

首都师范大学

硕士学位论文

探索与收获——1996-2000年《音乐创作》钢琴音乐文献的和声  
研究

姓名：范娟娟

申请学位级别：硕士

专业：作曲及作曲技术理论

指导教师：杜晓十

20080414

## 摘 要

进入 20 世纪以后，在西学东渐的情势下，我国的专业音乐创作诞生并开始了近百年来借鉴和吸收西方近现代音乐文化精华的过程，走过了一条漫长而艰辛的探索之路。其中和声的民族化是中国新音乐创作中的一个永恒话题。自西方的和声技术为中国的音乐创作所借鉴，作曲家们就开始了和声民族化的探索。1979 年以后的新时期，随着西方音乐近现代作曲技法和流派的广泛传播，作曲家们在全面借鉴的同时，力图将中国传统音乐语言渗透到现代作曲技法形式中。90 年代以来，我国专业音乐创作在深入的发展中逐步走向成熟。这一时期创作及理论界对于各种和声技法的探索试验和研究，无论从研究领域的广度和探索的深度都大大拓展了。本文选择 1996-2000 年《音乐创作》所刊登的 60 首钢琴独奏作品进行和声分析研究，试图归纳出这一时期作曲家在和声技法方面的探索和收获。

关键词：《音乐创作》 钢琴独奏作品 和声技法

## **Abstract**

With the flow of western knowledge into China in the early 20<sup>th</sup> century, Chinese musicians gradually started professional music composition. The process of learning from the quintessence of modern western music lasted nearly a century and it was indeed an extremely long and tough road.

Ever since then, the localization of harmony has been an eternal subject. The investigation into harmony localization began soon after the western harmonic techniques were utilized for local music composition. After 1979, with the wide spread of contemporary composition techniques and different genres in western music, Chinese musicians were not content with pure imitation anymore and they tried hard to embed our traditional music language into modern composing methods. In the 1990s, professional music composition matured in China. During this period of time, music theoreticians as well as composers conducted a lot of studies and experiments on various harmonic techniques, and excitingly, both the breadth and the depth of the research were remarkably enhanced.

In this thesis, we select 60 piano solos which were published in the renowned Chinese periodical “Musical Works” during the five years 1996–2000 and we make an in-depth analysis on these pieces from the perspective of harmony. We attempt to cover the exploration and harvests by the musicians of this period in the aspect of harmonic techniques.

**Key words:** “Musical works”; Piano solos; Harmonic techniques

## 谱例目录

|                                         |    |
|-----------------------------------------|----|
| 谱例 1 (徐振民《夜深沉》) .....                   | 6  |
| 谱例 2 (邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》) .....             | 8  |
| 谱例 3 (邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》) .....             | 8  |
| 谱例 4 (张朝《滇南山谣三首》之《山娃》) .....            | 9  |
| 谱例 5 (徐振民《唐人诗意两首》之《登幽州台歌》) .....        | 11 |
| 谱例 6 (姚恒璐《原始的音迹》分析) .....               | 11 |
| 谱例 7 (姚恒璐《原始的音迹》分析) .....               | 12 |
| 谱例 8 (姚恒璐《原始的音迹》分析) .....               | 12 |
| 谱例 9 (林华《a 小调帕萨卡利亚与赋格》) .....           | 13 |
| 谱例 10 (焦爽《回旋曲——喀什的集市》) .....            | 15 |
| 谱例 11 (李世相《无词歌》) .....                  | 16 |
| 谱例 12 (黎杰《钢琴小曲两首》之《飞歌》) .....           | 17 |
| 谱例 13 (徐振民《唐人诗意两首》之《登幽州台歌》) .....       | 18 |
| 谱例 14 (王月明《前奏曲》) .....                  | 19 |
| 谱例 15 (林华《a 小调帕萨卡利亚与赋格》) .....          | 19 |
| 谱例 16 (邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》) .....            | 21 |
| 谱例 17 (徐昌俊《民歌主题钢琴小品二首》之《耕草号子》) .....    | 21 |
| 谱例 18 (范元绩《民间玩具组曲》之《节节蛇》) .....         | 23 |
| 谱例 19 (范元绩《民间玩具组曲》之《万花筒》) .....         | 23 |
| 谱例 20 (范元绩《民间玩具组曲》之《不倒翁》) .....         | 24 |
| 谱例 21 (龚耀年《中国民歌钢琴小曲四首》之《太阳出来喜洋洋》) ..... | 25 |
| 谱例 22 (许志斌《小奏鸣曲》) .....                 | 26 |
| 谱例 23 (施王伟《即兴曲》) .....                  | 26 |
| 谱例 24 (桑桐《民歌钢琴小曲三首》之《拔根芦柴花》) .....      | 28 |
| 谱例 25 (马剑平《雨歌》) .....                   | 29 |
| 谱例 26 (张朝《滇南山谣三首》之《山火》) .....           | 30 |
| 谱例 27 (邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》) .....            | 30 |

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| 谱例 28 (徐振民《唐人诗意两首》之《题破山寺后禅院》)   | 31 |
| 谱例 29 (业原《边寨乐》)                 | 33 |
| 谱例 30 (徐昌俊《采茶》)                 | 33 |
| 谱例 31 (秦文琛《春趣》)                 | 34 |
| 谱例 32 (莫尔吉胡《山祭》)                | 35 |
| 谱例 33 (黄田《拉木鼓》)                 | 35 |
| 谱例 34 (徐振民《夜深沉》)                | 36 |
| 谱例 35 (刘旭娜《钢琴组曲〈幻〉选曲》)          | 37 |
| 谱例 36 (邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》)          | 38 |
| 谱例 37 (邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》)          | 38 |
| 谱例 38 (邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》)          | 38 |
| 谱例 39 (杜小魁《山居秋暝》)               | 39 |
| 谱例 40 (龚晓婷《望舒诗选——即兴曲六首选曲》之《雨巷》) | 40 |
| 谱例 41 (周乐《茉莉花》)                 | 42 |
| 谱例 42 (桑桐《民歌主题钢琴小曲两首》之《撒拉令》)    | 44 |
| 谱例 43 (林华《钢琴曲二首》之《高原晴空》)        | 45 |
| 谱例 44 (李妍冰《涟漪》)                 | 46 |
| 谱例 45 (焦爽《回旋曲——喀什的集市》)          | 47 |
| 谱例 46 (桑桐《民歌主题钢琴小曲》之《拔根芦柴花》)    | 48 |
| 谱例 47 (姚恒璐《原始的音迹》)              | 49 |
| 谱例 48 (徐昌俊《民歌主题钢琴小品两首》之《耕耘号子》)  | 49 |
| 谱例 49 (莫尔吉胡《山祭》)                | 50 |
| 谱例 50 (黄田《拉木鼓》)                 | 50 |
| 谱例 51 (徐昌俊《民歌主题钢琴小品二首》之《采茶》)    | 51 |
| 谱例 52 (崔蕾《吉林雾凇》)                | 51 |

### 首都师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：范娟娟 日期：2008年5月15日

### 首都师范大学学位论文授权使用声明

本人完全了解首都师范大学有关保留、使用学位论文的规定，学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其指定机构送交论文的电子版和纸质版。有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆被查阅。有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索。有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

学位论文作者签名：范娟娟 日期：2008年5月15日

## 绪 论

1955年5月,以马思聪为主编,贺绿汀、李焕之为副主编,中国音乐家协会创办了第一本《音乐创作》。它是国内以五线谱形式发表专业音乐作品的重要刊物,成为了作曲家们发表专业音乐作品的主要园地。1956年10月由不定期出版改为双月刊,1959—1965年曾被改为月刊。文革中因局势动荡,1966年出刊两期后停刊。1980年复刊后改为季刊,到2003年第四期共刊出200期,发表音乐作品几千首。《音乐创作》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。它的创办和发行极大推动了我国音乐创作的发展,展现了全国老中青作曲家们的创作意念、追求,以及创作风格,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”<sup>①</sup>。

而在《音乐创作》所囊括的音乐作品的宝库中,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。特别是改革开放20年以来,由于对西方近现代各种音乐流派及其技法的借鉴运用,以及对作品民族性的追求,使得我国钢琴音乐创作在多元化方向有了更新的发展,技法风格更加成熟而且多样,创作出了大量具有鲜明民族色彩和个人风格的作品。钢琴作为一种多声思维的乐器,其音乐创作很好地体现了我国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。其中的作曲技巧,特别在和声技法的运用方面,可谓是中西合璧、丰富多彩,既继承了传统,又有开拓创新。

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

<sup>①</sup>王震亚.《音乐创作》出刊200期回顾.人民音乐,2004年第2期

不少的探索和努力:比如对传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,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。音乐创作及理论界对于各种新技法的探索试验和研究,无论从研究领域的广度和探索的深度都大大拓展了,研究成果已经了然可见。因此作者选择1996—2000年五年时间作为文本研究的时间范围,通过在前辈研究成果的基础上进行归纳和总结,以及自己的探索性思考,得出了一点收获和感悟。

本文着重从和声角度对这些作品进行本体的研究、归纳、分析和概括,力图展示作曲家在這一时期钢琴音乐创作中和声手法的探索和收获。和声在钢琴作品中是作曲家最为重视的因素之一,“它对声部关系的组织,音乐形象的塑造,曲式结构的形成都具有重要作用。”<sup>②</sup>在纵向上,各声部的乐音根据特定的结合原则构成各种和弦,在横向上,各个和弦之间的有序连接构成了和声进行,而纵横两方面的结合和音高的有序组织,使调式调性得到明确。(有时候调式调性是潜伏在音乐后面有控制地发展,是隐性而不是显性的)并且在这60部作品中和声的多样性比其他因素体现的更突出,在民族风格的追求上作曲家下力也最多,因此对这些作品中的和声进行分析研究对今后创作也很有借鉴意义。

具体来说,和声包括调式调性,和弦结构与和声进行。而作为和声研究的本体,自然离不开作品的主题材料。我们通过研究主题材料,找出一些特殊的音程关系,从而挖掘其中和声的内涵。主题材料是作品最基本的语言部分,它总是跟传统环境、母语密切相关。可以说,中国现代音乐创作的艺术生命都源于传统,作曲家们总是通过在传统音乐中寻找素材母体,来摸索音乐创作的各种可能性。因此本文首先从主题材料的分析出发,对其音高素材来源与民间音乐传统的关系作了分类。然后,作者又分别从调式调性,和弦结构与和声进行的角度,对这一时期作品和声构成的几个方面进行了分析、归纳和概括。其中和声与调式调性是相辅相成的,它建立在调式调性基础上,反之调式调性的确立也离不开和声。而和弦结构是和声技法的基础材料,任何一种创新的和声技法都势必围绕着对传统和声材料,即和弦结构的改造。和声进行与和弦结构相似,也是和声技法的基本点,在和声进行的纵横关系中,声部运动的方向和形式也时有变化。

论文绪论部分是文献综述。分别从《音乐创作》、其中的钢琴音乐文献、60部钢琴作

<sup>②</sup> 杜晓十编.和声学,高等教育出版社,2005年7月.P3

品的综合技法与分类、本文的和声技法研究视角等方面对选题进行了阐述,第一章是主题材料,分三小节。对作品创作的主题素材进行了分类,包括直接或间接来源于民歌或戏曲的主题素材,以及新创造的主题素材。第二章是调式调性,分为两小节。第三章是和弦结构,分为四小节。第四章是和声进行,共两小节。第五章是结语——探索与收获,从和声理论以及创作实践的探索与收获两方面来综合概括。在本文分析的 60 首作品中,不是每一部作品都创作与 1996—2000 年这一阶段,有的写作时间较早,但总体上讲,仍然体现了鲜明时代特点和作曲者个人较成熟的风格。

## 第一章 主题材料的分析

### 第一节 直接来源于民歌或戏曲的主题素材

本世纪 30 年代贺绿汀等作曲家创作中国风格钢琴曲之时,中国钢琴音乐的创作就开始了民族化探索的历程。迄今已创作出了数量可观的作品。运用传统手法写作的民歌或者民歌改编类就占了绝大多数。其中既有直接移植各地民歌的小型作品(如桑桐《民歌钢琴小曲三首》),也有借鉴传统器乐曲调创作的更接近器乐思维和语言的作品(如《彝家口弦舞》)。本文作者首先从主题素材的角度,将这 60 首作品作了三类划分。

第一类是直接来源于民歌或戏曲的主题素材。由于中国音乐强调横向线性思维,各地民间音乐旋律优美、特色鲜明。因此,直接移植民歌或戏曲主题,编创民族化的旋律自然成为钢琴音乐表现中国音乐最有效、最自然的手段。这一时期出现的此类题材众多。比如徐昌俊的《民歌主题钢琴小品二首》、施王伟的《即兴曲》、谢功成的《民歌主题赋格曲二首》、桑桐的《民歌钢琴小曲三首》、黄万品的《川西风情钢琴曲二首》、周乐的《茉莉花》、徐振民的《夜深沉》、龚耀年的《中国民歌钢琴小曲四首》、安鲁斯的《山东民歌主题变奏曲》、麦丁的《远方的客人请你留下来》等等。以上列举的曲目有 2 首是根据戏曲音乐(越剧、京剧)而改编,于此可以看出对民间旋律的取材有偏向于可听性、群众性的倾向。很多虽有民族性但无广泛群众性的乐种(比如说唱音乐等)则未纳入选材范围。

这些作品的编创方法有移植和创编两种。移植是直接采用较完整的民间旋律进行改编,本质上是将单声思维的旋律改编为多声织体。侧重于从纵的方面发展,利用音区、音型、和声的不同变化来达到新的音响色彩的变化,使民间旋律产生新的表现效果。

如黄万品的《川西风情钢琴曲二首》,选自同名组曲(共 4 首)中的前两首。这部作品是作者深入川西地区采风时摘取汉、羌民间音乐旋律素材而作。乐曲短小精干,朴实生动,川味浓郁,色彩绚烂,并且在音乐进行中跳进较多,音域较宽,旋律音程结构常常是纯四度和小三度的交替。第一首《花灯》表现了川西民间唱花灯的喜庆热闹场面。每分钟 108 拍,C 商调式,后曾转入属调 g 羽调式,但在最后一句“合尾”部分又回到了原调式。这首乐曲的一大特点是旋律的装饰性变奏,在每一短小乐句片段之后就会有一次变化的重复。左手低音层和声织体未变,但右手旋律由松到紧的节奏,以及加入装饰音以后上下旋律弧线的改变,这样的对比变化,使得旋律给人的印象深刻。第二首《童谣》,每分钟 120

拍, g 羽调, 天真活泼, 同样运用了旋律变奏发展的手法。8 句体乐段先在 g 羽调式呈现, 然后转入同宫 d 角调式重复, 最后旋律在 g 角调式换调变奏一次。又比如桑桐先生的《民歌主题钢琴小曲》之第一首《拔根芦柴花》,  $\flat B$  宫调式的主题旋律分为起承转合的四句, 江苏民歌主题旋律先在中音区完整呈现, 然后提高八度变奏一次。情绪显得更加轻松愉快。和声仍然采用五声纵合化和弦结构, 但伴奏声部的节奏和织体(琶音、和弦等)有所不同, 并且有加衬和弦音。第二首《撒拉令》取材于撒拉族民歌。同样是主题之后加一次变奏, 钢琴织体丰满而细腻, 和声序进中突出隐伏线条进行与非三度叠置和弦的并用, 突破了功能和声的束缚。虽然是抒情小品, 钢琴织体中却流露出一管弦乐的多层次思维, 音乐的跌宕起伏中有一种内在的激情。又如龚耀年的《中国民歌钢琴小曲四首》, 旋律上都没有太大的改变, 发展手法以装饰变奏为多, 技术简洁朴素。徐昌俊的《民歌主题钢琴小品二首》则主要突出了和声、织体、节奏的变化, 运用了巴托克式多调式叠置手法, 音响效果更具有动力性, 紧张性。他们的作品只是变奏的幅度和样式有所不同。

创编是通过摘取民间旋律的部分主题从纵横两方面进行发展。这类作品变奏幅度较大, 作品既保持了民间旋律的主题, 又将其表现力进行了拓展。如周乐的《茉莉花》取材自广为流传的江苏民歌, 通过七次变奏而写成。其变奏并未套用西方变奏手法, 而是在保留原曲民间特色的基础上, 扩大钢琴的表现力。如第一次变奏采用对位式复调写作手法, 对比声部在每句主题句尾长音处进入以作空间补充, 音乐连绵不断, 此起彼伏。第二次变奏仍保持原调, 但速度加快, 节奏和情绪具有欢快活泼的舞蹈性特点。第三次变奏由 g 徵调式变成  $\flat b$  徵调式。低声部仍保持原曲调的旋法特点。各次变奏始终保持着五声性旋律音调, 因此并未破坏原曲的民族风格。另如安鲁斯的《山东民歌主题变奏曲》, 主题是一首 g 宫七声调式。作者对它进行了五次装饰和性格的变奏。如通过伴奏织体、速度和情绪的转变, 以及和声上特殊的转调处理, 采用戏曲板式节奏, 旋律移调模进、异调对置等手法, 逐渐在音乐中展衍出戏剧性的情绪。在热烈奔放中有一种尖锐豪放的音响。《远方的客人请你留下来》是麦丁采用云南彝族撒尼风格曲调编创的民歌, 其中揉进了《放羊调》的音乐。这首在大江南北广为流传, 颇受赞誉的民歌, 后来又被作曲家改编成了钢琴独奏曲, 主题主要运用换调模仿进行变奏。没有渗入不协调的或随意性的发挥, 令人始终感受到其中浓郁的地方风味。

