

汉族民歌调式的色彩

初稿

胡江

一九八四·五·十一·

一. 调式色彩的形成

1. 五声音阶、五声调式

2. 调式的色彩

二. 调式的分类

(一). 徵类

1. 徵调式

2. 宫调式

3. 徵类商调式

(二). 羽类

1. 羽调式

2. 角调式

3. 羽类商调式

(三). 商类

(四). 四声音阶

1. 四声羽类

2. 四声徵类

3. 四声羽调式

4. 四声徵调式

三. 同类调式中的共有色彩

1. 徵类的共有色彩

2. 羽类的共有色彩

四. 同一调式中的不同色彩

五. 各种音程组合对色彩的影响

六. 偏音的色彩作用

1. 偏音的徵类作用

2. 偏音的羽类作用

3. 偏音使调式色彩带加宽

4. 偏音在三声、四声音阶中的使用

汉族民歌调式的色彩

(初稿)

胡 江

同样都是由 do、re、mi、fa、sol、la、si 这七个音组成的音乐，为什么人们一下子就可以听出这个是欧洲音乐，那个是亚洲音乐，而另一些则是中国音乐呢？同是中国民歌，为什么人们又很容易地区分出这些是北方民歌，那些是南方民歌；而北方民歌又可以很容易地分辨出这些具有东北风格，那些具有西北特点呢？形成这些风格特点的因素是多方面的。在这多种因素之中，一个非常重要的方面就是调式问题。

一提到调式，人们会很自然地联想起大、小调，因为它们在欧洲音乐中占有主导地位。提起民族调式，人们也会很自然地联想起宫、商、角、徵、羽，并会把它们与大、小调进行一番比较：宫调式的音阶与大调式相等；羽调式的音阶与小调式相等。那么，主音相同，音列相等这是不是说它们就没有相异之处了呢？不是的。因为一支大调式的曲子和一支宫调式的旋律在色彩上的差异，在我们的听觉中是很容易感觉到的。那么它们之间的差异究竟在哪儿呢？这种差异主要体现在：虽然它们的音阶相等，但是，每一级音在调式中的地位以及它所起的作用并不是完全一致的。由于这一差异，使得宫调式有别

于大调式（尽管它们之间有很多相似之处），从而使它不能隶属于大调式。

这种差异不只是表现在欧洲调式与汉族调式之间，它也存在于汉族调式中的几种不同音阶之间。比如C徵调雅乐音阶与C宫调清乐音阶，虽然它们都是以C为主音，音阶排列也都相同，但是由于这一差异，使得它们分属于两个不同的调式。

研究调式的主要目的就是要研究调式的色彩及调式色彩的形成。调式的色彩是由调式中的各级音阶构成，要研究色彩就要研究每一级音在调式中的作用。音阶是构成调式的要素，但是，脱离调式的功能和色彩单纯地进行音阶分析是容易走向歧途的。

民间音乐的风格是由多方面因素决定的，调式只是其中的一个方面。研究调式就是为了更好地研究并掌握各种民间音乐的风格。

本文只是就具有普遍性的一些问题进行探讨，通过对一些比较有典型意义的例子的分析，找出具有共性的东西。当然，任何具有普遍意义的事物都会伴随着一定数量的带有特殊性的事物，由于这一类具有特殊性的东西比较复杂，这里就不做说明了。比如，秦腔的苦音，它的色彩是很有特点的，人们对此争论很大，这里还牵扯到律学的问题，所以应该另立专题仔细加以研究。

一. 调式色彩的形成

1. 五声音阶、五声调式

它是中华民族最有特色的音阶及调式。五声音阶是按五度相生的方法相生四次而得来。

1 . 5 . 2 . 6 . 3 .

按音阶排列就是

1 . 2 . 3 . 5 . 6 .

这五个音的名称是

宫 . 商 . 角 . 徵 . 羽 .

