

中国音乐学院

音乐理论丛书

A Symposium of Theory and
Teaching on Music Grammar
and Solfeggio Art Colleges and
Universities of China

上

音乐基础教育的理论与实践

全国高等艺术院校基本乐科理论与教学
专题学术研讨会论文汇编

吉林音像出版社

音乐基础教育的理论与实践

全国高等艺术院校基本乐科理论与教学
专题学术研讨会论文汇编

(上册)

吉林音像出版社

中国音乐学院 音乐理论丛书

音乐基础教育的理论与实践(上)

责任编辑:周淑华

电脑绘谱:张春宁

封面设计:王 佳

出版
发行:吉林音像出版社

地址:长春市人民大街 4646 号

邮编:130021

电话:(0431)5678564

开本:787×1092 毫米 16 开

印张 16 印张

印数:0001 - 1000 册

版次:2004 年 5 月第 1 版

印厂:长春市康达印刷厂

印次:2004 年 5 月第 1 次印刷

ISRC CN - Q06 - 03 - 0012 - 0/A·G4

定价:30.00 元

有购此书者:请与周淑华联系

电话:13843058539

目 录

上 册

杨通八《实践中探索 实践中创新——中国新乐理发展历程及思想启示》	(1)
汪培元《新时代企望新思路——我对高等艺术院校基本乐科的一点想法》	(7)
孙从音《创建中国特色专业迎接人才竞争挑战 ——新时期对基本乐科教学改革思考》	(11)
吕仲起《乐理教学呼唤统编教材》	(13)
王光耀《音乐基本理论教学管见》	(18)
姜夔《对乐理课的意见和建议》	(23)
童忠良《乐理教学内容两极扩展的探讨》	(29)
赵宋光《论宫系域号》	(34)
杜亚雄《中国乐理的几个基本概念》	(40)
谢 珊《乐理教学中对有关学术名词如何规范化的商榷》	(47)
蒋军荣《对我国目前音乐基本理论教材编写的设想》	(49)
王文韬《论乐理中基本概念之定义规范化问题》	(54)
赵小平《论乐理教学中的概念规范化》	(57)
韩宝强《音出何处?——对乐理教科书中一些问题的讨论》	(61)
王誉声《音乐形态理论中的一些词语研究》	(66)
孟文涛《“简谱视唱固定调”的理论与实际问题杂谈》	(70)
汤 铮《试论调式的等结构形式》	(76)
华萃康、冯华《七声音阶的组成原则及分类》	(85)
黄成烈《减三和弦的启示》	(90)
龙明洪《论调外音》	(97)
王 岚《“音级”概念的“两重性”或“多重性”小议》	(104)
崔 宪《简论正声与变声》	(109)
范建明《科学理念 基础结构与创新意识——视唱练耳分级教学系统导论》	(115)
黄依丽《视唱练耳教学法浅述》	(120)
陈晓宇《视唱练耳中音准分析》	(126)
王 禾《关于视唱练耳教材建设的思考》	(130)
杨 舒《音乐听写教学探析》	(132)
陈雅先《评价与高师视唱练耳课程建设》	(137)
方光耀《建立视唱练耳课多元教学标准的实践与思考》	(142)
赵金彦《视唱练耳课教学中的比较与鉴别》	(147)

王高飞《视唱练耳课多形式教学的探索与思考》	(153)
彭世端《视唱练耳教学的基础性及其任务》	(157)
许敬行《完成基本任务的基本方法》	(160)
孙虹《视唱练耳音乐性的思考——技术与音乐风格》	(166)
庞可艺《基本乐理和视唱练耳课的渗透教学》	(173)
张婉霞《浅谈视唱练耳初级阶段的学习》	(177)
史曼洁《让听觉成为感受音乐的翅膀——浅谈视唱练耳教学中的一些问题和看法》	(183)
吕可《浅谈视唱和听写的科学训练》	(187)
段勇《论高师视唱练耳教学意义的延伸》	(192)
文锋、雷年勇《谈谈高师音教专业的乐理教学改革》	(196)
钟善金、周岚《加强高师视唱练耳教学中听觉分析的训练 着力提高学生的音乐听觉能力》	(200)
李锦生《高师视唱练耳教学中的学科交叉》	(204)
张玉晶《浅谈音乐院校音乐教育专业视唱练耳课教学改革》	(207)
隋镛《论“声乐学生”的音乐听写课的教学》	(212)
蒋立《注重素质教育 提高所学能力 ——刍议综合大学〈乐理〉选修课的教学》	(217)
赵波《上海音乐学院附中基本乐理的发展概括与体系建构思想》	(220)
龙晓匀《一套系统、全面、实用的视唱教材 ——上海音乐学院〈单声部视唱教程〉评述》	(230)
夏月《上海音乐学院〈单声部视唱练耳教程〉第八章刍议》	(233)
刘彤文《以唱名口诀念奏为练习途径的乐理教学法》	(241)