谢功成的《民歌主题赋格二首》实际只被选录了一首, 标题为《刨洋芋》。这是一首 a 羽调二声部小型赋格曲。主题完整地采用了一首山西河曲民歌, 曲调呈波状起伏, 优美

抒情。分上下两个分句，结构方整，节奏平稳。答题以 e 进入，转到属调。从 37 小节开始，主题在 c 角调式上陈述，开始了展开部。全曲最后几小节为尾声，截取了主题和对题的音调，最后稳定收束。作曲家在灵活运用对比式、模仿式及纵向移动等复调手法的同时，结合民间音乐常用的发展手法——主题与变奏，将民歌素材缜密、逻辑地贯穿于赋格曲各部分，完成了这首具有独特民族气质的乐曲。全曲最后几小节为尾声，截取了主题和对题的音调，最后稳定收束。自始至终用二声部呈述，对题相对固定。乐曲采用西方复调作曲技法，但主题素材是典型的民族曲调，有意突出了作品的民族风格和特色。它是用传统赋格写法表现我们民族音乐的一种尝试和探索，意在吸收西方作曲技法的同时弘扬我们的民族音乐。

而徐振民的《夜深沉》和施王伟的《即兴曲》都是分别取自京剧和越剧而改编。其中《夜深沉》是中国传统戏曲器乐曲牌的代表作品，为京剧《霸王别姬》舞剑时所用的场景音乐。原音乐以京胡等弦乐器演奏，南堂鼓配合。这部作品一开始就在高声部采用了西皮定弦的主题，曲调流畅，节奏明快，并结合戏曲板式变化体，浓郁的京剧色彩一下子就淋漓尽致地展现出来。在和声织体节奏等的运用上，京剧音乐与现代音乐的混合色彩体现出了传统与现代相融合的气息。（主题见下例，第一行至第二行末小节前）之后，作品在原主题基础上进行扩展和变奏。

#### 谱例 1（徐振民《夜深沉》）

京剧音乐  
徐振民编曲

## 第二节 间接来源于民歌或戏曲的主题素材

还有一类作品，它们虽然取材于民间音乐，但有别于前两类素材作品——既非声乐作品的简单移植，也非单纯的创编曲，而是对民间音乐素材进行深入的吸收和消化，再结合运用新的作曲技法。体现了作曲家在音乐创作中追求民族性与现代性的完美结合。这类作品有许新华的《彝家口弦舞》，许志斌的《小奏鸣曲》，邹向平的《即兴曲——侗乡鼓楼》，焦爽的《回旋曲——喀什的集市》，莫尔吉胡的《山祭》，庄壮的《跑龙灯》，黄田的《拉木鼓》，徐孟东的《秦韵》，业原的《边寨乐》，宋明筑的《打跳》，黎杰的《钢琴小曲二首》，高映华的《〈彝乡组曲〉选段》，姜一明的《西藏民风小组曲》，张朝的《滇南山谣三首》。

例如邹向平的《即兴曲——侗乡鼓楼》，该作品具有浓郁的地方风味，作品取材于黔东南山区具有古老文化传统的侗族人的民间音乐侗族大歌。作曲者摘取了某些侗族大歌的旋律因子，比如核心音程、音调，创作了这首即景抒情的乐曲。并且将自己的主观激情与幻想寄予异情异境之中，使这部作品听起来极富感染力，如一幅黔东南独有的山寨风光展现在我们眼前。

此曲的主题材料是采用核心音程、音调来结构的。谱例 2（邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》）是它的引子开头部分，所含音程包括：大、小三度、大小二、七度，增四、纯五度，其中小三度在使用次数、声部位置中显示出突出的重要性，是全曲的核心音程。上例中 d-f 音程贯穿了前后，是全曲最基本的音调，也是核心动机之一。引子中运用了侗族音乐常用的平行音程（这里采用了平行大七度）和游移调性的写法。音响层次分为中、高、低三层，节奏和织体组合各有其特点。第二行音乐由 b-d-e-f 四音阶移位连环构成。

谱例 3（邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》）是引子之后第一个主题材料，也是第一情节。由引子部分的核心音调材料来组织的。它来自于 b-d-e-f 四音阶的移位，其中三个变化速度表现出较自由即兴的特点，有着古老歌腔和随歌起步的韵味。而侗歌中有一种叫“多耶”的歌舞形式，其歌调优美，仿若踩着节奏翩翩起舞，因此这里的创作可看作受“多耶”的启发。

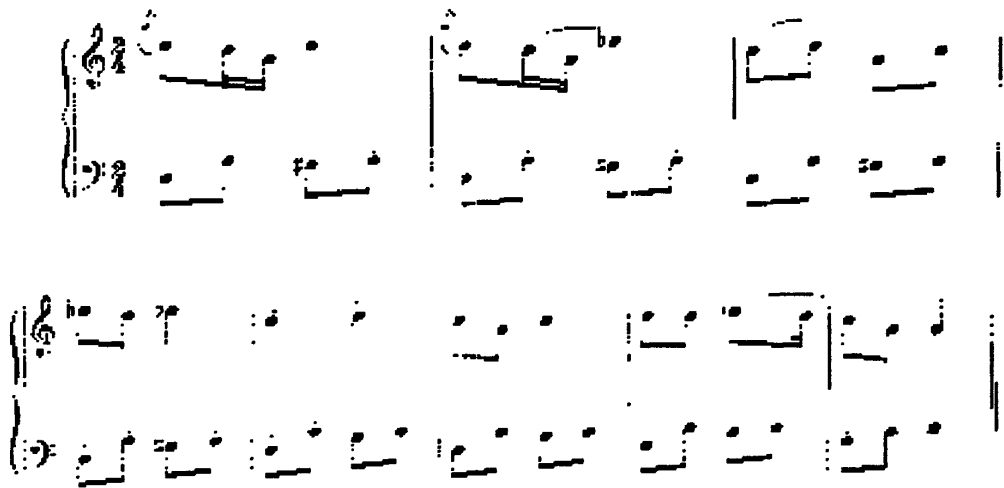
## 谱例 2 (邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》)

**Rubato**

## 谱例 3 (邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》)

又如张朝的《滇南山谣三首》，这是一部独具地域色彩感的钢琴组曲，根据云南彝族民间音乐基调写成。虽有很强的民族风格，但又不是简单的民俗性作品。作品由《山娃》、《山月》、《山火》三个各具特色又高度统一的乐章构成。反映了作者对少数民族原始心灵的独特感受。比如《山娃》刻画了山区儿童顽皮、活泼的形象，在听起来有些离奇、独特的旋律中有一种质朴的美感。短小的引子由模仿鼓声特点且带有山谷回声的音型写成。之后突然进入一个快速的，由主题调式写成的经过句，然后引出主题 a（如下例）。

## 谱例 4 (张朝《滇南山谣三首》之《山娃》)



上例中, 调式音阶似乎可看作降五音的四声羽调式,  $6\ 1\ 2\ b3$ , 但羽调式的感觉已不明显。在右手旋律呈示过程中, 调式音轮换突出, 依次为 D (下属音),  $bE$ , C, A 音, 色彩的不断变化似乎描绘了儿童的顽皮活泼。而这里的  $bE$  音正是云南民间音乐的特性音, 左手  $\sharp G$  音所产生的作用也是特性装饰效果, 因此作者正是抓住这些富有民族地域色彩的特性音来刻画了山区儿童天真烂漫的形象的。

另一个例子如李世相的《无词歌》, 主题是五声性 A 羽调式。而羽调式是蒙古民歌最常用的一种调式。从旋律来看, 具有蒙古族民歌中悠扬、抒情的长调的基本旋法特征。比如节奏较舒缓自由, 多用长音拖腔, 并且重用八度下行的大跳旋法, 局部旋律线常表现出“拱形”的形态(即表现出两头低, 中间高的特点)等等。其中低声部的减五度(增四度)作为特性音程贯穿了全曲。这些方面都体现了浓郁的蒙古族风格色彩。

### 第三节 新创作的素材

新创作是指在传统音乐的基础上, 经过作曲家的分析、判断、提炼、重新设计、规划、想象, 进行新的创作, 从而产生出新生命。作曲家需要不断去学习传统的民间音乐和戏曲音乐, 来丰富自己的创作语汇, 并运用其素材, 根据个人风格来自由创作。

比如徐振民的《唐人诗意两首》, 这是一部独特的标题性作品。作曲家透过现代人的

视角理解、领悟古人的思想境界与文人气质，<sup>⑨</sup>在创作中将“东方与西方”、“传统与现代”融为一体。该曲创作于1998年，一经首演便获得了业内人士的一致好评，并于2002年获得中国音乐界“金钟奖”。由于《音乐创作》只收录了其第一首《登幽州台歌》，本文便以《登》为例，说明其主题材料运用的情况。

这是一首再现单三部曲式。全曲由一个带倚音强奏和弦开始（如谱例5（徐振民《唐人诗意两首》之《登幽州台歌》）所示），纯四、纯五度叠置结构和弦的使用营造了一种空旷悠远的意境。第二小节开始，主题段落A（第2-10小节）由两乐句组成。第一句（第2-5小节）旋律比较平缓，节奏相对均匀，力度为 *pp*，并且大量运用四、五度叠置结构，继续保持了前面营造的宁静、雅致的氛围。其中有两个核心音型：音型a，（出现在第2小节）级进下行后又跳进上行，这个音型贯穿了全曲；音型b（出现在第4小节）的主要特征是同音反复，在全曲居于次要地位，也是核心动机之一。第二句（第6-10小节）在第一句基础上发展，但对比很大，体现在旋律的起伏与节奏上的复杂对位上，主要运用核心音型a的倒影逆行，并且核心音型的音程度数扩大。

从六个声部中每一声部的横向线条来看，主题片段不是简单的柱式和弦织体，而是有着严密的音高组织规律。是运用了核心音型的原型、移位、音程扩大与缩小、倒影、逆行、倒影逆行的综合。

到了中部（第15-24小节），主要对核心音型a的倒影逆行进行展开，通过调性频繁转换，节拍不断变换，速度的加快等等，将全曲推向了高潮；再现前的连接段落及紧缩再现段也都对核心音型的原型、倒影、逆行与倒影逆行进行了展开和综合

姚恒璐的作品《原始的音迹》（谱例6（姚恒璐《原始的音迹》分析））创作于1991年，这是作者探索将中国民间戏曲和打击乐节奏素材与西方近现代作曲技法相结合的一首无调性钢琴小品。全曲采用音程思维来组织材料，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。

<sup>⑨</sup> 徐振民曾说：“《唐人诗意两首》所选的两首诗作在传世的五万余首唐诗中应属最具代表性的上品。乐曲的内涵完全源自我对诗作的理解和领悟。”——杨凌云《徐振民钢琴曲〈唐人诗意两首〉的分析与演奏提示》，星海音乐学院学报 2007.06

## 谱例 5 (徐振民《唐人诗意两首》之《登幽州台歌》)

Grave (♩=44)

*f*

*pp*

*ad lib.*

*rit.*

*a tempo*

*pp rit.*

*mp*

*p*

*mf*

*pp*

*f*

*mp*

谱例 6 (姚恒璐《原始的音迹》分析<sup>④</sup>)

右手:

大二度叠置产生的，音程含量是 0, 2, 4。

谱例 7（姚恒璐《原始的音迹》分析）



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示。并在展开部分交替出现，变化发展。以下是这首钢琴小品材料分布和结构的整体布局：

谱例 8（姚恒璐《原始的音迹》分析<sup>⑨</sup>）

| 引子          | 材料展示     |         |    | 展开  |     | 加入新材料 |        | 再现、高潮、尾声 |    |  |
|-------------|----------|---------|----|-----|-----|-------|--------|----------|----|--|
| 段落: A       | B        | C       | D  | E   | F   | G     | H      | I        | J  |  |
| 三音细胞:       |          |         |    |     |     |       |        |          |    |  |
| I           | II       | I       | II | I   | II  | I     | II     | I        | II |  |
|             |          |         |    |     | IIb |       | IIb 加长 | IIb 完整   |    |  |
| 速度: Ad lib. | Tempo I  | III     | I  | III | II  | III   | I      | III      | I  |  |
|             | Tempo II | Ad lib. |    |     |     |       |        |          |    |  |

又如谭金刚的钢琴音画《印象》之三《舞》是一首简短的带引子的三部型结构作品。作者在大学期间创作的这部作品表现了一幅自由而肆意，舒展而极具气魄的舞蹈场面。以四五度音程为主要动机材料。引子刚开始，出现了以平行四度叠置构成的小小七和弦。主题开始后低声层以“G”音作持续音，<sup>b</sup>A 音围绕这一主音作装饰性循环，在中间层则出现以“F”为主音持续的四度叠置进行，这两个主音构成小七度。高音层仍是小小七和弦。似乎是在每层都有一个临时主音。并且由于四度分层，有一种多调性叠置的感觉。

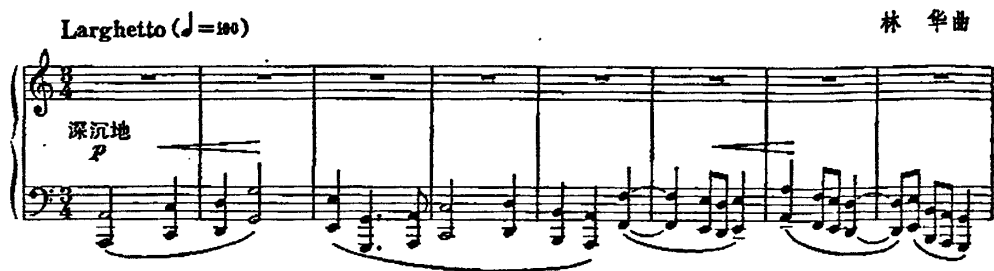
《a 小调帕萨卡里亚与赋格》是林华先生 1999 年为国庆 50 周年而作的一首钢琴作品，全曲宛如一幅历史画卷，我们不仅从中体会到历史的沧桑和严峻，也为曾经的民族仁人志士为国家和民族的振兴而不懈奋斗，努力探索的精神而感慨<sup>⑩</sup>。1-8 小节主题（固定低音）的旋律线条迂回曲折，特点鲜明，带有京剧的某些运腔特征，在八小节的主题中，出现了几次大跳进行。其中 A、C、D、G 四音动机分别构成了小三、大二、纯四度音程，而这几种音程，又是中国五声调式的特性音程，具有民族音调的意味，虽然作者命名 a 小调，同

<sup>⑨</sup> 音乐创作, 2000 年第四期

<sup>⑩</sup> 张磊, 复调音乐作品解读释例——谈林华先生的《a 小调帕萨卡里亚与赋格》, 艺术交流 2003

时又有民族调式的倾向。这一四音动机也是全曲音调素材的来源。在固定低音中出现的两个留音 F、D，也很有特色，不仅京剧的拖腔味十足，而且还丰富了主题的节奏。为以后复调手法的运用打下了伏笔。而主题线条的平行八度呈示无疑增加了音响厚重感，体现了历史庄重感。

谱例 9（林华《a 小调帕萨卡利亚与赋格》）



五声性音调的最大特点是音级关系的非倾向性，以及色彩的中庸性。作曲者为了实现自己的审美追求，往往加上清角（变徵）或者变宫（闰）等“偏音”，扩展音列；或者运用变音，强调特异色彩，或者保持这一本色。如林华的另一作品《G 大调序曲、圣咏与赋格》，作品的赋格主题出现在套曲的后面部分，采用了雅乐七声音阶，写成了带变徵音的 G 羽调式。

## 第二章 调式调性的分析

### 第一节 调式

#### （一）以五声调式为基础的中国民族调式

五声调式在我国有着非常悠久的历史。春秋时代的《管子·地员篇》中，就记载着用三分损益法（五度相生律）求五音的律学理论和对五音的命名。无小二度和三全音的五声调式及以五声音阶为基础和骨干的七声调式，成为我国汉族及许多少数民族旋律的调式基础，广泛地应用于我国的民间音乐和专业音乐创作中，体现出华夏民族悠久的调式思维。

我国五声调式普遍流传。有的民族以特殊方式来运用五声调式，如苗族角音与降半音的角音并用，角音还可以向上滑向徵，向下滑至商，形成独特的风格；彝族徵调式宫音与升高半音的宫音并用……，但都不失为五声调式。可以认为以五声音阶为中心的音乐文化，是中华民族共同心理状态的一种体现。所以本文笼统地概况为以五声调式为基础的中国民族调式。这60首钢琴独奏作品中便不乏这样的例子。

比如像徐昌俊的《民歌主题钢琴小品二首》，桑桐的《民歌主题钢琴小曲》，龚耀年的《中国民歌钢琴小曲四首》，安鲁斯的《山东民歌主题变奏曲》、莫尔吉胡的《山祭》等，都是运用民族调式的例子。

