

蒙古族民歌

调式初探

吕宏久著

下 册

内蒙古自治区文化局

配器学习班编

1979.9.

第五章 同调式转调

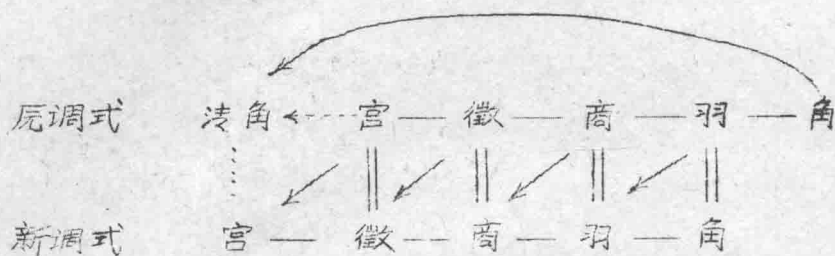
由于旋律的四五度模仿关系而形成的主音有所转移的同调式转调，在蒙古族民歌中也是常见的。

乐句终止音的主、属或下属关系，为这种转调提供了曲式基础，如同功能性调式交替的情况一样。在功能性调式交替中，也出现过模仿关系，但那是同宫系统的自由模仿，不发生变凡，而在这里却是移调的严格（或略有变化的）模仿，因此必然要发生变凡。这有两种可能性：旋律进行下五度（上四度）的模仿，这时出现清角（取代角），和旋律进行上五度（下四度）的模仿，这时出现变宫（取代宫）。一般情况下，最后的终止音较前面各乐句的终止音为低，这有利于最后终止的稳定感，所以模仿关系多是下五度和下四度。

这种基于模仿关系的同调式转调，在蒙古族民歌中较为典型的情况，在丰富多彩的民间音乐中，自然也会存在着非模仿关系的同调式转调，不过不很常见就是了。

这种同调式转调的前后两调式之间，有两个功能音是共同的，这为歌曲音调上的统一，调式联系的紧密提供了坚实的基础。

一、以清角取代角



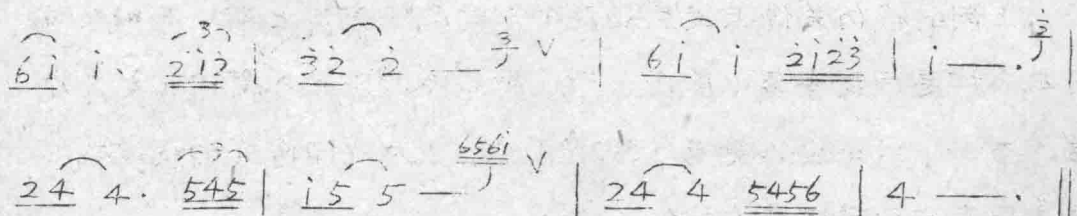
从图示中可见，这种同调式转调共有四种可能：宫 → 宫、徵 → 徵、商 → 商、羽 → 羽。因角被取代，故没有角至角的同调式转调。新调式转向旧调式的下属方面，两调式的主音为主与下属的关系或属与主的关系。除宫至宫的两调式之间只有一个共同的功能音外，其他各对都有两个共同的功能音。

下面看实例。

宫至宫的同调式转调：

$$1 = C \frac{3}{4}$$

呼盟《寒冷的乌和日图》



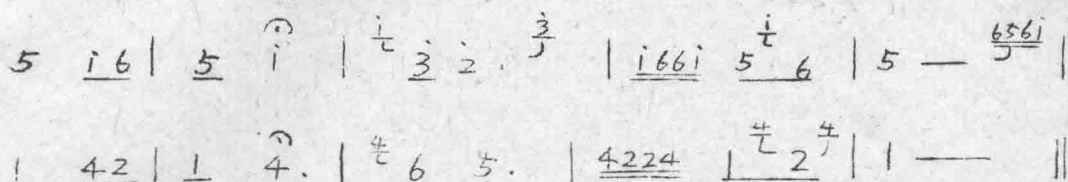
(辛沪光记谱)

