

全国首届旋律学学术研讨会文论辑编

旋律研究论集

主 编 / 赵宋光

副主编 / 荣鸿曾

乔建中

曾遂今



文化艺术出版社

全国首届旋律学学术研讨会文论辑编

旋律研究论集

主 编/赵宋光

副 主 编/荣鸿曾

乔建中

曾遂今

文化艺术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

旋律研究论集/赵宋光主编. —北京:

文化艺术出版社, 2000. 1

ISBN 7-5039-1921-3

I. 旋… II. 赵… III. 旋律学—研究—文集 VI. J614.6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 26827 号

旋律研究论集

赵宋光 主 编

荣鸿曾
乔建中 副主编
曾遂今

*

文化艺术出版社 出版

(北京丰台区万泉寺甲 1 号)

新华书店经销

北京市红星印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 14.125 字数 350,000

2000 年 1 月北京第 1 版 2000 年 1 月北京第 1 次印刷

ISBN7-5039-1921-3/J. 576

定价: 28.00 元

赵宋光

旋律学学科建设刍议（代序）

建设旋律学这一学科，虽不是白手起家，从无到有，却也有日益加剧的紧迫感和危急感。来自如下四方面的挑战，不断提高建设旋律学的紧迫性。

（一）专业作曲教学长期以来的课程缺陷。按照欧洲引进的音乐教育体制，作曲技法课程有所谓“四大件”，其中却没有一件是传授旋律写作技巧的。据欧洲不少音乐教育家说，旋律是从心底里流出来的，是天才的创造，旋律的写作技巧是不可传授的。因此，旋律习作只能受到四大件之外的个别指导。而在指导时，和声学与对位法的规则对各声部旋法的钳制作用，常常大于审美意境对旋律构思的启导作用。由于这种体制不适应中国国情，在许多院校及其附中开设了“歌曲作法”课，一定程度上弥补了旋律技法传授的空白。但是，歌曲作法的讲授由于得不到雄厚的旋律学研究队伍的理论成果支持，适应面有限，尤其在旋律的民族风格、器乐特性与大型展开等方面，不能满足学生的饥渴。学生时代的饥渴，延伸成为作曲生涯的苦恼。尽管作曲家们知道，要吸取前人的艺术经验，提高自己的审美表现能力和形式创建能力，但

事实上，除了多听多唱，很难遇到系统的理论来指引自己提高旋律创作的想象力。而包围着旋律的四大件技术负担是那样沉重，占据了大量时间精力，常常窒息了把审美意境凝集于旋律之中的自由畅想。

（二）民族传统音乐的旋律财富之丰饶。我国的传统音乐文化是多元并存的，汉族有许多方言区，少数民族数目多达五六十，体裁乐种十分多样，其音乐形态绝大部分呈现为各种各样别具特色的旋律。这样丰富的旋律宝库早就期待音乐理论工作者们由采访搜集，经整理研究，到发现审美表达的形态规律。七十年代末以来，民族民间音乐集成的各体裁各分卷的编辑出版工作陆续告成，浩繁的卷帙堆积如山，向音乐理论家们提出了许多来不及找到解释的问题，要求进一步提炼为教材。倘若不及时建设起具有科学形态的旋律学科，问题的正确答案如何得到，循序渐进的系统教材如何编成？

（三）旋律虚无主义思潮持续冲击。这一思潮由来已久，自本世纪初以来，在欧洲专业音乐理论界和诸多现代主义作曲流派中，这类主张就被人反复鼓吹。第二次世界大战以后，旋律虚无症成为许多新潮作品的共有特征。八十年代以来，这一思潮通过高等音乐院校讲台涌入我国，对我国专业音乐教育形成持久的冲击，严重威胁作曲教学的质量。面对这种冲击，如果连旋律财富最为丰硕的音乐文化都不能酝酿出自己的理论代言群体，拍案而起，挺身而出，那我们还有什么指望来力挽狂澜？倘若没有一种上升到理论科学形态的旋律学来抵御这种冲击，如何保护传统音乐旋律财富不受侵蚀？

