

西安音乐学院

硕士学位论文

樊祖荫五十六首钢琴小曲的和声特色

姓名：陈俊人

申请学位级别：硕士

专业：作曲和声

指导教师：陈士森

2011

摘 要

论文以樊祖荫的《中国五声性调式和声的理论与方法》一书为理论指导，以《五十六首钢琴小曲》为实践指南，通过对五十六首钢琴小曲和声特色的分析，结合前人对这部曲集的研究成果，归纳总结钢琴曲集中体现出的民族和声的特色。

全文由“作曲家简介”“五十六首钢琴曲分析”“乐曲中体现的调式的特点与和声特色”三章组成。

第一章为樊祖荫的个人简介，从音乐学方面，作曲技术理论方面，和作曲实践三个方面，探索其学术道路、学术思想、总结其学术成果。

第二章分析具体作品。从五十六首钢琴小曲中选取其具有代表性的十六首，对乐曲进行调式与和声特色方面的具体分析。

第三章对樊祖荫的创作从民族调式的特点与和声特色两方面进行总结归纳。

本章共分为四节：1，五十六首小曲中表现出的调式的特点以及和声应用。2，钢琴小品中的音高纵横统一与纵合。3，和声织体在作品中对民族特色器乐的模仿。4，各种音程结构的和声手法与终止、附加音主和弦。

综上所述，五十六首钢琴曲集是以五声性调式为基石，以中国民族音乐素材为血肉，以五声性和声为骨架，并在实际的作品中，将这三种因素加以提炼。在钢琴小品中，樊祖荫在和声的织体安排上简洁、明快、富有民族特色。通过对樊祖荫五声性和声理论及五十六首钢琴小曲的分析，学习到如何通过各种结构的和声手法去表现丰富多彩的民族音乐——即民族调式与和声的融合问题。

关 键 词

樊祖荫；钢琴小曲；和声；五声调式；融合

Abstract

The paper is theoretically guided by composer Zuyin FAN's book, "Theory and method of Chinese pentatonic scales" and practically guided by his music work, "fifty-six piano pieces". Based on analyzing the harmony characteristics of fifty-six piano pieces and combining with the predecessors' research results, we can summarize the national harmony characteristics of this piano work.

This paper consists of three chapters, "The brief introduction of the composer", "Analysis of the 56 piano pieces" and "The national mode and harmony method".

Chapter 1 is "The brief introduction of the composer". This paper explored the composer's academic road, academic thoughts and concluded his academic achievement from three different angles, musicology, composition theory and composition practice.

Chapter 2 is "Analysis of the 56 piano pieces". Selecting sixteen representative pieces from the fifty-six piano pieces, making a concrete analysis of tonalities and harmony characteristic.

Chapter 3 summarized the national melodies and harmony characteristics by analyzing Zuyin FAN's work.

The last chapter is divided into four sections: 1. Tonality characteristics and harmony applications of the fifty-six pieces. 2. Piano Pieces in the vertical and horizontal integration and vertical pitch together. 3. Harmonic texture's imitation the instruments of national characteristics through his works. 4. Various techniques of harmony intervals and termination of the structure, additional primary chords.

Overall, the collection of fifty six pieces piano is basing on pentatonic mode and composing by Chinese national music material, using pentatonic harmony. In practical compositions, three factors are expurgated. In piano works, Zuyin Fan arranged the harmony characteristics in a way of concision、clarity and be full of national characteristics. Through researching and analyzing Zuyin Fan pentatonic harmony theory and fifty six piano compositions, we can learn how to use these skills performing national music by various structures—that is the integration of national mode and harmony.

Keywords

Zuyin FAN piano pieces harmony pentatonic scales integration

西安音乐学院学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在专业导师指导下,独立完成的研究工作及取得的研究成果。论文中除特别加以标注和致谢的地方外,不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。与我一同工作并提供过帮助的同志对本研究所做的任何贡献,本人均已在论文中作了明确说明并表示了谢意。

研究生签名:_____ 签字日期: 年 月 日

西安音乐学院学位论文使用授权说明

本人送交西安音乐学院的学位论文的复印件及电子文档,可以采用影印、缩印或其他复制手段予以保存。本人电子文档的内容与纸质论文的内容相一致。处在保密期内的保密论文外,允许论文被查阅和借阅,可以公布(或者刊登)论文的全部或部分内容。论文的公布(或者刊登)授权西安音乐学院科研处办理。

研究生签名:_____ 导师签名:_____ 签字日期: 年 月 日

第一章 作曲家简介

樊祖荫出生于 1940 年浙江省余姚县的一个农村，自小受民间音乐的熏陶喜爱音乐。1956 年就读于上海音乐学院附中作曲系。1960 年升入本科，至 1964 年转入中国音乐学院并于第二年毕业。之后，便长期在中国音乐学院和中央音乐学院任教，并从事作曲技术理论研究工作。在长期的专业和声的教学工作中，出于教学的需要，其主要的精力从创作方向转入了理论研究。因为理论课程的教授往往需要与理论研究相结合。1980 年调入音乐研究所，至此研究的主要方向选定在民族和声的研究领域。尤其在民歌的多声部音乐的研究中成绩斐然。在行政方面，樊祖荫教授曾担任过中国音乐学院音乐研究所的副所长，教务处处长，副院长，院长等职。现任中国音乐学院博士生导师，北京音乐家协会理事，并担任多家著名刊物的编审。

众所周知，樊祖荫教授是横跨作曲与音乐学两大领域的作曲家、音乐学家。他的主要研究领域集中在和声学范畴。有学者以“一个中心，两个基本点”来概括其全部的学术成就。“一个中心”——是以建立中国音乐理论体系为中心。“两个基本点”——中国多声部民歌研究与五声性和声理论研究。

（一）音乐学领域

据樊祖荫回忆，早在 1985 年一次开学典礼上，贺绿汀院长兴奋的告诉大家广西有非常优美的大二度和声音程。于是大二度音程就提起了樊祖荫在民族和声领域的极大兴趣。在 1963 年，在导师黎英海教授的帮助下，经过仔细斟酌，反复推敲。终于完成了第一篇地域多声音乐的论文《广西多声部民歌规律初探》。这篇论文坚定了樊祖荫向多声音乐领域挺进的步伐。之后，1982 年第二期发表《广西民间合唱中调的发展》。同年中央音乐学院院报第一期发表《广西民间合唱的和声音程特点》。1984 年《音乐艺术》广西民间合唱的多声结构形态。以上几篇论文是第一篇论文一脉相承的结果，分别从不同的方面分析整理归纳广西民间合唱的音乐本体。

之后樊祖荫教授以点带面，在经过了对一些地域少数民族的实地考察之后发表了《浙江畲族民歌的音乐特点》（1984 年《中国音乐》）《畲族“双条落”的基本规律及其偶然因素》（1985 年第一期《中国音乐》）《纳西民族合唱》（1985 年《中国音乐》第四期）《傈僳族多声部民歌》（1986 年《中国音乐》第一期）在经过了个案研究后，樊祖荫开始横向对比某一特定区域的多声部音乐现象。《布依族与壮族多声部民歌之比较研究》（1987 年《音乐研究》第一期）云南多声部民歌研究》

(1988 年中国音乐第二期)《美与布农的多声部民歌之比较研究》(2002 年中央音乐学院学报第一期)《壮侗语族与藏缅语族诸民族中的多声部民歌之比较研究》1994 年(《中国音乐》第一期)等等。随着对民间多声音乐的不断深入的研究和学习,樊祖荫教授开始站在宏观的角度去审视民族的多声音乐现象,从 88 年开始先后在国内重要期刊上发表多篇重要的学术论文,如:《多声部民歌的和声特点》,《我国多声部民歌的分布于流传》,《多声部民歌节奏节拍形式研究》,《中国多声部民歌的演唱形式与演唱方法》《多声部民歌的调发展手法研究》,《中国多声部民歌的织体形式研究》。

在经过二十多年的对民间多声音乐的学习、积累,樊祖荫教授厚积薄发,最终铸成了《中国多声部民歌概论》这部在音乐学界颇具分量的论著。这部书由人民音乐出版社于 1994 年出版,其内容涉及多个地域少数民族的上百歌种,内容十分详实。其中对中国多声部民歌的形态特征、调式调性、曲式结构、和声特点等方面做了系统的归纳梳理及解读。成为中国音乐体系非常重要的组成部分之一。

(二) 作曲技术理论领域

除了在音乐学领域的取得不俗成绩之外,樊祖荫教授的另一成果就是在作曲技术理论——五声调式和声方面的研究。这首先体现在樊祖荫教授在民族五声性和声领域二十多年的辛勤耕耘的丰硕成果。2000 年——2003 年,在充分的吸收了前人的研究成果,并结合自己多年在这一领域的研究与探索,樊祖荫教授先后发表了《中国和研究八十年》《四、五度结构与二度结构的和声方法》《五声性调式概述》《变和弦及其在五声性调式和声中的运用》《复合结构的和声方法》《线性结构的和声方法》。最终,在此基础上 2003 年出版了《中国五声性调式和声的理论与方法》一书。这本书吸收了前人不少优秀的研究成果,(谢功成、马国华的《论同宫场》,桑桐《纵合性和声手法》等)在科学的梳理归类的各种民族和声手法的基础上,第一次合理系统地阐述了五声性和声的理论与方法。成为 20 世纪以来民族和声领域的集大成者。

这本书可以分为两部分。前三章为第一部分,分别为“五声性调式的基本特点”,“中国民间多声部音乐的和声特点”“和声功能与和声标记”,其内容侧重于理论。着重介绍民族调式音列与和声的关系以及樊祖荫教授所长期从事研究的多声部民歌领域。后八章为应用部分,详尽的归纳各种各样的和声手法,包括“三度结构、二度与四五度结构纵合性结构与线性结构的和声手法”总结了变和弦的处理方式与五声性调式转调的特点等等。迄今为止,该书是第一部较为完整的具有相当系统性的关于五声性调式和声的理论专著。

（三）作曲实践

2000 年，樊祖荫教授从五十六个民族中各选择了一首民歌进行编配，改编为五十六首钢琴小品。名为《儿童钢琴小曲——中国各民族民歌 56 首》。2001 年，在此基础上增添了新的钢琴小曲出版了《小花鼓——中国民歌儿童钢琴小曲 61 首》。这两部曲集是《五声性和声理论与方法》一书的实践指南——作者是用各种结构的和声的手法以各民歌为素材，进行配和声实验。樊祖荫为研究五声性和声理论而创作涉及中国所有少数民族的将近百部钢琴曲，这足以证明其对于民族和声学的执着追求，对于民族音乐的执着热爱。

第二章 五十六首钢琴曲分析

五十六首小曲，五十六首小花，五十六首民歌，五十六朵奇葩。

众所周知，五十六个民族都有属于自己地域特色的民歌。作曲家根据需要，每个民族精选其一，并汇编成册，终成备受大家喜爱的钢琴曲集。作曲家编排的顺序是按照民族地区的方位先北后南，先东后西的顺序。而笔者精选的 16 首民歌是按照新疆地区、云贵地区、东北甘肃等其他地区的顺序进行的。这是充分考虑到新疆与云贵是少数民族的“聚集区”，其民歌的地域特色最为鲜明，内涵最为丰富。首先呈示这两个区域的民歌，有利于全面展示少数民族民歌的风貌。

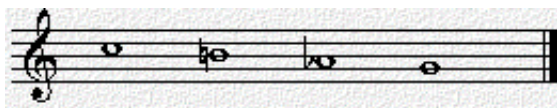
第一节 新疆地区

一、第 19 首《古丽碧塔》

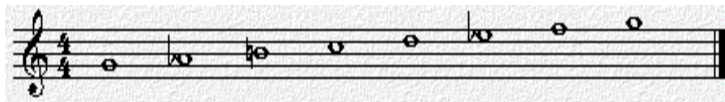
这首钢琴曲是由新疆塔吉克族民歌改编而成。塔吉克族民间音乐多采用波斯—阿拉伯音乐体系。在这一音乐体系中所常用的调式有 11 种之多，塔吉克民间音乐常采用的有哈贾兹、库尔德、拉斯特等调式。其调式的基础是由不同二度音程构成的四音音列。其中“哈贾兹调式”的调式音列为：



《古丽碧塔》是哈贾兹调式。其音列特点是结束音上方的三个音程关系为小二度、增二度、小二度。如此曲：



从欧洲的调式体系来看，这首乐曲的调式构成音类似于 c 和声小调属音到属音的音列排列，



而从首尾的主和弦来判断，主和弦不是以 c 为根音的小三和弦而是以 G 为根音的大三和弦、大小七和弦。因此这首乐曲的调式被称为 c 小调的属音调式。

从曲式上看，全曲为单乐段，共分为三句 aba，每句的小节数为 9、6、7，最后还有两小节的补充。三个乐句作曲家运用了不同的伴奏织体形式。第一、二乐句作曲家运用和弦半分解的方式，第三乐句伴奏织体使用的新疆典型的切分节奏型，用以模仿手鼓的节奏特点。

乐曲第一小节和弦的构成音是“G、B、D、F”主和弦加七音的方式，用以烘托少数民族地域音乐的色彩。第八小节左手声部出现了非调式音“降B”——主和弦三音的交替，造成音乐色彩的变化，同时也为第二乐句的转调提供了准备。第二乐句力度转强，旋律提高了八度。调式交替到c小调的关系大调降E大调。这里的功能序进为 I—V7—VI—I—II7—VII34 (V34) (乐句末最后一个和弦为第三乐句做了属准备) 调式交替的色彩明显。最后一个乐句的旋律与和声的功能序列与第一乐句基本相同。最后两个小节的补充，以G为主音的大三和弦分解形式肯定了调式主音与调式色彩。

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 1-5) shows a melody in the treble and a bass line in the bass. The second system (measures 6-10) includes a measure with a non-diatonic B-flat in the bass. The third system (measures 11-15) is labeled with chords V7, VI, I, II7, and D---(g). The fourth system (measures 16-20) continues the melodic and harmonic development. The fifth system (measures 21-24) concludes the piece with a final chord and a fermata.

