

厦门大学学位论文原创性声明

本人呈交的学位论文是本人在导师指导下，独立完成的研究成果。本人在论文写作中参考其他个人或集体已经发表的研究成果，均在文中以适当方式明确标明，并符合法律规范和《厦门大学研究生学术活动规范（试行）》。

另外，该学位论文为()课题(组)的研究成果，获得()课题(组)经费或实验室的资助，在()实验室完成。(请在以上括号内填写课题或课题组负责人或实验室名称，未有此项声明内容的，可以不作特别声明。)

声明人(签名): 孙销欣

2012年5月31日

厦门大学学位论文著作权使用声明

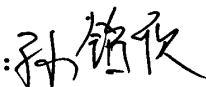
本人同意厦门大学根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》等规定保留和使用此学位论文，并向主管部门或其指定机构送交学位论文（包括纸质版和电子版），允许学位论文进入厦门大学图书馆及其数据库被查阅、借阅。本人同意厦门大学将学位论文加入全国博士、硕士学位论文共建单位数据库进行检索，将学位论文的标题和摘要汇编出版，采用影印、缩印或者其它方式合理复制学位论文。

本学位论文属于：

（ ） 1. 经厦门大学保密委员会审查核定的保密学位论文，
于 年 月 日解密，解密后适用上述授权。

（ ） 2. 不保密，适用上述授权。

（请在以上相应括号内打“√”或填上相应内容。保密学位论文应是已经厦门大学保密委员会审定过的学位论文，未经厦门大学保密委员会审定的学位论文均为公开学位论文。此声明栏不填写的，默认为公开学位论文，均适用上述授权。）

声明人（签名）：

2012年5月31日

摘要

《小河淌水》是一首源于大理白族自治州弥渡县的云南民歌。原名《田埂调》，本文选取了三位作曲家，根据同名民歌改编的三首钢琴曲《小河淌水》，从乐曲的曲式结构、调式调性、和声、复调及其织体等方面进行分析和比较。作曲家们用钢琴改编的《小河淌水》巧妙地运用钢琴多变的和声色彩营造出如梦如幻的乐境。他们均较好地发挥了钢琴特有的表现力，又赋予作品鲜明的个性。多样的和弦结构，多彩的线性运动，多变的和声节奏及复调等技法，以一种崭新的视角形成自己独特的音乐语言。鲍元恺版的《小河淌水》极其讲究地运用了和声类似光影交相辉映的色彩营造出思绪飘渺的感觉，在原曲基础之上平添了丰厚的色彩和乐意。同样，黎英海版的《小河淌水》在和声编配上也既传统又富于创新。使和声恰到好处地衬托了旋律的唯美和可塑性，而张朝版的《小河淌水》的和声语言，则作了接近于主调性游离的大胆尝试。介于《小河淌水》这首中国五声羽调式民歌的完美体现，三位作曲家在为之配置和声时，广泛吸收、借鉴了西方和声的有益经验，并竭力使之皆具民族化为特点，作了多元的调性发展。三个版本的《小河淌水》还在音乐形象的塑造刻画和表达上又技法各异、颇具特色。可见这首优美的、缠绵的山歌给了作曲家们充分发挥的空间和灵感，尤其和声、复调与织体形式的变化极其丰富多彩。他们在探索中国钢琴音乐的“民族化”上，作了许多大胆积极的、颇具价值的实践，使这一钢琴西洋乐器如何更好地演奏中国民歌中所蕴涵的民族风格的气质与个性得到了充分的表现与张扬，也得到了更广泛深入的、有价值的传承。

关键词：小河淌水；技法分析；技法异同

Abstract

Flowing Stream is a Yunnan folk song that originated from the Bai Nationality Autonomous Prefecture - Midu County in Dali. Its original name was *The Ridge Tune*. This essay chooses three composers and their three songs adapted from the folk song, *Flowing Stream*. It analyses and compares these composers three compositions in terms of the tune's form structure, mode, harmony and texture. *Flowing stream* is the perfect embodiment of Chinese folk songs in the pentatonic scale - the feather tuning. In contrast the composers have adapted the original song, on the piano, and created a dreamy artistic conception through the variable harmony the piano provides. They give play to the unique expressive force of the piano giving the original work a new and distinct character. For example, through using the piano their fresh compositions have a variety of chord structures with a colorful linear motion. The composers make full use of changing the rhythm, harmony and polyphony of the original song. *Bao Yuankai's* version of *Flowing Stream*, pays great attention to adding more colors to the original tune. Similarly, In terms of the use of harmony, *Li Yinghai's* version of *Flowing Stream* is both traditional and creative, fully showing a beautiful and changeable melody. *Zhang Zhao's* version made a bold try in atonality. When the three composers configured harmony, they widely drew on the useful experience of Western harmony with multiple tonality, while striving to

keep national characteristics of the original. The three versions of *Flowing stream* are all unique, in that, they all shape and express new musical images, from the original theme. The pretty and touching mountain air in Midu County gave inspiration to the composers' talents, especially in the rich changes of harmony and texture. They all made a bold exploration in making the piano, a Western instrument, become part of Chinese national culture heritage. *Flowing Stream* on the piano are graceful, elegant compositions exemplifying the Chinese national style of temperament and personality.

Key words: *Flowing Stream*, the analysis techniques,

the differences and similarities of techniques

目 录

第一章 《小河淌水》的研究价值简述与三位作曲家的创作背景简述	1
第一节 《小河淌水》的研究价值简述.....	1
第二节 《小河淌水》的创作背景简述.....	3
1. 黎英海先生《小河淌水》的创作背景.....	3
2. 张朝先生《小河淌水》的创作背景.....	4
3. 鲍元恺先生《小河淌水》的创作背景	4
第二章 《小河淌水》改编曲的技法简析	7
第一节 黎英海《小河淌水》的技法简析	7
1. 黎英海《小河淌水》的曲式结构分析.....	7
2. 黎英海《小河淌水》中运用的调式调性、和声、复调、织体的技法.....	8
第二节 张朝《小河淌水》的技法简析	13
1. 张朝《小河淌水》的曲式结构分析.....	13
2. 张朝《小河淌水》中运用的调式调性、和声、复调、织体的技法.....	14
第三节 鲍元恺《小河淌水》的技法简析	17
1. 鲍元恺《小河淌水》的曲式结构分析	17
2. 鲍元恺《小河淌水》中运用的调式调性、和声、复调、织体的技法.....	18
第三章 《小河淌水》音乐技法的异同.....	24
第一节 《小河淌水》的曲式的异同.....	25
第二节 《小河淌水》的和声的异同.....	27

第三节《小河淌水》的复调的异同.....35

结 语.....46

参考文献48

在学期间的艺术实践类研究成果49

致 谢.....50

Contents

Part 1	The Background and research Value of <i>Flowing Stream</i>.....	1
Chapter 1	The Background of <i>Flowing Stream</i>	1
Chapter 2	The Value Creation of <i>Flowing Stream</i>	3
Part 2	The Techniques analysis of the original material movement about <i>Flowing Stream</i>.....	7
Chapter 1	Analysis of <i>Li Yinghai's Flowing Stream</i>	7
Chapter 2	Analysis of <i>Zhang Zhao's Flowing Stream</i>	13
Chapter 3	Analysis of <i>Bao Yuankai's Flowing Stream</i>	17
Part 3	The differences and similarities of musical techniques in <i>Flowing Stream</i>.....	24
Chapter 1	The differences and similarities in musical form.....	25
Chapter 2	The differences and similarities in harmony	27
Chapter 3	The differences and similarities in polyphony.....	35
Conclusion		46
Reference		48
The practicing arts research during studying		49
Thanks		50

第一章 《小河淌水》的创作背景与研究价值简述

第一节 《小河淌水》的研究价值简述

《小河淌水》是云南弥渡地区代表民歌,原名《田埂调》。五十年代初经黄虹、林之音整理后,流传全国。《小河淌水》是首表达爱情的歌曲,全曲以从容舒展、较为自由的节奏和回旋起伏的云南风格旋律为特色。钢琴改编的《小河淌水》则巧妙地运用钢琴的多样的作曲技法、多变的和声色彩营造出如梦如幻、如泣如诉的意境。音乐诗情画意,通过舒缓、自由的节奏和起伏、回旋的旋律,描绘了银月流水相伴下,美丽的阿妹心寄于远方的情郎的动人画面。原民歌仅有五个自然乐句,四五度音程的跳进常常出现,散发了浓郁的云南地区的特色风格。黎英海先生是50年代创作的《小河淌水》,经他改编创作的民歌《小河淌水》,创作风格简洁、精致,以浅显见真功,并表现出鲜明的民族性。他所描绘的音乐形象生动而富有神韵,在作品中表现出了高超的艺术性和鲜明的时代感,令人回味无穷。黎先生编配的钢琴伴奏把民歌的诗意很好地挖掘出来。前奏应用了水的造型,通过钢琴织体语言形象地描绘出民歌的背景,以四、五度关系为基础的和音形象地描绘出了“水的回声”,歌声、水声相映成趣。鲍元恺先生的《小河淌水》鲍元恺先生在为它们配置和声时,则广泛吸收、借鉴西方和声的有益经验,并使之兼具民族化特点,从而形成《小河淌水》独特的和声语言。其中最明显、最直观的和声技法是由和声运动激化所产生的多元的调性发展,包括功能和声与色彩和声并用、调式交替、离调、转调、复合调性等,它们不但增强了音乐的表现力,而且造成了丰富而复杂的艺术形象。张朝先生的《小河淌水》则做了接近于主调性游离的大胆尝试。低音(和声)的旋律线条与高音声部的民歌旋律线条构成了奇妙的复调律动。曲线的高音声部与直线的低音声部,使音乐富于多层的表现力和想象空间。再加上对家乡的思念之情,更使得乐曲的感情得到了另一种升华。三个版本的《小河淌水》在音乐形象的塑造刻画和表达上又各具特色。并各自创作多元的调性发展。多样的和弦结构,多彩的线性运动,多变的和声节奏等技法,以一种崭新的视角形成自己独特的和声语言。因为学习研究民族民间音乐,对于从事创作的人们来说,就是从美学及音乐形态学方面,进一步学习民族民间音乐,改变审美标准和思

