



中国作曲技法的衍变

王震亚 著

的衍变

中央音乐学院出版社



中国作曲技法的演变

王震亚 著

中央音乐学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国作曲技法的衍变/王震亚著. —北京: 中央音乐学院出版社, 2004. 12

ISBN 7 - 81096 - 033 - 4

I. 中… II. 王… III. 作曲法—研究—中国 IV. J614.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 042701 号

中国作曲技法的衍变

王震亚著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 880×1230 毫米 1/32 开 印张: 9.25 字数: 225 千字

印 刷: 北京市白帆印务有限公司

版 次: 2004 年 12 月第 1 版 2004 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 1 - 3000 册

书 号: ISBN 7 - 81096 - 033 - 4

定 价: 29.00 元

中央音乐学院出版社 北京市鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: 010 - 66418248 传真: 010 - 66415711

责任编辑：姚亚平

特约编辑：黄大岗

封面设计：金色池塘工作室

golden19@126.com

前 言

中国近代音乐发展的历史背景、作曲家的生平及艺术成就、有关音乐创作的一些理论问题等,已有不少著作进行了多方面的研究。而从作曲技法角度进行系统的探讨较少。音乐是技术性较强的艺术品种,西方专业作曲技法从 20 世纪输入我国以后,我国出现了新型音乐创作。在将近一个世纪中,专业作曲技法有很大发展。本书拟集中研究这个问题。只在必要时才涉及历史背景、作家生平及其他问题。

本书从专业作曲技法着眼,不对作家及作品的成就全面评介。未涉及的著名作曲家及作品很多。文中从探讨作曲技法的角度论及的作品,也不一定是传世之作。

本书着重从作品的具体分析中阐明一些问题,而不是对各种问题作条目分明的归纳与总结。本书内容大致上按历史时期分段。本书完成于 1992 年。部分章节曾在刊物上发表。2004 年初做了增删。本人占有资料有限,水平有限,论述难免有很大的片面性,不确切之处在所难免,敬请读者不吝指正。

王震亚
2004 年 2 月

目 录

前 言	(I)
一、历史的回顾	(1)
二、西方作曲技法的输入	(7)
(一) 西方专业作曲技法输入的准备时期	(7)
传教士传播的乐理	(7)
学堂中的乐理	(9)
学堂乐理的延伸—和声学常识	(11)
学堂歌曲创作	(12)
(二) 早期输入我国的西方专业作曲技法	(17)
三、我国第一代作曲家的作品研究	(21)
(一) 萧友梅作品分析	(21)
(二) 黄自作品分析	(36)
(三) 青主作品分析	(62)
(四) 赵元任作品分析	(80)
四、抗日救亡歌咏运动中的作曲家作品研究	(98)
(一) 聂耳作品分析	(98)
(二) 冼星海作品分析	(103)
(三) 贺绿汀作品分析	(124)
五、战时陪都的作曲家作品研究	(140)
(一) 吴伯超作品分析	(141)
(二) 郑志声作品分析	(156)
(三) 马思聪作品分析	(170)

六、战时北平的作曲家江文也作品分析	(183)
七、民歌研究对音乐创作的影响	(195)
(一) 鲁迅艺术学院中国民间音乐研究会的活动及创作	(195)
(二) 国立音乐院作曲组的民歌活动及创作	(199)
八、抗日战争胜利后现代作曲技法的输入	(204)
(一) 谭小麟作品中兴德米特作曲技法的运用	(206)
(二) 桑桐作品中的无调性因素	(211)
九、中华人民共和国成立初期的音乐创作	(216)
(一) 苏联音乐的影响	(216)
辛沪光《嘎达梅林》交响诗分析	(219)
吴祖强、杜鸣心的舞剧《鱼美人》音乐	(224)
(二) 全面继承民族音乐优秀遗产	(226)
何占豪、陈钢的《梁山伯与祝英台》小提琴协奏曲分析	(227)
十、“文革”时期京剧《杜鹃山》中的歌剧创作技法	(235)
十一、八十年代后期现代作曲技法的兴起	(244)
(一) 青年作曲家的探索举例	(245)
(二) 新的节奏处理方法	(257)
(三) 几种处理十二平均律半音的方法	(266)
十二音序列	(266)
十二音场	(271)
太极作曲系统	(273)
(四) 音色音源的扩大	(277)
(五) 控制与机遇	(280)
(六) 中国作曲家对一些理论问题的探索	(283)
十二、中国作曲家作品在世界范围的传播	(286)
结 语	(289)

