

1956—1991

音樂學文集

中央音樂學院音樂學系建系35周年

于潤洋主編

中央音乐学院音乐学系建系 35 周年
(1956—1991)

音乐学文集

题词

中国人民大学图书馆
中央音乐学院
音乐学系

中央音乐学院学报社

1992 年 7 月

中央音乐学院学报理论丛刊
音乐学文集

中央音乐学院学报社
(北京西城区鲍家街 43 号)
中国百佳印务公司承印

开本 850×1168 1/32 印张 22.75 字数 560 千字
ISSN 1001-9871/CN11-1183 定价:9.80 元

鸣 谢

费 明 仪
中国传统音乐
理论研究基金会

前 言

一位伟大的先哲曾经高屋建瓴地讲过这样一句深刻的话：“一个民族想要站在科学发展的最高峰，就一刻也不能没有理论思维。”这句话或许能启示我们：一个民族的音乐文化整体的高度发展，恐怕也是不能离开音乐理论思维的深化的。从这个意义上讲，音乐学这门学科的建设在一个民族的音乐文化整体发展中所占的重要地位是不言而喻的。

目前国际上对音乐学这门学科所涵盖的研究领域有不尽相同的提法。我是主张对这门学科的内涵做比较宽泛的界定的。按我的理解，它应该包括除了音乐创作、音乐表演之外的对音乐文化现象进行理论思维和概括的广阔领域。因此，诸如音乐史学、音乐风格学、民族音乐学、音乐美学、音乐心理学、音乐社会学、音乐律学、音乐教育学……等等等一系列研究领域都是应该属于音乐学的范畴的。

对音乐文化现象的理论研究，在我国古代就已形成了自己的传统，曾有过一段走在世界前列的辉煌历史。无论在音乐的美学、律学、史学方面，还是在音乐表演理论方面，我国古代的学者们都留给了我们一笔丰富的、足以使我们自豪的精神遗产。历史进入了二十世纪之后，从国际范围来讲，音乐学作为一门独立的学科得到了长足的发展；研究领域和课题的广度和深度都在不断地扩展和深化。在我国，这门对于我们来说既古老又年轻的学科则面临着一个新的局面：迎接挑战，在现代人文科学的新起点上建设和发展这门学科，使之进入国际上已经发展到相当水平的新的行列，形成自

己的学派,为国际音乐学的发展做出无愧于我们的民族在音乐理论研究上所具有的悠久历史传统的独特贡献。

35年前的1956年,中央音乐学院建立了我国第一个正规培养音乐学专业人材的音乐学系。这对于我们音乐学这门学科的建设和发展来说,是一个非常重要的、开拓性的起步。这个系,经过35年的风风雨雨,今天已经成长为我国在音乐学人材培养和科学研究方面具有相当实践经验和相当学术实力的实体。这里出版的这本文集,从一个侧面反映了这个事实。收入文集的文章的作者们都是曾经在中央音乐学院音乐学系工作过或学习过的人,他们之中的一部分人目前仍在系中执教。文章的范围涉及民族音乐学、音乐史学、音乐美学等各个不同领域。由于文集所能容纳的篇幅有限,这里选辑的只是部分作者的部分学术成果,在广度和深度上自然都远远不能全面地反映出在各自领域中已经获得的成果和已经达到的水平。但作为一本带有纪念性的文集,它毕竟留下了中央音乐学院音乐学系35年来在学术的田野上默默耕耘所留下的足迹。

任重而道远。中国的音乐学者们在弘扬自己的民族音乐文化和丰富世界音乐文化方面承担着艰巨而光荣的历史责任。我们有博大精深的民族文化传统作为根基;有科学的世界观和方法论作为武器;有敢于吸收人类一切有益文化成果的眼光和气魄。这是我们的优势。我深信,在不远的将来,随着中国经济建设和文化建设高潮的到来,中国的音乐学终有一天将独树一帜,大踏步地走在世界音乐学发展的前列!