维方式，并进行发掘、整理、改编、探索研究来增加音乐的表现力，以创造丰富而复杂的艺术形象。可见优美的、缠绵的山歌给了作曲家们充分发挥的空间和灵感，尤其和声与织体形式的变化极其丰富多彩，他们在探索着中国钢琴音乐的“民族化”上，作了许多大胆积极的探索和颇具价值的实践，使这一钢琴西洋乐器如何更好地演奏中国民歌中所蕴涵的民族风格的气质与个性得到了充分的表现与张扬。得到了更广泛和深入的传承。介于《小河淌水》这首中国五声羽调式的完美体现，三位作曲家为他们配置和声时，则广泛吸收、借鉴西方和声的有益经验，并竭力使之兼具民族化特点。

第二节 《小河淌水》的创作背景简述

1. 黎英海先生《小河淌水》的创作背景

黎英海先生是我国音乐界具有影响力的音乐家之一。中国著名的作曲家、音乐理论家、音乐教育家。黎英海先生于1926年12月15日出生在四川省富顺县,家庭出身贫寒,父亲是川剧爱好者。所以黎英海受其父亲的影响,自幼喜爱川剧等民间音乐。14岁就读于川南师范。1943年9月考入重庆青木关国立音乐院,主修作曲与钢琴。1949年5月参加革命工作,任南京市文工团创作员。1949年12月至1952年7月,任湖南音专、中原大学文艺学院、中南部队艺术学院教员、讲师。1952年8月进入上海音乐学院任教,历任该院讲师、副教授、民族音乐研究室主任、作曲系副主任。1964年又进入中国音乐学院,担任作曲系副主任。1973年—1979年担任中央音乐学院作曲系副主任。1980年以后,担任中国音乐学院创作研究部主任、教授、副院长。1989年10月离休。黎英海还曾担任中国音乐家协会常务理事、民族音乐委员会副主任、《歌曲》月刊主编、北京音乐家协会副主席、顾问、中国民族管弦乐学会副会长等。黎先生一生中创作了大量的音乐作品,在半个多世纪的流传中,许多作品已成为经常演出的经典佳作。黎英海先生在中国民族音乐调式及和声方面以及西洋作曲技法与民族风格结合方面做了很多有益的探索并取得了突出的成就。其中编配的民歌《小河淌水》作品也广为传唱,丰富了我国民族艺术歌曲宝库。如何在钢琴这一外来乐器上挖掘中国音乐风格的神韵,使之贴切地表现中国题材的风貌,黎先生也进行了大量的尝试。黎先生还大量用民歌编配、改编的声乐作品。《小河淌水》是黎英海50年代创作的作品。经他改编的《小河淌水》,创作风格简洁、精致,以浅显见真功,并表现出鲜明的民族性。他所描绘的音乐形象生动而富有神韵,在作品中表现出了高超的艺术性和鲜明的时代感,令人回味无穷。黎英海先生编配的钢琴伴奏把民歌的韵意很好地挖掘出来。在他改编的《小河淌水》中前奏应用了流水的造型,通过钢琴织体语言形象地描绘出民歌的背景,以四、五度关系为基础的和声形象地描绘出了“水的回声”,歌声、水声相映成趣。仿佛阿妹的歌声与小河的流水声交织在一起,衬托出美丽的画面。黎英海先生在中国民族音乐调式及和声方面以及西洋作曲技法与民族风格结合方面进行长期而执着的研究。其意义在于如何积极倡导民族文化,弘扬民族精神,有着

深远而富于价值的启迪和影响。

2. 张朝先生《小河淌水》的创作背景

张朝，当代著名作曲家，云南人，七岁学习钢琴，十岁登台独奏，16岁创作处女作《海燕》《诙谐曲》，并在首届“聂耳音乐周”上公演，随后《诙谐曲》发表于《音乐创作》，18岁与交响乐队合作成功地演出了《山林》钢琴协奏曲。1983年以钢琴专业毕业于云南省艺术学校；1987年以作曲、钢琴双专业毕业于中央民族大学音乐系；1998年以优异成绩毕业于中央音乐学院作曲系硕士研究生班。现为中国音乐家协会会员、国家一级作曲、中央民族大学音乐学院教授、硕士研究生导师。中国民族乐派代表人物之一。美国《世界华人杰出音乐家》杂志入选者。北京“四个一批”人才。中国音协会员、北京音协理事。曾任中央民族大学音乐学院副院长、作曲系主任。他创作了钢琴协奏曲《哀牢狂想》2008年作为名曲入选人民音乐出版社《中国当代作曲家曲库》交响乐丛书。第一弦乐四重奏《图腾》获中国文化部第十一届音乐作品评奖“文华奖”第二名；《山晚》获台湾首届“新原人”世界华人音乐作品甄选室内乐第一名；钢琴曲《滇南山谣三首》及无伴奏合唱《春天来了》分别获得第二、四届中国音乐“金钟奖”；钢琴曲《皮黄》获首届世界征稿“帕拉天奴杯”中国音乐创作大赛一等奖；舞剧《草原记忆》获中宣部“五个一工程”奖及全国“荷花杯”银奖等。影视音乐有：《凤求凰》；《宝莲灯》；《东方朔》；《了凡》等。任编剧、作曲、导演的有：大型音乐剧《甘嫫阿妞》。2011年应邀为国际钢琴大师李云迪新专辑《红色钢琴》创作钢琴作品七首。

3. 鲍元恺先生《小河淌水》的创作背景

鲍元恺世界著名的中国作曲家，音乐教育家。鲍元恺（1944——），作曲家、音乐教育家，1957年至1962年在中央音乐学院附中先后学习长笛和作曲，1962年至1967年在中央音乐学院作曲系就学，师从苏夏、江定仙、陈培勋、杨儒怀和段平泰学习作曲和作曲理论。1973年任天津音乐学院教师。1991年任天津音乐学院教授。2002年—2005年担任台湾南华大学教授。2005年担任厦门大学特聘教授。2007年担任厦门大学艺术研究所所长。2011年担任天津音乐学院作曲系主任。首批享受国务院特殊津贴的专家（1992），音乐作品金钟奖（2001）和文化部区永熙优秀音乐教育奖（2005）获得者。历任中国音乐家协

会创作委员会副主任、《音乐研究》编委、金钟奖音乐作品评委。作品多次在海峡两岸各大城市和亚洲、大洋洲、南北美洲、东西欧洲和南非，由中国爱乐乐团、中国交响乐团、北京交响乐团、台湾交响乐团、香港交响乐团、澳门交响乐团和国内各地乐团，以及伦敦爱乐乐团、费城交响乐团、芝加哥管弦乐团、芬兰西贝柳斯乐团、澳大利亚国家广播乐团等世界著名乐团，在以色列国家歌剧院、维也纳金色大厅、美国肯尼迪文化中心、德国柏林爱乐音乐厅、慕尼黑大厅、鲁尔勃拉姆斯厅等世界著名音乐厅演出，并由荷兰 PHILIPS、德国 DG、英国 EMI、香港“雨果”、台湾“摇篮”等多家唱片公司出版唱片。其艺术成就多次被国内外各种媒体报导。鲍元恺曾任第七届、第八届、第九届天津市政协委员。第十届、第十一届市政协常委。第十届、第十一届市政协港澳台侨委员会副主任。是中国国民党革命委员会第九届、第十届中央委员。鲍元恺先生是中国目前最具影响力的作曲家之一，之所以在众多的炎黄子孙的心中产生如此强烈的共鸣，首先归功于祖先给我们留下的丰厚的民歌遗产。“这些未被现代文明异化的原生状态的民歌，曾经活生生地伴随着我们先辈的婚丧嫁娶，生老病死，伴随着他们的送往迎来，春种秋收，伴随着他们的喜怒哀乐，悲欢离合。它们是具有鲜活艺术灵性的生命释放，是具有深刻文化内涵的心灵记录，是具有独立认知价值的历史传承。”^①其次还要归功于鲍元恺先生为这部作品注入了独特巧妙的艺术构思及深厚纯熟的作曲技巧。它所散发出来的清新多彩的调式和声、自然淳朴的中国化曲式、超凡脱俗的民族化对位、精致优雅的管弦乐配器无不打动着每一位听众的心。特别是他对“和声”这一重要的音乐表现手段，不仅能融会贯通的掌握，还在运用中大胆创新，在探讨和声民族化的实践中，形成了自己独特的和声风格与个性。究其和声来源，大体有如下四点：第一是对传统和声的继承和发展；第二是受到我国丰富多彩的民族民间音乐的滋润和洗礼；第三是在音乐创作中吸收了“印象主义”与“新民族主义”的和声写作经验；第四是和声中根据乐曲的横向线条思维而建立起纵相性和声。可以通过横向与纵向两个方面体现出来，即旋律调性与和声调性。如果说《小河淌水》民歌主题是中国五声性调式的完美体现，那么鲍元恺先生在为它们配置和声时，则广泛吸收、借鉴西方和声的有益经验，并使之兼具民族化特点，从而形成《小河淌水》独特的和声语言。其中最明显、最直观的和声技法是由和声

运动激化所产生的多元的调性发展，包括功能和声与色彩和声并用、调式交替、离调、转调、复合调性等等，它们不但增强了音乐的表现力，而且也丰富了艺术形象。

①鲍元恺：《民族音乐之根》，天津音乐学院学报《天籁》，2002年第4期。

第二章 《小河淌水》的原创素材乐章的技法简析

第一节 黎英海《小河淌水》的技法分析

1. 黎英海《小河淌水》的曲式分析

《小河淌水》长 18 小节，曲式为带引子的单一乐段结构，其分析图表如下：

表 1：黎英海《小河淌水》的曲式分析表

单一乐段的曲式结构	一级结构	次级结构	调性	主题（音乐）形象及情绪（概括性的歌唱主题）
	引 子 (1 — 4)	第一乐句（1—3）	c 羽	1 — 3 小节是钢琴的前奏，给人以波动而协和的感觉。
		第二乐句（4）	c 羽	第 4 小节人声的进入，仿佛是阿妹在呼唤着阿哥，那份深深的思念之情不觉油然而生。
	陈述部 I (5 — 9)	第一乐句（5—6）	c 羽	很好地衬托了歌曲的神秘、温馨、悠然的气氛。
		第二乐句（7—9）	c 羽	使得对阿哥的思念，再次点燃。
	展开部 II (10 — 13)	第一乐句（10—11）	c 羽	和声音响变得更丰富了。
		第二乐句（12—13）	c 羽	使得音乐有一种高潮的出现的乐意，好似阿妹对哥哥情深意切地声声呼唤。
	再现部 III (14 — 18)为 3 + 2 小节	第一乐句（14—16）	c 羽	左手使用的是八度伴奏和声，旋律级进下行。右手是四度和三度的平行进行，使得曲向音乐趋向平缓进行的感觉。
		第二乐句（17—18）	c 羽	速度渐慢，旋律方向下行。回到 I 主和弦。回归平缓。

如上图表所示：《小河淌水》的结构，共有三个部分组成。三个部分依次为引子部分、陈述部 I、展开部 II、再现部 III。

2. 黎英海《小河淌水》中运用的调式调性、和声、复调、织体的技法

第一小节是三度和二度叠置的和声。在第二小节里第一拍是四度和声，第二小节第三拍是倚音式的下属九和弦。

谱例 1:

Example 1 shows a piano accompaniment for the first part of the piece. The right hand features a melody with five-measure rests and a *dolce* marking. The left hand provides harmonic support with chords labeled I_7 , I_2 , IV_9 , and I_4^6 .

