

說中間調式

李 汉 杰

云南省民族艺术研究所 音研室

說 中 間 調 式

調式是音樂表現的重要基礎之一，而人民群众的音樂實踐則是調式形成的根源，故調式理論的研究不能脫離音樂實踐來進行。同時還必須看到，調式也是隨着歷史的進程在不斷地發展變化的。在世界各地區，各民族的音乐中，由于政治经济、歷史的變遷、地理交通、自然環境、民族性格語言音調、所習習慣、文化交流等各種因素的影響，調式是十分豐富多樣的，而構成調式的音階則更是變化萬千、大不相同。可以看出，不同的音樂實踐形成了音樂藝術中豐富多彩、瑰麗多姿的調式色彩世界。

我們知道，在近代，由於十二平均律的發展，在歐美等地區形成了以大小調為主體的七聲調式體系，而在亞非等地區則形成了以五聲音階為主體的五聲調式體系。這兩種調式體系是否能包攬當今在世界上所有的音樂實際呢？是否能夠，不可能存在其它的調式體系呢？



在很早以前，人們就已經發現，無論在我國許多地區和民族的音樂生活中，或是在世界上一些

地区和民族的音乐传统中，都存在着无法纳入十二平均律的现象，也就是大家所熟知的“四分之一音”或“四分之三音”。对于这种现象，缪天瑞先生在《律学》一书中特称之为“中立音”（详见《律学》§147，1964年版）。所谓“四分之一音”，即通常说的一个全音的 $\frac{1}{4}$ ，所谓“四分之三音”，即一个音的 $\frac{3}{4}$ 。这样所谓“中立音”也就常表现为两种形态，或位于一个小三度的正中（即半音，见图2）。

图1

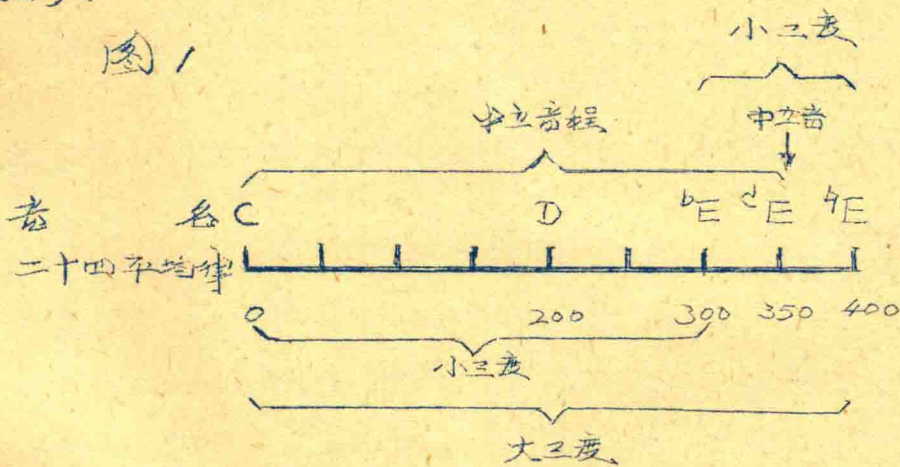
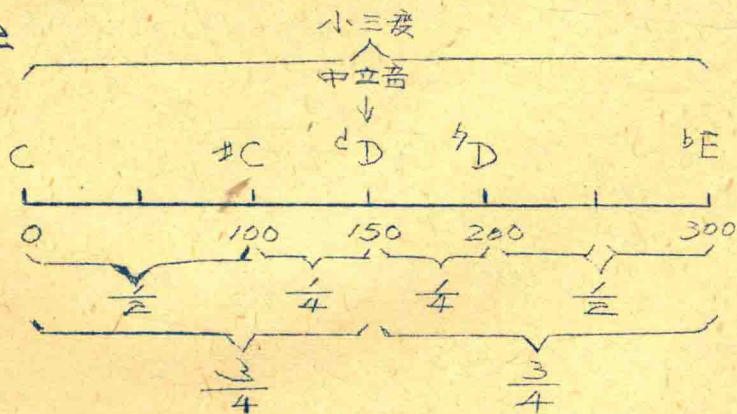
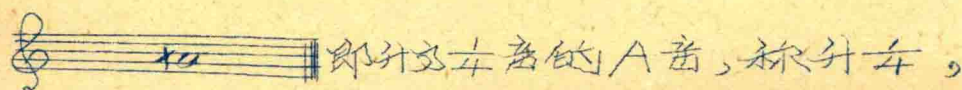
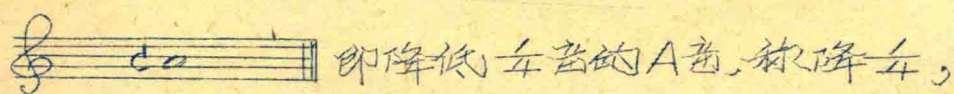


