

分类号：J6

学校单位代码：10446

曲阜师范大学
硕士学位论文

论文题目：桑桐《民歌主题钢琴小曲九首》和声探究

研究生姓名：魏 峥

学科、专业：音乐学

研究方向：和声理论与教学研究

导师姓名、职称：肖桂彬 副教授

论文完成时间：2013 年 4 月

曲阜师范大学研究生学位论文原创性说明

(根据学位论文类型相应地在“□”划“√”)

本人郑重声明：此处所提交的博士□/硕士□论文《桑桐<民歌主题钢琴小曲九首>和声探究》，是本人在导师指导下，在曲阜师范大学攻读博士□/硕士□学位期间独立进行研究工作所取得的成果。论文中除注明部分外不包含他人已经发表或撰写的研究成果。对本文的研究工作做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确的方式注明。本声明的法律结果将完全由本人承担。

作者签名：

日期：

曲阜师范大学研究生学位论文使用授权书

(根据学位论文类型相应地在“□”划“√”)

《桑桐<民歌主题钢琴小曲九首>和声探究》系本人在曲阜师范大学攻读博士□/硕士□学位期间，在导师指导下完成的博士□/硕士□学位论文。本论文的研究成果归曲阜师范大学所有，本论文的研究内容不得以其他单位的名义发表。本人完全了解曲阜师范大学关于保存、使用学位论文的规定，同意学校保留并向有关部门送交论文的复印件和电子版本，允许论文被查阅和借阅。本人授权曲阜师范大学，可以采用影印或其他复制手段保存论文，可以公开发表论文的全部或部分内容。

作者签名：

日期：

导师签名：

日期：

摘要

桑桐（1923 年——2011 年），中国著名的音乐理论家、教育家、作曲家，尤其在和声教学与研究领域享有极高的声誉。他在教学研究之余，不断探索如何在实际音乐创作中将中国音乐元素与先进的西方近现代作曲技法相结合，创作出许多具有民族风格的专业音乐作品。《民歌主题钢琴小曲九首》创作于 1992 年，是桑桐先生钢琴音乐创作的最后一部作品，作品中运用了大量的中国的五声纵合性和弦及西方近现代和声等作曲技法，可以说它是桑桐钢琴创作的一个缩影，同时这部作品也代表了桑桐先生向大众传递出的他在民歌主题小曲钢琴改编中的音乐创作思想。

本文选择以和声的视角，分别从“调式调性思维”、“和弦结构形态”、“和声进行”这三个方面对九首钢琴小曲进行分析与研究，其中包括终止式的处理、复调因素及伴奏织体的运用等内容。

论文第一章从调式调性布局特点出发，分析九首小曲中出现的不同的调式、调性呈现手法及转调方式等。

第二章是从和弦材料构成的角度进行分析，从九首小曲中选出不同性质的、具有代表性的和弦构成形态进行研究，看桑桐先生是如何针对不同的民歌特点选用不同性质的和弦材料进行改编的。

第三章是对作品中和声进行手法的探析，通过民族风格的功能和声进行、和声的线性运动、终止式的处理、不同形式的伴奏织体等方面分析，从而总结出桑桐先生是如何将古典功能和声、西方近现代作曲技法与中国五声性和声相结合，将民歌小曲借用西方乐器钢琴进行阐释的。

结论是对前三章内容进行的梳理与总结，通过以上层面的分析，从中总结桑桐在《民歌钢琴小曲九首》中所运用的和声技法及创作思维，探索桑桐先生是如何在民歌主题钢琴音乐创作中将西方传统和声、近现代和声与中国民族调式旋律相结合，进而创作出具有独特东方韵味的新国乐的。

关键词：桑桐 民歌主题 五声性和声 和弦材料 和声进行

Abstract

Sang Tong (1923-2011) is a famous Chinese music theorist, educator and composer. He has enjoyed high reputation in concord teaching and research. In addition to teaching research, he has consistently exploring how to combine Chinese music elements with western modern composing techniques in the music creation. Thus, he has created many with ethnic style of the professional music work with the theme of atonal piano work with the theme of folk song . “Nine piano Pieces on Folk Song Themes” is created in 1992. It is Song Tong’s last work in Piano music creation. In the work, he has used a large number of modern composing techniques including Chinese five acoustic chords and western modern concord.

In this paper, the author has studied nine piano pieces from the perspective of tonality thinking, chord structure, harmony including termination type processing, polyphonic factors and accompaniment texture using etc.

The first chapter from the characteristics of tonality layout, analysis of nine pieces of different modal, tonal presentation and modulation mode and so on.

The second chapter is the analysis of the chord material point of view, choose the different nature from nine pieces of tune, representative of the chord structure form of research, Mr. Sang Tong is how to choose different according to the characteristics of folk characteristics of different chord material of adaptation.

The third chapter is the analysis of harmonic techniques in the works , through the analysis of national style succession the function chords, and the linear motion, termination of treatment, different forms of the accompaniment, and summarizes, and summarizes how Mr. Sang Tong will classical harmony, the western modern composing techniques and Chinese five tones harmony and the combination of folk ditty, borrow from Western musical instrument to explain .

Conclusion is the review and summary of the previous three chapters. Through the analysis above, the author has concluded Song Tong’s concord technique and creative thinking and explores how Song Tong has combined western traditional concord with Chinese folk melody in piano music creation of folk theme and created his own new national music of unique oriental charm.

Key words: Sang Tong; Folk Theme; Five Acoustic Harmonic Chord; Harmony

目录

摘要.....	I
Abstract.....	II
目录.....	III
前言.....	1
第一节 选题缘由.....	1
第二节 桑桐与《民歌主题钢琴小曲九首》.....	1
一、桑桐生平简介.....	1
二、关于《民歌主题钢琴小曲九首》.....	2
第一章 《民歌主题钢琴小曲九首》的调式调性思维.....	4
第一节 《民歌主题钢琴小曲九首》整体布局.....	4
第二节 作品局部的调式、调性呈现.....	5
一、同音列复合调性.....	5
二、异调配置形成的复合调性.....	8
三、同调式七声性扩展.....	9
第三节 《民歌主题钢琴小曲九首》的转调手法.....	11
一、调性转换特点.....	11
二、调性转换方式.....	12
三、《牧歌》中的离调.....	17
第二章 《民歌主题钢琴小曲九首》的和声结构形态.....	18
第一节 以三度结构为基础的和弦形态.....	18
一、三度叠置和弦.....	18
二、五声性调式和弦.....	19
第二节 以二、四度结构为基础的和弦形态.....	20
一、小二度与增一度音程的特色运用.....	20
二、四度和音.....	22
第三节 五声纵合性和弦.....	23
第四节 复合和弦.....	24
一、多调性纵向结合产生的复合和弦.....	24
二、倒影对称和弦.....	25
第三章 《民歌主题钢琴小曲九首》的和声进行.....	26
第一节 民族风格的和声进行.....	26
一、中国风格的功能和声进行.....	26

二、 彰显地域和声特色的苗族《飞歌》	28
三、 《刮地风》中的和弦持续进行	28
第二节《民歌主题钢琴小曲九首》中的平行进行	29
一、 三、六度音程的平行进行	29
二、 四度和弦环绕辅助式的平行进行	30
三、 三和弦的平行进行	31
第三节 终止式的处理	32
一、 终止进入方式	33
二、 终止和弦的特点	34
第四节 和声的线性运动	36
第五节 和声的伴奏织体	39
一、 和弦式伴奏织体	39
二、 旋律与伴奏音型相结合的织体形式	40
三、 合唱式织体	41
四、 复调式织体	41
第六节《民歌主题钢琴小曲九首》中的复调思维	41
一、 模仿复调思维	41
二、 间补性的复调思维	43
三、 对比性复调思维	44
结语	45
参考文献:	47
在校期间发表的学术论文及艺术作品	49
致谢	50

前言

第一节 选题缘由

自学堂乐歌以来，西洋音乐对我国近代音乐史构成了巨大的影响，使中国的音乐家们意识到单单引进西方音乐或是只传承中国的传统音乐文化而将西方音乐排斥在外是错误的，只有将中西方两种不同的音乐文化进行融会贯通，取其精华去其糟粕才是使中华民族音乐发扬壮大的途径，中国的音乐家们自此开始孜孜不倦地苦苦寻求着让中国音乐走向、融入世界音乐的道路。将我国优秀的音乐作品进行改编再创作，成为与外界音乐文化交流的主要通道之一，被推上音乐历史舞台。

民歌主题钢琴曲是我国钢琴改编曲中的一个不可缺少的部分，它是提取我国优秀民间小曲的音调旋律元素，加以和声、织体等因素相结合，借助钢琴的音色展现艺术魅力的音乐体裁形式。

桑桐先生在我国和声理论研究和教学领域具有颇高建树，培养了许多优秀的音乐人，更为难能可贵的是他将自己的音乐思想与创作实践相结合，创作了许多优秀的音乐作品，其中，他创作领域的一大部分被民歌主题的钢琴曲改编创作所占据。

在创作初期他便开始尝试将中国民歌作为主题动机来发展，寻求东方旋律与西方近现代作曲技法的“黄金融合”。在之后的几十年间，桑桐先生不断地在理论知识与创作实践上探索和积累着自己在此领域的研究成果。《民歌主题钢琴小曲九首》是桑桐先生后期创作中极具代表性的一部钢琴音乐作品，作品中所展示出的丰富的和声技法，可以说它是桑桐先生在和声领域研究的一个总结与缩影，具有很高的研究价值。

第二节 桑桐与《民歌主题钢琴小曲九首》

一、桑桐生平简介

桑桐（1923年1月——2011年7月24日）是我国著名的音乐理论家、教育家、作曲家，原名朱镜清，1923年1月出生于上海，1941年考入上海国立音乐专科学校理论创作组。1948年秋赴苏北华中党校学习，更名桑桐。自1949年秋，开始在中央音乐学院上海分院（后改名上海音乐学院）任教，1979年任副教授兼作曲系副主任，1980年任教授，1984年开始担任代理院长的职务，1986年正式任职上海音乐学院院长一职，1991年任博士生导师。在2003年获得中国音乐家协会“金钟奖”及“终身荣誉勋章”。在此期间，他还曾担任国家教委艺术教育委员会委员、第四届中国音乐家协会常任理事等职务。

桑桐先生的创作范围涉猎较广，一生作有百余首不同风格、不同体裁的作品，声乐曲及器乐曲均有囊括，如根据日本古曲创作的《樱花》（大提琴与钢琴）（1963年）、交响组曲《风雷颂》（1965年）、交响音画《春江花月夜》等，在这里不再一一举出，接下来主要是对一些具有代表性的钢琴作品及和声著作进行简单介绍。

桑桐年轻时，便立志探索如何将中国五声调式与无调性和声进行有机结合，这一创作理念其创作初期的作品中均以体现：1943 年创作的艺术歌曲《林花谢了春红》、1947 年创作的小提琴与钢琴曲《夜景》、钢琴独奏曲《在那遥远的地方》，这三首作品分别采用了印象派音乐创作技法、自由无调性创作技法写成。其中《夜景》是我国第一首自由无调性音乐作品，钢琴曲《在那遥远的地方》以青海民歌《在那遥远的地方》的旋律为素材，将有调性的民歌与无调性的和声做出了探索性的结合，极具独特的东方音乐意境。

在 1949 年留校任教之后，桑桐继续进行他的音乐创作。将五声性的旋律音调与多层次、多风格的和声相结合的创作理念依然是他这一时期创作的主要方向。钢琴作品《序曲三首》（1954 年）、《儿童小组曲》（1958 年）、《小曲两首》（1959 年）、等都具有一定代表性。

在民歌主题小调的钢琴改编方面，桑桐在这一时期也是颇有成绩的：桑桐先生于 1953 年创作的钢琴套曲《内蒙古民歌主题小曲七首》在 1957 年的第六届国际青年联欢节的作曲比赛中获得创作铜奖，这部作品也大大提高了国内作曲家对民歌进行钢琴改编的重视程度，越来越多优秀的民歌主题钢琴组曲开始涌现出来。1959 年为向祖国建国十周年献礼，还在病榻上休养的桑桐先生创作了以苗族民歌做为主题的《苗族民歌钢琴小曲 22 首》；同年创作的作品还有《随想曲》，中部的插部主题就来自于西藏民歌。

在之后的几十年里，桑桐虽创作有许多不同类别的音乐作品，但这个时期桑桐先生在和声及作曲技术理论方面的研究更为丰富，专题论文是桑桐先生阐述自己理论观点的重要途径，许多对中国和声发展产生重要影响的观点均来自于此：《离调——副属和弦与副下属和弦的理论与应用》（1957 年发表于上海音乐学院校刊）；《平行进行——它的历史演进以及五声性旋律相结合的应用》（1962 年）；《五声纵合性和声结构的探讨》（1980 年）主要阐述了中国民族音乐旋律与和声内涵的联系，为以后的中国作品创作中和声技法的应用产生了深远的影响。《多调性处理手法简介》（1981 年）是“我国第一篇全面论述现代音乐中多调性写作方法的文章”。^①

和声著作是构建自己和声理论体系的最高体现，桑桐所作专著既有自己对和声理论研究的见解和观点，亦有适用于和声教学的教材。对和声理论本体研究的著作有：《桑桐和声论文集》（2002 年）、《半音化的历史演进》（2004 年）；适用于和声教学的专著有《和声学专题六讲》（1980 年）、《和声的理论与应用》（1982——1988 年）、《和声学教程》（2001 年）。

二、关于《民歌主题钢琴小曲九首》

“1992 年，上海音乐出版社计划约一些作曲家写钢琴曲 100 首，均以中国民歌作为主

^① 魏媛丽.《桑桐和声理论研究》.华中师范大学.2010 年硕士学位论文

题。于是桑桐教授写了《民歌主题钢琴小曲九首》”^①。这部以民歌旋律为主题改编的钢琴套曲涵盖了分别来自于不同地域和民族的九首小曲，它们分别是：1.飞歌（苗族民歌）2.抒情曲（达斡尔族民歌）3.开花调（山西民歌）4.撒拉令（撒拉族民歌）5.茉莉花（江苏民歌）6.牧歌（蒙古族民歌）7.拔根芦柴花（江苏民歌）8.小白菜（河北民歌）9.刮地风（甘肃民歌）。

