

我国多声部民歌中的卡农式变奏研究

翟纬经

[摘要] 我国多声部民歌中的卡农式变奏，既是承载民族复调思维的典型形态，也是认识中国多声部音乐构成逻辑的重要切入点。我国许多经典的多声部民歌都采用了卡农式变奏手法，这一复调形态具有模仿原则、声部组织方式及变奏展开的内在逻辑。卡农式变奏是民歌在长期口头传承中自然生成的复调现象，其声部关系既体现了清晰的模仿痕迹，又在即兴传承中形成了相对稳定的变奏规律。卡农式变奏在民间实践中形成了多样中有序、自由中有度的形态特征与生成机制，表现为引领式、闯入式、接唱点描式等多种陈述方式，具有双调性、复对位、支声、固定旋律、聚合等丰富的结构类型，在中国民族音乐体系中具有独特的历史地位与艺术价值。对这一现象的系统研究，有助于解释我国多声部音乐的本体构成规律，深化学术界对我国民族复调思维的理论认知，推动学术界对我国多声部民歌复调现象的系统研究与有效传承。

[关键词] 多声部民歌；卡农式变奏；复调结构；民族音乐；线性思维

中图分类号：J614;J642.2 文献标志码：A 文章编号：1001-5736(2026)02-0070-16

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2026.02.08

一、引言

我国多声部民歌的理论研究起步于20世纪50年代初期。1953年以来，一批具有重要影响的著作和论文接连出版与发表，推动我国多声部民歌理论体系逐步建立，并不断完善。学者从音乐文化形态、历史发展、美学价值等多个角度，围绕我国民歌的起源、分类及音乐特点，进行了多维度的探讨与分析。特别是近二十年来，一批聚焦复调视域的研究成果极大地推动了我国多声部民歌理论研究的发展。于苏贤撰写的《中国传统复调音乐》系统梳理了我国文人音乐、宗教音乐与

民间音乐中的复调现象，全面论述了传统复调音乐的表现特征与美学意义；樊祖荫撰写的《中国民间多声部音乐论稿》汇集了作者近二十年来以侗族、苗族、布依族等多个少数民族多声部民歌为对象撰写的16篇研究论文，具有较高的理论深度与民族学价值；张兴荣撰写的《云南民族复调音乐研究》聚焦云南地区各民族的复调音乐文化，从形态特征、表现方式到审美理念等方面对云南各民族复调音乐的具体形态、构成规律及其文化内涵进行了深入剖析。这些研究成果不仅构建了我国多声部民歌研究的学术图谱，也为后续相关领域的深化研究奠定了坚实的理论基础。我国多声部民歌在以线性思维为核心的音乐理念下逐步

作者简介：翟纬经，博士，沈阳音乐学院作曲系副教授。

基金项目：沈阳音乐学院科研项目“本科音乐理论课教学模式的反思与创新——中美专业音乐教育比较研究”（2023KYLY42）；辽宁省本科教学改革项目“专业教学与课程思政融合的方法研究与实践——以和声专业教学为例”（指南题号：2-1）。

生长起来。其复调特点深深扎根于各民族的地域文化、民俗风貌及审美偏好之中，由此形成了有别于西方复调体系、饱含鲜明民族韵味的表达形式。在这类音乐中，多声部民歌是最具代表性的类型之一，常被运用在生产劳作、节庆典礼和宗教祭祀这类民间活动中，尤为突出地展现了中国传统复调思维里声部组织遵循的独特逻辑。从复调音乐的视角切入，中国民间多声部音乐虽未像西方音乐那样构建出规整的对位体系，却依旧形成了线条化与模仿性的特质。

在声部组织层面，我国多声部民歌不依赖功能和声与调性逻辑，而是凭借声部间的模仿、重叠与层进，搭建出富有动态张力的多声部织体框架^[1]。其中，模仿是最基础的构成要素，在音乐的生成与铺展过程中起到了关键作用。“中国传统复调音乐中的模仿复调结构，在模仿的构成上虽然没有西方传统复调技术中，经过规范的、具有理性思维特征的逻辑规律，但在模仿的形式上，也存在着严格模仿与变化模仿（包括自由模仿）两种基本类型。如根据模仿的部位划分，同样有局部模仿和卡农式模仿两种结构形式。这些由民间音乐家与劳动人民共同创造的模仿复调技巧，因其未受既定技术法则的制约而显示出极大的灵活性和潜在的生命力。”^{[2] 186}

在表现形式层面，我国多声部民歌中常见的结构特征之一，是演唱者以不同声部先后进入演唱同一旋律或其变体，形成具有连续模仿性质的卡农式复调。通常情况下，其主旋律由一个声部率先提出，其他声部依次跟进，通过时间上的错落实现声部之间的模仿关系。模仿声部往往并不是严格复制主旋律，而是在掌握基本曲调的基础上进行一定程度的即兴变奏^[3]。演唱者通过灵活调整音高与节奏，形成带有较高自由度的模仿结构。此外，演唱者在模仿声部的基础上，有时还会引入对比声部，进一步丰富织体层次，形成具备复合功能的复调结构。

在整体结构层面，我国多声部民歌往往以一个具有相对独立音乐意义的主题（或动机性乐句）

为基础，通过对主题的持续重复与变化发展，构建出由多个相对独立的复调段落联结而成的变奏体结构。这种融合卡农式模仿与变奏手法及具有独立体裁特征的复调形式，就是卡农式复调变奏。这类复调变奏广泛分布于我国各民族的民间合唱之中，在不同地域与族群语言结构、社会历史背景、风俗信仰与地理环境等因素的影响下，产生了各具特色的表现风格和审美取向，形成了和而不同的艺术格局，充分展现了中国传统复调音乐的多样性与创造性。

