



25 b)

21世纪
新音乐理论丛书

现代和声与中国作品研究

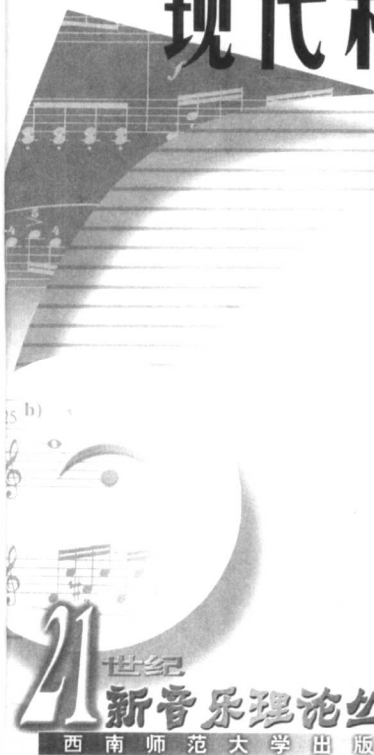
王安国 著

作品研究
2
1
著
43)

ANDAI HESHENG YU ZHONGGUO ZUOPIN YANJIU

现代和声与中国作品研究

王安国 著



RA034/9

中央音乐学院图书馆



00060343

185443

图书在版编目 (CIP) 数据

现代和声与中国作品研究 / 王安国著.

- 重庆: 西南师范大学出版社, 2004.1

(21 世纪新音乐理论丛书)

ISBN 7-5621-3041-8

I. 现… II. 王… III. 和声学-文集

IV. J614.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 115728 号

21 世纪新音乐理论丛书**现代和声与中国作品研究****王安国 著**

责任编辑: 贾晖

封面设计: 王正端

出版发行: 西南师范大学出版社

地址: 重庆市北碚区天生路 2 号

邮编: 400715

经 销: 全国新华书店

印 刷: 四川外语学院印刷厂

开 本: 787 × 960 1/16

印 张: 15.5

字 数: 290 千字

版 次: 2004 年 1 月 第 1 版

印 次: 2004 年 1 月 第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-5621-3041-8/J·292

定 价: 20.00 元

(封底未贴有激光防伪标志系盗版书)

《21 世纪新音乐理论丛书》

编 委 会

主 任：王安国

编 委：徐昌俊 杜晓十 周世斌

刘正维 陈秉义 方智诺

于学友 李诗原 李 虻

目 录

序 对创新的满腔热情和理论工作的科学态度····· 吴祖强	1
我国当代音乐作品的和声创新问题·····	4
对我国和声学科发展近景的探测·····	82
论巴托克调式体系的综合性与多重性·····	91
巴托克《八首钢琴即兴曲》中的极音和弦·····	119
我国音乐创作“新潮”纵观·····	132
“新潮”音乐——一个特定的历史文化过程·····	149
“我们前面的路还很长、很长” ——武汉“青年作曲家新作交流会”综述·····	163
对我国当前音乐创作情况的两点估计 ——1987年1月16日在中央音乐学院座谈会上 的发言·····	167
评谭盾《第一弦乐四重奏：风·雅·颂》·····	172
朱践耳管弦乐近作研究·····	188
新时期的中国音乐创作·····	215
跋——读《我国当代音乐作品的和声创新问题》····· 桑 桐	246



序

——对创新的满腔热情 和理论工作的科学态度

吴祖强

王安国同志希望我为他的论文集《现代和声与中国作品研究》写篇序言，对此我感到惶悚。我不是专业理论工作者，偶尔写点文章来议论音乐创作和演出，对音乐生活中某些问题说点看法也有之，评介音乐理论专著的事却从未做过。我一直认为，严谨的专业理论工作比主要是出于感性地去谈些对眼前艺术现象的见解要困难得多，那是一个更高的层次，需要渊博的学识、细致的研究、严密的思考与反复的论辩，是极其艰苦的劳动，不宜妄议。当然，也由于在过去相当长的时期内，经常会面对一些洋洋洒洒、“放之四海而皆准”的理论宏文，这类“八股”往往气势凌人而新意甚少，有时就会使人产生一种“敬而远之”的本能反应，索性少读或不去阅读，不读或少读则连妄议也没有资格了。因此，我一般极少对音乐理论专文发表什么意见。

