

音乐学丛刊



文化艺术出版社

音 乐 学 丛 刊

第 三 辑

中国艺术研究院音乐研究所
《音乐学丛刊》编辑部编

音乐学丛刊
第三辑

•

人民音乐出版社出版
(北京前海西街17号)
新华书店北京发行所发行
北京通县潮白印刷厂印刷

•

850×1168毫米 1/32 印张 8.125 字数 206,000
1984年7月北京第一版 1984年7月北京第一次印刷
印数 0,001—2,300册
书号 8228-060 定价 0.90元

目 录

从十首二胡曲看刘天华的美学思想.....茅 原 (1)	
论姜白石的《侧商调调弦法》.....陈应时 (22)	
歌仔戏《七字调》的形成与发展.....王耀华 (43)	
宋陈旸《乐书》	
——我国第一部音乐百科全书.....王世襄 (67)	
概念的旋涡	
——对于一个流行口号的论争.....王宁一 (75)	
李斯特的生平与事业.....关 百 (105)	
古印度的三种音阶.....〔日〕关鼎 梁今知译 (135)	
十九世纪的阿拉伯音乐.....〔阿拉伯〕哈比卜·哈桑·托马 金 经 言 译 王昭仁校 (141)	

附 录

(一) 广陵散 (〔明〕《神奇秘谱》)..... (163)	
(二) 广陵散 (〔明〕《西麓堂琴统》甲谱)..... (195)	
(三) 广陵散 (〔明〕《西麓堂琴统》乙谱)..... (219)	
(四) 历史文献中有关《广陵散》记载选录..... (245)	

从十首二胡曲看刘天华的美学思想

茅 原

今年6月8日，刘天华先生逝世五十周年。为参加纪念活动写成此文，拟从一个角度进行探索；主要是通过对十首二胡曲的分析，学习和研究刘天华先生的作品和美学思想。希望得到同志们指正。

本文采用从具体到一般的方法，乐曲顺序按刘育和编《刘天华创作曲集》。

1. 《病中吟》（一名《安适》，亦名《胡适》，1918年作）

整体结构为带合尾的两段体，或者叫带再现的单二部曲式：

a b_合 尾声

第一部分，〔1〕，a段，复乐段结构，慢板，乐句划分如下：

复乐段前段				复乐段后段					
a句	b句	过渡性尾转	b'句	尾转盖头	a'句	b句	过渡性尾转	b'句	补充
4 + 4 +	2 +	5	→	4 + 4 +	2 +	5 →	4		

旋律中有明显的承递式进行的规律性可循。

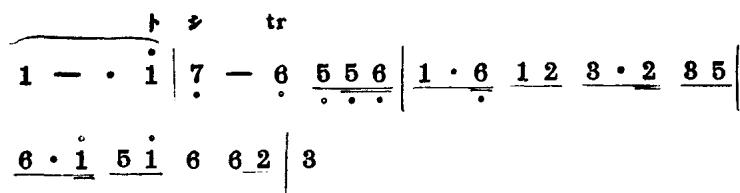
尾转也叫以补为转。过渡性尾转

1 = G 6 [˙] 1 3 5 6 5 [˙] 1 6 6 6 2 3

发生在b句与b'句之间，尾转、盖头发生在前段后段之间，是民族传统手法，二者性质基本一样，貌似补充——作为前面的尾，实为转——作为后面的开始，区别只在于过渡性尾转如同过门，下句另起，因而下句有明显结构界限，而尾转盖头则与后句连在

