

中国民族旋律 润腔读谱方法研究

王亮

著



山西出版传媒集团



北岳文艺出版社

SHANXI PUBLISHING & ARTS PRESS

2011年度教育部人文社会科学研究规划基金项目

项目批准号: 11YJA760072

中国民族旋律 润腔读谱方法研究

王亮

著



山西出版传媒集团

北岳文艺出版社

BEIYUE LITERATURE & ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

中国民族旋律润腔读谱方法研究 / 王亮著. — 太原: 北岳文艺出版社, 2017.8
ISBN 978-7-5378-5322-4

I. ①中… II. ①王… III. ①读谱法—研究—中国 IV. ①J613.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 215656 号

书名: 中国民族旋律润腔读谱方法研究
著者: 王亮

责任编辑: 金国安

书籍设计: 李英伟
排版制作: 孙朝波

出版发行: 山西出版传媒集团·北岳文艺出版社

地址: 山西省太原市井州南路 57 号

邮编: 030012

电话: 0351-5628696 (发行部) 0351-5628688 (总编室) 0351-5628691 (产品开发部)

传真: 0351-5628680

网址: [http:// www.bywy.com](http://www.bywy.com)

E-mail: bywycbs@163.com

经销商: 新华书店

印刷装订: 山西臣功印刷包装有限公司

开本: 787mm×1092mm 1/16

字数: 300 千字

印张: 19.5

版次: 2017 年 8 月第 1 版

印次: 2017 年 8 月山西第 1 次印刷

书号: ISBN978-7-5378-5322-4

定价: 36.00 元

序

杜亚雄

纵观人类历史,不难看出科学技术和文化艺术有不同的发展方式。科学技术发展为取代式,有了新成果,旧的或早或迟就会被取代。有了拖拉机,铁犁、镰刀等会被取代;有了电子计算机,打字机会被取代。然而,文学艺术的发展和科学技术不同,为积累式。唐诗不能取代《诗经》《楚辞》《乐府》,宋词、元曲也不能取代唐诗,没有《诗经》《楚辞》《乐府》,就不会有唐诗,不学习唐诗,也创作不出宋词、元曲来。今天的诗人,要想取得成就,不能不学习古代诗词。作为一个时代的文化遗产,也不能让它随着经济形态的变迁而消失。如果一个民族的文化遗产不能得到有效的保存,就可能失去自己的精神家园,本民族的文化艺术,也很难有所创新、有所发展了。

人类历史还告诉我们,民族文化是民族存在的根本条件。文化存则民族存,文化亡则民族亡。中国历史上曾经存在过的一些民族,如匈奴、鲜卑,都由于民族文化的消亡而消亡并退出了历史舞台。当前,在经济全球化的过程中,随着经济发展,各国、各民族间交流的日益频繁,生产手段和生活状况的变化,传统文化亦在大量流失。在这种形势下,学者们普遍认为,只有那些能够保存、继承、发扬本民族文化传统的民族,未来才能发展、壮大;而不

能保存本民族文化的民族,可能会像历史上的许多民族一样,逐渐走向消亡。正因为如此,对我们中华民族大家庭中的每一个民族来说,保存、传承先辈留下来的包括传统音乐在内的民族文化遗产,实在是一件非常重要的事。

为了传承祖先创造的音乐作品,自南北朝以来,我国曾经使用包括文字谱、减字谱、燕乐半字谱和工尺谱等多种不同的乐谱,这些乐谱虽有这样那样的缺陷,但大多能比较清晰地记录我国传统音乐中的“腔音”。然而,自20世纪初我国以西方为楷模建立起音乐教育体制后,放弃了中国传统乐谱及其读谱方式,大力推广欧洲传来的五线谱和数字简谱。这种只教西方乐谱不教中国传统乐谱的做法,已经大大影响了我国传统音乐的传承。君不见目前在各种音乐专业院校中,不仅作曲理论、美声和民族声乐教学西化,甚至连除古琴以外的民族器乐教学也都西化了。古琴教学之所以还能够依照传统的路子走下去,是因为古琴,也只有古琴至今还在沿用唐代发明的减字谱。

