

张志海 收稿日期: 2002-02-20

通过对几部和声论著的比较分析看我国五声性调式和声理论的发展

内容提要: 文章通过对几部有代表性的五声性和声论著中所涉及的五声性调式的和弦结构、偏音的处理方法、调式功能关系、近现代和声手法的运用等几个问题进行分析和比较, 尝试对二十世纪我国五声性调式和声的各种观点作一简单的归纳整理, 以期达到温故而知新, 继往而开来的目的。

关键词: 五声性调式; 调式功能; 偏音; 和弦; 和弦结构; 色彩性和声手法

中图分类号: J614.1 **文章标识码:** A

二十世纪二十年代, 以肖友梅、赵元任等人的歌曲写作为标志, 我国的多声部音乐写作进入专业化时代, 和声的民族风格写作实践从此开始。

所谓的民族风格和声的核心问题, “实际上就是民族调式的和声问题、多声部音乐的民族风格问题及民族的和声语言问题。”要解决这些问题, “就必须以研究民族固有的调式及其音调作为基础。”[1]

我国的“民族音乐中占重要地位的是五声音阶”[2], 我国是一个多民族的国家, 在音乐中所使用的调式具有多样性的特点。但在汉族及许多少数民族音乐中, 大多采用五声调式, 或以五声为主, 辅以清角、变徵、变宫、闰四种偏音的五声性调式, 而汉族又是我国的主要民族, 因此, 五声性调式是我国音乐中所使用调式的主要代表。研究民族和声问题, 重点当然放在五声性调式的和声配置上。

1949年, 文光书店出版了王震亚的《五声音阶及其和声》[3], 这部著作集中反映了这一时期主张五声性调式和声应创立与大小调式和声迥然不同的体系的音乐家们的观点。他们认为中国音乐的特殊性决定了其和声配置也需要有特殊的处理方法, 试图以四五度和声来解决五声调式的和声问题。

1959年, 上海文艺出版社出版了黎英海的《汉族调式及其和声》[4], 比较全面地对五声性调式的各种不同形态、地方特征及转调方法进行了研究, 在此基础上对宫、商、角、徵、羽各调式的和声配置分别做了详细的论述, 这部著作对于后来的五声性和声研究有着重大而深远的影响。

分别在1956、1979和1986年举行的几次全国性和声学术讨论会上, 学者们对五声性调式和声问题进行了深入的、全方位的探讨。其中影响较大的成果有桑桐的《五声纵合性和声结构探讨》[5]、谢功成、马国华的《论同宫场》[6]等。

张肖虎著的《五声性调式及其和声》[7]在1987年由人民音乐出版社出版。作者在五声性调式和声的表现因素及民族风格的处理手法上, 从调式与和声功能、和弦结构、和声序列、声部进行等诸方面进行了较为详尽的分析论述。

刘学严的《中国五声性调式和声及其风格手法》[8]1995年由时代文艺出版社出版, 该著对五声性调式和声从“基本手法”与“扩大化的五声性风格手法”两方面进行了理论上的总结。

另外, 黄虎威的《和声写作基本知识》[9]、桑桐的《和声的理论与应用》[10]、吴式楷的《和声学教程》[11]、刘列武的《基础和声学》[12]、谢功成、马国华、童忠良、赵德义的《和声学基础教程》[13]等和声理论教材虽非五声性和声的专门论著, 但都对这一问题有相当的重视, 给予很大的篇幅来进行论述并有独到的观点。

关于五声性调式的和声, 在其发展过程中曾经出现过不同观点的争论, 从现在的情况来看, 无论从创作实践还是理论研究上, 已经有了一定的共识。对二十世纪以来我国民族五声性调式和声的重要论著进行比较与回顾, 有助于我们了解和声民族化的发展进程, 从而在此基础上更进一步地丰富我国民族风格的和声语言。

由于篇幅的限制, 本文不可能将所有五声性调式和声的论著全部列出, 仅拟对上述几部有代表性的论著中所涉及的五声性调式的和弦结构、偏音的处理方法、调式功能关系、近现代和声手法的运用等几个问题进行分析和比较, 尝试对二十世纪我国五声性调式和声的各种观点作一简单的归纳整理, 以期达到温故而知新, 继往而开来的目的。

