

中国传统音乐学丛书
丛书主编 王耀华

中国传统音乐结构学

ZHONGGUO/CHUANTONG/YINYUEXUE/CONGSHU/zhongguo/chuantong/yinyue/jiegouxue

王耀华 著



海峡出版发行集团 | 福建教育出版社

THE STRAITS PUBLISHING & DISTRIBUTING GROUP

HONGGUO/CHUANTONG/YINYUEXUE

/CONGSHU/zhongguo/chuantong/yinyue/jiegouxue



中国传统音乐学丛书

丛书主编 王耀华

中国传统音乐结构学

王耀华 著



海峡出版发行集团 | 福建教育出版社

THE STRAITS PUBLISHING & DISTRIBUTING GROUP

图书在版编目 (CIP) 数据

中国传统音乐结构学/王耀华著. —福州: 福建教育出版社, 2010. 4
(中国传统音乐学丛书)
ISBN 978-7-5334-5375-6

I. ①中… II. ①王… III. ①传统音乐—研究—中国
IV. ①J605.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 053373 号

中国传统音乐学丛书

中国传统音乐结构学

王耀华 著

-
- 出版发行 海峡出版发行集团
福建教育出版社
(福州梦山路 27 号 邮编: 350001 电话: 0591-83786913 83733693
传真: 83726980 网址: www.fep.com.cn)
- 出版人 黄旭
- 发行热线 0591-83752790
- 印刷 福州华彩印务有限公司
(福州新店南平路鼓楼工业小区 邮编: 350012)
- 开本 850 毫米×1168 毫米 1/32
- 印张 19.125
- 字数 461 千
- 插页 2
- 版次 2010 年 5 月第 1 版 2010 年 5 月第 1 次印刷
- 印数 1-3 100
- 书号 ISBN 978-7-5334-5375-6
- 定价 56.00 元
-

如发现本书印装质量问题, 影响阅读,
请向本社市场营销部 (电话: 0591-83726019) 调换。

总 序

自上个世纪90年代以来,在对硕士、博士研究生进行教学的过程中,由于专业方向的关系,需要开设诸如《中国传统音乐概论》、《中国音乐结构学》、《中国音乐文献学》、《中国音乐美学》之类的课程,却又苦于缺乏教师、缺少较为系统的教学参考书,于是萌发了组织编写一套《中国传统音乐学丛书》的念头。

早在两千多年前中国就已出现了《乐记》、《吕氏春秋》等音乐学的代表性的著作。在相传为公孙尼子撰写的《乐记》中,论及了有关音乐本原、音乐美感、音乐的社会作用、乐和礼的关系等,是为音乐哲学的滥觞性著作。由战国末期秦相吕不韦集合门客共同编写的《吕氏春秋》,则留下了有关远古音乐、音乐与自然社会政治关系,尤其是音律方面的记载。此后,在各朝各代的志书中都有《音乐志》(或《礼乐志》),全面介绍当时的音乐制度、乐律、乐队、乐曲和礼仪规范等内容。另外,在音乐美学方面,出现了儒家、道家、墨家的音乐美学思想,如嵇康的《声无哀乐论》、周敦颐的“淡”“和”、朱熹的“中和”和徐上瀛《谿山琴况》等音乐美学观和美学著作。在乐律学研究方面,有京房的六十律、钱乐之和沈重的三百六十律、何承天的新律、荀勖的笛律、蔡元定的三分损益十八律、朱载堉的新法密率(十二平均律)。在宫调理论方面,早在春秋战国时期就有旋宫理论和调式运用,汉代民间音乐中有“相和三调”,魏晋南北朝有清商三调、

