

上音译丛



Harmonik
in der Musik
des 20. Jahrhunderts

二十世纪音乐的和声技法

著者 / [德]瓦尔特·基泽勒
Walter Gieseler

译者 / 杨立青

上海市重点学科建设项目资助 项目编号:Y0701

上海音乐学院音乐研究所课题

二十世纪音乐的和声技法

Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts

著者 / 【德】瓦尔特·基泽勒

Walter Gieseler

译者 / 杨立青



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

20世纪音乐的和声技法/(德)基泽勒著;杨立青译.

上海:上海音乐学院出版社,2006.7(2007.7重印)

(上海译丛)

ISBN 978-7-80692-220-0

I. 2... II. ①基...②杨... III. 和声学 IV. J614.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 071788 号

Walter Gieseler

Die Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts

© 1996 by Moeck Verlag, Celle/Germany

本书中文版已获原版权持有者授权

丛 书 名 上音译丛

出 品 人 洛 秦

书 名 二十世纪音乐的和声技法

著 者 [德]瓦尔特·基泽勒

译 者 杨立青

责任编辑 范进德 夏 楠

封面设计 陈 岫

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路 20 号

排 版 东方出版中心海峰电脑照排公司

印 刷 中共上海市委党校印刷厂

开 本 787 × 1092 1/16

印 张 17.5

字 数 272 千

版 次 2006 年 10 月第 1 版 2007 年 7 月第 2 次印刷

印 数 2,101 - 4,200 册

书 号 ISBN 978-7-80692-220-0/J·213

定 价 33.00 元

上音译丛

主 编

杨立青

副主编

杨燕迪 洛 秦

序 言

这本《二十世纪音乐的和声技法》与作者在缪克出版社出版的其他著作,即《二十世纪的作曲技法》(1975)及《二十世纪音乐的配器技法》(与路卡·隆巴尔第及罗尔夫-迪特·维耶尔合作,1985)应被视为一个整体。作者在1975年本没有这样的打算,但随着时间的推移它却这样自然而然地产生了。

作者着手于这本新著作的计划和思考,以及从事可资例证的乐谱材料的搜集已有很长的时间。作曲同行们对此极感兴趣,并迅即表示出很大的热情。即使必须在冷僻的谱例上耗费很大的精力,出版社也始终乐于给予协助。尽管材料的搜集耗时费力,但是这种合作所取得的可喜成果仍让作者感到无比欣慰。

出版者赫尔曼·缪克博士和他的资深合作者们自始至终为这个项目而努力,并提出意见,在这里谨致以谢意。

在这里还要一并感谢校读了全部手稿并给予作者以建议及有益批评的新同事。

将文字与谱例安排在同一页或相邻的两页上的原则,在作者早先的著作中也未能完全实现。在这本新的和声著作中,由于某些谱例的篇幅问题就变得更困难了。因此而决定把文字部分与谱例分开。这样,读者可以很方便地同时研读文字论述中的评注与乐谱。作者与出版社都认为这样的安排有很大的好处^①。

希望这本书能够得到与前两本一样的共鸣!

瓦尔特·基泽勒

^① 考虑到中国读者的阅读习惯,译者仍采用了文字与谱例合并在一起的排版方式,特此注明。

目 录

A 引言	1
20 世纪上半叶和声技法发展的状况	17
B 功能性与非功能性的和声技法	18
a 1900 年前后调性的解体与勋伯格学派	19
b 德彪西的和声处理方法	43
c 扩展的调性	51
通向 20 世纪后三分之一时期和声技法的新道路	72
C 和弦构造	74
a 由相同音程构成的和弦	74
b 由不同音程构成的和弦	77
c 各和弦音集聚在一个八度内而形成的和弦密集化	79
d 和弦在若干八度内的铺展	81
e 换列或转位而形成的和弦变化	84
f 和声技法与泛音结构	86
g 无界定的音束	94
D 和弦序进	98
a 声部进行	99
b 各类模式	110
E 和弦的相互关联	131
a 和弦, 音响互补	131

b 场	135
1 由有限数量的和弦构成的场	135
2 由单一和弦构成的场	143
3 由单一和弦及其派生结构构成的场	146
4 分层结构的场	151
c 中心音或中心音响、轴、镜像结构	157
d 音的岛屿	167
F 作为色彩性因素的微分音程	180
a 以微分音程形成的和弦染色	182
b 微分音程和声技法的可能性与极限	190
G 新和声技法与传统	194
a 传统和声技法因素的复归	197
b 非功能性上下文中的传统和声技法因素	210
H 结语	224
谱例目录	230
参考文献目录	237
专用术语及相关概念索引	251
人名索引	257
译者后记	270

