

中央音乐学院图书馆藏书

书号 H3-7/7CK6 47

总登记号 139213

# 论音乐写法

光·邱·林 著

人民音乐出版社

# 论 音 乐 写 法

〔苏〕尤·邱林 著

张洪模 译

人民音乐出版社

一九八四年·北京

Ю. Тюлин  
Учение о  
музыкальной фактуре  
本书根据 МУЗГИЗ 1976 年版译出

## 论 音 乐 写 法

〔苏〕尤·邱林 著  
张洪模 译

\*

人民音乐出版社出版  
(北京翠微路2号)

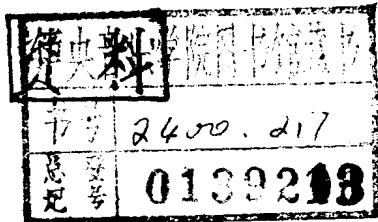
新华书店北京发行所发行

北京兴华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 145千文字 6.5印张  
1984年6月北京第1版 1984年6月北京第1次印刷

印数：1-10,000册

书号：8026·4219 定价：1.10元



2400. 217

## 序

专业音乐艺术有非常复杂多样化的表现手段，因此在教学工作中需要精心探讨实际应用的手法。和声学和复调学又是很早就划分和形成的技术科目，它们所追求的目的是要掌握作曲技巧的主要手段，和声学的学习方法有很大困难。在掌握这个领域里的基本原理以后，最高水平的这个教程应当把尽量接近艺术实践作为自己的任务。

但是，这种接近不能理解为只是简单地模仿某一种风格。和声学教程是在历史中形成的，它是各种风格的和声手段的某种概括，首先是要认识其中的主要音乐规范。同时，学习这个教程永远必须在方法上有个范围，以保证在理论上与实践上逐渐掌握整个非常复杂的材料，因此接近艺术实践只是相对的。同样和声学在今天、在原则上也应该是这样，但是它需要大大地扩充和改变方法，以适应新的日益增长的需要。

为了要完成这个任务，对旧的和声学教学方法的缺点必须心中有数，因为这些缺点远远还没有消除掉。旧的教学法实际上是以经验论为基础，艺术传统的范围非常窄，变成一种教本知识，理论本身占很次要的地位，而只局限于实际学习这个课程的基本知识。

当然，不能对在艺术创作中所建立起来的音乐规范的意义估

计不足，因为这些音乐规范在艺术创作中的形成决不是由于作曲家的任意或简单的模仿，而是由于音乐思维与感受的自然规律。但是这些规范象一切自然现象的规范一样，是在一定的具体条件下起作用，如果条件改变了它们也会丧失它们的意义。把这种情况简单化，就会把音乐规范变成公式化的硬性规定的理论“规则”，偏离了这些规则不仅在课业中是严格禁止的，而且在艺术创作中也被认为是缺陷。

理论家对于破坏通用的规范抱否定态度是大家都很知道的，他不仅对新风格的创作是这样，对古典的创作也是这样。对于巴赫的音乐加以种种修订决不是偶然的。巴赫的声部进行异常的“大胆”，常常在理论上是找不到任何根据的。

教授和声学的经验主义的方法和从属于它的传统的课本理论当然在过去和现在都有一定的贡献，它奠定了音乐技术的基础，但是没有克服与艺术实践的脱节，并且限制了学生的眼界。音乐作品分析可以帮助克服这种脱节，而一个有才华的作曲者可以找到使自己在创作中摆脱学习给他的框框的途径。但这是远远不够的，尤其是在今天，分析而没有踏实的科学基础，会在很多方面陷于束手无策。作曲者追求创作自由而没有准确理论的“罗盘”，就会导致任意或者用假的思辨的理论“体系”来派用场，从而简直就成了“外行的革新”。理论工作者没有获得应有的武装来克服他的未来的教学工作中的教条主义。

