

“作曲技术理论”丛书

中国五声性调式 和声的理论与方法

樊祖荫著



上海音乐出版社

中国五声性调式 和声的理论与方法

樊祖荫著

上海音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国五声性调式和声的理论与方法/樊祖荫著. - 上海:上海音乐出版社,2003.12

ISBN 7-80667-292-3

I.中… II.樊… III.五声调式-和声-研究-中国 IV.J614.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 014177 号

责任编辑:王秦雁

封面设计:麦荣邦

中国五声性调式和声的理论与方法

樊祖荫 著

上海音乐出版社出版、发行

地址:上海绍兴路 74 号

电子信箱:csbcm@public1.sta.net.cn

网址:www.sbcm.com

新华书店经销 上海市印刷十厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 10.5 插页 1 谱、文 329 面

2003 年 12 月第 1 版 2003 年 12 月第 1 次印刷

印数:1—3,100 册

ISBN 7-80667-292-3/J·273 定价:28.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T:021-65414992

序

几年前,樊祖荫便同我谈起准备写这本书的构想,现在书稿出来了,看后非常高兴,他已出色地完成了这项研究工作。

本书回顾了自上世纪 20 年代以来我国在多声部音乐的创作及教学中探索和声民族化方面的发展历史,归纳总结了这一领域所取得的丰硕成果,对各个时期的有关论著做出了积极的评价,并引用了众多作曲家的大量作品谱例,较全面地反映出本课题领域在理论上及创作手法上的多样性,扩大了本课题的视野和研究范围,深化了对问题的认识。

本书内容丰富,作者在收集资料、文献、曲例等方面,付出了辛勤的劳动(这工作本身就是很有意义的,值得赞赏,应予充分肯定)。作者对已往成果进行的综合性研究方面,投入了很大精力,对各种手法,从原则上作了比较合理的梳理分类,而且从理论上“对其中各个方面尽可能地予以完善,并使之系统化”(本书《后记》作者语,表明了他的追求)。总之,本书具有很高的学术价值和实用价值,对本领域的理论研究必将起到良好的推动作用。

作者通过本人的创作实践,有意识地运用不同的和声手法,以民歌为素材进行各种多声配置的试验,这点也是难能可贵的(已出版了《儿童钢琴小曲——中国各民族民歌 56 首》和《小花

鼓——儿童民歌钢琴小曲 61 首》)。书中所引用的这些谱例,都能针对所述问题,做出很好的说明。

樊祖荫经过多年不懈的努力,对我国民间多声部音乐的研究已取得突破性进展,发表了多篇专题论文,并于 1994 年出版了《中国多声部民歌概论》(吕骥同志为该书写序,给予很高评价,认为“这是一部开创性的论著”)。在本论著中特别专设一章谈民间多声部音乐的和声特点(包括声乐和器乐),是很有必要的,值得重视。我们应当继续深研民间多声部音乐的种种手法,尤其期待着作曲家们予以高度关注。

如何发展我国独具特色的浓郁民族风格的多声部音乐,永远是一个实践过程,必须通过创作不断进行探索和创新。但同时应加强理论上的探讨研究。理论研究的重要性不但体现在对实践的总结,而且应对今后的实践起到引导作用,尤其有责任帮助年轻人树立正确的理念。

世界上只要还有“民族”存在,就必然有个“民族性”的问题,音乐也不能例外。我们的音乐创作理当以民族传统音乐为根基,广泛吸收、借鉴外来的有益经验,使之与民族特点相结合,多样化地大胆进行尝试。我们必须走自己的路,力求创作出富有时代气息和鲜明的中华民族神韵的高水平作品立于世界音乐之林,再创辉煌,为人类文化做出新贡献!