下 册

黎冰冰《五声调式音阶的分段组合教学模式的教学法》	(1)
段继抒《如何分析民族旋律的调式》	(8)
白翎《旋律听写中商徵调式》	(15)
张丽娟《调式中自然大调与宫调式辨析》	(18)
刘斌《关于视唱练耳教学涉及民族音乐特色的问题质疑》	(22)
张劲《重视民族文化对传统视唱练耳教学内容的渗透和补充》	(27)
周吉《为培养新疆各民族音乐人才的“双重乐感”而不懈努力》	(29)
韩燕玲《成教视唱练耳教学中学生心理活动研究与教学措施》	(36)
刘芯《从音乐本体论层面探求内心听觉训练的新角度》	(40)
孟克其其格《从心理学角度谈视唱能力》	(44)

李宝珠《谈视唱课中音乐感觉的培养》	(47)
郭萌黎《旋律记忆的心理过程与音乐听觉训练的思考》	(53)
董海莹《视唱练耳课程中的色彩教学》	(58)
胡 艳《内心视觉在节奏训练中的潜在能力》	(63)
孙 倩《论记忆在视唱练耳教学教程中的运用》	(69)
杨立梅《首调唱名法的学习心理和教学策略》	(73)
许新华《试论首调听觉及其训练》	(80)
任志琴《视唱练耳课音乐思维培育的探讨》	(87)
权 思《固定听觉的形成初探》	(92)
朱玉璋《论音高听觉的形成及培养》	(97)
李 娜《迁移理论在乐理教学中的应用》	(104)
徐 临《拍号的正确读法》	(109)
王雪桦《关于时值特殊划分形式的定论》	(111)
舒琛珍《节奏教学法》	(115)
王 玫《图标节奏同步速记法》	(125)
张好音《此时无声胜有声——培养良好的“休止感”》	(130)
李 坤《浅谈视唱练耳课教学中音乐速度感的培养与训练》	(136)
雷小琴《旋律听写与综合能力》	(138)
侯道辉《视唱练耳教学中的旋律记忆训练》	(142)
赵 苏《试论用实际音乐作品进行听觉训练》	(147)
晨 炜《音程的三种属性与训练》	(152)
王方明《论“相对固定”与“绝对固定”——对“音程”有感》	(156)
陈大苍《听觉训练中和弦结构的快速记忆》	(161)
唐俊岩《谈听觉分析中七和弦的辨别和训练》	(167)
张 燕《论多声部听觉训练的意义与方法》	(173)
张 晖《多声部旋律听写训练中的若干问题》	(177)
张务音《浅论多声部视唱》	(183)
吕 湘《如何提高大谱表和弦连接的听辨能力》	(186)
姜秦丰《和声听觉教学分析》	(189)
李晓薇《谈和声听觉训练中的几种方法》	(196)
张中平《试析视唱中的弹唱练习》	(201)
吴 军《视唱练耳教学中的创意性思维的培养》	(208)
高 缨《整体化的音乐要素技能训练》	(211)
李金华《现代音乐视唱教学中音程感的建立》	(216)

孔云霞《针对现代音乐现象加强绝对听觉训练》..... (221)

黄茜《视唱练耳中现代音乐的节奏感及其培养》..... (226)

梁红《用构唱的方法“输入存盘”建立乐音体系信息库》..... (232)

左佳《建立多维、整体的听觉思维模式——20世纪音乐听觉训练探微》..... (237)

文锋《运用多媒体手段改进高师音教专业乐理教学》..... (242)

赵易山、付妮《电脑网络时代的视唱练耳、乐理教学》..... (246)

许清《分级制多媒体教学系统开发策略》..... (251)

杨晓《音乐院校乐理课多媒体计算机辅助教学的探索与实践》..... (258)

颜锐《拓展新视野 展现新前景
——展望电脑技术手段在视唱练耳教学中的运用》..... (262)

熊克炎《“视唱练耳课首先还是要把音唱准了”》..... (267)

赵方幸《“我是搞基础工程的”》..... (271)

舒琛珍《“我一直主张‘固定为主，兼学首调’”》..... (274)

江江《相互了解 平等交流 求同存异 促进发展》
——全国高等艺术院校基本乐科理论与教学专题学术研讨会论文综述..... (278)

实践中选择 实践中创新

——中国新乐理的发展历程及其思想启示

杨通八

乐理,可泛指音乐的基础理论,西文中常见的术语是 theory of music^①,中国古代也有称“乐律”、“乐径”、“乐论”的。就这一概念的本意而言,它应当涵盖音乐哲学、物理学、心理学、形态学、记谱法等研究成果在内的,反映音乐构成基本法则及其相应符号系统的全部知识,是完全有资格称作“乐理学”或“乐学”那样的基础理论(foundational theory)学科的。

中国的传统音乐历史悠久,伴随其实践而产生的乐学理论极其丰富。这份珍贵的文化遗产不仅属于中国,而且也属于全世界。按照中国音乐自身的规律,对这些理论做科学的整理和研究,使之系统化和便于应用,是乐理学研究的一个独特领域,是历史赋予中国音乐理论工作者义不容辞的责任。

我们通常所说的乐理,或称“基本乐理”、“乐理基础知识”等,则不是上述乐理学研究那样的概念,而是专指为适应音乐启蒙教育需要而结构的音乐基础知识系统;是在乐理学研究成果的基础上,根据不同的教学对象编写的各种程度的音乐基础理论教科书,是典型的应用学科。它和前两者是既相关联而又存在重要区别的领域。西文中与这一学科相对应的词汇也是 grammar of music,即音乐入门、基础知识或音乐文法的意思。

本文将我国近代用于启蒙教育的乐理称之为“新乐理”,是因为在最近一个多世纪的音乐生活中确有这样的客观存在。它是在中国近代的新音乐实践中,西方乐理中国化的产物。应新音乐实践的需要而生,伴新音乐的发展而长。经过百余年数代人的努力,已初步确立了作为一个应用学科的独立地位。“新乐理”概念的提出,希望有助于这个学科与作为音乐基础理论研究的乐理学相区别,突现其实用性、简明性的特点;同时也有助于和纯粹的中国传统乐学分开,强调它现代性、普适性的另一个侧面。为乐理教学工作寻求一个准确的学科定位,积极促进它的建设和发展。

新乐理的发展历程,若将其孕育期包含在内,大体上可分为三个阶段。1900年以前为第一阶段。新乐理的孕育和启蒙,是由西方乐理的传入开始的。

音乐史学界的研究成果^②业已表明,最早将西方乐理系统地介绍到中国,是清代来华的葡萄牙天主教传教士徐日昇(Pereira, Thomas 1645—1708)所为。此人1673—1708年曾任康熙的宫廷音乐教师,他在皇宫里讲解西方音乐,并编写了《律吕纂要》,系统地介绍西方乐理,广泛涉及当时欧洲已经通行的五线谱记谱法以及相关的音律、节拍、和声等音乐理论知识。这

① 哈佛音乐词典 Willi Apel 版第 844 页,科林斯音乐百科全书 Conrad Wilson 版第 546 页

② 主要指冯文慈《中外音乐交流史》(湖南教育出版社,1998年)和陶亚兵《中西音乐交流史稿》(中国大百科全书出版社,1994年)两部专著,本文关于西方乐理早期传入的若干史实均援用他们的叙述。

是第一部以中文撰写的西方乐理。有趣的是，在康熙三子允亲王阅定的抄本中，西洋唱名“乌勒鸣乏朔拉”旁加有“上尺工凡六五”的朱笔批注，介绍复音音乐一节还插入了“似子母调”的评语^①。说明西方乐理自传入始，就和中国的音乐实践及乐学理论有了比较。

徐日昇之后，意大利籍罗马天主教遣使会士德理格（Pedrini, Theoricus 1670—1746）继任宫廷音乐教师。朝廷组织修订《四库全书》，他奉命在徐日昇抄本的基础上撰写《律吕正义·续编》，成书后钦定为《律吕正义》第五卷正式刊行。与前者相较，德理格集中于记谱法的叙述，没有专门涉及音律、多声方面的问题，却增加了以固定唱名书写的大调音阶。这是徐日昇离开欧洲那个时期，教会调式向大小调归并在乐理上的反映。尽管这两部乐理专著都没有对中国的音乐产生多少实际的影响，而且其中的许多术语在今人看来是十分蹩脚和拗口的，如：《纂要》称音高的升、降为“钢、柔”，称音阶为“排乐音”，《续编》称高、中、低三谱表为上、中、下“三品”等等。但无论如何它是历史的真实记录，是西方人谋求与中国音乐理论上沟通的良好开端。徐日昇与德理格的不同也表明西方乐理本身也在不断发展，而且各有各的讲法，从来都不是一个固定不变的东西。

这个时期，外国人办的教会学校，在传播西方乐理也具有特殊意义。曾在山东登州会馆（今蓬莱）传授宗教的英国新教耶稣会圣女传教士狄就烈（Julia Brown）夫妇，于1872年编著刊行《圣诗谱·附乐法启蒙》，“乐法”讲的就是西方基础乐理。这本书的乐谱部分除三百余首圣诗之外，还以五线谱与工尺谱符号对照的形式，抄录了25首中外杂曲作为视谱练习之用，很像是《律吕纂要》中朱笔批注思路的继续。另一对英国传教士李提摩泰夫妇（Richard Timothy），继编撰《中西乐法撮要》之后，又于1883年在山西太原，用改进的工尺谱刊行基督教的《小诗谱》，将西方记谱法的节奏量化原则融进了工尺谱中。他们的这些活动都有着鲜明的传教目的，所以尽力探索中国人能够接受的形式，哪怕是乐谱和乐理的讲解也都考虑到中国化的问题，在实践中产生过一定的影响，客观上起到了促进中西乐理对照融合的作用。

以上事实可知，西方乐理的早期传入，主要是通过传教士中的音乐家进行的，而且一开始就自觉或不自觉地有所比较和选择。作为中西音乐文化交流的正常结果，为新乐理的产生作了准备。

1900—1949年为第二个阶段，这是新乐理产生发展的起步阶段。

戊戌变法以来，随着现代学校的兴起、学堂乐歌活动的展开，人们深切感受到乐理对于音乐实践活动的重要。有的乐歌倡导人同时也是新乐理的积极探索者。他们多是留日归国学子，所以开始阶段亦直接引用日本的材料。最早也最有代表性的是曾志忞（1879—1929）翻译和增补的《乐典教科书》（上海广智书局1904年版），原著是日本高等师范学校教授铃木米次朗编译的一本英国乐理教材（爱爱拜尔《Text—Book of Musical Grammar》）。曾志忞在序言中写道：“音乐之入门，曰乐理，或曰乐典。非此，不足言音乐。”全书的目录是：第一章，乐谱、音符、休止符；第二章，音度、谱表；第三章，音程、音阶；第四章，口调（即语调，笔者注）、拍子；第五章，诸记号、略语。从章节的设计和概念系统来看，除“口调”之类地道的日本用语之外，总体上已经有些接近今天的乐理教材。应当说，从徐日昇到曾志忞的两百年，