必须找到一种经过仔细探讨过的真正的科学理论来帮助形成合理的讲授和声学的方法，这种科学理论是从艺术实践本身归纳出来的，并且又反过来没有教条主义偏见地指导艺术实践。只有在这种“反过来的联系”的条件下才在学习过程中的课本技术同自由创作中建立一种“桥梁”。

本书是尽可能要达到这个目的并且正是在华采技术领域达到这个目的。高等学校专门和声学的最高教学水平应该把这个领域当作主要的研究对象(在以前的阶段中应对此有足够的准备)。这个最复杂而又困难的领域是理论音乐学中最落后的部分，它实际上还没有从科学上加以探讨。这个领域的教学比任何其它领域更是以经验为基础，并且是以已经陈旧的教学传统为框框。“好”或“不好”、“可”或“不可”不是根据理论上的论据，不是真正地依据艺术上的实践，而是因袭教本上的教条和教师的不是太有说服力的个人趣味。要求协和音的圆满与仔细梳理过的“声部进行的纯正”，靠耳朵来判断，结果错误地害怕不协和性（尤其是对斜），而不协和性如果是非常合乎逻辑地加以组织的话，是非常有表现力的。局限于公式化的写作手法大大使华采技术贫乏化，把它的其它可能性舍弃不用。正是在这个领域最接近自由创作，而实际上这里又存在着最大的脱节。当然由于方法的条件在这个领域与自由创作之间还有一定的距离，但不能把这个距离变成不可逾越的障碍。

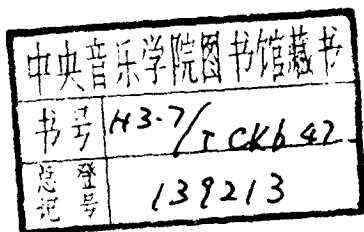
教师总是要有自己的富于个性的指导，但是必须牢牢地立足于科学的理论，而不要总是依据课本的传统。对于旋律华采问题的理论上的探讨首先应当把旋律华采的本质理解为音乐写法的手段(它的应用是有各种各样形式的)，这个本质在和声理论中经常被忽视，而用一些外在的而非必然的特征代替，用和弦外音的形成来代替，这就把旋律华采的概念弄得太窄小而且使对它的分析产生误解。对它的本质的态度是连带有音乐写法的一般问题和与它们有关的其它结构手段问题的。从这样广义的角度来看旋律华采，才真正找到它在音乐作品分析中的地位，同时才明确超出课业范围自由运用它的可能性。换句话说，也就是建立上面所谈

到的它跟艺术实践之间的“桥梁”。本书上册就是以此为目的，而在本书下册中详细地探讨应用于教学规程的旋律华采。

这本书是作为音乐理论系和作曲系学生学习专门的和声学的参考书。它是为研究和声建立理论基础而不是直接为了实际学习的正式教本，因此材料叙述体系是为了适合学术的要求而不是适合实际学习的要求。起初概括问题的范围比较广，然后挑出一些需要特别详细探讨的问题。这种集中的研究方法（反过来再从新的角度探讨问题），需要读者参看后面的讲述和前面的讲述。

教师必须事先把整个书看一遍以便尽可能全面地用理论知识武装起来，然后按照讲授和声课的实际方法决定讲授的范围与次序。这种根据总的原则的方法应当是灵活的，适合不同的听讲的学生，考虑到学生不同的专业（作曲还是理论）和他们的水平。对学生来说，本书是一个源泉，学生应按教师的指导从中吸取和深入钻研理论知识，以促使扩大他们的眼界和自觉地对待学习。这些知识对理论系的学生未来从事教学工作特别重要。

本书当然所涉及的问题不可能充份论述和充份地论证，要达到这一点篇幅就太多了，其中有些问题作者在以前的著作中已有所探讨：和声学的理论（1956年莫斯科第三版）、和声的理论基础（1965年莫斯科第二版）、音乐语言的结构（1968年莫斯科第二版）、和声学教科书下册（1964年莫斯科第二版）、自然音的和变化音的调式（1971年莫斯科版）、音乐理论和艺术实践中的平行进行（1939年列宁格勒版）。当把这本参考书用在实际和声课中时，必须做本书的相应的书面练习。



