

中央音乐学院“十五”“211工程”教材建设立项项目

The Researches of
the Theory of Harmony
and It in Teaching

[总审定] 刘康华

当代和声理论与教学研究

最新学术成果辑要

北京现代音乐节学术理论丛书

[主编] 叶小纲 刘康华 黄蜀青

中国文联出版社

中央音乐学院“十五”“211工程”教材建设立项项目

The Researches of
the Theory of Harmony
and It in Teaching

[总审定] 刘康华

当代和声理论与教学研究

最新学术成果辑要

北京现代音乐节学术理论丛书

[主编] 叶慈纲 刘康华 黄蜀青

中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代和声理论与教学研究/叶小纲,刘康华,黄蜀青主编.

北京:中国文联出版社,2009.5

ISBN 978-7-5059-6437-2

I.当… II.①叶… ②刘… ③黄… III.和声学 IV.J614.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第074692号

书 名	当代和声理论与教学研究
主 编	叶小纲 刘康华 黄蜀青
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部 (010-65389150)
地 址	北京农展馆南里10号(100125)
经 销	全国新华书店
责任编辑	丁旭东
责任印制	李寒江
印 刷	北京隆昌伟业印刷有限公司
开 本	710×1000 1/16
印 张	34
插 页	1页
版 次	2009年5月第1版第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5059-6437-2
定 价	68.00元

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站<http://www.cflacp.com>

序

作曲家运用多种艺术手段而使声音变成了音响的艺术——音乐,这些艺术手段中最令人印象深刻的莫过于和声了。作为多声部音乐的写作技术,和声在十八、十九世纪(人们通常称这一时期为和声的共性写法时期),主要表现为和弦及其在调性逻辑中的有序进行,从而为作曲家创作多声部音乐提供了重要的技术保证。事实上从那时起,和声已成为音乐作品具象化的载体,它直接影响到音乐作品的整体“品质”。

和声艺术的形成和发展,促进了和声理论的建立与深化。自从拉莫于1722年发表了在和声理论上具有深远意义的著作《论自然法则中的和声》以来,其理论经欧美音乐理论家和俄罗斯音乐理论家的进一步证实、补充和发展,日臻完善,为世人所接受,成为音乐理论之经典。这不仅是对当时已有的音乐创作实践的总结和对音响科学的精辟论述,也成为后人音乐创作的理论指导,更是专业音乐学校音乐理论教学的重要课程。然而,和声共性写法时期的作曲家个性写作风格何在;风格演变与技法发展的线索是什么;和声教学如何更有效地把古典作曲大师们的和声技法传授给学生,如何使教师的“教”以及学生的“学”更贴近音乐创作,等等,这些都是和声学界长期以来一直在研究与探讨的问题。

另外,我国近代专业音乐创作始于上世纪的二十年代,作为多声部音乐写作技术的“和声”便是当时由欧美传入我国的重要作曲技术之一。这种以西方大、小调式为基础的多声部写作技术与我国五声性调式旋律结合时所产生的风格上的差异与不协调性是不言而喻的。可以说从这种作曲技术“登陆”中国的第一天起,中国作曲家在自己的艺术创作实践中,为减少乃至消除这种差异,为旋律与多声整体的协调统一,为和声风格的民族化而进行的探索和努力就一天也没有停止过。然而,我国作曲前辈在创作中对和声思维与技法所做的种种探索是什么?如何通过深入的研究把他们的成功经验予以科学、系统地归纳总结,同时将这种成果转化为教学内容,以丰富和完善我们的教学体系,等等,这些同样是和声学界长期以来一直在研究与探讨的问题。

