

天津音乐学院

硕士学位论文

廖胜京24首钢琴前奏曲《中国节令风情》研究

姓名：孙乐平

申请学位级别：硕士

专业：曲式与作品分析

指导教师：陈乐昌

20061101

学位论文提要

廖胜京 24 首钢琴前奏曲《中国节令风情》研究

作者：孙乐平（曲式与作品分析）

导师：陈乐昌教授

[论文提要]:

廖胜京先生创作的 24 首钢琴前奏曲集《中国节令风情》日久弥新，越来越受到演奏者与研究者的重视。作曲家凭借丰富的创作经验和敏锐的艺术洞察力对中国民族音乐创作风格进行深度探索和创新，从而在“中国五声调式同主音横向综合理论”基础上创作出《中国节令风情》，并以此来检验其理论的可行性。本文运用分析、归纳、比较等研究方法，从其创作背景入手，对 24 首前奏曲的技术细节逐一分析，并按照应用效果将其分为三类综合调式：1.综合后形成的新调式。2.与已有中国传统调式相类似的综合调式。3.非综合调式。笔者试图了解作曲家的创作理念及其音乐内涵，并挖掘出廖先生的这部作品及其“中国五声调式同主音横向综合理论”在当今的历史地位及其价值。

[关键词]：廖胜京 中国节令风情 中国五声调式同主音横向综合理论

Abstract of degree paper

The Study on Liao Shengjing's 24 Preludes for Piano Pieces *Chinese Solar Term Custom*

Writer: Sun Leping (Music Analyse)

Teacher: Professor Chen Lechang

Abstract:

The 24 Preludes for piano pieces *Chinese solar term custom* by Liao Shengjing coexists with the time and is more and more appreciated by players and researchers. With abundant composing experiences and acute art insight, the composer made deep exploration and innovation on the music of Chinese folk, and created the *Chinese solar term custom* by which he on the basic of “the theory of the lateral synthesis of the same keynote in Chinese pentatonic modes”, which was used to check the feasibility of his theory. Using the method of analysis, conclusion, comparison and so on, this article tries to analyze the technical details of the 24 preludes one by one with the creative background. This article will be disparted to three parts by applied effect: 1. Forming new tune type after the synthesis. 2. The synthetical tune type that is similar to Chinese traditional tune type. 3. Not the synthetical tune type. The author tries to study the composer's creation ideas and the connotation of his music, further more , dig the historical status and the value of the work and “the theory of the lateral synthesis of the same keynote in Chinese pentatonic modes”

Keywords: Liao Shengjing Chinese solar term custom Theory of the lateral synthesis of the same keynote in Chinese pentatonic modes

天津音乐学院硕士学位论文原创性声明

本人郑重声明：此处所提交的硕士学位论文《廖胜京 24 首钢琴前奏曲<中国节令风情>研究》，是本人在导师指导下，在天津音乐学院攻读硕士学位期间独立进行研究工作所取得的成果。论文中除已注明部分外不包含他人已发表或撰写过的研究成果。对本文的研究工作做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式注明。本声明的法律结果将完全由本人承担。

作者签字

日期： 年 月 日

天津音乐学院硕士学位论文使用授权书

《廖胜京 24 首钢琴前奏曲<中国节令风情>研究》系本人在天津音乐学院攻读硕士学位期间在导师指导下完成的硕士学位论文。本人完全了解天津音乐学院关于保存、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。本人授权天津音乐学院，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文，可以公布论文的全部或部分内容。本论文的研究内容不得以其它单位的名义发表。

保密☐，在 年解密后适用本授权书。

本学位论文属于

不保密☐。

（请在以上相应方框内打“√”）

作者签名：

日期： 年 月 日

导师签名：

日期： 年 月 日

绪 论

在我国流派纷呈而又崇尚个性的当今乐坛，很多作曲家一味地追求与世界接轨，中国民族风格逐渐淡化，但仍有人在坚守着中国民族传统音乐的阵地，廖胜京先生便是其中难能可贵的一位。

廖先生是我国著名作曲家、音乐教育家，广东梅州人，1955年在中央音乐学院作曲系毕业后留校并被选派入专家班深造。1958年天津音乐学院成立，廖胜京与一大批中央音乐学院优秀教师一起留在天津任教，1986年调往广州星海音乐学院任作曲系主任，现任广州星海音乐学院作曲系教授。廖先生早年创作的钢琴曲《火把节之夜》¹、小提琴曲《红河山歌》²等作品为这位当时还很年轻的作曲家赢得了广泛的声誉。他的论文《旋律的多形态》³、《旋律的多维性》⁴、《关于旋律定义问题的思考》⁵和论著《黄河流域民间旋律进行法则初探》⁶等也产生了一定的影响，后以论著为基础创造出“中国五声调式同主音横向综合理论”⁷的旋律写作技术，并以此技术创作24首钢琴前奏曲《中国节令风情》⁸。

廖先生暮年之作24首钢琴前奏曲《中国节令风情》⁹的创作不仅为众多钢琴演奏者所喜爱，也是对开拓民族音乐创作的有益尝试。本论文以这部充满新意的24首钢琴前奏曲《中国节令风情》为研究对象，试图通过对这部作品的整体构思、旋律形态、调式风格、和声织体等方面的分析研究，找出“中国五声调式同主音横向综合理论”与实践结合的规律，探讨新的表现手段与传统手法的融合。

(一)创作背景概述

二十四节气是我国劳动人民对自然规律经过长时间地摸索和积累而留下的一种独特的文化遗产。人们通过认识24节气来指导农事活动和日常生活。“二十四节气起源于黄河流域。远在春秋时代，就定出仲春、仲夏、仲秋和仲冬等四个节气。以后不断地改进与完善，到秦汉年间，二十四节气已完全确立。公元前104年，由邓平等制定

¹选自《钢琴曲选 1949--1979》，人民音乐出版社，1981年版。

²选自《中国小提琴作品集》，湖南文艺出版社出版，2004年版。

³发表于星海音乐学院学报，2005年第二期。

⁴发表于星海音乐学院学报，2005年第四期。

⁵发表于星海音乐学院学报，2003年第三期。

⁶发表于星海音乐学院学报，1989年第一期。

⁷本文以下出现的“中国五声调式横向综合理论”常简称为“综合调式理论”。

⁸由人民音乐出版社出版，1999年版。

⁹本文以下出现“24首钢琴前奏曲《中国节令风情》”均简称为《中国节令风情》。

的《太初历》，正式把二十四节气订于历法，明确了二十四节气的天文位置¹⁰”。地球每年围绕太阳公转一周，每天自转一次。因为地球旋转的轨道面和赤道面不一致，一年四季太阳光直射到地球的位置也是不同的。人们将一年内太阳在黄道¹¹上的位置变化和地面气候的演变次序平分为二十四等份得出 24 个节气，即：立春、雨水、惊蛰、春分、清明、谷雨、立夏、小满、芒种、夏至、小暑、大暑、立秋、处暑、白露、秋分、寒露、霜降、立冬、小雪、大雪、冬至、小寒和大寒 24 个节气。

廖先生具有深厚的民俗和文学功底。他在 24 首前奏曲的每首中都使用了充满诗情画意的四字标题，精确地概括出对应的节气特征。作品渗透着廖先生对中国 24 节气这一传统文化的深刻体验，被赋予浓厚的民俗色彩。听众根据乐曲标题更加容易理解其内涵，从而达到雅俗共赏的艺术效果。

西方作曲家创作出的二十四首钢琴前奏曲、二十四首钢琴平均律曲集是以欧洲 24 个大小调体系这一角度为出发点创作的。廖先生的这部钢琴前奏曲则是以中国的二十四个节气为内容，通过它来表现中国人民的文化生活，并应用创新的中国民族调式进行创作。因此，与西方作曲家的 24 首前奏曲相比，廖先生的 24 首前奏曲内部的“形”与“意”结合得更加紧密与巧妙。

(二)《中国节令风情》研究概况

廖胜京的《中国五声调式同主音横向综合理论与实践》¹²、广州星海音乐学院胡丹丽的《传统音乐思维的“综合”也是作曲技术创新的新动力——廖胜京〈中国节令风情〉前奏曲集分析》¹³是关于《中国节令风情》专门研究的两篇论文¹⁴。笔者选择已经取得一定成绩的研究成果再次作为研究对象，无疑对本论文写作的深入程度提出了更高要求。现将已有成果和本文的主要研究概况作以对比介绍：

廖文分温故篇、知新篇、实践篇三个部分阐述中国五声调式同主音横向综合理论的产生以及应用，并以《中国节令风情》的创作实践作为其理论可行性的检验目标。

在各种风格的音乐作品中，“调式调性”作为“灵魂”高度统一每首作品内在的组织规律，故新的调式在某种程度上意味着新风格音乐的形成。

¹⁰引自 <http://www.nongli.com/item2/nlzs07.htm> 农历网

¹¹ 太阳在天球上的“视运动”分为两种情形，即“周日视运动”和“周年视运动”。“周日视运动”即太阳每天的东升西落现象，这实质上是由于地球自转引起的一种视觉效果；“周年视运动”指的是地球公转所引起的太阳在星座之间“穿行”的现象。天文学把太阳在天球上的周年视运动轨迹，称为“黄道”。

¹²发表于星海音乐学院学报，2002 年第一期。

¹³发表于星海音乐学院学报，2006 年第三期。

¹⁴这两篇文章在本文再次出现时简称为“廖文”、“胡文”。

如果用传统的、单一的五声调式原则分析这 24 首全部作品的调式是有一定困难的。那么，我们先要弄清楚什么是“中国五声调式同主音横向综合理论”。

廖文讲道：“所谓的中国五声调式同主音横向综合，简单地说，就是以我国五声性的七声音阶为基础，将其中任何两种调式（例如徵和羽）的主音统一在同一音高上（例如 D 徵和 d 羽），这就是所谓“同主音”；而所谓“横向综合”就是在选定了的两种调式中任选一调的音阶前四个音，即从 I 级向上到 IV 级作为新音阶的 I 级到 IV 级，再将另一调式音阶的后四个音，即从 V 级到向上高八度的 I 级作为新音阶的 V 级到高八度的 I 级，这样将两者拼接起来使之成为一个新的音阶。更为重要的是：在拼接过程中还必须将被拼接的两调原有的偏音带进来，并在旋律进行中将这此偏音予以解决”。“这里新调式的命名原则是以音阶的下半截（即 I 级上行到 IV 级）作为主体，说明这个调式的基础是什么调式；而拼接上去的上¹⁵半截（即 V 级到高八度的 I 级）的原来调式名称则作为带有某调式色彩的含义而置于基本调式名称的前面，例如 f 宫商调式意即有宫调式色彩的商调式，其音阶为从 f 到高八度 f 一次上行应是 F-G-(bA)-bB:C-D-(E)-F（括弧内的音表示为原调的偏音）”。

这种新调式所构成的旋律风格，仍具有浓厚的中国民族五声调式韵味，但特别需要注意新调式产生“新偏音”的处理方法。笔者针对廖文补充说明一点：《中国节令风情》前奏曲集在不作特殊说明的情况下，综合之前的两个原始调式和综合后形成的新调式一般都指下徵音阶¹⁶（清乐音阶）。笔者在本论文的分析论述中对于正声音阶和

¹⁵廖文中“下半截”和“上半截”出现顺序颠倒了，可能是整理文章时出现的笔误。根据文中括号内的解释判断：“I 级上行到 IV 级”应当指上半截，而“V 级到高八度的 I 级”是指下半截。

¹⁶清乐音阶、雅乐音阶、燕乐音阶是目前中国传统音乐理论中七声音阶的三种名称是最为普遍的说法。但近年来关于七声音阶的命名问题一直存在争议。笔者通过搜集整理，总结出目前最多见的几种名称，归纳如下：

- 一、杨荫浏对中国传统音乐中三种七声音阶的体系及其命名为：古音阶（又称雅乐音阶）、新音阶、清商音阶（又称俗乐音阶）。
- 二、黎英海、李重光称三种七声音阶的名称为：雅乐音阶、清乐音阶、燕乐音阶。
- 三、林英、黄翔鹏使用了正声音阶、下徵音阶、清商音阶的概念。
而近年的教科书关于七声调式的命名一般采用多种名称说明。如：
- 一、孙从音在 1991 年 3 月由上海音乐出版社出版的《乐理基础教程》中关于七声调式的命名这样陈述：
 - 1.清角型：有人叫清乐、新音阶或清乐调式。2.变徵型：有人叫雅乐、古音阶、传统音阶或雅乐音阶。3.清羽型：有人叫燕乐、清商音阶、俗乐音阶或燕乐音阶。”
- 二、董忠良在 2001 年 5 月由上海音乐出版社出版的中国艺术教育大系音乐卷《基本乐理教程》中关于传统七声音阶的三种结构形态这样陈述：1.雅乐音阶（又称正声音阶或古音阶）2.清乐音阶（又称下徵音阶或新音阶）3.燕乐音阶（又称清商音阶或俗乐音阶）。
- 三、董忠良、崔宪等人在 2004 年 1 月由人民音乐出版社出版的《中国传统乐理基础教程》中关于传统理论体系的七声音阶的三种结构形态这样陈述：1.正声音阶，古称正声调，20 世纪 20 年代以来成为古音阶。五六十年代以来曾称为雅乐音阶。2.下徵音阶，古称下徵调。20 世纪 20 年代以来将此音阶称为新音阶，五六十年代以来成为清乐音阶。3.清商音阶，也称燕乐音阶、俗乐音阶。

黄翔鹏先生曾在 20 世纪 80 年代就指出黎英海对三种音阶的命名（雅乐音阶、清乐音阶、燕乐音阶）错误在于：“一、把雅乐、燕乐、清乐三个乐种作为三种七声音阶的名称不符合历史事实。二、历史上的清商乐所使用的主要音阶是清商音阶（即黎英海所说的燕乐音阶），而并非下徵音阶（即黎英海所说的清乐音阶）”。（引自《八音之乐与

清商音阶一般会标出名称，而下徵音阶采取省略的标记方式。如本文中出现的“正声 G 商”表示正声音阶·G 商调式，“清商 D 徵”表示清商音阶·D 徵调式，“C 宫”表示下徵音阶·C 宫调式，综合后的调式如：“F 宫商”表示用下徵音阶 F 宫调式的 V 至 I 级和下徵音阶 F 商调式的 I 至 IV 级同主音横向综合形成的新调式。

笔者用以下谱例说明新调式的形成过程及综合前后调式的偏音变化：

The diagram consists of three musical staves in treble clef, each with a key signature of one flat (B-flat).
 - The first staff is labeled 'F 商' (F Shang). It contains the notes F, G, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F. Scale degrees I, II, III, IV are marked under the first four notes, and V, VI, VII, I under the last four notes. The notes A-flat and D are circled and labeled '清角' (Qingjue) and '变宫' (Biangu) respectively.
 - The second staff is labeled 'F 宫' (F Gong). It contains the notes F, G, A, B-flat, C, D, E, F. Scale degrees I, II, III, IV are marked under the first four notes, and V, VI, VII, I under the last four notes. The notes B-flat and E are circled and labeled '清角' (Qingjue) and '变宫' (Biangu) respectively.
 - The third staff is labeled 'F 宫商' (F Gong-Shang). It contains the notes F, G, A-flat, B-flat, C, D, E, F. Scale degrees I, II, III, IV are marked under the first four notes, and V, VI, VII, I under the last four notes. The notes A-flat and E are circled and labeled '清角' (Qingjue) and '变宫' (Biangu) respectively.
 - Arrows point from the '清角' and '变宫' notes of the first two staves to the corresponding notes in the third staff, illustrating the combination of the two modes.

如上所示：综合前 F 商调式的偏音是降 A（清角）和 D（变宫），F 宫调式的偏音是降 B（清角）和 E（变宫）。综合后，新调式 F 宫商调式的偏音则是降 A（清角）和 E（变宫），这两个偏音都是从综合前的原调带过来的。与新调式相比，综合前 F 商没有偏音 E，F 宫没有偏音降 A，因此造成新的调式色彩。

廖先生还在实践篇中针对 24 首钢琴前奏曲《中国节令风情》中的部分作品调式、曲式结构和写作手法作以重点分析说明。

胡文宏观地从综合调式、整体布局和曲式结构等方面论述这部钢琴前奏曲集的创作特征。

文章认为：“这套作品不只使用了西方曲式结构、和声语言来承载民族音乐旋律的简单的综合技术，在作品构思整体布局，以及曲式结构等各层面，运用了更深更广的综合技术思维和技术，大大超过廖先生早年的作品如《红河山歌》《火把节之夜》，更富创新性”。然后简单介绍了五声调式同主音横向综合理论，并分别以《清明·墓前追远》

应和声考索》载于上海音乐学院学报《音乐艺术》，1982 年第四期。）为了避免混淆，笔者在本论文中关于七声调式的名称采用黄翔鹏、童忠良、崔宪等人的命名方式，即：正声音阶、下徵音阶、清商音阶。

《立春·新春佳节》《大暑·水上嬉戏》为代表说明其综合调式和中国民族旋法的应用效果。接着阐述《中国节令风情》的构思与选材是“拿来主义”，廖先生把西方 24 首钢琴前奏曲的形式与中国的 24 个节气相结合，题材变得更为丰富和灵活。文章说“作品的整体调性布局，体现的是西洋技法与中国文化及民间音乐元素的综合思维，具体综合技术则体现在作品的曲式结构方面”。最后从《端阳怀古》《田间草人》《虫豸之舞》等几首作品的结构和发展手法作以深入剖析，从而点出这套钢琴作品所含的重要价值。

以上两篇文章是解开《中国节令风情》作品调性分析“秘密”的钥匙，同时对中国调式的研究和中国民族调式风格作品的创作具有重要的参考意义。

本文通过全面剖析每一首前奏曲的创作技法和音乐风格，在廖文胡文的基础上进行再认识、再挖掘，作出更进一步的研究。

第一章 廖胜京 24 首钢琴前奏曲

《中国节令风情》分析

1. 立春 · 新春佳节

我国的传统习俗以立春作为春季的开始。春天是春暖花开、万象更新的季节，我国流传着“一年之计在于春”的俗语。农历二十四节气中的“立春”恰在农历新年（春节）的前后，人们也往往在这时候为新年的到来开始忙碌着。这首前奏曲描述了农历新年（春节）期间的节庆气息和人们感知到春天即将到来时的内心欢乐。

1.1 结构分析图表：

带再现的单三部曲式 (2/4、6/8)拍

结 构	A	B	A'
小节位置	1--24	25--45	46--71
内部结构	平行乐段	平行乐段	扩展的平行乐段
主题材料	abcde	bfb	abcde
调 式	清商 C 宫	G 羽	清商 C 宫

1.2 分析说明：

A 部分（1--24）是平行乐段构成的一部曲式，分两个乐句：一乐句由前 10 小节构成，C 宫开始，降 B 是清商音阶 C 宫调式中的“闰”，结束在半终止。

谱例 1—1

谱例 1—1 展示了钢琴前奏曲《立春·新春佳节》的片段。乐谱分为钢琴（Piano）和低音（Bass）两个声部。上方声部包含以下标注：主题材料a、主题材料b、材料b变形、主题材料b、材料a变形。下方声部包含以下标注：主题材料c、材料ab综合、主题材料c分裂、主题材料e。乐谱中还标注了力度记号（f, sf, mp, p）和调式/调性符号（D⁷/S, S, K⁶₄, d）。乐谱的节拍在2/4拍和6/8拍之间变化。

如谱例 1—1 所示，节拍的安排很有特色，先采用单拍子—2/4 拍 4 小节，再用复拍子—6/8 拍 2 小节，最后回到单拍子—2/4 拍 4 小节。这种节拍上的频繁变化使音乐更加活泼。顺分与逆分相穿插的节奏型和上行或下行级进与跳进的旋律线条使音乐形象

生动有趣。二度叠置和弦模仿锣声（如谱例 1—1 中圆圈处）烘托出节日的喜庆气氛。乐句尾采用西方惯用的典型半终止，由于使用了附加音和弦，淡化了欧洲传统音乐调式风格，与中国清商音阶结合更为贴切、自然，更具中国民族音乐风格。

第 11--24 小节为第二乐句。与第一乐句相比，第二乐句以相同主题材料开始，第 5 小节之后有所扩展，5、6 和 7、8 小节分别有不严格模进，节拍的变化规律与第一乐句一致，只是将最后一个 2/4 拍子的长度扩展为 8 小节，最后 A 部分结束在主音 C 宫。第二乐句出现新的材料如谱例 1—2 所示：



前半是 b 与 a 材料前部分的综合，后半是新出现的三连音材料 f，而波浪式旋律使乐曲增添了柔和、亲切的性质。这种核心细胞材料的变化和拼接，使旋律的发展既有统一又有变化。

B 部分（24--45）是两个平行乐段构成的一部曲式：第一乐句为 25--32 小节，第一乐句有两个小分句，25 至 28 小节是第一分句，29 至 32 为第二分句，他们分别结束在主（G 羽）和属（D 角）上。第 24 小节的四个 32 分音符节奏材料源自第 3 小节中间的四个 32 分音符，25 小节的三连音材料源自主题材料 f。

谱例 1—3

第24小节：



第二乐句由 33--45 小节构成，也分为两个小分句：33 至 36 小节为第一个小分句，它与第一乐句第一小分句相比，音域提高八度，小分句的后两小节音型也有略微变化；37 至 45 小节为第二乐句第二小分句，其中主题材料是综合式的（见谱例 1--4）。作曲家正是用这种主题材料的变化作为乐曲的展开手法，更加充实了第二乐句的规模，它与第一乐句的第二小分句相比有 5 小节的扩展。

谱例 1—4

主题材料是 b 延伸¹⁷而成

主题材料经过综合与发展，使得材料之间有更加紧密的联系，人们听觉上也会感觉到材料既富于变化又与全曲风格浑然一体。

谱例 1—5



如上所示，第 43.44 小节用不严格模进将 B 部分的尾部引向再现 A 部分的 V 级音。

再现 A'部分（46--71）由扩展的平行乐段构成，它与 A 部分相比，第一乐句完全相同，60--63 小节用模进手法将第二乐句加以扩展，最终全曲结束在 C 宫¹⁸。

整首乐曲充满浓郁的中国民族风格，作曲家对旋律、调式、和声、旋律和织体等手段的纯熟运用，使标题的意境得到充分的体现。

2. 雨水·春雨淅沥

雨水节气的含义是新的一年降雨天气的开始。民间有“雨水有雨庄稼好，大春小春一片宝”、“春雨贵如油”等农谚之说。因此，雨水的适量是关系庄家收成好坏的关键要素之一。作曲家利用钢琴织体的独特性将此曲的雨水节气特征恰到好处地表现出来。

2.1 结构分析图表：

带再现的单三部曲式 3/4 拍

¹⁷ “延伸”意思是指：以原主题材料或原主题材料的开始部分接续新的尾部。杨儒怀先生在《音乐的分析与创作中》称为“引申”。陈乐昌先生在《音乐简明分析教程》中称为“延伸”。

