

南京艺术学院出版基金资助出版

华萃康 著

色彩和声

Secai Hesheng

中央音乐学院出版社

南京艺术学院出版基金资助出版

华萃康 著

色彩和声

Secai Hesheng



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

色彩和声/华萃康著. —北京: 中央音乐学院出版社, 2012.7

ISBN 978-7-81096-422-7

I. ①色… II. ①华… III. ①和声—研究 IV. ①J614.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 163736 号

色彩和声

华萃康著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 17.75

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2012 年 7 月第 1 版 2012 年 7 月第 1 次印刷

印 数: 1—2,000 册

书 号: ISBN 978-7-81096-422-7

定 价: 58.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

序

我们深刻地感到一种毕生的使命，这一使命我们为了人类文化的共同未来必须完成。

伽达默尔^①

“为了人类文化的共同未来”！何等语重心长！

每一个人，不管他属于哪个国家、哪个民族，如果他在文化上做出贡献，这贡献就都是属于全人类的，都是在人类文化大厦上增添的一砖一瓦。只不过，成果影响的大小则依各自所属领域的大小不同而不同。

我郑重地向读者推荐华萃康先生毕生学术研究的代表性成果《色彩和声》一书。本书探索的是全世界迄今仍存在许多未知数的音乐语言中的一个特殊领域——和声色彩技法。这一成果也是属于全人类的。

人们的探索总是在尽力靠近事物的规律，不可能一蹴而就。但是，哪怕是只比前人多走出了一步、半步，也是有学术价值的。一个人的力量是有限的，许多学术问题都是人们在历史的“接力”过程中逐步加以改进的，古往今来，概莫能外。我想说的是，本书取得了可喜的成绩。不仅是填补了和声研究中的一段“空白”。本书中也有大量篇幅是涉及功能技法的，全书的着眼点始终在于：运用和声技法为音乐创作实践服务。

^① 商务印书馆 2007 年《真理与方法》洪汉鼎译。

客观规律是不依人的意志为转移的，也不依人们意识到它或意识不到它为转移。所以才会发生这种事情：“他们没有意识到这一点，但是他们这样做了。”^① 作曲家创造了富于表现力的和声技法，理论家为探索规律奉献终生，我们理应对作曲家和理论家怀有敬意。

我们粗略地回忆一下和声学历史吧。从两个角度来看：

第一个角度，从作曲家的和声实践角度看，就可以把和声实践的历史简约地概括为三个阶段。第一阶段，从和声学诞生，到维也纳古典乐派这一时期，作曲家们为人类贡献了功能和声技法。第二阶段，自浪漫派到印象派的几乎整个 19 世纪，是和声的功能性逐步减弱、色彩性逐步增强的时期。这一时期的作曲家为人类做出的主要贡献可以说就是色彩和声技法。以上两个时期的共同点就是都属于调性音乐的和声。第三阶段，20 世纪的作曲家们又为人类贡献了无调性、泛调性和声技法。

第二个角度，从理论家的和声理论研究的角度看，应该说是落后于作曲家的和声实践的，对第一阶段的理论研究成果最为丰富。所以，功能和声的教学最有成效。对第三阶段的和声的研究成果次之。最薄弱的环节就是对于和声的色彩性的研究，人们对印象派的和声技法的研究有些成果，可是，对后期浪漫派和声技法的研究最为欠缺。在理论上对和声色彩的研究远远落后于色彩和声的实践。正如本书作者所概括的一样，和声的表现力，主要表现在功能、张力与色彩三个方面。如果这三方面的研究都很成功，和声教学的质量就将大大提高，便于人们掌握和声规律。利在千秋，功莫大焉。

在研究和声的张力与色彩时，都需要进行量化分析。量化分析究竟该如何做，正需要创造性地进行探索。

① 马克思《资本论》第一卷人民出版社 1975 年版，第 65 页。

功能、张力、色彩，这三者是既相互区别，又相互渗透的。

通常人们把和声进行中的物理属性所引起的心理体验上的“明暗度”视为和声的色彩。本书作者就把和声的“色彩”解释为和声的“新鲜度”。在用语言文字来表示人们的体验时，总给人以“不到位”的感觉，这是由于语言概念的缺陷造成的。概念基本上是以“定性分析”为基础的，而且只能表示出“类加种差”程度上的性质差别，亦即只能揭示对象的普遍性（它属于哪一大类）、特殊性（它属于哪一小类即哪一个种，种与种的差别就是“种差”），而不能揭示对象的单一性、个别性特征，因为个性特征非常丰富、复杂而多样。本书中提出的“绝对色彩度”、“相对色彩度”及“色差”等概念，由于其量化特征，相对而言，就比自然语言概念更少歧义性，更接近于揭示个别性特征。在某种意义上说，它回答的是和声现象中的微观世界的问题，与量子物理学活动在物理微观世界中的情况有些相似。

