

主 编◎杨通八

副主编◎张韵璇 徐平力 刘 青

Hesheng Duiwei Jiaoxue Luntan

# 和声对位教学论坛

2010 年全国和声复调教学研讨会论文选



中国音乐学院

CIS | 湖南文艺出版社

# 和声对位教学论坛

2010 年全国和声复调教学研讨会论文选

主 编◎杨通八

副主编◎张韵璇 徐平力 刘 青

中国音乐学院

---

CTS | 湖南文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

和声对位教学论坛：2010年全国和声复调教学研讨会论文集选 / 杨通八等主编. —长沙：湖南文艺出版社，2012.11  
ISBN 978-7-5404-5577-4

I. ①和… II. ①杨… III. ①和声学—教学研究—高等学校—文集 ②复调学—教学研究—高等学校—文集  
IV. ①J614.1-53 ②J614.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第262223号

和声对位教学论坛  
—2010年全国和声复调教学研讨会论文集选

出版人：刘清华

主编：杨通八

责任编辑：刘人博

湖南文艺出版社出版、发行  
(长沙市雨花区东二环一段508号 邮编：410014)

网址：<http://www.hnwy.net>

湖南省新华书店经销 长沙超峰印刷厂印刷

\*

2012年11月第1版第1次印刷

开本：880mm×1230mm 1/16 印张：33

ISBN 978-7-5404-5577-4

定价：108.00元

本社邮购电话：0731-5983015

若有质量问题，请直接与本社出版科联系调换。

# 目 录

005 厚学重教 正本清源 ——全国和声复调教学研讨会述评(代序)

## 『和声篇』

003 有关和声专业课教学根基的思考 吴式锴

012 和声教学中调性扩张技巧的深化与功能关系的拓展 刘康华

040 和声分析课中等和弦转调的教学思路 刘锦宣

058 和声学功能与色彩的概念辨析 付晓东

065 中文版中外和声学教科书和弦标记法之比较 张有川

078 和声的音乐意义 高为杰

084 五声性调式和声研究三题 樊祖荫

091 和声教学中的近现代和声理论 徐平力

103 浅谈关于传统和声中的和弦标记 禹永一

110 论和声分析教学 刘 诚

119 属七和弦中三全音的价值及律数 江 江

124 多媒体、网络技术辅助和声课教学之我见 杨家林

130 罗忠镕先生教我们学和声 何佳玲

135 21世纪中国传统和声教学 甘璧华

153 作曲本科和声教学若干问题的思考 姜之国

161 对传统和声中两个“小儿科”问题的再思考 郑英烈

165 共同课和声教学的核心——理解 丁 冰

174 和声共同课教学中和声分析的思维与视角 吴 霜

188 非独立功能和弦辨析 黄 瑾

197 论不同历史时期构建调性的条件 谢滨妃

215 四部和声写作规则之我见 黄虎威

223 四部和声写作要领 邹承瑞

234 和声教学中亟待认识与须加强的几个方面 陈国威

239 语言与和声交融的教学实践及其他 蔡松琦

255 传统和声学的教学与教材中存在的几个问题 任达敏

268 我对和声主、副科教学、教材的看法和意见 刘学严

272 斯波索宾《和声学教程》利弊考 张宝华 王 进

279 在理论与实践间的探索 杜晓十

288 和声分析教学思考 王 文

298 跟上时代的脚步 柴志英

307 和声学及和声教学的人文思考 李德隆

- 313 对《和声学教程》(增订重译版)的困惑 唐 勇
- 325 和声教学的阶段性、指向性和科学理念 王 晔
- 332 关于在高师开设《多声部音乐的理论与实践》课程的设想 徐文正
- 336 浅议高师和声公共课教学之目标、内容及技能培养 姚红卫
- 340 师人长技 济时之需 郑 刚
- 344 探求高校音乐表演专业《和声》公共课教学的新模式 陈 诺
- 351 谈高师和声教学内容的调整 卢 璐
- 355 和声写作与和声分析的教学平衡 丁 铃
- 362 传统大小调体系中的和弦思维及规训途径研究 孔云霞

### 『对位篇』

- 373 是对位法还是复调 杨 勇
- 380 二十年来中央音乐学院复调教学之我见 龚晓婷
- 389 复调感的获得 林 华
- 399 复调共同课教学笔记 叶思敏
- 406 试论复调公共课教学 田艺苗
- 410 对位与对位教学理念 张韵璇
- 417 主科严格对位的教学思考 周 强
- 426 研究生“现代复调音乐”课程教学略论 刘永平
- 432 对当代复调教学的几点思考 胡筱铮
- 437 论高师复调课“微格教学”的可行性 许 佳
- 444 简析专业课复调教学与共同课复调教学 孙 博
- 448 国内七本复调教材的教学体会 吕军辉

