



音乐风格的 艺术原则

〔俄〕谢·斯克列勃科夫 著

陈复君 译

黄晓和 校

中央音乐学院出版社

音乐风格的艺术原则

〔俄〕谢·斯克列勃科夫 著

陈复君 译

黄晓和 校

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐风格的艺术原则/[俄]谢·斯克列勃科夫著;陈复君译;
黄晓和校. —北京:中央音乐学院出版社, 2008.7

ISBN 978-7-81096-254-4

I. 音... II. ①俄...②陈... III. 音乐—演奏风格—研究
IV. J620.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 191459 号

音乐风格的艺术原则

[俄] 谢·斯克列勃科夫著

陈 复 君译

黄 晓 和校

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 15.75

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2008年7月第1版 2008年7月第1次印刷

印 数: 1—3,000册

书 号: ISBN 978-7-81096-254-4

定 价: 35.00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)

代中文版前言

——斯克列勃科夫及其绝笔之作《音乐风格的艺术原则》

关于斯克列勃科夫的简历，1990年苏联出版的《音乐百科辞典》的辞条内容是这样：

谢尔盖·谢尔盖耶维奇·斯克列勃科夫（Сергей Сергеевич Скребков，1905—1967），苏联音乐学家，俄罗斯联邦功勋艺术活动家（1966），艺术学博士（1945）。师承格涅辛娜（钢琴）、格涅辛和格利埃尔（作曲）学习。1944—1952年为莫斯科艺术史研究所学术研究员。他感兴趣的学科范围包括音乐作品分析、复调、和声、音响学等问题。自1932年起在莫斯科音乐学院任教（1946年起为教授，1948年起为音乐理论教研室主任）。同时，任格涅辛音乐师范专科学校音乐理论教研室主任（1944—1949）。

主要著作有：《复调教科书》（莫斯科—列宁格勒，1951年）；《音乐作品分析》（莫斯科，1958年）；《莫扎特交响乐抒情问题》（载《音乐知识问题》第3卷，莫斯科，1960年）；《复调与复调曲式》（莫斯科，1962年）；《现代音乐中的和声》（莫斯科，1965年）；《17世纪至18世纪初的俄罗斯合唱音乐》（莫斯科，1969年）；《音乐风格的艺术原则》（莫斯科，1973年）；《论文选集》（莫斯科，1980年）；《模仿复调理论》（基辅，1983年）。

《音乐风格的艺术原则》一书是斯克列勃科夫去世后六年问世的。关于这本书，苏联音乐界给予了高度的评价。著名苏联音乐学家李万诺娃发表文章评论道：“这是一部不可多得的理论性概括性的著作。这部著作在观察丰富多彩的音乐材料过程中，充

满历史主义精神，这一基本思想集中统一的贯穿全书。它好像是斯克列勃科夫一生伟大学术研究道路的总结。……它成功地包揽了从远古到20世纪音乐发展的全过程……”该书的编者赞叹地写道：“苏联音乐学对近千年来欧洲音乐历史风格发展过程的研究，由于谢·斯克列勃科夫教授的著作的出版而前进了一大步。在包·阿萨菲耶夫的《音调》一书出版之后的20余年中，我们还没有一部以统一构思为基础研究了如此浩瀚的音乐材料的专著。在斯克列勃科夫的专著中，他把音乐风格的更替看作是合乎规律的、逻辑上是互相制约的音乐历史过程。作者以音乐艺术本身的直接材料为依据，以非凡的连贯性追寻这一进程”。

什么是音乐风格？作者最先写道：“正如所有其它类型的艺术一样，音乐的风格，这是在艺术上统一的最高形态”。接着，他又指出：“风格又是一个多方面的概念”，其中包括“历史时代的国际风格”、“一定学派的民族风格”、“某一个艺术家的作品的个人风格”等。他认为，无论指哪种风格，它都是把多种面貌、一系列现象连接为完整的艺术统一体。作者强调：“在音乐中，这种统一既表现在主题元素、音乐语言上，也表现在形式构成中。这种统一在整个作品的形象结构中、在作曲家的创作传统中表现出来，也在作曲家对生活、对听众、对表演者的态度中表现出来”。因此，本书作为一部理论著作，它“注视的中心是音乐作品本身——过去与今天在艺术上具有重要意义的突出现象”。作者认为：“把音乐作品作为自己观察研究的对象放在主导地位”的同时，“也不可能、也不应当撇开作品产生并生活于其中的本质联系；不能撇开作曲家创作构思的形成过程；不能撇开作曲家力求应答听众的需求；也不能撇开作品表演者的任务”。然而，“音乐理论必须在抽象过程中舍弃这些资料中历史上的偶然因素，因为音乐理论作为一门科学，它的任务是确定音乐作品基本的共同规律”。作者进一步指出：“音乐艺术的规律本身是历史地形

