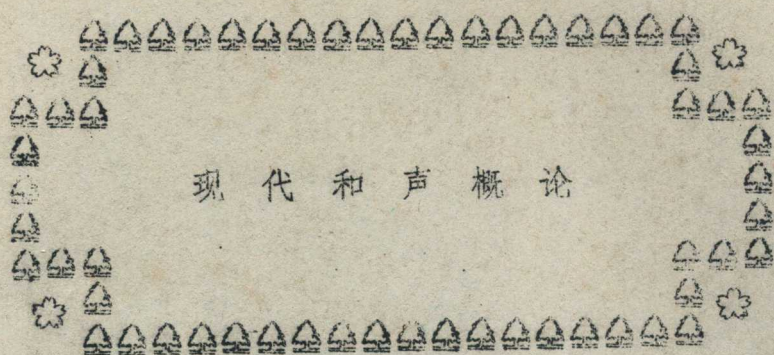




现代和声概论

上册

(苏)尤·霍洛波夫著

罗秉康译

天津音乐学院理论作曲系编印

一九八一

《现代和声概论》

上册

目 录

前 言	1
二十世纪音乐中和声概念的变化	9
和声概念的历史发展	11
十九到二十世纪欧洲调性体系的发展	18
现代和声基础	21
体系的必要性	28
和声材料的特点同功能关系性质之间的依从性	28
具体音高组织体系的多样性	30
随意的还是有客观规律性	40
和声的意义	43
现代和声问题综述	45
现代和声分析的前提与基本方法	46
解释还是证明	48
复调和声	50
主调和复调的和声	52
旋律中的和声内容	54
复调中的和声	65
主调和声的复调化。复调和声的特殊形式	81

调性和声结构的个性化	9 4
附属于普通的和复杂化了的主和弦的和弦特殊成分	
.....	1 0 2
对非主和弦的支持	1 2 2
特殊和弦作为体系的中心	1 3 6
特殊动机作为体系的中心	1 4 4
和声个性化的前提	1 5 2

现代和声概论

前言

十九世纪的音乐理论虽有不少空白和缺陷，但按其研究的方法和所包括的最主要的内容，以及在音乐思维方面显示出来的那些最新现象，一般来说在当时是反映出时代水平的。当然，音乐科学通常所固有的某种保守思想，在当时也是很明显的；对于和声、曲式、复调、音乐美学等很多问题缺乏科学深入的研究，也消极地表现在总的理论状况之中。然而十九世纪的科学终究还是能够以准确的标准解释音乐创作，这对于音乐家正确地理解音乐（同样也包括创作）是完全够用的了。音乐理论所使用的概念和范畴（和声、和弦、调性、音级、解决、转调、乐段、动机、奏鸣曲式、变奏、半调的对答、对题、等等。）归根结底，正是在一定程度上正确地反映了音乐结构最主要的组成部分。优秀的作曲理论著述（例如，A. B. 马科斯的《作曲学》⁽¹⁾）可以确实有效地把当时整个系统的作曲技术传授给学习作曲的人。

未必能说我们今天音乐理论状况同样如此。我们今天的音乐理论依然面临着—一个任务：观察一切细节，按照过去理论所完成的程度，并以同样准确的标准，彻底弄清每个细节和总的状况，确立（或选定）可以自如地分割理论的各个方面——诸如节奏、写作类型、形式、音色的构成、各组成因素的整体化，等等。但首先涉及到的是我们称之为和声的乐音的音高组织。理论的任务依然是制定分析方法，这种方法就象适用于原先分析古典作曲家和浪漫主义作曲家的音乐作品中音高结构的那种方法一样（确定调性及其之间的连接，确定主要和弦以及其它和弦与主要和弦的^{关系}）。

⁽¹⁾ A. B. 马科斯的《作曲学》（德文版）（Die Lehre von der musikalischen Komposition, Bde I—IV），莱比锡，1837—1847。

