

中央音乐学院图书馆藏书

书号

总记登号

pm 148373

中国五声性调式和声及风格手法

刘学严 著



时代文艺出版社

中国五声性调式和声 及风格手法

刘学严 著

时代文艺出版社

中国五声性调式和声及风格手法

刘学严 著

责任编辑:魏洪超 朱进

绘 谱:郝尔毅

封面设计:金 玢

责任校对:金 哲

时代文艺出版社出版发行

787×1092 毫米

16 开本 15.5 印张

(长春市斯大林大街副 136 号)

310000 字

吉林省科技印刷厂印刷 1995 年 8 月第 1 版

1995 年 8 月第 1 次印刷

印数:3000 册

定价:20.95 元

前 言

面对近现代世界乐坛上飞速发展的和声潮流,我们会深深感到,我们的和声步伐进展得太慢了。

由于种种的历史原因,我们的专业和声从西欧引入较晚,直到二十世纪初叶才开始由肖友梅、李叔同等作曲家在作品中正式传入使用。而此时的西欧已然冲破了传统大小调的羁绊,进入了近现代和声的范畴,两相比较大约差了二百年左右。

解放前,在老一辈作曲家肖友梅、黄自、星海、贺绿汀等人的不懈努力下,在和声民族化方面积累了许多宝贵的经验,但和声民族风格的大发展,还是在解放以后至今数十年间的事情。在我国乐坛上出现了许多位在和声上大胆探索,不断创新,在和声民族风格上有所建树的作曲家,如丁善德、江定仙、瞿维、朱践耳、桑桐、黎英海、罗忠镕、吴祖强、杜鸣心等人以及一大批后起之秀,因此应当把他们的宝贵经验,及时地、认真地总结起来。

我们还应当清楚的看到,由于我国音乐事业的繁荣,学术的进步(如武汉第一、二届全国和声学术会议的召开),表现在和声风格手法的运用上,都较之五、六十年代有着大幅度的进展,有的追求一种带有鲜明的五声性色彩的和声风格,有的探求在传统和声的原则下,尽量谋求和五声性音调的结合,有的则独辟蹊径,标新立异。近年来更有些同志在大力借鉴近现代和声手法方面,迈出了可喜的一步。如复合功能、复合和声的运用,多调性的叠置,同中音、重同名调系统的渗透,自由无调性以及十二音技法五声化的尝试等等,这些新领域的开辟,为和声的民族风格现代化展现了美好的远景。五、六十年代我们还不敢想的,或被视为禁区的,现在也都不攻自破。当然随着时代的发展,新情况、新问题不断产生。我认为和声的路子应当是宽广的,从体系到手法都应当允许大胆借鉴,大胆创新。但我们应当有一个前提,那就是要具有一定的民族风格。既然音乐的民族性是要长期存在下去,那么在和声上追求一些民族特色还是应当的。当然我们不要把和声的民族风格与旋律的民族风格等同起来要求,有了这个前提我们所做的一切探索和尝试都将是有意义的。本书定名为《中国五声性调式和声及风格手法》也就是从这一观点出发。

本书是为音乐学院作曲专业学生具备了一定传统和声基础以后学习民族调式和声而编写的。基本调式和声部分，即前十三章是调式和声的基本手法，后十章则是扩大化了的五声性风格手法，其中包括某些借鉴近现代和声而代有探索意义的手法，可供大家参考。

本书既是一本教课书，也是一本学习与研究民族调式和声的参考资料。（谱例选录较多），每章后附配和声举例以及一定数量的书面习题及分析习题，有的还做了一定的提示，故对于有一定基础的自修者也能实用。

这本教材自写成后，我就在作曲系讲授至今，已教出七、八届毕业生（包括师范系作曲主科的两届）效果良好。近十年来中国的乐坛出现了新潮派，在和声上也有着大胆的创新与探索，这都来不及吸收到本教材中，本书的举例仍保持在八二年之前的出版物，这一点希望大家理解，另一方面做为教材理应把最普通最基本的手法传授给学生，学生有了一定的基础后，自会自我进修、“觅食”，不用我们老师操心。

教师可根据具体情况对书中材料做一些增删，特别是后十章的课下作业，可依学生的程度，写一些以民歌做主题的前奏曲和其他小曲，灵活运用后十章介绍的和声手法。

这次出版是个偶然的时机，又要匆匆付梓，来不及修订。由于笔者的水平有限，手头资料有限（只限于正式出版物中的一部分），又加之时间仓促，教学急需，故错误之处、遗漏不当之处肯定很多，殷切期望老师们、同行们以及广大读者提出宝贵意见，并向为促成本书出版而做出了多方面努力的苏轲老师致以衷心地谢意！