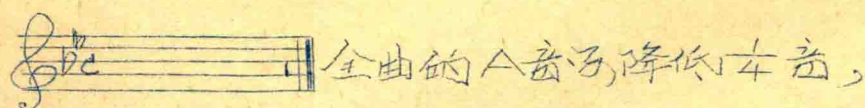
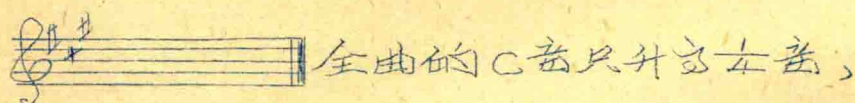
图2



关于“中立音”的记谱法，本文暂借用《律学》一书中的符号，以“c”表示降低四分之一音，以“+”表示升高四分之一音，并把这两个符号应用五线谱的音符与谱号中来：如用主音符上，即当临时升降半音记号，并对同一小节内该符号以相同方式变的音有效：



如用在谱号上，则对全曲该音名的音均有效。



上述符号“c”对“c”和“+”都同样起作用。

关于“中立音”的存在，在我国许多民间音乐中，确实是个普遍现象，如一九六〇年音乐出版社出版的《中国民歌》一书中，陕西和山西的许多民歌，就存在不少“中立音”，如“+4”、“c7”。

"十!" 兹, 现收举两首民歌为例:

例一、

咱们的领袖毛泽东

汉族
陕西

中板

高楼万丈平地起, 神龙跃虎高山顶,
边区箭太圆红又红, 边区的太阳红又
红。咱们的领袖毛泽东, 毛泽东

注: 请注意上例中 cE 的存在。

例二、

红旗—展天下都红遍

汉族
陕西

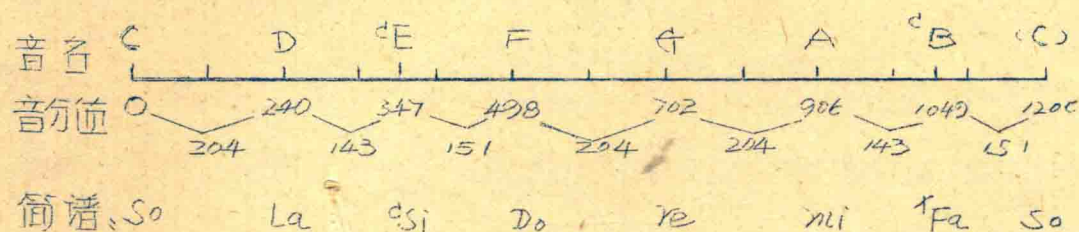
下面畔上牛喝水, 沟里跳了游击队

注: 请注意上例中 cE 的存在。

至于陕西秦腔音乐中大号存在 " $\text{c}7$ " 和 " $\text{c}4$ " 两个中立音的现象则更是早为大家所熟知的了(见图3)。

· 6 ·

秦腔音乐调式音阶音律图

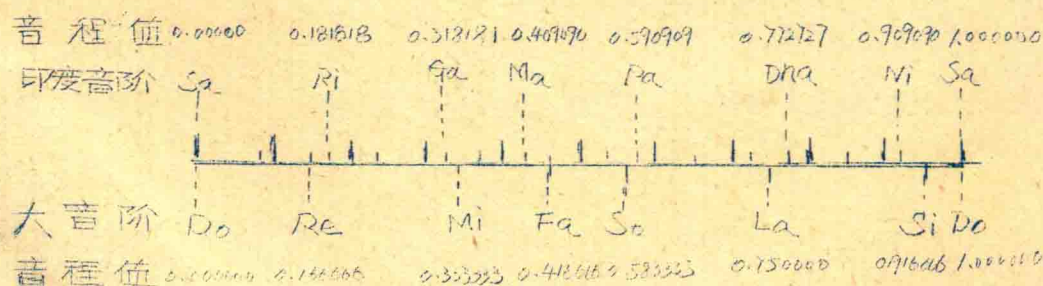


(此表系音《律学》(缪天瑞著) P. 105)