在第三小节有一个降根音的 II 级和弦和降三音的 VII 和弦，相互叠置，这使得音乐更富有朦胧色彩的移动。再到省略三音的 I 和弦 C 羽，更使得调式，清亮无比。在第四小节里，音型为十六分音符六连音和八连音，向上进行。四度和五度的和音交替，给人以波动而协和的感觉，使得歌声“哎”的引入，更加自然贴切。仿佛是阿妹在呼唤着阿哥，那份深深地思念之情不觉油然而生。如谱例 2 中的第四小节里，音型为十六分音符六连音和八连音，向上进行。四度和五度的和音交替，给人以波动而协和的感觉。

谱例 2:

Example 2 shows a piano accompaniment for the fourth part of the piece. The right hand features a melody with a *rit.* marking and a '6' measure rest. The left hand provides harmonic support with chords labeled IV_9 , $b1 II$, $b3 VII_6$, and I . The score includes a '6' measure rest and a '8' measure rest.

在第五小节里，用了平行的六和弦 I_6 IV_6 I_6 还有一个琶音分解的 IV_9 ，很好地衬托了歌曲的神秘、温馨、悠然的气氛。在第六小节里，和声为 $IV_9 - {}^{b1}II - {}^{b3}VII_6 - I$ 。

谱例 3:

I_6 IV_6 I_6 IV_9 I_6^6 IV_9 ${}^{b1}II$ ${}^{b3}VII_6$ I

在第七小节里，运用的是平行四度和三度的结合，这使乐曲更有和顺，游离，漂移之感。在第八小节里， $V - I_7 - V_5^6$ 的和弦连接。

谱例 4:

I VII_6 $I VII$ $V I_7$ V_5^6

在第九小节里，该和声为 I 级和弦，钢琴织体又回到引子第一小节，有一种统一的感觉。还使用动荡的五连音音型，好比波光粼粼的河水在流动。引子急切呼唤着 B 乐段。在第十小节里，和声用小 IV 和大 IV_9 的和弦连结，使和声音响变得更丰富。

谱例 5:

山;
哥;

哥像月亮天上走,
一阵清风吹上坡,

I_7 IV_6 IV_9

在第十一小节里, 使用了 b^3VII_7 到 I (同名小大调的转换) 和弦, 织体为平行五度和平行四度的向上的和声进行, 音域在 $C^2-C^3(g^3)$ 之间, 给人一种穿透强烈、飘游不稳定的感觉。

谱例 6:

天 上 走,
吹 上 坡,

b^3VII_7 I

在第十二小节里, IV_7-I_7 (连续分解的七和弦进行) 使得调式有一种伸张的效果, 和声为 IV_7 和弦, 音型、织体相似于第九小节。在第十三小节里, IV_9 再一次出现, 而且和声厚度增加, 加上歌声部分切分节奏的运用, 使得音乐有一种高潮出现的乐意, 好似阿妹对哥哥的情深意切地声声呼唤。

谱例 7:

哥 哥 啊! 哥哥啊! 哥哥啊!

IV₇ I₇ IV₉ I₄⁶ IV₉

在第十四小节里，和声为 I 和弦。左手使用的是八度伴奏和声，旋律级进下行。右手是四度和三度的平行进行，使得乐曲趋向平缓进行的感觉。在第十五小节里，和声为大 V₇—雅 IV—VI—V₅⁶。

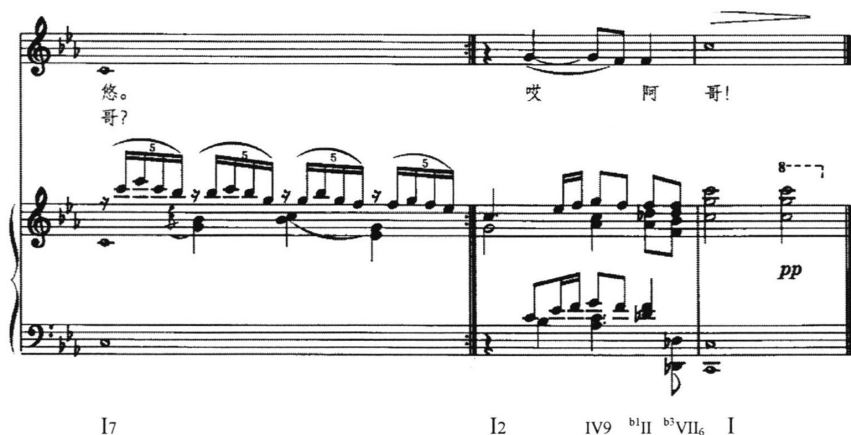
谱例 8:

山 下 小 河 淌 水 清 悠
你 可 听 见 阿 妹 叫 阿

I VII V₇ 雅 IV VI V₅⁶

在第十六小节里，伴奏织体又回到引子第一小节，使得乐曲更加显示首尾统一。在第十七、十八小节里，和声 I²—IV⁹—^b1II—^b3VII₆—I。速度渐慢，旋律方向下行。回到 I 主和弦。回归静谧的乐境之中。

谱例 9:



纵观黎英海《小河淌水》乐曲的曲式结构，可以看出结论：黎英海编曲的《小河淌水》为3个乐句构成的（I + II + III）单一乐段的曲式结构。乐曲有一个引子，1—4小节。前1—3小节是钢琴的前奏，紧接着第4小节是人声进入 I（5—9）、II（10—13）、III（14—18）为3+2小节。调式调性为c羽调式（五声）。声乐部分为五声c羽调式。

在这首曲子里面，引子里的左手部分为3度、2度、8度叠置的和弦。特别是以四度为主，出现的民族和声，是黎英海先生在前辈们研究成果的基础上进一步完善成果。黎英海先生主张和声一定要与旋律相般配，并且旋律要具有民族性，风格要一致。乐曲要能鲜明地把民族特色体现出来。黎英海极力推崇四、五度音程在民族和声中的地位以及四、五度音程叠置的和弦为民族和声中的主要和弦的理论。右手从第二小节是4度，是十六分音符的五连音音型。它的音域为 c^3 — c^2 三组的音型。滑动音型好似山间的流水声，把阿妹思念阿哥的心情充分体现出来。和声上用二度、四度、五度的平行进行及七、九和弦的运用； b^1II 、 b^3VII ；（在第三、五、十、十三小节），当倚音的 IV_9 。使用极具特点的小IV与大IV（包括雅和弦）的调式色彩和声的运用；结束时， b^1II —I的终止式也颇具特色。

黎英海的作品，采用了呼应式的复调、衬映式的复调、和声衬托式的复调、填充式的复调、对比式的复调。

第二节 张朝《小河淌水》的技法分析

1. 张朝《小河淌水》的曲式结构分析

《小河淌水》长 26 小节，曲式为重复乐段的钢琴曲结构，其分析图表如下：

表 2：张朝《小河淌水》的曲式结构分析表

带重复的单乐段钢琴曲	一级结构	次级结构	调性	主题（音乐）形象及情绪（概括性的歌唱主题）
	A	第一乐句（1—2）	a 小调	主旋律很快的进入，仿佛是阿妹在呼唤着阿哥，那份深深的思念之情不觉油然而生。
		第二乐句（3—5）	a 小调	该乐句用到的呼应式的复调，好比阿妹对阿哥的情意，感染着阿哥，再由他传递对阿妹的深深思念。
		第三乐句（6—7）	a 小调	阿妹对阿哥的爱念之情再次激情点燃。
		第四乐句（8—9）	a 小调	好似阿妹对阿哥情深意切的声声呼唤。
		第五乐句（10—12）	a 小调	乐曲激情后，慢慢的回归平缓。
	A'	第一乐句（13—14）	a 小调	此处乐曲高八度的再现，很好地衬托了歌曲的爱恋、温馨、悠然的气氛。
		第二乐句（15—17）	a 小调	基本同上。
		第三乐句（18—19）	a 小调	乐曲中所表现出拟人化“流淌”的感觉，更加生动地、形象地演绎出来。
		第四乐句（20—21）	a 小调	音乐上作了十六分音符与四分音符为单位的节奏变化，加强了音乐的流动，呈现一种高潮情绪的铺垫，好似阿妹阿哥的爱恋之情再次得以渲染。
		第五乐句（22—24）	a 小调	乐曲激动后，慢慢的回归平缓。
	coda	(25—26)	a 小调	阿妹对阿哥的思念之情随着流水，流向远方，使音乐具有一种意犹情未尽的意境。

如上图表所示：《小河淌水》的结构，共有三个部分组成。三个部分依次为陈述部 A、再现部 A'、coda。

2. 张朝《小河淌水》中运用的调式调性、和声、复调、织体的技法

在第一小节里，使用的和声配置是 I 一大 IV₉（雅 IV₉）一小 IV₇。在第二小节里，使用的和声配置是 $b^5V_5^6$ — $\#1\#^5VI_7$ 。在第三小节里，使用的和声配置是 VI₇。

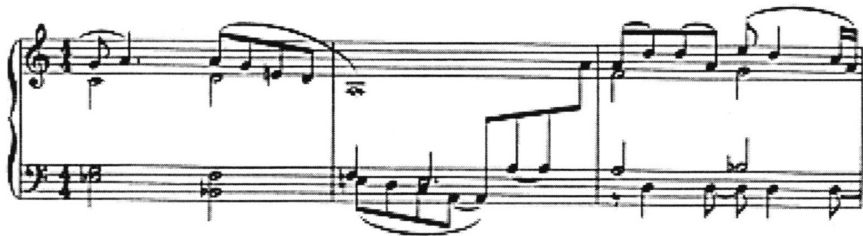
谱例 10:



在第四小节里，使用的和声配置是 $b^5I_3^4$ — b^1II_7 （燕 II₇）。在第五小节里，使用的和声配置是 I。在第六小节里，使用的和声配置是小 IV 一属 b^5V_{13} 。