## 目 录

序.....	1
<b>第一章 绪论</b> .....	<b>1</b>
第一节 音乐写法的概念.....	1
第二节 音乐写法的因素.....	3
第三节 旋律.....	4
第四节 和声.....	4
第五节 节奏.....	11
第六节 音乐写法的分析方法.....	16
<b>第二章 写法的基本类型</b> .....	<b>19</b>
第一节 音乐的陈述型.....	19
第二节 单声部型.....	19
第三节 复调音乐型.....	22
第四节 和弦型.....	26
第五节 主调音乐型.....	35
第六节 陈述手法的混合和陈述类型的复杂化.....	39
第七节 主调音乐和自由写法.....	46
<b>第三章 复杂化的写法</b> .....	<b>49</b>
第一节 通论.....	49
第二节 色彩重叠.....	50



第三节	自由声部进行	52
第四节	隐蔽的和暗示的声部进行	59
第五节	带状进行	62
第六节	和声华采	70
第七节	节奏华采	76
<b>第四章</b>	<b>旋律华采</b>	<b>81</b>
第一节	通论	81
第二节	旋律华采的手法	82
第三节	旋律华采的基本形式和类型	84
第四节	华采化手段的混合	89
第五节	和声的复调化	95
<b>第五章</b>	<b>写法的手段</b>	<b>100</b>
第一节	绪论	100
第二节	压力音	101
第三节	节奏的先现音	105
第四节	持续音	110
第五节	坚持音和固执音型	129
第六节	附加音	137
第七节	多调式性	146
第八节	复功能性和重叠和声	149
第九节	多调性	159
第十节	自然调性与隐蔽调性	176

# 第一章 绪 论

## 第一节 音乐写法的概念

音乐作品可以抽象地想象为是一种“音响织体”(звуковая ткань)，其中一些音同时结合在一起和在时间的连续进行中互相关连(直接联结或拉开距离联结)①。在这种抽象的想象中，可以把作品相对的从纵的角度和横的角度加以观察。但是我们感兴趣的是更具体的音响织体：它是由什么构成的？它是怎样“做成”的？它是以什么样的音乐手段作为基础的？从这样的角度来看音乐织体只是从外在的结构方面反映音乐写法，而音乐写法(музыкальная фактура)是音乐材料陈述手法的总合。②

写法是作品的内在的内容方面，它跟音乐形式有关。一般美学的、广义的音乐形式，应该理解为用音乐专有的手段把思想形象内容加以组织化的艺术体现。但是音乐形象的概念还有更专门的意义，是指音乐材料发展的过程中它的组织化本身，换句话说，是指某一种结构的整体和它的组成部分的形式的构成。从音乐形式的这个角度来看，是把音乐写法相对地分离出来，在这个领域

① 这就使形成现代的记谱法有了可能性，这种记谱法是在古代内玛·哈兹等记谱法以后大大改进了的音响织体的符号。——原注

② 拉丁语“factura”是“做成了的”也就是做成的意思。——原注

中观察的是表现手法本身的相互作用、相互渗透、它们的总合与统一，而不是(在相应的结构中)音乐材料发展的过程。也就是说：写法是音乐材料陈述的形式，它也可以表现为静态的(例如和弦的某种排列法)。

写法在音乐进行中可以一般保持在同一种形式和部分改变的形式中。在另外一些情况下，它得到一定的发展。例如当同一个主题材料重新引进时，写法的改变本身就可以使音乐形象面目一新，从而使主题材料获得同以前不同的意义，成为以前的主题材料的发展(所谓写法的变奏更是这样)。写法也可以是在不断的音乐进行或是断断续续的音乐进行中发生重大的变化，加进新的陈述手法或者换用完全不同的写法，以形成对比。但是无论如何不应该把写法的发展同形式构成过程本身看成一个东西。同时，这样有区别的两个领域(写法与形式构成)都是从属于前面所述的一般美学的广义的整个音乐形式的。

