

# 音 腔 论

(征求意见稿)

沈 洽

南京艺术学院

1981年6月

音 腔 论

( 征 求 意 见 稿 )

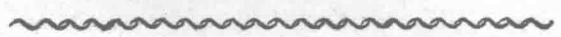
沈 洽

南 京 艺 术 学 院

1 9 8 1 · 6 ·

编号：09

姓名：赵宇亮



本文系我院研究生毕业论文  
征求意见稿，请专家阅后交  
作者本人带回。



## 名词、术语一览表

\* HCY; \* OCY; \* (ACY)

(语言的)谱系分类

汉—藏语系(印—中语系)

印—欧语系

(阿尔泰语系)

古代中国文化圈

民族音乐学

约定俗成

自然法则

音; 音过程

\* 音感

乐音; 乐音体系

调式

节拍

拍; 拍子

动机

\* (基本)音感观念; 乐感

\* 最小音响有机单位

\* 音过程的样式

\* 审美习性

\* 音腔; \* 音腔观念

音意识

(\* )律动; \* 律动感

\* 均分律动(感)。

\* 非均分律动(感)。

\* 功能性均分律动(感)

严格节拍

小节专横

变节拍

\* 均分律动(类)音乐;

\* 非均分律动(类)音乐

\* 均分时位(感)

正板

板眼; 板眼(类)音乐

散板(类)音乐

音响色彩学

吟、揉、绰、注

掇、叠、撇、霍、豁

手法; 口法

程式; 程式性;

\* 定格式; 随机性

减字谱; 减字谱的\*“字”

工尺谱; 工尺谱的\*“音字”

声曲折

律吕体系

\* 偏离阈; 区域本质

(\*)音位论, (\*)音位, (\*)音素

(\*)音品, (\*)时位, (\*)重轻位,

(\*)调位

滑音

装饰音

Vibrato

\* 音幅

波动速率

板式

字位

\* 带腔, \* 不带腔

\* (音腔对律动的)反制作用

Rubato

\* 中介类型

(\*)连续体

\* 中断, \* 持续

\* 音高裂缝, \* 音渡

\* (音渡的)动程;

\* (音渡的)分度

\* 阻爆, \* 密集阻爆;

\* 阻爆感, \* 无阻爆感

\* 音响裂缝

字头, 字腹, 字尾

成阻, 持阻, 除阻

辅音, 元音, 复合元音

声门

\* 主体音高感, \* 主体部份, 体

\* 派生音高感, 变化部份, 腔

\* 静感, 静感音响, 静态音感,

听觉静感

动感, 动感音响, 动态音感, 听觉动感

视觉记忆, 听觉记忆

\* 不同音的组合, \* 一个音的变化

\* (基本)音乐思维原则

\* “步伐”感, \* “飞翔”感

\* 神韵, 韵味

\* (静感音响的)融结作用

\* 音响有机性

\* 完全结构, \* 半完全结构, \* 不

\* 不完全结构, \* 单体结构

(\*)孕育,

\* 封闭性, \* 开放性

\* 半封闭性 \* 半开放性

(\*)对补关系, 从属关系, 并列关系

\* 主体音位(感), 基本音级(感)

\* 派生音位(感), \* 派生音级(感)

三分损益律, 平均律。

\* 十二音位制, \* 二十四音位制

二十四平均律

\* 基本律 ( 正律 ) ;  
 \* 辅助律 ( 副律 )  
 调发展; 调关系  
 3/4 音级感  
 Octave  
 \* 腔格  
   上趋腔格; 下趋腔格; 平直  
   ( 中性 ) 腔格  
 \* 尺寸模式  
   疏密模式; 密疏模式; 均度  
   模式  
 \* ( 尺寸模式的 ) 分度  
 波纹计  
 一字锣; 乱锤  
 气口; \* 无声的音腔  
 偷气  
 \* ( 气口的 ) 分度  
 \* 定量分类; 定性分类  
 波姆键  
 品位  
 Bel canto  
 键法; 弓法  
 \* 力度模式  
 顿、提、撇、捺  
 润腔; 润腔学  
 假声; 鼻音; 嗽音

音质  
 带声 ( 浊 ); 不带声 ( 清 )  
 音韵学  
 Musike ( 古希腊 );  
   [ 德 ] Sinnträger “ 意义载体 ”  
 巴洛克时期; ( 维也纳 ) 古典时期;  
   浪漫派时期; 后期浪漫派时期;  
   现代音乐  
 音节; 音级; 自然音节。  
 词素  
 响度; 响亮度; 响度峰  
 开度  
 领音  
 前强辅音; 后强辅音  
 前响复合元音; 后响复合元音  
 韵尾; 尾音  
   辅音韵尾; 元音韵尾  
 词根; 词干  
 附加成分  
 孤立语; 象征语  
 粘着语; 屈折语  
 音素文字; 音节文字  
 一字重音说  
 重音; 轻读  
 声调; 字调; 音节调  
 字调脱落

\* 词调

调类；调值；调值五度标示法

调型；升降调调平调降升调、曲折调

主要音位，主音位；区别性特征

辨义作用

格律；长短格；重轻格；扬抑格；

音步

\* 音响……的同步性

拖腔

\* 对应生成（关系）

\* 升华

\* 词逗

\* 腔逗

呼吸群；重读群

语法学

语音学；描写语音学

\* 乐意结构（层）

\* 形态结构（层）

\* 音乐语法学

\* 音乐形态学

\* 音腔在音乐结构中的地位

\* 音腔在音乐结构中的功能

\* 支点，站

\* “弹性”概念

变奏；衍展

\* 模式的音腔变化原则

\* 音腔的衍展原则

定性记谱观念；定量记谱观念

\* （调式结构中的）阳性音响材料。

（调式结构中的）阴性音响材料。

\* 宽式字调；窄式字调

\* 宽式音调；窄式音调

力度重音；节拍重者

\* （律动的）外化形式

弄弦；自出音法

2 : 1 的音值划分体制

\* 系本论文专用术语

(\*)系从其他领域借用来的术语

# 目 录

## 上篇

引 论.....	1
第一章 音腔是一种客观存在.....	9
第二章 音腔的划分标准和定义.....	21
第三章 音腔的分类原则.....	31

## 下篇

第四章 音腔生成的主要原因.....	45
第五章 音腔在结构中的地位.....	67
第六章 音腔观念的实际意义.....	85
结 论.....	113



## 引 论

本世纪来，欧洲人在欧洲（诸民族）传统音乐音体系（简称OCY）的基础上建立起来的欧洲传统的（古典的）音乐理论体制几乎成了我国一切音乐实践、音乐理论研究以及音乐教育的基础理论。关于汉民族传统音乐音体系（简称HCY）\*的研究也不例外地采用了这种理论观念和理论手段。

OCY和HCY分别是“欧洲（诸民族）传统音乐音体系”和“汉民族传统音乐音体系”这样两个概念的汉语拼音的缩写。采用OCY和HCY分别作为这两个音体系的代号，一方面是为了行文和叙述上的方便；另一方面因为它们确实都代表着世界上多种音乐类型中两个尤其典型的大的系统。它们应该有各自特定的代号。

代号中的“C”是“传统音乐”汉语拼音的第一个字母。我给广义的“传统音乐”所下的定义是：在某种相对统一的文化背景中历史地形成的音乐。汉民族的传统音乐，就是在汉民族的特定文化背景中（当然包括历史上种种外来文化的影响）历史地形成的一切音乐；欧洲的传统音乐就是指在欧洲诸民族共同交融的文化背景中，历史地形成的一切音乐。但是，鉴于论题的要求，在本文中，笔者对这两个概念还作了如下的限制：

所谓“汉民族传统音乐”是指在上述定义所包括的“一切音乐”中较为纯粹地保存着二十世纪以前形成的特征，并至今活着的那一部分（包括专业的、文人的、民间的）。因为不定出这一时间的下限，就

无法进行适合于本文要求的那种比较；同时，如果不以“至今活着”为原则，也就会不可避免地与音乐史的领域混淆起来。

所谓“欧洲传统音乐”，我们则特指二十世纪以前产生的，至今可考的那一部分，也就是指大约从文艺复兴开始至本世纪初大小调功能体系趋于解体，尤其是巴洛克时期和古典时期这样一个特定历史阶段的欧洲专业音乐文化传统。因为我们现在普遍采用着的，甚至被奉为经典的关于音体系的基础理论，正是欧洲人在这样一种传统音乐文化的基础上建立起来的。这种理论从时间上说，则比产生这种理论的基础O CY延续的时间更长。当本世纪初，O CY本身已开始趋于介体的时候，这种理论却还在完善之中。因此可以说，在本世纪的几乎整个前半叶，它一直是占统治地位的理论，而产生它的音体系却已开始发生深刻变化。

代号“CY”之前的“O”或“H”分别代表“欧洲诸民族”和“汉民族”这样两个定语，用“欧洲诸民族”这个概念而不再加以细分，是很容易理解的。因为，虽然欧洲诸民族间，在音乐方面也存在着种种风格和素质上的差异，但作为音体系及其理论，则基本上是诸民族十分广泛地交融的结果，是“古代希腊、罗马文明、基督教、日耳曼民族共同社会的习性的化合物”。（引自〔日〕户田邦雄《欧洲音乐的民族特性》，罗传开译自〔日〕《音乐艺术》1972年10月号）

至于用“汉民族”来修饰我们的这个音体系，实际上并不确切。因为，我们将要论述的这个音体系的基本特征并不只有汉民族才有。但又与“中国”这个行政概念不合。在“中国”这个范围内，除了存在着这种音体系之外，也还存在着别的音体系（如阿拉伯音体系——

ACY) 的传统, 而象蒙古、越南等国家的传统音乐却又与我们这个体系十分接近。有人曾试从“乐制”的角度或纯粹的音阶、调式角度来称呼它, 但也有许多矛盾。因为就算假定诸如“五声音阶”、“五声性调式”等概念能够恰当地标明这个体系的基本特征, 那么世界上还有许多地方也以“五声性”为特征的音乐类型, 却又很难划到我们这个体系中。或许可以认为我们这个音体系的范围与语言学根据谱系分类原则划分出来的所谓“汉—藏语系”(又称“印—中语系”)比较一致, 这有一定的道理。但与我们这个体系比较有更多共同点的蒙古音乐、越南音乐、朝鲜音乐、日本音乐等, 从他们的语言分类来说又分属阿尔泰语系和各种独立语系, 所以轻易地把这个音体系与汉—藏语系等同起来也不甚妥当。日本有学者把我们这个音体系所属的文化, 统称为“古代中国文化圈”, 这也很有道理, 但对于这个概念的内涵和外延我们还不十分清楚, 故不宜拿来就用。笔者认为, 我们这个体系从可以追溯的渊源来说, 是以华夏先民开创的河套文化为中心扩展的结果, 这一点大致上没有疑问。所以曾考虑是否可从这种流源的角度, 取用“华夏”命名, 如果这个名称合理, 则“H”也就成了“华夏”这一概念的第一个字母。在尚无定论之前, 我宁愿按通常的习惯, 把“H”暂且狭义地介释为“汉民族”比较妥善。

从历史的观点看, 这是一种进步。它对于我国新音乐形式的产生和发展, 音乐理论研究工作的全面展开, 包括对于 HCY 的研究, 都起了积极的促进作用。可以说, 正是由于这种理论输入, 我国才开始有了远较自己传统的音乐理论为科学的音乐学的手段和方法。因此, 对于本世纪来它在我国所起的积极的历史作用我们应当给予充分的估计。

但是，随着我们对HCY研究的深入，随着世界范围内民族音乐学（Ethnomusicology）的发展，我们也愈来愈发现，用这个理论体制的基本概念来表述HCY的某些约定俗成关系，事实上存在着许多矛盾和困难。例如：

它的某些概念在HCY中没有相应的表述对象，因此这样的概念对于HCY特征的表述没有直接的意义；

另一种情况是，它的某些概念所概括的OCY中的特征，表面看来，在HCY中存在着相似的情况，但两者本质并不相同或者不完全相同，因此，勉强在HCY中套用它们，势必在某种程度上歪曲了有关对象的本质；