中国地大物博、幅员辽阔，各个地域人文、环境、历史、地理等不同造就了不同特性的音乐文化，呈现出低于音乐文化的差异性，民歌中江苏民歌的委婉，蒙古族民歌的粗犷，苗族民歌的欢快等如何用钢琴这一西洋乐器表现出来，并且做到锦上添花，既要保留中国民族音乐美，符合东方人的审美，又要兼顾国外听众对音乐美的鉴赏，这是十分考验作曲家的创作能力的。

这部作品是桑桐先生创作生涯中的最后一部作品。相较于之前的创作，这部作品中涵盖的创作手法更具多样性及成熟性，每一首小曲都短小精悍，但每一首作品中展现出的和声技法都不尽相同。作品中既有作为和声基本素材的传统和声中常用的三度叠置和弦，但这些传统和弦的用法于传统和声中的三度叠置和弦用法又有不同；另有近现代创作技法中不可缺少的复合调性、不协和和声的进行，还加入了中国五声性调式特有的五声综合性和弦等。桑桐先生惟妙惟肖地将民歌小调中的旋律美和歌词美借助钢琴这一乐器的独特音色，通过和声、变奏等变化手法将作品进行改编，使作品更加具备了东方音乐美感和时代感，成为中华钢琴音乐宝库中的一颗璀璨明星。

^① 钱亦平.《矢志探索 锐意创新——桑桐教授钢琴作品的风格特点》.音乐艺术.2003.01 期.第 10 页

第一章 《民歌主题钢琴小曲九首》的调式调性思维

由不同调式、调性为基础创作出的作品所呈现出的状态是不同的。这部作品中所选取的民歌均是以五声调式为基础创作而成的。然而,在改编过程中,桑桐先生不再将作品的调式仅仅局限在中国的五声性调式上,而是加入了西方近现代作曲技法中常用的复合调性、双调性及调性对置等,使作品的调式、调性思维呈现出复杂化、多样化的特点。接下来,笔者将这九首作品中具有代表性的调式调性布局上对作品进行分析。

第一节 《民歌主题钢琴小曲九首》整体布局

整部作品是以分节歌变奏形式为基准,按照二、三部曲式的构建原则发展起来的与之相似的带有变奏性质的曲式结构,以下是九首作品调性布局的对比。

图 1—1 《民歌主题钢琴小曲九首》调式、调性对比图

次序	曲目名称	主题调性	调式调性布局	曲式名称
1	《飞歌》	B 徵五声调式	B 徵	变奏曲式
2	《抒情曲》	f 羽五声调式	f 羽— $\flat$ b 羽—f 羽	再现单三部曲式
3	《开花调》	D 徵七声清乐调式	D 徵—A 徵—D 徵	复三部曲式
4	《撒拉令》	g 羽五声调式	g 羽	变奏曲式
5	《茉莉花》	C 徵五声调式	C 徵—G 徵—C 徵	再现单三部曲式
6	《牧歌》	$\flat$ D 宫、 $\flat$ G 宫五声调式	$\flat$ D 宫、 $\flat$ G 宫— $\flat$ G 宫	并列三部曲式
7	《拔根芦柴花》	$\flat$ B 宫五声调式	$\flat$ B 宫	变奏曲式
8	《小白菜》	$\flat$ A 徵六声调式加变宫	$\flat$ A 徵— $\flat$ E 徵—E 徵— $\flat$ A 徵	再现单三部曲式
9	《刮地风》	E 徵五声调式	E 徵	变奏曲式

从上图中我们可以看到，九首作品中，以徵调式作品居多，五首徵调式作品，宫调式作品两首，羽调作品两首，无商、角调式作品。其中《抒情曲》、《开花调》、《茉莉花》和《小白菜》进行了主题旋律的转调陈述，在这四首作品中，除《抒情曲》是以“清角为宫”向一级下属方向转调以外，其余三首均是向属方向进行转调。在其余五首作品中虽然没有出现段落性的调性转移，但在作品内部均有不同程度出现调性的游离及复合等状态。

第二节 作品局部的调式、调性呈现

一、同音列复合调性

复合调性是旋律与和声不在同一调式体系内进行的结果。同音列复合调性是指旋律与和声分别在不同调式内陈述，调式中心音明确，调式音级具有相似性，却又不完全相同。如果将这些调式融合在一起，它们又可形成完整的七声调式音列。因此，同音列复合调性相对比于其它如双调性、多调性等作曲技法来讲，同音列复合调性所产生的音响效果相对统一、协和。这种作曲技法在巴托克的作品中也有出现，如《小宇宙》的第三十首。九首作品中出现旋律与和声调式不一致的情况有许多，其中最具代表性的便是《茉莉花》和《牧歌》。

1. 由平行进行产生的同音列复合调性

《牧歌》^①是带有“长调”色彩的蒙古族民歌，全曲分为上、下两句。由于民歌旋律自身便具有同宫系统转调的混合调性色彩，对于民歌《牧歌》上、下句的调式、调性辨别一直存在着分歧。一种是认为《牧歌》是^bG 宫六声调式（加变宫），也有人认为《牧歌》的上句为^bD 宫调式，下句为^bG 宫调式。在这里，笔者更倾向于后者的观点。旋律在上句结束后，首先通过偏音“清角”将调式主音转移到下属方向的宫系统中，形成转调旋律。对于《牧歌》的钢琴改编创作，虽然桑桐先生未将民歌主题在其它调上作陈述，但在和声伴奏织体的旋律安排上，桑桐先生似乎有意将民歌中上句的模糊调性安排其中。

例 1—2a 是《牧歌》的动力再现部分，在第三次主题陈述中，作者运用复杂的多声思维对音乐进行阐述。低音声部为民歌主题旋律的紧缩再现。桑桐先生将民歌旋律上句的前半部分与下句的后半部分结合在一起，在^bG 宫调式上进行陈述，使主题调式在再现阶段呈现出统一状态。主题开始陈述时，呈现出^bG 宫调式的还有八分音符跳进上行的中间谱表旋律和上方谱表中的高声部旋律。通过例 1—4b 对平行四度旋律音的排列，我们可以看到，上方谱表中平行四度的旋律进行具有^bD 宫调式的色彩。

例 1—2 a 《牧歌》18—23 小节

^① 一首具有独特蒙族民歌风格的民歌，音乐短小、精悍，音调沧桑、悠长，让人仿佛置身于茫茫草原之上。

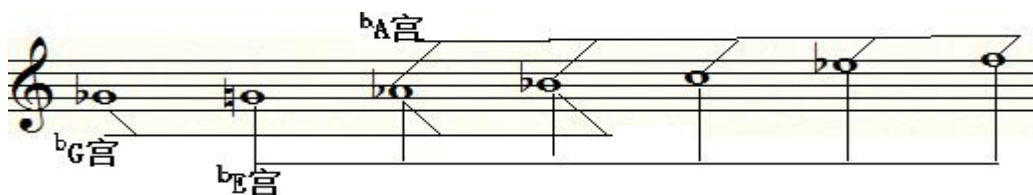
Example 1-2 b. is a piano score in three systems. The first system is in 4/4 time, marked *a tempo* and *mf*. The second system is in 5/4 time, marked *rit.* and *a tempo*. The third system is in 4/4 time, marked *rit.* and *8va-*. The score features complex arpeggiated patterns in the right hand and sustained chords in the left hand. Dynamics include *mf*, *dim.*, *p*, and *pp*.

例 1—2 b.

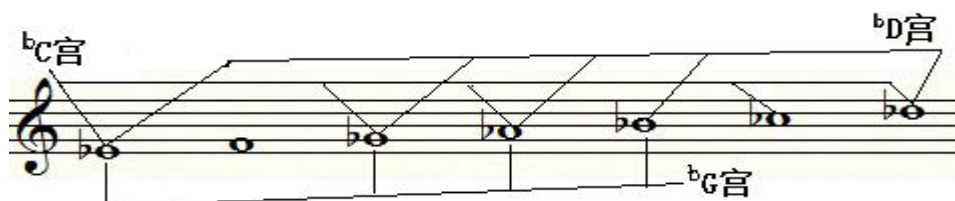
Example 1-2 c. d. is a musical score in 4/4 time, marked *p*. It features a single melodic line in the right hand with a sustained chord in the left hand. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G. The notes G and C are marked with a *p* dynamic. The notes G and C are also marked with a *pp* dynamic.

在之后进行的两小节的上方和声中，作者通过模进的方式，分别向 $\flat A$ 宫、 $\flat C$ 宫调式进行离调。高、低两声部之间的四度平行始终与其余两音层保持上方五度调的关系。这样，四个声部层呈现出三个五声调式同时进行的复合调式色彩。虽然它们各自的调式中心音明确，调式音列亦有不同，但将这些旋律音按照高低顺序排列起来，又同属于一个七声调式体系内。见例 1—2 c. d.

例 1—2 c.



例 1—2 d.



2. 同宫系统内卡农形成的双调性

双调性是西方近现代音乐创作中常用手法之一，它是指音乐进行中，将两个不同的调进行结合，使调式音及和弦构成得到扩充，以满足音乐发展需要的作曲技法。《茉莉花》在首段和中段运用了不同的复调技法，其中，中段是采用模仿复调手法创作而成的，其中便运用到了双调性的作曲技法。

例 1—3 《茉莉花》^①15—28 小节



在例 1—3 中，主题旋律在 G 徵调上进行，而在主题旋律下方十度进行的模仿复调则

^① 江苏扬州民歌，因曲调委婉、优美，深得大众喜爱，被广为流传，曾出现在 2004 年雅典奥运会闭幕式上，现为扬州市歌。

是建立在 D 商调式上，两条旋律处于同宫系统内，调式组成音相同，两条旋律线结合较为统一、和谐。低音旋律线在后半部分的模仿中，通过旋律音的适当改变将调式逐渐带回 G 徵调，将音乐引向再现。

二、异调配置形成的复合调性

河北民歌《小白菜》^①曲调凄美，调式构架鲜明，曲调建立在加入变宫的六声徵调式上。改编后的《小白菜》运用了许多西方近现代和声技巧。如和声的平行进行、半音化复合和声等。在作品的调式调性思维方面，以中部的第二主题中出现的多调性复合最具代表性。

例 1—4 《小白菜》18—25 小节



上例是包括连接部分最后一小节在内的中部第二主题。谱例中的第一小节为连接小节，低声部分为两个和声层，一个是低音的平行四度和声层；另一个是以四度音程的上方音为根音向上构成的小三度旋律和音层。在小节的最后出现了“ $\sharp G$ ”、“ $\sharp C$ ”音，仿佛在预示着接下来音乐将转向 A 大调，而在高声部中出现的“E”音，也似乎在预示着接下来的主题旋律将是在 E 徵调式上进行陈述。

接下来的音乐进行是极具戏剧化的。和声层加厚，音乐力度由弱变强，使音乐情绪变得激动不安起来。主题旋律在高音层出现，建立在 E 徵调式，而旋律下方的和声层却是具有复合调性色彩的和声进行。右手和弦是以高音旋律为三音的大三和弦的平行进行，这种和弦构成及和声进行形成了 C 大调与 A 大调的复合。左手是与上方右手声部形成对比的小三和弦的平行进行，由于每一小节的强拍都强调了 a 小调的主和弦进行，使低音和声层具备了较明显的 a 小调的调性因素。多方面结合起来，整段音乐形成了复杂的多调性结合

^① 河北民歌，以特殊的阶梯哀叹式音调给人留下深刻印象。歌词分为 7 段，每段四句歌词，在此举出第一段歌词：小白菜呀，地里黄呀，两三岁呀，没了娘呀，亲娘呀，亲娘呀。

的异调配置。

三、同调式七声性扩展

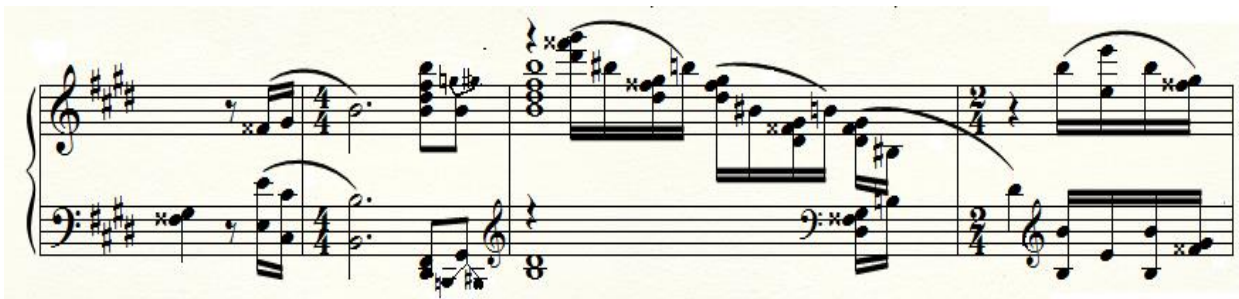
《五声纵合性和声结构的探讨》中有对同调式七声性扩展的详细描述。它是指同一调式在音列范围上进行扩展，将各种六、七声调式音列中出现的不同偏音混合出现在同一调式中，这些音级在音乐中较为自由，它既可以作为和弦的组成音，也可作为和弦外音进行发展。这种调式扩展的手法不会引起调式主音的改变。九首小曲中当属《飞歌》最能体现出同调式的扩展。

1. 偏音加入引起的同调式七声性扩张

在苗族飞歌中，经常会有倚音或经过音等和弦外音性质的偏音出现，以“降角”音最为常见，桑桐将这一具有苗族民歌特色的偏音用法进行放大，用到了《飞歌》^①的钢琴小曲改编中。整首作品中，先后出现了变宫、清商、清角、变徵、闰等偏音，这些偏音的加入使七声调式音列音符增加，音列得到极大程度的扩张。

《飞歌》中的调式扩展音大多带有旋律性质较强的倚音色彩，但也起到了和声性的作用。它们大多是与五声调式中的正音级构成二度关系的音程。这些扩展音的加入虽然大大丰富了和声的色彩，但并没有引起调式中心音的转移及宫音位置的改变，所以属于同调式七声性的扩展手法。

例 1—5 《飞歌》32—35 小节



主题陈述自始至终是在 B 徵调式上进行的，但在作品的局部加入的苗族民歌中具有特色的经过性和倚音性质的偏音。在上例的弱起小节中，角音与变化角音同时出现，与宫、徵音构成同根音的大、小三和弦的重叠，加之增一度音程的不协和性质，当两音同时发声时，会碰撞出极具色彩性的民族和声效果。

