

“作曲技术理论”丛书

(修订版)

汉族调式 及其和声

黎英海著

上海音乐出版社

V613

“作曲技术理论”丛书

汉族调式 及其和声

(修订版)

黎英海著

上海音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

汉族调式及其和声/黎英海著. - 上海:上海音乐出版社,2001.4

ISBN 7-80553-935-9

I. 汉… II. 黎… III. ①汉族调式-研究②和声-研究 IV. J613.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 42801 号

责任编辑:姚方正

封面设计:麦荣邦

汉族调式及其和声

(修订版)

黎英海 著

上海音乐出版社出版、发行

上海绍兴路 74 号

电子邮件:csbcm@public1.sta.net.cn

网址:www.sbcm.com

新华书店经销 上海市委党校印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 9.125 插页 2 谱、文 288 面

2001 年 4 月第 1 版 2001 年 4 月第 1 次印刷

印数:1—5,100 册

ISBN 7-80553-935-9/J·791 定价:15.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T:021-64364064



作者介绍

黎英海 1927年生于四川省富顺县。1948年毕业于国立音乐院。先后任教于湖南音乐专科学校、上海音乐学院、中国音乐学院、中央音乐学院等，离休前为中国音乐学院教授、副院长。并任中国音乐家协会常务理事、北京市音乐家协会副主席等职。现任《歌曲》主编、中国民族管弦乐学会副会长。已出版专著有《春晓——黎英海歌曲选》、《中国民歌钢琴小曲五十首》、《五声音调钢琴指法练习》、《儿童歌曲即兴伴奏编配法》等。创作有声乐、器乐作品数百首及影视音乐、舞蹈音乐等。

再 版 前 言

本书是四十多年前写成出版的,这次再版作了些必要的修改和补充,重写了和声问题绪论。

我对民族旋律调式的研究和对多声部音乐创作的民族风格问题的探索,是从四十年代做学生的时期开始的,通过学习民族民间音乐、中国音乐史,学习前人创作的经验,并结合创作实践(包括为民歌配钢琴伴奏、改编民歌),逐步积累了一些心得,一九五二年起,先是在上海音乐学院的作曲课中讲授民族调式,后在和声课的最后阶段进行民族调式和声的教学尝试,还开设过一门民歌改编讲座课。这本书就是在历年的讲稿讲义的基础上,将其中有关内容集中整理写成的,是一个阶段性的总结。

本书研究对象是汉族调式及其和声问题,其所以不笼统地提民族调式,是因为我国是个多民族国家,各民族都有自己独特的音乐文化,在调式问题上,不可能按照一个体系来归纳。而汉族是我国主要民族,在音乐文化方面历史悠久,文献丰富,影响较大,研究汉族的音乐问题对发展我国音乐事业具有很大的意义。

由于“和声”只是构成多声部音乐的基本要素之一,另一基本要素是“多声结构型”(多声织体),这两者是不可分割的,要探索多声部音乐的民族风格问题就不仅仅是和声问题,应该联系多声结构型才能更有针对性地、有区别地进行探讨研究。这一认识促使我在写完本书后即着手进行“多声部写作基础”课的教学试验。(另一重要原因是觉得这样可以更好地联系创作实际,

更有利于较全面地培养学生的多声思维及多声写作技能。)当然,和声、复调分科教学也可探索民族风格和联系实际。

必须再次申明的是:我的这些尝试不过是基础课中的一个部分,从观念上是应该把创作手法的多样化同基础课的训练要求加以区别的,作为基础课程,所涉及的内容范围总要有一定限度(创作时自然路子要宽,富有创造性)。因此,本书只是多声部写作方面课程的一种补充,提供参考,着眼点是为了教学,而非全面地论述多声部音乐创作的民族风格问题。

在作曲技术理论课中接触一点民族的内容,仍然是很有必要的,以和声课来说,对欧洲大小调传统和声,一定要认真学习掌握,而且范围可适当扩充,但到一定阶段就应当结合自己民族调式的特点进行和声的风格性处理的试验探讨,这对学习者是很有好处的。

以下对几处修改做点说明:

调式研究部分,将“七声音阶、七声调式”改为“七声音阶、五声性调式”,这样表述更清楚、更切题。

“三度间音”的称谓不够确切,当时便说明是暂称,现改为“羽宫间音”及“角徵间音”,简称为“间音”。

和声问题部分,主要是修改对有些问题的提法,重写“和声问题绪论”,并增补一点多声结构型的知识,对“调式基本和声概论”一章作了必要的调整充实。

目前,已有不少关于民族调式、民间多声及多声部写作民族化方面的文章和专著问世,是很可喜的,这对发展我国多声部音乐的教学和创作都是很有价值的。本书的再版仍将继续起着抛砖引玉的作用,期望看到更多的同仁发表自己的经验和高见。

黎英海

2000年3月于中国音乐学院

目 次

再版前言.....	1
-----------	---

第一部分 汉族调式研究

第一章 绪论.....	3
第二章 五声音阶、五声调式	7
第三章 七声音阶、五声性调式.....	22
第四章 综合调式性七声音阶	36
第五章 调式的调发展	46
第六章 调式交替	61
第七章 调式中的变音及色彩性变音	73
第八章 调式的游移、“双重调式性”.....	78

第二部分 汉族调式的和声

第九章 和声问题绪论	93
第十章 民间多声部音乐探索	98
第十一章 调式基本和声概论.....	113
第十二章 羽调式和声.....	137
第十三章 宫调式和声.....	153
第十四章 商调式和声.....	173
第十五章 徵调式和声.....	191
第十六章 角调式和声.....	211

第十七章	调式和声中的调发展·····	227
第十八章	较扩大的调式和声手法·····	251
附 录	潮州音乐的调变化发展·····	275

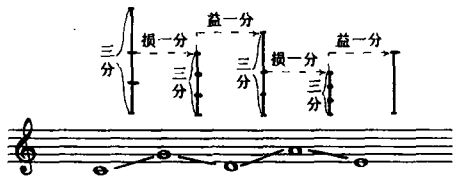
第 一 部 分

汉族调式研究

第一章 绪论

按照一定的物理规律及人类的音乐经验而形成的乐音体系,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“三分损益法”求五音的记载(“三分损益法”可理解为“五度相生”),以此阐明音阶构成的规律性。譬如我们用一条弦,假设它奏的音是 do,把它分作三个等分然后去掉一等分,即“损”一分,这时所得到的便是高一个纯五度的 sol;再把 sol 也分成三个等分,然后加一分,即“益”一分,这时所得到的便是低一个纯四度的 re(即高纯五度的转位),以此类推就能继续求得“la”“mi”等音:

例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,当然并不可能是先经过这样的推算才产生音阶的,这只是说明音阶的构成有它客观的逻辑,而管子是认识了这个自然规律,加以唯物的解释而已。管子是世界上第一个用科学观点来解释音乐现象的伟大理论家。

音阶便是构成各种“调式”的素材,“调式”是采取音阶中某

一音作为自己的“主音”而形成的。古代所谓“十二律旋相为宫”可得八十四调的说法,即指的是一个“七声音阶”内可有七个调式(每个音都可作“主音”),再乘以十二律则成为八十四调。

音阶中调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“音级”,不同调式的同一音级和主音的音程性质不相同,便产生不同的色彩感觉(譬如同是三级而有大三度与小三度之分),这就是调式的色彩作用。这当然是在比较中得到的。每个调式有它自己的色彩。而且这种色彩感觉在实践中又和下一情况有联系;即某一调式的主音听起来好像是另外某一调式的某一音级,而带来不同的色彩感觉。

“调式”是人类音乐思维的基础之一,因而“调式”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“调式音阶”的比较上着手),而重要的是包括着这一调式具体表现在音乐中的基本特点,即包含着各音级运动的基本形态。调式中各音级是或环绕着主音、或在旋律及乐曲结构中造成对主音的向心力而形成调的体系,结束在主音,从而造成感觉上的圆满性的。圆满性的造成表现在调式各音级对主音的倾向中,调的体系中有某些音是不稳定的、活跃的,停顿在这些音上意味着音乐构思的继续;而某一些音是稳定或较稳定的、收束性的。不稳定趋于稳定,但又需要削减稳定以求得发展,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。

在这种意义上调式中的主音自然是最稳定的音了,绝大多数情形下,它就是乐曲的结音。

我国宋代蔡元定的以主音“起调毕曲”的说法,以及汉代贾谊说的“是故五声宫商角徵羽,倡和相应而调和”等理论,都正是从音的运动性质来阐明调式的基本逻辑的。

但是在调式中某个音的稳定性程度不是绝对和孤立的,必然会受到音乐表现手法中其他多方面因素的影响,譬如这一音在结构功能中的地位如何,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,或甚至于相对的转换。特别是在单音曲调中(它没有受过和声的影响),由于不像在多声部音乐中那样由于和声进行造成的更加明确的倾向性,所以会存在着调式性质的游移性(加上了和声以后,调式的内在含义就有了新的、更为确定的意义)。