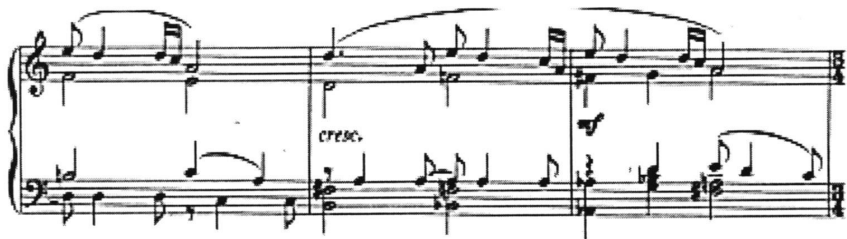
有意思的是：1 — 5 小节和声是以级进下行，二度低音线条为主的和声配置。和弦分别是 I 一大 IV₉ 一小 IV₃⁴ — $b^5V_5^6$ — $\#1\#^5VI_7$ — IV₇ — $b^5I_3^4$ — b^1II_7 — I。

谱例 11:



在第七小节里，使用的是和声配置是带倚音性质的 II₁₁ — I₆。在第八小节里，使用的和声配置是 $\#^5II_7$ （雅 II₇）— $b^1\#^5II_7$ （燕 II₁₁）。在第九小节里，使用的和声配置是 $\#^3b^5IV_9$ （雅 IV₉）— b^3VII （燕 VII）— $\#^3IV_9$ （雅 IV₉）。

谱例 12:



在第十小节里,使用的和声配置是 VI_7 一大 $\sharp^3IV_9$ (雅 IV_9)。在第十一小节里,使用的和声配置是 $b^5I_5^6$ — b^1II_7 (燕 II_7)。在第十二小节里,使用的和声配置是 I 。

谱例 13:



6—12 小节,和声低音也是运用下行级进的低音线条和声配置为主要特点。

整个 A 段的和声特点:

1、以三度叠置而构成,和弦的种类为三、七、九及十一和十三和弦。

2、和弦的连接在低音声部多以二度为主要进行。分别是不同音级的二度与同音级的二度构成。具有一种传统的大小调体系和声与民族调式和声的有机融合而又自成风格的合理运用,独具匠心,特点鲜明。

1—5 小节的低音和声线条:

$a - g - \sharp f - \sharp f - b e - b B - A$

6—12 小节的低音和声线条:

$d - c - B - b B - b A; g - \sharp f - \sharp f - d - \text{小} c - b B - A$

低音(和声)的旋律线条与高音声部的民歌旋律线条构成了奇妙的复调律动。此起彼伏,曲线的高音声部与直线的低音声部,使音乐富于多层的表现力和想象空间。

13—21 小节:

A' 乐段同 A 乐段的第 1—9 小节的前两拍的和声, 完全一样。后两拍 A' 乐段的 22—24 与 10—12 的和声完全一样。

A' 乐段的 coda 是 25—26 小节。

A' 乐段的旋律是 A 乐段的高八度的再现。旋律声部在小字二组的 a^2 音上表现并展开。

织体:

(左手织体) 特点之一:

1、在和声三度叠置的基础上, 左手的织体节奏, 进行了一些新的变化, 运用切分节奏的进行。首次在 A 段第六小节至第七小节处出现, 为调式的下属音, 起到一种萌动中的摇曳之意, 第二次变化在 A' 乐段第十三小节至十七小节, 为调式主音、前后段的切分节奏的统一运用与调式下属和主音的持续音的运用, 很好地将《小河淌水》的“流淌”生动地、形象地演绎出来。

2、在 19—21 小节, 作了十六分音符与四分音符为单位的节奏变化, 加强了音乐的一种流动, 呈现一种高潮情绪的铺垫。

3、22—23 尾声两小节的和声声部加厚, 左手为第一声部共有四个声部构成。右手为二个声部层: 一个为主音声部的旋律线条, 另一个为两个和音构成的声部层。这些手法的运用使得乐曲更富于多重的变化和 content、意境的深化和寓意。

复调因素的技法:

- ① 二分音符时值的和弦与八分音符时值的主题旋律的对位流动。
- ② 从第六小节开始的和声(和音)层与复调节奏的旋律对比层也在增多。为三个层次: 第一层为民歌主旋律; 第二层为平行六度、五度、三度等和声层等; 第三层为下属音及主音的固定切分音的节奏层。
- ③ 采用了对比式的复调、呼应式的复调、衬映式的复调、卡农式的复调。

第三节 鲍元恺《小河淌水》的技法分析

1. 鲍元恺《小河淌水》的曲式结构分析

表 3:《小河淌水》的曲式结构分析表体裁为钢琴独奏曲

带 变 奏 性 质 的 三 段 结 构 的 乐 曲	一级结构	次级结构	调性	主题（音乐）形象及情绪（介于“概括性”和“标题性”主题之间的中介性主题）
	引 子 (1—8)	(1—8)	g	g 和 g ¹ 空八度主和弦,起到了明确调式调性和衬托背景的作用,为进入优美抒情的主题,作了很好的铺垫。
	主部 A (9—24)	第一乐句 (9—12)	g	质朴深情的歌唱性的主题,仿佛是阿妹在呼唤着阿哥,那份深深的思念之情不觉油然而生。右手三连音的运用,使得乐曲更加形象、生动地描绘出流水在山间流淌的意境,使他们的情感得到更浓醇的升华。阿妹对阿哥声声呼唤的主题旋律更显情真意切和激动,为温婉抒情的主题再次的出现,做好了铺垫。
		第二乐句 (13—15)	g	
		第三乐句 (16—18)	g	
		第四乐句 (19—21)	g	
		第五乐句 (22—24)	g	
	变奏 A' (25—46)	第一乐句 (25—26)	$\flat b$	意切情深的呼唤性的主题,在高八度再现并同三连音织体的流动,将阿妹阿哥的爱恋之情,再次渲染。使音乐听起来扑朔迷离并由远渐近地烘托出一幅静谧的山野场景。使得音乐进入 A'' 主题时,更富于流动、变化、从而进入主题的第二次的变奏。
		第二乐句 (27—29)	$\flat b$	
		第三乐句 (30—32)	$\flat b$	
		第四乐句 (33—35)	$\flat b$	
		第五乐句 (36—46)	$\flat b$	
	变奏 A'' (47—60)	第一乐句 (47—48)	$\flat B$	激动而深远的歌唱性主题,仿佛是阿妹在呼唤着阿哥,那份深深的思念之情油然而生。很好的衬托了歌曲的神秘、温馨、悠然的气氛。
		第二乐句 (49—51)	$\flat B$	
		第三乐句 (52—54)	$\flat B$	
		第四乐句 (55—57)	$\flat B$	
		第五乐句 (58—60)	$\flat B$	
	Coda (尾声) (61—68)	(61—68)	$\flat B$	右手作八度切分节奏的律动,使得阿妹对阿哥的思念意犹未尽,乐意深长。

① A 与 A' 为远关系转调（上中音转调）

② A' 与 A'' 尾声为同主音的小大调的转调。

2. 鲍元恺《小河淌水》中运用的调式调性、和声、复调及织体的技法

鲍元恺先生是中国目前最具影响力的作曲家之一，之所以在众多的炎黄子孙的心中产生如此强烈的共鸣，首先归功于祖先给我们留下的丰厚的民歌遗产。

“这些未被现代文明异化的原生状态的民歌，曾经活生生地伴随着我们先辈的婚丧嫁娶，生老病死，伴随着他们的送往迎来，春种秋收，伴随着他们的喜怒哀乐，悲欢离合。它们是具有鲜活艺术灵性的生命释放，是具有深刻文化内涵的心灵记录，是具有独立认知价值的历史传承。”^①其次还要归功于鲍元恺先生为这部作品注入了独特巧妙的艺术构思及深厚纯熟的作曲技巧。它所散发出来的清新多彩的调式和声、自然淳朴的中国化曲式、超凡脱俗的民族化对位、精致优雅的管弦乐配器无不打动着每一位听众的心。特别是他对“和声”这一重要的音乐表现手段，不仅能融会贯通的掌握，还在运用中大胆创新，在探讨和声民族化的实践中，形成了自己独特的和声风格与个性。究其和声来源，大体有如下四点：第一是对传统和声的继承和发展；第二是受到我国丰富多彩的民族民间音乐的滋润和洗礼；第三是在音乐创作中吸收了“印象主义”与“新民族主义”的和声写作经验；第四是和声中根据乐曲的横向线条思维而建立起纵相性和声。可以通过横向与纵向两个方面体现出来，即旋律调性与和声调性。如果说《小河淌水》民歌主题是中国五声性调式的完美体现，那么鲍元恺先生在为它们配置和声时，则广泛吸收、借鉴西方和声的有益经验，并使之兼具民族化特点，从而形成《小河淌水》独特的和声语言。其中最明显、最直观的和声技法是由和声运动激化所产生的多元的调性发展，包括功能和声与色彩和声并用、调式交替、离调、转调、复合调性等等，它们不但增强了音乐的表现力，而且也丰富了艺术形象。

谱例 14:



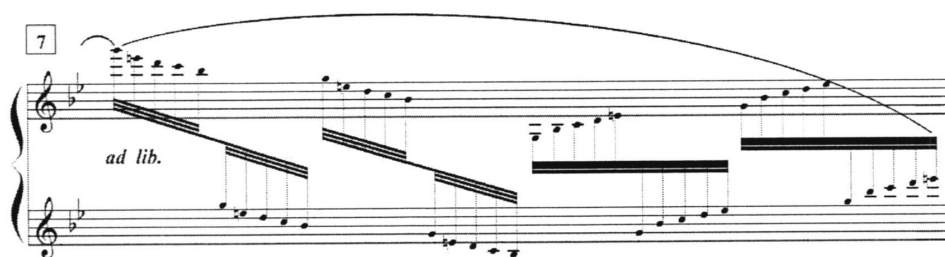
I

V₁₃ / VIV₉ / 燕 II



燕 II₇

^{#3}IV₉



^{#3}IV₉(作琶音分解的一种上下行进行)



