

MIN
ZU
YIN
YUE
WEN
LUN
XUAN
CUI

民族音乐文论选萃

中国文联出版公司

民族音乐文论选萃

中国文联出版社

民族音乐文论选萃

主 编 樊祖荫
副 主 编 王秉锐 陈铭道(执行)
责任编辑 杨 红
封面设计 马书敏
特邀编审 薛 良

民族音乐文论选萃

樊祖荫 主编

中国文联出版社出版、发行

(北京农展馆南里10号)

宏达印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

*

787×1092毫米 32开本 16.125印张 2插页 347千字

1994年9月第1版 1994年9月北京第1次印刷

印数: 1—3800册

*

ISBN7-5059-2092-8

J·592

定价: 12.50元

序

樊祖荫

中国音乐学院从1964年9月21日正式成立到现在,已经度过了整整三十个春秋。三十年来,我院遵循党的教育方针与“二为”、“双百”的文艺方针,在积极进行音乐教育、培养民族音乐事业专门人才的同时,也开展了音乐艺术科学的研究工作,出版了各类学术专著和各类教材一百五十余部。此外,老师们在国内、国际的许多学术会议上及各种报刊杂志上,还发表了涉及各音乐学科的大量文章、译著,为推进我国的音乐研究事业贡献了自己的力量。为庆祝建院三十周年,检视我院的科研成果,特编辑、出版《民族音乐文论选萃》。但由于篇幅所限,本书只刊载了我院部分教师近年来所发表的文章,尚有许多有较高学术价值的论著未能编入。

收入本书的文章,包括了音乐学、作曲技术理论、民族器乐、民族声乐、音乐教育学等学科的内容,其中对我国传统音乐的研究文章占有主要地位。

我们希望,透过这本论文集,能够在一定程度上反映出我院教师们为发展我国的民族音乐教育事业和音乐研究事业所做出的努力;更希望以此得到音乐界同仁们的关心和支持,通过大家的共同努力,来推进我国社会主义民族音乐文化事业的蓬勃发展。

目 录

序.....樊祖荫(1)

中国音乐现象的美学探索吴文光 (1)

国乐思想谈——我们现在在哪里?沈 洽 (14)

中国传统音乐学与乐种学问题及分类方法 ...董维松 (30)

中国民族民间音乐的音乐体系浅析杜亚雄 (48)

中西音乐的语言结构比较分析管建华 (63)

中国传统音乐存在方式管见肖 梅 (79)

民族传统乐曲旋律装饰与音乐思维徐晓林 (93)

歌论王照乾 (103)

民歌风格论李文珍 赵 磊 (114)

我国多声部民歌的分布与流传樊祖荫 (128)

国宝埋藏在喜马拉雅云岭深处

——为丽江纳西古乐团晋京演出作何昌林 (141)

北京白云观道教音乐中的十方韵和北京韵

——兼论十方韵和地方韵的关系张鸿懿 (156)

昆曲音调模式的分析与确定杨 红 (171)

嘉庆历史上交通及商业对戏曲的影响姚芝君 (180)

近年民族音乐学理论的新突破 **陈铭道** (185)

孔子“放郑声”辨析

——“郑声”的社会习俗背景及其遗绪 **冯文慈** (209)

“戛击鸣球”之“球”到底是什么? **刘 勇** (225)

日本雅乐笙的合竹考 **左继承** (229)

赵元任音乐遗产的民主精神 **张静蔚** (238)

论音阶的构成及分类编目 **高为杰** (250)

调式半音体系与和声的现代民族风格 **杨通八** (270)

梅西安与十四世纪新艺术派的异曲同工之美

——论等节奏技巧及其审美意识 **张韵璇** (288)

论马勒音乐作品精神内涵的成因 **李秀军** (303)

德彪西的创作思想与管弦乐作品 **王 宁** (324)

论电影音乐创作 **施万春** (341)

艺术的追求与探索

——谈蒋风之的艺术再创造 **蒋 青** (358)

二胡教学艺术 **安如砺** (378)

古筝基础训练中的几个问题 **邱大成** (393)

琵琶演奏的理性把握及再创造 **杨 靖** (404)

板胡流变论 **沈 诚** (418)