刘学严

1994.12 于沈阳音乐学院

目 录

基本调式和声 1

第一章 我国五声性调式旋律的特色	1
第二章 和声中功能和色彩的关系	14
第三章 五声性的和弦外音	24
第四章 偏音的弱化处理	30
第五章 羽调式和声	36
第六章 宫调式和声	45
第七章 征调式和声	55
第八章 商调式和声	66
第九章 角调式和声	74
第十章 同宫调式的交替	80
第十一章 同宫调式的重叠	81
第十二章 同主音调式的混合	96
第十三章 副属和弦与离调	105

扩大的五声性和声手法 116

第十四章 和弦结构的多样化	117
第十五章 复合功能与复合和弦	132
第十六章 线式结构	147
第十七章 平行和弦	157
第十八章 同主音调式交替、同主音极限调式交替、 同中音调式交替	165
第十九章 变和弦	186
第二十章 色彩性进行	196
第二十一章 终止式	205
第二十二章 多调性的重叠	217
第二十三章 转调中的五声性处理	228

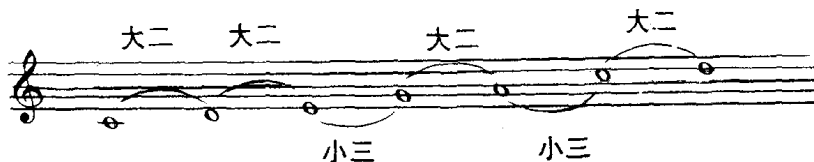
基本调式和声

第一章 我国五声性调式旋律的特色

我们古老的中华民族,在五千年的灿烂文化中,形成了自己独特的音乐风格和调式结构,那就是以五声音阶为主,五七声同时并存。在我国由于七声音阶是由五声音阶发展而来,故五声音阶的调式法则;旋法特点等一系列的逻辑规范都渗入了七声音阶,形成了在五声音阶指导下的以五声骨干音为主体的七声音阶,即所谓“自殷以前但有五声,自周以来加文武二声,谓之七声。五声为正,二声为变。变者,和也”(唐杜佑《通典》),“为九歌、八风、七声、六律、以奉五声”(左传),这样无形中就七声音阶的音分成两组即五声正音和两个偏音,而后者是处于“奉”前者的从属地位。在汉族像欧洲那种没有骨干音和非骨干音之别的七声音阶是不存在。因此我们首先有必要先对我们自己民族所特有的五声性旋律有一个概括的认识。

五声音阶

(一) 五声音阶的结构及音程特点:

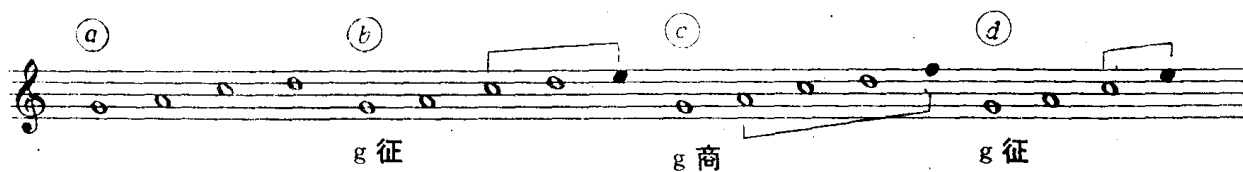


相毗邻的音程为大二及小三,没有小二度(即不存在半音进行),故它们的纵合音程可有以下可能:



大二和小七共出现六次，纯四和纯五共出现八次，小三和大六共出现四次，而大三和小六仅出现两次，以多寡而论大二度（即小七）、纯四度（即纯五度）是五声音阶的代表音程，而大三度（即小六度）是五声音阶的标志音程（即五声音阶质的特性）。

由此可得出以下结论，在和声中多使用大二度及纯四度便可具有五声音阶风格，而大三度（即宫、角）则标志一个五声音阶的形成并指示了宫音的位置（即调高）。处于大三度下方的是宫音。



上例 a 是一不明确的四音调式，形不成五声音阶；b、c 都构成了完整的五声音阶，由于出现了大三度；d 虽也是四个音但由于有大三度故是五声音阶的省略形式。（属五声音阶范畴）

