

中央音乐学院图书馆藏书

书号

D0

总记

BK 158473

西安音乐学院硕士研究生

学位论文选

(1987—1996)

主 编 翟志荣

副主编 罗艺峰

西安音乐学院

赠：中央音乐学院图书馆

西安音乐

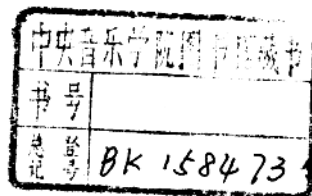


西安音乐学院硕士研究生 学位论文选

(1987—1996)

主 编 翟志荣

副主编 罗艺峰



西安音乐学院

1996.9.

责任编辑:张津波
编 务:王 炜
夏滢洲

西安音乐学院硕士研究生学位论文选

西安音乐学院

(内部使用)

西安音乐学院印刷厂排印

陕西省内部图书准印证:陕新出批(1997)字第 020 号

印数:500 册 工本费:25.00 元

深化中等艺术教育改革

努力培养高素质艺术人才

程志荣

一九九六年十二月

序 言

罗艺峰

中国音乐艺术之有研究、有学术、有论著、其由来尚矣！先秦诸子、历代史家、文人乐工、乃至帝王将相、市井百姓，莫不关心音乐，议论音乐、阐扬音乐，概因在中国人看来，音乐不仅可以娱心怡情，还长于养气道德，更关乎宇宙之和谐，社会之秩序，国家之安定，焉可小嘘、焉可忽略？故此，音乐学术之在中国，自成体系，煌若大道，内含极为丰富，成就甚为巨大。中国音乐学术，有独特的概念系统，中国之律、调、谱、器，中国之音乐美学，中国人之特有的听觉追求和音乐行为，汇融于数千年人文传统之中，成为我们民族表诠自己世界观人生观审美观的音乐哲学，也蕴含着古代以来我们民族特有的认知方式和审美趣味，还汇通于数理哲学、天文地理，竟是一门包含六合，涵盖三界的大学问！中国音乐艺术，乃是世界三大乐系中绵延千年不衰的东方伟大文化传统，与波斯——阿拉伯乐系、欧罗巴乐系鼎足而立。

然而，我们今天对这一巨大遗产的学习研究、阐扬光大还十分不够。百年来，西方强势文化挟政治、军事、经济力量东来，西方音乐文化进入教育体系，成为规范化目标，乃至占据话语权力中心，西方音乐价值观主导着现时中国人的音乐消费方式等，使当代音乐学术必然发生观念和视界的“移位”。在一些人看来，中国音乐的现代化，暗示着中国音乐的西方化，并自动放弃发言权力。专业音乐教育中，以钢琴作为体现西方音乐之道的工具，十二平均律的视唱练耳正彻底改造着我们的听觉，作为民族音乐文化最深层的音概念（体现为音乐律学、音乐数学、音响心理学等学术）正在被颠覆；而廉价的电子琴也正肆虐城乡，努力把“信天游”卡进它的均分律动的节拍轰鸣里，把最有文化特色的“微分游移音”格式化为黑白键的跳动；冷冰冰的 MIDI 音乐不仅进入了剧场、家庭，甚至也正大踏步走进充满艺术气氛和人文精神的空間——音乐厅。社会音乐价值观的变化，最为明确地标示了当代中国音乐的窘况：支持高雅艺术即意味着欣赏交响音乐，表示生活质量一定会以购置钢琴而自豪，许多人正在自愿或不自愿，自知或不自知的状态里，以西方音乐价值取代本民族音乐价值，民族性——世界性，始终成为一个百年死结。固守既无必要，关门也无可能，以中国人的处世智慧，是一定会求一中道的。在这二元对峙的原则下，必然将发生“中庸”（执两用中）的结果，遂有二胡与钢琴协奏、锁呐与管弦交响，或者以民乐能奏洋曲为荣，或者以美声能唱民歌为尚；大型民族乐队正在以交响乐队原则组织，各种西方器乐也被倡导演奏中式曲调；在音乐美学上，传统社会学的观点（他律论？）与西方艺术学的观点（自律论？）正被加以调和而欲立一

