

武汉音乐学院

硕士学位论文

建国初期民族调式和声探索的成果——以《内蒙古民歌主题七首》、《庙会》、《巴蜀之画》三部钢琴组曲为例

姓名：李南

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：赵德义

20100601

中文摘要：建国初期，民族调式和声正处于一个重要的探索阶段，三部钢琴组曲《内蒙古民歌主题小曲七首》、《庙会》、《巴蜀之画》则是探索民族和声的代表性作品。本文以三部作品为研究对象，以既有的理论为依据，运用比较分析方法和归纳分析方法，分别从和弦结构的形态、调式功能的发挥、变音变和弦的运用、调关系、转调手法等几个方面进行分析，以求揭示这一时期中国民族调式和声的技法、风格和特点。

关键词：建国初期 民族调式 和声 成果

Abstract: In the early period of the founding of new China, the Chinese Traditional Mode Harmony was at an important stage of exploration, three Piano Suites "nei meng gu zhu ti xiao qu qi shou", "miao hui", "ba shu zhi hua" are the representations of ethnic harmony works for the exploration. This dissertation focus on the three works, and bases on the existing theories with the comparative analysis and the inductive analysis, to analysis respectively from the chord structure, form, mode of functions, the use of diacritical chord changes, adjusting the relationship between transfer techniques analysis of several aspects, in order to reveal the Period of the Chinese Traditional Mode Harmony technique, style and features.

Keywords: in the early period of the founding of new China
the traditional mode harmony harmony achievements

引言

在我国,多声音乐由来已久。早在古琴产生之时,多声音乐就已诞生。但是,有关多声部音乐的系统理论则是近代由西方传过来的。一个多世纪以来,中国本土音乐一方面按照自己的方式自然地发展着,另一方面,受外来音乐的影响、西方音乐的美学观及其相关的技法在中国传播,启发着有志之士开始探索研究如何将这些外来的技法与中国音乐结合起来,创造出有中国风格的多声部音乐。一百多年以来,洋为中用,借鉴与改造,探索与创造从未停止。纵观这段历史,大约可分为三个阶段:

一、早期 解放前(1949年以前)

解放前我国对民族调式和声的探索还处于起步期。这一时期有许多作曲家通过努力探索和刻苦钻研,取得了一定的成绩。赵元任在1928年发表了《中国派和声的几个小试验》^①一文,此文是最早探讨五声性调式旋律的和声方法的文章。黄自在在此期间除了在创作上对和声的民族风格进行探索之外,还在理论上,曾在逝世前写有《和声学》的初稿,理论家王震亚发表了《五声音阶及其和声》^②的论著,这是第一部研究五声调式和声的著作。此外还有贺绿汀、肖友梅等作曲家创作了一些具有民族风格的乐曲并发表了一些相关文章。在此期间众多学者经过不懈努力所取得的研究成果不仅促进了我国当时音乐的发展,也为后人在这一方面的研究积累了丰富的经验,提供了有力的帮助。

二、中期 建国后到改革以前(1949—1979年)

随着时间的推移,学者们对音乐领域的研究越来越深入,此期间我国和声民族风格的探索迎来了重要的发展期。在此期间,学者们定期的举行学术研讨会,许多作曲家著书立说、发表作品。如江定仙、黎英海、吴式锴、赵宋光等。他们都对和声民族风格的问题抱有浓厚的兴趣,正是因为他们的共同努力才使得我国的民族和声得以快速发展。

三、晚期 改革开放以来(1979年至今)

1979年后和声学的研究进入了一个重要的开放时期。1979年10月,在武汉音乐学院召开了新中国成立以来和声学界的第一次全国性和声学术会议。其中,有许多研究五声性调式和声方法的文章,以及后来许多音乐家就民族和声的问题

发表、出版了一系列的文章和书籍，并在之后引入了西方现代音乐及其理论，一些研究近现代和声技法的论文和专著相继发表和出版，并愈来愈多。不少作曲家在自己的作品中，探索民族风格与时代风格的结合，有意识的引入“音集集合”理论和十二音写法。在多次全国性、探索性的新音乐作品的交流会上，展现出民族调式和声百花齐放的繁荣场面。

如果说，1949年之前，民族和声的探索还处于起步阶段，那么，1949—1979年的三十年，则是民族和声研究的积累阶段，也是一个承前启后的时期。一方面，它继承了建国前民族调式和声方面初步探索取得的成绩，另一方面它又为改革开放以来的民族调式和声的研究发展打下了良好的基础。1949—1979的三十年间，前十年是最具有成果和影响力的十年；而后二十年，由于“反右”、“大跃进”的影响，音乐的发展速度趋缓。本文研究的三部钢琴作品《内蒙古民歌主题小曲七首》、《庙会》和《巴蜀之画》，即写作于二十世纪五十年代，正处在成果丰富的前十年。之所以研究它们，是因为，它们是这段历史中的部分代表性作品，可以窥见这一历史时期民族和声的技法、风格和特点。

第一章 三部钢琴组曲的创作背景与结构

19 世纪末 20 世纪初,随着“学堂乐歌”的兴起,钢琴这一外来乐器传入中国,开始被广大的中国人民所认识、接受并喜爱。音乐家们因此开始创作了一些中国钢琴音乐作品。赵元任于 1915 年创作的《和平进行曲》是中国第一首正式出版的钢琴作品。本曲旋律部分带有中国民族曲调的因素,和声部分运用了欧洲的大小调功能和声体系。1921 年由李荣寿创作的《锯大缸》是以中国传统戏曲改编而成的钢琴作品。由此看来,中国的音乐家们从一开始创作钢琴作品时就已经试图把中国的民族音调与欧洲的大小调功能和声体系结合在一起,这种创作思维直接影响到了后来以民歌为主题的中国钢琴改编和作曲的产生。在 20 世纪三四十年代中国兴起了搜集整理民歌的运动,大量的民歌得到了良好的保存,并且也为音乐写作者们提供了创作的源泉。20 世纪四十年代起,我国的作曲家们开始改编和创作了一些以民歌为音乐素材的钢琴作品,为民族音乐的发展开辟了一条新的道路。本文三部钢琴组曲《内蒙古民歌主题小曲七首》、《庙会》和《巴蜀之画》就是以民歌为素材改编和创作的典型代表作品。

第一节 《内蒙古民歌主题小曲七首》的创作背景与结构

《内蒙古民歌主题小曲七首》,由桑桐于 1950 年所作。桑桐,原名朱镜清,1923 年生于上海市松江县,是我国著名的作曲家、教育家、音乐理论家。肄业于上海国立音专,1949 年后长期执教于上海音乐学院,历任该院作曲系和声教研室主任、教授、副院长、院长,并被选为中国音乐家协会常务理事、上海音乐家协会副主席等职。他毕生创作的主要作品有:小提琴曲《夜景》;大提琴《幻想曲》;钢琴曲《春风竹笛》、《在那遥远的地方》、《内蒙古民歌主题小曲七首》、《序曲三首》、《随想曲》、《小曲二首》、《32 首苗族民歌主题小曲》、《儿童小组曲》、《中国主题钢琴小曲九首》等;歌曲《林花谢了春红》、《天下黄河十八湾》、《浪淘沙·北戴河》、《一个共产党员的自白》等作品。论著有《和声学专题六讲》、《和声的理论与应用》(上、下册)、《五声纵合性和声结构的探讨》、《半音化的

历史演进》、《德彪西歌曲中的调性呈现方式》、《巴洛克时期和声的应用与理论概述》等专著及论文。

《内蒙古民歌主题小曲七首》又叫《东蒙民歌七首》，在1957年第六届世界青年与学生和平联欢节的作曲比赛中获得了铜奖。它是以内蒙古东部地区的蒙古族民歌作为音乐的主题材料创作而成的钢琴作品，以《悼歌》、《友情》、《思乡》、《草原情歌》、《孩子们的舞蹈》、《哀思》及《舞曲》等七首小曲组成。《内蒙古民歌主题小曲七首》中的七首钢琴作品不仅保留了原蒙古族民歌的风格特点，并且通过钢琴音乐的表现手法为蒙古族民歌旋律赋予了新的色彩，是一部有着浓郁内蒙风情的钢琴组曲，也是这一时期的代表性作品之一。

一 《悼歌》的主题来源与曲式结构

1、主题来源

《悼歌》的主题音调来自内蒙古东部地区的蒙古族民歌《塞很》与《丁克尔扎布》^②。

例1

内蒙古民歌主题小曲七首

一 悼 歌 (朝洛词)

桑桐(1952)

The musical score for "悼歌" (A Requiem Song) is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking "Andante parlando" and the dynamic "p espress.". The second system includes the tempo markings "poco rit." and "molto lento". The score uses various dynamics including piano (p), piano-piano (pp), and forte (f). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature.

上例 1—6 小节，主题音调采用了蒙古族民歌《塞很》的曲调；7—11 小节，主题音调源自蒙古族叙事歌《丁克尔扎布》。

例 2

塞 很

中 板 蒙 古 族 民 歌

栽 上 的 树 枝 都 长 成 了 树 林 ，
栽 上 的 桦 树 枝 都 长 成 了 树 林 ，

3
白 灵 子 鸟 呀 落 在 上 面 真 动 人 ！
胖 马 的 白 胸 脯 落 在 上 面 真 动 人 ！

民歌《赛很》旋律为上下两句体结构，音调平稳，徐缓。1—3 小节为 G 羽调式，第 4 小节清角为宫，转到 C 羽调式。“塞很”一词在蒙古语中具有“美妙、漂亮”之意。

例 3

丁 克 尔 扎 布

朗 诵 (散 板 平 音 进 行) 内 蒙 古 民 歌

到 塞 北 当 了 十 万 大 军 的 督 都 元 帅 ， 告 诉

3 转 歌 调 (慢 板)
我 的 妈 妈 吧 包 根 沙 嘴 ， 望 不 见

边 际 的 沙

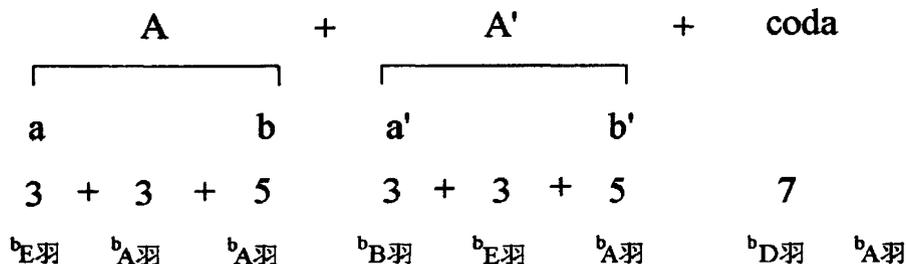
8
漠 哟 ！

民歌《丁克尔扎布》为叙事歌，分为两个部分，采用对唱的形式。前半部分，以儿子丁克尔扎布独唱的形式，讲述了在战场上丁克尔扎布身负重伤，临死前请他的朋友——包根沙转告给母亲的一些遗嘱，这些遗嘱采用了谜语的形式。后半部分以母亲的口吻解释了这些谜语，并且唱出了母亲失去儿子的悲痛心情^④。旋律音调以等音反复和级进进行为主、慢板的速度把歌曲的叙事性体现得恰如其分。

内蒙古民歌《塞很》和《丁克尔扎布》在感情基调、旋律线条以及音乐风格上都具有融合性和一致性，因此桑桐先生结合两者进行歌曲改编能够非常融洽。改编后取名为《悼歌》，延续了民歌《丁克尔扎布》中所叙述的内容，表现了对亲人沉痛的哀悼和无限的思念。

2、曲式结构

《悼歌》的曲式结构图示如下：



这是一首单二部曲式的曲子，由两部分组成。第一部分（1—11小节）由两个乐段组成。第一乐段（1—6小节）以民歌《塞很》为主题材料，类似于朗诵调的旋律，低音声部以一个和弦用很弱的力度持续着，犹如肃穆的人群在听亲人叙述英雄死者的临终遗言和对英雄的深切悼念。第二乐段（7—11小节）中的音乐材料来自于民歌《丁克尔扎布》。与第一乐段相比，加厚了和声织体，用上了一些复合和弦和附加音和弦，音响更为复杂化，具有了合唱感，表现了群众对悲痛的呼喊。第二部分（12—22小节）音乐材料来源于第一部分，只是在调性上有变化，将主调移低四度（从^bE调—^bB调）。尾声部分在低音区，用深沉的音色和渐弱的力度，表达了死者将永远的离我们而去。

二 《友情》的主题来源与曲式结构

1、主题来源

《友情》主题音调来自于《满冻通拉格》与《回老家》两首蒙古族民歌。

例 4

二、友情

Allegretto moderato

p

mf

rit.

pp *a tempo*

rit. *rit.* *pp*

上例 1—16 小节，主题音调采用了蒙古族民歌《满冻通拉格》的曲调；20—32 小节，主题音调源自另一首蒙古族民歌《回家乡》。

例 5

满冻通拉格

中板 蒙古族民歌



一 千 匹 马 儿 的 当 中 ，
一 千 个 人 儿 的 当 中 ，
玉 点 儿 黄 马 它 是 第 一 名 ，
我 们 村 的 满 冻 通 拉 格 她 是 头 一 名 。

民歌《满冻通拉格》旋律为上下两句体结构，而歌词为四句体结构。所以演唱时同一段旋律要反复一遍才能演唱四句歌词，才能表达出完整的内容。旋律简单却不乏刚劲，有着简单、明了、积极向上的意义。“满冻通拉格”一词在蒙古语中是一个人物的名字，这首歌曲就是为了要赞扬他。

例 6

中板 内蒙古民歌

回 家 乡



家 乡 的 湖 水
那 样 的 清 澈 。
红 色 的 莲 花 那 样 美 丽
哟 呀 哟 呀 妈 妈 哟 呀 哟

民歌《回家乡》是一首抒情的思乡曲，表达的对家乡的热爱和思念之情。旋律为起承转合的四句体结构，其中起、承、合这三句都是以一个长音结尾，这是抒情歌曲最为常见的一种写作手法。

基于感情基调和音乐风格的一致性，钢琴小曲《友情》将民歌《满冻通拉格》和《回家乡》结合在一起，延续了这种亲切、朴实的音乐风格，歌颂了蒙古族人

民真挚、淳朴的友情。

2、曲式结构

《友情》的曲式结构图示如下：



这是一首对比性中段的单三部曲式的曲子。呈示段（1—16小节）：以民歌《冰冻通拉格》为主题材料，用B羽调式，由四个乐句组成，每四个小节一个乐句。前两个乐句（1—8小节），主题材料在低声部出现，高声部用伴奏音型写成。后两句（9—16小节）是前两句的变化重复，主题材料出现在高声部，低声部的伴奏织体也发生了变化，由原来均分的八分音符的伴奏音型变成了现在的切分节奏，力度增强。经过三个小节的连接，音乐进入到对比性的中段。中段（20—32小节）：以民歌《回家乡》为主题材料进行改编，主题材料出现在高声部，低声部的和声材料用平行三度进行，且用两次下行二度模进，最后结束于#F角调。再现段（33—48小节）：再现时主题在音区上降低八度，且织体加厚，音色更加饱满，犹如友情得到加深和巩固，进一步升华。

