

第二屆全國旋律學學術研討會

宣讀論文文稿

二零零零年六月八日至十四日
香港大學畢業生會議廳
(本部大樓218室)

主辦機構
香港大學音樂系

協辦機構
全國旋律研究會



THE UNIVERSITY OF HONG KONG
LIBRARIES



*This volume was a gift
from*

Dr. Chan Hing Yan

目 錄

《六月九日 星期五》

第一部份 重點講座

旋律型態結構：“十二維剖析法”的實証探索 趙宋光 1

第二部份 民族音樂的旋律研究（一）

“刀朗木卡姆”旋律形態研究 樊祖蔭 15

“維吾爾十二木卡姆”旋律特點初探 周吉 32

喀什民歌的曲調與節拍 唐樸林 71

青海玉樹藏族嘉南活佛創編的宗教歌舞“曲卓”及其旋律特徵 嘉雍群培 88

藏族民俗音樂旋律形態研究【此論文不在本論文集內】 田聯韜

第三部份 旋律的一些普遍特性

中國民間折疊型旋法研究 方妙英 96

論兩句體的旋律結構 喬建中 108

淺談中國古代數學與中國傳統音樂中的空間【此論文不在本論文集內】 黃嘉恩

旋律性格及其表現 劉曉暉 126

第四部份 旋律學理論

旋律是一條連綿不斷的線：關於旋律發展性的探索 呂宏久 144

旋律結構與文化訊息：宋明雅樂的個案 林萃菁 150

“民族化”還是“化民族”：從八十年代大陸嚴肅音樂創作的
旋律形態演變看音樂語言中的文化和政治涵意 衛立 163

關於旋律形態的音樂學分析 謝嘉幸 177

關於西方旋律學發展的若干信息 金經言 184

《六月十日 星期六》

第五部份 傳統音樂的旋律研究（一）

對古琴曲旋律形態特徵的幾點認識 匡學飛 208

楚商調琴曲研究 楊春薇 218a

旋律研究及文化內涵：從笛子音樂談起【此論文不在本論文集內】 劉長江

福建南音器樂曲〔譜〕的骨幹音及其潤腔 黃少枚 229

第六部份 民族音樂的旋律研究（二）

從“安代”歌舞與蒙古博教音樂的旋律特徵及其文化蘊涵看
兩者的親緣性 包愛軍 246

論“烏日汀多”的旋律發展 巴音滿達 260

鄂西土家族與荊楚漢族民歌旋律的比較研究 齊柏平 279

黑龍江滿族民歌的旋律形態結構及其相關的文化內涵 關杰 289

從淮南民歌的旋律音調中看文化過渡區的音樂風格 李敬民 299

第七部份 旋律與音樂創作 (一)

論巴赫的旋律形態	沙漢昆	316
蕭斯塔科維奇旋律研究	錢仁平	325
試談奏鳴曲式發展部的旋律特徵	李世相	339
《電車走過的日子》：用擴張法創作旋律的實例	陳錦標	350
以西方音樂語言表達的中國旋律【作者只提供論文摘要】	關燕兒	359

《六月十一日 星期日》

第八部份 傳統音樂的旋律研究 (二)

中國傳統樂器演奏技巧與旋律地方風格色彩	袁靜芳	360
幾首南音新曲的音樂手法	余少華	371
從《天仙配》的不同版本看黃梅戲音樂的演變		
【此論文不在本論文集內】	林青華	
梵音何勝世間音？- 佛教日常課誦的音樂結構形態分析	蔡燦煌	400

第九部份 民族音樂的旋律研究 (三)

試論納西族民歌中的一領眾和形式及其的涵	余崇先	421
雲南彝語支民族的典型旋律形態	李薇	434
從雲南少數民族儀式音樂的文本與上下文關係看儀式音樂旋律的 藝術與文化構成	楊民康	450
劍川白族道教音樂的旋律特徵及其相關文化問題探討	羅明輝	461
閩東雲淡島“紅蓮歌”及其相關小調的旋律特徵與文化內涵	鄭長鈴	473

第十部份 旋律與音樂創作 (二)

新中國作曲家歌曲旋律的衍化及其文化內涵	彭根發	482
九十年代海外中國新音樂創作中傳統旋律的回歸現象		
【此論文不在本論文集內】	鄭蘇	
中國大眾音樂的旋律分類研究【此論文不在本論文集內】	曾遂今	
五聲性旋律的調性擴展與調式運用	敖昌群	493
瞿小松談音樂創作	瞿小松	

《六月十二日 星期一》

第十一部分 語言與旋律

漢語單音詞結構影響下的旋律形態	陳應時	502
口語、拍子、曲調三要素：音樂敘述法的內在走向	樂桂娟	518
漢語詩律與漢族旋律	李西安	528
說唱音樂的旋律思維特性：兼說說唱音樂旋律的自我突破	孫麗雲	541

第十二部份 民族音樂的旋律研究 (四)

民間音樂記錄與旋律形態分析研討：再論中國旋律形態理論建設與 漢族中心論問題	楊沐	552
漢族民間旋律特徵的地方性	劉正維	563
旋律擴充在中爪哇的加美蘭音樂與中國的江南絲竹		
【此論文不在本論文集內】	韋慈朋	
印尼巴厘島皮影戲鐵琴旋律特性之探討	向新梅	571

《六月九日 星期五》

第一部份 重點講座

旋律型態結構：“十二維剖析法”的實証探索 趙宋光 1

第二部份 民族音樂的旋律研究 (一)

主席：趙宋光

“刀朗木卡姆”旋律形態研究 樊祖蔭 15
“維吾爾十二木卡姆”旋律特點初探 周吉 32
喀什民歌的曲調與節拍 唐樸林 71
青海玉樹藏族嘉南活佛創編的宗教歌舞“曲阜”及其旋律特徵 嘉雍群培 88
藏族民俗音樂旋律形態研究【此論文不在本論文集內】 田聯韜

第三部份 旋律的一些普遍特性

主席：林萃菁

中國民間折疊型旋法研究 方妙英 96
論兩句體的旋律結構 喬建中 108
淺談中國古代數學與中國傳統音樂中的空間【此論文不在本論文集內】 黃嘉恩
旋律性格及其表現 劉曉暉 126

第四部份 旋律學理論

主席：袁靜芳

旋律是一條連綿不斷的線：關於旋律發展性的探索 呂宏久 144
旋律結構與文化訊息：宋明雅樂的個案 林萃菁 150
“民族化”還是“化民族”：從八十年代大陸嚴肅音樂創作的
旋律形態演變看音樂語言中的文化和政治涵意 衛立 163
關於旋律形態的音樂學分析 謝嘉幸 177
關於西方旋律學發展的若干信息 金經言 184

旋律形態結構“十二維剖析法”的實證探索

趙宋光

從旋律學學科建設的總體來說，必須首先明確，對技術構成的理解與對審美內涵的領悟兩者不可偏廢。但當前，旋律學的學科結構如何取得科學形態，是關係到學科生死存亡的問題，其中，形態分析方法的科學性問題更顯得迫切需要解決。1995年，在《旋律學學科建設芻議》一文中我曾提出旋律形態分析的十二維度，並強調：“不同維度的概念，切忌互相割裂，孤立處理，片面包攬，而應綜合運用，互補並協，方有可能從諸多抽象規定性的聯合，走向具體形態的理論再生產。”現在我想應該進一步強調：“十二維剖析法”有待實證探索予以檢驗校正，實證探索是指，面對眾多音樂文化中存在的具體旋律，運用這方法進行剖析，既用以加深對各種具體旋律形態的理解，又由此充實理論概念自身的內涵。

提到分析，就會同時聯想到它的反面——綜合。可以說，分析是爲了綜合，剖析是爲了達到更高水平的整合。沒有整合的目標，剖析將使有生命的具體因被支解而死亡，這樣的學科研究是死氣沉沉而毫無吸引力的。但是反過來看，假如不能掌握剖析所要求思考的抽象規定性，讓認知停留在混沌的感性水平，那末就談不到旋律學對音樂學的貢獻，無寧說等於取消了旋律學學科。因此，在學科建設起步階段，要花一定的功夫把不同維度的抽象刀鋒指向分辨清楚，這是本文的要旨所在。分辨維度必須面對具體旋律形態來進行，這也就跟我們從總體上要求牢牢指向眾多音樂文化中所存在的具體旋律的研究意向吻合了。

十二維概念的基礎是細部四維度。首先要對細部四維度給予能跟當代科學技術水平相匹配的嚴密界定。假如不捨得花費足夠的艱辛來煉鑄這些最最基礎的概念，整個學科大廈就將立在流沙般的地基上。

細部維度一——細部旋律線。1995年我已強調，對旋律線的理解不應是“樂音的序列”，而應是“旋律音程的序列”。現在我進一步問：旋律音程的科學表述形式是甚麼？五線譜音符位置的相對高低，大體勾劃出旋律線的上行下行，這有視覺直觀性的優點，但是相當粗糙。大家知道，對於小二度和大二度，在音符位置圖象裡無法區別；增一度音程，無論上行還是下行，都無法靠音符位置圖象來表明，必須借助圖象以外的升降符號來表示。鑒於這類缺陷，有人提出用“折線圖”來顯示旋律線，圖的畫法是，用橫線（時間維度）的長短來顯示音符的相對時值，用縱線（音程維度）的長短來顯示上

行或下行的音程大小，音程標格以十二平均律的半音為長度單位。有些學者確實已經用電腦在螢幕上畫出了這樣的折線圖，印在作業紙上。但是這卻帶來了新的問題，這樣的折線圖不能區別“下行大三度”和“下行減四度”，不能區別“上行小三度”和“上行增二度”，……。問題就更嚴重了。表面上看，折線圖比音符圖象更精確，但在涉及音程本質（協和還是不協和，親緣關係近還是遠）的問題上，卻倒退了，表達能力反倒不如五線譜。把事情的本質作更透徹的理解，應該看到，用折線圖顯示旋律線帶有偽科學的性質，若以音樂學理論科學性的尺度來衡量，這種貌似精確的做法不但無助於揭示本質，反倒遠離了對本質的科學探究。

爲了擺脫困境，我建議用“躍遷算子”（transition operator）補充五線譜音符圖象（參看下文五個模式例的五線譜下方最底下一行）。五線譜音符全都保留，讓它們仍然發揮視覺直觀圖象顯示的作用，而在每兩個音符之間，在譜表下方注明與該旋律音程相當的“躍遷算子”。每個躍遷算子由兩個部件構成，左邊爲“x”號，右邊爲一個以分數形式寫出的乘數，音程上行時乘數小於1（爲真分數），音程下行時乘數大於1（爲假分數）。這乘數如何得到？其由來可用如下公式表達：

公式一：

躍遷算子所含乘數 = 後繼音律的振動周期 ÷ 先有音律的振動周期

公式二：

躍遷算子所含乘數 = 後繼音律的相對波長 ÷ 先有音律的相對波長

當利用振動周期（即振動頻率的倒數）實測數據來計算躍遷算子所含乘數時，會遇到一個“把複雜比值簡諧化”的任務，難度更大；當利用相對波長數據來計算時，由於相對波長數據本身就必須用合乎調式結構的最簡比值來表達，算得的躍遷算子所含乘數自然也會是最簡比值，難度降低到小學算術水平。那末，“合乎調式結構的相對波長”又是甚麼呢？這涉及細部維度三，下文將進一步介紹它們的由來，目前，可以查看五個模式例的五線譜下方倒數第二行的數值，大體了解這些相對波長是甚麼樣的。

細部維度二——以節拍框架為背景的节奏樣態。節奏樣態的表述形式，完全可以沿用現在國際通用的音符時值符號系統，包括：符頭之空與實，符桿之無與有，符尾的種種形式，附點之無與有、連線之無與有，三連音等連音符號，……等等。至於節奏樣態的分類問題，可以作為較高深的理論研究課題留到以後來解決。在起步階段，對節奏樣態的確認完全可以依憑現成的線譜音符時值符號所呈現的書面形式，這形式本體已有抽象性，不論是五線譜所用的還是打擊樂器的一線譜所用的，並無區別，這一共性正好與

這一維度所要求思考的抽象性質相吻合。

或許對這一書面形式還可以提出更規範化的技術要求：建立“單位時值標格”概念，在五線紙上印有淺色的等距離縱線，形成橫向（時間）維度的標格，寫譜時要求按這標格的數目來給音符符頭定位。例如，以十六分音符的時值為“單位時值標格”，每個四分音符符頭的右邊應留有四個標格的空位，每個帶附點二分音符符頭的右邊應留十二個標格的空位，如此等等。（本文限於印刷條件，所附模式例暫時達不到這一技術要求。）

節拍框架，作為節奏樣態的背景，本來就存在。但形態剖析不能滿足於用拍號抽象地表述，而要求把它從背景地位召喚出來，顯示在明面上。建議採用這樣的標記：在五線譜上方，每逢強拍、次強拍、弱拍的音符頂上都標一個符號，分別標作：X、 \sphericalangle 、 \wedge 。當節奏有切分或閃板時，這種框架符號依然標出不變。

要特別提到拍號“以八分音符為節拍單位”的情況，我建議對它們予以“降級處理”，不把一個個八分音符都看作一個個弱拍，而把復拍子的“次強拍”當作弱拍來看待。其結果，在節拍框架的表述形式上，6/8 與 2/4 完全相同，12/8 與 4/4 完全相同，7/8 則與 3/4 大同小異（參看模式例 4）。至於 3/8，對它的理解是基礎樂理中的老難題了。3/8 跟 3/4 相比，實質究竟相同還是不同？假如“降級處理”，那是只降非強拍的八分音符還是連“弱小節的強拍”也可考慮降一級當作弱拍，只保留“強小節的強拍”為強拍？這樣做會不會影響對句幅長度的理解（涉及細部維度四）？本文建議把對於 3/8、1/4 和散板的理解與表述問題作為科研專題交給今後的攻關組討論。

細部維度三——因音調內支柱音與非支柱音分化並顯示其相對音程關係而確立的調式構成。音調內的各音必定分化為支柱與非支柱，支柱音中最為穩定的中心就是主音，這是對旋律音調有機構成的根本理解，在此我想重申，並徵得共識。更深一步的問題涉及對音調內各音的律學表述形式：較低音區的主音，相對波長應確認為 1，較高音區的主音，相對波長應確認為 1/2；比低區主音更低的音，相對波長數值大於 1，比高區主音更高的音，相對波長數值小於 1/2；居中範圍內的各音，相對波長數值小於 1 而大於 1/2。這些都是律學常識範圍內的看法，也容易取得共識。引起爭議的問題是：主音以外各音的相對波長數值是否應當是有理數？無理數有沒有資格來當調式各音級的相對波長？自古以來，用相對弦長為模型來思考旋律各音律，幾十個世紀裡，這從來都不成爲問題，只有有理數才是思考的對象，古人也不知道甚麼是無理數。自從有了開方技術，又試圖用等比級數為邏輯框架來算出各音律的長度或頻率，這問題就出現了，到二十世紀，竟冒出了主張用無理數取代有理數的音樂理論思潮。本文不準備展開對這問題的爭論，只想簡短地表明自己的立場：回歸自然，用有理數表述調式各音級的相對波

長。即便是用平均律樂器演奏的旋律（見模式例 5），也要把平均律看作對自然音律進行模擬仿製的工具而探尋它所模擬仿製的自然音律本身，這些自然音律的相對波長都應該是有理數，要用分子分母都是自然數的分數來表述。

在下文列出的五個模式例的書寫格式中，相對波長數值寫在五線譜音符下方。連帶的要求是，凡音高不嚴格符合十二平均律律制的音，都要在音符頂上附注校正值，校正值的單位是“平均律全音”，按這些音律分別高於還是低於十二平均律律制的音律而在數值左邊分別寫“+”號還是“-”號。

人們讀到音符下方和上方的這些數值，不禁疑慮：讀這些數都很費勁，要寫出這些數值不是更辛苦了嗎？難道旋律學研究就非這麼辛苦不可？產生這樣的疑慮，是由於不了解，寫出這些數據是以系統化的理論律學研究基礎建設成果為前提的。在研究過程中，駕著數理和邏輯的翅膀而翱翔，充滿發現新世界的樂趣；到應用研究成果時，大量數據都只要抄錄，只要學會了抄錄的方法，也不辛苦。

細部維度四——句幅長度。這一維度要求確認，在所觀察研究的旋律裡，當前所思考的“有意味的最小單元”從相對時值來看共計有多長。這個長度，通常不是用“秒”或“毫秒”之類物理量綱來計量表述，而是表述為幾小節或幾拍。“小節”當然是在有了記譜形式之後才建立的概念，那末在記譜之先，就旋律存在本身而言，那又是甚麼呢？那是指，由一個強拍率領若干弱拍（被率領者通常在率領者之後，但不要忘記，有的情況下，被率領的某個弱拍會先於率領它的強拍而出現）而佔據的時間長度。雖然按傳統習慣，句幅長度都用小節數來表述，但我想提醒注意，很可能在某種情況下我們會發現，用拍數比用小節數更明確更方便。例如模式例 1 與 2，用“(2+3)拍”描述句幅長度比用“2 小節”更為清晰。

現在設法把以上所分析的四種“細部維度”在表述形式上予以綜合，並在書寫格式上予以規範化，從而形成一種“剖析模式”。下面舉出五個實例：

模式例 1

樂節引自漢族河北民歌：《小白菜》

節拍框架	X	Λ	X	Λ	Λ		
校正值		+03	+03	+01			
相對波長	$\frac{1}{2}$:	$\frac{16}{27}$:	$\frac{16}{27}$:	$\frac{2}{3}$
躍遷算子		$\times \frac{32}{27}$		$\times 1$		$\times \frac{9}{8}$	

模式例 2

樂節引自漢族陝北民歌：《送大哥》

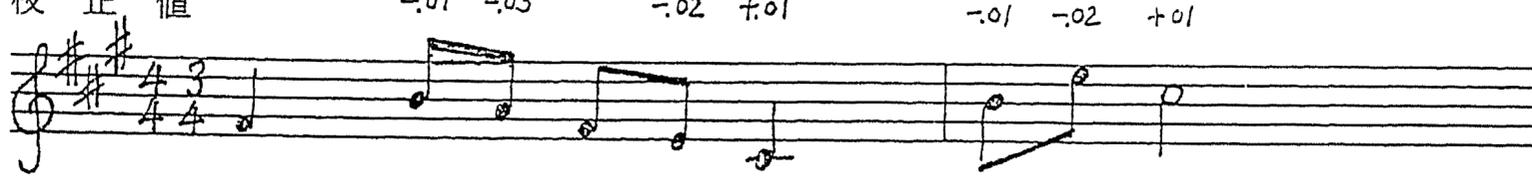
節拍框架	X	Λ	X	Λ	Λ										
校正值		+06	+02	-02	+01										
相對波長	$\frac{1}{2}$:	$\frac{1}{2}$:	$\frac{13}{24}$:	$\frac{1}{2}$:	$\frac{4}{9}$:	$\frac{1}{2}$:	$\frac{9}{16}$:	$\frac{2}{3}$
躍遷算子		$\times 1$		$\times \frac{13}{12}$		$\times \frac{12}{13}$		$\times \frac{8}{9}$		$\times \frac{9}{8}$		$\times \frac{9}{8}$		$\times \frac{32}{27}$	

模式例 3

樂節引自蒙古族興安盟民歌：《諾文吉婭》

節拍框架 X ^ ^ ^ X ^ ^

校正值 -01 -03 -02 +01 -01 -02 +01



相對波長 | : $\frac{3}{4} : \frac{27}{32} : 1 : \frac{9}{8} : \frac{4}{3}$: $\frac{3}{4} : \frac{9}{16} : \frac{2}{3}$

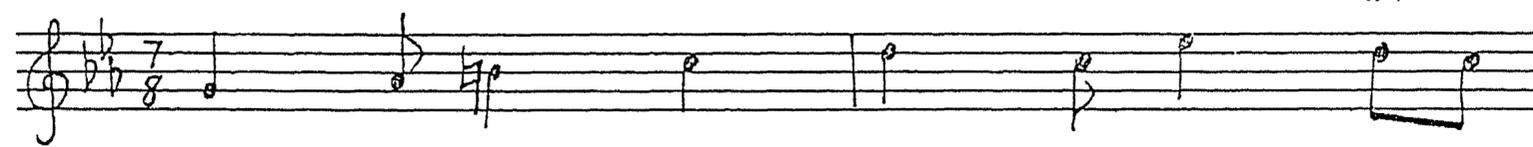
躍遷算子 | $\times \frac{3}{4} \left| \times \frac{9}{8} \right| \times \frac{32}{27} \left| \times \frac{9}{8} \right| \times \frac{32}{27} \left| \right.$ $\times \frac{9}{16} \left| \times \frac{3}{4} \right| \times \frac{32}{27} \left| \right.$

模式例 4

樂節引自吐爾遜卡德爾：《美麗的塔什庫爾干》

節拍框架 X. ^ ^ X. ^ ^

校正值 +06 -07 -01 +01 -01 +07 +01 -01



相對波長 | : $\frac{15}{16} : \frac{4}{5}$: $\frac{3}{4}$: $\frac{2}{3}$: $\frac{3}{4} : \frac{5}{8}$: $\frac{2}{3} : \frac{3}{4}$

躍遷算子 | $\times \frac{15}{16} \left| \times \frac{64}{75} \right| \times \frac{15}{16} \left| \right.$ $\times \frac{8}{9} \left| \right.$ $\times \frac{9}{8} \left| \times \frac{5}{6} \right| \times \frac{16}{15} \left| \times \frac{9}{8} \right| \left.$

節拍框架 X. ^ ^ X. ^ ^

校正值 -01 -01 -07 -01 +01 -01 -01 -01 ^



相對波長 $\frac{3}{4}$: $\frac{3}{4} : \frac{4}{5} : \frac{3}{4} : \frac{2}{3} : \frac{3}{4} : \frac{3}{4}$

躍遷算子 X | $\times 1 \left| \times \frac{16}{15} \right| \times \frac{15}{16} \left| \times \frac{8}{9} \right| \times \frac{9}{8} \left| \right.$ $\times 1 \left| \right.$

模式例 5

樂節引自蕭邦：《夜曲：作品九之一》

節拍框架	人	人	人	人	人	人	人	人	人	人
校正 值		+0.02	+0.08	-0.06		+0.07	+0.01		+0.01	+0.01

相對波長	$\frac{1}{2}$:	$\frac{4}{9}$:	$\frac{5}{12}$:	$\frac{8}{15}$:	$\frac{1}{2}$:	$\frac{5}{8}$:	$\frac{2}{3}$:	$\frac{2}{3}$:	$\frac{2}{3}$
躍遷算子	$\times \frac{8}{9}$		$\times \frac{15}{16}$		$\times \frac{32}{25}$		$\times \frac{15}{16}$		$\times \frac{5}{4}$		$\times \frac{16}{15}$		$\times 1$		$\times 1$		

節拍框架	人	人	人	人	人	人	人	人	人	人
校正 值	+0.01		+0.03	+0.01	-0.15	+0.02	+0.08			

相對波長	$\frac{2}{3}$:	$\frac{32}{51}$:	$\frac{2}{3}$:	$\frac{16}{21}$:	$\frac{8}{9}$:	$\frac{5}{6}$:		:	$\frac{1}{1}$	
躍遷算子	$\times 1$		$\times \frac{16}{17}$		$\times \frac{17}{16}$		$\times \frac{8}{7}$		$\times \frac{7}{6}$		$\times \frac{15}{16}$				$\times \frac{6}{5}$	

面對綜合的書寫格式，分析思維也就容易趨於綜合了。綜合視角有多種。作為例子，我現在舉出一種：注意到歌腔結束時，是在強拍上就落在支柱音上，還是在強拍上出現非支柱音，接著在弱拍（或拍後）進行到支柱音。對比之下，可以發現兩者在表情上風格上是頗有區別的，前者樸素、爽快、利索；後者較婉轉、有彈性、有韌性。這一視角，是綜合了維度二與三才可能取得的：既注意旋律音在節奏型裡的地位，又注意旋律音在調式結構中的意義。

特別要指出補充的是旋律與歌詞相綜合而產生的藝術效果。相仿的旋律音調，是“詞少腔活”地唱，還是“詞密腔緩”地唱，情趣顯然不同。就旋律音調看未見切分節奏，而安詞的節奏卻形成切分，這是屢見不鮮的。用襯詞鑲嵌在意象詞之間或之後而形成種種搭配，同時跟旋律音調結合，往往使旋律的節奏與線條十分豐富活潑。這類藝術經驗，必須在旋律與它之外的歌詞相綜合的視角之下，才有可能總結出來。

以上對第一類的四個維度作了特別細緻的說明，為的是使“十二維剖析法”能建立在十分牢靠的基礎之上。其餘兩類八個維度的說明就可以從簡了。

第二類，佈局諸維度。先借助《送大哥》這一實例，對前三個維度的概念略作界定，然後另舉兩例來說明第四個維度。

送大哥

漢族陝北民歌



第五維度：佈局維度一——旋律線輪廓。這裡由四小段細部旋律線銜接成樂段的完整旋律線。第五維度區別於第一維度之處在於不再描述每一小段的內部特徵（第三樂節的旋律線性格顯然不同於其它各樂節，有反復曲折，有兩處跳進，確認這些特點仍屬於第一維度的思維職責），而是指出不同樂節在旋律線音區部位中的相對關係。可觀察到：第一、二樂節的旋律線處於總音域的同部位，居中而偏高；第三樂節佔據高部位，就音區範圍而言高了小三度，就純四度支柱骨架而言則高了純四度，線條反復到達的最高音也正是全曲線條的冠音，這樣的線條佈局跟欣喜心情的表達有關；第四樂節佔據低部位，大體上比上句低了純四度，曲終到達的最低點也正是全曲線條的底音，這宜於表達較深沉而念蓄的情意。

第六維度：佈局維度二——節奏佈局。在這實例中，第一、二、四樂節有相同的節拍框架，有相同的切分節奏樣態，切分節奏型在節拍框架裡所佔據的時間部位也相同；第三樂節卻迥然不同，節拍框架不再是 $(2+3)/4$ ，而是簡單的 $2/4$ 兩小節，節奏樣態完全不用切分，而用了 $\underline{X \cdot X} \quad \underline{X \quad XX}$ 以及八分音符斷音。這樣的節奏佈局可概括為“a a b a”。

第七維度：佈局維度三——落音佈局。第一、二兩逗，落音在屬音；第三逗是“流動性落音”，拍上落在高區主音而隨即下行大二度，這樣一流動，就使第三、四樂節之間的分界隱沒了，彷彿要把兩個樂節的九拍總長度連成一氣（這是第七維度對第八維度的影響）；段末落音在低區主音。這樣的落音佈局，用相對波長數值來表述，可以寫作：

$$\begin{array}{ccccccc} 2 & & 2 & & 1 & 9 & \\ - & , & - & ; & - : - & , & 1 . \\ 3 & & 3 & & 2 & 16 & \end{array}$$

第八維度：佈局維度四——句數設定與句幅佈局。爲了突出這一概念的重要性和豐富內涵，這裡舉出兩個較爲罕見又頗爲獨特的實例：

那 木 海 瑪

蒙古族昭烏達盟民歌

绿缎子被面 (诶 诶), 还是那样鲜艳 (诶),
温顺善良的那木海玛 (哟), 你却离开了
人间 (哎 诶), 离开了人间 (诶)。

就“句數設定”這一概念而言，上下兩句所含分句的數目是故意不相等的。上句由兩個樂節（分句）構成，每樂節句幅長度爲三小節（第三小節唱襯詞）。下句由三個樂節（分句）構成，第一樂節句幅長度爲四小節（襯詞只在最後半小節出現），第二樂節佔三小節（其構成與上句內的相仿），第三樂節又佔三小節（意象詞緊縮在一小節範圍內，唱襯詞的落音佔兩小節，節奏樣態十分別緻）。

就“句幅佈局”這一概念而言，故意造成不對稱。下句前半爲八拍句幅，八拍句幅本來是最平常最普通的句幅規格，但由於這首旋律在其餘各處設定的都是六拍句幅（這樣的分句有四個，分爲前二與後二），八拍句幅的出現反而成了對比性的因素。

茉莉花

漢族江蘇揚州民歌

好一朵茉莉花，好一朵茉莉花，
滿園花開香也香不過它；我有心
摘一朵戴，看花的人兒要將我寫。

這首膾炙人口的旋律已經有了國際性的普及面。它的不對稱性顯然增強了審美魅力。就“句數設定”而言，上句有三個分句，下句有兩個分句，不相等。就“句幅佈局”而言，以拍數計，上句的構成是4+4+8，下句的構成是5+7。最為別緻的分句技巧是：歌詞的最後一句“看花的人兒……”搶在旋律下句第三小節的弱拍開始唱出，使它前面那個樂節（分句）只有五拍（好像“我有心摘一朵戴”這個動作受了驚嚇，縮了回去，被另一件事闖進來搶佔了位置）。這種分句技巧，中國老藝人稱之為“過板掏”。（貝多芬《歡樂頌》主題的第四個樂句的句頭，也是這樣搶過板而掏出來的，歐洲的旋律學術語中有跟“過板掏”相當的詞兒嗎？）

第三類，結構邏輯諸維度。對於這一類維度，我想有必要從總體上澄清兩個問題。問題之一，有人認為，音樂是非語意性的，也就無邏輯可言，因為邏輯是以語義概念為基礎的。這看法對嗎？針對這看法，我必須講：邏輯的根源並不在語義概念，而在於事物存在的同異、共性個性、普遍特殊個別，這些關係在語言與思維中得到反映而被稱為邏輯。概念的運用是否合乎邏輯，終究要以事物存在的性質為尺度來衡量。音樂的表達沒有語意概念，這不妨礙音樂表現手段的種種構成形式有同異，有共性個性，有普遍特殊個別，這些關係貫穿在音樂形態結構諸多維度的樣態之中。探尋這些關係的邏輯內涵，發掘形態結構中隱涵深藏的邏輯，正是音樂形態學的職責之一。問題之二，怎麼樣

才能發掘出深藏的邏輯內涵？切忌停留在概念上懸空而籠統地議論邏輯範疇，而必須扣住形態的不同維度，以每個維度所存在的確定樣態為對象，進行思維嚼，辨別其同異、共性個性等邏輯內涵。既然在旋律的“有意味的最小單元”範圍內已經剖析出四種維度，那末邏輯內涵的辨別也應該相應地剖析出四種維度來進行。

第九維度：結構邏輯維度——音調材料的同異邏輯關係。在《送大哥》和《那木海瑪》兩例內都能觀察到上句由兩個相同的樂節構成（不僅旋律線相同，節奏樣態也相同，那又涉及第十維度），有這種構成方式的旋律，可以舉出上千首，這方式可稱為“雙生構成”。除了這種十分簡單明瞭的邏輯關係，在《送大哥》的上下句後半部位，我們還發現“同中有異”的邏輯關係。就它們大體相同而又不在同一音區高度而言，可以稱為“模進同收”或“模進合尾”。但我們還不滿足於認出大體相同，而且想進一步分析清楚那“同中之異”是依據甚麼而構成的。為了分辨彼此的同和異，我們採取移位對照的辦法，把上句後半那樂節嚴格地移低純五度，來跟下句後半並列：

上句後半移低純五度 

下句後半實際狀況 

這樣一對照，就暴露了三個相異點：（一）前者頭部是兩個同音的平直線條，後者頭部是由四個音上行下行構成的曲折線條；（二）前者頭部的音跟腰部跨小節線的音是相同的，後者頭部起支柱作用的音(Rai)比腰部跨小節線的音(Do)高大二度；（三）前者尾部的旋律音程是“下行大二度——下行小三度”，後者尾部的旋律音程卻先後交換為“下行小三度——下行大二度”。

先來討論相異點（二），概括地說，這就不是嚴格移位，而是“純四五度混合移位”的模進技法。在上句裡，樂節頭部腰部都用主音 So，而在下句裡作模進時，樂節頭部移低純四度，用屬音 Rai，樂節腰部移低純五度，用下屬音 Do。也可以說，絕大部份音都移低了純五度，卻讓樂節頭部的支音移低純四度，造成了樂節頭部的“異”。這“異”的理由是甚麼？顯然出於調式功能的要求，要用屬與下屬兩種相反功能的圍繞支持來鞏固最後落音的主功能穩定性。

現在回過來看相異點（一），我們尋問：這個代替原先平直線條的上行下行曲折線條，有沒有由來可以找到？我們發現，它前面（全曲第六小節）的 So Do So Fa，正是它的先尋。把前一樂節尾部的音調線條用於後一樂節頭部，這種音調承接技法稱為“連

環扣”。這裡的連環扣是較為複雜的“緊縮模進連環扣”。之所以稱它為“模進”，是因為從 So Do So Fa 到 Rai Fa Rai Do 已有高度位置的移動。之所以稱它為“緊縮”，是因為前面的 So Do So 是以純四度音程作上行下行，而繼之的 Rai Fa Rai 卻改為以小三度音程作上行下行，音程緊縮了（至於時值由四個八分音符改為四個十六分音符，是節奏的緊縮，歸第十維度剖析職責範圍）。

最後來看相異點(三)，那涉及尾部純四度支柱框架內所插入非支柱音的色彩交換。上句尾部用 So Fa Rai，這 Fa 呈現羽調類色彩；下句尾部用 Do La So，這 La 呈現徵調類色彩。商調式正是在音階上下半截取相反的色彩要素，相對比混合而形成的調式（暫時撇開音律變異成分，把 So Fa Rai Do La So 這基本五聲依次排列，可知唱作 So 的主音是商）。再尋問：這呈現徵調類色彩的 La 音有過埋伏嗎？又發現：不但上句每個樂節的最高音都是 La，而且在下句第一樂節腰部（全曲第五小節第二拍後半到第六小節第一拍前半）已經完整地出現了“Do La So”這個音調（連相對時值都一樣），所不同的只是那些音都位於高八度的音區而已。旋律音調從一開始建立的調式就是商調式，最後下句尾把上句尾移位而作模進時，由於要求守住最初的宮系而使音調的音程構成發生變化，這樣的技法，稱為“守宮系模進”。

在我們分析上下兩句後半的“同中之異”的過程中，同時還發現了甚麼？原先憑感性的聽覺，我們只感覺到下句內前後兩樂節的旋律線是互相對比的，通過上述剖析，竟發現在對比裡面還隱藏著“異中之同”，有連環扣和前後呼應。這就是用區分維度的方法進行思維嚼給認識帶來的深層收穫。

第十維度：結構邏輯維度二——節奏樣態的同異邏輯關係。以《送大哥》為例，下句兩樂節節奏樣態相異對比，上下兩句後半的節奏樣態同中有異（在再現切分節奏型時，把樂節頭部的兩個八分音符換成四個十六分音符），都很明顯，不必詳析。

第十一維度：結構邏輯維度三——調式因素的同異邏輯關係。就《送大哥》這一實例，從這維度視角來看，首先可注意到調式變體的存在。早先，從第一維度視角我們注意到了音調構成中的音律變異，在不同的旋律線小單元中分別觀察到“半升宮音”和“半升清角”；從第九維度視角又注意到了音律變異的邏輯貫穿性，同樣的變異方式在模進時原樣保持。現在，從第十一維度視角來看，我們又前進一步，認識到由音律變異的系統化推演而形成的調式變體，這變體的由來可概括為：在羽調式基礎上，把宮、徵兩階都予以半升躍遷（ $\times \frac{26}{27}$ ）。在這概括高度上我們進而詢問：這種調式變體有沒有文化歷史的穩定性？當我們把這種調式變體跟匈牙利的某些民歌（參看《關於 3/4 音的律學假設》一文所引的、巴托克所採錄的匈牙利農民歌曲譜例）的調式一對照，就發現了它

們之間的一致；這一發現把我們引向文化學的思考，驚讚匈奴文化遺存的驚人穩定性。陝北的米脂、綏德、三邊一帶是南匈奴南遷的聚居點，匈牙利多瑙河流域是北匈奴西遷的落戶地。只有設想幾千年前的共同文化淵源，才好理解幾千里外的驚人一致。這樣引發的文化學思考已不再只把文化看作音樂的外在背景，而是覺察到了內化於旋律形態的文化累積。由此可指望旋律學研究對音樂文化學作出新的貢獻：有助於擺脫“文化加形態的拼貼”這一困境，而達到對形態中的文化與文化顯現為形態的洞察。

前述模式例 4 含增二度的音調所隸屬的調式系統，涉及茨岡民系的音樂文化在中亞、西亞、東歐、南歐的大面積影響，其驚人的穩定性可追溯到古印度的體系化樂舞行為與音律理論固有的嚴密結構。貫穿於這調式結構中與各調式相互轉換中的邏輯性，又是一個表明形態與文化密切相關的研究專題。

關於旋律的調式轉換技法，已有許多專著的個別段落有所論及。我在《論五度相生調式體系》一書中曾通過該調式體系的特例把廣義的轉調分為三類：（一）音列保持不變而主音所在有轉移，因而改變了調式，稱為“調式交替”；（二）主音所在不變而音列所含的音有捨有取而發生變遷，因而改變了調式，稱為“同主音調式變換”；（三）音列與主音都有變遷，其結果分為兩種情況，調式可能不變，可能改變，都屬於狹義的“轉調”。情況雖有這麼四種，究其根本手法不外乎兩個：如何轉移主音，如何變遷音列；只要掌握根本手法，任何複雜情況都能駕馭。這就是對調式因素變異的邏輯作總體概括的“兩個手法，三大類別，四種情況”命題。

第十二維度：結構邏輯維度四——句數句幅的數理邏輯關係。為甚麼前面三種邏輯維度都提“同異”，唯獨這一維度要提“數理”？因為這一維度的樣態同異，都涉及數理的規定性。句數當然論數，一個大句分成兩個還是三個分句，一個樂段分成四個還是五個大句，民間就有“句句雙”、“趕五句”等說法。句幅的規定性，也要以板數或拍數（特殊情況下甚至以半拍的數目）來論說，鑼鼓樂的句幅組織有“一三五七”及“魚合八”等說法，都用數字來命名，就是例證。須補充說明的是，在第八維度觀察句數設定與句幅佈局時就要確認數目，現在第十二維度又來思考數目，兩者有甚麼不同。不同在於，第八維度只是把數目作為旋律在時間維度中處理為分還是連的形式規定性加以確認，而第十二維度則要求更進一步，從數目定則的規律性，數目作為規格的穩定性（例如“六十八板”應如何劃分為句），數目作為表現手段與審美表情內涵的聯繫，其樣態規定多樣化的存在理由，如此等等理性層面上來加以探討，因而帶有數理與邏輯的思辨性。

以上是我對旋律形態結構“十二維剖析法”所作的一些很不充份的說明。希望這些

意見不是限制了大家的思考，而是提供了一些是以引起爭論的命題。

受本次研討會的組委會主席榮鴻曾教授與學術委員會主席喬建中研究員的囑托，來作開題發言，在拋磚引玉過程中又得到與會專家學者們的注意關懷靜聽，我由衷深深感謝！請多予批評指正！

刀朗木卡姆旋律形态研究（论文摘要）

樊祖荫

刀朗木卡姆是维吾尔族木卡姆的一种，广泛流传于新疆南部塔克拉玛干沙漠边缘绿洲地带的“刀朗”地区。刀朗木卡姆音乐形态的各个方面都有其自身的特点，本文仅对其旋律形态进行了分析研究；同时，对旋律风格的形成原由，也从民族文化的构成、地理、语言及乐种功用等几方面的因素进行了初步探讨。

一. 调式

刀朗木卡姆乐曲多采用七声音阶，并常以 Do、Re、Mi、Sol 四个乐音作为乐调的中心音。其音阶中的某些音级（尤其是Ⅲ级与Ⅶ级）常发生变化，出现中立音、微分音等不同音位的音，更有甚者，有时其整首乐曲也终止在中立音上；与此同时，在某些乐曲的旋律中，又出现明显的五声音阶片断。这两种因素的并存，使得刀朗木卡姆乐曲的旋律风格十分鲜明，同时又折射出刀朗地区维吾尔族（即“刀朗人”）在人种与民族文化构成中的“混成”现象。

二. 旋法

刀朗木卡姆乐曲中的旋法，以平稳进行为主，并常构成对调式中心音以及对某些特定音级的环绕式进行。由于乐曲中广泛使用中立音，又形成了与中立音相关的特定旋法。

上述旋法特征的形成，既与沙漠绿洲的地理环境有着密切关系，也与民族构成、宗教文化等因素相联系。

三. 节奏

刀朗木卡姆乐曲旋律节奏的多变，是其最显著的音乐特征之一。典型的节奏形式为弱位起落、切分节奏、以及音符时值的自由均分。此外，在乐曲的各个有板的结构部分中均贯穿着由“达普”（手鼓）奏出的固定节奏型，它们决定着音乐的性格，制约着音乐的速度，统一着舞蹈的步伐，因而也同样制约着旋律的节奏。上述节奏特征的形成，与刀朗人的语言、性格以及乐种的功用因素直接相关。

四. 旋律发展方法

刀朗木卡姆乐曲旋律的发展方法，主要是运用序奏中出现的核心音调加以重复、扩展、变形及模进等手法予以重新组织，同时依靠着节奏、节拍、速度及调性的变化，将整首乐曲组织得井井有条。由于每部木卡姆中各个段落之间的歌词在内容上没有必然联系，因而艺术整体的组织功能就只能靠音乐承担起来。这或许就是形成刀朗木卡姆旋律发展方法、并以此使得音乐结构完整的内在艺术动力。

第二届全国旋律学学术研讨会论文

【作者】樊祖荫

【单位】中国音乐学院.

【通信地址】北京德胜门外丝竹园.

【邮编】100101

【电话】[010]64879965.

【宣读论文所需器材】投影机、卡带唱盘.

刀朗木卡姆旋律形态研究

· 樊 祖 荫 ·

【关键词】刀朗木卡姆 / 旋律形态

【内容提要】 本文从调式、旋法、节奏与旋律发展方法四个方面，对新疆维吾尔“刀朗木卡姆”的旋律形态进行了分析研究，归纳了这几个方面的主要特点；对其旋律风格形成的原由，则从民族文化的构成、地理、语言及乐种功用等几方面的因素进行了初步探讨。

刀朗木卡姆是一种集歌、舞、乐于一体的维吾尔族民间传统套曲。它广泛流传于新疆南部塔克拉玛干沙漠边缘绿洲地带的、生活在叶尔羌河与塔里木河两岸自称为“刀朗人”的维吾尔族聚居区。

根据“刀朗木卡姆的生态与形态研究”课题组的实地调查(见文后作者附记)，刀朗木卡姆在被称作“刀朗地区”的麦盖提县、巴楚县、阿瓦提县最为流行。这次田野考察，共采得刀朗木卡姆 30 部，即麦盖提县 9 部，巴楚县 12 部，阿瓦提县 9 部。这丰富的第一手资料，为全面、深入地对其研究提供了坚实的基础。刀朗木卡姆音乐形态的各个方面都有其自身的特点，周吉在《刀朗木卡姆的生态与形态研究》一文中已作了全面论述，本文仅对其旋律形态作进一步的研究与补充。

一、刀朗木卡姆的旋律形态

1. 调式

刀朗木卡姆乐曲多采用七声音阶，并常以 Do、Re、Mi、Sol 四个乐音作为乐调的中心音。其调式构成中有两点特别引人注目，值得讨论。

(1) 音阶构成中的中立音与微分音

在刀朗木卡姆的各部乐曲中，广泛存在着中立音、微分音与其本位自然音级的共生现象。现将各调式的音阶排列如下：（为阅谱方便起见，表一均采用C调域记谱，其中带?者为调式中心音，白符头为自然音级，黑符头为变化音级，带括号者为不常用的或仅在器乐声部中应用的音级。有关的变音符号作如下标记：

♯p — 升高半音 ♭p — 降低半音 ♯ $\frac{1}{4}$ p — 升高 1/4 的中立音 ♭ $\frac{1}{4}$ p — 降低 1/4 的中立音。
 ~ — 向上波动 ~ — 向下波动 ↑ — 微升 ↓ — 微降 ♮ — 还原。）

表一

Do

Re

Mi

Sol

【注】文字中“巴”为巴楚县，“麦”为麦盖提县；
 “阿”为阿瓦提县，曲名前未标的为三县共有。

从表一可以看出，变化音级最多的发生在各调式的III级音与VII级音上，变化之后，与调式中心音分别构成中立三度音与中立七度音；在其他音级上发生的变化，有的也与其下方三度音构成中立三度关系（如以 Re 为中心音的调式中出现的 \flat Si—Sol；以 Sol 为中心音的调式中出现的 \sharp Re—Si 等），有的则以向上、向下的波动形态或微分音形态改变其对邻音或有关各音的音程关系，这些音的变

化常具有游移性质（如以 Re 为中心音的调式中出现的向下波动的 II 级音 Mi 与 V 级音 La 等）。上述的变化音级在器乐声部中音高上相对地比较固定，而在歌唱声部中音高上则往往呈现出某种程度的游移现象（其游移幅度约为 30 ~ 100 音分），这与歌唱者的情绪、歌唱场合的氛围等因素有着很大关系。

由于在声乐与器乐旋律中，变化音级与本位自然音级的横向先后运用或纵向同时运用，因而产生了一级多音现象。个别的甚至在一个音级上会出现三、四个不同音位的音（如以 Re 为中心音的调式中出现的 Do、 \uparrow Do、 \downarrow Do；以 Mi 为中心音的调式中出现的 Sol、 \uparrow Sol、 \downarrow Sol、 \sharp Sol 等）。

例 1 选自麦盖提县《巴希巴亚宛木卡姆》，歌唱声部中先后出现调式的 VII 级变化音 \uparrow Do 与 \downarrow Do，加上器乐声部中的本位音级 \downarrow Do，即构成了一级三音现象；此外，调式 II 级音 Mi 与其向下波动的 Mi 之间亦形成一级二音现象。这种一级多音现象，不仅大大增强了刀朗木卡姆旋律独特的风格色彩，而且在各声部纵向结合时，也产生了复杂的和音关系。

例 1

麦盖提县《巴希巴亚宛木卡姆》

有意思的是，中立音不仅大量运用于结构中间，有时还成为段落甚至是全曲的结束音。

刀朗木卡姆旋律在全曲或段落的结束音可分为两类：一类按常规结束在调式中心音上（如以 Mi、Do、Sol 作为调式中心音的乐曲多数如此）；另一类则不结束在调式中心音，而结束在其他音上。这种不结束在调式中心音的现象，又可分为两种：一种是结束在调式的其他自然音级上（如巴楚县《勃姆巴亚宛木卡姆》是以 Do 为调式中心音的，但全曲却结束在 La 上）；另一种则结束在四分中立音上（如中立七度音，多发生在以 Re 为调式中心音的乐曲中）。如果说，结束在调式的其他自然音级上，常可能用“调式交替”的理论予以解释的话，那

么，结束在中立音上的情形，恐怕就是一个特殊的调式现象。说其“特殊”，主要是与大、小调式和五声性调式乐曲相比较而言的。但在刀朗木卡姆中，这种现象并不罕见，麦盖提、巴楚、阿瓦提三县的《巴希巴亚宛木卡姆》、《丝姆巴亚宛木卡姆》等多部刀朗木卡姆乐曲中都存在这种现象。它们不在调式中心音上结束，也不构成调式的交替，这从多声部音乐的整体上来看，显得更为清楚。如例2：

例2

麦盖提县《巴希巴亚宛木卡姆》

例2为麦盖提县《巴希巴亚宛木卡姆》全曲的结束句。歌唱旋律最终滞留在中立七度音 \flat Do（例中的 \flat E）上，但乐队中所有三个声部，除了突出调式骨干音Re、Sol、La（ \sharp F、B、 \sharp C）之外，还都在结束处先后强调了调式中心音Re（ \sharp F）的终止作用。因此，就乐曲的整体而言，调式构成并没有发生变化。

（2）旋律中的五声音阶片断

前已指出，刀朗木卡姆乐曲多采用七声音阶，但在某些乐曲中，无论是歌唱旋律还是器乐伴奏旋律，明显地存在着五声音阶的片断。尤其在《勃姆巴亚宛木卡姆》中，由于歌唱旋律的音阶只有Do、Re、Mi、Sol、La、Si六个音组成，因此，出现五声音阶的机会就更多。如例3：

例 3

麦盖提县《卡姆巴亚宛木卡姆》

例 3 是该曲第二部分“且克脱曼”中的一句，歌唱旋律呈抛物线状，从调式中心音开始，以音阶形式上行至顶点，然后曲折下行回到中心音。这句中除了顶点音 S_1 之外，其五声音阶的构成形式是明显的。但这里的五声音阶如果与汉族、蒙古族所使用的五声音阶相比较的话，还是有着一些区别：首先，汉、蒙等族的五声音阶中，宫音（Do）与角音（Mi）所形成的大三度关系（即“宫角关系”）是非常确定的，并藉此来确定其宫音系统；可是在刀朗木卡姆中，由于普遍使用中立音的影响，例 3 中的 Do 与 $\bar{M}i$ 就不是大三度，而接近于中立三度。其次，汉、蒙等族的五声音阶中有时出现的“小三度间音”（Fa、Si），在多数情况下具有偏音性质（如经过性、辅助性、倚音性等）或具有综合七声性质（即在一段旋律中包含有两个或两个以上的宫音系统，其中所出现的原宫音系统的“偏音”同时具有另一宫音系统“正音”的意义）；但在例 3 中，除了歌唱旋律里出现的 S_1 音或可解释为上五度宫音系统“角音”意义的话，而在三个器乐声部中所出现的 S_1 音，则具有独立的意义，这在卡龙声部中表现得尤为明显（在艾捷克、热瓦甫声部中， S_1 音时而具有“五声性”的综合七声意义，时而具有独立七声意

义)。在其他以 Sol 或 Re 作为中心音的调式中，也常可见到一些五声音阶的片断，不过通常都更为短暂而已。

由此可见，在刀朗木卡姆的某些乐曲中，确实存在着五声音阶现象，但它们只是局部的、片断的现象，而且它们是和七声音阶及中立音等其他调式现象并存和共生着的。因此，我们既不能无视五声性音调对刀朗木卡姆旋律的影响，又不能据此就得出刀朗木卡姆“形成了五声音阶基础之上发展演变起来的独特音乐风格”、①“以五声音阶为基础的调式音阶应用”②的结论。

总之，刀朗木卡姆乐曲的旋律所呈现出来的调式现象是独特而复杂的，从中可以看到多种文化对其产生的影响，这将在后面予以阐释。

2. 旋法

旋法，是指旋律进行（音的走向）的方式方法。研究旋法的特点并总结其规律，不仅有助于理解和把握调式的内核，而且可以把握住特定的旋律风格色彩。在刀朗木卡姆乐曲的旋法中，最富特色的是以下三个方面。

（1）以平稳进行为主的旋法特点

以平稳进行（同度、二度、三度）为主、跳进为辅的旋律进行方式，恐怕是有调性声乐旋律的普遍规律，刀朗木卡姆中的歌唱旋律也不例外。但在刀朗木卡姆中，这种平稳进行表现得尤为突出，在多数情况下，一段旋律中除偶尔出现一点小的跳进（以四度为多）之外，几乎都处于平稳进行的状态，以至于给人以“平直”之感。如例 4：

例 4

麦盖提县《巴希巴亚宛木卡姆》

The musical score consists of three staves, each starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
Staff a) is in 2/4 time and shows a melody with mostly stepwise motion and some eighth-note patterns.
Staff b) is in 3/4 time and features a prominent fourth-degree leap (La-Re) in the first measure, followed by stepwise motion.
Staff c) is in 5/8 time and contains several fourth-degree leaps marked with a '4' and a slur, interspersed with stepwise motion.

例 4 中的 a) b) c) 分别选自麦盖提县《巴希巴亚宛木卡姆》的“木凯迪满”（序奏、序唱部分）、“且克脱曼”（第二部分）与“色利尔玛”（终曲部分）。三段旋律中除了 b) 第一小节中有一个四度跳进之外（在其反复、变奏中还常把 La—Re 这个四度改为 La—Do 中立三度），其他均为三度以内的平稳进行（在序歌中还多用同音重复），而且在音调上前后没有更多的发展。这种旋律线确实给人以“平直”的外观，但当你亲自聆听这部木卡姆音乐时，却又并不觉得其平

淡。这其中除了伴奏乐队的因素之外，旋律本身的节拍、节奏以及速度的变化是使音乐变得生动而富有朝气的主要原因。例如 a) b) c) 的节拍依次为散板、3/4 拍与 5/8 拍；b) 中每一拍的节奏样式都是不相同的；各结构部分的速度不断递增等等。

在刀朗木卡姆中，只有少数乐曲用到六度以上的跳进。这在以 Mi 为调式中心音的乐曲中体现得更为明显，如例 5 中出现了六度与四度的跳进；而在例 6 中则出现了八度的大跳，使音乐显示出激动的情绪：

巴楚县《区尔巴亚宛木卡姆》

例 5

例 6

麦盖提县《都尔买特木卡姆》

(2) 对某些特定音级的环绕式进行

无论在旋律的平稳进行中还是跳跃进行中，最具特色的旋法是对某些特定音级的环绕式进行。其中对调式中心音的环绕式进行更为多见，如例 3 对 Do、例 4a) 对 Re、例 5 与例 6 中对 Mi 等各个调式中心音的环绕式进行。再如下面二例中分别对调式中心音 Sol 与 Mi 的环绕式进行（例 7、例 8）：

例 7

巴楚县《乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》

例 8

巴楚县《区尔巴亚宛木卡姆》

如果说对调式中心音的环绕式进行也能在其他地方许多民间音乐中见到的话，那么，对某些不稳定音级的音，特别是对处于调式VII级音位置的中立七度音的环绕式进行，恐怕是刀朗木卡姆旋律的特有现象。例4b)与c)即是对以Re为中心音的中立七度音>Do的环绕式进行的典型旋法，不断地对其环绕的结果，导致整首乐曲的旋律终止在中立七度音上（参看例2）。

（3）使用中立音的旋法特征

频繁地出现中立音，是刀朗木卡姆音乐的显著特征之一。这些中立音的走向，主要有以下三种方式：

（i）“四分音窄二度”的级进

这种处于大、小二度之间的二度级进（150音分左右），在刀朗木卡姆乐曲中得到广泛应用（见例1、4中的 \downarrow Do—Re— \downarrow Do；例5、6中的 \downarrow Re—Mi， \downarrow Sol—La；例8中的 \downarrow La—Si等）。

（ii）“四分音宽二度”的级进

这种处于大二度与小三度之间的二度级进（250音分左右），在刀朗木卡姆的某些调式（如以Mi为中心音的调式）中得到较多的应用（如例5中的 \downarrow Sol—Fa；例8中的Do— \downarrow Re等）。

（iii）“中立三度”的进行

这种处于大、小三度之间的“中立三度”（350音分），是刀朗木卡姆旋律中最常见、最富特色的进行。如例2中的 \downarrow Do—Mi— \downarrow Do；例4c)中的La— \downarrow Do；例5中的Si— \downarrow Sol以及 \downarrow Sol（Fa）Mi；例6中的 \downarrow Sol—Si；例7中的 \downarrow Fa—La；以及因篇幅有限未能列出谱例的Re— \downarrow Fa、Sol— \downarrow Si等等。某些带有游移性质的波动音，常常也呈现出向中立三度靠近的倾向，如例1中的Do— \tilde{Mi} ，Sol— \tilde{Mi} 的进行，其 \tilde{Mi} 音与Do和Sol的音程，事实上也接近中立三度。

除以上三种主要用法之外，其他如比小三度窄四分之一音的“四分音窄三度”（250音分）和比减五度宽四分之一音的中立音（550音分左右）等，在某些乐曲中也能见到（分别参看例5、6中的Fa— \downarrow Re，例7中的 \downarrow Fa—Do）。

当然，中立音等微分音给旋律风格带来的深刻影响，不仅仅体现在中立音与其直接相连的个别音的关系上，而同时还必须观照其前后的旋律走向，这样才能把握住整体的旋律风格。

3. 节奏

刀朗木卡姆乐曲旋律节奏的多变，是其最显著的音乐特征之一。它的节奏变化有着可循的规律：各个大的结构部分之间，由于节拍的不同，其旋律节奏也随之而变化；每个结构部分内部各段落之间，由于主要采用重复或变化重复的方式构成，因此节奏变化很少；而在一个乐句或一个段式之内，则节奏变化频繁（参看例4b）。以下几方面则是各部刀朗木卡姆乐曲所共有的旋律节奏特点。

（1）弱位起落

从以上各例中已可看出，在刀朗木卡姆各部乐曲中，大凡完整的乐句，其起音与落音多处在弱的位置上。而在不同的结构部分，其起落音的节奏样式也大多

不同。现以麦盖提县《勃姆巴亚宛木卡姆》为例，将其各结构部分乐句起落音的主要节奏样式摘录如下（见表二）：

表二

弱位起落的节奏形式（麦盖提县《勃姆巴亚宛木卡姆》）

结构部位	乐句起音的节奏形式	乐句落音的节奏形式
I. 木凯迪满		
II. 且克脱曼		
III. 赛乃姆		
IV. 赛勒凯斯		
V. 色利尔玛		

(2) 切分节奏

大量应用切分节奏，可以说是维吾尔族音乐的一个带普遍性的节奏特征。在刀朗木卡姆乐曲中，切分节奏也随处可见，且以多种形态呈现出来。

所谓“切分音”，即是通过将强拍休止或缩短时值、或将弱拍（位）与强拍（位）相连等方法，人为地改变节拍中的强弱规律，将强音转移到弱拍或弱位上。据此，可在刀朗木卡姆乐曲中见到各种形式的切分节奏。现以麦盖提县《巴希巴亚宛木卡姆》为例，举出各结构部分中主要的切分节奏型（见表三）：

表三. 切分节奏型（麦盖提县《巴希巴亚宛木卡姆》）

I. 且克脱曼	
II. 赛乃姆	
III. 赛勒凯斯	
IV. 色利尔玛	

刀朗木卡姆乐曲中的切分节奏出现的如此之多，以至于很难发现有哪一个乐句是不用切分节奏的。

(3) 音符时值的自由均分

自由均分的节奏形式，在刀朗木卡姆各部乐曲中主要出现在具有序奏、序歌性质的“木凯迪满”部分。其时，散板的节拍形式，有利于“木卡姆其”（善唱木卡姆的歌手）和“乃额曼其”（乐师）充分发挥他们的即兴创作才能，大量运用自由均分的节奏形式，使序奏、序歌的宣叙性质得以加强。

例9选自麦盖提县《勃姆巴亚宛木卡姆》的“木凯迪满”部分，声乐的和部以连续三连音反复咏唱衬词“外安拉”（“安拉” alla，伊斯兰教所信奉的上帝）；三个器乐声部奏出音调与节奏各不相同的复调旋律，其中热瓦甫与卡龙声部中则大量应用各种时值的自由均分节奏。各声部之间，节奏重音的相互错位，综向之间各音的随意结合，构成了复杂而奇妙的和声音响，从中也充分反映了民间艺术的高度创造自由。

例9

麦盖提县《勃姆巴亚宛木卡姆》

The musical score is written in a 7/8 time signature. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics "KAKSI DE dzan BER SE" and "KAKSI", and an instrumental line with lyrics "waj al la waj al la waj al la". The second system includes a vocal line with lyrics "DE dzan BER SE Ki si." and "waj al la waj al la waj al la waj al la waj al la", and an instrumental line. The score features various rhythmic patterns, including triplets and rests, and is written in a key signature of two sharps (F# and C#).

在有板的各个结构部分中，很少出现自由均分节奏。唯“色利尔玛”（终曲）部分，如按 5/8 记谱，常会在第一拍中出现四连音（参看例 4c）；而按 2/4 记谱的话，则在第一拍中可能会出现五连音。据周吉在《刀朗木卡姆的生态与形态研究》一文中的叙述，新疆歌剧团作曲家依克木·艾山曾就“色利尔玛”的的节奏型在 MIDI 制作中做过试验，其结果是：如果把 2/4 的一拍分成四份，那么，其第二拍准确地占有四份，而第一拍则占有五份，即一又四分之一拍的时值。所以，周吉认为：“对于刀朗木卡姆中‘色利尔玛’部分准确的记谱，应记为以四分音符为一拍，每小节二又四分之一拍”。笔者以为，使用这种增值节拍的记谱形式当然可以，但如若改记成 9/16 的节拍形式，恐怕会更清晰从而更符合音乐的原意。

（4）各结构部分打击乐的固定节奏型

除了“木凯迪满”部分为散板形式之外，刀朗木卡姆其余各有板的结构部分均贯穿着由“达普”（手鼓）奏出的固定节奏型。虽然，这些节奏型并不属于旋律节奏的范畴，但由于它们决定着音乐的性格，制约着音乐的速度，统一着舞蹈的步伐，因而事实上也同样制约着旋律的节奏，所以，本节中也将这些固定节奏型加以介绍。现将周吉归纳的各部分打击乐节奏型抄录于后（见表四）：

表四

各结构部分的打击乐固定节奏型

[注] a) 为麦盖提县、巴楚县所用，b) 为阿瓦提县所用。

4. 旋律发展方法

一般音乐作品所应用的旋律发展方法，例如重复、变奏、对比等各种类型的手法，在刀朗木卡姆中均有应用。其中重复类型的发展方法（诸如原型重复、变化重复、模进、节奏及音程的扩大、紧缩等）和变奏类型的发展方法（即加入

节拍、节奏、音调的变化及延伸的“变化重复”），可以说运用得灵活多样，得心应手，而且在不同的木卡姆乐曲中有着不仅相同的应用方式。

(1) 音调贯穿原则

大多数刀朗木卡姆乐曲，不论长短（长的7~8分钟，短的5~6分钟），也不论中间起了多大的变化（包括节拍、节奏型、速度及调性变化等），听来都非常的完整与统一。其中的奥秘，就在于它应用了以重复、模进、变形等手法形成的音调贯穿原则。这种原则，既集中体现在序曲的构成中，也运用于全曲的各结构部分之中。下面先看一个序曲的谱例（例10）：

例 10

阿瓦提县《巴希巴亚宛木卡姆》

例10以最先出现的热瓦甫声部三个音为动机音调，不断地用重复、延伸、变形、模进等方法，将其贯穿于各个声部之中（见例中的 一 号）；卡龙声部开始时，其音调既含有上述的核心动机，同时又将歌唱声部的音调也包含进来（见例中两个声部之间的虚线），因而它自身又构成了一个大一级的核心音调。正是

这两个核心音调，在随后的各个结构部分的旋律中不断地以原形或变形出现，因而起到了前后贯穿和统一的组织作用（参看例 11 中的 1 号）。

（2）各结构部分内部的重复方法

在有板的各个结构部分中，旋律的发展手法主要是应用段式（或乐句）的重复。例如阿瓦提县《巴希巴亚宛木卡姆》“且克脱曼”（第二部分）中共有三个段式，在第一个段式（参看例 11 a）呈示之后，第二个段式的旋律是其完全的重复（乐队为变化重复），第三个段式则采用变化重复方法，并在结构上有所扩大（因段式内部又有重复之故）。

（3）结构部分之间的自由变奏手法

各个大的结构部分之间，其旋律的发展方法主要是运用自由的变奏，即根据不同的节拍和由“达普”（手鼓）奏出的不同节奏型，将主题音调重新进行组织。其时，各部分的旋律都仍鲜明地贯穿着已在序曲中呈示过的核心音调。例 11 是阿瓦提县《巴希巴亚宛木卡姆》各个结构部分的主要旋律片断（第一部分核心音调参看例 10）：

例 11

阿瓦提县《巴希巴亚宛木卡姆》



从例 11 中可以看出，各结构部分的旋律，主要是运用序曲中的两个核心音调加以重复、扩展、变形及模进（如把 Mi-Sol-Mi 改成 La-Do-La）等方法予以重新组织起来的，其间并未出现更多的新材料，正如前面已指出过的那样，推动音乐发展的因素，除了旋律音高之外，还同时依靠着节奏、节拍和速度的变化，这些因素的总和，把刀朗木卡姆的音乐组织得井井有条。同时应该指出，演奏、演唱刀朗木卡姆的民间音乐家们对核心音调的运用、贯穿发展与有效地组织音乐材料，将一个动机培植发育成一个大的音乐结构的能力和技巧是堪称一流的，值得专业音乐家们研究与学习。

二、旋律风格形成原由的几点探讨

音乐是一种文化。它的生成，受到民族的历史发展和其所处的自然生态环境及其由此而形成的主要生产方式、生活习俗及语言、宗教等诸多方面的影响，它是民族文化整体中一个不可或缺的重要组成部分。探讨刀朗木卡姆旋律风格形成的原由，也离不开它的生成的文化背景。下面从四个方面简述之：

1. 民族文化构成因素

根据民族学家、历史学家的研究，^③“刀朗文化”先后由塔里木盆地绿洲文化、突厥语民族的漠北牧猎文化和蒙古语民族的漠北牧猎文化混合构成；在“刀朗人”的血缘中也包括着古代塔里木土著居民、突厥语诸民族和蒙古语民族的诸多因素。在这种多元一体的文化背景下生成的“刀朗木卡姆”，其音乐的构成和风格也必然受到上述诸民族音乐文化的影响。譬如，刀朗木卡姆乐曲的调式构成中两个最显著的特点——中立音的频繁出现与旋律中的五声音阶片断，恐怕就是分别受到突厥语民族与蒙古语民族音乐文化影响的结果。现在生活在中亚国家（如土耳其、伊朗等）的许多突厥语民族，在音乐中至今还广泛地应用着中立音；蒙古民族音乐中的五声音阶，更是一个普遍现象。诚然，一个民族、一个地区所受到的他民族文化的影响可能是多方面的，五声音阶的旋律片断在刀朗木卡姆中的出现，除了蒙古漠北文化的影响之外，也还可能通过丝绸之路受到汉族中原文化的影响。另外，刀朗木卡姆与维吾尔族的其他木卡姆之间存在着广泛的联系（上述的中立音及五声音阶片断在维吾尔族其他木卡姆中也不同程度地存在着），因此，刀朗木卡姆音乐风格的形成，也应将它置于维吾尔族木卡姆音乐及整个维吾尔族音乐的观照之下予以考察。因篇幅所限，有关问题不作展开讨论。

2. 地理因素

“刀朗地区”处于塔里木盆地的西北边缘，“其基本地貌为天山南麓的冲积洪积扇和叶尔羌河、阿克苏河冲积洪积平原。‘刀朗人’即世代生息、繁衍在沙漠和砾漠所包绕的内陆河两岸狭长绿洲地带”。^④ 这里的生产以绿洲农耕为主，并辅以畜牧和渔猎。把这种自然生态环境与刀朗木卡姆音乐相联系进行考察，我们可以发现以下两点：其一，刀朗木卡姆乐曲的旋律跳动很少，比较平直（相反地，我们在山区地带的音乐中常发现旋律的跳跃起伏很大，如陕北民歌【信天游】、贵州苗族山歌【飞歌】等）；其二，刀朗木卡姆乐曲的音调、乐句（或段式）不断反复。这使我想起日本的著名民族音乐学家关鼎先生在论述阿拉伯民歌时说过的话来：“阿拉伯民歌的特征，是将相同音型的短句一直不断地加以反复。这种情况，使人想起那行走在单调的沙漠上的商队和没完没了的骆驼的脚步”。^⑤

⑤ 阿拉伯民歌与刀朗木卡姆音乐当然不同，但在音乐形态与自然生态的关系上竟如此地相似，恐怕不是偶然的，这里面反映着人和自然之间相互联系的必然性。至于刀朗木卡姆序歌中用同音反复咏唱的呼喊性音调，不仅与伊斯兰教的诵经音调有关（其歌词“安拉”，即上帝之意），可能也与早期的漠北牧猎文化（其影

响一直延续到现在的部分生产方式)有关。

3. 语言因素

音乐和语言之间、特别是语言和歌唱旋律之间的紧密关系,早已为人们所熟知,刀朗木卡姆也不例外。“因为维吾尔语属‘粘着语型’,其多音节词汇中的重音都落在最后一个音节上,因此,填词歌唱的各类维吾尔族传统音乐中均多见在节奏的弱位起讫乐句及切分”。^⑥这两个与语言有关的旋律节奏方面的特点,在前面关于刀朗木卡姆“节奏”的论述中已举了大量例子加以说明。当然,影响旋律节奏的因素是多方面的,刀朗木卡姆中之所以特别突出切分节奏,可能还与音乐与舞蹈的紧密结合有关,这将在后面论述。

4. 乐种功用因素

完整的刀朗木卡姆多用于群众性歌舞娱乐活动中;“木凯迪满”的散板旋律则也可在人们从事田野农耕或戈壁放牧时自由咏唱。

维吾尔族素有“歌舞民族”之称,他们把歌舞娱乐的集会称之为“麦西热甫”。刀朗地区的“麦西热甫”活动更为经常、频繁,凡逢节日、喜事、丰收、农闲及盖新房等各种民俗事项均可举行。其活动场合,既可以在室内、庭院,也可以在果园、野外。在各种名目的“刀朗麦西热甫”中,表演刀朗木卡姆是其最重要的活动项目之一。

刀朗木卡姆的歌词内容反映着“刀朗人”生活的方方面面,其中以爱情题材居多。歌手们以旋律作为固定载体,即兴填唱着各种民间歌谣。由于每部木卡姆中各个段落之间的歌词在内容上没有必然联系,因而艺术整体的组织功能就只有靠音乐承担起来。这或许就是刀朗木卡姆的旋律从一、二个核心音调,通过各种重复、变奏手法,逐渐发展成为一个大的音乐结构、并将其组织得井井有条的内在艺术动力。

刀朗木卡姆是群众性的歌、舞、乐民间艺术。乐手们承担唱、奏,参加“麦西热甫”活动的其他人则从有板的“且克脱曼”部分开始,随着“达普”奏出的节奏型翩翩起舞。欢乐的舞蹈必然要求有鲜明节奏性的音乐相伴,这样,具有跳跃特点的切分节奏型在旋律中的运用,也就顺应着歌词语言的要求而得到了进一步的加强;随着乐曲各个部分的顺序展开,速度越来越快,节奏越来越紧,舞蹈也越益欢快热烈,在这种群情高涨的氛围中唱、奏的刀朗木卡姆音乐,必然具有高亢、狂放的特点。由此出发去审视多部刀朗木卡姆的旋律结束在中立七度音上以及整个和音音响复杂性的现象,恐怕就不难发现其艺术上的合理性。

以上从民族文化的构成、地理、语言及乐种功用等几个不同的方面,对刀朗木卡姆乐曲旋律风格的形成原由作了初步探讨。事实上,这些因素都综合地对刀朗木卡姆音乐的形成和发展产生着影响。与此同时,群众性的审美选择和审美习惯,对刀朗木卡姆的形成、发展和世代流传,则起着无形的、却具有决定性的作用。这是所有民族音乐文化的一个共同规律,刀朗木卡姆的过去如此,今后,它也必将遵循着这一规律而长久地流传下去。

〔作者附记〕 1997年，新疆艺术研究所向文化部申报《刀朗木卡姆的生态与形态研究》课题，批准立项后邀请北京学者常树蓬、韩宝强和我作为课题组成员共同参与其事。1998年夏，课题组赴“刀朗地区”生活，我因事未成行。后用看、听课题组带回的实地录相、录音及背景资料补课，并拜读了课题组组长周吉先行完成的长篇论文《刀朗木卡姆的生态与形态研究》。本文写作中主要参考了周吉的论文；此外，文中的测音数据由韩宝强提供；所用谱例由周吉、常树蓬与徐明先记谱。特此说明，并向上述诸位同行、学者致以诚挚的谢意。

1999年10月25日完稿于
北京丝竹园

①卢光：《多朗木卡姆音乐浅论》（《新疆艺术》1984年第6期）。

②关也维：《从民族音乐学角度试探“多兰”及其音乐》（《新疆艺术》1998年第5期）。

③参看王炳华：《丝绸之路考古研究》（新疆人民出版社，1990年）；韩康信：《丝绸之路古代居民种族人类学研究》（新疆人民出版社，1993年）；周吉：《刀朗木卡姆的生态与形态研究》。

④⑥周吉：《刀朗木卡姆的生态与形态研究》。

⑤〔日〕关鼎著：《亚洲各国民歌》（赵佳梓译，上海音乐出版社，1997年）。

《维吾尔十二木卡姆》旋律特点初探

(论文摘要)

新疆艺术研究所 周吉

《维吾尔十二木卡姆》是人类“木卡姆”家庭中的重要一员，它与维吾尔族其它门类的传统音乐有着千丝万缕的联系。

在具有一定程度的即兴性的同时，《维吾尔十二木卡姆》也具有着相当程度的定规性。我将这种定规性称之为“维吾尔木卡姆模式”，其中主要包括“纵向”的“乐调模式”、“旋法模式”和“横向”的“结构模式”、“节拍、节奏模式”这四个方面。《维吾尔十二木卡姆》的“乐调模式”指每一部木卡姆都以一个特定的乐调为基础。因为前后唱词没有内容上的联系，每部木卡姆中乐调和旋律主题的贯穿是大型套曲整体性和统一性的根本保证。

《维吾尔十二木卡姆》的各种模式的乐调具有着“四分音现象”、“一级多音现象”、“活音现象”、“多结音现象”等特点；结音相同者，也可能因构成乐音及各乐音功能的不同而属于不同的乐调。在每部木卡姆中，又都可以见到大量、巧妙的乐调变化，这些都给《维吾尔十二木卡姆》的旋律带来了不可忽视的影响。

《维吾尔十二木卡姆》的“结构模式”和“节拍、节奏模式”指每一部木卡姆的结构和其中每一个段落的节拍、节奏都有着一定之规。

“基本节奏型”是“节拍、节奏模式”的具体体现。在

《维吾尔木卡姆》中， $\frac{6\frac{1}{2}}{4}$ ($\frac{2\frac{1}{2}+4}{4}$)等增盈节拍， $3/4+2/4$ 等混合节拍， $5/8(3+2/8)$ 、 $7/8(3+4/8)$ 、 $9/8(3+6/8)$ 等复合节拍中的节奏型非常特殊，它们给《维吾尔十二木卡姆》的旋律带来了特定的制约。由于在多音节维吾尔语词汇中，重音往往落在最后一个音节，主要以唱词轻重节奏变化来行腔的维吾尔族传统音乐的旋律就具有着在节奏轻位起讫的特点，旋律中各种符点音符、切分音符也应运而生。

《维吾尔十二木卡姆》的“旋律模式”指其旋律构成和旋律发展的一般规律。各部木卡姆的旋律音域宽广、起伏婉转。旋律线多由音程的级进构成，且多呈先扬后抑型抛物线。重复、变化重复（节拍上的扩展、音区上的移位等）为旋律发展所常用，而变头同尾（合尾）是《维吾尔木卡姆》旋律发展最重要的手段。

除节拍、节奏的变化之外，乐调的交替、转换使得《维吾尔十二木卡姆》的旋律具有了更为丰富的表现力和更加感人的音乐魅力。

《维吾尔十二木卡姆》在旋律方面所具有的这些特点主要是由“血缘”和“地缘”这两方面因素造成的，维吾尔木卡姆是东西方音乐文化交流的硕果，被称作“丝路明珠”。对它的音乐形态方面的研究对于研究古西域乐舞、古丝路文化及东西方音乐文化的交流都具有着重要的意义，有待于我们进一步重视和加强。

《维吾尔十二木卡姆》旋律特点初探

新疆艺术研究所 周吉

木卡姆，是普遍存在于中国新疆及中亚、南亚、西亚乃至北非各国家、各地区绿洲穆斯林民间的一种音乐现象。“木卡姆”这一称谓源自阿拉伯语，对之有着“位置说”、“调式说”、“体裁说”、“即兴说”等各种不同的注释^①。

各国家、各地区、各民族民间流传的木卡姆有着某些相近和相似：都是大型的套曲，都有着悠久的历史，都包含声乐、器乐、歌舞曲或其中的一、二种体裁，演唱（奏）者都具有相当程度的即兴性。同时，各国家、各地区、各民族民间流传的木卡姆在篇幅、结构体裁、表现内容、表演形式和音乐形态特点等各个方面又有着各不相同的特点。各国家、和地区、各民族木卡姆音乐与该国家、该地区、该民族的其它门类传统音乐都有着千丝万缕的联系，各国家、各地区、各民族木卡姆音乐之间所存在的“同名异实”现象特别需要研究者注意。

在人类木卡姆音乐大家庭中，广泛流传于新疆各维吾尔族聚居区的木卡姆据有着特殊的位置。《维吾尔十二木卡姆》由十二部大型古典套曲组成，堪称为维吾尔木卡姆的代表。《十二木卡姆》中的每一部都由“穹乃额满”、“达斯坦”、“麦西热甫”这三大部份构成。“穹乃额满”意为大曲，其中包括叙诵歌

—— — — — —

①：请参看杜亚雄：《木卡姆的词意及其演变》（载《中国音乐》1987年第1期第3—6页），周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》。

曲、器乐曲和歌舞曲11至16首，是每部木卡姆的核心部份；“达斯坦”为6至10首叙事歌曲和器乐曲的组合；“麦西热甫”部份包含2至4首歌舞曲。有些学者认为，“达斯坦”和“麦西热甫”部份被规范进入每一部木卡姆，是公元16世纪的事。^①

和绝大多数东方传统音乐一样，《维吾尔十二木卡姆》主要是一种单旋律的音乐艺术，其音乐形态特点在旋律中有着充分的体现。《维吾尔十二木卡姆》篇幅庞大，乐律乐调多变、节拍节奏复杂、曲式结构严谨，其旋律的构成和发展都内蕴着许多有待于我们寻觅、探研的特点和规律。本文只是在这个领域所做的初步尝试。限于篇幅和目前能达到的水平，有些问题难作详论，只能对《维吾尔十二木卡姆》的旋律特点作总体的鸟瞰。

—

上文已及《维吾尔十二木卡姆》同它国家、它地区、它民族的木卡姆音乐一样在表演时具有着一定程度的即兴性。同时，从总体来看，《维吾尔十二木卡姆》又具有着相当程度的定规性。我们把这种定规性称之为“维吾尔木卡姆模式”。

“维吾尔木卡姆模式”大致包括以下四个方面：

1)、整部木卡姆的旋律属于一个基本乐调，每部维吾尔木卡姆中都可以见到音乐主题有变化的贯串。我们将这种现象称为木卡姆的“乐调模式”。

2)、各部维吾尔木卡姆都有着大致相同的结构。我们将其

①：见阿不都秀库尔·穆罕买提·伊明：《阿曼尼莎汗和十二木卡姆》（杨金祥译，载《丝绸之路乐舞艺术》第32—35页）。

称为“结构模式”。

3)、每一部维吾尔木卡姆中的各个段落，都沿用着规范的节拍和节奏型。我们将这种规范称为“节拍、节奏模式”。

4)、维吾尔木卡姆的旋律构成和发展，有它自身独特的规律。我们将其称为“旋法模式”。

《维吾尔十二木卡姆》的旋律特点与上述四种模式、特别是这四种模式与众不同的个性密不可分。

我们先用简略的图式来表现《维吾尔十二木卡姆》的“乐调模式”。

《维吾尔十二木卡姆》乐调模式一览表：

木卡姆名称	乐 调 模 式
拉克	$\boxed{5}^{(D)}$ $\textcircled{6}$ $\textcircled{?}$ $\textcircled{1}$ $\textcircled{2}$ $(\sharp 2^{\sim})$ $\textcircled{3}$ 4 5
且比亚特	$\boxed{1}^{(D)}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{3}$ 4 $\textcircled{5}$ $\textcircled{6}$ 7 i
木夏吾莱克	$\boxed{6}^{(A)}$? $\textcircled{1}$ $\sharp 1$ $\boxed{2}^{(D)}$ $\boxed{3}^{(E)}$ 4 $\sharp 4$ 5 6
恰尔尕	$\boxed{7}^{(\sharp F)}$ $\textcircled{1}$ 2 $\sharp 2^{\sim}$ $\textcircled{3}$ 4 $\sharp 4$ 5 6 $\sharp 6^{\sim}$ 7
潘吉尕	$\boxed{1}^{(D)}$ $\textcircled{2}$ 3 $\textcircled{4}$ $(\sharp 4)$ $\textcircled{5}$ $\textcircled{6}$ 7 i
乌孜哈勒	$\boxed{6}^{(E)}$? 1 $\sharp 1$ $\sharp 1$ $\textcircled{2}$ 3 4 $(\sharp 4)$ 5 6
艾且木	$\boxed{5}^{(D)}$ 6 $\sharp 6$ $\textcircled{?}$ $\textcircled{1}$ 2 $\sharp 2^{\sim}$ $\textcircled{3}$ 4 5
乌夏克	$\boxed{7}^{(\sharp C)}$ $\textcircled{1}$ 2 $\sharp 2^{\sim}$ $\boxed{3}^{(\sharp F)}$ $\textcircled{4}$ $(\sharp 4)$ $(\sharp 4)$ 5 $\textcircled{\sharp 5}$ 6 $(\sharp 6)$ 7
巴雅特	$\boxed{7}^{(\sharp F)}$ $\textcircled{1}$ 2 $\sharp 2^{\sim}$ $\textcircled{3}$ $\textcircled{4}$ 5 $\textcircled{\sharp 5}$ 6 $\sharp 6$ 7
纳瓦	$\boxed{5}^{(D)}$ 6 $\sharp 6$ $(\flat ?)$ $\boxed{7}^{(\sharp F)}$ $\textcircled{1}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{\sharp 2}$ 3 $\textcircled{4}$ 5
西尕	$\boxed{2}^{(D)}$ $\textcircled{3}$ 4 $\sharp 4$ $\sharp 4$ $\textcircled{5}$ 6 $\textcircled{7}$ \textcircled{i} $\sharp i$ $\sharp i^{\sim}$
依拉克	$\boxed{2}^{(D)}$ $\textcircled{3}$ 4 $\sharp 4$ $\sharp 4$ $\textcircled{5}$ $(\sharp 5)$ $(\sharp 5)$ $\textcircled{6}$ $\flat 7$ d_7 $\sharp 7$

[一览表中的 \sharp (d) 号为半升(降)号，表示该乐音要升高

(降低)四分之一音(50音分)。外画方框的乐音为乐调中心音、其下方所标字母表示它的固定音高位置；外画圆圈(三)的乐音为乐调骨干音，外画括号的乐音在旋律中见得很少。]

用本一览表和我们以前所具有的“调式”的概念相比，有着以下几点不同。这几点也恰恰是《维吾尔十二木卡姆》乃至整体维吾尔族传统音乐在乐律乐调方面所具有的特点：

1)、四分中立音律的普遍应用使得《维吾尔十二木卡姆》中大量存在着半升音，也可见到半降音。

2)、在同一首乐曲中，某一个音级上可以先后出现二个甚至三个不同位置的乐音，如2、 $\sharp 2$ 、 $\#2$ 、 $\flat 7$ 、 $\natural 7$ 、 $\sharp 7$ 等。

3)、构成乐调的乐音，既可以是音高相对固定的音级，也可以是上下游移的音过程(我们用 \sim 号标示乐音的向上游移，用 \nwarrow 号标示乐音的向下游移)。

4)、一个乐调可能以一个乐音为中心，也可能以二个甚至三个乐音为中心。乐曲的结音可以是乐调中心音，也可以不是乐调中心音。

5)、乐曲结音相同者，可能因乐调构成乐音的不同及各乐音运动趋势(功能)的不同而分属于不同的乐调。所以，我们不能简单地仅仅根据乐曲结音就轻易地确定乐调。

6)、经常可见乐调的变化。其手法包括“同主音调变化”、“同宫调变化”、“移调”等多种。

我们对上述的第1、2、3、4点分别称作“四分音现象”、“级多音现象”、“活音现象”和“多结音现象”。上述第5点与秦腔音乐中“欢音”与“苦音”、潮州音乐中的“轻三六”

与“重三六”的情况类似，想读者不难理解。

这些特点在《维吾尔十二木卡姆》的旋律中都有所凸现。

“四分音”的存在使得《维吾尔十二木卡姆》的旋律中出现了以下几个特殊的音程：

“四分音窄二度”（150音分左右），如 $3-\sharp 4$ 、 $\sharp 2-3$ 、 $\sharp 5-6$ 、 $6-\overset{d}{7}$ 、 $7-\sharp i$ 等。这种音程在《维吾尔十一木卡姆》的旋律中时有所见：

（谱例一）

1=G

\sharp 0.5 7.1[♯]2 3.333 3 3.3.4 34[♯]5 3[♯]433

33.2 2721 (7.21 1) ∴ ……

（《且尔尕木卡姆·木凯迪满》第一句①）

“四分音宽二度”（250音分左右），如 $4-\sharp 5$ 、 $\sharp 2-1$ 、 $5-\sharp 6$ 等。这种音程在《维吾尔十二木卡姆》的旋律中见得较多：

（谱例二）

1=G

\sharp 01 212 717 1.111 717 77 6.7 6.7 5- ∴

①：“木凯迪满”因其位于“穹乃额曼”部分乃至整部木卡姆之首，且为气息悠长、节奏自由的散板，故曾被意译为“散板序唱”（简称“散序”）。本文所引谱例，皆据自新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究会、新疆维吾尔自治区文化厅编：《维吾尔十二木卡姆》（新疆人民出版社1993年版），乐谱下方所列序号为唱词句序。

(《纳瓦木卡姆·木凯迪满》第十八句)

“四分音窄三度”(250音分左右), 如 $\sharp 2-4$ 、 $\sharp 6-1$ 等。这种音程在《维吾尔十二木卡姆》的旋律中也见得不少:

(谱例三)

1=D

サ 0.7 7.1 3 $\sharp 2.4$ 3 - - $\frac{2}{4}$ 4.4 . 3 3 3 3 3 . 3 - |

(《乌夏克木卡姆·木凯迪满》第一句)

“中三度”(350音分左右), 如 $3-\sharp 5$ 、 $7-\sharp 2$ 、 $\sharp 5-7$ 、 $5-\dot{1}$ 等。这种音程在《维吾尔十二木卡姆》的旋律中见得最多, 其中的一端且往往是乐调的中心音或骨干音, 似乎向我们暗示着四分音的起源即是追求大于小三度、小于大二度的“中立三度”:

(谱例四)

1=G

サ 5.671 $\sharp 2$ 7.17 7 - 7.17.1 $\frac{2}{4}$ $\sharp 6.7$ 6.7.57.7 7.1 $\sharp 2$ 2.7.1

7 - (1.7 . 7.7 7.5.1) |

(《艾且木木卡姆·木凯迪满》第一句)

(谱例五)

1=G

サ 5 5 3.4.3 $\sharp 2$ 7.2.1 7 7 . (7) $\frac{5}{4}$ 5 $\frac{7}{4}$ 7.2 1 - -

1.4.5 3.4.3.4.3.4 $\sharp 2$ 7.2.1 1.0 4.4.3.4 $\frac{3}{4}$ 2.7.2 1.1.1 |

(《巴雅特木卡姆·木凯迪满》第二句)

(谱例六)

1=D

♩ 5̣.6̣7̣ ị-ị6̣ 7̣6̣ 7̣.7̣ịị ị.7̣7̣7̣ 7̣ 5̣ 6̣7̣6̣2̣ ịị7̣

♩ 6̣7̣.7̣ 7̣.ị 6̣7̣. 5̣.3̣ 4̣.3̣[♯]2̣ 3̣ --- | (4̣.2̣ 3̣4̣ 3̣ 3̣) |

3̣.6̣6̣6̣ 7̣ 7̣ 6̣3̣ 3̣ị ị.6̣ 7̣ 7̣.ị 7̣.ị6̣7̣. 5̣ (5̣[♯]6̣5̣6̣.) |

♩ 6̣6̣. 6̣.3̣ ị.6̣ 7̣ ị.ị7̣7̣ 5̣6̣5̣6̣5̣6̣3̣ | -----

(《乌夏克木卡姆·木凯迪满》第九、十句)

请注意上例中的7 5 3式的进行，它明确无误地表明了5所处的“中三度”位置。此外，以半升音5作为第十句的半终止音及第十句末尾的流动终止，也都体现着《乌夏克木卡姆》的旋律特点，具有着独特的韵味。

“四分音宽五度”（750音分左右），如5-2、1-5等，这种音程主要见之于《纳瓦木卡姆》之中，其下端为乐调中心音之一。五度音既要升高又要作游移，似与潮州音乐中的“活五”音相近：

(谱例七)

1=G

♩ 0 5 2̣.1̣ 2̣7̣1̣ 7̣1̣.7̣ 7̣ 7̣.7̣.7̣. 1̣ 6̣.7̣6̣.7̣5̣- | 5̣5̣5̣5̣.

♩ 2̣ 7̣.2̣ | ----- |

(《纳瓦木卡姆·木凯迪满》第十七句)

上文中的七个谱例都选自各部木卡姆的【木凯迪曼】部份。因为在《维吾尔十二木卡姆》中，每一部木卡姆的乐调和主题旋律在【木凯迪曼】部分就有了清晰的呈示；六个谱例分别选自

《且尔尕木卡姆》、《纳瓦木卡姆》、《乌夏克木卡姆》、《艾且木卡姆》和《巴雅特木卡姆》，是为了说明在《维吾尔十二木卡姆》中，以这五部木卡姆的旋律中出现四分音最为频繁，这当然和这五部木卡姆的乐调有关。

从上文的谱例还可以看出，在《维吾尔十二木卡姆》中，半升音比半降音要重要得多，这些四分音又常常是上下游移的“活音”，这一方面体现了东方民族对“曲线美”的刻意追求，另一方面，也恰恰证明了我国明代著名律学家朱载堉的至理名言：“数乃死物，一定而不易，音乃活法，圆转而无穹。”

出现“一级多音现象”的原因较为复杂。有些升降半音的出现是乐音运动趋势之需。此时，升高半音者多为乐调中心音或骨干音的下方小二度装饰音，作上行级进。如5-6、2-3、4-5等：

1 = G (谱例八)

①：关于这五部木卡姆的乐调，请参看《维吾尔传统音乐中的纳瓦调》，载《西北民族研究》1994年第1期及《维吾尔木卡姆十题》，载《新疆师范大学学报》1994年第4期。

②：见朱载堉撰、冯文慈点注《律学新说》第44页。人民音乐出版社，1896年，北京版。

2·5 3 2 | 1·7 | 7·1 7 6 5 | ……

(《拉克木卡姆·克其克赛勒克》第十三、十四句)。

降低半音者多为乐调中心音或骨干音的上方小二度装饰音作下行级进，如 $\overset{b}{3}-2$ 、 $\overset{b}{7}-6$ 等：

1=D (谱例九)
 $\frac{2}{4}$ 0 5·6 | i·7 i·7 | i 2 4 | 3·4 2 2·i i^b7 | 6 i 6 |

6 6 5 4 6 5· | (5^b7 6 4 5 5) ……

(《潘吉朶木卡姆·太孜》第五句)

也有些升降半音的出现和旋律的乐调变化有关，这个问题我们将在下一节文字中再作详细讨论，还有一些升、降半音，却显示⁽⁴⁾与我国古而有之的“八音之乐”相似的情况：由于旋律运动的需要，本位音和升、降音都合理地存在于一个乐调之中。

1=C (谱例十)
 $\frac{2}{4}$ 0 3 3 3[#]4 5 | 6 6 5[#]4 5 | 6 5^b4 3·2 | 2 - :||

||: i 7 6 6 | 7 7 6 5[#]4 5 | 6 5^b4 3·2 | 2 - || ……

(《木夏吾莱克木卡姆·第二麦西热甫》第一、二句)

半升、半降的四分音和本位音、升降音的先后出现当然是不同律制使之然。五度相生律(或其反方向的四度相生律)、纯律、四分中立音律和十二平均律在《维吾尔十二木卡姆》中的“存充分暗示了这个乐种所具有的“多元一体”的混成性特点。

除四分音之外，《维吾尔十二木卡姆》的旋律中还存在以下三种不同的“活音”：

旋律中首调唱名为Si的乐音常可能偏低，也常可能作向下的

游移；旋律中首调唱名为Fa的乐音常可能偏高，有时也可能作向上的游移。这是第一种情况。

(谱例十一)

$\frac{3}{4}$ $1=C$

0 5 6 i·7 i | i i i 2·3 2·i | \sharp 7 7·7 i | 7·i 7 6 |

0 5 5 6 i·7 i | i·i i i 2·3 2·i | \sharp 7 7·7 i | 7·i 7 6 |

(《木夏番莱克木卡姆·第二克其克赛勒克》第一乐句)。

乐调中的III (或VI、VII) 级音若与调中心音 (或IV、V级音) 构成大三度，它就可能偏低，并常可能作向下的游移；乐调中的iii (或VI、VII级音) 若与调中心音 (或IV、V级音) 构成小三度，它就可能偏高，有时也可能作向上的游移。这是第二种情况。

(谱例十二)

$1=D$

\sharp 0·7 7 1 2·2 2 2 2 2 2 \sharp 3 1·3 2 - - \sharp 2 3·3 2

2 2·2 | (\sharp 7·1 2 3 2 1 2·3 2·2 -) | 0 1 1 1 1·1 1

1 7 1 5 1·2 3 2 \sharp 6 4·6 5 - 5 6 4 3·4 3 1·3 2 ,

4 4 4 3 2 \sharp 3 1 1 - - - - 0 |

(《潘吉尕木卡姆·木凯迪满》第一、二句)

这种情况说明了《维吾尔十二木卡姆》的旋律存在着弱化大、小三(六、七)度的区别而向中三(六、七)度靠拢的趋

势。

第三种情况主要出现在旋律的下行运动中，此时一些乐音的向下游移加强了旋律的运动势头：

1=G (谱例十三)

2/4 0.1 | 1.2 3.3 | 3.3 3.3 | 3.3 2.5.5 | 4.3 2.0 |

1.7 6.6 | 7.1 2.5.3.3 | 2.1 7.6.6 | 7.1.2 7.7.6 | 6.- |...

(《乌孜哈勒木卡姆·派西露》第一、二句)

升降音、四分音及各种“活音”的频繁出现，使得《维吾尔十二木卡姆》的旋律更加多变、更为生动。在维吾尔族民间，每个木卡姆艺人（俗称“木卡姆共”）唱（奏）升降音、四分音、“活音”的能力被视作衡量其技艺高下的重要标准之一。当我们深入到维吾尔木卡姆音乐之后，也会深刻体会到乐音的升（降）、半升（半降）变化和各种不同情况的游移对于其旋律独特的音乐风格和感人魅力所具有的不可或缺的作用。

“多结音现象”可能说明一个乐调既可“正煞”，也可“侧煞”，其中的规律却尚未被我们觅得。《维吾尔十二木卡姆》中“多结音现象”可以较多地见到，现只举几个最为典型的例子：

《且比亚特木卡姆》的调中心音为Do (D)。除【赛乃姆】和【穹赛勒克】两个段落因乐调变化而以[#]F (D宫之mi) 作为结音之外，《且比亚特木卡姆》其余的20首乐曲中以乐调中心音Do作为结音的15首，游动结尾的3首，以B (D宫之La) 为结音的1首。而在呈示整部木卡姆音乐主题的【木凯迪满】中，虽然

前9个段落有7个段落是以Do为结音的(另2个分别以La和mi为结音),偏偏在最后一个段落,旋律先进行到了乐调中心音Do上(下例中*处),突然机锋一转,选择II级音Re作为了全曲的结束音,为我们提供了一个极佳的“侧煞”的例子:

(谱例十四)

1=D
 ♪ 5̣ | 4̣.4̣ 4̣4̣4̣ 3̣3̣3̣3̣. 3̣.4̣ 2̣02̣ 2̣3̣5̣ 4̣.5̣4̣6̣
 5̣. 6̣ 5̣.6̣5̣6̣ 4̣ 3̣0 | 3̣.3̣ 3̣ 2̣ 2̣.5̣ 3̣ 1̣ * 1̣.3̣
 2̣ 6̣.1̣ 6̣ 6̣6̣3̣ 1̣.3̣ 2̣ - - - ||

在这部木卡姆的第一大部份“穹乃额曼”的末尾,仍以提高了8°的上列旋律作为结束,说明这个“侧煞”的现象并非偶然,而在整部木卡姆的末尾,歌唱旋律仍以Re为结音“侧煞”,再由乐队补奏乐调中心音作为最终的结束:

(谱例十五)

1=D
 ♪ || : 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ | 6̣.1̣ 5̣ 3̣ | 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ | 1̣ - : ||
 6̣.1̣ 5̣ 3̣ | 4̣.4̣ 4̣ 4̣ 4̣ 4̣. 3̣.2̣ 3̣ 2̣ 3̣.3̣ 3̣.2̣
 2̣.5̣ 3̣ - | 1̣.3̣ 2̣ 6̣.1̣ 6̣ 6̣6̣.3̣ 1̣.3̣ 2̣ - -
 (1̣ - - -) ||

在《纳瓦木卡姆》中,有两个乐调中心音:Sol(D)和Si(♯F),它们也分别作为了本部木卡姆中22首乐曲的结音。其中,以乐音Sol为结音者14首,以乐音Si为结音者8首。对于这

个乐调，邵光琛先生曾另辟蹊径，用他所提出的“音群论”来解释。根据他的理论，7 1 4 5四个乐音属于同一个“音群”。以该音群中的主音7为结音者为“正格终止”；以该音群中的六音5为结音者为“付格终止”。①

《巴雅特木卡姆》以Si ($\sharp F$)为乐调中心音，但其中的各首乐曲，却分别以Si ($\sharp F$)、Do (G)和Sol (D)作为结音(谱例从略)。

“多结音现象”的最后一个例子也是最特殊的例子，选自《木夏吾莱克木卡姆·第三达斯坦》。请看其中第一个段落的——旋律：

1=G (谱例十六)

$\frac{3}{4}$ 0. 1 || 1 - 1 | 1 - 1 | 2. 3 2. 3 2 1 | 1 0 2 |

$\sharp 3$ $\overset{\text{2.3}}{\curvearrowright}$ 2. 6 5 | $\sharp 3$ $\overset{\text{2.3}}{\curvearrowright}$ 2 3 2. 1 | 1 $\overset{\text{7}}{\curvearrowright}$ $\overset{\text{7}}{\curvearrowright}$ 6 | $\overset{1.}{\curvearrowright}$ 6 - - |

($\underline{3.3}$ $\underline{33}$ $\underline{31}$ | $\underline{2.3}$ $\underline{13}$ 2 | 1 $\overset{\text{7}}{\curvearrowright}$ $\overset{\text{7}}{\curvearrowright}$ 6 | 6 0) 0. 1 :||

$\overset{1.}{\curvearrowright}$ 6 - \vee 1 | $\overset{1.}{\curvearrowright}$ 7 1 5 || $\overset{6.}{\curvearrowright}$ 1 6 6 | $\overset{1.}{\curvearrowright}$ 7 1 2 | 3 $\overset{2.3}{\curvearrowright}$ 2 \vee 2 |

$\overset{1.}{\curvearrowright}$ 2 1 7 6 | $\overset{1.}{\curvearrowright}$ 7 6 5 7 6. 6 | $\overset{5.}{\curvearrowright}$ 6 5 6 $\sharp 4$ | $\overset{1.}{\curvearrowright}$ $\sharp 4$ 0 2 |

5 - 5 :|| $\sharp 4$ 0 0 ||: ($\overset{6.}{\curvearrowright}$ 6 $\overset{5.}{\curvearrowright}$ 6 $\overset{5.}{\curvearrowright}$ $\sharp 4$ | 5 - 5 | $\overset{6.}{\curvearrowright}$ 6 $\overset{5.}{\curvearrowright}$ 6 $\overset{5.}{\curvearrowright}$ $\sharp 4$ |

$\sharp 4$ 0 0 :||

①：详见邵光琛：《音群论》(未刊手稿)。

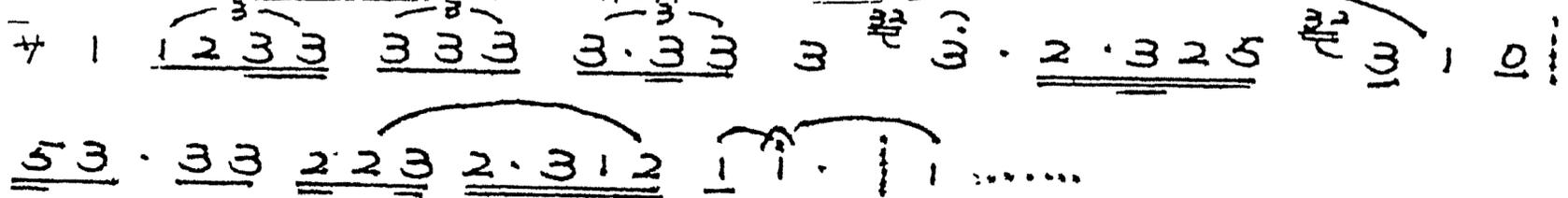
《木夏吾莱克木卡姆》的乐调值得深入研究。在这部木卡姆的“穹乃额曼”部份，占主导地位的乐调见上文一览表所列。但在进入“达斯坦”部份之后，乐调向属方向变化，乐调变成了这样的模式： $\boxed{2} \ 3 \ 4 \ \overset{\#}{4} \ \boxed{5} \ \boxed{6} \ 7 \ i \ \dot{2}$

对上面所录的乐曲【第三达斯坦】，有学者曾将其视作为“变征调”^①，而笔者却认为这是一个特殊的以向下游移的升高半音的Ⅲ级音作为结音的Re调，是一种特殊的“侧煞”。

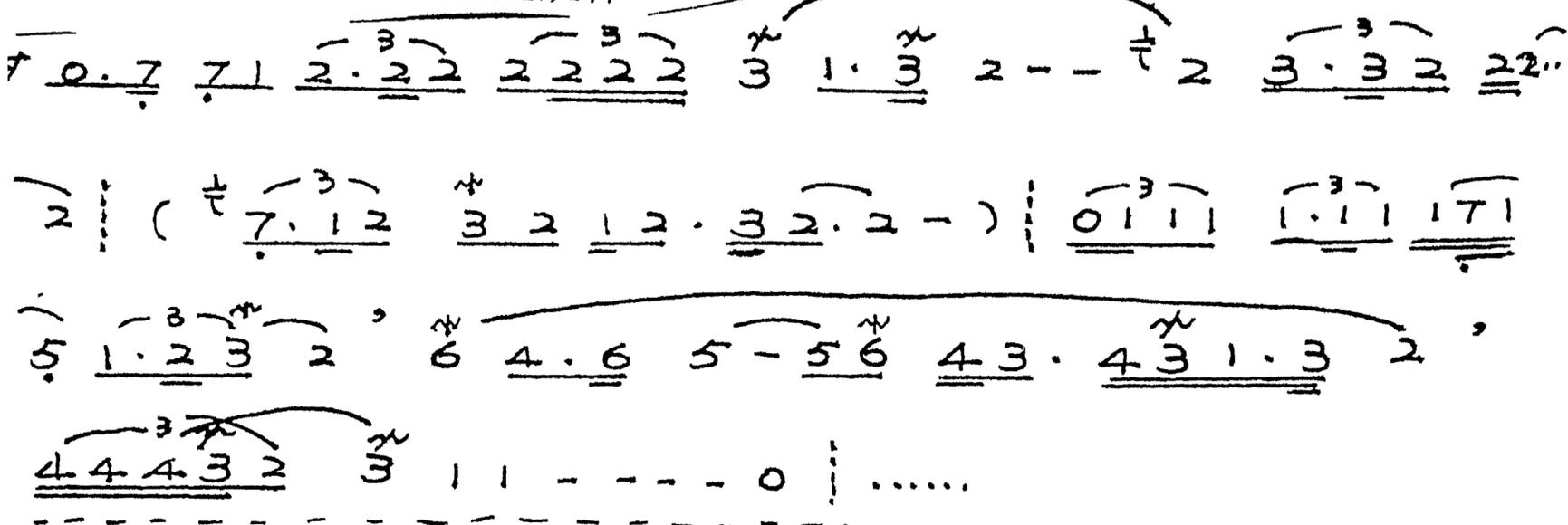
在本节文字的最后，我们将用间以Do (D) 为结音的《且比亚特木卡姆》、《潘吉尕木卡姆》的不同主题旋律的比较来说明“不能简单地仅仅根据乐曲结音就轻易地确定乐调”这条必须牢牢记住的道理。

(谱例十七)

《且比亚特木卡姆》的主题旋律：



《潘吉尕木卡姆》的主题旋律：



①：王曾婉：《木卡姆的调式理论与苏祇婆的“五旦七声”》载《丝绸之路乐舞艺术》第110—126页。

上例中《且比亚特木卡姆》的主题旋律具有着“五声性”的特点。在《拉克木卡姆》等其他少数几部维吾尔木卡姆中，也能够见到一些“五声性”的旋律片断，这些段落可能是古代回纥音乐的遗存，也可能是和汉族及我们北方各游牧民族长期文化交流的结果。但在这些“五声性”片断的前后，很快就出现七声乃至更加复杂（例如四分音）的因素。因此，我们可以说，如果从整体来进行认真的分析研究，《维吾尔十二木卡姆》的乐调模式以“七声”为主，也可以见到“五声”、“八声”等例外。

(谱例十八)

$1=D$

$\frac{3}{4}$ 1. 1 1 1 0 3 2 3 | 1 0 3 2 3 1 | 2. 2 2 2 $\frac{1}{4}$ 6. 2 | 1 0 1 1 | ...

||: 1 6 1 2 3 5 $\frac{1}{4}$ 3. 5 3 2 | % | % | 1. 1 1 :|| 1 7 1 2 3 2 3 |

2 3 2 3 2 1. 3 | 2 -- | 3. 2 1 2 3 2 0 6 | 5 6 5 6 5 6 5 6 $\frac{1}{4}$ 4 |

4 3 4 5 3 2 3 1 2 | 1 0 1 1 | ||: 5 i 7 i 6 7 5 6 5 i 7 i |

5 2 i 7 i 7 | $\frac{1}{4}$ 6 5 $\frac{1}{4}$ #4 5 6 7 i | 5 5 5 5 5 :|| 5 0 5 5. 2 |

i. 7 7 | i 4 2 i 7 i 7 5 0 2 | i. 7 7 | i 4 2 i 7 i 7 5 0 2 |

i. 7 7 | i 6 5 $\frac{1}{4}$ #4 5 6 7 i 7 | 5 0 5 5. 2 | | i i i i i i i i |

i 4 3 4 2 3 i 2 i | 6. i 6 5 4 5 6 5 6 4 5 | 4 3 4 5 6 5 5 |

5 i 6 5 4 6 $\frac{1}{4}$ 3. 2 | 1 0 1 1 ||

(《且比亚特木卡姆·太孜迈尔乎里》)①

二

在上节我们研讨了《维吾尔十二木卡姆》的乐调模式特点给它的旋律所带来的影响。在本节中，我们将研讨《维吾尔十二木卡姆》的结构模式、节拍节奏模式和它的旋律的关系。

《维吾尔十二木卡姆》的结构及节拍节奏模式一览表

乐曲名称		节拍	起始速度	基本节奏型	
穹	木凯迪满		=60		
	* 太孜	$\frac{3}{4}$	=54	<u>T·T</u> <u>TT</u> D D <u>OT</u> D D 0 D T·T <u>TT</u> 0	
	* 怒斯禾	甲	$\frac{4}{4}$	=48	<u>TTT</u> <u>TTT</u> <u>D0</u> <u>DD</u>
		乙	$\frac{6\frac{1}{2}}{4}(\frac{2\frac{1}{2}+4}{4})$	=58	<u>TTDT</u> <u>TTD</u> <u>D T T T</u> <u>TTTT</u> <u>TTD</u>
乃	丙	$\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$	=60	<u>TTTT</u> <u>DDT</u> <u>T·T</u> <u>TD</u> D	
	丁	$\frac{5}{4}$	=108	D <u>DT</u> <u>TT</u> T	
额	* 亚林木沙克	$\frac{7}{8}(\frac{3+4}{8})$	=36	(<u>TTTT</u>) <u>D0DT</u> <u>D0TTTT</u>	
	朱拉	$\frac{4}{4}$	=56	<u>DTT</u> <u>DTT</u> <u>DDT</u> <u>T0</u>	
	赛乃姆	$\frac{2}{4}$	=78	<u>D0T</u> <u>OT</u> D <u>DD</u>	

①：迈尔乎里：《维吾尔十二木卡姆》中的器乐段落，其中的主题旋律与前接的声乐段落中的主题相同，但又有些器乐化的变化。曾破人意译为“间奏曲”。

曼	穹赛勒克	$\frac{5}{8}(\frac{3+2}{8})$	= 45	<u>DTI</u> <u>DT</u>	
	* 克其克赛勒克	$\frac{2}{4}$	= 66	<u>D · D</u> <u>TT</u> <u>DDDD</u> T	
	* 派西露	甲	$\frac{2}{4}$	= 54	<u>DTI</u> <u>DTI</u>
		乙	$\frac{2\frac{1}{2}}{4}$	= 66	(<u>OT</u>) <u>DTD</u> <u>TT</u> <u>DTD</u> <u>OT</u>
		丙	$\frac{2}{4}$	= 62	<u>DT</u> <u>ODT</u> <u>DT</u> <u>DDT</u>
		丁	$\frac{2}{4}$	= 66	D <u>DT</u> D <u>DDT</u>
太喀特	$\frac{6}{8}$	= 120	(<u>D</u>) <u>DTD</u> <u>TTD</u>		
以“木凯迪满”中的散板主题乐句结束“穹乃额曼”部分					
达 斯 坦	第一达斯坦	$\frac{2}{4}$	= 52	<u>DOT</u> <u>ODT</u> <u>DT</u> <u>DT</u>	
	第二达斯坦	$\frac{7}{8}(\frac{3+4}{8})$	= 33	D <u>Q</u> DT DDDT	
	第三达斯坦	$\frac{9}{8}(\frac{3+6}{8})$	= 24	D <u>D</u> <u>DTTTT</u> <u>DTT</u> <u>DTT0</u>	
	第四达斯坦	$\frac{6}{8}$	= 54	(<u>D</u>) <u>DTD</u> T <u>D</u> D <u>D</u> T <u>D</u>	
麦 西 热 甫	第一麦西热甫	$\frac{7}{8}(\frac{3+4}{8})$	= 36	DDDT D <u>Q</u> DT	
	第二麦西热甫	$\frac{2}{4}$	= 98	<u>DT</u> <u>DT</u>	
	第三麦西热甫	$\frac{2}{4}$	= 132	<u>DTI</u> <u>DT</u> <u>DTTI</u> <u>DT</u>	
以“木凯迪满”中的散板主题乐句结束整部木卡姆					

伴奏《维吾尔十二木卡姆》时所沿用的最重要的击节乐器达普（手鼓）所击出的强、弱变化：“D”号表示击鼓中，发“咚”音，一般说来是节奏强位；“T”号表示击鼓边，发“嗒”音，一般说来是节奏弱位；“O”号表示休止。

从上表中可以看出，《维吾尔十二木卡姆》中的每一部都以【木凯迪满】开始。节奏自由的散板使得歌唱者可以无羁无绊地以基本乐调和主题旋律为基础酣畅淋漓地即兴发挥。唱词的连续宣叙和悠长起伏的拖腔相结合，圆满地达到了叙咏的效果。

（谱例十九）

1=C

0 3 3 #4 3 4 2 5 4 3 3 - - - |

（《木夏吾莱克木卡姆·木凯迪满》第一句）

自【太孜】段落之后，维吾尔木卡姆的旋律就要受到“节拍节奏模式”的制约。在沿用2/4、3/4、4/4、5/4、6/8等常规节拍的维吾尔木卡姆段落，这种制约对旋律的影响不甚明显。而在沿用 $\frac{6\frac{1}{2}}{4}$ ($\frac{2\frac{1}{2}+4}{4}$)、 $\frac{2\frac{1}{2}}{4}$ 等“增盈节拍”，3/4+2/4等混合节拍，5/8 (3+2/8)、7/8 (3+4/8)、9/8 (3+6/8)等复合节拍的维吾尔木卡姆段落，乐曲旋律的节拍、节奏就显得很不寻常。

所谓的“增盈节拍”也可称为“非整数节拍”，表示乐曲中每一小节中的拍数为非整数，由整数节拍增盈而来。节拍为 $\frac{6\frac{1}{2}}{4}$ ($\frac{2\frac{1}{2}+4}{4}$)的【怒斯禾】被维吾尔族木卡姆艺人称作“台都尔怒斯禾”（意为“反的怒斯禾”）或“托卡怒斯禾”（意为“瘸腿怒

斯禾”），这个俗称形象地表明了“增盈节拍”给乐曲带来的影响。在《拉克》、《木夏吾莱克》、《潘吉尕》、《纳瓦》等多部维吾尔族木卡姆中可以见到这种特殊的【怒斯禾】段落，它们的旋律多以两小节或四小节为一句，旋律的节奏和本段落定规的“节奏模式”严丝合卯：

1= $\frac{6}{4}$ (谱例二十)

$$\begin{array}{l} \frac{6\frac{1}{2}}{4} \quad \frac{2\frac{1}{2}+4}{4} \\ \underline{0\ 4\ 3\ 4} \quad \underline{5\ 6} \quad \underline{6\ 5} \quad \underline{4\ 2\ 6\ 6} \quad \underline{6\ 5\ 4\ 6} \quad 5 - | \\ \text{(I I I I I T D \quad D \cdot I \quad I \cdot I \quad I I I I T D)} \\ \underline{5\ 4\ 4\ 4} \quad \underline{4\ 3\ 4} \quad \underline{5\ 4} \quad \underline{3\ 5\ 4\ 3} \quad 2\cdot(\underline{6\ 5\ 6\ 4\ 3\ 2}) | \dots \\ \text{I T I \quad I I \quad D \quad D \cdot I \quad I \cdot I \quad I I I I D)} \end{array}$$

(《拉克木卡姆·怒斯乐》第一句)

$\frac{2\frac{1}{2}}{4}$ 节拍的【派西露】只在《乌夏克木卡姆》中才能见到，其中的旋律以四小节为单位构成一乐句，使得沿用着不规则节拍的旋律具有了方整性：

(谱例三十一)

$$\begin{array}{l} 1=D \\ \frac{2\frac{1}{2}}{4} \\ \underline{0\ 3} \quad ||: \quad \underline{7\ 6} \quad \underline{5\ 6\ 5} \quad \underline{3\ 4} \quad | \quad \underline{5\ 4} \quad 3 \quad \underline{7\ 7} \quad | \quad \underline{7\ 6} \quad \underline{5\ 6\ 5\ 3\ 4} \quad | \\ \text{(I I I \quad D T \quad D \quad D T \quad D T \quad D I I \quad D T D \quad I I)} \\ \underline{5\ 4} \quad 3 \quad \underline{0\ 3} \quad ||: \dots \\ \text{D T \quad D \quad 0 I} \end{array}$$

(《乌夏克木卡姆·派西露》第一句)

$3/4 + 2/4$ 式混合节拍见于《潘吉尕木卡姆》和《巴雅特木卡姆》的【怒斯禾】段落。其中的旋律也严格地遵循着本段落固有的“节奏模式”，四小节或六小节构成一乐句，每句的末小节或以长音延长，或由过门“填空”。

(谱例二十二)

1=G

$\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ $\overset{\#}{6} \underline{\underline{71}}$ $\underline{\underline{1}} \overset{\#}{2} \underline{\underline{7}}$ $\underline{\underline{11}}$ | $\overset{\#}{2} \underline{\underline{17}}$ $\underline{\underline{7.5}}$ | $\underline{\underline{71}}$ $\overset{\#}{2} \underline{\underline{71}}$

($\underline{\underline{1.111}}$ $\underline{\underline{D D T}}$ $\underline{\underline{T.1}}$ | $\underline{\underline{TD}}$ $\underline{\underline{D0}}$)

($\underline{\underline{1.5}}$ $\underline{\underline{50}}$) :||

||: $\underline{\underline{345}}$ $\underline{\underline{77i}}$ $\underline{\underline{7}} \overset{\#}{2} \underline{\underline{5}}$ | $\underline{\underline{5343}}$ $\overset{\#}{2}$ | $\underline{\underline{4.332}}$ $\underline{\underline{1377}}$ |

($\underline{\underline{7.5}}$ $\underline{\underline{50}}$) :||: $\underline{\underline{5\#44}}$ $\underline{\underline{454}}$ $\underline{\underline{44}}$ | $\underline{\underline{5\#44}}$ $\underline{\underline{4.4}}$ |

$\overset{\#}{45}$ $\underline{\underline{7.6i7}}$ $\underline{\underline{75}}$ | $\underline{\underline{5-}}$:||: $\underline{\underline{345}}$ $\underline{\underline{77i}}$ $\underline{\underline{7}} \overset{\#}{2} \underline{\underline{5}}$ |

$\underline{\underline{5343}}$ $\overset{\#}{2} \underline{\underline{1}}$ | $\underline{\underline{17}}$ $\overset{\#}{6} \underline{\underline{7}}$ $\underline{\underline{771}}$ $\overset{\#}{2} \underline{\underline{3}}$ | $\underline{\underline{3.43.4}}$ $\overset{\#}{2} \underline{\underline{1}}$ |

$\underline{\underline{1.4}}$ $\overset{\#}{2}$ $\underline{\underline{13}}$ $\underline{\underline{77}}$ | ($\underline{\underline{7.5}}$ $\underline{\underline{50}}$) :||

(《巴雅特木卡姆·怒斯禾》前六句)

5/8 (3+2/8)、7/8 (3+4/8)、9/8 (3+6/8) 等复合节拍在《维吾尔十二木卡姆》中见得很多：5/8 (3+2/8) 是各部木卡姆【穹赛勒克】共同沿用的节拍；7/8 (3+4/8) 见于大多数木卡姆的【第二达斯坦】、【第一麦西热甫】和《乌夏克木卡姆·亚林木沙克》；9/8 (3+6/8) 见于《且比亚特》、《艾且木》、《乌夏克》等部木卡姆的【第三(或第二)达斯坦】。这三种复合节拍的节奏有一个共同的特点：在前面那个三拍的小单位中，常见三拍的二连音或四连音以及它们的各种变体，这种“节奏式”当然也制约着这些段落的旋律：

(谱例二十三)

1=G

$\frac{5}{8} (\frac{3+2}{8})$ $\underline{\underline{\dot{2} \cdot \dot{1} \dot{2} \dot{3}}}$ $\underline{\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{7} \dot{7}}}$ 6 - | $\underline{\underline{\dot{2} \cdot \dot{1} \dot{2} \dot{3}}}$ $\underline{\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{7} \dot{7}}}$

$\underline{\underline{\dot{2} \cdot \dot{1} \dot{2} \dot{3}}}$ $\underline{\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{7} \dot{7}}}$ 6 - ||: $\underline{\underline{\dot{7} \cdot \dot{7} \dot{7} \dot{7}}}$ $\underline{\underline{\dot{7} \dot{2} \dot{1} \dot{6}}}$ | $\underline{\underline{\dot{7} \cdot \dot{6} \dot{4}}}$

$\underline{\underline{\dot{3} \cdot \# \dot{4} \dot{5} \dot{7}}}$ $\underline{\underline{\dot{4} \dot{5} \dot{4} \dot{4}}}$ 2 - :||

(《拉克木卡姆·穹赛勒克》末两句)

上例中用十六分音符标写四连音，是为了表明此曲

8(3+2/8)节拍 和2/4节拍较为接近。

7/8(3+4/8)节拍维吾尔木卡姆乐曲中大致可见三种不同的节奏型。第一种节奏型见之于各部木卡姆的【第一达斯坦】及其迈尔乎里：

(谱例二十四)

1=G

$\frac{7}{8} (\frac{3+4}{8})$ $\underline{\underline{\dot{7} \cdot \dot{7} \dot{7}}}$ | $\underline{\underline{\dot{1} \dot{3} \dot{7} \dot{7} \dot{0}}}$ ||: $\underline{\underline{\dot{0} \dot{5} \dot{6} \dot{7} \dot{7}}}$ | $\underline{\underline{\dot{1} \dot{3} \dot{7} \dot{1} \dot{7} \dot{0}}}$ ||

(D D D T | D D DT T)

||: $\underline{\underline{\dot{0} \dot{7} \dot{1} \dot{2} \dot{2}}}$ | $\underline{\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{2} -}}$ | $\underline{\underline{\dot{2} \dot{7} \dot{1} \dot{4} \dot{2}}}$ | $\underline{\underline{\dot{1} \dot{3} \dot{7} \dot{1} \dot{7} \dot{0}}}$:||.....

(《纳瓦木卡姆·第一达斯坦迈尔乎里》)

第二种节奏型见之于各部木卡姆的【第一麦西热甫】：

(谱例二十五)

1=D

$\frac{7}{8} (\frac{3+4}{8})$ $\underline{\underline{\dot{0} \cdot \dot{3} \dot{3} \dot{3}}}$ ||: $\underline{\underline{\dot{2} \cdot \dot{3} \dot{2} \dot{1} \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{6} \dot{0} \dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{4}}}$ |

(D D D T | D D D T | D D D T)

$\underline{\underline{\dot{3} \cdot \dot{2} \dot{3} -}}$ | $\underline{\underline{\dot{3} \cdot \dot{2} \dot{5} \dot{3}}}$ | $\underline{\underline{\dot{2} \cdot \dot{1} \dot{1} -}}$ | $\underline{\underline{\dot{1} \dot{0} \dot{0} \dot{3} \dot{3} \dot{3} \dot{2}}}$ |

D D D T | D D D T | D D D T | D D D T |

$\overset{2}{3} \cdot \overset{2}{4} \quad \overset{2}{6} \overset{2}{5} \overset{2}{1} \overset{2}{6} \quad | \quad \overset{2}{5} \cdot \overset{2}{3} \quad \overset{2}{5} \overset{2}{4} \quad \overset{2}{3} \overset{2}{2} \quad | \quad \overset{2}{1} \cdot \overset{2}{2} \quad \overset{2}{3} \overset{2}{6} \quad | \quad \overset{2}{6} \cdot \overset{2}{4} \quad \overset{2}{5} \overset{2}{4} \overset{2}{3} \overset{2}{2} \quad |$
 $D \quad \underline{0} \quad D \quad T \quad | \quad D \quad \underline{0} \quad D \quad T \quad | \quad D \quad \underline{0} \quad D \quad T \quad | \quad D \quad \underline{0} \quad D \quad T$

$\overset{2}{1} \cdot \overset{2}{2} \quad \overset{2}{3} \overset{2}{3} \quad | \quad \overset{2}{3} \cdot \overset{2}{2} \quad \overset{2}{5} \overset{2}{3} \quad | \quad \overset{2}{2} \cdot \overset{2}{1} \quad \overset{2}{5} \overset{2}{3} \quad | \quad \overset{4}{2} \overset{4}{3} \overset{4}{1} \overset{4}{2} \quad | \quad \overset{4}{1} \text{---} \quad |$
 $D \quad \underline{0} \quad D \quad T \quad | \quad D \quad \underline{0} \quad D \quad T \quad | \quad D \quad \underline{0} \quad D \quad T \quad | \quad D \quad \underline{0} \quad D \quad T \quad |$

$\overset{2}{1} \cdot \overset{2}{5} \overset{2}{3} \quad | \quad \overset{2}{2} \cdot \overset{2}{1} \quad \overset{2}{1} \overset{2}{1} \quad | \quad \overset{2}{6} \cdot \overset{2}{4} \quad \overset{2}{5} \overset{2}{3} \quad | \quad \overset{4}{2} \overset{4}{3} \overset{4}{1} \overset{4}{2} \quad | \quad \overset{4}{1} \text{---} \quad | \dots$
 $D \quad \underline{0} \quad D \quad T \quad | \quad D \quad \underline{0} \quad D \quad T \quad | \quad D \quad \underline{0} \quad D \quad T \quad | \quad D \quad \underline{0} \quad D \quad T$

这种节奏型和【穹赛勒克】的节奏型都为维吾尔族古老的“萨玛舞曲”所常用。在这两种节拍节奏模式上唱(奏)出的旋律常给人以古朴、刚健之感。

第三种节奏型仅见于《乌夏克木卡姆·亚林木沙克》段落。

(谱例二十六)

$\frac{4}{8} \overset{1=D}{3} \overset{1}{3} \quad \overset{1}{3} \overset{1}{2} \quad | \quad \frac{7}{8} \overset{2}{3} \cdot \overset{2}{4} \quad \overset{2}{5} \overset{2}{5} \quad | \quad \overset{4}{4} \overset{4}{3} \cdot \overset{4}{3} \quad \overset{4}{3} \overset{4}{2} \overset{4}{5} \quad | \quad \overset{4}{4} \overset{4}{3} \cdot \overset{4}{3} \quad \overset{4}{3} \text{---} \quad |$
 $(\underline{TT} \quad \underline{TT} \quad | \quad D \quad \underline{0} \quad DT \quad | \quad D \quad \underline{0} \quad \underline{TT} \quad \underline{TT} \quad | \quad D \quad \underline{0} \quad DT \quad |$

$\overset{2}{3} \cdot \overset{2}{3} \overset{2}{2} \overset{2}{5} \quad | \quad \overset{2}{4} \overset{2}{3} \quad \overset{2}{3} \overset{2}{2} \overset{2}{5} \quad | \quad \overset{2}{4} \overset{2}{3} \quad \overset{2}{3} \overset{2}{4} \quad \overset{2}{3} \overset{2}{2} \quad | \quad \overset{4}{1} \overset{4}{2} \cdot \overset{4}{2} \quad \overset{4}{3} \text{---} \quad | \quad \overset{4}{3} \cdot$
 $D \quad \underline{0} \quad \underline{TT} \quad \underline{TT} \quad |$

(《乌夏克木卡姆·亚林木沙克》第一、二句)

《维吾尔十二木卡姆》中的9/8节拍并不像常见的9/8节拍那样由三个三拍构成，而是由前三拍、后六拍这两个小单元复合而来。因此常被标示为9/8(3+6/8)，国外也曾有学者将其标为3/8+3/4。在每小节的第一个小单元中，也常见三拍的二连音、四连音及其各种变体。按照这种节拍节奏模式唱(奏)出的旋律具有着强烈的个性：

(谱例二十七)

$\frac{9}{8}$ (D) $\frac{3+6}{8}$ $\overset{2}{3} \overset{2}{3}$ $\overset{2}{5} \overset{2}{4}$ $\overset{2}{3}$ $\overset{2}{3} \overset{2}{2}$ | $\overset{2}{2} \overset{2}{3}$ | $\overset{2}{3} \overset{2}{7}$ $\overset{2}{7}$ — |

(D 0 D T TT TT | D 0 D T 0)

$\overset{2}{3} \overset{2}{3}$ $\overset{2}{5} \overset{2}{4}$ $\overset{2}{3}$ $\overset{2}{3} \overset{2}{2}$ | $\overset{2}{2} \overset{2}{3}$ | $\overset{2}{3} \overset{2}{7}$ $\overset{2}{7}$ — |

$\overset{2}{3} \overset{2}{3}$ $\overset{2}{5} \overset{2}{4}$ $\overset{2}{3} \overset{2}{4}$ $\overset{2}{3}$ $\overset{2}{2}$ | $\overset{2}{2} \overset{2}{3}$ | $\overset{2}{3} \overset{2}{7}$ $\overset{2}{7}$ —) || $\overset{2}{3} \overset{2}{3} \overset{2}{3} \overset{2}{3}$ $\overset{2}{3} \overset{2}{4}$ |

$\overset{4}{5} \overset{4}{7}$ $\overset{4}{5}$ $\overset{4}{4} \overset{4}{3}$ $\overset{4}{3} \overset{4}{7}$ | $\overset{4}{5} \overset{4}{5}$ $\overset{4}{4} \overset{4}{3}$ $\overset{4}{3} \overset{4}{4}$ $\overset{4}{3} \overset{4}{2}$ | $\overset{4}{2} \overset{4}{3}$ | $\overset{4}{3} \overset{4}{7}$ $\overset{4}{7}$ — ||

(《乌夏克木卡姆·第三达斯坦》第一、二句)

在上面所举的27个谱例中，有18个谱例中的旋律是在节奏的弱位上开始的，可见“在节拍的弱位起讫乐句、乐曲”也是《维吾尔十二木卡姆》旋律的节奏特点之一。形成这个特点的原因要从维吾尔族的语言说起。

众所周知，维吾尔语属阿尔泰语系突厥语族，为粘着语型。维吾尔语少有声调的变化而具有轻重音节的交替。在多音节维吾尔语词汇中，重音一般都落在其中的最后一个音节上。为了使旋律的重音和唱词的重音落在相同的点以求得词意的清晰表述，主要依据唱词轻重节奏变化行腔的旋律就往往要从较弱的节奏位置上起讫，旋律中的切分、附点也就纷至沓来。

三

除了乐律乐调、乐曲结构和节拍节奏的影响之外，《维吾尔十二木卡姆》的音乐旋律在其自身构成、变化发展方面也有着一定的规律，这就是多们要寻觅的维吾尔木卡姆模式中的“第四个模式——“旋法模式”。

《维吾尔十二木卡姆》的旋律音域宽广、起伏婉转，且多呈先扬后抑型抛物线。

(谱例二十八)

① (头I)

② (尾)

③ (头II)

④ (尾)

⑤

⑥ (过门略)

⑦

⑧

⑨

The image shows nine lines of handwritten musical notation. Each line represents a different part of the melody, labeled ① through ⑨. The notation uses numbers 0-7 to represent notes, with various symbols above and below them indicating rhythm and phrasing. Brackets and slurs are used to group notes, and some notes have a tilde (~) or a sharp (#) above them. The notation is written in a style typical of traditional Chinese musical notation for ethnic instruments.

$\underline{2.3} \underline{45.} \overset{3}{\underline{342}} \underline{22} \dots \mid (\overset{3}{\underline{023}} \overset{3}{\underline{434}} \overset{3}{\underline{35.}} \overset{3}{\underline{34.}} \overset{3}{\underline{32-}}) \mid$

$\overset{3}{\underline{023}} \underline{45.} \overset{3}{\underline{555}} \overset{3}{\underline{55.5}} \underline{5.5} \dots \overset{3}{\underline{57-}} \overset{3}{\underline{5.7}} \overset{3}{\underline{5.5}} \overset{3}{\underline{555}} \overset{3}{\underline{5.343}}$

⑨

$3 \dots \underline{5} \underline{4-4} \dots \underline{5} \underline{3.43.4} \overset{\#}{\underline{2.3}} \overset{\#}{\underline{2.3}} \underline{7.} \overset{\#}{\underline{2}} \mid \dots \mid$

⑩ 同 ⑥ $\mid \overset{3}{\underline{0.5}} \overset{3}{\underline{55}} \overset{3}{\underline{7617}} \overset{3}{\underline{777}} \overset{3}{\underline{7-7}} \dots \mid \overset{3}{\underline{6.7}} \overset{3}{\underline{6.7}} \underline{5} \dots \mid$

$\overset{3}{\underline{0555}} \overset{3}{\underline{77} \overset{\#}{\underline{617}}} \overset{3}{\underline{777}} \underline{7} \dots \mid (\overset{3}{\underline{056}} \overset{3}{\underline{7} \overset{\#}{\underline{6.1}}} \overset{3}{\underline{777}}) \mid \overset{3}{\underline{0.5}} \mid$

$\overset{3}{\underline{2.1}} \overset{3}{\underline{2.7}} \underline{17} \underline{7-7} \dots \mid \overset{3}{\underline{6.7}} \overset{3}{\underline{6.7}} \underline{5} \dots \mid \overset{3}{\underline{57} \overset{\#}{\underline{617}}} \dots \overset{3}{\underline{5.21}} \mid$

③的高8度变化

$\underline{0.1} \underline{11} \overset{3}{\underline{7.67}} \overset{3}{\underline{555}} \underline{5} \dots \mid (\text{逆行略}) \mid \overset{3}{\underline{0.771}} \overset{3}{\underline{2.3}} \overset{3}{\underline{2317}} \mid$

$\underline{721} \mid \dots \mid (\overset{3}{\underline{717}} \underline{1110}) \mid \overset{3}{\underline{0.7}} \underline{713} \overset{3}{\underline{3\#23}} \overset{3}{\underline{137}} \underline{177} \dots \mid$

$(\overset{3}{\underline{056}} \overset{3}{\underline{76.1}} \overset{3}{\underline{7770}}) \mid \text{⑭同⑬} \mid \overset{3}{\underline{0334}} \overset{3}{\underline{5.55}} \underline{55.} \mid \overset{3}{\underline{57-}} \mid$

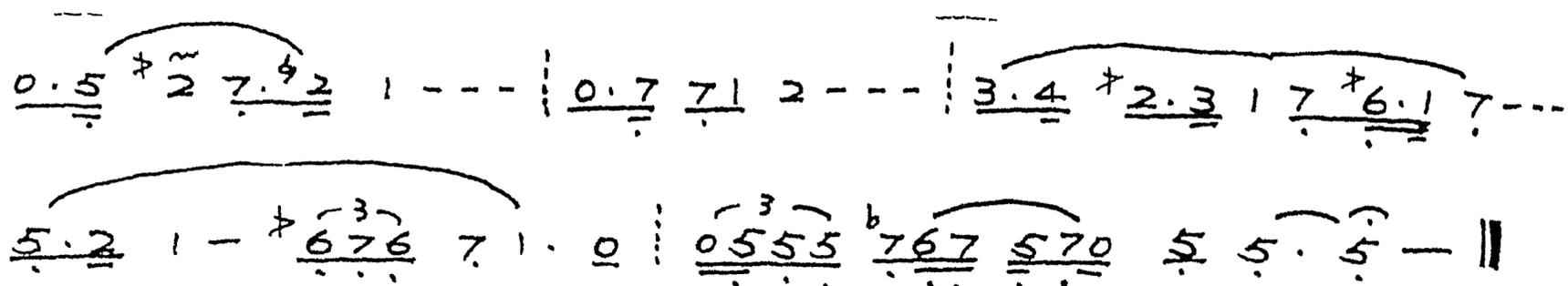
$\overset{3}{\underline{5.7}} \overset{3}{\underline{5.5}} \overset{3}{\underline{5.4}} \overset{3}{\underline{44.43}} \underline{3.5} \underline{4-4} \dots \underline{5} \underline{3.43.4} \overset{\#}{\underline{232.372}}$

$\mid \dots \mid \text{⑮同⑥} \mid \overset{3}{\underline{05}} \overset{3}{\underline{2.1}} \overset{3}{\underline{271}} \overset{3}{\underline{71.7}} \underline{7} \underline{7.7} \dots \mid \overset{3}{\underline{6.76.75.}} \mid$

⑰ [①的扩充]

$\overset{3}{\underline{5555.}} \overset{3}{\underline{27.21}} \dots \mid \overset{3}{\underline{01}} \overset{3}{\underline{212}} \overset{3}{\underline{717}} \underline{1.111} \overset{3}{\underline{717}} \underline{77} \overset{3}{\underline{6.76.75.}} \mid$

⑱ [②的扩充]



谱例二十八是经过剪裁(为节约篇幅)的《纳瓦木卡姆·木凯迪满》。第一、二两句是本首乐曲也是本部木卡姆的主题旋律,它的节奏疏密有致,旋律以先扬后抑型的抛物线为基础,但又有所迂回、起伏。第三、四两句与第一、二句有着变头同尾的关系。从第五句开始,旋律有所扩充,并逐渐向上进行到第二个台阶。第七、八句的旋律向下属方向扩展、并上行到第三个台阶,第九句的旋律上行到了第四个台阶,第十句却又回到第六句,再一次为我们提供了“变头同尾”的例子。旋律在第十一、十二句上到了第五个台阶(第十二句的旋律为稍有变化的第二句的高8度重复)。第十三、十四两句为全乐曲的高潮,它又是前两句的变头同尾。从第十五句开始,旋律逐步下行,先回第一个台阶(第十六句同第六句),通过扩充变化的第一、二句回到起点——乐调中心音结束全曲。

这首乐曲我们显示出的《维吾尔十二木卡姆》旋律构成、变化发展的规律有:

- 1、乐句的旋律线和乐曲的旋律线均多为迂回、曲折的先扬后抑型抛物线。
- 2、一音一字式的喧叙和悠长、起伏的拖腔相交替,旋律节奏疏密有致。
- 3、旋律进行以自然音程(包括四分音程)的级进为主,乐

句内部偶而见到跳进。旋律音区的提高和降低主要在乐句、乐段之间作变动。

4、重复、变化重复(节拍上的扩展、音区上的移位等)为旋律发展所常用。

5、变头同尾是《维吾尔十二木卡姆》旋律发展最重要的手段。这种“合尾”式的思维与汉族文艺作品所常用的“起承转合”式结构模式有着相当程度的一致性。

6、乐调的变化也是《维吾尔十二木卡姆》重要的旋律发展手法之一，对于这一点我们在后文中还要作详细论述。

《纳瓦木卡姆·木凯迪满》的音域为13度，而其它几部木卡姆【木凯迪满】的音域也都宽达12至14度。《纳瓦木卡姆·木凯迪满》为9段18句，而《乌夏克木卡姆·木凯迪满》长达18段36句。每一部木卡姆【木凯迪满】的旋律都具有着迂回曲折、委婉起伏的特点。

每一次聆听维吾尔木卡姆【木凯迪满】的旋律，都会使我联想起横穿天山山脉的行程。1994年，我曾经从准噶尔盆地南缘的乌苏经过300多公里的路程横穿天山去到库车。这次旅行使我懂得新疆的山不是一座座孤耸的峰峦，而是由若干条平行的山岭所组成的系络。我坐的汽车先是爬过了一个又一个缓坡，渐渐走上了崎岖的山路。上坡下坡、翻山越岭，越过层屏叠嶂，终于登上了头戴白色冰盔的天山主峰。层层山峰之间，有着广阔的水草肥美的高山谷地。越过几层雪峰，才又开始曲折迂回地下山，最终到达塔里木盆地的北缘。

木卡姆的旋律不也是如此吗？“木卡姆其”从低音区吐露

出这部木卡姆的主题音调，使你觉得乐曲来自久远的过去。然后迂回曲折地慢慢提高音区，爬上一个又一个高点，终于到达被称为“埃乎居”的高音区。旋律在高音区的环绕令你激动，令你振奋。待到歌手的情绪得到充分渲泻之后，再峰回路转，一步步下行，回到低音区的主题结束全曲。

从【太孜】段落开始，节拍、节奏的变化成了《维吾尔十二木卡姆》旋律发展最重要的手段。每一部维吾尔木卡姆中，前后段落所填唱的唱词并没有内容上的联系，整部木卡姆的一体性全靠乐调的统一和主题旋律的贯串来维系。为节约篇幅谱例不再多举。

《维吾尔十二木卡姆》中的每一部的长度在90分钟至120分钟之间。其篇幅之长大，在各国家、各地区、各民族木卡姆中见得不多。在每部木卡姆中，除了节拍、节奏的变化之外，旋律也经常作各式各样的乐调变化，以丰富音乐表情，增加音乐的感人魅力。请看下面的一些例子：

(谱例二十九)

1=G 1=C (2/3=127)

$\frac{2}{4}$ (55354 3[#]2[~]2[~]7 | 13[#]217 777) | 07i 2232 |

23354 32i3 | 2 - | 6·(666 666) | 0i·i i7i |

1=G (2/3=127)

23i2 2 | 2 2^v([#]67i | 7i2i27i i77[#]6i | 75 555 |)

乐曲选自《纳瓦木卡姆·第一达斯坦》的第三段。在此以前，旋律一直停留在以SOL(D)为中心音的乐调，进入本段，

旋律转入以Re (D) 为中心的乐调，到间奏处转回原调。这是一首典型的向下属方向变化的乐调交替的例子。

(谱例三十)

1 = G

$\frac{5}{8}$ ($\frac{3+2}{8}$) 0 5 6 7 7 | 7 i 2̣ 7 6 6 | 6 2̣ 2̣ 2̣ 7 | 7 6 6 6 |

6 2̣ 2̣ 2̣ 7 | 7 6 6 6 7 || 0 2 2 3 4 | 4 5 5 4 6 | 6 5 4 3 2 |

2 2 - || 5̣. 4̣ 5̣ 6̣ 5̣ 4̣ 3̣ | 3̣ 2̣ - || 5̣. 4̣ 5̣ 6̣ 5̣ 4̣ 3̣ |

3̣ 2̣ - ||: 3̣. 3̣ 3̣ 3̣ 3̣ 5̣ 4̣ * 2̣ | 3̣. * 2̣ 3̣ | 7 5 | 6. 7 i 3̣ 7 i 7 |

7 5 - ||

这是一个向属方向进行间主音乐调变化【由Re (A) 向Sol (A) 变化】的例子，选自《拉克木卡姆·穹赛勒克》。这个变化处于两个段落之间，形成两个段落旋律之间的鲜明对比。请注意后调中所出现的“活五音”（2），这说明各部木卡姆所具有的乐调特点常有相互影响。

(谱例三十一)

1 = D

$\frac{6}{8}$ 5̣ i 6 5 5 | 5 5 5 5 4 4 5 6 | 6 5 5 5 0 6 5 |

① 1 = G (5 = 4̣ 2̣)

||: 4 1 2 5 5 | 4 1 2 3 2 | ị. 1 0 6 5 || ị. 1 0 ||: 2 2 2 3 4 5 3 |

1 = D (6 = 4̣ 2̣) ③

2 1 2 3. 2 2 | 2. 2 0 ||: 2̣. ị ị 7 ị ị 7 | 7[#] 6 7 5 | ị 7 6 7 5 |

5. 5 0 ||:

本例选自《潘吉朶木卡姆·太喀特》。其中的第①、②两句旋律以Do (D) 为调中心音，第③句向下属方向交替、第④句回到原调。

(谱例三十二)

1=D

$\frac{2}{8} (\frac{3+4}{8})$ $\overset{\frown(2)}{\dot{1}} \overset{\frown(2)}{\dot{7}} \dot{2} | \overset{\frown(2)}{\dot{1}} \overset{\frown(2)}{\dot{7}} \dot{2} | \overset{\frown(2)}{\dot{1}} \overset{\frown(2)}{\dot{7}} \dot{2} | \overset{\frown(2)}{\dot{1}} \overset{\frown(2)}{\dot{7}} 5 0 || \dots || \overset{\frown(4)}{\dot{2}} \overset{\frown(4)}{\dot{2}} \overset{\frown(4)}{\dot{3}} \underline{\underline{4 4 4 4}}$

$\overset{\frown(2)}{\dot{3}} \overset{\frown(2)}{\dot{2}} \overset{\frown(2)}{\dot{2}} - : || \overset{\frown(4)}{\dot{3}} \cdot \underline{\underline{4}} \overset{\frown(4)}{\#5} \overset{\frown(4)}{6} \overset{\frown(4)}{6} | \overset{\frown(4)}{\#5} \cdot \underline{\underline{4}} \overset{\frown(4)}{6} \overset{\frown(4)}{6} | \overset{\frown(4)}{\#5} \cdot \underline{\underline{4}} \overset{\frown(4)}{6} \overset{\frown(4)}{6} | \overset{\frown(4)}{\#5} \underline{\underline{4}} \overset{\frown(4)}{6} 0 ||$

$\overset{\frown(2)}{\dot{2}} \overset{\frown(2)}{\dot{1}} \underline{\underline{7 \dot{1}}} \underline{\underline{7 \dot{2}}} | \overset{\frown(2)}{\dot{1}} \overset{\frown(2)}{\dot{7}} 5 - || \dots$

1=C (前2=1, 3)
1=D (前3=1, 2)

这是一首向下重下属(SS)方向交替的例子，选自《木夏吾莱克木卡姆·第二达斯坦迈尔乎里》。乐曲的主乐调以Sol (A) 为中心音，在乐曲的中段，旋律交替到以Mi (E) 为中心音的乐调。而这个音(E)，正是主乐调中的V级音Re的位置。旋律中的增二度的音程为乐曲带来了新鲜感。

(谱例三十三)

1=D

$\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{\dot{1} \cdot \dot{1}}}$ $\dot{3} \cdot | \underline{\underline{\dot{1} \cdot \dot{7}}}$ $\overset{\frown}{\#5}$ $\overset{\frown}{5}$ $\overset{\frown}{4}$ | $\underline{\underline{\dot{3} \cdot \#2}}$ $\underline{\underline{\dot{3} 4}}$ $\underline{\underline{\dot{3} \dot{1}}}$ | $\overset{\frown}{\dot{1}}$ $\overset{\frown}{4}$ $\overset{\frown}{3}$ $\underline{\underline{2 7 7}}$ |

$\overset{\frown}{7}$ $\overset{\frown}{5}$ $\overset{\frown}{5}$ $\overset{\frown}{4}$ $\overset{\frown}{3}$ | $\underline{\underline{2 3}}$ $\underline{\underline{4 \cdot 5}}$ $\underline{\underline{4 5}}$ | $\underline{\underline{3 \cdot 4}}$ 2 | $\overset{\frown}{0}$ $\overset{\frown}{0}$ |

1=D (前5=i)

$\underline{\underline{0 \dot{1} \dot{1}}}$ $\underline{\underline{\dot{1} \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{3} \cdot \#2}}$ $\underline{\underline{\dot{3} 4}}$ $\underline{\underline{6 4}}$ | $\underline{\underline{4 \cdot 3}}$ $\dot{3} \cdot | \dots$

1=G (前7=1, 4)

本例选自《日尔朶木卡姆·克其克赛勒克》乐曲。主乐调以Mi (F) 为中心音。而在这个段落中，却交替到了以Re (A) 为中心音的新调。(A为原调中的III级音Sol的位置)，也是一

个向下属方向变化的例子。

(谱例三十四)

1=C

$\frac{7}{8} (\frac{3+4}{8}) \overset{4}{7} \overset{4}{7} \overset{4}{7} \overset{4}{7} \overset{4}{5} \mid \overset{4}{5} \overset{4}{7} \overset{4}{i} \overset{4}{3} \overset{4}{\#2} \overset{4}{3} \overset{4}{\cdot 7} \mid \overset{4}{5} \overset{4}{\cdot 4} \overset{4}{3} \overset{4}{4} \overset{4}{\#2} \mid$
 $\overset{4}{\#2} \overset{4}{\cdot 7} \overset{4}{i} \overset{4}{7} \overset{4}{\#6} \mid \overset{4}{7} \overset{4}{\cdot 7} \overset{4}{\#2} \mid \overset{4}{i} \overset{4}{7} \overset{4}{\#6} \overset{4}{7} - \mid \overset{4}{\#5} \overset{4}{6} \overset{4}{7} \overset{4}{i} \overset{4}{7} \mid$
 $\overset{4}{\#5} \overset{4}{4} \overset{4}{3} - \parallel \overset{2}{i} \overset{2}{i} \overset{2}{i} \overset{2}{i} \mid \overset{4}{i} \overset{4}{6} \overset{4}{7} \overset{4}{i} \overset{4}{7} \overset{4}{\#6} \mid \overset{2}{5} \overset{2}{5} \overset{4}{7} \overset{4}{\#5} \mid$
 $\overset{4}{\#5} \overset{4}{\cdot 3} \overset{4}{4} \overset{4}{3} \overset{4}{\#2} \mid \overset{4}{3} \overset{4}{\cdot 3} \overset{4}{\#5} \mid \overset{4}{4} \overset{4}{3} \overset{4}{2} \overset{4}{3} - \mid \overset{4}{\#5} \overset{4}{6} \overset{4}{7} \overset{4}{i} \overset{4}{7} \mid$
 $\overset{2}{\#5} \overset{2}{4} \overset{2}{3} - \parallel \overset{2}{i} \overset{2}{i} \overset{2}{i} \overset{2}{i} \mid \overset{4}{\#2} \overset{4}{\cdot 2} \overset{4}{2} \overset{4}{7} \overset{4}{\cdot 2} \mid \overset{4}{i} \overset{4}{\cdot i} - \mid \overset{4}{\#2} \overset{4}{\cdot 7} \overset{4}{i} - \mid$
 $\overset{2}{4} \overset{2}{4} \overset{4}{3} \overset{4}{\cdot 4} \overset{4}{2} \mid \overset{2}{2} \overset{2}{i} \overset{4}{7} \overset{4}{i} \overset{4}{6} \mid \overset{2}{6} \overset{2}{7} \overset{4}{i} \overset{4}{i} \overset{4}{\cdot 2} \overset{4}{\#4} \mid \overset{2}{2} \overset{2}{i} \overset{4}{7} \overset{4}{i} \overset{4}{6} \mid$
 $\overset{2}{5} \overset{2}{i} \overset{4}{7} \overset{4}{i} \overset{4}{6} \mid \overset{2}{5} \overset{2}{4} \overset{4}{3} \overset{4}{4} \overset{4}{3} \overset{4}{5} \mid \overset{4}{4} \overset{4}{5} \overset{4}{3} \overset{4}{2} - \mid \dots$

本例为《拉克木卡姆·第二达斯坦》中的第三段，乐曲的第一句在以Re(D)为中心的乐调的VI级音Si(B)上停留，从过门起，向属方向转入以Mi(B)为中心的乐调，第三、四句转回原调，并在调中心音上结束本段。

在《维吾尔十二木卡姆》中的某些段落，乐调变化显得十分复杂。请看下面的三个例子(为节约篇幅，曲谱都作了尽可能的删节)：

(谱例三十五) 1=C

$\frac{1}{4} \overset{4}{5} \overset{4}{2} \mid \overset{6\frac{1}{2}}{4} (\frac{2\frac{1}{2}+4}{4}) \overset{4}{2} \overset{4}{5} \overset{4}{\#4} \overset{4}{\cdot 5} \overset{4}{6} \overset{4}{0} \overset{4}{c} \mid \overset{4}{2} \overset{4}{i} \overset{4}{7} \overset{4}{i} \overset{4}{6} \overset{4}{7} \overset{4}{5} \overset{4}{6} \overset{4}{4} \overset{4}{5} \overset{4}{4} \overset{4}{3} \overset{4}{2} \mid$

①

234 65i6 65 43 3.2 2 (3456 20) |

1=D (前5=后4)

434 5.3 4.2 2.1 i.7 7- 67 | 0.667 i.2 i.4 2.7 i (i2i750)

⑪ 1=C (前i=后2)

..... | 2.2.2 2.2 2.2 2.2 2.1 3.2 67 |

7.67.i 3.i 2.i 7.2i7 6. (3.2i7i 60) | |

23.4 65i6 66 6.5 5 5.2.1 7i7.6 | 7.66.7 1.2 1.4 2.7 i (i2i750)

⑬

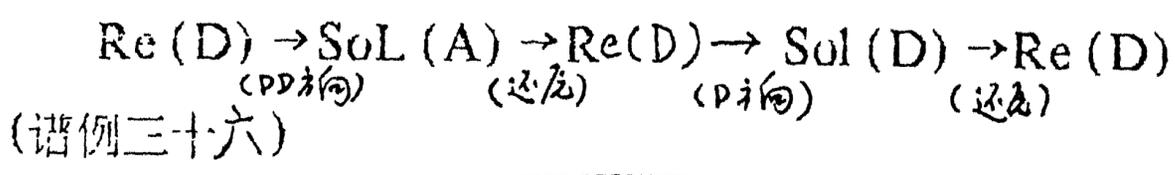
..... | 4.2.2.2 2.7i 1.6.5 550 1.65 550 | 555 3.2.2 2.2 4.2.2i 7i6756 4.5 4.3

⑭

23.4 65i6 6 2.#4.2.i 7i 6- | 0.27i 6756 #45 465 5.432 2-||

(《木夏吾莱克木卡姆·怒斯禾》)

本乐曲的主乐调以Re(D)为中心，至第11句变化到以Sol(A)为中心的新调，这是一种向重属(DD)方向的变化。第12句回到主乐调，至第13句后半句又变化到以Sol(D)为中心的另一个新调，其中的旋律又是第11句旋律的下方四度移位。从第14句后半句起，旋律几经迂回，终于回到主乐调并结束全曲。综观本乐曲的调变化，可归纳成这样的图式：



1=G
 $\frac{2}{4}$ 5171 22 | 34 645 | 53 3342 | 2 |

⑧ $\underline{2\ 3\ 3\ 2}\ \underline{2\ 1\ 1}\ \underline{1\cdot 3}\ \underline{2\cdot 1}\ | \overset{\wedge}{7}\cdot\overset{\wedge}{6}\ \underline{1\cdot 5\ 5}\ \overset{\wedge}{5}\ (\underline{5\ 5\ 5\ 5})\ | \underline{0\ 5\ 5\ 6}\ \underline{7\ i}\ |$ 1=D (前D=后5)

⑨ $\underline{7\ 7\ #6}\ \underline{7\ 6\ 7\ 5\cdot 5}\ | \underline{7\cdot 1}\ \underline{7\ 7\ 5}\ \overset{\wedge}{5}\ -\ | \dots\ | \underline{0\ 5\ 5\ 6}\ \underline{7\ i}\ | \underline{7\ 7\ #6}\ \underline{7\ 6\ 7\ 5\cdot 5}\ |$

⑩ $\underline{7\cdot 1}\ \underline{7\ 7\ 5}\ \overset{\wedge}{5}\ \overset{\vee}{5}\ \underline{5\ 3}\ | \underline{4\ 3\ 4\ 2\ 2}\ \underline{2\ 1\ 1}\ \overset{\wedge}{1}\ \dots\ | \underline{0\ 5\ 6}\ \underline{2\ i\ \dot{2}}\ | \underline{7\cdot 1}\ \underline{6\ 5\ i}\ |$ 1=C (前i=后5)