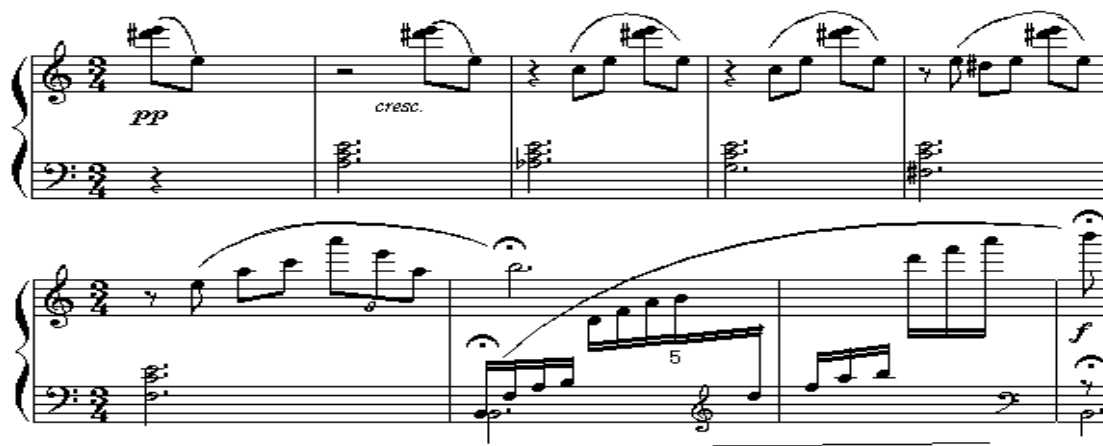
¹⁸ 本论文关于每首前奏曲综合调式或其他调式的分析和使用的将在论文第三章中单独论述，这里不过多谈论。

结 构	引子	A	B	A'	小结尾
小节位置	1--7	7--22	23--39	39--57	57--61
内部结构	乐汇群	复乐段	平行乐段	扩展的复乐段	乐汇群
主题材料		a	b c	a	
调 式	清商 E 羽	清商 E 羽	清商 E 羽	清商 E 羽	清商 E 羽

2.2 分析说明:

引子（1--7）开始用均分八分音符的大跳、小跳和附点二分音符相呼应，由弱渐强。

谱例 2—引子



节奏由稀疏至密集（右手声部最初的均分八分音符由两个音逐渐增至四个音、五个音、六个音，第 6 小节高音声部和低音声部各以一个附点二分音符的长音为中声部的华彩式均分十六分音符起到“踏板”的延长作用），这种节奏形象生动地模仿开始下雨时，雨量由小到大渐变的声音。需要说明的是：升 D 和升 F 分别是和弦外音，并不影响调式的实质。

A 部分（7--22）是复乐段构成的一部曲式。第一乐段（7--15 小节）由两个乐句组成：6 组三连音（一个大连线内的音符）为一个乐节、四个乐节为一个乐句。主题材料用三连音弱奏营造绵绵细雨的氛围。右手的均分八分音符隐含轻柔的旋律声部，仿佛静静地诉说春的消息。

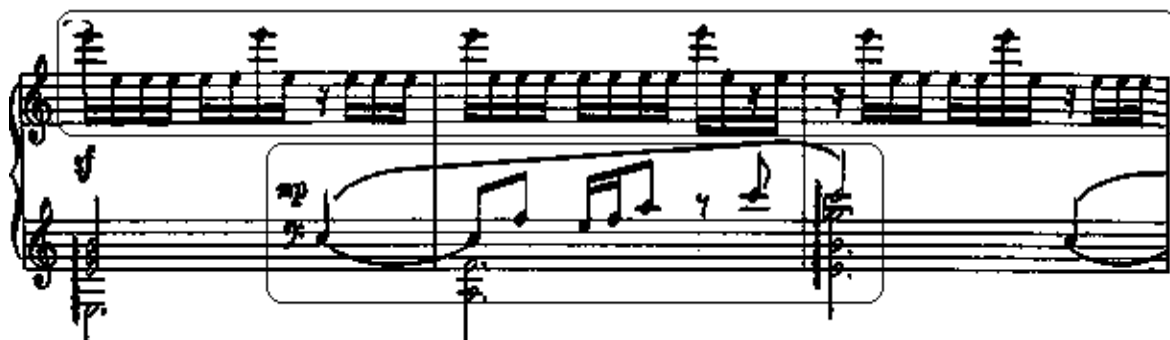
谱例 2—1

主题材料 a



第二乐段（15--22 小节）以相同主题材料开始第一乐句，从第二乐句的第二乐节起有音型变化。

B 部分（23--39）是平行乐段构成的一部曲式。8 小节为一个乐句，共两个乐句。
谱例 2—2 主题材料 b



主题材料 c

如上所示，钢琴右手声部均分的十六分音符时而八度跳进，时而同音重复，以雨滴声为背景，衬托出左手清晰的旋律线条。

再现 A'部分（39--57）从 39 小节延长记号后进入，第二乐段的第二乐句与 A 部分的对应处相比有两小节的扩展，形成 8+10 的结构。

小结尾部分（57--61）材料源自引子。前两小节中，左右手声部形成不严格倒影。后三小节中，左右手声部分别用上行均分八分音符构成的附加清商（升 D）和羽（A）的 C 宫大三和弦的分解和弦将乐曲引向结束，结尾与引子的均分八分音符节奏型相呼应，与乐曲中间部分节奏形成鲜明对比。

此曲配合标题内容的需要，以均分十六分音符为主要节奏型，用左右手交替式的钢琴织体，以弱奏为主要演奏力度形象地表现春雨淅沥的画面。作曲家用丰富的钢琴织体语言生动形象地描绘出一场雨景：引子表现春雨缓缓而来，乐曲主体部分所用织体仿佛将连绵不断的雨水印入听者眼帘，小结尾则模拟了春雨逐渐停息的声音效果。全曲以“音”和“意”的完美结合，将音乐的想象空间扩大到视觉空间。

3. 惊蛰·虫豸之舞

元代的吴澄在《月令七十二候集解》中说：“二月节，万物出乎震，震为雷，故曰惊蛰，是蛰虫惊而出走矣。”周代的《礼记·月令》中也说：“东风解冻，蛰虫始振”，它反映的是自然物候现象。从惊蛰这一天起，天气转暖，渐有春雷，蛰伏在泥土里的冬

眠动物将苏醒过来，出土活动，所以叫“惊蛰”。这首前奏曲塑造标题形象的时候将重点放在节奏型和音型的处理上，生动地表现了虫子的憨态。

3.1 结构分析图表：

带再现的单三部曲式（4/4、8/8）拍

结 构	引子	A	B	A'	结尾
小节位置	1--4	5--14	15--20	21—35	35—42
内部结构	乐节群	平行乐段	乐汇群	平行乐段	乐节群
主题材料	引子材料	ab	b	ab	ab 综合
中心调式	F 羽宫	F 羽宫	F 羽宫	F 羽宫	F 羽宫

3.2 分析说明：

引子部分（1--4）4/4 拍。分两个乐节，两小节为一个乐节。

谱例 3—1

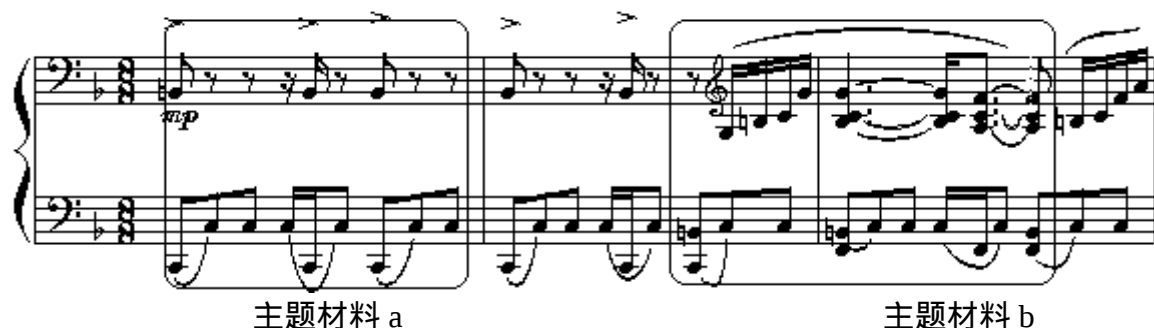
引子材料



第一乐节以装饰性的逆分型节奏为主，右手声部先是平行四度音程有力地上行，之后是下行全音阶式的五个音，左手声部则以分解八度音程在高声部附点二分音符对应处加以“附和”。引子材料的左手声部音响类似古琴的弹奏效果，又像是春雷欲把冬眠的虫子惊醒而发出的声音。

A 部分（5--14）的前两小节是以主题材料 a 构成的，它是乐曲主体部分的伴奏织体先现型小引子。

谱例 3—2



左手声部的节奏型具有舞蹈性，它作为全曲的主要节奏型之一（) 贯穿全曲。右手声部用星星点点的还原 B，或八分音符、八分休止符，或十六分音符、

十六分休止符，形象地“描绘”出虫子冬眠初醒迟钝的动作。

A 的主体部分是平行乐段构成的一部曲式，分两个乐句，4 小节为一个乐句。第一乐句（7--10）以主题材料 b 为主呈示，停在 V 级半终止。第二乐句（11--14）以相同主题材料开始，结束在 F 羽宫。

B 部分(15--20) 用下行模进造成调性的波动。B 部分与 A 部分相比虽没有更新主题材料，但以展开性陈述类型区别于前面的呈示性陈述类型，故这部分（6 小节）是乐汇群构成的一部曲式，它与 A 形成鲜明对比。

再现 A'部分（21--35）是扩展的平行乐段构成的一部曲式。第一乐句（21--24）与 A 部分的第一乐句完全相同，第二乐句句首与 A 部分的第二乐句的音区相比提高八度，随后用分裂、不严格模进的主题材料推向 33 小节的高潮点。最后结束在 35 小节的 F 主音。

结尾部分（35--42）综合了 a、b 材料，最终在 F 主音结束全曲。

这首前奏曲使用贯穿式的左手固定节奏型和音型描绘虫子的动作韵律。旋律风格似乎有点怪异，但也许这正是作曲家刻意表达的虫子特有的“舞蹈”音乐。

4. 春分·郊野踏青

春分，“分”就是半的意思，它是春季九十天的中分点，这一天太阳光直射赤道，地球各地的昼夜相等，故名春分。，人们常常在这个节气时以郊游为乐，尽情体味着春天的气息。在这首前奏曲中，作曲家用轻松愉悦的旋律捕捉到了春天里清新的田园风光。

4.1 结构分析图表：

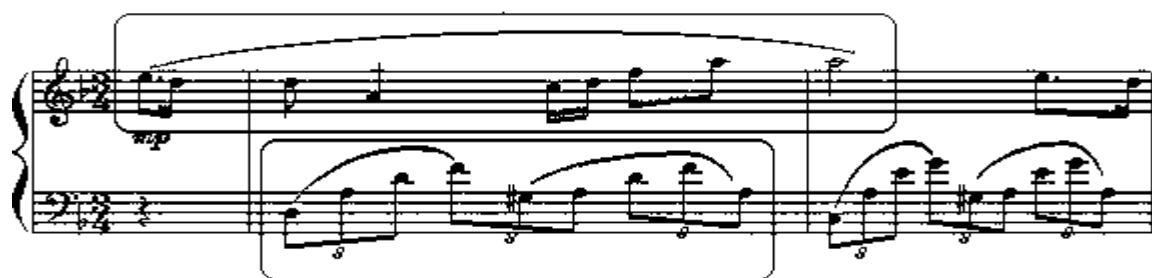
带再现的单二部曲式 3/4 拍

结 构	A	B
小节位置	1--18	19—38
乐句类型	a a'	b a ²
内部结构	平行乐段	乐汇群+乐节群
主题材料	I、II、III	III、I、II、
中心调式	正声 D 羽	正声 D 羽

4.2 分析说明：

A 部分（1~18）是平行乐段构成的一部曲式。前 8 小节为第一乐句。主题材料有三个：

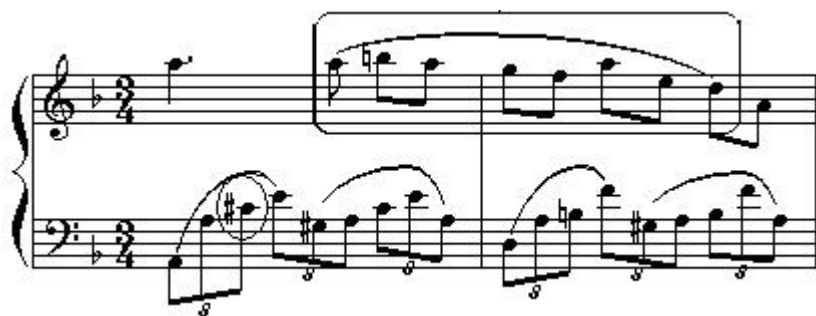
谱例 4—1 主题材料 I



主题材料 II

材料 I 的节奏型呈现出多样化的特征,其中有前附点八分音符后十六分音符、切分音、均分十六分音符、均分八分音符和二分音符几种。材料中先下行后上行的旋律线条洋溢着春天的明媚,表现了年轻人特有的青春活力。乐句中基本以两小节为一个乐节。材料 II 以三连音节奏型为主,呈波浪式旋律线。

谱例 4—2 主题材料 III



第 1 至 4 小节是第一乐句的第一小分句,结束在 A 的分解和弦上,在 A 上方用升 C (如谱例 4—2 圆圈处所示) 形成的大三度类似西方的“辟卡迪三度¹⁹”。第 5 至 8 小节是第二小分句,由 A 音叠入,随后结束在二分音符的 A 长音。第 9--18 小节是第二乐句。9 至 12 小节为第一个小分句,它以第一乐句第二乐节材料开始的,随后用不严格模进将音乐推向一个高潮点 (f³)。13 至 18 小节是第二小分句,主要用主题材料 III 向下模进。第二乐句与第一乐句相比有两小节的扩展,最终在 G 商结束 A 部分。

B 部分 (19--38) 由两个乐句组成。第 19 至 27 小节延长记号处为第一乐句,用主题材料 III 的模进、分裂进行陈述。因模进造成了调性的频繁变化,如: G 商、C 徵、降 E 徵、F 宫、降 A 宫、降 B 宫、D 羽调式。第 25 小节和第 27 小节和声功能清晰明确,分别是 D 商的 $K^{F\#}$, D_1 。第 28 至 38 小节是第二乐句,变化再现了 A 部分的材料,

¹⁹Picardie(辟卡迪三度): 西方巴洛克和古典主义时期的大量音乐作品中,常常在小调性的乐曲结束和弦中使用升高半音的“辟卡迪三度”(Tierce de picardie)。张肖虎在《五声调式及和声手法》第 81 页中讲到:“这一方面是色彩的要求,也是借用同名调式主和弦的手法”。

最终结束在升高三音的 D 商为主音的大调色彩和弦。

这首作品的织体虽不复杂，却恰如其分地表现了作品明朗的、田园式的整体风格。作曲家使用位于钢琴的中高音区舒缓、明亮的旋律，描绘了一幅春光明媚、色彩斑斓的自然风光图。

5. 清明·墓前追远

在二十四个节气中，清明既是节气又是节日。我国的清明节多为雨天，人们通常以扫墓活动来缅怀先人。唐代诗人杜牧曾在《清明》一诗中写道：“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂。借问酒家何处有，牧童遥指杏花村。”此诗反映出清明节独特的天气特点。这首前奏曲旋律清幽朴素，恰好烘托人们的悲伤情绪，表现对故人的思念之情。

5.1 结构分析图表：

带再现的单二部曲式 4/4 拍

一级结构	引子	A	B
小节位置	1--5	6--15	16--30
次级结构		$a + a^1$	$b + a^2 + \text{补充}$
内部结构	乐节+乐节	平行乐段	乐节群+乐句+乐节群
主题材料		I、II、III、IV	I、II、III、IV、V
调 式	bB 羽正声宫 ²⁰	bB 羽正声宫	bB 羽正声宫

5.2 分析说明：

引子部分（1—5）内部结构是两个相对对称的乐节构成的（ $a+a^1$ ）。前 3 小节为第一个乐节。第 4、5 小节为第二个乐节，它是前一乐节的变奏重复。引子使用同主音横向综合调式降 B 羽正声宫调式。“引子第 4 小节与第 20 小节中出现的偏音降 G 是处于一种来自北方包括京剧在内的地方戏曲中带有悲怆色彩的特殊音调中，再次不予解决。”²¹ 引子第 4 小节谱例如下：

谱例 5—1



第 20 小节谱例：

²⁰ “降 B 羽正声宫”指“下徵音阶降 B 羽调式”和“正声音阶降 B 宫调式”的综合（作曲家在其论文中称为“降 B 羽雅宫”），综合过程谱例见第三章第 56 页。

²¹ 引自廖胜京《中国五声调式同主音横向综合的理论与实践》星海音乐学院学报，2002 年第 1 期，第 51 页。

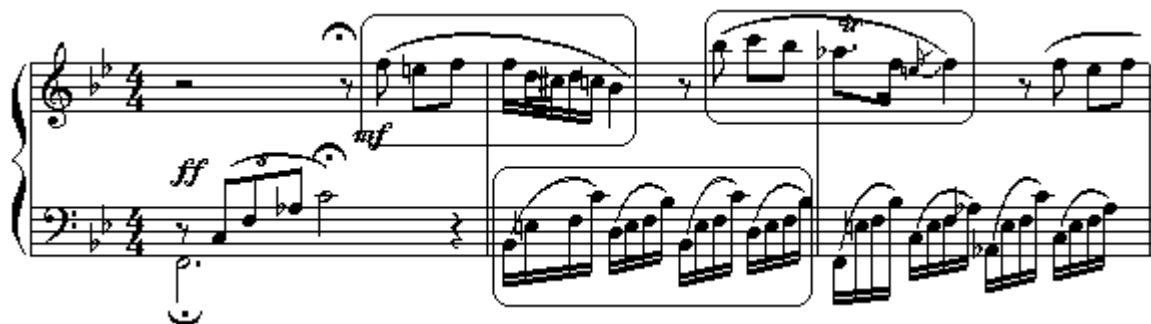


A 部分（6—15）是平行乐段构成的一部曲式，分为两个乐句。第一乐句（6—10）包含两个乐节：第一乐节（从第 6 小节延长记号后开始至第 8 小节八分休止符处）使用了主题材料 I、II、III。

谱例 5—2

主题材料 I

主题材料 II



主题材料 III

主题材料 I 中的偏音还原 E 和 #C 极具色彩性。主题材料 II 中 bA 是清商音阶中的“闰”。第二乐节（从第 8 小节后三个八分音符开始至第 10 小节八分休止符处）采用主题材料 I 的延申和主题材料 III，旋律声部结束在 C 商。第二乐句（11—15）分为两个个乐节：第一乐节（11—12）与第一乐句第一乐节主题材料相同，第二乐节（12—15）用原始材料引申出主题材料 IV，A 部分结束在降 B 宫。

谱例 5--3

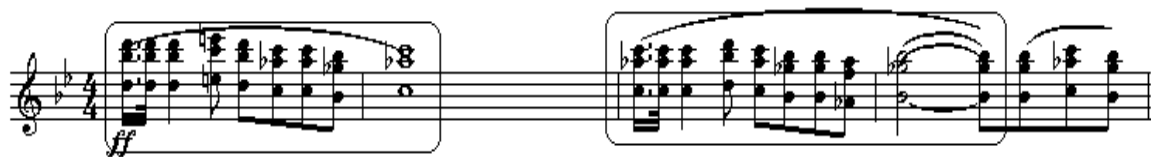


主题材料 IV

B 部分（16—21）的内部结构是：乐节群+乐句+乐节群（ $b + a^2 + \text{补充}$ ）。b 部分（16—21）用主题材料 V 构成三个乐节，这种八度内的音程强奏营造出清明时节，人们扫墓的庄严气氛。

谱例 5—4

主题材料 V



第 1、2 乐节之间是和弦下行大二度模进关系。



第三乐节宽放主题材料 V 的节奏型，原来用均分八分音符，节奏宽放后变成均分四分音符。b 部分结束在 F 徵。a² 部分（22—26）是 A 部分第二乐句的变化再现，结束在 bB 宫。补充部分（27—30）以主题材料 I 的分裂为主在不同音区延续 2 小节，表现了人们对先辈的无限哀思和怀念。全曲最终以降 B 宫的分解和弦结束全曲，最后两小节和声按照西方传统和声功能为： $T \overset{b}{D}VII_2 / DTIII \mid T$ 。

此曲左手声部贯穿均分十六分音符，这种分解和弦伴奏音型的织体对于全曲的伤感情绪起到一定的烘托作用。降 B 羽正声宫调式所含的暗淡因素恰好适用于这首作品的标题意境。

6. 谷雨·布谷催播

谷雨节气时，雨量的日益增多常常是造成有利于谷物生长的自然环境的最关键因素之一。农谚中说到“布谷催春种”，意思是农家可以播种了，一般布谷鸟叫后不再有强冷空气影响庄稼。这首前奏曲用恰当的音型和节奏型反映出谷雨时候的民俗节气特征。

6.1 结构分析图表：

带再现的单三部曲式 3/8 拍

结 构	A	B	A'	结尾
小节位置	1--32	33--66	67--102	103--116
内部结构	平行乐段	平行乐段	平行乐段	乐汇群
主题材料	a b c	d a e	a b	a
调 式	清商 C 商	G 羽、C 商	清商 C 商	清商 C 商

6.2 分析说明：

A 部分（1--32）是平行乐段构成的一部曲式，分两个乐句：第一乐句（1--16）包括两个小分句，第一分句（1--8）又可分为两个乐节，4 小节一个乐节。

谱例 6--1



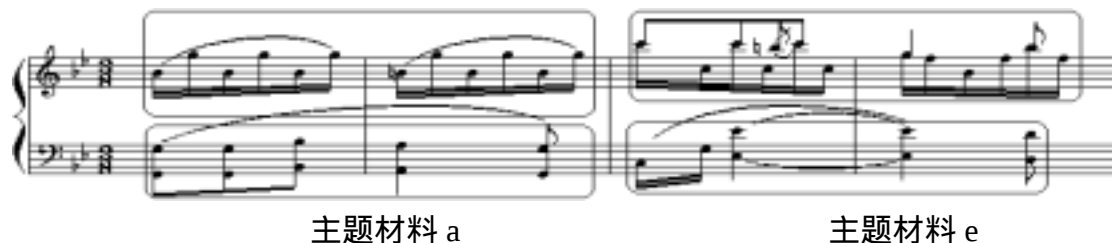
(如谱例所示)采用主题材料 a、b 分别在 C 羽调式的 I、V 级上陈述,材料 a 形象地模仿布谷鸟的叫声。第二分句(9--16)由主题材料 a 溯型而成,第 9、10 和 11、12 小节是不严格模进,结束在半终止。这里因还原 B, V 级和弦由原来的小三和弦变为大三和弦,显得更加稳定。第二乐句(17--32)右手声部以主题材料 a、b 开始,左手声部材料由主题材料 b 变化生成的主题材料 c。A 部分结束在 C 羽主音上。

B 部分(33--66)是平行乐段构成的一部曲式。B 部分织体由原 A 部分的主调音乐变为复调音乐,与 A 形成鲜明的织体对比。B 部分包含两个乐句:第一乐句(33--48)由主题材料 a d e 构成的。由于普遍使用均分十六分音符的分解八度音程显得对比复调的织体不够明显。第二乐句(49--66)以第一乐句相同主题材料开始,第 55 小节后开始有所不同:第 57--59 小节与第 45--48 小节节奏型一致,只是颠倒了左右手声部,60--64 小节分别是前面音型的模进最终停在 65、66 小节的 G 羽主和弦。

谱例 6—2

主题材料 d

主题材料 a+d



A'部分(67--102)是再现 A 的平行乐段。分两个乐句:第一乐句(67--82)与 A 的第一乐句除 15、16 小节和 81、82 小节左手略有变化外基本相同。第二乐句(83--102)与 A 的第二乐句相比有明显变化:用第一乐句的材料,从 93 小节开始以模进手法扩展第二乐句的尾部,结束在 102 小节的 V 级和弦。

结尾部分（103--116）是由变化的主题材料 a、c 组成的乐汇群。结尾仍以模进手法为主，最终停在 C 羽调式的主和弦。

这首前奏曲的速度是急速的（Presto），而播种人企盼丰收的心情往往也是迫切的，二者之间有着一定的呼应关系，实现了音乐表现要素和乐曲情感内涵之间的融会贯通。全曲织体简单、顺畅，塑造出朴实干净的艺术效果。