因此，写法永远是作品的艺术内容的重要组成部分，是音乐形象体现的手段。在某种情况下，它可能很简单，例如是一种普通四声部结构的和弦进行的形式(参看谱例13—18)。在另一种情况下，它由于是和声的各种变形而复杂化(参看第三章)。当主题的主导作用是音乐形象的主要“体现者”时，写法可能有重要的辅助和中间的表现意义，而采取经过句的形式和所谓“一般进行的形式”。最后，华采形式的写法担负着主要的形象的任务，这多半是篇幅比较小的作品(或作品的一部分)的特点。

在观察音乐作品时，有时我们说这部作品没有写法。但这不能从字面上理解而是从转义的角度来理解，是指没有复杂的写法。而没有复杂的写法在某种情况之下是很自然、是很恰当的，但在另一种情况下，是证明缺乏作曲技术。不论哪种写法都是音

乐作品的不可分割的属性。即使是最简单的、“赤裸裸的”和弦陈述型(参看第二章第四节)或者甚至是旋律的单声部(参看第二章第二节单声部型)都只是写法的一定的形式。

## 第二节 音乐写法的因素

音乐表现的手法是非常多样化的。属于音乐表现手法的有旋律、和声、节奏、速度、音色、力度变化、发音法、奏法、缓急法等等。这些因素结合与统一就创造出某种艺术形象或给艺术形象以各种细微的变化。但把这些因素一一例举是不符合科学分类法的原则的,科学分类法应当依据统一的逻辑性,而这种统一的逻辑性是由这些手段的作用的总的范围所决定的。例如,不能把旋律或和声同音色放在同样的地位,因为音色只是旋律或和声的附带的性质,是它们的附带的成份而不是构成形式和写法的独立手段。作曲结构的手段同表演的手法(象发音法、缓急法等等)更不能放在同样地位,它们也有重要的表现意义,但在实质上属于另外的一个领域,因此是属于另外一种逻辑范畴。

旋律、和声和节奏起主要的结构构成的作用。在音乐形式的发展过程中,它们是形式构成的因素,在音响织体结构中,它们是音乐写法的主要构成因素。它们在音乐作品的艺术内容中不可分地联系在一起,同时又可以从某种学术的角度把它们看作独立的专门领域。

我们的任务首先是把这些手段当作音乐写法的因素来研究,但同时也要考虑到它们作为构成形式的因素的作用,这些因素在总的范畴里面是处于同样地位的。但它们之中每一种手段都有独立的而不平等的表现意义,在它们的互相联系中其中有一个可能

获得支配其它手段的意义。

### 第三节 旋 律

大家都承认广义的旋律通常都起主要的作用，不仅起主导作用的独唱和独奏的旋律是如此，比较展开的（抒情的或戏剧性的）旋律是如此，并且短小的主题甚至宣叙调性质的个别的短句<sup>③</sup>亦是如此。属于旋律的还有复调音乐的任何一个声部。从属性的次要意义的旋律是指在和弦进行中的线条联系，这种联系形成和声的声部进行（参看第二章第四节）。<sup>④</sup>

旋律一定要包含有任何运动进行的组织因素——节奏。旋律没有节奏只是抽象的旋律线，只是作为旋律的直线进行或灵活的（波状的）进行的图式。这样来观察旋律常常亦是必要的，但实际上有节奏的旋律才是表现的手段。

旋律的发展包含有任何的音程，但音的二度联系起重要作用。我们以后在旋律的华采中就可以看到音的二度联系有重要意义。二度是旋律专有的音程，它跟三度——和声的（更正确地说是音响效果的）以及四度或五度不同，音同和弦的功能关系主要是以后三种音程为基础。