⑪ $\underline{3\cdot 4}\ \overset{\wedge}{2}\ | \underline{1\cdot 7}\ \overset{\wedge}{7}\ \overset{\wedge}{7}\ \overset{\wedge}{5}\ \overset{\wedge}{5}\ | \underline{4\ 5\ 3}\ | \underline{2\ i}\ \underline{3\cdot 4}\ | \underline{2\ 7\ i}\ \underline{7\ i}\ \underline{7}\ | \underline{7\ i}\ \overset{\wedge}{7}\ \underline{1}\ \underline{7}\ |$ (前4=后i)

⑫ $\dots\ | \underline{0\ 3\ 3\ 3}\ \overset{\wedge}{6}\ \overset{\wedge}{6}\ \overset{\wedge}{6}\ \overset{\wedge}{7\ i}\ \underline{3\ i}\ \underline{2\ i}\ | \overset{\wedge}{7}\ \underline{1\cdot 6\ 6}\ \overset{\wedge}{6}\ (\underline{7\ 6\ 5\ 3\ 0})\ | \underline{0\ #4\ 5\ 6\ 6}\ |$ 1=C (前#i=后#4)

⑬ $\overset{\wedge}{7}\cdot\overset{\wedge}{6}\ \underline{5\ 6}\ | \underline{4\ 5\cdot 4\ 4\ 4}\ | \underline{3\cdot 2}\ \underline{2\ 0}\ | \dots\ | \underline{0\ #5\ 6}\ \underline{7\ i}\ | \overset{\wedge}{7}\ \underline{1\ 6\ 7}\ \underline{7\ #5\ 1}\ |$ 1=C (前#i=后#5)

⑭ $\underline{6\cdot 1}\ \overset{\wedge}{7}\cdot\overset{\wedge}{7}\ \overset{\wedge}{7}\ \overset{\wedge}{7}\ \hat{i}\ \underline{3\ 2\ 3}\ | \underline{3\ 4\ 2}\ \underline{3\ i\ 2\ i}\ | \overset{\wedge}{7}\ \underline{1\cdot 6\ 6}\ | \underline{0\ 3\ 3\ 6}\ \overset{\wedge}{6}\ \overset{\wedge}{7\ i}\ \underline{3\ i\ 2\ i}\ |$ 1=C (前#i=后#4)

⑮ $\overset{\wedge}{7}\ \underline{1\cdot 6\ 6}\ \overset{\wedge}{6}\ (\underline{7\ 6\ 5\ 3\ 0})\ ||\ \underline{0\ #4\ 5\ 6\ 6}\ | \overset{\wedge}{7}\cdot\overset{\wedge}{6}\ \underline{5\ 6}\ | \overset{\wedge}{4}\ \underline{5\cdot 4\ 4\ 4}\ |$ (28) 尾

⑯ $\underline{3\cdot 2}\ \underline{2\ 0}\ | \dots\ | \underline{0\ 3\ 3\ 3\ 3}\ | \underline{6\ i\ 6\ 5}\ \underline{5\ 3}\ \overset{\wedge}{7}\ | \underline{3\ i}\ \underline{2\cdot 3\ 2\ 1}\ | \underline{6\ 0}\ \underline{5\ 3\ 3}\ |$

⑰ $\underline{2\ i}\ \overset{\wedge}{7}\ | \underline{6\ 7\ 6}\ \overset{\wedge}{5}\ ||$

本首乐曲（《潘吉朶木卡姆·第一克其克赛勒克》）的主乐调以SoL (D) 为中心，至第9句，旋律转入以SoL (A) 为中心的新调，在第10句的后半句转回主乐调。至第21句的后半句，又转入以La (A) 为中心的另一个新调，在第29句的旋律转回主乐调并在V级音Re (A) 上作半终止。第30句再转入以La (A) 为中心的乐调，第31句回到主乐调直至余曲结束。这首乐曲乐调

变化的模式是:

SoL (D) $\xrightarrow{(D \rightarrow A)}$ SoL (A) $\xrightarrow{(A \rightarrow D)}$ SoL (D) $\xrightarrow{(D \rightarrow A)}$ La (A) $\xrightarrow{(A \rightarrow D)}$ SoL (D) $\xrightarrow{(D \rightarrow A)}$
 La (A) $\xrightarrow{(A \rightarrow D)}$ SoL (D)

(谱例三十七)

$\frac{3}{4}$ $\overset{1=G}{07.1}$ | $\underline{\underline{3}} \underline{\underline{25}} \underline{\underline{5343}} \underline{\underline{21}}$ | $\underline{\underline{3.777}} \underline{\underline{7.7.67}}$ |

④尾

$\underline{\underline{1.4}} \underline{\underline{3^{\#}2421}}$ | $\underline{\underline{7.171}}$ | $\underline{\underline{755}} \underline{\underline{5-}}$ | $\overset{1=F (前5=后6)}{6.66}$ $\underline{\underline{7.17.6}}$ |

⑤

$\underline{\underline{5.645}} \underline{\underline{5.76}}$ $\underline{\underline{4.4}}$ | $\underline{\underline{45.4}}$ $\underline{\underline{3.43.4}}$ | $\underline{\underline{3.222}}$ $\underline{\underline{2-}}$ |

$\underline{\underline{(2312 6)}}$ $\underline{\underline{66}}$ $\underline{\underline{7.17.6}}$ | $\underline{\underline{5.645}}$ $\underline{\underline{5.76}}$ $\underline{\underline{4.4}}$ | $\underline{\underline{45.4}}$ $\underline{\underline{3.43.4}}$ |

$\overset{1=G (前4=后3)}{3.222}$ $\underline{\underline{2-}}$ |

$\underline{\underline{3.222}}$ $\underline{\underline{2-}}$ | $\underline{\underline{3.25}} \underline{\underline{5343}} \underline{\underline{21}}$ | $\underline{\underline{3.777}}$ $\underline{\underline{7.07.1}}$ | |

⑥

$\underline{\underline{3^{\#}25}} \underline{\underline{534321}}$ | $\underline{\underline{3.777}}$ $\underline{\underline{7.7.67}}$ | $\underline{\underline{1.4}}$ $\underline{\underline{3^{\#}2421}}$ | $\overset{1=D (前5=后1)}{i.7}$ | $\underline{\underline{7-}}$ |

⑧尾

⑨

$\underline{\underline{067}}$ $\underline{\underline{i3.3}}$ $\underline{\underline{3^{\#}232}}$ | $\underline{\underline{ii3}}$ $\underline{\underline{3i}}$ $\underline{\underline{i.7i}}$ | $\underline{\underline{7.17}}$ $\underline{\underline{6.56.5}}$ $\underline{\underline{666}}$ |

..... | $\underline{\underline{555}}$ $\underline{\underline{75.5}}$ $\underline{\underline{5.4}}$ | $\underline{\underline{6.33}}$ $\underline{\underline{3.3.4}}$ | $\underline{\underline{5.43}}$ $\underline{\underline{3^{\#}24.3}}$ |

⑩尾

$\underline{\underline{3-}}$ | $\underline{\underline{554}}$ $\underline{\underline{343}}$ $\underline{\underline{3.4}}$ | $\underline{\underline{554}}$ $\underline{\underline{343}}$ $\underline{\underline{337}}$ | $\underline{\underline{55}}$ $\underline{\underline{433}}$ $\underline{\underline{1346}}$ |

$\overset{1=G (前3=后7)}{3333}$ |

$\underline{\underline{3333}}$ | $\underline{\underline{7.7}}$ | $\underline{\underline{7.1}}$ $\underline{\underline{i3i3}}$ | $\underline{\underline{i777}}$ $\underline{\underline{7-}}$ | $\underline{\underline{5.77i}}$ $\underline{\underline{2.2}}$ $\underline{\underline{3}}$ |

⑬.⑮

$\underline{\underline{i^{\#}2}}$ $\underline{\underline{i}}$ $\underline{\underline{i3.7}}$ | $\underline{\underline{7-}}$ $\underline{\underline{5.77i}}$ | $\underline{\underline{3.623}}$ $\underline{\underline{3.43}}$ | $\underline{\underline{2.2}}$ $\underline{\underline{i7}}$ $\underline{\underline{7i3^{\#}23}}$ |

..... | $\underline{\underline{75.5}}$ $\underline{\underline{7i.1}}$ $\underline{\underline{7.1}}$ | $\underline{\underline{773.}}$ | $\underline{\underline{03.3}}$ $\underline{\underline{3.4}}$ $\underline{\underline{3i}}$ | $\underline{\underline{i3i}}$ $\underline{\underline{i7i}}$ |

$\overset{1=D (前7=后3)}{75.5}$ |

$\underline{767} \underline{i\hat{3}.3} \underline{3.4323} | \underline{i.i3} \underline{3\#23i} \underline{i.7i} | \underline{7.i7} \underline{6.76\#5} \underline{66.6} |$
 $\underline{6i.7.i767} | \dots | \underline{6.333} \underline{3.3.4} | \overset{1.}{\#} \underline{5.43} \underline{3\#243} | 3 - - :||$
 $\overset{2.}{6.33} \underline{3} \underline{3.i} ||: \underline{ii} \underline{i7i7.7} \underline{7.7} | \underline{3i} \underline{i7i7.7} \overset{\sim}{\#} \underline{5.7} |$
 (17) $\overset{1.}{i7} \overset{\sim}{\#} \underline{54} \underline{34} | \overset{2.}{63} \underline{33.i} || \overset{1.}{31} \overset{1=G}{(前b7=后4)} \underline{4.4} | \underline{3.43.4} \overset{\#}{2.32.2} \underline{2.7} |$
 (18) $\underline{1-} \underline{1.44.4} | \dots | \underline{1.4} \overset{\sim}{\#} \underline{2.1} \underline{7.1751} | \underline{755} \underline{5} - ||$

在这首《纳瓦木卡姆·太孜》中，乐调变化了多次：主乐调以SoL (D) 为中心，至第5句，向重下属方向第一次变到以Re (G) 为中心的新调，并在第6 回到主乐调。至第9句，又向属方向变化到以Mi ($\#F$) 为中心的另一个新调。因为《纳瓦木卡姆》的主乐调有两个中心音：SoL (D) 和Si ($\#F$)，固这次调变化可被视作同主音调变化。至第13句旋律回到主乐调，至第14句尾，旋律又转到以Mi ($\#F$) 为中心的乐调，直到第15句才回到主乐调。至第16句尾，旋律再一次转到以Mi ($\#F$) 为中心的乐调，一直到乐曲临结束前的第18句尾才转回主乐调并以此结束全曲。请看这些变化的图示：

SoL (D) $\xrightarrow{(SS\#\text{向})}$ Re (G) $\xrightarrow{(还及)}$ SoL (D) $\xrightarrow{(D\#\text{向})}$ Mi ($\#F$) $\xrightarrow{(还及)}$ SoL (D) $\xrightarrow{(D\#\text{向})}$ Mi ($\#F$) $\xrightarrow{(还及)}$ SoL (D) $\xrightarrow{(D\#\text{向})}$ Mi ($\#F$) $\xrightarrow{(还及)}$ SoL (D)

上面所举的这些例子对于《维吾尔十二木卡姆》所内蕴的乐调变化来说只能是挂一漏万。包括调变化在内的《维吾尔十二木卡姆》旋律发展手法，我们还知之甚少，有待以后作进一步的探研。

四

《维吾尔十二木卡姆》在“乐调模式”、“结构模

式”、“节拍、节奏模式”、“旋法模式”等各个方面之所以都具有复杂多样、富于变化的特点，有着血缘和地缘这两方面的原因。

从血缘方面来说，近代维吾尔族的主要族源有两个：一个是曾经生活在漠北草原的匈奴、突厥、回纥等以牧猎为主要生产方式的我国古代草原民族，另一个是长期生活在塔里木盆地、以绿洲农垦为主要生产方式的上著居民。公元840年，漠北回纥举部西迁，其中的两支分别入主西州（今吐鲁番一带）和葱岭（帕米尔高原）东西。在他们的统治下，当地居民的“突厥化”最终得以完成，同时，回纥人民也经历了从游牧经济到绿洲农耕经济的文化转型。这两部分居民经过长期的血缘胤化，又经过与后来来到塔里木盆地的各民族、各部落的血缘人民融合，逐渐形成了近代维吾尔族这个新的人类群体，他们的文化也必然是古代漠北文化和古代西域文化互相融合、又吸收了后来来到此地的各民族各部落文化诸多因素的结果。

地缘方面的影响也不可忽视，塔里木盆地地处古代陆上丝绸之路的要冲，是希腊、罗马、埃及、巴比伦、印度、波斯及华夏等古代文明撞击、交流、荟萃之地。丝绸之路既是东西方政治、经济、文化交流的大动脉，也是一条“音乐运河”。堪称“丝路明珠”的《维吾尔十二木卡姆》是东西方音乐文化交流所结出的硕果，在其中见到东西方音乐文化的影响当然不足为奇。

众所周知，塔里木盆地即狭义的古西域早在我国汉唐时期已步入鼎盛，《龟兹乐》、《疏勒乐》、《高昌乐》等西域乐舞风靡四野，对隋唐宫廷燕乐的形成及中原乃至日本、朝鲜

等地音乐文化的发展都产生过重大的影响。上文已及，近代维吾尔文化是由漠北草原文化和西域绿洲文化融合而成的。因此，作为维吾尔传统古典套曲的《十二木卡姆》虽然不能简单地和《龟兹乐》等古代西域乐舞画等号，其中却必然会存在古代西域乐舞的影响和遗存。

通过上文的分析，我们可以说对于《维吾尔十二木卡姆》旋律特点等音乐形态方面的研究，其意义不仅仅囿于木卡姆和维吾尔族传统音乐本身，而必然要涉及古代西域乐舞、古代丝绸之路文化、古往今来的东西方音乐文化的交流，涉及到隋唐燕乐乃至中原汉民族的歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐，涉及到朝鲜、日本等地的传统音乐文化。这项工作目前尚处于起步的阶段。我企盼着在国内外更多的音乐学家的共同参与下，有关《维吾尔十二木卡姆》音乐型态特点的研究能够更加全面、深入地展开。

二零零零年三年

《喀什民歌》的曲调与节拍

(提要)

唐朴林

喀什位于新疆西南部，是我国古代“丝绸之路”的要冲。是中国通往西方的前哨站，特殊的地理位置，造就了喀什的特殊的音乐文化——融东西方音乐之长，包四海音乐风情于一炉，形成独具特色的音乐文化。

一、《喀什民歌》的一般情况。本歌集共收录喀什民歌182首。终结音除通常的终结音外尚有落在3(mi)音上48首；落在7(si)音上的3首。其节拍也呈多样化，除通常节拍外，尚有 $\frac{7}{8}$ 、 $\frac{9}{8}$ 、 $\frac{5}{8}$ 等复合拍子以及混合拍子等。音阶形式则包含了清音阶，古音阶和清商音阶，有的则难以规范到以上三种音阶形式而具自己的特点。多彩的变化音形成鲜明的民族色彩。

二、《喀什民歌》的曲调特点。首先在各类七声音阶内部结构存在着一种很奇特的现象：上四声与下四声形成“对称式”的结构，这种音阶形式对曲调的流动产生某些影响。(1)平稳进行中突显大跳音程。(2)奇特的增二度音程的进行。(3)多彩的起始音。(4)饶有趣味的终(中)结音。(5)巧妙地运用变化音。变化音与歌曲内部蕴含的变调手法有关。此外，《喀什民歌》还存在着极富特色的“游移音”和“四分之三音”的现象，造成极富特色韵味。

三、《喀什民歌》的节拍特点。维吾尔语的多音节词汇、重音一般都落在最后一个音节上，这就形成了民歌曲调节拍呈多样化，节奏

多用前短后长的多种切分的特点。除了通常的节拍外，还有 $\frac{7}{8}$ 、 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{9}{8}$ 以及混合拍子等，还有的民歌是由不同节拍的乐段组成。

四、《喀什民歌》与《木卡姆》。两者有着天然的血缘关系，是从同一母体诞生的孪生姊妹，在音乐风格上、调式运用上，音阶形式、节拍、以及音的运动上都较一致。曲调虽各有千秋，但不难看出两者音的流动趋向是一致的。

《喀什民歌》千百年来伴随着人民的生活。天才的创造、丰富的内涵，形成《喀什民歌》别具一格独特的风韵，其独特的地理位置，是东西方文化、音乐首先在这里撞击、融合。在以“我”为主的前提下，集各家之长而创造出新的音乐现象。

日本音乐家团伊玖磨先生曾说：“中国古老文化中，的确有许多不为人知的珍宝和奥秘”。喀什民歌——维吾尔族音乐亦然，有许多奥秘尚须进一步地研讨。

在世纪之交，在中西文化再次撞击、融合的大形势下，了解、研究古代东西方文化交流的前哨地——喀什市和《喀什民歌》的某些特点。或许对今天的音乐文化起到某些启迪作用。

《喀什民歌》的曲调与节拍

唐朴林

喀什位于新疆维吾尔自治区西南部，是南疆第一大城市及经济、交通的中心。是我国古代“丝绸之路”——北路的要冲，它起自渭水流域的长安，向西过河西走廊，经敦煌—焉耆—龟兹（库车）—疏勒（喀什），过葱岭而横穿亚洲大陆，把西方的地中海和东方的中国联结起来。“丝绸之路”不仅是中国古代通往西亚、中亚、中东、欧洲和非洲的一条重要商道，也是一座东西方文化交流的桥梁，把古老的中国、印度、波斯、阿拉伯（音乐）文化和古希腊、古罗马（音乐）文化联结起来，互为借鉴、共同发展。喀什是中国通往西方的前哨站，它是中国通往西方的在中国境内的最后一站，反之则是西方进入中国的第一站。特殊的地理位置，造就了喀什的特殊的音乐文化——融东西方音乐文化之长，包四海音乐风情于一炉，形成独具特色的音乐文化。

喀什特殊的地理位置，使这里的人们具有开放型的思想境界，心胸豁达而眼界开阔，较早地进入音乐文化的氛围，“俗好乐行者必抱乐器”。人杰地灵、人才辈出。生于1008年维吾尔族喀什人马哈茂德·喀什葛里曾创作了被认为是维吾尔人三大文化瑰宝之一的《突厥语大辞典》，此外还有尤素甫·哈斯·哈吉甫和对“木卡姆”音乐作出重大贡献的阿曼尼莎公主，以及在南疆各地继承和广泛传播“十二木卡姆”的喀什兄弟俩——艾里木和色里木和喀什著名“木卡姆”艺人穆罕默德毛拉……等等，足以说明优秀的（音乐）文化造就了优秀的

人才，而优秀的人物反过来又促进了优秀的(音乐)文化的发展。喀什象一颗璀璨的珍珠一样屹立音乐文化的前哨。

一、喀什民歌的一般情况

《喀什民歌》是由喀什行署文化处民间歌曲搜集、整理编印的(简谱油印本)，共收录民歌182首，编者认为“还不够完善和全面，还有一部分民间歌曲可能没有搜录进去”。本集收录的主要是喀什地区的维吾尔族民歌，乌孜别克族的“民间歌曲很多，但流传到现在的却是很少，加上由于诸多的原因，他们的民间歌曲没有完全记载，而收录在本民歌集的只有其中的一部分”。就现有的182首民歌已经相当丰富，如若全部集录，其数量之大、内容之丰富，会令世人和音乐界惊喜的。

在所收录的182首民歌中，“调式”(暂时借用这个词)也相当丰富。在《喀什民歌》——维吾尔族民歌中运用汉族的“五声调式”的概念已说明不了问题，运用西方的“大小调”体系的概念也似为不妥，还是用最后的结音(这是辨别调式的主要部位)来看看《喀什民歌》的情况：落在5(Sol)音的56首；落在3(mi)音上的48首；落在2(re)音上的36首；落在1(do)音上的14首；落在7(si)音上的3首。

在所收录的182首民歌中，其节拍也超出了一般的民歌范畴而呈多样化，其中 $\frac{2}{4}$ 拍141首； $\frac{4}{4}$ 拍23首； $\frac{7}{8}$ 拍5首； $\frac{3}{4}$ 拍4首； $\frac{5}{8}$ 拍一首； $\frac{9}{8}$ 拍一首； $\frac{6}{8}$ 拍一首； $\frac{3}{8}$ 拍一首以及混合拍子5首。

在所收录的182首民歌中，每首都是由七声音阶构成，(个别乐句除外)，其七声音阶内部结构的变化也呈多姿多彩的态势。有清音阶

(清乐音阶)构成的民歌61首, 清商音阶(燕乐音阶)构成的民歌9首, 古音阶(雅乐音阶)构成的民歌8首, 余则难以规范到以上三种音阶而具自己的特点, 有的则用了较多的临时变化音, 具有鲜明的民族地方色彩

从结构上说, 该集民歌大多系由乐段构成, 有少数的二部曲式、带变奏性的回旋曲式等, 总的感觉是结构自由而任意展开乐思。

二、《喀什民歌》的曲调特点

一个民族的音乐是和她的生活、语言、性格以及乐器特点息息相关。语言的腔调、声音的高低、语势的轻重缓急和声调的抑扬顿挫而形成的韵律则是曲调线的基础, 而乐器的律制则也可能影响到民歌中的音的进行。所以在没有分析《喀什民歌》之前有两点须加以说明:

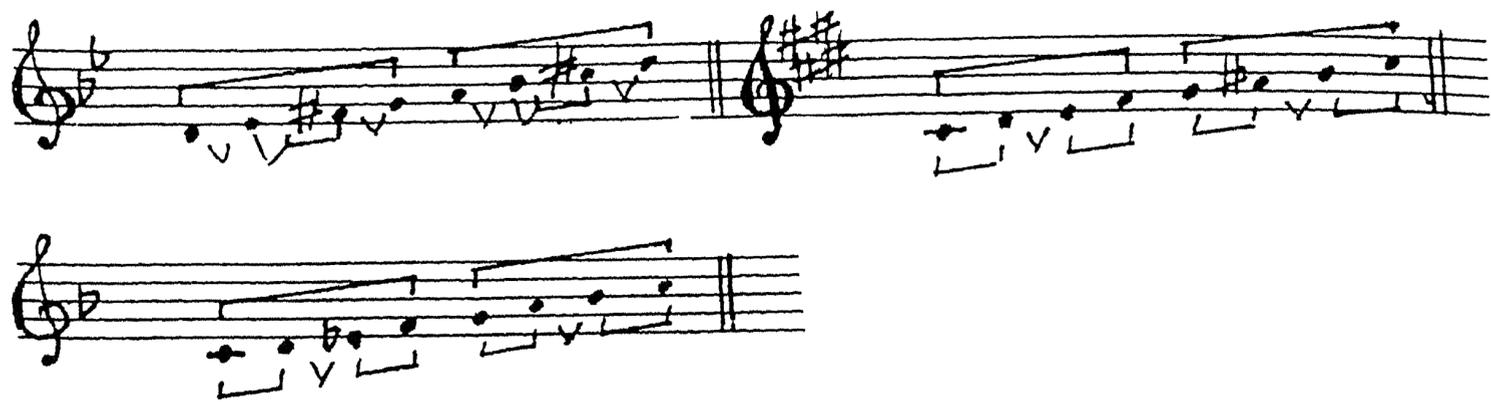
①笔者不懂维吾尔族语言, 对其生活、风俗也知之甚少, 故不能作深入的分析; ②由于长期以来中国音乐界受西方音乐理论的影响, 在诸多方面自觉或不自觉地把中国音乐(包括维吾尔族音乐)规范到西方音乐理论中, 如律制。现代人们大多用“十二平均律”及其记谱来规范中国民间音乐, 致使这种记谱法不能准确地记录原民歌的真实面貌。

《喀什民歌》虽然使用的是七声音阶, 但其所使用的则是五度相生与四分之三音体系相结合的律制。笔者只能根据谱面的现象作一点分析。

《喀什民歌》——正如上文所述, 是由七声音阶构成并包含了各种音阶形式, 在七声音阶内部结构中存在有一种很奇特的现象: 即上四声与下四声构成“对称”式的结构。



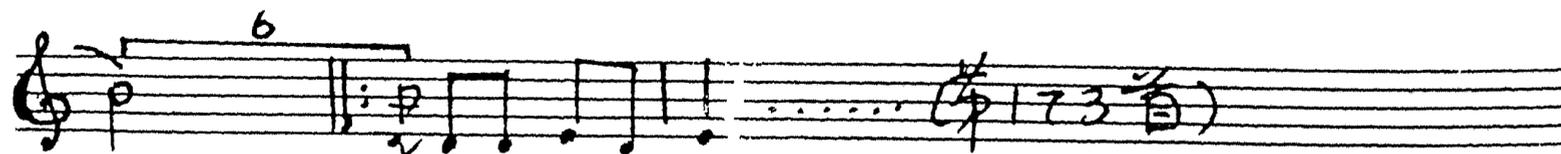
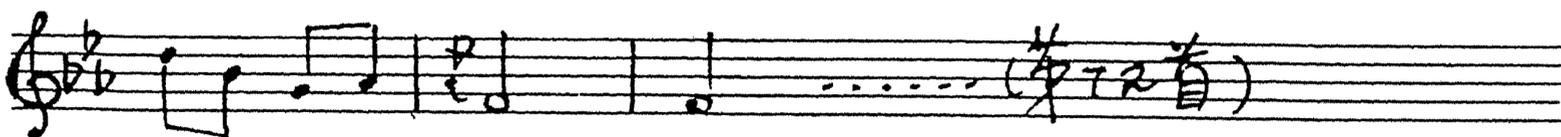
(3)



这种“对称式”的音阶形式，对曲调的流动产生了某些影响。

《喀什民歌》的曲调大约有以下特点：

(1) 平稳进行中突显大跳音程。平稳的级进是诸多民歌音的运动形式，《喀什民歌》亦然，仍是以平稳的级进为主，(谱例略)但在进行中则常常夹杂着大跳音程的进行，给人以情趣迸发、赫然开朗的感觉。



等等。

(2) 奇特的增二度音程的进行，这是最具维吾尔族音乐的特色之一，给人以新颖、奇特的感觉。

Handwritten musical notation showing five examples of augmented second intervals in various folk songs:

- Example 1: (第86首) - Treble clef, 2/4 time, key of D major. Interval between G4 and A#4.
- Example 2: (第97首) - Treble clef, 2/4 time, key of D major. Interval between G4 and A#4.
- Example 3: (第99首) - Treble clef, 2/4 time, key of D major. Interval between G4 and A#4.
- Example 4: (第83首) - Treble clef, 2/4 time, key of D major. Interval between G4 and A#4.

等等。

(3) 多彩的起始音。通常的起始音(主音、属音、下属音)在《喀什民歌》中仍属多数(谱例略)但与终结音构成其他音程关系的则在《喀什民歌》中屡见不鲜。给人的感觉是喀什人对音乐的感觉很“随便”，处于一种“自由王国”状态，使音乐不拘泥于某种框框，而是“信手拈来”。多彩的起始音，给人以总是新鲜的趣味。

Handwritten musical notation showing two examples of starting notes relative to ending notes:

- Example 1: 终结音为1(do)音的其他起始音. (第61首) and (第38首). Treble clef, 2/4 time, key of D major. Shows various starting notes leading to a final 'do' note.
- Example 2: 终结音为2(re)音的其他起始音. (第77首) and (第40首). Treble clef, 2/4 time, key of D major. Shows various starting notes leading to a final 're' note.

(5)

Handwritten musical notation on a single staff. The first part is labeled "(第46首)" and the second part is labeled "(第109首)".

Handwritten musical notation on a single staff, labeled "(第110首)".

Handwritten musical notation on a single staff. Above the staff is the text "终结为3(mi)音的其他起始音". The first part is labeled "(第57首)" and the second part is labeled "(第9首)".

Handwritten musical notation on a single staff. The first part is labeled "(第27首)" and the second part is labeled "(第30首)".

Handwritten musical notation on a single staff, labeled "(第41首)".

Handwritten musical notation on a single staff. Above the staff is the text "终结音为5(sol)音的其他起始音". The first part is labeled "(第98首)" and the second part is labeled "(第160首)".

Handwritten musical notation on a single staff. The first part is labeled "(第108首)" and the second part is labeled "(第157首)".

Handwritten musical notation on a single staff. Above the staff is the text "终结音为6(La)音的其他起始音". The first part is labeled "(第62首)" and the second part is labeled "(第99首)".

Handwritten musical notation on a single staff, labeled "(第131首)".

Handwritten musical notation on a single staff. Above the staff is the text "终结音为7(si)音的其他起始音". The second part is labeled "(第142首)".

(一)饶有兴趣的终(中)结音 民歌的中结音和终结音大多结束在拍子正上,给人以圆满的感觉,在《喀什民歌》中 几乎有一半的民歌并非落在通常意义上的拍子上,而是非律动的节拍上,给人以“余音未尽”的感觉。



等等。

(二)巧妙地运用变化音,使曲调更具浓郁的色彩 在182首《喀什民歌》中,不同程度地出现变化音的民歌约占十枚以上 其中出现较多的变化音是, #5 (0I#)、'7 (si')、#4 (fa#)和#1 (do#) 一首民歌少则只出现一个变化音,多则(如下例)除主音、属音和下属音之外,每个音级都出现了变化音。喀什人似乎对“音”的概念也很自由,想用那个音就用那个音,完全处于“自由翱翔”的状态

(第33首)

(下略)

把这首民歌所用之音.排列起来如下:

民间歌曲中出现(临时)变化音与歌曲内部蕴含的变调手法有关
 《喀什民歌》中有着非常频繁、巧妙且自然的调变换的情况。但由于律制、观念上的缘故，是否构成“调变换”，尚须进行深层次的研究，其中蕴含着非常复杂的现象，所以我们只能说：“在谱面上”存在着这种现象

(第4首)

(D徵 -> D角)

还应该提及的一点是，在《喀什民歌》中存在着极富特色的“游移音”和“四分之三”音，这种音乐现象怎么也不能规范到“十二平均律”中，用人们的玩笑话说，“四分之三”音在钢琴两个键盘的缝隙中；而“游移音”则近似“潮州音乐”中的“活五”，在《喀什民歌》中经常出现的“游移音”也是2(re)音(即“潮乐”中的“五”)，此外在5(sol)音，4(fa)音上也时有“游移”，造成极富特色韵味。

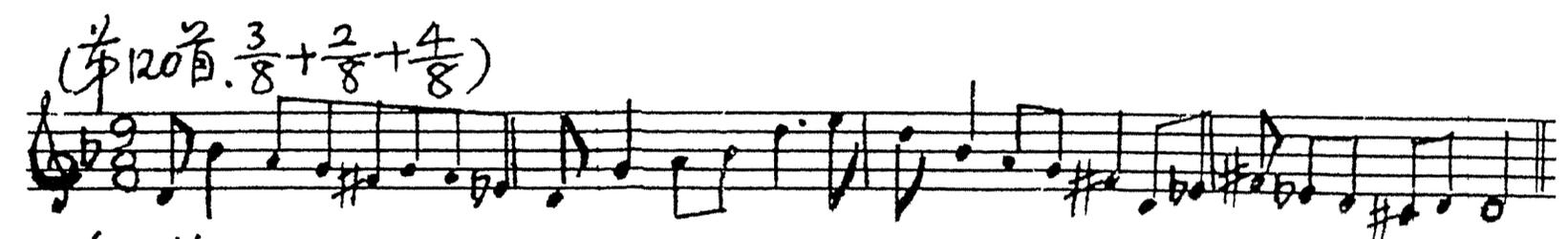
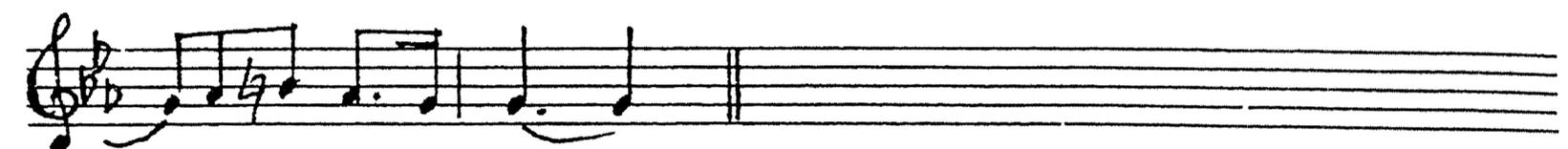
三、《喀什民歌》的节拍特点

音乐的节奏、节拍与语言或某些劳动(动作)有着密切的联系，生动的语言节奏和丰富的生活节奏是音乐节奏、节拍的基础，所有的节拍、节奏组织和曲调结构都基于语言学原理以及古代诗体的规则之上。

维吾尔语言属突厥语体系，大约在十一世纪开始采用“韵体”，它对维吾尔语言、诗体的轻重结构的运用都产生过影响。在突厥语中元音的长短很难加以区别，只有长音节时才能重读。在长期的实践、演变中，维吾尔语的多音节词汇，重音一般都落在最后一个音节上，这就形成了维吾尔族——喀什民歌中曲调节拍呈多样化，节奏多用前短后长的多种切分的特点。

《喀什民歌》的节拍，仍是以 $\frac{2}{4}$ 拍子为最多，达141首，其次是 $\frac{4}{4}$ 拍子23首，这和通常音乐中的节拍无大差别。(谱例从略)

喀什人在音乐上节拍的运用，亦呈“自由”的状态，他们对“拍子”的感觉也是“由人心生也”(《乐记》)， $\frac{3}{4}$ 拍子、 $\frac{3}{8}$ 拍子和 $\frac{6}{8}$ 拍子的运用习以为常，复合节拍的运用也是屡见不鲜的。



还有一些民歌由不同节拍的乐段组成。如第17首是($\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$)
+ $\frac{5}{8}$ 拍, 第175首是 $\frac{4}{4} + \frac{5}{8}$ 拍, 等等。

新疆艺术研究所、民族音乐理论家、作曲家周吉教授曾对我说：他曾看到、听到并且验证过一种更为奇特节拍 $\frac{11.5}{8}$ 拍子，这0.5（即一个十六分音符）在乐曲中是不可或缺的，它有（0.5）流畅、通顺，无它则显得拗口、别扭。演唱者（维族人）运用的很自然而熟练。看来喀什人——维吾尔人在节拍的_{感觉、运用上}是超常的。

四、《喀什民歌》与《木卡姆》

《木卡姆》是维吾尔人的天才创造，是弥足珍贵的艺术表现形式。她不仅是维族音乐的瑰宝，也是中国音乐的瑰宝，是世界音乐宝库中一颗璀璨珍珠，她的出现对世界音乐——尤其是对伊斯兰音乐产生了深远的影响，这种独特的表演形式是经过了千锤百炼才逐渐成熟而达到趋于完善的规模，她是维吾尔人精神的灵魂，是文化不断升华的结晶。而喀什是（至今）发现、整理、出版《十二木卡姆》最早的地区，1960年出版的《十二木卡姆》，实际上就是出自喀什地区。

《喀什民歌》与这里的《木卡姆》有着天然的血缘关系。是从同一母体中诞生的孪生姊妹，至于孰先孰后，目前尚未形成共识。喀什行署文化处编印的《喀什民歌》中称：喀什民间歌曲“是以维吾尔族传统音乐曲调——‘十二木卡姆’为基础而产生和逐步发展而成的，或者说，‘十二木卡姆’就是喀什民歌歌曲产生的源泉”笔者以为，此说尚须进一步的探讨，因为就音乐（民歌）的发展规律来看，民歌在诸多艺术形式中，是出现最早的一种形式。在成书于西周（约公元前1066年—前771年）到春秋（公元前722年—前481年）时期的《诗经》中已记载了不少民歌，这种口头文学（音乐）是易于产生和流传的，当然在喀什地区是否这么早就产生了民歌则须进一步地探讨。而

《木卡姆》一词最早出现大约是在唐代末期，维吾尔族音乐大师艾卜纳斯尔法拉比(公元870年-950年)用毕生的精力撰写了不少有关音乐研究的著作，其中包括他所创作的拉克木卡姆、乌夏克木卡姆及一些间奏曲，其时他将整理出来的音乐作品称为“木卡姆”。当然溯其源头尚可追溯到西晋、东晋时期维吾尔族的歌舞音乐经疏勒(喀什)、龟兹、高昌以及漠北哈喇叭喇哈孙而进入内地，甚至还可追溯到公元前二世纪，汉使张骞于公元前119年从西域带入内地的《摩河兜勒》曲……等等，此等称其为西域(或维吾尔族)音乐(包括民间音乐)较为妥当，称其为《木卡姆》之滥觞亦可，但尚未形成“木卡姆”、而“民歌”相信此时已存。所以民歌早于《木卡姆》。如果说发展过程中两者互为借鉴，互为补充则是比较接近实际情况的。

《喀什民歌》与《木卡姆》在音乐风格上、调式运用上、音阶形式、节拍，以及音的运动上都较一致，可以说如出一辙，曲调虽各有千秋，但不难看出两者音的流动趋向是一致的。

(且比亚特木卡姆)



(喀什民歌)

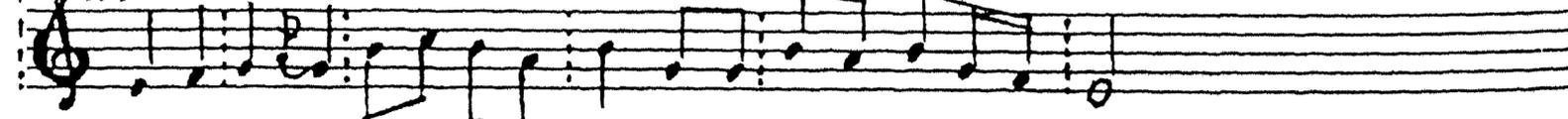


(下略)

(且比亚特木卡姆)



(喀什民歌)



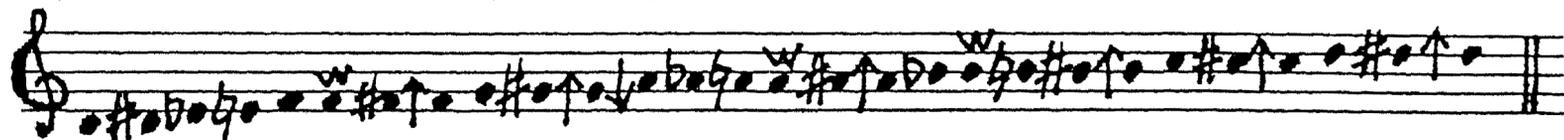
(下略)



(注:为便于比较,把原谱之简谱移到C调谱表上)

《喀什民歌》千百年来伴随着人民的生活,她把喀什人民“欢乐和悲伤、感情和思想、同情和愤怒、美好理想和愿望、爱情、怀念、灌输到各种题材的歌谣和曲调里”。(《喀什民歌·序言》)天才的创造、丰富的内涵,形成《喀什民歌》别具一格,独特的风韵。而喀什地处古代东西方文化交流的前哨,东西方音乐及其他各种音乐首先在这里撞击、融合也是造成喀什民歌及其他音乐艺术的重要条件之一。

喀什人——维吾尔人是聪慧的民族,他们善于学习也敢于学习,并把东西方的音乐与本民族的音乐在以“我”为主的前提下相融合并创造出新的音乐现象。从下表所列出的《喀什民歌》所使用的音位图中,明显地可以看出《喀什民歌》不同于东西方的音乐体系。



这个谱例中的每个音都有自己独立的性格,所以不能用“等音”的概念去规范它。通过这个音列也可以看出喀什人——维吾尔族人的音响观念是相当广泛的,正如前文所说,它不同于“五声音阶”、

“七声音阶”、“十二音列”中的任何一种的概念，它在一个八度音程内却有多达25个不同音高、不同性格、不同韵味的音，使乐音表达乐思达到了最大的可能性。同时喀什人——维吾尔族人对这些音的运用几乎达到了信手拈来、任意取用的程度，可以说：除了维吾尔族人以外，任何一个人要想把握这25个不同的音都是相当困难的。

节拍的运用亦然，任何一个民族、地区在节拍上运用都达不到喀什人——维吾尔人的程度，除了节拍的多样化以外，还应该指出的是除了通常的节拍律动（即重音都是小节线后的第一个音）外，喀什民间音乐中有些并非如此，而是如第三节所说：“维吾尔语的多音节词汇、重音一般都落在最后一个音节上”，反映在音乐上则是重拍的移位，如《且比亚特木卡姆》中的一些节拍是这样的：（D代表纳格拉鼓较大的一个或击手鼓中心，多为重音）

“太孜” (手鼓或纳格拉鼓) T T T T D | D O T D | (略)

“太喀特” (手鼓或纳格拉鼓) T T D T DD D T T D T DD D | (略)

第四达斯坦 (手鼓或纳格拉鼓) D | D T D T T D | D T D T T D | (略)

日本音乐家团伊玖磨先生曾说：“中国古老文化中的确有许多不为人知的珍宝和奥秘”。喀什民歌——维吾尔族音乐亦然，有许多奥秘尚须进一步的研讨，如“游移音”、四分之三以及错综复杂的节拍等等。

李耳的《道德经》“道”出了宇宙的根源和宇宙的本体，其哲理统治中国几千年，有的至今仍然放射出灿烂的光辉。“‘道’之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信”。“有物混成，先天地生”。“恍惚”被认为是“道”的最高境界，“微妙玄通，深不可识”（《道德经》，而《老子》的“大音希声”则道出音乐的最高境界，所谓“大音希声”可解为：(1)声音稀少，时有时无。(2)其声混沌(恍惚)难以分辨。蒋锡昌的《老子校诂》称“大音希声”“谓道若存若亡，恍惚不定也”

《庄子》在《天运》中记述了黄帝张《咸池》之乐的情景，文章一开始是：“北门成问于黄帝曰：帝张《咸池》之乐于洞庭之野，吾始闻之惧，复闻之怠，卒闻之而惑，荡荡默默，乃不自得”说明黄帝所张之乐也是恍恍惚惚而捉摸不定。而黄帝所张之《咸池》则被认为是最高级的音乐、达到了“道”的最高境界。《喀什民歌》——维吾尔族音乐即可认为已经达到了这样的境界，如广阔的音乐空间，任意拾取的乐音；多变复杂的节拍，运用自如而娴熟；飘忽不定的“游移音”更体现了《老子》的“若存若亡，恍惚不定”的境界，给人以充分的自由空间去演义和欣赏这微妙的音乐。

在世纪之交，在中西方文化再次撞击，融合的大趋势下，了解、研究古代东西方文化交流的前哨地——喀什市和《喀什民歌》的某些特点，或许对今天的音乐文化交流起到某些启迪作用。

结古寺第一世嘉南活佛编创的“曲卓”及其旋律手法

中央民族大学藏学系、藏学研究所

嘉雍群培

内容提要：曲卓是结古寺第一世嘉南活佛编创的宗教祭祀性民间歌舞，迄今已有近四百年的历史。据藏文史载，曲卓音乐共有 180 首，每一首都是不同的曲子，由于失传今天仅能收到 31 首。这些音乐虽在流传中略有变异，但基本保存了原貌。其旋律风格独特，不同于当地及周边流传的藏族音乐，同时曲卓中蕴含着玄奥的宗教哲理和佛教思想。

关键词：嘉南活佛 曲卓 嘛呢

位于青海玉树藏族自治州州府结古镇的结古寺第一世嘉南都锐·项秋帕旺活佛，系昌都昂同人，生年不详。根据藏文史籍《堪布巴德秋江传》和《嘉南都锐·项秋帕旺传》¹（以下简称《嘉南传》）记载推算为 16 世纪人，距今约四百年。他自幼出家受戒，青年时期去五台山学法，后又去峨嵋山等汉域讲经、修法，历时 20 年。由于其服饰似汉地和尚服，又从汉地来，因而俗称“嘉南活佛”，即“汉活佛”。这个称号被后来的历世都锐活佛沿用。嘉南活佛学识渊博，多才多艺，通汉语，懂音律，谙熟大小五明²，对藏族文化艺术深有造诣，一生编创了大量民间歌舞、宗教音乐、嘛呢调³、酒歌等曲目。作为藏传佛教高僧，在音乐创作上取得如此大成就者少有。在其创作中，宗教歌舞“曲卓”的创作尤为突出，影响也最大。他一生编创 180 首。这些曲卓是为距结古寺 10 公里的省寨村嘉南嘛呢的奠基和为此举行的每年一度的宗教祭祀而创编。藏语中的“曲”指佛教中的“法”，梵文为“达摩”，具有规范、佛经、知识三层含义。“嘛呢”二字取自藏传佛教四臂观音的六字真言“唵嘛呢叭咪吽”咒语。省寨嘛呢堆是藏区最大的嘛呢堆，被誉为“世间第一嘛呢堆”，因为省寨嘛呢堆的倡导者和奠基人都是嘉南活佛，因此人们在嘛呢堆和曲卓前加“嘉南”二字。

根据玉树藏族学者布吐尕和一些老艺人讲，20 世纪 50 年代省寨的艺人们还能表演曲卓 80 段，有“曲卓 80 段”之称，现在曲卓已濒临失传。1994 年笔者邀省寨 21 名老艺人（其中艺人才仁当时年届 80），大家尽力回忆，互相提示，用了十天时间来排练恢复曲卓，笔者抓住这极为宝贵的机会，对曲卓的音乐、舞蹈及歌词都作了详细的记录整理，但遗憾的是，不论老艺人们怎么冥思苦索，最终仅能完整地挖掘、整理出 31 首曲目。

曲卓产生的文化背景

玉树地区的藏族，历史上是由 25 个部落组成，势力最强的是结古扎武百户部落，扎武百户是结古政教合一的首领。结古因地处青、藏、川三省交界处，历史上是“茶马互市”之地和著名的唐蕃古道要镇。结古寺也因此香火旺盛，僧侣众多。嘉南活佛云游四方，看到省寨山貌地势充满灵气佛光，非同寻常，就在村里住了下来。扎武百户得知后作为施主把嘉南迎请到结古寺。在结古寺嘉南活佛设计建造了可容纳千余名僧侣诵经的大经堂“得贡桑周嘉措”，并主持和亲自参与了殿堂的雕塑、绘画工作，显示出他非凡的艺术才华。受到玉树 25 个部落僧俗群众的信仰、敬奉。嘉南活佛对扎武百户说，省寨是我多年寻找的建立“世间第一嘛呢堆”的如意宝地，它四面的山自古代信奉苯教⁴以来，人们年年祭祀、礼赞，村南还有座山皆是汉白玉石，有雕刻嘛呢石取之不尽的材料，地势上又处在交通要道，是南来北往的道口驿站，必定财源不断，如在此建嘛呢石堆，就能依三怙

¹ 《堪布巴德求江传》和《嘉南都锐·项秋帕旺传》都是僧人著，传于寺院，具体作者和著书年月不详。

² 大五明：声明、因明、工巧明、医明、内明。小五明：诗学、词藻学、韵律学、戏剧学、星象学。

³ 以佛教咒语为歌词的曲调。

⁴ 藏族原始宗教。

主¹宏扬佛法，利益众生。嘉南活佛得到了扎武白户的支持，约在公元1715年（藏历拉宗5年），在省寨举行了盛大的嘛呢石奠基仪式，来自四面八方的僧俗群众和商贾云集于此，祈禱诵经，嘉南活佛和众喇嘛打坐摸顶，又用射箭的方式选定位方。这天嘉南活佛很兴奋，饮了些酒，有些似醉非醉，似狂非狂，他把人们领到村南汉白玉山，在采下的第一块石上亲自刻下了第一首六字真言。（此石至今收藏在省寨的庙宇内）之后，就在山顶的平台上向人们传授了他编创的第一个曲卓《金色的山顶》（见谱例1）。从嘛呢石奠基的第二年起，奠基的这一天成为远近闻名的宗教节“嘉南邦琪”，省寨也成为藏区有名的朝圣地。从此省寨村几十户人家不论贫富贵贱，人家都以雕刻嘛呢石为职业。嘉南活佛为了使曲卓能传承延续，把它列入到宗教祭祀仪式中，赋予宗教思想，成为民间歌舞色彩的宗教祭祀仪式，规定它只能在特定的时间，特定的场合中才可以表演，又为了体现它的神圣、尊严，规定只许本寨的成年男子传唱表演，严禁向外人传授，严禁妇女传唱，为了不因“禁令”而使曲卓的发展受到影响活佛说：“每表演一回曲卓，有诵万遍真言真言的功德；每朝觐一回曲卓，能驱散你的业障”。能来省寨转一圈嘛呢石，能在这里添放一块嘛呢石，观看一次曲卓表演，被视为很大的功德，因此，来自藏区各地的信众者络绎不绝，嘛呢石愈积愈多，愈积愈人，至20世纪50年代，已达到25亿块之多，而且全是汉白玉石，真正成为“世间第一嘛呢堆”。

曲卓中的宗教思想

曲卓的宗教观念，不仅表现在曲卓的每一个曲目的唱词内容和舞蹈动作的编排上，而且表现在曲卓整体结构的艺术安排上。比如“三”这个数字在藏族宗教和平时生活中是一个吉数，早在原始苯教时期就把宇宙分成“三界”，即天界、人界和海界，认为在三界分别住着不同的神灵。从那时起祭词、诗歌多是以三部（段）进行。到了藏传佛教时期就更加明显了，如“三世佛”，即过去佛、现在佛、未来佛；藏传佛教把世俗的三种境界也分成为“三界”，即欲界、色界和无色界，等等举不胜数。这种思想充分体现在了曲卓的编排程序上，嘉南活佛把它分为“序舞”、“正舞”和“大圆满”三个部分。在序舞中他利用人们对宗教的敬畏，为艺术表演营造一种气氛和环境，使艺术表演达到最佳效果，同时也是利用艺术表演的手段宣扬教义，教化众生。他把“嘉南邦琪”的纯宗教性活动和物资交流放在白天，而曲卓表演则放在夜晚。当夜幕降临时，烧起篝火，举行庄严降重的煨桑祭祀和念诵祷词，继而人们高唱嘉南嘛呢调（见谱例6），凄凉哀婉的嘛呢调如泣如诉，缠绵悱恻，那肃穆、凝重的气氛，使人感伤悲痛，人们用哀鸣声和泪水去感动上天，希望它打开天堂的大门。“因缘报业”，“因果轮回”，是藏传佛教的基本思想，若要脱离今生的苦海，走入善趣，而不落入恶趣，除了虔诚信佛，苦修善业外，还要受尽磨难，同时还要得到喇嘛的加持，灌顶、授法。为了指点迷津使人们从迷茫的路途中早日得到解脱，也为了清场净地，使晚会（功德）得到圆满，他在煨桑祭祀之后安排唱嘛呢调，由于他自身也是个虔诚的信徒，在这方面他与面对他的信徒是相同的，他有很深的感受和亲身体会，因此，他的嘛呢调倍感深情、亲切，充满了渴望、急切的感情。当人们唱了数遍之后，众男子紧接着表演晚会的第一个曲卓序舞《今日吉时良辰》（见谱例5）。正舞的内容很丰富，主要以敬奉三宝²、歌颂宗教、讲述宗教故事、赞颂嘉南嘛呢等为主。最后的大圆满是以祝愿佛法昌盛，国泰民安为内容，曲卓的表演要举行数个夜晚，根据大圆满的内容，嘉南活佛完成了他最后的曲卓《祝愿》（见谱例2）。

在曲卓音乐的调式和旋律形态上也渗透着宗教思想和宗教的影响，曲卓音乐中五声羽调式是主要的调式，小调色彩暗淡、柔和，适宜表现深沉忧郁的情感，曲卓是宗教性歌舞，以宣扬宗教思想、感化众人为主，演唱者又都是虔诚的信徒，他们的表演、传唱既是参加神圣的宗教仪式，接受神灵的教化、答及，又是向神灵忏悔或述说，他们的内心充满了哀求和诚恐。因此，小调是曲卓中运用的主要调式。但是，曲卓慢板虽然使人感动压抑或深沉，却并不象有些嘛呢调过分的低沉、悲凄，众男子深厚的歌声、粗放的舞蹈，在深沉忧郁中又颇为壮美动人，其显示出佛教镇魔驱邪，普渡众

¹ 指佛、法、僧。

² 佛教术语。指佛宝、僧宝、法宝。佛宝：即释迦牟尼。法宝：指佛所说的教义和教典。僧宝：指弘扬佛教的僧人。

生的威严、神圣之余，又流露出人性的情感。曲卓和结古寺的颂经音乐都是高僧喇嘛创编，因此他们之间不论是调式的运用还是旋律的进行，手法极为相似。嘉南活佛虽然采用民间歌舞的手法（即使是散板也暗含着节奏的律动），旋律中又引用藏族山歌中华采性的演唱方法，但还是没有脱离与庙宗教音乐的影响，比如在结古寺旋律性很强的嘛呢调中，是以各类五声调式为主，有个别的乐曲中使用了清角和变宫音，也只作为经过音或装饰音，是为了色彩的丰富和对比。嘛呢调经常要无数次地反复，它的旋律柔和、顺口、易唱、易反复，旋律以级进和小跳为主，六度以上的大跳很少，一般是以小三度加大二度，或大二度加小三度地进行，（见谱例3）这些也都是曲卓音乐的基本特点，这些可以从文中的谱例中看出。在小调性质的调式中曲卓更喜欢用羽调式和商调式，为了得到沉郁的效果，有些即使具有大调性质的徵调式旋律中，里面往往有小调性的色彩，（见谱例3）有的曲卓为了色彩的对比和变化，慢板是小调性的而快板较为大调性的调式，很有大小调交替的效果。

曲卓的旋律手法

嘉南曲卓曲式结构都是以两段体和一段体组成，其中两段体用的最多，也是曲卓音乐中具有代表性的结构，在曲卓表演中重要位置上的都是两段体的，比如向人们传授的第一个曲卓《金色的山顶》，宗教仪式中序舞《今日吉时良辰》和最后表示大圆满的《祝愿》都是两段体。（见谱例1、2）可见两段体曲卓是嘉南曲卓中的重要。

两段体是以慢板和快板两个部分组成，慢板部分速度很慢，近似藏族山歌，旋律悠扬、飘逸、富于变化，嘉南活佛采用了藏族山歌自由、随意的节奏，把舞曲规整、紧凑的节奏展开，形成较为自由的散板，这样不仅扩展了旋律，使慢板音乐更显得从容、开阔。旋律中又用了藏族山歌和宗教音乐中华彩性的“昂叠”，“昂叠”原指乐器演奏的一种技法，如竹笛、嘉令等乐器在演奏时较为自由、随意、华丽的装饰法，尤其嘉令在寺院宗教音乐的演奏中运用的更是频繁花哨，装饰音起到丰富旋律的作用，并使乐曲充满了一种神秘、怪异的宗教色彩。这些华彩性的装饰法与旋律融为一体，成为旋律的有机组成部分，形成了曲卓音乐独特的韵味和浓郁的地方风格。

旋律的装饰有以下几种：

（一）同音连珠式装饰¹

这是藏族山歌中常用的一种修饰方法，它没有固定的位置和固定的记谱法，民间把这种装饰方法形容为“珍珠落盘”，要求发音灵巧、清脆、有弹性。山歌中连珠式装饰音的运用是非常频繁的，（见谱例8）而曲卓中只在慢板松散的旋律中运用，如谱例3前面的两小节。而且曲卓中连珠式装饰音的位置还较为固定，它的运用、时值、力度也有着一定的要求。因为山歌是以独唱为主，演唱者完全可以根据自己的条件和兴趣尽情发挥。而曲卓是齐唱，是舞曲，演唱的男子都在60人以上，就不能象山歌那样任意添舍或自由发挥。曲卓不仅要求演唱者声音洪亮，还要能娴熟自如地按照规定演唱旋律中的昂叠和各种装饰音，这种同音连珠式装饰的方法犹若蜻蜓点水，要在似有似无，似明似暗之中，使平稳的旋律蕴涵着委婉、抒情和细腻。由于旋律拉开，速度又很慢，长音就显得冗长和呆板，用连珠式方法装饰，不仅弥补了不足，而且很能表现内在的情感。省寨曲卓装饰音的演唱要求很高，曲卓是省寨村宗教祭祀性歌舞，为了保证曲卓的严肃性和神圣感，禁止向外人传授。当表演时若有外人学，舞者就不唱歌词，只哼曲调，以防学去，这时要求把曲调哼的深情、委婉、曲折、多变，以致使外人被优美的歌声所吸引，而忘记听歌词。

（二）二度、三度装饰音

二度、三度音的装饰也是曲卓旋律修饰的一个特点。在曲卓旋律中经常可以看到连续的二度、三度音的装饰，形成一种回环式音组（见谱例3），曲卓在演唱上通过装饰音来模仿宗教嘉令的昂叠手法，追求一种飘逸、潇洒的艺术效果。音乐上为了达到这种效果，除了运用二度、三度音的装饰外，大量运用切分音、连音和自由处长音，使舞蹈的重拍常常落在拍子的弱位或弱拍上，使音乐



¹ 参见《论藏族康巴山歌中的“昂叠”》嘉雍群培《中央音乐学院学报》1997年第3期。

节拍的弱位弱拍，往往是在舞蹈动作的强拍上，因而构成了曲卓与众不同的 一种独特的艺术风格。

（三）回环式的装饰音

嘉南活佛在曲卓旋律中比较多的运用了华彩性的昂叠，即把一些较为华丽的短时值音密集组织在旋律中，形成华彩式的旋律运动，增加了旋律的色彩和流动感。谱例 4 这首乐曲中的“楞达”，即经幡，汉语称“风马”。在藏区凡高山巅、天葬台及各种宗教活动的场所都悬挂经幡，为逝者超度亡灵，为来者消除劫难。华彩性的昂叠唱得就要象风中飘动的经幡，流畅、自然、多变。这种华彩性昂叠不仅以级进和回环式地出现在旋律中间，也用装饰音的方式来美化和润饰旋律。

有时各种装饰法和昂叠同时运用在一个曲中，使旋律变得异常的华丽优美、富丽堂皇。从曲卓谱例 1、5 的慢板音乐中看得出嘉南活佛对慢板音乐的倾心刻意和他丰富的想象力。

在曲卓 1、5 两首谱例的快板部分，速度爆发性地加快，情绪激昂，它的旋律是慢板音乐的简缩和变奏，采用慢板音乐的旋律骨架。快板中不用装饰音和复杂的节奏，而是完全用藏族民间歌舞规整、严谨、鲜明的节奏、节拍和简洁流畅的旋律。不论从表演情绪的变化、色彩的对比，都与第一部形成强烈的对比，衬托出第一部慢板的悠扬、舒展和庄重。这种旋律发展手法和奇特的艺术风格与当地及周边流传的藏族音乐有着明显的区别。

另一首曲目《今日吉时良辰》也是两段体，前面以说过，它是晚会的第一个节目，煨桑后先由老嫗和尼姑们高唱数遍嘛呢调（见谱例 6），之后才开始由男子们演唱曲卓曲目，从音乐形式上形成了三段体的效果。第一段是煨桑后高唱嘛呢调，第二段为男声慢板的齐唱，第三段是热烈的快板。三段层次分明，对比强烈，引人入胜。

曲卓中的有些一段体乐曲虽然结构简单、短小，只有慢板，但通过用一些段落内的变化，使他们充满生机和活力，让人感到变化丰富，手法多样，回味无穷。例如谱例 7 这首乐曲起初速度缓慢从容，到第 5 至第 8 小节突然加快，舞蹈动作也随之激烈奔放，与前 4 小节形成强烈的对比，第 5 至第 8 小节是前 4 小节音乐的变化重复，是通过旋律分解、变形，以形成乐曲的对比。到第 9 小节又恢复原速。

篇 后 语

曲卓的歌词深奥简练，辞藻优美，韵脚统一，读起来抑扬顿挫，朗朗上口，运用了比拟、象征、排比的手法，浪漫夸张，想象丰富。对舞蹈动作的编排也有其独到的一面，慢板他要求舞者要象雄鹰翱翔天空，伸展自如，气势高昂，双袖舞动时要似猛鸢扑食勇猛果断，而在快板，则要求双脚象羚羊脚轻捷有力。由于嘉南活佛的刻意求精，一丝不苟，使曲卓成为藏族民间歌舞中的精品。

据笔者向结古寺喇嘛采访，《嘉南传》是结古寺一位喇嘛撰著，撰写时间约在清末民初。其中收录了嘉南活佛编的曲卓歌词和乐谱，这些乐谱用汉语和藏传佛教的曲线谱记录。最初的《嘉南传》是手抄本，只有几本，都收藏在结古寺中。后人看不懂乐谱，为了便于携带，人们把乐谱部分抽出藏在寺里，后无乐谱的册子传入民间，并在民间传抄流行。十年动乱中结古寺被毁，藏经被焚，乐谱失传。前几年传闻民间还流传着有乐谱的原版，但笔者几次查询都未能看到。

嘉南活佛创编的音乐是以宗教音乐为主，这是他的职业和他所处的环境所限，就他的音乐而论，完整、简练、流畅，具有自己的风格特点，流传至今还是那么清新、淳朴、古拙、与众不同。今天在欣赏、研究他的音乐时，更加萌生对他的尊敬之情。

主要参考文献：

- 1、《堪布巴德求江传》（藏文本刻本）作者及撰写年月不详。
- 2、《嘉南都锐·秋帕旺传》（藏文本刻本）作者及撰写年月不详。
- 3、《甘青藏传佛教寺院》蒲文成主编，青海人民出版社 1980 年出版。
- 4、《玉树藏族自治州概况》青海人民出版社 1985 年出版。
- 5、《西海乐论》张谷密 1991 年青海人民出版社。
- 6、《论藏族康巴山歌中的“昂叠”》嘉雍群培中央音乐学院学报 1997 年第三期。

谱例1

金色的山顶

第一段

很慢、自由地

虽 吉 啦 卡 妖 勒，
 虽 吉 啦 最 选 总（嗦），
 虽 吉 啦 最 选，

第二段

快板、热烈地

虽 吉 东 里 妖 勒（啦）， 贡 啦 佳 层 夏 总， 佳 层 娜 俄 夏 总。

歌词大意：赞美啊金色的山顶，金色的山顶上，竖起金色的彩箭。……

谱例2

祝 愿

第一段

自由、缓慢

才 客 尼 达 夏（呀） 迭 谁
 东（呀） 吉，（呀） 班 久 洛 正
 行 的 久 东（啦）尼。

第二段

变快、热烈地

贡 内 宾 博 问 拖 同 东 吉， 务 呢 五 迭
 俄 同 切 东 尼。（踢踏）

歌词大意：长寿延年日月高照，富贵圆满若南方祥云，福乐生活若布满星斗，祝愿幸福、长寿、富贵。……

谱例3

安尔拉西^①

很慢、自由地

杂 贡 惹 朵 波
东 朵 尽 别 仁 默 磨 絮 波 萨 恰 管

歌词大意：银白色的雪山呵，是藏族人安居的天堂。

谱例4

楞 达^②

第一段

很慢

索 扎 西 洛 贝 泡 拉 呀 姿 姿 塞 耶 保
增 增 姿 姿 塞 保 增 增

第二段

快（反复时一遍比一遍快，多次反复）

索 扎 西 芳 贝 泡 拉 姿 姿 塞 保 增 增 姿 姿 塞 保 增 增 [踢踏]

歌词大意：吉祥的宝贝山坡上，微风轻轻吹拂着经幡“增增”的响。

谱例5

今日吉时良辰

很慢

迪 客 扎 西
尼 玛 相（啦）， 嘎 玛（呀） 松（呀 啦），
囊 （啦） 嘎 玛 （呀） 松。（呀）

① 《西海乐论》张谷密1991年青海人民出版社P191

② 《西海乐论》张谷密1991年青海人民出版社P185

快板、热烈地

松 茸 定 只 卓 松, 谐 卓 妖 伯

教 啦, 谐 卓 妖 伯 教 修。

歌词大意：今日吉时良辰，万里艳阳蓝天，夜明星斗闪烁，撑起八辐经轮，今日大吉大利。……

谱例6

嘉南嘛呢调

亲切地、稍慢

唵 嘛 呢 叭 咪 哞

谱例7

蓝 天

缓慢、自由地

突然加快

贡 西 (呀) 啊 内, 贡

西 啊 内, 贡 西 啊 (呀) 内

寨 啦 叶 波 金 加 东 扎。

歌词大意：蔚蓝天空犹如洁白纸张，金狮日月犹如墨汁书写，群星闪闪犹如知者经典。……

谱例8

① 唱成

② 唱成

结古寺第一世嘉南活佛编创的“曲卓” 及其旋律手法——论文摘要

据藏文史载，公元 16 世纪，青海玉树藏族自治州结古寺第一世嘉南活佛自幼出家，青年时期去汉区五台山、峨嵋山讲经、修行，历时 20 年，其学识渊博、多才多艺，对藏族文化艺术深有造诣，一生编创大量歌舞、乐舞、嘛呢调、酒歌等音乐。在音乐创作上取得如此成就的，藏族历史上少有，其中在宗教歌舞“曲卓”音乐上的成就尤为突出，影响最大，其创编曲卓音乐 180 首。这些曲目在流传过程中虽略有变异，但基本保存了其原貌。旋律风格独特、怪异、完全不同于当地及周边的藏族音乐。歌词深奥、词藻优美、韵脚统一。运用了比拟、象征、排比的手法，浪漫夸张、想象丰富。内容以歌颂宗教、寺庙、活佛及大自然为主。嘉南活佛的宗教思想不仅表现在曲卓的每一个曲目歌词内容和舞蹈动作的编排上，而且表现在曲卓整体结构的艺术效果和宗教思想的潜移默化。

曲卓的音乐都是以两段体和一段体组成，其中两段体用的最多，也是曲卓音乐中具有代表性的，它是由慢板和快板两个部分组成，慢板部分的旋律采用藏族山歌自由随意的节拍、节奏，把舞蹈规整、紧凑的节奏拉开，使音乐显得从容、开阔，又运用藏族山歌和宗教音乐中华彩性的“昂叠”（一种旋律的修饰法）和各类装饰音，以及大量的切分、连音、休止音等，使慢板音乐有一种悠远飘逸，随风飞舞的艺术效果。表演时众男子用深厚庄重的诵经唱法演唱，在山歌自由、随意中又显露出威严、神圣的宗教气氛。

快板部分情绪激昂、热烈，它的旋律是慢板音乐的简缩和变奏，是慢板音乐的旋律骨架。快板中不用装饰音和复杂的节奏，而是完全用藏族民间歌舞规整、严谨、鲜明的节奏和流畅的旋律。不论从表演情绪的变化、色彩的对比，都与慢板形成强烈的对比。

嘉南活佛的音乐是以宗教音乐为主，这是他的职业和他所处的环境所限，但是他的音乐而论，完整、简练、流畅，具有自己的风格特点，流传至今还是那么清新、淳朴、与众不同。

中国北京市海淀区白石桥路 27 号
中央民族大学藏学系：嘉雍群培（藏族）
电话：010—68932483
传真：010—68933982
邮编：100081

中国民间折叠型旋法研究

(论文提纲)

厦门大学 方妙英

折叠型旋法是我国各族人民常用的一种音乐创作技法。在浩如烟海的民间歌曲、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐及器乐音乐中大量存在。它是诸多音乐创作技法中的一种，起着夸张语音、强调语势、装饰润腔、渲染情绪的作用。特别是在戏曲音乐的拖腔、民间器乐曲的散板中时有出现。民间常以“一波三折”的美誉来形容某段音乐的悦耳动听与回味无穷。

一、折叠型旋法的基本特征与模式

折叠型旋法是指以某一乐音为中心，在乐彙或乐句中上下反向级进或跳进的对称进行的一种技法。这个中心音也就是“折叠”的折点。一折有两叠，折点出现一次为单折，连续出现两次或两次以上为复折，无论是单折或复折均称为折叠型，这种技法称折叠型旋法。

基本特征：

- 1、以折点为中心上下级进或跳进。
- 2、以折点为中心前后节奏对称。
- 3、以折点为中心左右时值对等。

二、折叠型旋法的折点位置

- 1、折点在强拍位。
- 2、折点在弱拍位。
 - ①三连音
 - ②切分音
 - ③甩腔、拖腔
 - ④散引、散板

三、折叠型旋法的结构形态

- 1、折叠型基本结构形态
- 2、折叠型变化结构形态
 - ①同一小节内节奏、时值的细微变化
 - ②跨越小节的节奏、时值的细微变化
 - ③局部扩张变化
 - ④局部压缩变化

四、折叠型旋法的风格性

- 1、地方性：显示本地民间音乐语言的色彩特征
- 2、民族性：显示本民族音乐语言的风格特征

中國民間折疊型旋法研究

方妙英

內容提要 我國民族音樂五大類色彩豐富、風格濃郁，創作手法多樣，折疊型旋法是民間慣用的一種技法，通過對它的觀察、分析進一步研究我國某一地區、某一民族民間音樂語言的色彩、風格與神韻特徵。

關鍵詞 折疊型、折點、單折、復折 上單折（V）、下單折（Λ）

五十六個民族、五十六支花。

世世代代、歲歲月月，每個民族以自己特有的藝術才智編織成動人的旋律之花，盛開在神州大地，香溢大河上下。億萬花叢凝聚着多少無名藝術家的創作才思，折疊型旋法就是其中突出的一項。

折疊型旋法是我國各族人民長期以來所慣用的一種音樂創作技法。在浩如烟海的民間歌曲、歌舞音樂、說唱音樂、戲曲音樂以及器樂音樂中大量存在。它是諸多音樂創作技法中的一種起着顯示風格，誇張語音、強調語勢、裝飾潤腔、渲染情緒等作用。特別是在薶草歌（又稱薶草鑼鼓），山歌、說唱音樂的唱腔，戲曲音樂的甩腔以及民間器樂曲的引子和自由反復 $\parallel :X \overset{\circ}{\curvearrowright} X: \parallel$ 中時有出現，民間常以“一波三折”的美譽來形容某段曲調、某首樂曲的悅耳動聽與韻味無窮。

一、折疊型旋法的基本特徵與模式

1、折疊型旋法是指以某一樂音為中心，在樂匯或樂句中上下反向級進或跳進的對稱或基本對稱進行的一種技法。這個中心音也就是“折疊”的折點。一折有兩疊，折點出現一次為單折，在同一條旋律綫上，折點在上方為上單折（Λ），在下方為下單折（V）。折點連續對稱出現兩次或兩次以上（可同方位也可上、下方位交替）為復折。如遇到旋律進行中樂匯或樂句，帶頂真性的情況出現時，如 $La \rightarrow Do \mid Do \rightarrow La$ 或 $Do \rightarrow La \mid La \rightarrow Do$ 則稱頂真式單折或頂真式復折。無論是單折或是復折均屬折疊型，這種旋法稱折疊型旋法。折疊音程可分二度、三度、四度、五度以及六度等多種。以二度折疊與三度折疊居多，四度折疊與五度折疊為次多，六度折疊較少，八度折疊更不多見。基本特徵：a. 以折點為中心等音程或基本等音程上下級進或跳進；b. 以折點為中心前後節奏對稱或基本對稱；c. 以折點為中心左右時值對等或基本對等。（參閱圖表1）

2、不同的折疊音程與時值長短在旋律進行中可分別形成折連折、折套折及連環折三種不同模式。在一個樂句或一個樂段中可有一種折疊模式，也可結合內容同時擁有兩種或多種不同的折疊模式。

(1) 折連折

是指在同一旋律綫上先後不間隔地出現兩個或兩個以上折疊型曲調的運動。它又分別有大折帶小折（譜例 1）與小折引大折兩種形式。

漢劇著名表演藝術家陳伯華在優秀傳統劇目《櫃中緣》選段（西皮）的最後一句甩腔，以大折帶小折誇張了語勢，惟妙惟肖地刻劃出聰穎伶俐的劉玉蓮為救忠良岳飛的後代岳雲，緊急危難中將其藏于自己閨房的櫃內使他終於獲救，不意為兄長誤解備受委屈。從散板的前面三個唱詞“冤枉啊！”，開始到延長符號為止，緊接着是折連折，前面的折點為^bE，折幅為五度的大折，後面連帶出一個以四個十六分音符組成一拍的折點為F，折幅為大二度的下單折（小折），這一大段折疊型長甩腔十分貼切地反映了劉玉蓮向母親似哭似訴并略帶少女幾分嬌氣的情景，十分動情。

i [譜例 1] 漢劇《巨中緣》（旦腔）

漢劇《櫃中緣》陳伯華演唱

（旦腔）

西皮 散板

ii [譜例 2] 小折引大折：如貴州苗族《飛歌》前面四小節為小三度下單折引出後面四度上單折與五度下單折。

飛 歌 苗 族

(2) 折套折

亦可稱為折中折。這是指在同一旋律綫上在一個單折或復折之內又套入一個或多個折型，因之稱作大折套小折。後面被套的小折與前面大折相比音程較窄，時值較短，反之無法被套上。如下例山西民歌《櫻桃好吃樹難栽》在第一、二兩小節中有一個以[#]F為折點的四度上單折，在這個四度上單折中明顯地套進了一個同樣以[#]F為折點的大二度上單折，自然地形成四度套二度的折中折。

[譜例 3] 山西左權民歌《櫻桃好吃樹難栽》

櫻桃好吃樹難栽

山西左權
漢族



(左權縣文化館記錄)

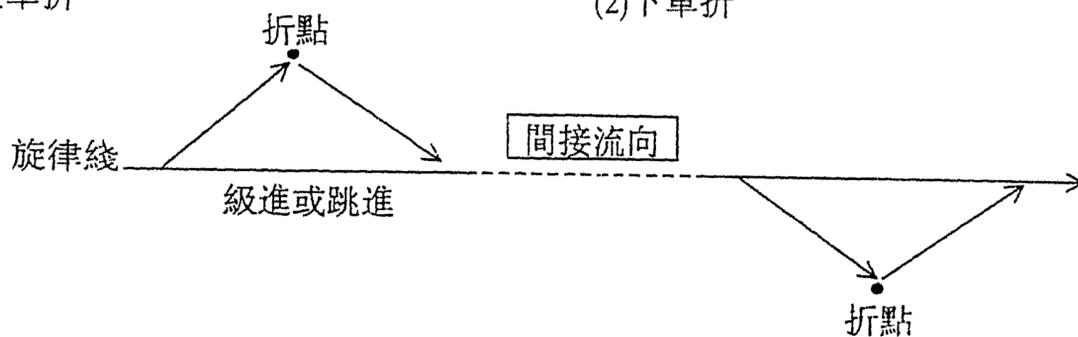
(3) 連環折

是指在同一進行的旋律上前一折疊的後某幾個音與後一折疊的前某幾個音相同或基本相同，前後兩個折疊交叉形成連環折。如福建龍岩歌舞《采茶燈》(譜略)，第一句“正月算來鬧匆匆”由三個小節組成。第一折是以第1、2小節的“角”音為折點，形成“羽→徵→角→徵→羽”，第二折是以第二小節的第二拍“羽”作折點形成“徵→羽→徵”，這裏頭折與第二折是連環扣，第二折是以第二小節第二拍後半拍“徵”作折點形成“羽→徵→羽”(時值基本對等)，這樣第二折又與第三折連環扣，前後三折環環相扣渲染了情緒。再請參看譜例11的最後一樂句是連環折。折點的出現及折疊模式的變化運用使旋律在進行中有起有伏、有揚有抑、于波浪曲折的樂思中形成特有的韵味與魅力。

【圖1】

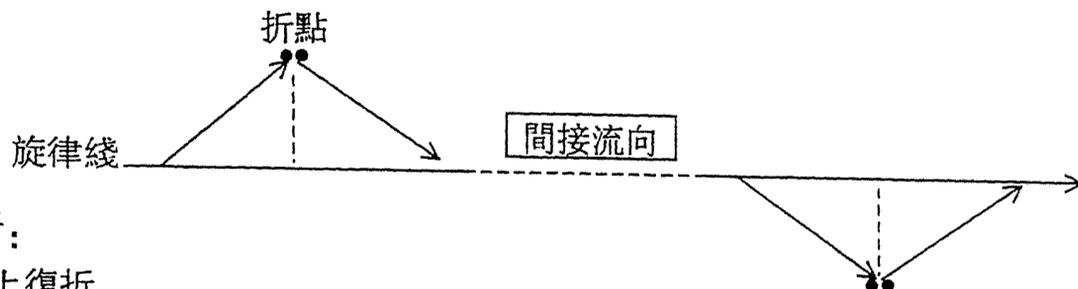
1、單折：

(1) 上單折



(2) 下單折

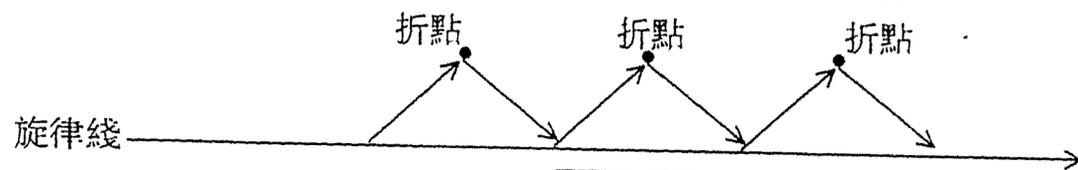
(2) “頂真”式上單折



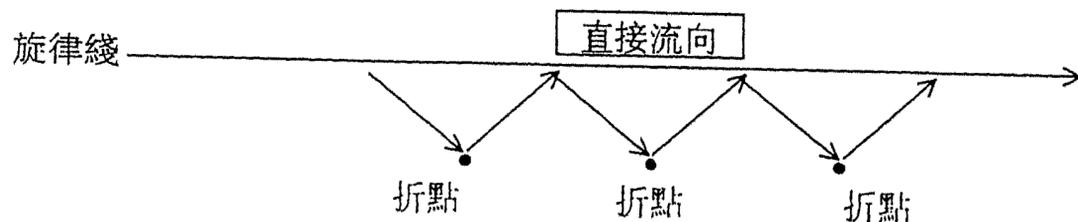
(2) “頂真”式下單折

2、復折：

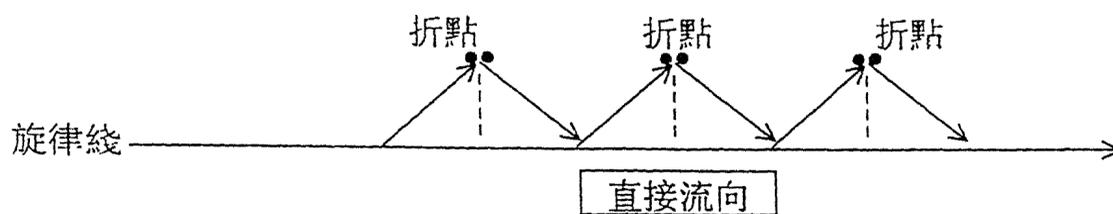
(1) 上復折



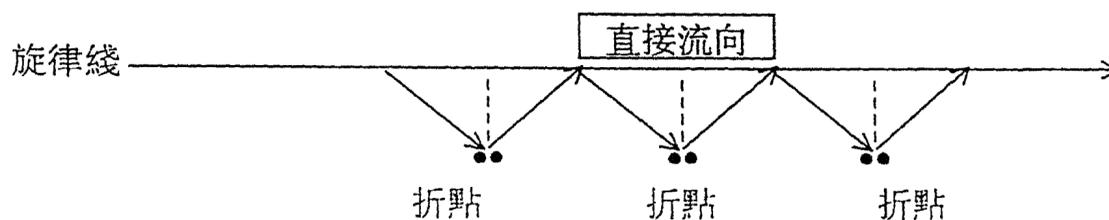
(2) 下復折



(3) “頂真”式上復折



(4) “頂真”式下復折



二、折疊型旋法的折點位置

折疊型旋法的折點位置一般受旋律本身的結構、流動、起伏所制約。對歌曲、說唱及戲曲唱腔的折點來說，還應受到歌詞、唱詞、襯腔、甩腔等局限。在民間舞曲及器樂曲中我們還可看到折點是在舞蹈節奏與樂器演奏技法要求下確立的，不論是有唱詞的歌曲或無唱詞的樂曲，基本都有着兩種不同的折點位置，一是在強拍位置，另一是在弱拍位置。

1、折點在強拍位置：

由于折疊型旋法的本身特性所決定，在歌曲或樂曲中，它必需要經過一定的時值預備才能過渡到折點，因此在強拍位置上出現的比較少，通常是在頂真式旋律進行時折點才有條件獲得較多的強拍位置。

【譜例4】山東民歌《大實話》

這首為大家所熟悉的軋蒲謠《大實話》，它的折點處于第二和第三小節的強拍位。

精快 大實話 山東臨沂
回族

(王印泉记录)

2、折點在弱拍位：

無論是單折或復折折點大多處于弱拍位置，這在前面已提到過。主要是由于折疊型旋法構成本身的特性所決定，在民間音樂五大類中比比皆是。

(1) 三連音：

【譜例5】蘇州彈詞《情探》

這段由評彈藝術家徐麗仙演唱的膾炙人口的唱腔一開始就以自由散板式拋物綫甩腔唱出，由三字句組成的“梨花落、杏花開、桃花謝、春已歸”四句唱詞。在最後一個“歸”字潤腔上用了一個三連音，折點也就在這弱拍位的三連音上，情、韻油然而生。

情 探

(《魁貞桂英》選曲)

蘇州彈詞

徐田仙創腔，演唱

(白) 自與那君分列，自人與我對，花，香，古，花，弄。
梳，花，謝，春，已，回。
(亭鳴記錄)

(2) 切分音:

【譜例 6】如浙江民歌《囡囡啲！儂要啥人抱》

這首韻味十足的韻誦性的短小民歌它的折點出現在第 4、10、12 小節中的七分音處，使曲調在平穩進行中節奏不斷得到推進為歌詞的多段反復創造條件。這裏可以即興編詞：“我要阿舅抱”、“阿舅山上捉（砍）柴草”、“我要阿姊抱”、“阿姊市日（趕集）買糕糕”……等一問一答十分風趣，若需結束時可在最後一句末尾的三個字放寬節奏行一個小拖腔即可。

中速稍慢

囡囡啊！儂要啥人抱

浙江慈溪

漢 英

(低八度)
囡囡啲，儂要啥人抱？我要阿爸抱，阿爸出門賺票票，囡囡啲，儂要啥人抱？我要阿媽抱，阿媽煮飯做糰糰，囡囡啲，儂要啥人抱？我要外婆抱，外婆老老年紀，腰骨酸痛，男勿倒。

(3) 甩腔、拖腔:

(叶金霞唱 方天記錄)

如京劇《杜鵑山》中女主人公柯湘在選段所唱的拖腔運用了大折帶小折的二度與三度折疊也十分有效果。

【譜例 7】杜鵑山

京劇《杜鵑山》

二黃派水

(柯湘送孩)

誓不并休！

(4) 散引、散板:

又如【譜例 8】湘西苗族叭固腔《苗家為什麼愛唱歌》

這首歌曲前面是散板，開始的三個音就形成四度上單折，折點“羽”處在弱拍位上。

隨後作為引子，哼完“嗯尼喂”三個虛詞，形成一大句散引，接着就唱正詞，并以第一人稱來回答住在高山坡上的苗家因為“鳥語飛泉聽得多”所以愛唱歌的樸素的道理。

稍慢 較自由 苗族為什麼愛唱歌 湖南鳳凰
苗族

(喂
喂
喂)
我要告訴 你們
苗族為什麼 愛唱歌?
(喂 韻) 因為住在 高山坡
(喂 韻) 鳥語飛泉 聽得多。
(左設英、吳四妹唱台空填詞遠送并老龍記錄)

又如前面分析過的漢劇《櫃中緣》選段的散板不是在唱腔前，而是在唱腔後面的高潮部份，折點在大甩腔的弱拍位（參見譜例1）。

三、折疊型旋法的結構形態

1、單折：

(i) 二度折疊結構形態：

漢族大二度折疊結構較多、小二度結構較少，這在下面實例中會見到，不再另舉。如福建《采茶燈》、江蘇《挑擔號子》等。

(ii) 三度折疊結構形態：

《櫻桃好吃樹難栽》（譜例3）最後兩小節為大三度上單折。又如湖北利川《龍船調》第一句與四川秀山花燈《黃揚扁擔》的第一句唱詞都是（譜略）。

(iii) 四度折疊結構形態：

如浙江《溫州花鼓》這首舞歌全曲短小，第一段共四句唱詞簡練地唱出春、夏、秋、冬四季不同的景色。四句為一段，每段唱詞結束後均有鑼鼓點給以伴奏，氣氛相當熱烈。在第一樂句的第1、2小節與第二樂句的第5、6小節連續出現兩個四度折疊，全曲從一開始就以連續三個以下單折運轉，聽起來感到自然、親切并有一定的韻味。

【譜例9】浙江《溫州花鼓》

溫州花鼓 浙江
漢族

春有 百草 亂萋萋
夏有 荷花 伴輪池。 秋有 黃菊
香芬酒， 冬有 腊梅 伴雪飛。

(iv) 五度的折疊結構:

如著名的雲南彌渡山歌《小河淌水》在祇有一個“羽”作長音的引子後接着就出現真正式五度上單折折疊結構:

羽→宮→商→角角→商→宮→羽(譜略)

La→Do→Re→

Mi
Mi

→Re→Do→La

又如前面譜例 5 中已提到蘇州評彈《情探》，第一句唱腔中的第一個唱詞“犁”字由于運用了拋物綫甩腔，使下面第三個唱詞“梨花落”的“落”字與前面過門的最後一個落音都位于宮音上，巧妙地形成五度折疊，折點為 F 調上的徵音。

(v) 六度折疊結構:

達斡爾民歌《紅日照亮莫力達瓦》全曲為 3/8 節拍，由四句唱詞組成。詞中真切地反映了達斡爾人民對本民族興旺發達的心願，充滿着對家鄉的深情厚意。第一樂句由四小節對稱的六度折疊構成。第二樂句的前兩小節與後兩小節為基本對稱的四度與二度折疊先後分別構成六度與四度折疊均屬上單折型。值得一提的是第三樂句出現了六度折疊二度折的折中折，第四樂句的四度折嵌接兩個大二度折，形成典型的連環折。

【譜例 10】

恰似地 紅日照亮莫力達瓦 達斡爾族民歌

紅太陽的光輝，照亮了
莫力達瓦山嶺；人口稀少的
達斡爾族，一天天興旺繁榮

(英那木因記譜 巴圖金音譯詞 包玉林配歌)

(vi) 八度折疊:

這種八度折疊結構在實際演唱中是比較少見的。下面是一首流行在西北黃土高原上的《腳夫調》，這是一首典型的連續四度直綫向上大跳的陝北勞苦人民愛唱的信天游，是以男聲高音區的假聲上滑音為折點形成基本對稱的八度上單折型，是首十分難得的實例

【譜例 11】

自由地 腳夫調 陝北漢族

三月里的(你)太陽紅又紅，
為什麼我趕脚人(呦)這樣苦命？

(2) 復折:

(i) 小三度復折:

如浙江溫州山歌《李有松》這是一首早在 1956 年浙江省涌現出來的優秀牧童山歌。它深刻地揭露了李有松對女兒婚事限制與包辦的封建思想。全曲由一段歌詞兩個樂句組成、前後都是以折疊手法出現；第一樂句為小三度下復折，第二樂句為大二度上單折 同時上、下兩樂句的前面部份基本均為一字一個音，詞曲結合緊湊。在每句結尾的最後一個唱詞前

先後插入自由延長，前樂句是拖腔，後樂句是甩腔。突出了上句“老古董”的“董”字和下句“一場空”的“空”字，加強了山歌特有的辛辣、諷刺效果。

【譜例 12】

李 有 松 浙江溫州
漢 族

李家左有一个李有松，李有松啰啰啰，
封建思想老古董，白天夜里来做梦呵，勿在奴
找老公呵，胡子摸摸一场空（噢）

(ii) 四度復折：

《八駿馬》是福建南音四大名譜之一，是深受海內外南樂界弦友們酷愛的一首古老樂曲。全曲共由八大節（又稱八大章）組成，其中每一章均有一個節奏鮮明。形象生動的特性連句商→徵→商的反復或多次反復出現，然後再逐步進入到後面的次章音樂，這一連句簡短易記，過耳不忘，是十分典型的四度復折型特性連句。

【譜例 13】南音《八駿馬》片段

八 駿 馬 福建南音

(主旋律譜)

慢起漸快 慢起漸快 漸慢 漸快 3次

2、折疊型變化結構形態：

(1) 同一小節內節奏，時值的細微變化

例如廣東陸豐山歌《龍眼開花墜倒枝》，全曲由四個樂句構成，詞曲質樸，感情真切。在第一小節的平穩進行後第二小節在強拍上出現了一個三連音，唱詞是“墜倒枝”三字，“墜”字是折點，落在強拍上，這一折點本來應由與前小節相對應的節奏與時值在這裏却因歌詞緊縮需要，在同一小節內作了細微的節奏變化與時值變化，以三連音代替了 XX XX 節奏型。

【譜例 14】

稍快自由地 龙眼开花坠倒枝 广东陆丰 汉族

龙眼开花坠倒枝(哎), 阿哥想妹
妹音知(哎), 拿起饭碗来装饭(啊),
想到阿妹, 又能哩。(幼一哇!)
(蔡金文演唱, 记录)

(2) 跨越小节的节奏与时值的细微变化

i 请参见谱例 6《囡囡啊！俺要啥人抱》

ii 如广西全州民歌扭扭歌《鸭嘴哪有鸡嘴甜》，这首由“扭扭”为唯一衬词的短小歌曲，第一、二与第五、六小节的折点都同时在第二与第四小节的八分音强拍位上，使节奏与时值在跨越小节的前后双方作了相应的细微变化，我们假设第一、五小节作基本音型，那后面第二、六小节则可略加调整为 $\times \times$ 或 $\times \times \times \times$ ，又另假设以第二、六小节作基本音型，则前面第一、五小节也可略加调整为 $\times \times \times \times$ 或 $\times \times \times \times$ 。

这首小曲也作了将折点“角”音前后的两个“商”音在二四节拍中分别处理成不同时值的八分音符与十六分音符，将“宫”音原有的四分音符变化为符点八分音符压缩了时值

【谱例 15】

中速 鸭嘴哪有鸡嘴尖 广西全州 汉族

鸭嘴(扭扭)哪 有 鸡嘴(扭扭)尖?
鸭嘴(扭扭)哪 有 妹嘴(扭扭)甜? (噢)
(何元锦演唱, 录音)

(3) 局部扩张变化

如山西左权民歌《樱桃好吃树难栽》(谱例 3)折点居第一小节的最後半拍，紧接着从第二小节开始时值扩展了一倍，将原应在第二小节最後半拍的“商”音后移到第三小节的前半拍。

(4) 局部压缩变化

世代在黄河上驾船的艄公自豪地高唱着船工号子“你晓得天下黄河几十道湾”，当唱到第二小节“天下黄河”四个字时，在四四节拍中以一拍一字唱出坚定有力的气势，接着以局部压缩的手法以调式主音“徵”为折点在第三小节的第一拍上将四分音符变为八分音符，接着在第五小节的第一拍上又将八分音符变为十六分音符，经过两次变化，折点的时值连接压缩了一倍，由折点的功能性逐步过渡到折点的色彩性。以后在每段的唱词中都采用这一手法进行多次问与答的对话反复，使这首民歌具有显明的地方性。

參見【譜例 15】

船夫曲 陝北
漢族

你曉得 天下黃河 凡 十 几 道
灣 (哎) 凡 十 几 道 灣 上 凡 十 几 只
船 (哎) 凡 十 几 只 船 公 (呀 哈) 來 把 船 來 扳 杆 (哎)?

四、折疊型旋法的風格性

1、地方性：

(1) 音樂語言的地方性，備受方言的制約與影響。浙東民歌《囡囡啲！儂要啥人抱》（參見譜例 6）整段歌詞朗讀起來非常有情趣。幾乎都是當地老百姓的日常口語，如“儂要”、“啥人”、“賺票票”、“阿姆”、“老老年紀”……同時自然地將這些本地方言由語調到聲調，由聲調帶入音調，在折疊型旋法運用中更加強調這一特點，顯示出浙東地區鮮明的色彩性。

(2) 又如山東臨清時調《大實話》（譜例 4），當地民間又稱它為“軋蒲謔”，由河北流傳而來，由於它幽默、風趣、實話實說，因此很受老鄉們歡迎。唱腔以三字句“八月裏、月亮圓”開始，詞曲都十分樸素。第二、三兩小節為頂真式上單折，折點為“角”音，加上適當的下滑音與弱拍上襯詞“這”的結合使這首《大實話》充滿着濃重的魯西鄉音韻味。

(3) 再如流傳在陝北綏德米脂一帶的《腳夫調》（譜例 11），訴說趕腳的勞動人民痛苦的悲慘生活，感情真切，音調高亢激越，連續向上跳進直達最高處折點的所在位置，然後又以四度向下連跳，這種以折點為中心直上直下的折疊型旋法充分顯示了流傳在陝北信天游的地方色彩特徵。

2、民族性：

折疊型旋法在具體運用中除了如前面所說的能顯示本地區地方色彩外還能顯示本民族音樂語言的風格，如下例《步行的穆沙》。

歌曲開頭第一樂句就是不對稱的下復折，第三小節是折疊型變化結構形態運用局部壓縮的手法，使該曲具有鮮明的哈薩克族風格。

【譜例 16】

步行的穆沙 哈薩克族

中速

紅色采、藍色采、紅色采 采，姑娘們贊美了 做了美麗腰
帶， 叔尔曼木斯達 抱去了我的 馬，
草原的人們 都叫作步行的 穆沙。
(潘 奕 記 采)

又如苗族《叭固腔》（參見譜例 8），在多次折疊型旋法的運作中鮮明的苗族音樂語言與節奏十分突出。

其他如以 Do、Re、Mi 三音組成的 5/4 節拍的雲南彌勒《阿細跳月》折點是 sol 音這種

特殊旋法十分熱烈、奔放，具有鮮明的民族風格。

【譜例 18】

阿細跳月

熱烈奔放 雲南 傣族

沙烏未沙拉里 (嗶嘞), 沙里未沙拉里 (嗶嘞),

沙烏未祝加里 (嗶嘞), 沙里烏祝加里 (嗶嘞)。
(王玉芬记录)

結 語

1、折疊型旋法是各族勞動人民長期積累的智慧創造，反映着本地、本民族自身音樂文化的藝術觀與審美觀，是民間衆多音樂創作手法中的一種。它具有一定的群眾性、普遍性和有規律可循的創作技法。

2、民間的歌師、樂師通過長期的藝術實踐與創作經驗熟練地應用着折疊型技法，他們依據歌唱和演奏的主題內容需要，結合語言、色彩、風格的特點來選用不同的折疊結構樣式使旋律更具美感、更有韻味，節奏更有推動力，有助於烘托情緒、誇張語勢、塑造鮮明的音樂形象。因此，學習這一技法絕不能脫離內容形式主義地效仿，如脫離內容、脫離形象，單純為折疊而折疊，那就會失去旋律的光采與韻味，失去節奏的律動感，最終導致音樂的呆板、僵化和形式化。

3、民間音樂是活在廣大人民口頭上的音樂，它不是一成不變的。隨着時光的流逝，地理變遷和傳播媒介的中介，它具有一定的可塑性與流變性。因此盡量要從多種文字資料（特別是同宗、同族的母曲）多版本的和音像資料中比較鑒別提取精華來定格研究。

4、學習研究折疊型多種形態和具體手法，首先要研究民間的審美心理以及如何在塑造音樂形象時方言與曲調的緊密結合，折疊的巧妙運用等。我們在學習中除了要注意旋律線條的自然流暢、節奏的律動變化（舒展、壓縮以及既舒展又壓縮等）外更要細品并實踐其如何結合主題的思想感情調動除折疊技法外的其他有效的創作手段，又如何在緊貼音樂形象的前提下具有濃鬱的地方風格和民族色彩，具有更為內在的親和力和動人心弦的韻律美。

2000年3月30日於白城

两句体的旋律类型简论

两句体，又称上下句。在中国传统音乐研究领域，它既是被众多音乐体裁使用的基本结构形式，也成为一种具有中国传统文化特征的很有代表性的音乐思维模式。同时，它以多样化的旋律类型，体现出中国民间旋律“统一——变化”的衍生规律和美学特征。以往，有关两句体的论述，多见于某些民歌、说唱、戏曲专著的个别章节，较为分散、零碎。本文拟在原有基础上，对两句体作为一种曲式框架、旋律型和音乐思维现象，进行一次较系统的讨论和分析，以增进我们对民间旋律现象的认识。

一、“两句体”在传统音乐体裁中的使用范围

经过以往数十年的采录、整理、研究，我们已经知道以下各类传统音乐品种的曲式是建立在“两句体”结构原则上的：

1、北方四种“山歌”：陕北的“信天游”；晋西北的“山曲”、左权县“开花调”；内蒙古西部的“爬山调”；甘肃、青海、宁夏三省交汇地带的“花儿”。其中，前三种山歌均为“词曲同构”，即词、曲都采用两句体结构；唯“花儿”是四句歌词，两句歌调，每唱完一段歌词，须“反复”一遍曲调。每一种曲调，称作一个“令”，每“令”都有一个固定的“令”名，令名多与花名、地名、民族、衬词及音乐形态有关，如《白牡丹令》《水红花令》《河州令》《撒拉令》《土族令》《大眼睛令》《三起三落令》等；（1）

2、蒙古族“长调”（“乌日图音道”）：普遍流行于内蒙古草原各盟，特别是呼伦贝尔、锡林郭勒、乌兰察布、巴彦淖尔、鄂尔多斯（伊克昭）和阿拉善等大草原。其唱词为四句多音节韵体诗，曲调则是十分自由、悠长的两大乐句，所以，要完成一首唱词，曲调同样要“反复”一次。另外，流传于内蒙古半农半牧地区如哲里木盟、昭乌达盟、伊克昭盟的“短调”（“包古尼道”），也有一部分曲调使用两句体结构；（2）

3、北方说唱中的“鼓词”：这类曲艺形式，因为用鼓、板击节而被称为“鼓词”“鼓书”。大部分流行了北方的河北、山东、河南、辽宁、北京、天津。主要品种有京韵大鼓、梅花人鼓、京东大鼓、沧州木板大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、潞安大鼓、襄垣人鼓、东北大鼓、山东大鼓、胶东大鼓、河洛大鼓、陕北说书及湖北大鼓、安徽大鼓。唱、白均使用北方方言。这些鼓书，大都有十分悠久的历史，清代中叶之后，进入繁荣昌盛期。其腔、词结构的基本特征是都采用上、下两句形式，各句唱词、曲调可能作很大的扩展，但其上下句的基本规格不能改变。学术界称之为“板式变化体”；（3）

4、南方说唱中的“弹词”：与北方“鼓词”相对应，“弹词”因以琵琶、三弦等为主要伴奏乐器而得名。有“苏州弹词”“扬州弦词”“四明南词”“绍兴平湖调”等子类。它的流传地域为江苏南部及浙江一带，使用“柔语如珠”的“吴语”说、表、弹、唱。其腔、词结构也是上下句对上下句。风格婉约，流派众多，传统曲目十分丰富；（4）

5、北方“梆子腔”诸地方剧种：属于梆子腔系地方剧种约 20 余种，有代表性者如秦腔、豫剧、晋剧、蒲剧、河北梆子、山东梆子、滇剧丝弦腔、川剧弹戏等。这些代表性剧种的主要板式的唱腔一律采用上下句结构。各剧种的主要板式以原板，即一板一眼为（有一六、二八、夹板、二性、二流等多种称谓）基础，放慢变为一板三眼（又分别称作慢板、四股眼、平板、安板等），加快变为有板无眼（也称垛板、快八、流水、紧二性、快流水、

快二六、快二流、二流垛、摇板等)、“散”唱变为“散板”(也称起板、截板、倒板、尖板、介板、飞板等)。无论哪种板式,基本腔格都是上下两句结构;(5)

6、皮黄腔系各地方剧种:西皮、二黄两种声腔统称“皮黄”,它们也同属于“板式变化体”。其中,采用西皮腔的代表剧种为徽剧、京剧、汉剧、湘剧、川剧、粤剧、桂剧、赣剧、滇剧,采用二黄腔的剧种与以上基本相同。其唱腔结构,也是包含了多种板式的上下句体。西皮主要有原板、慢板、流水板、散板四类,二黄主要有原板、慢板、散板(包括摇板、流水板、碰板、导板等)二类。两种声腔都还有反调,即反西皮,反二黄,也同为上下句结构的板式变化体。(6)

7、除以上所列,各地“劳动号子”、闽、赣、粤交界地带“客家山歌”、西南高原部分省区的山歌、部分少数民族民歌的某些曲目,也广泛地使用了上下句结构。

如此看来,作为中国传统音乐的一种常用结构,两句体所涉及的范围,已经有汉族、少数民族民歌、戏曲音乐、说唱音乐等多种门类。而且,进一步说,许多四句结构乃至五句、多句结构的传统曲目,也都是建立在两句体之上的。足见在这种貌似“简单”,实际多变,用途广泛,功能丰富、表现力极强并以深厚文化渊源作背景的结构原则及结构形态中,一定蕴含着某些我们至今还未认清的深奥规律。

二、多样化的两句体旋律型

两句体结构的基本原则,是上下两句的对应性,即两个篇幅大体相同或不完全相同的乐句形成一呼一应、一问一答、一起一落、一高一低的平行(重复)、对比、对置、对答、对仗等多重关系。在此基础上,通过不断的一次次“变化重复”,完成相应的叙事或抒情任务。但由于受地区、民族、体裁、题材、篇幅等因素的直接影响,便又形成了许多各不相同的旋律型态。所谓“旋律型”,曾有部分学者对它作过论述。罗传开先生认为:“旋律型系指定型化的旋律段落。其段落结构类型多样,段落规模大小不一,有的跟全曲规模相等,小的只是由若干音组成的音型或旋律片断。从各自的音乐传统中选出已定型化的旋律段落,并以此作为新旋律的基本组成要素从而构成作品,这是一种依据旋律型的作曲法。”(7)日本岸边成雄先生的看法是:“在亚洲和非洲,以旋律型紧紧约束旋律的倾向普遍存在。……印度的 raga, 伊斯兰文化圈的 magam, 爪哇的 patet, 日本的所谓 fushi 等东方的优秀音乐,几乎都显示出受旋律约束的旋律法。在中国,旋律受到旋律型约束的旋律法使用得更为彻底,然而是以不同的方式呈现出来。”(8)另一位日本学者小泉文夫则对旋律型作了如下分类:“1、依据某种固定而自成段落的音型作无限反复来吟诵诗型相同的长篇叙事诗。2、跟某种概念或感情相结合的音阶、调式、节奏、动机式音型合成旋律型,并由这种旋律型支配乐曲的一部分或整首乐曲。3、如日本的三味线音乐的 fe(手)那样,(1)跟某种概念或气氛相结合的固定的音型被用作其他乐曲的一部分;(2)或者用这种旋律型进行各式各样的组合;(3)或者将这种旋律型连续地结合起来构成一首乐曲。”(9)至于旋律型研究对认识中国乃至东方传统音乐的意义,罗传开先生说:“旋律型既然是东方传统音乐(包括中国传统音乐)旋律生成的一种素材性要素,同时又是重要的乐曲构成单位,那么,旋律型理应成为东方旋律学和东方曲式结构学的一个基本概念。换言之,旋律型理应成为东方音乐形态学的一个基本概念。”(10)

(一)北方四种山歌的两句体旋律—原生性简约型

为了更准确地把握两句体的结构特征,我们先举一个“一句体”的实例,因为两句体是相对于“一句体”而存在的。【例一】

$\underline{\underline{1111}} \quad \underline{\underline{116}} \mid 5 \quad 3 \mid 6 \quad \underline{\underline{15}} \mid 6 \quad \text{—} \quad \parallel$
楼(四个)兵灯(攸攸)楼丁 亮。
照(四个)大姐(攸攸)开光 箱。

该例给我们的直观印象是：1、它是一个相对完整的曲调片断的不断反复；2、乐思是单一的，无对比性；3、音调具有较强的吟诵性。近期，我们又曾在藏族、土族地区采集到部分“哭嫁歌”，发现它们也都是一个句子，其特征也与该例基本相同。反观下面这首篇幅相同的陕北“信天游”，情形就大不一样了。〔例二：《一对对旗杆一对对牛》〕

(見附頁)

其结构特征是十分明确的：1、它每段的唱词是两个七字句，因此，曲调也呈现为两个相对独立的乐句；2、两个乐句之间具有一定的对比度，产生这种对比的关键因素是后乐句在基本重复前乐句音调素材的情况下，改变了结束音（徵—商），这个变化，即结音间形成的音高“落差”（可以是同度以外的任何音程，但又以四、五度最普遍），成为确立两句体的重要标志。两句的对比度主要以后乐句重复材料的多少而定，但改变结音是首要的前提之一；3、音调具有较强的抒咏性或叙事性。

从上面两个例证中，我们看到了“一句体”和“两句体”之间究竟存在着哪些联系和区别。它们的相互联系主要在于二者的表现意向是共同的，即都以相对完整而统一的腔、词结合去表现某种感情或事实。它们的区别在于：词曲结构单位由一个增加成两个；音调素材由单一而裂变为一双；内部关系由统一而变成对比，由同曲调反复变为前后呼应。总之，与“一句体”相比，两句体更具完整感、圆满感、层次感和内在的动力感。就审美功能来说，它的表现潜力是巨大的，它能够满足人们多方面的表现需求。而这一切，首先都是由于前后两句结束音由“同”而“异”才确立起来的，或者，后乐句虽在同音结束，但使用了具有对比性质新音调素材。这应该是两句体旋律的本质所在，特色所在。

当然，在两句体山歌曲目中，〔例二〕不是最典型的。较为普遍的情形是，上下两句各为四小节或更多，整首民歌共八小节以上。请再看下例：〔例三〕，晋西北“山曲”：《人家都在你不在》）（ 見附頁)

这是一首著名的“山曲”，它的“句幅”比〔例二〕扩大了一倍，整首的“篇”幅也扩大了一倍。从充分表达唱词内容的需求和人的听赏习惯而言，这样的“容量”和这样的长度显然是较为理想的。上下乐句之间的关系，基本上是重复，而仅有终结音和它前面的两个音改变了，但正是这一、两个音的改变，才使它成为大多数北方山歌基本结构的基础。很明显，〔例二〕的旋律以“Re、Mi、La、Do”为骨干，以“Mi—La”为前后呼应的支点，最后以“La”为终结音，形成了一种较暗淡的色彩，表现了歌唱者深切思盼的苍凉感情。一般来说，旋律进行中的骨干音、支点音、终结音（也可以称作中心音），对于旋律的波动趋向、个性、风格、色彩均具有一定的支配作用。〔例三〕代表了北方四种山歌曲目中以“La”为终结音的“羽”调旋律类型。除此之外，还至少有以“Sol”“Do”“Re”“Mi”为终结音的四种旋律型：（1）以“Sol”为终结音，以“Sol、Da、Re”为骨干音，以“Re—Sol”或“Do—Sol”为支点的“徵”调旋律型〔例四〕；（2）以Do为终结音，以“Do、Re、Sol”为骨干音，以“Sol—Do”或“Re—Do”为支点的“宫”调旋律型〔例五〕；（3）以“Re”为终结音，以“Re、La、Sol、Do”为骨干音，以“La—Re”或“Sol—Re”为支点的“商”调旋律型〔例六〕。（4）以“Mi”为终结音，以“Mi、Sol、Do、La”为骨干音，以“La—Mi”为支点的“角”调旋律型。以上五种旋律型，在北方四种山歌品种中是普遍存在的，

其中又以“徵”“商”类最多，羽类次之，宫类再次之，角类更次之。但它们还有一个共同特征，那就是四度音调如“Sol-Do”“Re-Sol”“La-Re”“Mi-La”等及以上两个四度音调连接而成的“双四度”链，在诸旋律型中使用得十分广泛，也成为直接体现西北高原山歌旋律风格的共性因素之一

总结以上所述，就两句体结构的旋律型而言，北方四种山歌基本上可以归为一个大类，即它们属于在句幅上未加扩充，仅在句间出现一或两次句逗；以五声音列为基础，以徵、商为主要调式，上下句大都建立在四、五度呼应关系之上，以“双四度链”为框架的一种较单一的旋律型。我们姑且称为北方山歌两句体旋律型。鉴于山歌体裁自由、简洁、单纯的属性，这类旋律型生就一种原发性和简约性，因此，它们或可以视为各类两句体旋律型的“母体”或基础。所有变化繁复的两句体，都是从其中发展、衍变出来的。应该稍作解释的是，由于地缘关系，“信天游”“山曲”“爬山调”三种山歌更能反映上述特征，唯“花儿”因传播范围较广，又经多民族传唱，所以大多数“令”调加有不同长度、句数的衬词衬腔，使其篇幅、音调都变得较为复杂，因此，从某种意义上看，正好反映了“原生性两句体旋律型”的一种变化趋势。〔例七〕

（二）蒙古族“长调”的两句体旋律一分句式连绵型

如前文所述，辽阔无垠的内蒙古草原上，自古流传着悠长、自由、奔放的“乌日图音道”“潮日音道”一类的牧歌。它们舒缓的音调，绵延起伏的歌腔，竟有时能淹没歌曲中腔、节的停顿，使旋律呈现出一种流涟不止的状态。似乎连句、逗都难以划分清楚。但实际上，长调作为草原文化最成熟的民歌体裁，自有它稳定的结构规律和旋律型态。而且，在长调流传最盛的三大草原，即呼伦贝尔、锡林郭勒、阿拉善，虽然其音乐风格有地域之别，但曲式结构、旋律型态却保持了一系列的共性。下面是广泛流传于锡盟草原、由杰出的长调歌手哈扎布演唱的《小黄马》〔例八〕：

唱词共四句，整段唱词为：小黄马的颠簸，颠得我没法安稳；小情人一片真情，真叫我心儿难平静。全曲先唱完前两句词，再变化重复一次，整段词才算完成。曲调共有六个乐逗，其中第三个乐逗是上下乐句的分界线。这一停顿结束于“Re”，它之前，第一顿结于高八度“Re”，第二顿结于“Sol”，三个停顿形成了“Re（高）-Sol-Re”的结音系列。而总的旋律线则是第一顿由中区向偏高上行；第二顿在高区徘徊后回到中区；第三顿再由中区冲到高区后返自低“Re”，整个旋律进行的跨度较大（低Re-高La，共12度）、起伏次数多，腔韵极为自由。（11）这是所有长调旋律的基本特征。它的下乐句的“腔型”与上句大致相同，但第一顿结于Sol，第二顿结于高八度Do，第三顿、也就是全曲终结音为“La”，形成了“Sol-Do-La”结音系列。与上句相比，虽然旋律跨度还稍大一点（低Do-高La，共13度），但起伏度略减，整体上呈现了一种收缩、趋于缓和的状态。特别是第二顿未出现长音，而仅有一个短呼吸，对乐句进行的“气势”和张力，都起到了抑制作用。上下乐句间的整体呼应是在“Re-La”之间。那么，这首《小黄马》的旋律便属于以La、Re、Sol、Mi为骨干，以Re、La为支点音（即上下句结音），以La为终结音这样一种类型。与它相似的还有以La、Mi、Sol、Do为骨干、以La、Mi为支点，以La为终结的旋律类型。相对来说，这一“调类”的长调民歌数量最多。此外，尚有以Do、Re、Mi、Sol为骨干，以Do、Re为支点，以Do为终结的“宫调类”旋律型；有以Re、La、Mi、Do（或Sol）为骨干，以Re、La（或Mi）为支点，以Re为终结音的“商调类”旋律型；以Sol、Re、宫Do、Mi为骨干，以Sol、Re为支点，以Sol为终结的“徵调类”旋律型等。根据本人对以往两种出版物的抽样统计，四卷本《中国民歌》第4集“蒙古族”部分的15首长调中，羽类9首，宫类4首，徵类1首，商类1首。《中国民歌集成·内蒙古卷》44首长调中，羽类20首，徵类15首，宫类6首，商类3首。两者相加，59首中，羽类29，徵类16，

宫类 10，商类 4，结果是羽类占去一半，羽、徵类相加占总数四分之三。所以，我们可以说，羽、徵两种旋律型代表了长调音乐风格的基本特征。与北方山歌相比，除了在代表性调式方面的这种差别外，其实更值得我们注意的是它歌腔自由、旋律起伏度大这两点。为此，把蒙古族长调两句体旋律型称为“联绵式”更为准确，“联绵”者，连续不断、上下起伏之谓也。这恰好是长调旋律最形象的表述。

（三）南北方鼓书弹词类曲种的上下句旋律—有板别的说唱型

北方鼓词的几种代表性品种，如京韵大鼓、西河大鼓、梅花大鼓等差不多都是十九世纪中叶以后，在京、津及冀中一带形成、发展起来的。它们各有渊源，京韵大鼓的前身是沧州木板大鼓，西河大鼓源自冀中弦子书和木板大鼓，梅花大鼓原为北京的“清口大鼓”。在不同历史阶段经过不同民间曲家及流派的实践、加工过程中，它们各立门户，自成一家。但音乐体制却是共同的，即都以一上一下的两句体为基本结构、再作慢（一板三眼）、中（一板一眼）、快（有板无眼）等速度、句幅方面的变化，形成一种可以叙事、可以抒情，篇幅可长可短、以唱为主、具有北方腔韵风格的曲艺门类。其音乐的基本结构是：开唱以前必有一长大过门，以营造出一种特定的氛围；以下就是一个个长度不等的上下句的变化重复；每对上下句间总有乐器演奏的过门作为铺垫；上下句的开始一字，一律在头、中、末眼起唱，但它们的最后一个字必须落在“板”上；两句的长度不刻意追求相等，皆以唱词、表情的需要而定。这几方面，是任何一个唱段必须遵循的。这里举京韵大鼓《丑末寅初》（以下一律简称《丑》）为例（〔例九〕），看看上述结构原则是如何体现的。我们知道，《丑》段以黎明将至这个特定时刻为焦距，集中描绘了社会各色人等在“一日之始”如何为生活奔忙的情景。是一篇专写人与景的杰作。全段唱词共有九对上下句。每对都是上句为七、八言的基本句，下句为大大扩展的变化句。唱词的这种句格，也决定了曲调的格式和布局。结果，九对上下句的上句，有六个是 4 小节，两个 5 小节，一个 6 小节；而下句有三个是 13 小节，两个 12 小节，一个 9 小节，一个 15 小节，最长的也是最后一个下句，竟长达 34 小节。上下句的长短之比为 35 对 121，下句总长为上句的三倍半。这当然是两句体中下乐句扩展的一个特例，但同时也证明“板腔变化体”上下句结构本身具有这种充分扩展的可能性。它可以是山歌“原生性”旋律型的 4 小节一类的短句幅，但也可以是《丑》段第九个下句的 34 小节的长句幅。这很自然地让人想到中国的对联，短联可以是五言，长联可以是昆明“大观楼”上的 180 字。表面看，这属于曲式结构范畴，但同时也可以看成是鼓词类旋律型的一个特征。我们再从音调角度进行分析，乐句的顿逗与唱词字节是同步的，即七字句为二—二—三，十字句为三—三—四，与之相对应，唱腔也分为三个乐节（《丑》段首句为 2+1+3）。但下句因为有较大的扩充，所以《丑》段的第一个下句就依唱词而分做四个乐节（2+6+2+3）。其上句三个乐节均结于“Do”，下句四个乐节分别结于“Do”“Do”“Do”“Sol”；第二对上下句的结音，上句为 Do、Do、Sol，下句为 Mi、Do、Sol。两句的终结音既有“Do—Sol”，也有“Sol—Sol”，还可以有“Sol—Do”，总之，上句较灵活，下句以 Do、Sol 为主。这是北方鼓书上下句终结音的基本特征。除《丑》段这类上短下长的句幅外，当然也有两句句幅基本相同或上长下短的情形。不可一盖而论。但借助“板”的宽与紧，充分利用扩充手法以满足表现的需要，这两点原则是不会改变的。所以，鼓词类两句体的旋律，我们可以称作“有板别的两句体旋律型”。

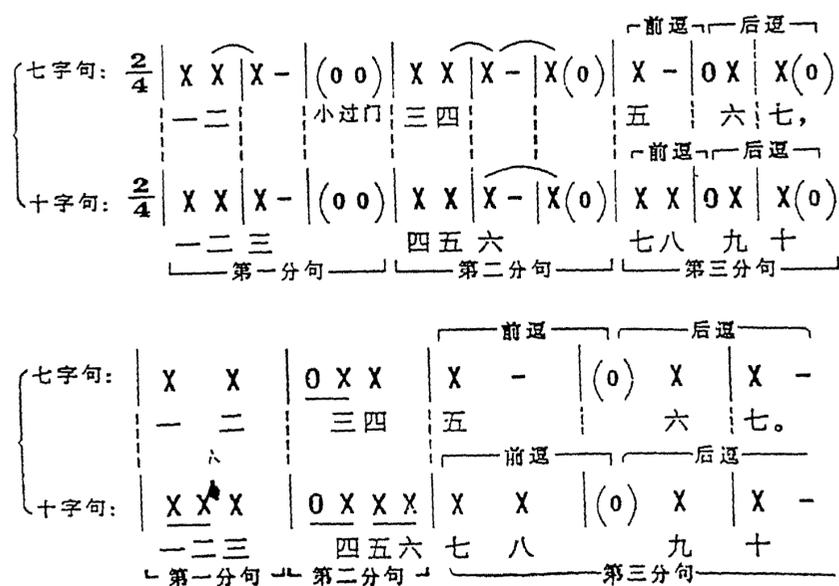
至于南方“弹词”如苏州评弹的旋律型，本人认为它与北方鼓词属同类。所不同者，一是用吴地方言演唱，二是音乐风格。与鼓词相比，在整体上具有清丽委婉的格调。加上伴奏乐器的改变，鼓书用鼓、大三弦、四胡，弹词用琵琶、小三弦，南北方的阳刚、阴柔之异，即刻显现。另一个较大的变化还体现在腔、词起落和强弱的处理上。即弹词的上下句各词节多数都在板上开唱。试以著名的弹词开篇《宫怨》（属“俞调”一派）前两对上下句为例〔例十〕：

它的第一对上下句的上句共 14 小节 (3+5+6, 仅计唱的部分, 下同), 三个乐节的终结音分别为 Do、La、La; 下句 11 小节 (4+2+5), 终结音分别为 La、Sol、Sol; 第二对上下句之上句共 22 小节 (8+4+10), 终结音分别为 Re、Do、Do; 下句 17 小节 (4+7+6), 终结音分别为 Do、Mi、Sol。两对上下句句幅比例分别是 14 比 11, 22 比 17, 均为前长后短; 结尾音的呼应关系是第一对“La—Sol”, 第二对“Do—Sol”。各乐句的旋律波动趋向基本上都呈高起低落之势。在节拍、节奏运用方面, 从第一个下句后半开始, 不断出现四分之三拍, 这可能是为了配合歌词内容、情绪的需要。而且, 在很多弹词作品中, 节拍多样化也是一个特点。另外, 苏州评弹的音调, 从结音使用来看, Do、Sol、La 最多, 而在旋律进行中, Mi 也是一个骨干, 而且, 无论唱腔或伴奏, 频繁出现“Do—Sol”“Sol—Do”的五度跳进音型和“La、Sol、Mi、Re、Do”这一固定音调。

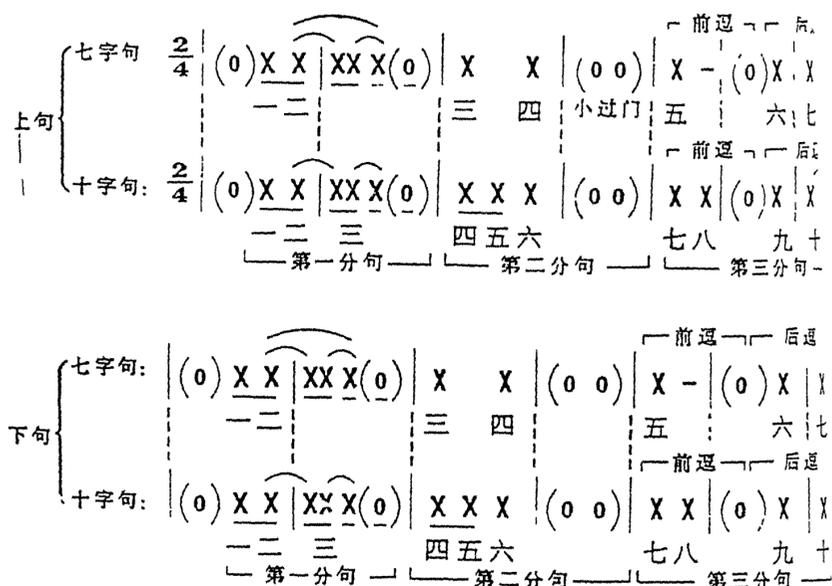
(四) 皮黄、梆子声腔上下句旋律 —— 高度综合、程式化、分行当、板别型

刘吉典先生在《京剧音乐概论》中谈及京剧唱腔结构时曾指出:“京剧唱腔结构是以上下句为基础的。一个唱段就是由一个上下句或连缀若干个上下句而组成的。”(12)应该说, 这不仅是对京剧音乐结构的概括, 也是对所有的皮黄腔、梆子腔剧种音乐基本结构的总结。为了能够一下子抓住这一结构的本质, 他特意编制了一份“二黄原板”和“西皮原板”图: [例十一]

二黄原板字句结构:



西皮原板字句结构



通过这两张图表, 皮黄腔“原板”的腔词句逗规律、起迄格式、过门安排都可以一目了然。首先, 上面这两种结构模式, 作为腔词结合的基本原则, 所有同类唱腔都必须遵守, 特别是每个分句的起落, 不能轻易改变。然而, 一旦与具体的唱词相结合, 每句唱腔就变得灵活, 生动, 具有了自身的艺术生命力, 而不可能完全如图中那样亦步亦趋。第二, 除了节奏节拍, 上下句各分句的落音, 也很讲究。以“老生”二黄原板为例, 上句第一分句落“Re”, 第二分句落“Do”, 全句落“Do”, 如果有拖腔, 则可落在“La”上; 下句第一分句落“Sol、La、Si、Re、Mi”均可, 第二分句也如第一分句, 落音自由, 第三分句必须落在“Re”上, 如加拖腔, 也可以落“Sol”。由此, 上下句以“Do”与“Re”相呼应。请注意, 这里所列的仅是老生二黄原板的结音方式, 如果是老生西皮原板、如果是变了行当, 如老旦、青衣、花脸, 则都会有所变化。这是所有板式变化体剧种上下句旋律的又一个规律。因此,

皮黄、梆子中的上下句体，不仅有声腔之别，同时还有行当之别。第三，唱腔具有极大的伸缩性，为表现人物的丰富情感，充分体现不同流派的声腔风格，提供了多样选择的可能性。这里仍然借用《京剧音乐概论》中所举老生二黄原板上句的例子，前半是句幅的扩展类别，后面是句幅的紧缩形态。这是刘吉典先生根据唱腔的一般惯例自行设计的，是一种可能性和假设。〔例十二〕

第一分句的长度，本来是2小节（第一行），但可以扩充为4小节（第二行）、6小节（第三至第四行）或7小节（第五行）；第二分句原为3小节（第二行），但可以扩充为4小节（第三行）、7小节（第四行）甚至9小节（第六行、第八行）；第三分句原为3小节（第三行），但可以扩充为7小节（第四—五行）。接下来，是紧缩（〔例十三〕）、移高（〔例十四〕）、降低（〔例十五〕）等变化手法所形成的结果。从中，我们可以看到，仅仅一种二黄老生腔上句，就有如此多样、丰富甚至可以说巨大的变异性和可塑性，那么，京剧音乐以至整个板式变化体音乐为什么在200余年来获得这样辉煌的发展？赢得那么多的听众？流传得那样广泛？等等问题，就不难回答了。当然，人们可以按照自己的理解从许多方面给以解答。但本人以为，根本一点，就是因为这种声腔的音乐体制——“板腔体”所蕴含的无限多样的变异性。而板腔体的核心又是什么呢？毫无疑问，是对应性的两句体这种基本结构，是这种结构所具有的千变万化的那种生命形态。在皮黄、梆子这两种声腔中，这种生命形态被富有创造力的演员、琴师、鼓师发挥到了艺术的极致。但同时，我们还应该强调，无论怎样变化，又都不能突破它已经形成的定规，诸如上列老生二黄原板上下句各分句的起、落位置、结音等，稍有改变，它将不成其为“老生二黄原板”，在京剧一行，或者在所有的地方剧种内，这是“创腔者”的大忌。这样，又变又不变，有的可以变，有的不可以变，万变不离其宗，就形成了皮黄、梆子腔音乐的一种规律，人们称之为“程式”。也就是京剧大师梅兰芳先生曾高度概括的戏曲艺术创造“大法”——“移步不换形”。从这种意义上说，我们可以称板腔体两句体旋律类型为“高度综合、程式化、分行当、板别型”。

至此，本节通过具体例证的分析，将中国传统音乐中极具普遍性的两句体旋律现象归纳为“原生性简约型”、“分句式连绵型”“有板别的说唱型”及“高度综合、程式化、分行当、板别型”四种旋律型。本人深知，对于广泛、丰富、多样的两句体而言，这种归纳是初步的，甚至是粗略的。如果深入下去，任何一个歌种、曲种、剧种的两句体旋律，都可以广征博引，成为一个个专门题目。但无论什么样的选题，总有一个开头。故我只希望它是未来有关两句体研究的一个“引子”，一种供人参考的思路。

三、两句体与中国文化思维模式

任何一种民族艺术的形式体裁，都是该民族在其长期的艺术实践中不断探索、不断选择的结果；任何一种经过历史筛选而相对稳定的审美规范，都与该民族的哲学、文化思维模式有某种内在的联系。

两句体结构，既是文学的，也是音乐的。而它们所反映出来的审美意向，却可以追溯到中国传统文化思维方式的深层之中。

《吕氏春秋·大乐》中有一段很精彩的话：“音乐之所由来者远矣！生于度量，本于太一。太一出两仪。两仪出阴阳。阴阳变化，一上一下，合而成章。浑浑沌沌，离则复合，合则复离，是谓天常。”（13）我们的古人，很早就认识到，自然界万物数一为最简，简之又简，故最简者名之曰“太一”。太一是什么，是人们想象中的冥冥之界，是掌握着一切的一种神秘力量。所以，太一就是“道”，“道也者，疆为之名，谓之太一。”也即“太极”（《易》）。先有太一，太一生出“两仪”，“两仪”就是天地。进一步说，所有相对的事物都是“两仪”。

如天地、阴阳、刚柔、动静、日月、正反、来回、上下、寒暑、大小、离合等等。这是古人从自己成千上万年的生活经验中观察、感悟而获得的常识。同时，也是一种辩证思维方式的萌芽。特别是“阴阳变化，一是一下，合而成章”这句话，更是一种思维成熟的反映。即无“上”就无“下”，无“阴”就无“阳”，无“刚”就无“柔”，无“天”就无“地”，两者缺一不可。只有“一上一下”，才能够真正做到“合而成章”。可以说，古人关于“太一”与“两仪”的论证，既包含了他们深刻的宇宙观，也是一种放达的人文观。历史已经证明，这种宇宙观、人文观对中国传统文化的发展产生了深远的影响。

被尊为先秦儒家第一典的《周易》，其主体“经”部，就明确分做“上经”和“下经”两部分，这正好应了“一上一下，合而成章”的古训。众所周知，在文学创作领域，开一代中国诗风的《诗经》，奠定了四句体诗歌的基础。而“继三百篇而兴起者”的“楚辞”则是用上下句体抒发诗情的滥觞。特别是由屈原在楚地民歌基础上加工的“九歌”“招魂”及宋玉的“九辩”等篇，达到十分成熟的地步。“君不行兮夷犹，蹇谁留兮中洲。美要眇兮宜修，沛吾乘兮桂舟……时不可兮再得，聊逍遥兮容与。”（《九歌·湘夫人》）“悲哉秋之为气也，萧瑟兮草木摇落而变衰。撩栗兮若在远行，登山临水兮送将归”（宋玉《九辩》之一）可以说，时至今日，这些用一上一下句式反复吟诵出的佳句，还以它激荡的诗情冲击着我们的心灵。那么，楚辞的这种句格是从哪里来的呢？对此，文学史家郑振铎认为：“楚辞里也有许多民歌性质的东西。楚人善讴。楚歌是秦汉间最流行的一种歌声。……屈原、宋玉之作受到民歌的影响是当然的。在楚辞里，最可注意的是《九歌》《大招》《招魂》”。（14）我们应当相信他的这种解释。到了战国时代，两句之唱，仍然不绝于耳。相传，燕太子丹使荆轲刺秦王，至易水之上。既祖取道，高渐离击筑，荆轲和而歌。歌中有变徵之声，士皆垂泪涕泣，乃又前而歌：“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还。”（《史记·刺客列传》）又：齐人杞梁殖袭莒战死，其妻哭于城下，七日而城崩。《琴操》云，殖死其妻援琴歌之：“乐莫乐兮新相知，悲莫悲兮生别离。”（《列女传》）

追溯两句体的历史渊源，还让我们想到中国民间广泛使用的一种文学样式，即“对联”和“挽联”。它们也都是采用“上下”联体来反映或表现某一主题内容的。在这种文学形式中，特别讲究工整、对仗、对偶等格律。首先是字数要相等，如五言、七言或多言，上下联必须完全一样。其次是语意要对仗，如天与地、日与月、人与物、物与物等等。但不管它们是短联还是长联，不管是庆贺、咏颂，还是寄托哀思，这种体裁形式的本质还是以上与下的对应来相对完整地体现出人的思想、情绪、理念、感怀。如“山川出云作霖雨，日月合璧为文章。”“一天春雨红梅笑；万里东风摇翠竹”等。（15）从古至今，概莫能外。

总之，两句体无论是作为一种结构原则，还是作为一种旋律现象，无论是原生性的上下句，还是高度综合、程式化、分行当、板别的两句体，相对而言，它仍具有单一性和简约性。但正是这种单一、简约的文化形态，却有十分深远、复杂的历史渊源。我们知道，中国进入封建社会以后，就始终用“阴阳五行”思想支持着全社会的上层建筑。这种学说最先表现于《周易》。即这部书中的“卦爻”以一和一一排列，又分乾、坤，所以很容易激起这种思想。但是到了汉代，出于统治者的需求，它便取得了支配地位。顾颉刚先生说：“汉代人的思想骨干，是阴阳五行。无论在宗教上，在政治上、在学术上，没有不用这套方式的。推究这种思想的原始，由于古人对于宇宙间的事物发生了分类的要求，……，他们的分类法与今日不同，今日是用归纳法，把逐件个别的事物即异求同；他们用的是演绎法，先定了一种公式而支配一切个别的事物。其结果，有阴阳之说以统辖天地、昼夜、男女等自然现象，以及尊卑、动静、刚柔等抽象概念。”（16）有了“阴阳”，也就有了“五行”。“天地之气，合而为一，分为阴阳，列为四时，判为五行”。“五殊二实，二本则一”。因此，阴阳之说，不仅支配了政治、社会，也自然波及到思想、文化艺术。所谓“夫大人者，与天

地合其德，与日月合其明，与四时合其序，与鬼神合其吉凶，先天而天弗违，后天而奉天时”的“天人合一”对应性思维模式，产生了广泛而深远的影响。这也正是我们认真分析两句体旋律类型之后所得到的一点文化启示。

注：（1）有关北方四种山歌的乐谱资料，“信天游”请参看《露水地里穿红鞋》（杨瑾编，人民音乐出版社 1995 年）；“山曲”请参看《河曲民间歌曲》（中央音乐学院中国音乐研究所编 音乐出版社 1962 年）；“爬山调”请参看《内蒙古西部民歌选》（内蒙古文化局编 内蒙古人民出版社 1960 年）；“花儿”请参看《花儿选》（朱仲禄整理 陕西人民出版社 1954）。

（2）有关蒙古族“长调”（乌日图音道）的乐谱资料，请参阅《中国民歌集成·内蒙古卷·上册》（内蒙古民歌集成办公室编 人民音乐出版社 1992 年）。

（3）乐谱资料请参阅《中国民族音乐大系·曲艺音乐卷》（东方音乐学会编 连波执笔 上海音乐出版社 1990 年）；《中国曲艺与曲艺音乐》（栾桂卷著 人民音乐出版社 1998）。

（4）参阅乐谱资料同（3）

（5）梆子腔的乐谱资料请参阅《豫剧唱腔音乐概论》（王基笑著 人民音乐出版社 1993）；《河北梆子音乐概解》（马文龙编著 花山文艺出版社 1985）；《秦腔音乐概论》（吕自强著 陕西人民出版社 1995）

（6）皮黄腔乐谱资料请参阅《京剧音乐概论》（刘吉典著 人民音乐出版社 1993）

（7）见《中国音乐国际研讨会论文集》（香港中文大学中国音乐资料馆、香港民族音乐研究会编 山东教育出版社 1990 年 103 页）

（8）同（7）103 页；（9）同（7）104 页；（10）同（7）107 页

（11）长调上下乐句的分句数，一般是上下句各两个，但也有像《小黄马》一样各分成三个的。

（12）刘吉典：《京剧音乐概论》164 页

（13）陈奇猷：《吕氏春秋校释》上册 255 页

（14）郑振铎：《中国俗文学史》上，37 页（上海书店 1984 年）

（15）《风俗对联辞典》（海峡文艺出版社 1992 年）第 2 页，118 页

（16）顾颉刚：《史迹俗辨·阴阳五行说》62 页（上海文艺出版社 1997 年）

乔 建 中 2000 年 5 月 13 日

北京德外丝竹园 5-2-101

思 仁 斋

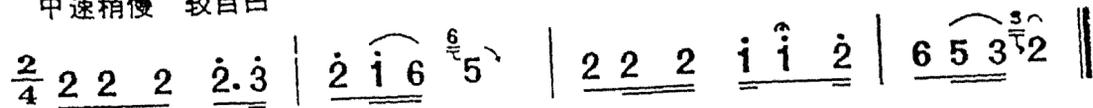
例二

一对对旗杆一对对斗*

定边县

1=D

中速稍慢 较自由



1. 心里(呀)想你 脸上 笑, 口里(呀)不说(他) 谁知道。
2. 一对对旗杆 一对对斗, 心里(呀)爱你 张不开口。
3. 高骡子大马 并排排走, 心思(呀)对了咱 交朋友。

(郭满成唱 油达民、惠增厚、苗 达记)

* 一对对旗杆一对对斗 有些大庙门前, 竖一对旗杆, 斗即是旗杆上形如方斗的东西, 有双斗旗杆和单斗旗杆之分。

例三

人家都在你不在

6=F $\frac{3}{4}$ ♩ = 64

1. 盘算起(哪) 亲戚(哪) 亲戚(呀) 跑口 (呀) 外,
2. 刮起了(那) 东风(亲戚哪) 水流 (呀) 西,
3. 山在(那个) 水在(亲戚哪) 石頭 (呀) 在,
4. 你走(了那) 口外(亲戚哪) 上後 (呀) 套, ①
5. 你走(了那) 口外(亲戚哪) 上後 (呀) 山,
6. 你走(了那) 口外(亲戚哪) 没有安住 家,

1. 蛋蛋(哪) 流得(亲戚哪) 泡一 (呀) 院,
2. 看见(了那) 人家(亲戚哪) 想起 (呀) 你,
3. 人家(那个) 都在(亲戚哪) 你不 (呀) 在,
4. 你扔下了妹妹(亲戚哪) 好孤 (呀) 少,
5. 你扔下了妹妹(亲戚哪) 受困 (呀) 难,
6. 你叫我(哪) 少食无餐 怎见 (呀) 活。

①“後套”, 即黄河河套。

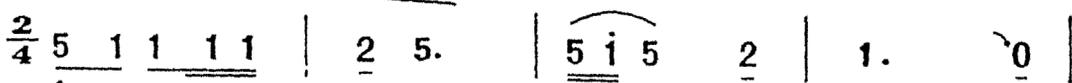
例四

1=F

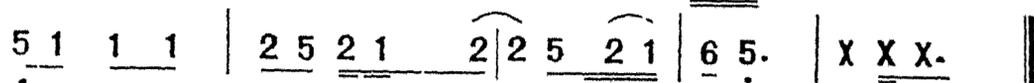
脚夫调

陕北米脂县

白: 嗨! 得儿 得得得得 得! 啪! (抽鞭子)



1. 三月里(那个) 太阳 红 又 红,
2. 我想起(那个) 我家 好(呀) 心 伤,
3. 离家的(那个) 到今 三 年 有 零,
4. 我在(那个) 门外 你 在 (那) 家,
5. 自从我(那个) 走了 甩 下 (的那) 她,



1. 为什么我 赶脚人儿① (哟) 这样 苦命。(嗨打啾)②!
2. 可恨(的那个) 王家奴才 (哟) 把我 逼走。(嗨打啾)!
3. 不知道(那个) 妻儿 (哟) 还在 家中?(嗨打啾)!
4. 不知道(那个) 咱娃儿 (哟) 干(哟) 什么③?嗨打啾)!
5. 十三岁(的个) 小娃娃 (哟) 做(哟) 什么?(嗨打啾)!