G 羽: I 雅VI₅⁶ I 雅IV₃⁴ I 雅IV₉ I₄⁶ 雅IV₅⁶ I

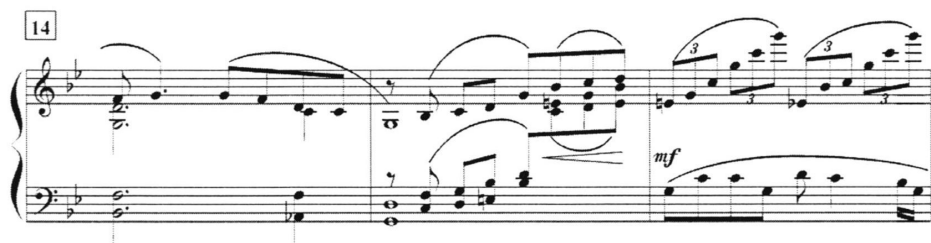


雅IV₅⁶

燕 II₃⁴

I₃⁴

IV₇



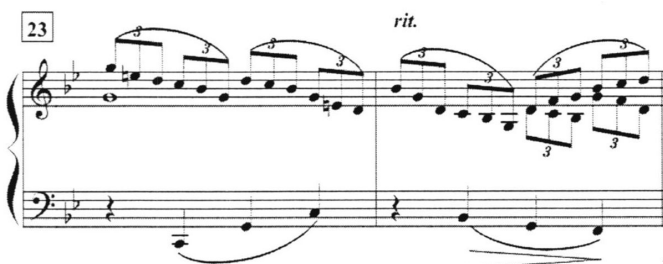
I_5^6 燕 V_3^4 I $\sharp^3 IV$ IV_9



II_7 I $\sharp^3 IV_7$ I_7 I



$\sharp^3 IV_9$ IV_9 $\sharp^1 VII$ I $\sharp^3 IV_9$ III_7 $b^1 II_7$ I

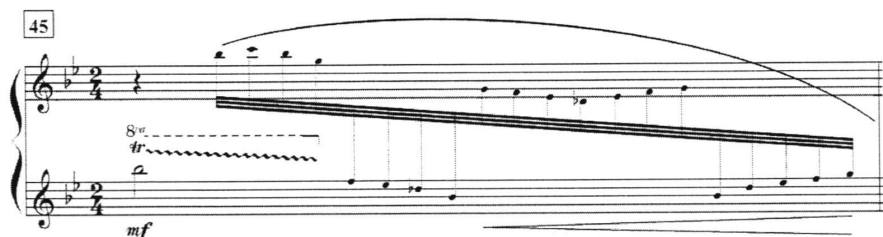


$\sharp^3 IV$ I_7

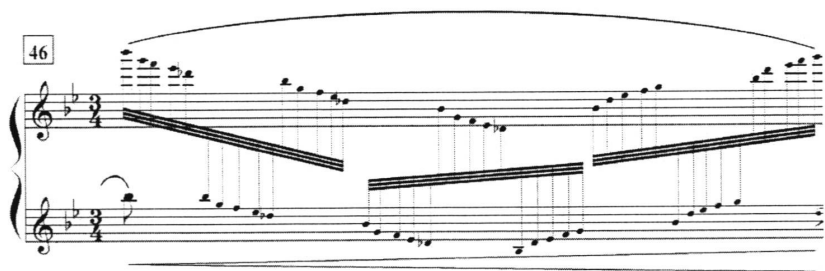
这首清新、优美的民歌由引腔和五个乐句组成，上例为引腔和前两个乐句，全曲最具核心价值、最富有表现意义的和声进行便集中于此。分析如下：1、主

题虽然建立在 G 羽五声调式上，鲍元恺先生却巧妙地将同主音雅乐、燕乐调式和声融入其中，不但与主题相适应，而且超越了主题所属的旋律调性。2、引腔与第二乐句结尾处，作曲家在主持续音上通过主和弦与雅 VI、雅 IV 和弦的交替，使音乐听起来扑朔迷离并由远渐近地烘托出一幅静谧的山野场景。3、前两个乐句中，作曲家以下行半音级进的低音线条作为另一条创作主线，出色地承载了上述一系列和声运动。特别是各种结构七和弦的连续进行（印象派和声的典型特征）使得和声的紧张度进一步加强，变幻、游荡，也更富有色彩性。

谱例 15:



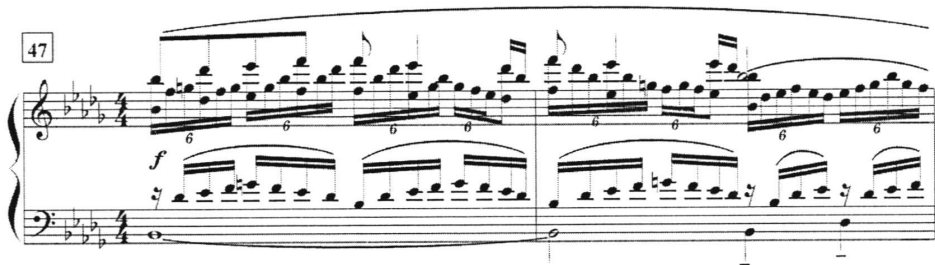
VI₉ (琶音分解的 VI₉)



VI₉

通过这一小节，使得音乐的流动性，进入 A” 主题，更富有流动、变化、从而进入主题的第二次变奏。

谱例 16:



49

51

53

55

57

47—58 小节，是一个相隔三个八度的复调。小字组的 $\flat b$ —大字组的 $\flat B$ 的复调线条，两个外声部的时值，是相差一倍的时值单位，作了一种复调的展开流

动。(右手的高音旋律声部是以八分音符作为主要的进行,而低音的旋律声部是以四分音符为主要单位,作为一种流动)。

47—58 小节的四个声部分别是:

- 1、全音符、四分音符、二分音符,构成低音旋律。(第一声部层)
- 2、左手十六分音符及休止符的律动。(第二声部层)
- 3、十六分音符六连音的律动。(第三声部层)
- 4、高音八度演奏的民歌主题。(第四声部层)

四个声部的运用,从而构成了丰富而复杂的和声音响。

从上面论述中我们可以看出,鲍元恺先生在钢琴版《小河淌水》中所折射出的和声理念是:以中国民歌的旋律特质为核心,以民歌歌词限定的情节为内容,在和声配置中实现其提出的“有动力、有色彩、有内容”三个要求为支点,通过多元的调性发展、多样的和弦结构、多彩的线性运动、多变的和声节奏等技法,以一种崭新的视角形成自己独特的和声语言。

有动力,就是要在和声的序进中有符合音乐结构功能的倾向力。……有色彩,就是在符合音乐结构功能的基础上,善于从旋律的调式中提取特色因素,反映出民歌的调式结构和自身的风格;还要充分利用调式交替产生的变化音和特殊排列的不协和和弦,使和声具有丰富的音响色彩。有内容,就是要把和声的纵向音响色彩和横向声部进行赋予音乐表现意义。

复调的技法运用了:采用了对比式的复调、卡农式的复调、和声衬托式的复调等。

第三章 《小河淌水》音乐技法的异同

表 4: 三个作曲家的《小河淌水》曲谱之比较

作曲家	曲式结构	次级结构	调性	形象及情绪	复调技法	和声技法
黎英海	曲式依次为引子部分、主部 I、展开部 II、再现部 III 的带引子的单一乐段结构。	引子 (1—4) 主部 I (5—9) 展开部 II (10—13) 再现部 III (14—18)	c 羽	概括性的歌唱主题。他所描绘的音乐形象生动而富有神韵, 在作品中表现出了高超的艺术性和鲜明的时代感, 令人回味无穷。充分地用和声衬托旋律的唯美性和可塑性。	运用了呼应式的复调线条、对比式的支声复调、衬映式的 (和弦) 复调和填充式的呼应式复调、和声式的复调、终止式为对比式的复调。	大体上运用了, I_7 及转位 I_2 、 I_4^6 , 倚音的 IV_9 和大 IV_9 , ^{b1}II 、 $^{b3}VII_6$ 和 $^{b3}VII_7$, 雅 IV 、 V_5^6
张朝	曲式依次为陈述部 A、重复部 A'、coda 的重复乐段的单部结构。	陈述部 A (1—12) 重复部 A' (13—24) Coda (25—26)	a 小调	概括性的歌唱主题。音乐富于多层的表现力和想象空间。再加上对家乡的思念之情, 更使得乐曲的感情得到了另一种升华。阿妹对阿哥的思念之情随着流水, 流向远方, 使音乐具有一种意犹情未尽的意境。	运用了对比式复调、呼应式复调、卡农式的复调线条、终止式为衬托式复调、对比式的复调。	大体上运用了, I 、大 IV_9 (雅 IV_9)、小 IV_7 $^{b5}V_5^6$ 、 $^{#1}^{#5}VI_7$ 和 VI_7 , $^{b5}I_3^4$ 、 $^{b1}II_7$ (燕 II_7)、 $^{#3b5}IV_9$ (雅 IV_9) 和 $^{#3}IV_9$ 、 ^{b3}VII (燕 VII)
鲍元恺	曲式依次为引子部分、主部 A、变奏 A' 与变奏 A''、coda 的带变奏性质的三段结构。	引子 (1—8) 主部 A (9—24) 变奏 A' (25—46) 变奏 A'' (47—60) Coda (61—68)	(1—24) 为 g 小调 (25—46) 为 ^{b1}b 小调 (47—68) 为 ^{b1}B 大调	介于“概括性”和“标题性”主题之间的中介性主题。质朴深情的歌唱性的主题, 仿佛是阿妹在呼唤着阿哥, 那份深深的思念之情不觉油然而生。借鉴西方和声, 并使之兼具民族化特点, 从而形成《小河淌水》独特的和声语言。	运用了和声衬映式复调、对比式的复调、卡农式的复调线条、终止式为对比式的复调。	大体上运用了, I 、 V_{11}/IV 、燕 II_7 和燕 II_3^4 , $^{#3}IV_9$ 、雅 VI_5^6 、雅 IV_3^4 和雅 IV_5^6 、雅 IV_9 和 $^{#3}IV_9$, IV_7 和 $^{#3}IV_7$ 、燕 V_3^4 、 $^{#3}IV$ 和 IV_9 、 III_7

第一节《小河淌水》的曲式的异同

相同点的是：

1. 三位作曲家，都选用了云南民歌《小河淌水》作为主题，却创作出不同结构的钢琴曲，在曲式结构上各不相同。原民歌只有五句旋律，却延展出了三部全新的有着不同气质风格和情感内涵的钢琴作品，着实令人赞叹。

2. 黎英海和张朝创作的乐曲，均为单一调性的作品。

不同点的是：

- 1. 曲式结构各不相同。
- 2. 鲍元凯的作品为多调展开的作品。

1. 黎英海《小河淌水》的曲式结构

黎英海《小河淌水》的曲式结构为带引子的单一乐段，调性为 c 羽，长 18 小节，曲式共有三个部分组成，三个部分依次为引子部分、主部 I、展开部 II、再现部 III。此曲为单一调性的 C 羽。