三 《思乡》的主题来源和曲式结构

1、主题来源

《思乡》的主题音调来源于内蒙古东部的蒙古族长调牧歌《兴安岭》。

例7

《兴安岭》

科尔沁民歌

高 高 兴 安 岭 微 雪 不 断， 想 到 归 乡 泪 水 沾 满 衣 襟。

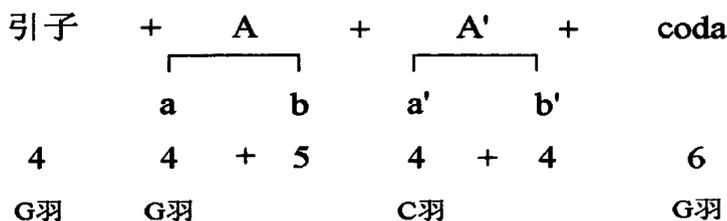
蒙古族长调牧歌《兴安岭》用G羽调式、散拍子写成，旋律悠扬、节奏舒缓、富有弹性，适合表达意境和抒发情感。这里抒发了游子对家乡和亲人的深深

的思念之情。

蒙古族长调牧歌是草原游牧民族特有的文化，游牧人民随着季节的变化而迁徙，长期过着居无定所、远离家乡，有着深深思念家乡和亲人的情怀。除此之外，蒙古族长调是一种最为古老的民歌体裁，音调悠长、节奏舒展，内容以描绘草原、赞美骏马、表达思乡、讴歌爱情等，是蒙古族民歌中具有代表性的艺术形式。因此，桑桐先生在创作时选择长调牧歌进行改编，取名为《思乡》，这不仅标题符合原民歌的思想内容，而且音乐情绪也与原民歌保持了一致性，表达了游子对家乡亲人无限的思念。

2、曲式结构

《思乡》的曲式结构图示如下：



这是一首单二部曲式结构的曲子。首先是用四小节的引子用很弱的力度，用均分的八分音符，宁静而抒情的引出了主题旋律进入了单二部曲式的第一部分。第一部分（5—13小节），在G羽调上采用民歌《兴安岭》的旋律，歌唱性的旋律在高声部上呈现，低声部仍然采用引子的音乐材料，用均分的八分音符作为伴奏旋律，表达了连绵不断的思绪。第二部分（14—21小节）的旋律是在C羽调上的《兴安岭》，这一部分的旋律用加厚和声的手法，表现了游子对家乡亲人越来越强烈的思念之情。尾声（22—27小节）：准确的说，尾声应从21小节的第三拍便已进入，回到g羽调式。以渐慢的速度与渐弱的力度结束了整首小曲。

四 《草原情歌》的主题来源与曲式结构

1、主题来源

《草原情歌》的主题音调来源于蒙古族民歌《小情人》。

例 8

小 情 人

慢 板 内 蒙 古 民 歌

骑上了 黑 绒 毛 的 海 驢 马 ，
想 起 了 亲 爱 的 小 情 人 ，
让 马 儿 嚼 着 草 ， 慢 慢 的 走 。
不 想 吃 不 想 喝 ， 塞 住 了 咽 喉 。

民歌《小情人》旋律为上下两句体结构，而且下句是上句的变化重复，歌词为四句体结构，演唱时同一段旋律要反复一遍才能演唱四句歌词，才能表达出完整的内容。这首民歌用 G 羽调式写成，是一首思念情人的情歌。

《草原情歌》采用《小情人》作为音乐材料，延续了《小情人》中动人的情愫，诉说了对心上人的爱慕和思恋之情。

2、曲式结构

《草原情歌》的曲式结构图示如下：

$$\begin{array}{ccccc}
 A & + & A' & + & A'' \\
 4 + 4 & & 4 + 4 & & 4 + 5 \\
 {}^bB\text{羽} & & {}^bE\text{羽} & & {}^bB\text{羽}
 \end{array}$$

这是一首展开性中段的单三部曲式结构的曲子。三个乐段都是用同样的主题材料写成。呈示段（1—8 小节）：歌唱性的主题材料采用 bB 羽调在高声部出现，低声部将隐形声部用连绵不断的八分音符奏出。展开性中段（9—17 小节）：主题材料采用 bE 羽调在高声部奏出，低声部的和声伴奏音型变为了切分节奏，且应用复合和弦的加厚处理，音乐进行更为复杂化，音响更加立体，而与旋律声部形成交错进行。这种做法是：在发展中求得与呈示段的对比。再现段（18—25 小节）：再现时调性回到 bB 羽调，但旋律声部的主题音调进行了装饰性的处理，低声部的隐伏声部也进行了加厚处理。因此，每一次主题材料出现时，为了避免了单调的重复，都以不同处理方式将其加以变化，具有新的含义。

五 《孩子们的舞蹈》的主题来源与曲式结构

1、主题来源

《孩子们的舞蹈》的主题材料来自于内蒙古东部地区的蒙古族民歌《丁郎彬》与《崩博莱》。

例 9

孩子们的舞蹈

The musical score for "Children's Dance" is presented in five systems. Each system contains two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is marked "Allegro". The second system is marked "poco rit. a tempo". The third system has a "rit." marking. The fourth system is marked "a tempo p". The fifth system has a "rit." marking and ends with a "p" dynamic. The melody is primarily in the right hand, with accompaniment in the left hand.

上例 1—16 小节主题音调来源于蒙古族民歌《丁郎彬》，17—26 小节主题音

调来源于蒙古族民歌《崩博莱》。

例 10

丁郎彬

中板 内蒙古民歌

正月里呀 到来 恩昂嘴, 纸花儿

5
盛开 恩昂嘴, 白净净的 丁郎彬

9
恩昂嘴, 找不到爸爸 刘栓 恩昂嘴。

《丁郎彬》这首蒙古族民歌旋律为四句体结构, 用 E 宫调式写成。民歌《丁郎彬》讲述的是: “名叫丁郎彬的男孩寻找自己父亲刘栓的故事。这首民歌产生于王公统治时代; 有一百姓名叫刘栓, 刘妻生的很美, 被一个贪官霸占, 刘被逐走, 此时刘妻已有孕, 后趁机逃之一山洞内, 生一男孩, 起名叫——丁郎彬。此歌就是叙述丁渐长大, 到处去找他的爸爸刘栓的故事。”^⑥这首民歌总共有十二段歌词, 其中每一段歌词描写一个月份, 叙述了男孩丁郎彬在成长的过程中没有父亲的故事。这虽然是一个悲剧的故事情节, 但由于是描写一个男孩成长到少年时期的故事, 旋律的音乐风格有活泼的特点。

例 11

崩博莱

活泼的 内蒙古民歌

把十五的月亮崩博莱,
把马群和牛群崩博莱,

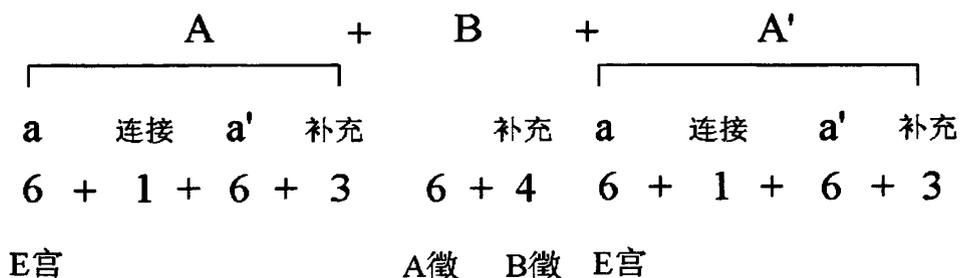
1
一直说到西斜了崩博莱。
一直说到草场了崩博莱。

《崩博莱》旋律是上下两句体结构，歌词是四句体结构，用 E 徵调式写成。这首民歌节奏明快，曲调简洁，

《孩子们的舞蹈》，把《丁郎彬》与《崩博莱》结合在一起，是基于两者欢快、活泼的音乐风格特点，以表现孩儿们跟着欢快的节奏翩翩起“舞”的美好场景。

2、曲式结构

《孩子们的舞蹈》的曲式结构图示如下：



这是一首对比性中段的三段式的小曲。呈示段（1—16 小节）：主题音调为《丁郎彬》用 E 宫调式写成。在这里主题材料被呈示了两次，中间用一个小节的分解音连接起来。第二次呈示时，主题音调移高八度，且和声织体加厚、力度加强、音响更为丰满。最后用《丁郎彬》旋律的下一句对音乐进行补充终止。中段（17—26 小节）：主题音调为《崔博莱》，用 A 徵调式写成，伴奏声部用均分的八分音符以跳音的方式奏出，孩子们活泼、天真的舞蹈的场景直映眼帘。最后用 B 徵调将《崔博莱》旋律的下句重复一次作为本段的补充，同时也是为再现作准备。再现段（27—42 小节）：基本上为完全再现，只是其中有个别音进行了加厚处理，另在结尾处力度处理不同。

六 《哀思》的主题来源和曲式结构

1、主题来源

《哀思》的主题音调来自于内蒙古东部地区的民歌《思乡》。

例 12

思乡

极慢

蒙古族民歌

奈曼爱里台的森林，还那样青

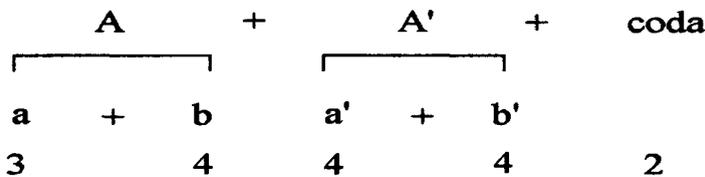
吗？奈曼大王呀

还那样健壮吗？

《思乡》的音调既有 D 羽调式因素，也有 D 商调式因素。旋律为上下两句体结构，每一句均以长音结尾，是抒情歌曲写作的典型手法。从这首民歌通过描写人们对现实生活的愤慨和不满表达思念故乡和亲人的深情。改编后取名为《哀思》延续了《思乡》旋律中舒缓的速度、悲伤的情绪。

2、曲式结构

《思乡》的曲式结构图示如下：



D商/D羽

这是一首单二部曲式结构的曲子。第一段（1—7 小节）：《思乡》作为主题材料，首先出现在低声部，高声部用下行的半音音调作为主题材料的衬托。其半音音调出现在主题材料的长音部分，形成此起彼伏的音乐线条，能恰如其分的表达《哀思》的音乐情绪，并始终贯穿着这一乐段。在调性上，本曲综合了 D 商调式与 D 羽调式两者的因素。第二段（8—15 小节）：主题材料出现在高声部，低声部仍以半音音调作为衬托，但半音音调的音型发生了变化，节奏变得更紧密，还出现了减四度的不协和音程，音乐的紧张度得到了增加。不仅如此在 10 小节还出现了增三和弦，为第 11 小节高潮的出现推波助澜。第 11 小节高潮的出现，和弦加厚，音程距离拉大，音响结实、浑厚。尾声（16—17 小节）：用两小节的补充作为尾声，结束全曲。

七 《舞曲》的主题来源与曲式结构

《舞曲》的主题材料来源于蒙古族民歌《莫德格昂嘎》。

例 13

莫 德 格 昂 嘎

稍快 内蒙古民歌

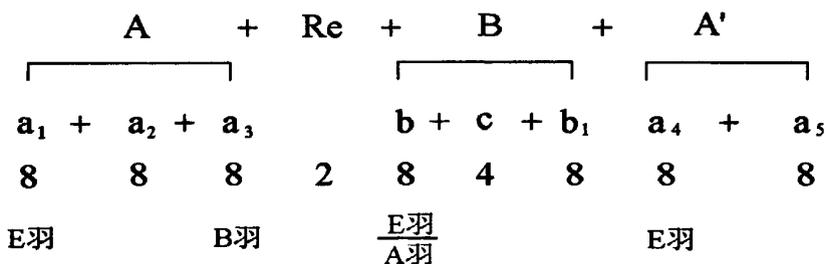
吃呀吃呀吃不够的 月饼果子 嗨哟
抽呀抽呀抽不够的 喷香的黄烟 嗨哟

5
看呀看呀看不够的 莫德格昂嘎 嗨哟
看呀看呀看不够的是 莫德格昂嘎 嗨哟!

《莫德格昂嘎》旋律以上下两句构成，下句变化重复了上句，歌词是四句体结构。这是一首轻松、欢快的曲子，节奏简单、明了，内容表达了人们的生活幸福、美满、欢歌载舞的场面。《舞曲》以《莫德格昂嘎》作为主题音调进行创作，保留了原民歌的欢快情绪。

2、曲式结构

《舞曲》的曲式结构图示如下：



这是一首单三部曲式结构的曲子。呈示段（1—24 小节）：高声部以《莫德格昂嘎》为主题音调，呈示了三次。1—8 小节为第一次呈示，在 E 羽调式上。9—16 小节为第二次呈示，主题材料移高八度，低声部和声的伴奏音型为下行的线条进行。17—24 小节为第三次呈示，主题材料改用属调——B 羽调式写成，声部加厚、力度变强，像是人们一起集体舞蹈的感觉。两小节的连接之后进入中

段。中段（27—46小节）：这一段是作曲家桑桐自创而成的。旋律以平缓、稳健为基调，像是一位美丽的少女在舞池里独舞着，体态轻盈、优美。调性上设计精妙：高声部用主调E羽调式写成，而低声部的伴奏却用主调的下属调——A羽调式写成，构成了调性的复合。在主和弦的框架内，作曲家还设计了隐伏声部的进行，这为之后音乐的出现埋下了伏笔。35—38小节正是前面隐伏声部上五度的卡农进行。再现段（46—62小节）：调性回到E羽调，和声织体加厚，省略了呈示段中第三次的呈示。

第二节 《庙会》的创作背景与结构

《庙会》组曲，由蒋祖馨于1955年所作。蒋祖馨，1931年11月9日出生，原籍成都，我国著名的钢琴家、作曲家、音乐教育家。1957年毕业于上海音乐学院，1985年调入作曲系直至退休。他的主要作品有：《庙会》组曲、《山花集》套曲、《园中一日》儿童钢琴套曲、《箴言》（含小曲七首）、《第一钢琴奏鸣曲》即《幻想奏鸣曲》等。

《庙会》组曲，在1957年第六届世界青年与学生和平联欢节的作曲比赛中获得了铜奖。本曲是以民间生活的体裁和风格为题材编写的组曲，表现了中国传统的民间节日里，人民聚集于市中心的庙堂里游玩和观赏杂耍表演的情景，成功地塑造了一幅幅浓郁民俗风情的画面——“艺人的小调”、“双人舞”、“老人的故事”、“笙舞”、“社戏”^⑥。作品源于民间音乐的标题性立意，扎根于民间节奏与民族旋律，且又各有独特的风格和结构，是中国民歌主题钢琴组曲中具有影响力的作品。

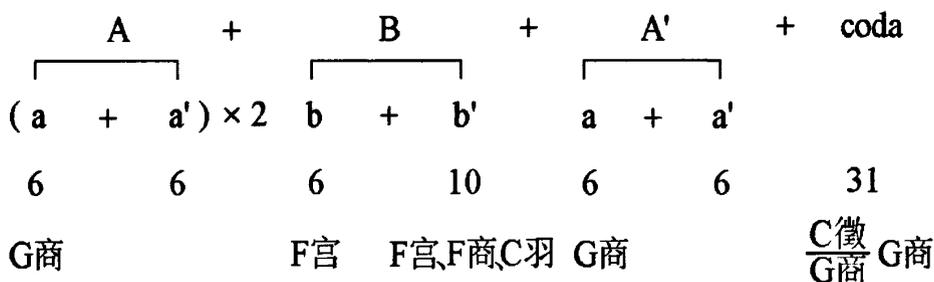
（因本人所掌握的资料有限，至今未查阅到本组曲的民歌主题来源，因此在此节不对其做阐述。）

一 《艺人的小调》的曲式结构

A		+	Re	+	B			+	A'		+	coda
┌───┐					┌───┐				┌───┐			
a	+	a'		b	+	b ₁	+	b' ₁	a	+	a'	
4		4	1	6		4		5	4		4	2
$\frac{G\text{角}}{E\text{宫}}$				$\flat B\text{宫}、\flat B\text{徵综合}$				$\frac{G\text{角}}{E\text{宫}}$			$\frac{G\text{角}}{C\text{羽}}$	