其他各音级对主音有着不同的从属关系,因而稳定度也不相同。除主音以外所强调的音级不同也对调式色彩起着一定的作用。一般说来主音上方或下方的纯五度(转位是纯四度),对主音有很强的支持力,因而也是被强调的,即强调四级或五级音(非纯音程例外)。而且在汉族民间音乐中除强调调式的四级或五级音以外,还往往强调“宫音”,这些被强调的音就有着相对的稳定性,而经常成为“中结音”(这些问题下面都将具体谈到)。

对于各调式在表现上的意义,也同样不能脱离其他条件来谈,正如我们说大调性质明朗,小调性质阴暗等,也只是一般的概念,而不能看作是绝对的。

而且调式的多样性,不完全是由于语言的关系,我们可以在同一地区找到不同的调式存在便已说明了这一点。只有当我们研究一个地区的主要流行的(习用的)调式时,或研究不同地区的同一调式在音调上被强调的音及旋律法上有所区别时,我们才能从语言及地理社会条件等等方面来寻找它们所以各有特征的原因。

形成音乐风格的各种因素中,旋律音调所起的作用最大,传统风格的稳定性也最强。通过对调式的研究,我们可以更好地理解 and 掌握民族民间的旋律音调特点。

我国的民间音乐中,调式是多种多样的,但最为普遍的是以汉族调式为代表的“五声性调式”,即以五声音阶和以五声为骨干构成旋律的调式。这个体系有着悠久的历史,有其独特的问题,我们应认真地深入学习研究。

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。

例2



依高低顺序排列起来便是五声音阶:

例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”(徵读“止”,不简写),而不同意用唱名(do, re, mi……)或以欧洲调式名(多利亚[Dorian],弗利几亚[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,可能会把同样一个调式分别被称为三种调式:

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

这三组音之间的关系是一样的,如果调式名称不相同,就使人很难理解了。正如把大调叫成 do 调、小调叫 la 调一样不合理不明确(这和以固定唱名法来代表音名是不相同的)。

如引用欧洲调式名来称呼我们的调式,我以为也不能确切地表明汉族调式的特征(顶多在需要的时候从观念上加以比拟)。调式名称虽然并不是本质问题,但是既然有过一种名称,一听就会联想到它的特点。如提及多利亚调式,我们就会想到它的特征音“多利亚六度”,而用它来称呼我们的“商调式”,则商调式里却没有这样的特征音。所以既无其他更好的调式名称,最好还是用我国已用了两千多年以上的名称(只有像新疆有一些民间音乐,其旋律法及风格都和西方很相近的,我们用西名来称呼这些调式,倒比用宫商角徵羽适合些)。

至于民间流行的如“小工调”、“二黄”、“西皮”、“弦下调”之类的名称并不是指调式,而是指音阶“调门”的高低,但是这个调门又不是绝对的,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“小工调”便是代表放开下面三个孔所发出来的音为“上”的调门,“二黄”定弦是“合尺”(即徵商),“西皮”是“四工”,“弦下调”是“上六”等。

“宫、商、角、徵、羽”是五声音阶的“阶名”(它不同于“音名”、“音级名”),它代表着固定的音的关系,其中“角、徵”及“羽、宫”之间是相隔三律(即三个半音),其余相邻的音相隔二律(即两个半音)。为了以后说明问题方便,把相隔三律的“角、徵”“羽、宫”的音程关系仍称为“小三度”,把相隔二律的其他相邻音的关系

称为“大二度”，但必须记住五声音阶中的小三度是毗邻的级进式的音关系，而不是跳进的意义。

每个调式的“小三度”的位置是不相同的：

例4

宫调式: 宫 商 角 徵 羽 宫

商调式: 商 角 徵 羽 宫 商

角调式: 角 徵 羽 宫 商 角

徵调式: 徵 羽 宫 商 角 徵

羽调式: 羽 宫 商 角 徵 羽

“ $\curvearrowright$ ” 大二度
“ $\frown$ ” 小三度

如江苏民歌《无锡景》便是很典型的“宫调式”：

例5

这里，调式的性质是很清楚的，主音“宫音”在整个旋律中占着重要的地位，调式中各音级的运动对主音形成向心力，宫调式