在我国的民族音乐中，这五个音每个音都可以构成一个调式，称为：宫调式，商调式，角调式、徵调式，羽调式。

2. 调式的色彩

要构成一个调式，就要有一种相应的调式色彩，如果所有的调式都是一个色彩，也就失去了调式的意义。那么调式的色彩又是靠什么形成的呢？让我们先来看下面的例子。

例 1 .

$\text{♩ } 1 = F \frac{2}{4}$ 绣 荷 包 陕 北

5 5 5 i | 5 2 | i 5 5 2 | 1 - |

初 - 到 十 五 . - 十五月儿 高 .

5 5 1 | 5 1 2 | 5 2 2 1 | 5 - ||
春 风 摆 动 杨 呀 杨 柳 梢。

引自《中国音乐》1983年，四期，69页。

3/4 = F 2/4 拉 木 鼓 歌 云南·西盟县岳宋寨

3 2 2 | 2 6 6 | 6 2 | 2 6 3 3 | 2 6 6 | 6 6 ||
(领)大 家 快 拉 起 来，(齐)嘿 嘿 (领)整 齐 的 朝 前 跨，(齐)嘿 嘿

3 3 3 | 2 6 2 | 2 2 | 3 3 3 | 2 6 6 | 6 6 ||
(领)切 莫 要 松 开 手，(齐)嘿 嘿 (领)鼓 足 气 使 劲 拉，(齐)嘿 嘿

引自《中国音乐》1983年，三期，57页。

3/4 = D 3/4 新 打 梭 标 宁化山歌

2 6 2 - 5 | 6 6 6 2 2 6 | 2 2 2 - 5 |
(喂 呀 咧) 新 打 梭 标 两 面 光(噢)，

6 6 6 2 2 6 | 6 6 6 - | 6 6 6 2 2 6 |
舒 起 梭 标 上 前 方(噢)， 舒 起 梭 标 杀 敌

2 2 2 - 5 | 6 6 6 2 2 6 | 6 6 6 - ||
去(噢)， 梭 标 缴 到 盒 子 枪(噢)。

引自《闽西山歌》26页。

(上海文艺出版社)

4) $1=c \frac{3}{4}$ 新 做 草 鞋 宁化山歌

$\underline{5\ 5}\ \underline{\underline{5\ 6}}\ \overset{\circ}{\dot{1}}\ \underline{6\ 5} \mid \underline{5\ 5}\ \underline{\underline{5\ 6}}\ \dot{1} - \overset{\circ}{\dot{2}} \mid \underline{5\ 5}\ \underline{\underline{5\ 6}}\ \dot{1}\ \underline{\underline{5\ 6}} \mid$
新做草鞋(那个) 千万 针。 送给亲 人(那个)

$\underline{\dot{1}\ 6}\ \underline{5}\ 5 - \mid \underline{5\ 5}\ \underline{\underline{5\ 6}}\ \dot{1}\ \overset{\circ}{\dot{2}}\ \underline{\underline{5\ 5}} \mid \underline{5\ 5}\ \underline{\underline{5\ 6}}\ \dot{1} - \overset{\circ}{\dot{2}} \mid$
当红 军， 打仗冲 锋(那个) 千万 里。

$\underline{\underline{5\ 6}}\ \dot{1}\ \underline{\dot{1}\ 6}\ \underline{5} \mid \underline{\underline{5\ 6}}\ \underline{\dot{1}\ 6}\ 5 \mid 5 - \parallel$
革 命 到底 不 变 心。