“和律论”；在创作中，西方式现代技巧，也正企图表现中国传统的艺术追求，最极端的技法和流派，正与最传统的哲学和美学结合着，遂有当代“新潮音乐”滋乳弥漫；更不要说还有一个庞大的人群——青年，正沉迷在流行音乐的劲歌狂舞之中，逐渐兑化成“无根”的一群。另一个巨大的群体——农民，茫然失措于传统音乐价值丧失的混乱里，在音乐上无法自守、自立、自觉、自强。他们执着于正在衰落的传统戏曲、民歌和乐舞，在节日或功利目的下搬演，有时成为经济活动的配角，有时扮演旅游文化的“导游”，传统音乐原生的土壤已经变质，其功能意义也已经变质。农民的文化艺术乃至被推到社会主流文化的边缘，在“亚历史”中生存着，或是被音乐家遗忘，没有多少人顾及农民的需求、农民的趣味、农民的好恶；或是成为被掠夺的人文资源，成为专业人士创作的灵感土壤或直接成为别人的作品，没有人问过，这些农民世代相传的民歌、乐曲属于谁？他们乐不乐意被改编、肢解、“提高”和“发展”？在我看来，中国艺术之所以千年不绝，其根本性人文资源存在于民众之中，中国文化继续传统的伟大传统，存在于这一历史纵深所保存的功能结构性力量之中，当这一纵深发生质变、发生倾覆，则中国文化真正危机就将降临。

问题是，西方人还成功地将“传统化——现代化”这一对矛盾，转化为不同文化体系间的同化，全世界西化的势头仍很强大，各民族传统正以极快的速度死亡，胜过每年热带雨林消失的速度，世界文化的“厄尔尼诺”现象将不可避免。

问题是，中国人尚未真正致力于自己文化传统的现代转化，寻找体系内进化的动力，而企图以自己千年胜算的文化之胃消解外来文明，“文而化之”，骨子里的套路还是祖传秘方。中国音乐的当代人文语境已发生了变化，如果说60年前救亡图存的主题成为时代的选择，音乐艺术必须服从于、服务于伟大的民族解放战争，产生了那个时代特有的音乐观念，音乐方法，音乐内容和形式并且是合理的，则在60年后的今天，世纪之交的门槛上，中国文化、中国音乐还将面临着更为艰巨、困难和韧性的任务，那就是维系自己民族数千年的文脉、文化、文明，继续传统、创造宏扬我中华精神的伟大传统，以期回归世界主流文化地位，维护民族话语权力，在未来世纪中，以传统的创造性转化，民族的世界性贡献，丰富人类文化的园地，推进人类文明的进程。

这样，我们必得要在方法上，取“全元论”之观念。文化一元论，必导致文化中心论（如欧洲中心论、东方中心论）；文化二元论，必导致文化对抗论、文化优劣论（如东方——西方、传统——现代）；文化全元论，倡言各民族文化存在合理性是文化人类性的前题，主张文化的体系内进化，而反对体系间同化，反对将文化转型问题“偷换”成文化优劣论调，反对将现代化等同于、暗示于西方化。当然，这种种思想，不应成为文化原教旨主义，这也是肯定的。因为一个文化，没有保守性，则无法自立，没有变革性，则无法自存。纯种文化必将是衰落的文化。

于此，我们应有民族的立场，世界的眼光。传统的继承，现代的创新。在艺术上，应有中国的趣味、世界的水准。

这样，在音乐理论学术，应大力阐扬中华音乐美学，清理传统音乐概念，研究民间

调式音阶,分析音乐作品构成,蔚成系统,推而广之。

同时,在音乐理论研究,应十分清楚世界音乐历史、观察主要文化流向、引进现代学术思想,探寻创作技巧技术,洋为中用,百花齐放。

毫无疑义,这一切,都指向一个重要领域:音乐教育。广义音乐环境(如城市机器化音响条件下的音乐环境、乡村人文化音响条件下的音乐环境)之保存民族特色,已属十分艰难,因为音乐文化之原生土壤发生了变化,现代化的进程正极大地改变着城乡传统。但我们仍有可能延缓丧失本土之根的过程,并以自己明晰的理路、合理的态度和有效的方法从事国民音乐教育,灌输传统养份,调节狭义音乐环境,保护民族审美意趣,引导国民音乐心理。

这也是我们学院近半个世纪以来的办学理想、办学格局和办学方针,即:中国与外国共荣,传统与现代并举。系科之设立,课目之开设,研究之布局,人才之培养,莫不循此路径。

西安音乐学院,形成了一条龙办学体系,从初中而迄于研究生,在在齐全。其中硕士研究生是最高学位的层次,负担着培养各学科高级专门人才的任务。这里呈献给读者的,正是十多年研究生们的学习心得、探索成果。

这些论文,既是心得,就难免浅谥。既是探索,就少不了错误。其可贵之处在于,有青年人的虎虎生气,有学术思维的新鲜,有改革时代的特色。

我们希望,这些论文能反映本院研究生教育的实际状况,显然,这本选集中的论文并不在一个水准上。

我们希望,这些论文能总结本院研究生教育的得失,能否多一些微观研究,少一点全景式概论?

我们还希望,这些论文的作者,不管身在何方,继续自己学问上的追求,提高自己的理论素养。

我们更希望,作为跨世纪的一代,硕士们无论在创作、研究、演奏上,都能为未来时代中国音乐的建设,为中国文化的战略性地位,为我们民族的振兴发展做出应有的贡献!

前贤有云:“吾将登昆仑之颠,吹黄钟之律,使中国人固有之音乐血液,从新沸腾。吾将使吾日夜梦想之少年中国,灿然涌现於吾人之前!”

吾辈感於斯言,能不奋志扬蹄,尽力于中华音乐伟业乎!

是为序。

一九九六年岁末于古都西安

目 录

序言	(1)
中国古琴曲作曲技法的研究与分析	程大兆(1)
集合程控理论及技法	陈士森(27)
从作曲教学的角度探究曲式结构	程宝华(82)
新九音作曲技法初探	张晓峰(88)
试论谢德林的两部复调钢琴套曲《24首前奏曲与赋格曲》及 《复调手册》音乐中对传统的继承与发展	薛 艺(104)
近现代音乐中音高耗散结构的最初理论构架 ——论和声游移观念及技法的形成与延伸	陈大明(115)
扬琴在中国的传播和东北流派的形成	刘安良(157)
关于中国扬琴文化内涵的思考	赵艳芳(163)
秦派二胡的形成、发展、风格特点及演奏技法	金 伟(173)
“雅图噶”散论——蒙古筝的流传、形成及演奏概述	郝·哈斯(197)
中国琴学与中国传统哲学	李明忠(205)
中国竹笛的南北风格与演奏技巧	刘宽忍(213)
刘天华二胡学派与中国近现代二胡艺术的传承和发展	呼延梅文(221)
河南筝乐考略	樊艺凤(227)
陕西风格二胡曲的形态特征及演奏特点与秦地戏曲音乐之关系	牛苗苗(241)
中国现代二胡曲创作概观	冯丽梅(255)
从新时期古筝创作看筝乐发展	张 彤(278)
艺术歌曲在中国的缘起与发展之检讨	曾金寿(290)
陕西、潮汕、维吾尔族木卡姆音乐中“中立音”现象及人文背景分析	李 玫(301)
后记	(363)

作者:程大兆

指导教师:饶余燕

中国古琴曲作曲技法的研究与分析

序 言

古琴是我国传统乐器中最为久远的一种七弦弹弦乐器(又称七弦琴)。在中国上千年古老的音乐文化发展中,以琴为首的“琴棋书画”自成一体形成了中国历代文人雅士的“文化系列”。千余年来,中国历代音乐家不断实践、探索,无论演奏、作品都为后世留下了一份份丰厚的遗产。她不灭的生命力,启迪着一代又一代的音乐家,推动着中国音乐的发展。

本文仅取微观分析的角度,从如下三个方面:琴曲中单声旋律的构成;琴曲中的和音形式;琴曲中的复调现象与特征作一初步的研究与分析,不涉及曲式结构(曲式结构另有撰文)。因为要了解古琴音乐,首先要对其所使用的材料有所了解,材料将最终导致曲式的形成,“曲式含有把材料组织到一个富有意义的整体中来的意思”(〔美〕玛丽·维纳斯特罗姆《二十世纪音乐的曲式》)同时本文所选的研究分析的曲例,仅限于“操弄”形式,即古琴曲中的纯音乐形式,不涉及琴歌。重实例分析,以说明问题为主,不过多的涉及历史,哲学,美学的基础。本文曲例除例45《平沙落雁》引自杨荫浏,候作吾整理的《古琴曲汇编》第一集(1956年出版)外,其它曲例均引自中央音乐学院中国音乐研究所、北京古琴研究会编的《古琴曲集》第一集(1962年出版)、第二集(1983年版)。这些琴谱均是中国现代古琴演奏家管平湖、吴景略、查阜西等先生根据古谱打谱而成,由许建、王迪记谱,未经改编,从而确保了被挑选、分析、研究的谱例在前提上真实与可靠性。

一、琴曲中单声旋律的构成形式

中国古琴曲为单音音乐体裁形式。单声旋律的表现占据着绝对的统治地位,这也是中国、亚洲乃至世界古老音乐、民间音乐的重要特征。旋律的内容包含了音程与节奏两大主要要素的协调关系,并使之成为一种时间的运动形式。而本章的观察点着力于静态的分析,即是排除了节奏要素(尽管节奏并不能被排除,实际上在分析的过程中也没有被排除)使之成为一种“空间”的单声横向的存在形态。因为节奏(即音长形式)是一个与音高形式有着同等重要的构成因素,然而由于中国琴曲的古传谱(文字谱、减字谱)仅仅是表示了弦的次序、徽位以及指法,并没有精确的规定节奏,于是,自古以来就有琴乐无拍的说法,琴曲的节奏、拍、节的划分仅靠琴家“打谱”的个人体会而定,所以,对此需要另设专题进行研究分析,而是本章所不能深涉的。以下仅从四个方面进行分析。

(一)、主要音的技巧

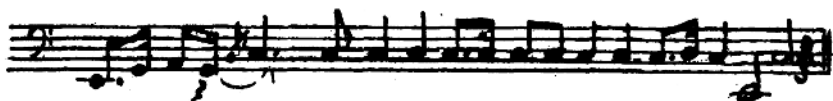
“主要音”的概念首次由南朝鲜作曲家伊尹桑提出。伊尹桑在解释主要音概念时说:“在欧洲音乐中,曲式的概念起决定性作用,只有当整组音乐在横向方面作为旋律或在纵向方面作为和声联系起来时音符才有意义,而东亚音乐有千年之久的古老传统则把一个单音作为结构的要素放在令人注意的地方。在欧洲音乐中,只有一系列的音才有生命力,而每个单独的音是比较抽象的,但我们的每个单音都有它自己生存的权利。”(《世界音乐》1986年第3期)主要音是中国古琴曲中的一个重要的、赋有特征性的技巧手段,有着极强烈的个性表现力。作为一种构成材料,它大量出现在琴曲的各个部位,并对琴曲的写意性风格起着关键性的技术支撑作用,作为一种技巧形式,它常常体现在如下几个主要形态中:

(1)、节奏性的主要音形式

此类手法主要依赖于节奏的变化,使建立在同音反复上(包括八度、十五度大跳)上的单个音具有不同长短音值而获得一种静态式的动感的律动,琴曲中节奏性的主要音常建立在慢起——渐快——渐慢的模式化的节奏基础上,同时,在进程中又不断的变化和发展。