黎英海

2002. 5. 北京

绪 论

——对已往中国五声性调式和声研究的回顾

调式,是一切有调性音乐的基础。因此,建立在一定调式基础之上的和声,也必定呈现出其调式所固有的特性和风格。民间的自然调式,并不是由哪一个人所创造的,而是由不同的民族在其长时期的历史发展进程中,随着整个民族文化的形成而形成,它是民族音乐文化中一个凝结着民族审美结晶并带有标识意义的重要组成部分。不同民族之间的调式,既有其各自鲜明的特性,又存在着某些共性。因而,音乐理论家们可以根据其特征以及共性的多寡,将人类音乐中纷繁的调式现象予以分类,划分出不同的体系与类型。

中国,有着悠久的历史、辽阔的疆域与众多的民族。在现有的 56 个民族中,根据各民族的音乐呈现出来的调式特征来看,大致上分属于三个不同的音乐体系,即:中国音乐体系,其调式特征为无半音的五声调式及以五声为骨干音的七声调式,可统称之为五声性调式;欧洲音乐体系,其调式特征为以四音音列为基础的自然七声调式;波斯——阿拉伯音乐体系,其调式特征为由不同的二度音程(由于把一个全音分为四个等份,因而二度音程有小、中、大、增四种)构成的四音音列为基础的七声调式。其中,采用欧洲音乐体系的,主要有哈萨克、柯尔克孜、俄罗斯与塔

塔尔四个民族;采用波斯——阿拉伯音乐体系的,主要有维吾尔、塔吉克与乌孜别克三个民族;而采用中国音乐体系的,则有汉族和除了俄罗斯族以外的其他 54 个兄弟民族(有些采用欧洲音乐体系或波斯——阿拉伯音乐体系的民族,也同时兼用中国音乐体系)^①。由此可见,五声性调式被中国绝大多数民族所采用,具有普遍性的意义。本书所讨论的,即是以五声性调式为基础的和声问题。

中国专业性的多声部音乐创作,始于 20 世纪 20 年代初。中国作曲家搞中国音乐创作,由于受到母语音乐的影响,在旋律的写作上往往会采用五声性音调。而在中国的传统音乐中,虽存在着一些多声部音乐的组合方式与和声因素,但并不构成完整的体系,更由于在长时期之内,无人去总结其规律,因而多数作曲家对此不甚了解。于是,在多声部音乐的创作中所运用的和声,大多是自己所学习过并掌握了欧洲大小调体系等的和声方法。但是,由于二者的调式基础不同,故而在旋律与和声之间,必定会在某些方面出现风格上的矛盾。为了克服这些矛盾,使得音乐的整体风格能够统一与协调,作曲家们通过创作实践,努力探索旋律与和声风格相协调发展的各种途径和方法。这种探索,从 20 世纪 20 年代初开始至今,一直在持续不断地进行着,从中积累了十分丰富的经验。似乎可以说,中国 80 余年的专业音乐创作历程,在某种程度上也是不断探求、拓展五声性调式和声的过程。

随着专业的多声部音乐创作实践的开展,如何解决和声的民族风格问题(其中主要是和声与五声性旋律音调相协调结合

① 参见王耀华、杜亚雄编著:《中国传统音乐概论》第 165~168 页(福建教育出版社,1999 年 8 月)。

的问题),即成为作曲家们和理论家们关注的焦点。有的写文章总结本人或他人的创作经验,有的则从理论上作体系性的探讨。20世纪中对中国五声性调式及其和声的理论探索,大致上可分为以下三个阶段:

(一) 20 至 40 年代

赵元任在1928年发表的《中国派和声的几个小试验》^①一文,是最早探讨五声性调式旋律的和声方法的文章。该文主张采用调式和声的方法,提出在三度结构的和声中运用一些五声性手法,以与五声旋律的风格相适应。概括起来,主要有以下几点:1)注意其他声部(尤其是低音部)的五声化进行。2)把五声音阶中的小三度以级进对待,这样,可运用五声性平行进行,如四度与三度、五度与六度的间隔式平行进行^②;也可把小三度音作为经过音或助音(原文称为“波音”)处理。3)运用对位化和声方法,他认为“最有机会弄花样的门径是五音阶对位法”,为此他写了若干个片段作例子,至今来看,仍可作为范例。

黄自除了在创作上对和声的民族风格进行探索之外,还在理论上进行了一定的总结。据钱仁康先生在《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》“黄自”条目中记叙,黄自在逝世前曾写有《和声学》的初稿,这“是一本欧洲体系的传统和声学,但书稿中已注意到和声理论与创作实践结合的重要性,也总结了民歌体旋律

① 原文刊于1928年10月出版的国乐改进社《音乐杂志》1卷4期,后收编于《赵元任音乐论文集》(中国文联出版公司,1994年12月)。

② 赵宋光先生将上述两种五声性平行进行,简洁地称之为“平行三阶”与“平行四阶”(参见赵宋光:《蒙古民歌精选99首》编配札记,《内蒙古大学艺术学院学报》1993年第1期第42页)。