### 『综合篇』

- 455 法国和声与对位教学之历史与现状 [法]斯蒂法尼·德尔普拉斯 撰文 伍维曦 译
- 468 谈谈音乐学视域下的和声对位教学问题 于润洋
- 471 受益于技术理论课间的横向沟通 李吉提
- 476 中国和声对位教学百年 杨通八
- 482 中国音乐学院和声复调学科建设与发展 刘 青
- 488 中国 1949 年以前的和声与对位教学 邓 波
- 495 试点工作背景下高师《多声部音乐分析与写作》课程改革实践研究 任红军
- 500 附录一:中国和声对位书目索引(1914—2011.7) 中国音乐学院作曲系编
- 515 附录二:全国和声复调教学研讨会组织机构 会议秘书组

本书是在《全国和声复调教学研讨会论文汇编》的基础上辑选而成。为便于读者对2010年4月的研讨会会有一个整体的了解,特以《人民音乐》杂志2011年第二期发表的关于该研讨会述评《厚学重教、正本清源》一文代序。

——编者

## 厚学重教 正本清源

### ——全国和声复调教学研讨会述评

#### 诺 亚

和声与复调(国际上惯称“Counterpoint”即“对位”),是作曲技术理论关系密切的两个基础学科。对于高等音乐教育而言,这两门课不仅是培养作曲家的必修课程,而且也是所有音乐学子不可或缺的基础知识。过去,音乐界曾多次召开和声或复调的学术研讨会,但是,两个学科一起以教学为主题的专业会议还不曾有。为加强学科建设,提高教学质量,教育部高等学校艺术类专业教学指导委员会和中国音乐学院联合发起并主办了2010年的“全国和声复调教学研讨会”。4月9日至11日,来自全国四十余所音乐院校的130多位专家、一线教师云集北京京民大厦会场。上海音乐学院老院长、会议特聘顾问专家桑桐,教育部高等学校艺术类专业教学指导委员会主任、中央音乐学院院长王次炤,中国音乐家协会主席、西安音乐学院院长赵季平等院校领导为大会题词寄语。中国音乐学院院长赵塔里木主持了9日上午的开幕式,樊祖荫等11位大会主席团成员及顾问专家罗忠镕、于润洋、王震亚、段平泰、姚思源、郑英烈、黄虎威、高为杰莅临,戴嘉枋代表两个主办单位致词。在随后三天的会议中,大会紧凑地安排了两位外国专家的学术讲座、13位国内专家的主题报告、会议论文宣讲以及研讨式的专家论坛,议题广泛涉及学科的历史、理论、教学理念、教学模式、教材、教学方法等诸多问题。

### 一、理论探索续新篇

这次会议集中展示了学科近年的理论成果,首先是基础理论的研究。林华《复调感的获得》是对位技法的审美叙事,通过复调感及其成因的多侧面剖析,进而推衍出以复调感培养为主线的对位教学方略,开引鉴百科学识探索作曲技术真谛的广阔空间。高为杰《和声的音乐意义》追问和声的审美价值根源,他从和声的表情色彩、力学功能、“格式塔”效应、风格等多重意义展开话题,映射出一个作曲家对技法的透彻感悟。樊祖荫《五声性调式和声研究三题》主张通过调性转换、变和弦、复合结构、线性结构、十二音等技法的应用,“把五声调式拓宽为一个开放性的调式体系”,以适应现代创作的需求。蔡松琦《语言与和声交融的教学实践及其他》,凭借语言与音乐在结构形态的某些相似关系,对和弦结构的纵向代替、和弦序进的横向扩展、和声语言的模糊性等现象做了语言学的解读,是和声语义研究的有益探索。郑英烈自谦的《对传统和声中两个“小儿科”问题的再思考》,实为对中国和声学界误读多年的一个重要术语“完全终止”(perfect cadence)的严肃纠正。任达敏、刘晓江、张有川等人的论文均不同程度地显现出基础理论研究的价值。

