始材料还是相同的材料, 其后材料对作品的和弦材料进行了展开。137 小节为真正的终止式材料开始的地方, 整个材料特征来自于作品 A 部分材料, 为了获得一个良好的终止式, 在出现音阶式材料进行特点之后, 出现了大量的和弦, 以稳固终止式, 由 $\sharp c-\sharp f-\flat b-c-e-g$ 组成的 IV_2 组和弦 (IV_2 和弦因其还有三全音和小二度, 紧张度在所有和弦中是最大的) 在 IV_2 组和弦之后紧接着出现 I 组和弦, 调性一般可以得以稳固, 在 IV_2-I_2 和弦进行中, 稳固性得以加强, 为了获得和弦的稳定感, 作品需结束在 I_1 和弦上, 音级进行以 IV 组的 c 到 I 组的 e , e 音持续了两小节, 终止式明确。

第三乐章的速度非常缓慢, 欣德米特善于用缓慢的乐章牧歌式的旋律做为开始, 作品的节奏节拍为 6/8, 作品开始处的调性为 b 调, 以 $b-\sharp f$ 组成的五度音程确定了 b 调的调性。冥想式的牧歌风格结束后, 立即转入轻快的回旋曲, 尽情使用展开技巧, 结尾时是短暂的牧歌风格的回忆。从 196 小节开始速度以 *langsamer werden* 的速度引入, 缓慢地进行速度, 牧歌式的特征又得以实现, 201-202 小节和声进行是 I 组和弦, 203 小节和弦为 IV 组和弦的连续进行, 紧张度颇大, 在连续四个 IV 组和弦进行之后, 作品紧接连接 I_1 和弦, 和弦得以解决。此处是终止前的预备终止。作品第 205-206 小节是整个乐章的真正终止, 和声进行 (III_1)— IV_1 — III_1 — IV_1 — I_1 的进行, 此处根据和弦特点只需要 IV_1-I_1 就可以确定作品的调性。根音列为 $\flat a-g$, 调性为 g , 此处是二度弱终止。

第三钢琴奏鸣曲共有四个乐章组成第一乐章, 平静感动地。牧歌式的旋律以和声的手法奏出, 此处具有传统和声的特征, 和声以 $I_2-I_1-III_1$ 确定了作品的主调为 $\flat b$ 调, 之后在第 10 小节马上进入模仿形式, 此处 10-17 小节是连接部, 沿用主题材料整个主题材料提高八度出现, 和声进行没有发生改变, 整个主题材料都在 A 类和弦中进行, 没有出现任何的三全音, 作品紧张度不大, 此处的调性一直在 $\flat b$ 调上进行, 副主题从 18 小节开始, 是以单纯的和声所构成, 具有切分音的特征。副主题材料仍然是建立在 $\flat b$ 调的基础上的, 副主题紧张度很小, 和弦一直在 I_1 与 I_2 组和弦上进行, 和声紧张度低, 此处与 *pp* 的力度进行相吻合, 展开部是以变奏主题和华丽的经过句组成, 节奏节拍也逐渐转为 9/8 拍, 之后主题以原速变化再现。节奏节拍转为 6/8 拍。