另外,在湖南民歌和广东民间音乐中也不难找到中立音的例子,这里就不一一举例。

在世界许多国家的音乐中,“中立音”的使用更为广泛,并已形成了四分之三音体系。这个体系主要分布于亚非地区,如西南亚的沙特阿拉伯、伊拉克、叙利亚、黎巴嫩、约旦、伊朗、土耳其,南亚的印度、巴基斯坦,北非的阿联、突尼斯、阿尔及利亚、摩洛哥以及东南亚的缅甸、柬埔寨、泰国、印度尼西亚等。其中有的既属于四分之三音体系,而又受五声体系的影响。(参见《律学》§ 97)。

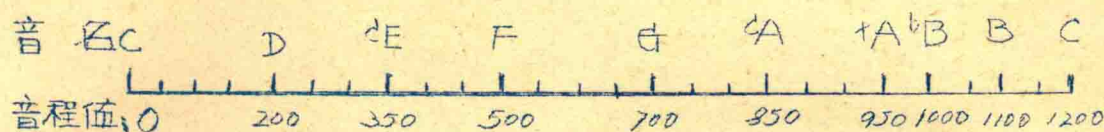
下面请看由二十四平均律构成的印度音阶与西洋大音阶的音程值比较图: 图5。



(上图引自(日)田边尚雄《中国音乐史》，其音程值采用一数八度值。)

我们还知道，在十四种阿拉伯音阶中就有^ce、^ca、⁺a三个中立音(见图5)。

图5.



(此图引自《律学》§145)

在本文中，将着重分析“中立音”存在于云南各民族民间音乐中的现象。首先，我们可以从我省红河县阿礼河公社地施大队奕族(龙券人)的歌手音乐中，找到比较典型的例子。而這些例子中的一个独特现象，则是它们的“中立音”多为调式主音上方的三度音，故我们特将这个“中立音”称之为“中立三音”。

例五

兴山的春天

自由远地

(之一)

红河县地施
奕族





演唱者：红河县垭施大队普阿则（彝族）

收集、录音、记谱者：李汉杰

在③例中，“中立音” $\text{c}\flat$ 多次出现于重要的节拍地位，并四次以长音出现，而在结尾处又多次与主音 G 并列，构成中立三度音程的进行，可见这里的“中立三音”是以骨干音的形式出现，它不是色彩性音级而是功能性音级。

例四

茨山的春天 (之二)



演唱者：红河县垭施大队普阿则（彝族）等。

收集、录音、记谱者：李汉杰

在④例中，“中立三音” $\text{c}\flat$ 六次出现在强拍位。

置，并多次与主音G和属音D对比，形成以中立三音为轴心的音调进行。



这个例子，通过对“中立三音”的再三强调，来说明“中立三音”的存在和主要作用是很明显的。以下例通过频率闪光测音仪测试：

主音：G₄ + 74 音分，
二级：B₄ + 30 音分，

从而得出主音与二级的音程为小三度 + 56 音分，
(参考附录音程音分值测试表 NO: 01)

例五 踩养歌 (片断) 红河州施甸 奕族



演唱者：红河州施甸大队李庆禄（奕族）
收集、录音、记谱者：李汉杰

此例是一个多次反复的乐句，“中立三音”仍是主强拍、强位上的骨干音。

例六 三步弦 (片断) 红河州施甸 奕族



演唱者：红河乐翁公社麦子田马正文（彝族）

收集、录音、记谱者：李以杰

此例的“中立三音”则都出现在弱拍位上，可能性没有前三例强。但在坝施歌午音乐中，大多数的“中立音”都是小管音出现的。

关于坝施彝族歌午曲中存在“中立音”的问题，云南省许多音乐工作者，在很早以前就注意到了这种特殊的现象，如音协云南分会1965年编印的《坝施彝族（后弄人）歌午曲》一书中的三音几乎全部记作 （只有最后一首“琴歌”记作 。如：

例七

歌午之歌



Handwritten musical score for "Song of the Noon Song" (歌午之歌). The score is written on three staves. The first staff is in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It contains the lyrics "(Sego sese) (Sese) (Sese) Sese" and includes dynamic markings like "mf" and "p". The second staff is in 4/4 time, with a tempo marking "♩ = 12". It contains the lyrics "go" and "dke kəzəlo jije bəlo 22.00". The third staff is in 4/4 time, with a tempo marking "♩ = 152". It contains the lyrics "chāra iedwakū (dke)".

