

天津音乐学院音乐学系

音乐学论文集

郭树群 主编
周小静

2005



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

臺灣省立美術館館藏書目

音樂學論文輯

第10輯
第1冊

2003

天津音乐学院音乐学系

音乐学论文集

郭树群
周小静 主编

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐学论文集/郭树群,周小静主编. —上海:上海音乐学院出版社,2005.5

ISBN 7-80692-140-0

I. 音… II. ①郭…②周… III. 音乐学-文集 IV. J60-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 042343 号

书 名: 音乐学论文集

作 者: 郭树群 周小静

责任编辑: 范进德 王小龙

出版发行: 上海音乐学院出版社

地 址: 上海市汾阳路 20 号

电脑排版: 东方出版中心海峰电脑照排公司

印 刷: 中共上海市委党校印刷厂

开 本: 850 × 1168 1/32

印 张: 17.25

字 数: 380 千

版 次: 2005 年 4 月第 1 版 2005 年 4 月第 1 次印刷

印 数: 1—2,100 册

书 号: ISBN 7-80692-140-0/J·133

定 价: 35.00 元

序 言

学术研究是音乐学院学术水平的根基,如同血脉涌动,贯注在各项活动中;学术研究和创作、表演成三足鼎立之势,支撑起整体教学的大厦,为培养高水平的音乐艺术人才添彩增辉。

音乐学系编此论文集,收录了我院教师近年来已发表的部分学术研究成果,反映了老师们在教学之余勤奋笔耕的情趣和进展;自然也反映出他们的研究深度和学术水平。为此,这本文集可使我们览往知来,为今后的学术研究作一路标。

昔者魏文帝曹丕言:“盖文章经国之大业,不朽之盛事。”我们学术研究的文章,虽无此伟大之功用,然而对提高教学质量,提高师生的整体素质,对繁荣学术,建设文化,功莫大焉。



2004.6.9

目 录

序言	姚盛昌(1)
调式音动律	孙从音(1)
戏曲唱腔和语言的关系	孙从音(61)
三种传统七声音阶的问世先后、彼此关系及记谱诸问题	徐荣坤(83)
“同均三宫”是一种假象和错觉	徐荣坤(105)
《敦煌琵琶曲谱》刍议	唐朴林(117)
唐代音乐的音高体系及其语境	姚盛昌(131)
论朱载堉的旋宫思想	郭树群(140)
琴曲《墨子悲丝》研究	王建欣(156)
关于姜白石歌曲译谱中的几点商榷意见	麻丽冰(181)
“NAI”之源	唐朴林(189)
杨荫浏先生与古琴音乐研究	王建欣(198)
缪天瑞先生的学术人生	高燕生(210)
《阿里山之鼓》与施光南的器乐创作	新学东(218)
略论中西音乐文化中的科学精神和人文精神 ——参与“艺术与科学”的讨论	郭树群(228)
十六世纪复调技法概况	许勇三(255)
巴托克创作的立足点与创作道路	许勇三(313)
埃利奥特·卡特音响结构中的时间和空间	姚盛昌(341)

谢德林歌剧《死魂灵》的结构特征	高燕生(363)
李斯特的宗教音乐创作	周小静(376)
库谢维茨基和他的低音提琴协奏曲	张蓓荔(417)
方法:在实践中开创,在交流中开拓	王 晔(433)
欧洲浪漫主义音乐商品化进程—兼及我国音乐发展的若干思考	杨雁行(469)
对美国密西根大学的音乐教育和音乐生活的考察	新学东(476)
浅谈古典吉他及其乐曲的特性和与之相关的几个问题	何 青(491)
苏联作曲家对“第三潮流”音乐的讨论	罗秉康译(501)
斯特拉文斯基和他的芭蕾舞剧《彼特鲁什卡》 ...	罗秉康译(519)
编后语	(543)