例 30



作品终止式处的地方，节奏节拍又转回到 9/8 拍，此处的材料来自于主题材料，和声进行以最终的 IIb_2 解决到 I_2 作为和弦的终止。此处的 IIb_2 和弦由 $\text{b}^{\flat}\text{d}-\text{g}-\text{b}^{\flat}-\text{f}$ 构成的，内部含有三全音与与小七度，根音是 $\text{b}^{\flat}$ 音， I_2 是由 $\text{f}-\text{b}^{\flat}-\text{d}$ 构成的和弦，根音是 $\text{b}^{\flat}$ 音；通过两个和声 IIb_2-I_2 进行就可以确定作品终止式的调性为 $\text{b}^{\flat}$ 调，此处属于弱终止。此处属于作品的第一乐章，最后和弦并没有结束在一个紧张度最小的和弦上。为之后乐章准备。第二乐章，情绪是非常活泼地。这里洋溢着大胆而新鲜的气息。此处很容易分析出作品的调性，作品开始的调性是建立在 $\text{b}^{\flat}$ 调上的，节拍属于 2/2 拍，前五小节一直在强调 $\text{b}^{\flat}$ 音，主题采用纯粹的和声型，半音阶安排在强拍非常生动。第六小节开始，可以很清楚地看到高音部和低音部半音阶旋律的线条。这种半音化的音型在整首作品中持续发展，从 92 小节开始，整个音乐材料的特点都发生了变化，低音声部以和弦式织体进行，高音声部以音阶式织体进行，这与开始音乐材料的特点形成对比，到 103 小节整个音乐作品材料上下声部进行了调换，和弦的材料特点与前面材料相同，从 116 小节开始整个作品材料上下声部以音阶式进行为主，此处的和声效果逐渐消失，以音阶式进行为主要特征，直到 146 小节回归到主题，最后是开始部分稍微改变后的再现。作品的终止位于 217 小节，此处和声终止以 I 组和弦作为终止的主要和弦，最后一个和弦与第一乐章终止式的和弦是一样的，但终止之前的和弦还是存在一定的差异性，和声进行是 $^{\flat}\text{2}-^{\flat}\text{1}-^{\flat}\text{2}$ ，和声起伏不大，根音列为 $\text{g}-\text{b}^{\flat}\text{g}-\text{b}^{\flat}$ 三个音，根音列音程度数相差不大，此处属于弱终止。

第三乐章的调性发生了变化，与前两章的调性不同，第三乐章的调性是在 $\text{b}^{\flat}\text{e}$ 调上，节奏节拍为 2/4 拍，速度为适中的快速。以朴素的民间舞曲式的旋律开始。接着是出现新节奏的第二主题，第二主题中出现了连续的连音音型，单音出现在低音声部。后半经常出现降 g 音，这是此主题的主要特征。不久又以微弱的音量出现第三主题，随后第一主题再次出现，以复调展开技巧将乐曲推向高潮，最后第三主题再现，伴随着急速的经过句而进入尾声。尾声中出现了连续的下行进行的琶音式的分解和弦形式，从这些连续的进行的琶音中分辨出内部所含有的和弦存在一定的难度，此处的和声分析可将这些音按经过音处理，需找到和声中的关键和弦或音程。从和弦发展形势和特点看，和声终止式中使用的和弦是 $\text{I}_1-\text{I}_2-\text{I}_1$ ，此处和声紧张度不高，这三个和弦根音列是 $\text{b}^{\flat}\text{g}-\text{b}^{\flat}\text{g}-\text{b}^{\flat}\text{e}$ ，此处的调性 $\text{b}^{\flat}\text{e}$ 调。

第四乐章，活泼地。这个终乐章是以严格的赋格形式写成的，作品开始毫不掩饰的以 $\text{b}^{\flat}$ 音作为第一音，此作品的主调是 $\text{b}^{\flat}$ 调，可见作曲家的匠心独运，主题中以四度进行造成了一定的紧张度。主题一的材料贯穿于整首作品的始末，第二主题以同音出现，这个主题赋格的紧张度更为增强之后，在低音部再度出现开始时的赋格主题，两个主题对比发展，推动整个乐曲的发展，乐曲最后在最强的力度上结束，当然这与和弦本身的紧张度不存在关系。

例 31



作品最后通过一个强力度的八度音程进行，将作品推向一个新的高潮，作品的力度是 fff(最强)，此处将整首作品的尾声，也作为一个圆满的结束。作品的最后通过这种和弦式的进行，带有一种波澜壮阔的气势，此处的力度虽大，和声进行的紧张度却很小，和弦最后还是使用 I_1 与 I_2 和弦交替进行，和声起伏效果较好，从作品终止式的调性特点看，此处的调性为 $\flat b$ 调，调性与主调调性相同，是一个弱终止。从这一首作品中，只有第三乐章主调调性是 $\flat e$ 调，而其余三章的主调调性都是 $\flat b$ 调。整首作品的主调为 $\flat b$ 调。

