

DIAO SHI YAN JIU YU XUAN LU XIE ZUO



调式研究与旋律写作

铁 军 著

调式研究与旋律写作

铁 军 著

春风文艺出版社

一九八一年·沈阳

调式研究与旋律写作

铁 军著

春风文艺出版社出版

(沈阳市南京街6段1里2号)

辽宁省新华书店发行

沈阳新生印刷厂印刷

开本: 850×1168 1/32 印张: 6 3/4

字数: 143,000 印数: 1—4,300

1981年11月第1版 1981年11月第1次印刷

统一书号: 10158·601 定价: 0.64元

前 言

我们的国家是世界上屈指可数的文化古国之一，我们的民族是那樣的勤劳勇敢，我们的祖先不但在航海、丝织、火药、农业、手工业等方面为人类做出了贡献，同时也以其先进的思想、文学艺术影响了整个东方。近百年来不屈不挠地斗争，古往今来的英雄人物、英雄事迹，有多少需要我们去颂扬。面对着这伟大的时代，我们音乐工作者将如何去工作？除了思想之外也有一个技术问题要我们来解决。

这本《调式研究与旋律写作》就是把自己多年来在向民族民间音乐学习中的心得、创作实践和教学中的一些体会，提供出来与同志们共同探讨研究总结，取其是而去其非，以便少走弯路共同提高。在调式研究上，早有几位老一辈的音乐工作者做出了不少的成就；在旋律写作上也有不少的同志写了一些著作，学习之余受益非浅。但是在创作实践中或教学中又会突出的感到，有些歌曲的旋律运动规律不是用欧洲的主题发展法可以解释的。这是什么原因呢？那就是旋律的发展手段根本不同。动机、动机的发展手法以及传统和声在旋律里的体现，与我国在调式结构内的启承转合原则的根本不同。所以我们应当从创作的角度来研究调式结构，其中更重要的是研究调式结构中音的运动规律。这就涉及到民族的不同，或同一民族因其生产条件的不尽相同、生活地理环境的不同、语言风俗习惯的不同所带来

的音乐风格的差异。虽然有这么多的不同点，可往往又有一个相同点，即所用的调式基本相同，在旋律的起落中基本相同。也就是说调式的骨架基本一样，而运动着的其他音，在旋律运动方法上有差异。如果我们着手解剖某一地区的民歌，把相同的调式集中起来，会在几十首不同的民歌中发现他们的旋法有共同之处。而正是这些共同之处的旋法形成了这一地区音乐语言的特点和风格。基于这样一个认识，我认为在旋律创作中除欧洲传来的主题发展法之外，在我们民族音乐中有一个固有的创作思维方法，就是在调式范围内以启承转合为原则的旋律发展法。向民间学习，再在学习的基础上，上升为理论以指导我们的创作，写出更多更好的为广大人民所喜闻乐见的歌曲，这是我们的责任，也是本书想达到的目的。由于向民族民间音乐学习有限，创作实践不多，教学经验不丰富，错误在所难免，仅以此求教于同志们。

铁 军

1978.5.1. 于沈阳音乐学院

修改于1980.10. 第五稿

目 录

前 言

第 一 部 分

第一章 绪论	(3)
一、调式的简明定义	(4)
二、音列与音阶	(5)
三、研究调式的目的和意义	(5)
四、调性与调式	(8)
五、调性音	(13)
六、调式音	(13)
第二章 五声音阶, 五声调式	(14)
一、什么是五声音阶	(14)
二、调式名称	(16)
三、宫调式	(18)
四、徵调式	(24)
五、商调式	(27)
六、羽调式	(30)
七、角调式	(34)
第三章 调式的雏形	(40)
第四章 七声音阶, 七声调式	(46)
一、七声音阶	(46)
二、几种七声音阶的形成和名称	(46)
三、七声音阶在调式中的功能	(49)
四、正音与偏音	(50)
五、相同的音阶, 不同的调式	(57)

六、以偏代正	(64)
七、具有五声骨干中调式音作用的偏音	(66)
八、偏音在暂转调、转调中的作用	(68)
第五章 转调 (一)	(71)
一、不同宫系统的转调	(73)
二、同宫系统的转调	(75)
三、暂转调	(76)
第六章 转调 (二)	(87)
一、同主移宫	(87)
二、移主移宫	(88)
三、同宫移主	(89)
第七章 转调 (三)	(99)
一、四、五度的转换	(99)
二、三度的转换	(101)
三、二度的转换	(103)