于润洋

1991年秋于北京

目 录

好学深思 博观约取

——寄语青年音乐学者 蓝玉崧(1)

中华律学传统的复兴与开拓 赵宋光(6)
靠科学态度弘扬优秀传统音乐文化

——谈民族音乐学者的素质 周青青(15)

民族音乐结构型态中的程式性与非程式性 董维松(29)

中国戏曲与西方歌剧的互融互长 蒋 菁(43)

论中国传统文化的积淀:戏曲音乐的程式化 钱 茸(60)

论板腔体戏曲音乐的结构原则 罗映辉(76)

豫剧源流考略 于林青(91)

论梆子腔的流传与衍变 常静之(100)

论丽调的音乐艺术 张鸿懿(113)

阿里普兰的“果谐”及其历史来源 王瑜璇(126)

乐种学导言 袁静芳(142)

中国锣鼓乐的节奏构成 张伯瑜(156)

我国东南沿海地区民间音乐多声部现象及特征 范西姆(170)

释义学与现代音乐美学 于润洋(179)

从李贽说到音乐的主体性 蔡仲德(195)

卢梭的音乐美学思想 何乾三(204)

音乐与文学之比较 潘必新(218)

希声·无形·意境·气韵 李起敏(231)

论音乐的本体结构	王次旭(245)
俗乐观与中国传统音乐美学观的层次构筑	
——中国传统音乐研究札记之三	戴嘉枋(262)
论嵇康的音乐美学思想	
——《声无哀乐论》研究	修海林(279)
论音乐美的范畴	张 前(295)
中国古代音乐史研究中的逆向考察	冯文慈(308)
琴用指法辨正	伊鸿书(315)
《燕乐》、燕乐音阶和燕乐宫调再辨证	郑祖襄(327)
传奇式的人物藤原贞敏	
——其人、其事及其乐器	金文达(340)
王韬与西洋音乐	廖辅叔(354)
王光祈与比较音乐学的柏林学派	俞人豪(363)
青主述评	王凤岐(377)
拨开历史的迷雾	
——关于《码头工人》、《打砖歌》、《打桩歌》词作者的订正	
.....	向延生(387)
我国小提琴音乐园地的拓荒者马思聪	俞玉滋(400)
江文也钢琴创作中的民族因素	汪毓和(408)
中国音乐学学科的创建者	
——音乐教育家张洪岛	王惜扬(423)
我国近代音乐家李华萱(荣寿)	杨和平(436)
试论汪立三的钢琴创作	蒲 方(445)
中国传统音乐结构对专业创作的启示	梁茂春(462)
20 世纪民族器乐创作发展的回顾与思考	甘亚梅(475)
崛起的一群 迷惘的一群	
——评新潮音乐	刘经树(487)

从《杵乐》谈起·····	庄春江(496)
西方对音乐史学的反思和我们研究中的几个问题 ·····	蔡良玉(501)
对“基督教与西方音乐文化问题”的重新思考·····	李应华(520)
循历史轨迹探音乐创作的民族潮流·····	毛宇宽(530)
一种有价值的音乐历史研究方法 ——介绍亨利·雷纳的《音乐社会史》·····	周耀群(552)
莫扎特和萨利埃里·····	张洪模(566)
从第一交响曲看勃拉姆斯和德奥古典传统的联系 ·····	李伯年(583)
痛苦的人生探索 ——试论马勒的《大地之歌》·····	韩建勋(590)
论阿尔班·贝尔格的歌剧《沃采克》·····	余志刚(602)
俄罗斯英烈的心声 ——评介苏联歌剧《这里黎明静悄悄》·····	黄晓和(615)
1945年以来的西方现代音乐与我国音乐创作的关系·····	钟子林(627)
研究拉丁美洲民间音乐的整体性原则和途径·····	王雪(641)
巴西音乐之魂——维拉·洛博斯·····	陈自明(656)
北美印地安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌 的共同音乐特征·····	李昕(672)
日本输入西洋音乐三部曲·····	鲁松龄(689)
北印度古典音乐中开放形式音乐的研究·····	安平(701)

