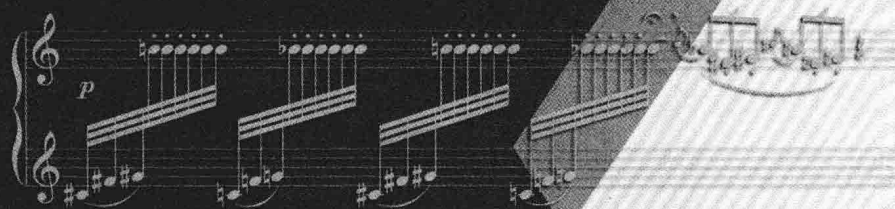


中国五声性调式和声 写作教程



樊祖荫/著

中国五声性调式和声 写作教程



樊祖荫/著

人民音乐出版社 · 北京

ZHONGGUO WUSHENGXING
DIAOSHI HESHENG XIEZUO JIAOCHENG

图书在版编目 (CIP) 数据

中国五声性调式和声写作教程 / 樊祖荫著. — 北京: 人民
音乐出版社, 2013. 4

ISBN 978-7-103-04572-5

I. ①中… II. ①樊… III. ①五声调式-和声-音乐创
作-中国-教材 IV. ①J614.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 271245 号

责任编辑: 徐 德

责任校对: 张 琛

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码: 100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京金吉士印刷责任有限公司印刷

787×1092 毫米 特 16 开 15.5 印张

2013 年 4 月北京第 1 版 2013 年 4 月北京第 1 次印刷

印数: 1-3,000 册 定价: 48.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110650 或 (010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: (010) 58110533

前 言

调式是一切有调性音乐的基础,因此,建立在一定调式基础之上的和声,也必定呈现出其调式所固有的特性和风格。世界各地的自然调式,并不是由哪一个人所创造的,而是由不同的民族在其长时期的历史发展进程中,随着整个民族音乐文化的形成而形成,它是民族音乐文化中一个凝结着民族审美结晶并带有标识意义的重要组成部分。不同民族在音乐上所采用的调式,既有各自鲜明的特性,又存在着某些共性,因而音乐理论家们可以根据其特征以及共性的多寡,将人类音乐中纷繁的调式现象予以分类,划分出不同的体系与类型。

中国有着悠久的历史、辽阔的疆域与众多的民族。在现有的 56 个民族中,根据各民族的音乐呈现出来的调式特征来看,大致上分属于三个不同的音乐体系,即:中国音乐体系,其调式特征为无半音的五声调式及以五声为骨干音的七声调式,可通称之为五声性调式;欧洲音乐体系,其调式特征为以有半音的四音音列为基础的自然七声调式;波斯—阿拉伯音乐体系,其调式特征为由不同的二度音程(由于把一个全音分为四个等分,因而二度音程有小、中、大、增四种)构成的四音音列为基础的七声调式。其中,采用欧洲音乐体系的民族,主要有哈萨克、柯尔克孜、俄罗斯与塔塔尔四个民族;采用波斯—阿拉伯音乐体系的民族,主要有维吾尔、塔吉克与乌孜别克三个民族;而采用中国音乐体系的,则有汉族和除了俄罗斯族以外的其他 54 个兄弟民族(有些采用欧洲音乐体系或波斯—阿拉伯音乐体系的民族,也同时兼用中国音乐体系)。^①由此可见,五声性调式被中国绝大多数民族所采用,具有普遍性的意义。本教程所阐述的,即是以五声性调式为基础的和声问题。

中国专业的多声部音乐创作始于 20 世纪 20 年代初。中国作曲家从事中国音乐创作过程中,由于受到母语音乐的影响,在旋律的写作上往往会采用五声性音调。而在中国的传统音乐中,虽然存在着一些多声部音乐的组合方式与和声因素,但并不

^① 参见王耀华、杜亚雄编著:《中国传统音乐概论》,福建教育出版社,1999年,第165—168页。

构成完整的体系,更由于长时期内无人去总结其规律,因而多数作曲家对此无甚了解。于是,在多声部音乐的创作中所运用的和声,大多是自己所学习过并掌握了欧洲大小调体系三度结构的和声方法。但是,由于二者的调式基础不同,故而在旋律与和声之间,必定会在某些方面出现风格上的矛盾。为了克服这些矛盾,使得音乐的整体风格能够统一与协调,作曲家们通过创作实践,努力探索、拓展使旋律与和声风格相协调发展的各种途径和方法;和声理论家们则在此基础上予以总结,并从不同的角度做了深入的开拓性的研究。这种探索与研究,从20世纪20年代初开始至今,一直在持续不断地进行着,从中积累了十分丰富的经验。对中国五声性调式及其和声的研究,大致可归纳为下列三个层面。