表 5：黎英海《小河淌水》的曲式结构

单一乐段				
结 构	引子 1—4	I 5—9	II 10—13	III 14—18
调 式	C 羽	C 羽	C 羽	C 羽

2. 张朝 《小河淌水》的曲式结构

张朝《小河淌水》的曲式结构为（重）复乐段的钢琴曲，调性为 a 小调，长 26 小节，曲式共有三个部分组成，三个部分依次为陈述部 A、重复部 A’ 、coda。此曲为单一调性的 a 小调。

表 6：张朝 《小河水》的曲式结构

带重复的单乐段			
结 构	A 1—12	A' 13—24	Coda 25—26
调 式	a 小调	a 小调	a 小调

3. 鲍元恺 《小河水》的曲式结构

《小河水》的曲式结构为钢琴独奏曲，长 68 小节，（1—24）为 g 小调（25—46）为 $\flat\flat$ 小调（47—68）为 $\flat B$ 大调，曲式共有三个部分组成，三个部分依次为陈述部 A、变奏 A'、变奏 A''。此曲为多调性的 g 小调— $\flat\flat$ 小调— $\flat B$ 大调。A 与 A' 为主调上方小三度的远关系调。A' 与 A'' 为同主音小大调的远关系转调。

表 7：鲍元恺 《小河水》的曲式结构

带变奏性质的三段结构的乐曲					
结 构	引子 1—8	A 9—24	A' 25—46	A'' 47—60	Coda 61—68
调 性	g 小调	g 小调	$\flat\flat$ 小调	$\flat B$ 大调	$\flat B$ 大调

第二节《小河淌水》的和声的异同

相同点的是：

三位作曲家，根据同名民歌改编的三首钢琴曲《小河淌水》，从音乐的和声方面进行分析和比较，发现他们均运用了 I、IV₉ 的和声。张朝与鲍元凯的作品，采用了（雅）^{#3}IV₉、（燕）^{b1}II₇ 的和声。三位作曲家均是将原民歌的横向旋律与纵向上的音响色彩的叠置，从而形成符合乐曲内容的和声语言。并在和声的序进中都加入了符合音乐结构功能的倾向力的一些和弦。比如，大 IV₉、小 IV₉，I₇ 及其转为等和弦。都是将和声的纵向音响色彩和横向声部的进行赋予音乐表现意义。三位作曲家在和声运用方法的相同点，我们简单概括为：传统功能和声方法的延展（譬如，在大小三度和弦的基础上叠加的音）；非传统功能的和声方法（譬如，包括四、五度叠置、平行、二度叠置和弦）；纵合化的和声和线性逻辑的和声方法（横向上是旋律，纵向上是和声）；复合功能的和声（譬如，大小 IV₉ 和弦，就是 IV 级和 I 级和弦的复合叠置）。他们还善于从民歌的调式中提取特色因素，使和声与旋律相匹配，在力求彰显乐曲的民族性的同时，又使风格的统一性得以体现。

不同点的是：

三位作曲家将（燕、雅）调式的技法纵向结合，从而形成特点鲜明的调式和声。在符合音乐结构功能的基础上，还充分利用并运用调式交替产生的变化音和特殊排列的不协和和弦，使和声具有丰富的音响色彩。黎英海的作品，采用了 I₇ 及转位 I₂、I₄⁴，^{b1}II、^{b3}VII₆ 和 ^{b3}VII₇，雅 IV、V₉⁶、倚音的 IV₉ 等和弦；张朝的作品，采用了大 IV₉（雅 IV₉）、小 IV₇、^{b5}V₉⁶、^{#1#5}VI₇ 和 VI₇，^{b5}I₃⁴、^{#3b5}IV₉（雅 IV₉）、^{b3}VII（燕 VII）等和弦。张朝的作品是将五声旋律与接近泛调，甚至无调性的旋律。如 1—5；6—12 小节中出现的纵向的复调化结合。既是和声又是复调的双重技法。鲍元凯的作品，大体上运用了，I、V₁₁ / IV、和燕 II₃⁴，雅 VI₉⁶、雅 IV₃⁴ 和雅 IV₉⁶、雅 IV₉、IV₇ 和 ^{#3}IV₇、燕 V₃⁴、^{#3}IV 和

IV₉、III₇等和弦。

1. 黎英海版的《小河淌水》和声的特点：

谱例 17:

17

I₂

IV₉

I₄⁶

IV₉

^{b1}II ^{b3}VII₆ I

I₆

IV₆ I₆ IV₉ I₄⁶ IV₉ ^{b1}II ^{b3}VII₆ I

想起我的阿哥 在深的
望见月亮 想起 我 的

I VII₆ I VII V I₇ V₉⁶

山;
哥;
哥像月亮天上走,
一阵清风吹上坡。

I₇

IV₆

IV₉

天上走,
吹上坡。

^{b3}VII₇

I

山下小河淌水清悠
你可听见阿妹叫阿

I VII V₇ 雅 IV VI V₅⁶

悠。哥? 哎 阿哥!

I₇ I₂ IV₉ ^b1^{II} ^b3^{VII}₆ I

2. 张朝版的《小河淌水》和声的特点:

在第一小节里,使用的和声配置是 I 一大 IV₉ (雅 IV₉) 一小 IV₇。在第二小节里,使用的和声配置是 ^b5V₅⁶ — [#]1[#]5VI₇。在第三小节里,使用的和声配置是 VI₇。

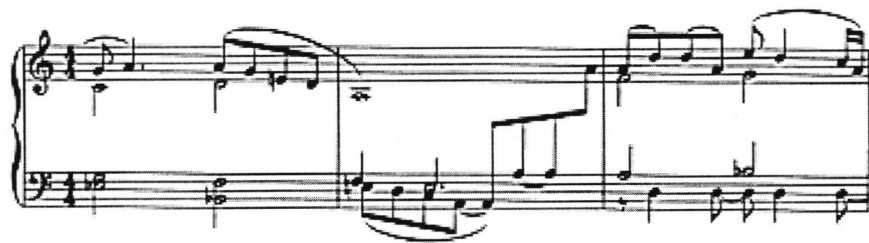
谱例 18:

I 大 IV₉ (雅 IV₉) 小 IV₇ ^b5V₅⁶ [#]1[#]5VI₇ VI₇。

在第四小节里,使用的和声配置是 ^b5I₃⁴ — ^b1^{II}₇ (燕 II₇)。在第五小节里,使用

的和声配置是 I。在第六小节里，使用的和声配置是小 IV 一属 b^5V_{13} 。

谱例 19:



$b^5I_3^4$ b^1II_7 (燕 II_7) I 小 IV 属 b^5V_{13}

在第七小节里，使用的是和声配置是带倚音性质的 II_{11} — I_6 。在第八小节里，使用的和声配置是 $\sharp^5II_7$ (雅 II_7) — $b^1\sharp^5II_7$ (燕 II_{11})。在第九小节里，使用的和声配置是 $\sharp^{3b5}IV_9$ (雅 IV_9) — b^3VII (燕 VII) — $\sharp^3IV_9$ (雅 IV_9)。

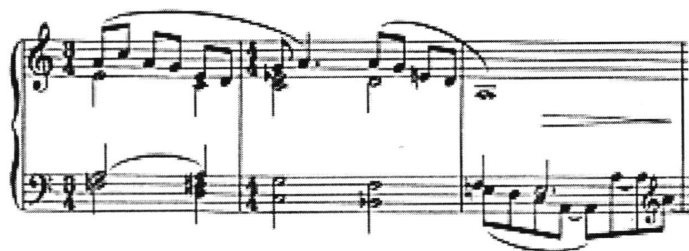
谱例 20:



II_{11} I_6 $\sharp^5II_7$ (雅 II_7) $b^1\sharp^5II_7$ $\sharp^{3b5}IV_9$ b^3VII $\sharp^3IV_9$ (雅 IV_9)

在第十小节里，使用的和声配置是 VI_7 一大 $\sharp^3IV_9$ (雅 IV_9)。在第十一小节里，使用的和声配置是 $b^5I_5^6$ — b^1II_7 (燕 II_7)。在第十二小节里，使用的和声配置是 I。

谱例 21:



VI_7 大 $\sharp^3IV_9$ $b^5I_5^6$ b^1II_7 I

3. 鲍元恺版的《小河淌水》和声的特点:

谱例 22:

Largo

I

V₁₃ / VI

V₉ / 燕 II

Adagio

燕 II₇

^{#3}IV₉

ad lib.

^{#3}IV₉(作琶音分解的一种上下行进行)

Adagio

G 羽: I

雅VI₅⁶ I 雅IV₃⁴ I 雅IV₉ I 雅IV₅⁶ I

11

mp

雅IV₅⁶

燕II₃⁴

I₃⁴

IV₇

14

mf

I₅⁶

燕V₃⁴

I

^{#3}IV

IV₉

17

mp

II₇

I

^{#3}IV₇

I₇

I

20

^{#3}IV₉

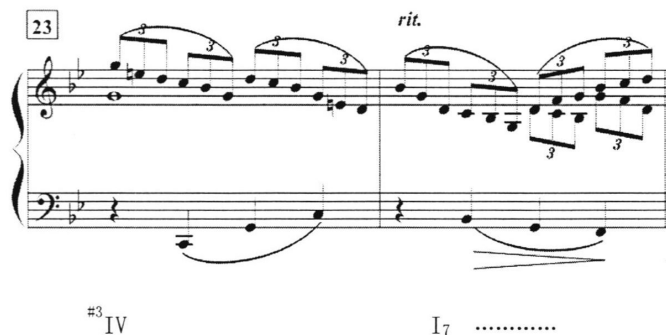
IV₉

^{#1}VII I

^{#3}IV₉ III₇

^{b1}II₇

I



黎英海版的《小河水》的和声特点是以四度为主，出现的民族和声，这是黎英海先生在前辈们研究成果的基础上进一步完善的成果。黎英海先生主张和声一定要与旋律相般配，并且旋律要具有民族性，风格要一致。乐曲要能鲜明地把民族特色体现出来。黎英海极力推崇四、五度音程在民族和声中的地位以及四、五度音程叠置的和弦为民族和声中的主要和弦的理论。张朝版的《小河水》的和声特点是：以三度叠置而构成，和弦的种类为三、七、九及十一和十三和弦；和弦的连接在低音声部多以二度为主要进行。分别是不同音级的二度与同音级的二度构成。具有一种传统的大小调体系和声与民族调式和声的有机融合而又自成风格的合理运用，独具匠心，特点鲜明。鲍元恺版的《小河水》的特点是他对“和声”这一重要的音乐表现手段，不仅能融汇贯通的掌握，还在运用中大胆创新，在探讨和声民族化的实践中，形成了自己独特的和声风格与个性。究其和声来源，大体有如下四点：第一是对传统和声的继承和发展；第二是受到我国丰富多彩的民族民间音乐的滋润和洗礼；第三是在音乐创作中吸收了“印象主义”与“新民族主义”的和声写作经验；第四是和声中根据乐曲的横向线条思维而建立起纵向性和声。可以通过横向与纵向两个方面体现出来，即旋律调性与和声调性。如果说《小河水》民歌主题是中国五声性调式的完美体现，那么鲍元恺先生在为它们配置和声时，则广泛吸收、借鉴西方和声的有益经验，并使之兼具民族化特点，从而形成《小河水》独特的和声语言。其中最明显、最直观的和声技法是由和声运动激化所产生的多元的调性发展，包括功能和声与色彩和声并用、调式交替、离调、转调、复合调性等等，它们不但增强了音乐的表现力，而且丰富了艺术形象。