好学深思 博观约取

——寄语青年音乐学者

蓝玉崧

音乐学这个行当，大概总是冷背的。但我国的这一领域，已由四十余年前的不绝如绪，发展到而今的队伍可观，分支众多，成果累累，虽还是处于初始阶段，但已是不容忽视的一个方面军了。中央音乐学院的音乐学系，即将迎来建系的三十五周年。积数十年教学、研究的经验，对于这一行当的得失，应该有一些体验可说了。

《学报》要推出一系列的探讨音乐家应有素质的文章。但音乐学这一行当，实在包容了性质各异的多种专门，而且这些专门还在急剧分化中，它们要求从业者所需具备的专业素质可说是千差万殊。即以音乐史这个专业而论，不仅中外史学不同，即在中国音乐史内，古代与近现代史学所需要的专门的（不是一般的）基础又是何等的不同！因此，要说出音乐学家应具备哪些素质，是颇为困难的。本文仅就一个从事音乐学的人，从**最一般的、笼统的意义上，应具备的专业素质**，说一些意见，供青年同志参考。

音乐学是属于**史论性的学科**（其中的少数学科除外），至少，音乐学者是搞“理论”的，他们需要具备“理论”头脑，自不待言。首先是对理论性的问题富有天然的兴趣，是个**思辨型**的人，好对问题“钻牛角尖”，寻根究底，“**判天地之美，析万物之理**”（庄子）。应该长于**逻辑思维**，对复杂的事物有**透析力**，对头绪纷繁的问题有**概括能力**。思维应该谨严周密，清晰明确，自己要透彻地把握问题，才能昭示给读者。在思维能力上，**理解力与记忆力**是同等重要的，所谓“博

学强记”，如果没有一定的记忆能力，便不能随时把众多的知识元件在头脑中组合、分解、梳理、判断等等，也就无由产生创造性的成果。理论工作是一项高级智能的工作，单靠笔记、资料卡片甚至电脑的帮助是不够的。而最重要的，是要有**思想上的创造、突破能力**，在严谨踏实的基础上，有创造性的思维，不被纷纭的现象所淹没，才能有所成就。

搞理论工作，自然要求有理论水平、思想水平。这不是天生的，也不是夸夸其谈所能达到的，要经过刻苦的努力，去掌握理论，并经过实践的反复印证，不断提高。在我们的时代，尤其要求具有**马克思主义的基本修养**，并以之统观全局，去透视色彩缤纷的世界。只有这样才能成为一个好的理论工作者。

以上说的是内在的、精神上的素质，总的说来，即要求是一个**思想家类型**的人。这应成为我们行列中所有人的自觉要求，力求达到高的境界。而事实上，往往容易陷在具体业务的框框里，忽略了这个根本性的要求。

其次，既然我们的工作对象是音乐艺术，毫无疑问就要求我们是音乐家，而且应该是个**好的音乐家**。“学书不成，去而学剑”。如果是由于某些具体条件的局限而弃艺从理，例如由于手指或嗓音的条件，或心理素质的条件而放弃演奏演唱，是可以的，但切不可并不具备音乐家的基本条件而勉强滥竽于理论这一行列。在具体业务的能力中，我认为更核心的是对音乐艺术的领会理解能力，也就是**悟性与音乐感觉**方面的条件。所以在已往历次招生考试中，我都要参加乐器考试及口试，以判断考生这方面的音乐天赋，这是笔试所无法体现的。对乐器演奏考试，我经常更重视演奏中的内在感情与灵性，甚于对技巧、方法、程度的观察。口试也如是，着重考察的是学生对作品、作家、演奏与演奏家以及各种问题的**真实的**内心领悟能力。当然一个音乐学者在**音乐技能方面的修养**也是重要的。在作曲理论方面，也就是在几大件方面，达到的水平应与学作曲的

