

蒙古族民歌

调式初探

吕宏久 著

上 册

内蒙古自治区文化局
配器学习班编

1979.9.

目 次

第一章 绪论	4~21
一、关于调式的概念	5~8
二、民族调式的音阶结构	8~15
三、五种民族调式	15~18
四、两种调式体系的比较	18~21
第二章 单一调式	22~77
一、羽调式	22~35
二、徵调式	35~50
三、商调式	50~59
四、宫调式	60~70
五、角调式	70~77
第三章 调式交替	78~99
一、功能性交替	78~87
二、色彩性交替	87~99
第四章 同主音调式转换	100~129
一、以清角取代角	103~108
二、以变宫取代宫	108~113

三. 以清羽取代羽 ----- 113~118

四. 以变徵取代徵 ----- 118~120

五. 同主音暂变凡 ----- 120~128

第五章 同调式转调 ----- 129~138

一. 以清角取代角 ----- 130~133

二. 以变宫取代宫 ----- 133~136

三. 同调式暂转调 ----- 136~138

第六章 不同调式的转调 ----- 139~146

一. 以清角取代角 ----- 139~142

二. 以变宫取代宫 ----- 142~144

三. 以清羽取代羽 ----- 144~145

四. 以变徵取代徵 ----- 145~146

第七章 变体中的变凡 ----- 147~157

第八章 其他音阶形态 ----- 158~174

一. 六声音阶 ----- 159~164

二. 七声音阶 ----- 164~169

三. 四声音阶 ----- 169~174

蒙古民歌音调特点试谈

- 一、级进旋律的转位 ----- 175 ~ 185
- 二、旋律中的甩音装饰 ----- 185 ~ 191
- 三、由弱至强的同音进行 ----- 191 ~ 195
- 四、旋律中的倚音装饰 ----- 196 ~ 200
- 五、民歌旋律中的跳进 ----- 200 ~ 226

后记

目 次

第一章 绪论	4~21
一、关于调式的概念	5~8
二、民族调式的音阶结构	8~15
三、五种民族调式	15~18
四、两种调式体系的比较	18~21
第二章 单一调式	22~77
一、羽调式	22~35
二、徵调式	35~50
三、商调式	50~59
四、宫调式	60~70
五、角调式	70~77
第三章 调式交替	78~99
一、功能性交替	78~87
二、色彩性交替	87~99
第四章 同主音调式转换	100~129
一、以清角取代角	103~108
二、以变宫取代宫	108~113

三、以清羽取代羽 ----- 113~118

四、以变徵取代徵 ----- 118~120

五、同主音暂变凡 ----- 120~128

第五章 同调式转调 ----- 129~138

一、以清角取代角 ----- 130~133

二、以变宫取代宫 ----- 133~136

三、同调式暂转调 ----- 136~138

第六章 不同调式的转调 ----- 139~146

一、以清角取代角 ----- 139~142

二、以变宫取代宫 ----- 142~144

三、以清羽取代羽 ----- 144~145

四、以变徵取代徵 ----- 145~146

第七章 变体中的变凡 ----- 147~157

第八章 其他音阶形态 ----- 158~174

一、六声音阶 ----- 159~164

二、七声音阶 ----- 164~169

三、四声音阶 ----- 169~174

蒙古民歌音调特点试谈 -

- 一、级进旋律的转位 ----- 175 ~ 185
- 二、旋律中的甩音装饰 ----- 185 ~ 191
- 三、由弱至强的同音进行 ----- 191 ~ 195
- 四、旋律中的倚音装饰 ----- 196 ~ 200
- 五、民歌旋律中的跳进 ----- 200 ~ 226

后记

第一章 绪 论

生活在祖国北方边疆的蒙古族民族素以善歌著称。在往昔漫长的年代里，勤劳勇敢的蒙古族人民创作³如珍宝的³歌曲；在这些歌曲中，记载了他们的斗争经历，叙述了他们的生活变迁，表达了他们对美好生活的向往。这是一代代口口相传的、生动的民族历史。这些歌曲，在年代久远的流传过程中，经过人民群众反复雕凿加工，在艺术上达到了非常精练和完美的境地。

毛泽东同志很早就指出：“必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸取一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分。”因此，对待民族民间的音乐艺术抱虚无主义态度全盘否定和不加分析地全盘肯定都是不对的，我们应当取其精华，除其糟粕，以之丰富我们今天的创作。