7. 立夏·麦秋时节

立夏节气是夏天开始的意思。“立夏时节，万物繁茂。明人《莲生八牋》一书中写有：‘孟夏之日，天地始交，万物并秀’。这时夏收作物进入生长后期，冬小麦扬花灌浆，油菜接近成熟，夏收作物年景基本定局，故农谚有‘立夏看夏’之说。水稻栽插以及其他春播作物的管理也进入了大忙季节”²²。这首前奏曲流露出农民们盼望丰收的美好愿望。

7.1 结构分析图表：

带回旋、变奏性质的不典型变化反复和部分再现的单二部曲式²³ 6/8 拍

一级结构	A（1—32）				B（33—48）	
二级结构	a	b	a ¹	b ¹	bx	ax
小节位置	1--8	9--16	17--24	25--32	33--42	43--48
内部结构	乐句	乐句	乐句	乐句	乐节 乐汇群	乐节 乐汇群
陈述类型	呈示性陈述				展开性 陈 述	结束性 陈 述
主题材料	I、II	I、II、III、	I、II	I、II、III	II、III	I、II
中心调式	bB 商徵	bB 商徵	bB 商徵	bB 徵	bB 商徵	bB 商徵

7.2 分析说明：

A 部分（1--32）是乐段反复构成的一部曲式。分为 a、b 两个乐句：a 乐句（1--8）由主题材料 I、II 构成，材料 I 旋律声部和低音声部分别以均分八分音符为主，中声部以均分十六分音符填充。材料 II 是在 I 的基础上引申而得到的。1—4 小节为第一小分句，其中前两小节各为乐汇规模，3、4 小节是乐节规模。第 5--8 小节是第二小分句，

²² 引自 http://www.hbgx.gov.cn/Article_Show.asp?ArticleID=88 湖北气象网站。

²³ 作曲家认为是带展开部的一部曲式。笔者认为把这首作品看作特殊的带再现的单二部曲式更为清晰。

其中结构规模与第一小分句亦然。

谱例 7—1 主题材料 I

主题材料 II (材料 I 的延伸)



b 乐句 (9--16) 由主题材料 I、II、III 构成。b 乐句中乐节的小节分布是 2+2+1+3。ab 乐句按照小分句来看。若将调式看作降 B 徵, 第 7 小节的降 A 音作为偏音清角没有解决, 若用降 B 商羽同主音横向综合理论分析(综合后的音阶为: bB-C-D-bE-F-G-bA-bB), 把降 A 视为降 B 商的宫音就合情合理了。第 15、16 小节和声功能明显: $K^{\frac{5}{b}}_4$ 、V。 a^1 乐句 (17--24) 和 b^1 乐句(25--32)构成的乐段是 ab 乐句变化反复的乐段, 故 A 部分是乐段变化反复构成的一部曲式, 其中 a^1 乐句和 a 乐句完全相同, b^1 乐句与 b 乐句相比长度虽无变化(都是 8 小节), 但从第二乐节(第 27、28 小节)开始提高了音域、主题材料 I 的分裂增加一小节、力度由 f、mf、cresc 到 fff 将第 32 小节推向全曲的一个小高潮点。若按西方传统和声来看 32 小节应视为 bC 那波里和弦。

谱例 7—2 主题材料 III

主题材料 II 尾部

主题材料 I 的分裂



B 部分 (33--48) 由乐节群、乐汇群 (bx、ax) 构成一部曲式。称其为 bx、ax 是因为这两组群状结构的素材均取自主题材料 I 和 II, 其陈述类型与 A 部分的 a、b 迥然不同: A 部分的 ab 结构方整, 具乐段规模, 和声功能清晰, 调性相对稳定, 具有呈示性陈述类型的明显特征。bx (33--42) 的模进、分裂的次数增加使调性失去稳定性, 呈乐节群、乐汇群状结构, 即展开性陈述类型; ax(43--48)位于乐曲的尾部, 呈散状结构, 因使用主题材料 I 而具有再现意义, 小节中的主持续音 (bB) 保持了和声功能的稳定性, 因此带有结束性陈述的特征。bx 的尾部 (41、42 小节) 从音高和力度来看都是全曲的大高潮点。ax 是缩减再现, 力度渐弱。

全曲的结构图示也可以认为是 $\parallel: a b : \parallel bx ax \parallel$ ，它不仅具有回旋、变奏的性质，还有拱性结构的特征。当然，真正的拱形结构是完全对称的，这里我们仅能从图示看出材料的顺序安排具有拱形结构的特征。

此前奏曲的曲式结构是比较特殊的一例，它不是典型的曲式结构。作曲家认为这首前奏曲是带展开部的一部曲式，笔者认为可以用特殊的带再现的单二部曲式（如文中图表所示）分析和解释其结构。

8. 小满·疾风骤雨

《月令七十二候集解》：“四月中，小满者，物致于此小得盈满”。“这时全国北方地区麦类等夏熟作物籽粒已开始饱满，但还没有成熟，约相当乳熟后期，所以叫小满²⁴”。此曲力图以贯穿式均分十六分音符音型来表现小满时节疾风骤雨的特征。

8.1 结构分析图：

带再现的单三部曲式（3/4、6/8、9/8）拍

结 构	引子	A	B	A'
小节位置	1--8	8--23	24--39	40--64
内部结构	乐节群	变化反复的乐段	平行乐段+乐节群	变化反复并有扩展的乐段
主题材料		a	b	a
中心调式	C 羽	F 宫商	F 宫商	F 宫商

8.2 分析说明：

引子部分（1--8）由六个乐节构成（如谱例 8-1 中①至⑥所示），C 羽调式。

谱例 8—1

²⁴ 引自 http://www.hbgx.gov.cn/Article_Show.asp?ArticleID=88 湖北气象网站。

短短 7 小节内节拍丰富多变：3/4 拍 4 小节，6/8 拍 2 小节，9/8 拍 1 小节，这种类似中国散板式的相对自由的节拍具有浓厚的中国民族风格。前四小节用三行谱表清晰地呈现三个织体层：高声部旋律层、中声部和声层、低声部低音层。这三个层次的节奏型用十六分音符、四分音符、八分音符及二分音符互相穿插，使得三声部内的节奏空间更为丰满。第 4 小节最后一拍开始高声部连续使用模进手法，旋律充满中国民族五声风格，低声部则持续使用与高声部对位式的固定音型。

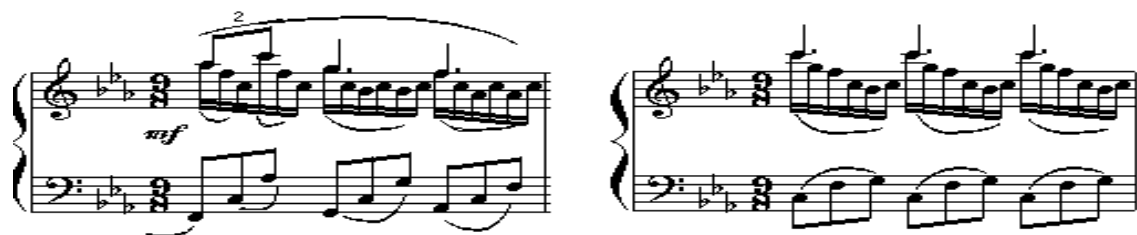
A 部分（8--23）是乐段变化反复构成的一部曲式。分为两个乐段：第一乐段（8--16）包含两个乐句。第一乐句（8--12）和第二乐句（12--16）由主题材料 a 及其变体组成。谱例 8—2（选自 8 至 13 小节）

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system, labeled '主题材料 a', begins with a 'Presto' tempo marking and a quarter note equal to 124 (♩ = 124). It shows a complex texture with multiple voices. The second system, labeled '主题材料 a 的变体', continues the material with variations. The third system includes dynamic markings 'poco a poco' and 'cresc.' indicating a gradual increase in volume. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

主题材料 a 主要特征是右手声部为均分十六分音符，呈波浪式旋律，左手声部则采用均分八分音符和四分音符为主的柱式和弦和八度音程。第一乐段中以 I、II[♯]、V 级为主。第二乐段（16--23）以相同材料进入第一乐句（16--20），第二乐句（20--23）变化重复第一乐段的第二乐句（12--16），和声安排为：I、IV、V₇、I。因两个乐段是变化反复的关系，没有构成对比，故仍是一部曲式。

B 部分（24--39）是平行乐段和乐节群构成的一部曲式。分为两个乐句：第一乐句（24--27）和第二乐句（28--31）由主题材料 b 组成的。乐节群（32--39）是主题材料 b 的分裂得来的扩充段，材料也因不严格模进向高音域蔓延，分别在 bB 徵、bB 羽、E 宫、bE 宫、F 商调式进行展开性陈述。

谱例 8—3



主题材料 b

主题材料 b 的分裂

再现 A' 部分（40--64）仍以主题材料 a 为主，由乐段变化反复构成一部曲式。第一乐段（40--48）和 A 部分的第一乐段（8--16）的调式、结构都相同，右手声部的材料不变，但左手声部将原来的伴奏性质的柱式和弦和八度音程变成分解和弦，此处兼有主调音乐和复调音乐织体结合的特征。第二乐段（48--64）与 A 部分的第二乐段（16--23）相比差异较大，表现为：提高了音域、乐段规模有所扩展、均分十六分音符变得连绵不断，类似一段华彩音型。第 57 小节和声功能是 $K^{\frac{5}{4}}$ ，58、59 小节是 $D7$ ，60 小节开始出现主持续音。最终以 sfz 的力度结束全曲。

这首前奏曲是典型的带再现单三部曲式结构。中间的对比段落用清晰的旋律与前后形成鲜明对比。作品以均分十六分音符的急速律动表现小满时节的疾风骤雨。在内容提要中作曲家讲到：“时值小满，小麦籽粒渐圆，风疾雨骤，凉爽谁贪？见小麦倒伏，农民心似油煎。”作品融入如此生活化、细节化、思想化的内容，使其立意更加深远，从而吐露出作曲家悲天悯人的高尚情怀。

9. 芒种·端阳怀古

“芒种的‘芒’是指麦类等芒作物收获；‘种’是指谷黍类作物播种²⁵”。我国的端午节多在芒种节气的前后，此前奏曲是以怀念爱国诗人屈原为感情主线，表达了人们对他的怀念之情。

9.1 结构分析图表：

具有自由变奏曲特征的带再现单三部曲式(2/4、3/4、4/4)拍

三部性结构	引子	主部		中部	再现部
变奏曲结构		A	A ¹	A ²	A ³
小节位置	1--10	11--29	30--50	51--83	84--106
内部结构	乐汇群	乐句+乐句	乐句+乐句	乐汇群	乐句+乐句
主题材料		abcd	abc 变体	bc 及其变体	acde

²⁵ 引自 http://www.hbgx.gov.cn/Article_Show.asp?ArticleID=88 湖北气象网站。

中心调式	bE 徵 ²⁶	bE 徵 bA 宫 C 角	C 徵、#C 徵、 #F 徵	#F 徵、#G 羽	bE 徵、bA 宫
------	--------------------	------------------	-------------------	-----------	-----------

9.2 分析说明:

引子（1—10）前两小节的高低声部形成自由模仿，其中偏音降 G 是降 A 宫系统的“闰”，第 7 小节的还原 D 是降 A 宫系统的“变徵”。第 4 小节的降 E 徵主和弦中本来没有重降 B 音，在这作为一个变商音出现增加了某种悲剧色彩，显得更为压抑。若作曲家在创作中将这类的临时变化音用于旋律中去，可能获得新的调式效果，同时会产生新的色彩。

A 部分（11—29）由两个乐句构成一部曲式。第一乐句（11—18）bE 徵调式，分三个乐节，在小节中的分布是：2+2+4，主题材料包括 a、b、c、d 四个（如谱例 9—1 所示）。

谱例 9—1

材料 b 的音型及节奏型贯穿 A 部分的低音声部，第 11 小节 bE 徵的分解和弦由于同时应用“闰”和“变徵”两个偏音，音响十分独特，高声部的宽广旋律与低音密集的音型形成鲜明对比，表达了人们出对屈原的无限哀思。第二乐句（19--29）和第一乐句结构相同。

²⁶作曲家廖胜京先生和音乐学家赵宋光先生就这首乐曲都提到流行在湘鄂地区的“楚宫调式”，至于这样的调式名称是否准确还有待于进一步考察。本文只针对作品进行分析，而“楚宫调式”的名称来源不在本文的研究范围之内，故笔者在文章中按作曲家的说法，将同时使用“变徵”和“闰”的中国七声调式称为“楚宫调式”。这首结构分析图表中使用调式标记（如：降 E 徵）意思区别于前面提到的省略的下徵音阶降 E 徵的记法，而是指“楚宫降 E 徵调式”，参见第三章第 69 页。

谱例 9—2



主题材料多次用材料 c 的变体, 如谱例 9—2 所示。新材料 e (如谱例 9—3 所示) 的切分节奏曾在引子第三小节出现过, 调式由 bE 徵开始, 经过 bA 宫, 停在 C 角。

谱例 9—3



主题材料 c 和 d 的结合

新材料 e

A¹ 部分 (30—50) 由两个乐句构成一部曲式。第一乐句 (30—37) 结构与 A 部分的第一乐句相同, 第二乐句 (38—50) 规模与 A 部分中的第二乐句相比, 因模进的展开而有所扩大。从宏观看, 基本主题没有变, 但调式和织体已发生变化, 调主音由原来 E 徵变为 C 徵, 织体由原来的主调为主变为复调为主, 材料多数是 a、b、c 的变体, 音型更为密集, 增加很多装饰性的外音, 具有变奏的基本特征。

A² 部分 (51—83) 由乐汇群构成展开性中部。它仍以复调织体为主要织体类型, 在以 #F 徵为骨干音的调式中多次用“变徵” (#E)、“闰” (还原 A)、“清商²⁷” (重升 C) 及“清羽” (重升 G) 使其调式得到一定意义的扩展。第 80 小节中升 G 羽分解和弦最终停在 83 小节中带有“闰”和“变徵”的 V 级和弦, 同时它作为等音和弦直接转换到 A³ 部分的降 E 徵调式主和弦。

A³ 部分 (84--106) 再现 A 部分的主题旋律及调式。这部分由前面的 2/4 拍变为 4/4 拍, 音型节奏也宽放一倍, 结构分两个乐句: 第一乐句 (84--91) 和第二乐句 (92-106) 的主题材料是 acd 的宽放, 由 e 代替原来的材料 b 形成主持续音 (如谱例 9—4 所示)。第二乐句从 100 小节开始是用第 97 小节材料及降 A 分解和弦华彩音型构成的延续性的小尾声, 最终停在降 A 宫。

谱例 9—4



²⁷ “中国音阶中, 凡称‘变’者, 即指‘低半音’, 凡称‘清’者, 即指‘升半音’的意思。”引自李吉提《中国音乐结构分析概论》, 第 11 页。

这首前奏曲略带悲凉的音调形成独特的旋律风格,它将乐曲的主色调渲染得忧郁暗淡,较恰当地烘托了标题的意境。

10.夏至·锄和当午

古书《二十四节气解》中说:“阳极之至,阴气始生。日北至,日长之至,影短至,故曰夏至。”夏至时节各种农田杂草和庄稼一样生长很快,不仅与作物争水争肥争阳光,而且是多种病菌和害虫的寄主,因此农谚说:“夏至不锄根边草,如同养下毒蛇咬。”抓紧中耕锄地是夏至时节极重要的增产措施之一²⁸”。这首前奏曲若没有标题不易使人联想到夏至节气的特征,因为这个节气似乎很难用音乐语言表达清晰,但若从音乐表现手段去仔细分析,可看到作曲家表达其内涵时的匠心独具。

10.1 结构分析图表:

带再现的单二部曲式(2/8、3/8、5/8、8/8、13/8、21/8)拍

一级结构	引子	A	B		尾声
内部结构		一部曲式	一部曲式		
小节位置	1	2—13	14--19	20--25	26--30
陈述结构	乐节	平行乐段(A1+A2)	乐句(B)	乐句(A2)	乐节乐汇群
主题材料	abcd	abcdefg	abcd	abcdefg	abcdf
中心调式	楚宫 C 羽 ²⁹	楚宫 C 羽	楚宫 C 羽	楚宫 C 羽	楚宫 C 羽
节拍循环方式	21/8	2/8、3/8、5/8、8/8、13/8、21/8	2/8、3/8、5/8、8/8、13/8、21/8	2/8、3/8、5/8、8/8、13/8、21/8	13/8、8/8、5/8、3/8、21/8
力度对比	P	mf、mp、f、mf mf、	ff、mf mf、	f、mf、	f、mf、mp、f、sf、pp

10.2 分析说明:

引子部分(1)虽只有一小节,但这小节含有 21 拍,规模并不算小。(谱例 10-1 中逗号的标记为乐节分界处,①至⑤为引子材料)。

A 部分(2--13)是平行乐段构成的一部曲式。主题材料共有 7 个(如谱例 10-1 所

²⁸引自 http://www.hbqx.gov.cn/Article_Show.asp?ArticleID=89 湖北气象网站。

²⁹ 参见第三章第 69 页。

示), 节奏型以十六分、八分、四分及符点四分音符为主。作曲家对这首前奏曲的精雕细琢还体现在变换拍子的用法中, 其中以 2/8、3/8、5/8、8/8、13/8、21/8 拍为循环次序, 这种按照斐波那契数列³⁰排列的节拍顺序因变化丰富的节拍而显示出自由、奔放的特性。

谱例 10—1

按照谱例 10—1 中序号对应分别表示: ①材料 a^1 , ②材料 a^2 , ③材料 b , ④材料 c , ⑤材料 d , ⑥材料 e , ⑦材料 f , ⑧材料 e , ⑨材料 f , ⑩材料 g (引子材料)。作者将 C 商与 C 角进行横向综合形成新调式音阶: C-bD-bE-F-G-A-bB-C。所以第 5 小节的

³⁰斐波那契数列 (Fibonacci Sequence): 斐波那契是 13 世纪意大利数学家, 他曾提出兔子繁殖数问题: “如果有一对小兔, 两个月后就能繁殖, 每月生一对, 生下来的小兔也是如此, 如果都成活, 一年以后有多少对?” 人们越发关注这问题的答案: 1、1、2、3、5、8、13、21、34、55、89……为纪念最先得到这个数列的数学家斐波那契, 人们称这组数列为斐波那契数列。“某些数列广泛地应用于音乐之中, 如等比数列 1、2、4、8、16、32 用于音符时值分类及音乐曲式结构中; 斐波那契数列用于黄金分割及乐曲高潮设计中。数列有三个特点: (1) 任何相邻两个数, 其第一个数与第二个数的比值约等于 0.618, 相邻两个数的位置越靠后, 比值越接近, 称为黄金比率。(2) 任何相邻三个数, 其中前两个数之和等于第三个数, 如 $1+2=3$, $2+3=5$, $3+5=8$, 依此类推。(3) 任何相邻三个数, 其中第一个数和第三个数的乘积与第二个数的平方相差 1”。引自 http://www.myscore.org/tyty/h3_no12f.htm 听音谈音乐网站。

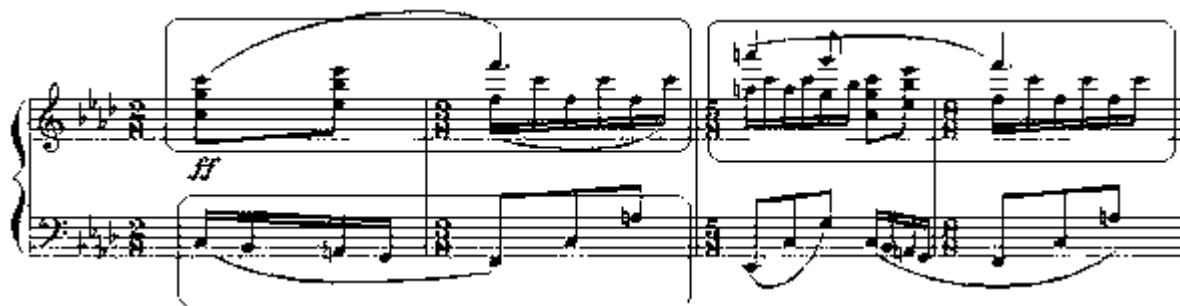
降 D（C 角的清角）到 C 和第 6 小节的还原 A（C 商的变宫）到 G 的解决都是合理的。

B 部分（8--14）是两个 6 小节的乐句构成的一部曲式。第一乐句（14--19）从织体看，有着主复调相结合的特点。

谱例 10—2

主题材料 a 的变体

主题材料 a 的变体



主题材料 d 后一半的不严格倒影

主题材料看似新的，其实由材料 a、d 变化而来，这部分旋律声部用和弦及八度音程予以加强，成为全曲力度上的中心高潮点。B 的第二乐句（20--25）再现 A 部分的第二乐句。

尾声（26--30）用 abcdf 材料，呈乐节群、乐汇群状结构。

这首作品的主题材料较多，好似夏日的杂草“见缝就生”一般“茂盛”。作曲家利用统一的调式、互相呼应的材料关系以及菲波那齐数列节拍的用法让乐曲呈现多元化的写作技术，显示出缜密的艺术构思。

11. 小暑 雨中荷塘

小暑之际雨中赏荷是江南独特的一景。此曲借助富有诗意的音乐语言着重表现雨中荷塘的朦胧和秀美。

11.1 结构说明图表：

带再现的单三部曲式 4/4 拍

结 构	A	B	A'
陈述结构	平行乐段	乐段反复	乐句+乐汇群+补充
小节位置	1--16	17--33	34—50
主题材料	a、b、c	d、e、f、g、h	a、b、c
中心调式	bD 徵正声宫 ³¹	#C 羽、#G 徵	bD 徵正声宫

11.2 分析说明：

³¹ “降 D 徵正声宫”指下徵音阶降 D 徵调式和正声音阶降 D 徵调式两个调式音阶中同主音的综合。参见第 70 页。

A 部分（1--16）是两个大型乐句的平行乐段构成的一部曲式。第一乐句（1--8）分为两个小分句：第一分句（1--4）分两个乐节，每 2 小节为一乐节，其中还原 G 是正声调的变徵。

谱例 11—1

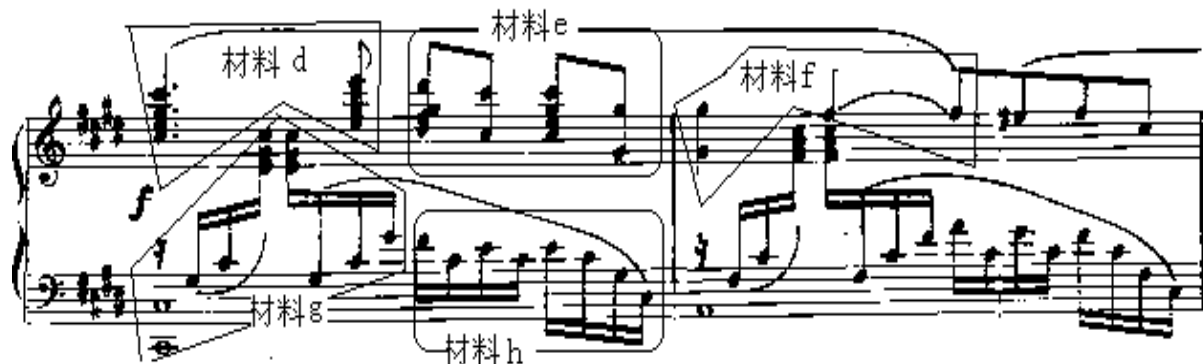


主题材料有 abc 三个（如谱例 11—1 所示），高声部为旋律声部，呈波浪式，材料中有模仿古筝拨奏的效果（即旋律声部中乐汇的尾部往往用三十二分音符或十六分音符的密集音型向下或向上的装饰性音型）；中声部和低音声部为和声层，低声部是主和弦的分解形态；次中音声部则是持续的同音重复。因延音线的关系，次中声部实际节奏是前十六后符点八分音符的逆分节奏。第二分句（5--8）由乐汇群、乐节群组成的，未增加新的材料，但在原来材料基础上作以简单变化，结束在 V 级和弦。

