

中央音乐学院出版社

蒙古族民歌

调式研究

吕宏久 著

中央音乐学院出版社

蒙古族民歌

调式研究

吕宏久 著

图书在版编目(CIP)数据

蒙古族民歌调式研究 / 吕宏久著. —北京: 中央音乐学院出版社, 2012. 11

ISBN 978 - 7 - 81096 - 471 - 5

I. ①蒙… II. ①吕… III. ①蒙古族—民歌—调式—研究—中国
IV. ①J607. 212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 169855 号

蒙古族民歌调式研究

吕宏久著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 9.75

印 刷: 北京画中画印刷有限公司

版 次: 2012 年 11 月第 1 版 2012 年 11 月第 1 次印刷

印 数: 1—1,500 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 471 - 5

定 价: 39.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

序

赵宋光

蒙古族自古以来积攒的旋律音调一贯守护着自己特有的五声性调式结构，充分发挥了其表达情感的深邃震撼力，成为人类音乐文化总体中弥足珍贵的稀世珍宝。这些调式结构独特的体系，其构成原理鲜明地区别于欧洲的大小调体系。

吕宏久教授几十年来潜心研究蒙古族的大量旋律音调，对其调式结构的独特规律有深刻的感悟，并努力从理论上总结这些规律，从而阐明其具有深邃魅力的形态学依据。

蒙古族和汉、藏等民族的旋律音调都具有五声性的结构秉性，可是这些旋律的书面记录却又不得不借用七声体制的记谱形式。这样，就在记谱形式与调式结构本质之间出现了体制矛盾。在理论研究中必须清醒地意识到这种体制矛盾。“在以五声音阶为基础的旋律中，小三度也属于级进”（本书第3页），这一判断就体现了这种自觉意识。

从律学的深度来解读，我们发现，徵羽两类调式色彩的波长比式分别是：

徵类调式色彩的三阶音列： $1/24 : 1/27 : 1/32$

羽类调式色彩的三阶音列： $32 : 27 : 24$

跟它们相对比，大小三和弦旋律音调的波长比式分别是：

大三和弦 $1/4 : 1/5 : 1/6$

小三和弦 $6 : 5 : 4$

记谱形式一模一样的“小三度”，在两个调式体系里有迥然不同的音律本质与表情素质。在我们的调式体系内，其音程系数是 $32/27$ ，音程值是 1.47 全音，其具有较大的张力与动力；在大小三和弦内，其音程系数是 $6/5$ ，音程值是 1.58 全音，性格柔和宁静。

以这为逻辑前提推演下去，我们这种调式体系的旋律中出现的半音，虽然记谱形式记作小二度，但其本质却是同一阶的音高变化，变低半音时，称为“变”某阶，变高半音时，称为“清”某阶。在民间艺人的口传文化中，用“变凡”来称呼这种音律变化技法。沿用这一称谓，就能避免混同于大小调体系里的“自然半音”。

若要在律学尝试重新认识，就该认清：“变凡”这音律变迁的半音，其音程系数是 $256/243$ ，音程值是 0.45 全音，在古希腊称为 Limma；而大小调体系里的自然半音，其音程系数是 $16/15$ ，音程值是 0.56 全音。

当代民间艺人演唱演奏五声性旋律时所用的“变凡”技法，在古籍中称为“旋宫”。“旋宫”就是旋移宫系的律位。什么是“宫系”？五声调式的五个“阶”分布在高低音区组成的集合，形成一个“五声宫调系统”，简称“宫系”。任何“宫系”所选用的音律位置是可动的。华夏文明在 2500 年前就有“六律六吕”，每个音律有自己的名称，有固定的音高，分布在不同的音区（中音区为正律，低音区为倍律，高音区为半律），依次排序形成的音列是相互地趋于均匀的。从这十二个音律里选取哪五个来组成一个“宫系”以演奏旋律是自由的。十二种方案自由选用，自由更换，自由衔接，就形成了“旋宫”概念。