一、历史的回顾

我国的传统音乐经过几千年的衍变,已高度发展,不能说作曲无法。隋唐时开始形成的大曲,由节奏自由的《散序》、向慢板过渡的《鞞》,节拍固定的慢板《中序》,节奏略快的《擷》与《正擷》,由散板过渡到逐渐加快以至极快的《破》或《舞遍》,散板的《入破》,散板与急板交错的《虚催》、《袞遍》、《歇拍》、《煞袞》等段落构成。^① 其由散到整,由缓到急的宏大结构,和现代京剧唱腔的散起〔导板〕、向〔慢板〕过渡的〔回龙〕、〔慢板〕、〔原板〕、〔二六〕、〔快板〕、〔散板〕等组合成的成套唱腔的结构一脉相承。不过后者具体而微就是了。此种结构的唱腔以相似的名称和形态普遍存在于各种历史悠久的板腔体戏曲中。昆曲由不同曲牌组合成套时,常用散节奏起唱,慢曲在前,急曲在后,散板煞尾的组合,也遵循由散到整,由缓到急的结构模式。其同名曲牌连用时,“常用扩板和抽眼的变化增强速度与拍节的层次性”^②的方法,又和板腔体戏曲由一种唱腔化出各种板式的方法相通。要处理好这些结构相当复杂的唱腔,需要很高的作曲技巧。

源远流长的古琴音乐,有大量乐曲传世。其中有演奏一遍需要半个多小时,分四十多段的大曲子。也有精练的小品。有琴曲,还有琴歌。这些曲子中有多样的变奏手法,有回旋原则的运用,也有音乐主题的贯穿发展。曲子的起、结等都有规律可循。因而琴家可以根据自己掌握的琴曲演奏传统手法与琴曲结

① 参看杨荫浏《中国古代音乐史稿》。

② 引自武俊达《昆曲音乐》。

构的惯例,对已无人演奏的古谱进行“打谱”。

我国民间流传一种“八板体”的器乐曲。清嘉庆年间华秋苹(1785~1859)收集的《琵琶谱》(1819年出版)中已有此种乐曲,其产生的年代当在此之前。现在南至广东,北至内蒙古的箏、琵琶、笛子、四胡、扬琴等独奏曲,河南曲子板头曲、潮州弦诗乐、广东音乐、江南丝竹、山西八大套等数不清的民间合奏曲中都有由《老八板》或《老六板》衍变出来的“八板体”乐曲。《老八板》和《老六板》本身就有《花八板》、《慢八板》、《花六腔》、《慢花六》等各种变体。这些乐曲的结构中贯穿着共同遵循的格律,并有多样的变奏加花手法。

一般认为我国只有单声部的传统乐曲,现在了解到我国56个民族中,至少23个民族有多声部的民歌。其中有的只是萌芽状态的不同声部结合因素。有些则二、三、四声部的和声结合、对比复调、卡农、摹仿、持续音、终止式等都相当稳定。我在广西靖西听壮族歌手唱二声部的《德保调》,声部间稍有差错,歌手就相互会心微笑,点头示意。其声部结合有一定规律。

