

探索与创新

——1996—2000年《音乐创作》中钢琴作品的两种和声进行

范娟娟（解放军艺术学院 音乐系，北京 100081）

[摘要] 1996—2000年《音乐创作》中的60余首钢琴独奏作品，题材广泛，技法娴熟，风格多样，体现了这一时期专业音乐创作领域中小型音乐作品的较高水平。本文作者以这60首钢琴作品为例，通过统计取样、分类分析，以及对部分作曲家的走访，从和声技法中和声进行的角度对这些作品进行了分析、归纳和概括。研究表明，这些作品既受惠于西方近现代作曲技法，遵循了西方专业音乐创作的规范，同时其和声语言形式中仍体现了中国传统音乐的某些法则。本文力图展示这一时期作曲家们在和声进行手法方面的探索和创新，以期对今后的分析研究和创作提供一定的借鉴。

[关键词] 《音乐创作》；钢琴独奏作品；和声进行

[中图分类号] J614.1

[文献标识码] A

[文章编号] 1008-9667 (2010) 02-0118-07

《音乐创作》是国内以五线谱形式发表专业音乐作品的重要刊物。它基本囊括了国内每一时期创作的重要的有影响力和代表性的作品，包括各种形式的独唱、重唱、合唱等声乐作品，钢琴独奏作品、以及管乐弦乐独奏与重奏作品等。其中的优秀作品“反映了我国半世纪以来专业音乐创作中中小型音乐作品的最高水平”^[1]。而在《音乐创作》所囊括的音乐作品宝库中，钢琴音乐的创作是数量较多，成就和地位比较突出的一个领域。国内许多重要作曲家都尝试过钢琴音乐的创作。因为它很好地体现了作曲家以多声思维技巧与民族传统相结合，努力实践和探索“中国的现代音乐风格”，创立“中国现代民族钢琴乐派”的过程。

1996—2000年五年时间《音乐创作》中囊括的钢琴独奏作品共有60首，在同时期所有器乐作品体裁中所占比重较大。首先是题材广泛，内容丰富，体现了与社会生活的密切联系，以及民族风格的多样性。比如在运用传统民族民间音调进行创作方面，有的是以民歌或戏曲改编为题材（如徐昌俊的《民歌钢琴主题小品二首》，徐振民的《夜深沉》），有的是以地域风情描绘为题材，（许新华的《彝家口弦舞》）有的则以古典诗词为题材的（如龚晓婷的《望舒诗选》）；也有探索西方近现代作曲技法和形式的作品（杜小魁的《山居秋暝》）；或借鉴西方作曲形式表现民族文化的作品（范元绩《民间玩具作曲》）。其次，这60首作品的创作者共有57位，包括了我国现当代老中青作曲家，涵盖范围较广。像桑桐、石夫、徐振民、林华、叶小纲、秦文琛、徐昌俊等等。他们的作品传统与现代感交织，风格不一。而57位创作者们在作品创作的主题、题材、体裁、形式、技法和音乐风格等方面都作了不少的探索和努力：比如对传稿日期：2009-01-05

作者简介：范娟娟（1983-），女，解放军艺术学院音乐系专业基础课教员。首都师范大学作曲及作曲技术理论专业硕士。

统音乐素材的运用从移植、改编到创编、独立创作，音乐的意境和想象非常丰富，技巧较为成熟，和声上也进行了大胆探索。并且使用了多种音高体系，像巴托克调式半音体系，十二音体系，还有一些特殊音列，以及特殊民族化的地域性语言。再者，自上世纪80年代西方近现代音乐大量传入大陆以来，我国音乐创作领域即显示出新的发展动向，出现了具探索和试验性的先锋音乐。进入90年代以后，我国专业音乐创作已经在深入发展中逐渐走向成熟。以上便是作者选择1996—2000年五年时间作为文本研究的时间范围的缘由。下面，本文将通过对这些作品中和声进行手法的归纳、例证和分析，展示创作者们是如何在这方面进行探索和创新的。

