

和声艺术发展史

(订正版)



吴式锴 著



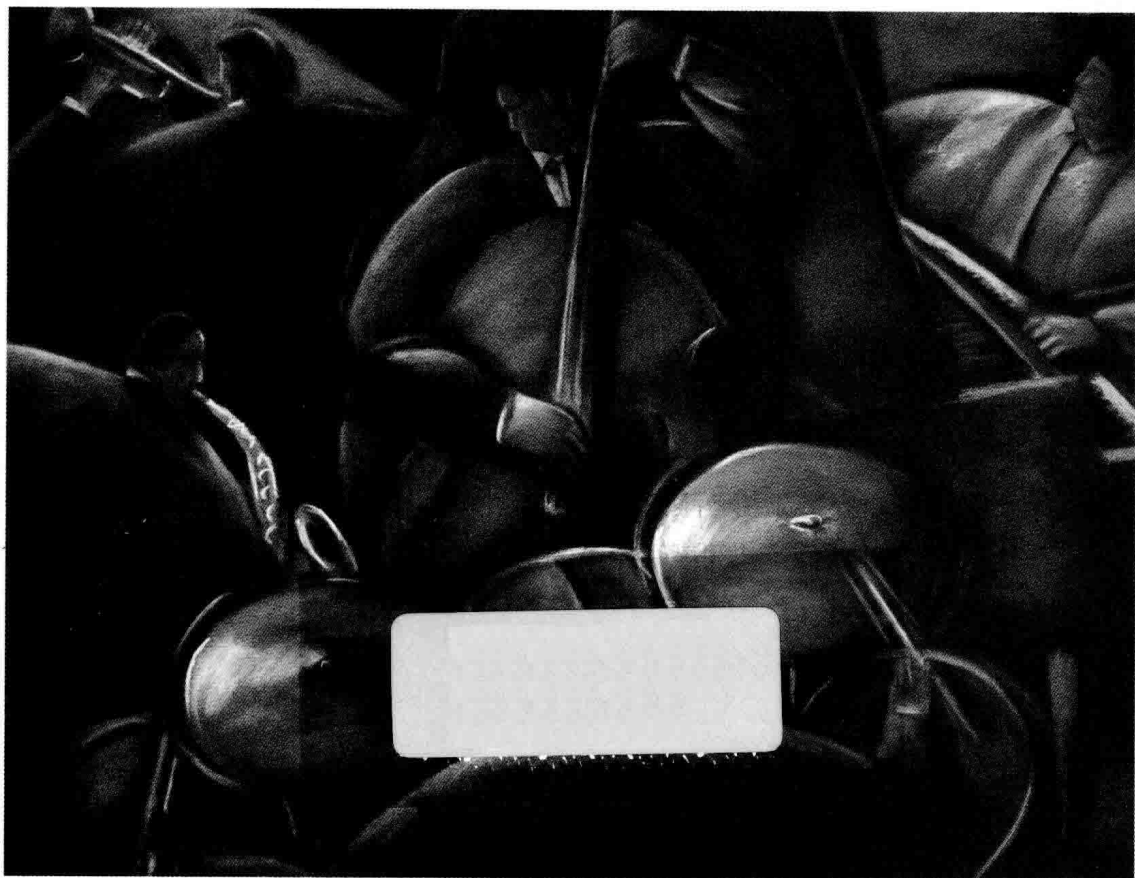
中央音乐学院出版社

和声艺术发展史

(订正版)



吴式锴 著



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

和声艺术发展史:订正版/吴式锴著. —北京:中央音乐学院出版社, 2015.6

ISBN 978 - 7 - 81096 - 692 - 4

I. ①和… II. ①吴… III. ①和声—音乐史—世界
IV. ①J614.1 - 091

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 064975 号

和声艺术发展史 (订正版)

吴式锴著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 印张: 29.25

印 刷: 北京美通印刷有限公司

版 次: 2015 年 6 月第 1 版 2015 年 6 月第 1 次印刷

印 数: 1—2,000 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 692 - 4

定 价: 88.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031
发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

前 言

人类凭借智慧的积累，使我们在视线所及的范围，看到一个特有的流动历史画卷——多声音乐的生成与繁衍。

和声——犹如一切事物——基于它所处的时空条件、环境、土壤，甚至某种机遇，作为一个划时代的伟大艺术成果，诞生于人类文明史的发展进程中。

自从和声成为音乐语言不可缺少的重要组成部分，它便自始至终伴随着音乐艺术浪潮的起伏演进而更换着自己的角色风貌，以求完成其烘托各种艺术格调的特殊使命。和声的发展虽以技法的变化更新为表征，但它所带来的，却是新音乐语言的艺术内涵在敲动人们的心弦。

