

# 王建中钢琴作品的和声手法

陈旭

[论文关键词]王建中 钢琴作品 和声手法 三度叠置 非三度叠置 音程 和弦 五声性

[论文摘要]王建中钢琴作品主要运用 5 种和声手法和表现形式：三度叠置和弦；五声式音程与和弦；附加音和弦；复合和弦；多音和弦。其和声的运用基本特点是根据音乐作品内涵揭示、风格表现、意境渲染、情绪抒发和韵味体现的需要，大胆运用三度和非三度叠置的不同结构不同色彩的和声，充分发挥和声艺术在 多声音乐中的结构组织作用及 色彩性功能，灵活多样，不拘一格，随意调遣，尽情挥洒。

王建中先生是我国著名的钢琴音乐作曲家。他根据民族民间乐曲、歌曲旋律、外国乐曲改编和自己创作的钢琴音乐作品，在中国钢琴音乐中占有重要地位。“他的钢琴独奏曲无论是根据民歌改编或是创作的，无论是采用何种技法，均具有既丰满又细腻、既浓郁又清新的和声色彩和民族风格。他以娴熟的钢琴写作技巧，流畅自如的乐思，将每首乐曲编织得充满生机，独具个性，娓娓动听，极富听赏效果。”… 由于他的钢琴作品在广大听众 中具有较高的演奏率和广泛的影响力，所以王建中的名字总是同中国钢琴音乐联系在一起。“他的作品不仅被音乐学院作为常用教材，而且已成为国内音乐舞台的保留曲目，有的还被作为代表中国风格的经典在国际舞台上演出。”在演奏和学习这些钢琴作品的同时，探讨和挖掘其钢琴音乐的创作理念与表现技法、个性化和声语言与民族韵味，对于宏扬先进的民族文化艺术，发展 中国钢琴音乐的创作事业，无疑具有重要意义。

和声学是关于多声结合的音乐游戏规则，是主调音乐和复调音乐均须遵循的基本结构原则。人类音乐的发展历史就是和声艺术不断进化不断更新的历史。尽管音乐流派几经更迭、艺术风格纷繁变化、和声语言层出不穷，但是，作曲家用以音乐创作、理论家用以作品分析的和声学范畴中两个基本问题仍然是和声的结构与和声的连接。欧洲大小调体系音乐的和声结构原则是三度叠置，连接方法是功能序进，这一多声结合的基本宗旨贯穿了巴洛克时期、古典派、浪漫派乃至印象派和部分现代派音乐。由于我国的民族民间音乐和创作音乐在调式方面是五声性体系与大小调体系并存，由于三度叠置结构原则自身的合理性，我国音乐作品中普遍存在着三度结合与二度四度五度结合同在、和声连接的功能性与色彩性并重的情况。这种和声特点是广大音乐家教育家反复实践不断探索的结果，是符合中国音乐风格和人们的审美心理并在音乐表现的深度和特色等方面行之有效的和声语言。王建中钢琴作品主要运用以下和声手法和表现形式：

(一)三度叠置和弦。自上一世纪初以来，三度叠置的大小三和弦和七和弦九和弦在我国音乐作品中就被广泛运用，但是一直存在着争议。黎英海认为：“因此就有人认为五声音阶的和声只能用五声，不能在和声 中出现非五声音阶音，像只在钢琴黑键上弹那样。但是这仅仅是一个办法，反正只用五声的结合，没有半音及增减音程，随便几个音碰在一起也不是太紧张刺耳，这种看法和‘四度和声’一样，果然是很容易地避免了和声中的洋味，但是带来的却是 和声的单调贫乏，缺乏推动力和开展性，色彩也没有更多的变化，这是不能作为基本的和声手法来应用的。三度叠置的和弦，音响丰满，色彩对比显著，和弦的形态变化也很多，同调中各音级的从属关系相结合时，和弦的功能作用 比单音更为确定并可加强