^① 贵州苗族地区具有代表性的民歌，又称“恰央”、“喊歌”、“喊坡歌”等。音乐一般围绕“do, mi, sol”进行发展，常以基本音级与变化音级并用，引起调式色彩的变换。《飞歌》是一首赞美家乡的小曲，歌词：“登高山望远方哎，田里谷米黄哎，河水向东方流，炊烟在飘荡，我要歌唱这美丽的家乡哎！”

2. 和声性的同调式七声性扩张

和声性的调式七声性扩展是指在乐曲中和声部分是由扩展后的调式音级，而旋律部分则依旧保持五声性调式音列的状态。这部作品中就首小曲的主题均带有强烈的五声性调式色彩，在对其进行和声配置时，进行适当的调式扩展有助于加强对调式中心音的支持，以及丰富和声色彩，在和声部分应用同调式的扩展，是整部作品中最常用到的调式扩展技法。

（1）平行进行产生的调式扩张

音程或和弦的平行进行会产生许多五声性调式以外的音级，如果大范围的使用平行进行并且最终没有得到解决，这将有可能致使音乐出现模糊调性的色彩，但如果是在作品局部小范围出现并得到解决，这种进行便不会造成调性模糊以及中心音不明确的现象。这种音乐发展手法便是同调式七声性的扩展。而平行进行中产生的扩展的调式音级，带有经过音或辅助音的性质。

例 1—6 《撒拉令》^①5—7 小节



例 1—6 的旋律为 g 羽五声调式。在下方的和声进行中，第一和第三小节出现了明显的平行进行。第一小节中出现了“A”音（变宫），经过平行进行，于第一小节的末尾，在 IV 级商和弦作短暂停留，又经 III 宫、I 羽和弦之后，在 VII 徵和弦上作自由延长，使情绪释放，之后便进入了第三小节的小三和弦的平行进行。在平行进行过程中出现了“^bE”（清角）与“E”（变徵）音，最后解决到 I 羽和弦上，使调式中心音得到明确。正由于和声最后行进到了 I 级主音和弦，并没有使调式中心发生转移，旋律清晰的确定为 g 羽五声调式，故此处为和声性应用的同调式七声性扩展。

（2）为增加和声色彩的调式扩展

《拔根芦柴花》^②是一首 ^bB 宫五声调式的作品。桑桐先生为了将优美的主题旋律凸显出来，在和声配置上选用了以五声性综合性和声为主的和声进行。在乐曲进行中，由于五

^① 青海省境内撒拉族民歌，撒拉令是撒拉“花儿”其中一种曲调，曲调高亢嘹亮的同时不失婉转抒情，节奏自由不松散，形成别具一格的民族音乐艺术形式。

^② 江苏江都一代民歌，曲调优美、明快，借花起兴，歌词朗朗上口。

声性和声缺少偏音，与主题旋律配合起来形成了浓厚的中国民族风格，而在个别旋律的高潮或转折处，曲作者也加入了适当的偏音，将调式进行扩展，使和声色彩有所改变，用以更出色的营造音乐氛围。

例 1—7 《拔根芦柴花》28—31 小节



例 1—7 是《拔根芦柴花》发展至结束前的高潮部分，建立在 $\flat B$ 宫调式上。低音由之前的单音变为八度音程，中间的和声层也较之前有所增加。在音乐行进到第二小节时，出现了 $\flat E$ （清角）音，和声色彩突然发生变化，为 II_7 和弦。让人产生眼前一亮的和声效果。

九首小曲的主题旋律全部为五声性调式结构，而和声中均有不同程度的调式扩展，例如《小白菜》的五声性旋律与半音化和声的结合等。在这些五声性的主题旋律与进行调式扩展后的和声相互作用下，音乐展现出映衬之中又有对比的效果。

第三节 《民歌主题钢琴小曲九首》的转调手法

在乐思的陈述过程中转变调性，将音乐转移到另外的调式上进行陈述时音乐创作中常用的手法，也是为对比音乐色彩，展示不同调式力度变化的最直观的手法。不同转调手法及不同的调式陈述会产生不同的音乐效果。不同功能方向的转调亦会有不同的音乐对比，本节就非单一调性的布局展开分析，对转调作品中的调性转换手法进行分析研究。

一、调性转换特点

九首作品中有四首是具有明确段落性部分划分的转调。它们分别是《抒情曲》、《开花调》、《茉莉花》和《小白菜》。另外，《牧歌》在最后一次主题再现时为达到调性统一进行了小规模转调。这五首作品均是上、下五度宫音系统的调式转调，《小白菜》除上、下五度转调外，还有二度关系的远关系转调。

1. 上、下方五度宫音系统转调

上、下方五度转调属于一级关系转调，共同和弦最多，转调方法也较为多样，由于共同因素较多，调式转换的力度性较弱一些。因调式、调性关系紧密，音乐转换较为自然。在九首作品中有《开花调》、《茉莉花》、《小白菜》是向上方五度宫系统进行的转调。《抒

情曲》及《牧歌》是向下方五度调宫系统的转调。

2. 远关系转调

相对于一级关系转调，由于远关系调共同因素较少，调式对比性较大，调式转换力度性较强，转调所带来的形象对比及戏剧冲突也更为强烈。在《小白菜》中，中部的主题进行第二次陈述时，主题旋律便向上小二度进行转调，之后又向上见四度转调，进行动力再现。

二、调性转换方式

虽然调关系的远近是影响转调力度性的重要因素，但调性变换所产生的转折感仍然可以通过其它因素来改变。比如在近关系转调时使用复杂的和声序进或长时间的不稳定的过渡等。另外，织体的不同形式、高低音区的不同音色描述、快慢不等的速度以及不同强弱的力度和不同的和声手法都会对调性的转折感产生一定的影响。桑桐先生根据乐曲情感的表达需要，采取了不同的调性转变方式进行转调，营造出了不同的音乐色彩。

1. 三、四音列共同音转调

中国音乐作品常常采用三音列进行的方式来获得音乐的发展。三音列的进行是指五声调式中相邻的三个正音级依次出现或变序出现的进行。在《抒情曲》^①的第一次转调就采用了三音列的转调手法进行转调。

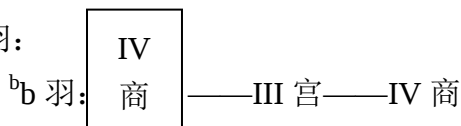
例 1—8 《抒情曲》12—15 小节



例 1—8 包括了主题第一次陈述的结束、转调连接及转调后的主题陈述的第一小节。前后调分别为 f 羽调式和 $\flat b$ 羽调式。音乐终止在完满终止的 I 羽和弦上，随后进行了有三个三音列组成的转调连接。在上例第二小节的第二个三拍子上出现的“F”、“ $\flat A$ ”、“ $\flat B$ ”三个音为前后两调的共同音。第二组三音列中的“ $\flat D$ ”音，在前调中为清角，后调中为宫音，形成“清角为宫”的下方五度宫音系统转调。第三组三音列为新调的 I、IV、V 级音，调式中心明确，新调得到稳定，整个转调过程不到两个小节，用较短的转调过程使前后两调的调性对比得以加强。

^① 此曲是由达斡尔族民歌《心上人》改编，五声羽调式。歌曲同时具有蒙族和汉族民歌的特点。

三组三音列的和弦进行为：f 羽：

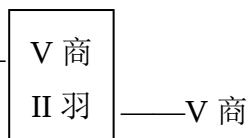


例 1—9 《茉莉花》27—29 小节



例 1—9 的第二小节是衔接前后两调转调的连接过渡部分。前调为 G 徵调，后调是 C 徵调。第二小节的第一个“G”音为前一段落的结束音，之后形成了三组具有上行四度模进性质的四音列进行。

模进性质的四音列和弦进行为：G 徵：II 羽——



2. 共同和弦的“复合调性”性质转调

在《开花调》的第二次转调中，作者使用了前后两调中共同的替代音和弦进行转调。虽只有一个和弦，但和弦音以琶音形式在低、中音区进行了长达四小节的转位进行，使作品逐渐的向新调进行过渡。

例 1—10 《开花调》^①45—48 小节



上例是《开花调》引向再现的连接部分，由四个小节组成。前后连接了 A 徵调与 D 徵

^① 山西左权县民歌，原名《会哥哥》，因以“开花”比兴，故称为“开花调”。民歌全曲由上下两句组成，曲调简洁，旋律中多有大跳的音程进行表现情绪的起伏。

调。上方声部是两调中的共同和弦，由“G、D、E、A”构成，由于缺少五声性调式中确定调式调性的“宫——角”大三度音，A 徵调和 a 羽调均可成立，调式中心呈模糊状态，这四小节的调性过渡进行呈现出了复合调性的色彩。低声部是分解和弦性质的琶音进行，用转位和不同音区的重复进行，左右手的旋律进行呈现出上扬的感觉，为再现的到来积攒能量。

近关系转调由于共同因素颇多的关系，转调仅用一个和弦即可完成过渡，上例中虽然中介和弦与转调和弦同为一个和弦，但经过不同音区的琶音上行，使音乐情绪处于蓄势待发的状态，为即将在低音区展开的动力再现做好了情绪铺垫。

3. 五声性旋律过渡

桑桐先生在处理一首作品的调性过渡和返回原调时，都采用了不同的转调手法。在《抒情曲》的第二次转调时运用了复合调性色彩的附加音和弦转调，但在作品的首次调性过渡中，作者采用了五声性旋律的琶音过渡。此种转调手法也通常被融入其他的调性过渡手法中，如《茉莉花》。这种转调过渡的手法在中国音乐作品中十分常见，它的进行有一定的模仿中国民族乐器奏法的因素，如古筝、扬琴等。

例 1—11 《抒情曲》25—28 小节



在不同音区进行由低到高的琶音做转调过渡，可以使音乐情绪得到推进，常常被运用到连接音乐的高潮部分做情绪铺垫。上例是《抒情曲》引回再现的调性过渡部分，是连接 $\flat$ 羽调式和 f 羽调式的过渡。整段连接部分由快速流动的十六分音符构成，音响上类似于古筝演奏中的“刮奏”。连接部分在第一个三拍子中便出现了后调的“C”音，此音在前调中为“变宫”，后调为“角”。使音乐迅速的返回到 f 羽调式中，之后的一小节进行是为巩固新调和作音乐情绪铺垫的琶音上行及八度模进。出现的旋律音为新调的 I、III、IV、V 级音，明确和巩固了主调。

4. 调性对置

调性对置是指两个不同调性的旋律中间不经过任何的过渡连接，直接进入新调，使前后两个调性形成鲜明的对比。在钢琴小曲《茉莉花》中，就采用了这一手法。

例 1—12 《茉莉花》13—15 小节



上例为《茉莉花》的第一次主题陈述和第二次主题陈述的衔接部分，我们可以清楚地看到，主题的首次陈述在例 3—11 的第二小节完满终止于 C 徵调的 I 级徵和弦上，紧接着便在上方五度调的 G 徵调开始了又一次的主题陈述，中间没有出现连接过渡的迹象。前后两小节无连接过渡的调性对置使建立在不同调式上的两种音乐形象得到了鲜明的对比。四、五度转调本身便具有一种“豁然开朗”的转调气质，再加上调性对置的作用，在音乐听觉上产生一种正当听众还沉浸在首段的音乐意境时，突然又被眼前一片新的音乐景色所吸引的效果。

5. 模进转调

模进转调是将相同的材料在不同音高上进行陈述构成的转调过渡。《小白菜》和《茉莉花》中都出现了模进转调、不同的是一个是以五声调式四音列为基础的模式转调。另一个则是不协和和弦的转调。

例 1—13 《小白菜》7—9 小节



例 1—13 是第八首《小白菜》中的第一个转调连接部分，前后连接 $\flat A$ 徵调和 $\flat E$ 徵调。这一段落的音乐进行，更加注重和声的效果，而明确的调式、调性被放置于次要位置。这里的转调过渡是由三度叠置而成的减小七和弦第二转位的分解琶音形式构成。转调过渡的起音 $\flat D$ 来自于主调第一次陈述时低声部的半音级进下行。前两小节连接部分是以四个八分音符为一组连续向上方纯五度进行模进的进行。这些连续进行的不协和的七和弦使音乐的矛盾增大，戏剧效果增加，最后在解决上也没有解决到稳定的调式和弦上，而是停留在了减三和弦上，以半分解形式的节奏性织体引出下一乐段。

6. 远关系转调

《小白菜》是九首小曲中运用西方近现代作曲技法最多的作品。在调性布局上，除去第一次主题陈述完毕之后进行的一级关系转调，在中间还存在两次远关系转调，一次是由 $\flat E$ 徵转向具有复合多调性，但主题旋律是明确的 E 徵调的上方小二度转调，一次是引回 $\flat A$ 徵调式再现的减四度转调。

例 1—14 a 《小白菜》16—18 小节



上例为《小白菜》的第二次转调过渡部分。这是一个具有一定预示性的连接。谱例中的第一小节继承了之前音乐段落的四六和弦的下行，低音为四度的下行。在音乐进行中不断出现基本音级与其变化音级的对斜。如果我们将它们作横向的结合对比，将会发现高声部为小三 和弦 的平行进行，低声部如果按照上、下音层为不同的和声层，将横向旋律进行纵向结合的话，我们可以得到两个增三和弦。

例 1—14 b.