（四）大众音乐生活里的旋律贫血。文化市场开放以来，音乐舞蹈文化获得了电声包装，通过录音、录像、广播、电视，走进千万百姓家。人们本指望现代化的包装带给大家丰盛的精神享受，

不料却遇上了旋律的雷同化和扭曲化，情趣失血苍白，伴奏嘈杂喧嚣。长此以往，传播手段越先进，受灾面积越惊人。幸好偶而还能靠着传统旋律精品的传唱，缓解大众怨怒。但是，通俗音像产品制作者能够开列的精神食谱毕竟太少选择余地了，部分由于对旋律优劣的辨识能力不够用，以致精品休眠，次品泛滥，部分由于作曲家旋律创作能力渐衰，要从新作里选出旋律佳作已越来越难了。文化灾区里的大众呼声，正在召唤旋律振兴，正在期待能够振兴旋律的理论研究。

今天来大肆倡导旋律学学科建设，条件已迥异于半世纪之前。除了民族民间旋律资料库大为充实，理论研究成果半世纪来也不断有所积累，它们相继以歌曲作法、变奏展开技法、复调化织体写法、节奏研究、调式研究、旋法研究、乐段内结构研究等身份进入教学与学术论著。在这基础上，本文侧重探讨学科建设的指导思想、学科知识结构框架以及可能的研究专题设想。

从指导思想讲，方法的科学性应放在首位，要处理好如下几对辩证关系：

第一对，普遍与特殊的辩证关系。

旋律，作为音乐作品存在的主要形态，有它形式构成的普遍规律，有它审美表达的普遍目的，对这种普遍规律和普遍目的的探寻，是旋律学研究应当致力的，决不可放弃或忘却。但同时，应注意到，旋律的存在不会脱离民族性、地方性以及表现为个人风格的个性，其中体现了特殊规律与特殊目的。在什么情况下可以舍弃特殊性来捕捉普遍性，在什么情况下又必须注意特殊性，从而充分容纳其内涵的丰富性，这里面的分寸感之恰当，是建设学科理论时不可忽视的。

普遍与特殊的辩证关系还可以从抽象与具体的相互关系来考察，在教程环节编排和习作程序安排上，抽象与具体的分层与互

转的恰当处理，尤为重要。就旋律这一概念的本质而言，应该抽取哪些维度（例如音程、节奏、句逗）来把握，才不致舍本逐末不得要领，对这种抽象性的把握，会撇开许多具体的属性（例如音量、音区、音色、速度），这样的暂时舍弃，是不可避免的，对于认知能力和创造能力的成长，在某一阶段上是有益的。但是，在能力成长的另一些阶段上，又必须把这些具体属性召回来，兼顾到，乃至有必要借助具体样态的丰富性（例如行腔过程的强弱转折，女高音和男低音的性格对比，器乐化走句与众赞式歌调的样态对比）来启发旋律形态构思过程中的创造性想象力。抽象与具体的层次分化是必须建立的，必须通过旋律思维的抽象化来开拓旋律构思的新境界，但同时却要严防过度的抽象化导致情感内涵的干瘪和想象力的萎缩。

第二对，合规律性与合目的性的辩证关系。

旋律构成的合规律性受制于所采取的物质手段，这物质手段的各个方面之间的客观联系的必然性。旋律所用的材料是乐音，而不是造型艺术的色、线、形。假如在分析旋律的理论里动用了“旋律线”、“调式色彩”、“节奏型”这些语词，那末这里的“线”、“色”、“型”都是喻词，借喻之后所生的转义必须由乐音与乐音的相互关系来重新界定，否则就不成其为科学形态的理论。而既然这些词所指的样态属性都存在于乐音的继时性连缀之中，那末各种样态属性的相互联系的必然性也不可能不受制约于乐音的根本性质。

