

孙乐平

SUN Le - ping

中国五声调式同主音横向 综合理论的应用

——廖胜京 24 首钢琴前奏曲《中国节令风情》调式分析

内容提要: 本文论及廖胜京先生在民族调式领域中具有开拓意义的中国五声调式同主音横向综合理论及其 24 首钢琴前奏曲《中国节令风情》的调式用法,并对作品中综合调式理论的应用效果,进行梳理和简要的分析评述。

关键词: 五声调式 同主音横向综合理论 中国节令风情

廖胜京先生是我国著名作曲家、音乐教育家,广东梅州人,1955 年在中央音乐学院作曲系毕业后留校并被选派入专家班深造。1958 年天津音乐学院成立,廖胜京与一大批中央音乐学院优秀教师一起留在天津任教,1986 年调往广州星海音乐学院任作曲系主任,现任广州星海音乐学院作曲系教授。廖先生早年创作的钢琴曲《火把节之夜》^①、小提琴曲《红河谷》^②等作品为这位当时还很年轻的作曲家赢得了广泛的声誉。他的论文《旋律的多形态》^③、《旋律的多维性》^④、《关于旋律定义问题的思考》^⑤和论著《黄河流域民间旋律进行法则初探》^⑥等也产生了一定的影响,后以论著为基础创造出“中国五声调式同主音横向综合理论”^⑦的旋律写作技术,并以此技术创作 24 首钢琴前奏曲《中国节令风情》^⑧。

廖先生晚年在作曲技术应用和创作思维上表现出令人惊叹的创新勇气。他以中国民族音乐素材为根基,结合西方和声、材料的发展手法和曲式结构进行创作,令这部钢琴曲集散发出中西合璧的独特“味道”。可以说,廖先生的《中国节令风情》是一次相当有意义的尝试,作品将其构思的中国五声调式同主音横向综合理论体系应用其中,为理论界探索中国民族调式的多样化道路提供了有益的启示,对青年作曲家们的创作思路也具有指导作用和开拓意义。笔者通过详细分析 24 首前奏曲,得出几点粗浅认识并将它们归纳在本文中。

一、整体布局特点

巴赫(德)、肖邦(波兰)、肖斯塔科维奇(俄)、谢德林(俄)等人都曾创作 24 首前奏曲。但他们的整体调性排序均有各自特点。巴赫在《十二平均律钢琴曲集》中的调性安排以半音阶为序,由 C 到 B 的十二个半音分别是十二个调性,每个调性中都包含大调和小调,故共有 24 个大小调。肖邦、谢德林和肖斯塔科维奇在他们各自的 24 首钢琴前奏曲集中,整体调性的排序方式相同:以

收稿日期:2008-10-20 中图分类号:J614.3

文献标识码:A 文章编号:1008-2530(2008)04-0087-14

作者简介:孙乐平(1979-),女,硕士,哈尔滨学院艺术与设计学院基础理论部助教(哈尔滨,150086)。

C大调开始,但不以半音阶为顺序,而是以平行大小调及依次为前一首的上方纯五度关系排序。第一首是C大调,第二首是a小调,第三首是G大调,第四首是e小调……,依次排列。廖胜京先生的24首钢琴前奏曲《中国节令风情》的调性安排不同于上述作曲家的布局:第一首无调号,第二首一个降号,第三首两个降号以此类推增至六个降号,再由六个升号至五个升号、递减至一个升号。每首前奏曲以前一首的下方五度关系排序。

从技术角度而论,西方作曲家们创作的24首钢琴前奏曲是以欧洲24个大小调体系为出发点而作;廖先生《中国节令风情》则以中国传统民族调式及其综合变化而组成的24个调式为出发点而作。从标题角度而论,《中国节令风情》以中国的二十四个节气为内容,每首前奏曲用一个节气名称为标题,通过它来表现中国人民的文化生活,有着鲜明的民族情感。当然,无标题作品也可以表现某种鲜明的主题形象。但对于一部民族性音乐作品来说,运用本国人民理解的标题内容来诠释作品所要表达的内容,让它易于被广大人民接受还是相当有必要的,这部完全的标题性作品也因此而使其内部的“形”与“意”结合得更加紧密与巧妙。