一起，结构上不可再分，如a句：

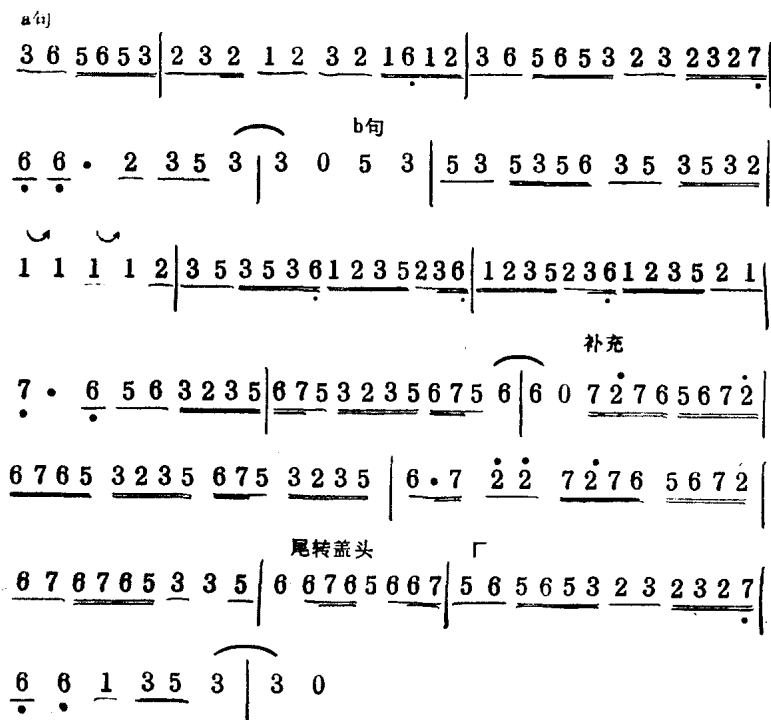
1 = G



原来a句的头已被一个补充所代替，而补充与a'句已不可再分，实际补充时后段已开始。

下面是广东音乐《双声恨》中尾转盖头的例子：

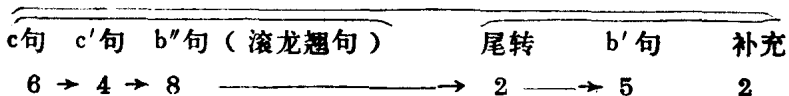
1 = F



这里从厂开始的 a 句后乐节与前面的尾转盖头紧密联系一气呵成。尾转盖头的妙用就在于使反复在听众不觉察的时候已经开始了，和西欧音乐反复时有明显的结构界限的常规比较，另有一番情趣。

整个 a 段，起伏连绵，情绪消沉，基本羽调色彩，只在最后出现宫音终止，迎接 b 段。

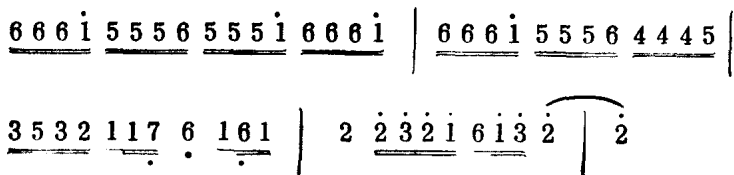
第二部分，〔2〕+〔3〕，b 段，开始时速度快，呼吸短促，情绪振作，宫调色彩，最后一句〔3〕，速度回到慢板，再度消沉。如把〔2〕看作对比中部，那么，〔8〕就是合尾再现句，图示于下：



这只是勉强划分乐句，因为 c 句 c' 句已是展开型陈述方式，虽可按呈示型惯例各划为三乐节，到了 b'' 句，就已不能再呈示型习惯来划分结构了。所谓翘句，即终止句前面的乐句（倒数第二句），是戏曲中的术语，例如，《搜孤救孤》中程婴唱的“娘子不必太烈性”一段，唱到“千言万语她不肯，不舍娇儿难救孤臣，”下面一句“无奈何我只得双膝跪”即是翘句，终止句是“望求娘子舍亲生”。翘句正是要做文章的地方。

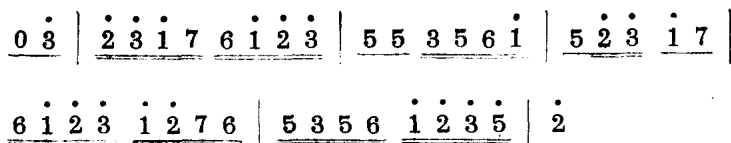
所谓“滚龙”，是中国传统器乐曲中一种具有走句特征的结构，例如《小桃红》中的：

1 = G



《平湖秋月》中的：

1 = D



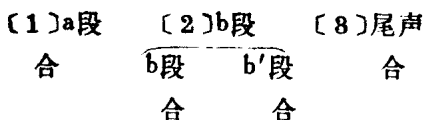
病中吟中的滚龙翘句用 b 句材料，具有中部合尾性质，趋向于情绪激动，进入〔3〕时，则是尾转、b' 句，即整个两部曲式的合尾再现句了，再次消沉，补充处又是长叹。