第 二 部 分

第八章 小绪	(109)
第九章 变奏	(111)
一、民间音乐中的变奏手法	(111)
二、著名音乐家向民间音乐学习的成果	(117)
第十章 词与曲	(125)
一、词	(126)
二、词对曲的启发	(127)
三、曲调	(130)
第十一章 启承转合的原则	(137)
一、音乐创作中的一种思维方法	(137)
二、启承转合原则在短小歌曲中的体现	(139)
三、启承转合的再划分 (局部功能的分析)	(142)

第十二章 中西旋律运动的差别	(148)
一、欧洲各国民歌之间的共性	(148)
二、德国民歌分析	(156)
三、欧洲各国民歌的个性	(160)
四、我国旋律运动的特点	(166)
第十三章 陕北地区音乐简析	(171)
一、常用的音阶、调式	(172)
二、分析几首作品	(175)
第十四章 作品分析	(180)
后 记	

第一 部 分

第一章 绪 论

大约在公元前六世纪,《管子》一书中就有关于五声音阶的论述,书中记载的三分损益法,则成了音乐律学中的基本方法。在之后的战国时期,《国语》中出现了十二平均律,同时也有关于七声音阶的记载。旋宫转调的理论也应运而生,调式的观念日臻完善。到了公元六世纪的隋唐时期,调式的建立已经清楚了,在转调理论上有所谓三十五调、八十四调等等说法。虽然这在当时只是理论上的提出,但对实践不无促进。实际上当时所说的燕乐二十八调是存在的(即:宫、商、徵、羽四种调式分别在七声音阶上的建立)。公元十七世纪左右,明朝的后期,随着工场和手工业的发展,在自然科学上也有一个很大的进展。从现有资料上看,《乐律全书》中记载有朱载堉的平均律学说,他在律学研究上,集先人之大成,达到了一个高峰。

人们从实践中发现了不少的“音”,又从实践中产生了音律学(律学),从律学的高度反过来对这些音从音乐的角度进行了取舍,结果五音、七音、十二音构成了乐音的基本体系。这些音就是音乐的基本材料。这样的一些音,单独的一个,是没有什么意义的,只有当它们结合在一定的整体内,才能表达一定的思想感情。在这一点上,它确和它的姊妹艺术——诗词有共同之处。我国的诗词,在东方灿烂的文化宝库中,是一颗

红光闪闪的宝石，光采夺目的珍珠，它语言的精炼，比喻的深刻，形象的生动是无与伦比的。它那优美的韵律性使人百读不厌，脍炙人口。任何一个字，任何一个短句，只有当它在一定的韵律中，才会变得更美。没有韵律的诗词是没有的，就是自由体的诗也在一定的部位上押韵（民间说唱文学中叫辙）。推敲一首诗词时，常常用的尺度叫合辙押韵，并在多年的创作实践中归纳为十三道大辙。在音乐的旋律运动中（曲调发展中），也同样有一个韵。所谓把一些乐音有机地结合在一个整体之中，就是要服从音乐中这个韵，而这个韵的具体表现就是调式。我国古代的音乐名称中也正是把乐句乐段的中结音、结束音叫做韵的。在多年的实践中可以看到，调式是现实主义音乐思维的基础，是人类在长期艺术实践中按照物理音响的自然规律，把不同高度的音有机地组织起来，借以表达一定情感的一种手段。

一、调式的简明定义

几个音根据它们彼此的关系，而联结成为一个体系，并且有一个主音，这些音的总合，叫调式。所谓彼此之间的关系，不外乎二者：1. 调式中各音（不论是五声音阶还是七声音阶）与主音之间的音程关系所造成的不同色彩（如：宫调式主音上方的大三度，羽调式主音上方的小三度等）。所谓色彩，是借用美术的术语，音乐是听觉艺术，因此这种色彩感只能是在听之中来辨别。2. 稳定与不稳定的紧张度。在旋律运动中，绝大多数情况下，调式主音有起调毕曲的作用。它是稳定的，相当于诗词的韵脚（当然，不能离开调式结构孤立地谈一个音的稳定或不稳定）。调式其它各音，有的是相对稳定或不