作曲者焦爽创作的《回旋曲——喀什的集市》是一首带有明显的新疆维吾尔族地域色彩的作品。维吾尔族音乐源远流长，有着较深厚的音乐文化积淀。在采用的音乐调式体系方面，除了波斯-阿拉伯体系外，他们还同时采用欧洲音乐体系和中国音乐体系。喀什是新疆维吾尔族聚居地之一，属新疆南疆地区。这里的维吾尔族民歌主要采用第一种，即波斯-阿拉伯体系。也是维吾尔族最重要，最具代表性的体系（见下例）。

## 谱例 10 (焦爽《回旋曲——喀什的集市》)

钢琴

Lento  $\text{♩} = 54$

*rubato*

*poco* *accel*

*rit.*

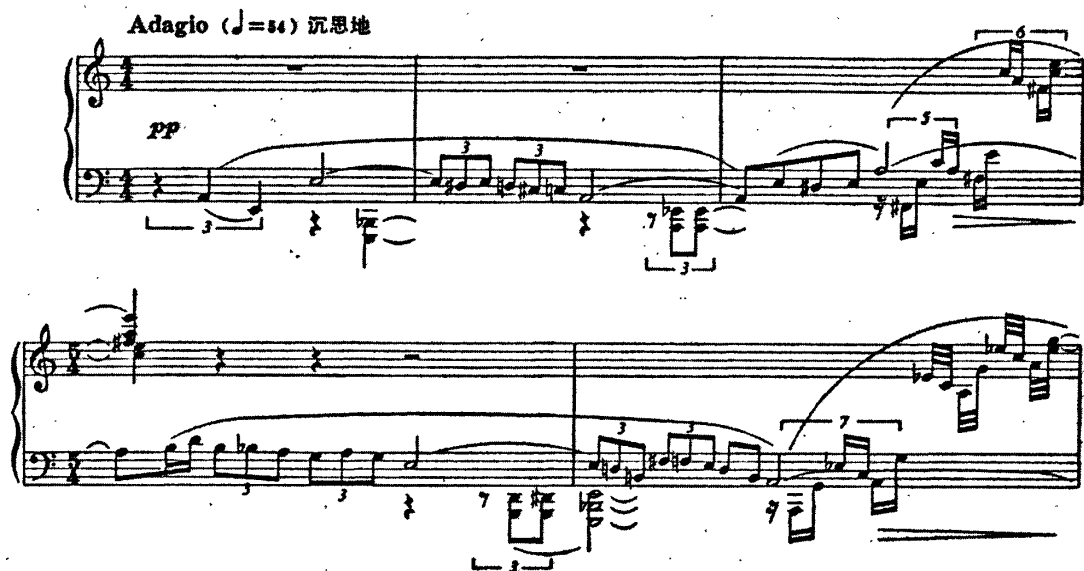
Allegretto  $\text{♩} = 118$

这是回旋曲主部出现之前的一段引子，属于带变化音的七声音阶。变化音是常见的升五级和升二级音。维吾尔族的音阶，是以自然音为基础，加入变化音和中立音（也称“活音”，在音符前面打上箭头表示升高或降低一个全音的  $1/4$ ）。它们的进入使得无论在音准还是音阶结构上，音乐风格都有明显的变化。不过在运用这两者时，大部分情况是只出现在某一片断或某一特定乐句中。也就是说，变化音和中立音在民歌旋律中带有一定的装饰性和即兴性。比如该作品到了主部主题出现之后，变化音升二级音并没有出现，而是被自然调式的二级音代替。

莫尔吉胡的《山祭》是一部带有鲜明北方少数民族音乐特色和较高艺术性的作品。蒙古族人民祭祀名山大川，江河湖海的习俗古而有之。作品以短调音乐的风格描写了这一具有古老传统的习俗。节奏整齐鲜明，结构紧凑。主题是建立在  $\text{bB}$  音上的七声宫调式。旋律以

大跳进行为主,局部旋律线条具有“拱形”形态,比如3 5 2, 3 6 1,并且多附点、切分节奏。这些都突出了鲜明的蒙古族音调特色。另如李世相的《无词歌》,具有蒙族长调的写作特点。主题建立在五声音阶基础上,a 羽调式。运用了许多变化音作装饰。曲调悠长,节奏宽广,气息深沉,具有浓厚的草原风情。展现了蒙族人民一种雄浑的气魄,豪爽乐观的性格。

谱例 11 (李世相《无词歌》)



而黎杰的《钢琴小曲两首》之《飞歌》则采用了黔东南苗族飞歌的音调,见谱例 12 (黎杰《钢琴小曲两首》之《飞歌》)。

该曲主题是 A 宫调式,旋律骨干音由一、三、五级音构成。最后结束在宫音,稳定收束。而句末却通过降三音“4C”这个变化音作下滑导致了“E”,这就形成了五声调式中常见的宫-徵调式的综合运用。短短的飞歌,调式并不单一。同时,最引人瞩目,使人感觉新鲜奇特而留下深刻印象的就是三音和降三音交替出现,以及降三音到五音的长音拖腔下滑的奇妙音调,给人以古朴又现代的美感。这是飞歌调式色彩变幻丰富的一个表现特征。

## 谱例 12 (黎杰《钢琴小曲两首》之《飞歌》)



另外,如许新华的《彝家口弦舞》,表现了彝家人口弦比赛中的热闹欢庆场面。口弦是彝族和好些兄弟民族极其喜爱的民间乐器。现代多用三四簧口弦表达言语。在这首表现彝族口弦的音乐中,作者借用了四簧口弦的音高序列:徵、羽、宫、商。在此基础上获取三次谐音组成完备的五声音阶。在作品开头采用固定音型作引子,好似拨动簧片试音一般,接着主题才以相同节奏型的乐段形式出现。之后通过音调、节奏的重复、模仿、变化对比等手法扩展了乐曲。

在我国专业音乐创作中,根据所要表现的内容对五声性调式进行人工改造的情况是比较多见的。但应该分清楚这些改造是属于装饰性的还是形成新的调式。比如,庄壮的《跑龙灯》,对于闰音  $b_e$  的使用,很明显是由于语言音调引起的装饰变化,不构成新的调式。

当然也有一些独特的个性化的五声调式用法。随着半音阶、五声音阶、全音阶、“人造”调式、无调性、多调性、十二音体系以及各种西方现代写作技法的广泛被借鉴和使用,我

们当代优秀的作曲家们在传统调式调性发展手段上也作了深入的探索和发展。比如徐振民的《唐人诗意两首》之《登幽州台歌》的主题（参见谱例 5（徐振民《唐人诗意两首》之《登幽州台歌》））。其调式主要以中国传统五声调式为主，但由于在五声调式中使用了复杂的调式调性发展手段，使作品充满了现代精神和个人艺术风格。传统五声调式音阶色彩较中庸，原因在于它的音程关系中不包括小二度和三全音，因此具有高度协和性。而将小二度及三全音与五声调式相结合，使整体的音响具有了很强的不协和性。作曲家在这里由于采用了不协和音程，使五声调式的调性关系相对模糊，某些段落甚至近乎于无调性。

以谱例 5（徐振民《唐人诗意两首》之《登幽州台歌》）段落 A 中第一句的高声部旋律为例，前半句（第一小节至第三小节中间处划分开的话）曾出现了两次增四度进行，使五声调式的调性变得有点模糊，但是由于后半句（第三小节中间处至第五小节）五声 D 商调式旋律的出现，使得整个第一句的调性明朗化起来。第二句（谱例 13（徐振民《唐人诗意两首》之《登幽州台歌》））由于加入了减七度、大七度、减十度等高度不协和音程。这些音程的加入使得调式与调性都变得模糊。然而我们仍然能从某些片断找到五声调式的痕迹。例如下例第 3 小节  $bD$ 、 $bG$ 、 $bE$  三音，从调性来看，这个乐句几乎已趋于无调性。不协和音与五声调式的结合使音乐成为了“有调式的无调性”，使音乐产生了高度的紧张感，增加了音响的张力。

谱例 13（徐振民《唐人诗意两首》之《登幽州台歌》）



## （二）大小调

近代西方音乐从中古调式中归纳出两个，成为占据统治地位的调式。这就是成为近三百余年西方调式结构基础的大、小调。随着现代音乐发展到今天，传统大小调的表情框架已经被解构。但在这些作品中，仍然能见到它们的影子。例如王月明的《前奏曲》，主题的呈示通过对位化的线条，以及旋律动机的模进发展来进行，其中第五至第九小节低声部一系列七和弦的连续色彩模进，以及第二次主题反复时，低声部大调“主和弦”的呈现，都显示了本主题的大调倾向。

## 谱例 14 (王月明《前奏曲》)



我们再来看林华的作品《a 小调帕萨卡里亚与赋格》，帕萨卡里亚部分是作为序曲出现的。这一部分总共有十一段，在整体上表现为带再现的三部曲性结构。第一部分是呈示性的，由固定低音和三次变奏组成。声部由一个到两个最后发展到四个，织体逐渐变得丰满。下图所示是固定低音和第一变奏部分。从和声上看，主题由朴实无华的自然音和弦呈示，并且第一和弦即出现 a 小调的主和弦。

## 谱例 15 (林华《a 小调帕萨卡里亚与赋格》)

Larghetto (♩ = 100) 林 华 曲

到了第 89 小节作品进入赋格部分，赋格的两个主题都来自帕萨卡里亚，在调性安排上，作者作了巧妙处理。第一主题是在 a 小调，而第二主题则先到 a 小调属大调的平行小调#c 小调上，然后又很自然到达了#g 小调。这样既丰富了调性色彩，增加了主题的对比。整部作品反映了作者对作品高度艺术性的追求。它的和声语言，本体是西方的，但其中的中国

音调特征，以及由此体现的作者的母语文化情结，反映了作品的民族风格。

### （三）含五声音阶因素的序列

中国许多作曲家对待十二音序列不是用以作为纯理性的表演，而是用以表现某些适宜用此方法表现的乐思，并力图与民族音乐结合起来。使之具有民族的特征。其中不少人探索以各种方式将五声音阶融入十二音序列。

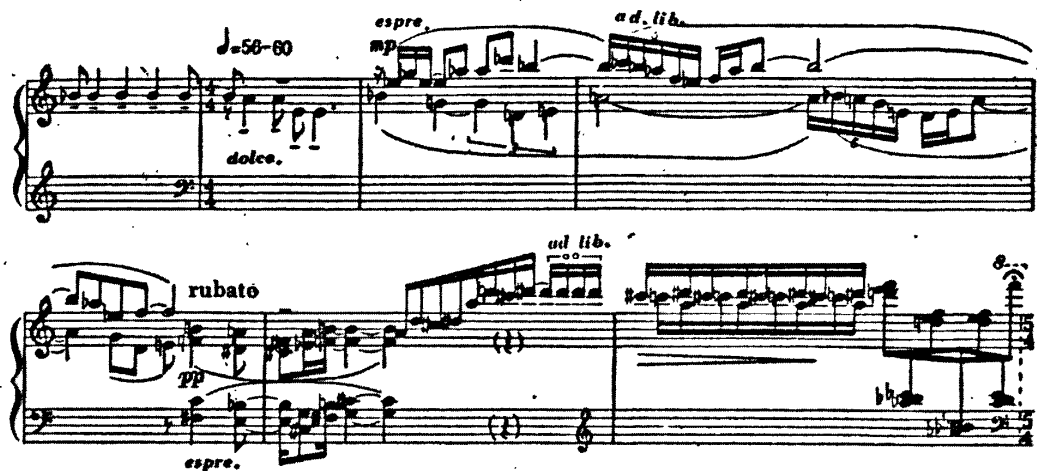
含有五声音阶因素的序列，就是说十二个半音中若有五个音构成五声音阶，余下的七个音可以在此五声音阶的上方或下方半音上及三全音处构成另一五声音阶。不一定用完整的五声音阶构成的十二音序列才有五声音阶特性，用五声性三音列四音列以各种方式构成十二音序列，也可使序列具有五声音阶意味。

### （四）双调式或多调式（高声部、低声部）叠置

调式叠置是近现代发展起来的一种新的和声手法。主要是寻求音响上的复杂性与立体感。由于调式的叠置，产生了旋律与和声在调式上的“不一致性”。使不同色调的音响多层交织，组合。

比如邹向平的《即兴曲——侗乡鼓楼》取材自贵州黔东南的侗族大歌。侗族是一个被称为有着悠久多声合唱传统的民族。侗族音乐有着丰富的二、四、五和八度平行音程进行，还有持续音、衬腔和游离转调（甚至是小二度的离调）现象。在下例中作曲家采用巴托克处理匈牙利民间音乐的手法，使二声部的线条总是游移在上下各不相同的调式调性中。下声部在  $e$  羽调，上声部却在  $b b$  羽- $f$  羽调的转调过程中，并在一句中形成先对比后模仿的变化。这一段音乐一下子将人带入自然界诗情画意和侗乡人对歌的情景中。

## 谱例 16 (邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》)



徐昌俊《民歌主题钢琴小品二首》之《耘草号子》运用了巴托克多调式音乐的结构原则，即一个基音基础上的多调式叠置。乐曲具有鲜明的五声调式风格，开始的主题由四声部组成，第一、二声部是以平行四度进行为主，次中音声部是对旋律声部第一小节进行变化模仿的三音列，并且这个三音列先后在各调上出现。低音层是则是“D”音的持续，即保持的“基音”。这里的“基音”比单纯的“主音”要宽泛的多。一方面可以被认为是调性的中心，另一方面也可以被认为是调式的主音，再一方面还可被认为是音乐作品结构基础，即运用复调倒影手法结合时的轴音。

## 谱例 17 (徐昌俊《民歌主题钢琴小品二首》之《耕草号子》)



另外如谢功成《民歌主题赋格曲二首》中由于体裁的特点，双调式的叠置也有典型的

体现。上下声部的叠置，使调式结构进一步复杂化，大大增强了音乐的表现力。调式叠置带来了单一调式所不具备的音色厚度与立体感。产生了对比强烈的音响效果。因此和声色彩对比鲜明，现代感较为强烈。

## 第二节 调性

### （一）调性中心的确立方式

调性有广义（主音和调式）和狭义（主音）之分。但从调性一词的产生和发展来看，其狭义的理解更有意义些。随着半音化的演进发展，调性逐渐扩展延伸，到二十世纪已出现了扩展调性、泛调性、多调性，无调性等。甚至有人认为音的重复或强调都意味着调性。而古典主义与浪漫派音乐建立起完整而严密的大小调功能和声体系，其调性的本质是以泛音现象作为基础的。将调式音列中的各音上构成的和弦分为“主导——稳定”功能和“从属——不稳定”功能，作品的较大段落或片断结束处，我们可以看到在和声进行中非常传统的D-T的进行，最后的终止也是典型的D-T。有时候甚至独立存在于立体调性空间的某一单独的调性层次上。这属于传统和声确立调性的方式。

第二种是音阶构成确立方式。主音和各音级的逻辑关系确立了调性。巴洛克、古典和浪漫时期的音乐几乎只建立在我们熟悉的大小调体系上，20世纪的作曲家寻求新的调式音阶结构，形成丰富的调式语言。但不是所有的这些音阶结构都是创新的，其中有些是在巴洛克以前流行的，只是后来不再流行而已。如中古教会调式，不管是否继承和创新，都试图突破以属-主作为巩固调性基础的大小调体系。同样五声调式、某些民族的特殊调式、全音音阶、十二音音阶、以及具有综合性质的人工调式等等其他特殊调式和音阶，都为和声调性的确立提供了不同于大小调式的基础。

第三种是持续音或者持续和弦确立调性的方法。19世纪后期的音乐作品中，大小调式的区别已趋于消失，更由于半音化和声的发展，调性范围的扩大与不断转换，带来了调性与和声功能意义的削弱与模糊。20世纪在进一步打破传统调性界限的基础上，产生了泛调性、多调性、无调性等新的调性确立方式。泛调性指不以三和弦、自然音阶为基础，而通过一些新的方法来表现或暗示调性中心（主音或主和弦）的意义。有时，由于调性中心不断变换，缺乏较固定、明确的调性感觉。这种调性中心的确立方式，不依赖于D功能和声的解决，有时甚至不需要和声的进行。以范元绩《民间玩具组曲》之《节节蛇》为例，作品主要采用增四减五、增五度、以及大小二度等不协和音程作为音高材料，通过特定的节

奏以及演奏法，音乐生动活泼，玩具节节蛇的形象十分逼真。然而这并不是一首无调性作品，低音层  $\flat B$  音的持续，显示了作品的调性。作者的另一个小品《万花筒》也是如此，乐曲是通过对 A 主和弦的一系列下行小三度模进形成的发展，和声色彩变化多端，通过左手声部时隐时现的 A 主和弦的呈示，作品的调性中心也暗示其中了。