上例后四小节为前四小节的低四度模仿，由C宫至F宫，旋律上只有很小的差异。前调式的主音为后调式的属音，再加上这种模仿关系，因此转调过程非常自然。

徵至徵的同调式转调：

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

呼盟《金野雄》

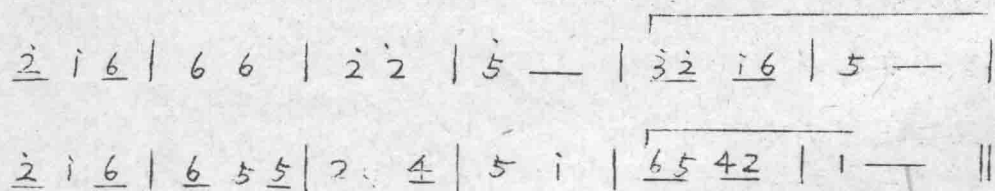


(辛沪光记谱)

这是G徵至C徵的同调式转调，也是下五度的严格模仿关系。

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

伊盟《佚名》



(金基德记谱)

上例的模仿关系只发生在两个乐句的补充句之间。在两乐句的本身却是同度重复(前两小节)和基本上是低八度的重复(后两小节)，这比模仿更接近的重复关系，也为我们所说的同调式转调主要产生于模仿关系提供了佐证。

商至商的同调式转调尚无实例，下面是羽至羽的同调式转调。由于羽调式是远古族民歌中运用得较多的调式，因此这种由羽至羽的同调式转调也最为常见。

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

东下《龙斯德玛》

6.6 6.2 | 2.2 3.5.1 | 2. 1 | 6.6 6.2 | 2.2 3.5.1 | 6.4 |
2.2 2.2 | 5.5 6.1.4 | 5. 4 | 2.2 2.2 | 5.5 6.1.4 | 2 — ||

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

东下《陶格斯》

1.2 3.3.2 | 1.2 6.1 | 2 — | 1.2 3.3.2 | 1.6 2.1 | 6 — |
6.2 6.5 | 5.4 2.4 | 5 — | 4.5 6.6.1 | 4.2 5.4 | 2 — ||

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

东下《阿拉塔》

2.3.5 1.6 | 2.3 6.5 | 2 — | 2.3.5 1.6 | 6.1.2 | 6 — |
6.1.2 4.2 | 4.5 6 | 5 — | 5.6.1 4.2 | 2.4 5.4 | 2 — ||

上面第一例中的变凡是在第六小节做为经过性的音出现的，第七小节没有以 2.2 2.5 严格模仿第一小节是由于那会使音域太宽，不利于演唱。

第二、三例的第七小节没有严格模仿第一小节，是由于旋律发尸上的原因，这里运用了民间曲调中常见的乐句之间同音接续的方法，即后乐句的起始音以同音和前乐句的结尾音相接，

从而形成气息悠长连续不断的效果。此外，在模仿中还会有些变化，这可能歌词以及演唱者的处理有关。

有趣的是上面这个曲例中的四个乐句依次以 2、6、5、2 为韵，这正是同主音商羽的共同调式骨架。如果不发生变凡，就成为功能性的羽商调式交替了。

再看一例羽至羽的同调式转调：

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

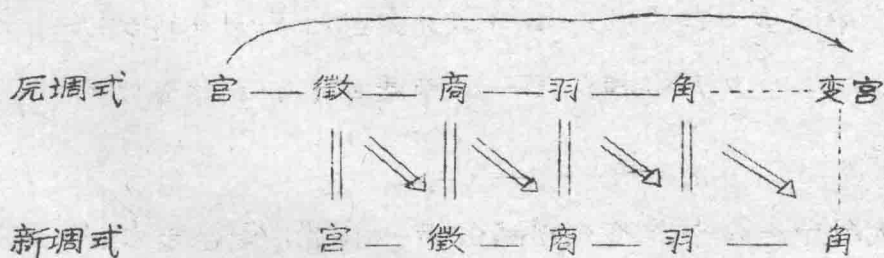
东平《九西另》

6. 5 6 1 | 2 1 6 1 2. 5 | 3 3 6 1 | 2 3 1 6 |
2. 1 2 4 | 5 4 2 5. 1 | 6 6 2 4 | 5 6 5 4 2 ||