第二乐句（9--16）用和第一乐句相同的材料开始，后面则是综合性材料。第一、二乐句都结束在 V 级和弦。第 16 小节最后两个和弦和第 17 小节的第一个和弦形成半音转调，直接引向 B 部分。

B 部分（17--33）是乐段反复构成的一部曲式。第一乐段（17--24）分两个乐句：第一乐句（17--20）有两个乐节，每 2 小节为一乐节，结束在 V 级和弦。

谱例 11—2



主题材料有 d、e、f、g、h 五个（如谱例 11—2 所示），织体有三层：高声部为和声性旋律层；中声部为分解和弦式和声层兼华彩音型层；低声部（全音符）为低音层。

第二乐句（21--24）也分为两个乐节，每两小节为一乐节，与第一乐节是对比关系。第二乐段(25--33)与第一乐段相比，除第二乐句尾部略有差别外基本相同。

A' 部分（34--50）是乐句和乐汇群构成的一部曲式。乐句（34--38）在材料、结构、调式、和声几方面再现了 A 部分的第二乐句。乐句群（39--47）因有模进、分裂具有展开性陈述的特征。补充（47--50）中的重降 B 作为变羽多次出现，作曲家结合了西方调式中和声大调的降 VI 级音的用法，塑造出一种柔美的色彩，最终停在降 D 宫。

《雨中荷塘》通过音区、节奏、音色、力度等各方面因素的变化，把音乐情绪表达得起伏有致。作曲家按照酝酿、发展、高潮、平静、收束的顺序，在渐变过程中实现乐曲的浑然一体和平衡统一。

12. 大暑 水上童嬉

大暑是每年最热的节气，人们常在水中嬉戏、消暑。此曲营造的就是在万里无云的晴空下孩子们水中追逐打闹，池塘里欢歌笑语的热闹气氛。

12.1 结构说明图表：

具回旋性的复三部曲式 2/4 拍

一级结构	A		B		A'		尾声
内部结构	带再现 单二部曲式		三声中部 一部曲式		带再现单二部曲式		
次级结构	A	B + A	C		A	B' +A	
陈述结构	平行 乐段	乐节群+ 乐句	乐 段 变 奏 反 复	小连接	平行乐段	乐节群+ 乐句	乐段 乐汇群
小节位置	1—22	23—47	48—91	91—102	103—124	125—149	150—180
主题材料	a b c d e	a b c d e	f g h i j	b g	a b c d e	a b c d e	b e g k
中心调式	bB 徵羽		bB 徵羽		bB 徵羽		

12.2 分析说明：

A 部分（1--47）是带再现的单二部曲式。A 部分（1--22）是平行乐段构成的一部曲式，分两个乐句：

谱例12-1

谱例12-1展示了五个主题材料（a, b, c, d, e）的乐句。材料a和b在第一乐句中出现，材料c、d和e在第二乐句中出现。乐句结构清晰，材料b作为核心材料贯穿全曲。

第一乐句（1--11）有四个乐节（谱例 12—1 中逗号处为乐节分界点），结束在 V 级。主题材料有 abcde 五个，材料 b 以均分八分音符节奏型为主成为全曲的核心材料。2/4 拍及 Presto vivo 的速度使乐曲洋溢着热情与活力，恰到好处地表现出本曲的标题内容。酷暑时节，恐怕只有孩子不惧炎热仍对游戏活动乐此不疲，跳音奏法突出体现了孩子们的调皮劲儿。第二乐句（12--22）与第一乐句结构、材料均相同，结束在 bB 主音上。

B+A 部分（23--47）是乐节群和乐句构成的一部曲式。乐节群（23--36）调性没有改变，材料以 b 和 b+e 为主，四个乐节（每两小节为一乐节）用模进的手法作展开性陈述，故其陈述类型因和前面平行乐段的呈示性陈述构成对比而成为 A 结构外的部分。乐句（37--47）再现 A 部分的第二乐句，结束在 bB 主音。

[B]部分(48--102)是复三部曲式的三声中部,由乐段变奏反复构成一部曲式。第一乐段(48--68)分两个乐句:一(48--54)有三个乐节(每两小节为一个乐节),包含新材料f、g、h、i、j五个(i由h变化而来)。

谱例 12—2

高音声部整体节奏由稀疏至密集。二(55--68)由乐节群组成,分别用模进、分裂手法展开,随后结束在VI级的属七。材料没有真正更新,因采用综合化的组织方式显得略有变化。第二乐段(69--91)是第一乐段的变奏重复,分两乐句:一(69--78)用和声性旋律织体。二(79--91)与第一乐段第二乐句相比轮廓未变,尾部三次下行模进到小连接处(91--102)。小连接仍以模进、分裂为主要展开手法。

[A']部分(103--149)再现[A]部分,由带再现单二部曲式构成。在B'+A(125--149)部分中,B'是B部分的变奏重复,节奏型由原来的均分八分音符为主变成均分十六分音符为主。

尾声部分(150--180)由平行乐段(150--162)和乐节群(163--180)构成。采用新材料k及综合材料陈述,并在174小节有小再现的意义。

谱例 12—3



这首前奏曲以断奏为主要特征，贯穿快乐的情感基调，突出地表现孩子们活泼可爱的天性。

13. 立秋 七夕遐思

立秋指凉爽的秋季开始。这首标题的立意并没有选择描述凉风阵阵、黄叶飘飘的秋天景色，而是联想到牛郎和织女的中国民间传说故事。由此可见，作曲家在这首前奏曲中对于节气特征和标题的结合角度没有落入俗套，采用了新颖别致的题材。

13.1 结构说明图表：

复三部曲式 4/4 拍

一级结构	引子	A		B	A'		尾声
内部结构		带再现单二部曲式		(三声中部) 一部曲式	带再现单二部曲式		
次级结构		A	B	C	A	B	
陈述结构	平行乐段	平行乐段	对比乐段	平行乐段	平行乐段	对比乐段+过渡	平行乐段+补充
小节位置	1—9	10—17	17—25	26—37	38—45	45—56 56—59	59—67 68—75
主题材料	引子材料	abcde	af	d b+e	abcde	af	引子材料
中心调式	#F 角宫	#F 角宫	#F 角宫	#C 徵	#F 角宫	#F 角宫	#F 角宫

13.2 分析说明：

引子（1--9）是平行乐段构成的一部曲式，自由而富有幻想。引子分两个乐句，每乐句有两个乐节，延长记号是乐节的分界处。第一乐句（1--6）低音声部先后担任旋律层与和声织体层。第二乐句（6--9）以相同材料开始。两个乐句的第二乐节都是均分三十二分音符构成的华彩音型织体，恰当地烘托了乐曲气氛。引子最后四组琶音和弦犹如古筝的“滚拂”奏法奏出的声音般清澈、沁人心肺。

A部分（10--25）由平行乐段 A(10--17)和对比乐段 B(17--25)构成的带再现的单二部曲式。A(10--17)乐段分两个乐句，每四小节为一句，分别结束在#C 和#F。

谱例 13—1

材料a

材料b

材料c

材料d

材料e

Sax

如上谱例所示，主题材料有 abcde 五个。谱例用三行谱表表示四个声部，织体的布局分三层：高声部和次中音声部是和声层，中声部是旋律层，低声部是低音层。

B(17--25)乐段分两个乐句，每四小节为一句，分别结束在 $\#C$ 和 $\#F$ 。

谱例 13-2

主题材料 f

材料a增加的音

第一乐句（17--21）用材料 a 中间增加两个八分音符且延伸出一个附点四分音符生成新材料 f（如谱例 13—2 所示），经过模进（17、18 小节）、分裂和节奏宽放（19--21 小节）呈展开性陈述形态。第二乐句（21--25）变化再现 A 乐段的第二乐句。

[B]即 C 部分（26--37）是复三部曲式的三声中部，由平行乐段构成的一部曲式。前四小节为第一乐句，结束在 $\#F$ 主音。后八小节为第二乐句，结束在 $\#C$ 。织体由之前的主调写法变成三声部对位复调写法。材料以 d 和 b+e 的综合为主。

[A']部分（38--56）再现 [A]部分的结构、材料及调性，从 55 小节开始逐渐渗入引子材料。[A']尾部略有变化，并由四小节的小连接将乐曲引向尾声。

尾声（59--75）是平行乐段和八小节的补充构成的。尾声再现引子的材料和结构，形成首尾呼应的统一效果。

补充部分中，低声部以均分四分音符的持续主音伴随高贵庄严的情绪辉煌地结束。

《立秋·七夕遐思》这首前奏曲让听众融入更多的想象，从而表达了人们对纯真爱情的美好向往。

14. 处暑 田间草人

“处”含有躲藏、终止意思，“暑”是炎热的意思，因此“处暑”表示炎热的暑气即将结束。此时“北方谷子正黄熟³²”，于是田间稻草人就成为表现本节气特征的主角。作曲家以丰富的生活经历和想象力用音乐描绘出一幅充满情趣的乡间画面。

14.1 结构说明图表：

带有引子和尾声的多部曲式 4/4

一级结构	引子	A				B	C			尾声
内部结构		调式变奏曲式				展开性中部	带再现的单三部曲式			
二级结构		A		A'	A ²	B	C	D	C'	
小节位置	1--10	11 21	22 27	28--42	43--5 1	52-66	67--89	90-100	101-109	110-12 4
陈述结构	乐节群	乐段	小连接	乐句+ 乐汇群	乐段	乐节群	乐段 + 乐节群	乐节群	乐段	乐节群
主题材料	引子材料	abcdef		abcdef	abcde f	c	ghij	cdj	ghij	引子材料
中心调式	bB 宫角	E 羽		B 商、E 徵	B 商	不明确	bB 徵羽	bB 宫角	bB 徵羽	bB 宫角

14.2 分析说明：

引子（1--10）有三个乐节：从 1 至 5 小节延长记号处为第一乐节，从 5 至 7 小节的第一个八分音符为第二乐节，第 7 至 10 小节为第三乐节。

谱例 14—引子 1



谱例 14—引子 2



最有代表性的材料是第 1 和第 5 小节（如谱例 14-引子 1 所示），它们表示田间草人的形象³³，第 2 和第 6 小节材料则代表鸟的形象（如谱例 14-引子 2 所示）。

A 部分（11--51）是调式变奏曲结构，有三个部分（A、A'、A²）以相似材料为主

³² 引自廖胜京 24 首钢琴前奏曲《中国节令风情》，第 60 页。

³³ 引自廖胜京《中国五声调式同主音横向综合的理论与实践》星海音乐学院学报，2002 年第 1 期，第 51 页。

题在不同调式上变奏出现。A 部分（11--27）由两个乐句组成的乐段（11--21）加上小连接（22--27）构成的。

谱例 14—1

Allegro vivace (♩ = 120)

乐句

材料C的分裂

小连接

乐句 C宫系统

模进 模进

A宫系统

A' 部分（28—42）第 28 至 35 小节是乐句结构，36 至 42 小节是乐汇群结构。乐句的高音声部用 A 部分的主题材料在 B 商上作分裂、模进等变化，而低声部则加入引子的田间草人形象材料。如下谱例所示：

谱例 14—2

田间草人形象

分裂

括弧内是分裂前的原形

A²部分（43--51）用 A 部分材料在叠加的两种调式上再次变奏。其中引子的第 4 小节材料被应用到 49、50、51 小节中，因而始终保持着统一感。

[B]部分即 B 部分（52--66）是乐节群构成的展开性中部。虽然规模不大，但它位于 [A]和 [C]之间，且有 *fff* 的地方正好是全曲的高潮点，故 B 对于全曲起着不可替代的支撑作用。材料来自 A 部分中的材料 c。调性也随着模进、分裂次数的增加而变得模糊不清。

[C]部分（67--109）是带再现的单三部曲式。C 部分（67--89）是乐段（67--80）+ 乐句群（81--89）结构，进行曲风格。

谱例 14—3



材料 g、h、i、j 是新的，采用 bB 徵羽综合调式，其调式音阶为：bB-C-bD-bE-F-G-A-bB。这个新调式的音阶可以解释 C 部分六个降号为何还原 C、G、A 的问题。

D 部分（90--100）材料 c、d、j 以模进，分裂的形式将乐曲引向再现 C 部分（101--109）。

尾声（110--124）材料与引子相呼应，以模进手法为主。

15. 白露 五谷登场

“白露”是因气温转凉、晚间植物上可见到白色露水的意思。这首前奏曲表达了农民们对丰收的渴望和田间劳作的辛苦。

15.1 结构说明图表：

复三部曲式 3/4 拍

一级结构	[A]		[B]	[A']	
内部结构	带再现的单二部曲式		插部性中部	带再现的单二部曲式	
次级结构	A	B	C	A'	B'
小节位置	1—16	17—32	33—67	68—83	84--105
陈述结构	平行乐段	对比乐段	一部曲式	平行乐段	对比乐段
主题材料	abcd	abcef	abcd	abcd	abcef
中心调式	清商 B 宫	清商 B 宫	调性不明确	清商 B 宫	清商 B 宫

速 度	Prestissimo 极急速的	Piu lento 更慢的	Tempo primo 恢复原速
-----	------------------	---------------	------------------

.15.2 分析说明:

[A]部分(1--32)是平行乐段和对比乐段构成的带再现的单二部曲式。平行乐段 A 部分(1--16)分两个乐句:第一乐句(1--8)有两个乐节,每四小节为一乐节,结束在半终止。

谱例 15—1



第一乐节由主题材料 a 和 b 组成,呈波浪式旋律,以均分八分音符和四分音符节奏型为主。第二乐节前两小节使用第一乐节材料,但颠倒了声部的高低顺序,后两小节用材料 c 和 d,附点二分音符为持续音,高声部使用三连音节奏,锯齿式的下行旋律,低声部是下行级进式的旋律,还原 A 是“闰”。第二乐句(9--16)以相同主题材料、相同结构呈示,结束在主音 B 宫。对比乐段 B(17--32)分两个乐句:第一乐句(17--24)有两个乐节,小节分布是 3+6。

谱例 15—2



第一乐句以新材料 e、f 及其分裂为组合方式,材料 e 前半的节奏型源自材料 a,它和 f 的前一半形成不严格的倒影。第二乐句因材料分裂、模进而增加了 2 小节长度,结束在 V 级。第二乐句(25--32)变化再现了 A 部分的乐句,结束在 B 主音。这部分速度是“极急速的”,形象地刻画出庄稼庄家场地,谷粒飞扬的喜气场面。

[B]部分(33--67)是插部性中部,由四个大型乐句构成的一部曲式。第一乐句(33--40)乐节的分布是 2+2+4,第二乐句(41--49)乐节的分布是 2+2+5,第三乐句(50--61)

乐节的分布是 2+2+8，第四乐句（62--67）乐节的分布是 2+4，结束在 V 级。还原 D 是 B 徵的“闰”。[B]部分没有新材料，用材料 abcd 进行重复（如：34、36 小节）、不严格模进（如：33、35 小节，36、37、38 小节）及分裂。这部分速度是“更慢的”，与 [A]部分的速度形成鲜明对比，好似农民们劳动之余汗流浹背的休息场面。

[A']部分（68--105）是带再现的单三部曲式，它变化再现 [A]部分的材料，原样再现了结构和调式。A'（68--83）部分是平行乐段，前两小节中节拍由原来的 3/4 拍变为类似 6/8 拍的韵律，原来的单旋律也变成带有原始主旋律的双音。第 5 小节开始，三连音的上方也加入和声性旋律。B'（84--105）部分的第二乐句和 [A]部分的对应部分相比有所扩展，最终宽广地结束在 B 主音。

这首前奏曲分别用 Prestissimo 极急速的、Piu lento 更慢的和 Tempo primo 恢复原速的对比性速度来表现农民收庄稼时的劳动与休息情景。作品采用典型的复三部曲式结构，形成起伏交错、耐人寻味的音乐走势。

16. 秋分 鸿雁南飞

“秋分的意思有二：一是太阳在这时到达黄径 180 度，一天 24 小时昼夜均分，各 12 小时；二是按我国古代以立春、立夏、立秋、立冬为四季开始的季节划分法，秋分日居秋季 90 天之中，平分了秋季”³⁴。这首前奏曲利用羽调式的暗淡特征，表现鸿雁南飞、花叶飘零的苍凉秋景。

16.1 结构说明图表：

带再现的单三部曲式 4/8 拍

结 构	引 子	A	B	A'	尾 声
小节位置	1--8	9--28	29--36	37--58	58--72
陈述结构	乐节群	乐句+乐句	乐句	乐句+乐节群	乐节群
主题材料		I II	III、IV、V VI、I、II	I II	I II
调 式	#G 羽	#D 角	#G 羽	#D 角	#G 羽

16.2 分析说明：

引子（1--8）#G 羽调式，由三个乐节构成，乐节在小节的分布是：2+2+4，结束在 V 级。引子有全曲风格基调的预示作用，蕴含着秋天的萧条。

³⁴ 引自 http://www.hbgx.gov.cn/Article_Show.asp?ArticleID=91 湖北气象。

谱例—引子

前两个乐节采用西方传统和声功能,互为模进关系,欧洲和声被合理地用在这首中国前奏曲中。由于在中国羽调式基础上,V级和弦又是小三和弦,西方欧洲音乐风格被淡化,形成了独特的中国民族风格。

A部分(9--28)是平行乐段构成的一部曲式。A部分开始有两小节的引入,主体部分从11小节进入,分两个乐句:第一乐句(11--19)的乐节分布是2+2+5,第二乐句(20--28)的乐节分布是4+3+2。

谱例 16—1

材料包括 I 和 II 及其交换声部得到的变体,采用均分八分音符为主的节奏型,分三个声部呈现:1.用高八度和小二度的装饰音修饰同音重复;2.以单旋律或和声性旋律作为主线;3.以二分音符长音作为低音层。以#G羽为调式主音,结束在半终止#D。

B部分(29--36)是一个大型乐句构成的一部曲式,在以#G为主音的调式上。

谱例 16—2

这部分在高八度音区采用新材料Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ与A部分构成对比，结束在Ⅴ级。

再现A'部分（37--58）是乐句（37--45）和乐节群（46--58）构成的一部曲式。

乐句变化再现A部分的第一乐句，乐节群用材料Ⅰ、Ⅴ及材料Ⅳ的后一半进行展开性陈述。由力度记号的变化可看出这个乐节群是全曲情绪的高潮点。

尾声（58--72）用材料Ⅰ和再现A'部分的乐节群内的均分四分音符材料组成三个乐节。尾声用乐曲主体部分的材料前后呼应达到平衡与统一，稀疏的节奏流露出淡淡的哀伤，最终以辟卡迪和弦很弱地结束全曲。

这首前奏曲用4/8拍、Moderato中速来演绎优美中却略带伤感的音乐内容。主题材料中的重复、模进、变化等手法为音乐中的材料拓展起到重要作用。

17. 寒露 金风秋菊

《月令七十二候集解》说：“九月节，露气寒冷，将凝结也。”寒露指气温比白露时更低，地面的露水更冷，快要凝结成霜了。金风送爽，秋菊绽放。这首前奏曲以寒露时节的菊花为主角，热情歌颂菊花傲寒霜送香气的高尚气节。

17.1 结构说明图表：

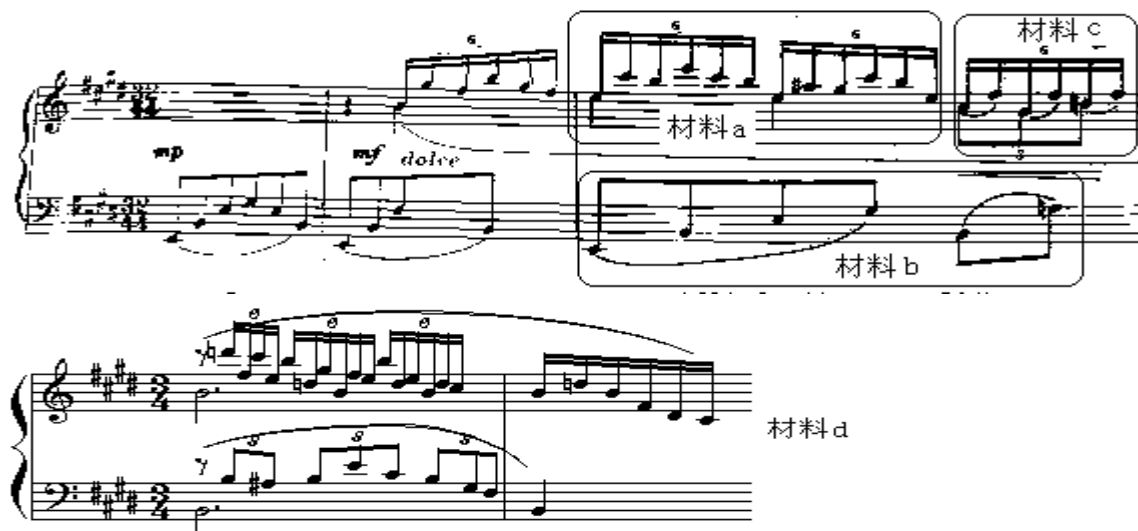
三部五部曲式 （3/4、2/4）拍

结 构	A	B	A ¹	B ¹	A ²	补充
小节位置	1--18	19--26	27--34	35--44	45--58	59--62
陈述结构	复乐段	乐段	乐段	乐段	扩展的乐段	乐节+乐节
主题材料	abcd	a'b'c'd'	abcd	a'b'c'd'	abcd	d
中心调式	E 徵正声宫	E 徵正声宫	E 徵正声宫	E 徵正声宫	E 徵正声宫	E 徵正声宫
力度对比	mp、mf	f、mp	mf	f、ff、fff	mf	sfz、ppp

17.2 分析说明：

A 部分（1--18）是复乐段构成的一部曲式。第一乐段（1--10）分两个乐句：前 2 小节是引入，主题从第 3 小节开始，结束在半终止。第一乐句（3--6）的乐节分布是 2+2，第二乐句（6--10）的乐节分布是 2+2，第二乐句是第一乐句的分裂。

谱例 17—1



主题材料 abcd 是全曲的主要音型和节奏型：高声部的十六分音符三连音作为描写风声的背景烘托气氛，符干向下的中声部是主要旋律，低声部用均分八分音符向上或向下的分解和弦或音程大间距跑动，与整体节奏搭配得错落有致。每组三连音中前两个音多为六度或四度旋律音程，也有少量的三度、五度关系。第二乐段（10--18）以相同材料开始，结束在主音 E。采用 E 徵正声宫调式，其音阶是：E-#F-#G-#A-B-#C-D-E，偏音是#A（正声音阶 E 宫的变徵）和 D（E 徵的清角）。

B 部分（19--26）是两个乐句构成的一部曲式。每个乐句四小节，每两小节为一乐节。B 部分材料节奏型无新变化，其音型和 A 的旋律层音型相比前两个音的音距由纯四度变成大六度。B 与 A 的乐段结构和调式相同，其旋律依旧平缓、流畅，具有缠绵、委婉的抒情特征。

A¹部分（27--34）再现 A 部分的第一乐段。

B¹部分（35--44）变化再现 B 部分，并有 2 小节扩展。从第二乐句（39--44）起，旋律声部音型逐渐增加密度，高八度音区和力度的增强都使这部分成为全曲的高潮点。