例 32

第一钢琴奏鸣曲	第一乐章	第二乐章	第三乐章	第四乐章	第五乐章
终止式终止类型	和弦进行	和弦进行	和弦进行	和弦进行	和弦进行
音级进行	be—b—e	e— $\sharp d$ — $\sharp c$	ba—be—bb	be—b—e	bd—bb—g
强弱进行特征	弱	弱	强	弱	弱
调性	e	$\sharp c$	bb	e	g
和声进行	(III1) — (III1) — I1	III2—III1 —I1	(III2) — III2—I1	(III1) — (III1) — I1	I2—I1—I1

第二钢琴奏鸣曲	第一乐章	第二乐章	第三乐章
终止式终止类型	和弦进行 (旋律进行也可分析)	和弦进行	和弦进行
音级进行	d—b—g	c—e	ba—g
强弱进行特征	弱	弱	弱
调性	g	e	g
和声进行	(III1) — (III1) — I1	IV2—I2— I1	IV1—I1

第三钢琴奏鸣曲	第一乐章	第二乐章	第三乐章	第四乐章
---------	------	------	------	------

鸣曲				
终止式终止类型	和弦进行	和弦进行	和弦进行	和弦进行
音级进行	bd—bb	g—bg—bb	bg —be	be—ba—bb
强弱进行特征	弱	弱	弱	弱
调性	bb	bb	be	bb
和声进行	I Ib2—I2	I2—I1—I2	I1—I2—I2	I1—I1—I1

从上图可以清楚的看到各个乐章终止式的类型，音级进行及音级进行的强弱特征，作品的调性与和声进行特征内在的普遍联系与区别。也充分体现了 20 世纪作曲家对传统和声中关于终止式单一进行扩展，具有重要的意义。

第四章 旋律中的和声

在作曲技术理论发展的过程中，和声理论获得了巨大的发展。从最早的复调音乐（奥尔加农），多声部音乐继续发展。主调音乐出现，功能和声获得了巨大的发展。20 世纪音乐更注重和声的色彩性，和声得到了空前的发展。和声的音响色彩的充实性给人带来唯美的空间感。烘托了音乐作品的氛围。关于旋律与节奏的发展，人们都认为这是最基本的东西。很少有人尝试对其进行发展。“但每个人都知道节奏和旋律至少也是音乐结构中同等重要的部分，并且无疑还是更基本的成分。直接诉诸的节奏系列和旋律曲线比起和声与和声间的紧张度差别来，是更易为一般听众所记忆的”关于旋律的理论似乎从来没有被发展过。在音乐历史发展的过程中，单音音乐是最早的音乐形式，也就是我们所说的旋律。

第一节 音级进行的新认识

欣德米特对旋律的发展获得了新的更进一步的认识，欣氏认为在和声的发展中存在着旋律力。在旋律的发展中也存在着和声力。和声力越强旋律力就越弱，和声力越弱和声力就越强，所谓的旋律，是由连续横向进行的音组成。当旋律是以二度进行发展时，我们就说旋律力是强的，旋律性较好。当旋律是由分散的三和弦或分散的七和弦组成时，和声力的作用很强大，这种旋律进行不可能具有很强大的表现力。这种旋律进行难以摆脱和声力所带来的影响。欣德米特提出的旋律理论主要有两部分组成，一是旋律进行中的旋律级进进行，二是在旋律的进行过程之中，与二度进行密切相关。一条旋律在进行的过程当中，无可避免的会出现和声的因素，欣德米特在研究旋律进行的过程中，是具有逻辑性的。这与在纯粹研究和声理论的具有逻辑性的特点也是相同的。在旋律进行的过程中如何找到旋律音级进行，可以通过以下几种方法。

1.找到连续进行中音群，通过对旋律起伏特点的分析判断，看下旋律中如何组成和弦形式，找到价值高音所组成的和弦。在价值高的和弦中找到和弦的根音，确定音级。

2.在旋律各音的进行过程当中，或出现较多的音群，各音群之间出现了重叠或相互间的交叉，交叉音即属于前和声组又属于后和声组，不同的分析者对作品和声的分析可能出现不同的情况，这也是可能的。