人基本上同等要求,只是侧重点稍有不同罢了(音乐学者侧重的是运用这些理论技能去分析音乐对象,而主要的不是去搞创作)。除钢琴这个必要的工具外,还应掌握一种乐器的演奏,通过它去具体体会演奏艺术的底蕴。但须切记:**掌握这些理论技术要素的目的是超越性的,即通过这种技能的掌握去对音乐艺术进行最深入最本质的研究**,而不是要造就一个只能固守这些具体技能的理论匠人。所以音乐学家应有一个**最精微最敏锐的音乐的心与耳**,绝不应该陷在那些具体的音乐技能中,对音乐艺术只能作最局限的匠气的观察与研究。也可以说,对于音乐学家,比对作曲家、指挥家、表演家,在音乐业务方面有更高的要求,至少不是更低,也就是**要求音乐学家必须是优秀的音乐家**,他们应比其他的音乐实践家(作曲、表演等)对音乐艺术有更深入更独到的理解。但也不应学究式地对待音乐艺术,他们应有足够的**艺术激情**,像真正的艺术家那样对音乐艺术有足够的敏感和激动。音乐学者无论是搞哪一个专业,都应具备**田野工作的能力**,这既是音乐业务的实践,也是社会学(社会调查)方面的实践。要像历史学家摩根用一二十年时间深入易洛魁人的部落社会从而得出对古代社会的真知灼见那样,吃得大苦,深入社会,保持对社会生活的深刻理解,作为我们观察与研究的一项基本功。

第三,音乐学的众多学科都是属于**交叉学科**,涉及的学识面很广,由此一些国家把音乐学系科设在综合大学而不在音乐学院,是有道理的。首先对**各种文学艺术领域,都应涉足**,有所了解,这样既可掌握对各门类的文学艺术的理解与知识,又可以在“**通会之际**”,提高和加深对音乐艺术本身的理解。音乐固然有其独到的、为其他艺术所无的特殊优势,但其他艺术也各有其特具的广度与深度,特别是拥有更多的广泛的研究者,从而产生出许多卓越的成果,为音乐艺术所不及,足资借鉴。其次是对于**人文科学,须有足够的修养,没有足够的文化背景,也就不可能有思想的深度**,就会思想干枯,

成为井底之蛙。不能以自己的专门行当为借口,掩盖知识上的偏颇。例如搞外国史的,假如对自己的民族文化十分无知,就是所谓的“洋包子”,那无论如何是不行的。我们应当对各种科学,对**人类文化的一切成果,都保持旺盛的求知欲,孜孜矻矻,终生以求**。作为一个现代的文化人,即使是自然科学、技术科学,也不应是“科盲”,至少作为一种必要的工作手段,应通晓电脑的知识与应用。具体地说,我们要对作为文化现象的各种音乐历史、音乐实践与问题,对作家与作品等等音乐成果进行研究,要深入其内在的联系,探讨其与社会历史的关联,评论其价值与特点,就不能不提出上述的知识背景的要求。即要求**音乐学家必须是一个渊博的文化学者**,既不应是浅陋无文的市井,又不应是狭隘的拘牵于技术教条的艺匠,我想这当不是过分的要求。然而由于显而易见的原因,搞音乐的人天然地在这方面有显著的缺陷,音乐学者也莫能外。即使是赫赫的名家,在文化修养的厚度上比起文史界的耆宿们,也都有不小的差距,更不要说后起的同志了。因此在许多著作里,常可读到常识性的差错。学无止境,学然后知不足,切不可浅涉了知识的一点点门径,就沾沾自喜,自我膨胀甚至目空一切,这只能自误。