(富吉雅拉图记谱)

这是上四度的模仿。这和记谱时演唱者的歌唱状态有关，如果把前乐句移高八度演唱（可把调移低，如 $1 = bB$ ），歌曲的总音域并没有扩大，演唱上依然是方便的。这时，就成为更为自然的下五度模仿了。

二. 以变宫取代宫



从图示中可见，这种同调式转调共有四种可能：徵→徵、商→商、羽→羽、角→角。因为宫被取代，故没有宫至宫的同调式转调。新调式转向原调式的属方面，两调式的主音为主、属关系或下属与主的关系。除角至角的两调式之间只有一个共同的功能音外，其他各对都有两个共同音。

下面看实例。

徵至徵的同调式转调：

$$1 = F \frac{3}{4}$$

昭盟《芍药花》

2 2 3 | 2 — . | 6 — 66 | 3 1 6 | 5 — . |
 3 5 6 | 2 — . | 6 — . | 3 — 33 | 6 — . | 7 5 3 |
 2 — . ||

(许五记谱)

这是上五度的模仿，由C徵至G徵，模仿关系发生在两个乐句的后四小节之间。

商至商的同调式转调：

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

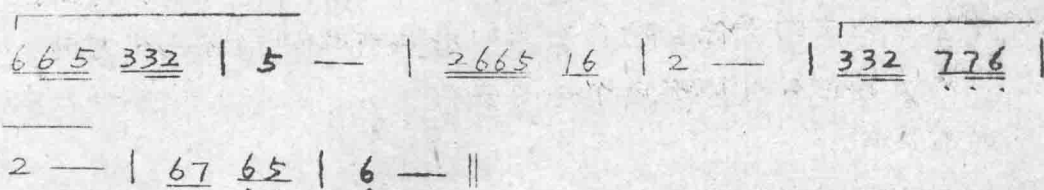
昭盟《布各勒》

3. 5 3 3 | 3 5 1 2 | 6 2 | 6 2 | 7. 2 7 7 | 7 2 5 6 |
 3 6 | 3 6 ||

这是极严格的移低四度的模仿。由C商至G商。

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

说书调《行军》



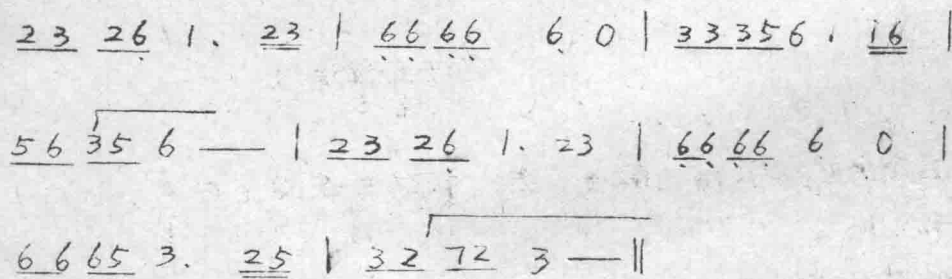
(唢呐记谱)

这也是低四度的模仿，由G商至D商，旋律上严格模仿发生两乐句的前两小节之间。

羽至羽的同调式转调：

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

昭盟《阿谷尔顿山渠》



(许直记谱)

第一、三乐句是重复关系，第二、四乐句除保持了节奏重复之外，只在乐句末产生了低四度的严格模仿，并出现变凡。

由于第四乐句没有出现宫音，这对新调的确立是有利的。

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

乌盟《专格勒巴达玛》

2. 3 | 2 1 6 | 2. 2 2 3 | 6 — |

6 6 2 | 6. 2 5 3 | 2 2 3 | 5 7 6 5 | 3 — |

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

3 3 6 | 6. 2 5 3 | 2 2 3 | 5 7 6 5 | 3 — ||

(孙丽云记谱)