3.作品中可能出现许多的和弦外音，在连续进行的二度进行中，和弦外音的大量出现是不可避免，在作品的分析中需要找到这些和弦外音，并以“+”进行标记，除去和弦外音之外剩下的音都可当做和弦音来进行标记。通过音与音的进行也比较容易找到和弦。

4.旋律中的音级进行要符合音序 I 的发展特点，即所产生的音级音要与调中心音保持一定的远近关系。要具有一定的平衡性。旋律音级进行要符合自身发展的特点，这与和声音级的进行一样要保持一定的逻辑性。在旋律音级进行的过程当中，关于音的协和程度，

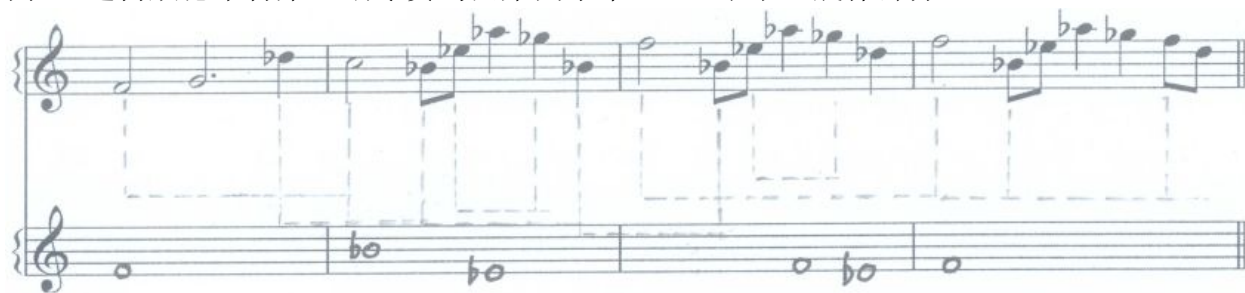
避免出现增四减五度音程。

例 33 选自欣德米特第三钢琴奏鸣曲第二乐章（114-116 小节）旋律部分



通过对旋律的音级进行分析，作品此处的调中心是 a 调调性，其后调性转为 f 调，此例选取了 3 个小节，音组的进行以三度分解为主要特点。开始通过强拍二分音符加八分音符的时值组成首音，其后以和弦分解式的展开少先确定了作品的根音是 a 音，这三小节的旋律音级进行为 a—e—a—f—a—b—f，音级进行富有逻辑性，旋律发展良好，与调中心音有远有近，保持平衡。作品采用的是十二音作曲法，在旋律进行中首先确保每个音地位保持均衡性。更进一步的说，每个音都有作为调中心音的可能性。在旋律的音级进行中 a 音与 f 音出现的次数较多，调性也是在 a 调与 f 调上。在旋律发展中，旋律进行以三度进行为主，旋律起伏较大，这也导致旋律音级进行跳跃性较大。因旋律进行以三度进行为主，和弦外音仅在第三小节出现， $\sharp e$ 音作为 f 音的辅助音，也是为了更好的连接 $\sharp d$ 音做准备。旋律在发展的过程中遵循内在的逻辑性，也避免了增四减五度音程的出现，音的处理效果较好。

例 34 选自欣德米特第三钢琴奏鸣曲第四乐章（5-8 小节）旋律部分



此例中旋律的发展起伏较大，即有三度、四度、五度的跳进进行，也有二度的平稳级进进行，旋律中虽出现了大量的降号音，但这并不影响调性的确立。在第一小节处，找出第一个调中心音，按时值的条件看，如将 g 作为调中心音， $g-\flat d$ 音形成不良的进行减五度，此处不能将 g 音作为调中心音。通过对这四小节的整体分析，此处将 f 音作为调中心音最为恰当。第二小节的 $\flat b$ 音多次出现， $\flat b$ 音属于重要的音级音，由第一小节的 $\flat d$ 音到第二小节的 $\flat b$ 音，此处正好形成了三度进行，根音确定为 $\flat b$ 音，内部可分为两个，以上为第一层次，此处由 $\flat e$ 音构成了一个新的音程进行， $\flat e-\flat g$ 音，根音为 $\flat e$ 音。 $\flat e$ 音在后三小节也连续出现，巩固了 $\flat e$ 音作为音级音的地位。此例的旋律音级进行为 $f-\flat b-\flat e-f-\flat e-f$ ，此处由 f 与 $\flat e$ 构成音级进行的主要音，整个音级进行富有逻辑性，旋律的安排令人信服。