要总结作曲技法的规律,必须以丰富的音乐实践为基础,还要有文化修养和写作能力。在我国器乐音乐中,古琴音乐是文人参与最多的乐种。元代琴人陈敏子(1314~1320)在其《琴律发微》的《制曲凡例》中提出,“凡以某律为宫,虽于其四声各为调,然皆本宫所统,皆以宫声为主调”。“一调有五音迭为主客,……以主音倡之于首,则音调有统纪;以主声收之于尾,则音调有归宿”^①,阐明了作曲时处理调性与调式的原则。又提出凡制调引曲,第一声“可杂用本宫诸声”,“其末声部却皆是用本律之声,无用他声者”,“最末一段必有人调泛声结其泛声之上”,阐明了琴曲起、结音的处理办法;又阐明“中间断句与一句之中,各有唤有应,有间歇,有单声、比声,委曲转换,韵度殊异”,要求一曲

① 见中国音乐研究所编《中国古代乐论选辑》陈敏子《琴律发微》、成玉润《论琴》。

中间跌宕起伏，“若但一顺去，无足取矣”；还说明了雅淡、清和、峭急等不同情调的曲子“结末归调处”的不同处理法。他认为制曲变化无尽，“又有在于凡例之外而罔可违者，岂围说所能该备？当自得之可也”。在作曲方面琴家讲宫调处理的方法之外，在技法上不愿作进一步探讨，讲究得之于心，应之于手。甚至将庄子“机心存于胸中，则纯白不备”^①的话作为信条，认为“忘机”才能通神明，技法讲多了，反而不利于创作高洁纯正的作品。

在我国传统的声乐曲中，昆曲音乐达到很高的艺术水平。“水磨调”的创始人，明代魏良辅（生卒年月不详，约在16世纪中叶）在《南词引正》中提出20条创制、演唱昆曲的原则。其中“五音以四声为主”，“平上去入务要端正”的依字寻声一条，成为昆曲处理曲调与唱词必须遵守的法则。近代作曲家吴梅（1883～1939）^②深感填词度曲之法非尽人所能。昆曲创作由文人写词，“分宫配调，位置角目，安顿排场诸法悉委诸伶工”。伶工对自己摸索所得的创作技法“务求自秘”，认为“此法无人授我，我岂独传于人？”致使此法“迄无成书”，使人“暗中扪索”，难免有“歧误之事”。他将自己“平生所得，倾筐倒篋而出”，著《顾曲麈谈》一书，为的是使人知道填词度曲都有“规矩准绳”。书分《原曲》、《制曲》、《度曲》、《谈曲》四章。《度曲》一章集中阐述如何唱曲与制谱。昆曲创作的习惯原来是将既有词牌中的唱词去掉，按照其曲调填写新词。他认为这样不如不用原曲牌的曲调，而按照其唱词句法平仄格律填写新词，再根据新词创作新调子。这样就必须研究作曲调的方法。他认为一般曲家对谱曲之法“不及知，及知之未能通其症结”。要制谱就须先了解所选用曲牌中“每字之阴阳，而后酌定工尺，又必依本牌之腔格而斟酌之”。还

① 见中国音乐研究所编《中国古代乐论选辑》陈敏子《琴律发微》、成玉磬《论琴》。

② 吴梅（1884—1939）字瞿安，号霜崖，江苏苏州人。著《顾曲麈谈》、《曲学通论》、《南北词简谱》。曾任北京大学教授。

要“别正赠”。正板是“每一牌中不易之板”。结合正板曲调的变化,用板有头板、腰板、截板等差异,须要“和缓美听时”,应在正板中加“赠板”,有“头赠”,亦有“腰赠”。曲情急促时加“浪板”,“以为歌者换气之地”。对于曲词阴阳的论述甚多。《分阴阳》一节集中论述阴阳问题。认为定板式以后,就“依曲词之字音,分别阴阳,酌定工尺”。“大抵阴声先高后低,阳声先低后高。四声之中读时以上声最高,唱时以上声最低”等等。至于“细微曲折之处,非口授不明”。关于谱曲,书中没有进一步的直接论述。吴梅可以作为总结昆曲创作技法的曲家。谱曲的论述到此为止。昆曲制谱受曲牌格腔约束,依附唱词平仄,音乐创作的活动范围受到很大约束。

