

《五声音阶旋律中的 调性转移和调式交替》

——(论民族调式及其旋法之五)

曾晓鸣 著

中国音乐学院参加1984年民族音乐学年会论文

目 录

一、调性调式的基本概念与标记法	(3)
二、旋律运动中的调性转移	(6)
1. 等音过渡转移	(6)
2. 中介音转移	(7)
3. 重力性转移	(10)
4. 色彩插入性转移	(11)
5. “侧杀”转移	(12)
三、调式交替的内载条件	(13)
四、调式交替产生的心理基础	(17)
五、调式转换	(17)
六、调式对置	(17)
五声各音在调式对置中的功能变化	(22)
七、插入性交替	(25)
八、急速交替	(29)
九、“变凡”交替及死理	(34)
1. 局部变凡	(37)
2. 变凡曲调	(42)
3. 对置变凡	(45)
4. 插入性变凡	(48)
5. 交替变凡	(52)
6. 变凡转移	(54)
十、变凡与六声、七声音阶的分界	

《五声音阶旋律中的调性转移和调式交替》

(论民族调式及其旋法之五)

[按：在不断地学习民族民间音乐和民族传统音乐理论过程中，所得教益颇深。余暇，将有关民族旋律方面之学习心得草拟成《论民族调式及其旋法》一文。文中包括《调式研究的现状质疑》、《客观存在的旋律现象与我们的音阶概念》、《调式结构的一般逻辑》、《五声音阶各调式旋法的基本特征》、《五声音阶旋律中的调性转移与调式交替》、《六声音阶及其形态特征》、《七声音阶的形态及旋法》、《七声音阶旋律中的调性转移和调式交替》各节。全文均在征求意见中。主观上曾希望在年会期间将全文复印，提请与会专家批评指正；从中得到教益。然而，由于时间及复印条件的困难，未能如愿。仅将此节印出，望与会专家审阅后提出批评。]

又及：该文在征求意见和修改过程中，得到伍雍宜先生，黄翔鹏先生，董维松先生等专家们颇多教益和具体指导，特此深表敬意和感谢。

赐教处：1. 北京市西城区前海西街 中国音乐学院民族音乐理论进修班。

2. 四川成都华兴正街 成都市川剧院三团

曾晓鸣

目 录

一、调性调式的基本概念与标记法	(3)
二、旋律运动中的调性转移	(6)
1. 等音过渡转移	(6)
2. 中介音转移	(7)
3. 重力性转移	(10)
4. 色彩插入性转移	(11)
5. “侧杀”转移	(12)
三、调式交替的内载条件	(13)
四、调式交替产生的心理基础	(17)
五、调式转换	(17)
六、调式对置	(17)
五声各音在调式对置中的功能变化	(22)
七、插入性交替	(25)
八、急速交替	(29)
九、“变凡”交替及死理	(34)
1. 局部变凡	(37)
2. 变凡曲调	(42)
3. 对置变凡	(45)
4. 插入性变凡	(48)
5. 交替变凡	(52)
6. 变凡转移	(54)
十、变凡与六声、七声音阶的分界	

事物发展的一切过程中，矛盾着的各个方面本来是互相排斥，互相斗争，互相对立的；世界上一切事物的过程和人们的思想里，都包含着这样矛盾性的方面，无一例外。单纯的过程只有一对矛盾，复杂的过程则有一对以上的矛盾。各对矛盾之间又互成为矛盾。这样组成客观世界的一切事物和人们的思想，并推动它们发生运动。矛盾着的各个方面不能孤立的存在，假如没有和它作对的矛盾的一方，它自己这一方也就失去了生存的条件。