调性逻辑。”前苏尤·霍洛波夫在其《论西方的三种和声体系》一书中论述兴德米特和声理论时，对各种音程结合的和弦的音响效果、谐和程度和声音色彩进行分析比较之后，将和弦划分为六组，结论是：“大调三和弦与小调三和弦(第1组1是‘所有和弦音中最优美的和弦’)，是所有和弦中最有独立性的，并且最适用于结束。它们可以同任何一个和弦进行连接。”其实，用谐和的大小三和弦为五声性曲调配置和声的做法并非自国人始。浪漫派大师肖邦在其著名的黑键练习曲(Op. 10 Nr5)中，印象派大师德彪西在其前奏曲《亚麻色头发的少女》中，均有成功运用的范例。毋庸置疑，在这两首名作中，五声性的旋律与三度迭置的大小三和弦结合得自然而和谐。可不知是由于听力的误差还是思想的误区，总有人对我国音乐创作中大小三和弦七和弦的使用往往轻率否定，似乎如此用法不能体现民族风格和东方韵味，这显然是作茧自缚。黎英海进一步指出：“和弦三音的有无，对和声的丰满性有很大的影响，因而我们不能采取逃避问题的态度，所以解决‘间音’在和声处理上的困难，是汉族调式基本和声的一个带关键性的问题。”看来，我国音乐创作中不在于三度迭置的和弦可用还是不可用，关键在于如何处理五声性曲调所没有的“偏音”。一般说来，对于旋律外音性的“偏音”或者“间音”的处理，往往采用将其内置即放在织体的内声部和化纵为横即将其以分解和弦或琶音的经过音形式使用。例如《军民大生产》最后一部分主题原型再现时，右手柱式和弦的升F和降B是内置偏音，八度加音柱式和弦结合旋律中四度跳动音程与规整的节拍节奏，作品所塑造的威武刚强的边区军民形象跃然而出；而《梅花三弄》音乐主题首次陈述时，左手琶音的E和降B是琶音经过音性用法，综合五声性分解和弦与高音区纯五度音程一起表现梅花清新高洁的品格。《山丹丹开花红艳艳》属于五声性的七声商调式，其中清角为旋律音。全曲第三部分再现时，还原A与降D以内置偏音和分解七和弦奏出，色彩明亮，乐思新颖。

(二)五声式音程与和弦。非三度的纯四度纯五度及大二度音程的结合，无论作为旋律陈述方式还是作为伴奏织体，均有与三度六度结合音响效果所不同的民族音乐韵味和东方音乐色彩。在《翻身道情》前奏中，纯四度平行音程结合是旋律陈述方式；而在《梅花三弄》的主题在左手再次呈现时，右手则以纯四度音程的平行进行与之相伴；在《百鸟朝凤》中部，右手旋律和左手伴奏各自分别以大二度结合，轻盈活泼，诙谐风趣。

以纯四度、纯五度及大二度此类非三度叠置的“五声式和弦”，在我国一些专家的和声著作和教科书中都有详尽阐述。张肖虎在其《五声性调式及和声手法》一书中称之为“代音和弦”，“五声性和弦结构，当偏音在内声部时，常用正音代替。”黎英海认为：“我们可以在基本和声中有条件地采用非三度迭置的‘五声式和弦’，由于以‘间音’为三音的和弦与五声音调容易产生不协调，应注意‘间音’的处理问题。……还可运用代替音的方法来扩大旋律与和声的结合关系。”谢功成、马国华、童忠良和赵德义所著《和声学基础教程》中称之为“五声性变异结构和弦”，“这些和弦并不是随意地用几个五声音阶的音结合而成的音组。作为和弦，也有它自身的规律与结构原则。这就是：第一，它必须是五声性的；第二，它是在三度叠置和弦的基础上的变异，这里说的变异，是指对三度叠置的变异。也就是说，变异结构和弦是以三度叠置构成的和弦为基础，按照五声性的特点，作某些非三度叠置的处理。”并且认为：“这些和弦运用的范围并不限于五声音阶的音乐，在有些七声音阶的音乐中也常运用；不但用在以自然调式写作的音乐中，在一些用变化调式写的或较复杂的作品中，也可看到这种和弦。在一个作品中，可以完全用这种和弦写成，但更多的是和其它不同结构的和弦混用。”在《梅花三弄》的引子部分，王建中先生就是用这种“五声式和弦”和倚音模仿古琴奏法，气氛古香古色、稳重洒脱。当然，更多的则是此类非三度叠置的音程与和弦分别或交替运用。

(三)附加音和弦。指在传统三度叠置的和弦上“附加其它音级的和弦。所附加的音常是五声正音。大三和弦常附加大六度或大二度音；小三和弦常附加四度音；小七和弦，属七和弦也有附加音的可能。附加音是色彩性的加强，不改变和声功能。”《浏阳河》引子部分右手旋律以平行四五度结合为主，左手伴奏形似小七和弦，但考虑到该作品旋律的五声性，其中宫和弦与微和弦的特殊作用，笔者以为这里是出于与高音声部结合的需要而采用的附加音和弦转位活用。而在《彩云追月》主题第二部分初次呈示时，左手优美如歌的旋律上方飘动着右手加六度的分解和弦，恰如行云流水。