我国民间合奏一般没有准谱,要求即兴发挥。管乐合奏中的“巧管拙笙浪荡笛”,既指导演奏,也是乐器配合的方法。十番锣鼓中的“金橄榄”、“蛇蜕壳”、“鱼合八”等,是打击乐中节奏音色变化的法则,既是演奏法则,也是构成乐曲的方法。京剧伴奏乐器要和唱腔形成“托、衬、随、补”的结合,如何贯彻这四个字,没有具体的说法,靠心领神会。这些说法既是演奏应遵循的,又是构成乐曲的方法。在音乐演奏中包容了音乐的创作,没有离开演奏的创作法则,更没有从演奏中分离出创作技法的系统研究,这种创作技法应属非专业性的作曲技法。

总的看来,我国的传统音乐,可以说作曲方面是有法缺“规”。明代琴家萧鸾(1488~1557)在《杏庄太音补遗序》中说:“大匠与人以规矩,不能使人巧”^①。这种能传授于人的“规矩”实在太少了!蕴藏在大量作品中的作曲技法,要凭有才能的人用悟性暗自摸索其规律,凭自己的灵气从较低的起点上运用。不像欧洲的音乐创作技法那样,有系统的理论总结,教科书中有习题,由浅入深,循序渐进地培养初学者系统掌握前人创造的某些

^① 见中国音乐研究所编《中国古代乐论选辑》。原出《庄子·外篇》《在宥》第十一。

技法。还在音乐院校设置传授作曲技法，培养作曲人才的专业。经过这种培养，一个作曲者写作技法的起点就高。两者比较起来，技法上的“文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分”大相径庭。由此影响整个音乐艺术的发展。我国戏曲界培养武功把子，因为有一套由浅入深、循序渐进的训练方法，是相当有把握的，几年过去，一般都能保证学员达到某种基本规格。唱工的培养就差一些。创腔制谱，基本不培养，完全依靠演员、琴师、票友的聪明才智与修养。其中也出现一些杰出人才。如京剧界的王瑶卿、李慕良等。他们的创作达到了很高的艺术水平，数量也很多。他们的创作已和演唱分离，是经过作曲家独立缜密构思的作品，一腔一调都经过推敲，不允许即兴发挥，一曲专用，不可挪移。这样的人才毕竟太少，他们的创作本身也有较大局限性。

我国产生隋唐大曲的年代，和欧洲出现格里高利圣咏和奥尔加农的年代相近。那时，经过千余年发展形成的大曲歌舞音乐，规模的宏大，艺术水平之高，大概都远不是短小简易的圣咏可以比拟的。一千多年过去，到了20世纪初叶，应该承认欧洲音乐的发展跑到我们前面去了。他们有一代一代享有世界声誉的名家，有在世界范围广泛流传的杰作。我们基本上没有世界乐坛闻名的作曲家。除了某些传统乐曲之外，我们没有为世界乐坛提供什么像样的作品。所以出现这种差别，除了复杂的历史、社会、政治、经济、文化、科技等多方面的原因，从音乐艺术内部看，有无世代相传，代代积累的作曲技法体系的建立与发展，实在是极重要的原因。欧洲音乐是在17世纪与18世纪对位法、和声学形成不断发展的体系，及找到了在作曲实践中应用十二平均律才突飞猛进的高踞世界乐坛之上。现在世界上一些没有系统掌握作曲专业技法的民族，音乐艺术的发展都停滞迟缓。各民族的音乐之间有差异，也有相通的基本因素。欧洲高度发展的作曲专业技法中，存在着音乐创作的一些共同规律。我国自20世纪初叶由日本输入学堂歌曲及西洋乐理以后，已有人着