一、调式研究

对五声性调式特性的充分了解,是构筑其和声的前提。因此,和声理论家们大多首先着手的即是对调式本身的研究。^①所研究的内容,包括调式的类型与名称、调式的内部结构、五声性旋律的音调与旋法特点、调式的功能特性、五声性调式的同音列与同主音调式、调式的交替与转调等。

二、寻求和声与五声性旋律风格相协调的方法

如前所述,和声民族风格问题的提出,首先是因为作曲家们在音乐创作中运用三度结构的和声时与五声性旋律在风格上所产生的矛盾。为克服这些矛盾所采取的各种方法,归结起来不外乎以下两类:

其一,对于三度结构和声的运用予以适当调整和改造。^②比如:

对于和弦的选择与运用,多用五正音为根音的和弦,慎用以“小三度间音”为根音的和弦;有时还形成临时性的五声式和弦结构等。

① 参见王震亚:《五声音阶及其和声》(上海文光书店,1949年);黎英海:《汉族调式及其和声》(上海文艺出版社,1959年);赵宋光:《论五度相生调式体系》(上海文艺出版社,1964年)等。

② 参见赵元任:《中国派和声的几个小试验》(《赵元任音乐论文集》,中国文联出版公司,1994年);江定仙:《和声运用上的民族风格问题》(载人民音乐出版社编辑出版:《和声的民族风格与现代技法》,1996年);黎英海:《汉族调式及其和声》(上海文艺出版社,1959年);吴式锴:《中国民族调式和声问题初步探讨》(《音乐研究》1960年第1期);张肖虎:《五声性调式及其和声手法》(人民音乐出版社,1987年);刘学严:《中国五声性调式和声及风格手法》(时代文艺出版社,1995年)等。

在声部进行上,注意不脱离五声性音调特点,将小三度进行视为级进,并谨慎处理“小三度间音”等。

在和声进行上,强调运用调式和声的方法,求得和声进行的多样化,避免过于“欧化”的大小调进行模式等。

其二,在和声结构方面,探索和弦的组成音与五声旋律音调更为协调的方法。

早在20世纪30-40年代,为使和弦的组成音与五声旋律音调更为协调,在某些作曲家的音乐创作中即已探索运用非三度结构的和声方法,包括四五度结构、二度结构以及纵合性结构的和弦;^①理论家们也在40年代末和70年代相继提出了非三度结构的和声方法,其中包括在五声音阶中“隔一阶取一音”组成和弦的方法与“五声纵合性结构”的和声方法等。^②

三、探索和声手法的扩展途径

中国的作曲家和理论家在探索构筑五声性调式和声的过程中,除了寻求和声与五声性旋律音调的风格相协调之外,也同时在探索和声手法的扩展途径。^③这种探索既根据内容表现的需要,追求和声音响的丰富性,扩张调性范围,增强和声的力度或色彩,又以不脱离五声性特点为前提;和声手法的扩展,既借鉴、吸收近现代音乐的和声技法,又充分发挥、利用五声性调式以及民间多声部音乐等中国传统音乐的

① 参见老志诚的《牧童之乐》、江文也的《生蕃歌曲四首》、瞿维的《花鼓》、马思聪的《中国民歌新唱》等作品。

② 参见王震亚:《五声音阶及其和声》(上海文光书店,1949年);桑桐:《五声纵合性和声结构探讨》(载人民音乐出版社编辑出版:《和声的民族风格与现代技法》,1996年)。

③ 参见黎英海:《民族五声性调式的同音列、同主音调式》,谢功成、马国华:《论同宫场》,杨余燕:《丁善德的和声风格与手法》(以上三篇载湖北艺术学院编《和声学学术报告会论文汇编》,1979年,内部刊物);许勇三:《巴托克的成功之路及对我们的启示》,马国华:《民间曲调与现代和声结合的巴托克风格》(以上两篇载《音乐论丛》第七辑,人民音乐出版社,1986年);黄虎威:《转调法》(人民音乐出版社,1983年);苏夏:《和声民族化的历史与现状》(《音乐研究》1981年第1期);汪成用:《近现代和声思维发展概论》(《音乐艺术》1982年增刊);童忠良:《近代和声的功能网》(人民音乐出版社,1984年);桑桐:《多调性处理手法简介》(《音乐艺术》1982年第1期);李一贤:《概论五声性纵向复合结构》(《音乐探索》1984年第3期);樊祖荫:《近现代和声中的平行进行》(《音乐研究》1985年第2期);杨通八:《论和声的广义功能》(《音乐研究》1985年第2期)、《调式半音体系与和声的现代民族风格》(《中国音乐学》1986年第3期);王安国:《我国当代音乐作品的和声创新问题》(《中央音乐学院学报》1985年第2—3期);王震亚:《十二音序列》(《音乐研究》1986年第4期);郑英烈:《十二音技法在中国作品中的运用》(《音乐研究》1986年第1期)等。