引言

“有关音乐中和音(Simultanen)维度的所有的问题都悬而未决,它被贬低到了微不足道的地位,似乎变成了纯粹由偶然性产生的结果。”

——特奥多尔·维·阿多诺^①《美学理论》
法兰克福/美因茨,1970,第62页

本书试图对1900年以来涉及到和声技法方面的不同倾向进行论述。19世纪末作曲法的历史清楚地表明:过于膨胀的和声思维抑制了对旋律和节奏的思考,从而使它在世纪转折点前后变成了作曲法中起决定性作用的本质要素。但是,这种无所不包的和声思维看起来却像是一个旋涡,它自身中就潜藏着与调性的极限相碰撞、甚至跨越这个极限的趋势。人们越来越相信,要用旋律、节奏以及音色的力量去摆脱过于膨胀的和声的束缚,为创作的可能性赢得空间,实际上,这种原先被看作是破坏性的行为,后来却变成了成功的尝试。众所周知,这是通过不同的方式实现的。

其中之一,是在“扩展的调性”中寻找新的道路,更为激进者,则试图由“不协和音的解放”找到一根杠杆,彻底颠覆按主-属公式建立起来的和弦关系的等级体系(Hierarchi)。但是,如果将后者仅看作为一种复杂和音(Simultankomplexen)、一种废除了这些和音之间联系的思维,却是错误的。它所取消的东西,并不涉及和声技法,而是调性。在这一点上,勋伯格就是见证。他在他那本出版于1911年的《和声学》中,对“由六个音及更多的音构成的和弦”所作的“美学价值判断”(第493页)表明,他一方面非常肯定这些“和弦”存在的权利,但另一方面,他并不把它们视为偶然的构成,而是

^① 特奥多尔·维·阿多诺(Theodor W. Adorno, 1903~1969),德国哲学家,音乐理论家。

想要将它们在音响上置于作曲家的控制之下。

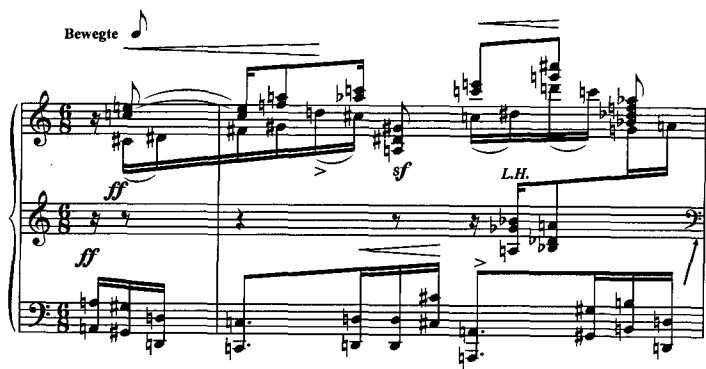
各个和弦,在乐谱中恰好处于作曲家希望它们所在的位置,产生出作曲家希望它们能产生的音响效果,这一点不仅可以在斯特拉文斯基、巴托克、亨德米特及与他们相关的其他作者那里得到证实,而且,在勋伯格,以及威柏恩和柏格处同样也是如此。也就是说,不仅在“扩展调性”的流派中,而且在早期的无调性及(后来的)十二音作品中都是这样。

这样,在1900年到1950年的历史时期中,在和声的领域中可以观察到大量的新发现(见西蒙·哈里斯著作中的丰富材料)^①。这些发现,不仅使调性音乐,而且使整个和声思维得到了丰富。

勋伯格的序列技术仅仅与音高的秩序相关联,而将作曲法中所有的其他要素全都自由地交由作曲家和他在节奏、音色、及(特别在)和声上的想象力去处置。

至于勋伯格本人保持着何等不同的自由和不拘泥于教条的立场,将其两部作品联系它们的和声陈述方式加以对比即可看得十分清楚。在他的作品11号第3首(作于1909年)的“自由无调性”中,音群(Klangmasse)(主要)靠大七度和它的各种不同的、与传统的分析相悖逆的内含音程来驱动。与此相反的是规模宏大的《拿破伦·波那巴特颂》(作于1942年),它用E[♮]大三和弦结束,而让许多教条的无调性主义者感到大惑不解(例A1.1和A1.2)。