旋律构成的合目的性受制于所表达的审美意境，这审美意境中听觉感受的、联想心理的、情感态度的、实践意志的、与行为方式相关的主观意向的人类性社会性。旋律是社会成员借以表达和交流审美意识的媒介，其中运用乐音连缀所构成的种种样态，必因合乎某种意图、传达某种意蕴，才获得了自己存在的意义和

价值。人们在认知种种样态属性而给予相应的技术命名之后，如果忘了进而询问其中隐含的意图和意蕴，那就只能算知其然而不知其所以然了。

因此，作为方法论的原则应当牢牢把握的，是探寻合规律性与合目的性双方在旋律形态构成中的对话和交融。以往对旋律形态的所谓“规律”的归纳，之所以常常走向僵化，反而成为束缚学生想象力的桎梏，大都是由于把合规律性的观察与合目的性的挖掘互相割裂了。只有坚持认为，它们双方都是互相沟通的产物，旋律学研究才有可能发现：合规律性无论就普遍规律还是特殊规律而言，都有自己的客观性和合理性，在样态的可变性深处寓有范式的永恒性；合目的性无论就普遍目的还是特殊目的而言，都有自己的稳定性和传承性，在时代的可变性深处寓有人类的永恒性。

第三对，旋律的历史发展中，技术结构的成长与审美容量的开拓两者之间的辩证关系。

旋律仿佛是一种生命体，一旦生成，就会经历发育演化。发育演化不仅存在于某一件作品的乐思展开过程中，而且存在于世代传承的历史长河中，因而，对同一首旋律在历史演化中形成的诸多变体进行比较研究，就十分必要了。这种比较研究总要包括两个层面。一方面，要在技术结构的层面上加以观察，注意到哪些要素保持稳定不变，哪些要素则发生种种变异，而在整体上则呈现出从简单到复杂，从幼小到成熟的成长过程。另一方面，要在审美容量的层面上加以品尝，探寻哪些审美内涵有历史继承性，哪些审美内涵则是开拓出新的成果，而在整体上则向审美意识的深度和广度发展，展示了音乐文化丰满性的历史积淀。让这两个层面互相说明，达到辩证统一，是旋律的历史研究不可不坚持的。

第四对，在审美价值尺度的运用中，对大量的与稀有的不予偏废。

在旋律形态的分析中，常会遇到一些屡见不鲜的现象（例如上下句结束音之间有属主呼应关系），它的大量存在，说明它的广泛可接受性，说明它对社会公众亲切易解，说明它体现了人类审美情趣的共性，因此，不可因其“不新鲜”而漠视其审美表达的价值。但同时，却又要防止思维走过了头，以为唯有统计上的多数乃至大多数才足以证明某种形象是有价值的。少量存在的现象（例如旋律不在主音上结束），既有可能是被淘汰的败笔，但也可能是精心构思的神来之笔，分辨这两者，是审美评价常常遇到的大难题。在这种难题面前，统计方法已无能为力，那又如何正确把握评价尺度呢？首先要靠对于合目的与否的艺术敏感；在这直觉判断基础上，再运用分析的理性思维，对这少量特殊现象中是否隐隐交织着诸多合规律性，作出慎密的梳理。正因为这样的评价分析是高难度的作业，理论工作者必须在总体上抱谨慎的态度，对特殊形态切不可因其量少而藐视贬低。

以上是对方法论的思考。

在迄今积累的研究成果基础上，是否有可能对旋律学学科结构的科学形态提出某种构想？本文以刍议的方式，提出若干概念。

基本概念可分为三大类：（一）细部诸维度；（二）布局诸维度；（三）结构逻辑诸维度。

就细部来观察旋律，可以抓住乐音继时性连缀有意味的最小单元，人们通常称之为乐汇、歌腔、乐节、动机、音调等等。人们会问：这种最小单元究竟有多长？它由几拍、几小节构成？长过几拍、几小节就算超过了一个单元？这样提出问题，是无法回答的。在实际的旋律里，最小单元的长度有很大伸缩性。四拍的歌腔，可能对于这个旋律的这个细部而言是一个有意味单元的全部，而对于那个旋律的那个细部而言却仅仅是有意味单元的一小部分，这取决于审美表达主体在创作旋律时所赋予的意蕴。因此

对有意味最小单元的界定必须与它的审美意蕴相联系，而在时值长度上允许很大的弹性。我们可以说，旋律的有意味最小单元是：有表达力的、相对完整的、在想象与记忆中不可分地呈现的若干乐音的继时性连缀。

但这一界定还不是本文拟议的基本概念，而仅仅给第一类不同维度的基本概念的提出，划定一个范围。在这范围内，有如下基本概念：

(1) **细部旋律线**。旋律线的本质，不在一群乐音的集合，而在从这音到那音的进行——上行还是下行，音程是什么样的。因此，对于乐汇或歌腔旋律线的准确理解，不应是“乐音的序列”，而应是“旋律音程的序列”。而旋律音程的规定性，大家都知道，除了有上行下行的不同，级进跳进的不同，还有协和与不协和的差异（音律之间的关系是亲近共鸣的还是疏远对比的），跳进则有小跳大跳的差异，级进则可能还有比自然调式相邻音级距离更小的变音进行。相同或不同的旋律音程先后相续，可以连续上行，可以连续下行，也可以时而上行时而下行，形成种种涟漪。对于这些不同的样态，人们常借用造型艺术的“线条”、“刚柔”、“曲直”等词来描述。若干音程连续的结果，可能形成分解和弦式的上行、下行或往返运动，也可以形成音阶式的上行、下行或往返运动，这样，旋律线就把原先潜藏的和弦或调式因素表露到明处了。细部旋律线还有一些特异的样态，那就是包含滑音。滑音，从本质上讲，是对明确的旋律音程进行的否定，造成旋律线的例外状态，倘若音调里充满滑音，旋律线就被瓦解，审美价值就被破坏。仅在某些特殊情况下，滑音作为陪衬因素参与旋律线的构成，补充了某些意味。

(2) **以节拍框架为背景的节奏样态**。这一概念，是节奏学与旋律学共有的基本概念。对于乐汇或歌腔范围内的节奏样态作归

类梳理，从中探索审美表达的丰富可能性，是节奏学与旋律学共同需要的基础研究。当然，在这研究领域，节奏学的对象更宽，既要研究旋律所含的节奏，还要研究无旋律的节奏（例如锣鼓经），而旋律学只研究与旋律相伴存在的节奏样态。尽管如此，节奏学的研究成果除了涉及多声织体的那部分，全都可以纳入旋律学学科建设之中，因为无论何种未与旋律线相伴的节奏样态，随时都有可能用旋律线加以处理。散板问题，流水板问题，速度渐快渐慢问题，是节奏样态研究中的重要难题。声乐旋律的歌腔节奏样态研究中，还应特别注意到它与歌词的句式、字数、词的构成、衬词的选择等方面的相互联系。器乐旋律的乐汇节奏样态研究中，则应注意到各乐器特有的演奏法对于节奏样态的影响。

（3）因音调内支柱音与非支柱音分化并显示其相对音程关系而确立的调式构成。旋律所采用的一系列乐音，必定分化为支柱音与非支柱音，若无此种分化，音调就不具备有机构成，亦无神韵可言。在一个歌腔或乐汇内，支柱音可能不止一个；其中重要的是充当末尾落音的支柱音，传统理论曾以“煞声”一词来注视这一概念。在某一细部范围内，暂时还不涉及煞声与煞声之间的相互关系，而应当着重注意煞声与其它音之间的音程关系。这种音程关系的规定性，一方面使煞声获得某个“阶义”（例如，让人能辨认，是落音在商，还是落音在徵），另一方面则使其余各音因各自与煞声的相对音程关系而显示特定的调式色彩（例如，这音在煞声的下方全音位置，那音在煞声的上方全音位置）。煞声在该细部音域的相对部位，是在歌腔乐汇的最低点，还是在它的最高点，或者是在它的中部某一位置上，这种相对部位的高低不同，对于音调的审美蕴涵也有重要影响。落音与支柱音故意不一致的特殊音调形态，在音调分析中也应给予足够的注意。欧洲与阿拉伯传统七声音阶调式理论中的“四音列”（Tetrachord）分析法，近