^① 陶亚兵《中西音乐交流史稿》第93页。

这也是一个不可小看的变化，其中有局外人容易忽略的艰辛。一个学科的传播，即使是文献翻译，要在别的民族语言中找到确切的术语，并逐步形成合理的概念系统，也不是一件易事，其中必有许多应用过程中睿智的选择和创造性的劳动。这里已经包含了西方乐理中国化的一些早期内容。

“五四”运动之后，北京女子高等师范专科学校音乐科（1920）、北京大学音乐传习所（1922）、上海国立音乐院（1927）、广州音乐院（1932）等专业音乐教育机构相继成立，乐理是不可缺少的课程，所以促成了一批乐理教科书的产生。这一时期在乐理研究和教学实践方面最重要的发展，是学科意识的增强和西方乐理中国化的主动进取。肖友梅 1920 年 6 月在北京大学音乐研究会主办的《音乐杂志》上发表文章说：“乐学是研究音乐的科学”，大概可以从五方面去研究，“第一是声学，第二是声音生理学，第三是音乐美学，第四是乐理（狭义的音乐学），第五是音乐史。”又说“向来研究音乐理论的次序是：（一）普通乐理，（二）和声学，（三）对位法（包括卡农曲 Kanon、赋格典 Fuge），（四）自由作曲。”^①寥寥数语，已勾画出上世纪前半叶世界通行专业教育模式的简单轮廓，基本乐理的定位也基本清楚。接着，他以连载的方式在该杂志上发表《普通乐理》，具体讲解音名、乐谱、音程、音阶等各个方面。在此基础上，又相继出版《新学制乐理教科书》（1924）、《普通乐学》（1928）。最难能可贵的是他在这一系列理论活动中，能自觉应用比较研究的方法，紧扣实践的需要，尽力说明当时在律制、音名、音阶、标准音、记谱法等概念系统必须采取世界通用体制的理由。为此，曾凭借他钦赐举人的学力，在中国古代音乐史和传统乐学研究方面做了大量的工作。这些研究尽管不可避免地带有时代和个人的某些局限，但无论在研究方法或一些具体问题的结论上，在当时的音乐界都是具有很好的先导作用的。

王光祈的《东西乐制之研究》（1926）、童斐的《中乐探源》（1926），尽管都不是专门的乐理教科书，但在中、西乐学理论的比较研究，特别是对中国传统乐学价值的发掘，意义非凡，于新乐理的发展影响深远。

特别应当提到的是简谱在中国的流行和衍变。以阿拉伯数字为音高标记的数字谱，曾由法国人卢梭（J. J. Rousseau, 1712—1778）、加兰（P. Galin, 1786—1821）、舍韦（E. J. M. chev  , 1804—1864）等整理系统化，学堂乐歌时期经日本传入中国。但这种较晚传来的西方乐谱却在 20 世纪的中国获得了广泛的普及和运用，而且在形制方面比法国、日本都更完善适用，显然已成为中国新乐理不可缺少的一个组成部分。简谱的流变充分体现了实践对外来文化的选择和改造作用。

当时较有影响的乐理著作还有：缪天瑞编译的《乐理初步》（1929，英国人柏顿绍 T. H. Bertsenshaw 原著）和《乐谱的读法》（1931，日本门马直卫原著）；陈洪参照法国人 A. Danhauser 所著《Theorie de la musique》编写的《基本乐学》（1933）；张肖虎编写的《乐学基础》（1939）等。

这一个时期的主要史实显示，西方乐理在与中国新音乐实践相结合的过程中，经历着不可

^① 引自肖友梅论文《乐法研究》。陈聆群等编《肖友梅音乐文集》，上海音乐出版社，1990 年版第 152、155 页。原载北京大学音乐研究会《音乐杂志》1920 年 6 月 30 日第一卷第 4 号。

避免的筛选和改造，同时也积极融合中国传统乐学的相关知识。这是西方乐理中国化的必然过程。当时从事乐理书籍翻译、编纂与教学工作的，主要是中国的音乐家。他们以积极主动的进取精神，在西方乐理中国化方面作出了卓越的贡献。

1949年以来是第三个阶段，这是新乐理的成熟发展时期。

新中国成立以后，音乐院校经过院系调整，有了比较稳定的教学环境和教师队伍，乐理学科也不例外。50年代中期，反映前苏联乐理教学体系和新成果的斯波索宾《音乐基本理论》（1955）、奥斯特洛夫斯基《基本乐理与视唱练耳教学法论文集》（1957）相继翻译出版。重视英才教育的苏联体系不仅定位准确、系统严谨，而且十分重视教学法的研究。强调乐理教学必须与音乐相结合，提倡多引用本民族的音乐文献，突出实践能力的培养。这些思想对我国乐理学科的发展是一种有力的导向。与此同时，整个专业音乐教育中民族的内容也不断增加，总的体系要求乐理给其它学科以更多的配合，完全靠翻译教科书维持教学的局面事实上已经难以为继。难怪缪天瑞先生1958年在柏顿绍《乐理初步》的编译本“修订版序”中感叹到：“编译本到底只是编译本，很难符合我们的需要。要完全符合我们的需要，必须根据我国的民间音乐、古典音乐与新音乐的特点，参考西洋音乐，并结合学习这种音乐的经验，来自行编著。”^①

60年代初，根据全国文科教材会议的精神，中央音乐学院组织了一批教材的编写和出版，李重光先生的《音乐理论基础》（1962）就是在那样一种形势下产生的。这本教材以我国的音乐实践和教学需要为出发点，采用通行的乐理知识和概念系统，同时有选择地吸纳音律、五声音阶等中国乐学的必要内容，结构成自己的教学框架，最后还附有《简谱及工尺谱简介》。应当说，这是我国自己编写出版的乐理教科书中最有代表性、也是最成功的一部。使用时间最长，再版次数最多，影响最大。尽管书中的一些问题曾引起过广泛的讨论，他本人也在后来的再版中不断的修改和补充，但这本书在音乐知识的普及，对中国基础乐理教学体系的建立，是起到了极其巨大的历史作用的。

除此之外，最近几十年陆续出版的，有如缪天瑞的《基本乐理》（1977），晏成佺等的《基本乐理教程》（音乐自学丛书、1990），孙从音的《乐理基础教程》（高等学校音乐教育学会推荐用书、1991），杜亚雄的《中国民族基本乐理》（1995、修订版更名为《中国乐理常识》），童忠良的《基本乐理教程》（普通高等教育“九五”国家级重点教材、2001）等，都是各具特色和创建的力作。我国乐理学科已经进入一个成熟发展的时期。

简要的历史回顾有助于理解西方乐理中国化的问题，这是今天我们讨论乐理问题的一个基本出发点。

我国各级各类音乐院校、系科现在教学中的乐理，是一个多元、开放的系统。多种模式，各具特色且尚在发展。尽管最早的框架和内容都是从西方传过来的，但在与中国新音乐实践相结合的过程中，不可避免地要经历比较、认同、改造或创新的变化，也要不断与中国的传统乐学碰撞，融合其中许多有实践意义的普及知识，服务于新的实践，产生新的经验。这就是西方乐理的中国化。

自徐日昇以来相继传入中国的各种乐理版本，本身也不是统一的，有共性也有各自的特

^① 缪天瑞编译、柏顿绍著《乐理初步》，音乐出版社，1958年版第1页。

色。大凡能真正立住脚跟为中国的音乐实践所采用的，事实上早已经中国化了。它最基本、最稳定的那些因素，包括约定俗成的术语、概念，以及在这些知识影响下产生的难以计数的音乐文献，已经是不可改变的历史，是中国音乐文化理所当然的组成部分，也是今天国人理解和学习音乐不可缺少的思想和物质依据。我们不能因为其中的一些原理与西方音乐相通，就认为那不是中国的，或者仅仅承认是表面上的相似。音乐本来就有共性。如果中西音乐在所有的原理上都截然不同，国际间还能有音乐交流吗？另外，也不能因为有的术语或概念与我国古代的某些说法不一，就否认它和传统的联系，甚至主张废弃今俗恢复旧制。那也是万万行不通的。传统是一条流变的大河。古人的某些用语，在今天改变了说法，或者因新的实践需要而产生了新的语汇，是所有文明发展中的正常现象。就像中国近代史上文言变白话文一样是历史的别无选择。我们必须正视新乐理的“合法”存在。如果一定要讲传统，这也是传统的一部分，只不过这是近代的传统，而且是代表先进文化发展方向的传统。历史的选择，人民群众的实践，数代新音乐工作者劳动和智慧的结晶，理应受到尊重，是不应该也不可能随意否定的。

这里，不由得想到前几年关于中国乐理的那场激烈争论。问题的实质确实如周勤如所言：“不在于要不要研究中国音乐理论，要不要实践母语文化教育和批判‘欧洲文化中心论’。对这三个问题，回答都是肯定的。但必须强调，这种研究、实践和批判应当采取科学的、冷静的态度。”^① 我以为，科学、冷静的态度首先应当包括学会尊重古今中外的一切优秀音乐理论遗产。不能以弘扬民族文化为由，将西方乐理或我国新乐理的合理部分作为对立面随意挾伐；也不能对传统乐学的一些问题片面诠释，或以自己杜撰的体系强加古人，对善良无知的年青人产生误导。在涉及这一领域的新编乐理教材中，前面已经提到的晏成佺和童忠良的两本就让人感到亲切多了。至少他们是在平心静气地比较，寻求融通，不是非此即彼地肯定一切或否定一切。当然，他们这种“中西合璧”乐理教材的模式也是可以讨论的。以本人在音乐学院多年教学工作的体会，基础乐理课程面对的是刚入学的各个专业的学生，他们大多数人的音乐理论水平有限，要他们一下子就进入那么复杂的传统乐学理论的学习，实在是勉为其难。师范院校音乐专业的更大范围困难将更多。其实，童先生对此早有所料，故在他书中传统乐学和现代乐理部分都标有“⊕”号，并明确指示这些内容是可以“灵活处理”、“甚至可暂时跳过不讲”^② 的。总的来说，关于中国传统乐学的研究不是多了，而是远不够深入，应当继续鼓励提倡。音乐院校和师范院校的音乐专业，针对不同的情况，开设包括古谱学在内的必修或选修的传统音乐理论课程，也是非常必要的。但这类课程涉及太专门化的知识，不易为初进学校的低年级学生所掌握，而且不同的专业方向对此的需求也有差异，还是与基础乐理分开，放在民族音乐相关专业的较高年级开设为好。

基础乐理教材的编写，根据这门课程的定位，应把握好科学性、普适性、实用性和简明性几个特点。

科学性，就是必须严格把握本学科各点知识的客观、系统和准确。特别是一些基本概念，不能似是而非、以偏概全甚至自相矛盾。要杜绝一切伪科学甚至反科学的无稽之谈。

① 周勤如《研究中国音乐基本理论需要科学的态度》，中央音乐学院学报 1999 年第三期，第 3 页。

② 童忠良《基本乐理教程》，上海音乐出版社 2001 年版，目录第 5 页。

普适性，就是充分重视它作为基础课和共同课的教育功能。基础，是指当今世界通用的音乐知识基础，音乐入门教育的基础；共同课，则必须考虑到各专业学生的共同需要。过于专门化的知识，如中国音乐传统乐学的系统理论，应留待更高层次或更专业化的教育中去掌握。

实用性，是要确立一个应用学科知识系统的选择标准。面对浩如烟海的乐学理论，只应选择那些对初学者有较多实践意义的知识。

简明性，这是入门教育的基本要求。须提倡区分对象因材施教，深入浅出的教学方法，拒绝复杂与繁琐。因害怕遗漏而面面俱到，甚至将其它课程的内容大量植入，使乐理课变得十分繁难，不易掌握，那就有悖开设这门课的本意了。

新乐理的发展历程，留下了前辈音乐家们的沉稳足迹，浸透着一种诚善、务实的精神。不求在音乐 ABC 上辉煌创造，只盼音乐的辉煌普照人间。正是这样的精神和实践造就了西方乐理的中国化，铸成了一个实实在在的新学科。有人说，教师，就是千百次地重复大家已经熟悉的知识。这话有一部分道理。乐理，或者宽一点将视唱练耳包括在内的基本乐科，本质上是音乐的启蒙教育，知识系统比其它学科更要求稳定和实用。在这个平凡的事业中，只有那些甘当铺路石的人才能真正地有所作为。愿老一辈乐理学工作者们的精神能够发扬光大。

（作者工作单位：中国音乐学院）

主要参考书目

冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》，人民音乐出版社 1993 年版。

汪毓和编著《中国近代音乐史》，人民音乐出版社 1994 年版。

张静蔚编选校点《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社 1998 年版。

中国艺术研究院音乐研究所资料室编《中国音乐书谱志》，人民音乐出版社 1994 年版。

新时代企望新思路

——我对高等艺术院校基本乐科的一点想法

汪培元

前 提

作为基础学科，其重要性不言而喻。现在我要讲的是处在世纪之交，摆在我们面前的是既要面对传统，又要面对世界，还要面对科技发展，三者谁都不能忽视，基本乐科也不例外。前面两点，尽管经历过互相排斥到互相结合的曲折过程，但从王光祈、萧友梅起，到今年5月出版的童忠良专著《基本乐理教程》，已经结出丰硕的成果，创作方面的过程也大抵如此。关于第三点，我想科学既给音乐以翅膀、以力量，也给音乐许多新的课题，如21世纪计算机音乐将是专业创作的发展方向，许多全新的概念就够我们去琢磨。这里我们还要注意第二次世界大战以后，英国学者查理·斯诺在1959年发表过《两种文化与科学革命》的一篇论文，他揭露了科学与人文对立的危害。如果说当时还只引起一种争论，那么今天已经随处可找这种事例^①。20世纪曾经分工愈来愈细，各学科壁垒森严，但进入21世纪之前，已呈现出交叉、综合的趋势：自然科学家已大谈其音乐、艺术，那么从事社会意识形态的音乐工作者，是不是也关注一下社会现象，思考一些问题呢？

音乐从这里出发

从1904年曾志忞的《乐典教科书》起，接着萧友梅于1920年在北大《音乐杂志》一卷四号开始连载了《普通乐理》^②，1921年日本黑泽隆朝将连同乐理的《西洋音乐讲义集》^③在东京出版，然后是1935年应尚能在商务印书馆出版《乐学纲要》，1936年郑志又在世界书局出版《乐学大纲》。这些书有一个特点，就是或多或少带有音乐常识的性质，后来才逐渐缩小到以识谱为主的基本乐理上来。再往后，干脆用外国教材或以它为蓝本，以致不少乐理书的内容都没有超过格尔肯斯为初学音乐的人写的薄薄一本《音乐术语手册》，因此近年竟出现音乐院校的学生需不需要再学乐理的疑问。

我之所以提出这一点，起先只是想“乐理”两字究竟是什么意思？它的范围怎样？后来想乐典也好，乐理也好，乐学也好，不论是指音乐的法则、音乐这一学科、还是音乐理论，都没有涉及主体——“音乐”是什么和为什么要学音乐这两个带根本性的问题。因此音乐院校的学

