



《民歌主题钢琴小曲九首》和声技法探析

●薛素洁

[摘要]《民歌主题钢琴小曲九首》是桑桐先生于1992年应上海音乐出版社之邀而作的以九个不同地区且具有地方民族特色的民歌为音乐主题改编成的民歌钢琴小曲。以这种形式将本民族的旋律音调融入到钢琴之中,让听众容易接受与理解的同时,也能简单地认识、了解钢琴并感受钢琴的魅力。从和弦材料、和声进行风格化这两个方面探析桑桐先生九首钢琴小曲中运用的和声技法将对今天的音乐创作具有借鉴价值。

[关键词]桑桐;民歌钢琴改编曲;和弦材料;和声进行风格化

民歌钢琴改编曲所引用的民歌旋律音调通常可以分为两类:一类是引用完整的民歌曲调,如《民歌主题钢琴小曲九首》中的山西民歌《开花调》、江苏民歌《茉莉花》等;另一类则是不完整的引用民歌曲调,同时对其进行变化,如《民歌主题钢琴小曲九首》里的河北民歌《小白菜》。不管是哪种形式的钢琴改编曲,作曲家通过自己的改编,都为我们展现出了不同民族、地区间的风土民情与生活风貌。同时,作品中也体现出作曲家精湛的创作技巧。

如何将传统和声技法与中国民族五声性旋律音调相结合是桑桐先生一直努力探索的。下文笔者就从和弦材料、和声进行风格化这两个方面对这九首作品进行概括性分析,探析桑桐先生在这九首作品中所运用的和声技法。

一、和弦材料

在这部钢琴作品集中,和弦材料主要以传统三度叠置的和弦结构形式为主,但为了更好地体现五声性的民族风格,作曲家在三度叠置和弦结构的基础上做了一些变通。

(一)三度叠置结构和弦的变通

三度叠置结构的变通是指:“和弦在结构形式上符合或基本符合传统的三度叠置原则,而在使用上又有异于传统功能和声的一般技法规范的种种情况。”^①为了扩大旋律与和声间的结合关系,作曲家在保持三度叠置结构基础的原则上,对与五声性旋律音调矛盾较为突出的和弦音采用省略、替换的手法,使之形成五声性的和弦结构。也可以采用附加音的方法,加强和弦的色彩性来弱化和弦中的“小三度间音”。

1.省略音和弦

建立在徵音、商音上的三和弦,其三音为“小三度间音”,为了适应五声性旋律音调的风格,有时可将和弦三音省略。省略三音的七和弦或九和弦,和弦的紧张度有所削弱,在音响上更接近于五声式和弦。D徵七声调式的山西民歌《开花调》的结束和弦就为省略三音的主七和弦,其三音F为D徵调式的“羽宫间音”,属“小三度间音”,将其省略使和弦音响纯净透明,更增添民族特色。

被省略的和弦音不仅仅限于和弦的三音,也可以为和弦的五音、七音或九音。g羽七声调式的作品《撒拉令》最后一拍的和弦则为省略五音的V,角和弦,其五音A为g羽调式的“羽宫间音”。

2.替换音和弦

用“五声正音”替换和弦中的“小三度间音”,避免其尖锐性与不协和性的音响。如商和弦的三音(“变徵”或“清角”)可用四度音(“徵”音)或二度音(“角”音)来替代。f羽调式的《抒情曲》第8小节IV商和弦的三音D音为f羽调式的“角徵间音”,为避免其尖锐的音响,在此作曲家用四度音徵音E替换清角音D。

3.附加音和弦

“附加音”在和弦中具有独立的和声意义,是不需要解决的和弦外音,它主要起到色彩润饰的作用。谱例1为《拔根芦柴花》的音乐片段,旋律音E隐于右手附加六度音A的和弦中,左手切分音型的伴奏织体形式中也有附加六度音的和弦,第一小节左手和弦为附加六度音A的主三和弦。

谱例1:《拔根芦柴花》

^① 王青:《“和声风格民族化”在我国早期专业音乐创作中的萌芽》,载《音乐研究》1995年第4期,第20页。



·B宫调式

4. 镜像对称和弦

桑桐先生在作品中还大胆采用近现代和声的技法，作者在E徵七声调式《刮地风》的第3、7、15小节以及作品的最后一小节运用了镜像对称结构的和弦。虽然运用镜像对称结构，但和弦的结构仍然是建立于三度叠置的基础之上，比如第3小节中镜像对称结构的和弦是建立在I，徵和弦上，第7小节则是建立在V，商和弦上，是在传统之上的创新。

桑桐先生突破传统的和弦叠置原则，将近现代和声技法融入民族五声性旋律音调中的同时，也努力将其和声技法与五声性的旋律音调相协和，为此他将I，徵和弦的三音——“羽宫间音”省略，V，商和弦的三音——“角徵间音”省略。这样，在保持五声性民族风格基础之上，融入近现代和声技法，拓宽五声性和声的领域。

(二) 非三度叠置和弦

为了强调五声性的民族风格，减少三度叠置带来的浓重音响，作品中常常会应用五声性的特性音程——四、五度音程。由“四度音程叠置而成的和弦称为‘四度和弦’”^①：下例《牧歌》中的右手部分就是四度音程叠置而成。