调式音动律

孙从音

引 言

我国是一个多民族的国家,音乐作品形式多样、体裁丰富,反映在调式结构也很多样。对于调式称谓,长期以来,存在着不同的看法。解放前,民族音乐的理论研究,没有得到普遍的重视,对调式问题,当然更谈不上展开讨论。建国初期,出现了两种看法。一种认为调式称谓要以曲调风格为依据。一种认为调式称谓应以曲调中所使用不同的音和各音之间的音程关系为依据。两种看法都有一定的道理,但也都还有可商榷的地方。因为:以曲调风格区别调式,必然导致调式称谓的繁琐化;单纯以曲调中所使用的不同音和各音之间的音程关系区别调式,又会使调式称谓过于简单化。所谓调式称谓繁琐化,是指本来是共性的东西,硬要把它细分成若干类别,比如,中外音乐作品通用的大、小调式,如果按风格称谓,就要分出:柴氏大调、贝氏大调、冼氏大调、聂氏大调等等,而且同一个作家各个时期可能风格迥异,这又需要分出多种,那就太名目繁多了。同时,曲调风格是由于多种音乐要素(如拍子、节奏、调式、调高、力度、速度等)有机地结合而形成。调式只是要素的一种。所谓调式称谓简单化,是指本来是各具个性的东西,而把它们笼统划归同一个调式。例如“56712345”,既可能是清羽型宫调

式,又可能是变徵型商调式、也可能是清角型徵调式,还可能是米克索利地亚调式。

从 50 年代以后,调式理论研究在逐渐向完整、系统方面进展,这是十分令人可喜的。但是,从众多的已发表的论著来看,对如何明确调式方面,还很少提出较为切合实际的方法。正是由于缺乏明确调式的方法,所以有些人更多地从历史渊源、国家、民族、地区的不同来分析调式。

诚然,联系音乐文化发展历史来分析调式,无疑是十分重要,甚至是首要的。但是,众所周知,“美学史论”方面的研究和“技术理论”的研究是不可偏废的两个总领域(每个总领域包括着若干分领域)。建国后,在调式分析上的分歧意见,或多或少地也反映出是各自以这两个总领域为出发点去论证的。本文认为明确调式称谓应遵循其自身的内在规律。这种内在规律就是“调式音动律”(即:调式音运动规律)。调式音动律可以是形成曲调风格的一个因素(或谓“旋律进行法则”的一部分),但绝不是形成曲调风格的全部内容。有时甚至不是形成风格的主要因素。

本文拟从不同国家、不同民族、不同地区、不同时期的大量实例中进行比较,以探索调式音动律。

五声调式音动律

调式中两种性质(“正音”即“稳定音”或称“静音”和“副音”即“不稳定音”或称“动音”)的音关系,对音乐作品中的曲调进行,起着推动作用。七声调式是这样,五声调式也不例外。不同的音关系显示出调式的特色。

汉族五种五声调式中的正音在曲调中可以较自由地进行。

各调式中的副音可以出现在结构的任何部位(含小节中各拍的强弱位置),但是要按副音进到正音的倾向运动。其倾向如下:

1. 宫调式有两种型式:一种是以“1、3、5”为正音,一种是以

“1、3、6”为正音。

2. 商调式的正音是“2、5、6”。

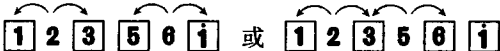
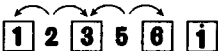
3. 角调式有两种型式：一种是以“3、6、1”为正音，一种是以“3、5、1”为正音。

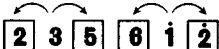
4. 徵调式的正音是“5、1、2”。

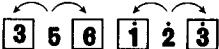
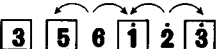
5. 羽调式有两种型式、一种是以“6、2、3”为正音，一种是以“6、1、3”为正音。

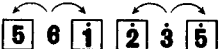
下列方框中的音是正音，箭头表示倾向(解决)：

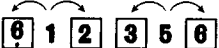
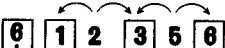
例 1