一、以传统和声为基础，加入作曲者个性化处理的和声进行

在我国早期钢琴音乐作品中，作曲家对和声的处理，多是在传统功能和声的范围之内进行。经过多年现代技法的冲击，由于作曲家有意识地探索民族和声的运用，进行富于个性化及现代感的创作实践，因此某些功能和声的使用，也体现出强烈的民族风格及个性创作特点，并无呆板僵化之感。在这60部作品中反映出创作者们在传统和声进行的民族调式化或者个性化处理方面已经具有颇多经验了。

谱例1（桑桐《民歌主题钢琴小曲两首》之《撒拉令》）



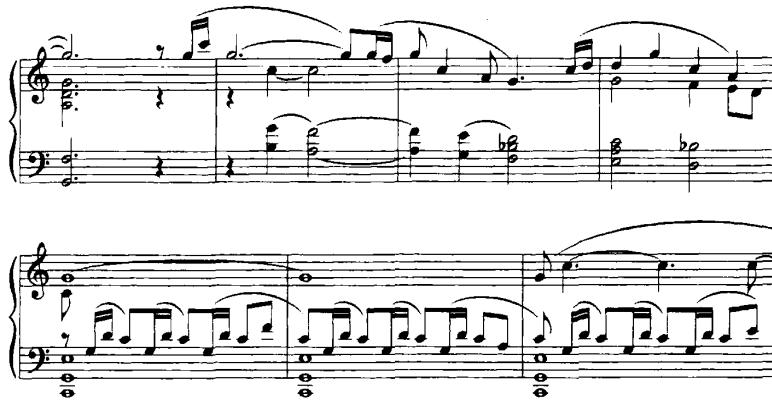
桑桐作品《民歌主题二首》之《撒拉令》的主题建立在g羽调式上。从整首作品来看，其和声仍然是以传统功能进行为主，但是在具体细节上，体现了作者个性化的和声处理。上例是作品主题片段，第三小节处作曲家在和声进行中融入与五声旋律相应的、以平行三度为主体的音阶式级进，使和声表现出浓郁的民族音乐气息，具有鲜明色彩性进行的效果。同时第一小节采用了五声纵合化和弦，这样不同性质、不同结构和弦的色彩性形成了对比，使音乐别具情趣。

另外，如马剑平《雨歌》、桑桐《民歌钢琴小曲》之《拔根芦柴花》中主题部分的和声进行，同样体现了在传统和声基础上突出色彩化效果的特点。

创作者们对传统和声的个性化处理还通过在五声调式中加入大小调交替变和弦，以突出音响色彩性上体现出来。比如较少运用功能性的变音，力求避免功能性很强的“离调变和弦”，代之以色彩性各种调式渗透和“交替变和弦”，使这种本来源于西方传统大小调和声体系的一种变化和弦为我国民族音乐旋律所用。下例是林华《钢琴曲二首》第一首《高原晴空》主题，它是建立在C徵调式上的两乐句构成的段落，在结构关键处仍体现了传统和声的进行。同时声部的个别地方运用了同主音大小调交替变和弦的相互渗透和对比，采用了一系列和声色彩序进模式，描绘了高原晴空下的斑斓艳丽的色彩组合。

谱例2（林华《钢琴曲二首》之《高原晴空》）





从以上例子可以看出，在不失去传统和声学材料组织所具有的内在推动力的同时，吸收与借鉴浪漫主义与印象派和声技法，使其更好地与民族旋律相结合，是这些作品家们作品中和声运用的一个特色。

而下一例，反映了作曲者在传统和声思维运用中插入非传统思维，从而创造出了符合乐曲意境的强烈艺术效果。

李妍冰的作品《涟漪》的开头部分，在民族调式化的主题旋律以传统和声功能进行了两小节之后，第三小节通过一个“B”音引导，在其后两小节（第四、第五小节）突然插入了全音阶的旋律与和声，它可以看作是第一句的一个小扩充，然后音响回到前两小节的状态，继续主题的呈现。如同在平静的水面投入一个小石子，引起了一阵小小的波澜，随后水面又恢复了初时的宁静。这一静一动的对比，形象生动，富有哲理的意味，让人产生联想。

谱例3（李妍冰《涟漪》）

还有一种是具有调式特征的终止式与相关和声序进的运用。在一些地域性风格较强的民族调式题材中，有不少对于极富调式特征的和声手法的运用，特别是在终止式与和声序进的方式上。这些富于调式特征的和声手法，作为对调性和声的一种润饰，丰富了和声的色彩和表现力。下面略举两例来说明。