成、发展、变形，那么，音乐理论就应该把自己的概念建立在与音乐艺术历史发展的进程完全适应的基础上。在摆脱历史偶然性时，音乐理论本身应该把音乐规律性发展明晰的历史远景包含在内，应当从一定时代的作品具体典范出发”。

历史上不同时期、不同流派的音乐风格特征是通过具体的音乐表现手段体现的。而在体现风格的这些音乐表现手段中，最重要和最突出的有三个方面：主题元素，音乐语言（和声、调式、织体等）和作曲结构。该书编者写道：“依照斯克列勃科夫的看法，产生一定风格的每一个时期，都会推出一个以统一音乐材料占统治地位的原则，并在主题元素、音乐语言和作曲结构中得到体现”。因此，斯克列勃科夫牢固地抓住这三把解开音乐风格特征的钥匙，并通过由古至今的音乐发展的典型现象的浏览，竭力探索音乐发展的共同逻辑，力求揭示“音乐思维普遍适用的规律”。他深信这种规律是存在的。他写道：“因为历史的继承性问题，是民间及古典音乐艺术生机勃勃的艺术传统问题，只有在承认音乐普遍逻辑学的基础上才能得到解决。假如不存在这种无所不包的音乐思维的规律性，我们就不可能理解我们的祖先和具有另一种民族文化和风格的我们兄弟的艺术，我们就会在雄赳赳气昂昂地否认传统的继承性、轻视民间及古典艺术的经验的现代主义面前束手无策，艺术上的革新就会缺乏根基”。正如李万诺娃所说：“继承性问题具有重大意义。一种风格的原则传给另一种风格，在他的发展中会面目一新，但不会不留痕迹。演变的过程越久远，前阶段的成就在艺术中的综合就会更宽广、更复杂。”

斯克列勃科夫从宏观上把欧洲音乐的历史发展分为五个风格时期。斯克列勃科夫认为，每一种风格都有自己典型的主题元素、音乐语言和曲式结构。在斯克列勃科夫的整个研究过程中，他始终注视音乐作品的这三个方面在各个时期是如何发展的。

在第一个时期，即音乐的起源到文艺复兴前（包括 12 世

纪)，作者用音乐戏剧构成的固定性原则来概括这一历史发展阶段的音乐风格特征。（见本书第一章）

第二个时期，即文艺复兴时期（从13世纪到16世纪），其中又分为早期和繁荣期两个阶段：早期是13和14世纪（包括“新艺术”在内）；繁荣期是15和16世纪。在这里，作者突出地分析了几位最著名的作曲家的代表性作品，即马肖、兰迪诺、若斯坎·德普雷、帕勒斯特里那、奥尔兰多·拉索的作品。文艺复兴时期的这两个阶段的音乐风格特征体现为易变性原则。早期风格为易变性原则的隐秘运动，而从若斯坎·德普雷的创作开始，易变性原则占据统治地位。（见本书第二、第三章）

第三个时期，即欧洲音乐古典风格确立及成熟时期（从16、17世纪之交直至18、19世纪之交），其中包括巴洛克时期以来二百多年的一系列作曲大师，作者着重关注的是蒙特威尔第、许茨、吕利、巴赫、亨德尔、拉莫、格鲁克、海顿、莫扎特、贝多芬等人的创作。作者认定，整个这一时期的音乐风格的艺术原则是集中统一原则，它本身是先前时期的固定性原则和易变性原则的综合。（见本书第四、第五和第六章）

第四个时期，即浪漫主义风格时期（整个19世纪），其中又可分为两个阶段，作者分别称它们为“音乐的浪漫风格本身”和“晚期浪漫主义风格”。前者的重要代表人物，作者列举的是柏辽兹、舒曼、肖邦和格林卡；后者列举的有瓦格纳、李斯特、威尔第、“强力集团”作曲家、柴科夫斯基、勃拉姆斯、格里格等。作者认为，整个浪漫主义时期音乐风格的艺术原则是“集中统一的古典原则丰富的内部分化，它的多方面的揭示是这一时期在音乐戏剧结构原则方面的特征”。（见本书第七和第八章）