历史意识、风格意识凸显是会议的一个亮点。杨通八关于《中国和声对位教学百年》的发言,作为大



会主题报告的开篇,将人们的视线引向对学科历史的关注。他隆重推荐即将问世的中文版《剑桥西方音乐理论史》(英国剑桥大学出版社 2002 年版,任达敏译)更增加了这一主题的厚重。法国著名作曲家、巴黎高等师范音乐学院和声对位教授斯特凡·德普拉斯(Stephane Delplace)《法国和声、对位教学的历史与现状》的讲座,美国新英格兰音乐学院莱尔·戴卫森(Lyle Davidson)与中国音乐学院作曲系同学合作奉献的“16 世纪对位”公开课,生动地展示了西方和声、对位教学近些年重历史、重风格的发展。顾问专家王震亚、段平泰、姚思源等老先生讲话中许多亲身经历的生动回忆,又使该主题从更多的侧面得到展开。王晔《和声教学的阶段性、指向性和科学理念》强调:“所有的作曲技术理论问题,如果没有历史意识的关照,不把它放在产生、确定和发展的历史中认识,缺乏历时性理念的关照,那就都将是不清醒、不足惜和得不到完满解释的。”就我国和声、对位学科发展的现状而言,由于特定环境所致,我们对其历史和风格的研究十分薄弱,加速这方面的补课已经时不我待。不仅需要深入研究各民族多声部音乐风格演变的历史,懂得和声、对位技法的历史规定性,而且也要研究学科本身的历史,了解它是怎样一步步走到现在的。只有客观地认识我们现在所处的历史地位和面对的问题,才可能站在整个学科理论与实践的前沿,睿智地思考和把握它的将来。

教学理念是会议理论关注的又一侧面,涉及到教学科目本身是什么、教什么、教谁、怎么教等问题。于润洋《谈谈音乐学视域下的和声与对位教学问题》的主题报告,传递了和声、对位教学的音乐学诉求。他指出:和声与对位教学在注重技术研究的基础之上,应突破自身的藩篱,拓展到历史、文化、哲学、美学等更广阔的领域来看待自己的研究对象,以期承载音乐学分析的学术使命。吴式锴《有关和声专业课教学根基的思考》的论文,不仅是技术与艺术关系之说理,同时也是一位老教师弥足珍贵的经验之谈。钱仁平《源于音乐、回到音乐、感知音乐、创造音乐》以及李吉提《受益于技术理论课间的横向沟通》,从作曲技术理论各学科之间的横向关联上求证和声、对位教学的应有作为。张韵璇《对位教学理念探微》认为“对位教学的主要宗旨是告诉学生过去的作品是怎样写成的”,因此“学习的最好途径就是模拟写作”,要像书法中的描红、围棋中的背谱、绘画中的临摹,“原汁原味地、一丝不苟地学习前人的成功经验”。李德隆《和声学及其和声教学的人文思考》强调“和声教学不能忽略其美学价值和历史的文化品格”,正切技术理论教学的薄弱环节。教学行为是受教学理念支配的。和声、对位教学理念研究的深入,必将推动教学实践的新发展。

## 二、学术争鸣溯本源

与会者就教学中某些共同关注的问题展开了热烈的讨论,最引人注目的莫过于对复调课所谓的置疑了。杨勇在《对位法还是复调》的论文中直言:“半个多世纪以来,复调教学受政治运动以及文艺思潮的影响,始终根基不牢,其理念和方法总是力图排斥或改良西方传统体系。其结果是概念混乱,写作标准模糊。”“复调音乐与主调音乐相对应,对位法与和声学相对应。既然不能称和声学为主调学,那么也不能称对位法为复调。”“作为学科名称,应名至实归,与国际上通行的学科分类相一致。”刘永平也指出:“复音音乐”、“多声部音乐”与如今通用的“复调音乐”虽然都来源于同一个英文词汇,但该词汇及其各译名所表达的概念内涵是有差别的。<sup>①</sup>张韵璇则呼吁“给对位正名”,中国音乐学院从 2001 年起就已经将“复调”更名为“对位与赋格”了。由此让人联想到前些年学界对西文 Polyphony 一词译意的讨论。杨通八曾在 2007 年西安召开的《西方音乐学会第二届年会》上提出,近年出版的某些译著将西方 17 世纪以前的复音音乐(即多声部音乐)称为“复调”是不妥的。“在作曲技术理论领域,复调音乐是相对于主

调音乐而言的,两种形式的严格区分是巴洛克以后才有的事。巴洛克以前的 Polyphony 既有复调也有主调,应称‘复音音乐’而不是‘复调音乐’”。<sup>②</sup>这种误读已经在教学和学术研究领域产生了不良后果。2009年,李兴梧著文《“polyphony”一词的音乐涵义与历史沿革解析》,<sup>③</sup>对该词的含义做了考证,并指出“60年代初以来,中国大陆出版的中文西方音乐书籍,Polyphony 一词几乎都不加区别地译成了‘复调音乐’,致使‘复调音乐’与‘多声部音乐’两个不同的概念互相混淆,并造成长期的误读现象”,建议音乐理论界调整这一术语的使用。这次会议专家们给对位法正名的呼声,当是那一系列讨论的延续和发展。看似名称、概念之争,其实深含着学术反思的意蕴。一个学科有没有科学完善的概念系统,是这个学科成熟与否的重要标志。和声、对位在中国的历史不长,已知的理论及概念系统还远谈不上完善严谨,音乐术语学的研究也十分欠缺,我们在这方面还有许多工作要做。