前两小节确立了调式(D羽)，并为其后提供了旋律发凡的依据。在第二、三乐句之间，形成了较为自由的模仿关系(由D羽至A羽)。

三、同调式暂转调

这种情况较前述的同主音暂时变凡为少，在旋律上的表现是变凡的片断与基本调式的片断构成模仿关系。见下例：

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

锡盟《小兔》

5 6 1 | 2. 3 | 5 6 1 2 — | 2 3 1 2 5 | 5 6 4 5 6 |

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

5 — — — ||

(吉米·苏荣记谱)

这是个对称的乐段结构，第四五小节与第九十小节之间又是严格的模仿关系，形成了同调式的暂时变凡。由C徵开始（前三小节），经过F徵（第四、五小节），后下分又回到C徵上来。

$1 = {}^b E \frac{2}{4}$

东下《额尔吉勒代》

6. 1 3 2 | 3 3 5 5 | 6 — | 6 — | 7. 2 6 5 |
3 2 3 5 6 | 3 — | 3 — | 3. 6 2 1 | 6 6 2 1 6 |
 2 — | 2 — | 3. 6 2 1 | 6 6 1. 6 | 6 — | 6 — ||

(雷西雅拉图记谱)

$1 = {}^b E \frac{2}{4}$

东下《银亮》

6. 1 5 3 | 6 6 7 3 | 6 — | 6 — | 6 7 6 5 | 3 3 6 5 |
 3 — | 3 — | 3. 2 1 1 | 2 2 3 5 | 2 — | 2 — |
3 3 2 1 1 | 6 6 2 1 | 6 — | 6 — ||

(美利其格记谱)

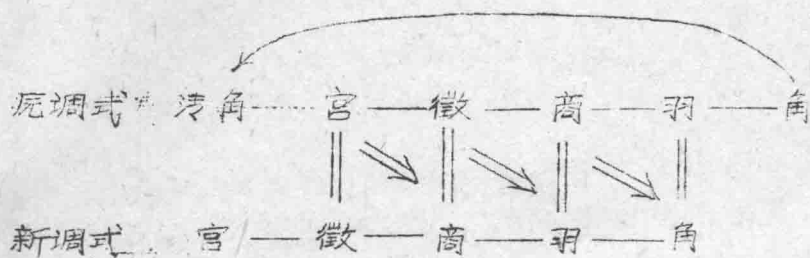
上面两例，在调式结构上颇为相象。歌曲的一开始宫音就出现了，好象是为了确定这首歌的基本调式：C羽。但是与节四乐句相对称的节二乐句，则在原调式的层音的基础上，通过变凡，形成了同调式G羽的片断。

第六章 不同调式转调

由于变凡的运用，改变了音列结构，不仅可以形成前述的同主音调式转换、同调式转调，还可以形成不同主音不同调式的转调。

为了调式结构的稳固和旋律发展的流畅，前后两调式的主音常保持四五度的关系，因此有两个共同的功能音，从而形成一种较为紧密的功能联系。它们互为主属或主下属的关系。

一、以清角取角



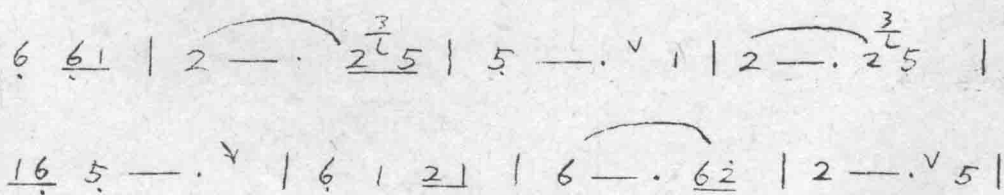
的转调方案：

从图式上可见，有三种可能， $\text{宫} \rightarrow \text{商}$ 、 $\text{徵} \rightarrow \text{羽}$ 和 $\text{商} \rightarrow \text{角}$ 。两调式之间有两个共同的功能音，新调式的主音转至原调式的属音上，但宫音却转向下属方面。

