

萧友梅《和声学》研究

| 文◎刘冬云

萧友梅是中国专业音乐教育的奠基人、音乐理论家和作曲家，他为我国近代高等专业音乐教育的创建与发展做出了历史性的贡献，在我国近代音乐史上可谓举足轻重。目前，学界对其研究多集中于专业音乐教育办学理念、教育模式、史学理论以及音乐创作等方面，尚有诸多颇具学术价值之处并未得到深入探讨，对其和声学教材及和声教学理念即为其中之一。作为我国近代专业音乐院系开设和声学课程以及编写高等院系和声学教材的第一人，萧友梅在和声教学方面所取得的显著成绩不仅体现在我国专业音乐教育的起步阶段，而且时至今日仍具一定意义。笔者希冀通过本文的探讨，进一步思考萧友梅和声教学理念的现代意义，以引发对当今高等院校和声教学的思考。

一、萧氏与《和声学》

如何汲取中国传统音乐精华并予继承、发展，是20世纪早期我国音乐界前辈苦心求索的问题。这一时期，以萧友梅、黄自、赵元任等为代表的有志之士，跨洋求学，积极探索将西方作曲技术理论引入中国，与我国传统音乐相互融合，以实现推动中国传统音乐发展之目的。

和声学是西方作曲技术理论体系中极

为重要的基础理论，从事音乐创作与教学必须具备和声学的专业知识和技能。萧友梅十分重视和声学的教学，他认为借鉴西方和声学的理论是发展中国传统音乐的关键所在。他指出，“我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声，那在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代，在保留中国情思的前提之下获得古乐的新生，这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔财产。”^①对于中国音乐来讲，和声属于“舶来品”，萧友梅在系统学习西方作曲技术理论之后，在“学习西乐、发展国乐”的时代潮流引领下，积极引进西方音乐技术理论。1920—1927年，他在国立北京女子高等师范学校、北京大学附设音乐传习所和北京艺术国立专门学校等三所高等音乐院系任教时均开设了和声课。^②1927年11月，国立音乐院（1929年8月改组为国立音乐专科学校）在上海成立，他仍然主要承担和声课的教学工作。在北京、上海这几所

① 萧友梅《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》，载《萧友梅全集·文论专著卷》，上海音乐出版社2004年版，第46页。

② 萧友梅编著《和声学》“自序一”，商务印书馆1932年版。

高校授课所使用的均是萧友梅结合当时国情撰写的和声学教材。因此,萧友梅成为我国近代专业音乐院系开设和声学课程的第一人,也是编写高等音乐院系和声学教材的第一人。先生编撰的“易窥门径”的《和声学》教材在教学中发挥出重要作用,这对于20世纪早期西方和声理论在中国的传播以及音乐人才培养等方面贡献突出。

萧友梅在1920年国立北京女子高等师范学校以及1921年北京大学音乐研究会开设和声学课程时,使用的教材是由他编写的《和声学纲要》,该教材于1920年12月至1921年12月连载于北京大学音乐研究会出版的《音乐杂志》上。1925年在北京艺术国立专门学校教授和声时,先生根据历年的教学经验在《和声学纲要》的基础上进行修订补充,增加了和声应用法等内容,易名为《和声学》。^③教材之讲义在国立北京女子高等师范学校、北京艺术国立专门学校以及其后国立音乐院(上海)等高校的和声课上应用。经过多年的教学实践和不断改进(尤其1930年作者因病在莫干山疗养时对全书进行了修订,加入和声学问题一百个),1932年,它作为国立音乐专科学校丛书由商务印书馆正式出版。

(一) 萧氏《和声学》的内容构建

萧氏《和声学》囊括了西方传统和声的基础理论知识,且言简意赅、易学易懂。全书由“总论”和上、中、下三编组成。其中,“总论”首先就“和声”及“曲调”进行了详尽地阐释,之后又讲解了音阶、音程、协和音、不协和音与解决、独立的和弦与不独立的和弦等内容,最后明确指出了“和声学就是讲究各种和弦的组织,相互的关系与进行的态度等等。简单说一句,和声学是教人认识各种和音的性质,组织与适当的用法”^④。上、中、下三编的内容分别