第四,语言文字方面的能力。依据专业需要,应分别切实掌握古汉语、民族语言、外语。**不能直接阅读专业文献,就谈不上什么独立的研究**。搞中国音乐史的人,不能顺利读古籍的恐怕大有人在,以致在一些文章中时时出现对古书断章取义、望文生义的现象,不能不说是致命的缺陷。何况还需有对古代文化的广泛而深入的了解。另一方面是**写作能力的锻炼**。搞理论的人,各种成果都需借助于文字的表达。不仅要能使笔如舌,文字明白晓畅,表达充分,严谨准确,没有疵累,而且要有文笔之美,使人读来感受到**理性之美、艺术之美与文辞之美并茂**。文病百出辞不达意,或文意艰涩不忍卒读,都是不足取的。言之不文,行之不远。美文,应列为音乐学者的一项基本功。但在美文的要求下还应包括深入浅出、朴实真切的文

风，哗众取宠故弄玄虚绝不是美。

还有一项并非不重要的要求。我们搞理论的肩负着**社会导向**的重大使命，我们是创造舆论的，要对艺术家负起严肃的责任，既不应庸俗吹捧，又不能一棍子打杀。理论家绝不应是翻云覆雨的旧政客，我们是革命的理论家。“文章千古事”，**每一篇文章都要对历史负责，有严肃的使命感**。理论家必须秉心端正，有崇高的道德观念，绝无个人的不良动机，兢兢业业地使用我们手中的理论武器，推动音乐艺术的发展。回顾历史，我们不得不汲取足够的教训。

音乐学是一项**辛苦惨淡、艰难寂寞的事业**，需要学的东西很多，历程很苦，且须毕生勤读，不能有丝毫懈怠。但又没有鲜花与掌声，没有金钱与荣耀，是个“冷板凳”。干这一行需要有坚定的事业心。我们要好学、勤学，保持社会实践与生活体验，联系实际，踏实严谨，又要锐意创造。我们是搞专业的，深入艺术的殿堂，心又必须与人民大众紧密相联，以社会生活为工作的根基。任重而道远。我愿已走上音乐学这个行列的，包括我自己，以这些要求相策励；尚未入此门而企望登堂的，以这些要求来衡量。极而言之，未必得当；率尔成文也未必全面。

（原载《中央音乐学院学报》1991年第2期）

作者简介：蓝玉崧，男，1925年生。1950年起在本院讲授《中国音乐史》，历任本院民乐系副主任、音乐学系主任、教授。现为北京大学艺术顾问等。亦为民族乐器教育家、书法家。出版有《中国古代音乐发展概述》等。

中华律学传统的复兴与开拓

赵宋光

中华民族的律学传统之悠久使历史学家惊讶。世界上还有哪个民族能象中华民族这样，每一个稳定的王朝都留下了乐律方面的长篇记述？但或许是由于奴隶制与封建制时代的迷信观念与律学的数理科学内容在中国律学中久久未能予以分离，在近百年民主革命的洪流冲刷下，律学在中国竟几乎成了绝学。欧美发达国家的音乐学院是普遍不设律学课程的，所以那些以欧美为师的音乐学院的教员和学生人人都可以毫无羞色地宣布自己不懂律学。其实，欧洲近代的和声学是以音律的数理科学为其深邃内核的。从近代和声学之父意大利人扎里诺，经过功能概念的奠基人法国人拉摩，到两极论功能体系的草创者德国人黎曼，都从数理的高度探讨了和声学的自然原理。但不幸的是，这些论著都被热衷于演唱、演奏、作曲比赛的欧美音乐学院丢在教学计划之外，使知其然而不知其所以然的实践及其产品泛滥成灾，以致在欧美乐坛上酿出了贯穿本世纪的和声技法危机。世界音乐史大概正在期待一个能够精通和谐数理科学的民族来收拾这片“耳花缭乱”的彷徨局面。在这里，我们看到了中华律学传统经历现代科学的洗礼之后重新崛起的必要性和必然性。在洗刷了迷信观念的尘埃污垢之后获得新生的中华律学精髓将能在短期间开拓和谐数理科学的大片新域而重放异彩，把困惑的缪斯领出危机。