有鉴于此,王亮先生立足于专业音乐院校的教学实践,在努力学习我国传统音乐文化的基础上,对西方唱名体系进行民族化的改造,探索出中国民族旋律润腔读谱方法,架构起一种具有中国音乐特点的读谱系统。

王亮从中国音乐学院深造返晋后,在山西大学音乐学院从事教学工作多年,他在扎实的田野工作的基础上,经过认真的案头工作,对民间流传的读谱法进行了认真的研究和总结,在此基础上创造出了这种新的读谱法,写出了这本著作。

王亮发明的润腔读谱法虽新,却是建立于中国音乐传统之上的,它把中国传统音乐自身读谱规律和西方传来的简谱读法、五线谱首调读法结合起来。他发明出这种读谱法,实属不易。将它用于教学实践,更是一个创举。他的这本著作将要出版,更可喜可贺。

在学校音乐教育中,读谱法属于视唱练耳课的教学范畴,而这门功课又是整个音乐教育的基础课程。因为王亮的这本著作是首次对读谱法的民族化进行全面研究的成果,所以是视唱练耳课教学历史乃至中国音乐教育史上的一件大事,王亮的创新精神十分值得重视。

由于是初创,此书可能存在这样那样的不足,用于教学实践,也可能会遇到种种困难。然而无论如何,它的出版应当引起学术界、特别是音乐教育界、音乐理论界和音乐学界的广泛关注。

是为序。

2017年6月20日于杭州西溪

目录

绪论……001

- 一、我国现行唱名体系概说
 - 二、中国民族旋律中音的基本特征
 - 三、现行唱名体系与中国音乐特性之乖戾
-

第一章 润腔读谱释义……011

- 012 第一节 润腔的概念
 - 013 第二节 润腔的类型
 - 014 第三节 润腔的功能
 - 017 第四节 润腔的应用
-

第二章 润腔读谱现状……021

- 022 第一节 戏曲音乐中的润腔读谱
 - 043 第二节 民族器乐教学中的润腔读谱
-

第三章 润腔读谱方法……051

- 052 第一节 唱名类型
 - 062 第二节 唱名的润饰
-

第四章 润腔读谱基本练习……075

076 第一节 唱名练习

085 第二节 装饰音练习

第五章 润腔读谱个例分析……091

092 第一节 传统音乐旋律

113 第二节 创作歌曲旋律

结语……139

附录 1: 润腔读谱实例^①……141

149 一、民歌、歌舞

218 二、戏曲、曲艺

234 三、器乐

249 四、歌曲

附录 2:《中国民族旋律的特点》(论文)……265

附录 3:《润腔读谱法之构想》(英文版)……275

主要参考文献……290

后记……293

① 扫描本书封三的二维码,可获取本书音频资料。

绪论

一、我国现行唱名体系概说

众所周知,我国自唐至清,包括燕乐半字谱、减字谱和工尺谱等传统乐谱一直被用作记录、传播和保存音乐的主要手段。20 世纪初期开始,随着西学东渐,音乐界开始就音乐教育问题展开一系列的讨论与改革,其中最为显著的也影响最深的即是在学堂乐歌推动下,五线谱和简谱及其唱名体系的引进。延至今日,无论是我国的国民音乐教育,还是专业音乐教育,都以此为基础。

我国现行的唱名体系,源自欧洲。在 11 世纪初的欧洲,教会音乐盛行,当时的音乐为六声音阶。意大利天主教僧侣圭多·达莱佐(Guido d' Arrezzo)在训练唱诗班时,用到一首叫做《圣约翰赞美诗》的歌谱(见下页谱例^①),该歌谱共七行,歌词诗句为:

① 上海音乐学院音乐研究所编:《外国音乐辞典》“唱名法”条,上海:上海音乐出版社,1988 年,第 720 页。

Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve Polluti

Labii reatum

Sancte Joannes

歌词前六行每行的第一个音节分别为 ut、re、mi、fa、sol、la，所发音高分别为 C、D、E、F、G、A。



Ut que - ant lax - is Re - so - na - re fi - bris



Mi - ra ges - to - rum Fa - mu - li tu - o - rum

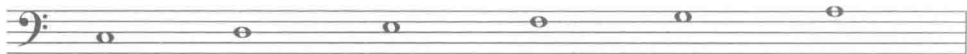


Sol - ve pol - lu - ti La - bi - i re - a - tum



Sanc - te Jo - an - nes

为了简化教学，圭多要求唱诗班在之后唱谱时，即用 ut、re、mi、fa、sol、la 来专门作为 C、D、E、F、G、A 的对应唱名，用这种固定搭配来指称六声音阶。