如下例:

例 1,《幽兰》



例 2,《长清》



在琴曲中,曲首常以节奏单纯的主要音技巧引入,速度非常缓慢好似远远传来的钟鼓之声。

例 3,《流水》的曲首



《龙翔操》的曲首



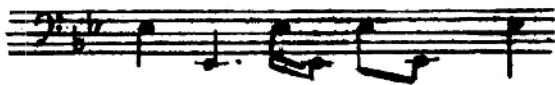
下例则是一个渐快式的主要音,此种节奏在中国传统器乐曲中戏曲中也得到广泛的运用。

例 4,《渔樵问答》



下例是琴曲中最常用典型的一个节奏性主要音,常出现在临近结尾的段首,节奏样式比较固定,好似回归的一个讯号。在《潇湘水云》中它出现在十八(末段)的头,并配合清角为宫的调式转换,更有一番妙趣。

例 5,《潇湘水云》

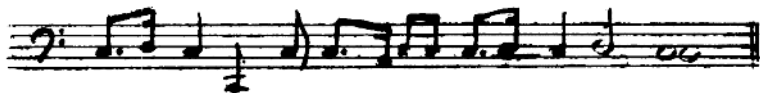


(2)、装饰性的主要音形式

所谓装饰性是指辅助性的音程对主要音的围绕所形成的色彩性的变化。中国的琴曲是以五声音阶为基础的,所以形成了以邻近音阶式的大二、小三度为主的辅助性音程的装饰。

下例为 C 宫调式,主要音为 C,所以形成了上大二、下小三度的音程装饰。

例 6,《幽兰》



下例为 F 宫调式,主要音是三音 A,所以形成了下大二变音程的装饰,仅在尾部出现了上小三度、下大三度的辅助音程。

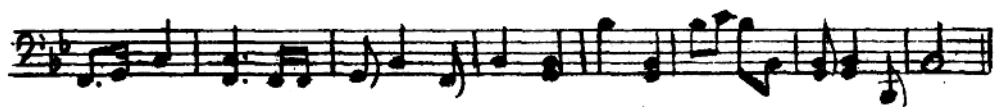
例 7,《梅花三弄》



下例为 B 宫,除了上大二,下小三,下四度的音程装饰外,又增加了八度,纯四度、小三度的纵向陪衬,从而使主要音从纵横两方面都得到装饰。

例 8,《大胡笳》





(3)、补充性的主要音形式

补充是指对句尾的一种补充性的伸展,似中国戏曲中的一种拖腔,补充可长可短,结构十分自由。

下例是建立在 D 音上的节奏式的补充,结构非常短小。

例 9,《潇湘水云》



下例是《梅花三弄》的第二句,以 F 宫为主要音,尾部的补充较长,并且有下小三、纯四度的装饰。

例 10,《梅花三弄》

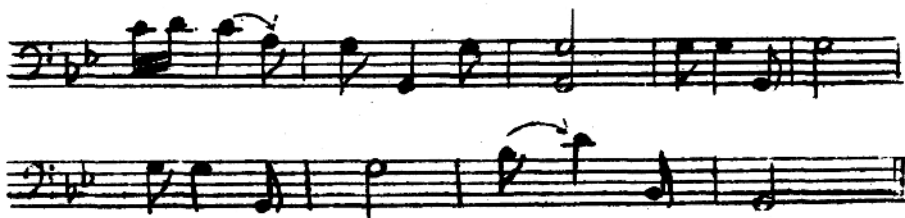


(4)、独立性较强的主要音形式

独立性在此仅仅是一个在结构意义上的相对概念,它主要体现在句法结构上的相对独立和完整性,就其自身来讲它又包容了以上三种主要音的不同特点。

下例是《大胡笳》第二段的第二句,它既包容了节奏性、装饰性的主要音特点,又具有使用重复的手法而建立句式的特点。

例 11,《大胡笳》