(佚名唱 加 洛记)

①赶脚人儿 即脚夫。被人们雇用赶牲口搞驮运的人。 ②嗨打啾 赶牲口声

例五

朋友好比接喜神

1 = \flat B

府谷县

中速

$\frac{2}{4}$ 5. 3 5 6 $\dot{1}$ | $\dot{1}$ 5. | $\underline{\underline{3532}}$ $\underline{\underline{\dot{1}23}}$ | $\underline{\underline{6}} \underline{\underline{5.}}$ |

1. 四 面 下 雨 当 中 晴,
2. 前 山 下 雨 后 山 晴,
3. 杨 树 叶 叶 柳 树 梢,

$\underline{\underline{\dot{1}.6}}$ $\underline{\underline{\dot{1}23}}$ | $\underline{\underline{23\dot{1}}}$ $\underline{\underline{\dot{1}65}}$ | $\underline{\underline{6\dot{1}\dot{1}}}$ $\underline{\underline{235}}$ | $\underline{\underline{5}} \underline{\underline{1.}}$ ||

为(嘞)朋 友 好 比(那) 接 呀 接 喜 神。
咱(嘞)俩 交 朋 友 能 呀 能 不 能?
思(嘞)思、 谋 谋 和 呀 和 你 交。

(韩斌女唱 杨 瑾记)

例六

心里好比海棠花花开

1 = G

杭锦后旗

$\text{♩} = 58$

$\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{3}}$ $\underline{\underline{3}}$ $\overset{3}{\wedge} 6$ | $\underline{\underline{5}}$ $\underline{\underline{3}}$ | $\underline{\underline{265}}$ $\overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{6}$ | $\underline{\underline{216}}$ $\underline{\underline{561}}$ | $\underline{\underline{6}}$ - |

1. 前(嘞)三 天(那) 问见^① 你 后四 天 来,
2. 半 山 坡(那) 上头 (来) 种 碗 豆,

$\underline{\underline{3}}$ $\underline{\underline{3}}$ $\overset{3}{\wedge} 6$ | $\underline{\underline{53}}$ | $\underline{\underline{265}}$ $\overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{6}$ | $\underline{\underline{216}}$ $\underline{\underline{56}}$ | $\underline{\underline{2}}$ - ||

心(嘞)里 (那) 好 比 海棠 花 花 开。
见 了 你 知心 话 说呀 说 不 够。

(王世一、张 善记)

① 问见 即打听到的意思。

河里的浪头翻三翻

(水红花令)

1=C $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

青海循化、同仁
撒拉族

中速稍慢

6	2	2	6 5	6 1	$\frac{1}{2}$ 2	-	2	-	2 3
1. (哎)	马	步	芳	修	下				的
2. (哎)	哭	下	的	眼	泪				我
3. (哎)	把	阿	哥	送	到				
4. (哎)	河	里	的	浪	头				

$\overbrace{2\ 3}^{1.3.4.}$	$\overbrace{2\ 1}^{1.}$	$\overbrace{1\ 2}^{1.}$	$\overbrace{2\ 3}^{1.}$	2 .	$\overbrace{1\ 2\ 1}^{1.}$	6	0	0 6
乐	家	湾	调	成	的	面	(哟),	(哎)
黄	河	沿					(哟),	(哎)
翻	三	翻					(哟),	(哎)

5	5	2 2	5	6 1	2 3	2	2 1	6
拔	走	了	我	心	上	的	“少	年”
给	阿	哥	(哈)	烙	下	的	盘	缠
眼	看	着	(哈)	逼	上	了	渡	船
活	扒	了	(哈)	迈	丽	艳	心	肝
								(呀);
								(呀);
								(呀);
								(呀);

6 1	3 2	2 2	5	6 1	6	0 2 2	5 2	$\overbrace{i\ 2\ i}^{1.}$	6
{水	红	花	的	大	哥	哥	哎	你	走
{水	红	花	的	大	哥	哥	哎	你	走
{水	红	花	的	大	哥	哥	哎	你	走
{水	红	花	的	大	哥	哥	哎	你	走
									哩
									哩
									哩
									哩
									么,
									么,
									么,
									么,

6 5 i	6	6	-	0 2	2 5	6. 1	6 0	6 0
朵	妹	坐	哟,	噢	你	是	吃	粮
朵	妹	坐	哟,	噢	我	是	受	苦
朵	妹	坐	哟,	噢	你	是	吃	粮
朵	妹	坐	哟,	噢	我	是	受	苦

6 5 6 5 5	5	-	-	5	5	0
人	呀			哩	是	
人	呀			哩	是	
人	呀			哩	是	
				哩	是	

朱 仲 录演唱
杨 正 荣编词
旭 明、杨市英记录

注 1. 乐家湾, 是解放前马匪步芳在西宁的兵营所在地。2. “少年”, 在“花儿”中把心爱的小伙子称“少年”。3. 盘缠, 青海方言, 即下粮的意思。4. 迈丽艳, 是撒拉语, 姑娘的名字。

例八



78. 小黄马

1=G

蒙古音乐

♩ = 56

锡林郭勒盟

竹 3. $\underline{5} \underline{6} \underline{6} \overset{\sim}{\dot{1}} \overset{\sim}{\dot{2}} \overset{\sim}{\dot{2}}$ - - v | $\overset{6}{\dot{2}} \overset{\sim}{\dot{2}} \overset{\sim}{\dot{3}} \overset{\sim}{\dot{3}} \overset{\sim}{\dot{3}} \underline{\underline{\dot{3}\dot{3}\dot{3}\dot{6}}} \underline{\underline{\dot{2}\dot{2}\dot{1}}}$ |

小 黄 马 儿 的 (哎

$\overset{6}{\underline{\underline{\dot{6}\dot{6}\dot{6}\dot{1}}}} \overset{\sim}{\dot{5}} \overset{\sim}{\dot{5}}$ - - v | $\underline{\underline{\dot{3}\dot{5}\dot{5}\dot{6}}} \underline{\underline{\dot{1}\dot{1}\dot{2}\dot{2}}} - \underline{\underline{\dot{2}\dot{3}\dot{5}\dot{2}\dot{1}}}$ |

啊) 颠 簸

$\overset{6}{\dot{3}} - \underline{\underline{\dot{3}\dot{3}\dot{3}\dot{6}}} \overset{\sim}{\dot{2}}$ - - v | $\overset{5}{\dot{3}} - \underline{\underline{\dot{3}\dot{3}.}} \overset{6}{\dot{6}.} \underline{\underline{\dot{1}\dot{2}\dot{5}.}} \underline{\underline{\dot{6}\dot{1}.}}$ |

(哲), 颠得我 (啊)

$\underline{\underline{\dot{6}\dot{5}\dot{6}\dot{1}}} \overset{\sim}{\dot{5}}$ - - v | $\underline{\underline{\dot{5}\dot{6}\dot{2}\dot{1}\dot{1}}} \underline{\underline{\dot{2}\dot{2}\dot{2}\dot{5}\dot{1}}} - \underline{\underline{\dot{2}\dot{2}}} \underline{\underline{\dot{3}\dot{3}\dot{3}}} - \underline{\underline{\dot{3}\dot{3}\dot{6}\dot{2}\dot{2}\dot{1}}}$ v |

没法 (啊)

$\underline{\underline{\dot{3}\dot{3}\dot{3}\dot{3}}} \underline{\underline{\dot{6}\dot{2}}} \underline{\underline{\dot{2}\dot{2}\dot{2}\dot{5}\dot{1}}} \underline{\underline{\dot{6}\dot{1}\dot{1}\dot{3}'}} \underline{\underline{\dot{6}}} - \underline{\underline{\dot{6}\dot{6}'}}$ ||

安 稳。

例九:

丑 末 寅 初

1=A 4/4

小 探 舞 唱

(每分钟120拍)

三弦	1 0 3	2 3 1 3 2	1 2 3 6 5 3 2 1	1 1 5 5 3 6 5 6
四胡	0 0	0 1 2 6 5 1 2	1 2 3 2 1 3 2 1	1 1 2 1 6 5 1 2

1	5 3	2 3 1 6 5 6 1	2 5 3 2 1 2 3 5 2 1 6 1	5 5 2 3 5 0 1
1 0 1	5 3	2 5 6 1	2 5 3 2 1 2 3 5 2 1 6 1	5 5 6 5 3 2 5 0 1

2 1 6 1	5 6 7 2	6 5 6 5 3 5	2 6 2 3 6 2 3 6	7 2 7 6 5 6 5 3 2 3 5 1 6 5 3 2
2 1 6 1	5 6 7 2	6 0 6 5 3	2 6 2 7 6 7 6 7 2	7 6 5 3 2 3 5 3 3 2

1 1	2 1 6 5 5 3	2 3 5 1 6 5 6 2	1 1 6 1 5 3
1 1	2 1 6 5 5 3	2 3 5 1 6 5 6 2	1 1 6 1 5 3

6 5 6 1	5 6 5 6 1 3 0 2	3 2 3 2 1 1 6 2 7 6 5 6	1 2 3 5 2 3 2 1 6 1 2 3 2 1 6
6 5 6 1	5 6 5 6 1 3 0 2	3 2 3 2 1 1 6 2 7 6 7 6	1 3 2 3 2 1 1 2 2 3 2 1 6

1 6 1 4 -	4 3 2 1 3 2	1 1 1 1 5 3	2 3 2 1 6 1 3 2
1 6 1 4 -	4 5 3 2 1 3 2	1 0 0 5 3	2 3 2 1 1 2 3 2

1 1 1 1 5 1	1 - 0 # 1 2	2 1 - 0	0 0 0 5
1 - 0 5 1	0 0 0 0	0 1 6 5 1 3 2	1 - 0 2 3

4 5 1	2 1 6 5 6	6 5 5 3 2 1 0	0 0 1 2 3 5
5 1	2 1 6 5	5 3 5 2 1 3 2	1 0 1 2 3 5

5 1	2 1 3 2 5	5 1 6 5 3 2	2 3 0 5 1 1 5
0 0	0 0 0 0	1 6 5 4 3 2 3	5 5 1 1 5

6 1	3 2 3 5 3 2 0	3 5 6 1 3 2 2 5	5 3 2 7 6 5 6
1 2 3 5 2 3	5 1 5 2 5	5 3 2 1 7 6 5 6	

1 1 0 0	0 6 1 1 1 1	6 5 5 1
1 3 2 3 5 1 6 5 3 2	1 1 2 7	6 5 5 2 1

$\overset{32}{\underline{\underline{3}}}$ $\overset{1}{\underline{\underline{5}}}$ $\overset{5}{\underline{\underline{1\cdot2}}}$ $\overset{3}{\underline{\underline{5}}}$ | $\overset{3\cdot2}{\underline{\underline{1}}}$ $\overset{7}{\underline{\underline{656}}}$ $\overset{3}{\underline{\underline{5665}}}$ 0 0
 减 去 了 煤 烟。
 3 6 $\underline{\underline{1212}}$ $\underline{\underline{325}}$ $\underline{\underline{332}}$ $\underline{\underline{11}}$ $\underline{\underline{2165}}$ 3 2 $\underline{\underline{5656}}$ $\underline{\underline{762}}$ $\underline{\underline{265}}$ 3-2

0 0 0 $\overset{3}{\underline{\underline{1}}}$ | $\overset{323}{\underline{\underline{1}}}$ $\overset{6}{\underline{\underline{1}}}$ | $\overset{5}{\underline{\underline{1}}}$ $\overset{2321}{\underline{\underline{15}}}$
 一 輪 明 月 朝 西
 $\underline{\underline{15}}$ 1 — $\underline{\underline{21}}$ | $\underline{\underline{21}}$ $\underline{\underline{6561}}$ $\underline{\underline{332}}$ $\underline{\underline{51}}$ $\underline{\underline{21}}$ $\underline{\underline{6561}}$

$\overset{5}{\underline{\underline{01}}}$ $\overset{4}{\underline{\underline{355}}}$ | $\overset{5}{\underline{\underline{7711}}}$ $\overset{4}{\underline{\underline{5255}}}$ | $\overset{5}{\underline{\underline{435523}}}$
 壁，我 听也听不 見， 在那 花鼓 樓 上啊， 柳儿 听不見的
 $\underline{\underline{5012}}$ $\underline{\underline{535}}$ 3 $\overset{5}{\underline{\underline{561}}}$ $\underline{\underline{535}}$ 3 $\underline{\underline{561}}$ $\underline{\underline{44}}$ $\underline{\underline{2323}}$

$\overset{4}{\underline{\underline{525545}}}$ | $\overset{6}{\underline{\underline{156665}}}$ | $\overset{4}{\underline{\underline{6523525535}}}$
 敲， 鈴儿 听不見的 撞啊， 鑼儿 听不見的 鈴呀，这个 鈴儿 听不見的
 $\underline{\underline{434}}$ $\underline{\underline{55}}$ $\underline{\underline{3523}}$ $\underline{\underline{561}}$ $\underline{\underline{16}}$ $\underline{\underline{6565}}$ $\underline{\underline{6523}}$ $\underline{\underline{52}}$ $\underline{\underline{3532}}$

$\overset{5}{\underline{\underline{55115}}}$ | $\overset{6}{\underline{\underline{143}}}$ | 0 $\overset{23}{\underline{\underline{233}}}$
 晃，那些 值 更的 人 儿 他 沉 睡
 $\underline{\underline{756}}$ 1 $\underline{\underline{15}}$ | $\underline{\underline{614}}$ $\underline{\underline{332}}$ $\underline{\underline{12}}$ | 3 $\underline{\underline{1}}$ $\underline{\underline{1}}$ 6

$\overset{6}{\underline{\underline{651321}}}$ | $\overset{1}{\underline{\underline{15351235}}}$ | $\overset{35321}{\underline{\underline{653}}}$
 如 雷 梦 入 了 黄
 $\underline{\underline{6165}}$ 1 $\underline{\underline{332}}$ $\underline{\underline{11}}$ | $\underline{\underline{116}}$ $\underline{\underline{112}}$ $\underline{\underline{35}}$ | $\overset{5}{\underline{\underline{332}}}$ $\underline{\underline{12}}$ $\underline{\underline{65}}$ 3 2

$\overset{56}{\underline{\underline{5}}}$ — 0 0 | 0 0 5 | $\overset{5}{\underline{\underline{235165}}}$
 梁。 架 上 的 金 鸡
 $\underline{\underline{5656}}$ $\underline{\underline{762}}$ $\underline{\underline{265}}$ 3 2 | $\underline{\underline{151}}$ — $\overset{5}{\underline{\underline{3}}}$ | $\underline{\underline{235}}$ $\underline{\underline{12}}$ $\underline{\underline{16}}$

$\overset{3}{\underline{\underline{53115521}}}$ | $\overset{2}{\underline{\underline{110}}}$ | 0 0 $\overset{1}{\underline{\underline{545}}}$
 不 住地 連 声地 唱， 干 門
 $\underline{\underline{55}}$ $\underline{\underline{23}}$ 5 3 2 | $\overset{3}{\underline{\underline{216121561}}}$ | 5 — $\overset{1}{\underline{\underline{655}}}$

$\overset{1}{\underline{\underline{53353553}}}$ | $\overset{5}{\underline{\underline{11612113}}}$ | $\overset{5610}{\underline{\underline{352}}}$
 开 方 户 放 啊 这 才 惊 动 了 行 路
 $\underline{\underline{5}}$ — $\overset{1}{\underline{\underline{66}}}$ | $\underline{\underline{16126533}}$ | $\underline{\underline{56105}}$ $\underline{\underline{23}}$

$\overset{4}{\underline{\underline{56025}}}$ | $\overset{6}{\underline{\underline{1613552}}}$ | $\overset{3}{\underline{\underline{561321}}}$
 之 人 急 急 忙 忙 打 点 着 行 囊， 出 离 了
 $\underline{\underline{43}}$ 6 0 $\underline{\underline{15}}$ | $\underline{\underline{161}}$ 5 $\underline{\underline{52}}$ | 5 $\underline{\underline{13}}$ $\underline{\underline{21}}$

例十

宫 怨

$\frac{2}{4}$ 0 05 6 5 | 6 3 5.6 | 1 3 i | 2 1 3 | 1 5 32 1 |

2 1 3) | 3̇2̇. i 6 | 6̇i 6 5 5̇ | 5 1 (5 | 4323 6532 |

西 官

1 3 i | 3 23 1 3) | 3̇ 3̇ i | 3̇ 3̇ 2̇ |

夜 静

i i 2̇ | i i 6 6 | 6̇ 0 i | 3̇ 0 i | 1 6 5 3 |

L U 吧 儿 儿

2̇ (01 2 3) | i 6 5 6 | 5̇ 2 3 | 1 6̇ |

啊 否，

(3 5 6532 | 1 i | 2 1 3 | 5 5 32 1 | 2 1 3) |

3̇ 3̇ i | 3̇2̇3̇. 3̇ 2̇ | i i 2̇ | i 6 6 3 |

欲 卷

5̇ 5̇ | 1 6 5 | (1 5 4323 | 6532 1 3) |

玖 帘

3̇i. i 6 | $\frac{3}{4}$ 5 3 5 $\frac{3}{4}$ 5 5 $\frac{2}{4}$ 1.2 1 6 $\frac{3}{4}$ 5 2. 32 |

右 根

$\frac{2}{4}$ 1 6 5 | (5 1 2 3 | 5 i 3523 | 5 1 |

长。

6 32 1 32 | $\frac{3}{4}$ i 3.2 1 3) | $\frac{2}{4}$ 3̇ i | 3̇. 235 3̇ 2̇ |

贞 妃

第一分句:

$\underline{2 \ 1} \ \overset{5}{\underline{3. \ 2}} \mid \underline{1 \ 2} \ \overset{5}{\underline{2}} \mid$
我 本 是

$\underline{2 \ 1} \ \overset{5}{\underline{3. \ 2}} \mid \underline{1. \ 2 \ 3 \ 5} \mid \underline{2 \ 1 \ 3531} \mid 2 \ \overset{5}{\underline{2}}$
我 本 是

$\underline{2 \ 1} \ \overset{5}{\underline{3}} \mid 3 \ - \mid \underline{2 \ 1} \ \overset{5}{\underline{3. \ 2}} \mid \underline{1 \ 2} \ \underline{2 \ 1 \ 5}$
我 本

$\overset{5}{\underline{3. \ 5 \ 3 \ 3}} \mid 2 \ \overset{5}{\underline{2}} \mid$
是

$\underline{2 \ 4 \ 3} \mid 3 \ \underline{2 \ 3} \mid 3 \ 5 \mid 5 \ \underline{5321}$
我 本

$\overset{1}{\underline{6. \ 1}} \ \underline{2 \ 3 \ 4} \mid \underline{3. \ 5} \ \overset{5}{\underline{3 \ 3}} \mid 2 \ \overset{5}{\underline{2}} \mid$
是(啱)

第二分句:

$\underline{6 \ 3} \ \underline{2 \ 6 \ 1} \mid \underline{1 \ 6 \ 1} \ \underline{2 \ 3} \mid \underline{1 \ 1} \ \overset{2}{\underline{1}} \ 1$
一 穷 儒 (啱)

$5 \ - \mid \underline{3535} \ \underline{3 \ 2 \ 1} \mid \underline{1 \ 6 \ 1 \ 2 \ 3} \mid \underline{1 \ 1} \ \overset{2}{\underline{1}} \ 1$
一 穷 儒 (啱)

$\underline{6 \ 3} \ \underline{2 \ 6 \ 1} \mid \underline{1 \ 6 \ 1 \ 2} \mid 2 \ - \mid \underline{2321} \ \underline{6 \ 5 \ 6}$
一 穷 儒 (啱)

$\underline{1. \ 6} \ \underline{3 \ 2 \ 3 \ 5} \mid \underline{2 \ 3 \ 2 \ 1} \ \underline{6 \ 1 \ 2 \ 3} \mid \underline{1 \ 1} \ \overset{2}{\underline{1}} \ 1$

$\underline{6 \ 2} \ \overset{2}{\underline{7 \ 65}} \mid 5 \ - \mid 5 \ - \mid 5 \ \underline{3535} \mid \underline{6765} \ \underline{3 \ 5 \ 6}$
一 穷 儒 (啱)

$\underline{1 \ 6} \ \overset{5}{\underline{3. \ 5}} \mid \underline{2 \ 3} \ \underline{5656} \mid \underline{1. \ 1} \ \underline{6123} \mid \underline{1 \ 1} \ \overset{2}{\underline{1}} \ 1$

$7 \ - \mid 7 \ \underline{7267} \mid 2 \ - \mid \overset{3}{\underline{2}} \ \overset{2}{\underline{3 \ 6}} \mid 5 \ \underline{5.6}$
一 穷 儒 (啱)

1 6 ⁵3. 5 | 2. 3 5. 6 | 1 ²1 6123 | 1 ²1 1

第三分句:

2. 3 12 3 | 3 0 1326 | 1 ²³ 0 |

太 烈 性,

2. 3 12 3 | 3 0 5. 6 | 1 23 1 | 1 ²1 ²1

太 烈 性,

6 3 2 1 | 7. 6 5672 | 6 - |

2 3 12 3 | 3 0 3 5 | 6 - | 6 6 56

太 烈 性,

7 1 7276 | 5 6 6 5 | 6 - |

例十三 缩紧

2532 2 | 0 6 3 1 | 2.3 12 3 | 3 0 1321 | 1 ²³

我本 是 一 穷 儒 太 烈 性,

2 3 5 1 2 | 0 6 6 2 1 | 2. 1 1 2 | ¹²1 6

我本 是 一 穷 儒 太 烈 性,

例十四 移高

6 6.5 | 5 6 6 | (过门) | 3 5 6.5 | 5 35 6 6

我 本 是 一 穷 儒(啞)

5 ⁶5 5 | (过门) | 2.5 32 3 | 3 0 35 6 | ⁵⁶5 3

太 烈 性,

.....2. 3 12 3 | 3 0 2 3 | 5 - | 5 ⁱ6. 5

太 烈 性,

4. 5 3 5 3 2 | 1. 2 3 5 2 | 3 - |

例十五 降低

6 ²7.6 | 5 6 6 | (过门) | 7 67 2 | ²3. 5 6 6

我 本 是 一 穷 儒(啞)

5 - | (过门) | 5 31 5 6 | (6 5) 35 6 | ⁵⁶5 3

太 烈 性,

旋律性格及其表现

天津音乐学院 刘晓晖

通讯地址：天津市和东区卫十一经路 57 号

邮政编码：300171

电 话：(022)24123179 (0532)5874618
013702076769

旋律是音乐的灵魂，不同的旋律有不同的音乐表现。旋律来源于人的生活，来源于人的情感表达。而人的情感千变万化，细腻入微，性格各异，使得旋律的情感的表达缤纷多彩，形成各自不同的性格特性。不同的音乐旋律使人产生不同的心理反应，而这些反应正是由于音乐旋律的不同性格决定的。

论文以旋律的内容（即情感的表达）为基础，从中分析人类情感因素对旋律表现形式的影响。论文将人的情感与旋律的特点相结合，把不同的性格的旋律加以形态分类，通过对旋律表现内容，音区、旋律线条、节奏、速度、调式、调性、音程关系、配器、和声等一系列因素作综合分析，从中归纳各种不同性格旋律的规律特点，试图寻求一种有利于作曲家和音乐欣赏者更易于掌握的旋法。论文把旋律分为“优美”、“悲伤”、“雄伟”、“滑稽”、“丑恶”五类加以分析，从中总结一些初步的规律，以供旋律学研究参考。请各位专家、学者给予批评指正。

旋律性格及其表现

天津音乐学院 刘晓晖

音乐的基础就是旋律。纵观音乐发展，各种声乐、器乐体裁形式的创作都是以旋律为基点，可以说音乐发展史也是旋律发展史。

旋律在辞典中其大概内容的定义包括“一连串乐音的有组织的进行”。^①“建立在一定的调式和节拍的基础上，按一定的音高，时值和音量构成的，具有逻辑因素的单声部进行。”等。^②从作曲技法上讲，旋律无疑是由一系列的乐音按照一定的规律组合排列而成。虽然乐音有限，但每一条旋律都可以绽放出其独特的、与众不同的色彩。而它们之间的差别有时很难解释。旋律必然是形式与内容的结合，而旋律的内容就是情感。可以用“时间格式塔质”^③来形容旋律的完形。（旋律的完形指整个旋律所表现的情感内容）。旋律的完形并不是每个音的总和，而是超出了音的总和，或者说这种超出音的总和的表现正是旋律所要表现的实质，也就是旋律的精神与情感的整体表现。面对一首旋律时很难说清楚其中的某一个音表现了什么，但是却可以较准确的感受到整首旋律的情感内容。旋律的内容并不是一个音一个音积累起来的，而是蕴藏在旋律的时间流动中，给人整体的感觉，在情感与心灵的碰撞中体现出来的。

旋律之所以能够使人心旷神怡，能够使人激情澎湃，也能够摧人泪下，正是由于旋律中蕴含丰富的情感，使人随音而心动。旋律与情感是一对不可分割的整体。而情感的变化细腻入微、复杂多样，从而形成了不同的性格。旋律之所以千差万别，各不相同也正是由于各自不同的情感性格而形成的。

在谈到旋律性格时，我们不得不想到与之紧密相关的旋律的创作主体，也就是人的性格。性格——性情品格，指人在态度和行为上所表现出来的心理特征。^④性格是个体对客观现实的一种稳定的态度和习惯化了的心理特征。如英勇、崇高、活泼、懦弱、凶恶等。^⑤可以说一个人的性格特征直接影响着人的精神生活，从而成为人的生活内容的重要组成部分。人的性格是品德与人的才能意志

^① 《外国音乐辞典》上海出版社 93年10月5次版

^② 《中国人百科全书》音乐舞蹈卷

^③ 格式塔是德文 Gestalt 一词的音译。（原意为一是指作为事物的外部特征的形状、形象或形式；一是指任何一种被分离的整体、独立与实体）时间格式塔质：引自1890年艾伦菲尔斯（ch. von Ehrenfels）对旋律的完形论述。总思为：旋律的完形不仅是各个音的总和，而是超出总和之上的，或者说不同于总和的东西正是完形的质。

^④ 《从汉语大辞典》第七卷 96年第4次版

^⑤ 《美学与美育词典》北京学苑出版社 顾建华、张占国主编

和行为方式的统一。由于人是社会的产物，社会生活的丰富多彩决定了人的感情性格的丰富多彩。旋律无疑源于人的创作，而由于各个作曲家的不同性格，不同的精神生活，不同的社会阅历，必然使创作的音乐旋律千变万化，从而产生了不同的旋律性格。

旋律与性格是一对孪生兄弟，它们生来就同时显现，相互对应的。作曲家可以用旋律来模仿与之对应的情感、情绪、情态，同时表现出不同的性格特征。亚里士多德在其《政治学》第八卷中曾谈到“节奏和旋律相当于性格本质的对应物，例如作为愤怒与和顺、勇毅与节制及其相反性格的对应物，当然也相当于其它种种道德情感和道德性格固有本性的对应物”。“旋律本身就已经包含了对道德作用过程的模仿。”^①意思就是音乐旋律是情感和性格的直接对应物。比如说，视觉艺术可以通过对一个愤怒的人的动作和面部的描绘来示意愤怒，而音乐却直接塑造“愤怒”自身。

从另一种角度来讲（即旋律的基本要素），旋律的性格和效果与调式、节奏及其音高布局有着密切的关联，亚里士多德认为每一种“艾托思”^②都有一种音乐形态与之对应。特别是每一种调式都代表了一种特定的情感性格。他总结前人的理论，以旋律基本要素调式为前提，把音乐分成三大类型：伦理音调、行动音调和激情音调。例如多利亚调式最适合伦理道德教育；弗里季亚调式则可来激发热忱。调式甚至与国家政体相对应，例如多利亚副调与严厉威武的寡头政体相适，弗里季亚副调则因其缓和弛散跟平民政体契合。又如丹尼尔·舒伯特（Schubart. christian friedrich Daniei）的《关于音乐美学的思考》（1806年出版）中“音性格”一节，把调式分成“无色彩”与“有色彩”两种前者指C大调，它是所有其它调式的母体，“贞洁、纯朴”，适于表现“幼稚和儿童的语言”。后者则分为降号调式与升号调式，“降号类表示种种温柔、忧郁的情感，升号类则表现种种冲动，剧烈的激情”。例如，“C小调，爱的倾述，同时也是对不幸的爱的哀愁”；“B大调，重彩，剧烈激情的冲击，耀目的混合色彩。愤怒、狂怒、嫉妒、暴躁、绝望以及种种重负居此领域”。^③除了调式，种种不同的节拍也同样对应于种种不同的心情状态。例如慢节拍产生疲惫、悲伤、恐惧、傲慢等情感；快节拍则产生相反的效果，如快乐等活泼的情感。

旋律与情感存在着紧密对应的关系，每种性格的旋律必然给人带来某种性格的情感。作为人，必然有各自不同的主观性格，致使在对旋律性格的理解产

^① 《政治学》亚里士多德，1930 a 据续译本 1912 年莱比锡版

艾托思”（Ethos），可理解为“道德气质类型”或“道德化的情感性格”，兼有伦理学和心理学的意义

^③ 舒伯特（Suhbart. Christian Friedrich Danied）《关于音乐美学的思考》莱比锡版 1977 年

生了丰富的多样性。作曲家个人性格对旋律创作产生直接的影响。每位作曲家的创作，都离不开自身的生活阅历。情趣品性，精神世界的影响，而这些都是作曲家的个人性格体现。社会生活环境的丰富性造成每位作曲家性格相差万千，丰富多彩。例如，莫扎特的旋律性格是如此华贵辉煌，活泼可爱；而贝多芬的旋律性格却是那样刚毅坚强、宏大雄伟；钢琴诗人肖邦的旋律性格却以浪漫温情，激情澎湃著称。旋律再现了作曲家的精神世界，同样展现了作曲家的性格特点。

音乐作为人类表达情感的一种方式，它不同于文字，语言那样给人们以直接的情感传递。音乐有其独特的表现形式和内涵。不同性格的人，表达情感的方式也各不相同，所以不同性格作曲家所创作的音乐作品也自然带有其主观因素而使音乐旋律产生不同的情感。这就使音乐旋律必然带有性格倾向。旋律的性格可以说是人的性格的再现，音乐旋律源于人而作用于人。人的性格千变万化，当作曲家在特别兴奋快乐时，创作的旋律就会欢快、活泼；而当作曲家忧郁沉闷时，就会创作出悲伤，凄凉的旋律；当作曲家展现正直性格时，就会创作出雄伟、宽广的旋律等等。根据性格与旋律的结合特点，我把性格旋律分成五个部分：1. 优美的旋律。2. 雄伟的旋律。3. 悲伤的旋律。4. 滑稽的旋律。5. 丑恶的旋律。优秀的音乐作品必然是内容与形式的统一。如果说感情是音乐的内容，那么作曲技法就是音乐的形式。不同性格的旋律也必然会有与其相适应的作曲技法，下面我将通过对一些音乐名作的主题旋律分析，试图对性格旋律进行作曲技法上的规律的总结归纳。

一、优美的旋律

（包含欢快、心悦、飘逸、静谧、神怡、憧憬等）。

旋律 1. 《梦幻曲》舒曼（Schumann Robert Alexander）

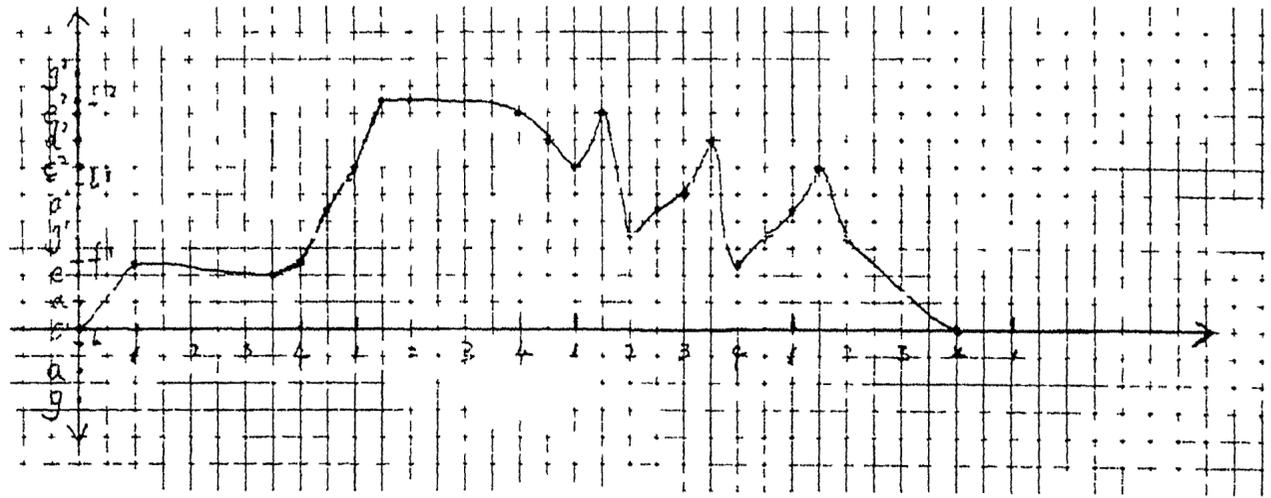
一部主题 谱例：



（1）旋律表现内容：多变的、朦胧的梦幻意境，儿童的恬静而美丽的梦幻，象是在月宫中的游动，花丛中的观览。

(2) 音区: $c^1 - a^2$

(3) 旋律线条:



①以平稳进行为主, 缓和的大波浪线条。音高变化较小

(4) 节奏、速度: 4/4 拍。节奏变化较简单, 缓慢的音符推进, 以基本节奏为主。略快的行板。

(5) 调式、调性: F 大调。

(6) 音程关系: 乐曲开始以徐缓四度上行; 在主音上的长音, 造成平稳宁静的气氛, 然后琶音上行到第一句的最高音。音程关系以二、三度为主。

旋律 2. 《第六交响曲》贝多芬 (Beethoven Ludwig Van)

第一乐章 主部主题 一提演奏

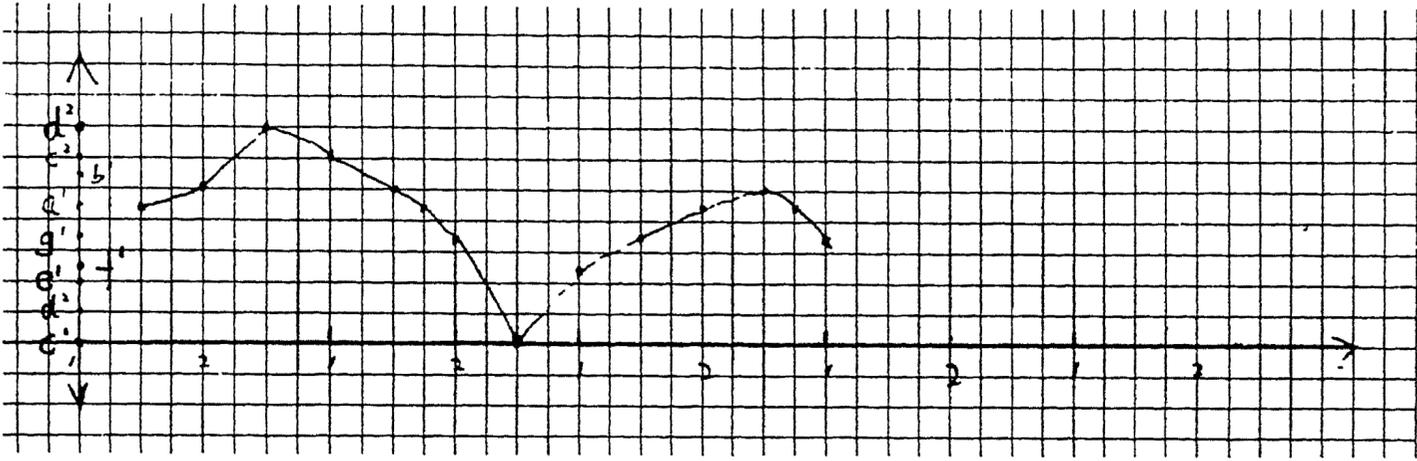
谱例:

(1) 旋律表现内容: 清新、和谐、明亮、愉快, 把人们引向鸟语花香的境界。表现大自然的美丽风光。“到达乡村时的愉快感受”。

(2) 音区: $c^1 - d^2$

¹ 纵标以图纸自然方格为一个自然全音, 半格为一个自然半音, 音高全下向上排列, 横标标明的阿拉伯数字为每小节的第 1、2、3、4 拍, 每小节重复。纵标与横标的焦点为中央 c^1 , 旋律从焦点处开始。

(3) 旋律线条:



平稳推进, 节奏平稳, 旋律线条起伏较小。以大波浪型运动。

(4) 速度: 广板 2/4

(5) 调式、调性: F 调

(6) 音程关系: 以二度级进为主。音程变化平稳。

旋律 3. 《桑塔·露西亚》泰奥多罗·科托劳 (Teodoro Cottrau 1827—1879)

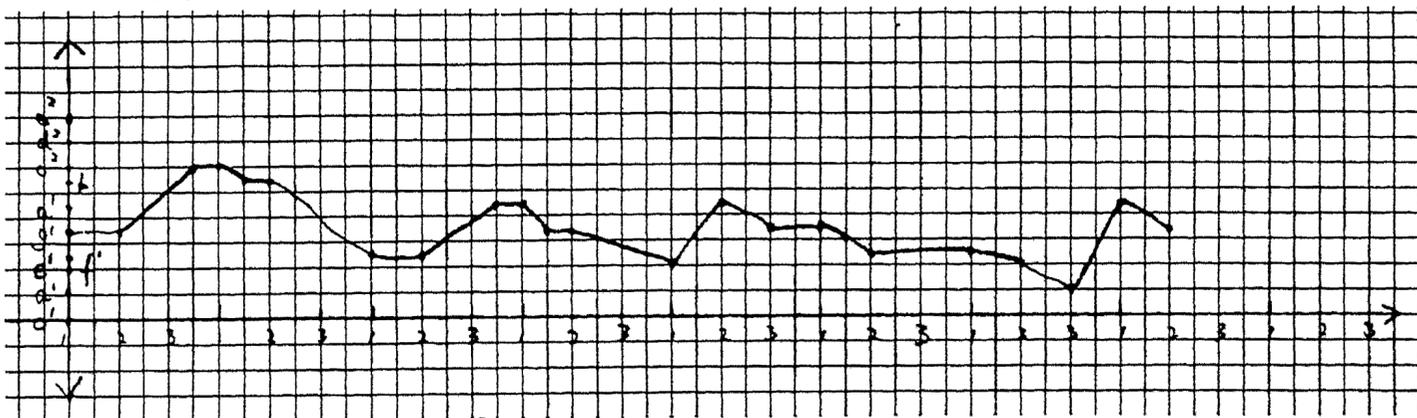
谱例:



(1) 旋律表现内容: 描绘了拿坡里地方的如画美景。

(2) 音区: $d^1 - e^2$

(3) 旋律线条:



旋律起伏以平稳的波浪进行为主, 线条平缓, 没有较大的跳跃。

(4) 节奏速度: 3/8 拍、中速。以基本节奏拍为主。

(5) 调式、调性：c 大调

(6) 音程关系：以二度级进为主、伴以三、四度跳进。旋律音程变化起伏较小。

旋律 4. 《长恨歌》黄自“七月七日长生殿”

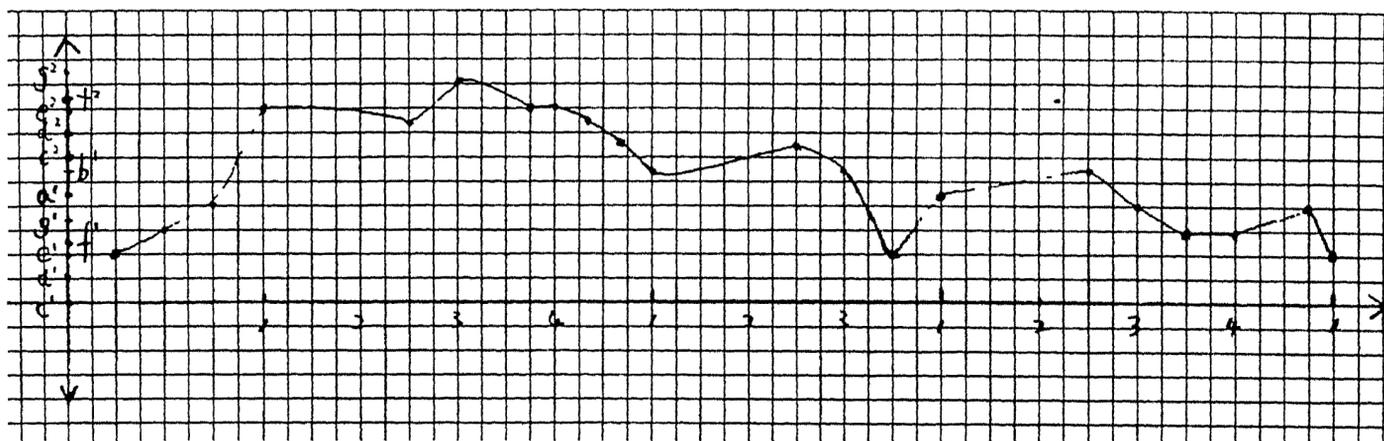
“钢琴引子”谱例：



(1) 旋律表现内容：展现了一个安谧、神怡的境界。

(2) 音区： $e^1 - \#f^2$

(3) 旋律线条：



以平稳进行为主，线条在平缓的波浪中，伴有小的起伏。旋律线条流畅。

(4) 节奏、速度：4/4 拍。节奏富于变化，大量使用了附点音程及三连音。中速。

(5) 音程关系：以二度级进为主，伴有跳进

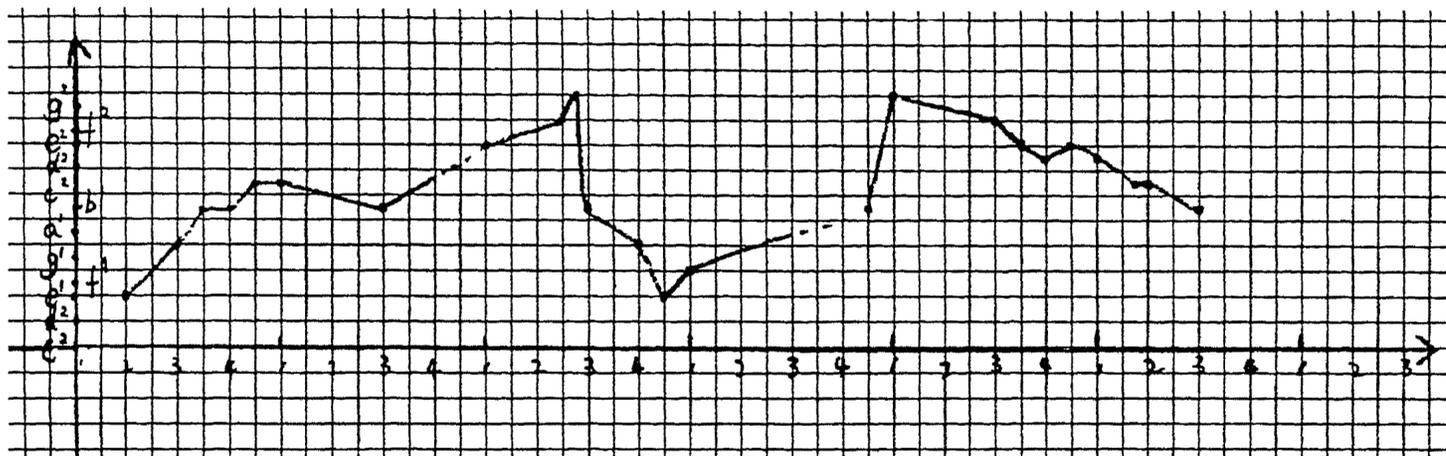
b. 谱例：



(1) 旋律表现内容：形象的表现了唐明皇与杨贵妃心心相印、海誓山盟的心悦情景。

(2) 音区： $\sharp d^1 - \sharp g^2$

(3) 旋律线条：



旋律起伏变化以平稳的波浪型，中间伴有急骤下行跳进，后平稳上升形成了一个山谷。

(4) 节奏、速度：4/4，节奏平稳，变化有规律。速度为中速。

(5) 调式、调性：E大调

(6) 音程关系：基本以二、三度音程推进为主。

从上述几例旋律来看，有的描写大自然美丽恬静的风情；有的描写爱情的心悦、飘逸。但从音乐本质上来看，从中可以看出一些规律，优美的旋律在音区选择上大都在中音区 $c - c^2$ ，旋律起伏变化幅度较小，以连贯、平稳的波浪型为主，旋律线条大都以上行开始，以高音下行结束。节奏以基本节奏类型为主，主要保持平稳进行，节奏速度一般为中速、慢速，常选用 4/4、2/4 等较稳定的节奏型。音程关系以二度级进为主，有时也伴有三、四、六度跳进。在音色选择上常选用一些易于抒情的乐器。从审美角度来看，作曲家在创作中力求将美好的感觉注入旋律之中，而人类美好的情感几乎不尽相同，这就使优美的旋律在创作技法上都不约而同的产生相似之处。

二、雄伟的旋律

(包含庄严、敬仰、奋进、欢腾、伟大、宽广、壮丽等)

旋律 1. 《第五交响曲》贝多芬

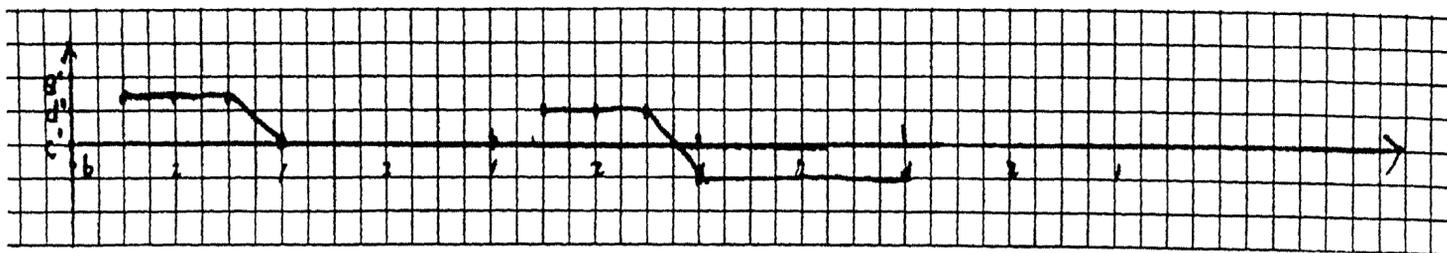
谱例：



(1) 旋律的表现内容：表现了贝多芬内心充满愤慨和向封建势力挑战的坚强意志与伟大胸怀。

(2) 音区 $^b b - ^b e^1$

(3) 旋律线条：



台阶式的平行推进

(4) 节奏、速度：2/4 拍，简洁有力，平稳推进。由四个音组成的，富有动力性的音型。

(5) 调式、调性：c 小调

(6) 音程：多重复音的基础上向下跳进。

(7) 配器：在大管和大提琴的长音衬托下，二提、中提与一提之间，迅速轮回模仿。管乐出现后结束在属和弦上。答句采用乐队全奏。和声采用主、属和弦。

旋律 2. 《b 小调第一钢琴协奏曲》柴科夫斯基 (Tchaikovsky, Peter Ilich)

前奏主题：

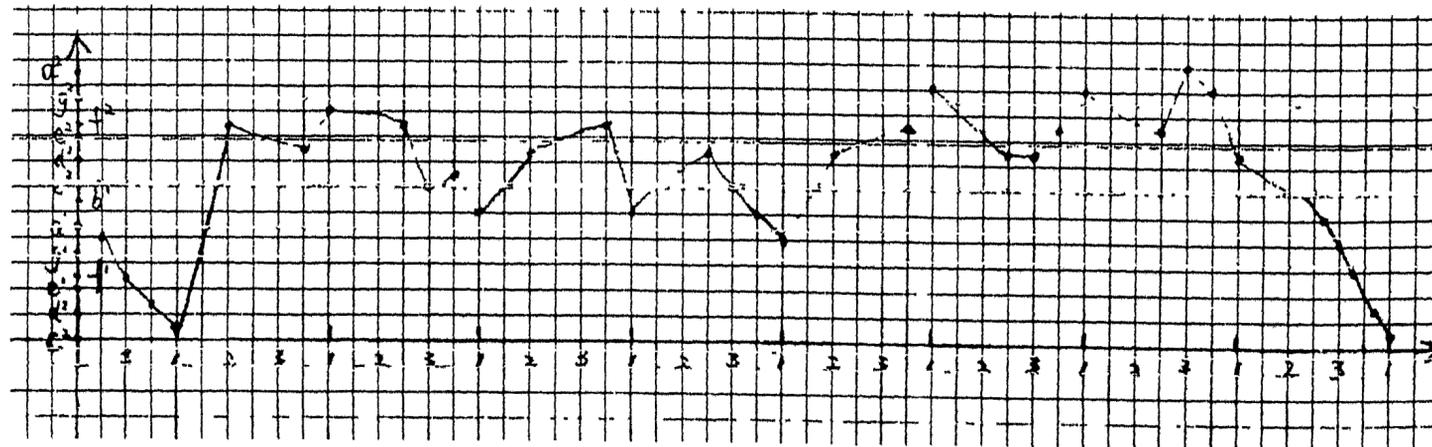
谱例：



(1) 旋律表现内容：表现出壮丽、雄伟气势。

(2) 音区： $^b d^1 - ^b b^2$

(3) 旋律线条：



跳跃的台阶式进行。

(3) 节奏、速度：3/4 拍。节奏紧凑，力度加强，大量使用附点节奏。

(4) 调式、调性： \flat D 大调

(5) 音程关系：以大量的三、四度跳进，配以二度级进。

(6) 配器：钢琴的和弦及木管的长音伴奏下，由一提与大提主奏，然后钢琴加花。

(7) 和声：以主属和声为主。

旋律 3. 《义勇军进行曲》聂耳

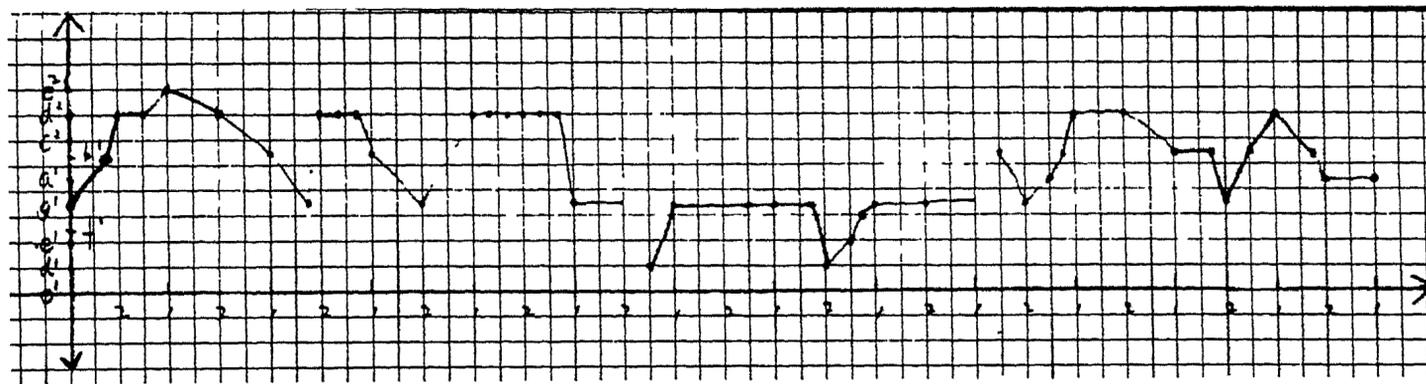
谱例：



(1) 旋律表现内容：号召人民奋起挽救祖国危亡的情感和力量。

(2) 音区： d^1-e^2

(3) 旋律线条：



台阶式的推进

(4) 节奏、速度：2/4 拍，坚强有力，紧凑紧迫，大量使用附点和三连音节奏。进行曲速度。

(5) 调式、调性：G 大调。

(6) 音程关系：多重复主音，在级进的基础上伴有跳进。和声由主属和弦进行组成。

从以上各雄伟的旋律来看，雄伟的旋律乐句较短，素材简练。和声进行以主、属为主。节奏紧凑有力度，具有鲜明的骨架。旋律线条为多波动的台阶式运动。在音程关系上，多重复音程（较多重复主音），在此基础上伴有三、四、

五度跳进。在调式上，壮丽的旋律多采用小调式，而在激昂、号召性的旋律上也用大调式，雄伟的旋律在欣赏者感受方面，对心里刺激较强烈，能振奋人心，使人产生奋发向上的意志，这与优美的旋律给人带来的恬静、欢娱、舒畅的感觉截然不同，在作曲技法上也各不相同。

三、悲伤的旋律

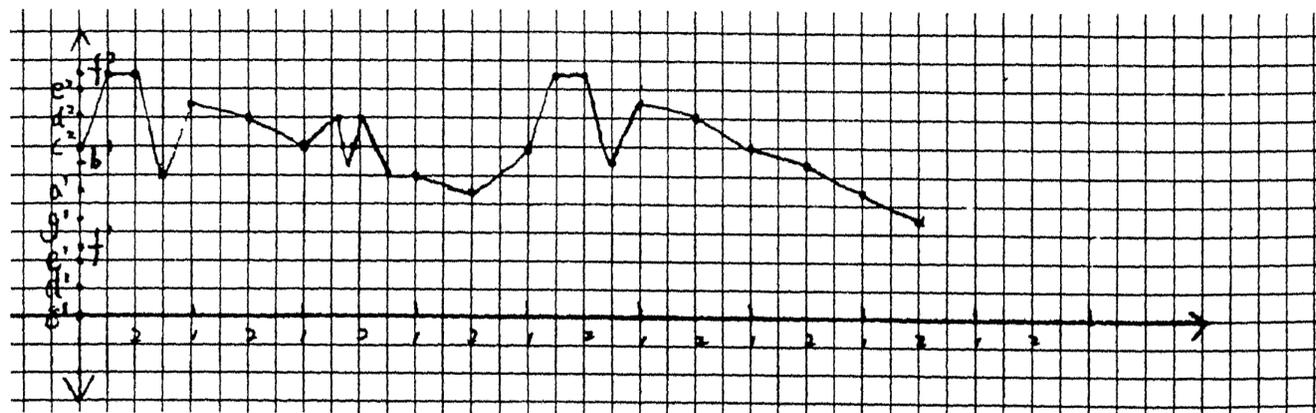
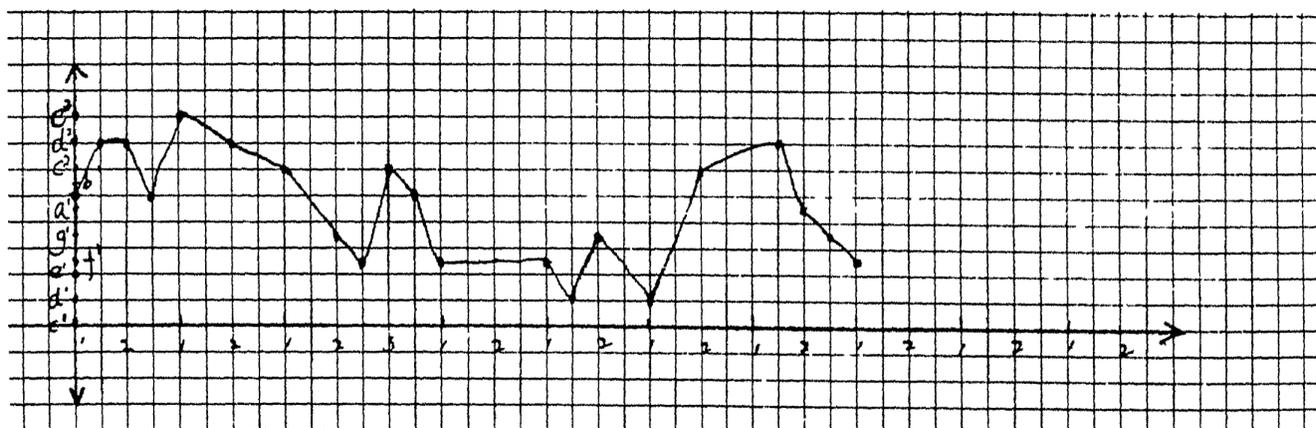
（包含悲怆、沉郁、思念、怀旧、忧伤、哭泣等）。

旋律 1、《如歌的行板》柴科夫斯基

一乐段谱例：



- (1) 旋律表现内容：抒发了沉郁、痛苦的内心世界情感。
- (2) 音区： d^1-e^2 g^1-f^2
- (3) 旋律线条：



有规律的山峰状波动，线条波动较频繁。

(4) 节奏、速度：2/4、3/4 混合拍子。以基本节奏型八分音符、四分音符和二分音符组成。速度为如歌的行板。

(5) 调式、调性： \flat B 大调。

(6) 音程关系：以多次的下行四度进行，形成俄罗斯民歌中的沉郁、痛苦的音调。多以同度音程重复。

(7) 配器：弦乐四重奏方式。

旋律 2. 《培尔·金特》爱德华·格里格 (Grieg, Edvard Hagerup)

第一组曲“奥塞之死”

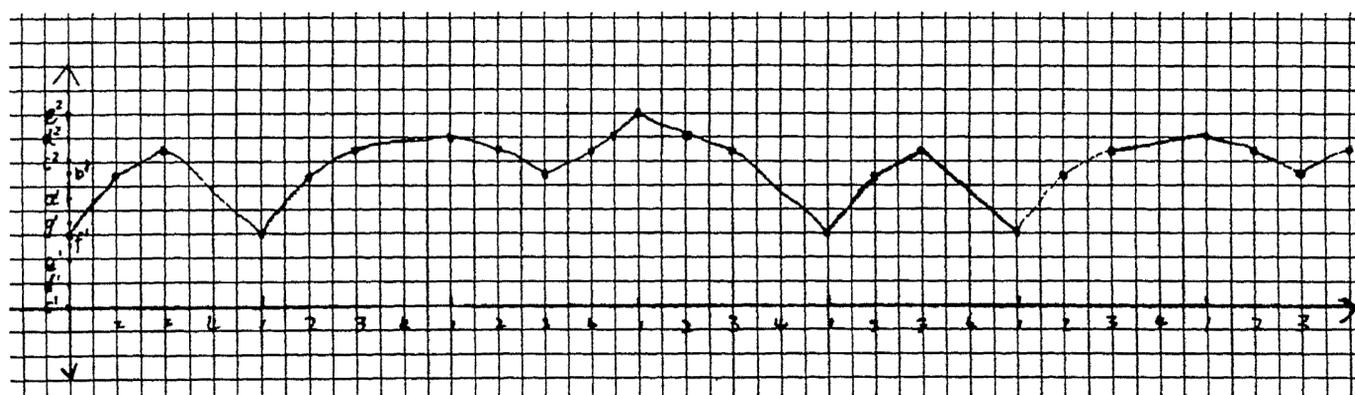
谱例：



(1) 旋律表现内容：描写培尔·金特母亲之死，表现了悲哀、凄凉的情绪。

(2) 音区： $\sharp f^1 - e^2$

(3) 旋律线条：



有规律的重复，象由许多山峰连续不断。平稳进行上带有跳进的规律性线条。

(4) 节奏、速度：4/4 拍，节奏简练，使用基本节奏型，没有切分，没有附点。

(5) 调式、调性： b 小调。

(6) 音程关系：以四度跳进和级进进行相结合。

(7) 配器：全用弦乐器演奏。

旋律 3. 《豫北叙事曲》刘文金

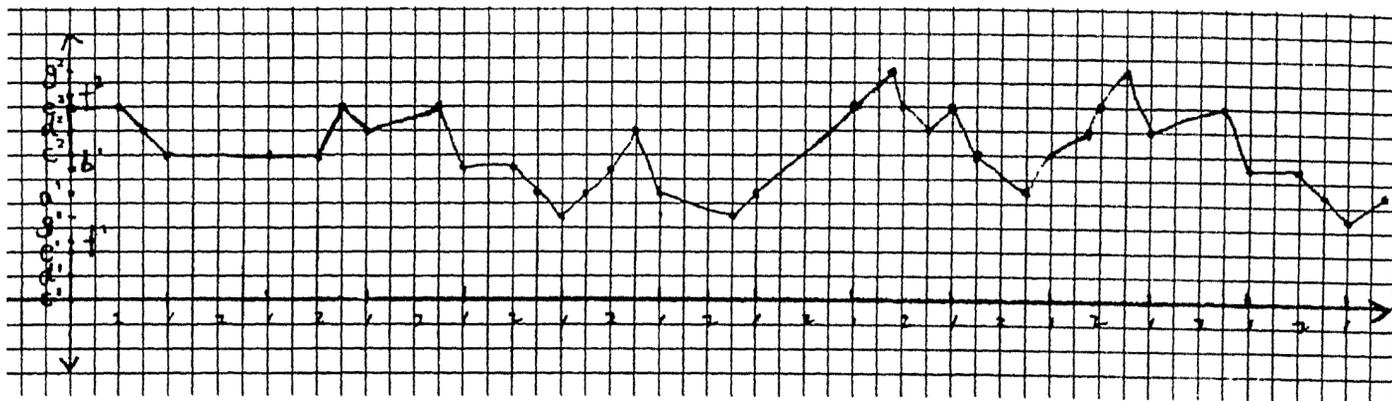
谱例：



(1) 旋律表现内容：以叙事性的音调倾诉了人们对解放前苦难生活的回忆。

(2) 音区 $g^1 - g^2$

(3) 旋律线条：



有规律的重复，由许多山峰状的线条组成。

(4) 节奏、速度：2/4 拍，切分和附点节奏的运用，产生了向前推动的动力感。稍慢的中板。

(5) 调式、调性：A 羽调式。

(6) 音程关系：大量运用三度滑音，造成一番凄楚动人的情调。

从上述悲伤的旋律来看，从音区上讲，主要在小字一组到小字二组之间。在旋律线条上看，有规律的山峰状的小波动组成的频繁运动线条。在节奏上以基本节奏型为主，然后加入附点、切分节奏作为推动旋律发展的动力。从调式上看，悲伤的旋律大都使用小调调式。从音程关系上来看，以二度模进回旋为主，配以三、四度的跳进。与优美、雄伟的旋律相比，悲伤的旋律更加细腻，乐句多反复、旋律的音区也较接近于人声区，节奏变化单一，和声多采用三、六级，音色选择上更多的使用弦乐。

四、滑稽的旋律

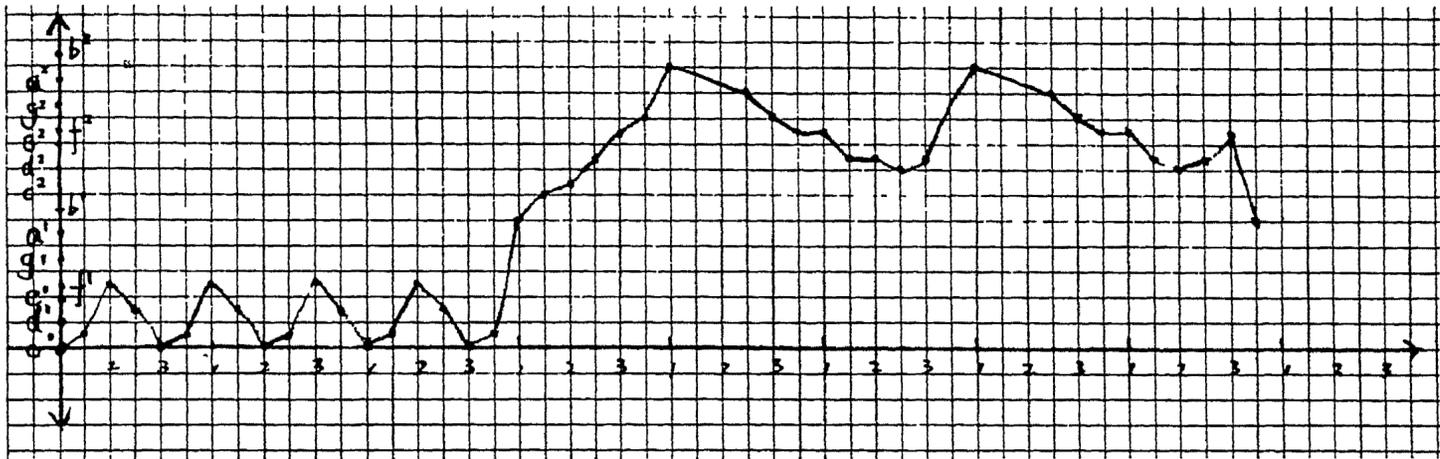
(包含讽刺、可笑、风趣、诙谐、嬉戏等)

旋律 1. 《小狗圆舞曲》肖邦 (Chopin Fryderyk Franciszek)

谱例：



- (1) 表现内容：表现小狗一次次的咬住自己的尾巴，情趣盎然，滑稽可爱。
- (2) 音区： $c^1 - b^2$
- (3) 旋律线条：



跳跃式、回旋式的线条。

(4) 节奏、速度：3/4 拍、速度极快。中间伴有快速律动，然后忽然停顿造成鲜明的对比。以八分音符进行为主要节奏。

(5) 调式、调性： $b^b D$ 大调。

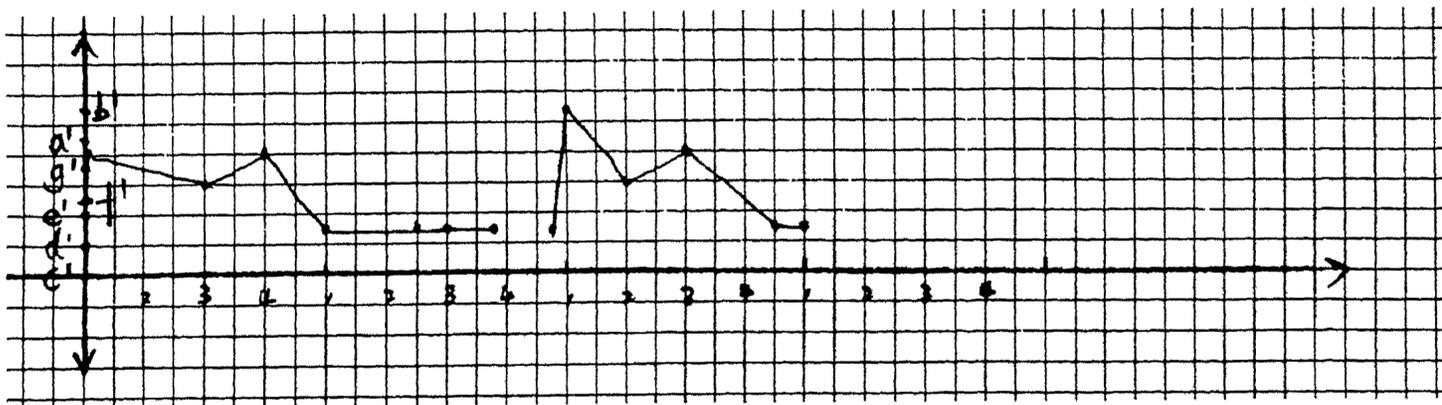
(6) 音程关系：二度、三度为主。多模进、重复乐句。

旋律 2. 《跳蚤之歌》穆索尔斯基 (Mussorgsky, Modest Petrovitch)

谱例：



- (1) 旋律表现内容：讽刺俄国沙皇黑暗的专制统治。
- (2) 音区： $\#d^1 - b^1$
- (3) 旋律线条：



(4) 节奏、速度：4/4 拍，进行曲式的节奏，小行板的速度。节奏类型富于变化。

(5) 调式、调性：B 大调

(6) 音程关系：多次出现从主音到属音的四度跳进。多使用一些重复音。

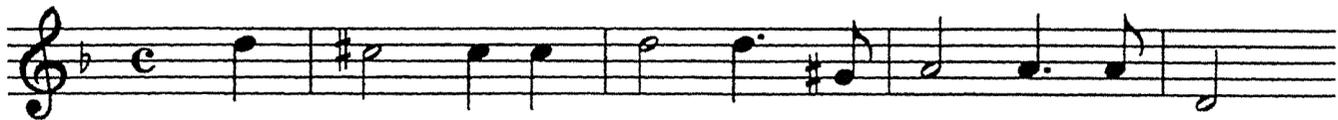
从上述两例来看，滑稽的旋律多使用中音区，旋律线条明显富于跳跃。不断出现重复音型运动，节奏一般速度较快，短促紧张，旋律多出现骤然休止。在音程关系上以跳进和快速的模进及重复乐汇为主。调式以大调为主。在配器上多选用乐器的特殊音区。与以上的三种旋律相比，滑稽的旋律速度较快，旋律素材简单，不具有抒情性与连贯性。

五、丑恶的旋律

(包含恐怖、凶恶、阴险、呆滞、笨拙等)

旋律 1. 《魔王》舒伯特 (Schubert Franz Peter)

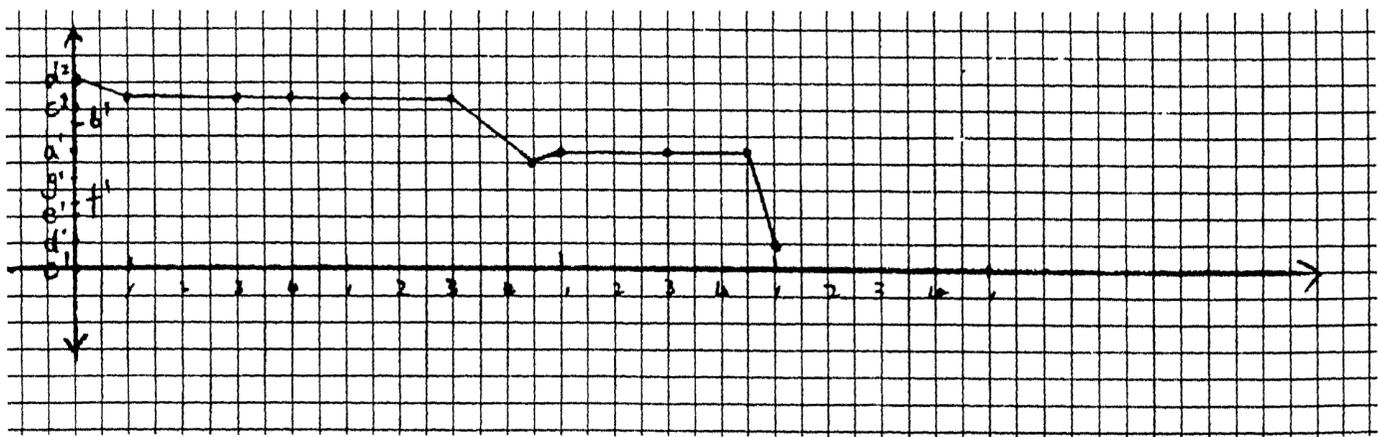
第四段 谱例：



(1) 旋律表现内容：魔王对孩子进行威胁和恐吓

(2) 音区： $d^1 - d^2$

(3) 旋律线条：无规律平台式的线条



(4) 调式、调性：d 小调

(5) 节奏、速度：4/4 拍，以附点音符加强旋律的表现力。速度为中速。

(6) 音程：出现减二、减四等极不协和音程。

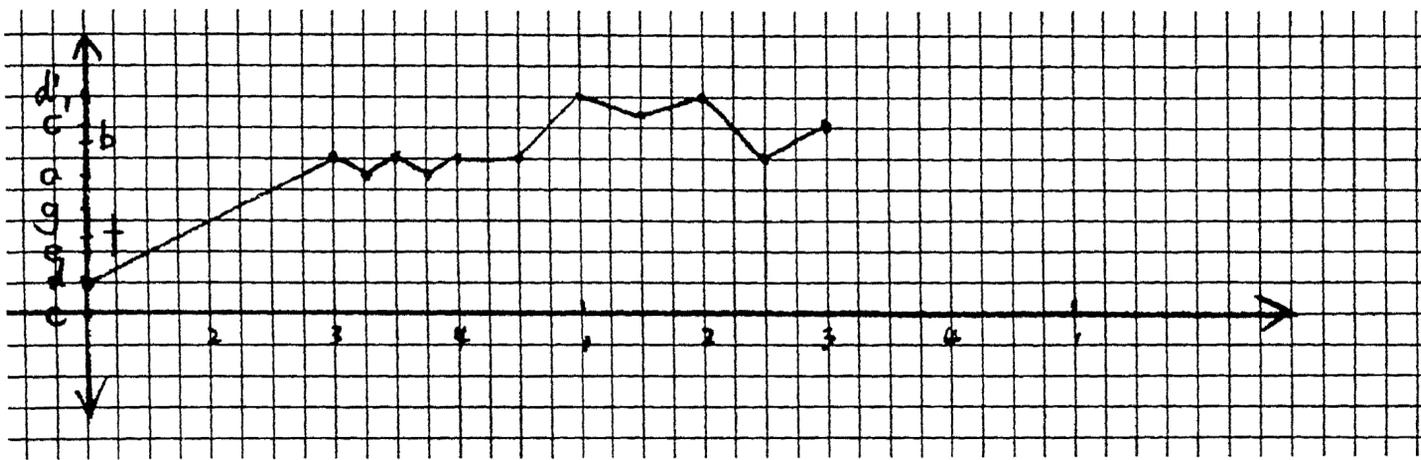
旋律 2. 《彼得与狼》普罗科菲耶夫 (Prokofiev, Sergey Sergeievitch)

“狼”的主题

谱例：



- (1) 旋律表现内容：表现阴森可怕的狼嚎声
- (2) 音区： $d-d^1$
- (3) 旋律线条：



- (4) 调式、调性：g 小调
- (5) 节奏、速度：4/4 拍，行板，音型变化大，节奏对比鲜明。
- (6) 音程关系：使用减二等极不协和音程。
- (7) 配器：三支圆号

从上述两例可以看出，丑恶的旋律在音区上偏低，在旋律线条上表现出跳跃重设的有规律，一般比较短小。在节奏上多采用 4/4 拍等规整节奏，调式上多采用小调式，配器上多采用刺激较强的管弦乐，在乐器使用上采用乐器的特殊音区。在旋律线条上使用了极不协和的减音程。旋律不求流畅、优美，较干涩。

综上所述，可以看出由内容表现的不同，使旋律性格出现差异。音乐作为内容与形式的统一体，可以说有什么样的内容，就必然会有什么样的音乐形式与其相适应，正象我们所看到的五种不同性格的旋律具有明显的差异，有其各自独特的旋律变化规律。纵观音乐发展，可以说旋律是音乐构成的基础，人类音乐史基本上是一个旋律史，多声部写作的基础仍然是以旋律为基点，搞好旋律学研究，将对音乐发展起到重大作用。

参考资料:

1. 汪启璋、锐仁康等主编《外国音乐辞典》上海音乐出版社 1993 年 10 月第 5 次印刷。
2. 《中国大百科全书》音乐舞蹈卷。
3. 孙维权、姚方正《中外名曲旋律辞典》上海音乐出版社, 1992 年 6 月第 1 次版。
4. 缪天端等主编《中国音乐词典》人民音乐出版社出版, 1985 年北京第 1 次印刷。
5. 人民音乐出版社编辑部编《西洋百首名曲详解》人民音乐出版社 1995 年 2 月, 北京第 5 次印刷。
6. 冯伯阳主编《音乐作品欣赏导析》吉林教育出版社 1994 年 12 月第 1 版。
7. 孙继南主编《中外名曲欣赏》山东教育出版社 1995 年 6 月第 2 次印刷。

旋律是条连绵不断的线

——关于旋律本质属性的探索

论 文 摘 要

撇开进行方向不谈，旋律线的两个相邻音之间的关系可能是级进和跳进，但在这所有的进行之中，级进是构成旋律的基本骨干，推动着旋律的发展。但旋律不能永远如此单调地进行，而是运用许多手法丰富级进。这些手法大致有下述几种：

一. 级进之中插入个别音。

1. 甩音；2. 倚音；3. 垫音；4. 替音。

二. 级进旋律的转位。

三. 八度移位的旋律拓展。

研究音级进行和级进进行不仅在分析作品时有用，在构成作品时也有帮助，可以从音级进行和级进进行这一角度来权衡和修改作品。

内蒙古艺术学院 吕宏久

旋律是条连绵不断的线

——关于旋律本质属性的探索

吕宏久

在青海工作的朋友，带回海西蒙古族民歌的录音磁带。我在为这些民歌记谱的过程中，发现了一个有趣的现象：在旋律每次停顿（可能是乐句的终止）之后，往往由同一个音接续起唱。就是说后乐句的起始音，即前乐句结尾音。这一现象说明了在节奏活动停顿之际，往往通过同一个音紧紧维系着旋律线的延续。通过观察可知，除这种同音递接的手法，两个相接续的音为级进关系的也极为常见。旋律因之而连贯、流畅，一气呵成。这使我悟出：旋律原是一条连绵不断的线！当我把目光转向乐句的内部，对旋律线各音之间的关系进行观察时，更证实了上述结论，进一步认识到级进（包括大小二度，小三度）乃旋律线的本质属性。

撇开进行方向（上行、下行等）不谈，旋律线的两个相邻音之间的关系可能是级进和跳进。但是在这所有的进行中，是级进构成旋律的基本骨干，并以其“巨大的内在逻辑性、完整性和连贯性”（马采尔《论旋律》P135）推动着旋律的发展。虽不能说所有由级进构成的旋律都是最美好的，但那些不朽的旋律杰作，在本质上都是级进的。

不同的旋律音程具有不同的调式意义，但就其力度来说，并非音程越大力度就越大。比较起来，二度音程的冲击力量最强（这当然要有节拍节奏因素的配合）。请看下例：



这是星海的《在太行山上》的高潮瞬间，那种爆发力是不可抗拒的。还可参看麦新著名的《大刀进行曲》的首句：



我们不妨试试，用其他任何音程，可有这样的力量？

这是大二度旋律音程，至于小二度，如果它不是作为装饰性的辅助音，而是作为导音解决到主音（再配合和声的推动），那旋律的力度感，也是超过其他任何旋律音程的。

级进中的小三度，有一种华丽流畅的性质。从民族调式体系来看，那是宽一些的二度，赵宋光称之为“疏二阶”（见〈脱胎记——草原音乐所守护的调式体系如何命名的反思与有关乐理术语的构想〉载《内蒙古大学艺术学院学报》1990年第一期）。它与大小二度级进同样地自然流畅，这不仅有调式音阶上的原因，也早已为人们的听觉所习惯和接受。

级进旋律的强大动力感，使旋律并不依附于和声，它所听命的恐怕只有调式的结构力，因此，旋律中的四、五度进行也是非常顺畅的。

本文的研究以民间歌曲和优秀的声乐曲为对象，因为它们更接近旋律的本质，特别是民间歌曲，旋律的流动深情而率真，毫不做作和忸怩，绝无“人工化”的痕迹。

我们说级进是旋律的本质属性，是说它倾向于级进，每个旋律片断内部多是级进的，有不少歌曲甚至从头至尾都是级进的。但，旋律不能永远如此单调地平板地进行，而是运用许多手法丰富级进，从而构筑了旋律的汪洋大海。这些手法大致有下述几种：

一. 级进之中插入个别音。

1. 甩音：“是指处在弱节拍（节奏）位置的、游离于旋律进行总趋势的个别音，它一般是向上级进或跳进（其中以四度较常用），它和基本旋律线形成反向的或斜向的关系。”（见拙作《蒙古族民歌调式初探》P170）下面为其浓缩的旋律样式：



2. 倚音：借用和声学中的倚音概念。指在节拍（节奏）强位置上，以级进引入或以级进解决的个别音。

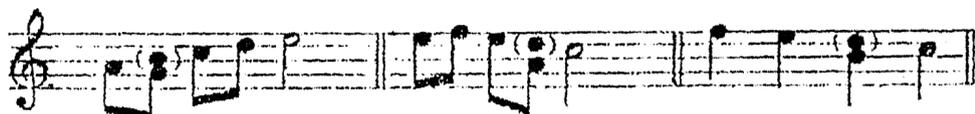


以下两种运用较少，在大小调体系中多见。

3. 垫音：在两个级进音之间楔入的跳进音。



4. 替音：在级进的序列中某一音被替换。



二. 级进旋律的转位

我在《蒙古族民歌调式初探》一书中的附录〈蒙古族民歌音调特点试谈〉中曾详细地论述了这一有趣的旋律现象。其实这种现象在其他民族的民歌中也常见到。下面的山西山曲《一心向着毛泽东》就是很典型的。



上例旋律完全可以紧缩成一个八度之内的级进序列，这样倒是流畅了，但是那独特的风格韵味就丧失殆尽了。级进旋律的转位就是这样地把平淡的级进转化为穿插跳进又不失流畅的富有个性的旋律进行。

三. 八度移位的旋律拓展。

不论是向上飞跃还是向下沉降，这八度移位（即同度的转位），是非常流畅

自然的，同时旋律的意趣又发生了巨大的变化，为旋律的发展开拓了新的境界。



第九小节的八度飞升，形成潇洒高亢的高潮带，淋漓尽致地抒发了主人公的心情。此外，歌曲中还有四次八度沉降，使这段优美的旋律跌宕起伏婉转有致。

在器乐曲中，由于有宽广的音域和灵敏的演奏技巧，上述手法运用得更是极致。特别是运用了“隐蔽声部”所形成的复调旋律，其中的隐蔽声部就是级进的旋律片断。使看似无序的跳跃有了归依和逻辑。

下面是施光南《打起手鼓唱起歌》中器乐化的旋律片断：



我们研究“旋律的音级进行和级进进行对作曲家有什么用处呢？”保罗·兴德米特在《作曲技法》一书中提出这一问题，并做了回答：“对音级进行和级进进行的估量，不但在分析作品时对作曲家有帮助，而且在构成作品时对作曲家也有帮助。”（P199）“如果这个片断本身是良好的，但又和其余的旋律不协调，或者旋律的大轮廓是良好的但细节不好，要找出是什么原因使这些音那样难治，他只需用音级进行和级进进行来衡量即可。他如果不会从音级进行中了解到是

贫乏的和声妨碍了旋律的进行，便会从级进进行中了解到他的旋律中有漏洞——妨碍旋律发展的跳进和暧昧关系。如果他改用音级进行和级进进行的办法把某些个别地方的音加以修改，他的主题立刻便会显示有说服力的形式来。”

(P200)

参考资料：

马采尔著孙静云译《论旋律》北京音乐出版社1958年12月版

保罗·兴德米特著罗忠镕译《作曲技法》北京人民音乐出版社1983年3月版

吕宏久著《蒙古族民歌调式初探》内蒙古人民出版社1981年7月版

旋律結構與文化訊息：宋明雅樂的個案

2000年六月第二屆全國旋律學學術研討會

林萃青 Joseph S. C. Lam

美國密西根大學

文 摘

本文提出一個用相對論觀點、功能論觀點來詮釋用于宮廷祭祀的狹義的中國雅樂的看法。文章分7節。第一節序文點出文章的課題。第二節介紹1950年以來中國大陸與西方的雅樂觀，從而指出雅樂及中國音樂歷史科學的問題。第3節介紹兩首宋明雅樂能曲調，分析該樂種的樂曲結構及風格。第4節描述宋明雅樂的根源，指出其運作的歷史、文化、禮儀的背境。第5節以一首南宋雅樂為例，指出樂曲結構如何反影古代文獻的記載，表現當代的實際需要。第六節用一假設的作曲過程去討論雅樂的創作及歷史變革。第七節結語，重新點出研就雅樂的二十一世紀的跨國多原文化的意義。

一. 序言

我今天的發言是要提出一個用相對論觀點、功能論觀點來詮釋用于宮廷祭祀的狹義的中國雅樂的看法。發言的開始，我會說明一下為甚麼需要這看法的歷史文化背景，分析幾首有代表性的宋明雅樂曲調；然後，我會討論雅樂的理論、實踐、禮儀等的存在條件，從而探索雅樂的功能性音樂的特質，及其在中國文化歷史的意義。從種種的音樂與文化的資料，我們可以看得到，短小質樸的雅樂雅樂曲調實在是延伸了中國古代的禮儀和音樂的文化遺產，表現了封建帝王士大夫的意識形態，更滿足了當事人的種種需要。作為功能音樂，作歷史文化的表現，雅樂跟中國及世界各地的、能滿足當事人要求的音樂沒有甚麼不同，沒有藝術價值高低的分別。它們都是創作者要造、應用者要用的音樂。

二. 1950年以來中國大陸與西方的雅樂觀

這樣的看法與1950年以來，中國大陸與西方的雅樂觀不同，是提供一個二十一世紀理解雅樂的新方案。要說明需要這新方案的原因，我們可以回顧一下，過

去半個世紀以來中國大陸的、社會主義的雅樂觀，又了解一下西方古典主義的、東洋主義的雅樂觀。這樣我們可以找到種種理解雅樂及中國音樂歷史文化的史事，問題和方法的。

1950年以來，楊蔭瀏、黃翔鵬等的中國大陸的權威學者，發表了好幾篇內容豐富、分析入微的、討論雅樂的文章，提出了雅樂是不懂音樂的御用文人士大夫所捏做出來的"假古董"（楊1981，384），是"歪曲古代人民寫作的歌曲"的、中國音樂的"反面材料"（楊1960，12）。這樣的詮釋是從二十世紀中期的社會主義意識形態發展出來的；它是要把民間音樂提升為中國音樂作品的代表，中國音樂傳統變革的指標。它也是反駁過去兩千多年來、宮廷史官的多說雅樂、少談民間音樂的歷史描述和言論。但中國大陸學者非議、排斥雅樂的做法，是忽視了一個曾經有相當影響力的歷史現象。這樣的史學方法與過去的御用文人士大夫非議、排斥俗樂的做法，沒有甚麼原則性的分別。不同的地方，只是一個反對雅樂，一個反對俗樂，都把中國的複雜的音樂歷史簡單化，寫成為單軌發展的現象。

1980年代以來，中國大陸政治改革，經濟開始起飛，社會民生都體現了根本的變化，從而中國人社會上，又出現了一股要重新評估古代宮廷文人文化的願望。北京、曲阜的祭孔樂舞的重現，雖然與旅遊經濟分不開，但仍是中國人對本土歷史文化態度轉變的一個鐵證。面對著這樣的銳變，黃翔鵬就大聲疾呼地重申了"雅樂不是中國音樂傳統的主流"的聲明（1990）。這是一個很有深度的聲明；它不單提供了對一種古代音樂的評價，也規劃出一套理解中國音樂歷史的方法（鄭1998，154-157）。它亦是言之有理的—短小質樸的雅樂曲調，實在是與當今學者聽眾所能接觸到的中國傳統音樂沒有甚麼瓜葛。但雅樂不是主流的聲明是不能不討論的。把過去帝皇士大夫最執著的雅樂說成中國音樂歷史的一條可以忽視的支流，就等於說中國帝皇士大夫的儒家禮樂文化沒有在中國大地產生了甚麼樣的影響。這是須要審慎反思的。況且，我們現在要討論社會主義的雅樂觀，不是要找出誰是誰非的絕對真理，而只是要理解這樣的觀點曾如何限制了我們對中國古代音樂歷史文化的認識，重而構思及發展一套能滿足二十一世紀的、跨國多元文化需要的音樂史學方法。

社會主義的雅樂觀在西方及西化了的中國人的社會，是受到一些學者聽眾定的質疑的。他們把雅樂看成傳統中國文化的音樂代表，儒家禮樂思想的結晶，是可以介紹到世界各地的中國特產。因此，祭孔樂舞能在美國的洛杉磯，德國的科隆，日本的長崎等大城市找到立腳的地方。西方和西化的雅樂觀卻不是完潔無瑕的；嚮望中國文化熱情的背后是可以有東洋主義的陰影的。西方、西化人士要看清楚自己，就要把傳統中國文化看成與"自我文化"相對的"

他人文化”。當他們看到雅樂的奇異，他們就認識到他們與中國人的不同；他們就可以很自豪地說，他們是不會像中國的帝王士大夫那樣執著宗教儀式，那樣牢牢的抱著祖先的靈牌，不敢對傳統挑戰，不敢創新。因此歐美 Amiot, Courant 等東洋學的音樂學學者的，介紹中國雅樂的論著是有一定的讀者的。

1956 年代英國學者畢堅 (Picken) 博士發表了分析〈趙彥叔風雅十二詩譜〉的論文，把雅樂的研究帶到一個新的境界，這是要記他一功的。他認為就算〈風雅十二詩譜〉不是真正唐代開元年間的歌曲，它們的音樂結構、調式、音律的運用，也能提供研究上古中國音樂的一些線索 (170-171)。畢堅氏的理論把中國的上古，中古，近古拉成一條直線，把中國形像化為一個有非常強烈連續性的古舊文化；它很多遠古的事物都可以在古籍、古老風俗習慣中找出來。正面看，這樣的理解是表揚中國為文化古國，禮義之邦；反面看，這樣的理解是暗示中國的落後，不能跟隨時光的轉移而更新、變貌。

1980 年以來，中國對外開放，重新踏足世界政治經濟的舞台，因此，西方人仕的中國熱又築起了一個新高峰；中國的儒家思想、傳統文化又成為學者研究的熱門對像。這樣雅樂、祭孔樂舞又吸引了更多的學者聽眾的注意。不用多說，這樣圍著雅樂說的言論，就把雅樂說得更加經典化，把它是代表中國傳統文化的地位抬得更高。但雅樂終歸是與中國廣大人民有一定距離的音樂；帝王士大夫雖然曾經控制過中國歷史文化的發展，但他們不是舞台上唯一的演員。他們只是中國音樂文化舞台上同台表演的其中一組的演員；雅樂也只是中國音樂歷史中的幾條主線的其中一支。

要找出雅樂的種種虛虛實實，我們要知道雅樂是為甚么存在，表現甚麼，如何運作的，也要弄清楚雅樂的研究對我們的中國音樂史觀、知識有甚麼意義？我們暫且可以不說雅樂是好是壞，是主流還是分支，有沒有藝術價值。這些問題都是要在歷史音樂事實整理好了以後，學者聽眾用他們個人的、群體的美學理念、意識形態去解決。現在我們首先要問的是御用文人士大夫為甚么要創作雅樂，如何實踐雅樂的表演及聆聽？然後，我們要問雅樂這樂種在它悠久的歷史過程中有沒有音樂性的變革？這樣的變革又說明甚麼？

三. 宋明雅樂曲調分析的兩個例子

要探討這些問題，我們可以從保存在〈〈中興禮書〉〉、〈〈大明集禮〉〉等宮廷文獻的譜例入手。今天我們可以用兩個實例介紹一下雅樂曲調的實況。(譜例 1-2)。第一個例子用於是南宋 1143 年祭天禮儀的降神〈景安之曲

>，是一套有四段變奏變調旋律的曲子。第二個例子是明代開國第三年，1370年祭天禮儀奉獻玉帛的〈肅和之曲〉。

如果我們可以接受樂譜所呈現的曲調，是足以代表宋明雅樂的實際音響形態，我們就可以說這個樂種的風格有以下的特徵—質樸短小；旋律是一字一音的與歌詞配搭；旋律的運行是四音字一句的、音律忽高忽低的；旋律的調式性格明顯，有規律的應用起調畢曲；重復應用慣用樂句。這樣的雅樂曲調，比起現在一般學者聽眾都熟識的宋詞曲子、明清的時調民歌是比較簡單，旋律不太流暢的。用我們現代一般人的音樂美學觀點來說，雅樂好像是缺少了一點藝術表現，創意力低了一點。

這樣的結論當然是牽強的、勿視歷史事實的。它不單用現代的觀點、價值去理解、評價一種過去的、有特殊社會功能的音樂，也用一套不利于雅樂、只能看到它的音樂風格的反面的分析方法；很多根本的歷史，文化，表演場合、形態的問題都不聞不問。要揭開雅樂的政教面具，我們要問帝王士大夫怎樣寫雅樂曲調？雅樂又能否表現他們的思想，成為有效的政教工具？雅樂在他們的公私的生活中又扮演了甚麼樣的角色？

種種的歷史文獻清楚的告訴我們，兩宋以來的帝王士大夫的音樂生活是相當複雜的；雅樂之外，他們又創作又聆聽種種不同的、有政教意義的，或者是有娛樂享受美感的音樂。這事實說明，他們的一字一音的雅樂是一個與別不同的樂種，是一個有特殊背景，特殊目的的功能音樂。事實上，現存的許多的宋明清的雅樂譜例都明確表現了一套雅樂的邏輯與實踐方法。與其說，雅樂是外行的、不懂音樂的士大夫捏做出來的假古董，不如說，雅樂是承繼了古代禮儀傳統，具體表現了儒家政教思想的音樂；它運作於帝王士大夫之間，能表達複雜的人、文、時、空、的種種關係。雅樂是它們的創造者要造，聽眾要聽的功能音樂。

四. 宋明雅樂的根源

宋明雅樂是明顯的復古主義的產物，但復古的目的就不一定是要做假古董，而可以是古為今用，模仿祖先的行實典範去解決當今的問題，凝做自我形像的手段。帝皇士大夫之所以成為中國歷史的一股有領導作用的勢力，就因為他們有他們的歷史背景，有他們一套的政教理論，有他們崇拜的、可以引以為憑據的歷史典範、文獻資料。我們一打開他們熟讀的十三經、二十四史、宋元明清的種種會要，就可以看到儒家禮樂思想的綱領，找到他們創作雅樂曲調的依據。經典說雅樂是禮的配對，是政教的工具，君子德性的表現；它的曲調是中正和平的，與花巧的、激動聽眾感情欲望的俗樂有根本又明顯的不同。《樂記》

就有以下的描述。

樂者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其聲焦以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔（〈樂本篇〉，1）。

夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然后心術形焉。是故志微焦殺之音作，而民思憂；嘽諧慢易繁文簡節之音作，而民康樂；粗厲猛起奮末廣憤之音作，而民肅敬；寬裕肉好順成和動之音作而民慈愛；流辟邪散狄成滌濫之音作，邇民淫亂（〈樂言篇〉，38）。

樂由中出，故靜；禮自外作，故文。大樂必易，大禮必簡（〈樂論篇〉，14）。

樂者，非謂黃鍾大呂弦歌干揚也，樂之末節耶，故童者舞之（〈樂情篇〉，35）。

今夫古樂，進旅退旅，和正以廣，弦匏笙簧會守拊鼓，始奏以文，復亂以武，治亂以相，訊疾以雅。君子于是語，于是道古，修身及家，平均天下—此古樂之發也。今夫新樂，進俯退俯，奸聲以濫，溺而不止，及優侏儒，獠雜子女，不知父子。樂終不可以語，不可以道古，此新樂之發也。今君之所問者樂也，所好者音也。夫樂者與音，相近而不同。（〈魏文侯篇〉，59-60）。

這些章句雖然沒有詳細說明如何編寫雅樂曲調，但已經很明確的勾畫出它們的形像。雅樂是樂，不是音；是與古樂相應的，與新樂、俗樂相反的，是通過音響而表現/塑造個人內心世界、理想的手段。這就是說雅樂的精髓不在它的音響和音響結構，而在音響背后的思維。雅樂之所以要有一字一音的風格，莊嚴緩慢的演奏，就是要聽眾聽了雅樂之后身心會平靜下來，然後恭恭敬敬的想起儒家教化的理論，切切實實的安守本分去做事做人。這樣的想發和實踐好像很儒家、很玄虛、紙上談兵的，但它卻是一個意識指導行動的例子，也不是儒家世界所獨有的現像。16世紀初的歐洲，就出現了馬丁路德（Martin Luther）和Jean Calvin等的基督教徒，拋棄了多聲部的、花巧的、標榜作曲歌唱技巧的大型音樂作品，而選擇了沒有專業音樂訓練的一般信徒都可以慢慢地嚴肅地唱的，一字一音的聖詩（chorale, hymn, metrical psalm）。這就是說把慢節奏的，一字一音的曲調聯想為莊嚴的、有教化目的的音樂，是一種有利用某些心理身理因素，中外古今都可以找得到的歷史文化現像。況且，兩宋以來

的帝皇士大夫要編寫一些與當時時調民歌有鮮明對照的，與經典文獻相表里的雅樂，就不難發現一字一音的、短小質朴的曲調正是他們所需要的音樂。

中國帝王士大夫根據儒家禮樂教條去創作、實踐雅樂一點不希奇；很多的民族音樂學論著已經很詳盡的說明了音樂作品、活動總是與當事人的意識形態和歷史文化傳統分不開，音樂與人文，兩者是有很難划分清楚的因果關係的。但中國的雅樂與別不同的地方是在於它不單規模宏大，也是經年累月的不停地運作；從秦漢到1911年中國王朝時代的終結為止，雅樂的運作擋過了千百年來的戰爭、王朝的起覆交替、社會文化的銳變。這是因為雅樂傳統有根深蒂固的歷史，社會，哲理的基石。

秦漢以來，中國基本上是由獨攬大權的皇帝和他們的御用文人士大夫所統治；從漢武帝元光元年（134 B.C.）開始，儒家思想就與政權掛鉤，成為治國之本，成為帝皇運用權力的理論根據。唐宋以來科舉選拔制度日漸成熟，從此有服務國家志願的，或者是要追求個人權力與才富的年青男子都參加科舉考試，從而進身于控制權力經濟樞紐的宮廷/官場。科舉是考以儒家經史知識推論出來的治國策略的；所以，過去的讀書人都熟念儒家著作。這就是說，從他們的學習，以至做官，做士大夫的思考實踐過程中，他們都受儒家禮樂理論的熏陶。當他們體會到那些祭天祭地的儀式，一字一音的雅樂頗能幫助他們運用他們的權威時，他們沒有理由要放棄儒家的禮樂理論，改變他們短小質樸的雅樂曲調。

這樣的實用主義不是單獨地運行的。種種的文獻清楚告訴我們，帝王士大夫的音樂世界不是雅樂獨沽一味的。在宮廷祭祀朝會等公開的場合、國家公事的活動中、他們標榜雅樂，但在他們個人的私邸一面，私人的感情生活中，他們不單享用典雅的樂種，也享用世俗的，娛樂性強的音樂。這不是說，他們口是心非、言行不一致，而只是說，他們跟其他古今中外都出現過，生活在高度文明社會的人仕一樣，在不同的場合，選用不同的音樂來適應不同的目的、需要。這樣，他們在天壇、太廟等有強烈政教義意的公式場所聽雅樂；在皇宮府邸內聽戲曲，在名妓的客廳閨房唱時調俗曲（Lam 1997）。正因為他們的各種音樂都因應功能場合的不同而發展出有各色其色的風格，他們才可以長久應用短小質樸的雅樂曲調。這樣的作法跟我們現在在生日會上唱 "Happy Birthday" 沒有甚麼根本的不同；沒有一個唱這生日歌的人會抱怨說那一曲子太短太單調。在政教儀式活動時唱的功能音樂並不單單依靠旋律的高低、節奏的快慢、曲式的繁簡而產生義意，吸引聽眾的注意。演奏的形式、時、空都有決定性的作用。雅樂所傳達的政教詢息就是由編鍾、編磬等大型的宮廷儀式樂隊的金聲玉震所傳送到聽眾的耳朵和大腦，就從宏偉莊嚴的廟宇建築的時空形像

的反射而變得淋漓盡致。

對帝皇士大夫來說，雅樂之所以值得吹捧，就是因為它能有效的傳達歷史文化的詢息。祭天祭地的做法是一個根深蒂固的傳統，早在三千多年前的周代就以成熟為一套複雜的政教活動。孔夫子大力所提倡的禮樂不是他的創見，而是一套模仿周代的，不太跟得上時代變遷而須要更改的東西。所以當宋代士大夫編寫雅樂曲調的時候，他們是要背上一個很沉重的包袱。他們要學好《詩經》、《雅頌》等古代經典作品的模式，然後又要利用那些模式去編寫他們需要的曲調。因為要借用古代的事物來豎立他們的身份、權力和意識形態，他們不得不編寫好像是出土文物的短小質樸的曲調。他們深信他們的雅樂是模仿了，甚至是重現了周代的、孔夫子吟誦《詩經》樂曲時所唱出來的曲調。

但因為年代的久遠、音響的瞬息消逝，宋代士大夫是不可能知道孔子或周代樂工演唱雅樂音調的高低，節奏的快慢，及其他音樂表演的細節。因此宋代士大夫創作他們的雅樂曲調的時候，他們只能靠文獻資料，當時的雅樂的演奏傳統，和他們對古代音樂的了解和歷史想像（historical imagination）。從現存的宋代雅樂樂譜看，當時的雅樂曲調並不是獨立存在的旋律，而是與祭祀歌詞配合的，是與中國文學家吟誦詩篇的傳統有密切關係的。漢語是有聲調的語言，閱讀者只要將各個單字聲調的高低強調一下，就很容易找出一些旋律的頭緒，再整理一下就可以編寫音樂性鮮明的曲調。

士大夫們是不難把雅樂曲調編寫成非常花巧的旋律的。我們只要聽一聽文人所嚮往的琴曲、昆曲等樂種，就可以看得到他們有創作複雜華麗的音樂的本事，但他們故意把雅樂寫成為短小質樸的曲調。這是因為對士大夫們來說，解釋政教目的的歌詞是比沒有文字意義的旋律重要。這亦是因為歌詞是帝皇士大夫所寫的，是比社會地位低的協律郎、樂工所創作的旋律高一等的。把旋律附與歌詞及社會地位的做法是士大夫意識形態的主觀行動，但它卻是嚴重牽制雅樂音樂創作自由的枷所。一字一音的旋律只是比用單音或兩三個音來朗誦詩編禱文的曲調多走了幾步。

一字一音的雅樂曲調是配合政教儀式需要。從《中興禮書》、《宋史》、《大明集禮》、《明史》等文獻的詳盡描述，我們可以知道祭天祭地祭祖宗等的宮廷儀式是非常複雜的，每一個禮儀動作都有明確的規定。就以初獻祭酒這一環節來說，主祭的皇帝要從為主祭人所特別設立的拜位走到供奉昊天上帝的神座前俯伏，獻酒，然後退回到拜位去。這樣的來來回回的禮儀動作是莊嚴但又是簡單的，所費的實際時間亦不會很長。因此，隨伴禮儀動作的雅樂亦不能花巧，不能漫長。它只是一個多媒體活動的一環，是與其他的視、聽、動作

配合的，是不應過多的吸引祭祀者的目光和心思的。為了配合禮儀的種種動作雅樂是要編寫成短小質樸的。短的雅樂曲調奏完一次可以因應需要而重奏，問題是簡單的；漫長的曲調要因應禮儀動作的終結而中途停止，就有殘缺之嫌，就會因起禮義的正確性、效能等敏感的問題。

五. 宋明雅樂的構思與時代性

雅樂的創作雖然被種種的條件所規限，但仍有一定的時代性，有滿足當事人實際要求的一面。這樣的事實，我們可以從南宋祭天的〈景安之曲〉看得到。

眾所週之，南宋初年是一個內憂外患的時代。被逼退居江南的南宋政府，一方面要與北方的金人作戰，談和議，而另一方面就要重建一個以漢族文化儒家思想為基礎的社會（Liu 1988，55-86）。南宋政權的正統地位是建築在與北宋皇室的血源關係和保衛漢民族文化傳統的心態上的。因此，能表揚儒家政治思想，能陳列祖宗靈牌的宮廷禮儀、雅樂就大有用場。換句話說，南宋政府士大夫是靈活地跟隨古為今用的方針，大力推崇禮儀和雅樂的（Lam 1995）。南宋政權剛成立的第二年，還在兵荒馬亂的1128年，南宋高宗就要拜天祭祖。那時候，儀式要用的法器，演奏雅樂要用的編鐘編磬都殘缺不備，但高宗仍然借用軍旅用的鑼鼓行事。在剛與金人達成和議的1143年，他就在首都臨安城南建圓丘壇，行隆重的祭天禮。這時創作的雅樂是一字不差的引經據典、遵守傳統地編寫出來的。我們比較一下先秦文獻和南宋1143年降神的〈景安之曲〉的樂曲結構就可以清楚看到。〈〈周禮〉〉〈春官宗伯下〉說—

凡六樂者，一變而致羽物及川澤之祗，再變而致羸物及山林之祗，三變而致鱗物及丘陵之祗，四變而致毛物及墳衍之祗，五變而致介物及土祗，六變而致象物及天神。凡樂，圓鍾為宮，黃鍾為角，太簇為徵，姑洗為羽，雷鼓雷鞀，孤竹之管，云和之琴瑟，雲門之舞，冬日至，于地上圓丘奏之，若樂六變，則天神皆降，可得而禮矣（錢 1996，730）。

保留于〈〈中興禮書〉〉的律呂譜字的南宋祭天降神〈〈景安之曲〉〉，就與這〈〈周禮〉〉的說法完全吻合。它的第一曲是用夾鍾宮調，演奏三遍；第二曲是用黃鍾角調，演奏一遍；第三曲是用太簇徵調演奏一遍；第四曲是姑洗羽調，演奏一遍。這樣〈景安之曲〉是四調六奏的。對南宋高宗和他的士大夫來說，〈〈景安之曲〉〉是可以通達天地百神的。

調式、演奏次數之外，樂句的結構亦是古為今用的。用現代的音樂感去聽，〈景

安之曲》的旋律不太順口。它方方正正的樂句，突然轉變的旋律走勢，不規律的音程跳動，使現代人覺得它支離破碎，完全沒有一氣呵成的效果。但用士大夫的雅樂理念去聽，它卻是一首體現古人教訓的典雅作品。它的四字樂句是《樂記》《師乙編》七種樂句形態的呈現，是歌詞每一個四字句的最佳襯托，是把八句樂句構成為一套有變化有組織的曲調的一個實例。這是我們翻一翻《師乙篇》的章句，看一看朱載堉的圖解，分析一下樂曲的理念形像就可以明白的。《師乙編》說—"故歌者，上如抗，下如隊，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中鉤，累累乎端如貫珠（81）。朱載堉就把這七種樂句形態畫成以下的圖式（見圖例1）（朱3.21a-25a）。

如果我們用這些古代樂句的描述、圖式去分析《景安之曲》的第一曲，我們就可以有譜例1a的理解。它是宋代士大夫用古代的音樂理論服務當代的實際需要，把文字、音樂、理念混而為一的產物。它表明宋代士大夫是漢族正統文化的承繼人，是可以重建儒家理想社會的領導人；它是有清楚政教意義的。

換句話說，宋代雅樂是當時思維言行的一種訊息，是有獨特的時代意義的。雅樂雖然是古舊的傳統，但它的個別例字卻是有鮮明時代性的。例如景靈宮祭祖禮儀演奏整套雅樂曲調的做法就是宋代才有的。把祭火神的禮儀昇級，是宋室以火德起家信念作崇，又是南宋首都臨安飽受火災威脅的反影。

因為雅樂能表達當事人的宇宙觀，實際生活的需要，雅樂的曲調是可以引發他們的感情理念的。不少的歷史文獻都記載了士大夫聆聽雅樂的觀感。在《武林舊事》一書，周密描寫南宋祭天演奏雅樂說—"時壇壇內外，凡數萬眾，皆肅然無譁。天風時送，佩環紹濩之聲，真如九天吹下也。"（周1984，8）

周密的描述是他個人的體會，但亦頗能點出當時一般士大夫推崇雅樂的熱情，南宋大詞人姜夔亦不例外。姜夔是布衣文人音樂家，生活創作都與歌姬有密切的關係（夏1963）。但在他的音樂世界一面，動聽的、感情豐富的詞樂以外，也有雅樂。追求音樂藝術的姜夔推崇雅樂，是因為他認識到短少質樸的曲調背後有意義深遠的訊息（《宋史》84.3050-3054）。就是因為有這樣的訊息，生活奢侈、喜歡舞文弄墨的，懂得與歌姬舞娘享受美感生活的士大夫，要在禮儀活動的時候聽雅樂，欣賞它的古雅，領會它的政教意義。

六.宋明雅樂的創意與歷史變革

深諳雅樂理論與實踐的士大夫更可以捉摸到這些雅樂曲調的創意。表面看，雅樂好像是很程式化的，是千篇一律的音樂作品。但只要我們把現存的宋

明的雅樂作品比較一下，就很清楚看得到他們的創意和風格的變化。（譜例3-4。）

要推量宋明雅樂的創意性，我們可以想像一下創作南宋祭天〈景安之曲〉的過程，和測量一下它有甚麼是不費心思就可以找得到的程式化的慣用樂語，有甚麼是要經過思考才可以編寫出來的。當協律郎接到由禮部派下來的，要他協律作曲的命令，看到由翰林學士文人寫好的祭祀歌詞，他會根據熟識的雅樂理論和作曲經驗，立刻想到要編寫一段用夾鍾宮調的、有32個音字、八句的歌曲。假如他比編寫《樂書》的陳暘開通一點，他就會用以夾鍾為宮音的七音音階。隨著，他會因應起調畢曲的成規，選用夾鍾宮音為曲調開始的第一個和最後一個音字。為了確立夾鍾宮音為調首的功能，他又會把夾鍾宮音放在曲調的第八個音字，亦即是因應語意而結合成為兩句一組的詞句的最后一個音。這之後，他要找出一句以夾鍾開始，一句以夾鍾終結的，而且兩句都要以分別不同的形態配合歌詞的字調，體現〈師乙篇〉所規定的樂句起伏。如果以統計學方法去測量，一句以夾鍾開始的四字句就有127（ $1 \times 7 \times 7 \times 7$ ）個不同的組合。這樣，編寫一首32個音字的雅樂曲調亦是要經過一番心思的。當我們明白到雅樂的樂官要為二三十套不同禮儀創作的三百多首，又首首不同的雅樂曲調是，我們就知道雅樂不可能是不懂音樂的文人士大夫可以隨便編寫出來的音樂。

事實上每位雅樂作曲家所作的短小質樸的曲調都有表達作曲家的技量、創意的可能。我們比較一下南宋宮廷雅樂，姜夔的〈越九歌〉，熊朋來的詩樂就可以清楚看到這樣不太明顯的創意和表現。若我們比較一下南宋，明代早晚期的宮廷雅樂的三個例子，我們就更可以掌握到雅樂風格變革的歷程。雅樂的創作雖然受到種種的限制，但它仍然是有創意的，有歷史變化的，有時代性的表現。

七. 結語

這就是雅樂的歷史文化意義，也是我們須要研究它的原因。隨著中國帝皇士大夫時代的過去，二十世紀中國社會的巨變，祭天祭地的宮廷禮儀已經沒有存在的條件，雅樂亦已失去了它演奏的場所。除了祭孔樂舞等的個別的，有現代社會經濟利用價值的例子外，雅樂可以再登上廟宇的祭台、走進演奏廳的機會少之又少。我們亦不用惋惜。科舉、戲文、太平鼓等很多在帝皇士大夫時代，曾經有效地發揮過種種歷史文化功能的事物都是隨著社會的變遷而消逝，成為學者專家才知道，一般人要到博物館一面才可以看得到的東西。要在學術著作和博物館的展覽廳保留這些文物，就是要發揚它們的歷史文化意義。

雅樂雖然不是中國音樂文化的唯一的主流，但它卻是中國音樂文化發展主線的其中一支，是值得音樂學者專家研究的，應該保留在博物館的，有正面反面意義的歷史遺產。因為它是宮廷禮儀的功能音樂，我們正視它，追索它的理論實踐的根源，分析它樂曲結構、創意、功能，就清楚看得到中國過去的帝皇士大夫的意識形態，實際行動，和兩者間的關係。當我們掌握到雅樂的時代性，如何為當事人服務，如何為不同的需要而在種種的理念的儀式的規限下改變它的風格，我們就不單看到雅樂的虛虛實實，也會發現到種種的宮廷與民間的交往，體會到不同時代的帝皇士大夫怎樣利用和更改古代的事物去解決他們當時的政教需要，發現老百姓怎樣參與宮廷的雅樂活動。當我們看到雅樂傳統如何延續，如何變質，我們就以看到中國音樂歷史文化變革的一些蹤跡。這對發展中國音樂歷史知識和方法，是有一定幫助的。雅樂雖然受到很多理念和儀式的限制，而變成為一種有一字一音風格的樂種，但它的理論實踐與中外古今的其他的功能音樂的原則和運作是相似的，並沒有根本行的不同。從雅樂的變與不變，我們可以看到中國音樂文化傳統的複雜性；除了創新的、變形變質的樂種之外，它有形態不變而意義更改的樂種，更有根據文字經典的描述，把曾經消聲毀跡過的音樂重新凝造。這樣的復古主義的產物當然是假古董，但它的意義就在要買要賣假古董的社會、人際、古今關係一面，亦在提醒後世學者專家不要誇大中國音樂的連續性和保留古老傳統的一面。

這樣用相對論的、功能論的理解是可以平衡把雅樂押得太低，或者是抬得過高的評價，從而探討雅樂在中國音樂歷史文化扮演了怎麼樣的角色。這樣我們可以問很多有意義的歷史問題，用靈活的態度去尋找答案。政教用的宮廷雅樂，帝皇士大夫享樂時用的的燕樂，一般老百姓生老病死時用的宗教禮儀音樂，表現人生喜樂哀怨的民間音樂，在樂曲結構文化訊息的兩方面究竟有甚麼同與不同，有沒有互相影響過的一面？如果雅樂不是中國音樂的主流，那主流是甚麼，又是怎樣形成的？如果雅樂是中國音樂文化幾條主線的一支，那些主線是甚麼，可否有互相通聯的地方？從雅樂是帝皇士大夫所控制的，但靠樂工演奏才可以聽得到的音樂，我們可以想像到雅樂、燕樂、宗教音樂、民間音樂是有很多互通的地方。而就是因為有這樣的互通，中國音樂的發展是綜橫交錯的。現代的中國音樂這麼複雜就是因為有一個複雜的歷史。中國音樂文化，不是單用雅樂，或者是民間音樂就能詳細說明的。要全面的理解中國音樂，就不只要用現代的眼光，也要用歷史性的，考慮當事人心態的角度去探討問題。這樣構思出來的中國音樂歷史理解是可以滿足跨國多元文化的需要，是可以擺脫東洋主義，殖民地主義的蔭影的。

參考資料

一.中文

《大明集禮》。四庫全書版。

黃翔鵬。(1982)1990。〈雅樂不是中國音樂傳統的主流〉，載《傳統是一條河流》
》，35-38。北京—人民音樂出版社。

江明惇。1982。《漢組民歌概論》。上海—文藝出版社。

《明會要》。1963年台北東南書報社版。

《明史》。1974年北京中華書局版。

錢伯城主編。1996。《白話十三經(附原文)》。北京—國際文化出版公司。

《宋會要輯稿》。1987年中華書局版。

《宋史》。1977年北京中華書局版。

夏承燾。1963。《姜白石詞編年箋教》。香港—中華書局。

楊蔭瀏。(1958)1986。〈孔廟丁祭音樂的初步研究〉，載《楊蔭瀏音樂論文選
集》
》，276-297。上海—文藝出版社。

楊蔭瀏。1960?。〈從封建統治階級歪曲民間音樂談到如何對待宮廷音樂和宗教音
樂的問題〉，載《古代歌曲》
》，3-33。北京—音樂研究所?。

楊蔭瀏。1981。《中國古代音樂史稿》。北京—人民音樂出版社。

《樂記》。1976年人民音樂出版社《樂記批注》版。

鄭祖襄。1998。《中國古代音樂史學概論》。北京—人民音樂出版社。

《中國音樂詞典》。1985。北京—人民音樂出版社。

周密。《武林舊事》。1984年浙江人民出版社版。

《中興禮書》。中山大學善本圖書館。

朱載堉。《律呂精義》。台灣商務版。

二.外文

Aalst, J. A. Van. 1933. Chinese Music. Beijing: The French Bookstore--Peiping.

Pian, Rulan Chao. 1967. Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Picken, Laurence. 1956. "Twelve Ritual Melodies of the Tang Dynasty." In *Studia Memoriae Bela Bartok Sacra*, 147-173. Budapest: Aedes Academicae Scientiarum Hungariae.

Kishibe, Shigeo. 1980. China, II, 1: Court Traditions (ya-y_h)." In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Courant, Maurice. 1931. Essai historique sur la musique classique des chinois." In *Encyclopedie de la musique*, 77-221. Paris.

Amiot Joseph Marie. 1973 reprint. *Memorie sur la musique des choinois*. Geneve: Minkoff Reprint.

- Lam, Joseph S. C. 1998. *State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness*. Albany: State University of New York Press.
- Lam, Joseph S.C. 1995. "Musical Relics and Cultural Expressions: State Sacrificial Songs from the Southern Song Court." *Journal of Sung-Yung Studies* 25: 1-28.
- Lam, Joseph S.C. 1997. "Ming Music and Music History." *Ming Studies* 38: 21-62.
- Liu, James T.C. 1988. *China Turning Inward: Intellectual-Political Changes in the Early Twelfth Century*. Cambridge, MA: Council on East Asian Studies, Harvard University.

論文摘要

"民族化"還是"化民族"：從八十年代中國大陸嚴肅音樂創作的旋律型態演變看音樂語言中的文化和政治涵意

衛立

以單音音樂為主導的漢傳統音樂文化有著豐富的旋律內涵，這在近現代中國音樂教育、研究，和創作中得以反復強調。然而在80年代中國大陸嚴肅音樂的創作實踐中，部分作品(尤其是被稱作為"新潮"作曲家的作品)不再以傳統意義上的旋律為主要辨識特征的"民族風格"作為他們追求的目標。這些作品在旋律型態上呈現出不確定性和模糊性，加之語言和理念的新異使人聯想到西方的"先鋒派"音樂，從而遭至"脫離人民" "背離傳統"的指責。於是有了"民族化還是化民族"和"為中國音樂還是為西方音樂添磚加瓦"的討論。

此論文將把這場圍繞音樂創作民族化的論爭放在文化，歷史，和政治的大框架從以下兩個層次加以考查：(1)從音樂符號學(social semiotics of music)的角度，看作為音樂表徵之一的旋律如何成為主導意識形態推行和強化民族意識的手段(如"民族風格"的提出)；(2)從圍繞"新潮"音樂的爭議，看對待特定含義的"民族""民間"旋律的認同和取舍如何成為一場意識形態和美學的爭論(如"自律"和"他律"的關係)。論文以本人在90年代初在國內作田野考查中收集的資料為基礎，論述中將運用部分西方社會科學理論作為理論框架。

所需器材：卡式錄音機、鐳射光盤機、投影机。

通訊地址：

Music Department
University of Central Florida
P.O. Box 161354
Orlando, FL 32816-1354
U.S.A.

Telephone: 407-823-6894

Fax: 407-823-3378

Email: lwei@mail.ucf.edu

"民族化"還是"化民族"：從八十年代中國大陸嚴肅音樂創作的旋律型態看音樂語言中的文化和政治涵義

2000香港旋律會議論文

衛立

八十年代在中國大陸嚴肅音樂的創作中，有一部分引人注目的作品，尤其是被稱之為"新潮"作曲家的作品，一度成為音樂界爭議的話題。由於這些作品不是再以傳統意義上的旋律為主要表現特徵的"民族風格"作為他們追求的目標，而是著重於理念、形式、和語言的革新，加之這些作品有著明顯的現代西方音樂技法的移植和借鑒，從而遭至"片面追求技術""脫離人民""背離傳統"的指責。於是有了"民族化還是化民族"和"為中國音樂還是為西方音樂添磚加瓦"的討論。本文試圖將這場圍繞"新潮"音樂的論爭從以下兩個方面加以探討：(1)從社會音樂符號學(social semiotics of music)的角度，看作為音樂表徵之一的旋律如何成為主導意識形態推行和強化民族意識的手段(如"民族風格"的提出)；(2)從圍繞"新潮"音樂的爭議，看對待特定意義的"民族""民間"旋律的認同和取舍如何成為一場意識形態和美學的爭論(如自律和他律的關係)。此文以本人在九十年代初在國內作田野考查中收集的資料為基礎，論述中將運用部分西方社會科學理論作為理論框架。

一.從社會音樂符號學看音樂的文化涵義

在討論社會音樂符號學之前，先讓我們從旋律的定義著手。新格羅夫辭典(The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980)解釋說，"旋律是在音樂行進中按音高所組成，並受其所屬的文化傳統約定成俗"("Melody" NGDMM1980)。這就是說凡民族必有音樂，凡音樂皆有旋律，但各民族對旋律構成的理解卻不盡相同。以歐洲的西方古典音樂為例，音樂織體的兩大要素是被稱作為"橫"面之旋律於"縱"面之和聲交織而成。¹但在十九世紀以後的音樂創作中將旋律漸附於和聲之上的傾向，使得原先相對獨立的"旋律"變成了"和聲的表層"("surface of harmony")。換言之，一條旋律如果不能從和聲音義上解釋便無法被認同和理解("Melody" in HDM 1979)。這當然是一種比較極端的講法。眾所周知的中世紀的格里高理聖詠是純而又純的單聲，但並沒有人因為她不包含和聲否定她的旋律價值。話說回來，近代西方音樂和聲的發展的確擴大了旋律的內涵。這就是為什麼在討論近代西方旋律史不可能不涉及和聲，如同在討論非洲音樂(尤其是鼓樂)的旋律不能不談及節奏或節拍一事，每個特定民族音樂文化的組合成分各異決定

¹當然旋律的涵義中之非只有音高，還包括節奏或拍子等時值因素。

了這個民族對旋律的界定及其對旋律構成的理解。同樣道理，我們對漢族傳統音樂文化中旋律的認識基本上限定在單音、橫向的範疇內，這是同漢族非和聲音樂體制有關。不錯，旋律的構成是同音高和時值(包括節奏節拍)有著密切的關係，可這些組成音響的要素並不是它所表現的全部意義。因為從技術上講，這些通過音高和時值所構成的旋律只是符號，它的文化內涵是在一定的社會和歷史條件下通過媒介實現的。換言之，旋律是一種特別的文化附載體，它與其所依賴的文化土壤和環境有著密切的關係。柏遼茲《幻想交響曲》第五樂章中的Dies Irae主題對一個從未接觸過基督教文化的聽眾可能毫無意義。同樣道理，一個對中國近代音樂史不甚了解的西方聽眾也無法體會在現代京劇《智取威虎山》間插《三大紀律八項注意》旋律的政治涵意。這裡，旋律所表達的不只是音樂，而是在傳遞某種道義、宗教、或政治信息。那麼音樂，尤其是作為其重要組成部分的旋律是如何傳遞這種信息？非音樂內容又是如何通過音樂表達和體現出來？這裡，音樂符號學為我們提供了一個有用的理論分析架構。

符號學最初從語言學衍生而出，主要研究對象是作為符號系統之一的語言及其語法和結構，後來延伸到包括字、音、圖、像、手勢等不同的符號系統，並在心理學、文化人類學、哲學、社會學、藝術、文學、美學、大眾傳播學等學科的範疇內對這些符號系統的內在結構和信息傳播手段進行考查。在音樂研究中符號學最初只限於純技術分析，即把音樂分割成若干結構分段考查它們對音樂作品內在的結構聯系。如同在語言學中的句子、段落一樣，音樂符號被看成是一種結構成分，所關心的主要是音樂中的“句法”或“構成法則”(syntax)。從六十年代後和七十年代初開始社會符號學從結構主義的陰影中走出，不再把符號系統看成為一個自我容納的體系而只關注它結構的內在聯系，而是將它作為一種研究方法試圖從音樂表象後揭示其社會和文化內涵。在謝潑德(John Shepherd)、賴波德(Richard Leppert)、麥克卡萊瑞(Susan McClary)等人看來，無論是在西歐古典音樂或現代流行音樂的創作中，音樂結構、旋律、和語言或多或少反映了主導社會秩序或成為傳遞意識型態的一種間接表現方式(謝潑德1977, 賴波德和麥克卡萊瑞1987)。

拿巴赫(J. S. Bach)的音樂來說，傳統上一直把他的音樂看成是超越時代、國界、社會的純音樂的代表。可是如果從社會符號學的分析角度來看，他的音樂顯示了一個處於文化劣勢的18世紀德國作曲家如何在意大利天主教文化、意大利歌劇、和法國宮廷舞蹈盛行之時獨具匠心地營造以路德教複音音樂為根底的德國音樂傳統。麥克卡萊瑞(McClary)以巴赫的第五布蘭登堡協奏曲第一樂章(Brandenburg Concerto No. 5)和第140康塔塔(Cantata 140, *Wachet auf*)為例論證巴赫如何利用當時的主流音樂文化形式(cantata, concerto grosso)來實現他本人的抱負：一是在康塔塔中用德國路德教音

唱樂的音調(Lutheran Chorale)來突出他本民族的意識，二是用上協奏曲中普遍作為基礎低音伴奏的由鋼琴提升為獨奏樂器進而象征性地向當時歐洲主導文化進行挑戰(麥克卡萊瑞1987)。這說明，作曲家對樂器和音樂形式的選擇並不單是從音樂出發，音樂現象背後的確隱藏著複雜的文化涵意。

這種音樂的文化、政治屬性在中國以儒家為主的音樂文化傳統中並不罕見。《樂記》說，"凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲；聲成文，謂之音。是故治世之音安，以樂其政和；亂世之音怨，以怒其政乖；亡國之音哀，以思其民困。聲音之道，與政通矣。"這就是說，音樂如同政治晴雨表，直接反映出國家的興衰。故太平時代的音樂顯得安詳，動亂時代的音樂顯得冤憤，而亡國時代的音樂顯得悲哀，可見聲音的道理是和政治息息相通的(中央音樂學院中國音樂研究所1961:20-21)。無怪乎各代君主自古以來強調音樂的教化功能，因為"是故先王慎所以感之者：故體以導其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其姦。體樂刑政，其極一也，所以同民心而出治道也"(《樂記》)。也就是說我們要用"禮"引導啟發，用"樂"來調和性情，用"政"來統一行動，用"刑"來防範越軌之行。"禮、樂、政、刑"合在一起，即可建成一個規範的社會秩序。可見我國儒家是相當重視音樂的教化和功利作用。認識這個特點將有助於我們理解傳統價值觀念同現代音樂生活的關係：

在中國音樂功利化的傾向到了二十世紀以後，由於執政黨鞏固政權的需要，加之受到蘇俄的革命現實主義的影響，非但沒有削弱，反而越發明顯。² 建國以後提出的文學藝術所謂的"三化"(革命化，群眾化，民族化)，即是明證。文化大革命以後，文藝創作似乎不再堅持"革命化"，可是"民族化"和某種程度的"群眾化"還是一再被官方所強調。進入八十年代後由於改革開放帶來的政治寬松和西方文化和意識形態的滲透，部分作曲家，尤其是被稱作為"新潮"作曲家不再以傳統意義上的旋律為主要辨識特徵的民族風格作為他們追求的目標，他們的部分作品在旋律型態上呈現出不確定性和模糊性，加之語言和理念的新異使人聯想到西方的"先鋒派"音樂，從而受到部分輿論界和官方的批評指責，其中部分指責牽涉到"民族化"和民族風格的問題：

二."民族化"和民族風格

我們知道，"民族化"和民族風格的提出是近現代的一個文化現象。我們現在所講的作曲是以傳統西歐古典音樂為基礎的以音樂會形式為主要表演媒體的一種音樂文化形式。因為是舶來品，所以需要消化、改造以適合國人胃口，這才提出"民族化"。毋庸置疑，原

² 有關建國前後音樂功利化傾向的討論，參閱戴家聲(1987)，孫其宏(1988a, b)，喬建中(1988)。

本是國萃的東西當然就不會要求"民族化"了。這就是為什麼京劇就從來不用提倡"民族化"。但究竟什麼是民族風格？民族風格在創作中的具體涵義又是什麼？對此歷來眾說紛紛，官方文藝政策的條文中也並未專文闡明。魏廷格曾撰文說，"按照嚴格的理論意義，音樂上的中國風格，應當是中華民族精神、文化、品格的音樂化形態"(1988:13)。話雖不錯，可是具體在音樂作品中如何體現這種"民族精神、文化、品格"，那就是仁者見仁，智者見智的事了。

大家知道，十九世紀下半葉歐洲興起的民族主義音樂(如匈牙利的巴托克、科達伊、俄國的強力集團、捷克的雅那切克、芬蘭的西貝柳士等人的作品)從表面上看這些"民族樂派"的作曲家試圖用他們本民族的音調或旋律來突出他們作品中的民族風格。但就這場運動的整體而言，民族主義音樂的興起是一次有意識地針對德奧在西歐古典音樂中的霸主地位所進行的挑戰。從這個意義上說，這場運動的政治涵義遠勝過其藝術上的成就。在具體創作中他們並沒有恪守寫作民族旋律的教條，而是用不同的方式表達他們的民族性。如俄國強力集團主張用俄國的音樂，特別是俄國民間和宗教音樂作為他們創作的基礎。而捷克的斯美塔那就認為民族主義音樂不應該只依附於對民歌的依賴上，而是更要注意對當代作曲技術和形式的運用(斯托芭 Stolba 1998:538)。芬蘭的西貝柳士主要是通過標題音樂的形式(program music)而很少下意識地運用民間音樂來表現他的民族主義意識(斯托芭 Stolba 1998:543)。值得注意的是，几乎所有的民族樂派作曲家都用當時的主流音樂形式(交響樂、交響音詩、歌劇等)作為他們表達民族意識的媒體手段。這和我們前面提到的巴哈在一個世紀前用當時的主流音樂形式(康塔塔、大協奏曲)來實現他個人的政治、藝術抱負一樣，民族樂派的作曲家是用主導音樂文化所認可的音樂形式向其霸主地位挑戰，這不能不說是一種策略性的抗衡。

那麼中國所提出的"民族化"和民族風格是和東歐的民族主義運動具有同等意義嗎？自西方文化隨清末洋務運動東進，國人便有"中體西用"還是"西體中用"之爭。爭論的焦點是究竟以哪個為本體來發展中國的現代文化。這場爭論在音樂界的表現便是"土洋之爭"，集中體現在以何種體制發展音樂，以及建國以後在音樂院校專業和系的設制和調整上。³ 儘管這場爭論從未有過定論，但"中學為體，西學為用"的思想逐漸成為執政黨的文化建設方針的一個組成部分。毛澤東的"洋為中用"便是其中的一個翻版。早在三、四十年代左翼文藝運動時，這種"中學為體，西學為用"便是以西洋和聲、對位、配器等技巧為手段，"吸收蘇聯、東歐的以民間音樂為基礎...發展我們的民族音樂"(孫星群1988:96)。可見我們之所以提倡"民族化"，是西服務於中，換句話說，借用西洋的形式來實現中國的"本

³有關音樂院校中"土洋之爭"以及對系和專業設制意見的分歧，見賀綠汀(1979)，袁宗蔭，周志成(1979)，李民雄等(1979)尚小平(1979)，陳千國(1979)，馮繼先(1979)。

體"。從表面來看，中國的音樂"民族化"運動和東歐民族樂派運動都是利用音樂形式來表現他們的民族意識，但從歷史背景和起因看卻是有著本質的不同。

首先，歐洲民族樂派的興起是於十九世紀德奧古典音樂主宰歐洲有著直接的關係。處於政治和文化劣勢的諸東歐小國和俄國在本國"藝術"音樂傳統尚無，德奧法意藝術音樂充斥國內的情勢下，自發地、有意識地發展民族藝術音樂。中國的情形不同。西洋音樂當時並未對中國音樂文化形成全面威脅。自學堂樂歌後西樂是在很大程度上是由國人自己引進的。其次，歐洲民族樂派發展的起因除了要發揚光大本民族的文化傳統外，更重要的它是一次自覺的、有意識的對抗以德奧為首的西歐音樂文化。俄國強力集團音樂創作的信條之一便是避免使用嚴格的德國真調寫作方法(斯托芭 Stolba 1998:530)。中國的"民族化"運動並不是一個政治意義上的對抗運動。它是文化借來主義的一個產物。"民族化"的提出不是對外而發的一個文化宣言，而是在中國國內文化整合過程中的一個政治口號(下面我們還要討論)。從這個意義上講，它和東歐、北歐、蘇俄在德奧音樂文化統治下奮起"反抗"有根本的不同。中國"民族化"的提出是建立在國人主動地、自覺地引進包括現代作曲理論在內的西方古典音樂的歷史前提上。"民族化"和其他二化的提出在很大程度上是出於政治功利的需要(下面要談到)。

上面提到，在中體西用論中，西洋和聲、對位、配器等是作為純技術手段來看待的。也就是我們通常所講的"形式"。它的"體"亦即內容主要指以民族民間為基礎的旋律音調或反映國人理念情操和文化傳統的題材。這裡需要指出的有兩點：第一，國內音樂界長期以來認為音樂由內容和形式組成。和聲、對位、配器、曲式等技術手段是音樂的形式，它的內容是通過題材或旋律音調的表達而實現的。兩者之間，內容為主，形式為副，形式是為內容服務的。第二，在這個認識的基礎上，西洋音樂不是被看成一個完整的音樂文化體系，而是在功利主義的支配下人為地將"形式"從"內容"中分割出來。這種機械地將內容和形式分離的作法難免會造成對音樂文化的癡隘理解：

我們知道，"民族化"和其他二化("革命化"、"群眾化")就是在這樣的觀念支配下從國內政治需要和鞏固政權出發作為政治口號提出的。從執政黨看來，音樂和其他文學藝術一樣，不但要成為黨的路線方針政策的宣傳工具，而且要成為群眾喜聞樂見的文藝形式。為了在音樂中表現民族風格實現"民族化"，建國以後的音樂創作中標題音樂大行其道，其原因無非是因為它可以直接了當地顯示出作品的民族題材或革命傾向。直接採用、改編民族民間旋律或摹擬民族民間風格的旋律寫作也是創作"民族風格"音樂的一個重要途徑。由於這些旋律有著共同認可的民族民間文化特徵，因而容易受到社會的認可。小提琴協奏曲《梁祝》的成功便是和它的旋律創作(越劇唱腔的摹擬)有關。當然，採用民族民間音樂的

。

旋律用於現代音樂創作未嘗不可。但是如果以此作為民族風格寫作的主要方法，並以直接或間接的行政手段加以規範化和社會化，毫無疑問它對音樂的自由創作會帶來負面影響。事實上，文革前和文革期間政府透過廣播電視電影報紙等大眾傳播媒體對某些文藝作品的宣傳(如標板戲)形成了"九億人民十出戲"的政治文藝獨裁的局面。這個局面在音樂創作中的所帶來的惡果之一便是旋律的臉譜化和民族民間旋律的刻板化和泛民族化。新潮音樂正是在這一點上突破了傳統旋律寫作的規範，以旋律的模糊性和不確定性向官方認可的主流音樂規範和主導音樂思維挑戰。從社會符號音樂學的角度看，這種不確定和模糊的旋律形態一反傳統上將旋律作為傳遞主導意識形態的附載體，成為對抗音樂功利主義的一個文化象徵。

三、自律還是他律

前面提到，中國自古以來就提倡音樂的教化功能。"移風易俗，莫善於樂"。"為藝術而藝術"或認為音樂內容即是其形式的觀點從未占過上風。⁴ 在六十年代，特別是在文革極左思潮盛行之時音樂同其他文學藝術形式一樣，毫無例外地成為"教育和團結人民，打擊敵人的有效武器"。在"文藝為政治服務"的口號下音樂創作不可避免地出現標題化、模式化、和標籤化。這種標籤化和模式化的形成是和官方主流意識形態偏面強調文學藝術的功利作用和簡單地將民族民間旋律、音調的運用和"民族化"、"群眾化"等同的認識有關。本來，採用來自民間的音樂素材創造性地、藝術化地用於音樂創作無可非議，古往今來中外皆有。它的前提是建立在藝術家自覺、自由地選擇他所需要的創作素材和手段的基礎之上。換句話說，民族民間音調和旋律只是作曲家選擇作曲素材的其中一部分，並不是、也不應該成為創作素材的主要或全部內容。因此問題並不在於要不要採用民間音樂素材，而是有沒有必要用行政手段和輿論導向來推行文藝創作中的"民族意識"。當然，在非和平時期，尤其是在特定的歷史條件下(如抗日戰爭時期)，強調文藝創作的"民族意識"，誠如許多學者所指出的，確實能起到"團結人民，打擊敵人"的積極作用。然而在和平時期繼續強化"民族意識"，並通過文藝創作中的"民族化"將藝術創作規範化，這就難免形成一個以民族民間音調旋律為主要辨識特徵的"民族風格"的寫作模式。久而久之，這種寫作模式逐漸成為近代中國嚴肅音樂創作中的主流寫作規範。正是這種規範導致了戴家絳所稱之為中國音樂的"異化"現象，即音樂創作活動中產生的客體反過來成為阻礙作曲家自由創作的異己力量。⁵ 從這個角度理解，以民族民間旋律為主要特徵的主流音樂寫作模式可以看

⁴ 魏晉稽康所著《聲無哀樂論》是為數不多、代表非主流觀點的著述，認為"音聲有自然之和，而無係於人情"，音樂內容和聆聽者並無內在關係。

⁵ 詳見戴家絳(1987)。

或為其指導下的藝術引導下產生的一個已消失的現象，但足以代表社會的各個生活層面的內容。

自蘇聯革命後，蘇聯的音樂理論家也一直是和中國近現代盛行自律論美學有關。在 1950 年，自蘇聯瓦爾德曼《音樂美學問題概論》被介紹到中國之後，由它所闡發的自律論美學原理成為在中國影響最大的音樂美學流派。這個流派主要是用“馬克思主義反映論的反映論”來觀察音樂，認為作為藝術形態的音樂藝術是生活的反映，社會生活是音樂創作的唯一源泉。音樂藝術的歷史發展和風格演變只有在它和外部世界的普遍聯繫中才能得到最徹底的說明”(居其五 1989:6)。這個理論的引進同長期統治中國的儒家禮樂思想以及近代毛澤東的《在延安文藝工作座談會上的讲话》相印證，進一步加劇了音樂的功利化傾向，而越來越輕視對音樂自身規律的學習和理解。民族民間音樂在創作中之所以受到重視是和它有著明確的指向性、確定性、和時空性有關。自律論也是自律論美學所關注的焦點之一，即在重音樂審美範疇中的非確定性和描繪性。自律論音樂美學在中國一直占有統治地位，直到文革以及七十年代末期西方音樂美學自律論的代表人物之一，漢斯立克的著作《論音樂的美》在中國翻譯出版後，人們才對音樂藝術中的自身的規律及其特點開始有所認識。自律論認為音樂不僅表現音樂以外包括情感在內的任何東西。它的內容就是按一定規律組織音高、節奏、織體的組織形式。漢斯立克美學重視音樂的自身結構價值，反對將音樂作為政治附庸，以及重視作品的內在價值和音樂家的主體創造性在中國樂壇引起了極大的反響。

正是在這種背景下，“新潮”作曲家開始用批判性的眼光看待傳統的中國音樂創作範疇。一方面這些引自華爾德曼的話語能說明他們對音樂中的機械反映論的批判觀點。

居其五說：“把音樂看成是‘聲音’，這對於他們產生一種不理解、批判的態度。所謂‘新潮’音樂，其感覺不過是‘系統中的一個子系統’。所以會有不理解，是受前一段時期‘左’的思想統治所影響，社會主義、社會主義、為黨一個政治觀念服務這種思想的影響。音樂作為一種有目的性的行為，有些人並不了解它的功能，才會把音樂的審美功能看得那麼簡單，看得一知半解，其實，如某段音樂寫得很好，他說是表現了一種感情、思維、民族間的傳統，如果他的音樂不是這種追求，他說你的音樂沒意思、不理解、聽不懂、民族間聽不懂，這主要是對音樂本身的理解。通過強調音樂的社會內容，就把音樂一、的定型的聯想限制死了”(居其五等 1986:13)

顯而易見，新潮音樂背離了民族民間音樂為辨識特徵的主流音樂的寫作規範，以旋律的不確定性、非語義性，和非標題性構思作為他們創作的特色。即使有標題，也不一定對作品的內容有規範和概括的作用(居其五 1989:8)。如瞿小松的《Meng Dong》即是故意用拼音

作標題，目的是避免聽眾從自身文化經驗的角度對作品做“語義上的解釋”(同上)。他們的這些一反常規的作法目前引起了爭議，音樂部官員意識型態的批評意見認為“新潮音樂創作脫離群眾、脫離現實，始終封閉在一個‘小圈子’裡”(李正忠1991:4)。更有甚者，認為有人試圖重溫“新潮”作品“宣揚音樂藝術脫離現實生活，脫離傳統”(李業道1991:10)。那麼我們不妨來看一下他們究竟有沒有脫離中國文化傳統。

由於篇幅有限，本文不可能對“新潮”音樂作系統地、全面地分析。這裡僅透過現有門外漢音樂創作文章看看“新潮”作曲家(包括具有“新潮”意識的老年作曲家)是如何處理中國的文化傳統。同樣是旋律，“新潮”作曲家不拘泥於對原始材料直接引用的俗套，而是取其精華，作更為抽象的處理。如郭文景的大提琴獨奏《巴》的主題音調是建立在一個具有四川地方音調的基礎之上(例1)⁶。譜例中的a是原始素材，b是創作實例。原始素材通過自由衍展先後出現七次。

郭景文 大提琴獨奏《巴》片斷

a. 原始素材

例1 郭文景大提琴獨奏《巴》乃四川地方音調原始素材，引用孫誼《談論中國傳統音樂在當代新音樂創作中的應用》音樂研究 1987/4 36

再以譚盾的鋼琴四重奏《風·雅·頌》，第一樂章中的引子是取材於廣西大瑤山全季縣的九龍瑤民歌《開一闢也》，(孫誼1987:38-39，見例2)。

註：此處見之誼(1987)

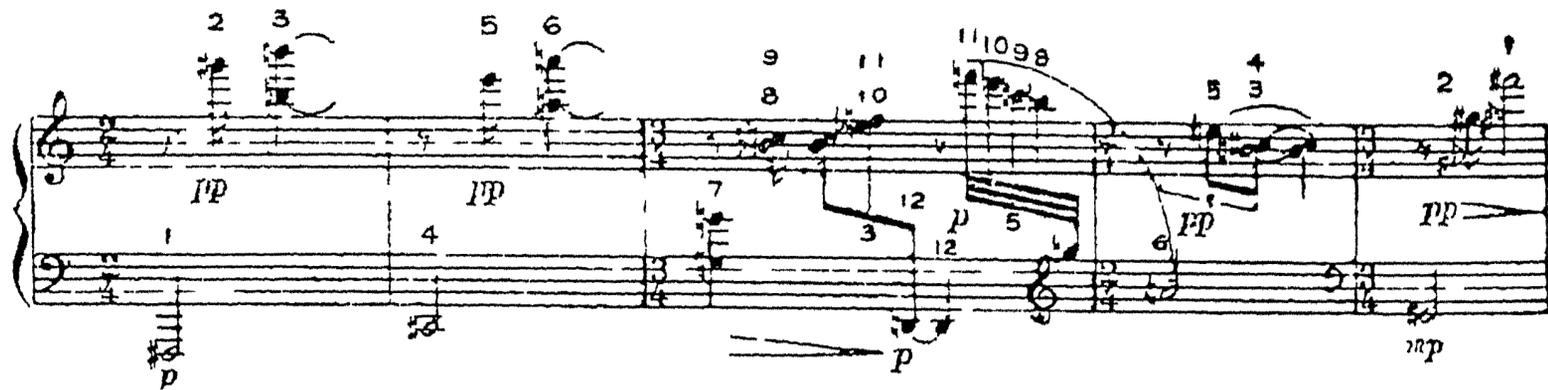
譚盾 第一弦乐四重奏《风·雅·颂》第一乐章引子



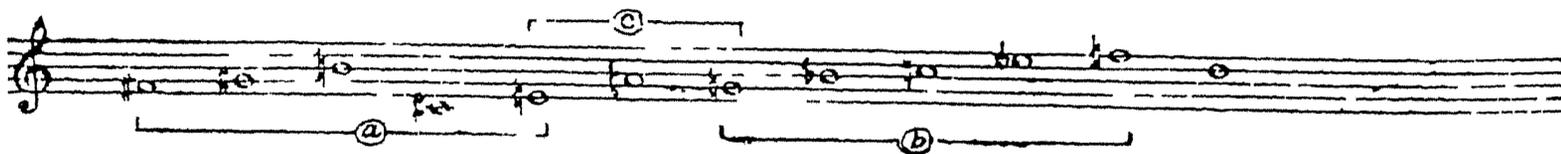
例2 譚盾的《第一弦樂四重奏》中，第一樂章引子採用了貴州民間的「蘭門」曲調，其特點是：自由、散板、音程不平均、節奏自由。——1987/438

譚盾作曲家一再強調傳統音樂寫作規則，即將民間音樂素材直接移植到作品中，而是以自由的、甚至抽象地打亂民間音樂中富有特點的、帶有概括性的旋律素材(如譚盾在他的《風·雅·頌》中一再強調的民歌「開天闢地」中咸五度音程) 在那些習慣用「對號入座」——尋找「民族風格」的印證，這些作品中缺乏同所謂「民族風格」直接掛勾傳統規範意義上的旋律標識，因而對這些作品中蘊藏的民族文化內涵自然也就視而不見了。難怪于慧小編理曾說，“我們的作品常被「指責沒有旋律，其實不是，我們的旋律概念和別人不一樣，我們不想把自己的音樂僅作為一種符號出現”(李西安等1986:15)。很明顯，他們不是不要旋律，而是反對那種把旋律當作高高舉起的標識的作法。

其實作品中民族化、傳統化方面並不是非民間旋律音調不可。羅忠誥在他用十二音體系創作《步》採集了中國五聲音階同十二音序列結合在一起。例3是樂曲的開始部分，顯示了十二音序列的原則和它的進行。在例4可以看出這個十二音序列可分為一個以E為首的五聲音階，另一個以Eb為首的五聲音階。這兩個音列是以中間一個五度往二五度可過聲橋(李寧 1981:43)



例3 羅忠誥《步》的十二音序列，其特點是：以五聲音階為基礎，音程不平均。——1981/443

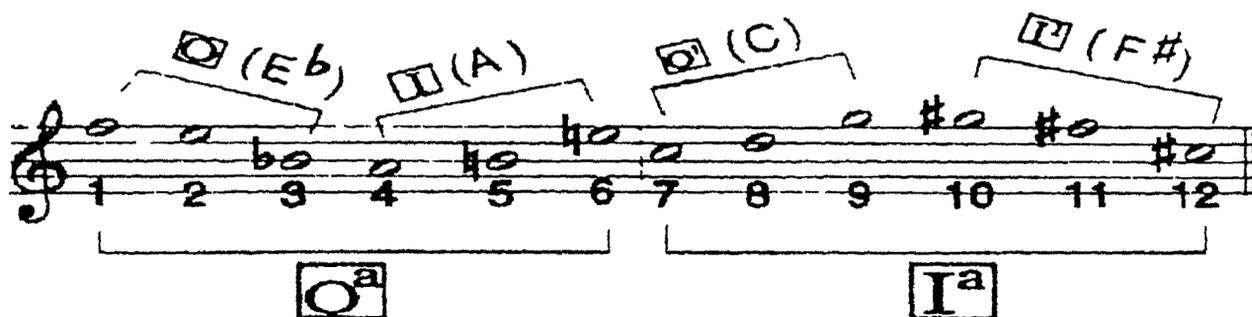


例4 羅巴哈 步江採芙蓉 引自孫人深思的《尋常 評羅忠給的《步江採芙蓉》》，《音樂研究》1981/4:43

周晉民在他的《引子与詠諧曲》中用了湖北民間音樂中的三聲腔作為他在詠諧曲中寫作十二音系列的材料基礎，例5是湖北民歌《姐妹二人玩車燈》，其音調主幹由三個音（即“三聲腔”）組成，即由一個四度和一個大二度構成。例6是詠諧曲中的十二音基本序列，它由四個三音列組成，它的原音列可看成以Eb位高的三音列，其他三個音列是原音列的倒影和之倒影的升半音。



例5 湖北民歌《姐妹二人玩車燈》，引自周晉民博士論文《新朝音樂在中國》，1993:218。



例6 周晉民《引子与詠諧曲》中詠諧曲部分的十二音音列，引自周晉民博士論文《新朝音樂在中國》1993:218

從以上幾個例子可以看出，“新朝”，包括有“新朝”意識的老、中年作曲家有意識地擯棄在主流音樂中占主導地位的他律論的美學觀，對傳統認識上的以五聲音階和民族民間旋律音調為主要辨識特徵的“民族風格”的舊框框的束縛下解放出來。他們音樂創作實踐的本身就是對傳統規範中強調音樂語言的定型性、語義性、確定性的批判。

四 結語

前面提到，音樂創作中民族民間旋律音調的採用本來無可非議。問題是長期以來這種創作方式被主導行政力量（文藝方針政策）和意識形態加以合法化、合理化和規範化。居其宏在批評“唯武器論”對中國文藝造成的危害時曾講到這種“唯武器論”具有強烈的封閉性和排他性。⁷同樣，這種以民族民間旋律音調為主要辨識特徵的“民族

⁷ “唯武器論”指的是軍事一變重論一切，一變一鳴可震天下，打擊敵人的武器。詳見居其宏（1988b）

風格"由於主導政治勢力的倡導和行政力量的干預，形成了一花獨放的局面。在音樂創作領域里，它也就必然具有"封閉性"和"排他性"了。

我們經常用"文化專制主義"來形容文革期間萬馬齊喑的文化局面。可是回想當時我們許多人並沒有意識到那是文化專制主義，而且還自覺地參於這場"史無前例的無產階級文化大革命"。格萊姆西(Antonio Gramsci)的"霸權"理論(hegemony)或許可以從另一個角度解釋中國的文化專制主義現象。他的學說認為要取得文化和政治上的霸王地位，光靠行政手段是不夠的。他的定義是，如果僅靠行政力量取得統治地位那不是"霸權"而是"專制"。要實現霸權，除了政治行政手段以外，還必需依靠知識分子和道義的力量。這裡知識分子力量並不單指他們的學術權威，而主要指廣義上的人們對學識和傳統道德的尊重，集中地體現在對領袖人物的崇拜上。為了要實現政治和文化的霸權，主導政治勢力必需不斷地強化(articulate)它的理論，並使非主流政治力量或被統治的階層自甘情願地接受被領導的地位。中國無產階級的文藝理論確立了其為無產階級政治服務，為工農兵服務(也就是說，為90%以上人民大眾服務)的方向。這在道義上為執政黨的建立文化霸權打下了基礎。"革命化、群眾化、民族化"就是在這個前提下提出的。它之所以有市場，除了執政黨動用輿論、宣傳、教育機構等在內的國家機器自上而下地倡導和貫徹以外，也是和作為被統治或者是被領導的階層自願贊同(consent)有很大關係。八十年代由於中國國內"反思"情結高漲，加之西方現代思潮蜂湧而入，使得人們以前所未有的視角對過去几十年中的文化實踐作一次批判性地回顧。文學批評領域中的劉在復"文學主體論"的盛行，音樂界對音樂異化和對毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》的討論，以及"新潮"音樂的出現都可以看成是一次自下而上地對主導政治意識形態和文化霸權的沖擊。從這個意義上講，"新潮"音樂興起的政治意義和文化意義恐怕要遠超出其自身的音樂成就。

引摘書目：

艾佩爾(主編)：《哈佛音樂辭典》(Apel, Willi ed., *harvard Dictionary of Music*, 2nd edition, Cambridge, Harvard University Press, 1979)。

陳天國：〈對開設民祖音樂各專業系的幾點看法〉《人民音樂》1979/10:25-27。

戴家枋：〈面臨挑戰的反思——從音樂新潮論我國現代音樂的異化與反異化〉《音樂研究》1987/1:44-55, 105。

馮繼先：〈民祖音樂教育之我見〉《人民音樂》1979/10:27-29。

賀綠汀：〈關樂音樂教育的一封信〉《人民音樂》1979/3:17-22, 4:18-21。

- 居其宏(a)：〈社會主義初級階段理論與當代音樂史的幾個問題－兼與呂驥同志商榷〉
《中國音樂學》1988/3:88-97。
- 居其宏(b)：〈一個無法逾越的反思課題－毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》在認識之我見〉《人民音樂》1988/9:2-5。
- 居其宏：〈超越與重構：從單一模式走向多元態勢－對新時期音樂觀念更新熱的觀測(上)〉《黃鐘》1981/1:4-13。
- 賴波德和麥克卡萊瑞(主編)：《音樂和社會：音樂創作、接收、和表演中的政治》
(Leppert, Richard, and Susan McClary, ed., *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987)。
- 李民雄、江明惇、劉國杰：〈要尊重事實，以理服人〉《人民音樂》1979/7:8-9。
- 李西安、瞿小松、葉小綱、譚盾：〈現代音樂思潮對話錄〉《人民音樂》1986/6:12-18。
- 李業道：〈看一張中國音樂的未來的設計藍圖－“多元態勢”〉《人民音樂》1991/1:7-12。
- 李正忠：〈“自由的音樂審美創造”論辨析〉《人民音樂》1991/3:2-7。
- 麥克卡萊瑞：《在巴哈年中冒瀆談政治》(McClary, Susan, "The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year," in *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987)。
- 喬建中：〈什麼是發展當代音樂的必由之路－由呂驥同志《音樂藝術要堅定走社會主義道路》引發的思考〉《中國音樂學》1988/2:109-117。
- 曲小平：〈學兼中外，推陳出新〉《人民音樂》1979/9:21-23。
- 孫星群：〈從中西“體”用“觀”和認識論談“新潮派”〉《中國音樂學》1988/4:97-101。
- 孫誼：〈淺論中國傳統音樂在當代部分音樂創作中的作用〉《音樂研究》1987/4:35-40。
- 王寧一：〈發人深思的探索－評羅忠鑄的“涉江採芙蓉”〉《音樂研究》1981/4:41-45。
- 魏廷格：〈“中國風格鋼琴作品比賽”觀感〉《人民音樂》1988/1:12-13。
- 謝潑德等：《誰的音樂？音樂語言社會學》(Shepherd, John, Phil Virden, Graham Vulliamy, and Trevor Wishart, *Whose Music? A Sociology of Music*

Languages. London: transaction, 1977) -

謝伊德 〈流行音樂研究中社會音樂學分析的一種模式〉 ("A Theoretical Model for the Socio-Musicological Analysis of Popular Music," *Popular Music* 1982/2:145-77)。

袁宗蔭 〈振奮民族精神，發展民族音樂〉《人民音樂》1979/6:22-25。

周雪屏 博士論文〈新潮流音樂在中國〉 (*New Wave Music In China*, Ph.D. Dissertation, University of Maryland, Baltimore County, 1993)。

追索原型

——一种旋律形态结构的音乐学分析

中国音乐学院 谢嘉幸

邮编：100101 北京 中国音乐学院 电话（传真）：（010）64877132

内容提要：本文援引瑞士心理学家荣格的原型理论，试图提出一种旋律形态结构的音乐学分析思路。指出旋律形态是人类各民族文化的原型，这一原型是民族文化带有种族记忆的抽象的心理结构。在音乐的创作、表演、欣赏体验中，追索原型都是一个不可或缺的重要方面，但旋律的概念不应仅限于相继的音程关系，而应该是“音乐形态中一切横向（时间）关系的总称”，可从原型理论出发，建立新的音乐学分析及评价体系。

关键词：原型 心理结构 种族记忆 自主情结 旋律 音乐学分析

以往对旋律形态结构的分析，多从音阶构成、旋律发展等作曲技术理论的角度出发，这样的分析当然有其价值，但这种分析往往容易将音乐创作的材料及发展手法仅仅看成是固有的，或者是在“科学研究”中发现的。以往对音乐作品分析还多从创作者的个性角度出发，寻求创作者创作的独创性，这样的分析当然也非常重要，但这种分析也往往忽略了一个非常重要的方面，即音乐是在特定的文化背景产生，而且必然以其文化特质的发展为基础。音乐作品不可能仅仅是一种作曲技法的产物，也不可能仅仅是作曲家个人的标新立异。音乐作品之所以能够打动人，不仅在于作品的个性，还在于作品根植于文化之中的那种能够普遍打动人的东西。因此在音乐分析中，探讨那些能够打动人的东西，应该是音乐分析所不可缺少的组成部分。

按西方在本世纪发展起来的原型理论，这种能普遍打动人的东西就是——原型。任何成功的音乐作品，都是在创造个性表达的同时，成功地追索了原型，或者说以个性化的方式成功地再现了原型。遗憾的是尽管大多数作曲家在创作时都能本能地意识到这种对原型追索的重要性，但在作曲技术理论研究乃至旋律形态研究中这种追索却长期被忽略了。当然，要追索原型，首先就要搞清楚究竟什么是原型。

一、荣格的原型理论

西方原型理论的主要代表人物荣格（Jung, C. G. 1875-1961 瑞士心理学家）曾说：

“原型（archetype）即领悟的典型模式，每当我们面对普遍一致和反复发生的

领悟模式，我们就是在和原型相遇。”他还说：“一个人出生后将要进入的那个世界的形式，作为一种心灵意象，已先天地为人所具备。这些印在人们脑海中的祖先经验在各个时期被称为‘种族记忆’、‘原始意象’(primordial image)，而通常称为‘原型’。”①

原型的概念是从荣格的集体无意识(collective unconsciousness)理论中生发出来的。关于集体无意识荣格曾说：

“之所以选择‘集体的’这个术语，因为无意识的这一个部分不是个体的，而是普遍的；同个人的心灵相比较而言，它或多或少地具有在所有个体中的内容和行为模式，换言之，由于它在每一个人身上都是相同的，因此它构成了一种超个性的共同心理基础，而且普遍存在于我们每一个人身上……集体无意识包括婴儿记忆开始以前的全部时间，实际上是人类大家庭全体成员所继承下来并使现代人与原始祖先相联系的种族记忆。”②

二、荣格原型概念在艺术创作理论中的应用

荣格的原型理论虽然产生于心理学领域，但被广泛应用在艺术创作领域中，荣格说：

“每一个原始意象中都有着人类精神和人类命运的一块碎片，都有着在我们祖先的历史中无数次重复的悲欢的残余，而且总体上始终循着同样的路径发展。它犹如心理上的一道深掘的河床，生命之流在其中突然奔涌成一条大江。”③

真正伟大的艺术作品必然在其艺术意象中体现出全人类的生活经验，必然回复到人类精神的那些原形。荣格说：

“要了解艺术创作与艺术效果之秘密，唯一的办法是回复到所谓的‘神秘参与’状况——回复到并非只有个人，而是那人人共同感受的经验，……全人类的生活经验。这就是为什么每部伟大的艺术作品都是客观的、无我的，然而其感动力却不因之而减少的原因。”他还说：“伟大的诗篇都取材自广大的人生，要是我们不顾及此，仅想从作品里发觉其个人因素，我们便将全然失落该剧作的含义。一旦集体潜意识是一种活生生的经验，而且亦是该时代意识观之象征的话，那么它便可算是一部对当代人民生活有影响力的作品。”④

荣格认为艺术创作由原型意象的无意识活动所组成，他说：

“艺术是一种天赋的动力，它抓住一个人，使他成为它的工具。艺术家不是拥有自由意志，寻求实现其个人目的的人，而是一个允许艺术通过自己实现艺术目的的人。”

由此他提出了“自主情结”(autonomous complex)这一概念，荣格认为作为原型外观的自主情结是心理中分裂了的一部分，在意识的统治集团之外过着自己的生活，艺术家那种在创作冲动下神圣的迷狂，他那种不可自己、不吐不快的强烈精神变态，甚至那种孕育在艺术家心灵中的作品就是一种自主情结。他认为艺术创作是一种自发活动，这种活动“无情地奴役艺术家去完成自己的作品，甚至不惜牺牲其健康和普通人的幸福”。艺术家必须消融个

人的激情，而秉存无意识的冲动，并无条件地服从这一命令，

“他被洪水般涌来的思想和意向所淹没，而这些思想和意向是他从未打算创造，也决不可能由他自己的意志来加以实现的……，他只能服从他自己这种置然异己的冲动，任凭它把他引向哪里，他感到他的作品大于他自己，他行使着一种不属于他，不能被他掌握的权力” ⑤。

三、音乐作品中的原型

荣格对艺术创作心理机制的剖析无疑是深刻的，虽然他的原型理论没有直接涉及到音乐创作，但将原型理论应用于音乐领域显然是合适的。我们可以从莫扎特、贝多芬等无数音乐家的音乐创作历程印证荣格的原型理论，正如美国作曲家科普兰所说的：

“每一个作曲家都从乐思开始创作……突然来了一个主题（主题作为乐思的同义语）。作曲家就从这个主题开始，而这个主题是天赐的。他不知道它是从哪里来的——他控制不了它。主题的到来犹如无意识的书写。因此作曲家经常带着小本子，一旦主题到来就记下来，他收集乐思。对这种作曲的要素谁也无能为力。” ⑥

这说明音乐创作中的自主情结与其它艺术类型的创作一样，并不简单由作曲家本人的意识所控制，也说明音乐创作与其它艺术创作一样需要下意识的过程，需要感性的累积与爆发，而并非仅仅是一个理性的操作过程。

当然，由于荣格原型理论并没有被直接应用于音乐领域，因此，在借鉴这一理论时首先应弄清什么是音乐作品中的原型。

1、作为心理结构的原型。荣格曾经说过：

“人生中有多少典型情境就有多少原型，这些经验由于不断重复而被深深地镂刻在我们的心理结构之中。这种镂刻不是一个充满内容的意象形式，而是最初作为没有内容的形式，它所代表的不过是某种类型的知觉和行为的可能性而已。” ⑦

从这段论述中，我们可以推导出任何成功的音乐作品本身即是原型，是人内在心理结构的外化形式，在诸种类型的艺术表达中，恰恰惟有音乐可不依赖外在的“内容”而直接呈现人的内心。作曲家在创作中通过内在的体验捕获了这种音乐化的内在心理结构并将其用音响的形式表达出来，而表演者和欣赏者则又在表演和欣赏中感受到它，音乐活动的本质过程——无论是创作、表演或欣赏，都首先应该是一个在内在体验中追索原型的过程。

2、作为种族记忆的原型。如果说作为心理结构的原型是全人类都共通的，这使得音乐在某一程度比语言更方便于不同民族文化之间的交流（但这仅仅在某一程度上）；那么作为种族记忆的原型则是属于每一民族文化之个性的，这一原型在本文化中所引起的共鸣也当然远甚于对其它民族的影响。所谓一曲乡音能使游子为之动容，却对他人没有如此强烈的震撼力，正是这个道理。美国音乐哲学家雷默认为：

“我们必须帮助我们的学生感觉到他们的文化方式也可以是通过音乐表达的……在美国，美籍非洲人经常把他们以非洲与美洲为背景的特殊音乐称作“灵魂音

乐”。这种音乐是如此深地进入他们的身心，以至触动了他们的灵魂——他们才对自己有最深的感觉。每种文化——不仅仅是非洲文化——有它的“灵魂音乐” 中国学生也需要分享中国音乐文化所赋予的灵魂：正如任何其它文化需要它的灵魂一样。如果一种文化一开始就丧失了表达它的个性——它的性格——的音乐，那么一开始它就可能丧失了它们的个性——它的“灵魂”，这将是一个巨大的损失。” ⑧

雷默认为，如果你是一名音乐教师，那么你不仅要教给你的学生共享全人类的音乐，还要帮助学生去了解中国音乐之所以成为中国音乐的特殊方式，寻找中华民族的灵魂，体验中国人感受生活、感悟世界的方式，并因此增添学生参与世界事务，参与生活的意识和个性。当我们正在我们的文化中教授音乐时，我们应该向我们的学生强调并解释清楚音乐在哪些方面捕捉了中国人自己的生活方式和我们作为中国人是如何感受生活的。要做到这点，你就必须超越所有的音乐技术技能和音乐技巧，这样才能触到每个人的灵魂——即每个人的最深的内心情感，达到这样的层次，在这个层次中你超越了世界上所有其它的音乐，唯有中国这一特殊文化中的音乐才能够最深地触动你的灵魂。雷默所说的“灵魂”，即是一种作为种族记忆的原型。

四、旋律形态结构中的原型

以往关于旋律形态结构的分析多从调式音阶和节奏类型出发，这种分析固然是重要的，但正如 C. 萨克斯针对这种仅仅重视音程和节奏而忽略力度和发声的分析方法所提出的批评“就学术角度而言，我们所能描述的东西，从来就不是最重要的”，⑨ 我们不能简单地仅仅把一些调式或节奏模式当成原型。正如荣格所言，原型是“种族记忆”，是那些与种族秉性有着深刻联系的原始意象，而“每一个原始意象中都有着人类精神和人类命运的一块碎片”（见③），因此在音乐旋律形态中，那些足以唤起我们民族情感的东西——无论是润腔、韵味、旋法，当然也包含特定的调式、节奏、音色、力度等都属于原型。青年作曲家陈怡曾经说：

“我极少直接采用中国传统音乐之曲调等现成材料，而是从中挖掘其韵味、特性等，运用新观念和新技术进行再创造。远古图腾的威力感，青铜饕餮的狞厉美，汉艺术古拙夸张的气势，盛唐草书龙飞凤舞的节律性，老子的清高淡远，佛家的虚实领悟，胡琴运弓的行云流水，京板鼓传神的节骨眼儿，庙会摊中那千姿百态的泥布娃……这些不是都可凝炼成高度抽象化的旋律，体现出中国传统线的艺术的韵律美吗？” ⑩

陈怡所说的“韵味、特性”等即是旋律原型极其丰富的方面。

五、关于旋律的概念

在分析原型的过程中，将旋律的概念从仅仅以音程关系来定义的框架中解放出来是非常重要的。著名南朝鲜作曲家尹伊桑在谈论创作时曾经这样说过：

“欧洲音乐中一个音不能成为音乐，要成音乐必须加上纵向、横关系的音。在亚

洲，一个音就能构成音乐，一个音的本身就是力量。这个音不是固定不动的音，而是以这个音为中心，形成一条线的结构。这个线条有力地向前发展，装饰音不断出现，给它以新的力量帮助它前进。在乐句中形成了静止、运动、静止的状态，也就是阴与阳的对比。”⁽¹⁾

显然，根据尹伊桑的观点，在亚洲人的眼中，一个音是能够构成旋律的，这一观点国内学者也曾经有过详尽深刻的论述。⁽²⁾显然，这种观点与西方的“旋律是相继发出的音”⁽³⁾的概念是不同的。

事实上，在音乐实践中仅仅把旋律看成是一种音乐形态的要素是不利的，而把旋律仅仅归结为一种音程关系则更妨碍了对旋律形态的研究和探索，我国五六十年代一些音乐创作之所以不尽人意，也许与将民族音乐风格简单归结为一些调式音阶等理论概念有关。旋律应该是“音乐形态中一切横向（时间）关系的总称”，与和声是“音乐形态中一切纵向（空间）关系的总称”相对应，这样即可以把调式、音高线、节奏、音色、力度以及润腔、旋法等各种要素纳入到旋律研究的范畴。惟有开放的旋律概念，才使我们有可能深入探讨旋律形态中的原型，或者说探讨旋律形态原型中那些更为广阔的部分。

六、原型理论在旋律形态研究中的意义

古今中外一切民族文化的音乐语言中，旋律都是最有表现力、最能打动人心的要素。但长期以来，在音乐形态领域的研究中，旋律学的研究并没有引起音乐理论界的足够重视：一方面，在作曲技术理论科目中，至今没有真正建立起像和声学那样系统化的有关旋律的理论学科；另一方面，在音乐理论研究范畴中，“旋律”的概念则往往被淹没在更为宽泛的——诸如“音乐形态”、“音乐材料”等概念当中，其分析亦受到以音程关系为核心的作曲技术理论的很大局限。原型理论为我们提供了新的视角。

1、传统旋律形态是各民族文化的原型 首先，原型理论明确艺术创造源于人的潜意识领域，是人感性经验的积累、爆发与创造，是对原始意象的追索与再现，而且最重要的——则是借用原型这一概念，指出艺术不仅仅是一种外在形象的创造，更是一种人类内在的带有种族记忆的抽象心理结构的显现。原型理论的这一论述，从根本上改变了在认识反映论中，艺术所处的从属地位，也非常深刻地揭示了音乐形态的本质特征：

人类迄今为止的各民族音乐文化，既作为种族的记忆，又作为人类心理结构原型的显现，是人类文化极其宝贵的财富，人类音乐文化一般都有两种音乐形态，一种是传统的、民间的、直接在民俗生活中传承的，称为传统民族音乐，而传统民族音乐，则以传统旋律形态为核心；一种是创作的、职业化的、主要在规范化的教育中传授的，称为专业创作音乐。

从原型理论来看，传统旋律形态是民族文化的原型，它不仅是民族音乐文化的积淀，体现民族的心理结构特征，更由于与地方性的各种文化因素（尤其是语言）、与地方的民俗生活保持密切的血缘关系，具有坚强的生命力。传统民族音乐在各民族千百年的历史中磨练而成，形成千姿百态的歌种、乐种和剧种，广为流传。虽然和专业创作音乐比较起来，民族音

乐更倾向于保守，更具有即兴性，但由于其体现一个民族稳定的文化精神，是民族文化的灵魂，（见⑧）传统民族音乐需要悉心守护与传承，而处于传统民族音乐核心位置的，即是传统旋律形态。