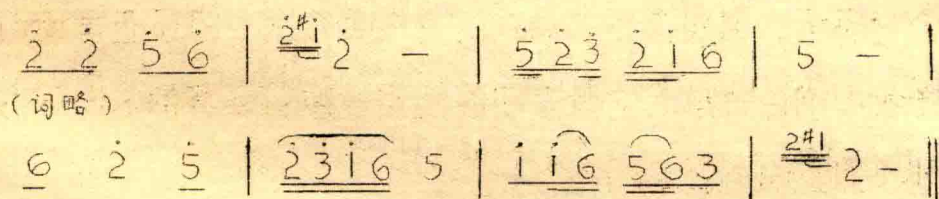
引自《闽西山歌》31页。

现在我们来分析一下上面的四首歌。从音阶上看，它们都是由三个音组成（第一首是 5，1，2，第二首是 6，2，3，第三首是 6，2，5，第四首是 5，6，1）。如果单从记谱上看，第一、四首是结束于徵音上，第二、三首是结束于羽音上。那么，是不是由此就可以说第一、四首是徵调式，第二、三首是羽调式呢？问题并不那么简单。第一首歌如果“5”是主音的话，那么另外两个音，一个相距主音五度，一个相距主音四度，按照它们的功能可以被确认为属音及下属音。也就是说这支曲子是由主音、属音、下属音组成。第二首歌虽然记谱与第一首歌不同，但按功能排列它们仍是由主、属、下属三个音组成。第一首虽说是按“5，1，2”记谱，可是如果把它改成“2，5，6”或“6，2，3”也不会

感到有什么不妥。同样，第二首歌的记谱如果被改成“2. 5. 6”或“5. 1. 2”也不会令人感到有什么不可以。为什么会产生这种效果呢？这主要是因为，这两首歌都是由调式骨架音组成。作为调式骨架，它是不具有任何调式色彩的（当然，不具有各种调式色彩本身也可以算做是一种色彩），它可以被徵调式使用，也可以被羽调式、商调式运用。第三、四两首歌虽然也是由三个音组成，但是它们却可以构成一定的调式色彩（这个问题后面再谈）。这是为什么呢？请先看下面的例子。

例 2.

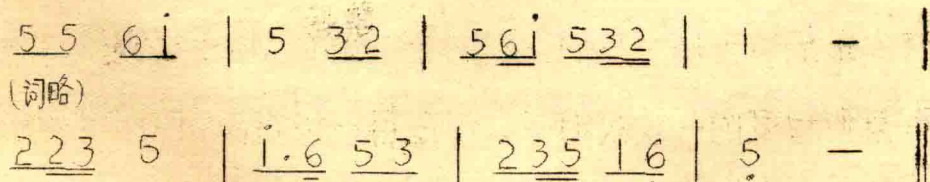
♩ 1 = $\flat A$ $\frac{3}{4}$ 绣 荷 包 山西 晋中



($\flat B$ 商调)

引自《中国民歌》一. 326页. (上海文艺出版社)

♩ 1 = F $\frac{3}{4}$ 绣 荷 包 陕西



(C 徵调)

引自 铁军著《调式研究与旋律写作》45页.

例2中的两首歌都是在例1里的“绣荷包”的基础上发展来的。它们的调式骨架都是一致的，只是它们各自使用了不同的色彩音，所以形成了不同的调式及其色彩。

从上面的例子可以看出，调式的色彩主要是由色彩音，也就是除了调式骨架音以外的音形式。相同的骨架只要加上不同的色彩音就会形成不同的调式及调式色彩。

在^{2/}声调式中，色彩音的位置一般都环绕在主音的周围，也就是说它们是主音上、下方的邻音。它们相距主音的音程有大二度、小三度、大三度三种。前两种都是主音的邻音，只有大三度色彩音居于与主音相隔一个色彩音的位置上。色彩音的数目，在各调式中不完全一致，徵调式、商调式、羽调式都有两个色彩音，宫调式、角调式有三个色彩音。由于五声音阶五声调式中的色彩音与主音之间的距离及数目多寡的不同，形成了五声调式的各种不同色彩。

如果把五声调式与欧洲大、小调做一番比较，就会看到它们虽然有很多相同之处，但是这并不是问题的全部，只要透过这些表面现象就可以找出它们之间的差异。正是这些差异才使得我国的五声调式有别于欧洲大小调。从音阶上看，虽然它们有某种程度的一致或相似，但是每一级音在调式中的功能及作用并不完全相同。我们说雅乐音阶徵调式不等于大调式，就是这个原因。