在我国的专业性多声部音乐创作初期，和声配置多遵循欧洲古典音乐的规范，和弦结构当然也就采用三度叠置的方式。而在五声性调式的旋律中，存在着正音与偏音的差别，如果不加任何处理地采用大小调功能和声体系中的以三度叠置和弦为基础的和声配置方式，会出现与五声性调式的旋律风格及我国群众的听觉习惯相矛盾的音响。因而，针对五声性调式和声中的和弦结构问题，出现了两种不同的观点：一种是主张仍以三度叠置的和弦为主，通过对配置方式的适当调整，使其适应五声性调式的风格特点；另一种观点则认为，五声性调式的特征影响着和声的风格，其和弦的结构也因此而表现出不同的特点，在五声性调式的和声配置中，必须打破三度叠置和弦的一统天下，而采用多种多样的和弦结构。

上述主张以三度叠置和弦为主的一派认为：以三度叠置的方式作为和弦构成的基本原则是人类认识自然规律的结果，也与泛音列的物理现象有必然联系，在音响上是丰满的，并且具有动力性。三度叠置和弦与调中各音级的从属关系相结合后，构成了多声部音乐运动的逻辑依据。这些原则与五声性调式具有很大程度的一致性。在我国民间音乐的多声部因素中，和音的结合亦以协和音程为主；因此，五声性调式旋律的和声配置，和弦构成应以三度叠置为基本原则。

黎英海的《汉族调式及其和声》在五声性调式和声的和弦结构问题上便是持以上观点。他认为非三度叠置的五声性和弦只能在基本和声中有条件地采用，应由五声音阶音级进到某一和弦的构成音中引伸出来。由于它们色彩变化少，容易造成和声的单调与贫乏。最好不要滥用。[14]

吴式楷《和声学教程》中也认为：非三度叠置的和弦对加强五声性民族风格有着一定的作用，但由于和弦本身缺乏功能力度和转位变化，因此在实际创作中只能处于从属地位，主要是为了取得与三度叠置和弦不同的特殊效果和适应旋律进行、或是由于各声部的线条的五声化而在纵向关系上自然形成的。[15]

谢功成、马国华等著的《和声学基础教程》中则将五声性调式和声中的非三度叠置和弦称为五声性变异结构和弦，强调这种和弦只是在三度叠置的和弦的基础上的变异。他们认为五声性调式中的各级和弦与大小调体系一样，也应以三度叠置的和弦为主。只能在为了适应民族音乐的特殊风格要求的前提下，谨慎地使用这种“五声性变异结构和弦”。书中还详细地论述了这种和弦的各种变异方式。[16]

而主张在五声性调式和声中应主要使用非三度叠置的五声性和弦的一派则认为：泛音列并不能解决和弦的根源问题，“早在泛音列发现以前，多声部音乐创作实践中已完善地使用了三度叠置的和声体系”[17]；和弦的结构是艺术实践的结果，而非产生自泛音列理论。因此，作为和声材料的和弦，其结构就不应只有三度叠置一种形式，只要与调式特征及旋律风格相适应，采用任何一种和弦结构方式都是合理的。

王震亚在《五声音阶及其和声》中提出：“五声音阶中，没有小二度与增减音程，所以将五声音阶的五个音任意组合，构成和弦，都不会产生刺耳的感觉。”而“五声音阶本身便是一个由四度堆集而成的和弦。”[18]认为以四五度叠置构成的和弦才能和五声音阶协调，并且采用将五声音阶以隔一音叠置的方法产生五声音阶的和弦，（而这种和弦实际上具有五声纵合的效果），从而将非三度叠置的和弦在五声性调式中的应用提到重要的地位。他主张在创作中应尽量多地使用这些五声性和弦。

张肖虎在《五声性调式及其和声》中对五声性和弦按照六种形式进行归类整理：1、从三度结构角度命名的和弦、2、按七声音阶建立的非三度结构和弦、3、按五声音阶建立的非三度叠置的和弦、4、五声音列反行或斜行结合的多声部形成的非三度结构和弦、5、以旋律各音所构成的某些和弦（即根据旋律和声内涵纵合构成的和弦）6、从和声音响要求构成的和弦。[19] 这些和弦都是非三度叠置结构，其中有些和弦中甚至还包含有小二度与增四减五度音程，这样，五声性和弦不仅种类增多，音响也趋于复杂化。对于其中以四五度叠置而成的和弦，张肖虎先生认为其使用的意义与方法都与近现代和声不同。近现代音乐是从脱离传统和声音响的角度，而不是从调式功能的角度来考虑四五度叠置的和弦的；而在五声性调式旋律的和声中，这种和弦来源于我国民族乐器的结构及定弦习惯，是基于其符合五声性音调的特点来使用的。从而在强化五声性调式风格的前提下肯定了四度和弦的运用。他还认为：调式是和弦产生的基础，调式的多样性相应地导致了和弦的多种结构。不同的和弦结构结合序列安排和织体写法会产生不同的表现力。“五声性调式和声很重要的一环就是表现在和弦结构方面，在创作实践中充分利用其结构的特点及其对比、变化，可丰富与增加民族风格”。[20]他的结论同样是在五声性调式和声中应以非三度结构的和弦为主要和声材料。