这一小节的和声进行在一定层面上预示着接下来的音乐发展，是以不同结构的三度叠置和弦的平行进行而展开的。

上例中的第二小节是分解形式的两个空五度音程的顺叠，并由低到高在不同音区进行模进，直至例子中的第三小节到达高点 E，指明接下来的主音。第十八小节由两个和声层构成，分别是小三度的旋律音程和平行四度进行，由于两个和声层处于同一音区的关系，在音响效果上又具备了平行四六和弦的感觉。将它们纵向结合后，我们会得到平行进行的小三 和弦 ，这似乎也在预示着接下来的低声部则由小三 和弦 的平行进行构成。

对于引回主题再现的调性过渡部分，用时较短。“ $\sharp G$ 、 A 、 $\sharp C$ 、 E ”四音列的上行具有明确的 E 宫系统调中角调式的音阶特点，在短暂的音列上行至 E 音后，利用两调主音为等音的关系进行顺利转调。

例 1—15 《小白菜》 25—27 小节



三、《牧歌》中的离调

在《牧歌》的最后一次主题陈述中，存在着离调性质的模进现象（见例 1—2 a）。在谱例中的第一小节中，下方旋律在 $\flat G$ 宫调式上进行陈述时，上方的多声织体呈现出了两种调式色彩。一个是高低和音层的 $\flat G$ 宫调式，一个是平行四度进行的 $\flat D$ 宫调式，在进行到第二小节时，上方两个谱表中的音向上进行大二度模进，到达临时的 $\flat A$ 宫和 $\flat E$ 宫调式，形成了复合调式的模进式离调。之后，又通过旋律音的改变，离调至 $\flat C$ 宫，平行四度进行的和声层为 $\flat D$ 宫，最后回到 $\flat G$ 宫调式结束。整个离调过程仅存在于和声层内，主题旋律并没有参与其中，整段旋律呈现出稳定的主题与不稳定的和声对比，稳定的调式与不稳定的连续离调的对比，不同和声层之间的调性色彩对比等，使音乐为异调和声配置的离调，呈现出迷幻、飘渺的音响效果。

第二章 《民歌主题钢琴小曲九首》的和声结构形态

在音乐历史长河的不断流淌发展过程中，和弦的定义也悄然发生着改变。它不再单指三个音或三个音以上，以三度叠置为基础，共同发声的音响。如今，多音共同发声即可称之为和弦。这样一来，和弦的结构多变了，富于音乐的表现力也就更加丰富了。

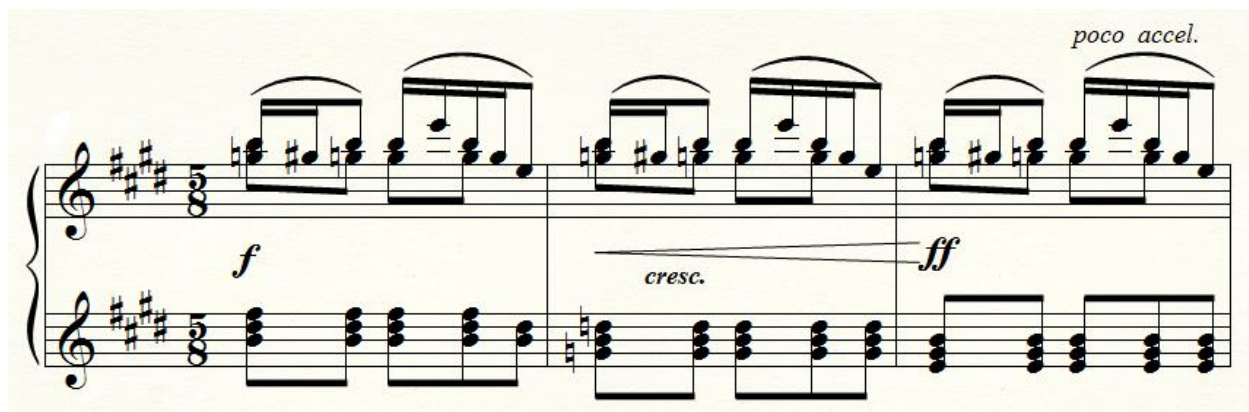
中西方音乐在对于和声手法的应用上存在着一定差异，然而中间又有着千丝万缕的联系。这部作品便完美的诠释了这一点。作品中大量运用着三度叠置和弦、空五度和弦、附加音和弦、五声综合性和弦、倒影和弦等各式各样的和弦。这将原为建立在五声调式基础上的单旋律线条的主题旋律变得更具立体感，让一个个的音乐形象更加鲜活起来。

第一节 以三度结构为基础的和弦形态

一、三度叠置和弦

三度叠置和弦是传统和声中主要运用的和弦种类之一。在这九首小曲中便大量使用了这种和弦，如第一首《飞歌》、第七首《拔根芦柴花》、第八首《小白菜》和第九首《刮地风》等均有体现，而和弦出现的织体形式亦是各式各样，构成了不同意义的和声内涵。在三度叠置和弦的使用上，桑桐先生在和弦的序进和连接进行上加入了近现代的作曲技法，冲淡了和声的功能性，加重了和声给音乐所带来的色彩描绘。

例 2—1 《飞歌》16—18 小节



上例中的左手和弦便是三度结构叠置三和弦的平行进行，以小节为单位，向下三度的三和弦的平行进行。在三和弦的平行进行中产生了存在于 E 羽调式中的“G”音。使调性得到扩张。这种传统和弦的非传统用法，也是印象派作曲家德彪西常用的作曲技法之一。

由于中国的五声调式中有正、偏音之分，所以，并不是每一个正音向上构成三度叠置的和弦均适合在五声调式音乐作品中使用，所以，中国的钢琴作品中经常会使用到一些以三度结构为基础，又加以变化的适合五声性调式的和弦。

二、五声性调式和弦

五声性调式和弦既不同于传统和声时期的三度叠置和弦，也不同于西方近现代的和弦，但又存在着三度叠置和弦繁衍的迹象。五声性调式和弦是以五声调式为基础产生的和弦，由于五声调式缺少偏音，五声性和弦在音响上可以呈现出较为独特的东方音乐特点，因此也被许多西方作曲家作为音乐素材运用到音乐创作中。桑桐先生根据主题旋律的音乐特点，选择了不同的和弦进行改编再创作，使民歌小曲在钢琴的音色中充分的展示着东方音乐美。

1. 附加音和弦

附加音和弦是指在和弦或和音构成的基础上，附加其他五声性音级的和弦，附加音大多为骨干音级。

例 2—2 《刮地风》^①34—36 小节



上例 2—2 是《刮地风》主题的动力再现部分，第二小节的右手的重拍和弦即是附加音和弦的一种，此段音乐为 E 徵调式，第二小节上方声部的重拍和弦是以 $\sharp F$ 为根音的空五度 $\sharp F$ 羽和弦，而出现在上方八度根音位置下的 e^2 则为根音下附加的大二度音。

另外，在《茉莉花》和《拔根芦柴花》中，也出现了大量的附加音和弦。

例 2—3 《茉莉花》29—32 小节



例 2—3 为《茉莉花》的再现段，调式调性为 C 徵调式。在左手的半分解和弦织体的伴奏中，以 F 宫音作为和弦根音向上构成三度结构的三和弦，同时，在根音的上方二度附

^① 甘肃民歌。歌词幽默的描写了一月到十二月的自然风光和地域文化。

加 G 商音，形成了附加二度的宫和弦。

附加音的加入并未对原本和弦的功能造成改变，而是在和弦的色彩性上有所加强，和声力度和厚度有一定增加。此外，整部作品中另有附加四度、附加六度音等附加音和弦，在此不再举出细说。

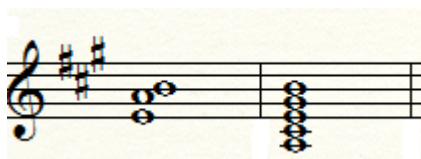
2. 代音和弦

代音和弦与附加音和弦有许多相似之处，它是三度叠置和弦与五声性调式相结合的产物之一。由于以五声调式音列为基础的和声在构成上要避免偏音的出现，所以，当偏音以三音或五音出现时，常用离之较近的正音级将其代替。

如出现在例 2—2 中第一小节的和弦。低音声部是 I 级徵和弦的持续进行，右手声部是以空五度和弦形式的连续行进，虽和弦表现形式不同，但和弦实则是由“E、A、B”三音构成的代替音和弦。此和弦中的 A 音为偏音[#]G 的代替音，由于得到 A 宫的代替加入，从而构成了代音和弦。

有的书中提到可将代音和弦理解为附加音和弦^①。也就是说代替音 A 也可理解为 E 徵空五度和弦的附加四度音，这样，这个和弦便具备了以 A 为根音的省略三音和五音的九和弦的性质。这样，和声的功能性发生改变，具有了一定的复合功能和声的色彩。

例 2—4



第二节 以二、四度结构为基础的和弦形态

一、小二度与增一度音程的特色运用

二度和音属于色彩性和声范畴，然大二度与小二度和音所带来的音响效果却大为不同。正因为大二度音程及其转位存在五声调式中，属于自然音程，所以，它被归属为“温和的不协和”等级^②。它的加入大大增加了民族性色彩，因此，在这九首的每一首小曲中，几乎都能看到大二度自然和音的出现。

^① 张肖虎.《五声性调式及和声手法》.北京:人民音乐出版社, 1987.12.第 101 页

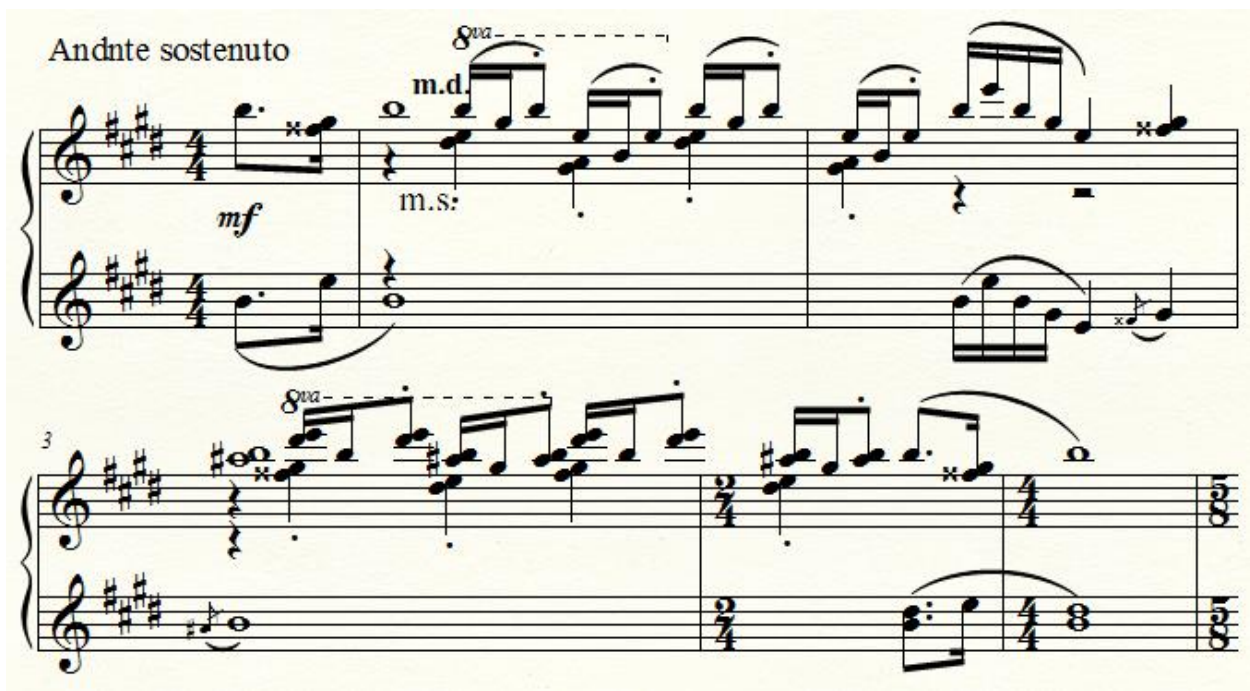
^② 王安国.《我国当代音乐作品的和声创新问题》.中央音乐学院学报, 1985.02.

1. 小二度音程的特色运用

小二度音程属于狭音程，根、冠音距离较近，同时发音会碰撞出强烈的不稳定的和声色彩。这种音程出现在作品中，大多具有两种意义：一种是为了加强表现和声解决的倾向性，实现和声的半音化进行；另一种是增加和声色彩，塑造某种音乐形象。

密集的小二度排列带有强烈的紧张和不稳定性，小二度和音在《飞歌》中被大量应用，有了小二度和音的参与，乐曲的诙谐和乐趣性大大增加。

例 2—5 《飞歌》1—5 小节



苗族“飞歌”的一大特点便是常采用临时性的降级变化音为音乐带来新奇的听觉效果。改编后的《飞歌》将原民歌小曲的旋律节奏进行拉宽，在不同音区进行模进，营造出一人唱众人附和的支声复调或回声效果。旋律主要围绕着宫、角、徵三个音进行展开。小二度的加入则是出现在“回声”的下方，具有一定的“倚音”色彩。高音声部在不同音区出现的音组，使乐曲展现出飞歌特有支声复调的音响效果，而下方五度出现的小二度音程的不协和的碰撞和连续跳跃式进行恰到好处的烘托出浓郁、热烈的苗族舞会的欢快意境。

2. 增一度音程的特色运用

当基本音级与变化音级出现在同一和弦中，便赋予了和弦具有多层的和声意义。首先是因为自身音程的特殊性质产生的不稳定性；其次，增一度音程同时与其他音级发生作用，产生不同性质的和声效果。

例 2—6 《飞歌》9—12 小节



例 2—6 为《飞歌》中第一乐段中的第三个乐句的部分小节，乐句中出现了 G、 $\sharp G$ 、B、 $\sharp B$ 、D、 $\sharp D$ 这些增一度音程。当隐藏在高音旋律位置的主题旋律进行到这些增一度音程时，与它们同时形成了大三度和小三度旋律音程，这也是苗族飞歌中最具民族特色的音乐风格。

二、四度和音

国外的音乐理论家将四度叠置和音的应用划分到“20 世纪的和声材料”^①，但在中国作品创作的和声配置中却极为常见。四度叠置的和音又被称之为“琵琶和弦”，这是因为与琵琶的品弦有一定关系。

在《牧歌》和《小白菜》等作品中，四度和音均有一定程度的运用。例 1—2 是《牧歌》中的再现段，由三行谱表写成， $\flat G$ 宫五声调式。主题旋律在低声部陈述再现，中间谱表是以跳音形式出现的分解八分音符的音阶上行。在最上方谱表中存在着两个和声层，一是在高音区形成的波浪形形成的快速流动的十六分音符，另一个是在十六分音符的下方四度形成的由四度叠置的和音平行进行的和声层。上方的两个和声层在音程关系上又是四度叠置关系，因此在纵向上构成了顺叠式的四度和弦，形成了丰富的多维和声内涵，音乐的画面感浑然天成，极具魅力。

^① 王安国.《我国当代音乐作品的和声创新问题》.中央音乐学院学报, 1985.02.