尾声，开始快，重又振作起来，又是一个滚龙，在渐慢处，终于在烦恼的叹息与连续颤抖的音调中结束。如果说，承递式进行、尾转、盖头、滚龙、合尾等等是中国传统手法，那么，关系大小调的交替、对比性中部，则带有西欧特点，中国传统的起、承、转、合的“转”，往往是较缓和的对比，例如《阳关三叠》那样，用现代语言来说，中国传统艺术的“中和”原则是理性主义美学的一种表现方式，习惯于理智控制感情，而强烈对比则恰恰是浪漫主义美学强调情感的一种夸张，当然，在刘天华的作品中，有控制的状态还是基础，但已经出现了情感强烈对比的特点。

就乐曲的形象发展来说，消沉、振作、再消沉、再振作，最后归结为消沉，五个层次，起伏较大，使我们自然地能理解到这种“五四”前夕知识分子探寻出路过程中的苦闷和曲折。

2. 《月夜》（1918年8月）

整体结构也是两个部分，第二部分又可分为两部分，带尾声：



第一部分，大量使用隐匿终止和闯入终止，（中国传统术语叫“约尾”），造成一种不间断式结构，图示如下：

隐 隐 闯 隐 闯 隐 隐 闯 隐
 a 匿 b 匿 c 入 d 匿 c' 入 d' 匿 c'' 匿 e 匿 c''' 入 d'' 匿 d'''
 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句
 8 → 3 → 4 → 3 → 4 → 4 → 4 → 4 → 8 → 4 → 4

如把所有的d句都看作合尾，就有两种合尾，d和d''在主调上，可标为合T，d'与d''在属调开始（它是主调的慢宫转角），又回到主调（它是属调的清角为宫）可标为合D。直到全段结束，才出现收拢性终止，这种持续运动的性质与思绪万千浮想连翩的不安定心情是一致的，是否可以说，月亮运行的无休止、无节拍性影响了人的情绪？旋律优美抒情而合尾的叹息音调仍不免给人以惆怅之感。

第二部分，结构为发展性复乐段：

b段	b'段
$\overbrace{4 \rightarrow 5}$	$\overbrace{8 + 3 \rightarrow 4}$

始终紧扣合尾材料展开。

〔8〕，尾声，以a句材料合头开始，以d句材料合尾结束，作为全曲概括首尾呼应。开始速度快，比较振奋、喜悦，逐步平静，结束于叹息音调的冥想之中。

整个乐曲的音调和手法，都是民族的，虽然隐匿终止、闯入终止、动机发展在西欧音乐中也常见，那也是中西共有的。

3. 《苦闷之讴》（又名《苦中乐》，1926年8月）

整体结构为中国统传的发展性变奏曲式。

这种发展性变奏曲式的特征是：主题的材料，可以成为每一个变奏的出发点，变奏中允许展开，已经出现的变奏中的材料（包括展开中引进的新材料），又可以作为后面的变奏的出发点，后面的变奏也允许展开。有人说这是中国式流水账，我觉得这个名词含有贬意，其实，这并不是杂乱无章的堆砌，而是很有章法的。

引子8小节，苦闷之情主要表现在上行二度的倚音和级进下行的音调方面。在黄金切割处，异峰突起，情绪激动，又逐步跌落。

〔1〕，主题，发展性乐段，其舞蹈性主要表现在结构规模的均衡——它意味着动作的均衡性，却又委曲宛转，并不够欢快，正是苦中作乐。闯入〔2〕。

〔2〕，即变奏一，增板变奏，但不是传统的使骨干音按比例成若干倍加宽的严格增板，而是在一定的主题原材料之后，插入附加因素，

1 = D

原材料	附加	原材料
1 2 3 5 2 5 3 5 3 2	1 1 2 3 5 1 2	5 6 1 6 5 4 4 5
附加		
6 4 5 2 4 5	4 2 1 2 2 1 2 2 1	(下略)

这是西欧变奏曲式中所习惯的附加因素的处理手法，对照一下贝多芬三十二变奏曲的变奏十九：

8

下略

我们发现二者手法相同，贝多芬例四小节的主题原材料为C、B、 $\flat$ B、A四个音，附加因素一律为旋律音的重复加助音，即CBC， B^*AB ， $\flat B\flat AB$ ， A^*GA ，原材料被附加因素切开。