谱例2:《牧歌》

·G宫调式



除应用以上这些非三度叠置和弦外，二度音程及由二度音程叠置的和弦在音乐作品创作中也是常用的和弦材料。

苗族“飞歌”采用特性徵调式，即其角音时为本位音，时为降低半音。在实际音乐创作中既可以把这两个同级异位音横向运用，也可以将其纵合并用，构成特殊的调式色彩。当这两个同级异位音纵合运用时，会出现小二度音程。作品中常常会利用小二度尖利的音响效果去营造特殊的情绪及氛围。以苗族“飞歌”的曲调为基础而作的《飞歌》就利用小二度特有的音响效果营造出热闹、欢快的场面，作品中左手的小二度音程作为一个独立的和声层衬托主旋律，与由“飞歌”的特性音——角音与其同级的异位音所构成的小二度音程相呼应：

谱例3:《飞歌》

B徵七声

桑桐先生在运用非三度叠置和弦时，始终紧紧围绕民族五声性调式旋律这一中心点，每一和弦的应用都是作曲家精心的安排。

(三) 五声纵合性和弦

这部作品集中还出现了五声纵合性结构的和弦。五声纵合性和弦是指把横向的五声性调式音列、旋律音调予以纵向的结合所构成的和弦形态。在C徵五声调式作品《茉莉花》的再现段中，左手的伴奏则是采用了五声纵合化的四度三音列式的三音和弦D-E-G，这样右手的横向旋律音调在纵向上构成和弦，作品浑然一体。

^① 桑桐：《和声学教程》，上海：上海音乐出版社，2001年版，第460页。



g 羽七声调式的作品《撒拉令》在第2小节应用五度四音列式的四音和弦D-E-G-A，以上行分解琶音的形式出现。

二、和声进行风格化

(一)持续性和弦作和声背景

同一和弦在音乐作品的某一段落里较长时间地保持着，这种持续性和弦可以持续在上层声部，也可以持续在下层声部。作品《刮地风》第三乐段的旋律进行建立在E徵调式的主三和弦伴奏上，一直持续了9小节，在近乎静态的和声背景下突出其五声性的旋律音调。

(二)二声部模仿复调手法

作品《茉莉花》中段部分，左右手的旋律进行为三度卡农式模仿，右手以G徵调式的VI级角音作为开始音，左手以G徵调式的IV级宫音作为开始音，两个开始音之间的距离为三度，旋律音调在卡农式的模仿中缓缓的流出，茉莉花清新、美丽的形象勾勒得更加细腻。

(三)风格化的终止式

为打破传统功能和声惯用的终止式模式，使其能与五声性旋律音调相符，作曲家在惯用的终止式框架内作风格性的处理，如在V-I的进行中加入II级，构成V-II-I的进行。以下为《飞歌》最后的终止式进行：I-VI-IV-V-II-I，在V-I的进行中加入II级音，弱化V-I的强功能性进行。同时，在终止之后又加入一个II-I的变格补充终止，为音乐的结束增添新的色彩。

(四)和弦根音的小二度半音下行

和弦之间的根音关系除了具有功能的意义外，还表现出音程的关系，如四、五度音程关系、三度音程关系、二度音程关系。按照勋伯格的理论，根音二度上、下行为特殊的强进行。

谱例4为《小白菜》A部的音乐片段，右手的主题旋律在左手和弦根音小二度半音下行进行中悲伤地奏出，左手和弦的根音从'A开始，经过'G-'G-F-'E-'E最后到'D，小二度半音下行模拟“哭调”，使作品从一开始就将主人公小白菜悲惨的身世交代得清清楚楚。

谱例4:《小白菜》

Lento mezzo



'A徵七声

三、结语

通过这些作品我们初步了解到桑桐先生的一些和声创作手法：一方面，这些创作手法与传统的作曲技法有密切的联系，表现在作品中的和弦基本是以三度叠置为基础的和弦形态；另一方面，桑桐先生不局限于传统，敢于突破传统，作品中除大量运用三度叠置结构的和弦外，还运用非三度叠置和弦、五声纵合性和弦以及近现代作曲技法中常用的镜像对称结构的和弦，兼收并蓄，大大拓宽了民族五声性调式的视野。

《民歌主题钢琴小曲九首》是以九个不同地区且具有地方民族特色的民歌为音乐主题而改编成的民歌钢琴小曲。根据这些具有浓郁民族风格的旋律曲调自身的需求，在和声方面则应突出五声性的特点。“小三度间音”的省略与替换、附加音的运用、弱进行的和弦连接、纵合性的和弦结构等等这些手法的应用，均以与五声性相融合、统一为前提，将其与五声性旋律音调紧密地揉合在一起。

虽然这部作品不是桑桐先生创作技法的集中体现，但作为民歌改编钢琴曲，它是作曲家的精心之作。每一首作品都切实地从内容出发，有选择有目的地运用一些技法为内容服务。同时，这些创作技法所体现出的作曲家严谨的艺术作风、创造性的风格，对于我们今天的音乐创作而言，具有很高的借鉴价值。

参考文献：

- [1]桑桐.和声学教程[M].上海：上海音乐出版社，2001.
- [2]钱仁康，钱亦平.音乐作品分析教程[M].上海：上海音乐出版社，2001.
- [3]刘学严.中国五声性调式和声及风格手法[M].长春：时代文艺出版社，1995.
- [4]樊祖荫.中国五声性调式和声的理论与方法[M].上海：上海音乐出版社，2003.

(薛廉洁，女，山东艺术学院音乐教育学院2007级研究生)

责任编辑 黎学锐