和声专业课教学比较集中的话题,是对伊·斯波索宾等合著《和声学教程》的评价。学术界对这部上世纪中叶由前苏联引进、至今仍有广泛影响的和声专业课教材的讨论由来已久。这次的会议论文中,除张宝华、王进《斯波索宾小组〈和声学教程〉利弊考》、唐勇《对〈和声学教程〉(增订重引版)的困惑》属该教材的专门研究外,黄虎威《四声部写作之我见》、邹承瑞《“四部和声写作”要领》、郑英烈《两个“小儿科”问题的再思考》、何佳铃《罗忠镕先生教我们学和声——浅论勋伯格和声体系》等文,也都不同程度地论及这一教学体系。这次会议的专家论坛上,刘康华回顾了斯氏《教程》引进的历史,认为面对共性写作时期的音乐,这部教材的技术诠释应该说是有效的;特别是在中国改革开放亲苏政治压力消除之后,此书的市场需求仍不减当年,更说明了它的价值。刘学严介绍他参与翻译1991年增订重译版《教程》的过程,称这本翻译教材能独霸我国和声讲坛半个世纪决非偶然,不能轻易否定,俄国同仁中甚至有称斯波索宾为民族英雄的。杨通八也肯定斯氏《教程》的某些优点,但却不赞同长期受制于这一过时的体系;欧洲音乐发达国家甚至俄国的教学早已有了新的发展,我们应跟上学科前进的世界步伐;他认为该教程不仅某些概念和编排上存有偏颇,主要问题还在于它所诠释的“功能理论”偏狭,远不如“音级理论”更能适应风格多样的调性和声实践;将巴洛克至浪漫主义的和声技法全都混杂在合唱似的四声部中进行写作训练,既忽视了风格的差异,还增加了基础和声不必要的复杂,拖了实践能力培养和知识技能拓展的后腿;一本独大的现象是特殊历史环境造成的,不能作为裹足不前的理由。看来,专家们对这一问题的分歧颇深,和声专业课教学改革的探索任重道远。

前文已经提及的郑英烈、任达敏、付晓东等的文章,也都有较明确的争论意向。人们从这些争论中所感受到的,首先是专家们难能可贵的专业责任感和严谨求真的治学精神,同时也对学科本身存在的一些问题逐渐清晰起来。课程称谓的辨析、专业术语的诠释、教材的评价,无不关联着史实与学理的追问,现实问题的解决离不开学科历史和基础理论的研究。

### 三、坦诚交流促发展

会议有大量论文是各院校教改成绩和一线教师教学经验、实力的展示。

专业课方面:刘康华《和声教学中调性扩张技巧的深化与功能关系的拓展》、徐平力《和声教学中

① 刘永平《研究生“现代复调音乐”课程教学略论》,会议《论文汇编》p.513

② 江江《西方音乐理论名著翻译研讨会综述》,《中国音乐》2008年第二期

③ 《黄钟》2009年第一期



的近现代和声理论》两篇论文,以各自的方式对晚期浪漫派以来调性和声复杂化的现象进行梳理,是和声专业课现代延伸必不可少的基础研究。甘璧华《21世纪中国“传统和声教学”的问题与应对》,通过自制课件生动演示她以精简、难点、重复等方法应对“内容多、时间少”的教学困境,获得了与会者赞许,对青年教师犹多启发。刘永平《研究生“现代复调音乐”课程教学略论》是他为硕士研究生独立开设复调专业基础课十余年教学经验的总结;除对复调学科的理论、规律和技术等问题多有见地外,他按线性对位、多调性对位、多节拍对位、十二音对位等类分组织教学,并配合适当的写作训练,不失为一种教学创新的探索。吕军辉《国内七本复调教材的教学体会》集中描述了我国半个多世纪以来复调教材建设的主要成果。周强《主科严格对位的教学思考》反映了国内部分院校作曲理论教学中传统对位技法的回归。张韵璇《探索与定位——中国音乐学院复调公共课改革》、刘青《中国音乐学院和声复调学科建设与发展》、龚晓婷《二十年来中央音乐学院复调教学之我见》、胡筱铮《对当代复调教学的几点思考》等文,是几所音乐学院教学工作的全方位总结,同时也不乏作者们个人的灼见参与其中。