第三节 五声纵合性和弦

五声纵合性和弦是桑桐先生在 1979 年首次提出的，文中指出“五声纵合性和声结构的基础是由五声调式旋律的各音作各种纵向结合而构成的各类和弦结构”。^①五声纵合性和弦不受音程关系的束缚，它与调式旋律因素有关，它是由五声音阶中各音的彼此组合形成，属于线性和声思维的一种。它不像传统和声那样具有明显的功能组划分，而是根据和弦根音在调式音列中的音级地位而定的。

五声纵合性和弦应用极其广泛，和弦结构形式也较为多样，在国内外作品中均有出现，尤其是在近现代作品中更为常见。它即可将旋律做纵向上的结合，亦可将纵向的柱式和弦做横向上的扩展和延伸，同根音和弦也属于五声纵合性和弦范畴，它是指和弦根音相同，但内部和弦音不同的和弦。

例 2—7 《抒情曲》第 15—19 小节

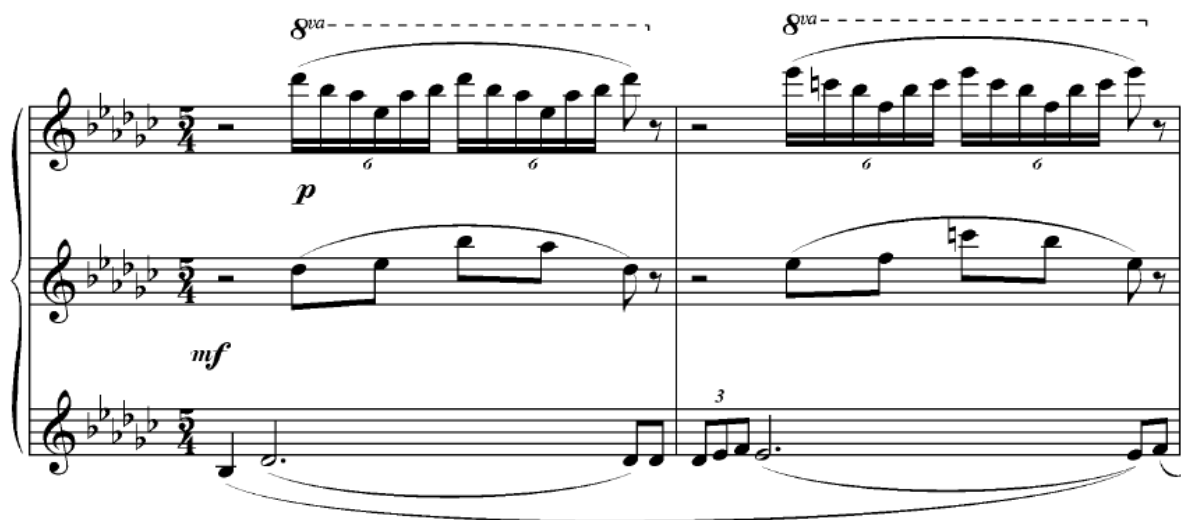


例 2—7 为《抒情曲》中的第一个分节变奏，在和弦的构成上，采用了将旋律音做纵向结合的方法，音乐建立在 $\flat\flat$ 羽调式上，拍子为 6/8 拍与 7/8 拍交叉进行的变换拍子，旋律极具吟唱的气质。在低声部出现的和弦音均来自上方高声部旋律中出现的骨干音，并且在和声连接的过程中做和弦的下行二度移动，低音形成了尤为明显的级进下行的旋律线进行，从而形成了和声的纵向化结合与和声线条化同时进行。

例 2—8 为《牧歌》的第 1、2 小节，低声部是主题旋律的进行，上方两个声部是以宫音与徵音分别向上二度构成的含有宫、商、徵、羽的四五度和弦，以分解琶音形式呈现。和弦中的 $\flat D$ 、 $\flat E$ 、 $\flat B$ 音均来自于下方的旋律声部，由于上方两个声部中音符时值的不同，因此，在纵向的结合上又构成了新的和声内涵。

例 2—8 《牧歌》1—2 小节

^① 摘自桑桐所著《桑桐和声论文集》中《五声综合性和声结构的探讨》.上海：上海音乐出版社，2002.4.第 3 页



第四节 复合和弦

具有复合性质的和弦构成形式较为多样，它既可以是由高叠产生的复合和弦，也可以是在同一音区或较近音区的不同声部的单音或和音在纵向上结合而成，由于各种非三度叠置结构的加入，和声中一部分的功能性被色彩性所代替，而这些色彩和弦大多具有复合功能的特点。

一、多调性纵向结合产生的复合和弦

1. 《小白菜》中带有调性性质的复合和弦

在音乐发展中，左右手不同调性、不同功能和弦的同时行进会使和声色彩加厚，造成和声复杂化，和声功能具有复合性。在《小白菜》中，中部的第二个主题采用了多调性的复合，致使同时行进的和弦具备了复合功能。

例 2—9 《小白菜》19—20 小节



例 2—9 中，左右手和弦均为三度叠置的三和弦。右手是平行进行的大三[♯]和弦，左手为小三[♭]和弦的连续行进。音乐具有多调性性质。上、下两声部的和弦的调式中心及功能均不相同，共同发声形成复合功能的和弦，形象的塑造出两个音乐性格的同时，又将两个音乐形象交融在一起，音调如泣如诉。

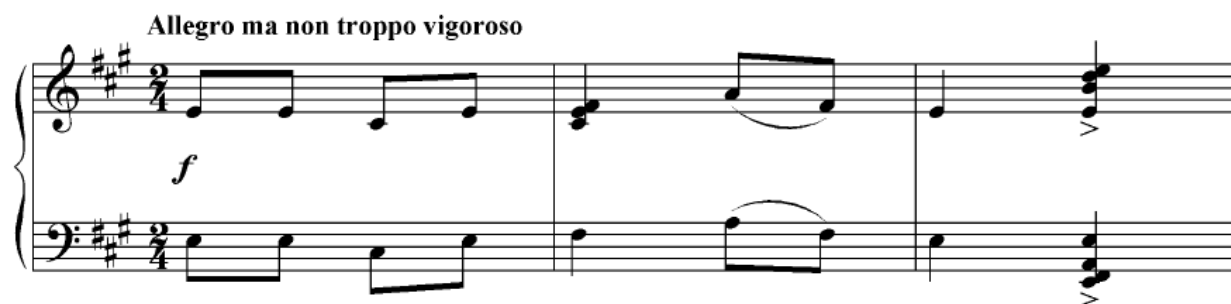
2. 由声部纵向结合产生的四度顺叠式和弦

三度结构叠置的高叠和弦为复合功能和弦，这一点同样适用于四度叠置的和弦。在五声性调式中，功能的确定与和弦的根音有着密不可分的联系，两个四度音程按照顺叠式排列的和弦会使根音难以确定，使和弦具备复合功能性。如例 1—2，在上方谱表的两个声部进行中，形成了低声部的四度和音进行以及在四度和音的冠音上方四度，又顺叠式的加入了快速流动的十六分音符背景和声层。两个相隔四度的音程在同一时间上的顺叠便形成了音响效果飘渺、悠远，具有复合功能的四度顺叠式和弦关系。

二、倒影对称和弦

倒影对称是近现代作品中出现的独特和弦构成，复调中经常用到的倒影卡农是将旋律在横向上以轴线为中心，进行反向对称式的模仿。倒影对称和弦是在纵向上以轴线为中心将和弦进行反向对称式对称式的构建，两和弦形成倒影式对称。由于和弦音的不同，两个和弦同时发声，构成和弦功能意义上的复合。在第九首《刮地风》中，作者使用了倒影对称的和弦。

例 2—10 《刮地风》1—3 小节



上例为《刮地风》的开始部分，音乐建立在 E 徵调式上。前两小节为相隔八度的左右手齐奏，在第三小节的弱拍上，出现了以相隔八度的“E”音为中轴进行的倒影和弦。根据五声性调式和弦根音的辨别原则，左手声部的和弦为宫和弦，右手高声部的和弦为徵和弦，这样，便形成了宫功能与徵功能的复合。

第三章《民歌主题钢琴小曲九首》的和声进行

在音乐作品的创作过程中,和弦的选择,和声技法的编配都会直接影响到音乐作品最后的意境表达和艺术表现力。根据不同的主题旋律特点选择不同音响效果的和声配置及进行方法对民歌主题进行改编再创造,是曲作者必须考虑的。桑桐先生以这九首不同地域、不同风格的民歌所具备的特质出发,经过不同方式的和声、创作手法的加工后,使这些经典的民歌闪耀出更加醉人的绚烂光泽。

第一节 民族风格的和声进行

一、中国风格的功能和声进行

《茉莉花》与《拔根芦柴花》同为江苏民歌,但两首民歌的音乐气质仍有一定的不同。《茉莉花》旋律婉转清丽,优雅柔美,带有浓浓的江南的唔依软语风格。《拔根芦柴花》相较于江南风格的《茉莉花》而言,少了一丝柔美,多了一些爽朗和俏皮;相较于北方的民歌而言,又少了一些高亢和豪放。故此,曲调更多偏向于江北风格的民歌。桑桐先生针对这两首作品的风格,将五声调式和弦与传统和声进行了柔性结合,使音乐形象被刻画的更加鲜活,俏丽动人。

桑桐先生曾经对有可能出现在五声纵合性和声进行中的和声进行做出过详细的描述,如围绕调式中心音的和声进行,根据根音音程的关系强弱展开的和声进行,模进形式的和声进行等。而以下两首以花命名的民歌,主要采用了围绕调式中心和弦展开的和声序进。

民歌《茉莉花》旋律优美,充分体现着我国民族音乐发达的横向旋律思维,曲作者在改编时对此也特意保留。整首作品以单旋律线条的形式将主题旋律进行陈述,和声以伴奏形式烘托旋律的柔美。首次进行陈述及主题再现时,低声部和弦的进行均是在不违背传统和声序列进行的原则下,以五声性和弦结构形式构建而成的。

1. 《茉莉花》中的民族风格和声进行

例 3—1 《茉莉花》1—8 小节

The musical score is for the first 8 measures of the piece '茉莉花'. It is written in 2/4 time with a tempo marking of 'Moderato grazioso'. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the right hand, starting on a G4 note. The accompaniment in the left hand uses a mix of Western and Chinese harmonic elements, including triads and dyads. The dynamic marking is 'mf' (mezzo-forte). The score is divided into two systems, with measures 1-4 in the first system and measures 5-8 in the second system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs.

上例为《茉莉花》的民歌主题的第一次陈述的前两个乐句部分。音乐建立在 C 徵调上，这段音乐中既有着五声纵合性民族和声进行特点，又具有一定古典和声进行的风格，整段音乐调性中心明确，和声效果柔和、自然。以下为此段的和声功能进行图示：

C 徵：Ⅳ——Ⅰ——Ⅳ——Ⅰ——Ⅳ——Ⅱ——Ⅰ——Ⅳ

宫 徵 宫 徵 宫 羽 徵 宫

由图示我们可以看到，高声部为单线条的主题旋律，左手是音型化的分解和弦音下行，和声进行是从宫和弦开始，以“宫”和“徵”为中心，循环反复的进行的和声序进。徵音为此段的调式中心音，围绕徵音进行的和声序进是五声纵合性和声序进中常见的一种，而此处对宫音及宫和弦的重视程度绝不亚于徵和弦。所以，此处是将传统和声与五声纵合性和声做了柔性结合的和声进行。

2. 《拔根芦柴花》中的民族风格和声进行

《拔根芦柴花》是当地人民在水田间劳作时常唱的歌，属“秧田歌”。歌曲曲调欢快、俏皮，带有很强的节奏性。和声进行采用以二、三度和弦关系为主的色彩性和弦作为和声进行的框架。低音区的和弦根音、高音区的琶音性质的和弦烘托着中音区的主题旋律，使得一幅幅田间劳作的魅力画面跃然眼前。

例 3—2 《拔根芦柴花》1—6 小节



上例为《拔根芦柴花》中的开始部分，音乐为明朗的 $\flat B$ 宫调式旋律。右手旋律是单旋律线条进行。左手声部为单独的和弦根音与和弦的琶音形式的循环交叉进行。以下是本段旋律的和声进行图示：

$\flat B$ 宫：Ⅰ——Ⅵ——Ⅴ——Ⅰ——Ⅵ——Ⅴ

宫 羽 徵 宫 羽 徵

从图示中,我们可以看到和弦节奏固定在以小节为单位的状态下,以三个和弦为循环点,对调式主和弦进行循环围绕式进行,节奏自然、稳定,调性明确。

二、彰显地域和声特色的苗族《飞歌》

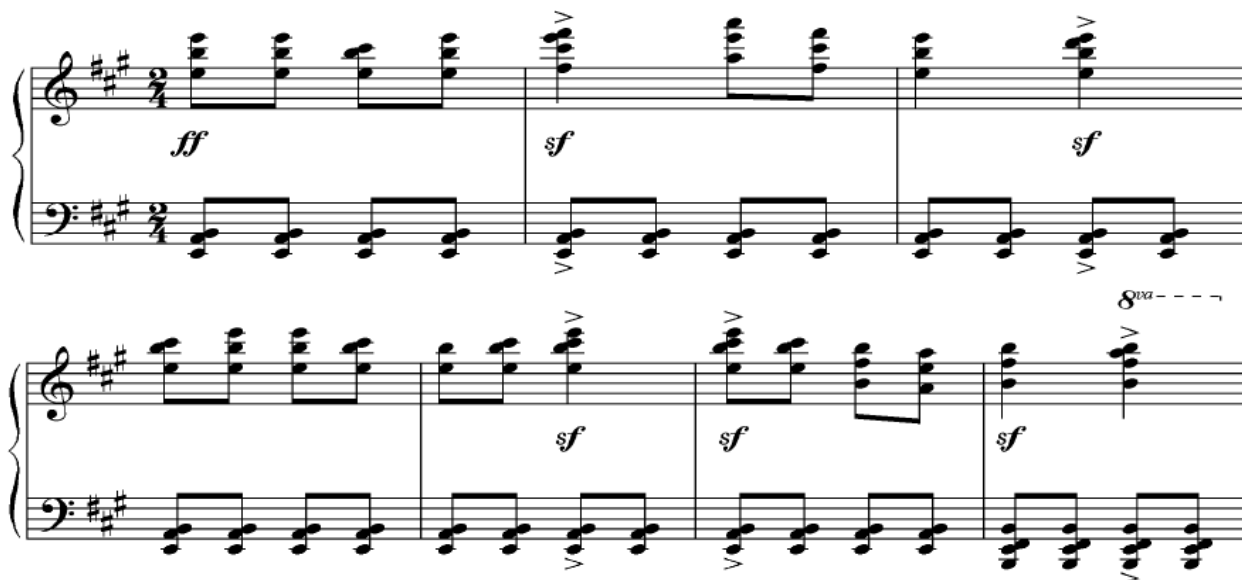
“飞歌”是苗族地区极具代表性的演唱形式。曲调结构短小精悍,主要音级是在五声调式基础上进一步简化之后的“宫”、“角”、“徵”三个音。旋律常使用自然音级与变化印记的交替进行,使音乐产生色彩性变化。这些独特的地域性音乐风格产生出奇妙的艺术韵味,逐渐的发酵,吸引着大量的爱乐人为之倾倒。