代大小调和声理论中所讨论的“调性色彩”(大调性、小调性)问题,在此找到了自己进入旋律学学科建设的契机。

(4) **句幅长度**。它所注意的问题是,一个个歌腔或乐汇,占几拍,占几小节。这一维度,与节奏样态相关,因为选用某一节奏样态,自然会要求占据相应的句幅长度。但句幅长度的设定,仍有自己独立的审美意蕴和要求,可以反过来制约和改塑节奏样态。句幅长度对于截取节拍框架的多长一段用以容纳旋律的有意味最小单元,提出直接要求,通过节拍框架的划定来制约节奏样态。假如现成既有的节奏样态占时较短,而要求满足的句幅长度较长,就可以把既有的节奏样态加以延展,或把几个现成样态联合起来,互相衔接,构成较大规模的新样态。反之,当要求安排的句幅长度较短时,就可以把既有的节奏样态予以压缩或删节。

就布局来观察旋律,应顾及旋律的完整整体,人们通常称之为乐段、调子、曲牌、板腔、主题等等。这整体是由若干有意味最小单元相接而成的,它自己常可原样重复,它若与另一段落连接,彼此间会有明显的分界线。在这范围内,有如下基本概念:

(5) **旋律线轮廓**。那是指一乐段的旋律线总体起伏的布局。是从低音区开头,向上推进?还是从高音区开头,向下拓宽?布置几回起伏?每次起伏,相对于乐段的总音域,是设在它的哪个部位?旋律线的冠音有多高,底音有多低?冠音底音出现的时间,相对于乐段的总长度(可按长度比例计算),是设在它的哪个部位?所谓黄金分割,与此相关。旋律线设不设高潮?高潮如何到达?如何退落?这些问题,可作为指向旋律线轮廓这一维度的引入思路。

(6) **节奏布局**。着眼于以节拍框架为背景的节奏样态,一个完整的旋律总是由若干相对分立的节奏样态连接而成的。这些节奏样态,可能相同而一再重复,可能不同而互相对比,可以有短有长,有分有连,可以前松后紧,可以前紧后松。关于节奏布局

的合规律性与合目的性相关研究，无疑可由节奏学与旋律学携手进行，共同探索。

(7) **落音布局**。那是指煞声与煞声之间的音程关系。一首旋律至少有两个煞声，煞声多者可达五六个，十来个。一首旋律里，不同的句子通常选用不同的音来当煞声。即使有时上下句会落在同一音律，也要让这两个煞声拉开八度的距离。更常遇到的是，不同句子的煞声选用不同的音律，按它们之间音程关系的不同，形成种种不同的呼应方式。这一维度，在旋律构成中是至关重要的，人们常能以落音布局的共性为依据，梳理出旋律历史演化的脉络。

(8) **句数设定与句幅布局**。一首旋律包含的句数，有的少，有的多，例如常听说的：上下句，四句头，五句式等等。由几个乐节构成一个乐句，由几个乐句构成一个乐段，取偶数还奇数，可以有种种讲究，作种种变化。而其取材，各乐节各乐句的句幅长度如何，所取的小节数是偶还是奇，是相等还是不相等，是对称（一连两句长度相等）还是不对称，是方整（一连四句长度相等）还是不方整，通常也有细心的设计。甚至有时为了故意造成不对称，在某一小节里增添一拍或删除去一拍，使节拍框架遭受变形。有时，相接的两个乐句本来长度相等，却故意让前一句短缺最后一拍，让后一句抢先一拍开始，有所伸长（艺人称之为“过板掏”）。在这一维度中所积累的丰富艺术手段，还是一个鲜为人知的宝藏。