例 1

闹元宵（黄梅戏）



例 1 属于 a 种类型。

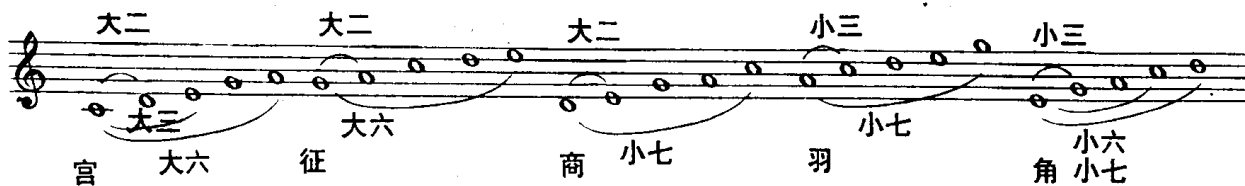
例 2

落水天（广西）



例 2 属于 d 种类型。

(二) 五声调式的调色彩



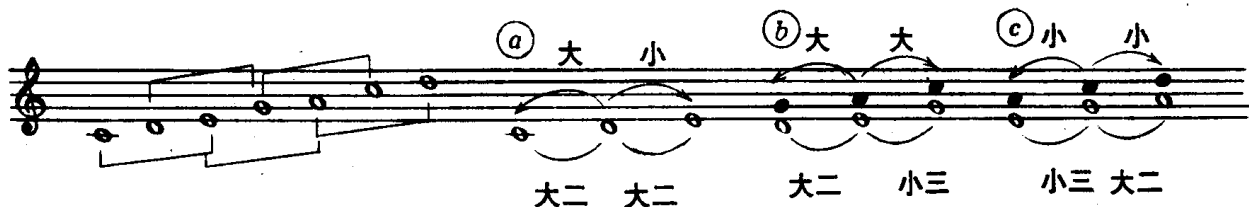
宫角二调式，各包含三对绝然不同的大小音程，故色彩各异，分属大小两调式。征羽二调式也各具两对大小音程也分属于大小两调，（在程度上稍次于宫角）。商调式同时容纳了大小音程，故具有介乎二者之间的色彩，在十二平均律乐器钢琴盛行的现代，在三度叠置和弦盛行的现代，这些调式的主和弦也分别体现为大小两调。



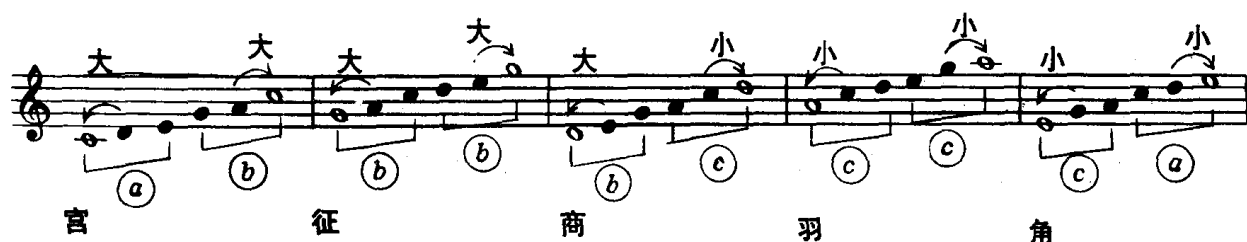
商调式一般习惯上处理成小调式，也有时处理成大三和弦。

(三) 五声音阶的三音组：

相邻的三个音级就构成三音组，在五声音阶里共有五个三音组，分别属于三种类型 abc



下行大二度和上行小三度至主音的具有大调色彩，上行大二度和下行小三度至主音的具有小调色彩，故宫征属于大调类，羽角属小调类，商属中间型，和前述按音程大小分类的结果相同。