是“和声内的音”、“和声外的音”、“和声应用法”。上编“和声内的音”主要讲述了三和弦、七和弦、九和弦、各种收法(终止式)以及近、远关系转调等和声手法,属于和声学的基础理论与技术,也是全书的主体部分。其中,先生在第十三章“兼用四和弦或五和弦的转调法”不厌其烦地把所有转调精心绘制成转调表,使学生有章可依,有范可循。对此,黄自在该著的“序”中指出,“书中第十三章转调图表,系先生创制,学者按图索骥,则转调各种问题,当不难迎刃立解矣”^⑤。中编“和声外的音”,主要阐述了各类和弦外音的和声处理方法以及各种变和弦的运用法则。这部分内容在上编的基础理论与技术上,从纵横两个方面讲解如何运用“和声外的音”,以进一步丰富和声的音响效果,扩展基础和声的技术手法。在第十六章“变和弦”部分,先生详解了各种变和弦的构成、解决以及转调方法,特别是利用变和弦写作的转调乐句,使学生更加清晰地了解了利用变和弦中等和声关系进行转调的过程。下编“和声应用法”的内容和音乐创作紧密结合,重在讲解和声的应用方法。其中,第十八章“补足调”的练习最具特色,这种和声的应用手法在国内教材中较少见。补足调是指在原有四部和声的上方创作与之相适应的旋律,以增强四部和声的艺术效果。这种练习能够提高学生的旋律写作能力。教材最后附有先生总结的附录表,包括大小三和弦与各调的关系以及三种变和弦的等和声五个图表、和声学术语英德法文对照表、本书习题问题分课表以及本书各原则内容

③ 同注②。

④ 同注②,“总论”,第8页。

⑤ 同注②,“黄序”。

一览表四个部分,以方便学生复习查阅。

萧友梅简明扼要地将《和声学》教材中所讲述的和声学法则归纳为27条,使初学和声者易学易记。另外,先生不仅重视和声基础知识的讲解,更重视和声技法的练习与应用。全书包括和声学问题100条,和声练习约有620题,他要求学生每星期均高质量地完成12题,三学期修毕《和声学》的全部内容。先生还要求“学者做完本书各集练习题之后,还要从各国民歌集多选出歌调,作成四部和声或伴奏,才可以做成好基础”^⑥。

由此可知,萧氏《和声学》的内容重在讲解传统和声学的规则以及其在音乐创作中的应用技术。全书要言不繁,简要详明,题例丰富,特别是先生创制的转调表、归纳的和声学法则等内容,使学生易窥门径。鉴于此,该教材成为20世纪早期国人编写和声学教材的典范之作。正如易韦斋在“序言”中所说:“就此《和声学》一编而言,叙述申说之明确详要,固不待言。而练习题之富善,与夫图表之精备,并世乐书,似无出其右者,列例之显而当,尤令授者受者,均感快适。”^⑦

(二)《和声学》的理论体系

以传统和声为主要内容的和声学教材属于调性和声体系,由于理论观念的不同而存在不同的理论体系。自19世纪后半叶以来,和声体系大致有功能理论体系与音级理论体系之差别。两种不同标记方法可视为两种和声理论体系的外部标志。功能理论体系的创始人里曼认为调性和声中有主功能、下属功能以及属功能,将大、小调体系中所有和弦归属到这三种基本功能中。功能理论体系的和声进行强调功能序进原则,采用字母为和弦标记的功能标记法。20世纪50年代至今,我国高等艺术

及师范院校较多使用苏联音乐理论家斯波索宾等合著的《和声学教程》亦属这一体系。音级理论体系重视每一音级和声的作用,强调和弦之间声部的横向进行,采用以罗马数字为代表的音级标记法。比如:普劳特著《和声学理论与实用》、兴德米特著《传统和声学》、勋伯格著《勋伯格和声学》等均属于音级理论体系。^⑧这两种理论之间的差别主要在于和弦连接的逻辑关系方面,功能理论体系突出和弦之间的功能联系;音级理论体系强调和弦之间的根音进行。

1913至1920年间,萧友梅曾在德国莱比锡皇家音乐学院以及施特恩音乐学院学习音乐理论及作曲等课程,其编撰的和声学教材深受德国音乐和声教学体系的影响。黄自在萧氏《和声学》“序”中指出:“先生此书,似与十九世纪德国理论名家李歇透Richter,亚特颂Jadassohn两氏之著作相近。”李歇透著《和声手册:实践指南》(*Manual of harmony: Practical guide to its study*)以及亚特颂著《四部和声写作课程指导》第一卷《和声手册》(*A course of instruction in pure harmonic writing, Volume first: Manual of harmony*),都是在和声进行中强调和弦之间声部进行的法则,运用音级标记法,属于音级理论体系。萧氏《和声学》也是按照这一体系编写而成。首先,教材强调了音阶中每个音级的作用。比如第一章中就提到:“在音阶第一,第四,第五级上构成的三和音,占的地位最为重要。”^⑨把调性和声中三个主要的和弦放在了重要位置。再者,教材在