例 35 选自欣德米特第二钢琴奏鸣曲第一乐章（42-49 小节）旋律部分



此例与前两例不同，例中的旋律起伏相对平稳，虽有和弦式的进行，但长时间的同音进行削弱了旋律的起伏所产生的影响。第一小节由 $f-a-c$ 三个音组成，在和弦的进行中，可将 f 音作为根音来使用。前四小节 c 音反复出现，此后的和弦进行将 c 作为和弦的根音。第二小节使用了时值较短的 d 音，此处作为和弦外音来使用，此小节只剩下 c 与 b^b 两个音组成三度音程作为构成音级进行的条件，根音是 c ，前四小节出现的根音反复也稳固了 c 调调性，第五小节第一个音下行一个全音，此处的根音为 b^b 音，例中的旋律音级进行为 $f-c-f-c-b^b-a-e$ ，此处的旋律音级进行是好的，符合良好的旋律自身发展的规律性，旋律的构成也是令人信服的，欣氏理论是建立在半音阶体系扩充基础之上的，总的旋律音级进行是完整的，规律性强。

第二节 旋律级进进行的新认识

二度音程的进行在作为传统音级进行的过程中具有举足轻重的地位。“”在一条旋律中具有高点和低点的两个较为突出和重要的音，高点音与低点音往往会安排在不同的位置。此外，在一条旋律中长音往往也会具有重要的地位。“旋律结构首要的规律是只有当这些重要的点形成二度进行时，才能活得平顺而由说服力的旋律轮廓”旋律中具有高点，低点或节奏上占有突出地位的音。欣德米特将旋律中较为突出的点用一条线段进行连接。我们把这些点与点之间连接的线叫做旋律级进进行。旋律级进进行要与旋律音级进行区分开来。

例 36



此例中如图所示，根据旋律级进发展的特点来看，旋律的级进发展符合良好的旋律发展特点，高点级进与低点级进进行都很清晰，高点进行进行是 $f-g$ ，中间的 $d-f$ 是三度进行，此处安排的跳进，使听众对此音更加关注，低点的 $g-a-c$ 的进行，包括中间区域的 $a-g-a$ 的进行也符合旋律级进进行的特点。

例 37



此例中，开始三小节的进行旋律二度级进为主，后四小节的和弦是以跳进的和弦为主，从旋律的安排及起伏特点来看，开始处通过长音的进行确定了调性的中心音是 d，d 音贯穿于整个片段，除第 5,7 小节之外。旋律的级进进行可分为三个层次，如图所示，按照长短排列分别为三个层次，第一层次的旋律音级进行是 d—e— $\sharp$ f—g，第二层次是下行的旋律级进进行 d— $\sharp$ c—b— $\sharp$ a— $\sharp$ g—g，第三层次是一个大二度的上行进行 g—a—b— $\sharp$ c，旋律级进进行符合内在的逻辑性进行。这条旋律进行符合旋律进行特点，是一条较好的旋律进行。

结语

在 20 世纪这个彰显个性的音乐时代里，许多作曲家都试图与传统决裂，摒弃传统音乐，开启一个新的音乐时代，无论是作曲技法，还是美学观念都随着时代的步伐，迅速的发生着改变。不同的创作技法，不同的美学观念，充斥着整个 20 世纪。欣德米特是 20 世纪新古典主义音乐的主要代表人物之一，卡尔·奥尔夫曾经这样评价他“欣德米特完全站在时代的立场上，他了解那个时代。他对音乐的态度不同于任何人，不进行反击，也不回避警告。他被音乐塑造，被音乐支撑，最后信心十足地在音乐上打下了自己的烙印，超越了时代”，新古典主义音乐并不是对古典乐的全盘接受，而是对古典乐的推陈出新，始终是建立在调性的基础之上的。