在后来出版的刘学严著《中国五声性调式和声及风格手法》一书的观点也与此一致。认为五声性调式的和声材料，不应只是清一色的三度叠置，而应采用多种多样的和弦结构。[21]笔者认为，五声性调式的和声风格主要反应在五声性调式旋律特征上，和弦只是和声的基本材料，不应夸大旋律与和弦的关系，应该多注重旋律与和声的关系，各种和声方法在与五声性调式和声的结合中，只要进行适当的处理，都能得到良好的效果。例如，黎英海先生在其《中国民歌钢琴小曲50首》[22]中完全采用三度叠置和弦来配置，

中，则采用的是以非三度叠置和弦为主的和声配置方式，同样取得了良好的艺术效果。还有许多作为音乐院校的和声学教材的著作（如刘烈武的《基础和声学》[24]，桑桐的《和声的理论与应用》[25]等）虽然把五声性调式和声的处理限制在以三度叠置为基础的和声材料范围内，但这主要是出于保持整个教材的统一、有利于对和声基础写作的掌握的目的，并不表示作者排斥以非三度叠置的五声性和弦为主要材料的和声处理方法。如桑桐在其另一篇论文《五声纵合性和声结构的探讨》中，就重点对五声纵合性和弦进行了归类整理，并且根据保罗·兴德米特《作曲法》一书中关于音程与和弦根音的确定方法来判断各类和弦的根音。他还对五声纵合性和声方法中和声进行上的和弦连接、功能意义上的特殊性、和声序列方式及五声性调式、调性的各种扩张变化等方面都进行了详细的分析。在这篇文章中，他将我国五声性调式和声方法分为三类，即：三度结构性和声方法、五声纵合性和声方法、其它特殊性和声方法[26]。他对在保持鲜明的民族风格的前提下采用以上的任一种和声方式，都持肯定态度。

这种观点，基本上代表了当代音乐家们对五声性调式和声材料的普遍认识。

二 五声性调式和声中“偏音”的不同处理方式

唐朝杜佑《通典》中云“自殷以前但有五声，自周以来加文武二声，谓之七声。五声为正，二声为变。变者，和也。”《左传》中有：“为九歌、八风、七声、六律、以奉五声。”王仲皋《琴学概论》中说“殊不知五正音而外，有变宫、变徵、清角、清羽（即闰音）四个偏音。”这表明我国传统音乐是以五声为主的。即便在七声音阶中，正音也占统治地位，而偏音只作为一种装饰（经过、辅助、环绕等性质）效奉五声之劳。如果对偏音（亦称三度间音）不进行适当的处理，或不加区别地进行强调，将会影响到五声性调式和声的风格特点，甚至会产生五声性各调式间的混淆（如：同音列的燕乐宫调式、清乐徵调式、雅乐商调式之间）。因此，对偏音作适当的和声处理，对于保持和声与五声性调式的谐和在一定条件下是至关重要的。

对偏音的处理方式主要分为两类，一种是回避与弱化，使之适应五声性的旋律风格，一种是突出与强调，以获得特定的调式色彩与和声音响、增强和声的动力性[27]。

在黎英海的《汉族调式及其和声》中，由于主张以三度叠置和弦为主要和声材料和基于力度的功能关系为基本原则，因此，对偏音（作者称三度间音）的处理尤其谨慎。他认为对偏音的处理应该强调其在五声性调式中所处的“装饰性”与“综合调式性”地位，在各声部横向旋律保持七声进行的条件下，使之在纵向上成为和弦构成音。他对偏音的主要处理方法有：省略法（省去在三度叠置的和弦中充当三音的偏音）、预备法（使偏音成为下三度和弦的五音）、加六度和弦法、琶音与和弦外音法等[28]。采用这些方法主要目的就是为了冲淡与掩盖偏音，弱化其音响上的尖锐倾向性。