与和声引起的色彩感觉有关的条件是很多。如果要根据所有的条件来寻求对色彩的量化分析，就与自然科学的纯化原则相抵触，难于操作。如果按纯化要求，只根据一个条件来进行量化分析，显然又不够精确。解决这一矛盾的出路在于“求近似值”。在所有的参数中，必须能够找出一个重要的参数，它必须能够在决定事物的性质和运动秩序方面起着主要作用。我权且把这样一个参数称为“序参数”。

与和声的色彩性有关的条件，至少有下列一些：

第一个就是频率振动比，它决定着音的高度，决定着集合中的元素构成，也决定着和声进行的整体音响。本书中按“纯五跨度”确定和弦色彩度的做法，与按频率振动比确定色彩度的原理完全一致。因为，频率呈 $1:2$ 或 $1:2^n$ 时，都是八度及其倍数，不能产生新的音。纯五度正是毕达哥拉斯学派所说的黄金分割点，用比例表示之，即 $3:2$ ，用分数表示之，即三分之二。它是

产生新的音的起点。纯五跨度为几，也就是几乘 $3:2$ ，或几乘三分之二。其表示出的比例就与频率振动的比例一致。

第二个条件是在一个调式之中，主和弦与各级和弦的关系的差别，它决定着和声在运动中的实际音响效果。

第三个条件是音区变化，在不同的音区中，色彩度也有所变化。

第四个条件是和弦的开放与密集的差别。

第五个条件是结合音（combination tone）^①的差别。结合音又称组合谐频（combination frequency）或译“组合频率”。欣德米特在他的《作曲技法》中就是根据结合音来建立他的第二音序的。所谓“结合音”指的是由两个音结合产生出来的第三个音，这个结合音就是由两个音的振动数之差形成的。结合音还可以产生“次生”结合音。如c与g一齐发音，cg两音振动数之差为 $192 - 128 = 64$ ，产生的结合音为低八度的c。比较简便的方法是利用欣德米特第二音序的数字来计算。g是 3×64 ；c是 2×64 ；低八度的c是 1×64 ； $3 - 2 = 1$ ，1就代表64。不仅 $3 - 2 = 1$ 产生一个结合音，而且， $2 - 1 = 1$ ，又产生出一个次生结合音，结合音与和弦音的泛音的协和或不协和的差别也影响和声的色彩性。

