

刘永福 收稿日期: 2002-05-08

“调式交替”理论之比较研究

内容提要: 注重概念、术语的准确性、规范性和系统性, 对学科的建构与发展具有至关重要的作用。“调式交替”作为现代民族乐学理论中的一个基本概念, 其内涵缺乏统一和规范。文章通过对此所作的比较研究, 试图找回原本属于“我们自己的”原理和技法——“同宫犯调”。

关键词: 调式交替; 交替调式; 转调; 调式体系; 曲调结构; 同宫犯调

中图分类号: J613.6 **文章标识码:** A

“调式交替”作为现代民族乐学理论中的一个基本概念, 在我国音乐理论家们所撰写出版的有关专著和教科书中, 对此都有过相关的论述。无论是“洋洋洒洒”或是“只言片语”, 其理论价值已经得到著书立说者的认可。然而, “同词”不“同义”, “殊途”难“同归”。由于各种版本的专著、教科书对其所下定义比较混乱, 特别是相互矛盾或自相矛盾的论述至今得不到纠正, 以致给教学乃至学科建造成一定影响。因此有必要对其进行规范和统一。

现将目前国内公开出版的、较有影响的专著和教科书中的相关论述归类分述如下:

谢功成等著《和声学基础教程》中写到: “在共同的自然音列(同宫系统)上由一个调式中心转移到另一个调式中心的进行, 称为‘调式交替’。[1]”(着重号为笔者所加, ——下同。)

提出“调式交替”这一概念的专著和教科书还包括: 桑桐《和声的理论与应用》(上海文艺出版社1988年版)、吴式锴《和声学教程》(人民音乐出版社1984年版)、张肖虎《五声性调式及和声手法》(人民音乐出版社1987年版)、沈一鸣《和声学新编》(人民音乐出版社1999年版)、孙从音主编《基本乐理教程》(上海文艺出版社1991年版)等。

李重光编著《音乐理论基础》中写到: “在调关系的扩大和发展的接触中, 为了丰富调式的表现力, 因而使一些调关系较近的调结合在一起, 成为一个新的调式体系, 在这个体系中, 两个调的主音在乐曲中具有同等重要的作用, 这个新体系叫做交替调式。[2]”

提出“交替调式”这一概念的专著和教科书还包括: 晏成侗等著《基本乐理教程》(人民音乐出版社1990年版)、苏夏《和声的技巧》(人民音乐出版社1984年版)、黄虎威《和声写作基本知识》(人民音乐出版社1987年版)等。

缪天瑞编著《基本乐理》中写到: “在我国民族调式中, 有两种转调。一种是‘同宫调式转调’, 一种是其它的调式转调。所谓‘同宫调式’即指有同一宫音的各种调式。[3]”

此外, 《中国大百科全书音乐·舞蹈卷》(中国大百科全书出版社1989年版)、曹理编著《乐理自学提要与习题》(人民音乐出版社1988年版)等, 也将“调式交替”归属于“转调”范畴之内。

上述相同类别的专著和教科书, 对于同一问题其概念的使用却极不统一, 三词“鼎峙”的局面早已形成。

如果说同一概念用不同的词语来表示, 或者说, 上述三个概念属于“同一关系”, 并已“约定俗成”, 也无可厚非。但是, 如果是“同一关系”的概念, 其本质特征却大相径庭, 甚至异常混乱, 就有必要进行一番认真地分析和研究了。

笔者认为, 上述理论家们所提出的无论是“调式交替”或是“交替调式”, 还是所谓的“转调”, 所体现的应该是同一个问题。对此, 在某些专著和教科书中已经得到证明。如: “在我国的民间音乐及民间音乐风格的作品中, 一支旋律由两种或两种以上的同宫系统的调式的转调构成, 这种现象称为调式交替, 所包含的调式称为交替调式。[4]”此外, 黎英海《汉族调式及其和声》[5]也同时使用“调式交替”和“交替调式”两种概念。由此可见, 他们均把三者当作同一关系的概念来对待了。然而, 就其本质特征及其表现形式, 理论家们的论述却并非如此“单纯”, 而是众说纷纭, 各行其是。

第一种理论认为:

“一支旋律在1音音高不变的情况下, 较长时间地从一种调式转到另一种调式, 就形成了交替调式。[6]”为了划分“交替调式”与“转调”的界限, 该书著者接着强调指出: “在乐曲中当do音从一个高度转到另一个高度(如从1=C转到1=D)时, 就构成了转调。[7]”

持这种理论观点的专著和教科书较多，如《中国大百科全书》(音乐·舞蹈卷)、张肖虎《五声性调式及和声手法》、桑桐《和声的理论与应用》、谢功成等著《和声学基础教程》、沈一鸣《和声学新编》、吴式楷《和声学教程》、陈铭志《复调音乐写作基础教程》、樊祖荫《传统大小调五声性调式和声写作教程》、曹理《乐理自学提要与习题》等。