作为从属于

这些和弦的和弦外音的某些旋律运动方法对这些和弦的依从关系等⁽²⁾，对于所有现代音乐作品的音高结构都能适用。

在《普罗科菲耶夫和声现代化的特点》⁽²⁾一书的作者面前，提出了现代和声方面的两个任务——确立（证实）基本理论原则和制定总的分析方法，本书试图通过对这位作曲家作品实例的分析来完成这两项任务。而这本《概论》乃是前一研究的继续。选择《概论》的题材和它们之间的内在联系，用产生于现代和声本身特点的几种情况来加以阐明。

在研究普罗科菲耶夫和二十世纪上半叶其他作曲家的和声过程中发现，如果遵循通用的和声概念，并使用以这些概念为根据的方法进行研究的话，那么现代和声的某些现象是绝非笔墨所能解释的。在当代时代所特有的和声法则中，经常不断地出现（难以判断的“多”（或译“复合”——汉译注）（*ноу —*）（当没有弄清新现象的特点时，也就只能勉强用人所共知的旧法则来解释）和“无”（*а —*）（有些现象如果不能与旧的概念联系起来，就只能局限于对某些现象做出缺乏可靠事实的判定）。新的和声法则的有根据的实质性的东西，由于隐藏在能够形成新现象的原来准则之中，而始终未被揭示开，这点往往被研究者所忽略。

同改革研究方法密切相连的很多分析结果，揭示出现代和声的以下三点规律性（最初是做为经常重复出现的分析结果而提出的），即：

1. 对不协和和弦的新解释（不协和和弦的自由运用）；
2. 音高体系的十二音级性（在该调性中可以是变化音列的十二个音中每个音上的任何一个和弦）；
3. 体系组成因素之间功能关系的根本改变，音高体系组成

(2) 赫洛波夫，Ю：普罗科菲耶夫和声现代化的特点，苏联音乐出版社，1967年。

因素关系的特点和组成因素结构之间的依从性。

这些规律性总的表现云现和声中特殊创新的东西，不同于（往々正相反）过去的和声，可以说不同于音乐史上历时三百年的传统和声。它们系统地表现在（往々表现于同元素和声任何统一的规律性之中）具有各种最不同的个性、民族性、创作学派和流派的作曲家的作品中。其根源在于现代音乐的音调体系，这些规律性是它本身独具的内涵特点，并且表现云它的实质。因此，上述这些规律性可以视为二十世纪和声（乐音的音高组织）的基本规律。

归根结底，这些规律性的互相内在关系，相互制约性和相互必然性也就变得显而易见了。其中前两点可以理解为弄清（这些规律的）纵向（不协和々弦）与横向（十二音级性）各音之间比较复杂的复杂关系的连接和逻辑关系，即从不同的测量角度对音乐的同—现象进行观察。第三点则是前两点在更高结构范围——音高体系组成因素的形成意义——内完全构思关系上产生的自然结果。由此形成通往音高结构的新途径，它可以分析任何音高结构，而完全不必去管它们同普通大、小调调性体系是否相同。由于弄清了这种关系，听觉便可凭直感预感到音乐的音响逻辑性，事实上在二十世纪前半期的任何音乐中，在理论上都很易懂，并适合于准确的分析（或者至少是符合于最自然的分析，这比起借助于依靠元素概念的方法，要容易得多，并特别自然）。归根结底，二十世纪和声在原则上是同样可以讲清楚的，就如十九世纪和声对于当时的理论一样，同样能详尽地解释细致的内容和各个（体系）。

然而上述这些并不意味着，新的和声仅々是对旧瓦理作一些新的补充。恰々相反，新的和声在很多方面按其内容实质来说是不于原来和声的。一方面，在现代和声的发展中，除倚顿本前的旧和声形式外，另一方面，我们在现代音乐里碰到了音高结构新

的概念，在其内容上完全或部分地失去了那种内在协调性，自然序进性、限度和协调一致性，而这些从一开始就是现代和声的实质。

在对不协和和弦作新的解释的时代，音高结构可以称为不协和的和声——无论是在纵向、横向，或是把这两种测量角度联合在一起的结构方式。然而不协和的和声这一术语本身就存在着矛盾，从传统角度理解“和声”这个术语，未必能够解决得了这个矛盾，因为和声（“协和音”；不同的协和音融合成一个整体）与不协和之弦（“不协和音”、“不同的音”、不融合，不协调）按其趋向而言是直接互相矛盾的。作为与协和之弦相矛盾的在音乐上不协和之弦的物理特性，在客观上反映的不受和谐的音响，恰相反，而是不协和的音响（然而只有不协和之弦摆脱开对协和之弦的从属地位时，这种特性才可能显示出来）。