Ut Re Mi Fa Sol La

于是，唱名法便诞生了。1600 年左右，法国在运用圭多“唱名法”的过程中，增加了 si 作为 B 的固定唱名，以适应七声音阶。1650 年，又因 ut 发音不响亮，而以 do 替换之。至此，do、re、mi、fa、sol、la、si 完整七声唱名体系遂已形成，并随着欧

洲文化的广泛影响,陆续传播至世界各地。

“do、re、mi”唱名体系是在欧洲历史文化背景条件下,音乐艺术发展到一定阶段的产物,在它产生以及其后的艺术实践过程中,受欧洲哲学、科学、文化特别是语言的影响,人们形成了一种最根本的音感观念,这种音感观念的特征为:1、每个音都有着确定的高度;2、音自发出后始终平直进行;3、音与音之间呈“跃迁”关系。欧洲音乐几百年来一直体现着这种音感观念,音的载体——“do、re、mi”等唱名也自然地严格体现着这种音感观念。

欧洲人如此定义乐音,有其思维方式、语言和历史等方面的原因。

西方思维模式是分析型的,为了掌握一个客观事物,常把它分割成若干部分,然后再进一步分割,始终在努力追求着分解到最小的结构。这种分析型思维模式与文艺复兴时期以来所强调的“科学精神”相结合,对音乐也采取层层细分的办法进行分析,把音乐中所用的乐音分割为最小单位的结果,就是一个乐音的概念和一个固定的音高联系在一起了。从语言方面来看,由于印欧语系的各种语言都无声调,同一音节用不同声调发音,意思不会变。人总是用语言进行思维和表述概念的,语言特点为概念的产生提供了生成背景。印欧语系的这一特点和分析型思维模式、崇尚“科学”精神相结合,就产生了“音高不变的音”的概念,并把它作为西方乐理中最基本的理论规范之一。^①

了解了这种“音感观念”产生的原因,我们就不难理解为什么欧洲人更偏爱音高固定的乐器(如钢琴),就不难理解为什么欧洲记谱法更侧重于定量原理,就不难理解为什么欧洲演奏家对乐谱的发挥余地没有中国演奏家大,就不难理解为什么欧洲适宜发展和声复调多声音乐。

二、中国民族旋律中音的基本特征

中国音乐与西方音乐在音的观念(即什么是一个音)上存在着差异,这是形成二者不同音乐风格的最根本的原因。

^① 杜亚雄、秦德祥:《腔音说》,《音乐研究》2004年第3期,第31—32页。

西方音乐中的音有着固定的高度。《牛津简明音乐词典》对“tone”的解释是“有一定音高的乐音”。^①美国音乐学家 Robert Hickok 在《探索音乐》中说:“具有固定的不变频率的一个音高称为一个乐音。”^②例如:中央C上方的A音的频率为440Hz,中央C的频率为261.6Hz。单个乐音的高度始终是不变的,其音过程是“直线式”的、“平直状态”的。音与音之间的连接是“跃迁式”的、“跳进状态”的。钢琴所发出的音,就是最典型、最“直观”的西方观念的乐音。而中国音乐中除了有着与西方一样的“平直的音”以外,还拥有着大量的“带腔的音”。

“带腔的音”由沈洽先生于1982年提出,他把“带腔的音”称为“音腔”。他在《音腔论》中写道:“凡带腔的音,都可称为音腔。所谓腔,指的是音的过程中有意运用的、与特定的表现意图相联系的音成分(音高、力度、音色)的某种变化。所以,音腔是一种包含有某种音高、力度、音色变化成分的音过程的特定样式。”^③