如何将《飞歌》旋律构成的特殊性和自由性以钢琴作品的方式表现出来,这需从旋律本身所折射出的特点来下功夫。桑桐先生在对《飞歌》的改变中大量的使用了苗族民歌旋律中常用的大、小二度以及增一度和音的进行来表现苗族地域的音乐风情。

《飞歌》主题旋律始终围绕“E”、“ $\sharp G$ ”、“B”这三个音进行,因此在和声色彩变化方面主要依靠灵活运用飞歌中常用的变化音级来实现。在例 2—5 中,音乐一开始,在低音声部便以长音形式保持调式主和弦音,用以明确主调的调式、调性。高声部为分解和弦音,并在不同音区进行和弦的转换,在高声部分解和弦音的下方五度,又加入了二度音程的色彩性和音,跟随上方的音组一起,展开跳跃式进行,使音乐多了一分欢乐的诙谐气息。

三、《刮地风》中的和弦持续进行

例 3—3 《刮地风》34—40 小节



例 3—3 为《刮地风》的再现部分,这一部分较为明显的持续进行是左手声部运用了长时间的持续进行,音乐建立在 E 徵调式上。左手的低音和弦是代音和弦性质的 I 级徵和弦,和弦的低音是尽量对调式中心音的重复。节奏律动较强的八分音符时值的律动加上柱式和弦的强力度进行,渲染着音乐热烈的氛围。此外,在高声部的主题旋律下方,也一直维持着和弦内部的五度音程的持续与平行进行。上、下两声部的和声相结合,整段音乐和声层加厚,音乐力度加大,烘托出喜气洋洋,热闹非凡的音乐效果。

第二节《民歌主题钢琴小曲九首》中的平行进行

对于平行进行的最早记载是出现在《音乐手册》（公元 9 世纪末）中。这种在主声部下方附加一个相距四度或五度的平行进行被称为奥尔加农，是有记载的最早的复调音乐形式。

平行进行会对音乐带来横向的旋律性流动和纵向和弦的功能性被削弱。由于原位三和弦的平行进行会带来和弦声部中平行四、五度音程的发生，这种和声进行在传统和声中被禁止运用，只允许小范围内的平行三、六度进行。

印象派的作曲家们曾用平行和声去表现复古的音乐风格，而在 20 世纪，平行进行在作品中的表现方式与和声效果更具多样性，这让人们一次次欣喜于它惊人的艺术表现力。它不再仅仅是为了贴上与古典风格不同的标签。

在《民歌主题钢琴小曲九首》中，出现了许多不同类型的平行进行，由于处理手法不同，带来的和声效果亦不尽相同。

一、三、六度音程的平行进行

三、六度音程在音程的协和程度中属于不完全协和级别，以自然音级为基础的二、六度平行进行不会造成音乐太大的矛盾冲突，这无疑是运用在五声性旋律中的和声进行。

1. 三度音程的平行进行

在第四首《撒拉令》的主题的第一次陈述时，低声部的伴奏旋律中出现了三度音程的平行进行。

在下例中，我们可以清楚地看到，左手三和弦的低音是与旋律相隔八度的音，可以说，此处的三和弦是以旋律音为根音构成的和弦。如果将低音层的旋律音忽略不计之后，我们可以看到自然状态的三度音程的平行进行。这些三度音程的音全部为 G 羽七声调式的自然音级，在平行进行的最后仍回到 I 级羽和弦上。因此，这里的平行和声属于调式内自然三度音程的平行进行。

例 3—4 《撒拉令》3—6 小节



2. 六度音程的平行进行

例 3—5 a 《抒情曲》1—6 小节

例 3—5 b 和声走向

例 3—5 中的和弦进行为顺叠四度附加二度音和弦与空五度附加六度音和弦的交叉进行，前两小节是引子部分。将和弦音进行整合排列后，我们发现，在两个和弦的反复进行中，形成了两个隐藏的和声层：高音与次中音声部的四度音程持续和声层和中音与低音声部的六度平行和声层。

二、四度和弦环绕辅助式的平行进行

在传统和声中，四度音程在作品中大规模的平行进行是被禁止的，但在 20 世纪初期，它却成为了作曲家们创作作品时的宠儿。正当作曲家们为了打破古典三度叠置和弦的结构框架而寻求道路时，带有神秘音响色彩的以四度音程便成为构造和弦的“座上宾”。四度和弦的平行进行会使音乐产生双调性的色彩，因此，它成为近现代作曲常用的和声手法之一。

在第二章中，曾经对四度音程的应用有过分析，《牧歌》的再现部是整部作品中具有代表性的四度和弦平行进行的段落之一，下例是再现部的前两小节。

例 3—6 《牧歌》18—19 小节



上方谱例中，高音谱表的两个声部构成了以四度叠置为基础的和弦，上方高声部的十六分音符在和弦音与和弦外音的交叉进行中营造着犹如微风般流畅的音乐背景，同时，两个声部构成的四度和弦形成了五声性结构的环绕辅助式的平行进行，为音乐蒙上了浪漫、迷幻的色彩。

三、三和弦的平行进行

三度结构叠置的和弦进行连续的平行和声行进，是沿用古典传统和声的和弦结构形式，同时打破传统和声的连接规则，更加注重声部独立运动的进行方式，这种和声进行方法体现着传统和声意义上的传承与发展。在这九首小曲中，《小白菜》、《撒拉令》和《飞歌》等作品均有体现，其中，《小白菜》中的平行和声最具代表性。

例 3—7 《小白菜》 19—25 小节



例 3—7 为《小白菜》的合成性中部的第二部分，整段音乐全部由和弦的平行进行构成。高声部为大三 $\text{F}\sharp$ 和弦的平行进行，主题旋律在右手和弦的高音旋律位置，因此高声部的和弦平行的行进关系是由主题旋律决定的。低声部是由小三 $\text{F}\flat$ 和弦的平行进行与单独的和弦五音组合构成。右手在上方声部进行长音保持时，低声部的和弦分解音做下行三度、四度的平行进行，模仿哭泣腔调。

在例 2—1 中，低声部的和声行进是极其明显的三度关系下行的大三和弦平行进行，而上方则是旋律的三次反复，这样，同样的旋律配以相同结构不同功能的和声，音乐也更具层次感。

第三节 终止式的处理

对于九首小曲的终止处理，桑桐先生大部分采用了五声纵合性和声的终止方法。五声性和声与传统大小调和声终止式进行的不同之处在于，在五声性和声中，构成终止的方法更为多样化，不再仅限于属功能和弦作终止式的进入和弦。由于各级和弦向主和弦的倾向

程度及各自的稳定性不同，最后所表现出的对调式中心的支持力度，调式的稳定感和音乐意义也不同。另外，由于五声性和弦的和弦构成形式多样，最后终止和弦结构的不同亦会产生不同的终止效果。

一、终止进入方式

与传统大小调和声相同，在五声性和声中同样存在着和声的功能性进行和色彩旋律性进行之分。在终止进行中，最常用到的进行依旧是 V—I 的进行。原因是因为 V 级和弦对 I 级和弦的倾向性和支撑感最强。如果按照和声进行的力度来排列的话，在九首小曲中，出现了以下几种终止进入方式。

1. V—I

V—I 的终止进行无论是在传统和声还是在五声性民族和声中，都是使用最广泛和最具代表性的和声终止进行方式，它在明确调式调性以及调式中心的支撑方面一直有着出色的表现。在九首小曲中，这种终止进行也较为常见。几乎每一首都使用，如《抒情曲》、《开花调》、《茉莉花》等。

例 3—8 《开花调》57—64 小节



上例是《开花调》最后的终止部分，在例子的第三小节进入终止准备和弦 V 商和弦。和弦中出现的下主音“C”为变宫音，带有急需解决的不稳定和倾向性。在例中的第四小节，解决到了主音“D 徵”音上，之后的四小节是 I 级徵和弦在不同音区的重复进行。

《拔根芦柴花》是九首小曲中最具五声性和声特点的作品之一。在此曲中，旋律的停顿或结束大多是由主音上、下方小二度进入主音，从而构成对主音的支持的。在这首作品的段落终止处，作者将 V—I 的进行做出了东方化的柔性处理，在 V 和弦之采用双手齐奏

主题旋律进入终止。

例 3—9 《拔根芦柴花》 14—16 小节



上例中的第二小节是进入终止部分。抢拍的琶音和弦是 V 级 F 徵和弦，随后进行的是左右手齐奏的主题旋律，直至进入最后的 I 级宫和弦。

2. 级进下行的平行和弦进入

在第四首《撒拉令》的最后终止中，终止并不单单是由某一和弦进入来完成的，它是由 IV 级和弦向下级进到 I 级羽和弦构成的，这些和声材料来自于作品中的第七小节（见例 2—1）。这种终止的进入方式带有一定的经过性质。这种进行既有别于传统和声的终止进行方式，又不同于五声性和声的和声进行，散发着近现代作曲技法的魅力。

例 3—10 《撒拉令》 21—22 小节



3. 模进进入

音乐中模进的发展手法十分常见，以模进的形式进入终止也时有发生，桑桐先生在《牧歌》的最后终止部分便采用了这种方式。（见例 1—2）

例中和声进行部分已经在前面章节进行过分析，此段音乐是由模进转调的形式构成，直至最后结束才回到主和弦。

二、终止和弦的特点

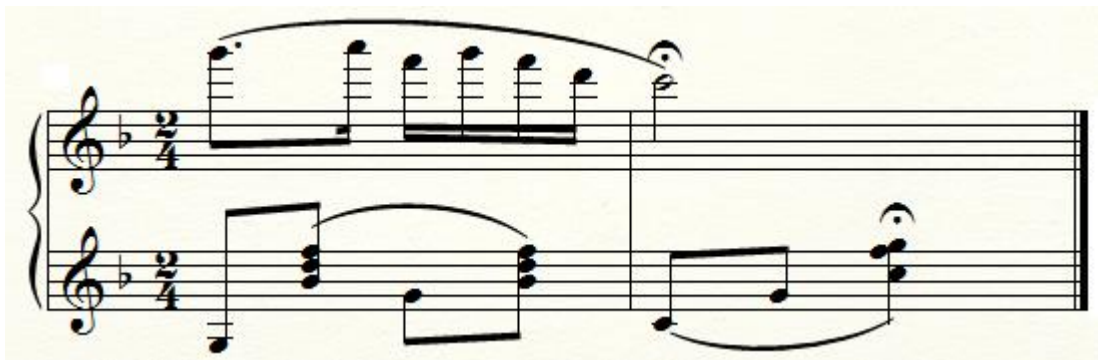
九首小曲的最后终止和弦均落在了 I 级主和弦上，但和弦的构成形式却是不同的。有

五声性较为明显的代音和弦或附加音和弦，也有更具音乐形象的 I 级和弦的持续进行。不同的终止和弦会带来不同的音乐总结意义和性格定义，它们所代表的音乐内涵亦不相同。

1. 五声纵合性代音和弦

在中国作品中，主和弦以带音形式出现是较为常见的。《茉莉花》的终止和弦便是如此。

例 3—11 《茉莉花》43—44 小节



在上例中，和声由 V 商和弦的低音加和弦的形式进入 I 徵和弦，结束和弦的和弦音是由“C 徵”、“F 宫”、“G 商”组成的。“F 宫”音为“E 变宫”音的代替音，和弦的低音为根音位置，最大程度的保持了乐曲协和、柔韧不僵硬的音乐感觉。

2. 附加音和弦

附加音和弦与代音和弦有一定的相似性，不同的是代音和弦是将五声性调式内的偏音用正音级替代，附加音和弦则是为了增加和声色彩，在和声构成上附加其他的音。《开花调》、《拔根芦柴花》和《撒拉令》在终止中均使用了这种和弦。

《开花调》（见例 2—8）的终止和弦在经过四小节的八度上行模进后，到达最后的结束和弦 I 徵和弦。和弦的低音位置与高音旋律位置均为调式中心音，明确了调式调性。和弦音是由徵、商、清角三个音构成。这是在由徵、商构成的空五度和弦的基础上附加主音下方二度音构成的附加音和弦。

3. 同根音和弦

和声层加厚是使和声色彩增加的方法之一。这一方法也被运用于终止中。同根音和弦是指根音相同，和弦结构不同的和弦，由于和弦音不同，同根音和弦同时发声会产生较为丰富的和音色彩。第九首《刮地风》的终止和弦便为同根音和弦。

例 3—12 《刮地风》47—48 小节



上例中，终止和弦的进入部分是由高声部的以旋律音为根音的空五度和弦和低声部的V商和弦的持续进行构成，右手和弦二度下行终止在I徵和弦上，左右手和弦呈现出以调式中心音“E”为轴线的和弦镜像倒影。两个和弦根音相同，但和弦音不同，形成了较为丰富的和声色彩。

4. 具有开放性质的终止

作品《小白菜》中所使用的和声，较多是采用近现代和声技法创作而成。最后的终止和弦也是在一连串的不协和和弦进行下进入的。终止和弦是由“G、^bA、^bC、^bE”这四个音构成。在右手和弦的高音旋律位置均是调式中心音 ^bA 徵音，但因和弦的低音为偏音，和弦中的不协和因素被放大，虽是终止在I徵和弦上，但在和声效果上呈现出了迷惘、空旷的开放感觉，类似于功能和声开放终止在V级和弦上，留给人们无尽的遐想。