宫调式： 或 

商调式：

角调式： 或 

徵调式：

羽调式： 或 

副音除按上述倾向作正常运动外，也常作如下的一些不正常进行(解决)：

1. 反向解决。

副音不级进到正音，而反向跳到正音的八度上。

2. 装饰解决。

① 副音进到另外的副音(一个或几个)后，仍回到原副音应

解决的音上,这种情况,解决音可能是属于第一个副音,也可能是前后两个副音所共有。

② 副音先进到另一副音,再回到原副音,然后解决。

3. 副音转换解决。

副音先进到另外的副音(一个或几个),再按最后一个副音的倾向解决。

4. 延迟解决。

① 副音作同音重复后,再进到正音。

② 副音和解决音之间有休止符。

5. 跳进解决。

副音不按倾向级进,而跳进到另一正音上。

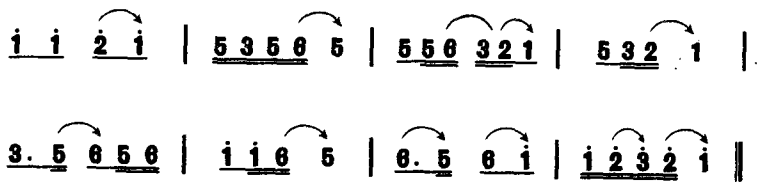
6. 综合解决。

副音进到正音时,综合应用了以上各项解决法。最常见的是应用两项。

下面根据上述的音动律分析我国汉族、少数民族和外国歌曲的曲调进行。

先看汉族民歌的实例:

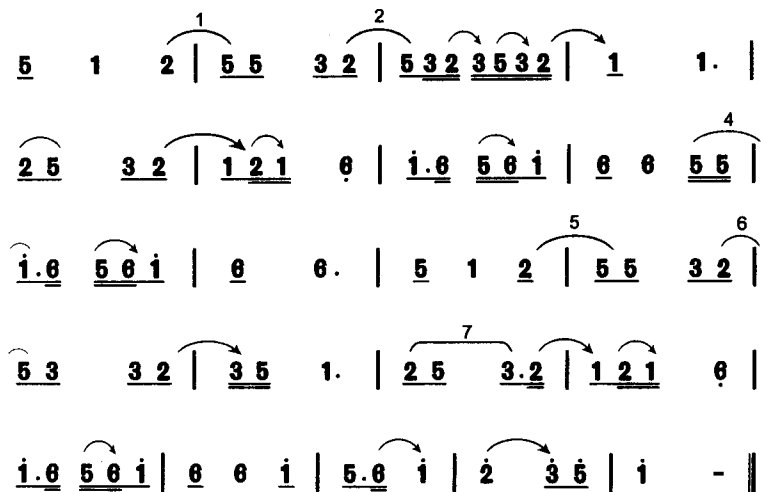
例2 天津民歌:《八卦拳之歌》



上例是以“1、3、5”为正音的宫调式。 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 是跳进解决。

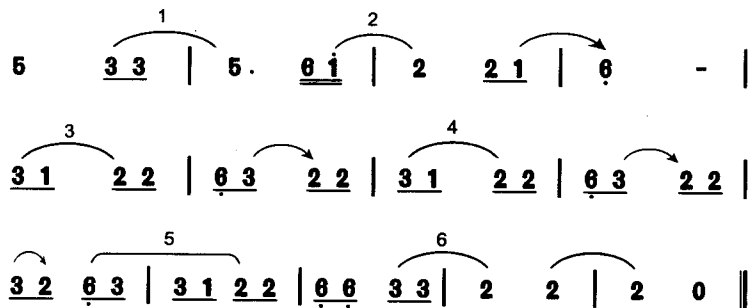
前面已经讲过,宫调式和羽调式各有两种不同型式(区别于正音的不同)。有些曲子始终保持一种型式到曲终,也有一些曲子由于正音的转换,从而出现同调式的两种型式的交替。比如下例就是正音“1、3、5”和“1、3、6”两种型式交替的宫调式。