二、中国五声调式同主音横向综合理论

什么是中国五声调式同主音横向综合理论?廖文^⑨讲道:“所谓的中国五声调式同主音横向综合,简单地说,就是以我国五声性的七声音阶为基础,将其中任何两种调式(例如徵和羽)的主音统一在同一音高上(例如D徵和d羽),这就是所谓‘同主音’;而所谓‘横向综合’就是在选定了的两种调式中任选一调的音阶前四个音,即从Ⅰ级向上到Ⅳ级作为新音阶的Ⅰ级到Ⅳ级,再将另一调式音阶的后四个音,即从Ⅴ级到向上高八度的Ⅰ级作为新音阶的Ⅴ级到高八度的Ⅰ级,这样将两者拼接起来使之成为一个新的音阶。更为重要的是:在拼接过程中还必须将被拼接的两调原有的偏音带进来,并在旋律进行中将这偏音予以解决。”^⑩以f宫商调式为例,新调式的命名方法是以综合前七声f商调式音阶的前半截(即Ⅰ级上行到Ⅳ级)说明这个调式的主体调性,即F—G—(♭A)—♭B;而七声f宫调式的后半截(即Ⅴ级到高八度的Ⅰ级)的“f宫”名称则作为带有宫调式色彩的含义而置于“f商”主体调式名称的前面,f宫商调式指有宫调式色彩的商调式,其音阶由低到高的完整排列为F—G—(♭A)—♭B;C—D—(E)—F(括弧内的音表示为原调的偏音)。”

这种新调式所构成的旋律风格,仍具有浓厚的中国民族五声调式韵味,但特别需要注意新调式产生“新偏音”的处理方法。笔者针对廖文补充说明一点:《中国节令风情》在不作特殊说明的情况下,综合之前的两个原始调式和综合后形成的新调式一般都指下徵音阶(清乐音阶)。笔者在本论文的分析论述中对于正声音阶和清商音阶一般会标出名称,而下徵调式音阶采取省略的标记方式。如本文中出现的“正声G商”表示正声音阶·G商调式,“清商D徵”表示清商音阶·D徵调式,“C宫”表示下徵音阶·C宫调式,综合后的调式如:“F宫商”表示用下徵音阶F宫调式的Ⅴ至Ⅰ级和下徵音阶F商调式的Ⅰ至Ⅳ级同主音横向综合形成的新调式。

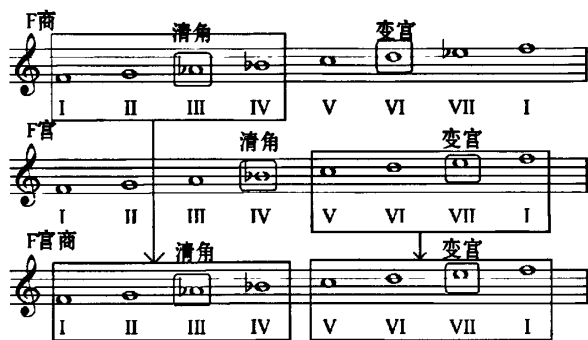
笔者用以下谱例说明新调式的形成过程及综合前后调式的偏音变化:(见下页图)

如下所示:综合前F商调式的偏音是降A(清角)和D(变宫),F宫调式的偏音是降B(清角)和E(变宫)。综合后,F宫商调式的偏音则是降A(清角)和E(变宫),这两个偏音都是从综合前的原调带过来的。与新调式相比,综合前F商没有偏音E,F宫没有偏音降A,因此而造成新的调式色彩。

三、综合调式的应用效果

“所谓同主音横向综合就是在同一个功能场(因为是同主音)的内部,存在着两个不同的音列场……两者相互作用相互干扰,这样一来就产生了非常有趣的双音列场的双场效应,这也就是我们前面所说的综合效应。”^⑪笔者经过较为全面的分析《中国节令风情》认为其中可以体现作曲家这一设想的作品有12首;综合后本质上与综合前的中国民族七声调式相类似的作品有7首;非

综合调式有 5 首。笔者以这三类调式作为顺序依次图解每首作品的调式音阶构成。



(一)综合后形成的新调式

1. 具有独特调式色彩^②的综合调式

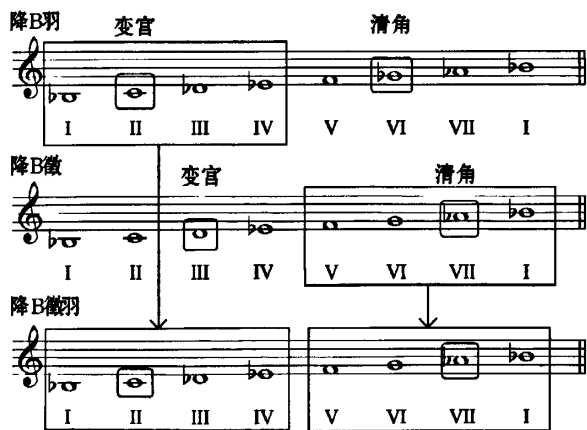
(1) 降 B 羽正声宫调式

《清明·墓前追远》这首前奏曲采用降 B 羽正声宫调式写成,将下徵音阶降 B 羽调式和正声音阶降 B 宫调式两种调式综合起来,综合过程见如下谱例:



(2) 降 B 徵羽调式

《大暑·水上童嬉》这首前奏曲采用降 B 徵羽调式音阶创作,综合过程见如下谱例:



(3) 降 B 宫角调式

《处暑·田间草人》这首前奏曲采用降 B 宫角调式创作,综合过程见如下谱例:

降B角 清角 变宫

I II III IV V VI VII I

降B宫 清角 变宫

I II III IV V VI VII I

降B宫角 清角

I II III IV V VI VII I

(4) 升 F 徵商调式

《霜降·秋声萧瑟》这首前奏曲采用升 F 徵商调式创作,综合过程见如下谱例:

升F商 清角 变宫

I II III IV V VI VII I

升F徵 变宫 清角

I II III IV V VI VII I

升F徵商 清角

I II III IV V VI VII I

(5) E 徵羽调式、B 角商调式

《小雪·玉树琼花》这首前奏曲采用 E 徵羽和 B 角商两种综合调式创作的,综合过程见如下谱例:

E羽 变宫 清角

I II III IV V VI VII I

E徵 变宫 清角

I II III IV V VI VII I

E徵羽 清角

I II III IV V VI VII I

B商 清角 变宫

B角 清角 变宫

B角商

(6) 升 F 徵角调式

《冬至·朔风呼啸》这首前奏曲采用升 F 徵角调式创作,综合过程见如下谱例:

升F角 清角 变宫

升F徵 变宫 清角

升F徵角

(7) D 角徵调式

《小寒·河上冰橇》这首前奏曲采用 D 角徵调式而作,综合过程见如下谱例:

D徵 变宫 清角

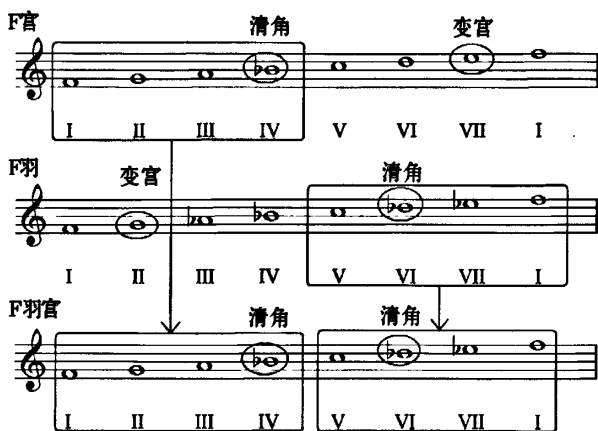
D角 清角 变宫

D角徵

2. 综合结果表面类似于欧洲旋律大小调的有如下几种:

(1) F 羽宫调式

在《惊蛰·虫豸之舞》中,所谓 F 羽宫调式音阶(如下图所示)是由 F 羽的 V—I 级和 F 宫 I—IV 级综合产生的,综合过程见如下谱例:



F 羽宫综合后的音阶表面与欧洲 F 旋律大调常用的下行音阶降 VI、降 VII 级一样,但通过对中国旋法和偏音解决方式的分析可以发现二者有显著差别,而关键就在于需要认清两种调式在作品中不同风格的旋律特征。

(2) F 宫商调式

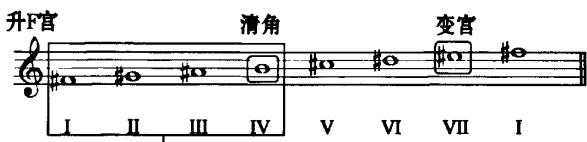
《小满·疾风骤雨》这首前奏曲采用 F 宫商调式音阶创作,综合过程见如下谱例:

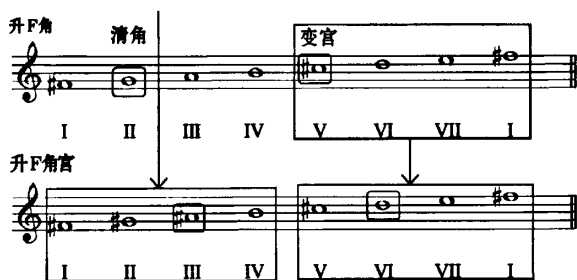


表面看,作品所用 F 宫商调式音阶与欧洲 f 旋律小调上行音阶相同^①,而这首乐曲的旋律走向不同于欧洲旋律小调,并且其偏音及其解决也是欧洲大小调体系中不存在的,因而 F 宫商调式形成了中国民族调式风格的独特艺术效果。

(3) 升 F 角宫调式

《立秋·七夕遐思》这首前奏曲采用升 F 角宫调式创作,综合过程见如下谱例:

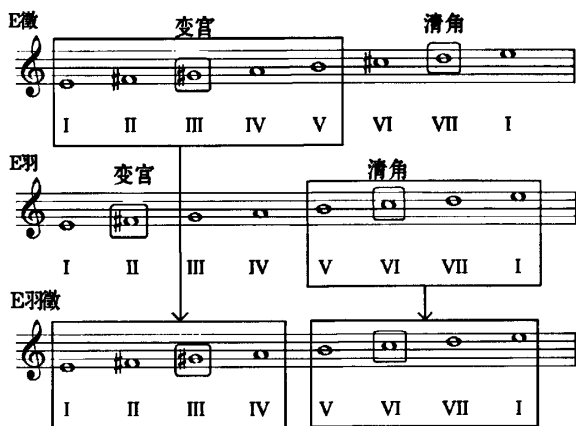




综合的结果类似欧洲升 F 旋律大调音阶。

(4) E 羽徵调式

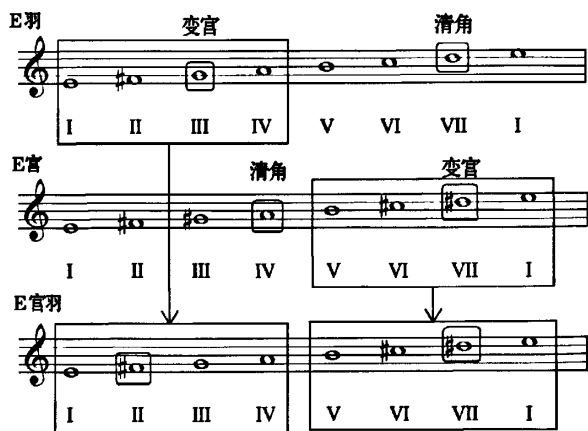
《立冬·乡村集市》这首前奏曲采用 E 羽徵调式写成。综合过程见如下谱例：



如上谱例所示，表面看与 E 旋律大调下行音阶类似，但偏音及其解决作为标志区别于欧洲传统调式。

(5) E 宫羽调式

《大寒·祭灶祈福》这首前奏曲采用 E 宫羽调式。综合过程见如下谱例：



如上图所示，E 宫羽综合后的调式音阶类似与欧洲 e 旋律小调。

(二)类似综合前的中国民族七声调式的新调式^④

1. C 徵宫调式

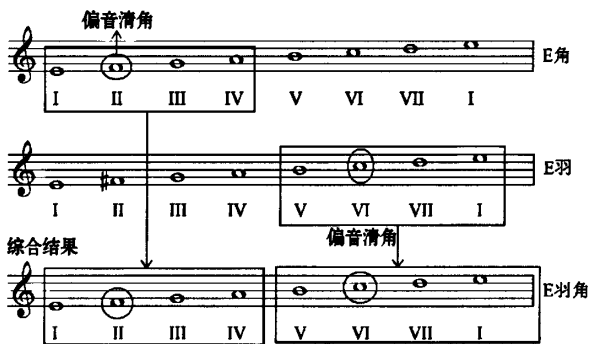
作曲家是以 C 徵宫综合调式角度创作的《立春·新春佳节》这首前奏曲,然而 C 徵宫调式与综合前的清商 C 宫调式本质上是一回事。