	主	主	中	属	属	下	导
大 调	1	2	3	4	5	6	7
(雅乐) 徵	5	6	7	1	2	3	$\sharp 4$
	主	色	偏	属	属	色	偏

在大调式中起着重要作用的第三级音，在徵调式中是偏音，徵调式中的变徵音也同样不能完全代替大调中的导音的作用。在调式色彩上，大、小调式主要取决于主音上方的三度、六度音程及主三和弦的大小，而徵调式除了由于民间音乐主要是以单声部为主，不以大、小和弦定调式外，它的色彩主要是依靠主音上、下方的两个邻音，也就是色彩音来决定（尽管它们可能是三度或六度音）。

五声调式的色彩作用，主要是靠色彩音形成，而色彩音的色彩作用则主要是依靠色彩音与主音共同来完成。在乐曲进行中，色彩音越是积极地围绕着主音进行，它的色彩作用也就越突出，反之也就越淡。

例 3

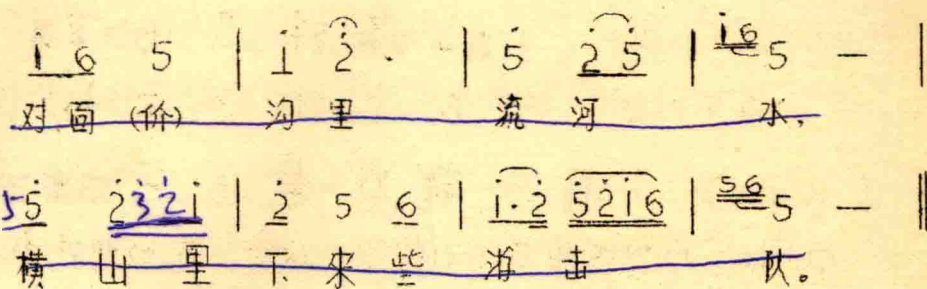
♩ 2/4 3/4 莲 花 闹

$\underline{6\ 6\ 5}\ \underline{3\ 5} \mid \underline{6}\ 2\ \underline{6}\ 5 \mid \underline{6\ 3}\ 5 \mid \underline{6\ 6\ 5}\ \underline{3\ 5} \mid$
 卖到个午四^(注) 一唉扫光 是莲花 是一个莲花

$\underline{6\ 5}\ 1 \mid \underline{6\ 6\ 5}\ \underline{3\ 5} \mid \underline{6\ 3}\ 5 \parallel$ 引自《赣南珠玑戏
 闹咳 咳 闹一个莲花 是莲花。 音乐》101页，（江
 西人民出版社）。

2/4 = 3/4 横山里下来些游击队

陕 北



注：午四，就是晚上。

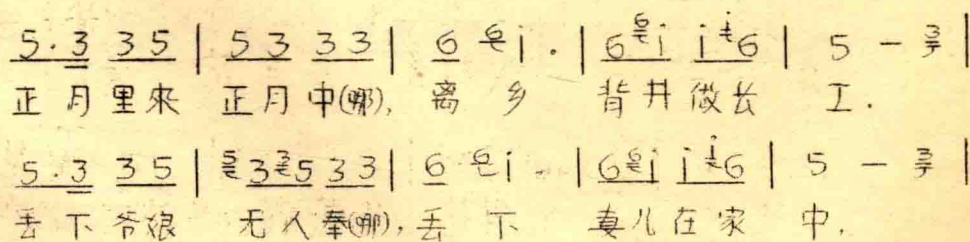
引自《中国民歌》一，44页。

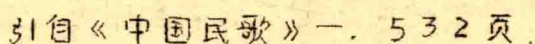
这两首歌都是徵调式。前一例子属音和下属音只出现了一次，两个色彩音环绕主音进行的这一特点很突出，所以它的徵调式色彩很浓。后一例则是以主、属、下属三个音为主，全曲只出现一个角音，而且还不是直接与主音发生关系，所以，虽然它也是徵调式，但是它的徵调式色彩却很清淡。很接近四声音阶徵类商调式。

色彩音与主音在形成调式色彩上起重要作用还表现在，骨干音不齐全并不影响调式色彩的构成，也就是说没有属音或没有下属音都不影响调式色彩的形成。

例4。

2/4 = F 十二月长工歌 湖南 邵县。





(引处同上) 534页.