例3 湖南民歌:《看花灯》



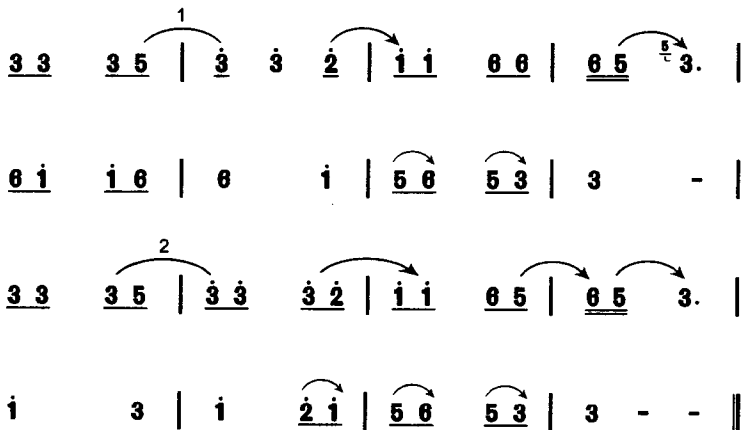
上例是宫调式。第一至第五小节的正音是“1、3、5”，第六至第十小节的正音转换为“1、3、6”，第十一至第十五小节的正音转回“1、3、5”，第十六至第十八小节的正音再转换为“1、3、6”，最后三小节的正音仍转回“1、3、5”。例中的¹至⁶是跳进解决。⁷是装饰解决。

例4 广西民歌:《撑的歌》



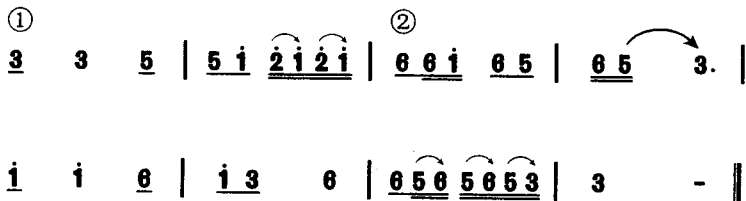
上例是以“2、5、6”为正音的商调式。¹是延迟解决，²是反向解决，³至⁵是装饰解决，⁶是延迟解决。