自身资源。具体的方法大致涉及以下五个方面:

1. 变和弦的运用
2. 调性的扩张
3. 复合结构的和声方法
4. 线性结构的和声方法
5. 与十二音技法的结合

本教程广泛吸收了作曲家们在音乐创作中运用和声的经验与理论家们对五声性调式和声的研究成果,其中还摘录了部分著作中的观点、谱例及习题,如黎英海的《汉族调式及其和声》与《多声部音乐写作教程》、桑桐的《五声纵合性和声结构探讨》与《和声学教程》、刘学严的《中国五声性调式和声及风格手法》、黄虎威的《转调法》、王安国的《我国当代音乐作品的和声创新问题》、郑英烈的《十二音技法在中国作品中的运用》等。章节的安排与内容的叙述,则是在作者的专著《中国五声性调式和声的理论与方法》(上海音乐出版社,2003年)的基础上予以补充和调整构成的。教程由十六章组成,包含了如下内容:第一、二章是对调式性质的分析,包括五声性调式的基本特征与功能特性;第三至第九章是不同和弦结构的和声方法,包括三度结构、纵合性结构、四五度结构与二度结构的和声方法;第十至第十三章是五声性调式的转调、变和弦的运用与调性扩张方法;第十四与第十五章分别是复合结构与线性结构的和声方法;最后一章是五声性调式与十二音技法相结合的方法。

本教程适用于音乐院校作曲与作曲技术理论专业的本科生、硕士生与博士生,他们在修毕传统大小调和声之后即可进入此课程的学习;同时也可作为其他音乐专业研究生和博士生的选修课,作业相应地可改为以和声分析与对思考题的课堂讨论为主。

教学进度与教学课时的安排,则可根据不同专业的需要与学生的实际水平灵活掌握,建议在一个学年或一个学期内完成,作业量也可适当增减。

本教程的部分内容曾由作者在中国音乐学院作曲系及到各地音乐院校的讲学中讲述过,得到了师生们的肯定和鼓励,也听取了不少有益的建议,在此谨向大家表示衷心的感谢!限于本人的水平,其中肯定会存在不少问题,希望得到专家和读者们的批评指正,以使其不断完善。

樊祖荫

2012年3月15日于

北京丝竹园

目 录

第一章	五声性调式的基本特征	1
第一节	五声调式	1
第二节	五声性七声调式	10
练习一		14
第二章	和声功能与和弦标记	15
第一节	和声功能	15
第二节	和弦标记	21
练习二		22
第三章	五声性调式与三度结构的和声	24
第一节	和弦结构	24
第二节	声部进行	31
练习三		39
第四章	三度结构的和声方法（一）	40
第一节	单一调式性写作方法	40
第二节	交替功能写作方法	50
练习四		55
第五章	三度结构的和声方法（二）	58
第一节	同宫系统复合调式的和声写作方法	58
第二节	同音列的同主音调式和声写作方法	64
练习五		68

第六章	五声纵合性结构的和声方法	70
第一节	和弦结构.....	70
第二节	和声进行.....	75
练习六		83
第七章	其他纵合性结构的和声方法	85
第一节	特性调式纵合性结构.....	85
第二节	旋律与和声同步的纵合性结构.....	88
练习七		93
第八章	四五度结构的和声方法	94
第一节	四五度结构音程的写法.....	94
第二节	四五度结构和弦的写法.....	97
练习八		102
第九章	二度结构的和声方法	103
第一节	二度结构音程的写法.....	103
第二节	二度结构和弦的写法.....	105
练习九		115
第十章	五声性调式的调关系及旋律的转调	117
第一节	五声性调式的调关系.....	117
第二节	五声性旋律的转调.....	119
练习十		125
第十一章	五声性调式转调的和声处理	128
第一节	通过共同和弦的转调.....	128
第二节	通过共同音的转调.....	136
第三节	通过移调模进的转调.....	141
练习十一		143