宫系选用音律的定位方案，可以扼要地用“宫角所在”来把握。宫阶与角阶，在五线谱或简谱的记谱形式中呈现为“大三小六度”。在一个宫系内部，能构成“大三小六度”音程的只有一

处，只有宫阶与角阶能构成这样的音程。因此，我们只要寻找“大三小六度”在哪里，就能知道这宫系的定位了，也就能分辨不同宫系的不同定位了。

“宫系定位”这个概念，在艺人的奏乐实践中常称为“调”。但是实际上，“调”这个词有两个不同的含义。含义之一是“调域”，它指的是宫系所选用的音律处于哪些位置，也就是“宫系定位”。含义之二是“调式”，它指的是一个宫系内部主音与其他音律的音程关系所形成的结构模式。

寻找“大三小六度”音程在哪里，这件事不仅有助于判定宫阶的音律定位（例如，说出这记谱是“F 为宫”还是“G 为宫”），而且对于判断调式也有帮助。若见到大三度在主音上方，从主音向上跨出，就知道是宫调式。若见到大三度在主音下方，从主音向下跨出，就知道是角调式。那么，它有助于分辨徵、羽两个调式吗？答案是肯定的。找到大三度认出“宫角”之后，就看主音跟它的音程关系：主音在角阶上方小三度，那是徵调式，主音在宫阶下方小三度，那是羽调式。（假如旋律里没有出现“大三小六度”音程关系，就能判定是徵或羽调式，只要看主音上下邻级音程，上方有大二度的是徵调式，下方有大二度的是羽调式。）

既然“宫角关系”这么重要，我们就不仅要知道它记谱形式是“大三小六度”，而且对它的律学内涵也要有所认知。宫角大三度的音程系数是 $81/64$ ，音程值是 2.04 全音，有较强的对比性与紧张度。跟它貌似而实质迥异的纯律大三度——大小三和弦里的大三度，音程系数是 $5/4$ ，音程值是 1.93 全音，有很明显的协和感和平静感。

吕宏久教授凝结在本书中的理论研究成果，有如下特点：

（一）资源丰富得惊人。本书所举的谱例，数量之多，覆盖面之广，令人惊赞。

（二）分类层次鲜明。对不同体裁的蒙古族民间旋律，从调式形态的视角所做的总体分类，框架合理；在大类之下设置不同等级的小类，条理清晰。

（三）对蒙古族旋律音调的语汇，在立足于大量实例的基础上，概括出形态的规律性，让学习者得其要领。

（四）对旋律结构的分析有多种视角，尤其对个性独特的旋律实例，分析得十分细致。

（五）注意指出有特色旋律的特异个性，不让它埋没在一般规律的概括语汇背后。

（六）将同宗民歌的若干实例予以梳理，并列比较，既揭示彼此的共性，又点出其间的变异。

（七）提出民间旋律对于作曲的示范价值，使理论分析对作曲实践具有更切实的指导作用。

本书的附录“蒙古族民歌音调特点试谈”，有很高的学术价值。它把旋律技法中的形态特征与表情物质联系起来，作了音乐美学的阐述。所列的小标题给学习者指明了诸多不同的视角，例如，级进旋律的转位，旋律中的甩音装饰，由弱至强的同音进行，旋律中的倚音装饰，旋律中的跳进等。

由于出版技术条件的局限，民间旋律不能同蒙古语音标相配呈现，不能附以歌词词意的说明，限制了读者对旋律表情意蕴有更深入的领悟，这是遗憾。相信随着民族音乐学学科建设的全面深入开展，这份遗憾将能得到弥补。

2011年9月

目 录

序	赵宋光 (1)
第一章 绪论	(1)
第一节 关于调式的概念	(1)
第二节 民族调式的音阶构成	(5)
第三节 五种民族调式的比较	(10)
第四节 两种调式体系的比较	(13)
第二章 单一调式	(17)
第一节 羽调式	(17)
第二节 徵调式	(32)
第三节 商调式	(47)
第四节 宫调式	(57)
第五节 角调式	(68)
第三章 调式交替	(77)
第一节 功能性交替	(78)
第二节 色彩性交替	(88)
第四章 同主音调式转换	(98)
第一节 第一级变凡	(102)
一、以清角取代角	(102)
二、以变宫取代宫	(109)
第二节 第二级变凡	(114)
一、以清羽取代羽	(114)
二、以变徵取代徵	(120)