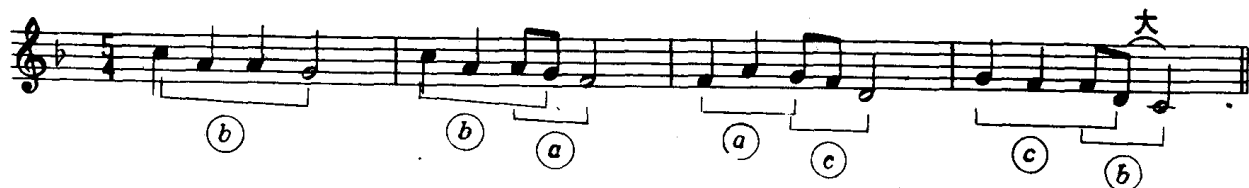


各种类型的三音组还可以变化成各种不同形式，如：



例 3

《小白菜》



(四) 同宫系统和同宫调式交替：

c 宫、d 商、e 角、g 征、a 羽都是建立在以 c 为宫音的五声音阶上，故谓同宫系统的调式，习惯上均采取同一个调号（即平行调的扩大）。它们由于均在同一音列上，可以自由转换（宫音不变，主音变）。

例 7

《苏武牧羊》



上例调性转换的三段式，最后又回原调，中间是转到上五度宫音系统（f 做宫音）的 f 宫调式。

概括起来，五声音阶的旋律特点；一是要有大三度（或小六度）出现（不一定毗邻），二是没有半音曲调，有时出现了偏音 4 和 7，但回避半音关系（出 4 避 3，出 7 避 1），因此实质上是转入上下五度宫音系统的表现。

七声音阶

（一）什么是偏音

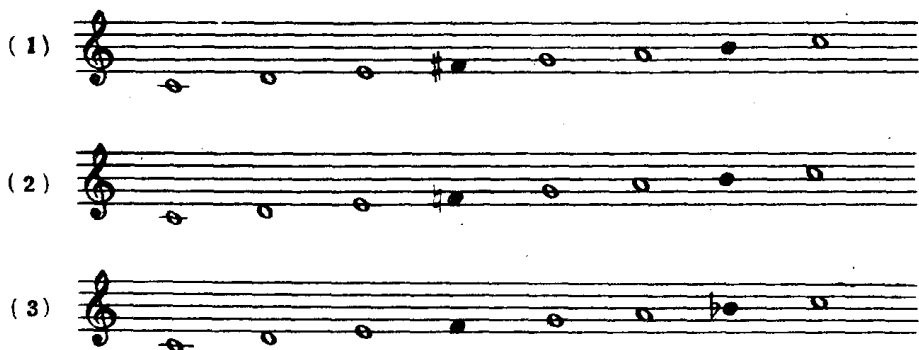
王仲皋《琴学概论》中说：“殊不知五正音而外，有变宫（7）、变征（“4）、清角（4）、清羽（ $\flat 7$ ）、四个偏音”。从“正”、“偏”的命名，以及“奉五声”的说法，都表明了五声正音的重要地位，在七声音阶中也占统治地位。主要表现在五声正音可做主音（偏音不可做主音），以及在强声，长声，支持点，高潮等重要部位上使用，而偏音只做为一种装饰（经过、辅助、环绕等性质），在弱拍，短时值，独立性不强时使用，效“奉五声”之劳。

偏音可以以不同的形态，不同的组合方式，嵌在五声音阶里的两个小三度中间（也有人称偏音为三度间音的），而构成七声音阶。所谓“自周以来加文武二声，谓之七声”。就是指这种情况。



(二) 同五声骨干的七声调式

偏音经常以“4、7”、“ $\sharp 4$ 、7”、“4、 $\flat 7$ ”三种形态嵌在五声骨干音的两个小三度中间，而成三种七声音阶。至于“ $\sharp 4$ 、 $\flat 7$ ”这种形态极属罕见，一般没有：