和声的发展演变是逐步的，但有时又是神速的。每一细微的变革几乎总是伴随着对过去确认的某种成果的部分摒弃。也就是说，和声语言的任何一步前进，都表现为在传统的和声模式与新风格的要求之间重新作一次衡量，从而决定对已有的成果如何加以取舍。

然而，每一新时期所展现出的和声新形态，却又总是可以在往昔年代见到它的先兆。这好比是一粒种子，早年仅仅萌发出嫩芽，但却预示着未来的成长壮大，及至完全成熟，便成为该时期和声语言具有时代性的新标志。在观察和声发展演进的过程中，认识这种历史继承关系是十分重要的。这便是为什么每当论述到和声发展的一个新内容时，总要首先回溯到过去年代来展示一下萌生这一和声手法时的原始雏形。

随着艺术时代风格的演进，音乐由单纯走向丰富多变，和声也相应从简明向丰满甚至繁杂的程度发展。于是，至19世纪结束以前，和声（从狭义的，即纯和声的意义上说）攀登到前所未有的高峰，成为自己灿烂的黄金时代。

对人类的感官承受力来说，和声的革命永远是一种挑战和考验。20世纪以来，音乐艺术的前景一直在被人们苦苦地探索着，在茫茫的新天地中，这种探寻既是追求期望的享乐，但恐怕也是一种艰辛与折磨！和声的生命究竟有无尽头？它所面向的未来是更高的艺术融会，抑或某种意义的衰退，还是走向自我异化？……总之，它究竟会被人类塑造成怎样一种尚能被我们接受的形貌？这恐怕只能由漫长的历史自身予以回答了。

序 篇

多声音乐史前简要回顾

自从人类社会形成，人即为社会的一员。在这业已存在的人际关系中，声音自然是信息传递的一种媒介。然而，在语言尚未完全形成的人类初期，自然更不会有“音乐”这一概念了。

在以乐音为基本要素的音乐形态确立之前，节奏的韵律性已被人们有意识地利用了。因为它更易附着于生活，有助于人们的协同劳作（至古希腊时期，节奏在音乐中的意义与地位即从理论上被充分肯定）。但能够表达人们心理情趣并具有广阔发展前途的，恐怕仍应首归于乐音的运动。因此，当乐音从自然声音中被分化提取，特别作为一个概念被人类自觉地意识到它的意义之后，节奏则完全与乐音的进行融为一体了（除单纯的打击乐以外）。于是，作为音乐最基本要素的乐音运动，便成为音乐发展的主要导索。这样，在古代社会中，人们生活的各个方面，如狩猎、耕织、婚丧……以及幼儿催眠、叙事说唱等都以单声歌曲的形式展现出来。

经过漫长的历史，世界上出现了文明古国。随着古代国家的产生，生产力的发展和文化的升腾，人们对早已伴随生活自然萌生的歌唱文化逐渐有了自觉的认识，开始意识到它在生活中的位置，并认为这些旋律（或某种调式）可以左右人们的感情思绪，甚至赋予音乐以某种神秘的涵义，把它作为一定的象征，视音乐为能够主宰人们命运的一种力量。

以后，伴随古希腊音乐美学观念的发展，至欧洲中世纪教会时期，音乐已成为宗教礼仪活动不可缺少的组成部分。人们借助各种圣诗、赞歌的演唱，表达自己对神灵的崇敬和虔诚。教会更以圣咏的确立作为巩固其体制基础的一种手段。于是，在漫长的中世纪教会时代，被罗马教皇格里高利一世（Gregory the Great，约540~604）所汇集编订的教仪圣咏，便成为欧洲早期专业音乐文化的代表性艺术文献。自此，以格里

高利圣咏为代表的宗教歌曲，便开始步入促使单声音乐逐渐走向成熟完善的发展历程。

起初，圣咏只是一字一音节地朗诵圣经散文，表现为宣叙歌调的性质，仅在着意宣泄对神灵崇敬的情感时，才采用一字多音的花腔曲调形式，如阿利路亚（Alleluia，以后又改称“哈利路亚 hallelujah”）。但以后又重新为这些无字的曲调配作歌词。由于词语的要求须对曲调作进一步加工，从而使旋律向更高更丰富的境地发展。于是在阿利路亚之后，又出现了所谓 Sequence 与 Trope 两种单声音乐形式。