第三节《小河淌水》的复调的异同

相同点的是：

三个作品的复调技法，均采用了对比式的复调。

不同点的是：

黎英海和张朝的作品，采用了呼应式的复调、衬映式的复调；张朝与鲍元凯的作品，采用了卡农式的复调；黎英海和鲍元凯的作品，采用了和声衬托式的复调；黎英海的作品，还采用了填充式的复调。

3. 黎英海版的《小河淌水》复调的特点：

谱例 23：

月 亮 出 来 亮 旺 旺， 亮 旺 旺，
月 亮 出 来 照 半 坡， 照 半 坡，

想 起 我 的 阿 哥 在 深 的
望 见 月 亮 想 起 我 的

山;
哥;
哥像月亮天上走,
一阵清风吹上坡。

天 吹 上 走,
坡,

哥 哥 啊! 哥啊! 哥啊!
啊! 哥啊! 哥啊!

山下小河淌水清悠
你可听见阿妹清叫阿

悠。哥? 哎阿哥!

f *p* *pp*

在第6小节,出现了呼应式的复调线条,很好地衬托了歌曲的神秘、温馨、悠然的气氛。歌声与钢琴织体在第7—8小节处,为对比式的支声复调。使得对阿哥的思念,再次点燃。在10—11小节为衬映式的(和弦)复调和填充呼应式的复调线条,和声音响变得更丰富、多彩。第12小节,为对比式的复调线条。第13小节为和声式的复调线条。使得音乐有一种高潮出现的乐意,好似阿妹对哥哥情深意切地声声呼唤。在16小节中,为呼应填充式的复调线条,使得音乐趋向平缓进行的感觉。在17—18小节中,为对比式的复调。速度渐慢,旋律方向下行。回到I级主和弦。回归平缓。

张朝版的《小河淌水》复调的特点:

谱例 24:



1—4 小节为对比式的复调(两分音符的左手级进和弦线条与八分音符为主流动的民歌旋律构织成的对比。)第 5 小节为呼应填充式复调。6—8 小节为三个声部层的对比式复调:第一个声部层为高音民歌主旋律的声部层;第二个声部层为中间和音式的二分音符声部层;第三个声部层为低音左手以下属音为主的切分节奏的声部层。9—12 小节为对比和呼应式的复调线条。

谱例 25:



13—17 小节为对比式的复调线条, (三个声部层: 第一个声部层为高八度再现的民歌旋律; 第二个声部层为三度、五度、六度进行的和音层; 第三层为调式主音作的切分节奏声部层。18—21 小节也为对比式的复调织体。分为三个声部层: 第一个声部层为民歌主旋律; 第二个声部层与第一个声部层构成卡农式的复调线条; 第三个声部层为十六分音符与四分音符构成的和弦分解式的线条。与第二声部层构成四对一, 与第一声部层构成四对二的音值对位。情绪更丰满而有内涵, 音乐形象也更生动而具活力。22—26 小节为和声衬托、呼应式的复调线条。使音乐更有渐行渐远的意境和无尽的怀想。

3. 鲍元恺版《小河淌水》的复调特点:

谱例 26:

11

mp

14

mf

17

mp

20

23

rit.

Detailed description: This musical score is for a piano piece in G minor (three flats). It consists of five systems of music. The first system (measures 11-13) shows a melody in the treble clef with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a steady eighth-note accompaniment in the bass. The second system (measures 14-16) features a more complex texture with triplets in the treble and a moving bass line, marked mezzo-forte (*mf*). The third system (measures 17-19) returns to a mezzo-piano (*mp*) dynamic, with the treble containing triplets and the bass providing a simple harmonic support. The fourth system (measures 20-22) continues the triplet patterns in the treble. The fifth system (measures 23-25) begins with a *rit.* (ritardando) marking, showing a final melodic phrase in the treble and a concluding bass line.

在A段结构中, 11—15小节为和声衬映式的复调线条。16—21小节为(二对三等)的对比式复调。主旋律在左手, 右手作八分音符三连音的和弦分解。21

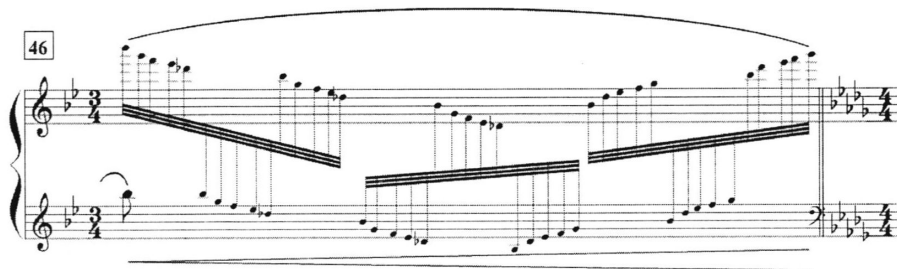
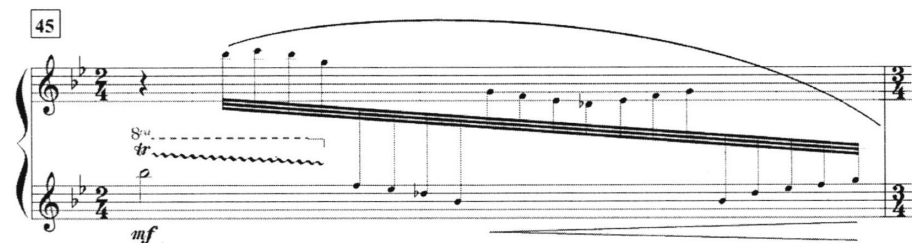
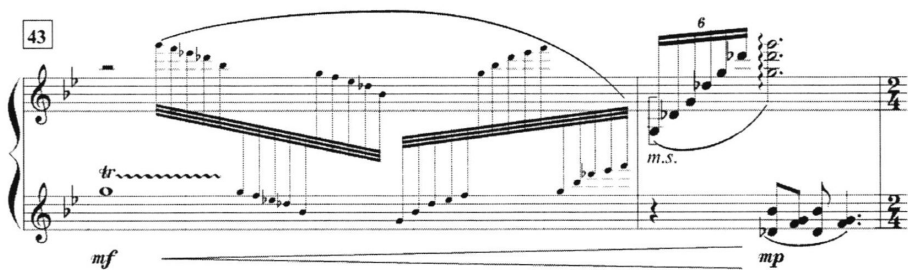
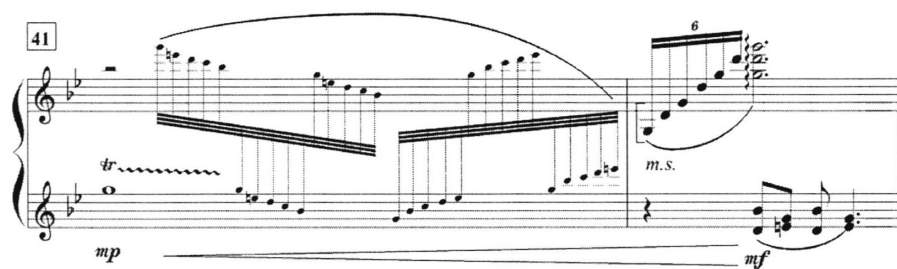
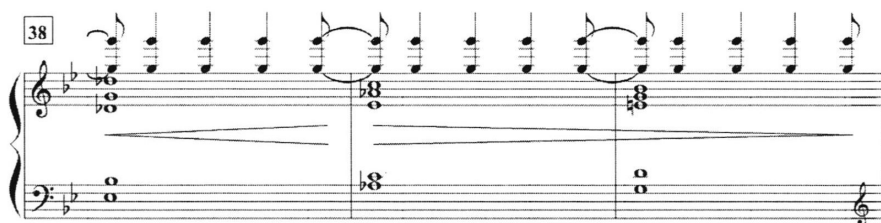
—24 小节为和声衬托式 and 对比式（一对三）的复调。

谱例 27:

Tempo 1

The musical score for Example 27 consists of five systems of piano accompaniment, spanning measures 23 to 35. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

- Measure 23:** Features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *mp*.
- Measure 24:** Continues the triplet pattern in the right hand. Dynamic marking is *mp*.
- Measure 25:** Features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Dynamic marking is *mp*.
- Measure 26:** Continues the triplet pattern in the right hand. Dynamic marking is *mp*.
- Measure 27:** Features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Dynamic marking is *mp*.
- Measure 28:** Continues the triplet pattern in the right hand. Dynamic marking is *mp*.
- Measure 29:** Features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Dynamic marking is *mp*.
- Measure 30:** Continues the triplet pattern in the right hand. Dynamic marking is *mp*.
- Measure 31:** Features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Dynamic marking is *mp*.
- Measure 32:** Continues the triplet pattern in the right hand. Dynamic marking is *mp*.
- Measure 33:** Features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Dynamic marking is *mp*.
- Measure 34:** Continues the triplet pattern in the right hand. Dynamic marking is *mp*.
- Measure 35:** Features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Dynamic marking is *pp*.