如上谱例所示,C 宫和 C 徵综合而成 C 徵宫调式,且偏音为 F(清角)和降 B(清角)。清商 C 宫偏音为 F(清角)和降 B(闰)。表面上看,C 徵宫与清商 C 宫调式的一个偏音名称不同,VII 级音一个是清角,一个是闰。但在实践创作中,则用同样的方式解决偏音。这首前奏曲可直接视为清商 C 宫调式,如作为 C 徵宫调式来看,综合效应并不明显。

2. E 羽角调式

《雨水·春雨淅沥》采用 E 羽角调式,这种调式的综合性体现在将 E 羽和 E 角调式音阶的前一半和后一半结合在一起。具体做法如下所示:

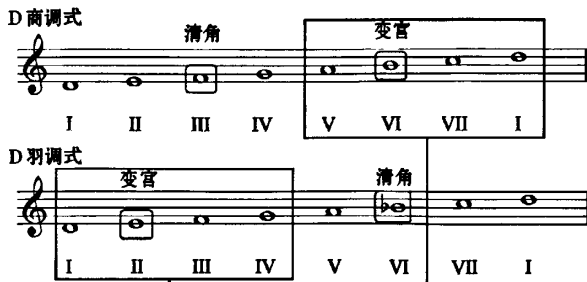


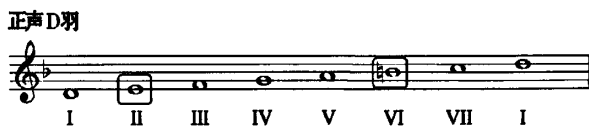
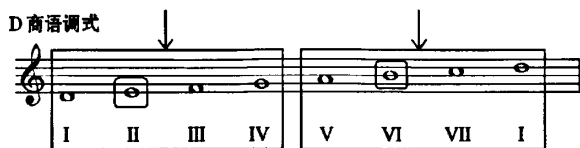
笔者认为(如下谱例所示):两种调式除偏音名称不同外,实际效果和清商 E 羽调式无异。