2、专业创作音乐以传统民族音乐为基础 从原型理论来看，专业创作音乐更倾向于创新，更倾向于探索新的情感空间——心理结构空间，更突出创作者的个性，更具有音乐形态的固定性，更反映时代的特性。优秀的创作音乐作品则更积极地吸收外来的音乐文化素养，更体现时代的意识，其成功之作也会广为流传，与传统的民族音乐争相辉映，成为各民族的音乐瑰宝。但专业化的音乐创作始终都应传统的民族民间音乐为基础，从传统中吸取养分，因为任何新的创造都离不开对原型的追索，以原型为依托，接受历史的检验，事实上那些真正体现民族精神，成功的专业化音乐创作在历史进程中也常常被传统所吸收，转化成新传统。

原型理论使我们对音乐文化这两种不同的音乐形态，及其相互的关系有了新的认识，在认识反映论的框架中，传统音乐是落后生产力与生产关系的产物，应该随生产力与生产关系的变化而被抛弃，在这种理论中属于主体性的人处在无足轻重的地位，反映主体心理结构的传统音乐形态当然也是无足轻重的，它们的作用也仅仅在于当它们被认为方便了宣传“先进理论”时才产生价值，但原型理论使我们获得重新认识传统音乐的价值。

3、原型是音乐创作的基本原则之一，也是评价音乐作品的准则之一。 追索原型，是艺术创作重要的原则，音乐创作也不例外。如前所述（见⑦⑧），原型体现在两个方面，一是人的心理结构，二是种族记忆。作为心理结构的原型，强调人先验的生命结构和情感结构，由人在感性体验的活动中去把握，因此追索原型与艺术活动的感性原则是完全一致的，音乐作品是原型的显现，因此音乐的创作尽管可以借助技法手段，但根本上惟有产生于人的情感、表达人的情感，才能真正打动人，音乐探索的空间当然是开放的、无尽的，但它必须属于感性领域，属于潜意识领域，因此原型体验原则，也即是感性原则。同样道理也体现在对音乐作品的评价方面，人们常说看一个作品好坏要看它是否能打动人，所谓打动人，即是作品所体现的原型引起人心理情感结构原型的共鸣。

作为种族记忆的原型是一种更为具体的心理结构原型，事实上这一原则早就为作曲家所奉行，例如我国当代作曲家的大多数，即以在创作中追求民族文化的意境、神韵、精神为根本宗旨。

4、追索原型，可以成为音乐分析的新范式 传统音乐分析，一般以调式、和声、曲式以及各种序列等为分析的范式，这样的分析当然是有其价值的，但一般来说这种分析对于真正从感性上把握作品的风格并不十分理想，或者说是不够的。明确成功的音乐作品必然体现原型，因此将追索原型当成分析的目标之一，很可以有所收获。例如我们可以从贝多芬第九交响乐中发现圣咏的原型，这一原型在近千年的历史中是如何演变的，又如何能在“贝九”中达到一个辉煌的高度？我们可以在陈其刚的《逝去的岁月》发现《梅花三弄》，在贾达群的《弦乐四重奏》中找到从黄河流域的唢呐、长江的船工号子中提炼出的“象征性音调”，（14）从瞿小松的《MengDong》中听到西南方言的音调（当然还有克拉姆的《远古童声》），从郭文景的

《蜀道难》、谭盾的《西北组曲》唐建平《厚土》等作品中，我们都能发现那种与民族精神、气韵千丝万缕的关系。当然，我们不能仅仅根据作曲家的这种刻意追求，就断定这些作品都是优秀之作，一方面，作曲家在创作中以新的面貌创造性地体现原型，探索更深层的原型（有的理论家称之为“传统基因的现代重组”^⑮），另一方面，一个音乐作品还必须真正体现原型的那种震撼人心的力量，我们才能够称之为成功的作品。

原型理论给我们的启示是深刻的，正如在评价中国当代青年作曲家的贡献时，周文中先生曾说：

“无论在中国大陆、台湾、香港或西方，当代中国作曲家是一群异常有才华的个体，其中有些人已引起国际上的相当注意。如果他们的贡献归根到底是为了西方的现在，而不是为了他们自己文化的未来，我会感到忧伤。如果他们的贡献仅仅是他们的才能和向西方学习的结果，而不是与他们自己的根之无穷源泉相结合的结果，我会同样感到忧伤。”^⑯

周文中先生所言“根之无穷源泉”正是民族音乐文化之原型，追索原型，正是追索这“根之无穷源泉”。当然，“原型”能否成为一种旋律形态研究的理论，成为一种音乐分析的新方法，甚或成为一种指导音乐实践活动的新观念，还有待于对这一理论的进一步研究。荣格原型理论本身，在某些方面——如原型与心理结构，与情感结构与生命结构（苏珊·朗格）等概念的关系也仍然缺乏清晰，在借鉴到音乐领域中所进行的新阐释是否合理，也仍然有待于实践的检验。

- ① 《荣格文集》第八卷，第137-138页。
- ② 胡经之 王岳川主编《文艺学美学方法论》第117页
- ③ 《荣格文集》第十五卷，第81页
- ④ 荣格《现代灵魂的自我拯救》，第251-251页
- ⑤ 胡经之 王岳川主编《文艺学美学方法论》第127页
- ⑥ [美]艾伦·科普兰《怎样欣赏音乐》第13-14页。
- ⑦ 《荣格文集》第九卷（一分册），第48页。
- ⑧ [美]本耐特·雷默 林军译《二十一世纪我们面临的挑战》
- ⑨ 金经言《德国人眼中的“旋律学”和“旋律法”》
- ⑩ 陈怡《青年作曲家创作心态录》，《音乐研究》1986年第4期。
- (11) 朱劭武整理《尹伊桑先生论音乐创作》，《音乐艺术》1987年第二期。
- (12) 见沈怡《音腔论》，《中央音乐学院学报》1982年
- (13) [奥]恩斯特·托赫著《旋律学》人民音乐出版社1984年
- (14) 徐元勇《梦的交响 亦幻亦真》《人民音乐》2000年第4期
- (15) 李西安《我们将如何面对21世纪》《人民音乐》2000年第4期
- (16) 徐康荣《美国出版的“音乐中国”》《黄钟》2000年第一期

达尔豪斯论旋律

金经言（中国艺术研究院音乐研究所，北京）

德国著名音乐学家达尔豪斯，曾为德国大型音乐辞书《音乐的历史与现状》（译《音乐百科词典》，Die Musik in Geschichte und Gegenwart，简称MGG，17 Bd.，1961版）书撰写了长篇条目“旋律”。该条目详细论述了旋律一词的来源，旋律概念的界定、流传和历史，并论及旋律的特点、旋律调性、旋律与旋律线条、与节奏、与语言、与主题、动机和音型等方面的关系。此文具有较高的学术价值，涉及的内容在国内文献中较为少见。

上述《音乐的历史与现状》修订版分为术语编和人物编两部分，“旋律”条收录在术语编第六卷（1997年版），但是，与旧版相比，该条目没有像其他许多条目那样重新撰写。仅对个别文字作有少量修改（参考书目的排列顺序有调整）。可见在编者眼中，该条目的内容在三十多年后仍然没有过时。现将全文译出，供国内同行参考（原文列有参考书目数百种，限于篇幅，译文仅列其中被直接引用的篇目）。原文包括如下内容：A. 概念史，I. 词源，II. 本概念的流传，III. 1600年以前的概念史，IV. 1600年以后的概念史；B. 体系方面，I. Melos（旋律线条）与Melodie（旋律），II. 间距旋律特点（Distanzmelodik），III. 旋律调性，IV. Melos（旋律线条）与节奏，V. 旋律与语言，VI. 主题、动机和音型；C. 旋律学（历史方面），I. 引言，II. 古希腊，III. 中世纪，IV. 继叙咏旋律特点的理论，V. 十六世纪至十九世纪，VI. 二十世纪；D. 旋律法（历史方面），I. 非欧洲的旋律法，II. 欧洲民歌，III. 古希腊时期，IV. 素歌，V. 中世纪的歌曲旋律特点和器乐曲旋律特点，VI. 十二至十六世纪的多声部音乐，VII. 十七至十九世纪，VIII. 二十世纪（文内C和D两节的部分内容在拙文《德国人眼中的“旋律学”和“旋律法”》中已有介绍，见《黄钟》1998年第四期第9—15页）。

下面先对达尔豪斯作一简单介绍。

德国著名音乐学家达尔豪斯（Carl Dahlhaus，1928—1989），1947—52在哥廷根等地学习，1953年以《若斯坎·德·普雷的弥撒之研究》（Studien zu den Messen Josquins des Prés）一文获博士学位，1950—66年先后在剧院、报社等单位任职，1966年在基尔大学以《关于和声调性的产生之研究》（Untersuchung ueber die Entstehung der harmon. Tonalitaet，1968年出版）一文获大学教授任职资格，1967年成为柏林技术大学教授，1977—80年曾当选为德国音乐研究学会主席，曾任瓦格纳全集主编、编辑有《十九世纪音乐中的平庸作品之研究》（1967）、《里曼音乐辞典·人物卷》（2册，1972—75）、《音乐学新手册》（Neues Handbuch fuer Musikwissenschaft，1980）、参与编辑《布罗克豪斯·里曼音乐辞典》（2册，1978—79）。出版专著多种，主要有：《音乐美学》（Musikaesthetik，1967）、《分析与价值判断》（Analyse und Werturteil，1970）、《瓦格纳乐剧中的表情含义》（Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen，1970）、《瓦格纳的乐剧构想》（Wagners Konzeption des musikal. Dramas，1971）、《瓦格纳的乐剧》（Richard Wagners Musikdramen，1971）、《浪漫派与现代派之间》（Zwischen Romantik und Moderne，1974）、《音乐史基础》（Grundlagen der Musikgeschichte，1977）、《新音乐文集》（Schoenberg und andere. Gesammelte Aufsaezte zur Neuen Musik，1978）、《十九世纪的音乐》（Die Musik des 19. Jh.，1980）、《音乐现实主义》（Musikal. Realismus，1982）等。

〔德〕达尔豪斯 撰 金经言 译

A 概念史

I. 词源

旋律 (Melodie) 这 词汇源于希腊语 (μ ε λ ω δ ι α), 是由 μ ε λ ο ζ (曲、曲调) 和 ω δ η (歌、歌唱) 两部分组成。在希腊语中, 由该词的词干 μ ε λ 构成了 大批词汇。在古典时期和古希腊文化时期, 由此构成的词汇就有: 歌唱、歌咏、属于歌咏的、歌唱者、歌曲的写作、歌曲的写作者、配歌、配歌者、写歌、歌曲创作者、歌曲创作艺术、歌曲创作的、唱歌、唱歌人、歌唱的、歌谣、歌唱法、可歌唱的等等, 也还有另外 一些名词和形容词。此外, 通过元音替换, 由动词 μ ε λ π ε ι ν 构成了名词 μ ε λ π η (歌咏) 和 μ ε λ ο ζ (歌唱者)。最后, 从动词 μ ε λ π ε ι ν 中, 产生了缪斯女神墨尔波墨涅⁽¹⁾ 的名字。

II. 本概念的流传

melodia 这一词汇从希腊语传入拉丁语, 又从拉丁语传入意大利语、西班牙语、法语、英语、德语以及斯拉夫诸语言中。在古法语中, 该词写成 melodie, milodie, 或者 miloudie, 在中古英语中, 写成 melody 或者 melodye。在中古拉丁语中, 又出现了诸如 melodus (歌唱者)、meloda (歌唱)、melificare (写首歌) 和 melodiare (唱首歌) 等词汇。在普鲁登梯乌斯 (Aurelius Prudentius, 348-405; Cathemerinon, MPL 59, 962, Hymnus 9) 的著作中就有了 melodus, 在福图纳图斯 (Venantius Fortunatus, 535-610; Miscellanea, MPL 88, 306 IX/7) 的著作中已经出现了 meloda, 在西格伯特·封·让布卢 (Sigebert von Gembloux, 1030-1112; De scriptoribus ecclesiasticis, MPL 160, 587, cap. 171) 的著作中就有了 melificare, 在圭多·封·法尔发 (Guido von Farfa, 约 1100, Disciplina Farfensis, MPL 150, 1244, I/40) 就有了 melodiare, 该词有时也写成 melodisare 或者 melodizare。

在古哥特语中, 没有出现过旋律一词, 但是在古标准德语和中古标准德语中已经出现。它当时写成 melodi 和 melodie, 譬如在戈特弗里特·封·斯特拉斯堡的《特里斯坦》 (Gottfrieds von Strassburg Tristan, 约 1210 年)、在费利普 (Philipp) 兄弟 (14 世纪初) 和罗特 (Johannes Rothe) 的著作 (14-15 世纪) 里, 以及在科尔马 (Kolmar) 的歌曲手稿中。到了 16 世纪, 随着近代标准德语的复合元音化过程, melodi 和 melodie 发展成了就早期近代标准德语而言具有典型意义的两种字形 melidei 和 melidey。最后, 到了 18 世纪, 在拉丁词 melodia 和法语词 melodie 的影响下, 形成了今天德语中通用的 Melodie (旋律)。

III. 1600 年以前的概念史

古代和中世纪的音乐著述者面对 melodie 这 概念时, 主要用这样三个术语: melodia, melos 和 melum; 其中, 最常用的是 melos。而 melum 和 melodia 两个术语很少具有概念的界定。廷克托里斯⁽²⁾ 在其著作《音乐术语定义》 (Diffinitorium) 中, 就简单地把 melum 等同了 cantus (歌、合唱音乐中的主要声部、教堂风格等); 而伽福里乌斯⁽³⁾ 则在其《音乐理论》中采用了马尔梯亚努斯⁽⁴⁾ 关于 Melos 的界定。在鲍尔豪斯⁽⁵⁾ 和布尔迈斯特⁽⁶⁾ 的著作中, 我们能看到另外两种概念界定, 这在中世纪的音乐理论文献中没有此类先例, 但因其突出了对旋律的情感表述而引人注目。相反, 保守的音乐理论家, 如切罗纳⁽⁷⁾ 则满足于逐字翻译柏拉图对 melos 所作的界定。

在中世纪的音乐文献中, 除了 melos, melum 和 melodia 外, 我们还可以看到这样一些意为旋律概念的术语: modulatio, modulamen, moderatio, moderamen 和 modulus。其中, modulatio 和 modulamen 较常用。Modulatio 这 概念被奥古斯丁 (Augustinus)、以后被

伽福里乌斯定义为“运动的体验”(peritia movendi),这是一种让人记起阿里斯托塞诺斯(Aristoxenos)所作定义的概念界定。在切索里奴斯(Censorinus)、马尔梯亚努斯、里米古乌斯(Remigius von Auxerre)和弗格里阿诺(L. Fogliano)的著作中,对这个概念还有其他界定。而对modulamen, moderatio, moderamen和modulus等术语则未作概念界定。从melodia的含义来使用以上术语时,它们大多是单义的,究竟选择何词,则完全取决于上下文。

IV. 1600年以后的概念史

17、18世纪的音乐文献从古代和中世纪的有关词汇中吸取了大量词汇,其中melopoeia = melothesia(作曲艺术)、melopoeus = melotheta(作曲者)、melodus = melistes(歌唱者或者表演者)。这些词汇出现在基歇尔(A. Kircher)、瓦尔特(G. Walther)、马泰松(Joh. Mattheson)和施皮斯(M. Spieß)等人的著作中,当然在19和20世纪的音乐理论文献中,这些词汇越来越少见,直至在音乐界的一般语言环境中完全绝迹。取而代之的则是在科赫(H. Chr. Koch)、席林(G. Schilling)、伯恩斯多夫(E. Bernsdorf)和多默尔(A. von Dommer)等人的著作中出现了一些新构成的词汇,如Melodik(旋律法)、melodios(旋律优美的、音调悦耳的)、Melismatik(花腔、一字多音)和melismatisch(花腔的、一字多音的)。在曼德尔(Hermann Mendel)的著作中,出现了术语Melodist(教会歌曲旋律作者),在布莱内特(M. Brenet)的著作中则出现了术语Melotherapie(旋律治疗)。

16世纪时,随着各种民族语言的音乐文献代替了拉丁语音乐文献,旋律(Melodie)一词也代替了希腊词melos和拉丁词melum。在17和18世纪,甚至19和20世纪的音乐理论文献中,旋律一词曾具有极不相同的概念界定。譬如,米茨勒(L. Chr. Mizler)、尼歇尔曼(Chr. Nichelmann)、沙伊伯(J. A. Scheibe)、安德烈(A. Andre)和马克思(A. B. Marx)把Melodie简单界定为以级为基础的Tonfolge或者Tonreihe(这两个词的词意均为“音列”,有时也作“旋律”解——译注)。与此不同,马尔普格(Fr. W. Marpurg)、贝蒂茨(J. L. De Bethzy)、达朗贝尔(J. L. d'Alembert)、克莱因(J. J. Klein)和汉斯立克等人,在他们的概念界定中主要从其审美的角度来看melodie;而马泰松、施皮斯、基恩贝格(Kirnberger)和雷哈(Reicha)则主要着眼于其情感作用。汉斯立克把旋律称作“音乐美的基本形态”;而雷哈则把旋律称作“感情的语言”。相对于和声,卢梭、赫尔德和保尔(Jean Paul)等人赋予旋律以更优越的地位,并以此来反对拉摩(Rameaus)的观点,后者认为,旋律的“动力源于和声”。E. T. A. 霍夫曼、R. 舒曼和R. 瓦格纳,甚至包括欣德米特和斯特拉文斯基都一致强调,旋律是音乐的基本核心,没有旋律,音乐则根本无法想象。瓦格纳主张一种“无尽的旋律”,该旋律“就像一条不间断的水流,从头至尾滋润着整部作品。”贝勒曼(H. Bellermann)和托赫(E. Toch)强调旋律中的节奏因素,而H. 里曼和F. 布索尼则与拉摩类似,强调旋律中的和声因素。布索尼还提到一种包含在旋律中的“内在和声”。库尔特(E. Kurth)和米勒-布拉涛(J. Müller-Blattau)则根据阿里斯托塞诺斯和奥古斯蒂努的思维模式,指出了蕴含在旋律中的“动能”,并指出了在其中发挥作用的“富有生气的力量”。

就是在新音乐里,旋律在诸音乐因素中也占据有突出的位置。艾默特(H. Eimert)称无调性旋律是“无调性思维的最高表述”。A. 贝尔格为十二音音乐中的“歌唱性的旋律”辩护。海斯(H. Heiß)和泽姆勒(R. Semmler)极为重视无调性旋律论,而无调性旋律的乐音格式(Tonschema)就是十二音音列。而鲁弗(J. Rufer)则看到了这样的事实:十二音音列不仅能从水平的(即旋律的)方向出现,而且能从垂直的(即和声的)方向出现,它“在音乐中是统一了时间和空间”的一种表述。

B 体系方面

1. Melos(旋律线条)与Melodie(旋律)

“就广义而言,Melos就是这样一种概念:它产生于和声、节奏和语言;就狭义而言,它像和声中的现象一样,连接着因音高的不同而各不相同的乐音”(Aristeides

Quintilianus 语)。第一，就广义的 Melos、亦即 Melodie 而言，它被描述心理学确定为格式塔 (Gestalt)，反过来，格式塔的质量概念又以 Melodie 为榜样而得以形成。作为格式塔，Melodie 区别于单纯的音列，就像五度协和 (Quintkonsonanz) 区别于五度和弦 (Quint-zusammenklang)。直观性和可移动性 (Transponierbarkeit) 是格式塔的特点。只要可移动性意味着：人们能够从构成 Melodie 原材料的乐音中提取 Melodie，那么要对原始旋律法 (Melodik) 作出描述 (在此旋律法中尚未把作为原材料的单个乐音从综合的格式塔概念和空间概念中分离出来)，将是十分困难的。第二，从古代出现旋律法理论起，Melos 就被确定为一种过程。“像音乐的其他部分一样，Melos 产生于形成过程之中；因为对音乐的理解由这样两方面组成，即由感觉和记忆组成；否则人们将无法把握音乐” (Aristoxenos von Tarent 语)。第三，听赏 Melodie 始终意味着要综合诸如音程、节奏和力度等不同的因素，这种综合被理解为“对解释的合成” (E. Husserl 语)。听者如果注意了单项因素，那么整体，旋律，亦即观察的对象当然依然如故；对整体的兴趣并不因解释而被转移，它只能因此而被充实。

狭义的 Melos，亦即间距性 (Diastematik) 在 Melodie 中是一项独立的因素；当然，它并不局限于各种单纯的音高差异。第一，Melos 具有方向感，它在乐音空间 (Tonraum) 中运动。“空间模拟” (Raum-Analoge) 与描述乐音频率差异 (高与低、明亮与昏暗或者尖锐与圆钝) 的习惯无关。当然为了理解运动的印象，人们似可把对乐音空间的想象看作是对其他想象的模拟，并似可追溯到亚里士多德学派的运动概念，该概念包含着地点变换以及质量变化。第二，旋律音程可宽可窄。间距印象既可被理解为“空间模拟”，或者也可说明，在两个乐音之间或多或少存在有细微差异，这同红与蓝、红与紫之间的情况类似。第三，“乐音跳进” (Tonsprung) 不仅比乐音级进 (Schritt) 的间距更宽，而且它需要过渡阶段；在无半音的五声音阶中，小三度不算跳进。另一方面，关于“级进”或者“跳进”的印象需通过乐音的亲缘关系共同来加以确定。全音不仅因为其明显的间距，而且还因为其间接的五度亲缘关系的共同作用而比半音具有更稳固的“乐音级进”，另外，“融合的”自然三度 (如舒伯特的《椴树》(一译《菩提树》) 开始的自然三度) 的“跳进”，就比一个全音 (Ditonus) 要窄。第四，Melos 的轮廓和特征不仅建立在方向、间距和乐音的亲缘关系等因素的基础之上，而且还建立在各开始音和结束音之上。高点和低点构成了“魅力点” (R. Brenn 语)，而这些点激发出了一个 Melos (这里并不需要将之归结为乐音的亲缘关系和运动形态等因素)。当然，“空间模拟”与独具特色的“魅力点”、与节奏、力度和情感等因素一起被总括进旋律的“运动”概念。

II. 间距旋律特点 (Distanzmelodik)

这里论述的旋律特点中，间距原则和协和原则相互渗透，当然，这两者也交互产生作用。间距旋律特点这一表述包含了三种不同的情况。第一，在原始的声乐旋律特点中，尽管具有旋律调式的协和和骨架，但“乐音级进”常常是非理性的、是易变的；乐音级进与乐音跳进之间的划分有时也是不确定的。第二，同级的“等音阶”，如爪哇人的五声音阶和暹罗人的七声音阶，大约具有两种不同的前提：一方面是太大或者太小的基本五度 (Massquint) 或者超吹五度 (Blasquint)，这两种五度以“相生七次”接近第四个八度或者以“相生五次”接近第三个八度；另一方面是原始声乐间距旋律特点的可变的、太大或者太小的全音级进。按照理论的字面去抠的话，间距变体如同古代半音音阶和等音音阶的不同声部一样，将被看作是对建立在协和原则基础之上的音体系所作的各种修正，但是，也许同样能被理解为是同化了更早的或者外来的间距旋律特点。

III. 旋律调性

调性 (Tonalität) 这一表述 (至少) 含有三种意义。第一，人们把乐音的各种建立在协和原则、而不是间距原则基础之上的关系称作调性的；又例如，人们把作为某一旋律的调性支柱的五度区别于在大三度、小三度和自然三度间变换的可变中间音。第二，人们把诸如主音 (Grundton)、宣叙音 (Rezitationston) 和属音、骨干音、经过音和重音等旋律功能

的集合概念称作调性。第三，调性被界定为一种乐音关系体系，该体系以作为固定点的主音或者中心音为出发点。第三种概念界定是最早的界定，但是就旋律分析而言，该界定又过于狭窄。一方面，该界定无法涵盖具有两个重点（宣叙音和结束音¹⁸⁾）的旋律。另一方面，人们有时能把无半音的五声音阶理解为仅其乐音相互发生关系、而不是其乐音以主音为主发生关系的一种体系；因为各五声音阶旋律都具有重点，并不总是意味着这些重点就构成了乐音之间五度关系和三度关系的基本中心。

如果把七声音阶的五度音列 f-c-g-d-a-e-b¹⁹⁾ 理解为乐音间关系的抽象尺度，那么，在该体系中，f 到 d 的关系就相同于 c 到 a 的关系：某一音就是另一音的第三个五度。只有通过各乐音关系与主音的联系，才能产生各种固定的旋律功能。例如，按照登克尔特 (W. Danckert) 的观点，Fa 调式就表现为如下功能列 (Funktionsfolge)：

f g a b c d e f
T D2 D4 D6 D1 D3 D5 T

在全音级进中，间接的五度关系 (D2) 在发挥作用。但是，二全音 (ditonus) 和三全音 (Tritonus) 仅仅有可能被理解为 D4 和 D6；而且，小三度不是 D3，而是全音和四度 (d-f-g) 或者大三度和五度 (d-f-a) 的补充音程。汉辛 (J. Handschin) 用七声音阶的五度音列构成了一种固定的“乐音特性”的完整体系。这样，某一乐音级 (Tonstufe) 的旋律功能即由其在体系中的地位、而不是只由与调式主音的关系来被确定；调式仅仅构成了一个在七种乐音特性的“自然集体” (natürliche Sozietat) 之上的突出部分。汉辛的理论包含这样三点：第一，照汉辛的看法，五声音阶应被理解为“发育不充分的或者有缺陷的七声音阶”，因为人们无法确定，五声音阶的那个（五度音列中的）最低音是否具有 f 音、c 音或 g 音的特性。第二，七声音阶应被看作一种完整的体系，所以，升 f 要么是 f 的半音变化，要么是体系变换的标志。第三，两乐音间的三度关系仅仅表示了一种“附属特性”；间接的五度关系才决定着基本特性。

旋律功能的第二体系以三度链为基础 (J. Smits van Waesberghe 语)。主音与两个三度或者三个三度 (d 与 f-a 或与 f-a-c') 一起构建了“功能的统一”。这一表述并不是说，各乐音联合成了功能和声或者固定旋律法意义上的“和弦”，而只是表示主音 d 与 f 音和 a 音的联系比其与 c 音和 e 音的联系更为密切。这样，在诸如为 (赞美) 诗配乐时，音列 a-c-b (三音节) 可被音列 a-c-a-g (四音节) 替代，因为 g-b 和 a-c 被理解为功能的统一体。某一调式的第二个三度链 (d 调式是 c-e-g-b) 作为“功能对比”在发挥着作用；主音 d 和主要三度将由“对音” (如 c 和 e) 或者“对比三度” (如 c-e 和 e-g) 来加以说明，并从功能角度加以固定。问题是四度的地位。斯米茨 (Smits van Waesberghe) 区划了“协和四度” (Quarta consonans) 与“过渡四度” (transitional fourth) 的不同，后者促成了一个功能统一体向另一功能统一体的过渡 (从主音 d 向逆五度 g 的过渡)；区划了“协和四度”与“偏离四度” (deviation fourth) 的不同，后者应被理解为扩大的三度：由于担心半音级，g-e 三度对比 (对结束音 f) 被 g-d 四度对比所代替，当然，在此同时，d 构成了一个有 f 的功能统一体 (“双功能”)。毫无疑问，该三度体系能涵盖所有正调式 (authentische Modi)，主要是有对比五度 c-e-g (对 d-f-a) 和 f-a-c (对 g-b) 的普罗托斯调式和忒特拉多斯调式¹⁰⁾；但是，在副第二调式，如果人们不考虑到五声音阶，那么典型的音群 A-c-d, d-f-g 和 f-g-a 则几乎无法分解成主音级 (Hauptstufe) 和反音级 (Gegenstufe)。

一种旋律调式一方面由具有特性的公式，另一方面由诸如结束音和移调结束音 (confinalis, 即属音) 或者下方半音的吟诵音 (Subsemitonale Tubae, 即宣叙音) f 和 c 决定。这些公式或满足于 (如在格里高利圣咏中) 形成一种调式，或满足于 (如在中世纪) 构建骨干音 (结束音和移调结束音) 的骨架。如果谈论五度八度骨架 (Quint-Oktavgerüst) 和四度八度骨架 (Quart-Oktavgerüst), 是很成问题的，因为从功能上看，八度并非总是等同于主音。诸如 a-c'-c'-d'-c' 这样的公式能够形成特里托斯调式 (并不依赖于主音 f 或者三度经过 (Terzgang, f-g-a), 这就说明，该公式即使没有结束音和移调结束音这种骨架，

从调式角度看，该公式也极具特色。

全音级进是旋律终止的基本形式。在早期的“狄义”旋律法中，下行的全音意味着全终止 (clausum)，而上行全音则意味着半终止 (apertum，见谱例)

在终止前 一音与终止音之间的全音级进能够扩大成 二度跳进 (f-d) 或者 一度经过 (f-e-d)，或者用下个音把上个音补充为对比 二度 (Kontrastterz, e-c-d)。但是，在宣叙式吟唱中，表面上类似的公式 a-g-f-g 只是中间句 (Mediatio)，而不是终止句 (Terminatio)：下 二度 (Untersekunde) 起到了半终止的作用，但是上 二度 (Obersekunde) 并不具有终止的作用，而只具有强调的作用。在对位的多声部音乐中，带有对比 二度 (e-e 对 d) 的终止作为高音终止 (Tenor-Klausel, e-d) 和迪斯坎特终止 (Diskant-Klausel, c-d) 被分成了两个声部。迪斯坎特终止的下方半音 (Subsemitonium) 是第 一位的，从本质上看并不稳定的半音本身并不具有终止作用，而只能与高音终止的全音级进共同发挥作用。就连低音终止 (Bass-Klausel)，下行的五度跳进，也曾首先在对位的环境中、后来才作为旋律公式具有了全终止功能；在下行的单声部音乐中，五度跳进意味着半终止。

IV. Melos (旋律线条) 与节奏

我们可以把 Melos 界定为乐音间距和乐音亲缘性的规则，把韵律界定为乐音长度的规则，而把力度界定为乐音强度的规则；但是节奏并不与确定的基础 (诸如乐音长度或者乐音强度) 联系在一起。鼓的节奏虽然也是一种节奏，但是在一段旋律中，节奏概念所包含的内容要多于与鼓节奏联系在一起的特点。节奏理论 (至少) 涉及 方面的因素：第 一，涉及各时间单位的界限划定 (如音响脚 <Klangfü ß en> 和节拍等)；第 二，涉及这些时间单位的相互关系 (轻重拍的交替，旋律的高低点之间的距离)；第 三，涉及“内在的力度” (H. Riemann 语)，涉及相对于节奏的断离性和划清界限性而 的联系性。各种节奏理论因其所描述的风格的不同、因其考虑或忽略的有关节奏因素的不同、或因其将节奏的个别因素作为其理论的基础 (音长、音强和音高) 的不同而各不相同。所以，18 世纪时，马泰松把节奏这一表述当作音响脚的同位语来使用；而瓦尔特 (Joh. G. Walther) 把节奏界定为“延伸的韵律”。按照基恩贝格 (J. Ph. Kirnberger) 的看法，节奏只是一种“切入” (Einschnitt)，只是一个旋律部分；而科赫 (H. Chr. Koch) 则认为节奏“是 (各旋律段之间的) 对称性和比例”。所以，马泰松和基恩贝格强调各时间段的界限划定，而瓦尔特和科赫则强调各时间段之间的比例；另一方面，马泰松和基恩贝格只考虑时间长度，而瓦尔特和科赫还考虑到各时间段的旋律内容。在 H. 里曼的节奏理论中，“内在力度” (从弱起到动机结束) 成了决定性因素。尽管狭义的节奏被界定为“区划不同长度的乐音”，但是，诸如

和  这样的动机则与节奏特点类似，因为它们的短弱起联着长结束。

Melos 参与决定了节奏，反过来，Melos 只有通过节奏才能成为旋律。这两点导致了某些术语的不确定性。第 一，轻重拍的交替是一种 (作为各部分比例的) 没有重音的节奏现象；但是，引起争论的是，这种交替是否建立在节拍的旋律内容和和声内容的不同重点之上，或者它是否为一种不是派生而来的原始节奏现象。第 二，贝京 (G. Becking) 从摘引韦伯的歌剧《欧丽安特》的一句旋律 (见谱例)，观察到了超越动机界线的降 e' 音的“力争和追求”，这可以被理解为“节奏”的内在动力；但是库尔特 (E. Kurth) 却谈到了旋律现象，因为“究其根源，各种节奏现象首先要回溯至旋律的‘能动关系’上”。第 三，萨兰 (F. Saran) 把以舞蹈为基础的节奏与歌唱的节奏作了区别，人们可以把后者与自由的 (相对于有格律的) 诗句进行比较，当然，几乎无法对旋律的各种重点和运动方向再作进一步的确定。

V 旋律与语言

“旋律表述”无法脱离旋律与语言之间的关联，因为旋律表述黏附于音乐的各种语言特性。尽管克雷奇马尔 (H. Kretzschmar) 提出的“动机和主题美学”可能成立，或者无法论证其不能成立，但是该学说毫无建树，因为实现其思想的种种努力陷入了无边的混乱之中，因而从可解释的分析跳进到可描述的相面术似已不可避免。音程特性至少为以下五个方面所确定。第 一，六度 e-c' 和四度 c-f' 在与 C 大调有关的调性关联中所发挥的作用，不同于在

与a小调有关的调性关联中所发挥的作用。第一，从中世纪起，在稳定的全音与不稳定的半音之间的、（也许是）由其本质形成的特性差别，移到了二度和六度上；但是，有时是小六度，有时是大六度，被看作是二度现象。在15世纪时，有人（Anonymus 11, Cs.3, S. 123）把半音、小二度和小六度称作“温柔的、女人气的”，而把全音、大二度和大六度称作“雄健的、男人气的”。维琴蒂诺（\ Vicentino）在其详细论述的音程美学（1555年）中，除了考虑同度大小音程之间的区别外，还考虑到运动方向和音体系中的位置。第二，音程“不仅象征着上和下，而且还赋予其灵魂。同时，上升”可被感觉为“向上追求”，而向下运动可被感觉为“后退和内向性”（A. Schering 1924, S. 34）。在旋律的各因素之间也存在着某些作曲家既可遵循之、也可反对之的亲合性：我们可以不由自主地把现实的或者想象的“渐强”与上升、与从轻拍到重拍的过渡联系在一起。第四，旋律的上升和下降除了象征和表现功能外，还具有句法功能。上升的开始和下降的终止被感觉为一种标准；一种疑问以高音结束，而一种命令，如果它仅仅涉及一般的要求则以低音结束，但是这一种命令如果直接想作用于行为则以高音结束。第五，按照“利普斯-梅耶尔法则”（Lipps-Meyer-Gesetz），在音程中代表数字2的音作为主音发挥作用，也就是说，在五度（2:3）中是下方音、在小六度（5:8）中是上方音发挥作用。“继进音程”（Sukzessivintervall）的目的音如果是主音，它就具有“结束作用”，相反如果它是副音级（\ Nebenton），则具有“继续引导作用”（H. H. Dräger语）。

在阿萨菲耶夫的俄罗斯音调论（这是一种音乐的民族特性理论）中，与语言旋律的这种关联构成了旋律分析的原则。音调是一个反映着某种民族语言的各种旋律特点、节奏特点和力度特点的集合体。这一宽泛的、常常是含混使用的概念，在涉及句子时，应在各音程的表现功能与句法功能之间、民族语调或者地方语调与调式（作为旋律特点和调性特点的总称）之间进行调停，这里所说的句子由或者应该由民间音乐的旋律风格和以民间音乐为基础的艺术音乐的旋律风格所塑造。

旋律与语言之间相互关联的典型形式与节奏和作曲技法的典型形式联系在一起。礼拜仪式的语言（见谱例三 a）是散文体的，人们虽不以自然的说话语调、但是以保留了散文特性的旋律来吟诵其经文。句子（无论在旋律上还是在语言上）构成了无法拆卸的统一体，着重音节自然而然由 Podatus（中世纪时使用的着重号之一——译注）来加以强调。“共同之物是语势（Sprachgeste），是节奏，但不是内容”（Thr. Georgiades 1954, S. 12）。交替圣歌并不以上升的开始音（Initium）开始，而是直接以第八调式的吟诵音（Tuba）开始。这是由“Ecce”引起的。继叙咏旋律特点⁽¹⁾，也就是邓斯泰布尔（Dunstable, 约1390—1453）经文歌《你真美》（Quam Pulchra es）（见谱例三 b）中的诗行。三度-六度音响和五度-八度音响支持了而不是破坏了旋律性的歌词表演；音列的对称消除了休止。有量记谱法中确定各音符时值的标准（Mensur）虽然不是无节奏意义的单纯记谱方式，但它并没有束缚唱词的表演，而是构成了一种背景，旋律节奏和语言节奏的变体在该背景中得到凸现。从许茨的小教堂协奏曲《你丧失了什么》（Was hast du verwirret）的例子（见谱例三 c）中可以看出，这不是被泛泛而谈，而是得到了高度重视。词重音与节拍重点联系在一起。句子单位似乎分成了单声的呼喊（Exklamation）；但是，就像能清楚地看到第一个“Was”（什么）的庄严的先现音一样，激情引起了一种关联。另一方面，先现的c'构成了带有在数字低音中²G的减四度，乐音的交错关系可以被理解为世界罪孽的象征音型，而基督之死就要归结为这一罪孽。所以，尽管旋律特点是单声性质，但它在对位方面仍与低音有着关联；那么，如果弗里吉亚终止的上升全音d'-c'出现在加工过的数字低音中，句子结束才能被理解为问句形式。作为诗作，舒伯特的歌曲《骗人的爱情》（Die Liebe hat gelogen, 见谱例三 d）的歌词，始终以相同的节拍节奏被抑扬顿挫地朗诵。旋律音程的调性意义和表达特点与“起伴奏作用的”和弦联系在一起。该谱例的钢琴声部不仅在第一小节通过降d'和c'的切分不协和音（Synkopen-dissonanzen）来表现“忧愁的重负”，在第二小节通过把七和弦f-a-c-e作等音变化为增五六和弦f-a-c-e^b来表达“欺骗”，而且还通过和弦列f-a-c-e^b e-a-c-e来表

达音程（ c'' , c'' ）的旋律的和调性的含义

VI. 主题、动机和音型

主题、动机和音型是器乐旋律特点的基本概念，而且在转用于声乐风格时，这些术语常常失去其固定的含义。我们似不应把圣咏的开始音或者游动的拖腔（Melisma）、歌曲的半句、十六世纪的刻板的对位形式、或者单声的呼喊称作主题或称作动机。就语言的使用习惯而言，要求主题具有以下几个特点：1. 主题由不同的动机构成；只对一个动机作单纯的反复或模进还不能形成主题。2. 主题应划有明确的界线；如果没有休止的各个旋律段各不相同地继续着相同的开始，那么，一个旋律段，例如在16世纪的经文歌中被全面模仿的旋律段，就只能被称为非真正词汇使用习惯意义上的“主题”，它只能带有引号。3. 人们期望主题是加工过的。4. 人们期望主题是“性格的产物”，是“某种外形的产物”（H. Riemann 1895）。如果对概念作出了两种或多种规定，那么就永远会产生术语的尴尬或混乱。例如，习惯把18世纪的交响乐乐章描绘成有两个主题的曲式，而这一习惯的前提则是主题概念联系着对主部（Hauptsatz）和副部（Seitensatz）作出区别。当然，一方面副部概念只要求调性的变换和独特的旋律开始，并不要求新的主题（主要主题能够反复）；另一方面，严格地说，这涉及两个主题，如果有四个旋律段得到呈示，而且恰恰是展示部的主部和副部的第二乐段被加工。

如果把动机界定为旋律-节奏产物，而把音型只界定为节奏产物，那么这样来区划动机概念和音型概念是不完全的。如果我们尝试用简明的表达形式来把握这一语言习惯的话，那么就音型而言，其典型的特点似乎就是：1. 音型首先要从节奏角度加以确定；2. 很少以弱起开始；3. 被直接反复；4. 诸如现成之物或者作为现有的想象之物，某一骨架旋律或者某一和弦“被音型化”。相反，动机不是由诸如现成之物构成，而其自身是第一位的，应该是它“促成了”旋律的发展，而不是由旋律的发展来支撑它。动机不需要被反复，它可以主要从旋律角度、但也可以从节奏角度加以确定。一个动机被称作“分动机”（Teilmotiv），因为它是旋律线条的一个非独立部分，而这一线条是无法被精确地区划的；或者因为它是主题的一部分；在第二种情况时，动机可被明确勾画，并能被独立加工。“主题的动力”（thematisches Motiv）这一表述有时表示：某动机源于某主题，相反，有时又表示它自己是“主题的”，是从主题的角度被加工的。这些概念的标准经常被打乱，从旋律的角度似被确定为装饰或音型的东西，被抬高成了主题的动力，例如贝多芬的 op. 18-1 中的回音，或者其 op. 27-2 第三乐章中的和弦分解进行（Akkordbrechung）。1920年，库尔特一方面想用“发展主题”（Entwicklungsmotiv）这一综合性的概念，从术语角度来把握音型、主题动力和次要声部动力之间的各过渡阶段，另一方面，他还努力使那些很少受到关注的、在展衍和伴奏中的旋律形态，得到了应有的理论地位。因为旋律的各种连接段没有主题动力的确定性或者音型的确定性，所以用描述的方式很难把握它们。这说明了它们之所以被忽略的原因，当然，并不是说这种忽略是对的。另外，相对于主题动力，发展动力是否一定更接近音乐的“心理潜流”，则常常无人过问了。

C. 旋律学（历史方面）

1. 引言

1937年，欣德米特指出，至今“没有一门严格的旋律学”。两百年前，马泰松就有相同的看法，他说，“据我所知，还没有人怀着明确的目的来撰写有关旋律的著作”。虽然历来就有旋律学，但它不像对位法和和声学，根本就没有理论的延续性，没有教学规则体系的延续性。当然，这种奇特的现象并不是旋律学传统的一种缺点，而是说明旋律学在对位法和和声学中的稳定地位。它在对位理论中，以帕莱斯特里那风格的卡农化为基础，在和声学理论中，以未受或者似乎未受历史变化触及的各种概念为基础。传承下来的或一再被发现的唯一“旋律法则”（Melodiegesetz）说明，处于相对方向的逐级运动应该跟随着跳进（还有相反的情况）。在古希腊的规章中，就对这一“旋律法则”作有不太完整的表述。在1100年前后，约翰内斯阿弗利格门西斯（Johannes Afflighemensis）要求对运动方向进行调整（与对位的

相对运动规则间的关联显而易见)。

旋律学可走两条路。第一，旋律学可限制在节奏的、曲式的和调性功能的理性因素方面。第二，旋律学可把某种特殊风格提升为“纯”旋律特点的范例。一般而言，直至十九世纪，特有时代的一种风格，在较新的理论中有时也包括某种历史风格（如格里高利圣咏、迪费（Dufay）和奥克冈（Ockeghem）的复调或者巴赫的器乐复调等），被视为一种建立在音乐特性基础之上的旋律特点的典范。第二种可能性是倒退到旋律特点的各种原型上，这些原型始终在不同的风格变体中重复。比如一首歌，其中简单而明确的调性依赖着与节奏的一致，包括相反的情况；还比如一词多音，其中装饰性与表现性并不构成一种矛盾，而是构成了一种无法拆卸的统一体（我们可以想一想格里高利圣咏中哈利路亚的有关音列，也可以想一想1900年前后的青春艺术风格）。

II. 古希腊

旋律特点理论的创建者是塔伦特的亚里士多塞诺斯（Aristoxenos von Tarent）。在他的理论中，实践的各种传统得以规范化。当然，他的《和声学原理》（*Stoicheia harmonika*）一书的、恰恰是论述旋律创作和特点（*Melopoie*）的结束部分佚失了。部分内容大约由普鲁塔奇（Plutarch）、普托莱迈欧斯（Ptolemaios）、匿名者贝勒曼（Bellermann）、阿里斯泰德斯（Aristeides）和布里恩尼奥斯等人根据传说和有关资料整理而成。亚里士多塞诺斯通过与说话声音的比较，对旋律进行了界定。“如果我们说话，声音的运动显得它不会在任何地方停留。但是在另一种形式时，也就是在我们称之为分级的形式时，情况就不一样了。因为声音好像停了下来，人们不再称这种过程是说话，而是称其为歌唱了。”普托莱迈欧斯指责亚里士多塞诺斯，认为后者把乐音看作非实体，而把乐音间的东西看作实体，是颠倒了事实。这种指责是种误解。普托莱迈欧斯，包括毕达哥拉斯的信徒，把音程规定为乐音的亲缘关系（*Tonverwandtschaften*），相反，亚里士多塞诺斯则把音程规定为一段距离。按照毕达哥拉斯的看法，一个音只有通过作为乐音亲缘关系的音程，才能成为乐音。但是，这不能类比推论认为，按照亚里士多塞诺斯的看法，一个音只有通过作为一段距离端点的音程，才能成为乐音。亚里士多塞诺斯已经把作为（与涉及的音节（*Silbe*）的不确定音高相对的）固定音级的单个音看作了乐音。

III. 中世纪

在中世纪早期，旋律并不被看作是一些单个乐音的组合，而是被视为构成调式的一些表达形式的组合；反过来，调式不仅是音级的排列，而且还是旋律特点和调性特点的全部。*melodia*、*neuma* 和 *maneria* 这几个词汇被称作具有调式特点的表达形式，它们也能被称作拜占庭音节组（*Silbenfolgen*）。圭多不适当地构建了一种即兴创作旋律的方法，亦即通过把唱词的元音与乐音等同起来的做法来即兴创作旋律，这就是等元音系统（*Aquivokalismus*）。与其说这是一种“创作方法”，不如说是一种教学方法。它还像线谱和唱名法一样，可使歌唱者支配作为旋律构成材料的单个乐音。首先，只有一个音级（*Tonstufe*）被归于单个的元音（ $A = c, E = d, I = e, O = f, U = g$ ），然后才是二个或者三个。圭多依据调式的旋律模式（*modale Melodienmodelle*）补充了等元音系统，而且，我们可以说，圭多从等元音的角度加工了这一模式，但是，也可以反过来说，他是根据某种模式，从等元音格式中来选择乐音的。

在中世纪，音乐语法和句法的形成类似于语言语法和句法的形成。单音与字母等同，单音或者二至三音的音群与音节等同，旋律短语与词汇或语言短语等同，音乐的小段与句子等同。音群应该组成简单的比例。

IV. 继叙咏旋律特点的理论（略）

V. 十六世纪至十九世纪

1558年，扎里诺（G. Zarlino）根据古希腊传统，把 *Melodie* 分成四个部分：和声（*Harmonia*）、韵律（*Metro*）、礼拜祈祷（*Oratione*）和主题（*Suggetto*）。这里的和声概念，除了包括同时进行的和逐渐出现的音的记号（*Tonbezeichnungen*）外，还包括斜穿的音的记

号。按照扎里诺的看法，为了表现刺耳、不协和和冷酷，作曲家应该使用没有小二度、大二度、小三度、大三度或者十二度的音程；各旋律音程（大二度）和各和弦（十二度）被理解为相同“和声”的不同现象形式。一般的看法是：从十六世纪起，旋律被理解为一种“唱词解释”，或者一种“情感表现”；而不是认为，旋律构成的可行性规则和标准是由情感论发展而成。对下述看法也曾有过争论：旋律的情感表现究竟是由于模仿说话声调，还是由于“和声”，由于音程的协和特性和不协和特点引起的？伽里略^[1]曾建议作曲家去观察演员的说话方式和表情姿势。他在《古乐和今乐的对话》（1581）中的观点挑起了与扎利诺的矛盾和后者对他的嘲讽。十八世纪时，关于旋律还是和声具有优先地位的争论，也具有相同的意义。一派把单音理解为分音（Teiltone）的组合；而另一派则把单音理解为“感觉的音”（empfindsamer Ton）；与此相似，一派把音程看作一种比例，而另一派则把它看作一种声调。当然，按照卢梭的观点，旋律并不模仿现代语言的声调，旋律要把情感内容归功于现代语言的源头，源出于那种词语（Wort）与乐音（Ton）还没有分离的原始语言。卢梭的反论，亦即旋律由和声引起的反论，并不说明，旋律是有贯穿音（Durchgangstonen）的分解和弦，而是与十六世纪时的情况一样，它说明，旋律的情感表现与比例、与音程的协和音和不协和音联系在一起。通过协和音可表达“allegresse”（欢乐、喜悦）和“magnificence”（宏伟、壮丽），通过先现的（一译：有准备的）不协和音可表达“languueur”（忧郁、怠倦）和“spuffrandes”（痛苦、苦恼），通过无先现的（一译：无准备的）不协和音可表达“fureur”（狂热、激烈）和“desespoir”（灰心、绝望）。“和声”并不与“多声”相对。巴赫的学生尼歇尔曼（Chr. Nichelmann）支持“多声风格”，反对“单声风格”。另一方面，他又支持卢梭的观点，认为，只有这样一种音乐才能真正被称作旋律：“该音乐的‘歌唱’（Gesang）依赖于延续的共同鸣响，并臣服于它，而且，这里的‘歌唱’和共同鸣响两者，一起为着一个、也是同一个最终目标而努力。”（1755，S. 43）

和声概念限制在和弦上，情感表现转变成个性表达，这两点都涉及到旋律概念和旋律特点理论。十九世纪时，旋律一方面被看作是一种几乎完全个性的产物，它摆脱了可概括和可归纳的理论的羁绊。“因为旋律只有在自由的发明中才具有其价值，所以，没有适用于旋律的规则。”（H. Lotze 1906，S. 47）另一方面，旋律又与调性和声（tonale Harmonik）的各和弦联系在一起；旋律不再是除了共同鸣响之外的另一种“和声”现象形式，它是和弦为基础的。“旋律虽然绝不单纯是乐音（这些乐音同时构成和弦）的逐渐解决，但旋律只有通过下述方式才能产生作用：它的其他自由运动围绕着像固定点的和弦各音，由这些音出发，又回到这些音，在每一个中间音（Zwischenton）中能让入同时感觉到与另一个中间音的相隔距离，在每一个中间音型（Zwischenfigur）中能让入同时感觉到一种加快或者延缓回到这些和弦乐音的追求。”（同上，S. 46）

相对于“继叙咏旋律特点”的理论，马泰松对一首小步舞曲的分析（1739，S. 224；谱例四）则标志着出现了一种新的倾向，该倾向制约了直至十九世纪末的旋律特点理论；甚至马克思（A. B. Marx）和里曼（H. Riemann）仍以这首小步舞曲作为例子来解释旋律的句子结构。马泰松把（作为“段落”（Paraghraphus）一半的）“乐段”（Periodus）分成两个分句（Semicola），再把每个分句分成两个小句（Commata）。这样，他把中世纪用于分析圣咏“继叙咏旋律特点”的语言句法范畴转用于器乐的“前后关联的旋律特点”（Korrespondenzmelodik）上。反复和适应不再被看作一种特许，而是旋律构成的一种原则：“第一和第二小节的‘音响脚’（Klang-Fuss）又被安排在第五和第六小节里”（同上）。动机和对称是前后关联旋律特点的基本概念：动机是对称的材料，而对称又是动机的形式。旋律动机究竟应被理解为“音响脚”，被理解为韵律（马泰松、威斯特法尔（R. Westphal）、维迈尔（Th. Wiehmayer）），还是被理解为“自律”之物（尼歇尔曼、雷哈（A. Reicha）、里曼（H. Riemann）），当时一直都有争论。当动机被理解为小节的旋律内容时，前后关联旋律特点的理论就萎缩成了一种“小节规则”了（里帕尔（J. Riepel））。当然，小节规则还不是里曼所指的韵律；里帕尔不是说要划分“重”小节和“轻”小节，而是说要对小节内容、

对动机进行编排。他分析了作为由各个小节组合而成的不同旋律：人们“可以从两小节引出三小节，或者从三小节引出两小节，如果他有时要缩减一小节，有时要增加一小节”（1752, I, S. 3）。科赫（H. Chr. Koch）在他的“旋律的机械规则”中划定了三种句式：1. “窄句”。它是四小节，或者被理解为一个不可拆开的单位，或者分成了若干“片段”；它可以通过小节动机（Taktmotiv）的延伸，或者通过两小节加三小节组合成五小节的方法而得以扩大。2. “扩大句”。它由“窄句”经反复、模进或者插入等方法而构成。3. “紧缩句”。它通过“小节窒息”（Takterstickung）（4 = 1）或者通过对四组双小节的重组而形成（a c d b 代替 a b c d）。雷哈在其《论旋律》（Traite de melodie）中提出了一种“贯穿技术”理论和“中断工作”理论。在雷哈的术语中，membre 是半句，dessin 是一小节或两小节的乐句（Phrase）。A. B. 马克思和里曼并没有像里帕尔那样把动机确定为单纯的旋律部分，而是把它看成“运动的因素”。旋律应该有动因推进，它应该通过旋律的创作技法，如反复、移调、转位和变化等，从动机发展而成。

VI. 二十世纪

1910 年以后，有关旋律特点理论的各种新观点都反对十九世纪的、关于节拍节奏和弦和声¹¹³是所有旋律的基础的信念，也都反对一方面把旋律分解成和弦音（Harmonietone）和和声外音，另一方面又把它划分成（只从节奏角度考虑而确定的）各种动机的方法。拉赫（R. Lach）以装饰音的基本概念来对抗动机的基本概念。照他的看法，所有“真正的”旋律特点，从原始的、富有表现力的花腔，到格里高利圣咏的 neumae 和 maneriae，以及直至十八世纪的装饰音（Agrement），都是“装饰音的旋律结构法”（ornamentale Melopoeie）。而这种旋律结构法的发展史则由以下三种因素确定：1. 装饰表达的“原始因素”，2. 对称的“基本审美因素”（反复、模仿、上行和下行的关联），3. “结构因素”（装饰音置于调性功能性和句法功能之下）。在同一时期，哈尔姆（A. Halm）对 J. S. 巴赫的《十二平均律钢琴曲集》第二集中的降 b 小调赋格主题所作的分析代表了第二种新观点。旋律不是各动机的组合，而是乐音和乐音列之间关系的总和，而且，缺乏这种关系的旋律，就是糟糕的旋律。旋律分析的基本范畴是“内容”和“意志”。旋律的“内容”就是作为音级顺序的音阶（Skala），“意志”就是在“追求和反对”中发展而成的“旋律流”（melodische Zug），如在巴赫 a 小调帕蒂塔的吉格舞曲中向上追求重音和反对固定的三音音型。在施特格利希（R. Steglich）的理论中，“内容”与“意志”是紧密结合在一起的。施特格利希认为，音阶不是单纯的音级顺序，而是与追求和反对交织在一起的。所以，当大调音阶被理解为有导音的六音音列（B - a），而不是填满的八度（c - c'）时，该音阶中的、从第六级到第七级的过渡就遭遇到反对，这一过渡定会被足够的旋律追求所打断。除了依据在分析巴赫作品时还有影响的瓦格纳风格的音乐经验外，库尔特（E. Kurth）的“线性流”理论（Theorie des “linearen Zuges”）方面依据了哈尔姆的“追求”和“反对”概念，另一方面又依据了里曼对旋律/节奏型态“内部动力”的有关考察（《音乐美学的要素》〈Die Elemente der musikalischen Aesthetik, Berlin 1900〉）。“线性流”这一概念是相对于旋律的概念，习惯上被理解为在和弦基础或在副声部基础之上的一个八小节的上声部乐段；就有限制的旋律形象意义而言（该形象由弱起和结尾构成，涉及小节的重心），库尔特的“运动阶段”相对于动机的概念。库尔特的拥护者和反对者都错误地把他的术语理解成排他性的相对概念，而不是补充性的相对概念。库尔特的“动能”理论（Theorie der “kinetischen Energie”）有两个方面的意义：1. 节奏和和声的“内部动力”还原成了作为旋律“原有性质”的旋律特点。只有似可还原为旋律“动能”的“潜能”，被归于和声特点（除被归于和弦的“重要作用”）。把“线性流”固定成库尔特的乐音关系体系，虽然是“以后的”发展阶段的特点，但这（尽管从心理学角度和历史角度都可证实）似乎也并不意味着这种固定是“第一位”的，因为原有特点比发展了的特点具有优势是一种偏见。2. “运动”可以是音乐的基础性特点，当然，我们并不能直接从其“自身”中，而是要间接地从旋律因素与节奏因素的共同作用中来认识它。

费克尔（R. von Ficker）用以“原始音响式”（primare Klangform）为基础的“第

旋律的”旋律型 (Melodietypus) 来对抗遵循“动能原则”的“第一旋律的”旋律型。他认为, 第一旋律的旋律型是一种在经常为非理性的窄音程中进行的运动, 是一种乐音的滑动, 人们几乎无法断定这种滑动的固定音级; 相反, 第二旋律的旋律型则是无半音的五声音阶, 其中, 各固定音级和宽音程不是通过“动能”, 而是通过乐音的亲缘关系来构成音乐的相互关系。丹克特 (W. Danckert) 根据贝京 (G. Becking) 的节奏理论模式, 划分出三种个人的旋律风格型。第一种类型 (朗迪尼 (Landini)、亨德尔和莫扎特) 的特征是强起节奏 (niedertaktiger Rhythmus) 和各部分的相互拼合, 而这里的各部分的本身在当时已经具有了自己的含义, 它们并不通过音乐的发展才具有自己的含义。第二种类型 (泰勒曼和贝多芬) 的特征是弱起节奏和目的明确地发展主题和动机; 第三种类型 (马肖 (Machaut)、迪费和巴赫) 的特征是线性流的持续性和各部分前后相互被涉及。可以从一些并不引人注目的细节中看出各种类型: 导音将直接 (第一类型) 或间接 (第三类型) 得到解决或过渡 (第二类型), 切分音可以起到渐强或渐弱的作用 (第一类型), 或者可以表示一种“感人的先现音” (H. J. 莫泽尔) (第二类型), 也可以是一种纯粹的连接物 (第三类型)。按照默斯曼 (H. Mersmann) 的分类法, 对曲调可以划分出四种要素, 而且可根据其中的某一要素对旋律进行分类: “在曲调中, 力与面, 运动与音响是等价物” (1926, S. 155)。“面”这一概念应说明, 不是线性流, 不是“潜流”, 而是单个的乐音和音程, 是“表面”, 决定了曲调的性质。“运动”这一概念是指节奏的内部动力, 而“力”不是指动能, 而是指“塑造力” (Gestaltung)。按照欣德米特的看法, 一个旋律部分 (Melodieteil) 应被理解为一个“和弦” (更精确地说, 应被理解为乐音的涉及区 (Bezugsfeld)), 而且, 各个旋律部分的根音构成了旋律的“音级进程” (Stufengang) (旋律的音级进程不依赖于整体创作的和声的音级进程)。除了根音上方的三度 (至七度外), 这里的“和弦” (乐音的涉及区) 也包括四度和下方三度; 所以, 音级交替的明显标记只是在重音位置上的根音的二度。除了音级进程的平衡性外, 旋律的“各魅力点”之间的大量全音关系和半音关系, 亦即“第二进程” (Sekundgang) 被视为一种成功的或者失败的旋律特点的第二标准。

D. 旋律法 (历史方面)

I. 非欧洲的旋律法

分析非欧洲的旋律法, 是件十分困难的事情。我们习惯把间距 (Diastematik) 和节奏作为主要特点, 把力度和发声作为次要特点, 如果用这种习惯来研究非欧洲旋律, 则会引入歧途。“就学术角度而言, 我们所能描述的东西, 从来就不是最重要的。” (C. 萨克斯)。除了节奏和发声外, 以下几点可被视为区分非欧洲音乐文化旋律风格的标准: 1. 大、小音程的使用; 2. 音域的宽或窄; 3. 旋律的运动性; 4. 音阶与音体系, 但是在声乐风格中, 它们是纯粹的抽象概念, 因为这里是曲调决定音阶, 而不是音阶决定曲调; 5. 旋律重点的数量和功能; 6. “动机”或者乐句的布局与继续部分的布局间的关系; 7. 旋律特点的器乐性或声乐性。在东方高文化中, 大部分旋律构成都以所谓的木卡姆原则为基础。

II. 欧洲民歌

看起来最简单的民歌, 如果要对其作学术解释, 就会变得最为复杂。民歌不是创作作品 (Kompositionen); 记录下来的东西是死的铸件。民歌永远是“传唱” (Umsingen) 的成果, 是某些模式的各种变体, 而它们几乎不可被固定, 因为显然很难把曲调的、必须保存下来的本质特点与其可以被改变的非本质特点区别开, 其难点在于: 接受某一首或同一首民歌, 可以注重其旋律轮廓和调性重点, 也可以注重其和弦基础或者节奏模式, 而不能依据作曲家的创作意图, 把“错误的”理解从“正确的”理解中分离出来。对旋律轮廓、对音域、对运动方向和对结尾安排的考察, 强调了在有时间和地区特性的各种变化中的“共同形式” (W. Wiora), 相反, 对节奏特点和力度特点的考察, 则突出了种族方面的区别 (W. Danckert 1939)。从古代民歌的遗风中可以看到旋律的一些具有明显差异的基本类型: 围绕着一个或两个中心音的紧密运动, 常常与大量一词多音联系在一起。中世纪以来, 欧洲民歌的旋律特点由诗作的段落形式和诗行划分来决定。它的各发展阶段也还明显; 显然 (作为一种类型, 而不是作

为单个的歌曲), 有上升性起头, 有围绕属音的紧密运动和有下降性结束行的二行式, 要比在第二行里有三度或五度模进, 在未行中回复到开始的二行式更古老些。新近的研究表明, 各种旋律调性的三分式, 五声音阶中的分类, 调性和大小调体系, 一方面互有差别, 另一方面作为民歌类型的年龄标准或来源标准在其适用性方面又有局限。可以把四音的五声音阶(c - d - f/g - a - c) 与有三度叠置的五声音阶(d - f - g - a - c 或者 c - d - e - g - a - c) 区别开, 可以把由公式形成的调式与有五度/八度支架的调式区别开, 可以把作为“基本音响形式”的大调与功能性和弦和声的大调区别开。

匈牙利歌曲《Letorott a kutam gemje》(谱例五) 缺少 a 和 c 两个音级。所以, 我们可以想到无半音的五声音阶(f - g - ^bb - c - d - f) 的早期形式, 它是通过大调三度¹⁴¹ (g - b 和 d - [#]f) 来变化的; 这里的 f 似乎不是古代距离旋律特点的残余形式, 而作为不确定的音调, 是不同调性的汇合标志。另一方面, 第二行的五度模进是后期发展阶段的标志; 这是否为匈牙利民歌的特点, 至今仍有争议。必须对旋律特点与节奏和力度特点的共同作用进行认真考察, 才能找出民族的特点。

在《三位骑士骑着马》(Es ritten drei Ritter, 谱例六) 这首歌曲的德国版本中, 重音沉重且有力, 弱起是决定性的, 而且, 乐音围绕着作为中心的扬音节被分成小组。相反, 在法国版本中, 重音尖锐且短促, 弱起(它即使还有)似乎也并不重要, 而且, 乐音的分组也由开始和结束的明确划分来确定。

III. 古希腊

古希腊的旋律特点是旋律与主重音(tonischer Akzent)的密切结合, 而这种主重音在现代欧洲语言中已经基本不复存在。因此, 我们对这些特点也十分陌生。此外, 古希腊旋律的另一种特点就是具有大量的音程变化, 对此, 16 和 17 世纪的意大利等音只向我们转达了种种模糊不清的、而且因各种误解而越搞越糟的概念。当时, 乐音的属性, 亦即全音、半音或等音均得到记录, 而音程的谐调则完全留给了表演者处理。例如, 当时在自然四音列中, 除了标准调音(9: 8, 9: 8, 256: 243)外, 还可能有所谓的“相适应的音步”(δισταρονομαλον), 亦即通过把四度(4: 3=12: 9)划分为 10: 9, 11: 10 和 12: 11 而去适应全音和半音。古希腊的重音规则要求, 演唱时, 唱词中有重音符号(Akut)的音应高于或至少不得低于接着的音节, 相反, 有沉音符号(Gravis)的音应低于或至少不得高于接着的音节。但是, 这种主重音表现出某种旋律的结构特点, 还是仅仅表现出某种偶然性, 我们还不很清楚。史诗是否用吟诵调来演唱的(就旋律角度而言, 主重音勾画出了吟诵调)? 或者, 通过变换重音(例如在有重音符号或有沉音符号的前面或后面利用延留的方法), 某种旋律行模式(Zeilenmodell) 仅仅只是有所变动而已(见谱例七)? 摘自第一首《特尔菲颂歌》(Delphische Hymne) 的谱例七虽然遵循了重音规则(该规则就是从众多《特尔菲颂歌》中抽象整理而成), 但是, 旋律的发展和特点并不由主重音决定, 而是由缓慢的下行运动和急速的上行之间的交替进行来决定的。音阶被划分成 g' - f' - ^be' - d' 和 c' - ^bb' - ^ba - g 两个多里亚四音列(这里的 ^ba 纯粹是个重音, 不是 ^ba - g' - f' - ^be' 利第亚四音列的一个部分)。当然, 并不是这些四音列、而是三度链构成了旋律的骨架。没有 ^bb 这一音级, 是一种艺术手法, 不是偶然现象。把 c' - ^bb - ^ba - g 四音列还原为 c' - ^ba - g 这一技法显然与等音(半音分成四分之一音)有关。

IV. 素歌

素歌的旋律风格与唱词所处的礼拜仪式场合相吻合。“如果同一段唱词处于礼拜仪式的不同场合, 其旋律就会有不同的处理。同时, 如果不同的唱词处于相同的礼拜仪式场合, 那它们只有相同的旋律。”(P. Wagner 1921, S. 15) 人们一方面把吟诵(lectio, Pronuntiatio, accentus)与歌唱(cantus, modulatio, concentus)区分开, 另一方面又把日课交替圣歌(Offiziumsantiphonen)的一音节配一音符的做法与弥撒交替圣歌(Messantiphonen)和日课轮唱圣歌(Offiziumsresponsorien)的群组风格区分开, 也与弥撒轮唱圣歌(Messresponsorien)的一音节配多音符的做法区分开。素歌的某些继叙咏旋律特点源于相

人的语言特征。1. 在宣叙式吟唱中，旋律收束由唱词重音决定：或者降低重音前面的音节，或者提高重音音节，又或者降低重音后面的音节。2 宣叙式吟诵的对句法，用停顿和结束来进行的划分，都是以闪米特语言特点为基础的做法。标点符号处的拖腔，也与闪米特语言的表演技巧（亦即延长停顿处或结束处的唱词）相致（l Werner）3 素歌旋律法的段落形式可被理解为典型的朗诵声调，可被理解为提高句子开始时的声调，降低句子结束时的声调。“一般说来，旋律线条在较低的音区开始，然后升至其最高处，再逐渐降至结束音。”

（P. Wagner 1921, S. 9）在素歌的演唱风格中，旋律的构成人多决定了各种模式。例如，第四圣战经按照 $\alpha \beta \alpha \gamma \beta' \gamma' \beta \alpha' \beta \gamma' \gamma \beta \gamma$ 模式由二种八个音或者十一个音的式子组成。在第一调式的交替圣歌和第五调式的升阶经轮唱圣歌中开始式、中间式和结束式互不相同，它们在相同的功能时总是反复。这三组式子的组成虽然各不相同，但是，有些开始段落要求特定的继续，有些中间段落要求特定的结束，以致这些样式的组成，亦即所谓的混成技法，并不总是明显地脱离旋律模式的变体。在一些短小的交替圣歌中，模式变体经常只是一种纯粹的配词法，这里，也就是加几个音，或者减几个音，拆散一些音群，或者使个别音延长成拖腔，以便旋律能适应另外的唱词的音节数和重音。《瓦达·阿娜尼雅》（Vade Anania）的第二句和第五句之间的关系（谱例八，a 和 b），及其与《菲尔马门图·默姆》（Firmamentum meum）第二句的关系（谱例八，c），是这种错综复杂关联的明证。谱例八 a 只有 5 个音节，谱例八 b 只有 9 个音节，因此，它们拆散了开始的 f-g-a (“et”)，又加上了音群 a-b-a (“genti-”)。相反，结尾的变化 (d-f-d-d-c 代替了 e-e-d)，闭收束变为开收束，都有曲式方面的根据：a 作为第二句，是一个后句（第一段），而 b 作为第五句，则是一个前句（第三段）。《Firmamentum meum》(c) 中的某些偏离，部分原因是受制于唱词，这与上述情况类似，但是，这些偏离更应该明确地显现出旋律的变体，开始音的缩减，个别音的调整，以及对比的三度 e-g。

V. 中世纪的歌曲旋律特点和器乐曲旋律特点

阿里吉利（Dante Alighieri）在其作品《平常的口才》（De vulgari eloquentia）（1304 年前后）中，把通谱体的段落与法国普罗旺斯的游吟诗人利用音乐的反复来划分的曲式区分开。反复的曲式是 aab, abb 和 aabb。叠句可构成 aab 式中的结束部分。该旋律构成可使人想起素歌混成技法。

在旺塔多尔（Bernart de Ventadorn）的《Be m' an perdut》（谱例九）中，第一行的结束部与第二行（a）的开始部聚合成了第五行（b）。普罗文斯（Guiot de Provins）的《Ma joie premerainne》的旋律，按照下述与唱词结构显然无关的模式由 5 个开始式和 3 个收束式组成： $\alpha \chi, \alpha \psi \beta \chi \gamma \omega \delta \psi \epsilon \omega | \epsilon \beta | \gamma \psi | \delta \omega \epsilon \omega$ 。调式的使用也有类似错综复杂的情况。米拉瓦尔（Raimon de Miraval）在其《Si tot s'es ma domn'》中，从 d 调（第 1 至 3 行）开始，经 g（第 4 至 5 行）和 d 调（第 6 行），转至 c 调（第 7 至 8 行）。布吕莱（Gace brule）在其《Oez po quoi plainng》虽然用 f-a-c 这抒情的基本五度（Grundquinte）构成了所有行的骨架，但是，各收束却在 f, g, a, e 和 d 调式之间变换。叠歌（Refrain）、回旋歌（Rondeau）和维勒莱歌（Virelai）似乎并不源于法国北部吟唱诗人的艺术（Trouverekunst），而是源于游吟诗人的艺术（Spielmannskunst）。

范式：

a β a a a β a β

A b a A a b A B

范式：

a β γ γ a β a β

A B c c a b A B

从音乐上看，回旋歌（范式：希腊字母表示旋律行，罗马字母表示唱词行，大写字母表示叠歌）只与叠歌旋律有关。回旋歌的关键之处就是一再寻找其他有韵的唱词行，寻找半叠歌和全叠歌的旋律行。该歌曲形式的一个音乐方面的条件就是：第一旋律行可与第二旋律

行分开。在叠歌形式的维勒莱歌（范式 1）中，一方面，段落第一部分的音乐也是新的，另一方面叠歌不被打散。所以，比起回旋歌里的叠歌行之间的相互关系，维勒莱歌里的这种相互关系要密切得多。看来，维勒莱歌的曲式似乎要比哈勒（Adam de la Halle）挑选的回旋歌曲式更适合于叠歌，例如《Irop desir a veoir》（谱例 11）的叠歌，其中，a 和 b 两行几乎不可分开。

尽管调式节奏（modale Rhythmik）可被看作强调的节拍节奏，尽管节拍的移动起到了使曲调走样的作用，但是，在 12 和 13 世纪时，旋律的音列和节奏之间的关联并不明确，也不是固定的：人们可以合理合法地以不同的节奏样式来演唱它们（J. Handschin, AM 24, S. 125）。在《离开天国的漫游》（Syon egredere）这首孔杜克图斯（谱例 11 a）中，前后关联的各行不同节奏是由音节数的变换引起的；而在经文歌《听着，女儿》（Audi filia - mocires voz）（谱例 11 - b）里，则考虑到了经文歌与高音的协和问题。

中世纪器乐旋律法的遗存、13 世纪的演出曲日和舞曲均未得到足够的研究（参见本辞书“器乐音乐”条目）。正如贝塞勒曾经指出，“特里斯坦哀歌”（lamente di Tristano）和接着的罗塔舞曲是骨架旋律的变体。《三泉舞》（Istampita Tre fontane）由为数很少的段落交替组合而成。在《盖塔舞》（Istampita Ghaetta）中使用的技法，亦即以总是不同的样式，反复诸如 d-c-d-e-d 和 d-c-B-A 这样一些乐音组合（不让它们作为主题或者骨架旋律固定下来），使我们想起了马卡姆原则。

VI. 十二至十六世纪的多声部音乐

12 至 16 世纪多声部音乐的旋律构成，大多建立在一些被称作“自由改编”（Paraphrasierung）的技法基础之上，而所谓的自由改编则是一个含义模糊的集合名称。这里的自由改编，一方面是指范本，或者素歌要去适应另外一种旋律风格，极端地说，“是指就节奏、旋律和调性角度而言均为独立的旋律形态，当然，定旋律的乐音材料被编织在其中了。”（R. von Ficker 1919, S. 20）另一方面，不仅将被加工的旋律，而且某些加工技法也都源于素歌。所以，举例说，在图尔内弥撒的信经中，人们一方面以变化的休止和变化的旋律重点来自由改编第一素歌信经（chorales Credo I），另一方面重新排列第一信经的样式。也就是说，通过旋律从素歌中吸收组合相同样式的技法。1. 例如，在 12 和 13 世纪的多声部附加段里，通过次要音和装饰性音群对旋律进行润色，常常可回溯至素歌技法，当然也并非一贯如此，例如在 14 世纪的意大利牧歌中就不是这样。2. 在音乐意识中，包括在中世纪晚期的音乐意识中，素歌的创作技法，亦即从在调式上看有特性的样式中组成旋律的技法，已经成为一种如此固定和理所当然的传统，以致于经常无法在自由改编某种范式与仅仅是一般的、在调式上有关联的旋律法之间划出界线。3. 旋律模式的创作也与此相类似。诸如 g^b-g-f-g-g^b-d-e-d 这样一种混合利第亚调式的旋律骨架，在一首素歌中就会得到简单的加工，在一个多声部的附加段里，就会得到复杂的加工，而并不作出决定，在该附加段里是否要对已有的旋律进行自由改编，或者一种旋律类型是否要以另一种形式出现。4. 改变节奏的方法与改动唱词的某些形式相类似：把音列先划分成 d-c-e/f-e-d/c-d-d 三音组，然后再划分成 d-d-c/e-f-e/d-c-d 三音组的方法，应与为 11 音旋律式既配上 6 个音节、又配上 2 个音节的技法进行比较。

与更古老的奥尔加农相对应，1200 年前后圣母院派的旋律法受到协和规则和节奏调式（rhythmische Modi）均衡性的制约和限制。莱奥南（Leonins）的那种富有表现力和装饰性的旋律法被固定为佩罗坦（Perotins）的和弦旋律法和清晰的节拍节奏，一方面似乎是一种僵化和穷困化的表现，但是，另一方面这又是自由地理性地去掌握作曲技法的前提。各种旋律技法和对位技法，反复或者模进，声部交替或者模仿等等，相互都处于密切的关联之中。相对于各旋律间的形式功能而言，旋律的音乐含义更少直接以其音乐形态为依据。谱例十二摘自本内迪卜姆奥尔加农（Benedicamus-Organum），该谱例展示了佩罗坦的段落构成和段落交替艺术：第一声部被划分成 4+4，第二声部被划分成 3+3 双长音符节拍（Doppellongalakt）

15 和 16 世纪复调的旋律法明显以线性连续性、以努力达到仿佛是自然的均衡为其特点。雷迪克塔戒条 (Redicta-Verbot) 比素歌中的规则更严格：诸如迪费和帕莱斯特里那这样一些作曲家，在加工素歌旋律时几乎完全不用乐音的反复和乐音群的反复。谱例十三摘自迪费的经文歌《欢迎圣母玛利亚》(Ave regina celorum)。该谱例表明，与素歌的范例比较，它具有法兰克佛兰德风格的几种典型特点：避免乐音的重复、追补跳过的音级和平衡各音区之间的关系。16 世纪时，迪费的旋律风格和奥克冈的旋律风格已经“圆满形成”，或者从另一个角度说，已经得到理性的确立，以致于人们能够把握帕莱斯特里那的原则。这是一个方面。但是，另一方面，线性旋律法的主要特点受制于通篇模仿的公式化、受制于准确诵咏的要求、受制于声部数的增加，以及有关三度-五度音响和三度-六度音响连贯的“完全和谐”的倾向。帕莱斯特里那学派的“跳进原理”(K. Jeppesen) 说明，不会从一个重拍的四分音符向上跳进；从一个非重拍的四分音符跳进到重拍的四分音符也很鲜见 (P. Hamburger 1956)。这一规律是由旋律的连续性及其简朴的学派特点引起的，因为向上跳进明显比向下跳进突出，而且，跳进对四分音符运动所产生的不连贯作用要强于对二分音符运动所产生的作用，因为四分音符之间的关系更为紧密。

第二作曲方式¹¹⁵⁾的旋律风格并不是从蒙特维尔第和卡奇尼 (Caccini) 的单声部歌曲才发展起来的，而是从罗勒 (Cyprian de Rore) 以来的牧歌中发展而成的。这种作曲方式从十六世纪早期的 (按帕莱斯特里那的标准看) 自由的旋律法中所得出的，并不是理性地去固定声部进行规则和和弦规则，而恰恰相反，是不断解放声部进行规则和和弦规则。其特点主要有如下几点：1. 允许有未作准备的延留音，允许有跳动的替换音；2. 使用不协和的增减音程作为旋律构成的手法；3. 自由地使用切分音作为富有情感的表述；4. 使用反复和模进作为一种修辞学表达技法；5. 在各种不同的节奏等级 (如 ♩ ♪ ♫ <作为长、中或短的时值>、♩ ♪ ♫ 和 ♩ ♪) 之间交替朗诵。

VII. 十七至十九世纪

有人认为，十七至十九世纪的旋律法以调式和声 (tonale Harmonik) 为基础，并因此使旋律法日益贫乏。这种观点很成问题。这是因为，如果说巴赫的旋律特点比维瓦尔迪的“更线性”，那并不是因为巴赫的旋律特点与和声联系较少，而是因为这种和声更富有级进感。而且，调式和声并没有什么固定的、事先规定的东西，它从来只在旋律和对位的交互作用中形成。谱例十四 a 摘自贝多芬的 c 小调 32 首钢琴变奏曲 (WoO 80)。要准确地确定，其中第二小节的 e' 为什么是一个和声外音，这种简单、而且似乎是多余的做法，表明了多种因素的渗透，其中有旋律因素 (导音和模进)、对位因素 (第一小节的三全音强迫声部进行) 和和声因素 (涉及 f 的 V-III-I 比 V-I 更弱)。在摘自沃尔夫 (H. Wolf) 的歌曲《我那位亲爱的请我来吃饭》(Mein Liebster hat zu Tische mich geladen, 见谱例十四 b) 的几小节中，反复的 b'd' 和 f'' 音，不是固定的吟诵音，而总是 (涉及不同的和弦) 具有其他调性功能；所以，在乐音特性和表达特性方面，和声的决定因素使旋律手法更加丰富。由于和声乐音和和声外音之间的差异，区别协和的旋律乐音与不协和的旋律乐音，以及区别全音阶的自然的 (diatonisch-leitereigen) 旋律乐音与半音阶的自然外的 (chromatisch-leiterfremd) 旋律乐音的传统方法，得到了补充，或者不再适用。在完全遵循作曲规则进行的作曲中，和声外音无非是一个不协和音；但是，在功能和声学中，一些不和谐音，如属七和弦的七度音，也是和声乐音；相反，一些协和音却是和声外音，如在 a-c-e/a-c-f 这样的和弦列里，e 是 f 的延留音，或者 f 是 e 的替换音。此外，只要音阶以调式和弦关系为基础 (而不是和弦关系以音阶为基础)，那么，在大调中被升高的第四级 (IV) 只能作为经过音或者延留音，但是半音阶的自然外音，不能作为“重属和弦” (Doppeldominante) 或者“交替属和弦” (Wechseldominante) 的二度音。使用或者避开延留音，既可以是一种形式标准，也可以是一种风格标准。所以，举例说，各种三和弦分解 (Dreiklangsbrechungen) 及其对题，叹息动机等等，在曼海姆乐派的交响曲中就是某些形式功能如前半句、后半句，或者主题、副题这样一些旋律方面的老套话。几乎不使用延留音，主要是不使用半音阶的延留音，

是贝多芬第一创作阶段完成的一些作品的风格特点 (H. Gal)。半音阶的上延留音 (二度前的四度音, 五度前的六度音或者八度前的九度音) 是韦伯和布拉姆斯作品的特点。而半音阶的下延留音则是莫扎特作品、也是瓦格纳作品的特色。当然, 莫扎特让五度的延留音与主三和弦发生联系, 而瓦格纳则让其与属七和弦发生联系。

如果按照“音乐的”咏叙调成分和“戏剧的”吟诵调成分的比重来确定歌剧旋律特点的风格, 那我们就可以把吟诵调和咏叹调的分离与十七世纪早期的、其中这两种成分尚未分开的单声部歌曲对等起来, 或者相反, 可以针对十八世纪新那不勒斯乐派的协奏性咏叹调和僵化的清宣叙调, 来强调格鲁克改革歌剧的表演式风格, 后者用咏叙调的特点来修改吟诵调, 用吟诵的特点来修改咏叹调。当然, 从戏剧艺术的角度看, 还没有合适的歌剧风格的分类方法。传统的咏叹调旋律特点, “恢宏的悠扬如歌的旋律” (grosse Kantilene), 并不总是“声乐性的-如歌的”, 器乐因素贯穿在被看作歌剧风格的“音乐成分”中。清宣叙调也不总是“戏剧性的”, 因为如果我们要求一种想适合于剧情的旋律特点, 去适应总是不同的情景, 那么, 总是相同的吟诵调模式也就无戏剧性可言了。音乐角度的歌剧风格不应分裂成具有一定特点的对话和化了装的音乐会。这种歌剧风格的问题就是“声乐性的-如歌的因素”与节奏之间的连接, 而这种连接则会在任何瞬间突然发生变化, 就如戏剧情节所要求的。格鲁克虽然用合适的吟诵方式来区划歌剧常规创作中的刻板节奏, 但是, 由于快速地替换那些总是不同的节奏型态, 其旋律特点还是要回到仅为残缺不全的、或为隐含的如歌特性上。相反, 在莫扎特的歌剧中, 戏剧特性的动机和节奏型主要用表情来刻画, 而少用歌唱特性来刻画。这里, 一方面是因为这些动机和节奏型与戏剧情节有更加紧密的联系, 另一方面它们又不关注“如歌唱般的特性” (Kantabilitaet)。歌曲的旋律特性因为放弃了“直露性”而区别于歌剧的旋律特性。它与唱词的联系是把唱词看作诗歌, 而不是表演的语言。歌曲的旋律特点历来受到假民间音调这一“西拉”和简化了的歌剧风格这一“卡律布迪斯”^[16]的威胁。较窄的音域和并不引人注目、但具有丰富层次的节奏是歌曲风格的特点。当然, 这并不是说, 歌曲与较宽的音域无缘; 不过, 比起旋律运动的大摆动来说, 间歇时的声区变化 (这意味着音色和音调的变化) 对歌曲风格的形成影响更大。

1600 年以来的器乐旋律法历史受以下三种因素的制约: 1. 借助于 (由唱词形式和唱词内容发展而成的) 声乐范式, 在器乐音乐中, 有大量的旋律表达特点或表达记号源于这些声乐范式; 2. 区划和扩大了各种乐器的具有特性的表现形式和外形; 3. 由“物质”构成的旋律形象转变为曲式功能的倾向 (在这类曲式中, 始终是一种因素受制于另一种因素, 或者是它们互相制约)。

在弗雷斯科巴尔迪 (Frescobaldi) 的坎佐纳 (印行于 1628 年) 的主题中, α 、 β 和 γ 三部分的音程是变化的 (谱例十五 a), 这样, 在相同的开始处, 收束级 (Kadenzstufen) 可以是不同的, 反之, 在不同的开始处, 收束级可以是相同的。动机的组合还并不能理所当然地冠以主题这一名称。而且, 音乐的关联并不依赖于诸如续进类型 (Fortspinnungstypus, 译展衍类型) 或者歌曲类型这样一些旋律形式, 也不依赖于各收束级之间的功能关系, 而只受制于动机工作。相反, 莱格伦齐 (Legrenzi) 的奏鸣曲《一首来自萨沃尹的曲调》 (La Savorgnana, 1655, 见谱例十五 b) 的主题建立在和弦一和声的基础之上, 另外, 其调式构成了功能的关联。所以, 并不像在坎佐纳中那样, 通过对分动机作交替的、旋律和对位方面的组合来取得多样性的效果; 而是利用各种各具特性的不同对比动机来取得, 当然要在和弦格式的界线之内。“续进类型” (W. Fischer 1915) 代表了十七世纪旋律作曲技法的第三发展阶段。在前部、续进和尾声这样一个被划分为若干部分的统一体中, 不同的或者说各种对比的动机, 不仅在对位方面, 而且在旋律方面都互有联系, 而且形成了固定的模式。

1750 年前后, 由于人们使用了作为“标准的基本模式” (H. 里曼语) 的 8 小节乐段, 使用了具有决定性对比意义的主题, 也由于放弃了节奏的延续性而将续进类型和数字低音一起来之高阁。在亨德尔的大协奏曲 op. 6, 1 (谱例十六 a) 中, 独奏和全奏虽然也在很窄的音域中进行对比, 但是, 一方面, 该曲的独奏小节是“利都奈罗前部”的可替换的续进, 而在

施塔米茨的D大调交响曲的总主题(Hauptthema, 见谱例十六b)中,动机的对比具有决定性意义(这里各部分的旋律特点及其相互关联均由对比所决定)。另一方面,亨德尔这首大协奏曲的独奏和全奏由一种贯穿前后的、用数字低音体现的基本运动所支撑,而在贝克(Franz Beck)的g小调交响曲op. 1, 1中,各动机因为“持续性受到损害”而互相分离:3/8弱起和1/8弱起之间的区别,留下了两个空的八分音符。

18世纪中叶以后在旋律和旋律段(Melodie)之间出现的越来越成问题并且日益受到危害的关联,在古典主义音乐中因利用了以下一条作曲原则而得到保护:1. “必要的伴奏”:交响音乐的旋律特点要是没有与次声部的关系(次声部与之结合在一起,支撑它、补充它,或者与之进行对比)则几乎无法想象;就连如歌的、似乎是在自言自语的旋律(如贝多芬小提琴第一乐章的副主题)也与该乐章开始诸小节的不断反复的、仿佛是主题的定音鼓节奏不可分离地联系在一起。2. “扩大了乐段”,在此其中,总是接下来的音乐构成了过去了的音乐的补充性“后部”(Nachsatz);例如,在莫扎特的C大调交响曲KV551的第一乐章中,不仅1/2小节对3/4小节,1/4小节对5/8小节,而且还有,1/8小节对9/23小节,1/23小节对24/55小节。3. 动机链接;在海顿的弦乐四重奏op. 33, 6中,由五个乐段组成的呈示部里,第9小节与第8小节、第19小节与第2/3小节、第27小节与第5小节、第35小节与27/28小节、第49小节与14/15小节相连接。

在19世纪中叶,因为出现了主要由瓦格纳的主导动机塑造的表演式器乐风格,古典乐派的旋律作曲技法受到冷落。尽管这一风格有了较长的酝酿阶段,但它直到李斯特的交响诗中才成为占统治地位的旋律类型。其特点是“节奏散文”(rhythmische Prosa)。这一概念说明,这时的旋律特点不再依靠轻重拍、前半句和后半句这样的节奏模式。用于区别开放的和封闭的旋律乐句的传统方法也失效了。只要主导动机类型没有要求延续,它就是封闭的,但是,只要它没有收束,就是开放的。模进技法、主题变形、交响诗的形式特点、乐章中乐句循环(Satzzyklus)的集合、标题性等等,可被直接或间接地理解为均由该旋律类型逼迫得出的结果。一方面,该旋律类型不允许“可发展的变体”;所以,在纯粹的主题模进与其变形成为另一个主题之间缺少一个中介。另一方面,因为乐章(Satz)缺少“扩大了乐段”的骨架,而分解成了一些相互没有联系的段落;副主题成了慢乐章,该乐章也因此成了乐句循环。但是只要这一旋律技法的各种表述既不是用传统的乐段句法,也不是用发展的变体加以相互连接,而仅仅用它们本身所说明的东西来加以连接,那么,为了理解其中的关联,利用标题来解说音乐的内容则是必要的。在瓦格纳的乐剧中,标题性和节奏散文以对唱词的表达为基础。“只要旋律与诗作没有处于强制性的关系之中,那么该旋律一定会丧失几乎是所有的节奏特点”。此外,从作曲技法的角度看,与贝多芬的“必要伴奏”有联系的“过渡艺术”(Kunst des Uebergangs),无非是解决动机与主题之间中介问题的方法(这些动机与主题既不能对乐段作出补充,又不允许出现有发展的变体)。

VIII. 二十世纪

除了古风化的调式旋律特性外,20世纪所有旋律特性的前提就是原则上的12音级性;较少地使用可用的乐音显然是一种限制性的风格。在调式和弦和声中,该风格因大小调之间的交替作用和副属和弦的形态而形成,例如,在斯克里亚宾的作品中,该风格就是因和声式IIn-V转到了全部自然音级上而形成的。以下三种现象的基础是原则上的12音级性(这类音级性从调性的或者从动机的角度发声):1. 自由的无调性和十二音无调性;忽略自然半音与半音阶半音的区别,或者说忽略大二度与减四度的区别,是放弃基音或者放弃主和弦的一种可能的、但并非必然的结果。2. 调式音阶的组合,例如,欣德米特的《小曲系列》(Reihe kleiner Stuecke)第7号中f爱奥利亚调式与^be弗里吉亚调式和f弗里吉亚调式的结合。3. 各种新音阶的结构。自布索尼的《关于音乐艺术新美学的构想》(Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst, 1907)发表以来,不断有人,如B. 巴托克、A. 齐尔品(室内协奏曲op. 35)和O. 梅西昂等人都曾对这类新音阶进行过探索。这类新音阶或者意指在使用的音阶中预先构建某作品的各种动机背景,或者,它们就是传统音阶的修改版,而且它们

还常常让人们认识到源出自瓦格纳传统的半音和声的种种先决条件。

1900年前后，由于以下二方面的原因，亦即1. 由于出现了快速的和声节奏（和声替换）；2. 由于出现了大量椭圆形的、其中中介和弦受忽略的和弦关系；3. 由于现代旋律技法具有了丰富的变化音和和声外音（而使用这些乐音则几乎不再需要遵循任何规则，凡是人们无法对其作出解释的乐音，统统称作替换音），旋律技法与和弦和声之间的关系变得成问题了。但是，雷格尔（M. Reger）用少量和声外的旋律乐音来平衡快速的和声节奏，他的这一做法导致的结果是，不再是和弦链接成为旋律技法的基础，而是相反，旋律技法看来成了和弦进行的动因。旋律技法从和弦和声中“解放”出来，既是和声分化的结果，也是和声分化的反作用，这与不协和音从声部进行规则中解放出来的现象类似。我们可以把十二音体系，亦即“用十二个相互关联的音进行作曲的方法”（勋伯格语），理解为旨在以下述乐音关系作为旋律法（这里的旋律法既不应依赖于和弦关系，也不应服从于诸如由欣德米特所恢复的旋律调性）基础的一种探索：这里的乐音关系并不以协和音与不协和音的“自然”等级为基础，而是以贯穿于整部作品的主题-动机加工的历史前提为基础。音列不是主题，而是各种主题-动机关系的总称。它的48种可能的形式（四种形态各12种位置）并不导向一个基本形态，而是像乐音一样，“仅仅相互发生关联”。因为在关系系统中，逆行是否应被看作基本形态的反向形式，或者反过来说，基本形态的反向形式是否应被看作逆行，完全由语言习惯所决定。十二音旋律特点不是“间距旋律特点”，因为“解放不协和音”虽然意指不协和音并不必须被解决，而是被看作“直接的理解”，但是，解放不协和音也不是说，不协和音不是一种作为协和音的复杂音程，三全音不仅是一个较大的间距，而且是一个四度。音列与单个旋律的关系类似于调式与单个旋律的关系：在副多里亚调式中，有些音程列，如A-c-d-f，事先就已形成，而另外一些音程，如A-e-g，则被排除在外。在序列音乐中，旋律和节奏的范畴被束之高阁，它们被分解在诸如音质、八音位置、相对音长等“参数”（乐音特性）之中，相对音长、乐音强度等相互分离的参考单位服从于音列技法。如果说在传统的旋律中，这些参数构成了一些并不独立的要素，构成了仿佛是“自然的”关系，那么在序列音乐中，它们之间的合理关系就成了作曲层面上的严重问题。序列体系解体以后，旋律技法又面对着多种多样的发展可能性。

[1] 墨尔波墨涅 (Melpomene)，希腊神话中司悲剧和竖琴演奏的女神。——译注，下同

[2] 廷克托里斯 (Joh. Tinctoris, 约1435-1511)，音乐理论家，生于比利时的尼维尔。

[3] 伽福里乌斯 (Fr. Gafurius, 1451-1522)，意大利作曲家、音乐理论家。

[4] 马尔梯亚努斯 (Martianus Capella)，当为活动在公元5世纪前后的拉丁语作家。

[5] 鲍尔豪斯 (Fr. Beurhaus, 1536-1609)，德国音乐理论家。

[6] 布尔迈斯特 (J. Burmeister, 1564-1629)，德国音乐理论家。

[7] 切罗纳 (D. P. Cerone, 1566-1625)，意大利音乐理论家。

[8] 结束音 (Finalis)，指教会调式曲调中决定某调式的结束音。

[9] 此音列中的b已经译为英制，下同。

[10] 普罗托斯调式 (Protos)，系四种正教会调式之第一种，忒特拉多斯调式 (Tetrardos)，系四种正教会调式之第四种。

[11] 这里的继叙咏指中世纪时广泛采用的一种拉丁诗歌形式，常作礼拜仪式的附加内容，为节日或重要圣徒节令弥撒的“阿利路亚”后面一字多音的大段花腔中新增的歌词。这些歌词大多为散文，故用“Prosa”表示，如上文提到的散文体、散文特性。所以，这里的继叙咏也可译作散文继唱或音乐散文。

[12] 伽里略 (V. Galilei, 1520-1591，一译伽利莱伊)，意大利琉特琴家、作曲家，著名天文学家伽里略之父。

[13] 和弦和声 (Akkordharmonik) 一词在德语文献中十分少见，以笔者理解，和弦和声就是主调和声，因为通常的 Homophonie (主调音乐) 与 Polyphonie (复调音乐) 相对

使用，而和弦和声与线性和声 (lineare Harmonie) 相对使用。从中可以看出，原文作者试图从特定的角度来进行论述。

〔14〕大调三度 (Durterz) 一词似为达尔豪斯自造，以笔者理解，它就是大三度，但达氏从大调的角度来考虑问题，有其一定的用意。

〔15〕第二作曲方式 (Secunda pratica) 是蒙特维尔第在其第五牧歌集序言 (1607) 中首创的概念，系指 1600 年前后出现的一种作曲方式。该方式以语言为出发点，让音乐完全为唱词、为内容、为情感的表达服务。蒙特维尔第认为，它的对应概念是以对位为主要方式的所谓第一作曲方式。

〔16〕西拉和卡律布迪斯系希腊神话里大海中的两块相对而立的险礁，或谓两个海怪，船过此处必被打翻。

参 考 书 目

- Danckert, W., Das europ. Vld. (欧洲民歌), Bln. 1939.
- Ficker, R. Von, Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen (特兰托弥撒的润色技巧), in StMw VII, 5.
- Fischer, W., Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klass. Stils (论维也纳古典乐派风格的发展史), in StMw III, 1915.
- Gal, H., Die Stileigentuemlichkeiten des jungen Beethoven (贝多芬早期作品的风格特点), in StMw IV.
- Jeppesen, K., Der Palestrinastil u. die Dissonanz (帕莱斯特里那风格与不协和音), Lpz. 1925.
- Hamburger, P., Stud. zur Vokalpolyphonie (关于声乐复调研究), Wiesbaden 1956.
- Lotze, H., Grundzuege der Aesth. (美学大纲), Lpz. ³/1906.
- Wagner, P., Greg. Formenlehre (格里高利圣咏的曲式学), Lpz. 1921.
- Wiora, W., Die Variantenbildung im Vld. (民歌的变体构成), in JbfVf VII, 1941.
- Europ. Volksmusik u. Abendlaend. Tonkunst (欧洲民间音乐与西方音乐艺术), Kassel 1957.

哈尔姆. 论两种音乐文化. Von zwei Kulturen der Musik. Muenchen 1913.

音乐导论. Einfuehrung in die Musik. Bln. 1926.

科赫. 作曲指南初稿. Versuch einer Anleitung zur Composition.

Lpz. 1782-1793.

库尔特. 线性作曲基础. Grundlagen des linearen Kp.. Bern 1917.

拉赫. 旋律修饰发展史研究. Stud. zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoeie, Lpz. 1913.

音乐、语言和文学中的反复结构原则. Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung im Musik, Sprache u. Lit. In Sitzungsber. 201-202 de Akad. Der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Klasse, Wien 1925.

雷哈. 论旋律. Traite de melodie. 1814.

里帕尔. 作曲基础. Anfangsgruende zur mus. Setzkunst. Ffm. U. Lpz. 1752-1768.

马泰松. 完美的乐长. Der vollkommene Capellmeister. Hbg. 1739, Kassel 1954.

默斯曼. 实用音乐美学. Angewandte Musikaesth.. Bln. 1926.

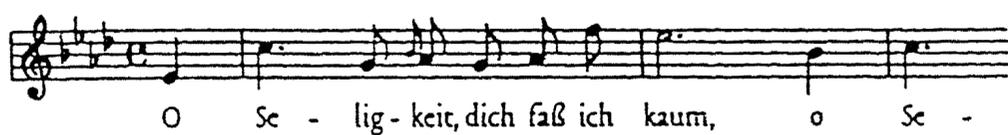
尼歇尔曼. 旋律. Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften. Danzig 1755.

廷克托里斯: 《音乐术语定义》, Diffinitorium terminorum musicae, CoussSIVI85, cap. 185.

谱例一



谱例二



谱例三

^a
Ec - ce an - cil - la Do - mi - ni

^b
Sta - tu - ra tu - a as - si - mi - la - ta est pal - mac

^c
Was ist dei - ne Schuld, was ist die Ur - sach dei - nes To - des?
6# 7 6

^d
Die Liebe hat gelogen, die Sorge lastet schwer, be - trogen, ach betrogen

谱例十一



谱例十三



谱例十四 a b

Musical score for Example 14, divided into two parts, 'a' and 'b'. Part 'a' shows a melodic line in treble clef and a bass line in bass clef. Part 'b' includes the lyrics "das Brot steinhart und völlig stumpf das Messer" and features dynamic markings such as *ff* and *sf*. The score includes various musical notations like slurs, accents, and articulation marks.

谱例十五 a b

Musical score for Example 15, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is marked with 'a' and 'b' above the first and second measures respectively.

谱例十六 a-c

Musical score for Example 16, consisting of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The score includes markings for "Tutti", "Solo", and "Tutti" again. It features various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

《六月十日 星期六》

第五部份 傳統音樂的旋律研究 (一)

主席：樊祖蔭

對古琴曲旋律形態特徵的幾點認識	匡學飛	208
楚商調琴曲研究	楊春薇	218a
旋律研究及文化內涵：從笛子音樂談起【此論文不在本論文集內】	劉長江	
福建南音器樂曲〔譜〕的骨幹音及其潤腔	黃少枚	229

第六部份 民族音樂的旋律研究 (二)

主席：李西安

從“安代”歌舞與蒙古博教音樂的旋律特徵及其文化蘊涵看 兩者的親緣性	包愛軍	246
論“烏日汀多”的旋律發展	巴音滿達	260
鄂西土家族與荊楚漢族民歌旋律的比較研究	齊柏平	279
黑龍江滿族民歌的旋律形態結構及其相關的文化內涵	關杰	289
從淮南民歌的旋律音調中看文化過渡區的音樂風格	李敬民	299

第七部份 旋律與音樂創作 (一)

主席：陳應時

論巴赫的旋律形態	沙漢昆	316
蕭斯塔科維奇旋律研究	錢仁平	325
試談奏鳴曲式發展部的旋律特徵	李世相	339
《電車走過的日子》：用擴張法創作旋律的實例	陳錦標	350
以西方音樂語言表達的中國旋律【作者只提供論文摘要】	關燕兒	359

对古琴曲旋律形态特征的几点认识

(论文摘要)

匡学飞

中国古琴音乐历史悠久，文献繁浩，特色鲜明，是我国优秀传统文化里一份殊为丰厚而且珍贵的遗产。笔者提出了在学习过程中关于古琴曲旋律的节拍、音程、音色、材料发展与结构的几点认识。

古琴曲旋律里的节拍形态是丰富多样的。文中涉及了三类：1 拍值均匀、小节等长、强弱交替规律的“有定拍也有定节”的节拍形态；2 有相对均匀稳定的“拍”而无相对均匀稳定的小节的“有定拍但无定节”的节拍形态；3 “无（定）拍也无（定）节”的近于散板的节拍形态。它们都有一定的不确定性和偶然性。

古琴音域宽广，音色丰富，演奏手法繁复。古琴曲旋律藉繁复的演奏手法在超越四个八度的宽广音域上自由驰骋，而且经常出现八度以上的宽跨度大跳音程，同时显现出多种音色变化组合。即便是在比较短暂的乐汇、乐句中作宽跨度音程的大跳与频繁的音色变换，也并不影响旋律的连贯、流畅和完整。而且还大大地加强了旋律的艺术感染力。

一首古琴曲旋律在其跌宕起伏的运动进程中，常常会围绕着最初的起始材料去步步变化发展。其中有一种方法——形态很值得注意：它不同于常义的变奏、展开、派生和对比，但又可能包含一些这样的成分，体现出一种“裂变—重组”的再生性发展与结构原则，并迥异于西方音乐的一套曲式结构形态，呈现出古琴曲自身的一些曲式结构特征。

古琴曲旋律的总体音响听起来常常有一种近似“敲击”的效果。这些音是单个的、“点状”的，使人联想到以单音节为显著特征之一的中国汉族语言及其方块文字。不少古琴曲旋律如诗如歌如书如画，往往拥有开阔的时空视野和深沉博达的情怀。

历代流传下来的古琴曲旋律诚然是古老的。但在某种意义上讲又还有些“现代”意味。从中，甚至可以见闻到欧美近现代音乐正在苦苦寻索的，而在我国古代音乐中早已存在的某些“故技”和“先声”。

不同地域、不同时代的音乐文化之间尽管有这样那样明显的差异，但在它们各自的发展进程中也往往有着相通甚至近同的思考和做法。他山之石诚可攻玉，但更多地从我们自己的深厚传统中去吸取营养、获得启示，当是发展真正的中国现代音乐（或曰现代中国音乐）的十分重要的一个环节和方面。

对古琴曲旋律形态特征的几点认识

[王学飞

中国古琴音乐历史悠久，文献繁浩，特色鲜明，是我国优秀传统文化里一份殊为丰厚而且珍贵的遗产。本文是笔者在学习过程中关于古琴曲旋律的节拍、音程、音色、材料发展与结构的几点认识。

笔者以为：古琴曲旋律中“有定拍但无定节”和“无定拍也无定节”的节拍形态、宽跨度音程及多种音色的集中组合、初始主题材料因素贯穿始终“裂变—重组”的再生性发展手法与结构原则尤其值得注意和学习。

它们是古老的，然而在某种意义上讲又还有些“现代”意味。在古琴曲旋律的这些形态、组合、手法与原则中，甚至可以见闻到欧美近现代音乐正在苦苦寻索的，而在我国古代音乐里早已存在的某些“故技”和“先声”。

—

古琴曲旋律里的节拍形态是丰富多样的。

像《酒狂》（姚炳炎打谱 许健记谱）、《关山月》、《广寒秋》或《华胥引》这类作品，它们长篇幅地保持某种节拍（拍值稳定，小节等长，强拍弱拍的交替比较有规律），只在个别位置偶尔插入多上一两拍的小节，或者更以某一种单一的节拍贯穿始终。以今天的节拍观念来看，它们也堪称标准。且称之为“有定拍也有定节”的节拍形态。如谱例 1、2，分别是 6/8 和 2/4 节拍：

谱例 1 《酒狂》
♩ = 82

神奇秘谱
姚炳炎打谱 许健记谱



谱例 2 《关山月》
♩ = 63

梅庵琴谱
管平湖演奏 王迪记谱



有的古琴曲的曲首、曲中或曲尾，没有常规意义上的小节划分与强弱拍的规律交替；严格地说，其间原本就没有现今常规意义上的定值均匀的“拍”（如果说有“拍”，也只是近似的、可以伸缩的）。而有时仍可以见到的小节划分及小节线，其实已经淡化甚至失去了原有的含义，而近乎于句读的划分了。用现今通用的五线谱记录出来，应是费些斟酌的“近似”之法，实属难得。它们通常多被称为散板，笔者在这里称其为“无（定）拍也无（定）节”的节拍形态。如分别处在曲首、曲中和曲尾的谱例 3、4、5：

谱例 3 《醉渔唱晚》

李子昭传谱
卫仲乐演奏 许健记谱



谱例 4 《幽兰》

古逸丛书谱
吴振平演奏 许健记谱



谱例 5 《渔歌》

五知斋琴谱
吴景略整理打谱并记谱

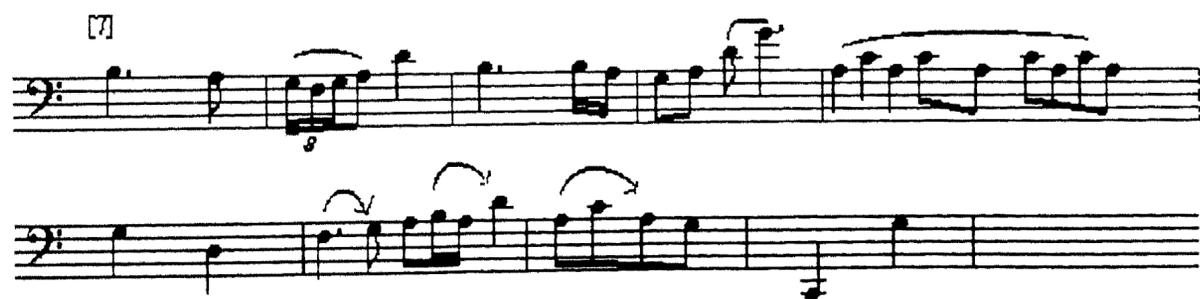


而在《幽兰》这首琴曲的别的好几个演奏记谱版本中则更有大段大段的甚至是全曲自始至终都在使用这种形态的节拍了。这类“无（定）拍也无（定）节”的节拍形态，在我国其它一些乐种里也很常见。这类节拍形态，虽说通常多被称为“散板”，然而其实都不散。比如我国戏曲音乐中的散板类声腔，其间常用鼓箭或击板来作点缀支撑和密集烘托，使之前后连续，甚至保持一种强显的张力。古琴曲旋律里前述的近乎散板的“无（定）拍也无（定）节”的节拍形态，则更有在理解作品基础上作恰当的分句、“呼吸”所体现出来的音乐中的“意思”，诸如其中的意、气、神、情这些深层的内涵，将“散处”的诸音贯串联系起来。

为了保存和传播的方便，用现在通用的五线谱来记录古琴曲旋律，很自然地会要带入今天的节拍观念。从实事求是的、尽量忠实准确的记录来看，古琴曲旋律中除了前述的两类节拍形态之外，还存在着大量介乎其间的、不拘一格的、更为灵活机动的又一类节拍形态。在这类节拍形态中，有着相对均匀稳定的“拍”，但没有相对均匀稳定的小节。小节里的“拍”的数量可多可少，时增时减，使小节可长可短，时伸时缩；而且，这些小节的长短伸缩和其中所含拍数的多少增减都没有周期性。由此，旋律进行过程中强拍弱拍的交替自然也就没有了相对稳定的规律和模式。如谱例 6、7：

谱例 6 《樵歌》

蕉庵琴谱
刘少椿演奏 许健记谱



谱例 7 《稚朝飞》

五知斋琴谱徵言密旨订大还阁琴谱合参
吴 景 略 打谱记谱

这类有着相对均匀稳定的“拍”却并无相对均匀稳定的小节——且简称为“有定拍但无定节”的节拍形态，其“定拍”是贯穿于旋律进行中的一种统一因素，它维系着前后旋律，使之可以持续较长的时间，连成较大的篇幅，构成一个相对完整的整体；而那“无定（的）节”则在旋律的进程中带来了自由丰富的变化可能。可谓“有定拍之维系而无定节的束缚”。我们平日常常碰到的临时变换拍子和人为的重音移位现象，与古琴曲旋律中的这类“有定拍但无定节”的节拍形态之间，或许有着一定的相通之妙。

自唐以来，古琴曲谱（减字谱）原本只有音高位置与弹奏方法的记载，而没有什么节奏拍子标示。不仅是没有标示，并且还不主张标示，任由演奏者去自行安排。而琴家在演奏中也很注重要有自己独到的理解和处理。于是同一首古琴谱便可以有多种不同的演奏版本。由此，又带来了一定的不确定性和偶然性。比如，同是一首《酒狂》，姚炳炎先生打谱的是“规范”的 6/8 节拍，属“有定拍也有定节”；据说吴又光先生打谱的却是 6/8、5/8 交替的混合节拍；而张子谦先生打谱的则是“有定拍但无定节”与散板式的“无（定）拍也无（定）节”两种节拍形式的综合。当然，古琴曲旋律节拍的这种不确定性和偶然性，一般还是从属于古琴曲旋律在长期的传承过程中所形成和保持的整体上的相对稳定性的。

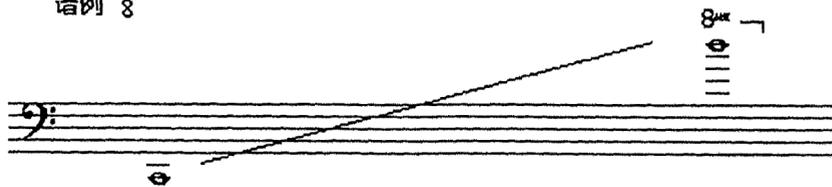
古往今来，自然界和人类社会生活中的节奏本来就是多种多样无限丰富的。我国古琴音乐里的多种类型的节拍形态，正是其艺术的提炼和反映。像《酒狂》和《关山月》中的那一类拍值均匀、小节等长、强弱交替规律的“有定拍也有定节”的节拍形态，或稳健深沉，或激越苍劲，时至今日仍然还在震撼着我们的心灵！而像《樵歌》和《稚朝飞》里的那一类“有定拍但无定节”的节拍形态，则觉得格外灵活、洒脱，又是一方新的开阔大地！至于那些局部或整体的近乎散板的“无（定）拍也无（定）节”的一类节拍形态就更加随意，无拘无束了。

音乐在随时间流动的进程中，有拍有小节也可，无拍无小节也可，有拍无小节也可；不论拍还是小节，等值均匀也可，不等值不均匀也可。我们的祖先在节拍的处理使用上好像并无偏颇，也没有甚么定式，还是相当自由、开放的。这不禁令人想起欧美近现代音乐中的一些节拍探索，如：无重音、没有轻重律、不存在重拍上的律动、摆脱节律格式的影响、用不规则的节奏编组以打开要求节拍前后一致的枷锁、不分小节、通常意义上的小节如同大小调一样已经不复存在，等等。这样一些众多的新的节拍处理技法，在我们的古琴旋律中，不也早都可以感觉得到它们的精神和存在了吗？！

二

古琴又名七弦琴，音域宽广，跨越四个八度以上。

谱例 8



古琴有二种基本的音色：散音、按音（亦称实音）和泛音。散音响亮、有力，余音较长；按音坚实、圆润，兼含细腻；泛音虚轻、明亮，富于幻想。

古琴的演奏手法十分繁复，多达百余种。这些繁复的技法又使上述的二种基本音色能产生出更加细微的变化。

古琴七根琴弦上超越四个八度音域里的各音，除因其分布在不同的声区而有音高的不同之外，它们的音色也是渐次差别的。古琴曲旋律活动在低声区时，深沉凝重，荡气回肠；流连在中声区时，自然朴实，亲切婉转；上升至高声区时，气志飞扬，高昂激越；若使用泛音，则虚逸飘幻，更令人心驰神往。

古琴的音量本来是很小的。但是现在由于作了电声处理，使之明显地增大了。而且正是由于音量的明显增大，古琴的音色特征也随之获得了充分的显扬和发展。

古琴曲的旋律藉繁复的演奏手法在超越四个八度的宽广音域上自由驰骋，而且经常出现八度乃至八度以上的宽跨度大跳音程。因此，同时也显现出丰富的音色变化及其组合。诚然，宽跨度的大跳音程常常与古琴弹奏中的“顺指”有关，但是我们仍然可以从看出，古琴曲旋律的“取音视野”是相当开阔的。

在一首音乐作品里，不同的部分、不同的段落或不同的片段，相对分类集中地运用不同声区、不同音色使之构成差异对比，是较为常见的现象，古琴曲中也有。比如《梅花二弄》的第[2]、[4]、[6]段均用泛音弹奏，且第[2]、[4]两段的音高均在小字二组 d 音以上，与其前后的完全不用泛音和音高多在小字二组 d 音以下的段落形成明显的声区、音高和音色的差异对比。然而，古琴曲里更引人注目的是：在一些比较短暂的进行中，比如乐句之间甚至丁乐句内部，也频密地出现宽大的跳进音程、跨越不同的声区、运用不同的弹奏手法，由此，也带来多种音色的变化及其集中组合。如谱例 9、10、11：

谱例9 《流水》

百瓶斋琴谱
顾梅雍演奏 许健记谱

(4) ♩ = ♩ (渐快)

琴瑟琵琶司瑟 羽也五变瑟口 木丁瑟瑟 瑟 瑟

琴 瑟 瑟 瑟 瑟 瑟 瑟 瑟

谱例10 《稚朝飞》

五知斋琴谱 徽言秘旨订 大还阁琴谱 台参
吴景略 打谱 记谱

(13)

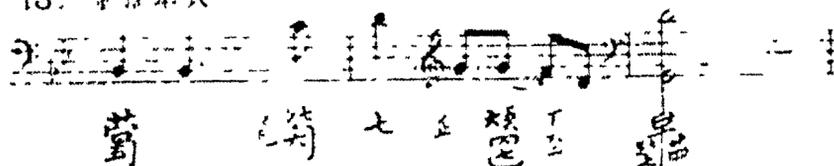
也 荀 也 瑟之荀前 瑟 瑟 瑟 瑟 瑟 瑟

瑟 瑟 瑟 瑟 瑟 瑟 瑟 瑟

谱例 11 《大胡笳》

神奇秘谱
姚炳炎打谱 许健记谱

13. 第四本末



谱例 11 在短短的二小节里，前两个音是散音，紧接着作九度——十度的大跳，第三、四两个音是泛音，然后则是按音（含走手音），最后还有混合着低高声区音色的双音。

作为二十世纪音乐代表人物之一的奥地利作曲家阿诺德·勋伯格（Arnold Schoenberg 1874-1951），他提出和运用了“音色旋律”（Klangfarbenmelodie）的想法和手法。用管弦乐队的音色变化取代音高的变化。他的弟子安东·韦伯恩（Anton Webern 1883-1945）则进一步发展了“音色旋律”这种技法，形成了被称为“点描”派（Pointillism）的音乐。“旋律的进行是由一件独奏乐器奏出的一个音符跟着另一件独奏乐器奏出的音符连接而成，使用了各种乐器的各种音域和各种组合，不断地利用各种音色效果，……”（[美] 彼得·斯·汉森著，孟宪福译，北京人民出版社出版《二十世纪音乐概论》第 42 页）。

西方近现代音乐中的这种新技法其实与我国几千年以来的古琴音乐旋律跨越不同声区的大跳音程和运用不同的演奏手法获得丰富的音色变化及其组合应该说是相似相通的。只是他们是在多种乐器之间，而我们是在同一件乐器上。应该说，多件乐器之间的变化余地更多，而在同一件乐器上毕竟要受到相当的局限。

“音色旋律”——“点描”技法的创立和运用在二十世纪西方近现代音乐的发展进程中，起到了一定的推动作用，有着相当的影响。不过，西方的评论家在谈到韦伯恩的“点描”作品时又承认：“对很多听众来说，这些作品第一次给予他们的印象是一片绝对的混乱”（同上书，第 42 页）。而我们的古琴曲旋律则即便是在比较短暂的乐汇、乐句中作宽跨度音程的大跳与频繁的音色变换，也并不影响旋律的连贯、流畅和完整。而且还大大地加强了旋律的艺术感染力。在我们的古琴曲旋律里，音色的变化是与音高和节拍的合理安排有机地结合在一起的。

三

一首古琴曲旋律在其跌宕起伏的运动过程中，不仅有着生动丰富的节拍形态和音色组合，而且常常会围绕着最初的起始材料去步步变化发展。在这些发展变化中，有一种方法——形态很值得注意：它不同于常义的变奏、展开、派生、对比，但又可能分别包含了某些变奏、展开、派生或对比的成分，而最重要的特征则在于总是不同程度地用不同的方式保留着一些最初的起始材料，用新的进行与之衔接、将其包装。体现出一种“裂变—重组”的再生性发展与结构原则。

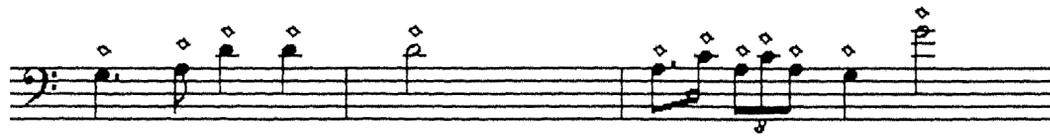
近代琴家彭祉卿的传曲《忆故人》（刊于 1937 年《今虞琴刊》），是体现这种原则的一个较好的例证。

谱例 12 《忆故人》

理琴轩琴谱

[1] ♩ = 36 (渐快)

顾梅羹演奏 许健记谱



谱例 12 是全曲最初的起始材料，只是一个比较短的乐句，且称之为“原型”。这个原型乐句在其后的音乐进程中可以作多种分裂变化，且称之为“变型”。

谱例 13 《忆故人》



在谱例 13 这一变型中，第 4 小节是原型头两小节的缩减，省略当中两音，将原有的两小节（6 拍）缩减成 1 小节（4 拍）；第 5、6 小节是原型后一小节的扩张变化，原型第 3 小节第 1 拍节奏扩张一倍，第 3 拍延长成两拍，原型末的八度上跳改为同音反复，原有的 1 小节（5 拍）扩展成两小节（7 拍），且整个提高八度演奏。

谱例 14 《忆故人》



在谱例 14 这一变型中，第 7、8 小节是原型的上五度移位与缩减（略去中间，留取首尾）。

谱例 15 《忆故人》



谱例 15 这一变型，其第 9、10 小节仅仅是原型首部的再现，原型第 3 小节全舍弃了。

至此，构成全曲第 [I] 部分里的开始乐段。这个乐段全都由起始乐句的材料及其几种变化形态来组成。

原型的变型后来又还可以继续递变。这些变型或再次变型，以变奏和移位为基本手法，但是并不保留原型的整体规模和结构，而是可以就原型作自由的切割截取。或取其首、或取其中、或取其尾，或舍其首、或舍其中、或舍其尾。或进一步将原有的片段作音程框架的收缩或扩张，作节拍的收缩或扩张，作简化、繁化、反向、逆行等处理。而且原型及其各种变型之间可以作自由多样的拼接，重新组合成不同的新的乐句或段落。

谱例 16 《忆故人》



在谱例 16 这一变型中，第 11、12 小节取初始原型首部材料作音程框架的收缩，并在低声区加进隐伏声部；第 13、14、15 小节取初始原型乐句前乐节末音切入作填充装饰变奏，而后作下四度紧缩移位，再后又将本句句首（11 小节）下移五度变奏处理。

在谱例 17、18、19 这些变型中，则显得更为灵活巧妙：

谱例 17 《忆故人》
[2]

曲首、11、22（小节）之节奏扩张与装饰
初始乐句节奏整体性紧缩
13（小节）之移位 ← 重复

28
← 移位
初始乐句（略去首部）变化重复

谱例 18 《忆故人》
[6]

139 29、30（小节）之移位，源自初始乐句里中后部分的紧缩。
重复
31（小节）后两拍的减化，删去f音。
同32（小节）

重复
——32至35（小节）移低四度，*处缺一下行六度音。——

谱例 19 《忆故人》

尾声
159 曲首d音变奏处理
初始乐句里中后部分简化紧缩

同第 7、8小节
——同曲首—— 分割移位

《忆故人》整首作品的旋律都由最初的起始材料变形衍生而来（几乎没有新材料），十分简练、集中。然而在整个进程中不仅始终没有赘烦之感，反而觉得此种发展手法和结构原则很恰当地表达了忆念故人时萦绕在心头久久不去的袅袅情思。

又如古琴曲《阳关三叠》，全曲的旋律材料同出一源：最开始的五小节。后来的各段皆由其衍变而来，就最初的材料作不同的选择取舍、换序重组，或作重复、移位、扩张、简化。完全“自力更生”地“从内部衍生”出丰富的变化，对原有材料及其所蕴含的核心乐思乃至主题根据表达和发展的需要作尽可能充分的发掘（见拙文《古琴曲〈阳关三叠〉的内涵展衍与叠加结构》，载武汉音乐学院学报《黄钟》1993年第4期）。

古琴曲旋律的这样一种发展方法和结构原则，很自然地也影响了古琴曲的整体结构形态。使之常常迥异于西方音乐里的那一套曲式结构系统中的各种形态，既不同于变奏曲式，又不同于回旋曲式，也不同于三部曲式，更与奏鸣曲式绝缘，而呈现出中国古琴曲自身的

一些曲式结构特征。像《忆故人》和《阳关三叠》这类由最初的起始材料和主题以及从它们衍变出来的若干“再生”性段落连缀成的一个统一执着而又变化丰富的流程，其间毫无机械拼贴之感，而尽显顺畅自如之妙。如行云，如流水，真正是一种音乐的“思绪”在起伏延绵，不断变化，曲折前进。

四

古琴上的音是要靠“弹”才能发出声响的（走手音实际上只是在某一“弹”响的音的余音上的变位延续），古琴曲的总体音响，听起来常常有一种近似“敲击”的效果，特别是现在作了电声处理之后，更是如此。这使人联想到“金石”之声。“敲击”发响的音有清晰的音头，接着是余音的逐渐减弱或迅速消失。古琴弦长且无琴码，弹响的音基本上具有这种音响特征。特别是散音，因为响亮有力、余音较长，所以不论高低都有一定的“钟声”效果；而所有的泛音和高声区的音，则不同程度地有磬的效果。

古琴演奏技巧中不象古筝有“摇指”，不象琵琶有长音“轮指”，也不象管弦乐器分别能用深长的气息、长弓连弓，又不象一些敲击乐器有“滚奏”，因此古琴曲旋律中没有长时间持续不断的长音。它的音乐陈述，是通过一个接一个地“弹”出音来实现的，这些弹响的音是单个的、“点状”的，使人联想到我们的以单音节为显著特征之一的中国汉族语言和方块文字。不少琴曲听起来就如夸张了的言说、吟诵或歌唱（情真意切，只是“吐字不清”、“语义不明”）。那些或凝重铿锵或清虚飘渺的乐音，在丰富自由的节拍流程中，高低起伏，疏密相间，顺畅自然，错落有致，又使人想起我们独特的中国书法艺术。或如隶如楷，庄重秀丽，或如行如草，潇洒豪放。本来，古琴曲就与诗词歌赋联系紧密，常常有着诗词歌赋中的意境、情感、气质和神韵。而流传下来的文献中更存有大量配以诗词的琴歌。古琴曲（旋律）的形态与内涵，如诗如歌如书如画，其思索常常放到时代历史与社稷山河这样一些恢弘的背景之下，因而显得拥有开阔的时空视野和深沉博达的情怀，这更使古琴曲（旋律）形态与内涵的品格获得了质的升华。

随着现代科技的巨大进步，昔日水复山重的他乡异国，今天已经觉得并不那么遥远了——地球似乎在“越来越小”。再随着相互了解的不断加深，不同的国度、地域、民族之间，不同的文明、文化之间，在有着鲜明差异的同时，原来还存在着许多相同相通之处。也是随着现代科技的巨大进步，昔日难以追想的时代，今天也觉得并不那么悠远了——古代与现代的时间距离似乎也在拉近。也随着对古代文明、文化的认识的逐渐丰富和日趋正确，它们离现在虽然已经是多少世代，与今天有着巨大的反差，但同时也存在着许多惊人的相通相同之处。仅就文学艺术而言，诗歌小说如此，绘画雕塑如此，戏剧舞蹈如此，音乐也是如此。不同地域、不同时代的音乐文化之间尽管有着这样那样明显的差异，但在它们各自的发展进程中也往往有着相通甚至近同的思考和做法。

一百多年来，我们向西方（欧美）各个时期、各种流派的音乐进行了认真仔细的学习和借鉴，而且今后还会要这样做。这对于我国音乐事业的发展无疑起到了并且还将继续起到相当的积极作用。五十多年来，广大音乐工作者有组织地对我国各地区的民族民间音乐先后进行了全面深入的发掘、整理和研究，而且今后更会要继续这样做下去。这对于我国音乐事业的前进发展无疑是更加重要的。我国各地区的民族民间音乐极为丰富，更多地从我们自己的深厚传统中去吸取营养、获得启示，当是发展真正的中国现代音乐（或曰现代中国音乐）的十分重要的一个环节和方面。

主要参考资料

- 1 《古琴曲集》，中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编，人民音乐出版社 1983 年 7 月中版
- 2 《琴史初编》，许健编著，人民音乐出版社 1982 年 8 月出版
- 3 《二十世纪音乐概论》，[美]彼得·斯·汉森著，孟先福译，人民音乐出版社 1986 年 4 月出版
- 4 《梅西安作曲技法初探》，杨立青著，福建教育出版社 1989 年 12 月出版。

作者单位：武汉音乐学院（电话号码 027-88051043）

論文提要

我們所擁有的傳統文化，千百年來總是在不斷發展和變化著。但另一方面，某一時代因為某種原因所留下來的一些音樂或音樂形式在歷史的長河中又是可以上溯的。在悠久的古琴音樂文化中保留這一些獨具特色的琴曲－“楚商調”琴曲，對這一寶貴的文化遺產進行研究，可以幫助我們了解古代楚地音樂的一些音樂特征，從而有益於整個楚地音樂文化的研究。

本文著眼於明代以來諸琴譜中記載的“楚商調”琴曲，對其音樂中的變音、調式和曲式落音的進行了詳細分析，且將其對比與湖北地區的民間歌曲。研究發現：在相同的楚地音樂思維中特殊的“音程距離感”的影響，湖北民歌與楚商調琴曲在變音音程的運用上有互証的關係；調式和樂曲結構布局上突出商、羽、宮三音的作用，而非以單一的調式貫穿到底，其來源於古代楚地音樂中以“骨幹音”和獨特的音程為創曲基礎的音樂調式思維。

關鍵詞：楚商調， 淒涼調， 音程距離感， 離騷， 興山特性三度。

軟件 = word. Big 5

楚商調琴曲研究

楊春薇

香港中文大學音樂系

“楚商調”，為古代楚地音樂的一種調式。現存的楚商調音樂主要保存在古琴音樂中，它們是研究古代楚樂的活化石。所以，本文擬從最早的明代《神奇秘譜》及《浙音釋字琴譜》、《西麓堂琴統》中記載的“楚商調”琴曲入手，并參其他版本的琴譜，結合歷代的文獻記載和今天流傳在湖北地區的民間歌曲，對“楚商調”琴曲本身進行音樂形態學、史學等方面的初步探討。希望能通過對這些遺存的音樂資料的研究，發現和描述古代楚樂的一些顯著特征，找尋“什麼是‘楚商調’音樂？”的答案。

第一部分：“楚商調”溯源

“楚商”，這一名謂，與我國古老的七弦琴音樂有著密不可分的聯系。它最早得知於七弦琴音樂中的一種傳統“調意”——“楚商意”。在七弦琴音樂中，“調意”是在某一調類的正曲之前，為撫琴者熟悉樂調的定弦以及演奏技法所作的一個獨立小曲段，如“姑洗意”、“商角意”、“蕤賓意”等。因而，“楚商意”則是為了熟悉“楚商調”樂曲的弦法和用音等而作的一個獨立樂段。“楚商調”又名為“淒涼調”，明朝公元一四二五年朱權所編撰的《神奇秘譜·霞外神品》在“楚商調”琴曲之前有文字記載：“淒涼調即楚商，**緊二五** **文一山**，**楚商**應**商**應”¹，這也是我們今天所能見到的對“楚商調”這一調名最早的界定。單從字意上看，此調應多為悲涼。眾所周知古來楚樂尚悲，魏晉時期阮籍在其《樂論》中曾有記載：“漢桓帝聞楚琴，淒愴傷心。”。《史記·項羽本紀》中記載的所謂“四面楚歌”也大多給人以曲調悲涼、悠長的印象。而“楚商調”又被命名為“淒涼調”，也正是琴曲中對楚調悲切的又一證明。該調的定弦法是在古琴正調²的基礎上緊二弦、五弦各一徽所得（即：二、五

¹ 此段文字記錄在“淒涼調”調名之下，用來提示如何調弦。即緊二、五弦各一徽（七弦琴的二弦、五弦各升高半音）。

² 正調：現今通指以七弦琴第三弦仲呂為宮的調弦法（徵、羽、宮、商、角、徵、羽）。但是，在傳統的琴調理論中，正調的含義很廣，也被稱作“五音調”，包括宮調、商調、商角調、角調、角徵羽調、徵調、羽調，共七調。（參考吳文光先生的《琴調系統及其音樂實證》一文，《中國音樂學》1997年第1期第6頁。）

高半音)。因而，古琴的七根弦音高依次為：商、清角、徵、羽、宮、商、角(re、fa、sol、la、do、re、me。do=b B)

最早運用“楚商調”進行創作的琴曲為明代《神奇秘譜》(公元1425年)中記載的《離騷》。關於《離騷》一曲的作者有兩種說法：《舊唐書·藝文志》中曾有記載雲：隋末唐初人士趙耶利《離騷》一卷；之后，《新唐書·藝文志》中則記載：晚唐陳康士留下的琴譜十三卷中曾有“離騷譜一卷”；另外，宋僧居月在其所著的《琴苑要錄》一書中也曾有“晚唐陳康士《離騷》九拍”的記載，並且將《離騷》一曲列在了“淒涼調”《鴻雁來賓》之后。從趙、陳二人生活的年代來看，趙耶利應早於唐末的陳康士。然而，歷史史料中對他們二人與琴曲《離騷》的關係之記載少得可憐，目前還找不到其他更多的旁証，當時《離騷》的原譜也並未能流傳下來。雖然，由於幾百年來琴譜在流傳過程中的許多複雜的情況，《離騷》一曲的作者已無法確定，原譜也無處可尋，但至少有一點我們可以說，“淒涼調”作為一個調式，應該在琴曲《離騷》出現之前就已經產生，並且到了趙耶利或是陳康士的時代，它已經發展的比較成熟了。

通過比較、對照歷代的各版本琴譜，筆者歸納了以下七首琴曲為本文主要研究的對象：

- 《華胥引》 (明1425年《神奇秘譜·太古神品》)
- 《離騷》 (明1425年《神奇秘譜·霞外神品》)
- 《澤畔吟》 同上
- 《楚歌》 同上
- 《屈子問渡》(明1491年《浙音釋字琴譜》)
- 《吊屈原》 (明1561年《琴譜正傳》)
- 《宋玉悲秋》(明1549年《西麓堂琴譜》)

第二部分：楚商調琴曲的形態研究 (楚商調琴曲的音體系)

根據以上校勘，筆者先后對《離騷》、《澤畔吟》、《華胥引》、《楚歌》、《屈子問渡》、《吊屈原》、《宋玉悲秋》這七首琴曲進行了打譜工作，並將其曲譜記錄下來。另外，雖然“楚商調”即“淒涼調”，但《神奇秘譜》的記載中有分別稱為“淒涼調意”、“楚商調意”的兩個調意，二“調意”略有些區別。通過綜合上述二“調意”與七首琴曲的打譜記錄，十分清楚的，楚商調琴曲的音階應為：(re、mi、fa、sol、la、si、do。Do=bB)，是一個七聲音階觀念的新

音階。

在這個新音階的七個階內音以外，這七首琴曲中還分別出現了一些變音。其中普遍出現的有“#fa、#sol、#do、bsi”（另外還有一個 bmi 音，但只在《離騷》中出現了一次。）。所有這些變音基本上都是作為裝飾性經過音出現的，對曲調卻起著色彩性變化的作用。而如今在我們通常所能聽到的，或者是經常演奏的古琴曲中，除了《幽蘭》一曲外，其它琴曲中少有如此多的變音同時出現的情況。其中琴曲《離騷》，運用了上面所提到的所有變音，且並非筆誤所至。這些變音的使用，給楚商調琴曲增添了許多獨特的色彩和亮點。

因而，這也引起了筆者的深思：a、為什麼淒涼調琴曲中運用了這一系列變音，是否會與古楚人的音樂文化觀念有關？b、楚商調的大部分琴曲都是描述屈原的事跡，它們與尚悲的古楚地音樂文化有什麼千絲萬縷的聯繫呢？

由於楚商調的諸琴曲大部分都以屈原的事跡為題材，並有一定的敘述性，不由使人聯想到：此調名仿佛是因曲中所敘述的事件而命名的，因為多追述屈大夫的悲劇事跡，在曲調上具有了某種“淒涼”的音樂情緒，所以被稱為“淒涼調”。在中國的許多傳統民間音樂中，以樂曲的內容來命名調名的現象也有很多。如：“孟姜女調”因為來源於孟姜女的故事而命名；“八段錦調”講述的是八段錦的內容等。屈原（公元前 343—290 年），戰國時期的楚國人，生活在今天湖北省的秭歸、荊州一帶。曾為楚國的大夫，后因楚懷王聽信讒言，將其從郢都³放逐，最終憂郁投江而死。明代朱權在琴曲《離騷》的解題中曾記載：此曲有兩種版本，版本為十八段的，傳說是屈原所作。倘若琴曲《離騷》的作者真的是屈大夫，那麼這首琴曲的曲調應該與屈原故里及其生活過的地方的民間歌曲有著密切的聯繫。所以，出於上面的兩個原因，筆者便開始在荊楚大地屈大夫曾生活過的地方尋找其流下的蹤跡，並開始留心那裡的民間音樂。

1、湖北民歌中的變音與興山特性三度及二度音程：

九七年的夏天，筆者帶著上述的一些問題，走訪了湖北省武漢、興山、秭歸、屈原鎮等地區，采訪了武漢音樂學院的教授、文化局的研究工作人員。其中，在興山縣與王慶沅先生的幾天交談和傾聽了屈原鎮當地山民的吟詩調之后，使筆者從感性上和理論上對這一地區的音樂有了一個較全面的認識，楚商調琴曲中的變音問題也逐漸變得清晰起來了。

翻閱《中國民間歌曲集成·湖北卷》中的湖北民歌，我們發現這裡的民歌具

³ 郢都：戰國時期楚國的都城，楚政權的中心。今天湖北荊州之北十里。

有著非常鮮明的風格，其中重要的特點之一就是在湖北民歌中除了運用 Do、Re、Mi、Sol、La 這幾個五聲音階的階內音以外，還出現了 Fa、#Sol、bSi、Si、#Do、#Re、bMi 這些變音。而且，“‘偏音’及‘升降音’的用入，對音列構成及音列內的音程關係產生了巨大的影響。”“湖北民歌的曲調通常是由一個或多個三音列組成，並形成了一些特定的音程。然而，不管是這些三音列還是那些特定的音程，他們的出現實際上全都是依賴於民歌手“腔”的概念。在長期的音樂實踐中，民歌手們以骨干音相互之間的音程關係為基礎形成了多種多樣的腔格樣式。如：[La、Do、#Re]；[Re、#Fa、La]；[Sol、La、#Do]；[La、#Do、Mi] 等等。這些腔格中的特定音程用西洋音樂十二平均律體系中的升、降號來表示，其實是很不恰當的。在西洋音樂概念中，這些民歌手音樂中的三度或二度音程是唱不準的縫裡音。仔細研究它們會發現這些特定的音列和唱不準的音程是由於當地人們音樂思維中一種特殊的“音程距離感”而造成的。

自 1986 年開始，湖北省興山縣的王慶沅先生曾連續發表了數篇文章主要討論關於“興山三度”的問題。在收集民歌和民歌記譜的過程中，王先生首先注意到了興山三度的大小三度音程往往是唱不準的，為 345 個音分左右，即小於十二平均律大三度的 400 音分，大於十二平均律小三度得 300 個音分。其中具有代表性的有 do-↓mi-sol、la-↑do-mi 等。而在這個地區的民歌中，二度音程的距離也要比十二平均律的大二度 200 個音分小，大概在 175 個音分左右。如三聲腔 la-↑do-re 等。因而，就形成了湖北興山、秭歸、宜昌、恩施等地區很有特色的三聲腔。

所謂的興山三度和二度並非只是興山縣一處的音樂特征，而是包括了今天的鄂中南、鄂西、川東、湘西等地域。大二度、大三度偏小；小二度、小三度偏大，這種唱不準的音程與在古楚地出土的戰國各時期的編鐘、編磬上的三度音律也是吻合的。古來楚音尚悲，由這種音律所組成的音調聽上去的確讓人覺得甚是悲涼。因此，有的人也稱它為“哭死人調”。這應該就是楚地古風的音樂特點！

另外，何昌林先生在 1987 年夏秋之際也曾對屈原村的喪禮歌贊、嘆詩調及民間歌曲進行了長期的調查和采風工作，並在其文章《屈原村喪禮歌贊研究——《詩經》、《楚辭》、《田橫挽歌》之詠唱》⁵中總結此地的民間音樂特點為以下三點：激徵浮宮（喪禮歌贊）；激徵溢商（嘆詩調）；浮宮奉角（民間歌曲）。

⁴ 節錄於黃中俊先生《湖北民歌宮調分析》一文。再於《黃鐘》（武漢音樂學院學報）1990 年第 3 期第 26 頁。

⁵ 見《中國音樂國際研討會論文集·1988 香港》第 109 頁。（香港中文大學中國音樂資料館、香港民族音樂研究會編）

無論是何昌林先生的“激徵浮宮”、“激徵溢商”、“浮宮奉角”，還是王慶沅先生的“興山三度”，其發現和討論的都是流行在屈原原來生活地區的民間音樂的突出特點，而筆者認為從這些民歌中的特殊“變音”和因其而構成的特殊“音程”之中，滲透出來的是這一地區民間音樂觀念中的那種特殊的“音程距離感”，這種鮮明的“距離感”是每一個傾聽過這種民歌的人都能深深的體會到的，並且很難被任何一個外文化者模唱。

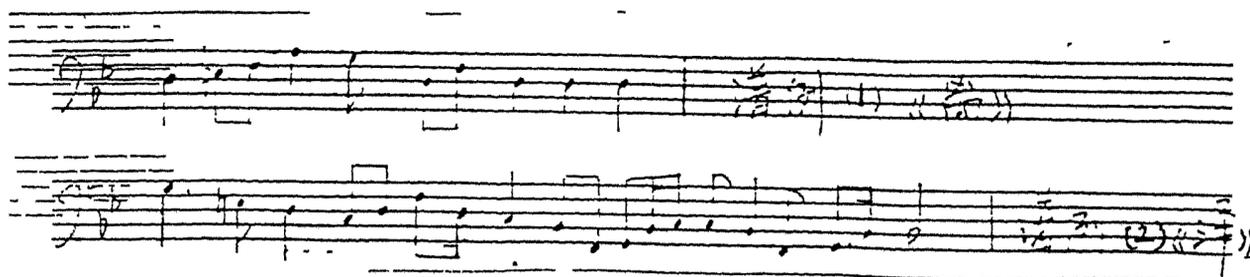
作為文人音樂的古琴音樂，雖然長期以來在歷史上與民間音樂不屬於同一體系，但是在長期的音樂實踐中，它不可避免的會受到同一時代的民間音樂與其它的各種音樂形式的影響和滲透。且隨著記譜法的產生和口傳心授的傳承方式，傳統一直並未間斷。所以，古琴音樂也同民間音樂一樣可視為古代音樂的活化石，其中可能保留了許多古代音樂文化的遺跡。那麼，“楚商調”琴曲與湖北興山等地區的民間歌曲會不會有一定的聯繫呢？

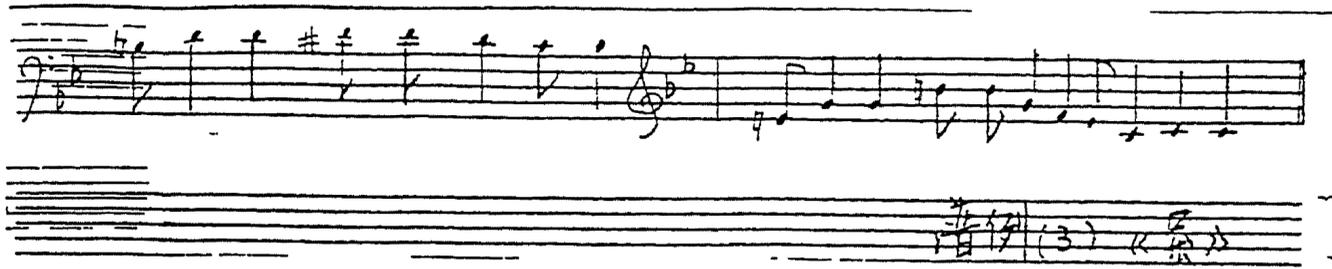
2、楚商調琴曲中各變音的運用：

明代朱權編撰的《神奇秘譜》是我國迄今發現的最早的一部完整的琴譜曲集。其中所記錄的琴曲大部分的成曲時間應在宋、元之間，有的甚至可以追溯到唐代或更早。因此，我們一樣可以透過這部古老琴譜中所記載的楚商調琴曲，探尋和總結古楚樂的舊貌。筆者根據對楚商調各琴曲的記譜，總結了其中各曲變音的出現形式，發現雖然這些琴曲的曲調並非都是由三音列組成的，有時是四、五聲甚至是七聲，但是極為相似的是：所有的變音與湖北民歌中的微升、微降音一樣都是出現在音樂進行的二度和三度音程關係之中，如：la—↑sol—la；la—↑sol—mi；mi—↑sol—la等。筆者認為，正是因為這些保留下來的變音，才真正賦予了楚商調琴曲楚地的古風！這些變音音程出現所造成的特殊“距離感”，極具特色，並使得這些琴曲的旋律從聽覺上與筆者所走訪的湖北屈原故里等地區的民間歌曲非常相似。下面本文將從楚商調琴曲中出現的#Fa、#Do、#Sol、bSi、bMi這幾個變音和其形成的音程入手，將其與現今的湖北民歌作一些比較和對照。（以下所用的升降號並非西洋音樂概念中的升降號，本文只是借用以標識音的高低趨向。）

(1) #Fa 音：

此音在楚商調琴曲中的出現形式有以下幾種：mi—#fa—mi；mi—#fa—sol；#fa—re；#fa—la。（詳見譜例 1、2、3、）





從上面這幾種形式可以看出#Fa 音在二度和三度音程之間都有出現。例 1 中#Fa 音是作為經過音出現的。在琴曲《離騷》譜中，此處並未注明確切的音位（二弓上九，即二上至第九徽。），爲了盡量恢復古楚地音樂的原貌，吳文光先生在打譜中認爲此處應用#Fa 音，這樣不僅給曲調增添了悲切的色彩，同時也符合了荆楚古音的特點。例 2 中的#Fa 音則是曲譜中明確注有音位的變音，在對曲調起色彩變化作用的同時也有調性游離的效果。#F 音及其所構成的音程在琴曲中的出現，與楚地民歌中二度、三度音程的那種特殊距離感十分相似：



(2) #Do 音：

#Do 音在楚商調的諸琴曲中曾多次出現。如琴曲《離騷》在一開頭的泛音段中就出現了 (fa--#do) 的增五度音程，對琴曲描寫屈原憂憤的心情起了很強的裝飾性效果。另一方面，#Do 音還出現在三度及二度音程之間。如 la—#do (#do

—la)；#do—mi (mi—#do) (詳見譜例 6、7)。

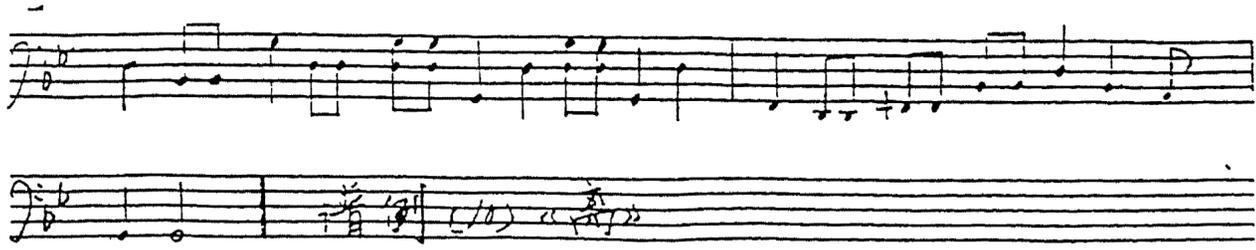


此音在南朝時期的琴曲《碣石調·幽蘭》等古代琴曲中也曾多次出現，且《幽蘭》也被認為是與古楚地有關的琴曲。這說明#Do 音在古代楚地音樂中是一個常用的變音。在湖北的民間音樂中，我們也能找到與之相應的例子：

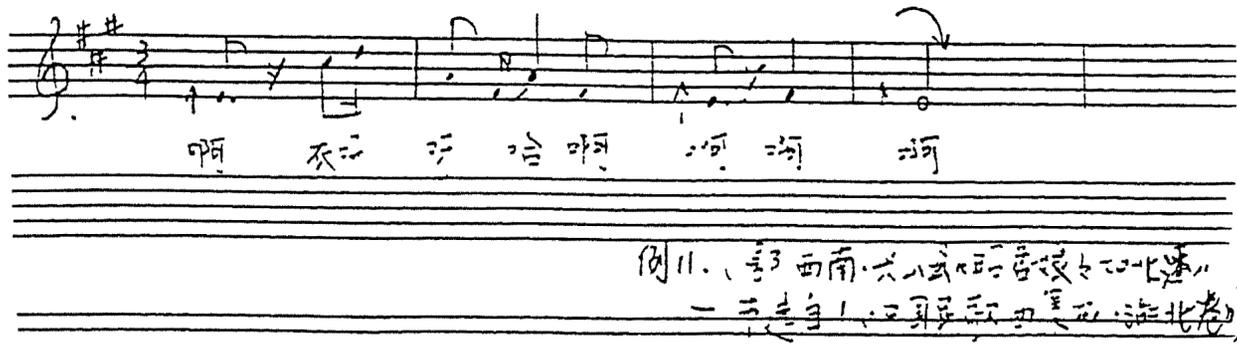


(3) #Sol 音：

#Sol 音古代音律中稱之為“清徵”，在琴曲《離騷》和《屈子問渡》中都會多次出現，是楚商調琴曲中非常重要的變音。而關於此音，一些學者對其頗有些爭論，主要是究其應定為#G 還是 bA 這一問題。雖然在西方十二平均律中 #G 和 bA 兩音應為同一個音高，但在西方弦樂實際演奏中或是中國古代樂律中，#G 音應比 bA 音略高一些。筆者認為，對於這兩個變音的確定，應該放在特定的樂曲中，根據曲調的前後來龍去脈而定。比如，吳文光先生在《碣石調·幽蘭研究》一文中認為，此曲開頭的一個變音應定為 bA，其原因一是根據原譜指位的高低；二是認為 C——bA 這樣一個音程，更能表現曲者幽憤的心情。筆者同意吳先生的這種說法。而在楚商調琴曲《離騷》中，第三樂段出現的二弦十二徽音，筆者卻認為應定為#G，其原因也是根據樂曲前后的旋律而定的（參看譜例 10）。



這兩處 mi—#sol 與 #sol—la—do 音程的運用，刻畫出了屈原思緒萬千、憂國憂民的憤懣之情。這裡的三度音程在古琴的律製中應該要比純律的大三度(386個音分)略小一點。同樣，#sol—la 這個二度音程也應該比平均律的小二度略大一些。這樣的變音音程在湖北民歌中也有類似的運用：



從上面民歌和琴曲的例子我們可以看出，#G 或是 bA 音的確定不能一概而論，要看樂曲前后的曲調而定。在興山民歌中，微升、微降音的運用也非常靈活，在三音列上行時唱升號的音，往往在這個音列下行時唱成還原或者是降號音。因為，所有變音的使用都要服從並維護于特性三度音程的特定距離感。所以，重要的是特性三度之間的音程距離感，而並不是一定要確定到底是什麼音。

(4) bMi :

bMi 音在楚商調琴曲中僅在琴曲《離騷》第十八段(尾聲)中出現了一次，即大指九、十徽之間按四弦(參看譜例8)。四弦九徽為 mi 音，因而，九、十之間應該是 bmi 音。而《神》譜的記譜法還是沿用的純律記譜法，所以，這個四弦九、十徽之間的音應該是個純律音。它與 do、sol 分別構成了兩個三度音程，其特點也應與興山三度音程的大小比較接近。同時，也讓我們來對照一下湖北的民歌中的 bMi 音：



(5) bSi

此音在琴曲《華胥引》與《屈原問渡》中都有運用。可分為兩種情況：

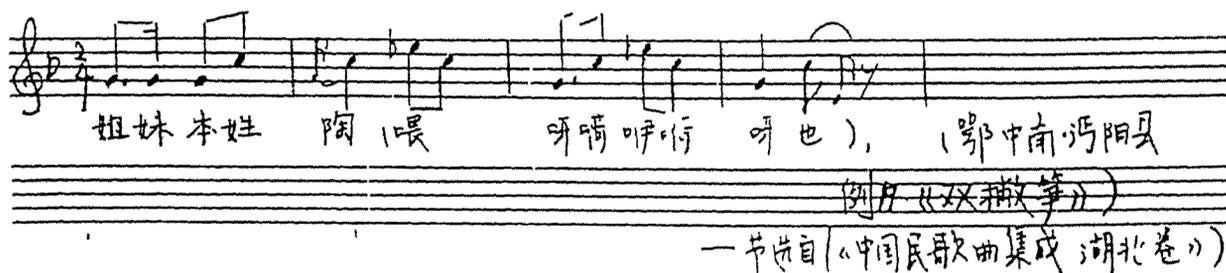
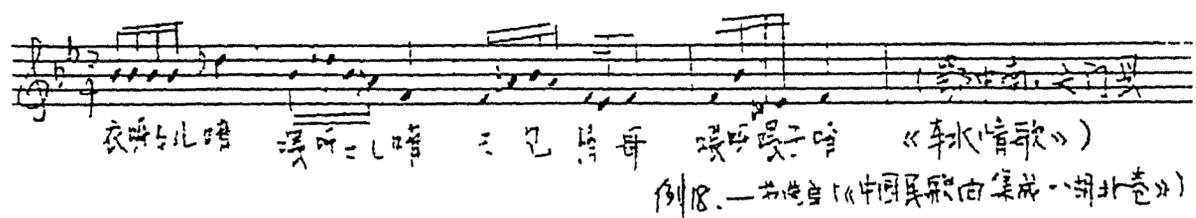
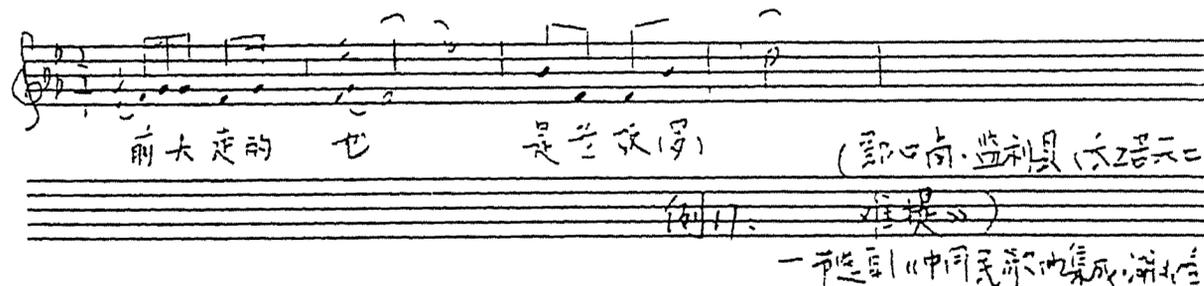
(I)、與 do 形成二度音程關係（參看譜例 15），這種情況出現在《華》一曲中。



(II)、與 sol 音構成了一個三度音程關係（參看譜例 16），主要出現在琴曲《屈》中。



另外，bSi 音在湖北民歌中也被廣泛運用：



上文中所分析的楚商調琴曲皆是載于明代流傳下來的琴譜，且其中一些琴曲的成曲年代至少可以上溯到宋、元之間。又因古琴的傳統釋譜方法幾百年來改動不大，所以，我們今天按古譜所彈出來的“音”與當時的記載是沒有很大差別的。另一方面，在原來的楚文化地區，即包括現在的河南南部、湖北大部及長江以南的廣大地區，尤其是其核心地區（湖北省），流行在那裡的民歌來源于勞動生活之中，所以，雖然其民間音樂也一直在不斷的流變和發展，但由于

那裡的自然環境、語言和生活習慣等諸多原因，古代音樂中的一些特征還是得以保留了下來。

從上文對楚商調琴曲各變音的詳細分析及與湖北民歌中變音的一系列對照，筆者認為作為文人音樂的琴樂與民間流傳著的民歌具有一定的歷史互証關係。由于古楚地音樂文化中風格鮮明的音程距離感，使得幾百年前具有古楚地音樂特點的楚商調琴樂和當地的民歌在其“特色音”及“音程”的運用方面具有著一些十分相似的特征。出現這種現象的原因是由于古琴音樂作為中國音樂文化發展中的一個組成部分，在其發展過程中避免不了會與同一時期的其他音樂形式發生千絲萬縷的聯系。如：許多古琴音樂的曲調來源于同時期的其他器樂曲、民間音樂或是宗教音樂等。在諸調琴曲中“楚商調”琴曲變音較多的事實，也進一步說明了楚商調琴曲中所出現的變音並不是歷史傳抄中的筆誤，也更不是琴曲的創作者毫無根據的憑空臆造。從明代諸琴譜中重新演奏出來的古琴音樂與今天湖北流行的民歌在變音與變音音程上相似的事實，又給“同一歷史時期的一些音樂形式之間存在著互相滲透的現象”這一推斷提供了一個很有說服力的實例証據，並且對研究整個中國古代音樂文化的舊貌有著積極的意義。

然而，綜觀琴樂的發展歷史，我們可以看出，幾千年來文人音樂與民間音樂的發展仍還屬於兩條路。且琴曲大多是源自于琴人的標題性創作，後來又經過了歷代琴人的集體擴充和加工。這種創作方法與其他民間器樂曲中的曲牌連綴或是民間音樂中的即興創作方法有著很大的區別。所以，筆者認為這也是琴樂雖然保留了某些古代音樂特征，但它與民間歌曲之間仍有著很大的區別。

第三部分：楚商調琴曲的調式及曲式結構分析

1、楚商調的定弦所具有的雙重調性及同一調性下商、羽調式的轉換：

眾所皆知，“楚商調”在琴樂中又被稱作為“淒涼調”。這一類琴曲，其定弦法為緊二弦、五弦各一徽，即二弦、五弦各升高半個音。這樣的定弦法實際上具有了雙重調性的特征。“它既可以作為‘無射均’（或蕤賓調，今作 bB 調）的‘去宮添凡’定弦法，也可作為除七弦以外的一個八度的‘夾鐘均’（bE 調）定弦。”⁶所以，楚商調的定弦同時具有了 bB 調（商、清角、徵、羽、宮、商、角）和 bE 調（羽、宮、商、角、徵、羽、變宮）兩種調性的特征。夏野先生在其文章《中國古代音階、調式的發展和演變》中討論“楚商調”時也認

⁶ 此段文字引於吳文光先生的文章《琴調系統及其音樂實證（下）》，97年《中國音樂學》第二期第92頁。

為楚商意的定弦“由于七音的不全，這種音階有可能出現新音階 C 商和 C 羽兩種傾向。”但是，夏野先生還是認為“楚商調”應該是一個新音階羽調式。

雖然，楚商調的定弦有 C 商調式和 C 羽調式兩種傾向，但是在實際的琴樂中其調式仍應為“商調式”。因為琴曲用商調式旋律唱起來要比羽調式旋律更加的順暢。有些楚商調琴曲的旋律，會因為清角音（F）的出現，給人以暫時移調到了 C 羽調式上的感覺。但是這也許是由于我們長期以來受到中國音樂多五聲的觀念影響，不自覺的用 C 羽調式的宮音（C）替換了 C 商調式中的清角音（F）之緣故。如琴曲《離騷》中的第一樂段：



以上的這種現象在琴曲《吊屈原》和《澤畔吟》中也有同樣的出現。從中我們可以看出樂曲的整體調式仍應定為“商調式”比較合適；且古人的音階思維並不只是五聲思維。

另外，楚商調琴曲在已確定為 C 商調式的基礎上，由于旋律中對商音和羽音的不同側重，而形成的同一調性（bB 調）下商調式、羽調式轉換的現象比較突出。仍以琴曲《離騷》為例：樂曲以商音樂段開頭，卻從第二段就轉入了以羽音為主的旋律，且隨著樂曲的發展逐漸加深，最后樂曲又回到了商音旋律，最終以商音結尾。這樣一種結構的安排，從聽覺上很容易給人以曲調以羽音為主的感覺。

中唐詩人劉禹錫(公元 772-842 年)曾被調任夔州刺史，他在當地聽到了民間歌唱“竹枝”，並仿屈原《九歌》作《竹枝》九篇，在其自序中描寫“竹枝歌”的音樂特點時寫道：“歲正月，余來建平，聞裡中兒聯歌竹枝-----，聆其音，中黃鐘之羽，-----昔屈原居沅湘之間，其民迎神，詞多鄙陋，乃作《九歌》，到于今荆楚舞之。故余亦作《竹枝》九篇，俾善歌者揚之-----”。（見《劉賓客集》）“竹枝歌”是當時流傳在“巴渝”（今天的川東、鄂西）一帶的民間歌曲。上文中劉禹錫所指的“黃鐘之羽”，雖然我們今天還不能弄清其所指的是“以黃鐘為宮的羽音”還是“黃鐘為羽”等一系列律學問題，但是我們至少可以肯定的說：“竹枝歌”的音樂一定是與“羽音”有關，或者說，在這種民間

歌唱形式中，“羽音”是比較突出的。

所以，明代《神奇秘譜》中所記載下來的楚商調琴曲《離騷》中所具有的以商音開頭結尾，羽音貫穿琴曲的音樂特征與晚唐的劉禹錫所聽到的“沅湘”之間“羽音為重”的民歌十分的相近。在今天的一些民間歌曲中也可以看見類似的現象，如：今天流行在楚地的民歌中以（la-↑do-re）為基本聲腔或以它為主結合其它聲腔而形成的曲調在當地的民歌中就非常的突出。在這類民歌的曲調中，也不時由于對商、羽二音的不同側重，給人以“非商非羽”的調式感覺，很多的學者都曾有文章論述。

例21: 五聲受鼓

湖北三首

這與楚商調琴曲中同一調性（bB調）下商、羽調式轉換的音樂特征非常相似，由此筆者認為在這一問題上，湖北民歌與楚商調琴曲有著不可分割的血脈聯系。

2、楚商調琴曲中商音、羽音及宮音對樂曲調式所起的作用：

“旋律骨干音是‘腔’的核心成分，...，各個地方的民歌手一般情況下對旋律骨干音的不同選擇，造成各地‘腔’的不同特點。”⁷在湖北三音列民歌中，音在音列中的作用和地位顯得尤為的突出，且“組成五聲調式的各音，都能獨立的建立起以自己為主音的調式音列。”⁸當地的民歌手們在創腔和編曲的音樂實踐中，骨干音和由于其音樂思維中特殊的音程距離感所形成的音程是行腔的中心，並構成和貫穿著全曲。從而形成了我們今天所說的調式和音列。所以，實際上在民歌手們的音樂思維中以腔為基礎的“音”觀念要濃于“調”的觀念。

同樣在傳統的古琴音樂中，“音”對琴調的作用也極為的重要。它們不僅確定並構成了琴曲的基本調式，而且樂段與樂段之間調式的轉換變化也往往是通過不同音之間的相互轉換來完成的。因而，琴曲中這些關鍵的“音”實際上

⁷ 引於黃中俊先生的文章《湖北民歌宮調分析》，載於《黃鐘》1990年第三期。

⁸ 同上。

具有一定的調式含義和劃分樂曲結構框架的功能作用。筆者在對楚商調七首琴曲的分析過程中發現，其中商音、羽音及宮音在這些琴曲中的運用非常有特色，它們對樂曲所起的作用也極為重要。下面本文將對其進行逐一分析。

1)、 商音：

在上文中筆者曾論及到夏野先生認為楚商調應該是一個新音階羽調式，許多民歌研究者也較為贊同這一觀點，認為楚地的民歌“羽”音色彩較重。然而，從本文所分析範圍內的七首楚商調琴曲來看，其調式從大的方面來說都應屬於商調式，即以商音開頭；商音結尾。只是商音在每一首琴曲中的作用和地位都不盡相同。筆者將楚商調琴曲中商音出現的情況總結為以下三點：

I)、在琴曲《楚歌》中，商音顯然處于非常重要的地位，幾乎貫穿了整首曲子。且此曲著重于商、羽音五度音程的對唱，往往是上句落羽音，下句落商音。

II)、在琴曲《屈原問渡》和《吊屈原》中，商音也占了很重要的地位。但是值得注意的是，這兩首琴曲在整體結構上雖然仍以商音為主，但從各樂段結尾落音上來看，它們刻意強調的卻是商音和宮音之間的關係。其中，《屈原問渡》一曲商、宮兩音交替出現，形成類似循環體的結構；而琴曲《吊屈原》，則經常在全段以商音為主的情況下，結尾處出人意料的落于宮音之上。這種“突轉”的現象不僅僅是出現在這一首琴曲中，在楚商調的其他琴曲裡也十分普遍。這可以說是楚商調琴曲的一大特色。

III)、商音不占主要地位，僅在樂曲的起始或結束處出現，起著確定調式的作用。而樂曲的主體部分則以羽音和宮音為主，商音僅作為經過音出現。如：琴曲《澤畔吟》：

段落	(一)	(二)	(三)	(四)	尾
落音	宮	羽—宮	清角	羽—宮—商	商

2)、 羽音：

雖然楚商調琴曲是以商音構成並確定其基本調式，但在樂曲的進行過程中，羽音的大量出現，使得羽音對樂曲的整體結構起到了不容忽視的作用。羽音主要出現在琴曲《離騷》、《澤畔吟》、《宋玉悲秋》和《楚歌》中。其運用的特點主要可分為以下兩種：

I)、以羽音為主，且作為商音的上方五度音出現，形成商、羽兩音對唱，樂段

最后落羽音。有時在樂段中前半段落商音，而后半段則轉入羽音。這種情況在琴曲《宋玉悲秋》中比較的明顯：

段落：(一)(二)(三)(四)(五)(六)(七)(八)尾

落音：羽 宮 羽 羽 羽 商 羽 羽 商

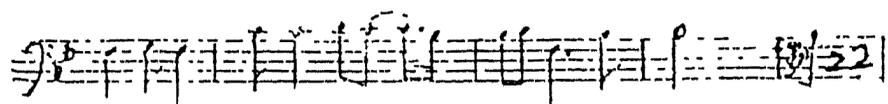
II)、作為獨立的羽調式出現，且曲調強調羽音與宮音之間的三度關係。這種現象主要見于《離騷》和《澤畔吟》兩首琴曲中。

琴曲《離騷》在泛音結束后的第二樂段便進入了以羽音為主的旋律部分，商音僅作為經過音出現。值得注意的是樂曲經常以一個落于宮音的相同樂句進行停頓，仿佛是在強調宮音的地位。進入中部，在通過一個同樣的宮音停頓后，樂曲開始轉入宮音和羽音交替出現的階段，並一直持續至樂曲尾聲。

《澤畔吟》一曲則更加注重對羽音與宮音的強調。第一、二段，樂曲旋律以羽音為主，但每段結尾同樣出現了突轉的現象，皆轉落于宮音，以此來強調宮音在樂曲中的轉折和停頓的作用；第三、四段，則首先由連續的四個羽音落音樂句構成，雖然在第五樂句以清角音落音，但仿佛稍作停頓，隨后又進入以羽音為主的旋律，並逐漸轉向商音，為“入本調泛音”⁹作準備。綜觀整首樂曲，羽音的色彩非常的明顯和突出。

3)、 宮音：

宮音在楚商調琴曲中的運用非常具有特色。首先，筆者發現在眾多的楚商調琴曲中有一個十分有趣的現象，即在許多琴曲中有很多段落的落音為宮音，這仿佛與楚商調的基本調式——商調式並不統一。那么在樂曲中，宮音是起著怎樣的作用呢？仔細分析后，筆者發現，雖然這些段落最后是以宮音結尾，但是其整個樂段的旋律並不是以宮音為主，而往往是以其它音（商音、羽音或徵音）為核心構成。只是在樂段的結尾處突然轉入一個以宮音為落音的樂句，而且有時這樣的樂句與前面整段樂曲的音調並不協調，仿佛是硬加上去的一樣。這種現象即上文所提到的“突轉”，如有時全段是以羽音或商音為主，結尾最后一句卻突轉到並不穩定的宮音之上，甚至每段所采用的宮音樂句均為相同。在《離騷》一曲中，這一現象就比較的突出，以下曲譜中的這一樂句在曲中被反複的使用，起到了段落停頓和轉折的作用：



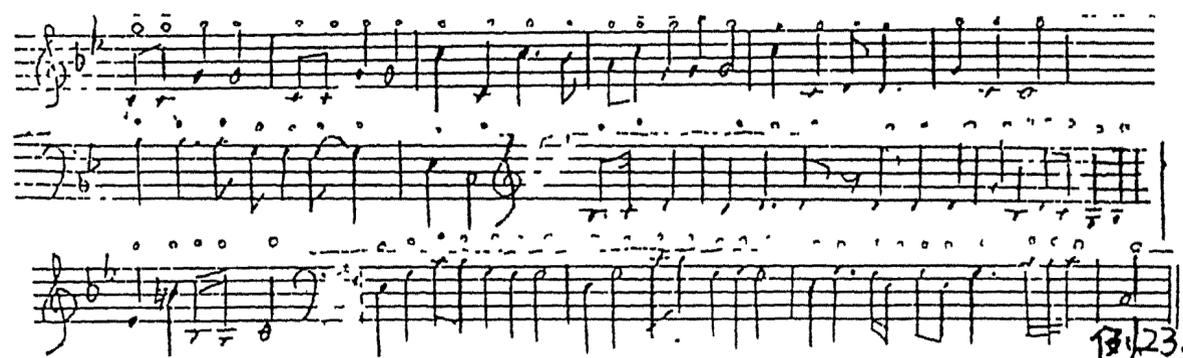
⁹ 入本調泛音：這是早期琴樂曲譜中經常出現在琴曲結尾處的一種記譜省略提示。意思是樂曲結尾處用此曲所屬琴調調意的泛音作為結尾。

另一方面，由于宮音經常被作為段落的落音使用，所以其對樂曲宏觀整體結構方面也產生了一定的作用和影響。當樂曲前面部分以突出強調羽音色彩為主，以后又由于楚商調琴曲的基本調式（商調式）的影響使得樂曲旋律轉向商調式的時候，宮音會出現並具有轉折和過渡的意義。如在琴曲《楚歌》中，整首樂曲是圍繞商音和羽音展開的，並於第五樂段落于羽音之上。第六段尾部卻出人意料的出現了一個宮音的“突轉”，使得此段結束在宮音之上，然后又重新回到商音，從而結束全曲（詳見下圖）。

段落	(一)	(二)	(三)	(四)	(五)	(六)	(七)	(八)
落音	商	商	商	商	羽	宮	商	商

筆者認為，此處的這一宮音樂句的“突轉”在樂曲調式結構上起到了商音與羽音之間的轉折連接作用。

以上所說的這種宮音用來轉折和停頓的情況不僅發生在樂曲宏觀結構方面，而且還發生在樂句與樂句之間。比如在琴曲《離騷》的第一樂段中：



綜上所述，我們可以看出：商音、羽音和宮音在楚商調琴曲中都起著非常重要的作用。其中，宮音在樂曲中所起的轉折連接的作用尤為突出。而商音與羽音在這七首楚商調琴曲中，是構成樂曲旋律的主體部分，而且每首琴曲又各有側重。《楚歌》、《屈原問渡》、《吊屈原》這三首琴曲的旋律基本上是屬於以商音為主。在樂曲中，商音不僅僅作為確定調式的基本音出現在樂曲的開頭、結尾處，而且琴曲的基本曲調也是圍繞商音展開的，使得琴曲呈現出較為濃厚的商調式色彩。而在琴曲《離騷》、《澤畔吟》、《宋玉悲秋》中，其旋律則主要以羽音為主，羽調式色彩比較鮮明。在這三首琴曲中，商音僅是在樂曲的開頭或結尾時出現，而在樂曲中間出現的商音基本上多屬於經過音，不具有確定樂曲調式的意義。

另外，除了上面所說的六首楚商調琴曲以外，還有一曲《華胥引》比較特別。此曲最早載于朱權的《神奇秘譜》中，被列在“太古神品”一卷。據文獻

記載，“太古神品”中所收入的琴曲其成曲年代都大致可上溯到唐、宋之前，在其序中，朱權也注有“太古之操，昔人不傳之秘。”因而，其年代之久遠可想而知了。《華胥引》一曲的曲前記載此曲為“楚商調”，筆者在研究中發現，此曲雖然也採用了商音開頭、商音結尾的商調式結構，但是其主體曲調與其他的楚商調琴曲風格迥乎不同。即主要以宮、徵音的對唱貫穿全曲，上句落徵音；下句落宮音。這種由于下句落宮音而形成的對宮音的強調，與其他楚商調琴曲中一些段落最后也落宮音的現象有一定的相似之處。雖然這種徵音和宮音並重的手法在其他琴曲中並未得到充分發揮，但是筆者認為這也是楚商調琴曲音樂形態特點中的一個重要而有趣的現象。在樂曲規模最大的楚商調琴曲《離騷》中，宮、徵音交替的旋律也曾成段出現（第八段），與前后曲調銜接相當的自然，並與商、羽音為主的樂段形成了鮮明的對比。但琴曲《華胥引》與《離騷》中存在的這種宮徵音交替的音樂特征還有待于今后的進一步研究。

3、楚商調琴曲的落音結構分析：

“音”對琴曲段落及整首樂曲的作用和意義也非常重要。在古琴音樂中，許多樂段的落音實際上就是段落的主音，並代表了調式。“調式特性與色彩的相互滲透，很多時候給人留下一個感覺：就是許多民歌的終止，似乎有‘偏離’歌曲前部分調式的情況。”¹⁰以音及音程為創作和編曲基礎的民歌手們在音樂實踐中形成了許多有代表性的音列與腔調。而當“兩種或多種具有鮮明對比性的腔格如果同時出現在民歌手創腔編曲的調式思維中，就會帶來同一首民歌的調式交替。”¹¹這是湖北民歌的一個重要的特點。因同一首民歌中不同腔格的運用而造成的調式轉換的現象同樣也出現在楚商調琴曲之中：如在琴曲《離騷》中，就出現了分別以商音、羽音和徵音為音列中心而展開的旋律樂段，從而在聽覺上造成了商調式、羽調式和短暫的徵調式的調式交替。

另外，由于上文中所論及到的樂段“落音”問題，使得楚商調琴曲的樂曲結構呈現出了一些相同的特征。其中，筆者認為最為突出的應屬宮音對樂曲整體結構的作用。有關宮音落音的問題，上文已作了詳細的論述。在研究中，筆者認為宮音實際可以被作為樂曲停頓和劃分結構的標志。這一現象在琴曲《離騷》中尤為的突出。下文，筆者將以琴曲《離騷》為代表，對其樂曲結構進行詳細的分析。

《離騷》一曲共分為十八段，第一段泛音部分雖然只有五個短小的樂句，但每一句的落音已經基本上勾勒出了整首樂曲的輪廓，即商——羽——宮——商。

¹⁰ 此段文字引於黃中俊先生《湖北民歌宮調分析》一文，載於《黃鍾》1990年第三期第28頁。

¹¹ 同上。

與開頭部分相似的是，樂曲結尾部分在樂句內部也形成了商——宮——商的結構，與引子遙相呼應。

樂曲主體部分由十六段組成，但是樂曲旋律的發展使筆者感到不能單純以琴譜上標記的段落來劃分樂調的整體結構。在研究的過程中，筆者反復翻閱了這七首楚商調琴曲的打譜記錄，發現一些規模較小的琴曲，如《澤畔吟》、《華胥引》等，都存在著以宮音來結束段落的現象。這一鮮明的特征是否也同樣存在于琴曲《離騷》中呢？果然，這一手法在《離騷》中也有運用。一個以宮音結尾的樂句反復多次于樂曲中出現，起到了明顯的停頓作用，這種停頓將樂調的主體部分共分成了三大段。以商音結尾的泛音段結束後，樂曲便逐漸進入以羽音為主的旋律樂段。而由宮音形成的這一樂句就通常發生在羽音色彩濃厚的樂段結尾處，給人以“突轉”的感覺，與楚商調其它琴曲中許多段落結尾處的手法完全一致。

筆者根據這一宮音樂句的停頓將樂調的主體部分劃分為以下三大部分：第二段到第六段為第一部分；第七段到第十段為第二部分；第十一段為一過渡連接段；第十二段到第十七段為第三部分。其中第六段在一個宮音樂句之后有一小段落于羽音的散板，起到了承上啟下的作用，應視其為連接句。現將《離騷》的詳細樂調結構排列為下圖：

段落 (一) (二——六、連接句) (七——十) (十一) (十二——十七) (十八)

落音 商 宮 羽 宮 宮 宮 商

結構 引子 第一部分 第二部分 連接段 第三部分 尾聲

從上圖中，我們可以清楚的看見宮音在樂調中的突出地位。不光是《離騷》一曲，在其他的楚商調琴曲中宮音也有著同樣的作用，但是因為它們的規模都比較小，所以在這裡本文就不再一一論述了，下面僅將《吊屈原》一曲的樂調結構列為下圖。宮音在《吊屈原》一曲中的運用與琴曲《離騷》非常相似，所不同的只是在第六段結尾時出現了清角音，並且此樂段最后也結束在清角音上。這裡的清角音若以 bE 調的羽調式來記譜的話，同樣應該為 bE 調的宮音。所以筆者認為清角音的出現既可以視為是楚商調擁有雙重調性的一個例子，也可視為是在商調式下的一個段落轉折。

琴曲《吊屈原》的樂曲落音結構圖：

段落 (一) (二) (三) (四) (五) (六) (七) (八) (九) 尾

落音 商 商 宮 宮 宮 清角 宮 宮 商

結 論

上面本文已從變音、調式和樂曲落音結構這三個方面對七首楚商調琴曲進行了詳細的分析，從而基本勾勒出了“楚商調”這一古代楚地音樂調式的音樂特征。

首先，#Fa、#Sol、#Do、bSi、bMi 這幾個變音在楚商調琴曲中的運用比較的廣泛，並具有十分鮮明的特色。與其他琴調的琴曲相比較，楚商調琴曲的這種注重音程特色的音樂思維和音樂特點使得這一琴調的琴曲音樂獨具魅力。另一方面，這說明變音的出現並不是在傳譜過程中由抄寫而導致的筆誤，它們恰恰應該正是楚商調琴曲的音樂特色之所在。通過實地音樂考察和與當地音樂研究者的討論，筆者欣喜地發現，這些變音在楚商調琴曲中的運用手法與湖北荆楚古地的民間音樂有著許多相似之處。而且經過對比以後並其原因不只是在於任何一個變音本身，而是因為楚人音樂思維中那種特殊的“音程距離感”所致。

上文希望通過對楚商調琴曲和湖北民間音樂的對比研究，來揭示古代楚地民歌和文人音樂這兩種音樂古代形式之間的互証關係，及音樂思維上的共性，同時也希望能夠為楚音樂文化的研究提供一些佐証和有益的幫助。

其次，楚商調琴曲在調式和樂曲結構方面也獨具特色。由于琴曲中各關鍵“音”對調式有著十分重要的影響，所以本文通過對楚商調琴曲中商音、羽音和宮音在不同琴曲中運用特點的分析研究，基本總結了楚商調的調式布局，即：以商音作為基本調式音，從而確定樂曲的宏觀調式（商調式）；樂曲的內部則強調商音和羽音之間的關係，且有的琴曲偏重商音色彩，有的琴曲則偏重于羽音色彩；宮音在樂曲中也擔任著重要的角色，經常于樂曲段落的結尾處出現“突轉”現象，形成段落落音為宮音的鮮明特征，從而對樂曲起到了停頓和轉折的作用。這種調式布局，在聽覺上給人以強調商、羽、宮三音之間關係的強烈感覺，而並不只是單純的以商調式或其他某一調式為主貫穿到底。這種音樂調式思維實際上來源于古代楚地民間音樂中以“骨干音”和獨特的“音程”為創曲基礎的音樂思維。宮音的運用在一定程度上影響到了琴曲結構的布局，在琴曲《離騷》中尤為的突出。這一特點不僅僅只出現在一首或兩首琴曲中，而是楚商調琴曲系統所共同具備的。那麼，在現今流傳的楚地民歌中是否也同樣具有這樣的特征呢？由于成文時間的原因，本文未能涉及和深入研究。但是，琴樂中所反映出來的這一宮音現象很可能是古代楚地大型音樂形式的重要特點之一，應該引起當今有關學者足夠的重視。

音程構架——情緒走勢——民歌的色彩：

“所謂的音樂形象它是一種聽覺的形象，眾所周知，聽覺形象的概念性是不強的，它需要聽者作廣泛的知識性學習和符合邏輯的聯想才能獲得與創作意圖相接近的一些概念。”¹²音樂作為一種塑造聽覺形象的藝術，從某種意義上來說它可能是十分多意和不十分明確的。但是，身處于任何一種特定的文化中的人由于長期受到其特定音樂文化傳統的熏染，在其聽覺上往往會形成一種聽覺習慣，並且一定的聽覺形象會相應產生一定的情感形象，從而賦予了一些特定的音樂符號可以表達和塑造某些特定情感形象的功能。不同的音程構架在不同的文化中被賦予了不同的情緒色彩，且這些特定的音程構架在聽覺上形成了某種特定的“音程距離感”。幾個或多個音程組合在一起往往會產生一定的情感走勢，從而對人的情緒以及音樂心理產生一些較強的導勢和影響。如，西北民歌《初一到十五》中連續的四度下行音程的運用，給人以淒苦、悲涼的情感走勢。這正是當地獨特的音樂思維習慣在其音樂作品中必定的體現。

眾所周知，在我國不同地區不同風格的民間歌曲中，特定的音程構架對形

¹² 節錄於吳文光先生的文章《論古琴音樂的情感形象生理記錄法》一文。

成民歌色彩性地域風格起到了非常重要的作用。就湖北民歌而言，其突出的音樂特征是一個或多個三音列在曲調中的連續使用。當地的音樂工作者通常稱這種民歌曲調為“三聲腔”，如，(la- ↑ do-re)、(do- ↓ mi-sol)、(↓ la-do- ↓ mi) 等等。然而，值得注意的是，特殊的地理、文化等背景又賦予了這些三聲腔中的二度、三度音程特殊的音樂風格：即在興山、秭歸等地區，二度和三度音程的音分值區別與我們今天所熟悉的十二平均律的常規標準（在其音階結構中共同的含有一個介于大、小三度之間的游移音程，被稱為“興山特性三度音程”）。因而，這一地區的民歌往往會出現許多變音，這些變音並不是我們所理解的概念性固定樂音，而是由于在獨特的“音程距離感”下自然流動而形成的。由這種音程構架所形成的特殊色彩性旋律、音調又被當地人稱為“哭死人調”。

由于琴樂和民歌中律製的差異以及文人音樂長期發展的獨立性，今天按彈出來的楚商調琴曲音樂已經更加的抽象化了。但是，無論從聽覺上還是從實際的音樂分析之中，我們都還能強烈的感受到濃郁的楚地色彩，以及荆楚之地音樂思維中獨特的“音程距離感”在心理上所形成的特定情感走勢。因此，從本文對楚商調琴曲的變音音程及樂調骨干音的轉換方面所作的詳盡分析之中，我們不難看出琴曲與民間歌曲之間所具有的互証關係。

本文對楚商調琴曲的研究僅僅是一個開始，希望能通過此文的初步研究，拋磚引玉，對今後的楚樂研究提供一些有意的資料。

參考書目：

- 1、《琴曲集成》第一、二、三、十二、十六冊。文化部文學藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，中華書局出版發行。
- 2、《查阜西琴學文萃》黃旭東、伊鴻書、程源敏、查克承編，中國美術學院出版社出版，1995/8。
- 3、《屈原村喪禮歌贊研究——〈詩經〉、〈楚辭〉、〈田橫挽歌〉之詠唱》何昌林，《中國音樂國際研討會論文集》香港中文大學中國音樂資料館，香港民族音樂研究會編，山東教育出版社，1990/12。
- 4、《湖北興山特性三度體系民歌研究》王慶沅，《中國音樂學》1987/3。
- 5、《琴調系統及其音樂實証》吳文光，《中國音樂學》1997/1、2。
- 6、《碣石調·幽蘭研究》吳文光

- 7、《中國古代音階、調式的發展和演變》夏野，《音樂學叢刊》1981/1，文化藝術出版社。
- 8、《論古琴音樂的情感形象生理記錄法》吳文光。
- 9、《中國民間歌曲集成。湖北卷》上、下冊，《中國民間歌曲集成》全國編輯委員會編，人民音樂出版社出版。
- 10、《竹枝研究》齊柏平，《音樂研究》1995/4
- 11、《竹枝歌和聲考辨》王慶沅，《音樂研究》1996/6
- 12、《荆楚古音考》王慶沅、盧天生，《中國音樂學》1987/3
- 13、《琴苑要錄》宋僧居月撰，中國藝術研究院音樂研究所藏
- 14、《新唐書。藝文志》宋歐陽修、宋祁撰，中華書局映印出版
- 15、《劉賓客集》唐代劉禹錫
- 16、《湖北民歌宮調分析》黃中駿，《黃鐘（武漢音樂學院學報）》1990年第3期

福建南音器乐曲（谱）的骨干音及其音调走向

作者 黄少枚

本文摘要

福建南音器乐（谱），是福建南音的三大组成部分之一，是一种无唱词、有琵琶弹奏法、供乐器演奏的套曲。本文着重对福建南音器乐曲（谱）的骨干音调进行分析，寻找其与南琶的关系，并探讨其富有特色的音调走向。

文中指出了对福建南音器乐曲（谱）的骨干音进行研究的必要性，探讨了骨干音的音调和南琶的音域、音位的排列、弹奏指法及其具有的特殊地位的关系，并着重分析了福建南音器乐曲（谱）骨干音的音调走向：

1、波浪型的音调走向。这是福建南音器乐曲骨干音音调走向最基本的形式，可分为：①“波光粼粼”式的小波浪型，即在音调进行中，常就某几个音上下循环，以极其简炼的材料来抒发感情的音调走向；②“高升递降式”的波浪型，即上升比较急促，或一开始就出现在高音区，而下降得比较缓慢，呈阶梯式从高往下的波浪进行。

2、直线型的音调走向。它包括：①水平的直线型，即音调的进行基本保持在一个水平线上；②下行的直线型，即音调的走向总是沿着音阶的下行方向进行，呈下行直线型。

3、波浪形和直线型相结合的音调走向。

福建南音器乐曲（谱）的骨干音及其音调走向

一、引言

数年前，笔者曾撰写拙作一篇：《福建南音器乐曲（谱）的旋律类型及其展开》。该文通过对福建南音器乐曲旋律的分析，以研究其不同的旋律类型的音区、音域、音列、调式音阶、起落音、特征音调及其音调结构的特点。在撰写该文的过程中，特别是在王耀华教授指导下学习弹奏南音琵琶^①后，越发认识到其骨干音的重要性。它不仅是唱奏之本，使这一源远流长的古老乐种得以流传，成为华夏传统音乐的“活化石”，而且，其音调特点和走向对各种不同的旋律构成、旋律类型和旋律现象起着决定性的作用。因此，对与骨干音有关的一些问题进行必要的探讨，对于开展福建南音器乐曲旋律特色的研究是有所助益的。

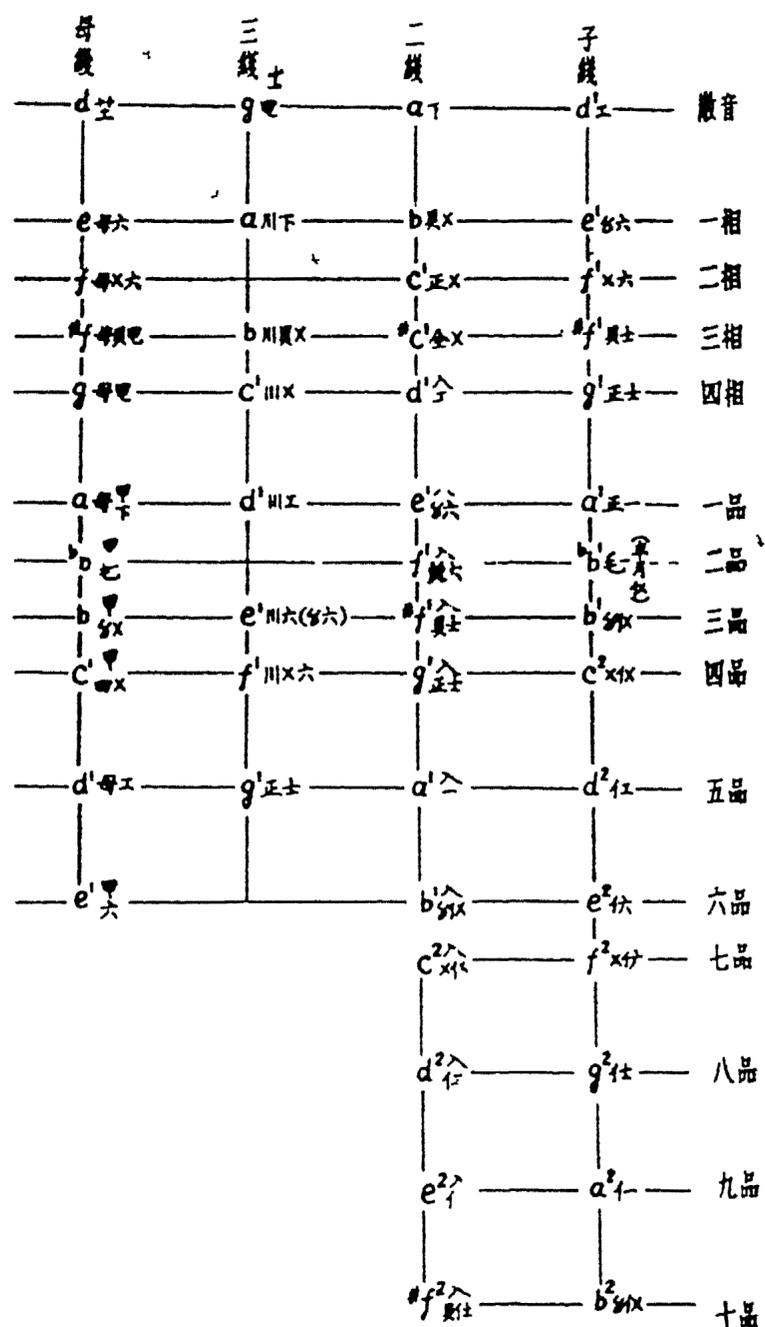
二、福建南音器乐曲（谱）的骨干音与南琶

南音的工尺谱也就是琵琶弹奏谱，是记录旋律骨干音的乐谱，所以，骨干音的音调同南琶的音域、音位的排列、弹奏指法及其在此乐种中的地位都具有一定的关系。

1、南琶的音域及其音位的排列

福建南琶的定弦比北琶高一个纯四度，为 d、g、a、d¹。四弦分

别称做母线、三线、二线、子线，音域从 d 到 b^2 跨两个八度又一个大六度。南琶共有四相、九品，空弦与第一相为大二度关系，四相之间呈小二度级进，而九品的音位为不规则的大、小二度级进。以下是南音琵琶音位排列图：



从南音琵琶的音位排列图中可看出，南琶不仅能弹奏宫、商、角、徵、羽民族调式五声音阶，还可弹奏变徵（ $\sharp fa$ 音）、清角（ fa 音）

、变宫（si 音）和清羽（^bsi 音）。在南音器乐曲的骨干音中，变徵、清角、变宫在五空管（1=G）的谱中时有出现；在四空管（1=F）、倍思管（1=D）的谱中只出现变宫音；在四不应管中出现的以 ^bb¹ 音为“毛伋”（记作𠄎），也就是^xix 的重降，成为 ^{bb}C²，表现出往 ^bB 宫系统转换的情况。这在器乐曲《四不应》中得到运用，在这里也出现了变宫音。可见，变宫音不论在哪个管门中都会出现，它被运用在每一套谱中，这使南音器乐曲的基本谱字所运用的是至少六声音阶的骨干音，即 do、re、mi、sol、la、si。因此，在骨干音的音调中，不仅有（mi→sol）、（la→do）小三度的进行，而且（低 si→re）的进行也很普遍，它们就像大二度的级进一样经常。虽然其音域跨越二十度，但由于在实际演奏时只用于子线、二线来弹奏，而母线、三线、多做低八度甲线音，即以拇指甲三线或母线的低八度音，弹奏时以拇指压弦成音。所以，在实际运用时，多由于子线、二线弹奏成音，使常用的音一般集中在 a 到 b² 这个音域中。

2、南琶的弹奏指法与骨干音

南琶有三十多种弹奏指法，它不仅标记了弹奏法，而且也表示音符的时值。以下列表例举其中主要的几种：

指法名称	工尺谱记法	五线谱记法	指法名称	工尺谱记法	五线谱记法
捷指	士0		紧甲线	士十	
贯捷	士8		快落指	士六)	
单打×	× 才 或 × 彡		慢落指	士六)	
全跳	士五		双打×	× 才	
甲线	士十		抹六	六抹	
半凡	士凡		全凡	士凡	

用南琶弹奏骨干音，其不同的指法及其种种的变化、衍生，形成了不同的节奏音型和旋律小腔格②。如琵琶的弹奏指法“单打×”③、“双打×”④、“抹六”⑤，在1=G的五空管的谱中被反复运用。有时和其他音调一起共同处于重要的结构位置上，并在整首谱中起着特殊的作用。如在谱《四时景》中，这三种指法所形成的旋律腔格，始终贯穿整首乐曲，并分布于每节末，和其它音调一起组成特征音调，使全曲构成合尾的结构，成为联系全曲的纽带。

谱例1 《四时景》



同样，在谱《百鸟归巢》中作为全曲合尾的特征音调，也运用了“单打x”这种极有特色的装饰性指法。

谱例2 《百鸟归巢》



此外，在五空管（1=G）的谱《八骏马》、《起手板》、《四静板》和《梅花操》中，由这三种指法弹奏所形成的富有特色的腔格，贯穿于某些章节中，成为这些乐曲风格色彩的重要标志之一。

又如，南琶的弹奏指法中没有连续的轮指，只有称“快落指”⑥和“慢落指”⑦的指法。快落指一般出现在后半拍，是南琶弹奏中非常惯用的指法。慢落指则多用在乐曲开始时速度较慢、节奏较自由处，它和前一个音构成大二度的下行进行。由于弹奏时速度慢，且右手的五个手指一指一音，从从容容、不紧不慢，从而构成很有特性的腔格音调。这种弹奏手法在《八展舞》、《八骏马》、《三台令》、《孔雀屏》等谱中得到运用。

此外，南琶弹奏指法甲线、撻指等也极富特色，它们和点、挑、去倒、半凡、全凡、全跳等指法共同形成主要节奏音型，并作种种变化，衍生出多种不同节奏，在此基础上产生各种音调进行。

3、南琶的特殊地位

南琶弹的是骨干音，在演奏时担负着指挥整个乐队的职责，具有特殊的重要作用。每一首乐曲的开始都用琵琶撻指起始，即用右手食指与拇指连续点挑，由重而轻、自缓而急，启示着每首乐曲开始时的速度、力度、情绪，最后食指一点，预示着其它声部的开始。在其它长乐句的开头也是这样的。此外，在乐曲或乐节的结尾，均以琵琶甲线（低八度音）收煞，以达到统一节奏的目的。所以在南音的演奏（唱）中，南琶是缺之不可的。

三、福建南音器乐曲（谱）骨干音的音调走向

福建南音器乐曲（谱）骨干音的音调以级进为基础（这里的级进包括大二度和小三度的进行），形成丰富多彩的音调走向。从整体上看，基本可归纳为三大类型，即波浪型的音调走向、直线型的音调走向和波浪型与直线型相结合的音调走向。

1、波浪型的音调走向

这是福建南音器乐曲骨干音音调走向最基本的形式。不论总体还是局部，这种音调走向贯穿于每一首乐曲中。虽然在大部分中外乐曲中，这种音调进行是最常见的，但在这里却以其独特的波浪型而富于自身特色。

(1) “波光粼粼”式的小波浪型

即在音调进行中常常就某几个音上下循徊，以极其简炼的材料来抒发情感，直到有必要增加新的材料为止。

谱例3 《百鸟归巢》第五节[流莺争树]

它们分别以“56 $\dot{1}$ ”、“235”和“5 $\dot{6}$ 7”三个音为材料上下循徊，通过节奏由简到繁而展开，其中乐句 C 加入了琵琶装饰性指法“单

打×”
谱例4 《四静板》第二节 [元和令]



这是第二节 [元和令]结束的腔韵，速度缓慢，音调进行以“567”三个音为主，并向下发展出现“2”音，间插以琵琶装饰性指法“单打×”和“抹六”，使音调听起来不致于产生单调的感觉。这种以三个音为主的小波浪进行在每一套谱中都有出现，可以举很多例子。这些音调的进行有长有短，所用的音也各不相同，有以两个大二度组成的“123”或“567”，有以一个大二度和一个小三度组成的“56i”、“672”或“235”，等等。在此基础上，音调向上或向下发展而组成以四个音、五个音以致更多音的音调进行。如《四静板》的第三节 [太平歌]一开始以“456”三个音为中心，逐渐向上发展，加入“1”音从而发展成以“4561”四个音为中心的波浪进行。

(2) “高升递降”式波浪型

即上升比较急促，或一开始就出现在高音区，而下降比较缓慢呈阶梯式从高往下的波浪进行。与“波光粼粼”式的小波浪型相比，波浪起伏较大，常以某几个音为主以波浪式进行，尔后向下模进，

发展成以另外几个音为主的波浪进行。(见谱例3) 乐句a是以“56i”三个音为中心的小波浪型乐句,接着,音调向下发展,逐渐加入“2”、“3”音,而模进成为以“235”三个音为中心的小波浪型,此时音调继续向下发展,通过“2”到“7”的小三度进行,逐渐加入了“7”、“6”、“5”三个音,而模进成乐句C以“567”三个音为中心的小波浪型,并通过“单打×”,从“#43”过渡到“321”三个音。这是一个很典型的阶梯式从高往下波浪进行的音调走向。它并不是一个偶然,而是代表着福建南音器乐曲(谱)骨干音的一个曲型音调走向。

再举一个例子:

谱例5《四时景》第七节 [立冬-霜钟逸响]



从“0iii 6i 65 | 3 ”到“ 0 666 56 54 | 2 ”,从“ 05 45 45 | 666 ”到“ 04 24 24 | 55 5 ”到“ 01 61 61 | 22 2 ”,无不体现了以五声音阶为基础的“高升递降”式向下模进的音调走向。

在十三套谱中,骨干音的音调走向几乎没有出现由下往上阶梯式的走向。要到达高音区,或通过一个六度以上的大跳,或通过连续的大跳来进行,体现了急促上升的音调走向,有时在新的一节直接

就从高音区开始。

2、直线型的音调走向

这种音调走向包括水平的直线型和下行的直线型两种。原以为有上行的直线型，但笔者找遍十三套谱，也未发现，这和前面所述的高升递降式的音调进行是相通的。

(1) 水平的直线型

即音调的进行基本保持在一个水平线上。在《八骏马》、《八展舞》、《三台令》等乐曲的开头散板部分，每一乐句就一个音做水平直线进行，通过速度由慢渐快和点指、挑指、甲线、撻指等不同的琵琶演奏指法，展示音色、力度、节奏、速度的不同变化，以表现乐曲特有的风格韵味。在乐曲中，有许多这样的乐句，如《八骏马》中作为每节合尾的特征音调的后半部分，即以“sol”音贯穿。

谱例6《八骏马》



这里，用不同的琵琶弹奏法、不同的节奏来表现马儿的情态。在这套谱的第一节 [骅骝开道]中，有一乐句竟然有十九个小节连续用了“sol”音。这种水平直线的音调走向，给人以“静止”的印象，表达了一种安宁、缠绵、沉思的诗情画意景像。这段骨干音和其它声部一起，以“静”预示着其后的“动”。这样的音调走向，在每套谱中都或多或少地出现，表现出南音琵琶古朴的风格。

(2) 下行的直线型

这同前面所述的高升递降式略同，只是它下降较快，音调走向总是沿着音阶的下行方向进行，基本呈直线型。

谱例 7 《八骏马》第六节 [赤兔嘶风]



谱例 8 《八骏马》第八节 [白驹归山]

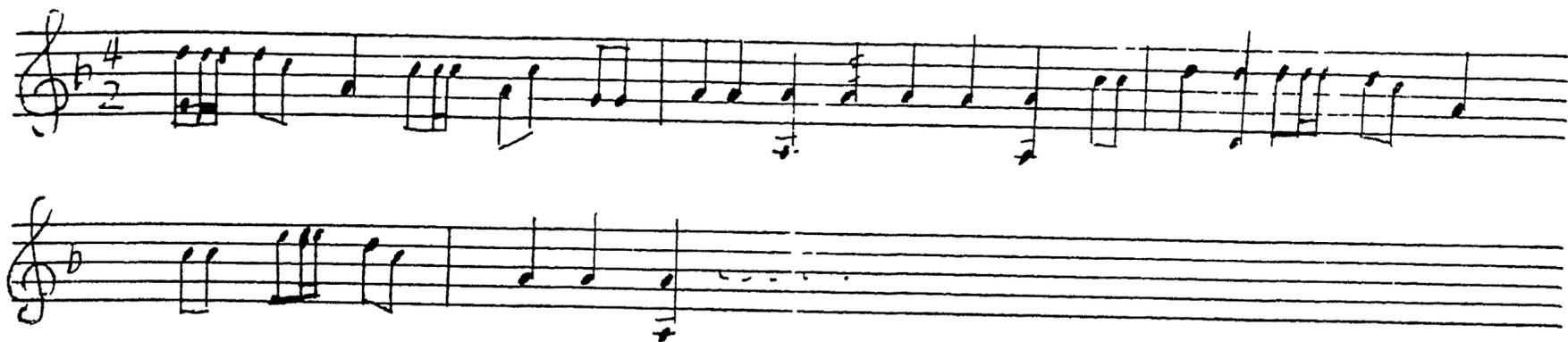


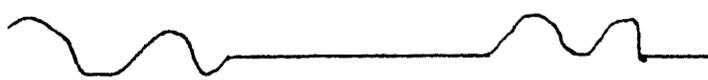
从第六节到第八节，速度逐渐加快。从这两个谱例也可看出音调的加强，由“5”到“6”下行七度的音阶发展到由“2”到“6”下行十一度的音阶进行，从而把音乐推向高潮。

3、波浪型和直线型相结合的音调走向

从整体看，这是上述两种类型音调走向相结合的产物。任何一首乐曲，音调都不可能总是下行或呈水平直线型，它总是和波浪型相结合，以表现音乐的思想感情。从局部看，在福建南音器乐曲谱的骨干音调中，存在着许多波浪型和直线型相结合的乐句。它们一般出现在速度较慢的乐节中。

谱例 9 《三台令》第一节 [升平颂]



对于谱例 9，这一乐句的音调走向，大致可用这样的线状来表明：“”。类似这种线状的乐句在每套谱中都会出现，是南音骨干音典型的音调走向之一。起伏中带着平静，音调动静结合，紧松相联。

除了上述三种类型的音调走向外，还有一种因琵琶特殊的弹奏指法所产生的特殊的音调走向：

四大名谱之一《梅花操》第三节 [点水流香] 2/2 拍子，速度较慢，琵琶全部用甲、勾、点、挑的手法弹奏。第四节 [联珠破萼] 1/4 拍子，

=88 速度较前面加快，琵琶全节用甲、挑的手法，这被艺人们称为“上地公拿拐”，即由头至尾只用一个大拇指，上下来回拨动，又甲又挑，连续动作。第五节 [万花竞放]，速度不断加快，琵琶全节用甲、勾的手法弹奏，音乐时强时弱，连绵起伏，充满着激情和活力，使乐曲一气呵成。此外在谱《四时景》的第八节 [急雪飞花] 中，速度逐渐加快，节拍为紧叠 1/4 拍，琵琶用甲、勾的手法，使整曲在热烈的情绪中结束。谱《四静板》共八节，最后三节琵琶也运用了甲、勾、点、挑和甲、勾的指法。这几种特殊的琵琶弹奏指法所产生的音调，常用于乐曲尾部速度较快、热烈激动的高潮部分。

所有的甲线都在正“拍”位上低八度弹奏，常与勾、点、挑的音构成八度关系，或八度以上的音程关系，有点类似西洋音乐中的分解和弦，但在这里，音与音的搭配却更加随意。以五声性为主，偶有“fa”和“si”音的出现，音调迭荡起伏。

谱例 10, 《梅花操》第三节 [点水流香] ♩ = 88



(其中“(”表示甲线、“)”表示勾、“\”表示点、“/”表示挑)。

四、结语

1、骨干音是以工尺谱用书面的形式记录下来，较完整地保存着古谱的风貌，是古人聪明智慧的结晶，本文仅对其与南琶的关系及其音调走向进行了粗浅的分析。

2、在此基础上，洞箫、二弦是如何对旋律进行丰富多彩、细腻委婉的润腔，旋律与琵琶骨干音之间是如何形成横向和纵向“七音

、“六律奉五声”的多种多样的效果，都还有待于进一步深入研究。

当然，万变不离其宗，这种附有琵琶弹奏指法的工尺谱是骨干音，

它是南音的核心，润腔的依据。弹奏时旋律强弱起伏，并和骨干音

息息相关。这应该是下一步这一方面研究的主导方向。

注(1) 福建南音用工尺谱记骨干音，记谱法以南音琵琶的指法为标准来记写。

(2) 腔格，指的是由两个或两个以上乐音所构成的音乐结构的基本单位。见王耀华、刘春曙《福建南音初探》P187。

(3) 以左手食指先按定贝×(b音),无名指按全×(#c¹音),待右手食指点过一下,左手用无名指紧抓一下或三下,时值一拍或半拍。

(4) 以左手食指先按定贝×(b音),无名指按全×(#c¹音),待右手食指点过一下,无名指先抓一下,食指再点一下,无名指连抓三下,合为二拍。

(5) 左手食指按“六”(e¹)音,无名指按“贝屯”(#f¹音),待右手食指点过,左手无名指抓音。根据不同的谱,可有不同的节奏,或一拍,或半拍,或是由慢渐快,时值可自由延长。

(6) 亦称“轮指”,由右手的小指开始,无名指、中指、食指顺次轮落四音,至食指后急用拇指挑起,共五个音,占半拍时值。

(7) 奏法与快落指相同,惟速度慢,每点几乎占一拍或更长的时值,并明显分开。

参考书目

《福建南音初探》王耀华、刘春曙著，福建人民出版社，

1989年12月福州第一版

《千古绝唱——福建南音探究》孙星群著，海峡文艺出版社，

1996年9月第一版

《中国传统音乐概论》王耀华主编，福建教育出版社，

1999年8月第一版

《旋律发展的理论与应用》沙汉昆著，上海音乐出版社，

1996年3月第一版

从音乐形态特征及其文化蕴涵看蒙古族 “安代”歌舞与蒙古博教音乐间的亲缘性

包·达尔汗

[内容摘要]

“安代”歌舞与蒙古博[Po]教及音乐文化间有密切的联系，通过对两者音乐形态及其所含文化要素的比较分析，能够发现两者间的亲缘性。

1. 蒙古博教与“安代”歌舞

蒙古博教和藏传佛教对蒙古文化的发展产生过影响。博教经历了四个时期：黄金时期、被冷落的时期、复兴时期、毁灭时期。自1578年佛教再次传入，博教遭到了灾难。佛教的传播并非顺利，在科尔沁等地区遭到了阻碍，对此佛教采取宽容态度，吸收沿用了博教的一些因素。“安代”的形成是两种文化相互妥协和影响的结果。

2. 蒙古博教文化与“安代”歌舞的产生

博教在科尔沁的幸存，以及两种宗教在此地区关系是“安代”产生的重要原因。

(1) 库伦旗的特殊性与“安代”的产生

库伦旗独有“安代”，这与此地区的特殊性有关。库伦旗是政教合一的喇嘛旗。此地的博教信仰没有遭到彻底压制。博教的生存是其音乐文化变异为“安代”的契机，“安代”是在这个特殊地区以及特殊历史情况下产生的，是博教与佛教文化双向作用的结果。

(2) 博教的治疗功能与“安代”的形成

“安代”更多的是医疗功能。民间关于“安代”起源的12种传说中，都包括与“病”有关的内容，“安代”是一种疾病。蒙古博擅于治疗此病，喇嘛对蒙古博的行医是默认的，但行医中不能体现博教内容。这种制约下，蒙古博放弃了原来治“安代病”的仪式，只是提鞭持鼓上场高歌行医，后来慢慢形成“安代”。

3. 博教音乐文化与“安代”歌舞

从音乐形态而言，“安代”与博教音乐有较多相同之处。

(1) “安代”音乐保留、继承了蒙古博教音乐以徵调式为主的调式特征

“安代”保存了更多的原有风格，调式没有脱离原形，与博教音乐的调式基本相同。

(2) “安代”音乐中含降1a特殊音的音阶的特点与博教音乐相同

蒙古音乐的所有种类的旋律中1a音与降1a音并存在一条旋律中的情况极为少见，但在博教音乐和“安代”音乐中均存在。

(3) “安代”和博教音乐中共有一些相同相似的曲牌

(i) 曲牌的名称与旋律完全相同。

(ii) 曲牌的名称不同，旋律相同或相似。

(iii) 曲牌的名称相同，旋律相异。

通过对“安代”的生成地域和文化背景的阐述，认识到它并非是蒙古文化中单一存在的音乐品种，而是本土文化在外来文化撞击下的产品，与博教音乐有不可割断的亲缘性。

关键词：安代 博教音乐 藏传佛教 库伦旗 亲缘性

(使用电脑系统：Windows98\Microsoft Word97 SR-1)

从音乐形态特征及其文化内涵看蒙古族

“安代”歌舞与蒙古博教音乐间的亲缘性

包·达尔汗

蒙古族歌舞——“安代”与蒙古族古老宗教——“博教”（亦称萨满教）及音乐文化之间存有密切的内在联系。通过分析不仅能看到它们的亲缘性，甚至可以进一步推测出“安代”就是博教音乐文化中的某一部分在民间的流变形式。

1. 蒙古博教与“安代”歌舞

历史上，对蒙古族的发展产生过重大影响的宗教分别是蒙古博教和藏传佛教。蒙古博教在蒙古高原土生土长，是受蒙古人信奉最早且最久的古老宗教。其宗教特征和性质属萨满教类型，除了与欧亚大陆北方草原地带各类萨满教有共同的特点外，还形成了自己的特征。蒙古博教自其产生至今的几千年发展过程中，经历了各时期的不同遭遇。博教的发展历史分为四个时期：第一时期是博教的“黄金时期”。这一时期主要指成吉思汗及子孙所建大蒙古国时期（1206—1271），亦包括成吉思汗前的合不勒汗、俺巴孩汗、忽图刺汗、也速该绪汗二百来年。在成吉思汗时期博教的发展达到了顶峰，受朝野上下全民信奉，并被命为国教；第二时期是被冷落时期。忽必烈建元后，摈弃了博教的国教地位，从西藏引进萨迦派藏传佛教，定为国教并给予大力扶植。这时期的博教在漠南地域遭到冷落甚至遗弃，但在漠北蒙古人的故地依旧受到民众的信拜，藏传佛教的传入对这一地域的信仰并未产生太大的影响；第三时期是复兴时期。博教的复兴是在元帝国覆灭之后，蒙古统治者撤回故地建立北元国期间（1368—1578），顺应民众之意并在统治者的扶植下，博教重新得到了宗教和政治上的地位，再次在蒙古社会里起到重要作用，直至藏传佛教又一次传入蒙古社会；第四时期是博教的毁灭时期。自1578年蒙古西部的上默特部阿拉坦汗皈依藏传佛教（格鲁派）并将此教再次引进蒙古地区后，博教遭到了前所未有的灾难。从这时起，由于蒙古统治阶级和后来的清朝政府大力扶植藏传佛教，博教不仅失宠而且受到残酷的迫害，藏传佛教替代了博教成为蒙古族的信仰。统治阶级为了使藏传佛教在蒙古地区的顺利传播，他们以行政的强硬措施迫使蒙古民众放弃过去传统的博教信仰而改信藏传佛教，并且强迫博教宗教人士——“博[po]”（博教的宗教人士被成为“博”，故，此教被称为博教）皈依藏传佛教，除此之外均以各种手段进行人身迫害，同时没收烧毁博教的法器、神像和其它财物。在两教的斗争中，凭借统治阶级这一强大力量为后盾，藏传佛教最终得到胜利。在较短的时间内，藏传佛教从蒙古高原的西南逐步向东、向北传播到各个地区，对蒙古文化的发展产生了巨大影响。由于博教信仰在蒙古族中根深蒂固，藏传佛教的传播并非一帆风顺，遇到了不同程度的困难。特别在蒙古高原东部的科尔沁、布利亚特地区，藏传佛教的传播遇到更多困难，至今此地区的不少蒙古人仍信奉博教，并保留着博教各种仪式活动。为了传

播的顺利，藏传佛教与博教作了一定的妥协，吸收沿用很多博教固有的教义和祭典仪式，这样一来也就逐步改变了自己的原貌，导致藏传佛教的蒙古化。一种文化能够在其他文化中立足的可能性，一般有两种，或是外来文化完全同化本土文化后替代此文化，或是与本土文化相结合，形成混合型的一种新文化，藏传佛教的蒙古化基本符合后一种情况。蒙藏两种文化（博教与藏传佛教）的结合对每一文化的原态都有不同程度的冲击和改变，“安代”歌舞的形成就是蒙古博教音乐文化和藏传佛教相互妥协和影响的结果。从“安代”的音乐文化含量可看到它与博教音乐文化的类同性，另外，从“安代”的生成环境、条件我们又可以看到它与藏传佛教之间的关系。所以从多个角度探究“安代”歌舞是非常有意义的。

据传说，“安代”歌舞有二百多年的历史。此说虽无确切的文字记载，但最迟在 19 世纪末 20 世纪初，在民间确实存有“安代”这一音乐品种。“安代”是由一人领唱或领舞，众人帮腔并共同跳跃的一种集体歌舞形式，演唱时一般不用乐器伴奏。本世纪 50 年代之前，“安代”多是为了劝慰精神病人而举办的，并非为娱乐，每一次活动必须有一名蒙古博参加并负责医疗病人。这种歌舞形式并不普遍存在于蒙古地区，而仅仅是科尔沁地区一个局部区域（现内蒙古库伦旗一带）内的独特文化现象。只是在 50 年代以后，由一些文艺工作者挖掘整理（去掉蒙古博的角色）后推向舞台，作为表演的节目，同时又向民间作为娱乐性歌舞而宣传推广。这样一来，既充实了“安代”的民间性又将其传播的范围扩大了。但事实上，“安代”并未成为普遍流传的民间歌舞。通过调研很容易了解到这样一个事实，会跳“安代”甚至比较了解“安代”歌舞的蒙古人，无论在过去还是在现今都是为数不多的。关于“安代”的音乐属性，过去有一些争议，或是归宗教音乐或是归民间音乐。目前为止，归其为民间歌舞并认为它是蒙古人古老的民间歌舞者居多，自本世纪后半叶以来，有些学者认为“安代”是蒙古人民间自古有之的一种民间歌舞形式，是在后期借助宗教的力量而保存到今天的。以本人之见，此说不尽符合历史事实。第一个问题是，如果认为“安代”是蒙古人自古就有的民间歌舞，为何在广阔的蒙古族其它地方未见，而仅见于内蒙古库伦旗这一方圆不大的地方？再一个问题，如果认为“安代”是借助宗教之力才保存下来的，为什么会依靠当时遭受打击排斥，甚至在某些地方已遭杀身之祸，没有任何社会、政治实力的蒙古博教，而不依托借助正受宠于蒙古贵族和清皇室的藏传佛教呢？况且库伦旗本身就是个喇嘛旗，是藏传佛教的天下。此时此地的蒙古博教连自身都难保，怎么能庇护“安代”歌舞呢？对这些问题过去也有过解释，但都在不同程度上含有主观成分，未能给予客观的诠释。笔者认为，“安代”并非是蒙古人自古有之的民间歌舞，而是博教及其音乐文化受外来文化（藏传佛教）撞击后的流变形式。探讨“安代”歌舞文化不能脱离其本体固然很重要，但也不能仅仅依靠这一点，注意分析“安代”与蒙古文化尤其是与博教音乐文化各方面的关系是不容忽视的。下面就“安代”的形成，以及它与蒙古博教音乐文化间的亲缘性做几处分析。

2. 蒙古博教文化与“安代”歌舞的产生

蒙古博教在科尔沁地区的幸存，以及博教与藏传佛教在此地区（特别是库伦旗）的不同地位和相互间的关系是“安代”歌舞产生发展的重要原因。

(1) 库伦旗的特殊性与“安代”的产生

在广阔的蒙古地区，只有半掌之地的库伦旗独有“安代”，这委实让人感到奇怪。这种特殊现象的产生与这地区的特点必定有内在的联系。库伦旗初建于清初 1636—1638 年间，全称为“锡埒图库伦札萨克喇嘛旗”。是清廷在蒙古地区所建七个喇嘛旗（政教合一的行政单位）之一，在内蒙古地区只有这一个旗，其它 5 个在喀尔喀地区（现蒙古国），有一个在青海省蒙古族地区。原库伦之地是人烟稀少的游牧地，建旗时其居民是从蒙古各地移民过来的。其中既有贵族，亦有奴仆，但来到库伦后都是自由民，在此有不同于其它札萨格旗（非政教合一的行政单位）的等级制度。库伦旗归清廷直属，不受其它部管辖，旗内不设军队、监狱等，居民只需交纳一定的粮、草外，不必再纳其它赋税。与其它札萨克旗相比，库伦旗的居民有一定的“自由”。由于库伦地处蒙古草原的东部，藏传佛教传到这里的时间比其它地方稍晚。因此，此地原有的博教和迁居此地的居民固有的博教信仰没有遭到象其它地方那样的压制。博教虽也被禁止过，但并不很严厉，还有与藏传佛教共存的可能性。居民的相对人身自由和“信仰自由”是蒙古博教能够在此地幸存的一大前提，但博教只是在暗地里生存和活动。这种藏传佛教与博教一明一暗的共处情况可举一例说明，如门德白己尔博(1985 年 75 岁，祖辈呼和浩特人，库伦建旗时迁居库伦、世袭十三代博)的家庭是博教的世家，同时又是“喇嘛家庭”，其弟弟七岁当喇嘛，舅舅去“西天”（笔者按：一般指西藏）取过经，是库伦庙的“涅顿”大喇嘛。门德白乙尔和母亲也信奉藏传佛教，并常去庙上念喇嘛经。¹这种情况说明，即使是再神通广大的博，想要在库伦旗生存，首先必须要“拥护、信奉”藏传佛教，要与这强大的势力妥协，否则无生息之地。碍于藏传佛教的强大势力，博教不会“明目张胆”、大张旗鼓地宣传教义或举行博教仪式，只能采取委屈求全、暗地传教的生存方式。为达到生存和传教的目的，博教要顾及两个方面：既不冒犯藏传佛教，要得到喇嘛的默认，又能传播博教文化。在库伦旗这个特殊的环境里，博教及其音乐文化得到了变化和发展的契机。博教各种仪式里均有大量的歌舞音乐，博教的这些歌舞音乐在库伦旗这个特殊的地区转化为另外一个形式是完全有可能的。我推测“安代”就是在库伦旗这种特殊的地区和特殊的历史情况下产生的，是博教音乐文化与藏传佛教文化双向作用的结果。

(2) 博教的治疗功能与“安代”的形成

“安代”虽是一种载歌载舞的音乐形式，但较少纯娱乐的功能而更多的是医疗功能。在民间关于“安代”起源的 12 种传说中，都包括与“病”有关的内容。即使抛开传说，实际考察库伦旗盛行的“安代”，也确是“多数是为劝慰精神病人而举办的。所以，‘安代’作为医治某种精神上的病痛的方法，是比较切合实际的。”²依靠歌舞来治病并非是奇怪的

¹ 白翠英、邢源、福宝琳、王笑等编著《科尔沁博艺术初探》，内蒙古通辽市，哲里木盟文化处（内部资料）1986年4月编印，第89页。

² 白翠英、邢源、福宝琳、王笑等编著《安代的起源及其发展》，内蒙古通辽市，哲盟民间文艺研究丛书之一（内部资料）1983年3月付印，第9页。

事，医疗不只是指用药或手术这些狭义的概念。精神病学家、人类学家 E·福勒·托里把全世界的医疗方式分为四类：

- ①命名过程。如果一种疾病有个名称——“神经衰弱”、“恐惧症”或者“祖灵附体”等都行——那么这种病就可治愈，病人意识到医生懂得他的病情。
- ②医生的个性。那些对病人的病感同身受，表示同情，对病人热情而又无所求，并对病人表现真正关心的医生会收到良好的医疗效果。
- ③病人的期望。就是唤起病人治好病的期望……。
- ④治疗技术。药物、电刺激疗法、调节技术等在世界不同地方得到长期使用。³

这四种疗法中唯有第四种是人们最熟悉，并能接受的，而其它则很少被认为是医疗方法。使用“命名过程、医生的个性、病人的期望”三种疗法医治病人是一些宗教的惯用方法。E·福勒·托里在与非洲巫医一道工作之后得出结论，认为巫医同精神病学家治病使用的是同样的机制和技术，而且都获得同样的效果。⁴就是说对待宗教特别是那些古老的教种，绝不能轻视，不能简单地认为它们是不值一提的骗人把戏或迷信活动。这种过于片面、主观唯心的结论不仅不符合事实，更不利于对此文化的认识和研究。蒙古博不仅是宗教中神与人的中介者，同时又是草原上的神医。他们可以不依靠任何药剂和器械就能正骨和医治其它疾病。“博最善长治疗并且能治愈的病就是人由于鬼怪附体后所得的各种精神病。”⁵一般称专治精神病的博为“安代博”，他们最擅于治疗“阿达安代”和“鄂勒安代”等病。⁶在此，“安代”指的是病名，也有说“安代”是指得了病的人名；也有说是指治病方法的名称等，说法不一，但共同的一点则是与“病”有关。所以我们可把它当做一种病来看。“安代病”分“鄂勒安代”（鸢安代）“阿达安代”（相思病安代）和“乌如格安代”（不孕症安代）三种。前两种病的患者较少，较长见的是“乌如格安代病”的患者。得“安代”病的人都是18岁至25岁的女人，一般都是由于未与意中人结合或夫妻不和、婆媳不和、婚后不孕等原因造成的精神上的压力所导致的病。超过25岁已有孩子的妇女极少得“安代病”，男性也不得此病。据载库伦旗建旗以来的300年里只有一个男性得过“安代病”。⁷由此可得一结论：“安代病”是妇女病。得了病必定要求医治疗，库伦旗是喇嘛旗，喇嘛医生自然是病人的救星。但喇嘛医生偏偏不能治疗患有“安代病”的妇女。这有两种可能：其一，藏医学中无此病例或喇嘛医生无治疗此类病的较好方法。在“安代”起源的传说中就有此说，传说中讲几百年前，漠北大库伦的活佛米勒宝格德的母亲得了一种奇怪的病，吃药不行，念经不灵，怎么也治不好了。万般无奈，活佛不得不请博来治。博召集四方的百姓围着病人，又唱又跳，活佛母亲的病才暂时好转。博这时告诉佛爷的母亲说：她的病是一种鬼怪

³ [美] C·恩伯—M·恩伯著 杜杉杉译《文化的变异》，辽宁省沈阳市，辽宁人民出版社1988年版第486页。

⁴ 同上，第486页。

⁵ 泰亦赤兀惕·满昌著《蒙古萨满》（蒙文版），内蒙古呼和浩特市，内蒙古人民出版社1990年版第213页。

⁶ 同上，第197页。

⁷ 奇克其、得吉德、巴特尔等编《安代》（蒙文版），内蒙古呼和浩特市，内蒙古人民出版社1984年版第23页。

缠身造成的。鬼怪现在暂时被降伏了，若想彻底摆脱它，必须到南边的蒙古贞旗（现辽宁省阜新蒙古族自治县）去修养才行。于是活佛的母亲就坐车南下，路经库伦旗时，因为那里的沟多，不小心翻了车，一部分“安代”鬼就留在了库伦旗。活佛的母亲到了蒙古贞旗，剩下的“安代”鬼全留在那里。从此，库伦旗和蒙古贞旗都有致人病痛的“安代病”。还有一则传说中也讲述到：

从前，蒙古镇旗有个美丽善良的姑娘，跟随父亲搬家到当时的库伦旗，和有名的九九八十一间库伦大寺庙的一个小喇嘛产生了爱情。日久天长，不知怎么被庙里的大喇嘛闻到了风声，他下令将小喇嘛痛打一顿，开除寺籍，驱出库伦旗境。小喇嘛含愤忍辱地到蒙古贞旗当了长工。善良的姑娘得知小喇嘛的屈辱遭遇，精神立刻失去常态；一会痴痴呆呆象个傻子，一会儿又哭又叫象个疯人，父亲请遍了当地的佛医，全治不了姑娘的病。……从此产生了用歌舞治疗因思念情人而得病的“阿达安代”（相思病的安代）的方法。⁸

如传说所述，连自己母亲的病都治不好的活佛怎还能给老百姓治愈疾病呢，可知喇嘛医生对“安代病”是束手无策的。还有一种可能：由于佛教戒规之故，喇嘛不便直接接触妇女而行医。博在治疗“安代病”时，不仅由他亲临指导而且“都要有两个年轻英俊的男青年随时搀扶病人。”⁹ 这种疗法不用药物而是直接与病人共舞同歌以解脱其精神上的忧郁。喇嘛乃佛家弟子，要超脱世俗，接触女性是犯戒的行为。这一点可能也是喇嘛不能治“安代病”的原因。既然喇嘛医生不能治，病人又不能等死，就只能求助于蒙古博了。藏传佛教与博教虽在教义教规上存有冲突，但在救死扶伤这点上是相同的。对蒙古博的行医，喇嘛应是默认的，但有一前提，在行医治病人时不能体现博教教义，不能有博教仪式。因为这会干扰、动摇佛教的地位。在这种特殊情况下蒙古博放弃了原来在治“安代病”时祭“翁衮”，请神、使神附体、送神等等充满博教色彩的仪式行为，而只是提鞭（响铃鞭）持鼓直接上场高歌行医。同时在医病的过程中以歌手的领唱和众人的踏舞替代以前的帮博助唱的宗教祭祀形式。这样一来，大大削减了博教内容而增多了民间娱乐性，并且达到了治病救人的最终目的。藏传佛教与蒙古博教在此作出的妥协既利于民众解除病痛，又使得蒙古博有施展才华之地，因而博教音乐也就以其变体——“安代”的形式保存在库伦之乡了。

3 博教音乐文化与“安代”歌舞

作为博教治病降妖形式的变化，“安代”是离不开蒙古博的，当某一妇女得了“安代病”需要治疗时，首先请博来占卜一番，定下唱“安代”（以“安代”的形式治病被称为“唱安代”而不是“跳安代”，亦不叫治病）的时间，并告诉病人家属需要做的准备。“唱安代”之前，博要教会病人如何开始，如何结束，说什么和如何跑、如何舞蹈等。“安代”是以博的

⁸白翠英、邢源、福宝琳、王笑等编著《安代的起源及其发展》，内蒙古通辽市，哲盟民间文艺研究丛书之一（内部资料）1983年3月付印，第7页。

⁹同上第24页。

高歌开始，有时博需要唱一、二个夜晚的时间劝病人上“安代”场地。¹⁰ 待病人上场后，由手拿“响铃鞭”（博的法器）的歌手代替博接着唱，此时所唱的歌曲除专门的“安代”曲外还要插入些民歌或说唱音乐等幽默、嬉戏性的音乐，形式较自由。同时众人绕场中竖立的车轴或车轮挥臂起舞，此阶段博退场休息。结束时，博再次登场将准备好的纸扎房子和纸人作为“替身”烧掉，再吟诵些祝愿之辞后，整个“唱安代”就算结束。从这大略的描述我们可知“安代”的整个过程是离不开蒙古博和博教音乐的。

“安代”有固定的曲牌，数目达 50 多首（旋律数达 100 来条）。从音乐形态而言，与博教音乐有较多相同之处，而且在其演唱的形式上，比如没有乐器伴奏、由一人主唱等，也能看到它们渊源的一致性。任何事物的母体与子体都不会等同，之间有所变化是理所当然的，更何况“安代”以异变的形式已独存了很长的时间。在比较博教音乐和“安代”歌舞后，可以看到它们之间共有的许多特点。这不仅有助于探寻“安代”音乐的渊源，而且对其音乐形态及内容的研究也很有益。

(1) “安代”音乐保留、继承了蒙古博教音乐以徵调式(包括其下属及属调式)为主的调式特征。

“安代”音乐的使用，相比博教音乐而言较为广泛、自由、开放，除在“唱安代”的专场，任何人在任何地方均可吟唱，不象博教歌曲那样富于神秘性和封闭性。所以“安代”音乐实际上也就更容易与民间音乐接触，其变化的可能性也会更多。即使这样它们仍然保存了更多的原风格。其调式基本没有脱离原形。将博教音乐与“安代”音乐的调式对比一下就会看出：

调式		统计数					总计
		徵	宫	商	角	羽	
蒙古博曲	数目	69	22	23	11	24	149
	比率	46. 31%	14. 77%	15. 44%	7. 38%	16. 11%	100%
安代歌曲	数目	56	7	11	10	14	98
	比率	57. 14%	7. 14%	11. 22%	10. 2%	14. 29%	100%

这些数据不容争辩地告诉我们，博教音乐与“安代”音乐各调式所占比率的相同性。也显示了与近现代蒙古民歌多羽调式体系特征的很大区别。无论是哪一民族，哪一地区的人，其对某一音的偏爱是由他们的传统文化和文化心理因素决定的，不是易变和善变的文化现象，它具有较强的稳定性。围绕“受宠音”而形成的调式体系当然也拥有同样的性质。蒙古博教音乐与民间音乐虽长期共存于同一民族、同一地区，可它们的调式却有那么大的区

¹⁰ 奇克其、得吉德、巴特尔等编《安代》（蒙文版），内蒙古呼和浩特市，内蒙古人民出版社 1984 年版第 50 页。

别，联系到“乌日汀哆”等蒙古族古老民歌的调式特征，这些对我们研究音乐的传播和音乐的历史等问题会有所启示。

(2)“安代”音乐中含降 la 特殊音的音阶调式的特点与博教音乐相同。

在蒙古音乐所有种类的旋律中降 la 音极其罕见，而 la 音与降 la 音并存于一条旋律中的情况更是非常少见。这种情况恰好在博教音乐和“安代”音乐中均有存在。它们共有的这一特征从另一侧面也证明了博教音乐与“安代”音乐间的亲缘关系。下面各举一例说明：

叫魂¹¹

(博教)

演唱：高尼嘎
记谱：福宝林

中速

你 呀 来 了 吗 ， 啊 灵 魂 啊 ，
用 衣 襟 遮 着 脸 ， 干 什 么 啊 ，

花 衣 博 咱 俩 唠 唠 吧 。
把 你 埋 在 低 处 了 吗 ？

笨布莱¹²

(安代)

包 达尔汗 译配

金 色 的 太 阳 光 和 天 啊 ， 笨 布 莱 笨 布 莱 。
照 耀 了 宇 宙 和 天 空 ，

(共四段歌词，仅译一段参考。)

¹¹白翠英、邢源、福宝琳、王笑等编著《科尔沁博艺术初探》，内蒙古通辽市，哲里木盟文化处（内部资料）1986年4月编印，第279页。

¹²奇克其、得吉德、巴特尔等编《安代》（蒙文版），内蒙古呼和浩特市，内蒙古人民出版社1984年版第132页。

上列曲谱说明,《叫魂》与《笨布莱》都含 la 音与降 la,而旋律进行也都比较简单,特别是《笨布莱》只由 4 个音组成,主要以级进音程构成的近似于咏叙调的短曲。在色彩斑斓的各种音乐形态中这是微不足道的,对音乐形态的研究不会有太多帮助。但是,正因它们这种含降 la 音的特殊情况和极其简单的结构与旋法,对我们研究蒙古博教音乐的变异有着非常重要而宝贵的价值。

(3)“安代”和博教音乐中共有一些相同或相似的曲牌。

共同的或相似的曲牌也从另一个侧面说明了博教音乐和“安代”之间的亲缘性。由于“安代”歌舞脱离原生环境(博教祭祀仪式)的时间较长,所以“安代”中与博教音乐的曲牌相同的那些音乐自然会产生变化,但这并不影响认识其在用做博教歌曲时的原形,仍可清楚地找到其变化规律。“安代”音乐与博教音乐在曲牌的相同或相似表现为以下几种情况:

(i) 曲牌的名称与旋律完全相同。下例《奈古日》一曲共存于博教音乐和“安代”歌舞中,说明了两种音乐文化的内在联系。“奈古日”意为摇摆,就是跳起来的意思。

※奈古日¹³
(博教)

演唱:李青
记谱:宝贵 常甲

稍慢

哲 奈古日 奈古日 哲 奈古日 奈古日, 踏着鼓点跳起来 欢跳在故乡科尔沁

哲 奈古日 奈古日, 跟着我跳起来 祛请神灵来祛灾 哲 奈古日 奈古日。

(※此曲原出处之记谱不规范,少调高或演唱和记谱者,后面情况与此相同)

¹³白翠英、邢源、福宝琳、王笑等编著《科尔沁博艺术初探》,内蒙古通辽市,哲里木盟文化处(内部资料)1986年4月编印,第264页。

奈古日¹⁴

(安代)



一首曲子没有任何变化地长期同时存在于博教音乐和“安代”歌舞中的这一现象，并非是偶然的，而正是博教音乐沿用于“安代”歌舞中的自然结果，也是体现两种音乐种类之间存有亲缘性不可缺少的例证。

(ii) 曲牌的名称不同，旋律相同或相似。博教和“安代”音乐中有些曲子是相同或相似的，但其曲牌名称在各自的发展中发生变化而互不相关，各自冠有完全不同的名称，如下例：

阿密拉那¹⁵

(博教)

演唱：门德白乙尔
记谱：福宝琳

小快板 后转中速



神祖宝木勒教导的，玉皇大帝指教的 按照神祖指示的，



快让古日本复活吧。 哲哲哲 岳山高 快让古日本复活吧。

(“阿密拉那”之意是活起来。)

¹⁴白翠英、邢源、福宝琳、王笑等编著《安代的起源及其发展》，内蒙古通辽市，哲盟民间文艺研究丛书之一（内部资料）1983年3月付印，第1页。

¹⁵白翠英、邢源、福宝琳、王笑等编著《科尔沁博艺术初探》，内蒙古通辽市，哲里木盟文化处（内部资料）1986年4月编印，第284页。

合吉耶¹⁶
(安代)

稍快



(领)快把 你的 鞋底 踩破, 让那 歌声 随着 起落 (合)合 吉 伊 耶
 啊 啊 合 吉 伊 耶 啊 啊 合 吉 耶 啊 啊

从曲谱不难看出两首曲子的同一性: 都由 1、2、5、6 四个音组成; 终结音和开始音同为 sol 音, 旋律的进行基本相同, 均以 re 音为最高点; 同为陈述性结构, 节奏和速度以及歌词的内容基本类同。从整体结构观察,《阿密拉那》有些松散和繁琐, 而《合吉耶》则显得规整和精炼。这说明同一曲子在不同环境中的发展是有所不同的, 亦看出博教音乐在“安代”歌舞文化氛围里变化发展趋向于蒙古民间歌曲化, 既简练又规范, 但不失原型的基本特征。

(iii) 曲牌名称相同, 旋律相异。可以“安代”音乐与博教音乐同名乐曲《博热》为例。“博热”一词是长辈对晚辈, 特别是对小孩的爱称。

博 热¹⁷

演唱: 官布
记谱: 福宝琳

中速



啊 啊 博 热 啊 啊 博 热 我 从 这
 敬 请 你 啊 啊 博 热 啊, 从 你 的 住 所
 啊 啊 博 热 坟 墓 中 走 出 吧 啊 啊
 博 热, 啊 各 方 的 神 灵 吧 啊 啊 博 热。

¹⁶白翠英、邢源、福宝琳、王笑等编著《安代的起源及其发展》，内蒙古通辽市，哲盟民间文艺研究丛书之一（内部资料）1983年3月付印，第6页。

¹⁷白翠英、邢源、福宝琳、王笑等编著《科尔沁博艺术初探》，内蒙古通辽市，哲里木盟文化处（内部资料）1986年4月编印，第263页。

博 热¹⁸

(安代)

中 速 [1]

[2]

如此，在博教音乐和“安代”音乐中相同的曲牌名称还有不少，相同曲牌名称的两个曲子有的如上例一样旋律完全不同，有的则还有着内在的一些联系。无论旋律属哪一种情况，仅从那么多的相同曲牌名称的沿用，亦可知“安代”与博教音乐的关系。上述博教音乐与“安代”音乐之间的三种现象，从音乐传播、音乐流变的不同层面表明了博教音乐在其发展的不同阶段表现的不同情况，变与不变、多变与少变同时呈现在“安代”和博教音乐的一个横切面，这对我们认识博教音乐及其变体有相当重要的作用。

通过对现存蒙古歌舞音乐“安代”的产生地域和文化背景的阐述以及对“安代”与蒙古族古老宗教博教音乐文化间内在联系的初步分析，我们认识到了“安代”歌舞并非是蒙古文化中单一存在的音乐品种，而是本土文化在外来文化的撞击下相互妥协的结果，它的演变与蒙古族的两大宗教——博教与藏传佛教有着重要的关系，并与蒙古博教音乐文化有着不可割断的亲缘性。

¹⁸ 白翠英、邢源、福宝琳、王笑等编著《安代的起源及其发展》，内蒙古通辽市，哲盟民间文艺研究丛书之一（内部资料）1983年3月付印，第7页。

参考资料:

1. 专著

[蒙古文]

- 泰亦·满昌《新译注释〈蒙古秘史〉》，内蒙古人民出版社（呼和浩特）1985年版
格·宝音巴图《蒙古萨满教事略》，内蒙古文化出版社（内蒙古海拉尔市）1985年版
泰亦赤兀惕·满昌《蒙古萨满》，内蒙古人民出版社1990年2月版
胡日查巴特尔 乌吉木《蒙古萨满教祭祀文化》，内蒙古文化出版社1991年4月版
呼日勒沙等著《科尔沁萨满教研究》，民族出版社（北京）1998年12月版
奇克其、得吉德、巴特尔《安代》，内蒙古人民出版社1984年6月版
那日苏《蒙古勒津安岱》，内蒙古少年儿童出版社（内蒙古通辽市）1995年11月版
元斯格著《蒙古宗教概论》，内蒙古人民出版社1991年12月版
乔吉《蒙古佛教史》，内蒙古人民出版社1998年10月版
[蒙古]沙·毕拉《论蒙古文化》，民族出版社1992年版
[德]瓦尔特·海希西《蒙古历史与文化》，内蒙古文化出版社1986年版
宝力高校注《诸汗源流黄金史纲》，内蒙古教育出版社（呼和浩特）1989年版
道润梯步校注《卫拉特法典》，内蒙古人民出版社1985年版
道润梯步编注《喀尔喀律令》，内蒙古教育出版社1989年版
丹巴、主编《蒙古史教程》，内蒙古大学出版社（呼和浩特）1993年版
戴鸿义、鲍音编著《北元史》，内蒙古文化出版社1991年版

[汉文]

- 《元史》，中华书局
《明史》，中华书局
《清史稿》，中华书局
内蒙古社科院历史所《蒙古族通史》编写组《蒙古族通史》，民族出版社1991年9月版
[法]雷纳·格鲁塞《蒙古帝国史》，商务印书馆（北京）1989年8月版
[法]勒尼·格鲁塞《草原帝国》，青海人民出版社（青海西宁市）1991年5月版
额尔登泰、乌云达赉校《蒙古秘史》校勘本，内蒙古人民出版社1980年版
道润梯步译著《蒙古秘史》，内蒙古人民出版社1978年版
[英]道森《出使蒙古记》，中国社会科学出版社（北京）1983年版
耿升、何高济译《柏朗嘉宾蒙古行纪鲁布鲁克东行纪》，中华书局1985年版
陈开俊、戴树英、刘贞琼、林键译《马可波罗游记》，福建省科学技术出版社（福州）1981年版
蔡志纯、洪用斌、王龙耿《蒙古族文化》，中国社会科学出版社1993年版
冯承钧译《多桑蒙古史》，中华书局1962年版
萨囊彻辰著 道润梯步译校《蒙古源流》，内蒙古人民出版社1980年版
朱风、贾敬颜译《汉译蒙古黄金史纳》，内蒙古人民出版社1985年版

白翠英、邢源、福宝琳、王笑《安代的起源及其发展》，哲盟民间文艺研究丛书之一（内部资料）1983年3月付印（内蒙古通辽市）

白翠英、邢源、福宝琳、王笑《科尔沁博艺术初探》，哲里木盟文化处（内部资料）1986年4月编印
阜新蒙古族自治县蒙古语文办公室、辽宁省民委古籍整理办公室编《蒙郭勒津乐曲选》，辽宁民族出版社（辽宁沈阳）1995年5月版

[美]C·恩伯、M·恩伯著《文化的变异》，辽宁人民出版社（沈阳）1988年2月版

2. 研究论文

[蒙古文]

包玉林“蒙古‘博’艺术初探”，《草原珍珠》（呼和浩特）1982年第一期28—44页

道荣嘎、朝日扎布“关于‘安代’”，《内蒙古民族师范学院学报》（内蒙古通辽）1982年第二期60—67页

额尔德木图“蒙古帝国时期的‘博教’”，《内蒙古社会科学》（呼和浩特）1982年第一期97—107页

G·宝音巴图“蒙古‘博教’”，《内蒙古大学学报》（呼和浩特）1983年第一期113—136页

阿拉腾敖日格勒“喇嘛教在蒙古地区的传播”，《内蒙古大学学报》1980年第二期87—96页

额尔德木图“论萨满教及其社会影响”，《内蒙古社会科学》1990年第四期115—126页

[日]哈西莫陀“蒙古喇嘛教”，《内蒙古民族师范学院》1989年第四期88—103页

呼日勒沙“试论‘安代’”，《内蒙古社会科学》1985年第三期70—93页

[汉文]

乌日娜“十四世纪至十七世纪中叶蒙古宗教概述”，《内蒙古社会科学》1989年第四期64—70页

额尔德木图“试论蒙古宗教的演变”，《内蒙古民族师范学院学报》1992年第四期52—55页

苏鲁格·查夫“萨满教与蒙古文化”，《内蒙古社会科学》1989年第五期79—84页

白翠英“科尔沁蒙古博文化特征”，《北方民族》1991年第二期114—115页

尼玛“蒙古族萨满教招子仪式”，《中央民族学院学报》（北京）1993年第二期71—73页

白关元“科尔沁‘博’的分类及服饰、法器初探”，《内蒙古民族师范学院学报》1986年第二期10—18页

孟和宝音“试论佛教对蒙古族文化的影响”，《内蒙古社会科学》1991年第四期76—82页

白翠英“科尔沁民族民间舞蹈与宗教”，《内蒙古大学艺术学院学报》（呼和浩特）1990年第二期5—7页

福宝琳“有关‘安代’音乐之我见”，《内蒙古大学艺术学院学报》1990年第二期13—18页

章虹“蒙古民间舞蹈‘安代’新论”，《民族艺术》（广西南宁市）1994年第三期167—177页

乌兰杰“蒙古萨满教歌舞概述”，《中国音乐学》（北京）1992年第三期

论乌日汀哆的旋律发展

——记蒙古族歌唱家哈扎布对乌日汀哆
旋律发展的手法与贡献

论文摘要：

一、哈扎布与乌日汀哆

介绍哈扎布先生的生平简历及乌日汀哆的体裁形式，风格特点及其技巧。

二、哈扎布对乌日汀哆旋律发展的几种手法。

通过对哈扎布先生的老师特木丁于三十年代演唱的录音资料与哈扎布先生于七十年代演唱的资料对照分析，探讨哈扎布先生在他的艺术生涯中怎样使乌日汀哆得到发展升华。

三、保留风格特点的基础上发展，是民族音乐创作的重要前提。

从民族音乐创作的几种手法及哈扎布先生改编民歌并使其得到发展的例子，说明保留风格特点的基础上发展、在原有基础上发展是民族音乐创作的正确途径。

论乌日汀哆的旋律发展

——记蒙古族歌唱家哈扎布对乌日汀哆
旋律发展的手法与贡献

巴音满达

一、哈扎布与乌日汀哆(意译为长歌,即长调)

蒙古族歌唱家哈扎布先生生于1921年2月, 出生在内蒙古锡林郭勒盟阿巴哈纳尔旗达布希勒图苏木, 现年79岁。从 7-8岁开始唱歌, 年轻时曾先后拜特木丁、斯日古楞等民间歌手为师。1945年在锡林郭勒盟参加工作, 1952年调入内蒙古歌舞团担任独唱演员。

哈扎布先生于建国前曾在张家口德王府唱歌。据他自己介绍, 当时德王府有喜庆活动时才让他去唱歌, 平时回牧区自己家住。此前只唱些一般的民歌, 自从到德王府后开始唱些难度大的乌日汀哆歌曲, 并有专门乐队伴奏。

自哈扎布先生到内蒙歌舞团后, 一直是独唱演员, 是一位深受内蒙古各族人民的尊重和爱戴的艺术家、著名歌唱家。他的演唱受到国内外专家和听众的广泛好评与欢迎。

哈扎布先生演唱乌日汀哆时是“用心来演唱的”, 他的演唱真正表达出了蒙古族人民的心声和纯朴的思想感情, 淋漓尽致地表现了乌日汀哆的风格、特点、技巧以及蒙古民族内心的美、博大的胸襟和人生感受。他的演唱有极强的艺术感染力, 在乌日汀哆演唱风格、技巧运用及艺术表现力、感染力等方面,

至今为止还没有人能够超过他。

乌日汀哆是在蒙古草原特定的自然生态、人文环境、生产生活方式中产生并世世代代流传下来的无一定的节拍、节奏规律，并有独特的演唱风格、演唱技巧和演唱方法的散板蒙古民间歌曲。

节奏方面，在一定程度上受语言节奏的约束。一般情况下是在一个词(蒙语)唱完后才拉长音。旋律中出现的重音通常是语气重音和技巧重音。语气重音体现在旋律上，往往不太明显。技巧重音指的是乌日汀哆所特有的演唱技巧“萨其拉格”(甩腔所形成的重音)。此重音大部分情况下不是出现在拍的强部分，而是用在弱部分。

谱例：内蒙古民歌《旭日般升腾》结束句，哈扎布演唱



乌日汀哆不仅是一种体裁形式，而在更大意义上它是具有独特风格的演唱方法。

二、哈扎布对乌日汀哆旋律发展的几种手法

据哈扎布先生自己介绍，在他年轻时对每首歌曲都采用三种不同的方法演唱，根据群众的反映和欢迎程度最后定下一种方法演唱。听了其他名歌手演唱某一首歌后，他自己想尽办法再加入别人没有唱过的技巧和风格韵味，努力超过别的歌手。

哈扎布先生正是以这种执著的追求和对艺术精益求精的精神，使蒙古族的乌日汀哆得到发展、升华，给予乌日汀哆新的生命力、表现力和感染力，使其成为中华民族文化艺术中绚丽的瑰宝，功不可没。

哈扎布的前辈们以及古代蒙古人是如何演唱乌日汀哆？当时乌日汀哆有多少种演唱技巧？古代以至元朝时在寺庙、宫廷喜庆活动及当时民间的喜庆活动和宴会上唱的乌日汀哆是哪些歌曲？其旋律和技巧风格又是什么样的？据记载，以前蒙古人在喜庆宴会上祝酒时，对不会唱乌日汀哆者《罚其手持108串念珠，把一首歌唱108遍，以此做为训诫》。说明当时蒙古人大多会唱乌日汀哆。又如《江格尔》史诗中记述的108首“人和动物听不懂”的《史歌》又是什么？这些歌曲如果流传到现在，其旋律及技巧又发生了哪些变化？均无资料可查。现只有一首哈扎布的老师特木丁在三十年代日本人录制的《圣主成吉思汗》（潮林哆）的资料可供参考和研究。本文根据特木丁及后来哈扎布先生演唱同一首歌的资料，探讨哈扎布先生在其演唱活动中是怎样使乌日汀哆的旋律得到发展和升华的。

哈扎布对乌日汀哆旋律发展的几种手法：

1. 加诺古拉※①技巧

①加萨其拉格※②技巧

《圣主成吉思汗》—特木丁、哈扎布演唱。（加强音>记号处为萨其拉格技巧）

谱例(1)：第1乐句后半部分

特：

哈：

谱例(2):第2乐句开始

特：

哈：

②加入唐乃诺古拉(T)※③、鄂柔诺古拉(E)※④。谱例：

第1乐句结尾

特：

哈：

2. 对歌曲旋律的节奏、音程关系及对原民歌的旋律加以变化加花，加强旋律的新鲜感，力度和表现力。

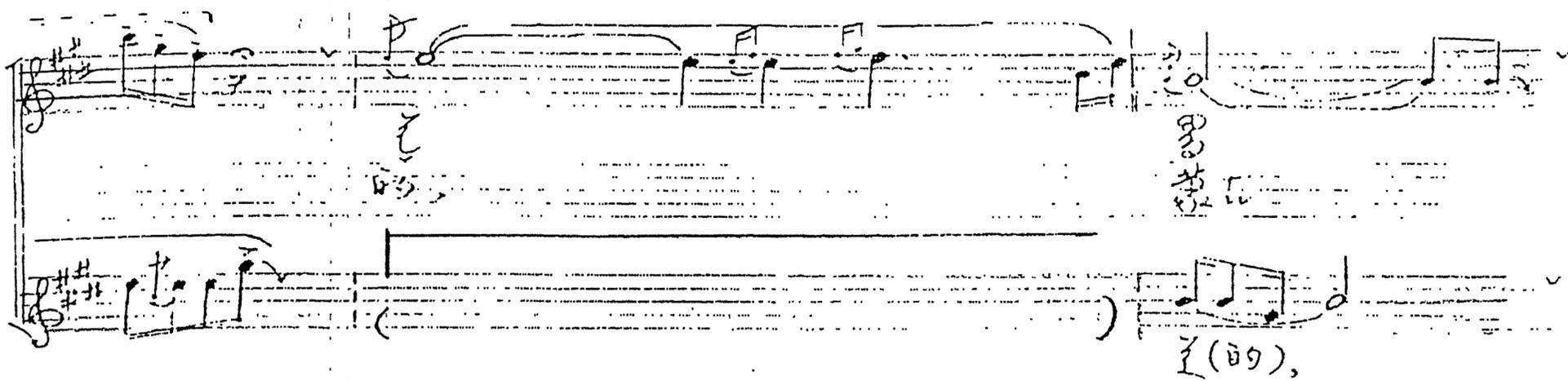
谱例(1): 第4乐句后半句

谱例(2): 第2乐句后半句开始

谱例(3): 第3乐句开始

3. 运用旋律紧缩法去掉不太必要的拖腔段落。

谱例:



4. 根据歌词的句法和旋律句法不协调，将旋律紧缩后用加衬词拖腔的手法再加以引伸发展，使原旋律结构完满、平衡。

谱例：

(II)

民族

的，的，的，的，的，的，的，的

(II)

的，的，的，的，的，的，的，的

的，的，的，的 (衬词拖腔)

的，的，的，的

的，的，的，的 (衬词拖腔)

的，的，的，的

的，的，的，的 (衬词拖腔)

在此谱例中，特木丁演唱时将第2句歌词的开头放在旋律的第1乐句结尾处，造成演唱时旋律句法与歌词句法互相不协调，这样造成了歌词结束词又放在第2乐句后半部分开始处，歌词的安排极不合逻辑，演唱时也很不自然。因此，哈扎布演唱时加以改编，将第2句歌词压缩到旋律的第2乐句前半部分，用衬词拖腔的手法演唱第2乐句旋律的后半部分，使整个歌曲的结构布局合理与完整。

5. 删去重复第3、4乐句的再现部分B部，加进潮儿特有的形式“图日勒格”（类似于副歌）与伴唱者齐唱，使歌曲一气呵成，使其具有浓厚的风格特点和表现力。

谱例：（参看整首歌曲的对照谱例。）

6. 以节奏重复和旋律递进模仿手法扩展旋律。

谱例(1)：

谱例(2)：《孔雀》第4乐句结尾，哈扎布演唱。

谱例(2) 因为没有特木丁和哈扎布的前辈们演唱的资料可做对比, 因此不能肯定这一段旋律是否为哈扎布先生的发挥。但这种三连音的连续重复和旋律递进模仿, 在他的演唱中用的极为普遍, 这也是他的演唱特点之一。

三、保留风格特点的基础上发展, 是民族音乐创作的重要前提

民族音乐创作手法归纳起来大致可分以下几类:

1. 改变民歌或民间音乐素材, 使其具有时代感和艺术感染力。

如永儒布先生改编的《圆蹄紫骝马》, 这首歌曲原是乌日汀哆民歌。经永儒布先生改编, 将歌曲变成A、B两段体, A部系原民歌。B部在原民歌的基础上将旋律紧缩成2/4拍轻快的小快板。

谱例(1): A部第1乐句

谱例(1)展示了《圆蹄紫骝马》A部第1乐句的乐谱。乐谱为G大调，2/4拍，速度为♩=60。歌词为：马 战 风 雄 健 的 紫 骝 马。

谱例(2): B部



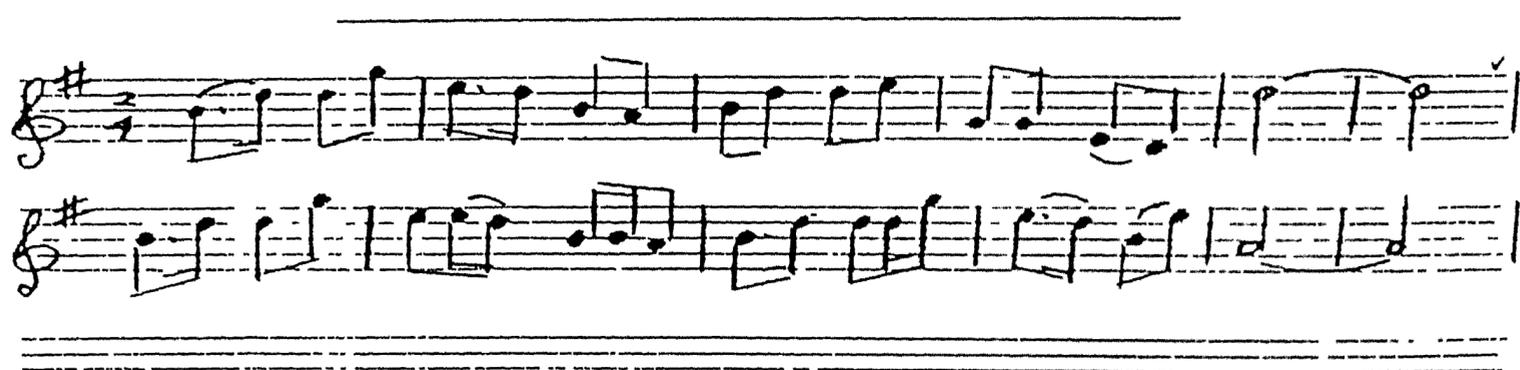
这样改变是在保留原风格特点的基础上使其变得更具有生命力和活力。

与此相反，有些民歌的改编或改动不尽如人意。如对内蒙哲盟民歌《达那巴拉》旋律的改动。

原民歌中男女对唱的旋律完全一样。

谱例：(1)：第1、2乐句

2/4，深情地、稍慢



谱例：(2)：经改变后达那巴拉对唱旋律如下：



这种改编虽然加强了力度和新鲜感，改编者也可能认为体

现了男性气质。但笔者认为这种改编在很大程度上失去了一对情人即将离别时所要表达的牵肠挂肚、恋恋不舍的痛苦心情。对于这种创新，笔者认为这是破坏或歪曲了原民歌所表达的内容。似乎是为了达到当兵的目的，对于和情人的离别抱着无所谓的态度。

2. 以模仿手法用民歌或民间音乐素材进行音乐创作。

这种创作手法也可分为两类形式。一种是用专业创作手法将优秀民族或民间音乐素材加以利用，在不失原风格特点的基础上引伸、展开，使其在调式转换、曲式结构、旋律等方面给予发展创新。

另一种模仿比较笨拙，乐曲的各段均似曾相识，整个歌曲或乐曲像是好几个民歌拼起来的，毫无创新。以这种方法写出来的歌曲很难流行，也很难得到群众的欢迎和喜爱。

3. 用民族音乐语汇进行音乐创作

这种创作方法的前提是作曲者必须掌握很多民歌和民间乐曲，了解这些民间音乐的风格、技巧等等，在~~此~~^此基础上使其变成自己的音乐语汇，以此进行民族音乐创作才能得心应手。

哈扎布先生对乌日汀哆的发展正是这样，因为他继承了丰富的民族音乐遗产并保留了乌日汀哆的全部精华——演唱方法、独特风格、演唱技巧(浩来诺古拉※⑤、唐乃湛诺古拉、鄂柔诺古拉、萨其拉格、哈依拉格※⑥、希尔古拉格※⑦、柴如拉乎※⑧等)，去粗取精加以创新，给古老的乌日汀哆注入新的生命力，为我们提供了非常宝贵的创作方法和思路。

总之，哈扎布先生虽然未受过专业院校系统的音乐教育，

但他能对乌日汀哆进行大胆地改编：对乌日汀哆不合理的结构重新布局；平稳进行的旋律中加入4度、5度和8度跳进音程，加强旋律的动感；对原民歌中不必要的、过于拖沓的唱腔加以紧缩；以加花，频繁地运用各种诺古拉技巧增强歌曲的表现力。他对乌日汀哆旋律的发展方法是继承传统，保留风格特点，在原有基础上加以创新。如果没有继承就不可能创新发展。也可以说，谈不上民族音乐的繁荣。

民歌的流传过程也是它逐渐完善和发展的过程。所以，民间歌手和歌唱家们演唱民歌的过程，就是民歌的再创作过程。在这一过程中，给予民歌注入了新的生命和留下了各个时代的烙印。因此，各个时代的人都爱唱、爱听。无这一发展过程，民歌就会失传。有些民歌虽然从长辈那里记录下来并印刷出版，但没有人愿意唱这些歌。因为这些歌曲的内容，所表达的思想感情以及它们的旋律都体现不出现代人的思想感情。

哈扎布先生在他的演唱生涯中，执著地追求艺术的最高境界，以他对音乐的超凡理解力，对乌日汀哆进行创新与发展，使这一演唱艺术提高到现代民间艺术的高峰，所有他演唱过的乌日汀哆都成了经典。值得我们认真研究学习，从中汲取有用的经验，用以发展民族的新音乐。

注释：

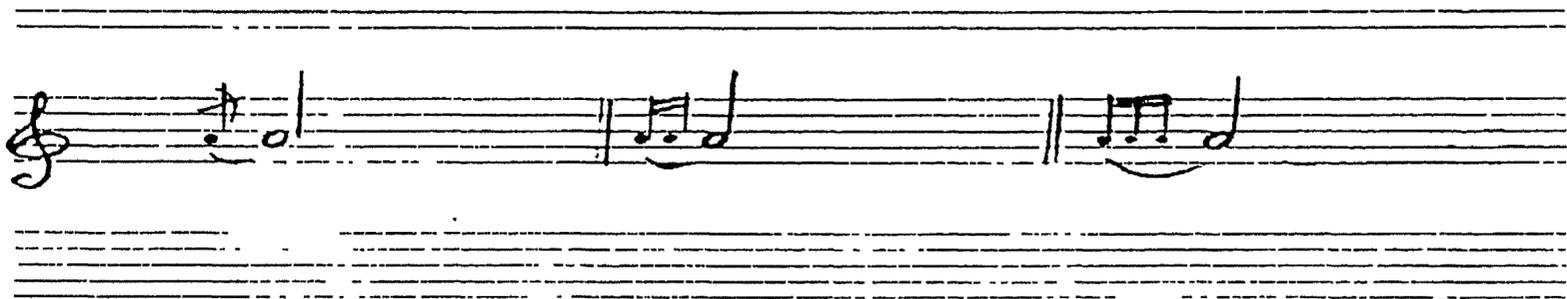
① 诺古拉：乌口汀哆（长调）所特有的类似颤音的技巧。如：唐乃诺古拉；浩来诺古拉；鄂柔诺古拉等。

② 萨其拉格：拖长音结束时的加花上滑音，类似甩腔。

③ 唐乃诺古拉：软腭及舌根颤动而产生的颤音。

④ 鄂柔诺古拉：用下巴上下快速煽动（有时动作不明显）的方法产生的颤音。

⑤ 浩来诺古拉：声带较松弛地快速闭合产生的音（同音反复）。如：



⑥ 哈依拉格：下滑音。长调发声方法中特有的。

⑦ 希尔^古拉格：长调演唱方法中常用的假声，类似泛音。

⑧ 柴如拉乎：真假声结合，音色明亮。（意译为使音色发白）。

圣主成吉思汗 锡林郭勒盟民歌
特木丁(特)、哈扎布(哈)演唱 资料对照谱例

♩ = 42.

特:

哈:

(I)

特:

哈:

特:

哈:

特:

哈:

特:

哈:

The musical score is written in a handwritten style on a five-line staff. It features two vocal parts: '特' (T) and '哈' (H). The key signature has two sharps (F# and C#), and the tempo is marked as ♩ = 42. The score is divided into several systems. The first system shows the beginning of the piece with a repeat sign and first ending (I). The second system continues the melody with lyrics '成吉思汗' (Cheng吉思汗). The third system has lyrics '成吉思汗' and '汗'. The fourth system has lyrics '汗' and '汗'. The fifth system has lyrics '汗' and '汗'. The sixth system has lyrics '汗' and '汗'. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Handwritten musical notation on a grand staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff contains a melodic line with a fermata over a note, and the second staff contains a bass line. The lyrics "的" are written below the first staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The key signature is two sharps. The first staff contains a melodic line with lyrics "的" and "民族". The second staff contains a bass line with lyrics "的" and "累 (还在再续的)". A section marker "(II)" is present above the second staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The key signature is two sharps. The first staff contains a melodic line with lyrics "的" and "的". The second staff contains a bass line with lyrics "的" and "的". A section marker "(II)" is present above the second staff.

Handwritten musical notation on two staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. There are some handwritten annotations on the right side of the staves.

Handwritten musical notation on two staves, marked with a box symbol (□) above the first staff. The key signature is two sharps. The notation includes eighth and sixteenth notes. There are handwritten annotations below the staves, including the characters "技巧用" (technical use) and "装饰" (ornamentation).

Handwritten musical notation on two staves. The key signature is two sharps. The notation includes eighth and sixteenth notes. There are handwritten annotations below the staves, including "装饰" (ornamentation) and "空桶的" (empty bucket).

(IV)

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The bottom staff also has a treble clef and the same key signature, with a similar sequence of notes. There are some handwritten annotations below the staves.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The bottom staff also has a treble clef and the same key signature, with a similar sequence of notes. There are some handwritten annotations below the staves.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The bottom staff also has a treble clef and the same key signature, with a similar sequence of notes. There are some handwritten annotations below the staves.

(四、四乐句再现)

银杯
 银杯
 银杯
 美酒
 阿哥
 阿哥
 美酒
 银杯
 银杯
 银杯

(四、四乐句再现)

(齐唱) 1 2 3 4

阿哥，美酒 (以上均为前句插句)

银杯
 美酒
 阿哥
 阿哥
 美酒
 银杯
 银杯

银杯
 银杯

翠柳
欢度。

注：特木丁的演唱资料为G调，为方便
做好听以E调记谱。

《鄂西土家族与荆楚汉族民歌旋律的比较研究》

【内容摘要】:

本文属于具体性问题的可持续性研究,仍具有学术研究的可持续性。本文以数据为基础,以民歌旋律的表现形态为依据,摆事实,讲道理,结论量化、以理服人,得出了如下结论:

从土家族与汉族的旋律形态的比较中,不难看出:

第一、土家族民歌的核心音阶是三音列 la—do—re

小三度加大二度,或大二度加小三度结合最普遍;

汉族民歌的核心音列是 sol—do—re

以纯四度加在二度典型特征。

第二、土家族强调小三度音程,汉族强调四度音程。

第三、土家族和汉族在徵、羽调式的比例上不同:

土家族与汉族相同之处是徵调式都占第一位,但具体数量不同:

汉族的徵调式比例大,土家族徵调式比例相对小。

羽调式上汉族比例小,土家族比例大。(土家族 27.5%,汉族 13.7%)。

第四、土家族民歌比较简洁,少用偏音;

汉族民歌则旋律比较丰富,多用偏音。

所以,土家族民歌虽然也有调式变化,但并不多用,旋律比较朴实、口语化成份多。

汉族民歌调式变化比较丰富,旋律起伏比较大而显得较为华丽;抒情性成份较为浓厚。

北京西城区鲍家街 43 号中央音乐学院 99 级博士 齐柏平

电话: 010—66411202

限于篇幅,本文作了必要的调整,将原来民歌旋律与语言的内容减去故内容提要(提纲)略有变化:

【内容提要】:

长江在我国音乐文化上具有分水岭的作用。其南北之不同风格可谓大矣。本文选择的研究对象——土家族与汉族的民歌旋律,各在长江南北,而且鄂西属于山地丘陵,荆楚之地属于两湖平原,地理因素对其产生较大影响,由于二者都在长江附近,又具有过渡性质;除此之外,民族和历史因素也是他们相互影响的重要因素;多重的视角使得我们能够对这一地区的民歌进行多方位、多层次的研究,并使之具有管窥意义。

本文结论如下:

- 1、鄂西土家族民歌旋律以级进为其主要特征:这种级进以大二度加小三度为主,亦有少量的三度与三度(包括大三度与小三度、小三度与小三度)的结合。级进不是荆楚汉民歌的主要特征,但亦有二度和三度、三度和三度的结合。且大三度加小三度的民歌数目要多于土家族。
- 2、跳进是荆楚汉族民歌旋律的主要特征:主要表现为四度(包括单四度、双四度、多四度)的跳进。
- 3、土家族民歌旋律的骨干音为 la、do、re,汉族民歌旋律的骨干音为 sol、do、re,一音之差天壤之别。故土家族以小三度为特性音程,汉族则以四度旋律音程为其运动特征。
- 4、由于土家族民歌旋律多小三度强调羽音,所以形成了羽调式色彩较为浓厚的风格;汉族民歌由于多纯四度跳进和强调徵音,所以多徵调式。
- 5、土家族民歌朴实精炼,汉族民歌丰富多彩,各以其特独的个性向世人展示它们的风采。

鄂西土家族与荆楚汉族民歌旋律 的比较研究

中国民歌浩如烟海、博大精深。它有着鲜明的地域性、民族性，也有丰厚的历史性和风俗性等等诸多特征。本文仅仅对其地域性和民族性中的部分因素进行探讨——对长江流域的鄂西土家族与荆楚汉族民歌的旋律加以比较，以求发掘有价值有规律性的东西。

地域方面，长江在我国音乐文化上具有分水岭的作用，长江以南是我国南方音乐文化的特点，长江以北是我国北方音乐文化的特点；民族方面，汉族人口是最多的民族，土家族则是人口相对较少的民族；那么民歌旋律在这两方面以及两方面的综合方面会有一些什么样的特征呢？它们之间有什么联系和区别呢？它们和周边地区的关系又是如何呢？这就是本文要解决的实质性问题。

本文所涉及的主要地域在中国中南部的湖北鄂西地区与湖北境内江汉平原的荆州地区。鄂西土家族的分布地区包括恩施地区的巴东、建始、恩施、利川、咸丰、来凤、宣恩、鹤峰等八个县及宜昌地区的长阳、五峰、兴山、秭归、宜昌等县市，面积约三至四万平方公里；江汉平原的荆州地区，包括洪湖、监利、石首、公安、松滋、仙桃、天门、潜江、江陵、沙市、京山、钟祥、荆门等十三个县市，面积亦四万平方公里左右。其中，鄂西主要处在我国地势的第二阶梯，多属山地；江汉平原则主要处在我国地势的第三阶梯，多属平原。鄂西土家族的主要部分在长江以南；江汉平原主要在长江以北。山地与平原，江南与江北在民歌旋律上的联系与区别还是颇有意味的。

土家族现有人口 570 万，在中国属人数较多的少数民族。他们分布在今天的湖南、湖北、四川、贵州等交界地区。土家族的祖先与古代巴人有关^①。他们有民族语言，但没有完备系统的文字。口语中还常常保持有自己的一些语言习惯。这个能歌善舞的民族有“民歌的海洋”之称，土家族用自己的知识和智慧创造了丰富多彩、别具一格的文化。

荆楚汉族是楚国的后裔，是楚文化的继承者。楚文化有着悠久的历史传统。他们和周边地区总是有这样和那样的联系，经济、文化上的交流非常古老而漫长，和巴文化的联系尤其如此：早在春秋战国时代，楚人中就有很多人能唱和《下里》、《巴人》等等民歌，西汉时期的楚人刘邦与三国时期的刘备都曾与巴蜀文化有过千丝万缕的联系。唐代，起源于巴渝地区、传播于长江流域的竹枝歌不仅深深地影响了楚地文化，而且成为唐代大诗人们争相仿唱、吟唱赠答的艺术珍品，宋元明清时代土家族和汉族都一直有人吟唱、创作竹枝。（这种民歌的形式至今还保存在土家族文化中）。但是，荆楚汉族虽然善于学习其它民族优秀的艺术，自身的物质并没有因此而丢失。由于地域和民俗的差别，这里的人们保留了众多楚文化的传统。这里的民歌旋律就有鲜明的楚文化特征。

下面，我们就土家族地区民歌旋律与荆楚地区汉族民歌旋律作一番比较研究，从旋律的运动方式、旋律运动所形成的调式等几方面来总结其旋律规律。

中国民歌旋律的运动方式多种多样甚至无以穷尽，但从大的方面来讲，只有级进和跳进两种。土家族和汉族民歌的旋律就从这两方面来加以比较。

一、级进

在民歌研究中，人们通常把中国五声性旋律中二度音程和三度音程的运动视为级进。土家族民歌中的旋律运动以级进为主要特征。从我们所收集的土家族地区的一千五百多首民歌中，以级进为特征的旋律音程俯拾皆是，这些级进大多为二度的运动、二度与三度结合运动、三度的运动。

因为纯粹的二度运动的民歌旋律几乎没有，所以我们从略。现在我们来讨论一下土家族、汉族民歌中二度与三度的结合运动，什么样的二度与什么样的三度结合，怎样结合。

1、大二度与小三度的结合。

例 1: 唱十二月

来风 卯洞

显然，这首民歌的运动形式是大二度与小三度的结合，并且以小三度为主。最后旋律的结束音落在羽音上，为羽调式。级进为主，只有第六小节 z 出现了一次四度小跳。

例 2 逢春歌

同上，这首民歌的音程结构亦以大二度和小三度结合为其主要特征。不同的是它结束在徵音上而形成了徵调式。虽然如此，它还是有较强的羽调式特征。此首歌中级进仍然占绝对优势，跳进只是在第七小节以下行五度的方式一带而过。

两首歌都以 la、do、re 为主音，这是典型的四度三音列。

荆楚汉族的这类民歌特别少，如果要找没有偏音的民歌就更是难上加难，笔者仅在此区的最西边——江陵，找到了一首四度三列歌曲。

例 3 出门就把歌来撩

江陵 马山

这是一首宫调式的民歌，亦可以认为是徵调式，只有三个音，具有双调式特点。但无论它是什么调，皆不是羽调。这就说明它的风格和旋法与土家族民歌存在着很大的不同，此歌开始和结束都是大二度运行，不是小三度，它强调的是大二度。

2、三度音程与三度音程的组合。

这种情况是指较为纯粹的三度音程，可分三小类

(a) la--do—mi

(b) do--mi—sol

(c) la—do-- mi

它的组合形式比较单一，歌曲数量不是太多，但颇具特色，很有吸引力。

(a)、小三度与大三度的结合

例 4 二人商量走了它

来风 卯洞

不难看出，这首民歌以 la、do、mi、这样的纯三音列组合而成，显示出强烈的羽调色彩。这种例子属于小三度 la--do 与大三度 do--mi 的组合。又如恩施茅坡营的《难讲一句开头的话》亦为羽调，纯三音列：小三加大三度。

(b)、大三度和小三度的组合，实际上是一个大三和弦的分解运动。

例 5

火烧糍粑渐渐粑

鹤峰 燕子

这首民歌是一个大三和弦的分解进行，它的转位用的比较多，但基本上是一个音型的转位，以 do—mi 再到低音 sol 先大三度上行后大六度下行来完成的。此类歌曲在土家族民歌中比例很小，不足 0.8%。

(c)、小三度与小三度的组合这类民歌数量也比较少。（在哭嫁歌里有这种音调。）

例 6

叫花子歌

宜昌 晓丰

连续的小三度运行给我们的感觉比较压抑，所有的五音都要还原，这种减五度不稳定感表达一种动荡不安的情绪。歌曲最后收在稳定的宫音上，从而形成一种整体平衡的趋势。

第 2 种情况的三小类都是属于不太常见的。音符的组合形式限制了歌曲旋律的多样性发展。但是这并不妨碍歌曲本身的艺术性。

荆楚汉族民歌中也有三度进行，它是以主音上的大三度为主，然后在三音上再来一个小三度。此类歌曲在荆楚汉族民歌中达到 2%。如：

例 7

崔咚 崔

潜江 城关

歌曲旋律优美流畅、欢快活泼，明亮的宫调色彩展示无疑。它很讲究局部对称，旋律上下围绕宫音转，主旋律虽然是大小三度组成的和弦分解运行，却有很多转位的四度旋律音程来支撑。其特点是宫音下方徵音（构成纯四度）和宫音上方的角音（构成大三度）相结合，宫徵两音及角音运动十分灵活。

从以上的土家族民歌和汉族民歌的旋律组合形式来看，我们可以看出二度与三度、三度与三度的几种组合规律：

(1)、土家族民歌常用这种音列： sol、la、do、
la、do、re

有的学者研究，由这两种音列所组成的民歌占其总数的 70%②。

汉族民歌中这两种音列都不多。此种纯粹的三音列歌曲太少，在为数不多的例子中，一般都要加偏音，汉族的三音列是 sol、do、re。

(2)、土家族民歌以级进为主，有大二度小三度的组合，亦有小三度和大二度的组合，但强调小三度音程，所以小三度是土家族民歌旋律的核心音调，也是土家族民歌的特性音调。汉族民歌级进少。

(3)、在三度音程与三度音程的组合中土家族由 a、小三度加大三度组合的纯五度和 b、两个小三度构成的减五度组合比汉族多；汉族大三度与小三度的组合的纯五度比土家族多。

二、跳进

旋律的四度和四度以上的音程的运行被称为跳进。

土家族民歌中，四度旋律的跳进并不多见，这种四度跳进是以一个四度的来回往返为特征的。土家族民歌中的四度跳进行以下行为主。如

例 8

十二月鸟名

来风 卯洞

第一小节、第三小节的跳进是以四度下行运动来完成的。

荆楚汉族民歌旋律运动以跳进为主，跳进很多，有种种形式：如(a)一个四度的回环往复进行——天门《车水情歌》(略)及前面的例 7，(b)双四度的跳进如例九，(c)多四度跳进，如例 10。

(a) 单四度跳进(见前例 7)

(b) 双四度跳进，如

例 9

三声子

潜江 杨市

这首歌是农民在田里除草时唱的，它特点是小七度大跳(实际上是两个四度的隐蔽形式)，它也含一个四度的跳进，宫调式。音程以 re—sol—do(第五小节上行、第六小节的下行)的双四度跳进和 re—do(高音)上行的七度大跳进行。歌曲中 fa 与 si 只出现了二次，仅仅作为偏音使用。

(c) 多四度跳进。如：

例 10

陈玉珍打脱离

天门 张港

以 do、re、sol 三音为骨干音而构成的旋律上行跳度巨大。这首民歌音域宽广，跳进活跃，旋律动听，有一种流动跳跃美。为典型的上行双四度和和多四度跳进，开始第一小节就是上行双四度跳进，而第二小节和第三小节就构成一个多四度的跳进，充分利用各种转位进行大跳。最后，歌曲结束在商音上，为商调式。

从这个例子中也可以管窥土家族的 la、do、re 与汉族的 sol、do、re 之间的风格之异同：一音之差，天壤之别。

土家族与汉族民歌在跳进方式上的异同，有如下特点：

1、荆楚汉族民歌的跳进乃至大跳很多，跳进是其旋律运动的主要特征，并且以四度常见，有原位四度，也有转位四度，转位四度不少。

土家族民歌也有跳进，但比汉族少得多，而且跳进幅度也小得多。因其旋律少转位而形成级进多、跳进少的运动规律。

2、土家族民歌跳进以单四度和五度居多，基本上都是一个来回就完成了，很少有连续的跳进，跳进的形式较为固定、单一。

汉族民歌则以连续的跳进居多，经常出现双四度(包括七度、八度)跳进亦有五度跳进，跳进形式也比较灵活、多样，但仍以强调四度跳进为主。

3、土家族民歌旋律跳进多下行，汉族民歌旋律跳进多上行。

三、关于民歌调式的比较

土家族民歌中徵调式所占比重仍然是最重的，这与土家族的民歌落音的随意性分不开。其实，土家族民歌的徵调式多含有十分厚重的羽调色彩，因为土家族的特性音程和核心音调是小三度，它强调小三度，有许多仅仅是最后的一个结束音是徵音。土家族结束在羽音上的民歌仍然不少。汉族民歌是以纯四度大二度为特性音程结构，强调四度音程和徵音，所以荆楚汉族民歌最多的是徵调式，在一千一百五十二首民歌中，徵调式占 56.7%左右。其次宫调式，占 14.8%；羽调式占 13.7%；商调式占 10.5%；最少的是角调式，占 4.1%。调式比重由

大到小依次为：

徵、宫、羽、商、角

土家族民歌中仍然是徵调式占绝对的优势：从收集到的一千五百一十二首占 51.4%；其次是羽调式，占 27.8%；宫调式占 10.5%；商调式占 7.2%；角调式最少，占 3.5%。调式比重由大到小依次排列为：

徵、羽、宫、商、角③

显然，土家族民歌与汉族民歌最大的不同是羽调式的比重。土家族的羽调式较汉族羽调式至少要多出一倍。而除此之外，汉族其它调式的比重都比土家族大。

小结

从土家族与汉族的旋律形态的比较中，不难看出：

第一、土家族民歌的核心音阶是三音列 la—do—re

小三度加大二度，或大二度加小三度结合最普遍；

汉族民歌的核心音列是 sol—do—re

以纯四度加在二度典型特征。

第二、土家族强调小三度音程，汉族强调四度音程。

第三、土家族和汉族在徵、羽调式的比例上不同：

土家族与汉族相同之处是徵调式都占第一位，但具体数量不同：

汉族的徵调式比例大，土家族徵调式比例相对小。

羽调式上汉族比例小，土家族比例大。（土家族 27.5%，汉族 13.7%）。

第四、土家族民歌比较简洁，少用偏音；

汉族民歌则旋律比较丰富，多用偏音。

所以，土家族民歌虽然也有调式变化，但并不多用，旋律比较朴实、口语化成份多。

汉族民歌调式变化比较丰富，旋律起伏比较大而显得较为华丽；抒情性成份较为浓厚。

湖北素有九省通衢之称，境内有横贯东西的我国第一大河流——长江，有纵通南北的我国第一大铁路——京广线，南北文化在这里汇粹，东西交流也在此进行。我国的第二级阶梯的三峡也位于湖北西部，这就导致湖北文化的多样性，各种文化多元并存。不同的地方有不同的风格，不同的民族有不同的特征。作为中国的中南地区，荆楚汉族却有一些北方音乐的风格——四度跳进，显然这是与周边的尤其是与北方的文化交流分不开的。

这里也有我国的南部和西部的一些特征——土家族在湖北西南，与湘、川、黔相连，所以不仅有我国西南地区和南方的色彩——旋律级进，还有部分少数民族风格（如小三度）。它们虽然都在湖北，但却部分地代表了中国音乐的南北特色（南方级进、北方跳进）；也部分地代表了东西音乐的特色；代表了山地和平原的特色某些特色，也代表了汉族音乐和少数民族音乐的某些特色⑤。

注:

①土家族源说有三: 1、巴人说, 2、乌蛮说 3、土著说

②见张汉卿《土家族文化论文集》, 湖北省群众艺术馆编印

③赵翔《土汉混融区民歌的形态特征》认为: 土家族民歌中的羽调式达到 37%。
见武汉音乐学院学报《黄钟》1995 年第 1 期。

④本文资料来源: 《中国民间歌曲集成·湖北卷》

《湖北民间歌曲集成》

《恩施地区民歌集》(上、下集)

《湖北民间歌曲集成·宜昌地区分卷》

《荆州地区民间歌曲集》

例9

三声子

潜江 杨市

啍啍哩哩哩 啍啍哩哩哩 啍啍 哩哩 啍啍 啍啍 啍啍

啍啍 啍 啍啍 啍啍啍啍 啍啍 啍 啍 啍 哩哩哩哩哩

啍 啍 啍 啍 啍 啍 啍 啍 啍 啍 啍 啍 啍 啍 啍 啍

(c) 多四度跳进。如：

例10

陈玉珍打脱离

天门 张港

小奴家的(命)不 好(哇) 娘 屋里死 得 早(哇) 十二 三岁到

婆 屋里了(哇) 同志们(呐) 我 一餐都没有吃 饱(哇)

例 1:

唱十二月

来风 卯洞

正月要把 龙灯 耍 (哨) 二月要把 风筝儿 扎 (哨)
哨 啊 衣 哨 啊) 风 筝 (哨) 扎 (哨)

例 2

逢春歌

成丰 清坪

正月逢春 (七不隆冬 车)好 (呀) 黄花 (呀 碟子碟子碟) 新 (哨) 官上任 (哨)
(车不的隆咚车不的隆咚车咚 车) 坐 (啊) 旧衙 (呀 车不隆咚 车)

笔者仅在此区的最西边——江陵,找到了一首四度三列歌曲。

例 3

出门就把歌来撩

江陵 马山

一把芝麻 (呀) 撒过桥 (呀) 出门就把 歌 来
撩 (哇) 一不是撩的 (呀) 姓张的也
二不是撩的 姓刘的 单直撩的 放牛的他

例6

叫花子歌

宜昌 晓丰



天(哪)阴 无事 干(哪哦 也), 不(啊)如 到处的
转(哪哦 也), (我)沙 罐 口 袋子 捧(哪)起 (哟),
(呀衣呵呵 呀衣呵呵 衣呀 呀衣 哟 也), 讨些 子
粘 米 饭(哪哦 也)。

上再来一个小三度。此类歌曲在荆楚汉族民歌中达到2%。如:

例7

崔咚 崔

潜江 城关



一把扇子嘛 (伊 哟) 竹 骨子 编 (哪) (哟喂) 一 腿 蹬 在 (哟喂 哟)
姐儿 面前 (哪 伊哟喂) 嗷 咚 嗷 金 梭 嗷 咚 嗷 金 梭
金梭 根梭 海棠 梭 小 情 哥 喂 喂 嗷 咚 嗷 呀 嘛 (伊哟喂)

例 4

二人商量走了它

来风 卯洞

正月二十一(伙计喂), 和姐下盘棋(哟 哎哟 得),
 盘盘输在(当 得 得 当) 得当得得
 当 姐 手 里 (呀 冤家合)

(b)、大三度和小三度的组合, 实际上是一个大三和弦的分解运动。

例 5

火烧糍粑渐渐粑

鹤峰 燕子

上坡不到(你)慢慢爬(咧), (奴的姊妹) 恋娇不到(你)
 打亲家(哟) 一天喊得三声亲家
 母(咧), (奴的姊妹) 火烧糍粑(的)渐渐 粑(哟)

例 8

十二月鸟名

来风 卯洞

正月的喜 雀 在 树(哦)林(哪) 口舍的沉 香 木一根(哪)

黑龙江省满族民歌的旋律形态结构及其相关的文化内涵

关 杰

〔内容提要〕 本文力求通过对黑龙江满族民歌旋律形态、结构的全面分析，探讨民歌同相关文化内涵的关系，探讨民歌旋律所描写和模拟的各种形象、情感和意境、以及由此呈现的多种音乐艺术风格等内在品质，并从这里去理解音乐主体的思维、观念特征，研究构成旋律的诸多形式、结构因素所昭示的内在意义和所揭示的深层文化背景。

〔关键词〕 音乐形态、文化背景、形式要素、民族个性、民俗特征、民族心理；

〔工作单位〕 哈尔滨师范大学艺术学院理论部、副教授、

〔通讯地址〕 哈尔滨市南岗区复华四道街 37 号四门 431 信箱、邮政编码 (150006)

一、概述

满族音乐文化历史悠久，满族民歌浩瀚而根基深厚，从满族的祖先——先秦时期的肃慎到两汉、三国、魏晋时期的挹娄、南北朝时期的勿吉、隋唐时期的末曷、辽、金、元、明代的女真、及清代以来的满族，在这漫长的历史发展中，满族人民用民歌的形式记述着自己对生活的真实感受，用民歌的形式完整地概括和展示自己鲜活的民族个性，丰富的地域民俗特征，独特的文化典范，宽厚的民族心理习俗等诸多民族发展的轨迹。

黑龙江满族民歌是满族民歌这个浩瀚海洋中的一个不可分割的主干支流，对黑龙江满族民歌旋律形态结构进行研究，探讨其同满族相关的文化内涵之间的关系，探讨满族民俗、满族综合心理个性发展，这不仅对研究旋律的普遍规律具有一定的认识意义，并可以为人们提供一种认识曲调变化规律、感受和把握音乐旋律同相关文化内涵之间的关系的可行方法。

文化是什么？“文化作为人类社会的现实存在，具有与人类本身同样古老的历史。”“文化的实质涵义是人化，或人类化，是人类主体通过社会实践活动，适应、利用、改造自然界客体而逐步实现自身价值观念的过程。这一过程的成果体现，既反映在自然面貌、形态、功能的不断改观，更反映在人类个体与群体素质的不断提高与完善方面。”（1）

满族民歌的形成、发展历史，民歌自身的形式要素：音高、节奏、旋律线条、色彩、速度、力度、以及民歌的结构样态等等综合性信息，就是满族人民在长期的社会实践中，不断提取、加工、改造、捕捉自然界、人类社会各种音响的、节奏的、结构的、观念的、特别是提取本民族情感的、情绪的、习俗的心理个性和习惯的形态、外貌特征的一个漫长的人化过程。这一人化过程，就是满族人民不断实现自身追求，理想，及渴望自身价值观念的实现过程。而民歌本身的变化和发展，更真切地反映了它的综合变化特征。

可以说，“旋律写作，不仅是创作的一种手段，也是一种创作思维方式；不仅是一种技术，也是一种艺术，一种审美方式和审美习惯。”（2）

二、对黑龙江满族民歌进行音乐形态学分析

中国民间歌曲集成——黑龙江卷、满族民歌部分共有民歌 60 首，其音乐的分类为：劳动号子、小调、儿歌、萨满歌曲四类。根据石光伟先生的研究，本文采用的分类方式为：渔猎歌、时政歌、生

活歌、情歌、儿歌、萨满歌曲。本文将通过对这 60 首不同种类的民歌的全面的形态分析,更进一步,更透彻的研究黑龙江满族民歌的形态同相关文化内涵的关系,摸索和探究民歌旋律所描写和模拟的各种形象、情感和意境、以及由此呈现的多种音乐艺术风格等内在品质,并从这里去理解音乐主体的思维、观念特征,研究构成旋律的诸多形式、结构因素以及在此基础之上所昭示的内在意义和所揭示的深层文化背景。

由于版面所限,所有民歌的分析曲谱,均省略,如需要,请参看{中国民间歌曲集成黑龙江卷,}满族民歌部分.