(四)复合和弦。此类和弦是不同功能和弦的结合，增加了和声的不谐和程度，往往用于层次浓密、情绪激昂的段落。“由于多声部进行的形态，或多层声部运动的结合而出现各种复合音程或复合功能的和弦结构。它是多层声部进行的结果，也可能是音响效果的要求而产生的复杂化的和弦结构。在实际运用中，它们有丰富的和声表现力的作用。”在根据朝鲜歌剧《血海》主题歌改编的《赤胆忠心》中，高音声部与中低音声部即为不同功能和弦的结合，将人物激动的心情抒发得淋漓尽致。在《山丹丹开花红艳艳》的引子中，用传统的三度叠置和弦同变异性五声式和弦的复合，描绘出了灿烂明媚的陕北风光。同样在该曲高潮部分，用三度叠置的三和弦七和弦同二度四度叠置的五声式和弦复合，使和声音响更加丰富多彩而民族风格得到强化，音乐效果热烈、奔放。

(五)多音和弦。此类和弦构成往往是大小二度、三度、四度与五度音程的同时结合，具有一定描绘意境和渲染气氛的作用。结构复杂，音响刺激是其特点。“这样的和弦首先要分辨它的基本结构功能，以便决定和弦的声部与连接，此外，还常需注意其外声部线条的处理与功能关系。”在组曲《云南民歌五首》的《龙灯调》中，多音和弦具有演唱者高声吆喝时的滑音效果，这里的琶音奏法应该突出头尾两音。在《蝶恋花》中运用五声性多音和弦以分解和弦形式奏出，显然是在模仿民族弹拨乐器演奏效果。在《情景》中用极不谐和的增四度小二度与其它音程的多音碰撞，以产生猛烈敲击的声音，是现代和声手法。

综上所述，王建中先生的钢琴作品中，和声的运用基本特点是根据音乐作品内涵揭示、风格表现、意境渲染、情绪抒发和韵味体现的需要，大胆运用三度和非三度叠置的不同结构不同色彩的和声，充分发挥和声艺术在多声音乐中的结构组织作用及色彩性功能，灵活多样，不拘一格，随意调遣，尽情挥洒。

1. 需要突出和声的功能性时运用三度叠置的和弦，需要突出和声的色彩性时运用二四五度叠置的和弦，更多的则是三度叠置和声与非三度叠置的五声性和声交替运用或结合运用。其中，《大路歌》《赤胆忠心》《樱花》等用突出和声功能性的三度叠置和声为主进行配置，《大路歌》有一部分为了渲染路途的艰险、命运的坎坷，在右手八度加音柱式和弦的主旋律之下，左手以八度半音阶下行相伴；小调式的《樱花》根据日本民歌的旋法特点，突出了二级即上主和弦的作用。《云南民歌五首》中的《龙灯调》和《猜调》等用突出和声色彩性的以非三度叠置的五声式和声为主进行配置。而《梅花三弄》《百鸟朝凤》《山丹丹开花红艳艳》及《蝶恋花》等较多作品，则是三度叠置和声与非三度叠置五声性和声的交替与结合使用。

2. 和声连接的自然、丰富。在大量作品中作者交替与结合使用了三度叠置与非三度叠置的不同结构和声，但是其衔接却是自然而然、一气呵成，可见调遣与安排和声的功力。笔者

以为这里主要是由于作者始终遵从了和声连接 自然顺畅的基本原则：(1)从音乐发展的脉络及旋律线条的流动出发选用和声。(2)突出五声正音弱化偏音(诸如偏音内置及作为经过音处理等等)。(3)和声织体的旋律化。(4)经过音流的五声性。