公共课方面:杜晓十《在理论与实践间徘徊》的论文,通过对半个多世纪以来我国高师和声教学由追求“独立”到现在“多元化”发展局面的历史回顾,醒目地提出了“回到学科本身”,对高师和声教学“重新认识”、“重新定位”的问题,是近些年该研究领域颇有深度的篇章。刘锦宣《和声分析课中等和弦转调的教学思路》针对和声分析中的一个难点,具体而生动地展示他的课堂操作,应用口诀提高转调分析准确率和速度的经验别开生面。叶思敏《复调共同课教学笔记》是上海音乐学院林华教授提出的、以复调感培养为主线之教学方略<sup>①</sup>的具体诠释,和声背景下简单的对位练习设计,有益于学生感性能力的培养。王文《“和声分析”教学思考》以舒曼钢琴作品为例,讲述他如何通过“有针对性地和声分析”,引导学生对多样化和声手段和语言魅力的理解。刘诚《论和声分析教学》既是他十余年参与中国音乐学院和声公共课改革、执教《和声分析》课程的体验,也是从更宽广的视角对这门课程的理论、方法、教材等问题深入思考的剖白。丁冰《公共课和声教学的核心——理解》、吴霜《和声共同课教学中和声分析的思维与视角》、王求《武汉音乐学院复调公共课教学特色》及硕士研究生的多篇论文,是武汉音乐学院和声、对位公共课教学改革经验的系统展示,体现出该校教师群体注重学理和课程建设的一贯传统。此外,徐文正、田艺苗、任红军、陈诺、刘冬云、马玉峰等文,则是众多院校教师结合自己的实际,以多种形式探索和声、对位公共课教学路径之心得的坦诚交流。教学目的、授课对象及教育环境的差别,决定了教学模式及方法的种种不同,恰好印证了杜晓十关于高师和声教学不可避免的“多元化”发展格局的判断。放弃不切实际的“一统”观念,回到学科本身,提出“重新认识”、“重新定位”和声、对位教学的问题正当其时。

20世纪以来,随着现代新音乐的发展,西方作曲理论教学在积极拓展现代内容的同时,也经历着传统再认识的嬗变。历史意识、风格意识领潮流之先,人们普遍认识到音乐技法是与风格紧密相关的,技术法则的历史规定性引导着教学模式和路径的新探索。勋伯格、申克、库尔特(E.Kurth)、兴德米特等在和声、对位方面的著作,均有重新认识和建构传统技法教学体系的意义。而我们的情况是,国人上世纪初才开始和声、对位的研究,随后的战乱割据、闭关锁国、文革毁祸,均十分不利于学科的发展,国内学界无论对新的或传统理论及其教学的研究都十分薄弱。文革后和声、复调的几次学术研讨会对学科的发展意义重大,但当时大家的注意力主要集中在现代技法的补课方面,对学科基础理论的研究、传

<sup>①</sup> 林华《复调感的获得》,会议《论文汇编》p.470。

统技法再认识等问题尚来不及深入,人们对这类问题的关注是近些年才成风气。现在,已有越来越多的西方音乐理论名著翻译出版,国内专家也有学科史的专著问世,如:桑桐《半音化的历史进程》、吴式锴《和声艺术发展史》等,学界对传统再认识的意识在逐步增强。从某种意义上讲,这次会议的发起与成功召开,也是这种意识群体化的一种延伸。我们热切企盼着,会议的大量论文与精彩的学术报告,关于“对位法正名”、斯氏《教程》评价讨论热点等,能够成为一种积极的力量,推动和声、对位学科基础建设迈上一个新的台阶。

由于会议教学研讨的主题所限,大会组织者不得不十分遗憾地回绝了大量关于作曲家和音乐作品的和声、对位研究论文的提交。不然,笔者的综述将有更丰富的内容。

本次会议的会风也值得一提。会议的专业性、代表性毋庸置疑,但组织者们却没有采取时尚的做法,化大量时间去挂牌子、排位子、评稿子,甚至也没有安排任何观光娱乐活动,而是专心致志地探讨学术,像这样简朴、务实、高效的学术研讨会真应当多开一些。

北京2010年春季的“全国和声复调教学研讨会”已经开过半年多了。随着时间的推移,专家、学子们在会上的音容笑貌也许会逐渐淡忘;但是,作为一次严肃的交流和研讨,它的学术价值永存,将作为一滴晶莹的水珠汇入学科发展不息的江流之中。