本研究将围绕我国多声部民歌中的卡农式复调变奏现象，分别从陈述方式、复调技法运用、结构特征，以及复调思维与审美建构等方面对我国多声部民歌进行研究，以期系统揭示中国传统复调音乐的艺术特征。

二、卡农式变奏的陈述方式

卡农式变奏在我国多声部民歌中的陈述方式，并不是单一的固定模式，而是在具体演唱情境与声部关系中形成的多样化陈述形态。不同民族与不同功能语境中的复调实践，为卡农式变奏的发展提供了丰厚且多元的生存土壤和创作根基，使其在呈现模仿性结构逻辑的同时，展现了具有弹性的生成机制。陈述方式既关系到声部进入的先后次序，又涉及织体层次的组织策略与音乐情绪的推行方式，从而构成一种基于即兴、自由而有序的复调表达体系。

（一）引领式陈述的卡农式变奏

引领式陈述是我国多声部民歌中最为常见的演唱形式之一，通常由1—2名领唱与众多和唱声部交替进行。领唱声部承担主导旋律的角色，奠定了整首合唱作品的基调与风格；和唱声部在配合领唱的基础上，发挥自身独特的声部特性。不同声部各司其职，彼此协调配合，共同构建出完整且富有层次感的艺术表现整体^[4]。基于引领式陈述的卡农式变奏通过模仿手法组织声部关系，辅以变奏技法展开，形成一种结构严谨且富有变

化的复调乐曲形态。如彝族民歌《罗西扎得》是一首悼念亲人离世、在灵柩前表演的唱跳歌舞作品。该合唱作品以核心三音列[C、D、G]为基础，以不断变换的音高组合，结合节拍、节奏、力度、演唱方式等因素形成二声部自由模仿。它由主题的呈示段与5次变奏组成，在领唱与和唱声部保持核心音调的前提下，鼓励演唱者从节奏、音序与旋律进行方向上随意发挥。其中，和唱声部先进入，以两个短句作为固定旋律循环演唱。

领唱声部随后进入，根据一个较固定的乐汇进行变唱，乐汇根据歌词的变化而变化。和唱与领唱乐汇交替陈述，形成“和一领一和”循环变化的模仿关系。领唱与和唱每句的结束音均不改变。在变奏中，两声部或以先后交替，或以叠尾的方式衔接（见谱例1）。引领式陈述的卡农式变奏，在“主从关系”框架内以相对自由的模仿展开，借由领唱与和唱之间的张力，体现了“中心—回应”的组织逻辑，并推动了音乐的持续发展。

谱例1 彝族民歌《罗西扎得》主题和5个变奏

♩ = 72

主题

领唱

和唱

固定低音

变奏1

变奏2(变)

变奏3(合)

变奏4(变)

变奏5(合)

彝族民歌《罗西扎得》主题和5个变奏

（二）闯入式陈述的卡农式变奏

运用闯入式陈述的歌曲，其显著特点是在前一主题尚未结束时，下一主题便提前进入，造成音乐结构上的短暂重叠。这种进入方式打破了段落之间的自然边界，使声部关系在时间维度上更加紧密交织，增强了音乐进行的连贯性，并在不断叠加中积累起更为集中的结构张力。此技法与西方复调音乐中的紧接模仿（也称“密接合应”）具有相似性。在以模仿手法展开的中国民间音乐

中，闯入式陈述不仅丰富了织体层次，还有效推动了音乐情绪的发展与张力的积累。如极具代表性的藏族民歌《中甸筑墙歌》，是由1位主唱（男）与2位伴唱（一男一女）组成的三声部复调合唱。该歌曲通常在夯土劳作时演唱，可以缓解劳动者的疲乏。这首合唱作品在模仿技法的基础上共进行了9次变奏，每次变奏均从主唱（男）声部的主旋律开始，体现山歌风格曲调的悠扬高亢，其后伴唱（男）声部以同度进行模仿，两者

保持了较严格的音高模仿关系，但节奏较为自由，形成了此起彼伏的追逐效果。伴唱（女）声部时以一个较固定的音形衬托，时而采用自由模仿，与男声形成“紧打慢唱”的对位关系。此外，变奏2与变奏4的结尾还加入了节奏感强烈的人声呐喊来鼓舞情绪。在这首合唱作品的主题呈示段尾部，在

模仿声部尚未结束时，变奏2主题便提前进入，形成了两次首尾短暂交叠的变奏。随后，在变奏1的结尾，男伴唱声部的模仿旋律尚在进行中，第二变奏主题再次提前进入。歌曲通过两次主题的闯入，形成了音乐结构的紧密衔接，生动地刻画了紧张而又有序的劳动场面（见谱例2）。

谱例2 藏族民歌《中甸筑墙歌》主题与变奏1、变奏2

谱例2展示了藏族民歌《中甸筑墙歌》的主题与变奏1、变奏2的乐谱。乐谱为三声部合唱，包括男（伴唱）、男（主唱）和女（伴唱）声部。乐谱中清晰标注了主题、变奏1和变奏2，并附有相应的歌词。乐谱还包含一些音乐术语，如“主题同度模仿”、“主题模仿”、“主题闯入”、“呼应式对题”等，以及具体的歌词内容。

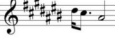
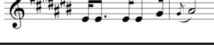
（三）接唱点描式陈述的卡农式变奏