[例 A 1.1]



① 西蒙·哈里斯(Simon Harris):《早期20世纪音乐中和弦分类法初探》,纽约和伦敦,1989年。



阿诺尔德·勋伯格:《三首钢琴曲》,作品11号(1909),第三首开始

© 1910, 1938 Universal 版

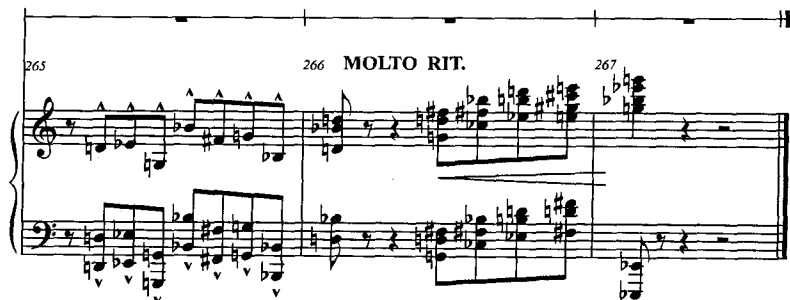
勋伯格以独立不羁的决断按他自己的需要使用和弦:在前一例中,他禁止任何协和音的出现,而在后一部作品中,却又理所当然地突破了他自己制定的戒律。

[例 A 1.2]

there was but one!

263

264 ALLARG. POCO A POCO



阿诺尔德·勋伯格：《拿破仑·波那巴特颂》，为弦乐四重奏、钢琴和朗诵者而作

作品 41 号(1942)，结束处，弦乐声部略

©乐谱印制惠蒙汉堡 Wilhelm Hansen 出版社许可

这种非教条主义的自由(约在 1950 年后)随着序列原则扩展到更多的参数——即音值、音量和音色——而逐渐消失了。在先前的十二音音乐的原则中还允许自主权存在的地方，现在完全由序列的音响构成来控制，以致使(作曲家*)所欲获得的和声方面的音响安排根本没有容身的空间。这恰恰就是本文开始引用的阿多诺的名言所说的那种情况：“音乐中的和音”被贬低(原文如此!)成了“纯粹偶然的结果”。实际上，在这样的音乐中当然也有合成的声音即和音，但是它们却不由作曲家决定，而且，就此而言，甚至不是他的内心听觉所能感受到的(ausgehört)。它们根本不是他创造的，而是通过序列在某一个时间点上不可预见的位置排列而碰上的。

在 1910 年被人们称作为“解放调性等级制的”的趋向，这时实际上变成了与和声技法的彻底告别；1950 年以来人们在这方面的行止比早先更加激进。但是，一方面调性的等级体系虽然得到了摆脱，另一方面，却又陷入了系列主义秩序条规体系严苛得多的束缚。汉斯·维尔纳·亨策^①代表了与此相对立的持批判态度的立场，他于 1958 年在与迪兰·托马斯(Dylan Thomas)谈话时说：一个艺术家所能采取的最值得赞赏的定位是在两个座位之间，他又补充道：“这种说法是不真实的：音乐必须是这样的——像它偶然的样子这样——‘一劳永逸’地确定下来。没有任何人能够证明，也没有任何人可以被允许去编造这样的准则，它们会使被束缚的人难以创造出

^① 汉斯·维尔纳·亨策(Hans Werner Henze, 1926 ~)，当代德国作曲家。

他自己的音响材料”^①。这自然是针对 50 年代“达姆施达特学派”的教条主义而言的。不过,当时的形势——至少在和声领域是这样——必须区别看待:自 1955 年以后,在系列主义阵营内部崛起了一股想从整体预制音乐的“点描化”的困境中突围的力量。音群构成(Gruppenbildung)的原则导致了严格的系列主义原则的松动,并由此开启了有意识地调控和音的可能性。施托克豪森^②为三个乐队而作的《群》(1955~1957)及布列兹^③为两架钢琴而作的《结构》第二册(1956 和 1961 年)也许可以被称作是具有代表性的作品。