音乐艺术的发展进程也不例外，音乐各要素间的关系也无一不包括在矛盾的对立统一运动中。旋律发展手法所反映的本质亦然如此。

音关系中的静音和动音，色彩音和骨干音的对立统一，节奏价值中的疏散与集中，密集和松弛，曲式结构中的变化和统一，复调中的主题与答题，和声中的功能与非功能，配器中的音色的混合与单一等等，无一不说明这种关系。在调性和调式关系上也是如此。没有调性音列存在则无调式存在，没有调式的发展，调性音列则是僵死的音响。没有基本调性则无调性转换，没有基础的调式运动也感觉不到调式的交替。没有包含着调式音变化的运动，基本调式也不明确……。总之，旋律发展中，调性和调式，调性转移和调式交替都是矛盾对立统一的结果，按照这一认识论的基本原则，从前面各节的统一思路出发论述调性转移和调式交替，应该说是顺理成章的事。但由于认识事物的基点不同，论述问题的侧面不同及对一些历史资料的引用，理解和运用的引伸面不同，造成理论研究中对这一题目所涉及的基本概念有一定差距。所以，使用自己的观点对此类问题进行阐述以前，将一些概念作必要的说明。

调性调式的基本概念与标记法

过去的调式研究中（包括理论论述和民族音乐作品分析。）流行着一些极普遍的事实。

I. 由于简谱记录中无调性标记，造成排除调性因素，只作一般

地调式解释。

II. 将调性调式混为一体作系统的分析解释。

III. 调性、调式概念模糊，混淆以至颠倒。

IV. 根本不涉及调性调式，用一般音名（或唱名）关系作概念解释

V. 用大小调体系的调性调式观念及音关系观念解释，等等。

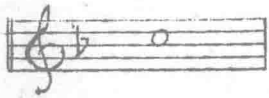
由于这些原因，出现理论与作品有相矛盾的现象亦屡见不鲜。加之现代各种理论体系的相互渗透，似乎又变得更加复杂化了。这些现象向我们提出：在相对音高的基点上，用什么概念和概念表达方式来阐述两种不可忽视，有机相联的因素，是论及调性转移和调式交替的必要前提。正如杨荫浏先生在论及“为调式”和“之调式”两种观念时谈到：“在既要讲调的变化，又要讲调式变化的音乐体系中，常须用到兼指调和调式两者的复合名词，又常容易在两种因素的关系中间，因安放的重点有所不同而产生不同的解释。在我国古代的燕乐宫调系统中和在古代希腊音乐的调式系统中，都已有过类似的经验。今天，遇到这样的问题应该如何处理，作者认为：鉴于过去已产生过的混乱情形，今天不宜再重蹈复辙，我们今天对于调和调式要有明确而统一的名称，而且对于这类名辞，要有明确而统一的解释。”

事实上，这样一个问题並不是一般的命名概念，它实际上索联着认识民族民间音乐的思维逻辑，思维基点；因此，强调一下本文第一节所提及的：确立以律理为基础的调性调式准确概念，并运用调性调式统一思维逻辑，是本节叙述的基本条件。

调性——以某律为宫产生的，受律理制约的音相对排列关系，这种排列关系为调性音列。调性音列基音（宫）为调性主音。

调式——受调性音高制约下的，旋律应用音之相对选择；旋律应用音使用关系和这种关系的序列为调式音列。旋律音运用中，对旋律性格的准确体现起主宰作用的音为调式主音，调性音列基音之高位置的改变是调性的改变。调性音列中，音运用关系的改变是调式的改变。

两者决不能混淆。因为每接触音乐的实际就必然涉及到这两个不同的方面。排斥调性因素，“旋相为宫”亦不能成立。忽略调式的内蕴联系，“旋相为商，旋相为角，旋相为羽，旋相为徵”也是空话。当涉及到“变凡”“压上”等传统的调性转移与调式交替时，相对关系概念的准确尤为重要。现代借用正谱记谱法，在伴随着“绝对”音高概念成份加重的情况下，怎样处理好这两者之间的关系是亟待解决的问题。

目前普遍存在着一种以调式主音之高位置标明调式关系的标记法。如  如果这个C音是宫调式主音位置，就标记为“C宫”，如果它是徵调式的调式主音，则标记为“C徵”，——剖析开来，这种概念实为“为调式”的翻版，显然是排除了调性因素。按此标记，调号是什么性质？它与调式的关系怎么样？为什么偏要用 bB 而不用其它调号？采用不触及五音之高改变的调号有何不可……，一系列问题就出现了。按同宫系统的观念来看，一切调式音高概念都是与一定音高的宫音相对确立的，而这样标记恰好人为地模糊了二者之相对关系。

