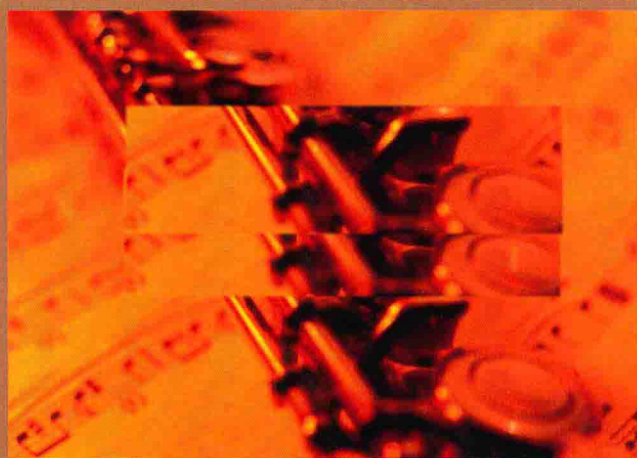


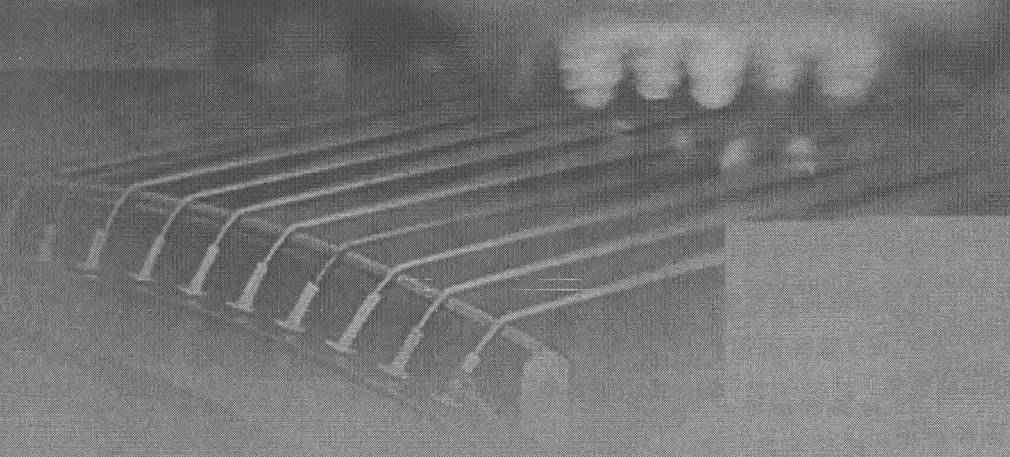
中国民族器乐

理论与经典赏析

刘慧 刘芳 李浩 编著



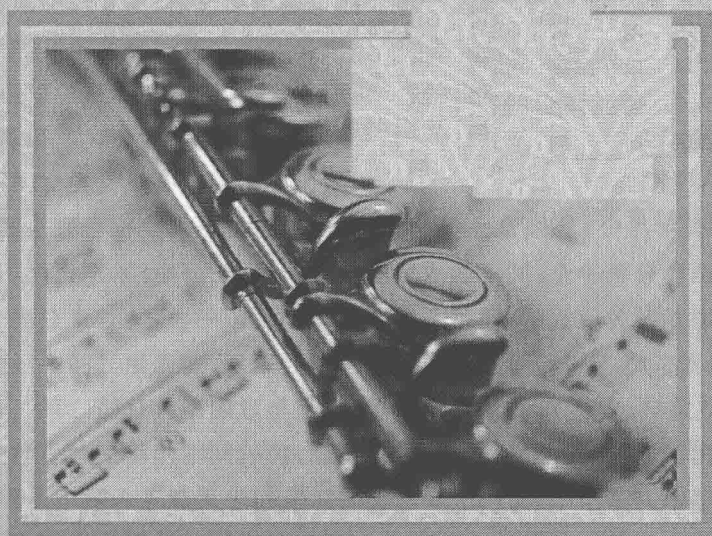
中国书籍出版社
China Book Press



中国民族器乐

理论与研究与经典赏析

刘慧 刘芳 李浩 编著



中国书籍出版社
China Book Press

图书在版编目(CIP)数据

中国民族器乐理论与经典赏析/刘慧,刘芳,
李浩编著. —北京:中国书籍出版社,2014.6
ISBN 978-7-5068-4233-4

I. ①中… II. ①刘…②刘…③李… III. ①民族器
乐—研究—中国 IV. ①J632

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 130890 号

中国民族器乐理论与经典赏析

刘慧 刘芳 李浩 编著

责任编辑 牛 超
责任印制 孙马飞 马 芝
封面设计 崔 蕾
出版发行 中国书籍出版社
地 址 北京市丰台区三路居路 97 号(邮编:100073)
电 话 (010)52257143(总编室) (010)52257140(发行部)
电子邮箱 chinabp@vip.sina.com
经 销 全国新华书店
印 刷 三河市龙大印装有限公司
开 本 787 毫米×1092 毫米 1/16
印 张 16
字 数 450 千字
版 次 2015 年 9 月第 1 版 2015 年 9 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5068-4233-4
定 价 62.00 元