假如我们把《结构》的第一册(例 A2.1)与第二册(例 A2.2)作一个比较,立即就可以对这种转变有一个印象。如果说在第一册中点描性的形态还是非常清楚的话,在第二册中,音高已聚集为和音群(Simultangruppen)——亦即和弦了。

[例 A2.1]



① 亨策:《我们今天置身何处?》,载《达姆施达特新音乐论文集》第 82/83 页,美因茨 1958 年。

② 卡尔海因茨·施托克豪森(Karlheinz Stockhausen, 1928~),当代德国作曲家。

③ 彼埃尔·布列兹(Pierre Boulez, 1925~),当代法国作曲家、指挥家、音乐理论家和社会活动家。

à peine cédé *pppp* *pp*

à peine cédé *pp* *mf* *pppp*

彼埃尔·布列兹:《结构 I》, (1952), 第 19 页

© 1956, 1986 Universal (伦敦) 有限公司版

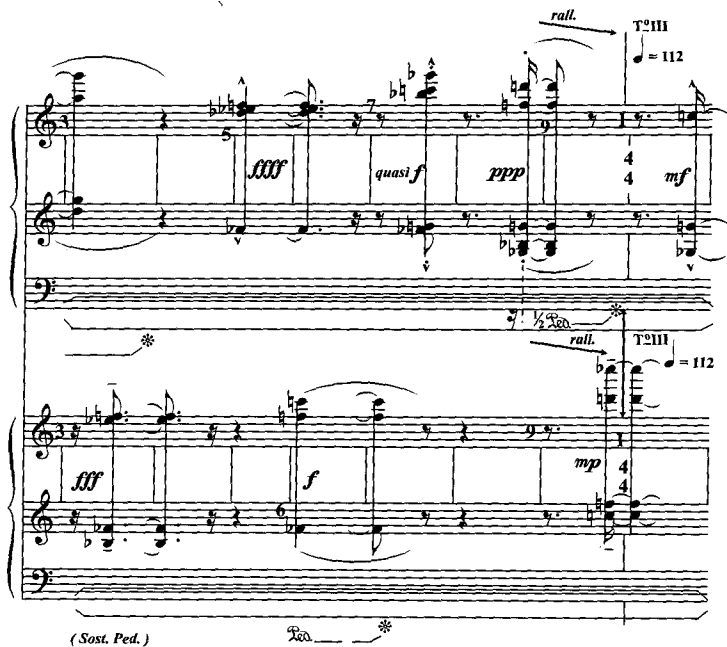
[例 A 2.2]

52 *fff* *accél.* *T°III* *accél.* *f* *ppp* *9* *pppp* *ff* *rall.* *1/2 2da*

(Sost. Ped.) *accél.* *T°III* *accél.* *f* *ppp* *9* *pppp* *ff* *rall.* *1/2 2da*

quasi p *1* *5* *4* *p* *pp* *9* *4*

1/2 2da *** *2da* *** *2da* ***



彼埃尔·布列兹:《结构II》,(1956+1961),第52页

© 1967 Universal(伦敦)有限公司版

就我所见,亨利·普瑟尔^①是出自“达姆施达特学派”的第一人,早在1957年即已经就系列主义形势下的和声技法问题——亦即关于和声的材料(和弦的外声部和内声部)以及和声场发表过自己的观点^②。直到1963年,布列兹才在《今天的音乐思维》一书中谈及和声的问题。在记忆中首先是他对和弦的乘法(Multiplikation)的描述^③。1966年布列兹又在和弦的词条^④中谈及和弦的两个方面:其一,它(按传统方式看)可能是一种同时发音的音响构成物,能够在调性等级制的框架内履行一定的功能;另一方面,它也可能是一种音响集合([德语]Klang-Aggregat;[法语]agrégat sonore),它有它自身的质量,而不取决于功能。在涉及到它们的句法上的功能时,欧洲-西方音乐的传统和声时代却已告结束。在这里,首次粗略地显露出这样的