手创作此种新型歌曲。一些音乐界的先驱直接到西方系统学习其作曲专业技法以后,我国音乐就以前所未有的速度发展现起来,这一段历史值得认真总结。

二、西方作曲技法的输入

(一)西方专业作曲技法输入的准备时期

传教士传播的乐理

我国音乐数千年来独立发展,音律与记谱方法自成体系,不便与西方作曲法衔接,西方乐理的输入,是作曲法输入的先导。

清朝定鼎中原之后,为巩固其政权,循先朝旧制製礼作乐。康熙、乾隆敕撰《律吕正义》上编、下编、续编、后编 133 卷^①,裁定本朝礼乐规仪,兼及历代礼乐演变。其续编由当时在宫廷供职的西班牙传教士徐日升(Thomas Peopriro 1645—1708)^②、意大利传教士德礼格(Theodorico Pedrimi 1670—1745)^③编纂。书成于康熙五十二年(1713),是已知向我国系统介绍西洋乐理(读谱法)的最早著作。清朝的宫廷乐师称学习音乐“从此入门,实为捷径”。

18 世纪初叶已值欧洲巴洛克音乐晚期,其世俗音乐已相当发展,记谱和现在通用的记谱法已无大差别。而续编中天主教士介绍的是一种教会使用的老式读谱法。其符号、唱名、用语等

① 《律吕正义》上编 2 卷,下编 2 卷,续编 1 卷,完成于康熙五十二年(1713)。后编 128 卷,完成于乾隆十一年(1746)。内容包括乐制、音律、乐器(有图)、音乐文献、各种典礼及宫廷活动的礼仪规范及乐谱、人形舞谱,东周至明代的礼乐制度演变等。

② 徐日升(Thomas Peopriro 1645~1708),号寅公,葡萄牙天主教传教士。康熙十一年(1672)抵澳门,次年入京,供职钦天监,协助修订历法,兼宫廷音乐教师。

③ 德礼格(Theodorico Pedrimi 约 1670~1745)。

都另成体系,此法仅载于典籍,未能流传。

鸦片战争列强船坚炮利,扣开了清帝国封锁的国门。道光年间,在帝国主义胁迫下,原在雍正年间被禁止的天主教会蜂拥而入。他们为了传教布道,带来天主教歌曲。19世纪七、八十年代出版了一些圣诗集。为了使教友“可以同唱圣诗,颂赞天父”,歌集中常附有简单的西洋读谱法。同治十一年(1872)耶稣教会女教友狄就烈^①编著的《圣诗谱》是已知我国现存最早的圣诗集。此书售完,需要的人很多,光绪十八年(1892)再版,补入四部合唱,光绪三十三年(1907)又一次增补,由上海美华印书馆出版。可以想见其流传之广。

书中共收演唱杂调25首,圣诗369首,讽咏诗17首。为教唱这些歌曲,乐谱之前有“乐法启蒙条理详解”十八段,系统讲授读谱法的全部内容,还涉及一些演唱问题及音乐知识。其翻译的音乐用语、符号名称都和现在通用的不一样。书中用7种形状的音符箭头表示音阶的7个唱名,亦未流行。

其“序言”中批评《律吕正义》续编称:“作成这部书以后,又有人找出新理,添补在乐法之中。因此这部书如今就算是旧的。其中多半是些不合时的老套子。”而自己的乐法经过世代修正“可算是极完全了。”此书强调乐理和实际演唱结合,认为“乐书中的话不论学得怎样明白,乐书中的法子不论看得怎样透彻,不效乐师,总学不完全,必须一面效法好乐师,一面用工练习。”

英国传教士李提摩太(Timothy Richard 1845—1919)^②于光绪九年(1833)选编出版了《小诗谱》。序言中说:“昔已著《中西

① 狄就烈生平事迹不详。

② 李提摩太(Timothy Richard 1845~1919),字菩岳,威尔士人。1869年由英浸礼会派遣来华,披宗教外衣,从事政治活动。曾参与清末维新运动。著《泰西新史撷要》、《列国变通兴盛记》、《七国新学备要》等书。后经手用庚子赔款创设山西大学堂,为今山西大学前身,自任西斋总理。他是广学会成员。1901年上海广学会重校石印发行了《小诗谱》。

乐法撮要》，分为三段：一曰乐理，二曰工尺谱，三曰圣诗谱。”他不仅向我国介绍西方乐理，还尽可能研究我国的律吕与记谱法。《小诗谱》中有将西方的十二平均律半音、音阶首调唱名法（包括升降半音）和我国僧道用谱，工尺谱、宫商角徵羽、十二律名称、古琴谱等做对照的图表，集中反映了他研究的成果。其中虽有值得进一步探讨的问题，但一百多年前，一个外国人能做此种史无前例的研究，是难能可贵的。