中西音乐相对照:西方的音过程是“直线式”的、音高不变的,而中国的音过程是“曲线式”的、具有音高变化的;西方音与音之间的连接是“跃迁式”的、“跳进状态”的,而中国音与音之间的连接是音高递变式的、渐进状态的。

最早论述中国音乐与西方音乐之间存在着这种不同特点的是赵元任先生,他在1927年写的一篇文章中讲道:“中国有花音,外国虽然也有 grace notes,但没有中国用得那么多,而且用法不同……所得的滋味就不同,这可以算是中国音乐的特性。”他所说的“花音”当指音乐中的倚音、滑音、波音、颤音等,他特别指出,“中国的装饰音不仅多于西方,而且用法不同,形成了滋味不同的中国音乐的特性”。^④

1968年,美籍华裔作曲家周文中发表论文《把单个音看作音乐创作的统一体:对各种音响特征中的具有结构性的偏离的探讨》,不仅强调了东方音乐中的单个音区别于西方音乐中单纯的直音,可以在音高、音色、力度等方面进行各种变化,并将这种变化称为“单个音在音响特征中的‘偏离’(deviation)”。他特别指出:在东方,所谓

① [英]迈克尔·肯尼迪主编:《牛津简明音乐词典》,北京:人民音乐出版社,1991年,第998页。

② Robert Hickok: Exploring Music London: Addison—Wesley Publishing Company 1979 p4.

③ 沈洽:《音腔论》(上、下),《中央音乐学院学报》1982年第4期、1983年第1期。

④ 赵元任:《新诗歌集·“国乐”跟“西乐”》,载《赵元任音乐论文集》,北京:中国文联出版公司,1994年,第114页。

“偏离”和音响的物理特征一样,是音乐的必要组成部分,也具有与表情功能同样重要的结构功能。^①

沈洽于1982年发表的《音腔论》,是一部运用比较研究的方法论述汉民族传统音乐基本形态特征的专论,该文讨论了音腔的客观存在、特性和体系性,论述了音腔及其观念生成的基础原因,并就音腔对中国传统音乐整个形态、风貌的影响作了客观评析和前瞻性的探索。该论问世以来,引起了学术界的广泛重视,尤其对中国传统音乐形态特征的研究,起了重要的推动作用。^②

近几十年来,我国音乐学界对“带腔的音”的研究,一直在持续、深入地进行着,其中比较重要的一个事象是:2004年,杜亚雄、秦德祥发表研究论文《腔音说》^③对“带腔的音”的称谓,提出了看法和建议,认为叫“音腔”不确切,失之妥当,应改称为“腔音”。理由是:“带腔的音”与“不带腔的音”都各是一个“音的类别”,其中心词是“音”而不是“腔”,如叫“音腔”,按汉语构词习惯,是用“音”来修饰“腔”,中心词反而成了“腔”。建议:带腔的音叫“腔音”,不带腔的音叫“直音”,简称“音”。此说得到了众多研究者赞同,并越来越多被应用。

杜亚雄、秦德祥所概括的“腔音”特性如下:

1. 在一个“腔音”的内部,不仅存在着音高变化,同时还可能在力度、音色等方面发生变化,还可能包含着因强度很弱而形成极其短暂的、听感上的停歇。西洋专业创作音乐中的“单个音”,在力度、音色等方面也可有所变化,所以,音高的变化是“腔音”的独特之处,是其根本特性,也最能突现中国传统音乐的乐音形态特色。

2. “腔音”的音高变化过程中,各成分的历时长短、力度强弱、出现次数等并不均等,其中存在着“核心”的成分,或作为音高变化“基点”的成分,整个“腔音”在该高度上历时较长,或力度较强,或反复出现得较多,给人听觉感受比较明显,工尺谱等中国传统乐谱即按其高度来表示和记录该“腔音”。