除了上述细部和布局两类视角，还有较为抽象的第三类视角，那就是结构方式的逻辑关系。在非语义性的旋律结构中，“逻辑”何所指？指的是：样态的同与异，异中之同，同中之异，同异相互搭配。应该特别指出的是：正因为结构方式的逻辑关系是抽象的，所以这类维度不仅涉及同一乐段内部各部分之间的关系，而且涉及不同乐段的各部分之间的关系。从这视角看，可提出如下基本概念：

(9) **音调材料的同异逻辑关系。**沿着旋律线这一维度, 注意各部分的“旋律音程序列”之间的同异逻辑关系, 可发现, 有的彼此相同(重复、再现), 有的彼此对比, 有的在相同基础上有伸长缩短之别, 有简练繁衍之别(变奏), 有的在相对比的面貌深处隐藏着共同的音程, 彼此互为逆行, 彼此互为倒映, 有的则以既定音调材料为模块, 加以移位、变形、增多、延伸(模进、展开)。这些, 在歌曲作法和旋律写作课程里已给予较多注意, 旋律学学科建设要求分析、归类与讲授进一步完善。

(10) **节奏样态的同异逻辑关系。**沿着节奏样态这一维度, 可注意各部分“节奏样态组合”之间的同异逻辑关系。在比较不同部位的歌腔呈乐汇的节奏样态时, 除了能简单地判定其为“原样重复”或“互相对比”, 还应能更有分析地指出它们的同中之异或异中之同, 指出由此及彼, 由简及繁, 由平常向独特的演化途径和推演脉络。这一概念的提出, 从目前的旋律学研究水平来看, 显得要求过高; 一旦节奏学学科建设有了长足的进步, 这一维度的探讨就势在必行了。

(11) **调式因素的同异逻辑关系。**与支柱音与落音(煞音)相关, 若干乐汇组成的群体能把某音建立为最稳定的主音; 加上它以外的各乐音, 全体集合则形成一个调域(宫系、音列); 主音与调域的相对音程关系则决定调式。三者都可有同有异。主音可保持, 可转移。调域可保持, 可转移。作为双方相配的结果, 调式可能依旧, 可能转变。这些问题, 在调式研究中早已充分展开。从旋律学学科建设的全局来看, 应当对这些问题在本学科知识结构中的地位予以确认, 并明确地作为结构逻辑的一种维度予以定位。

(12) **句数句幅的数理逻辑关系。**比较某乐段不同部位的句数, 或不同乐段的句数, 可发现, 数目有偶有奇, 有少有多, 通过数目的规定显示其同或异。有时以短而多的句幅句数与长而少的句

幅句数互相衔接,使互相对比与互相平衡通过数理规律得到统一。句幅可以层层递伸,层层递缩,如锣鼓乐中所遇到的“一三五七”(1拍、2拍、3拍、4拍)及其逆转。还可以有句幅长短互补的“鱼合八”。曾有先辈理论家把这类数理规律的研究归入节奏学的范围。事实上,它即便被纳入节奏学,也会给旋律学开拓崭新的领域。中华音乐文化以这一维度的旋律节奏技法向世界音乐宝库作出了领先而独特的贡献。

使旋律学学科知识结构具有科学形态,是当前的工作目标。本文拟议的十二维度,是否有助于达标,尚待检验。与其就这些概念本身进行论证或辩诘,不如试用以研究实际旋律,在运用中检验其科学与否。实际旋律的研究可设想有如下专题:

(1) **对于各民族各地区音乐风格特色的旋律形态阐释。**自从四五十年代以来,人们就用“味儿”一词来指称自己在听赏各族各地民间音乐时的某种特异感受。八十年代以来,又有“风格色彩”、“色彩区”、“色块”等用语在学术论著中涌现。显然,味觉和视觉的语词**都是借喻的**,其本义必须通过旋律形态分析予以界定、描述、阐释,**有此基础**,方可理出系统。在这专题之下,有大量工作要做。

