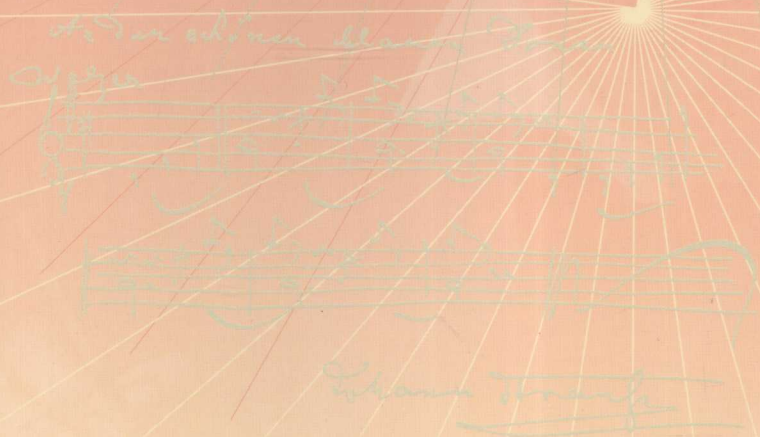


音乐旋律形态概论

王卫东 编著



音乐旋律形态概论

Yinyue Xuanlü Xingtai Gailun

王卫东 编著

J614.6

04



高等教育出版社·北京
HIGHER EDUCATION PRESS BEIJING

内容提要

本书采用理论分析、关联法、符号法、逻辑推理等方法,对旋律的构成形式、表现形态、时代特征等方面进行了分析和解读,从音乐文本的表现形态中发现音乐旋律的个性特征,为准确认识音乐旋律在音乐中的价值提供了理性依据。

全书从音乐理论、音乐传统技术理论以及近现代音乐技术等角度出发,由浅入深地梳理文献,尝试性地组建了有效、直观的音乐旋律和相关的符号体系,为读者提供了一个较为完整地认知音乐旋律的角度,具有一定的学术创新性价值。

本书既可作为高等音乐院校本科生和研究生教材,又可作为音乐研究者的参考书,还可作为广大音乐爱好者的阅读用书。

图书在版编目(CIP)数据

音乐旋律形态概论 / 王卫东编著. --北京: 高等教育出版社, 2012.11

ISBN 978-7-04-036030-1

I. ①音… II. ①王… III. ①旋律学 - 高等学校 - 教材 IV. ①J614.6

中国版本图书馆 CIP数据核字(2012) 第185156号

策划编辑 罗娅妮
责任校对 杨凤玲

责任编辑 罗娅妮
责任印制 朱学忠

封面设计 张志奇

版式设计 范晓红

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街 4 号
邮政编码 100120
印 刷 保定市中国画美凯印刷有限公司
开 本 787mm × 1092mm 1/16
印 张 21.25
字 数 520 千字
购书热线 010-58581118

咨询电话 400-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.landaco.com>
<http://www.landaco.com.cn>
版 次 2012 年 11 月第 1 版
印 次 2012 年 11 月第 1 次印刷
定 价 43.00 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换
版权所有 侵权必究
物 料 号 36030-00

前言

音乐是人类文化艺术的重要组成部分，如果没有音乐的参与，人类的文化艺术就会存在一定缺失。

长期的音乐实践证明，音乐离不开旋律，旋律可以集中反映音乐的特征和风格，所以旋律在音乐作品中的核心地位和重要作用是不可替代的，因此，人们对旋律的关注和热情从未减退。历史上人们对音乐旋律的研究成果很丰富，这些研究大多围绕旋律个案的风格特征开展，从创作层面进行分析解读，并进行文化背景式地研究，这些成果为我们从不同角度认识音乐旋律，全面、深入地研究音乐提供了有价值地参考。

然而，在长期以来的音乐实践中，音乐已经形成了以四大音乐技术理论（和声、复调、曲式与作品分析、配器）为核心的庞大、周密的音乐技术体系，这些理论几乎都有为旋律服务的责任和义务。换个角度来看，对旋律的形态和特征的研究一般都零星地分布于各个理论体系研究中。据笔者考证，针对旋律的本体逻辑、形态特征、应用表征的系统梳理和研究并不多见。笔者凭借多年的教学经验产生了一个想法：若围绕音乐本体、作曲技术理论和表现形态领域对旋律以及旋律的意义和价值进行系统梳理，并进行一定地归类，必然会对全面、深入地认识和掌握音乐现象起到积极的促进作用。