接唱点描式陈述的卡农式变奏，主要是利用音色（男女、高低及不同乐器等）、音量的变化（领、合、大、小等）、不同音区的变化及语气情绪的变化等形成声部间的对比，达到呼应的效果。这种形式的特点是前后衔接紧凑，犹如一个旋律线的连续进行，在进行过程中派生复调结构^{[2] 138}。如纳西族民歌《阿里里个吉拍》就是以接唱呼应的演唱方式与点描式的表现手法相结合的卡农变奏曲。这首民歌由男、女声合唱组成，由竹笛伴奏，在丧事活动时演唱，旋律伤感而凄凉，表达了对死者的思念与祝愿之情^[5]。该民歌由主题

的呈示段与3次变奏组成，采用了#A羽五声调式，整体篇幅不长，却结构严谨。呈示段由竹笛演奏的主题首先进入，此主题包含两个核心动机（也可称为特性音调）作为发展作品的基因，贯穿各个声部，构成局部点描式模仿。作为模仿声部，男声演唱的固定低音旋律也是运用这两个片段化的动机材料派生而成的。在每次变奏中，两个核心动机以不同形态穿插展开，形成点描式织体。从动机发展手段看，两个核心音调在各自的变奏中分别采用了逆行、缩减与扩充、音程移位等变形技术。各声部对动机材料的处理，既保持了动机的可辨识性，又通过参数变换避免了材料的简单重复。接唱点描式陈述的卡农式变奏通过声部间细微的音色与力度对比，营造了如泣如诉的对

话效果，使音乐在统一中充满变化，进一步强化了哀思的情感表达（见表1）。

表1 纳西族民歌《阿里里个吉拍》核心动机及其变体

织体	动机1	动机2
原型		
变体1		
变体2		
变体3		
变体4		

动机1由 [$\sharp D$ 、 $\sharp C$ 、 $\sharp A$] 三音列构成下降式进行，带有悲伤的基调，其变体主要为节奏的变化。动机2的音程结构为小三度一大二度，是动机1大二度一小三度的逆行，两者保持了完全对称的音程关系。动机2的原型及变体出现于每次变奏的首尾。变体以节奏变形为主，在保留上四度音程跳进的基础上，自由地省略或添加音符。演唱者有时还会通过添加颤音的表演方式来增添作品浓

郁的凄凉感（见谱例3）。两个核心动机的原型与变体交织嵌入横向旋律进行与纵向对位结构之中，通过点状衔接构建了自由灵活的二声部模仿。这种由横向生成纵向的表现手法，与西方现代音乐中的点描技法类似，即将平面单声旋律转化为立体多声结构。声部之间通过点与点的呼应，实现了紧密联动，增强了音乐整体的统一感，呈现了“你中有我、我中有你”的美学意境。

谱例3 纳西族民歌《阿里里个吉拍》主题与变奏1

显示段
♩ = 48



三、多声意识在卡农式变奏中的体现

我国多声部民歌中的卡农式变奏，集中体现了中华民族传统音乐鲜活且多元的多声思维特质。民间歌手在长期的口口相传中，自觉或不自觉地运用了双调性重叠、复对位转换等技法，使卡农结构在模仿的基础上不断衍生出新的声部关系与调性色彩。这些手法虽受制于自然音域、歌词结构和仪式语境等现实条件，但亦体现了民间艺术家对音响层次与情感表达的主动追求。本研究从双调性、复对位（横向、纵向、纵横向）维度展开，旨在分析我国多声部民歌中多声意识在卡农式变奏方面的丰富呈现。

（一）双调性卡农式变奏

在我国多声部民歌中，调性的重叠现象并不是偶发的，而是具有一定必然性的音乐表现。“在混声重唱或在二声部间各自采用真声和假声演唱时，由于音域、音区的限制，为了唱得顺口，也为了追求音乐的变化，常产生不同的音程移位结合，从而构成了不同调性的重叠。”^{[6] 227}“运用对位性结构建立调性，是我国传统复调音乐的典型现象。所谓对位性结构，实际上是以旋律的结构

思维构成多声部的调性结构。在多声部复调结构中，每个声部的旋律线的运动方向，都是以总体的调性为目的。”^{[2] 16}如纳西族民歌《阿勒》为男、女二声部合唱，每逢火把节祭祀仪式时演唱。该作品为三部性结构布局，以休止符作为结构划分点，每段均停在相同的结束音；在前两段中，男、女声部歌词相同；在第三段首部，男女声部演唱不同歌词；在结尾处，男女声部汇合，节拍在演唱中随意附加。

这首合唱作品采用了双调性记谱：女声为B羽，男声为 $\sharp F$ 羽，纵向独立的两个旋律均以结构骨架V-I作为基础，体现了明确的调性结构。在作品的呈示段与变奏1首部中，男声领唱的旋律被女声以节奏的灵活扩大加以连续模仿，形成了双调性扩大卡农。而后发展到变奏2中，两声部的进入顺序置换。除每段首部的扩大模仿外，两个声部常以平行四度音层结合陈述。这一现象不禁让人联想到西方早期复音音乐中的平行奥尔加农。与我国多声部民歌不同的是，奥尔加农是在固定调的基础上附加平行声部，两者呈依附关系；而纳西族民歌《阿勒》中的双调性平行进行则是由男、女声的音域差异自然形成“一唱一和”的应答关系（见谱例4）。

