

[俄] 尤·尼·霍洛波夫 著

罗秉康 高燕生 译

和声学教程



HESHENGXUE
JIAOCHENG

 人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

[俄] 尤·尼·霍洛波夫 著

罗秉康 高燕生 译

和声学教程

HESHENGXUE
JIAOCHENG

 人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

和声学教程 / (俄罗斯) 霍洛波夫著; 罗秉康, 高燕生译. — 北京: 人民音乐出版社, 2008. 12

ISBN 978-7-103-03521-4

I. 和… II. ①霍…②罗…③高… III. 和声学-高等学校-教材 IV. J614. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 055491 号

责任编辑: 徐 德

特约编辑: 黄大岗

责任校对: 颜小平

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

A5 1 插页 12 印张

2008 年 12 月北京第 1 版 2008 年 12 月北京第 1 次印刷

印数: 1—3,000 册 定价: 29.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

本书作者简介^①

尤·尼·霍洛波夫(1932—2003),原苏联著名音乐学家、艺术学博士、莫斯科音乐学院教授、俄罗斯国家奖金获得者、功勋艺术活动家。早年毕业于莫斯科音乐学院理论作曲系和研究生班。他是一位研究项目广泛的百科全书型学者。他的科研和教学活动对俄罗斯音乐文化的发展作出了杰出的贡献。他是逾千部著作和各类文章的作者,撰写了大量关于现代和古典和声、音乐理论和音乐史、曲式、十二音音乐、音乐思维演进的著作和文章。许多论著被译成多种语言。译成中文的有:《论西方的三种和声体系》、《现代和声概论》、《巴托克的和声现代化特点》、《普罗科菲耶夫和声的现代特点》等。他的传略被收入缪天瑞主编、高燕生为第一副主编的《音乐百科词典》。1989年,他曾来华在中央音乐学院讲学,受到赞誉,并与许多中国音乐家建立了友谊。

尤·尼·霍洛波夫于2003年4月24日病逝,享年71岁。

^① 本文根据苏联《音乐大百科词典》(六卷集)和莫斯科音乐学院关于尤·尼·霍洛波夫逝世讣告内容,以及缪天瑞《音乐百科词典》和中央音乐学院唁电汇成。

作 者 的 话

这本《和声学教程》是供高等音乐学校作曲专业学生使用的和声教科书。按照现行教学计划,本书预定教授两个学期(35周),内容包括传统的三个方面的综合教学任务。主要学习目标为18、19、20世纪最著名作曲家的和声规律,尤其注重20世纪的和声。之所以强调后一点,原因在于高等音乐学校此前的和声课程完全讲授往昔的和声规律。

尤为重要的是,本教程的这种排列顺序,最适合青年音乐家听觉发展的规律。

在学术理论方面,本教程依据当代的、主要是苏联音乐家和音乐理论家的研究成果。当然,列举20世纪众多的和声现象和技术中最重要的观点已经成熟,并已成为日常普遍现象的部分内容。作曲家掌握这门艺术的全部基本手法,是创作技巧的必备条件。一位作曲家若不掌握音乐表现和音乐美学的现代手法,就无法胜任摆在他面前的复杂的创作构思任务,而这正是当代生活和反映现实所必需的。

中文版序言

当代音乐文化最主要的趋势之一就是文化珍品频繁的交流,对不熟悉的其他民族文化产生强烈兴趣;具有世界意义的当代文化已成为真正全球性的,而音乐的历史也成为世界性的。思想交流对世界各国人民来说就像物质交流对任何一个机体一样是必需的。

因此,像莫斯科音乐院开设欧洲以外地区音乐文化课程,系统学习和研究非洲、亚洲、远东、印度、中国、日本的音乐就是很自然的事情了,当然他们同样也研究典型的西方作曲家,如法国人梅西安和德国人施托克豪森,他们的作品充满了深刻的东方音调和主题思想。

同样,当代东方音乐家也在溢尽全力掌握欧洲音乐,努力使自己成为高深的行家里手、杰出的演奏家、诠释者。本书是以欧洲(西欧古老的和新的、俄罗斯—苏联的)音乐为基础,但并未把讲授“俄罗斯和声”像说明任何一个专门民族的和声那样作为理由、作为自己的任务。虽以欧洲传统为基础,但和声这门学科的目的—般说来是奠定现代和声思维的基础。