第五个时期是现代音乐风格时期，即由19世纪末到20世纪初开始直至今日。这一百多年来西方音乐的发展，斯克列勃科夫认为，从总体上看，还没有形成统一的风格，因而现代音乐也就

缺乏统一的艺术原则。本文笔者看来，如果硬要说西方现代音乐有什么共性的话，那就是摆脱传统，寻觅新路，另起炉灶。因此，斯克列勃科夫用“发端的原则”来概括现代音乐的探索。至于为什么现代音乐没有形成统一风格的原因，斯克列勃科夫显然受自己所处时代（上世纪60年代）和社会环境（前苏联）的局限，把问题归结为在世界范围“正在进行着敌对的意识形态的斗争”。因此，他把现代音乐分为“进步的”和“反动的”两大阵营，而认为进步的阵营包括“社会主义现实主义”的音乐、“人民群众民主”的音乐和“专业的民主音乐”等，它们是“与一些国家的反动潮流中音乐艺术现代主义的衰败相对立的现实主义的音樂”。作者认为这些派别“在审美方面是同现实主义的的任务的国际主义共性连接在一起的”，因此“必须谈论这种音乐风格的国际性的统一”。这类音乐“在寻找集中统一原则多边沿的新的综合”，并且“特别清楚地表现出它与古典及民间艺术传统深刻的、根本的联系”。当然，作者清醒地意识到“现实主义音乐的现代风格处于复杂的矛盾形成之中”，并表示：“遗憾的是，它的发展道路还研究得很少”。作者原本打算用两章的篇幅对现代音乐风格问题进行较深入的探讨，但是过早的去世，使他只写了第九章的一部分：斯特拉文斯基《春之祭》，而设想提出“一些现代未解决的问题”的第十章则完全没有动笔。

谢尔盖·谢尔盖耶维奇·斯克列勃科夫教授作为苏联音乐理论界著名的学者，他本人和他的著作，从上世纪50年代以来就闻名于中国。他的《复调教科书》和《音乐作品分析》被译为中文出版，他本人于60年代初曾来华讲学，深受中国师生的欢迎。此外，吴祖强同志和我在莫斯科音乐学院学习期间，系统地听过他的课。特别荣幸的是，我从小提琴专业转为音乐学专业后，就拜他为师，在他的指导下，主修了音乐作品分析，撰写了题为《论简单一部曲式》的论文，并顺利地通过国家考试和答辩，完

成了学业。他对我的谆谆教导，我深表感激，并永记心间。遗憾的是，自从中苏关系恶化以后，我们长时间失去了联系。他去过的消息，我很晚才知道。直到1995年我自费赴莫斯科考察访问时，才有机会与老师的夫人和女儿相见，当面向她们表达我对导师过世的哀悼。

导师的这部绝笔之作《音乐风格的艺术原则》，自从我得到俄文原书后，就委托陈复君同志翻译。她花了许多时间，费了很大功夫，在十多年前早就译完了全文，并交给我校对。在此期间，我们不断地同北京和上海的有关出版社联系出版事宜，但是到处碰壁。出版社认为尽管此书的学术价值很高，然而不会有好的经济效益，因此都不愿意出版。于是事情就拖延下来。最后，幸亏中央音乐学院出版社成立，它的宗旨就是积极支持学术著作的出版，因此，此书中文版才有了出头之日。于是，我用了半年多的时间，一方面全力以赴地校对全文，另一方面给老师的女儿、莫斯科音乐学院教授玛丽娜·谢尔盖耶夫娜·斯克列勃科娃一费拉托娃写信，希望解决版权问题。结果很顺利，她亲笔写了委托书，并在给我的信中表示，他父亲的这部著作能在中国出版，她感到非常高兴。

值得一提的是，2005年是谢尔盖·斯克列勃科夫诞辰一百周年，此书的中文版的问世，就作为我们对他的最好的纪念吧。

黄晓和

2006年8月于北京时雨园

编者的话

苏联音乐学对近千年来欧洲音乐历史风格发展过程的研究，由于谢·斯克列勃科夫教授（Screbkov, Cergei, 1905—1967）著作的出版而前进了一大步。在鲍·阿萨菲耶夫（Asafiev, Boris, 1884—1949）《音调》一书出版之后的20余年中，我们还没有一部以统一构思为基础研究了如此浩瀚的音乐材料的专著。