笛上三调，隋唐时期有八声音阶、燕乐二十八调、八十四调和犯调、移调理论，宋代有“为调式”“之调式”系统，元代的北曲十七调、南曲十三调，明代的九宫，清代的南北曲各十二宫调等。在词调音乐、琴学、表演艺术理论和音乐百科全书式著作方面，有：张炎《词源》、沈括《梦溪笔谈》、王灼《碧鸡漫志》、刘向《琴说》、朱长文《琴史》、袁桷《琴述》、刘籍《琴议》、陈《乐书》、燕南芝庵《唱论》、周德清《中原音韵》、徐大椿《乐府传声》等。以上这些文人及其著作都曾对中国传统音乐的乐学、律学、宫调理论、美学等规律作过论述，为我们留下了宝贵的遗产。

1840年，鸦片战争的炮火惊醒了相当一部分中国人。此后，中国又迎来了中西文化交流颇为繁盛的20世纪。中国音乐家开始学习西方的音乐理论，并且试图以此来研究本民族的传统音乐，发展民族的新音乐。然而，中西文化之间，除了纯粹的自然规律，包括人类文明所创造的高科技手段的物质性规律不因国别、族别差异而有任何改变之外，在艺术规律和艺术手段之中，人们对于自然和物质手段的选择却是大异其趣的。正因为有了人的选择、加工、处理方法的不同，所以，在相同的物质根据中所表现出来的色彩、风味、性格、情趣方面却大相径庭，而出现民族特点、地方特色、时代风格的千差万别。对于音乐文化来说，物理学中的声学基本理论固然相同，音乐形态诸要素的选择和音乐审美观的理解却因民族、地域、时代的不同而形成差异。虽然中国传统音乐自古以来就在频繁的中外文化交流中，与世界各地的传统音乐相互吸收、融合，使彼此间有许多相通相同之处，但是，无论是基础理论的律、调、谱、器，或者是音乐审美的虚、实、意、象，甚至至于对乐音的清、浊、纯、噪等方面，都表现出与西方音乐理论的许多差别。因此，整理自己传统乐学、律

学、音乐美学的历史理论，总结可供当前民族音乐使用的应用理论，就成为中国传统音乐研究者的使命和责任。这不仅有利于传统音乐的教学，使我们的下一代了解中国传统音乐的特殊规律，而且为正确理解民族传统音乐提供理论基础，同时也为发展民族新音乐做一些铺垫性工作。

20世纪20年代以来，童斐、王光祈等先驱者进行了可贵的探索。童斐的《中乐寻源》在对中西音乐理论的相同之处作出初步总结的同时，也大略指出了中西音阶的相异。王光祈既强调“西人科学常识丰富，遇事观察锐利”，应当重视西学，又强调“虽有曾受西乐教育之士，若无本国音乐材料（乐理及作品等等），则至多只能造成一位‘西洋音乐家’而已。于‘国乐’前途，仍无何等帮助”。指出了掌握西学的目的是整理中国遗产，研究中国音乐。

20世纪三四十年代，以吕骥为首的延安鲁艺“中国民间音乐研究会”，由王震亚、谢功成等人组成的重庆青木关音乐学院“山歌社”，以刘天华为主帅的“国乐改进社”，着力于民族民间音乐的搜集、整理，进行理论研究，努力探索新音乐创作的民族风格和时代特点。杨荫浏则熔理论与实践于一炉，献毕生精力于中国传统音乐遗产的搜集、整理、研究工作，对中国传统音乐、中国音乐史、中国传统乐律学研究作出了全面的贡献。其他如缪天瑞、沈知白、廖辅叔、曹安和、钱仁康、吉联抗等，以及50年代以来的李纯一、郭乃安、冯文慈、黄翔鹏、赵宋光、夏野、童忠良、汪毓和、杨匡民等，在中国音乐史学、音乐形态学、音乐文献学、音乐美学等领域辛勤耕耘，也都为中国传统音乐学的建设和发展奠定了扎实的基础。特别应提到的是，黄翔鹏对曾侯乙钟磬铭文乐学体系、中国传统音乐形态学、乐律学史、音乐考古学的研究；他所提出“传统是一条河流”的命题以及“身入古