在五声音阶中，C为宫和C为徵等在同一音高上的调式改变本身内涵着调号不变的情况下，调性调式同时游离的双重调性调式，而且完全抹杀了调式关系改变，调性不变的情况，即“本宫递旋”这一事实。如前所述，调性准确性是以调性主音之高为条件确立的，而调式音高又是与调性主音的相对关系确定的。因此，宫音（调性基音）是同宫系统中各调式成立的依据。无论宫音在旋法中所处的位置如何，整个旋律必然地暗示着它在音高关系上对调式音列的主宰位置，它在旋律运动中具有确立音列位置的主导作用。因此，现代的“为调式”概念是否能准确地表达这种复合关系，则亦质疑。

本文下面的论述采用“之调式”概念。论述中，以确定的基本调性为条件，明确区分旋律的运动是“旋相为宫”或“本宫递旋”，或是二者兼备。标记法为：前面标明调性，后面标明调式的复合标记法。如，

谱表调号是降B，调式是徵，则标记为“ $\flat B$ 徵”。意为 $\flat B$ 宫之徵调式。
(调号降B，是羽调式则标记为 $\flat B$ 羽，宫调式标为 $\flat B$ 宫，其余类推。)

调性转移

单纯的调性转移显然是比较容易理解的。它是某一基音上的调性音列在不改变音阶关系的前提下，调性主音及各音级按比例的移动产生的。而且移动后仍不改变调式音级在旋律中的相对关系。(如C宫→ $\flat B$ 宫→d宫，相当于古称之黄钟宫→林钟宫→太簇宫等。)这种手法在音乐中的运用尽管有溯流悠久的历史，但一般地讲这种单纯的旋宫移律仅是有音响改变的价值。只有在调性转移的同时，与新的旋法因素相配合时才可能赋予乐意展开的新的意义。因此对于单纯的调性转移现象不准备过多涉及。所要论及的是就旋法所引起的调性转换，或者说，与乐意展开有密切的，必然的旋法意义的现象而言。

旋律运动中的调性转移

五声音阶的自然音程关系中，任何一个自然音程间的调性转移均可能成立，也客观存在。所谓“自宫至羽，五声一周，周而复始，宫为宫——商为宫——角为宫——徵为宫——羽为宫——”。说明五声范围旋律运动中调性转移的运用由来久远。

在五声旋律运动中，调性转移主要有四度，五度，大二度，小三度，大三度几种。转移运动主要通过等音过渡、中介音、重力性、色彩性和“侧杀”等旋法手段来完成。下面我们用一些实例来说明这些状况。

一、等音过渡转移。

所谓等音过渡是指：前一调性旋律终结部份与后一调性的开始部份的音运动现象可用双重调性解释的过渡性乐汇。这种过渡性乐汇联

接使调性转移平稳流畅，

〔例一〕 《樱桃好吃树难栽》

(左叔)



例中，由於五、六，两小节等音过渡造成的 bB 宫 $\rightarrow$ F宫的转移流畅平稳。

等音过渡转移在五声旋律中，多用於相生序列关系的相邻音级之相互的调性转移。即通常所谓的四五度调性移动。如：

〔例二〕 《边区里来》

(陇东)



二、中介音转移

所谓中介音转移有两层意义：1、旋律运动中，前一调向另一调性的转移是通过某一共同色彩音或骨干音的不断强调后所产生的运动趋势引导出的。这个共同音是具有两调间相互联系的媒介作用。如：

〔例三〕 《採茶灯》

(福建)



2. 调性转移前，抽掉前调中具有调性决定力的色彩类音，使旋律暂时处于四声或三声音阶的游离状态中。至具有调性决定力的音程加入，新调得以确立。这种游离性的部份构成两调间联接的媒介。如：

〔例四〕 《绣荷包》 (山东)