⑥ 同注②,“结论”,第206页。

⑦ 同注②,“易序”。

⑧ 桑桐《250首和声习题解答》“前言”,上海音乐学院出版社2007年版。

⑨ 同注②,第11页。

和弦连接中强调和弦的根音进行。比如教材第五章讲到的三和弦前后的关系表：“Ⅰ级之后常用Ⅳ、Ⅴ两级，亦有用第六级，ⅱ级之后常用Ⅴ、ⅵ两级，亦有用第四级，ⅲ级之后常用ⅵ、Ⅰ两级，亦有用第五级，Ⅳ级之后常用Ⅰ、Ⅴ、ⅴ三级，Ⅴ级之后常用Ⅰ、ⅵ两级，亦有用第三级，ⅵ级之后常用ⅱ、ⅲ两级，亦有用第五级，ⅴ级之后常用Ⅰ、ⅲ两级。”^⑩由上分析显示，和弦连接较多运用根音四度、五度以及二度进行，也可以用三度、六度进行。音级理论体系的和弦连接不以功能为和声进行的原则，因此在功能理论体系中反功能Ⅴ—Ⅳ的和声进行也可以应用。比如教材第五章例43、44的和声习题中，均运用了Ⅴ—Ⅳ的和声进行。^⑪又如斯波索宾《和声学教程》功能理论体系中的变和弦，其定义为“在不改变和弦的功能和不越出调性范围的条件下，把调式中的全音进行改为半音进行，使其倾向尖锐化，这就是变音，这样的和弦就叫做变和弦”。^⑫教材把变和弦分属于不同的功能组，如第四十六章“属和弦组的变和弦”、第四十七章“下属和弦组的变和弦”即如此。这些变和弦按照其所属功能的和声序进，遵循声部的倾向性进行解决。萧氏《和声学》音级理论体系中的变和弦，其定义为“和弦里面忽然有一两个音临时升高或降低半音的时候，和弦的性质，当然发生变动，并且因此变成不协和音，所以这种和弦叫‘变和弦’”。关于变和弦的解决，教材第二十六条原则明确指出“变和弦内临时升高的音上行解决；临时降低的音下行解决”。^⑬教材按照变和弦中所含有的不协和音程名称分为：有增五度的三和弦、增六和弦、增四六和弦、有倍增四的四六和弦、有增五度音的四和弦、增五六和弦、增三四和弦、有倍增四的三四

和弦、增二四和弦以及有倍增四的二四和弦等。因不受功能组的限制，只要按照上述各种变和弦的要求，大小调各级自然和弦均可相应地构成不同形式的变和弦。因此，这些变和弦在运用时更加突出自身的性质，更多着意于和声横向声部的半音进行。

功能理论体系与音级理论体系的概念和方法各有不同。功能理论体系在和弦连接中，强调和弦之间的功能联系，功能标记法更适于分析古典及浪漫派早中期的音乐作品。音级理论体系在和弦连接中强调和声进行。自19世纪末开始，音乐作品中和弦材料的使用越来越复杂，和弦之间的功能关系逐步淡化，非功能性的色彩性和声进行运用较为广泛，相对于和弦之间的功能关系减弱，更注重和弦声部之间的横向进行，音级标记法更适于分析浪漫派晚期以及之后的音乐作品。在我国高等院校的和声教学中如能将这两种理论体系相结合，可以使学生更加全面地掌握调性和声体系，进一步帮助学生深入解读不同时期音乐作品的和声语言，从而深层次地理解音乐作品的思想内涵以及作曲家在音乐作品中的创作思维。不言而喻，和声的教学质量必将显著提高。

二、萧氏《和声学》的学术价值 以及时代局限

本文尝试将萧氏《和声学》与早期高寿田编著《和声学》^⑭、同期吴梦非编译《和

^⑩ 同注②，第43页。

^⑪ 同注⑧，第43—44页。

^⑫ 伊·斯波索宾等《和声学教程》（上下册），人民音乐出版社1991年版，第407页。

^⑬ 同注②，第165—166页。

^⑭ 高寿田编著《和声学》，商务印书馆1914年版。

声学大纲》^⑤，以及现代具有代表性的桑桐撰写《和声学教程》^⑥相比较，以窥探萧氏《和声学》的学术价值及历史影响。

（一）萧氏《和声学》体系建构的全面性

20世纪早期，在西学东渐的大潮中，我国音乐界前辈倾力编撰和声学教材，引进西方多声部音乐的和声学理论，以促进我国以单音思维为主的传统音乐的发展。这一时期除萧氏《和声学》之外，还有高寿田编著《和声学》、吴梦非编译《和声学大纲》以及邱望湘编著《和声学初步》（1939）等。这些教材大多以介绍传统和声学的基础理论知识为主，对于20世纪初期音乐人才的培养以及传统音乐创作等方面，其奠基意义不容忽视。