配置和声的特殊规律,以及中国作曲家为民族音调配置和声的一些经验。”可惜此书至今没有出版,我们未能见到。

40年代中后期,重庆国立音乐院“山歌社”等学生学术团体曾展开和声民族风格问题的讨论,从理论上探讨五声调式新的和声结构方法,王震亚的《五声音阶及其和声》也曾在该社的研究丛刊中发表(后于1949年10月由上海文光书店出版),这是第一部研究五声调式和声的著作。该书对于五声音阶的论述有两点值得注意:其一,认为“五声音阶只须要一个大三度便可确定调子”;其二,“五声音阶的转调只需要半音关系”的改变即可成立,如“mi,上行至fa”或“do,下行至si”,“便可得一新调”。这两个论点为以后的研究者所吸收并有了进一步的明确和发展^①。在和声上,作者赞同四度和声。而在具体的和弦结构方法上,则“根据五声音阶,隔一阶取一个音,来构成三个音或四个音的和弦。”^②但书中没有涉及这些和音的功能及其相互关系,“正因为这样的理论问题没能解决,他本人后来也就放弃了这个想法。”^③尽管如此,这第一次的尝试,还是为和声学界探索五声性调式和声结构的多样化提供了有益的启示。

(二) 50年代至70年代中期

1949年新中国建立后,由于西方国家的封锁,我国与欧美等国直接的文化交流中断,实行了向苏联“一边倒”的政策。苏联及东欧国家的音乐从此大量传入,弥补了过去我们在这方面

① 见黎英海:《汉族调式及其和声》一书中对这两个问题的论述(第12、48页)。

②③赵宋光:《关于和声的民族特点问题》(湖北艺术学院编:《和声学学术报告会论文汇编》第38页,1979年10月编印)。

了解的不足;与此同时,苏联的文艺理论和文艺政策也在中国文艺界贯彻,其中有的具有积极意义,例如“强调运用历史唯物主义和辩证唯物主义方法对待文艺,提倡文艺的思想性,重视有社会意义的题材,注意文艺的群众性”^①等;有的则产生了严重的消极影响,特别是其中一些“左”的思潮在我国音乐事业的各个领域,包括理论、创作、教学、评论、演出、出版、广播等方面,产生了深刻的影响,长期以来束缚着音乐界人士的思想,例如对所谓“形式主义”的粗暴批判,对“现代派”的全盘否定^②等等。苏联的音乐理论同样对中国音乐界产生了深刻影响,其中依·斯波索宾等合著的《和声学教程》等书影响尤大,书中“所阐明的理论体系,长期而又深入地贯穿在中国高等音乐艺术院校的教学活动和实际创作中,许多基本观点,如传统的调性观念、协和观念和功观念,对欧洲古典音乐和俄罗斯民族音乐传统的推崇、对民间自然调式和多声形态的重视等,皆是中国作曲技术理论长时期所遵循的基本原则”^③。这些观点中,有的对中国的和声发展起到了一定的积极作用,有的由于局限性较大又产生了消极影响。

这一时期,和声学界对和声的民族风格问题引起更大的兴趣和重视,从1950年至1955年即已陆续发表了一些相关的文章^④。1955年秋冬,中央音乐学院作曲系和声教研室定期举行学术研讨会,探讨民族调式与功能和声结合的各种可能及有效

① 黄晓和:《苏联音乐史》“前言”第2页(海峡文艺出版社,1998年2月)。

② 同①,第3页。

③ 李焕之主编:《当代中国音乐》第633页(当代中国出版社,1997年7月)。

④ 参见丁善德:《关于中国风味曲调及民歌的配置问题》(《上海音乐》杂志1950年1卷1—4期);江定仙:《学习和声学的几个问题》(《人民音乐》1954年第1期);张肖虎:《从几首民歌编曲谈和声运用的一些问题》(《人民音乐》1955年第2期)等。