谱例 18（范元绩《民间玩具组曲》之《节节蛇》）



谱例 19（范元绩《民间玩具组曲》之《万花筒》）



第四种还有固定音型确立法。比如宋明筑的作品《打跳》，从作者对音高材料的组织逻辑来看，引子部分一开始是三个上下分层的“打跳”和弦，其中最高声部的三个音 C、A、 $\flat B$ ，与最低声部 E、 $\flat G$ 、F 构成倒影对位，而四五度叠置和弦的内声部在纵向上同样形成倒影模仿，随后是节奏加密力度增强的低声部四度和声音程与高声部大二度旋律音程的交替上行。这一部分烘托了喧嚣热闹的打跳场面，调性比较模糊。直到主部出现后，低音部在固定音型节奏上，循环出现 F 音，与高声部重要部位及长音处时隐时现的 F 音构成呼应。这一固定音型，F 音位于强拍第一音，发挥着重要作用，因此主部调性中心为 F。同时高声部是对引子主题材料的强调和发展，四五度音程的横向与纵向结合穿插其间。

第五种是旋律确立法。在和声含义不明或者无和声衬托的情况下，依照旋律进行的趋势来确立调性中心。尤其是五声音阶旋律，其调性中心具有游移性，调性中心似乎可以停

留在以任意一个拥有相对重要节拍位置的旋律音之上。这里不再举例。

另外还有通过三全音确立调性的方式。比如范元绩的《民间玩具组曲》之《不倒翁》，作者在材料以及节奏上作了巧妙的安排，生动刻画了俏皮可爱的不倒翁的形象。开始的引子部分借用了德彪西印象主义和声中三全音的表现方法，由属调主音E开始的五个音按大二度上行顺序排列，形成了全音阶的特点，突出了三全音的地位和作用，音与音之间没有远近倾向关系，描绘了不倒翁摇晃飘移，动荡不稳的有趣形象。随着E音的不断持续反复，乐曲由快减慢，进入主部。这时右手声部在活泼跳跃的固定音型节奏下，围绕主和弦A大小三和弦有一系列和弦连接与反复。左手声部规律性反复跳跃出现的增四度音程呼应了引子部分的三全音，全曲充满了诙谐幽默的趣味。

谱例 20（范元绩《民间玩具组曲》之《不倒翁》）

## （二）多调性

当复合和弦的每一个层次各自具有调性意义并分别在不同的调性上展开时，便形成了多调性<sup>①</sup>。这是 20 世纪初开始流行的一种新的调性处理方法。每一层次大都为自然音体系的传统调性，但当不同的调性叠置结合时，即产生了矛盾的、不协和的，甚至是很尖锐的和声效果。这些作品中多调性的形态有如下几种：

<sup>①</sup> 王安国. 现代和声与中国作品研究, 2004 年 1 月. P53

一是由平行四、五度旋律或复调中的四、五度完全模仿构成的多调性。比如林华的《a小调帕萨卡里亚与赋格》以及《G大调序曲、圣咏与赋格》等。另一种是五声性调式的双重调性结合。这种形态可以使横向旋律仍然保持五声音调的特点。例如龚耀年的作品《中国民歌钢琴小曲四首》之第三首《太阳出来喜洋洋》的段落中部。低声部在 $\sharp F$ 商调式上，对原调（D商调）主题展开变奏，右手衬托声部则在F商调式上形成呼应，节奏上错落有致，跳音与连奏交替运用，歌曲表达的喜悦、畅快的心情得到了很好的展现。

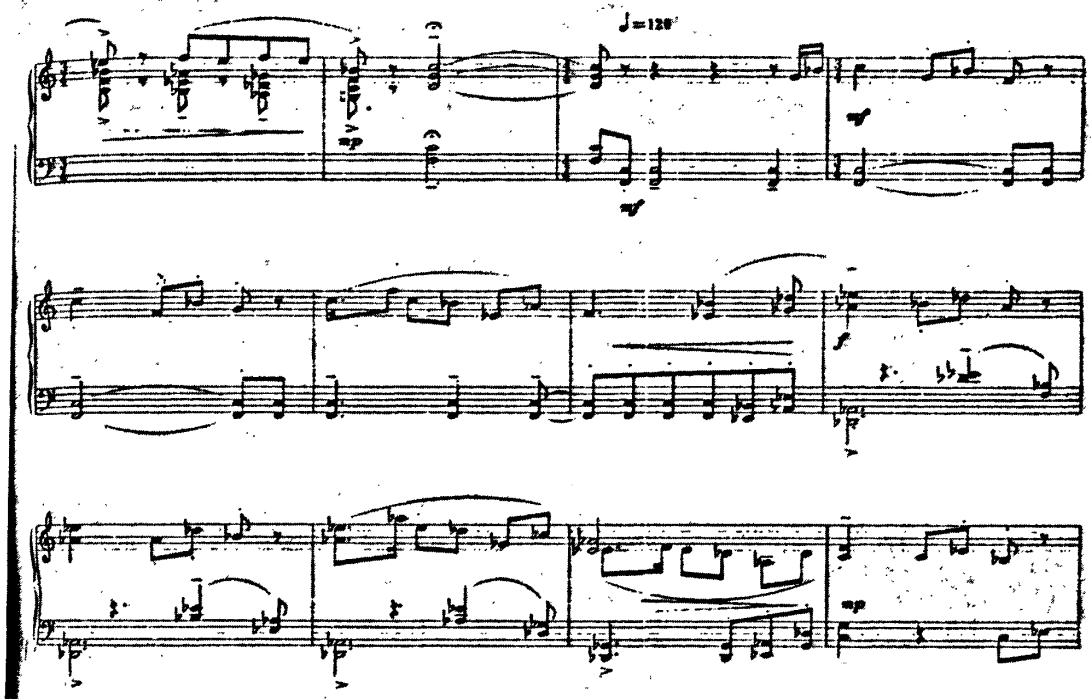
谱例 21（龚耀年《中国民歌钢琴小曲四首》之《太阳出来喜洋洋》）



又如张帅所作《三首前奏曲之一》，引子部分的四小节旋律是 $\flat D$ 徵调式，随后低声部以固定音型进入，强位C音在每一拍持续出现，暗示了低声部的调性倾向。而右手旋律仍然在 $\flat D$ 徵调式上对材料作进一步发展。

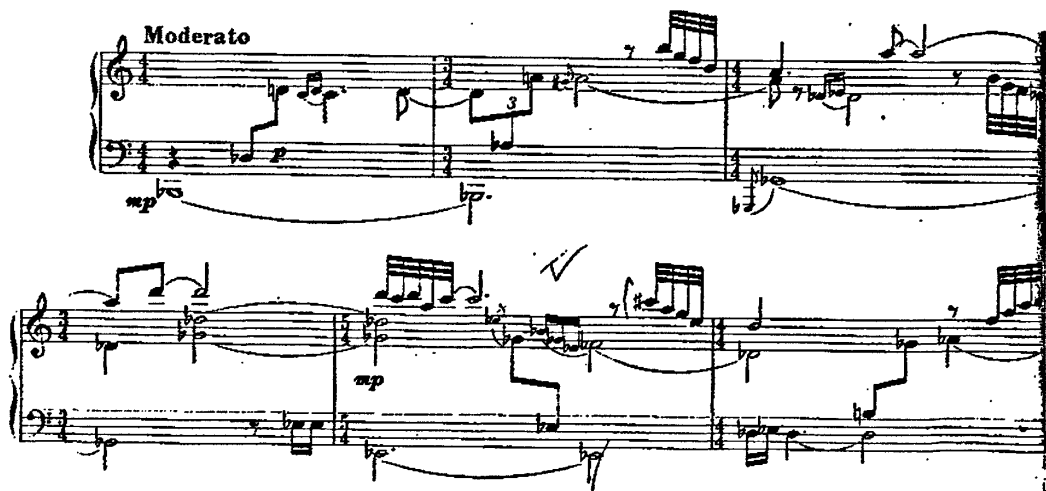
在许志斌的《小奏鸣曲》中同样体现了多调性的思维模式，一开始是复调性的两个旋律线条以单一调性B宫调进入，而后经过移调模仿发展，上声部主要线条出现附加四度的平行进行，为 $\flat G$ 宫调，而下声部则在另一调性C宫调以相似的旋律音调形成模仿，节奏交错。发展到作品第27小节时，作品进入副部。旋律是F商调式的单线条进行，四小节之后，上声部又出现附加五度的平行进行，由于左手声部是主属音的平行五度持续，因此更衬托了双调性的模仿。

## 谱例 22 (许志斌《小奏鸣曲》)



施王伟根据越剧器板创作的《即兴曲》的主题，也采用了多调性叠置的手法。高、中、低三个层次构成的和声织体中运用了不同的调性。

## 谱例 23 (施王伟《即兴曲》)



### 第三章 不同类型和弦结构的运用

我国是一个多民族国家，在音乐中所使用的调式具有多样性的特点。但在汉族及许多少数民族音乐中，大多采用五声调式，或以五声为主，辅以清角、变徵、变宫、闰四种偏音的五声性调式。因此五声性调式是我国音乐中所使用调式的主要代表。这里研究民族和声问题，重点也放在五声性调式的和声配置上。而这些和声配置使用的和弦结构既有古典大小调和声体系的三度叠置和弦结构，也有非三度叠置和弦结构、数理逻辑和弦结构、综合化和弦结构等。

#### 第一节 三度叠置和弦结构

西方传统大小调功能和声体系是建立在三度叠置结构的和弦基础上的。三度叠置和弦音响丰满，动力性强，色彩对比鲜明，和声进行中强调和弦的功能作用和调性逻辑。它与调式音列中各音级的相互关系，共同构成了传统和声序进的原则。在我国专业性多声部音乐创作初期，和声配置多遵循欧洲古典音乐的规范，和弦结构也多采用三度叠置的形式。而在五声性调式的旋律中，存在着正音与偏音的差别，如果不加任何处理地采用大小调功能体系中的三度叠置和弦结构，会造成与五声性的调式旋律风格不谐和之感。因此针对五声调式中的和弦结构问题，出现了两种不同的观点：一种是主张仍应以三度叠置和弦为主，另一种则主张采用非三度叠置。黎英海 1959 年出版的《汉族调式及其和声》一书在五声调式和弦结构上便是持前者观点。他认为在我国民间音乐的多声部因素中，和音的结合也以协和音程为主，因此，五声性调式旋律的和声配置，和弦构成应以三度叠置为基本原则。在实际创作中，为了与五声性调式风格相吻合，作曲者们突破了传统大小调和声中三和弦的结构框架，进行了一定的创新。

在桑桐的《民歌钢琴小曲三首》之第一、第二首就大量使用了三度叠置和弦结构。

## 谱例 24 (桑桐《民歌钢琴小曲三首》之《拔根芦柴花》)

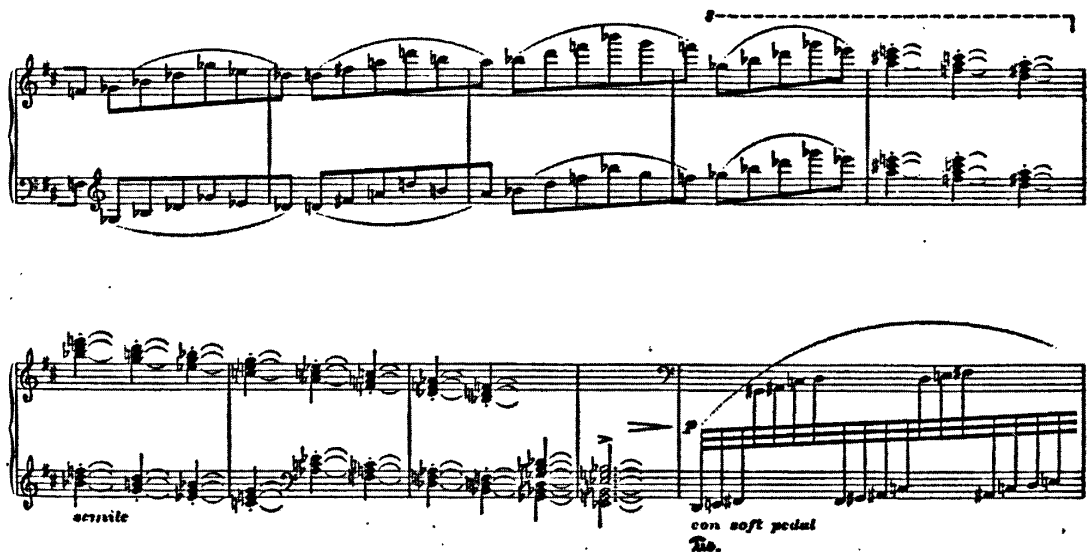


从上例可以看出，这是一首 G 徵五声调式。左手低声部大部分以三度叠置形式为主，并且在三和弦上增加了附加二度音，这是作曲者的一种五声性处理手法。而它的逻辑进行方向与古典和声序进也是不一样的，是一种色彩性而非功能性的进行。

关于我国当代音乐作品中对三和弦结构的变化处理和运用的方式还有很多，包括连续平行进行的三度叠置和弦；对传统和声材料的“有限”改造（包括高叠和弦，同音级变化音与本位音同时存在于一个和弦，附加音和弦）等等。

马剑平的《雨歌》片段（下例第五小节开始），便是采用了连续平行进行的三度叠置和弦。第一至第五小节的和声织体运用了  $\flat G-D-\flat B-\flat G-A-D$  的三和弦分解进行，借用了古典三度叠置和弦的外壳，而在和声连接上却不是按照功能和声的进行方式，有了更多的自由。

## 谱例 25 (马剑平《雨歌》)

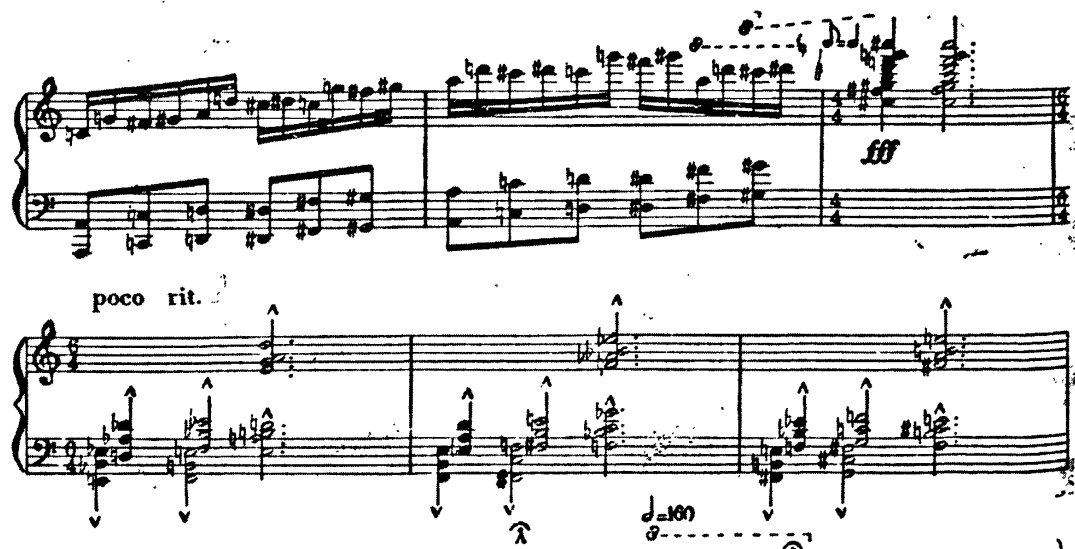


张朝的《滇南山谣三首》之第三首《山火》表现了撒尼人（彝族支系）围着篝火载歌载舞的狂欢场面，同时也体现了撒尼人彪悍、豪爽的民族性格以及积极乐观的精神面貌。其中节奏与和弦的运用很有特点，体现了作者对民间音乐的改造。众所周知 5/4 拍在撒尼跳月中应用最多，但作者在这里有意回避 5/4 拍，而采用 3/4 拍写成，在 3/4 拍中又糅进 3/8+2/4 拍的复拍子作节奏对比，打破了原有的 3/4 拍律动，富有生趣。同时我们看到，三、六度是撒尼音乐中最富有特色的音程，在此乐章中作者对其进行了强化，增强了风格感。（下例第三小节开始）左手伴奏织体由于在大三和弦基础上，附加了小二度，产生了一种敲击的音乐效果，增加了乐曲的地域性色彩。而和弦结构性质并未改变。在全曲和声的运用中，这个附加小二度外音的使用贯穿了全曲。

## 谱例 26 (张朝《滇南山谣三首》之《山火》)



## 谱例 27 (邹向平《即兴曲——侗乡歌楼》)



上例第一行末小节是 C 宫调属音上的一个高叠和弦, (十一和弦) 同时又包含了对同音级的本位音和变化音。这个和弦使用在乐段尾声部分开始之前, 延续了整个小节, 配以力度的突强, 把这种不稳定的音响推动到了相当紧张的高度, 等待解决。紧接的第二个和弦是带有两对本位音和变化音的高叠和弦 (十一和弦), 我们可以把这两个高叠和弦看作是传统和声材料的“改造”。

徐振民《唐人诗意两首》中三度结构和弦与非三度结构和弦占有同等重要的地位。在大量运用三度结构的同时也大量运用非三度结构 (如四五度叠置结构) 的和弦。三度结构和弦在《唐》中主要以高叠形式出现, 而三和弦形式几乎不用。其高叠和弦有两种: 一种是建立在单一调性上的高叠和弦; 另一种是建立在多重调性上的高叠和弦。如下例中的和弦, 我们可以看出, 由于多对本位音及变化音的出现, 这一高叠和弦是同时建立在 C 宫、 $\flat E$  宫、 $\flat G$  宫三个调性系统上的。