版权所有 翻印必究

前 言

无论哪一个民族,音乐都是其民族艺术的重要组成部分。在民族音乐发展的过程中,特色鲜明的乐器发挥着十分重要的作用。中国民族乐器有着悠久的历史 and 丰富多彩的文化内涵,千百年来在中国人的生活当中扮演了重要角色,各种乐器动人的音色和迷人的乐曲引发着人们心灵的悸动。

中国自古就有礼乐文化,古代先贤认为,完善的礼乐制度能够教化人心,提升道德修养,从而起到维护社会秩序和稳定的作用。论语中曾经记载:“子在齐闻韶,三月而不知肉味,曰:‘不图为乐之至于斯也。’”这足以说明音乐艺术的无穷魅力。这种礼乐文明在数千年的中华文明史中产生了深远的影响,直至今日仍然有一定的生命力。

民族器乐发展到了今天,已经不再是为统治阶级而服务的工具了,人民大众成了音乐的创作者、演奏者和欣赏者,如今的民乐艺术更加纯粹、更加艺术化,极大地丰富了人们的精神文化生活。

然而,从整个世界范围内来看,西方音乐的发展明显比中国的民族器乐发展要好,他们的乐队编制完善、演奏技巧丰富、作曲理论成熟,近年来各种形式的西方交响乐演出在中国的舞台上十分活跃。我们在领略西方文化,感受西方音乐之美的同时也进行了一定的思考,中国的民族器乐究竟将如何走下去,作为民族音乐的继承者,我们应该如何将民乐发扬光大,让世界人民感受中国民族音乐之美。在这种背景之下,作者经过长期的理论研究和积累,编撰了《中国民族器乐理论与经典赏析》一书,希望本书能够为广大民乐爱好者了解中国器乐提供一个范本,另外也可以作为专业人士进行学术研究的参考,更为重要的是,希望本书的出版能够为整个民族音乐的发展贡献一点绵薄的力量。

《中国民族器乐理论与经典赏析》一书共分为七章内容,全书主体内容按照比较规范的结构加以展开,内容丰富、全面、翔实。根据侧重点的不同,全书可分为两个大的部分。第一部分为第一章至第三章,内容为中国民族器乐的艺术特征,与之相关的载体与主体以及民族器乐在数千年历史当中的发展流变,该部分从总的角度论述了民乐艺术的概况,是人们了解民乐的基本理论部分。第二部分为第四章至第七章,内容分别为吹奏类、弹拨类、拉弦类及合奏类四个大的类别论述民族乐器的不同种类、演奏技术和经典作品的赏析,可谓是一座异彩纷呈的艺术长廊,读者能从中深入了解民乐的艺术特质和文化内涵,不论是在乐器的演奏还是乐曲的审美赏析方面都会有十分明显的提高。

本书的编撰得到了很多同仁的关心和帮助,同时也参考了一些相关的理论研究成果,在这

里向他们表示感谢。由于作者的疏忽,引用部分未能一一注明出处的,敬请谅解。本人的理论水平有限,书中一定存在很多需要改进的地方,希望广大专家、学者积极批评指正,以便日后加以完善。

作者

2014年5月

目 录

第一章 中国民族器乐艺术概观.....	1
第一节 中国民族器乐的标题与宫调.....	1
第二节 中国民族器乐的五声调式与织体.....	8
第三节 中国民族器乐的旋律与发展手法	12
第四节 中国民族器乐的曲式结构	16
第二章 中国民族器乐的载体与主体	23
第一节 中国民族乐器的分类方法	23
第二节 中国民族乐器的起源与发展	27
第三节 乐人与乐社	29
第三章 中国民族器乐的流变	35
第一节 先秦时期民族器乐的发展	35
第二节 秦汉至隋唐五代时期民族器乐的发展	42
第三节 宋元明清时期民族器乐的发展	58
第四节 近现代时期民族器乐的发展	66
第五节 当代时期民族器乐的发展	68
第四章 吹奏类器乐艺术与经典赏析	72
第一节 吹奏类器乐的载体分析	72
第二节 吹奏类乐器的演奏理论	82
第三节 吹奏类器乐经典作品赏析.....	105
第五章 弹拨类器乐艺术与经典赏析.....	115
第一节 弹拨类器乐的载体分析.....	115
第二节 弹拨类乐器的演奏理论.....	130
第三节 弹拨类器乐经典作品赏析.....	149
第六章 拉弦类器乐艺术与经典赏析.....	162
第一节 拉弦类器乐的载体分析.....	162