然而，目前的情况确实有了很大的不同。改革和开放政策使得人们的思想和行动全都空前活跃起来，并遍及各个领域。拿音乐界来说，不仅创作和表演呈现出前所未有的蓬勃景象，有了不少出色成果和重大突破，在音乐理论方面也涌现了一支充满生气的新军。这批年轻的理论工作者精神抖擞，敢于向旧观念提出挑战，并且勇于联系实际，能够针对当前音乐创作和社会音乐生活中的尖锐问题积极探讨、钻研，力图做出切合实际的科学回答，真是令人非常高兴。

我想，这本《现代和声与中国作品研究》文集的作者王安国同志应该算得是这支音乐理论新军中颇有建树的一位。

利用国庆假期，我饶有兴味地读了作者交给我的，这本集子中的大部分文章，有的是重读，有的是初读，我觉得他的确是在十分严肃地从事自己的理论研究工作。这本集子收入了作者自 1980 年至今年初的共 11 篇专论和文章。如书名所提示，文集大致由两部分内容组成：一部分是近现代和声研究，包括他的硕士学位论文；一部

分是对我国当代作曲家及作品研究，属于联系当前实际的课题。从内容看，文集的学术性很强，但读者无疑由于将能愉快地分享作者的精彩研究成果而得益，就这一点来说，我相信读者是不会失望的。而我想在这里特别谈一下的则是我作为读者之一的另外一些读后感。这本文集至少还有两点给我留下了相当深刻的印象，即从这些文章中所充分流露出来的，作者对于当前我国音乐新创作的满腔热情，以及他对待理论研究工作的不事空谈、扎扎实实的科学态度。我不知道能否说这就是作为当前音乐理论新军的成员之一的王安国的颇值得重视的特色的一部分？

我想就此说一点看法。

王安国曾向我谈道：“三中全会以来，我国音乐创作进入了一个新的繁荣时期，一大批在音乐观念和表现技法上具有创新精神的作品给这一时期的音乐创作带来了锐气和活力，他们冲击了建国前后由于特定的历史环境和文化氛围所形成的相对稳定的听觉习惯和审美理想，成为现时音乐生活及理论研究的新课题。对此，理论工作者采取什么态度？是因听不惯而指责？是怕风险而回避？还是认真研究，与作曲家共同探讨这些作品艺术上的得失，以便总结经验与问题，促进新的创作潮流更加健康发展？”他自己回答说：“我赞成后一种态度！”

很清楚，他的文章中洋溢的对老作曲家的新探索和对“新潮”作品的满怀热情的评论正是他上述见解的体现。顺便可以说说，尤其难得的是，据有人告诉我，他和这些新、老作曲家们已经都成了很好的朋友。并且，是平等的朋友。这意思是说，既非盲目吹捧，也不将自己的观点强加于人。他能够诚挚地提出自己的看法以至批评，又毫不怀疑地真正相信作曲家们的“自我调节”过程。他本人有过创作实践，十分理解音乐创作中的探索出新之可贵，对一切严肃劳动的哪怕点滴成果都应该珍惜和重视。我以为，作曲家们会喜欢这样的理论家朋友。当然，首先得具有真切的对待艺术上创新的满腔热情才能成为这样的朋友。理论家和作曲家能成为好朋友是既有利于音乐创作的发展，也有利于音乐理论的发展的，历史上并不缺乏这样的例子。

这一次，我有机会读了王安国 1984 年完稿的《我国当代音乐作品的和声创新问题》全文。这是他对我国主要是 1978 年至 1984 年间音乐作品和声方法的比较系统的归纳研究，我觉得他做了一件很有价值的工作，读后得益不少，虽然个别地方可能略有不同意见。但通过这篇专论，我深深为他扎实认真的科学的治学态度所感动。他在这篇论文以及文集中大部分文章里提出了不少论点，但明白无误的是这些论点都有相当严密的科学分析为依据，这也是很不容易的。其实理论文章最忌空谈，像那些“放之四海而皆准”的宏文往往也是最没有说服力的。谁都知道，文艺理论，包