高寿田编著的《和声学》是我国最早刊行、正式由教育部审定的一部师范学校及中学的和声学教材。作者曾在日本留学，回国后在龙门师范、中国女子体操学校等教授音乐课，这本教材是在教学实践的基础上参照美国爱梅利原著、日本福井直秋译述的版本编撰而成。^⑦作者在教材的“编辑大意”中指出：“近乎世界中衰极矣，歌唱流于浮滑，弹琴至为单纯，复音乐曲竞鲜能弹、鲜能唱、并鲜能听者，和声学之不传播，其一因也。故编是书。”^⑧由此可以看出，作者编写此教材的目的即是传播和声学。正如例言中所说“叙述和声学之大要”，书中的教学内容共24章：音程、音阶、三和弦、四声部、声部之进行、和弦之连合、和弦之转回、七和弦、七属和弦、七属和弦之转回、从属七和弦、减七和弦及导音七和弦、七和弦之连续、第七音的破格进行、九属和弦及十一十三属和弦、反复进行、终止法、增和弦、转调、挂留音及怠音、倚音等七种和弦外音、重复八音、和

弦之分割、旋律之调和。这些内容均是传统和声学的基础理论知识。教材无作品谱例，只讲授各种名称及规则。习题仅为巩固学生理解和声学的条规，并不引导学生运用和声的理论进行音乐创作，不强调和声技法的运用。^⑨该教材的教学目的主要是让师范生在乐理知识的基础上，进一步学习作曲技术理论中基础性的和声学知识。

吴梦非先生在其《和声学大纲》“序说”中指出：“我们中国人，听惯了自己几千年以来所流传的单音的音乐，原不会知道复音调和的趣味……中国固有的音乐，虽也自有一种东方旋律的特质，然而世界民族的文化，却是一日千里地趋向于大同的境地，中国乐除非加以和声的改造，使它光大起来，将来决不能立于世界音乐之林，如此，不得不期望新音乐能够早日达到完成的地步。读者读了本书以后，能把所得到的知识，努力作实际的改造中国乐的一步工作，这也是编者的一点愿望。”从中可以看出，他认为西方多声部音乐的和声学理论可以改造我国以单音思维为主的传统音乐，进而达到发展并弘扬我国国乐的目的。这也是吴先生编译《和声学大纲》的意图所在。本书在“序说”中提到该教材，“采用了德国有名的音乐理论家夏大松（Salomon Jadassohn, 1831—1902）、李喜脱（Ernst Friedrich Richter, 1808—1879）二氏的学说做

^⑤ 吴梦非编译《和声学大纲》，开明书店1930年初版。

^⑥ 桑桐《和声学教程》，上海音乐出版社2001年版。

^⑦ 孙继南编著《中国近现代音乐教育史纪年（1840—1989）》，山东友谊出版社2000年版，第41页。

^⑧ 李诗原、齐柏平编著《音乐表演艺术与作曲技法理论》，人民音乐出版社2008年版，第382页。

^⑨ 王震亚《中国作曲技法的衍变》，中央音乐学院出版社2004年版，第11—12页。

基础,再参酌其他名家的理论而编成;至于文字的说明,大都采用日本福井直秋的著作。”全书包括绪论及本论两大部分。绪论共四章,介绍了西洋音乐的两大派别、和声学的意义、音阶以及音程等内容。本论共十八章,包括三和音、四声部、和音的连接、三和音的转位、反复进行、七和音、七和音的转位、副七和音、七和音的别种连接法、九和音十一和音与十三和音、变化和音、转调、挂留音先现音后延音、非和声音、定旋律的调和、三声部和二声部的乐曲、华彩伴音以及终止法等内容。这些内容囊括了传统和声的基础理论,其中第十六章“三声部和二声部的乐曲”以及十七章“华彩伴音”的内容与实际音乐创作相结合,表明作者开始注重和声的应用技术。此外,吴先生还在序说中指明“学和声学最要紧的事,便是要勤作实际的练习”。因此,教材本论部分从第三章至第十四章的每章之后均附有为低音配写四部和声的写作练习题。第十五章“定旋律的调和”附有为高、次中、中声部旋律配写四部和声的练习题。从上述教材内容来看,吴梦非编译的《和声学大纲》在阐述和声基础理论的基础上,已开始要求训练学生和声的实践能力。

萧氏《和声学》教学内容不但包括了传统和声的基础理论(上编和声内的音以及中编和声外的音),同时还加入了下编“和声应用法”及大量的和声练习题。先生在教材下编“和声应用法”中明确指出:“我们第二步要努力的就是要把以前学过的各种和音,在实际上应用出去,好像学外国文的样子,先把文法讲明白,第二步就要练习作句,作文,解剖文章等等。”^{②⑩}由此看出,先生教授和声学时将和声理论与实践结合起来,在传授和声学理论知识的基础上,注重培养学生运用和声技术进行创作的能力。

由此可以看出,高寿田《和声学》的教学内容基本是乐理知识的延伸,以学生了解和声学基础理论常识为教学目的;吴梦非《和声学大纲》教学内容为传统的和声基础知识,同时开始侧重和声技术的实际应用;而萧氏《和声学》要求学生要掌握和声的理论知识,同时兼备和声的应用技术,为音乐创作打好基础,这也为之后的和声课教学提供了实践经验。