音乐艺术同其他艺术形式一样，在其发展过程中，有着民族的传统性。不同的民族有着不同的音乐表达方式。各民族以其独特的色彩艳丽的艺术之花丰富着祖国绚烂多采的艺苑。因此，对各个民族的音乐艺术进行研究，探寻其独特的艺术规律，是一件很有意义的工作。共性是寓于特殊性之中的，对于民族艺术的学习，将会加深和充实我们对音乐艺术的一些基本规律的理解。

蒙古族民歌之丰富，浩如烟海，它需要我们许多同志共同努力，进行搜集和整理，并从不同的角度、不同的方面进行分析研究。这里，仅试从调式这个侧面对蒙古族民歌进行初步的探讨。

一、关于调式的概念

调式是音乐思维的基础。它使乐音组成为某种体系，并使旋律的运动隐含着内在的倾向性和逻辑性。

不归属于某种调式的旋律是不存在的（至少在民歌中是如此），同样，也没有那种脱离某种调式体系的抽象的和声。因此，不论对于旋律的写作，还是和声的配置，都必须了解和掌握关于调式的基础知识。就这一点来说，把关于调式的理论看做是音乐理论方面的基础理论是并不过份的。

调式是长期的音乐文化发展的结果，所以各个民族，由于其不同的历史和文化、不同的地理和环境，逐渐形成了各自的调式特征和旋律运动的习惯。但是不论什么调式体系，乐音在调式中表现了共同的组织性：

一、有一个中心音，它是组成调式的核心，同时也是最稳定的音，旋律在这个音上结束，就获得了稳定感。

二、其余的音，则表现得不稳定，并倾向于主音。

三、在这些不稳定的音中，有一两个音具有相对的稳定感，并且给予主音以有力的支持。

由此可见，调式体现了“乐音在音高方面相互联系的规律”。（赵宋光）而音阶只是调式音的抽象和序列化，把调式看做是“全音和半音的种种连续法”是不全面的，这忽视了调式的本质和各乐音的内在含义。因此，我们可以认为，调式就是由于对主音的倾向而联系起来的乐音的组织方式。

调式主音是通过下述各方面得到确立的：

一、在旋律上得到强调。它经常出现，并成为其他各音的环绕中心和归宿。

如：

$$1 = {}^bB \frac{2}{4}$$

东平《得胜》

$\dot{1} \dot{1} \underline{65} \mid \dot{1} \dot{1} \underline{65} \mid \dot{1} \dot{1} \underline{6\dot{1}} \mid \underline{5.6} \ 5 \mid 5. \ \underline{\dot{6}} \mid \underline{5.\dot{6}} \ \underline{5\dot{3}} \mid$
 $\underline{\dot{2}\dot{2}} \ \underline{3\dot{5}} \mid \underline{5\dot{6}3\dot{2}} \ \underline{\dot{1}5} \mid \underline{56\dot{1}} \ \underline{\dot{2}3\dot{5}} \mid \underline{\dot{2}\dot{1}} \ \underline{6\dot{1}} \mid 5 - \mid 5 \ 0 \parallel$

例中的5一再出现，并处于旋律的中心地位，其他音都围绕
着它、倾向于它，从而使5取得了主音地位。在这里，旋律的级
进关系（在以五声音阶为基础的旋律中，小三度也属于级进）导
向主音具有很重要的倾向作用，特别是下行导入更能获得稳定感。

2、在节奏上得到强调。它经常占据较长的节奏时值或重要
的节拍位置并且经常出现在重要的结构下位，即乐段或乐句的
终止处。

如：

$$1 = F \frac{2}{4}$$

乌盟《酒歌》

$\underline{65} \ \underline{35} \mid 6 \ 6 \mid \underline{\dot{2}65} \ \underline{35} \mid 6 \ 0 \mid \underline{65} \ \underline{65} \mid$