谢功成、马国华《和声学基础教程》中对偏音处理的态度及手法与之基本相同，即在强调各声部旋律的五声性前提下使用偏音和弦。

若和声配置采用五声纵合性结构，对偏音及偏音和弦的处理则主要倾向于“综合调式性”的方式。就是将偏音和弦改造成其他音系统的五声性和弦。桑桐在《五声纵合性和声结构探讨》中则将含偏音的和弦改造成五声纵合性和弦，而对其解释则归纳为同调式七声性扩展与同主音混合调式两个方面。应用方法归为三种：1 旋律性的应用。仅在旋律声部使用，和声部分则保持在五声调式音列范围内。2 和声性的应用。在和声部分使用，作为和声的构成音的旋律部分则保持五声音列。3 旋律性与和声性的结合应用。在旋律与和声部分同时应用[29]。

王震亚《五声音阶及其和声》所论述的对所谓多调性五声音阶（实际上是五声性的六声、七声调式）的和声配置方法，其效果与桑桐《五声纵合性和声结构探讨》中论及的方式的效果是相似的。

张肖虎在《五声调式及其和声》中介绍了八种适应五声性风格的偏音处理方法。其基本原则是：在五声性调式和声中一般不要过分强调偏音的使用，不要按功能和声的手法惯例（如解决时的强进行）来处理强调它，而须使之与五声性旋律风格协调统一。

张肖虎《五声性式及其和声》中对偏音的处理方式实际上对是前文所述的其它论著中偏音处理方式的综合。其基本原则适应了五声性和弦结构应具有多样性的观点。这些处理方法的出发点都是以淡化偏音与削弱其功能性为目的。

黄虎威《和声写作基本知识》、吴式楷《理论与应用——和声学教程》基本上强调五声性调式与大小

调体系之间在调式色彩上、和声进行上的共性，采用三度叠置的和弦结构。其基本观点是认为和声的五声性只是旋律的五声性在和声中的反映，而作为（五声性）七声调式的自然大小调的和声结构并没有任何改变[30]。这样，偏音的问题便处于次要的地位。偏音和弦完全可以用在强进行中，以增加和声的动力。

在为具有特定地域色彩的五声性调式配置和声时，偏音不仅不必弱化，还会在和声中刻意强调使用民歌调式中的特性偏音，以突出其调式特征和色彩。

随着复合和弦、复合调式与复合调性、同主音混合调式等和声手法在五声性调式和声中有了越来越多的使用。偏音与偏音和弦不仅不是五声性调式和声风格负担，反而成为其风格现代化的重要材料。这一点在上述各和声论著中都有所论及，其中刘学严在《中国五声性调式和声及风格手法》中对此进行了重点论述。他认为在功能的多层重叠，音响的多层立体化，色调的多层交织的现代和声音响组合中不应仅考虑对一两个偏音是否要省略的问题，而应从纵向角度来谋求一种新的音响与五声性旋律的融合[31]。

总的来说，偏音问题经历了由回避、弱化到利用、强调的过程，这实际上反映了人们对五声性调式和声的认识与听觉习惯的不断发展的过程。所有对偏音的处理方式，都是以是否合乎五声性旋律音调特征为出发点。在和声配置中，不管是强调性地使用以增强其功能性，还是回避、淡化性地使用以减弱其功能性，都是以突出与丰富五声性调式和声色彩、增加偏音与偏音和弦在和声中的表现作用为前提。因此，不管五声性调式和声在与近现代和声手法的结合中如何发展，偏音既然作为五声性调式旋律的一种特殊现象而存在，对偏音的和声处理问题在以五声性调式为基础的和声写作中依然具有重要意义。否则，五声性调式和声将失去其应有的风格与色彩。

三 关于五声性调式和声的功能与色彩的关系

桑桐曾指出“和声的功能主要是和声进行的动力因素与结构因素，和声的色彩主要是塑造音乐形象的表现因素”[32]基于自然大调与和声小调的传统和声功能体系以不稳定性的增长为其动力的来源。而在五声性调式中，由于正音与偏音关系在旋律上的反映，使得功能逻辑规律与紧张度的增减因其调式的特殊色彩呈现出自身的特点。如何处理五声性调式和声中的功能与色彩的关系，也是和声民族化的一个重要论题。从目前所见的一些有代表性的五声性调式和声的专题论著来看，在五声性调式和声的功能与色彩关系上，存在着如下两种不同的处理方式：