谱例 28 (徐振民《唐人诗意两首》之《题破山寺后禅院》)



## 第二节 非三度叠置和弦结构

针对五声调式和弦结构问题的另一主张是采用非三度叠置和弦。这一主张赞同者认为和弦的结构是艺术实践的结果, 而非产生自泛音列理论, 因此作为和声材料的和弦, 其结构就不应只有三度叠置一种形式。只要与调式特征及旋律风格相适应, 用任何一种和弦结构方式都是适宜的。王震亚在其 1949 年出版的《五声音阶及其和声》一书中提出: “五声音阶中没有小二度与增减音程, 所以将五音任意组合构成和弦, 都不会产生刺耳的感觉, 以四五度叠置构成的和弦才能与五声音阶相协调……”这种和声方法, 首先从和弦形式上打破了传统和声的三度叠置结构, 使和弦的形态出现了极为自由、极为多样而又复杂的局面。其结构形态大致可归纳为: 四度叠置和弦, 五度叠置和弦, 二度叠置和弦, 以四度、五度、二度叠置为基础的各种附加音和弦、各种偶成和弦等。

四、五度结构的和弦，是以四、五度和声音程为基础而形成的。从和声发展史的角度来看，“用四度叠置构成和弦的方法被国外的音乐理论家划属 20 世纪的和声材料，它与三度叠置和弦同时并列为和弦结构的两个基本原则”<sup>⑥</sup>。主要产生于与晚期浪漫派并行的民族乐派以及稍后的印象派时期，在二十世纪和声中占有一席之地，可见其在近现代和声中的地位。在我国，四、五度叠置和弦从“五四”以来，就被我国早期专业音乐家以一种色彩性和声手法加以应用，他们将 these 和弦与三度叠置和弦并用，在和声中起辅助修饰的作用；或者把他们作为和弦外音来使用，然后加以解决，或者作四、五度附加在旋律上方或下方起辅助性、增加声部厚度的作用。在许多论著中，把四度结构和五度结构合在一起，总称为“四五度结构”，但两种音程叠置的组成部分四度和五度音程毕竟还是不同的，本文将分开说明这两种结构的和弦。二度结构和弦的音响极不协和，尤其是小二度，但在中国音乐作品中也常见这种和弦的应用，主要作为一种模拟自然界声响或者作为一种特殊音响效果来加以应用。

#### （1） 四度结构和弦

四度结构和弦是指按纯四度音程叠置构成的和弦结构。这种结构在音响上极易获得鲜明的民族特色。因而在我国民族音乐创作中，得到广泛运用。本文将此结构分为两种分别加以阐述：纯四度和声音程和四度叠置和弦。

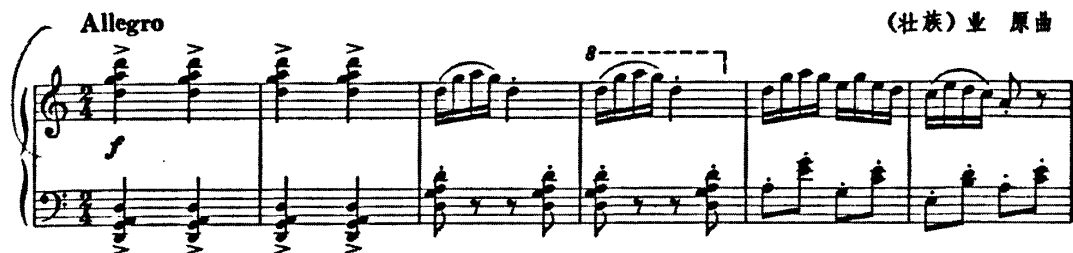
在我国实际音乐创作中，纯四度和声运用频率很高，而且大多是以平行三四度形式出现的，这也是符合我国民族特点的。

例如龚耀年《中国民歌钢琴小曲四首》之三《太阳出来喜洋洋》，是根据四川民歌改编的精炼短小的钢琴独奏曲。其中，上下层部分均用了纯四度和声，这种依附于旋律上下方的四度音程，不仅起到了加厚旋律层的作用，而且还突出了和声的色彩性，使音乐极具民族风格。

这种和弦在音响色彩上与三度结构的和弦区别很大。可以分为“顺叠型”、“拼叠型”以及“插入附加音”的形式。（见王安国《当代中国音乐作品和声创新的主要技法》中对于四度叠置和弦的分类）比如拼叠型的四度叠置结构就与我国民间曲调常见的四度旋律音程和民族乐器琵琶、笙等的自然和声方法相一致，极易获得鲜明的民族特色，因而应用较广。如业原创作的《边寨乐》：

<sup>⑥</sup> 王安国 现代和声与中国作品研究 西南师范大学出版社 2004 年 1 月 p18

## 谱例 29 (业原《边寨乐》)



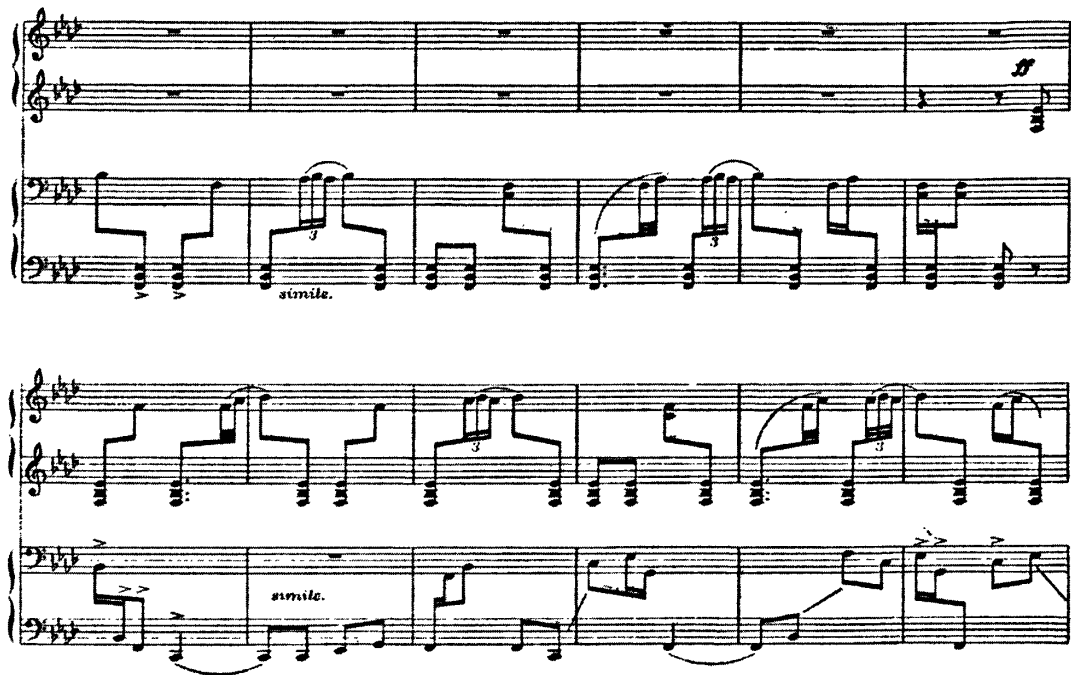
从这个例子我们可以看出,左手声部是一个以八度为“框架”的两组纯四度的拼叠,其关系与我国乐器琵琶的空弦形式相同,所以也有人将这种四度拼叠和弦称为“琵琶和弦”。作者以极具民族风格的和声音响描绘了边寨人民载歌载舞热闹欢腾的景象。

## 谱例 30 (徐昌俊《采茶》)



上例选自徐昌俊的《民歌主题小品二首》之《采茶》的主题片段, G 徵调式。钢琴曲在保持原曲主题旋律和结构的前提下,通过四度叠置和弦及其平行进行,使人联想到民族伴奏乐器笙的和音技术。装饰性半音进行又使钢琴音乐风格在喜庆中透着幽默。

## 谱例 31 (秦文琛《春趣》)



在上例秦文琛所作《春趣》的片段中，顺叠型的四度叠置结构先后在双钢琴的两个声部被运用，它与音型化旋律融合在一起，加上活泼轻巧的节奏，模拟出大自然春天的盎然气息。顺叠型的例子另可见徐昌俊《民歌主题钢琴小品》之二《耘草号子》的结尾片段，等等，这里不再举例。在周乐对江苏民歌《茉莉花》所作的同名变奏曲的开始部分片断中，我们则可以看到在四度叠置和弦中插进不同附加音，使得音响平和的单纯四度和声获得一定的力度感。

四度叠置和弦只有原位没有转位，这一点与三度叠置和弦不同。它空泛，特异，音响为中立性的，如果允许发生转位则产生二度，就会破坏这种结构的音响效果。这一和弦在20世纪初期就被我国作曲家们广泛采用。

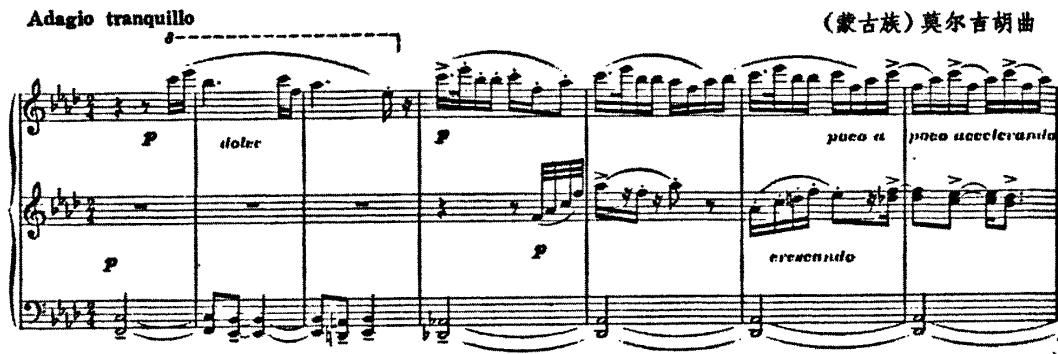
## (2) 五度结构和弦

五度结构和弦即按五度音程叠置而构成的一种和弦结构。同样有纯五度和声音程和五度叠置和弦两种形式。在大小调和声体系中，五度音程被认为是稳定、协和的。使用频率很高。作曲家使用它是为了追求一种特定的音响和色彩，如表现飘逸、纯净、空旷等等。

例如莫尔吉胡《山祭》的低声部大量运用了纯五度的和声音程，同时在中高音区配之以民歌风的优美旋律，让人如同置身山野之中，虫鸣鸟语，花草摇曳，凉风拂面，有一种

宁静空旷的恍惚之感。另如黄田的作品《拉木鼓》第一部分中段，高、低声部用平行空五度的和声以及铿锵有力的节奏型，模拟了佤族群众用木棒敲打木鼓产生的“鼓语”。

谱例 32 (莫尔吉胡《山祭》)

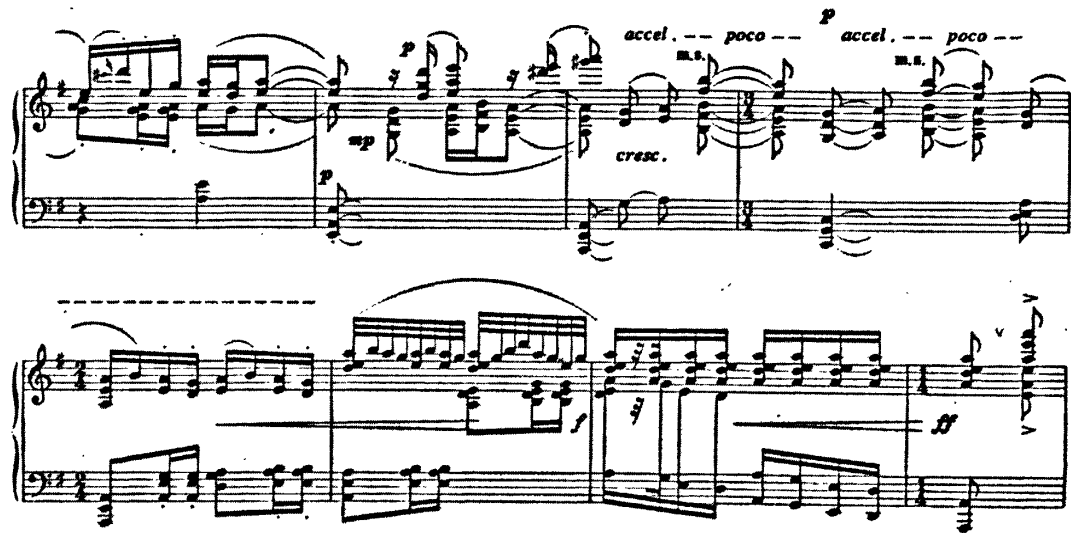


谱例 33 (黄田《拉木鼓》)



五度也常与其转位音程--四度搭配使用，构成有八度重复的协和音响。这里四五度音响不是“空洞”、“松散”的，而是“浑厚”与“充实”的。例如徐振民根据京剧音乐编曲的《夜深沉》中的片段，对京剧音乐主题材料的和声音响作了细致的安排，模仿了一些打击乐器的效果。

## 谱例 34 (徐振民《夜深沉》)



五度叠置和弦指若干音按照纯五度音程叠置起来而组成的和弦。与四度叠置相似，五度和弦叠置也没有转位的形式。这种和声材料在欧洲印象派作曲家的笔下并不少见，总是为表现一些特定的景物或意象而运用的。作曲家林华在其《G 大调序曲、圣咏与赋格》作品中，便使用五度叠置和弦，来表现一种肃穆和庄重感。

另外，《唐》中也大量运用了非三度叠置和弦的四五度结构和弦。这些和弦由于其相对空泛的音响使作品具有了独特的艺术表现力。它们主要以“五声纵合性和声”的形式出现。例如《题破山寺后禅院》的开头部分：右手是平行四度（五度）结构和弦进行，这些和弦的和弦音全部来自于五声调式的核心音型。

### (3) 二度结构和弦

二度结构的和声，是以大、小二度音程为基础而形成的。在实际应用中，既可以是单独的二度音程，也可以是由二度音程叠合而成的各种和弦形式。（二度结构的和弦有转位形式，而且转位形式比原位运用的更多，这一点，与四五度结构的和弦是不同的）在五声调式中，大二度是基本音程，因此二度结构的和声以运用大二度音程为常见，而小二度（转位为大七度）为非五声性音响，由于其尖锐、刺激的音响特点在实际作品运用中较为谨慎。常出自于在某种音响模拟或特殊意境表现的需要。二度结构和弦很少作为一首音乐作品的基本结构和弦来使用，只是运用于其中的某一部分或某几小节。

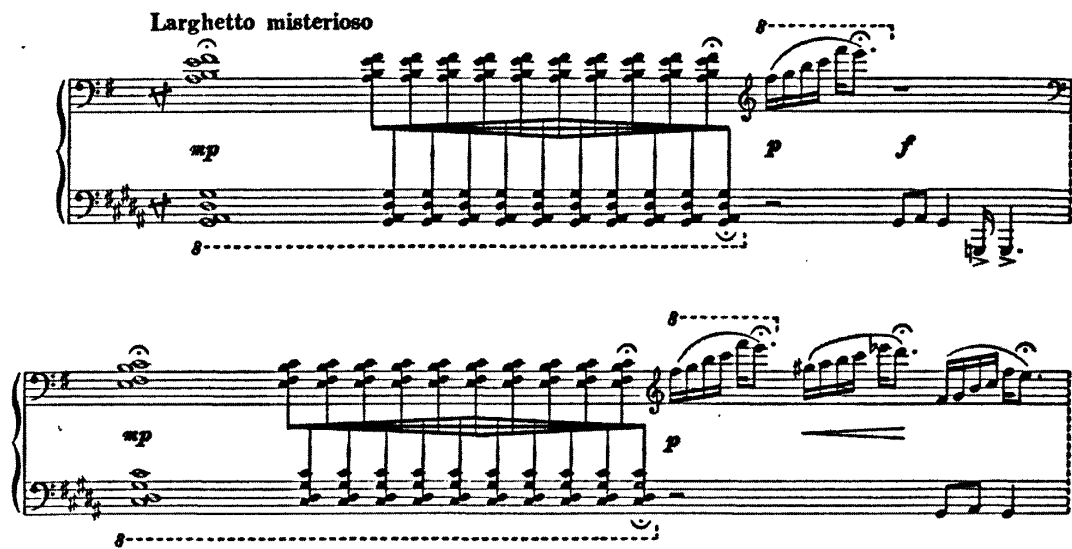
从谱例 18（范元绩《民间玩具组曲》之《节节蛇》）中，我们可以看到，大二度音程作为一个独立的中间和声层，衬托上下声部，既描绘了节节蛇的动态特征，同时也增加了恐怖与不谐和感。

两个相邻大二度的叠置必然在其两外端声部之间构成一个大三度音程，这种叠置方式容易与某些传统和弦结构相混淆，所以在实际作品中不太多见。

姚恒璐的作品《原始的音迹》中（见谱例 7（姚恒璐《原始的音迹》分析）），有两个对比的乐思，分别建立在两个三音细胞上，第一个三音组：小二度加大三度。第二个三音组素材，即由大二度叠置产生。这是受民间戏曲和打击乐音型效果启发而来。