《探茶灯》是以对 B 音的强调构成中介音，引导向下属调性转移 (构成前羽后角转移) 它的转移关系用图式表明是：

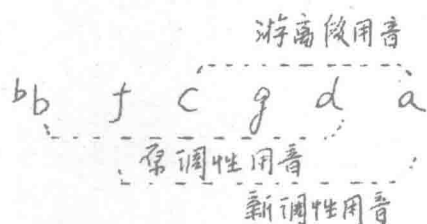
前调性 中介音 后调性

g d a e | b | f#

后调性 中介音

从图式中看到，前调中的羽音（b）由于抽去了属骨干音的支持，采用下属方向的骨干音及远色彩音的配合使旋律进入由b、d、e构成的游离性联接部分，游离在清角（g）音出现后，构成完整的五声运行而结束，新调得以建立。这里明显地看到b音在两调联系中的直接媒介作用。

《绣荷包》是由较长的四声游离段为中介引导旋律向属方向转移的例，其运动状况是：



旋律在原调运行中抽去了b、f，加入了a音，产生了c、g、d、a组成的四声游离性运动构成游离性中介运行，至f音重新出现，保留a，省略前调b时，新的调性得以确立。

一般地讲，中介音转移较等音过渡转移更生动，更有动力，色彩对比更强烈，调性转移的幅度也比前者大，它可以自然地构成较远的二级关系转调。

【例五】

《号子》

（四川）



上例中可以看到运用中介音产生的 b^b 宫 $\rightarrow b^b$ 宫的大二度调性转移。旋律采用五声分段节制运用的手法与中介音过渡相结合，使旋律运动在大二度关系转换中自然流畅。其转移的逻辑是：

~102



三、重力性转移

旋律运动中，前调与它相生关系最远的两个音级的转移状况：（大三度和小三度关系的调性转移）。这种转移利用旋律上行或下行的趋势，不经过平稳性过渡而直接倾倒造成；具有一定的冲突感。故我们把它称作重力转移。

[例七]

《歌唱总路线》

（四川车灯）



海阔天空 林(嘞)园 茂(啊)



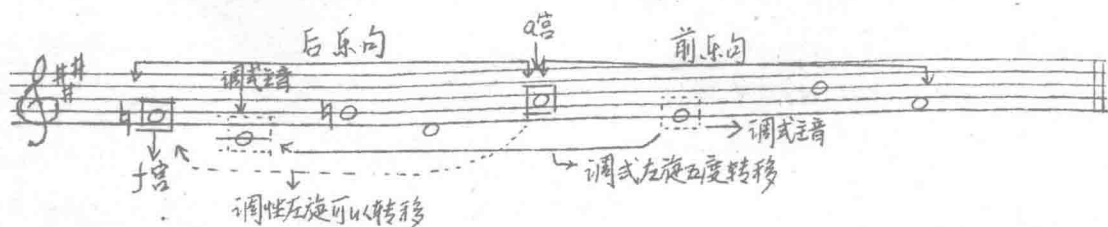
太阳照得 红彤(呢)彤(呢)

自从有了



总路(呢) 线(嘞) 全国农民 志更(嘞) 雄(呢)！

可以看到，旋律运动趋势是：调性主音从左旋最后一个音级跳进。调式主音同样向左旋方向对等转移。其转移趋势是：



调性，调式对等地向左旋方向最后一个音级跳进，产生出特别醒

耳的下方大三度调性转移，有异峰突起之感，把乐意和词意深深地留在人们的印象中。

四、色彩插入性转移

泛指在基本调性制约的旋律运动中，用各种插入它调性旋律因素（乐句、乐段），造成调性色彩对比，再归复到原调的旋律运动现象。如：

【例八】

《姑苏风光》

（苏南）

（大九连环）

The musical score is written on a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. It features a series of melodic lines with lyrics in Chinese. Above the staff, there are modulation markers: 'a' and 'b'. 'a' is the basic key, and 'b' is the inserted key. The score shows a sequence of modulations between these two keys. The lyrics are: 两 处 好 风 光 (前略) 正 月 里 梅 花 开 (哎) 二 月 里 玉 兰 放 (哎) (呀) 三 月 里 桃 花 满 园 冬 开 放 四 月 里 蔷 薇 花 开 牡 丹 花 开 斗 芳 芳。 (略)