第二种理论认为：

“‘调式交替’应包含两种情形：其一：‘单一宫调系统旋律中常有多主音的出现，或主音的转移。这种多主音及其转移构成同一宫调系统内调式的交替，称为调式的同宫音交替。’其二：‘旋律主音不变的宫调系统转移，产生调式的同主音交替。’[8]”有的教科书将“两种情形”阐述的更为直接：“音列相同或主音相同的不同调式在音乐作品中先后出现。叫做‘调式交替’。”就民族调式而言，其中包括“同宫音调式交替”和“非同宫音调式交替[9]”两种类型。同样是为了区分“转调”，持这种观点的理论家也特别强调指出：“调式交替必须有一个‘相同’：不是音列相同，就是主音相同。调性变换时，如果这两个相同都不存在，那就不是调式交替，而应叫做‘转调’。[10]”

第三种理论认为：

“交替调式是调式的一种，是在调关系的扩大和发展中产生的。共有三种类型：1、同音列交替，……；2、同主音交替，……；3、不同主音不同音列交替。[11]”

持这种观点的理论家，并未指出“交替调式”与“转调”的区别，而是在诠释“转调”时曾经也提出过与此相类似的“三种基本类型”。

其一，“从调的远近关系上看，可以有同音列的转调(同宫系统转调)，这种转调的特点是，只改变主音，不改变音列，因而调式必然不同”。其二，“只改变音列，不改变主音的转调，叫做同主音转调。这种转调的调式也必然是不同的”。其三，“又转移主音并又改变音列的转调，叫做不同主音不同音列的转调[12]”。特别需要说明的是，这里所谓的“交替调式”和“转调”并非限指西洋大、小调，而是著书者同时针对中国民族音乐而言的。

不难看出，上述所谓的“交替”和“转调”，其形式和内涵可以说完全一致。那么，二者的区别到底体现在哪里？是在“结构”上还是在其它什么方面，均未见有任何明确的解释。因而这种理论观点所产生的疑虑最多，造成的混乱最大。

除上述三种理论观点外，就“调式交替”在音乐结构方面也存在分歧。比如，有的理论家认为：“调式交替大都发生在乐段之间，因为乐段才能构成明确的中心，乐句的终止只是临时的侧重点，或可能对中心起着功能支点的作用。[13]”而有的理论家则又明确提出：“调式交替。指乐段内部，可能划分的部分或较平衡的部分之间所产生的同音列的调式变化。如一个乐段前半是C宫调式，后半是G徵调式，即称作‘调式交替’。[14]”如果发生在乐段之间就不能称为“调式交替”，而应称为“同音列转调”(或称为“同宫转调”)[15]。

另外，根据音乐结构上的“可辨性”和“模糊性”，有的理论家还提出了“综合调式”的概念。如：

“有些曲调的调式似乎是明确的，曲尾也是稳定的。但是，如果更换曲尾音，往往也有很稳定的效果。这些曲调既可能是这一调式，而又近似另一调式，这种情况，称之为‘综合调式’。综合调式与调式交替有区别。‘调式交替’是在乐段内可以划分的地方，如乐句或乐汇之间进行的。两个调式一前一后，清晰可辨。综合调式则常常没有明确划分调式区别的界限，而是交织在一起的。[16]”

诸如此类，还可以举出许多，但这些足以证明，同一个问题，其概念及其本质特征的“不统一性”和“不确定性”，以及由此所造成的混乱，已是客观存在和无可回避的事实。

关于“调式交替”和“交替调式”，笔者曾查阅了《中国音乐词典》、《中国大百科全书》、《辞海》以及《外国音乐辞典》、《牛津简明音乐词典》等大量辞书，但均未找到出处。那么，这两个概念到底是由何人在何处首先提出，笔者无力考证，它是否受(苏)伊·斯波索宾《音乐基本理论》中关于“平行交替调式”的影响笔者也不敢妄作断言。但无论怎样，既然我们的众多理论家对此都予以承认，笔者也不能轻易否定，之所以提出，其目的是为了求得规范和统一，以利于教学及学科的建构与发展。

首先，从字面上理解，“调式交替”和“交替调式”可以说是两个完全不同的词组。前者强调的是“交替”，即不同调式的相互渗透或转换；后者强调的是“调式”，即一种“体系”。二者有本质性的区别。它如同“敌人进攻”和“进攻敌人”两个不同的词组一样，其内涵可以说截然相反。如果将二者当作同一关系的概念来看待和使用，必然会造成混乱。可能正是由于过去我们犯了这样的错误，才出现了所谓的“一个新的调式体系”等一系列令人难以理解的理论，并由此而引发了诸如上述的混乱局面。因此，对于所谓“一个新的调式体系”的提法，笔者不想苟同。这是因为，任何一种调式体系都有其自身的特点和规律，音与音之间都存在着既相互依存又相互制约的关系，而且每个音都有其特定的含义和“功能属