### 第四节 和 声

广义的（现代的）和声的概念是指几个（甚至两个）不同的音的

---

③ 玛捷尔的著作《论旋律》（1952年莫斯科版）是这个领域的最重要的贡献。

④ 在音乐技术理论中没有区分旋律的各种形式的专门用语，因此不得不用同一个名词的不同含义。

任何同时的结合(音响织体的纵线)亦就是所谓和声音程,八度音程是在另一音区同一个音的重叠,它本身并不形成和声,但有别的音程时它加进和声中去,而这些其它的音程充填它的空间。二度和音是属于广义的和声。

专门意义的、比较狭义的和声是指按纵向组织起来的和音(音的和谐),这方面和它正相反的概念是非和声。音程的谐和性是两个音的和声组织化的本源<sup>⑤</sup>。

在音的数量更多时,就运用和弦的概念,和弦是指各种和音(不论是谐和的或是不谐和的),但它有特殊的规律性,并且在音乐艺术中有主要的和声组织化的意义。目前和声思维非常复杂,因此这个概念常常是运用得很笼统,不加区别,结果把不同方面的现象混为一谈,造成音乐技术理论上的混乱。要想分析和在技术上掌握音乐写法,首先必须突出在历史中已经固定下来的专门意义的和弦的概念:它是指至少有三个音组成的三度结构的和音。这个定义不是偶然的或者是相对的,它是由客观的规律得出的。

大调三和弦的三度结构是来源于声音的音响学的本性——起源于自然泛音列的下面的“结构性”的部分。更重要的是三度音程(大三度和小三度)和声音响特别丰满,因此也是小调三和弦的基本建筑材料,<sup>⑥</sup>而且也是不协和和弦(增减三和弦、七和弦、九和弦)的基本建设材料。三度结构是和弦的外部特征,它是由一般的音响学的与生理心理学所决定的,从它的本质派生出来的。任

---

⑤ 对位法的古老的名称(源自拉丁文 punctum contra punctum——“点对点,音符对音符”,对位是声部的复调结合中的和声组织化因素。

⑥ 小调三和弦的标准性正在于此,而不是在假泛音的自然音列,这种音列在声音的物理性上是不存在的。

何一个和弦的本质都是：“它是音乐思维的调式和声体系的代表。作为这样的代表，不仅在它的音响上，而且在它的调式的方向性上它都是和声的组织力量，也就是说，它是或多或少明确起某种功能的作用。

和弦的方向性依它在调式中所占的地位而定。一个三度还不足以准确地确定它的地位，这就是为什么和弦至少有三个音组成的缘故。这三个音在它的基本排列的位置上形成由五度围绕着的二个三度的重叠。正是和弦五度的骨架使和弦的调式非常明确。<sup>⑦</sup>巩固它的根音的重叠就把三和弦变成四个音的完全和弦。

这样的重叠也可以是不完全和弦(只是由两个不同的音组成)是作为完全和弦的变体。省略三度的和弦并不丧失调性的明确性，但是声音发空，因此只是在特殊的情况下用作独特的表现手法。相反地，如果省略五度的话，孤立的(静止的)和弦在形式上不属于调式中的明确地位，但是在音乐的前后关系中可以看出它的地位；而五度本身可以猜想出来，主要的是没有丧失和弦的三度丰满性。因此这样的不完全和弦是经常应用的，特别是在巴赫的圣咏的结束终止中当作主和弦。

和弦的基本三度结构的各种变体的变化(它的音的各种排列法和重叠)使和声的音响无限多样化，其中密集排列促使音响浓厚，开放排列促使音响清澈。和弦的所有这些表现方面都是属于音响效果的即和弦的音响色采。