例 3—13 《小白菜》33—35 小节

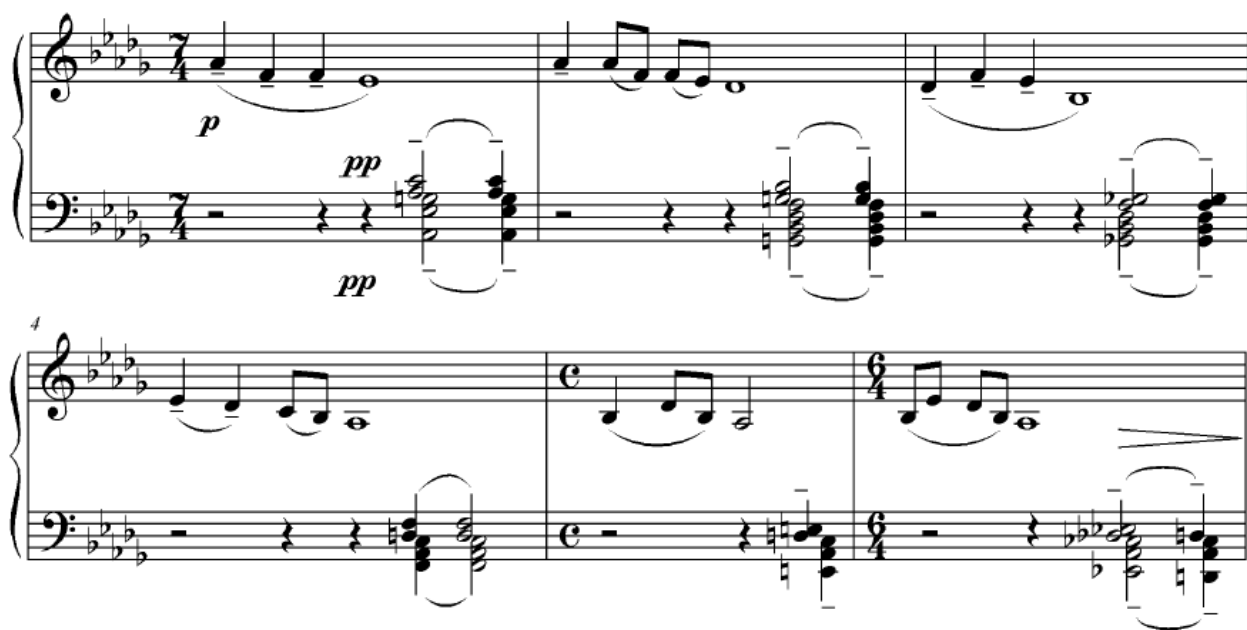


第四节 和声的线性运动

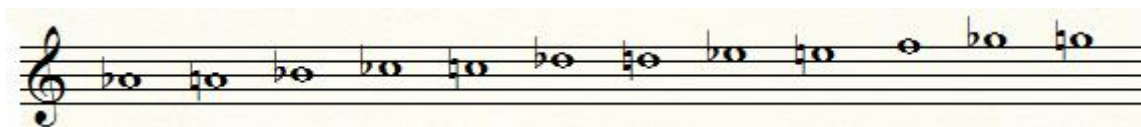
和弦是音符在纵向上的结合，和声则是包括了和弦在纵向关系的统一和声部横向运动的发展。和声的线条化进行在作品中越来越被作曲家所重视，是半音化和声的一个重要组成部分。和弦的平行进行会产生连续的线性运动，而个别声部具有逻辑性的线性运动也是西方现代作品中常见到的。桑桐先生吸收了这一近现代作曲技法，运用到以民歌为主题的钢琴创作中。

《小白菜》的旋律构成为五声音阶下行，在此曲的创作中，桑桐为表现出民歌旋律与歌词的凄惨内容，运用了大量的不协和和弦和低音半音下行等现代作曲技法，复杂的多声织体使音乐的描述更为形象，音乐性格的塑造更为贴切，音乐感情的抒发更为细腻。

例 3—14 a. 《小白菜》1—6 小节



例 3—14 b. 音阶：



例 2—14 a 是《小白菜》的主题陈述部分。上方声部是主题旋律的陈述——具有“哭泣”强调的音阶下行。低音谱表上为大七和弦与半减七和弦的交叉进行。在此基础上又分为两个和声层：一个是在谱表上方的二音和弦，另一个是下方的柱式七和弦。两个和声层均是下行行进。上方和声层的高音与前一拍的主题旋律中的长音形成小三度关系，下方和声层中的高音与主题旋律中的长音延续形成六度和音关系。以上两者结合又形成了隐藏的平行四六和弦的和声内涵。同时，和弦的低音呈现出明显的半音下行的状态，由于变音的加入，调式音阶得到扩展，形成了半音复合和声，而各声部向下进行的线向运动，使和声与旋律相互映衬，小白菜的凄凉、哀怨感得到体现。

例 3—15 《小白菜》10—15 小节

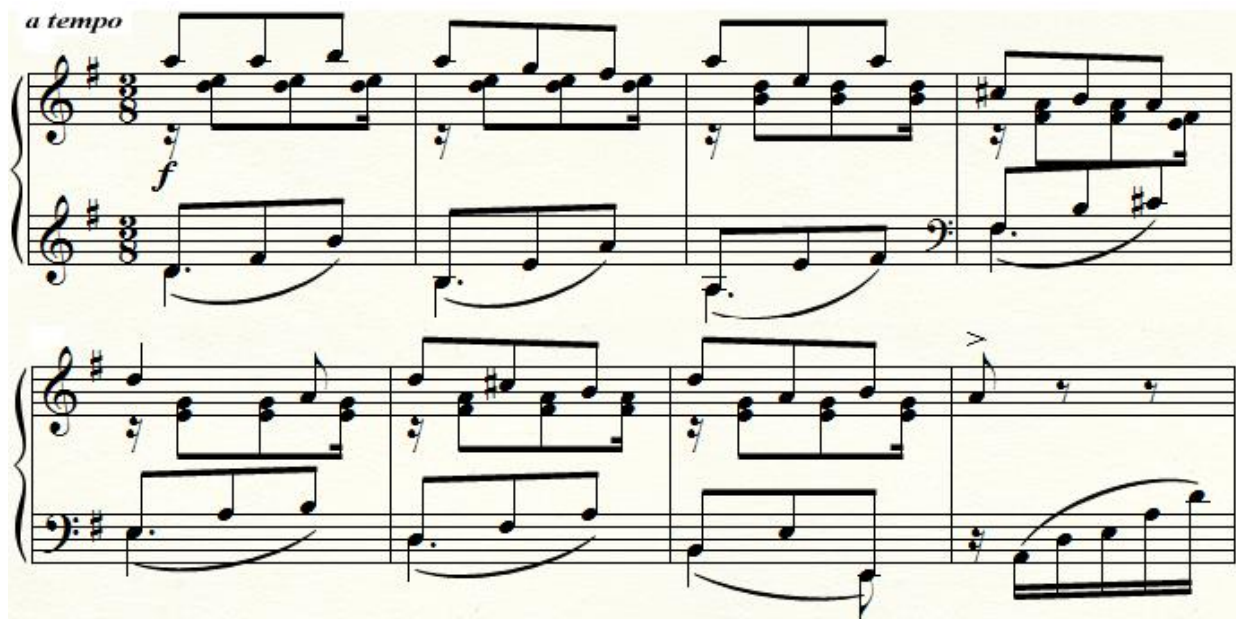


上例也是应用和声半音化进行的段落。主题旋律转移至低声部，低音区在长音延续时加入调式中心音的持续音，高声部则是半分解形式的四六和弦。在主题旋律进行时，上方的半分解和弦为保持状态，当主旋律呈现出长音持续状态时，上方的半分解和弦便开始半音下行，模仿叹息的音调。

除和弦低音做半音化下行运动外，在其他作品的局部也出现了局部声部的五声调式音阶横向级进运动。

在《开花调》中，主题转至 A 徵调上对主题进行第四次陈述时，作品的低声部加入分解和弦的八分音符上行。低声部的长音保持使之形成横向进行的低音声部，低音声部中的音符构成是以五声调式为基础的从宫音开始的音阶下行。

例 3—16 《开花调》 38—44 小节



在《开花调》的主题转至 A 徵调上对主题进行第四次陈述时，作品的低声部加入分解和弦的八分音符上行。低声部的长音保持使之形成横向进行的低音声部，低音声部中的音符构成是以五声调式为基础的从宫音开始的音阶下行。

第五节 和声的伴奏织体

和声序列的行进在音乐作品中并不仅仅是以柱式和弦的织体形式出现。在这部作品中，和声织体的变体形式在很大程度上辅助了主题旋律，增加了音乐的表现意义。不同的音乐织体会带来不同的音乐效果，这直接影响到作品的整体风格。常用的音乐织体有：柱式和弦织体，半分解和弦织体，分解和弦织体及琶音音型织体。这些音乐织体相互结合、相互渗透，又会衍生出各种各样的织体形式。与旋律产生出奇妙的音乐化学反应。

一、和弦式伴奏织体

1. 柱式和弦织体

和弦式伴奏织体由于音响效果丰富厚重、具有立体感，常被用来作音乐的背景铺垫，用以加强旋律的气势。长时值的和弦织体可以表现出深沉、宽阔的音乐感觉，而音型化的柱式和弦进行，可以使音乐情绪的转变显得更为细腻、不唐突，使音乐的乐思发展更为流畅。在《抒情曲》的中间部分便使用了音型化的柱式和弦织体。

例 3—17 《抒情曲》15—23



例 3—17 中，旋律下方的柱式和弦以单位拍为基本节奏，用弱力度匀速奏出。这种类型的伴奏织体节奏较为平稳，主要是依靠和弦结构和力度的变化对旋律进行陪衬，使音乐整体产生色彩性的变化。谱例中和弦整体呈现出下行趋势，高声部与低声部均出现级进下行的线性运动状态，使音乐情绪的发展更为细腻。

2. 音型化的分解与半分解和弦织体

选用民歌作为素材进行改编的音乐作品，在很多时候和声是处于次要地位为主题旋律进行服务的。为了突出旋律的主导地位，音型化的分解和弦织体便是音乐创作中的不二选择。尤其是分解和弦的织体形式，是将和声在纵向立体效果上的功能性降到最低的织体形式。它利用音响在时间上的持续性与节奏的紧密型相结合，形成的横向运动的旋律化音型织体。

这类织体一般具有规整的节奏性，清晰、有规律的和声序进等特点。音型化的分解与半分解和弦织体在本部作品中应用范围较广，九首作品均有不同程度的使用，最具代表性的应属《开花调》、《茉莉花》和《拔根芦柴花》。

这三首借花抒情的民歌旋律十分优美，为了衬托出民歌旋律的“真”与“美”，桑桐先生在这几首作品中所采用的伴奏织体简洁、洗练。《开花调》中的节奏性和音伴奏织体；《茉莉花》第一次主题陈述时采用的分解和弦下行以及再现部分的半分解和弦伴奏织体；《拔根芦柴花》中，为了突出节奏感，以节拍为单位的低音与柱式和弦琶音的伴奏织体；再现部中出现的功能进行较强的低音保持与大切分形式的半分解五声性和弦的织体形式。这些样式较为统一的伴奏织体，将和声横向进行退至次要地位，主要以纵向结合所产生的音效烘托主题旋律。

二、旋律与伴奏音型相结合的织体形式

这种织体形式是整部作品中普遍应用的，这“往往是由多层次的和弦结构的音采取各种

分散形式而构成的”。^①旋律与伴奏织体相结合，出现在音型化织体的某一声部，构成旋律与音型化织体的相辅相成。如《抒情曲》中的再现部分，主题旋律分散于十六分音符构成的音型化织体的低声部；《开花调》的 A3 部分和再现部分，旋律出现在高声部，亦是与音型化织体相结合；另外，《撒拉令》、《小白菜》、《刮地风》中均有体现。

三、合唱式织体

此处所指的合唱式织体与声乐体裁的合唱织体不同，器乐作品中的合唱式织体更多意义上是指为音乐营造出类似合唱效果或立体感较强的音乐组织形式。

《牧歌》是九首小曲中使用合唱式伴奏织体最为明显的一首。（见谱例 1—2、2—8）乐曲以三行谱写成，其中包括四个声部。在音乐的进行中，主题旋律时而出现在高音声部，时而出现在低音声部，在音乐进行中始终有一声部是以波浪形快速流动的十六分音符填补在旋律长音的持续处，由于连续进行的十六分音符速度快、流动性强，故此，在刻画、描述音乐背景上是颇具优势的。另一伴奏声部是以八分音符跳音的分解和弦形式与其余两声部做纵向结合。这样一来，连绵不断的蒙古族长调旋律与快速流畅的十六分音符以及八分音符跳音三者相互作用，音乐整体呈现出立体的效果，使大草原的广阔意境形象的活跃于眼前。

四、复调式织体

在主调音乐中，为了加强旋律间的呼应关系，在作品的局部做音区的转换、伴奏肢体的改变是时常发生的。由于音区和织体的对比强调，产生了复调性的发展，但这并不代表真正的复调音乐。

复调性织体是在主题旋律之外，加入另外的音乐形象，它既可以是原音乐材料的模仿，亦可以是原音乐形象的对比。复调织体是增加音乐矛盾冲突和戏剧性发展的有效手段，我国传统音乐的复调织体大多以支声复调和模仿复调为主，在九首作品中，既有民族风格浓厚的支声复调，亦有主题乐思衍生出的模仿复调，更有多声部和声不同层次的横向运动中产生的对位性质的复调，这些复调织体的应用，都大大增加了民歌主题的鲜活性，对音乐形象的刻画起着丰富和加深的作用。

第六节《民歌主题钢琴小曲九首》中的复调思维

在主调音乐中加入复调因素进行创作，对丰富音乐陈述方式和塑造音乐形象起着极大的作用。这些复调因素既可以是局部的单纯的复调技法，亦可以由多声层次复杂的多声部结合与交织进行而产生。

一、模仿复调思维

模仿复调，是相同或相似的音乐材料在不同声部先后出现，相互结合的结果。

^① 杨儒怀.《音乐的创作与分析》.北京:人民音乐出版社, 2003.9.第 92 页

1.单旋律线条的复调思维

由于五声调式音阶结构与大小调不同,在进行非八度旋律模仿时,对旋律音进行一些灵活的改变更能够使民族风格得到体现。例3—18为《茉莉花》的中间部分,作品此处便使用了复调技法中的自由卡农模仿。