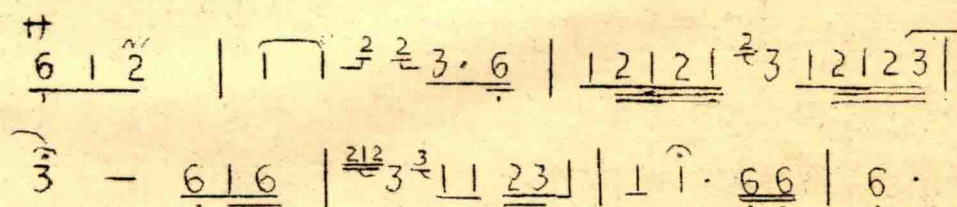
$2 \quad \underline{1 \ 2} \mid 3 \quad 2 \mid \overline{} - \overline{} -$

引自 铁军著《调式研究与旋律写作》15页

我们说调式的色彩主要是由色彩音形成，这不等于说每个乐曲中必须把所有的色彩音都用上才行。事实上是，只要有一个色彩音存在也能构成调式的基本色彩。

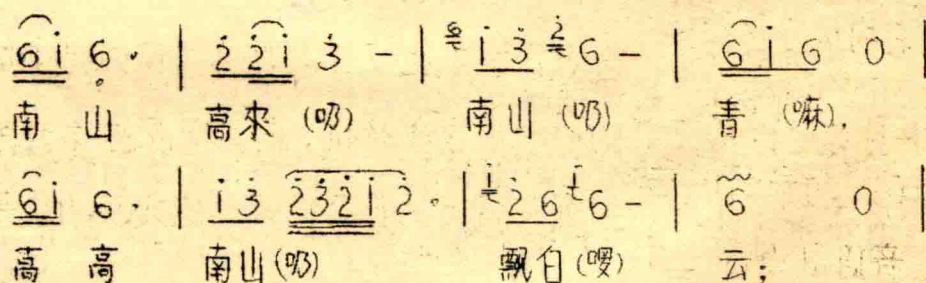
例 6.

1) $1 = \text{G}$ 天 黑 歌 广东瑶族



引自《音乐爱好者》83年·三期·18页。

2) $1 = \text{D} \ 2/4 \ 3/4$ 江南草原羊成群 湖南城步



引自《中国民歌》一·507页。

这两首民歌都只用了一个色彩音，但这并未影响到调式色彩的确立，谁也不会把这两首羽调式的民歌误认为是徵调式。在中国民歌中，这类情况是很多的。比如，我国西北地区由四声音阶组成的民歌大多只有一个色彩音（关于四声音阶的问题

后面再谈)。前面例1的后两首歌的情况也是如此。既然它们都是由三个音组成，那么，为什么说前两首歌不具有调式色彩，而后两首具备了调式色彩呢？那是因为构成前两首歌的音阶的三个音都是调式功能音（主、属、下属），而《新打梭标》的三个音，除了一个是主音（羽），一个是下属音（商）外，第三个音是主音下方大二度的色彩音——徵（在这里是以转位后，也就是主音上方小七度的形式出现的），而这个色彩音又恰好是属于羽类色彩，所以同是三声音阶它可以构成羽类色彩。例1中的第四首歌《新做草鞋》虽然也是由三个音组成，但它却是四声阶，因为这里出现了小三度音程。这里的三个音除了主音和下属音外，又多了一个主音上方大二度^{度的}色彩音，所以说它构成了徵类色彩。

由此可见，色彩音在确定调式色彩方面是起着重要作用的。色彩音的色彩作用可以直接与主音构成（它可以环绕在主音周围级进进行，也可以转位跳跃进行），还可以与其它音组合起来间接形成；可以两个色彩音同时使用，也可以着重使用其中一个。这样，就使得同一个调式能够发生无穷的色彩变化。