以焦爽的作品《回旋曲——喀什的集市》为例，最后的终止式具有较强的民族调式的风格特征。喀什是维吾尔族的聚居地，维吾尔族音乐采用了中国、欧洲、波斯-阿拉伯三种调式体系，其中最典型最具有代表性的是最后一种。这一体系调式众多且复杂，但共同的特点是：

“活音”在调式音阶中的存在(半音、四分中立音、小半音的微分音在音律音高方面的游移性

即活音), 调式调性的经常变化, 以及五度结构的运用。例如在这首以羽调式为主的作品中, 主题开始的第一句是停留在羽调式上, 第二句又转入了角调式, 形成五度关系的调式交替。而最典型的是两个调式特征音[#]g与[#]d音的贯穿运用, 形成了维吾尔族音乐的独特韵味。在乐曲结束时, 终止处是主(i级)与属(vii级)的交替强进行, 最后通过v级(省略三音)到达了主和弦(i级)。这里, 作者运用的vii级属功能是一个小三和弦结构, 正好包含了两个调式特征音[#]g与[#]d, 很好地适应了调式民族音阶的特点。另外, 对后面两个主属和弦的运用也很巧妙, 他首先将主音和属音放在两个外声部, 并通过根音的五度下行和旋律的四度上行来加强和声功能的推进性及终止感, 同时还原了原来的[#]d音, 从而减弱了和声音响的不协和性, 使和声终止既保持了调性感, 又增强了民族调式风格。

谱例4(焦爽《回旋曲——喀什的集市》)



桑桐《民歌主题钢琴小曲》第一首《拔根芦柴花》, 乐曲结束部分终止式也是富于调式风格特点的。从谱面中我们可以看到和声序进是根音下二度关系的连续进行。低音线条从C、^bB、A到G, 停在主音上。这种v-iv-iii-ii-i的色彩性变格终止, 与极富调性感的iv-v-i的复式正格终止完全不同。根音二度下行是向下属方向的强进行, 在削弱功能性的同时, 自然便突出了色彩化的和声。同时旋律声部的线条进行和结束处非三度叠置的主和弦形态也突出了五声调式的风格。此处的主和弦不能将其视为主大七和弦, 因为主三和弦上附加的F音与主音G音形成的大二度是作者在有意加强调式音阶的特征, 并且将它放置在内声部, 并不影响主和弦稳定性的影响, 更好地体现了五声调式的色彩。

谱例5(桑桐《民歌主题钢琴小曲》之《拔根芦柴花》)



可以说, 传统和声是“调式功能”与“调式色彩”相结合的, 其中功能为主, 色彩为辅。而和声的民族化恰好相反, 以色彩为主, 功能为辅, 有助于突出中国的民族特色, 削弱“西洋化”的感觉。如果说音乐中的旋律(当然包括节奏)类似于绘画中的图形的话, 那么音乐中的和声音响的渲染确实非常接近于绘画中的色彩了^[2]。因为从和声音响的表层效果来看, 和声音响的“色彩”与绘画同样具有直接诉诸人的感官, 唤起人的情绪反应的作用。我们这里说的色彩性和声进行指出于中国线性音乐的表现需要, 各种平行和弦(包括四、五度平行和弦)和五声化、线条化的低音进行做法。它们虽然在相当程度上弱化了西方经典曲式的功能性作用, 却

有利于增强音乐的民族色彩和旋律的线性表现作用。

和声的“调色法”正如绘画中的调色法一样是随着历史风格的变异而变异的。以印象派音乐来说，尽管由于突破了标准大小调的束缚，使得和声色彩的面貌有了很大的改变，但毕竟当时还没有完全跳出调性的“特定环境”，以至于传统的影子仍然依稀可辨。而现代专业音乐创作中，由于彻底打破了调性的局限，和声色彩的表现就更加纷繁复杂了。

二、非传统功能的和声进行

1. 线性逻辑和声进行

和声的线性原则作为数理逻辑控制和声的原则之一，是20世纪近现代作曲家常用的和声手法。所谓线性逻辑的和声进行，是指在和声的纵横关系中，着重强调的是横向进行，讲求声部运动的方向和形式，以逻辑化运动的声部线条作为和声结构的出发点。其无论在和弦的形态结构和连接关系上，可以不计调式中的功能级别和进行的影响。这是区别于大小调和声进行的一种思维方法。