1. 以大小调和声功能关系为基础，发展和声的色彩作用。

黄虎威的《和声写作基本知识》作为一本普及性实用性的和声学读物，虽然并未像大多数和声教程一样以自然大调与和声小调作为教材的主线，而是将自然大小调与五声性调式并置，将其统称为Do、Rei、Mi.....等调式[33]。但我们仍可以看出本书非常注意五声性调式与自然大小调式在许多方面上的共性，依然是以大小调功能体系的和声方法为基础来处理五声性调式的和声。

黎海英在《汉族调式及其和声》中认为，功能体系不只是大小调中才有，它既然是依据环绕主音(与主和弦的构成音)的音调基础及客观的音响力度现象并结合调的逻辑所形成的体系，就带有普遍的共性，存在于任何调式之中。因此五声性调式的和声序列，仍应以“基于力度的功能关系为基本原则，同时依靠功能性的减弱来增强调式的色彩性。”[34]这种看法是基于其五声性调式和声应以三度叠置和弦为主的观点之上的。因此，在为五声性调式的和声配置中，自然音和弦的和声序列仍以大小调体系的T—S—D—T的调性思维来设计。但采用这种观念进行实际的和声配置时，由于对偏音及以偏音为根、三音的三度叠置和弦采取回避与淡化的态度，可能出现正三和弦的缺省或不完整，于是副三和弦便在五声性调式和声中得到更多的重视，和声序列并不具有典型的大小调中的那种力度性强功能的和声意义。而更多地呈现出色彩性弱功能进行的特点。

2 以相对功能概念理解五声性调式的和声逻辑、突出运用五声性调式中的色彩性和声手法。

所谓相对功能概念，是指在音乐进行中，调式中心并不是一开始就形成，而是同音列关系各调式之间的各调式因素与各和弦相互作用的过程和结果。

采用相对功能概念理解五声性调式的和声逻辑，主要是强调五声性调式和声进行的特殊性，桑桐在《五声纵合性结构和声的探讨》中，认为五声性调式和声在功能关系上的特殊性表现在：a、旋律进行中调式中心的不明确性；b、各级和弦在和声进行中功能的相对性；和声功能序列的多样性；c、不能以功能组的概念确定和弦的功能意义，而根据和弦在调式中的地位来确定各自的功能意义；d、虽然一个和弦的功能属性是以和弦的根音来加以确定的，但这个和弦的组成音对其功能属性也有影响。[35]这样，在五声性调式和声中，T-S-D-T这一功能序进便失去了如同在大小调体系中一样的重要地位。

谢功成、马国华的《和声学基础教程》中认为:对于这种相对功能现象,若用调式功能理论来分析是很牵强或解释不通的,而用T—S—D--T的公式去套则更是荒谬的。因此,大小调体系中的I--IV--V--I完全进行的模式,在五声性调式和声中并不在。应该根据旋律进行的变化来进行和声布局;要更多地发挥各级和弦的独立功能作用,以各和弦之间的功能关系作为和声序列的重要依据[36]。

与上述观点近似的著作还有张肖虎的《五声性调式及其和声》,他认为五声性调式和声序列设计常须反乎大小调和声体系的习惯程式,而非功能体系的和声规律似乎更合乎具体调式的旋律运动特点[37]。刘学严《中国五声性调式和声及其风格手法》中亦认为,在民族调式和声中的功能逻辑法则比传统和声范围宽、容量大、灵活性强,因而在色彩上较之传统和声也就强烈得多[38]。

这两种五声性调式和声功能与色彩关系上的处理方式,虽然出发点不同,但在客观的和声效果上并不存在有太大的矛盾,前者与五声性调式的结合中,在谨慎地处理偏音与偏音和弦之后,失去了T-S-D-T的典型意义。后者则将传统大小调功能体系包容其中。但从我国音乐创作的实践来看,笔者认为后者更符合五声性调式特征,更具有实用性。