但格里高利圣咏的发展动力并不仅仅来自教会本身，除了寺院僧侣音乐家（除格里高利以外尚有诺特克 [Notker, 约 840 ~ 912]、图梯隆 [Tutilon, ? ~ 915] 等）的功绩外，它也是欧洲数世纪诸多民族文化相互融会的成果。特别在中世纪后期（11 世纪以后），与十字军的兴起同时出现的世俗音乐的蓬勃发展，为单声音乐艺术的完善又注入新的血液。广大人民的音乐活动和以流浪艺人（也包括某些贵族出身的游吟歌手）为代表的世俗音乐，由于它们富于生活气息的内容与表现形式而与教会礼仪音乐形成对立。这使格里高利圣咏无法抵御生机勃勃的世俗文化的包围和冲击，终究要受到民间音乐的影响。教会为了使圣咏在人民中不失众望，也有意地去汲取民间音乐的某些因素。这除了使圣咏渗入一定的世俗音乐音调外，还产生了宗教剧的新形式。

此外，记谱法的进步也为单声音乐的艺术开拓提供了有利条件。由古希腊的字母记谱法发展到中世纪以后逐步形成的以记号（neume）与横线来确定音高位置的记谱方式，使旋律有了比过去更精确的表达形态，这无疑为音乐的更精密的构思与旋律线更准确的塑造提供了更好的条件。这样，在表现为横向空间运动的单声音乐获得一定高度发展之后，音乐朝纵向空间作多层次的分部发展，自然有如水到渠成，成为不可避免的前进趋势了。

目 录

前 言	(1)
序 篇 多声音乐史前简要回顾	(I)
第一篇 多声音乐的产生与早期发展	(1)
I. 多声萌芽时期的原始形态	(1)
II. 多声音乐的初步演进与三和弦的形成	(4)
III. 多声音乐的复调化发展	(16)
IV. 调式理论的初步建立及其在音乐中的具体体现	(22)
第二篇 和声思维的形成与逐步成熟	(27)
I. 和声结构功能的孕育与大小调式的萌芽	(27)
II. 多声音乐的早期变音思维	(38)
III. 器乐中的和声形式特点	(68)
IV. 主调音乐与和声功能骨架	(76)
V. 和声中不协和因素的发展	(88)
(一) 增四度与减五度的引进	(88)
(二) 二度与七度的引进	(92)
VI. 和声的复杂化——和弦外音与半音和声	(97)
VII. 巴赫和声艺术的历史丰碑	(109)
(一) 中古调式旋律的和声大小调化	(109)
(二) 和声与旋律之间调的关系与色彩	(118)

(三) 圣咏和声语言的展开与变化处理·····	(135)
(四) 对位与和声的神奇一体化·····	(142)
(五) 不协和思维的进一步强化·····	(150)
(六) 模进——音乐展开的有效动力·····	(159)
第三篇 大小调和声规范的完全确立与和声功能的扩充 ·····	(165)
I. 维也纳古典乐派的诞生 ·····	(165)
II. 旋律与和声互为依存条件 ·····	(166)
III. 调式的基本和声素材 自然音和弦的功能规范 ·····	(169)
IV. 和声的调思维扩展 ·····	(192)
V. 调的离心趋势 ·····	(203)
(一) 半音体系的扩张·····	(203)
(二) 等音手法的应用·····	(213)
(三) 不同调式的交替·····	(218)
VI. 维也纳式的调性关系展现 ·····	(226)
VII. 对和声新音响的开拓 ·····	(239)
VIII. 二、三声部多声织体的和声内涵 ·····	(250)
IX. 和声表现功能意识的成熟 ·····	(257)
第四篇 浪漫主义开拓和声的新风貌 ·····	(264)
I. 浪漫主义的悄然萌生与发展 ·····	(264)
II. 和声大调新韵味的笼罩 ·····	(265)
III. 下属功能的扩展与升值 ·····	(273)
IV. 五度音响的抒情风采 ·····	(287)
V. 和声语言的个性化发展 ·····	(296)
第五篇 “古典”与“浪漫”合流涌进 ·····	(324)
I. 调性扩张与意外进行的历史演进 ·····	(324)

