

汉族调式 及其和声

黎英海著

上海文艺出版社

1959

汉族調式及其和声

黎英海 著

上海文艺出版社

1959

汉族调式及其和声

著 作 者 黎 英 海

*

上海文艺出版社

上海康平路155号

上海市书刊出版业营业许可证出 094 号

上海中和印刷厂印刷 新华书店上海发行所总经售

*

开本：850×1156 1/32 印张：83.4 字数：200,000

1959年7月第1版

1969年7月第1次印刷 印数：1-8,500册

统一书号：8678·0852

定 价：(十四)1.50元

內 容 提 要

民族和声問題，是我国音乐工作者在研究音乐的民族风格时經常涉及到的一个重要問題。解决这个問題必須研究民族固有的調式，而不能照搬西洋傳統。汉族是我国的主要民族，音乐文化历史悠久，影响也大。而和声处理上的困难却又最多。因此研究汉族調式及其和声，对发展我国音乐文化具有很大的意义。本书作者經過多年的探索，在本书中系統地闡述了这方面的問題，提出了許多新的見解。这是一本值得重視的音乐理論著作。

前 言

“民族和声”問題一直是我們在討論音乐的民族风格时經常涉及到的重要問題之一。問題的提出，是由于在多声部音乐創作中有些人对民族民間音乐缺乏研究或感受，而以欧洲大小調和声的观点来对待民族調式的和声，硬把一般和声教科书上以西欧十八世紀及十九世紀初維也納古典乐派为代表的“傳統”和声手法，强加在我們民族旋律的身上，結果是格格不入，风格很不協調，因而感到“民族和声 問題的存在，并且这一問題随着日益广泛深入的接触民間音乐而更加尖銳起来。

所謂民族和声問題，實質上就是民族調式的和声問題、多声部音乐的民族风格問題及民族的和声語言問題。这些問題只有在肯定了創作中的民族音乐語言或为民間音乐配和声的前提下才能被提出来，因而解决这些問題就必須以研究民族固有的調式及其音調为基础，正如果要学习了解所謂“傳統”和声学也必須首先弄清楚什么是大調和小調一样。

解放前，旧中国买办資產阶级的音乐教育，一切都硬搬西洋，根本談不到民族音乐的建立問題。表現在发展多声部音乐的創作上，便是以中国本来沒有和声复調为借口而完全照抄欧美的一套。尽管有个別資產阶级作曲家如黃自、赵元任等，曾經提到过“中国化”和声并且在創作中做过一点試驗，但其立脚点仍然是以西洋标准为依据来考慮問題的。

党所領導的新音乐运动，特別是 1942 年毛主席在延安文艺座談会

上发表的談話，对我們的音乐創作起了根本性的影响。党一再教导我們，在使音乐艺术更好地为无产階級政治服务的前提下，必須大力发揚和創造人民所喜聞乐見的民族形式；同样，已被广大人民所接受的多声部音乐也必須按照民族的特点来发展。

我們优越的社会制度为人民音乐文化事业的发展开辟了广闊的道路，作曲家們在創作和民歌改編中都正在努力地探索着民族的和声語言，而且获得了不少成功的經驗。在音乐教学上也不断有人在嘗試民族化的多声部写作課（和声复調）的教学改革，这些都是非常可喜的現象。

在光輝的总路綫的鼓舞下，我敢于将几年来研究汉族調式及其和声这方面問題的一些心得写成这部书，只能說是作为一些資料提供給大家参考，希望引起更广泛、更深入的討論研究，使这些問題早日得出明确的結論，这不管对教学或創作都具有很大的实际意义。

在研究过程中，我深感問題是复杂的。譬如要研究調式就不仅仅是一个技术上的問題，而且接触到我們民族的音乐思維方法上的一些問題；不仅要研究現代的民間音乐，而且要研究我国音乐史中有关这方面的記載；不仅是研究音阶，而且要研究具体体現在音調中的音的运动状态；不仅要从总的去研究归納，而且还需要研究个別的、地方性的、具体的特点等等。至于和声的問題就更要复杂一些，因为它联系的方面很多，而且必須从表現意义来研究各种和声手法。这样一系列的問題都不是在一个短时期内凭一个人的能力所能完滿解决的。因此本书一定会有許多不全面和主觀的地方有待大家提出批評。

本书研究的对象是汉族調式及其和声問題，其所以不籠統的提民族調式，是因为我国是多民族国家，各民族都有自己特有的音乐文化，不可能按照一个系統来归納。特別是針對着这样一个情况：这就是在