谱例4 纳西族民歌《阿勒》主题与变奏1、变奏2

呈示段
♩ = 60 A1自由扩大 b羽

女
男

变奏1
A(扩大) b羽

变奏2
A $\sharp$ 羽转b羽

29

he ai mu da ai jie a le ai a le ye guo ke ye a ke ye
mu he ai guo mo ai guo ye a ke ye guo guo ye a ke ye
mu ke ke mu na a ke ye bu la bu la nie a ke ye bu ge ye a ke ye
bu ke ye bu ge nie nie a ke ye bu ge ye a ke ye

畬族民歌《接新娘歌》始于严格的二声部卡农，相隔三拍进入，模仿3句后变为自由卡农。横向可动对位的特征主要体现在各变奏中模仿声

部（应句）进入时间的逐次变化。在呈示段中，应句于起句后三拍进入；在变奏1中，应句的进入时间保持不变，但模仿长度缩短，形成局部紧缩；变奏2发生了关键性的时间移位——应句的进入时间由三拍缩短为一拍，声部交叠更为紧密，情绪进一步高涨。与此同时，变奏2的起句重复了呈示段的核心动机，应句则采用了自由模仿。在此模仿结构中，起句和应句采用相同的核心音

列，但应句将音序重组以生成新的旋律，与起句形成内涵相同、外延相异的自由模仿结构。起句与应句的外形虽有差异，但内核采用的却是相同的音高材料，实为派生关系。随着应句的进入，卡农的时间距离缩短为一拍，与排比句歌词表现的逐渐热烈的情绪相结合，使音乐进一步产生紧凑感，织体层次亦随之丰富，生动地展现了热闹、欢乐的婚礼场面（见谱例6）。

谱例6 畲族民歌《接新娘歌》的主题与变奏2

主题

核心音列

男 红曲酿酒 红又红啊，四角桌上 当龙潭。

女 红曲酿酒 红又红啊，四角桌上 当龙（啊）潭。

严格模仿

变奏2

男 红曲酿酒 黄又黄，放在桌上 当龙（啊）潭。

女 红曲酿酒 黄又黄，啊，放桌上 当龙（啊）潭。

时间靠近

自由模仿

独龙族民歌《恰白拉多白夏》是一首旋律质朴且刚劲有力的男女混声合唱作品，歌词以忆苦思甜为主题。旋律以四度、五度甚至十度的大跳进行为主，采用了典型的五声羽调式。作品结构由4个乐句组成，乐句之间通过接力的方式进行声部转换：前一乐句的尾音由后一乐句的起音叠

入，形成了声部间的无缝衔接，避免了纵向音响的断裂。这种接力手法本身就暗含了模仿复调的逻辑，为后续卡农变奏中的横向可动对位奠定了基础。这首合唱作品的主题部分以齐唱形式展开，由男女同声区共同演唱，呈现了和谐统一的音乐效果（见谱例7）。

谱例7 独龙族民歌《恰白拉多白夏》主题

♩ = 90

啊 衣儿 拉 衣儿 衣儿 衣儿 呀 拉 尼 多 拉 尼 衣儿

多 夏 格 窝 拉 么 兴 (尼 兴) 定 哈 尼 米 作 那

从变奏2开始,作品逐渐发展为多声部自由模仿。在此之前,变奏1处于过渡阶段,女声与男声以自由跟唱为主,尚未形成明确的卡农结构。变奏2则首次引入了明确的多声部模仿织体,具体表现为两个独立的模仿对位层:在第一层中,女II与女III相隔两拍构成同度卡农,女II为起句,女III为应句;在第二层中,女I与男声相隔两拍构成同度卡农,但男声低八度演唱,形成音区上的纵向分隔。变奏2的进入时间参数保持稳定(均为两拍),尚未体现横向可动对位的特征。随后,变奏3发生了显著的横向移位变化。首先,模仿声部的进入时间由两拍缩短为一拍,实现了时间

间隔压缩的核心操作。其次,声部组合关系也相应调整:女III与男声、女I与男声分别构成相隔一拍的同度卡农,同时男声始终以低八度进行,形成相差八度的同度卡农(即旋律相同、音区相差八度)。最后,变奏3中模仿声部的进入顺序呈现更大的灵活性:原本在变奏2中作为应句的女III,在变奏3中成为起句,而男声则承担了应句功能。这种角色转换进一步强化了横向可动对位的复对位属性。通过时间压缩,使声部间的交叠密度增加,音乐张力随之提升,与忆苦思甜主题中逐渐积蓄的情感力量相呼应,为后续情绪的推进埋下了伏笔(见谱例8)。

谱例8 独龙族民歌《恰白拉多白夏》变奏2与变奏3

变奏2

女I: 呀 拉 比 哟 呀 衣 儿 呀 ——

女II: 赞 布 多 呀 哎 呀

女III: 赞 布 呀 赞 布 赞 布 多 呀 哎 甲 呆 哎 当

男: 喔 呀 拉 尼 多 呀 央 都 呀 拉 米 甲 呀 雄

衣 儿 衣 儿 衣 儿 衣 儿 耶 江 夏 莫 格 呀 ——

变奏3

呀 呀 里 厄 呀 呀

衣 儿 衣 儿 当 维 个 多 格 白 贝 多 夏 当 梅 安

此外,彝族民歌《罗西扎得》也采用了横向可动对位技法,每次卡农声部进入的时间均有所不同:在主题呈示段中,领唱与和唱之间相隔三拍,形成自由模仿;在随后的变奏1中,两者进入的时间间隔缩短了一拍;而在变奏5中,时间间隔则被拉长了半拍。声部进入时间的频繁变化主要受歌词结构的影响。由于每句歌词长短不一,旋律长度随之变化,致使声部进入时机产生差异,