就这点来说,在学习多民族苏联的各个不同民族作曲家(其中许多不是居住在欧洲而是生活在亚洲)时,采用本书所讲授的实践的和声学科。

希望本书对中华人民共和国的作曲家和音乐学家的教学能有所裨益。要知道,在他们面前同样有一个掌握现代音乐思想的任务。现代音乐家的活动和繁荣民族音乐文化,若无此是不可思议的。

本书紧凑并采用现代音乐的形式和技术，对演奏家同样是有益的。其中涉及必需的分类学、最重要的音乐术语和最主要的概念，在生动的音乐谱例中指明了各种现代音乐的实质。

基普林格有一句名言，“西方是西方，东方是东方，它们的道路任何时候也不会相聚到一起”，而在今天看来，当所有文化的出类拔萃、如此蓬勃发展起来的时候，这种不相往来的局面应该改善了，但这只是表面现象。有两个过程：各民族文化的分散和聚会同时发生。因此在采用基普林格的格言时应该改成：“西方是西方，东方是东方，而它们的道路是相交的。”当施托克豪森写《从韦伯恩到德彪西》时，仿佛他在地理上的走向（从维也纳到西方——巴黎）是一致的。但实际恰恰相反，从西方推论的艺术观念（正如韦伯恩自己所说“从中欧传统”）到东方的直觉观念，带有东方感觉的西方主观见解。现代音乐技术揭示了比以前更独特表现东方传统音乐感觉的道路。

按欧洲音乐家的观点，对东方音乐家来说，欧洲音乐文化的意义和研究的必要性在哪些方面呢？我认为这个问题分两点：欧洲古老音乐的意义和新音乐的意义。掌握欧洲古老音乐和音乐思维意味着吸收伟大人类的文化。研究欧洲过去的音乐，揭示出同样有益的经验——几个较小国家的人民（意大利、法国、德国等）能够把自己的声音提高到对全人类至关重要的艺术水平。贝多芬的奏鸣曲和巴赫的赋格曲成为全世界任何人学习、研究音乐艺术的手头必备书谱。在建设新的音乐文化时，必须重视欧洲音乐的伟大成就，把它作为自己艺术视线的榜样。

当然，掌握古老的欧洲音乐语言和思维的目的并不是变成17或18世纪的欧洲人；把欧洲经验作为自己文化的坚实基础，并不意味着写出16或18世纪那样的东西。学习古老的欧洲音乐，奠定文化基础，更要深入掌握自己民族音乐的全部历史经验，探寻自己的语言和音乐思维

的准则。今天直接促进掌握现代西方(欧美的)音乐的艺术手段,当然不是为了模仿施托克豪森、克拉莫或施尼特凯的风格和技术。但恰恰是20世纪所形成的音乐技术,最有效地揭示出显示非欧洲的东方气质的特点,以使东方音乐在西方及全世界成为必需和必备的案头书,需要的正是充满非欧洲内容和主题思想、气质特点、形象、体裁的表现手法。这点将不是按照欧洲爱乐协会大厅类型的独奏(唱)的游艺音乐会,例如,一小块绸布引起的神秘莫测的沉思、鲜花组成的图案代替布景;点燃的香炉冒出冉冉上升的一缕轻烟;在民族乐器笛子伴奏下进行独唱;用森林的呼啸和鸟儿的鸣唱录音代替乐队伴奏;在室内古色古香的装饰和绸布上的图画的衬托下,使人沉溺于宇宙和人类的内心世界……或是采用空间立体声音乐效果,人类同整个宇宙融为一体的非欧洲形象;在灌木丛林的空地上,以“敞开式的”音乐形式(现代音乐中有这种形式),在随意摆置的雕塑陈列品(在其他晃动的东西中)在光线作用下,名为“音乐娱乐花园”或“音乐花园”……或是某些类似之处。正如古代东方传说所描述的,音乐按照东方的特点,同大自然融为一体。然而,只有东方的而不是(恰恰在这里)西方的想象力,才能够表现出独特的、真正东方音乐的、地地道道的固有形式;这是音乐艺术家的事情了。

有鉴于此,一个音乐家、作曲家的知识修养,把握现代东方音乐的任务,在和声、曲式、配器方面,同本书的问题相比,应该做某些修正。中国古调式体系的内容(在中国和声书中当然应该会有),应该加上这些特殊调式的和弦线条——复调结构的多声部,应该有当代中国优秀作曲家运用传统的民族调式的章节;应该扩大研究响音技术——尤其是在中国民族调式的、民族器乐和民族音色的音调方面,它仍然是应用中国现代优秀作曲家的经验。这些补充对于中国音乐家使用本书大概是非常有益的。