括音乐理论本身就是科学，对种种艺术实践的概括，使成为真正具有现实指导意义的理论，只有经过大量的科学分析才能得到，以严谨缜密的具体分析作为理论研究的基石，是值得推崇的扎扎实实的科学态度。理论工作的价值并不应该总是阐述或解释尽人皆知的概念或者名人语录以及显示“博学”的引经据典，现实音乐生活中出现的新问题更是只能以创造性的艰苦科学劳动来寻求正确的答案。王安国的音乐论文在这方面的表现也许不只反映了他作为理论工作者应有的勤劳，还可以清楚看到的是他踏实的科学的作风。读者完全可以期待他不断拿出有价值的音乐科学理论研究成果。

我实在不具备为理论文集作序的能力，勉强写了以上这些，不过是表示一下对艰巨的音乐理论工作的支持，但愿不致太显得多余甚至成为文集的累赘。序言有时就叫赘言，发明这个词是文人自谦，我想借用这个词却是说的实话。

 我国当代音乐作品的和声创新问题 引 言

1956年，苏联作曲家阿拉波夫来华讲学时，我国部分作曲家、理论家及从事作曲技术理论教学的同志曾在中央音乐学院举行过一次关于和声的民族风格问题的讨论会。经过充分的讨论，这次会议提出了“调式功能与调式色彩相结合的基本原则”^①。也即是说，“解决和声的民族风格问题，应把各族文化所特有的调式特点与科学的调式功能和声相结合”^②。应该说，这一原则在当时既是对我国大约自“五四”以来专业音乐创作中主要和声经验的总结，又是我国50年代音乐创作中和声方法的主要指导原则。

这次讨论会距现在已过去了近30年，随着音乐事业的发展和创作的繁荣，我国音乐作品的和声方法与过去相比较，无疑是大大地丰富了。这种丰富，很多方面依然是在调式功能与调式色彩相结合的基本原则指导下所作的进一步发展；另一方面，一些和声手法却不同程度地突破了这一基本原则，与调式和声手法成平行或补充的关系，它们共同构成了我国当代音乐作品和声创新的主要线索。

本文拟对我国当代音乐作品和声创新的具体技法作一概略的归纳，并阐明自己对这一问题的基本认识，以应音乐创作、理论研究及作曲教学之需。

不过，要全面地概括和正确地认识我国当代音乐作品和声手法的创新，却是一项较艰巨的任务。这因为：第一，和声只是音乐艺术的表现手段之一，和声风格的发展与手法的创新，不仅和音乐的其他表现要素密切相关，而且与社会生活以及特定的民族审美心理有直接的联系。然而，如何准确地把握并阐述当今我国民族的审美心理，却是一个值得探讨而又难以定论的问题。第二，我国多声音乐的创作自解

① 谢功成．在喀山五声音阶音乐创作会议的发言．音乐建设文集．北京：人民音乐出版社，1959

② 苏夏．和声民族化的历史和现状．和声的民族风格与现代技法．北京：人民音乐出版社，1996.62

放以来有了极大的发展，特别是粉碎“四人帮”以后，在党的正确的文艺方针指引下，音乐作品的数量及质量是过去任何一个时期都不能相比的。在这样的形势下，在新作品的演出、出版、介绍、评论等方面虽然也相应地做了很多工作，但是，这些工作与我国辽阔的幅员、众多的人口以及蓬勃发展的创作实践相比较，应该说还是很薄弱的。这给理论研究工作首先在资料搜集上带来了困难，致使这一专题的研究在一定程度上不能不受到局限。

以上两点，也是本文在写作中所碰到的问题，需要首先加以说明。

和声创新的概念及基础

一、和声创新的概念

1. 马克思主义认识论告诉我们，人们对于客观事物的认识都有一个逐步深化的过程，人类活动的全部历史就是不断地从已知领域向着未知领域开拓的历史。因此，我们所指的艺术表现方法上的创新，就不可能是一个绝对的、静止的概念，而只能是相对的。在特定时间和特定范围内对任何一种新的艺术表现方法的认识、掌握与运用，总是从人们所习惯并公认的传统技法中顺着继承——发展（延伸或变化）——突破的总趋势进行的。