① 周文中:《周文中对单个音的论述》,茅于润译,《音乐艺术》1985年第一期,第84—86页。

② 参见王耀华:《中国传统音乐结构学》,福州:福建教育出版社,2010年,第14页。

③ 杜亚雄、秦德祥:《腔音说》,《音乐研究》2004年第3期,第33页。

3. 一个“腔音”内部的音高变化,可能只有一次,也可能有多次,可能是升,可能是降,也可能是曲线形、波浪形,具体形态多样。

4. “腔音”的音高变化多为渐进式、滑进式,有别于钢琴不同琴键之间的跳跃式进行。

5. 在“腔音”中,除“核心”成分的音高通常较为清晰、明确外,高低升降的两端音高,可能历时极为短暂,刚一出现便开始向另一高度滑行,听起来比较模糊,并不十分明确和准确。^①

“腔音”的产生当与我国境内民族绝大部分语言都属汉藏语系有关,这些语言具有以单音节构成的字为基本表意单位,字分头、腹、尾,一个字一个音节,伴随着一个自然重音,字音之间没有必然的轻重音区分,字调具有区别字义的功能,因此对“腔音”观念的形成起了直接的影响。由于字调的自然要求,所以对单音的音过程在音高方面产生了与之相适应的变化要求,为适应单音节的头、腹、尾结构,在音乐的单音中经常出现与之相对应的音高、音色和力度的变化。因此可以说,“‘腔音’观念是在汉藏语系语言的特定基础上形成的音意识。”^②

三、现行唱名体系与中国音乐特性之乖戾

“do、re、mi”这种根植于欧洲历史文化背景的唱名体系,传入中国后,在读唱欧洲音乐风格(含受此风格影响的部分中国音乐)乐谱时无疑是相宜的,读唱一般意义上的中国旋律亦尚适用,但在读唱风格性较强的中国传统音乐曲调时,却存在一定障碍,显得“力不从心”——表达不出特有的韵味来。如:谱例 1

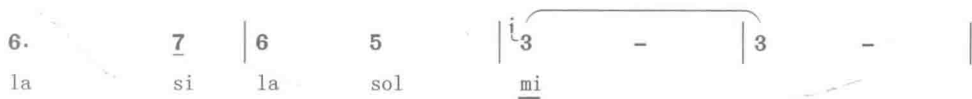
6.	<u>7</u>		6	5		<u>3</u>	-		3	-	
la	si	la	sol	do	mi						

这是笛曲《五梆子》主旋律的第一句。第三小节处, do-mi 本是一个腔音,是从 do 滑到 mi(笛子用剁音技法)。如像以上唱法:倚音 do 与本音 mi 均唱出,显然声响

① 杜亚雄、秦德祥:《腔音说》,《音乐研究》2004年第3期,第34页。

② 王耀华:《中国传统音乐结构学》,福州:福建教育出版社,2010年,第30页。

太生硬,出不来原有效果。如按下列唱法:谱例 2



不唱倚音唱名,连倚音带本音音高都由 mi 音发出,即发 mi 音下滑。这样唱味道是有了,但又与该唱名体系不协调,不符合“音与音之间呈‘跃迁’关系”的习惯,给人感觉别扭且怪异。又如:谱例 3



这是陕北民歌《赶牲灵》的第一句,最后一音是个后倚音 sol, 这个音按上面的唱法,是出不来应有的味道的。原因是,在国人的观念中, re 和 sol 是一个“腔音”, re 是这个腔音的体, sol 是这个腔音的“尾”(记谱简略,实际上 re 前面还有个双倚音 re mi,是这个腔音的“头”),这个“尾”是不能与前面的“体”分割的,即它是前面 re 音响的延续,只不过是音高变了,并且到最后变成了“虚音”,而不能单独形成“阻爆”,发出 sol 的字音。

中国音乐中的腔音有多种样式,王耀华先生对此有着非常精到的描述:

中国传统音乐的腔音在音高方面的曲线状,主要表现为两种情况:一是以基本音位为中心的曲线;二是在两个基本音位之间连结的曲线。如果把每一个腔音都作为一个“体”的话,那么,这个“体”的音高感是明确和稳定的,它构成腔音的基本音位,在音乐活体中,它通常就是腔音的基本音级。在中国传统音乐中,这一基本音级在乐谱里往往以骨干音的形式表现出来。而骨干音(基本音级)又有前缀音位和后缀音位,因此,一个完全的腔音往往包括前缀音位、基本音位、后缀音位三种结构成分。基本音位是核心音位,前缀音位和后缀音位为辅助音位。根据这三种成分的不同结合方式,腔音的结构可以分为:完全结构腔音、不完全结构腔音和单体结构腔音。完全结构腔音指的是前缀音位、基本音位、后缀音位三种成分齐全的腔音;不完全结构腔音指的是有前缀音位无后缀音位或有后缀音位无前缀音位的腔音;单体结构腔音指的是只有基本音位而无前缀音位也无后缀音位,但在自身音过程中有音高、音色、力度变化的腔音。前后缀部分有两种形式:滑音式和擞音式。滑音式指的是由较高或