第二节	拉弦类乐器的演奏理论·····	171
第三节	拉弦类器乐经典作品赏析·····	200
第七章	民族器乐合奏艺术与经典赏析·····	209
第一节	地方性民族器乐合奏乐·····	209
第二节	民族管弦乐·····	226
第三节	民族器乐合奏经典作品赏析·····	232
参考文献	·····	246

第一章 中国民族器乐艺术概观

中国民族器乐作为一种音乐形式,也同样是由包括如曲调、节奏、节拍、调式、调性、织体、曲式等在内的各种形式要素组成。然而作为一个民族的音乐形态,中国民族器乐也有着其独特的一面,且特性十分显著,尤其是旋律手法与曲式结构独具特点。本章便简要探讨了中国传统器乐的标题、宫调、五声调式、织体、旋律发展手法以及曲式结构。

第一节 中国民族器乐的标题与宫调

一、中国民族器乐的标题

(一)标题的类型

标题是我们学习民族器乐曲时首先要接触到的,为了符合我国传统的欣赏习惯,几乎每个器乐曲都有标题。这些标题大致可分为两类。

1. 标名性标题

这类标题一般与乐曲内容没有直接联系,只是为了区别乐曲,单纯作为名字出现。理解乐曲需从其曲调、节奏、调式、速度、力度等诸音乐要素所构成的音乐形象来考虑。

有的标题源自古代声乐曲的曲名,在长期流传中,声乐曲演化成器乐曲牌,而保留了原有名称。中国民族器乐中不少作品是以传统曲牌为基础的,所以这类乐曲常以曲牌命名,如有和唐代教坊曲调同名的《浪淘沙》《万年欢》等;有和宋代词调同名的《满庭芳》《剔银灯》等;有和元明清以来的南北曲同名的《泣颜回》《甘州歌》《一枝花》等;有和民歌同名的《茉莉花》《花鼓曲》等;也有些乐曲沿用了原戏曲剧目的名称,如潮州《大锣鼓》中的《关公过五关》《薛丁山三休樊梨花》等。

有的标题来源于乐曲的结构特征,如《句句双》指乐曲中每一乐句均重复一次,并以双数的形态出现;《梅花三弄》中的三弄是指同一主题反复出现三次的意思。属此类标题的乐曲还有《八板》《老六板》《中花六板》《四段锦》等。

有的标题以乐曲首句的谱字来定名,如《工尺上》的首句为 $\frac{3}{\text{工}} \frac{2}{\text{尺}} \frac{1}{\text{上}}$;《四合四》的首句是

$\frac{6}{\text{四}} \frac{1}{\text{合}} \frac{5}{\text{四}} \frac{7}{\text{合}} \frac{6}{\text{四}} \text{——等。}$

有的以乐曲的宫调来定名,如《凡调》、《小工调》;有的以乐曲的用途或演出形式来定名,如《抬花轿》《行街》《划船锣鼓》等。

有的乐曲是集几个曲牌的材料组合而成的,其标题往往在原数首曲牌中抽字组合而成。如广东音乐中的《柳娘三醉》由[柳青娘]和[三醉]两曲牌集合而成,《姐已催花曲》由[戏姐已]、[催归词]、[花鼓词]、[了缘词]四个曲牌集合而成。面对此类标题,切忌望文生义。

2. 标意性标题

此类标题是根据乐曲内容,由民间艺人、文人学士或音乐家拟定的,因此标题反映了拟名者对乐曲内容的理解。有的标题通俗、形象,如《百鸟朝凤》、《赛龙夺锦》等;有的标题文雅含蓄,如《醉渔唱晚》、《潇湘水云》、《将军令》等。

有的乐曲除有全曲的标题外,还有分段标题,如《十面埋伏》,其分段标题清晰的标明了乐曲内容具有的情节性和叙事性;但有的分段标题的内容并不十分确切,仅只供人参考而已,如古琴曲《梅花三弄》。