二、第 15 首《哇哈哈》

原为维吾尔族儿童歌曲，D 自然小调。曲式结构为 aabb 对比四句体（维吾尔族民歌的歌词一般为四句一节，因此在民歌中，由四个乐句构成的单乐段也最为普遍）。从节奏上看，乐曲旋律的节奏型布局可以分为两部分。前八小节是以后 16 分音符加两个八分音符或一个四分音符组成，明确的带有维吾尔族音乐节奏特点（维吾尔族的音乐节奏型深受维吾尔语的影响，这首《哇哈哈》的节奏为常用的“来派尔节奏型”（新疆来派尔地区所采用的节奏形态，多用四二拍。通常表现轻松活泼的音乐形象）。后八小节和声节奏型为八分音符的固定的节奏音型，这里为配合旋律层的前三个重音并以此与前面的节奏形态形成了对比。借以模仿新疆个少数民族弹拨乐器的节奏型，营造欢乐的节日气氛。

在旋律发展方面，维吾尔族民间音乐常常用重复或变化重复的手法发展主题。以此来明确主题的音乐形象。第一乐句旋律走向是以主音 D 向 A（支柱音）五度跳进并以此为轴环绕进行，最后下行落到主音 D。从旋律音的构成来看，前半部分缺少“E”形成了“D、F、G、A 降 B”具有五声调式的基本因素。后半部分乐曲回归到自然小调的音阶特征。

低声部的伴奏和声层是平行五度的和声进行，进行方式以平稳级进为主。在旋律方面，第二乐句与第一乐句相同，第四乐句与第三乐句相同。作曲家在相同的旋律下做了不同的和声配置。第一乐句是旋律骨干音下加五度音构成，第二乐句旋律声部的骨干音是作为和弦的三音，从而构成了平行三和弦进行。低声部出现的“降 E”非调式音，是与骨干音构成大三和弦平行进行的结果。第三乐句与第一乐句织体构成方式相同，即为骨干音下加五度音构成。最后一句为上加五度音构成



The image shows the first sentence of the piano piece 'Wa Ha Ha'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melody starting on D4, moving to F4, G4, A4, and then back to D4. The bass staff provides accompaniment with chords. The first measure shows a D4 in the bass and an F4 in the treble. The second measure shows a G4 in the bass and an A4 in the treble. The third measure shows a D4 in the bass and a G4 in the treble. The fourth measure shows a D4 in the bass and an A4 in the treble. The fifth measure shows a D4 in the bass and a G4 in the treble. The sixth measure shows a D4 in the bass and an A4 in the treble. The seventh measure shows a D4 in the bass and a G4 in the treble. The eighth measure shows a D4 in the bass and an A4 in the treble. The piece is marked 'Piano' and 'mf'.

第一乐句，和声织体是由旋律骨干音下加五度构成



The image shows the second sentence of the piano piece 'Wa Ha Ha'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melody starting on D4, moving to F4, G4, A4, and then back to D4. The bass staff provides accompaniment with chords. The first measure shows a D4 in the bass and an F4 in the treble. The second measure shows a G4 in the bass and an A4 in the treble. The third measure shows a D4 in the bass and a G4 in the treble. The fourth measure shows a D4 in the bass and an A4 in the treble. The fifth measure shows a D4 in the bass and a G4 in the treble. The sixth measure shows a D4 in the bass and an A4 in the treble. The seventh measure shows a D4 in the bass and a G4 in the treble. The eighth measure shows a D4 in the bass and an A4 in the treble. The piece is marked 'Piano' and 'mf'.

第二乐句，旋律骨干音作为平行三和弦的三音



五度结构在维吾尔族民间音乐中有十分重要的意义。在音乐发展中往往调式的五度音是和主音具有同等重要的意义。作曲家看到了这些具有民族性的音乐特点，以五度和声作为乐曲的基本和声层。在这里恰如其分的表现民族民歌的旋律特色。

三、22 首钢琴曲《巴拉米斯肯》

钢琴曲《巴拉米斯肯》是根据新疆塔塔尔族同名的民歌改编而成。“巴拉米斯肯”其意为可怜的小伙子，是一首当地传统的舞蹈性民歌。

（一）乐曲结构

钢琴曲的旋律声部分为两个基本的部分。第一乐句是由 4 个小节的乐句实体，一个小节的间奏（作曲家根据原民歌间奏的部分在这里进行了缩减），两个小节的补充所构成（4+1+2）。两个小节的补充是三四小节旋律的变化重复。这种乐句结构具有典型的民间音乐的特点。第二乐句（4+2+1）4 小节的乐句实体是根据第一乐句的尾部材料引申发展而来。最后一小节的装饰音是作曲家采用的“加花”手法，也是舞蹈性乐曲收尾的一般方式。

（二）调式调性

乐曲的整个核心音调由“C、D、E”“G、A、B”两个大三度三音列式所构成。



大三度三音列式是樊祖荫在“纵合性和声手法”一章中对三和弦的和弦结构进行的总结与归纳。他把在宫音上建立，音程结构为大二度、大三度的三音和

弦，称之为大三度三音列式。乐段的两个部分通过在乐句的结尾处强调不同的大三度三音列式来明确不同的宫调式。(两个乐句分别为 C 宫调式与 G 宫调式)同时，两个三音组形成了五度结构。使音乐的材料的使用即统一又有对比。(以上调式音阶的特点在塔塔尔族民间音乐中占有相当大的比重，是塔塔尔族音乐的特性之一)

(三) 和声

乐曲采用的是三度结构的和弦，织体节奏为浓郁的塔塔尔族舞蹈性均分节奏。和声序列运用了传统功能性的和声手法。第一乐句前四小节和声序列为正格进行，用以强调旋律的调式调性。第 6 第 7 与第二乐句 8、9、10 小节，形成了两个下行的低音线条，但功能意义完全不同——6、7 小节仍为 D—T 的正格进行。8、9、10 小节调式由 C 宫转为 G 宫功能序列为 II—VI6—D56—D2→(S)—DD34—D7—T 音响色彩对比明显。

作曲家在这里运用和声手法，强化了两个乐句之间宫角大三度音组纯五度的移位。同时，把这种旋律现象通过纵向和声的手法表现出来，形成了纵横的统一体。

乐曲乐句之间的间奏部分(第 5 与第 12、13 小节)是原民歌的“过门”。作曲家通过缩减和改编，在四个小节的乐句实体之后形成了两个对应的部分，充分的表现了塔塔尔族歌舞音乐的特点。其中第 13 小节出现的变化音“降 E 降 B”是作曲家运用功能性和声交替大小调的手法 T—tsvi6—T，在乐曲的结尾处产生一种替代终止的效果。这里的意义在于：在强化乐句调式调性的基础上，彰显舞蹈性的民歌曲风特色，同时也与乐段实体采用均分节奏的伴奏织体形成了对比。





第二节 西南地区

一、第 31 首《摆时》

“摆时”，传统的抒情性民歌的歌腔，亦称“摆时摆”。不同地区有不同名称的摆时，内容以歌唱爱情为主，也唱劳动生产或其他社会生活。演唱形式以对唱最为常见，多由数人乃至数十人手挽手围成圆圈，边唱边摆动身体，缓慢移动。歌词四句为一段，领唱唱两句，众人合唱两句。合唱多为二部，也有三部或四部的。

傈僳族“摆时”主要为徵调式。旋律一般以徵、宫、商三音为骨干音，羽、角两音较少使用。因此旋律线通常呈现出二度与四、五度的进行，音乐风格较为质朴、平和。摆时的曲式结构较为松散、自由，一般可以分为两个部分，领唱与合唱部分。乐曲开始为领唱部分，少则几句多则几十句。领唱结束后，合唱部分通常是紧接领唱的最后一句继续发展和引申下去。其意义是领唱内容的归纳和总结。

作曲家编创的第 31 首钢琴曲原民歌采用的是云南六库地区的傈僳族摆时。在原民歌乐谱中，领唱与齐唱的连接处是用宫音来唱语气词。领唱与齐唱交替出现，总共为四段，作曲家在创编的过程中缩减为两段。

第三十一首钢琴曲《摆时》，作者在曲调和乐曲结构上沿用了以上“摆时”的形式。1—5 小节为左手单旋律模仿“领唱”。6—13 小节为“合唱”。13—19 小节右手单旋律为“领唱”。19—26 小节为“合唱”。最后三小节为补充。

和声上，由于乐曲旋律上行或下行基本以二度和四五度的进行为主，因此作曲家在纵向的和声编配中有意识的引入了这种音程结构。这种音程的构成形成了五声纵合性和声三音和弦中比较典型的一种，就是“琵琶和弦”。它在这首乐曲中有两种形态。

1、在宫音上建立的“琵琶和弦”。它在乐曲中的基本形态为：低声部二度音程与上声部四度音程的叠置。（这是由于作曲家在低声部安排二度音程，来体现少数民族民歌中“二度相糍”的特点）这种形式主要出现在乐汇和乐句末等重要

的地方，并且都有较长的时值。是全曲旋律形态在和声形态方面的浓缩形式。

二度与四度音程的基因构建，甚至拓展到其他的和弦结构上。如：第六小节“E、#F、A、D”在宫音上建立的大三和弦四音列式第一变位形式。第九小节以清羽音为低音的四音和弦。小三和弦四音列式第一变位形式的基本结构。

2、在主音上构建的“琵琶和弦”。低声部和上声部两个纯四度的叠加。这种形式主要出现在“宫音琵琶和弦”之前，也有较长时值。

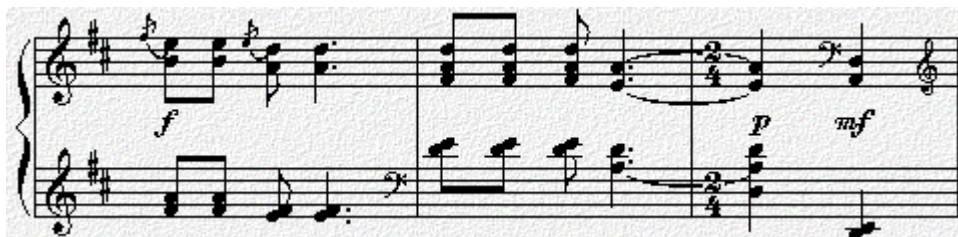
此外，与琵琶和弦（低声部二度音程与上声部四度音程的叠置）在基本形态上起对比作用的和弦有在宫音上建立的“大三和弦”四音列式即“宫、商、角、徵”音组成的和弦，和对称结构的“商、角、徵、羽”五度四音列式第一变位形式。这些和弦在形态和音响色彩上都具有明显的对比效果。

The image displays musical notation for various chord structures. The top part shows three variations of a chord structure: '原型' (Original), '拓展形式一' (Expanded Form 1), and '拓展形式二' (Expanded Form 2). The bottom part shows two contrast forms: '对比和弦形态一' (Contrast Chord Form 1) and '对比和弦形态二' (Contrast Chord Form 2). The notation includes treble and bass staves with notes and rests, illustrating the harmonic relationships between different chord forms.

全曲除了大量使用大二度和声之外，作曲家还在乐曲的 14 小节（E、F、E）和 17 小节（A、降 B、A）使用了装饰性的小二度半音借以模仿傈僳族歌唱之中模仿喉音的效果，并以此与之前的音程色彩形成对比。

The image shows a musical notation example with a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, while the bass staff contains a bass line. The notation illustrates the use of decorative half-step borrowing (小二度半音借) for mimicking Lisu singing.

乐曲和弦低音进行也很有特点。在第六小节开始，旋律声部为“#F、E、D、A、D”低声部也同时形成了“#F、E、D、A、D”的模仿，相同的旋律出现在不同的节拍，纵向两个外声部形成了片段大二度碰撞的效果。



乐曲第 10—12 小节，第 19—21 小节都是这种情况。根据低音线条的对比，两条声部的稳定音阶主、属音发生了变化，旋律声部多稳定在 A 音。多处在乐句末并有宫音 D 作为支柱音。但是低声部乐句末结束音，包括全曲结束处，都处于 D 宫音上。反而 A 音作为宫音的属音起到了支持宫音的支柱音，因此，作曲家在这里运用了异调配置的一些思维方式——同宫系统中 A 徵调式与 D 宫调式的复合。在摆时这种民歌体裁和音乐风格之中，异调配置这种和声手法显得非常自然。

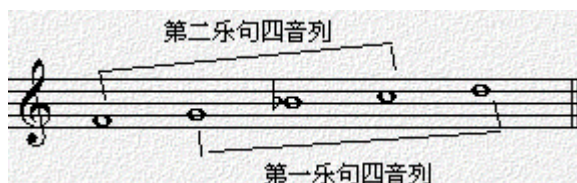
二、第 32 首《歌唱司岗里》

云南瓦族民歌种类很多，大致可以分为劳动歌、叙事歌、抒情歌、祭司歌等类。叙事歌主要用来演唱有关宇宙万物和人类起源的神话传说。

乐曲的调式特点：

这首乐曲的高音部分是原民歌的旋律，为五声 G 羽调式。（G、降 B、C、D、F）而从旋法看，乐曲的每句结尾处的曲调“G 羽、降 B 宫、C 商”是构成了这首乐曲的最小的因子。（佤族民间的音乐旋律一般使用三个音或者四个音，以构成三音列或四音列）乐曲的第一乐句在此基础上向上构建一个大二度，增添了一个“D 角”，就形成了“G 羽、降 B 宫、C 商、D 角”四音音列，也是这首“歌唱司岗里”第一乐句曲调旋律构成音。

第二乐句是在“G 羽、降 B 宫、C 商”三音列的基础上，向下方构建一个大二度“F 徵”就形成了第二种四音列“F 徵、G 羽、降 B 宫、C 商”同时也成为了第二乐句的旋律构成音。这两种音列结构是佤族音乐中最具特点的音列结构之一。



乐曲的旋律与和声特点：

乐句曲调以级进为主，节奏平稳，带有叙事特点；和声由四五度的纵向结合构成：上方声部为四度平行，下方声部则是五度平行，上下两对声部根据线性原则形成反向进行。

纯四五度和声的平行进行表现了西南地区少数民族音乐风格中空、灵的特点，当两个和声层复合成一个整体时，音响效果十分独特。乐曲前四小节强调宫和弦，突出降 B 宫调色彩，和声进行可以看作是 IV—III 的进行。