欣德米特受 20 世纪“回到巴赫”运动的影响，他的许多作品都以新古典主义的风格呈现出来，作曲家站在新古典主义的立场上，对无调性音乐进行了批判，他创作的作曲技法，更加具有创新思维，为二十世纪的新音乐发展增添了新的光泽。

笔者通过对三首钢琴奏鸣曲的研究，了解到这位作曲家独特新颖的作曲技法，作品中旋律对位逻辑性强，每个音都可以被明确的诠释，每个音都来自于最自然的泛音列，作品中的每个和弦都可以根据和弦的紧张度特点进行解释。欣德米特根据和弦构造的特点（是否含有三全音），将和弦分为 A 类（不含三全音）和 B 类（含有三全音）两种类型的和弦，将三全音作为和弦分类的重要因素，主要是由于三全音带来的紧张度是引起和弦色彩变化的一个重要因素，当和弦因紧张度引起的和弦色彩变化时，也正是不同和声进行时所表现出的紧张度变化，和弦的紧张度，在传统和声中以音程紧张度特点进行分类，或以和弦的性质进行分类，对于和弦紧张度特点，如传统和声中大小七和弦，和弦紧张度怎样，我们只能说和弦紧张度大，对于由二度叠置组成的和弦，类似于这样的和弦用传统和声理论是无法解释的，在和弦连接中只能看做是和弦外音，但却忽视了和弦中的音本身所具有的意义。

传统和声中和弦是建立在三度叠置基础之上的，对于音程，只是对其紧张度大小进行探究，在欣德米特和声理论中音程也是具有和弦意义的，音程中各音在进行中产生泛音，泛音结合产生结合音，结合音与原音程构成和弦，这是欣氏理论对音程中的和弦音的新认识。所以说音程中含有和弦。骨架是指和弦的两个外声部，外声部的音程构成两部骨架，两部骨架确立后，既可以对作品进行布局，两部骨架对位平衡，也是安排内声部的重要标准，对作品内声部设置具有重要的意义。关于作品的调性，欣氏的调性理论是建立在根音列基础之上的，在连续进行的根音列中进行中找到中心音，确定调性。打破了对于传统调性的认识，传统和声中很少有发展过旋律的部分，欣氏认为旋律中有和声的成分，旋律中的和声对作品的调性布局也具有重要的意义。欣德米特的和声理论在国内产生了巨大的影

响，国内许多作曲家在音乐创作时，都采用了欣德米特的和声理论进行构思与创作，欣德米特的学生谭小麟，运用欣氏和声理论进行创作，并与中国民族风格相结合。具有中国古典音乐的清秀隽永的气韵。创作了《自君之出矣》、《彭浪矶》、《正气歌》及各种室内重奏作品。中国现代作曲家罗忠镕，秦西炫的一些作品也使用了欣氏和声理论进行创作，欣氏和声理论在中国遍地开花，影响深远，中国现代和声理论家华萃康在著作《色彩和声》中对和弦定义有了新的发展，其和声理论也受欣德米特和声理论的影响，国内对于和声色彩性理论也获得了巨大的发展。音乐的历程经历着各种时代的变迁，每个时代的音乐作品都上演着那个时代的音乐特征，而音乐的历史也是在不断发展变化的，终究会追随者前人的脚步继续前进。新的和声理论不断地推陈出新，但不应该遗忘的事，却总有那些为后来人指明道路的人。