3. 富有特色的和声连接方法。一些和声的连接属于“意料之外、情理之中”，大胆而新颖，独特而有效。在 f 小调的《赤胆忠心》结尾，右手以下属功能的转位柱式上主小七和弦同左手以属功能的属音主音上主音三连音分解和弦结合——实际为属功能和弦与下属功能和弦的复功能和弦，引出高音区的三连音 F 分解大三和弦结合左手低音部分的主音与琶音作为结束，以大三和弦结束小调式全曲，和声音响从极不谐和到完全谐和，音乐效果既安适又飘逸，令人回味无穷。在 d 小调的《樱花》结尾，扩充乐段运用旋律和声同时转至下属调即 g 小调的然后回归主和弦的作法，使得尾声更加寓意深长。在《山丹丹开花红艳艳》的主题部分结尾，由于和声中引进变化音降 D，从而使得调号为三个降号的 c 宫系统的 F 商调式转为调号为四个降号的降 A 宫系统的 F 羽调式，同旋律一起形成了调式交替——同主音却不同宫不同调式的调式交替手法。

4. 复调性与音型化的和声织体。将和弦以加音分解和弦的形式或者固定音型的形式构成音乐织体，既可保持和声的基本构成原则又可避免单调乏味，增强旋律流动的可听性与表达效果的丰富性。复调和声织体的例子可见《五木摇篮曲》《樱花》《赤胆忠心》等，音型化和声织体的例子可见《猜调》《托卡塔》《情景》《百鸟朝凤》等。

5. 模拟民族乐器的演奏方法与自然界音响的特殊音程结合和装饰音的运用。一些根据民族器乐曲改编的钢琴作品，出于音乐表现与韵味揭示的需要，模拟民族乐器演奏和自然界音响的多种音程结合与装饰音的使用，可谓惟妙惟肖、生动活泼。在单三部曲式的《绣金匾》的第一第三部分，有三四五度结合的双音，有模拟古筝的五声性复倚音和琶音；在第二部分，有模拟扬琴奏法的同音反复、八度散打和加花奏法；在《百鸟朝凤》中，有模拟唢呐“叠音”奏法的大量单倚音；在《蝶恋花》中，有模拟琵琶“轮指”奏法的同音反复、五声音阶的分解奏法和“扫拂”奏法的八度加音柱式和弦的连续交替；在《梅花三弄》中，有模拟古琴奏法的四度五度结合与倚音琶音；在《百鸟朝凤》中，有模拟鸟鸣效果的大、小二、三度四度五度的结合。这些描绘性与模拟性的奏法不仅丰富了和声语言与钢琴的表现手法，而且较好地体现了民族韵味，使得乐曲增色不少。俄国音乐学家鲍里斯·阿萨非耶夫在其《音调论》一书中谈到配器法时写道：“肖邦的魅力和力量在于他的魔法般的、逻辑性的钢琴的‘配器法’的知识，所有配器艺术中最难的(比管弦乐配器法难)，因为它不是从死记教科书上的音域、音区和按规范(数量)的颤音得来的。”王建中先生正是在“所有配器艺术中最难的”钢琴音乐配器领域，以其色彩斑斓而又个性独具的和声手法为我们编织出了既有较高艺术价值又有旺盛生命力的钢琴音乐作品。

我们在弹奏和分析王建中先生的钢琴作品的时候，不能不为其中蕴涵的丰富的和声表现语言、巧妙的和声连接方法以及民族音乐的造诣、音乐创作的功力而叹服！这正是他的钢琴作品久弹不衰、百听不厌、深受大众喜爱、舞台演出率较高及其钢琴作品艺术特色所以形成的根本原因所在。王建中先生以传统技术同现代手法结合、共性语言同民族色彩结合的和声，构建出一件件音响效果新颖、民族风格浓郁、优美动听、雅俗共赏的钢琴作品，为中国钢琴音乐曲库增添了一笔宝贵的财富。我们应当从王建中钢琴作品的创作理念、审美意识、作曲技术与和声手法等方面得到一些有益启示。

参考文献

- [1]上海音乐出版社. 再版前言[A]. 王建中钢琴作品集[c]. 上海: 上海音乐出版社, 1997.
- [2]黎英海. 汉族调式及其和声(修订版)[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001. 113—114. 96. 114. 134.
- [3][苏联]尤·霍洛波夫. 论西方的三种和声体系[M]. 罗秉康译. 北京: 人民音乐出版社, 1987. 9.
- [4]张肖虎. 五声性调式及和声手法[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1987. 100. 113. 159.
- [5]谢功成, 马国华, 童忠良, 赵德义. 和声学基础教程(上册)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1992. 184-185.
- [6][俄]鲍里斯·阿萨菲耶夫. 音调论[M]. 张洪模译. 北京人民音乐出版社, 1995. 132.