墓，心在人间”，“神游往古，心追方来”等治学思想；他所提倡“宏观的史、论研究必与微观的艺术分析密切结合，‘言必有物，虚实并务’；打破门户之见，使史学、文献学、考古学、民族学与民俗学、乐律学等各种音乐学的边缘学科熔于一炉，来进行系统化的综合研究”的研究方法。这些对促进中国传统音乐的学术研究，具有重要的作用。

20世纪80年代以来，伴随着改革开放步伐而成长起来的中青年音乐学者，抓住时代所提供的难得机遇，投入民族音乐集成的浩大工程之中，深入民间，深入生活，在以上这些前贤的研究成果的基础上，又有新的贡献。

本丛书的诸位作者及其成果，正是这一时代的产物。他们沐浴着改革开放的春风，浸润着中华民族优秀音乐传统的雨露，吸吮着前辈、同仁的学术养分，试图对中国传统音乐理论的某些方面进行梳理、整合。这既是为有志于中国传统音乐研究的青年学子提供一些可资参考的材料，也起到为中国传统音乐学的学术建设添砖加瓦的作用。我们殷切地期待着读者无私的指教和支持，使这些成果不断地臻于更科学、系统、完善。这也是组织编写、出版该套丛书的初衷。

最后谨对本丛书各位作者的辛勤劳动致以崇高的敬意！对福建教育出版社的阙国虬社长、林毓琮主编的大力支持表示诚挚的谢忱！

王耀华 谨识

壬午年十一月三日



绪论.....	(1)
一、结构与音乐结构.....	(3)
二、音乐结构学与中国传统音乐结构学.....	(6)
三、中国传统音乐结构学的研究状况.....	(8)
四、本书写作宗旨	(11)
五、关于“腔”	(13)
第一章 腔音	(25)
第一节 “带腔的音”与“不带腔的音”	(27)
一、带腔的音	(27)
二、不带腔的音	(30)
第二节 音过程中的音高、音色、力度变化	(31)
一、音高变化的类别和幅度	(31)
二、音色和力度的变化	(35)
第二章 腔音列	(41)
第一节 概述	(43)
一、释义	(43)
二、腔音列的类别	(44)
第二节 中国音乐体系的腔音列系谱	(44)
一、中国音乐体系腔音列的九种类别	(44)
二、单一性腔音列曲目	(46)
三、复合性腔音列曲目	(48)

第三节 典型性腔音列和一般性腔音列	(52)
一、典型性腔音列	(52)
二、典型腔音列的影响力和典型与一般的相对性	(112)
第四节 腔音列与音程、调式	(114)
一、腔音列的无半音五声性	(114)
二、“宫为音主”和以三音列并置为基础的调式的色彩性	(117)
第五节 字腔与过腔	(122)
一、字腔	(122)
二、过腔	(124)
第六节 腔音列节奏	(126)
一、单体型节奏与连体型节奏	(127)
二、紧松节奏与松紧节奏	(127)
第三章 腔节与腔韵	(133)
第一节 腔节	(135)
第二节 “韵”与“腔韵”释义	(136)
第三节 腔韵的类别	(139)
一、曲牌系统性腔韵与声腔系统性腔韵	(140)
二、曲牌性腔韵和板式性腔韵	(143)
三、曲目性腔韵	(148)
第四节 腔韵的音乐形态	(151)
一、由多个腔音列组合而成的特性旋律音调	(151)
二、由多个单体型或复合型节奏组合而成的节奏型	(155)
三、基本定格的落音	(157)
四、相对固定的篇幅规模	(157)
第五节 腔韵的运用	(165)
一、腔韵在句尾、句头、句中的出现	(165)