① 亨利·普瑟尔(Henri Pousseur, 1929~),当代比利时作曲家。

② 普瑟尔:《方法论》,载于《序列》(die Reihe)第3辑,自第50页和第68页起,UE版,1957年。

③ 布列兹:《今天的音乐思维》,载《达姆施达特新音乐论文集》第99~102页,美因茨,1963年。

④ 布列兹:《和弦》,载《学艺手记》第281页,巴黎1966年。

认识,和声技法与调性并非同义词,因为,在剥除它们的调性功能之后,和弦仍是拥有“自身权利”的构成物。

1976年布列兹就和声技法问题发表的见解更清楚、也更明确。在《与瑟列斯汀·德里格的谈话》中,所涉及的就根本不再是对调性,而是对和声技法方面的可能性的抗拒了,就如像他在他(受威柏恩的《第二大合唱》激发而作的)《结构》的第二册中试图实现的那样:“有这样的作品,其中,和声性的合成物(Anhäufungen)是毫无顾忌地层层叠置起来的;从它们那里当然也可以听出来,任何其他的合成(Häufungen)都可能导致同样的结果。合乎理性的合成或梳剪是必要的,这种理性只有通过纵向维度给予特别的注意才能达到”^①。

如果说,在50~70年代,还相对很难得听到作曲家在和声技法问题上的声音——这个问题特别取决于他们,因为他们不仅从理论上,而且从实践上对和声技法负有责任——那么,这种声音在80年代非常明显地增加了,而到1990年前后,新音乐的“和声技法”这个主题绝对已成蔓延之势。

1984年,沃尔夫冈·里姆^②所作的报告《新调性》是这样开头的:“本来就不存在调性,而只有和声技法。调性是……和声技法的某种状态”^③。随后的思维过程以下列令人惊讶的认识而达到了高潮,即:并不是某种来自外部的、由自然状态下的泛音列发展而来的等级制体系确保着音乐的完善得当,而是每一个作曲家自己在一定程度上承担着他的音乐的“基音”,他从而是自由的,但同时也对所创作的东西的所有维度负有责任。

下面应当提一下约翰·凯奇^④,他并没有忘记他在勋伯格处学习期间有关和声技法的那次谈话,当时他不得不同意,他“对和声丝毫没有感觉”^⑤。但这对于他来说一定有一种芒刺在身的感觉。因为,在他那篇著名的文章《寂静》(1961)中,和声技法的问题已经搞得他心烦意乱。在80年代里,将和声越来越多地纳入思考的倾向在他身上变得更加强烈,这一点可

① 布列兹:《意想与偶然》,自103页起,斯图加特/苏黎士,1977年。

② 沃尔夫冈·里姆(Wolfgang Rihm, 1952~),当代德国作曲家。

③ 里姆:《新-调性》,载《音乐文本》(MusikTexte)第14辑,第14页,科隆1986年。

④ 约翰·凯奇(John Cage, 1912~1992),现代美国作曲家,实验音乐的代表人物之一。

⑤ 凯奇:《无序和声》第24页,美因茨1992年。

以从詹姆斯·泰尼^①那里得到有力的支持,后者对“和声技法”与“和声”的思维上的研究在他的创作中成为关注的中心(参看凯奇、泰尼及德·维歇尔的著作)^②。这里还要为柳托斯拉夫斯基^③的表白“我是一个按和声的方式思考的作曲家”留下一席之地。这个说法出自他的一次谈话^④。有趣的是他的提示:为了获得较容易把握的效果,人们可以从十二音的总体(Zwölfton-Total)中在一定程度上“剪裁出”某些和弦来——这与那种把一个个的音聚合成多音和弦的方法恰好相反。特别还要提到的是莫里契奥·卡格尔^⑤。在涉及传统和声技法究竟意义何在的问题时,他回答说:“从根本上来说,寻求创新,就是寻求对老的事物的认知。这样,或许我可以把我的技法解释为‘无调性的调性’。我或许根本就不可能去发展它——假如我不懂得如何去规避、去注入、去变化、或去拒绝古典和声学卓有成效的基本思路的话。”^⑥。

从上列所有的引述中得出的认识是很清楚的:在作曲家中间,明显地存在着一种要重新获得和声技法——但甩开传统的大小调调性的包袱——的需求。亦即:不再用那种事先规定了一切的体系——它指定在作曲过程的这一个或那一个时间点上,应如何去连接那些被声部进行所支撑、带有主要音与邻音、并具有按等级制排序的、相互联系的功能的和弦。也只有这样才能理解那个明显自我矛盾的词——“无调性的调性”。为了脱离那些已经成为累赘的语汇,人们可以将和声技法称之为和弦关系的艺术,同时却放弃了由外部强加于它的体系。