(2) **旋律形态的历史演变研究。**在音乐历史长河所展示的乐种系列的比较中,在当今留存的各民族音乐的相互比较中,自然会感觉到旋律形态发展的历史阶段性,这阶段性与社会生活的生产力、生产关系发展变迁的阶段性相应,从中可以发现,一方面,旋律的技术结构从简单到复杂,从幼小到成熟的成长过程,另一方面,旋律的审美容量向深度广度发展的文化历史淀积,双方相关的历史轨迹。

(3) **旋律家族的谱系梳理。**发现旋律家族,是民族民间音乐研究深化的必然。自五十年代以来,不少教师在讲授中已提到这

一现象。今天有更翔实的资料证明它们的确存在，理出谱系的条件更为成熟，这项梳理工作可以更有计划更有系统地开展起来。

(4) **不同体裁、歌种、乐种的旋律形态比较研究。**在声乐诸体裁的旋律中，抒情性、吟诵式、数板式的形态区别是直接可感的，这种直感应上升到旋律学理论分析的高度加以说明。从长篇叙事歌，到说唱，到戏剧化的角色唱腔加评说高腔，既是体裁的历史演化，也是旋律形态的发展演变，值得进行比较研究。器乐旋律可与声乐旋律作形态对比研究。各种器乐旋律，因受到各不相同的乐器性能影响，而向繁多的形态特异化演变发展，是比较研究的广阔领域。与舞蹈相伴的音乐，其旋律形态受舞蹈方式影响，有群体集体方式的，有技艺表演方式的，有角色化个性化的，旋律形态所经历的发展演变，也值得进行比较研究。

(5) **名作旋律发展技巧剖析。**以一部部名作的旋律为对象，进行微观的剖析，对后学者会有启发。这类剖析应有深度，不要停留在浅层显著现象的描述和概括，而要挖掘揭示整体布局与结构逻辑诸维度的技法学问，以此向学生的旋律思维提供楷模，有效地提高旋律创造能力。

在各专题下所面对的实际旋律，都可以当作检验学科概念有效与否、合用与否的试剑石。须强调的是，不同维度的概念，切忌互相割裂、孤立处理，片面包揽，而应综合运用，互补并协，方有可能从诸多抽象规定性的联合，走向具体形态的理论再生产。专题研究既可检验、校正、充实理论概念，又可为学科建设架构栋梁楼宇。一旦条件成熟，即可组织集体编写教程，不仅需要高校专业的理论教程和写作进修教程，还需要供中专、文化宫、少年宫用的旋律创作基本功锻炼教程。到教程收获的日子，我们才能说，旋律学学科建设初见成效。

(本文首刊于内蒙古艺术学院学报《草原艺坛》1995年第2期)

目 录

旋律学学科建设刍议(代序)	赵宋光(1)
---------------------	--------

一、旋律学与方法论

研究旋律家族的三种取向:

生物分类法、基因法、文化本位法	荣鸿曾(3)
兴德米特旋律理论的实际运用	秦西炫(11)
谈旋律的发展规律	吕宏久(21)
为了认识过去,更为了创造未来	

——关于旋律学学科建设的思考	李西安(27)
关于旋律研究的思考	匡学飞(29)
建立“旋律学”很有必要	沙汉昆(35)
被忽视了的精灵——旋律(摘录)	杜兆植(38)
旋律的定义与本源(摘录)	龚荣光(40)
关于旋律学学科建设的几点想法	铁 英(42)
音响媒体被极度关注之后,旋律的当下处境,	

以及选择(摘录)	韩钟恩(47)
旋律学建设的一些理论思考	薛艺兵(53)
一项个案研究的启示:	

旋律学研究的学术定位	周凯模(63)
德国人眼中的“旋律学”和“旋律法”	金经言(76)
现当代西方音乐美学旋律学说管窥(摘录)	包美荣(89)
音乐院校作曲专业应增设民族旋律模拟写作课	姚艺君(91)