另外,五声性调式在同宫系统中产生的复杂的调式交替现象,得到了所有研究者的重视。谢功成、马国华等著的《论同宫场》及《和声学基础教程》认为同宫体系中各调式虽然各具其独立性,但又可以组成一个整体,形成一个共同的功能场---同功场。他们从宏观的角度对同宫系统各调式间既独立存在,又互相影响渗透;各音级及其和弦互为作用,互为主从。宫音与宫和弦的超调式功能、同宫系统各调中各级和弦的相对功能等现象进行了深入研究。在运用同宫体系各调式写作的作品中,调式中心常常可以到最后才明确。同宫体系中各个和弦间的相互的功能关系并不依附于某一个调式,而是一种超乎单一调式之外的功能关系。其中的某一和弦在一定的曲式结构中被强调后,常常带来某种调式色彩,但不一定形成调式交替。同宫体系中的宫和弦与羽和弦可能会获得较多的运用,在同宫各调式中具有相对主功能的意义[39]。同宫场理论可以明确地解释调式交替与复合调式现象,清晰反映五声性调式运动的全貌。这对于完整地把握整个作品和声进行的五声性调式风格,分析处理交替调式的和声具有重要意义。

不得不指出的是,传统的功能和声理论所涉及的不仅是和弦间连接时的微观功能序进(T-S-D-T),还有对作品宏观结构的调性布局的理论原则以及在各种曲式结构中广泛使用的T-D-S-T模式。这两个层面是有着密切关联的。而在我国的五声性调式和声论著中,多着眼于对功能和声微观序进的调整变化,而对宏观结构的调性布局,却少有论述。这一点不能不说是五声性调式和声理论上的一个缺陷。

关于五声性调式的纯色彩性的和声手法的运用,一直是我国研究者们重视的课题。所谓色彩性和声是指那种不以功能性和声为基础、不强调和声的功能作用、和弦之间缺乏功能联系,而突出其纵向与横向的特殊音响色彩及其色彩的变化了的和声手法。包括非功能性序列的和声进行、连续的三度关系与二度关系的和声进行、平行进行、复合调性与调式等

较早的五声性调式和声专题性论著如王震亚《五声音阶及其和声》,就试图用四度和声来处理五声性调式旋律,认为:“若从中国的旋律中去寻找和声关系,则更容易发现这些旋律宜和四度和声配合,再看西洋作品中具有中国风味的(如杜波西的作品)也常常采用四度和声(杜波西即德彪西),虽然四度和声在今天已不算希奇,但因为它适宜于和中国旋律配合”,所以“采用四度和声较西洋的古典和声更相适宜。”[40]其和声观点是受到印象派和声影响的,由此看出作者对五声性调式中近现代和声方法的使用是持开放态度的。

黎英海《汉族调式及其和声》中也对四度和声、重叠和弦与多音和弦、平行五度与平行和弦、调性重叠与突然转调等纯色彩性和声方法进行了研究,但是对使用这些和声方法的态度是谨慎的。他认为调式重叠不能向多调性发展,不能否定基调的作用。采用两个以上的调同时并进,听起来将会是一片混乱,会从根本上瓦解作为音乐思维基础的调性作用[41]。他强调调性重叠仍然要在基调的基础上发展。对于欧洲十九世纪以来民族乐派、印象派作曲家们所常用的偏重色彩的和声手法,由于很适合五声音调和声,因此学习它对我们是有用的。但同时强调:许多色彩性和声手法在表现上有很大的局限性,由于它常常必须靠突破自然的功能体系来求得色彩的渲染,所以不能表现强有力的情感。这种认识代表了五、六十年代我国音乐界对近现代和声手法的一般态度。

“和声的民族化,应同时注意和声的现代化”[42]。从七十年代后期开始,对纯色彩性和声手法在五声性调式中应用的研究又重新引起音乐理论家们的高度重视,桑桐《五声纵合性和声结构的探讨》及其《和声的理论与应用》中对五声性调式和声中的复合调式、复合调性、同主音混合调式等和声手法进行了深入的研究。张肖虎《五声性调式及和声手法》中对复合和弦,异调配置,平行音程与平行和弦等手法进行了总结。刘学严《中国五声性调式和声及风格手法》中对近现代和声手法与五声性调式相结合进行了较为全面的论述,将其归入该著之下篇:“扩大的五声性和声手法”中。包括多样化的和弦结构、复合功能