下例建立在一个对比式乐句上,头身尾的结构非常明确,从第三小节起又进行了较大的音程装饰。

例 12,《忆故人》



下例除了对句首主要音 D 的装饰外,整个乐句则建立在一个无明确分节的连贯性发展的乐句上。

例 13,《幽兰》



下例是《幽兰》尾声的第二句,它以自由展开与补充性结合的句式结构结束了全曲。

例 14,《幽兰》



以上仅仅是对古琴曲中的主要音技法在形态上的区分粗略分析与观察,这种分类是相对的,在构成时这四种形态总是互相渗透,相互依存,大都处在既可分又不可分的模糊状态之中。这是一种可见性的分析。在琴曲中还有大量的通过不同演奏技法、速度形成的不可见(指谱面)的主要音形式,这些只能依赖我们在不断的学习分析的过程中去慢慢领悟和认识它的神妙之处。除了这些片断性的主要音形式外,在琴曲中还存在着整体结构手法使全曲一个或多个主要音基础上,如《酒狂》,整首曲仅仅建立在一个 F 宫音上,通过演奏、和音、对位、发展等手法使主要音不断的得到加强和巩固。又如《大胡笳》,全曲建立在 G^bBD 三个主要音上,使得这首有着庞大的结构的乐曲既统一又丰富。同时,主要音技法在中国民族器乐曲中,在戏曲中也大量的存在。如秦腔尖板头:



又如琵琶曲《十面埋伏》、《海青拿天鹅》等等,不胜枚举。主要音技

法无论从它的现存状态或是功能特性上都有着极高的认识价值。

(二)、对奏式模进

对奏式模进是指琴曲中的模进从质上讲仅仅是在不同高度上的一个对映形式,带有中国民间音乐对奏句的特点。它是旋律色彩化的一种质朴的发展手法,它着意体现的是旋律化的情趣,而别于西方的功能化和声、很少带有动力性的发展因素。从形式上看这与琴曲所采用的五声调式音阶有直接的关系。结构上它也常常只有一次在不同高度的重复。在本文作者所接触到的谱例中除了七度、小二度目前尚未发现外,其它度数的对奏式模进均已出现。模进除了极个别的地方有小的音程的改变外,这仅仅是为了保持五声性的风格,基本上遵循了严格模进的形式。如下两例的上下二度模进。

例 15,《醉渔唱晚》(上大二度)



例 16,《水仙操》(下大二度)



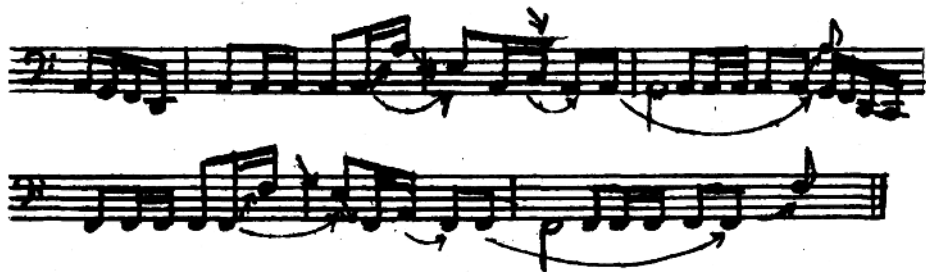
三度例如下:

例 17,《幽兰》(上三度)



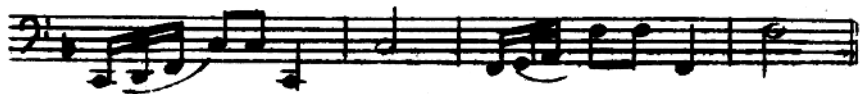
下例是《流水》第六段的段尾,模进建立后又得到了多次的重复为第七段的以扫拂为主的技巧华彩段作了极好的准备。

例 18,《流水》(下大三度)