因此必须阐明由于二十世纪音乐中和声概念的改变所呈现的问题（本概论第一个分的内容）。现代音乐的音高结构完全按另一种方法运用音响的物理性解⁽³⁾。现代音乐的和声在一系列现象中已经变为这类形式的音高结构，用原来和声概念的观点是不可能正确理解这种音高结构的（其中有：序列性、响声音乐、电子音乐等）。和声概念的改变也表现出其它方面的现象，它们距离传统形式不太远，乃是传统形式在新条件下的发凡。

(3) 有鉴于此，西欧音乐理论中有很多根本分类和概念已经改变了内在的含义。例如，不能用原来的含义来说明不协和之弦同那种实际上已不存在的相关概念——协和和弦——的音系关系。因此，协和——不协和的问题⁽⁴⁾就一方面而论要重新理解。毫无疑问，在二十世纪音乐中，和声概念的改变，作为一个需要研究的重要问题，反映出西欧精神文化转折时期动荡的本质和不可逆转的特点。

《概说》的其它三分是专门研究由于第一节而产生的某些共同的问题。

二十世纪很多大作曲家放弃主调写法，转而从事复调写法。塔涅耶夫（С. П. Танеев，1856 — 1915）的预言实现了：“对于现代音乐来说，它的和声逐渐失去了调性联系，对位形式的连接作用应该特别重要——现代音乐主要要是对位音乐”⁽⁴⁾。原来那种清晰的和节拍分明的严格和弦构成的主调和声形式，溶汇在复调层次与线条的灵活流动之中。复调的和声分析甚至在古老的音乐中（例如，在巴赫的音乐作品中）也要特别困难的。在研究二十世纪音乐时，这些困难就更多了。《概论》的第二部分——“复调和声”，试图简单地论述现代对位写法中的音高结构原则。这种和声的规律性不仅对于用复调形式（赋格曲、长歌、帕萨卡里舞曲等）所创作的作品有重要意义；就是对于用鲜明的现代音乐思维特点所表现的曾经主调音乐，在一定程度上同样具有重要意义。

概论第三部分——“调性和声结构的个性化”——是研究现代音乐把浪漫主义音乐中一种倾向弄至极限的最特殊现象的。我们可以把这方面的现代音乐现象比作当今现实生活的图景，这种生活为图毫无例外地充满整个地球，（象过去音乐表现的那样——译者），而不是分别集中在一些繁荣的地方，彼此被辽阔的却又荒无人烟的大地互相分割开来。变化音体系这一词，有时用于（例如，梅西安）（*Olivier Messiaen*, 1908年生，法国作曲家，——汉译注）确定临时节奏单位的总和（节奏变音体系——例如，音值比： $\text{♩}, \text{♪}, \text{♪}, \text{♫}, \text{♬}, \text{♭}, \text{♮}, \text{♯}$ 等。

(4) C. N. 塔涅耶夫：严格写作可动对位（1909）。苏联音乐出版社，1959年，第10页。

代替“自然音体系”：♩, ♪, ♫, ♮），同样相对地认为它适用于（纵向关系）平行节拍（即在同一音乐片段内，不同声部间某几种不同节拍的叠置——以译注）和其它音乐手段；在此情况下，我们所说的“变化音体系”一般是指（各种技术范围既有）空白的填充。现代音色思维运用“变化音”概念去填充交响乐队与合唱⁽⁵⁾（声乐的乐队）之间、“千人”的超级乐队和室内乐主奏之间的整个领域的音响。从浪漫主义时代起，就曾采用“变化音”概念去填充奏鸣曲和组曲、奏鸣曲式和奏鸣套曲、组曲和变奏曲、变奏曲和回旋曲之间的空陈（采用结构变化的方法，采用它们所特有的混合结构或某种其它方法——这在现在已无意义）⁽⁶⁾。体裁的“变化音体系”概念导致“严肃的”交响性和娱乐性的音乐、宗教的^些爵士乐的（或民间的）、超新的和古老的音乐按任意比例的混合。就在和声方面也可看到同样的过程。主和弦不仅是调式I级的协和三和弦，而且同样是带有附加变体的、有时是这个音或另一个音、双音、三音（或附加三和弦）的三和弦；有时既使是非三度结合或甚至不属于同一个和弦，而是两个或几个和弦（当然，一个音程或一个固定音程组也可能代替这些和弦）也可以获得主功能（基础、支柱功能）的意义。这就是所说的“主和弦变化音体系”。划分为基础和非基础（例如属和主）的界限，由异常鲜明的（功能）轮廓变为假定的，直到功能之间界限的脉络完全分不清楚，这种界线从性质明确变为多元化的过渡（“