2. 由于人们对新事物认识的不间断性和无限性，所以本文所指的和声创新自应被限定在一个特定的时间和范围内，这个时间和范围就是本文标题所明确的：中国当代音乐作品。

“当代”这个词同样也具有一定的相对性。如果说中国近代史是从1840年的鸦片战争到1919年的“五四”运动的话，那么，“五四”运动到现在皆可划属“当代”的范畴。但是，和声学传入我国的历史不长，“五四”运动前后到建国初期，我国多声音乐的专业创作还处于启蒙阶段，作品数量有限。于是，本文所讲的“当代音乐作品”，一般是指建国以来到现在的音乐作品。

又由于种种历史的原因和艺术方法自身发展规律的决定，在20世纪50年代~70年代初期，我国音乐作品中和声技法的运用主要受到欧洲传统功能和声的影响。随着“四人帮”法西斯文化专制主义的破产和社会主义现代化建设新时期的

到来，文艺创作呈现了蓬勃发展的繁荣局面，为理论研究工作提出了许多新的课题。因此，本文所讲的“当代音乐作品”更主要是指我国 20 世纪 70 年代后期至 80 年代初期所涌现出来的音乐作品。

3. 和声理论体系的确立是由欧洲专业音乐完成的。如果从巴洛克时期（1600~1750）算起，至今已有 300 多年的历史，其间经过古典时期、浪漫时期而后进入 20 世纪音乐时期。尽管西方各国的音乐文化彼此也存在着差异，但从总体概念上来看，一般是把西方 20 世纪以来的和声方法称为“近现代和声”（或“当代和声”）。将“近现代和声”与古典时期所运用的功能和声（这也是浪漫时期和声方法的主流）相较，无论从和声思维到和声技法，都有一个从量变积累到质变的过程。

值得注意的是，西方音乐中和声的发展史及分期并不适用于东方，因为东方和西方是两个不同的文化范畴。因此，我们在确定本文和声创新的概念时，绝不能用西方的尺度作为标准，而应该从我国音乐创作的历史及实际出发。

如前所述，我国多声音乐的专业创作始于 20 世纪初（据《人民音乐》1984 年第 3 期发表的资料，我国第一首钢琴曲是赵元任先生 1914 年创作的《和平进行曲》），是以大、小调体系的功能和声作为起步的。半个多世纪以来，我国不少作曲家在和声技法的多样化和风格的民族化方面作了许多可贵的努力，而从主体上看，“调式功能与调式色彩相结合”的和声方法曾在一个较长的时期被作为我国音乐作品和声方法的基本原则。所以，本文和声创新的概念便以这一基本原则为出发点，并以调式和声基本原则的延展或突破为主要线索，不管这种“延展”或“突破”在具体技法上相当于欧洲 20 世纪初期的某些具有代表性的和声方法，或者还只相当于印象派甚而只相当于晚期浪漫派的一些和声方法，只要是他们在语言上和风格上脱离了功能和声的窠臼，而又在音乐表现上和民族风格上对我国音乐创作的发展具有实际的意义，就都尽可能地纳入本文论述的范围。因此，本文所指的“和声创新”又是一个比较宽泛的概念。

二、当代中国音乐作品和声创新的基础

艺术领域内任何一种表现技法的创新，既是时代发展的要求，又是时代发展的结果。它与现实社会中人的生活、思想、精神风貌、文化传统及民族习惯等因素密切地联系在一起，音乐中和声思维的发展与技法的创新自然也不例外。作曲家们随着社会思潮和人们审美习惯的发展变化而探寻着相应的表现形式，新的手法层出不穷。此外，创作活动本身就是一个可供作曲家们发挥艺术独创性的宽广的舞台，各