# 和声篇

# 有关和声专业课教学根基的思考

吴式锴<sup>①</sup>

在2005年北京现代音乐节的和声论坛中,我曾发表题为《和声—源于音乐、用于音乐》的论文,从不同的侧面谈及和声教学中某些重要但常被忽略的问题,而对这一切所作的写作练习和理论分析,其根本目的都是表现音乐。

现在,我想退回到和声教学的源头,研究一下和声教学内容的立足点在哪里,其根基应是什么。

纵观欧美著称的老教科书,它们都往往在序论中谈及和声教学和音乐艺术作品的关系,并也指出某些理论阐释与艺术要求的脱节现象。

## I、调式风貌

从音乐艺术的历史发展上看,由格里高利圣咏产生的多声音乐,通过教会自然调式的演化,最后确立以自然大调与和声小调为根基的大小调体制。这个作为数世纪和声写作根基的大小调体系是伴随着和声语言的不断完善而被公认的。因此,反映这一创作现状的和声理论教科书,大体上也都是建立在这个体系根基上的。理论家们依据他们生活现实中的音乐艺术,总结出很能说明这种艺术风貌的理论学说,形成以大小调和声体系为教学立足点,这一定位当然是非常合乎逻辑和自然常理的。

但是,世界文化是多彩的。中国作为一个伟大的文明古国,更有其深厚的、与众不同的特殊文化背景。多声音乐不是我们自古具有的民族文化形式。单声音乐经过悠久的高度发展,终于在20世纪初开始接受西方的古典和声技巧。新音乐的作曲家们一方面将西方的古典和声手法用于作品中,但这仅是最初级的借鉴,难以避免幼稚和生硬之嫌;与此同时,他们也意识到应该创造一些适合民族风格的技巧以展现作品的民族精神,但这也仅是一些不成熟的尝试。在对民族风格的理解和如何建立民族体系的认识上也存在一切狭隘和偏执。而在这两方面均未达到成熟的程度时,西方音乐却已走过19世纪末的和声发展高峰,逐渐向现代派的非调性倾向迈进了。

建国后的20世纪50年代及60年代初,由于兄弟国家文化的传入交融,接受了外国音乐史上民族乐派对民间乐风的和声处理手法。加上作曲家的悉心探索研究,这才找到在处理民族调式上较能共通认可的基本和声技巧。于是在国内出现了若干论述民族调式与和声理论的著作,之后也开始撰写可供专业院校使用的和声教科书。“文革”之后,改革开放政策使人们面向国际,在音乐上彻底冲破内外的隔绝。中西接轨不仅改变了艺术的外在风貌,而且唤起了人们对艺术观念的新思考,例如对“民族性”的问题这时便有了新的理念和认识。由此,五、六十年代刚刚建立起的民族化萌芽,这时又被更前锋的表达方式所复盖。于是,我国自身的和声史上,缺乏一个有如西方古典乐派那样完整典范的共性写作时期。

<sup>①</sup> 吴式锴,中央音乐学院作曲系教授、博士生导师。

事实上,民族化的浪潮是上世纪 50 年代后期兴起的。可是在和声教学中,似乎仍是沿用西方大小调体系,讲述 18、19 世纪的和声语言和技法。民族化和有关西方现代和声的内容则只在教学进程中由教师根据自己的见解作适当的填补,和声教学的根基没有变动。

和声教学的总目的,当然是让学生学到有用的和声技巧,首先应是不受特定风格局限的共性写作技术。然而,任何一条用以配置和声的旋律习题都难以完全避免某种风格性,这就必须学会认识到什么样的旋律天然地应以怎样的和声语言为背景。我们试图用自然大调下行音阶作为和声写作习题,因为一个没有不同音程进行,不同节奏节拍规定的音列应是最具共性和无特殊风格性的声部线条了。

### 例 1

T DVI S T<sub>6</sub> D<sub>3</sub><sup>4</sup> T D<sub>7</sub> T      T DIII S T<sub>4</sub><sup>6</sup> S<sub>6</sub> D(6) D<sub>2</sub> T<sub>6</sub>  
(SVI) (SII<sub>3</sub><sup>4</sup>)

上例 a 与 b 均属大小调体系的和声风貌,其特性是在自然音范围内以 I,IV,V 三个正音音级和弦统治整体,并强调正格功能关系。

### 例 2

C: T S D<sub>3</sub><sup>4</sup>/SII SII SVI<sub>6</sub> DVII<sub>3</sub><sup>4</sup>/S S<sub>6</sub> C: T<sub>6</sub> D<sub>2</sub>(DIII<sub>3</sub><sup>4</sup>)/SVI SVI<sub>6</sub> D<sub>2</sub>/S S<sub>6</sub> DVII<sub>7</sub>/D D<sub>7</sub> T  
D<sub>7</sub> SVI/SVI S<sub>16</sub>/SVI S<sub>16</sub>/SVI