稳定（就是这些音的相对稳定或不稳定程度，也同样结合着音乐的其它手段而使之有所加强或削弱）。在旋律运动中，这些稳定的音进入到不稳定的音（使紧张度加强了），又进入到稳定的音，这个矛盾的相互推动就是乐曲展开的动力。同时在旋律运动中，除主音之外的其它各个音，根据其本身稳定的程度，对主音的支持力也是各不相同的。

二、音列与音阶

乐音体系中，音的次序排列叫音列。如钢琴的八十八个键子，是乐音体系中全部用音的排列。音阶，是指乐音体系中各音在发响时的高低不同的序列（即高低的阶梯）。它是构成调式的素材，调式是以音阶中某一个音为主音，形成一个整体的音阶序列。这一段音阶序列从主音开始到主音的结束，这种排列叫调式音阶。

三、研究调式的目的和意义

在这本书中，我们研究调式，并不是只以一些图示排列来辨别它，或是要解决一些什么律学上的等等问题，我们是通过调式中旋法的研究，来学习、探讨、理解和掌握民族民间音乐传统的思维方法和表现手段，使自己能够创作出更多更好的音乐作品，写出一些具有民族特点的、为广大人民群众所喜闻乐见的歌曲或乐曲。这样我们在研究中除了一些必要的图示之外，更重要的是要搞清在各种调式中旋律运动的常用语汇，以及这种语汇形成的风格和表现力。为此，我们要对下面两种做法有一个正确的认识。

(一) 不能只承认西洋大小调的科学性，而否认或贬低民族调式的价值和意义。应当看到，某些国家除了在十七世纪十八世纪在音乐上达到了一定的高度之外，近二百年来工业的发达，也给律学研究、乐器制作打下了雄厚的物质基础，所以不论音乐理论上和在艺术实践上全有了一个很大的发展。但是任何一个民族全有自己的优点，对于人类全有它自己的贡献。只就音乐而言，著名的古代三大乐系，就是中国、希腊和波斯，在音律上也各有独到之处。以外国来说，今天工业十分发达的日本，近百年来它们可以说是努力西化，可是音乐中的“邦乐”是无法替代的。因为邦乐与世界上任何一个民族一样，它有自己的音阶和调式。近百年来欧洲音乐也传入我国，它丰富了我们的音乐艺术，可是只承认西洋自然大音阶和和声小音阶，而不承认民族的五声音阶与七声音阶，以及其独特的旋法和调式、转调等形式是不对的。说五声音阶是无导音、无定型、无发展的原始素材，对七声音阶也只承认一种与西洋自然大音阶排列相同的音阶（其实表面排列相同而旋法各异），但又从西洋传统和声的角度来评头品足。这种用西洋的框框来套我们的东西是十分不合适的。正确的方法是，取长补短，对外国好的东西，适于我用者应当吸收消化变为自己的，也确有不少东西早已为我所用了。如军乐、管弦乐，现在不单乐曲是我们自己的风格，就是演奏方法也已形成了我们中国的流派。这在外国也是一样，如在提琴演奏上，匈牙利派与意大利派是根本不同的。

(二) 也要注意另一种倾向，那就是把民族的东西看成是一成不变一切全纯、全好，没有一点儿缺点。又把外国的全看成是一无可取之处，这也不是实事求是的态度。事实上长期的封建社会使我们在艺术上的某些方面，未能很好地得到发展

而有所停顿。今天在向外国学习时应当是吸收和借鉴它们的好东西。有这个借鉴和没有这个借鉴是有很大的不同的。只就我们民族音乐方面的成就而言，也是不断地吸收外来的艺术加以融化的结果。例如，从公元前三世纪的汉、晋、南北朝时期，我们就有了不少的外来音乐的影响。周秦以前，我们的祖先主要是从事农业生产，当时所用的乐器基本上是具有农业社会的色彩，如排钟、石磬等多是一些比较笨重的乐器，乐曲也多是徐广的慢板。这时外来的乐器和乐曲给了我们以很大的冲击，一些具有游牧民族色彩的轻便乐器，和十分灵活轻快的乐曲进入了我们的音乐领域。我们的祖先不但采用了它，而且改造发展了它。例如琵琶，相传始于汉代，来自西域伊朗，在宋书、隋书乐志中有这样的记载：“批把本出自胡中，马上所鼓也。推手郤曰批，引手郤曰把，象其鼓时，因以为名也。”“欲从方俗语，故名曰琵琶，取其易传于外国也。”从我国广为使用的琵琶看，它除了在名称上保留着原传入时的名字之外，其它无论是琴体结构、弦数、定弦、指法等全有一个很大的改革。最初它音量小，构造简单，演奏手法也不丰富，现在它确成了弹拨乐器之祖，演奏技巧的深难，表现手段的丰富，占世界上所有弹拨乐器的第一位。再如我们今天广为使用的民族乐器笛子以及打击乐器铙钹，不但已是民族乐队中必不可少的，而且在演变中，对前者扩大了它的音域，对后者矫正了它的振动律。公元六世纪到十世纪左右的隋唐时期，特别是唐朝，它是当时世界上比较强大的帝国之一，随着工农业的发展，在艺术上也比较全面的达到了一个高峰。所说的盛唐文化是影响了不少国家的。就是在这种情况下，在艺术上也同样学了不少的外来的东西。如唐朝初期的宫廷音乐，就今天史记记载上看，其中《十部乐》与《大曲》最为典型。而所谓《十部乐》中有