二、单一性腔韵、双韵对置与多韵循环·····	(168)
三、集曲·····	(170)
四、重点唱词中的大韵、长韵与高韵、低韵·····	(172)
第四章 腔句 ·····	(177)
第一节 概述 ·····	(179)
第二节 腔句与板眼、拍位、起落板 ·····	(180)
一、腔句与板眼·····	(180)
二、腔句与拍位、拍数·····	(181)
三、腔句与起落板·····	(183)
第三节 腔句与腔节 ·····	(185)
一、连贯式腔句·····	(185)
二、两节式腔句·····	(186)
三、三节式腔句·····	(189)
四、变体腔句·····	(191)
五、特殊腔句·····	(198)
第四节 腔句与腔韵 ·····	(199)
一、句头韵·····	(199)
二、句中韵·····	(200)
三、句尾韵·····	(201)
四、上下句首尾呼应·····	(203)
第五章 腔段 ·····	(207)
第一节 概述 ·····	(209)
第二节 腔段与腔句 ·····	(210)
一、一句体·····	(210)
二、两句体·····	(212)
三、三句体·····	(224)
四、四句体·····	(227)

五、五句体·····	(236)
六、多句体·····	(243)
第六章 腔调·····	(253)
第一节 概述·····	(255)
第二节 腔调的规式性与可变性·····	(256)
一、腔调的规式性·····	(256)
二、腔调的可变性·····	(262)
第三节 腔调与腔段·····	(283)
一、一段体腔调·····	(284)
二、二段体腔调·····	(284)
三、三段体腔调·····	(287)
四、多段体腔调·····	(299)
第四节 腔调与节奏型·····	(306)
一、节奏型·····	(306)
二、词拍与意拍·····	(307)
三、均分律动与非均分律动·····	(312)
四、常规节奏与非常规节奏·····	(315)
五、数列节奏·····	(320)
第七章 腔套·····	(331)
第一节 概述·····	(333)
一、释义·····	(333)
二、小型、中型与大型腔套·····	(334)
第二节 腔套与腔调·····	(336)
一、单腔调叠体腔套·····	(336)
二、多腔调联体腔套·····	(354)
第三节 腔套的布局·····	(377)
一、官调·····	(378)

二、板式、节奏	(393)
三、腔音列和腔韵	(405)
四、音色	(413)
第八章 腔系	(423)
第一节 概述	(425)
一、释义	(425)
二、单腔调腔系与多腔调腔系	(425)
三、腔系的民族性、地域性、体裁性、乐种性和腔套性等支系	(426)
第二节 民族性腔系	(427)
一、侗族《墙上栽姜姜叶青》	(427)
二、壮族《龙凤会》	(428)
三、瑶族《五月龙船下水爬》	(430)
四、畲族《劝媳妇》	(431)
五、布依族《久久下雨久久晴》	(432)
六、黎族《时辰歌》	(433)
七、蒙古族《都莱乌达根》	(433)
八、苗族《十二月帮工歌》	(434)
九、回族民歌【春调】腔系	(435)
第三节 地域性腔系	(437)
一、吴越支脉汉族民歌【春调】腔系	(438)
二、秦陇晋支脉汉族民歌【春调】腔系	(450)
第四节 体裁性腔系	(460)
一、民歌腔系	(461)
二、歌舞腔系	(462)
三、曲艺腔系	(463)
四、戏曲腔系	(466)
五、器乐腔系	(467)

第五节 乐种性腔系	(470)
一、单腔调腔系	(470)
二、多腔调腔系	(480)
第六节 腔系的层次性及其内部的关联性	(494)
一、腔系的层次性	(494)
二、腔系内部各腔调及其变体的关联性	(496)
第九章 综论	(513)
第一节 中国传统音乐结构的思维方式——写意为主，写意中的写实	(515)
一、写意	(515)
二、写意为主，写意中的写实	(521)
第二节 中国传统音乐的创作方法——即兴创作与一曲多变运用	(523)
一、即兴创作	(523)
二、一曲多变运用	(525)
三、中国传统音乐结构思维方式、创作方法的特点——渐变	(527)
第三节 哲学基础——“道生一”、“三生万物”与“中庸之道”	(531)
一、“道生一”	(532)
二、“一生二，二生三，三生万物”	(534)
三、中庸之道	(541)
附录：中国传统音乐结构研究相关文献目录	(550)
一、专著	(550)
二、论文	(558)
后记	(599)