上面例 2,则表现为对自然音体系的突破,构成含有多次离调的半音体系和声。所有离调都是用副属——副主的正格关系构成,使音乐在细节上都被属主关系统治着。有人曾将以维也纳古典乐派为代表的典型大小调风格的音乐称为“属主音乐”。这种根基直到 19 世纪中后叶才逐渐被冲破。

如将此下行七声自然音阶设上小节线,使其产生节拍韵律,那末,加入终止四六和弦的下例和声便可谓是最典范化的和声进行了。

### 例 3

C: T SVI DIII S T<sub>6</sub> SII<sub>7</sub> T<sub>4</sub><sup>6</sup> D<sub>7</sub> T D<sub>7</sub>/S S sII<sub>3</sub><sup>6</sup> T

在这里,我们必须解释一个以上未曾提及的问题,即在例 1 与 3 和声进行的开端处,都有一个 III 级和弦 DIII。它在大小调体系中是一个最边缘化的分子,其过于柔弱的音响地位使它常被强劲的大小调风格摒之于体系之外。唯一使它仍能留用于大小调体系之内的条件,就是它必须进行到 IV 级和弦,构成 DIII—S 的进行。这样,即使之前的 T—DIII 已经是根音作上三度进行的最弱关系了,但之后 DIII—S 中低音作向上半音的导音式倾向则会使之前失去的力度得到挽回。在例 2a 中,把原来 DIII 的位置改换为 SVI 的属七和弦(D7/SVI),也就是把原来的 III 级小三和弦改为同音级的大小七和弦,这是为了能在音乐整体上与其他由副属和弦构成的多次离调在力度上相互协调。

现在,我们暂时离开大小调体系力度性的和声语言,把立足点移向自然调式,并在这新的根基上处理这同一自然大调下行音阶的和声。

#### 例 4

a

T D SVI DIII SII SVI<sub>6</sub> SII<sub>4</sub> T  
(dvII t d S t<sub>6</sub> S<sub>4</sub>)

b

T<sub>6</sub> D SVI T SII DIII D SVI  
(dvII t) (dvII t) (dvII t)

c

T D SII DIII SII SVI DVII<sub>7</sub> T  
(S (dorS T t) (S t)

从以上三次配置看它们的和声处理方法有着与大小调和声截然不同的特点:首先,和弦使用广泛普遍,不强调 I,IV,V 3 个音级的“正三和弦”,这就会在和弦之间很自然地产生同音列的各种调式交替,如上例 a 除了首尾两个 C 大调主和弦之外,其余和弦之间都形成 a 自然小调的功能关系;b 则索性最后结束在 a 自然小调的主和弦上(C 大调 SVI)也不为怪。除了 a 自然小调之外,并包含了某些特殊自然调式,如 b 中含 VII 级小三和弦的 e 弗利几亚正格进行;c 中由大下属构成的 d 多利亚变格进行的及由小属和弦组成的 G 混合里第亚的调式功能关系。

和弦作上三度根音关系的进行(上例 b 中的方括弧所示)由于其极度的软弱性而被大小调体系忌



用,但在自然调式风格中却能展示它特有的柔美风采。

除功能关系的特点外,和弦转位形式的应用也很自由。为了低音线条的需要,可能采用任何音级上的四六和弦。(如上例 a 的终止以及后面例 8 中第 2 小节末尾)。

再有,例 4c 的末尾虽然用了一个本属于大小调功能的力度性终止  $DVII_7-T$ ,但由于没有采取降低调式 VI 级音的减七和弦结构,这便在一定程度上将其调式化了,因为这个减小七(半减七)和弦完全由调式自然组成,这在大小调风格中除了和弦七音(即调式 VI 级音)处在高音旋律声部外,是很少这样使用的。在 19 世纪民族乐派以及之后印象主义的音乐潮流中,这种完全由调式自然音组成的减小七(半减七)和弦的  $DVII_7$  才广受青睐。

如果用以配置和声的旋律不是如上那样非音乐性的机械直线下行,而是有着丰富艺术特性的,那末,在教学中则要培养学生具有良好的音乐素质,使他有能力鉴别旋律的和声背景应是怎样的,以使正确地确定适合它的(即符合它的内涵的)和声语言内容。现以一个由双乐句组成的乐段为例(选自斯波索宾等著《和声学教程》第 39 章习题(2))。