上例中，a是基本调，b是插入性调性，由于b在基本调中的穿

插，给旋律带来极大的活力和展开的条件。长达一百五十七小节的旋律，就是在这种插入性手段的支撑中展开的。

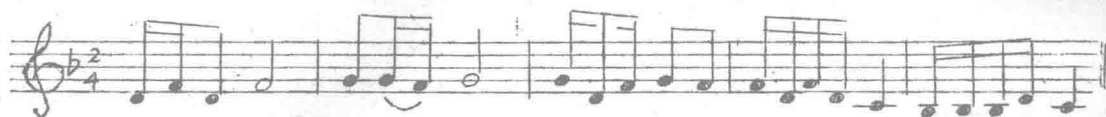
五、“侧宗”转移

在传统乐学理论中的“起调毕曲”理论总体上分为两类，一，起调毕曲皆须用本律或本律中五音之一起调，终归於本律毕曲。二，凡一曲之中，有转移音调者，一旦顺去不能尽归本律毕曲。如沈括笔谈云：“诸调杂声，不能尽归本律，故有偏宗、侧宗、寄宗，元宗三类。此借用“侧宗”一辞，规范在基本调性旋律运行进入终止状态时，突然转入它调性中，造成强烈的意外进行之旋律运动现象。如：

〔例九〕

《梅 花 落 地 脚》

（四川）



（领）白鹤儿（呀）飞起（呀）尾（呀）巴圆（哟）恰（呀）上乌云落，梅花落地脚）

听音——转移——

除了以上所提到的，由旋法手段造成的乐曲结构内部的调性转移外，调性转移还突出地体现在套曲形式的劳动歌曲中，在联套体歌曲中发挥着“烘云托月”的作用。如浙江的《船夫号子》，四川《川江号子》《嘉陵江号子》，《乌江号子》《抬工号子》等等，在不同的段落中，根据劳动节奏、情绪、色彩转换、劳动内容的需要，利用调性转移手法，有效地扩展着音乐表达功能。

调性转移的现象千姿百态，在音乐的表演功能中有难以估量的价值。但是通过较广泛的比较，人们认为，民族民间音乐的旋律发展中它是重要的，但还不是风格性最强的手法。因为它同其它体系调性转移原理有天然的同性，是古今中外皆为有的、一般的事实。理论上亦可相互贯通和借鉴，故不打林再去逻辑更多旋律现象，而将重点放在音乐发展进程中，艺术和风格价值体现得最为突出，最丰富部份——调式交替中。

调式交替的内在条件

调式是旋律发展中的一个必要而重要的部份和必要手段。不同民族所形成的各种调式丰富多彩，说明调式内部组织中音关系的多样性和调式内涵特性的丰富性，由于不同音高和音调调式之稳定与不稳定的，极为普遍现象造成的万花筒般的色彩及丰富的情志表现力，吸引着人们对调式这一同一概念，但不同内涵特性探索的兴趣。也由于不同民族的音乐之民族特性很大程度上同调式，调式思维、调式体系有关；所以人们在探讨调式，调式体系过程中，总企图从特性思维出发，为自己的民族探索自己特有音乐规律，以在此基础上发扬光大。很多理论家的探索为我们指示出一条原则性的经验，即：调式研究必须证实调式思维在音乐中极大意义，并从独特的，民族的特性思维出发，对待调式中一切具有活力，生命力的因素。

倾听一些民族民间的音乐作品，翻开一本民族民间音乐资料，常常会感觉到：在静谧优雅的旋律中，或在欢快活泼的节奏中；在诙谐风趣的音乐语言中，或在浓烈劳动气氛的音乐声中；出现一些异常于曲调正常进行音组合逻辑现象。这些异常的旋律现象造成非常的动力和色彩变化，使乐意得到一定程度的开展。它们出人意料地，巧妙地显现与隐退是那样和谐、自然、无斧凿之迹而沁人耳目，给人留下深刻的印象。这就是五度相生调式体系中，各种色彩性调式交替给人留下的悬念，并引起人们对它广泛研究的兴趣。