宫至商转调的实例尚未见到。下面是徵至羽的转调：

1 = F 节奏自由

乌盟《小黄马》



6 — 6 2 | 5 4 2 — . ||

(杰布色格记谱)

上例两乐句是前两乐句五度的自由模仿，由于发生了转向羽类的色彩音变凡，调式则由C徵变为G羽了。

	主		下 属 属		主
徵调式	5	6	① ② 3		5
	⋮	⋮	⋮ ⋮	↘	⋮
羽调式	5	6	1 2	4	5
	下 属	属	主		下 属

第三乐句既没有出现角，也没有出现清角，成为两个调式之间共同的旋律片断，因此，这又看做是由前两乐句的C徵调式交替到第三乐句的G商调式，然后以同主音关系发生变凡，转换为G羽调式。

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

东巴《徐舒梅林》

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

5. 1 6 1 4 | 2 — | 6. 1 2 2 1 | 6 2 $\frac{4}{7}$ 6 5 4 6 |

5. 4 2 4 5 4 | 2 — ||

(桑布记谱)

上例第一乐句就表明了调式C徵，间插句发生变凡，调式转向G羽，第二乐句仍在G羽调式中发凡。

$$1 = C \frac{3}{4}$$

呼盟《白马》

$\dot{1} \cdot \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{\dot{3}}} \mid 2 - \underline{\underline{\dot{3}}} \underline{\underline{6}}^{\vee} \mid \dot{1} - \underline{\underline{\dot{2}}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{\dot{3}}} \hat{5} - . \mid$

$\dot{1} \cdot \underline{\underline{\dot{2}}} \quad \overset{\sim 3 \sim}{\underline{\underline{45}}} \dot{1} \mid 6 - \underline{\underline{6\dot{2}}}^{\vee} \mid 5 \cdot \underline{\underline{6}} \quad \overset{w}{4} \mid \hat{2} - . \parallel$

(辛沪光记谱)

这也和前述曲例类似，由G徵调式转向D羽调式。

商至角的转调：

$$1 = {}^b B \frac{2}{4}$$

东下《柏树》

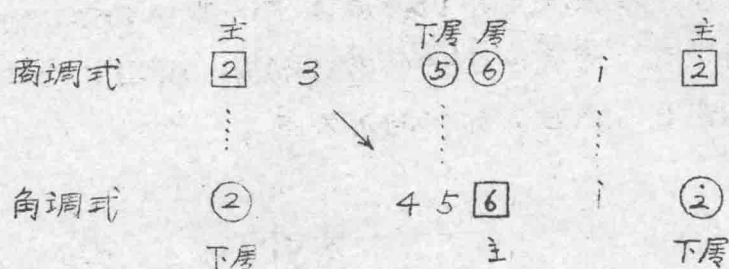
$3 \quad \underline{\underline{36}} \mid \underline{\underline{6 \cdot 6}} \quad \underline{\underline{6\dot{1}}} \mid 2 \quad \underline{\underline{\dot{2}\dot{3}}} \mid \dot{2} \quad \dot{2} \mid \underline{\underline{5 \cdot 6}} \quad \underline{\underline{3\dot{2}}} \mid \underline{\underline{\dot{1} \cdot \dot{2}}} \quad \underline{\underline{5\dot{3}}} \mid$

$\dot{2} \cdot \dot{1} \mid 6 \quad \dot{2} \mid \underline{\underline{5 \cdot \dot{1}}} \quad \underline{\underline{65}} \mid 4 \quad 5 \mid 6 \quad \underline{\underline{6\dot{1}}} \mid \dot{2} \quad \dot{2} \mid$

$\underline{\underline{6 \cdot \dot{1}}} \quad \underline{\underline{65}} \mid \underline{\underline{45}} \dot{1} \mid 6 - \mid 6 \quad 0 \parallel$

(张炯记谱)