目 录

引 言	(1)
-----------	-------

第 一 学 期

第一章 古典—浪漫乐派的调性体系	(17)
第二章 转调(1)	(20)
习题1	(24)
第三章 声部进行	(28)
习题2	(36)
第四章 调式性(1)——自然调式	(42)
习题3	(47)
第五章 调性的扩展(1)——副属和弦和下属和弦，混合大小 调体系	(54)
习题4	(60)
第六章 功能转换	(65)
习题5	(68)
第七章 调式性(2)——对称调式(1)	(72)
习题6	(79)
第八章 转调(2)——作为曲式构成要素的和声	(83)
习题7	(90)
习题8	(92)

第九章 调性的扩展(2)——变化音体系	(96)
习题9	(101)
习题10	(111)
第十章 和弦的构成法——复式主和弦	(112)
习题11	(115)
习题12	(122)
第十一章 爵士乐和声	(128)
习题13	(134)
习题14	(146)
习题15	(150)
第十二章 不协和的调性——中心技术(1), 斯克里亚宾调式	(168)
习题16	(174)
第十三章 和弦和调性紧张度的层次(响音性, 主和弦性)	(178)
习题17	(185)
习题18	(195)
第十四章 现代和声分析的原则	(202)

第 二 学 期

第十五章 中心技术(2)——变奏发展, 恒定因素	(209)
习题19	(217)
习题20	(221)
第十六章 调式性(3)——不协和的自然音体系	(226)
习题21	(230)
第十七章 复合和声, 复合调式, 复合和弦	(233)

习题22	(236)
第十八章 线条和声, 重叠, 复调和声, 复合和声的对位	(238)
习题23	(247)
习题24	(249)
第十九章 调式性(4)——以不协和为基础的对称调式(2), 复合调式性	(251)
习题25	(254)
习题26	(259)
第二十章 响音和声, 音簇, 和声和音色	(263)
习题27	(271)
习题28	(272)
第二十一章 十二音和声——和弦, 音列, 序数, 序列	(273)
习题29	(284)
习题30	(293)
第二十二章 所谓“无调性”, 向心结构和非向心结构	(296)
习题31	(300)
习题32	(308)
第二十三章 微分音体系	(310)
习题33	(322)
第二十四章 机遇音乐, 可动结构	(326)
习题34	(343)
附录 学生书面作业示例	(345)
参考书目	(364)
本书符号总汇	(368)

引 言

近年来,苏联音乐学在研究现代音乐生活现象方面取得了可观的成就。音乐学家开始更多地注重从各方面对苏联作曲家和外国最著名的音乐艺术先进人物的音乐艺术的研究。

我们先进的音乐学科的主要倾向的体现——接近现代生活,反映今天文化领域发展的进程——也明显地显示在科学教学法方面,其中包括力求消除理论落后于实践的现象,不仅以牢固的学院派理论基础,而且还要以20世纪本国和国外的优秀范例教育青年一代音乐家。

近年来,在苏联研究家和教育家Ю.Н.丘林、М.Е.塔拉卡诺夫、Н.С.古里尼茨卡娅、Т.С.贝尔莎茨卡娅、М.М.斯科里克、С.М.斯洛尼姆斯基、А.А.斯捷潘诺夫、А.П.阿斯塔霍夫、Б.И.叶尔莫拉耶夫等人的一系列理论著作、论文和其他体裁的著作中积累了大量材料,这些材料可以直接用于和声教程,以掌握20世纪音乐特有的新的和声特点,而且填补了30年代初所形成的、基本上反映19世纪和声实践的原有和声教程的空白。本书提供的一系列和声习题具有同样的任务。

现代和声学教程的任务

现代和声学教程的体系是同克服一系列特殊困难密切相连的,既有内容方面,也有教学方法方面。学院派教育的程式化,可能使教程毫无进展,逐渐并不断的落后于具有活力的音乐实践。过去就曾见到这种情况。Г.А.拉罗什在上世纪(指19世纪——译者)末指责当时和声

学的学科状况和教科书时写道：“往往听到这样的抱怨，和声学的理论只是我们今天最流行的教科书中所叙述的内容，它远远落后于现代作曲实践，现代作品中的许多现象都不能解释。”（《论和声体系及其对音乐教育学的应用》）

现代和声教学的实践也避免不了类似的倾向，同现代音乐知识教育的最有效形式紧密相连的那些学科的时间部分尤为明显。大学和声课的实践部分，实际是重复和扩展了中学的课程内容。大学和声的终极目标（包括研究生入学考试要求的和声起点），同大学以前课程的修业要求没有任何实质的不同（即同中学课程相比，毫无新的和声内容。例如，他们同样以“离调”区别于“重属和弦”，以“和弦外音”区别于“离调”，等等）。