II. 调基础的动摇与急进先锋瓦格纳及其后者	(329)
第六篇 面对“尽头”，另辟“蹊径”——自然调式的回归	(343)
I. 非力度性的自然音和声	(343)
II. 自然调式风格和声的音响发展——调式的交替、融会	(356)
III. 调式交替的递增、重叠、演化与和弦的纯色彩性对置	(372)
第七篇 通向新世纪的和声发展渠道——多元的并存与融会	(387)
I. 和弦自身结构的扩张与新时期不协和和弦的自然音风格化	(387)
II. 和弦以外因素的注入	(397)
(一) 和弦外音、附加音以及持续音对和弦的点缀与对和声的润饰	(397)
(二) 和弦以外因素对和弦结构的改造——多声结合的新趋势	(405)
III. 线条思维的和声构成	(414)
IV. 和声素材的变音化	(426)
V. 复古思潮的崭露	(436)
VI. 旋律与和声的新型“联姻”	(438)
VII. 矛盾、对立的含混——和声的模糊趋势	(444)
收束篇 世纪成果与历史时代更替的粗略展示	(448)
后 语	(457)

第 一 篇

多声音乐的产生与早期发展

I. 多声萌芽时期的原始形态

尽管对多声音乐的早期创作与发展，已可见到诸多的理论阐述，但对多声音乐的最初发生时间，至今似乎仍然没有一个较为精准的答案。人们只能根据仅有的某些零碎史料、文物来作遐想式的猜测和推断。

例如远在古代埃及时代就已出现了多种弦乐器，如琉特琴（luth）、竖琴（harp）等。古希腊时期又有从 7 根弦发展到 11 根弦的里拉琴（lyre）。以后作为提琴前身的维奥尔琴（viole）又出现了。可以设想，人们在演奏这些古代乐器时，会不会从不自觉到自觉地同时触及两根或更多的琴弦呢？从现存的某些古代雕塑或浮雕中所见奏琴者的按弦手势，已使我们产生这样的怀疑了。或者在使用这些乐器为歌者伴奏时，会不会从无意识到有意识地奏出与歌唱曲调不同的音高呢？某些现代著述中已提出过这样的论述，认为在 12 世纪以前，确有过多声音乐的萌芽存在。例如在旋律进行的同时，另有一个将该曲调略加装饰变化的声部同时作响；或者一个曲调在另一个持续长音的陪衬下进行。这些论述看起来是可信的，因为现今不同国家民族的许多民间音乐都不同程度地有着这样的共同表现形式，这是即兴唱奏的自然结果，而古代音乐也是从即兴唱奏的实践发展过来的。

然而，根据现在已有的著述资料所得到的知识，我们似乎已经可以确信，从公元 9 世纪教会音乐灿烂发展的卡罗陵基时代（751 ~ 987）的末叶，在德国、意大利以及英国等地便已有了专业多声音乐实践的最初尝试，并以拉丁文圣经中的 Organum（奥尔加农）一字来为这最早的多声形式命名（亦有迪阿福尼 [Diaphony] 的称谓）。以后，对奥尔加农作理论论述者不乏其人，其中可能以弗朗德圣·阿芒的于克巴尔（Hucbald，

约 840 ~ 930) 与后来意大利阿莱佐的圭多 (Guido, 约 995 ~ 1033 后) 最为著名了。

奥尔加农是直接继承格里高利圣咏的艺术成果发展起来的。人们把一首圣咏旋律作为固定调 (cantus firmus 或 cantus planus, 有时亦称持续调 tenor), 同时再用另一个创作声部 (称狄斯克特 discant) 结合在圣咏的下方。由此, 基于一种有意识的创造意向, 在音乐中迈出了人类历史上向多声音响世界发展的伟大的一步。