在斯克列勃科夫的专著中，他把音乐风格的更替看作是合乎规律的、逻辑上是互相制约的音乐历史过程。作者以音乐艺术本身的直接材料为依据，以非凡的连贯性追寻这一进程。这些材料集中为一定的音乐理论原则。斯克列勃科夫的构思所贯穿的一元论性没有偏离主题。为此必须选用最具有共同性的、具有核心意义的因素，虽然这些因素不断有所改变，仍必须在欧洲音乐一千年的道路上保持它的意义，这是可以理解的。这些原则是：

- a) 主题元素的认定是必不可少的条件，舍此真正的艺术作品不可能形成并得到发展；
- b) 必须分析音乐语言，首先是分析任何音乐作品都必须具备的、并与它的风格特征相适应的调式及织体形式；
- c) 要观察结晶为作曲结构的音调过程，作曲结构随着风格的演变会改变自己的面貌，但是作为任何作品赖以生存的因素，它应当是稳定的。

人们可能会以为，作者在确定这些原则时没有什么新鲜东西。但是斯克列勃科夫构思的力量，正在于他把公认的东西作为基础，运用了音乐发展各个时期和各种风格的材料并对此进行了

广泛的、独特的阐述。

依照斯克列勃科夫的看法，产生一定风格的每一个时期，都会推出一个以统一音乐材料占统治地位的原则，并在主题元素、音乐语言和结构中得到体现。这种原则先后有：固定性原则、易变性原则和集中统一原则。每一个后一种原则中，都含有前者的因素，它所反映出的不仅仅是其形式增加了复杂性，而且有它们的继承性。在这些众所周知的概念中，作者注入了新的内容，以此来鉴别音乐艺术整个时代的风格特性。为了具体说明上述原则，作者挑选了一些该风格特别典型和重要的现象，使之不仅能揭示这些原则的效能，而且能揭示所选作品的一定风格特性。这些分析有说服力的方面，呈示在那些用特写手法进行评论的地方。这不是说，作者不去观察细节，根据揭示总的风格规律的需要程度，一些细节仍然引起了他的注意。

固定性原则（第一章）是作为早期音乐——从古代到中世纪、结束于12世纪——的基本原则阐述的。固定性指的是调式、织体及形式上的稳定性、根基性。调式结构那时还未成为发达的根基体系，只是能觉察到旋律趋向一定的音的势头，所有其它的音也倾向于它，向它靠近。由此而来产生了一个基本结构：稳定——不稳定——稳定。在织体方面，这就是声部的同声进行分解为支声，又回复到倾向于同声。同音起着根基支点的作用，自身形成和声。作者的这一看法是十分有意义的，十分深刻的。在专业音乐中，作为多声音乐中支点旋律的 *Cantus firmus*^① 成为稳定性的因素。分节歌形式被看作是主导结构，其中呈示功能具有重要意义，因为随后的重复没有使这种功能改变。在这个意义上，分节歌形式也被看成是稳定性的现象。按照斯克列勃科夫的意见，分节歌形式是音乐艺术中最古老的、在历史上和逻辑上都是

① *Cantus firmus*，定旋律，一种无伴奏的齐声歌唱。

最早的形式，是所有后来的音乐形式的“祖先”。显然，这里指的是与已发展的诗歌形式有联系的那个阶段，因为分节歌形式的构成，至少需要用诗的共同构思把两段词（音乐中有两段分节歌）统一起来。大概，可以把那种部分地体现在其中、已经使音乐统一的最古老的形式看作是分节歌形式，而先于它的即兴式和其它形式那时还不具备这种特质。

作者十分细致地研究了易变性原则的出现（第二、第三章）。由波·亚沃尔斯基（Yavorsky, 1877—1942）首先提出，后来又由尤·秋林（Tsulin, Yuli, 1893—1978）加以整理的易变性概念，在斯克列勃科夫这里又有了更广泛的阐述，他概括了音乐艺术发展中两个时期的艺术实践——文艺复兴早期及繁荣时期。