第六个条件是音量差别。

其它还有配器音色的影响等，也是影响色彩性的条件。

本书关于“绝对平均色彩度”和“相对平均色彩度”的计算方法，在第一章第六节有详细说明。计算色彩度的方法扼要如下：

把“纯五音列”上的C音的基数定为零，然后，向上以正整数逐步递增，向下以负整数逐步递减，取得各音

^① 据说结合音是由意大利小提琴家、作曲家萨拉萨泰发现的，是他用听觉辨别出来的。

的基数。把某和弦各音的基数加起来，得到整基数，然后除以和弦的音数，就得到该和弦的“绝对平均色彩度”。

和弦的相对平均色彩度 = 该和弦的绝对平均色彩度 - 主和弦的绝对平均色彩度。

各和弦之间的相对平均色彩度之差，称为“色差”。

这正说明，决定和弦的绝对平均色彩度的因素是和弦各音的振动比的平均值。

各和弦与主和弦之差，即是“相对平均色彩值”。

前后和弦相对平均色彩度之差即是色差，它决定着和声色彩的实际效果。

作者这种选择是艰难的，也是正确的。因为频率振动比，这个参数是一切参数之中起决定作用的参数。尽管它是不饱和的，仅是近似值，还有许多条件未能顾及，就是说，它也具有“家族相似”特征。实际上它还不是纯粹定量分析，而是以定量分析为主，却并未完全摆脱定性分析，它是两种分析结合的产物。当我们说“大调中的 I - V 的进行，其色差为 1”时，我们还留有許多“空位”（弗雷格称之为“空位”，茵加尔顿称之为“空白”）未予填充，诸如：它是原位还是转位？它省略还是未省略音？重复还是未重复音？它是密集的还是开放的？音区、音域、力度等等又是何种具体情况？这一切虽然都还不确定，但是，只要它是大调 I - V，我们就可以判别，其色差为 1，这总是相对准确的。尽管其它条件变化，也会引起色彩变化，却都不至于改变它在“色差为 1”的一定相对范围内的基本性质。在这个意义上说，它仍然在一定程度上是定性分析。

本书作者特别关注的几个概念，都体现了作者在继承和发展前人研究成果过程中，其思维的缜密和思路的清晰。

首先来讨论“极点音”的概念。

我们把自然七声调式的七个音仍按向上纯五度（或向下纯四度）排列，则两个最外侧的音称为“极点音”，最右侧的称为“上极点音”，最左侧的称为“下极点音”。上、下极点音构成的音程称为这七个调式的“特性音程”。上、下极点音之间所包含的纯五度数（即相距几个纯五度）称为这七个调式的“纯五跨度”（或简称跨度）。……上、下极点音与纯五跨度对于分析研究和弦的音响、功能与色彩，要比其它因素优越^①

以C七声大调式为例，其上极点音是B，下极点音是F。特性音程是增四度。正是这个音程与功能、色彩有着最紧密的关系。上下极点音之间的纯五跨度是6。特性音程在自然调式中只有一个，其它音程都有两个以上。为什么会这样？就因为在该调式中，它是包含上下极点音的音程，极限就只能是唯一的，不可能出现第二个极限。其它任何音，都与极点音无关，也才可能出现两个以上。所以，一个自然调式才只有一个三全音，它最能代表该调式的色彩特征。

以C五声宫调式为例，其上极点音是E，下极点音是C。特性音程是大三度。上下极点音之间的纯五跨度是4。中国传统五声性调式中的这个大三度音程，在20世纪的五十年代，曾有人称之为“主导音程”，它的根音是“宫”，它的冠音是“角”。它就是辨别宫音位置的标志，至于调式调性等差别都只能在宫音位置确定之后，才能进一步辨别。它在调式中也是唯一的音程，其它的音程都有两个以上。其原理与七声调式一样。在分析中国传统的五声性调式时，人们通常都必须注意这一音程。

以上判断，是对大量音乐实践现象和在前人理论上所作

^① 参见本书第一章第二节开始处。

的概括。

在巴托克色彩斑斓的调式和声中，作曲家常自由引入任何调式色彩。那些最富于色彩性的音和音程，实际上都与“极点音”相关。例之一，弗里几亚二度（小调式主音上方的小二度），它是弗里几亚色彩的标志性的音，只要它一出现，立刻出现弗里几亚调式的色彩，这种色彩比一般小调式的色彩更柔和一个层次。实际上还不只适用于小调式，包括弗里几亚大调也同样使用弗里几亚二度。例之二，里底亚四度（大调主音上方的增四度），它是里底亚色彩的标志性的音，里底亚色彩比一般大调式更有强度一个层次。例之三，洛克里亚五度（小调式中的减五度），它使该调式比弗里几亚调式色彩更为暗淡。例之四，混合里底亚七度或称米克索里底亚七度（大调式中的小七度），它使本调式比一般大调式更柔和一个层次。例之五，多里亚六度（小调式中的大六度），它是比一般小调式更有强度一个层次。华萃康先生就是以对大量作品的和声进行分析作为本书的基础性、准备性工作的。

欣德米特在《作曲技法》第一卷中的和弦表^①曾得到和声界的高度评价。欣德米特进行和弦分类时，虽没有使用数字作为量化符号，实质上他就是在进行量化分析。他的思路十分清楚：