通过上述比较,笔者认为萧氏《和声学》较之高寿田、吴梦非之作,在和声基础理论知识的阐述上更加全面、深入,更加强调和声的技术训练,注重和声理论在音乐创作中的实际应用,凸显萧氏和声学教材体系建构的全面性。

(二)《和声学》编撰观念的前瞻性

20世纪早期,萧友梅编撰和声教材,介绍西方和声理论,但先生明确指出:“和声学并不是音乐,它只是和音的法子,我们要运用这进步的和声来创造我们的新音乐。”^{②⑪}此后,我国作曲家、理论家在中国传统音乐创作中尝试如何将西方和声学技术进行风格化的处理使之与五声性调式的旋律相统一,逐步探索我国五声性调式和声的理论与方法,促进了我国五声性调式和声的研究。自萧友梅编撰高等专业院校第一部和声学教材之后,我国也陆续出版了多部国内音乐理论家编写的和声学著述。比如:赵沨、李凌编著《乐理与和声》(光华书店1945年),陈洪著《对位化和声学》(新音乐出版社1951年),黄虎威著《和声写作基本知识》(人民音乐出版社1978年),等等。20世纪八九十年代的部分和声学著

^{②⑩} 同注②,第188页。

^{②⑪} 萧友梅《音乐家的新生活》“绪论”,正中书局1934年初版,第8页。

述,其内容与萧氏《和声学》相比,除了系统地阐述传统和声学的内容之外,还将多年来我国音乐理论工作者对于五声性调式和声的研究成果纳入其中,为我国民族调式旋律的和声配置提供了理论依据,充分体现出中国专业音乐院校和声学教材的特色。例如,中央音乐学院吴式锴教授撰写的《和声学教程》^②即如此,他在前言中指出:“作为一部我国作曲专业学生使用的和声学教程,著者认为,对于多年来从我国音乐创作实践中积累起来的具有独特民族格调的和声写作经验,应给予充分重视。因此,研究中国民族音乐创作中的和声应用的规律与方法,应是贯穿全书始终的一条主导线索。在全书的整体上,都力求体现和声的基本原理与我国音乐创作实际相结合的精神。”由此,第一章就针对我国民族调式及其旋律进行了简述,为之后五声性旋律的和声配置提供了民族风格化处理的理论依据。第十五章“五声性调式的旋律在和声处理上的若干特殊问题”,主要论述了五声性调式旋律与大小调式和声相结合产生的各种现象以及常用的和声手法。教材选用了较多中国作品以说明五声调式和声常用的基本和声手法。其后出版的诸多教材中,以上海音乐学院桑桐教授撰写的《和声学教程》的学术影响最为突出。作为普通高等教育“九五”国家级重点教材,这是国人近一个世纪以来和声学教程编撰的集大成之作。这本教程全面、系统、深入地阐述了西方的传统和声以及近代和声的内容,同时还包括我国民族调式和声理论与方法,是桑桐先生长期从事音乐创作、教学实践以及和声学理论研究的学术成果。

桑桐的《和声学教程》是在其《和声的理论与应用》的基础上,增加近代和声的内容撰写而成。教材包括上编“传统和

声”以及下编“近代和声”两大部分。上编“传统和声”的内容分为自然音和声的复习、离调与转调、同主音大小调交替和声体系、变和弦以及转调五个部分。这些内容不但涵盖了传统和声的基础理论知识与方法,还将19世纪民族乐派的调式和声纳入教学内容,并与我国五声调式和声相结合,使得这一部分教学内容更加全面。同时,各部分内容的讲解也更加深入。比如,教材的转调部分将共同和弦、增六度和弦以及共同音等中介因素的范围进一步扩大,丰富了转调的手法。19世纪末期作曲家受不同的历史背景、音乐观念以及美学思潮等方面的影响,逐步冲破了传统和声的束缚,开创崭新的和声音响,拓展和声技法,形成近代的和声理论。了解这些理论与技法对于分析以及创作近现代的音乐作品非常重要。近代和声技法主要是在传统和声的调式、调性、和弦结构以及和声进行的基础上进一步复杂化而形成的。下编“近代和声”部分围绕这四个方面详细阐述“各类调式音阶的和声方法、和声材料与处理方法、和声进行以及调性的类型”等内容,通过大量的作品实例分析使得学生从实际作品入手,更加有效地学习近代和声的技法。桑桐先生将这些近代和声技法纳入和声学的教学中,使教材内容得以拓展。此外,教材附有四部和声写作、小型乐曲写作以及作品和声分析等习题,注重对学生和声理论应用能力的培养。