在 A' 乐段结构中, 25—29 小节为三个声部层的对比式复调: 第一层为高

八度再现的民歌主旋律；第二层为八分音符三连音分解的线条；（二者为二对三的时值线条对位）第三层为左手大字组 $\flat E-G-g$ 的调式主音（长音）的线条。音乐的展开性得到很好的衍展和对比，也更丰厚了。30—32 小节为和声衬映式 and 对比式的复调线条。33—36 小节为和声衬映式的齐奏和对比式的复调。37—40 小节为和弦与八度重复的调式主音 g^2-g^3 构成的对比式复调。音乐的形象演变得更具空灵而幽深，与前后段构成一种流动中的厚与薄、变化与单纯等的对比。41—46 为主调的写法。

谱例 28:

The musical score for Example 28 consists of four systems of piano accompaniment, measures 47 through 53. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The notation is as follows:

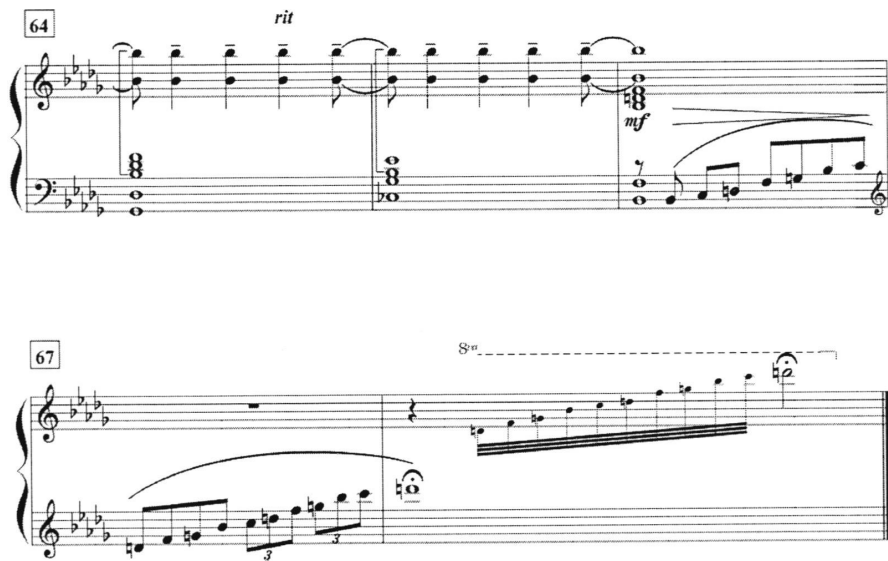
- Measure 47:** The right hand features a complex texture with multiple layers of eighth and sixteenth notes, including triplets. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present.
- Measure 49:** Similar to measure 47, with intricate right-hand patterns and a consistent left-hand accompaniment.
- Measure 51:** The right hand continues with dense, flowing patterns. The left hand maintains its accompaniment. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is used.
- Measure 53:** The final measure shown, featuring a continuation of the complex textures and a final *f* dynamic marking.

55

57

59

61



在 A^2 乐段结构中, 47—58 为更加激动精彩的对比式和卡农式同时出现的复调。共为四个声部线条: 第一个声部层为民歌主旋律, 在明丽的 $\flat b^2 - \flat d^3 - \flat e^3 - f^3$ 的音域; 第二个声部层为十六分音符六连音的律动线条, 第三个声部层为四个十六分音符的律动线条; 第四个声部层为扩大一倍时值的民歌旋律线条。在 $\flat B - \flat d - \flat e - f$ 醇厚、温润的音域。它们层次分明, 律动变化。相隔三个八度的卡农民歌主题旋律, 使音乐的展开达到了一个前所未有的高潮段, 音乐形象而丰满。59—60 小节为主调织体的写法。61—66 为长音和弦与调式主音 $\flat b^1 - \flat b^2$ 的对比式复调。切分节奏型的飘动、摇曳的调式八度主音, 与长音的和弦层, 构成了意犹未尽的乐意, 乐曲结束在主音调式的 III 音 d^4 , 音乐纯朴而深远, 给人们情深意切的回味和无穷的想像。

结语

三位作曲家,根据同名民歌改编的三首钢琴曲《小河淌水》,歌词质朴自然,富于想象。该曲“情”字当头,舒缓而较自由的节奏,流畅优美的旋律,诗情画意般地描绘了在皎洁如银的月光下,微微的夜风伴随着山间的流水,美丽清纯的少女思念着心上人——阿哥。此文从音乐的曲式结构、调式调性、和声复调及其织体等方面进行了较简易的分析和比较。作曲家们用钢琴这一西洋乐器改编的《小河淌水》巧妙地运用钢琴多变的和声色彩营造出如梦如幻的意境。并较好地发挥了钢琴丰富多样的表现力,使作品的个性更加鲜明。鲍元恺版的《小河淌水》极其讲究地运用和声类似光影交相辉映的色彩,营造出思绪飘渺的感觉,在原曲基础之上平添了丰厚的色彩和乐意。特别是他对“和声”这一重要的音乐要素,不仅使之能融汇贯通地掌握,还在运用中作了许多大胆的创新,在探索和声民族化的实践中,形成了自己独到的和声风格与个性。究其和声来源,大体有如下四点:第一是对传统和声的继承和发展;第二是受到我国丰富多彩的民族民间音乐的滋润和洗礼;第三是在音乐创作中吸收了西方近现代的和声写作经验;第四是和声中根据乐曲的横向线条思维而建立起的纵向性和声。可以通过横向与纵向两个方面体现出来,即旋律调性与和声调性。如果说《小河淌水》民歌主题是中国五声性调式的完美体现,那么鲍元恺先生在为它们配置和声时,则广泛吸收、借鉴西方和声的有益经验,并使之兼具民族化特点,从而形成《小河淌水》独特的和声语言。其中最明显、最直观的和声技法是由和声运动激化所产生的多元的调性发展,包括功能和声与色彩和声并用、调式交替、离调、转调、复合调性等等,它们不但增强了音乐的表现力,而且完善了艺术形象的塑造。鲍元恺先生在钢琴版《小河淌水》中所折射出的和声理念是:以中国民歌的旋律特质为核心,以民歌歌词限定的情节为内容,在和声配置中实现其提出的“有动力、有色彩、有内容”三个要求为支点,通过多元的调性发展、多样的和弦结构、多彩的线性运动、多变的和声节奏及复调等技法,以一种崭新的视角形成自己独特的和声语言。“有动力,就是要在和声的序进中有符合音乐结构功能的倾向力。……有色彩,就是在符合音乐结构功能的基础上,善于从旋律的调式中提取特色因素,反映出民歌的调式结构和自身的风格;还要充分利用调式交替产生的变化音和特殊排列的不协和和

弦，使和声具有丰富的音响色彩。有内容，就是要把和声的纵向音响色彩和横向声部进行赋予音乐表现意义。”同样，黎英海版的《小河淌水》在和声编配上也既传统又富于创新。使和声恰到好处地衬托了旋律的唯美和可塑性。特别是以四度为主，出现的民族和声，是黎英海先生在前辈们研究成果的基础上进一步完善成果。黎英海先生主张和声一定要与旋律相般配，并且旋律要具有民族性，风格要一致。乐曲要能鲜明地把民族特色体现出来。黎英海极力推崇四、五度音程在民族和声中的地位以及四、五度音程叠置的和弦为民族和声中的主要和弦的理念。而张朝版的《小河淌水》的和声语言，则作了接近于主调性游离的大胆尝试。和弦的连接在低音声部多以二度为主要进行。分别是不同音级的二度与同音级的二度构成。具有一种传统的大小调体系和声与民族调式和声的有机融合而又自成风格的合理运用，独具匠心，特点鲜明。三个版本的《小河淌水》还在音乐形象的塑造刻画和表达上又技法各异、颇具特色。可见这首优美的、缠绵的山歌给了作曲家们充分发挥的空间和灵感，尤其和声、复调与织体形式的变化极其丰富多彩。他们在探索中国钢琴音乐的“民族化”上，作了许多大胆积极的、颇具价值的实践，使这一钢琴西洋乐器如何更好地演奏中国民歌中所蕴涵的民族风格的气质与个性得到了充分的表现与张扬，也得到了更广泛深入的、有价值的传承。介于《小河淌水》这首中国五声羽调式民歌的完美体现，三位作曲家在为之配置和声时，广泛吸收、借鉴了西方和声的有益经验，并竭力使之皆具民族化为特点，作了多元的调性发展。多样的和弦结构，多彩的线性运动，多变的和声节奏及复调等技法，以一种崭新的视角形成自己独特的音乐语言。因为学习研究民族民间音乐，对于从事创作的人们来说，就是从美学及音乐形态学方面，进一步学习民族民间音乐，改变审美标准和思维方式，并进行发掘、整理、改编、探索研究来增加音乐的表现力，以创造丰富而复杂的艺术形象。如何发展我国独具特色的浓郁民族风格的音乐，永远是一个艰苦的、长期的过程。我们的音乐在不断的探索和创新当中，理当以民族传统音乐为根基，广泛吸收、并借鉴以往中外的有益经验，使之与民族特点相结合。所以我们在继承传统的基础上，不断的发扬和光大我国民族民间音乐的真谛，不断的创新，才是我们孜孜不倦的、无怨无悔的永远的奋斗和追求，创作出富于时代气息和鲜明个性的作品，为人类文化的发展作出应有的贡献！！

参考文献

1. 鲍元恺：《民族音乐之根》，天津音乐学院学报《天籁》，2002 年第 4 期。
2. 张朝：《中国旋律》，人民出版社，2004 年北京第 1 版。
3. 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 月第 1 版
4. 彭志敏：《音乐分析基本教程》，人民音乐出版社，1997 年 9 月第 1 版。

在学期期间的艺术实践类研究成果

音乐会名称：孙铭欣钢琴独奏音乐会

主办单位：厦门大学艺术学院

举办时间：2012 年 5 月 14 日

举办地点：厦门鼓浪屿音乐厅

音乐会节目单曲目安排：

1. E 大调奏鸣曲 斯卡拉蒂
2. 练习曲 5 斯克里亚宾 作品号 op.8NO.5
3. 肖邦叙事曲 3 肖邦 作品号 op.47NO.3
4. Ochos Valses Poeticos Eight poetic waltzes
5. c 小调奏鸣曲 5 ， 作品号 op.10NO.1 贝多芬 Allegro 快板
6. 小河淌水 Flowing Stream 张朝

致 谢

本文能够顺利的得以完成，首先要感谢我的导师——陈舒华先生。感谢他三年来在传授钢琴演奏技能和经验的同时，在学习生活中也得到他无微不至的关心和帮助。陈老师的学术精神和人格魅力始终感染着我、激励着我，成为我以后学习和工作的航标。在此我向导师致以由衷的感激和诚挚的祝福。此外，我也由衷的感谢鲍元凯先生、张朝先生，对于我这篇论文的亲言指导。

同时，也要感谢厦门大学艺术学院蒋立老师，在本论文的指导上给予了我很多很多的帮助。

最后，向厦门大学艺术学院的领导及老师们在三年中所给予我的教导和帮助，在此一并深表感谢!!