再者,随着时代的发展、社会的进步、创作观念与思维的演进,和声作为

一种多声部音乐的写作技术也发生了巨大的变化。事实上大小调式和声体系从十八世纪成熟时期起,体系内部的发展与演变就从来也没有停止过;在十九世纪,尤其是在下半叶,这种演变显然是加快了;至二十世纪的前十年,已基本达到质变的阶段,古典调性体系终究被冲破。虽然二十世纪许多作曲家在音乐创作中以众多创新的音高关系体系取而代之,开创了音高组织技术个性化、多元化的新时代;但是,大小调式和声体系在创作中仍占有一席之地,它仅仅是从历史上的绝对统治地位跌落,成为二十世纪众多音高关系体系中的平等成员之一。由此,从调性扩张到调性解体的发展轨迹是什么;各类新音高组织技术的思维与技法特征又是什么;如何分析近现代作曲家作品中的和声?在众多个性化的新的音高关系体系的结构深层是否还存在有共性;和声教学如何把二十世纪以来的和声内容归结于教学之中,建立更为完善的教学体系,等等,这些更是自上世纪七十年代以来和声学界一直在研究与探讨的问题。

对以上种种问题,和声学界是有回答的。以二十世纪七十年代起陆续召开的三届全国和声学术会议(1979年的第一届、1986年的第二届以及2005年的第三届)为标志的我国和声学者的研究成果,证明了和声学界同仁们多年来的有效工作与所取得的巨大成绩。然而由于种种原因,前两届的有关和声学术文集未能问世(公开出版),不能不说是一种遗憾。感谢“北京现代音乐节”组委会和中国文联出版社,因为在他们的大力支持下,我们的遗憾没有继续——“第三届全国和声理论与教学研讨会”的相关论文即将付梓出版。

本文集选编了和声学界近年来老一代以及中青年专家学者所撰写的,并且在会议上交流的有关和声理论、和声教学以及对近现代作曲家创作中的和声思维与技法运用的部分有代表性的研究论文。其在一定程度上体现了我国和声学界近年来取得的学术研究成果和研究动态,无疑是一本有重要参考价值的和声学术文集,相信其定能对我国和声学术的建设与发展起到积极的推进作用。



中央音乐学院作曲系教授

目 录

一 理论探索篇

欣德米特的调性观念	桑 桐(2)
二十世纪和声的基本结构成分及其衍生的音高关系体系	刘康华(19)
论调性逻辑系中的和声游移态	陈大明(36)
大小调和声的解体与新的调性思维的发展	徐平力(49)
霍华德·汉森的现代和声理论和应用	陈士森(73)
“干支合乐论”之二	吴少雄(83)
——声论	郭 龙(97)

二 教学研讨篇

和声——源于音乐、用于音乐	
——教学实践点滴	吴式锴(116)
突破二元 双向扩展	
——兼论多元终止式的和声理论构架	童忠良(143)
对音乐院校本科作曲专业和声教学改革思考	樊祖荫(155)
由和声教学引发的思考	陈中华(159)
写出音乐的“色、味、香”	
——谈和声习题的写作	陈恩光(178)
和声塑形与和声分析	刘锦宣(218)

论和声分析	邹承瑞(252)
主科和声课程的合理定位及教学构想	高 畅(269)
关于缩短和声练习与创作实践距离的思考	乔惟进(280)
浅谈中国民族特点和声	王小玲(292)

三 作品研究篇

恢复和声音响的自然属性

——索·古柏杜丽娜的和声与风格之一	甘璧华(306)
-------------------------	----------

尹依桑作品中的反和声手法

——《大提琴协奏曲》(1976)简析	罗新民(352)
--------------------------	----------

里盖蒂的和声语言	张 巍(371)
----------------	----------

多元音乐风格的冲撞与整合

(S) 乔治·罗奇伯格钢琴组曲	
——Carnival Music, IV. “Sfumato”之解析	王 进(385)

(11) 现代与传统融汇的诗情乐意

——黎英海《唐诗三首》的和声分析	刘 诚(403)
------------------------	----------

(14) 勋伯格《钢琴曲五首》中的序列技法研究	刘文平(418)
-------------------------------	----------

(17) 论拉威尔钢琴作品中印象主义和声的技法特征	张 征(432)
---------------------------------	----------

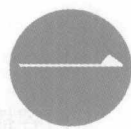
斯克里亚宾早期与中期作品和声研究	王 文(462)
------------------------	----------