标意性标题一般具有较强的概括性,它以概括、凝练的文字提示乐曲内容、意境、情绪、氛围或某个事件。欣赏者可凭借标题的提示,结合乐曲的音乐形象唤起联想进而理解乐曲。

(二)标题的命名

有学者认为,我国古代乐曲多是些模糊的标题,直到明清以后,乐曲中才有详细的大小标题,有些乐曲的标题几乎详尽到有头有尾、有情有景的地步。^①

民间器乐曲中的标题有多方面的含义,其命名方法大致有以下几种。

1. 以沿用的声乐作品的名称来命名

许多民间器乐曲来源于民间声乐作品,器乐曲名直接沿用声乐曲牌或出处的较多,如《满庭芳》《集贤宾》《茉莉花》《花鼓曲》。

2. 以乐曲的内容来命名

以乐曲的内容来命名的,如《赛龙夺锦》《雨打芭蕉》《喜相逢》《流水》《酒狂》《百鸟朝凤》等。

3. 以乐曲的结构来命名

以乐曲的结构来命名的,如《三落》,说明乐曲有三段或三个部分。《九连环》在民间有不同的结构层次:浙江吹打《九连环》由九首不同曲调组合成套,琵琶曲《九连环》是同一曲调反复九次,并在相同部位做反复递增。《句句双》《狗咬狗》表示每句完全重复或变化重复。《八板》,有时又叫《天下大同》,运用民间广泛流传的“八板”体乐曲结构。^②

① 高厚永. 民族器乐概论. 南京:江苏人民出版社,1981

② 周青青. 中国民族民间音乐教程. 北京:中央音乐学院出版社,2010

4. 以乐曲的性质来命名

同一乐曲有不同的乐器配置,文奏以丝竹为主,柔和悦耳;武奏以吹打为主,喧闹强烈。如文武“辕门”、文武“绣球”等。

5. 以乐曲的篇幅、调名和起始音调来命名

(1) 以乐曲的篇幅来命名

区别同一乐曲在篇幅上的长短,如大小“开门”、大小“桃红”等。乐曲篇幅的改变,是为适应应用场合的不同需要。

(2) 以乐曲的调名来命名

以乐曲的调名来命名的如西安鼓乐中的《黄钟醉花阴》《中吕粉蝶儿》《南吕一枝花》等。

(3) 以乐曲的起始音调来命名

以乐曲的起始音调来命名的如《尺工尺》(即 re、mi、re)、《六五六》(即 sol、la、sol)等。

6. 其他方法

(1) 以乐曲的所引用的诗词、典故、成语等来命名

以乐曲的所引用的诗词、典故、成语等来命名的,如《锦上添花》《渔舟唱晚》《泣颜回》《举杯邀月》等。

(2) 以集曲中的多名加以组合来命名

以集曲中的多名加以组合来命名的,如《将军得胜令》《龙头龙尾》《柳娘三醉》等。

民族器乐曲的发展,往往经过长期的集体创作过程,其标题常发生变易。另外,文人参与其中后的附庸风雅,有时难免牵强,如《老六板》更名为《虞舜熏风操》等。

二、中国民族器乐的宫调

宫调,顾名思义包括“宫”和“调”两个方面。要搞清楚“宫”和“调”,就必须涉及对“均”的概念的阐释。

“均”是以十二音律(绝对音高)为基础,由五度链中的七个相邻的乐音构成。十二律中任何一律都可作为始发律,从始发律再向上方继生六个五度则生成一均,共有十二均。“均”是按五度关系派生的七个音级(非五个音级),即“五声不成均,七声才成均”。

“黄钟均”就是以黄钟律为始发律,黄钟相当于C,依次相生:

律名:	黄钟	林钟	太簇	南吕	姑洗	应钟	蕤宾
字母:	C	G	D	A	E	B	#F
现代唱名:	do	sol	re	la	mi	si	#fa

“均”是比音阶高一个层次的概念,具体地说,一均有可能包含三种音阶,因此,也可以说均是(古音阶、新音阶、清商音阶)三种中国传统音阶的七声框架。此七声框架实际上是含有七个不同乐音的一个音列。一均虽然只有七个音,却可以将三种主要的中国传统音阶纳

入此音列中。”^①

“宫”的最普遍意义是作为中国传统音乐的五正声——“宫、商、角、徵、羽”之一，是最重要的一个音级。“宫”，还可以作为选定一个律高，以它为始发律，用三分损益法连续派生七律，便可构成一“宫”，这里的“宫”具有音阶的含义，与“均”的意义相同。“宫”更是中国传统音阶的主音，“在中国传统音乐中，无论五声音阶还是七声音阶，都从宫声开始排列。宫声的音高位置确定之后，其他各声的音高位置也就随之而定，因此宫声的音高位置便成了调高的标志。由于一个八度有十二律，每一个律上都可以建立一‘宫’，所以传统音乐中共有十二个‘宫’，每一‘宫’的始发律，被称为‘音主’”。^②