例5 江苏民歌：《一粒下土万担收》



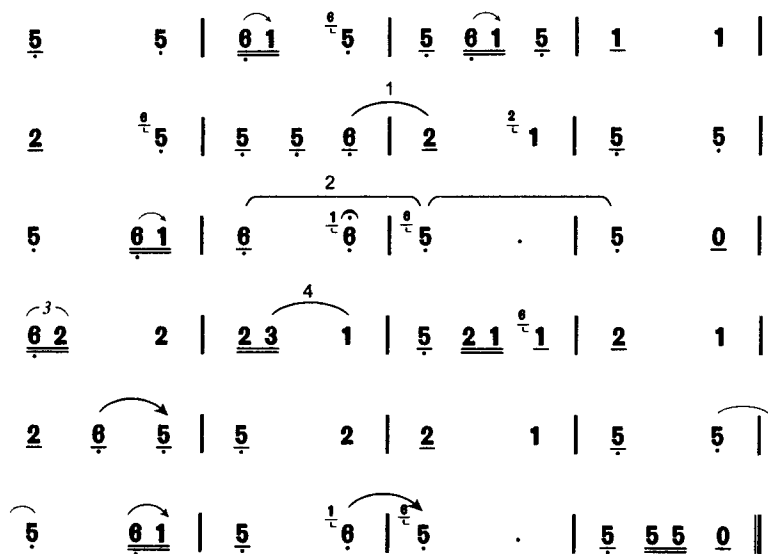
上例是以“3、6、1”为正音的角调式。¹和²是反向解决。

例6 江苏民歌：《放牛哥哥苦哀哀》



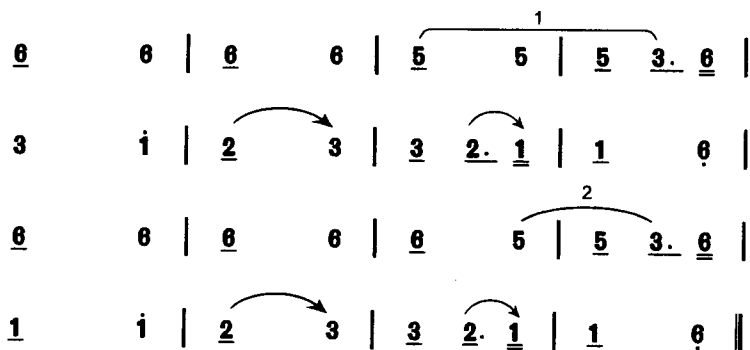
上例是角调式。其中的①是以“3、5、1”为正音，②的正音转换为“3、6、1”，全曲副音都是按倾向进到正音。

例7 广西民歌:《招兵歌》



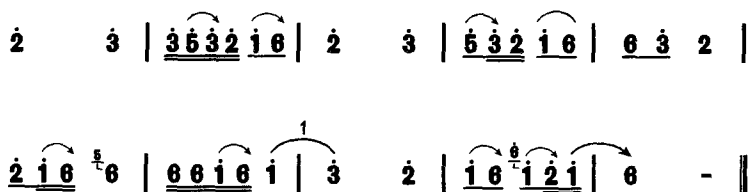
上例是以“5、1、2”为正音的征调式。¹是跳进解决，²是延迟解决，³和⁴都是跳进解决。

例8 广西民歌:《日头落岭落返西》



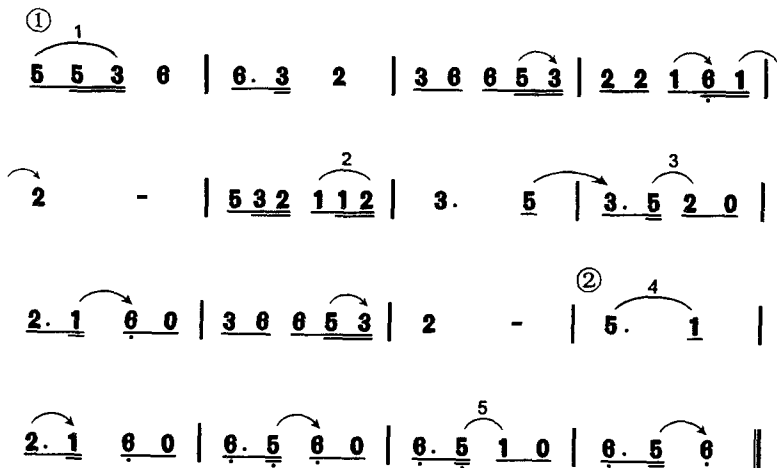
上例是以“6、1、3”为正音的羽调式。 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{2}{\curvearrowright}$ 都是延迟解决。

例9 湘西民歌：《郎在高山打伞来》



上例是以“6、2、3”为正音的羽调式。 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 是跳进解决。

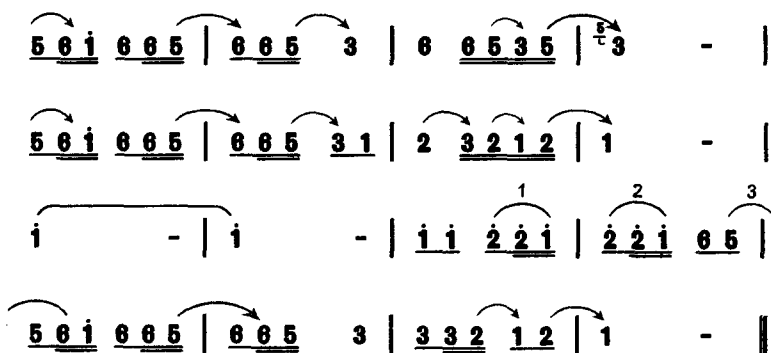
例10 云南民歌：《农夫怨》



上例①是以“6、2、3”为正音的羽调式，②的正音转换为“6、1、3”。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{2}{\curvearrowright}$ 是延迟解决， $\overset{3}{\curvearrowright}$ 至 $\overset{5}{\curvearrowright}$ 是跳进解决。