(22) 江文也钢琴小品和声的现代技法研究	姜之国(498)
-----------------------------	----------

(25) 《偃月赋》“核心音组贯穿”技法解析	马玉峰(528)
------------------------------	----------

论中国音乐史论

田汉



理论探索篇

音乐，是人类社会生活的重要组成部分，是人类文化的重要载体。音乐史论，是研究音乐发展规律的重要学科。本文旨在探讨中国音乐史论的研究现状、存在问题及未来发展方向。

关键词：中国音乐史论；研究现状；存在问题；未来方向

音乐史论作为一门交叉学科，其研究范围广泛，涉及音乐学、历史学、社会学等多个领域。在中国，音乐史论的研究起步较晚，但近年来随着国家对传统文化的重视，研究力度不断加大。目前，中国音乐史论的研究主要集中在以下几个方面：一是音乐史料的整理与考证；二是音乐风格的演变与分期；三是音乐与社会、政治、经济的关系；四是音乐理论体系的构建。然而，在研究过程中也存在一些问题，如史料来源单一、研究方法陈旧、理论创新不足等。未来，应进一步加强跨学科合作，拓宽史料来源，创新研究方法，推动中国音乐史论研究的深入发展。

欣德米特的调性观念

桑 桐^①

内容摘要:文章从欣德米特调性观念的基础、对传统调性的评论、欣德米特调性观念的特点和调性观念中的传统因素等四个方面,分析欣德米特调性观念的特征以及与传统调性理论的关系,认为欣德米特是新调性理论的创建者,寓传统于创新之中。

关键词:调性观念 调性关系 根源音 调性中心 音序 I 调性功能 音级进行 音程 根音

正当二十世纪初各种新创手法层出不穷,新奇音响不断涌现,而传统的和声理论与教学实践,面临挑战,处于困惑疑问之中,究竟何去何从之际,欣德米特在二十世纪三十年代末,出版了他独树一帜的作曲理论著作《作曲技法》。其中既严酷地批评了传统和声理论,深刻地批判了传统的和声教学,又尖锐地否定了无调性、多调性以及当时其他许多混乱的创作状况,提出了自己写作这部教程的目的:“如果要使作曲技术上的混乱不致增长和传播,要使陈旧教学体系的矛盾所产生的结果不致随着这种似是而非弄得不可收拾,那就非建立一种新的和坚实的基础不可。”“我就是想尝试建立这样的一个基础。”(罗译本第一卷第8页)于是就产生了这部三卷本的《作曲技法》。笔者所要探讨的是欣德米特在该书中作了充分表述的调性观念。正是在二十世纪初,作曲界热衷于摆脱调性的限制和束缚,而欣德米特自己也严厉批评传统和声之陈旧落后之时,却坚持调性观念,这是否令人感到有些奇异?

在欣德米特《传统和声学》的序言中,他曾写道:“在《作曲技法》一书中我用了好几百页的篇幅来批评这种程式化的和声学理论,并且还提出了一

^① 桑桐(1923—),男,上海音乐学院曲系教授、博士生导师。

些改进的意见。”但就在同一序言的后面,他又这样提到:“传统在我那本书的每一页上都存在的。”这些话,看似矛盾,但事实确实如此。就以调性观念而言,欣德米特既批评了传统调性存在的问题,但又坚持调性观念;既对调性提出了新的阐释和新的处理方法,但又保持了不少传统调性和声理论的内容,即为明证。本文将从四个方面对欣德米特的调性观念作一探讨。