中国民族声乐教学探索 **金铁林** (428)

民族唱法嗓音训练的教学实践 **朱以为** (447)

论“擞”

——兼谈余叔岩先生的“无字不擞” **张 畴** (455)

歌唱的极境

——论“声中无字,字中有声” **罗良琏** (470)

关于当代中国音乐教育的文化思考 **谢嘉幸** (476)

试论音乐教育理论研究的“金三角”结构

——关于当代音乐教育理论研究的若干思考 **范建明** (497)

治疗音乐的内涵机制 **桑海波** (502)

中国音乐现象的美学探索

吴文光

一、运动的乐音和乐音的运动

1. 声音的本质

过去的音乐学研究中对声音的本质问题做过不少探索，对东西方在声音本质问题上认识的不同也不乏议论。人们渐渐不再满足于“音乐是声音的艺术”这种笼统的说法，而逐渐认识到：声音虽是构成音乐的基本材料，但不同性质的声音状态的确关系着音乐的具体风格和特点。就拿乐音的固定性和可塑性来说，在音乐创作中，侧重运用具有固定性质的乐音可强调音乐的形象性和象征性；而通过乐音的可塑性质则可使音乐表现与情绪的对应更加直接。西方人在积累了对声音现象的相当认识之后，特别是在文艺复兴之后，形成了一整套固定性乐音组合的作曲理论，并运用这种理论去象征人们的情感和丰富音乐的表现力。与此同时，中国人却始终执著地追求以可塑性乐音为主的音乐表现方法，并引导其向具体化和细微化的方向发展。显而易见，这样两种声音艺术的反映论是绝然不同的。前者日趋典型化，后者则处于身心同一的自然状态。

2. 点、线、团、块

让我们从音乐形态上来研究声音的形状。西方在工业革命后，乐器得到普遍的科学化改革。为转调的方便，很多机械装置被使用。因此，从这些乐器产生的声音，大多呈点状。音乐作品多半是在这种点状乐音形态的结合中形成。于是，乐音就成了最小的、不可分的基本单位，并以此构筑了团块的和声体系。与上述情况不同，中国的音乐尤如其视觉艺术一样，其形状表现为点与线的结合。它不仅认为乐音是个可变单位，而且从整体的观念来看待乐音体系，包括衔接、过渡与变形。

在中国音乐中大量的滑音和不同种类的揉弦，使人感到了这种乐音活性的存在。下面，我们具体来探讨这些以点、线结合为主体的声音式样是如何记录了主体的心理状态的。

3. 乐音的运动与情感运动的伪同构关系

乐音的音高关系和情感运动具有同构关系。这是现代一般人的观点。但是如果进一步推敲一下，就会对这个论点产生很多疑问。

在乐音的音高关系中，上行音阶出现在弱拍的后半拍时，有可能产生一种上升的感觉；而当一段音乐的重音划分在规则的情况下，任何在重拍上的上行音阶都不会产生心理张力上的上升的感觉。恰恰相反，这种在重拍上的上行音阶所造成的心理张力是一种下降。这种现象是普遍大量存在于任何一个音乐作品之中的。

这一音高关系与重力关系的矛盾揭示出单纯的音阶上升和下降并不能直接造成与心理动觉的同构，而只有把音阶关系放在力的构架之中时，才会发生相对的效应性。

另一个明显的例子是当我们听到一段节拍很规则但音高变化很复杂的音乐时，我们的心理动觉总是跟随节拍的变化而变化，而没有跟随音高的变化而变化。那些复杂的音高变化，形成的是转瞬即逝的色彩光点。因此，所谓乐音运动与情感运动的同构关系，只是一种错觉。实际上，乐音在时间中罗列与组合，形成音高关系，给人以声音色彩的感觉，这与视觉感受是一样的。音高的色彩所造成的紧张度，是一种静态的刺激，与心理动感的关系是一种因果关系而非同构关系。人们的错觉的产生，是由于音体系的结构与力的结构关系通常处于有机的重叠交叉之中，难于互相剥离的结果。