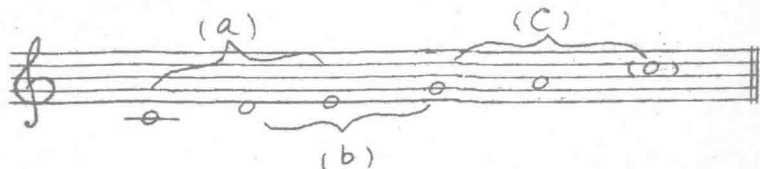
五度相生调式体系中，各调式间相互交迭的特殊性能决定了各音及各音组的个性和共性。特殊性和普遍性。单一性和双重性。这些相对关系的对立统一，矛盾转化作用，在相对的外因条件引导下充分表露出来，构成调式交替的内因和外因。为了说明这些关系的相互，相对作用，首先，首先解剖一下对旋律现象观察中得到的一些事实。

大量的五声音阶曲调反映出一种现象，即：在仅有五声的条件下，旋律运用音相对于五声更节约，更精炼。旋律中不同音数量在不同的

段落中有非常的节制性。很多时候，一个乐句，乐段中仅以两三个音为骨架，其它音仅作有限的辅助或补充性运行。另外一些乐句，乐段则使用於旋律的骨架音相对改变，这样，产生了调式内乐句，乐段的色彩对比。当作用於旋律的，少数以至个别的音得到旋律中某些意外因素的插入或支持，並以独立的，新的运动姿态出现时，调式交替便产生了。调式交替的类别虽然繁复多样，但反映出的内在共性极为一致。

通过对旋律现象的概括可以看到，任一调式的五声序列由三个基本旋律音组连环组成。

如：C宫调式：



上面C宫调式音列中，(a)是音阶排列的前三个音。(b)是音阶排列的中间三个音。(c)是后三个音。旋律运动中，当其以(a)中的三个音为骨干，支撑着旋律的进行时，宫调式特征极为明显，突出。这个特点在例五，《号子》可以清楚地看到，同是也是宫调式省略音进行中常常使用的音组。(其原理和实用状况参阅该文第四节中《宫调式省略音运用的实质》段。)

当(b)中三个音在旋律中组合进行时，有一种游离、窥视的总觉，往往暗示着某种解决的趋势。这个特点从下面的旋律中可以看到。

[例十]

《翻身农民喜连天》

(鄂西南)

(灯调，数儿事，低腔)



(男)正月里来(唱)哟(哪)哟(哪)(男)是新的一年那(女)(哟伊哪)



(下略)

(男)翻身农民喜连天(哪)(女)哟哟哟(哪)嘿

例中旋律一直到宫——羽——徵宫的平衡进行时旋律的终止属性才得到明确。

当旋律进行在同一调式的第三音组(C)为支撑运行时,整个旋律的调式性质则具有徵调式倾向,甚至徵调式属性。如:

[例十一]

《锁歌》

(湖北)

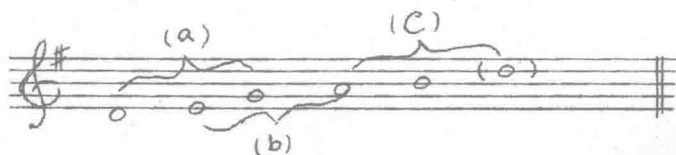


新打的禾把 铁打的框儿, 我打锁歌 有名声啰



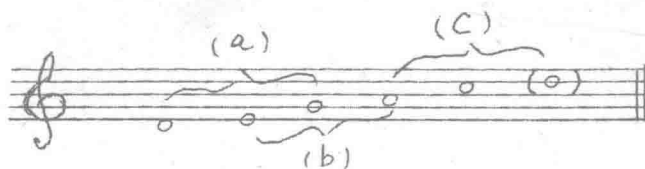
去年格打到 延平府勒 今年打到 北京城啊。

其它调式与此同理,但每一音组属性各别,如:G徵调式:



旋律进行由第一音组(a)支撑时,徵调式特征是明确的,由第二音组(b)占据旋律主要位置时,羽调式属性反映出来。旋律由第三音组(c)支配时,旋律则是有商调式属性。

C商调式:



商调式第一音组(a)的旋律进行具有自身特征。第二音组(b)具有游离性兼具角调式属性,第三音组进行具有羽调式意味或倾向。

F羽调式:

