

# 论中国民族调式和声在京剧音乐中的运用

■沈建国

**摘要:**以民族调式和声在京剧音乐中的运用,探索了我国民族民间音乐中所特有的丰富多彩的民族调式,成功的在京剧音乐创作中,运用民族调式和声的配置方法,把和声的功能原则与调式的色彩特点有机的结合起来,形成了我国和声的民族风格。

**关键词:**民族调式和声 京剧音乐 色彩性

二十世纪初叶,“和声”作为一种外来的音乐表现手段,开始传入我国使用。在如何民族化的问题上,已经走过了几十年的历程。在这几十年中,我国老一辈作曲家勇于实践,努力探索,积累了许多宝贵经验。在为使和声与我国民族音调与特有的旋律气质相结合、相融合的过程中,作出了贡献。

欧洲传统和声体系的形成,是总结了西欧古典音乐大师们的创作结晶,是基于古典作曲家大量的作品提炼、总结、形成规律性的理论。浪漫派的作曲家用他们的作品进一步丰富和发展了这一理论。而近代和声理论的形成,则是以近代作曲家的作品为依据的。那么,今天在探索与寻求我国民族和声发展的道路中,对我国作曲家的和声运用,进行研究和总结,从他们有益的实践中,从他们宝贵的经验中,找到规律性的东西,在用到指导创作,不断发展创新,这是最终确立我国自己完整的民族和声体系的必然道路。

京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《龙江颂》、《海港》以及钢伴唱《红灯记》、交响乐《沙家浜》等一批现代戏的音乐创作中,就是成功的使用了我国民族民间音乐中所特有的、丰富多彩的各种民族调式。在这些京剧音乐创作中,运用了为民族调式配置和声的方法,把和声的功能原则与调式的色彩特点有机的结合起来,形成了我国和声的民族风格。

在五千年的灿烂文化中,我们古老的中华民族,形成了自己独特的音乐风格和调式结构。产生

了以五声音阶为主,五七声同时并存的调式。(出现正音与偏音)即宫调式、商调式、角调式、徵调式、羽调式。京剧《红灯记》、《沙家浜》等一大批现代戏的音乐中,基本上都是以这些五声音阶为骨干的七声音阶。在为之配置和声时,采用的和弦为主,尽管曲调是五声音阶或五声性七音阶,但用的还是七声音阶的和弦,局限于只用五声音阶五个音配和声的方法,只在极少数特殊情况下偶然使用。下面我们一一的作研究、分析。

## 一、宫调式和声

在京剧音乐中,宫调式占有突出的地位。在五种民族调式的唱段中,运用的最多。宫调式是西皮男腔(生腔)的典型调式,绝大多数男腔、西皮各板式都是宫调式。还有二黄男腔(包括老旦腔)的上句,及女腔的二黄西皮等等。在配置和声时,由于宫调式的主音有时不稳固,调式色彩带变化,在和声功能上要有所减弱,以加强调式的风格与色彩,从照顾风格来说,在音响上倾向于需要明快。



在上例中第一小节的三个和弦,全部由五声音阶组成,与宫调式风格最协调,是常用的。第二小节的二个和弦不重要的五音是偏音,由于五音与根音在音响上的共鸣关系,偏音在和弦中并不突出,与宫调式风格也还协调,是时常用的。第三小节的

基金项目:本文为辽宁省教育厅高校人文社科研究项目(B类);项目编号:(2005380)

作者简介:沈建国,上海市人,沈阳师范大学副教授。

三个和弦三音是偏音,音响突出,在宫调式中使用较慎重。有时可加六音做处理的方法。第四小节的一个和弦,因包含两个偏音,使用时,往往做省略三音的处理方法。第五小节的和弦根音就是偏音,有的包括两个偏音,因此在风格上很难与宫调式协调,是很少用的。

由于宫调式的和弦很多是由偏音组成,造成风格的不协调,因此在运用到京剧音乐中时,做了一些处理的方法:

1.省略三音:当三和弦的三音是偏音时,因偏音在和弦显得很突出,风格上不协调,最简单的处理办法是将偏音省略。

#### 例1.钢琴伴唱《红灯记》选段



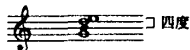
由于三和弦省略三音,产生音响空洞无力,不宜多用,取而代之是在七和弦中省略三音,在音响上比较好。