途径。与会人员除该院教师外,还有苏联专家阿拉波夫及在天津听专家讲课的中国作曲家和教师。江定仙在会上作了《和声运用上的民族风格问题》的发言^①,这是50年代中较早出现的一篇颇有影响的和声研究论文。文中首先讲了调式问题,分析了五声性调式的一般特点,提出把其中的小三度可“视为自然级进,这一点对和声外音的处理上是很有意义的”;对五声性七声调式的命名,“建议用阿拉伯数字来代替 Ionian、Dorian、Phrygian……这些希腊名字。”(即用“第一式”、“第二式”等来代替)。并认为“从它们的性质来说,第二、第三、第六三个调式的主音上的小音程占优势,主和弦又是小三和弦,它们具有小调性质。反之,第一(即自然大调)、第五、第四三个调式则具有大调性质。”和声问题上,分别讲了三和弦、七和弦的调式和声的处理方法;提出了用“两个四度与两个五度叠置的手法”及“五声音阶各音自由组合的手法”作为构成和弦的“补充手法”,虽然,“严格说来它不能称为正式和弦,它只是一种组合,它的色彩意义多于功能意义”,但是,“作为手法之一”,“它将对我国民族风格的多声结合以更多的可能性,特别是在复调性乐曲中,在保持风格的统一,使各声部旋律能自由发挥这一点上可以给以有利的条件”。此外,文中还论述了变音与转调问题。文章的最后,作者明确指出:“在创作中由于有了民族的因素,因而增加了、也丰富了世界音乐文化的宝库是可以肯定的。”但是不能“把民族风格问题局限在自己的知识范围以内,或者仅就自己嗜好所及而加判断,并且还将它们定型化,一成新东西都插不进去,这些观念显然都是

① 这篇文章首次发表于中央音乐学院院刊《音乐教学》1956年第1、2、3期上,后于1959年收入音乐出版社出版的《音乐建设文集》中,1996年再次收编于人民音乐出版社编辑出版的论文集《和声的民族风格与现代技法》。

有碍于民族音乐文化的发展的。”

黎英海于1958年完成的《汉族调式及其和声》(1959年由上海文艺出版社出版),是我国第一部系统论述五声性调式及其和声处理的专门著作。这部专著的调式部分,在吸收、总结前人研究成果的基础上,作了进一步的开掘,在以下三个方面取得了新的进展:

其一,在五声调式的基本特征方面,明确提出:①关于调式及阶名,主张“沿用我国传统习用的‘宫、商、角、徵、羽’”。②强调宫音在调式中的重要性和特殊作用,认为“在任何调式中宫音总不可省去这一原则是能够成立的”,这“和五度相生是以宫音为出发点这一规律有关”。③强调“宫角”关系对明确调式和确立宫音系统的重要性,认为“宫和角互相规定着调式的性质,在比较之下各调式的区别即可从宫和角的位置来确定,如没有这种关系(缺少宫音或角音),即易造成调式上的不明确”;在性质相近的同主音调式的比较中可以发现,“各调式的特征音级都和宫音或角音有关”。④关于各调式的最基本音调,认为“主要是以主音的上下方相邻的音环绕主音而形成的”,并由此提出调式结构内部的“三音组”音调理论。

其二,对于中国传统音乐中存在着的三种七声音阶,前人只是分散地提出过,而在该书,则首次把三种音阶作为民族音乐的音阶体系来看待而加以并提(分别命名为“雅乐音阶”、“清乐音阶”与“燕乐音阶”)。尽管其间尚存在着“把乐种名称混同于音阶名称”等问题,但仍被学术界评价为“是理论上的重要突破”^①。

① 参见黄翔鹏音乐论文集《传统是一条河流》第81页(人民音乐出版社,1996年10月出版)。

其三,对于五声性旋律在发展中所呈现出来的调式复杂化的现象,该书明确指出,不能仅从单一调式看问题,而必须注意到其中的调式或调的变化与发展;不仅要看到在同一音列中有可能存在的同宫系统的多调式现象(即调式的交替或转换),而且还应该看到在同一七声音列中有可能共存着多宫系统的交替或转换现象(如秦腔和潮州音乐中所反映出来的调变化情况)。此外,在民间音乐的旋律中,还广泛存在着调的“似转非转”现象,即不同宫系统的相互交织。在经过大量实例的分析之后,作者把这种与调发展有关的调式复杂化的现象命名为“综合调式性七声音阶”。上述的研究成果,充实和进一步完善了我国传统音乐中的调发展理论。