第三节	第三级变凡和第四级变凡	(126)
第四节	暂变凡	(129)
第五章	同调式转调	(135)
第一节	转向下属调	(136)
第二节	转向属调	(140)
第三节	同调式暂转调	(143)
第六章	不同调式转调	(146)
第一节	第一级变凡	(146)
一、	以清角取代角	(146)
二、	以变宫取代宫	(150)
第二节	第二级变凡	(151)
一、	以清羽取代羽	(151)
二、	以变徵取代徵	(153)
第七章	变体中的变凡	(154)
第八章	其他音阶形态	(166)
第一节	六声音阶	(168)
第二节	七声音阶	(173)
第三节	四声音阶	(179)
附 录		(184)
蒙古族民歌音调特点试谈		(184)
在旋律运动中展现的调式技巧		(243)
从蒙古族民歌《普吉德图格太》谈民歌旋律调式		
变化的极限		(256)
这类音列现象说明了什么——从《兰花花》的		
音列谈起		(262)
致力于挖掘民间旋律财富中的珍品		(269)
后 记		(299)
再版后记		(302)

第一章 绪论

生活在祖国北部边疆的蒙古族人民，素以善歌著称。在往昔漫长的年代里，勤劳勇敢的蒙古族人民创作了无数灿如星辰的歌曲。在这些歌曲中，记录了他们的斗争经历，叙述了他们的生活遭遇，表达了他们对美好生活的向往。这些歌曲在从久远的年代流传至今的过程中，经过人民群众反复雕琢加工，在艺术上达到了十分精炼和完美的境地。

音乐艺术同其他艺术形式一样，在其发展过程中，有着民族的传统性。不同的民族有着不同的音乐表达方式。各民族以其独特的色彩艳丽的艺术之花丰富着祖国绚烂多彩的艺苑。因此，对各个民族的音乐艺术进行研究，探寻其独特的艺术规律，是一件很有意义的工作。普遍性寓于特殊性之中，对于民族艺术的学习和探索，将会加深和充实我们对于音乐艺术的一些基本规律的理解。

蒙古族民歌之丰富，浩如烟海，它需要我们许多同志共同努力进行搜集和整理，并从不同的角度不同的方面进行分析研究。本书仅仅试着从调式这个侧面对蒙古族民歌进行初步的探讨。

第一节 关于调式的概念

调式是音乐思维的基础，它使乐音组成为某种体系，并使旋律的运动隐含着内在的倾向性和逻辑性。不归属于某种调式的旋律是不存在的〈至少在民歌中是如此〉，也没有那种脱离某种调

式体系的抽象的和声。因此，不论对于旋律写作还是对于和声的配置，都必须了解和掌握关于调式的基本知识。就这一点来说，把关于调式的理论看做是音乐理论方面的基础理论是不过分的。调式是音乐文化长期发展的结果，所以，各个民族由于其不同的历史和文化，不同的地理和环境，逐渐形成了各自的调式特征和旋律运动的习惯。但是不论什么调式体系，乐音在调式中都表现了共同的组织性：

一、调式中都有一个中心音，即调式的主音。它是组成调式的核心，同时也是最稳定的音。旋律在这个音上结束，就获得了稳定感。

二、除中心音外，其余的音则表现得不稳定，并倾向于主音。

三、在这些不稳定的音中，有一两个音具有相对的稳定感，并且给予主音以有力的支持。

由此可见，调式体现了“乐音在音高方面相互联系的规律”（赵宋光），而音阶只是调式音的抽象和序列化；把调式看做是“全音和半音的种种连续法”是不全面的，这忽视了调式的本质和各个乐音的内在含义。因此，我们可以认为，调式就是由于对主音的倾向而联系起来的乐音的组织方式。