一、欣德米特调性观念的基础

首先要探讨的问题是欣德米特为何要坚持调性观念,他的理由何在?在欣德米特的三卷《作曲技法》中,都曾专门阐述调性的问题。在第三卷出版者所写的序言中还提到:“由于欣德米特将此书(指第三卷)作为他调性观点的核心著作,因此具有文献的价值。”(姜丹译本)我们如将这所有三卷著作中有关调性的论述,稍加浏览,就能了解欣德米特为何要坚持调性的理由。

首先,欣德米特认为调性是一种自然力,存在于自然之中。关于这一点,我们可以看看欣德米特是如何叙述的。在第一卷第四章第10节“无调性和多调性”中,他写道:“调性关系是存在于自然中的,是存在于发音物质和听觉的特性中的,并且也存在于纯粹的数理关系中。”“调性正如重力一样,是一种自然力。”(中译本第一卷第153页)

这些论点,说明欣德米特认为调性是一种存在于自然的力。欣德米特特别重视音的自然特性,他从物理、生理、数理等方面说明在音的世界中,调性关系的存在。他在论述三和弦时,也表明了与大、小调有密切关系的三和弦的意义和作用:“在音的世界中,三和弦便相当于地心引力。它是我们永久的向导,是我们衡量的单位,并且是我们的目标,甚至在避免了它的那些乐曲段落中也起着这样的作用。”(中译本第一卷第22页)。欣德米特虽然反对三度叠置构成和弦的原则,不以三和弦为和弦结构的基础,但三和弦是欣德米特和弦分类中属于第一组的和声价值最高的和弦。正因为这种观点,我们可以在欣德米特的作品《调性游戏》中,在许多段落的结束处,看到三和弦形式的终止和弦。

其次,欣德米特认为在音的领域中,存在着类似人们家族关系那样的音的亲属关系。在第二卷第七章“调性”中,他指出:

“在音的领域中和人们的家族关系相似,即各音对于一个共同调性中心

的调性关系。”“作为调性中心的音即根源者，即父亲，音程就像一个由儿、孙和曾孙组成的繁衍的家族那样围绕着它组合起来。”“共同的根源音统治着所有其他的力，在一切音的进行中我们都能体验到这种神秘的、潜在的影响，即‘音的有机联系’”。（中译本第二卷第 100 页）

这里，欣德米特阐述得非常明确，音的世界中存在着围绕根源音或调性中心音的有机联系，形成类似家族关系的调性关系，这是欣德米特坚持调性的又一个理论观点。

另外，欣德米特根据各音相互之间泛音关系的简单比例数（从 1 至 6），从一个根源音依次产生了半音阶各音的先后次序（即音序 I），从理论上证明了调性家族关系的存在，并且显示了其他各音与主音之间亲疏关系的先后次序。欣德米特在第一卷第三章“建筑石料的性质”第一节“音序 I”中指出：

“音阶音从它的始祖音（即根源音）产生的顺序是极其重要的。这不仅表明各音有一种家族关系，而且还表现出它们同主音的联系来，这也是这些联系的先后次序的索引。”（中译本第 56 页）

欣德米特不仅以音序 I 来表明调性家族关系中的先后次序，并且据此阐释了“调性”和“调性中心”的含义：“根据我们的音序关系来看，则整个音的领域都从属于根源音。因此我们把音序关系和根据它构成的一切，宁可称之为‘调性’，把音的家族的根源音则称之为‘调性中心’。”（第二卷第七章“调性”，中译本第 102 页）

欣德米特不仅坚持调性的存在，并且认为调性是控制和声运动、控制其他各种力和法则的和声原则，是一个将各种和声法则包揽无遗的“要点”。欣德米特声称无论二声部进行骨架与和声起伏如何能控制和声的运动，但“只有借助更高级的、具有主导作用的和声原则对这些法则的相互关系加以调节，将它们全部归纳在一个包揽无遗的要点中，这些法则才能完成自己的组织作用。”（第三卷第十六章“调性功能”，中译本第 75 页）他称这个包揽无遗的要点便是“调性”。欣德米特并将一个作品中所有调性中心音中的调性中心，“作为一个等级最高的调性中心，它支配着整个一个乐章或整个一首乐曲。”（中译本第一卷第 152 页）