形成了层次丰富、错落有致的模仿织体。

2. 纵向可动对位的卡农式变奏

运用纵向可动对位原则的歌曲具有以下特点:在卡农结构中,两个声部除初次陈述的基本形式外,还能够按照一定的音程关系转位,形成新的卡农结构。在转位的过程中,每个声部都被赋予了双重功能意义。如在纳西族民歌《阿勒》中,主题的呈示段与变奏1均由男声领唱主要旋律、

女声作模仿；而第二变奏以女声领唱主旋律、男声跟唱模仿（见谱例4）。在变奏2首部，女声领唱的主旋律由B羽调式短暂移至 $\sharp F$ 羽调式，与前两段男声演唱的主旋律保持了调性的一致。而后，当男声的跟唱旋律进入时，女声演唱再次转回B羽调式，男、女声演唱恢复平行四度的双调性音层结构。转位卡农形成了声部角色的互换，使每个声部都兼具了“领”与“和”的双重功能，赋予了旋律新的表现意义，呈现了明确的“二重对位”的意识（见表2）。

表2 纳西族民歌《阿勒》结构

结构成分	主题呈示段	变奏1	变奏2
女声声部	A1 (B羽)	A1 (B羽)	A ($\sharp F$ 羽-B羽)
男声声部	A ($\sharp F$ 羽)	A ($\sharp F$ 羽)	A1 ($\sharp F$ 羽)

3. 纵横可动对位的卡农式变奏

在复调音乐中，纵横可动对位着重强调横向旋律线条与纵向和声关系两个方面的自由发展与协调统一。各声部在旋律走向、节奏节拍等横向要素上具有自由性，在纵向音程与和声结构上也具备可变性，变动后的声部组合仍能保持合理的对位逻辑。

在我国多声部民歌中，纵横可动对位现象通常受变唱因素的影响，构建了区别于西方传统复调的独特音乐结构。如拉祜族民歌《来哈呀哈阔》是一首男女混声合唱情歌，采用了四声部纵横可动式自由模仿（跟唱）织体。作品旋律基于徵调式，结合八三拍等时值踩板音型与悠长拖腔终止，形成了急缓式有序循环结构。作品由四次模仿组成（主题加三次变奏）：在第一次模仿中（见谱例9，标注为“主题”），声部进入的时间与音程关系分别为三拍自由卡农、两拍下十一度（属调）卡农、三拍同度卡农。此时，上两个声部为自由模仿，下两个声部为严格模仿；在第二次模仿中（见谱例10，标注为“变奏1”），声部进入的纵横关系调整为一拍同度卡农、四拍下十一度卡农、

三拍同度卡农，上下两组声部均为严格模仿；在第三次模仿中（见谱例11，标注为“变奏2”），声部进入关系变为三拍自由卡农、一拍下八度卡农、三拍同度卡农，与第一次模仿（主题）相似；在第四次模仿中（见谱例12，标注为“变奏3”），声部进入关系进一步调整为四拍同度卡农、三拍下十一度卡农、三拍同度卡农，与第二次模仿（变奏1）较为相似。

谱例9 拉祜族民歌《来哈呀哈阔》主题

主题

谱例10 拉祜族民歌《来哈呀哈阔》变奏1

变奏1

谱例11 拉祜族民歌《来哈呀哈阔》变奏2

变奏2

谱例12 拉祜族民歌《来哈呀哈阔》变奏3



纵观4次模仿，声部的进入时间间隔时而靠近，时而拉远，节奏具有极大的灵活性。在音程选择上，女I声部与女II声部的模仿关系展现了较大弹性，尤其是第一模仿声部（女II）的大幅度变唱，导致纵向声部间音程距离在各次模仿中均有所不同，构成了独特的复调变奏形式。

四、卡农式变奏的结构特征

(一) 支声卡农式变奏

我国传统音乐中的支声手法源远流长，地域

分布广泛，表现形式多样，形成了独特的复调体系。支声复调的核心是旋律本体和它的变体同步结合，两者之间还存在着因果互动的联系^[8]。在声部推进的过程中，这类复调往往注重骨干音保持一致、进行方向相同、终止音统一等。支声手法与卡农变奏的结合，是我国民间多声部音乐中特殊的复调类型。其典型特征在于本体声部与变体声部在保持旋律框架一致的前提下，通过对节奏密度的调控，衍生纵向的音程张力；当这种支声关系被纳入卡农结构后，形成了支声卡农式变奏。此类音乐在保留了支声复调合离相间的音响特质基础上，通过模仿声部的逐次加入，使织体密度阶梯式递增。旋律的变体大多依靠加花、装饰这类技法改变节奏，也正因如此，其在纵向维度上带来了不同的音程结构。这样，便自然形成了复调音乐的两个基础构成要素：节奏对比和音程对比。与此同时，丰富多样的变体旋律亦催生了独特的对比与模仿手法，使支声复调的艺术表现力得到进一步提升。如哈尼族民歌《阿妈艾姆尼》为女声三声部轮唱式模仿复调（民间称其为“跟唱”），歌词表达了出嫁的女儿对母亲养育的感恩之情（见谱例13）。

谱例13 哈尼族民歌《阿妈艾姆尼》主题



哈尼族民歌《阿妈艾姆尼》的旋律由单乐句变化重复构成乐段，为E羽调式。呈示段一开始，高声部和中声部以支声复调同时进入：高声部演唱旋律的骨干音，中声部演唱加花装饰的变体，