斯克列勃科夫是我们当代最杰出的严格风格复调音乐的专家之一，他在这方面进行的科学研究所取得的成果，引起了人们极大的兴趣。从13—14世纪，到严格风格的经典作曲家创作最高成就阶段，是音乐风格渐渐形成的过程，对此他研究得很深，在理论上很有说服力。从固定性调式结构向易变性的过渡，从分节歌向密接模仿复调音乐的过渡，从分节歌形式向分节歌变奏型和变体结构的过渡，他对所有这一切都作为不间断的统一体进行了研究。调式、织体及形式都用共同的变化原则相互联系在一起，统一起来，风格完整的因素十分鲜明、突出。也许应当阐述一下后来占有统治地位的16世纪音乐中调式—集中体系的产生。同样，在帕勒斯特里那的作品中，特别是在牧歌中，也有不少产生了T—D—S—T功能公式的例子，这时还比较隐蔽，但在作品的调性运动中渐渐清晰地显露出来。

斯克列勃科夫著作的若干独立章节是论述蒙特威尔第、巴赫、莫扎特、肖邦、瓦格纳、穆索尔斯基，最后还有斯特拉文斯基的（已思考过的论格林卡的章节只写出了不多的一部分，而论普罗科菲耶夫的章节完全没有写出来）。他的分析总是把重大的

风格现象进行概括总结，对所有上述作曲家的作品分析均如此。那些在个别现象中揭示了广泛的、普遍的东西的观察是特别有意义的。比如说在谈到莫扎特的《朱庇特》交响乐终曲中织体的展开时，作者写道：“乐队多声部的织体通过了莫扎特之前音乐文献所积累的所有陈述形式，包括由莫扎特本人创造的主题个性化对比复调。”作者不止一次回到这一独特的思想，他指出，在各种风格形式中，存在着历史过程及音乐艺术民族传统概括性的反映。比如，他在瓦格纳作品的织体中，准确地看到了德国圣咏四声部的根基，而在穆索尔斯基那里，则是俄罗斯的支声性。

对蒙特威尔第、巴赫、莫扎特作品的分析，对贝多芬的两首奏鸣曲的对比分析，对肖邦的作品、穆索尔斯基和瓦格纳的歌剧，对斯特拉文斯基的舞剧及不同作曲家许多其它作品的分析，都具有重要意义。关于与某一个时代特性有关的历史风格一系列问题的许多见解都是极其重要的。

我们不打算遍述斯克列勃科夫全书的内容，我们的任务只是要使读者注意他的构思的完整性，注意作者总是力求在概括性的理论概念中表达广阔历史过程的本质。

斯克列勃科夫的著作是他 25 年多研究工作的成果。这项工作的进行在他生命的最后几年特别紧张，周围的音乐生活，特别是以斯克列勃科夫为首的莫斯科音乐学院理论教研室的良好氛围，对这一著作的创建有重大意义。

本著作思想的形成，不仅受到由作者引证的阿萨菲耶夫及秋林的著作的影响，而且还有由教研室准备的、并有斯克列勃科夫积极参与讨论的那些著作的影响。我想，假如不是辞世中断了他的工作，那么，写出来的将不仅是作者在自己的前言中所提到的那些章节，而且还会有在某种程度上由作者所运用的历史资料的概述。

编者虽然对他的某些论断并不赞同，但仍十分谨慎地保持了

斯克列勃科夫原作的文字，只是做了极其微小的编辑改动。编者的简短附注是为了尽可能补充作者的构想，只是在特别需要的地方指明对他的观点持不同意见，对整部著作的评价则是将来的事。

现在发表的斯克列勃科夫的这部著作是他的学术活动的终点，是他多年音乐理论研究的总结。

编辑部对奥·斯克列勃科娃对她丈夫著作的出版所给予的帮助表示衷心的感谢。

作者的话

本专著研究的对象，基本上包括了现代在内的近千年来欧洲现实主义音乐历代音乐风格的艺术原则。

在音乐理论方面，早已形成了一种分割开来研究和声（调式）、复调（织体）及形式的规律性传统。这一传统无疑和19世纪人文科学力求在知识的每一领域找出具体特性的代表性倾向有关。而在很大程度上对音乐科学个别领域的特性已经进行过研究并得到认识的今天，提出了更为复杂的综合概述的任务：确定内在的统一，建立音乐逻辑的共同基础。