第一步，他把和弦分为 A、B 两类。A 类是不含三全音的和弦；B 类是包含三全音的和弦。

第二步，A 类以下再分为：Ⅰ类不含二度或七度，属 A 类下限；Ⅲ类含有二度或七度，属 A 类上限；Ⅴ类不确定，占 A 类居中位置。

B 类以下再分为：Ⅱ类不含小二度或大七度，三全音处于从属地位，属 B 类下限；Ⅳ类含有小二度或大七度，一个或数个处

^① 罗忠镒译，欣德米特《作曲技法》第一卷理论篇第 100 页“和弦组的分类”及第 134 页的表。上海音乐出版社，2002 年。

于从属地位的三全音，属 B 类上限；Ⅵ类三全音占优势，不确定，在 B 类居中位置。这六类和弦根据量化原则就排列成了下列顺序：

I、V、Ⅲ（以上属 A 类和弦）；Ⅱ、Ⅵ、Ⅳ（以上属 B 类和弦）六个等级。

这正是按张力差别排出的、从弱到强的系列，其左侧张力最弱，其右侧张力最强。他的和弦分类的依据，就在于，先看它“是否含有三全音？再看它是否含有小二度、大七度，以及包含了多少此类音程。而三全音、小二度、大七度无例外地都与“极点音”相关。这也说明，本书的和声研究也受到了欣德米特和弦表的启示，并且吸收了其中的精华。

还要说明一点，在欣德米特的和弦表中，和弦是按和弦的张力绝对值来分类的，同结构的和弦，例如都是大三和弦，则被视为张力相等，属同一张力级别。本书则先讨论色彩度的绝对平均值，再讨论色彩度的相对平均值，这就更加细化了。因为，同是大三和弦，由于它在调式中的地位不同，与主音的关系不同，在运动中，必然呈现出张力与色彩的差别。例如 I - V 连接时，I、V 都是大三和弦，按欣德米特的分析，就是“张力无起伏状态”。按本书的分析，I 与 V 连接，就不是无起伏状态，而是相对色彩差为 1。如从张力的角度看，它就是强进行。

两种分析的差别，示意如下：

欣氏分析

I - V



华氏分析

I - V



直观对比之下，可以看得很清楚，华氏分析更为精确。它揭示出了欣氏分析所未能揭示出的差别。这就表明，新方法更为合

理。就如高版本的软件通常都能够兼容低版本的软件一样，新版本应该既能完成前版本能够完成的任务，能回答前版本所能回答的问题；也能完成前版本所不能完成的任务，能回答前版本所未能回答的问题。正是这一点能够说明，新的学术研究比起前人的研究成果来确实是前进了一步。

其次是本书所关注的“主、属环绕音”，主音与属音都各有上下、大小二度的环绕音。主环绕音是大小二度音与大小七度音；属环绕音是纯四、增四、大六、小六。环绕音的自然属性就倾向于主音与属音。这一点与功能进行关系至为密切，它们环绕的正是调式中的中心音和次中心音。

再次是色彩度的正值与负值的概念。这是根据属（D）与下属（S）的两个方向来进行区别的。属方向对应于顺时针方向，用正值表示之；下属方向对应于逆时针方向，以负值表示之。“6”是色彩值的极限，超过了“6”，则其色彩值愈大，反而比6愈降低了。这与6个升号的调号升F调等于6个降号的调号降G调的规律完全一致。超过6个升降号之后，就发生等音转换现象，关系就不是更远，而是实际上更近了。

从定性分析到定量分析的转变，在思维方法上是一个重要的转折，可以说是逻辑学上的一次飞跃，它体现了一种研究方法上的变革——将数学的思维方式引进概念思维，这是一种革命性的变化。

事实上，人们早就发现了普通语言概念的歧义性的二重性。普通语言或称自然语言，其概念的歧义性（或称“家族相似性”），有它的方便之处，它可以以少总多，从这方面看，它是一个优点。从另一个角度来看，它就成了缺点，它不饱和，不确定，比较粗略，容易发生误解。人们早就在思考，如何弥补这一缺憾。

就现在人们所知道的情况而言，第一个设想把数学思维方式

引进自然语言逻辑的人是微积分的创始人之一莱布尼茨，他企图通过计算的方式来化解概念的争论，但他没有来得及实现这一想法。以弗雷格 1879 年在《概念文字》^① 为开始的一系列研究，“成功地构造了第一个初步自足的逻辑演算系统”^②。后经罗素、怀德海等人的努力，其积极的结果就是数理逻辑学科的诞生。数理逻辑在 20 世纪的自动化系统和计算机科学等方面发挥了巨大作用，并且推动了分析哲学和语言哲学的发展。