A²部分（45--58）再现 A 部分的第二乐段，并经过其尾部的分裂扩展 6 小节。在延长的 E 主音上方构成七和弦后进入补充段落。

补充（59—62）材料仍延续前面的分裂，而这种分裂的重复加之其后的 dim、ritardando、pp 一系列力度记号营造着余音缭绕的悲凉。

这首前奏曲采用我国的民歌作品中常见的 3/4、2/4 的变拍子，这样的节拍用法具有浓厚的中国民族音乐风格。

18. 霜降 秋风萧瑟

霜降指天气渐渐变冷、开始降霜。“秋风萧瑟天气凉、草木摇落露为霜³⁵”。这首前奏曲表现了草木大地一片枯黄、昆虫哀鸣、树叶飒响的凄凉与哀愁。

18.1 结构说明图表:

带再现的单三部曲式 9/8 拍

结 构	A	B	A'	尾声
小节位置	1--21	22--47	48--69	70--77
陈述结构	乐段	不对称的平行乐段	扩展的乐段	乐节群
主题材料	abcd	abefg	abcd	f、e
中心调式	#F 徵商	#F 徵商	#F 徵商	#F 徵商

18.2 分析说明:

A 部分 (1--20) 是四个乐句构成的一部曲式。第一乐句 (1--5)、第二乐句 (6--10)、第三乐句 (11--14)、第四乐句 (15--21) 采用主题材料 abcde 及其变体。

谱例 18—1

³⁵ 引自曹丕《燕歌行》。

谱例用作品前两个乐句分析说明（逗号表示乐节的分界点，半括号表示乐句的分界点）。材料 c 是乐曲左手声部的主要音型和节奏型，右手声部看起来似乎繁琐，实际是 abd 几个材料经过延申和变化得来的。乐曲中延音线的广泛使用破坏了 9/8 节拍典型的强弱规律，它和旋律声部的几个长尾音的音型一样都是中国民歌作品中常见的用法。

B 部分（22--47）是不对称的平行乐段构成的。分两个乐句：第一乐句（22--29）中每 2 小节为一乐节。第二乐句（30--47）除前两个乐节外，后面的乐节、乐汇群用不严格模进和分裂呈展开性陈述形态。第二乐句比第一乐句扩展 10 小节，因此形成不对称的平行乐段。谱例以第一乐句为例分析新的主题材料。

谱例 18—2

A' 部分（48--69）再现 A 的材料、调式和结构，第四乐句（62--69）有 2 小节扩展。

尾声（70--77）由四个乐节组成，每 2 小节为一乐节，材料 f 和 g 的变体经过重复和变化将乐曲引向终结。

19. 立冬 乡村集市

立冬表示冬天开始了，正是农闲期间，农民们常去集市赶集。这首前奏曲描绘了集市的热闹场景。

19.1 结构说明图表：

复三部曲式 3/8 拍

一级结构	A			B	A'
内部结构	带再现的单三部曲式			插部性中部	一部曲式（缩减再现）
次级结构	A	B	A'	C	A

小节位置	1--27	28--52	53--79	80--149	150--218
陈述结构	乐段	乐节群	乐段	乐节汇群	乐段+展开性补充段
主题材料	abcd 及其变体	begf	abcd 及其变体	chij	abcd 及其变体
中心调式	E 羽徵	不明确	E 羽徵	不明确	E 羽徵
力度对比	mp	mp、f	mf	sf、mf、f、 mp、sf、p、ff	f、ff、p、ff、sf

19.2 分析说明:

[A]部分(1--79)是单三部曲式。其A部分(1--27)是由中国典型的起、承、转、合4个乐句构成的一部曲式,乐句在小节的分布是7+6+7+6(逗号处是乐句的分界点)。以A部分为例详细分析材料变化的组合方式(见谱例19--1):

谱例 19—1

The musical score for Example 19-1 is presented in a piano arrangement format. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is E major (three sharps). The score is annotated with circled numbers 1 through 10, which correspond to the materials described in the legend below. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp'.

①材料 a, ②材料 b、③材料 c、④材料 a 变体、⑤材料 a 中部和 c 尾部的综合、⑥

材料 a、⑦材料 c 的变体（原形 c 和变体的区别在于前两小节交换位置）、⑧材料 d、⑨材料 d、⑩材料 d 溯型。全曲材料以均分八分音符为主，每乐句尾部位于高声部的两个和弦仿佛是集市里货郎的摇鼓声，也似铁匠敲锤发出的声音。

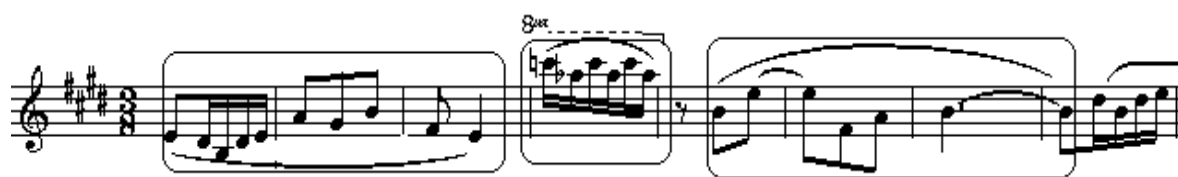
B 部分（28--52）是五个乐节构成的一部曲式。前两个乐节采用材料 e、f、g（如谱例 19—2 所示）类似平行乐段，第三、四乐节因分裂和模进不能与前面构成平行乐段。B 部分用材料 f 的节奏型，三次下行的华彩音型突出乐曲的小高潮。

谱例 19—2

材料 e

材料 f

材料 g



A' 部分（53--79）变化再现 A，其结构、材料和调式与 A 一致，仅第 3、4 乐句略有变化。

[B]部分即 C 部分（80--149）更新了材料，是乐节汇群构成的插部性中部。零碎的材料、自由松散的结构和不稳定的和声特性都是展开性陈述类型的特有标志。从力度记号的标记 *sf* 看，这部分是全曲的情绪高潮点。

谱例 19—3。

新材料 h、i、j 与材料 a、c 相比淡化了旋律感，材料更为松散。

[A']部分（150--218）缩减并变化再现 [A] 部分，形成一个乐段（150--175）和一个展开性陈述的扩充段（176--218）。右手声部由原来的单旋律变为八度音程，左手声部也由原来的上行大跳式的均分八分音符变成短促有力的和弦。这部分综合使用 A 部分和插部性中部的材料，具有一定的概括意义。

这首前奏曲旋律清晰流畅，特别是从 A 部分的结构完整性来看更像一首充满幸福和快乐的民间歌谣。中部 80 小节开始鲜明的节奏好似农贸市场磨剪刀的声音，第 88 至 90 小节的旋律声部（D-D-G）像是街边叫卖“钱--菜--刀”的小调。

20. 小雪 玉树琼花

节气中说的“小雪”是小雪节气期间气候特征的一个概念；而与天气预报中的小雪的降雪意思是不同的。下雪的时候，大地万物银装素裹、玉树琼花。这首前奏曲刻画的是冬日阳光下分外妖娆的美丽雪景。

20.1 结构说明图表：

一部曲式 7/8 拍

结 构	A	B	Bx	尾声
陈述结构	乐句	乐句	乐汇群	乐汇群
小节位置	1--13	14--24	25--31	32--40
主题材料	abcd	abcd	B 尾部材料变化	abcd
调 式	E 徵羽	A 宫、B 角商	B 角商	E 徵羽

20.2 分析说明：

本曲是三个大型乐句加一个小尾声构成的一部曲式。

A 乐句（1--13）有四个小分句，在小节的分布是：（2）+3+3+2+2（括号里的两小节是织体先现型引子），结束在半终止。

谱例 20—1

材料有四个（如谱例 20—1 所示）：

材料 a 使用了二三四度的叠置和弦，而乐曲的高声部均分八分音符节奏型作为乐曲的背景材料一直在高声部或中声部持续着，描绘出树上的雪在旭日的照耀下闪闪发

光的景象。材料 b 是突出的旋律声部，表现优雅、唯美的画面。材料 c 是材料 b 延申得来的，这个长音后就是小分句间的分界点。材料 d 是 c 的变化裁截。

B 乐句（14--24）前两个小分句（13--19）和 A 乐句的前两个小分句（1--8）相比，材料的节奏型一致、但音型有变化，左手声部的低音层也由原来的单音变成八度音程。B 乐句从 20 小节开始有三次不严格模进，将 B 乐句扩展了长度。

Bx 乐句（25--31）是乐汇群构成的乐句。材料用 B 乐句尾部一小节的变化生成，通过几次下行模进最终结束在 B 为主音的终止式（29--31）。从力度标记可以看出这个乐句是全曲的高潮点。

尾声（32--40）部分缩减再现 A 乐句的材料、调式和主体风格。

这首前奏曲采用恰当的材料塑造冬日雪景，特别是材料①雪地里银光闪闪，神秘而又迷人的景象似乎就呈现在人们面前。

21. 大雪·屋前雪人

《月令七十二候集解》说：“至此而雪盛也。”大雪节气期间，天气更为寒冷。这首前奏曲通过音乐语言表现北方孩子们打雪仗、堆雪人的愉快场景。

21.1 结构分析图表：

复三部曲式 6/8 拍

一级结构	A		B		A'		
内部结构	并列二部曲式		（综合性中部） 带再现单二部曲式 +展开连接部分		带再现单三部曲式		
次级结构	A	B	C+D	E	A	B	A'
小节位置	1--16	17--30	31--66	67--84	85--100	101--108	109--122
陈述结构	平行乐段	对比乐段	C 平行乐段 D 对比乐段	乐汇群 乐节群	平行乐段	对比乐段	扩展乐句
	乐句+乐句	乐句+乐汇群	乐句+乐句		乐句+乐句	乐句+乐句	缩减再现
主题材料	a b	a ² c d	e f g h	a b d e	a ¹ b ¹ e f	c d a ²	a ¹ b ¹ e f

调式	A 徵宫	B 羽	#F 角 B 宫 #F 角 B 羽	E 徵#F 角 B 徵#C 角 #G 羽 D 宫 A 宫	A 徵宫	A 徵宫	A 徵宫
----	------	-----	----------------------	---------------------------------------	------	------	------

21.2 分析说明:

[A]部分(1--30)是平行乐段和对比乐段构成的并列二部曲式。A部分(1--16)由平行乐段构成一部曲式。分为两个乐句:第一乐句(1--8)分为三个乐节,在小节中的分布是2+2+4。

谱例 21—1

①为主题材料a
右手声部a¹
左手声部a²

②为主题材料b
右手声部b¹
左手声部b²

主题材料包括 a 和 b, 节奏型以逆分节奏为主, 和声音程以小二度、小三度和大六度为主, 这种双音的跳进更具活泼意味。

谱例 21--2

第 5 至 8 小节(第一乐句第三乐节)的材料表面看像新的, 实际是将前面的主题材料 a 和 b 左右手声部材料部分颠倒并加以变化而成。第二乐句(9--16)结构、主题材料和第一乐句相同, 仅第 10 小节后部分音型有变化。

B 部分(17--30)是对比乐段构成的一部曲式, 其内部陈述结构可分为乐句和乐汇群: 乐句(17--21)由两个乐节构成, 在小节分布是: 2+3, 主题材料包括 c 和 d (见谱例 2.21-3)。第二乐节由于模进的增多, 使其长度增加。B 部分音响显得深情悠扬, 正符合孩子们邀请雪人跳舞的舞曲风格。乐汇群(23--30)是一个持续 8 小节的终止式: $\text{K}^{\text{F}}_{\text{4}}$ 、D7、T、D。第 29、30 小节左手的音型来自 [B]中部的低音声部主要音型, 这样的过渡

非常自然。

谱例 21—3



如上所示, c 是由主题材料 a² 的节奏型变化而来, 音型由原来的上行变为锯齿状, 材料 c 左右手声部分别以均分八分音符组成附加二度的分解大三和弦(D、#F、A)、以均分十六分音符组成波浪式旋律线。

[B]部分(31--84)是带再现的单二部曲式和展开连接部分构成的综合性中部。C 部分(31--45) B 羽调式, 是由平行乐段构成的一部曲式。分两个乐句: 第一乐句(31--38)分四个乐节, 在小节中分布是 2+2+2+2, 乐句停在 V 级半终止。主题材料包括 e、f、g, 谱例 21—4

①为主题材料e
②为主题材料f
③为主题材料g

材料 e 是材料 c 的变体上方增加一个八分音符而形成的。第二乐句(39--46)以相同主题材料开始, 后面音型有所变化, 调式的主音也由 B 羽转为 B 宫。

D 部分(47--66)是对比乐段构成的一部曲式。分为两个乐句: 第一乐句(47--54)分四个乐节, 在小节中分布是: 2+2+2+2。

谱例 21—5

主题材料 h



前两乐节(如谱例所示①和②是乐节的长度)出现新主题材料 h, 均分八分音符及均分十六分音符为主的节奏型。后两乐节材料恢复到 C 部分的第一乐句的后两乐节。

第二乐句（55--66）变化再现 C 部分的第二乐句，因此按乐句为单位图示可标记为：
X¹ X² Y X²（带再现的单二部曲式）。

E 部分（67--84）是乐汇群、乐节群组成的展开性连接段落。它将主题材料 a、b、d、e 拼贴在一起，类似奏鸣曲式的展开部功能。第 67 至 74 小节每两小节为一个小节、四小节可看作一个大型乐节

再现 [A'] 部分（85--122）是带再现的三部曲式。其 A 部分（85--100）与 [A] 部分中的 A（1--16）结构相同，都是平行乐段，调式布局也一致（乐段内含有半终止、终止），不同之处在于材料的组合方式更加综合化，如：右手声部的材料 a¹ 对应左手声部的材料 e 的变体（材料 e 的倒影），材料 b¹ 对应材料 f。其 B 部分（101--108）分两个乐句：一乐句（101--104）结束在 #F，二乐句（105--108）结束在 E。它与 [A] 中的 B 部分相比差异较大：规模由 14 小节缩减到 8 小节、调式由原来的 B 羽为主音变为 #F 羽，左手声部材料的节奏型由 b² 而来，从声部的对比看有主复调结合的特征。再现 A' 部分（109--122）采用 A（85--100）扩展的第一乐句（省略第二乐句）的缩减再现模式。

这首前奏曲是《中国节令风情》中结构规模最大的作品之一。作曲家似乎有意沉浸在天真浪漫的美好童年，透过作品的材料、结构、调性和织体展现一颗纯净的心灵。

22. 冬至 朔风呼啸

冬至这一天太阳几乎直射在南回归线上，白天是全年中最短的一天。冬至之际预示着寒冷的冬天将要来临。作曲家把呼啸的朔风与冬至节气特征联系起来，用音乐语言来“诉说”冬日的寒冷。

22.1 结构说明图表：

复三部曲式 3/4 拍

一级结构	引子	[A]		[B]			[A]		
内部结构		带再现单二部曲式		展开性中部			带再现的单二部曲式		
次级结构		A [a] [a]	B [b] [a]	C			A [a] [a]	B [b] [a]	
小节位置	1--9	9--24	25--41	42--49	50--58	58--81	82--97	98--105	106--134
陈述结构	乐汇群	平行乐段	乐句 乐句	乐节群 I	乐节群 II	乐节群 III	平行乐段	乐句	乐句 乐节群

主题材料	a b	a b	a b	cd	c' d'	cd	abc	ab	abcd
骨干调式	#F 徵角	#F 徵角	#F 羽	B 商 E 徵	E 徵	#F 角 #C 角	#F 徵角	#F 徵角	#F 徵角

22.2 分析说明:

引子（1--9）用三连音发展乐汇群的规模，休止符（如谱例 22-1）是乐汇之间的分界点。

谱例 22—1

引子第 1、2 小节是引子及乐曲主体部分材料发展的基因。

[A] 部分（9--41）是带再现的单二部曲式。其 A 部分（9--24）是由平行乐段构成的一部曲式。分为两个乐句：第一乐句（9--16）#F 羽开始，分为四个乐节，每两小节为一个乐节，结束在半终止。

谱例 22—2

主题材料包括 a 和 b，高音区以三连音为主，低音区以均分四分音符为主。

第二乐句（17--24）以相同主题材料开始，结束在主音#F 商。B 部分（25--41）分两个乐句：第一乐句（25--33）主题材料是 a、b 溯型的结果，调式、材料都没有改变，仅陈述类型有所变化：它与前面的呈示性陈述的平行乐段形成对比，由频繁的模进次数可知这个乐句是展开性陈述类型。第二乐句（34--41）和第一乐句共同构成一部曲式。

[B] 部分（42--81）是三个乐节群构成的展开性中部。

谱例 22—3



主题材料 c



主题材料 d

乐节群主题材料主要有 c 和 d，它们与 [A] 部分的材料对比鲜明。

三个乐节群：I（42--49）以 B 开始，每四小节为一乐节，结束在 E 徵。II（50--58）材料来自 c 和 d 的变体，结束在 E 徵。III（58--81）再现 I 节奏型，从 #F 主音开始，分别经过 E、#C、#F 等调式，第 70 小节后用材料 cd 和材料 d 的分裂组成的每小节一乐节，通过多次模进最终在 #C 角结束。

再现 [A] 部分（82--134）是综合性再现，再现时主题材料加入 [B] 部分的 c（位于第 89、97、119 等小节）。其 A 部分（82--97）与 [A] 的 A（9--24）结构规模和调式均相同，不同的是增加主题材料 c。其 B 部分（98--134）与 [A] 的 B 部分相比，乐句相同；再现乐句（106--134）由原来的 8 小节扩展到 29 小节，其中 120 至 134 小节是再现 A 乐句的扩充，材料来自前一乐句尾部的分裂。尾部用一连串的上行三连音，其后用一连串逆分节奏的大二度和小三度急速交替上行的音型形象地模仿寒风呼啸的声音。

23. 小寒 河上冰橇

小寒时节天气已经比较寒冷了，因还没到冬季最冷的时候，常被称为小寒。寒冬里冰橇是北方常见的一种交通工具。这首前奏曲描述了这一时节的特殊景象：冰天雪地里繁忙的冰橇运输、路上行人举步为艰……

23.1 结构分析图表：

三部五部曲式 3/4 拍

结构	引子	A		B		A'		B'		A		
		一部曲式		一部曲式		一部曲式		一部曲式		一部曲式		
		带再现单二部曲式				带再现单二部曲式						
		a	b	c	b	a	b	c	b	a	b	+补充
小节位置	1-3	4-11	12-19	20-27	28-35	36-43	44-51	52-59	60-67	68-75	76-82	83-90

陈述结构	乐汇群	乐句	乐句	乐句	乐句	乐句	乐句	乐句	乐句	乐句	乐句	乐汇群
材料		I、II	I、II	I、II 变体	I、II	I、II	I、II	I、II 变体	I、II	I、II	I、II	II
调式	D 角 徵	D 角 徵	D 角 徵	bB 宫	D 角 徵	D 角 徵	D 角 徵	bB 宫	D 角 徵	D 角 徵	D 角 徵	D 角 徵

23.2 分析说明:

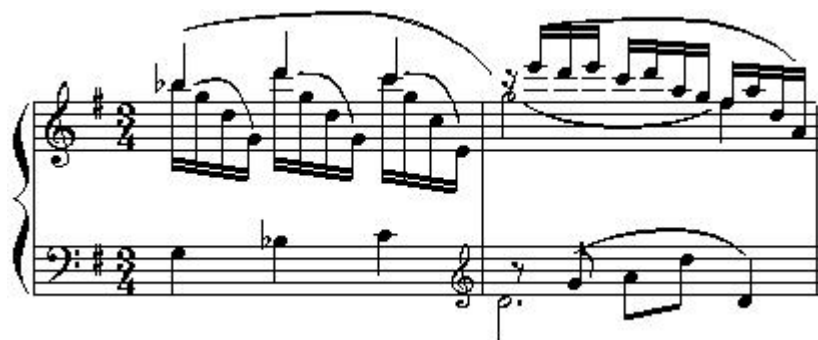
引子（1--3）奠定了乐曲的整体调式风格，使用 D 角徵综合调式，其基本音阶为 D-E-#F-G-A-bB-C-D，偏音#F（D 徵的变宫）和 A（D 角的变宫）。

A 部分（4--19）是 a、b 两个乐句组成的。a（4--11）乐句由三个乐节构成，在小节中的分布是：2+2+4。

谱例 23—1

主题材料 I

主题材料 II



主题材料以 I 和 II 为主：均分四分音符及二分音符是旋律声部，均分十六分音符作为分解和弦式的背景渲染。

b（12--19）乐句的乐节划分、主题材料、音型、节奏型与 a 乐句相同。两个乐句互为模进关系。

B 部分（20--35）由 c 和 b 两乐句构成的一部曲式。c（20--27）乐句材料节奏型保持不变，仅音型略有变化：旋律的走势与 a 呈逆行关系（如下图所示）。



B 部分的 b（28--35）变化重复 A 部分的 b，旋律声部低八度进行。

A'和 B'（36--67）变化重复 A 和 B，变化表现在低音声部由原来的单旋律变成低八度的八度音程式旋律。A（68--90）再现了乐曲第一部分，增加了八小节的补充。

24. 大寒 祭灶祈福

大寒恰逢阴历腊月廿三，（又叫“小年”）这天是我国传统的祭灶节。这时是我国大部分地区最寒冷的时期。这首前奏曲表达了人们祈求来年风调雨顺、幸福安康的美好愿望。

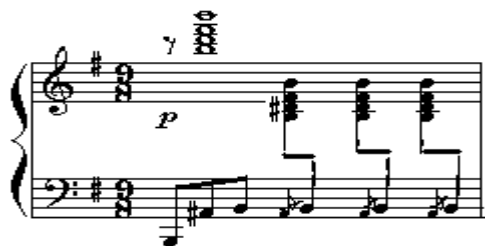
24.1 结构分析图表：

带再现的单三部曲式 9/8 拍

结 构	前奏	A	B	间奏	A'	尾奏
小节位置	1--5	5--21	22--31	31--34	35--44	44--49
内部结构	乐汇群	复乐段	乐句+乐汇群	乐汇群	乐段	乐汇群
主题材料	a	b cdef	gh	a		a
调 式	E 宫羽	E 宫羽	E 宫羽	E 宫羽	E 宫羽	E 宫羽

24.2 分析说明：

前奏（1--5）与间奏（31--34）、尾奏（44--47）材料相同（如谱例 24—1 所示）。
谱例 24—1 材料 a



这种左右手交替的均分八分音符节奏颗粒性强，是钢琴非常有特色和效果的织体之一，对渲染祭典时的庄严气氛起这重要作用。采用 E 宫羽综合调式，基本音阶是：E-#F-G-A-B-#C-#D-E，偏音是#F（E 羽调式的变宫）#D（E 宫调式的变宫）。

A 部分（5--21）是复乐段构成的一部曲式。第一个乐段（5--13）是平行乐段，E 宫羽调式。

谱例 24—2



主题材料主要有 b、c、d、e、f 五个，f 是 e 的变体。波浪式旋律线中仿佛蕴含着祈求者真诚而迫切的愿望。第二个乐段（13--21）是乐句（13--17）加乐汇群（17--21）构成的，无更新材料。规模虽仍是 9 小节，但原本平行乐段的第二句在这里变成展开性的乐汇群，最终结束在 I 级主音。

B 部分（22--31）是由乐句（22--26）加乐节群（26--31）构成的对比性中部。其中有新材料 g、h 及其变体。从 *ff* 力度记号可以看出，这里是全曲情绪的高潮点。

谱例 24—3

再现 A' 部分（35--44）再现了 A 部分复乐段的第二乐段。

这首前奏曲中前奏、间奏和尾奏左右手交替的 B 和弦和装饰音材料具有祭祀庆典时所用音乐的特征。乐曲主体中紧锣密鼓的均分八分音符和十六分音符相间，好似人们口中念念有词的祷告，生动地描述了祭灶祈福的盛大场面。

本章小结

本章逐一分析了廖先生 24 首前奏曲每一首的技术细节，其中重点放在主题材料的组合方式、调式、节拍、织体、曲式结构分析及每首标题与作品本体的联系等几方面。分析过程中发现，每首作品都是那么耐人寻味，意味深长。

第二章 《中国节令风情》中综合调式的使用

廖文关于使用综合调式理论进行《中国节令风情》的创作过程是这样讲的：“在进行同主音横向综合时，关键是必须将原来调式中的偏音带进综合调式中，并按照偏音来使用它。这样一来，关键的问题才算是解决了”。由此看来，“偏音”综合调式“所谓同主音横向综合就是在同一个功能场（因为是同主音）的内部，存在着两个不同的音列场”，“两者相互作用相互干扰，这样一来就产生了非常有趣的双音列场的双场效应，这也就是我们前面所说的综合效应”。笔者经过较为全面的分析《中国节令风情》认为其中可以体现作曲家这一设想的（具有明显综合效应的）作品有 12 首，综合后本质上与已存在的中国民族传统调式相类似的作品有 7 首。作曲家本人认为《中国节令风情中》非综合调式有 2 首，而笔者分析过程中发现除《芒种·端阳怀古》，还有几首与作曲家提到的“楚宫调式”相类似的作品，并将它们归为非综合调式中。以下三节内容是以笔者归纳的三类调式风格作为顺序依次图解每首作品的调式音阶构成。

1. 综合后形成的新调式

1.1 具有独特调式色彩³⁶的综合调式

(1) 降 B 羽正声宫调式

《清明·墓前追远》这首前奏曲采用降 B 羽正声宫调式写成，将下徵音阶降 B 羽调式和正声音阶降 B 宫调式两种调式综合起来，综合过程见如下谱例：

³⁶ “独特调式色彩”是相对于“综合后与已存在的中国传统调式相类似”而言的。

(2) 降 B 徵羽调式

《大暑·水上童嬉》这首前奏曲采用降 B 徵羽调式音阶创作,综合过程见如下谱例:

降B羽 变宫 清角

降B徵 变宫 清角

降B徵羽 清角

(3) 降 B 宫角调式

《处暑·田间草人》这首前奏曲采用降 B 宫角调式创作,综合过程见如下谱例:

降B角 清角 变宫

降B宫 清角 变宫

降B宫角 清角

(4) 升 F 徵商调式

《霜降·秋声萧瑟》这首前奏曲采用升 F 徵商调式创作，综合过程见如下谱例：

The diagram illustrates the derivation of the 升F 徵商 mode through three stages of musical notation on a treble clef staff:

- Stage 1 (升F 商):** Shows the 升F 商 mode with notes I (F#), II (G), III (A), IV (B), V (C#), VI (D), VII (E), and I (F#). The notes III (A) and VI (D) are circled, with the label "清角" (Qingjue) above them.
- Stage 2 (升F 徵):** Shows the 升F 徵 mode with notes I (F#), II (G), III (A), IV (B), V (C#), VI (D), VII (E), and I (F#). The notes III (A) and VI (D) are circled, with the label "变宫" (Bianguan) above them.
- Stage 3 (升F 徵商):** Shows the final 升F 徵商 mode with notes I (F#), II (G), III (A), IV (B), V (C#), VI (D), VII (E), and I (F#). The notes III (A) and VI (D) are circled, with the label "清角" (Qingjue) above them.