1 渔猎歌

《拉网调》——羽调式,由三个乐句构成一个乐段,即 4+4+4 循环结构。歌曲由 3、6、1、三个音构成,由小二度、纯四度、纯五度作为主干音。

《打水号子》1、——宫调式,由两个乐句构成一个乐段,即(4+4)+(2+5)不对称结构。由大二度、小三度作为主干音。

《打水号子》2、——宫调式,由两个乐句构成一个乐段,即:(4+4)+(2+4)不对称结构。由大二度、小三度作为主干音。

《克古调》(又称克苦调、进山调、是满族最早的民歌之一)——宫商羽复合调式,由三个乐句构成一个乐段,三个乐句构成一个乐段,采用模进手法,以大二度关系向上递增,表现人们进山狩猎的信心在一点点增强,相等二乐句结构:3+3+3、

《拉纤歌》——徵调式,单乐段结构,歌曲由四个乐句构成,即 4+5+5+5,方整性结构,歌曲采用对比的发展手法,小二度作为主干音。

《打水歌》——宫调式,歌曲由两个乐句构成,即 8+8 对称结构,音乐明快,轻巧。小二度作为主干音。

《放山歌》——羽调式,音乐自由、奔放,单乐段结构,引子+4+4 对称结构,小二度作为主干音。

《庆丰收》——宫调式,全曲由宫商角三音构成,由两乐句构成不对称结构,即 4+5、

以上七首民歌对称结构一首,不对称结构三首,循环结构一首,方整性结构一首,宫调式四首,表现打水和庆丰收。徵调式一首,羽调式一首,复合调式一首。其中,在结构表现方面具有两方面的特点:A、以三为中心的表现特征——由三个乐句构成一个乐段;由三个乐句构成一个乐段;大二度、小三度为主干音的结构;B、以四为中心的表现特征——4+4+2、4+5;

2 时政歌

《巴图鲁歌》(清末八旗军中传唱的歌曲,巴图鲁在满语中意为英雄)——宫调式,对比型乐段,4+1 不对称结构,小二度、纯四度为主干音,音乐旋律跳动较大,具有很强的力度感。

《十二月》——羽调式,展开型乐段,(4+4+6)+(4+4+6)对等结构。小二度为主干音。

《四季抗战歌》——羽调式,重复型乐段,4+4+4+4+尾声,对称结构。小二度为主干音。

以上三首民歌,对称结构两首,不对称结构一首,三首民歌均以小二度,纯四度作为主干音,以四个乐句构成一个乐段。

3 生活歌

《哭丧调》——宫调式,5+4+1+4 非方整性乐段,三个乐句构成的不对称结构。

《喜歌》1、——宫调式,重复型乐段,(3+3)+(3+3)四句头结构。

《喜歌》2、——宫调式,重复型乐段,4+4 对称性结构,音乐基本由宫商角三音构成。节奏变化频繁。

《采蘑菇》——商调式,由两个乐句构成的重复型乐段,4+4、对称性结构,曲调是民歌《乌喇喇-大堆》的变体。小二度为主干音。

《寡妇十二月愁》——宫调式,对比型乐段,4+3+3、不对称性结构,大二度、小三度、纯四度为主干音,音乐气息比较宽广。

《哭夫调》——徵调式,对比型乐段,(4+4)+(4+4)四句头结构,小二度为主干音。

《拌嘴》——徵调式,对比型乐段,4+4+4+4+4 循环结构,大二度、小三度、纯四度为主干音。

《卖酸丁》——商调式,对比型乐段,4+4 对称性结构。

《顶嘴》——商调式,对比型乐段,4+3+3 不对称性结构,小二度、纯四度、小六度、小七度为主干音。

《对花名》——羽调式,重复型乐段,(4+4)+(4+4)四句头结构。小二度为主干音。

《打花名》——宫羽复合调式,乐句型乐段,对称性结构。小二度为主干音。

《九等人》——商羽复合调式,对比型乐段,(3+5)+(5+2)不对称性结构。

《破钱山》——徵调式,由三个乐句构成一个乐段,4+4+4 循环结构。小二度、纯四度为主体框架。

《探妹》——宫调式,对比型乐段,4+4+3+4 不对称性结构。小二度、纯四度为主干音。

《二月探妹》——宫调式，合头换尾型乐段，4+4+3+4 不对称性结构。小三度、纯五度为主干音。

《新五劝》——徵调式，由两个乐句构成的乐段，4+8 方整结构。小三度、纯四度、小七度为主干音。

《小观戏儿》——羽调式，由三个乐句构成的乐段，4+4+4 循环结构。小三度、小六度为主干音。

《黑龙江好地方》——羽调式，重复型乐句性乐段，不对称性结构。小三度、纯四度为主干音。

生活类民歌十八首，对称性结构四首，不对称性结构六首，四句头结构两首，循环结构两首，方整性结构一首，宫调式六首，商调式三首，徵调式四首，羽调式三首，复合调式两首。由三个乐句构成的乐段五首，以小三度为主干音的民歌有十三首，纯四度为主干音的民歌有七首。纯五度、小六度、小七度是个别现象。

4 情歌

《乌咧咧一大堆》——宫羽复合调式，对比型乐段，4+4+4+4+2 不对称性结构，小三度、纯四度为主干音。音乐舒展，豪放。

《拉空齐》1、——宫调式，重复型乐段，3/4、2/4 拍交替进行，(3+3)+(2+2+3+3) 不对称结构，切分节奏较为复杂，变化多端。全曲由宫商角三音组成，都在高声部发展，音乐充满活力。

《拉空齐》2、——宫调式，三个乐句的引子，不对称结构，乐句型乐段，3+4+6+4+4+7+5、音乐自由，灵活，以宫商角三音为主干音，音乐句子衔接很紧，气息急促。

《拉空齐》3、——宫调式，由两个乐句构成的重复型乐段，4+4 对称结构，但演唱的效果却带给人一种不对称感，听觉感受是多两小节。《拉空齐》4、——羽调式，加带鼓点，三段体形式，不对称结构，纯四度为主干音，音乐充满气势（拉空齐——满族举行婚礼时唱的歌曲）

宫调式三首，复合调式一首，羽调式一首，不对称结构四首，对称结构一首，以宫商角三音为主干音的有两首。

5 儿歌

《压板歌》——角调式，乐句型乐段，大三度、小三度为主干音。

《小孢子》——宫调式，乐句型乐段，小三度、小六度为主干音。

《庄稼十花名》——宫调式，重复型乐段，(4+4)+(4+4) 四句头结构。小三度为主干音。

《对花》——由两个乐句构成的重复型乐段。(4+4)+(4+4) 小三度为主体框架。

《悠摇车》1、——宫调式，两个乐句构成的乐段。4+4 对称结构。

《悠摇车》2、——宫调式，三个乐句构成的乐段，不对称性结构。节拍变化样式较为多样。

《悠摇车》3、——宫调式，两个乐句构成的乐段，对称性结构，宫商角三音为主干音。

《悠摇车》4、5、6、7、8、9、基本是相同类型。

儿歌类：乐句型乐段两首，四句头结构两首，对称结构八首，不对称结构一首。

6 萨满歌曲

《放东妈妈》1、序歌——宫调式，乐句型乐段，不对称性结构，音调同《乌咧咧一大堆》相似，音调的重复使用，并且都在很重要的内容中，说明这段音乐具有典型的意义。

《放东妈妈》2、扎力对唱——音调同上。

《请随赫恩都里》——羽调式，对比型乐段，(4+4)+(4+4) 四句头结构，小三度，纯四度为主干音。

《祭祀调》1、——宫调式，由两乐句构成的对比型乐段，5+5 对称结构。宫商角三音为主干音。

《祭祀调》2、——宫调式，由三个乐句构成的重复型乐段，2/4、3/4 节拍交替，4+4+4 循环结构。由宫商角三音构成。

《祭祀调》3、——徵调式，由两个乐句构成的对比型乐段，4+4 对称结构，小三度为主干音。

《祭祀调》4、——由一个乐句构成，宫调式，小三度为主干音。

《祭祀调》5、——宫调式，由两个乐句构成的一个乐段。4+4 对称结构。

《家神调》——羽调式，乐句型乐段，宫商角三音为主干音。

《邪神调》1、——宫调式，由三个乐句构成的乐段，3+4+4 不对称结构，小三度为主干音。

《邪神调》2、——宫调式，乐句型乐段，出现半音、波音、滑音，切分音、三连音等变化手法，曲调主要由宫商角三音构成。

《跳喜神》——徵调式，两个乐句构成的乐段，4+4 对称结构，音乐出现七度大跳，纯四度跳进，出现六连音，滑音等变化手法。音乐表现急促、激动的情绪。

《摆供》——宫调式，展开型乐段，4+4+4+4+6 不对称结构。主要由宫商角三音构成，大三度为主干音。

《请神调》1、——宫调式，乐句型乐段，全曲完全由宫角两音构成，音乐表现手法出现装饰音，切分音，4/4 拍、2/4 拍交替，这种音乐

表现手法在满族民歌中较为稀少。大三度为全曲主干音。

《请神调》2、———羽调式，乐句型乐段，全曲基本由宫徵羽构成，小三度、纯四度为主干音。

《请陪客神》———徵调式，乐句型乐段，该曲是《请神调》2音乐的变体，小三度为主干音。

《念长趟》———徵调式，乐句型乐段，该曲是以上两曲的变体，在高八度进行，小三度、纯四度为主干音。

《舞刀》———羽调式，乐句型乐段，该曲也是以上三曲的变体，只是增加了宫商两音的变化色彩，小三度、大二度为主体框架。切分形态为前长后短型。

《背灯》1、———徵羽复合调式，1/4拍，全曲由宫徵羽三音构成。小三度为主干音。

《背灯》2、———角羽复合调式，乐句型乐段，音乐主题由宫羽构成，加进变音色彩，小三度、纯四度为主干音。

《请星辰》———角羽复合调式，乐句型乐段，音乐宽广，舒展，从旋律的发展风格中可以看出，该曲是《乌咧咧一大堆》音乐的变体。小三度为主干音。

《送神》———羽调式，歌曲由一个乐句构成，小三度为主干音。

从以上对萨满歌曲的分析中看，宫调式十首，羽调式五首，徵调式四首，角羽复合调式四首，徵羽复合调式两首，乐句型乐段九首，对称性结构四首，不对称性结构两首，四句头结构一首，循环结构一首，异曲同调现象的民歌有四首（请神调、请陪客神、念长趟、舞刀），异曲同源、同母现象的民歌有四首（敖东妈妈序歌、扎力对唱、请星辰等同乌咧咧一大堆同源）。以宫商角三音构成全曲的有四首，宫徵羽一首，宫羽一首、小三度为主干音的曲子有六首，大三度有两首，纯四度有三首。同时，还出现了七度大跳、六连音、滑音、装饰音、切分音、节拍交替等现象。

通过以上对黑龙江满族民歌六个种类音乐形态的全面分析，我们明显看出以下几个特点：

- 1、 不对称性结构在满族民歌中占据主导地位；但在儿歌类中，对称性占主导地位。
- 2、 循环结构、方整结构、对称结构、四句头结构等音乐现象占有一定的比例。
- 3、 乐句型乐段出现频率较高。
- 4、 附点音符多出现在弱拍上。
- 5、 以宫调式出现次数为最多，其次排列顺序为羽调式、徵调式、商调式、复合调式。角调式很少出现。只在儿歌类的“压板歌”中出现过。
- 6、 以宫商角三音列为主干音的级进进行；以大三度、小二度为主要音程关系；以二个乐句构成一个乐句、三个乐句构成一个乐段的音乐形态发展现象占有相当重要的位置。
- 7、 以四个乐句构成一个乐段、以纯四度为歌曲主干音的音乐形态发展现象也占据一定的地位。
- 8、 在“萨满歌曲”和“情歌”两类歌曲中，出现了异曲同调和异曲同源、异曲同母现象。
- 9、 在“生活歌”和“萨满歌曲”中，音乐表现手段丰富、多样。出现纯五度、小六度、小七度、六连音、滑音、装饰音、切分音、节拍交替等现象。

三、对音乐旋律形态及其与相关文化内涵的关系的全面分析

以上对黑龙江满族不同种类的民歌进行的逐层分析，实际上是对满族人民社会实践和艺术活动中长期蕴化出来的价值观念、审美情趣、思维方式等综合性文化层、民族心态的一种拆解。满族民歌中所蕴含的、一代代口传心授、流传下来的民族思维方式、思维习惯、价值追求、价值观念、行为规范、生活准则、其本身具有强烈的历史性、传承性，同时，又具有鲜活的现实性，变异性。这些都在无形中影响和制约着满族人民观念的发展，为新的文化创造提供坚实的基础。“一般讲，传统音乐往往代表着一定的社会特征；艺术音乐和流行音乐总是体现了创作者的个性特征。”（3）

每一个民族都有自身独特的生活、生产方式，都具有自身观察、理解、分析、判断问题的能力和思维的不同视角、方法。在相对封闭的传统世界中，民族之间的沟通和理解是较为困难的事情，因此，一些人认为，不同语言之间的准确翻译是不可能的，同一种语言的古代语与现代语之间，地区语和通用语之间，都不可能进行完全准确的翻译。道理是，任何一个词，其涵义都是独特的。就音乐的语言

而论，它也具有这样一种民族的、地域的、时间性的、审美习俗的诸多差异。

音乐虽然是一种世界性的通用语言，但从它本身来看，它具有国界性、民族性、时代性及地域性的诸多独特风格和地域特征，正因为它所具有的这些特征，所以，不论时间过去了多久，地域改变了多少，我们仍能从它简短的旋律中捕捉和窥探到它所携带的诸多文化信息。因为音乐是一个整体艺术，它的音符之间的搭配、节奏节拍的变化、调式、调性的合理安排，以及旋法的变化和走向，均能鲜明的表现出一定的形象，形态，情境，情感，情调，情绪及风格。

满族民歌，其音乐形式结构本身就蕴含和代表着满族的民族心理，民族个性，民族审美习惯，性格，气质，及其特定的历史文化，心理等诸多信息。满族是一个具有四千年历史的，以勤劳、英勇、聪慧、友善、精于骑射，能歌善舞而名闻遐迩的民族。他的民歌，内容丰富，题材广泛，音乐结构基本以单乐段的形式出现，音乐形象质朴，一般采用五声音阶，节拍、节奏形式变化多样。民歌旋律线条流畅，调性变化多样、声部单一，结构以不规整为主体，音阶构成简单。这一切同满族的漫长历史、文化、宗教信仰，民俗，地理风貌，及诸多的民族特征之间，究竟存在着怎样的联系？民族的情感同音乐的形态有着怎样的对应关系？

(一)

1、不对称性音乐结构的普遍存在，在一定程度上反映了黑龙江满族人民长期生活的地域特点——“满族的故乡史称白山黑水。”“其中的黑龙江为我国第三大河流……这里，冬季高寒，夏日温热，降水集中，日照时间长，故而日产丰饶。地下有丰富的煤、铁、铜、金等各种矿藏，地上盛产大豆、高粱、苞米、稻米、谷粟、烟草等作物和各种珍贵木材。山林中的人参、貂皮、鹿茸角。……这里还有东北虎、单顶鹤等各种珍稀动物。”(4)以及在漫长社会历史文化中所形成的心理特点——豪放、自由、洒脱、随意、刚毅、勇猛、激情、阔达……等等。严酷的、多样性的、变化丰富的自然社会条件，生活、生存环境，给人们带来一种毫无定法的生活常理，生老病死的无常，长期在人们心理上造成一种不平衡感，不稳定感，因此，人们在对自己情感、心态的表露中，自然会在有意、无意之中，保存了满族人民那特有的、在某时、某地所形成的特定的心理变化、心理感悟的、瞬间的气息结构。如《拉空齐》1、音乐所表现的完全是一种随意的，自然的，对自己生命力的自由自在的展示和张扬。在这段旋律结构中，找不到一点束缚和规范，而那种勃勃奔放的、自由的生命力度感却是那样的强大，震撼人心。《拉空齐》4、从音乐结构上看，规整、对称，但演唱效果却给人带来一种不对称感。拉空齐是满族举行婚礼时唱的歌，由于歌词不固定，因此音乐结构随意性很大。

2、在“生活歌”和“儿歌”中，对称性占有一定位置。如：，《行孝歌》讲述的是人生在世，孝当先，父爱子，子行孝的大道理，这是族人的族规，因而是固定的，这在一定程度上也规约了音乐形式结构的稳定性特点。儿歌《悠摇车》等，是母亲哄小孩睡觉时唱的歌，摇篮来回摆动的有规律运动，决定音乐结构的规整特点。

3、乐句型乐段的频繁出现，应该同满族人的性格有着内在的联系性。正是这种自由、随意、阔达、激情、豪放……的心理素质，决定了满族人的滔滔不绝，自由式联想，毫无约束和限制，激情澎湃的再现等特点。另外，乐句型乐段经常出现在“萨满歌曲”类型中，如：《家神调》——讲述（凡事要宽容，请把旧日月悄悄送走，保佑新日月……）内容庞杂，反映生活的各个方面，因而没有完结。《压板歌》表现儿童游戏时的形态特征——反复性动作。

4、循环结构在满族民歌中也具有一定的代表性，如：《拌嘴》、《破钱山》、《小观戏儿》、《拉网调》等，生活内容的循环性特征，决定了音乐结构的循环形态特点。

(二)

1、满族民歌中，宫调式占据主要位置，宫调式给人的稳定感最强，从这里可以看出，不管在那一类民歌中，人们最后都要寻求一个稳定的结局和归宿。这是人们心理安全意识的反映。如：

《打水号子》音乐旋律从羽音，宫音，徵音走了一圈之后又回到了主音，显然给人带来一种劳动结束之感。

2、羽调式具有鲜活的满族民族音乐韵味，它阔达、明朗、优美、抒情。如：《四季抗战歌》给人带来亲切，真挚，流畅和具有感召力的感觉。从这里可以看出满族人的细腻，亲切，富有灵性以及幽雅的另一面性格特点。

3、除了以上两种调式在满族民歌中较为普遍外，徵调式和复合调式也具有一定的代表性。如果把羽调式形容为暖色调，那么，徵调式则具有一定的冷色调的性质。如：《拌嘴》音乐一句一句紧密扣接，最后落在徵音上，给人一种倔强，直率的感觉。这也是满族人性格特征的一种表现。

4、商调式在满族民歌中出现的不多，它给人带来一种话没有说完的感觉，被用在《采蘑菇》、《九等人》、《卖酸丁》等民歌中。《采蘑菇》的音乐是《乌咧咧一大堆》音乐的半句照搬。另外两首完全是在叙述和说白，似乎以第三者的姿态出现，毫无表情特征。

5、满族人的性格特点还具有复合性功能，开阔，大气，豪放中又不失细腻，灵活，幽默，同时还拌以固执、坦率……。

6、为什么满族民歌中很少使用角调式？仅在一首儿歌《压板歌》中出现？这大概同满族人的心理习惯有关，角调式给人带来一种毫无着落之感，缺乏一定的情感形态特征，很难同满族人的心理个性、审美习惯相吻合。

(三)

1、在黑龙江满族民歌中，宫商角三音列，大三度、小三度以及由三个乐节构成的一个乐句，三个乐句构成的一个乐段的现象相当普遍。为什么？马克思说：人们创造自己的历史，但他们不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造。(5)“远古的声乐艺术是最古老、而且直接与语言相关、最早从而发生音程变化、形成音阶关系的音乐。”(6)可以肯定，大三、小三度，及1、2、3三音组的频繁使用，与满语发声方式的平和直白有着直接的关系。

2、三这个数字，在满族民间文化中具有特殊的意义。它代表着吉祥、幸运。正是由于长期的自然、社会生存环境的严酷，变化无常，使得人们逐渐形成一种内心的自我调节能力，人们在生活的各个方面找到了能够给自己以安全感的种种暗示：如《跑南海》：“东南风，西北浪，出南海，过山岗，拉起蓬，抢起浆，肩靠肩，膀靠膀，东道走，西道往，海参威，拉大网——”(7)

3、《拉空齐》1、音乐从头至尾使用宫商角三音组结构，始终在高声部吊着唱，从音乐中很难感受到美的气息，但却给人带来一种鲜活的民族韵味，感受到一种勃勃的生命活力，似乎整个宇宙、人类、自然、水、火、土、生命、气息、心灵、民族神韵以及音乐统统交织在一起，这种综合性的信息组合，难以分辨和打开的个性特征，是满族民歌的鲜明特点。同时，“上下乐句落音重复，音型重复与在乐句的弱拍上造成附点音符的继续出现，是满族“原生腔”音乐的重要突出特点。特别是三音列组成的音调，应属“原生腔”音乐的突出代表，是满族民间音乐的核心音调。”(8)所以，从这里可以看出，黑龙江满族民歌，由于地域的特性，基本上保留了原有的最本源的音乐特色，它虽然不同程度的受到周边民族、特别是汉族的影响，但由于它自身生活结构的封闭性、自主性特征，所以决定了它所具有的独到的个性特点。

4、《拉网调》音乐形象简单，朴实，悠闲，采用三个八度的变化手法，音域宽广，体现了满族人民拉网劳动的简单程序和朴素心态，反映满族人民长期重复同样劳动的行为习惯，特别展示了满族性格的开朗、乐观。在音乐的大幅度跳动中，充分表现了满族人的体格特征，膘壮，气息充足。

5、大三度、小三度的经常使用，一般与满族说话方式及声调有着直接的联系。《打水号子》从音乐所采用的小三度和大三度这一满族音乐主干音的形式中，从舒展平稳的旋律发展中，我们可以看出，满族人民的语言交流特点及热爱劳动、勤劳善良的本色。音乐所表现的形象特征单纯而朴实。这首民

歌作为代表性的作品流传下来，其本身就具有一定的说服力，可以看出，在满族生活中，渔业和农业是他们生活中占支配地位的生产劳动。他们对生活充满信心和满足感。

6、三这个数字，同满族人的生活有着紧密的、内在的联系。“在东北的一些边远地区，原来的东北女真，野人女真的后裔，他们编入旗籍较晚，受内地封建文化影响较少，在相当一个历史时期都保留了传统的婚俗——他们的婚事可分为三个阶段。(A)、说亲。男女一方看上了另一方，即由父母请媒人(扎拉)上门求婚，如说允，赠头饰以为信物，如遭拒绝，可将头饰带回。(B)、定亲礼。在男方家里举行，由村里头人主持，双方族长和父母及媒人参加，由双方父母向新人馈赠礼物，一般男的送兀拉(鞋)，女的送阿密库(鹿皮长袍)，在喜筵上由主持人祝愿后，请萨满择定吉日成婚，此刻起，直到举行婚礼，男女双方互相回避。)、婚礼。由新郎的族长主持，请各搭拉必干(部落)和山里山外的族人来参加，他们带来了丰厚的礼物：熊、鹿、狗、猪、鱼、山果、蜂蜜、等食物和鹿皮、鱼皮等衣料。婚礼格外隆重，要进行三天。第一天为婚祭；第二天是喜宴；第三天正式娶婚。”(9)婚礼进行的每一个环节，都有一系列的繁琐程序。“清朝满族的婚俗，男方择门第相当的女家，托媒人前往女家通言说和，媒人去女方家每次携带一瓶酒为礼，要先后去三次，才知诚意如何。俗话说：“成不成，三瓶酒。”“在婚礼进行的第二天，新娘登上彩车等候，新郎持弓矢向轿下三射，谓之驱煞神。天交正午，于院内设神桌，摆酒三盅。祝吉之后，新人回到洞房，新娘在帐中“坐福”，新郎进帐前背着包裹，饶帐三圈，问：留不留宿啊？如回答不留，新郎只好再饶三圈。”“婚后第三天，新娘由嫂子带领叩拜祖坟，并将点燃的烟敬上，然后逆河水行走而归”。(10)

7、三这个数字在音乐中的独特表现，可以说是满族人民长期形成的审美习惯，审美标准，以及民族心理需求的一种直观映射。如：满族人民赖以生存、生活的生产方式——农业生产(播种、耕种、丰收)；狩猎生活(进山、围猎、满载而归)；打鱼生产(育种、养殖、打捞)，捕鱼一般在春秋冬三季；同图腾崇拜的关系(动物及自然图腾、人本身、人类社会)；同族类群体之间的关系(首领、群体、个体)；同家族之间的关系(祖先、现代人、后辈人)；以及满族人的思维习惯，心理接受习惯，行为表现特征等。如：“满族萨满音乐占据主导地位的鼓点节奏，“老三点”是音乐中节奏、节拍的基础，根据不同的需要，可以把老三点“抻着打”、“顿着打”、此外，五点、七点等都是从老三点中变化而来。”(11)

(四)

1、以四个乐句构成一个乐段，以纯四度作为歌曲主体框架的音乐形态发展现象，在满族民歌中也占据一定的重要位置。这种音乐现象是汉族音乐的主要特点，从这里可以看出，满族人民善于吸收外族文化，但在借鉴的过程中，从来不丢失掉自己原有的基本品格。“东北地区以满汉文化为主体的文化圈……大量的吸收汉族文化，但在民间，满族(女真族)风俗文化对汉族的影响，胜于汉族生产技术对满族的影响。”“民国以后，虽然关内汉人带来了各种文化，但长期封闭的东北地区因悠久的历史积淀，仍以满文化为主，兼容汉文化。”(12)

2、在“萨满歌曲”和“情歌”两类歌曲中，出现异曲同调和异曲同源、同母现象。如：《请神调》、《请陪客神》、《念长趟》、《舞刀》属于异曲同调类；属于“生物性同宗民歌，即：所唱内容已改变，曲调没变。”(13)《敖东妈妈序歌》、《扎力对唱》、《请星辰》、《采蘑菇》等同《乌咧咧一大堆》属于异曲同源、异曲同母类。

《乌咧咧一大堆》——这是一首满族情歌，表现的是一个平民小伙子向姑娘求爱时的阔达心境和自信心理。音乐具有独特的抒情色彩和宽广的气息。情歌是最能反映一个民族的情感变化发展基调的。自信、真诚、自由的求爱方式，不拘小节，有趣而又简朴的形式，形象地表现了满族小伙子的热情，奔放、粗犷的个性特征。特别是歌词“叼把年息花送给格格”，确切地表现了满族历史上“毛羽插女头”的求爱方式。渗透着浓郁的民族习俗和独特的感情色彩。因为从魏晋南北朝开始，满族的前身——肃慎、挹娄、勿吉人、男女相爱非常自由。“将嫁娶，男以毛羽插女

头，女和则持旧，然后致礼聘之”。(14)

这段音乐应该是满族人具有代表性的，能充分体现其独具个性的音调成分，它是“自然界中由活质构成并具有生长、发育、繁殖等能力的物质，能通过新陈代谢作用，跟周围进行物质交换。”

(15) 这段音乐本身的气质——大度、舒展、阔卓，高亢、悠长，这种音乐气息的流动和表现，具有强大的再度发展、变异的基础和条件，它向我们展示了满族性格、体魄、心理等方面的力量美感特征。在中国古代哲学中，“气”是用来概括构成万事万物最基本元素的一个范畴。音乐气息的高亢、融贯，代表着满族族系的兴旺强盛。音乐旋律在高声部的连续进行，需要具有一定的身体气力的支撑，这在一定程度上表述了民族生命力的壮阔。同时，映射出满族人民精神气质的昂扬向上和积极乐观。“包含在人类创造的旋律中的基本思想，即旋律的最古老的形式可以保存几千年。”(16)

3、在黑龙江满族民歌中，音乐表现手法丰富多样，变化多端。出现纯五度、小六度、小七度、六连音、滑音、装饰音、切分音、节拍交替等现象。卡西尔认为：艺术在本质上就是生命的一种动态形式。满族民歌表现形式的多样性，实际上就是满族人丰富的生命样态的直接体现。如：《巴图鲁歌》(巴图鲁在满语中是英雄的意思)——清末八旗军中传唱的歌曲之一，音乐旋律中蕴藏着时代的、民族的、文化的信息，具有强劲的力量感和充满斗智的精神气质，虽然从时间的跨度中看，300多年已经过去，但这简短的旋律中所带给我们后人的诸多信息并没有消减，它表现出满族人民是一个英勇善战、崇尚武力的民族，特定的自然地理环境及独特的民族生活，培养磨砺出满族的尚武精神。八旗军凭借武力在马背上夺得天下，女真和满族的皇上，不少被称为马上皇帝，如：金太祖阿骨达，康熙皇帝、乾隆皇帝等。“他们以勤劳勇敢精于骑射取得过“海东盛国”、“小尧舜”、“康乾盛世”、“礼乐之邦”之称。”(17)

朗格认为：我们的全部主观实在，思想、情感、想象与感觉的混合物，完全是一种生命现象，生命本身就是感觉力。每一个艺术家都能在一个优秀的艺术作品中看到“生命”、“活力”或“生机”。(18) 苏珊朗格《艺术问题》。在萨满歌曲那丰富的音乐表现手段背后，我们可以扑捉到满族人那种彪悍的体格、富有旺盛生命活力的、洋溢着勃勃青春气息的力量美感特征。

萨满是在人和神之间进行沟通的中介使者，为了使人们能够真正的信服他，从小就练就了一身超乎常人的功夫和本领，如：跑火池、上神树、做各种激烈的动作等，并配合着具有丰富变化特征的、独特的音乐表现手段，加之演唱形式的多种多样，“独唱、对唱、领唱、合唱及多部混声等多种形式。并有抻着唱、顿着唱、连着唱等三种真声唱法。及用“波浪音”、“哆嗦音”来死音活唱等。(19) 把人们带入萨满所营造的神的意境之中。如：粗犷、悲壮的《放东妈妈》、激情昂扬的《请随赫恩都里》、痴迷神往、全情投入的《家神调》、几近迷狂的《邪神调》、活泼高昂的《跳喜神》、神秘无常的《请神调》、念经式神情的《念长趟》等。

在生活类歌曲中，《喜歌》那简单平和的气息流畅，充分再现了“九月里来九重阳，家家户户收割忙，金黄的谷子上了场，杀猪宰羊喜洋洋”的欢乐景象。多样的音乐表现手法，形象的刻划了满族人的心理结构特征：聪明、机智、灵巧、风趣、幽默、潇洒、真诚、直率、善良、友好。

赵晓生在《钢琴演奏之道》中把气息概括为四个层次：气息的第一层次上的意义是“呼吸”，它是上升——下降；是收缩——舒张；是运动——平静；是激昂——缓和；是一张——一弛；是一阴——一阳；第二层次上的意义是“贯通”，运气必须首尾贯通，上下贯通。第三层次上的意义是“韵味”，韵由气所决定，气贯而后可以韵足。第四层次上的意义是“气质”。气息本身不是气质，但气息能通向气质，能反映气质。他还把“气力”分为内外两方面的力。“气”为内力，“力”为外力。

把这一原则应用于对满族民歌的分析和研究中，同样具有一定的说服力。满族民歌在高声部的连续保持和发展，一方面体现了民族的体质呼吸，运动呼吸，情感、情绪呼吸，自然界变化的呼吸。同时体现了满族这个民族的综合性的贯通能力。另外，民族的韵味，民族的气质，都在这民歌的、不经意的旋律走向中得以表现和映照。音乐气息的自然流动，通向音乐的精神气质，如：满族民歌外部结构特征的高昂、勇猛、壮丽、阔达，以及它的内在的含蓄、幽默、逗趣、真挚、友善、深刻——，都在民歌多姿多彩的音乐旋律表现和发展中，得以最真切的表述。

综上所述，黑龙江满族民歌中这一系列音乐上的丰富的表现特征，形象特征、情绪特征以及其他诸多感觉，能够跨越时间，地域，民族，时代的局限，完整地展示和再现他们这样一个重喜好乐的、能歌善舞的、礼节丰富的、生活有序的、英勇善战的、机智果敢的、聪明灵巧的、与人为善的民族文化特性。

注解：

- 1、张岱年、方克立主编《中国文化概论》；
- 2、薛艺兵：旋律学建设的一些理论思考《黄钟》1998年4期；
- 3、同上
- 4、王宏刚、富育光编著《满族风俗志》；
- 5、《马克思恩格斯全集》第四卷109页；
- 6、黄翔鹏《朔流探源》；
- 7、杜亚雄《中国少数民族音乐》
- 8、宋瑛：满族音乐的“原生腔”《中国音乐》1990年3期；
- 9、同4
- 10.同4
- 11 隋安福：满族萨满音乐品格浅说《乐府新声》1997年2期；
- 12 凌瑞兰：试论满族音乐历史发展的三大文化圈《中国音乐学》1996年1期；
- 13 许国红：同宗民歌研究现状评析《黄钟》1999年增刊
- 14 同4
- 15 萨波奇《旋律史》
- 16 隋安福：满族萨满音乐品格浅说《乐府新声》1997年2期；
- 17 同上
- 18 苏珊朗格《艺术问题》
- 19 石光伟《满族民歌述论》

参考资料：翦伯赞主编《中国史纲要》人民出版社1965年8月

杜亚雄《结合婚姻形态探索民间音乐的发展规律》中国音乐1991年1期；

(美)苏独玉《民歌与意识形态关系初探》中国音乐1992年1期；

冯伯阳、石光伟《中国满族音乐的社会价值分析》中国人民大学书报资料中心音乐舞蹈研究1999年2期；

杨久盛《满族民歌寻踪》音乐研究1995年2期；

一九九九年九月九日第一稿；

一九九九年十月十日第二稿；

一九九九年十二月二十日第三稿；

二零零零年三月二十五日第四稿

论文摘要

三、对音乐旋律形态及其与相关文化内涵的关系的全面分析

以上对黑龙江满族不同种类的民歌进行的逐层分析，实际上是对满族人民社会实践和艺术活动中长期蕴化出来的价值观念、审美情趣、思维方式等综合性文化层、民族心态的一种拆解。满族民歌中所蕴含的、一代代口传心授、流传下来的民族思维方式、思维习惯、价值追求、价值观念、行为规范、生活准则、其本身具有强烈的历史性、遗传性，同时，又具有鲜活的现实性，变异性。这些都在无形中影响和制约着满族人民观念的发展，为新的文化创造提供坚实的基础。“一般讲，传统音乐往往代表着一定的社会特征；艺术音乐和流行音乐总是体现了创作者的个性特征。”（3）薛艺兵

每一个民族都有自身独特的生活、生产方式，都具有自身观察、理解、分析、判断问题的能力和思维的不同视角、方法。在相对封闭的传统世界中，民族之间的沟通 and 理解是较为困难的事情，因此，一些人认为，不同语言之间的准确翻译是不可能的，同一种语言的古代语与现代语之间，地区语和通用语之间，都不可能进行完全准确的翻译。道理是，任何一个词，其涵义都是独特的。

就音乐的语言而论，它也具有这样一种民族的、地域的、时间性的、审美习俗的诸多差异。

音乐虽然是一种世界性的通用语言，但从它本身来看，它具有国界性、民族性、时代性及地域性的诸多独特风格和地域特征，正因为它所具有的这些特征，所以，不论时间过去了多久，地域改变了多少，我们仍能从它简短的旋律中扑捉和窥探到它所携带的诸多文化信息。因为音乐是一个整体艺术，它的音符之间的搭配、节奏节拍的变化、调式、调性的合理安排，以及旋法的变化和走向，均能鲜明的表现出一定的形象，形态，情境，情感，情调，情绪及风格。

满族民歌，其音乐形式结构本身就蕴含和代表着满族的民族心理，民族个性，民族审美习惯，性格，气质，及其特定的历史文化，心理等诸多信息。满族是一个具有四千年历史的，以勤劳、英勇、聪慧、友善、精于骑射，能歌善舞而名闻遐迩的民族。他的民歌，内容丰富，题材广泛，音乐结构基本以单乐段的形式出现，音乐形象质朴，一般采用五声音阶，节拍、节奏形式变化多样。民歌旋律线条流畅，调性变化多样、声部单一，结构以不规整为主体，音阶构成简单。这一切同满族的漫长历史、文化、宗教信仰，民俗，地理风貌，及诸多的民族特征之间，究竟存在着怎样的联系？民族的情感同音乐的形态有着怎样的对应关系？该文将对此进行多方位，多视角的探索。

从淮西民歌的旋律音调中看文化过渡区的音乐风格

李敬民

论文摘要:

音乐文化过渡区域是一个特殊的、客观存在的区域。它不是纯粹的理学的概念，也不是以人的意志为转移的客观的文化现象，而是以现实存在的区域性文化属性和文化模式，以及物质的、社群的、精神的文化关系为依据确定的，其本质是区域间的文化过渡性。文化过渡性有着内外两种表现形式。

民歌是外部表现形式之一，反映了不同文化区域内人们的思想和认识。文化过渡区域内所产生的民歌，具有多元的文化属性和价值趋向。担负着协调与通道的职能。

淮西民歌受到来自中原、江淮、江汉民歌的影响，在音的组合形式上，表现出即与这些区域相似又有所不同，呈现出独特的民歌风格，具有过渡性特征。一、淮西民歌的音值组合形式，是以日常生活中的劳动、语言等自然节律为依据，并按照一定的审美要求进行概括和提炼，运用到民歌旋律音调的编创当中，形成一定的区域性风格。表现在：1、民歌的节拍类型上；2、民歌的节奏形态上，二、淮西民歌的音高组合形式，是构成旋律音调的又一基本要素。不同阶层、不同民族、不同区域的人们，对这一基本要素所构成的音高关系有不同的评价和标准，并根据这一评价和标准，对音高连接系统产生不同的认识和把握。表现在：1、音高连系统的调式因素上；2、音高连接系统的音程因素上。

通过对淮西民歌的音值组合与音高组合形式的分析，我们就不难理解文化过渡区域的民歌风格的独到之处。一方面，它表现在对周边区域音乐文化的吸收和借鉴；另一方面，又表现在对本区域内的旋律音调进行不断的改造，使之成为更具魅力的艺术形式，这就是文化过渡区域在地理位置上所具有的优越性。

关键词:

淮西民歌 旋律音调 文化过渡区 音乐风格 音值组合 节拍类型
节奏形态 音高组合 调式因素 音程因素

人们对区域性音乐文化的划分，总是以音乐文化的基本特质与音乐文化的基本模式以及音乐的风格为依据。但也常遇到一些区域的音乐文化特质与音乐风格难以简单归属的问题。如藏族与蒙族之间杂居的区域；汉族与各少数民族之间杂居的区域；黄河流域与长江流域之间的文化融合区域；东部沿海与西部山地之间的文化融合区域；荆楚文化、吴会文化与中原文化之间的文化融合区域；……等等。这些区域的音乐文化特质与音乐文化属性均不属于单一文化类型，而有其自身的特征与性质。于是，一个特殊的区域概念——音乐文化过渡区域也就随之而产生了。

“文化过渡”作为一个特殊的概念，一方面是指，在人类社会纵向发展的历史过程中，一种文化类型向另一种文化类型的转化时期，这一时期的文化特质是“传统——现代的连续体”。^①在这个“连续体”中，既有传统文化的延续，又有“现代”文化的产生，而形成了“双重文化价值系统”并存的时期。这也就是梁启超先生所说的“文化过渡时代”，^②另一方面它又指，在同一时代背景下，两个或两个以上的区域、民族等之间的文化，在空间上所形成的接触带，这个“接触带”同样是两种或两种以上的文化价值系统并存。具有文化过渡的特征。这就是学术界所说的“文化过渡区域”。历时的“文化过渡”的本质是文化变迁，这种变迁有着明显的倾向性，也就是旧的文化模式逐步被新的文化模式所取代；共时的“文化过渡”的本质是文化融合，这种融合是两种或两种以上的文化样式有机的整合，产生了一个新的文化区域。无论是文化变迁还是文化融合，都是“文化过渡”的一种运动形式，当被纳入文化研究的总系统当中时，就倍受人们的关注。音乐是文化的重要组成部分，同样具有“文化过渡”的特征。

“过渡区域”虽然也是特殊的，客观存在的区域，但它不是纯粹地理

学的概念，也不是从行政地域中产生的，更不是以人的意志为转移的客观的文化现象；而是以现实存在的区域性文化属性和文化模式以及物质的、社群的、精神的文化关系为依据确定的。其本质是区域间的文化过渡性。文化过渡性有着内外两种表现，其内部表现是通过不同的价值观、世界观、认识论和信仰系统来实现的；其外部表现是通过社会机能和人的创造物来实现的。民歌是外部表现形式之一，反映了不同文化区域内人们的思想和认识。文化过渡区域所产生的民歌，具有多元的音乐文化属性和价值趋向。担负着协调与通道的职能。所谓协调的职能是指在区域内部，调节其与周边地区的文化关系，使其能够在文化结构和文化价值的选择上达成共识；所谓通道职能是指在不同类型的文化区域之间，发挥起特殊的连接和纽带作用，并为周边的文化区域提供文化信息和技术交流等等的畅通渠道和桥梁。

淮河全长一千余公里，流域面十八万多平方公里。追溯淮河流域的文化区划，最早是一个独立的“淮夷文化”区域。就其音乐文化而言，是早期“南音”的发祥地。^③西周以降，逐步发展成为齐鲁、吴越、荆楚、中原四个文化区域的结合部。虽然，春秋战国时期曾一度被楚所独占，但也经历了与吴、齐以及中原各诸侯国的长期争夺，其文化并未在淮河流域根深蒂固。随着楚国的日益没落，各区域又迅速恢复了原有的文化传统，构建起史不断，地不迁的传统文化特质和模式。所不同的是，在这几百年的争夺过程中，促进了各区域间的文化交流和融合。从此，这一文化传统延绵数千年，共同建立起中华民族的主体文化——汉民族文化。隋唐时期及以前，淮河以寿州为界，将其分为淮东、淮西两部分，^④这一划分从表面看是一种地理上的界定，但事实上它有着更深刻的文化涵义，为分析和研究淮河流域区域性音乐风格提供了重要参考。由于笔者对淮东民歌尚缺乏第一手资料，所以，不将其列入本文的论述范围，而仅就淮西民歌的风格特点，作为研究重点，并通过对这一区域流传的民歌进行分析，提出自己的看法，供予会的各位专家、学者参考。

众所周知，音作为构成旋律的基本材料，需要一定的形式加以组合，才能成为具有文化意义的艺术作品。音的组合形式是多种多样的，但根据构成旋律音调的基本要素看，它主要有音值组合形式和音高组合形式两个方面。不同区域的民歌在上述两种音组合形式上，表现出不同的方式、方法和习惯，形成了不同的民歌风格。淮西民歌受到来自江淮、江汉、中原民歌的影响，在音的组合形式上即与这些区域相似又有所不同，呈现出独特的地方性民歌风格，这一风格具有过渡性特征。

一、淮西民歌的音值组合形式

音值组合是指在一定的时间单位里，将长短相同或不同的音排列起来形成一个“群”，构成具有旋律音调基础的连接形态，所显示的是一种时间上的运动规律。在民歌当中，日常生活中的劳动、语言等自然节律成为民歌音值组合的依据，并按一定的审美要求进行概括和提炼，被运用到民歌旋律音调的编创当中。由于各区域人们的生活环境、文化背景、语言特质等的差异，产生了不同的审美标准和审美情趣。诚然，音值组合的实质是时间因素，但旋律音调的时间因素以节拍和节奏为内容。一方面，固定单位的节拍是节奏的基本规范原则，制约着旋律发展的强弱关系和规律；另一方面，节奏又在节拍的制约下，表现出一种灵活多变，而且相对自由的状态。淮西民歌就是在这种制约与被制约、规律与自由的矛盾中，辩证的实现着在音值组合上的区域性风格。

1. 淮西民歌的节拍类型

节拍作为组织节奏的规范形式，在淮西民歌中表现为以下三种类型：

(1) 散拍子类型的民歌

散拍子虽然在很大的程度上不受节拍单位的限制，而形成相对自由的表现特征，但其节奏形式还是相当明确的。见于淮西散拍子类型的民歌，更注重语言的天然节律，并在“散”的过程中，强化和突出了旋律音调的抒咏性，使歌者最大限度的发挥民歌中音值组合形式的音乐功能。

如例 1：山 歌 河南潢川

上例基本上保持一字一音的语言结构特点，并强调歌词的语言节律，形成了本区特有的拍子规律和逻辑。在淮西，这种拍子构成的民歌类型主要流传在大别山区和桐柏山区。除上例外还有《震颈红》和《隔山应》等山歌。

（2）变换拍子类型的民歌

变换拍子的产生有它的客观性。一方面，民歌唱词结构的艺术化和生活化，是形成这种拍子类型的基础。因为，这种拍子的民歌，还没有完全脱离言语的基本规律，形成纯粹艺术化的旋律音调形态。另一方面，民歌旋律音调的扩张与收缩，常常能使歌腔的抒咏性或陈述性增强，产生旋律音调结构上的不对称，导致节拍中强弱关系的变易。这恐怕是民间最朴素的运用“和中求变”的例子。在淮西这种拍子最常出现在“田歌”和部分民间歌舞与山歌当中。如例 2：十月小奴忙 河南商城

从上例中我们可以看出，淮西民歌的拍子变换，往往产生于民歌的“衬字”、“衬词”和“衬句”处。它常采用拍子的扩充，填加、延展、压缩等手段，使抒咏性的歌腔变化为陈述性歌腔，或陈述性歌腔变化成抒咏性歌腔。最终使音乐在情绪上，得到某种渲染和补充，以满足情感的需求。

（3）规整拍子类型的民歌

这是一种节拍单一，艺术形式较成熟的民歌类型。表现为节拍节奏上的严整与规范。一方面，它强调旋律音调进行中，单位拍的强弱关系及其规律，并将这种关系与规律，渗透到民歌的节奏当中，另一方面，旋律音调又不能完全脱离言语的一般规律，而独立于民歌的歌词。因此，这类民歌具有更多的雕琢痕迹。在淮西，这种拍子类型的民歌是这一区域的主体。特别是劳动号子和小调几乎都属这类拍子。如例 3：打柴调 河南固始

上例是一首淮西地区流传较广的民歌小调。它的音调基本上依附于歌词语句的节律，其音调强弱关系与语言强弱关系结合的非常紧密。表现出民间歌手超凡的组织才能和智慧。由于歌词的语句结构很具有地方性，所以，形成了独具特色的地方性民歌风格。

综上所述，淮西民歌的节拍运用有其独到之处，这不仅表现在节拍运动的外部形态上，同时也表现在旋律音调发展过程的内部结构中。虽然它很细微，却反映了淮西民歌的地方特点和基本风格。

2. 淮西民歌的节奏形态

节奏是一种自然属性，它来源于人类社会实践和日常生活的诸方面。当自然属性的节奏被提炼成为音乐节奏时，就具有了塑造音乐形象的功能，这种功能性节奏就称作“节奏型”。不同的节奏型在音乐作品中有其不同的表现意义，所以又将其分为：稳定性节奏型，不稳定性节奏型和中性节奏型三种类型。稳定性节奏型常常表现出句逗、句式和段式的停顿，具有较明确的稳定特征；不稳定性节奏型具有某种需要解决的欲望，而形成不稳定状态；中性节奏是指根据它所处的位置不同，形成的稳定状态也就不同。当它处在句中时，就具有不稳定因素；当它处在句逗，句式和段式的停顿或结束处时，又表现为相对的稳定性。

淮西民歌的节奏型，源于人们的日常生活之中，形成了一些常用的节奏形态。为了便于论述，现将淮西民歌中常用的节奏型抽象出来，将它们进行功能划分与编号，并列表如下：

功能性	节奏型与序号
稳定性节奏型	(1)X; (2) <u>X</u> <u>X</u> (<u>X</u> <u>O</u>); (11) X —
不稳定性节奏型	(3) <u>X</u> <u>X</u> <u>X</u> (<u>O</u> <u>X</u> <u>X</u>);(5) X · <u>X</u> ; (6) <u>X</u> <u>X</u> <u>X</u> (<u>X</u> · <u>X</u> <u>X</u> <u>X</u>); (7)X · <u>X</u> (X · <u>X</u> <u>X</u>);(8) <u>X</u> <u>X</u> <u>X</u> (<u>X</u> <u>X</u> <u>X</u> <u>X</u> ; <u>X</u> <u>X</u> <u>X</u> <u>X</u> ; <u>X</u> <u>X</u> <u>X</u> <u>X</u>) (9) <u>X</u> <u>X</u> <u>X</u> ;
中性节奏型	(4) <u>X</u> <u>X</u> <u>X</u> ; (10) X X ·

从表上中可以看出，本文的节奏型是以拍为单位进行划分的，这种划分是淮西民歌固有的节奏型组合所决定的。一般说，淮西民歌常以几个节奏型为主干，形成一个基本的节奏骨架，用另外几种节奏型加以补充，成为一首较完整的民歌节奏型的连接关系，这种关系有它一定的逻辑性。如例4：打六望调 河南新县

上例是一首以(1)、(2)、(5)主为干节奏型,(3)、(4)、(6)、(8)为补充节奏型构成的小调类民歌。其中后者与前者的(5),以不稳定形态在时间因素上,填补了(1)、(2)这种均分型节奏型的呆板与僵滞之不足,使总体的节奏连接充满了活力和弹性。如例5:十二月宣传 河南固始

这是一首变换拍子类型的民歌,在节奏形态上,它是以稳定性的(2)和不稳定的(4)、(8)为主干,形成了一种充满动感和强烈推动力的节奏样式。其节奏的强弱关系因不稳定因素的扩张而产生了移位;由于稳定性较强的(11)出现在句逗处,又将这种扩张的不稳定因素淡化了。但总体上还具有弹性节奏型组合特质。

从上述两例中可以看出,淮西民歌常用五——七个节奏型的组合构成。其中,有三——四个骨干节奏型构建起基本的节奏框架,其它则以补充形式出现。在三——四个骨干节奏型中,常有两个为同一功能的节奏型,其它一——二个属另一种功能性节奏型。于是,在骨干节奏型中已经初步建立起了对比的因素。必须说明的是,(2)节奏型具有粘性特征,所以,在淮西民歌的骨干节奏型中是必不可少的。

二、淮西民歌的音高组合形式

音高组合是指将相同或不同高度的音,按照一定的审美观念和音高习惯进行组合,形成具有某种文化意义的旋律形态。它包括两个方面:即纵向组合与横向组合。纵向组合是构成多声部音乐的基础;横向组合是单声音乐的基本形态。本文主要论述后者。

音高作为构成旋律音调的又一基本要素和属性,有其独特之处。一方面,它通过构成音程,将不同的音高关系清晰化,成为比较精确的声音起伏状态,使其具有“线”型运动的形象特征。另一方面,声音的起伏与运动不是随意的,它需要有一定的逻辑性加以规范。不同阶层,不同民族、不同区域的人们,对这种音高关系的清晰度和逻辑关系的规范化,有不同的评价和标准,这种评价和标准源于日常生活中,对音高连接系统的认识和把握。

民歌的音高组合形式，是由语言音调的高低变化而形成的，却又与语言音调有着本质的区别。民歌中的音高组合，是一个个具有固定高度的音构成；语言就不具有这种特征。但语言在发挥其抒发感情的功能作用时，就产生了一定的音高清晰度，这时就显现出一种艺术化的萌芽。民歌的最初形成就是这种萌芽。

1. 淮西民歌音高连接系统的调式因素

调式的产生是一个历史过程，它包涵着人类对声音世界的总体认识和把握。作为声音的艺术——音乐，就是人类对这一客观事物认识和把握的诠释。它给人类社会无穷的乐趣，同时也反映了不同阶层、不同民族、不同区域人们的审美价值趋向。在民歌当中，调式具有结构音的稳定与不稳定作用。这种作用常以音的“离心”与“向心”运动规律为依据来组织旋律。这里的“心”即调式主音。“离心”运动构成旋律的不稳定和协和；反之，“向心”运动则使旋律趋于稳定与协和。旋律音调的构成实际上是人们利用这一规律的产物。一方面，调式主音与其它各音之间发生着一定的关系，这种关系表现出的“离心”与“向心”力度不同；另一方面，不同阶层、不同民族、不同区域甚至每一个人，对调式中各音的“离心”与“向心”程度的理解不同，而产生了不同的调式认识。

任何一首民歌都有它一定的调式基础。流传在淮西的民歌，几乎包揽了宫、商、角、徵、羽五种调式。其中徵调式民歌数量最多，其次是羽调式、商调式、宫调式，角调式的民歌较少见。由于淮西处在音乐文化的过渡地带，所以，各调式内部又呈现出多样化的选择，现以徵调式为例加以说明。

(1) 徵、羽、宫、商为框架构成的徵调式旋律音调：

例 6：十八岁大姐周岁郎 河南新县

上例是一首由 5 6 1 2 3 五声徵调式构成的旋律音调。在整个旋律进行中，角音始终处在装饰和弱的位置，因而，徵调式的明确度也就大打了折扣；另外，它的五度音（商：支柱者）在第五小节以后的消失，使这一折

扣进一步加深了。

(2) 徵、宫、商、角为框构成的徵调式旋律音调。

例 7: 对花 河南确山

上例子以 5 6 1 2 3 构成的五声性徵调式。歌腔开始于调式支柱音（V 级商音）的长喊腔调。接着就以级进为基本进行形式，形成了自然流畅的波浪型旋律音调。从旋律音的总体构成上看，宫、商、角始终处在十分重要的地位，而羽音则以导入和引出主音的功能作用，呈现在旋律的音调之中。从第八小节至十六小节的音调特征上看，具有临时宫调的特征，同时又作为徵调式的付支柱音的强调形式，进一步强化了主音徵的稳定性。

(3) 徵、羽、宫、角为框架构成的徵调式旋律音调。

例 8: 五杯酒 河南淮滨

这也是一首由 5 6 1 2 3 构成的五声性徵调式的旋律音调。但它与前两首不同的是，它以徵羽宫角为旋律音调的框架结构音，在旋律音调的发展过程中，一方面强调了羽宫角的作用，另一方面作为对徵音支持最强烈的商音被弱化，使之具有更多的羽类色彩的音调特征。这种旋律音调的构成手法，在以下两种徵调旋律中表现的越来越强烈。

(4) 徵、羽、商、角为框架构成的徵调式旋律音调。

例 9: 上称称 安徽金寨

这首由 5 6 1 2 3 构成的五声性徵调式的旋律音调，强调了徵羽商角的功能作用和骨干作用，游移于徵羽两种调式色彩之间，具有同宫调式系统的调式转换特征。这种手法是淮西民歌最常用的手法之一。因此产生了曲调句式间的强烈对比，也是推动旋律音高向前发展的原动力。

(5) 羽、宫、商、角为框架构成的徵调式旋律音调。

例 10: 十好吃 河南固始

上例是一首非常独特而且很有趣味的民歌。一般说来，由羽宫商角音为框架构成的旋律音调，具有明显的羽调式特征。但上例却在曲调的构成上，重点强调了商角两音的作用，形成对徵音强有力的支持与倾向。第七

小节徵音的出现具有画龙点睛之作用，当曲调结束在徵音上时，并不感到突然。

上述诸类徵调式的旋律构成形式具有它的客观性。在淮西众多的民歌当中，徵调式只是它们其中的一部分，但使用上述方法进行分析和归类，同样能够找出其它调式在构成旋律音调过程中的一些特点，探索出它们形成与发展手法的基本规律。

2. 淮西民歌音高连接系统的音程因素

不同阶层、不同民族、不同区域的人们，在认识和把握音高连接方式和方法上，有其独到的见解，他们在诠释这些音高关系的过程中，形成了约定俗成的习惯而代代传承下来。于是，这种音高关系便具有了一定的文化内涵。它经历了数百年乃至千年的锤炼，才逐步固定下，成为区域性民歌风格的重要标志之一。反映在民歌旋律音调上时，就体现在音程构成的方式上。

淮西民歌的旋律是一种有秩序的音调结构，这种结构是人们自发遵循的音调体系原则，它来源于调式音阶各音之间构成的音程关系。根据淮西民歌音调的特点，这些音程关系在构建旋律曲调时有着质与量的差别，而形成了主干性音程与辅助性音程。主干性音程又称典型音程，它在民歌的旋律音调中，在出现的数量比重上占有一定的优势，并能反映一定的风格特征；辅助性音程常常表现为具有连接的、过渡的、强调语言音调等作用，出现的数量比重较小。例 11：五更恨 河南商城

上例是由大二度、小三度、纯四度，为塑造音乐形象的主干音程，贯穿于旋律进行的始终；而纯一度是由“儿化”语音与衬字的语言因素造成的，纯五度的产生源于字调的变化。例 12：月亮一出照楼梢 河南商城

上例旋律音调的构成音程与例 10 基本一样。虽然在调式上有所不同。由于它们音调构成的主干音程相同，所以，也就保持了音乐风格的统一。下面我们再来看看由六声调式音阶，构成的民歌曲调的音程关系。

例 13：和平离婚 河南固始

上例是一首具有双重调式特征的民歌小调。其旋律骨干音是 Sol、La、re、mi；旋律色彩音是 Si、do。如果将 si 看作偏音，它就是徵调式，而且，从第九小节至十四小节具有同主音转调的特征；如果将 do 看作偏音，它就是宫调式。但开始第一句（前四小节）却是典型的宫调式。所以，也具有从宫调式转向徵调式的特征。旋律进行所使用的音程材料共有七个，其中纯一度、大二度、小三度为主干音程，其余四种音程则以辅助性音程出现。在它们中间，小六度和小七度是为了强调语言的清晰度而产生的；小二度的产生，一是因歌词语调的变化而构成，一是旋律音调的调式模糊化而构成；纯四度本是淮西民歌的特征性音程，但这首民歌的四个纯四度音程，有两个具有这种特征（第五小节和十三小节），另外两个是因乐逗间的停顿而失去了它应有特性。

通过上述分析，我们基本上可以得出这样结论，即：在淮西民歌中，最常用最具典型意义的音程是大二度、小三度、纯四度以及它们的部分转位音程。其它音程的产生，具有加强语言音调、情绪、情感渲染，歌腔装饰等功能作用，八度以上（不包括八度）的音程在本区民歌中并不多见，即是有些民歌出现了这类音程，也在很大程度上是受到来自其他区域民歌的影响。上述音程的相对固定化，是淮西人们在听觉习惯上达成共识的结果，也反应了他们一定的审美观念。

虽然以上仅对构成淮西民歌音程音调的两个基本因素进行了分析与归纳，但这已经基本能够说明，它在音乐本体上的一些风格特征；也能从淮西民歌沉积的诸多文化现象中看出，它的确受到了来自中原、江淮、江汉三方面的影响，^⑤形成了一个三角形的过渡性民歌色彩区域。并构建起淮西民歌音调的基本特征和风貌。如果将其与南北方民歌进行比较，这种特征就更明晰了。如：在节奏拍方面，北方民歌的音值组合要宽展一些；而南方民歌的音值组合则相对密集。显而易见，这与南北方方言的语言速度等因素是分不开的；与上述两区域完全不同的淮西地区，兼有南北方言语规律的特点，因此，在民歌的音值组合方形式上，表现出比较匀称、整齐、

细腻、内在的特点。又如：在旋律音调的构成方面，北方民歌善用宽音（纯五度以上的音程）跳跃式的进行；而南方民歌则喜用窄音程（纯四以下的音程）平稳式的进行；淮西民歌的音程构成，兼备了两者的进行式，而形成了自己的特点。再如：在调式构成方面，北方民歌以七声调为主体；而南方民歌则以五声调式为主体；处在南北之间的淮西地区，声、六声、七声调式都是其构建民歌音调的材料。但它却呈现出由北向或由南向北逐渐过渡的特征。……等等。

综览淮西民歌的风格特点，我们就不难理解文化过渡区域的民歌风的独特之处。民歌作为一种文化的体现，总是发挥着它独特作用。而旋律音调又以一种表现方式，强化着民歌的表现功能和风格特征。淮西民歌独特性和过渡性就来源于这种强化。一方面，它表现在对周边地区音乐化的吸收和借鉴；另一方面，又表现在对区域内的旋律音调进行着不断改造，使其成为更具魅力的艺术形式。这就是音乐文化过渡区域，在地理位置上所具有的优越性。

2000年3月

注释：

①②：叶南客著：《边际人——大过渡时代的转型人格》第3-4页，上海人民出版社1996年版。

③：陈广忠著：《两淮文化》第9-10页，沈阳，辽宁教育出版社，1995年版。

④《辞海·缩印本》，第1083页，上海辞书出版社，1990年版。

⑤李敬民：《论豫南音乐文化区划的背景依据》，载《中国音乐》，1999（2）。

例1:

山 歌

河南潢川

太 阳 (哪) 当 顶 (嗽) 又 当 (哪 嗽) 冲 儿
 (哪), 官 姐 (嗽) 送 饭 (嗽) 到 田 (嗽) 冲 儿 (哪)
 一 去 (哪) 打 个 (哪 哎) 莲 花 (嗽) 碗 儿 (哪 哟),
 回 来 (哪) 打 个 (嗽) 细 茶 (嗽) 盅 儿 (哎),
 (小 呀 那 哥 哪 哎), 这 官 姐 (嗽) 送 饭 (嗽)
 落 场 (嗽) 空 儿 (哎)

例2:

十 月 小 姐 忙

河南商城

正 (哪) 月 (呀) 里 (哪) 来 (呀) 小 (哎) 姐
 忙 (嗽), (呀 咳 呀 嗨 咳 呀), 客 来 客 去 闹 (哎) 喂
 喂 (哪), 我 的 哥 (哎), (嗯 哎 哟 哎 嗯 哎 哟 哎 嗯 哎 哟 哎
 嗯 哎 哟 嗯 哎 哎 哎 嗯 哎 哟), 新 春 多 热 闹 (哎
 呀 咳 哟)。

打柴调

例3:

河南固始

清早起 打开(那个)菜园子门 (唻)小鸟 鸦
当头(那个)叫 一声(唻)小奴家 心一惊,莫不是今日
有 贵客到(呀么)到 来临(哎 哟)。

例4:

打六望调

河南新县

旋律:

节奏型
序号 (5) (2) (8) (6) (1) (3) (4) (6) (1)

旋律:

节奏型
序号 (4) (1) (2) (1) (6) (1) (2) (1) (5) (2) (2) (1)

旋律:

节奏型
序号 (4) (1) (1) (1) (1) (1) (5) (5) (2) (1) (5) (2)

旋律:

节奏型
序号 (2) (1) (4) (1)

例5:

十二月宣传

河南固始

旋律.

节奏型: (2) (4) (8) (2) (4) (11) (8) (2) (2)

旋律

节奏型 (2) (4) (11) (8) (3) (8) (11) (4) (11)

例6:

十八岁大姐周岁郎

河南新县

十八岁大(哪)姐 配一个周岁郎(哎咳呢),恨声爹来怨声娘(呃),

做事不相 当(呃),(哎咳哟) 做事不相 当(呃)。

例7:

对歌

河南确山

喂! 什么过河 朝天望? 什么过河 不脱脚

打个对子 你不接, 打个笼头 唬你爹, 拉到集上 打打价,

看你龟儿 要爹不要爹。 长虫过河 朝天望, 水牛过河

不脱脚。

例 8:

五杯酒

河南淮滨

一 杯 子 酒 采 劝 劝 好 情 哥 (嘿 哟) 劝 情 哥 到 俺 家 倒 有 多
好 (嘿 嗨 哟)。

例 9

上 称 称

安徽金寨

小 小 茶 棵 矮 矮 矮, 青 枝 呢 绿 叶 (呀 哎) 爱 煞 人 (呀),
姐 姐 你 摘 茶 茶 四 (哎) 两 (呀), 妹 妹 我 摘 茶 茶 半 斤,
姐 妹 二 人 (呀) 上 称 称 (呀) (哎 哎 哟) 姐 妹 二 人 (呀)
上 称 称 (呀)。

例 10.

十 好 吃

河南固始

一 上 (哪) 干 炒 园 干 炒 园 香 又 甜, 二 上 (哪) 黄 黄 的 炒 鸡 蛋,
实 在 是 正 舒 坦。

例11. 五更恨

河南西城



一更子里来 (呀) 月儿照正东, 双在房中
泪 (呀) 盈盈 骂了一声负心郎 (呀) 哎咳哟。

例12. 月亮一出照楼梢

河南南城

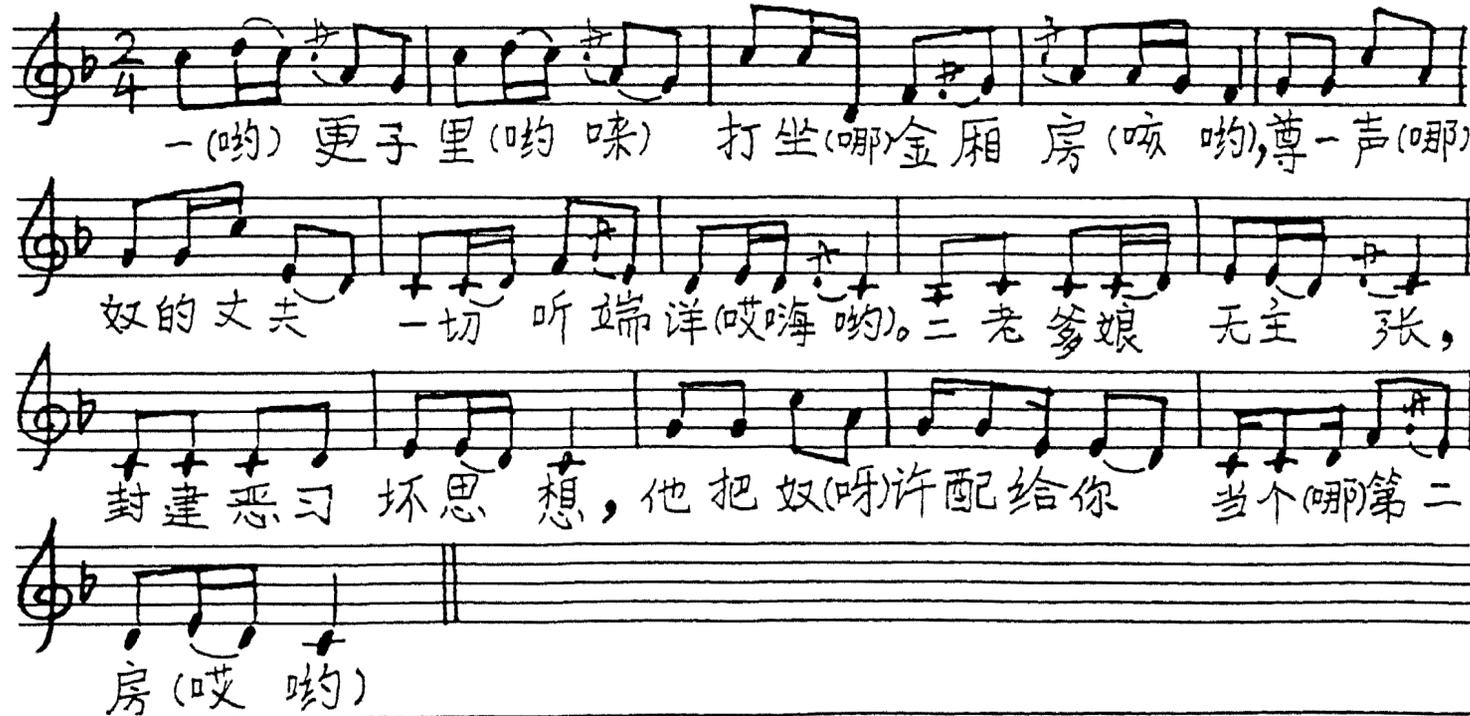


月亮一出照高楼, 穷人生活不 (哎) 自由 (呀), 思想起
实在难受, (哎哟 哎哟), 思想起 实在难受。

例13. 和平离婚

(李玉莲迈大步调)

河南固始



一 (哟) 更子里 (哟 咪) 打坐 (哪) 金厢房 (咳 哟), 尊一声 (哪)
奴的丈夫 一切 听端详 (哎 嗨 哟)。二 老爹娘 无主张,
封建恶习 坏思想, 他把奴 (呀) 许配给你 当个 (哪) 第二
房 (哎 哟)

论巴赫的旋律形态（提要）

沙汉昆

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫是复调音乐发展到登峰造极时期的一个划时代的伟大音乐家，同时又是中古调式过渡到大小调体制、功能和声体系推向成熟阶段的奠基人。他的音乐作品，无一不体现着巴洛克时代的辉煌成就。

复调音乐的基本特征：一是各个相对独立的声部是建立在对位法的基础上的；其次是乐思陈述的方式是建立在单一主题模仿写作基础上的。巴赫的旋律就是在这两个基础上升华出来的。

第一个特征赋予巴赫旋律以坚实的和声（音响）效果和耐人寻味的表现力。相对独立的各个声部，其纵向结合是建立在良好关系的和音或和弦上的。丰富的和声基础，使巴赫复调音乐的表现力得到了大大的加强，从而极大地丰富了巴赫旋律的表现力。

复调音乐的第二个特征衍生出巴赫旋律的不间断性、连贯性、不规整性和单一性等等。复调音乐由于其主题长短不一和非对称性，也由于模仿进入的时间先后不一和非对称性，因而形成旋律环环相扣，即使在结构上段落划分的地方，也往往采用流动性的节奏与音调予以模糊，而使旋律不间断连贯地进行。

在这两者的基础上，形成了巴赫的旋律风格与特征。

一 巴赫旋律的不间断性与单纯性

巴赫旋律的不间断性和单纯性，源自复调音乐的织体和单一主题的乐思陈述方式。

二 巴赫旋律的和声内涵

巴赫旋律的和声内涵源自巴赫的主题和整体调性布局。

三 巴赫的复调旋律与主调旋律

巴赫的旋律，不论是复调音乐或是主调音乐，其本质是一样的，只是由于各种体裁形式的表现方式不同，在表现形态上有所不同而已。

在巴赫的旋律中还有一类被称为巴洛克后期非常典型的“流态旋律”。所谓“流态旋律”就是在固定音型或固定节奏型的基础上出现的宣叙调性质的旋律。

史家称十六世纪末到 1750 年前后为“巴洛克”时期。这是一个复杂多变的时代，一方面是复调音乐发展到无以复加的地步，一方面又是主调音乐急速发展的时代。作为整个时代而言，巴罗克的音乐风格并不是单一的。但作为最能代表巴洛克和巴赫风格的旋律，还是脱胎于复调音乐基础上的那些不对称的花纹般的巨型旋律。它象一个编织得天衣无缝光彩夺目的花环，闪烁在历史长河的上空。

论巴赫的旋律形态

沙汉昆

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫是复调音乐发展到登峰造极时期的一个划时代的伟大音乐家，同时又是中古调式过渡到大小调体制、功能和声体系推向成熟阶段的奠基人。他的音乐作品，无论是复调音乐作品、主调音乐作品或是各式各样体裁形式的作品，无一不体现着巴洛克时代的辉煌成就。

复调音乐是多声部音乐，它的基本特征：一是各个相对独立的声部是建立在对位法的基础上的；其次是乐思陈述的方式是建立在单一主题模仿写作基础上的。巴赫的旋律就是在这两个基础上升华出来的。

第一个特征赋予巴赫旋律以坚实的和声（音响）效果和耐人寻味的表现力。相对独立的各个声部，其纵向结合是建立在良好关系的和音或和弦上的。在他的作品中，不仅使用了自然音体系的三和弦、七和弦、属九和弦，同时也使用副属和弦、重属和弦、变和弦以及各种转调、离调；调性关系上，一般使用一级关系调，也使用二级关系调，甚至使用等和弦转调等等。丰富的和声基础，使巴赫复调音乐的表现力得到了大大的加强，从而极大地丰富了巴赫旋律的表现力。

复调音乐的第二个特征衍生出巴赫旋律的不间断性、连贯性、不规整性和单一性等等。复调音乐是建立在单一主题及其发展的基础上的。由于其主题长短不一和非对称性，也由于模仿进入的时间先后不一和非对称性，因而形成旋律环环相扣，即使在结构上段落划分的地方，也往往采用流动性的节奏与音调予以模糊，而使旋律不间断连贯地进行。

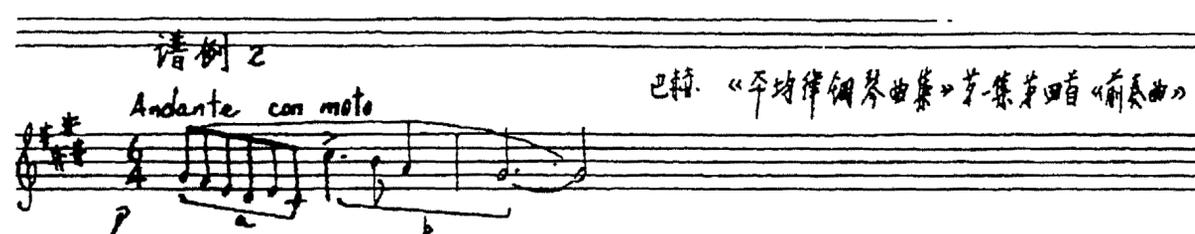
在这两者的基础上，形成了巴赫的旋律风格与特征。

一 巴赫旋律的不间断性与单纯性

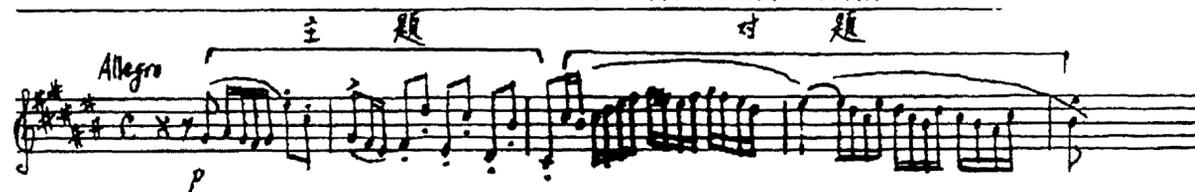
巴赫旋律的不间断性和单纯性，源自复调音乐的织体和单一主题的乐思陈述方式。

复调音乐的主要体裁形式如创意曲、赋格曲等，其结构基本上是单一主题及其发展构成的。形成巴赫旋律的不间断性和单纯性，首先与巴赫复调音乐作品的主题有关。巴赫的主题长短不一，有动机型的，长度约为一小节或不到一小节；有乐节型的，一般在两小节以内；也有乐句型的，往往在两小节以上。就整体而言，在巴赫的复调作品中，以两小节左右篇幅的主题为多见。这一类型的主题往往是由不同动机型组成，或者是在音调、节奏、表情等方面有一定对比的两部分材料构成。如含有特性音程的动机音型组与含有音阶式、模进式、节奏匀称、特点不鲜明的流畅音群组组成。如果主题只是由单一材料的动机型构成，对比部分往往出现在对题中。这就为主题（包括对题）提供既是对比又能统一的材料，推动着乐思的前进。

随着主题在各个声部的呈示与展开，这两部分材料此起彼伏、绵延不断地出现在旋律的各个不同声部。如：



谱例 3 巴赫：《平均律钢琴曲集》第一集第三首《赋格》



由于没有对比主题，当主题呈示完毕后，接着是主题的展开。展开有两种形态，一是撷取主题材料中富有特性的旋律音调进行展衍式的演绎，演绎是沿着一定的调性布局前进的。另一种形态是采用一个完整的有鲜明段落感的主题，沿着一定的调性布局，在不同的调性上呈示，或者在主题重复的基础上进行扩充或紧缩。这种展开方式更接近于主调织体的陈述方式。

模进是巴赫编织旋律的主要手段之一。无论在主题、对题的构成，过渡、间插段落或在展开部分中，它都扮演着穿针引线的角色，也是旋律发展的润滑油和粘合剂。巴赫的模进通常是以个性不鲜明的音乐素材为基础，节奏均匀地上下移动，使旋律连贯地流畅地展开。模进大体上沿着三个方面进行：一是沿着上、下行级进（包括隐伏）进行；二是沿着一定的和弦连接进行；三是为了表情的要求如形成高潮和高潮后的缓解而进行。

由于上述种种原因，形成了巴赫旋律的不间断性和单纯性。体现了巴赫旋律在结构上、组织上的逻辑性和体现某种比较单纯的情感表现。

二 巴赫旋律的和声内涵

巴赫旋律的和声内涵源自巴赫的主题和整体调性布局。

十七世纪（或更早以前）的复调音乐，由于受通奏低音或数字低音的

制约，旋律的线条进行被纳入到和弦连接的轨道。

巴赫在一些短小的动机型主题中，往往就是建立在一个主和弦的分解和弦音上，有些主题是建立在主和弦和属和弦的基础上，有些较长的主题是建立在主和弦、下属和弦和属和弦的基础上。有些作品，特别是那些更接近于主调风格的作品，其旋律就是建立在功能和声有序进行的基础上。这种作曲技法也是巴洛克时期的一种重要的写作方法。它们往往采用建立在主和弦分解和弦动机音型上，沿着和弦连接的有序进行和一定的调性布局的轨迹，不间断地甚至不分段落地从开头连贯地运动至终结，具有鲜明的练习曲性质和自由即兴的风格。如《平均律钢琴曲集》第一集的第1、2、5、6首《前奏曲》，以及一些托卡塔风格的作品。巴赫甚至在一些《幻想曲》谱上只记下一系列和弦连接和演奏法标记“分解和弦”。这一类型的作品为法国作曲家让-菲利普·拉莫于1722年出版的《和声基本原理》提出的“一切旋律均起源于和声（明的或暗的）”这一理论提供了有力的诠释。一个多世纪后，另一位法国作曲家C.古诺根据《平均律钢琴曲集》第一集第一首《前奏曲》的基本和声进行，谱写了一曲脍炙人口的《圣母颂》。

谱例 4

C. 古诺：《圣母颂》（注：为了便于比较，旋律比原作移高了四度）

Basic harmonic progression: 基本和声进行

Source: 巴赫《平均律钢琴曲集》第一集第一首《前奏曲》

Tempo: Allegro

Performance instruction: legato

Dynamic: p

巴赫旋律发展的基本方向是源自巴洛克时期形成的调性布局。巴洛克时期典型的调性布局：在大调中为 || 主调—属调 || 下属调—主调 || ；

在小调中为 || 主调 $\begin{cases} \text{属小调} \\ \text{平行大调} \end{cases}$ || 下属调—主调 || 。巴赫的旋律就是按照

这种调性布局指示的基本方向演绎的。

由于主题的构成和调性布局有坚实的和声内涵，旋律的发展又是沿着富于逻辑性的方向进行，因而使巴赫的旋律音响上丰满协调，以及借助于和声的表现力使旋律的表现力得到加强。因此，巴赫在和声上的建树是形成巴赫旋律风格的又一重要源泉。

三 巴赫的复调旋律与主调旋律

复调音乐与主调音乐是两种不同的体裁形式，它们之间的不同是显而

易见的。这种不同既表现在声部的独立性上，也表现在乐思的陈述方式上。复调音乐的每一个声部有较强的独立性，但这也只是就相对的意义而言。因为一件作品的各个声部都受制于一个统一的构思，而不可能是完全独立的。同样，主调音乐是以一个声部为主，其它各个声部为辅的。但只要是多声部的结合，各个声部就具有复调因素。因此，只能说除主要声部外，其它声部的独立性相对地不那么鲜明而已。在巴赫的作品中，有明显属于复调音乐或主调音乐，但也有界乎两者之间的。这一类型的作品想要划分其体裁往往是很困难的，似乎也没有必要弄得个水落石出。其次在主题的构成、主题的展开以及形式结构等乐思陈述的方式上，也有所不同。但是，在同一时代（甚至更为久远），文化艺术的各个领域，从来都是相互影响、相互渗透的，更何况同是属于多声部音乐的复调音乐与主调音乐，由于音乐历史发展而形成的各种作曲技法，不可能不在复调音乐与主调音乐中反映出来。因此，可以这么说，巴赫的旋律，不论是复调音乐或是主调音乐，其本质是一样的，只是由于各种体裁形式的表现方式不同，在表现形态上有所不同而已。

上文述及巴赫的复调主题长短不一，有动机型的主题，有段落性较为明确的乐句型主题，但典型的居多的仍为乐节型的主题。这一类型的主题，往往只有两小节左右，没有段落感，比较灵活和富有动力，有利于模仿写作的进行。但在巴赫的主调作品中，情况就大相径庭了。主题的结构要大得多，有完整的段落，句逗划分明确，有鲜明的重复性、对称性等主调音乐的特征。

在巴赫的主调音乐主题中，有一部分是具有典型的主调风格，特别是那些源自民间舞蹈音乐体裁的舞曲音乐，这种舞曲音乐往往作为一个乐章被应用在巴赫的组曲和帕蒂塔中。如：

谱例 5 巴赫：《E大调组曲》BWV 1006a 第三乐章



巴赫著名的《夏空》主题也是如此。

谱例 6 巴赫：《夏空》主题 选自《d小调第二小提琴组曲》BWV 1004



这两个主题在主调音乐中都是很典型的。4小节为一乐句，8小节为一个乐段。第一乐句结束在主和弦或属和弦上，第二乐句重复第一乐句的开头，结束在主和弦上。

上述主题类型在巴赫的作品中虽然为数还不少，但不是巴赫旋律中的典型类型。最富特点的还是那些与复调音乐有着千丝万缕联系的主题旋律。

复调音乐主题中相互对比又相互补充的两部分音乐材料，同样存在于主调音乐中，同样是巴赫最富魅力和最有价值的巨型旋律。如：

谱例7 巴赫：《a小调小提琴协奏曲》BWV1041 第一乐章



谱例8 巴赫：《F大调第一勃兰登堡协奏曲》BWV 1046 第三乐章



这两个主题的结构与音乐素材都是由两部分组成。第一部分是一个完整的乐句，在音调上、节奏上有鲜明的特征。第二部分三至五倍地长于第一部分，音乐材料是具有一定对比而又相互补充的以十六分音符不间断的流畅型旋律。

巴赫复调音乐的结构基本上是二部性结构，主题的发展是建立在模仿写作上，第一部分为主题的呈示，第二部分为主题的展开与结束。而在主

调音乐作品中，典型的展开方法是主题变奏式的展开。这种展开方法表现为：一是主题织体变奏，即将主题按一定的调性布局，在不同的调性和不同的声部上呈示（也可能略有变化）；一是在调性布局的基础上将主题扩展或紧缩（紧缩的结果往往成为过渡），即所谓主题重复式展开。如果在一个作品中结合这两种展开手法，就更加接近于复调音乐的呈示部与展开部二部性结构了。

如巴赫《a小调小提琴协奏曲》BWV1041 第一乐章的展开部分。这个主题（见谱例7）先后在a小调、C大调、e小调、d小调最后结束在a小调上出现七次，长短不一，最短的紧缩为7小节（具有明显的过渡性质），最长的为28小节。说明主题的每一次出现均有或多或少的变化。

又如巴赫《平均律钢琴曲集》第一集第三首升C大调《前奏曲》。主题为9小节，从主调开始结束在属调，是一个富于歌唱性的完整段落。第一部分，主题按一定的调性布局在升C大调、升G大调、升d小调、升a小调、升F大调、升C大调上呈示（即调性变奏）。第二部分是主题的展开部分，以主题的某些因素进行展衍式的演绎。

谱例9 巴赫：《平均律钢琴曲集》第一集第三首《前奏曲》



就在复调作品中也能见到主题变奏性展开的例子。如：

谱例10 巴赫：《平均律钢琴曲集》第一集第十九首《前奏曲》

这个主题是由高音声部的旋律、中间对位声部的旋律与低音声部的旋律三个主题材料构成。全曲就是以这三个材料，在A大调、E大调、A大调、升f小调、A大调的不同声部上，进行各种不同的组合或作变奏性地呈示。各个变体在篇幅上略有伸缩，全曲在调性上具有回旋曲的特征。

这首作品也可以分析为自由形式的三重赋格。1-3 小节的三个声部可视为三重赋格的三个主题，它们在各个调性的不同声部中交替出现，实质上仍是一种织体变奏。

此外，巴赫《E 大调第二小提琴协奏曲》BWV1042 第一乐章、《D 大调奏鸣曲》BWV963 第一乐章、《降 B 大调第六勃兰登堡协奏曲》BWV1051 第二乐章等等，都是同属这一类型的作品。

在巴赫的旋律中还有一类被称为巴洛克后期非常典型的“流态旋律”。所谓“流态旋律”就是在固定音型或固定节奏型的基础上出现的宣叙调性质的旋律。这一类型的旋律往往出现在慢板乐章中，以朗诵音调（和节奏）为基础，以模进穿针引线为纽带，依作者的创作意图，沿着一定的调性布局的轨迹绵延不断地演绎。虽然也能清楚地区分出不同的段落，一些作品也有再现因素，各个段落之间无鲜明的主题上的联系。但段落之间的对比也不明显，个别音调上、节奏上的一定连系以及固定低音和调性的连系，仍不失为逻辑严谨和有机结合的一种体裁形式。如：

谱例 11 巴赫：《a 小调小提琴协奏曲》BWV1011 第一乐章（慢板）

Andante

Violino

Basso continuo

(内部省略)

etc.

在四小节的固定低音后面出现两小节的旋律，它就象种子一样为后面各个段落提供了必要的养料，如切分、音阶式上、下行（包括隐伏进行）、三连音以及音程大跳等因素，在模进穿针引线下沿着 C 大调（主调）、G 大调、d 小调、a 小调、c 小调、F 大调、C 大调前进。段落之间并没有重复或变奏性的连系。它象是用语言在说话，围绕着一个中心思想娓娓动听地在叙述一个故事。

巴赫的《意大利协奏曲》BWV971 第二乐章（慢板）、《E 大调第二小提琴协奏曲》BWV1042 第二乐章（慢板）、《F 大调第一勃兰登堡协奏

曲》BWV1046 第二乐章（慢板）以及著名的《G弦上的咏叹调》（选自D大调第三组曲BWV1068）等等，都是巴赫“流态旋律”的典范之作。

由于器乐曲逐渐摆脱对声乐曲的依赖，由于乐器制造技艺和演奏水平的不断提高，为特定乐器并充分发挥其技艺而作曲的创作思维，支配着十七世纪下半叶及其以后的作曲家们。巴赫这些巨型旋律虽然仍有着明显的声乐旋律的痕迹，但已经是堂堂正正的器乐旋律了。

史家称十六世纪末到1750年前后为“巴洛克”时期。这是一个复杂多变的时代，一方面是复调音乐发展到无以复加的地步，一方面又是主调音乐急速发展的时代。作为整个时代而言，巴罗克的音乐风格并不是单一的。但作为最能代表巴洛克和巴赫风格的旋律，还是脱胎于复调音乐基础上的那些不对称的花纹般的巨型旋律。它象一个编织得天衣无缝光彩夺目的花环，闪烁在历史长河的上空。

沈汉昆： 上海音乐学院 教授

通讯地址：上海复兴中路1350弄16号403室

电话：(021) 64710648

肖斯塔科维奇旋律的音高结构途径

（论文摘要）

钱仁平

肖斯塔科维奇的旋律，既以深厚的俄罗斯民间音乐宝藏为基础，又广泛吸纳俄罗斯乃至全世界的优秀专业音乐文化遗产，并被赋予鲜明的时代风格，从而达到了历史性与时代性、民族性与世界性、“艺术性”与“可听性”的完美结合。肖斯塔科维奇旋律的音高结构特征，可以概括为“有调性的高度半音化”。这种有调性的高度半音化旋律，主要通过五种途径获得：

其一是半音化装饰。这是肖斯塔科维奇音乐创作尤其，是早期创作中常用的一种手法。这种半音化装饰往往以调式主音或者主和弦音为骨干音或出发点，进行“线型”或者“环绕型”的半音化运动。

其二是同中音调式拼贴。调式结构不同但中音相同的大调和小调，称为“同中音关系调”，简称“同中音调”。与同主音大小调功能骨干音相同、调式色彩音不同的关系相反，同中音调调式色彩音相同而功能骨干音不同。因此，同中音调式的融合与拼贴所产生的旋律（和声亦然）的色彩变化更为强烈也更具有“现代感”。运用同中音调式的拼贴是肖斯塔科维奇创作有调性的半音化旋律的重要手法之一。

其三是民间调式综合。肖斯塔科维奇为了在自己的旋律创作中体现出鲜明的俄罗斯民族风格，十分重视对俄罗斯民间调式的运用与综合，并使之成为自己旋律创作的重要基础之一，并成为肖斯塔科维奇旋律创作中使用最为广泛、风格最为鲜明的特征之一。俄罗斯七种民间调式的综合，可以将调式音由七个扩展到十二个。不同程度的调式综合，必然会导致旋律音高结构的半音化与复杂化，并产生独特的色彩和韵味。

其四是对序列原则的借鉴。肖斯塔科维奇的十二音旋律，具有明确的调性、“古典”的节奏、鲜明的音乐形象等特征，从而与“经典”的十二音技术所产生的旋律相区别。

其五是“签名动机”的镶嵌与展衍。所谓“签名动机”是指作曲家将自己姓名中的音高字母与音名对应，形成一个动机材料，运用在音乐作品中，并通过它表达某种象征性意味的做法。肖斯塔科维奇在他的晚期创作中也有类似的做法，只是除了象前人那样将“签名动机”原封不动地镶嵌到音乐作品中以外，更为重要的是肖斯塔科维奇将“签名动机”作为一个重要的“材料库”，通过换序、移位、变形、分割等手法展衍为形态各异、表情多样的各种旋律。

肖斯塔科维奇是20世纪音乐历史上当之无愧的最重要的旋律大师之一，他所创造的宏富的旋律宝藏，已经成为人类音乐文化遗产中不可缺少的重要组成部分之一，对它们进行深入细致的研究，不仅是“旋律学”自身重要的课题之一，而且也对当代音乐创作具有重要的启示性意义。本文仅就肖斯塔科维奇旋律的音高结构途径做了初步的研究，作为引玉之砖，既希望得到专家的指正，更期待着全面、深入的有关肖斯塔科维奇旋律研究成果的不断涌现。

肖斯塔科维奇旋律的音高结构途径

钱仁平

[所属机构] 武汉音乐学院作曲与音乐音响导演系

[通讯地址] 湖北省武汉市武昌区解放路255号

[邮政编码] 430060

[电话号码] 027-88067401

[电子邮件] renping@public.wh.hb.cn

[所需器材] 投影机/镭射唱机

一、引言

在20世纪音乐历史的发展进程中，随着音乐要素“等价论”的观念与实践的不断推广，曾经作为音乐“灵魂”的旋律，其地位有逐步削弱的趋势。作为尊重传统、锐意创新的作曲家，肖斯塔科维奇（Dmitry Shostakovich, 1906-1975）从音乐的表现内容出发，注重并挖掘旋律的丰富表现力，创造了大量脍炙人口、感人至深的旋律。肖斯塔科维奇的旋律，既以深厚的俄罗斯民间音乐宝藏为基础，又广泛吸纳俄罗斯乃至全世界的优秀专业音乐文化遗产，并被赋予鲜明的时代风格，从而达到了历史性与时代性、民族性与世界性、“艺术性”与“可听性”的完美结合。在肖斯塔科维奇的音乐创作中，旋律既是音乐各要素中密不可分的重要组成部分，更扮演着传达音乐内涵的最重要的角色。本文以肖斯塔科维奇音乐创作的最高成就——15部交响曲中的主要旋律为研究对象；揭示肖斯塔科维奇旋律在音高结构方面的特征，探讨肖斯塔科维奇旋律在继承传统、锐意创新与扎根民间等方面的做法，以及旋律与音乐表现等方面的关联；以为当代音乐创作提供一份可资借鉴的信息和资料。

肖斯塔科维奇旋律的音高结构特征，可以概括为“有调性的高度半音化”。这种有调性的高度半音化旋律，主要通过五种途径获得：其一是半音化装饰；其二是同中音调式拼贴；其三是民间调式综合；其四是序列原则的借鉴；其五是“签名动机”的镶嵌与展衍。以下分别论述。

二、半音化装饰

通过半音化的装饰获得有调性的半音化旋律，是肖斯塔科维奇音乐创作尤其是早期创作中常见的一种手法。这种半音化装饰往往调式主音或者主和弦音为骨干音或者出发点，进行“线型”或者“环绕型”的半音化运动。

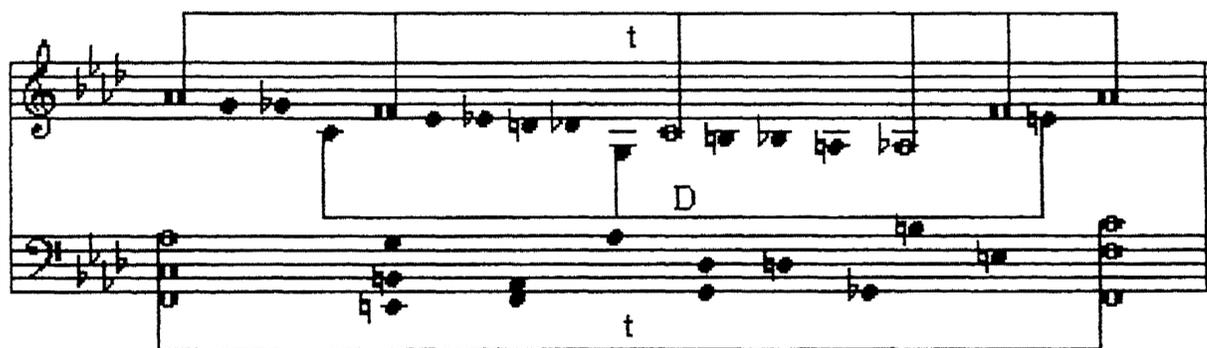
例1是为肖斯塔科维奇最初赢得世界性声誉的毕业作品《第一交响曲》第一乐章的主部

主题。它由单簧管主奏，建立在f小调上，支持它的是中提琴、大提琴、低音提琴上的固定音型。通过例2的音高抽象，我们可以清楚看出，这段旋律虽然具有高度半音化的表征，但它是以f小调的主和弦音为骨架加以“线型”的半音装饰构成的。而中间“插入”的c¹与G音，既分别是主和弦f¹与c¹音的五度支持，又使旋律具有了棱角而避免了一般化。与此相一致，低音弦乐上的和声背景，也相应就是一个被装饰了的主和弦。三个声部分别以主和弦的^bA-C、C-F、F音级的“线型”与“环绕型”的半音化装饰。这些各自独立的横向半音化进行又在纵向上偶合成结构多样的和弦，使和声简洁、调性明确而音响又富于变化并能与旋律融为一体。

例1



例2



肖斯塔科维奇在《第一交响曲》第一乐章中通过通过对主和弦的半音化装饰，产生主部主题旋律的做法，不仅仅是出于局部旋律的考虑，而且关系着整部《第一交响曲》的谋篇布局。例3是第二乐章的主要主题，我们可以清楚地看出，这个主题也是建立在对a小调主和弦的半音化装饰的基础上的，这样就使第二乐章的主题在音高结构上与第一乐章紧密联系起来。

例3

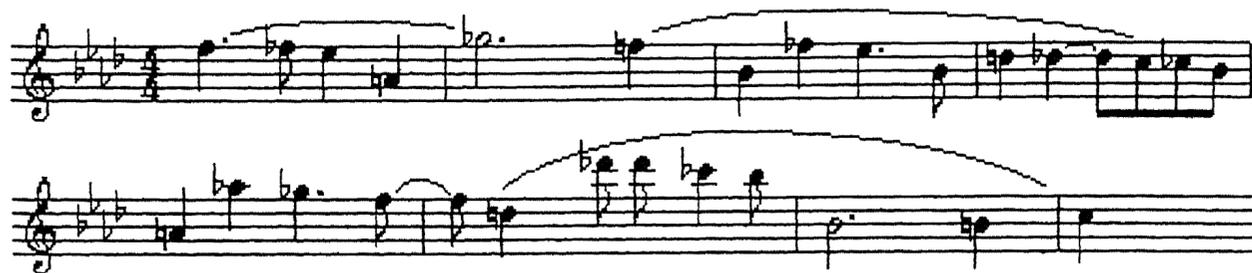


例4是被称为“肖斯塔科维奇青年时代的创作中最抒情的篇页之一”¹的第三乐章的主要主题。无论从旋律形态还是从音乐情绪方面来看，这段旋律都与第一、第二乐章迥然不同。但是通过分析我们可以发现，这段旋律是由“隐伏声部”构成的。它从^bD大调主和弦的三音F出发，在连续的半音下行过程中间隔“插入”音级A、^bB，既使旋律产生上、下行大跳，具有“呼唤”般的情绪，又使旋律分层为两个反向半音进行的声部（见例5）。因此，这段旋律实际上也是从主和弦音F到属和弦音C的半音化装饰进行，与此相一致，和声

¹ [苏]Л·达尼列维奇著、毛宇宽译、欧阳小华校：《肖斯塔科维奇》第21页，音乐出版社1959年10月北京第1版。

也是从主和弦到属和弦的半音化装饰进行。

例4



例5

例6是第四乐章的主部主题，它建立在f小调上，整个旋律仍然是建立在半音装饰的基础上。第三小节中将小二度“转位”为大七度，使旋律线条“异峰突起”，获得了鲜明的个性。而旋律尾部对第一乐章主部主题首部动机的“引用”并模进重复，则进一步加强了首尾两个乐章之间的联系。

例6



通过对《第一交响曲》四个乐章主要主题的音高结构分析，我们发现，这些旋律都是以半音化装饰为基础构成的。不同的装饰方式，使每一个基本主题及其所形成的乐章，具有个性、形成对比；共同的音高结构基础，又使整部交响曲在整体上成为一个极富逻辑的统一体。

三、同中音调式拼贴

调式结构不同但中音相同的大调和小调，称为“同中音关系调”，简称“同中音调”。与同主音大小调功能骨干音相同、调式色彩音不同的关系相反，同中音调调式色彩音相同而功能骨干音不同。因此，同中音调式的融合与拼贴所产生的旋律（和声亦然）的色彩变化更为强烈也更具有“现代感”。事实上，与早在古典主义音乐中就广泛运用的同主音关系调相比，同中音调关系的确立也相对较晚，在近现代音乐作品才逐步占有一席之地。

地。运用同中音调式的拼贴是肖斯塔科维奇创作有调性的半音化旋律的重要手法之一。

例7是作为肖斯塔科维奇一生交响曲创作总结并被认为具有“回忆录”性质的《第十五交响曲》第一乐章的主部主题。它从整部交响曲的主调A大调下方小二度的 \flat A大调开始并快速过渡到同中音a小调，这个动机反复两次以后再通过“同主音调”的转换，才“找到”了真正的A大调（第6小节）。色彩的闪烁（大小调明暗对比）、主音的游移（ \flat A-a-A），这虽然是肖斯塔科维奇旋律创作中常见常用的调式思维与调性布局的体现，但这种情况发生在作为一部交响曲“开宗明义”的一开始，还是较为少见的，在这里，这段旋律的同中音调式拼贴，巧妙地“暗示”了一个上了岁数的老人，在回忆自己很早以前事情的时候，从“模糊”到逐步“清晰”的过程。

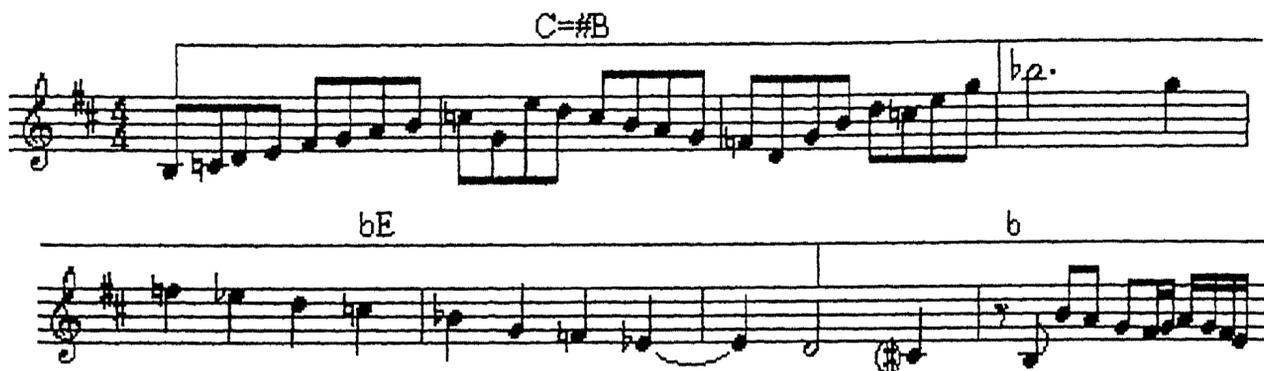
例7

例8是《第八交响曲》第五乐章的基本主题。它以C大调为基础，间隔、对称拼贴了同主音c小调与同中音 \sharp c小调，使旋律音高结构多变，情绪活泼，有效地配合了肖斯塔科维奇希望在末乐章中表达“尝试瞻望未来，瞻望战后的年代。邪恶而丑陋的一切将会消失。美丽的事物将获胜利。”^②的情绪。

例8

在肖斯塔科维奇同中音调式拼贴的旋律中，除了以上述及的直接关系的拼贴外，还有间接关系的拼贴。例9为《第七交响曲》第二乐章第一部分回头与再现段落的衔接段落，这里的旋律从C大调经过 \flat E大调到达主调 \flat 小调。从表面上看，C大调与 \flat E大调都是与主调 \flat 小调关系较远的调性，但它们都是主调 \flat 小调间接关系的同中音调式。就C大调而言，它是c小调的同主音调，c小调又是B（ \flat C）大调的同中音调，而B大调则是 \flat 小调的同主音调。 \flat E大调的情况与之类似，只是它的关系是以主调 \flat 小调的下属调e小调为依托的。间接关系的同中音调式拼贴，使旋律的音高结构获得更为广泛的多样性，同时也使旋律的表现力更加丰富多彩。

例9



四、民间调式综合

肖斯塔科维奇为了在自己的旋律创作中体现出鲜明的俄罗斯民族风格，十分重视对俄罗斯民间调式的运用与综合，并使之成为自己旋律创作的基础。这些民间调式，在俄罗斯习称do调式、re调式、mi调式等等，借用中古调式的名称，它们分别为伊奥尼亚调式（自然调式）、多利亚调式、弗里几亚调式、利底亚调式、密克索利底亚调式、爱奥尼亚调式（自然小调）、洛克里亚调式。肖斯塔科维奇除了直接、单纯地使用这些民间调式外，更多的是通过对俄罗斯民间调式的综合，形成有调性的高度半音化旋律。这也是肖斯塔科维奇旋律创作中使用最为广泛、风格最为鲜明的手法之一。

调式综合是指同主音各调式之间的相互渗透与吸收。俄罗斯七种民间调式的综合，可以将调式音由七个扩展到十二个（见表一）。当然，在肖斯塔科维奇的旋律创作中，并不是任何时候都是七个调式的综合，更多的时候是两到四个调式的综合，并相应产生八到十一声综合调式。不同程度的调式综合，必然会导致旋律音高结构的半音化与复杂化，并产生独特的色彩和韵味。

表一

调式名称	调式音阶												
C伊奥尼亚（do调式）	C		D		E	F		G		A		B	C
C多利亚（re调式）	C		D	^b E		F		G		A	^b B		C
C弗里几亚（mi调式）	C	^b D		^b E		F		G	^b A		^b B		C
C利底亚（fa调式）	C		D		E	[#] F		G		A		B	C
C密克索利底亚（sol调式）	C		D		E	F		G		A	^b B		C
C爱奥里亚（la调式）	C		D	^b E		F		G	^b A		^b B		C
C洛克里亚（si调式）	C	^b D		^b E		F	[#] F		^b A		^b B		C
综合调式	C	^b D	D	^b E	E	F	[#] F	G	^b A	A	^b B	B	C

例10是《第七交响曲》第一乐章呈示部中的主部主题（第一行）及其在再现部中的“动力再现”（第二行）。呈示部中的旋律以C大调（伊奥尼亚调式）为基础，综合了利底亚调式（[#]F音）、爱奥尼亚调式（^bE音）。这样的音高结构，使旋律具有“刚中带柔”的色彩，加之旋法以四、五度跳进为主、级进为辅的进行，鲜明地呈现出“坚强”、“勇敢”的苏联人民的形象。另外，这样的调式综合处理还暗示整个乐章乃至全曲的主要信息，为接下来的副部主题在G大调、插部在^bE大调以及再现部中副部主题在[#]F小调上出现埋下了伏

²[英]艾瑞克·罗斯伯利著、杨敦惠译：《肖斯塔科维奇》第143页，江苏人民出版社1999年9月第1版。

笔。副部主题（见例11第一行）为G大调，它在旋法（比如一开始的上行四度）、音调（共同拥有的#f音级）与气质上与主部主题有密切的联系而没有强烈的对比，这既是肖斯塔科维奇奏鸣曲式呈示部主部、副部性格安排的一贯作风，也与作品所表现的内容相一致，副部主题主要是表现苏联人民的“幸福生活”，二者是一个美好事物的两个侧面。

例10

Allegretto C大调

呈示部

Moderato c小调

再现部

在再现部中主部主题与副部主题在性格上都发生了重大的改变。这种改变是由包括音高结构在内的各种旋律因素的改变形成的。主部主题从C大调转变为c小调，速度由Allegretto转变为Moderato，材料方面主部主题一开始的四、五度进行在再现部中被“砍了头”，节奏被拉宽，主部主题的情绪从呈示部中的“刚毅”转变为“悲壮”。这些都形象地刻画了苏联人民为取得战争的最后一胜利付出了重大的牺牲。副部主题的节奏节拍，从整齐规正的4/4拍转变为具有朗诵性格的3/4拍与4/4拍的交替，音色从温暖的小提琴转变为冰冷、木然的大管，调式调性从G大调转变为综合了弗里几亚调式的因素（主音上方小二度g音级，使小调色彩进一步暗淡）的#f小调，它与主部主题相距三全音的调性并置，进一步加强了哀悼和幸福回忆之间的对比。

例11

Poco piu mosso Violini G大调

呈示部

Adagio Fag #f小调

再现部

五、“十二音”原则的借鉴

对于作为一种完整体系的“十二音”技术，肖斯塔科维奇一贯持反对态度，但是，他认为当艺术表现需要时，作曲家也可以“适中地”运用它。1968年，肖斯塔科维奇在接受苏联《青春》月刊采访时说：

“至于这一类音乐‘体系’的纯粹技术方法，如十二音体系或偶然音乐，在适中的情况下使用，一切都是好的。只要对这些复杂规则中的要素的运用是服从于这个作品的创作思想的，就完全可以说得过去。请你懂得，‘目的正确，证明了手段的正确’这句俗语，在音乐上，在某种程度上，对我来说似乎是对的。任何手段？是的，只要它们能达到目的。”³

事实上，肖斯塔科维奇在晚期创作中包括《第十四交响曲》、《第十五交响曲》在内的为数不少的重要作品都借鉴了十二音技法的基本原则。肖斯塔科维奇的十二音旋律，具有明确的调性、古典的节奏、鲜明的音乐形象等特征，从而与经典的十二音技术所产生的旋律相区别。

《第十五交响曲》的第二乐章，表现的是成年人对死亡的思考。在这里，我们可以听到肖斯塔科维奇运用“有调性”的十二音主题准确地刻画出人的心理变化的一个典型的例子。乐章为复三部曲式。呈示部由铜管声部的圣咏主题与大提琴声部的十二音主题（见例12）交替三次构成。以平行三度为主要特征的圣咏式和声序进，仿佛临葬的哀歌，表达了对死者的悼念；大提琴独奏的十二音主题一开始是没有调性倾向或方向的，在下一个音出现之前，我们不知道音乐将走向何方，这好象一个人在黑暗摸索前进，不知道将要发生什么意外的情况。到了主题的最后，A音被重复了一次，这时弦乐组的其它乐器进来，在纵向上构成了 f 小调的主和弦，音乐进入明确的 f 小调，这仿佛是身处黑暗中的人见到了一线光明。中间部分为从长笛上的送葬进行曲开始，接着是长号吹奏出临葬的悼词，并引出全乐章271小节中仅有的13小节乐队全奏，把音乐推向高潮，这仿佛是对死亡的抗议。再现部为第一部分的变化再现，在这里，先前大提琴上的十二音“宣叙调”已经融化为钢片琴、木琴上的“咏叹调”（见例13），它是原型的倒影，情绪上飘渺而又安祥，仿佛在与尘世告别。作曲家就是这样巧妙地运用“12音”技术，既使乐章前后材料高度统一，又准确地刻画出人的思想感情变化——从“对死亡的思考”到“送葬”到“情感的升华”。第二乐章的最后，作为对葬礼的回忆，定音鼓隐约敲击出临葬悼词的节奏。接着，突然响起人管意外的刺耳的五度进行，音乐不间断地走向第三乐章。

例12

例13

不少人认为《第十五交响曲》的第三乐章与整部交响曲有些脱节，但是著名的指挥家

³ 转引自[美]博里斯·施瓦茨著，钟子林、章珍芳、韦郁佩、陈宗群等译，马稚甫、杨敏如校：《苏俄的音乐与音乐生活（1917—1970）》下册642页—643页。人民音乐出版社1981年2月北京第1版。

康德拉申（Kirill Petrovich Kondrashin, 1914-1981年）敏锐地指出：

“第三乐章是人必须穿过去的荆棘。它与第一乐章毫无联系。相反地却形成鲜明的对比。那是明快的舞蹈性，而这里却装腔作势，讽刺挖苦。”¹

该乐章的主要主题，也是由十二音主题的原形和倒影构成（见例14）。跳跃野性的节奏，捉摸不定的“十二音”，独特的单簧管音色，拱形的旋律结构，都密切配合着典型的肖斯塔科维奇谐谑性乐章的形成。这个十二音旋律也是建立在g小调上的，这主要通过从第二乐章延续过来的大管声部的五度音程的“控制”形成。

例14

The image shows a musical score for Example 14, consisting of two systems of music. The first system is labeled 'Mov. II' and 'Mov. III'. The second system continues the notation. Fingerings and articulations are indicated below the notes.

与勋伯格（Arnold Schoenberg, 1874-1951年）的“经典”十二音技术相比，肖斯塔科维奇晚期旋律创作中对十二音技术的借鉴，是非常简捷精炼的，从某种意义上讲，有时甚至是简单的。但是肖斯塔科维奇却能用它写出表情丰富、深切感人的优秀作品，这正是肖斯塔科维奇的过人之处，也正是最值得我们深思之处。

六、“签名动机”的镶嵌与展衍

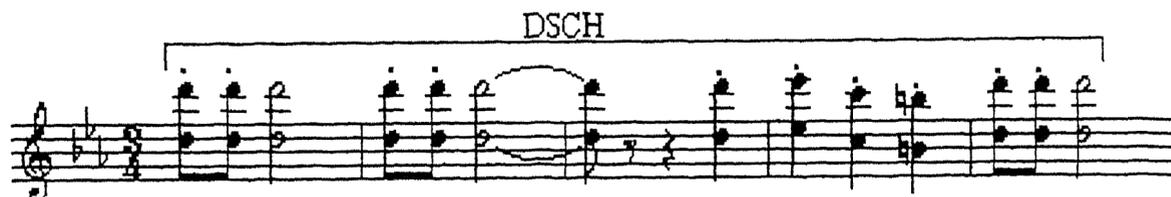
所谓“签名动机”是指音乐历史上，诸如巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750年）、舒曼（Robert Schumann, 1810-1856年）、贝尔格（Alban Berg, 1885-1935年）等人都曾将自己姓名中的音高字母与音名对应，形成一个动机材料，运用在音乐作品中，并通过它表达某种象征性意味的做法。肖斯塔科维奇在他的晚期创作中也有类似的做法，只是除了象前人那样将“签名动机”原封不动地镶嵌到音乐作品中以外，更为重要的是肖斯塔科维奇将“签名动机”作为一个重要的“材料库”，通过换序、移位、变形、分割等手法展衍为形态各异、表情多样的各种旋律。肖斯塔科维奇的签名动机源自他姓名D·Shostakovich（德语：Dmityi Schostakowitsch）中的音高字母“DSCH”，它的对应音名是D^bE-C-B。

例15是《第十交响曲》第三乐章副部主题，这是肖斯塔科维奇在他一生音乐创作中第一次明确地将“签名动机”镶嵌到旋律中，从这里开始，这个“签名动机”及其变体将成

¹ [苏]吉·康德拉申著、刁蓓华译，张洪模校：《指挥家的境界（灵感形成规程）——与弗·拉门尼科人的谈话》第161页。人民音乐出版社1987年12月北京第1版。

为他晚期创作中的一个重要的“风格性”材料⁵⁾。这个签名动机用集合的概念来描述为4-3音集，4-3音集包含了两个三音子集：3-2、3-3，其中的3-2音集则经常被分割出来单独使用。为了叙述的方便，音集3-2在本文中以x表示。

例15

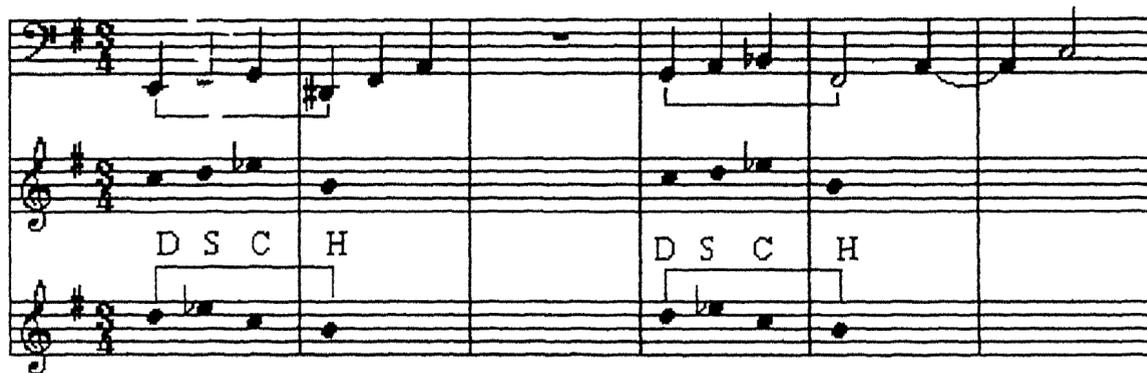


在《第十交响曲》中“签名动机”不仅仅是形成第三乐章副部主题旋律音高结构的材料，而且通过各种变形渗透到各个乐章中，从而在全曲中占有重要“主题性”地位。例16是第三乐章主部主题，它由“签名动机”换序构成。例17是第一乐章的引子，它是“签名动机”的展衍，在音高结构上与“签名动机”同构。例18是第二乐章的主部主题，它也是由“签名动机”的子集x贯穿发展形成的。另外在末乐章，肖斯塔科维奇还将“签名动机”安排在高潮处，由乐队以fff的力度齐奏。

例16



例17



例18



肖斯塔科维奇在晚期的旋律创作中广泛运用“签名动机”的镶嵌与展衍，并不纯粹是技术层面上的孤立现象，它与苏联当时政治文化生活的状况、俄罗斯民间音乐的特点以及肖斯塔科维奇的整体创作风格都有着密切的关联。其一，就首次运用“签名动机”的《第

⁵⁾ 详参钱仁平：《肖斯塔科维奇后期创作中的核心集合及其对音高结构的辐射控制》，载武汉音乐学院学报《黄钟》1995年第1期。

十交响曲》而言，这部作品相对于对战争进行描述与思索的“战争三部曲”来说，《第十交响曲》更多的体现了对战后苏联政治生活的黑暗与专制的揭露与抗争。事实上，在经过8年的交响曲创作空白之后出现的《第十交响曲》，正是肖斯塔科维奇深入、集中地洞察现实生活而创作出来的深刻的悲剧性作品，它以一个普通人的心理感受，反映了正义与邪恶、对生命的渴望与对死亡的恐惧之间的尖锐矛盾以及由此带来的思索，在交响曲的整体布局中表现了人生的严峻。它是作曲家对黑暗势力、残暴统治进行无情揭露与奋力抗争的“交响宣言”，而“签名动机”作为一种主题性的音高材料在全曲中的运用，不仅促成了作品的有机统一，也鲜明地表明了这种态度。其二，俄罗斯悠缓的抒情歌、古老的哀歌和哭调，俄国悲壮格调的革命歌曲，以及对肖斯塔科维奇的音乐创作产生很大影响的穆索尔斯基(Modest Petrovich Mussorgsky, 1839-1881)的悲剧性歌调，在音调上都是三度范围内的“小音程”的低回萦绕为主要特征，而“签名动机”的音程涵量为[212100]，也都是些“小音程”。这样就使“签名动机”就与俄罗斯民间音乐、传统音乐的密切联系成为可能。这种在“小音程”范围内运动的旋律，在肖斯塔科维奇晚期创作的两部“声乐”交响曲中有集中的体现。这里以《第十四交响曲》为例进行论述。

作于1969年的《第十四交响曲》，可以说是肖斯塔科维奇全部交响曲创作中最富特色的一部。这部作品的特色主要表现在以下三个方面：首先是形式的独特。它呈现在听众面前的是一部为独唱女高音、独唱男低音和小型室内乐队（10把小提琴、4把中提琴、3把大提琴、两把低音提琴、钢片琴和打击乐器）而作的由11个乐章组合而成的作品。其次是内容的深刻。作品中的11个乐章（也可称作场景或情节）分别以西班牙诗人加西亚·洛尔卡(García Lorca, 1889-1936)、法国诗人杰姆·阿波里奈尔(Apollinaire, 1880-1918)、俄国诗人威廉·邱赫尔贝克(Kuchelbecker, 1797-1846)以及德国诗人莱纳·玛·李尔克(Rilke, 1875-1926)这四位诗人的11首诗歌为基础写成的。作曲家所选用的诗歌虽然风格各异，但都被“死亡”这一中心内容统一起来，并通过它们毫无掩饰地描写了人们的种种“非命之死”：早死、冤死、战死、自尽，响彻了艺术家反对暴力、社会不公道的抗议之声，哀悼了那些不是由于自己的过错而遭遇了许多痛苦和被迫过早地离开人间的人。第三是形象的纷繁。作品带领人们在瞬间内从一个国家转到另一个国家、从一个地区转到另一个地区、从一种形象转到另一种形象，其中既有炎热的安达卢西亚干渴的土地和喧嚣的酒吧，也有莱茵河两岸高耸的悬崖峭壁；既有法国桑特监狱里的囚犯，也有俄国的普希金(Aleksandr Pushkin, 1799-1837年)和十二月党人等等，尽管作品的音乐形象各色纷繁、形态各异，但它们都是基于“非命之死”这一内在中心主题的外化表现。

肖斯塔科维奇在作为一部“声乐”交响曲的《第十四交响曲》中，正是以核心音调x为基础生成各种形态各异表情不同的旋律，既将乐章众多、形象纷繁的整部作品有机地统一在一起，又完美地完成了将“对非命之死的抗争”作为“贯穿动作”和“最高任务”的任务。另外，在核心音调x这些小音程基础上，肖斯塔科维奇在《第十四交响曲》中还运用了一个重要的四、五度音程y，使旋律富于变化。

第一乐章《内心深处》具有整部交响曲的引子功能。它由器乐主题与男低音独唱主题的更替形成了一个类似回旋曲式的结构。例19给出了第一乐章所有的男低音独唱声部，它们都是由动机x与y严格展衍而来的。以x为主导的“小音程”形成的音高结构是默念一般的朗诵调形成的重要基础。必须指出的是第一乐章的结束部分，用低音提琴奏出长达25小节低音进行，构成了以G为中心的“重属-属-主-下属-主”的功能进行（见例20），并将其与半音化的动机x结合在一起，既有效巩固了G的中心地位，又使之自然地成为以C为中心第

二乐章的“属”准备：既与整个乐章乃至整部作品高度半音化风格有机融合，又鲜明地体现了第一乐章作为整部作品的“引子”功能（和声预备）。

例19

例20

g	: DD	DD	D T	S	T	S	T	T				
C	:		DD D	T	D	T	D	D T				
小节	: 50	51	52	53	59	61	62	63	64	71	73	/ 1

第四乐章《自杀的女人》的音乐表现了一个冤死的女性的独白。女高音独唱声部的旋律（见例21）的音高材料仍然由核心动机x演进而来。

例21

第八乐章的后半部分，用“音块”技术构成的整个《第十四交响曲》的总高潮，在这里，肖斯塔科维奇将小提琴细分为10个声部，由齐奏开始，然后以“微复调”的方式，横向以两个四分音符为步伐、纵向以小二度（x1）为音程距离，逐渐引出各声部，从而在纵向上构成了由10个半音密集叠合而成的高度不谐和的“音块”音响。必须指出的是这个音块中的五音主题也是由三个核心动机x镶嵌而成的，而其中后四音又正好与“签名动机”的音程构造完全一致。因此，这不仅表达了“扎波罗什哥萨克人给康斯坦丁堡苏丹上的答复”，也表达了作曲家对种种“非人道行为”最直接、最强烈的抗议。

整部《第十四交响曲》除了第五、第六两个中间乐章以y材料为基础并形成对比外，其它乐章全部是核心材料x占优势。最后也是最重要的是，《第十四交响曲》由于在旋律音高结构上的精心布局，促使整部作品在整体结构上形成了一个综合变奏原则、三部性原则与回旋原则的奏鸣曲式，从而有力地保障了这部形式独特、乐章众多、内容深刻、形象纷繁的《第十四交响曲》在最基础、最根本的层面上的严谨慎密的结构逻辑。三部性体现在两个层次上：一是第一乐章与第十乐章完整主题的呼应所形成的；二是以第五、第六、第七乐章群落为中心形成的。回旋性主要体现在快速、谐谑的音乐段落第二、第五、第八、第十一乐章的多次出现。变奏性主要体现在11个乐章都是以核心音调严格展演而来的。在此基础上形成的奏鸣曲式主要依托音乐语言的戏剧性冲突对比、再现部副部主题的基础性“调性服从”等各种因素的整合（见表二）。

表二

乐章	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
速度布局	柔板	小快板	快板	柔板	小快板	柔板	柔板	快板	行板	广板	中板
人声布局	男	女	男/女	女	女	男/女	男	男	男	女	女男
	女声优势			男女均衡			男声优势				
演奏关联	连续演奏			连续演奏			连续演奏		连续演奏		
音高结构	xy	yx	xy	x	y	y	x	xy	x	xy	xy
	综合	xy均衡		x优势	y优势			xy均衡	x优势	综合	
调性中心	G	C							bD		
音乐关联	I是II的属准备		尾奏是连接部						bD对C的呼应		
性格	深沉	谐谑	谐谑	凄婉	谐谑	谐谑	阴森	谐谑	苍凉	忧伤	愤怒
三部曲结构	A	B						A'			
	A			B			A'				
回旋结构		A			A			A			A
变奏结构	整部作品都是以核心材料“变奏”而来										
奏鸣曲式	呈示部			中部				再现部			
	引子	主部		副部	插部代替展开部			主部	副部	尾声	

七、结语

肖斯塔科维奇是20世纪音乐历史上当之无愧的最重要的旋律大师之一，他所创造的宏富的旋律宝藏，已经成为人类音乐文化遗产中不可缺少的重要组成部分之一，对它们进行深入细致的研究，不仅是“旋律学”自身重要的课题之一，而且也对当代音乐创作特别是中国音乐创作具有重要的启示性意义。

宏观上考察古典主义到浪漫主义交响曲创作中的旋律，最显著的发展变化是从“动机型”旋律向“线性型”旋律的转变，而肖斯塔科维奇的交响曲创作，则继承了晚期浪漫主义“旋律交响曲”的传统（其中马勒的影响最为明显），以线性、绵长的旋律为作品的发

展基础。问题的关键是，肖斯塔科维奇在继承了晚期浪漫主义传统的同时，又很好地解决了“绵长的旋律”与音乐发展动力之间存在的矛盾。这主要得益与肖斯塔科维奇赋予他的旋律在音高、形态、节奏等方面以独特的个性。

肖斯塔科维奇的旋律在音高结构方面的重要特征可以归结为“有调性的高度半音化”，这种形态丰富、极具表现力又具有可听性的旋律，主要是通过“半音化装饰”、“同中音调式拼贴”、“民间调式综合”、“对十二音原则的借鉴”等简洁而又行之有效的途径获得的。他在晚期创作中广泛运用“签名动机”，并使之成为构成旋律、和声乃至整部作品结构的重要音高材料，既起到了类似“固定音程”的作用，又能与其它旋律材料密切融合，显示了高超的旋律创作技巧。不少时候这五种途径还可以综合使用，使半音化程度进一步提高。肖斯塔科维奇旋律的形态主要有两个特征：一是六度以上（经常是复音程）“大音程”的直来直去，使旋律形态富有棱角，体现出或生机勃勃的朝气，或没有遮挡的幽默，或尖锐刻薄的讽刺等等丰富多彩的情绪；二是三度范围内“小音程”的低回环绕，呈现出或深情倾诉的缠绵、或凝重宣叙的严峻、或表情木然的冷淡等等迥然不同的形象。肖斯塔科维奇旋律的节奏，在快速的音乐中常常是斩钉截铁、毫厘不爽的“均分型”马达式节奏（最常见的是二长二短或者相反的组合，比如一个四分音符接两个八分音符），在慢速的音乐中经常是短、长的“无规律”的交替。在此基础上，肖斯塔科维奇的旋律还经常变化节拍，以打破节奏的方整性，强调音乐宣叙性、朗诵性节奏特征。另外通过速度的变化使旋律性格发生质的变化，也是肖斯塔科维奇常用的简洁有效的方法之一。

“闪烁”的半音化音高结构，直来直去、棱角分明的旋律形态，“马达式”的节奏律动，是肖斯塔科维奇的旋律获得强大发展动力的重要源泉。

肖斯塔科维奇音乐创作中所展现的众多的形态纷呈、性格迥异、脍炙人口的旋律，是作曲家继承传统、锐意创新、扎根民间、融合升华的结晶。肖斯塔科维奇用创作实践证明了“历史性”与“时代性”、“民族性”与“世界性”、“艺术性”与“可听性”完美结合的境界是可以达到的。本文仅就肖斯塔科维奇交响曲旋律的音高结构途径做了初步的研究，作为引玉之砖，既希望得到专家的指正，更期待着全面、深入的有关肖斯塔科维奇旋律研究成果的不断涌现。

参考资料：

- 1、博里斯·施瓦茨著、钟子林等译：《苏俄音乐与音乐生活（1917-1970）》，人民音乐出版社1979年北京第1版。
- 2、黄晓和：《苏联音乐史》（上卷），海峡文艺出版社1998年6月第1版。
- 3、Malcolm Barry, "Shostakovich", Music and Musicians 25(January 1977).
- 4、Huband, Joseph Daniel, The First Five Symphonies of Dmitri Shostakovich. University Microfilms International A Bell & Howell Information Company 1987.
- 5、Preston Stedman, The Symphony (Englewood Cliffs:Prentice-Hall, Inc., 1979) P. 303.
- 6、钱仁平：《肖斯塔科维奇后期创作中的核心集合及其对音高结构的辐射控制》，载武汉音乐学院学报《黄钟》1995年第4期。
- 7、钱仁平：《音乐是最好的证词——从肖斯塔科维奇〈第七交响曲〉的音乐形象说到〈见证〉的真伪》，载西安音乐学院学报《交响》1999年第2期。

试谈奏鸣曲式展开部的旋律特征

(摘要) 内蒙古大学艺术学院 李世相

一般来讲,带有呈示性的旋律较易于认识与写作,在旋律学科中也具有典型性。而认识与写作具有展开性质的旋律则较难。本文试以奏鸣曲式展开部的旋律为基点,融个人学习、创作之心得,谈谈初浅认识。

- 一 调性游移性的体现
 - 1 和声,旋律,民族调式运用引起的
 - 2 变化音体系和声的运用引起的
 - 3 主题材料的频繁移位所致
- 二 局部结构的模糊性
 - 1 一种动机的不间断模进情况
 - 2 和声终止的“淡化”情况
 - 3 织体的单一化强调情况
- 三 旋律与织体的交融性
 - 1 “纵生横”观念的体现
 - 2 织体中的旋律暗示
 - 3 发展中的“旋律退位”
 - 4 戏剧化的休止运用
- 四 旋律的超常性特点
 - 1 只适于某乐器的个性化旋律
 - 2 “炫技性”的器乐发挥式旋律
 - 3 音区、音色对置所形成的超常性旋律
 - 4 演奏方式间的融汇借鉴结果

... ..

结语:展开性旋律的本质特征即是与相关学科的“交融”,与音乐诸要素在更高层次上的“互补”。这些特征在奏鸣曲式展开部的旋律中体现的最为明显,因而具有代表性。故笔者认为:把旋律的研究适当放到一定的结构概念中去,将会对深化旋律的认识与指导旋律的全面写作具有较大的裨益。(全文约 6000 字)

内蒙古大学艺术学院
理论作曲系 李世相
电话:(0471) 4923134 (办)
(0471) 4927509 (宅)
邮编: 010010

试谈奏鸣曲式展开部的旋律特征

内蒙古大学艺术学院 李世相

一般来讲，带有呈示性的旋律较易于认识与写作，在旋律学科中也具有典型性，而认识及写作展开性的旋律则较难，也往往被忽视。但展开性旋律写作对于作品深度的挖掘却又是不能忽略的，俗称：“写一个主题易，发展好主题难”，即为此理吧。写作是这样，欣赏音乐也大概如此。如提到小提琴协奏曲《梁祝》时，人们自然会联想起其呈示部的主题曲调，而对其展开部分的曲调则所知甚少。这说明展开部的旋律实很复杂，变化的可能性亦太多，以至使人产生了“难记，难学，难教”的印象。所以，认识音乐作品的不同结构形式、部位的旋律特征，对深入研究旋律写作的规律性与更好的理解音乐，具有一定的积极作用。尽管其形式上貌似繁难，但仍有许多规律性可探求。下面试以奏鸣曲式展开部的旋律为基点，结合本人学习、创作之心得，略谈一二粗浅认识。

一 调性游移性的体现

展开部的特点之一即为调性变化频繁及局部调性的模糊性。这一点也必然会体现于其旋律上。首先是和声或旋律调式的运用易引起这种模糊性。

(57小节始)

《贝多芬钢琴奏鸣曲》Op. 2 NO. 1 I 乐章

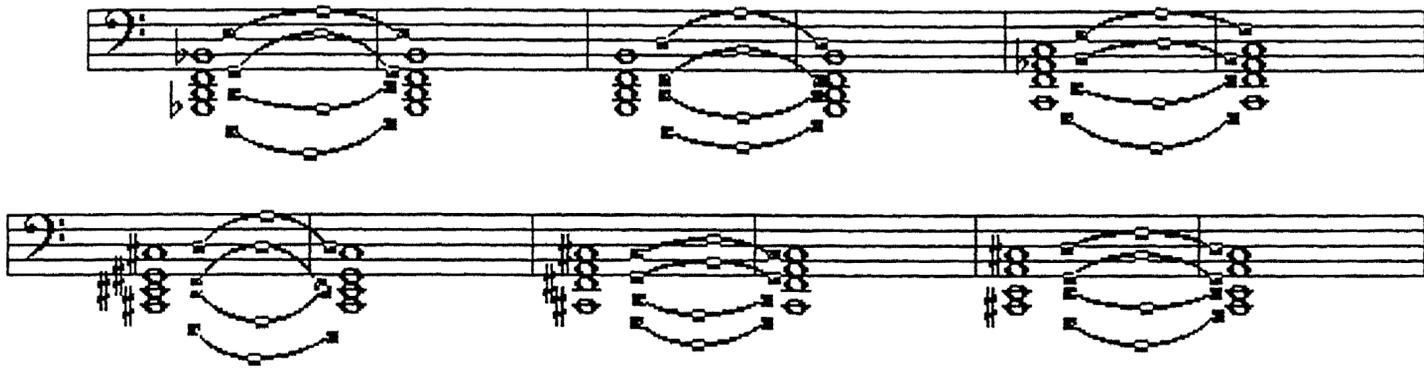


上例单从旋律上很难辨别究竟是和声大调还是和声小调，只有从整体音响中才能确定，并因其调性很快又转向了其他远关系调，使之调性游移的特点体现得更充分。这一点在带有变化音形式的民族调式中亦很明显，如雅乐调式、燕乐调式的运用，亦可引起调性模糊的感觉。谱例可见《梁祝》的展开部分旋律。

另外，在展开性的结构中，和声上运用变和弦较多，深化和声的发展作用是常用的作曲手段之一。这种和声现象也必然会体现于横向旋律中，使旋律亦充满了变化音形态，从而产生局部的调性变化频繁乃至模糊起来。

(97小节始)

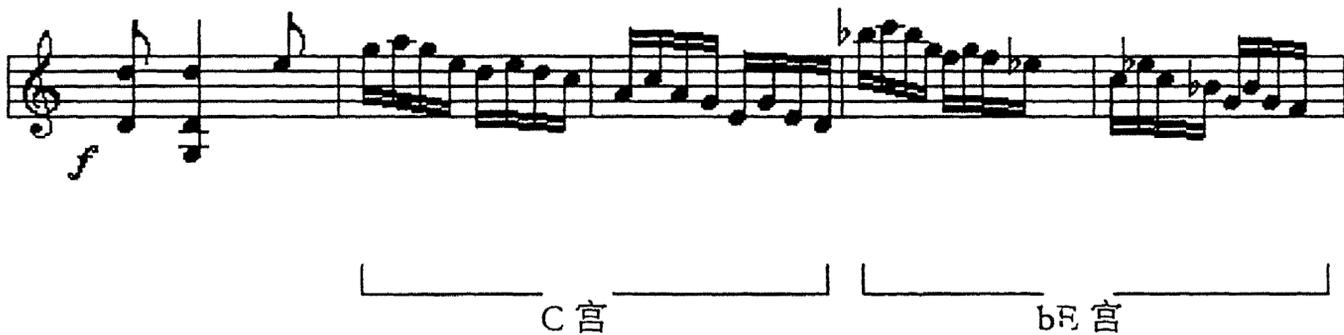
《贝多芬钢琴奏鸣曲》 Op2 NO.3 I乐章



可以试想在上例这样的和声基础上，无论构筑何种形式的旋律，其调性的模糊效果是不难想象的。再例如：

(14 处始)

《梁祝》 柯占豪 陈钢



上例旋律的调性变化感显然是由于在 C 宫系统中突然插入了一个以 bE 为根音的附加音和弦的对置而造成的。

除上述情况外，呈示部材料在展开部中的片段性移位造成的调性游移也是普遍现象。在使材料保持统一的情况下，利用调性的频繁变化来发展乐曲亦是展开部的基本写作手法。如《贝多芬钢琴奏鸣曲》Op2 NO.3 I 乐章的呈示部主题动机：



即在展开部中以多种调性关系进行了九次移位展开，使此动机在调性的忽明忽暗中得到了充分的展示，从而使发展的层次变化清晰而有逻辑。

总之，造成旋律调性游移的手段方式尽管不尽相同，但通过调性的多变来发展乐思，使音乐向广泛的调域扩展，则是展开部写作的共同规律。在调动音乐诸要素的同时，旋律的写作亦自然是其中要素之一。

二 局部结构的模糊性

展开部中由于乐思展开的不间断性的需要，很多情况下难以划分乐句甚至乐段，从而带来许多困惑。结构模糊的原因之一是：一个动机的不间断模进的发展。

(140小节始)

《贝多芬钢琴奏鸣曲》Op10 NO. 1 I乐章



上例前三小节是左右手旋律的渗透阶段，此片段旋律因是相同动机的模进方式构成，因而分句要借助右手织体形态及和声运动等才能判断清楚。这结果使之形成了2小节--4小节--5小节--8小节的不断扩充性的乐段。这种非对称的多变乐句很好地将乐思推向再现部的开始。这样的乐句模糊正是音乐发展的内在需要。

结构模糊的原因之一是：和声终止的淡化。即乐句乐段终止时，有意在一定的长度内避开V-I的模式，从而使音乐在结构内部形成不间断性发展。这种来自和声上的发展方式也自然地反映在旋律写作上，亦造成分句分段的模糊性。例如《贝多芬钢琴奏鸣曲》Op13（悲怆）I乐章137—195小节，这期间亦可以说是整个展开部，其中无一个明确某调性的V-I，故而使乐句乐段的层次划分带有模糊性，这种“模糊”使音乐一气呵成推向再现部，准确而充分的表达了作者的情感。此种情况下，往往织体形态的变换以及休止的间歇等因素可能更具有结构的功能，而旋律本身的结构功能反而减弱了。另外织体长时间的单一化强调，终止和声的多次重复强调等情况，亦可能引起局部的结构模糊。

总之，展开部中结构的模糊性是音乐立体化发展的必然结果，此时应允许有多重的理解或用“模糊概念”来认识，只要“顺理”即可“成章”。着重于音乐的整体与全局，才能更准确地把握音乐之内涵。

三 旋律与织体的交融性

在展开部中，某些段落的旋律性“不强”了，甚至按暗示性旋律来衡量感觉“无旋律”现象，这是由于旋律与音乐织体进一步交融的结果。此时的旋律感觉上趋于“淡化”乃至“退位”，但构成旋律的线条化逻辑还是存在的，是以一种隐蔽的形式存在的。试从以下几个方面加以认识：

1 “纵生横”观念的体现

主要表现为把纵向的和声以分解的形式转化为横向上的旋律意义，使旋律与和声融为一体。如下例写法是非常普遍的：



在类似上例的音乐中貌似无旋律，但其每一拍上的音实际上均构成一种暗藏的连接，因而使听觉上已具有了一定的旋律感。此“纵生横”观念如加以扩展发挥，则形成了旋律的另一“柳暗花明”之境地。

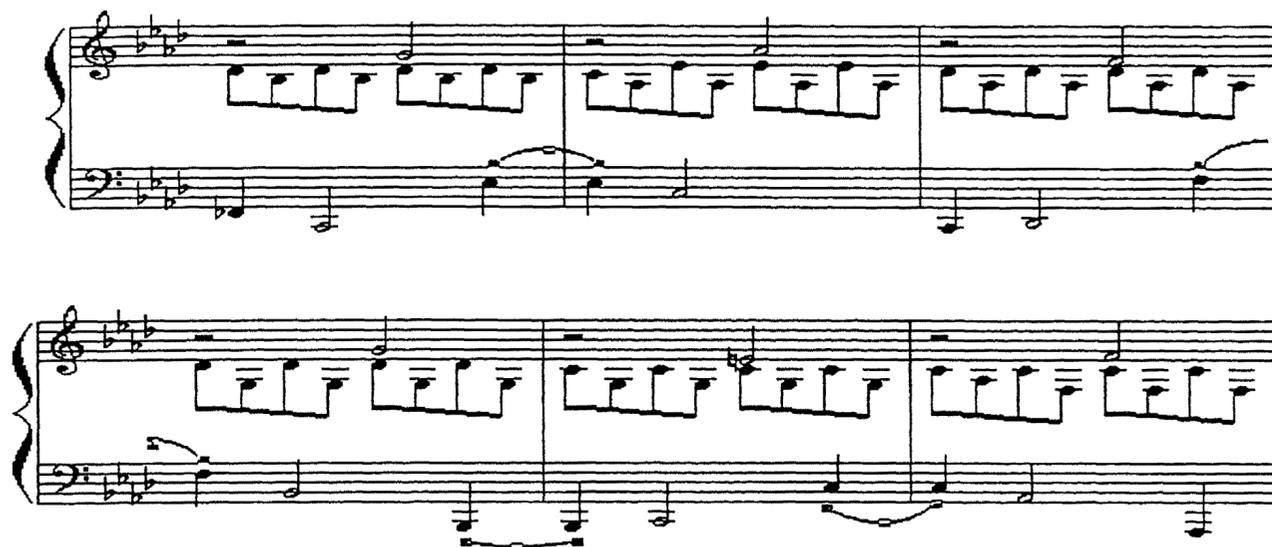
2 织体中的旋律暗示

音乐织体自身已很独立，而旋律只做为“蜻蜓点水”式的点缀，反而使音乐更有情趣

的做法。

(73小节始)

《贝多芬钢琴奏鸣曲》 Op2 NO.1 I乐章



上例以清淡的写法点缀出旋律线条的同时，给织体以充分的展示空间，很好地衬托出主题的再次出现。

3 发展中的“旋律退位”

即旋律以更隐蔽的形式暗喻，与音乐织体形成密不可分的结合。

(123小节始)

《贝多芬钢琴奏鸣曲》 op31 NO.2 I乐章



上例音乐片断采用了副部主题的织体素材，而副部主题已退位消失了。此时的织体素材的强调具有了独立的旋律意味，织体与旋律的关系亦更加一体化了。这样的情形在展开部中是经常出现的。

4 戏剧化的休止运用

一般意义上来讲，呈示性的旋律注重歌唱性的连贯，而展开性的旋律则以戏剧化的对比发展为己任。这样就势必导致其旋律形态的“断续”“跳跃”“让位”等情况，从而使休止的运用多样化而显露出其重要性。从实践上应注意以下几个问题：

- (1) 给织体以发挥的空间，旋律中运用休止而使其淡化，形成对比的做法。谱例可见《贝多芬钢琴奏鸣曲》Op2 NO1 I乐章，第95小节始。
- (2) 旋律利用休止之机，给其它声部以复调化补充的可能，使主要旋律更为突出或印象更深。谱例可见《贝多芬钢琴奏鸣曲》Op2 NO3 I乐章，第128小节始。
- (3) 在段落层次间音乐形象的转换对比时，给其他声部留有衔接的机会而运用休止化的旋律。谱例易见，此略。
- (4) “此时无声胜有声”的干脆休止，以获得特定的戏剧性效果。

从以上四点来看，展开性旋律中休止运用较多绝不是偶然的，而是戏剧化展开的必然结果。表面看来旋律形态可能呈“零散状”“不连贯”等，但这恰是此结构部位音乐感觉的必须。

四 旋律的超常性特点

奏鸣曲式主要用于器乐作品中，而器乐是极其多样化的，且各有其独特的性能与表现方式，故而许多情况下旋律的写法是与某一乐器（或乐队）的演奏方式紧密相联系的。因此在旋律形态上打上个性化的烙印是自然的，而这种个性化体现于展开部时，就有可能形成与其他乐器（或人声）类比不同的“超常性”旋律。如以下几种情况：

1 只适于某乐器的个性化旋律

如只适于小提琴演奏的双音、和弦、拨奏等奏法的旋律，或只适于单簧管、键盘乐器的各种分解和弦式的旋律写法，以及与各民族乐器紧密联系的滑音、大跳写法的旋律等。

2 “炫技性”的器乐发挥式旋律

集中体现在协奏曲的华彩乐段旋律上，是在保持主题动机素材的基础上，把独奏乐器的一切独特的技术手段均艺术化的发挥出来的做法。此时的旋律表现是依赖于其乐器性能之上的，故其超常性亦只能视具体乐器具体作品来认识。

3 音区、音色对峙所形成的超常性旋律

一种动机在不同的音区连续交替出现，造成横向旋律的超大跳衔接或长周期的重复，从而形成超常性的旋律状态，亦是展开性旋律的特点之一。

(95小节始)

《贝多芬钢琴奏鸣曲》 Op2 NO.1 I乐章



上例利用主题尾部动机在音区对置的同时也形成了音色的变化，在和声织体的衬托下使旋律具有了高低音区两条线的性质，把主题展示得更加淋漓尽致，这种思路在乐队作品中更为多见，如一个动机通过不同音色乐器的转接，形成的貌似单调而实际听觉内涵丰富的旋律等。

4 演奏方式间的融汇借鉴

在旋律写作中借“它山之石”来为自身的表现服务，如贝多芬、李斯特在其钢琴作品中吸收了许多管弦乐队的写法，比如弦乐与木管对置的音色感觉，独奏与乐队的冲突感等，扩展了早期古典主义的钢琴写法，形成了在当时看来是“非钢琴化”的音乐。再如《梁祝》中独奏小提琴吸收了古筝与戏曲声腔的人声感觉等表现方式，形成了自身个性化、超常性的旋律形态。

结束语：综上所述，展开性的旋律姿态实为丰富而繁杂，本文列其四个方面加以浅议也实为九牛一毛之举，其中一些问题亦是“抛砖”，而意在“引玉”。笔者认为：展开性旋律的本质特征即是与相关科学的交融，与音乐诸要素在更高层次上的互补。这些特征在奏鸣曲式展开部的旋律中体现最为明显，也具有代表性。故而，把旋律的研究适当放到一定的结构观念中去，将会对深化旋律认识与指导旋律的写作具有较大的裨益。

试谈奏鸣曲式展开部的旋律特征

内蒙古大学艺术学院 李世相

一般来讲，带有呈示性的旋律较易于认识与写作，在旋律学科中也具有典型性，而认识及写作展开性的旋律则较难，也往往被忽视。但展开性旋律写作对于作品深度的挖掘却又是不能忽略的，俗称：“写一个主题易，发展好主题难”，即为此理吧。写作是这样，欣赏音乐也大概如此。如提到小提琴协奏曲《梁祝》时，人们自然会联想起其呈示部的主题曲调，而对其展开部分的曲调则所知甚少。这说明展开部的旋律实很复杂，变化的可能性亦太多，以至使人产生了“难记，难学，难教”的印象。所以，认识音乐作品的不同结构形式、部位的旋律特征，对深入研究旋律写作的规律性与更好的理解音乐，具有一定的积极作用。尽管其形式上貌似繁难，但仍有许多规律性可探求。下面试以奏鸣曲式展开部的旋律为基点，结合本人学习、创作之心得，略谈一二粗浅认识。

一 调性游移性的体现

展开部的特点之一即为调性变化频繁及局部调性的模糊性。这一点也必然会体现于其旋律上。首先是和声或旋律调式的运用易引起这种模糊性。

(57小节始)

《贝多芬钢琴奏鸣曲》Op 2 NO.1 I乐章

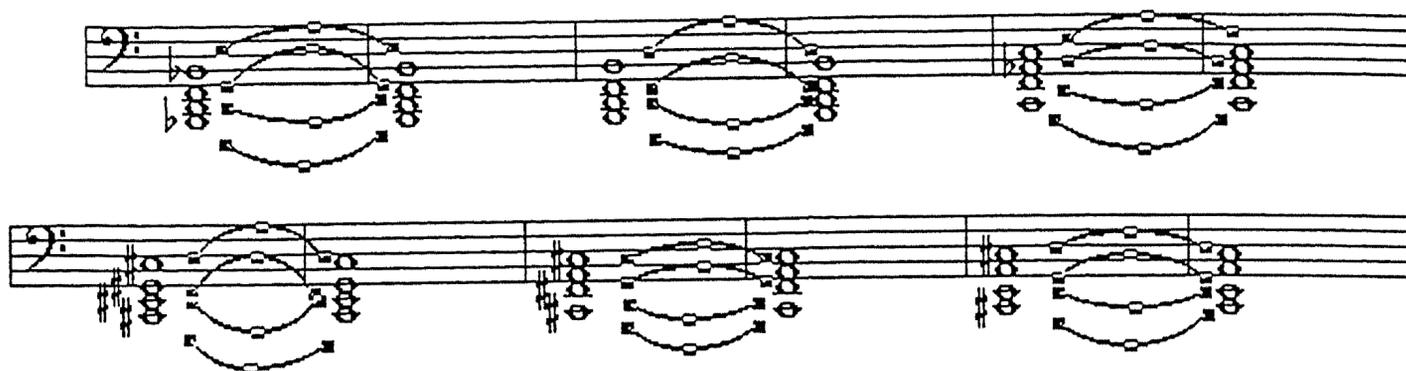


上例单从旋律上很难辨别究竟是和声大调还是和声小调，只有从整体音响中才能确定，并因其调性很快又转向了其他远关系调，使之调性游移的特点体现得更充分。这一点在带有变化音形式的民族调式中亦很明显，如雅乐调式、燕乐调式的运用，亦可引起调性模糊的感觉。谱例可见《梁祝》的展开部分旋律。

另外，在展开性的结构中，和声上运用变和弦较多，深化和声的发展作用是常用的作曲手段之一。这种和声现象也必然会体现于横向旋律中，使旋律亦充满了变化音形态，从而产生局部的调性变化频繁乃至模糊起来。

(97小节始)

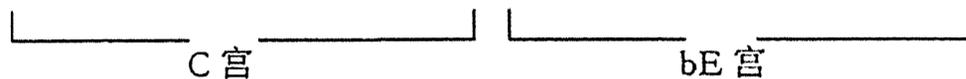
《贝多芬钢琴奏鸣曲》 Op2 NO.3 I乐章



可以试想在上例这样的和声基础上，无论构筑何种形式的旋律，其调性的模糊效果是不难想象的。再例如：

(14 处始)

《梁祝》 何占豪 陈钢



上例旋律的调性变化感显然是由于在 C 宫系统中突然插入了一个以 bE 为根音的附加音和弦的对置而造成的。

除上述情况外，呈示部材料在展开部中的片段性移位造成的调性游移也是普遍现象。在使材料保持统一的情况下，利用调性的频繁变化来发展乐曲亦是展开部的基本写作手法。如《贝多芬钢琴奏鸣曲》Op2 NO.3 I 乐章的呈示部主题动机：



即在展开部中以多种调性关系进行了九次移位展开，使此动机在调性的忽明忽暗中得到了充分的展示，从而使发展的层次变化清晰而有逻辑。

总之，造成旋律调性游移的手段方式尽管不尽相同，但通过调性的多变来发展乐思，使音乐向广泛的调域扩展，则是展开部写作的共同规律。在调动音乐诸要素的同时，旋律的写作亦自然是其中要素之一。

二 局部结构的模糊性

展开部中由于乐思展开的不间断性的需要，很多情况下难以划分乐句甚至乐段，从而带来许多困惑。结构模糊的原因之一是：一个动机的不间断模进的发展。

(140小节始)

《贝多芬钢琴奏鸣曲》Op10 NO. 1 I乐章



上例前三小节是左右手旋律的渗透阶段，此片段旋律因是相同动机的模进方式构成，因而分句要借助右手织体形态及和声运动等才能判断清楚。这结果使之形成了2小节--4小节--5小节--8小节的不断扩充性的乐段。这种非对称的多变乐句很好地将乐思推向再现部的开始。这样的乐句模糊正是音乐发展的内在需要。

结构模糊的原因之一是：和声终止的淡化。即乐句乐段终止时，有意在一定的长度内避开 V-I 的模式，从而使音乐在结构内部形成不间断性发展。这种来自和声上的发展方式也自然地反映在旋律写作上，亦造成分句、分段的模糊性。例如《贝多芬钢琴奏鸣曲》Op13（悲怆）I乐章 137—195 小节，这期间亦可以说是整个展开部，其中无一个明确某调性的 V-I，故而使乐句、乐段的层次划分带有模糊性，这种“模糊”使音乐一气呵成推向再现部，准确而充分的表达了作者的情感。此种情况下，往往织体形态的变换以及休止的间歇等因素可能更具有结构的功能，而旋律本身的结构功能反而减弱了。另外织体长时间的单一化强调，终止和声的多次重复强调等情况，亦可能引起局部的结构模糊。

总之，展开部中结构的模糊性是音乐立体化发展的必然结果，此时应允许有多重的理解或用“模糊概念”来认识，只要“顺理”即可“成章”。着重于音乐的整体与全局，才能更准确地把握音乐之内涵。

三 旋律与织体的交融性

在展开部中，某些段落的旋律性“不强”了，甚至按呈示性旋律来衡量感觉“无旋律”现象，这是由于旋律与音乐织体进一步交融的结果。此时的旋律感觉上趋于“淡化”乃至“退位”，但构成旋律的线条化逻辑还是存在的，是以一种隐蔽的形式存在的。试从以下几个方面加以认识：

1 “纵生横”观念的体现

主要表现为把纵向的和声以分解的形式转化为横向上的旋律意义，使旋律与和声融为一体。如下例写法是非常普遍的：



在类似上例的音乐中貌似无旋律，但其每一拍上的音实际上均构成一种暗藏的连续，因而使听觉上已具有了一定的旋律感。此“纵生横”观念如加以扩展发挥，则形成了旋律的另一“柳暗花明”之境地。

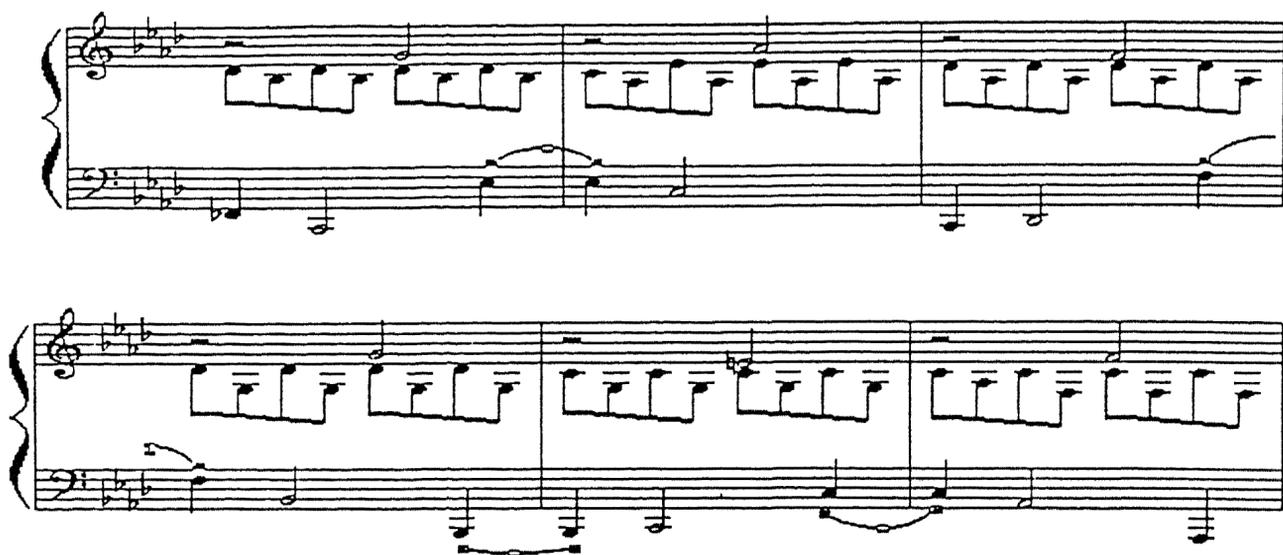
2 织体中的旋律暗示

音乐织体自身已很独立，而旋律只做为“蜻蜓点水”式的点缀，反而使音乐更有情趣

的做法。

(73小节始)

《贝多芬钢琴奏鸣曲》 Op2 NO.1 I乐章



上例以清淡的写法点缀出旋律线条的同时，给织体以充分的展示空间，很好地衬托出主题的再次出现。

3 发展中的“旋律退位”

即旋律以更隐蔽的形式暗喻，与音乐织体形成密不可分的结合。

(123小节始)

《贝多芬钢琴奏鸣曲》 op31 NO.2 I乐章



上例音乐片断采用了副部主题的织体素材，而副部主题已退位消失了。此时的织体素材的强调具有了独立的旋律意味，织体与旋律的关系亦更加一体化了。这样的情形在展开部中是经常出现的。

4 戏剧化的休止运用

一般意义上讲，呈示性的旋律注重歌唱性的连贯，而展开性的旋律则以戏剧化的对比发展为己任。这样就势必导致其旋律形态的“断续”“跳跃”“让位”等情况，从而使休止的运用多样化而显露出其重要性。从实践上应注意以下几个问题：

- (1) 给织体以发挥的空间，旋律中运用休止而使其淡化，形成对比的做法。谱例可见《贝多芬钢琴奏鸣曲》Op2 NO.1 I乐章，第95小节始。
- (2) 旋律利用休止之机，给其它声部以复调化补充的可能，使主要旋律更为突出或印象更深。谱例可见《贝多芬钢琴奏鸣曲》Op2 NO.3 I乐章，第128小节始。
- (3) 在段落层次间音乐形象的转换对比时，给其他声部留有衔接的机会而运用休止化的旋律。谱例易见，此略。
- (4) “此时无声胜有声”的干脆休止，以获得特定的戏剧性效果。

从以上四点来看，展开性旋律中休止运用较多绝不是偶然的，而是戏剧化展开的必然结果。表面看来旋律形态可能呈“零散状”“不连贯”等，但这恰是此结构部位音乐感觉的必须。

四 旋律的超常性特点

奏鸣曲式主要用于器乐作品中，而器乐是极其多样化的，且各有其独特的性能与表现方式，故而许多情况下旋律的写法是与某一乐器（或乐队）的演奏方式紧密相联系的。因此在旋律形态上打上个性化的烙印是自然的，而这种个性化体现于展开部时，就有可能形成与其他乐器（或人声）类比不同的“超常性”旋律。如以下几种情况：

1 只适于某乐器的个性化旋律

如只适于小提琴演奏的双音、和弦、拨奏等奏法的旋律，或只适于单簧管、键盘乐器的各种分解和弦式的旋律写法，以及与各民族乐器紧密联系的滑音、大跳写法的旋律等。

2 “炫技性”的器乐发挥式旋律

集中体现在协奏曲的华彩乐段旋律上，是在保持主题动机素材的基础上，把独奏乐器的一切独特的技术手段均艺术化的发挥出来的做法。此时的旋律表现是依赖于其乐器性能之上的，故其超常性亦只能视具体乐器具体作品来认识。

3 音区、音色对峙所形成的超常性旋律

一种动机在不同的音区连续交替出现，造成横向旋律的超大跳衔接或长周期的重复，从而形成超常性的旋律状态，亦是展开性旋律的特点之一。

(95小节始)

《贝多芬钢琴奏鸣曲》 Op.2 NO.1 I乐章



上例利用主题尾部动机在音区对置的同时也形成了音色的变化，在和声织体的衬托下使旋律具有了高低音区两条线的性质，把主题展示得更加淋漓尽致。这种思路在乐队作品中更为多见，如一个动机通过不同音色乐器的转接，形成的貌似单调而实际听觉内涵丰富的旋律等。

4 演奏方式间的融汇借鉴

在旋律写作中借“它山之石”来为自身的表现服务，如贝多芬、李斯特在其钢琴作品中吸收了许多管弦乐队的写法，比如弦乐与木管对置的音色感觉，独奏与乐队的冲突感等，扩展了早期古典主义的钢琴写法，形成了在当时看来是“非钢琴化”的音乐。再如《梁祝》中独奏小提琴吸收了古筝与戏曲声腔的人声感觉等表现方式，形成了自身个性化、超常性的旋律形态。

结束语：综上所述，展开性的旋律姿态实为丰富而繁杂，本文列其四个方面加以浅议也实为九牛一毛之举，其中一些问题亦是“抛砖”，而意在“引玉”。笔者认为：展开性旋律的本质特征即是与相关科学的交融，与音乐诸要素在更高层次上的互补。这些特征在奏鸣曲式展开部的旋律中体现最为明显，也具有代表性。故而，把旋律的研究适当放到一定的结构观念中去，将会对深化旋律认识与指导旋律的写作具有较大的裨益。

试谈奏鸣曲式展开部的旋律特征

(摘要) 内蒙古大学艺术学院 李世相

一般来讲,带有呈示性的旋律较易于认识与写作,在旋律学科中也具有典型性。而认识与写作具有展开性质的旋律则较难。本文试以奏鸣曲式展开部的旋律为基点,融个人学习、创作之心得,谈谈初浅认识。

- 一 调性游移性的体现
 - 1 和声,旋律,民族调式运用引起的
 - 2 变化音体系和声的运用引起的
 - 3 主题材料的频繁移位所致
- 二 局部结构的模糊性
 - 1 一种动机的不间断模进情况
 - 2 和声终止的“淡化”情况
 - 3 织体的单一化强调情况
- 三 旋律与织体的交融性
 - 1 “纵生横”观念的体现
 - 2 织体中的旋律暗示
 - 3 发展中的“旋律退位”
 - 4 戏剧化的休止运用
- 四 旋律的超常性特点
 - 1 只适于某乐器的个性化旋律
 - 2 “炫技性”的器乐发挥式旋律
 - 3 音区、音色对置所形成的超常性旋律
 - 4 演奏方式间的融汇借鉴结果

... ..

结语:展开性旋律的本质特征即是与相关学科的“交融”,与音乐诸要素在更高层次上的“互补”。这些特征在奏鸣曲式展开部的旋律中体现的最为明显,因而具有代表性。故笔者认为:把旋律的研究适当放到一定的结构概念中去,将会对深化旋律的认识与指导旋律的全面写作具有较大的裨益。(全文约 6000 字)

内蒙古大学艺术学院
理论作曲系 李世相
电话:(0471) 4923134 (办)
(0471) 4927509 (宅)
邮编: 010010

《電車走過的日子》——用擴張法創作旋律的實例

陳錦標博士

香港大學音樂系

論文簡要：

這篇論文談及如何從一個簡單的下行音階開始，經過多次擴張和修葺後構建出一條可塑性頗高的旋律線，並在這基礎上創作出大型民族管弦樂合奏曲《電車走過的日子》的部份選段的過程。這篇論文是把創作這首樂曲時留下來的筆記和初稿整理，把當時的一些感性多變的思路記錄下來，目的是真實地反映出一個現象：旋律創作可以在計劃周詳的理性基礎上作出十分感性的選取。論文談及的擴張法並不是一些艱深的東西，其主要應用目標是擴充樂音的數目和改良旋律線條的形態。當中有論及以音程為本的增音法、靈活調性、迂路法、音型重複引用、延伸音型、旋律風格等課題。

論文：

《電車走過的日子》是應香港中樂團委約為其在一九九八年十二月十八、十九日舉行的音樂會而創作，主要聽眾對象為大約二千名習慣聽旋律性較強的音樂的普羅大眾。樂曲的創作衝動源於兩種思想：第一是希望創作一首有濃厚香港本地色彩或本地題材的中樂（民族管弦樂）合奏曲。第二是希望表達對與市民生活息息相關的行走香港島的有軌電車的一種感情。雖然提倡本地化並不是藝術創作的必要條件，但以音樂去抒發或品評一些從日常生活中特別是在本土中找到的有趣味性及獨特的感受也確是藝術創作的一種手段。樂曲的名字刻意地借用了歌星劉德華流行一時的《一起走過的日子》的相關字句來喚起聽眾對本地題材的聯想，但在音樂上兩者是沒有關連的。反而是廣東音樂的味道和風格才是我希望引用的東西，特別是一些輕快活潑、節奏感強烈、震奮人心的氣氛，就如在《賽龍奪錦》、《春郊試馬》等樂曲中找到的那一種感覺一樣；因為廣東音樂在香港最流行的年代（戰後到七十年代初）正是電車在香港交通運輸歷史上最輝煌的歲月。

《電車走過的日子》前本部分的旋律是在悠揚調性的基礎上進行一些靈巧的移位，雖然節奏與旋律的風格是廣東音樂式的，但調性和配器是走個人原創路線的。而這篇論文的中心就是談論樂曲前本部分旋律成型的過程和它所衍生出來的靈巧調性。整首樂曲就像描述一次開朗愉快的電車旅程，當中穿插著頻密的電車鈴鐘聲。這些鈴鐘聲是用敲擊樂器和特別的配器手法來模仿，聲音雖有點偏離，但能融入其他樂音中。可惜今天的電車已經沒有採用昔日的『叮叮』鈴鐘聲了，一種懷緬過去之情因而也在樂曲中隱約感受到。

樂曲的創作是從一個始於E音的白鍵下行音階開始構思【請參看譜例零】，希望利用一些常見的擴張手法衍生出有趣味性的音型素材而供旋律創作之用。這個簡單的白鍵下行音階只不過是一個隨意的選擇和創作的音源，而不是好像在史恩克（Heinrich Schenker）結構分析法那樣把樂章的結構輪廓勾畫出來。也就是說，最後定案的旋律不一定要強調這幾個樂音【請參看譜例十六】。

【譜例零】



第一次的擴張是在原有的每一個音之間加入新的一個音。這些音的選擇基礎是決定在它們與原有音的音程關係上。為求令樂曲的調性受落程度較高，我選用了七號音程——純五度（音程的名稱以無調性十二級半音命名：一號音程為小二度，二號音程為大二度，如此類推）。這個音程是放在每兩個原有音的第二個的前後：前面的一個往下走，後面的一個往上走【請參看譜例一】。“譜例一”的記譜方法是用黑色音頭代表來自上例的原有音，白色音頭代表新加入的音。

【譜例一】

Ex.1

引用七號音程後的一個有趣結果是升F樂音的自然出現：它的出現不是源於轉調上的需要，而是為了保持音程（或調性受落程度）的連貫性。如果我們選用F來代替升F，介乎B與F之間的減五將破壞整個線條（旋律）的純和氣氛。另一主要音程是九號音程。唯一例外的音程是只出現一次八號音程，它的存在有兩個意義：〈一〉如果沒有了它，整個旋律就輪落為純理性的機械式音型進，〈二〉原有始於E音的白鍵下行音階是一條與固有調性（C大調或E弗里吉安調式）有關連線條，因而具有潛伏的靈巧性。由於經這個簡單的擴張法創造出來的這條“旋律”實在太美，我樂曲的後半部分（第239至246小節）忍不住把這條本來還要擴張下去的線條修葺成一段打的二胡主題。白鍵下行音階在經過第一次擴張後出現了兩個現象：〈一〉樂音的數目得到接近一的增加，〈二〉旋律線條由沉悶的單一方向形態轉變為有起有伏的多方向形態。這兩點也就是餘整個擴張大計的誘發點。

第二次擴張的主要目標是追求上述第一點：樂音數目的擴充。著眼點在於切開前例的大型音程為少的音程【請參看譜例二】。“譜例二”至“譜例十三”的記譜法是把“譜例零”的白鍵下行音的每一個音用圓圈勾畫出來以之識別。每一個新譜例中的每一個黑色音頭都是來自對上一個譜例原有音，白色音頭是新加音。臨時升降號只適用於緊隨的一個音，過後失效。

【譜例二】

Ex.2

在“譜例二”中選擇加上哪一個新增音的決定是基於兩點：〈一〉盡量保留原有調性，〈二〉受落性較差的音程（如六號）。就以第一個新增音C為例：如果要切開原有大型音程（九號）為一個較少而較平均的音程，我們可有四個選擇：〈一〉升C（那麼從E往下數的音程號碼將為三六）；〈二〉C（上下音程為四及五）；〈三〉B（音程為五及四）；及〈四〉降B（音程為六三）。第一及第四個選擇都是不好的，因為它們既帶出受落性較差的六號音程也引入稍為離開調性的樂音。但譜例中的第十六音的選擇卻必然是升C，因為如果這是C的話，前一音升F將與它成六號音程；但如果是D的話，旋律就會因D的頻繁出現（在前不遠也是D）而少了些生動性。“譜例一”的九號音程在這裡全被分割為四加五、或五加四是音程。七號音程則被分切開為三加四、或四加三。八號音程的分解卻因要保留原有調性的關係而用三加五（而不是四加四）。

但“譜例二”的不足之處在於它來來去去只用了三個音程，而且方向感呆滯。一種最直接的修法是更改部分新增音使音程的變化和種類增多。“譜例三”是把“譜例二”的每八個音的第六個修改，從而引進一種至此還未出現過的音程：第二號音程。在對比“譜例零”和“譜例三”時看到“譜例零”的每一個原有音現在已經發展成一個四音組合；樂音的數目也增加到25個。

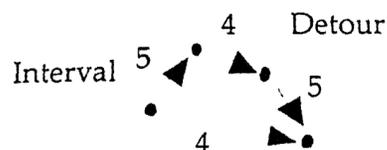
【譜例三】

Ex.3

接著下來的擴張集中在追求旋律線條起伏多變的精神上。旋律線條的起伏並不是整體性的單一動，而是在旋律的每一個部份找尋每一個可能性來從事多層次及多次數的改動。當中的一個最

的技術是“迂路法”：把原來是直走的路（可以是向下或向上的音程）改成要走過另外一個或二個地方的繞行之路【請參看圖例一】。第四次擴張的開始就是在“譜例三”的首兩音之間新增另外兩個迂路音，把本來是“下行四”的音程改變為“上五一下四一下五”三個音程【請參看譜例四】。這個手法在每隔八個音之後再出現。第二次出現時為盡量保留原有調性而把音程稍為修改成“上五一下三一下五”。第三次出現時卻不能不採用降B，否則三全音音程（六號音程）將會出現。

【圖例一】：

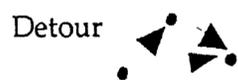


【譜例四】

Ex.4

第五次擴張除了引入另一個簡單的迂路音外【請參看圖例二】也在第五、第六個音之間加插一個過渡音，使“二號音程”能更多地出現在本來是三號、四號及五號音程的世界裡，其後更因此而帶出還未出現過的“一號音程”【請參看譜例五】。第一個降E音的出現不是迂路音或過渡音的問題，而是故意的修改。這是調性的遷就，也可理解成靈活的調性移位。

【圖例二】：



【譜例五】

Ex.5

第六次擴張跟第五次擴張的手法一樣。迂路音【請參看圖例三】的繞行更為大膽。樂音的數目漸漸增多：“譜例零”的每一個原有音現在已經發展成一串八個音的“起一伏一起”系列或六個音的“伏一起一伏”系列【請參看譜例六】。因迂路音的引入而出現的七號大音程是重要的，因為它打破了在之前四次擴張效果中只出現小音程的悶局。

【圖例三】：



【譜例六】

Ex.6

第七次擴張繼承第六次擴張的“打破小音程悶局”的目標，引入更為闊大的音程：連續的“下九—上七”及“下八—上七”。迂路音出現的地方或多或少是經多次彈奏聆聽後隨意選取的，但長遠目標是刻意找地方把旋律線條作大膽的上下跳動以增強其感染力，加插迂路音後的新旋律將重新作為新加插音的起點【請參看譜例七】。

【譜例七】

由於這些方法始終是在理性考慮的基礎上作出十分感性的選取，前後兩次的擴張可能會出現互相矛盾的現象。第八次擴張中把第七次擴張後得出來的一個七號音程切開為二號和五號兩個較少的音程就是一個很明顯的例子【請參看譜例八】。但第八次擴張還是繼續邁向“引入更為闊大音程”的目標，加入了連續的“下七—上十”及“下七—上十一”音型。

【譜例八】

但第九次擴張卻又來一記回馬槍：把部份新出現的大音程再次切割。新增切割音的出現也迫使我改動個別樂音以避免同一樂音的過早重複【請參看譜例九】。這充份顯示音樂創作上的多變性，為人們提供極大的迂迴空間。這篇論文的譜例就是我在創作過程中留下來的筆記，真實地把當時的一些感性多變的思路記錄下來。

【譜例九】

第十次擴張的起首部份出現了一次較大規模的調性轉移，這全是因為新增迂路音F的出現所致。這個F音是要加插在上例的第七、第八音之間，但為避免六號音程的出現，第八音B應改為降B，而緊隨的E音也應改為降E。隨後的升F也在為堅持流暢調性的原則下改為F。前述新增迂路音F的出現也驅使我取消前例第四音一同音F【請參看譜例十】。

【譜例十】

Ex.10

Musical notation for Example 10, showing two staves of music. The first staff starts with a circled note labeled '10th'. Brackets above the notes indicate groupings of 11 notes, 10 notes, and 11 notes. Some notes are circled and labeled 'omitted'. Fingerings are indicated below the notes: 8 7, 4 2, 4 2, 8 7, 4 2, 5 1, 8 7, 4 2, 5 1, etc.

第十一次擴張在繼續應用以上各種手法的同時把旋律的整體音域擴展【請參看譜例十一】。

【譜例十一】

Ex.11

Musical notation for Example 11, showing three staves of music. The first staff starts with a circled note labeled '11th'. Brackets above the notes indicate groupings of 12 notes, 11 notes, and 12 notes. Some notes are circled and labeled 'omitted'. Fingerings are indicated below the notes: 7 2, 8 1 2, 7 2, 8 2 1, 7 2, 8 2 1, etc.

在第十二次擴張中，加插音出現位置的選擇開始變得更隨意，為的是要建設出一條真真正正有生氣、有獨立連貫力的旋律。在對比“譜例零”和“譜例十二”時可以看到“譜例零”的每一個原有音現在已經被擴展成不同的多音系列：分別為擁有十七個音、十五個音、十九個音、十六個音、和十七個音等具備不同線條和不同音區的音群【請參看譜例十二】。

【譜例十二】

Ex.12

Musical notation for Example 12, showing four staves of music. The first staff starts with a circled note labeled '12th'. Brackets above the notes indicate groupings of 17 notes and 15 notes. Some notes are circled and labeled 'omitted'. Fingerings are indicated below the notes: 7 2 2 5 2 5 2 5 3 5 2 5 2 4 2 2 7 5 2 1 4 2 5 4 9 2 3 5 1 2, 7 2 7 2 3 2 2 3 2 5 2 5 3 5 2 5 2 4 2 2 7 5 1 2 4 2 5 3 8, 2 3 5 5 3 1 7 2 7 2 2 5 2 5 2 5 3 5 2 5 2 4 2 2 7 5 3 2 2, 7 2 2 3 8, etc.

第十三次擴張要算是旋律創作是真正開始，因為之前十二次擴張只不過是在線條方面下功夫而沒有在節奏、句法、力度、發音形式、風格等各方面作出安排，而這也正正是音樂創作上最考心思和最具挑戰性的一環。旋律的成型最為重要的考慮是風格的確立，而《電車走過的日子》前半部份的旋律風格在樂曲創作大綱上已經被預定為輕快跳躍的廣東音樂式，因此第十三次擴張勾畫了以簡單節

奏和切分音為基礎的初步旋律輪廓【請參看譜例十三】。“譜例十二”起首的純五度跳躍在這裡被重複引用，從而確立了旋律起首的鮮明個性（譜例十二的每一個音都記錄在譜例十三相關樂音的位置之上）。這個“音型重複引用”的手法在之前十二次擴張中沒有被應用，因為它的主要功用是留住聽眾對短小主題的印象而不是增加旋律線條起伏性。在“譜例十三”中列舉了“音型重複引用”手法共十一次之多。它們以多種形式出現：既有簡單的單音緊接重複，也有多音的相同節奏重複或不同節奏重複。把剛出現了的幾個樂音重複引用並配上新的節奏是一種非常有效的旋律擴張法，它既有連貫統一的感覺也能提供新鮮感。

【譜例十三】

Ex.13 ♩ = 128

The musical score for Example 13 consists of six systems, each with two staves. The tempo is marked as ♩ = 128. The score illustrates various techniques of melodic expansion through repetition and variation. Key annotations include:

- 12th**: A circled note in the first system of the upper staff.
- 13th**: A circled note in the first system of the lower staff.
- repetition**: Labels indicating repeated rhythmic patterns in the lower staff of the first and second systems.
- repeated**: Labels indicating repeated notes or short phrases in the lower staff of the second, fourth, fifth, and sixth systems.
- prolonged**: A label indicating a prolonged note in the lower staff of the third system.