这是一首单三部曲式结构的小曲，小行板速度，带有叙述性的音调，好像是民间艺人在诉述往事。呈示段（1—8 小节）为方整性的乐段结构，可分为上、下两句。下句是上句的反复，仅最后的落音有所不同。主题旋律出现在高声部，用 G 角调写成，而低声部的和声则用同宫系统调的 $\flat E$ 宫调写成，构成了调式的复合。其中和声部分的宫和弦用加六度音的形式出现，与和弦五音形成二度的碰撞，产生一种尖锐的音响，以求得到民间打击乐器的声响效果。中段（10—24 小节），带有展开性的写法，主题动机被变化的陈述三次，用 $\flat B$ 宫调与 $\flat B$ 徵调的调式综合的手法写成。第 12 小节处用升高三音的导七和弦的变和弦的形式，给音乐的发展提供了动力。再现段（25—32 小节）：再现部分基本为完全再现，只有在第 25 小节的重拍上，和声部分出现了羽和弦的空五度和弦是前面呈示段中没有出现的。尾声（33—34 小节）：旋律声部是 G 角调，但和声部分则用了 C 羽调。用异调和声配置写成。

二 《二人舞》的曲式结构



这是一首用充满生命力的快板写成的单三部曲式结构的曲子，快速而富有强烈节奏感的音调描绘了男女二人热情奔放的跳着陕北大秧歌的场景。呈示段（1—24 小节）：用 G 商调写成，乐段重复演奏一次，且节奏规整、音调平缓，像是舞蹈开始时的热身。整个的和声部分都是在商和弦的五度框架内（商音与羽音构成的五度），作内声部的变化，强调了商和弦作为主和弦的功能作用。中段（25—40 小节），用一种新的音乐材料与呈示段形成对比：上方声部在低音区作分解和弦式的伴奏背景，下方是两个声部做呼应似的对唱。犹如二人混入舞池里，翩翩起舞。在结构和音调方面用展开性的写法也与呈示段形成对比：通过一个音的变化从 F 宫调转调到同主音调——F 商调，然后再转向同宫系统调的 C 羽调。再现段（41—52 小节）：是呈示段的原样再现，省略了重复的演奏。尾声（53—83

小节): 在音乐材料上, 采用呈示段的音乐材料不断发展、裁截而成; 调性上, 旋律声部用 C 徵调, 和声声部用 G 商调, 形成调式复合, 但在最后统一于 G 商调。调性最后的统一, 在前面是埋下了伏笔的: 在每一个长音的部分, 低声部都设计了一个属音——D 音, 并一直持续到音乐的结束, 为支持主音及调性的统一做属准备。

三 《老人的故事》的曲式结构



这是一首用近似自由地, 节奏不受拘束的宣叙调陈述, 用减缩再现的单三部曲式写成, 描绘了一个饱经沧桑的陕北说书老艺人在深情诉说自己一生的坎坷经历。呈示段 (1—10 小节): 为非方整性乐段, 分为两句。上句用 C 徵调写成, 下句用同主音调——C 羽调写成。旋律用带有八度甚至十度以上的大跳, 用酷似“命运动机”的固定音型奏出, 其后用自由的节奏奏出瀑布式的旋律, 像是老人在娓娓道来他一生的坎坷故事。从第 10 小节的第三拍开始进入连接段。连接的段落调性较为活跃, 由 C 徵调式转到 F 商调式, 但左手仍然用主持续音的形式强调 C 徵调式的主音 C, 从而形成 F 商调与 C 徵调的调式复合。这次转调只是一个过渡, 它为全曲的高潮打下伏笔、为全曲的高潮的出现做好了转调的准备。中段 (14—21 小节): 在 g 和声小调上, 用织体加厚的形式将呈示段的“命运动机”续写, 一气呵成。这是一种极富特色的写法, 带来了全曲的高潮, 有助于表现一位饱经沧桑、经历辛酸的老人激动地诉说。再现段 (22—30 小节): 为省略了呈示段中上句的缩减再现, 进而将下句变化性的重复, 至音乐结束。在调性上有调交替的迹象, 最后回到主调——C 徵调。

四 《笙舞》的曲式结构

引子	+	A	+	Re	+	B	+	Re	+	A'	+	coda
		(a + a') × 2				b + b' × 4				a + a'		
1	4	6	1	4	4	3	4	6	3			
	E羽			B角		$\frac{E角}{C宫}$		E羽				

这是一首用小快板写成的减缩再现的单三部曲式的曲子。借鉴笙的发音原理，曲子中大量的使用四、五度的跳进音程，从引子开始，贯穿全曲。呈示段（2—21小节），是非方整性的上、下两句体结构，并完全重复一次，像是对欢快场面的进一步刻画。在调性上，用E羽调写成，而在第5、6小节的低声部出现了“G音”与“C音”，使音乐还具有了宫调的因素，仿佛为主调柔和色彩增添了亮度。另外这里的宫调因素为后来中段出现的C宫调埋下伏笔。在音型上，第2、3小节的中间声部的“三音（D音—E音—E音）”动机也为中段旋律声部的音乐做了暗示。中段（23—41小节）：是对比展开性的中段，可分为两句。上句4小节，B角调写成。旋律形态来源于呈示段的“三音”动机。下句4小节，旋律声部用主调上方的属调——E角调写成，音乐形态是上句的变形发展；和声声部用C宫调写成，这种因素也是来源于呈示段的第5、6小节。其后第31—42小节是下句的三次重复。只是第三次重复时有所变化：第41小节的第四拍开始出现了E羽调的模仿笙的四、五度的旋律形态，低音声部也转到E音与B音，作为过渡性的连接部分，为再现做准备。再现段（45—54小节）：为原样再现，只是省略了重复一次的演奏。

五 《社戏》的曲式结构

	A		+	B	+	A'		+	coda
	(a + a' + 补充) × 2					a + a' + 补充			
	4	5	2	32	4	5	2	13	
	$\frac{*G角}{E宫}$			$*G角 *D角 B宫 ^bE宫 B宫$		$\frac{*G角}{E宫}$		E宫	

这是一首用快板写成的单三部曲式结构的小曲。乐曲风格粗犷幽默，音调活跃炽烈，是《庙会》组曲全曲的高潮部分。呈示段（1—11小节）：在调性上，旋律声部采用 $\sharp G$ 角调式，而和声声部采用E宫调式，构成 $\sharp G$ 角与E宫三度关系复合调式结构；和声上，高声部的 $\flat VI$ 级三和弦与低声部的I级四六和弦成为复合和弦。实际上，作曲家为了更注重的是音响上的效果：上、下和弦只有一个音不同，那就是还原“C”音和“B”音，这两音相距为小二度，音响上的碰撞非常尖锐，而且是用强的力度奏出，像是在模仿民间的打击乐器，同时又有种打斗的感觉，像是戏曲里的武场；节奏型上，整个和声声部用“锣鼓经”^①的节奏性音型，为旋律增添了一种造型性的因素。中段（23—54小节）为插部性的对比中段，采用新的音乐材料，结构零散细碎，调性复杂。从 $\sharp G$ 角调经过 $\sharp D$ 角调、B宫调、 $\flat E$ 宫调、B宫调，再回到 $\sharp G$ 角调。26小节，通过半音变化实现了 $\sharp G$ 角调向属方向—— $\sharp D$ 角调的转调。35小节，因为主音的变化，调性变为同宫音系统调的B宫调，且高声部出现了一连串不协和的音程，像是小丑的角色的出现。37、38小节做等音的变化，使调性逐渐转向 $\flat E$ 宫调，在39小节，高声部为35小节上方减四度的模进离调。43小节再通过等音的变化，从 $\flat E$ 宫调转回B宫调。从47小节开始，通过主音的变化回到同宫系统调—— $\sharp G$ 角调，从而为再现做准备。再现段（55—65小节）为原样再现，只是省略了重复一次的演奏。尾声（66—78小节）曲调和音乐材料来源于呈示段，调性统一于E宫调。但是在节拍上有所变化：由2/4拍变为3/4拍。节奏更加紧促，同样“锣鼓”的节奏也变紧促，而造成音乐的高潮。

第三节 《巴蜀之画》的创作背景与结构

《巴蜀之画》由黄虎威于1958年所作。黄虎威，生于1933年，四川内江人，我国著名的作曲家。1954年毕业于四川音乐学院作曲系，并加入中国共产党。后历任四川音乐学院讲师、副教授、教授、作曲系主任。毕生主要作品有：钢琴曲《乡村的节日》、《序曲》、《巴蜀之画》、《欢乐的牧童》、《儿童小奏鸣曲》《嘉陵江幻想曲》《复调小奏鸣曲》，长笛曲《阳光灿烂照天山》，小提琴曲《峨眉山月歌》，儿童歌曲《我爱雪莲花》等。著有《简谱入门》、《和声写作基本知

识》、《和声习题解答》(斯波索宾版《和声学教程》习题)、《伴奏音型样式》、《转调法》等。

《巴蜀之画》是用六首四川民歌创编而成的钢琴组曲。组曲中的每首小曲都像一幅风景画或风俗画。作曲家通过这样的音响形象表达出对巴山蜀水自然景色的赞赏和对家乡人民的热爱。黄虎威自己谈到创作这首组曲时的情况：“1958年刚从乡下回来，那时正在强调“民族化”，就精选了几首四川民歌，带着一种很纯朴的想法写作。当时26岁，写这首曲子只是表现了一个年轻人对家乡的朴素感情吧。这首曲子我主要想表现一种意境：第一段《晨歌》，是清新、单纯、朴实的民歌。第二段《空谷回声》，是藏族的曲调，表现山里的一种意境。第三段《抒情小曲》，是一种内心情感的表达。第四段，《弦子舞》用了下五度的转调，从e小调转为a小调，再从b小调转为e小调。这一段也可以反复弹。第五段《蓉城春郊》，用的倒不是成都的民歌，而是宜宾的一首民歌《大河涨水》，歌词是：“大河涨水小河流，我在河中打石头。”不过我描写的是成都平原春天的景色：翠绿的小麦和金黄的菜花，潺潺流水，鸟语花香。第六段，《阿坝夜会》，用的是藏族音乐。所以，归纳起来说，一、三、五段是汉族音乐，二、四、六段是藏族音乐，而第一段是描写早晨，第六段是描写夜色。可以说是一天的“微型”的画面吧”^⑥。（对于此组曲的主题音调的来源本人要做一下声明：除《割草》找了民歌的原型以外，其他的曲子都没有找到。文章中讲到的原来民歌的主题音调是通过黄虎威先生的亲自指导，而下的结论。黄虎威先生还说：这些民歌都是建国以前的音乐，那时的民歌有些并没有歌词，甚至也没有调高，用的是简谱记谱。所以本人一律用C调记的谱。）

一 《晨歌》的主题来源和曲式结构

1、主题来源

《晨歌》的主题音调来源于四川蒲江民歌《割草》。

例 14

割 草

小慢板 四川瀘江民歌

1. 太阳出来哟哟哟 红（哟）又红 红（哟）又红 红（哟）又红

2. 太阳出来哟哟哟 红（哟）又红 红（哟）又红 红（哟）又红

3. 山上起了雾（呀喂） 雾（哟）水回 雾（哟）水回 雾（哟）水回

民歌《割草》是由G羽调式写成的上下两句体结构的乐曲。用优美的旋律、平稳的曲调表现了人们在劳动时的喜悦。改编后改名为《晨歌》延续了原民歌清新、单纯、朴实的音乐意境。

2、曲式结构

《晨歌》的曲式结构图示如下：

$$A_9 = (a_2 + b_2) \times 2 + 1$$

A羽

这是一首方整性二句体乐段重复的曲子。用小慢板、4/4拍、A羽调奏出平和、流畅的旋律。民歌主题出现在右手声部，重复时在高八度的音区演奏，左手用稀疏的几个和弦轻轻衬托着，描绘出山区宁静的清晨景象，宛如一幅淡雅的水墨画。这些和弦主要以下属功能的为主，强调它们对主功能的支持，这是作曲家别具匠心的设计。且下属和弦用升高三音的大下属和弦和不升高三音的小下属和弦的对比，以求得音响的上的变化和对比。在最后第8小节的终止处，作曲家用清角和弦（下属功能）进行到羽和弦（主功能）的变格终止做法，非常有特色（一般来讲，羽调式用正格终止结束），表现了一种空旷与清新的意境。

二 《空谷回声》的主题来源和曲式结构

《空谷回声》的主题音调来源于四川茂县藏族民歌《山上的积雪，好似一朵花》。

例 15

山上的积雪，好似一朵花

四川茂县藏族民歌



民歌《山上的积雪，好似一朵花》，用商调式写成。旋律为上下两句体结构，上下句分别重复一次，有种前呼后应的感觉。改编后取名为《空谷回声》就是采用曲中这种呼应的旋律形态，像是空谷中的歌声及其回声。

2、曲式结构

《空谷回声》的曲式结构图示如下：

$$A_{23} = (a_2 \times 2 + b_3 \times 2) \times 2 + 3$$

G商

这是一首用中板，2/4 拍奏出的重复乐段。主题音调出现在右手声部，用 G 商调写成，旋律由级进和小跳进为主，富于动感，对重复的旋律用力度强弱的对比，表现空谷中的歌声和回声。在最弱拍的地方配上弱音踏板的处理，“回声”更能产生一种朦胧的美感。左手伴奏声部中用平行三度、平行五度、平行三和弦等透明、纯净的音色，烘托出了山谷中回荡的意境。

三 《抒情小曲》的主题来源和曲式结构

1、主题来源

《抒情小曲》的主题音调来源于四川江油民歌《隔河望见姐穿青》。

例 16

隔河望见姐穿青

四川江油民歌



民歌《隔河望见姐穿青》为上下两句体结构，用徵调式写成。旋律优美、抒情，是一首情歌对唱。改编后取名《抒情小曲》更强调其抒情的风格。

2、曲式结构

《抒情小曲》的曲式结构图示如下：

$$\begin{array}{cccc} \text{引子} & + & \text{T} & + & \text{V}_1 & + & \text{V}_2 \\ 1 & & 4 & & 8 & & 9 \\ \text{G徵} & & & & & & \end{array}$$

这是一首小变奏曲。用慢板、4/4拍、G徵调奏出纯朴的情歌对唱的曲调，在抒情的歌声中，我们还可以听到溪水流动的潺潺声。主题音调开始在右手声部出现，用较弱的力度，仿佛是一位美丽的少女用秀气的声音在歌唱。第六小节是主题的第一次变奏，主题出现在左手声部，音区低八度，力度也变强，仿佛这是男声用低沉而浑厚的声音在歌唱。此时的右手声部用分解和弦的六连音的形式奏出，犹如溪水在不断的流淌。这些分解和弦是在羽音的基础上，几种不同结构的五声纵合的和弦。第14小节是主题的第二变奏，主题音调移到右手声部，音区整体移高八度。第20小节，主音（G音）以先现音的形式先出现在19小节，这样可以冲淡它与二度音——A音的不协和、不稳定的感觉，仿佛可见到情人温柔的缠绵。