因此，欣德米特虽然在理论上打破了传统和声理论的基本原则和体系，扩大了和弦的种类和范围，提供了和声发挥的广阔领域，但仍然坚持调性观念，将音的世界、和声的天地、作品的整体，置于调性的控制之下。因此欣德米特认为，调性“是从音的自然特性产生的，因而对于任何时期都适用。”

综上所述,我们可将欣德米特坚持调性观念的理论归之为以下四点:

(1)调性是音世界的一种自然力,存在于自然之中。

(2)调性是音领域中以根源音为中心的家族关系。

(3)调性是音家族中的亲疏次序和相关的一切。

(4)调性具有控制音、和弦与整个和声过程的主导作用。

这些就是欣德米特坚持调性观念的理论基础。

这种观念,从音乐实践而言,也代表了二十世纪上半叶不少作曲家的创作状况和音乐风格。在这些作品中,既打破了传统音乐语言的束缚和限制,创造了许多新的手法与和声特色,但又保持了调性的作用。虽然这些作品并非按照欣德米特的理论写作,但都属于新的调性音乐范畴,这些可认为是欣德米特调性理论的实践基础。

二、对传统调性的评论

欣德米特虽然坚持调性观念,但这并不妨碍他批评传统调性理论存在的问题。因为他的调性观念与传统的调性观念存在着某些重要的差异,他对调性的肯定和坚持并不等于对传统调性观念的认同。《作曲技法》理论卷中,曾涉及对传统调性的评论,例如他指出:

“传统和声理论是将一切音以及音的结合按照它们和一个先天的调性系统的关系排列的,因此,只存在相对的价值。”(中译本第一卷第108页)

“自然音阶以其有限的可能性决定着和弦的地位及等级,和弦只不过是这种力的附庸而已。”(中译本第一卷第107页)

这里既有对传统和声理论的评论,也有对大、小调和声的评论。欣德米特所称“先天的调性系统”,我理解应是指传统的调性建立于大、小自然音阶基础上,因此,不论是大调或小调,音阶有固定的形态,有限的范围,其中各音级与和弦,都已先期确定了它们的位置和作用。这种状况限制着和声更大的发挥。因此欣德米特又指出:“传统的和声理论也妨碍和弦自由发挥其能动性,因为它把在一个调中音与和弦的关系说成是最高和声规律。”(中译本第一卷第107页)关于这一点,学过传统和声的人,都会记得和声进行的功能序列,认为它就是调性和声中和声运动的基本规律。因此,在欣德米特看来,传统的调,是“一个由三个三和弦支配着的并且禁闭在调式音阶里面的小小领域”。这些就是欣德米特对传统调性的评价,我们可以将之归

纳为以下三点:

(1)传统调性建立于自然音阶,范围有限。

(2)传统调性是已经先期确定的调性系统,和弦的地位和作用都必须服从于它。

(3)传统调性是由三个正三和弦所支配,并限定在大、小音阶范围内的小小领域。

欣德米特所提的传统调性,在音乐实践上主要应是从巴洛克后期直至二十世纪初的以大小调和声体系为基础的作品中的调性形态。而所提及的传统和声理论,则应是包括从拉莫(Rameau)直至二十世纪中,以大小调和声体系为范围的和声理论,包括他自己的和声教程,亦名为“传统和声学”。

但应当看到,二百多年来,以大小调体系为基础的音乐实践,本身亦在不断发展之中。通过各类变音体系的引用,已经扩大了调性内部的音列结构,扩张了调性的和声范围。因此,欣德米特亦称:“在瓦格纳的《特里斯坦》中,大小调音阶的规则被推翻了。”(第一卷第51页)而在传统调性中,由三个正三和弦所支配的和声规律方面,通过半音化的普遍应用,不协和和弦整体作用的加强,和弦外音和声性意义的突出,以及各种色彩性、非功能性、复合性等等和声运动而打破了原有的局限。因此,在十九世纪后期,在音乐实践中,传统调性原有的状态,实际上已有很大改变。调性范围已经充分扩大,和声作用得到极大发挥。而在和声理论方面,则落后于实践。虽扩大了变音体系的范围,但基本上仍在原有的和声基础之内。