Arrows indicate the progression from Stage 1 to Stage 2, and from Stage 2 to Stage 3.

(5) E 徵羽调式、B 角商调式

《小雪·玉树琼花》这首前奏曲采用 E 徵羽和 B 角商两种综合调式创作的，综合过程见如下谱例：

The diagram illustrates the derivation of the E 徵羽 mode through three stages of musical notation on a treble clef staff:

- Stage 1 (E 羽):** Shows the E 羽 mode with notes I (E), II (F#), III (G), IV (A), V (B), VI (C#), VII (D), and I (E). The notes II (F#) and VI (C#) are circled, with the label "变宫" (Bianguan) above them.
- Stage 2 (E 徵):** Shows the E 徵 mode with notes I (E), II (F#), III (G), IV (A), V (B), VI (C#), VII (D), and I (E). The notes II (F#) and VI (C#) are circled, with the label "变宫" (Bianguan) above them.
- Stage 3 (E 徵羽):** Shows the final E 徵羽 mode with notes I (E), II (F#), III (G), IV (A), V (B), VI (C#), VII (D), and I (E). The notes II (F#) and VI (C#) are circled, with the label "清角" (Qingjue) above them.

Arrows indicate the progression from Stage 1 to Stage 2, and from Stage 2 to Stage 3.

Diagram illustrating the B major scale and its modes:

- B 商 (B Major):** Scale: B (I), C# (II), D (III), E (IV), F# (V), G# (VI), A (VII), B (I). Modes: 清角 (Qingju) and 变宫 (Bian Gong).
- B 角 (B Minor):** Scale: B (I), C (II), D (III), E (IV), F (V), G (VI), A (VII), B (I). Modes: 清角 (Qingju) and 变宫 (Bian Gong).
- E 角商 (E Minor):** Scale: E (I), F (II), G (III), A (IV), B (V), C (VI), D (VII), E (I). Modes: 清角 (Qingju) and 变宫 (Bian Gong).

Arrows indicate the relationship between the modes across the different scales.

(6) 升 F 徵角调式

《冬至·朔风呼啸》这首前奏曲采用升 F 徵角调式创作，综合过程见如下谱例：

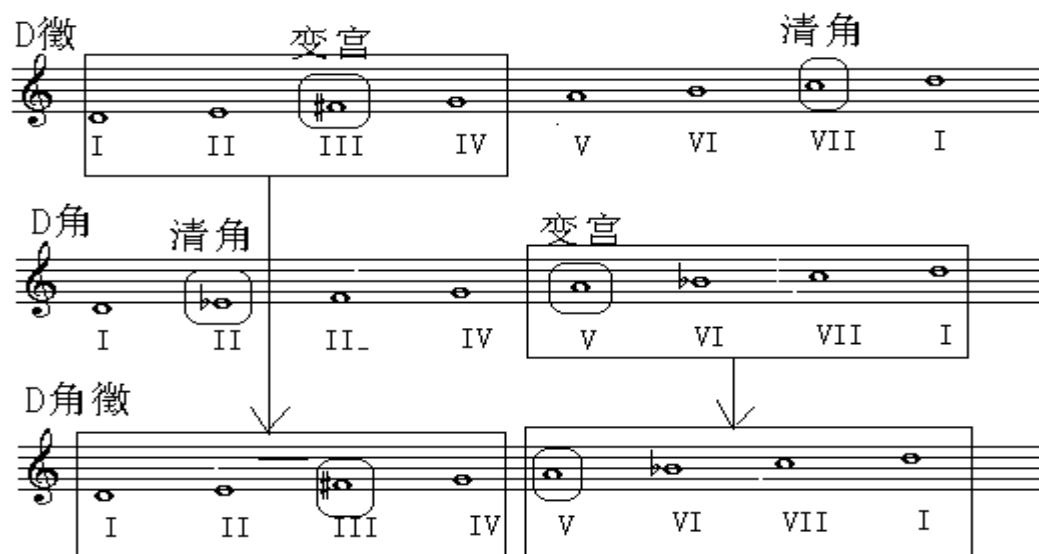
Diagram illustrating the F# major scale and its modes:

- 升 F 角 (F# Major):** Scale: F# (I), G# (II), A (III), B (IV), C# (V), D# (VI), E (VII), F# (I). Modes: 清角 (Qingju) and 变宫 (Bian Gong).
- 升 F 徵 (F# Minor):** Scale: F# (I), G (II), A (III), B (IV), C (V), D (VI), E (VII), F# (I). Modes: 变宫 (Bian Gong) and 清角 (Qingju).
- 升 F 徵角 (F# Minor):** Scale: F# (I), G (II), A (III), B (IV), C (V), D (VI), E (VII), F# (I). Modes: 清角 (Qingju) and 变宫 (Bian Gong).

Arrows indicate the relationship between the modes across the different scales.

(7) D 角徵调式

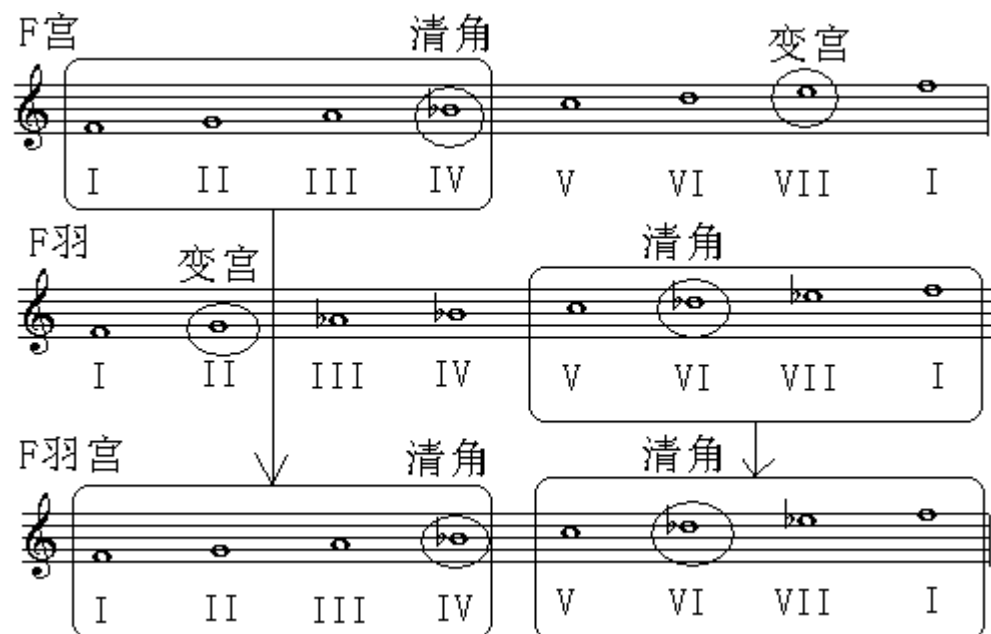
《小寒·河上冰橇》这首前奏曲采用 D 角徵调式而作，综合过程见如下谱例：



1.2 综合结果表面类似于欧洲旋律大小调的有如下几种:

(1) F 羽宫调式

在《惊蛰·虫豸之舞》中,所谓 F 羽宫调式音阶(如下图所示)是由 F 羽的 V - I 级和 F 宫 I - - IV 级综合产生的,综合过程见如下谱例:



F 羽宫综合后的音阶表面与欧洲 F 旋律大调常用的下行音阶降 VI、降 VII 级一样,但通过对中国旋法和偏音解决方式的分析可以发现二者有显著差别,而关键就在于需要认清两种调式在作品中不同风格的旋律特征。

(2) F 宫商调式

《小满·疾风骤雨》这首前奏曲采用 F 宫商调式音阶创作,综合过程见如下谱例:

F 商

清角 变宫

I II III IV V VI VII I

F 宫调式

清角 变宫

I II III IV V VI VII I

F 宫商

清角 变宫

I II III IV V VI VII I

Detailed description: This diagram illustrates the relationship between three scales: F 商 (F Shang), F 宫调式 (F Gong mode), and F 宫商 (F Gong-Shang). Each scale is shown on a treble clef staff with notes F, G, A, Bb, C, D, E, F. The notes are grouped into boxes labeled with Roman numerals I through VII. In the F 商 scale, the boxes are labeled '清角' (Qingju) for III and '变宫' (Bianong) for VI. In the F 宫调式 scale, the boxes are labeled '清角' for III and '变宫' for VI. In the F 宫商 scale, the boxes are labeled '清角' for III and '变宫' for VI. Arrows indicate the correspondence between the boxes in the different scales.

表面看，作品所用 F 宫商调式音阶与欧洲 f 旋律小调上行音阶相同³⁷，而这首乐曲的旋律走向不同于欧洲旋律小调，并且其偏音及其解决也是欧洲大小调体系中不存在的，因而 F 宫商调式形成了中国民族调式风格的独特艺术效果。

(3) 升 F 角宫调式

《立秋·七夕遐思》这首前奏曲采用升 F 角宫调式创作，综合过程见如下谱例：

升 F 宫

清角 变宫

I II III IV V VI VII I

升 F 角

清角 变宫

I II III IV V VI VII I

升 F 角宫

清角 变宫

I II III IV V VI VII I

Detailed description: This diagram illustrates the relationship between three scales: 升 F 宫 (Sheng F Gong), 升 F 角 (Sheng F Jue), and 升 F 角宫 (Sheng F Jue Gong). Each scale is shown on a treble clef staff with notes F#, G, A, B, C, D, E, F#. The notes are grouped into boxes labeled with Roman numerals I through VII. In the 升 F 宫 scale, the boxes are labeled '清角' (Qingju) for III and '变宫' (Bianong) for VI. In the 升 F 角 scale, the boxes are labeled '清角' for III and '变宫' for VI. In the 升 F 角宫 scale, the boxes are labeled '清角' for III and '变宫' for VI. Arrows indicate the correspondence between the boxes in the different scales.

³⁷ 以下再出现同类的作品不再重复说明与欧洲旋律大小调相区别的原因。

综合的结果类似欧洲升 F 旋律大调音阶。

(4) E 羽徵调式

《立冬·乡村集市》这首前奏曲采用 E 羽徵调式写成。综合过程见如下谱例：

The diagram illustrates the synthesis process of the E Yu-Zheng mode. It consists of three staves, each showing a scale with notes I, II, III, IV, V, VI, VII, I. The first staff is labeled 'E 徵' and the second staff is labeled 'E 羽'. The third staff is labeled 'E 羽 徵' and shows the combined scale. Arrows indicate the relationship between the modes and the combined scale.

如上谱例所示，表面看与 E 旋律大调下行音阶类似，但偏音及其解决作为标志区别于欧洲传统调式。

(5) E 宫羽调式

《大寒·祭灶祈福》这首前奏曲采用 E 宫羽调式。综合过程见如下谱例：

The diagram illustrates the synthesis process of the E Gong-Yu mode. It consists of three staves, each showing a scale with notes I, II, III, IV, V, VI, VII, I. The first staff is labeled 'E 羽' and the second staff is labeled 'E 宫'. The third staff is labeled 'E 宫 羽' and shows the combined scale. Arrows indicate the relationship between the modes and the combined scale.

如上图所示，E 宫羽综合后的调式音阶类似与欧洲 e 旋律小调。

2. 类似已存在的中国传统调式的综合调式

(1) C 商宫调式

作曲家本人认为《立春·新春佳节》是 C 商宫综合调式，在其论文中关于这首作品调式分析思路是这样讲的：“作品开始部分商宫调式不很明显，如果将其视为徵宫调式也并无不妥，要解决这个问题先要看降 B 和 A 孰正孰偏。如果降 B 是正音，A 是偏音，则可以认为本曲是商宫调式；若反之，则认为徵（宫³⁸）调式。从前 24 小节旋律发现，除第 16 小节属于转调模进而不在本调外，其余所有降 B 音出现后都毫无例外地紧接着级进下行出现 A-G，而在这两个音即降 B 和 A 之后离去或上行的情况则一次都不曾出现过，因此两种解释均属合理³⁹。”以上内容实际说明了判断偏音的标准或条件。

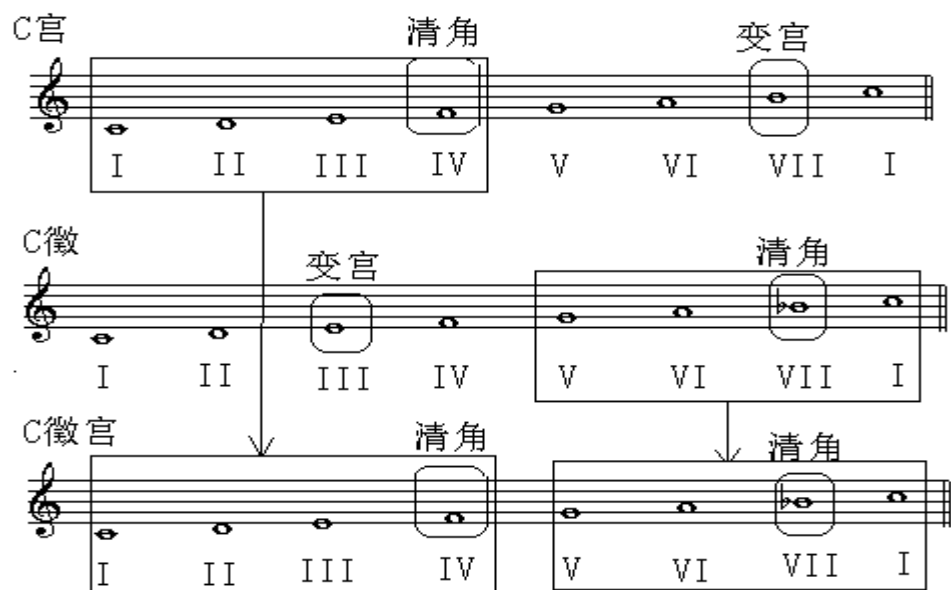
笔者对 C 商宫和 C 徵宫调式的综合过程分别列出并加以详细说明：

The diagram illustrates the synthesis of C Shang Gong mode from C Gong and C Shang modes. It shows three staves. The top staff is C Gong (C宫) with notes I, II, III, IV (labeled '清角'), V, VI, VII, I (labeled '变宫'). The middle staff is C Shang (C商) with notes I, II, III, IV (labeled '清角'), V, VI, VII, I (labeled '变宫'). The bottom staff is the synthesized C Shang Gong mode, combining the first four notes of C Gong and the last four notes of C Shang. Arrows indicate the mapping of notes between the original modes and the synthesized mode.

以 C 宫的 I 至 IV 级作为主要性质置于 C 商宫调式的前一半（即 I 至 IV 级），以 C 商的 V 至 I 级作为带有商调式色彩的宫调式的 C 商宫的后一半（即 V 至 I 级），每个原来调式的两个偏音被保留在新调式中各一个，由此形成新的 C 商宫综合调式。

³⁸ 括号内的“宫”字在原文中被漏掉，这里要说的是徵宫调式，而不是徵调式。

³⁹ 引自廖胜京《中国五声调式同主音横向综合的理论与实践》星海音乐学院学报，2002 年第 1 期，第 49 页。

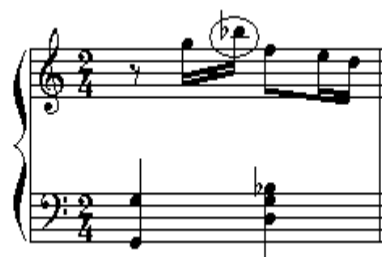


同理，用 C 宫的前一半和 C 徵的后一半音阶形成 C 徵宫综合调式音阶。

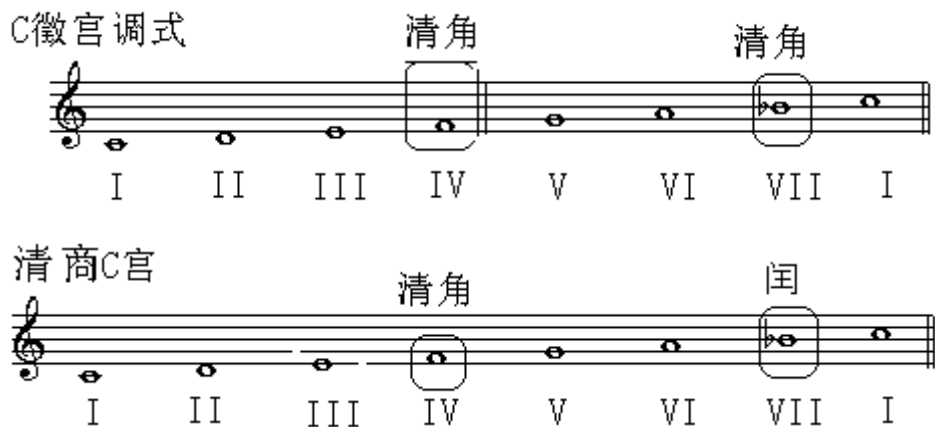
廖文还说：“然而，在临近结束前倒数第六小节终于有一个跳进离去的降 B 出现，这样一来，随着降 B 正音地位被明确，因而这首作品的调式也可以最后被明确为商宫调式了⁴⁰。”

笔者认为：

1.（如右谱例所示）强拍弱位上的最后一个十六分音符降 B，带有后倚音的特征。仅凭这个音符位置和时值长度判定降 B 是正音说服力不强。



2. C 徵宫调式与传统清商音阶 C 宫调式本质上是一回事。



⁴⁰ 引自同上

如上谱例所示，C 宫和 C 徵综合而成 C 徵宫调式，且偏音为 F（清角）和降 B（清角）。清商 C 宫偏音为 F（清角）和降 B（闰）。表面上看，C 徵宫与清商 C 宫调式的一个偏音名称不同，VII 级音一个是清角，一个是闰。但是在作品旋律中出现都采用相类似的偏音解决方式。这首前奏曲实际就是清商音阶 C 宫调式，作为 C 徵宫调式来看，综合效应并不明显。

(2) E 羽角调式

作曲家认为《雨水·春雨淅沥》是 E 羽角调式，这种调式的综合性体现在将 E 羽和 E 角调式音阶的前一半和后一半结合在一起。具体做法如下所示：

The diagram illustrates the construction of the E Yu Jiao mode by combining the first half of the E Yu scale and the second half of the E Jiao scale. It consists of three staves:

- Top Staff (E Jiao):** Labeled "E角". It shows a scale with notes I, II, III, IV, V, VI, VII, I. The second half (V, VI, VII, I) is highlighted with a box. Above the II note, there is a circled note labeled "偏音清角" (Bias Pitch Qing Jiao).
- Middle Staff (E Yu):** Labeled "E羽". It shows a scale with notes I, II, III, IV, V, VI, VII, I. The first half (I, II, III, IV) is highlighted with a box. Above the VI note, there is a circled note labeled "偏音清角" (Bias Pitch Qing Jiao).
- Bottom Staff (E Yu Jiao):** Labeled "E羽角". It shows the combined scale: I, II, III, IV, V, VI, VII, I. The first half (I, II, III, IV) is highlighted with a box, and the second half (V, VI, VII, I) is also highlighted with a box. Arrows from the boxes in the top two staves point to the corresponding boxes in the bottom staff.

笔者认为：这首前奏曲实际效果和传统清商 E 羽调式无异。（如下谱例所示）

The diagram shows the traditional Qing Shang E Yu mode scale: I, II, III, IV, V, VI, VII, I. Above the II note, there is a circled note labeled "闰" (Yuan). Above the VI note, there is a circled note labeled "清角" (Qing Jiao).