对乐音的运动与情感运动的同构关系的错觉，导致人们往往以音高关系的复杂程度去衡量一首作品的艺术价值，使对音乐作品的价值判断流于表面化和片面化。音高结构复杂的往往易于引起重视，而那些音高关系看来简单而力的结构关系相对复杂的作品审美价值则往往被忽视。

实际上，人们对音乐的感受存在着多方面的能力。这里需要提及的，一是对音高系统的感受能力，二是对力的系统的感受能力。具体到每个人来说，对这两方面的感受能力可能是不平衡的。有的人偏重于前者而有的人则偏重于后者，当然有的人也可以二者兼具。

属于不同文化圈的人对这两种能力也常有不同的侧重面，因此形成了他们各自的美学趣味和审美价值系统。在中国的传统音乐理论和实践中，向来重视对力的审美认识，并形成了一套独特的音乐批评标准；西方文化则不同，在历史上有偏重于对固定性乐音体系进行研究和总结的倾向。

4. 变形

过去的理论家基于乐音是音乐的最小单位的理论，常常把滑音的变化和揉弦分类为装饰音系。这是以乐音的点状结构为基础的分类法。当用这种分类法来归纳和解释中国音乐时，就表现出它的不适用性与片面性。这种观念忽视了乐音的弹性、活性与可变性，并把声音的形态与力结构的同构关系孤立起来，故而无法解释这些形状的内容与实质。所以应当将乐音的变形从装饰音体系中独立出来进行探讨。

乐音的变形大体有两种，一种是复原性变形，一种是线性变形。点性变形大体是复原性的变形，往往出现在揉弦的过程中。一个固定的音高随着揉弦的变化，音高值也产生相应的变化。但是大体上是还原性的位移变化而产生的。由于这种变形在时值上和幅度上以及力度上具有均衡性与非均衡性的体现，所以这种变化的曲线呈规律性与不规律性两种。规律的点性变形除具有时值的均分性和律动的重复性，诸如  外；还具有音高的等值性。不规律的点性变形的特点表现为每次变形时时值上的不等、律动的非重复性及音高的非等值性。

乐音的线性变形基本上是一种过渡性或衔接性的变形，大部分体现在滑音的变化之中。它在形状上的特点大体与力的定向、定量及速度有关，运动的轨迹呈现波状的曲线变化。

在音乐中，点性变形与线性变形是有机地结合在一起的，它们作为听觉形状与音量、音色、力度、节奏、特别是力的结构有直接的对应关系。使音乐表现从形象的象征性中解放出来而且变得更加具体化和有机化。

因此，乐音不应作为音乐形态学观念中的最小单位，它

是随音乐前后关系的整合而变化的。音乐并不只是乐音的运动，另外也包括着运动的乐音。

二、节奏框架与重音

1. 时值的可量性与不可量性

音乐作为一种时间的艺术，从宏观上讲是可量的。任何音乐都在时间中进行。时间的可量性决定了音乐的可量性。但是如果以一定的时值为单位去量度音乐，就会出现音乐的不可量性。其原因是音乐重音与单位时值的矛盾或音乐处于重音不规则状态和无重音状态。特别是乐音形状处于线性状态时，这种现象就更为显著。这种不可量性，具体地又分为绝对不可量性与相对不可量性。比如，当一段节奏自由的抒情音乐基本上处于无重音和无间歇状态时，绝对不可量往往就体现了出来。这类现象常见于山歌和草原抒情民歌之中。这种状况给记谱造成了很多困难。相对的不可量性往往表现为下述两种情况：第一种是一首乐曲包含着两个以上的时值阈限（单位拍的时值量）。因此当人们习惯以一种时值单元去量度时，这段音乐的重音与单位时值出现矛盾，这段音乐就会表现出不可量。但是，此时如果改用另一时值单元去量度，所谓的不可量又变为可量了（因此，这里所说的不可量只是一种基于单一拍速观念上的不可量性）。这种情况被称为拍速转换{Metric Modulation}。例如2/4——5/8——3/8——3/4——3/16……，说明了时值阈限从一个单元转换到另一个单元。如果只拿一种时值单元去量上述的节拍组合时，其不可量性就显而易见了。反之，在对以上几种时值阈限有了明显确认之后，这段音乐的可量性就变得清楚了。第二种相对不