上述对和声技法的需求表明了一种美学上的亏缺(Defizit)。与先锋派

① 詹姆斯·泰尼(James Tenney, 1934~),当代美国作曲家,指挥家和钢琴家。

② 见凯奇:《(和声变异)导言》第20页,莱比锡1991年;泰尼:《无事为必然·万般皆可能——论和声技法问题》,及《约翰·凯奇与和声技术理论》,分别载于《音乐文本》第37辑第11页,及第44页起,科隆1990年;德·维歇尔:《约翰·凯奇与和声技法观念》,载《方位》(Positionen)第6/7辑,自23页起,莱比锡,1991年。

③ 维托尔德·柳托斯拉夫斯基(Witold Lutoslawski, 1913~1994),现代波兰作曲家,所谓的“波兰乐派”的代表性人物之一。

④ 柳托斯拉夫斯基:与伊丽娜·尼科尔斯卡娅的谈话录《我是一个按和声方式思考的作曲家》,载《音乐文本》第42辑,第38页,科隆1991年。

⑤ 莫里契奥·卡格尔(Mauricio Kagel, 1931~),当代德籍阿根廷作曲家,实验音乐和后现代主义音乐的代表人物之一。

⑥ 卡格尔:《与……的谈话录》,载《新音乐杂志》(Neue Zeitschrift für Musik) 91/6,第3页,雷根斯堡1991年。

阵营相伴的音乐学家在不同的形势下都曾表达过他们的见解。其中的一位,汉斯-海因茨·施杜肯史密斯^①即在他1963年的文章《和声技法的消亡》中对一种自相矛盾的发展感到痛惜:“在这历史的时刻,当许多非欧洲文化的音乐家正试图吸纳西方国家的和声技法的时候,在欧洲音乐中它却丧失了它原生的力量。”^②施杜肯史密斯在这里所谈及的正是当时蔚然成风的“废除和声意识”的倾向。在随后的十年里风向却略有转变。另一位音乐学家,卡尔·达尔豪斯^③在他的一篇文章中就谈到了“调性的挑战”(这正是该文的标题):新的形势——作者这样写道——在最近一次达姆施达特假期讲习班上得到了显示,某部新作品中的三度、六度和倚音“被一部分听众……明显地作为现实而接受,而至少让另一部分听众感到是挑战,它面对的是人们的抗议,而不再是耸肩”^④。在达尔豪斯看来,这种新的调性——人们这样称呼它,但其中“根本没有调性”——被谈论得更多的是某种与“勋柏格宣布的‘协和音的禁条’”相对立的“协和音的解放”,从而形成了对世纪初的“不协和音的解放”的一种反动。但它现在牵涉到的却是在“无调性的前提”之下的协和音。

施杜肯史密斯所担心的和声技法可能消解的危险,现在看来已被扭转过来了。但是,调性固然现在已不在话下,始终成问题的却是,和声技法究竟是否真的能够被取消。对这个问题,在这里应当继续探究下去,而且,应当对和声与和声技法这两个词汇的基本含义进行思考。

希腊文中的 Harmonia 一语,作为名词从属于动词 harmotto(=我装配,[德语]ich füge),其原义指的是从事把船舱板装配起来或拼合在一起的活动。这样,Harmonia 就含有“组合”(Gefügtheit)的意思,而在希腊文的词义范围里则可被理解为“良好的组合”(Wohlgefütheit)。它涉及到的是将不同类型的事物装置成为一个整体,而且针对着世界(乃至宇宙)和人类从中所形成的一切。被理解为“良好组合”的 Harmonia 一词所表达的意思,与圣经中的话完全相同:“他看到,一切都是良好的”(如创世记中所载)。由

① 汉斯-海因茨·施杜肯史密斯(Hans-Heinz Schtuckenschmidt, 1901~),德国音乐学家,柏林大学音乐史教授。

② 施杜肯史密斯:《和声技法的消亡》,载《美乐思》(Melos)第73页,美因茨1963年。

③ 卡尔·达尔豪斯(Carl Dahlhaus, 1928~1989),德国音乐学家,曾任联邦德国音乐研究协会主席,柏林自由大学教授,主编过瓦格纳全集、里曼音乐辞典等。

④ 达尔豪斯:《调性的挑战》,载《美乐思》第438页,美因茨1976年。