3. D 商羽调式

《春分·郊野踏青》使用 D 商羽调式,其偏音为 E(D 羽调式的变宫音)与 B(D 商调式中的变宫音),和“正声 D 羽调式”无异。

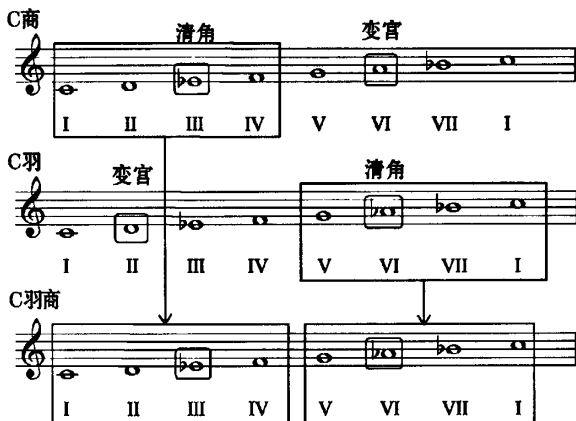




如上所示，这个调式音阶表面还与西方教会调式—多利亚调式类似，因偏音的解决和中国旋律法的特点决定它具有中国民族调式风格。

4. C 羽商调式

在《谷雨·布谷催播》中，作曲家采用 C 羽商调式创作。综合过程如下：

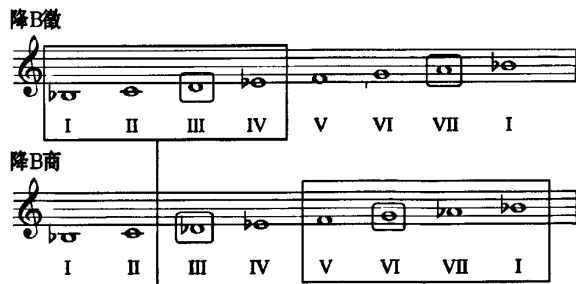


实际上(如下图所示)，C 羽商和清商 C 商调式无异。



5. 降B 商徵调式

《立夏·麦秋时节》这首前奏曲采用降B 商徵调式创作，综合过程如下：



降B商徵

实际降B商徵调式和正声降B商调式(如下谱例所示)无异。
正声降B商

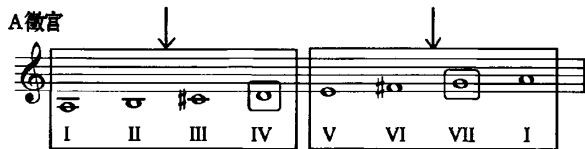
6. B 徵宫调式

《白露·五谷登场》采用 B 徵宫调式写成。综合过程如下：

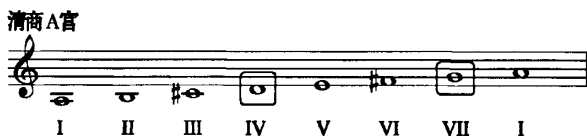
实际上 B 徵宫调式的偏音和清商 B 宫无异(如下图所示)。

7. A 徵宫调式

《大雪·屋前雪人》这首前奏曲采用 A 徵宫调式创作。综合过程如下：



实际上 A 徵宫与清商 A 宫调式无异(如下谱例所示)。



(三)非综合调式

1. 楚宫调式

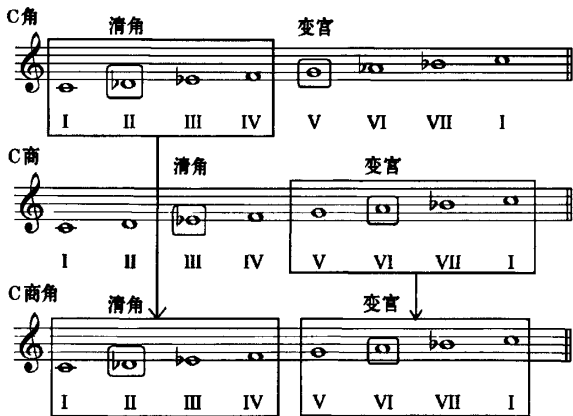
(1)《芒种·端阳怀古》这首前奏曲不属于同主音横向综合理论范围内的调式,而是采用湘鄂地区的楚宫调式,调式音阶如下:



如上谱例所示,楚宫调式的特征是:在角音上方用了变徵,在徵音上方用清羽(闰)。

这首前奏曲以降 A 为宫,在七声音阶中同时使用“变徵”和“闰”,从而形成风格独特的调式色彩。

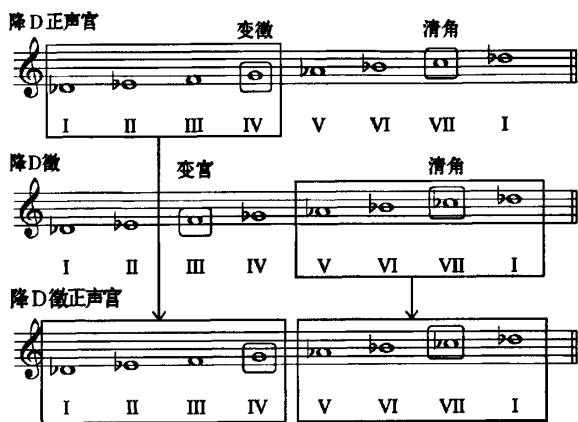
(2)作曲家以 C 商角综合调式创作的《夏至·锄禾当午》。综合过程如下:



C 商角调式音阶和楚宫 C 羽调式音阶的偏音位置 and 解决原则是相同的(如下谱例所示),只是宫音系统名称不同,且两个偏音的名称不同。



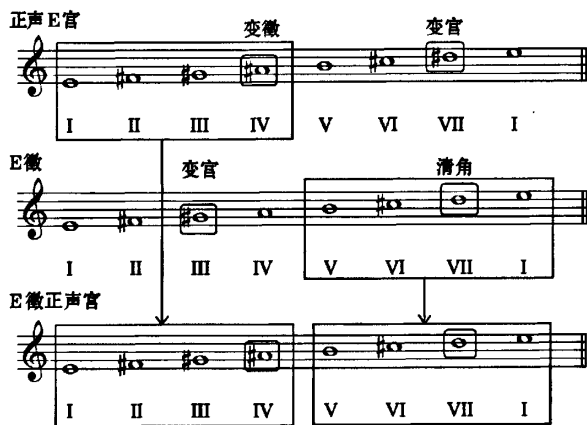
(3)《小暑·雨中荷塘》中降 D 徵正声宫综合调式。综合过程如下:



实际综合后的降D徵正声宫和楚宫降D宫调式音阶和偏音位置相同,只是调式音阶的宫音系统不同,且一个偏音名称不同。



(4)《寒露·金风秋菊》采用E徵正声宫调式创作。综合过程如下:



实际上综合后的E徵正声宫和楚宫E宫调式音阶及偏音位置相同(如下谱例所示),只是宫音系统名称不同,且一个偏音名称不同。



2. 混合调式

《秋分·鸿雁南飞》中只是羽和角调式的转换,属于混合调式而不是综合调式。

四、结论

廖先生将综合调式应用到24首钢琴前奏曲的创作中,以证实中国五声调式同主音横向综合理论的可行性。大多数作曲家在创作过程中都无法拘泥于不变的理论框架,也很难达到理论与实践的高度统一。廖先生认为:“虽然两个调号的(如宫与商、徵与羽、商与角)将会比较容易为人

们接受,但对于跟进者来说将会会有一个选择的过程,相信历史将会作出合情合理的淘汰。也许过了若干年之后只有少数综合调式继续存在,对于我们来说,哪怕最后只剩一种,也足够使我们感到欣慰了。”^⑩笔者认为,廖先生对中国五声调式同主音横向综合理论的探索过程是非常有价值的,他留下来的这种开拓性的创作思路远比最终留下几种综合调式更为宝贵。

笔者通过对 24 首前奏曲的全面分析,得出以下结论:

综合效应明显 12 首	惊蛰、清明、小满、大暑、立秋、处暑、霜降、立冬、小雪、冬至、小寒、大寒
综合效应不明显 7 首	立春、雨水、春分、谷雨、立夏、白露、大雪
非综合调式 5 首	芒种、夏至、小暑、寒露、秋分、

21 世纪的音乐创作在观念上不断地更迭变化,新旧创作风格在并存中相互作用。每一种音乐风格作为一定时期的艺术现象都会随着社会的发展潮涨潮落。民族音乐风格也必然会像其他流派一样或鼎盛或衰落。事实上,传统不代表守旧,更不代表落后。用创新的技术让民族之光大放异彩必然是中国作曲家责无旁贷的使命。“探索中国五声风格的音乐作品的发展形势就是在风格中如何保持规范,而音乐形态又如何获得更多偏离的可能这二者的辩证关系中进行的”^⑪。其实,这种既保留民族元素,又创造出时代特色的新手法往往是创作者遇到的最大难题之一。《中国节令风情》在中国民族五声综合调式理论与实践应用上具有开拓性的、先驱性的学术地位。作为杰出的老一辈作曲家代表之一的廖胜京先生扎根于民族文化传统,兼容并蓄,为我所用,立足超越的探索精神,使他的作品不仅具有民族精神文化内涵,也有很高的艺术创造价值。

注释:

- ① 选自《钢琴曲选 1949——1979》,人民音乐出版社,1981 年版。
- ② 选自《中国小提琴作品集》,湖南文艺出版社出版,2004 年版。
- ③ 发表于星海音乐学院学报,2005 年第二期。
- ④ 发表于星海音乐学院学报,2005 年第四期。
- ⑤ 发表于星海音乐学院学报,2003 年第三期。
- ⑥ 发表于星海音乐学院学报,1989 年第一期。
- ⑦ 本文以下出现的“中国五声调式横向综合理论”常简称为“综合调式理论”。
- ⑧ 人民音乐出版社出版,1999 年版。
- ⑨ 廖胜京:《中国五声调式同主音横向综合理论与实践》(以下简称“廖文”),发表于 2002 年《星海音乐学院学报》,第一期。
- ⑩ 引自廖文,第 47 页。
- ⑪ 引自廖文,第 51 页。
- ⑫ “独特调式色彩”是相对于“综合后与综合前的民族七声调式相类似”而言的。
- ⑬ 以下再出现同类的作品不再重复说明与欧洲旋律大小调相区别的原因。
- ⑭ 这类综合调式的结果和综合前的中国民族七声调式基本相同。如:新调式“C 徵宫调式”音阶排列和原“清商 C 宫调式”音阶相同,且偏音位置相同,但偏音名称不相同。
- ⑮ 引自廖文,第 52 页。
- ⑯ 引自柳良:《五声的结构与重构》,《音乐探索——四川音乐学院学报》,1997 年第 3 期,第 28 页。

参考文献:

- [1] 廖胜京:《中国五声调式同主音横向综合的理论与实践》,《星海音乐学院学报》,2002 年第 1 期。
- [2] 胡丹丽:《传统音乐思维的“综合”也是作曲技术创新的新动力——廖胜京〈中国节令风情〉前奏曲集分析》,《星海音乐学院学报》,2006 年第 3 期。

(下转第 106 页)