《音乐旋律形态概论》一书力图从旋律的基本构成方式、形态表征以及音乐整体表现过程中具有旋律意义的形态等方面入手，进行一些相对系统地梳理和归类性研究，以此来为全面深刻地认识、理解和研究音乐旋律的本体特征提供一定技术性参考。

在本书撰写过程中，构思未必缜密，观点未必成熟，研究方法未必合理，行文未必流畅，不当之处还请专家和学者们批评指正。

另外，本书撰写过程中或多或少地参考和借鉴了相关作品的乐谱，笔者在这里对作曲家们表示感谢。

王卫东
2012年6月于西安

目 录

第一章 旋律基本构成之音高	(1)
第一节 旋律中的音高	(1)
第二节 常见旋律音程的表现形式	(2)
第三节 常见旋律音程的组合	(3)
第四节 中国特有腔音的音高特性	(11)
第二章 音乐旋律中常见的音高体系	(14)
第一节 中古调式	(14)
第二节 传统大小调条件下的旋律音高关系	(16)
第三节 旋律中的中国五声化民族调式特征	(19)
第四节 特殊调式音阶	(24)
第五节 非传统调式音阶	(28)
第六节 梅西安有限移位调式	(32)
第七节 自由结构音阶	(38)
第八节 八度以上的合成调式	(39)
第九节 调性扩张	(41)
第三章 旋律中的节奏	(45)
第一节 节拍	(45)
第二节 节拍以外的强弱律动因素	(55)
第三节 强弱律动手法的综合运用	(70)
第四节 旋律中律动要素的应用	(76)
第四章 人声、器乐旋律的基本形态与特性	(90)
第一节 人声化(歌曲)旋律	(90)
第二节 弓弦乐器旋律	(111)
第三节 吹管乐器旋律	(129)
第四节 弹拨乐器旋律	(140)
第五节 钢琴旋律	(141)
第六节 组合乐器旋律	(151)
第五章 节奏化的旋律性表现	(164)
第一节 不同比重和地位的参与	(164)
第二节 引领性的节奏律动	(174)
第三节 局部与整体的主导性	(182)

第四节 独立承担性	(190)
第六章 多声部化旋律的形态特征	(242)
第一节 和声化旋律组合	(242)
第二节 多重声部中的旋律表现形态	(267)
第三节 旋律意义上的音乐表现形态	(307)
参考文献	(333)

第一章 旋律基本构成之音高

第一节 旋律中的音高

上述三个旋律片段所采用的旋律音程以及旋律音程的组合关系各不相同,恰恰是这些不同的选择和组合形成了每条旋律特有的风格。

第二节 常见旋律音程的表现形式

在传统大小调的条件下,各种音程都有其独有的表现力。

一、独立的小音程

独立的小音程(包括小二度、小三度、小六度、小七度音程)的表现力相对暗淡,其中小二度、小三度、小六度、小七度音程的距离感和相对暗淡程度也是各不相同的,且上行和下行时的情况也有所不同。

谱例1-2-1



在上例中,1—4小节随着音程度数的增加,其暗淡的特性逐步被改变,或许暗淡的特性在一定程度上逐渐减弱;距离感逐渐增强;1—4小节均为上行的旋律音程,暗淡的情绪依次逐渐提升;5—8小节均为下行的旋律音程,暗淡的情绪逐步下沉。

二、独立的大音程

独立的大音程(包括大二度、大三度、大六度、大七度音程)比小音程明亮,其中大二度、大三度、大六度、大七度音程的距离感和明亮程度各不相同,且上行和下行的情况也有所不同。

谱例1-2-2



上例中,第1—4小节随着音程度数的增加,其相对明亮的特性逐步变化,或许明亮的特性在一定程度上逐渐增强,距离感逐渐增强;1—4小节均为上行的旋律音程,明亮的情绪依次逐渐提升;第5—8小节均为下行的旋律音程,明亮的情绪依次逐步下沉、扩展。

三、独立的纯音程

独立的纯音程(包括纯一度、纯四度、纯五度、纯八度音程)的表现力相对协和和稳定。但各音程的稳定感和协和度也有一定的区别。

谱例1-2-3



其中纯一度、纯八度音程的稳定感和协和性最强；纯四度、纯五度音程的稳定感和协和性弱于前者；上例中的上行以及下行的旋律音程表现力也有所不同，其中纯四度、纯五度、纯八度音程的跳动幅度依次逐步增大，由此，协和前提下的活跃性依次增强。