(5) A. Г. 什尼特凯在分析肖斯塔科维奇的作品《瞬间》(Моменты) 时（1970年5月7日在莫斯科音乐学院，什尼特凯作了关于肖斯塔科维奇创作的报告），令人信服地指明了从乐队到合唱的音色转换和从合唱转换到乐队。

(6) 除此之外，由于形式发展的结果，产生了完全不同性质的新的形式。

“功能的变化音体系”）。例如，在普罗科菲耶夫的第七交响曲第一乐章主要主题陈述进行到再现时，复杂化了的属和弦逐渐转到复杂化了的三和弦音响上（这时，在功能交替、和弦结构和句子的曲式构成之间，显示出深刻的联系）。当然，在现代音乐里，在形式划一又互相明显相对立的古典调式——大、小调——的地方，采用的是“大调性变化音体系”和“小调性变化音体系”，它们带有从这一个到那一个的“超变化音体系”上的（即超出大调或小调变化音体系各自范围，并使它们融合起来的技术——汉泽注）填充过渡、同样还带有这一个同那一个的混合，此外，还有大量甚至同它们在结构上不论什么样的“变化音体系”变体的大、小调都没有任何关系的结构，并且还带有在所有这些音高结构之间全音空隙的填充⁷⁾。结果就产生了小调音响的大调（普罗科菲耶夫的第七交响曲第二乐章中的A-dur主题，因此，在四音三和弦a—cis—e—gis的组成中，包括作为旋律支点的三和弦）。这种现象可以同调式经常变化结合起来。

因此，现代音乐对于我们来说，实际上是音高结构个性化的浩瀚无边的大海。和过去三百年时期的和声不同，现代和声使我们处于下列状况：

当了解同一作品（或几个作品）中横向、纵向和“对角”的规律性时，我们就往往有可能把我们所知道的规律性和另一作品相比较（那作品可能与它完全不同）。因此，音高结构的个性化不可避免地迫使我们去探讨关于结构共同规律性这一问题有答案，而这种结构的共同规律性不是在后来理论所处的那种水准上（所有十八—十九世纪的和声与作曲教科书，都以充分的形

7) 因此，大概倾向于间离变化音体系（интерхроматика）——即不同种类的平行节拍，（параметр）之间的填充，例如，在和声与音色之间，音高与时间之间。

式具体地论述那个时代音乐方面的这些规律性。这一点，在我们现代尚未做到）。在原则上这里需要的是另一种处理方法：确立的不是具体的结构，而是这种结构的共同原则，仿佛对于每个个别结构都是有效的代数比的公式一样。

我们应该探讨两束基本理论原则：

1. 共同的逻辑法则（对于任何音高结构本身）和
2. 这一法则^的规律性在某一具体结构中的实际运用和体现。

结果，以音高结构共同法则的关系为依据，众所周知的古典和声法则的综合体是其实现具体变化中的一种（符合于上述的古典音高结构形式化一和现代音高结构形式多样化的关系）⁽⁸⁾。