(3) D 商羽调式

作曲家在文章⁴¹中讲到：“《春分·郊野踏青》这里是 D 商羽调式，其偏音为 E（D 羽调式的变宫音）与 B（D 商调式中的变宫音），其调号差为一，其实就是平常人们说的雅乐音阶羽调式”。这段文字说明，廖先生本人也认为“D 商羽调式”和“正声音阶 D 羽调式”无异。

⁴¹ 廖胜京《中国五声调式同主音横向综合的理论与实践》第 48 页。

D商调式

D羽调式

D商羽调式

正声D羽

如上所示，这个调式音阶表面还与西方教会调式——多利亚调式类似，因偏音的解决和中国旋法的特点决定它具有中国民族调式风格。

(4)C 羽商调式

在《谷雨·布谷催播》中作曲家采用 C 羽商调式创作的，综合过程如下：

C商

C羽

C羽商

实际上 C 羽商和传统清商音阶 C 商调式无异（如下图所示）。

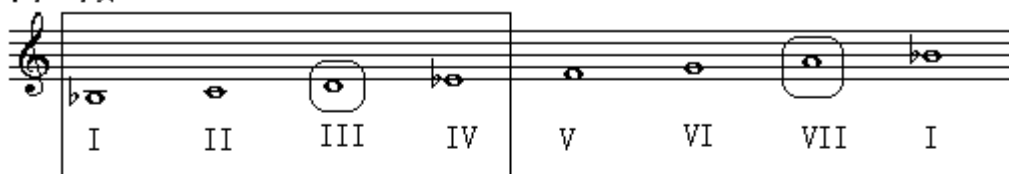
清商 C 商



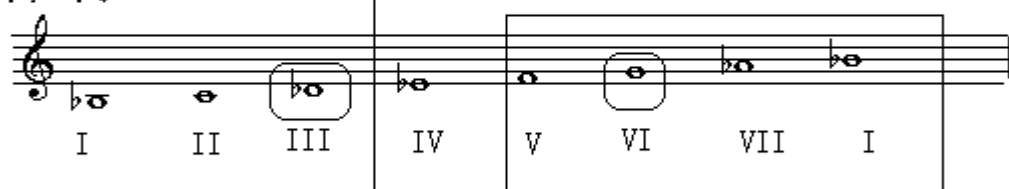
(5) 降 B 商徵调式

《立夏·麦秋时节》这首前奏曲采用降 B 商徵调式创作，综合过程如下：

降 B 徵



降 B 商

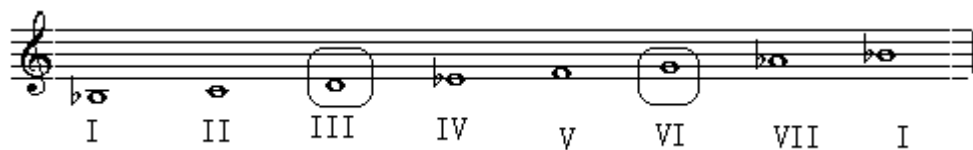


降 B 商徵



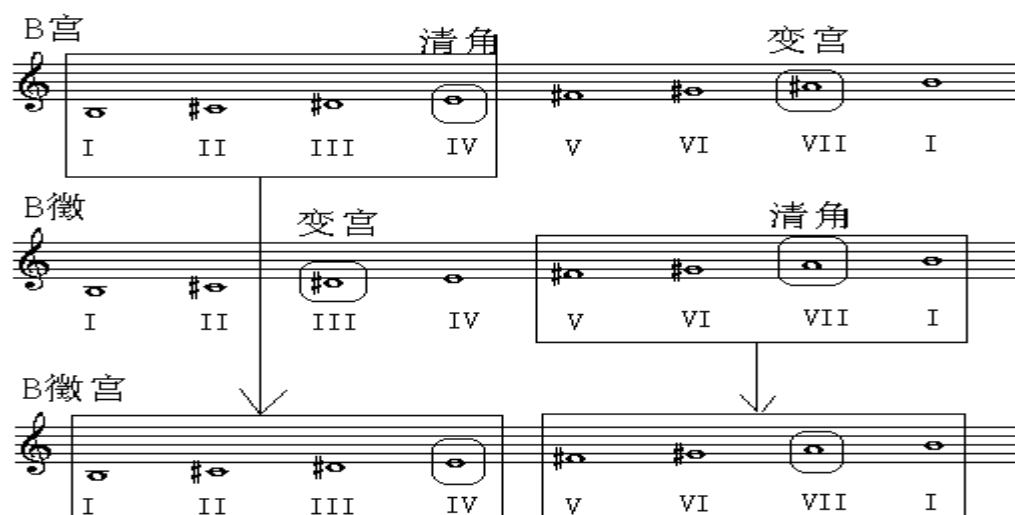
实际上降 B 商徵调式和传统正声音阶降 B 商调式（如下谱例所示）无异。

正声降 B 商

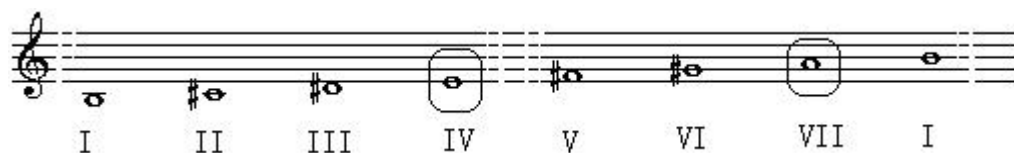


(6) B 徵宫调式

作曲家在《白露·五谷登场》采用 B 徵宫调式写成。综合过程如下：

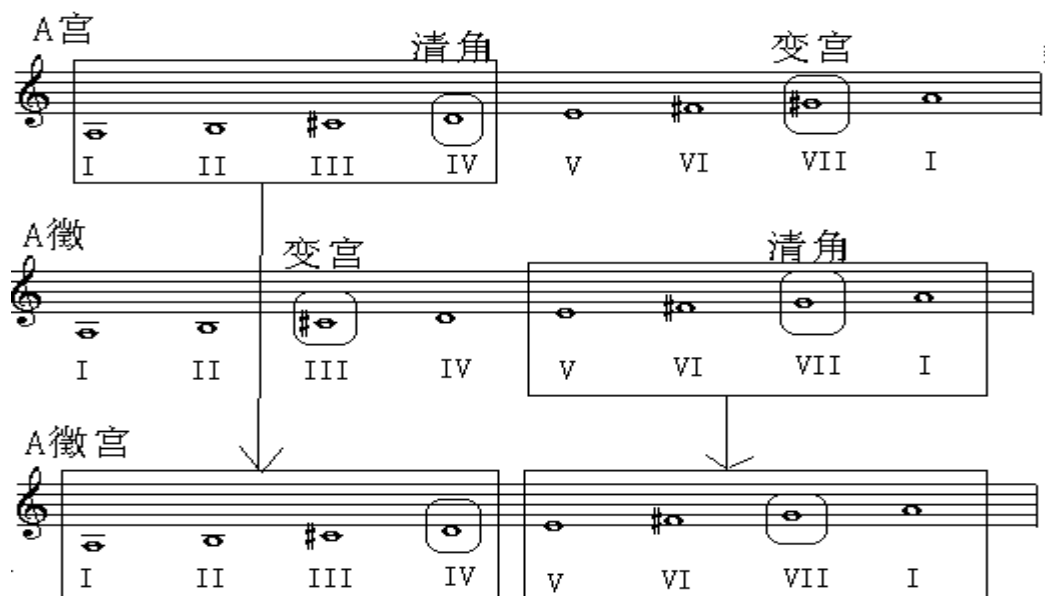


实际上 B 徵宫调式的偏音和传统清商 B 宫无异 (如下图所示)。

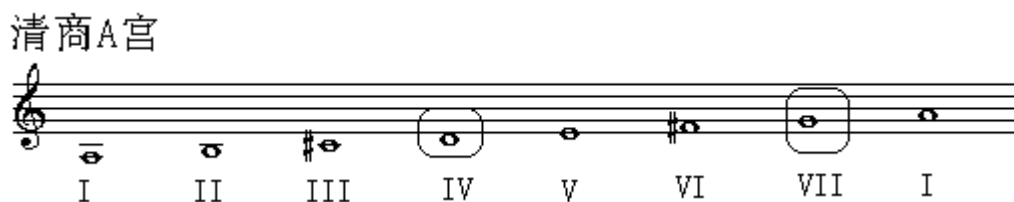


(7)A 徵宫调式

《大雪·屋前雪人》这首前奏曲采用 A 徵宫调式创作。综合过程如下:



实际上 A 徵宫与传统清商音阶 A 宫调式无异 (如下谱例所示)。



3 非综合调式

(1) 楚宫调式

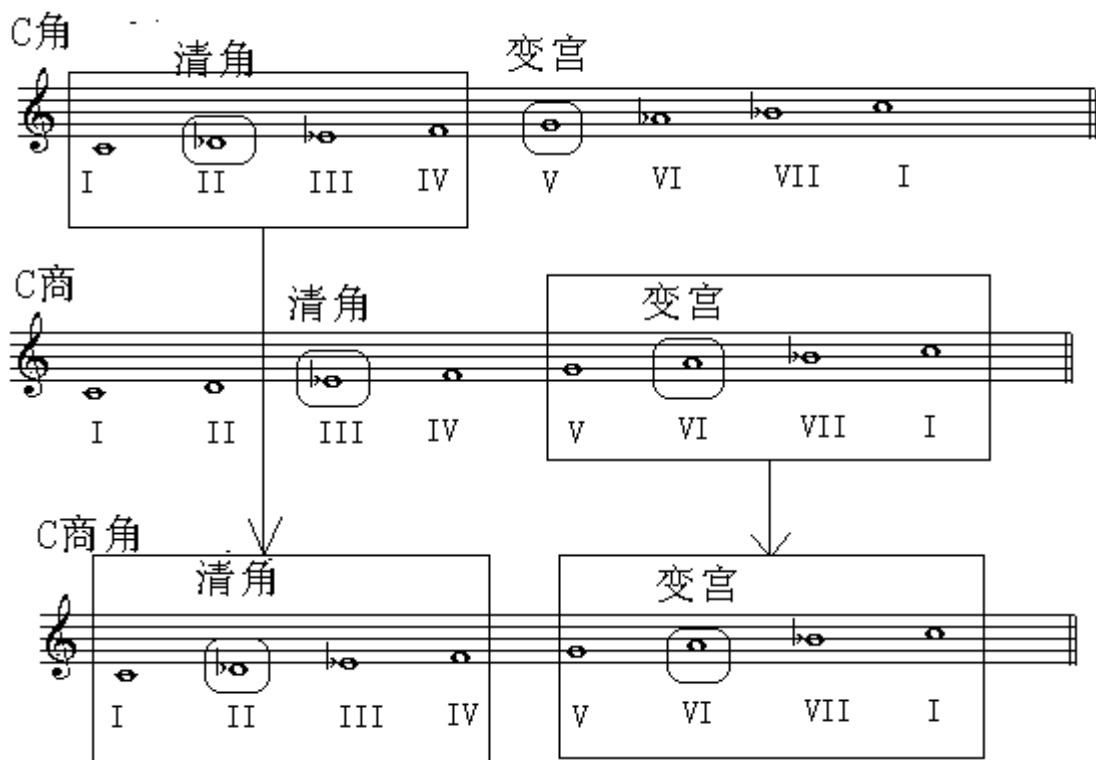
《芒种·端阳怀古》这首前奏曲不属于同主音横向综合理论范围内的调式，而是“采用湘鄂地区的楚宫调式⁴²”，调式音阶如下：



如上谱例所示，楚宫调式的特征是：在角音上方用了变徵，在徵音上方用清羽（闰）。这首前奏曲以降 A 为宫，在七声音阶中同时使用“变徵”和“闰”，从而形成风格独特的调式色彩。

笔者认为除《芒种·端阳怀古》外还有 3 首类似“楚宫调式⁴³”的作品：

①作曲家以 C 商角综合调式创作的《夏至·锄禾当午》。综合过程如下：



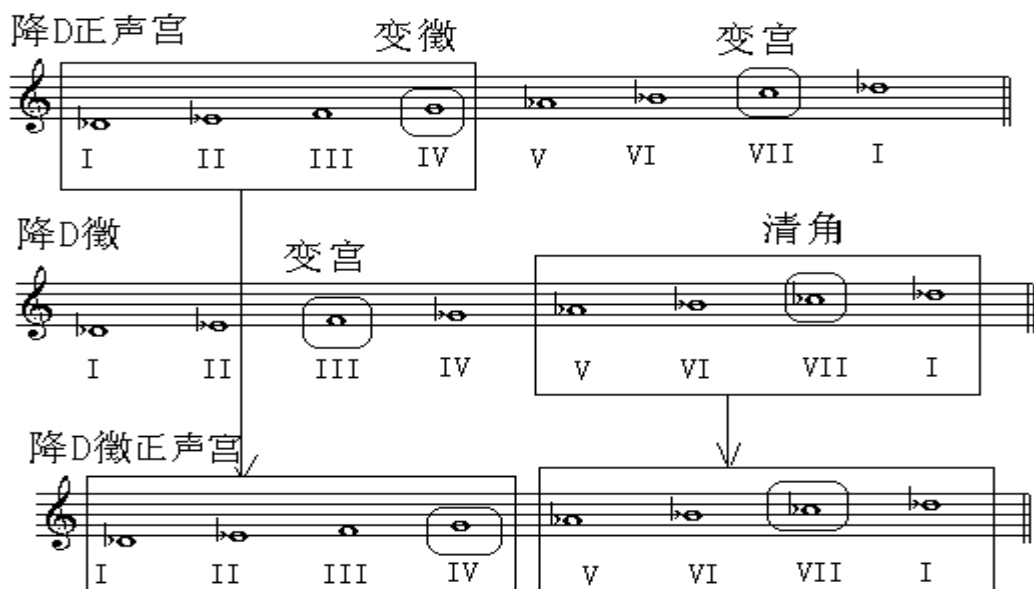
C 商角调式音阶和楚宫 C 羽调式音阶的偏音位置 and 解决原则是相同的（如下谱例所示），只是宫音系统名称不同，且两个偏音的名称不同。

⁴² 引自廖胜京《中国五声调式同主音横向综合理论与实践》第 52 页。

⁴³ 若将作曲家称为“楚宫调式”的作品算作已有传统调式的话，那么这节中还有 3 首本质上用楚宫调式音阶创作的作品。



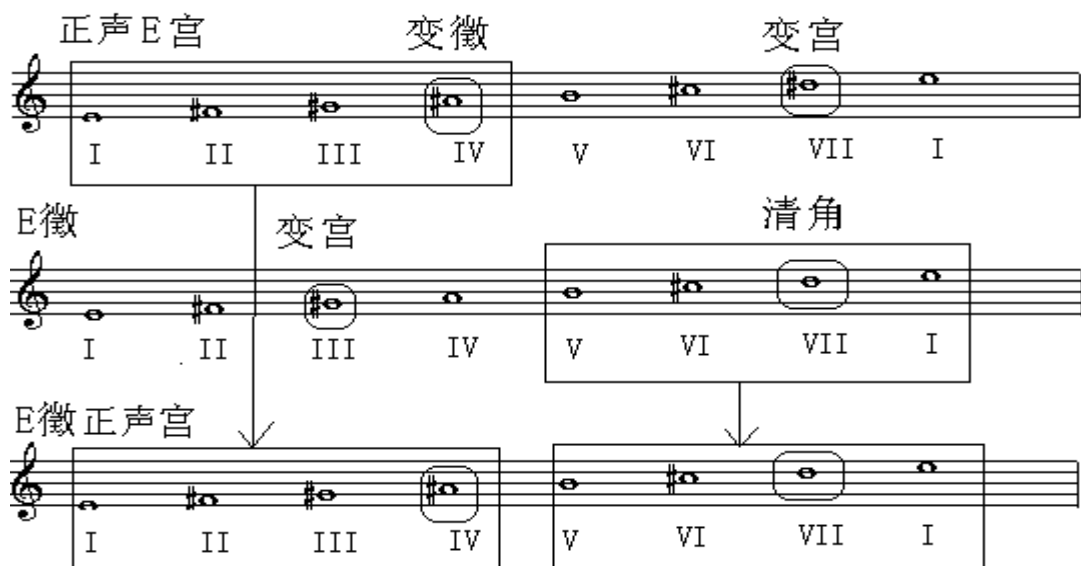
② 《小暑·雨中荷塘》中降 D 徵正声宫综合调式。综合过程如下：



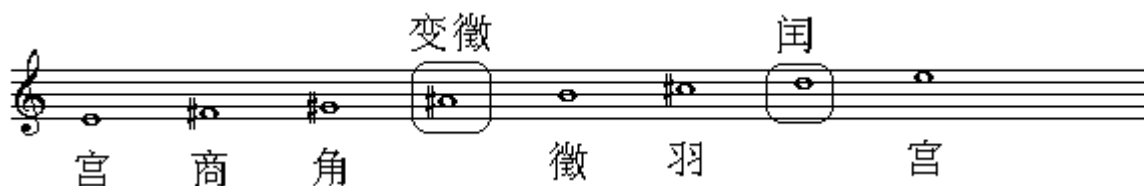
实际综合后的降 D 徵正声宫和楚宫降 D 宫调式音阶和偏音位置相同，只是调式音阶的宫音系统不同，且一个偏音名称不同。



③ 《寒露·金风秋菊》采用 E 徵正声宫调式创作。综合过程如下：



实际上综合后的 E 徵正声宫和楚宫 E 宫调式音阶及偏音位置相同(如下谱例所示), 只是宫音系统名称不同, 且一个偏音名称不同。



(2)混合调式

作曲家在关于《秋分·鸿雁南飞》的调式分析中提到:“严格地说, 这里只是羽和角调式的转换, 而不属于综合调式的范围, 充其量不过是混合而已⁴⁴”。笔者也略过这首前奏曲的分析, 这里不做重复(参见第二章)。

本章小结

在本章中, 笔者按照以上几种类型详细列出每首综合调式的综合过程。虽然有些调式的综合效应不够明显, 但廖先生确实用中国五声调式同主音横向综合理论在创作中探索出一条新途径, 对同行们具有重要的参考意义。

⁴⁴ 引自廖胜京《中国五声调式同主音横向综合理论与实践》。

第三章关于《中国节令风情》及“中国五声调式同主音横向综合理论”的综述

廖先生晚年在作曲技术应用和创作思维上表现出令人惊叹的创新勇气。他以中国民族音乐素材为根基，结合西方和声、材料的发展手法和曲式结构进行创作，令这部钢琴曲集散发出中西合璧的独特“味道”。笔者通过详细地分析 24 首前奏曲，得出几点粗浅认识并将它们归纳在本章中。

1. 整体调性布局特点及综合调式的应用

巴赫在《十二平均律钢琴曲集》中的调性安排以半音阶为序，由 C 到 B 的十二个音分别是十二个调性，每个调性中都包含大调和小调，故共有 24 个大小调。肖邦、谢德林和肖斯塔科维奇相同，在他们各自的 24 首钢琴前奏曲集中，对整体调性布局进行了不同于巴赫的调整。虽也是以第一首 C 大调开始，但不再是以半音阶为顺序，而是以平行大小调及依次为前一曲的上方纯五度关系排列的。第一首是 C 大调，第二首是 a 小调，第三首是 G 大调，第四首是 e 小调……，依次排列。

在 24 首钢琴前奏曲《中国节令风情》的调性安排是这样的：由无调号开始到一个降号逐渐递增至六个降号，再由六个升号递减至一个升号，以前一曲的下方五度关系排列的。由此可见，廖先生的整体调性布局是独具匠心的。

廖先生将综合调式应用到 24 首钢琴前奏曲的其中 22 首（除《端阳怀古》和《鸿雁南飞》与综合调式无关），以证实中国五声调式同主音横向综合理论的可行性。通过第三章的分析，笔者得出以下结论：

综合效应明显 12 首	惊蛰、清明、小满、大暑、立秋、处暑、霜降、立冬、小雪、冬至、小寒、大寒
综合效应不明显 7 首	立春、雨水、春分、谷雨、立夏、白露、大雪
非综合调式 5 首	芒种、秋分、夏至、小暑、寒露、

廖先生在论文中讲到：“虽然根据作者经验，两个调号的（如宫与商、徵与羽、商与角）将会比较容易为人们接受，但对于跟进者来说将会有有一个选择的过程，相信历史将会作出合情合理的淘汰。也许过了若干年之后只有少数综合调式继续存在，对于我们来说，哪怕最后只剩下一一种，也足够使我们感到欣慰了。”笔者认为，廖先生对中

国五声调式同主音横向综合理论的探索过程是最有价值的，他留下来的这种开拓性的创作思路远比最终留下几种综合调式更为宝贵。

2. 曲式结构特点

作为共性化的音乐思维方式，曲式分析理论总结音乐作品具有普遍概括意义的结构原则，并揭示长期积淀的共性化的思维方式。然而，每一部音乐作品其结构又都是具体的、唯一的。因此，有些作品与典型规范的曲式结构相对照显得特殊。这就需要“理论跟着作品走”，通过全面的细致分析，才能客观地剖析作品、以小见大，最终弄清楚充满个性的作品结构。

廖先生的 24 钢琴前奏曲，广泛采用西方传统的典型曲式结构，但也有个别需要反复推敲的特殊个体。现将 24 首前奏曲的曲式归类为以下表格：

结构	一部曲式	单二部	单三部	复三部	三部五部	多部
对应作品	小雪	春分	立春	大暑	寒露	处暑
		清明	雨水	立秋	小寒	
		立夏	惊蛰	白露		
		夏至	谷雨	立冬		
			小满	大雪		
			芒种	冬至		
			小暑			
			秋分			
			霜降			
			大寒			

由上面的表格可以得出结论：这部钢琴前奏曲集的曲式中采用的单三部曲式结构数量最多，复三部、单二部、三部五部次之。虽然这套作品结构没有跳出传统曲式类型的框架，但作为相同曲式的作品也有其各自特点，表达着作曲家“同中求不同”的理念。以数量最多的 10 首单三部曲式为例说明（谱例参看第二章每首曲式结构结论）：

(1) A B A' 型：

《立春·新春佳节》以陈述类型的变化和调性变化作为中部与两端主部的对比因素：两端是呈示性的、调性是主方向的，中部是展开性的、调性以属方向为主。

《小暑·雨中荷塘》中部主题材料与两端的主部主题材料构成对比，并且都以呈示性陈

述类型为主，也由此得出这首单三部曲式的划分标准。

(2) 引子 A B A' 型：

《小满·疾风骤雨》中均分十六分音符的引子材料包含着全曲的主题材料基因，其后的两端主部主题材料与中部主题材料形成对比，形成清晰的单三部曲式轮廓。

(3) A B A' 结尾型：

《谷雨·布谷催播》和《霜降·秋风萧瑟》均以材料对比作为划分单三的主要因素，并增加一个综合性材料的小结尾。

(4) 引子 A B A' 结尾型：

《雨水·春雨淅沥》和《秋分·鸿雁南飞》中部均以材料变化构成其与两端主部材料对比。《惊蛰·虫豸之舞》中部以展开性陈述与两端主部呈示性陈述形成对比。

以上三首前奏曲前后分别添加引子和尾声。

(5) 前奏 AB 间奏 A 尾奏型：

《大寒·祭灶祈福》以相同材料在乐曲前、中、后位置出现三次，即前奏、间奏、尾奏。中部以材料和陈述类型对比区别于两端的主部材料。

(6) 带有变奏曲性质的再现单三部曲式：

《芒种·端阳怀古》结构图示

引子	主部		中部	再现部
	A	A ¹	A ²	A ³

这首作品的结构兼有自由变奏曲式和带再现单三部曲式特征。中部兼用材料对比、调式对比及陈述类型对比作为划分结构的依据。

经过详细分析，前奏曲集中的《立夏·麦秋时节》和《芒种·端阳怀古》两首结构属于非典型单二部和单三部曲式⁴⁵。从中也可看出，作曲家在其严谨的结构设计中亦体现出更大限度的自由和求新求变的创作理念。

3. 主题材料发展的特点

在传统多声音乐中，具有较多节奏型和音型变化的声部称为旋律。多声部音乐中，常常以旋律声部表达音乐内容。“旋律在其完满表达思想情感的形态中，是音乐整体表现的实体，它本身就是许多音乐基本表现手段的结合⁴⁶”。“大型作品中往往有很多旋律，具备乐段或乐句结构的旋律称为主题。主题中经常重复出现的旋律片断称为主题