在纵向结合中形成了节奏的疏密对比。两者在每个节拍点均汇合于相同的音符，体现了本体与变体的共生关系。低音模仿声部在第4小节进入，跟唱歌词为“啊介”的短句。随后，三个声部变

为相隔一拍、自上而下依次进入同度严格卡农。从支声复调过渡到严格模仿的过程，展现了作品的变奏逻辑：前4小节为支声式陈述，高声部和中声部以“本体—加花变体”的形式相结合，低声部延迟进入后，三声部迅速转入节奏齐整的轮唱模式。卡农阶段的进入时间间隔均为一拍，模仿保持至乐句尾音，形成连绵不断的声部接力。这种先支声后卡农的结构布局，既发挥了支声复调细腻的装饰性作用，又利用了卡农的累积性织体优势，使情感表达由含蓄转向了涌动，与感恩主题的内在精神相契合。

畲族民歌《借问娘子哪里来》是一首男女声二重唱作品。女声以真声演唱主要旋律；男声以假声作为变体声部，在结构上，既服从于主体旋律，又具有一定的独立性，从而形成支声复调中“主—从”的对位关系。作为变体声部的男声，对主旋律

（女声）的模仿并不严格，通过省略装饰音的方式将旋律化繁为简，使旋律的结构更显清晰。此外，在模仿时，男声还会加入“啊”字衬词，以此强化自身作为模仿声部的陪衬作用。这样的处理方式，不仅契合了支声复调中“简化—支撑—融合”的变体逻辑，还体现了带有区域风格的变奏理念。作品采用 E 商调式，尽管两个声部在旋律细节上因支声模仿而存在差异，但其结构结点高度一致：单句末尾都落在 B 羽音上（只有变奏里的第一句稍作改动），双句则落在 E 商音，形成了和西方“属—主”相近的终止样式。这种句末的一致性，加强了两个声部之间的纵向聚合联系，也是支声复调结构稳定性的重要表现。而支声模仿中体现出的“局部差异、整体统一”原则，让旋律在持续变化中保持高度的组织性，呈现了清晰的节奏层次感和语义结构（见谱例14）。

谱例14 畲族民歌《借问娘子哪里来》主题与变奏

呈示段

变奏

此外，前文分析的纳西族民歌《阿里里个吉拍》与畲族民歌《接新娘歌》同样也运用了支声卡农式变奏的写作手法。

（二）带固定旋律的卡农式变奏

在我国多声部民歌中，所谓固定旋律是指复

调织体中某一声部持续重复演唱的旋律线条，通常节奏、音高和歌词内容都相对稳定，要么贯穿整首作品，要么覆盖多个段落，起到结构支点与统摄全作品的作用。这类旋律往往由低声部承担，如男声反复哼唱某一句歌词或是衬词，由此形成

近似“固定低音”的功能。

固定旋律不只为其他各声部提供清晰的对位参考依据，还为纵向音响搭建了稳定根基，有助于稳住调式中心与节奏框架。在支声复调中，固定旋律和上方的变动声部之间形成主从关联，正体现了我国民间音乐以骨干旋律为核心、层层装饰与模仿展开的复调思维。这类技法在我国民歌传统中十分常见，也是我国复调音乐语言的重要组成部分。

如上文提到的纳西族民歌《阿里里个吉拍》，便是采用了固定低音的卡农式变奏曲。在二声部的模仿结构中，高声部的旋律与歌词不断变化，而低声部则承担模仿角色，以由高声部旋律派生出的固定旋律反复演唱“窝热热”这一衬词，构成了持续循环的低音支撑。在演唱过程中，男女声部展现了鲜明的对位意识：通过旋律上的自由模仿与节奏疏密的对比，塑造了具有复调特征的音乐形象，营造了鲜明的情绪张力。与此同时，两声部围绕相同的核心动机展开，巧妙地实现了音乐的内在统一与结构平衡。

这一稳定的低音旋律不仅在声部织体中发挥了结构性支撑的作用，也在变奏组织中体现了高度的规范性与连贯性。除最后一次变奏增加了3

小节的补充终止外，其余各变奏中固定旋律的结构框架保持稳定，且均以V-I（角-羽）功能进行起始，每句终止于[#]A羽音，呈现了明确的调性导向和功能性支撑。

此外，彝族民歌《罗西扎得》中的和唱声部也采用了固定低音的处理方式。其借助“阿索依索”“阿松松”等衬词的循环吟唱，构成了两个不同的旋律乐汇，并与领唱声部形成自由模仿与呼应关系，进一步体现了支声复调中的主从结构与声部互动的复调特性。

（三）聚合卡农式变奏

我国传统复调音乐形式运用的“聚合”结构原则，是指在音乐发展过程中，先通过选取一个旋律结构片段作为核心“聚合点”，当原有主题的基本形态在变奏中发生变化时，“聚合点”却保持基本形态不变，从而使本体与变体保持了紧密的联系^{[2] 31}。再细分为“合头”“合中”“合尾”等类型，分别对应旋律开头、中段或结尾的聚合处理方式。“聚合”结构原则兼具严谨性与灵活性：一方面，“聚合”为变奏提供结构性支撑；另一方面，赋予旋律更广阔的展开空间，是衔接统一性与多样性的重要结构机制。彝族民歌《罗西扎得》的结构带有回旋式变奏的特点（见表3）。

表3 彝族民歌《罗西扎得》结构

结构成分	A	B	C	B	D	B
领唱声部	Y	Y ¹	Y ²	Y ¹	Y ³	Y ¹
和唱声部	X	X	X	X	X	X
回旋属性	呈示段	变奏1	变奏2	变奏3	变奏4	变奏5