从20世纪初至70年代,西方和声在中国的传播以传统和声为主。80年代以来,西方现代和声理论在中国广泛传播,这一时期我国作曲家在音乐创作中也融入了诸

^② 吴式锴《和声学教程》(上下册),人民音乐出版社1984年版。

多现代技法,并创作出了享誉世界的音乐作品,促进了我国现代音乐的创作。例如谭盾创作的第一弦乐四重奏《风·雅·颂》(1983)、朱践耳创作的音诗《纳西一奇》(1984)等。在这样的形势下,我国高等专业院校的和声课程不仅要讲授传统和声,还要传授现代和声的内容以适应音乐创作、音乐分析等方面的需要。桑桐先生正是顺应了音乐发展的大趋势,将多年来对西方近代和声的研究成果纳入教材中,从而使得《和声学教程》的内容更加系统、全面,符合当今教学及音乐创作的需要。对于萧氏《和声学》,桑桐给予了充分的肯定:“随着西乐东渐,传来了和声学的理论与应用方法,和声学也成为我国音乐教育中一门极为重要的必修课程。最早有肖友梅、吴梦非等所著的和声学教本,以后又陆续有不少外国和声学教本被翻译介绍过来,这些书籍对我国和声学的教学起过很大作用。”^{②③}

萧氏《和声学》教材中,只是介绍了传统和声的基础理论与方法,并未涉及现代和声的内容。对此,萧友梅在“自序”中做出解答,这些观点体现出他编撰《和声学》的指导思想。“自序二”中写道:“此书编成时友人有问余者曰:‘予何不于书末增加数章,略述各派新和声学之大概?’余答以余之编此书,不过欲将基本和声之法,介绍于吾国学子耳”,“盖学音乐者必须知‘和声法’。”可见在我国专业音乐教育开始引入西方和声理论时,他要求学生应首先掌握传统和声的基础理论与基本技能,这是西方和声理论的基础。对于现代和声他指出:“晚近各新派作曲家与理论家,虽有极新颖之作品与理论,然对于其所主张,尚未做成系统的说明。”同时,他还对今后我国音乐理论工作者提出了研究方向:“余甚愿有志研究理论作曲之同志,于熟习‘和

声法’之后,更多读新派和声学之书,多解剖新派作曲家之作品,他日以其研究所得,贡献于音乐界。”^{②④}由此可见,该教材的编撰指导思想对于当今集大成之作的桑桐《和声学教程》的撰写,也是具有前瞻性的指导意义的。

(三)《和声学》的时代局限性

萧氏《和声学》运用了五声调式的音阶名称代替西洋大小调音阶的名称。比如:将大小调音阶中的七个音分别称为宫、商、角、下徵、徵、羽、变宫;^{②⑤}将大小调的三个正三和弦称为宫三和音、下徵三和音以及徵三和音。^{②⑥}他在“自序一”中谈到:“顾和声学一科为吾国专门学校向来所无;初次输入此项学科,即用国语编成课本,实非易事,以一切专门名词均须从新设定。”从中可以看出,萧友梅在初讲和声学时,借用我国传统音乐的阶名也许是为了让中国学生更容易接受的缘故。然而书中并未说明有关我国传统音乐和声配置的问题,因此笔者认为,在全部介绍西方传统和声为主的和声学教程中,运用此种标记法欠妥。此后,由我国音乐理论家编写的西方和声学著述中再未采用此种标记法。但是在有关民族调式和声的书籍中也有采用这类五声调式的音阶名称标记法,用以说明和弦的结构,突出民族调式和声的特色。如黎英海就将五声调式音阶中各音上建立的和弦分别称为宫和弦、商和弦、角和弦、徵和弦、羽和弦。^{②⑦}

②③ 桑桐《和声的理论与应用》“前言”,上海音乐出版社1982年版,第1—2页。

②④ 同注②,“自序二”。

②⑤ 同注②,“总论”,第4页。

②⑥ 同注②,第11页。

②⑦ 黎英海《汉族调式及其和声》,上海音乐出版社2001年修订版,第113页。

虽然萧氏《和声学》存有一定的时代局限性,但是该教材作为我国高等专业音乐学院系的第一部和声教材,拉开了西方和声理论在中国高等院校传播的序幕,对于和声理论在中国的传播以及我国专业创作人才的培养等方面,起到了积极的推动作用。同时,对于我国多声专业创作的起步以及我国五声性民族调式和声的研究,起到了重要的引领作用,具有划时代的历史意义。

三、《和声学》教学理念与当今和声教学及其创作之承继

教材是教学之本、师者之本,深研教材可窥视编撰者的教学理念,而教学理念是教学实施的关键所在。笔者通过研析萧氏《和声学》,探究出萧氏“学术并行”以及“登高自卑”的和声教学理念,其理念不仅在20世纪早期和声教学以及创作中取得了显著成效,而且至今仍具有积极的现实意义。

