

华萃康 著

Rachmaninov's

拉赫玛尼诺夫 的和声技法

Harmonic Techniques

上海音乐出版社



的和声技法

. 2

9

著

(20)

华萃康 著

拉赫玛尼诺夫 的和声技法

上海
音乐
出版
社

图书在版编目(CIP)数据

拉赫玛尼诺夫的和声技法/华萃康著. - 上海:上海音乐出版社,

2002.12

ISBN 7-80667-286-9

I.拉… II.华… III.和声学 IV.J614.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 013655 号

责任编辑:方立平

封面设计:陆震伟

拉赫玛尼诺夫的和声技法

华萃康 著

上海音乐出版社出版、发行

地址:上海绍兴路 74 号

电子邮件:csbcm@public1.sta.net.cn

网址:www.sbcm.com

新华书店经销 上海中华印刷厂印刷

南京理工排版校对有限公司

开本 890×1240 1/32 印张 5 插页 1 谱、文 154 面

2002 年 12 月第 1 版 2002 年 12 月第 1 次印刷

印数:1—3,100 册

ISBN 7-80667-286-9/J·267 定价:18.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T:021-62662100

目 录

引言:浅谈突破和声理论现状的途径	1
------------------------	---

第一章 拉氏和声技法概述	6
--------------------	---

一、拉氏作品的分期	6
-----------------	---

二、拉氏和声技法的发展概况	6
---------------------	---

三、拉氏和声技法的特征	8
-------------------	---

第一部分 丰富多彩的色彩性技法

第二章 色彩性和声技法的基本分析方法与分类	13
-----------------------------	----

一、功能性与色彩性变和弦	13
--------------------	----

二、色彩性和声进行的四种分析方法	14
------------------------	----

1. 对照	14
-------------	----

2. 装饰	14
-------------	----

3. 替代	14
-------------	----

4. 插入	14
-------------	----

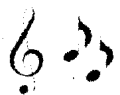
三、有关色彩性和声进行的重要概念	15
------------------------	----

1. 和弦的色彩度	15
-----------------	----

2. 色差	16
-------------	----

3. 色彩序列	17
---------------	----

四、色彩性和声技法的分类	17
--------------------	----



附“和弦标记法”:	17
-----------	----

第三章 拉氏作品中的色彩性和声技法 21

一、一般色彩性进行或“简单插入” 21

(一) 单插入 21

1. 不同级对照 21

(1) 同功能替代或换接 22

(a) 关系调渗透和弦 22

(b) 其他代 D 组和弦 27

(c) 特殊的替代 29

(2) 同类功能替代或换接 30

(a) “向主”功能方面 30

(b) “向属”功能方面 32

2. 同级对照 34

(1) 同三音异类对照 34

(2) 根音成变化半音关系的同类对照 38

3. 单插入中的几种特殊情况 39

(1) 上、下导对照 40

(2) 色彩性装饰和弦 41

(3) 色彩性交替 43

拉氏常用单插入变和弦主要用法表 45

(二) 调插入 48

二、简单的色彩序列 51

1. 双插入 51

(1) 增四、减五度关系 52

(2) 小二或增一度关系 52

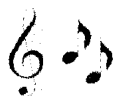
(3) 大三或减四度关系 53

2. 根音有特定音程关系的和弦序列	55
(1) 同轴和弦连续进行	56
(2) 三分同轴和弦连续进行	60
(3) 三度关系和弦连续	64
3. 根音无特定音程关系的同结构或同类和弦的 连续进行	68
三、复杂的色彩序列	69
1. 多插入	70
2. 间隔插入	72
(1) 调间隔插入	73
(2) 间隔双插入或多插入	76
3. 色彩性技法的组合	77
四、简要的评述	80

第二部分 平滑声部引导下的变音体系

第四章 拉氏作品中的变音体系	85
一、关于“变音体系”与“引导声部”	85
1. 变音体系	85
2. 引导声部	86
二、拉氏变音体系概况	87
三、隐伏平滑声部	88
四、参差平滑进行	91
1. 根音成四、五度(或三度)关系的和弦连续进行	92
2. 主要由和弦外音形成的参差平滑进行	93
3. 根音连续二度关系的平行和弦与和弦外音 相结合	93