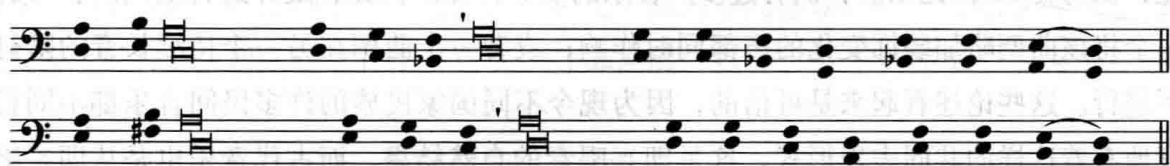
然而，人类文明进展的任何一步，都是在其原来固有的基础上，逐步向前迈进的。

纵向多声首先引来的是音响问题。人们只能从原来固有的单声意识的基地上出发，一步步地解放自己，逐渐领受原有习惯之外的音响刺激，发展听觉上更高的承受力。因此，最初奥尔加农的多声音响，除了八度（实质上是重复的单声）以外，只采用频率比数最简单的即音响最协和亦即与单声音响最接近的纯五度与纯四度音程。这两种音程的纯净度除了听觉可以直接感受到外，古老的音响测试也使其上升为一种理论学说，使这两种音程成为在古希腊音乐理论中仅被承认的两种协和音程。因此，从某种意义上也可以说，奥尔加农中音程结构的应用，是承袭了古希腊的音乐观念。

其次，纵向多声又引来了线条展开方向的新问题。由于过去单声音乐的统治久远，年幼的多声音乐问世后，两声部自然首先会采用平行进行关系。这样，它仍旧表现为单声部式的单一进行方向的线条发展形态。

例 1

平行奥尔加农 (约850)



我们曾提及古代音乐（特别是民间音乐）的发展在很大程度上表现为即兴创作的性质，实际上奥尔加农的最初创建仍然沿袭了即兴演唱的方法。五度和四度的平行进行可以说是最易于即兴唱出的形式。

然而多声音乐兴起的意义绝不仅是音乐外表形式的变化，它更深地触动了人们的思想灵魂，开拓了人们的思维观念。此时，圣咏的演唱者和聆听者会从对宗教祷文的虔诚意念中逐渐解脱而转向对美妙和谐的多声音响的感受。音乐的作者则更会受到新

的创造的刺激,进一步激发出开拓各种音乐表现可能性的欲望。在经历了一段历史时期以后,出现了两位杰出的奥尔加农作曲家:12世纪的雷奥南(Léonin,约1163~1190在世)和13世纪的佩罗坦(Pérotin,约1160~约1220在世)。他们都生活在巴黎。此时,以奥尔加农为先导的多声音乐,在以法国为主的地区获得了很大的发展。

首先,作为奥尔加农双声部基础的格里高利圣咏曲调,由原来所处的上声部移到低声部,这样创作的高声部自然取得更为突出显著的音乐地位。以后,低声部圣咏调的每个音符都被拉得很长,而高声部的创作旋律则越来越趋于丰满华丽,这样就更突显出音乐的创作意义。人们更多感受到的自然是高声部中起伏婉转的新歌调,而代表宗教意境的圣咏却在低声部中以滞重的长音形式仅仅体现着对高声部旋律的衬托作用。

例 2

雷奥南: 奥尔加农



在上例的两声部之间,几乎每一个双音同时进入点上都仍保持着奥尔加农的传统音程,即八度、五度与四度。只有在低声部的第三音与末音上,由于高声部首先以一个装饰性质的短音与低音接触而引入了二度音程的碰撞,但之后的二度下行仍然使两声部稳定在同度上。从这一记谱中,我们明显地预见到了以后和声中的倚音形态。

除了双音同时进入点的部位以外,在低声部长音持续过程中与高声部流动着的细小音符之间所构成的音程则是多样的。其中虽然包含了三度、二度甚至大七度,但都

不是表现为两音的同时碰撞，加上两声部各自节奏型的较大差异，使这些音程都成为过渡性的、非本质的。但在一音对一音的形式中，两声部的斜向进行所带来的二度与三度虽仍属于过渡性质，但所发出的音响则较为显著。

例 3

平行奥尔加农（约850）



例 2 与例 3 可以表明，在一个较完整的奥尔加农段落中，其首尾必归于同度音程，以体现整体上的完满和稳定。

II. 多声音乐的初步演进与三和弦的形成

经过一段时期以后，人们很快就发现了传统奥尔加农形式的不足：完全协和的音程结构（八度、五度和四度）和统一一致的线条展开方向（以平行进行为主）都阻碍着多声思维广阔而深入的发展。于是便开始在奥尔加农原始结构形态的基础上，增添一些声部间的反向进行，以这种线条展开方向的不一致性来突显声部各自的独立性，由两旋律之间倾向上的相互对比来进一步揭示音乐的多层次性质。这一手法的应用又使原来的 discant（拉丁语为 discantus）获得新发展。