调，即调式，是以某“声”为主按一定关系组织起来的一群音，每一调式为主的那一声称为“调头”。在一个音阶中，虽然只有一个音阶主音(宫音)，却能产生五个调式主音(即调头)。所以，“音主”作为一宫之首，统领着许多不同的调头和分别以它们为核心组织起来的许多调式，同宫的各调式就构成了一个“宫系统”。在一个宫系统中，宫声的位置既定，商、角、徵、羽各正声和其他一些变声的位置也就都随之而定，“宫系统”即是以宫声为首统领着的所有调式的统称。五声音阶“宫、商、角、徵、羽、宫”中，可构成宫调式、商调式、角调式、徵调式、羽调式五种调式。

(一)同宫系统

同宫系统是由同宫系统各调构成，同宫系统各调是指宫音相同的各调式。如C宫调式、D商调式、E角调式等都是以C为宫的调式，所以叫做“同宫系统各调”。

同时，“同均三宫”也可以算为同宫系统，如：

正声音阶：	宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫、宫
	C D E #F G A B C
下徵音阶：	宫、商、角、清角、徵、羽、变宫、宫
	C D E F G A B C
清商音阶：	宫、商、角、清角、徵、羽、清羽、宫
	C D E F G A $\flat$ B C

这三种音阶可以在同宫系统下加以归纳，具有“同宫三阶，正声相同”的特点，三者不仅宫音都相同(都是C音)，并且五个正声(传统音乐中，“宫、商、角、徵、羽”为正声，“清角、闰”等为变声)也完全一样(都是C、D、E、G、A)，只是古音阶的两个变声是变徵和变宫，新音阶的两个变声是清角和变宫，清商音阶的两个变声是清角和闰。

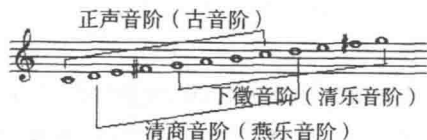
(二)异宫系统

异宫系统是和同宫系统相对的一个概念。这里主要分析正声音阶、下徵音阶、清商音阶又可以划分到异宫系统的情况。

① 童忠良，谷杰，周耕，孙晓辉．中国传统乐学．福州：福建教育出版社，2004

② 杜亚雄．中国传统音乐中的“宫调”．浙江艺术职业学院学报，2004，(2)

这三个音阶在五线谱中表示如下：



依照上例中的音阶，我们可作如下分析：

固定音高：	c1	d1	e1	#f1	g1	a1	b1	c2	d2	e2	#f2	g2
正声音阶：	宫	商	角	中	徵	羽	变	宫				
下徵音阶：					宫	商	角	和	徵	羽	变	宫
清商音阶：		宫	商	角	和	徵	羽	闰	宫			

上例中可以看出，三种音阶的宫音各不相同，古音阶是以 c 为宫，新音阶以 G 为宫，清商音阶则以 D 为宫，即“正声相异”。

(三)律声命名系统的宫调

律、声命名系统，即由律名和阶名构成宫调名称的系统。一般以三个字表示宫调名称，前两字为律名，后一个字为宫、调名称，如黄钟宫调、太簇商调、姑洗角调、南吕角调、无射羽调等。历史上对这个宫调名称系统却有两种不同的解释，即“之调”与“为调”两种不同的解释系统。

1. 之调

“之调”系统侧重强调音主（即宫）的位置。如黄钟商调，按“之调”系统解释，即黄钟之商调，强调“黄钟”为宫（音主），表明本调以黄钟律为均（正声音阶），“商”表明调名，在这里表示“黄钟”均里面的“商”声“太簇”为调，并将其作为本调的“调头”。

律名：黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、林钟、南吕、应钟、清黄钟

字母：C D E #F G A B C

现代唱名：do re mi #fa sol la si do

阶名：宫 商 角 变徵 徵 羽 变宫 宫

黄钟之商的调示：太簇、姑洗、蕤宾、林钟、南吕、应钟、黄钟、太簇

2. 为调

“为调”系统侧重强调调头的位置。还以黄钟商调为例，按“为调”系统解释，即黄钟为商调，强调“黄钟”在本调中称为“商”声，并且为“调头”“商”和“宫”相差大二度，以“黄钟”往前推大二度，推出本调的“宫”声为“无射”，因而“无射”均为该调的音阶。

以上两个体系中的术语，在宫调式的情况下，意义是相同的，如“之调”系统中的黄钟宫调

和“为调”系统中黄钟宫调,其实是一样的。

(四)旋宫

旋宫,主要是指调高方面的变化,前面讲到的“之调”系统,强调的即音主(宫),因而“旋宫”与“之调”系统调式转换关系的理解更为紧密,相当于西洋大小调式中主音变化的转调。我国古代音乐文献中的旋宫常见的有以下三种情况:

1. 调式保持不变,调高变化

C 宫调式转为 D 宫调式:

C 宫调式: C D E G A C

D 宫调式: D E $\sharp F$ A B D

宫 商 角 徵 羽 宫

2. 同宫音,不同调式之间的变化

即同宫系统中不同调式的转换,如 C 宫调式转 D 商调式等。

宫 商 角 徵 羽 宫 商 角 徵

C 宫调式: C D E G A C

D 羽调式: D E G A C D

3. 不同宫音,不同调式之间的变化

C 宫调式转 C 徵调式

C 宫调式: C D E G A C

阶名: 宫 商 角 徵 羽 宫

C 徵调式: C D F G A C

阶名: 徵 羽 宫 商 角 徵

(五)犯调

在五声音阶中,如果出现了五声之外的声,这一外来之声并不是一个不重要的经过音或辅助音,且占据了重要的位置,这就意味着乐曲的调式已经发生了变化,已经犯调了。现象的广泛性与多样性就构成了中国音乐宫调思维的总特征。

在中国传统器乐中,“犯调”的方式多种多样,尤其是在民间器乐中,“犯调”手法更多样。从实践的角度看,“犯调”是民间艺术的一种表演技艺,一种演奏技巧,甚至是一种得心应手的技巧,它包括不改变音列和旋法的“移指犯调”与改变音列和旋法的“移弦犯调”。前者主要有“按弦变调”“换弦变调”“移指变调”等,即民间艺人运用指法、弦法(定弦方法)、把位等技巧变化所造成的“犯调”;后者主要有“连环变调”“移位变调”“摊破变调”“借字变调”等,即那种通过

音列(音高)、旋法的改变所造成的“犯调”等。^①但从理论上,“犯调”则造成了一种复杂的“转调”或“移宫”。在此笔者对这种仅限于“转调”“移宫”的“宫调思维”进行一个粗略的概括^②:

(1)调式交替。所谓调式交替就是横向进行旋律中的调式变换。这种调式交替包括两种方式:第一,“同宫系统”的调式交替与“异宫系统”的调式交替,即所谓“同宫犯调”与“异宫犯调”。其中“同宫犯调”又包含“同宫系统同音列”的调式交替,即“同宫同均”的调式交替;“同宫系统异音列”的调式交替,即“同宫异均”的调式交替。“异宫犯调”包括“异宫系统同音列”的调式交替,即“异宫同均”的调式交替。“同均三宫”的调式交替即属此类。例如,福建南曲《因送哥嫂》中就有这样的调式交替:从“五空管”的C宫系统羽调式古音阶(雅乐音阶)到“倍思管”的D宫系统徵(宫一徵)调式清商音阶,再到“五空管”的G宫系统商调式新音阶(清乐音阶),最后回到“倍思管”的D宫系统徵调式清商音阶。^③第二,“异宫系统异音列”的调式交替即所谓“异宫异均”的调式交替,“双均多宫”^④即属此类。如宋姜夔《凄凉犯》中就存在从B均古音阶G羽调式到F均古音阶G商调式的转换。^⑤

(2)宫的游移。宫的游移也就是“移宫”,包括两种方式:第一,转换宫音位置,但调式不变,即所谓“犯宫同调”,这实际上是相同结构的五声性调式的移位。第二,转换宫调系统,所谓“犯宫异调”,即从以某音为宫的五声性调式系统转到以另一音为宫的另一个五声性调式系统。如京剧音乐中就存在这种情况,二黄唱腔中正调(二黄)、反调(反二黄)的交替就属于宫系统的转换。^⑥这种基于“犯调”(“转调”“移宫”)的“宫调思维”,在中国传统器乐中体现得淋漓尽致,在中国现代民族器乐中,这种“宫调思维”也极为常见,成为民族器乐最重要的形态特征之一。

D商调式转D羽调式的犯调:

	商	角	徵	羽	宫	商	
D商调式:	D	E	G	A	C	D	
		↓					
D羽调式:	D	E	G	A	C	D	
	商	清角	徵	羽	宫	商	↷
	羽	宫	商	角	徵	羽	

从例子中看出,D商调式中的E(角)被外来的“犯声”F(清角)所代替,且F又成为曲调中重要的音级,那么就转换成D羽调式了,与原调式相比,调式变了,而调头(D)没有变。

① 袁静芳. 中国传统器乐作品的犯调特点与当代民族器乐创作. 中央音乐学院学报, 1988(3)