四、独立的增四度和减五度音程

独立的增四度和减五度音程的表现力相对独特，增四度有一定的扩张感，减五度有一定的收缩感。

谱例1-2-4



在选择与应用上述各种旋律音程的过程中，其表现力的各种差异均为相对而言，如在小音程与减音程之间，小音程就相对明亮一些，而减音程就相对暗淡一些。

将表现力相对独立的各种音程组合起来时，各个音程的相互承接和传递会使旋律跌宕起伏，从而具有更为丰富的表现力。

前面所述的内容仅限于“单音程”的范畴，若再引入“复音程”的音程距离和关系，其表现力又会在原有的基础上产生程度不同地变化，并会使我们用于音乐表现的“字”、“词”内容更为丰富。我们至少可以从一个角度来这样认识：首先，从“单音程”到“复音程”，其表现在音高上的距离感增强了，旋律的起伏也随着距离的增大而增强；其次，距离近的“单音程”与距离远的“复音程”所形成的反差和对比更为突出。

值得注意的是，这种“复音程”的使用一定要建立在发声体能够胜任的基础上。如人声的基本音域，男、女声声部，高、中、低音声部，通俗、古典音乐等的旋律各自都会有适于自己音乐表现的“音区”和“音域”，在选择和使用过程中均须有各自的设计与安排。

第三节 常见旋律音程的组合

各种独立的旋律音程根据音乐表现的需要任意组合，主要源自于音乐旋律编创者的审美追求。我们可以通过旋律实例来了解旋律音程以及它们的组合形式的使用情况。

谱例1-3-1

巴赫《二部创意曲集》第1首



巴赫在此旋律中先后使用了大二度、小二度、大三度、小三度和纯四度旋律音程(单音程), 通过将这些音程进行有选择的有序排列, 使其具备了相应的旋律表现意义。另外, 这种旋律音程排列所形成的风格特性也是当时音乐创作特性的一种表现。

谱例1-3-2

海顿《快板》



此片段中的旋律音程分别为大三度、小二度、大三度、纯四度、纯五度、同度音程等。

谱例1-3-3

莫扎特《奏鸣曲》



在此片段中, 大二度、小二度、大三度、小三度、纯四度、纯五度音程在有规律的、间歇停顿的

基础上展开。另外,该旋律中使用了“复音程”十度音程,这在一定程度上使其音乐中既增加了表现元素,同时又扩大了旋律的音区、音域的范围。

谱例1-3-4

贝多芬《小奏鸣曲》



在该旋律片段中,同度、二度、三度旋律音程以及间歇停顿后的纯五度音程构成了两个乐句。仔细分析后我们就会发现此旋律与前者有一些相同点和不同点。

相同点:

第一,单音程使用较多;

第二,旋律的音域均超过了八度;

第三,小音程的衔接很流畅。

不同点:

第一,前者为“单音程”与“复音程”的有机结合,后者则仅仅选择使用了“单音程”;

第二,前者音域的扩大主要依赖于“复音程”,后者的音域扩充则是通过连续的“单音程”来实现;

第三,后者流畅性的小音程(二度)要多于前者。

我们再来观察一下我国民族化的音乐旋律。

谱例1-3-5

河北民歌《小白菜》



我们可以发现,该旋律所使用的旋律音程分别为小三度、纯一度、大二度、纯四度、小二度等音程。从上述音程来看,小音程有两个(小三度、小二度),纯一度由于是一种同音的重复而缺乏明确的特性,纯四度音程属协和音程,有相对明亮特性的只剩下大二度音程,更为重要的是,旋律总体上呈“下行”的进行状态,这就更加符合该音乐表现的需要。另外,此旋律具有我国民族音乐的五声调性的特征。

上述分析仅仅是一个侧面,因为该旋律所表现的内容相对集中,故旋律的走向安排相对单一。若对旋律表现有更多追求,就必须使旋律中音程的组合以及旋律的走向组合更加复杂。

谱例1-3-6

古琴曲《梅花三弄》



从标题来看,该旋律片段点题非常明确,即梅花的基调,之后旋律的安排与设计就围绕着“三弄”展开。因此,在旋律音程的选择及其组合使用方面就在“三弄”上重点做文章,加之旋律的命题具有浓郁的中国民族风格,故音程的选择上以协和的纯五度、小三度、大二度音程为主。或许“三弄”就是围绕着这三个音程来进行。