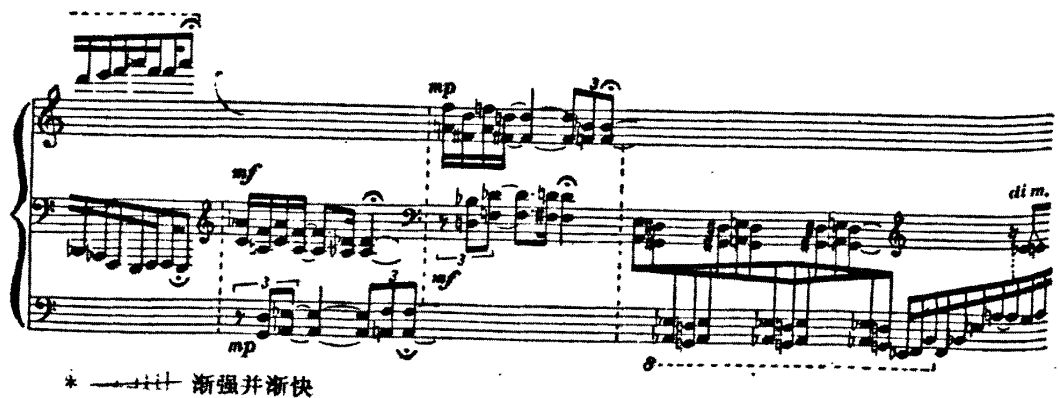
刘旭娜的作品《钢琴组曲〈幻〉选曲》之《林之色》，散板速度的引子由双层和声构成，上层由相隔纯五度的“双层”大二度结合构成和弦，下层则是四五度混合结构的和弦，并有大二度的附加音。这里大二度的相碰，音乐显得纯净、淡雅。

谱例 35（刘旭娜《钢琴组曲〈幻〉选曲》）



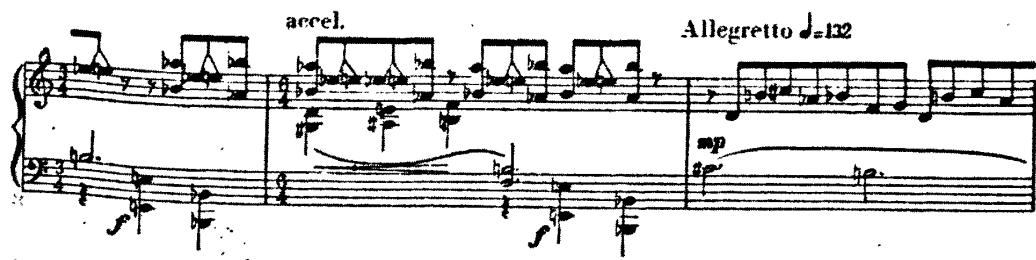
小二度音程的音响是极不协和的，尖锐刺耳，但有时却能模拟某些特殊音响或表现特殊意境。在下例邹向平的《即兴曲——侗乡鼓楼》片段中，最后一小节相隔纯五度的两个小二度用交错的节奏模仿出民间“闹场锣鼓”的音响。这里，小二度虽不是同时出现的，但不断反复和逐渐加速的两声部却能使我们感受到这一整体的音响。

## 谱例 36 (邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》)

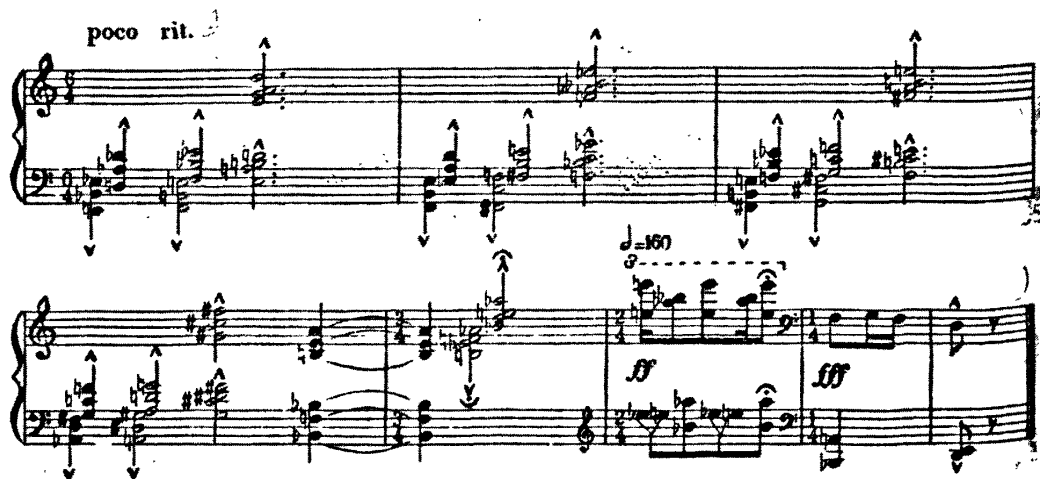


同时，在这一乐曲的另一片段，我们也可以感受到小二度音响带来的喧闹生动的气氛。其“碰撞”的音响描绘了热闹生动的喧嚣场面。

## 谱例 37 (邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》)



## 谱例 38 (邹向平《即兴曲——侗乡鼓楼》)

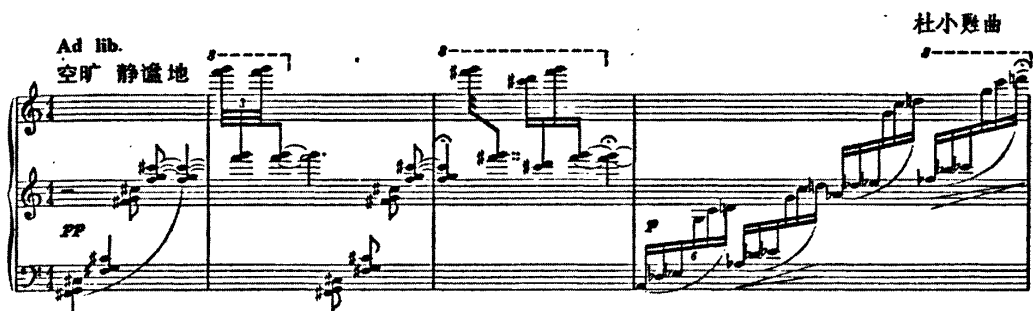


在上例中，是本曲的结尾部分，我们可以看到，上方声部密集的小二度音程转位成了

大七度音程，由于排列距离的拉宽从而使小二度过于尖锐的音响得到一定程度的弱化。同时，转位之后与四五度结构结合使用，产生了增减音程。这些特性音程都来自作品主题素材的和声，它将鼓楼的形象与鼓声再现了，震撼古老大地的鼓声再次响起。这是节日的喧嚣，人海的沸腾，作者个人内心真实地呼喊。

二度音程与其他结构的和声相结合使用的例子还有很多。比如下例二度音程与四五度音程的结合过程中，小二度与四五度相撞击产生的不协和声，正模拟了薄暮沉沉的深秋时节，大自然中虫嘶鸟鸣，微风掠起等奇妙的声响。

谱例 39（杜小魁《山居秋暝》）



### 第三节 数理逻辑和弦结构

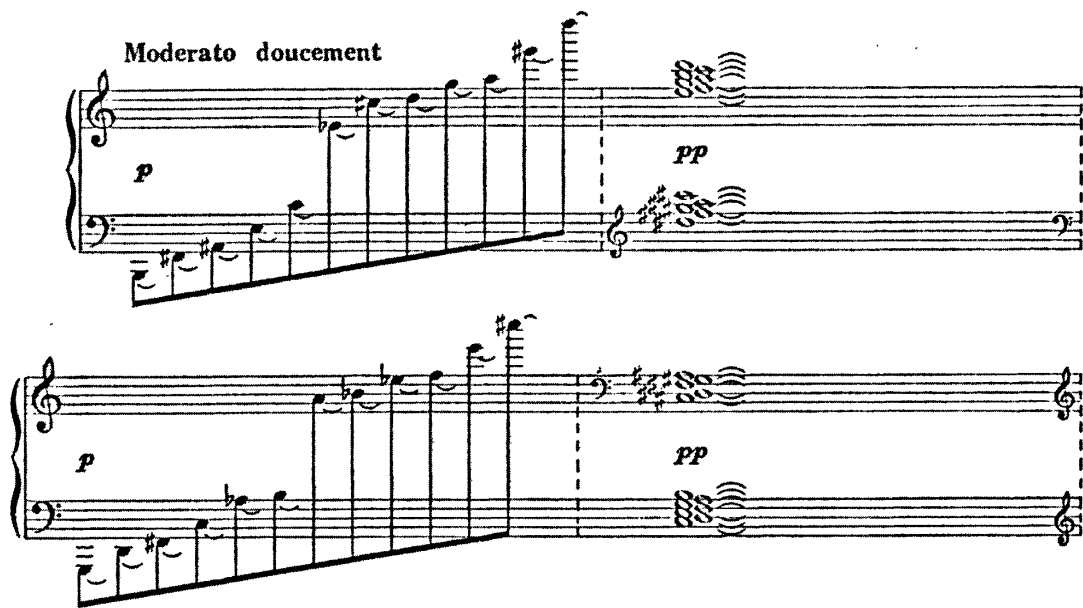
数理逻辑充分运用数学运算、坐标图表、各种数学公式等，来完成音乐结构的设计或分析，往往成为控制一首音乐作品的纵、横，局部、整体结构力等方面的依靠。序列音乐及其后发展出的音级集合理论都充分运用了数理逻辑。这种超理性的方法创作出来的音乐作品音响效果往往带有不可预料性，但其严谨的过程、缜密的构思、精心的设计，往往在创作和分析过程中有了可遵循的法则。拿序列音乐来说，作曲家是采用将十二个半音绝对平均化的“纯理性”思维方法来创作音乐的。由于取消了调性和主音，就好比人体失去了地心引力悬浮在空中一样，失去了支点和内在联系，因此作曲家就用类似“纽带”的“序列”来代表传统音乐中的调性和主音。这就意味着抛弃了建筑在传统调式功能基础上的调性概念及与之相适应的和弦结构原则。

十二音音乐是 20 世纪初奥地利作曲家勋伯格等人所创立。根据作品表现的需要，作曲家将一系列乐音出现的先后顺序加以固定，形成某一序列，通过原形、逆行、倒影、倒影逆行等手法，在音乐中贯穿运用。这一技法之后在全世界范围产生了广泛的影响。但随着历史的发展，序列技术又逐步从原来只对音高的单一控制扩展至对音乐所以参数的全面控制，以极端的理性思维将音乐作品变成高度密集的数理信息库，然而就在十二音技法走

向全面序列的过程中，越来越多的作曲家却将序列音乐与调性音乐有机地结合起来，从而解决了“古典”序列带来的繁复的规则。但我国直到 1980 年才在《音乐创作》上正式发表了第一首用十二音序列写作的音乐作品，即罗忠镕的《涉江采芙蓉》。此后中国乐坛上如雨后春笋一般地涌现出一批又一批的十二音作品。

比如，像秦大平的《小品二首》和龚晓婷的《望舒诗选——即兴曲六首选曲》之《雨巷》便是采用十二音技法创作的作品。以后者来说，作者取意于著名诗人戴望舒的《雨巷》、《夜是》、《乐园鸟》、《梦都子》等六首同名诗，运用十二音的表现技法，序列旋律与诗词的语言声调及意境密切配合，恰当地表现了这一特定题材内涵，获得了良好的艺术效果。作品技法比较纯熟，音响“钢琴化”，带有诗人的浪漫与抒情的色彩。

谱例 40（龚晓婷《望舒诗选——即兴曲六首选曲》之《雨巷》）



在上例这首十二音技术的作品中，第二、四小节便是数理逻辑的和弦结构写法的典型运用。

而音级集合理论是现代音乐创作实践与研究的基础上，借助与音乐理论发展有密切关系的数学手段，逐步发展形成的重要的一个理论体系。1973 年，美国当代著名音乐理论家阿伦福特以他撰写的《非调性音乐的结构》一书，对音级集合理论进行了全面而系统的论述，被公认是这一理论体系的权威著作。近年来，对各音级集合之间形式关系的认识，已在《非调性音乐的结构》基础上有了很大的发展，运用集合意识，（十二音、非十二音的，

细胞结构和音程作曲方法发展音乐, 模式作曲等) 的音乐作品亦不断涌现。

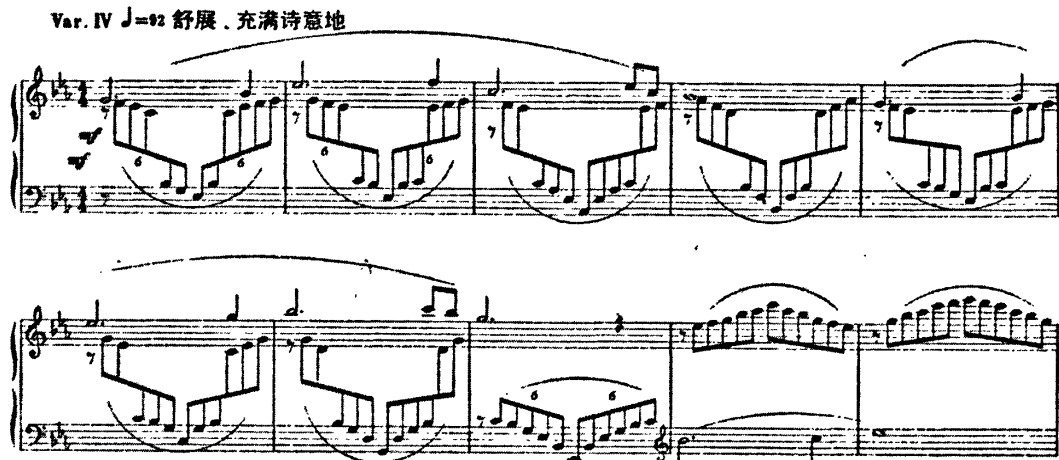
又如前面所提到的姚恒璐的作品《原始的音迹》, 即以中国音乐素材与数理逻辑创作方法相结合的一种感悟。比如, 乐思 I 在全曲的多个段落展开中, 其音乐织体分别以两端的等比节奏 6:6 和展开中的非等比节奏 8:3、7:3、4:3、9:3 来设计的。这是在节奏上体现数理逻辑的一个例子。

#### 第四节 纵合化和弦结构

在多声音乐织体中, 五声性纵合化和弦是指把横向进行的音乐材料作纵向叠置, 使其构成一种律动的和声形态。它与三度叠置为基本形态的功能和声在结构方法上是不相同的, 它的和弦结构直接受到五声旋律因素的制约。因此“包含了五声音阶中各音的彼此组合。”其和弦结构以五度、四度、三度、大二度为主体, 缺少小二度、大七度以及增减音程而使和声紧张度的变化幅度较窄, 但在调式调性的扩展中, 可以通过复杂的纵向与横向的结合而构成较强的紧张度与复杂的色彩, 扩大它的表现力。

五声纵合性和弦是由桑桐先生最早提出来的, 他在《五声纵合性和声结构的探讨》一文中进行总结、归纳, 将其分成三音和弦、四音和弦和五音和弦三大类, 同时提出“同音组和弦”、“基本和弦”“变位和弦”等概念, 樊荫祖先生在其《中国五声性调式和声的理论与方法》一书中对此作了进一步发展, 他在此书关于“变位”与“转位”区别的论述中指出, “同音组和弦位置不同, 根音会有不同, 每种和弦都应看作是独立的结构形态”。既然“每种和弦都应看作是独立的结构形态”, 那么同音组和弦再作“基本形式”与“变位形式”之分就没有实际意义了。所以在本文中, 我们就把每种和弦看作是一个个独立的和弦形态。

## 谱例 41 (周乐《茉莉花》)



旋律是充满诗意的、舒展流畅的五声风格的曲调进行,左手则配以快速的、分解进行的、五声纵合和弦式的六连音音型。和声很显然是强调五声音阶的流动,似乎是模仿古筝的划奏效果。

谱例 29 (业原《边寨乐》)清晰体现了五声性纵合化和声的用法,是将旋律声部的骨干音(五声曲调音阶)纵向排列分布构成和声。桑桐《撒拉令》的音乐片段(谱例 42 (桑桐《民歌主题钢琴小曲两首》之《撒拉令》)),第一小节的低声部将五声曲调的骨干音做了纵向叠合,因此是典型的纵合化和声的运用,而在后来的几小节作者又将纵合化和声与调式功能和声作乐结合,使纵合化手法与传统和声互为补充,丰富了和声的表现力。

还有的纵合化和声体现在旋律中的一些特性音程的纵向组合上。比如在邹向平的《即兴曲——侗乡歌楼》中,引子部分的材料预示了主题的一个核心音程是大七度。我们看到,在引子材料的纵横向都采用了这一音程。在主部主题以及乐曲的尾声中,我们同样可以听到低声部与旋律的大七度的音响时隐时现。

同样在《节节蛇》中,乐曲前两小节的旋律部分由几个音的连续半音上行组成,首尾构成了增四(减五)的特性音程。于是在后面的连接部分中,我们看到相隔大二度的两个增四度音程在上下声部分别以不同的节奏进行。