在四五度模进中既有自由、严格的形式又有类似守调答题的形式。

例 19,《阳春》(上四度自由模进)



例 20,《乌夜啼》(上四度守调答题式的模进)



下例则是利用严格下四度模进进行调式转换从 F 宫到 C 宫。这时模进便是有了双重功效。

例 21,《普庵咒》(下四度严格模进)



下例是一个双环式的模进,即两组模进紧接,第二级模进的材料来源于第一组,有不可分割性的特点。

例 22,《流水》(上小六度模进)



从以上几例可以看出,琴曲中的对奏式模进的形态和关系大都比较单纯,结构比较清晰,模进原形的建立非常旋律化而富有个性,在构成局部性的片断旋律时既考虑它的展开的可能性,又非常注意音与音之间的旋律化关系,这是古琴曲乃至中国民族器乐曲的一大特点。

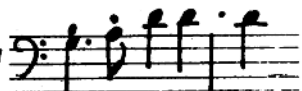
(三)、变奏手法

变奏是中国琴曲的一个极其重要的发展乐思的技巧手法。琴曲的总体构成遵循着“散序——入调——入慢——尾声——复起”的原则(这也是中国传统大曲的构成原则),但这个构成的原则并不意味着曲式结构的分段。在这个模式化的构成原则中,以“入调”为其主要陈述段,乐思在入调段获得了极大的发展,并且形成了各种不同形态的结构样式和段落,从结构技巧的角度琴家谓之此段为“逐段易法”。“易”为变的意思,“易”在这里包含了两个方面的内容,即演奏技巧的不断交换和乐思发展的变奏手法,通过这两个方面获得“易”。本文只涉及后者,即变奏手法,而不涉及演奏技法。以下让我们观察分析琴曲中主要的几种不同形态的变奏手法。

(1)、主导性旋律句的变奏

主导性旋律句可与主导动机相类比,不同的是琴曲中主导性旋律句除了具有动机式的节奏音程的构成特点外,更加注重自身的旋律化。主导性旋律句的变奏法的特点是无论采用何种技巧手法(如扩大、紧缩、倒影与加花装饰)总是力求保持旋律句的鲜明性和可辨性,在这个前提下不断的发

展引伸主导句的内涵意义。下例建立在缩短、倒影的基础上,主导句为



这个主导句出现在散序的首句,也是全曲的首句,变奏的主题建立在第三段的两小节引子之后。

例 23,《忆故人》



《潇湘水云》在琴曲中占有举足轻重的位置,同时,它的主导性旋律句的变奏手法也为我们提供了一个极其优秀的范例。下例的特点是在变奏的同时不断扩大延伸结构,最后达到将第一主导旋律句溶化成为一个自然的组成部分,手法非常巧妙。变奏建立在散序中的两个泛音技巧的两小节的主导旋律句的基础上。

第一主导句:

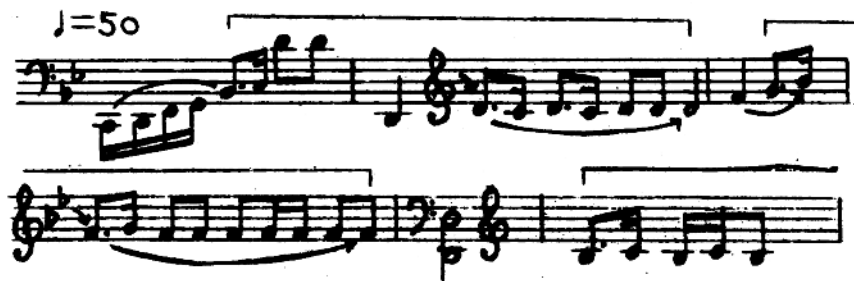


第二主导句:



下面摘引第二段的全段谱例,便可对其一目了然

例 24,《潇湘水云》





(上——为两主导句的变奏分界,下——为第一主导句被溶化的结果)

下面则是对一、二主导句更加自由的扩大式的变奏。

《潇湘水云》