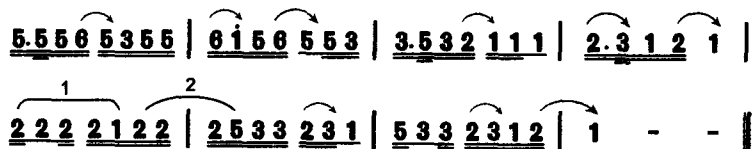
再看少数民族民歌的实例：

例 11 《藏族民歌》



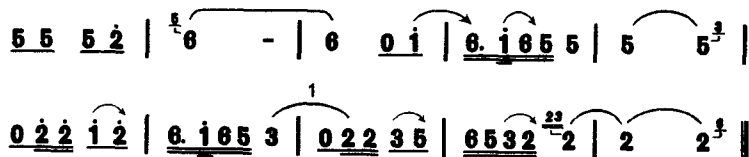
上例是以“1、3、6”为正音的宫调式。例中除¹至³是延迟(副音重复)解决外,其他副音都是按倾向进到正音。

例 12 新疆哈密民歌:《新疆是个好地方》



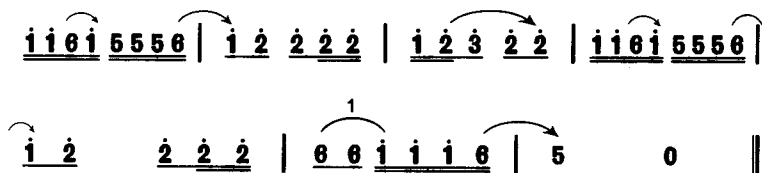
上例是以“1、3、5”为正音的宫调式。例中的¹是延迟解决,²是延迟和跳进的综合解决,其他副音都是按倾向进到正音。

例 13 贵州苗族民歌:《太阳出来亮堂堂》



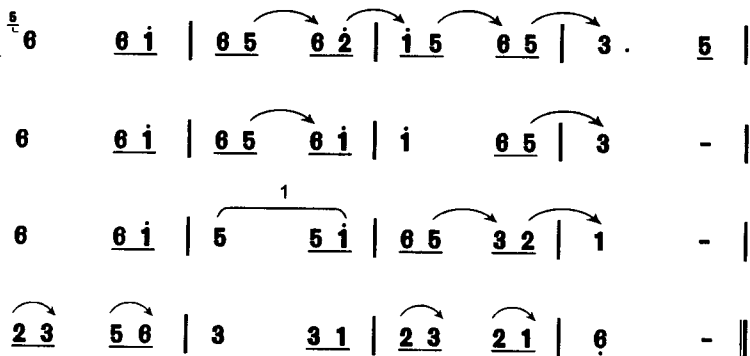
上例是以“2、5、6”为正音的商调式。例中除¹是延迟(副音后出现休止)解决外,其他副音都是按倾向进到正音。

例 14 贵州布依族民歌:《久不唱歌忘记歌》



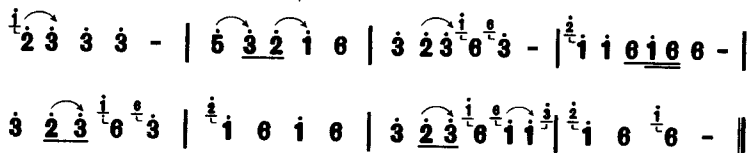
上例是以“5、1̇、2̇”为正音的征调式。例中除 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 是延迟(副音重复)外,其他副音都按倾向进到正音。

例 15 新疆塔塔尔民歌:《贾米拉》



上例是以“6、1̇、3̇”为正音的羽调式。例中除 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 是跳进解决外,其他副音都是按倾向进到正音。

例 16 贵州布依族民歌:《桂花开放贵人来》



上例是以“6、1̇、3̇”为正音的羽调式。全曲副音都是按倾向进到正音。