可量性表现为以无重音的一拍子去衡量音乐时，音乐的主要重音以奇数偶数关系交替出现，此时其单元的时值虽是一致的，诸如： $2/4$ —— $1/4$ —— $4/4$ —— $3/4$ ……，但这种单元时值上的一致性仍不能与重音奇偶数关系的同一混为一谈。这在西方称为混合节拍。

2. 节奏框架

大部分的音乐体现了时值单元和重音的同一性和重音的规律性。由规律的重音组成的节拍被称作等拍子{Isometer}，有时一段音乐和一首乐曲就是由一种节拍组成的。有的音乐的节拍则可能是多变的，包括上述的拍速转换和混合拍。

我们假定在两个重拍之间都可以构成一个节拍框架，犹如视觉艺术中的画框一样。这时，整个音乐就由许许多多的画框组合起来，犹如电影画面一样。

根据上述对节拍型的论述，我们可以看到所谓的节拍框架有两种可能性。一种是单一的和重复的。另一种是变化的和转换的、不规则的或重叠的。

不同文化圈往往根据他们自身的审美趣味，采取不同形式的节拍框架作为他们音乐表现的手段。诸如，中国古琴音乐中所体现出来的节拍框架形式是拍速转换和奇偶数重音关系的不规则交替——就像在视觉艺术中正方形、长方形、三角形不规则的组合序列——造成了节拍框架的多变性与丰富性。非洲音乐则不同，它是多种节拍框架的重叠与并列；在 $4/4$ 的节拍型中，出现了与 $12/8$ 的重叠，或在 $2/4$ 拍子中体现了 $6/8$ 的重叠等等。这种重叠式的节拍框架与古琴音乐按时间顺序去展示其丰富性、多样性不同，它给予人们一种在重复单位中的复合节奏感觉。

印度音乐则又呈另一种情况，它的节奏框架往往体现为一种或数种不同的节拍框架在一定的范围内进行规律组合的重复。这种组合体现了某种规范性，又体现了时间顺序上的变化与复合。因此也具有它的特色。

印尼的加美兰音乐体现了一首乐曲在两种或两种以上的时值阈限中的结构整合和变化。所谓的伊拉玛一、二、三就是这种整合与变化的代表性术语。另外，这种变化是建立在并列式变奏的基础上的。

3. 关于重音与节拍框架的矛盾与解决

1) 一种是用无重音的、速度较快的一拍子去作为背景来显示另一声部的不规则重音的落点，这时音乐便分为两个声部：一声部是旋律的主要方面而另一声部则仅仅作度量的背景。在两个声部之间，其时值阈限具有潜在的相对同一性。诸如京剧中的摇板、美洲印第安部落音乐中的歌唱部分与鼓的节奏之关系及爵士音乐中即兴演奏的低音衡动伴奏部分与主旋律之间的关系。这种方法往往给主要旋律部分的演奏者提供了这样一种情景：由于两声部具有时值阈限的潜在同一性，其音乐的节拍框架由独奏者所揭示的重音落点去勾画。因此无重音的伴奏部分只是一种参照的依据，既渲染了气氛，增加了音乐的流动性，又衬托出主旋律节拍框架的轮廓。

2) 强化节拍框架与重音之间的戏剧性冲突。这时，虽节拍框架仍呈现出明显的规律性，其主旋律部分的重音落点却常为强烈切分。此种音乐现象是很普遍的，在非洲音乐、印度音乐和美洲黑人音乐中尤甚。

3) 由独奏者在演奏时根据自定的时值阈限去自由组织节拍框架。例如，中国的古琴音乐。

4)主要旋律的重音处于不明显状态,没有任何度量背景与节拍框架。这样,音乐本身似乎与时间合而为一,并与时间处于相对静止状态,展示了空间的宽阔性。

4. 乐音线性运动中的重音时间差

如果说每个节拍框架之内都有一个重心,这个重心的所在就是重音的位置。据此,我们是否也可以假设:在每个乐音构成中也有一个重心,而这个重心的所在则和其乐音构成中的力的着重点有关。如果说在一个节拍框架之内,重心的位置可以由切分音来造成重音位置的变换而改变,那么在乐音构成中的重心位置也应该是可以改变的,而这种改变则是由力点中乐音构成的时值阈限之内出现的先后时间差所决定的。