- ⑭ 在选录的1917—1918六首曲中,单簧管部分在下列几首音乐中最为明显也最具特点:《迪克西爵士乐队一步舞(Dixie Jazz Band One—Step)》,《老虎拉格泰姆》,和《感觉拉格泰姆》。(颇具讽刺性的是,单簧管在《Clarinet Marmalade》一曲中却被长号淹没。)
- ⑮ 舒勒:《爵士乐历史》卷1,《早期爵士:根源及音乐发展》,纽约:牛津大学出版社,1968年,第177页。
- ⑯ 一些作家,如埃里克·沃尔特·怀特和安顿·斯文森,已经指出《三首小品》第三乐章的拉格泰姆部分与《士兵的故事》的拉格乐章之间的相似之处。
- ⑰ 巴巴拉·黑曼:《斯特拉文斯基与拉格泰姆》,《音乐季刊》第68期(1982年10月):第549—562页。
- ⑱ 肯尼斯·拉道诺夫斯基:“即席创作描绘”,《管乐器季刊》第1期(1980年秋季):第18—19页。

参考文献:

- [1] 维拉·斯特拉文斯基,罗伯特·克拉夫特:《文献与图片中的斯特拉文斯基》,纽约:Simon & Schuster出版社,1978年版。
- [2] 伊戈尔·斯特拉文斯基:《自传》,纽约:Simon & Schuster出版社,1936年版。
- [3] 埃里克·沃尔特·怀特:《斯特拉文斯基:作曲家及其作品》,伯克利与洛杉矶:加利福尼亚大学出版社,1966年版。
- [4] 伊戈尔·斯特拉文斯基,罗伯特·克拉夫特:《斯特拉文斯基访谈录》,纽约:Doubleday出版社,1963年版。
- [5] 伊戈尔·斯特拉文斯基,罗伯特·克拉夫特:《赋格与华彩乐章》,纽约州花园市:Doubleday出版社,1962年版。
- [6] 史坦利·萨迪(编):《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》,纽约:诺顿出版公司,1980年版“伊戈尔·斯特拉文斯基”词条,由埃里克·沃尔特·怀特与杰拉米·诺贝尔撰写。
- [7] 冈瑟·舒勒:《早期爵士:根源及音乐发展》,《爵士乐历史》卷1,牛津大学出版社,1968年版。
- [8] 巴巴拉·黑曼:《斯特拉文斯基与拉格泰姆》,《音乐季刊》第68期(1982年10月)。
- [9] 肯尼斯·拉道诺夫斯基:“即席创作描绘”,《管乐器季刊》第1期(1980年秋季)。

[责任编辑:吴晓丹]

(上接第86页)

注释:

- ① 杨儒怀:《曲式结构的理论基础论文集》,上海音乐学院出版社,2007年,第245页。
- ② 杨儒怀:《音乐的分析与创作》,人民音乐出版社,2003年,第217—222页。
- ③ 杨正君:《变节拍和移节拍的音乐表现力》,星海音乐学院学报,2005年第3期。
- ④ 杨儒怀:《音乐的分析与创作》,人民音乐出版社,2003年,第207—209页。
- ⑤ 张洪岛:《欧洲音乐史》,人民音乐出版社,1983年,第433页。
- ⑥ M.阿兰诺夫斯基编。张洪模等译:《俄罗斯作曲家与20世纪》,中央音乐学院出版社,2005年,第144页。

[责任编辑:吴新伟]

(上接第99页)

- [3] 王亚丽:《中国传统七声音阶命名问题研究综述》,《河南大学学报》,2003年第3期。
- [4] 李重光:《音乐理论基础》,人民音乐出版社,1962年第1版。
- [5] 孙从音:《乐理基础教程》,上海音乐出版社,1991年3月第1版。
- [6] 童忠良:《基本乐理教程》,中国艺术教育大系音乐卷,上海音乐出版社,2001年5月第1版。
- [7] 童忠良、崔宪等人:《中国传统乐理基础教程》,人民音乐出版社出版,2004年第1版。
- [8] 黄翔鹏:《八音之乐与应和声考索》,《上海音乐学院学报》,1982年第4期。
- [9] 陈乐昌:《音乐分析简明教程》讲义。
- [10] 杨儒怀:《音乐的分析与创作》,人民音乐出版社,2003年9月第2版。
- [11] 柳亚:《五声的结构与重构》,《音乐探索—四川音乐学院学报》,1997年第3期。

[责任编辑:吴新伟]