欣德米特并不满意于这种在大、小调自然音阶中,借助变化音以扩大调式音阶范围的方式,因此,他对传统和声理论中引用变音体系后达到的“任何和弦都可在任何调中出现”的结果,称之为“这是自然音体系的末日”。他要建立的是整体的半音体系,是建立在半音阶上的调性关系,而不是自然音体系的变化扩张,这就是欣德米特既坚持调性观念而又对传统调性持批评态度的根本原因。

三、欣德米特调性观念的特点

欣德米特的调性观点,简括而言,是围绕调性中心音而构成的音序 I 各音的亲属关系的体系。因此,他的调性观念的具体内涵和创新特点,就围绕着这一基本观念而产生。

第一个特点。欣德米特的调性体系以半音阶为基础。勋伯格的十二音体系亦以半音阶为基础,但只是音列的基础,而并非调性家族的基础。传统调性以大、小自然音阶为基础,在大、小自然音阶中,各音之间的音程关系与排列位置是固定的,先天地确定了主音和其他各音的位置、等级与作用,区分了稳定与不稳定的功能差异。即使因引用变音而演变为半音阶形态,亦仍然有自然音级与变音级之分。但在半音阶中,各音之间均为半音,为音程关系的差别,在确定某音为调性中心之前,每个音都无特定的意义与功能,处于“无差别境界”。只有在确定某音为调性中心后,才围绕它而形成音序 I 中所指示的亲疏不同的家族关系,存在不同的调性功能作用。

第二个特点。由于欣德米特否定了三度叠置作为和弦构成的原则,而以音程为和声结构的要素,构成了各种各样、被分成两大类、六个组的和弦结构类别。不以大、小三和弦或其他某类和弦为和声的基本和弦形态。因而亦不存在传统调性中以大三和弦或小三和弦为主和弦的大小调和声体系。欣德米特的调性观念中无特定的主和弦形态。在《作曲技法》第一卷中,只是以某一音为调性中心,也就是以某一根音为代表的调性中心概念,是单音的概念,而并非调性中心和弦的概念。尽管欣德米特在第一卷中曾提到:“在和弦中三和弦是耳朵进行估量的天然单位。”“在最难辨认的和弦连续的起伏中,三和弦总是作为一些静止的点突现出来,并且将同那些由音级进行建立起来的调性中心一道帮助支持调性。”(中译本第 151 页)。但他并未称三和弦为调性中心和弦,而只是与调性中心音一道帮助支持调性而已。在第三卷中,虽仍然强调调性中心——主音外,但在提到主音上的三和弦时,曾提到“三和弦的主功能地位”(中译本第 93 页),或称之为“主音和声”,并提到了“通过这些和声(指大、小三和弦与六和弦)表现的主音的大、小调性格”等。这是因为第三卷三部写作中,欣德米特规定的和声材料是 A 类 I 组的六种和弦,即大、小三和弦,大、小六和弦,大、小四六和弦。完全属于大、小调性范畴。半音阶上的每一音级都有这样六个和弦,总共有 72 个第一组和弦可供应用,但只有原位的三和弦具有最佳的“主音和声”的作用。欣德米特理论中的这种观点,我们既可认为是由于三和弦具有自然力的本性而受到欣德米特的重视,也可认为是传统大小调和声理论的无可避免的影响。