下面是《苦闷之讴》变奏一的示意图（阿拉伯数字为小节数量）：

原 附 原 附 原 附 原 附 原 附 原
1 1 1 2 1 1 1 1 1 2 4

这里附加因素的性质是：巩固原材料的支持点，重复且更富分裂性，甚至在一拍内都分裂为两个副动机，增加了活跃气氛，用隐匿终止，保持运动性质。

〔8〕，变奏二，另一种增板变奏，附加因素不是巩固而是展开原材料：

1 = D

原材料

1 · 2 8 · 5 2 · 8 2 · 1 | 6 · 1̇ 5 · 6 1̇ · 2̇ 1̇ · 6 |

展开

5 · 1̇ 6 · 5 8 · 2 1 · 8 | 2 3 5 3 2 1 2 3 5 2 · 3 2 · 1 |

原材料

展开

6 · 1̇ 2 · 6 1̇ · 2̇ 6 · 1̇ | 5 · 1̇ 6 · 5 8 · 2̇ 1̇ · 8 |

示意如下：

原 展 原 展 原 展 原 展 原
1 2 1 2 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ 1 5

气息比变奏一悠长，性格稳健，感觉新鲜。

〔4〕，变奏三，开始它是变奏二的减板变奏：

1 = D

1 2 3 5 2 3 2 1 6 1̇ 5 6 1̇ 2 1̇ 6 | 5 1̇ 6 5 3 2 1 3 2 3 5 3 2 1 2 3 |

变奏三中的一拍八个音就是变奏二中的一小节八个音，只是去掉了附点。第四小节开始加花装饰，第五小节开始展开，即以严格变奏开始，以自由变奏结束，一口气全是一拍八音，不间断地推出高潮。

尾声，四小节，小二度倚音的尖锐倾向，加强了苦闷之情。尾声与引子的苦闷情绪象一个框子，把并不十分欢快的舞蹈性主题及变奏夹在中间。

这种发展性变奏曲是中国所习惯的，如果说吸收了什么西洋手法，那就是附加因素的处理使传统的增板、减板变奏自由化了，也使传统的自由发展性变奏规整化了。

4. 《悲歌》（又名《处世难》，1927年）

结构为发展性复乐段，在第十五小节，前段闯入后段，最后有十二小节补充。

其中， $\begin{matrix} *A-B & *D-E \\ *5-6, & \dot{1}-\dot{2} \end{matrix}$ 之类的进行以及倒数第八小节从

$\begin{matrix} e^2-e \\ \dot{2}-\dot{2} \end{matrix}$ 的内弦上的大注（令人想起萨拉萨泰《流浪者之歌》中的颤抖的下行走句）。音调上有些“洋味”，但处于五声为骨干的七声商调结构之中，听来并不生涩。

旋律的大幅度起伏，对于悲愤情绪的表达起了重要作用。

5. 《除夜小唱》（又名《良宵》，1928年1月22日）

整体结构分为两部分，a为三重复乐段，b为发展性乐段。开始五拍起着引子作用，它是五声级进上升的趋势，在第四拍发生了转位，作了一次力度保留：

1 = D

8 5 6 1 2

但也同时即是句首，下一乐节：

1 = D

$\dot{1} \dot{2} \mid \underline{\dot{6} \dot{1}} \quad \underline{5 \ 5} \mid \overset{''}{\underline{8 \ 6}} \quad \underline{5 \ 1} \mid 2$ 的旋律骨干

音则是五声级进下行： $\overset{,}{1} \ 6 \ 5 \ 3 \ 2$
D B A *F E'，几乎在每一个骨干音上，都装饰以小的迴环，从而获得一定轻快感，但它摆脱不了旋律骨干音的压抑性质的控制，仍不免苦中作乐之感。

整个第一部分，都贯串着五声下行的骨干音，而且下行终止，带有不明朗的色彩。乐句划分如下：

a 段 补充 a' 段 连接 a'' 段
 $6 \rightarrow 8 \rightarrow 4 \quad 8 + 8 \quad 1 \quad 6 \rightarrow 6$

旋律起伏的幅度不断扩大，情绪不断深化。

第二部分从下面谱例开始：

1 = D

$\underline{\dot{1} \ \dot{1}} \ \underline{\dot{1} \ \dot{1}} \mid \underline{\dot{6} \ \dot{3}} \ \underline{\overset{tr}{\dot{7}} \ \overset{tr}{\dot{2}}} \mid \underline{\dot{1} \ \dot{1}} \ \underline{\dot{1} \ \dot{2}} \mid \underline{\dot{1} \ \dot{1}} \ \underline{\dot{1} \ \dot{1}} \mid$

乐句划分：4 + 10 → 5（合尾句）+ 2（补充）

b 段开始比较欢快，并迅速推向明朗的高潮，又迅速跌落下来。合尾句发出叹息，补充更深化一步，这是否意味着：兴奋后的安静之中，包含着面临现实又转向消沉的矛盾心情？

6. 《闲居吟》（1928年6月）

发展性变奏曲式。

〔1〕，主题，标以 a，句法为： $5 \rightarrow 5 \rightarrow 5 \rightarrow 5$ ，每乐句都以调式主音终止。乐句链子结构，乐句链子也叫乐句聚集，是一种基本上每句都用全终止。一句一环节，句数不限，但构成一个整体的结构，在中国较多见。西欧也有，比较少见。

乐曲开始处有一个主导动机。

1 = D

3 · 6 5 6 1̇ · 2̇ 1̇ · ,

贯串于每个环节。它明亮、愉快而又沉着、安详，也许可以说，有点“躲进小楼成一统，管他冬夏与春秋”的味道。

在第一句中，主导动机出现三次：

1 = D

3 · 6 5 6 1̇ · 2̇ 1̇ · 3 · 6 5 6 1̇ 2̇ 7 6 5
3 · 6 5 6 1 2 6 1 5 ·

在第二句中：3 · 6 5 6 1̇ · 2̇ 8̇ 2̇ 1̇ 2̇ 7 6 5

在第三句中：0 6 5 6 1̇ · 6̇ 1̇ ... 0 6 5 6 1̇ 2̇ 6̇ 1̇ 5 ·

在第四句中：0 5̇ 6̇ 1̇ · 6̇ 1̇ ... 3 · 6 5 6 1̇ 2̇ 6̇ 1̇ 5 ·

〔2〕，变奏一，标以a'，也是5→5→5→5的乐句链子。开始处的3 · 2 1 2 3 2 8 2速度较快，取材于a段第三句的

3̇ · 2̇ 1̇ 2̇ 3̇ · 2̇ 8̇，仍贯串着主导动机，第一句中的5̇ · 1̇

6̇ 5̇ 8̇ 6̇ 5̇ · 是从a段第一句的5 5 1 6 5 3 · 6 5 6衍生

出来的，句尾也落在主导动机上3 · 6 5 6 1̇ 2̇ 7 6 5̇——

在第二句中，衍生材料移位2̇ · 5̇ 8̇ 2̇ 7 8̇ 2̇ · 到了属调。

第三句落在3 · 6 5 6 1 2 6 5 3 · 2 1 2 1 1̇——

第四句在高八度上用了第一句的头，又三次进入主导动机：

$\dot{5} \cdot \dot{1} \quad \dot{6} \dot{5} \dot{8} \dot{6} \quad \dot{5} \cdot \dot{1} \quad \dot{6} \dot{5} \dot{8} \dot{2} \quad \dot{1} \cdot \dot{2} \quad \underline{7 \ 6 \ 5 \ 6}$

$\underline{8 \cdot 6 \ 5 \ 6} \quad \underline{8 \ 2 \ 1 \ 2} \quad \underline{1 \cdot} \textcircled{1}$

a'段整个情绪比a段轻快。

[8]，变奏二，标以a²，速度比a段还慢，更抒情，复乐段结构，两个上下句： $\overbrace{5 \rightarrow 8}$ 尾转盖头 $\overbrace{6 \rightarrow 4}$ ，上下句之间用闯入终止加强流动性。采用了主导动机的变形，

$\dot{8} \dot{5} \dot{2} \dot{8} \quad \overset{tr}{\dot{2} \dot{1} \dot{2}} \quad \dot{1} \cdot \cdot$ tr在这里有怡然自得的表情。

a²段如同a段的动力性再现。

[4]，变奏三，标以a³，复乐段： $\overbrace{4-5-4-4}$ ，比a'更活跃、欢快，由大跳造成的隐伏复调声部增加了生气：

$\dot{1} \dot{1} \dot{8} \dot{2} \quad \dot{1} \dot{1} \dot{8} \dot{2} \quad \dot{1} \dot{1} \dot{8} \dot{2} \quad \underline{5 \ 6 \ 1 \ 2}$

在评弹等音乐中常遇到这种现象。

[5]，变奏四，标以a⁴，如同半个a²即一个单乐段，抒情、安静。又是对欢快气氛的否定，具有a段第二次再现性质。

值得注意的是五段之间的关系，正是：安详、欢快、更安详、更欢快、最安详。构成如下布局：

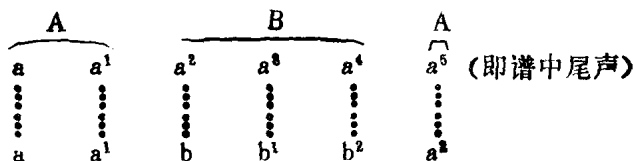
a	a ¹	a ²	a ³	a ⁴
⋮	⋮	⋮	⋮	⋮
⋮	⋮	⋮	⋮	⋮
a	b	a ¹	c	a ²

这正是西欧变奏曲式中的回旋原则布局。我们在中国传统变奏曲中较多看到三部性布局和组曲性布局，很少见回旋性布局，这不能是偶然的吧！

① 本页谱例均为1=D。

7. 《空山鸟语》 (1928年6月)

发展性变奏曲式。空旷的引子之后是：



是典型的三部性整体布局。

〔1〕, 主题, a, 复乐段, 8 × 4,

如果我们把 $\dot{1} \ 2 \ 1 \ 2 \ 3 \ 5 \ 3 \ 5$ 标以 I; $\dot{5} \ \dot{5} \ \dot{5} \ \dot{2}$ 标以 II;

$\dot{8} \ \dot{5} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{8} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 5 \ 5$ ① 标以 III, 则

〔2〕, a¹, 是 I、II、III 的展开, 只第一段就有 32 小节, 呼吸自由, 已成为 6 + 6 + 4 + 11 + 5, 复奏进入后段时, 更为扩展, 成为发展性复乐段, 超过 a 段长度一倍多。

〔3〕, a², 是 II 的展开, 发展性乐段。

〔4〕, a³, 是 II 的另一次展开, 发展性乐段。

〔5〕, a⁴, 是 II、III 的展开, 发展性乐段。

整个说来, a²、a³、a⁴ 合在一起具有大中部 B 的性质, 使用了大量中国传统习惯的大、小吐珠和跳珠的手法。全曲高潮在 a⁴。

〔尾声〕a⁵, 如同 a 的动力性再现。

整个意境, 由于用了造型性手法而十分易解, 对大自然的爱就意味着对人生意义的肯定。

确实出现了分解和弦之类的“洋”音调, 但, 一, 在同音换指的演奏之下, 并无夹生之感; 二, 尾声的分解和弦上行, 从容飘逸, 感觉自然。

① 本页谱例均为 1 = D。

8. 《光明行》 (1931年春)

标准的西欧带静止再现的复三部曲式。



这种ab交替令人想到中国传统的串腔，不过这里不是传统曲牌，而是不同材料的进行曲的交替。

引子，同音反复的节奏型来自现实生活中的进行步伐。

呈示部A为单二部曲式结构，其第一部分a段即〔1〕，复乐段结构，8×4，昂首阔步。第二部分b段即〔2〕，为乐段附一次调性变奏：

前 段 后 段 虽然这里也可以用清角为宫、慢

8 8 8 8

G D D A—D

宫转角来解释，我只想提出一点，这里更接近西欧的调性对置，理由是：除去最后一个在D大调上的终止而外，两段之间就只是调高不同，其他几乎完全相同，这与中国在结构内部移宫犯调的习惯是两样的，例如：

1 = F

$\underline{6} \quad \underline{6 \quad 5} \mid \underline{6} \quad \underline{6 \quad 5} \mid \underline{6 \quad \dot{1}} \quad \underline{6 \quad \dot{1} \quad 6 \quad 5} \mid 4 - \mid$

清 江 河 水 清 又 长

$\underline{4} \quad \underline{4 \quad 5} \mid \underline{6} \quad \underline{6 \quad 5} \mid \underline{3 \quad 2} \quad \underline{3 \quad 5 \quad 2 \quad 1} \mid \underline{6} - \mid (\text{下略})$

五 里 沙 洲 十 里 滩

bB

$bbB = A$

前六小节以4为宫，第七小节慢宫（ $b4 = 3$ ）转角，转为

A

F

以3为角，以1为宫，即在第二句内部发生调转换，不构成对置