调式主音是通过下述各方面得到确立的：

一、在旋律上得到强调。它经常出现，并成为其他各音的环绕中心和归宿。

谱例 1-1

东部区《得成》

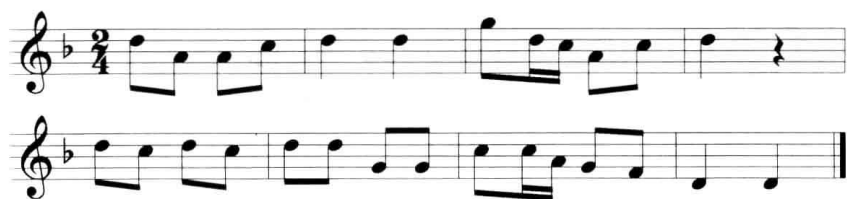


上例中的 F 音一再出现，并处于旋律的中心地位，其他音都围绕着它、倾向于它，从而使 F 取得了主音地位。在这里，旋律以级进关系（在以五声音阶为基础的旋律中，小三度也属于级进）导入主音具有很重要的倾向作用，特别是下行导入更能获得稳定感。

二、在节奏上得到强调。它经常占据较长的节奏时值或重要的节拍位置，并且经常出现在重要的结构部位，即乐段或乐句的终止处。

谱例 1-2

乌盟《酒歌》



（白宝如记谱）

上例中，D 音在节拍节奏上都得到了强调，并且两个乐句均以 D 音做结尾（当然大多数只在乐段结尾处给以强调），所以它获得了调式中心音的地位。下例情况类似，C 音成为调式主音。

谱例 1-3

伊盟《鄂尔多斯故乡》



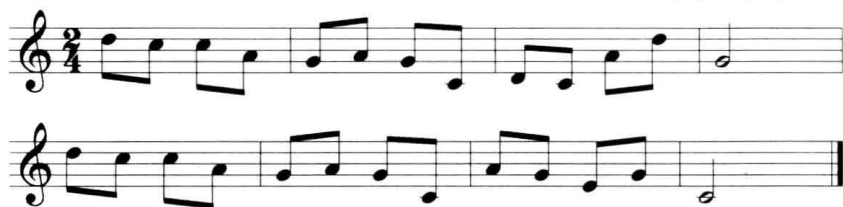


(杰布色格记谱)

三、在功能上得到强调。即有一两个音以四度、五度关系支持着它、倾向于它。

谱例 1-4

乌盟《帕格玛》



(赫佳音记谱)

谱例 4 中占据乐段终止处的 C 音，得到了其上方五度音 G 的有力支持，它从侧翼巩固了主音的地位。有时，主音的上、下五度音（即属音和下属音）都在旋律中得到了强调，通过这两个具有不同功能意义的不稳定音的矛盾运动，更加突出了主音的稳定性。

谱例 1-5

乌盟《都仍比利格阿都》



(康剑鸣记谱)

上述各点只是一些基本原则和典型情况，说明了调式结构的严谨性。在丰富多彩的民间旋律中，情况是纷纭复杂的，需要做具体分析。

这里所列举的三个条件中，较为重要的是旋律音调对形成调式的能动作用。当旋律音调在其发展变化过程中，把重心转移到其他音时，调式调性就有所转变了。这将在以后的几章中讲述到。

第二节 民族调式的音阶构成

目前，在我国的音乐创作实践中，常用的调式有两种体系：大小调式体系和民族调式体系。所谓民族调式体系是指以五度相生律为其调式构成逻辑的、以五声音阶为基础的调式体系。我国汉、蒙古、藏、朝鲜、僮、苗、瑶等民族的民间音乐都运用这个调式体系。