[注]:为统一符号,凡谱中的"↓"一律改成"○"。

·11·

演唱者:红河彝族施基施成则(变换)等。

记录者:杨放

例八

童 谣

红河彝族
张难记谱

$\dot{2} \underline{4} \underline{7} \underline{2} \dot{1} \dot{1} \mid \underline{7} \underline{2} \underline{2} \underline{4} 5 5 \mid \underline{7} \underline{4} \underline{7} \dot{1} 5 5 \mid \underline{4} \underline{4} \underline{7} \underline{2} \dot{1} \dot{1} \mid$
我伯的小伴伴,村里串门玩 玩 快快出来哟 哟 出来好游玩

$\underline{7} \underline{2} \underline{4} \underline{4} 5 5 \mid \underline{2} \underline{4} \underline{7} \underline{2} \dot{1} \dot{1} \mid \underline{4} \underline{4} \underline{7} \underline{4} 5 - \parallel$
你要不出来,我们要走 罗 罗,我们要走 罗。

张难记谱者注明:本调式的"7"音,音高在"7"与" $b7$ "之间,但更靠近"7"。

根据现有的资料加以综合,将该施基族歌子音律的音律记录如下:

图6

施基族歌子曲音律图



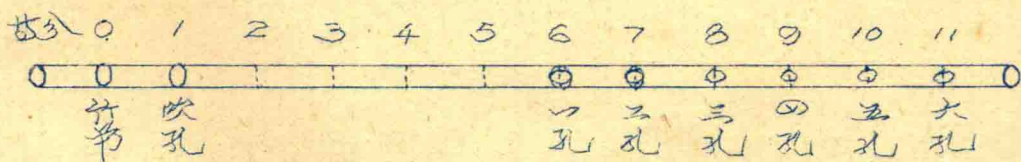
调试主音是F。

12. 从以上分析,我们可以看出,瑶族歌午音乐中“中立三音”的出现,不是偶然的现象,而是普遍的现象,不是杂乱的,而是有规律性的。决不能简单地用“音不准”来解释,而应该认为这是瑶族人民长期形成的音乐、美学观点。

不仅歌唱方面如此,乐心方面也是这样。我们只要对伴奏瑶族歌午的民间小乐队进行较为细致的观察,就会发现每件乐心都能毫不费力的奏出“中立三音”来。还会发现其中管乐心(巴乌、草杆儿、笛子)的音孔是用古法的方法来制作的。这种现象在其他多民族民间管乐心上也都存在。现根据路南文工团的笛子演奏员毕造玉(瑶族撒色人)1983年4月8日介绍撒色笛子的制作方法通图如下:

图 7

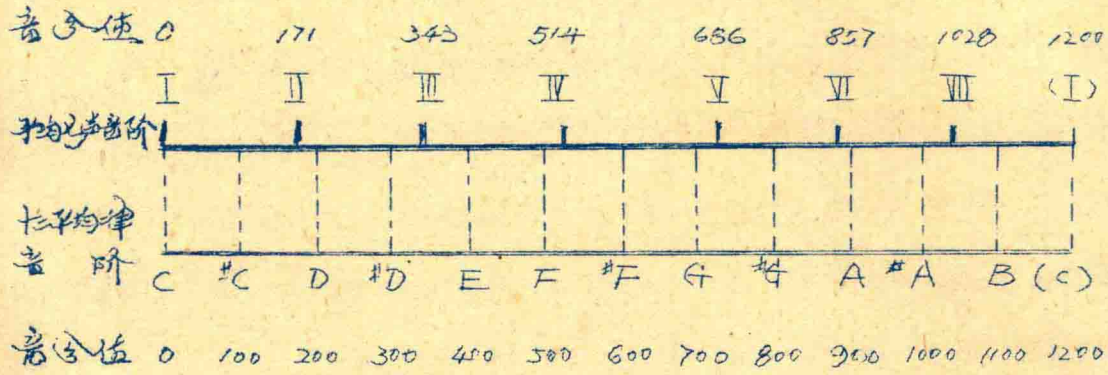
瑶族撒色笛子制作图



制作时,先将吹孔到竹节的距离确定后,即把这个距离再向吹孔方向作十一等分,然后在6、7、8、9、10、11六个等分处再挖音孔。用这种方法制作的笛子初步可以认为是平均七声音阶,以平均七声音阶和十二平均律半

音阶数对照，即可看出，第三、六两音接近半立三度(35 5音分)和半立六度(853音分)。

图8.