音响效果是指和弦的大调性、小调性、各种不协和性。当奏和弦使它发出长时间的音响时，注意力就集中到它的音响本身，

---

⑦ 五度骨架(在七和弦中则是七度骨架)在旋律华采中有很重要的意义，它保持该和弦的功能(参看第七章)。

从而音响效果就提到首位。在和声进行中当削弱它的功能和在调式中不寻常的应用和弦时(音响的突然性效果起作用),和弦的音响效果就会加强。例如小调三和弦在大调的 III 级或者是小调的自然 V 级,它的音响就比作为调式的主和弦要独特得多;大调三和弦作为小调的多里亚下属和弦或者在大调的 D—S 的不普通的进行中、以及作为降 VI 级时它的音响效果更加突出。大调三和弦用同名小调来代替(或相反)可以形成鲜明的音响效果的对比,这是在音乐文献中以各种方式广泛应用的。同时很重要一点是小调以后引进大调使人感到是肯定下来和平稳下来,因此常常是在结束的终止中运用(这尤其是巴赫的特点);相反地变换则形成运动进行的新的脉冲,因此在终止中从来不用的。在这点上,表现出大调三和弦(根源于声音的音响学本性)比小调三和弦占优势。

作为调式的代表的和弦当其中加入外来音(和弦外音)时,也就是加进不在三度结构之内的音时,和弦的本质不变(例如所谓带六度音的属七和弦  $V_7^6$ )。因此需要把和弦的一般的概念补充区分为附属的概念: 协和和弦 (конкорданс) 就是指自然的“原来形态的”三度和音,与 不协和和弦 (дискорданс) 是指作为和弦基础的三度结构部分被破坏了的和音。旋律华采象我们以后将看到的,经常在和弦中加进和弦外音时,这些和弦外音就形成这种不协和和弦(有时出现时间很长)。

和弦不仅在音乐的上下文中而且在独立出现(静态)时,都被感受为已经形成的调式和声体系的代表,心理学上的统觉(апперцепции)的法则就在这一点上表现出来,也就是说我们在想象中就比较明确地把和弦看作是属于某一调式调性的,而与没有清楚的和弦结构表现的和音不同。



例如大调和小调的三和弦它们本身在统觉上被感受为相应调式的主和弦，一直到没有被以后的进行所破坏为止。属七和弦同其它和弦比较起来，由于它有某一调性所特有的全部的不稳定音，所以最易看出是哪个调性，但是没有这个调性的调式倾向。其它和弦在调式调性方面比较不明确，但也不是无差别的。例如单独的小七和弦(半减)可以属于小调，这时就是II级的七和弦；可以属于平行大调，这时是VII级的七和弦；但是不能属于完全同它无关的调式调性。“最多面的”是减七和弦，但即使是它，孤立地来看首先是被感受为导和弦(在VII级上)，表现出明确的小调(或者是同名和声大调)。

和弦所具有的层次——在上方的音的复合体同下方低音的配合所产生的双层性，对于把和声理解为写法的因素和构成形式的因素是有很重要意义的。在低音和上声部的距离近的时候(尤其是下声部的音是同音重叠的时候)，这种双层性不突出，但是在距离远的时候就突出了。它的根源是在于声音的音响学的本性，它是根音(功能的低音)同在它上面的泛音上层结构的结合。写法的许多手段和构成形式的许多手段，在持续低音上的旋律的与和声的自由进行、和弦的复功能性、重叠和声(归根到底就是多调性)都是以双层性原则为基础的(参看第五章第八、九节)。

和弦不仅看作是它的音的同时结合，并且也看作是它的音的连续进行，在后者的情况下，是这些音在高度上的协调一致(和声的装饰音式的分解、和声华采。(参看第五章第八、九节)。值得注意的是：这时二度音程本身没有形成和声的配合，只有跟其它音程在一起的时候(当同其它音程并列组成基本和弦结构或它的不协和和弦的变形时)才从属于它，这特别表现出二度的旋律性的特点。三度配合的程度最大，它是和声特征的音程，并且是和声的主要构成材料。和声华采有很重要的意义，而且常常在音乐