之后旋律声部“C 商、降 B 宫、G 羽”三音列多次重复，作曲家都以 G 羽调式的 IV—VI 级和弦来进行编配。VI 级和弦其结构为大大七和弦，以它作为和声的半终止，给人以不稳定的感觉。



第二乐句的和声进行速率加快，下方声部和声层级进上下行，呈现出按照低音声部组织和声的特点。16 小节，同样的“C 商、降 B 宫、G 羽”三音列进行，所不同的是对比第一二乐句的 IV—III 的和声进行，16、17 小节和声进行为 III—IV。在和弦结构上也发生了相应的变化，在这里 IV 级和弦为“琵琶和弦”，其结构特点与先前的 VI 级的七和弦形成了对比。



第二乐句的终止和弦，其结构为 I 级的空五度和弦，是在根音旋律位置、低音为主音的和弦。区别于前面重要的乐句、乐汇的结束处以 VI 级和弦为终止和弦的情况，这里明确具有完满终止的特点。

之后补充的两小节平行下行的空五度音程是在第一乐句的调式音列“G 羽、降 B 宫、C 商、D 角”基础上构建纯五度音程，因此这里才会有偏音还原 A 的出现。最后补充终止和弦，其结构可以看做是在主音的基础上，上下声部各附加了五度音程。这种和弦的构成恰恰可以看做是整首作品和声色彩与和弦结构的概括、

总结。



三、第 33 首《心中甜蜜的歌》

乐曲的旋律声部为拉祜（hu）族民歌，受原民歌歌词的影响，乐曲为非方整性结构，共分为三个乐句，每句的小节数为 5, 7, 8 (a/a1/b)。调式为五声徵调式。

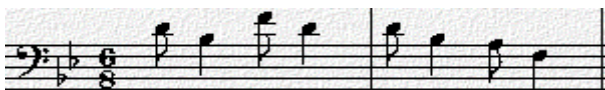
调式特点：

这首乐曲旋律声部为 F 徵调式，旋律音的构成具有拉祜族民歌的许多特点，如：强调“宫角徵”三音，用“宫、角、徵、商”组成四音列。如此曲第一二乐句前两个小节：



在此基础上增加羽音 G，就形成了完整的五声徵调式。

和声层则是按照降 B 宫调式来布局，片段形成了旋律层 F 徵调式与和声层降 B 宫调式的结合。和弦的结构采用三度结构的和声方法。第一乐句为衬托向上跳进的旋律层，伴奏的和声织体采用的是下降型的三度滑音。



其特点在于：具有跳跃感的单音下行三度音型，模仿拉祜族特色乐器“口弦”的音响特色。

第一小节的和声织体，整体上可以看做宫和弦的全分解形式。第二小节出现了偏音 A，即可以看做是宫和弦附加的七度音，也可以看做和声上 I 级—V 级的进行。第二乐句是在第一乐句的基础上进行了扩充，扩充的两小节是前两个小节的重复。正是相同的两个小节作曲家运用了不同的和声色彩。

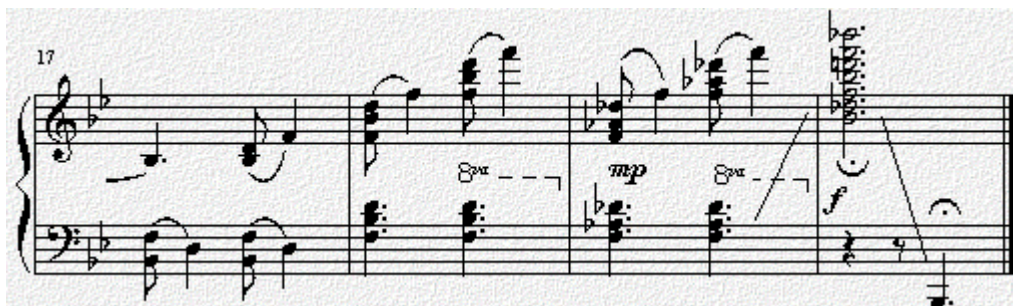


前两个小节与第一乐句相同，后两个小节和声层引入了降 b 小调的 3 音（降 D）和 7 音（降 A）（这里采用的是交替大小调的和声思维），这里的降 D 与旋律声部的还原 D 构成了增八度，形成了鲜明的音响色彩。因此这里可以看做是大小调式重叠后的和声色彩变化。

第三乐句，单音三度上行又下降的旋律线条使用了立柱式的和声织体。这与先前流动型的和声织体形成了鲜明的对比——这里旋律声部强调了宫音，和声织体以降 B 大调来布局。从 13 小节开始，和声序进为“S6—DTIII6—S6—DII7→VI—DII7→D—DD7—D—T”这样的和声进行为传统的大小调和声进行。在 14 小节并置出现了和弦低音升 F 与旋律声部高音还原 F，构成了减八度的音响，增加了不协和性和解决的倾向性。



最后补充的三小节，不断上行的旋律特征是拉祜族音乐的特点之一。（在音乐的尾声中拉祜族音乐通常以三六度的滑音作为乐曲的结束方式）

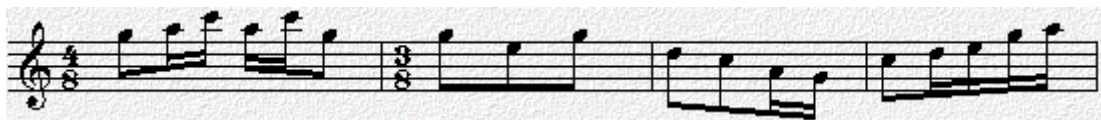


作曲家运用大小调和声的思维方式，把降 B 大调与降 b 小调音响分别进行了呈示，最后又以复合的方式在最后一小节同时呈现了这两种调式，综合体现了全曲的和声色彩。

四、38 首《好日子》

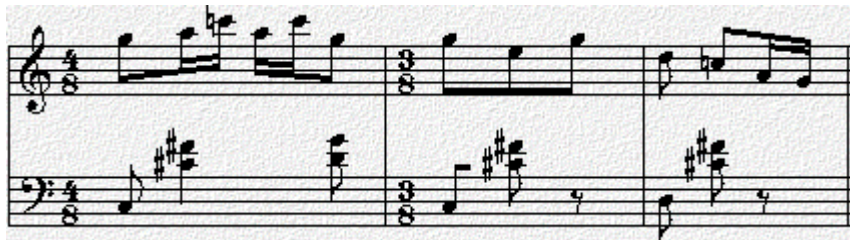
音乐特点：云南普米族民歌，节拍为交替拍子，调式为 G 徵五声调式。

普米族民歌的旋法特点：经常呈现的是抛物线型——旋律线上升时级进上行，下降时经常采用四五度的跳进。如此曲的旋律线：





和声特点：乐曲的和声材料来自于乐曲前奏与间奏部分的二重辅助音（ $\sharp C$ 、 $\sharp F$ ）。在全曲中，其基本形态是以持续音的方式出现的。引子部分，固定低音 C、G（宫音、主音）的运动与二重辅助音（ $\sharp C$ 、 $\sharp F$ ）分别相结合，在织体上构成了跳跃型的节奏形态，并使这种节奏形态贯穿全曲的始终。进入到乐句实体部分，低音扩展到 G、C、D（主音与正副支柱音）的进行，并同时与和音（ $\sharp C$ 、 $\sharp F$ ）构成固定的伴奏音型。这时，由于旋律声部的运动，原本以二重辅助音的形式出现的 $\sharp C$ 、 $\sharp F$ ，在乐句的某些小节却以实音的方式出现，具有独立的意义——调式旋律的骨干音（E、C、D）与非调式音（ $\sharp C$ 、 $\sharp F$ ）分别进行碰撞，产生了不协和的音响效果——尤其在第 5 第 7 小节低声部 $\sharp C$ 与旋律声部的还原 C 同时出现，构成了特殊的减八度。其在音响上非常别致。



在听觉上由于其音响源头出自先前引子部分的二重辅助音，因此，听者有了适应的空间，这里的不协和感就没有那么强烈。并且间奏部分的 I 级和弦也起到了某些稳定的作用——乐句实体中的不协和感，在间奏中似乎得到了某种解决。因此全曲便产生了这样的律动：

引子（双重辅助音形式，较为协和、稳定）——乐句 a（与调式音相碰，不协和、不稳定）——间奏（主和弦感的稳定）——乐句 b（与调式音相碰，不协和、不稳定）——间奏（主和弦感的稳定）……





尾声部分又在其基础上进行了转位, (#C、#F) 四度辅助音转位为五度, 并在 28 小节与调式音 (D、G) 相结合, 在低音区构成了特殊的根音旋律位置的 I 级和弦。可以看作全曲两种和声材料的高度结合。



纵观全曲, 作曲家运用了较为单一的和声织体来衬托具有云南风情的普米族民歌旋律。运用 #C、#F 非调式和音与调式骨干音 (D、E、C) 进行碰撞。产生了不和谐但非常新颖的音响。应该说, 比较恰当的反应了普米族音乐的风貌。

五、第 39 首《阿怒像青松》

这是一首根据云南怒江地区怒族的民歌改编而成的钢琴小曲, 原叫做《今天阿怒像青松》。作曲家在原民歌的基本框架下在结构上进行了扩充, 增加了乐句末吟唱的部分, 形成了完整的乐段结构。

乐曲的调式:

这首乐曲的旋律为五声 D 角调式。(角调式是怒族民间音乐中运用的最为广泛的调式之一), 角调式是五声调式中最为特殊的一个调式。其特点在于: 五声正音中缺少五度的支柱音。(五度支柱音为偏音变宫) 因此, 主音不易稳定, 调式经常会产生游移性。通常旋律采用重复主音(角音)的方式来肯定调式。如此曲在第一乐句(1——3 小节)中并没有出现调式的五度支柱音 A, 而是采用不断重复主音 D 的方式肯定调式。在第二乐句(4——6 小节)A 的出现就使得调式发生游移,

这里的 A 与徵音 F 形成了大三度，构成了新的宫角关系，从而乐曲片段形成了降 B 宫系统 D 角调式向 F 宫系统方向的转调。



乐曲的和声：

作曲家在和声的编配方面，并没有受到调式游移的影响。而是采取异调配置的方法，同时以降 B 宫和弦来确定降 B 宫调式系统，以调式的副支柱音羽音上构建的和弦为稳定的主和弦，以角音上构建的和弦为不稳定的小属和弦。因此，乐曲第 3、6 小节相同的旋律下分别采用了角音与羽音上构建的和弦就出现了不同的稳定效果，而乐曲片段也形成了 D—T 的完整的和声序进。乐曲在相同的两段旋律下配属了相同的和声序进，但采用了不同的和声织体。第一段的和声织体为在不同音级上构建的和弦半分解形式。第三小节伴奏织体出现了变宫音 A（主音的上五度音），这里其实与旋律声部的 F 音构成了新的宫角关系，已经先于第四小节旋律声部进行了转调，成为旋律声部 F 宫调式在和声上的预备。



第二段的和声织体是在相同和声序进下建立的和弦的全分解形式。这里左手和声的伴奏织体更加丰富，采用了怒族音乐中最为常见的节奏型——前十六后十六分音符相结合的节奏型。樊祖荫十分擅长在作品中运用伴奏织体的节奏变化，来映衬具有民族特色的旋律。

乐曲结尾处出现的还原 B 是 IV 级和弦的大三和弦——这是在角调式的副支柱

音羽音上构建的大三和弦，是作曲家在乐曲结束处力求音响色彩变化的结果，也是云南地区少数民族音乐中经常出现的交替大小调的主和弦三音的变化。（相同的和声手法参考第 33 首《心中甜蜜的歌》、43 首《飞歌》）



乐曲的旋法：

乐曲的旋法上具有地域民歌的一些鲜明的特点：1，上行级进的旋律伴随着急促的下行八度、六度的大跳。2，在节奏上深受地域民族语言的影响，如，乐曲大量出现的上行的三连音，及在高点出现的三连音（第四小节的三连音 F、G、F）就是怒族人演唱民歌时用喉头发出的上波音的装饰音旋律效果。3，在乐曲结构上，由于歌词的限制和需要，上下两个乐句所构成的乐段，在反复中严格的再现。

六、第 43 首钢琴曲“飞歌”

（一）苗族音乐的调式特点

苗族音乐在调式上多采用三度的框架。有以宫角徵 1、3、5（大三度加小三度）为骨干音和羽宫角 6、1、3（小三度加大三度）为骨干音两种。而苗族民间音乐所采用的调式框架通常是在三度骨干音的基础上通过增加“商音”或“羽音”构成四音音列或五音音列。其中非常有特点的如黔东南地区飞歌的特殊调式。



这个调式最大的特点在于两个角音的并置出现——角音与降角音同时作为调式的重要骨干音存在，并与调式主音（徵音）构成了大小六度音程关系。因此，学界称之为“降六音的徵调式”。（笔者认为这里改为“大小六度徵调式”可能更为贴切）在实际作品中，角音的时值一般较长，两种角音的选择对音乐的色彩影响很大，通常表现出不稳定。

（二）苗族音乐的旋律特征

苗族音乐在旋律上的表现是在八度或更宽广的音域内以三度结构的和弦分解式运动为主。



不稳定的角音有两种走向。1，角音上滑至徵音。2，长时值的降角音下滑至宫音，经过羽音进入徵音。一般歌曲的句末在向下滑音时，降角音会以直接的方式出现，使这里的变音效果更加突出。