一半是外国名称，如：“高丽乐”、“天竺乐”、“安国乐”等等。而曲式结构严紧的《大曲》，则是一个从散板到慢板（歌唱为主的慢板），再进入舞蹈部分，之后节奏逐渐加快，其名曰“催”，再慢下来进入“歇拍”而直至全曲终止的“煞”。就是这个大型套曲与中古时期欧洲的组曲有很多相似之处。这些不但是我们吸收了外来的结果，同时我们又以改造的成果影响东方一些国家。如琵琶，唐朝时传入日本，至今他们的这种乐器名称也叫ビワ。再如当时朝鲜的宫廷音乐，有《唐乐》、《乡乐》之分。《唐乐》，在他们来说是外来的，而《乡乐》，则是他们自己的民族音乐。那么在科学发达的今天，国际交往是大量的，如何学习外国在艺术上取得的成就，以补我之短，这是一个需要认真对待的课题。

四、调性与调式

调性的简单定义，是指调式的主音音高所在。但是主音音高在哪里，又不是孤立的，只有在旋律运动中调式内其它的音对主音的强有力的支持，才会明确它、肯定它。对主音最强有力的支持是主音上、下方的五度音，所以我们把主音及上方五度音、下方五度音这三个音通称为调性音。调性音只能明确主音音高（即：调性）。如G徵调和G羽调，主音全是G，上方五度音全是D，下方五度音全是C，只有当加入了这三个音以外的一些音时，调式才会得到明确。如：GACDEG是五声徵调式。G^bBCDEG是五声羽调式。所以在民族调式研究中，除调性音以外的各音，通称为调式音。

调式，前面已经讲过了，这里着重分析其内部结构的功能。内部结构功能不外乎两个方面：1. 紧张度；2. 色彩感。

前者是稳定的破坏再回到稳定，不稳定的倾向性及其解决；后者是不同调式内部，各音与主音的不同音程所产生的不同色彩。下面用一个例子来说明一下。

例 1 $1 = G \frac{5}{4}$ 小 白 菜 河北

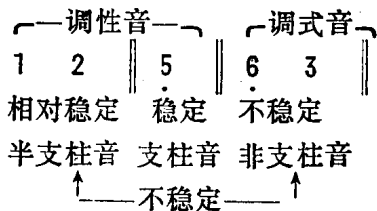
5 3 3 2 — | 5 5 3 3 2 1 — | 1 3 2 6 — |

小 白 菜 呀 地 里 黄 啊， 三 岁 两 岁

2 1 1 6 5 — ||

没 有 娘 啊。

这是一首在我国流传地区比较广，比较完整的短小民歌。它从徵调式主音开始，破坏了稳定进入了上方五度音，稍有停顿（相对稳定），再进入到下方五度音（第二小节最后两拍 do），又进入到一个不稳定的主音上方大二度音（第三小节最后的两拍 la），直到以主音结束全曲。现在把这首民歌的各音之间的关系及功能，图示如下：



在这个小曲中可以看到，它每一个短句中的不稳定音（非支柱音），都暂时地围绕着相对稳定音（半支柱音）而得到相对的稳定，这些相对稳定音逐级下行倾向于自己的主音，到了第三小节的 la，使全曲运动的紧张度加大了，一定要求解决，这种期待的进行感，到了全曲终止的主音上，给了人们以完满的感觉，乐思也就结束了。这就是旋律运动的紧张度。下面分析一首比这稍长一点儿的曲例。