当然,由于我国民族调式的种类非常丰富,尤其是在一些少数民族的民间音乐中,保存着许多独特的调式音列形式,形成了该地区、该民族特定的音乐风格。随着对民间音乐搜集、整理、研究工作的进展以及作曲家向民族音乐学习的深入,这些富于特点的音阶调式便被用到专业创作中来,形成了一些新的和声结构。在第一章民歌素材里有涉及,这里

不再赘述。

另外，为了表现上的需要，作曲者们在和弦结构上的处理比较灵活，我们很难用逻辑进行归纳。比如一些音块和弦，是由3个或3个以上音程距离小于三度的音所构成这样一群相邻近的音同时发声，由此合成的“团块”，已然没有了原先的“和弦”的意义。在这里任何一个单独的音都没有了调性上的属性，各音之间的关系也不是主要的，真正强调的仅仅是一群音的整体效果。它相对于旋律、和声、节奏等为主体的创作方式而言，是一种新的作曲技法。这里不再举例说明。

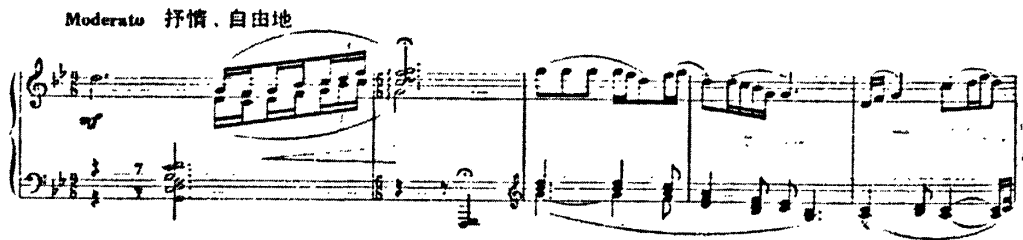
## 第四章 两种不同类型的和声进行

我国现代专业音乐创作的历史，即我国作曲家不断融汇、消化西方专业作曲技法进而创造与发展具有我国民族特色的音乐文化的过程。<sup>⑨</sup>传统大、小调功能和声体系在 18-19 世纪初期的欧洲得到了确立和完善。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。作曲者们在追求和声民族风格的同时，力求摆脱传统功能和声之羁绊，标民族之风，立民族之异，但同时也把传统和声结合起来，走两者相结合的路子。另外有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。这些风格都为和声进行的发展赋予了新的生命力。

### 第一节 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 42（桑桐《民歌主题钢琴小曲两首》之《撒拉令》）



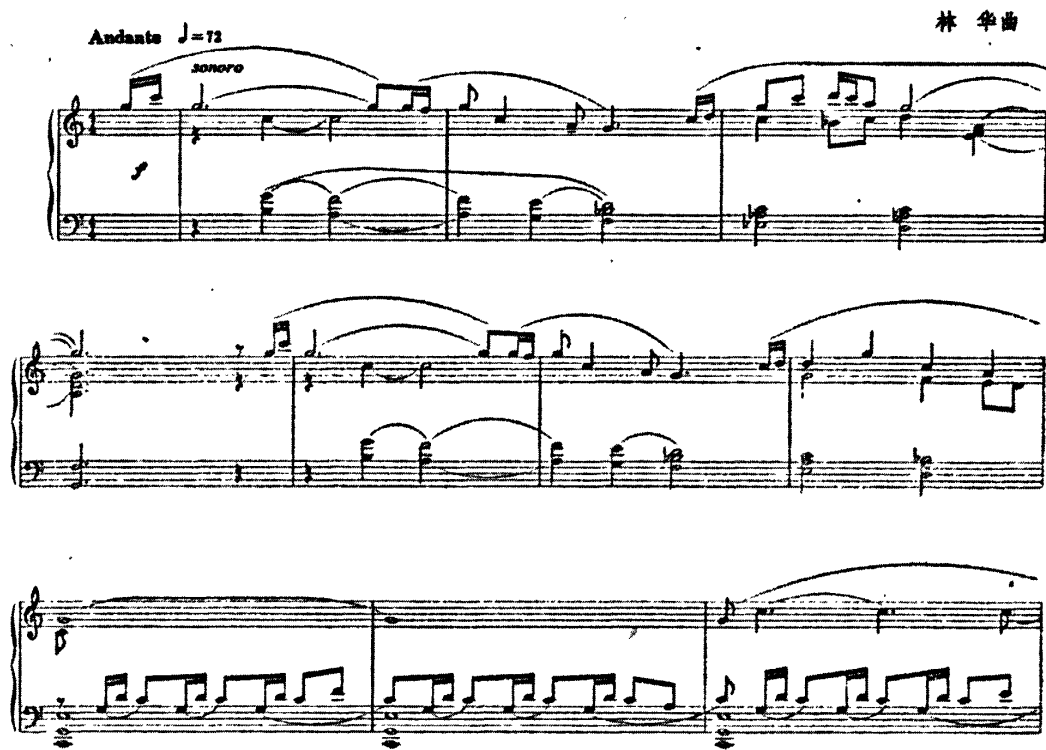
如桑桐作品《民歌主题二首》之《撒拉令》（谱例 42（桑桐《民歌主题钢琴小曲两首》之《撒拉令》））的主题，它建立在 G 羽调式上。从整首作品来看，其和声仍然是以传统功能进行为主，但是在具体细节上，体现了作者个性化的和声处理。比如第三小节开始作曲家在和声进行中融入与五声旋律相应的、以平行三度为主体的音阶式级进，使和声表现出浓郁的民族音乐气息，具有鲜明色彩性进行的效果。同时第一小节采用了五声纵合化和弦，这样不同性质、不同结构和弦的色彩性形成了对比，使音乐别具情趣。

<sup>⑨</sup> 朱世瑞. 中国音乐中复调思维的形成与发展, 人民音乐出版社, 1992

如前面的谱例 24（桑桐《民歌钢琴小曲三首》之《拔根芦柴花》），谱例 25（马剑平《雨歌》），同样也是在传统和声基础上突出色彩化效果的例子。

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 G 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 43（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 $\sharp B$ 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，继续主题的呈示。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 44（李妍冰《涟漪》）

*Allegretto* 亲切、流畅地

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，我们知道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。它广泛流传于北非、中亚、西亚等以绿洲农垦为主的地区。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）以及调式调性的经常变化，并且五度结构具有重要意义。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，第一二乐句是五度关系的调式交替。而最典型的是两个调式特征音 $\sharp g$ 与 $\sharp d$ 音的贯穿运用，形成了维吾尔族音乐

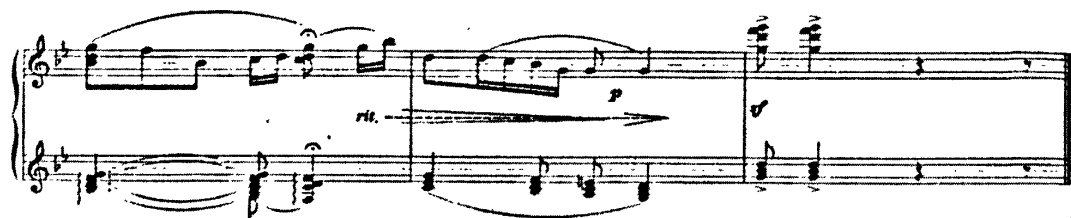
的独特韵味。在乐曲结束时，终止处是主（i 级）与属（vii 级）的交替强进行，最后通过 v 级（省略三音）到达了主和弦（i 级）。这里，作者运用的 vii 级属功能是一个小三和弦结构，正好包含了两个调式特征音 $\sharp g$ 与 $\sharp d$ ，能很好地适应调式民族音阶的特点。另外，对后面两个属主和弦的运用也很巧妙，他首先将主音和属音放在两个外声部，并通过五度下行的根音关系和四度的旋律上行来加强和声功能的推进性及终止感，同时还还原了原来的 $\sharp d$ 音，从而减弱了和声音响的不协和性，使和声终止既保持了调性感，又增强了民族调式风格。

谱例 45（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、 $\flat B$ 、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。根音下行二度进行属于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，并且将它放置在內声部，并不影响主和弦稳定性的音响，更好地体现了五声调式的色彩。

## 谱例 46 (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。<sup>⑨</sup>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。

而和声的“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,尽管由于在当时突破了标准大小调的束缚,因而和声色彩的面貌有了很大的改变,但毕竟由于还没有完全跳出调性的“特定环境”,以至于传统的影子依然依稀可辨的话,那么现代的音乐作品中,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。

## 第二节 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。

#### i. 反向的线性运动

<sup>⑨</sup> 高为杰. 和声的色彩性与结构力. 人民音乐, 1987年第5期

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 47（姚恒璐《原始的音迹》）

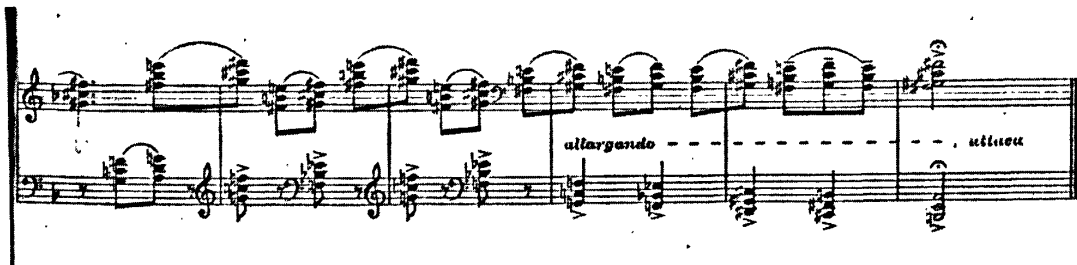


此例中两外声部均以半音距离向外进行，上声部是在内声部附加各类音程的八度半音上行，下声部则是单纯的八度半音下行，因为这里的和弦素材来自作者的乐思细胞，没有调性意义，它们相互的连结也就没有必然的功能逻辑联系。对音响逻辑组织真正起牵引作用的是上下方反向的线性运动。

## ii. 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 48（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《山祭》中的片断。

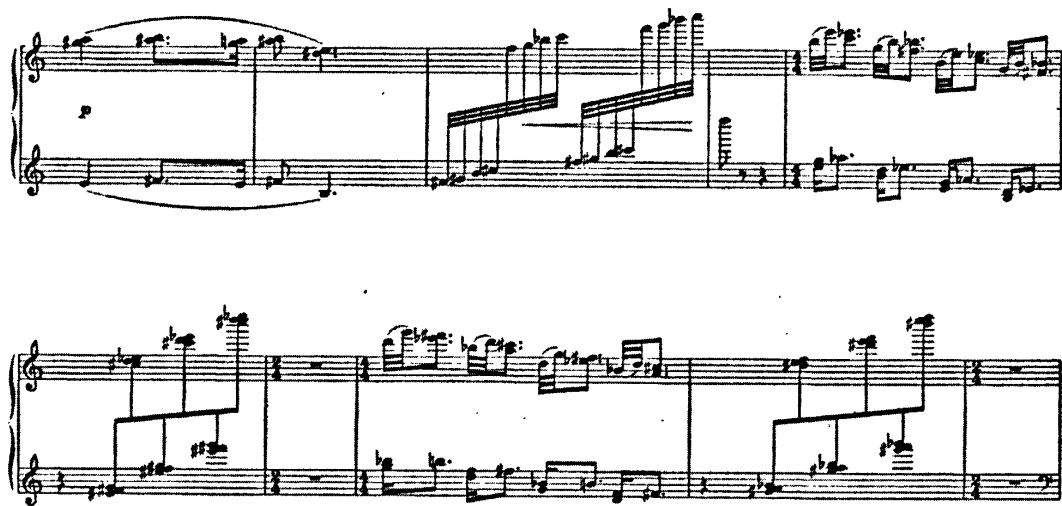
## 谱例 49 (莫尔吉胡《山祭》)



## iii. 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。如下例

## 谱例 50 (黄田《拉木鼓》)



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。

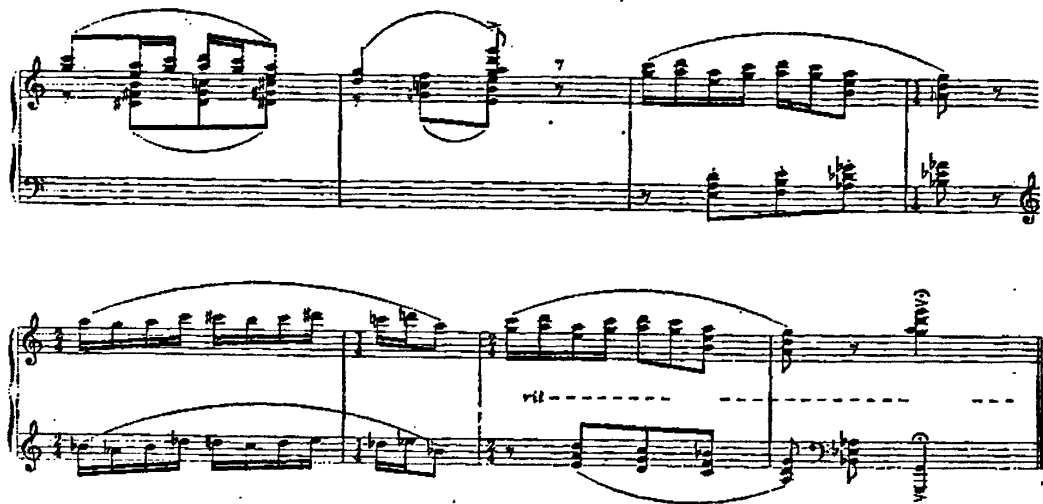
## (2) 以某种模式为基本单位,通过模制而产生的逻辑进行

## i. 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

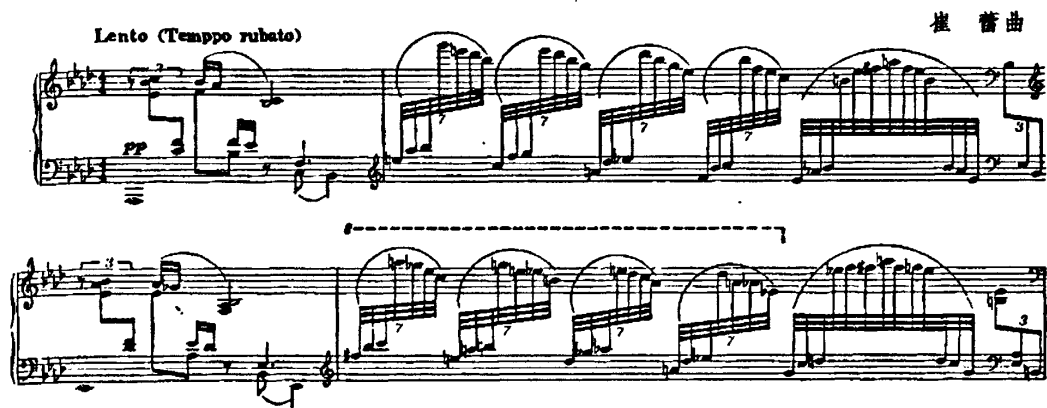
的平行进行等等。

谱例 51 (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 52 (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F羽调式上面，第三小节是它的移调模仿，建立在 $\text{bE}$ 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。

又如谱例 25（马剑平《雨歌》）的片段，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，这里不再一一例举。

#### ii. 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。

## 第五章 结语——探索与收获

### （一）和声技法理论的探索和收获

纵观这 60 部音乐作品，其中贯穿着一条红线——民族情结。中华民族灿烂的文化，辉煌而又悲壮的历史，壮丽秀美的山川大地，它前仆后继的优秀子孙，这一切构成了音乐内涵的核心。而如何将在祖国土地上活生生的现实感受和体验、对民族历史的深沉感悟，通过有序的音响结构而得到体现，使听众，特别是中国的听众能够接受和理解，这是每一位中国当代作曲家面临的，也是在艰辛探索的课题。进入 20 世纪以后，在西学东渐的情势下，古老的中国音乐面临变革，开始了近百年来借鉴和吸收西方现代音乐文化的精华的过程，走过了一条漫长而艰辛的探索之路。

和声民族化是 20 世纪中国新音乐创作中一个永恒话题。自西方的和声技术为中国新音乐创作所借鉴，作曲家们就开始了和声民族化的探索，因为他们具有一个共识：西方传统的功能和声不适合中国五声性旋律。赵元任、黄自都可认为是探索和声民族化的先行者。至 1949 年，中国还出版了一部涉及和声民族化的专著，这就是王震亚的《五声音阶及其和声》。总之，早在 20 世纪上半叶的中国音乐创作中，和声民族化的理论与实践已初步形成。进入 50 年代，和声民族化成为中国大陆专业音乐创作中的重要课题。1950 年，丁善德发表《关于中国风味曲调及民谣的和声配置问题》一文，揭开了新中国研究和声民族化问题的序幕。同时，和声民族化的实践也在悄然展开。1956 年对于和声民族化来说，是具有里程碑意义的。是年，苏联专家阿拉波夫来华讲学，他的讲学就涉及“和声中的调式因素与功能因素的结合以及转调的一些问题”。也就在这一年，中央音乐学院还举行了关于和声民族风格问题的学术研讨会，并提出了“调式功能与调式色彩相结合的基本原则”。从此，围绕这一基本原则，一大批讨论和声民族化的论著及作品脱颖而出。和声民族化是一个复杂的问题，但有一点是清楚的，这就是和声民族化旨在和声语言中凸现中国五声性调式的色彩。具体说来，即“打破”欧洲传统调性功能 and 声体系的结构逻辑：在和弦纵向结构上，用具有民族风格的大二、纯四、五度叠置为主的结构原则取代传统的三度叠置结构逻辑；在核心的横向结构上，用旨在调节音响色彩的和声思维取代传统的“T-S-D-T”的连接逻辑。同时“体现”调性功能和声的结构逻辑：赋予这些具有民族风格的大二、纯四、五度叠置和弦以主、属、下属的调性功能；将五声调式的主干音级进行主、属、下属的调性功能化，从而使和弦以一定方式体现“T-S-D-T”的连接逻辑。