这一番以现代科学洗礼为前提的复兴与开拓可从以下四个方

面来描述。

(一)

关于音的宏细与数的大小之间的对应,应当恢复中国传统律学的观念。

中国古代用“宏”和“细”来描述不同的音高。宏者,指较低的音,对应于较长的管或弦,对应于较大的律数;细者,指较高的音,对应于较短的管或弦,对应于较小的律数。这种“低——长——大”与“高——短——小”分别同态对应的理论观念,姑称之为“宏细观念”,有其深刻的自然根据,因为从音高的审美类比特性看,低音比拟大的、重的、粗的事物,高音比拟小的、轻的、细的事物,是不可更改的自然本性。其实,不仅在古中国,而且在古希腊、古印度和中古阿拉伯的音律数学理论中,也都有这样的对应观念。这种本乎自然的理论观念,是从全人类的古老传统审美意识深处必然产生的。

自从近代欧洲人谈论频率及至振动数以来,自然的对应就被颠倒了:较低的音对应于较小的赫兹数,较高的音对应于较大的赫兹数。这种颠倒是必要的吗?固然,论自然科学的水平,从研究管长、弦长等发音体的条件,转到把握乐音振动状态本身,是重大的进步,现代和未来的中华律学也必须牢牢掌握这一成果;但是,科学的进步难道必须同自然对应的颠倒共栖同命吗?

一旦对音高的研究从宏观的实验深入到微观的度量,一旦物理学概念从“振动频率”转向它的倒数“振动周期”,这种颠倒就被克服了。例如,“标准音 440”这种说法,它的准确含义并不意味着,只有不多不少振动 440 次才是这么高的音,而是应当理解为,既然每秒钟振动 440 次,那末每次振动就占 $1/440$ 秒。每次振动所占的时间量,在物理学中称为“振动周期”;与一定的音高相对应的正是这个物理量,而不是什么“振动数”。人耳听音时,根本不去数它振

动了多少次,也不需要振动 440 次才分辨得出标准音的高低,事实上,只要听到十来次振动(二十几毫秒那么短的时间)就足以判别是否标准音;起决定作用的不是——共振动了多少次,而是每次振动占多长时间。在科学理论体系中,为了建立音高概念,根本没有必要去想象几十个、几百个、几千个波,只要想象一个波有多长就够了。如果问的是“一个波有多长”,那末立即就能看到,音越低波越长,音越高波越短,“低——长——大”与“高——短——小”分别同态对应的理论观念就得到了恢复。从振动频率(它常被错误地代称为“振动数”)转到振动周期,就是从近代声学早期的宏观实验思维方式转变到现代的微观量度思维方式,就是从声学的不成熟走向成熟。一旦上升到这个水平,再回顾今天欧洲声学界的习惯,就会觉察到,这种颠倒是科学不成熟的症候,是律学发展史上短暂的瞬息。

当然,在确立了振动周期的核心地位以后,并不需要取消频率概念(“振动数”则是一个不科学的、导致误解的名词,应予取消)。只要使用频率概念的人随时能转到它的倒数来进行思考,能把赫兹数看作一个分数单位的分母数,而且知道这分数单位的量纲是“秒/次”,那末频率概念也是无害的,并且可以在计算上和叙述上带来简便之利。

人们会提出一个疑难:在音高的标尺上正如在五线谱上,低音在下,高音在上,从低到高相当于纵向数轴上的标数从负到正,从小到大,这里建立的对对应关系是“低——下——负——小”与“高——上——正——大”,怎么能跟“宏细观念”统一起来呢?在懂得对数的现代律学中,这矛盾是容易归于统一的。宏细观念属于真数领域,纵向标尺属于对数领域,两者之间的对应关系可借助金字塔的比喻得到形象化的说明:在横的方向上,低处宽大,高处窄小,可用以比喻真数——相对波长;在纵的方向上,低处标数小(及至在 0 下出现负值),高处标数大,可用以比喻对数——相对音高。若