依据五度相生律，五声音阶的五个音的逻辑关系如下：



这个关系，也表明了以它们为主音的各个调式之间的相互关系。民族调式的主音及其属音和下属音组成了调式结构的骨架，调式主音在属音和下属音的围绕支持下，得到了确立与肯定。因此，在同宫系统中，这五种调式的关系是非常密切的。

我们采用了古人为我们留下的宫、商、角、徵、羽等音的

称呼，只是说明了调式中各音的相对关系，并不说明其绝对音高。因此，这就给简谱记谱法和调式称呼方法带来种种歧异的可能性。如有的把主音的唱名直接称之为调式的名称，如主音是简谱的“1”，就称之为“do 调式”，主音是简谱的“2”就称之为“re 调式”等等。这种称呼是不利于深入调式的实质的。现以羽调式（即所谓的“la 调式”）为例，其音阶可以用简谱写成如下数种可能的方式：

6̣	1	2	3	5	6	
2	4	5	6	1̣	2̣	
3	5	6	7	2̣	3̣	
5̣	♭7̣	1	2	4	5	等等

这里，除了第一种与所谓的“la 调式”的称呼切合外，其他都是相抵触的。同样的道理，在不包含变化音的情况下，我们可以用6为主音构成三种不同的调式：

6̣	1	2	3	5	6	羽调式
6̣	7̣	2	3	5	6	商调式
6̣	1	2	4	5	6	角调式

显然，用主音的唱名来为调式命名是不够确切的。

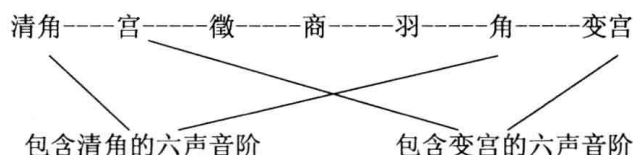
这里牵涉到简谱记谱法的问题。简谱是按首调唱名法以阿拉伯数字记写的，而首调唱名法是与调式的音阶结构相吻合的，因此，我们应以首调唱名法来规范简谱记谱法。

在人们习惯的首调唱名法中，五声音阶是这样标记的：



在五声音阶中，大二度关系有三对音，小三度关系有两对，而大三度关系则只有一对，即宫角之间。因此，在五声音阶的条件下，具有大三度关系的两个音，只能是宫与角。

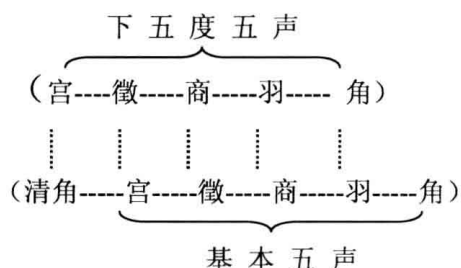
民族调式中除五声音阶外，还有六声音阶、七声音阶等，它们是五声音阶按五度相生逻辑向两端的延展。六声音阶是五声音阶向属方向或下属方向再相生一次构成的，这样，就有了两种六声音阶——包含变宫的六声音阶和包含清角的六声音阶：



对于六声音阶，我们还可以看做是相距五度的两组五声音阶的结合。如包含变宫的六声音阶是基本五声和上五度五声的结合：



包含清角的六声音阶是基本五声和下五度五声的结合：

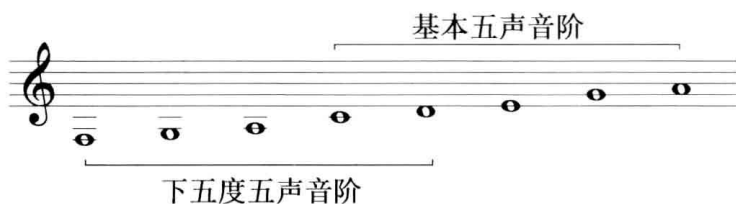


还可以用另一种形式说明这两种五声音阶的结合。

包含变宫的六声音阶：



包含清角的六声音阶：



如果把上述两种六声音阶结合在一起，就构成了民族调式的七声音阶。同样，我们也可以把它看做是宫音相距五度的三个五声音阶的结合：