在阿·谢罗夫（Serov, Aleksei, 1820—1871）、卡·里曼（Riemann, Karl, 1849—1919，德国音乐学家）、谢·塔涅耶夫（Tanieev, Sergei, 1856—1915）的著作中——已经提出了解决这一任务的方法。他们工作的最重大成就之一，就是发现了音乐主题元素和作品的形式之间的联系。对音乐形式的科学研究，获得了将音乐形式作为在主题方面有内容的结构来看待的观点，从而在原则上丰富了“音乐主题”和“音乐形式”这些概念本身。

苏维埃时期在音乐理论思想方面的成就——首先表现在阿萨菲耶夫院士和他那一学派的音乐学家的著作中——是科学地认识到了音乐作品在艺术上的完整性，也就是说承认这样一个事实：旋律、和声、织体陈述样式和作品的曲式，只是音乐活生生的统一“机体”的各个不同方面，它们的规律性服从于作曲家完整的艺术构思，而构思本身取决于音乐艺术历史发展的条件。

从20世纪30年代起，开始在专门的理论课上研究曲式、和

声和复调的历史概述的划分。越来越清楚地感到，综合研究音乐语言及曲式构成的现象，必须不仅按各学科（和声史、复调史及曲式史），而且要根据其中概括了音乐的所有方面的风格，来研究历史发展的完整过程。

阿萨菲耶夫在他所创造的关于音调的构想中迈出了具有决定意义的一步。在音调这一概念中综合了音乐构想的主题内涵，以及体现音调的一整套音乐语言手法。与此同时，阿萨菲耶夫还确立了音乐中曲式构成的某些共同原则，它支配作品中音调主题发展的流向。阿萨菲耶夫认为，相同与对比就是这些原则。他从这些原则的组合及相互影响中引伸出民间音乐及古典音乐的基本音乐形式。^①

音调的构想在阿萨菲耶夫的著作中未能完成，在提出了音乐作品在艺术上的统一这一问题，并在解决音乐理论方面这一带有根本性的问题上做出了真正重大的一步后，阿萨菲耶夫对音乐逻辑学的总体原则没有给予完满的定义——无论是对曲式构成还是对音乐语言来讲，这些原则都是一致的，也就是说，音乐戏剧结构包罗万象的原则是统一的。

上述相同与对比的原则在时间上属于曲式构成本身这一领域，还没有扩展到音乐语言独特的基础。阿萨菲耶夫把音乐语言的规律性仅看成是作品（它的曲式）的作曲结构形成中的组成部分，它们服从于这一规律性。这种强调曲式构成的类似观点也清楚地反映在阿萨菲耶夫这两部著作的书名中：《作为过程的音乐形式》。同时，阿萨菲耶夫关于旋律学、关于音调的调式和声本质及关于多声音乐构成一系列深思熟虑的观点，把我们的学科大大地推向前了一步，并且指出了认识音乐艺术普遍逻辑学的途径。

^① 阿萨菲耶夫院士：《作为过程的音乐形式》第一、二卷，1963年版，第一卷由阿氏本人编于20年代，30年代出版，第二卷于1947年出版。

但是到目前为止，还没有一部著作系统、仔细、透彻地研究音乐的表现手法在它的历史形成中客观上的风格的统一，没有形成存在于无论是和声还是复调和曲式构成基础上的统一原则。本书的任务就是要建立这种综合体系，它涵盖专业音乐创作在数世纪中直到今天的演变。本书是一种创立音乐逻辑学总的构思的尝试，这种逻辑学是在音乐的具体风格中历史地发展起来的。

本书可以作为音乐学院和声、复调、作品分析等各科的综合学科教材。

本书的研究工作延续了许多年，它的基础是作者本人在博士论文《音乐形式在其历史产生中的原则》（手稿 1945 年）中所阐述过的观点。

本著作中的某些观点见于不同时期发表的个别文章及章节中：《复调教程》（莫斯科，1951 年）、《作曲分析教程》（莫斯科，1958 年）。在《音乐与现代》选集的第二版中采用了以《音乐风格的艺术原则》为篇名的本书的导言稿之一，在《苏联音乐》1965 年第 10 期上发表的文章：《为什么古典音乐形式的可能性取之不竭？》，在《20 世纪音乐的理论问题》选集（秋林编，莫斯科，1967 年）中发表了《论现代音乐中和声功能的音调特点》。

但是必须指出，在已出版的著作中已经阐述过的某些观点，在本书中已大大发展了，并做了一些修改。作者向为本书的写作给予了帮助的莫斯科音乐学院音乐理论教研室的全体教师及研究生表示衷心感谢。