种表现技法的创新皆可包容于此。

除了社会因素和创作活动自身所具有的特点外，我国音乐作品和声技法的创新有以下三个基础：

1. “五四”运动以来我国作曲家的创作实践

我国多声音乐创作的历史虽然不长，但这一份“家产”却特别值得我们珍视，这是由于：

(1) 它有着努力追求和声风格民族化的优良传统。我们知道，我国专业音乐创作的启蒙者如萧友梅、赵元任、黄自、青主等人最初的作品都明显地带有欧洲大、小调和声的痕迹，但是不久，他们就不同程度地意识到艺术上“全盘西化”是行不通的，于是他们在表现方法——其中包括和声的运用上，体现了力求符合“国人之精神”的努力，有的作品还取得了一定的经验。尽管现在看来这些努力和经验还处于比较初级的阶段，但是他们却为后人树立了和声风格民族化的路标。30年代以后，产生了在和声方法民族化方面比较成熟的音乐作品。40年代，冼星海、马思聪、贺绿汀、郑志声、谭小麟、江文也、丁善德、江定仙等人的作品进一步丰富了这方面的经验，专业音乐院校中也出现了探索和声风格民族化道路的团体，如“山歌社”。到了50年代以后，随着新中国的成立，音乐事业得到飞跃的发展，和声风格民族化的努力不仅反映在创作中，而且在理论研究工作上也有所体现。比如，对“调式功能与调式色彩相结合”这一基本和声原则的总结，对民族调式及和声方法研究的一系列论文和专著的发表等等，皆是这种努力的一部分。此外，在专业作曲教学中，虽然主要还是以欧洲大、小调式功能和声为基本教材，但各音乐院校都不同程度、不同方式地加进了从我国音乐创作实践中归纳出来的一些新的内容，这些内容与传统和声方法掺合在一起，逐步形成了我们自己的教学体系。这种追求和声风格民族化的优良传统对70年代后期的和声创新有着积极的影响。

(2) 在创作思想上，革命的现实主义居于主导地位。早在民主革命时期，中国共产党对我国文学艺术事业就给予了极大的关注，如30年代的左翼文化运动和解放区文艺创作的发展，都是在党的领导下进行的。其间，毛泽东同志运用马列主义的基本原理，阐明了文艺与政治、创作与生活、内容与形式、普及与提高、继承与借鉴等一系列的关系，为民主革命时期文艺创作的发展开辟了道路。此外，音乐作品中和声的运用与创新，不仅是一个技术和方法的问题，更重要的是，它直接受到作曲家创作思想的支配。因此，革命现实主义的傳統对70年代后期的和声创新，同样具有实际的指导意义。

2. 对我国民族音乐传统的继承

和声作为音乐的一种表现手段，与音阶、调式、律制、音调等音乐基本要素密不可分。某一民族和声风格的体现除了上述种种要素外，还与该民族的生活、习俗、环境、语言、民间音乐（包括民歌、器乐及其他艺术形式中的音调、自然的多声形态、音色及特殊的演奏法等）特点有直接的关系。任何一个民族的文艺，要能正确反映本民族的现实生活并为本民族的广大群众所乐于接受，就必须有自己的民族特色，这也是我国音乐作品和声创新所追求的目标之一。为达此目标，首先就存在着向民间音乐学习和继承民族音乐传统的问题。

这方面的工作，解放前一些有志的音乐家就已经有了认识，并开始了实际的行动。但是，大规模的、全面的、系统而又有规划的工作则是在解放以后才有条件得以展开，广大音乐工作者在挖掘、保护、收集、整理、研究我国民族音乐的这一历史性的事业中付出了艰巨的劳动，作了大量的工作。其中，我国绝大部分的作曲家也都以各种不同的方式、从各个不同的角度投身到这一工作中。他们在广泛涉猎资料、熟悉民族音乐语言的基础上，将发源于欧洲文化的和声方法与我们民族音乐的有关特点结合起来。事实证明，凡是优秀的音乐作品（自然也包括在和声技法创新上取得成功的作品），无不是作曲家在掌握本民族音乐语言上下了功夫的。这一点，我们将在第二章归纳具体的和声技法时看到许多实际的例子。

近年来，我国不少专业音乐工作者对匈牙利近代作曲家巴托克的创作方法有较多的关注。尽管由于多方面的原因，巴托克本身的创作思想和风格是比较复杂的，但他高度重视本民族音乐传统、身体力行地搜集、整理和研究民间音乐，深深扎根在民族音乐土壤之中，并使之与传统技法和同时代其他作曲家的创作技巧融汇在一起，这条创作道路得到较多同行的推崇。柯达伊在论述匈牙利民间音乐时，对巴托克以前的匈牙利作曲家未能真正掌握本民族音乐的特点曾写过如下一段话：“他们不能深入民间，他们不肯走完那具有决定性的十步路——从地主的寓所到农民的茅屋那十步路”^①。而今，我们高兴地看到，党和国家高度重视文艺的民族性问题，支持和鼓励音乐家深入民间、学习民族音乐传统，并为此提供了现阶段必要的和可能的条件。因此我们有理由说，在学习民间音乐、继承民族音乐传统这个问题上，我们今天的条件比巴托克更为优越。