较低的音位向核心音位的滑行,或由核心音位向较高或较低音位的滑进。……

擞音式,指的是在核心音位之前或之后,以波音状变化音高,造成音位的移动。……辅助因素与核心音位之间的音高变化幅度,在振动频率的几赫兹、几十赫兹(俗称微分音)到半音、3/4音或在半音与全音之间游弋,全音,甚至一个半全音之间。

两个基本音位之间连接的曲线状态,主要表现在音与音的转换之间,振动频率的渐变,引起音高感觉的滑进。

……

在许多记录传统音乐的谱本中,往往有众多的演奏法、演唱法和装饰音的记写,如:吟、猱、绰、注、撞、推、拉、扳、前倚音、后倚音、波音[包括波幅在小二度以下(含小二度)的小波音,波幅在大二度以上(含大二度)的大波音,速率在每秒6次以上的快速率波音,速率在6次以下的慢速率波音]、滑音(含长滑、短滑、刚滑、柔滑、微分滑、快滑、慢滑、颤音滑、平直滑)等,其谱面上是两个音或多个音,实质上都是一个音过程中的音高变化。^①

唱不出味道,究其原因,就是由于用音高固定的“do、re、mi”等唱名,读唱音高不固定的“腔音”所致。

前面曾提及,中国音乐与欧洲音乐所根植的文化背景不同,特别是语言特性不同。欧洲所使用的语言属印欧体系,每个词(而非字)包含若干个音节,音节有轻重之分,重音有辨义作用。而中国的主流语言——汉语属汉藏语系,每个汉字可独立表达其确定的意义,一个汉字由一个音节构成,发音包含声、韵、调三要素,其声调具有辨义作用。这种语言特性上的差异,是导致中西不同音感观念形成的最重要的原因。

欧洲语言无声调,一个词包含有多少音节,与其相匹配的旋律片段中包含有多少个高度确定的音即可。而中国则不同,中国字的声调有阴平、阳平、上声、去声以及入声等种类,字调的形状有平型、升型、降型、升降型、降升型等,各类型中的调值样式也存在着很大差别。中国的某字属何种声调,与其相匹配的旋律片段自然地要反映出这种声调的特点。声调是滑动的,其升降过程的音高是递变的。尽管在律制的框架

① 王耀华:《中国传统音乐结构学》,福州:福建教育出版社,2010年,第31—34页。

下,对构成曲调音阶的音高有一定规范,但作为字义外壳滑动着的、强调“音过程”的声调音响,仍会成为唱腔旋律的重要组成部分。随着时间的推移,这种音的滑动现象——腔音,被中国人约定俗成地升华为一种音感观念和审美观念,不仅在声乐而且在器乐旋律中也被广泛应用。

中国音乐中“腔音”的生成和中国人对腔音的喜好,进一步讲可以归结于我国古典哲学思想的影响:

若按老子所言的“道生一,一生二……”(《道德经》第四十二章),中国传统音乐中所用之音为“腔音”与“直音”两大类,由这两类音组成种种不同风格特点的音乐,这便是中国音乐乐音体系之“道”。若按“阴阳”学说,则可解释成“腔音”与“直音”是中国音乐乐音形态的阴阳两面,“直音”为“阳”(刚),“腔音”则为“阴”(柔),由于中国传统文化具有偏爱阴柔之美的审美特点,故中国人对于“腔音”情有独钟。若按“易”的观念,“腔音”所体现的便是“变易”的精神。^①

诚哉斯言!

^① 杜亚雄、秦德祥:《腔音说》,《音乐研究》2004年第3期,第35页。