#### 例2.钢琴伴唱《红灯记》选段



2.加六音:有时,为了避免三和弦省略三音后音响空洞的缺点,在三音是偏音的三和弦中加六度音,使所加的音与偏音成四、五度关系,在音响上减弱偏音不协调感觉。

#### 例3:

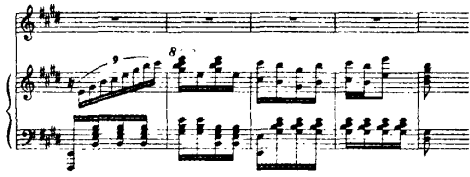


#### 例4.钢琴伴唱《红灯记》选段



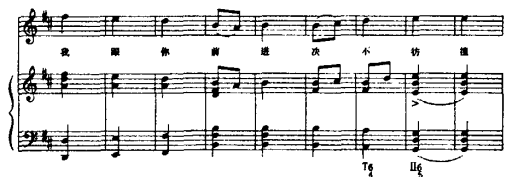
加六度的原则,用到了不含偏音的主三和弦,在音响上也很有民族色彩。

#### 例5.钢琴伴唱《红灯记》选段



3.宫调式的下属功能组IV的根音是偏音,在风格上不协调,常用II、II<sub>6</sub>或VI代替。

#### 例6:钢琴伴唱《红灯记》选段



4.调式常用I—VI—T的和声进行。因为这种上下三度关系的和弦连接时力度是弱的,功能倾向不强。但风格上比较鲜明,和声效果柔和。

#### 例7:钢琴伴唱《红灯记》选段



#### 例8:钢琴伴唱《红灯记》选段



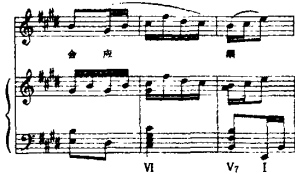
5.宫调式的付三和弦,付三和弦的使用比自然大调有所加强。

有时用VI

代替T, S组更多用VI及II<sub>6</sub>、VI<sub>6</sub>、D组跟多用III<sub>6</sub>、III<sub>6</sub>、V<sub>6</sub>。

6.宫调式典型的稳定结构是VI—V—I和VI—V—I,或是VI—II—V—T的终止式。

#### 例9:现代京剧《红灯记》选段



#### 例10:现代京剧《智取威虎山》选段



7、为了加强京剧中对形象的塑造,宫调式和声中采用了复功能的原则。在和弦中同时复合了D和S两种功能。D在下面为基础作为主导,S在上面处于从属地位,出现了D<sub>9</sub>和DⅦ<sub>7</sub>。在声部进行中,D<sub>9</sub>和DⅦ<sub>7</sub>的九音。七音为了服从调式的特点及风格,而不用生搬硬套必须下行解决的原则,束缚宫调式的和声手法。

例 11:现代京剧《红灯记》选段



例 12:现代京剧《红灯记》选段



例 13:现代京剧《智取威虎山》选段



## 二、商调式和声

以五声音为骨干的民族调式,如按五度相生的原则将各主音依次排列:宫—徵—商—羽—角。可发现从左到右,大调色彩逐渐减少,小调色彩逐渐增多。处在右端的两个调式,羽调式和角调式具有明显的小调色彩。而居于中间的商调式,在调式色彩方面似乎模棱两可,既有大调色彩,又有小调。说明商调式在调式色彩方面不如其它调式明确,提供了多样化处理的可能性。但从商调式本身的结构来看,由于调式的Ⅲ级和Ⅶ级与主音构成的小音程,并使最常用的主和弦和属和弦成为小三和弦,因而一般来讲,商调式更多具有小调的色彩。

例 14:



1、商调式在京剧音乐中,常用在二黄男腔(包括老旦)的各种板式中。

例 15:



2、商调式的主三和弦三音是偏音,在配和声

时,要注意不使偏音太突出,不放在外声部和重复偏音,和京剧音乐在风格上不至于产生太大的矛盾,可原样使用。

例 16:现代京剧《红灯记》



3、一般商调式采用稳定性和声结构。最基本的形式是d,—td或d,有向t倾向的向心力。

例 17:



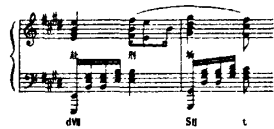
4、有时根据京剧音乐的音调特点,为了强调S,用S—t, S,—t

例 18:现代京剧《智取威虎山》选段



5、有时商调式中导音到主音间距离是大二度,d—t的倾向不如自然大调D—T那样强烈,所以功能运动规律与自然小调比较接近,即可以s—d—t,也可以d—s—t,d—s没有不自然的感觉。

例 19:钢琴伴唱《红灯记》选段



6、商调式是介于大调和小调之间的调式,除了处理成小调色彩外,也常利用带变音的主和弦,使商调式“大调化”,以适应表现内容的需要。如五重奏伴唱《海港》中,将商调式的t变为T,使和声手段在塑造形象过程中起了重要作用。