早期传教士向我国介绍的乐理，未涉及西方的作曲技法。对我国新型音乐创作的萌生没有直接的影响。但西方的乐理及歌曲在我国上百年的传播，带来一种信息，世界上存在一种高度发展的音乐文化，令人向往。

学堂中的乐理

20世纪初叶，清朝政府废科举办学堂，一些留学日本的留学生从日本带回系统的西洋乐理作为学堂音乐课的教材，西洋乐理才在我国有较广泛的影响。现见到的最早的中文乐理书，是上海曾志恣^①从日文转译的《乐典教科书》(Text—Book of Music Grammer)。译者在序言中说，“此书本系英国亚科司福大学教授博士爱辩耳氏所选学校音乐理论教科书，由(日本)高等师范学校教授铃木米次郎译出，改名《音乐理论》，经(日本)文部省检定，至三再其版”。曾志恣根据铃木米次郎校订的日译本译为中文，清光绪三十年(1904)石印出版。译者序言中又说，“此书今名《乐典教科书》以备吾国师范学堂及中学堂、女学堂之用”。并说“中国之无物可改良也，非大破不可”。“破除好古之迂见，扫除近今之恶习”，“欲改良中国社会者，盍特造一种二十

^① 曾志恣，(1879~1908)。1901年留学日本，1903年入东京音乐学校学习。1904年出版译著《乐典教科书》。1905年又有《教育唱歌集》出版。曾在上海与高寿田、冯亚雄创办中国贫儿院，内设音乐部，有管弦乐队。（详见《中央音乐学院学报》1983年第3期陈聆群《曾志恣一不应被遗忘的一位先辈音乐家》）

世纪之新中国歌”。“音乐之入门曰乐理，或曰乐典。非此不足以言音乐”。“不知其理或典，不足以作曲，不可以用器”。这种见解对中对西都有偏颇之处。但反映了晚清面临列强瓜分中国的危难时刻，有抱负的知识分子的灼热爱国之情。他们创立“新中国歌”是为了挽救危亡，所以此书的编写态度非常认真，内容也很丰富。

此书共五章，144节。绪言概述音响学常识、人声分部、管弦打击乐器名称、音名、音程、中央C的不同音高等。第一章：乐谱、音符、休止符；第二章：音度、谱表、谱号、加线、大谱表；第三章：音程及音阶（由La至Sol的七种调式自然音阶，常用的是大调音阶和三种小调音阶，音阶中各级音的名称，由四音列衔接形成四度调循环，各种协和、不协和及大小增减倍增倍减音程，列表说明音程的转回，附记说明中国的五声音阶及律吕等）；第四章：口调及拍子（讲节奏及节拍，平分拍子，非平分拍子，纵线，复纵线，CC拍子记号，休止符等）；第五章：诸记号及略语（内容有GFC谱号的演变，♭、♯、♮、×、♭♭记号，♯、∅、S、∞、D、C、♯（震音）、/、8va、强倚音、倚音、♯等符号的用法。第144节列举丰富的英汉对照速度、表情术语）。

此书中的乐语、编写体例和现用乐理已基本相同。其内容作为一般学校的乐理教材，已基本完备。现在能见到的同时期出版的乐理著作中包含的内容基本上未出此范畴。

此书石印印刷，数量不多，没有注明发行者，应是某学校的教材，流传范围不广。铃木米次郎不知道我国已有乐理书，所以1905年为中国普通学校编了一套音乐教材，名为全书，包括乐典、风琴(Organ)、声音乐、摆耳铃(Violin)四部分。由留日学生辛汉、伍崇明^①译为中文，在东京自省堂出版的《乐典大意》是其的一部分。此书曾流传进我国，内容和前书基本相同，仅章节

^① 此二人生平事迹不详。