(一)“学术并行”理念对当今和声教学的指导作用

和声学是研究音乐创作规律必不可缺的技术理论之一,其内涵包括“学”与“术”两个方面:“学”主要是指对和声学理论的研究,“术”则指其应用技术。黄自在普劳特《和声学理论与实用》(中文版)的“序”中指出:“中外都称和声学为音乐的理论功课。因为‘理论’两字每易使人误会它是不务实际的空论。其实研究和声学需要的技术训练不在学习钢琴之下。”^{②8}由此可知,学习和声学不仅要了解 and 声“学”的理论,而且还要经过艰苦的和声“术”的训练才能达到这一学科的教学目的。萧氏《和声学》上、中编重在讲授传统和声的理论,下编重在讲授传统和声理论的应用,体现了先生“学术并行”的教学理

念。在这门实践性极强的技术理论课程教学中,先生除了讲解和声理论知识,重视和声“学”的内容,还通过大量的高、低音四部和声练习以及长音、补足调、曲调变形与和弦变形、装饰的曲调以及歌曲伴奏等方面突出和声“术”的训练,培养学生和声技法的应用能力以及音乐创作的能力,取得了较好的教学效果。比如,“1928年吴伯超在北平国乐改进社办的《音乐杂志》上发表的钢琴伴奏歌曲《五三国耻歌》,及1929年上海音专学报《乐艺》上发表的民乐合奏《飞花点翠》,应是在萧友梅和声班上学习的成果。”^{②9}萧氏“学术并行”的教学理念对于改进我国部分高等师范院校音乐专业和声教学存在的重学理轻技术的现象,大有裨益。

近年来,为了解全国高等师范院校音乐专业和声课教学的现状,探索该课程教学的策略和方法,笔者曾撰文探讨,其中的调查报告显示,75%的学生认为和声学中最难掌握的是繁琐的和声法则。^{③0}而造成这一现象的主要原因是“纯理论”的和声教学方式,这样的和声教学多以“纯理论”讲解为主线,抽象、繁琐的清规戒律严重束缚了学生的思维,使学生陷入学习和声学的“误区”,失去了学习兴趣。如此忽略和声技术训练的“纯理论”和声教学,不利于培养学生良好的和声内心听觉、多声部音乐思维能力以及和声的实际应用能力,何谈对学生的音乐创作能力的培养。再者,目前我国部分高等专业院校的和声教学在

^{②8} 普劳特著,贺绿汀译《和声学理论与实用》,商务印书馆1936年版。

^{②9} 同注^{②8},第19页。

^{③0} 收入中国教育学会音乐教育分会理论作曲学术委员会编《第十一届全国高等院校理论作曲学术研讨会优秀论文作品汇编》,2014年9月编印,第117页。

一定程度上还存在脱离创作实践的现象。创作总是先于理论,而音乐理论是对音乐创作实践的总结。和声学作为一门作曲技术理论,是对已往经典音乐作品和声技法的总结。在和声教学中,要求学生不但要掌握不同时期的和声学理论与技法特征,更要使之与音乐创作实践相结合,从中体会和声技法在音乐表现方面的作用,真正领悟和声的真谛,这样的和声教学才具有实际的意义。

综上所述,萧友梅“学术并行”的教学理念对于当今高等院校和声教学仍具有重要的指导作用。

(二)“登高自卑”理念在当今创作领域的地位和作用

萧氏《和声学》内容未涉及近现代的和声知识。黄自在教材的“序”中指出:“此非由编著和声学者之墨守旧法,乃于教育步骤上有不得不然者。盖各新派和声皆由旧派和声演进而成,非突如其来之新产物也,故欲知新,必先知旧。苟求模范派之和声尚不能了解,而妄欲模拟印象或表现派,此岂非缘木求鱼哉?”萧友梅在教材的“自序二”中也明确指出:“西方新派音乐家,其作品无论如何新奇,然在本人未作成此种作品之前,无不熟习基本和声之法,盖登高自卑。”由此可以看出,先生的和声教学理念——教授和声必须“登高自卑”,否则就会“缘木求鱼”。先生曾明确指出,和声教学应遵循教学的客观规律,首先使学生全面、扎实地掌握传统和声的技法,才能为之后学习现代和声打下坚实基础。当下的音乐创作仍须贯彻“登高自卑”这一理念。