我們专业創作及民歌改編中,对于汉族音調的和声尤其感到困难(不象新疆、蒙古民歌那样比較容易着手),所产生的民族和声問題也最突出,而汉族又是我国主要的民族,在音乐文化方面历史也較悠久,影响較大,因此研究汉族的音乐問題对发展我国音乐文化具有很大的意义。

在和声問題部分,除了基本的和声手法外,我将嘗試談一些較扩大的手法和汉族調式結合应用的問題,而这些也只是提供参考,希望大家指正。

黎 英 海

1958年8月于上海音乐学院

目次

前言	III
----	-----

第一部分

汉族調式研究

第一章 緒論	3
第二章 五声音阶、五声調式	7
第三章 七声音阶、七声調式	22
第四章 綜合調式性七声音阶	36
第五章 調式的轉調	46
第六章 調式交替	60
第七章 調式中的变音及色彩性变音	71
第八章 調式的游移、“双重調式性”	75

第二部分

汉族調式的和声

第九章 和声問題緒論	89
第十章 民間多声部因素探索	94
第十一章 調式的和弦及基本和声概論	109
第十二章 羽調式和声	134

第十三章	宮調式和声	150
第十四章	商調式和声	169
第十五章	徵調式和声	186
第十六章	角調式和声	205
第十七章	調式和声中的調接触发展	221
第十八章	較扩大的調式和声手法	244
后記		267

第 一 部 分

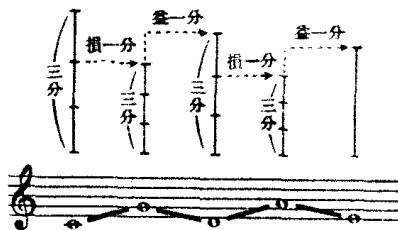
汉 族 調 式 研 究

第一章

緒論

按照一定的物理規律及人类的音乐經驗而形成的乐音体系，最基本的就是“音阶”。在我国古代，远在两千五百年以前的《管子》一书中便有关于用“三分損益法”求五音的記載（“三分損益法”可理解为“五度相生”），以此闡明音阶构成的規律性。譬如我們用一条弦或一支管，假設它奏的音是 do，把它分作三个等分然后去掉一等分，即“損”一分，这时所得到的便是高一个純五度的 sol；再把 sol 也分成三个等分，然后加一分，即“益”一分，这时所得到的是低一个純四度的 re（即高純五度的轉位），以此类推就能繼續求得“la”“mi”等音：

1



这些音依高低排列起来便成为 do, re, mi, sol, la 这个音阶。人类开始有音乐时，当然并不可能是先經過这样的推算才产生音阶的，这只是說明音阶的构成有它客觀的邏輯，而管子是認識了这个自然規律，加以唯

物的解釋而已。管子是世界上第一个用科学观点来解释音乐现象的偉大理論家。

音阶便是构成各种“調式”的素材，“調式”是采取音阶中某一音作为自己的“主音”而形成的。古代所謂“十二律旋相为宮”可得八十四調的說法，即指的是一个“七声音阶”內可有七个調式（每个音都可作“主音”），再乘以十二律則成为八十四調。

音阶中調式主音以外的其他音，可按它和主音的音程度数分别为各个“音級”，不同調式的同一音級和主音的音程性質不相同，便产生不同的色彩感觉（譬如同是三級而有大三度与小三度之分），这就是調式的色彩作用。这当然是在比較中得到的。每个調式有它自己的色彩。而且这种色彩感觉在實踐中又和下一情况有联系：即某一調式的主音听起来好象是另外某一調式的某一音級，而带来不同的色彩感觉。

“調式”是人类音乐思維的基础，因而“調式”这个概念，不仅是指从主音开始排列起来的音阶（虽然常为了研究、理解上的方便需要从“調式音阶”的比較上着手），而重要的是包括着这一調式具体表現在音乐中的基本特点，即包含着各音級运动的基本形态。調式中各音級是或环绕着主音、或在旋律及乐曲结构中造成对主音的向心力而形成調的体系，結束在主音，从而造成感觉上的圓滿性的。圓滿性的造成表現在調式各音級对主音的傾向中，調的体系中有某些音是不稳定的、活跃的，停頓在这些音上意味着音乐构思的繼續；而某一些音是稳定或較稳定的、收束性的。不稳定趋于稳定，但又需要破坏稳定以求得发展，这样便在运动中形成两个矛盾因素的相互推动而对乐思的展开起着主要的作用。