前两乐句为C商调式，后两乐句通过变凡，转到G角调式



上例的调式转换过程也可这样看：第三乐句是前两乐句的同主音调式变换，通过变凡，由C商转到C羽，然后再由C羽交替到G羽。这最后的角音由于处于重要的结构位置，节奏值较长，音又较低，因此比C羽要稳定得多了。所以把后两乐句套个地看做是G角调式也是可以的。

$$1 = {}^b B \frac{2}{4}$$

锡盟《矮红木》

6.i 2 | 2.3 22 | 6.i 2 | 2.3 22 | 4.5 6 |

6.i 66 | 4.5 6i | 6.i 66 ||

(吉米彦苏荣记谱)

这里前后两乐句为自由的模仿关系，调式由C商至G角。

二. 以变宫代宫



从图式上看，有三种可能的转调方案：商→宫、羽→徵、角→商。两调式之间有两个共同的功能音，新调式的主音转至原调式的下属音上，但宫音却转向属方面。

$$1 = {}^b B \frac{4}{4}$$

东下《娘之诗》

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

3 5 5 5 | 6 . 7 2 — | 6 . 7 6 5 2 3 | 5 — — — ||

(胡力牙其记谱)

前乐句商音得到了充分的强调，因此是C商调式，后乐句通过变凡，转向F宫调式。细分析起来，在C商至F宫之间也有个过渡阶段，第五、六小节可看做是前句C商调式的同主音C徵调式，然后交替到F宫调式。

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

昭盟《丁郎彬》

6 2 2 2 | 2 3 5 6 | 3 1 2 | 2 5 7 6 | 5 6 7 2 |

7 6 5 ||

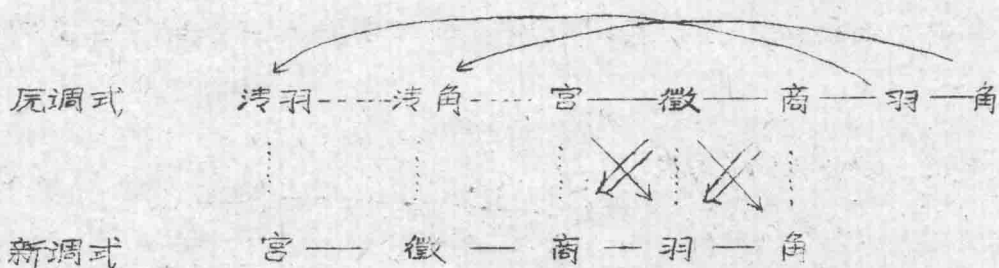
(许直记谱)

第一乐句为A商调式，第二乐句通过变凡转至D宫调式。

	主		下属	属		主
商调式	$\boxed{2}$	3	$\textcircled{5}$	$\textcircled{6}$	i	$\boxed{2}$
	⋮	⋮	⋮	⋮	↙	⋮
宫调式	$\textcircled{2}$	3	$\boxed{5}$	6	7	$\textcircled{2}$
	属		主			属

其他两种转调方案的实例尚未见到。

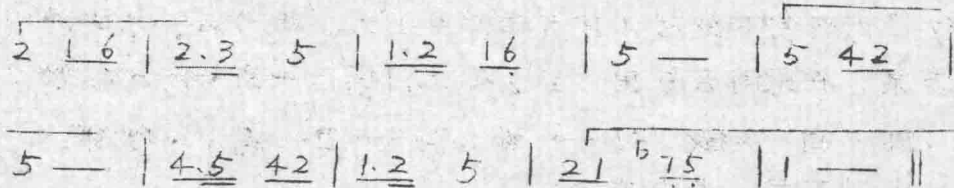
三、以清羽代羽



在进行了两对向上变凡（宫音转移至下大二度）后，不同调式的转调方案，在民间音乐里，至少有上列图示中箭头所示的四种可能性，即：宫 → 羽、徵 → 角、徵 → 商、商 → 羽等。

限于手头的资料，只举下述一例。

东平《金米》



（满都夫记谱）