⁴⁵ 具体结构分析见第二章。

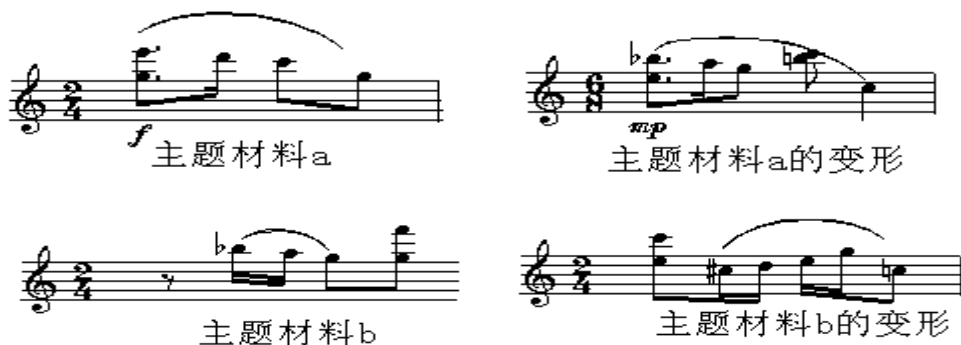
⁴⁶ 引自杨儒怀《音乐的分析与创作》上册，第4页。

材料”⁴⁷。主题材料是节奏型和音型的综合体现，只有主题材料确立一定的风格，整首作品的音型和节奏型风格才能统一。然而，从头到尾都是原始的一种材料的作品也是无趣的，甚至容易让人感到厌烦。因此，作曲家们往往以某个细小材料为核心经过装饰、修剪演变成各种表情各异的旋律。在材料的发展手法上，常常用到的有：重复、变奏、变形（倒影、逆行、逆行倒影）、模进、溯型、延伸⁴⁸、宽放、紧收、分裂、综合、继承性出新等等。主题材料的组合方式与其发展手法在本质上往往是贯通的，即都是要“求变”。

《中国节令风情》中每一首的材料分析都在第二章中有详细论述，这里总结几种作品中主题材料的组合方式及其发展手法。材料的变形或称变体是这部钢琴曲集惯用的组合方式。具体包括：

(1) **增减音并改变其个别节奏**：在原始材料的基础上增加或减少某个音符并改变节奏。

如：《立春·新春佳节》增音：



《芒种·端阳怀古》增音：



《霜降·秋声萧瑟》减音：



(2) **交换位置**：在两个原始材料的基础上左右或上下交换位置。如：

《秋分·鸿雁南飞》上下交换：

⁴⁷ 引自陈乐昌《简明音乐分析教程》。

⁴⁸ 引自同上。



《立冬·乡村集市》左右交换：



(3) 头加尾或中部加尾综合：分别用两个原始材料的开始和尾部或者中部和尾部综合成为新材料。

《立春·新春佳节》头加尾综合：



《立冬·乡村集市》中部加尾部综合：



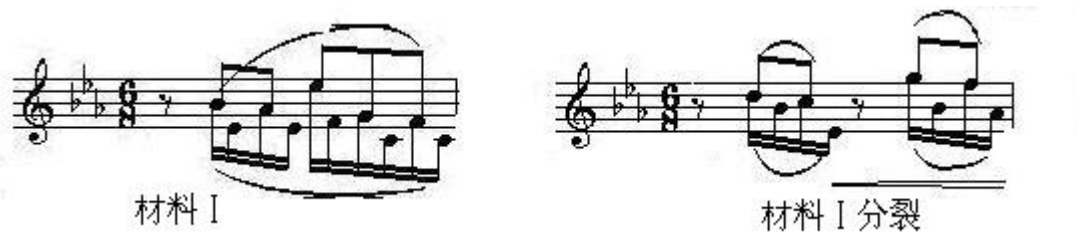
(4) 材料叠加：将两个原始材料叠加在一起。

《谷雨·布谷催播》



(5) **分裂（截截）**：切割主题材料，，将其中一部分加以重复或者模进。

《立夏·麦秋时节》



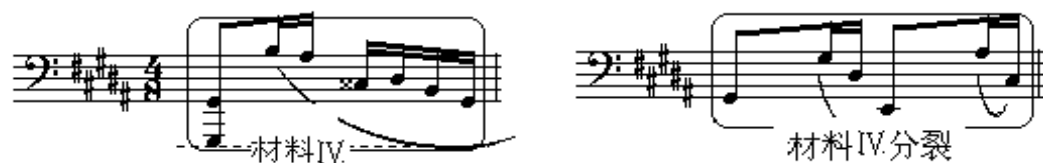
《小满·疾风骤雨》



《处暑·田间草人》

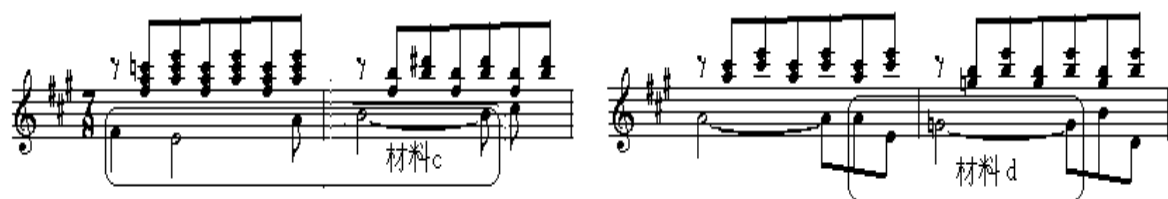


《秋分·鸿雁南飞》



(6) **变化分裂**：由原始材料变化并且分裂生成新材料。

《小雪·玉树琼花》



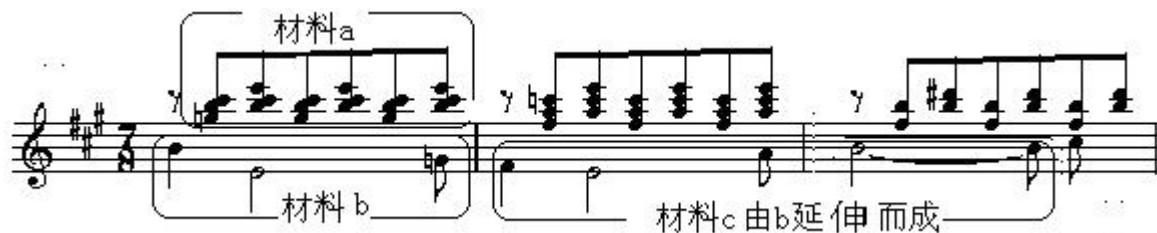
(7) **溯型**: 和原始材料相比, 新材料节奏性保持不变, 但音型变化。

《小满·疾风骤雨》



(8) **延伸**: 在原始材料的尾部有新材料, 从而生成新材料。

《小雪·玉树琼花》



(9) **继承性出新**: 新材料的局部片断可以在原始材料中找到痕迹。

《霜降·秋声萧瑟》



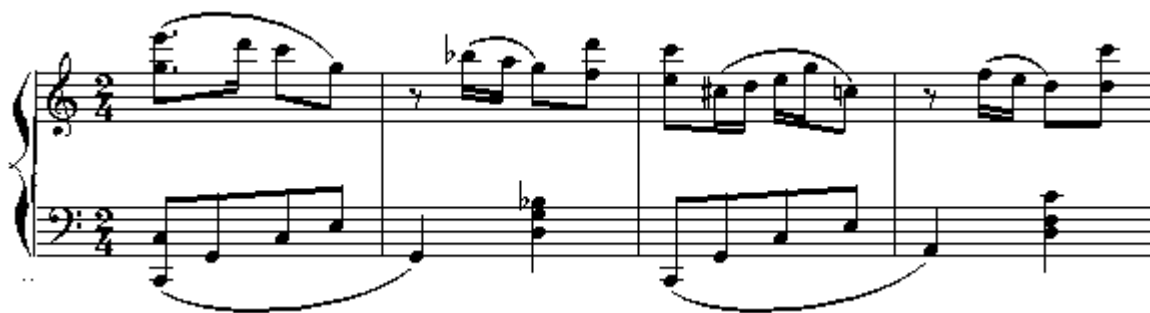
李吉提教授对中国音乐发展思维的文化和哲学背景论述中曾经有这样概括：“从音乐材料的重复—变奏—展衍直至走远的音乐发展手法，均以一种音乐材料为基础，体现了中国所谓‘一生二，二生三，三生万物，万物归一’的传统宇宙观。此外，各种从单个音出发，逐步积累音数或通过渐进式展衍发展，又通过合尾等手法来统一乐思，也与此种思维方式有关⁴⁹”。廖先生对材料的组织方式上正是继承了中国音乐发展思维的文化与哲学传统，才创作出与中国文化、历史和哲学一脉相承的中国民族风格的音乐作品。

4. 织体应用特征

音乐织体作为音乐的表现要素是随着历史的发展而形成的，它在音乐创作技法中有着特别重要的地位。尤其在多声部音乐创作中，织体应用的好坏是作品优劣的重要标志之一。赵宽仁先生也曾经指出：“在作曲时从内容出发，抓住了织体创造，也就调动了多种音乐要素的表现力⁵⁰”。“狭义的织体指多声音乐不同声部层次在乐曲中的编织方式，广义的织体包括单音音乐和多音音乐两大类。单音音乐指单旋律的音乐。多音音乐分为主调音乐和复调音乐。主调音乐中，织体主要分为旋律层、和声层、低音层三个层次，有时还有华彩音型层与次要旋律音型层。复调音乐中，织体主要分为模仿复调、对比复调和支声复调三种类型⁵¹”。

在《中国节令风情》钢琴曲集中，作曲家充分利用钢琴最典型的分解和弦，柱式和弦等织体特征，并将其应用于主调、复调、主复调结合的音乐作品中。

如：《立春·新春佳节》织体特点：高音声部为旋律层，低音声部是分解和弦和柱式和弦相结合的和声层。（谱例选自第1至4小节）



《雨水·春雨淅沥》B 部分织体特点：高音声部为持续音层，中声部是旋律层，低声部是低音和声层。（谱例选自第23至25小节）

⁴⁹ 李吉提《中国音乐结构分析概论》，第107页。

⁵⁰ 引自赵宽仁《主调音乐织体》，云南艺术学院学报，1996年第一期。

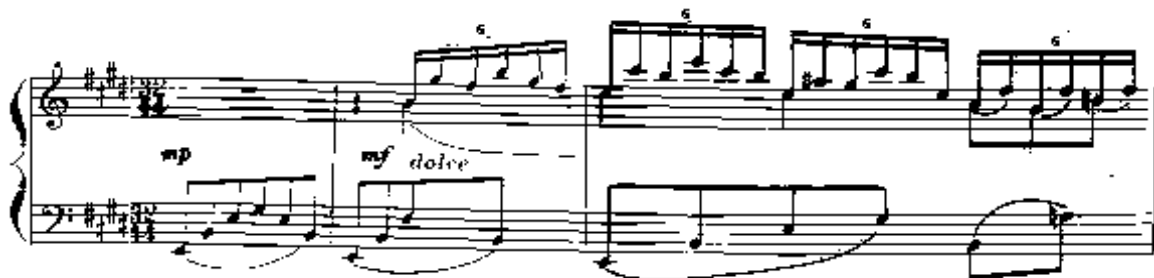
⁵¹ 引自陈乐昌《简明音乐分析教程》。



《小暑·雨中荷塘》A 部分织体特点：高声部为旋律层，中声部是和声层、次中声部是持续音层，低声部分解和弦式低音层。（谱例选自第 1、2 小节）



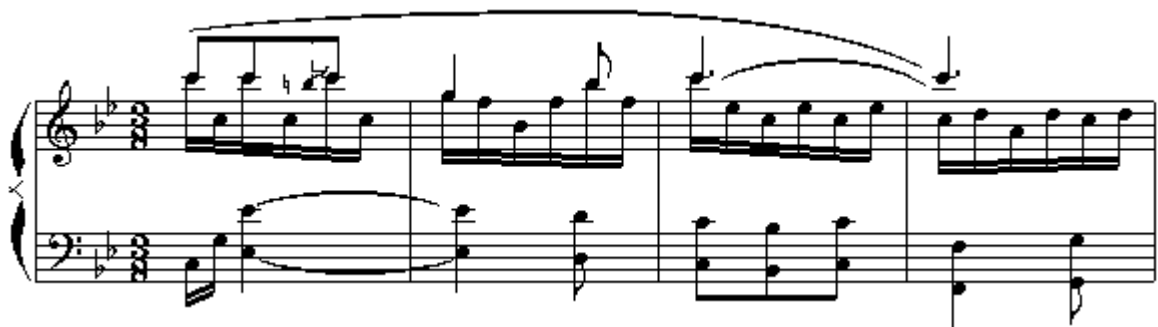
《寒露·金风秋菊》乐曲开始部分，高声部和低声部都是旋律式伴奏音型，真正的旋律声部是中声部符干向下的音符。



《小满·疾风骤雨》再现 A 部分织体特点：对比复调织体。（谱例选自第 40、41 小节）



《谷雨·布谷催播》B 部分织体特点：主复调结合的织体。（谱例选自第 35 至 38 小节）



当然此作品的织体远远不只以上几种类型，还有比如：点状的织体（其含义指：由时值较短的、孤立的、缺乏联系的单个音响形成的让人感到像“点”一样的声部结构⁵²）等等其他丰富的钢琴织体。

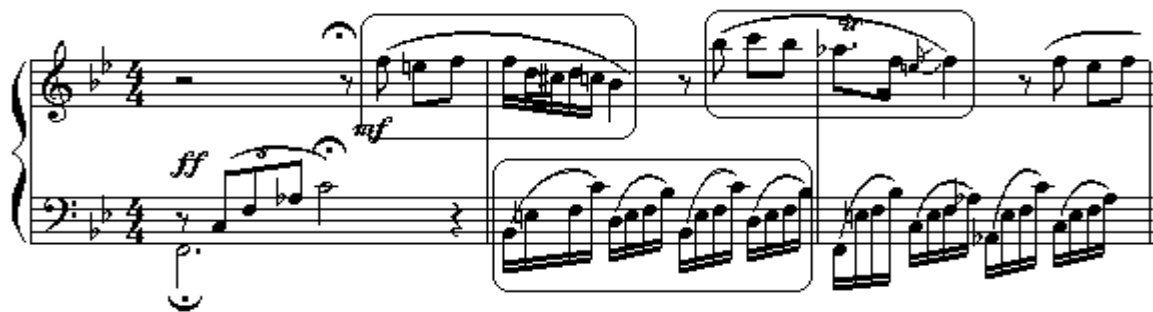
谱例《惊蛰·虫豸之舞》



点状织体

作曲家发挥了钢琴这件西方乐器所特有的音色与织体变化特征，同时也继承了中国传统音乐特有的旋律线性美这一主要特征。

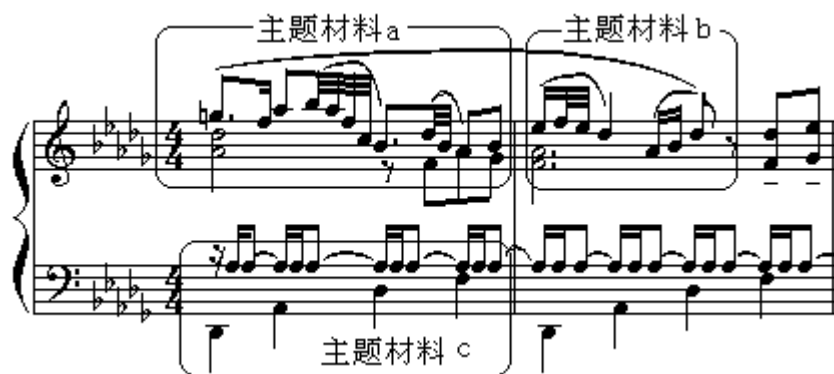
如：《清明·墓前追远》的主题



旋律深情而厚重，恰当地表现人们对故人的无限思念之情。

又如：《小暑·雨中荷塘》的主题

⁵² 引自李汉杰《音乐织体学概论》第340页。



此曲用生动的音乐语言描写“雨”、“风”和“荷花”动静结合的精致美景。作曲家将跌宕起伏、委婉流畅的旋律，虚实相间、刚柔相济的音色，抑扬顿挫、轻重缓急的走势综合在一起，准确地表现出中国钢琴作品特有的神韵。

当然，织体的变化是无穷无尽的。“有人统计，仅钢琴上常用的主调音乐伴奏音型就有二百多种⁵³”。这套作品并没有多么炫技性的高难技巧式的织体，大多采用人们听觉上习以为常的钢琴织体。但这里的织体用得比较灵活、舒服，并不让人觉得俗气。因为作曲家恰如其分地用这些织体去表现 24 个节气各自标题中蕴含的内容，为听众营造一定的想象空间。

本章小结

在以上综述中，笔者先后阐述《中国节令风情》钢琴前奏曲集的调性理论基础——即中国五声调式同主音横向综合理论的应用、曲式结构归纳、主题材料的组合方式及其发展手法、织体特点、音乐神韵的表现几方面创作特征。通过微观、宏观的对比分析得知，作品充分体现出作曲家浓烈的民族情怀和独特的创作才思。这套作品结构上看是传统、典型的西方曲式类型，但在听觉上带给听众的却是新鲜的、充满个性的民族音乐风格。

⁵³ 同上，第 292 页。

结语

21 世纪的音乐创作在观念上不断地更迭变化, 新旧创作风格在并存中相互作用。每一种音乐风格作为一定时期的艺术现象都会随着社会的发展潮涨潮落。民族音乐风格也必然会像其他流派一样或鼎盛或衰落。事实上, 传统不代表守旧, 更不代表落后。用创新的技术让民族之光大放异彩绝对是中国作曲家责无旁贷的使命。“探索中国五声风格的音乐作品的发展形势就是在风格如何保持规范, 而音乐形态又如何获得更多偏离的可能这二者的辩证关系中进行的”⁵⁴。其实, 这种既保留民族元素, 又创造出时代特色的新手法往往是创作者遇到的最大难题之一。

这部钢琴曲集在“中国民族五声综合调式理论与实践”上具有开拓性的、先驱性的学术地位。作为杰出老一辈作曲家代表之一的廖先生扎根于民族文化传统, 兼容并蓄, 为我所用, 立足超越的探索精神, 使他的作品不仅具有民族的精神文化内涵, 而且也有很高的艺术创造价值。回顾廖先生近半个世纪的艺术创作生涯, 笔者认为在钢琴作品方面可以总结出几个使其艺术风格独树一帜的创作风格特征。

1. 勇于挑战的个性使他从不甘于坐享已有成就, 在充分尊重传统的基础上不断追求新的变化, 更不盲目追随他人的写作风格。

廖先生的中国五声调式同主音横向综合理论就是其不断探索的优秀成果之一。这种创作高度源于他对人生和艺术永无止境的探索精神。尤其令人尊重的是, 作为已经“功成名就”的老一代作曲家依然同中青年晚辈一道, 以饱满的创作热情和务实的工作态度潜心创作, 为中国民族传统音乐的发展默默贡献着。

2. 凭借对中国民族调式和钢琴织体纯熟的驾驭能力, 实现了立体丰满的音响与中国传统单线条旋律思维的良好融合。

廖先生钢琴作品大多数是以中国民族五声音阶为骨干音的旋律。如果多声部写作中让中国风格旋律线过于突兀, 势必会造成单调、乏味, 但是采用过多的外音甚至是变化音又容易失去纯正的“中国味”。若要做到对二者恰到好处的拿捏, 就需要作曲家有声部横向纵向综合创作的深厚感知力。廖先生正是拥有这种独到的感知力, 从而促使他娴熟地应用主复调结合的写作技术, 巧妙地采用钢琴最具表现力的织体, 最终实现理想的艺术效果。

⁵⁴ 引自柳良《五声的结构与重构》, 音乐探索—四川音乐学院学报, 1997 年第三期, 第 28 页。

3.他的作品尽管创作年代不同,甚至相隔久远,但在创作手法及音乐风格方面显示出一脉相承的连续性。

廖先生善于创作“民族化”即紧密结合中国传统音乐、“群众化”即立足于中国广大群众的音乐审美心理的作品。其实力求广大人民的喜爱并非降低了写作技术水平,反而是更高层次的审美标准和创作理念。然而这种创作标准的定位往往不被专业界人士看重。当然,其作品技术和思想的深刻性也不算复杂。但如果考虑到不同阶层的中国老百姓的审美需求,这种“简单”的钢琴作品更易被广泛接受。

廖先生的这部《中国节令风情》新颖的综合调式体系、各种创作技法和民族民间音乐素材的灵活运用,给仍处于薄弱环节的中国风格钢琴作品注入一股清新的活力。这套作品传递的是地地道道的鲜活泼的民族之声,其24首前奏曲既非一成不变的传统乐曲,也不是超越听众审美心理和欣赏习惯的“个案”。《中国节令风情》,不仅丰富了我国当代钢琴音乐的创作宝库,也激起了更多的年轻作曲家创作和探索的勇气。

本文用比较大的篇幅分析《中国节令风情》作品集,总结出其综合调式的应用效果大致分三类:1.综合后形成的新调式。2.类似已存在的中国传统调式的综合调式。3.非综合调式。当然,还有不少不完善的分析结论和尚未关注到的细节仍有待进一步研讨。这些不足希望在以后的时间渐渐弥补。

对廖先生24首钢琴前奏曲《中国节令风情》关于综合调式理论应用效果的议论可能是本人初出茅庐的不知天高地厚之言。希望能得到廖先生和各位老师的指教和批评。

致谢

笔者由衷地感谢广州星海音乐学院教授、作曲家、《中国节令风情》的曲作者、中国五声调式横向综合理论的提出者、我的老师的老师廖胜京先生对本论文的殷切关照。感谢广州星海音乐学院学报编辑部彭莉佳老师慷慨提供当时尚未发表的胡丹丽老师的《传统音乐思维的“综合”也是作曲技术创新的新动力——廖胜京<中国节令风情>前奏曲集分析》一文，对本论文的写作具有极大的启发作用，彭老师还通过 Email 一再对本人的论文写作给予鼓励和支持。感谢中国音乐研究所博士生导师崔宪研究员的指教。感谢天津音乐学院作曲系高燕生教授、孙云鹰教授、键盘系沈乃凡教授和图书馆长王建欣教授对本文提出的修改意见；感谢我院科研与研究生处明言处长、林萍副处长、方海燕老师、刘超老师、王园老师对本人答辩程序提供的大力支持和帮助。最后还要感谢我的导师陈乐昌教授在选题和多次审阅、批改此文时所付出的辛苦劳动。

参考文献

- 1.廖胜京,《中国五声调式同主音横向综合的理论与实践》星海音乐学院学报,2002 年第一期。
- 2.胡丹丽,《传统音乐思维的“综合”也是作曲技术创新的新动力——廖胜京<中国节令风情>前奏曲集分析》星海音乐学院学报,2006 年第三期。
- 3.王亚丽,《中国传统七声音阶命名问题研究综述》河南大学学报,2003 年第三期。
- 4.李重光,《音乐理论基础》,人民音乐出版社,1962 年第 1 版。
- 5.孙从音,《乐理基础教程》,上海音乐出版社,1991 年 3 月第 1 版。
- 6.童忠良,《基本乐理教程》中国艺术教育大系音乐卷,上海音乐出版社,2001 年 5 月第 1 版。
- 7.童忠良、崔宪等人,《中国传统乐理基础教程》,人民音乐出版社出版,2004 年第 1 版。
- 8.黄翔鹏,《八音之乐与应和声考索》,上海音乐学院学报,1982 年第四期。
- 9.张肖虎,《五声调式及和声手法》人民音乐出版社,1987 年 12 月版。
- 10.陈乐昌,《音乐分析简明教程》讲义。
- 11.杨儒怀,《音乐的分析与创作》人民音乐出版社,2003 年 9 月第 2 版。
- 12.李吉提,《中国音乐结构分析概论》,中央音乐学院出版社,2004 年 10 月第 1 版。
- 13.赵宽仁,《主调音乐织体》,云南艺术学院学报,1996 年第一期。
- 14.李汉杰,《音乐织体学概论》,云南美术出版社,1997 年第 1 版。
- 15.柳 良,《五声的结构与重构》,音乐探索—四川音乐学院学报,1997 年第三期。
- 16.桑 桐,《五声纵合性和声结构的探讨》选自《桑桐和声论文集》,2002 年 4 月第 1 版。