正是在这种“打破”与“体现”传统调性功能和声体系的过程中，西方现代和声风格

体现出来了，因为现代和声也正是在一定意义上打破了三度叠置的纵向结构逻辑与“T-S-D-T”的横向结构逻辑。故正如许多论者所认同的，和声民族化与和声现代化具有一致性。其实，在西方现代音乐中，这种一致性是显而易见的，例如作为新民族乐派的巴托克，其“调式半音体系”的和声语言就体现了和声民族化与现代化的统一。而建国后三四十年来中国作曲家的和声民族化都或多或少受到了巴托克的影响，在和声民族化的探索中使五声性调式特点寓于作为现代和声技法的“调式半音体系”中，从而使本土与西方音乐的交融得以展开。在本文作者所列举的《耕耘号子》即体现了巴托克式一个基音多调式的结构原则。

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，其发展历程既可视为中国作曲家不断借鉴西方近现代作曲技法的历程，也可看作 20 世纪本土与西方“对话”的一个缩影。从和声语言的音阶材料、和弦、调式调性等形式因素方面，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，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……。（在一定意义上，“非三度”叠置和弦既是西方现代音乐的，也可以说是中国传统音乐的）总之，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。

从音阶材料来看，在西方现代音乐中，运用预先设计的合成音阶来作曲的例子颇多。这一作曲技法也被中国作曲家所吸收。例如，在秦大平的《小品二首》之一，运用了“十二音序列”来进行创作。这一作为一种具有特殊意义的人工合成音阶，其中也大量存在五声音阶的成分，序列结构本身就具有鲜明的五声性色彩，并显现出了五声调式的骨架。另外，一些具有地域文化特色的非五声音阶的特殊音阶也被作曲家们渗透到人工合成音阶中去了。比如张朝的《滇南三首》之《山月》。这一乐章是组曲中最具内涵的一个乐章。它非常宁静，清新，同时带着无限美好的向往。曲式结构是一首不常见的带再现的单二部曲式。其特殊性在于 A、B 两段各自用调式变奏反复了一次，其结构为 A（B 羽），A（B 徵），B（B 羽），B（B 徵）。实际上，这一结构的特殊性，也是由于风格上的变化带来的，作者

描写的对象是生活在同一地区甚至同一座山上的哈尼族和彝族。哈尼族的调式音阶为羽、宫、商、角、徵，而彝族调式音阶为徵、变宫、宫、商、清角、徵。这一大一小两种调式听起来风格各异，实际上又有很强的内在联系。作者这里试图通过不同民族调式的嫁接产生新的创意，在乐段反复时升高三音，将哈尼族的羽调式变为彝族的同主音徵调式，既获得了强烈的音乐色彩对比，同时又保持了音调上的协调统一。

另外，本文在和声色彩性及调性思维方面也着墨较多。追求和声的色彩性也是中国作曲家们长期探索的结果之一。尽管“和声创新的基础”包括“‘五四’以来我国作曲家的创作实践”、“对我国民族音乐传统的继承”，但更主要还是在于借鉴西方现代和声，而这就需要打破大小调功能和声的那种功能性，凸现与功能性相对应的色彩性，而凸现色彩性就必然使和声接近了中国那种色彩性的和声语言。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。现代和声中体现出来的复杂的现代多调性形态——纵横的调式综合、横向的调性转换及纵向的调性重叠无疑也是在西方现代音乐调思维的影响下形成的，同时也与中国传统宫调思维联系在一起。

## （二）创作实践的探索与收获

中国当代音乐是 20 世纪作曲家不断探索本土与西方音乐相结合的必然结果，或者说中国新音乐历史发展的必然结果。这 60 部 20 世纪末期五年时间里的作品，作为中国音乐史的一个很小的层面，“作为本土与西方音乐长期对话的结果，表现出既受惠于西方、又未脱离本土文化传统的价值取向”<sup>11</sup>。

我们的封建社会闭关锁国，历史上虽也曾较大规模引进外来音乐，但由于中华音乐文化本身强大，能把引进的东西消化掉，似未出现过问题。20 世纪以来，在近几百年迅速发展起来的西方音乐随着其科学文明以压倒的气势闯入我国，在一些领域里大有喧宾夺主之势。1979 年以来，随着改革开放的春潮，1945 年以前西方新民族乐派的“调式半音体系”、表现主义“十二音体系”、新古典主义的“二部写作技法”（兴德米特）、1945 年以后的“整体序列音乐”、“不定性音乐”、“电子音乐”等“先锋派”音乐及后现代主义“复合风格”很快就来到了中国大陆，并在中国大陆得到了较广泛的传播。中国作曲家便开始以西方现代音乐为参照，进行全面的借鉴。同时也力图挣脱它的束缚，将中国传统音乐语言和文化精髓渗透到现代作曲技法、现代音乐的语言形式中去。

然而在我们的民族遗产中没有专门培养作曲人才的机构，也没有循序渐进系统地训练

<sup>11</sup> 李诗原. 中国现代音乐：本土与西方的对话. 上海音乐学院出版社, 2004 年 7 月. P98

作曲的方法。20 世纪以来，我们学习了西方几百年积累起来的培养作曲人才的成果，使我国音乐在本世有了前所未有的发展。西方作曲讲究技术，成套技术训练的内容越来越丰富。凡是学习作曲的人，大量的精力都花在训练上。这有其优点，但也会使技法畸形发展而失去与音乐审美需求的平衡。从发展技术出发的探索使音乐的路子越来越窄，以致 20 世纪不少人在苦苦寻求前进道路。一些天赋很高的人未能将才能充分施展，也有精通作曲技法的作曲家因内心空虚未能创作出相应的杰作。一些作品虽技术精湛而听起来却索然无味。因为脱离了传统听觉审美习惯，最终导致创作和接受之间的疏离甚至断裂。

而艺术的创作和生活是息息相关的，没有生活，艺术本身就会显得苍白。在我国二十多年来的专业音乐创作中，有的作品缺乏一些感人的活生生的东西，太追求技术和理性，结构和完美，这时往往是把艺术的本质忘掉了<sup>12</sup>。这 57 位作曲家所创作的 60 部作品当然也是良莠不齐，不乏稚嫩之作。有的出于对西方专业音乐创作技法的过分追逐，技法生硬，或者模仿倾向过于突出，而使得作品失去了个性。比如作品《吉林雾凇》，是作者在五声性材料之外安排的第二个主题材料，对印象派作曲家拉威尔的色彩化和声及织体的模仿，体现了惊人的雷同。

也有的作品技法单一，结构过于单薄。比如作品《舞》是作者大学期间的一部作品，仅用了一个四五度音程作为主要动机材料，在此基础上并没有深入发展，而以完全重复的再现结束了该曲。也有一些借用西方的作曲体裁和形式而改编的民歌类作品，实际是运用西方作曲技法的形式外壳，与传统音乐做了粗糙而简单的嫁接。这是一种较低层次的融合，有的时候甚至是直接截取，而没有从民族深层领域与西方音乐进行交流。

这也可以说明我们的一些传统观念与西方国家比起来，可能有些比较保守的东西。个性的追求和提倡比较少。对于西方音乐我们也不能盲目一味照搬和借鉴，过分西洋化的是无法让更多的国内的听众接受的。旋律和调性是构成中国音乐传统的最重要的两个不可或缺的元素，只有抓住这两个元素，才能创作出符合中国人几千年来审美趣味和习惯的作品。我们是有着独立传统、历史和文化的民族，有自己的特质。应该走出一条自己的路来。而不是一味的模仿别人。

我们需要的是在作品中响彻民族、时代的声音，同时真诚表达着自己的情感体验，以及个性化的音乐语言。既尊重西方传统的音乐经验，但又不囿于它的束缚，和声语言既不用完全消解其功能框架，但又能摆脱功能性的束缚而寻觅更加丰富的音响组合。既不悖于传统，同时又富有现代意味。

<sup>12</sup> 陈其钢. 走出“现代音乐”追求自己的路. 人民音乐. 1998 年 6 月

## 参考文献

### 一、专著及论著:

- [1] 赫勒波夫. 现代和声概述(油印本)
- [2] 莫·卡纳. 当代和声——二十世纪和声研究. 人民音乐出版社
- [3] [美]马蒂斯著, 蔡松琦译. 二十世纪的音乐语言. 人民音乐出版社
- [4] [美]库斯特卡著, 宋谨译. 二十世纪音乐的素材与技法. 人民音乐出版社
- [5] 和声的民族风格与现代技法. 人民音乐出版社
- [6] 姚恒璐. 二十世纪作曲技法分析. 上海音乐出版社
- [7] 杨儒怀. 音乐的分析与创作. 人民音乐出版社
- [8] 季家锦. 20 世纪西方作曲技法. 华乐出版社
- [9] 张肖虎. 五声性调式及其和声手法. 人民音乐出版社
- [10] 王安国. 现代和声与中国作品研究. 西南师范大学出版社
- [11] 李诗原. 中国现代音乐: 本土与西方的对话——西方现代音乐对中国大陆音乐创作的影响. 上海音乐学院出版社, 2004
- [12] 魏廷格. 魏廷格音乐文选. 人民音乐出版社
- [13] 杜晓十. 和声学. 高等教育出版社, 2005

### 二、论文:

- [14] 王震亚. 《音乐创作》出刊 200 期回顾. 人民音乐, 2004.2
- [15] 高为杰. 和声的色彩性与结构力. 人民音乐, 1987.5
- [16] 陈其钢. 走出“现代音乐”, 追求自己的路. 人民音乐, 1998.6
- [17] 桑桐. 多调性处理手法简介. 上海音乐学院学报, 1982.1
- [18] 杨通八. 调式半音体系与和声的现代民族风格. 中国音乐学, 1986.1
- [19] 李一贤. 五声性纵合复合结构的探索与实践. 中国音乐学, 1987.1
- [20] 王震亚. 民族音阶在现代音乐中的延伸(九声音阶, 含五声音阶因素的十二音序列). 中国音乐学, 1990.2
- [21] 王青. “和声风格民族化”在我国早期专业音乐创作中的萌芽. 音乐研究, 1995.12
- [22] 樊祖荫. 四五度结构与二度结构的和声方法——五声性调式和声研究之一. 武汉音乐学院学报, 2002.2
- [23] 李西安. 对音乐传统传承——变异与创新的再认识. 人民音乐, 2003.12
- [24] 李吉提. 关注中国现代音乐中的民族风格技术. 沈阳音乐学院学报, 2004.2

- [25]杨凌云. 徐振民钢琴曲《唐人诗意两首》的分析与演奏提示. 星海音乐学院学报, 2007.6
- [26]张磊. 复调音乐作品解读释例——谈林华先生的《a 小调帕萨卡利亚与赋格》. 艺术交流, 2003
- [27]杜晓十. 对我国音乐创作中和声民族风格发展历史的回顾与思考. 北京师范学院学报, 1990.5

## 附 录

以下列出本文分析的 60 首钢琴独奏音乐作品。

1996 年:

|            |      |         |
|------------|------|---------|
| 民歌主题钢琴小品二首 | 徐昌俊曲 | (1, 24) |
| 即兴曲        | 施王伟曲 | (1, 27) |
| 春趣 (四首连弹)  | 秦文琛曲 | (1, 30) |
| 民歌主题赋格二首   | 谢功成曲 | (2, 29) |
| 彝家口弦舞      | 许新华曲 | (2, 34) |
| 小奏鸣曲       | 许志斌曲 | (2, 42) |
| 即兴曲-侗乡歌楼   | 邹向平曲 | (3, 26) |
| 吉林雾淞       | 崔 蕾曲 | (3, 35) |
| 山居秋暝       | 杜小魁曲 | (4, 31) |
| 民间玩具组曲     | 范元绩曲 | (4, 36) |

1997 年:

|             |       |         |
|-------------|-------|---------|
| 回旋曲——喀什的集市  | 焦 爽曲  | (1, 29) |
| 雨歌          | 马剑平曲  | (1, 37) |
| 愉快号子        | 孙 倩曲  | (1, 40) |
| 合           | 石 夫曲  | (2, 35) |
| 钢琴曲二首       | 林 华曲  | (2, 43) |
| 民歌主题钢琴小曲    | 桑 桐曲  | (2, 50) |
| 山祭          | 莫尔吉胡曲 | (3, 36) |
| 子夜吴歌        | 童 昕曲  | (3, 42) |
| 川西风情钢琴曲二首   | 黄万品曲  | (4, 32) |
| 茉莉花 (钢琴变奏曲) | 周 乐曲  | (4, 36) |
| 涟漪          | 李妍冰曲  | (4, 42) |

1998 年:

|     |      |         |
|-----|------|---------|
| 夜深沉 | 徐振民曲 | (1, 24) |
| 跑龙灯 | 庄 壮曲 | (1, 29) |

|              |      |         |
|--------------|------|---------|
| 秀丽的山野        | 马颂民曲 | (1, 32) |
| G 大调序曲、圣咏与赋格 | 林 华曲 | (2, 40) |
| 拉木鼓          | 黄 田曲 | (2, 46) |
| 天鹅           | 敖 云曲 | (2, 52) |
| 节日的舞蹈        | 戎 纳曲 | (2, 56) |
| 忆            | 姚思源曲 | (3, 37) |
| 前奏曲          | 王月明曲 | (3, 43) |
| 秦韵           | 徐孟东曲 | (3, 45) |
| 前奏曲          | 芦 茫曲 | (4, 33) |
| 小品二首         | 秦大平曲 | (4, 36) |
| 怀念           | 好必斯曲 | (4, 40) |
| 雪乡行          | 竹 岗曲 | (4, 42) |

## 1999 年:

|              |      |         |
|--------------|------|---------|
| 中国民歌钢琴小曲四首   | 龚耀年曲 | (1, 40) |
| 边寨乐          | 业 原曲 | (2, 35) |
| a 小调帕萨卡里亚与赋格 | 林 华曲 | (2, 38) |
| 打跳           | 宋明筑曲 | (2, 46) |
| 舞            | 谭金刚曲 | (2, 52) |
| 三首前奏曲之一      | 张 帅曲 | (3, 58) |
| 钢琴组曲《画韵》之四   | 张睿博曲 | (3, 62) |
| 钢琴组曲《幻》选曲    | 刘旭那曲 | (3, 67) |
| 舞曲           | 寄 明曲 | (4, 43) |
| 无词歌          | 李世相曲 | (4, 63) |
| 钢琴小曲二首       | 黎 杰曲 | (4, 66) |

## 2000 年:

|           |      |         |
|-----------|------|---------|
| 山东民歌主题变奏曲 | 安鲁斯曲 | (1, 31) |
| 望舒诗选      | 龚晓婷曲 | (1, 42) |
| 谐趣曲       | 赵 汀曲 | (1, 47) |
| 叙事曲       | 叶小纲曲 | (1, 50) |
| 唐人诗意两首    | 徐振民曲 | (1, 60) |

|            |       |         |
|------------|-------|---------|
| 《彝乡组曲》选段   | 高映华曲  | (2, 62) |
| 幻想小组曲      | 赵 曦曲  | (2, 68) |
| 钢琴小组曲      | 李 一曲  | (3, 35) |
| 天净沙随想      | 盛明月曲  | (3, 38) |
| 乡村即景       | 索伦高娃曲 | (3, 42) |
| 远方的客人请你留下来 | 麦 丁改编 | (3, 44) |
| 原始的音迹      | 姚恒璐曲  | (3, 85) |
| 西藏民风小组曲    | 姜一明曲  | (4, 60) |
| 滇南山谣三首     | 张 朝曲  | (4, 66) |

## 致 谢

首先诚挚地感谢导师杜晓十教授的精心指导。在三年的研究生学习生涯中，导师渊博的专业知识，严谨的治学态度，精益求精的工作作风，诲人不倦的高尚师德，严以律己、宽以待人的崇高风范，对我影响深远，使我得以一窥和声学领域的深奥、掌握了基本的研究方法。

同时感谢檀革胜学长在我论文研究过程中提出的一些建议。本论文从选题到最后完成，都得到了学长的辅导和帮助，在此，向檀学长表示真诚的致谢！

感谢我的室友们，三年的时间里，我们共同维系着彼此之间姐妹般的感情。这份友情，这份真诚实在是我生命中一笔宝贵的财富。

感谢我的父母二十多年来对我辛勤的养育，对我的容忍，以及默默的支持与付出。并让我获取了一定的知识最终走向社会，为社会奉献自己！