当然，由于我们的民族文化传统源远流长，民族音乐资料浩如烟海，在搜集、整理、挖掘、研究民族音乐遗产的工作上还有大量的事情要做。此外，要将民族音

^① 柯达伊·论匈牙利民间音乐·廖乃雄译·北京：人民音乐出版社，1964·10

乐特点化为具体的艺术表现技法，若只停留在占有民间音乐资料，熟悉民间音乐形式的阶段，至少是不全面的，还必须努力掌握民族音乐的传统规律、深入理解民族音乐的精神实质，从民族性格和审美观念的角度去领会我们民族音乐真正优异和独到之处，这样方能自如而准确地进行表现技法的创新。

3. 对西方近现代作曲技法的借鉴

列宁在《论无产阶级的文化》一文中曾指出：“马克思主义并不把资产阶级时代的最珍贵的获得物完全抛弃，相反，而是把人类思想及文化的两千年以上的发展中的有价值的一切东西，加以摄取与改造。”毛泽东精辟地把这一原理概括为“古为今用、洋为中用”，并把它作为发展我国社会主义的民族文化的一个基本方针。古往今来，世界上不同国家、不同民族的文学艺术总是在互相影响、互相交流中发展的。到了近代，由于科学技术和经济的发展，致使文化艺术的交流和互相影响就更为频繁和直接。

70年代以前，由于多方面的原因，我们对国外音乐作品和作曲技术理论的介绍和研究，多侧重于欧洲古典乐派、浪漫乐派和苏俄学派，而对西方20世纪以来和苏联60年代以后的近现代音乐却接触较少。近年来，我国实行了对外开放的政策，加强了同世界各国经济、文化的交往，这使我们在熟悉、研究、吸收外国艺术经验，包括了解近现代音乐作品和作曲技术理论上，有了更为方便的条件。

于是，一批我们过去还不太熟悉的人物，如晚期浪漫派作曲家瓦格纳（后期）、布鲁克纳、马勒、理查·斯特劳斯、沃尔夫，印象派作曲家德彪西、拉威尔，新民族主义作曲家巴托克、柯达伊、沃恩·威廉斯、勃里顿、列斯皮基、科普兰、格什温，十二音序列作曲家勋伯格、伯格、威伯恩、梅西安和新古典主义作曲家斯特拉文斯基、兴德米特等人的作品和理论很快被介绍了过来，其中也包括了部分“先锋派”的代表人物（如布索尼、哈巴、凯奇、斯托克豪森、布列兹等）及他们的音响实验。西方近现代音乐的传入，对我国的专业音乐创作及和声技法的发展带来了不容忽视和不可低估的影响。我们的历史经验是，外国文化传入我国以后，有可能引起两种结果：

- (1) 外来文化受到“中国化”的改造，逐步融合为我们民族文化的一部分。
- (2) 我们的民族文化本身受其影响而产生局部的变异。

至于这种变异是否有利于我们民族文化的繁荣，则取决于我们的立场和对待外来文化的态度。总之，音乐艺术跟随时代在向前发展，作为音乐艺术表现手段之一的和声技法也决不会停留在原来的水平上，这是历史发展总趋势所决定的。

当代中国音乐作品和声创新的主要技法

一、传统功能和声方法的延展

欧洲在 18~19 世纪初期，确立并完善了以大、小调式为基础的功能和声体系，丰富的音乐作品和科学的理论总结使功能和声体系的影响遍及世界各国。我国自“五四”运动以后逐步发展起来的专业音乐创作及音乐教育中的和声理论主要就是采用这个体系。它的和声方法基本之点在于：

1. 和弦结构采用三度叠置的形式。

2. 依据各音在调式音列中的相互关系，将和弦划分为“主导——稳定”功能和“从属——不稳定”功能（其中又分别以调式主音上下方纯五度为代表组成“属功能”与“下属功能”），主导功能对从属功能的支配作用（或从属功能对主导功能的向心运动）构成了和声序进的原则。