数理逻辑优于亚里士多德的自然语言逻辑。数理逻辑把算术思维的精确性引入了语言概念的推理活动。算术思维的精确性正是建立在“数”（定量）的基础之上的，它是清晰的，没有歧义的。这是自然语言所没有的优点。它可以借助符号进行运算。我赞同社会科学院江怡先生在超星图书馆的讲座中的说法，即使我们并不精通数理逻辑，只要我们理解它的原理，也仍然能够理解分析哲学和语言哲学。许多运用数理逻辑分析问题的书，在必要时才运用数理逻辑符号，在绝大多数情况下，就是用自然语言写成的。

这里仍然存在矛盾。“排除歧义性”的要求实际上是与“容许歧义性”（家族相似性）相兼容的。因为数理逻辑处理的是类概念。它排除了逻辑上的歧义性，却未能完全排除概念的歧义性。类概念总是不饱和的，留有“空位”（“空白”）的。即使是专名，它只指向唯一的对象，也还是留有空位。你说的到底是什么时间，什么地点，什么具体情况下的此人此物？这些仍是需要补充的。这就是说，这个专名还是不饱和的，它仍然具有“家族

① 商务印书馆 2006 年版，王路译，《弗雷格哲学论著选辑》正文第 1 页及以下。吉林人民出版社 1983 年，《逻辑学辞典》第 831 页译为《表意符号》。这一逻辑系统后来就被称为“数理逻辑”。

② 罗忠谔译，欣德米特《作曲技法》译者序言，第 25 页。上海音乐出版社，2002 年。

相似”的概念性质。解决这个矛盾的办法就是求“近似值”。近似值虽然仍有“类加种差”的性质，在精确程度上确实是优于自然语言。定量分析比定性分析更为直观，因而定量分析比定性分析更少歧义性。

莱布尼茨有一句名言：“音乐是心灵的算术练习。心灵在听音乐时自己计算而不自知。”叔本华也有一句名言：“音乐是心灵的形而上学的练习，心灵在听音乐时进行着哲学探讨而不自知。”这两个断定句的真值都为真。它们不矛盾，而是互补的。正如色诺芬尼的诗句所说：

但是至于确实的真理，无人已知晓，
将来他也不会知晓；既不知道神的真理，
也不知道我们谈论的一切事物的真理。
即使偶然他会说出最终真理，
他自己也不会知道；

用诗化哲学的语言来说，规律就是那种“实际上发生了”而人们却“不自知”的东西。学术研究要探讨的正是那不依人的意志而客观存在着的规律。所以，伽达默尔才说：“我真正的要求过去和现在都是一种哲学上的要求，也就是说，成为问题的并不是我们所从事的东西，也不是我们应从事的东西，而是超越我们的意愿和行为对我们所发生的东西。”^①“那超越我们的意愿和行为对我们所发生的东西”正是规律使然的东西。

本书在研究成果和研究方法的两个方面都取得了重要成果，也许后者更为重要。作者那从“已知”推出“未知”的思路是富有启发性的。

^① 伽达默尔《真理与方法》，王才勇译本，辽宁人民出版社1987年，第35页。

人如其人。本书是数学、逻辑、哲学和音乐科学的综合知识结构的产物，其中缺少了哪个元素也得不到这样的结晶。书是作者一个人写的，成果却不是单独一个人创造的，它是作者继承和发展前人研究的结果。正是客观存在的客体精神（波普尔称之为“世界三”亦即文化传统）成为了作者这一主体的构成因素——正是由于作者积累了许多前人所发现的思想，才可能取得这些成果。

本书作者的思路，非常接近分析哲学和语言哲学的思路。

语言哲学标志着哲学思维中的语言转向，这一转向表现为：把研究语言的表达方式看得比研究语言的内容更重要。但是，我们不能仅从字面上去理解它。尽管我不赞同“没有哲学问题，只有语言问题”的观点。但是语言哲学的积极意义是不容忽视的。固然，语言是手段，表达内容是目的。一般常识都认为，目的比手段更重要。但是，目的与手段不但是相互依存的，而且在一定条件下也是相互转化的。没有了路和桥作为手段，目的就成了一句空话。语言哲学研究就是为了使人们能够更好地驾驭手段，能够更为精确地使用手段，唯其精确，才有利于表达内容，达到目的。在音乐创作中，作曲家充分驾驭手段，精确地掌握技术的表现力，这一点具有重要意义，如果缺少这一条件，他还是一个作曲家吗？难道这还有什么可以怀疑的吗？人们在和声研究中力求量化分析，正是为了解决形式技术更好地表达内容。在这个意义上说，我认为，给予这种研究以高度评价是完全应该的。