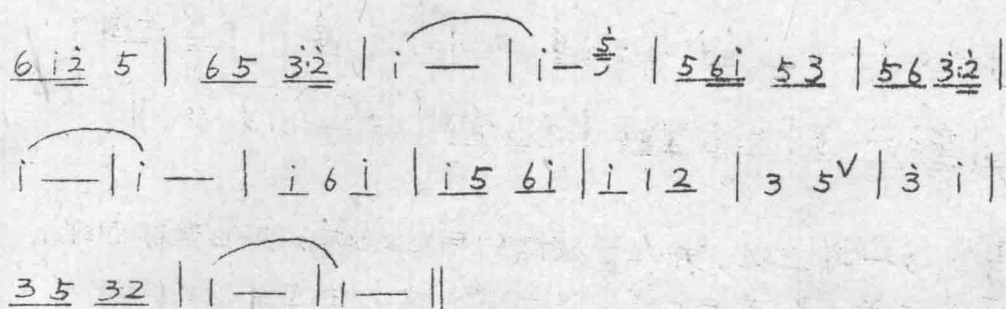
$\underline{66} \ \underline{22} \mid \underline{553} \ \underline{21} \mid 6 \ 0 \parallel$

（白宝如记谱）

上例中，6在节拍节奏上都得到了强调，并且四个乐句均以
6做结（当然大多数只在乐段结尾处给以强调），所以它获得了
调式中心音的地位。下例情况类似，1成为调式的主音：

$$1 = C \frac{2}{4}$$

伊盟《思念故乡鄂尔多斯》

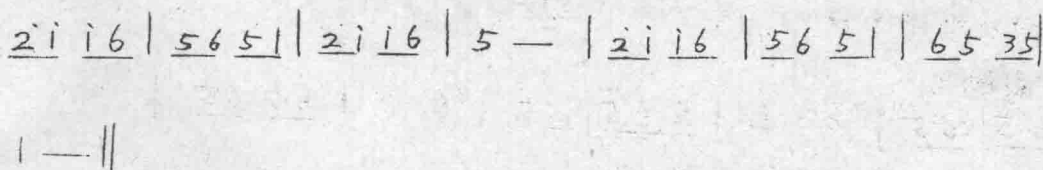


(杰布色格记谱)

3. 在功能上得到强调。即有一两个音以四、五度关系支持着它，倾向于它。

$$1 = C \frac{2}{4}$$

乌盟《帕格玛》



(赫佳音记谱)

例中佔据乐段终止处的 1 音，得到了其上五度音 5 的有力支持，它从侧翼巩固了主音的地位。有时，主音的上下五度音（即属音与下属音）都在旋律中得到强调。通过这两个具有不同功能的不稳定音的矛盾运动，更加突出了主音的稳定性。如：

$$1 = F \frac{2}{4}$$

乌盟《都仍比利格阿都》

3. 2 | 3 6 | 6 5 3 | 6 — | 6 1. 2 | 3 5 |
5. 1 6 5 | 3 — | 6. 5 | 3. 2 1. 6 | 2. 5 | 3. 5 |
 6 5 | 3. 2 1 | 6 — ||

(康剑鸣记谱)

上述各点只是一些基本原则和典型情况，说明了调式结构的严谨性。在丰富多彩的民间旋律中，情况是纷纭复杂的，需要做具体分析。

这里所列举的三个条件中，较为重要的是前两项，即旋律音调对形成调式的能动作用。当旋律音调在其发生变化过程中，把重心转移到其他音时，调性调式就有所变换了。这将在以后的几章中接触到。

二、民族调式的音阶构成

目前，在我国的音乐创作实践中，常用的调式有两种体系：大小调式体系和民族调式体系。蒙古族民歌属于民族调式体系。所谓民族调式体系是指以五度相生律为其调式构成逻辑的，以五声音阶为基础的调式体系，除蒙古族外，汉、壮、朝鲜、傣、苗、瑶、黎等民族的民间音乐也是运用这个调式体系的。

依据五度相生律，五声音阶中五个音的逻辑关系如下：

1	—	5	—	2	—	6	—	3
宫		徵		商		羽		角

这个关系也表明了以它们为主音的，各个调式之间的相互关系。民族调式的主音及其属音、下属音组成了调式的骨干，调式主音在其围绕支持下，得到了确立与肯定。因此，在同宫系统中，这五种调式的关系是非常密切的，它们互为主属或主、下属关系。

我们采用了古人为我们留下的宫、商、角、徵、羽等音的名称，只是说明了调式中各音的相对关系，并不说明其绝对音高。因此，这就给简谱记谱法和调式称呼方法带来某种歧异的可能性。如有的把主音的唱名直接称之为调式名称，如主音是1，就称之为do调式，主音是2，就称之为re调式等。这样称呼是不利于深入调式的实质的。现以羽调式（即所谓的la调式）为例，其音阶可以用简谱写成如下四种可能的方式：