例 4

自由奥尔加农（11世纪）



尽管如此，三种完全协和音程的空洞音响仍不能给音乐带来充实丰满的效果。因为线条的展开方向仅能表达运动趋向的多重性质，而真正揭示多层次结合整体效果的，仍在于音程结合的音响属性。这就有必要对以上3种纯协和音程以外新的音程结合关系进行探索。于是三度和六度音程的使用便应运而生。

例 5

平行奥尔加农（12世纪）



应该说，三度音程的应用具有和多声部的出现同样伟大的意义。因为它好比一颗即将发芽的种子，为完整三和弦的问世奠定了基础。曾有著述论及，在较早的时期，三度音程就在英国得到应用，甚至被那里的理论家肯定为协和音响。而此时在以三度构成的奥尔加农中，有时甚至分别在原曲调的上方与下方同时采用两重三度音程，这实际上已经是三和弦的平行进行了。

纯粹的平行三度构成形式称为吉美尔（Gymel）。但对这类写法也常用福布尔东（fauxbourdon）来形容，该词是假低音的意思。据称它是说明这样一个事实：虽然是以三度音响记谱，但演唱时常成为六度的实际效果。

至此，综合实质性的与过渡性的所有度数的自然音程（8、5、4、3、6、2、7）均已涉及到了，甚至增减音程也由于声部各自走向的自然结果而偶然出现。声部线条的展开方向也已经包含了所有的可能性（同向、平行、反向、斜向），余下的便是节奏这一重要问题了。

我们知道，最初的奥尔加农表现为一音对一音的平行进行格式。与单声音乐比较，

它只带来音程色彩的整体润饰而缺乏声部之间的真正对比；两声部反向进行的引入，也只是相同韵律的线条在展开方向上的分歧；以低声部的圣咏长音与高声部华丽活泼的旋律相结合，虽然拉开了两声部性格特点的距离，然而由于低音过于凝滞，反而只突出了一个高声部的旋律色调。因此，只有当两声部都各自具有自己的节奏独立性，或者两者在总的节奏韵律密度上较为接近，但律动点交错出现，这时才能最大限度地形成声部之间的对比，充分展示出多声部（复调）音乐的特色。下例便是由于两声部节奏律动的相互交错而显现出明晰对比性和相互独立性的实例：

例 6

克劳苏拉：巴黎圣母院学派（约1200）





(在上例中, 双音同时进入点上仍以三种纯音程为主, 间或有少量三度与六度, 偶尔也出现过小七度和非实质性的大二度与减五度音程。)

节奏的复杂化发展必然有赖于记谱法的进一步完善。中世纪既有的符号与横线记谱法只能表示音符的位置及其所勾画出旋律的大致曲线, 而无法说明每个音延续的尺度, 亦即不能展现音乐的精确节奏。虽然也曾根据希腊诗歌的朗读特点而从中提取六种不同的节奏型作为规定的长短格律在音乐中加以使用, 但是这些固定的模型是必须自始至终贯穿到底的, 因此无法适应多声音乐所必须具有的变化与发展。于是, 有量音乐(指各音都有确定时值的音乐)的记谱法不可避免地开始创建, 并随着音乐艺术的日趋丰富而逐渐走向完善。

可以说, 多声部中节奏的自由处理, 是摆脱圣咏固定调束缚的结果。为了从格里高利歌调中解放出来, 达到创作上自由发挥的境地, 于13世纪开始, 在两声部的奥尔加农中, 将原来作为基础声部的格里高利圣咏废除, 使双声部都由作曲者根据音乐整体的需要自行创作, 它们的节奏型相互近似, 这样产生的乐曲名为孔杜克图斯(conductus)。

在音程的选择、线条展开的方向以及节奏的处理都得到自由发挥以后, 再进一步便是声部的增加, 使音乐向更多层次的方向发展了。一开始, 作曲家仍遵循奥尔加农的要求, 即以圣咏曲调作为低音基础声部, 不过在其上方结合两个以至三个创作的声部, 而它们之间很可能采用节奏相似的孔杜克图斯(conductus)的写法。如下例的三声部奥尔加农: 上方两个创作声部之间以近似的节奏型构成密集的音程关

系。它们好像以一种统一的粘合形态，共同与低声部节奏宽松的圣咏调构成对比关系。

例 7

奥尔加农 佩罗蒂努斯风格 (1200)