(1) 反向的线性运动

这是线性和声最常见的方式，一对主要声部（常常是两外声部）作反向进行，和声力度因声部距离的向外扩展或向内归结而随之起伏变化。这里略举一例说明这种运用方式。

谱例6（姚恒璐《原始的音迹》）



此例中两外声部均以半音距离向外进行，上声部是在内声部附加各类音程的八度半音上行，下声部则是单纯的八度半音下行，因为这里的和弦素材来自作者的乐思细胞，没有调性意义，它们相互的连结也就没有必然的功能逻辑联系。对音响逻辑组织真正起牵引作用的是上下方反向的线性运动。

(2) 斜向的线性运动

在一个沿固定方向级进的声部与另一个保持原位的声部之间，可构成一个斜向运动的线条，这种具有动静对比的声部关系即斜向的线性运动。如下例所示。

谱例7（徐昌俊《民歌主题钢琴小品两首》之《耕耘号子》）



上声部是两个四度叠置和弦平行进行的不断反复，和声相对静止，下声部则是四度叠置和弦的连续大二度下行，由于不断转换调域所造成的调性模糊感及和声运动性，与上方声部形成了鲜明对比。但两者又把不同的和声音响清晰呈现了出来。在这里多声部的和声组合并非完全由传统和声的功能逻辑所支配，而更多地受到声部运动的控制。

类似，还有莫尔吉胡《山祭》等曲目中的片断。

(3) 同向的线性运动

音乐织体中的各声部沿同一方向（上行或下行）进行，使各声部的关系都基本保持在该和声织体的初始形成阶段，其和声表情的变化从声部的运动方向、所在的音区位置及纵向和弦结构的调整等因素中获得。如黄田《拉木鼓》中的部分小节（不再赘举），上下声部同向下行而

后上行的线性运动，使和声音响有了一定的起伏，但相比前两种运动形态，两声部对比性仍较弱。

2、以某种模式为基本单位，通过模制而产生的逻辑进行

(1) 平行进行

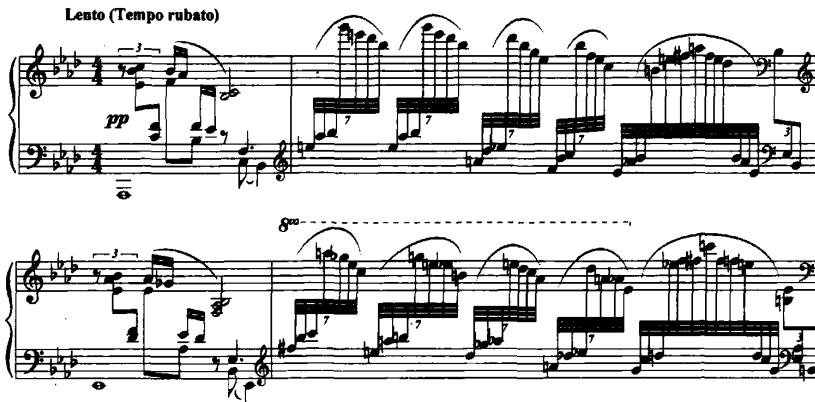
这种和声进行对于强调声部独立性的传统和声连接原则有所突破，倒更像是近代作曲技法中“加厚的旋律层”的写法，因此其音响和风格都有别于传统。这种进行在我国近现代专业音乐作品中运用的比较多，除了三和弦以外，比如七和弦的平行进行，四五度和弦的平行进行等等。

谱例8 (徐昌俊《民歌主题钢琴小品二首》之《采茶》)



上例选自徐昌俊的《民歌主题钢琴小品二首》之《采茶》主题片段，左手声部是四度叠置和弦的连续平行进行，它打破了和声功能序进的原则，用这种方式来陈述民歌旋律，与传统和声在音响上有很大区别。

谱例9 (崔蕾《吉林雾凇》)