开创音乐思维发展新时代的急风暴雨式的、激进的20世纪很快即将结束了，但20世纪的方向却在某些“我们时代最流行的教科书”（例如，И.И.杜波夫斯基、С.В.叶甫谢耶夫、В.В.索科洛夫、И.В.斯波索宾的最优秀的和声学教科书）里尚未开始……这样，例如在转调前奏曲方面，问题往往局限在H.A.索科洛夫著作的和声手段水平（见他的卓越著作《转调序曲的范例》，列宁格勒音乐出版社，1924年版），和声准则仍未超越19世纪风格的范围。

结果，和声学教程的实践部分在风格上没有达到20世纪的和声标准，同把教程导向现代生活直接矛盾，而且顺便提一下，由于这种理论往往在不同程度上面向当代（自己所处的每个时代）的音乐实践，过去优秀的理论传统脉络也遭到破坏。这种状况同正确理解这一名词的真正传统是不相符的，保护遗产，意味着发展遗产。否则，得到的将不是传统性，而是保守性。G.扎利诺(Gioseffo Zarlino)、J.P.拉莫(Jean Philippe Rameau)、A.B. 马克思(Adolf Bernhard Marx)、L. 布索列尔(Ludwig-Busoler)、П.И.柴科夫斯基、H.A.里姆斯基-科萨科夫的理论是过去

的真正传统。即使在今天,仍必须把传统看做活生生的强有力的动力手段,不能把过去先进的成就变成阻碍生活前进道路的僵死的定理。现代和声教科书对我们时代的音乐来说,应该像柴科夫斯基和里姆斯基-科萨科夫的教科书对于他们所处的那个时代一样(里姆斯基-科萨科夫的《实用和声学教程》,中文译本,张洪岛译。柴科夫斯基《和声学教程》,俄文版,无中文译本——汉译注)。

上述一切可清楚地看出,现代和声学教程的任务首先在于反映20世纪音乐艺术所包含的新的内容。许多苏联音乐理论教师在这方面进行了富有成效的工作,例如:莫斯科音乐学院、列宁格勒音乐学院、格涅辛音乐师范学院、梯比利斯音乐学院、巴库音乐学院以及波罗的海沿岸各共和国许多高等音乐院校,它们完成了大量工作,其他许多国家的同行们的经验同样含有许多可贵的东西;此外,必须提到P.欣德米特和O.梅西安的著作(P.欣德米特《Harmonieübungen für Fortgeschrittene》,Mainz,1949;O.梅西安《Vingt leçons d'harmonie, Paris 1939》),这两部著作在此类教科书中占有特殊的地位。在这轨道上也包括当前的工作。作者在本书中一句最稳固的和已经习以为常的(首先是苏联音乐,同样包括其他国家作曲家)和声手段和技术,其目的在于革新高等音乐院校的和声学实用教程。此书首先用于高等音乐院校作曲系学习和声使用,也同样可用于音乐学系。

《和声学教程》的习题既是给学生的作业,也是向教师提出的问题。学生在本书中可找到他实践练习所必需的起码的解释和提示;教师将能获得可资借鉴的蓝本和课程解释时必须掌握的讲授比例,以保证富有成效地完成规定时间内的任务;教师必须具备最新的尤其20世纪的和声专业文献知识。压缩课程的理论讲授部分是因为,高等音乐院校现行教学计划减少了这部分的课时。在五年学习(专业学科)期间总共只有20课时。显然,这点时间不可能详细地讲解如此之多的实践习题

不可能讲授总的和声理论与和声史。如果对课程实践重复中学所学和声技术的部分不加以限制,又讲授新的和声课程内容,那么,教师只能极简练地讲述这些材料。这种简明扼要的授课——把大量材料安排在极短的时间内——就会成为一个特殊问题。本书习题讲解的内容也为此提供了解决这一问题的不同处理方法。经验证明,必须充分掌握本书所阐述的内容,以使學生能顺利完成所提供的习题实践的要求。

《和声学教程》所研究的现象,应该扩大音乐视野,掌握丰富的音乐手段的艺术表现手法,提高学生的美学思想水平。

学习现代和声的使命,是使学习者具备现代音乐所运用的那些技艺手段的专业知识,理解他的语言,更清楚地认识20世纪所提出的奋斗思想观念,以期达到能准确地判断现代的音乐艺术,正确评价音乐作品,避免在听音乐时对于不了解和从未听过的新的东西产生误解,这些新的内容以丰富的思想内涵和艺术上的冲突,反映了我们时代的形象生动的内容和生活气息。