传统和声方法的这两个基本点，尽管在我国当代音乐作品中有各种各样的变化，但只要是还保留了两个基本点的其中之一者，皆拟视为传统的功能和声方法的延续与扩展。

其具体形式如：

（一）三度叠置和弦的连续平行进行

这种和声方法较多地保留了功能和声的结构形式，只是对于强调声部独立性的和弦连接原则有所突破。由于它与近代作曲技法中“加厚的旋律层”写法相似，因此其音响和风格都有别于传统。

例1 《降B大调钢琴协奏曲——山林》

刘敦南



上例选自该作品的第一乐章，连续的大三和弦平行，旋律在上方声部。

这种和声方法在我国音乐作品中运用得相当普遍，形式也十分多样，可以是原

位三和弦的平行，也可以是原位七和弦的平行，还可以是三和弦、七和弦各种转位形式及带有附加音的各种三度叠置和弦的平行，多见于作品的局部。

（二）对传统和声材料的“有限”改造

广义上说来，任何一种创新的和声技法都势必要对传统和声材料进行“改造”，为此，我们不妨把那种保留了三度叠置形式和调式功能原则的种种复杂和弦结构形式看作是对传统和声材料“有限”改造的结果。

这种“有限”改造的和弦形式一般表现为：

1. 三度结构的“高叠”和弦。传统和声材料一般都只包括由五个不同音按三度排列起来的“九和弦”，再往上“高叠”出来的“十一和弦”等形式则较少涉及，尤其是下面这种七个音按三度关系排列在一起的“十三和弦”，囊括了自然音列中所有的音，在传统和声中更为少见：



2. 同音级的变化音与本位音同时存在于同一和弦中，这多是由于强调声部进行的倾向性而使用的。如：

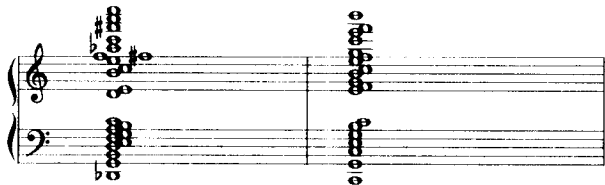


3. 在传统和弦中自由地使用“附加音”，引起和弦结构及和声音响的复杂化。附加音数量（以附加一、二音为多见，较少超过三个音）的多少和音级的选择视音乐表现上的需要而定。

下例为交响乐《离骚》开始的第一个和声序进：

例2 《离骚》

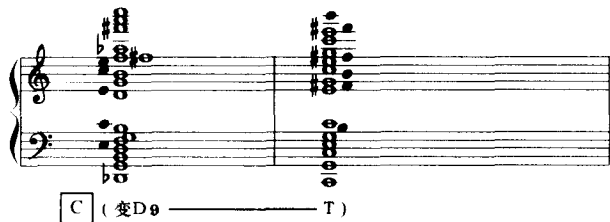
谭盾



第一个和弦是C宫调域中属音上的一个高叠和弦（十三和弦），同时又包含了三对同音级的本位音和变化音。这个和弦使用在整个乐曲的开头，以Adagio速度延续了七小节半，配合以力度的渐强，把这种不稳定的音响推到了相当紧张的高度，等

待解决。

第二个和弦是带有两个附加音的 C 主和弦，因此我们可以把这个和声序进看作是对 D——T 传统和声材料的“有限”改造：



(三) 用有别于传统的方式来表达调式中心与调关系

从上世纪末到 20 世纪初，传统的调性观念随着整个功能和声体系受到挑战，面临着解体的危机，一些西方现代作曲家在自己的作品中力求摒除一切调性因素，他们的理论与实践有的还形成了有较大影响的艺术流派。由于文化渊源的差异，这类摒除调性的和声思维方法在我国当代音乐创作中并未占有主导地位，反之，在表达传统调式中心和调关系的方法上，我国作曲家们结合民族音调和民族调式的特点，还有不少新的创造。这表现在：

1. 在为五声音调配置和声时，调式中心常伴随音调的变化而转移。如下例：

例3 《巴蜀之画》中的《抒情小曲》

黄虎威



这段音乐前面部分更多地体现出羽调式色彩，作者侧重运用了建立在羽音上的和弦，并将羽音处理为长持续音。旋律的结尾落在徵音上，和声也相应作了安