(1) (2) (3) 的五声骨干音都相同，但偏音的形态不同，七声音列也不同，历史上称 (1) 为传统音阶，(2) 为清乐音阶，(3) 为燕乐音阶。

例 8

《见皇姑》河北梆子



《苦相思》山西



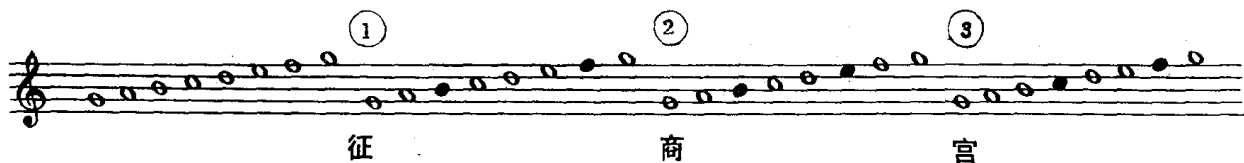
《小女婿》湖北



以上三种调式都在同五声骨干音上形成，其特点恰是通过不同的偏音而显现出来，《见皇姑》是传统音阶上的宫调式，《苦相思》是清乐音阶上的宫调式，《小女婿》是燕乐音阶上的宫调式。虽说从整体上讲，偏音是“奉五声”，但从实际中看，偏音又是形成多种民间音乐风格的主要因素之一，如京戏、河北梆子里多用 $\sharp 4$ ，山西梆子则多用 4 ，陕北音乐和秦腔里又多用 $\flat 7$ ，从这个意义上说，偏音又有它不“偏”的一面，积极的一面，主动的一面，五声骨干音在这时倒是有些“奉偏音”了。“正”与“偏”也是相对的，因此从重要性来讲二者也是可以相互转化的。

(三) 同七声音列的调式：

在同一七声音列里可以容纳下三种不同的五声骨干音活动于其间：



在①里，五声骨干呈征的形态，二偏音相距减五度。在②里，五声骨干呈商的形态，二偏音相距纯四度。在③里，五声骨干呈宫的形态，二偏音相距纯四度。

例 9

《秋收》 陕北



《农业社四季调》 陕北



《割田》 祁县



透过以上各例我们可以看出,对于七声音阶来说半音进行不但不可避免,反而成为特征了,但半音进行不可以占主要地位,这就是由于五声骨干音以五声方式活动的结果,五声骨干音,左右其中,这也就是我国七声音阶的五声性的特点。

先要找出五声骨干音(从整体上,从全局上),然后才能识别谁是偏音(正确的识别偏音,对进一步配置和声是有很大用处的)。

《秋收》的五声骨干是“征”,加入偏音后,形成清乐七声征调式,是真正“征”,“农业社四季调”的五声骨干是“商”,加入偏音后形成传统音阶里的商调式,七声征音列对该曲来说是表面现象不是该曲的实质,也就是说不应和“秋收”同等对待。“割田”的五声骨干是“宫”,加入偏音后形成燕乐音阶里的宫调式,和“小女婿”调式相同,七声征音列对它来说也是表面现象,不是该曲的实质。因此,以上三例虽都发生在同一七声音列上,但由于五声骨干音之不同,偏音也各异,旋法相去甚远,故调式色彩迥然不同。因此正确的辨认调式是学习民族调式和声的重要前提。

(四) 同音列及同骨干调式

(1) 同音列表

清角 宫⁵ 征² 商⁶ 羽³

宫¹ 征⁵ 商² 羽⁶ 角³

征¹ 商⁵ 羽² 角⁵ 变宫³

(2) 同骨干表

宫⁴ 征¹ 商⁵ 羽² 角⁶

宫¹ 征⁵ 商² 羽⁶ 角³

宫⁵ 征² 商⁶ 羽³ 角⁷

上两表里的标记是采用汉字和数字相结合的办法,宫、商……代表五声骨干,数字代表七声音列,如《秋收》则为征⁵ (真正的征调式),《农业社四季调》则为商⁵ (商占优势),《割田》则为宫⁵ (宫占优势)。该表按每一行横着看,是同一七声音列可有三种不同的五声骨干,如:在 5 6 7 1 2 3 4 5 里,可

有宫⁵（实为燕乐音阶上的宫调式），二偏音应理解为清角和闰（即清羽），征⁵，清乐音阶上的征，五声骨干就是征所以是真正的征，商⁵（实为传统音阶上的商），二偏音可理解为变征、变宫，这三个调式因都发生在 5 6 7 1 2 3 4 5 的音列上，故都冠以“5”来说明。余类推，按斜虚线看，是同骨干调式，如征²，征⁵，征¹，其五声骨干都是征，但七声音列不同。

同骨干表，按横着看是五声骨干相同，偏音不同，如征¹，征⁵，征²，按斜虚线看则是七声音列相同的三种不同骨干调式，如商⁵，征⁵，宫⁵，以上两表是从不同的角度来制图的，但在斜虚线的标志下，又使两表连系起来，由于偏音不能做主音，在同音列表里清角¹和变宫³实际上是不存在的。《见皇姑》为宫⁴，《苦相思》为宫¹，《小女婿》为宫⁵，《秋收》为征⁵，《农业社四季调》为商⁵，《割田》为宫⁵。

第一章 习题

试分析下列各民歌的调式构成，并按音阶形式标出正偏音及调式名称，如：“宫⁵，征⁵……”等，（习题后附有答案）。

《金殿》 河北梆子



《五哥放羊》 陕北