和声实践的教法

和声学分为两部分,即理论部分和实践部分。本书是专为和声的实践艺术而作。从这一观点来看,除对位和曲式这两个传统的部分外,和声学教程(柴科夫斯基称为“创作理论部分”)可以视为作曲教程的一个组成部分。在18世纪(即不太久以前)基本上确定的这种传统的划分方法,在每个新的世纪都要求重新提出论证。现在仍保持着这种划分方法,虽然做过不少尝试(由于作曲的新技术)重新把几个独立的部分合并成一个统一的学科——作曲,但考虑到作曲理论实际划分为对位、和声和曲式,我们力求把和声恢复到与作曲教程相适应的以前的

个传统。然而,保持音乐创作的整体性对音乐教学来说是迫切需要的(音乐创作的整体性不能分割成三个部分,只有这三个部分融为一体时才能实现音乐创作的整体性)。因此,既然在音乐作品分析课中无法使用和声实践所获得的东西,那就意味着和声课应承担音乐作品分析课的某些任务,并在某种程度上学习音乐形式(注:欣德米特的《和声进展练习》完全是音乐作品形式的内容)。

和声教学法的第四个宗旨产生于依据具体的风格,消除课业练习和具体音乐作品之间的界限。学习和声(以及对位和曲式)的过程中接触音乐作品这种方法,是为了填补在教法上不区别对待的、程式化的教学与在风格上富有个性的、活动音乐作品中的和声之间的空白。在放弃抽象的“一般的”和声时,要完全避免不同和声风格的互相借用——从不太明显的隐喻到在风格上冒牌的公开引证,甚至直接引用另一种形式的类似描红模式的借用,不仅不要回避,而且应在数量和质量上力求有一定的比例(前述梅西安的著作,全部由在风格上有所模拟的音乐作品形式构成),当然,这种借用不应把独立的、有创造性的作业变成某种特定风格的音乐作品内容的抄袭。

对和声风格具体化的学习在一些情况下就是依据某一作曲家的风格(甚至一部作品),而在另一些情况下,则依据一个时代的风格,例如,依据19世纪末和声的总原则。

最后要指出,最好的教学方法,是像以往所有时期一样,目的明确地钻研大师们的作品,钻研伟大的音乐作品。

教程的内容和结构

本教程的内容由三个基本要素所决定:(1)教学目的(教程从传统

方针(像对待复调课的方针一样)。

由此产生了和声学教法的第一个宗旨,和声实践课仿佛是开始进行音乐创作的训练阶段。因此,和声实践课不应该只局限于程式化的课业练习,而应以不同的方法引导到活的音乐创作上来。可以通过图解一首乐曲的和声结构或构思一部音乐作品的轮廓框架(例如,一个带有低声部的旋律或带有概括性的和弦伴奏的旋律——即在教学实践中广泛使用的前奏曲形式),甚至即或一部非常短小的乐曲,来完成这个过程。

从另一方面来看,和声课的目的不在于创作“一般的”一部作品,而是具体风格完整的作品,是我们时代的作品、我们现代的音乐(当然我们都非常敬仰从前那些伟大的音乐大师),和声课程是准备阶段和通向活的音乐的途径。就像没有任何“一般的”调式、声部进行、音乐形式,甚至没有“一般的”音乐作品一样,没有“一般的”和声技术,没有“一般的”和声。一种和声手法在这种风格里是好的,而在另一种风格里可能是不好的。

由此产生出和声学教法的第二个宗旨——必须强调和声技术的具体风格倾向。在今天,“一般的”学习和声简直是不可能的。从教学法的观点来看,分别学习不同的技术是完全合理的。例如:必须分别学习巴罗克的、维也纳古典乐派的、浪漫乐派的和声技术,以及20世纪个性化的和声技术:德彪西、斯克里亚宾、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、欣德米特、梅西安等。尚有更早期的和声技术:掌握了巴赫时代和声技术的总原则,并不会配写16世纪的和声;掌握了16世纪的和声技术,同样也不会配写14世纪的和声。

和声学教法的第三个宗旨不是出自和声课强调作曲实践的特点,而是出自和声、对位和曲式这三门学科实践的相互关系。如果说复调课保持了音乐创作的全部传统,那么音乐作品分析课则完全失去了这