再一种情况是，它的某些概念在理论上虽然比它所表述的OCY中的具体特征有更一般的意义，因而本可恰当地应用到关于HCY的表述中来，但由于OCY中相应的具体特征的深刻影响，往往使我们把HCY中的有关特征与OCY中的相应特征混为一谈，而没有从概念本身包含的更宽广的函义上去理介自己的对象；

最后一种情况恰恰与第一种情况相反：HCY中有些特定的约定俗成关系是OCY所没有的，因而在它们的理论体制中根本找不到相应的概念。

这些情况，至今没有在理论上引起我们根本重视，更谈不上已经有了系统的解决。主要原因是：有些人视欧洲音乐发展的道路是世界一切音乐发展的必由之路，视欧洲人的传统音乐是人类音乐发展的最高典范（楷模），而视建立在这一基础上的传统（古典）音乐理论几乎象物理学和数学那样，对于人类的音乐来说，具有最一般的“自然

\*  
法则”的意义，无可怀疑，不容怀疑。这种即使对欧洲人来说也已经开始过时的看法今天在我们当中却还很有市场；另一个原因是，有些人虽然在实践中对存在的这些矛盾和困难有所感觉，但长期来由于偏重于对HCY个别方面的研究，因而往往也只是零星和局部地感到问题的存在，并未引起更大的关注。这两种情况都是在某种程度上忽视了一个重要的事实：作为OCY和HCY两者都是音乐，虽有它们的共性，因而在某些情况下，我们采用欧洲古典型的理论观念来表述，理介HCY是行得通的。但是形成两者的历史条件和文化背景毕竟非常不同，因此，两种音体系各自的约定俗成的方式也必然有着诸多的差异。

---

\* 把欧洲传统（古典）音乐理论看作是人类音乐的“自然法则”的观点到处可以找到，在某些基本乐理、曲体学的著作中尤其突出。这是因为某些西方音乐学影响的结果，在西方音乐学著作中，集中反映这种观点的著作，当推德国生理学家、物理学家Hermann Helmholtz（1821—94）于1862年完成的Die Lehre von dem Tonempfindung一书为代表（该著作1875年由英国音乐学家A. J. Ellis译成英语：On the Sensations of Tone）。此外，已被介绍到中国来的诸如（美）Percy Goetschius的The Structure of Music（缪天瑞译《音乐的构成》）等著作也很典型。

---

我不赞成抽象地谈论哪些应当是不同文化中的音体系都必须共同遵循的法则（所谓“原理”、“体制”等等），哪些才是不同音体系各自允许有的个性自由。一种音体系的法则，必然是具体地存在于这种音体系之中，因而也只能从这种音体系中规范出来；人类音乐的各

种音体系的共同法则，也只有在对各种音体系所遵循的特定的约定俗成关系的全部经验中才能加以抽象。不同音体系的法则是可以互相影响、互相补充、互相吸收、互相改造的。但是，这种互相的影响、补充、吸收和改造都是在特定的历史传统和特定文化背景的条件下自然进行的。简单地把从某一种音体系中规范出来的法则认作所谓人类音乐的普遍准则加以推行，是不恰当的。归根结底，这只能是一种偏见。

因此，我不打算采取人们通常所用的那种方式，在表述HCY特征的一开始，就把具有欧洲古典型特定含义的诸如音、乐音体系、调式、节拍、动机等基本概念作为毫无保留的通用概念加以直接的利用，而是试图从更深一层的角度对HCY和OCY进行比较和研究。我们的研究应当对沟通两种文化有所帮助，而不是进一步把它们隔离起来。因此，经过审慎的甄别，凡可利用的西方概念，我们当仍尽量利用，因为这些概念在世界上已有广泛影响，只有当这些概念无法表述我们HCY的特征时，我们才加以修正，或另行设计。