附带一提,欣德米特也是一位音乐教育家。在第三卷中,也是《作曲技法》的最后一卷中,写作的和声材料限定于 A 类 I 组的和弦(含三全音的和

弦只在总共九章的最后一章中才作介绍),而没有将所有各组和弦都加以应用,这充分表明欣德米特深知教学实践必须遵循由简及繁、循序渐进,通过对简易材料的掌握而达到以此类推的作用,这也可视之为教学规律之一吧。

第三个特点。半音阶中无先天的主音存在,那么在作品中,调性中心音如何确定?即使作曲者预先设想某音为主音,但如何实现这一设想?欣德米特为此设计了两个重要的步骤。欣德米特认为一个和弦中“最重要的音功能是根音功能”(中译本第三卷第4页)。因此从和弦中选出它的根音作为和弦的代表,和声运行的过程即归纳为根音的进行。在传统和声中,和声进行以级数进行为代表,或在功能理论体系中,以功能序列为代表。而在欣德米特的理论中,即以根音进行,欣德米特称之为“音级进行”为代表,他称“在音级进行中,根音是综合音响的代表”(中译本第三卷第5页)。第二个步骤,就是从根音进行中,根据他所提出的确立调性中心的条件,找出其中较突出的、能给人以主音感觉的音。因此,从根音进行中,依据相关的条件而产生调性中心,即成为欣德米特调性观念的第三个特点。换句话说,即当你写作时,确定好调性布局的设想后,首先就要设计能实现这一调性布局的音级进行。因此,欣德米特在他第三卷作业3处列举了几条写作三声部乐曲的步骤,其中第二条即为“按照上述方式(指调性布局的整体形式)写出调性布局的音级进行”(中译本第三卷第142页)。由此亦足见音级进行(即极音进行)在实现调性布局方面的重要性。

第四个特点。产生调性中心的条件。在传统和声中,调性的确立较为简单,最单纯的一种,就是属七和弦至主和弦,即能明确调性。稍复杂一些,是在属七和弦之前加上下属和声组的和声,形成复式正格进行。但欣德米特的调性中心,要求从音级进行中产生,因此就必须有较传统和声中调性的确定方法有更多的可能性,因为音级进行是单音性的,而根音上方承载的和弦又是和声性的,因此需要从根音进行与和声因素两方面考虑。

在根音进行方面,欣德米特提出了这样一些显示调性中心作用的可能性:①在几个根音中,其间在音程上具有根音意义的音;②最常出现的音;③根音进行的第一个音和最后一音,而最后一音较多次出现的音更为重要;④有四度音或五度音支持的音;⑤时值长的音。

从根音所承载的和弦价值方面,欣德米特提到三和弦是进行估量的天然单位,比其他和弦更具有调性中心的作用。但他明确地要求:A类和弦至少三个和弦才能确立调性中心,两个支持一个,一般为最后一个和弦;B类和

弦,单独一个即可,但调性中心不明确。单独 II 组和弦的调性中心是暗示性的,因此并不非常稳固。B 类接 A 类,只需两个和弦,后者的根音即为调性中心。这与传统和声中属功能和弦接主和弦即能确定调性的要求相同。V 组或 VI 组,本身根音不确定,须依其他条件而定,但当根音确定后,如同其他组和弦那样处理,在这类和弦的一长串连续中,主音便不能确立,调性关系也不确定。

在第三卷中,欣德米特专门提出了“表明主要调性功能——主音”的问题(中译本第三卷第 90 页),那就是在音级进行中如何突出主音。他简括地提出三点:①通过它的位置,如开始、结束,以及局部的或小段落的结束等;②通过它出现的次数,如经常出现;③通过其他音的支持,如属音与上行导音的支持,或其次为下属音与下行导音的支持等。欣德米特还提到在某些条件下主音无法明确的情况。从和弦结构方面,欣德米特指出,大三和弦是主音所能够采用的最强形式、小三和弦次之等。

从以上所述各种确定主音的条件观察,欣德米特的调性中心的建立,相比传统调性的处理方法而言,是一个以音级进行为主要依据、参照和弦价值等级而需要一定设计构思的处理方法。其中虽有与传统调性有相同之处,但在调性布局的设计与方法方面,具有适合自身特点的独创性,因而亦为欣德米特调性观念中的具体特点之一。