6	1	2	3	5	6
2	4	5	6	1	2
3	5	6	7	2	3
5	$b7$	1	2	4	5

这里，除了第一种的主音6与调式的称呼切合以外，其他都是相抵触的。同样的道理，在不带变化音的情况下，我们可以用6为主音构成三种不同的调式：

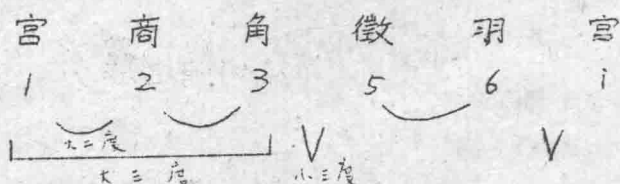
6	1	2	3	5	6	——羽调式
6	7	2	3	5	6	——商调式

6 1 2 4 5 6 ——— 角调式

显然，用此唱名来称呼调式是不够确切的。

这里牵涉到简谱记谱法的问题。简谱是按首调唱名法以阿拉伯字母标音的，而首调唱名法，是与调式的音阶结构相吻合的，因此，我们应该以首调唱名法来规范简谱记谱。

在人们习惯的首调的唱名法中，五声音阶是这样标记的：



在这里，大二度关系有三对，小三度关系有两对，而大三度则只有一对，即宫角之间，因此，在五声音阶的条件下，具有大三度关系的两个音，只能是宫与角，即以 1、3 标记之。

由此观之，下列两首歌曲如果这样记，就不够规范化了。

1 = F $\frac{2}{4}$

乌盟 《沙日夫》

1 6 5 | 2 1 | 2 1 6 5 | 1 — | 4 5 6 1 | 5 6 4 2 |

5 6 4 6 | 1 — ||

1 = D $\frac{2}{4}$

乌盟 《斑马》

6 6 | 7 5 6 | 2 6 | 6 0 | 2 3 5 | 3 2 7 |

3 5 2 | 2 0 ||

它们应分别记为：

$$1 = bB \frac{2}{4}$$

乌盟《沙日夫》

5 3 2 | 6 5 | 653 26 | 5 — | 12 35 | 23 16 |
23 13 | 5 — ||

(康剑鸣记谱)

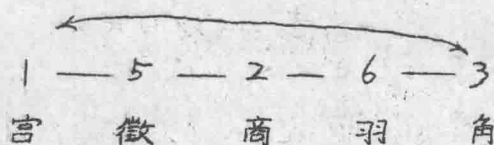
$$1 = A \frac{2}{4}$$

乌盟《斑马》

2 2 | 3 1 2 | 5 2 | 2 0 | 56 1 | 65 3 | 6 5 | 5 0 ||

(杰布色格记谱)

正是相距大三度的宫角两音，制约了五声音阶各音的构成：它们是这一相生关系的两个极端音：



但是在调式调性转换的情况下，当在小片断内形成新的五声关系时就没有必要至新换调记谱，而径直地记下来，如

$$1 = C \frac{4}{4}$$

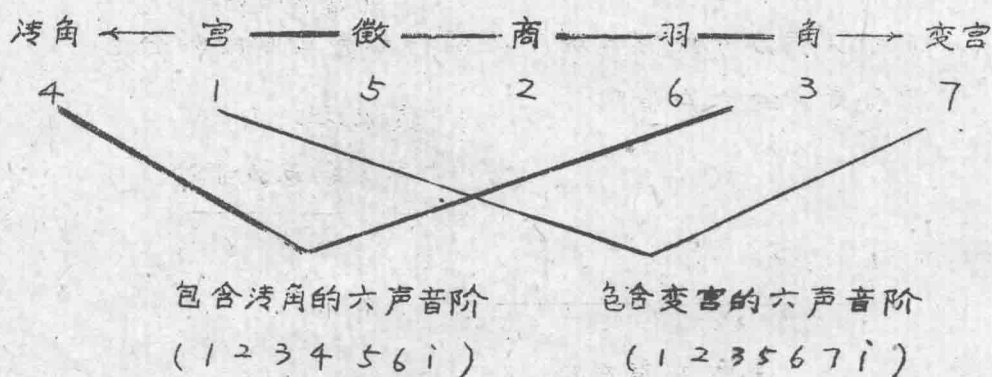
哲盟《苦命的妹妹》

66 655 53 6 | 2 — — — | 55 33 23 2 | 65 62 5 — |
32 35 23 1 | 6 — 7 2 | 67 65 32 53 | 2 — — — ||