根据这个原则比较研究的结果，我们发现：HCY和OCY在音响形态方面的诸多差异之中，最根本的差异在于基本音感观念的不同。这种不同的基本音感观念在各自的体系中，分别通过它们的最小音响有机单位的音过程的不同样式集中表现出来，并深刻地影响到整个体

系的形态、风貌。

我把汉民族根植于自己的特定文化背景历史地形成的这种特定的基本音感观念（审美习性）表述为音腔观念；把这种观念在音体系中的表现型态（最小音响有机体音过程的特定样式）称为音腔。音腔的观念是如此之重要，以致我愿意将论文命题为《音腔论》，並通篇着

重论证了音腔有机体在 HCY 中的客观存在和它的体系性；论证了音腔生成的主要原因及其作为一种基本音感观念的升华；论证了由于它们的存在，对 HCY 整个形态、风貌的广泛影响以及对诸如记谱法则，曲体结构，调式理论和节拍观念等等的重新理介。

我认为，音腔和音腔观念的发现，不仅对于从本质上正确地理介和描写 HCY 的形态特征具有最基础的意义；而且，鉴于二十世纪以来，欧洲人对于自己古典的音体系及其理论的反省和所谓“现代音乐”的发生，鉴于在极其多元化的“现代音乐”中表现出来的音意识的某些特征，在充满了古朴的辩证精神的 HCY 审美习性中往往可以找到许多相通之处。因而，关于音腔的理论也可能给未来音乐的探索有所启示。

总之，我的研究并不是为了追忆那逝去的昨天。当本论文结束的时候，我希望您能相信：欧洲人化了几百年的功夫建造起来的古典音乐的大厦，虽然是一代历史的高峰。它的功绩将象古代埃及人的金字塔和中华民族的古长城一样，在历史上留下光辉的一页；但它也正象金字塔和古长城只能是作为埃及人和中华民族的文化陈迹一样，在人类居住的这个地球上，在悠悠的历史长河中，也只不过是特定时代中有着伟大影响的一种民族的音乐文化而已。世界的未来是属于全人类的。对于未来世界的艺术之神，人类的每一种文化和每一种文化中的音乐，无论是欧洲的、亚洲的、非洲的、还是大洋洲的，无论是白色人种的、黄色人种的、黑色人种的、还是红色人种的……都将为她献出瑰丽的珍宝。而 HCY 的传统精神将是这位艺术之神桂冠上的一颗异彩夺目的明珠。





## 第一章 音腔是一种客观存在

在HCY中存在着一一种有趣的音响实体。例如在琴上。我们可以弹出某个散音(假定为 $e'$ )，然后用右手在琴子左边按压该弦。使弦音的余响升到某一高度(假定为 $g'$ )，一带而过；或者反过来。先用左手把 $e'$ 弦按压到一定程度(假定按压到可发 $g'$ 的紧张度)。当用右手弹出这个 $g'$ 后。即很快放松右手。使弦音稳定在 $e'$ 的高度；也还可以在发出散音 $e'$ 并将弦音按压到 $g'$ 之后。再立刻松回到 $e'$ 。并将该弦继续按压几下。使弦音发出一串有波状音高变化的余响；如此等等。

这种音响实体有一个典型的特征。即：在音过程中。虽然可以听得出有明显的音高感的变化。但这种变化却仿佛是从音自身中衍生出来的。在音响上。它与音自身不可分割地溶结一起。构成一个整体。这种包含有平滑曲线状音高变化的、浑然一体的音过程的样式。如果不再能为其他因素(例如律动感)<sup>\*</sup>所切割。那么它就是我们可以称之为音腔的典型型态。

这种音响实体从物理上说当然还可以被继续分介。例如在同一时间点上。我们可以分介出它所包含的基音和或多或少的陪音(泛音)；<sup>\*\*</sup>

<sup>\*</sup>律动感。在这里我们暂且可以简单地解释为拍感。关于律动感的详论。请参见本文第六章。

<sup>\*\*</sup>从心理学观点看。“听觉是能够分出复音所包括的分别声音的。但要求有专门的训练。”(A.斯米尔诺夫主编《心理学》P. 133。人民教育出版社1957年第一版)。