第五个特点。欣德米特对调性功能的理论。在《作曲技法》第三卷中,有专门一章阐释调性功能问题,另有一章叙述调性内部的扩充。较详细地讨论了调性内各音的性能与调性结构等问题,所以原著出版者所写序言中,提到“欣德米特将此书视为他的调性观点的核心著作”不为无因。

欣德米特将音序 I 中各音的亲属关系与性能加以如下区分:

(1)主音作为调性中心音,处于亲属关系的最高层次,是调性中的静止点,非活动性的。

(2)其他各音的调性价值按音序 I 排列顺序下降。这些音与中心音相反,充满动力,具有倾向于主音的强烈趋势。属音的亲属关系价值最高。

以上两点与传统和声理论中主音具有稳定的性能,其他各音属于不稳定性能的论点相似。

(3)最远的亲属关系是三全音,与主音关系松懈、含糊,处于亲属关系的另一端(最低层次)。

欣德米特再将各音的调性功能分为三类:

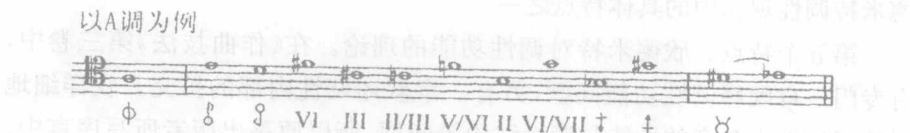
(1)主要调性功能音:主音 ϕ (中译本第二卷中,符号为 $\ominus$)。有活力的主要功能音:属音 $\wp$,下属音 φ ,此二者为和声性强的亲属音。上行导音 $\ddagger$,下行导音 $\ddagger$,此二者为旋律性强的亲属音。其价值顺序,欣德米特排列为: $\wp \ddagger \varphi \ddagger$ 。

(2)其他调性功能音:处于两类有活力的主要功能音之间的各音,欣德米特称之为“其他调性功能音”,与主要调性功能音相比,起从属性作用。这些其他调性功能音,欣德米特以罗马字表示。但他声明这既非音程标记,亦非音的标记或音级级数,仅是一种借用而便利的表述方式。

欣德米特指出,这些其他亲属关系音的调性价值,通过它在音序 I 中的位置表明与主音关系的远近。如果它们承载的和弦中包含有主音,它们与主音的和声关系较含有其他主要功能音的和声更为接近。由于 $\wp$ 功能比其他动力性的主要调性功能更重要、更强烈,因此含有属音的和弦在调性中也一定较其他和弦更重要、更强烈。这里,欣德米特从和声的因素方面进一步区别某一和弦与主音的关系。

(3)三全音亲属关系,欣德米特以符号 $\circ$ 形象地表示其功能属性。欣德米特认为它在任何方面都与 ϕ 形成对立。在调性力量对比中,处于亲属音列之外或下方。

现将欣德米特所列音序 I 的功能标记转录如下:



根据欣德米特关于调性功能的阐述,可将其特点归纳如下:

(1)以对 ϕ 的倾向性、活动力和亲密度的不同而将调性功能区分为三大类,一切以调性中心为中心。欣德米特曾言:“如果没有调性中心(主音),具有程序井然的和声进行的音乐简直不可想象。”(中译本第三卷第76页)这句话也表明了欣德米特坚持调性观念的一项重要理由。

(2)以音序 I 中各音的各自的功能意义为依据。不似传统功能和声理论那样,以三和弦为基础,划分为主、属、下属三种主要功能,其他各级和弦,分别归属其中。

(3)在“主要调性功能”中,根据对主音的旋律性倾向强而将上行导音与下行导音列入其中,这是一种新的见解。

(4)分析三全音的功能意义。在传统调性功能理论中,不存在与主音构