例 20:现代京剧《海港》选段



## 三、徵调式和声

1、说来它是具有大调色彩的调式。居于宫调式和商调式之间,其大调色彩比宫调式稍弱,比商

调式稍强。在京剧音乐中,女腔的各种声腔(西皮、二黄)各种板式,用徵调很普遍典型。

例 21:现代京剧《龙江颂》中二黄的片断



2、徵调式的主和弦三音是变宫音,但只要不使变宫音突出,不放在外声部,不予重复,它与调式风格矛盾不大,照样使用。有时为了与京剧音调的旋律相协调时,可省三音。

例 22:现代京剧《红灯记》选段



这里也有用附加音和弦(加六音)

例 23:现代京剧《红灯记》选段



3、徵调式的属和弦三音是偏音,在用时做省三音的处理。

例 24:钢琴伴唱《红灯记》选段



4、徵调式的下属功能组的和弦大多由五声音阶音列构成,使用时风格协调,用的较多。但在终止时,由于S是宫和弦,是由三个五声音阶构成,往往不用S-T,而用SII或SVI来代替S。

例 25:现代京剧《红灯记》选段



5、由于徵调式的d是小三和弦,导音到主音是大二度,使d-T的进行不够有力。为了在乐曲结束增强d-T的功能力度,在京剧音乐中更多的使用带变徵的D及D<sub>7</sub>,使徵调式更加接近大调色彩。

例 26:钢琴伴唱《红灯记》选段



6、有时出现在同一乐曲,同一段落中的d和D的两种属和弦,清角和变徵放在同一声部。

例 27:钢琴伴唱《红灯记》选段



7、徵调式中不同偏音的使用,含变徵的DIII或DVII常用。

例 27:现代京剧《红灯记》选段



含闰音的DIII由于用闰音后变成大三和弦,音响明亮柔和,有显著的色彩效果。

例 29:钢琴伴唱《红灯记》选段



#### 四、调式和声

角调式是民族调式中小调色彩最强的一种。与其它调式相比,是稳定性最弱,用的最少的一种。在京剧音乐中,它一般不用作某些独立完整的结构段落,只用在某些唱段的内部,短暂的出现。大都用在导板、摇板、或散板的结束或叫散处。表现激昂慷慨的强烈情绪。如《平原作战》中,赵永刚唱“扒火车插双翅飞进车站”西皮散板的结束。

例 30:



在京剧音乐中还用到一种特殊的角调式。

例 31:



这是右半音、全音、双全音构成的一种角调式。如《红灯记》第一场过场音乐。

例 32:



这是日本城市歌曲所常用的都节调式,在京剧音乐中用来刻画日本侵略者的反面形象。

角调式的和声比较麻烦,它没有一个健全、完整的功能体系,难以构成强有力的和声进行。在京剧音乐中,确立角调式的和声进行,基本的形式是 D VII—t 或 d VII, —t 及其转位。

例 33:现代京剧《智取威虎山》选段



很少用 V°—t 的减三和弦,有时宁可用降低根音(用闰音)的 V—t。

例 34:现代京剧《龙江颂》选段



有时还有用 d III—t 的进行。

例 35:现代京剧《海港》“扛棒曲”选段



由于角调式在京剧音乐中常用来表现激烈的情绪,为了适应这个特点,有时在 d VII 和弦中,用升高导音的办法,加强倾向性。

例 36:现代京剧《海港》选段



角调式的下属功能组常用 S6、S II 6、S VII 的和弦。在段落的结束处,为了改变角调式的色彩,引起和声的色彩变化,角调式的主和弦采用大三和弦的形式。

例 37:现代京剧《龙江颂》选段



## 五、羽调式和声

羽调式在京剧音乐中并不是一种重要的调式,它一般只在唱段内部运用,大都作为上句的结束。短暂的出现后,在下句又转到别的调式去,它的和声比较容易处理的,它的主和弦不但用 t,也常用的 t<sub>7</sub>。

例 38:现代京剧《红灯记》选段



有时用 d III 或 d III<sub>7</sub> 代替 d 来用。

例 39:现代京剧《红灯记》选段



## 六、异调配置和声

它的和声配置必须服从旋律的特点,和声调式和旋律调式总是一致的。但是,在某种情况下,为了更好的发挥和声的表现力,辅助旋律从不同侧面表达音乐的内容,也有局部的采用和声调式与旋律调式不一致的。即异调配置的方法,用与旋律不同的调式来配和声,在京剧音乐中常见的是同宫异调配置。