第十二章 变和弦与五声性调式和声的调性扩张方法	147
第一节 变和弦的种类	147
第二节 五声性调式和声中的调性扩张方法	155
练习十二	170
第十三章 复合和弦	177
第一节 不同级数和弦的复合	177
第二节 不同结构和弦的复合	181
练习十三	184
第十四章 多调性	187
第一节 近关系多调性	188
第二节 较远关系多调性	190
第三节 同主音多调性	193
第四节 远关系多调性	195
练习十四	202
第十五章 线性结构的和声方法	205
第一节 同向的线性运动	205
第二节 反向的线性运动	210
第三节 斜向的线性运动	215
练习十五	219
第十六章 五声性调式与十二音技法的结合	222
第一节 五声性十二音序列的构成方法	222
第二节 “五声性”与“十二音”纵向结合的方法	231
练习十六	235

第一章 五声性调式的基本特征

中国各民族的音乐所采用的调式是多种多样的。其中,无半音的五声调式与以五声为骨干音的七声调式运用最为普遍,音乐学术界通称之为五声性调式。

第一节 五声调式

无半音的五声音阶,在世界各地多有分布。中国的五声调式不仅产生很早,而且在史书中多有记载。远在春秋时期的《管子·地员篇》中,即已记载用“三分损益法”求五音的律学理论及对五音的命名。五声调式中的五音是从宫音开始,以连续的五度相生来求得的。五音的次序为宫—徵(读音 zhǐ)—商—羽—角(读音 jué):

例 1-1



将它们按高低顺序排列起来,即构成五声音阶:

例 1-2



五声音阶中各音之间的关系是固定的,其中角、徵及羽、宫之间相隔三律(小三度),其余相邻的音相隔二律(大二度)。相隔三律的小三度是毗邻的级进关系,不具有跳进意义。音阶中的每个音都可以成为一个调式的主音,这样就可构成五个调式。各调式的名称与主音的阶名相同(例 1-3 中的“ $\wedge$ ”为大二度,“ $\sqcap$ ”为小三度):

例 1-3



徵调式



商调式



羽调式



角调式



除角调式相对较少之外,各个调式在民间均有广泛运用,只不过在不同的民族和地区有着不同的侧重而已。下面 10 个例子分别选自于 10 个民族的民歌:

例 1-4

凤 阳 花 鼓

中速

安徽凤阳
汉 族



左 手 钹 右 手 鼓, 手 拿 着 钹 鼓

来 唱 歌。 别 的 歌 儿 我 亦 不 会 唱, 单 会 唱 个

凤 阳 歌。 凤 阳 歌 唉 唉 唉 呀, 得 儿 另 当 飘 一 飘,

得 儿 另 当 飘 飘, 得 儿 飘, 得 儿 飘, 得 儿 飘 得 儿 飘 飘 飘 得 儿 飘 飘 飘。

例 1-5

年 轻 的 朋 友

西藏日喀则
藏 族

快速



1. 啊拉若那 穷 次 拉 人 我们在此(拉)
2. 啊拉若那 穷 次 拉 人 相亲相爱的

聚 会(哩) 星 强 秋 卷 拉 吉。
人 们(拉哩) 星 强 秋 卷 拉 吉。

但 愿 永 不 分 离 (呀 拉)
祝 您 永 远 健 康 (呀 拉)

但 愿 永 不 分 离 强 秋拉唐 卷 拉
祝 您 永 远 健 康 强 秋拉唐 卷 拉

突慢
吉。 强 秋拉唐 卷 拉 吉!

例 1-6

清 秀 的 姑 娘

内蒙古察哈尔
蒙 古 族

稍慢



1. 身 姿 清 秀 美 丽 婵 娟, 比那玉兰还娇 艳。
2. 乌 云 般 漂 亮 的 发 辫, 潇 洒地 披在双 肩。
3. 迎 娶 姑 娘 的 那 一 天, 我 将遥途 记 心 间。

动 人 的 眼 睛 送 秋 波, 情 深 意 缠 绵。
整 洁 白 如 玉 的 牙 齿, 珍 珠 来 镶 嵌。
无 奈这 池 塘 难 养 鱼, 只 怨 池 水 浅。

例 1-7

杨 柳 歌

吉林延边

朝 鲜 族

快速

1. 海 兰 江 两 岸 春 暖 花 烂 漫,
2. 清 澈 的 甘 露 水 流 进 了 丰 收 田,
杨 柳 千 条 随 风 舞 翩 翩。 肥 沃 的 田 野 里
流 到 哪 里 哪 里 铺 锦 缎。 插 秧 的 能 手 们
秧 苗 绿 茵 茵, 庄 稼 长 势 好, 人 人 笑 开 颜。
挑 战 又 应 战, 巧 手 绣 丰 年, 心 里 乐 无 边。