概论的最后一节分——《现代和声原则的某些变体》，剖析了二十世纪和声逻辑的统一原则。以分析八位作曲家的和声为基础的这一节分，象是一组“变奏套曲”，原则上当然还可以继续举出一系列其它的“变体”进行分析和概述。在前几节分内对于斯特拉文斯基、勋伯格、贝尔格等作曲家的作品所进行的分析，就可以说明这一点。

x x x x

《现代和声概论》一书的构思和材料早在1959年至1964年间就已准备就绪，除巴托克这一节（在第四节分）迟一年完成外，本书在1966年已经基本写完⁽⁹⁾。

(8) 这一概括披露了法则与古典和声的逻辑本质，对于这些法则与古典和声来说，音响及相互关系的物理特性毫无疑问是重要的，但终究只是材料而已。

(9) 本概论的第一节分《二十世纪音乐中和声概念的变化》曾缩写刊登于1967年的《Беларуская мыслка》，第4期，和德文版《音乐科学文献》，1967年，第3/4期。

作者认为有责任愉快地向所有看过此书并提出意见的人，特别应向王. B. 纳扎伊金斯基、Ю. Н. 丘林、Ю. Г. 科恩、Б. А. 斯科夫斯基和 А. Б. 米哈伊洛夫表示感谢。

二十世纪音乐中和声概念的变化

“和声”一词含义很多。在其现代化的意义中，最主要有以下几点：

1. 和声总的概念是：和谐、有条理性、配合均衡、把不同和矛盾的东西协调于一个美妙的整体之中（就这一意义来讲，“和声”一词大约相当于希腊文的 harmonia）。

2. 在音乐中，“和声”一词总的美学意义是：几个音的结合听起来令人愉快，几个音与几个和音同时和连续合理的连接，内心协调感觉悦耳和均衡。

3. 更为特殊的意义是：几个音连接成和音，以及几个和音在这种关系和它们之间连接的基础上有规律的进行（作曲技术艺术手段；相当于德文的 Harmonik [和声]）。

4. 是研究和音以及它们之间关系的一门科学的和教学的科目（Harmonielehre [和声学——德文]）。

5. 具体音乐风格的一个方面（一个时代、流派、作曲家、甚至个别作品的），它涉及到和弦结构、调式、调性功能等特性（例如，所说的浪漫派和声、斯克里亚宾的晚期和声、具体作品的和声语言）。

6. 单个的和音；就其使用意义来说，大约相当于“和弦”

这个词（例如，所说的开放排列的和声）。

今天“和声”一词的含义尽管与它的各种概念相统一，但其感觉同所听到的和理解的时间上比较接近于我们时代的十九世纪的和声则完全不同，就不用说更早期的和声了。

用过去的，现在已成为历史财富的和声美学观点，对二十世纪作曲家的作品所进行的大量评论意见，可以看成是表面上体现了上述这种区别。例如，在评论年青作曲家康普罗科菲耶夫作品演奏会的一篇文章中，一字不差地登载着这样一句话：“和声的怪诞如同狂欢暴饮的酒神节”〔1〕。这仅是对第二钢琴奏鸣曲的评论，当1911年青罗科菲耶夫在俄国首次演奏勋伯格作品十一中的钢琴乐曲时，据批评家B. T. 卡拉蒂金叙述，大厅里充满一片“哈哈狂笑声”〔2〕。在当时不是有些人喜欢这些乐曲，而另一些人不喜欢这首乐曲的问题，观众简直就不把这些乐曲当作音乐。可是在1963年10月，我们的苏联观众坐满莫斯科音乐学院大厅，在摇滚乐队音乐家的演奏会上，热烈地为威伯恩（Anton Webern, 1883 — 1945, 奥地利作曲家——汉译注）的《五首乐曲》（作品第五）鼓掌。在和声创新方面，这《五首乐曲》一点也不亚于勋伯格（Arnold Schoenberg, 1874 — 1951, 奥地利作曲家——汉译注）的作品。

德彪西、斯特拉文斯基、巴托克、奥涅格、亨德米特，以及其他很多二十世纪作曲家的和声，都经过类似的变化。

二十世纪音乐经过半个世纪的发展，给予社会上对音乐艺术的理解以巨大的影响，其中包括训练了过去认为是荒谬的、在美学上不能容忍的和声各音结合方式的欣赏和评价（能力）。我们现在所听的和声，有规律的序进，合理的谐调，以及这些音的结