^① 见北大学报2001年3月《文化生态失衡》及2001年9月26日德国慕尼黑音乐与戏剧学院贺尔夫冈·马茨纳克教授在上音讲“欧洲音乐学的发展近况”的报道。

^② 1928年在商务印书馆正式出版时改名《普通乐学》。

^③ 此书写于1920年，1981年邵义强将《乐理》翻译并单独在台湾全音出版社出版。

生或音乐爱好者，不知在何时何地可以得到这种回答或指导。照目前情况来看，是不是只能让个别音乐学系的研究生，在他（她）设定的论文课题是“音乐是什么”时才能去审视他（她）所从事研究的是什么，而让广大的学生和音乐爱好者永远漫游在音乐的隧道中却不知往何处去，这不是很滑稽的事吗？

几乎所有的乐理书，一开始都是从“音”讲起，目前笔者所能见到的只有郑志的《乐学大纲》和黑泽隆朝的《乐理》有所不同。前者第一章是释音乐的意义，第一节音乐的力，第二节音乐的意义，第三节音乐的作曲、演奏、鉴赏，外加音乐的效果与人生一大段内容。第二章理论的统系，第一节研究理论的意义，第二节理论的种类，包括技术理论 14 个科目、思想理论 7 个科目。后者的序篇讲两个问题，一是何谓音乐，包括音乐的意义、音乐的起源、音乐的要素、音乐的三机能。二是记谱法，包括音乐的记录，何谓乐理两个内容。当然，21 世纪的今天不可能要求七、八十年前的书能完全符合今天的要求，我只是觉得这些问题今天一样值得我们去思考。如果进门的时候不看看这是什么地方，那就会走入歧途，所以我这一段标题用音乐从这里开始，就是这个意思。

现在我们回到“音”这个问题上来，因为要和已有的知识接轨，所以不得不从物理学的角度“音波”讲起，但音乐通过演奏，已经是一种“能量”，我本人听音乐的时候（特别是现场演出），就非常注意这个问题，欧洲现在也有人开始对这方面进行研究。讲到“音量”也只讲振幅，而不讲音量单位“分贝”，可是在日常生活中，对“分贝”的限制已经属于普通常识。再说“音值”，还是只能根据相对性的原则讲，而不涉及精密的时间“计量”，但大型作品特别是影视音乐，这一点就非常讲究。还有“在欧洲，单一的音不是音乐，必须加上横的或纵的才是音乐，而亚洲——中国则音已是音乐”^①，不然我们不能理解律吕谱何以能传世，也无法弄懂《战国策》《燕策》三所载荆轲刺秦王中“为变徵之声，士皆垂泪涕泣”的意思。还有目前的讲法是静态的、平面（二维）的，而音乐则是动态的、立体的（包括时空——四维空间的）。再说，“乐音”在计算机音乐中往往还是创作时的原材料，而不是作品的胚胎，这些都是值得我们讨论的问题。究竟把原来的东西改写，来一次质的飞跃，还是另设科目，原有的基本乐科只在知识方面作些扩大或延伸，这都需要大家研究。

涓涓细流与新浪潮

记谱法方面，我的想法是分文字谱和图形谱两大类。律吕谱、古琴谱、工尺谱、数字简谱都可以归为前者，而将结绳谱、央移谱、五线谱和电子音乐计算机音乐用图形加说明的乐谱归入后者。由于各人创用的符号常常互不相同，为使演奏者能了解，常用文字加以解释，因此两种分法互相交叉的现象必然长期存在，有的则经过一段时间的检验，约定俗成，为大家所接受，这是意料之中的。

讲到记谱法的演变，20 世纪虽未形成大的改革，但在这方面作出点滴贡献的大有人在。如美国的约翰·特意拉氏因通常的五线谱无法解决高低音谱表的音位不一致问题，想出高低音同用 G 谱表而上面加两条短线的办法，这在北大《音乐杂志》二卷三、四号合刊上曾加以介

^① 德籍华裔作曲家尹伊桑 1986 年 11 月 4 日在上音讲创作时说的一段话。

绍。1993年人民音乐出版社出版的吴道恭著《论六线谱》，出发点与此相同，解决的方法则根据欧洲诗琴的手法谱改用六线谱。我觉得仍用原有的谱号毕竟实际音高不能相符，不如将特意拉氏那一种把下面的谱表用F谱号画在第五线上来解决这个问题。1921年北大《音乐杂志》二卷五、六号合刊还登载过日本滨德太郎感到通常五线谱的线和间半音全音的距离不一致，所以想出所有线和间都是半音的办法，将原来高低音谱表的上加一线或下加一线都作为C，这样一来两种谱表只分别代表高低音，而无原来G谱表与F谱表的含意。此外，70年代匈牙利的库尔泰格创用的15行谱，他只在低音部谱表下面再加二条线，高音部谱表上面则加三条线（均与原来的五条线分离），这样基本上能记钢琴88个键的音，并创用各种非传统演奏的符号。由于保留了原来五线谱的特点，较易为其他人所接受。

另一方面，计算机音乐登上舞台，以解析几何的坐标图为基础的图形谱成为一种全新的乐谱，有如钱江潮中异峰突起，大大拓宽了原有记谱法的应用范围。这种记谱方法正处于方兴未艾的发展过程，有待实践的检验和继续探索。