绪论

一、结构与音乐结构

二、音乐结构学与中国传统音乐结构学

三、中国传统音乐结构学的研究状况

四、本书写作宗旨

五、关于「腔」



民國二十九年一月一日
中華民國二十九年一月一日
中華民國二十九年一月一日
中華民國二十九年一月一日
中華民國二十九年一月一日

中国传统音乐包括三大音乐体系：中国音乐体系、欧洲音乐体系和波斯阿拉伯音乐体系。所以，从严格意义上说，中国传统音乐结构学应该是以上三大音乐体系为研究对象，总结这三大音乐体系在音乐结构方面的共同性特点的。但是，一方面这三大音乐体系的音乐结构形态、美学思维方式和创作方法、文化内涵与哲学基础既有许多相通之处，也有许多相异之处，合在一起不容易说清楚；另一方面，笔者也尚未从以上这一视角出发，作综合观照。因此，本书的论述重点放在中国音乐体系的传统音乐。因为它是在中国境内 56 个民族中，除俄罗斯族之外的 55 个民族所使用的音乐体系，应该说是中国传统音乐中，具有主流意义的代表性音乐体系。故本书中的中国传统音乐结构指认的是中国音乐体系的传统音乐结构；中国传统音乐结构学指的是中国音乐体系的传统音乐结构学。为行文方便，全书仅以中国传统音乐结构、中国传统音乐结构学称之。

一、结构与音乐结构

“结构”一词，在不同学问领域，根据不同的对象，有多种解释。例如：在《辞海》中，对于“结构”的意义有如下解释：“①构造房屋。②屋宇构造的式样。③各个部分的配合；组织。④文艺作品的组织方式和内部构造。”^①《现代汉语辞海》中认为：结构是“各个组成部分的搭配和排列”^②。以上所指的是具体

事物的结构。在哲学领域，西方结构主义认为：结构“是一个永恒的组织整体，这个组织的目的是在无意义的东西和有意义的东西之间建立一种联系”^③。其目的不仅在于认识对象的表层结构（物质结构），而且还在于探求其深层结构（对象的精神内涵），同时还力图在这二者之间建立一种逻辑关系，这就是所谓结构的转换性，这种转换性是通过转换层，将表层和深层联系起来，或者是从深层转向表层，或者从表层向深层转换。系统论认为：“结构作为系统的一个基本范畴，指的是系统的部分的秩序，这种秩序主要表现在系统内部，各组要素之间在空间或时间方面的有机联系与相互作用的方式或顺序。结构是系统保持整体性以及具有一定功能的内在根据，同时，它又是维持系统的不变量，是系统保持稳定性的主要因素。”^④系统论认为结构具有整体性和稳定性的特点，并且还认为事物结构中的各个元素是有等级差别的，由于不同的等级差别而形成各个层次，在考察事物结构时，一方面要考察结构中各层次之间的差别，另一方面还要研究它们之间的相互联系以及层次与整体之间的相互联系。还认为应该研究结构的运动过程，因为结构是一个动态性的组织，它具有开放性和可变异性的特点。王次炤认为：“结构并不仅仅是针对某些个别事物而言的，它是一个具有普遍意义的哲学概念。”“我们需要吸取并发展结构主义和系统论关于结构论述的合理因素，用一种辩证的眼光去看待结构的存在。”“结构从本质上来说，是一种客观存在。”“是建立在实践的基础上的。”他还认为：任何事物的结构框架一旦形成就保持着它的稳定性，事物之所以为某种事物，对象之所以为某种对象，就在于它已形成了固定的结构框架。任何文化也一样，我们之所以称它为某种文化，就因为它有自身的结构框架。当然，结构的稳定性并不意味着结构的封闭性，结构也必将随着人类的社会实践再发生变异，但是这种动态