4 拉赫玛尼诺夫的和声技法

五、色彩性变音体系	96
1. 传统调性功能与一般色彩性进行相结合	96
2. 二、三度关系(包括变化半音关系)的和声模进	97
(1) 无主离调	97
(2) 无 D 组和弦的功能性进行	98
(3) 一般色彩性进行及简单的色彩序列	99
(4) 复杂的色彩序列	100
3. 简单的色彩序列	101
4. 复杂的色彩序列	101
六、变音体系的应用	102
七、简要的评述	106

第三部分 有限的近现代和声技法

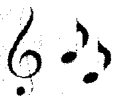
第五章 拉氏作品中的近现代和声技法	109
一、和弦结构的复杂化	109
(一) 高叠和弦与复合和弦	109
(二) 非三度叠置和弦	112
1. 四五度叠置和弦	112
2. 三和弦加二度音	112
3. 七和弦加四度音	113
(三) 附加低音	115
1. 先现性附加	115
2. 附加后面和弦根音的属音	115
3. 附加后面和弦低音的邻音	116
二、持续因素	117
1. 特殊的持续音	117

2. 持续动机或音型	119
3. 固定音程或和弦序列	120
三、平行和弦	121
(一) 守调平行与严格平行	121
1. 守调平行	122
(1) 守主调	122
(2) 守同主音调式	123
(3) 守主调的下属小调	124
2. 严格平行	126
(二) 平行和弦在和声结构中的地位	127
1. 相对独立	127
2. 附属于骨干和弦	128
(三) 平行和弦在曲式结构中的应用	131
四、线条因素与多层结构	131
(一) 线条因素	132
(二) 多层结构	134
1. 基础知识	134
2. 拉氏作品中的多层结构	136
(1) 自然音多层	136
(2) 非自然音多层	140
五、简要的评述	146

结束语:略论发展传统和声技法的方向

一、《特》剧和声技法的主要特点	148
二、传统和声的主要特点与局限	150
三、发展传统和声技法的三个主要方面	151
1. 扩大调式范围	151





6 拉赫玛尼诺夫的和声技法

2. 开发利用非三度叠置和弦	152
3. 扩充和声设计的思维形式(“和声逻辑”)	152
结论	154

足尖上的精灵——
芭蕾的故事

Balei de Gushi

蓝凡文化工作室 编著

上海文化出版社

172384

目录

Balei de Gushi

足尖上的精灵——芭蕾的故事

- 美丽的跳跃 / 6
- 皇帝芭蕾——路易十四 / 12
- 打开女性的大门 / 18
- 《关不住的女儿》——诺维尔的芭蕾理想和实践 / 24
- 足尖精灵——《仙女》 / 31
- 天鹅的故乡——俄罗斯芭蕾 / 51
- 《红菱艳》的故事 / 64
- 改变芭蕾世界的人 / 81
- 芭蕾，芭蕾 / 87

幕后台下

- 是谁第一个用脚尖跳舞 / 94
- 什么叫“白色芭蕾” / 95
- 芭蕾舞鞋的传说 / 96
- “浪漫芭蕾”有哪些代表作 / 97
- 巴兰钦有哪些代表作 / 98
- 什么叫“芭蕾歌剧” / 100
- 欣赏芭蕾能否乱鼓掌 / 101
- 不愿跳舞的乌兰诺娃 / 102
- 男子芭蕾剧团 / 103



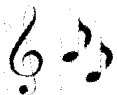
旁注

- 芭蕾的七种称呼/4
- 古代欧洲的轮舞/9
- 舞会舞蹈/13
- 巴黎歌剧院芭蕾舞团/18
- 情节舞/23
- 古典芭蕾的基本技术/29
- 英国皇家芭蕾舞团/45
- 纽约市芭蕾舞团/48
- 基洛夫剧院芭蕾舞团/52
- 性格舞/56
- 米兰拉斯卡拉歌剧院芭蕾舞团/62
- 莫斯科大剧院芭蕾舞团/87
- 丹麦皇家芭蕾舞团/96
- 布农维尔/98
- 美国芭蕾舞剧院/100