1. 角调式的旋律,配以宫调式或羽调式的和声。

将结束处角调式的主音作为和弦的三音处理,这就成为宫调式的和声。如《沙家浜》中“朝霞”第一句结束,在交响音乐中用同调配置处理,在现代京剧中则用异调配置,配以宫调式和声,获得不同的和声色彩效果。

例 40:交响音乐《沙家浜》选段



例 41:现代京剧《沙家浜》选段



在《红灯记》铁梅唱段中“打不尽豺狼决不下战

场”中“光芒四射”处,钢琴伴奏按同调配置处理为角调式,但在现代戏中却按异调配置,把角音作为和弦的五音处理为羽调式的和声。

#### 例 42:钢琴伴唱《红灯记》选段



#### 例 43:现代京剧《红灯记》选段

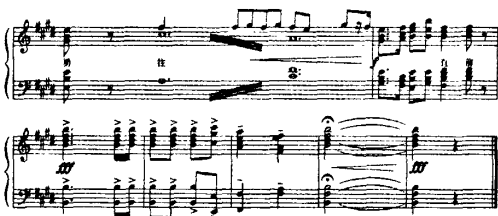


又如《红灯记》中李玉和唱完“浑身是胆雄赳赳”后,与李母壮别时的一段音乐。旋律是角调式,和声配宫调式,旋律与和声从不同侧面塑造李玉和的英雄形象,加强了立体感,有了显著的色彩对比,获得明亮光辉的和声效果。

#### 2. 商调式的旋律配以徵调式的和声。

将商调式的主音作为主和弦的五音处理,成了徵调式的和声,使调式色彩更亮,音响上有一种更浑厚、庄重、结实的效果,造成了更强的气势。

#### 例 44:现代京剧《红灯记》选段



#### 3. 调式的旋律配以宫调式的和声。

将调式的主音作为主和弦的五音处理,成为宫调式的和声。这样的异调配置,在和声色彩上变化不大,在音响上取得变化,有一种厚实、宏伟的效果。

#### 例 45:现代京剧《龙江颂》选段



总之,在京剧音乐中异调配置的方法只有在乐曲的局部使用,为了加强乐曲的结束感,往往结束还是在主调。

通过从上述分析调式和声的例子,我们可以清楚地看到调式和声的功能和色彩的二者关系。功能性起着逻辑作用,而调式和声的色彩性起着表现作用。功能是色彩的形成依据,色彩是功能的音响表现。也就是说功能是指各和弦在调式体系中的地位、相互关系、以及和声进行的各种方式。通过逻辑作用组织起和声序列,达到明确与维护调性,推动和声的发展。色彩性则是指和声中一定的逻辑法则,通过各种结构的和弦、各种方式的和声进行,在音响上的具体表现。

分析研究民族调式和声在京剧音乐中的运用,我们可以看到它比传统和声范围宽、容易大、灵活性强。在色彩较之传统和声强烈的多,色彩绚丽、浓淡相疏、明暗多变、五光十色。它所依据的调式不在仅是大小两调,而是一系列的民间自然调式。如:宫、商、角、徵、羽的七声调式等等,它的逻辑和西洋大小调相去甚远,导致风格也会天壤之别。其次和弦的构成也不是清一色的三度叠置,如五声综合性的和声、四、五度结构,自由组合结构等。这些和弦不在充满着机械的倾向性和紧张度,代之而来的是各种色调的音响,犹如在音的调色板上,增加了多种颜色一样。这里不在是紧张度的增长,而是使多种的音色美得以展现。再则和声的逻辑法则也不在象传统和声那样规定的机械与刻板,而是可以有更大灵活性的自由伸展。于是各种不同色调的和声进行就给我们带来了更多风格的陈述,使我们能表达更多样、更丰富的思想情感,形成了我们民族音调所需要的逻辑规律。

同时,我们可以总结看到以下几个特点:

1. 和声与织体水乳相溶,形成了有机的多声整体。
2. 和声语言丰富多彩,手法多样,能适用各种不同音乐形象与不同环境风格的要求。
3. 和声精练、集中,抓住核心的和声语汇不放,来运用各种手法巩固和发展它。
4. 善于运用色彩性的和声,广泛地吸收了印象派的和声手法。

给我们以启示:即和声民族化的道路是宽广的,那种把我们自己箍在狭小的地方是不对的,必须以表现内容,塑造形象为目的,大胆吸收,广泛借鉴,结合我国民族音乐的特点,逐步形成自己完整的和声体系。因此,研究分析这些民族调式的和声方法对发展我国的民族音乐具有重大的意义。

(责任编辑 李 锋)