注：表中X表示固定旋律，Y代表模仿结构中的变奏。

在彝族民歌《罗西扎得》的每次变奏中，和唱声部的旋律都是固定不变的，而领唱声部的旋律体现了“变—合”交替循环的“聚合”结构原则。在主题的呈示段、变奏2与变奏4中，领唱旋律自由变化；在变奏1、变奏3、变奏5中，领唱则以不同的唱词重复相同的旋律。

由于民间合唱中领唱多为1人，所以，可以

使用更为自由的变奏来活跃旋律；而和唱由于人数较多，为保证整体的协调与统一，在变奏的自由度和幅度上不如领唱灵活，但仍能保持相对的独立性。在彝族民歌《罗西扎得》中，“变”的部分为对比性因素，能够为音乐增添动力；而“合”的部分则如同纽带，加强了整体结构的凝聚力。在纳西族民歌《阿里里个吉拍》中，用4个段落

清晰地展现了起承转合的结构功能。主题呈示段与变奏1由竹笛与男声演唱构成，形成基于核心动机而展开的派生式卡农变奏，旋律在保持基本素材的前提下进行自由模仿。其中，呈示段作为“起”，采用竹笛演奏完整的两个核心动机，男声则以固定低音作铺垫；变奏1作为“承”，将竹笛动机裁截为更短的音型，男声的固定低音开始加入节奏变化，形成局部模仿。变奏2与变奏3则由男女声合唱呈现，其中变奏2采用对比并置的织体结构，而变奏3再次回归自由模仿。变奏2对应“转”，女声旋律与竹笛呈示段的后半部分形成对比并置，男女声的模仿以不同节奏型同时推进，纵向音程以四、五度为主，音响张力增强。变奏

3对应“合”，女声回归模仿织体，与男声的固定低音再度形成卡农关系，核心动机以原型再现，完成结构闭合。在纳西族民歌《阿里里个吉拍》中，男声始终以固定低音持续演唱主歌词“窝热热”的旋律线，起到了稳定结构的作用。正是这种固定低音贯穿作品的做法，成为“聚合”结构原则中“合尾”原则的典型体现。此外，从“聚合点”的位置看，固定低音在每个乐句的尾部均落于相同的羽音，且节奏型保持为均匀的长音，这与“合尾”原则中尾部材料统一的要求完全吻合。而各变奏中旋律声部虽在开头与中部自由变化，但尾句仍与固定低音汇合于同音，进一步强化了“合尾”原则的结构力（见表4）。

表4 纳西族民歌《阿里里个吉拍》结构

调性	结构成分	结构功能	小节数（小节）	笛子	女声	男声
♯A 羽	呈示段	起	14	Y	—	X
	变奏1	承	8	Y1	—	X
	变奏2	转	9	—	Y	X
	变奏3	合	8+3（补充）	—	Y1	X

注：表中X表示固定低音，Y与Y1分别代表模仿结构中的不同变奏，“—”代表无内容。

在纳西族民歌《阿里里个吉拍》的多段结构中，旋律素材通过不同声部间的重复、模仿与变体关系实现了高度的有机整合，展现了明显的“聚合”特征：男声固定低音“窝热热”的旋律作为作品的核心动机，贯穿4个段落，形成稳定的“聚合点”，构建了旋律发展的统一轴心。在各段落的变化中，该旋律虽未在每个声部中直接呈现，但其始终作为结构支点贯穿纵向织体之中，确保了主题在变奏过程中的连续性与可识别性；竹笛与女声的旋律内容之间的内在呼应，构成了“合头”与“合尾”式的“聚合”。在变奏2中，女声旋律承袭了呈示段中竹笛的后半部分；而在变奏3中，女声旋律又与变奏1中竹笛旋律相一致，形成环状的“聚合”结构，使主题动机在不同段落之间不断回响，强化了音乐整体的内在关联。这种旋律性“聚合”不仅提升了段落之间的连贯性，

也在多声部的交织中形成了清晰的纵横对应关系。

还有一点值得注意的是，派生式卡农与对比并置的织体在保持旋律素材独立性的同时，均围绕核心动机进行展开，从结构上呈现了“聚合”结构原则的灵活性与统一性双重特征。通过“聚合点”的策略性分布与动机在不同声部之间的有机转换，作品在呈现丰富复调层次的同时，始终保持主题材料的聚焦性，展现了民族复调音乐中独特而严谨的结构性思维。

五、我国多声部民歌中的复调思维与审美建构

与西方复调音乐侧重理性建构与体系化规范不同，我国多声部民歌大多具有活态的复调性逻辑，其思维特质和审美方式根植于民族文化的深层

结构,充分体现了和而不同、各美其美的美学理念。

(一) 复调思维的原生性建构与文化根基

我国民间多声部民歌体现的复调性,是在长期集体演唱实践中自然生成的独立思维体系。这种复调思维强调声音的交织与互动、旋律线的并置与变奏,是对音乐横向与纵向两个维度综合性组织的直觉体现。其并不依赖乐谱或理论规范,而是在口传心授、口耳相传的过程中逐渐形成的,具有明显的原生性特征。在这一过程中,民众以生活为题材,以情感为驱动,运用反复、模仿、拆分、嵌套等音乐手法,使旋律在不同声部之间自由流动,形成了具有复调结构性特征的合唱形式。这种特征的确立,是基于对旋律与节奏的感性把握及对声音美感的集体认知,体现了独具中国特色的复调思维逻辑。