由此可见,无论什么样的音乐旋律,在大小音程关系的选择上似乎都有相同的一点,即大小合理搭配。不同点则体现在音乐语言的组合搭配的逻辑方面。

以上实例仅仅是在以选择小音程(一、二、三度)为主的基础上,少量地加入一些超过四度的大音程或局部的复音程的旋律。

如果在旋律中引入更多超过五度的音程甚至复音程,其表现力和表现技巧会有更多地不同于前者的情况。

谱例1-3-7

肖邦《夜曲》Op.32, No.2



肖邦在该旋律中选择了用大六度音程开始,之后连续的四个大二度音程进行,接下来是纯四度、大六度、纯五度、纯八度、纯四度、小三度、大二度、纯四度以及小三度、纯四度、复音程(十二度)、小六度、大二度、小二度等音程,如此丰富多样的音程自然使该旋律具有非常强的表现力,让人感觉到夜色下音乐立体的朦胧层次。

谱例1-3-8

李斯特《山谷晚霞》



该旋律中选择的旋律音程包括非单一调式大小六度音程、非单一调式的纯四度音程,大三度、小三度音程,非调式自然音的大二度、小二度音程,增五度、减五度、纯五度、纯八度音程等在内的多种旋律音程。其中多处的大跳和上行旋律与山谷大背景相吻合,下行的旋律形态与日落晚霞相匹配,清晰地勾勒出了一幅山谷晚霞的景色,显现出山谷的空旷与跌宕起伏。

谱例1-3-9

莱奥·德利布 舞剧《葛蓓莉娅》





上述几个例子中, 第一个乐句为主题句, 其余部分均为它的变奏, 这些旋律片段在旋律音程的选择和旋律音程的组合方面充分体现出旋律创作者的音乐想象力。

谱例1-3-10

巴托克《小宇宙》



巴托克在该旋律片段中仅使用了包括自然音和变化音在内的半音以及增二度音程作为构成此旋律片段的核心理律音程。

谱例1-3-11

韦伯恩《交响曲》Op.21 II



韦伯恩选择了增八度、增十一度、大七度等旋律音程及其组合作为该旋律片段重要内容。

谱例1-3-12

勋伯格《歌曲》Op.14之2



勋伯格在该作品中所采用的旋律音程莫过于大二度、小二度(其中包括自然半音和变化半音)、大三度、小三度、纯四度、增四度、纯五度、纯八度等音程。

谱例1-3-13

[意] 达拉皮科拉《安娜莉贝拉的音乐练习簿》



该音乐旋律为十二音化的, 从其旋律的构成方面来看, 音程的使用已经不完全是传统音乐中常见的自然音程。其构成完全受到预先设计好的“十二音序列”的制约。其序列如下所示:



其中必然也包含自然音程和变化音程。

谱例1-3-14

[奥] 克热内克《大提琴独奏组曲》Op.84



其中同样包含有自然音程和变化音程。

[苏]施尼特凯《小提琴奏鸣曲》



其中也包含自然音程和变化音程。

陈铭志《钢琴小品八首》之《山歌》



10

第四节 中国特有腔音的音高特性

有研究成果表明,中国传统音乐中的“腔音”(带腔的音)与欧洲传统音乐中的单音一样,都是构成音乐活体中的有机元素。它们的区别在于:欧洲传统音乐的单音作为一种过程来理解时,是一种音高感的持续,表现为“直线式”的音过程;而中国的“腔音”之说中可能出现的特有地音高变化通常是一种具有相应的“递变量”的、“曲线状”的音过程,其优势还有“与特定音乐表现意图相关联的音成分(音高、力度、音色)的某种变化”。^①

上述观点从一定程度上道出了中西方音乐旋律在音高方面的差异和各自具有的特性。值得一提的是,无论是欧洲的还是中国的,作为音高关系相互结合形成音乐旋律时,“曲线”性的旋律化追求是基本一致的,真正的不同则在于,在中国传统音乐中,似乎对单个音的细节性音高表现追求更多一些。这种追求使得中国传统音乐显得更加委婉,内涵更加丰富。如下所示:

谱例1-4-1

啸岗编写的四川民歌《大河涨水浪沙洲》

大河涨水 浪沙洲, 捡把(的) 麻杆儿 顺水(的)

丢啊, 水打麻杆儿渐渐远, 水打麻杆儿渐渐远!

情哥哥 你就丢我呀, 你就丢我呀, 你就渐渐(的)

丢, 你就渐渐(的) 丢 丢

该曲调中的第3小节、第11小节、第12小节分别出现了具有四川地方特色的准确音高后面的下滑音,这种下滑音出现与当地的语言文化有着直接的关系,恰恰是这种准确音高后的下滑音使曲调具备了浓郁的四川特色。

^① 沈洽:《音腔论》,中央音乐学院学报,1982年第4期。