创新与异化

接下去是音的运动，而音的活动离不开调式音阶的逻辑规律。在长期的音乐实践中，因不同的地区不同的文化背景而形成不同的音体系和调式的逻辑规律。20世纪由于民族觉醒和独立运动的推动，逐渐摆脱欧洲中心论——大小调体系一统天下的局面，因而各种不同律制、不同色彩的调式音阶得以崭露头角，大大丰富了音乐理论和创作演出的内容。与此同时，还有根据科学研究产生的四分音音阶以及作曲家出于反传统的观念而创造的人工调式不断涌现。一方面，作为刻划某种特定生活和感情的需要，我们并不排除任何人为的创作手段；另一方面，凡是远离自然规律的事物，不但难以为广大人民所接受，就是作曲家本人或其他追随者也会日后产生怀疑，转变方向，事实已经证明如此，这种创新是不是一种异化，可以讨论。

音的横向运动，通常都分距离（音程）的变化和时间（节奏和速度）的变化两部分来讲，而将方向的变化归于距离的变化之中，这就是二维平面与三维立体的差别，因而忽略了“角动量”计算的起点。连续的横向活动则构成旋律，成为四维时空，这和我前面所说的能量问题有关，因为涉及高等数学问题难于深入，但可举实际作品提示学生注意^①。纵向运动一般都是从三和弦讲起，为什么从三和弦讲起？和弦的构成是不是只有等距离叠置？音的纵向关系是不是只有块状结构？复调音乐相互间是不是只有和声关系？讲这些问题时一方面要联系实际音响效果对人的听觉产生的影响，一方面联系创作实际在20世纪走过的历程，这将有助于学生学习本课的兴趣和将学习内容引向深入，而不致索然无味或感到无东西可学。

传统和全球一体化的范例

视唱练耳的教材我觉得兴德米特的《音乐家基本训练》是本好书，我们自己国家的音乐院校曾力图结合民间音乐作过长期努力，但“九五”国家重点教材《视唱练耳教程》我尚未看到。从历年致力于此的种种革新来看，最早的是1933年萧友梅曾提出过多（do）约（ye）莫

^① 例如威尔第《阿依达》第一幕中《圣洁的阿依达》等。

(mo) 唱名法, 1958 年德国音乐学家米尼希则有雅 (ya) 勒 (le) 唱名法发表, 1975 年罗马尼亚布吉阿努又另有新唱法, 1979 年日本林上定在东京《音乐艺术》推出改良固定唱名法。我国 80 年代有赵宋光的三轴协变唱名法, 朱少坤的半音定位唱名法, 姜夔的 35 音唱名法等。其中三轴协变唱名法^①的目的在于减少变音的数量, 所以兼有固定与移动唱法的特点; 半音定位唱名法则在固定唱名法的基础之上, 将升降半音再加区别的唱法。种种改革自然都有他们的依据和经过一定的试验, 但和记谱法一样, 能否在全世界推行则有待长期的努力和实践的检验, 我个人感到柯达伊音乐教育体系所用的首调唱名法和固定唱名法 (音名唱法) 结合是适合我国的实际情况的。一方面我国首调唱名法的基础比较牢固, 所以义务教育和专业教育实行的是双轨制; 而从大城市近十多年的钢琴热来看, 无形中给柯达伊的音名唱法提供了条件, 所以就师范院校或音乐院校的音教系或师范科系来说, 可以直接采用柯达伊体系的唱名法。如果是音乐院校, 因为有固定唱名法的优势, 懂一点首调唱名法也没有什么坏处; 因为调性音乐在今后的音乐生活中仍将 (也应该) 占优势, 音乐院校的毕业生还是以当教师为主, 加上在柯达伊教学法中许多有助于提高听觉训练的方法已经为音乐院校的视唱练耳教师所采用。所以我说它是传统与全球一体化相结合的好方法。当然, 原来的固定唱名法与音名唱法不完全相同, 如果两种唱法完全相同容易混淆, 也无妨另外创造一种唱法代替这时的唱名法, 或利用现成的耶勒唱名等。真正音名唱法掌握以后, 首调唱名法的调高问题也就自然而然地解决了^②。

研究型的教学法

在信息爆炸的时代, 任何学科以教师为主体, 用灌输式的教学方法都将无法适应今后的教学工作, 所以我认为坚持这几点是必要的, 也是可以做到的: 1、对丰厚的音乐遗产进行大胆的、彻底的梳理和压缩, 留下最为精彩的原理或体现此原理的基本方法, 腾出时间来学习新的知识, 2、以研究型的教学方法代替灌输式的教学方法 (包括教材的编写多用提钢挈领的方式 (像萧友梅的《普通乐学》, 许多音乐知识点到为止), 并多用提问的方式启发学生的思路和开阔有关的知识面。3、不论从开发智力的角度还是提高人民素质的角度, 音乐都将显示出它独特的作用。正因为如此, 所以我们要在开始时给学生一个正确的观念, 就是音乐是什么, 为什么要学音乐? 要回答好这个问题, 必须分清学校和社会、艺术和娱乐两个界线, 这样才能对待随着科学的迅猛发展而愈来愈复杂的社会现象。

这是我对基本乐科的几点粗浅的看法。

(作者单位: 上海音乐学院)

① 不同的谱号就须移动唱名; 移调乐器的实际音高也和固定唱名法有异。

② 也可用掌握标准音的方法解决这个问题; 我曾找流行歌手作过试验, 在允许有半音误差的情况下只要几次课就能解决。