参考文献

一、著作类

- [1][德]吉泽尔黑尔·舒伯特.《欣德米特》[M].人民音乐出版社,2010.5.
- [2][德]保罗·欣德米特.《作曲技法》[M].上海音乐出版社,2006.8.
- [3][英]莫·卡纳.《当代和声》[M].人民音乐出版社,1983.6.
- [4]吴式锴.《和声艺术发展史》[M].上海音乐出版社,2004.10.
- [5]于苏贤.《20世纪复调音乐》[M].人民音乐出版社,2003.4.
- [6]徐平力.《20世纪初期的和声研究》[M].上海音乐出版社,2010.6.
- [7]钟子林.《20世纪西方音乐》[M].中央民族大学出版社,2006.12.
- [8]林华.《复调音乐简明教程》[M].上海音乐出版社,2006.11.
- [9].[美]汉森《20世纪音乐概论》[M].人民音乐出版社,1981.
- [10]姚恒璐《现代音乐分析方法教程》[M].湖南文艺出版社,2003.1.
- [11]姚恒璐.《20世纪作曲技法分析》[M].上海音乐出版,2001.4.
- [12]于润洋.《西方音乐通史》[M].上海音乐出版社,2003.
- [13]于苏贤.《申克音乐分析理论概要》[M].人民音乐出版社,2001.
- [14]杰拉尔德·亚伯拉罕.《简明牛津音乐史》[M].上海音乐出版社,2008.
- [15]文森特·波西切提.20世纪和声—音乐创作的理论与实践上下册.[M].湖北艺术学院作曲系,1980.
- [16]吴友法.德国现当代史[M].湖北武汉大学出版社,2007.
- [17]霍华德:《现代音乐》[M].(Joho Howard: Modern Music),新美国图书馆
- [18][美]科佩尔.S平森.《德国近现代史》[M].商务出版社,1987.
- [19]钱亦平.音乐作品分析教程[M].上海音乐学院出版社,2008.
- [20]霍洛波夫.论西方的三种和声体系[M].人民音乐学院出版社,1987.

二、词典类

- [1]罗忠镕,杨通八.《现代音乐欣赏辞典》[K].高等教育出版社,1997.
- [2]缪天瑞.音乐百科词典[K].人民音乐出版社,1998.10.1
- [3]保罗·亨利·朗.顾连理 张洪岛 杨燕迪 唐亚订 译《Music in Western music 西方音乐史》[K].人民音乐出版社,2009.
- [4]斯坦利·萨达 约翰·泰瑞尔.《The New Grove Dictionary of music and musicians》[K].Oxford University Press,2004.

三、论文类

- [1] 焦阳.《保罗·欣德米特艺术研究》[D]北京：中央音乐学院，2011.
- [2] 姚尔圭.《欣德米特和声理论及应用性研究》[D]兰州：西北师范大学，2012.
- [3] 戴娱. 欣德米特安魂曲《当丁香最后一次在门前庭院里开花》[D]上海：上海音乐学院，2009.
- [4] 姜龙.《欣德米特第一钢琴奏鸣曲和声技法探究》[J]南宁：艺术探索，2014. 6.
- [5] 宋帅.《欣德米特第二钢琴奏鸣曲调性风格探究》[J]沈阳：乐府新声，2014. 2.

致谢

时光荏苒，光阴如梭，转眼间三年的研究生求学生涯将要告一段落。三年时间里，多了些担当，多了些成熟，知道自己的目标，完成了自己的求学梦。尽管研究生阶段还是有些不尽如人意的地方，但未来的道路还是任重道远，拥有梦想，永远都不可怕。三年来有了老师和同学的帮助与支持，使我顺利完成学业和论文。

首先要感谢我的导师肖桂彬教授，感谢研一时肖老师在学业方面的不离不弃，让我倍感温暖。没有恩师的照顾与指点，就没有现在的我。感谢三年来肖老师一直给予我学业上的支持与帮助，他渊博的知识和严谨的治学态度深深的感染了我，使我学到了许多治学，做事，为人的道理。

感谢表弟王迎宾在论文图表设计方面的帮助，感谢他在万忙之余能够抽出时间给予我帮助。

感谢我的同窗室友，一起走过生命中最快乐的时光。感谢张建平老师，孙甜甜老师，崔连波老师，侯太勇老师几年来的照顾与提点。

最后，感谢我的父母，亲人。谢谢你们三年来对我的支持与鼓励。

在读期间相关成果发表情况

[1]姜龙.《欣德米特第一钢琴奏鸣曲和声技法探究》[J].广西：艺术探索（广西艺术学院学报）2014.06