例 1-8

黑头发梳成银线

甘肃积石山

保 安 族

中速稍快

1. 一(呀)年 里 三(呀)百 六(呀)十 天, 天(呀)天
2. 我 等(呀) 给(呀)了 二(呀)十 年, 夜(呀)夜
算 (呀 就) 有(呀)几 个 (哎 哟) 白 天(嘛) 夜 (呀) 晚 耶。
盼 (呀 就) 黑(呀)头 发 (哎 哟) 梳 成(嘛) 银 (呀) 线 耶。

例 1-9

小 伙 子 来 看 吧

云南贡山

独 龙 族

快速

我 像 天 上 的 月 亮 哎 月 亮 哎, 我 像 那 天 上 的 太 阳 太 阳 哎,



例 1-10

桂花开放贵人来

贵州花溪
布依族

中速



例 1-11

歌唱司岗里

云南西盟
佤族

中速



例 1-12

悠 摇 车

吉林敦化
满 族



1. 悠 悠 喳, 巴 卜^① 喳, 快 点 睡 觉 别 哭 啦 啊。
2. 悠 悠 喳, 巴 卜 喳, 黄 鼠 狼 可 别 下 个 豆 鼠 子^② 啊。
3. 你 阿 玛,^③ 出 兵 发 马 啦, 出 兵 发 马 打 罗 刹^④ 啊。
4. 大 花 翎 子, 亮 红 顶 子, 功 劳 分 给 你 爷 俩 啊。

① 巴卜: 小宝贝。

② 别下个豆鼠子: 别一代不如一代。

③ 阿玛: 父亲。

④ 罗刹: 指沙俄。

例 1-13

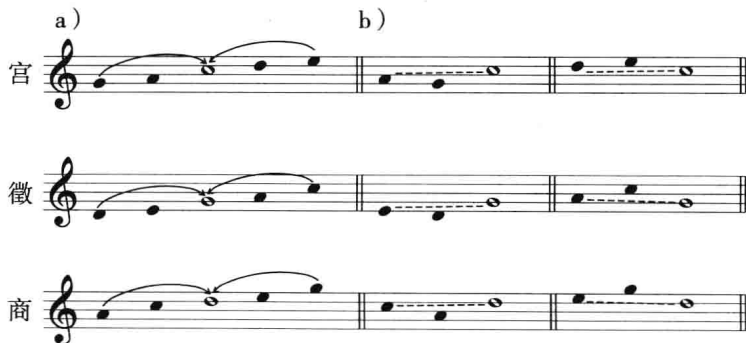
柴 刀 砍 水 不 见 印

贵州三都
水 族



以上 10 首民歌中每两首为一个调式, 依次为宫、徵、商、羽、角。从中可以看出, 各调式最基本的音调, 主要是围绕着主音(以及中结音)由上下方邻音级进形成的。这种音调可以直接构成(例 1-14a), 也可能以隐伏方式构成(例 1-14b):

例 1-14





这种由三个音构成的基本音调,可称之为“三音组”^①。在五声调式中共有五个三音组,但按其内部音程结构,则可归纳为三种:第一种,“宫角”三音组(宫商角),大二度+大二度,音组框架为大三度;第二种,“商徵”三音组(商角徵)与“徵宫”三音组(徵羽宫),大二度+小三度,音组框架为纯四度;第三种,“角羽”三音组(角徵羽)与“羽商”三音组(羽宫商),小三度+大二度,音组框架也为纯四度(例 1-15):

例 1-15



这三种三音组及其它们的变体进行,体现了五声调式旋律构成的基本规律。其中,两个纯四度框架的三音组,由于内部含有小三度音程,因而更能体现出五声调式的音调特性;而“宫角”三音组则起着明确宫音和确立宫调系统的作用,因为宫音至角音是五声音阶中唯一的一个大三度音程,它们的两端又与两个小三度音程相连,因而宫和角互相规定着它们在调式中的位置。“宫角”关系一旦明确,宫调系统随之确立,“宫角”关系发生变化,宫调系统也就随之而改变,这使它们成为区别色彩相近的同主音调式的特征音级(例 1-16):

例 1-16



① 黎英海:《汉族调式及其和声》,上海文艺出版社,1959年,第19页。