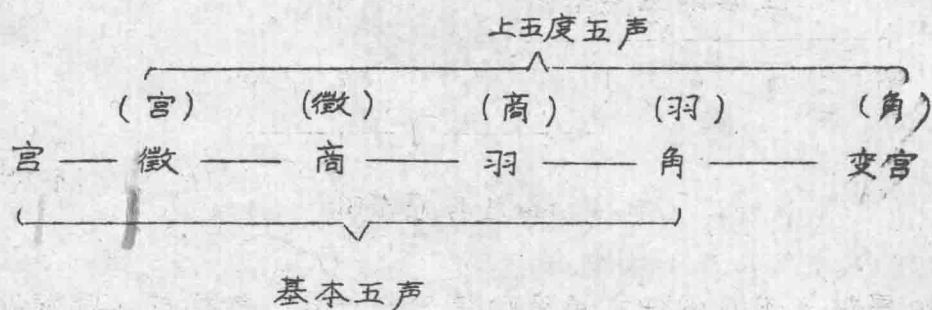
(赵功义记谱)

歌曲的后半分转到D徵调式，但没有必要在第六小节处改成1=G，换调记谱。

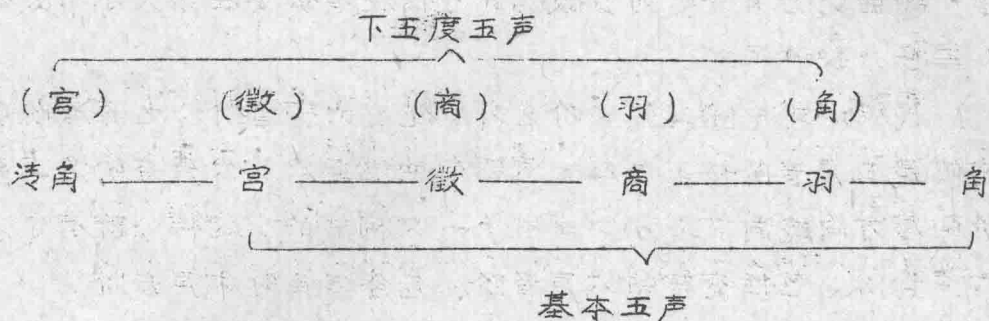
民族调式中除五声音阶之外，还有六声音阶、七声音阶等。它们是五声音阶按五度相生逻辑向两端延伸。六声音阶是五声音阶向上或向下五度方向再相生一次构成的，这样，就有了两种六声音阶：包括变宫的六声音阶和包含清角的六声音阶：



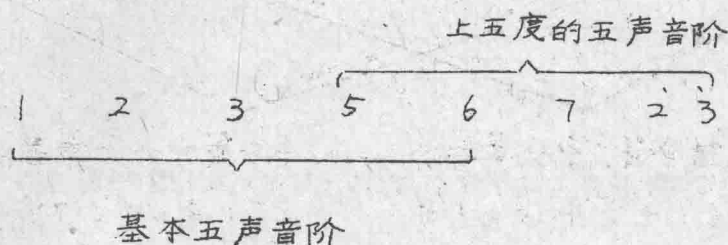
对于六声音阶，我们还可以看作是相距五度的两组五声音阶的综合。如包含变宫的六声音阶是基本五声和上五度五声的结合：



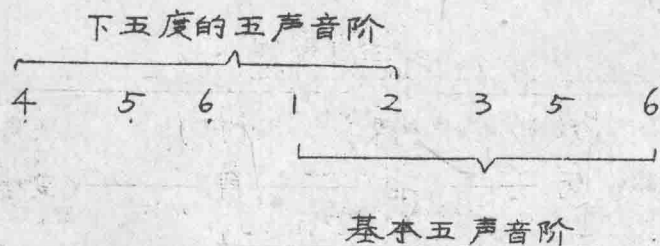
包含清角的六声音阶则是基本五声和下五度五声的结合：



还可以用另一种形式说明这两种五声音阶的结合：
包含变宫的六声音阶：



包含变角的六声音阶：



如果把上述的两种六声音阶结合在一起，就构成了民族调式的七声音阶。因此，我们可以把它看着是宫音相距五度的三个五声音阶的结合：