② 参见李诗原. 中国现代音乐:本土与西方的对话——西方现代音乐对大陆音乐创作的影响. 上海:上海音乐学院出版社, 2004, 第141—143页。

③ 王耀华. 福建南曲宫调与“同均三宫”. 中国音乐学, 1986(1)

④ 关于“双均多宫”,参见童忠良. 论十二音级双均多宫. 黄钟(武汉音乐学院学报), 1989(2), 第77—82页。

⑤ 参见童忠良《论十二音级双均多宫》中的分析。

⑥ 罗映辉. 谈京剧二黄声腔的宫调. 中央音乐学院学报, 1991(2)

第二节 中国民族器乐的五声调式与织体

一、中国民族器乐的五声调式

(一)音阶与调式

中国的传统音乐音阶形态主要有五声音阶和七声音阶,有时也会派生出六声音阶,或者由于七声音阶的混用派生出八声音阶和九声音阶。

五声音阶由宫、商、角、徵、羽五个音构成,音阶当中只包含一个大三度,没有小二度和大七度。这种音阶形态在我国传统音乐当中使用相当广泛,即使在今日仍有一定的应用空间。

七声音阶有很多种形态,如雅乐音阶、燕乐音阶、清乐音阶等。

雅乐音阶也叫正声音阶,由宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫组成,特点是由“宫—变徵”形成了一个增四度,这会影响主音的稳定性,例如宋代音乐家姜夔在《杏花天影》中就用了这种音阶调式。燕乐音阶又称清羽音阶,由宫、商、角、清角、徵、羽、清羽组成,特点是由“角—清羽”形成一个减五度,这会影响角音的稳定性,在板胡曲《秦腔牌子曲》当中就运用了这种燕乐音阶。另外一种清乐音阶也叫做新音阶,由宫、商、角、清角、徵、羽、变宫组成,特点是由“清角—变宫”形成一个增四度,这类音阶在昆曲当中有较多的运用。

六声音阶是在五声音阶的基础上从七声音阶中借一个音形成的,通常由“徵、角、商、宫、变宫、羽”或“宫、羽、徵、清角、角、商”组成,例如陕西民歌《兰花花》即采用六声音阶。将两种中国七声音阶混合应用,便形成了八声音阶。如姜夔的《惜红衣》即雅乐音阶与清乐音阶的混合使用。将三种七声音阶综合应用,即形成了九声音阶,由“宫、商、角、清角、变徵、徵、羽、清羽、变宫”组成。这种音阶形态多出现于古曲当中,现代很少使用。

中国的五声音阶和七声音阶等音阶形态,与世界其他地区、民族的音阶构成、使用方法存在着明显差异,这是与我们的音乐传统紧密相连的。

中国民族调式的骨干基础是五声音阶。在五声音阶的基础上再加入“偏音,(清角、变宫、闰等)可以分别构成六声音阶、七声音阶,甚至多声音阶,由其“偏音”的构成而形成不同的调式色彩。

(二)五声调式

1. 五声调式的概述

按照纯五度关系排列起来的五个音构成的调式,称为五声调式。按照五个音所产生的先后顺序,它们分别是:宫、徵、商、羽、角。将宫、徵、商、羽、角五个音按照音的高低顺序排列成音阶(宫、商、角、徵、羽),每个音分别作为主音,分别形成宫、商、角、徵、羽五种自然调式。每一种调式在民族音乐作品中都有很广泛的应用。

五声调式的五个基本音阶：

宫调式：1 2 3 5 6 $\dot{1}$

商调式：2 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$

角调式：3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$

徵调式：5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$

羽调式：6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$

2. 五声调式的分类

(1) 五声宫调式

宫调式是指以宫音为主音的五个音构成的调式。在宫调式的音组织中，调式音阶有主音、属音，缺少下属音，调式的基本构架不完整。^① 其调式音阶中的色彩音程有主音上方的大三度（宫音与角音）、大六度（宫音与羽音）两个大音程。这两个音程关系，在调式中具有明亮的色彩，旋律比较亮丽。因此，该调式适合运用在表现积极、有力的、颂歌式的、激昂向上的等音乐作品中。五声宫调式的乐曲如江苏《无锡景》，四川《八月桂花遍地开》，山西《跑旱船》，东北《丢戒指》《鄂伦春小唱》等。