〔1〕 丘涅耶夫，B. 《俄罗斯音乐报》，1914年，12月7日。

〔2〕 B. T. 卡拉蒂金：《生平、活动、论文和资料》，列宁格勒，1927年，第223页。

合与进行的逻辑性，在过去^和认为是不可容忍的嘈杂噪音和绝对荒谬无意义的东西。对于创新和声态度的改变，也就把二十世纪音乐中和声概念的变化表现于总的形式之中。和声概念的具体变化表现在现代音乐所运用的和声手段方面[3]。

和声概念的历史发展

二十世纪和声概念的变化并非第一次，并且也可能不是整个音乐史上屡次发生变化最大的一次。

“和声”一词的产生，是同尤广义的总的美学意义紧密相连的。

古希腊罗马关于“和谐的理论”，不仅涉及到音乐领域，而且同样涉及到哲学、数学、美学、伦理学，甚至涉及到宇宙学。关于战神阿瑞斯（Ares）和爱情女神爱芙罗狄塔（Aphrodite）的女儿——哈尔莫尼亚（Harmonia）的民间神话是非常著名的^[4]。

[3] 到目前为止，音乐美学还未能以适当的手段，探索十九和二十世纪在外国音乐意识上引起最大变化的深远原因，特别是这些变化带有普遍性的原因。这里最有趣的一个问题是，传统的基督教信仰的急剧转变，在精神生活领域里，按时间上的前后顺序，恰与同传统和声观念的急剧改变时期相吻合。

[4] 这是其中比较著名的一个神话：“哈尔莫尼亚是爱芙罗狄塔和阿瑞斯的女儿，长德姆的妻子。所有的神都参加了她在长德姆圣域城堡举行的婚礼，并给她带来了礼品。长德姆送给她一串艾莫斯特制作的项链，这件礼物本身隐藏着死亡。这就是后来波里克送给她瑞菲拉的那件饰物，以便她劝说自己的丈夫阿姆费拉参加反对黄甫的战争。爱瑞菲拉死后，项链落到了他儿子的妻子阿克梅恩·阿尔希诺耶手中，然后又辗转到了费伊和长里罗耶手中，这事项链到处引起纠纷和凶杀。在费伊的儿子被阿克梅恩的儿子杀死后，项链最后献（授与）

和声（希腊文是 *ἁρμονία*）一词的含义是和谐、关系、连接、序列、配合相称^[5]。

和谐这个词在荷马时代（公元前9—8世纪）显然是没有美学含义的。正如B. A. 茹科夫斯基在俄译本中所谈的那样，在《奥德赛》第五首颂歌中，史诗的主人公打称离开殷勤好客的奥吉吉亚岛渡海回家，他用“螺栓和木钉”把圆木连接固定在一起，给自己造了一个木筏。在希腊原文中是，奥德赛用“钉子与 *Harmonie*”把圆木连接固定起来（第五首颂歌，第248页）。“*Harmonie*”在这里还含有“连接”、“钉子”的含义。

在毕达哥拉斯派的学说中（公元前六—四世纪），“*Harmonie*”（和谐）这个词已经具有了“对立而协调一致”的定义：和谐构成事物的内在本质，没有和谐事物就会崩溃。和谐的具体形象就是音乐上的和声。整个宇宙充满了天体运动所造成的无穷的音乐。按照毕达哥拉斯派的观点，音乐恢复了心灵原有的和谐本能。毕达哥拉斯派把和谐、完善和美等量齐观起来。

赫拉克利特（公元前六—五世纪）^[以译注]给予“和谐”以含义更深的解释，他同样认为“美是对立面的和谐”，但是决定

（接上页）给圣地庙宇的可菲娜。但它在这里引起了灾难：暴君法伊尔（死于公元前351年）借助于偷来的哈尔莫尼亚的项链，得到了阿瑞斯通统帅的爱情的，因而造成她的儿子精神失常；她自己连同个人的宝物一起同归于尽。

除此类神话还有一种说法，送给哈尔莫尼亚的结婚礼品是另一件无袖女衫”（大百科全书，第11卷，第189—190页，1896年版）。

[5] 关于“和声”一词的含义以及相似含义的更详细的解释，参看伊·赫·德沃尔斯基编的《古希腊语——俄语词典》，第一卷，苏联音乐出版社，1938年，第236—237页。