(二) “和而不同,各美其美”的多声部审美逻辑

“和而不同,各美其美”不仅是中华优秀传统文化的重要价值理念,也深刻体现在我国民间多声部民歌的美学结构之中。我国多声部合唱中的“和”,表现为对好听的共同追求,是一种建立在情感交流基础上的审美认同。此外,“和”也体现在各声部之间的有机协作中,歌手在演唱中追求音响的统一、节奏的协调和风格的整合,使整体音响在对比中保持平衡,在张力中达成和谐。而“不同”则体现为每个声部在旋律走向、节奏处理和演唱技巧上的差异化。歌手根据自身的经验与情感理解,以不同的旋律线条参与合唱,使每一声部既服从整体又独立存在。这种个性与整体的平衡,是民间复调合唱最具魅力之处,也是“各美其美”的核心体现。

(三) 纵横交织的复调结构与线性美

我国民间复调合唱普遍具有“横生纵、纵从横”的结构性特征与极具东方特质的线性复调风格。这种结构强调旋律在时间维度上的展开,即“横向”的进行,同时在不同声部之间形成“纵向”的叠合与对位,从而建构出一种非和声式但

具有高度组织性的多声部音响图景。这种纵横互文的复调思路,往往会以一个或几个特性音调作为基础,借助模仿、变化、对比这类手法铺展开来。除此之外,横向素材的多声部重构,也是民间复调结构的重要呈现方式之一。它把完整旋律拆分后,各自分配给不同声部,进而构成模仿与应答的结构形态。这种处理方式能加强声部间的互动联系,让旋律在纵向空间里拥有新的展开层面,丰富音乐的表达层次。

六、结语

一种音乐现象的凸显,是进步思想在历史文化长河中的必然反映^[9]。我国民间多声部音乐是集体智慧的结晶,其艺术性并不依赖复杂的理论体系,而是源自人民群众对生活、情感、自然的深切感受及长期积累的演唱经验,通过声部的互动与旋律的织合,实现情感的高度共鸣。各民族的歌者凭借敏锐的听觉直觉与口耳相传的传承方式,逐渐发展出兼具内在统一与富于变化的民族复调形态。

然而,这种源于实践经验的音乐智慧若缺乏系统的理论梳理与阐释,其内在的结构逻辑与艺术价值便难以被充分认知、理解与传播。因此,对多声部民歌中卡农式变奏现象进行深入剖析,其目的不仅要揭示民族复调体系内在的组织规律与艺术特质,还要为推动这一独特音乐现象的系统性研究提供学理支撑。我国多声部民歌不仅在声部处理、旋律构建与结构组织方面具有多样性与创造性,也更加明确了复调思维在我国民间音乐中的原生性表达方式。这种植根于生活实践、融入日常生活的复调语言,构成了我国多声部民歌独特的美学根基与文化价值。深化对民族复调体系的理论认知与学术解读,可以让深植民间的活态音乐智慧得到清晰解读,助力民间音乐文化的代际传递,持续发挥文化价值,让这一珍贵的文化遗产在当代语境中真正实现从存在到传承的生命力延续。

参考文献：

- [1]李吉提. 中国传统音乐的结构力观念[J]. 中央音乐学院学报, 1994(1): 3-13.
- [2]于苏贤. 中国传统复调音乐[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2006.
- [3]樊祖荫. 横向变唱与多声部民歌中的变奏曲体[J]. 音乐研究, 1992(1): 54-64.
- [4]樊祖荫. 论变唱: 中国多声部民歌创作方法研究[J]. 中央音乐学院学报, 1992(2): 26-32.
- [5]张兴荣. 云南民族复调音乐研究[M]. 昆明: 云南大学出版社, 2010: 169.
- [6]樊祖荫. 中国民间多声部音乐论稿[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2004.
- [7]王耀华. 中国民族音乐[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2014: 364.
- [8]樊祖荫. 云南多声部民歌研究[J]. 中国音乐, 1988(2): 6-11.
- [9]王秋诗. 蒙古族早期合唱形态探赜[J]. 乐府新声, 2025(1): 65-75.

A Study of Canonic Variation in Chinese Multipart Folk Songs**ZHAI Weijing**

Abstract: Canon variation is a characteristic manifestation of indigenous Chinese polyphonic thinking and a key structural principle underlying Chinese multipart folk songs. Widely found in representative multipart singing traditions across China, it constitutes a distinctive polyphonic practice shaped through long-term oral transmission rather than conscious compositional design. Its musical organization reveals an inherent logic of imitation, voice interaction, and continuous variation, in which recognizable canon relationships are preserved while flexible transformations emerge through collective performance and improvisation. The present study examines the organizational principles of canon variation from the perspectives of imitative procedure, voice-leading, and structural development. It demonstrates that this polyphonic practice exhibits a dynamic balance between stability and flexibility, giving rise to a variety of presentation modes, including leading-entry presentation, interpolated-entry presentation, and pointillistic antiphonal presentation. It further identifies several characteristic structural types, including bitonality, double counterpoint, heterophony, cantus-firmus textures, and aggregative structures, all of which reflect distinctive approaches to polyphonic organization within the Chinese folk music tradition. Rather than representing isolated compositional devices, these techniques collectively embody an indigenous mode of polyphonic thinking developed through centuries of musical practice. By elucidating the structural logic of canon variation, this study contributes to a deeper understanding of the organizational principles of Chinese multipart music, enriches theoretical discourse on indigenous polyphony, and provides an analytical framework for the documentation, interpretation, and transmission of China's multipart folk-song traditions.

Keywords: chinese multipart folk songs; canon variation; polyphonic structure; chinese folk music; linear polyphonic thinking