我在读本书时，始终有一种强烈的感觉。全书是紧紧地围绕着分析哲学所关注的三个主要问题展开对和声的色彩研究的。这三个问题是具有独立性又相互交织的，它们就是“逻辑系列”、“意义”和“指称”。

在自然语言中，我们称之为“语义”的东西，其实只是“所指”，只是称谓，只是指向了某一对象，而不是真正的“意义”。按照弗雷格的分析，“意义”是只在“语境”中才能实现和加以

判别的東西。沒有語境這個“整體”，句子的部分單位就談不到意義，至少它也是不飽和的，不確定的。

弗雷格首先是把語言和語言所表達的東西區別開來。語言是一個層次，語言所表達的東西是另一個層次。後者又分為涵義與意謂兩個層次。語言的涵義是思想，這是一個層次。人們卻不滿足於思想，因為僅僅思想，還沒有回答它是真是假的問題。因此，還有另一個層次，即句子的意謂，句子的意謂是真值。真值包括真與假，邏輯的任務則是求真。涵義對應於思想；意謂對應於真值，這是兩個不同的層次。句子是整體，整體才有意義。句子的組成部分是專名和概念，專名和概念只是思想的組成部分，組成部分並無獨立意義，只是在句子的整體之中，即在語境中，才有確定的意義。

本書對和聲表達的意義的研究與此一致。孤立的和弦相當於專名或概念，它只有指稱、所指，只指向現實世界中的某個和弦，表明它確實與現實世界相聯系，而不是在講空話。但指稱還談不到表達意義，意義只能出現在和弦的邏輯系列之中。只是在那裡，才得以形成一定的具體的“語境”的整體，只是在語境中，和弦的色彩和張力才談得到表現意義。所有的和聲的表現能力全在具體語境之中。我們不能說，一個孤立的和弦的絕對色彩度有什麼意義，只能在和聲進行的邏輯系列的“色差”之中，判別其表現意義。不能說，一個孤立的和弦是強是弱，是明是暗。它在比它強的和弦後面出現，它就是弱的。它在比它弱的和弦後面出現，它就是強的。它在比它明亮的和弦後面出現，它就是暗淡的。它在比它暗淡的和弦後面出現，它就是明亮的。依照具體語境的靈活變化，和聲的進行既可做到明而剛、暗而柔；又能做到明而柔，暗而剛。完全可以得心應手，自由創作。

本書作者聲明，用本書的方法得出的色彩度近似值並不很精確。在“後記”中，他說：

本书用色彩度、色差来检验和弦之间的色彩关系，它存在着某些缺点。经研究，可用更精确的计算方法来解决，但这些方法远不如色彩度、色差简捷和容易掌握，故本书在这方面未作修改。对新的计算方法感兴趣的读者，请查阅拙著《论和弦之间的色彩对比》一文（发表于《艺苑》1993年第二、三、四期）。

本书在1989年就已完成初稿，后来虽也不断修改，不过，基本的东西并未大动。一本好书，写成后，要等20年才能面世！也只能感慨系之。许多出版社都因担心“曲高和寡”，难于赢利而不肯拍板。我们也理解出版社的难处，如完不成年度赢利计划，具体工作人员将受到惩罚。所幸此书终于得到南京艺术学院的资助和中央音乐学院出版社的大力支持而终于出版了。在此我要感谢中央音乐学院和南京艺术学院的各级领导。这也真应了韩愈那句话：“世有伯乐，然后有千里马”。

《色彩和声》出版在建国六十周年大庆的日子里，它既是南京艺术学院向建国六十年的献礼，也是六十年来中国和声研究者持续努力的结果之一。如果没有这么多前辈的努力，本书的完成将是不可能的。在和声研究的领域内，中国人总是跟着西方人走的局面，将一去而不复返。新世纪的曙光已经升起，中国的音乐学家们正在踏实而坚定地迈进。随着中国经济建设的高潮，人们正在喜看一个文化建设高潮的勃然兴起。

茅 原

序于南京艺术学院2009年10月26日