该书的和声部分,主要是为解决使功能性调式和声与我国民族的五声性音调相结合而做的一种探索性研究。书中总结、归纳了自赵元任、黄自以来中国专业音乐创作中和声民族风格探索的经验,系统地论述了各调式的基本和声及其发展形式,为五声性旋律与三度叠置的和声相适应方面,提出了各种处理方法。

吴式锴发表在中央音乐学院院刊 1959 年第 6 期上的《关于我国宫商角徵羽调式和声中若干基本问题初步探讨》一文(后经作者修改,并以《中国民族调式和声问题初步探讨》为题,重新发表于《音乐研究》1960 年第 1 期),也是较早出现的研究五声性调式和声的重要论文之一。文章阐述了作者对于五声性调式和声的和弦结构基础、和声功能、同音列各调式之间的互相关联性以及和声中的旋律因素与声部进行等问题的观点。主张以三度叠置作为和弦基础,“非三度结构和弦,对于丰富和声的民族色调起着不可抹杀的作用,但由于它在本质上的弱点,使它永远不能作为和声的基础”;五声性调式和声,“应建立在以七声音阶七

个三和弦为基础的调式完全功能体系上”，有些作品在风格上显得很“洋”，其“错误不在于三度叠置的和弦，问题是在于应该反对教条地采用典型的西洋风格的和声序进，而应创造性地作出适合我国调式风格特点的和声序进”。在谈到同音列各调式之间的相互关联性时，作者指出：“各调式自己的和声规律在很大程度上是服从于音列总的和声规律的，而这总的规律，经常是体现在宫调式的功能实质中，因此以宫调式的和声规律来说明和制约同音列其他调式的和声手段，总能达到和声上的合理结果”。这一论断，似可视为 20 年后由谢功成、马国华提出的“同宫场”理论的先导（详见后述）。

赵宋光发表在 1959 年中央音乐学院院刊第 5~10 期的《论五度相生调式体系》（1964 年由上海文艺出版社出版），从五度相生的律制出发，研究中国民族音乐的调式体系。后来，他又陆续发表了《关于和声的民族特点问题》（载于 1979 年 10 月湖北艺术学院编的《和声学学术报告会论文汇编》）和《〈蒙古民歌精选 99 首〉编配札记》（连载于内蒙古大学艺术学院学报 1993 年第 1 期至 1995 年第 1 期），将五声性调式的和声方法与五度相生的律制联在一起加以研究。该体系的基本概念可概括如下：①五音的次序是宫—徵—商—羽—角，这是用“三分损益法”向属方面求得的；还有一种向下属方面相生求律的方法，作者称之为“益半损刻”，其五音次序则为角—羽—商—徵—宫；进一步考虑，“任何音都可以做起点”。“这也就是说，并不是先有宫音才有五音，相反，没有五音就没法确定哪个是宫音”。因此，作者不同意“宫音在任何调式中都相当重要”、“在任何调式中宫音总是不可缺少的”观点，认为“这种说法没有科学根据”，“这种理论导致三声和四声音阶调式分析中的不正确的观念”。②“如果连续五度的行列包括了六个音的话，就有了两组五音”，“这就是每一

个调式之所以有两种六声音阶的原因所在”；“如果包括到七个音，就有了三组五音”，“这也就是中国音乐史上有名的‘三种七声音阶’的根源所在”。③“五音之间的亲属关系是纯四度或纯五度。这里没有三和弦的概念。”“在五音中，大三度是最不协和的音程，小三度比大二度的协和程度差一些。这跟‘大小三和弦’的观念完全相反，并不‘和’。五度相生律和纯律的根本分歧就在于此，五度相生调式体系和大小调体系的根本分歧也在于此”。④在五度相生调式体系里，调式音分成“功能音”与“色彩音”两类：主音、属音与下属音为功能音，其他音为色彩音。“色彩音以大二度或小三度的音程距离依赖于功能音”，“功能音的‘上方大二度’和‘下方小三度’，可以用来概括属方面相生所得到的色彩音”（即“徵类色彩”）；“功能音的‘下方大二度’和‘上方小三度’则可用来概括下属方面相生所得到的色彩音”（即“羽类色彩”）。