所谓乐音构成中的重心时间差有两种,一种是纯粹的时间差,一种是在乐音变形中的过程时间差。西方音乐中出现的重心时间差,大体为纯粹的时间差。即重心出现在节拍时值阈限的不同点上所造成的差异。当我们观看一个指挥在指挥西洋乐队时所给予的各种不同的重心落点时就不难发现:乐队的音响对于指挥在某个节拍时间阈限之内所作的整体运动,只是作了部分的或点状的反应。这种反应与指挥动作的全过程之间有一段空白,这段空白是靠联想或想象来填补的。这就是为什么当我们去听没有指挥的乐队时,就会有美中不足的感觉的原因。由于艺术家有自己对重心时间差问题的独到认识,不同指挥所给的乐音重心落点是不一样的。因此,对时间差的认识是形成指挥风格的重要组成部分。时间差体现了音乐家的艺术匠心和音乐自身的丰富意义。

但是当我们去听一首中国的乐曲,特别是中国的古琴音乐时,就会发现另一种现象,即以上所说的时间差出现在乐音

变形的过程中。古琴中的纯粹时间差往往出现在右手的弹拨点之中。但乐音中的重心主要体现为过程时间差，即体现在左手的滑音与揉弦当中。具体情况如下图  所示：上图中的横线表示乐音变形过程与时值阈限同步，三角符号，表示在此过程中可能有的重音落点。这些不同的重音落点，可以造成不同的乐音形态。通过上述分析，不难看到纯粹时间差和过程时间差二者既有相同的一面，又有不同的一面。其相同之处在于它们均体现了音乐在力的作用下对自身重心的矫正和再平衡以及与内心情感运动的同构关系。但是，其差别在于：前者只是部分地与力的运动同步，而后者则基本同步。

5. 速度与密度

速度由音乐进行过程中单位时值(拍值)的长短来体现。在单旋律进行中，单位时间内所包含的音符量则称为密度。这两种概念往往被人们混淆。把密度误认为是速度。因为他们不能从结构层次上区别音高的色彩变化和节拍框架的时值阈限变化，其实这二者是有区别的。

一首密度大的乐曲，其拍速未必就快；而拍速快的乐曲，其密度未必就大。密度所体现的只是一种音高的色彩关系，而音乐运动变化的本质在于重心的位置——无论这种重心变化以何种方式出现。

密度不大的乐曲，也可以由于重音位置和乐音重心的变化使音乐的运动呈现出复杂性。密度大的乐曲也可能因为其节拍框架的简单和重音的重复而缺少力的变化。

造成密度和速度混淆的原因主要是因为音符密度大的乐曲在演奏上技术较为困难，而技术的困难易于引起人们对音

乐结构复杂性的联想。

在东方，人们往往偏重注意速度的变化与重力的整合，而相对地不注重音符在单位时值的密度问题。

三、力的运动及其表现形式

音乐运动和力的运动分不开。传统音乐学虽然也注意到此间的重要性，但它只是偏重从音量的角度来谈力，而不是把音乐运动中的力单独作为一个系统，从它和乐音形状、节拍框架、乐音重心的所在层面及内在关系去研究。

看来，我们可能要涉及如下的一些问题：

- * 能与力的转化
- * 能量释放的渠道和力的表现形式
- * 力与乐音的变形、重叠、透视感、剥离
- * 心理张力在力的自律表现中的主动作用
- * 简化倾向
- * 力与音量的部分非对应关系

1. 能量的释放渠道与力的表现形式

根据物理学的原则，声音的能量是由运动的力转化而来的。人类的知觉可以从音乐的运动中获得力的变化信息。这是音乐可解性的基础。但是不同的民族对待能、力、声的相互转换具有不同的侧重。有的民族强调力与声的直接转换。有的民族则偏重于把力的转换纳入思维对声音形式的抽象框架之中。这就是我们所说的能量释放的渠道问题。

往往人类的音乐文化初期都经过上述这种直接转换的阶段，它经过历史的积淀，形成了约定俗成的音乐语汇和其相应的形式。到了近代，西方社会对这些包含在自然状态中的