第十四次擴張是新一輪的修葺，當中出現一些用“伸延法”寫成的快速音型【請參看譜例十四】。所謂“伸延”其實也只不過是加入上倚音的裝飾行為，但其出發點是延伸旋律的某一點從而拖慢它向前流動的速度。這次擴張中“音型重複引用”手法所涉及樂音數目和引用次數都有所增多，其中第二十一至二十三小節的整個片段有意無意地被安排成模進的原型來引發出第二十四至二十五小節的片段，但第二十二、二十三小節的升F—G—A—升C其實是在下一小節中被立刻重複引用並冠以第二十一小節的節奏，而G—A—升C及E也在第二十六小節中再次被重複引用。這次擴張也出現了一些新增加的樂音，它們往往連結在其他重複引用音的周圍。

【譜例十四】

Ex.14
14th $\text{♩} = 128$

The musical score for Example 14 consists of eight staves of music. The tempo is marked as 14th $\text{♩} = 128$. The score begins with a dynamic marking of *f* and transitions to *mf*. The melody is characterized by frequent use of grace notes (accents) and various rhythmic patterns. Annotations throughout the score include:

- repeated**: Multiple instances where a melodic phrase is repeated.
- added**: Points where new notes are introduced into the melody.
- "prolonged"**: Indications of notes that are held longer than their written value.
- imitation**: A section where the melody is imitated by a different voice.
- sort of repeated**: A note that is repeated with a slight variation.
- etc.**: The score concludes with an ellipsis, indicating further continuation.

 Dynamic markings include *f*, *mf*, *mp*, and *p*. A triplet of eighth notes is also present in the fourth staff.

第十五次擴張確立了旋律的最終模樣。音型重複引用、自由新增音、模進等手法多次被應用，務求把旋律的獨特個性充份建立起來。句法、力度、和發音形式在這裡也得到確立【請參看譜例十五】。

【譜例十五】

Ex.15

15th modification

$\text{♩} = 128$

repeated added

f

repeated added

f

added added added repeated

f

added added Imitation Imitation added

added added added repeated prolonged

f

added

mf

added

ff

added added added prolonged added

f

etc

接著來的任務當然是配器的工作。由於《電車走過的日子》的前半部份是以跳躍廣東音樂式的旋律作為主幹，配器的手法必須既清楚有效地帶出旋律也要提供豐富音色和織體變化。「譜例十六」用一個大譜表簡單地把開首的配器手法記錄下來【請參看譜例十六】。特別要指出的是這個配器沒有刻意為旋律配上和聲，而間中出現的對位也只是色彩上和配器上的手段。這個配器也是頗傳統的：主旋律以八度加強；不同樂器群在不同時段奏出主旋律等等。

【譜例十六】

Ex 16

$\bullet = 128$
strings

Sheng
plucked-strings

9

plucked-strings
plucked
Suona

13

Dizi & Sheng
Suona & Guan

17

bowed-strings & plucked-strings
plucked

21

Sheng

25

xvlophone, vangqin & pipa
Pizz
plucked

Detailed description of the musical score: The score is written for a string ensemble and includes traditional Chinese instruments. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-8) features a Sheng and plucked strings, with a tempo marking of 128 and a dynamic of *f*. The second system (measures 9-12) includes plucked strings, a plucked instrument, and a Suona. The third system (measures 13-16) features Dizi & Sheng and Suona & Guan, with a dynamic of *fp*. The fourth system (measures 17-20) includes bowed strings & plucked strings and plucked strings. The fifth system (measures 21-24) features a Sheng. The sixth system (measures 25-28) includes xvlophone, vangqin & pipa, Pizzicato (Pizz), and plucked strings. The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

以西方音樂語言表達的中國旋律 革命現代京劇《紅燈記》的三個版本

關燕兒
香港中文大學音樂系

改編既有旋律為新曲是傳統中國音樂的慣用手法，在某程度上或可算是創作。二十世紀中國音樂作品中不少是採用西方音樂手法，改編傳統民間音樂、民歌、小調、戲曲及曲藝而成。較著名的例子如《梁山伯與祝英台》小提琴協奏曲(1959)，其主旋律取材自越劇唱腔。又獨奏器樂曲改編成大型民樂或管弦樂的例子比比皆是；民歌、戲曲的旋律被改編成鋼琴獨奏曲也屢見不鮮。此外，一九五九年杜鳴心及吳祖強改編自己創作舞劇音樂《魚美人》為鋼琴曲，成廣為流傳的作品。這個改編的傳統至文革時期尤為興盛。鋼琴作為一件源自西方的樂器，在文革中自然被視為資產階級及資本主義的象徵，其原有西方經典曲目均被禁止演奏。但由於政治的因素，鋼琴在文革竟成為一件重要的演奏樂器。

文化大革命(1966-1976)是一個具有特殊政治及社會背景的時期。文革剛開始時，不少鋼琴慘遭紅衛兵破壞；家有鋼琴者為避免扣上反革命的帽子，便趕緊把鋼琴買給傢具店。但在一九六七年五月，殷承宗把一座鋼琴推到北京天安門廣場上演奏革命歌曲，如《白毛女》及《毛主席萬歲》等，因而被江青賞識。自此，鋼琴即從深淵中走出來，中國作曲家及演奏家把一些中國傳統音樂改編成鋼琴獨奏曲，使鋼琴在文革音樂佔一重要席位。

文革時期，八個樣板戲為主要的文藝表演節目。鋼琴演奏者苦無曲目可公開演奏，於是改編八個樣板戲中的一些唱段為鋼琴曲便為順理成章的事。革命現代京劇《紅燈記》於一九六三年由中國京劇院開始籌劃；六四年十一月為國家領導人演出；一九六七年由中央樂團、中國京劇團集體創作及改編，把現代京劇《紅燈記》版本中一些唱段改編成鋼琴伴唱《紅燈記》；一九六八年，由殷承宗據鋼琴伴唱《紅燈記》版本再改編成鋼琴獨奏曲。原本的現代京劇《紅燈記》，繼而被改成鋼琴伴唱《紅燈記》，再改至純演奏的《紅燈記》鋼琴曲，本文就以這三個版本為例子，探討改編者把中國京劇旋律溶合鋼琴語言所面對種種的問題。

《六月十一日 星期日》

第八部份 傳統音樂的旋律研究 (二)

主席：匡學飛

中國傳統樂器演奏技巧與旋律地方風格色彩	袁靜芳	360
幾首南音新曲的音樂手法	余少華	371
從《天仙配》的不同版本看黃梅戲音樂的演變 【此論文不在本論文集內】	林青華	
梵音何勝世間音？ - 佛教日常課誦的音樂結構形態分析	蔡燦煌	400

第九部份 民族音樂的旋律研究 (三)

主席：韋慈朋

試論納西族民歌中的一領眾和形式及其的涵	余崇先	421
雲南彝語支民族的典型旋律形態	李薇	434
從雲南少數民族儀式音樂的文本與上下文關係看儀式音樂旋律的 藝術與文化構成	楊民康	450
劍川白族道教音樂的旋律特徵及其相關文化問題探討	羅明輝	461
閩東雲淡島“紅蓮歌”及其相關小調的旋律特徵與文化內涵	鄭長鈴	473

第十部份 旋律與音樂創作 (二)

主席：沙漠昆

新中國作曲家歌曲旋律的衍化及其文化內涵	彭根發	482
九十年代海外中國新音樂創作中傳統旋律的回歸現象 【此論文不在本論文集內】	鄭蘇	
中國大眾音樂的旋律分類研究 【此論文不在本論文集內】	曾遂今	
五聲性旋律的調性擴展與調式運用	敖昌群	493
瞿小松談音樂創作	瞿小松	

《论乐器演奏技巧与旋律个性》

北京中央音乐学院 袁静芳

音乐旋律在作品中展现的是一个完整的艺术形象，而构成这一完整艺术形象的旋律，是多项不同要素不可分割的有机的、生动的统一与组合。这些要素主要包括有旋律进行中的音高关系（调式特点与旋律线起伏），时值关系、强弱关系、音色变化以及表演方法等等。

作为一首器乐作品，其演奏技巧与乐器形制、性能有着密切关系，从而构成了（或制约了）它创造音乐形象时的诸多特殊性。也就是说，器乐旋律与声乐旋律相比较而言，其特殊性主要在乐器可以充分运用自身的不同性能特点，如多变的音色、宽阔的音域、丰富的演奏技法、大幅度的力度变化、调式调性的自由转换、复杂的节奏型、多种类型的乐队组合等等来表现作品的乐思。一定乐器的性能及其相应的演奏技巧，不仅对作品风格——它包括时代风格、地域风格、个人风格等等有着直接的影响，而且对作品意境的创造，亦有不可忽视的重要作用。

本文将从乐器演奏技巧与旋律的共时性地域色彩、历史性时代特征、创意性表现意义三方面探讨音乐作品中演奏技巧与旋律的关系。

一、 乐器演奏技巧与旋律的共时性地域色彩

在组成乐种（或某一民间音乐品种）地方风格的几个重要组成因素中，其中主奏乐器的性能与演奏技巧，是最直接、最鲜明、最突出地表现乐种（或某一民间器乐品种）地方色彩的手段。其表现形式包括三个层次，即不同地区、不同主奏乐器的不同演奏技巧与风格；不同地区、相同主奏乐器的不同演奏技巧与风格；不同地区、相同主奏乐器、相同演奏技巧与旋律风格。

二、 乐器演奏技巧与旋律的历时性特征

在论述了乐器演奏技巧与旋律的共时性地域色彩的基础上，通过古琴、琵琶等某些乐曲不同演奏技巧的对比分析，探讨了乐器演奏技巧在旋律中遗存的历时性特征。

三、 乐器演奏技巧与旋律的创意性表现意义

乐器演奏技巧在音乐作品中的地位，不仅仅是可以直接表露其作品的共时性地域色彩与历时性时代特征，在完成对旋律意境创作的整体构架中，演奏技巧同样负担着重要角色。

乐器演奏技巧对旋律意境的创造其表演功能是多方面的。如乐器演奏技巧对作品旋律节奏的意义，乐器演奏技巧对作品旋律调式的意义，乐器演奏技巧对作品旋律音色的意义等等。

乐器演奏技巧对音乐作品形象的塑造是很重要的，虽然它不是音乐作品形象塑造的唯一手法，但是，它的确是音乐作品形象塑造中不可缺少的一个非常重要的组成部分。另外，每一种演奏技巧，和他的性能特点，所表现的意义也不可能是一个固定模式，或一成不变的，在不同的音乐作品中，相同的乐器演奏技巧，配合其它旋律组合要素，也会形成完全不同的音乐个性与旋律特征。

论乐器演奏技巧与旋律个性

北京 中央音乐学院 袁静芳

音乐旋律是作品的灵魂。一部优秀的音乐作品，它必然蕴涵着“民族文化、社会环境、风格和体裁所特有的典型音调和音调的结合，即具有一定的情感表现力的音调的结合。”而旋律学的研究对象，正是要通过对这些作品典型旋律的研究，去“分析音调发展的性质，音调如何逻辑地形成完整的乐想（这种乐想也是相应的风格和体裁所特有的，能够作为反映现实生活的某些方面的较独立的艺术形象）。”¹¹¹

音乐旋律在作品中展现的是一个完整的艺术形象，而构成这一完整艺术形象的旋律，是多项不同要素不可分割的有机的、生动的统一与组合。这些要素主要包括有旋律进行中的音高关系（调式特点与旋律线起伏），时值关系、强弱关系、音色变化以及表演方法等等。

作为一首器乐作品，其演奏技巧与乐器形制、性能有着密切关系，从而构成了（或制约了）它创造音乐形象时的诸多特殊性。也就是说，器乐旋律与声乐旋律相比较而言，其特殊性主要表现在乐器可以充分运用自身的不同性能特点，如多变的音色、宽阔的音域、丰富的演奏技法、大幅度的力度变化、调式调性的自由转换、复杂的节奏型、多种类型的乐队组合等等来表现作品的乐思。一定乐器的性能及其相应的演奏技巧，不仅对作品风格——它包括时代风格、地域风格、个人风格等等有着直接的影响，而且对作品意境的创造，亦有不可忽视的重要作用。

本文将从乐器演奏技巧与旋律的共时性地域色彩、历史性时代特征、创造性表现意义三方面探讨音乐作品中演奏技巧与旋律的关系。

一、 乐器演奏技巧与旋律的共时性地域色彩

在组成乐种（或某一民间音乐品种）地方风格的几个重要组成因素中，如乐器的性能与演奏技巧、传统习用的旋律展开手法、典型的乐队组合形式与曲式结构模式等等，其中乐种的主奏乐器（或某一民间器乐品种中的几件主要代表性乐器）的性能与演奏技巧，是最直接、最鲜明、最突出地表现乐种（或某一民间器乐品种）地方色彩的手段。其表现形式包括三个层次，即不同地区、不同主奏乐器的不同演奏技巧与旋律风格；不同地区、相同主奏乐器的不同演奏技巧与旋律风格；不同地区、相同主奏乐器、相同演奏技巧与旋律风格。

1、 不同地区、不同主奏乐器的不同演奏技巧与旋律风格

无论是从理论上或是感性上，这一层次都是最容易被理解和感受的，因为它构成乐种色彩的一切条件都不同。在不同地区的不同乐种中，应用的主奏乐器不同，由乐器性能所决定的音色不同，演奏技巧很自然地各有千秋，而表达的旋律必然具有其各自的个性与色彩。就乐器本身来讲，鼓、锣类乐器为主奏乐器时，多以突出乐器演奏中的节奏特点和各件打击乐器的音色、力度对比来

¹¹¹：（苏联）玛采尔著（孙静云译）：《论旋律》

展现乐种的地方风格；以管乐器或弦乐器为主奏乐器时，多以乐器不同的形制、指法和各自常用的演奏技巧来表达乐种旋律的地方风格等等。

2、 不同地区、相同主奏乐器的不同演奏技巧与旋律风格

不同地区的乐种，虽然它们都使用着相同的主奏乐器，但由于历史传承中的演变及地域性文化的渗透和影响，形成不同的形制特点和演奏技巧，而使乐种的风格迥异。

如北方丝竹乐类乐种二人台牌子曲乐队组合中，主要乐器有笛子、四胡，南方丝竹乐类乐种江南丝竹乐队组合中，主要乐器有笛子、二胡，这一北一南两个音乐品种，都运用了笛子为该乐种的主奏乐器。但由于两个乐种所用乐器笛子在形制与演奏技巧上的差异，其不同的演奏造就了南北二地各自鲜明的独特的地域性风格色彩。

以二人台牌子曲《五梆子》与江南丝竹《鹧鸪飞》的演奏作一比较。

民间音乐家冯子存（1904—1987年）演奏的二人台牌子曲《五梆子》，原为华北地区流行的一首器乐曲牌，常用于戏曲过场音乐。该曲牌经冯子存演奏加工后，富于乐曲鲜明浓郁的地方风格色彩。冯子存对《五梆子》的改变与创造主要体现在笛子演奏技巧的运用与安排上。《五梆子》开始就以富于色彩的抹音、花舌音吸引着听众，第1乐句4小节抹音、垛音、历音的连续安排，展现出北方梆笛演奏艺术的独特风采。《五梆子》的三次变奏，主要手法亦体现在笛子演奏技巧的安排上，在演奏技巧上，他充分地运用了急促跳跃的顿音，强劲有力的垛音，乐句尾梢的历音，富有韵味的抹音，华丽奔放的花舌飞指颤音，色彩浓郁的花舌音等北方梆笛演奏上的独特技巧，使乐曲具有鲜明的地方色彩，使《五梆子》由开始时较平稳与洒脱的主题旋律通过技巧与力度、速度的发展变化，赋予作品粗犷豪爽、热情奔放的个性。

例①北方笛曲《五梆子》第1句在各段所运用的演奏技巧与旋律变化

The musical score illustrates the first sentence of 'Wu Bangzi' in Northern Di Xu style, divided into four segments (1段 to 4段) with varying tempos and dynamics. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (F major/D minor).

- 1段 (慢板 $\text{♩} = 58$):** Features a slow tempo with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, then descending to B4, A4, G4, and F4. It includes a trill (tr) on G4 and a dynamic marking of ff .
- 2段 (稍快 $\text{♩} = 110$):** Tempo increases. The melody continues with a trill on G4 and a dynamic marking of f .
- 3段 (快速 $\text{♩} = 104$):** Tempo increases further. The melody features a trill on G4 and a dynamic marking of f .
- 4段 (热情奔放 $\text{♩} = 112$):** Tempo is at its fastest. The melody is highly rhythmic and features a trill on G4 and a dynamic marking of f .

The score also includes a final line of music with a trill on G4 and a dynamic marking of ff .

《鹧鸪飞》为江南笛曲的优秀代表作品之一。《鹧鸪飞》原为湖南民间乐曲，乐谱最早见于1926年严范编辑的《中国雅乐集》。乐曲经笛子演奏家陆春龄（1922—）改编后，在旋律板式变化、扩充加花的基础上，突出地运用了江南笛曲常用的各种演奏技巧。如乐曲一开始轻巧的上二度垫音装饰及气颤音、指颤音灵巧自如的运用，气息控制上的深厚功底，使旋律抒情连贯、优美流畅，富于歌唱性。高音含蓄柔美，锐而不放，低音浑厚圆润，坚实饱满，情趣秀丽雅致。

例②南方笛曲《鹧鸪飞》慢板旋律片段



二人台牌子曲与江南丝竹乐种中
笛子的不同形制、指法、技巧、风格对比图示

名称	二人台牌子曲	江南丝竹
特点		
项目		
笛子形制	多用梆笛（筒音为 d^2 ）	用曲笛（筒音为 a^1 ）
乐器指法	筒音作 re 为主； 其次是筒音作 sol； 再次是筒音作 mi、la。	筒音作 sol 为主； 其次同筒音作 re、do。
主要演奏技巧	花舌音、垛音、历音、抹音、颤音、顿音等。	垫音、打音、涟音、气颤音、指颤音、泛音、箫音等。
旋律个性与风格特点	旋律多具分割性、跳动性特点；旋律性格热烈奔放，粗犷洒脱。在反复变奏时主要依靠演奏技巧的变换来推动旋律的发展。	旋律大多轻快、活泼，多呈波浪式的连贯进行；旋律性格抒情秀丽、内在含蓄。在反复变奏时主要依靠速度与板式变化来推动旋律的发展。

3、 不同地区、相同主奏乐器、相同演奏技巧与旋律风格

相同类型的主奏乐器，运用相同的演奏技巧，在不同地区的乐种中，其不同的风格特点是通过对这些相同演奏技巧的不同处理上得到的。即使是同一乐器的同一演奏技巧，在实际应用中运用的次数多寡，演奏时掌握幅度的大小，把握技巧表现的速度快慢以及该技巧在旋律中所处的部位等等方面的不同，也可以使旋律展示出不同的地方色彩和风格个性。

以擦弦乐器的演奏技巧“滑音”为例。可以说，所有的擦弦乐器在演奏中，几乎都不可能离开滑音技巧。但由于在实际演奏中各地域、各音乐品种与各件乐器对该技巧的不同处理与把握，从而产生了丰韵多彩的艺术景象，对旋律产生的地域性风格影响，占有极重要的地位。

北方二人台牌子曲四胡的演奏，多用上、下大滑音，速度快、力度较大，旋律情趣活泼。如二人台牌子曲《巫山巅》、《西江月》、《喜相逢》、《八板》、《万年欢》中四胡的演奏。

陕西秦腔板胡的演奏，滑音多用搂弦的演奏方法，形成纯四度、小三度的滑音效果，如郭福团根据秦腔牌子[跳门坎]、[开柜箱]、[永寿庵]音调创编的板胡曲《秦腔牌子曲》等。

河南大调曲子板头曲坠胡的演奏，由于受语音及声乐音调的影响，上、下滑音较多。特别是下滑音的运用，最为频繁，演奏时力度较大。其中快速三度的下滑音演奏，色彩更加鲜明突出。如何彬根据河南坠琴音乐“曲子头”等音调改编的板胡曲《大起板》等。

江南丝竹二胡的演奏，多用小三度范围内的垫指滑音，使波浪式的旋律起伏进行，更为细腻柔和。如江南丝竹乐《中花六板》、《月儿高》中的二胡演奏。

广东音乐高胡的演奏，多用大滑音、回滑音的演奏，是旋律圆润流动中不可缺少的修饰。如吕文成演奏的广东音乐《双生恨》、刘天一演奏的《鱼游春水》、余其伟演奏的《雨打芭蕉》等。

又如拨弦乐器箏，“按音”、“颤音”这两种演奏技巧。箏是半固定音阶乐器，它以五声音阶定弦，因此，只有通过按音技法才可获得五声音阶之外的“fa”、“si”二音，以及所有五声音节之外的装饰音、变化音。按音、颤音技巧对箏曲来讲，是所有乐曲都不可能回避的最常用的重要演奏技巧。同样，也是在这同一件乐器上演奏同一种技巧时，对该技巧在演奏上力度、速度、时值、数量以及在旋律的何部位运用等等方面的差异，不仅极大地丰富了箏曲的旋律个性与艺术表现力，同时，也是形成箏曲不同的鲜明的地域性风格色彩的重要因素。

山东箏曲所用按音、颤音时值均较短，且技巧表现过程速度较快，把旋律装饰得华丽轻快。如赵玉斋演奏的箏曲《四段锦》、高自成演奏的箏曲《高山流水》等。

河南箏曲所用按音较重，颤音所用的时值较长，两种技巧的应用亦较频繁，旋律多有厚重浓郁、更贴近地方语言的风格特征。如任清芝演奏的箏曲《新开板》、曹东扶演奏的箏曲《打雁》等。

客家箏曲所用按音、颤音轻柔，中速，相对来讲运用的数量不是很多，风格古朴清雅。如罗九香演奏的箏曲《出水莲》等。

江浙箏曲所用按音、颤音技法，风格接近客家箏曲，比较平稳、抒情、秀丽。如项斯华演奏的箏曲《高山流水》、《三十三板》等。

潮州箏曲则以较浓重的按、颤技法，展现出该地区轻三六调、重三六调、活五调的旋律个性特点。如轻三六调箏曲《平沙落雁》、《锦上添花》、《粉蝶彩

花》，重三六调箏曲《寒鸦戏水》、《柳摇金》、《登楼》，活五调箏曲《福德词》、《柳青娘》等。

综上所述，可以看出乐器的性能及演奏技巧对乐种（或某一民间音乐品种）地域性风格的确立与影响是至关重要的。甚至也可以说，器乐作品的风格在于乐器与演奏技巧，一定的乐器性能及演奏技巧铸造了一定的演奏风格，它包括时代风格、地域风格与个人风格等。

二、 乐器演奏技巧与旋律的历时性特征

上文特别强调了乐器演奏技巧与旋律的共时性地域色彩，在此基础上，可以进一步探讨与认识乐器演奏技巧，它对音乐作品所打下的时代烙印，即历时性的标志。

1、 琴曲旋律“声多韵少”到“韵多声少”的历时性特征

“按”、“泛”、“散”是古琴演奏技法的三个类型，其中尤以“按音”是古琴演奏技法中最有特点的一个部分。古老的琴曲左手按音走手较少，其旋律以“声多韵少”为特点，如《广陵散》等琴曲。

《广陵散》曲名最早出现于汉代相和大曲之中但曲，是由琴、箏、笙、筑等乐器演奏的独奏曲目之一，汉蔡邕《琴操》中有《聂政刺韩王曲》的解说文字，不少琴家认为即今日所见《广陵散》曲。乐谱最早见于明洪熙元年（公元1425年）朱权撰辑的《神奇秘谱》，后又见于的《风宣玄品》（朱厚燯撰辑，1539年），《西麓堂琴统》（汪芝撰辑，1549年）及清代的《琴苑心传全编》（孔兴诱撰辑，1670年），《蕉庵琴谱》（秦维翰撰辑，1869年），《琴学初津》（陈世骥撰辑，1894年）等十多种琴谱。

据《神奇秘谱》所载，其上卷“太古之操”为“昔人不传之秘”，卷中载有《广陵散》曲。管平湖（1897—1967）演奏的《广陵散》，即根据《神奇秘谱》（45段）乐谱打谱，其旋律突出的特点是多用叠句，即嵇康《琴赋》所描述的“参谭繁促，复叠攒仄”，这类旋律手法和指法特点，在11、14、15、17、19、21、22等段落中都有大量地应用。而叠句旋律本身在演奏上的特点是“声多韵少”，泛音、散音和不加走手的按音用得很多，反映了早期古代琴曲旋律的主要特征。琴曲旋律“声多韵少”还表现在“拨刺”技法的大量运用。宋楼钥在《攻愧集》中指出“此曲多拨刺声，盖他曲所无者”。

《广陵散》用“慢商调”定弦，一、二弦同为宫音，根据这一特点，乐曲的“后序”部分多用“拨刺”指法装饰旋律，有如阵阵鼓声，以此渲染壮烈的场景和愤懑之情。《广陵散》多用“拨刺”装饰音（琴曲装饰音有按指滑奏和拨奏两种），这也是早期古代琴曲“声多韵少”的一个重要特点。因此，有“声烦广陵散”之古人评议。《广陵散》右手还保留了一些古老的指法，如全扶、间勾、长锁等等。“声多韵少”所造就的古朴、刚劲的旋律特点，与《广陵散》庞大的结构和深刻的哲理性相吻合，以其“一鼓息万动，再弄泣鬼神”的高度艺术感染力，在历史上被誉为“曲之师长”，世代相传。

例⑤琴曲《潇湘水云》第二段（第一主题）

(2) $\text{♩} = \text{♩}$

琶 至 勾 琶 荀 琶 琶 至 琶 琶 立

琶 荀 荀 琶 荀 荀 荀 荀 琶 荀

琶 荀 琶 荀 琶 荀 琶 荀 琶 荀 琶 荀 琶 荀 琶 荀

全曲有两个主题交织发展，走手技法在其中都发挥了极重要的作用。特别是由第二主题派生出来的“云水声”，大量小三度旋律走手演奏，生动地展现了云水翻滚与作者内心不能平静的激情。

例⑥琴曲《潇湘水云》第四段（第二主题的变化）

(4) $\text{♩} = 104$

琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶

琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶

琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶 琶

“声少韵多”的演奏特点，还大量地表现在明、清以来的琴曲《梅花三弄》、《梧叶舞秋风》、《醉渔唱晚》、《平沙落雁》等琴曲中。

2、从不同地域的传承对比看琵琶演奏技巧的历时性特征

从目前传承的琵琶演奏技巧来看，江南各派传承的琵琶演奏技巧与泉州南音所传承的琵琶演奏技巧，就呈现出明显的历时性差异。

江南各派所用琵琶与泉州南音所用琵琶形制、技巧、风格对比图示

名称 特点 项目	江南各派琵琶	泉州南音琵琶
琵琶形制	20世纪50年代4相13品； 目前已发展到6相24品。	保留唐制14柱。
正调弦法	A d e a	d e a d'
演奏姿势	竖置	横置
主要演奏手段	用大、食、中、无、小五指演奏。	用大、食二指演奏。
主要演奏技巧	主要演奏技巧有60—70余种。 仅持续音技法有摇、扫、滚（夹弹）、轮四类。特别是轮指，最常用的亦有长轮、半轮、四指长轮、三指轮、三指长轮、轮带双、轮双、半轮双、满轮、轮带扫、轮带拂、挑轮、勾轮、扣轮等多种。它在乐曲中从表现最纤细柔和、抒情歌唱性的旋律特点到表现内在激情、强烈壮阔的旋律特点方面都有很大潜在能力和独特效果。	主要演奏技巧有30余种。 强调大、食二指各种类型弹、挑演奏的配合，突出旋律节奏型的装饰与变化。如 掣指、点掣、抢掣、贯掣、点指、分指、战指、颤指、采指、剪指等等。表现旋律比较端庄，作为南音乐队中的主奏乐器，突出了演奏技巧在旋律表现中的节奏意义。

关于乐器演奏技巧上的历史性时代特征，从笛子、二胡、粤胡等等乐器演奏技巧近50年以来的发展变化，亦可明显地看出。早在20世纪50年代，南方曲笛演奏家赵松庭创作的《早晨》，就将南北笛曲的技巧融于一曲，赋予乐曲以新颖的时代气息。刘天华对二胡演奏艺术的发展，其演奏技巧的融合、吸收与创造也在他的二胡作品中明显地表露出来，如《月夜》中泛音的运用，《光明行》中大段落顿弓、颤弓的运用，《空山鸟语》中轮指的运用等等，使二胡这件古老的民间乐器焕发出新的民族气质与时代光环。

萨波奇·本采在《旋律史》中，对旋律装饰性技巧的历时性意义有一段精辟的论述：“（装饰音）即作品的一个有机部分，可以在古代声乐或器乐音乐的装饰音中找到。它积聚起来的程式代表活着的旋律的‘化石化了的’或‘浓缩’了的形式，所以在某种意义上说，装饰音可以看作压缩了或集中了的旋律。”而且强调了装饰性技巧“使用方式不尽相同，所以各具不同的意义。因此，它与不同类型的旋律结构有关，从而也间接影响整个音乐思维。”¹¹

三、 乐器演奏技巧与旋律的创意性表现意义

乐器演奏技巧在音乐作品中的地位，不仅仅是可以直接表露其作品的共时性地域色彩与历时性时代特征，在完成对旋律意境创作的整体构架中，演奏技

¹¹ （匈牙利）萨波奇·本采著，司徒幼文译：《旋律史》

北京人民音乐出版社1963年第1版，P271、P275

巧同样负担着重要角色。

乐器演奏技巧对旋律意境的创造其表演功能是多方面的。如乐器演奏技巧对作品旋律节奏的意义，乐器演奏技巧对作品旋律调式的意义，乐器演奏技巧对作品旋律音色的意义等等。

乐器演奏技巧对旋律节奏的意义，在传统琵琶作品中运用的非常普遍，是作品表现意境创造中不可缺少的一个组成部分。

例⑦：琵琶曲《阳春古曲》第一段旋律片段

卫仲乐演奏谱
袁春尧整理
叶绪然

〔1〕独占鳌头
生动活泼地 中板 $\text{♩} = 100$

乐曲一开始琵琶演奏技巧弹、挑、双弹与半轮在旋律中的交替运用与灵巧安排，使〔老六板〕的旋律节奏活泼轻巧，具有跳动的律动感，描绘了大地回春、一片生机勃勃、春意盎然的景象。

例⑧：琵琶曲《霸王卸甲》第二段〔升帐〕

〔2〕升帐 $\text{♩} = 41$

例⑨曲牌 [金毛狮]

【尾】 金毛狮子 (=D)

$$\frac{1}{4} \overline{45} | 6 | \underline{56} | \dot{1} | \underline{6\dot{1}} | \dot{2} | \underline{\dot{1}\dot{2}} | \underline{6\dot{2}} | \underline{\dot{1}6} | 5 | \underline{65} | \underline{53} | \underline{5\dot{1}} |$$

$$\underline{66} | 6 | \underline{6\dot{1}} | \dot{2} | \underline{\dot{1}\dot{2}} | \underline{\dot{1}6} | \underline{5\dot{1}} | \underline{65} | \underset{I}{3} | \underset{I}{3} | \underline{65} | \underline{56} | \dot{2} |$$

$$\underline{\dot{1}\dot{2}} | \underline{\dot{1}6} | \underline{5\dot{1}} | \underline{65} | \underset{I}{3} | \underset{I}{3} | \underline{65} | 5 | \underset{I}{35} | 3 | \underline{23} | \underline{2\dot{1}} | \underline{65} | 6 | \underline{6\dot{1}} | \underline{1\dot{2}} |$$

$$\underline{32} | \underset{I}{3} | \underline{65} | 5 | \underline{35} | 5 | \underline{23} | \underline{2\dot{1}} | \overset{\frown}{2} | \overset{\frown}{7} ||$$

《霸王卸甲》的主题旋律来自曲牌 [金毛狮]，但琵琶演奏技巧的精心设计与安排，富于作品以鲜明的形象与个性。扫弦、弹、挑与轮指在不同节拍部位有规律安排与演奏，形成旋律铿锵有力的节奏律动，速度从容缓慢、节奏平稳，特别是弱拍上的扫弦，形成强烈的切分感，使旋律富于棱角。旋律起伏不大，由主题形成的核心音调用自由模进手法不断反复演奏（第二段以后的各段变奏），加深、渲染了项羽的形象描绘，旋律进行上配合宫、羽调式交替，以及左手推拉技法的运用，音调悲壮，表现出项羽“力拔山兮气盖世”那种英雄的、壮烈的、豪迈的气概。无疑，乐器演奏技巧对旋律节奏的控制，在对项羽形象的塑造方面，地位是非常关键的。

乐器演奏技巧对音乐作品形象的塑造是很重要的，虽然它不是音乐作品形象塑造的唯一手法，但是，它的确是音乐作品形象塑造中不可缺少的一个非常重要的组成部分。另外，每一种演奏技巧，和他的性能特点，所表现的意义也不可能是一个固定模式，或一成不变的，在不同的音乐作品中，相同的乐器演奏技巧，配合其它旋律组合要素，也会形成完全不同的音乐个性与旋律特征。

主要参考著作：

（苏联）玛采尔著 孙静云译《论旋律》 北京音乐出版社1958年第1版

（匈牙利）萨波奇·本采著 司徒幼文译《旋律史》

北京人民音乐出版社1963年第1版

從南音拍和看中國旋律

提要

一九九六年冬，撰曲家溫誌鵬邀筆者參予他南音新作的拍和錄音，遂實地參予了一個香港南音新曲的創作及製作，包括從曲詞交到樂師手中的首次操曲（即排練），後來所有的操曲，以至最後在錄音室定本的整個歷程。可以說，我有幸參予的是後期的創作及製作過程。本文將以當時的觀察為根據，從拍和者的角到，集中討論三首“新作”的旋律佈局，樂師對唱者即興的回應及旋律的調式及其變化等等。

無可否認，南音內有不少重覆的樂句及過門，而且亦頗為程式化。唱者的旋律主要是結合依字行腔式的創作及上下句終止音的程式。伴奏樂師的拍和亦是結合既定過序及追腔二者。所以聽南音的確有周而復始的感覺，而樂師們更以“遊花園”來形容這種音樂形式。程式化這個特點亦是大部份說唱曲藝所共有的。音樂程式化可以使聽眾注意力更集中於曲詞、人物及故事的發展。若不是依賴一個既定而大部份程式化的架構，故事的敘述就會更難。那麼南音的創意在那裡？從音樂上的角度而言，唱者的唱法（正線或乙反）、何處用拉腔、拋舟腔、不同板式的運用、板面與過序的選用及安排，基本上是以唱者的唱法為依歸。以上種種，不同唱者在同一曲的南音是各師各法的，其創意亦在於各唱者相異之處。而樂師除了在既定過序及追腔外，會在唱者的樂句之間或長音中加花，造成短暫的複調效果。這些既定程式以外的拍和，即興的成份比較高，但絕非隨意之伴奏，而是對南音的音樂語言有通透的掌握才能施展的即場反應。所以帶領聽者“遊花園”的是經驗豐富的導遊（唱者及樂師），他們的處事及應變能力足以提供“遊客”（聽眾）舒適妥貼又時有驚喜的音樂旅程。在既定的音樂程式及素材中組織感受及內容不同的音樂“遊花園”，導遊就是以調式及板式的變化使旅程多姿多采，用周而復始的過序去連接不同的旅遊景點，用重句、長序、去組織整過旅程。

余少華

香港中文大學音樂系

從南音拍和看中國旋律

余少華

香港中文大學音樂系

南音是廣東說唱¹，歌詞以七字句為主，有固定的序(包括前奏及過門)、板式及調式(正線與乙反)。早期多由失明者演唱，唱出整個故事，男者稱瞽師；女者稱師娘(魯金1994: 155-189)，本港早期以地水南音著稱者有盛獻三。

將整個故事或其中情節從頭到尾用南音唱出的“說唱南音”在五六十年的香港曾有杜煥、何臣等瞽師的電台廣播。除演唱傳統曲目如《霸王別姬》、《梁天來》等外，杜煥還能自編歌詞，把每日新聞唱成南音。電台南音節目停止後，二人曾在藝術中心及大會堂劇院(1974)演出過南音專場。

大抵杜煥瞽師於一九七九年逝世後(榮鴻曾1997c: 299)，瞽師、師娘的時代亦隨之而逝；茶樓歌壇的“說唱南音”在香港日漸式微，曾經沉寂過一段時期。但南音未成絕響，一直在粵劇粵曲中被廣為應用，但這些均為“戲曲南音”(戲棚南音)。間中在電台及電視台籌款節目亮相的南音，唱者已非瞽師，而是“開眼”的粵劇老倌，如紅伶新馬師曾的《客途秋恨》(其錄音在六十年代已相當流行)。至八十年代末期至九十年代初，“說唱南音”又重現香港樂壇，名伶新馬師曾、文千歲、阮兆輝及梁漢威等均有錄音傳世，於錄音室中延續此傳統。除了灌錄傳統經典曲目外，還有林川、蔡愆棻、唐健垣及溫誌鵬等新寫的南音作品。近年歐君祥、甘明超、吳詠梅與唐建垣諸家先後在大會堂劇院、藝術中心、大觀茶居及唐氏琴曲藝苑的演唱，使這較少人關注的曲藝回復到現場說唱的環境。

一九九六年冬，撰曲家溫誌鵬邀筆者參予他南音新作的拍和錄音，我欣然赴會，遂實地參予了一個香港南音新曲的創作及製作，包括從曲詞交到樂師手中的首次操曲(即排練)，後來所有的操曲，以至最後在錄音室定本的整個歷程。說是世紀末對昔日情懷的臨別一顧，說是九七回歸前對本土文化的最後依戀，香港的南音就在這種欲斷還續的情況下，間有新作面世。在二十世紀末九十年代中這種「話說當年」的說唱曲藝，在香港這個高度商業化的城市中，唯有賴錄音以存其聲。溫誌鵬這三首為甘明超撰寫的南音新曲可以說是二十世紀末“說唱南音”在錄音室環境中得以延續的又一例子。溫誌鵬曾為芳艷芬撰寫過“芳腔新唱”中的《洛水恨》及為葉慧芬、新劍郎撰的《牡丹亭驚夢之回生》等

¹ 詳見陳卓瑩(1952)、梁培熾(1988)及李潔嫦(1998)。

多首粵曲。九六年冬一共灌錄了三首南音，它們分別是《梵台遺恨》、《綺懷》和《魚家傲》。

負責演唱的甘明昭先生已年過八十，親自打拍板。伴奏樂師包括頭架梁耀華先生(椰胡)，袁恩排小姐(古箏)，余茂先生(洞簫)、吳詠梅女士(秦琴)，絲弦二胡(筆者)。操曲的地方位於九龍旺角，是在一間專教唱粵曲的「仙樂曲藝社」中進行的，最後的錄音則在香港銅鑼灣的一個專業錄音室。筆者本人雖有一些拍和粵曲的經驗及聽過不少南音，但拍和南音是頭一次。撰曲人基本上是創作了三首南音的全部唱詞，可以說是創作的前期，我有幸參予的是後期的創作及製作過程。本文將以當時的觀察為根據，集中討論三首“新作”的旋律佈局，樂師對唱者即興的回應及旋律的調式及其變化等等。

“譜”

當日發給樂師的譜與唱者用的曲本是完全一樣的，祇有唱詞，既無工尺(音高);亦無叮板(節奏)。曲本是用方塊字打好了影印發給樂師及唱者的，由於唱者甘明超先生年事已高，為了讓他容易閱讀，字體經過刻意放大。三首南音曲本上僅有的音樂提示為上下句的符號(單句號為上句;雙句號為下句)²及“上板”(即入拍之處)。

雖然曲本並無工尺，樂師的交談仍以工尺為唱名，但到要把大家並不一致的兩段序(前奏及過門)記下來時，用的是簡譜。而所用的曲本卻實實在在是樂師們的“譜”。可見中國傳統“譜”的觀念，絕不局限或拘泥於工尺或叮板之有無³。除了已熟的板面及上下句過序外，樂師拍和(伴奏)唱者的旋律，有時是“追腔”(一種粵曲拍和中的模仿式對位，詳下文)，亦有時是齊奏，要有唱詞才可知道每句旋律的大概走勢。唱者除了上下句落音(終止音)必要符合既定程式外，其他的旋律(腔)基本上是用「依字行腔」的方法創作出來的。所以樂師需要與唱者一同看曲詞，亦同時作相應的「依字行腔」。當然，樂師主要是聽了唱者的起句才拍和的。但若對唱者將會唱的旋律有心理準備，則反應會更佳，故需看曲本。換言之，曲本亦是樂曲的“譜”。以下是本文討論中經常出現有關南音的術語：

南音的上句以尺音(re)收;下句以合音(sol)收。“拉腔”一般用在南音段落的尾句，把最後一字拉長。“依字行腔”是南音、粵曲及粵劇的主要旋律創作手

²目前流行的粵曲曲本亦一樣不標明工尺(新小曲或特別安排的板腔除外)。而近年不少作為教材的曲本則會點明叮板及上下句符號。

³明代朱權的《太和正音譜》亦一樣無工尺，但有平仄譜。

法之一，是因應唱詞本身的語言相對音高，把旋律創作出來⁴。“追腔”是南音、粵曲及粵劇的拍和手法之一，樂師通常在唱者開腔的頭幾個字不伴奏，讓唱者清唱，但在唱者未唱完整個樂句之前，隨即模仿唱腔旋律，有短暫複調的效果。“拋舟”是南音的一種特別唱腔，通常用於加強情緒及戲劇性的地方，見下文。南音的伴奏樂器多用箏及椰胡，唱者多用右手自彈箏，用左手打拍板。本港著名瞽師杜煥即如此，多由其長期合作伙伴用椰胡拍和（見Yung 1976: 120-143 及榮鴻曾1997c: 297-317; 魯金1994: 189-192）。

“線”的多重意義

中國音樂雖然在二十世紀以來不斷受西方十二平均律所影響，但廣東南音基本上仍沿用傳統民間的七律。簡單地說，粵樂（包括南音）的傳統七律是將一個八度分為“大致平均”的七個音，組成一個不突出半音關係的音階。南音所用的兩種線為“正線”及“乙反”，二者均以七律為基礎。“正線”指椰胡以合、尺（sol, re）二音作為空絃音（定絃），所以又叫“合尺線”。線者，粵音之絃也。“正線”即以“合、士、上、尺、工”（sol, la, do, re, mi）五音為旋律骨幹音的調式。“乙反”亦同樣以合、尺（sol, re）定弦，同樣是“合尺線”，但卻以“合、乙、上、尺、反”（sol, si-, do, re, fa+）五音為旋律骨幹音的調式（見譜例一）。故若以定弦來理解線，便不應稱為“乙反線”⁵。但因經常是“正線”轉“乙反”，不少行內人亦習慣了把“正線”轉“乙反”說成是“正線”轉“乙反線”，如此一來，“線”一詞便多添了另一層含意，有接近西方“調式”的意義⁶。而對今日的胡琴手而言，以上兩種對線不同的理解均會涉及指法上的改變，在這情況下，線便有“指法”的含義。而在這方面在不同的樂器上可能會有不同的理解，對粵曲及南音的唱者而言，“正線”與“乙反”是兩種不同的唱法。

實際上在今日的南音及粵曲中“正線”轉“乙反”並未轉定弦，祇是轉了徵調式的五聲音階結構⁷。正線與乙反均為徵調五聲音階，皆以合（sol）為終止音，但音階結構不同。正線除了以合、尺及上三個音為主外，還會用“士、工”（la, mi）二音；“乙反”則甚少用盡量避免用士、工二音，而以“乙、反”（si-, fa+）

⁴有關“依字行腔”和“問字羅腔”的討論，見陳守仁（1996: 17）。

⁵線在粵劇、粵曲、南音有多個不同的含意。若以“正線”（即“合尺線”）是椰胡以sol, re為空弦的理解，則“乙凡線”應是椰胡以si, fa#為空弦的意思，此定弦在南音，粵劇及粵曲均不用。就所知，僅在早期粵樂（廣東音樂）《七重天》及《上雲梯》二曲用。

⁶Bell Yung亦提出過粵劇中線的三層不同意義（1989: 126-7），但未涉及指法與兩個同主音但不同調式結構的徵調音階的概念。

⁷以註5對線的理解，轉線應是如“正線”轉“反線”（“合尺線”轉“上六線”）般轉定弦，即胡琴的空弦從sol, re轉為do, sol, 低了一個四度。因把正線原來的內弦的唱名變為外弦唱名，故稱“反線”，此線南音不用，但在粵曲粵劇則常用。

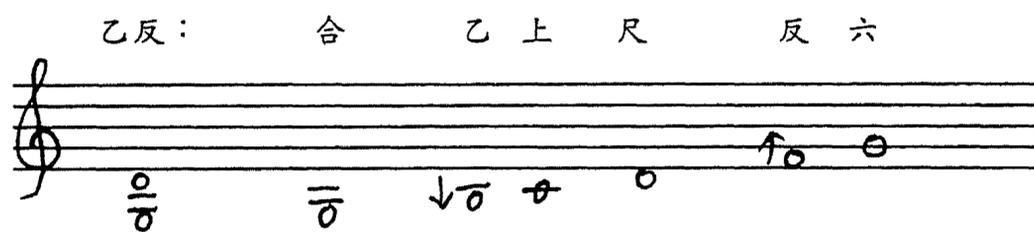
二音為主，因而為名。由於強調乙、反二音，效果較正線淒苦，故“乙反”又稱“苦喉”，所以“乙反南音”又稱“苦喉南音”⁸。

在不用記譜的情況下，“正線”與“乙反”對唱者及樂師來說是兩種不同的唱奏方法。從西方的音階結構看來，“正線”及“乙反”比較接近兩個不同音階結構的同主音調式⁹。可是，粵樂中不少“乙反”的樂曲是用士工線(la, mi 弦)記譜的，姑造成了不少混亂。例如流傳甚廣的《粵樂名曲集》(曹百章 1932)中即把原用正線記譜的乙反樂曲的(sol, si-, do, re, fa+)記成(la, do, re, mi, sol)。這若仍用七律體系的樂器演奏，效果是十分接近的。所以不少人(如已故王粵生師傅)會把“乙凡”比作西方音樂的小調式(minor mode)。其實應該說是相當於西方中沒有導音(leading-note)的小調式，因其音階(la, ti, do, re, me, fa, sol, la)中的sol不升高為導音。但在觀念上“正線”與“乙反”的關係，與西方大小關係調是頗有距離的；若說是兩個不同音階結構的同主音調式，則更為準確。

譜例一



定弦



定弦

板面

參加了幾次操曲後，發覺三首南音的音樂結構是各自有其格局的（見表一至表三）。如《梵台遺恨》一開頭即以原來器樂前奏（即“板面”）的旋律，填詞作為唱段，這在粵劇及粵曲中的南音唱段是有不少先例的¹⁰，但在說唱南音中則較為少見。一般在茶居的“說唱南音”均以“板面”（純器樂前奏）開始，然後

⁸ 乙反南音另外又叫做“梅花腔南音”（陳卓瑩1952: 106）。

⁹ 其實粵樂“正線”與“乙反”的關係，在觀念上即相當於潮樂的“輕三六”與“重三六”調；亦與客家漢樂的“硬線”與“軟線”及秦腔的“歡音”與“苦音”一脈相承。

¹⁰ 如唐滌生《再世紅梅記》中〈觀柳還琴〉填南音長序：“仙山有跡阮郎通湖邊再認仙蹤……”及潘一帆《願為蝴蝶繞香墳》中填南音短序：“思君當年共我相親三年來！”

唱者先唱出一些吉祥的說話，才入正曲¹¹。在此情況下，“板面”實有喚醒聽眾注意的序幕作用。但對錄音演唱來說，上述的作用已不大。

三首南音的板面均有不同的安排。《梵台遺恨》用的是最常聽到的“八板南音板面”，但是將這段器樂前奏的旋律填詞來唱，亦是把器樂聲樂化的法。對聽慣南音的聽眾而言，這種唱板面的安排，旋律雖然熟悉，但不是習慣的器樂“板面”，可能有新鮮感，加強了聽眾對唱詞的注意力，但不一定認得是南音，或以為是在唱粵曲中的某小曲。一直到唱完“板面”，開始了清唱散板的“傷心地”三字，再聽到南音的典型過門：03 235 35後，聽眾方肯定知道這是南音了。

《綺懷》一曲用的是較少聽到的“十板南音面”，較“八板南音板面”長，而《漁家傲》則用正線短序，即長板面的最後一板。但《綺懷》和《魚家傲》二曲開頭所用的“板面”均不唱，作一般的器樂前奏用。據撰曲者溫誌鵬說，他是故意選三個不同的開頭，目的是使三曲有所分別，避免千遍一律的效果。

南音的音樂對比：調式與板式的運用

三首南音均以傳統的正線為基調（詳上文），調高是一致的。而《梵台遺恨》及《綺懷》二曲則在曲中採用了從“正線”轉到“乙反”、後又再轉回“正線”的手法，在旋律及調式上有所對比。此乃離調（式）後再返回原調（式）的手法。《漁家傲》曲中沒有乙反唱段，僅用板式的變化作為音樂對比的手法及作段落的標記。

《梵台遺恨》在唱完板面後，起式的“傷心地”三字是散板，到“落花天”的“落”字才“上板”（即入拍），一直以正線唱了約九分多鐘，唱到一下句“薄酒一杯家萬里，（可惜我）囊空難設別離筵”一句時，突然轉乙反，在最後的“筵”字拉腔後，重唱“難設別離筵”一頓¹²，唱者便稍作休息，由樂師奏出“乙凡長序”（乙凡調的間奏曲）。以音樂的佈局而言，唱了九分多鐘正線後，聽眾已習慣了正線的旋律及不斷重覆的正線過門，突然從正線轉到乙反，效果非常富戲劇性，頗有西方微模音樂（minimal music）中，在長時段重複後出現新素材的效果。另一方面，在音樂上提示了聽眾即將發生的改變，到重唱“難設別離筵”之時，更清楚地以拉腔標明段落的結束。而僅用“乙反”唱了一句下句後即由樂師奏乙反長序，亦是一個頗具心思的設計。若聽者仍未察覺已發生的音樂（調式上的）變化，這段器樂過序正好一再強調了乙反調式，亦清楚地宣佈了下面乙反唱段的來臨，為聽者情緒變化作了充分準備，是將乙反正常化的手段。乙反長序

¹¹ 如杜煥在茶樓的錄音（Bell Yung 1976）。

¹² 一般人稱之為「唱重句」，實則是「重頓」。

後的乙反慢板(臨別叮嚀莫教魚雁鮮)可以說是名正言順的乙反了。以乙反(苦喉)唱出惜別之際的情景，最適合不過。

乙反慢板(薄酒一杯家萬里...)亦唱了近七分鐘，此段唱完後再以“乙反序”作結，作用是結束上段的內容及情緒，同時亦是一個段落的標記。接著的“中板”(分飛燕...)，仍以「乙反」唱出別後的心情。與前從“正線”轉“乙反”一樣，返回正線時，從乙反的“但係春花今勝去年艷”一句，接正線的“勝過我地相攜見...”，亦是在全無提示下直轉“正線”的。用正線唱出僅此短短的下句後，即由樂師奏出正線短序，有明確調式的功能，然後才正式接上一段正線慢板(佳期誤...)。撰曲者在這段“正線慢板”中第四句開始用了「迴文」的技巧，即唱完一句後，把同一句的文字從尾唱回頭：“焰情滅了纖情緣，緣情纖了滅情焰”¹³，這手法一直用至“慢板”完結。此後心情一轉，“慢板”亦了。樂師即奏“正線短序”以收拾唱者以及聽者的心情，直接最後的“正線中板”(春雨江南均走遍...)，空匆之情洋溢在較爽的节奏中，最後終於無奈地拖慢(情絲不能剪...)作結。以上便是《梵台遺恨》一曲在調式及板式上的佈局，其段落完全用調式及板式上的變化及不同的過序來劃分，見表一。

《綺懷》一曲對“正線”轉“乙反”安排便有所不同。首段正線慢板唱了約十分鐘，直接在上句“無端泣咽紅淚降，擁伏薰籠培感傷”轉乙反，而其下句“莫非花逢暴雨，怪底郎冶蕩”即用“拋舟腔”，“抑或驚心太上把情忘(拉腔)”，才由樂師奏出乙反長序。《梵台遺恨》在乙反長序後接唱的是“乙反慢板”，而《綺懷》則不同，直入乙反中板(幾度花街密約偷倚傍...)。此段後完結後亦不再用乙反長序作段落的標記，反而是直奏正線短序引入尾段的正線慢板，可見其板式及調式的佈局與《梵台遺恨》各有千秋，程式並非一成不變，更可靈活運用。見表二。

《漁家傲》曲中則沒有乙反唱段，故聽不到這個乙反長序。但其中用了一個新序(在慢板尾句“羞逐長安社中兒”之後的過門)，把全曲兩個主要部份分開，其板式的佈局如下：短序-慢板-中板(慢收)-新長序-慢板-中板(慢收)，見表三。曲首及曲中的序是有結構功能的，它們有連接、提示及對比的作用。而樂句之間的短序則有拍和、襯托、連接上下句的作用。

在調式的選擇上，南音僅有正線和乙反兩種。與其說是調式，亦可說是兩種唱法。所以如何運用這兩種調式或唱法，亦即整首南音的旋律佈局，在音樂設計上是具關鍵性的，其安排亦接近西方作曲的考慮，不過並非事先寫在譜上的，而是唱者在操曲的過程中「唱」出來的。這兩首南音的佈局是，正文用正

¹³注1提及潘一帆編撰、芳艷芬主唱的《願為蝴蝶繞香墳》中的南音唱段亦用了迴文南音：“哀也愛，愛也哀.....”

線，尤其敘述性強的段落，多用正線慢板，亦即一般南音最常聽到的旋律。其特點是出速度緩慢，字與字之間多有腔相間接（即一字多腔 melismatic）。乙反則留給較淒苦或感情較豐富的段樂。而最投入或全曲的高潮多用拖腔及拋舟腔來表達，例如《梵台遺恨》中乙反慢板的尾句“忍不住疏疏情淚落襟前”，《綺懷》中乙反慢板的“莫非花逢暴雨怪底郎冶蕩”，便用了拋舟腔。

另一個加強感情表達的方法是唱重句，例如《梵台遺恨》中剛轉乙反後，“囊空難設別離筵（拖腔）”一句便用了重句（重複難設別離筵）及在拖腔。

《綺懷》中剛轉乙反後的一句“莫非花逢（拋舟）暴雨怪底郎冶蕩，抑或驚心太上把情忘（拉腔）”便結合了「拋舟腔」、重句及拉腔三種加強感情的手法。

拍和的角度

正線與乙反各自有不同的板面及過序，樂師是完全靠聽覺去拍和的，即聽到唱者唱甚麼使用甚麼過門去襯托。南音的前奏及過門（均可稱序）是有一定程式的。由於上、下句的落音（結句音）不同，過門亦分上下句，樂師是不可能配錯適當的過門的。樂句中或有因曲詞上的變化而使旋律有即興的成分，但大抵仍是有規律可尋的，加上各式的過門是不斷地重複的，拍和過一次後，要跟得上唱者困難不大。

除了過門外，較講求樂師的經驗、聽覺靈敏度及即時反應的便要數南音拍和中的「追腔」了。通常在句子開首的幾個字，或唱者在句首臨時加的一些口頭禪式的「襯字」（如“佢又話”、“做乜”、“誰知佢”、“點解”等等），樂師是不會和唱者一起齊奏的，而是停了下來，讓唱者先把唱詞唱出後才加以模仿，這完全是靠樂師的即場反應及聽音能力。當樂師進入的時候，唱者仍未唱完該句唱詞，因而產生了短暫的模仿式對位（imitative counterpoint）。但這類模仿大多在樂句的尾部與唱者由分而合地以齊奏作結。所以南音的織體（texture）是時而是模仿式複調，時而減字式的托腔，時而支聲複調，又時而齊奏。

樂師與唱者確有齊奏的時候，但這僅會在一些大家都熟悉的拉腔或拋舟腔的既定旋律中發生。而其它的時間，除了追腔以外，樂師是邊聽邊跟著唱者旋律的走勢而奏的，故不會絕對地齊。唱者有隨時轉線（調式）及板調式的可能性，這當然與唱詞的內容及情緒有關，但事先樂師是無需知道的（譜無註明），但一聽唱者轉了乙反，或板式與速度有所變化，樂師自然會奏出相應的乙反拍和樂句，這是凡懂南音及粵曲拍和的樂師必然的反應。唱詞的字數表面上頗整齊，但由於唱者是依字行腔，字數的組合及落點完全由唱者即場決定，未可預知的即興成分頗高，故樂師要十分留意唱者的旋律、節奏及速度的變化，其中一半是跟，一半是猜度的，這亦是拍和的樂趣所在。當然，唱者的旋律若與樂

師猜想有距離時，樂師便要第一時間跟隨唱者的旋律，故樂師的即場反應是拍和的基本要求，而這種即場反應的能力當然是建基於對南音音樂語匯的熟識。

創作的分工

首次操曲後，筆者第一個問題是：曲中的板式及調式的安排，如散板，慢板，中板的交替運用；又如正線，乙凡的轉換，是唱者還是撰曲人的決定？因曲本上從無提示。後來請教溫誌鵬，原來他與甘明超在度曲時已有了大概共識，但最終決定仍在唱者。如上述的轉調式手法，便是甘明超的個人處理。溫誌鵬說他撰曲時大概定了那一段用正線，那一段用乙反，但並未有具體指示如何轉法，亦未有想過唱者會在哪一句先轉乙反，哪裡由樂師奏出乙反的長序，才正式唱“乙反唱段”的處理。而唱者亦不是一開始便作出這樣的處理及安排的。一切都是在操曲及最後錄音中不斷修改的結果。這充份反映出後期的操曲對全曲最後的音樂結構有更大的影響。就以《漁家傲》為例，第一次操曲時的唱法是從“但見一江春水滿”的“滿”字入板，但最後錄音是接著的“拂岸楊柳依依”中的“楊”字才入板。而操曲時“秦皇漢武俱往矣”至“逍遙物外展那青冥翅”一段並不是如最後錄音中唱中板，而是唱慢板的。撰曲人在聽完操曲後，即要求唱者把《漁家傲》唱爽一些，所以後來把這段慢板變為中板是與這個要求吻合的。

《梵台遺恨》亦有類似的情形。錄音中是從“薄酒一杯家萬里”一句轉乙反的，但操曲時此句仍唱正線，在後一句“可惜我囊空難設別離筵”才轉乙反。記得在首次操曲時，甘明超在唱完此句後便停了下來，對樂師說明：「這裡轉乙反。」其實他不說明，樂師已跟著他配以乙反的拍和樂句了。更有趣的是，在說明後的幾次操曲中，唱者亦會不時改變轉乙反或正線的地方，樂師亦會自動隨唱者而變其拍和。這其中包括了唱者的不斷揣摩嘗試，亦或許有時是忘記了，樂師會相視一笑，但會準確無誤地作出合適的拍和，這是創作過程的自然現象，亦可見南音說唱的“即興性”。

即興

說到“即興”，一般會意味著記譜不完備，樂師隨意加花，或唱者興之所至，可隨意胡為等較負面聯想。但經過這次南音創作的觀察，更加強我過去對中國傳統音樂的認識：“即興”絕不能亂來。“即興”是唱者與樂手基於某樂種音樂語言的深切認識後在演出上的靈活交流及適應。在靈活的創作背後是明顯地有一套不成文但十分清楚的規律的。若不懂或不通透這套規律而胡亂“即興”一番，是會出洋相的。而在隨意的程度而言，唱者會較樂師大，樂師是自然會

跟的。但當中亦有出現過幾次唱者並未依照事先說好了的唱法，樂師亦作了相應的伴奏，事後大家提醒唱者，指出與原意不合，唱者有時會作出修正，有時會堅持新的唱法，而最後的錄音定本是經過多次反覆“即興”與嘗試的結果。在沒有記譜及事先知會的情況下，樂師是基於對南音的音樂語言的共識和經驗，隨著唱者的“即興”去拍和的。除了個別的“加花、減字”，大體上各樂手的拍和樂句是一致的。經過幾次操曲後，個別相異的地方亦會自覺地追隨頭架的玩法。

在既定材料及重複中的創意

無可否認，南音內有不少重覆的樂句及過門，而且亦頗為程式化。唱者的旋律主要是結合依字行腔式的創作及上下句終止音的程式。伴奏樂師的拍和亦是結合既定過序及追腔二者。所以聽南音的確有周而復始的感覺，而樂師們更以“遊花園”來形容這種音樂形式(包括唱及拍和)。這些程式化的成份亦是大部份說唱曲藝所共有的。音樂程式化可以使聽眾注意力更集中於曲詞、人物及故事的發展等等。若不是依賴一個既定而大部份程式化的架構，故事的敘述就會更難。那麼南音的創意在那裡？從音樂上的角度而言，唱者的唱法(正線或乙反)、何處用拉腔、拋舟腔、不同板式的運用、板面與過序的選用及安排，基本上是以唱者的唱法為依歸。以上種種，不同唱者在同一曲的南音是各師各法的(可比較白駒榮、杜煥、新馬師曾、及阮兆輝的《客途秋恨》)，其創意亦在於各唱者相異之處。而樂師除了在既定過序及追腔外，會在唱者的樂句之間或長音中加花，造成短暫的複調效果(可參考中板唱段的伴奏)。這些既定程式以外的拍和，即興的成份比較高，但絕非隨意之伴奏，而是對南音的音樂語言有了內在化的通透掌握才能施展的即場反應。所以帶領聽者“遊花園”的是經驗豐富的導遊(唱者及樂師)，他們的處事及應變能力足以提供“遊客”(聽眾)三次舒適妥貼又時有驚喜的音樂旅程。在既定的音樂程式及素材中組織三次感受及內容不同的音樂“遊花園”，導遊就是以調式及板式的變化使旅程多姿多采，用周而復始的過序去連接不同的旅遊點，用重句、長序、去組織整過旅程的結構。在《梵台遺恨》中應用迴文，與在《漁家傲》後半段集前人句及三首南音中的不少典故，則是文人創作南音的特點。所以唐建垣形容溫誌鵬這三首南音為“雅詞南音”。至於表面上充滿文人氣息而實有記托的唱詞，則聽者自己可揣摩箇中奧妙。

(一九九六年九月初稿，未刊，二千年五月年底完稿。)

表一：「梵台遺恨」的板式與調式佈局

比例	線	板式	每段長度	首句 - 結句	全曲時段
正線 9'21"	正線	八板板面	1'16"	作繭春蠶..... 絲輕易斷怎相連。	1'16"
	正線	慢板	8'5"	傷心地，落花天..... 長亭拗折柳含煙。	9'21"
乙反 10'06"	乙反		1'5"	薄酒一杯家萬里， 可惜我囊空難設別離筵(拉腔)。	10'26"
	乙反	長序	26"		10'52"
	乙反	慢板	4'41"	臨別叮嚀莫教魚雁鮮 (拋舟)忍不住疏疏情淚落襟前。	15'33"
	乙反	長序	27"		16'00"
	乙反	中板	3'27"	分飛燕， 但係春花今勝去年艷，	19'27"
正線 9'	正線	放慢	6'33"	勝過我地相攜見， 可惜明年花更好，知與誰聯。	
	正線	短序			
	正線	慢板		佳期誤， 收拾愁心把餘情檢， (迴文始) 焰情滅了織情緣.....	
	正線			先醉意時揮利劍(迴文終) 情絲難斷總相連(拉腔)。	26'00"
	正線	中板	2'27"	春雨江南均走遍，..... 死生難割百日緣。	28'27"

表二：「綺懷」的板式與調式佈局

比例	線	板式	每段長度	首句 - 結句	全曲時段
正線 10'04"	正線	十板板面	1'17"		1'17"
	正線	慢板	8'47"	歌殘全縷，夢醒瀟湘 翻飛蝴蝶睡海棠。	10'04"
乙反 7'16"	乙反		7'16"	無端泣咽紅淚降， (拋舟)莫非花逢暴雨怪底即冶蕩， 抑或驚心太上把情忘(拉腔)。	12'15"
	乙反	長序			12'40"
	乙反	中板		幾度花街密約偷倚傍 今日卿卿別抱琵琶唱(吊慢)， 莫怪揚州薄倖啣個杜郎(拉腔)。	16'58" 17'20"
正線 5'28"	正線	短序	5'28"		
	正線	慢板		應是生前睺下相思賬 盡教一蓑煙雨學楚狂(拉腔)。	22'48"

表三：「漁家傲」板式佈局

比例	線	板式	每段長度	首句 - 結句	全曲時段
慢板 5'55"	正線	短序	0'13"		0'13"
	正線	慢板	5'55"	但見一江春水滿 鳥飛兔走快遷移。	5'55"
中板 1'49"	正線	中板	1'49"	秦皇漢武俱往矣	
				逍遙物外展那青冥翅，	7'44"
慢板 4'56"	正線	慢板	0'30"	羞逐長安社中兒(集句始)。	8'14"
	正線	新長序	1'09"		9'23"
	正線	慢板	3'17"	莫思身外無窮事 早衰多是出頭枝 楊柳風多不自持(集句終)。	12'40"
中板 1'46"	正線	中板	1'46"	不管誰興替.	
				滿日落霞如散綺(吊慢)，	14'26"
慢收 0'44"	正線 (尾聲) 慢板		0'44"	管甚麼橫來風雨， 莫負那酒香紫蟹切鱸魚。	15'10"

《梵台遺恨》

[八板南音板面] 作繭春蠶，堪憐，絲自纏，絲絲纏來萬緒千端剪不斷。
可教兩顆心兒牽。日思夜纏，則怕離愁，紅啼綠怨。
一朝分攜奈何也，情絲牽縛路八千，容易斷，
絲輕易斷怎相纏。

正線慢板

傷心地 [上板] 落花天。(今日) 重臨舊跡(可惜) 蹤影杳然∞
(睇吓) 滿日落紅飛點點，撩人孤另燕翩翩。
才情早共黃土掩，架裳一襲不許記掛從前∞
可奈未了情心常把塵埃念，梵經不唸我唸情箋。
(我) 愛花深恐污泥玷，惜春鎮日抱花眠∞
蓮台有戒忘不了花濃淺，粉漬脂痕夢寐牽。
(我) 禪房入定卻被花香染，花魔月障去來纏∞
最苦寂寞春宵花絮亂，空山靈雨欲曙寒天。
一夜敲窗又有多少花魂損，(我) 愛花情切(至有) 踏芳園∞
葬玉埋香渾似情心殞，驀憶伊人(佢) 更在水涯邊。
當時錦字同心篆，於今情愛(都) 兩茫然∞
送伊江干怨煞途程短，長亭拗折柳含煙。

[轉乙反] (我) 薄酒一杯家萬里，(可惜我) 囊空難設別離筵(拉腔) 難設別離筵∞

[乙反長序]

乙反慢板

臨別叮嚀莫教魚雁鮮，最苦懷人惆悵秋水望穿。
會少離多能無怨，(唯有) 強顏歡笑欲語無言∞
欲言驚動愁心轉，不道衷腸惟待夢魂牽。
剛送春歸又送伊人遠，依依難捨渡江船∞
楚峽猿哀魂欲斷，鷓鴣偏傍柳堤喧。
一片征帆何日見，(拋舟) 忍不住疎疎情淚落襟前∞

[乙反長序]

下有間線者為重句，() 內者為唱者所加，[] 內為器樂過門或音樂提示。

¹⁴ 蒙溫誌鵬先生允許刊載這三首二十世紀末香港南音新作的附錄，僅此致謝！

乙反中板

分飛燕，泣啼鶻。別後蓬山時想念，思人夜夜夜難眠∞
尺素唯求投半寸，吝惜雲中翰墨未擲蠻箋。

隻字片言解得相思願，不知相思孽債是苦還甜∞
長別倍憂情義變，莊生迷夢終日候歸鞭。
十二欄杆曾倚遍，皓月盈虧，幽夢一簾∞
為伊改盡春風面，伏欄清露病恹恹。
辜負了陽春花吐艷，蜡炬成灰思悄然∞
枕函淚共階前雨，隔個窗兒滴到明天。
天差別意把情愛驗，恩深義厚不是朝暮緣∞
別意離情誰能遣，(唯有)期於來日(我哋)共醉花阡。
但係春花今勝去年艷，[轉正線放慢]勝過我哋相攜見。
可惜明年花更好，知與誰聯(呀...)∞

[正線短序]

正線慢板

佳期誤，滯蘭船∞
三度杏樑棲紫燕，一聲無語報王孫。
別後心期和夢杳，繁華夢醒去逃禪∞
削髮拋家非吾願，慈航未渡苦海無邊。
(我)收拾愁心把餘情檢，[迴文始]焰情滅了懺情緣∞
緣情懺了滅情焰，轉去還來恨心牽。
牽心恨來還去轉，線斷牽絲斷續延∞
延續斷絲牽斷線，劍利揮時意醉先。
先醉意時揮利劍 [迴文止]，情絲難斷總相連(呀...)∞

[正線短序]

正線中板

春雨江南均走遍，謝家池閣在誰邊。
見不到窈窕粧台紅粉面，聽不到叮咚環珮陣陣傳∞
砌下殘英如雪亂，(我)護花心事託嬋娟。
無可奈何花事損，空垂痴淚洒清泉∞
心魂早共天涯遠，情迷七竅似瘋癲。
簫聲吹落廣寒殿，[收慢]情絲不能剪，死生難割百日緣∞

[收序]

《綺懷》

[十板南音板面]

正線慢板 [食板面底板入]

歌殘金縷，夢醒瀟湘。廿四橋邊月昏黃∞
朱欄拍遍春風細，誰家水調唱滄桑。
清角吹寒情惘惘，重尋前事步河梁∞
猶記初度相逢心旌蕩，佢嘅秋波百媚教我意醉心慌。
把臂同攜油車往，羞看雲月遠山長∞
卿佢芙蓉面暈真色相，櫻唇未啟(經)已吐芬芳。
共嚙瓊漿和蜜釀，軟不勝嬌倚玉床∞
鳳帶蠻腰輕解放，馨蘭暱語滅銀缸。
脂痕印在碧紗帳，畫屏金鏡賦高唐∞
紅浪襟覆(在)冰肌上，雲鬟斜軀枕函香。
佢仲嗔郎蠢鈍人魯莽，還迎欲拒卸綃裳∞
巫峰楚岫同遍賞，菱荷隱約躲鴛鴦。
雙星此夜依銀漢，翻飛蝴蝶睡海棠∞

[轉乙反] 無端泣咽紅淚降，擁伏薰籠陪感傷。

莫非花逢暴雨 [拋舟] 怪底郎冶蕩，抑或驚心太上把情忘(拉腔)把情忘
∞

[乙反過序]

乙反中板

幾度花街密約偷倚傍，人海情通一瓣心香。
閑來私會有不絕情話講，纏綿悱惻不計時間短長∞
(我)踪跡遍踏城鄉里巷，相思譜贈字字成雙。
思卿才貌心神喪，(我)捧卿肖像也可潤詩腸∞
百日春光原有限，花蜂最是慣無繮。
只怕鶯老花殘情轉薄，徒將幽恨說炎涼∞
嚙臂留痕添韻事，癡鸞倒鳳夜未央。
我愛卿憐何止三千丈，蓮絲情繭怎尺量∞
孰料花朝才到春三月，伊人驀地上雕鞍。
雁札魚書東瀛杳，補天無計怨媧皇∞
有陣坐擁鸞巾傻傻惹，試過煮巾療病作仙方。
悲秋吟盡又傷春句，飛鴻目送盼徹衡陽∞
潘鬢沈腰空把才華葬，消磨壯志尤怕鏡台看。
今日卿卿別抱琵琶唱(吊慢)，莫怪揚州薄倖啲個杜郎(呀...)∞

[正線短序]

正線慢板

應是前生賒下相思賬，緣何燒錯斷頭香。
一夕溫存投孽網，害苦我玉壺煮字嘆更長∞
轉瞬杏花雨濕柳岸，穿簾雙燕探蕉窗。
錦瑟怕貽春風映，絃空不上免悽惶∞
莊生蝶夢空惆悵，浩愛情深何竟會化參商。
廉潔自持該無恙，愛煞不思量處亦思量∞
你知否我別後苦思減盡風流樣，情愛難求地老天荒。
長橋未斷東流水，不覺飛花月影都揉碎，盡教一蓑煙雨學楚狂∞。

[收序]

〈漁家傲〉

[南音短序]

正線慢板

但見一江春水滿，拂岸(起板)楊柳依依。
陰晴雨雪不礙垂綸事，釣得細鱗巨口我一樣咁歡愉∞
浮生大夢如彈指，焉及我青莢笠兮綠蓑衣。
放舟湖海攜酒食，對住的鷗盟酒侶(呢)你話樂何如∞
有陣桃花零落胭脂雨，御風玄鳥影參差。
九畹清香乃係汀蘭岸芷，芰荷深處躲鷺鷥∞
凌波微步何旖旎，湘靈鼓瑟動吟思。
風遞梵鐘傳古寺，(佢哋)漁歌互答放俚詞∞
欸乃數聲撐棹至，扣舷擊楫意猶癡。
成敗興亡瞬即成歷史，烏飛兔走快遷移∞

正線中板

秦皇漢武俱往矣，銅人仙掌空嘆逝者如斯。
南朝金井殘玉樹，北國宮門滿黍離∞
荊軻慷慨歌燕市，嚴陵磯畔理釣絲。
滄浪屈子曾述志，遊山謝傅鑄佳辭∞
將相王侯一例同生死，不分賢愚貧富與妍媸。
北邙山下荒塚無栓次，王嬙西子老去戀明時∞
人生到處知何似，雪泥鴻爪君你可曾知。
逍遙物外展那青冥翅[吊慢]，[集句始]羞逐長安社中兒[拉腔]∞
(李白行路難)

[新正線長序]

正線慢板

莫思身外無窮事，早[起板]衰多是出頭枝。
(杜甫絕句漫興) (清陳群江行題紅葉)

萬里家山歸養志， 三年謫宦此棲遲∞
(唐黃滔下弟東歸留辭刑部鄭郎中試) (劉長卿長少過賈誼宅)

自是桃花貪結子，無限閑愁總未知。
(王建宮詞) (蘇軾薄命佳人)

年年歲歲花相似，未見開時見落時∞
(唐劉希夷代悲白頭翁) (清黃之雋楊花)

古往今來只如此，樂人爭唱卷中詩。
(杜牧九日齊安登高) (韓送鄭員外)

日長睡起無情思，楊柳風多不自持∞ [集句止]
(楊萬理閑居初憂) (溫庭筠舞衣曲)

正線中板

不管誰興替，孰是非，扁舟一葉任遨馳∞
鱖魚肥厚蓴羹美，斜風細雨不需歸。
白髮魚樵同江渚，春花秋月譜入檀板新詞∞
百歲流光消磨易，賞心樂事且為之。
何用悲歌聲變徵，山山水水永相宜∞
功名富貴無尋處，武陵有路自心知。
滿日落霞如散綺 [吊慢]，管甚麼橫來風雨，
莫負那酒香蟹紫切鱸魚∞

[收序]

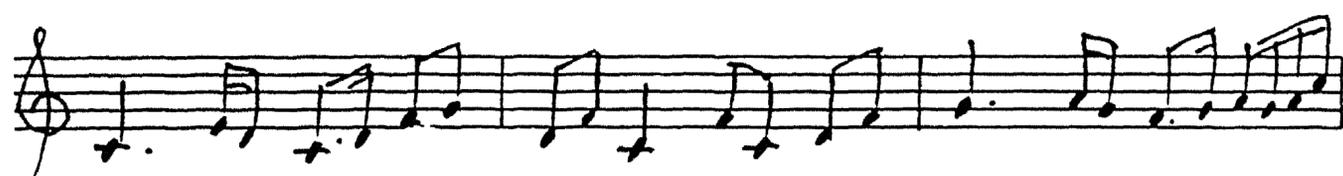
綺懷

十板南音面板



綺懷

十板南音面板



參考資料

曹伯章（天雷）等譯聲

1932 《粵樂名曲集》（初版）無錫兒童出版社，十冊，每冊30頁；

1953-54 上海國光書店再版；1971 香港信成書局再版（李笑天等編），共三冊；八十年代末香港信成書局重印（李笑天等編）上、下冊。

蔡衍棻

1978 《南音、龍舟和木魚的編寫》廣州：廣東人民出版社。

陳守仁

1986 “南音音樂引論：（一）曲式”《音樂與藝術》第六期，香港：音樂與藝術出版社。

1996 《粵曲的學和唱》（第二版）香港中文大學粵劇研究計劃。

陳卓瑩

1952 《粵曲寫作與唱法研究》廣州：南方通俗出版社。Yung, Bell

1976 “Reconstructing a Lost Performance Context: A Field Work Experiment”
Chinoperl Papers, No. 6, Ithaca: Cornell University.

李潔嫦

1998 “香港地水南音初探”中文大學音樂系碩士 (M. Phil.) 論文。

此文稿沒有392-399頁。

梵音何勝世間音？

— 佛教日常課誦的音樂結構形態分析

摘要

現存於佛寺中的中國佛教音樂—梵唄，被許多學者視為具有唐宋古樂遺風的傳統中國音樂，或保存相當完整的音樂活化石；同時，亦有學者對佛讚與曲牌之間的關係進行比對分析，借以左証佛教音樂的悠久歷史（如袁靜芳）；然而，卻少有學者涉及當代佛教儀式音樂的音樂形態結構分析。著眼於此，本篇研究以文化分析為基礎（John Blacking所強調的Cultural Analysis），先行對寺院中的音樂教育和傳承情況進行調查研究，再對佛寺中日常課誦的音樂進行形態結構分析。有別於以往純音樂形態結構分析，本文研究的體裁除了一般具強烈旋律性的音樂外（如佛讚，偈子），非旋律性的旋律音樂（如轉讀，持咒）更是本文探討的中心，因為這種自由唸誦的音樂現象，不僅被佛教徒擬為《普門品》中『梵音海潮音勝世間音』的直接寫照，同時至今仍是佛教音樂學術界尚待解決的範疇（或許是分析著眼點的問題，而非音樂本身）。由此延伸至佛教音樂美學及實際音樂運用相互關係的探討成為必然。這份研究分析，對於中國音樂學術界在了解本身不強調音樂理論的佛教音樂而言，顯格外重要。

一、中國佛教音樂與其音樂分析

1. 梵唄

舉行課誦或任何佛事中所伴隨的唱腔及唸誦，在佛門裡統稱梵唄，並以此名稱與世俗“音樂”的概念區分開來。因此，大多數的文章或僧侶只要一提到梵唄，都會從其字面上的含意去著手，而朝向“遙遠的歷史”和“來自天上的音樂”兩方面去發揮及解釋。並且將今日寺中的梵唄溯及至曹植的“創作”，故有魚山梵唄之稱；但回溯其出處《高僧傳》則不難發現：梵唄的產生主要由於早期佛教自印度傳來時，為解決音韻上的問題，所發展出特有的一種詠經的方式。曹植或許可視為中國佛教音樂華化的功臣之一，卻無法論証梵唄是否為其之“創作”；再加上，佛教梵唄在歷經數千年的演化過程中，能保有多少曹植的“創作”，則值得我們深思；在佛教音樂學術界，有關梵唄的起源和古今梵唄的同質性則往往成為議論的焦點。本篇論文跳離歷史的迷罔，回到當今的現實條件，讓我們重新了解及定義當代佛教音樂“梵唄”。

2. 梵唄在運用上的情況及種類

現存於佛寺中的音樂和其它的宗教音樂相似，梵唄可按不同的使用時機分為：平日必須舉行的「日常課誦」及特殊時節所舉行的「法會儀式」，前者以寺院中的僧侶為對象所進行的自我修持功課，後者則以在家之佛教徒為對象的懺悔或超荐法會。無論在任何一種佛教儀式中，都是由不同內容的經文、詞句和咒語所共同組成，故在音樂的使用上，亦以配合儀式內容為主，而配上不同性質的梵唄；其種類大可規納如下：

(1) 讚

即讚誦。用於法會或儀式開始之前，有如序曲一般，而不同的儀式會安排不同的讚，來配合不同經文的須要。如：楊枝淨水讚用於有關觀音菩薩的儀式（大悲懺或誦持觀音菩薩普門品時）。這些讚，有如戲曲曲牌般，不同讚，則有不同的曲調。

(2) 誦

即誦經。因為在誦持經文時並無一個固定的曲調，每個人可在一定的規範內¹自由持誦，故又稱自由調；又因每個人所唱誦的曲調不同，而產數十或數百個不同曲調的獨立聲部共同堆疊而成的複雜音響²，其實際效果有如海浪之起伏般，一波接著一波而無間隙。

(3) 偈

每句大多有固定的字數，最常出現的有四、五、七字一句，而句數則不定，但多為偶數句，如：回向偈，每句七字，共四句；但亦有不固定字數，如：結齋偈。偈，有其固定的曲調。

(4) 咒

即咒語，為梵文之音譯，在儀式使用中，有其特殊的用途³。咒，有如誦經般每個人可有不同的曲調。但也有例外的情形，如：供養咒。

(5) 白

白文，大多使用於法會儀式中，主法和尚有如朗讀詩詞般的部份。在五堂功課中，只用於午齋唱完供咒後，由維那法師為大眾領讀的一小段白文。

¹ 誦經者的曲調，不要一層不變，要高低音區交替，但音區的使用不可太高或太低；並注意和其它誦經者的互動。

² 要達到此效果，須視參加儀式者對誦經方式的能力。

³ 咒，指不能以言語說明的特殊靈力之祕語。（《佛光大辭典四》,p3113）

(6) 禮拜唱曲

每段唱誦後緊接著頂禮膜拜的動作。如五堂功課中的「三皈依」或各種法會中的「諸佛名號」。有固定的曲調，在法會中被使用或變化得更為豐富精采。

(7) 佛號唱曲

稱誦佛名，但不禮拜，早晚課誦中，其被使用於讚後，且通常為三稱唸，若使用在法會中，除了前面所提及的用法外，亦用於法師們由主壇口移至其它壇口間的串場或連接功能。為一固定曲調反覆的使用。

讚、經、偈、咒、白、禮拜唱曲、佛號唱曲，這七項對佛教音樂劃分的方法及定議論據，對每位學者而言可能有所不同。但若從音樂的型態而言，絕大多數學者則不否認中國佛教音樂同時具有旋律型及非旋律型兩種：讚、偈、白、唱曲，屬於前者，擁有強烈的旋律性（見下文）；而經和咒則屬於後者，雖無強烈的旋律性，卻有其特性及音樂或宗教意含（見下文）。

3. 梵唄的音樂形態分析研究現況

中國佛教音樂—梵唄，被許多研究學者們視為具有唐宋古樂遺風的傳統中國音樂，或保存相當完整的音樂活化石；這些有關於音樂歷史年代的論斷，部分學者從現存的文字記載著手外，更有學者以佛讚與曲牌之間的關係進行比對分析，借以左証佛教音樂的悠久歷史。文獻考証方面以田青最具代表，而佛教音樂及民間音樂曲牌比對分析，則以袁靜芳為這方面研究的代表，如其所著之〈中國北方佛曲“十大韻”〉。但是，由於這兩類學者的著眼點莫過於應証中國佛教音樂存在於歷史的橫向性，而無法呈現音樂形態本身的縱向性了解。然而，和前二者以歷史途徑的研究相較之下，涉及當代佛教儀式音樂的音樂形態

結構分析則成為少數，如胡耀的〈我國佛教音樂調查述要〉，這篇八六年出版的文章，迄今仍為這類分析最重要的研究出版品。再加上，這類有關音樂形態的研究卻大多僅涉及到旋律音型的探索，而似乎完全乎略了佛教音樂中佔有極大比例的非旋律音型這一部份。著眼於此，本文對於梵唄的音樂形態分析的研究，著重在當代佛教文化的現實條件，並試圖對佛教音樂（旋律音型及非旋律音型）與其文化之間的關係進行探究。

二、民族音樂學的音樂分析策略- 文化分析法

1. 文化分析法的源起

已故的英國民族音樂學大師Johan Blacking在他的著作〈Venda童謠：民族音樂學分析的研究〉（Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis）(1967)中，除了在結論的部份重新回顧了他的研究總結，卻也在這份分析研究的基礎上提出了「音樂的文化分析」，這項於六十年代提出的理論被視為其對於民族音樂學理論的一項重要遺產。當今所有民族音樂學學者在著手音樂分析時，無一不在「文化分析」的架構下從事研究，並以其音樂分析所得的結果，去推論了解音樂和其它相關文化活動間的關連或彼此間的影響。

「文化分析法」的產生主要有兩個重要的原因：主要受到了Hans Keller、Alan Walker等人所提出的功能分析法(Functional Analysis)之影響，這種音樂分析法的主要論點在於每首偉大的創作都應被視為獨一無二的作品，且在音樂的安排上有其特有的邏輯，音樂分析者則要尋求「音樂背後的音樂」，而不是在於一般的創作規則，因為所有偉大作品的不同主題（或主旋律）差異在於表象，而非本質（194）。其次，加上Johan Blacking並不滿意於六十年代民族音樂學對於音樂分析及音樂風格比較研究的形式化，因為當時的學者對音樂形態分析，仍舊僅針對音層、休止和其它的演唱（奏）法（如：五聲音階的種類和上升四度或下降五度），而且大部份學者的分析無論在任何的情況下音樂形態均是相同意念和含意（196），這些結論完全乎略了不同情況下產生的相同音樂結構卻有著不同的意義。

2. 文化分析的目的

在以文化分析為方法對於Venda童謠的研究，Johan Blacking提出了兩項落實的方法，認為音樂分析在於追尋：

(1) 音樂背後的音樂

在尋求音樂背後的音樂，他指出許多童謠乃是Venda民族舞(tshikona)及少年（五聲音階）蘆笛舞中所用主題的變奏(195)。

(2) 音樂的文化基礎

Blacking同時認為音樂的形成是以其文化為基礎，如Venda童謠雖是以民族舞tshikona及少年蘆笛舞中所用主題的變奏，卻因為了合適兒童的音域而有特地裁剪的旋律。而音樂的型式則是成人輪唱歌曲的壓縮減質；部份並受到歌詞語法的影響。Venda童謠的節奏源致歌曲的功能基本的、歌詞型態、或和其它Venda音樂的同質性。因此，音樂形態結構中存在許多非音樂因素，並且是文化的具體表現(195)。

三、僧團的音樂觀與音樂教育

1. 課誦的重要性

在佛門中的音樂實踐是伴隨著不同的修行或法會儀式，在傳統中國佛教寺院的生活裡，各宗各派對於每日應有的作息，有著嚴謹的規範，何時何地要做何事，是絕對馬虎不得的。其中五堂功課，則是每天必定實行的修行儀規；誠如天主教的普通彌撒一般，對於時辰和儀式內容有著嚴格的規定，且天天如實舉行。對於傳統的觀念上而言，「五堂」所指的是早課二堂：楞嚴咒和大悲十小咒；而晚課三堂：彌陀經、禮佛大懺悔文、小蒙山施食。對於五堂功課的內容則有另一種說法，在佛光山寺的梵唄體系裡「五堂」，指的是五個不同的堂口⁴，分別為早課、早齋、午供、午齋及晚課共五種不同時間、地點舉行的不同儀規；其中早課、午供及晚課於大殿舉行，而早齋和午齋則在齋堂裡舉行。這些儀規有如天天例行的課業般，故稱五課；再者，修行者期望透過這些儀式，而獲取功德，故又稱五堂功課⁵。無論所指何意，從佛門留存至今的文獻資料中，可知中國傳統佛寺對於早晚課誦是非常重視的：在觀月興慈的《二課合解》中有「朝暮不規，猶良馬無僵」之喻，由此不難發現早晚課誦，是幫助僧人們激發佛性及約束惰性的良好方式；自東晉道安法師制定了僧尼規範的「常日六時行道飲食唱時法」起，同時亦逐漸形成了中國佛教特有以寺院為中心，大小僧侶固定共同參加早晚課誦的特色，並且延續到今天。另外，在不同的佛寺裡，對於無故不參與課誦的僧人，每個寺院更有各自處罰的規定及標準，如蓮池《雲棲共住規約》上集有「晨昏課誦，不得失時偷懶，違者依例罰錢十文」或《禪堂規約》裡規定「行坐課誦受食出坡等不隨眾者罰」的記載（張運華1998: 96-9）。這些的規定及處罰，無非為了讓正在學習佛道的僧侶們，可藉由大眾共修的力量及彼此的約束，達到修行的目的。故在整個早晚課誦的主要

⁴ 堂口，指的是於法會或儀式中不同的場所。

⁵ 在張運華《佛教儀軌》一書p97中，指的五堂為早殿主要課誦二堂，晚殿則有三堂。

目的與對象，仍在於修行著本身，而非如部份學者所指的主要稱誦的諸佛菩薩們，或與印度時期所稱梵唄的同意。了解佛法的意含和方便於記憶

早晚課誦的重要性，亦可由早晚課誦的功能性和內容來加以理解：一方面、修行者無論是借由讚佛、誦經、持咒、禮佛…等都可得到功德⁶，「功德」，在《勝鬘寶窟卷》上本（大三七，一一中）記載：惡盡為功，善滿稱德，又德者，得；修功所得也，故名功德也。（《佛光大辭典二》，p1566）。另一方面、借由對經文的誦讀，進而了解佛法的意含，其反應出早晚課誦有著大量的教育目的和功能；況且，這些經文透過歌詠的形式，則更方便於記憶。許多人認為早晚課誦或梵唄如同讚美詩歌般，主要於稱誦諸佛菩薩的慈悲及偉大，但也同時別忘了——背後可能隱匿著修行者功利的目的及直接誦讀經文所獲得到的宗教教育目的。舉行這五堂儀式時，寺中大小僧侶都須參加，在整個過程中，經文伴隨著不同的唱腔及唸誦（佛門統稱梵唄），加上數種打擊樂器（佛門統稱法器），於莊嚴的氣氛下共同修行。並藉由大眾共修的力量，將經文、梵唄、法器與修行者的心境緊密結合一體，達到以儀式來淨化心靈的目的。

2. 課誦音樂的功能

佛教音樂的功能的闡述在有關佛教音樂研究的範疇中，無論是古或今都占有大多數的篇幅。其中葉明媚曾歸納出了梵唄三點主要的功能：“為了清淨、平和人心以讚佛”、“其唱誦對身心有益，更可幫助解決眾生的煩惱”、“其唱誦能使人精神集中，去除慾念 (19??: 9)”。而依昭法師則以佈教者的身份，提出了“梵唄有人們內心誠敬表達，和息心停念的功用，亦可成為救護眾生，饒益眾生的呼聲，更能形成偉大的感動作用”之看法 (1993: 25)。

⁶ 功德，梵語guna，意指功能福德。亦謂行善所獲之果報（《佛光大辭典二》，p1566）。

不可否認地，無論佛教音樂的功能為何，都是取決於佛教義理及精神的目的。可以清淨、平和人心、對身心有益、解決眾生煩惱的是佛教教義和佛教音樂的結合體，而非音樂本身，故無法將音樂和佛教教理的因素獨立出來談論，大多僧侶們則也認為在佛教音樂作為自我修行目的的詠誦時，最重要的則是伴隨音聲的經文內容，而音樂本身音聲的美感則為次要（參考葉明媚 1990: 17）。梵唄，在佛寺生活中的地位卻有一定的重要性，梵唄有如溝通佛教教義和修行者心境的媒介；倘若沒有音樂的存在，經文的內容將難以感動禪修中的心境，再者，中國佛教特有地共修形態及其所產生的共修力量將不可能形成。

3. 課誦音樂的學習和教育

就傳統而言，佛門中梵唄的傳習是以口傳心授的方式及每日課誦的不斷練習。這樣的學習方式可使每個人在一定的音樂架構下仍有屬於自己的發展空間。在加上往昔，僧侶們在不同佛寺中的留動是很頻繁地，如此一來要大眾齊聲同唱則不是一件容易的事。但這個現象，卻因時代背景的不同而有所改變。本文以台灣佛光山東方佛教學院沙彌學園為例，來說明變遷中的佛教音樂教育。

在沙彌學園八十六學年度第二學期課程表中有一門稱為“五堂功課”的課，其每周由兩個五十分鐘所組成，且一至三年級的學生都有這一學門。在這堂課中的學習內容則因不同年級的學生而有所不同，例如在一年級的課堂中，傳授的是正板的日常課誦（基本唱讚）及淨土文、普賢十大願…等。至二年級的課程起，學生開始學習禪淨共修和蒙山施食等儀規及其應用梵唄。而三年級時，則開始一些非寺院日常生活的應用法事。值得我們加以深入觀察的是，“五堂功課”一詞如何的被使用在不同的場合，而逐漸抽離了原先的意義（參考前文相關的論述）。

回到佛教音樂的學習上，授課法師以唱誦及手拍桌（替代法器的節奏敲擊）的方式傳授這些梵唄；但是若遇旋律較難的梵唄，如：藥師讚、大悲懺或梁皇寶懺…等，教師則會給與學生錄好的磁帶，令其反覆記憶以達到完全熟記的程度。雖然，佛光山曾在一九七七年出版了收錄部份唱讚的《佛教聖歌集》，（為五線譜和簡譜），但由於學生們大多無法讀譜，所以即使是初學者亦不用這一份教材。但反觀另一份可當為佛教音樂的學習教材的有聲資料《佛教梵唄課誦錄音帶》（一九七七年由呂炳川錄音，一九九三年由風潮有聲出版CD），卻有逐漸成為佛光山弟子們用來學習其本山梵唄的一項依據。另一項值得注意的是，授課法師們會談及佛光山梵唄師承及中國佛教梵唄起源的人並不多，在這重歷史和師承的佛教寺院文化裡，實在是一個例外的情況，也由此可證明梵唄的傳承仍以實用功能主義為主導。

四、日常課誦的音樂結構形態分析

1. 旋律性

在日常課誦的音樂裡，雖由旋律型和非旋律型二類所組成，卻極少有學者對後者的結構形態進行研究分析，而大部份的研究則著重在前者的分析。在目前所有對旋律性佛教音樂的研究裡，以胡耀的研究最具代表性及影響性；而葉明媚的論文則試圖在分析結果的基礎上，進一步地和佛教文化的關係結合；而年輕一代的台灣佛教音樂學者高雅俐，更和音樂宇宙觀的理論嘗試性的連結。這些研究雖然大多以傳統的分析法為基準，仍無法回避音階及調式的探討原則；但由於本篇分析仍是建立在諸多前輩的分析結果上，及以Johan Blacking的文化分析法為方法，重新提出分析的可能性，故在此有必要對目前的研究成果進行陳述。

(1) 胡耀的〈我國佛教音樂調查述要〉(1986)

在這篇於一九八六年發表的研究報告中，胡耀提出了許多項革命性的分析結果，同時也奠定了後來有關這類分析的基石，而他的發現可總結如下：

- (i) 梵唄的音樂材料與音樂風格：他提出了梵唄是由許多相同的音樂材料（樂匯）所組成，這也是為何梵唄風格會如此的一致；而樂匯的再現並不改變其旋律和節奏，再加上不同的梵唄音樂卻有著相同的樂匯。
- (ii) 梵唄的曲式與總體結構：其以四號樂匯為依據，而對九首梵唄進行曲式分析（文中僅給兩個例子），但可惜地卻無詳細的說明。五首讚有著共同的附屬部份，香雲蓋，而形成了特殊的總體結構關係。
- (iii) 梵唄的音階與調式：由於六個在梵唄中的旋律音層都回避小二度的進行，因此提出了複合五聲音階的看法。除調式中心音外，旋律的進行主要依旋律中心音上下浮動。

(iv) 梵唄的節奏與旋法：旋律的四號樂匯與打擊樂器（法器）的七星板則是在同一處，也是唯一被胡耀劃分為兩小節的樂匯。

(2) 葉明媚的〈佛教音樂- 由傳統到現代〉(1997)

(i) 音階：其認為梵唄所用的音階為無半音五聲音階，而半音如變徵（Fa#）、清角（Fa）、變宮（Ti）的出現，則為裝飾性的點綴。而其特性為“五聲音階曲調平和樸素，因為沒有半音的遊移和不安定感(230)”。

(ii) 旋律：“多冗長而級進升降的模式，往往在旋律的中心音上下浮遊，旋律的音程短而連續迴轉，…表現一種沉思探索和平靜的心境(230)”。

(iii) 旋律型：“指在音樂中一再出現的節奏和音樂形態，即定型的曲調，類似中國的曲牌”。這種旋律型的被使用“令人有似曾相識”、“連綿不絕平和悠遠之感(230-1)”。

(iv) 織體：“單旋律結構簡潔明白，風格清澈和靜，其好處是使聽者的注意力不會被豐富宏大的多層音樂所分散淹蓋，而可集中於音樂歌詞中的言教部份(231)”。

(v) 異音性效果：“…，但梵唄卻因為唱者往往沒有受過正統音樂的訓練，因此於齊唱時有時不能唱出同一音準而造成音群性，即異音性的效果，…。亦因為在固定的旋律上下出現一些遊離的音而增加音樂的神祕宗教氣氛(231)”。

(vi) 節奏：“梵唄的固定節奏多數在散板後的入拍開始，又稱為定曲，這些多以偶數拍子組成的定曲部份演唱速度多緩慢，曲調平緩舒徐，予人平靜淡遠之感(232-3)”。

(3) 高雅俐的〈佛教音樂傳統與佛教音樂〉(1998)

(i) 音樂形態的特點（音階調式和節奏）：高雅俐認為在佛教的不同唄讚套用同一“詞格”或“同一曲調模式”的情況很普遍；梵唄的音階則是單式及複式五聲音階二種併用(105)。

(ii) 音樂表現的特色（音樂現象、音樂情感與速度）：其指出唄讚的音腔進行常呈現“嘆息式自然下行”崑曲和南管音樂的“一唱三嘆”的演唱法聯想，是值得我們進一步加以研究；其認為誦經時所產生的異音現象（Heterophony）⁷，是一種有意識的造作行為，而其目的乃在於僧侶們為了在“儀式中為引發特殊宗教氣氛及宗教經驗（106）”；並且加以和『音樂宇宙觀』的理念相聯想，其現象的來源可能以模仿自然界的聲響而達到和超自然溝通的目的。此外，她提出了佛教音樂所要表達的信息是一種“整體性的感受”，而這些佛教音樂所獨有的特點則可引發“特約性”的宗教情應及經驗(106-7)。

(4) 本文的分析

在這個部份的分析中，選擇了平日佛寺中最常用的三首讚子：爐香讚、寶鼎讚、戒定真香。因為這些讚子被用在任何朝暮課誦或道場懺法的開場，如何透過讚子的內容和音樂來調理紛亂的心境，則是讚子被演唱的目的，也由此可知讚子在佛教儀式中的重要性。

讚子主要由讚詞樂段和禮拜樂段（胡耀所指的香雲蓋部份）兩部份所組成。讚詞樂段的內容和目的主要在於歌詠及讚佛，而禮拜樂段的內容和目的則之膜拜稽首及稱頌佛名。在讚詞樂段的音樂結構部份，大多由兩個主要旋律及其之反覆所形成的，而反覆的旋律則會在頭尾做小幅度修改，以使旋律得以流暢進行，雖然如此，但若比較讚詞和這些旋律之間的關係時，則不難發現以讚詞為主軸的傾向（見譜例一），這樣的發現使我們很自然地與中國其它有關格律的音樂連想，但這仍待進一步的研究分析；再者除了本身讚子的旋律外，在連接或以之為發展的樂段也用上了其它讚子的旋律，如寶鼎讚的起首部份未直接引用主要旋律，而是選擇了戒定真香的主要樂段（見譜例二）。在禮拜樂段的部份，這三首讚子都由相同的經文所組成（南無香雲蓋菩薩摩訶薩，大眾於香字拜下，於摩字起身），而且經文被安排在旋律中的位置都一致；旋律方

⁷ 這種複雜的自由唱唸法，實在不應稱heterophony，因為其所指的是支聲複調的音樂型態。

面，寶鼎讚和戒定真香似乎完全相同，而爐香讚則在頭尾的旋律有所不同外，中間樂段卻也完全相同（見譜例三）；而旋律的來源乃以禮拜樂段中之旋律為連接或以之為發展（見譜例四）。

這種改變或發展旋律頭尾的方式可造成音樂連綿不絕的效果，況且，在日常課誦演唱讚子時，每個人可在不同的時候自由換氣，全曲則沒有明顯的段落之分割。再加上整首讚子的旋律進行中，極少有休止符的出現，縱使在休止符後的旋律並非緊接著下一個經文的字，而是上一個字的延長托腔（見譜例五）。這種現象則和佛門中視梵唄音樂如海潮音的理念相應對。

由上述對讚子的分析，我們無法否認這種以讚詞內容為主導的音樂現象，但卻無法證明這是沒有產生多聲部的旋律的原因。而同一個讚子在不同的使用時機則有完全不同的音樂風格，在日課中的使用中，為了了解佛法並期能深刻體會的意含、方便於記憶的原故（法師們大多可背誦日課的內容），在速度上則不可能太快，且敲擊樂器的節奏自然地不可太複雜，而干擾到深思的修行者。反之，同樣的讚子在功德法會進行中，則使用快速的旋律進行並伴隨敲擊樂器的複雜節奏，為的是吸引與會者的注意力並為法會的開端。這種由心為主要依據，去引導音樂的風格和速度的進行，則值得我們注意。

2. 非旋律性

(1) 意見的分歧

除了以上兩位學者提出了對非旋律音型的異音現象提出了個人的見解外，在許多的研究文獻裡，台灣的學者們亦談及了此非旋律音型的異音現象；如呂炳川先生的〈佛教音樂在台灣〉（原文為英文，Buddhist Chant in Taiwan）（1980），和〈佛教音樂梵唄：台灣梵唄與日本聲明之比較〉（1984），張杏月女士的碩

士論文《台灣佛教法會：大悲懺的音樂研究》(1995)，高雅俐女士的〈佛教音樂傳統與佛教音樂〉(1998)。但極少有所結論及分析成果，而且每位學者自法卻很不一致，歸咎其主要原因，莫過於這種非旋律音型的高度自由即興及複雜的關係。

(2) 嘗試性的分析

雖《高僧傳·經師論》云“天竺方俗凡是歌詠皆稱為唄，至于此土詠經則稱為轉讀，歌贊則號為梵音”，但是轉讀一詞，卻很少在今日實際的生活中被使用；有許多法師將這樣誦經的方式稱為『海潮音』，主要是因為《普門品》中有「梵音海潮音勝彼世間音」的一段經文，故在本文在論及梵唄一詞時，則含括被稱為轉讀及歌贊兩部份。

在另一篇有關這類音樂分析的學術會議論文〈分析不可能分析音樂：從民族音樂學的理論與方法，談中國佛教音樂中唸誦的採譜與分析（以普門品和大悲咒為例）〉中，為了了解這種複雜的音樂現象，有下列初步的分析及研究結論：

在以了解唸誦音樂中每個獨立聲部及每個聲部之間關係的前題下，如何清楚地在此種多聲部的複雜音響下劃分出各個聲部，成為採譜與分析是否能有結果的首要條件。為此特地要請英國倫敦佛光寺的滿讓法師、覺燈法師和英國伯明罕法雨寺的大觀法師一起於一九九九年六月十一日進行這個實驗性的研究計畫；同時得到英國倫敦 City 大學電子音樂博士班翁至鴻先生的協助錄音器材操作，並得以利用 City 大學的專業錄音室。

使用器材：三台數位錄音機、三支收音用麥克風、三個耳機、三個數位錄音帶、一臺電腦含軟體 Sound Designer 和 Pro Tools。

錄音程序⁸：三位法師一起唱誦普門品及大悲咒，將每個聲部單獨錄下，再輸入電腦由 Sound Designer 進行混音。故這個錄音程序可得到四種不同的音軌A-I，A-II，A-III，A-I-II-III。

採譜（見譜例六）：這一份記譜仍建立在西方五線譜的基礎上，而因應實際的需要加以改變或給予不同的詮釋。如：每一小節表示經文中的一個字，速度以秒數來呈現，譜例中的特殊記號則是保留原經文中的符號，雙小節線表示不同唸誦內容的轉換（觀音聖號、開經偈、普門品、大悲咒）；取消音符的符桿以表現音樂的自由性，不使用休止符以呈現唸誦者持續的默唸。

分析：就單一聲部而言，大部分的學者認為佛教的唸誦是屬於一字一音，但從（譜例七）中可發現大多一字兩音，而非一字一音，其中第一音多和前一小節的第二音相同或為臨近音，反之，第二音多和後一小節的第一音相同或其臨近音，這種現象則會造成有如波浪式的音型，亦同時和讚子中以旋律中心音為基點呈上下浮動的情況相呼應。就聲部間的關係而言，在換氣後的聲部容易被其它聲部影響而呈現同一音高的情形，但隨後即會拉開音層間的關係，見（譜例八）；這和旋律型中沒有明顯的段落之分割的情形相類似，特別是海潮音的美學理念。在乍聽之下，調性的似乎和這種唸誦音樂現象無關，但從（譜例九）中可發現轉調的可能性，而且一旦一個聲部轉了調，其它二個聲部

⁸ 整體的研究計畫仍完括其它三種不同的錄音程序，因篇幅關係，將再撰文討論。

也會逐漸地轉到同一個調上，這也可應証雖然僧侶們沒有接受過嚴謹的音樂訓練，但其所演唱的梵唄卻是在“合諧”的前題之下產生。

五、結論：音樂分析的目的及方法

這份對佛教旋律和非旋律音樂初步的分析，可使我們對於佛教音樂及佛教文化之間的關係和對於彼此的影響能有所認識。佛教音樂的特性因佛教文化的要求而形成，反之，佛教文化卻也因佛教音樂特性而被強化。如《普門品》中『梵音海潮音勝世間音』的理念影響了梵唄音樂的特徵，卻因梵唄的存在和運用而突顯了宗教的神聖性。再者，兩種乍聽之下完全不同音樂風格的旋律和非旋律音樂，卻有相同的音樂特性和理念，或至其二者對於經文的呈見方式雖完全不同，如：前者以緩慢的旋律音型來令修行者能對讚詞內容有所體悟，後者以快速的非的旋律音型來令修行者能在誦唸過程，集中精神於經文內容上而能有所體解。

這些分析結果，使我們對於音樂分析的目的與方法則有重新思索的必要。倘若音樂分析的目的在於了解音樂及其文化的關係及互動，我們分析的方法則也應該考慮這個前題來從事分析的設計。就目前為止的佛教音樂分析來當例子。若單以音樂分析者的著眼點出發，胡耀先生對於佛教音樂所採用樂匯的分割方式是沒有問題的，但是如果從佛教文化本身的角度來看，這一類以小節為旋律的分割基準（四號樂匯則為兩小節），似乎有所反其原則而行的情況。而我也不贊成對於佛教音樂美學的分析只從歷史文獻及表面音樂現象著手，因為音樂的呈現和其被認定的含義卻因不同的時間及地點而有所不同，如：五堂功課的概念。總之，音樂分析的目的及其方法的運用，則不能忽略音樂如何在其文化的架構下被表現及定義。

六、參考書目

呂炳川

- 一九八〇 〈佛教音樂在台灣〉（原文，Buddhist Chant in Taiwan）於
第十一期《實踐學報》p. 1-9。台北
- 一九八四 〈佛教音樂梵唄：台灣梵唄與日本聲明之比較〉於
《現代佛學大系47》。台北：彌勒出版社

佛光出版社

- 一九七七 《佛教聖歌集》。高雄：佛光出版社
- 一九八九 《佛光大辭典》。高雄：佛光出版社

林久惠

- 一九八三 《台灣佛教音樂：早晚課主要經典之音樂研究》。台北：
師大音研所

胡耀

- 一九八六 〈我國佛教音樂調查述要〉於第一期《音樂研究》p. 104-110。
北京

袁靜芳

- 一九九八 〈中國北方佛曲“十大韻”〉。1998年中國佛教音好學術研討會
論文集，台北：佛光

高雅俐

- 一九九〇 《從佛教音樂文化的轉變：論佛教音樂在台灣的發展》。台北市：
師大音研所

一九九八 《佛教音樂傳統與佛教音樂》。1998年中國佛教音好學術研討會
論文集，台北：佛光

張杏月

一九九五 《台灣佛教法會：大悲懺的音樂研究》。台北：文大藝研所

張運華

一九九八 《佛教儀軌》。台北：立緒文化

葉明媚

一九?? 〈梵唄在佛教修行中的教育意義〉於??卷??期《獅子吼》p. 8-14。

台北：獅子吼雜誌社

一九九〇 〈古琴音樂與佛教音樂〉於29卷6期《獅子吼》p 14-18。

台北：獅子吼雜誌社

一九九七 〈佛教音樂- 由傳統到現代〉於劉靖之主編

《第三十四屆亞洲及北非研究國際學術會議音樂研討會論文集》

《亞洲音樂：以中國、印度為主題》。香港：香港大學亞洲研
究中心

釋依昭

一九九三 〈此樂只應天上有（中）〉11期《普門》p 23-5。

高雄：普門雜誌社

Blacking, John

1964 Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis. Chicago:

The University of Chicago Press

论纳西族民歌中的

一领众和形式及其内涵（提要）

余崇先

蕴藏在纳西族民歌中的一领众和形式，不仅比重大，地位显著，而且还以其丰富的内涵形成了鲜明的个性特征。本文从“种类分述”及“内涵特征探析”两大方面对这一形式作了梳理与探析。

一、种类分述 由于纳西族各分布区域之间的地理环境的不同，社会历史、经济发展的差别，纳西族民歌中的一领众和形式的产生、保存、流变等方面就出现了多层次的形态。因此，根据不同的历史时期和不同的领腔与和腔的结合，可将其形式分为三种类型。

1、叠置型 其特点是领腔先唱一小节或数小节的旋律后加入和腔，形成领腔与和腔叠置的二部合唱。此类形的民歌历史悠久，仍保留有原始状态，是狩猎、游牧时期的产物。主要流传在边远山区。

2、呼应型 其特点是领腔先呼，和腔应和。流传在城区和城郊的儿童中，属即兴游戏，模仿劳动，有农耕情趣。

3、重复型 其特点是领腔先唱完整的旋律，然后和腔以变化重复、扩充重复和完全重复的方式复述。形成时间较晚，基本上是封建领主制度形成后逐渐产生的，有的产生于新中国成立前后。流传在山区和坝区。

二、内涵特征探析 纳西族民歌中的一领众和形式，从较早产生的“哦热热”到新中国建国初期产生的“啊丽丽”，经历了漫长的历史时期，但不仅没有消亡，而且以旺盛的生命力而保存、发展、延续和贯穿至今，并形成自己的个性，其主要有三个构成要素：1、蕴含、贯穿纳西族先民的原始审美内涵是前提。2、其语言表述方式是基础。3、独特的心理素质为因素。

根据上述三个构成要素的探析，得出纳西族民歌中的一领众和形式的个性与特征：1、“哦热热”保持了纳西族音乐的原始自然型态。2、纳西族民歌中的一领众和形式源于“哦热热”。3、这一形式并非产生于劳动，并可看成是人类音乐产生的最早的表现形式之一。4、这一形式集中体现了纳西族先民因生产、生活与观念形成的崇尚超凡、宏大、崇高力量为美的审美内涵。5、蕴涵了由语言型态及表述方式所带来的民族审美习惯及追求。

结论是：纳西族民歌中的一领众和形式不能与其它民族，特别是汉族的劳动号子相提并论。这种形式是集纳西族民族气质及神韵的美的载体。

论纳西族民歌中的 一领众和形式及其内涵

余崇先

一领众和这一音乐形式，虽然以一种音乐内容的表现形式和演唱形式普遍存在于各民族的民歌之中，但蕴藏在纳西族民歌中的这种形式却不仅比重大、地位显著，并且又由其独具一格的结构形式及其内涵而形成了较鲜明的个性与特征。因此，本文试图对其作一粗浅的梳理与探析，以对这一课题作全面深入研究起一点引玉抛砖的作用。

一、种类分述

纳西族主要聚居在云南省丽江县及其周围的中甸、宁蒍、维西、兰坪以及四川的盐源、木里……等地。其分布区地处云贵高原滇西北横断山脉区域，山高河多，峰奇谷秀，地形构造复杂。因此，其既有高寒山地，又有盆地坝区，还有江边河谷。由于这些客观条件，致使纳西族各分布区域之间的差异极大，社会、历史、经济、文化等各方面的发展都不平衡。坝区较早接受外来文化，各方面发展较快；反之，高寒山区则较慢，有的地方直至新中国成立前夕还存在有原始的，甚至是母系氏族和母系向父系过渡的社会形态痕迹。由于各分布区域的地理环境不同以及社会历史和经济发展的差别，所以，纳西族民歌的产生、保存、发展、延续、流传、变异等方面出现了多层次的状况。各个不同时期的音乐文化特征至今仍明显可辨，这无疑地对我们的研究工作带来了极大的好处。根据目前整理掌握的材料，并依照一领众和形式中的领腔与和腔之间的不同结合形式及历史顺序，现分析归纳为如下三种类型。

1、**叠重型** 这种结合形式的特点是，领腔先唱一小节或数小节的旋律，然后加入和腔，形成领腔与和腔重叠的状况，以此构成二声部的合唱（或混唱）。这种结合形式构成的民歌往往历史悠久，仍保留有原始的状态，是狩猎、游牧时期的产物。故被称为“存活的原始文化”，“活的音乐化石”。其主要流传在边远山区如丽江县大东及附近的宝山、鸣音一带，也有一些变体在其它地方流传。

例一
1=C 2/4 庄严神秘

哦热热 (热美蹉)

丽江大东
宣科记谱

(女) 0 0 0.2̣ 3̣.2̣ 2̣ị. ị ị2̣.2̣ 6̣3̣.2̣ 3̣.2̣ ị6̣. 6̣.2̣ 6̣3̣.2̣ 3̣.2̣ ị6̣. 2̣.2̣ 6̣

(男) 0 2̣ 4̣ 4̣ 3̣ 2̣ 3̣ 4̣ 4̣ 2̣ #4̣ 4̣ 0 2̣ 2̣ 0 2̣ 0 #4̣ 2̣ 0 2̣ 2̣ #4̣ 0 4̣

示 哦热, 哦热 热, 示 哦 哦 热 热 哦

哦 哎 哦 哎, 哦 哎 示 2̣ (跳) 3̣/4̣ X X 0 : ||

热 热, 哦 热 热! (跳) 3̣/4̣ X X 0 : ||

除此之外，还有《夕拔热》（《拔秧调》）、《夕独热》（《栽秧调》）、《呀阿哩》等，但这些出现的时间则比较晚。可明显看出是随农耕生产的兴起而产生的。因此，此形式中和腔时的混唱痕迹少了，并逐渐趋于谐和。其中的《呀阿哩》则更接近现代，其和腔时的重叠，基本由协和音程构成。

例二
1=G 2/4 中速 乐观

呀阿哩

丽江县
禾雨记谱

2̣5̣ 3̣2̣ | 6̣ — | 2̣5̣ 3̣2̣ | 6̣2̣ 6̣ | 6̣6̣5̣ 3̣3̣5̣ | 6̣ 2̣1̣2̣ | 6̣6̣5̣ 3̣3̣5̣ | 6̣ — ||

(领) 呀阿拉 丽, (合) 呀 丽 阿丽 拉, 呀 丽 拉 丽, 呀 丽 拉 丽。

太阳出来了, 太阳出来了, 冰雪融化了, 冰雪融化了。

鲜花开放了, 鲜花开放了, 大地苏醒了, 大地苏醒了。

2̣ 3̣ | 6̣7̣ 6̣ | 2̣2̣ 3̣3̣5̣ | 6̣ — | 2̣2̣ 3̣3̣5̣ | 6̣ — ||

2、呼应型 这种类型的一领众和形式，所占比例甚微，目前仅见一例，是出自纳西族儿童的即兴游戏。其模仿生产劳动，有农耕生产情趣。流传在城区和城郊。特点是领腔先呼，和腔应和。

例三
1=C 2/4 种蚕豆

丽江大研镇
崇先记谱

3̣ ị | 6̣ 3̣ | ị 0 | 6̣ 6̣ị | 3̣ 0 ||

(领) 用 棍 打 洞, (齐) 种 蚕 豆。

3、重复型 这种重复型所占比例较大。分析词反映的内容，可看出形成时间较晚，基

本上是封建领主制度形成后逐渐产生的。大部分流传在半山区和坝区。特点为：领腔先演唱完全曲，然后和腔再重复一次。根据和腔的不同结合形式，又可分为变化重复型、扩充重复型与完全重复型三种。

(1) 变化重复型：和腔重复演唱领腔部分时，缩减部分成分或增加装饰性的成分。

例四
1=G $\frac{2}{4}$ 喂 默 达 丽江龙
崇先记谱

0.6̣ ||: 3̣2̣3̣ 2̣1̣6̣ | 3̣2̣3̣ 1̣3̣2̣ | 2̣1̣6̣ 6̣0 | 3̣2̣3̣ 6̣ | 6̣ 1̣ |

(领) 哎! 喂 默 喂 默 达 喂, 喂 默 达

6̣0 3̣2̣3̣ | 3̣2̣3̣ 2̣1̣6̣ | 6̣0 2̣1̣6̣ | 6̣1̣6̣ 6̣0 | 6̣0 0.6̣ ||

喂!(齐) 哎! 喂 默 达, 哎 默 达 喂。(领) 哎!

“喂默达”相传产生于明清时期纳西族首领木氏崛起的年代，在一定程度上留下了封建社会的烙印。对此歌的唱词，汉译有多种解释，较统一的译法为“实在不如意”或“可怜的鹰”。以鹰拟人，用鹰象征自己的民族，用鹰的遭遇比拟劳动大众的悲惨境况。因此，演唱时拖腔长、速度缓、情绪低沉。随着历史的发展，此曲出现了许多变体，演唱的内容也较广泛了。根据其内容的不同，演唱速度及音调也有变异，演唱场合也更多。

(2) 扩充重复型：即和腔在重复时，作了结构上的扩展。

例五
1=C $\frac{2}{4}$ 阿卡巴拉 中甸三坝
寇邦平记谱

6̣3̣ 6̣ | 6̣ị 3̣ | 5̣3̣ — | 6̣ 3̣ | 6̣3̣ 6̣6̣ | 6̣6̣ 3̣ | 6̣ị 3̣ | 5̣3̣ — ||

(领) 鱼和(拉) 水相(拉) 伴, (齐) (呀 卡 阿卡巴拉) 鱼和(拉) 水相(拉) 伴。

永远(拉) 不分(拉) 离, (呀 卡 阿卡巴拉) 永远(拉) 不分(拉) 离。

例六
1=C $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ 喂 仁 (送灵调) 丽江南溪
崇先记谱

稍慢

3̣6̣1̣ | 1̣ 6̣ 1̣ | 3̣1̣2̣ 3̣ — | 2̣1̣ 6̣ 1̣ | 6̣ — | 3̣6̣1̣ 6̣ — ||

(领) 喂热 热, (合) 阿热 喂, 喂 热 热, 喂热 热。

0 0 0.3̣2̣3̣ | 2̣1̣ 6̣ 1̣ | 6̣ — | 3̣6̣1̣ 6̣ — ||

哎!

例六流行于丽江坝南面山区，用于办丧事。于发灵前演唱。

大意是：死者为大，死者生前有缺点要原谅。可看出是从其母体《哦热热》脱胎出来的，和腔部份更接近现代的演唱。

(3) 严格重复型：即和腔严格重复前面的领腔部分。此种类大都产生于新中国成立前夕和初期（即新民歌）。

例七

1=G 2/4 喜悦地

阿 丽 丽

丽江城区 崇先记谱

(领)阿丽(格)丽，阿丽 丽，(阿 喂) 丽丽 (又格)花华 色，花华 色。

(齐)阿丽(格)丽，阿丽 丽，(阿 喂) 丽丽 (又格)花华 色，花华 色。

553 3 | 553 321 | 323 216 | 13 32 | 116 6 | 1216 6 |

553 3 | 553 321 ||: 323 216 | 113 32 | 1216 6 | 1216 6 ||

《阿丽丽》是由中甸县三坝地区纳西族民歌“呀哈哩”演变而成，主要表达欢乐喜悦的情趣。

二、内 涵 探 析

从以上分析归类中可以清楚地看到，纳西族民歌中的一领众和这一形式，在漫长的历史长河中，虽然随着历史的发展，其领腔与和腔的结合出现了多种变异。但这一总的形式不但没有在后来的发展中被它民族文化的交融、影响而消亡，而且仍以一种旺盛的生命力而传承、发展、延续、贯穿至今，并形成自己的个性，这与它的内涵是有关的。

一种音乐形式的形成，并非一蹴而就，从雏形（或萌芽）到成熟，并被大众认可、接受、保留、传播，往往要经过漫长的时间和许多人的创造。纳西族民歌中的这一形式，也是经过了漫长的历史发展，并被纳西族群众验证为是本民族的，故使其得以持续而不衰。对于其旺盛的生命力之所在？笔者认为：

1、蕴藏、贯穿着纳西族先民的原始审美内涵是前提

在被誉为纳西族百科全书的《东巴经》以及纳西族民间文学等反映纳西族文化的资料中，对纳西族先民审美意识的内容均有统一的体现。有的学者曾把其体现的社会美归纳为——宏大为美、超凡力量为美以及真善美为美等。因此，在构成纳西族民族文化之一的音乐艺术中，不仅不能排除这些审美意识的渗透因素，而且是明显的。特别是在集纳西族先民文化形式于一体的原始综合艺术活动“哦热热”中，这些审美意识更为突出。其一领众

和形式则是其内涵直接的表现。为此，讨论这一形式，有必要先从探析原始形态的“哦热热”着手。

“哦热热”亦称“哦热”，又称为“热美蹉”。纳西族《东巴经》中也记载为“热美蹉”。“哦热热”的称谓主要来于其唱词中的呼唤声“哦热”。“热美蹉”则含有跳之意——即一种歌舞。其中的衬词“哦”缀在某种称谓前，从纳西语法来看，随语气轻重运用的不同，具有“敬”与“畏”或“褒”与“贬”兼有的双重意义。如轻喊人名“哦美玉”，表示爱称或尊称，如较重地喊“哦美玉”，则具有“怨”或“恨”的含义。“热”则是一种鬼怪精灵的称谓。丽江大东一带称之为“爪拍瓷”和“布美尸瓷”。民间传说中把它说成是一种高原的飞禽，人死后，常来啄尸吸血，故称它为“哦热新子瓷”（意即吃人肉，吸人血的妖魔）。

《东巴经》中记为“”。 即“热美”，一种带有翅膀的飞魔，

即是专管人间生育之事的神，又是一种舔吃人死时流出的眼泪及死尸，并能使死者灵魂不

能超度的鬼。 即跳起驱赶之意，尽管说法有差异，归纳其意大致是一样的：即一种兼有善（正）恶（反）的精灵。“热美蹉”是驱赶作恶的妖魔与祈求神灵降福的祭祀性歌舞。其演唱形式是：来参加吊唁的人们聚集在死者家的院子里，以燃起的一堆“篝火”为中心，然后手拉手地围成圆圈，接顺时针方向旋转，边唱边跳。严格地说，这种歌舞只有死长者（或至少是成年人）才唱跳，并且是作为纳西族先民的一种祈求吉利、平安、幸福；驱赶灾难，超度亡灵的神圣而庄严的活动来完成的（并非纯娱乐），充分体现了游牧时期纳西族先民稚朴的心态。

唱“热美蹉”时男子先以领腔形式吼“示”并接唱其词“哦热”，女子则在男声唱词第二个字后半拍处插入喉头颤音的唱法来模仿羊的叫声与男声部相配合，并与男声声部一起唱到结束。这里面的男子唱词“哦热”与相对应的女子“羊咩”实际不是唱词，只是呼唤声与模仿“羊咩”声。那么何以要在唱跳中呼唤“哦热”和模仿“羊咩”呢？

前面已讲到，“哦”字缀在某种称谓前，兼有“敬”与“畏”的双重含义。“热”则即是神，又是魔，善恶兼有的精灵。二者连缀在一起，从“崇敬”而产生“畏惧”，再加以神，它便产生一种看不见的巨大力量——神灵之力——一种原始图腾崇拜的烙印——即神（精灵）的化身——也就成了驱赶和吓退原始先民认为看不见的妖物的呼喊声。这并非号子，更不能与“哎、哟”之类衬词等同。

女子又为何要模仿“羊咩”，而不模仿其它的猛兽吼或飞禽鸣？其原因主要是羊在纳西族先民漫长的游牧狩猎时期的生产、生活中占有重要的地位。他们在长期放牧羊群的生活，由于羊对他们的生存、繁衍带来了好处。自然从思想上产生对羊的崇敬。由崇敬到热

爱，最后视为吉祥物。这些都可以从东巴文字中“牛是财产羊是福”之说，《东巴经》中讲的“纳西用羊骨占卜”以及“要将豺狼诱入陷阱，必须学羊叫”等记载，甚至现今还残留在纳西族群众中的“鬼怕羊，而神爱羊”之观念，以及纳西族作为避邪而用的服饰——羊皮等民俗和心理中找到根据。笠原仲二（日）在《古代中国人的美意识》中说：“羊在中国古代一些部族的人们中间，被确信为是他们与鬼神之意的媒介者，这样，认为在现实方面，直接惠与他们以吉福的，不外乎是羊，这也就是自然而然的事了”。这一说法恰好与以上之述相印证，因此，模仿羊叫，实际上也就是一种祈求吉祥的象征。“羊咩”则几乎成了一种吉祥的语言和符号。

由于纳西族先民同其它原始人一样，对世间一切事物的客观规律的认识还处于原始的幼稚认识与思维阶段，所以，对时常出现的电闪雷鸣、洪水泛滥、山崩地裂，白天黑夜的交替，人的生老病死等一切客观自然规律及这些事物的因果关系无法理解，只是有一种简单的感觉：即这大自然充满一种人类不可解的强大力量。这不可解的力确实对人类的生存构成了巨大的威胁。所以，由对自然的畏惧而产生对自然的崇拜，为此又产生了自然界一切均由神灵主宰的这一万物有灵的信念。这种灵是力量的象征，它能给人带来益处，也会对人造成威胁或灾难。造成威胁就产生恐惧，反之，则产生崇拜——即美感。

同一道理，对死人这一现象也无法理解，仅从“野兽咬死人”、自然灾害会致人以死命等直观的因果概念来解释，并认为这是一种“看不见的东西”（神或魔，或野兽，说不出，却兼而有之）在作祟。为了在人死后超度死者亡灵，使其尸安然，不受“看得见”和“看不见”的东西的损害、袭搅、祈求神灵保护活着的平安、兴旺。因此，男人用含有图腾崇拜因素的高亢、粗犷的“哦热”声反复呼唤，女人则模仿象征吉祥的“羊咩”，两种自然发出的声音（并非能用现代所应用的音程概念来解析。因为，他们在演唱时，随着歌手及场合的不同而有变化，其节奏也很自由，并带有一定的随意性，因此，要准确地标记节拍和划分小节是很困难的）或高或低的重叠、相互交织在一起，再围着含有驱邪、御寒作用的火堆，辅以仿生动作的简单环绕舞步动作和随“示、示”喊声出现的刚健的腾跳动作，特别是在形式上，以领腔与和腔结合方式造成一种威力——即聚合成一种超凡的、庄严的、神秘的“敬”与“畏”兼含的力量来驱邪敬神，自然是顺理成章。因此，在这里，其一领众和的形式与其表现的内容一样，是与当时社会生活相联系而具有一定的社会性质。期间是不会只感受到所谓“促进情绪交流、加强行动一致、减轻疲劳”等直接服务于劳动的号子特点的。

事实上，纳西族民歌中除了上述例三所举的这一难得的游戏儿歌外，表现劳动号子特点的呼应型形式还没有发现过，从而突出体现了纳西族民歌中的一领众和形式的独特风格：

其社会内涵恰与纳西族先民的信仰、崇拜等某种图腾有关，并用此形式来反映纳西族先民们的一种较简单的思维形式。也可以说，他们唱跳“哦热热”，实际上是生活图景的再现：他们在游牧或狩猎当中，一人发现了情况（也许是怪兽或无可理解的东西），随接发出信号（领腔）于是众人同时发出最能代表力量的呼喊声（即和腔混唱），造成巨大的声势（超凡力量），以达到驱赶怪兽之目的。

由此看来，这里的一领众和这一表现形式，好象并非产生于劳动，即使它与游牧和狩猎有一定联系，那也只能说成是非有意劳动，并且不是直接为劳动服务的。那么，照此类推，把一领众和这一形式说成并非产生于劳动，我看也不过分。并把这一形式当成是人类音乐产生的最早的表现形式之一，我看也是在理的。

不过，从现代人的角度来讲，也许会一致认为，这种呼喊与“羊咩”声叠置的“音程”无规律、不协和，领腔与和腔不规则。但就因为这些所谓“无规律”、“不协和”、“无规则”的东西，才真正能体现其原始的音乐形态——以概括性的比拟来反映纳西族先民的现实。凝聚了其思想、信仰所表达的感情，再用这感情来描写（塑造）对象（形象）——即一种人类不可达到的力量（神或精灵），从音乐的角度体现了纳西族先民原始的审美心理。

这一内涵与纳西族文学、舞蹈等其它文艺形式体现的内涵一脉相承，同出一辙。如《东巴经》里的大部份神话传说中叙述的自然现象以及人们向自然作斗争和战胜野兽的情况，还有塑造众多神与各类妖魔鬼怪作斗争的故事。其中较有代表性的作品“丁巴什罗”，里面刻画了神通广大、法力无边的神“丁巴什罗”杀掉魔“西姆洛登”来到人间，拯救了人类的形象。另有《创世纪》中描绘的象首人身的纳西族祖先“崇忍利恩”，以及《东巴舞谱》中记录的跳各类神都要跳大鹏、青龙、金大象、神马……等有力量的动物，这说明了纳西族先民对强大力量的向往和赞美，从而构成了纳西族先民远古的意识形态及内涵：以超凡、宏大、崇高的力量为美的审美观念。

2、语言形态及表述方式是基础

众所周知，各民族民歌的节奏、旋律、句型、结构等都有各自独特的风格特征。而这些特征的形成，在一定程度上是与这一民族的语言有着紧密的联系，甚至直接起到制约作用。同样道理，纳西族民歌中的一领众和形式的形成，也与这一民族的语言形态和表述习惯是分不开的。换句话说就是说，纳西族语言的形态及表述方式在一定程度上决定了这一种形式的形成。因此，从语言的角度进行探讨有其一定意义。

先从语法角度入手。纳西语法与汉语法的差异很大，倒装可以说是其主要的特点。这种特点从词的组合到句子的形成，甚至句子的表述等都贯穿始终。词的组合中，单音节词组合成多音节词时，往往是将动词后的名词提在前而形成其特点，如纳西语的“看书”一

词，直译成汉语就成了“书看”。表语在动词前面，再如“是谁”一词，直译成汉语也就成了“谁是”。修饰名词时在名词后，修饰动词时又在动词前面，如“一个苹果”直译为汉语，就成了“苹果一个”、“来过一次”则又成“一次来过”。假如把词再组合成一句话，这种倒装又进一步渗入句子中，从而形成其独特的语法结构：主语——宾语（或补语）——谓语。如“太阳放光芒”一句，纳西语直译汉语就成了“太阳光芒放”。那么再把这句话表述出来，特别是填入旋律唱的时候，这种倒装手法又在继续、贯穿其中。如以上所举的例子，按习惯先说（唱）后三个音节，然后再连前两个音节而成句，因而形成“光芒放、光芒放，太阳光芒放”的形式。

此外，纳西族民歌中语言的运用还讲究“借字谐音”（纳西语称“增苴”），其格式也比较严格。每句一般为五言，并要求偶数句。句与句之间就要有“借字谐音”的关系。所谓“借字谐音”是指偶句中的后一句出现时，必须借用前一句中的一个或二个音节来作为开头（起始），以使之协调，产生韵律感。如“北京金太阳，太阳放光芒”。其中的第二句则借用了第一句中的“太阳”二字作开头。

由于纳西语法及语言表述的特殊性和讲究“借字谐音”的原因，不仅形成了纳西族语言运用的个性，而且直接影响着其音乐表现形式及结构的形成。“借字谐音”的运用，相应地使旋律出现较多的重复形态，再加上语法与语句表述的特殊性，使旋律形成一种有规律的、个性鲜明的、先倒装后复述的结构特点。复述时随感情表达的需要，乐思还可以灵活地充分地展开。这样，本来只有单一乐句的乐曲经过增加衬字、衬词，使其扩大为对称的、较长的单乐段结构，如果是上、下乐句的，同样用此方法，构成较大的复乐段结构，下举一例以明了之。

例八

三 思 渠 中 甸 三 坝
寇 邦 平 记 谱

6 6 . 2 2 2 2 | 3 3 3 3 2 2 | 2 6 . 3 6 . | 1 1 2 6 5 6 . 1 3 0 | 6 . 1 3 2 3 . 5 6 | 1 1 2 6 5 6 . 1 3 0 ||

三 思 渠，三 思 渠，白 沙 (玛 麻) 思 渠 (呀) (呀 玛 哩) 思 渠 (呀)。

水 三 条，水 三 条，三 思 (玛 麻) 水 三 条 (呀) (呀 玛 哩) 水 三 条 (呀)。

从此例可以看出，纳西族语言形态及表述方式与旋律的构成不仅紧密相联，而且语言的这些特殊性，经音乐特有的艺术手段，还得到了进一步的发展、传递、深化和丰富，使语言所提供的艺术形象塑造得更加完美，同时在音乐中进一步体现出由语言因素带来的蕴涵于其中的民族审美习惯及追求，并且这些内涵在一领众和形式中更进一步作了肯定和完善。

例九

1=F 2/4 2/4

阿卡巴拉

中甸三平调

A A1

36 6 | i2 i6 | i6 — | 36 6 | 26 22 | 62 i6

(领)蒙达拉, 哦蒙拉 达, (齐)牙 卡 蒙达巴拉 哦蒙拉

i6 — 62 | 62 i6 | i6 — ||

达 呀 哦蒙拉 达。

从以上八、九两例对照中，可清楚地看到，其旋律发展方法几乎是一样，只不过例前面的倒装部分由一人领唱，后面的复原（全句）部份则由全体齐唱，形成先引后述（抒发）的关系。这样，在原基础上语意更进一步得到了强调，乐意也随着进一步作了扩充与夸张，所塑造的形象更趋于丰满。因此不难看出，纳西族民歌中的一领众和形式形成，其语言形态及表述方式为基础的作用是比较大的——其本身就具备了体现这一形式的特征和属性（只不过还很稚拙罢了）。

3、独特的民族心理素质为因素

纳西族虽然是一个人口不多的少数民族，但在这风云变幻的历史长河中，不仅能自立于民族之林中，而且所创造出的具有悠久历史的，光辉灿烂的文化艺术却是惊人的。究其原因，这与纳西族独特的心理素质是分不开的。在构成纳西族心理素质的诸多因素中，对创造、发展其文化艺术起重要作用的因素是：既“具有强烈的民族自识性和民族意识”又“具有坚韧不拔的向上进取心和热衷于学习先进文化的精神”。他们历来有“纳若”（西人）的自称和“阿给纳西呢”（是我们纳西的）心理而感到自豪，并以此而产生深邃的凝聚力，但同时又有“忒呢索西”（读书人）这样以学成汉族先进文化引以为荣的心理。

因此，他们往往采取对自己的传统文化不固步自封，对其它民族先进的文化则积极吸收的态度。但并非盲目照搬而以兼收并蓄和互不排斥为原则。实际表现为：只要对发展自己民族文化有利的，能拿来的就拿来融于自己的文化中，不能相融的就并存不悖。

这些做法在纳西族文化的各个领域均可见到。就以闻名于中外的古老东巴文化来讲，其中就融进了许多汉、藏文化的成份，在著名的明代丽江壁画中，不仅内容上把道教、喇嘛教的内容揉杂在一起，而且艺术上也融汇了汉、藏及纳西的绘画风格，从而大放异彩……。

在纳西族音乐文化中，这种做法尤其显得突出。如被称为纳西古乐的《丽江洞经音乐》实际上是传入的汉族音乐，另有祭孔音乐也是内地传入的。这些音乐在丽江的流传之中除演奏格调、程序及礼仪等仍保留原来的规矩以外，其音乐则大量融进了纳西族和江南

竹音乐的音响色彩和旋律形态，从而形成自己的个性并流传至今。除了这些，那些于新中国成立前夕为结合当时形势的需要而产生的为数众多的新民歌中，有的是在旧民歌基础上发展改编的，有的是用外来曲调填上纳西语演唱的，还有的是用外来音调与纳西音调融合发展起来的。但无论怎样发展，其心理素质所产生的效应却仍很明显，下例则说明这些。

例十

1=9 3/4 中速 唠喂调 丽江城区 崇先记谱

1.6 1.2 323 | 353 2.6 161 | 13 2³²1 66 | 121 6.5 6⁴ |

(领)唠喂伍唠喂， 唠喂伍唠喂， 唠喂伍唠喂， 唠喂伍唠喂，

1.6 1.2 323 | 353 2.6 161 | 13 2³²1 66 | 121 6.5 6⁴ :||

(齐)唠喂伍唠喂， 唠喂伍唠喂， 唠喂伍唠喂， 唠喂伍唠喂。

这首歌既有汉族“采茶调”的痕迹，但又不失纳西族音乐风味。特别有意思的是，仅以改编利用过来的曲调，仍要以一领众和的形式来演唱。由此说明了如下两方面的意义：一是这种音乐形式的运用。由于这一形式本身带来的内涵表现力（即超凡、宏大为美），对当时的发动、组织群众起一定的凝聚力的作用以及增强民族自信的振奋剂的作用；另一方面则体现了这一民族对这一形式由衷喜欢及执着追求程度。同时也可领悟到，其民族的心理素质对其音乐文化的发展所产生的影响又是何等的重要。其实，这“唠喂调”也就是其“强烈的民族自识性、民族意识”与“热衷学习先进文化的精神”这一心理素质集中反映的产物。

综上所述，我们可以这样看到，纳西族民歌中的一领众和形式的个性与特征由如下几点形成：

- (1)、“哦热热”保持了纳西音乐的原始自然形态。
- (2)、纳西族民歌中的一领众和形式源于“哦热热”。
- (3)、这一形式并非产生于劳动，并可看成是人类音乐产生的最早的表现形式之一。
- (4)、这一形式集中体现了纳西族先民因生产、生活与观念形成的崇尚超凡、宏大、崇高的力量为美的审美内涵。
- (5)、蕴涵了由语言形态及表述方式所带来的民族审美习惯及追求。

因此，纳西族民歌中的一领众和形式并非能与它民族，特别是汉族的劳动号子相提并论。同时，基于纳西族特有的心理素质，使一领众和这一音乐表现形式能经受历史的删滤，以其旺盛的生命力保存、延伸、发展至今。

纳西族民歌中的一领众和形式是集其民族气质及神韵的、美的载体。

三、结 语

纳西族民歌中以一领众和形式构成的这部分歌种以及一领众和这种表现形式是纳西族音乐文化的精髓，是纳西族音乐文化的珍贵遗产。同时也是中国传统音乐文化的一个重要组成部份。但近些年来，人们在搜集整理时往往忽略了这部分珍贵遗产的深层结构，许多出版物的谱面上也很少反映出全貌，故给这些民歌的进一步传播和研究带来了一定的困难。搞创作的虽然经过多年努力，创作了大量有这一民族特色及风格的音乐作品，但运用这种形式或含有这种形式特点的音乐作品则寥寥无几，这无疑是一件憾事。但并非没有，六十年代初产生的《阿里里献给毛主席》（禾雨词，李德熙曲）就是借鉴了这一形式而创作的，一经出来，就得到了该民族群众的认可和喜爱并风靡一时，这就是一个很好的例证，但毕竟太少了。因此，笔者认为，为了弘扬民族音乐文化，现在是应该高度重视的时候了。因此，一方面我们应该在如何使这些民歌进一步得到抢救、保护、传承、普及和发展等方面做一些实事。另一方面，在我们的音乐创作中既要注意积极汲取它民族和外来的音乐形式及创作技法来创作具有本民族特色的新音乐，又要注意与本民族的传统形式与表现方法巧妙融合，从而创作出既具民族传统风格特点，又有时代感的音乐作品，为繁荣我国的音乐文化做出更大的贡献。

注释：演唱“哦热热”时，男声主音 d 常被#f 强调，起音时相差 1——2 度，但偏爱 d 音作为主音；女声实际唱的“音过程”为： $\left(\begin{array}{c} \underline{\underline{\dot{3}\dot{3}\dot{3}}} \quad \underline{\underline{\dot{2}\dot{3}\dot{3}}} \quad \underline{\underline{\dot{2}\dot{i}\dot{i}}} \quad \dot{i} \text{ —} \end{array} \right)$ 。“哦热热”谱例及此注释转引自《音乐学习与研究》86 年 4 期《活的音乐化石》一文。

参 考 书 目 及 文 献

- (1)《纳西族简史》（云南人民出版社 1984 年版）
- (2)《云南纳西族、普米族民间音乐》（云南人民出版社 1985 年版）
- (3)《古代中国人的美意识》（日）笠原仲著（三联书店 1988 年版）
- (4)《神寿岁与东巴舞谱》（云南社会科学院东巴文化研究室 1981 年油印本）
- (5)《舞蹈的来历》（云南社会科学院东巴文化研究室 1981 年油印本）
- (6)《云南民族民间舞蹈集成·丽江市卷》（1987 年版）

- 7) 宣科《活的音乐化石》(《音乐学习与研究》1986年4期)
- 8) 和品正《纳西族先民审美意识初探》(《玉龙山》1988年3期)
- 9) 和云峰《云南纳西族“哦热热”的图腾痕迹》(《民族艺术研究》1989年3期)
- 10) 家凌《音乐形式美散论》(《音乐研究》1985年1期)
- 11) 禾雨《纳西族民歌简介》(《玉龙山》创刊号)
- 12) 郭大烈《略论纳西族心理素质特点及变异因素》(《云南地方民族史论丛》)
- 13) 杨世光《东巴神话的形象美》(《东巴文化论文集》1985年版)
- 14) 和即仁、和志武《纳西族的社会历史及其方言调查》(载《纳西族社会历史调查》)
- 15) 陶云逵《么些族之羊骨卜及贝巴卜》(载《东巴文化论文集》1985年版)

雲南彝語支民族的典型旋律形態 (論文摘要)

李薇、張興榮

云南省的彝、哈尼、納西、傣僳、拉祜、基諾等民族的民間音樂，因其語言同屬於漢藏語系藏緬語族彝語支，其典型的旋律形態——旋律線（即樂音在音程和方向上連續進行總過程的一個形態標志），與他們的音樂審美觀念及語言的調類、調值的某些親屬關係息息相關，從而形成以下的一些共同特徵。

一. 單聲部旋律形態

1. “拋物線”形態，亦稱“波浪型”。即旋律音斜向上方運動之後又斜向下方運動，形成緊張度的增長——→緩和，先張後弛的心理平衡。曲例：彝〈阿托撒莫尼〉、哈尼〈爾邦都〉、納西〈幕布〉（挽歌）、傣僳〈阿赤木刮〉、基諾〈巴撒〉。

2. 迂回遞降形態。通常由較高音區開始，逐漸迂回下降，在調式的最低主音上結束。曲例：彝〈活厄赫〉、〈海菜腔〉、傣僳〈知都·木刮〉、基諾〈厄勒厄窩竹〉、哈尼〈赫勒勒〉、拉祜〈阿果格〉。

3. 断层式（或大跳）突換音區的形態。常與演唱法的大小嗓（真假嗓）相配合，形成了音區、音色、力度的反差對比。曲例：彝〈左脚調〉、阿哲〈跳樂調〉、哈尼〈咪然阿〉。

4. 水平式波顫形態。指旋律在不大的音程之內作上下繞唱。有的近似某種聲響的模擬，有的近似話語宣叙。曲例：納西〈窩熱熱〉，女聲的羊咩聲；哈尼〈赫勒勒〉，模擬蟬鳴；彝〈阿邁合莫恩赫〉；傣僳〈日阿其日阿烏〉、基諾〈司通閣〉。

5. 調式骨干音形態，即分解和弦式的旋律。曲例：彝〈簇木比〉、〈洛冊調〉；哈尼〈阿媽艾姆尼〉；拉祜〈來哈呀哈闊〉；傣僳〈木刮古歌〉、《擺時》等。

6. 環繞中心音的形態。指在不大的音程間，上下環繞某骨干音進行。曲例：彝〈撒里羅〉、傣僳〈跳嘎調〉、基諾〈唉里采格〉。納西〈阿里里〉。

7. 單聲部旋律中的“隱伏線條”形態。即指單聲部旋律，因跳進致使“波峰”、“波谷”各成線條，好象有高低兩層旋律在進行。

(1) 5/4 拍、8/4 等混合拍旋律，形成 3+2、5+3 的隱伏線條。符合“黃金分割”的美學觀。曲例：彝族〈跳月調〉、〈玩調〉。

(2) 大跳或突換音區而形成的隱伏線條。曲例：彝族阿哲支系〈跳樂調〉

(3) 雙垛句旋律中的隱伏線條。曲例：彝〈猜調〉、〈阿努赫〉、哈尼《咪然阿》、納西〈阿里里〉等。

二. 多聲部旋律形態

1. 自由呼應式復音旋律形態。當主要旋律線條起伏較大、節奏變化較多、句式的停頓有間歇時，其它聲部常採取呼應的唱（奏）法。曲例：哈尼族八重唱〈梯瑪·吾處阿茨〉；彝族二重唱〈阿媽克訥勒〉等。

2. “師傅引路徒弟跟”的自由卡農式（跟唱）旋律形態。曲例：彝〈阿媽克訥勒〉、〈謝扎卓〉；拉祜〈來哈呀哈闊〉。

3. “絃腔”式的復音自由聲部形態。所謂“絃腔”，即是幫腔者自由擠疊進去的聲部，起到為領唱者助興、烘托的作用。音調基本上是對主唱旋律的自由模仿、派生。曲例：彝〈五山腔·白話〉、〈海菜腔·白話〉。

4. 支聲式的復音形態。幾個聲部唱（奏）同一曲調時，時分時合，但節奏和骨干音相同。曲例：傣僳〈擺時〉；彝〈日常日貝〉。

雲南彝語支民族的典型旋律形態

李薇、張興榮

云南省的彝、哈尼、纳西、傈僳、拉祜、基诺等民族的语言，同属于汉藏语系藏缅语族彝语支。这些民族典型的旋律形态，因其语言的亲属关系，而形成一些共同的典型特征。

汉藏语系藏缅语族彝语支各语言的韵母多为单元音；有 3-5 个声调；虚词和词序是主要的语法手段，其词序是：主语—宾语—谓语；形容词、数量词组作定语时，在中心语后。①

语言和音乐是人类用声音作为媒介，来表达思想感情的两种成系统的行为方式。它们都是以声音为基础，两者之间有着密切联系。因此，没有一个民族的音乐可以脱离它的语言而存在，也没有一个民族的民间音乐不反映其语言的特点，……②

调类 (diao-)，是一种语言或方言的声调的分类。如普通话有四个分类，阴平、阳平、上声、去声。调值 (diao-)，是语言里各种声调的实际读音，指五度制调型计算法的具体数值。如普通话里高平调、高升调、降升调、高降调。不同语言或方言之间，调类相同，调值未必相同。③

语言的语调是音乐音调的重要来源。特别是民歌，因遵循“字正腔圆”的原则，其音调与语调的走向基本一致，其差别在是语调没有固定音高，音调有固定音高及调式规范。当然，也有相当一部分歌（乐）曲的片段或全曲，直接引用口语的“宣叙性”音调。

在民歌中，一定的调类和调值要求用一定的旋律型表现。不同语言或方言有不同的调类和调值，它们在很大程度上影响着不同民族和地区民间音乐的风格与旋法。此外，声调还和某些特殊的音乐形态、审美观念及旋律发展手法有密切的关系。④

①摘自《中国大百科全书·民族》499-500 页，北京，中国大百科全书出版社，1986·6

②杜亚雄《中国各少数民族民间音乐概述》393 页，北京，人民音乐出版社，1993·11

③《词海》395 页，上海词书出版社，1979 年版。

④杜亚雄《中国各少数民族民间音乐概述》393 页，北京，人民音乐出版社，1993·11

民间器乐曲多数由民歌或歌舞音乐改编而成，同时，因“器乐化”及表达感情的需要，也常模拟一些自然声响或社会声响。

云南省的彝、哈尼、纳西、傈僳、拉祜、基诺等民族的民间音乐，因其语言同属于汉藏语系藏缅语族彝语支，其典型的旋律形态——旋律线（即乐音在音程和方向上连续进行总过程的一个形态标志），与他们的音乐审美观念及语言的调类、调值的某些亲属关系息息相关，从而形成以下的一些共同特征。（当然，音乐音调不是语言腔调及自然声响、社会声响等的简单移植和摹仿，而是有机的融合了调式和声、节奏节拍、曲式结构等，成为一个完整的表情实体。）

旋律形态——即“旋律线”的共同特征，拟从以下三方面阐述：

一. 单声部旋律形态

1. “抛物线”形态，亦称“波浪型”。即旋律音斜向上方运动之后又斜向下方运动，形成紧张度的增长——→缓和，先张后弛的心理平衡。抛物线可以是旋律的局部，也可以是旋律的全部，或是小抛物线的组合，乃至一浪高过一浪，前浪推后浪的进行。

曲例（1）石屏县绍冲乡彝族的〈阿托撒莫尼〉（思念调，女声二重唱）上声部为单乐句变化重复构成，全句的旋律线基本上呈大波浪式的进行，间或有点锯齿型波折，即：2—5—7— $\dot{1}$ — $\dot{2}$ — $\dot{4}$ — $\dot{1}$ —7—5—2，上行时音程的四、五度跳进，形成一定的紧张度，恰如其分的表达出强烈的思念和不安，下行时，每个骨架音后，均在弱位附加短时值的音，形成锯齿型波折，但强位处的骨架音，仍成平稳的线条下行。到达主音 Sol 之后，又反弹至 III 级音 Si 并自由下滑到起始音，构成不完满终止，进一步抒发了不尽的揪心挂念，同时形成起讫音归一的回复美学观。抛物线的轨迹，基本上是云南南部彝族典型的带中立音徵调式的和声骨干音，即 Sol、 \downarrow Si、Do、Re、Fa、Sol。

类似的例子，还有〈舍里〉、〈五山腔·嗯勒〉、〈阿姆克讷勒〉（妈的小姑娘）、〈踩荞〉、〈爬山调〉（泸西县彝族果颇支系，笛、木叶齐奏曲）等。

曲例（2）澜沧县哈尼族僂尼支系的歌舞曲〈尔邦都〉（竹筒调）。单乐句变化重复构成全曲，乐句从主音 Sol 开始，在弱起位置，以短时值上行大二度后，直向跳至长时值的五级音 Re，情绪喜气洋溢，之后，下行回复至主音。节奏——紧松交替；音程——跳进、级进搭配；方向——上行、下行平衡；布局——一张一弛得当。

类似的例子，还有僂尼支系的〈吾当吾塔吾涅涅〉（唱彩云）、〈其多纳朵扎〉（哭丧调）。

曲例（3）丽江市纳西族〈伯石细乐·看蹉·幕布〉（挽歌）。已故艺人和锡典演唱，旋律动机为四度跳进的切分音型，经变化重复后，再作上四度的自由移位至高点音拖长舒展，尔后再作阶梯式下行，终止于叹息般的角音。

为表达哀思，唱法上运用了变音及纳西族特有的“者勒”演唱法，即用喉头作连续的下波音颤抖，俗称“羊咩”声。

类似的例子，还有〈谷期〉、〈哦蒙达〉、摩梭支系的〈一起欢乐〉等。

曲例（4）维西县傈僳族的〈阿赤木刮〉（羊子歌）领唱与合唱。乐曲从宫音开始，迂回上行至六级音，再迂回下行至宫音为一句。结合特殊的上波音喉颤法演唱，风格十分独特。

类似的例子，还有楚雄县傈僳族的〈情歌〉等。

曲例（5）景洪市基诺乡基诺族的〈巴格勒·巴撒〉（之三）的后半部分的局部片段。类似的例子，还如勐旺乡的〈山歌〉等。

2. 迂回递降形态。通常由较高音区开始，逐渐迂回下降，在调式的最低主音上结束。递降可以是全曲，也可以是全曲总旋律线的一部分。递降的排列标识，一般为乐汇或乐句的结束（停顿）音，偶尔也可由乐汇或乐句开始处的节奏重音来参与排列。

曲例（6）红河县彝族的〈活厄赫〉（叫魂调）。四声“格列”（回来）的停顿音逐级下降至最低主音上结束。之后，演唱者将调移低小二度，继续变化发展。类似的曲例，还有〈努衣特〉（讲史诗）等。

曲例（7）建水县曲江镇荒田村彝族的〈五山腔·嗯勒〉之〈拘腔〉的2腔（女声独唱），起于高音 Sol₁，迂回递降至低音 Sol₁。类似的曲例，还有石屏县龙棚镇的〈海菜腔〉之〈正曲〉2腔开始，女声领唱乐汇停顿音分别为 Re Do La 递降。

曲例（8）维西县六区傈僳族的〈知都·木刮〉（酒歌），乐汇的开头音作递降排列。泸水县双奎地傈僳族的〈尸乌刮〉（送葬调）开头6小节，伴随着旋律线的迂回递降而外，调性也作半音递降，渲染了对死者的哀悼情绪。类似的曲例，还有福贡县的〈木刮〉等。

曲例（9）景洪县基诺族的〈厄勒厄窝竹〉（催眠歌），前三句的终止音分别为 Do La Sol 五声音阶式的级进下行。类似的曲例，还有：〈卜者子〉、〈阿得勒亚纳格〉。

曲例（10）勐海县哈尼族僂尼支系的〈赫勒勒〉之后半段（白天），递降的旋律线配合着弹小舌的独特三连音唱法，一气呵成，华丽而流畅。

曲例（11）西盟县南亢村拉祜族的〈阿果格〉（过年调）开头4小节，乐汇的停顿音分别为 Mi Re Do Sol 递降，稍有变异的地方是 DO 移低八度。

彝语支的民间音乐，迂回递降型较多，而迂回递升型的较少，仅在局部运用。如巍山县马鞍山彝族的〈阿凯〉（打歌）开头4小节既是。

3. 断层式（或大跳）突换音区的形态。至所以会形成断层式或大跳的原因，一是因情绪需要豁然开朗；二是因呼唤音调的需要；三是器乐化的需要

(如弦乐器衬垫空弦音、管乐器衬垫筒音);四是在喧叙调中因语言强势的需要。大跳或演唱音区的突然转换,在民歌演唱中,常与演唱法的大小嗓(真假嗓)相配合,形成了音区、音色、力度的反差对比。

曲例(12)弥勒县彝族阿哲支系<跳乐调>乐调一开始,女声就作12度的向上大跳,继之下行并伴以9度大跳,再上行并连续作4、6度大跳,紧张度一而再地强化,此时,为缓解心理压力和松弛情绪,旋律作平滑的级进下行并回复到起点音,先张后弛,调节得当。接下去,男声作低四度的变唱,女声自由应对,形成二声部复调。

曲例(13)大姚县彝族的<左脚调>片断。前10小节中低音区演唱,催促伙伴赶紧来跳舞,11小节上行小三度后,突然在弱位同向蹦跳13度(到达High D),以喷发而尖锐的小嗓(假声),在极高音区演唱虚词“罗哩哩”,情绪特别高亢热烈而奔放。此时,旋律线形成一个断层。15—18小节,低八度重复11—14小节,19小节又作12度大跳突换音区,在极高音区演唱虚词“罗哩罗哩”,并在句末结束音作自由尾滑装饰,显得风趣而俏皮。

曲例(14)澜沧县哈尼族僂尼支系的<咪然阿>(串姑娘)旋律音程大跳改换音区,是咬字或语势的需要。类似的例子,还有陇川县傈僳族的<打歌调>、石屏县彝族<海菜腔>中的“花点”、<撒里罗>等。

4. 水平式波颤形态。指旋律在不大的音程之内作上下绕唱。这类形态与其它旋律形态相比,其旋律性不太强。有的近似某种声响的模拟,有的近似话语宣叙。但它可让旋律的其它表情因素得以突出,如节奏、音色、力度等。

曲例(15)丽江纳西族的<窝热热>(男女声二部合唱)。女声部的旋律,从头到尾均为羊咩声的模拟,其音响听觉是自由时值的角音Mi的连续下波颤到宫音Do的进行,即为水平式波颤形态。音响柔和。这样一来,更让粗犷吼叫的男声得以突出。

曲例(16)红河县垭施乡彝族的<阿迈合莫恩赫>(哭嫁调)。旋律在3—4度音程之内作上下绕唱,音调近似宣叙、啜泣。类似的例子,还有彝族的<活厄赫>(叫魂调)的后半部分,傈僳族的<日阿其日阿乌>(孤儿调)、<哄姑娘的调子>,基诺族的<司通阁>(大鼓调)等。

曲例(17)勐海县哈尼族僂尼支系的<赫勒勒>之前半段(夜晚),在长时值的商、羽两音处,运用特殊的弹小舌唱法,形成较快的水平式动感的同音反复,类似弹拨乐器“满轮”的效果,模拟“知了”(蝉)鸣叫,与“知了”赛唱。

5. 调式骨干音形态,即分解和弦式的旋律。

曲例(18)弥勒县彝族阿细支系的<簇木比>(老人调)。全曲旋律是主三和弦的分解进行,亦即Do Mi Sol三声音阶的不同组合运动。音调类

类似号角声，节奏和节拍的变化较多。类似的例子，还有〈高斯比〉（青年欢乐舞）、〈阿诗玛〉等。

曲例（19）红河县垭施乡彝族的〈洛册调〉的后半部分，是主七和弦 Sol ↓ Si Re Fa 的分解进行，因为Ⅲ级音的微降，而使该和弦成为“中立和弦”，并使中立四度 ↓ Si — Fa 的进行较为自然而不晦涩，该曲终止于五级音 Re，一则因它做为较大型的歌舞组曲之一，后面还接有乐曲，不需要太完满的终止；二则能更好地引出欢呼声“喔！喔！”。

曲例（20）澜沧县哈尼族僂尼支系的〈阿妈艾姆尼〉（女声三部跟唱）。全曲基本上是主三和弦 La Do Mi 的分解进行，也运用了“借字”手法，即出现 Fa 代 Mi，临时离调到下属调。

曲例（21）泸水县双奎地僂僂族的〈木刮古歌〉、《摆时摆》等。

曲例（22）澜沧县东朗乡拉祜族的〈来哈呀哈阔〉（混声四部跟唱）、竹塘乡的〈嘎嚙嘎克也〉（祝酒歌）、〈列迈塔迈及窝〉（上学歌）等。

曲例（23）景洪县基诺族的〈巴格勒·巴撒〉（之三）后半段、〈司通阁〉（沙车演唱）等。

6. 环绕中心音的形态。指在不大的音程间，上下环绕某骨干音进行。所环绕的骨干音可以不变，乃至全曲就是一个环绕主音的特性乐汇的多次变化重复。

曲例（24）石屏县彝族的〈撒里罗〉，全曲基本环绕主音 La 进行；〈罗西扎得〉（悼念调）的领唱声部，自始至终环绕宫音进行；泸水县僂僂族的〈日阿其日阿乌〉（孤儿调）自始至终环绕骨干音 Re 进行；腾冲县僂僂族的〈跳嘎调〉，全曲环绕主音 La 进行；基诺族的〈唉里采格〉（娃娃游戏调），自始至终环绕宫音进行。

所环绕的骨干音也可改变，如：福贡县僂僂族的〈哄姑娘的调子〉，全曲基本环绕骨干音 Re 进行，仅在最后第 10 小节起有所改变，分别强调了宫音和羽音；建水县彝族的〈西厢坝子一窝雀〉前半部分环绕 Mi，后半部强调了宫音 Do，但终止时又自然地由宫音下落至羽，以此呼应前半部分；纳西族的〈阿里里〉，基本由环绕 Mi 和环绕 La 的两组乐汇构成，后乐汇是前乐汇的低五度移位。这类环绕中心音的旋律形态之例子，不胜枚举。

7. 单声部旋律中的“隐伏线条”形态。即指单声部旋律，因跳进致使“波峰”、“波谷”各成线条，好象有高低两层旋律在进行。

（1）5/4 拍、8/4 拍等，混合拍旋律，形成 3+2、5+3 的隐伏线条。符合“黄金分割”的美学观。

曲例（25）a. 彝族阿细支系的〈跳月调〉； b. 衍生的两个线条。

曲例(26) a. 泸西县彝族果颇支系的〈三步乐〉; b. 衍生的两个线条。

(2) 大跳或突换音区而形成的隐伏线条。

曲例(27) a. 弥勒县彝族阿哲支系的〈跳乐调〉(见前曲例(12))

b. 衍生的两个线条。

(3) 双垛句旋律中的隐伏线条。

曲例(28) a. 彝族〈猜调〉。呼唤“小乖乖”的歌头之后,即是节奏紧密的双“垛板”,前垛结束音为 Si,后垛结束音为 Re,四次双“垛板”,之后是歌尾拖腔,至主音 Sol 结束。b. 衍生的两个线条。

曲例(29) 红河县彝族的〈阿努赫〉(摇儿歌)。歌曲自始至终为双“垛板”,前垛结束音为 Re,后垛结束音为 Sol。类似的曲例还如澜沧县哈尼族僂尼支系的《咪然阿》(见前曲例(14))、纳西族的〈阿里里〉等。

二. 多声部旋律形态

1. 自由呼应式复音旋律形态。当主要旋律线条起伏较大、节奏变化较多、句式的停顿有间歇时,其它声部常采取呼应的唱(奏)法。

曲例(30) 红河县哈尼族的混声八重唱〈梯玛·吾处阿茨〉片段。

曲中的呼唤“衣色!”是远古“叫魂”习俗的积淀,①一个接一个地帮着叫魂、找魂,逐渐渐变为栽秧时节,乡亲们的互相提醒和呼唤,它是本民族相互关心而融洽的亲情之体现。歌者此起彼伏地在核心旋律基础上尽情、尽兴地自由发挥。

女声开腔者唱出了一个小 3 度动机式音调并作 8 度移位重复,形成 10 度的大跳张力,二唱女声紧随其后作小 7 度呼应变唱,三唱女声稍作节奏变化予以重复,四唱女声将小 7 度转位成大 2 度呼应,五唱男声则将首唱动机的小 3 度,自由移位成大 3 度并稍作节奏变化呼应,六唱男声随后重复大 3 度“旋律核”,给予支持,七唱男声进一步保持大 3 度“旋律核”,但作了节奏的紧缩,八唱女声回归到四唱女声的大 2 度旋律音程,并作时值的扩大变唱。至此,8 个声部递次进入,形成音响丰满而谐和的混声 8 重唱,然后各作自由发挥。各声部的句、段终止的音调,虽前后不一,但却较为固定统一,即 V (或 VI) 下行→降 II→I 级。

①据哈尼族老歌手李烟板儿 1995 年 5 月 30 日口述:老辈人唱〈吾处阿茨〉有个来历故事,说栽秧季节,如果姑娘们不唱栽秧山歌,男人们的魂就会被鬼勾(牵)走,做活时就会打瞌睡。有的魂已被鬼牵到阴间,有的魂还在半路,于是,大家就帮着叫魂。歌曲开头的“衣色!”就是叫魂。男人到女人国去叫,女人到男人国去叫,大家互相关照互相叫,第一个叫不应,第二个接着叫,第二个叫不应,第三个接着叫……,就这样叫唱下去,逐渐形成了〈吾处阿茨〉。

类似的例子，还有红河县彝族〈阿姆克讷勒〉的女声二重唱中，伴奏的男子有感，自由应和的两个声部。以及石屏县彝族的〈海菜腔·白话〉等。

2. “师傅引路徒弟跟”的自由模仿式（跟唱）旋律形态。

曲例（31）红河县彝族的混声三部跟唱〈谢扎卓〉（献饭调）。男声代表祭司“毕摩”，主诵死者祭文并献酒饭，女2人分别为死者的女儿和侄女，应声咏唱悼念之词。应唱的进入时间比较随意，节奏变化也较大。

另如：红河县彝族的女声二重唱〈阿姆克讷勒〉（妈的小姑娘）；澜沧县拉祜族的混声四部跟唱〈来哈呀哈阔〉（参见前曲例（22））

3. “桎腔”式的复音自由声部形态。所谓“桎腔”，是滇南彝族的民间音乐生活俗语，即是帮腔者自由挤叠进去的声部，起到为领唱者助兴、渲染、烘托的作用。音调基本上是对主唱旋律音调的自由模仿、派生或弹性闪烁。

曲例（32）建水县曲江镇彝族的〈五山腔白话〉片段。一声部为主唱，二声部为副唱，三、四声部为“桎腔”式的自由声部。

曲例（33）石屏县彝族的〈海菜腔·白话〉片段。男声主唱，女声桎腔。

4. 支声式的复音形态。几个声部唱（奏）同一曲调时，时分时合，但节奏和骨干音相同，即为“支声式复音”。如：泸水县傈僳族的〈摆时〉（山歌）、大理市市郊乡彝族的〈日常日贝〉（情歌）等，支声音程多为四、五度，三度极少。这种支声式复音形态，与以上其它多声部旋律形态相比，在彝语支的民间音乐中，运用较少。

以上文稿所依据的谱例，均为笔者历经 17 年数 10 次亲自实地考察采录并记谱的第一手资料，并有录音、录像佐证，较为真实可靠。

附参考资料：

1. 《词海》395 页，上海词书出版社，1979 年版。
2. 杜亚雄《中国各少数民族民间音乐概述》，北京，人民音乐出版社，1993. 11
3. 《中国大百科全书·民族》北京，中国大百科全书出版社，1986·6：499-500
4. 杨儒怀《音乐的分析与创作》，北京，人民音乐出版社，1995. 6，：53-63
5. 张难〈红河彝族民间音乐的调式与旋法初析〉，昆明，《民族音乐》1985. 3:2-12

谱例部分(曲例1—6)

曲例1 彝族 <阿托撒莫尼>

石屏县哨冲乡 仕大妹演唱

♩ = 88

咿 歹 索 厄 尼 索 啊 得 分 儿 罗 四 尼

曲例2 哈尼族梭尼支系<尔邦都>

澜沧县阿朵、阿得 等演唱

♩ = 84

里 采 欧 欧 里 采 欧

曲例3 纳西族 <伯石细乐看蹉幕布>

和锡典演唱

♩ = 72

也 麽 哎 阿 里 拉 里 哎 结 啊 拍 儿 哎 主 合 哎

曲例4 傣族 <阿赤木刮>

维西县 腊雨春 演唱

♩ = 72

啊 撒 甲 尼

曲例5 基诺族 <巴格勒 巴撒>之三片断

景洪县 基诺乡 沙车 演唱

♩ = 120

擦 稀 呀 尼 卜 得 邦 厄 么

曲例6 彝族 <活厄赫>

红河县 垭施乡 张蓬英演唱

♩ = 144

喔 喔 喔 格 列 格 列 喔 作 加 格 列 米 作 加 格 列 格 列 格 列

谱例部分(7-11)

曲例 7 彝族 <五山腔 哟勒>

建水县曲江镇 白秀凤 等演唱

♩ = 96 稍自由

啊 哎 呀 啊 阿 么 策 尼 麻 英 哎 (下略)

曲例 8 傣族 <知都木刮>

维西县 和自英 演唱

自由地

啊 唉 啊 啊 哈 厄 啊

(下略)

啊 哎

曲例 9 基诺族 <厄勒厄窝竹> (催眠歌)

景洪市基诺乡 巴亚中 寨女 2 人演唱

♩ = 108

讷 讷 莫 衣 吾 衣 克 也 勒 么 衣 克 老 吾 老 开 来 麻 老 鸟 衣

(下略)

讷 衣 努 阿 克 也 勒 克 勒 讷

曲例 10 哈尼族 僂尼支系 <赫勒勒>

勐海县格朗河 批松 演唱

♩ = 144

(弹小舌唱法)

阿 勒 勒

曲例 11 拉祜族 <阿果格>

西盟县南亢村 扎瓦、扎京 等演唱

♩ = 120

拉 阿 枯 厄 呀 阿 迈 唉 得 艾 赫 窝 勿 月

谱例部分 (12--16)

曲例 12 彝族。阿哲 (跳乐调)

弥勒县五山乡唱奏

♩ = 108 (女声)

(男声)

(女声)

(男声)

(下略)

曲例 13 彝族 <左脚调>

大姚县县华山乡演唱

♩ = 120 *mp*

(10) (小噪) *f*

赶紧来 赶紧来 我们做一 家呀 罗里里 罗里里 罗里里

(大噪) *mp* (18) (小噪) *f*

衣 拉里拉里 拉里拉 拉里拉里 拉 咯里罗里 里里罗 (下略)

曲例 14 哈尼族 俊尼 <米然阿> (串姑娘)

澜沧县景迈村阿辉演唱

♩ = 84

赛衣衣 采及及 采及阿鲁 叫窝 叫罗 嘎撒度

(下略)

例 15 纳西族 <窝热热>

丽江市大东乡 和仕钧、和玉春等演唱

♩ = 108

(女仿羊咩) 厄 呵厄呵

mp

(男) 8th 哎 来 唉 蹉 热 热 蹉 哎 蹉

例 16 彝族 <阿迈合莫恩赫> (哭嫁调)

红河县垭施乡张蓬英、张周兰演唱

♩ = 108

阿巴尼阿 莫 呃 呃 呃 阿么 捏 皆 跌 司麻 核得来

谱例部分 (17--23)

曲例 17 哈尼族慢尼 < 赫勒勒 >

勐海县格朗河乡 演唱

♩ = 84 (仿蝉鸣)

赫勒勒赫勒勒赫勒勒勒勒赫勒赫勒勒

曲例 18 彝族阿细 < 族木比 >

弥勒县西三区 潘光华等唱奏

♩ = 64

哎哩西窝过肩来吓阿阿人民阿细若昌里占莫

曲例 19 彝族 < 各册调 >

红河县垭施乡 王理亮、张逢英等唱奏

♩ = 84

赛罗艾则赛罗折多来鲁赫芬哉多苏巴都艾都阿赛

曲例 20 哈尼族慢尼 < 阿妈艾姆尼 >

澜沧县下松山林阿多等演唱

♩ = 84

哎哎啊介达衣啊罗有格赛有格赛格赛

曲例 21 傣族 < 木刮古歌 >

泸水县双奎地 七南纽扒等演唱

♩ = 96 (男领) 稍自由 (齐合)

衣果我马左也果瓦马果撒扩瓦子底也哎哎

曲例 22 拉祜族 < 来哈呀哈阔 >

澜沧县东朗乡 湖纳托等演唱

♩ = 160

阿里其嘎 (词下略)

曲例 23 < 巴格勒/巴撒 > 之三片段

景洪县基诺乡沙车演唱

♩ = 96

阿窝密么擦阶莫艾色擦加厄尼几窝抹马格举么

谱例部分 (24--27)

曲例 24 彝族 <撒里罗> (舞歌)

石屏县绍冲乡纳生勉等演唱

♩ = 144

赛 罗 赛 赛 里 赛 赛 罗 赛 里 赛 里 赛 里 赛 里 赛 里 赛 里 赛 里

赛 里 赛 赛 里 赛 里 赛 里 赛 里 赛 勒 赛 里 赛 (下略)

曲例 25 彝族阿细 <跳月调>

弥勒县西三乡

a 原型

b 衍生

曲例 26 彝族 <三步乐>

泸西县金马乡

a 原型

b 衍生

曲例 27 彝族阿哲 <跳乐调>

弥勒县五山乡

a 原型 (见曲例12)

b 衍生

谱例部分(28--)

曲例 28 彝族 <猜调>

昆明附近

a 原型 (轻快活泼地)

小乖乖来小乖乖 我们说给你们猜, 什么长长上天 哪样长海中间?