附录

- 芭蕾大事年表/106
- 国际主要芭蕾舞比赛/111





由无调性、十二音序列技术及各种先锋技法的出现与发展也罢,都无法阻挠实际作品中传统和声技法的继续发展,不少有才华的作曲家不断地在传统的基础上探索新的、更有特色的和声技法。一个多世纪以来的大量作品充分证明勋伯格的判断是一个历史性的、严重的错误。传统和声并非“无路可走”,恰恰相反,它可以在许多方面加以发展。它不是“终点”,而是新的、更高层次和声理论体系的“起点”。尽管历史发展的现实在证明这一点,但遗憾的是长期以来人们似乎尚未对此有足够的认识。

一方面是理论的停滞,另一方面则是实际作品中传统技法的不断发展(恕我略去“先锋”技法万花筒式的更迭)。这样,一个多世纪的长期积累,必然形成理论与实际之间的严重“脱节”,形成理论上的“断层”。

但是,较为完善的理论体系是不应该有“断层”的。理由很简单:大家知道,没有较完善的算术——四则运算方法,就不可能有代数、几何、三角;没有较完善的经典力学,就不可能有现代的相对论力学和量子力学。和声理论也不例外:如果没有建立起较完善的“基础和声”理论(传统和声是其中的一部分),也就不可能有较理想的“高级和声”理论(近现代和声是其中的一部分)。因此,笔者认为:突破和声理论现状的关键首先是要重视对“探索阶段”和声技法的总结。把被“埋没”的技法“挖掘”出来,进而妥善地填补传统与近现代之间的严重脱节。只有这样,才能使传统和声理论延伸到一个相对的高峰,成为远比目前和声学完善的“基础和声”理论;也只有在这个基础上,才有可能更合理地总结出“近现代和声技法”,再加上其他重要内容,建立起“高级和声”理论,并使两者(“基础”与“高级”)较好地衔接起来,合成一个较完整的和声理论体系(这一体系一旦建立,它应该有能力分析或评价所有以十二平均律为基础写成的音乐作品中的和声现象,包括用各种先锋技法写成的作品,只要它不是机遇或偶然的音

响结合)。

的确,多年的积累已经使总结“探索阶段”和声技法成为一项十分艰巨的工作,但除了逐个地研究 19 世纪末以来在和声技法方面有较大成就的作曲家的作品之外,没有其他捷径可走。作为开端,笔者选择了处于“探索阶段”前沿的俄罗斯作曲家拉赫玛尼诺夫。在分析了手头能见到的大部分拉氏作品之后,更坚定了上述观点,才欣然命笔,写成本文,以供有志于“跟踪”传统和声技法发展“轨迹”及酷爱拉氏作品的读者参考。





第一章 拉氏和声技法概述

拉氏的作曲生涯是极不平坦的,青年时代因第一交响曲初演失败,精神上经受了沉重的打击,创作生命差一点被“扼杀”;壮年时代又因出身于贵族家庭,对十月社会主义革命不理解,而于苏维埃政权成立之后离开了祖国,并终生侨居国外,从而中断了与俄罗斯大地及人民的联系,失去了创作的动力,致使后半生二十五年中只写了6部作品。这些情况对他和声技法的发展有较大影响。下面分“作品的分期”、“和声技法的发展概况”、“和声技法的特征”三个方面来介绍。

一、拉氏作品的分期

拉氏的作品可分早、中、晚三个时期:1887—1900年,op. 1—16为早期;1901—1917年,op. 17—39为中期;1918—1943年,op. 40—45为晚期(《新格罗夫音乐与音乐家大词典》在介绍拉氏生平时,把早期以在莫斯科音乐学院毕业为界,分成1873—1892与1892—1901两部分。但从和声技法方面来看,可以合为一个时期)。此外,因中期前、后两阶段在和声技法上有较明显的区别,所以,可分为两部分:1901—1911年,op. 17—33为中前期;1912—1917年,op. 34—39为中后期。

二、拉氏和声技法的发展概况

拉氏的和声技法极为早熟,尤其是色彩性技法:学生时代,除熟

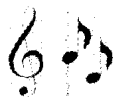
练地掌握了传统大、小调体系的和声技法之外,已经能妥善地应用各种更富于色彩性的处理方法;走上社会以后,发展更为迅猛,1893—1895年即形成早期作品色彩性和声技法的高峰,其中尤以 op. 9《第二悲歌钢琴三重奏》(作于1893年,20岁)及 op. 13《第一交响曲》(作于1895年,22岁)为最突出。在19世纪后半叶的著名作曲家中,能在二十岁前后达到这个水平的很少,即使是近现代和声技法最早的开拓者之一——德彪西也不例外(最早能较集中地显示德彪西色彩性和声技法的作品是歌曲集《被遗忘的短歌》,作于1885—1888年,23—26岁)。

但遗憾的是1897年3月第一交响曲首演失败,在精神上给拉氏沉重的打击,严重地影响了他在色彩性和声技法方面的正常发展。所以,中前期作品中的和声技法,明显地趋向于保守,大约一直到1912年,从 op. 34《独唱歌曲十四首》开始(中后期),才逐渐恢复其追求色彩性和声技法的勇气,并向较复杂的技法发展(最明显的是较多地使用了“调间隔插入”^①;与此同时,作品中也逐渐增加了近现代和声技法,大约在1916—1917年, op. 38《独唱歌曲六首》及 op. 39《音画练习曲》达到了又一个高峰(中后期和声技法的变化,与他1906—1909年旅居西欧,受当时一些现代作曲技法的影响有关)。

晚期最主要的特点是在中后期和声技法的基础上(当然,更熟练,更大胆),向更复杂的色彩性技法发展(如“间隔双插入”、“间隔多插入”、“色彩性技法的组合”等)^②。这一时期的作品很少,难以确定一个高峰,但从技法方面来看,较有代表性的是最后三部作品—— op. 43《帕格尼尼主题狂想曲》(1934)、 op. 44《a小调第三交响曲》(1935—1938)、 op. 45《交响舞曲》(1940)。

①② “调间隔插入”、“间隔双插入”、“间隔多插入”、“色彩性技法的组合”都是较复杂的色彩性技法,将在第三章“复杂的色彩序列”中介绍。





三、拉氏和声技法的特征

总的来说,拉氏的和声技法有以下三个特征:

1. 丰富多彩的色彩性技法

无疑,传统调性功能的处理方法是拉氏和声技法的核心,但更引人注意的却是大量使用各种色彩性的处理方法。在这个领域里,他不仅继承了俄罗斯乐派先辈们(如里姆斯基-柯萨科夫、柴科夫斯基等)的传统,而且在所用和弦的范围及处理的形式等方面都有新的发展。因此,笔者认为:丰富多彩的色彩性技法是拉氏和声技法的主要特征之一。

顺便说一下:拉氏在莫斯科音乐学院学习时的和声教师是俄罗斯著名作曲家阿伦斯基(Anton Stepanovich Arensky 1861—1906),他是里姆斯基-柯萨科夫的学生。另外,拉氏青年时代最崇拜的作曲家是柴科夫斯基,1893年为悼念柴氏的突然病逝,拉氏写了 op. 9 第二“悲歌”钢琴三重奏(Trio élégiaque)。

2. 平滑声部引导下的变音体系

大家知道,18、19世纪欧洲许多著名作曲家都喜欢采用外声部连续半音进行构成的“变音体系”技法(较有代表性的作曲家如肖邦、格里格、瓦格纳等),而拉氏大概是19世纪末以来继承这一传统较突出的一位了。而且,他在具体处理上,比先辈们更为多样。就拿声部进行的方式来说,不仅有直接进行与隐伏进行,而且还有几个声部的“参差”进行。由于声部的复杂化,从中后期的最后几首作品开始,拉氏的这种技法已与近现代和声技法中的“线性思维”十分接近。此外,他常把这种技法与较复杂的色彩性结合起来,成为更奇特的处理方法。这说明拉氏和声技法的另一个主要特征是:在平滑声部引导下,极为多样的变音体系。