与复合和弦、平行和弦与线式结构、同主音调式交替、同主音极限调式交替、同中音调式交替、色彩性进行、多调性重叠等等。这些手法已在我国当代的音乐创作中广泛使用。

结 语

纵观我国多声部音乐的创作与理论的发展,可以看到,从学习借鉴大小调功能和声体系为起点,我国民族风格和声理论在一代又一代音乐理论家的努力下,通过对我国民族音乐传统的深入研究和对西方古典和现代音乐作曲技术理论的借鉴,取得了非常可喜的成绩,并逐渐融入到世界性的和声发展潮流中。早期在和声观念上的意见分歧,在发展中渐渐融合。认识到作为和声材料的和弦,其结构形式对和声的民族风格并没有必然的影响。允许以各种结构形式的和弦作为五声性调式和声材料,已成为广大音乐工作者的共识。同时,随着听众与音乐工作者们和声听觉习惯的改变、和弦结构的多样化、各种和声手法的运用,对五声性调式中偏音的处理越来越不成为和声上的难题。另外,五声性调式和声中的功能关系的特殊性得到广泛的重视,大小调功能和声体系中的力度性功能进行不再是和声功能序进设计的唯一依据,而是作为五声调式和声中多样化的和声处理手法中的一种方式而被吸收。对各种近现代和声手法与五声性旋律相结合的研究越来越深入,各种近现代和声手法在五声性调式和声中得到承认。

从近现代世界和声潮流来看,和声技法与和声理论不断向前发展。而音乐的民族风格亦不可能停滞不前,它总是和时代紧密联系的,因此我国的五声性调式和声理论研究必将日益进步,和声手法将越来越丰富多彩。

责任编辑:田可文

参考文献: [1] 黎英海《汉族调式及其和声》之前言部分(1959年上海文艺出版社出版) [2] 张肖虎《五声性调式及其和声》76页(1987年12月人民音乐出版社出版) [3] 王震亚《五声音阶及其和声》第9-10页(1949年10月文光书店出版) [4]同[1] [5] 桑桐《五声纵合性和声结构探讨》,载人民音乐出版社编辑部编论文集《和声的民族风格与现代技法》第298页(1996年9月出版) [6]谢功成、马国华、《论同宫场》载人民音乐出版社编辑部编《和声的民族风格与现代技法》北京:人民音乐出版社 1987年第一版 [7]张肖虎《五声调式及和声手法》北京:人民音乐出版社 1987年第一版 [8]刘学严《中国五声性调式和声及风格手法》长春:时代文艺出版社1995年第一版 [9]黄虎威《和声写作基础知识》北京:人民音乐出版社 1987年第二版 [10]桑桐《和声的理论与应用》上海:上海音乐出版社1989年第一版 [11]吴式楷《理论与应用:和声学教程》北京:人民音乐出版社 [12]刘烈武《基础和声学》北京:人民音乐出版社1989年第一版 [13]谢功成、马国华、童忠良、赵德义《和声学基础教程》北京:人民音乐出版社 [14]同[1]P110 [15]同[11]P286 [16]同[13]P229 [17]同[7]P76 [18]同[3]P9-10 [19]同[7]P98 [20]同[7]P124 [21]同[8]P15 [22]黎英海《民歌小曲50首》上海上海文艺出版社 [23]黎英海《阳关三叠》《夕阳箫鼓》载中央音乐学院钢琴系编《中国钢琴作品选》北京:人民音乐出版社 1994年8月第一版 [24]同[5]P298 [25]同[7]P370 [26]同[1]P111 [27]同[10]P318 [28]同[9]P269 [29]同[8]P135 [30]桑桐《和声学专题六讲》北京:人民音乐出版社1980年第一版 [31]同[1] [32]同[5]P307 [33]同[6]P287 [34]同[7] P140 [35]同[8]P14 [36]同[6]P289 [37]同[3]P3 [38]同[1]P265 [39]苏夏《和声民族化的历史的现状》载人民音乐出版社编辑部《和声的民族风格与现代技法》北京:人民音乐出版社1996年第一版 [40]王安国《我国当代音乐作品的和声创新问题》载人民音乐出版社编辑部《和声的民族风格与现代技法》北京:人民音乐出版社1996年第一版其他参考文献:江定仙《和声运用上的民族风格问题》苏夏《和声民族化的历史的现状》刘学严《论五声性旋律与功能体系和声的结合》王安国《我国当代音乐作品的和声创新问题》以上四篇论文均出于人民音乐出版社编论文集《和声的民族风格与现代技法》(1996年9月人民音乐出版社出版)

作者简介:张志海(1964--),男,湖北荆州师范学院艺术学院音乐讲师。(荆州 434103 Email:)