在这种意义上調式中的主音自然是最稳定的音了，絕大多数情形下，它就是乐曲的結音。

我国宋代蔡元定的以主音“起調毕曲”的說法，以及汉代賈誼說的“是故五声宮商角徵羽，倡和相应而調和”等理論，都正是从音的运动性質来闡明調式的基本邏輯的。

但是在調式中某个音的稳定性程度不是絕對和孤立的，必然会受到音乐表現手法中其他多方面因素的影响，譬如这一音在結構功能中的地位如何，它的节奏价值怎样等都直接的影响到这个音在运动中的稳定度（稳定或不稳定）是否受到加强或削弱，或甚至于相对的轉換。特别是在单音曲調中（它沒有受过和声的影响），由于不象在多声部音乐中那样由于和声进行造成的更加明确的傾向性，所以会存在着調式性質的游移性（加上了和声以后，調式的內含含义就有了新的、更为确定的意义）。

其他各音級对主音有着不同的从属关系，因而稳定度也不相同。除主音以外所強調的音級不同也对調式色彩起着一定的作用。一般說来主音上方或下方的純五度（轉位是純四度），对主音有很强的支持力，因而也是被強調的，即強調四級或五級音（非純音程例外）。而且在汉族民間音乐中除強調調式的四級或五級音以外，还往往強調“宮音”，这些被強調的音就有着相对的稳定性，而經常成为“中結音”（这些問題下面都将具体談到）。

对于各調式在表現上的意义，也同样不能脫离开其他条件来談，正如我們說大調性質明朗，小調性質阴暗等，也只是一般的概念，而不能看作是絕對的。

而且調式的多样性，不完全是由于語言的关系，我們可以在同一地区找到不同的調式存在便已說明了这一点。只有当我們研究一个地区的主要流行的（习用的）調式时，或研究不同地区的同一調式在音調上被強調的音及旋律法上有所区别时，我們才能从語言及地理社会条件

等等方面来寻找它們所以各有特征的原因。調式相同并不妨碍风格的多样性,尽管調式对风格起着重要的作用,但却不能把調式同风格等同起来。

調式的研究,对掌握熟悉民族的或地方性的音乐語言及和声的探索都是很重要的。

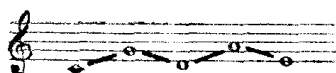
第二章

五声音阶、五声调式

我国民间广泛地流传着五声音阶，管子以“三分损益法”求五音，可见至少在管子那时已经普遍有五声音阶了。

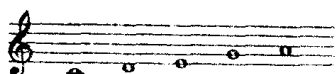
五声音阶的特定意义是能从连续的五度相生来阐明其结构的规律性，而不是随便什么五个音便成为五声音阶。

2



依高低顺序排列起来便是五声音阶：

3



每个音都可成为一个调式的主音，这样便有五个调式。

关于调式及阶名的命名，我赞成沿用我国传统习用的“宫、商、角、徵、羽”，而不同意用现时通行的唱名（do, re, mi……）或以欧洲调式名（多利亚 [Dorian]、弗利季亚 [Phrygian]……）来称呼汉族的调式。

用唱名（首调的、简谱的唱名）来代表调式，性质很不容易明确，如

下表在不用升降号的情形下，可能会把同样一个調式分別被称为三种調式：

1	2	3	5	6	do 調式?
5	6	7	2	3	sol 調式?
4	5	6	1	2	fa 調式?

这三組音之間的关系是一样的，如果調式名称不相同，就使人很难理解了。正如把大調叫成 do 調、小調叫 la 調一样不合理不明确（这和以固定唱名法来代表音名是不相同的）。

如引用欧洲調式名来称呼我們的調式，我以为也不能确切地表明汉族調式的特征（頂多在需要的时候从观念上加以比拟）。調式名称虽然并不是本質問題，但是既然有过一种名称，一听就会联想到它的特点。如提及多利亚調式，我們就会想到它的特征音“多利亚六度”，而用它来代替我們的“商調式”，則商調式里却没有这样的特征音；用弗利季亚来代替“角調式”就更不成了，因为体现在音調中的弗利季亚二級在汉族音調中根本就沒有。所以既无其他更好的調式名称，最好还是用我国已用了两千多年以上的名称（只有象新疆有一些民間音乐，其旋律法及风格都和西方很相近的，我們用西名来称呼这些調式，倒比用宮商角徵羽适合些）。

至于民間流行的如“小工調”、“二黃”、“西皮”、“弦下調”之类的名称并不是指調式，而是指音阶“調門”的高低，但是这个調門又不是絕对的，所以这些名称常常只是代表在乐器上的定弦法、指法等。如笛的“小工調”便是代表放开下面三个孔所发出来的音为宮音的調門，“二黃”定弦是“合尺”（即徵商），“西皮”是“四工”，“弦下調”是“上六”等。

“宮、商、角、徵、羽”是五声音阶的“阶名”，“阶名”是东方所特有的名称，它代表着固定的音的关系，其中“角、徵”及“羽、宮”之間是相隔三律