又如上例崔蕾的作品《吉林雾凇》的主题片段，第一小节是一个五声性材料，建立在**羽**调式上面，第三小节是它的移调模仿，建立在**e**羽调式上，第二小节和第四小节则是采用鲜明的印象派和声与织体的写法。和声序进并不是功能化的，而是减七、属七等各类七和弦的一系列平行进行，极富色彩性的效果。

又如马剑平《雨歌》的主题片段，同样也是非功能化的平行进行的特点，不过这里是三和弦的平行进行，体现的是音程含量为0, 3, 4的这样一种数理模式化逻辑。本首乐曲中还有很多这样的例子，这里不再一一列举。

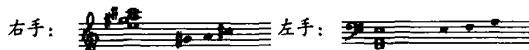
(2) 十二音序列的和声进行

十二音是以半音材料为基础的，一个八度内的十二个半音处于平等地位。其和声进行自然

也抛弃了建筑在传统调式功能基础上的调性概念及和弦结构原则。作曲者事先将十二个半音排列成一个设计好的序列，然后，通过逆行、倒影、倒影逆行三种变体形式，将作品横向纵向进行发展。当声部进行时所遇到的三、四、五音的和声连接其实是作者为了情绪表现的需要而作的有序安排，而不属于功能性的进行。例如秦大平运用十二音技法创作的作品《小品二首》即体现了这样一种数理逻辑的非功能和声进行方式。

另外像姚恒璐的《原始的音迹》是运用音程思维创作的一首无调性作品。其中的和声进行也反映了非功能化的进行特点。作品由两个核心音程组发展而成，每个核心音程组是以若干相似结构模式的细胞构成的。在声部进行中体现了音程细胞的各种衍生。核心音程包括乐思I和乐思II，在段落A开始时为乐思I：小二度加大三度，音程含量是0, 1, 5，左右手第一个和弦都是由此结构组成。

谱例10（姚恒璐《原始的音迹》分析）



下例是作品中段落B左手的第一个和弦，展示的是第二个乐思动机（乐思II），它是由大二度叠置产生的，音程含量是0, 2, 4。



这两个构思简洁的乐思细胞，通过移位，转位变形，在音乐中以散板、切分音型和多样化变换重音的织体变奏方式来呈现。并在展开部分交替出现，变化发展。

三、结语

传统大、小调功能和声体系在18、19世纪的欧洲便已经建立并得到完善。这一和声体系将和弦划分为“主导-稳定”功能和“从属-不稳定”功能，主导功能对从属功能的支配即构成了传统和声序进的原则。而中国的调式主要以五声性调式为基础，在和声进行上也自然要体现民族的风格来。作曲家们力求摆脱传统功能和声的束缚，标民族之风，立民族之异，一种情况即在传统和声基础上加入作者个性化处理，走两者相结合的路子。另一种情况是和声风格既非传统，也非民族，而是作曲者为体现现代感的一种创作实践。这两种不同类型的和声进行都为和声手法的发展赋予了新的生命力。

这60部作品反映了中国当代专业创作的音乐是在西方音乐的影响下产生的。从和声语言的主题材料、和弦、调式调性、和声进行等形式因素方面，都可以看到作曲家们有意识地探索着中国传统和声语言与西方近现代作曲技法的拼接、互融和统一。在某些情况下，作曲家们虽然并未自觉地、明显地吸取中国传统音乐语言，而旨在体现现代技法因素，创造现代音乐风格，但由于这种现代技法、现代音乐风格中毕竟存在某些与中国传统音乐语言相通的层面，因此这种现代音乐创作，可视为是本土与西方的文化统一。比如大量运用“非三度”叠置的和声材料，打破功能和声中那种“T-S-D-T”的序进关系、纵横的调式综合、横向的调性转换及纵向的调性重叠等等。而中国传统音乐与西方现代音乐中都存在“非三度”叠置和弦，都存在调式综合，调性重叠……可以说，这60部专业音乐创作的作品既受惠于西方近现代作曲技法，遵循了西方专业音乐创作的规范，但其和声语言形式中仍体现了中国传统音乐的某些法则，因此具有民族的精神。

参考文献：

- [1]王震亚.《音乐创作》出刊200期回顾[J].人民音乐, 2004 (2).
- [2]高为杰.和声的色彩性与结构力[J].人民音乐, 1987 (5).

(责任编辑：张焱)