音乐创作中和声技法的运用,既需要传统和声也需要现代和声,片面强调传统和声而忽视现代和声的观念不可取,轻视传统和声、追求前卫、过多运用现代和声

的观念亦不可取。目前我国部分音乐院校作曲系学生创作的音乐作品大都是现代音乐。“教学上基本是一言堂,谁不搞现代音乐,谁就是守旧,就是落后。学生不能用传统技法写作,如果用了,就会受到老师和同学们的挖苦、嘲笑,拿不到高分。”“于是人们开始对学传统不感兴趣,提出所谓‘学传统没有用,学好了传统和声也不见得能作好曲’、‘传统和声害死人等’论调。”^③这样片面强调现代和声的技法,忽视传统和声技法的观点,否定了传统和声与现代和声之间的联系。在这样不良和声观念的影响下,部分学生不重视传统和声技法,过多运用现代和声技法追求新奇的音响,以为这就是“创新”,其实则不然,没有扎实的传统和声技法功底是学不好现代和声的,创新的基础是在于继承,学生在没有全面掌握传统技法而一味运用现代技法进行创作,追求所谓的“创新”,创作出的作品也难以被听众所接受。信息论美学认为,“艺术作品要适合欣赏者的接收,其中一个重要基础便是这一信息须达到最优化。所谓最优化,就是使‘可理解性’和‘独创性’达到一个恰到好处的比例。”信息论美学主张“艺术作品应当以独创性和可理解性之间的辩证关系为基础,艺术家的工作就是处理好这种辩证关系”。^④信息论美学的研究成果对于音乐创作极具启发性。作曲家在进行音乐创作时,应当处理好独创性与可理解性,也就是音乐信息的新鲜性与继承性的关系。如果音乐信息是全新的,则不容易被听众所理解。反之,陈旧的(下转第103页)

^③ 施万春《现代主义不应成为学院作曲教学的主流——首届“中国之声”作曲比赛引发的思考》,《人民音乐》2013年第5期。

^④ 林骧华等主编《文艺新学科新方法手册》“信息论美学”条目,上海文艺出版社1987年版,第252页。

体变奏主要作为变奏的技法层面而存在,其所生成的不同织体形态构成了一个个的曲式组成部分。变奏本身具有两层含义,一种是变奏对象本身被改变,另一种是变奏对象本身不变而其他因素改变。基于织体形态变化的织体变奏也因而具有两层含义:一种是织体形态整体改变的织体变奏;另一种是织体形态整体不变的织体变奏。前者无论是对分析、创作调性音乐还是非调性音乐而言均有重要的参考作用与意义;后者则在非调性音乐,尤其是十二音和弦作品中凸显其重要性。这是因为织体本身就具有综合多种结构因素(音高、时值等)的整体性特点,因而与和声、复调、配器等从不同角度分门别类研究音乐(相对而言),从织体变奏的角度分析音乐、创作音乐更能突出音乐创作综合性的本质特点。当面对像缺乏传统调性这样强有力

的统一力、结构力的音乐作品时,从织体变奏的角度亦能更加直观、更加感性地感受音乐、理解音乐。

本文通过追溯并梳理织体与变奏的词语含义,集中而系统地论述了织体变奏之所指,认为从织体变奏的角度出发并结合旋律、和声等其他传统变奏技法,对更好地阐释无论是调性音乐,还是现当代的非调性音乐的结构过程,均具有积极而重要的意义与作用。本文系统论述织体变奏的意义亦在于此。

作者附言:本文为教育部人文社会科学研究规划基金项目“当代作曲家林德伯格管弦乐创作研究”(编号:14YJA760058)阶段性成果,并得到山东师范大学博士科研启动经费资助。

作者单位:山东师范大学音乐学院

(上接第61页)音乐信息,则不容易引起听众的兴趣。这就要求作曲家的创新一定要根植于传统,这样创作的作品才易与听众产生共鸣,易被听众接受,才具有持久的艺术生命力。此外,十二音体系的创立者勋伯格也明确指出:“他那最激进的观点都是逻辑地从过去的音乐理论和实践中产生的。因此他引导他自己的学生首先便应在传统和声方面做全面的锻炼。”^③学生在完全掌握了传统和声的精髓之后再行音乐创作,可以帮助学生在音乐创作中实现真正意义的创新。

萧氏《和声学》“登高自卑”的教学理念并不否定现代和声,而是指出学习现代和声必须要精通传统和声,强调传统和声第一性的地位,厘清了传统和声与现代和声之间的关系。这对于摆正学生音乐创作中的和声观念以及帮助学生沿着正确的音乐创作道路前行都有重要的现实意义。

因上可鉴,在我国专业音乐教育初创时期,萧友梅作为高等音乐院校讲授和声学课程以及编写教材的第一人,其适宜的教材内

容、先进的教学理念在我国早期和声教学以及音乐创作等方面做出了突出贡献。由他编著的《和声学》教程,在今天看来尚不够完美,但在我国专业音乐院校发展的肇始阶段、刚开始学习西方作曲技法之时,在传授西方传统和声理论与技能方面起到了引领的作用,并达到了基础和声学的教学目的。正如黄自在《和声学》“序言”中所指出的:“《和声学》一书,乃友梅先生合十余年研究和声之心得,与教学经验而成者也。数年来国内治乐理者多宗之。”同时,教材中的音级理论体系,对于拓展当今以斯波索宾《和声学教程》为主的功能理论体系有着积极的影响。尤其是他“学术并行”、“登高自卑”的和声教学理念,对于当下高等院校的和声教学及音乐创作仍具前瞻性的指导意义。

作者单位:山东师范大学音乐学院

③〔奥〕阿诺德·勋伯格著,罗忠镕译《勋伯格和声学》,上海音乐出版社2007年版,第6页。