对于和声的民族特点问题，作者在后两篇文章中曾有或概括或详尽的阐述，主要之点是：主音上的大六度音与大三度音，分别是三重与四重属音，应处理成属功能；主音上的小七度音与小三度音，分别是二重与三重下属音，应处理成下属功能。作者在80年代为《蒙古民歌精选99首》（中央民族出版社，1993年出版）写作的钢琴伴奏，集中地体现了他对五声性调式和声的理念。

据上所述，江定仙、黎英海、吴式锴、赵宋光对五声性调式及其和声问题的研究，其角度、深度和广度上均有差异，观点上也不尽相同。对此，《当代中国音乐》曾有如下评价：“总的说来，他们都体现了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的原则。这是50年代中期以苏联和中国音乐创作为实践对象的和声民族风格问题讨论的结论，反映了这一阶段中

国和声学研究的状况和水平。”^①

这一时期,还出现了对中国民间多声部音乐的一些研究文章,比较重要的有:黎英海的《民间多声部因素探索》(《汉族调式及其和声》第十章);陈铭志的《对我国民间音乐中复调因素的初步探讨》(《音乐研究》1959年第4期);姜元禄的《我国民间音乐中的多声部因素》(《音乐研究》1960年第1期);方暨申的《侗、壮、布依、瑶各民族民间合唱的基本特征》(《人民音乐》1960年第3期);陈恩光的《广西壮族的多声部民歌》(中央音乐学院院刊1960年第10期);〔苏〕阿尔扎玛诺夫的《论中国多声部音乐中的某些特点》(《音乐译丛》第一辑,1961年);王树的《论民间合奏》(《音乐论丛》第1辑,1962年);杨洁明的《民间器乐曲中多声部写法的初步研究》(《音乐论丛》第3辑,1963年);舒平的《试论我国多声部民歌》(《音乐论丛》第5辑,1964年)等。它们是对中国民间多声部音乐形态研究的第一批学术成果,尽管尚处于分散、零星的状态,但已呈现出从中国传统音乐本身来探讨多声音乐方法的一些想法,并为日后进一步的研究打下了良好的基础。

(三) 70年代中期至90年代

1976年10月“文化大革命”结束,经过一段时间的恢复,自1979年起,和声学的研究步入了一个重要的发展时期。

1979年10月,由湖北艺术学院(武汉音乐学院前身)倡议并主办了“和声学学术报告会”。来自全国各高等音乐艺术院校和声学学者及有关出版机构的代表共56人出席报告会,这是自

^① 《当代中国音乐》第635页。

中华人民共和国成立以来和声学界的第一次全国学术会议,是对近十年来和声学研究成果的集中检阅。会议收到论文 34 篇(会后,由湖北艺术学院编成《和声学学术报告会论文汇编》一书,内部刊印),其中研究五声性调式和声方法的有 13 篇之多,反映了和声学界对和声民族风格的一贯探求。这方面的重要论文有黎英海的《民族五声性调式的同音列、同主音调式》;谢功成、马国华的《论同宫场》;桑桐的《五声纵合性和声结构的探讨》与赵宋光的《关于和声的民族特点问题》。后者已在前节中提及,黎英海的论文是作者对五声性调式研究的深化。谢功成、马国华的论文,通过对宫音、宫和弦在同音列各调式中所处重要地位的分析,提出了五声性调式的“同宫场”概念以及用相对功能支配和声运动的处理方法,这一理论,可以说是吴式锺关于“同音列各调式之间的互相关联性”观点(见前述)的进一步发展和完善,“较之以单一调式框架为五声性旋律配置和声的做法,有更大的适应性”^①。桑桐的论文,探讨了以五声性旋律“化横为纵”的和声结构方法,系统地阐述了五声纵合性和声的和弦结构,和声进行中的和弦连结方法、和声的进行、终止的处理、织体形式、声部进行,调式、调性的扩展变化等问题,这种“体现了五声调式的特性,属于五声调式类型的和声方法”,在以往中外近代作曲家的作品中都有应用,但从理论上予以总结、归纳还是第一次,具有学术上和应用上的意义。此外,杨余燕的论文《丁善德的和声风格与手法》,从“和弦结构的多样化”,“和声功能性的削弱与终止的多样化”及“转调与变和弦的运用”等方面,初步总结了丁善德作品的和声风格及其在和声“民族化”方面所取得的经验,为日后进一步研究中国作曲家的和声手法做出了启发性

① 《当代中国音乐》第 638 页。