四 《弦子舞》的主题来源与曲式结构

1、主题来源

《弦子舞》的主题音调来源于阿坝草地藏族民间歌舞曲《弦子》的旋律。

例 17

弦 子

藏族民间歌舞



歌舞曲《弦子》，开始为羽调式，从第5小节“F音”的出现，而转调到下属调的羽调式。旋律活泼、富有律动感，改编后仍为舞曲《弦子舞》。弦子舞是

藏族的民间歌舞，“跳弦子”在藏语中就是载歌载舞的意思。舞时由一人手持胡琴领头，其他人跟在后面，随着琴声边唱边舞。

2、曲式结构

《弦子舞》的曲式结构图示如下：

$$A_{10}(a_2 + b_4 \times 2) + A'_{10}(a'_2 + b'_4 \times 2)$$

E羽 E羽、A羽 B羽 B羽、E羽

这是一首乐段移调重复的曲子。在节奏上，把原来民歌的 2/4 拍，变为 3/4 与 2/4 拍的混合节拍。通过节奏的变化，使音乐更有律动感。在调性上设计颇具特色：作曲家利用原歌舞曲旋律向下属方向转调的特点，先用 E 羽调和 A 羽调呈示，之后重复一次，形成了调交替。在乐段重复时，巧妙的将整个乐段移高纯五度从属调——B 羽调开始，之后，十分自然地回到主调——E 羽调上结束全曲。所以本曲是从主调开始经过调的反复交替又回到主调，作曲家黄虎威先生也说到“可以反复的弹”就是这个原因，可以直到舞者觉得尽兴为止。伴随着调交替，主题音调也在低声部和高声部不断的交错进行着，似乎让我们看到了藏族小伙子矫健的舞步和姑娘们优美的身姿。

五 《蓉城春郊》的主题来源和曲式结构

1、主题来源

《蓉城春郊》的主题音调来源于四川汉族民歌《大河涨水》。

例 18

大河涨水

四川汉族民歌

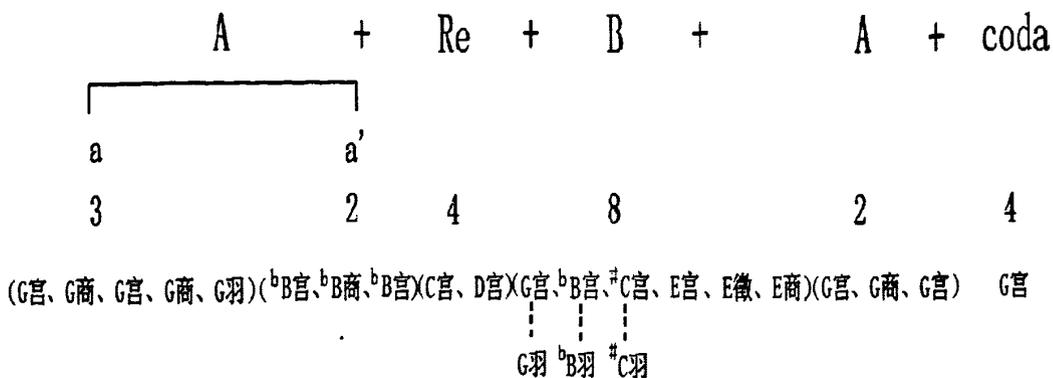


民歌《大河涨水》为上下两句体结构。开始为宫调式，第三小节的“F音”开始转向下属调的徵调式。用 4/4 与 3/4 结合的混合拍子、富有弹性的节奏、徐缓、抒情的音调表现了乡间美丽的景色下，人们舒适、恬静的生活。改编后《蓉城春郊》延续了此曲的音乐风格和感情基调。成都又名芙蓉城，蓉城指的就是成

都。

2、曲式结构

《蓉城春郊》的曲式结构图示如下：



这是一首单三部曲式结构的曲子。此曲最大的特色就在于调式调性的频繁变化，配合着分解和弦的交织进行，描绘了一幅翠意盎然，春水无垠的春景图。呈示段（1—5小节）：分为两句，上句：主题开始出现在右手声部，把原来的节拍该为7/4拍和6/4拍的混合拍子，且将两拍的长音放在强拍上，犹如一位诗人眼望着一片春色满怀，深情地感叹道：“啊，春天来了！”，旋律自由、情感激烈。短短的两个小节调性设计为G宫—G商—G宫—G商—G羽。用G羽调是为了更加方便衔接接下来出现的同宫系统调的bB调。下句：用模进的手法将主题在高小三度的调中奏出，调性为bB宫—bB商—bB宫。连接部分作为一种过渡性转调，同样也用了模进的手法由C宫转向D宫，而D宫又可以为接下来出现的中段的G宫调做属准备。中段（10—17小节）：第10小节在G宫—g羽的同主音调式上陈述，从第10小节的最后一拍开始，按小三度关系向上模进至bB宫—bB羽的同主音调，第11小节的最后一拍到#C宫—#C羽的同主音调（bD=#C），再按小三度模进至E宫调，这时主题旋律以加厚的和声织体形式出现在高声部，随后经过E徵调、E商调后，在第17小节最后一拍主题再现，回到G宫调。“作曲家用了有准备的转调模进，通过加强各模进环节接头处的功能联系。使音乐的发展恰似不可截断的链条，调性的发展一气呵成、连绵不断，表现出春色的美丽多姿和人们逐浪高涨的热情，把乐曲推向高潮”在这种转调模进中，各环节接头处的和声联系密切，在前一个调性的结束处预先为后一调性的出现做好了转换准备，使后来调性的出现十分自然^⑥。再现段（18—19小节）为缩减再现。尾声

(20—23 小节): 第 20 小节处出现了用 PPP 的力度奏出“鸟鸣”的音型, 更增添了春天的气息。

六 《阿坝夜会》的主题来源和曲式结构

1、主题来源

《阿坝夜会》, 采用了阿坝草地藏族的民歌旋律。

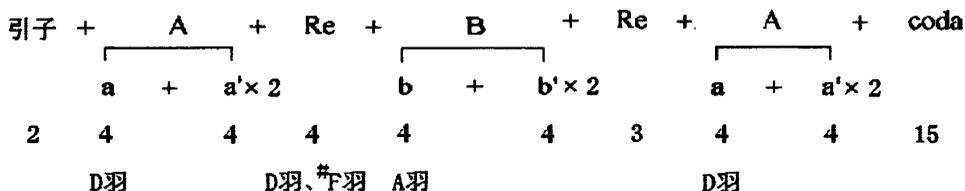
例 19



这是一首羽调式的民歌, 为上下两句体结构, 旋律热情、活泼, 节奏明快, 洋溢着快乐与幸福的情感。

2、曲式结构

《阿坝夜会》的曲式结构图示如下:



这是一首单三部曲式结构的曲子。用中板的速度, 在 D 羽调上奏出明快、热情的旋律。呈示段 (3—14 小节): 主题音调出现在右手声部, 用跳音和小连线的句子, 活泼、奔放的演奏着; 左手用跳音奏出的空五度和弦犹如伴奏的鼓声和踏着舞步的皮靴声, 粗犷而有力。连接部分用模进的手法过渡转调到属调——A 羽调。中段 (19—30 小节): 右手声部是主题材料在 A 羽调上原样的重复, 左手的和声则由原来的空五度和弦换成三和弦和平行六和弦级进下行的形式, 织体加厚, 音响浑厚, 音乐的情绪也越发激动。再现段 (34—45 小节), 原样再现呈示段。尾声 (46—60 小节) 好似人群渐渐消散、远去, 但鼓声的余音却依然回响着……藏族是一个能歌善舞的民族, 每逢节日, 人们都要尽情的歌舞, 气氛十分浓厚。

第二章 三部钢琴组曲和声运用探索的成果

第一节 成果一：确立三度叠置为和弦结构的基本原则

叠置，有按三度叠置的和弦，还有按四五度叠置的和弦。在大小调和声体系中，和弦是按三度叠置为基本原则。在民族调式和声中，作曲家们经过无数的实践证明，确立了和弦构成的基本原则，即以三度叠置为和弦构成的基本形式，并可在此形式上，按照五声性音乐的特点作相应的变化。

按三度叠置的和弦，有三和弦、七和弦、九和弦、十三和弦等许多的和弦，但是在民族调式的音乐作品中，为了适应五声性旋律，也用一些省略音、替代音或附加音的方法，这些只被认为是三度结构的一种变体形式，它的基础还是三度叠置。在本文中按三度叠置为和弦构成基础的和声方法，自20世纪20年代我国第一代专业作曲家在其作品中就开始使用，并始终注意着这种和声方法与五声性调式的风格相协调与融合。

一、调式基础

调式，是一切有调性音乐的基础，也是和弦构成、和声序进的基础。我国是一个多民族的国家，各民族使用的调式是多种多样的。汉族和多数少数民族多使用的是五声调式与以五声为骨干音的七声调式。这些调式统称为“五声性调式”。

1、五声调式

五声调式就是由五个正音组成“Do、Re、Mi、Sol、La”阶名为“宫、商、角、徵、羽”。

例 20



同一个五声音列的五个音分别都可以作为主音。以主音为中心，其它各音按照音的高低顺序排列，可以构成五种不同的五声调式。

例 21



这五个调式处于一个共同的自然音列中时，各个调式都是同一个宫音，而且除宫音外，其它各级音也都是在这个共同的音列之中。只是由于他们的主音不同，主音和各级的音程关系不同，而形成不同的调式。所以同音列中的各调式是共处一个以宫音为代表的大家族之中，这个大家族，就是所谓“同宫系统”。

2、七声调式

七声调式就是在五个正音基础上，加偏音“Fa、 \sharp Fa、Si、 \flat Si”阶名为“清角、变徵、变宫、闰（或称清羽）”。七声调式有三种不同的音阶类型：1、加“Fa、Si”称之为清乐音阶；2、加“ \sharp Fa、Si”称之为雅乐音阶；3、加“Fa、 \flat Si”称之为燕乐音阶。

例 22

清乐音阶 Fa Si
 清角 变宫

雅乐音阶 \sharp Fa Si
 变徵 变宫

燕乐音阶 Fa \flat Si
 清角 闰

既然音阶分为五声与七声两种，那么在我们的实际运用中，有关旋律的进行、和弦的构成等应该以谁为重？还是两者并重呢？

在五声性旋律的进行中，五声正音是起骨干作用的。虽然，在七声音阶的作品中，含有半音进行，但是是以五声正音为骨干，偏音不可占主要地位，这就形成了五声性旋律进行的主要特点——五声正音为主、偏音为辅。偏音起到了增加

力度、色彩对比的作用。

但是和弦的构成却是以七声音阶为基础。我们从大量的音乐作品来看，民族调式音乐所运用的和弦，基本上和大、小调体系一样，也是以运用三度叠置构成的和弦为主。（但是也还有许多有民族特点的五声性调式的和声方法）也就是说，各级和弦是在七声音阶的基础上构成的。

二、三和弦的运用

在自然的七声调式音阶中，能构成的三和弦与传统大小调相比更加多样化。

下面我将在自然调式中可以构成的三和弦罗列如下：

例 23

清乐调式

雅乐调式

燕乐调式

从上例我们可以看出，不论哪种类型的七声调式，在三和弦中只有建立在羽音和宫音上的三和弦都是由五声骨干音构成。在其他音级上，由于综合了三类不同的音阶，使同一音级上的和弦结构不同了，和弦的种类更为丰富。需要指出的是，一般来讲，我们对同一音级上构成的不同结构的和弦，不看作变化音和弦，而只作为同一基本和弦的不同色彩变化。

在五声性民族调式中，三和弦的使用非常的频繁。其中以大、小三和弦的使用更为广泛。这三部组曲里，每一个曲子都用到了三和弦。下举一例：

例 24

《晨歌》

Adagio 清爽地

上例《内蒙古主题小曲七首》中的《晨歌》是一首短小、精炼的曲子，优美、富有意境。该曲在 A 羽雅乐七声调式的基础上，巧妙的运用一连串的大小三和弦。作曲家把雅乐调式中出现的“F”音安排在内声部，既能使音乐的旋律更为五声化，又能使和声音响饱满、充实。在和声功能上，“F”音所在的这一个和弦，是大下属和弦，之后“F”音还原，是小下属和弦。这里作曲家如此设计就是为了突出同功能大、小三和弦的对比，以及其带来的音响效果的差异。本曲描绘出了山区优美、宁静、安逸的清晨景色，宛如一幅淡雅的山水画。

另外，在《内蒙古主题小曲七首》中的《哀思》里，使用了增三和弦。

例 25

《哀思》

上例高声部为主题材料《思乡》，低声部用下行的半音音调作为伴奏。在半音下行的音调里，通常我们把强位音当做是倚音，弱位音是倚音的解决音，也就是真正的和弦音。如上例第一小节，第一拍“F”音作为倚音，“E”音才是和弦音。第三拍亦是如此，“A”音才是和弦音。那么也就是说，此处的和弦是增三和弦。这里增三和弦的使用更多的意义是在于其音响的色彩性，这是一种富有张力的音响效果，为第二小节整个音乐的高潮的出现做准备。第二小节高潮出现，外声部音程距离很大，在这种空旷的音乐背景下，内声部仍然用半音音调以及增三和弦作为填充，像是哀怨到深处的失声痛哭。

三、七和弦的运用

在自然的七声调式的音阶中，同一音级上能构成的七和弦的种类也更加丰富。

例 26

以上是综合了三类七声音阶构成的七和弦。有大七和弦、大小七和弦、小七和弦、减小七和弦，而只有在羽音上构成的小七和弦是由四个正音构成。其倾向性不强烈，音响柔和，是一个最为常用的和弦，在乐曲中的任何部位都可以使用，有时还用它的转位形式。

例 27

《艺人的小调》



上例乐曲为角调式连续配置了两个小节的羽七和弦。而且此处的羽七和弦是作曲家独具匠心的设计：将羽七和弦中的根音和七音用二度的形式出现，形成一种碰撞而尖锐的音响，类似于模仿打击乐器的声响。这也可以说是一种悖于常理的做法。通常小七和弦的音响是较为柔和的，而在这里为了表现主题，才如此为之。

在五声性民族调式的七和弦的使用中，只有小七和弦是运用最多的，因为它的音响较柔和，本身就有五声性色彩。

第二节 成果二：确立以和弦的变异结构为辅的原则

变异结构指的是，以三度叠置为和弦构成的基本原则，在此基础上，按照五声性的特点，对和弦音进行减、加、变换的处理。五声性变异结构的和弦常见的有三种：空五度和弦、换音和弦、加音和弦。这些和弦作为辅助性的和弦结构，在音乐中，可以完全单独使用，但更多的是与按三度叠置的和弦混合使用。

一、空五度和弦的运用

关于空五度和弦这种结构，历来有不少作曲家对其持有不同的观点。其中较有代表意义的有以下三种：1、空五度和弦是三度叠置和弦中的一种变体形式，是三和弦省略三音的结构^⑥；2、空五度和弦是按五度叠置的一种和弦。赵宋光先生认为，空五度和弦包含一个五度，故称其为“单环结构”。那么如果是两个

五度的叠加就称之为“双环结构”等；3、空五度和弦作为一种独立的和弦形态来运用。作曲家陆华柏在解放前为刘天华的十首著名二胡曲配钢琴伴奏时就提出：空五度可以作为一种独立的和弦结构运用于曲中。

在这些观点中，我比较赞成第一种。空五度和弦，也可以称作“五度和弦”。指三和弦省略三音的结构。这是按三度叠置和弦的一种变异结构。对于此和弦，郑英烈曾经提出了这样的命名：“抽”音和弦。他认为空五度和弦是三和弦的一种变体，是三和弦“抽”去了三音的做法，因此叫“抽”音和弦¹¹。提到省略音，在西洋大小调体系中，七、九和弦等也常常省略一个音，但省略的音一般是五音，三音是不能省略的，这样会造成和弦的功能不清晰。而在五声性调式中，空五度和弦是省略三音的做法，它恰恰就是为了寻求这种空泛的色彩，突出五声特色。

在五声性调式中，关于空五度的分类有两种：第一种是从音级上分类，1、以正音为根音的和弦；2、以偏音为根音的和弦。第二种是从用法上来分类：1、功能性用法；2、节奏性用法。