(关于撒尼大小竹竿的测音，请参考本文附录音谱测试表No. 5. 6. 7)。

在云南，除了撒尼音乐以外，“半立三音”在其他地区或民族的音乐中也是屡见不鲜的。如：

例九.

舍阿拉舍色梭 (切罗色) 绿阿梭阿诗 玛 (罗切色)

都路罗作 (切罗色) 筑路升希希 (罗切色)

演唱者：路南县圭山小米黑夷族撒尼人何文珍

收集、录音、记谱者：李汉杰

以上例是路南县夷族撒尼人民间叙事性长歌《

《阿诗玛》中的一段，演唱者有时将“中五三音”（ $\sharp F$ ）唱为本音而成为主音上方的大三度音（ $\sharp F$ ），从而存在中三音与非中三音交替并用的现象，这可能由于演唱者也比较年轻，受到一些十二平均律的影响。据我们了解，在撒尼老歌手中，百分之八十以上演唱的民歌，（三音 mi ）都要降下来一点（为本音），张显明，这才是他们的传统。因此，我们仍按中三音分析上例较为恰当。撒尼人的音乐调式音阶比较复杂，虽通常以 do 、 so 为主音，但有时也出现以 do 为音阶的“中三音”（ $^{\sharp}si$ ），有的又出现 Fa 或 $\sharp Fa$ 。根据现有资料，将以 do 、 mi 、 so 为主音形成的撒尼调式音阶，按十二平均律列于后：

图9

撒尼调式音阶图



（关于阿诗玛的调音，请参看本文附录音程音阶测试表 No. 2）。

当然，在有些地区或民族的民间音乐中，“中三音”不在三级音上，如德宏州果敢族民间音乐中，中

的某些乐曲，其“中立音”就在第二级音上，与主音构成四分之三音。

例十

小 山 山 歌

(墨脱族民间乐曲 单簧管 Rai Zu 独奏)

墨脱族

热烈欢快地



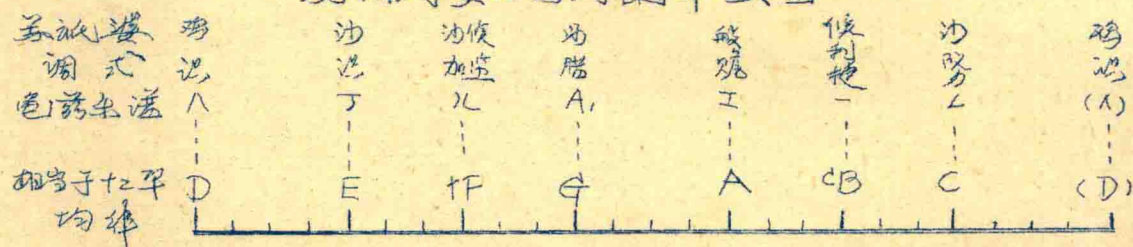
演奏者：不详

记谱者：李义杰

根据以上对若干实例的分析，我十分赞同吕骥同志在《中国民间音乐研究提纲》一文中的意见：“我们许多地方民间音乐中的fa比平均律的fa约高四分之三音，Si则约低四分之三音，这是我国民族民间音乐的特殊性，不能用十二平均律来否定它，认为它们“落后”

16. 带有几分“原始性”。不仅如此,目前在世界各地的乐制,实际上就存在着五声、七声和“四分之三音”三大体系,而且三者之间又总是互相影响,互相渗透,从而形成十分复杂的调式色彩互界。至于我国民族民间音乐中的“中立音”究竟是我国固有的音乐传统,还是受外来的影响,尚待进一步研究。就个别地区来说,外来影响也许是比较明显的,如云南傣族音乐中出现的苏祇婆调或即为一例。(见图10)

苏祇婆调式的中立音



(资料引自《音乐研究》1981.3“关于维吾尔调式音阶的探讨”一文)

而目前值得注意的问题是,许多音乐工作者面对我国民族民间音乐中存在的半立音这一客观实际,仍习惯于以十二平均律的观念对待它,从而导致不同的人对待有“半立音”的同一首民歌或乐曲,会产生不同的谱式感觉。如我省过去的谱面资料中,对傣族歌曲半立音的记谱就存在三种不同的谱式(当然还有更多种),不过归纳起来都是对“半立音”三种不同的理解,造成的谱式游移或谱式多重性的感觉。(见例十一)