（三）飞歌的体裁特点及钢琴曲简析

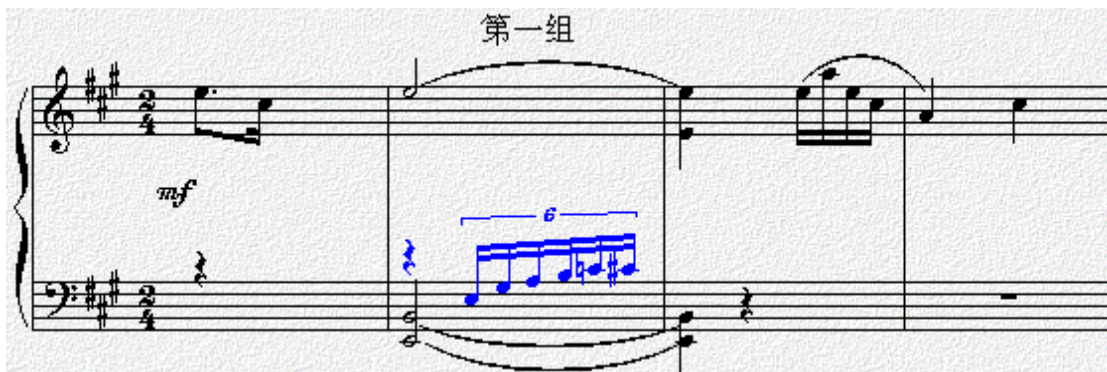
飞歌这种体裁形式属于苗族山歌类，其音乐特点是高亢抒情，旋律的起伏较大，节奏较自由。句间的拖腔特别长，常用滑音，多用假声演唱。

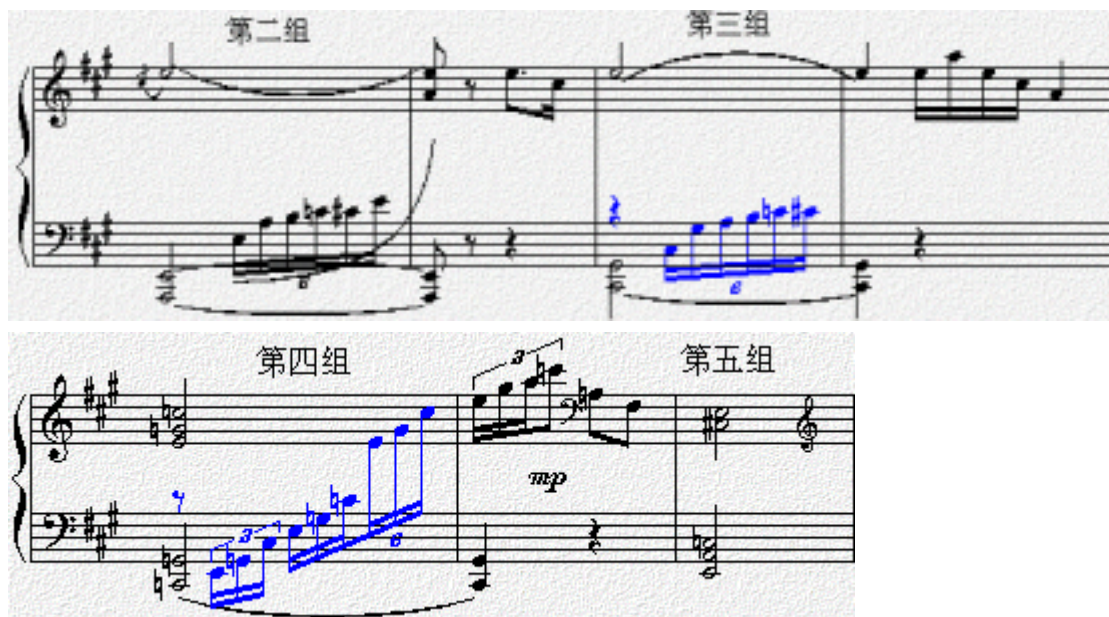
这首钢琴曲的原民歌为《登上高山头》，女声独唱。讲述的是一个单身女子登上高山，在欣赏秀美的村落景色的同时，引出“究竟何处是归宿”的感慨。

这首乐曲为 E 徵调式。旋律声部基本是由宫和弦的分解形式组成。第二段（11 小节）做了节拍与时值上的变化和缩减。

1、横向特色纵向呈现

“即把民歌曲调横向呈现的特色扩展到多声部的纵向结合当中使其纵横同一特色更加明显。”（赵意明）乐曲的旋律线是以宫和弦分解方式呈现，中间声部音阶式的上行贯穿了角音与降角音经过音式的运用。乐曲横向旋律曲调上的这两种特色，也充分的以纵向和弦的方式加以肯定。这里共有五处分别以 E、A、#C、还原 C、E 为低音的三和弦。如图：





可以看出，除了第四组和弦的旋律音是降角音还原 C 以外，其他的旋律音都是徵音 E。作曲家以相同的旋律音编配了不同的和弦，同时每组和弦之间流动的音阶也各不相同。如：第一组和弦中间的琶音与第二组相比，只多了一个#G，这是因为变宫#G 是低声部 E、B 的三音。（这里使用的依然是三度叠置的和弦结构）第三组与第四组和弦是分别建立在两个角音上的三和弦——第三组低音为角音#C 小三和弦，第四组为降角音还原 C 大三和弦。在首段四分之三处的降角音大三和弦是以直接的方式构建在特殊的调式变化角音上，其音响色彩迥然不同。此时的琶音也是以大三和弦的分解方式呈现，与之前的音阶式的上行流动形成了对比。最后一组和弦为宫和弦的第二次转位，大小三和弦的综合形式。这组和弦是以两种角音复合的方式出现，以前四组和弦低音的纵向排列，形成了首段开放性的乐段结构。

2、传统和声思维的影响

作曲家在编配以三度叠置的和弦为主要的和声手法时，肯定会受到传统的大小调和声思维的影响。如：在对两处长时值降角音的纵向处理中作曲家运用了不同的两种和弦结构在第八小节的“C”音上构建大三和弦，这里交替了 a 羽调式的 III 级和弦。在 14 小节，旋律声部同样的 A 宫和弦分解形式进行到的旋律音“C”，这里是在降羽音 F 音上构建大三和弦，这里交替了 a 羽调式的 VI 级和弦。这种和声手法依然采用的是传统和声大小调交替的和声思维。作曲家依靠飞歌中角音的变化，非常恰当的使用角音与降角音在和弦结构上的各种变化，使和声色彩得到了很大的丰富。

3、和弦织体与节奏的对比

乐曲在低声部空五度和音的设计也是独具匠心，在三拍时值的贯穿着调式音阶

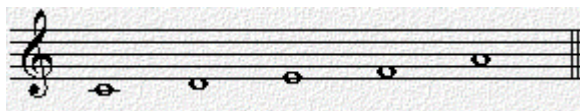
色彩的不断变化，同时更加衬托、对比了 11 小节至 13 小节节拍和情绪上的变化——低声部三拍时值的空五度和音与后半拍宫和弦伴奏织体的对比。

备注：苗族音乐的和声观念：多声部作品多以五度四度三度为主，反映出苗族人的（五度四度三度）和谐观念，这种观念与壮侗族民族二度的和谐观念有所不同。

七、44 钢琴曲《小歌》

布依族的多声部民歌一般为二声部，分为“大歌”和“小歌”两种形式。“小歌”是用小嗓重唱形式演唱的情歌。结构简洁，没有歌头而有歌尾。歌词一般是以五言四句为一首。一般先由一个人独唱这四句词，然后由二人重唱相同的歌词。曲式结构上：独唱部分为两句一个乐段，重唱部分的高音旋律为独唱部分的变体，一般由两个乐句构成，有时最后一句重复乐句也随之扩充至三个乐句。

第 44 首，钢琴曲《小歌》为荔波县小歌，它的调式音列是由特性的五声性调式（宫、商、角、清角、羽）所构成。



歌唱法所形成的独特的和声语言——这种方式的构成是歌者追求“两音相糍”的演唱效果的结果。

樊祖荫在民歌编创过程中，把乐曲的独唱部分与重唱部分看做是两个既有对比又有统一的整体——独唱部分单旋律、流动的和声织体与重唱部分音块式的和声音程形成了音响上的强烈反差。同时，调式音列与和声材料的同一性，使得两部分形成有机的统一体。

A 段（独唱部分）四小节，拍子为四六拍。高音旋律声部以级进为主，左手的和弦为上声部旋律音的纵向复合，三个和弦都在小节的结尾处也是长音或休止的地方做点缀式的处理，带给人委婉缠绵之感。第一个和弦为琶音形式，正好配合了旋律级进上行的特点。第二个和弦是装饰音性质的下滑音，也正是配合了旋律线条整体下行的线条。最后一个和弦是“宫商角”大三度三音和弦，即为上声部旋律音“升 F、E、D”的纵向复合又是首段的旋律语言的总结，也为下段的二度复合音响的出现做了预备。

B 段（重唱部分）7 小节，变换拍子（四三拍、四四拍、四五拍）。纵向结合的两个声部绝大多数为大二度结合。作曲家在创编的过程中基本保留了布依族多声部民歌的和声特色。从第六小节开始，二声部便在复合的情况出现了“两音相糍”。低音部分的构成音为“B（羽）D（宫）E（商）升 F（角）”下方声部比上声部少了一个清角音 G，——这也是小歌二声部的音乐特点之一。（这是由于音域的限制所至布依族多声部民歌一般在八度甚至六度以内，因此低音不会出现清角音）高音位置的“宫商”二度音复合是并成为全曲最重要的和声特点。它不仅出现在高点，而且在乐句的末尾与乐曲的结束终止处都出现重要的“宫商”二音的结合，这是这首乐曲最重要、最具代表性的和声音程，也是布依族多声部和声语言的概括和总结。



最后两小节，作曲家还是根据需要补充了“小歌”音列中所缺少的徵音 A。

上行柔和的纯五度，与先前紧张的二度复合的音程形成了音响色彩的鲜明对比。同时也在一定条件下肯定了乐曲的调式调性。



备注：在长期的演唱实践中，布依族歌手总结出演唱多声部民歌的三条原则，即“上莽下脆”“公母分明”“两音相糍”

“上莽下脆”是指上声部要清脆动听，下方声部要唱的坚实浑厚。

“公母分明”是指两个声部要唱的清晰而不互相混淆。

“两音相糍”即上下方两个声部要相互靠拢构成粘合状的紧贴声部的关系和密集的和声音程关系。

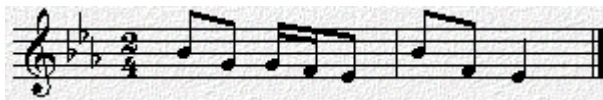
八、46 首《游戏》

（一）水族民歌的音乐特点

水族民歌的音域通常不超过五度，一般采用下列四音音列：



因此，旋律经常受音域所限，显得较为平和、自然（如：这首乐曲的音域为降 E—降 B 音域在五度以内）。乐曲大都结束在宫音，以宫调式为主。如这首民歌的调式为缺少羽音的五声降 E 宫调式。主音降 E 是每个乐句的中结音（第二段移调到 F 宫，主音为 F），旋律进行中商音和角音都倾向于宫音，并从上方支持宫音。徵音典型的进行方式通常是经过角音和商音进行到宫音。



如上例。

（二）乐曲的和声特点

这首乐曲在和声结构上，使用的是纵合性和声手法。伴奏声部为了丰富音响色彩，在主和弦（降 E、G、降 B）附加了六度音 C（羽音）——降 B 与 C 形成了



第三段旋律与和声织体与第一段完全相同，正是由于不完满的终止和弦，乐曲才根据需要补充了四小节。补充部分的和弦结构发生了变化，在这里并没有延续纵合性的和声结构而转变成三度结构的和弦。这是作曲家在乐曲的结尾处追求和声色彩变化的结果。低音中的 A 是作为和弦“F、A、C”的三音，与“G、F、E”构成了流向主音的低音线条。而低声部与旋律声部反向进行，终止于 I 级大三和弦的三音旋律位置。最后两小节，级进上行的 I 级和弦的分解形式（降 E、G、降 B、C）为 I 级三和弦加六音的和弦结构。成为全曲和弦结构的一个缩影。



纵观全曲，旋律声部中缺少的羽音，被作曲家在伴奏声部充分利用。羽音和徵音“二度相碰”形成了独特的和声语言，并在不同的段落以不同的节奏织体加以展开（中段六小节展开式的和声织体与前后两段形成对比）。最终在最后两小节的和弦分解中得到体现。

九、第 47 首《打秋千》

原民歌为仡佬族民歌，五声 D 宫调式。作曲家保留了原民歌的旋律原型和乐段结构，在节拍上做了些许调整——这些调整使得乐曲在结构方面更加严谨。

全曲的和声结构为纵合性和声手法。作曲家把两部分相同的旋律，按照速度层次和伴奏织体的划分为音乐的两个阶段。

首段和声织体分为三层：右手旋律层为原民歌的旋律；左手的低音层为主音的持续音；中间层为纯四度三音列的纵向排列。低音层以切分式的节奏与中间层交错进行，形成了节奏上的有序运行，形象表现了秋千摇摆的韵律。中间层 F、A、B 属于 D 宫的“角徵羽”纯四度三音组纵向排列。在此基础上作了严格移位（E、G、A）具有主、属、主的功能意义。

第二段旋律为第一段的“换头”。节拍转为 4/2 拍，速度加快，形成了音乐发展的第二阶段。左手的伴奏织体不再像第一段那么舒展绵长，而是以跳音的方式

和节拍节奏的变化配合旋律层的展开。第 18 小节,乐曲的结尾处终止和弦是由“D、#F、A”宫角徵组成的大三和弦。对比第一段结尾处 D、#F、A、B “宫、角、徵、羽”组成的四音和弦,这里更具有稳定性,也更具有完满终止的特点。尾声的旋律材料来自于首段最后两小节的重复,这里的和声织体与首段形成呼应。最后一小节立柱式的和弦织体为主和弦 DFA 加六音 B,全部由旋律音构成,成为全曲最具代表性的和弦结构,在这里作曲家基于色彩性和声的需要,把首段的低音层与内声部相结合,横向流动后纵向呈示。

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The second system continues the melody and bass line. The third system starts with an 8-measure rest. The fourth system starts with a 13-measure rest. The fifth system starts with an 18-measure rest. The score concludes with a double bar line.

十、第 51 首钢琴曲《不怕大老虎》

（一）体裁

毛南族民歌有三种类型：比（户外演唱）、欢（二声部民歌）、排见（毛南族叙事长歌）。除此之外还有一种介乎于比、欢之间的小调，叫“耍”。唱腔近似于“比”的称“比耍”，近乎于欢的称“欢耍”。这首毛南族民歌《不怕大老虎》就是一首“欢耍”。

（二）音乐特点

这首乐曲的旋律特点具有毛南族民歌的典型特征：旋律线条呈抛物线型，从较低的音开始级进上行，然后又级进下行至低音结束。同时，又有上下行四度的跳进相结合。调式采用的是五声羽调式，强调“羽、商、角”三音。全曲为四句体乐段（3+5+4+3）。变换拍子，运用了 8/3 拍、8/4 拍、8/5 拍、8/6 拍。舒缓的节奏特点和较为平稳旋律，成为毛南族民歌的典型特色。

（三）和声方面

乐曲前八小节采用了和弦的半分解形式，每个和弦下滑至主音，使低音线条形成主音的持续音。和声进行为 F 宫体系的 D 羽调式的 IV—I 进行，强调 D 羽调式的色彩。从 9 小节开始，旋律上扬，力度随旋律变化有所增强。同时，和声交替到同宫系统 F 宫调式，和声的序列为 F 宫调式 I—IV。这里音乐的色彩转亮，呈现出宫调式的特性。和声的织体与前后两部分稍有不同——这里的和弦织体音域跨度更大，和弦的根音占据了每个小节重拍位置，这与先前和弦半分解后导入主音的方式有所不同。直到最后一个乐句（第 13 小节）调式交替到了 D 羽调式，和声织体才恢复到先前首段的形式。最后一小节的终止和弦是在主和弦的基础上附加下五度低音 G。和弦结构是在商音上建立的省略三音的九和弦。这里是 D 羽调式 I 级和 IV 级的复合和弦，和弦结构的特点成为整篇和声序列的综合与缩影。

整体来看，作曲家运用简单的织体烘托出单纯而朴素的毛南族民歌。表现出毛南族人民生活的情景和质朴的情感。





第三节 东北及甘肃地区

一、第二首《跑南海》

(一) 满族民间调式特点

“宫、商、角”三音是构成满族民间音乐的核心音调，也是满族民间音乐调式的骨干音和基础。宫商角之所以构成满族音乐的特性音，是因为受其传统乐器口弦的影响。以宫商角为基础的调式骨干音向上或向下扩张就形成了四音或五音的音列。如此曲的调式构成。

(二) 满族节奏与旋法特点

满族民歌受歌词的影响大多是以三个音节为一组。“三字经”式的歌词常出现 XX X 的节奏型，满族艺人称之为“老三点”。其中 XXX 也成为这首《跑南海》民歌每句收尾的节奏型。在旋法上，由于强调“宫商角”三音，所以满族音乐的特点以级进为主。旋律起伏不大，在级进的同时，也加入一些跳进以增加乐曲的活力。如这首乐曲：

(三) 乐曲简介

《跑南海》是一首吉林珲春地区的劳动号子，这首民歌是流传在图们江至海

参葦一带的早期满族渔猎生活的歌曲。原曲共八小节，4+4 平行双句体，调式为 C 羽五声调式。作者在原民歌的基础上进行发展，乐曲反复一遍之后又进行了尾部六小节的扩充。作者有目的运用不同的和声手法以此曲为素材进行和声实验——两段分别采用纵合性和声手法不同的配置方式。

第一段为和弦的半分解形式，和声织体运用的是复合结构的和声手法（五度关系调式的复合）。第一段两句的半终止与终止和弦使用的是“F、降 A、降 B、C”这里可以看作是 C 羽的旋律调式运用降 A 宫体系的 F 羽调式的和声织体。旋律调式的主音 C 成为和声调式的五音。因为两者的调性相近因而融合度高，只有在乐句末尾才确立了旋律调式与和声调式的不一致，从而显示出复合的调式调性的效果。两句和声序列分别为第一乐句 VII—I 的进行，第二乐句为 V—I 的进行。

第二段在相同的旋律下，运用的是按照低音规律配备和声的方式。低音进行分别为“G、F、降 E、C、降 B、C、降 E、F、G”先下行后又上行。和弦的构成音完全是由旋律音纵向的结合所构成。由于低音特定的进行导致乐句结尾处并没有回到 I 级和弦，因而补充了六小节。补充的旋律部分，把乐句结尾的三个音 F、E、C（也是“老三点”节奏的对应部分）在时值上进行了扩充。同时低音做三音组的反向进行“G、降 B、C”，从而加强了主音 C 的倾向。最后两小节的和声是在低声部 C 音的基础上附加了 F，是一种综合了下属音的终止和弦。

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of three systems of music. The first system is marked 'Piano' and 'mf'. The second system is marked '5' and 'f'. The third system is marked '10'. The score is in 2/4 time and C major. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The first system shows a half-decade of chords. The second system shows a half-decade of chords. The third system shows a half-decade of chords.



二、第三首 《农夫歌》

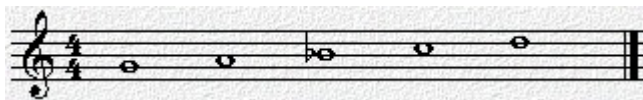
（一）乐曲简介

朝鲜族称民歌为“民谣”。这首“农夫歌”是南道民谣中具有代表性的一首。全曲为起承转合四句体。左手声部的切分节奏是模仿朝鲜族特色乐器长鼓的敲击节奏特点。在转句处节奏相应变化。其均分节奏的变化有力的把乐曲推向高潮。乐曲和声为三度叠置的和声方法。

（二）调式特点

朝鲜族民歌以中国五声调式为基础。其调式音阶可以分为界面调式和平调调式两大类。与其相对应的是中国五声调式中的羽调式和徵调式。由于其音乐特点受到音程框架的因素的影响，三度框架和四五度框架被经常采用。而两种框架都可以被用作羽调式，故羽调式在朝鲜族民歌的使用更加广泛。

这首《农夫歌》是一首具有羽调色彩的特殊的“五声音阶”



“G、A、降B、C、D”。这种五声音阶在朝鲜族民间音乐中被广泛的采用，具有浓郁的民族风格特点。这个调式音列失去了传统五声调式中的骨干音徵音，取而代之的是调式中的变宫音A。这里的变宫不是作为偏音而是作为重要的骨干音在旋律中具有重要的独立的意义。商音在调式中的地位也很重要，它是作为主音羽音的下属音出现的。

（三）和声织体

作曲家在配和声上是按照传统功能性三度和声结构的手法配置。和声低音声部的安排比较平稳，为求得和声色彩的变化，在第2第4第9和最后一小节出现

导音升 F (清徵音)。这里作者还是按照传统的和声思维进行配和声编配——除了最后一小节的装饰音性质以外,其余的地方都有明确的功能意义。

(四) 节拍与旋法

朝鲜族民歌在节拍方面最为多见的是 6/8 拍、9/8 拍、3/4 拍等三拍子系统。在音乐的表现上,用音符来表示即为: $X \cdot = \underline{X} \underline{X} \underline{X}$ 为一拍的三分化。由于朝鲜语言和声调的非均分、长短相结合的特点,从而自然产生 $\underline{X} \underline{X}$ 、 $\underline{X} \cdot \underline{X} \underline{X}$ 等节奏形态。(根据邱英霞在“朝鲜民歌节奏的特点”一文中对节拍以及节奏型的分类)。这首“农夫歌”采用的是八分之九固定节拍,其旋律声部采用的是二音节和三四音节相结合的方式(朝鲜语中一个字为一个音节,语汇中最常见的是 2、3、4 音节这些音节的长短处理最能体现朝鲜语的特点)。伴奏声部主要采用的是固定的二音节,只有中间的转句采用了均分节奏三音节。作曲家在创编过程中低声部和声的安排上用和弦的半分解形式,形象的表现了朝鲜民族歌舞中手鼓敲击的节奏特点。乐曲在旋法上采用的是“下降型”即旋律上一开始就是最高点,然后逐渐下降,到主音结束。音乐的下行以级进为主,上行以跳进为主。在局部围绕着主音 G,进行上下起伏的旋律线条。这种旋律线条伴以节拍节奏调式方面的因素。便形成了朝鲜族民歌优美、抒情的艺术特点。



三、12 首《巴西古溜溜》

“撒拉曲”是撒拉族民歌体裁之一，其意为“撒拉族的歌”撒拉语叫“玉尔”。《巴西古溜溜》是撒拉族最为流行的一首撒拉曲。“巴西古溜溜”是圆圆的头之意。反映了撒拉族青年男女冲破礼教的桎梏追求幸福自由的斗争精神。

（一）曲式结构

作曲家在编创的过程中把原民歌单旋律在结构上共分为六个乐句。（4+4+4+4+4+6）除了两小节的引子与五小节的尾声，乐段实际为四句体乐段结构的扩大形式（扩充了两个乐句）。第1—第4乐句旋律声部在乐段主体部分都结束在羽音上，为F宫体系五声d羽调式。最后扩充的两个乐句及尾声部分的旋律音仍为d羽五声调式音，但是以商音为中心，并结束于商音。

（二）和声变奏

这首乐曲特定的民族风格旋律使每个乐句都具有相似的收尾。相似的旋律收尾与每个乐句单一的结束音（每句的结束音全部都停留在G、D）为作曲家在和声上的丰富配置提供了可能。樊祖荫运用类似于和声变奏的手法给予完全由F宫五声正音构成的旋律以不同的调式色彩变化，并形成了整体调式、和声上有机的统一体。第一乐句（2—6小节）G宫调式，和声序列为V—I正格进行。第二乐句（6—10小节）转入d羽调式V—I，其中第8小节的B可以看做是和弦外音。前两个乐句的伴奏织体相同，但调式色彩上形成了明暗的对比。第三乐句，低音声部采用三度音程级进的连续进行。第13小节出现了降E，句末在G上建立的小三和弦标志着乐句转入g羽调式IV—I。第4乐句与第3乐句伴奏织体相同，调式转入d羽V—I。第5乐句三度音程织体上行流动，调式转入C宫V—I。第6乐句综合了先前5个乐句的伴奏织体（和弦的半分解式与三度音程的平行进行），调式转入g羽IV—I，终止和弦为不完满的六和弦。尾声5小节完整的K46—D7—T的和声终止式，标志着调式转入G大调。

至此，前六个乐句的伴奏织体调式布局参考如下：

乐句顺序	第一乐句	第二乐句	第三乐句	第四乐句	第五乐句	第六乐句	尾声
调式	G 宫	d 羽	g 羽	d 羽	C 宫	g 羽	G 大调
和声织体形式	和弦半分解	和弦半分解	三度音程连续进行	三度音程下行	三度音程上行	综合织体半分解与三度音程下行	立柱式和声织体

从图表上可以清晰的看出，作曲家在乐曲整体的和声织体与调式布局上独具匠心。首句为 G 宫调属于大调色彩。之后 2、3、4 句分别为 d 商、g 羽 d 商，属于小调色彩。第 5 乐句为 C 宫调属大调色彩。第 6 乐句回到 g 羽调式，最后补充的 5 小节以 G 大调结束。因此和声织体上呈现出明确的拱形结构——以明亮的大调式色彩作为乐曲首、中、尾的框架，以 d 商、g 羽等具有小调色彩的五声调式作为其他乐句以及整个乐曲调式色彩的布局。

作曲家在和声的编配中，还有意识的加入调式偏音，把伴奏织体由五声扩充至七声、九声。如第八小节的清角、变徵，第十五小节的“降 E 还原 E”润、变宫等等，均为 F 宫系统的偏音。这种偏音，一方面是由转调增加的变音，一方面则是伴奏织体三度音程半音级进下行的结果。总之，这些偏音的加入避免了五声调式过于平和的音响效果，同时也增加了音乐发展的动力。

最后一个和弦综合了大小三和弦又附加了导音 $\sharp F$ ，成为一个建立在主音上的特殊终止和弦——这个和弦包含了两个小二度——降 B 与还原 B 同时存在构成的小二度，与 $\sharp F$ 、G 构成的小二度，音响十分独特。在最后一小节的结束音 G 的处理上，作曲家也是以“ $\sharp F$ 、D、C、A”作为下滑的装饰音，做属—主补充终止。这里，可以看出作曲家充分的注意了发挥特色音的作用，及对全曲特色音程的综合把握和布局，同时最后两个和弦对引子部分的也起到了呼应的作用。



15

20

24

28

32

下面将前面重点分析的 16 首小曲概括列表如下：

民族	曲名	调式	和声手法	乐曲特色
塔吉克族	古丽碧塔	c 小调的属音调式	三度结构的和声手法	调式特殊，中段交替到降 E 大调
维吾尔族	哇哈哈	d 小调	五度结构的和声手法	和声上的五度平行进行
塔塔尔族	巴拉米斯肯	六声 C 宫转 G 宫调式	三度结构	两句强调“宫角”大三度之上的纯五度移位
傈僳族	摆时	五声 A 徵调式	二度与四五度相结合	纵向二度与四五度音程构成琵琶和弦
佤族	歌唱司岗里	五声 g 羽调式	五度结构	四度五度音程的组合应用
拉祜族	心中甜蜜的歌	五声 F 徵调式	三度结构	下行三度模仿“口弦”的特色
普米族	好日子	五声 G 徵调式	四度结构	“辅助音”的实音化处理
怒族	阿怒像青松	五声 d 角调式—d 羽—d 角	三度结构	角调式的和声处理
苗族	飞歌	降六音的 E 徵调式	三度结构	和声的横向特色纵合化
布依族	小歌	加清角的 D 宫调式	二度结构	两音相糅
水族	游戏	缺少羽音的降 E 宫调式	纵合性和声手法	羽音与徵音两音相碰
仡佬族	打秋千	D 宫五声调式	纵合性和声手法	多种纵合性和声织体
毛南族	不怕大老虎	五声 d 羽调式	三度结构	和弦下滑至主音，形成了主音的持续音
满族	跑南海	五声 C 羽调式	纵合性和声手法	按照低音规律组织和声
朝鲜族	农夫歌	特性 g 羽调式	三度结构	左手伴奏织体模仿长鼓的特色
撒拉族	巴西古溜溜	五声 d 羽调式转 G 大调	三度结构	和声变奏

第三章 乐曲中体现的调式的特点与和声特色

第一节 五十六首小曲中表现出的调式的特点以及和声应用

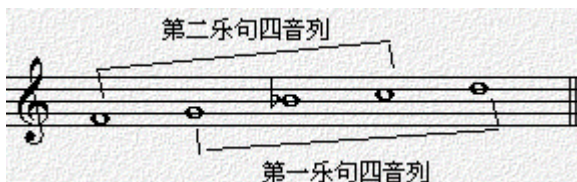
中国民族音乐多以五声调式为基础。五声调式之所以表现“民族性”，是因为由五度相生而产生的“宫 徵 商 羽 角”所组成的调式音阶表现了协和、自然的音阶属性。五声调式的骨干音“宫、商、角、徵、羽”的音程涵量 5—35 (032140) 即音程涵量从大到小排列依次为纯四五度、大二度、小三度、大三度。唯一一个大三度在五声调式中起定调的作用，是确立宫调系统的重要手段。

一、以纯四度三音列为基础构建的民族五声调式

区别于大小调式的四音列，民族调式是以纯四度为框架的“三音列”所组成的。“徵羽宫、商角徵、羽宫商、角徵羽”所组成的以纯四度为框架含有小三度的三音列，之所以可以体现五声调式的音调特性，是由其三音列的音程涵量 3—7 (011010) 所决定的。以纯四度为框架的“三音组”音程涵量中各含有一个纯四度、一个大二度、一个小三度。其包含了五声音程涵量的前三个，是以最小数量的音组体现五声调式色彩。因此最能体现五声调式的特性音程，是五声调式的音调色彩构成的最小单位。



相当数量的民族调式是以三音列为调式的根基所构建。如第 32 首云南佤族民歌《歌唱司岗里》的上下两个乐句即是在三音列的基础上进行的上下大二度的加音所构成。



第一乐句在三音列的基础向上添加大二度，构成“D 角、C 商、G 羽、降 B 宫”四音列。第二乐句是在三音列的基础上向下添加大二度，构成了“C 商、降 B 宫、G 羽、F 徵”四音列。乐曲两段分别以三音列为核心音调，向上下两个方向分别进行扩充，在音响效果上产生了一定的变化。但是，由于其构成的核心音调“三音列”所起到的音乐材料的统一性的作用，因此乐曲的乐音结构非常的完整，乐音在整体上形成了完整的五声音列。

作曲家在编配中对相同的乐曲核心音调的和声色彩变化，以不同的和声序进和和弦结构进行处理。



通过谱例可以看出：两个乐句的和声序进以及和弦结构都不同，第一乐句在主音 G 构成了大七和弦以增强紧张度。第二乐句主音 G 使用了“琵琶和弦”，其紧张度得到缓解，音响较为和谐，并为终止的纯五度和弦做了结构与音响上的预备。结尾通过五度加音的低音进行，强化了乐曲的核心音调。全曲的低音进行均为核心音调的基本结构“大二度、小三度”。

二、以宫角大三度为框架的五声调式



宫角大三度在五声调式中是唯一可以起到定调的音程关系。在此基础上进行扩大就形成了“宫、商、角”大三度三音组，或“宫、角、徵”大三和弦三音组。在樊祖荫的创编的一些民歌中，就是以其为核心的音调来展开旋律。

如：22 首钢琴曲《巴拉米斯肯》，乐曲的整个调式音阶式由“C、D、E”“G、A、B”两个大三度所构成。



乐段的两个乐句通过在每句的结尾处强调不同的大三度三音列组来明确不同的宫调式。第一乐句强调 C 宫调宫角大三度三音组。第二乐句“旋宫转调”以变宫为角，像属方向转入 G 宫调式，并强化新的宫角三音组。同时，两个三音列组形成了五度关系，使音乐材料的使用即统一又有对比。（以上调式音阶的特点在塔塔尔族民间音乐中占有相当大的比重，是塔塔尔族音乐的特性之一）乐曲通过乐句

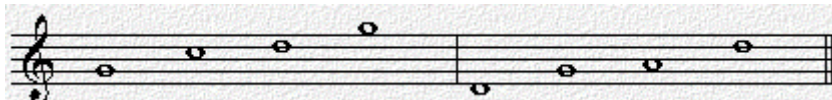
首尾处对“宫商角”大三度三音组的强化，特别是间奏部分对其核心音调做了充分的渲染，表现出新疆塔塔尔族音乐的调性特点。

再如：第33首拉祜族民歌，《心中甜蜜的歌》，徵调式。拉祜族民歌以羽、宫、徵三个调式最为常见。其中徵调式旋律通常强调“宫角徵”大三度三音组，这首乐曲就是在“宫角徵”的基础上添加商音构成四音音列。



这种以宫角大三度为核心音调的民歌通常色彩较为明亮，调式调性明确。旋律线的相对单一，为作曲家在和声上的丰富配置提供了可能。作曲家在编配此类的民歌时一般沿用三度结构的和声手法，突出乐曲的大三度结构特征。同时，也可以在三音的位置上进行同名小调的变化处理，以此产生音乐色彩上的变化。

三、以纯五度三音列组（琵琶和弦）为基础的五声调式

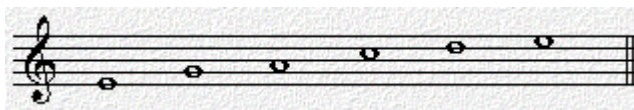


在调式中，如果以主音和正副支柱音共同构建了调式的核心因素，其本身就具有稳定的调式框架结构——正副支柱音从最远的音程关系中支持主音，对主音的稳定性有巩固的作用。在实践中，与主音形成的最直接支持的正副支柱音的共同出现的结果，在稳定主音的同时，也明确了乐曲的调式调性，起到了“功能性音级”或“调式音级”的作用。

如：第31首傈僳族民歌《摆时》，调式为缺少羽音的五声徵调式。乐曲以徵、宫、商为骨干音。正是基于其调式音列的特点，乐曲旋律上行或下行基本以二度和四五度的进行为主。在和声的编配上，作曲家注重表现“摆时”这种歌曲题材的调式音列的特征，采用了在宫音D和主音G上分别构建琵琶和弦，并把琵琶和弦的二四五度的音程关系因素扩大到别的和弦结构的做法，形成了旋律与和声上的纵横统一。



四、角调式

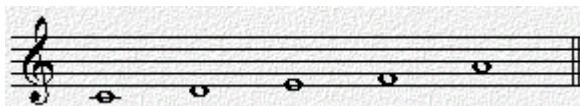




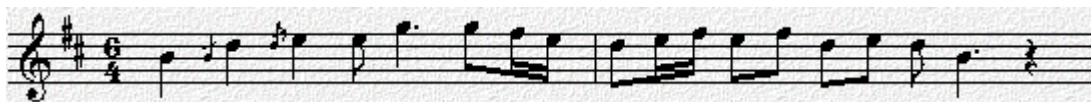
五、五声特性调式

樊祖荫所选择的地域民歌中，有相当一部分是由五声特性调式构成。这些乐曲的调式音列五声正音的数量并不完备，但仍具备了五声性调式的特点，依然能体现出调式的“五声性”。在具体作品中，这些乐曲的骨干音被偏音所替代，有些乐曲所增加的调式偏音甚至成为乐曲的“高点”，同时也造成了调式调性上的游移。

如：第 44 首布依族民歌改编的钢琴曲《小歌》，乐曲的调式音列是由特性的五声性调式（宫、商、角、清角、羽）所构成。



这个调式音列的特点是宫音缺少上五度正支柱音“徵音”的支持，取而代之的是宫音的上四度音“清角”。这里清角音成为重要的骨干音。如此曲的第一句。



这里共同出现了角音 G 与清角音 #F,但清角音明显处于乐曲的高点，在其特定的旋律条件下，比经过音性质的角音更加重要。因此，这里支柱音“A 徵”的缺少，和对偏音“清角”的强调造成了调式调性上的“游移性”。同时，清角音 G 与角音 #F 在调式音列内构成了小二度，这在柔和的传统五声调式音列中是一个突出的变化。

第 43 首《飞歌》，其调式是非常有特点的黔东南地区的特性调式。

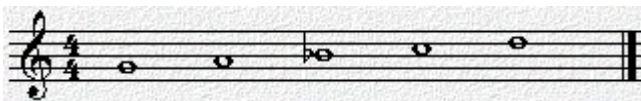


这个调式最大的特点在于两个角音的并置出现。角音与降角音都是作为调式骨干音，并与调式主音（徵音）构成了大小六度音程关系。（具体的调式分析请参看第二章《飞歌》）

第 3 首《农夫歌》朝鲜族民歌。朝鲜族民歌以中国五声调式为基础。其音乐特点受到音程框架的因素的影响，三度框架和四五度框架被经常采用。而两种框

架都可以被用作羽调式，故羽调式在朝鲜族民歌的使用更加广泛。

这首《农夫歌》是一首具有羽调色彩的特性的“五声音阶”



这种五声音阶在朝鲜族民间音乐中被广泛的采用，具有浓郁的民族风格特点。这个调式音列失去了传统五声调式中的骨干音徵音 F，取而代之的是调式中的变宫音 A。这里的变宫不是作为偏音而是作为重要的骨干音在旋律中具有重要的独立的意义。（具体的调式分析请参看第二章《农夫歌》）

作曲家在编配此类乐曲中，注重发挥每个特性调式的音程特点以及保持地域民歌的演唱风格。如：在 44 首《小歌》中使用二度和声手法作为乐曲的基本和弦结构，只是在乐曲结尾处补充调式音列中缺乏的五度支柱音。第 43 首《飞歌》注重特性徵调式中的角音变化，在和弦结构上寻求宫和弦三音的色彩变化。第 3 首《农夫歌》作曲家运用和声小调三度结构的和声手法，运用织体的节奏变化来表现朝鲜族民歌的韵律与风格特点。

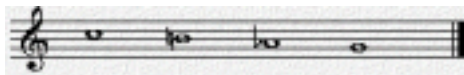
六、非五声性调式

樊祖荫的 56 首钢琴曲所采用的民歌绝大部分属于民族五声性调式，只有个别小曲采用了和声小调、旋律小调、以及波斯阿拉伯地区的特性调式音阶。这些非五声性调式音阶的音程组合，以及所表现出来的特殊的音阶色彩，是我国民族民歌音乐宝库的有力补充。

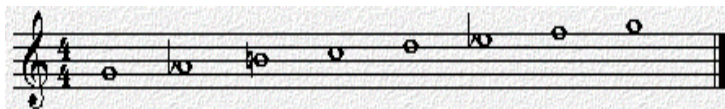
如：19 首新疆塔吉克族民歌《古丽碧塔》。塔吉克族民间音乐多采用波斯—阿拉伯音乐体系。在这一音乐体系中所常用的调式有 11 种之多，塔吉克民间音乐常采用的有“哈贾兹、库尔德、拉斯特等”，其调式的基础是由不同二度音程构成的四音音列。其中“哈贾兹调式”的调式音列为：



《古丽碧塔》是哈贾兹调式。其音列特点是调式中出现的增二度特性音程。



从欧洲的调式体系来看，这首乐曲的调式构成音类似于 c 和声小调属音到属音的音列排列：



而从首尾的主和弦来判断，主和弦不是以 c 为根音的小三和弦而是以 G 为根音的大三和弦。因此这首乐曲的调式被称为 c 小调的属音调式。

第 15 首维吾尔族儿童歌曲《哇哈哈》。乐曲是 d 自然小调。但是在旋法的发展上，在乐曲的片段中不难看到五声性因素的存在。第一乐句旋律走向是以主音 D 向 A（支柱音）五度跳进并以此为轴环绕进行，最后下行落到主音 D。从旋律音的构成来看，前半部分缺少“E、C”形成了“D、F、G、A 降 B”具有五声调式的基本因素。后半部分乐曲回归到自然小调的音阶特征，其中四音列的旋法特征与先前跳进的音型形成了对比。

本文未单独分析的第 21 首俄罗斯族民歌《渔夫之歌》。乐曲的织体为四部合唱形式，#d 旋律小调。乐曲平和舒缓的曲调特征，为我们展现出不同于传统民歌的异域风情。

作曲家在处理这一类非五声性调式民歌改编曲时，并不是都套用三度结构的和声手法，而是充分的考虑了其地域音乐的特色，有选择的加以应用。如第 15 首维吾尔族儿童歌曲《哇哈哈》，作曲家就以平行进行的五度音程作为其织体形式。这是由于：五度结构在维吾尔族民间音乐中有十分重要的意义。在音乐发展中往往调式的五度音是和主音具有同等重要的意义。作曲家看到了这些具有民族性的音乐特点，以五度和声作为乐曲的基本和声层，在这里恰如其分的表现民族民歌的旋律特色。

而其他两首作品俄罗斯族民歌《渔夫之歌》，塔吉克族民歌《古丽碧塔》，其曲调以传统的功能性三度和声织体加以编配，就显得非常的恰当合适。其特殊的音阶特点避免了五声性调式以三度和声为伴奏织体时所带来的风格协调等问题的出现。

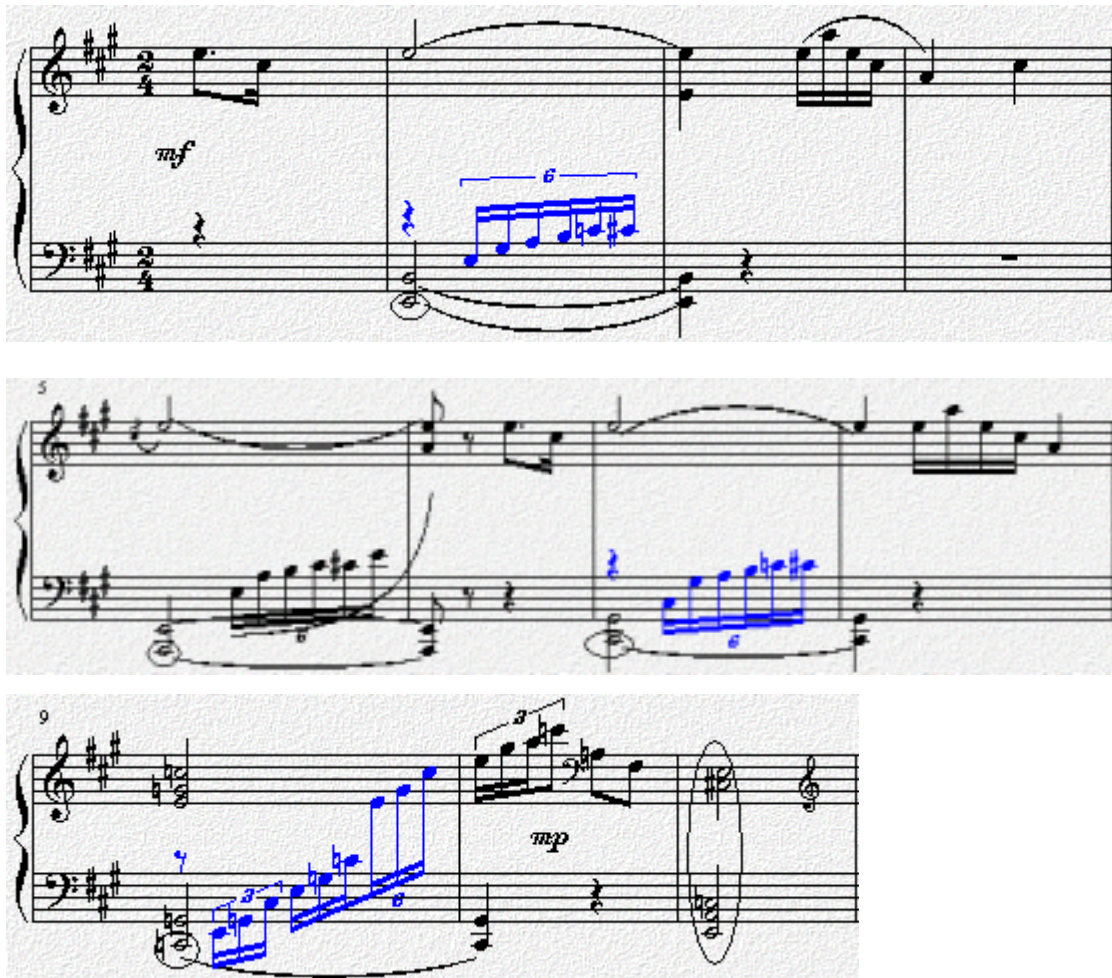
第二节 钢琴小品中的音高纵横统一与纵合

作曲家在给一些民歌编配伴奏的过程中不仅仅是把横向的调式音列、旋律音调予以纵向结合，而且把民歌曲调横向呈现的特色扩展到多声部的纵向结合当中使其纵横同一特色更加明显。也就是说，作曲家在编创过程中，是把曲调特色包括旋律音、音程特色、地域民族曲风、节奏特点等等因素综合的体现在纵向的伴奏织体上，成为纵合性和声的扩大化——“纵横统一体”。

一、横向曲调特点与旋律音程在纵向织体上的纵合

比如：第 43 首《飞歌》，首段横向旋律音调不仅作为纵向和弦的低音，而且旋律声部宫和弦的分解形式“A、#C、E”三度结构的音程关系也被应用到纵向和

弦的结构当中。(这一特点在第二段体现的尤为明显)首段最后一组和弦是包含了两个角音并且综合了之前和弦低音的开放性的宫和弦第二转位,成为整个旋律曲调及苗族飞歌特殊的调式音列所形成的曲风的总结与概括。



31 首《摆时》傈僳族民歌。由于乐曲主要出现徵(A)宫(D)商(E)三音,因此横向的旋律进行基本以二度和四五度的进行为主。作曲家在纵向的和声编配中有意识的引入了这种音程结构,在乐曲重要的位置上形成了在主音与宫音上构建的琵琶和弦,成为乐曲和声织体的主要特色。同时,傈僳族民歌追求“两音相糍”的音响效果,作曲家在每句重要的结束处低音安排了大二度音程相碰。并使这种和声基因扩展到其他和弦上,深化了低音二度音程的特性,体现出傈僳族民歌的音乐特色。

二、横向的旋律流动与纵向织体上的统一

第 44 首《小歌》布依族民歌。首段,高音旋律声部(独唱部分)以级进为主,左手的和弦为上声部旋律音的纵向复合,三个和弦都在小节的结尾处也是长音或休止的地方做点缀式的处理,带给人委婉缠绵之感。第一个和弦为琶音形式,正好配合了旋律级进上行的特点。第二个和弦是装饰音性质的下滑音,也正是配合

了旋律线条整体下行的线条。最后一个和弦是“宫商角”大三度三音和弦，即为上声部旋律音“升 F、E、D”的纵向复合又是首段的旋律语言的总结，也为下段的二度复合音响的出现做了预备。在经过第二段两声部重唱部分之后，乐曲最后两小节作曲家还是根据需要补充了“小歌”音列中所缺少的徵音 A。上行柔和的纯五度，与先前紧张的二度复合的音程形成了音响色彩的鲜明对比。同时也在一定条件下肯定了乐曲的调式调性。这种和声上的加音，是作曲家充分考虑到“小歌”调式音列的特点，根据对和声结构与音响的设计，补充其所缺少的支柱音并进一步充实音响的结果。

第三节 和声织体在作品中对民族特色器乐的模仿

了解中国特色的少数民族乐器的音色是领略具有民族民间音乐神韵的最直接的方式。其特殊的乐器性能所展现的地域风情，最能展现出民族音乐的特征。在樊祖荫的具体作品中，经常会见到作曲家运用织体在节奏与音响上的变化，形象地模仿民族器乐的音色、韵律。

一、伴奏织体对特色乐器节奏型的模仿

在第 1、3 首作品中作者采用了较为单一的和声织体用以模仿民族乐器安徽花鼓与朝鲜族长鼓的特色。

第一首乐曲中，作曲家使用了五度和声手法，和弦是由旋律骨干音上下五度加音构成。较为单一的音型与节奏变化勾勒出安徽花鼓音乐的欢快、热情的特点。



相对于“凤阳花鼓”灵巧、欢快的特点，“农夫歌”一曲中运用的长鼓则展现了朝鲜族民间音乐悠长、舒缓的特点。



由朝鲜族语言的特点而形成的朝鲜族音乐在节拍节奏方面的特征，十分形象的展现了朝鲜族音乐的神韵。在作品中，作曲家在左手声部的安排上使用和弦的半分解形式，运用切分的节奏形象的表现了朝鲜民族歌舞中手鼓敲击的节奏特点。

类似的情况也出现在第 20 首作品《黑眉毛的姑娘》，切分节奏与两个八分音符表现新疆手鼓的节奏特点。



第 38 首《好日子》普米族民歌。二重辅助音（ $\#C$ 、 $\#F$ — D 、 G ）在引子部分以及在全曲中广泛的应用其节奏的音型，是模拟普米族葫芦笙与打击乐器所构成的音响。



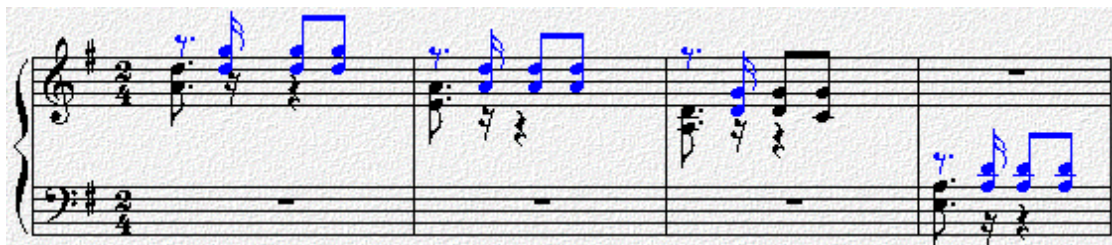


二、和声织体在音响上的模仿

第 33 首拉祜族民歌《心中甜蜜的歌》所采用的节拍、节奏与《农夫歌》相似，单音三度下行的伴奏织体，模仿拉祜族特色乐器“口弦”的音响特色。



第 36 首布朗族《祖国我爱你》引子部分的四度音程构成的节奏型就是来自于布朗族特色乐器芒、拨等构成的节奏特点。作曲家在全曲中贯穿使用这种节奏型，成为展现地域民族音乐特色的重要手段。



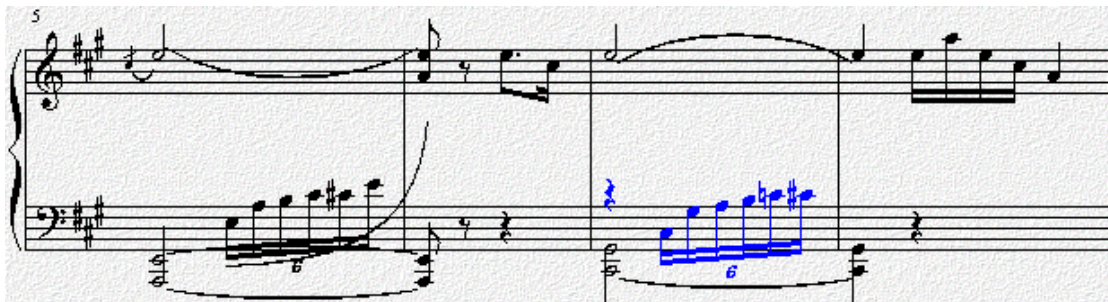


第四节 各种音程结构的和声手法与终止、附加音主和弦

一、云贵地区少数民族的三度结构的和声特色

作曲家在编配这一地区少数民族民歌时，多采用三度结构的和声手法。樊祖荫充分利用地域民歌音调中的变音特色，在和声中利用和发展这种因素，使和声特色更加鲜明。

第 43 首《飞歌》就是利用调式音列中并置出现的角音与降角音。从而在和声上形成了宫和弦三音的变化。这一变化一方面是由于云贵地区少数民族的特性调式引发的和弦变化，一方面也是作曲家受到传统的功能和声理论的影响。角音的变化不但能引起宫音上的大小三和弦的交替，同时也会引起同宫系统内 III 级与 VI 级的变化。

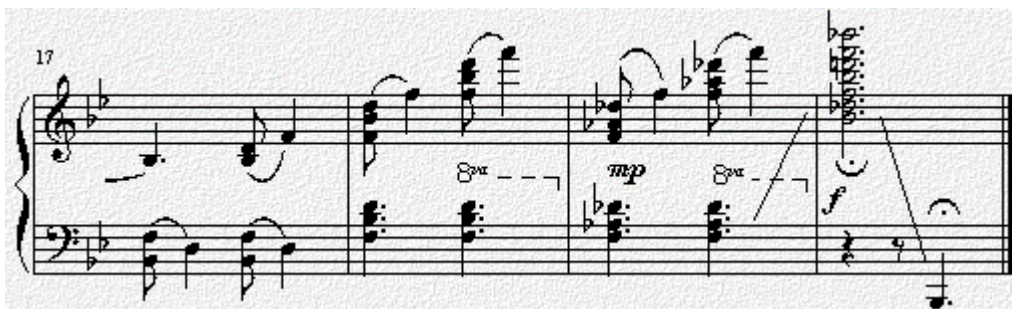




同样的情况出现在 33 首《心中甜蜜的歌》。这首乐曲为五声徵调式，调式本身并没有变音。而作曲家沿用了这一思维，在乐曲的第二乐句并置使用了宫和弦的降三音和 V 级的降三音降 A，片段形成了 T—D—t—d 的和声进行，使平和的调式在和声色彩上有所变化。



在乐曲的尾声，作曲家先后呈现了还原 D 和降 D，分别在此基础上构建了大三和弦，从而形成了 I 级与降 III 级大三和弦。在最后一小节的宫音上并置的使用了两种和弦，形成了特殊的宫和弦。



同时还体现这种和声思维的是第 39 首《阿怒像青松》。乐曲为五声角调式，作曲家在乐曲的结尾使用之前从来没有使用的羽音大三和弦，代替之前的乐曲中出现的小三和弦。这种方式就是云贵地域的民歌特色在和声上的体现。

二、作品中五度结构和声手法应用

樊祖荫在第 1 首《凤阳花鼓》和第 15 首《哇哈哈》中都使用了五度平行的和声手法。在作品中，和声的织体分别在旋律骨干音基础上，上加或下加五度，或者是作为平行三和弦的三音，从而形成了平行五度的和声进行。如第 15 首《哇哈哈》全曲共四个乐句，每个乐句都使用了不同的构成方式。第一乐句为了肯定调式调性，使用了主音上方附加五度音的做法。第二乐句旋律的骨干音是作为平行三和弦的三音。第三乐句是作为骨干音下方附加五度音的平行进行。最后一个乐句回到了先前第一乐句的方法，主音上附加五度音，使调式调性得以稳固和明确。总体来看，其表现的主要方式，是由和声织体在节奏上以及空五度音响上的特点来体现。

在此基础上，作曲家进一步发展了这种平行五度的手法。曲集的第 32 首《歌唱司岗里》，和声由四五度的纵向结合构成：上方声部为四度平行，下方声部则是五度平行，上下两对声部根据线性原则形成反向进行。四度五度和声手法的纵向结合使和弦结构的组合更加丰富。乐曲的主音 G 为每个乐句的结束音，作曲家用个三种不同的和弦结构：第一段使用了大七和弦，用以增强乐句的不稳定感。第二段使用了在商音上建立的琵琶和弦，直到最后一个和弦稳定在主音而且是根音旋律位置的空五度和弦。这里才感受到乐段的完满终止。作曲家在这里巧妙的运用的不同的和声织体组合，在不同的部分使用不同的和弦结构，使和声的音响丰富多彩。

三、二度结构的和声特色

（一）将原始和音因素和声化

在我国少数民族（如侗族、壮族）的原始民歌中，含有丰富而优美的二度和音，这些和音都是自然生成了一种偶合因素。一些少数民族的歌手在演唱多声部民歌中刻意的使两个声部紧贴在一起。如布依族的二声部情歌，二声部之间多构成大小二度的和声音程。作曲家改编的 44 首《小歌》，就是根据布依族的民歌改编的一首钢琴曲。乐曲的第二段的重唱部分两声部分别为 D 宫调式与 E 商调式的两种调式的重叠。作曲家在低音区以及重要的乐句乐段终止处都使用了“宫商”组成的大二度音程，深化了这种原始和音的特点。





(二) 在其他和声手法中的二度和声思维

作曲家在其他作品中沿用了这种思维，在和声中刻意突出了二度音程这种音响效果。如第 46 首《游戏》，纵合性和声手法。在左手的伴奏织体中内声部徵音和羽音形成了二度相碰，并使这样的和声特点贯穿全曲的始终。在平和自然的水族民歌旋律中凸显了地域少数民族的和声色彩，使音乐形象鲜活起来。



第 31 首傈僳族《摆时》。由于民歌曲调中强调“徵、宫、商”三音，因此在设计和声时，作曲家把“琵琶和弦”作为乐曲和声的基本形式。为了突出低声部“两音相碰”的和声效果，作曲家特别设计了大二度与纯四度叠加的结构，并使这一和声基因拓展到其他的和弦结构当中去。作曲家除了在低音区突出大二度的和声特色，在其他重要的位置：大二度与小三度，大二度与大二度，大二度与纯四、五度的叠加，也在深化纵向结合的最低两个音为大二度的特性。



四、终止和弦与附加音和弦

(一) 主和弦的附加音特色

樊祖荫在作品的主和弦使用上，经常以附加音或者变音的形式，来突出乐曲的和声色彩和少数民族地域音乐特色。

如第 19 首《古丽碧塔》。乐曲第一小节和弦的构成音是“G、还原 B、D、F”主和弦加七音的方式，即在主音上形成了大小七和弦。



作品第 29 首《其多列》，作曲家以主和弦附加七音构成大七和弦，内声部形成了小二度相碰，并以这种结构和不协和的音响贯穿全曲的始终，表现孩子们天真浪漫的童真童趣。



作品第 46 首《游戏》，作曲家以主和弦附加六度音，内声部形成了徵音和羽音大二度相碰。虽然音响没有小二度那么尖锐，但是不和谐的音响效果依然表现了孩子们游玩嬉戏的场景。

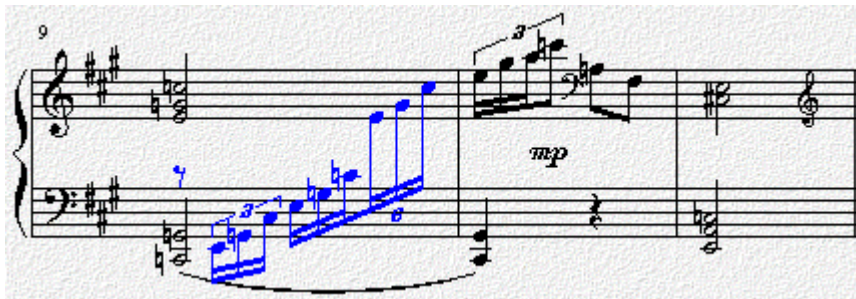
(二) “终止和弦”的特殊作用

作曲家在—些钢琴小品中，运用了一—些特殊的“终止和弦”。这里所谓的“终止和弦”并不是指传统功能和声终止式 K46—D7—T。而是指综合了整个乐句或

乐段的和声序进、变化音、甚至节奏特色的“综合主和弦”。

如：

43 首《飞歌》首段的终止和弦“E、A、C、 $\sharp$ C、E”为综合了大小三度音程的主和弦第二次转位。这个和弦是首段四个和弦低音的综合形式，也是所有旋律音的集合。其导入方式是由长时值的降角音下滑至宫音，经过羽音进入徵音。其标志的开放性乐段的意义，成为音乐发展的重要动力。



51 首《不怕大老虎》最后的终止和弦是在主和弦的基础上附加下五度低音 G，和弦结构是在商音上建立的省略三音的九和弦。这里是 D 羽调式 I 级和 IV 级的复合和弦，和弦结构的特点成为整篇和声序列的综合与缩影。



第 44 首《小歌》在每个乐句的末尾与乐曲的终止处出现了“宫商”二音的结合，成为整首作品最具特色的和声语言。



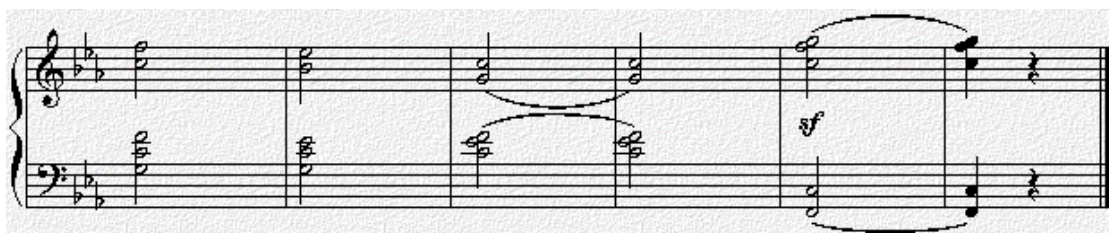
12 首《巴西古溜溜》最后一个和弦综合了大小三和弦又附加了导音 $\sharp$ F，成为一个建立在主音上的特殊终止和弦——这个和弦包含了两个小二度——降 B 与还原 B 同时存在构成的小二度，与 $\sharp$ F、G 构成的小二度，音响十分丰满。在最后一小节的结束音 G 的处理上，作曲家也是以 $\sharp$ F 作为下滑音的开始。这里，可以看出作曲家充分的注意了发挥特色音的作用，及对全曲特色音程的综合把握和布局，同时对引子部分的两个和弦也起到了呼应的作用。



第 38 首《好日子》尾声部分（ $\#C$ 、 $\#F$ ）四度辅助音转位为五度，并在 28 小节与调式音（ D 、 G ）相结合，在低音区构成了特殊的根音旋律位置的 I 级和弦。可以看作全曲两种和声材料的高度结合。



第 2 首《跑南海》最后两小节的和声是在低声部 C 音的基础上附加了下属音 F 。也可以看做是乐曲出现的两种重要和弦（I、IV）的复合安排。



第 33 首《心中甜蜜的歌》最后补充的三小节，不断上行的旋律特征是拉祜族音乐的特点之一。（在音乐的尾声中拉祜族音乐通常以三六度的滑音作为乐曲的结束方式）



作曲家运用大小调和声的思维方式,把降B大调与降b小调音响分别进行了呈示,最后又以复合的方式在最后一小节同时呈现了这两种调式,综合体现了全曲的和声色彩。

结 语

通过对以上五十六首小曲的音乐特色（调式、和声等方面）的分析，我们可以看到，作曲家在不同音调特点的民歌和声编配中，运用了多种结构的和声手法，并通过织体的多样组合表现了不同地域不同民族的音乐风貌——这些手法的运用力求与音乐作品的表现相结合。作者在曲集的后记中说道：“曲集中的某些民歌，原来是民间的合唱或重唱，对他们的和声处理，则在保持原有和声风格的基础上予以深化，如对侗族、布依族、仫佬族、羌族、傈僳族、俄罗斯族、高山等族的多声处理即是如此。”

自上世纪 20 年代以来，伴随着中国多声音乐创作的开始，五声性音调与和声的融合问题就成为摆在中国音乐家面前的一道难题。在中国传统的音乐中虽然具有一些多声音乐的组合方式，如“二度相糅”等。由于调式基础的差异，如果仅用大小调功能和声，必然会导致风格之间的矛盾。如何解决这些问题，就成为中国作曲家们努力去探索的目标和方向。

2000 年出版的《中国五声性调式和声的理论与方法》是樊祖荫教授总结归纳的我国在多声部音乐领域所取得的丰硕成果。其中对这一领域的方方面面都做了尽可能详尽的梳理和归纳。在某些方面也提出了自己的独到见解。在此基础之上，樊祖荫教授通过本人的创作实践，有意识的运用不同的和声手法，以民歌为素材进行各种多声配置实验，曲集中所引用的谱例都能针对上述问题，做出很好的说明。

在《五十六首小曲》中，作曲家通过对原民歌音乐特色及音乐风格的准确把握，采用了各种较为简单、明了而丰富的和声手法及织体形式，恰当的反映了地域民族的音乐风貌。在写法上保留了民歌歌唱性的同时又突出了节奏性、舞蹈性、抒情性。“他将原始民歌与专业技法相结合，在继承中发展，从而使作品成为一部具有较高学术价值的力作。”这可谓是黄虎威先生对樊祖荫先生这部钢琴小曲的中肯评价。

论文通过对这本曲集的分析，从民族调式特点入手，归纳出一些如何加强民族风格，为民歌进行改编与写作钢琴作品的一些和声、节奏、技法的思维与写作方法。

这仅是对民族风格和声的学习与初步探索，笔者将在今后的工作中，在这一和声领域做进一步的学习与研究。

参考文献

著作类：

（一）中国著作类

1. 樊祖荫 中国多声部民歌概论 人民音乐出版社 1994
2. 樊祖荫 中国民间歌曲（上）（下） 人民音乐出版社 2008
3. 杜亚雄 中国各少数民族民间音乐概述 人民音乐出版社 1993
4. 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
5. 张肖虎 五声性调式及和声手法 人民音乐出版社 1987
6. 论文集 和声的民族风格问题与现代技法 人民音乐出版社 1987/3

（二）外国著作类

Howard Hanson HARMONIC MATERIALS OF MODERN MUSIC 英文版
本

期刊论文类

1. 樊祖荫.我国多声部民歌的分布与流传 音乐研究：1990/1
2. 樊祖荫.多声部民歌的节奏节拍形式研究 中央音乐学院学报：1990/1
3. 樊祖荫.多声部民歌的调的发展手法研究 中央音乐学院学报
1990/3
4. 樊祖荫.中国多声部民歌的织体形式研究 艺术探索：1991/1
5. 樊祖荫.多声部民歌研究四十年 中国音乐：1993/1
6. 樊祖荫.中国民间多声部音乐中的和声特点（上）星海音乐学院学报：2001/2
樊祖荫.中国民间多声部音乐中的和声特点（下）星海音乐学院学报 2001/3
7. 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 黄钟（武汉音乐学院学报）：2002/2
8. 樊祖荫.变和弦及其在五声性调式和声中的运用——五声性调式和声研究之二 音乐艺术（上海音乐学院学报）：2002/4
9. 樊祖荫.复合结构的和声方法——五声性调式和声研究. 中国音乐学：2003/1
10. 樊祖荫.三度结构的和声方法——五声性调式和声研究之一. 浙江艺术职业学院学报 2003/2
11. 樊祖荫.五声性调式的转调与和声的处理方法——五声性调式和声研究之四. 交响（西安音乐学院学报）：2003/2
12. 樊祖荫.线性结构的和声方法——五声性调式和声研究之五.音乐研究：2003/2
13. 樊祖荫，赵晓楠. 20 世纪的汉族民歌研究（一）黄钟（武汉音乐学院学报）：

- 2005/1
14. 樊祖荫, 赵晓楠. 20 世纪的汉族民歌研究 (二) 黄钟 (武汉音乐学院学报): 2005/2
15. 樊祖荫, 赵晓楠. 20 世纪的汉族民歌研究 (三) 黄钟 (武汉音乐学院学报): 2005/4
16. 樊祖荫, 赵晓楠. 20 世纪的汉族民歌研究 (四) 黄钟 (武汉音乐学院学报): 2006/1
17. 和永祥 摆时的艺术特点 民族音乐 2006/2
18. 邱映霞 朝鲜族民歌节奏特点 中国音乐 1995/2
19. 范晓峰 撒拉族民歌研究 音乐艺术 1997/1
20. 翟继峰 以“界面调式”为基础的朝鲜族民歌——朝鲜族民族音乐系列研究之一 长春师范学院学报 2005/7
21. 郭春玲 试论朝鲜族民歌的音乐特色 克山师专学报 2004/7
22. 吕霞 土族民歌的类型及特征 内蒙古大学艺术学院学报 2005/3
23. 马生福 朱大伟 新疆回族民歌风格特征探析 2007/9
24. 黄虎威 56 首小曲 56 朵小花——评介樊祖荫的《儿童钢琴小曲》 《人民音乐》2001/8
25. 赵意明 少数民族民歌同钢琴艺术结缘的范例——解读樊祖荫《儿童钢琴小曲——中国各民族民歌 56 首》 中国音乐 2006/4
26. 武蓓琳 樊祖荫的多声理论与其创作 中国艺术研究院 2008 界学术论文
27. 刘康华 一本中国五声性调式和声的重要论著——评樊祖荫的《中国五声性调式和声的理论与方法》 音乐研究 2005/3
28. 李合洲 将五声调式拓宽为一个开放性的调式体系——评樊祖荫著《中国五声性调式和声的理论与方法》 中国音乐 2009/2
29. 刘永福 梳理与创新——樊祖荫《中国五声性调式和声的理论与方法》之学术特色 中国音乐 2009/3
30. 徐天祥 樊祖荫教授学术之路管窥 南京艺术学院院报 2009/3
31. 冯光钰 三十年辛劳凝“多声”荐樊祖荫著《中国多声部民歌概论》 (查期刊年代)

谱例

1. 樊祖荫. 儿童钢琴小曲——中国各民族民歌 56 首. 人民音乐出版社, 2000
2. 樊祖荫. 小花鼓——民歌儿童钢琴小曲. 上海世界图书出版社, 2001

致 谢

从论文的选题到搜集资料，从成稿到之后的反复修改，期间我就像一个在黑暗中摸索着前进的人，经历了痛苦、彷徨和喜悦的心情。但是伴随着论文的截稿，之前的复杂心情如云烟般散去，留下的只是喜悦和小小的满足感。

感谢导师陈士森教授在论文的写作过程中给予了我全方位的指导和帮助。导师的严谨的学风，深厚的理论功底使我在漫长而又短暂的三年的时光中受益匪浅。

感谢母校给了我又一次深造的机会，使我在作曲技术理论领域汲取更多的营养。

感谢作曲系的领导和老师们多年来给予我们的关怀和帮助，使我得以在一个优良的环境中学习、成长。

感谢袁建军、刘公凯、杨晓、马瑞、冯璐璐、石萌等同学对我的帮助和照顾。正在撰写论文的他们在百忙之中抽出时间帮我收集资料，帮我理清思路，对论文的格式以及乐谱的打印整理工作提出了诸多宝贵的意见和建议。对他们的帮助表示真挚的感谢。

感谢各位老师对我论文答辩的莅临与指导。

感谢我的父母在学业方面的支持以及在生活方面的关心，他们对我的殷切期望是我在人生道路上前进的永恒动力，永远激励我在学业和事业上勇攀高峰。

陈俊人

2011 年 5 月