1、从音级上的分类

为什么我们对音阶上的分类要采用根音是正音或者是偏音的分类方法呢？这样的分类并不能解决当根音是正音的时候，冠音也是正音。如 III 级上的空五度和弦，冠音就是偏音 VII 级。或者也不能解决当根音是偏音时，冠音也是偏音。如 IV 级上的空五度和弦，冠音就是正音 I 级。为什么要以根音作为作为分类的依据呢？我想这样来回答这个问题：从大量的音乐作品来看，空五度和弦是一种不使用转位的和弦，那么它的根音即是低音，处在低音声部的位置；冠音就处在次中音声部。低音声部的线条进行的重要性仅次于高声部，它对和声功能序进的强弱以及音响的平衡等方面都有着极大的影响。那么强调低音也就是强调低音声部的线条进行。次中音声部处在内声部，对和声功能序进的强弱以及音响方面影响是较小的。所以我们强调以低音即根音来作为分类依据。

(1) 以正音为根音的和弦

以正音为根音的空五度和弦，非常适应民族调式和声的风格和五声性调式的特色。因此运用很广泛。

例 28

《孩子们的舞蹈》



上例《孩子们的舞蹈》中，用的和弦分别是徵和弦和宫和弦，其中的两个五度音都是五声正音构成。不仅如此，这里所有的音都是由五声正音构成，也就比较充分的展现了五声音调的特点。其中二八的节奏用跳音的方法奏出，表现了草原儿童的天真、活泼与可爱。

例 29

《友情》



上例《友情》中的空五度和弦是 D 宫调的角和弦，它的五音是偏音，这是这段旋律中的唯一的一个偏音，并且时值相对很长，但是我们并不会因此感到听觉上的不适和刺耳，那是因为它处在旋律的内声部，且是用很弱的力度来演奏。

(2) 以偏音为根音的和弦

以偏音为根音的空五度和弦的运用相对较少，有时只是为了某种色彩的需要，或是为了增加和声进行的动力性，又或者是和弦处于经过性的位置而加以使用。

例 30

《空谷回声》



上例《空谷回声》中低声部以一连串的空五度和弦平行进行。其中第三小节

处是根音为偏音的空五度和弦。那么在这里使用偏音为根音的空五度和弦就是因为偏音处于经过性的和声位置，它的尖锐性已经在和弦的平行进行中得到了融合与适应，这样的和弦过渡加强了对主音的倾向性。

2、从用法上的分类

(1) 功能性用法

空五度和弦作为功能性用法时，有以下几种情况：当和弦的三音是偏音时；为了避免明显的大、小和弦的效果；特别是在终止式的时候，经常会用到此结构。

例 31

《孩子们的舞蹈》

上例《孩子们的舞蹈》是用E宫调写成，从第三小节开始低声部和弦一直用空五度的框架在支持着，直到第四小节才出现三度音的和弦。和弦是商—徵—宫—徵—宫的进行。从上面的和弦连接，可见和声功能清晰、明了（下属—属—主—属—主）。

(2) 节奏性用法

节奏性用法是与功能性用法相反的，它并不强调功能进行，仅仅将五度作为一种节奏材料表现某种舞蹈律动，或者是某种动态场景。

例 32

《笙舞》

上例《笙舞》，左手部分可以看做是空五度和弦的分解形式，这里并没有功能的作用，只是为了模仿民间乐器——笙的发声特点，包括后来以四度的形式出现，也是如此。

例 33

《阿坝夜会》

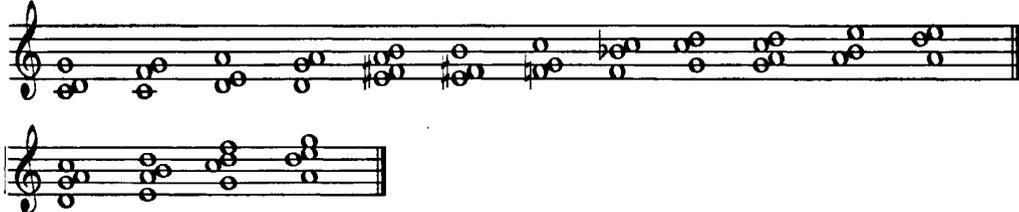


上例《阿坝夜会》是一首歌唱幸福生活的民歌。这里用空五度和弦作为引子，用均匀、且有力度的二八节奏用跳音奏出，像是舞曲的开始。全曲旋律活跃欢快，表现了藏族人民一直沉浸在欢乐的歌舞之中，结尾处好似人群渐渐远去，而鼓响的余音却依然回荡着。

二、换音和弦的运用

所谓“换音和弦”，就是在一个三和弦或小七和弦中，用根音上的二度或四度音，去替换和弦的三音，有时还可以同时使用二度和四度音来替换。

例 34



从上例可以看出，三和弦的三音既可以用二度音替换，也可以用四度音替换，并且可以同时替换，但是在小七和弦中只用四度音替换。这是因为用二度替换对低音的干扰太多，会影响到和弦的功能与色彩¹²。（为保持五声性和声的结构特点，以上的四个偏音，可以通过“变宫为角”、“清角为宫”、“变徵为角”、“清羽为宫”的途径，把它们做五声正音来看待。）

例 35

《舞曲》



上例《舞曲》中使用了，G 宫调的羽和弦和商和弦，而商和弦中的三音（偏音）被四度音替换，更符合五声调式的特点。在本曲中，所有的商和弦都是用的这种形式。此曲节奏明了、活跃，表达了舞蹈时灵动的场面。

例 36

《悼歌》

上例《悼歌》中和声声部用 bE 羽调写成。第一小节、第二小节、第三小节的第二拍的和声部分和弦都采用了换音和弦的形式。一般来讲，换音和弦的最大目的是将和弦中的偏音换用正音代替，而第一、二小节的和弦—羽七和弦，用四度音替换三音，被替换的音并不是偏音，这是羽七和弦特有的和弦结构，并且经常被得到使用。第三小节的徵和弦，用二度音替换偏音的三音，是一种典型做法。

三、加音和弦的运用

所谓“加音”和弦，就是在大、小三和弦或小七和弦上，再加上一个或两个音。而这些加音有一定的要求：一、是非三度叠置的音；二、所加音的度数有要求。具体要求如下：

- 1、大三和弦可以加根音上的大六度或大二度，而不能加纯四度。
- 2、小三和弦可以加纯四度，而不能加六度或二度。
- 3、小七和弦与小三和弦一样只能加纯四度。

例 37

以上的加音的方法，融合了五声性的风格特点。在传统的大小和声体系中，所谓的“加音和弦”是在大调的主和弦的基础上加上一个大六度音的和弦，那么相比之下，民族调式的加音和弦更加丰富，并且独具特色¹³。

例 38

《悼歌》

上例《悼歌》是音乐的开始部分。旋律声部用 $\flat E$ 羽调写成，而和声声部则是 $\flat A$ 羽调。这是一种调性的复合。和声声部的和弦是叠加了四度音的羽音（主音）七和弦，这是加音和弦的典范。这样一个和弦具有浑厚的音响，连续持续三个小节，犹如肃穆的人群，在听亲人讲述英雄死者的遗嘱时，内心的不平静、以及对他的深深悼念之情。

例 39

《艺人的小调》

上例《艺人的小调》的和声部分，用宫和弦加上六度音的变异结构的和弦。宫和弦的五音与六度音形成二度关系，产生一种尖锐的音响，像是民间的打击乐器。

第三节 成果三：关于不同调式不同功能的探索

功能和声理论是欧洲音乐实践的产物，在传入中国后，经历了借用、改造的漫长历程，产生了能够表现五声性音乐特点的方式和方法。当然，在某些方面，也有与欧洲和声共性的一面，如“功能性”，作为调式的主音、属音、下属音所代表的调式骨架是共同存在的，以及由这三个代表的稳定与不稳定的功能关系也

是存在的。

关于和弦的功能划分，民族调式和大小调体系的划分基本相同。主和弦上的三度、五度、七度的和弦具有属功能的性质；二度、四度、六度的和弦具有下属功能的性质。但是有关功能进行的逻辑与大小调是不尽相同的。在民族调式中，一个同宫场内，有五种调式类型，所以常常会出现超乎单一调式之上的功能关系，如果都如大小调一样按照主—下属—属—主的功能逻辑进行的话，和弦关系会很错综复杂，因此民族调式更加注重的是发挥各级和弦的独立的功能或“相对功能”¹⁴。这也就是同宫场和声与大小调体系和声的一个重大的区别之一。

一、宫调式和声的功能特点

1、主功能

在宫调式中，可以用“正音”构成一个完整的大主和弦。因此，在宫调式中，主和弦很少使用变异结构。

例 40



如使用变异结构的宫和弦，一般来讲是为了配合旋律声部中出现的“商音”。这种和弦具有“纵合”性（纵合指的是：将横向的旋律中出现的所有音合起来，构成纵向的和弦形式。）。

例 41

《孩子们的舞蹈》

上例《孩子们的舞蹈》用 E 宫调写成。第一小节的第二拍出现了宫和弦的变异结构。这里使用变异结构是为了与旋律中出现的“商”音（F 音）协调，这

样和弦与旋律能在整体上保持一致。

由于终止式是一个调式围绕主和弦的典型进行。所以，和声运用上的差异，常常是体现在终止式中，由此看来，我们讲到主和弦，就必须提到它的终止式。不过终止式的进行，不仅可以用于终止式中，同样也可以运用在乐曲的其他部位。只是在其他部位的运用不会象在终止式中那么严格。主和弦可以不用根音旋律位置，并且可以用其转为形式等。

在宫调式中，属功能组有：III¹⁵、V、VII；下属功能组有：II、IV、VI。

2、属功能组

(1) III—I 的终止式

III—I 是一种正格进行。其为下行三度的进行，有两个共同音，所以进行的力度较弱。III 的五音是偏音，所以基本不用第二转位，但是第一转位可以用，而且比原位用的更多。那是因为第一转位属音处于低音部，上行四度到主音，加强了属功能的性质。如上例《孩子们的舞蹈》中，第一小节的角和弦用第一转位的形式进行到宫和弦。

(2) V—I 的终止式

这是一种正格进行，和大小调中的 V—I、V₇—I 是一样的。但是稍有不同的是，V₉—I 的进行。在宫调式中，属和弦的九音在旋律声部上行三度解决至主和弦主音。而不是大小调中，九音下行解决主和弦的五音。所以在旋律声部，就会出现徵—羽—宫的典型进行。且一般来讲，属九和弦省略三音或七音（因为是偏音）。而不像大小调中，省略五音。

(3) VII 是减三和弦，且有两个偏音，很少使用在终止式中。但是在乐曲中也有使用。

3、下属功能组

(1) II—I 的终止式

这是一种变格进行。为下行二度的进行，因为没有共同音的关系，所以进行的力度很强。且因为 II 的三音是偏音，所以进行中，很少用其转位形式，特别是第一位转位基本不用。II 是宫调式中，下属功能中用得较多的和弦。（因为 IV 的根音是偏音）如上例《孩子们的舞蹈》中，下属功能组中出现的都是商和弦。

(2) IV—I 的终止式

这是一种变革进行。IV 根音是偏音，所以在宫调式中，不像在大调中那么重要，IV—I 很少使用。偶尔用也是用 IV 的转位形式。

(3) VI—I 的终止式

这也是一种变革进行。为上行三度的进行。有两个共同音，所以进行的力度很弱。这种进行比较常见。

另前面说到在旋律声部徵—羽—宫是一种典型进行。用在低声部同样也是典型进行。其 VI 用在 V 与 I 之间，并不是我们大小调中说的“阻碍终止”。用在民族调式和声中，这种做法，使得音乐更具备五声特色。且音响效果更为弱和一下。当然一般来讲此时的 VI 应该处于弱拍上，起到一种经过性的作用。

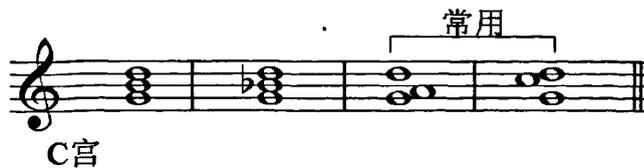
在宫调式中，D—T（即 V—I）的终止与大调基本相同，但是 S—I（即 IV—I）的终止，很少使用，一般用下属组其他和弦。所以在宫调式中，属功能比下属更为重要和突出。大小调中复式终止（S—D—T）的进行，在宫调式中，也有使用，但是这种模式不像大小调体系里成为既定模式。它存在不定性，随着旋律的变化而变化。有时“相对功能”起更为重要的作用。且在宫调式中，音乐并没有明确的“半终止”的概念。乐曲结束时，使用的和弦一般来讲是以落音为和弦根音，这是一种最为常见和普遍的手法。但是终究“法无定法”，其它的和弦形式只要是符合音乐的风格、情绪和旋律特点也可以广泛使用。

二 徵调式和声的功能特点

1、主功能

徵调式的主三和弦是大三和弦。但主三和弦的三音是偏音，为了使和弦更加适应五声性民族调式，徵和弦就存在着变异的可能性。因此它有可能以以下这些结构出现：

例 42



徵调式的属功能组有：VII、II、IV；下属功能组有：VI、I、III。

2、属功能组

属功能组中，VII 是减三和弦，很少用。IV 根音是偏音，也很少用。用得最多的是 II。II—V 的终止式是一种正格进行。为上行四度的进行，且根音都为“正音”，进行的力度较强。II 可以用三和弦、七和弦、九和弦。和弦的三音是偏音，一般放在内声部，当然也可以用其变异结构，有时将三音升高，变为大属和弦。这样属和弦的倾向性得到大大的加强。

例 43

《抒情小曲》

上例《抒情小曲》以商和弦和徵和弦的交替进行，直至结束全曲。可见属功能组中，商和弦的重要性。且这里第一小节的商和弦将三音升高成为大三和弦，与第二小节的不升高的三音的小三和弦，形成色彩上的对比，同时也加强了音乐的动力性。

3、下属功能组

下属功能组中，三个和弦都用得较多，VI 是作为下属功能用得最多的和弦，三个音都为正音。且它与主和弦为下行二度进行，力度进行很强。其中的 I 使用也很多，但是 I 不是作为下属功能，是作为定调作用运用于其中。

从上可见，在徵调式中，下属功能比属功能的选择更为多样，更为突出。

三、商调式和声的功能特点

1、主功能

商调式的主和弦是小三和弦。但主和弦的三音是偏音，所以也可以作变异处理。商和弦还经常以七和弦的形式出现。可以用以下这些结构出现：

例 44



商调式的主和弦以变异结构较为多见。如下例《空谷回声》为 G 商调，最后一小节作为全曲的结束，用商调式的主和弦的变异结构，用四度音替换三度音的七和弦形式，增强了民族调式的色彩。

例 45

《空谷回声》



商调式的属功能组有：IV、VI、I；下属功能组有：III、V、VII。

2、属功能组

属功能组中，IV 根音是偏音，用之很少，有时用其转位；VI 构成和弦的三个音都在“正音”，VI—II 是上四度的进行，力度较强，所以用得最多的，还经常用其七和弦、九和弦的形式（构成和弦的音都是“正音”极其符合五声性民族调式的特色）；I 用得也很多，但是它也是作为定调作用而运用。

3、下属功能组

下属功能组中，III—II 是下二度进行，力度很强，使用较多；V—II 是上五度进行，使用最多；VII 是减三和弦极少使用。

例 46

《空谷回声》



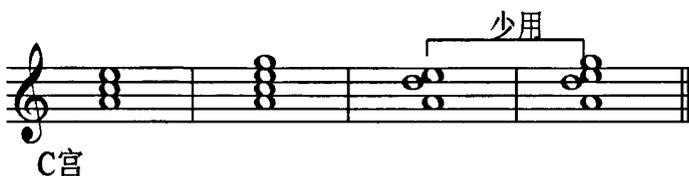
上例中,从Ⅲ开始到Ⅱ结束,中间为一连串的平行三和弦的进行,为过程性和弦,Ⅲ——Ⅱ两者表现为S——T的功能关系。

四 羽调式和声的功能特点

1、主功能

在羽调式中,可以用“正音”构成一个完整的主三和弦,甚至连七和弦都可以由“正音”构成。因此,羽调式主和弦一般很少用变异结构。

例 47



下例《弦子舞》,是乐曲最后的结束部分,用E羽调写成。曲中结束的和弦低声部用省略三音(省略宫音)的羽七和弦,高声部用变异结构的羽三和弦,用四度音替代三音(用“商音”替代“宫音”)。从上我们可以看到羽和弦使用变异结构,其中的“宫音”要么被省略,要么被替换,不让其出现的原因就是为了避免“宫音”出来的明亮色彩将羽调式的柔和稀释。

例 48

《弦子舞》



羽调式的属功能组有:Ⅰ、Ⅲ、Ⅴ; 下属功能组有:Ⅶ、Ⅱ、Ⅳ。

2、属功能组

属功能组中,Ⅰ—Ⅵ的下三度进行,力度较弱,但是Ⅰ有定调作用,常用到,且具有属功能。Ⅲ、Ⅴ也常常使用,它们进行也较为良好。而在大小调体系中,小调经常使用到和声小调,七声羽调式是与自然小调的音阶基本相同的。所以在民族羽调式中,有些和弦的倾向性和进行力度不如和声小调。所以,有时作曲家为了加强属和弦的倾向性,也将Ⅲ的三音升高成为大三和弦。甚至为了寻求色

彩的变化,还将升高三音的角和弦进行到升高三音的主和弦,色彩从此变得明亮起来。

例 49

《老人的故事》

上例《老人的故事》,用G羽调式写成,借鉴了西洋大小调的写作技法。采用和声小调的特征变音——升高半音的导音($\sharp F$ 音)的做法,加强了导音对主音的倾向性,同时也加强了属和弦对主和弦的倾向性。这是把和声小调与民族调式的羽调式相结合的典型之作。在音乐形态上使用了酷似“命运动机”的固定音型,无疑是为突出老年化主题而特意安排的,好像是老人在讲述着年轻时惊心动魄的事情,情绪激动、高亢,像是回到了当年的美好时光。下方持续G音似乎是对老人故事的响应,

3、下属功能组

下属功能组中,VII是减三和弦极少用,IV根音是偏音,使用较少。II—VI上五度的进行,有一个共同音,力度进行较强,使用最多。

五、角调式和声的功能特点

1、主功能

角调式的主和弦是小三和弦。但主和弦的五音是偏音,所以也可以作变异处理。但又由于和弦要保持原有的五度框架,所以五音一般不省略。省略的情况是:当主和弦以七和弦的形式出现。可以用以下这些结构出现:

例 50

在角调式中，属功能组有：V、VII、II；下属功能组有：IV、VI、I。

2、属功能组

属功能组中，V—III 是下行三度的进行，有两个共同音，力度较小。VII 是减三和弦很少用，有时也用它升高五音的小三和弦，和同时升高三音和五音的大三和弦，及其转位。II—III 是上二度的进行，力度较强，较常使用。II 三音是偏音，有时将其三音升高半音，也可用其变异结构。

3、下属功能组

下属功能组中，IV 较少用。VI 全是“正音”，VI—III 的进行极为常见。I 也较为常用。

在三部组曲中，仅有《庙会》中的《艺人的小调》为角调式。由于三度叠置的主和弦的五音是偏音，因此作者在和声的处理上显得较为谨慎，故采用了另一种方式来处理，即异调配置。如下例：

例 51

《艺人的小调》

Andantino espressivo

mp

5

G角

dim.

bE宫

上例《艺人的小调》，旋律音调是用 G 角调写成，和声用 bE 宫调配置。如此既不影响五声性风格，也不影响旋律的调性。

第四节 成果四：关于变音、变和弦的探索

一、变音的运用特点

由于地域风格或者其他表现意义的需要，旋律中出现变音的情形较多。在三

部组曲中有以下三种：1、闰音、变徵音等装饰性变音；2、辅助性变音、经过性变音3、倚音性变音

1、装饰性变音

闰音、变徵音各自的出现有两种情况：第一种是作为七声调式中燕乐调式或雅乐调式的特征音；第二种是作为装饰性的变音。因此，当闰音和变徵音出现在旋律中时，我们要先对旋律的调式进行分析完毕以后，能对其作用进行判断，切勿一概而论其为变音。

例 52

《晨歌》

Adagio 清爽地

上例《晨歌》是《巴蜀之画》的第一首。用 A 羽调式写成。例中第二小节和第三小节的内声部出现了变徵音，在此处是作为装饰性变音而使用的。它强调的是大下属和弦与第四小节的小下属和弦在音响上的对比。另还有第三首《抒情小曲》也是如此。

例 53

《抒情小曲》

2、辅助性、经过性变音

辅助性变音有上助变化半音和下助变化半音之分。上助变化半音不符合人们平常的语气习惯，有些不自然，听起来也不够流利，引用它更加注重的是突出变音的性质。下助变化半音符合人们的语言习惯，听起来很流利，引用得很自然。

例 54



比较上例上助变化半音和下助变化变音，下助变化半音唱起来更流利，听起来也更自然。因此更多的运用下助变化半音，成为专业创作里较为普遍的原理。

例 55

《笙舞》



上例《笙舞》是《庙会》组曲中的第四首。曲中很自然的运用了下助变化半音的形式。

经过性变音也可以分为两种：一种为上行的经过音，一种为下行的经过音。只要符合音乐的需要，这两种形式都可以广泛使用。但是一般来讲，经过性变音在旋律声部中出现得较少，在和声声部的部分却较为多见。

例 56

《哀思》

上例《哀思》中的内声部出现了一连串下行的经过性变音。这些变音不会引起和声的功能变化，其目的是把“C”音下行引向主音“D”音，更注重的是音乐色彩和情绪方面的需要，犹如一声长叹，表现了哀怨的情绪。

3、倚音性变音

所谓倚音就是指无准备地出现在强拍上，并获得级进解决的和弦外音。从此

概念我们可以知道，倚音是必须得到解决的。那么解决的方式有两种：一种向上、一种向下。一般来讲，倚音上行解决是最为常见和普遍的，且人们习惯于将倚音升高半音，这就是我们讲到的倚音性半音。这样可以增强倚音对解决音的倾向性。

二、变和弦的运用特点

变和弦有广义与狭义之分。广义的变和弦是指只要有变音的和弦就是变和弦。根据变音的不同来源与作用，变和弦可以分为离调性变和弦、调内变和弦、调式交替性变和弦与调重叠变和弦等等¹⁶。那么狭义的变和弦仅指那种含有某些变音，但既不给和弦增添新调意义，也不改变和弦原来的功能性质的和弦，只是在和弦结构上有所改变。那么诸多对变和弦的定义，都是先把其放在功能和声体系里去加以的区分和分类。那么我把变和弦分为两类：一类属于功能性的；一类属于色彩性的。

1、功能性变和弦

功能性的变和弦，是能对调式调性产生影响的和弦。犹如大小调中的副属和弦，起到离调或转调的作用。

例 57

《艺人的小调》

The musical score for Example 57, titled 'The Artist's Minor Tune', is presented in two systems. The first system shows a transition from a B-flat major key signature to a B major key signature. The second system continues in B major, marked with 'cresc.'.

上例是截取该作品的中间部分。之前是 bE 宫调，至此处，通过 F 七和弦转入 bB 宫调。为了避免和声风格相似于大小调和声，作者在 F 七和弦之后接上方二度关系和弦，并且省去五音 D。作者省去五音 D 是有原因的。因为之后马上转回 bE 宫调，D 音是偏音，故省去。

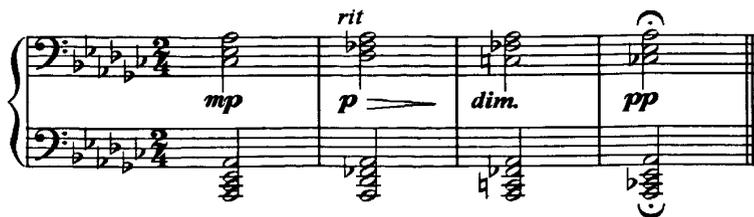
2、色彩性变和弦

色彩性变和弦对旋律的调式调性不起影响，只是带来旋律色彩和音响上的变

化的和弦。

例 58

《悼歌》



上例《悼歌》是在尾声部分的音乐片段。本段是用 $\flat A$ 羽调式写成。上述四个和弦都是在 $\flat A$ 主音上的变化，是终止主和弦的补充终止。第一个和弦是主和弦，第二个和弦是IV级的四六和弦，第三个和弦是VI级升三音的六和弦，第四个和弦回到主和弦。因此这一段里，能称之为变和弦的只有第三个和弦。这里VI级和弦三音处在一个半音经过的位置，将它升高半音，更重要的是完成前和弦到后和弦的半音过渡，以及音响、音色上的变化。

例 59

《二人舞》



上例《二人舞》是用G商调式写成的。第一小节出现的是升高三音($\#F$ 音)的大属和弦，之后的F音都是还原的。那么在此处三音的升高只是为了求得大属和弦与小属和弦的在音色上的对比，并没有在功能上引起调式调性的变化。

例 60

《社戏》



上例《社戏》是本音乐的开始部分，用E宫调式写成。和声上，第一小节高声部的 $\flat VI$ 级三和弦与低声部的I级四六和弦成为复合和弦。实际上，作曲家为了更注重的是音响上的效果：上、下和弦只有一个音不同，那就是还原“C”音和“B”音，这两音相距为小二度，音响上的碰撞非常尖锐，而且是用强的力度奏出，像是在模仿民间的打击乐器，同时又有种打斗的感觉，像是戏曲里的武

场。

在这三部钢琴组曲里，出现的变和弦差不多都以罗列出来，所以整个来说变和弦很少使用，而且特别是起功能性变化的功能性变和弦更少。这也是与所处历史时期有着密切关系的。当时民族调式和声还处在一个初步发展的阶段，对于各种的作曲技法（甚至可以说是西洋的作曲技法）融入民族调式中也还处于初步探索的阶段，因此对变和弦的使用是很慎重的。另外音乐的调式调性也不复杂，单一调性居多数，所以用到改变功能，使之离调、转调的变和弦那就更少。

第五节 成果五：关于调关系与转调手法的探索

在传统大、小调体系中，关于调式功能的理论里，主音观念极强。但在五声性调式中，同宫有五调，所以仅仅有主音的观念是不够的，而必须首先要具有宫音与宫调观念；对待五声性调式的调关系以及转调，也应该从宫音的关系来看。宫音，宫和弦在五声性调式及其和声中的定调作用（宫音的确定是依据五声调式中唯一的大三度音程即宫音与角音之间构成的大三度，这也就是“宫角定调”）。

一、五声性旋律的调关系

各个自然调式之间，根据它们共同音、共同和弦的多少，存在着不同的关系。原则上来说，共同音、共同和弦越多，调的关系就越近；共同音、共同和弦越少，调的关系就越远。

例 61

例 61 展示了五声性旋律在不同调式中的表现。图中展示了五声性旋律在 B^b 调、F 调、C 调、G 调和 D 调中的表现。旋律为 G⁴ A⁴ B^{b4} C⁵ B^{b4} A⁴ G⁴。B^b 调、F 调、C 调、G 调和 D 调的调号分别为一个降号、一个降号、无升降号、一个升号、两个升号。

从上例可见，共同音、共同和弦的多少，在调性中可以体现在调号上，也就是说，调号相差越少，共同音、共同和弦会越多，调关系越近；反之，调号相差越多，共同音、共同和弦会越少，调关系越远。

那么从这里点上来讲，民族调式调关系的远近和大、小调的是相同的。需要指出的是，由于五声性调式有其自身的独特性，有三类不同的七声音阶，而且和弦结构又是多样化的。所以，我们用调号去衡量调关系的远近是最贴切的。那么在民族调式中，调号音即为宫音。

五声性调式的调关系，依据基本调与其他调调号差的多少来划分：

调号相差一个（即基本调上、下纯五度关系的调）为近关系调；

调号相差两个（即基本调上、下大二度关系的调）为较远关系调；

调号相差三个或三个以上（即基本调上、下大六度、大三度、大七度、增四度、增一度的调）统称为远关系调。

由于每个宫系统包含着五个调式，因此在转调过程中涉及具体调式时，其调的关系就会呈现出如下三种不同的情况：

- (1) 调式相同，主音不同。如 C 宫与 G 宫，D 羽与 A 羽。
- (2) 调式不同，主音相同。如 C 宫与 C 羽，C 徵与 C 商。
- (3) 调式与主音均不相同。如 C 宫与 F 角，A 羽与 F 徵。

二、五声性旋律的转调

五声性调式的转调，首先应该要确立好两调的宫调系统的转换，而不是着眼于后调的主音的确立。在转调过程中，因为一个宫调系统里能有五种调式，所以后调具体是五种调式中的哪一种，有时是很难确定的。

那么宫调系统怎么确定呢？在以上我们说到宫音、宫和弦可以起到定调的作用，而宫音的确定是依据五声调式中的唯一的大三度音程即“宫与角”两音的音程距离，这就是“宫角定调”。其实五声调式中，另外还有两个小三度也是可以定调作用的。这两个小三度是：“羽与宫”和“角与徵”。将两个小三度，名称交换一下位置也可以起到定调的作用（交换位置指的是：把原来的“羽与角”当做“角与徵”，把原来的“角与徵”当做“羽与角”）。实际上，这两个音程里面也包含了“宫”与“角”，是“宫角”定调关系派生出来的方法。

在五声调式的近关系转调中，由基本调转向上五度的宫调系统调时，我们通常还可以用另外一种方法确定后调——“变宫为角”（这同样也是由“宫角”定调派生的方法）。

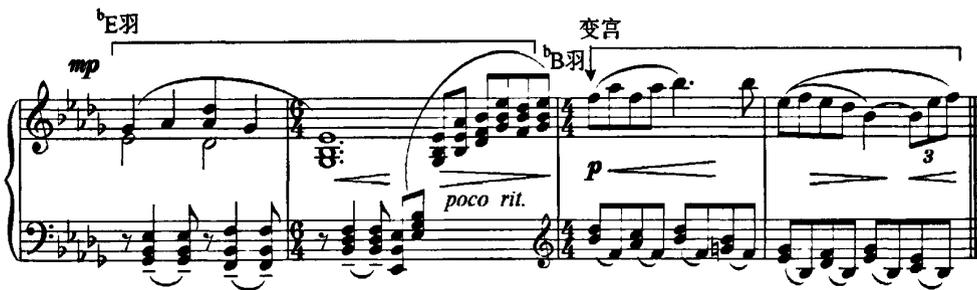
例 62



在五声调式中，有五个正音，没有偏音。上例在 C 宫调系统里，出现了偏音变宫音。其实这个音是具备新调意义的，将其变为另一调性里的角音，旋律里就没有偏音了。把“变宫为角”后，原调里的徵音，在后调中，就成为了宫音（原调的徵音与变宫音构成了新的大三度）。

例 63

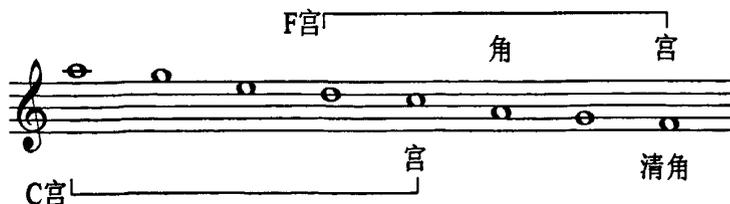
《草原情歌》



将上例旋律声部^bE羽的“变宫为角”后，可以得知后调为^bD宫系统调，然后根据旋律的分句以及落音等得知后调是从变宫音处开始转调到^bB羽调。

同样的原理，五声调式的近关系转调中，由基本调转向下五度的宫调系统调时，我们通常可以用“清角为宫”确定后调（也是“宫角”定调派生的方法）。

例 64



上例在 C 宫调系统里，出现了偏音清角音。清角音是具备新调意义的，将其变为另一调的宫音，旋律中就没有偏音了。把“清角为宫”后，原调里的羽音。

在后调中，就变成了角音（原调的清角音与羽音构成了新的大三度）。

例 65

《草原情歌》

将上例旋律声部 $\flat B$ 羽调的“清角为宫”后，可以得知后调为 $\flat G$ 宫系统调，然后根据旋律的分句，以及落音位置，得知后调是从三小节开始转调到 $\flat E$ 羽调。

从以上的例子我们还可以发现，宫音位置虽然发生了变化，音乐转调了，但是在调号上是没有变化的。因为，有变音记号的变化音并没有出现。这是五声调式转调中独特的现象。

远关系转调，可以分为两种方式：一种逐渐过渡转调；一种直接换调。

逐渐过渡转调，是以共同的近关系调为中介，通过“宫角”关系的多次转换过渡而完成的。如果转向升号调的远关系调，就用逐个的“变宫为角”过渡；如果转向降号调的远关系调，就用逐个的“清角为宫”过渡。

直接转调，就是在前调明确以后，直接出现后调的“宫——角”音，或者说直接改变调号。这样的做法会比逐渐转调更加突然和具备爆发力。

以上这些判断转调的方法，对五声性旋律的转调非常有帮助，特别是对针对民歌旋律进行改编的钢琴作品中，主题音调调性的改变非常有益。本文分析的三部组曲中，大部分都有转调。这里不一一举例。

三、五声性旋律的转调手法

对于五声性调式的单旋律线条，我们可以通过对偏音的变换（“清角为宫”、“变宫为角”）等方法，做出判断。那么具体在和声进行当中，是通过什么中介进行调性的转变呢？这就是以下要论述的问题。

1. 通过共同和弦转调

为了与五声音调相融合，共同和弦一般选择前后调都是五声正音的和弦。在近关系调和远关系调的逐渐过渡转调中，转往升号调方向时，常采用“以商为徵”、

“以角为羽”、“以徵为宫”、“以羽为商”；转往降号调方向时，常采用“以宫为徵”、“以商为羽”、“以徵为商”、“以商为羽”。

例 66

《思乡》

上例开始在 G 羽调上陈述，而且整个旋律声部继续按 G 羽调式也是可以解释的，因为并没有偏音出现，在这里把它看做转调到 C 羽调有几个原因：一、旋律声部是来源于主题音调《兴安岭》，按照原民歌形态，应该看做羽调式，如果用前调 bB 宫系统调的话，这里应该是商调式，所以不行；二、按 G 羽调解释虽然旋律声部没有出现偏音，但在和声声部的第三小节却出现了清角音（E 音），将其“清角为宫”进行转换，整个后调便为 E 宫系统调，再根据旋律的分句、落音等，得出 C 羽的结论。这里在第三小节处通过共同和弦“C、E、G”转调，前调的商和弦，是后调的羽和弦。

另外，上例从 bB 宫系统调转向 bE 宫系统调时，能够确定新调意义的临时变音（ bA ）并没有出现，这是五声性调式近关系转调的独特现象，这要求我们在分析时，从整体上去把握音乐中的各个因素。

例 67

《舞曲》

上例可分为三个乐句，每四个小节一句。第一乐句为 E 羽调，第二乐句转到 B 羽调。因为在旋律声部如果用 E 羽调式去解释的话，在第五小节处出现了

偏音——变宫音，用“变宫为角”进行转换后，该处应该为 D 宫系统调。又因为第二乐句和第三乐句其实都是第一乐句在不同调性上的重复（第一句为羽调式），以及旋律的落音，可判断为 B 羽调。例中第四小节处，通过共同和弦（E、A、B）转调。为了更加适应于前后两调，共同和弦采用变异结构——换音和弦。这样可以使和弦中的每个音在前后两调中都获得正音的意义，且用分解和弦的形式奏出，可以更加平稳、流利地衔接下一个调。

这里需要指出的是：五声性调式存在着三种不同的七声音阶，而且和弦结构是非常多样化的，所以共同和弦的数量、结构样式以及运用方式会有自身的特点。

2、通过共同音转调

通过五声调式中的各音意义的转换，使一个音能在前、后两调中获得不同的名称，而达到转调。这种转调方法将更加简捷、方便。

上文中以提到过此观点。如例 66、67 通过“变宫”音或“清角”音的意义转换，而达到了转调的目的。这是近关系转调，最为常见的手法。

下面是一个较远关系转调的例子。

例 68

《二人舞》

上例《二人舞》的主旋律出现在中间声部。上、下两个声部起到衬托和伴奏的作用，为音乐带来真正意义的是中间的主旋律声部，所以我们的分析也是通过这个声部进行的。曲中第三小节的第二拍“ bE ”音，在 F 宫调中为“闰”音，由于大三度关系的转移，使它具备了 bE 宫系统调中“宫”音的意义。根据旋律走向和落音，最后为 C 羽调。其实本曲在第三小节的第一拍“G”音就开始转调了，前调的“商”音就有后调“角”音的意义，只是在第二拍“ bE ”音出现，才更加肯定后调的调性。本曲由一个降号的 F 宫调系统，转向三个降号的较远关系调——E 调，仅以一个共同音 bE 的调式名称的改变就实现了过渡，且自然、流畅、不会觉得突然。因此用共同音意义的转换而实现转调是简便、可取的。

通过以上一些例子，我们可以总结出转调中关于音的转换规律：

(1) 转向升号调的转调中，从一个升号到七个升号的调，分别是以“徵”、“商”、“羽”、“角”、“变宫”、“变徵”音为“宫”音。

(2) 转向降号调的转调中，从一个降号到七个降号的调，分别是以“羽”、“商”、“徵”、“宫”、“清角”、“闰”音为“角”音。

三 通过移调模进转调

通过移调模进的手法转向远关系调是很常见的，而且能够很好地适应五声性音调。

例 69

《蓉城春郊》

The musical score for 'Rongcheng Chunjiao' is presented in five systems. The first system shows a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, with a G major chord indicated below the bass line. The second system shows a modulation to a key with two sharps (D#), with a B major chord indicated below. The third system features a 'poco accel' marking and a modulation to a key with three sharps (A#), with an sfz f a tempo marking. The fourth system shows a modulation to a key with four sharps (E#), with an E major chord indicated below. The fifth system shows a modulation to a key with five sharps (B#), with an E minor chord indicated below, and a '再现' (Da Xian) marking above the staff. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

上例是《蓉城春郊》的中段，小三度循环的调性在模进中展开：第一小节的主题旋律出现在内声部，在 G 宫—g 羽的同主音调式上陈述，从第一小节的最后一拍开始，按小三度关系向上模进至 $\flat B$ 宫— $\flat B$ 羽的同主音调，第二小节的最后一拍到 $\sharp C$ 宫— $\sharp C$ 羽调（ $\flat D = \sharp C$ ），再按小三度模进至 E 宫调，这时主题旋律以加厚的和声织体形式出现在高声部，随后经过 E 徵调、E 商调后，在第九小节主题再现，回到 G 宫调。

在《阿坝夜会》中也有类似处理。

例 70

《阿坝夜会》

The musical score for Example 70, 'Night at Aba', is presented in a two-staff format. The right staff contains the melody, and the left staff contains the harmonic accompaniment. The piece is in 2/4 time. The key signature starts with two flats (D羽), then changes to one sharp (F#羽), and finally to no sharps or flats (A羽). Dynamics markings include *mf*, *sfz sfz*, and *mp*. The score shows a series of tritone modulations between the different modes.

上例开始 2 小节在 D 羽调式上陈述，然后做连续三度的模进，分别到达 $\sharp F$ 羽调及 A 羽调，产生调性跳跃的效果，表现了欢快活泼的情感。

第六节 成果六：关于调发展的探索

调发展指的是：在乐曲中发生调或调式的变换。根据其形态的不同把它分为：横向型和纵向型的调发展。横向形态的调发展可以是：调式综合、调交替、转调（在上一章已经论述）；纵向形态的调发展可以是：复合和弦、复合调式、复合调性。

一、横向形态的调发展

1、调式综合

在某调中，有另外一个调的因素加入到这个调之中，使这个调的统治范围扩大。在五声调式中，综合调式的方式主要有：本调与上、下五度关系调的综合及同主音调的综合。

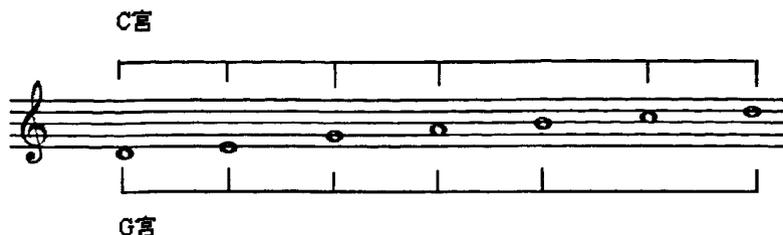
调式综合的特征是：在旋律构成中表现为七声内综合两个甚至三个不同宫的五声音阶，这时“偏音”可以转换为另一个宫系统调里，“正音”的意义（这一

点和上一章讲述转调中，音的转换是一样的)。但是调式综合不是转调，它只是带有调发展的因素，不会转向另一个调。

调式综合一般来讲是基本调与主音上、下五度关系的调和同主音调的综合。

下例是本调与上五度关系调的综合。

例 71



如以 C 宫为本调，加入变宫 B 音，即综合了 G 宫的因素；如以 G 宫为本调，加入清角 C 音，即综合了 C 宫调的因素。

下例是本调与上五度关系调综合的实例。

例 72

《艺人的小调》

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes dynamic markings 'dim.' and 'p'. The second system includes a 'cresc.' marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

调式综合有两个或两个以上的调的综合。那么综合时，一个音乐小片段内，总会以其中的一个为主，另一个为辅。上例就是用两个调的综合写成。从第三小节开始是本曲的对比性的中段。旋律声部的第三、四小节以 $\flat B$ 宫系统调为主，综合了 $\flat E$ 宫系统调（第三小节和声部分的 $\flat E$ 音）；第五、六小节以 $\flat E$ 宫系统调为主，综合了 $\flat B$ 宫系统调（旋律中的 D 音）；第七小节以 $\flat E$ 宫系统调为主，综合了 $\flat B$ 宫系统调；第八小节以 $\flat B$ 宫系统调为主，综合了 $\flat E$ 宫系统调。而为了配合旋律调性的变化，作曲家在和声的配置上也下了一番功夫，主要体现在“D”音的运用上：如旋律以 $\flat E$ 宫系统调为主，和声中就不出现“D”音（5、6、7小

节); 如以旋律以 $\flat B$ 宫系统调为主, 和声中就出现“D”音(4、8小节)。因为“D”音在 $\flat B$ 宫系统调中可以获得“正音”的意义。

2、调交替

调交替是指同宫系统调内, 或不同宫系统调间的前后调式、调性的交替转换。调式之间短暂地相互交替, 从而获得调性的对比。

例 73

《弦子舞》

上例《弦子舞》, 用不同宫系统调的 E 羽调和 A 羽调循环交替进行, 形成音乐的调性上、结构上的对比。在每一个结构的内部, 都具有本调较为完整的调中心, 交替进行能带来音乐发展的动力。调式上, 两者都是用羽调式写成, 在音乐色彩和风格很相似。所以两者进行调的交替, 并不会产生尖锐的对比与听觉上的不适。本曲虽说是不同宫系统的调交替, 但是, E 羽与 A 羽是近关系调, 调式音阶中只有一个音不同, 要变换交替起来很容易。所以这种不同宫、同调式的调交替是很常见的。另外还有同宫、不同调式, 以及同主音、不同调式的调交替的类型也是极为常见的手法。

二、纵向形态的调发展

1、复合和弦的运用特点

复合和弦就是把两个不同的和弦做纵向结合。此种和弦应具备以下几个条件:

(1) 两个重叠和弦之间相异的成分越大越好, 例如共同音较少, 结构相异等等;

(2) 每个和弦本身具备足以表明自己性质的结构, 而不能残缺不全;

(3) 两个和弦要上下分开重叠，而不能相互掺杂重叠。¹⁷

根据复合和弦的上述条件，一般来说根音为四、五度关系，或者是二度关系的和弦，共同音就较少，复合的色彩对比较为鲜明，因此成为一种最为典型的现象；而根音为三度关系的和弦，有两个共同音，复合效果不很明显。从理论上讲，一切的七和弦和九和弦均具有复合功能的因素，高叠和弦更是如此。

例 74

《草原情歌》

上例《草原情歌》是《内蒙古民歌主题小曲七首》的第四首。例中第一小节，是主与属功能和弦交织进行，构成色调的多层交织。二、四小节是下属与主功能和弦的分层进行。其后是前四小节的变化重复，仍然是四、五度关系的和弦的复合。直到第八小节的第三拍才统一于主和弦。和弦的相互支持，相互作用，形成多层叠置，音响的多层次立体化，色调的多层交织，而产生的一种音响的组合。

例 75

《二人舞》

上例《二人舞》用G商调写成。例中第一小节是变宫和弦与商和弦的复合，虽然出现复合的时值较短，只有一个小节，但是这仍然一个复合和弦，它的出现使本曲音乐的张力达到最大，甚至是作为一个小的高潮出现。之后，立刻又统一于主和弦，这里的主和弦用加七度的七和弦的形式，且根音与七音用二度的出现，赋予了音乐继续进行的动力。

例 76

《友情》

上例用 B 羽调写成。第二小节出现了主与属功能的复合和弦，第四小节出现主与下属功能的复合和弦。

复合和弦对我国民族调式和声起到至关重要的作用。因为民族调式之所以与大小调有别，最重要的是民族调式中有正音与偏音之分，如何有效的处理偏音一直是民族调式中的重要课题，而复合和弦是以功能的多层叠置、音响的多层立体化、色彩的多层交织而产生的音响组合，偏音的出现早已淹没在立体化的音响中。因此，复合和弦同五声性旋律很是融合，对民族调式和声具有重大意义。

由于复合和弦的特点，以至音响的特色为两组音响重叠。那么如果出现时值较短，则不会导致和声功能的变化，只是音乐色彩的需要和音响的分层。一般来说处于低层的功能由于起到烘托的作用往往在复合和弦里占有优势¹⁸。如果出现一连串的复合和弦，时值较长的话，就必然会构成“功能层”，甚至调性的变化。

2、复合调式

复合调式是指同宫系统的不同调式的纵向结合构成。它可以是两个或两个以上的不同调式的旋律的复合，也可以是不同调式的旋律与和声的复合。因为同宫系统调的各音相同，所以尽管是两个甚至更多的主音不同的调式结合在一起，也不会觉得混杂，音响是比较和谐的。这犹如大合唱中的每个声部，虽然音不同，但是统一于一个调内，音响是谐和的。

在同宫系统的五种调式范围内，如果按两种调式的复合来推算，能产生十种组合形式：

宫调式与商调式；宫调式与角调式；宫调式与徵调式；宫调式与羽调式；商调式与角调式；商调式与徵调式；商调式与羽调式；角调式与徵调式；角调式羽调式；徵调式与羽调式。

如果按按主音之间的关系来推算,则产生三类:一是主音相距四、五度关系的调式复合;二是主音相距三、六度关系的调式复合;三是主音相距二、七度关系的调式复合。

(1) 四、五度关系的调式复合

主音相距纯四度、纯五度的调式复合可以由宫徵之间、商羽之间、徵商之间羽角之间构成。它们两种调式间的旋律与和声以纵向的方式结合,实际上是旋律调式的主音是和声调式的五音,两者的融合度非常高。只是在终止时因为两个调式的调式主音不一样才体现出复合的效果。这种调式复合是最为常见的。

(2) 三、六度关系的调式复合

主音相距三度、六度关系的调式复合可以由宫角之间、角徵之间、羽宫之间构成。其实,旋律调式的主音是和声调式的三音,两者的融合度也很高,所以两者在色彩上的对比也会得到融合,特别是其中的羽与宫调式的复合,羽调式会有些明亮色彩,而宫调式则会有些柔和之意。

例 77

《艺人的小调》

Andantino espressivo

mp

5

G角

dim.

$\flat E$ 宫

上例是一个完整的乐段结构。旋律声部为 G 角调,和声调式则是 $\flat E$ 宫调,构成同宫系统调中角与宫调,构成角与宫三度关系的调式复合。这种调式的复合使得角调式会有明亮的色彩,而宫调式则会变得柔和一些。

(3) 二、七度关系的调式复合

主音相距二度、七度的调式复合可以由宫商之间、商角之间、徵羽之间构成。旋律调式的主音与和声调式构不成关系,因此两者的融和度很低,所以这也就加剧了两个调式的在色彩上的突出和对比,就会更加彰显复合调式的效果和作用。

3、复合调性

复合调性，又可称为多调性，由两个或两个以上的调性做纵向重叠构成。那么两个调性的复合，一般称为双调性；两个以上的调性复合，则直接称为多调性¹⁹。复合调性一般在整体上构成不协和的、互相之间补充对比的和声关系。

复合调性的织体形式和复合调式的有些相似，它也可以是旋律性和和声性的两类织体。所以，调式复合在织体上就可以用这三种组合方式：1、每个不同调性都以旋律形式出现，构成线条性的织体；2、每个不同调性都以和声形式出现，构成和声性的织体；3、不同调性用旋律形式和和声形式的组合出现，构成混合型织体²⁰。

复合调性既然是不同调性的纵向结合，可以从调的远近将其分为：1、近关系调的复合；2、较远关系调复合；3、远关系调的复合。那么它也可以从调式音列的角度将其分为：1、同主音、不同调式的调复合；2、同调式、不同主音的调复合；3、不同主音、不同调式的调复合。

例 78

《悼歌》

上例《悼歌》的旋律片段是乐段结构，可分为上、下两句。上句（1—3 小节），旋律声部用 $\flat E$ 羽调式构成，而和声声部则在 $\flat A$ 羽调上用小七和弦的加音和弦（或称五声纵合化和弦），构成了同调式（羽调），不同主音的调式复合（也是近关系调的复合）；下句（4—7 小节），旋律声部在第四小节还是 $\flat E$ 羽调，到第五小节就换为 $\flat A$ 羽调，和声部分则用 $\flat E$ 羽调，仍然是同调式，不同主音的调性复合。从以上的分析我们可以看出，本曲在调性上的设计是非常精辟的：先用

$\flat E$ 羽调与 $\flat A$ 羽调复合，再用 $\flat A$ 羽调与 $\flat E$ 羽调复合，形成调性上的交织进行，为旋律的平音进行和朗诵调的平静增添动态、起伏之美，实为点睛之笔。

复合调性与前面论述的复合和弦、复合调式有种密切、不可分割的联系。简单说来就是复合和弦的上下两层都不再维护一个调性中心，而是各为其主，经过较长时间的发展，发生“功能层”的变化，就会成为复合调性；复合调式和复合调性最大的区别在反映在调号上，复合调式是同宫系统调内（调号相同）调式的复合；复合调性是不同宫系统调内（调号不同）调式的复合。

结 语

新中国的成立，标志着中国人民走向了一个崭新的时代。翻身做主的人民纵情讴歌幸福美好的生活，赞美伟大的中华民族。充满春天气息的祖国催生着艺术家创作的灵感，他们探索寻求新的音乐语言，用以表达热爱新生活的情怀。三部钢琴组曲《内蒙古民歌主题小曲七首》、《庙会》、《巴蜀之画》正是作曲家表达这种情怀的例证。

如何将欧洲的传统和声为我所用，作曲家们进行了大胆探索和实践，他们以民族文化为本，保持民族音乐的基本风格，探索性地运用各种手法，创造出有本民族特色的和声表达方式。从建国初期诞生的三部钢琴作品中，我们可以发现：新颖的和弦结构形式与中国五声性调式有着密切的关联；中国五声性调式和声有着自身的功能特点；调性的扩展也有自己的方式等等，这些都反映了建国初期民族调式和声运用探索的成果，也为后人进一步探索民族和声产生巨大的推动作用。研究分析这段历史的和声，有益于我们去了解建国初期的多声部音乐发展的大体状态，也有益于我们去认识中国和声发展的历史。

注释:

^① 刊于1928年10月出版的国乐改进社《音乐杂志》1卷4期,后收编于《赵元任音乐论文集》,中国文联出版公司,1994年12月

^② 发表于重庆国立音乐院“山歌社”,上海文光书店出版,1949年10月

^③ 文中谱例都来源于雅茹:《〈内蒙古民歌主题小曲七首〉研究》,内蒙古师范学院2006年硕士学位论文

^④ 选自安波、许直:《东蒙民歌选》,新文艺出版社,1952年1月

^⑤ 选自安波、许直:《东蒙民歌选》,新文艺出版社,1952年1月

^⑥ 参考陶敏霞:《从钢琴组曲〈庙会〉看蒋祖馨的创作特色》,发表于《黄钟》,2003年增刊

^⑦ 锣鼓经是指京剧打击乐各种不同型式打法的通称,也称为《锣鼓》。主要是用鼓、板、大锣、小锣、铙钹、堂鼓等。打击乐的声音组合成各种不同的节奏,以烘托舞台上肃穆、悠闲、抒情、紧张、激烈、惊惶的不同的情绪及气氛。为了让各个演奏者在正确的时候打击正确的乐器,并让演员清楚知道什么时候一定有什么样的锣鼓,于是把每一种打法都取一个名字,例如【四击头】、【慢长锤】、【急急风】等,而且每一种锣鼓经都有特定的念法及记谱法,例如【台】代表小锣、【匡】代表大锣、【七】代表铙钹等,所以【慢长钟】的念法就是【匡七台七匡七台七···】。来自 http://baike.baidu.com/view/511002.htm?fr=ala0_1

^⑧ 鲍蕙荞:《“我的作品只是一朵山野里的小花”——著名作曲家黄虎威教授访谈录》第4页,载于《钢琴艺术》2003年第2期

^⑨ 参见华明玲:《朴素的音乐语言深厚的民族情感——黄虎威钢琴作品研究》第25页,载《人民音乐》2004年第5期

^⑩ 参见谢功成、马国华、童忠良、赵德义著《和声学基础教程》(上册)第191页,人民音乐出版社,1992年5月

^⑪ 此观点来源于郑英烈《五声性变化结构和弦规律初探》第7页,收集于《和声学学术报告会论文汇编》由湖北艺术学院和声学学术报告会办公室编。

^⑫ 参见谢功成、马国华、童忠良、赵德义著《和声学基础教程》(上册)第189页,人民音乐出版社,1992年5月

^⑬ 参见谢功成、马国华、童忠良、赵德义著《和声学基础教程》(上册)第186页,人民音乐出版社,1992年5月

^⑭ 参见谢功成、马国华、童忠良、赵德义著《和声学基础教程》(上册)第155页,人民音乐出版社,1992年5月。相对功能是指:和弦的使用不受最后调式中心的制约,从同官场的角度来看和弦的关系,更注重各个和弦的独立功能。

^⑮ 参考谢功成、马国华、童忠良、赵德义著《和声学基础教程》(上册)第149页,人民音乐出版社,1992年5月。这种和弦标记法,叫同官标记法。和弦的标记是:I是宫和弦、II是商和弦、III是角和弦……

^⑯ 参见樊祖荫著《中国五声性调式和声的理论与方法》第159页,上海音乐出版社,2003年12月

^⑰ 参考刘学严著《中国五声性调式和声及风格手法》第16页,时代文艺出版社,1996年8月

^⑱ 参考刘学严著《中国五声性调式和声及风格手法》第17页,时代文艺出版社,1996年8月

^⑲ 参见樊祖荫著《中国五声性调式和声的理论与方法》第236页,上海音乐出版社,2003年12月

^⑳ 参考桑桐著《和声的民族风格与现代技法》第390页,人民音乐出版社,1996年

主要参考著作及文献：

- 1 樊祖荫：《中国五声性调式和声的理论与方法》，上海音乐出版社，2003年12月
- 2 赵元任：《中国派和声的几个小试验》，收编于《赵元任音乐论文集》中国文联出版社，1994年10月
- 3 华明玲：《朴素的音乐语言深厚的民族情感——黄虎威钢琴作品研究》，载于《人民音乐》2004第5期
- 4 谢功成、马国华、童忠良、赵德义：《和声学基础教程》（上、下册），人民音乐出版社，1992年5月
- 5 郑英烈：《五声性变化结构和弦规律初探》，收集于《和声学学术报告会论文汇编》由湖北艺术学院和声学学术报告会办公室编，1979年10月
- 6 桑桐：《五声纵合性和声结构的探讨》，收集于《和声学学术报告会论文汇编》由湖北艺术学院和声学学术报告会办公室编，1979年10月
- 7 谢功成 马国华：《论同官场》，收录于《和声学学术报告会论文汇编》由湖北艺术学院和声学学术报告会办公室编，1979年10月
- 8 刘学严：《论五声性旋律与功能体系和声的相结合》，收集于《和声学学术报告会论文汇编》由湖北艺术学院和声学学术报告会办公室编，1979年10月
- 9 傅蒙：《我国五声调式和声探讨》，收集于《和声学学术报告会论文汇编》由湖北艺术学院和声学学术报告会办公室编，1979年10月
- 10 周振锡：《我国音乐作品中运用复合和弦的基本规律探讨》，收集于《和声学学术报告会论文汇编》由湖北艺术学院和声学学术报告会办公室编，1979年10月
- 11 刘学严：《中国五声性调式和声及风格手法》，时代文艺出版社，1996年8月
- 12 桑桐：《和声的民族风格与现代技法》，人民音乐出版社，1996年
- 13 谢功成：《曲式学基础教程》，人民音乐出版社，1998年1月
- 14 黎英海：《汉族调式及其和声》，上海音乐出版社，2001年4月
- 15 黄虎威：《和声写作基本知识》，人民音乐出版社，1978年1月
- 16 李晓玲：《钢琴组曲〈巴蜀之画〉的创作及演奏》，《中国钢琴作品的分析与演奏》人民音乐出版社，1985年
- 17 张肖虎：《五声性调式及和声手法》，人民音乐出版社，1987年12月
- 18 桑桐：《桑桐和声论文集》，上海音乐出版社，2002年1月。

- 19 任辽苏:《他山之石可以攻玉——从桑桐的〈内蒙古民歌主题小曲七首〉看中国钢琴改编曲》,《沈阳音乐学院学报》2002年第3期。
- 20 雅茹:《〈内蒙古民歌主题小曲七首〉研究》,内蒙古师范学院2006年硕士学位论文
- 21 陶敏霞:《从钢琴组曲〈庙会〉看蒋祖馨的创作特色》,发表于《黄钟》,2003年增刊
- 22 王晔:《钢琴组曲〈庙会〉的艺术研究》,发表于《艺术研究》,2005年6月
- 23 鲍蕙荞:《“我的作品只是一朵山野里的小花”——著名作曲家黄虎威教授访谈录》,载于《钢琴艺术》,2003年第2期
- 24 罗丽:《民族化与西洋化的双重演绎——论钢琴作品〈巴蜀之画〉的创作特色》,载于《气象万千》,2003年
- 25 白明辉:《浅析桑桐〈内蒙古民歌主题小曲七首〉》,首都师范大学2006年硕士学位论文
- 26 李海冰:《大小调功能和声在中国早期专业音乐创作中的擅变及成因》,湖南师范大学2004年硕士学位论文

附录一：建国初期民族和声在其它作品中取得的成果

在建国初期，还有许多作曲家也在尝试和探索如何挖掘我国丰富多彩的民族、民间音乐“元素”，创造出具有中国特色的音乐作品。以下将简单介绍在这一时期内，其它优秀钢琴作品在和声上运用上的特点。

§ 《卖杂货》和声运用的特点

《卖杂货》是陈培勋于1952年创作的，他在和声配置上采用了大量中国五声调式，并运用了大量小七和弦，很少出现三和弦，还出现了许多含有不谐和音程的和弦，这些写作手法是为了模仿广东音乐民族乐器的音响效果，全曲活泼幽默，符合广东民间音乐的特点。

§ 《小奏鸣曲》和声运用的特点

《小奏鸣曲》是汪立三在1957年创作的。在《小奏鸣曲》中，可以看出汪立三开始有意识的摆脱传统和声的风格，整曲的转调灵活，各调之间的色彩对比鲜明。在调性、调式的复合写法上用各种不同音程关系的调式、调性的结合。同时，由于作曲家为了模仿民间小调或民族乐器的音效，也在无形中更加靠近了现代和声观念，更加注重横向的和声思维。

§ 《翻身的日子》和声运用的特点

《翻身的日子》是储望华在1964年创作的。他利用小二度和音的短暂延续，形象地模仿了板胡滑指技法中的拉弓和运指，明显带有板胡滑音的音响特色，下方织体又以三度叠加的小二度与之呼应，具有浓郁的北方风格。

§ 《在那遥远的地方》和声运用的特点

如今无调性的和声手法是我国作曲家创作具有民族性钢琴作品经常使用的创作手法，桑桐是我国最早进行无调性和声手法探索的作曲家，他早在1947年的钢琴作品《在那遥远的地方》中，就将中国有调性的民歌与无调性和声手法相结合进行创作。作曲家试图将中国名族风格的旋律与现代和声技法相结合，通过朦胧的，复杂的，多层次的无功能关系，使人们感到耳目一新。这首作品是桑桐在借鉴无调性技法探索的同时，保留民歌原有的音调，创作出的具有东方风味的无调性作品。这首曲子也是作为中国音乐现代化探索的一个标志。

§ 《第一新疆舞曲》、《第二新疆舞曲》和声运用的特点

《第一新疆舞曲》和《第二新疆舞曲》是丁善德于1950年和1955

年创作的。《第一新疆舞曲》的曲调采用的是舞蹈家戴爱莲表演的一个新疆舞曲的主旋律。用民族特性的旋律和模拟打击乐音响的音色和节奏，烘托出舞蹈的热烈气氛，用节奏与节拍的持续的交错，产生了无穷的变化与动力。这种持续交错的手法在中国钢琴曲创作中首创一格。《第二新疆舞曲》运用大主和弦和小主和弦的复合时产生的小二度，表现手鼓撞击的音色。加上配合舞蹈的节奏音型，表现了能歌善舞的新疆人民的幸福生活。色彩性的转调与舞蹈般的节奏，将乐曲引向最高潮的再现部，并在模仿手鼓的紧凑节奏中，表现出了欢欣鼓舞的热烈，欢腾的气氛。这两首新疆风格的舞曲，都是直接或间接的引用了具有新疆风格特点的旋律或节奏，以及新疆特有乐器进行了模仿。