### 例 5

Chord chart for Example 5:

System 1:  $\flat B$  T, D<sub>6</sub>, T, T<sub>4</sub><sup>6</sup>, F, S, D, D<sub>7</sub>, T

System 2: T<sub>4</sub><sup>6</sup>, D, D<sub>9</sub>, D<sub>7</sub>, T

从这一旋律的曲式结构和音调特征两方面进行体察,凡对西方古典音乐有所熟悉的学生都不会怀疑,这是一个极为典型的转调乐段,这里所配和声与旋律之间的关系是天衣无缝的,甚至可以说这一和声处理是无可辩驳和独一无二的,若如下例那样,即使和声本身的进行关系是大小调化的,但不作转调,也是违反其天然特性的。特别是终止四六和弦的应用,更说明它是在起着维护原调的作用:

### 例 6

Chord chart for Example 6:

$\flat B$  T, T<sub>6</sub>, D, T<sub>6</sub>, T, D<sub>6</sub>, T, D<sub>4</sub><sup>6</sup>, T<sub>6</sub>, S, T<sub>4</sub><sup>6</sup>, D

更不用说,如将这典范的旋律和声统一体拆开,用另一种和声(自然调式风格)来为它配置,将会落得一个四不象的可笑结果:

### 例 7

$\flat B$  T                      D6    D    T    T<sub>6</sub>    D    DIII    SVI    T

但若反转过来,我们为这个与旋律不般配的和声寻找一个适合它的高音线条,结果则可能比其“原配”要美满得多:

### 例 8

$\flat B$  T                      D6    D    SVI<sub>6</sub>    SVI<sub>4</sub>    D    DIII    SVI    T

作为一个接受过专业和声培训的学生,不论在教学中采用怎样的教学体系,最后,他们都必须具备识别音乐的风格特征并采用与之相适应的和声语言的能力。我们不时地会在古典大师们的作品看到冠以“……风格曲”标题的作品:如柴科夫斯基的《舒曼风格曲》(作品 72 之 9),格里格的《肖邦风格圆舞曲》(作品 72 之 5),拉威尔的《鲍罗丁风格圆舞曲》以及《夏不里埃风格曲》(以古诺歌剧《浮士德》的咏叹调为素材)等。这些作品都不是“临摹”式的,或者说能够以假乱真的性质,而是作曲家以自己个人的眼光通过洞察他人艺术品的精髓(或内在灵魂)而感发出自己个人的见地,这只有具备对音乐的深刻体验才能有勇气这样做。

以上所谈到的大小调与自然调式的两种不同的和声教学根基只是表明一种教学出发点。无论立足于哪一方面,其结果都要使学生获得高水准的学习成果,这是不言而喻的,因为怎样开始教学也绝不是“非此即彼”。况且和声教学也和艺术创作一样,每个教师都会在教学中(无论采用什么教学体系)表现出自己独特的风貌,展现出个人的才智。我于 20 世纪 80 年代初发表过一部《和声学教程》(——理论与实践——上下两册)。我采用了从自然调式入手的做法。但因缺乏教学实践的机会(入学前即要求考生按照大小调体系达到过半的程度,入学后则沿着这一体系继续伸延,不可能再回过头来“改换门庭”了)所以尚未获得切实的反馈,现在仅是将问题提出,供同行们做一个思考。

## II、听觉素养

我们有时会在学生身上见到这样一种怪异的现象：他可能已是一名具有较高和声程度的学生了，但却会对下例第 1 乐句末尾（第 4 小节）的和声产生疑惑，从外表的旋律线条结构判定其和声为向 II 级和弦的离调。而事实上，这里是古典传统和声中最为基础典范的 T—D, D—T 式的正格问答关系。

例 9a

贝多芬：《第 10 钢琴奏鸣曲》

Diagram illustrating the harmonic progression in Example 9a:

System 1: D — T

System 2: D7 — T

System 3: D T D7 T (问) (答)

其所以会出现这样的错误，只能说是没有听到（或者根本不去聆听）音乐声音所表达的和声语言涵义，而只是用眼睛在一个节拍的垂直点上，对纵向音符进行机械式的罗列累加，以这样的方式寻求结论。

上例是奏鸣曲式的副部主题。这一音乐素材也在发展部中以降 B 大调出现。由于发展部音乐的需要，下句未以主功能作答，而是以 II 级调关系转向降 A 大调（见下页例 10）。

例 10

单从音乐的外在手段上看，新调（降 A 大调）的出现，似乎仅靠低声部的 3 次半音上行来实现的