性”。这些特点、规律及其相互依存、相互制约的关系，以及所具有的特定义和“功能属性”一旦打破，调式就会发生根本性的变化。如果说，“交替调式”属于“一个新的调式体系”，那么笔者不仅要问，这种“体系”的自身特点和规律以及相互依存、相互制约的关系体现在哪里？每个音在调式中所具有的含义如何体现？其“功能属性”又如何明确和把握？对于这些问题，能否概括的全面，解释的清楚，值得思考。人为地制造难度，甚至制造混乱的做法没有任何必要。鉴于此，笔者认为，“交替调式”的概念和“一个新的调式体系”的提法是否可取，值得我们研究。同时，笔者建议是否应该统一使用“调式交替”及其与此相符的理论，否则，由此所造成的混乱局面将永远无法得到改变。

在我国民族民间音乐中，同宫系统内各调式的相互渗透、相互转换是极为普遍的，它是我国民族民间音乐所特有的一种表现形式。“由于同宫各调式，本来就同处一宫，有这个同宫场的特殊条件，具有许多共通的因素，因此它们的转换就显得非常平顺自然。实际上由同宫场出发，走向某个调式中心，并不是到同宫场之外，而是收束在同宫场中的某一点上。在这个意义上说，调式的交替转换，仍在‘调’内，只不过是采取不同的收束方式而已。在同宫体系内收束于不同的音高，相当于同一调内作各种语气的结束。[17]”由于它不同于西方传统意义上的“转调”，因此，大多数理论家将其称为“调式交替”，是有一定道理的，笔者完全赞同这种观点。

对于曲调结构，笔者认为，无论是乐句之间，还是乐段之间，只要是“同宫系统”内的转换，均应归属于“调式交替”之范畴，没有必要在此问题上绞尽脑汁，浪费笔墨。因为有些乐曲的曲调结构比较“模糊”，很难准确地划分出乐汇、乐句甚至乐段来，人为地制造不必要的“麻烦”得不偿失。至于个别理论家所提出的“综合调式”的理论，是否有存在的必要，也值得商榷。

至于第二种和第三种理论，显然源自于(苏)伊·斯波索宾“平行大小调交替”和“同主音大小调交替”理论，而与我国传统宫调理论格格不入。特别是第三种理论，与西方“转调”理论又没有什么区别，因而是多此一举的。而且概念本身又自相矛盾。比如，持这种观点的理论家在解释“不同主音不同音列的交替”时谈到：“构成交替的两调式的主音、音列全不同，但调式可能是相同的或是不相同的[18]”。“调式交替”本应是不同调式的先后出现，而“调式相同”了，还叫什么“调式交替”呢？(如果将这种情况称之为“调高交替”尚在情理之中。)可见，这种自相矛盾的理论不攻自破。

总之，关于“调式交替”的问题的确值得研究、探讨。愚以为，现代人所讲的“调式交替”，实际上就是中国传统宫调理论中的“同宫犯调”。

参考文献：[1]谢功成等：《和声学基础教程》，人民音乐出版社1992年版，第216页。[2]李重光：《音乐理论基础》，人民音乐出版社1962年版，1990年第13次印刷本，第182页。[3]缪天瑞：《基本乐理》(修订本)，人民音乐出版社1985年版，第149页。[4]黄虎威：《转调法》，人民音乐出版社1983年版，第13页。[5]黎英海：《汉族调式及其和声》，上海文艺出版社1959年版，第60页。[6]黄虎威：《和声写作基本知识》(修订本)，人民音乐出版社1987年版，第139页。[7]同[6]，第141页。[8]刘烈武：《基础和声学》，人民音乐出版社1989年版，第31、42页。[9]孙从音主编：《乐理基础教程》，上海音乐出版社1991年版，第128页。[10]同[9]，第131页。[11]同[2]，第182~187页。[12]同[2]，第178页。[13]谢功成、马国华：《论同宫场》，载论文集《和声的民族风格与现代技法》，人民音乐出版社1996年版，第292页。[14]张肖虎：《五声性调式及和声手法》，人民音乐出版社1987年版，第62页。[15]同[14]，第58页。[16]同[14]，第52页。[17]同[13]，第290页。[18]同[2]，第186页。

作者简介：刘永福(196—)，男，扬州大学艺术学院副教授(扬州 225002)