形成调式色彩的另一个重要手段是在主音与属音及主音与下属音之间加上一个色彩音，构成一个三音组。它对加强调式色彩起着重要的作用。

	属	主	下属	主
徵:	2 (3)	5	1̇ (6)	5
商:	6̇ (1)	2	5 (3)	2
羽:	3 (5)	6	2̇ (1̇)	6

宫、角两调由于缺少一个功能音代之以另一色彩音。

	属	主	下属	主
宫:	5 (6̇)	1	(3)(2)	1
角:	(1)(2)	3	6 (5)	3

二. 调式的分类

在分析民歌及民间乐曲时，经常发现这样一种情况：一些四声音阶及七声音阶的乐曲，同是一支曲子却有可能记成两种不同的谱，分属于两种调式。

例 7.

以 $1=A \frac{3}{4}$ 菩萨只保有钱人 湖南

$\underline{555} \underline{6} \underline{2} \underline{3} \mid \underline{23} \underline{6} - \mid \underline{666} \underline{6} \underline{3} \underline{0} \mid$
 姑姑个 嫂嫂 朝圣帝， 圣帝个 殿前
 $\underline{02} \underline{3} \underline{2} \cdot \mid \underline{2} \underline{0} \underline{0} \mid \underline{6} \underline{2} \underline{3} \underline{36} \mid \underline{35} \underline{3} \underline{2} \cdot \mid$
 求神 灵。 有钱的 姑娘 灵签到喂。

3 6 6 5 5 3 5 3 | 6 - - | 6 6 6 6 3 0 |
无钱的姑娘 登不 灵 菩萨只 保 佑

0 2 3 2 . | 2 0 0 ||
有 钱 人。

引自《音乐学丛刊》1982年，二期，55页。

2) 1 = bB $\frac{3}{4}$ 绣 金 匾 陕西渭南

2 1 6 2 5 3 | 2 3 2 1 6 | 2 3 5 2 1 6 | 6 5 4 2 5 |

(词略)

6 2 5 6 2 . 1 | 6 1 6 5 4 . 5 | 6 6 1 6 5 4 3 | 2 . 5 2 ||

引自《中国民歌》一，57页。

3) $\frac{2}{4}$ 几 杯 沈 西华池

5 4 2 5 1 6 | 5 4 2 | 5 5 6 4 2 | 1 2 7 1 |

(词略)

1 . 2 5 | 2 . 1 7 . 1 | 2 2 4 2 1 7 6 | 5 - ||

引自《陕甘宁老根据地民歌选》

这里的第一首歌是四声音阶，按商调式记谱，那么把它改成徵调式记行不行呢？我看也说得通。后两首歌实际上是同一曲调两种记谱。这种例子很多。那么这些现象说明了什么呢？

这是不是说它们的调式不够明确呢？任何调式都有自己的色彩。那么，上面的例子又属于什么色彩呢？

我国的民族调式主要有五个，那么是不是这五个调式具有截然不同的五种色彩呢？事情不完全是这样。虽然这五个调式各有特点，但从色彩上讲，它们之间的远近是有所不同的。它们有的色彩非常接近，而有的色彩却正好相反。根据这一特点把色彩相近的调式划归一起，就可以分出色彩各异的两大类。这两类中最有代表性的调式一个是徵调式，一个是羽调式。

由于五声音阶调式的色彩是由色彩音与主音之间的关系造成，所以调式色彩的分类也是根据这一原则来进行，也就是说把有着共同色彩音（不是全部）的调式划为一类，这样就可以获得主要的两大类——徵类与羽类。

（一）徵 类

徵类包括徵调式，宫调式，徵类商调式三种。

徵类调式的特点在于：1. 主音上方的色彩音是大二度；
2. 主音下方的色彩音是小三度。



凡居于主音上方大二度及主音下方小三度之色彩音都可以称之为徵类色彩音。也就是不管在什么调式中，只要出现这种音程，一般情况下都可构成徵类色彩。