(2) 五声商调式

商调式是指以商音为主音的五个音构成的调式。在商调式的音组织中，调式音阶有主音、属音、下属音，调式基本构架完整。其调式音阶中的色彩音程只有主音上方的小七度音程（商音与宫音）。因此，商调式在五声调式中，既没有鲜明的如同大调一样的色彩，也没有如同小调式一样暗淡、柔和的色彩。由于其调式色彩暧昧，不是很鲜明，旋律色彩与音乐表现内容适合用于徵类调式与羽类调式之间。五声商调式的乐曲如安徽《凤阳花鼓》、四川山歌《太阳出来喜洋洋》、山西民歌《绣荷包》等。

(3) 五声角调式

角调式是指以角音为主音的五个音构成的调式。在角调式的音组织中，调式音阶有主音、下属音，缺少属音，调式的基本构架不完整。其调式音阶中的色彩音程有主音上方的小三度（角音与徵音）、小七度（角音与商音）音程。因此，该调式在五声调式中，有比较鲜明的如同小调式一样暗淡、柔和的色彩，属于羽类调式。五声角调式的乐曲如浙江《马灯调》、福建民歌《风吹竹叶》等。

(4) 五声徵调式

徵调式是指以徵音为主音的五个音构成的调式。在徵调式的音组织中，调式音阶有主音、下属音、属音，调式的基本构架完整。其调式音阶中的色彩音程有主音上方的大六度音程（徵音与角音）。该音程在调式的音乐表现中，具有重要的作用与意义。因此，该调式属于徵类调式。该调式同宫调式一样，有近似大调一样的色彩，旋律比较亮丽，适合运用于表现积极有力的、颂歌式的、激昂向上的等音乐作品中。五声徵调式的乐曲如江苏《孟姜女》，河北民歌《小白菜》，青海花儿《上去这高山望平川》，陕西民歌《脚夫调》《茉莉花》，云南民歌《大河涨水沙浪

^① 在调式的音组织中，将调式的主音、属音、下属音称为体现调式调性的功能音，其他各级的音称为色彩音。

沙》，朝鲜族民歌《道拉基》，以及蒙古族《牧歌》，苗族《飞歌》等。

(5)五声羽调式

羽调式是指以羽音为主音的五个音构成的调式。在羽调式的音组织中，调式音阶有主音、下属音、属音，调式的基本构架完整。其调式音阶中的色彩音程有主音上方的小三度（羽音与宫音）、小七度（羽音与徵音）音程。因此，该调式在五声调式中，有比较鲜明的如同小调式一样暗淡、柔和的色彩，属于羽类调式。五声羽调式的乐曲如四川《小妹爱的勤快人》、藏族民歌《北京的金山上》、蒙古族《嘎达梅林》、云南《绣荷包》、台湾高山族《阿里山歌》等。

3. 五声调式的特点

综上所述，五种五声调式的基本特点主要体现在以下几个方面。

第一，在五种五声调式音阶各音级之间的关系中，相邻音级是大二度或小三度。大二度关系是宫与商、商与角、徵与羽，小三度是角与徵、羽与宫。

第二，宫与角的关系是五声调式中唯一的大三度。它对确立宫系统起决定性的作用和意义。

第三，以大二度和小三度所构成的三音组是五声调式旋律进行的基础。

第四，每个五声调式音阶可以看做是相同或不同的两个三音组构成，小三度在五声调式中为级进。

第五，调式中相邻的两个音级为大二度或小三度，没有小二度、大七度和三全音，所以从听觉上，可以感觉到调式中的音缺乏尖锐的倾向性，音与音之间给人以平和优美之感，尤以五声音阶为基础的旋律，具有浓郁的中国风特点。

二、中国民族器乐的织体

(一)和音式

和音式是指一部分乐器伴随主旋律演奏一些简单的和弦，从而形成了和音式的织体。这些传统和音，多与主旋律平行进行，它可以加强旋律的音量、厚度和色彩。

各乐种中的和音式织体的运用都有着自身的特点，如弦索乐中弹拨乐器更多地表现为不同节奏的音型化和音。丝竹乐中也伴随着和音式的织体，即一部分乐器伴随主旋律演奏一些简单的和弦，从而形成和音式的织体。

丝竹乐队中的吹、拉、弹、打，音色丰富且音区广，其和音的结合方式和色彩极为多样。可用层叠、交叉和上下八度重复等结合方式伴随着主旋律。以吹管乐器笙，弹拨乐器中的扬琴、琵琶、筝结合在一起而形成的混合音色的和声声部音响丰厚，同类乐器，如扬琴和琵琶的结合，或琵琶与筝、扬琴的结合，其音响细腻均衡。当弦乐器二胡或二弦作伴奏声部时，常以长音、均匀的八分音符或短小的过渡句与主旋律声部配合形成和声式织体。

(二)齐奏式

齐奏式是民族器乐艺术中一种具有普遍意义的织体形式，即各个乐器通常在多个八度之