[以译注] 赫拉克利特（公元前530—470），是古希腊哲学家。

和谐的不但是协调一致，而是对立面的既同一又斗争：“互相排斥的东西结合在一起，不同的[音]造成最美的和谐，一切都是斗争所产生的（亚里士多德：[汉译注1]伦理学）。

亚里士多德认为，艺术作为现实的反映（“符合于事实的形象”），把对立面结合在一起，达到了和谐：“……本性就是追求对立面，并由这些对立面，而不是由类似的[事物]，构成和音。实际上，本性把男人和女人结合在一起，而不是[他们之中的]每个人和同性别的人结合在一起，[因此]，它通过对立面的联合，而不是依靠如前所述的结合，形成最早的共同社会关系。显然，艺术仿效自然界的这种本性，采取了同样的形式”[6]。

由此产生出一个广义的总的美学性质的音乐和声的定义：“在各种不同声部的[共同歌唱]里，音乐把高音和低音、长音和短音混合在一起之后，创造出统一的和声”。[7]

用普谢甫多-埃甫克里德署名的一篇著名论文《和声导论》的作者谈到：“和声是关于音乐结合特点的思辨性[汉译注2]的应用理论。音乐的结合是几个音和音程按照不同的顺序联合起来”[8]。

[汉译注1] 亚里士多德（公元前384—322），是古希腊思想家。这段中的引语皆出自亚里士多德《伦理学》。

[6] 亚里士多德·De mundo — 《美学史》，载《世界美学思想文献》，第一卷，苏联音乐出版社，1962年，第84页。

[7] 同上。

[汉译注2] 思辨性哲学是哲学中的一个流派。它不依据经验材料，而只从一般的先天原则和纯粹思辨的观点去探究现实的唯心主义哲学。近代思辨哲学的代表是笛卡尔、莱布尼茨、黑格尔。

[8] T. A. 伊凡诺夫《和声导论》，音乐出版社，1895年，第9页。

某些定义好像以比较特殊的定义论述和声。按照普托列梅（公元一世纪末——二世纪中期）〔以译注〕的意见，“和声是发现一些音中各种不同现象的动力，而这些现象产生于音的相对音高”〔9〕。

“和声”一词现在的总意思是关于和弦及其连接的理论，在古希腊罗马时代没有也不可能有这样的含义，因为在当时不存在产生这种含义的音乐实践。

除上面所列举的和声一词总的美学总义外，在古希腊罗马音乐中，还有一个特殊的狭义的总义。“八度的形式”同样称作和声，即两个四音音列的连合，它们具有相同的结构，同一个名称。例如，在古希腊多里亚四音音列（同最晚期的欧洲四音音列不同） $e'-d'-c'-h$ 和多里亚四音音列 $a-g-f-e$ 连合起来，就构成多里亚“和声”（或叫做多里亚八度，多里亚调式） $e'-d'-c'-h-a-g-f-e$ 〔10〕。

在中世纪和文艺复兴时代，大多数音乐作家在个人的和声概念定义中，赞成古希腊罗马的基本定义（“和声是高音和低音的协调”），强调和声的总义是作为各音之间音高的协调。下面是中世纪和文艺复兴时代的论文中关于和声的几种定义：

“借助于听觉和智能，能够听出和声来，就是能辨认出高音和低音的区别”（包埃茨依）〔11〕。

〔以译注〕：普托列梅是古希腊天文学家和地理学家。

〔9〕 同〔8〕，第48页。

〔10〕在斯特拉文斯基的芭蕾舞剧《奥菲士》中，显然是有意识地使用了典型的各音下行运动，作为造成“古希腊罗马”色调的相应手段（古代希腊人的这个——主要的——调式特点是亚里士多德所具有的“比较坚毅”，“勇敢”的性格，而柏拉图是真正独特的希腊性格。）。

〔11〕包埃茨依（？+50—524）（罗马新柏拉图主义哲学家——以译注）：《论音乐的形成》，（约500—510年），B. M. 舍斯塔科夫，《西欧中世纪和文艺复兴时期的音乐美学》（续前）