例3—18《茉莉花》15—28小节



主题旋律在G徵调式上展开,一小节后,低声部进行下方三度的卡农模仿。为避开偏音的出现,作者对模仿声部的旋律音做出些许改变,使音程关系发生了一些变化,但节奏形态依然严格地按照开始声部的节奏型进行模仿,由于避免了偏音出现,开始声部与模仿声部处于同宫系统内,但前半部分中调式中心音发生了转移。

2.柱式和声织体的自由模仿

和弦在时间差上的自由模仿会造成连绵不断的轮唱效果。在《开花调》中,作者运用柱式和弦在时间差上的结合,做出了众人轮唱感觉的自由模仿复调。

例3—19《开花调》49—56小节



例 3—19 为《开花调》的再现部分，主题旋律在和弦的高音层。左手和弦在开始声部行进到十六分音符时值后加入，对开始声部进行相隔八度的自由模仿，由于音区及节奏的明显不同，形成了两个清晰的和声层。作品中对每一小节的弱拍音的时值做了紧缩处理，在两小节的模仿后，模仿声部的高音旋律线条做出适当改变，使高低两个和声层的“模仿轮唱”加入了些许对比的感觉。

二、间补性的复调思维

1. 多声织体的横向运动构建的复调效果

《牧歌》带有一定的蒙族民歌中的长调气质，曲调悠扬，气息宽广，节奏自由。这些音乐风格都对作品的改编与在创作提供了广阔的想象空间。小曲中的复调思维主要是围绕着如何用和声勾勒出优美的自然风景而进行的。因此，利用长调的旋律特点与和声形成动、静结合的音乐效果，是引导《牧歌》中复调思维产生的重要途径。

《牧歌》是由多声部织体纵向结合而产生复调语言的作品之一。在这部作品中，和声的织体形式多变，对主题中出现的长音延续的间补与和声支持，不仅仅是单纯的一种节奏性的织体做支撑，而是通过多层次、多种节奏的和声层与主题旋律的结合，将音乐思维的陈述变得更具立体化和复调色彩。

通过例 1—2 我们可以看到四个清晰的和声层，低音的旋律和声层，由八分音符分解和弦琶音以跳音形式构成的中音和声层，平行四度进行的次高音和声层以及高音区流动性的十六分音符和声层。这些和声层都是由简单的织体片段构成，它们在纵向结合的同时保持着自身声部的横向运动，与旋律声部动、静结合，构成了流动性较强的复调思维的和声背景。

2. 支声复调思维

支声复调是我国传统音乐中最常使用的复调性质的音乐发展手段，它属于复调音乐的

初级阶段。支声复调由主要旋律声部与帮衬性质的次要声部构成，在主要旋律长时间延续、休止、停歇时，由主要声部音乐材料派生出的次要声部对主要声部的旋律加以补充。

苗族是我国少数民族中的多声部民歌民族。其中，以支声复调的多声部合唱为主。民歌《飞歌》中并没有明显的支声复调的音乐进行，但主音长时间的延续使音乐具备了进行支声复调的可能条件。从例 2—5 中，我们可以清晰地看到：当主旋律声部的“B”音开始长时间的延续时，在各个音区分别加入了由主题动机衍变的支声声部，形成了多层次的模仿性支声复调，与主要旋律形成呼应，对音乐进行了辅助性的及时补充，使乐思的陈述更为流畅，更具民族音乐气息。

三、对比性复调思维

在钢琴小曲《撒拉令》的变奏部分中，由于左手的伴奏织体中加入了局部性的具有对比性质的材料，使音乐的陈述具有了一定的复调思维的色彩。

例 3—20 《撒拉令》14—18 小节

上例中，高声部的和声层加厚，主题旋律在低音位置奏响，左手是由多个和声层纵合构成的织体形式。这些和声层看似是在低音区重复着主题旋律的演奏，但我们仍可以通过主题旋律的陈述线条来发现其中的对比性质。谱例中第一小节的后半部分至第二小节，在左手上方单旋律线条对主题旋律进行重复时，下方声部进行着横向的下行运动，过渡至对两个旋律声部的重复。音乐行至第三小节时，下方声部中已经出现与上方旋律不同结构的节奏及旋律进行，并持续下去，构成了对比性复调思维。

结语

根据对以上九首小曲的和声创作技法分析，在这里做以下梳理总结：

1.九首作品均是以五声性的主题旋律与扩展性调性和声相结合创作而成的，在作品的调式调性布局上，大部分以徵、宫调为主，转调一般为一级近关系转调。整部作品中采用的调式调性写作技法既有中国民族作曲技法中的同调式七声扩张、同音列复合调式又有近现代作曲技法中的同主音调式交替进行、复合调性等。最具代表性的是《小白菜》，这首钢琴小曲是以^bA 徵六声调式的主题旋律与半音化和声相结合的产物。作品中涵盖了大量的不协和和弦的连续进行，复合调式、调性，大、小三和弦的对置等创作手法。在桑桐先生初期创作的一些无调性作品中也出现过这种类似的创作思维。

2.和弦选择的多样性。对于五声性民歌小曲的改编，在和弦的编配上具有较多的选择空间，它既可以是五声性和弦，亦可以是三度叠置的和弦、不协和和弦或特性音程、和音等。这些和弦的运用根据不同音乐特点的作品选择与之相适应的和弦是十分重要的。例如《茉莉花》、《拔根芦柴花》中的五声纵合性和弦，《飞歌》中的小二度不协和音程，《刮地风》中的镜像倒影和弦等。这些和弦极大的扩展了民歌的旋律性思维。

3.和声进行融合了传统和声因素、近现代和声和中国五声性和声多种和声进行方法。传统和弦的非传统进行在九首小曲中表现得十分明显，三度结构叠置和弦的平行进行，被广泛的使用于多个作品中，如《飞歌》、《撒拉令》等。和声层的线条画进行使和声进行更为流畅。《小白菜》中的低音半音级进下行绘声绘色的讲述着小白菜可怜的身世。《拔根芦柴花》中的五声纵合性和声进行衬托着单线条的主题旋律，使音乐显得尤为俏丽可爱。

4.对于九首乐曲的终止，桑桐先生在很大程度上富裕了他们鲜明的民族特色：全部终止在Ⅰ级和线上。进入终止的和声进行既有功能性较强的V—I的进行，亦有旋律性较强的二度音程关系进入。另外，终止和弦的类型也较为多样，其中有代音和弦、附加音和弦、丰富和声色彩的同根音和弦等。

5.复调思维及多和声层的创作特点是这部民歌主题钢琴改编作品的一大亮点。将少数民族民歌本身的复调思维特点还原给原曲，是桑桐先生对《飞歌》的改变初衷。作品中倚音性质的二度和音和支声复调用钢琴的音色向听众展示了苗族飞歌巨大魅力。《茉莉花》中的模仿复调使江南音乐更加的柔美、流畅、动人。《牧歌》以多声部的和声层次作为音乐背景，用对比复调的思维向世人铺开一副辽阔、壮丽的草原景色。

从以上对《民歌主题钢琴小曲九首》的和声创作技法分析中，我们可以发现桑桐先生在对民歌进行改编的过程中，不光保留了原曲主题旋律的形象特征，在和声进行的选择上，一方面使用五声性和声进行创作，迎合了东方人的审美。另外，他将西方多种近现代创作技法植入东方旋律中，使民歌小曲散发出不一样的东方色彩，赋予了民歌新的生命。民歌的钢琴改编使这些经过岁月打磨的优秀的民间音乐作品烙上了新时代气息的烙印，让世界各地的音乐家和爱乐人更加喜爱和乐于了解、探索中国民族音乐。

桑桐先生一生都在为民族音乐的钢琴改编而奋斗不止，这些作品不仅仅是在创作技法和演奏技巧上值得大家借鉴和研究学习，更重要的是桑桐先生从这些作品透射出的创作理念和精神——是一种将中国音乐作品发扬光大，使中、西方的音乐爱好者都乐于接受和学习的精神。这也是桑桐先生作为教育家为我们后辈留下的创作精神和创作财富。

本人才疏学浅，深感看问题还不够深入，存在的问题和研究空间仍有许多，论文中难免出现各种疏漏，希望各位专家、老师给予批评、指正。笔者一方面此文向桑老先生致敬，表达自身对先生的崇敬之意；另一方面，以此文为契机，启迪人生新的学习旅程与奋斗方向。

参考文献:

一、专著、论文集

- [1] 桑桐.和声学教程 [M]. 上海:上海音乐出版社, 2006.
- [2] 桑桐.和声学专题六讲 [M]. 北京:人民音乐出版社, 1980.
- [3] 杨通八.和声分析教程 [M]. 上海:上海音乐出版社, 2005.
- [4] 桑桐.半音化的历史演进 [M]. 上海:上海音乐出版社, 2004, 03.
- [5] 张肖虎.五声性调式及和声手法 [M]. 北京:人民音乐出版社, 1987, 10.
- [6] 桑德诺瓦.中国少数民族音乐文化 [M]. 北京:中央民族出版社, 2004.
- [7] 桑桐.和声的理论与应用(上、下册) [M]. 上海:上海音乐出版社, 1988, 04.
- [8] 杨儒怀.音乐的分析与创作(上、下册) [M]. 北京:人民音乐出版社, 2003, 09.
- [9] 朱世瑞.中国音乐中复调思维的形成与发展 [M]. 北京:人民音乐出版社, 1992.
- [10] 杨瑞庆.中国风格旋律写作——域性旋律和族性旋律 [M]. 北京:人民音乐出版社, 2002.
- [11] 王安国.现代和声与中国作品研究 [C]. 重庆:西南师范大学, 2004.
- [12] 桑桐.桑桐和声论文集 [C]. 上海:上海音乐出版社, 2002.

二、译著

- [1] [苏]斯波索宾 著, 朱世民 译.和声学教程 [M]. 北京:人民音乐出版社, 1991, 10.
- [2] [奥]鲁道夫·雷蒂 著, 郑英烈 译.调性·无调性·泛调性 [M]. 北京:人民音乐出版社, 1992, 08.

三、论文集中的析出文献

- [1] 桑桐.《小宇宙》中的和声形态 [A]. 桑桐.桑桐和声论文集 [C]. 上海:上海音乐出版社, 2002. 205—239.
- [2] 桑桐.五声综合性和声结构的探讨 [A]. 桑桐.桑桐和声论文集 [C]. 上海:上海音乐出版社, 2002. 1—39.
- [3] 桑桐.《小宇宙》中双调式、复合调式与双调性乐曲分析 [A]. 桑桐.桑桐和声论文集 [C]. 上海:上海音乐出版社, 2002. 159—204.

四、学位论文

- [1] 魏媛莉.桑桐和声理论研究 [D]. 武汉:华中师范大学, 2007.
- [2] 苗茂林.山西民歌的音乐技术现象研究 [D]. 西安:陕西师范大学, 2010.
- [3] 贺思媛.中国钢琴音乐作品创作技法初探 [D]. 西安:陕西师范大学, 2009.
- [4] 白明辉.浅析桑桐《内蒙古民歌主题小曲七首》 [D]. 北京:首都师范大学, 2006.

五、期刊文献

- [1] 杨善武.支声形态及其思维特点 [J]. 音乐艺术, 1992, (02): 76—79.
- [2] 樊祖荫. 我国民间多声与西方近现代音乐 [J]. 中国音乐学, 1987, (02): 106—115.
- [3] 王安国. 我国当代音乐作品的和声创新问题 [J]. 中央音乐学院学报, 1985, (02): 22—30.
- [4] 刘康华. 二十世纪和声的共同逻辑原理与分析方法 [J]. 中国音乐学, 1987, (02): 106—115.
- [5] 钱仁平. 事已过 境难迁——桑桐早年的新音乐创作及其他 [J]. 音乐爱好者, 2001, (06): 25—28.
- [6] 金茗. 从音乐本体与民间音乐学角度解释钢琴音乐的中国化 [J]. 解放军艺术学院学报, 2008, (02): 38—40.
- [7] 钱亦平. 矢志探索 锐意创新——桑桐教授钢琴作品的风格和特点 [J]. 音乐艺术, 2003, (01): 8—10.
- [8] 陈铭志. 民歌与无调性和声结合的最早探索——析桑桐钢琴曲《在那遥远的地方》[J]. 音乐艺术, 1995, (02): 53—56.

六、谱例文献

- [1] 童道锦, 王秦雁. 桑桐钢琴作品选集 [Z]. 上海: 上海音乐出版社, 2005.

在校期间发表的学术论文及艺术作品

一、学术论文

1. 魏峥. 浅谈声乐作品中钢琴即兴伴奏学习存在的若干问题 [J]. 大众文艺, 2012, 09. 总第 299 期.
2. 魏峥. 浅析桑桐与鲍元恺对<小白菜>创作手法的异同 [J]. 音乐大观, 2013 年 3 月刊

二、艺术作品

1. 魏峥. 艺术歌曲 《早寒》[J]. 黄河之声, 2013 年第 1 期.

致谢

时光荏苒，岁月如梭。从研究生入学到硕士学位论文完成，三年的研究生学习生涯即将结束。在这三年里，我有幸得到许多老师和同学的帮助，让我在做人和学识上都有了长足的进步。我深深感知，如若没有他们的帮助，我的论文不会完成的如此顺利，在此向他们表达诚挚的谢意：

首先，感谢我的导师肖桂彬教授，感谢他三年间对我的关怀培养和谆谆教诲，从论文选题到定稿，肖老师一直给予我极大地帮助，提出许多宝贵的建议和意见引导我对文章进行扩充和润色。他严谨的学风和高尚的人格使我终生受益匪浅。

感谢音乐学院的各位老师的关怀和指导，感谢褚灏教授在开题时提出的宝贵意见，使我的论文写作方向进一步得到明确。

感谢伴我一起度过三年学习时光的同窗好友，感谢他们在学习和生活上对我毫无保留的支持与帮助，这些宝贵的同学情谊，我将铭记在心，终生难忘。

感谢我挚爱的家人，感谢他们对我无私的奉献与鼓励。

感谢所有帮助过我的朋友，他们对我殷切的希望和爱是支撑我在艺术道路上坚持不懈走下去的强大动力。

2013 年 3 月