衍生

(下略)

曲例 29 彝族 <阿努赫>

红河县埡施乡张蓬英、张周兰演唱

a 原型 $\text{♩} = 108$

阿 阿 团 尼 比 艾 来 来 呀 来 来

衍生

(下略)

曲例 31 彝族《谢扎卓》(献饭调) 片段

红河县埡施乡王理亮、张蓬英、张周兰演唱

男 (毕摩) 唉 吓 拉 卓 得 么 打 响

女 (女儿) 啊 卓 底 别 捏 吹 啊 得 厄 衣 瓦 迈 阿

女 (姪女) 艾 莫 纳 捏 西 窝 艾 尼 纳 捏 来 西 窝 得

努 五 贝 叶 儿 玛 达 啊 塔 勒 牙

纳 唉 加 玛 捏 阿 木 硕

梯玛/吾处阿茨(大声唱/救秧山歌)
(混声合唱)

曲例 30 哈尼族八声部复音唱
Moderato ♩=92

红河县阿扎河乡普春村
李烟板儿、车里约等演唱

The first system of the musical score consists of ten staves. From top to bottom, they are: four female voices (女), three male voices (男), a Pipa (拉比), and a Sanxian (腊核). The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. The lyrics '衣 色' are written above the vocal lines. The accompaniment includes a Pipa and a Sanxian.

The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It features the same vocal and instrumental parts as the first system. The lyrics '衣 色 色 衣' and '色 色 色 色 色 色 色 色' are written above the vocal lines. The accompaniment continues with the Pipa and Sanxian.

歌词大意 衣色·色罗 为了秧苗长得好 大家一起念(唱)罗! 翻译 吴致明 记谱 张兴荣 1995.5 录音

谱例部分 (32--33)

曲例 32 彝族 <五山腔白话> 片段

建水县曲江镇荒田村
白秀凤、普秀珍等演唱

稍自由

女(主唱) 呢 等格 么 呢 啊

女(副唱) 呢 等格 么 喂 不格 当格 等着 啦 啊

男(极腔) 是 喂 掺格 妹 说

妹说个妹格 气儿 阿妹 格 湊 些 啊 这气儿

阿 妹说妹格 气儿 阿妹 格 湊 些 啊

啊

曲例 33 彝族 <海菜腔白话> 片段

石屏县龙朋镇 施万恒、李怀秀等演唱

节拍自由 ♩ = 120

女

女

男 哪个 妈养 咋会 称成 几, 你过来 我瞧 瞧 妹

(女极腔)

思青 尼 哥 明白 哎

思青 尼 哥 明白 哎

个 喂 唉 人意 哟 哎 个 勒 乃 啱

儀式音樂、旋律學與音樂符號學

——兼從雲南少數民族儀式音樂的
縱橫二維符號結構系統看儀式音樂旋律的藝術與文化構成

楊民康

近年來，在中國民族音樂學界，有關“旋律學”音樂學科的討論愈演愈烈，當筆者閱讀了自 1998 年 7 月在內蒙召開首屆旋律學研討會以來發表的一些理論文章之後，聯系本人近年來從事的一些儀式音樂研究課題及對民族音樂學理論的學習心得，引發出以下一些思索和設問。

一、也談旋律學的學科性質、目的和對象

爲甚麼要建立“旋律學”學科？可具體從它的學科性質、研究目的和學科對象三個方面討論。就學科性質而言，筆者原則上同意有人提出的觀點，即因研究目的和對象的不同，可有作曲技術理論、傳統音樂型態學和民族音樂學等不同的理論傾向。旋律學的研究對象不僅應該涉及中國音樂，而且應該面對傳統音樂、藝術音樂和流行音樂等不同層面以及東西方不同國家的所有人類音樂（薛藝兵 1998，p.8）。筆者認爲，此論從較爲宏觀和抽象的層面，劃出了作爲一種廣義的旋律學的基本學術範疇。然而，仍有必要從主位（emic）的立場，對“旋律學”的學科性質、目的和對象，再作一個比較微觀和具體的狹義旋律學的限定。即一種從中國民族音樂理論及民族音樂學領域裡發展出來“旋律學”，它應該帶有與特殊的目的和對象相關的特定含義。即作爲中國民族音樂學者首先需要關注的，是中國傳統音樂範圍內的旋律形態、語義內容和文化背景之間的相互關係，以及它在不同時期（歷時性）和不同地域（共時性爲主，歷時性爲輔）層面存在，具有不同藝術或文化性質的種種變異狀況。應該說，“旋律學”的議題所以在中國的民族音樂學領域被提出來，並且放到了所有音樂要素的研究之首位，是因爲中國學者注意到了這種以橫向思維方式爲基礎的音樂形式及發生與認識方式，是中國人乃至東方人具有的，並以此區別于西方音樂的特殊音樂文化個性（參考田青 1986；戴嘉枋 1991）。從此意義上看，儘管“旋律”是一個較具純粹意義的形態學名詞，但由於它具有上述強烈的中國或東方音樂文化色彩，以致在中國或東方音樂文化裡，它可以擔當起類似於在廣義文化裡的“音樂”一詞的作用。此外，中國傳統音樂作爲一種文化符號系統，對它的研究就像對語言的研究一樣，應該是多側面，多層次的。可以是著重音樂形式自身的本體論研究、或著重其意義解釋的語義學研究，還可以是其內容涵蓋前二者的音樂符號學或民族音樂學研究，作爲具“主位”色彩的“旋律學”學科也應與此同理。

二、宏觀—微觀 =etic / emic ?

(一) 宏觀與微觀——一種二元對立的認識論和方法論取向

根據上述觀點，筆者進一步認為，作為中國民族音樂學者，在處理廣義旋律學與狹義旋律學之間的關係問題時，必須掌握好“宏觀 (Macrocosmic) — 微觀 (Microcosmic)”的方法論尺度。

什麼是宏觀研究法和微觀研究法？克脫密(Margaret J Kartomi)曾從樂器分類法角度，提出一種頗有啟發意義的形式化描述方式，按其觀點，世界上迄今所用的樂器分類法可分為兩類：宏觀分類法(macrotaxonomy)和微觀分類法(microtaxonomy)，前者是“一種方法和理論，其研究的機體對象是被放在一種分類的形式中處理的”，后者則是“其研究的機體對象是可以認識和界定的”(Kartomi 1990, p.146)。根據其運動趨向，又可描述為下趨型(downward)的和上趨型(upward)的，前者指一種以邏輯性的預設分類為前提，從一個較高的抽象層面向較低的具體層面逐漸下趨，高層下趨至次層時便分裂並獨立成形。上趨型反之。另外，各種分類法還可分為四種：分類的(taxonomies)、圖索的(key)、范式的(paradigms)和類型的(typologies)，前兩種屬於下趨型，后兩種屬上趨型。在不同樂器分類法中，霍恩博斯特(E.M.von Hornbostel) — 薩克斯(Curt Sachs)分類法(Organology)屬較典型的宏觀—下趨型分類法之一，中國、印度等東方國家的各種自然分類法則一般屬於上趨型分類法。(Kartomi 1990, p. 170, 320)。基于一種文化分析與形態分析相結合的立場，筆者則傾向于將“宏觀—微觀”的概念作如下解釋，即：前者體現為一種全面觀照、自上而下、俯視全局的世界觀，當學者在具體使用它進行研究時，可能會帶上以絕對性和普遍性藝術標準為類分前提的宏觀意識，“客位”(etic)的學者立場和上略下細、逐層精微的分析手段。反之，后者體現為一種立足本位、自下而上、仰觀天際的世界觀，學者使用時，其立足點與前者不同，可能會具有立足一定地域—民族—文化內部的微觀意識，“主位”(emic)的和承認文化相對性（有時易于走向狹隘）的立場，采用較具體、精微的分析手段和注重系統、結構、功能特性的整體文化觀念。作為一種中觀層面的研究法，則在諸方面研究觀念和手段上取以上二者的中間立場，在研究範圍上，則以跨地域—民族—文化的中觀比較為先。

縱覽近代民族音樂學的研究分析方法的歷史，可以看出其中始終貫穿著“宏觀”與“微觀”兩種基本的認識和觀念取向的相互交織和斗爭過程。在此發展過程中，開始是以宏觀的認識和觀念取向占有優勢，而后，偏重于微觀的認識和觀念取向逐漸滲入進來，且有后来者居上之勢。僅以比較音樂學與民族音樂學兩個發展階段為例，可以說在前一個階段裡，從馬伊翁(Mahillon)到以霍恩博斯特爾(E. M. von Hornbostel)和薩克斯(Curt Sachs)為代表的比較音樂學家所擅長的樂器分類法，其分類原則及實踐目標均想要涵蓋人類世界所有的古今樂器(Hornbostel and Sachs 1992[1914])，后来幾乎變成一種“音樂的國際性音位表(musical International Phonetic Alphabet)"(Ellingson 1992, p 111)，在研究觀念上就主要是

持有一種宏觀的取向，這種宏觀研究觀念具有的廣泛影響持續了半個多世紀，到了 19 世紀 50 年代以後，其在本學科內的主要地位始被北美民族音樂學學派所取代。在民族音樂學的后一個發展時期，較具有代表性的該學派理論，如梅裡安姆 (Alan P Merriam) 等人提出的“研究文化中的音樂” (Merriam 1960, p.109)，¹ 便是建立在對微觀的民族或地域范疇內的傳統音樂事象進行研究的基礎之上。而后來在人類學和語言學影響下發展出來的一些重要研究理論和基本概念，如局內——局外觀 (insider-outsider)、主位 (emic)/客位 (etic) 觀以及胡德 (M. Hood) 提出的“雙重音感” (Bi-Musicality, see Hood 1960) 等，都是以這種微觀研究方法為理論基礎。在比較音樂學的傳統領地——樂器學范疇也不例外，克脫密在提出“上趨型分類法是否未來的方向？” (1990, p.198) 這個問題的同時還指出：霍—薩分類法產生后，包括薩克斯本人在內的一批音樂學家逐漸不滿足于原有劃分概念的限製，他們希望產生更多研究理念，在劃分樂器時能顧及盡可能多的側面。其中的很多人如今雖然還被框在原有的下趨型分類模式中，但大家都已開始去思考微觀分類法的問題 (Kartomi 1990, p.200)。就在此時，與上述發展趨勢相適應，起源于語言學和文化人類學的 emic (主位)/etic (客位) 概念，便在民族音樂學領域出現，並在其后較長時期內對該學科理論產生了重大的影響。

(二) emic/etic 與語言學、人類學和民族音樂學

emic/etic 觀念最初係從語言學的語音學 (phonetic) 和音位學 (phonemic) 概念發展而來。在語言學的不同分支裡，傳統的語音學以語言的語音方面為研究對象，其任務為從生理發音、物理音響等方面考察語音存在和發展的規律，主要包括語音的構成、分類、組合、變化以及表音文字中有關語音單位及語詞等意義單位的書面表達。音位學則指從語言功能的角度對語音的研究。布龍菲德爾說：“音位學即研究具意義的 (significant) 言語聲音”，而音位 (phoneme) 就是聲音區分特征的最小單位或造成意義區別的最小單位。” (Bloomfield 1933, 78) 由此可看出，兩者的最大區別，即前者所關注的是語言的生理發音和物理音響現象，其理論依據是建立在客觀性、普遍性和偏向絕對性意義的基礎之上。而后者關注的則是與語義內容聯系在一起的語音現象，其劃分依據是建立在特殊性和相對性的標準之上。以致一方面 emic/etic 在觀念上有著二元對立的關係，且與微觀—宏觀這對概念從根本上是共通的。而另一方面，emic/etic 兩個學科分支在語言發展史上又是前后相接的。在語言學中，當傳統的語音學概念在一個較長的時期內占有主導地位之后，持音位學觀念的學者終于后來居上，取而代之。並且，在前期音位學理論中，一種觀點是欲將語音學同音位學在形態研究的層面上結合起來，但前者

¹ 1973 年梅裡安姆修改他的民族音樂學定義為：“音樂作為文化的研究” (the study of music as culture)；1975 年又更加強調此學科的文化 and 社會因素：“音樂就是文化，音樂家的所做所為就是社會文化” (music is culture and what musicians do is society) (1977, p 204, 1975, p 57)。

服從于后者，這種觀點可說帶有某種前語義學的，亦即尚未脫離語言形態學本體研究的性質。而后來的一些音位學家則相對重視音聲現象所表達的象征或語義作用，就像薩皮爾所說：“語音現象不是物理現象本身……，應跨越任何表達類型的感覺材料背后去把握那些直覺到的，被交流的形式，只有后者才賦予這種表達以意義”（參看李幼蒸 1993，p.168）。以上觀點顯然已經較多向語義學一端靠攏。

自 1950 年以來，也有不少民族音樂學家運用“phonetic-phonemic”概念進行記譜或分析研究。如涅特曾述及 phonemics 是關於語言聲音及其語義的研究，而用此方法進行音樂記譜研究的學派，是以霍恩博斯特和斯通普夫(Stumpf)為代表(e. g. Nettle 1956, p. 43)。后來，胡德(Hood 1971, p. 50)、埃林森(Ellingson 1992, p.110)、皮爾邦(Frank Alvarez-Pereyre)和阿洛姆(Simha Arom)等(皮爾邦與阿洛姆 1995[1993], p.60)均用較大的篇幅探討過民族音樂學的記譜法和音樂分析問題，后二者還不同程度地述及由凱內斯·派克(Kenneth L. Pike 1954)首創的 emic/etic 表達方法對民族學和民族音樂學的影響，以及在民族音樂學中使用此類方法的歷史。從以上學者的研究可以看出，他們中許多人所關注的一個問題，是在進行記譜分析和研究音組織關係時，是采用詳述還是略寫的方式。如埃林森曾提及：“對於許多民族音樂學家對 phonetic/phonemic 進行的細節區分來說，埃利斯(Ellis)所用的“寬”(broad)、“狹”(narrow)的記譜概念是一種比較精確的標籤”(Ellinson 1992, p.135)。倘若與語言學有關理論對照，則可看出這也曾是在語言形態學範疇用以區分 emic/etic 關係的一種標志。在語言學看來，采用音標記錄語音時可有音位音標和語音音標兩種方式，其中，音位音標只標示詞語的音位組成，而不標出這些音位在具體語音環境中發生的各種變化（音位變體），這種標音規格稱為寬式音標。語音音標則反之。由于后者要求詳盡描述，故其意義相當于嚴式音標。再從人類學的觀點來看，情況也非常相似。例如，當派克早期在語言學領域提出 emic/etic 這一對概念區分之后，人類學家海利斯(Harris)曾把 emic/etic 看作是建立在“精神的”和“行為的”差別之上的（前者難以描述，后者易於描述），並且認為可以由此在 emic 與 etic、精神的與行為的以及土著人與觀察者之間建立一種關係。他這樣說：“emic 被視為專指參與者大腦中發生的事項；而 etic 則專指行為流中的具體行為（即身體的動作及其對環境的影響），正如一個旁觀者所覺察到的一樣。”（皮爾邦與阿洛姆 1995[1993], p.62）從此可以看出，在上述人類學家眼中，etic 不盡是像一般人所理解的，僅指一種“客位的”或“局外人”的學者立場，其實也是一種用來觀察、描寫那些“局內人”身上較直觀的、外顯的和明喻性的行為因素的方法手段；而 emic 則更多用來觀察和表現在局內人身上曲現的、內含的和具隱喻性的，作為局外人難以直接理解和描述的心理因素。並且，若從局內人的立場出發，一種采用 emic 方法對某種特殊文化作出的解釋，可能在勾勒出該文化的大致輪廓的同時，也為局內人自身隱性的心理因素留下了一定的表現空間；而當過多采用 etic 方法時，卻往往在對該文化的某些層面作了詳盡描述的同時，卻不適當地填充和抹平了上述空間。其

實，從語言學或民族音樂學的角度看何嘗不是這樣。一種特定民族所用的自然語言或口傳儀式音樂，由于具有種種非人工符號特性，在具體的說話或表演過程中，除了人們易于捕捉到的那些基本結構特點之外，其外在形態在不同的時間、場景中，可能隨著表演者的內部心理和外部行為的流動而瞬息萬變。而這種易變的形態部分，其實是與那種曲現的、內含的、隱喻的內部心理因素緊緊聯系在一起。因此，對於此類音樂，除非作為分析的目的盡可採用各種“嚴式”的 etic 手段外，倘若作為一種應用的目的，為局內人的表演提供某種依據，採用一種寬式音標或記譜法或許會更合適。從語義學分析的層面看，可為研究者採用多樣化的表述或解釋手段（如記譜以外的語言或文字的補充描述）留有余地，而從語用學的層面上看，則為局內人的語義的、心理的表述（如即興表演）留下一定的自由空間。關於后者，中國的文字譜和工尺譜便是較好的例子。

三、儀式音樂旋律本文的符號學研究方法

這裡需要討論的一個問題是，無論是就記譜或分析而言，對於其中的形態部分，我們自然可以通過選擇採用 emic/etic 的手段，來尋求到一種形態學層面上的最佳解決方案。但是，對於其中與心理因素相聯的那部分易變因素，是否在用 etic 方式處理之后，就可以不管它，或者就把余下的問題留給那些專管文化研究的另一類民族音樂學家去處理。對於這個問題，筆者認為語言學和人類學的經驗值得我們借鑒。如前所述，語言學的對象主要是語言形式的研究，其音位學概念無論是否重視語義問題，都往往是處於前語義學研究范疇。但是在符號學領域中，語義的問題是必須包括在內的。“語言學可以只限于研究能指（表達）面的連接方式問題，而在符號學中則須研究能指（表達）與所指（內容）的關係問題，這也就是語言的意義問題。”（李幼蒸 1993，p.210）因此，筆者認為，就民族音樂學的研究和分析方法而論，在採用一種從語言學中學到的 emic/etic 觀念進行音樂形態研究的同時，還必須加入符號學（Musical semiotics, see Drader 1980）的語義學和語用學層面的研究，方能使本學科的方法論具有某種完整性意義。

（一）民族音樂學家眼中的音樂符號學

在民族音樂學領域，由于有著與人類學和其他社會科學的天然聯系，中外學者都曾涉足過音樂符號學的研究。在西方學者的研究中，涅特（Bruno Nettl）將符號學與民族志和統計學關係看作人類學新方法對現代民族音樂學產生重大影響的三個主要領域。涅特指出符號學的這種影響其實已經遠遠超出了其概念本身，並且具體體現在兩個方面，即在一般觀念上，音樂能夠被作為一種符號或符號集合體來研究，並且還從結構主義的一般概念裡吸取有用的分析方法。他還提到在民族音樂學研究中，符號學觀念的使用也主要包括兩個方面，即為法國人類學家列維·斯特勞斯（Levi-Strauss, C）首倡的運用語言學和結構主義理論去分析文化和神話的研究方法和關於一般符號系統的研究，此方面的許多出版物策使民

族音樂學家和所有類型的音樂學家們轉而去關注現代語言學和人類學中的文學的基本理論。涅特的結論是，在現代研究方法中，結構分析是一種將研究對象與某種文化的表現作橫向比較的重要概念，雖然符號學和結構主義在本學科領域產生了一種實在的影響，但從整體上看，它尚未能完全取代其他的研究方法(Nettle 1992, p.388; Krader 1980, p.279)。然而，正如涅特所指出的，符號學和語言學對民族音樂學的影響是深遠和多方面的。特別在歐美和澳洲民族音樂學領域，符號學和語言學的作用不僅從對民族音樂學的直接影響中表現出來，而且還通過它對人類學和其它社會科學施加的影響，間接地轉入到民族音樂學研究中。在中國民族音樂學界，近十年來也有一些學者使用符號學方法從事傳統音樂的研究，例如，有人曾使用文本（能指）與本文²（所指）這一對符號學概念來研究口頭音樂與書面樂譜的關係（杜亞雄 1985）；有人運用符號學原理來分析莫札特(Mozart, Wolfgang Amadeus)、福萊(Faure, Gabriel Urbain)和布裡頓(Britten, Benjamin)三位作曲家的《安息經》中形式要素、語義要素和深層背景的結構關係（周楷模 1999）；亦有人從符號學的角度，對有關中國民歌及民間歌舞音樂的民族音樂學學科理論進行過一些精微化、具體化和規範化的嘗試（楊民康，1992，pp.42—56；1996，pp.12-77）。經過分析可以看出，儘管國內外民族音樂學界有關音樂符號學的論題已層出不窮，但對於中國傳統音樂中音樂型態學與音樂語義學結合部這個焦點進行的研究，至今尚不多見。

（二）在儀式音樂本文的研究中導入語義和語境因素

一個長久以來一直困擾中國民族音樂學家的問題，就是音樂形態學的研究怎樣與文化背景的研究相結合？或者，在甚麼樣的層面上結合？對此，筆者經過思考認為，文化（或語言）符號學範圍內的語義學、音位學等學科的研究方法，或有可資借鑒之處。例如，筆者進一步設想，鑒于儀式音樂有著較強的社會實用性和難以回避的音樂語義、語境背景，能否在其中凡涉及音樂形態問題的研究中，盡可能採用一種具語言音位學(Phonemics)和語義學(Semantics)相結合思維特點的觀察方法，時時避免將旋律、曲調等孤立起來，簡單地從“樂音”或“聲音”的層面去看問題，而是將每種儀式文化中的音樂都看作是一個含有並傳遞一定文化信息的獨立的符號系統單元，從而建立一種類似語言學中的“音位學”那樣，從一開始就將“語義”因素導入音樂形態的分析過程的研究方法。換言之，我們不能像以往習慣的那樣，把傳統音樂的形態部份看作一種無意義的抽象物(類似語音學)，而應該導入意義系統，肯定其具有意義(非指一般概念上的詞義或社會內容，而指的是一組特定的文化符號對一定的文化背景所具有的專屬特性)的符號

² 原文均為 text，有的學者將語言材料和文字材料均稱為文本，有人則認為二者的符號特征有明顯區別，故有必要加以區分，例如杜文便將其分為口頭音樂或語言的本文（能指）和書面的樂譜和文字的文本（所指）。

或“音位”內涵這一前提。當然，這種研究觀念盡管從理論上具有較廣的適應性，但也必須在確立一系列不同層次的型態分割標準之后，先選好某些合適的切入點。就此而言，國內外民族音樂學家曾就某些可進行“最小分割”的要素，如音程、音階、節奏型乃至中國音樂特有的“音腔”進行過包含音位和語義問題在內的研究分析(參看 F.皮爾邦與 S.阿洛姆[ed]1995；沈恰 1983)。但就本文所選擇的音樂與語義關係問題來說，或許以一定民族、地域或具體的儀式過程中包含的，相對完整的微型音樂文化系統作為對象，是比較合適的切入點。其原因至少有以下兩點：其一是由于這些系統一般都含有一定的整體格局範圍，在對其進行研究時，可以考慮在尊重語義性和局內觀的前提下，強調某些“downward”的成分，以增強微觀意義上的全局觀念和結構意識。其二是在此類系統的形式部分包含了異常豐富的音樂—語言本文—文學本文交織的因素，以及相互纏結的音樂—語義—語境關係，因此造成了其音樂形義關係和表義功能的模糊性與多樣性，從而為音樂語義的研究留下了較大空間。

(三) 儀式音樂旋律本文的縱—橫二維符號結構系統

符號學家認為，音樂符號學系統雖無語義層，但音樂記號及其組合段與聚合段均有意指價值。音樂記號本文的符號學系統性也十分明確(李幼蒸 1993, p.5)。應該說，這是針對一般音樂學來說的，而從民族音樂學或儀式音樂的層面來看，上述音樂文化中存在的意指價值和符號學系統性因素就愈發明顯了。就此而言，以某種地域或民族的為基本社會範圍進行的傳統儀式音樂研究，無論是背景性研究、語義性研究還是音樂形態研究，采用符號學中的橫組合與縱聚合結構關係的方法手段，能更好地收到使音型與語義緊密結合之效。這裡先簡述有關的理論概念。

符號學認為，在進行文化符號分析時，任何符號單元都可加入兩套關係軸系，即組合段聯結規則系列和聚合系選擇規則系列。此外，每一單元本身還有其雙面結構，即所指——能指或表達——內容結構，后一結構又各有其進一步的劃分。在語言等級結構系統中每一語言單元既有一組合段上的位置關係，(此關係亦包含兩套子關係)，又有一表達——內容的意指關係。在后關係項中，我們看到了語言結構整體中另一獨立的層次，即語義層。語義層不與上述諸組合段層成直線序列的聯結，而是一種平行關係，即語義層與上述各組合段層疊合。各組合段層上均有其相應的語義關係網，而諸層上的語義關係網又構成一統一的語義層次結構(李幼蒸 1993, p.144)。另據前蘇聯塔圖學派文化類型學的理论，可將文化本文分為二個內部組織類型：聚合類型與組合類型。按照前者，世界圖象被看作一時間外的聚合體，其中諸成分分屬各不同層次，代表一不變意義的種種變元。按照后者，世界圖象被看作一個序列，其中種種元素存于一個層次和單一時間平面上，並在彼此相互關係中取得其意義(李幼蒸 1993, p.596)。

從以上縱橫兩種向度的符號排列結構狀況可以看出，此結構的橫列關係，是一種以意義切分為基本標準的單元排列關係，而縱列關係則代表一不變意義項內

部的種種變元，即可替換和聯想的變元排列關係。若與 emic/etic 關係對照，可以說前者和后者分別表達了 emic 和 etic 觀念。其實，在語言學家研究音位現象時，也是常常用此縱橫排列關係來描述音位層次的。而到了符號學家手中，其意義便被擴展和延伸到了幾乎所有的文化符號研究領域。

民族音樂學的研究中，皮爾邦和阿洛姆認為在本學科的方法論層面，“從 emic 資料中建立模式是可能的”，並且在分析一種非洲音樂典型的節奏模式時指出：“在這個由各種變體組成的並且所有重音位置都嚴格一致的范型中有一個實現，這個實現的內部要素沒有被分裂，它是這個節奏型的最純粹的物化……如果我們只保留這個節奏型的重音，我們即可有效地消滅重音和非重音的對立，因為它們現在已具有相等的強度，本例就是如此。這種似是而非的情勢是這一節奏型的關鍵要素呈不規則排列的結果。既使沒有變體，這種節奏型本身足以顯示其區別性。”可以說，這裡已經提出了一種音樂作品微觀結構中橫組合關係的分析原則。而在有關“變元”的縱聚合關係層面上：阿洛姆指出“在這種情況下，模式取下面三種形式之一：其一，“當模式被實現並在無變化的情況下被重複時，它就是明白的或物化的。在這種情況下，它的作用就象一個固定音型。”其二，“偶爾發生的（或被遮暗的）模式與上述不同，因非連續地被實現。它可以在一次表演中時隱時現（部分地或全部地）”。其三，“最后，含蓄的或潛伏的模式是永不顯露的。它是存在的，卻覺察不到”。（皮爾邦和阿洛姆 1995[1993], p.71)

此外，筆者亦在對中國布朗族傳統音樂（楊民康 1989 b）和南傳佛教音樂（1999）的形態研究中採用過類似的分析方法。然而越至后來，筆者日益感覺到，在語言學家和符號學家曾形象地表示為“語言（范型或模式）—言語（變元）”兩種研究思路中，所涉及的絕不僅只是形態因素，對語言文化形態與語義和語境之間關係的綜合研究才是其終極目標，民族音樂學亦當如此。

四、雲南少數民族儀式音樂的縱—橫二維符號結構系統

下面以雲南少數民族的幾種儀式音樂為例，對儀式及儀式音樂中含有的上述縱橫結構關係略作描述：

1. 系統——橫組合關係

在儀式音樂裡，根據不同語義內容限定的情況，可有不同的橫組合關係劃分方式。其中一種最具代表性意義的，便是根據從語言性到音樂性的漸變特征，可按默誦、朗誦調、吟誦調、吟唱調到詠唱調等“樂（語）項”進行橫組合關係排列。在此，由于音樂與語言是儀式音樂中最重要的一項因素，以致語言性—音樂性二元結構關係便赫然立于其中。

上述橫組合關係主要是建立在儀式音樂的音（語）形（或“本文”）層，如前所述，在此層面上，尚有音（語）義層或部分音（語）境層（或“上下文”，context）的因素與其重疊。具體又可分為並行相疊的同構關係與內外相交的音義

關係兩種表現方式：

(1) 音型—音義—音境的相疊同構關係 在儀式音樂裡，異質的音義層內容往往也以一種橫組合的排列方式與音型的橫組合關係並行和相互疊置，二者之間還經常具有某種同型同構關係。例如，在研究雲南少數民族儀式音樂時筆者發現，若以宗教性和世俗性為對立結構的兩極，並以兩種因素含量的多寡比例來區分，南傳佛教儀式音樂系統的音義層面便可能包含核心層次、基礎層次和外圍層次。其中，核心層次牽涉宗教經典（三藏經、聖經、道藏等）及經腔；基礎層次牽涉宗教歷史、文學有關的歌曲、樂曲；外圍層次牽涉含有宗教思想內容的民間口傳民歌或節慶音樂（楊民康 1992, p.90）。作為音形層的語言——音樂和作為音義層的核心——外圍這兩個環鏈之間便具有某種同型性特點。在語言—音樂環鏈上，位於語言性一端，經腔旋律和唱詞語言的構成具有簡潔、統一、穩定、規範及共性化（or general, phonetic）等特點，越至音樂性一端，便具有複雜多變和個性化（or special, phonemic）等特點。在音樂風格及表現內容上，凡居于核心層次的各種寺院誦經音樂，盡管在形態上有著種種調式調性、節奏節拍的細微差別，在語言特點上也有著種種聲調語調的不同，但在所使用的吟誦調或詠唱調裡，其基本音樂風格比較統一，或至少在某一地域的宗教音樂文化圈內保持著較統一的風格因素。而越至基礎層次乃至外圍層次，各種帶有民族性、地域性特點的民間音樂在風格因素上便愈見離散性特點，顯現出由统一到多元，由共性到個性，由凝固性到鮮活性等漸變趨向。應該說，這與上述三種層次裡，南傳佛教具有的人為宗教特征由濃而淡，由聚漸散等漸變狀態有關。再從曲式結構的關係上看，則存在著另外一種漸變特點。即在核心層次較多應用大、中型曲式，具有體系化、集曲化特點，越至外圍層次，則越趨于應用小型曲式，具有非體系化和散曲化特點。應該說，這與核心層次的應用環境是體系化、聚合性的大型宗教儀式，而外圍層次的應用環境是非體系化、松散性的非儀式場合或日常生活場合等背景因素有關（參看楊民康 1999）。若再加以細分，在每一個大的次屬層次裡，尚有自己的並行相疊的橫組合音型排列（或系統）和音義排列關係。例如，在儀式音樂的核心層次，瑤族道教音樂便有道派（與道教正一派同脈）音樂和師派（與原始道教有淵源關係）音樂之分，二者不僅各有自己具本教派象征意義的音樂形式，其音義關係也兼含族性（漢—瑤）關係和宗教（道—師）關係兩種對立的因素（楊民康 1997）。此外，在音境（上下文）與音型、音義之間，這種同型同構關係也照樣存在。具體可分兩類：其一是表現在儀式音樂與其直接發生環境——儀式的表現形態之間的同型同構關係上，例如后面將述及的瑤族道教音樂中，由開始迎神到結尾送神的一系列儀程與相應的音樂之間，便形成了兩股橫向組合線條的對應性疊置與同構關係。其二是表現在儀式音樂與深層的文化意識之間的同型同構關係上。具體來說，儀式音樂的應用場合可相應地分為三種：封閉性儀式——宗教社團內部舉行的崇拜儀式，屬核心層次；開放性儀式——僧（道）、俗共同舉行的崇拜儀式，屬基礎層次以及宗教—民俗儀式——宗教節慶期間舉行的歌舞音樂活動，屬外圍層次。在一種宗教儀式內容的結構性分類中，前兩種儀式的意

圖在于維護、鞏固和強化僧侶和在家信徒的宗教信仰意識，具有所謂鞏固（強化）儀式(Confirmatory ritual)的性質，后者則以傳播宗教文化意識，使世俗民眾轉而皈依教門為目的，具有轉換（過渡）儀式(Transformatory ritual)的性質(see Zuesse 1987)。

（2）能指和所指之間的形義規約關係 上述音型、音義和音境諸層的相疊關係內部，一般還包含了其中一個層次對另一層次具有縱向的“表達”或“象征”意義作用，亦即能指（表達）和所指（內容）之間特有的形義規約關係。其主要特點是：不同的儀式音樂旋律作為語義內容的載體，根據其與語言結合的不同情況以及自身負載或表達音義內容能力的強弱，分別具有傳載功能、抒表功能、傳訊功能和趨美功能。例如，一種朗誦調或吟誦調，由于其形態和語義均與自然語言的功能緊密結合，便具有較強的語義負載能力和傳載功能，其能指（表達）部分對所指——位于核心層次的宗教性文化內容有著強烈的意向性，而且因為其本文具有自足的語義內容，致使這種內容的解釋不需依靠解釋者（如僧侶）自身的主體性因素。反之，一種節慶中使用的鼓樂，由于自身的能指部分除了具有一種藝術性趨美功能之外，更因為缺少負載語義內容的能力和特定的所指意義，以致其宗教性內容只能通過一種涵義層面間接地表現出來，且在涵義內容的解釋上要較多依賴解釋者（表演者和觀眾雙方）自身的主體因素(參看楊民康 1982, 1986)。

（二）變元——縱聚合關係

即經（歌）腔類型、結構或其曲調旋律與不同變體（如同一經文的不同“方言”唱腔）之間的“規約”關係。具體又可以分為兩種關係類型。

（1）地域性變體 即同一音樂母體以跨時空方式在不同地域衍變流傳的變體形式。此類音樂的衍變狀況與文化的跨地域性或跨民族性傳播有關，無論在南傳佛教、瑤族道教或傣族基督教裡，從儀式的層面到儀式音樂的層面，都存在一些類似的現象：比如說，在前述的一種系統的層面上，同一種宗教音樂的系統模式在不同的地域會有不同的細微衍變。例如傣族南傳佛教的課誦音樂，各地所唱內容和經書大體一致，旋律曲調的結構組織基本相同，且由於語言相同的關係，旋律走向也頗多相似之處。然而，其具體的細微之處卻存在著千差萬別(楊民康 1999)。此類變體的極端形式，如筆者曾注意到在雲南不同的兩個瑤族地區，其道教音樂裡分別含有兩種大型套曲結構，各帶有循環體和連綴體結構特點，而據調查的結果，前者卻可能是后者橫向傳播的變體形式（楊民康 1997）。值得注意的是，此類音樂若繼續衍變，往往是朝著藝術化和表演化的方向發展。例如廣西南寧壯族師公戲的音樂，在由民間儀式音樂向地方戲發展的過程中，在其基本儀式音樂框架內加入了許多民間音樂曲目和表演程式（楊民康 1997）。再如廣西桂林采茶音樂的例子，在由地域性、自娛性歌舞向跨地域性的表演性歌舞的發展過程中，在少量原生型茶腔組成基本結構的基礎上，逐漸加入了許多派生型和借入型的茶腔曲調，從而形成大型的歌舞組曲形式（楊民康 1996, pp.193-204）。

（2）結構性變體 即在一定地域或文化系統內同時流傳，具有同源的基本結構或程序框架，而次要結構因素和儀式內容有別的儀式音樂變體形式。此類儀式

音樂變體其衍變的成因既與同一文化系統內部的規律特性有關，也與不同文化類型之間的相互學習借鑒有關。例如，筆者在研究瑤族道教音樂時，發現其中的“度戒”儀式音樂裡含有一個基本的音樂活動過程或框架模式：迎神（聖）音樂→請神（聖）音樂→酬神（聖）音樂→送神（聖）音樂。此音樂活動過程與相應的儀式過程相疊並行，其間再嵌入“度師戒”“度道戒”等主題儀程及相應的音樂部分。若換一種“祭龍”或“走陰”（喪事）的儀式內容，還是同樣的過程，只不過其主題儀程有所更換。若將它們排列成一種縱聚合序列進行比較，可進而發現其基本結構與語言的縱聚合結構環鏈異常相似。具體而言，其中有的音樂程序（或儀式程序），是為不同的儀式所共有的，其基本特性是不可切換的（在語言結構裡，不同詞語可替換的程度有所區別，如主語可由不同角色的人切換，但總離不了大寫的“人”；而有的詞則可相互切換），可稱為“通用樂程”（與通用儀程相聯系），而另外一些音樂程序則是各個儀式所不同的，是可以切換的，可以稱為“特殊樂程”（與特殊儀程相聯系）（參看楊民康 1997）。而當我們從以上地域性的層面走出來，將視角延伸到整個佛教，整個道教或整個基督教文化的“超地域性”層面，或可以說是進入了一個更大的“上下文”文化“樂境”之中，則可以從更大的文化或社會範圍看到，那些“通用”或“固定”的儀式及儀式音樂因素，其實僅只是更為廣泛和深遠的“文化語言”現象的局部反映，而那些“特殊”或“非固定”的儀式及儀式音樂因素，在這個層面上則有著難以想像，無窮無盡“言語”變化。具體的例子如，前述瑤族道教儀式音樂與漢族道教正一派之間，傣族南傳佛教與東南亞的泰國、緬甸、柬埔寨老撾等國的南傳佛教之間，其儀式音樂都存在同樣的衍變關係。甚至在超文化、超民族性的場合，這樣的例子也不少見，例如，在佛教與道教之間，許多儀式及儀式音樂都是相通、互借的。

限于篇幅，在本節裡較多涉及到的是儀式音樂的縱聚合關係中的音樂形態層面，若聯系起音義和音境層面來談，將會牽涉到更多的切分或類聚關係，其原理大致可從前述橫組合關係時的有關論述中引申而出，擬留待另文探討。

參考書目：

- 杜亞雄：1998〈音樂的文本和本文〉，載（北京）《中國音樂》，1997年第3期。
- F. 皮爾邦與 S. 阿洛姆(Frank Alvarez-Pereyre and Simha Arom)，劉勇譯：1995〈音樂民族學和 emic/etic 問題〉，載樊祖蔭、管建華編，（北京）《中國音樂》1995年增刊，pp. 60—73。原載 *The world of music* 35(1)-1993(Berlin)。
- 李幼蒸：1993《理論符號學導論》，（北京）中國社會科學出版社出版。
- 沈怡：1992/93〈音腔論〉，（北京）《中央音樂學院學報》，1992年第四期，1993年第1期連載。
- 田青：1986〈中國音樂的線性思維〉，載（北京）《中國音樂學》1986年第4期。
- 戴嘉枋：1991〈從系統論看中國傳統音樂單聲體系的長期延續〉，載（北京）《音樂

- 研究》,1991年第4期。
- 楊民康：1989〈布朗族音樂形態研究〉,載(北京)《中央音樂學院學報》1989年第3期。
- 1992《中國民歌與鄉土社會》,(長春)吉林教育出版社。
- 1996《中國民間歌舞音樂》,(北京)人民音樂出版社。
- 1997〈簡論雲南瑤族道教科儀樂舞及其跨民族、地域性藝術文化特征〉,載《民族藝術研究》(昆明),1997年第5期。
- 1999〈中國南傳上座部佛教音樂課誦儀式音樂研究〉載(北京)《中央音樂學院學報》1999年第3期。
- 薛藝兵：1998〈旋律學建設的一些理論思考〉,載(武漢)武漢音樂學院學報《黃鐘》,1998年第4期。
- 周楷模：1999〈旋律學的學術定位——一項個案研究的啓示〉,載(北京)《中國音樂學》,1999年第一期。
- 戚雨村等編：《語言學百科辭典》,上海辭書出版社1993年出版。
- Bloomfield, L. 1933 *Language*, Holt.
- Ellingson, Terry. 1992 Transcription. In Helen Myers -ed: *Ethnomusicology: An Introduction*, pp.111-152. New York-London, norton.
- Hood, M: 1960 The Challenge of Bi-Musicality. EM 4: 55-59.
- 1971/R1982 *The Ethnomusicologist* (NewYork).
- Hornbostel, E. M. von and Curt Sachs. 1992 Classification. Originally published in German(1914), translated in 1961, reprinted in *Ethnomusicology an introduction of music instruments*, pp. 445-461. (New York).
- Kartomi, Margaret J. 1990 *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. The University of Chicago Press. Chicago and London.
- Merriam, Alan P. 1960 Ethnomusicology-Discussion and Definition of the Field. EM, iv.
- 1964 *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill.: North Western University Press.
- 1975 *Ethnomusicology Today*, CMc,xx,11
- Myers, Helen. 1992 Ethnomusicology, In Helen Myers -ed: *Ethnomusicology: An Introduction*, pp.111-152. New York-London, norton.
- Nettl, Bruno. 1956 *Music in Primitive Culture* (Cambridge, MA)
- 1992 Recent Directions, in Ethnomusicology. In Helen Myers -ed: *Ethnomusicology: An Introduction*, pp.375-399. New York-London, Norton.
- Pike, K. 1954 *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, I, Summer Institute of Linguistics Glendale, California.
- Zuesse, Even M. 1987 ritual, in *The Encyclopedia of Religion*, Mireca Eliade editor in chief, Vol. 12 Macmillan Publishing company, New York.

劍川白族道教音樂的旋律形態及其跨地域性與地域性特徵

(提要)

香港中文大學音樂系 羅明輝

流行於雲南省大理白族自治州劍川縣的劍川白族道教音樂，是大理白族地區頗具特色的傳統音樂之一。作為音樂重要構成要素的旋律從形態方面直接反映著劍川白族道教音樂的固有特色。

為了更清楚地認識劍川白族道教音樂的旋律形態，並揭示其旋律形態所蘊藏的正統道樂特色及民族區域文化特色，本文在筆者所承擔的由香港中文大學音樂系曹本冶教授主持的“中國傳統儀式音樂研究計劃”的子項目——劍川白族道教科儀音樂考察和研究的基礎上，從劍川白族道教音樂的主要構成形式噴吶牌子、洞經腔、道腔等的旋律形態入手，記述了劍川白族道教音樂的旋律特徵，並通過劍川白族道教音樂的旋律與龍虎天師道音樂、洞經樂及劍川白族調的關係，闡述了其跨地域性與地域特徵及其意義。

劍川白族道教音樂的旋律形態及其跨地域性與地域性特徵

香港中文大學音樂系 羅明輝

前言

位於雲南省大理白族自治州西北部的劍川縣是大理州一個主要的白族聚集縣，也是中國西南邊疆開發較早的文化發祥地之一，有著悠久的歷史文化。根植於中國傳統文化的道教早在唐代南詔時期就已傳入包括劍川在內的大理洱海一帶，今天劍川城鄉仍盛行著多種形式的道教儀式。作為儀式有機組成部分的劍川白族道教音樂至今由劍川道士用於不同形式的道教儀式，是大理白族地區頗具特色的傳統音樂之一，作為音樂重要構成要素的旋律從形態方面直接反映著劍川白族道教音樂的固有特色。

本文的撰寫建立在筆者所承擔的由香港中文大學音樂系曹本冶教授主持的“中國傳統儀式音樂研究計劃”的子項目——劍川白族道教科儀音樂考察和研究的基礎上。¹這次研討會促使筆者重新歸納總結了劍川白族音樂中不同音樂形式的旋律特徵，並根據以前的初步分析進一步思考了由旋律形態表現出來的劍川白族道教音樂的跨地域與地域性特徵及其意義。

在此，筆者從劍川白族道教音樂的主要構成形式噴吶牌子、洞經腔、道腔等的旋律形態入手，記述劍川白族道教音樂的旋律特徵，並通過劍川白族道教音樂的旋律與龍虎天師道音樂、洞經音樂以及劍川白族白族的關係，闡述其跨地域性與地域特徵及其意義，以期更清楚地認識劍川白族道教音樂的旋律形態，並揭示其旋律形態所蘊藏的正統道樂特色和民族區域文化特色。

一、劍川白族道教音樂的旋律基本特徵

劍川白族道教音樂由劍川道人直接用於劍川城鄉的各種道教儀式，體裁與道內傳統一樣主要有器樂和聲樂兩種形式。具體來看，其器樂包括噴吶牌子、鼓的獨奏、法器演奏、伴奏與間奏等；聲樂由劍川道人所稱的道腔和洞經腔組成的韻腔以及誦誦兩類構成。這些不同的體裁形式形態特徵各異，其中鼓的獨奏和法器演奏由不同的節奏組合而成，為打擊樂；噴吶牌子、韻腔和誦誦則有著不同的旋律形態，具體特徵如下：

¹為進行該項研究，筆者於香港中文大學音樂系就讀博士期間，曾於一九九五年和一九九六年先後三次赴劍川實地考察，一九九八年在香港中文大學完成該項研究，結果見《雲南劍川白族道教科儀音樂研究》（“中國傳統儀式音樂研究計劃”系列從書之一，將由台灣新文豐出版公司出版）。

1. 唢呐牌子的旋律特徵

唢呐牌子為唢呐獨奏曲，均由洞經音樂曲牌組成，劍川道士稱之為“小調”或“調子”。主要用於儀式中的行禮叩拜以及每個主要儀式環節的其結束處，是劍川白族道教道教音樂中最主要的器樂形式之一。其以五聲音階和帶7 (si) 音的六聲音階為主。雖然每首曲牌音調各不相同，但在旋律形態上卻有著相似的共性特徵，即旋律於大量平均型節奏間少量切分節奏的基礎上以級進為主，旋律線條波浪起伏，間或有七度或九度的跳進，造成旋律平穩進行中的較大跌宕，使旋律進行有一定的律動變化，並以音型、樂句等的重複和變奏作為其旋律發展的主要手法（見譜例一：《南清宮》）。

譜例一：

南清宮

史憲文傳曲
羅明輝記譜

1=G 2/4

3/4 2/4

$\dot{3}$ $\underline{\dot{2} \dot{5}}$ $\underline{\dot{3} \dot{5}}$ | $\dot{1} \cdot \underline{\dot{3} \dot{5}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{3}}$ $\underline{\dot{1} \dot{2} \dot{3}}$ | $6 \cdot \underline{\dot{1} 6}$ | $\underline{5 6 \dot{1}}$ $\underline{3 5}$ | $6 \cdot \dot{1}$ | $\underline{5 3}$ $\underline{6 5 6}$ | $\underline{\dot{1} 6 \dot{1}}$ $\underline{\dot{2} \dot{3}}$ |
 $\underline{\dot{1} \dot{3}}$ $\underline{\dot{2} \dot{3} 5 6}$ | $\underline{\dot{1} \cdot \dot{2}}$ $\underline{\dot{1} 6}$ ||: $\underline{\dot{1} 6 \dot{1}}$ $\underline{\dot{2} \dot{3}}$:|| $\underline{\dot{1} \dot{3}}$ $\underline{\dot{2} \dot{3} 5 6}$ | $\underline{\dot{1} \cdot \dot{2}}$ $\underline{\dot{1} 6}$ | $\underline{\dot{1} \cdot 2 6 \dot{1}}$ $\underline{\dot{2} \dot{3}}$ | $\underline{\dot{1} \dot{2} \dot{3}}$ 7 | $6 \cdot \underline{\dot{1} 5 6}$ |
 $\dot{1} \cdot \underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{5}}$ $\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}}$ | $\underline{6 5 \dot{3} \cdot \dot{1}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{3}}$ $\underline{\dot{1} 6}$ | $\underline{5 \cdot 6}$ | $\underline{5 6 \dot{3} \dot{2} \dot{3}}$ | $\underline{5 \cdot 6}$ $\underline{\dot{1} \dot{3}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{1}}$ $\underline{6 5}$ | $3 \cdot \underline{5}$ |
 $\underline{3 5 3 2}$ $\underline{1 2}$ | 3 $\underline{3 5}$ | $6 \dot{1}$ $\underline{\dot{2} \dot{1} 6 5}$ | 3 $\underline{5 \dot{1}}$ | $6 \cdot \underline{\dot{1} 5 3}$ | $\underline{2 1}$ $\underline{3 5 2 3}$ | $\underline{5 3}$ $\underline{5 5}$ | $\underline{7 \cdot 6}$ $\underline{7 7}$ $\underline{\dot{2}}$ |
 $\underline{7 6 5}$ $\underline{\dot{1}}$ | $\underline{6 \cdot \dot{1}}$ $\underline{5 6}$ | $\underline{\dot{1} 6 \dot{1}}$ $\underline{\dot{2} \dot{3}}$ | $\underline{\dot{1} \dot{3}}$ $\underline{\dot{2} \dot{3} 5 6}$ | $\dot{1}$ - ||

2. 道腔的旋律特徵

用於儀式中唱誦道教韻文或散文的道腔占韻腔總數的87.9%，是韻腔的一種主要形式，也是劍川白族道教音樂中數量最多，使用最廣的一種音樂形式。除個別外，道腔一般為五聲音階，唱詞則有四言、五言、七言的規整句，也有不規整的長短句，其中規整句，特別是用於每一儀式環節的開始和結束的五言和七言的偈子，段落間常有打擊樂間奏。整體來看，道腔的旋律在1 (do)、2 (re)、3 (mi)、5 (so)、6 (la) 五聲基礎上，按一定旋法形成一定的旋律腔型，¹ 其基本旋律腔型多由三個骨干音組成，並以某一音為旋進方向和結音，主要有下列基本旋律腔型：

¹ 這裡的旋律腔型，從旋律方面來看，主要以樂節這一旋律中表達樂思較小的完整單位為基礎構成；從唱詞來看，它多占一句中的二至三字，個別的為全句，能表達一個較完整的意思。如：

5 - | 6 5 3 | 2 3· (道腔《上壇齊唱步虛聲》首句開始兩字)；

上 壇

$\underline{2 3}$ $\underline{5 3}$ | $\underline{3 5 2}$ (道腔《啓請靈官馬元帥》第四句最後三字)；

水 幽 深

$\underline{5 2}$ $\underline{5 5}$ | $\underline{5 2}$ 1 (道腔《天高地厚》首句最後三字)。

騰 雲 駕 霧 赴 凡 塵

- ① 以 1(do) 為旋進方向和結音: 2 2 3 | 1 -
 3 · 5 3 2 | 1 -
- ② 以 2(re) 為旋進方向和結音: 1 1 6 | 2 -
 5 3 3 2 | 2 -
- ③ 以 3(mi) 為旋進方向和結音: 6 6 5 | 3 -
 5 5 2 | 3 -
- ④ 以 5(sol) 為旋進方向和結音: 1 · 6 | 5 -
 6 5 5 6 3 | 5 -
- ⑤ 以 6(la) 為旋進方向和結音: 3 · 5 6 | 6 -

正是這些基本旋律腔型以旋律加花或加字、減字、改字等變奏手法，再配以節奏的擴張或緊縮等變化，並以重複、串聯等方法使旋律腔型靈活地用於不同的道腔，從而形成豐富的道腔旋律音樂。此外，道腔旋律的另一特徵為，不少道腔的曲尾結束句帶有七度(6-5)跳進的旋律視腔。如：道腔《一聲密咒》的曲結束句：

5 · 3 5 | 3 · 5 2 | 6 · 1 6 5 3 2 | 1 - | 2 3 5 3 2 1 | 6^v 5 | 3 5 3 2 3 | 5 - ||

釋 幽 魂 而 更 (呢呵呢 呵呵呢呵呢呵) 生。

3. 洞經腔的旋律特徵

洞經腔本是雲南各地洞經會做會談演道教經籍《玉清太上無極總真文昌大洞仙經》等所唱經腔，是各地洞經音樂的一種聲樂形式。劍川道士以部分劍川白族洞經腔作為劍川白族道教音樂韻腔。這裡的洞經腔與噴吶牌子的洞經一樣以五聲音階和帶 7 (si) 音的六聲音階為主。而與韻腔的另一主要形式道腔相比，洞經腔顯著的共性特徵之一，在於其唱詞均為七言或五言的規整句，旋律連綿起伏一氣呵成，段落之間沒有間奏。此外，洞經腔的音域較寬，旋律通常在兩個八度的範圍內進行，旋律線條起伏較大，常出現四、五、六、七、八度甚至九度的跳進，有的唱詞其首句前半句的旋律多以散板形式唱出（見譜例二：《萬卷書》）。

譜例二：

萬卷書

史憲文 唱
羅明輝記譜

1 = B 2/4

[#] 2 5^b 5 - ^v 2 - 5^b 5 - 2^v - | ^{3/4} 1 · 6 5 6 | 6 7 6 5 3 | 3 2 6 5 | 3 3 · 5 2 3 |

(恩) 琅 函 進 奏 上 瑤(呢) (呵) 階, (哎)

$\underline{3} \underline{35} \underline{3} \mid \overset{\vee}{\dot{1}} \cdot \underline{\dot{2}} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{5}\dot{3}} \mid \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{3}\dot{2}} \overset{\vee}{\dot{1}} \mid \overset{\vee}{\dot{1}} \underline{66} \underline{\dot{1}6} \mid 3 \overset{\vee}{5} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{6531} \mid \underline{2 \cdot 3} \underline{5} \underline{65} \mid \underline{3} \underline{5} \overset{\vee}{6531} \mid$
 仰 望 雷 威(哎) 達 善 言 飄(哎)

$\underline{2 \cdot 3} \underline{5} \underline{\dot{1}6} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{53} \mid \underline{2 \cdot 3} \underline{2 \cdot 1} \overset{\vee}{\dot{3}} \cdot \underline{\dot{2}} \overset{\vee}{\dot{1}} \underline{\dot{2}} \mid 0 \underline{\dot{3}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}6} \mid \underline{\dot{1}6} \underline{5} \overset{\vee}{\dot{1}} \mid \underline{6} \underline{6 \cdot \dot{1}65} \mid \underline{6} \underline{6 \dot{1}6} \overset{\vee}{6} \mid$
 渺(呢呵) 雲(哎) 車(呢) 三 界 (呵) 上,(哎)

$\overset{\vee}{\dot{1}} \cdot \underline{\dot{2}} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{5}\dot{3}} \mid \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \overset{\vee}{\dot{1}} \mid \underline{\dot{1}} \underline{6} \underline{6} \underline{5} \mid 3 \overset{\vee}{5} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{6531} \mid \underline{2 \cdot 3} \underline{5} \underline{65} \mid \underline{3} \overset{\vee}{5} \underline{6561} \mid 2 - \parallel$
 通(呢) 明(哎哎) 宮(啊啊呵) 裡(呀) 會(呢) 群(呢呵 呢呵呀) 仙。

4. 誦誦的旋律特徵

誦誦是在法鈴、點子、芒鑼等法器伴奏下按語言音調高低變化所進行的念誦，是介於吟誦和講白之間的一種聲樂形式，主要用於誦誦儀式中的經文、聖號及一誦聖的詞文。雖然誦誦沒有明確的調式調性，但仍有一定的音調變化，形成一定的旋律性，它通常以 3(mi)、5(so)、6(la)三個音構成其音調變化。（見譜例三：《香贊》）

譜例三：

香 贊

史憲文 唱
羅明輝記譜

2/4

$\underline{3} \underline{3} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{5} \underline{3} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{3} \underline{6} \underline{6} \mid \underline{33} \overset{\vee}{5} \underline{6} \mid \underline{3} \underline{3} \underline{6} \underline{6} \mid \underline{3} \underline{6} \underline{6} \mid \underline{3} \underline{3} \underline{6} \underline{6} \mid \underline{6} \underline{3} \underline{6} \parallel$
 天黃道香自然香，玉皇真香玄三界，稽首皈依無上道，舉國上下換雲天。

二、從旋律形態看劍川白族道教音樂的

跨地域性與地域性特徵及其意義

劍川白族道教音樂作為道教音樂的一個組成部分，有著道教音樂的一個顯著的共性特徵，即跨地域性；而作為少數民族地區的道教音樂，劍川白族道教音樂又以其民族性與地方性顯示出其固有的地域性特徵。其跨地域性特徵和地域性特徵，由作為音樂構成要素的旋律直接表現出來。

1. 劍川白族道教音樂的跨地域性特徵及其意義

劍川白族道教音樂的跨地域性特徵主要從其旋律形態與龍虎山天師道音樂的旋律形態的關係中體現出來。

從道教派別來看，劍川道教屬於正一道，並與江西龍虎山天師道有淵源關係，清咸年間（1851-1861）龍虎山道教天師就曾親赴劍川，為劍川道教主教授

職授印。經筆者初步研究發現,劍川白族道教音樂也含有龍虎山天師道音樂的旋律因素。

位於江西省貴溪鷹潭市南郊的龍虎山,因祖天師張道陵創教前於此結築築灶煉丹修道,成為道教發源地之一;又因祖天師的後裔第四代天師張盛自中移居此山,創建龍虎宗正一道而成為道教天師正一道的祖庭。從音樂方面看,龍虎山天師道音樂由韻腔和曲牌兩部分組成,其中韻腔被龍虎山道人習慣上分為“弋陽腔”和“上清腔”兩種(曹、劉,1996:69),弋陽腔源於江西弋陽一帶的民間音樂,上清腔則是天師府祖傳下來的經韻,為龍虎山天師道所獨有,被視為正統天師道音樂的代表。從旋律形態來看,上清腔主要有以下三種典型旋律型(曹、劉,1996:90):

① DSR(唱名 Do、Sol、Re 的縮寫): 1 1 6 | 5 6 5 3 | 2

② DLS(唱名 Do、La、Sol 的縮寫): 1 · 3 2 1 6 | 5 -

③ RMR(唱名 Re、Mi、Re 的縮寫): 2 · 1 2 3 2

上清腔的三種典型旋律型在劍川白族道教音樂的道腔旋律中不乏體現:

龍虎山道樂上清腔旋律與劍川白族道樂旋律比較表

型上 旋清 律腔 型典	1 1 ₆ 5 ₆ 5 ₃ 2 (DSR)	1 · 3 2 1 6 5 - (DLS)	2 · 1 2 3 2 (RMR)			
道 腔 實 例 及 其 曲 名	i 6 5 3 2	稽首皈依道	1 2 1 6 5	天乙北斗神虎書	2 3 6 1 3 2	上壇齊唱步虛聲
	1 · 6 6 · i 6 5 2	智集福迎祥 慈生戒根	i 2 i 6 6 5	松花贊	2 3 5 3 2	闍闍闍黃道
	i 6 6 · 5 3 5 3 2	三柱香	i 3 2 i 6 6 6 6 5	清江腔	2 3 2 3 2	天乙北斗神虎書
	i 6 6 · 5 3 5 3 2	松花贊 演義腔	i 3 2 i 5 6 5 6 5	智慧生戒根	2 - 2 3 2	參腔
	i · 6 5 3 5 2	上壇齊唱步虛	i 3 2 i 6 6 6 5	集福迎祥	2 - 3 5 3 5 6 1 2	松花贊
			i · 3 2 i 6 5	稽首朝金闕 五奉請	2 3 2	大慈悲腔
			i 6 3 2 3 i 6 5 -	演義腔		
			i 3 2 i 6 5	羽客參班運斗章		
			i 3 2 1 1 6 5	贊燈腔		
			i 3 2 3 2 i 6 5	一聲密咒		
		i 3 2 i 6 6 5 -	十召請			

儘管目前尚未發現劍川白族道教音樂與龍虎山道樂有何相同曲目,但由上表不難看出道腔與上清腔在旋律方面一定的內在聯繫,反映出劍川劍白族道教音樂的跨地域性特徵之一,在於其道腔旋律中含有龍虎山天師道祖傳經韻“上

清腔”的典型旋律型。

龍虎山天師道音樂因天師道在道教中的顯赫地位，而隨之在道內具有正統性和權威性，以至於對整個道教音樂乃至中國傳統民間音樂文化都產生了深遠的影響（曹、劉,1996:21），由此再聯繫到劍川白族道教與龍虎山天師道的淵源關係，劍川白族道教音樂受龍虎山道教音樂影響，乃至出現與龍虎山天師道音樂相同的旋律因素有其一定的必然性。而一直由劍川火居道士傳承和運用的劍川白族道教音樂作為少數地區的道教音樂，其旋律形態中至今保存有龍虎山天師道祖傳經韻的因素，是劍川白族道教彰顯其正宗性的需要和結果，也從一個側面在一定程度上說明正統道樂在道內的傳播有其一定的超時空性及穩定性。

地處雲南邊陲的劍川與正一道流布的中心地帶江南相隔數以千裡，且自晚清至今劍川道人一直為當地白族人士，但從道壇設置、供奉神祇、念誦經文、儀式構成，道士職能等方面均反映出劍川道教科儀今天仍保持著正一道的性質和特色，而從劍川白族道樂韻腔旋律與龍虎山道樂韻腔旋律的相同因素表現出來的劍川白族道教音樂的跨地域性特徵，則從音樂這一道教科儀式的重要組成部分更為直地接反映出劍川白族道教與龍虎山天師正一道千絲萬縷的聯繫，顯示著其與正統道教的關係，並從一個側面體現出正一道本身以及龍虎山天師道音樂與少數民族地區道教及其音樂的聯繫及其對少數民族道教音樂的影響，也從宗教音樂方面為認識中華文化多元一體的本質特徵提供了一個實証。

2. 劍川白族道教音樂的地域性特徵及其意義

劍川白族道教音樂的地域性特徵主要從其唢呐牌子和洞經腔的旋律以及道腔的演唱風格等方面表現出來。

（1）唢呐牌子和洞經腔的地域性特徵

一直廣泛流傳於雲南境內的漢、白、彝、納西等民族中的洞經音樂，已被學術界認為是一種融合了漢族和少數民族傳統音樂文化的富於民族特色和地方色彩的傳統音樂，是雲南地方文化的典型代表之一。作為雲南地區特有的一種傳統音樂文化，流行於雲南各地的洞經音樂一般都有器樂和聲樂兩種形式，並有著道教音樂的飄逸、宮廷音樂的典雅，以及江南絲竹的柔美恬靜和民歌小調的歡快活潑（大理市下關文化館，1990：（序言）5）等風格特點。而作為一種富於民族特色的區域文化，各地的洞經音樂通常又因使用樂器和演奏曲調等的不同而顯示出各自的民族特色或區域色彩。從音樂形態來看，旋律是洞經音樂中最富民族區域特色的因素之一。

具體就大理白族地區洞經音樂的形態而言，作為其器樂形式的洞經曲牌的主要特色之一表現就在其旋律於大量平均型節奏間少量切分節奏的基礎上以級進為主，旋律線條波浪起伏，間或有八度等的跳進，造成旋律平穩進行中的較大跌宕，使旋律進行有一定的律動變化，並以音型、樂句等的重複和變奏作為

其旋律發展的主要手法。由洞經音樂曲牌組成的劍川白族道教音樂的噴吶牌子完全具有這一特色。劍川白族道教音樂的中的洞經腔則有著大理白族地區洞經音樂的主聲樂形式經腔（用於演唱洞經經文）所具有的旋律特徵，即音域較寬，旋律多在兩個八度的範圍內進行，旋律線條起伏較大，常出現四、五、六、七、八度甚至九度的跳進旋律進行。

由噴吶牌子和洞經腔所具有的大理白族地區洞經音樂固有的旋律特徵反映出劍川白族道教音樂的有著鮮明的雲南區域民族文化特色。

（2）道腔的地域性特徵

民歌被認為是最具民族特色和地方色彩的傳統文化之一，是民族或地域文化的重要代表之一。不同民族或不同地區的民歌，因人們的語言構成、心理特徵、審美情趣、生活習慣以及地理環境等的差異，致使其旋律形態和演唱風格等各具特色，從而顯示出各自的民族特色或地域特徵，這一點早已為學術界所普遍認同。道教音樂作為一種宗教儀式音樂與民歌的性質、功能以及使用場合等完全不同，然而不少學者的研究揭示出不同地區的道教音樂因其與當地民歌等的密切關係，顯示出固有的地域性特徵。¹筆者的研究也發現劍川白族道教音樂與白族民歌不無關係，主要表現為其道腔的旋律唱詞與流行於大理州的劍川、鶴慶和洱源以及怒江州的蘭平等地的劍川白族調這一山歌體的白族民歌有相似之處，具體為：

（i）腔旋律唱詞中有不少與劍川白族調相似的襯字使用

劍川白族白族調的旋律唱詞中常出現（嗯）、（呃）、（勒）、（墨）、（資）等襯字，其中（嗯）、（呃）等襯字多以前綴形式出現於句首，並起於弱拍，與緊接其後的歌詞連成一氣；（墨）、（資）、（勒）等襯字，則多用於句中，這時襯字一方面可作為語助詞，以加強語氣，另一方面則起結構助詞的作用，常常造成旋律的節奏變化，產生多種不規整的變異節拍形式，最有特點的是在原二拍或一拍的小節中增加半拍時值，使之出現“x x (x) x x”，“x x (x)”或“x x (x) x x (x)”等節奏模式（伍，1992:60），（譜例四）。劍川白族調旋律唱詞中的這些襯詞在劍川白族道教音樂的道腔唱詞中也經常出現，它們或用於句首作為前綴，弱起與後面的的實詞連為一體；或用於句中，加強語氣或改變旋律的節奏，使用方式與劍川白族調的極為相似（譜例五）。

¹ 曹本冶、朱建明通過對上海白雲觀施科儀音樂的研究，發現上海白雲觀道樂的地域性特徵之一，在於其與上海民歌小調在旋律形態，如調式調性及旋律型等方面的某些相同或相似之處；劉紅、史新民、蔡濟洲、甘紹成等也在各自的有關研究中，也分別揭示出蘇州道教音樂、武當山道教音樂、青城山道教音樂分別與江南民、歌湖北民歌、四川民歌等相同的地域特徵。

譜例四:

你是線來我是針¹

(劍川白族調)

1=D 2/4

(前奏略) $\underline{2 \ 3} \mid \underline{\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{3}} \ \underline{\dot{2} \cdot \ \dot{1}} \mid \underline{\dot{1} \ \dot{3} \ \dot{3}} \ \dot{1} \ \underline{6 \ 5} \mid \overset{3/4}{\underline{\dot{1} \ \dot{1} \ 5}} \ 6 - \mid$ (間奏略) $\underline{2 \ \dot{3}} \mid$
 (嗯啊) 情義(墨)深, 你是(墨)線 來(祖) 我是 針, (嗯啊)

$\overset{2/4}{\underline{\dot{3} \ \dot{1} \ \dot{3}} \ \dot{3} \ \dot{1} \ \underline{\dot{2} \ \dot{3}} \mid \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{3}} \ \underline{\dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}} \mid \underline{\dot{1} \ \dot{3} \ \dot{3} \ 5} \ \underline{6 \ 5 \ 5 \ 3} \mid \underline{\dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}$ (間奏略) $\underline{2 \ \dot{3}} \mid$
 你 是(墨) 針 來 我 是 線 (勒), 相 連 不 離 分。 (嗯啊)

$\overset{2/4}{\underline{\dot{3} \ \dot{2} \ \dot{3}} \ \underline{\dot{3} \ \dot{2} \ \dot{3}} \mid \overset{3/8}{\underline{\dot{1} \ 6}} \ \underline{5 \ 3} \mid 3$ (間奏略) $\mid 0 \ 0 \ 2 \mid \overset{2/4}{\underline{\dot{1} \ \dot{3}} \ \underline{\dot{3} \ \dot{2} \ \dot{3}} \mid \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{3} \ \dot{3} \ \dot{1}} \mid$
 哥 是 金 針 朝 前 走, (嗯) 說 給 你 (墨), 妹 妹(那) 銀 線

$\overset{3/4}{\underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{1} \ 5}} \ 6 - \mid$ (間奏略) $\mid 0 \ 0 \ 2 \mid \overset{5/8}{\underline{\dot{3} \ 5 \ 6}} \ \dot{1} \ \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2}} \mid \underline{6 \ \dot{1} \ 6} \ \underline{3 \ \dot{1} \ \dot{3} \ 5} \mid$
 隨 後 跟, (哎) 銀 線 (資) 金 針(墨) 常 相 (勒) 伴(哎),

$\overset{2/4}{\underline{6 \ 3 \ 5}} \ \underline{\dot{1} \ 6 \ \dot{1}} \mid \overset{3/4}{\underline{\dot{1} \ \dot{3} \ \dot{3} \ 5}} \ 6 - \mid \overset{3/8}{\underline{6 \ \dot{1} \ \dot{3}}} \mid \overset{3/4}{\underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{3} \ 5}} \ 6 \cdot \underline{\dot{1}} \mid \overset{3/8}{\underline{6 \ 5 \ 3 \ 2 \ 1}} \mid \underline{3 \ \dot{3}} \parallel$
 說 給 你 哥 搭(墨) 妹 成 親。 (呃墨哎依嘿哟墨呀哈 嘿儿。)

譜例五:

玉清樂

(道腔)

劉來吉 唱
 羅明輝 記譜

1=D 2/4

$\underline{2 \ 2} \mid \underline{5 \cdot \ \dot{1}} \ \underline{6 \ 5 \ 3} \mid \overset{v}{\underline{3 \ 5}} \ \underline{6 \cdot \ 5 \ 3 \ 2} \mid \underline{\dot{1} \ \underline{2 \ 6}} \ \dot{1} \mid \dot{1} \ \underline{2 \ 3} \mid \underline{5 \ 6 \ 5 \ 3} \mid$
 (嗯呢) 玉 (啊) 清(勒) 樂 (勒), (嗯) 玉(呀)

$\overset{v}{\underline{3 \ 5}} \ \underline{6 \ 5 \ 3 \ 2} \mid \underline{\dot{1} \ \underline{2 \ 6}} \ \dot{1} \mid \underline{\dot{1} \ 3} \ \underline{2 \ 3 \ 5 \ 6} \mid \dot{1} \ \overset{v}{6} \mid \underline{5 \ \dot{1} \cdot \ 6} \mid \underline{6 \ 5} \mid$
 清(勒) 樂, (嗯) 玉(呀) 清

¹ 引自《雲南白族民歌選》，昆明：雲南人民出版社，1984：28-29。

$\underline{2\ 2}\ \underline{0\ 3} \mid \underline{5\ \dot{1}}\ \underline{\widehat{6\ 5}} \mid \underline{\widehat{6\ 5}}\ \underline{3\ 3} \mid \underline{0\ 6}\ \underline{\widehat{6\ 5\ 3\ 2}} \mid \underline{1\ 2\ 6}\ \underline{1} \mid \underline{1}\ \underline{2\ 3} \mid$
 聖(啊) 境(勒呀) 會(呃呃) (呵) 天 尊。(嗯)

$\underline{5\ \dot{1}}\ \underline{\widehat{6\ 5\ 3}} \mid \underline{3\ \overset{v}{5}}\ \underline{\widehat{6\ 5\ 3\ 2}} \mid \underline{1\ 2\ 6}\ \underline{1} \mid \underline{1} - \parallel$
 玉 (呀) 清(勒) 樂。

(ii) 道腔的旋律唱詞與劍川白族調有相似的襯詞結束句運用

襯詞在劍川白族調中除了上述使用方式外，還常以襯句尾聲的形式用於其歌唱曲調的結束處，常見的是以“哎”、“哟”、“依”、“嗨”、“嘿”、“呵”等襯詞組成的襯句作為結束句，這亦為劍川白族調的又一典型特徵（譜例六、七）。道腔中也有類似的襯詞結束句，它們通常出現於結束句最後一字之前（譜例八）。

譜例六：

劍川白族調《春風吹呀春天到》的結束句：¹

$\underline{3\ 6}\ \underline{2\ \widehat{1\ 2}} \mid \underline{3\ \cdot\ 5} \mid \underline{\dot{1}\ \dot{3}}\ \underline{\widehat{2\ 1\ 3\ 5}} \mid 6 - \parallel$
 唱到紅日高 (哎嘿依嗨哟)。

譜例七：

劍川白族調《山伯英臺曲》結束句：²

$\underline{6\ 5}\ \underline{2\ \widehat{1\ 2}} \mid 3 - \mid \underline{\dot{1}\ \widehat{2\ 1}}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}} \mid \underline{\dot{1}\ 6}\ \underline{\widehat{5\ 3}} \mid \underline{5\ 1}\ \underline{3\ \widehat{3\ 2}} \mid 1 - \parallel$
 同拜一位師。(哎墨依嗨哟呵咳 哎墨依嗨哟)。

譜例八：

道腔《羽客仙班班運斗章》結束句(劉來吉唱，羅明輝記譜)：

$\underline{5\ 2} \mid \underline{3\ 2}\ \underline{5\ \widehat{6\ 5}} \mid \underline{1\ 3}\ \underline{2\ 1} \mid \underline{\overset{v}{6}\ 5}\ \underline{3\ 5\ 2\ 3} \mid 5 - \parallel$
 北有高山去未 (哎呃哟呵 呃呵呃呵) 央。

道腔旋律唱詞與劍川白族調相似的襯詞使用方式和相似的襯詞結束句，使劍川道教音樂具有獨特的劍川白族民歌的音樂風格。

由噴呐牌子以及洞經腔和道腔表現出的劍川白族道教音樂地域性特徵可謂是正一道音樂的一個帶普遍性的個性特徵，這裡的普遍性指正一道音樂往往在

¹ 節選自《雲南白族民歌選》，昆明：雲南人民出版社，1984：36。

² 節選自《雲南白族民歌選》，昆明：雲南人民出版社，1984：103。

構成或形態上與民歌等民間音樂有一定關係；個性則指不同地區的正一道音樂因其形態上與當民歌等民間音樂形式有某些相同或相似之處，致使其顯示出不同的地域特徵。¹正是這種不同的地域性特徵，外顯出不同地區道教音樂的地方色彩，使其各具特色。這表明道教音樂特別是正一道音樂雖然是一種直接服務於道教儀式的宗教音樂，但它也具有地方性和民間性，其音樂形態特別是其旋律形態，多少都受到地方音樂的影響。

結語

劍川白族道教音樂的旋律直接從音樂形態方面反映出根植於中國傳統文化的道教對漢族以外的其他民族的音樂文化的影響。它是道教文化大傳統與地方民族文化小傳統有機結合的產物，折射出白族這一民族共同體對道教大傳統的認同以及對本地區和本民族小傳統的認同，並從音樂形態層面體現出中華文化多元一體的本質特徵。

參考資料：

大理市下關文化館

1990《大理洞經音樂》昆明：雲南人民出版社。

大理文化局

1984《白族民歌選》昆明：雲南人民出版社。

曹本冶、劉紅

1996《龍虎山天師道音樂研究》台北：新文豐出版公司。

甘紹成

1996〈正一道音樂與全真道音樂的比較〉上海古籍出版社：陳鼓應主編
《道家文化研究》第九輯，頁402-423。

伍國棟

1992《白族音樂志》北京：文化藝術出版社。

¹ 作為道教音樂另一大流派的全真道音樂與正一道音樂不同，尤為突出的特徵在於其跨地域地全國通用，即全國各地全真道十方叢林或子孫叢林等都用全真道視為最正通的經有韻—全真正韻（十方韻）。

**闽东云淡门〈红莲歌〉
及其相关小调的旋律特征与文化内涵**

Melodic Features and Cultural Connotation of "Honglian"
and Related Folksongs:

郑长铃 Zheng Changling

福建省艺术研究所 Fujian Art Institute

通讯地址: (350007) 福州仓山上山路福建师大康山里 1-303 (H)

(350001) 福州扬桥东路183号福建省艺术研究所 (O)

电话号码: 0591-3446922 (H) 0591-7512044 (O)

电子邮件地址: chanlin@pub5.fz.fj.cn

中文提要

基于“地理文本”的设想及其对旋律学研究的意义的思考与认识，笔者选择了福建闽东地区云淡岛云淡门村作为田野调查、研究的对象。在对该村流传甚广的长篇叙事情歌——〈红莲歌〉进行田野调查的基础上，对〈红莲歌〉及其相关的几首小调旋律形态结构特征进行了剖析，从历史、地理、语言等不同角度去认识〈红莲歌〉及其相关小调的文化内涵。

Abstract

The idea of "topographical text" and its significance to melodic studies is explored in the paper, which draws on a field study on Eastern Fujian's Yundan Island of a narrative love song, "Honglian," popular and widespread among the local inhabitants. The paper analyzes the typical structural features of melodic forms in "Honglian" and other related folksongs, exploring their cultural connotation from linguistic, historical, and topographical perspectives.

论文提纲：

- 一、闽东云淡岛的地理环境与云淡门村的人文背景
 1. 云淡岛的地理环境
 2. 云淡门村的人文背景
- 二、云淡门村的〈红莲歌〉及其相关小调
 1. 〈红莲歌〉的基本内容与唱词结构
 2. 〈红莲歌〉的源与流
 3. 〈红莲歌〉的曲体结构
 4. 与〈红莲歌〉相关的几首小调
- 三、〈红莲歌〉及其相关小调的旋律特征与文化内涵
 1. 〈红莲歌〉及其相关小调的旋律特征
 2. 〈红莲歌〉及其相关小调的文化内涵

一、云淡岛的地理环境与云淡门村的人文背景

1 云淡岛的地理环境

云淡岛位于福建闽东宁德市东部，隶属于该市八都镇。云淡岛南与世界十大天然良港三都港以雷东半岛相隔，东、北两面与闽东福安市辖区一水相连，西以霍童溪¹主水道与宁德市七都镇三屿村相望。逆霍童溪而上，水东是八都镇的部分村庄、赤溪镇的部分村庄与福安市辖区毗邻，陆路交通可直接；水西霍童镇、洪口乡与周宁县辖区相接。霍童溪水的主要水源发源自闽东地区的屏南、周宁，顺流而下主要是西北、东南走向，到八都镇改向西南，因云淡岛阻隔分成东、南两路，两条水路绕过云淡岛汇合于福安市下白石镇的亭头鼻，流向官井洋、台湾海峡。

云淡岛位于霍童溪溪水与海潮相汇区，潮涨潮落，船是它唯一的交通工具。一般每日潮涨三分有一趟小客船顺流而上到八都镇所在地，潮退三分客船顺流而下回到云淡岛。1980年代以前均以人力划桨，往返路途约耗4个多小时。由于每日涨潮时间不同，给往来带来诸多不便，尤其是寒冬腊月或台风季节，对外往来几乎断绝。之外，涨潮时福安市下白石镇所辖渔江、麻屿、福屿与康坑等村的居民亦顺水上下往来交通。退潮后，岛北有小渡船可渡江到福安南浦村等或绕道沿霍童溪东岸约10华里路程到八都镇，或与沿岸各村交通。向南穿越整个云淡岛约5华里，还有一小渡船与雷东半岛之田螺村相通，经此往宁德市漳湾镇各村，但因水流湍急，地势险峻，非是紧急，疏于交通。

云淡岛实际上是由大小两个岛屿组成，据当地族谱记载，历史上两岛之间涨大潮时被淹没，小潮时可直通，后因水路变化，两岛间被冲刷成一个被称为门前潭的深水道以渡船相通。1950-70年代，填海围塘，用土石筑起的塘堤将两岛连成了一岛，两岛间的距离也因泥石淤积而变小。云淡岛山海方圆总面积约12.95平方公里，陆地面积4.95平方公里，滩涂面积约8平方公里。岛上有四个自然村，在大的岛屿上有下汐、邦门、赤尾三个自然村。邦门、赤尾均只有几户人家，行政上隶属云淡村。下汐村约住有1200人，曾主要以渔为生，兼事农业。岛上主要居民集中在云淡门村，据1998年统计，有2800多人口（以上数字均为云淡门村民主任林绍贵提供）。

2. 云淡门村的人文背景

云淡岛，元明时期的福建地图即称云淡门²。云淡门或因江海之水穿岛而过而得名，或因云淡岛有如这一地区出海的门户而得名，未考。1950年代之前，官方、民间均沿用云淡门称；之后，行政设置、归属上多次变更，其名也略称为云淡。1995年版宁德市政区图，虽恢复、沿用云淡门称，但行政上仍用云淡，民间两种称呼均见³。本文沿用云淡门称。

云淡岛很早就有人类活动之痕迹，但现在可查的资料是郑氏家谱，谱载北宋仁宗天圣二年（1023年）郑氏家族迁入云淡岛，距今已有九百多年历史*。据传，此前曾有陈氏、金氏、谢氏三个家族在云淡岛生活过很长时间，后因与海盗火拼而灭族，现在云淡门村沿用的陈家楼、金厝里、谢家楼等地名可证。郑氏家族迁入云淡岛后，林氏家族、游氏家族相继迁入，形成以三姓为主的村民姓氏结构。明朝倭寇多次侵扰闽东沿海，云淡岛多次被据为窝巢，其中时间最长的一次是嘉靖40-41年（1561-62年）。1562年倭贼掳宁德县男女数千而去，其中就有不少是云淡村民。正因云淡岛在相当长的一段时期内多次被倭贼据为窝点，从此云淡门村民即与倭贼同名，遭到不同程度的歧视。同时，云淡门村民也因此存留、集结、积淀了不少霸气和匪性。近数百年间，为了与四邻争夺海堤滩涂管理权，云淡门村民曾多次动用刀枪，与周边居民结冤甚深。其中以清嘉庆十七年（1812年）打死邻近行洋村十八人，官司败诉偿十八条人命为最。因此，“云淡门贼仔”的名声一直流传至今。据云淡门村三姓族谱史料记载，因与周边部分村庄械斗交恶，来往断绝、严禁通婚的现象时有发生。从某种意义上讲，云淡门村就在这种与周边关系交恶、交善的变化和自己的兴衰历史循环中走到了今天。而这种循环则直接地影响了云淡门村村民的生存环境和婚姻状况。

¹ 谭其骧主编《中国历史地图集》第八册（清时期）上海1987年第1版地图出版社出版 页12-13，载此溪原名外渺溪后俗称霍童溪，并分段命名，流经八都镇则为八都溪。为叙述方便，沿用霍童溪之俗称。

² 同上《中国历史地图集》第七册（元明时期）页70-72 明·福建地图

³ 《宁德市志》林希顺主编/1995年11月福州第1版/北京中华书局出版，宁德市政区图

据《荣阳郡郑氏世谱·序》原谱明嘉靖被倭贼毁，现谱据明万历25年谱续修 据郑志方先生考证，此谱所载确实。

云淡岛土地面积很少，随着岛上居民的增多，淡水、燃料（茅草）等资源都严重缺乏，粮食也常常因天旱而难以自给，这就必然使得云淡门村民为了生存而去拓展空间。当云淡门村处于旺盛时期时，周边地区要么臣服（因村小，人少），要么修好，生存条件可以通过不同方式得到改善；当它处于衰败时期时，处于相对孤立状态下的云淡门村民的生存空间就要受到约束，生活条件有时变得十分恶劣。天逢大旱，饮用水奇缺和庄稼枯死；时遇台风、海啸，家园被破坏，甚至船翻人亡；……等等。正是由于这样的地理环境、交通条件和历史背景的缘故，云淡岛的婚姻状况长期形成了以原住三姓互通婚姻为主，与邻近村庄短期修好形成的阶段性集中成批通婚为辅的局面。

因为岛上田地稀薄，近海靠海，海产品的获取成为云淡门村民的主要生活来源。云淡门村民素以“下江”——近海捕捞、滩涂作业为主，农业往往居于次要地位。因为“下江”“讨小海”¹成为云淡门村民的主要生产方式，所以村民们个个是能手、人人能驾船行舟。需要说明的是，尽管船是他们的主要生产工具和亲密的生活伙伴，但云淡门村民却不是蛋民。虽然，近几十年来的环境污染和盲目捕捞，已迫使大部分村民改弦易张开始多种经营，但船在他们生活中的地位尚未有太大改变。

由于地理环境、生产方式等缘故，云淡岛居民所崇拜的神灵特别多，尤以观世音菩萨、齐天大圣、奶娘——妈祖女神的另一形态、平水大王、双重王、梨花洞主等为著。与这些神有关的民俗活动有农历正月十四迎梨花洞主，元宵迎奶娘，农历二月十六迎双重王，八月十五迎大圣王等。“迎神”必要娱神，为神演戏娱神娱人，成了这些民俗活动中的重要内容。除了这些祈求神灵保佑平安、丰年的“神节”外，还有黄鱼渔汛季节出海捕捞前的“瓜船节”、五月五日的端午龙船节以及与船的修、造有关的庆祝活动。笔者年少时，曾亲历过这些对于没有其他娱乐活动的村民来说盛大而隆重的活动；之外，近年，“迎神”活动恢复，笔者在采录《红莲歌》期间曾参加并摄录过部分过程。

历史上，云淡村的演艺情况由于缺乏文字资料，已无从稽考。20世纪以来，据有心于这些方面口传资料收集的郑志方先生介绍，曾有“评讲班”——20世纪初流传于闽东一带的民间小戏到云淡岛演出过，之后三、四十年代间云淡岛村民曾组织过一个“唱班”——民间的鼓吹班在远近的闻名，不久解散。后有二、三人到外地卖艺为生并参学了不少闽剧、京戏技艺。60年代末到70年代中期，云淡岛破天荒地成立了一个“俱乐部”——实际上是闽剧团，由精通闽剧音乐的著名艺人林宏定收徒授艺，曾兴盛一时，剧团解散后部分演职人员再组唱班，80年代初又告解散。在笔者的印象中，孩小时的夏秋季节，偶尔还能听到福安来的说书人在街头演绎的故事。

据笔者调查、收集到的资料来看，云淡门村流布的长篇叙事歌有五首，其中以《红莲歌》影响最大，《潘必正》次之，闽剧音调衍变的《辞哥》等也较流行；小调有《曲蹄诗》²、《盘答》、《盘诗》、《哭嫁歌》、《哭奴奶》³等几首，它们在音调、节奏等方面与《红莲歌》关系都十分密切。

二、云淡门村的《红莲歌》及其相关小调

1. 《红莲歌》的基本内容与唱词结构

就目前所掌握的材料而言，《红莲歌》是流布于福建闽东地区的一首长篇叙事情歌。程红莲与张三郎的情爱故事，有如梁山伯与祝英台的传说一样，是凄美动人的。这一故事的梗概是：

三月三，乡村少年张三郎在田间偶遇采茶女程红莲，两人一见钟情，鱼水相融，于是相约八月十五日为佳期。恰好红莲的父母探亲在外，受情爱驱使，红莲将三郎藏在绣楼之中，月余，红莲父母回家中，因不舍，红莲又将三郎匿于房内大衣柜之中，因恐父母生疑，梅香失口，此事泄露，于是一凤二凤，三人同行。光阴似箭，日月如梭，四个月後，三郎拖着病体回家，终因贪花过度，不治而亡。红莲闻讯，不畏父母利刃、村人闲语，与梅香直往前村张三郎家祭奠

¹ “下江”，用当地方言应标为“a eng”是云淡门村民对近海捕捞、滩涂作业的统称。笔者在当地上小学时，老师们曾让学生统一改写为“讨下海”。本文为尊重当地习惯，仍以“下江”称。另，与此类同者，如“神节”等，文中均以引号引出，不再一一注释。

² 曲蹄是当地陆上居民对水上居民——蛋民的俗称。有人认为曲蹄是对蛋民的蔑称，其实不尽然。曲蹄诗为云淡门村一带流布的情歌之一。

³ 《哭奴奶》即《哭丧歌》。据调查，云淡门村流布的《哭嫁歌》、《哭奴奶》系同一个曲调唱不同的内容。从所唱的内容以及唱词的语音习惯、方言遗存来看，《哭嫁歌》是从与云淡岛毗邻的福安传来的，而云淡门村民也有把《哭嫁歌》叫做《哭奴奶》的。奴奶是福安方言中对“母亲”的俗称，《哭奴奶》最早可能是向母亲哭诉不愿出嫁的一首《哭嫁歌》，它可能是由一个或几个从福安嫁到云淡门村的姑娘带来的。根据当地非嫡系亲属哭丧多借哭死人而哭自己的习俗，《哭嫁歌》因其音调特性和宣泄功能而为《哭丧歌》。

三郎。因守节于张家之愿未遂，红莲悬梁自缢于三郎灵前，以身殉情。

〈红莲歌〉主要角色是程红莲与张三郎，主要配角是丫头桂香与春兰，之外，还有一个重要的角色就是代言者。其中有代言者的兴起、评论、叙述、描绘和情节与场景转换的交代；有角色对话与人物内心的刻画的交织，等等。就民间文学的角度而言，作为七言体的长篇叙事诗，〈红莲歌〉在叙述过程中运用了大量的内心独白和对话，有些情节的内在关系主要是通过对话展开，象一幕幕戏剧，具有强烈的戏剧性效果和艺术感染力，有较高的研究价值。

通过对收集到的两个〈红莲歌〉唱词残本及歌手林生贵、林从利的录音记录稿的比较，笔者曾整理过一个云淡岛〈红莲歌〉唱本，并附于“调查报告”之后。〈红莲歌〉长达两千多句，约有一万五千多字，全部唱词都是规整的七言诗句。从其故事情节和唱词结构，以及林生贵所说的主要唱段结构来看，〈红莲歌〉由相约、相思、相会、五更、十瞑眠²、送郎、十别、十叹、十二时辰思夫、书信、上香、祭灵等部分组成。这样长大的篇幅决定了它不可能是一种句式结构从头贯串到尾，于是就有了体现在句式结构上的四句体、上下句体、多句体综合应用。

2. 〈红莲歌〉的源与流

(1) 源的传说

据歌者林生贵称，关于〈红莲歌〉的来历，他在向林宏住、林则亨（均已故）学唱〈红莲歌〉时，曾听他们讲过，是这样的：

红莲是建宁府崇安县桃园村（今福建武夷山市辖内）程氏女，红莲殉情上吊后，春兰被逐出程家，并沦为青楼女子。红莲与张三郎故事并逐渐在崇安县传开，但均未得其详。当时有昆山杨某在崇安为县令，因被红莲与张三郎痴情吸引，而将春兰养为侍妾，并逐渐了解了红莲与张三郎的情爱过程。红莲与三郎故事遂经杨知县编成长篇叙事诗〈红莲歌〉，歌成，便在民间广泛传唱，尤其风靡于广大青少年，造成不小的影响。有人为红莲自杀，有人为红莲而疯，还有人人为之遁入空门³……杨知县因此失德，不久双目失明，为善果报，后作〈劝世文〉劝人循规蹈矩、恪守礼仪。

〈红莲歌〉产生是否真如他们所述？仅凭这个有地点、人物和情节过程而缺乏时间的传说似乎说明不了什么问题。邱树添在采录自宁德赤溪镇龟山村的〈红莲歌〉的附记中，虽然提供了“它大约产生于宋朝中期”，这样一个相对模糊的时间，但因未具依据，也不足为证⁴。因此，关于〈红莲歌〉的源头问题，有待日后考证。

(2) 流的判断：

有人从唱词押韵判断，认为〈红莲歌〉是“道地的福安民歌”⁵。笔者不能完全同意这种说法。〈红莲歌〉的源头到底是在福安还是从闽北经周宁传入福安后本地化，确实是有待于全面系统的，也值得研究的问题。因为〈红莲歌〉是闽东影响非常大、传播十分广泛的一首长篇叙述民歌。

虽然〈红莲歌〉何时、如何传到云淡门村已无从稽考，但从唱词方言、音调等判断它的“流”——从福安传来。笔者从歌手林从利处收集到的唱词残本上注有“抄自下白石”字样，此本用宣纸毛笔抄录，前几页稍有残破，后半部已残破不堪，据说这个唱本已经传了几代人。下白石镇隶属福安，其部分乡村与云淡门村隔海湾相望，潮水涨落，以船交通。从林从利的录音可以发现，他所学的〈红莲歌〉已经历了相当长的“本岛化”过程。而从林生贵的录音中还是很容易发现一些非云淡门村习用而是福安方言的词汇或读法，如姊哥—姐姐，到—回，mi no—什么，瞑头—夜里，日头（白天）等。

就目前两个歌手的录音记谱以及笔者1986-87年间据歌手林贵麟演唱记录⁶的谱分析，云淡门村流布〈红莲歌〉有三个不同的版本。虽然，它们之间大同小异，区别不是很大，但是可以从中发现一些追溯源流的线索。从音调上判断，林从利版本传来最早本岛化最明显，林贵麟的版本变化发展较大，林生贵

¹《中国歌谣集成·福建卷宁德市分卷》宁德市民间文学集成编委会编/执编黄昌朝/内部发行本/94年10月第一版/宁德。第145页〈红莲歌/附记〉

²方言直译，意即同睡十个晚上。

³据说，有一少年迷于“红莲歌”诸事不理，其祖母欲唤其清醒，召其精神回到现实生活中，语重心长地对他说：“孙儿，如果红莲如今仍在的话，应该比奶奶还老好多了。”少年被一语点破，随风而去，遁入空门。

⁴《中国歌谣集成·福建卷宁德市分卷》宁德市民间文学集成编委会编/执编黄昌朝/内部发行本/94年10月第一版/宁德。

⁵《中国歌谣集成·福建卷福安市分卷》福安市民间文学集成编委会/王梅光主编/内部发行本/1992年3月第一版/福安。

⁶林贵麟，外号水龙，云淡门村村民，嗓音条件极好，擅长唱〈红莲歌〉，林生贵曾跟他学唱。因当时无录音设备，笔者无法留下他的歌声，仅记录四句主要旋律，很多很好听的变化未能记下。当笔者有能力弄到录音设备时，却听说他已于1987年夏溺水而死，一条水龙葬身深潭，令人遗憾。

版本则明显保留有福安民歌《纱罗带》等音调。（见谱例1-3）

因此，从唱词方言语调、音乐曲调等判断，说云淡岛的《红莲歌》间接地传自福安估计不成问题。

谱例1：（林从利唱/录音时间：1999年3月1日13时/地点：云淡门村郑长周家前楼房间/设备：Sony Recording Walkman）

唱歌要唱喜乐歌，要唱红莲噢张三郎，
红莲家住噢崇安县，桃源村内噢第一高。

谱例2：（林贵麟唱）

唱歌要唱什么歌，要唱红莲张三郎，
红莲家住崇安县，桃源村内噢第一高。

谱例3：（林生贵唱/录音时间：1999年3月2日9时/录音地点、设备同谱例1）

唱歌要唱什么(mi no)歌，要唱红莲张三郎，
红莲家住崇安县，桃源村内第一高。

3. 《红莲歌》的曲体结构

以林生贵唱本的前两节为例，其开头是兴起（见谱例3），五六句既是承上启下也是评论。见谱例4：

要做世间风流汉，探花落景唱诗歌。

‘相见’一节由52句组成，其前四句叙述交代时间、地点、人物及其行为，接着是两组上下句的对话和红莲的三组四句体的表白，插入三郎的一组四句体的表白后，又是陈红莲的六组四句体的表白，最后是一组上下句的情节交代。正是《红莲歌》唱词的句式结构的变化决定了这首叙事长歌的曲体结构——以起承转合四句结构为主，间插上下句结构的混合体。根据林生贵录音分析可见，《红莲歌》音乐上四句结构与上下句结构的有机组合，是根据情节展开所需要的唱词叙述方式决定的；而旋律上的变化发展则是以语言音调、情绪抒发为依据的。

4. 与《红莲歌》相关的几首小调

《红莲歌》音乐上的四句体结构显然直接来源于四句体小调，而其上下句结构则有的是四句体小调的压缩、变形，有的是过渡连接句等。所以，可以说这两种结构是同宗于四句体小调。云淡门村流行的几首小调几乎都是四句体的，更值得注意的是《红莲歌》音乐进行中能见到许多这些小调的影子，尤其

是〈曲蹄诗〉、〈盘答〉、〈哭嫁歌〉等，所以笔者称它们是与〈红莲歌〉相关的小调。

[〈曲蹄诗〉是云溪岛一带流行的一首船上盘答小调，也见于岸上与船上的对答。曲蹄，在这里不只是狭义的‘水上居民’，也无蔑意。唱词中的‘趟’，方言念ho-ang，阳平。讨吃：赚饭吃，维持生计的。没读mo。乱头付：胡思乱想。]

〈曲蹄诗〉谱例：

♩ = 56

头前 一条 什么呀 船 喏， 妹哥 闲嘴 问闲 那 船 喏，
 头前 一条 讨吃呀 船 喏， 哥那闲嘴去 问闲 那 船 喏，

今年 给哥 问一 趟 噢， 明年 跟妹 共条 呀 船 喏。
 姻缘 从来 天注 定 哦， 没缘 何苦 乱头 呀 付 喏。

〈盘答〉谱例：

一头鸟仔 嘴乌乌 日日送饭 喂丈夫， 三寸绣鞋 也没穿
 先生讲话 太欺人 世间由命 不由人， 皇上高官 不去做

何苦不寻 好丈夫。
 来这乡下 教别人。

[〈盘答〉是一首描绘教书先生挑逗性探问与农妇机智应对的小调。饭，方言读dao,阳平；瞎子裁缝林宏方唱，1985年记录]

〈哭嫁歌〉谱例：

奴奶 哟 奴奶 哟 我不去噢 奴奶哟 人仔未大 树未壮噢

奴奶 噢 鼎盖太重 手没力噢 奴奶 噢 奴奶噢 嘘

[〈哭嫁歌〉用福安方言唱，不去，方言读ng-ke锅盖太重读dan-ganm-ka-deng,嘘，抽泣声]

或基本原样保留只在一些地方依语言音调的需要作些小调整，或变化出现，这几首小调都融入了〈红莲歌〉。据林生贵的录音分析，仅基本原样保留的就有很多。如：〈曲蹄诗〉在‘相见’一进程红莲与张三郎的对话中出现过两次。在‘相思’一节中，通过丫鬟桂香与三郎的问答描绘红莲的美貌时，就六次采用了〈盘答〉调；而在‘送郎（十送）’、‘十别’、‘十叹’、‘十二时辰思夫’各节中，由于是嵌入数字的对答更是大量地用〈盘答〉调。〈哭嫁歌〉、〈哭奴奶〉在‘相思’、‘五更’、‘十瞑眠’、‘书信’等节多次出现，而‘上香’一节的大部分与‘祭灵’的前半节几乎全部是〈哭奴奶〉调。至于通过节奏的松紧伸缩、音调的高低起伏等手段对这几首小调的旋律因素变化运用的，更是举不胜举。从某种意义上说，这几首小调之于〈红莲歌〉似乎已经具备了曲牌和板腔变化的意义。

四、〈红莲歌〉及其相关小调的旋律特征与文化内涵

1、〈红莲歌〉及其相关小调的旋律特征

一般来说，民间旋律都包含着丰富的内涵，并且因内涵之不同而显示各自不同的特征，本文仅就〈红

莲歌》及其相关小调的节奏、音调两方面探讨其旋律特征:

(1) 《红莲歌》及其相关小调的节奏特征

从《红莲歌》及其相关小调的曲体结构来看,除《哭嫁歌》外,七言四句体的唱词决定了它们的句式的规整性。在规整的句式,建立在特性方言节奏基础上的‘前短后长’,不仅为这种规整性注入了内在推动力,而且成为《红莲歌》及其相关小调的节奏特征的显著标志。

从谱例中可以很明显地看出,《红莲歌》及其相关小调的节奏特点是体现在一拍时值(四分音符)上的前十六分音符加后附点八分音符的‘前短后长’。仅以一个歌手唱的《红莲歌》(参见谱例1.3)的前四句统计,林从利唱的20拍中有8拍是‘前短后长’,出现在四句句首与二、四句的句末;林贵麟唱的共23拍,其中12拍是‘前短后长’,四句句首和二、四句的句末也均是这一节奏;林生贵唱的总共16拍,6拍是‘前短后长’,在一、二句的句首和二、四句的句末出现。之外,《曲蹄诗》25拍,‘前短后长’11拍,四句句首的四个小节均为‘前短后长’;《盘答》20拍,其中6拍是‘前短后长’,句首均是这一节奏。据笔者了解,这种‘前短后长’的节奏以及它在乐句中的显要位置和意义,在这一带乃至闽东地区都是很特殊的。

(2) 《红莲歌》及其相关小调的音调特征

《红莲歌》及其相关小调的音调是在语言声调的旋律化的基础上发展而来的,因此,除了与语言音调相关的一般特征外,本文认为‘前短后长’节奏骨架上的‘同音反复’是它们的音调上形成的显著特征。据以上对三个版本的《红莲歌》及两首相关小调的统计,43个‘前短后长’中有28个是‘同音反复’,如果再加上两个均等的八分音符构成的‘同音反复’7个,总共就有35个‘同音反复’。而正是这种出现在句首第一拍和第一小节为主的‘同音反复’形成了《红莲歌》及其相关小调的独特旋法。这种旋法对于脱胎于民间吟诵音调并具有浓郁的叙述性的《红莲歌》的旋律来说,无疑是一种调节和发展的动力。

闽东的方言有七种声调变化,唱词语言上丰富的声调变化为音乐旋律的发展提供了很多可能。如果我们仔细欣赏《红莲歌》或对它进行通篇的分析,就会对这种声调变化的丰富性对旋律线进行的影响有更深的感受。

2 《红莲歌》及其相关小调的文化内涵

孩小时,笔者对民间音乐很感兴趣,那个年代(1960年代末至70年代中后期)的海岛上,只有小曲是最有吸引力的,也是最好的“艺术”欣赏。虽然听不懂邻居瞎子唱什么,但那委婉的曲调一直记在心里。稍长,就知道随着夏夜咸风飘来的歌是《红莲歌》。70年代中期几乎春夏秋冬,一年四季都能听到《红莲歌》,因为离我家三、五十米的一座破房子里(歌手林贵麟家)常常聚集着几位不快乐的单身汉。尤其秋冬季节,晚上八、九点钟已是四周静寂,那些单身汉们或关紧房门,朗声高唱,或轻哼细吟,长咏短叹,那悠扬的歌声好似从远处飘来,倒是很好的催眠曲。那时只知道《红莲歌》唱的是红莲与二郎的故事,至于唱了什么,无缘深究。然而,那哀婉的音调却深深地烙印在我的心中。

如今,作为一名民族音乐学研究者,《红莲歌》及其相关小调依然深深地吸引着我,但吸引我的已不只是《红莲歌》及其相关小调本身,而是深藏其中的文化内涵。《红莲歌》及其相关小调之于过去的云淡门村民来说,它有哪些文化意义?作为文化符号,《红莲歌》及其相关小调对现代的云淡门村民还有意义吗?从《红莲歌》及其相关小调中能读解出云淡门村的一些文化密码吗?于是,笔者一度回到海岛调查访问,在咸咸的海风中,思考着岛与村以及生存于斯的村民们的过去与现在。

(1) 《红莲歌》及其相关小调的旋律特征与云淡门村民的生产方式、特性方言的关系

本文第一部分之所以费笔墨详述云淡岛的地理环境、云淡门村的人文背景,是因为云淡门村民的生产方式、方言特点是与云淡岛的地理环境、云淡门村的人文背景密切关联的。

首先,由于岛上和海面上海风都很大,所以,生活在这里的人们,在语言交流过程中为了使对方能听清楚往往都说得比较大声,而且重音非常明显。闽东方言,尤其是北片方言中,原本就有丰厚的古代汉语遗存,如‘风台’、‘难为’等等。受地理环境的影响,为了语义的表述,日久年深,云淡门村方言的许多词汇的重音逐渐后移,形成了‘前短后长’的语言节奏。这是《红莲歌》及其相关小调的节奏特征的成因之一。

其次,据村史记载,云淡岛被倭寇占据后,云淡门村民成了被保护的对象。为了辨认方便,避免误伤,云淡门村民所使用的小船的‘尾桨’与‘后桨’的位置进行了更改,‘后桨’从‘尾桨’的左边移

从语言学的角度来看,闽东方言是指以福州方言代表的闽东方言区内使用的方言,一般上细分为南北两片。本文所说的闽东方言仅指该方言区的北片,即以福安话为代表的,属于现行行政区划意义上的闽东地区的方言。

‘尾桨’即用手掌划的桨。在云淡门村,船的桨数是根据船的大小而定,次序从船头算起为头桨、二桨、三桨……,靠‘尾桨’最近的又称‘后桨’。对于云插黄包的船来说,二桨是最得力的位置,因此,‘拿二桨’成为成年的象征。

到了右边。位置变了，操作方式也随之而变。而这一变的结果就是发力点推后，形成‘前短后长’。作为交通和生产的主要工具，不分昼夜、寒暑，云淡门村民有相当多的时间要在船上，在这些生活中产生的〈曲蹄诗〉、〈盘答〉等小调自然也就烙上了‘前短后长’的印记。久而久之，也在为他们调节生活、宣泄情感的〈红莲歌〉中留下了痕迹。

(2) 〈红莲歌〉及其相关小调研究的文化意义

笔者在《闽东云淡岛〈红莲歌〉调查及其初步研究》一文中，对于〈红莲歌〉的文化意义，曾提出过“它与性压抑的宣泄有关”的观点。随着调查、研究的深入，视野也许会有所开阔，思考问题或许许多些并会不断地加深，但关于〈红莲歌〉及其相关小调〈曲蹄诗〉、〈盘答〉等“与性相关”的观点并没有改变。从云淡门村的〈红莲歌〉及其相关小调从盛而衰乃至濒临灭绝这一现象本身就很有文化意义上的研究价值。笔者将继续关注这一问题，并深入研究。

余言

在首届旋律学研讨会上，笔者提交了“关于音乐文化地理学对旋律学研究的意义的思考”的论文提纲，提出了“地理文本”的概念。这是基于对中国传统音乐的生态环境的关注而提出的一个设想，也是对“血肉文本”、^①“活性文本”、“标本式文本”的呼应。“活性存在”、“标本式存在”^②，是对传统音乐存在方式的一种概括；“血肉文本”、“活性文本”、“地理文本”、“标本式文本”是对传统音乐的生存形态的一种描述。本文原计划以云淡岛的〈红莲歌〉及其相关小调为对象，对“地理文本”作进一步思考，但限于篇幅，于是改初衷而成此文。然而，不论是对〈红莲歌〉及其相关小调的研究，还是“地理文本”的设想都是对中国传统音乐的生态环境现状的思考。笔者认为，随着时间的推移，“血肉文本”在日见减少，应有意识地保护“地理文本”，尽可能为“活性文本”提供适应其生存的生态环境。就传统音乐领域而言，应该提倡广泛深入民间进行田野调查。“活性文本”应该成为旋律学研究的重要组成部分，并引起足够的重视。

① “血肉文本”是韩钟恩于1995年9月25-28日在河北固安召开的‘首届中国民间鼓吹乐学术研讨会’上的专题发言中提出的，认为，“相对于文化的书面文本而言，或许我们可以把人们活生生的文化行为称为文化的‘血肉文本’。”

② “活性存在”“标本式存在”是宋璋于1992年10月23-25日在福建大姥山召开的‘京沪闽音乐创作研讨会’上的发言中提出的，后来又在此基础上提出了“活性文本”、“标本式文本”

新中国作曲家歌曲旋律的衍化及其文化内涵

(摘要)

彭根发

本文的研究范围是：1949年10月1日至今新中国作曲家创作的歌曲旋律。研究的主题是：在上述的时间段内，新中国作曲家歌曲旋律的衍化及其文化内涵。

笔者选择新中国成立后17年作曲家的歌曲旋律与改革开放后作曲家的歌曲旋律作为坐标，从表层结构（形态特征），深层结构（文化内涵）来探索新中国作曲家歌曲旋律衍化的脉络，比较两个历史时期歌曲的旋律形态及其文化内涵的异同。

歌曲与人、与自然有着密切的关系。作为语言在情感上延伸的歌曲，本质上同语言样，是一个民族的意义系统和价值系统。歌曲以歌词、音乐透析出它与社会的现象，人们的情感、文化的流变的关系。人们唱歌，也唱社会，从而，歌曲代表了一个重要的层面，即社会意识层面。

人，只能是社会的人；文化，只能是社会的文化。社会是文化生长的土壤。歌曲的内容和形式无不受着社会的影响和制约。

新中国的歌曲艺术是社会主义文化，是有中国特色社会主义文化的一个有机组成部分。因而社会主义文化，有中国特色的社会主义文化的性质、任务、服务对象，以及国家的文化政策、社会氛围、民族的音乐文化传统、民族的审美习惯、审美心理等必将对歌曲艺术产生影响和制约。以谋求艺术与社会、与意识形态的和谐。不理解这一基本点就很难认识新中国的歌曲艺术。

“文化群落”的概念对认识与分析新中国歌曲创作人有裨益。作为社会行为类型的歌曲艺术不是孤立的，当社会发生变化时，文化的价值，文化的形态也会随着发生变化，新的文化群落随之产生，文化的时代性也从中得以体现。这也是我们从音乐社会学的角度审视新中国歌曲艺术的基本点。

歌曲的表层结构（形态特征）大致上可以分为旋律流/旋律线/调式/节奏/音强/结构/发展手法/词曲结合等等。

歌曲的深层结构（文化内涵）则是从音乐符号背后发现歌曲所依据的社会行为方式、主体观念及其文化内涵。

本文分7个对比组：1 国际题材歌曲；2 农村歌曲；3 民族题材歌曲；4 部队歌曲；5 颂歌；6 “西北风”歌曲与西北民歌风歌曲；7 影视歌曲。进行对比研究。

新中国作曲家歌曲旋律的衍化及其文化内涵

彭根发

(甘肃省文联《小演奏家》编辑部 甘肃省兰州市东岗西路284号 邮编: 730000 电话: 0931—8824832)

内容提要: 从文化人类学、音乐社会学的角度出发,以新中国成立后17年与改革开放后新中国作曲家的歌曲旋律为坐标,探索新中国作曲家歌曲旋律衍化的脉络,比较两个历史时期歌曲旋律形态结构的异同(表层结构的比较)及其文化内涵。(深层结构的比较)

关键词: 文化群落 文化变迁 歌曲旋律 表层结构(形态结构) 深层结构(文化内涵) 比较

在人类的童年,人在与大自然的斗争中,就以原始状态的歌唱抒发他们的喜怒哀乐。纵观历史长河,歌曲伴随着人类同欢乐、同悲切、同呐喊、同宣泄。人们以“长言”抒发着一腔情感,一缕情思,一縷情愫,一脉思绪……人们在歌唱中表达与自然、与社会的情感关系。语言在本质上是一个民族的意义系统和价值系统。作为语言在情感上延伸的歌曲,在本质上同样是一个民族的意义系统和价值系统。歌曲以形象、歌词、音乐透析出它与社会的现象,文化的流变的关系。人们唱歌,也唱社会,从中可以发现,歌曲代表了一个重要的层面,既社会意识的层面。

新中国歌曲创作的成就是有目共睹的。从总体上说,是成就与不足共存;优点与缺点同在。对其进行扬弃,达到一个新的高度,是新世纪我国歌曲创作的重要课题。本文旨在对新中国作曲家歌曲旋律的衍化及其文化内涵进行分析研究,而对新中国歌曲创作的总体得失进行评价不是本文所能承担的。恕不赘述。

从音乐社会学的观点来看,它不是解释音乐实践是什么样,而是解释音乐实践的变化。^①所有的歌曲创作必须追索它背后所含的文化意义才是重要的。所以我们把歌曲艺术看作社会生活方式总和中的一种文化行为。本文以新中国成立后17年与改革开放后歌曲作家的歌曲旋律作为坐标进行旋律形态结构(表层结构)及其文化内涵(深层结构)的比较,以获得旋律学意义上的研究成果。

一、 社会生活方式总和中的歌曲艺术

自从地球上有了人,也就有了人类的社会生活。人类为了保持自身的生命活动,必须进行衣、食、住、行,生儿育女等基本的生活活动,同时随着生产的发展,又产生了更高层次的生活活动,如文化、艺术、体育等等。人类的生活活动是一切人类社会形态最基本的内容。马斯洛心理学在谈到人的需要时提出了基本需要与发展需要的理论。其中提到了生理需要、安全需要、归属和爱的需要、尊重需要、自我实现的需要、认识与理解的欲望、对美的需要等。这一系列的人类生活的需要,是循着基本需要和发展需要两个阶段按梯级递增的。马克思在《资本论》中认为,社会生活就是人的生命活动,它首先需要有一定的社会物质基础或一系列的物质生存条件。社会生活就是人类生命活动(生活活动)的各类形式及其特征的总和,它应该包括社会经济活动领域,社会家庭生活领域,社会文化生活领域等一切社会生活领域。因此,社会生活,或者叫做生活活动,是对人类一切社会生活活动的类型的最广泛的概括和总和。我们所说的文化应该是社会方式的总和。文化本身是一种社会过程。而作为文学艺术一个门类的歌曲艺术则是能通过形象符号传递的社会行为

①《永恒的旋律》(奥)阿·施特·布劳考普夫著,上海音乐出版社1992年版,第7页

类型。人，只能是社会的人；文化，只能是社会的文化。社会是文化生长的土壤。歌曲的内容和形式无不受着社会的影响和制约。

新中国的歌曲艺术是社会主义文化、是有中国特色的社会主义文化（改革开放后的定义）的一个有机组成部分。因而社会主义文化、有中国特色的社会主义文化的性质、任务、服务对象，以及国家的文化政策、社会氛围、民族的音乐文化传统、民族的审美习惯、审美心理等必将对歌曲艺术产生影响和制约。以谋求艺术与社会、与意识形态的和谐。不理解这一基本点就很难认识新中国的歌曲艺术。

赵鑫珊先生认为：

“在文学、绘画、哲学和自然科学繁荣的国土，多半也盛开着音乐的花朵。孤立的文学，孤立的音乐，或孤立的哲学，都是没有的——这就是“文化群落”概念的核心。某一个民族的音乐、文学、绘画艺术、哲学、宗教和自然科学等学科大体上也会形成一个建构单位，组成一种确定的格局。其中任何一个“个体”（如音乐艺术）决不是孤立、偶然或任意发生的一种无规律可循的文化现象，而是同其他“个体”（如诗歌、戏剧、小说、绘画、哲宗教和自然科学）相互影响、互为条件和有规律地聚集成群地在一起的，从而构成了一个“文化群体”，也就是“文化群落”。①

这种“文化群落”的概念不仅对认识新中国成立17年的歌曲艺术有帮助，而且对分析改革开放后的歌曲艺术大有裨益。在新时期产生的“人的解放”的文艺思潮、伤痕文学的文艺思潮、“寻根”文艺思潮的潮流中歌曲艺术都有相应的作品产生。因而，作为社会行为类型的歌曲艺术不是孤立的，当社会发生变化时，文化的价值、文化的形态也会随着发生变化，新的文化群落随之产生，文化的时代性也从中得以体现。这也是我们从文化人类学、音乐社会学的角度审视新中国歌曲艺术的基本观点。

二、歌曲的表层结构（形态特征）及深层结构（文化内涵）

音乐，决不是一串单纯的音符，而是一种深蕴着人的精神的文化现象。无论在中外音乐中，我们都能感受到音乐精神的脉动：渴望无限的精神空间和寻觅精神的故乡。哪怕是一条简单的旋律线，也具有精神上的芳香；哪怕一个单调的节奏型，也具有生命的律动。内在的音乐意象、内在的音响，提炼、升华、外化为流动的音乐、流动的音响，它成为精神的宇宙，使人们从中顿悟意识的流转，情感的涌动……

中国文化语言学者认为，

一个民族的形成、发展、吸收都要通过语言去实现，因而语言的历史往往同文化的历史相辅而行。质言之，一部民族文化发展的历史也就是民族语言发展的历史。语言浸透了民族文化的精神。它像一面色彩斑斓的镜子，摄下民族经济、文化、心理素质各方面的特点。不同的民族，由于地理环境、社会发展的不同，文化发展的规律就不同，语言发展的特点也就不同。把每一种语言了解为整个文化的一个方面，十分强调在文化环境中处理语言现象和在社会背景中研究语言的重要性。②

鲁枢元在他的《超越语言》一书中指出：

“诗歌语言是一种从人的本性中发出的语言，一种本真的语言。它萌生在人性的深渊，存活在人的精神家园，它是生命对于世界的勇敢抗争，是生命在生存过程中的自由创造，是人对于澄明之境的纯真体验，是诗人对于自然人生的诗意的表现。海德格尔所说的诗歌语言也是一种有深厚底蕴的语言，他认为，对于诗歌语言来说，重要的不是语言的表层的²

①《贝多芬之魂》第59页，赵鑫珊著，上海三联书店1988年版。

②《汉语人文精神论》第131页，申小龙著，辽宁教育出版社1990年版。

法则和结构，而是它下面蕴涵的精神能量。”^①

沈约在《答陆厥书》中说：“天机启则律吕自调，六情滞则音律顿”也就是讲歌诗的“宫商角徵、黄钟大吕”也要靠“天机”和“六情”去振响，去调谐。^②旋律在某种意义上说，也是一种语言，是一种有特定的表情意义的音乐语言。因而，中国文化语言学者的观点对旋律学研究来说是可资借鉴的。

西方语言学家乔姆斯基在其名著《句法结构》中提出了语言的表层结构及深层结构的概念。将这一概念移植到歌曲旋律的分析中来，则是：表层结构——歌曲旋律的形态特征；深层结构——歌曲旋律的文化内涵。这一理论概念是符合旋律艺术的本质特征的。是有利于我们对歌曲旋律进行旋律学意义上的分析的。

歌曲的表层结构（形态特征）大致上可以分为旋律流/旋律线/调式/节奏/音强/结构/发展手法/词曲结合等等。

歌曲的深层结构（文化内涵）则是从音乐符号背后发现音符所依据的社会行为方式、主体观念及其文化内涵。

在音乐中，不只是声音（表层结构）才创造音乐。创造音乐的劳动条件、社会形态以及人们吸收和接受艺术的各种方式（深层结构）也和音乐一样重要。

格式塔心理学有一种“同构理论”对我们不无启迪：人的每一个思维都有起点，经过曲折反复达到终点；人的语言声调总是抑扬顿挫的；人的感情状态有松弛有紧张……当生命存在的时候，这一切都不会停在一个水平线上，总是在时间和空间里向前发展。只要向前发展，就会有起伏。大自然中的风雨伦常、变化发展也同样具有这种永不停息的起伏的特征和本质，因此，可以说，起伏是人和大自然生存中的一种规律。感情的起伏是人人都可意会的，感情的状态有各种各样：舒畅、兴奋、悲伤、激动、愤怒等等。感情的力度的变化本身就呈现出起伏。因此，从一般意义上说，大自然的起伏状态、人的感情的起伏状态与旋律线的曲折进行存在着大体相同的“张力式样”，它们是同构的。正是这一异质同构原理，使我们得以顺藤摸瓜，探索旋律的表情意义及其文化内涵。

旋律线进行方式作为感知音乐的渠道，可以让我们直接切入到音响形态中去。因为它们的音响形态可以通过听觉直接把握，它们作为具有表情能力的意义单位可以被直接领会，只要调动起我们的知觉，直观到它们在具体旋律中的表情意义，就在实际上进入到了旋律的内蕴之海。^③

节奏，深蕴在人的生命的律动之中。音乐节奏与人的生命律动具有同形同构关系。乐音一旦失去了时间的重量，无序地在虚空中飘浮，就意味着音乐的死亡，无论是过去、今天还是未来，节奏型具有简约的直感性和易于扑捉的表情意向。它们似乎各自都有着某种浓缩的“语言功能”，运用这种功能在相互的配合下它们才能真正进入音乐的时间过程。节奏在音乐中的真正价值，在于长短音变化运动的整体时间过程中所体现的生命形态。在时间结构中，一个人的思维特征，一个地域的状貌影响，一个民族的文化心理状态，一个时代的审美气息都有着惟妙惟肖的表现。^④

“现象即本质”这是一个具有哲学意味的美学发现，它像一把方法论的钥匙，在揭示音乐的本体存在当中发现了音乐与人相关的途径，并对建构音乐与人的关系具有启发性的实践意义。“现象即本质”并非简单的现象等于本质，杜夫海纳（Mikel Dufrenne, 1910--）的解释是具有现实启发的，由于本质内在于现象，现象的呈现当中内蕴着本质的呈现，因而从这个角度我们可以把现象看作本质的描述。这种把握本质的方法论是对过去“透过现象看本质”的方法论的超越。它在建构音乐与人的关系的实践意义上有着更深远的影响。对

①《超越语言》鲁枢元著，北京：中国社会科学出版社1990年版，第77页。

②《超越语言》鲁枢元著，北京：中国社会科学出版社1990年版，第80页。

③《音乐——生命的沉醉》曹田力著，北京：大学出版社1991年版，第38页。

④同上书，第40页。

于我们从表层结构走向深层结构的歌曲旋律的分析有深刻的启迪意义。

三、 两个参照系及其比较研究

本文的研究范围是：1949年10月1日至今新中国作曲家创作的歌曲旋律。研究的主题是：在上述的时间段内，新中国作曲家歌曲旋律的衍化及其文化内涵。

笔者选择新中国成立后17年作曲家的歌曲旋律与改革开放后作曲家的歌曲旋律作为坐标，来探索新中国作曲家歌曲旋律衍化的脉络比较两个历史时期歌曲的旋律形态及其文化内涵的异同。这是因为这两个历史时期不仅在文学艺术上，而且在政治、经济等方面在新中国的历史上都是有代表性的。这样就可能比较全面，有代表性地反映新中国作曲家歌曲旋律的面貌。

我们将分组对两个时期的歌曲旋律进行对比研究。共分七个对比组：1.国际题材歌曲组；2.农村歌曲组；3.民族题材歌曲组；4.部队歌曲组；5.颂歌组；6.“西北风”歌曲与西北民歌风歌曲组；7.影视歌曲组。

1.国际题材歌曲组

以《全世界人民心一条》（招司词瞿希贤曲）、《全世界无产者联合起来》（光未然词瞿希贤曲）、《让世界充满爱》（陈哲词郭峰曲）为一组进行比较。

谱例(1) 谱例(2)

胜利 的 旗 帜 呼 啦 啦 地 飘，
山 连 着 山， 海 连 着 海， 全 世 界 无 产 者 联 合 起 来！

万 人 的 呼 声 地 动 山 摇。

谱例(3)

解 放 的 新 时 代。

国际题材的歌曲势必或多或少地受到国内外政治形势及国家外交政策的影响。这三首歌曲分别产生于20世纪50年代、60年代和80年代，它们必然地带着其产生的历史年代的烙印。《全世界人民心一条》的歌词反映了建国初期以中苏友好为支柱的全世界人民团结一致的外交方针。《全世界无产者联合起来》的歌词则以磅礴的气势反映了中国作为第三世界的代表对共产主义事业必胜的信念。而《让世界充满爱》这样一个标题在20世纪50、60年代是不可能名正言顺地出现的。因为在当时的社会氛围中，会认为它没有阶级观点，是宣扬人类博爱的人性论。然而在20世纪80年代，它作为献给“国际和平年”的中国歌曲响亮地唱开了。歌词中写道：“希望有那么一天/再也没有眼泪仇恨/再也没有流血离散/共有一个美丽的家园。”“我们同欢乐/我们同忍受/我们怀着同样的期待/我们共风雨/我们共追求/我们珍存同样的爱。”多么崇高，多么纯净的情怀啊！就是这样美好的感情在那个年代会被极左思潮所扼杀。从这三首歌的词作来看，时代的差异是显而易见的。

那么，歌词中反映出来的时代差异在歌曲音调上是否会有所表现呢？答案是肯定的。人的情感变化和时代环境是紧密相关的，而且反映异常敏感。因而人的情感变化的指向性很强，从而对相应音乐的变化有异常强的指向性要求。例(1)的旋律音调欢快热烈，民歌音调与进行曲的节奏结合得很好，旋律进行以五声宫调式为主。明显地体现了建国初期革命胜利者的乐观，兴高采烈的情绪。例(2)则音调宽广、庄严，气势磅礴，有一种庄严的使命感及不可抗拒的号召力。中段旋律雄浑宽广，从容不迫地展开体现了无产阶级国际主义者宽阔的胸怀和对事业必胜的坚定信念。这样的主题音调，这样的展开旋律在以往的同类歌曲中是没有出现过的。例(1)、例(2)是作曲家瞿希贤在20世纪50年代、60年代写的“两个

全世界”歌曲，其形态特征的差异是显见的。例(3)则庄严中更多地蕴涵着人类之爱的温暖感。较之前两例的音调，这首歌曲的音调更富人性，更有博大的情怀。和平与发展是当今世界的两大主题。《让世界充满爱》则是切中了和平这一重大主题。它是以亲切委婉、语意双关的主观感受，浸淫着浓重情感的音流，使重大国际题材的歌曲保持了通俗歌曲近距离的亲切品格。并非庄严的、气势浩大的号召，同样成为国际题材歌曲史诗般的力作。它采用百名歌星共同演唱的形式。序曲的音调庄严而虔诚，但并非宗教式的，而是具有人性的温暖感。是五声音阶的宽广的进行。第一部分是一字一音的急切的倾诉。第二部分是亲切，淡淡的抒情。第三部分则是大量运用切分音再现第一部分的乐思，它生气勃勃，奔腾向前，表达了一种渴望和追求的感情。这样的结构、这样的演唱形式、这样的旋律节奏、这样的主体观念是新中国成立17年间国际题材歌曲中不可能出现的。

从歌曲的结构上来看，例(1)比较单纯。例(2)则是三部曲式。而例(3)是包含序曲、第一部分、第二部分、第三部分的组合曲式。歌曲的结构也随着时间的推移渐趋复杂。时代的不同，歌曲主题音调的形象特征、感情内涵，音调的气质，情感表现的触发点是迥然不同的。一个社会的某一时代，大多数人会有一个共同的情感基调，从而构成时代的主要情感基调，其物质基础就在这大的社会生活方式的共同点上。而这主要的情感基调，也就造就了各个社会历史时代主要的音乐节奏和音乐风格。

2. 农村歌曲

以20世纪60年代产生的《社员都是向阳花》(张士燮词王玉西曲)、80年代产生的《在希望的田野上》(晓光词施光南曲)作一比较。

谱例(4) 谱例(5)

我 们 的 乡 在 希 望 的
 田 野 上 欢 迎 在 新 建 的
 住 房 啊 洒 下 在 美 丽 的 村 庄 旁 边

5 公 社 是 颗 大 青 苗
 社 员 都 是 秧 田 的 瓜

《社员都是向阳花》是20世纪60年代唱遍全国的一首农村歌曲。虽然人民公社作为中国农村的一种政治经济组织形式已不复存在，但这首歌作为一个历史时期有代表性的农村歌曲也是不争的事实。这首歌是根据一首河北民歌加工创作的。作者在原民歌的基础上使节奏更为活跃、欢快，改变了原民歌较为沉闷的性格。《在希望的田野上》的主题音调宽广、明丽、昂扬向上。在主题音调中，大三和弦横贯其中，节奏宽广舒展使主题音调平添了明朗向上的色彩。作者把民歌、南北戏曲音调与进行曲、中国锣鼓节奏有机地结合在一起写成了这首既有中国农村泥土气息，又有20世纪80年代时代气息的众口交赞的农村歌曲。

这两首歌曲在形态结构上的差异是明显的。前者更多地与民歌保持着千丝万缕的联系，特别在形态结构上保留较多的民歌的形态特点。后者则是在气韵上与民歌、戏曲一脉相承，在旋律形态上融进了更丰富的成分，以创造性的综合型旋律完成全曲。因而它既不是《信天游》、《小放牛》那样历史上的乡土气息；又不同于《乡间小路》式的校园歌曲，而是崭新的20世纪80年代的农村歌曲。在表层结构上，作曲家摒弃了在某一首民歌基础上加工的写法，而是将民歌、戏曲音调与进行曲的节奏结合在一起。主题音调宽广的节奏，大三和弦的横向进行，从旋律线的最高点开始奔流直下的气势，均是新中国农村歌曲旋律的首创。它以清新的旋律体现了改革开放后中国农民崭新的精神面貌。

从深层结构的文化内涵上讲，例(4)《社员都是向阳花》产生于一个唱颂歌的时代。是

走上集体化道路的新中国农民对人民公社歌颂的朴素的群体情感。而例(5)《在希望的田野上》则表现的是改革开放后农民在思想及经济得到解放后的崭新的精神风貌和新时代农民宽广的胸怀。这一文化内涵在旋律的形态结构上也得到了生动的体现。

3. 民族题材歌曲

以《歌唱民族大团结》(李幼容词唐诃曲)、《美丽的花环》(万卯义词侯小声曲)作一比较。

谱例(6)

5 长 江 黄 河 流 在 咱 们 的 故 乡 流 滋 养 我 们 的 心 灵

谱例(7)

采 采 那 个 风 采 采 那 个 姿 容 采 采 那 山 茶 花 采 采 那 棉 花 采 采 那 榴 榴 花 采 采 那 玫 瑰 花 采 采 那 玛 兰 花 采 采 那 吐 丹 花

《歌唱民族大团结》创作于20世纪60年代。《美丽的花环》创作于1990年。同是歌唱民族大团结题材的歌曲,由于创作年代相隔30余年,两首歌曲在形态结构上有很大的差别。例(6)以壮阔、舒展的音调歌颂祖国的山河,歌颂各民族的大团结。以西南少数民族地区的民歌音调为主,运用壮阔的第一主题与舞蹈性的第二主题的对比构成一首民族大团结的颂歌。例(7)是一首富有创新意识的民族大团结的赞歌。从前奏一响,一股清新之风迎面扑来。其旋律音调既似曾相识,又说不出来自那一首具体的少数民族民歌;其节奏既脱胎于我国少数民族音乐,又具有现代迪斯科、摇滚乐的影子。主题音调以 $\underline{OX} \underline{XX} \underline{XXX} \underline{XXX} | \underline{XXX} \underline{XXXX} \underline{X} \underline{X} \underline{O} |$ 的节奏型贯穿,个性鲜明,风格突出。配以提炼的民族音调载歌载舞地歌颂了56个民族大团结的盛世景象。这首歌曲的也是采用创造性的综合型旋律音调创作的。它的音调及节奏形态是以前的歌曲中所未有的。因而是独创的、新颖的“这一个”典型音调。

4. 部队歌曲

以《志愿军战歌》(麻扶摇词周巍峙曲)、《再见吧,妈妈》(陈克正词张乃诚曲)《十五的月亮》(石祥词铁源曲)为一组进行参照对比。

谱例(8)

雄 赳 赳, 气 昂 昂, 跨 江 跨 海 战 斗 在 前 方。
保 卫 祖 国, 决 不 让 敌 寇 逞 强 狂。

谱例(9)

5 十 五 的 月 亮 照 在 家 乡 照 在 岗 上。
宁 静 的 依 然 你 也 思 念 我 也 思 念。

例(8)短小精悍, 雄壮有力是一首典型的具有民族风格的军歌。全曲用宫调式五声音阶写成。节奏上以行进节奏与拉开的抒发性节奏相对比, 体现了中国人民志愿军抗美援朝的坚强决心。例(9)产生于对越自卫反击战中。它在旋律形态上有一个显著的特点: 就是以三拍子的节拍来写战士即将出征与母亲的壮别。将抒发性旋律和进行曲的旋律节奏熔铸在3/4的节拍中。这在部队歌曲的形态结构中是一个创举。例(10)则是以抒情性的意境、抒情性的民族风格浓郁的旋律来表现作为人的部队战士的真挚的情思。作为旋律形态结构来研究,

《十五的月亮》也许没有多少出众的地方，它比之《洪湖水，浪打浪》在形态结构上不会有更多的新东西。但是，在以具有民族风格的抒情性音调表现部队战士的人性方面它是有艺术勇气的，是有开创性意义的。从部队歌曲由刚性的旋律——进行曲因素和抒情性旋律相结合——以抒发性旋律表现战士个体的情思，部队歌曲无论从形态结构和深层结构都发生了巨大的变化。在单向思维的年代，部队歌曲强调战斗性及革命英雄主义，而忽视人的个体丰富的情感的多面表现。改革开放后，我们进入了一个多元并存共荣的时代，歌曲多样化表现才成其为可能。由于人的主体观念的转变，才可能出现表现军人个体情感的《十五的月亮》、《再见吧，妈妈》这样抒情性的部队歌曲，并迅速为广人军民所接受。

5. 颂歌

以《歌唱祖国》（王莘词曲）、《十月你的生日，中国》（韩静霆词谷建芬曲）为一组作为参照系。

谱例(1)

谱例(2)

五 星 红 旗 迎 风 飘 扬， 胜 利
歌 声 多 么 响 亮。

十 月 是 你 的 生 日 我 的 中 国， 清 晨 我 放 飞 那
五 彩 的 礼 炮 燃 爆 时， 鸽 子 在 空 中 展 翅

例(1)是一首与共和国同在，历经50年久唱不衰的好歌。它是一首进行曲风格的颂歌。节奏坚实有力，基于功能性进行的音调明亮有力。在旋律的形态结构上虽然没有直接运用民族民间音调，但它还是不同于外国进行曲。可以说是更多地接受了聂耳、星海开创的革命音乐的传统。例(2)是一首截然不同的颂歌。改革开放以后，类似《歌唱祖国》这样正面高歌，表现群体情感的颂歌比较少，且水平也很难超过《歌唱祖国》，除了《中国，鲜红的太阳永不落》可圈可点以外，少有这方面的佳作。更多的颂歌采取类似例(2)的写法。从个体体验的某一角度引发对祖国的歌颂。这样的颂歌一般不开门见山，直抒心臆，而是从某一事、某一景起兴，进而抒发对祖国的深情。因而例(2)在旋律的形态结构上比较倾向于抒情歌曲。旋律线比较曲折，节奏比较舒缓。A段以叙述的口吻表达，B段则旋律线高扬，淋漓尽致地抒发对祖国的一腔深情。这种写法也是改革开放后通俗歌曲的常规写法，体现了颂歌类歌曲在两个历史时期不同的形态结构及文化内涵。

6. 通俗歌坛“西北风”及西北民歌风歌曲

以《毛主席来到咱农庄》（张士燮词金砂曲）、《一无所有》（崔健词曲）、《信天游》（刘志文 侯德建词解承曲）为一组作比较。

谱例(3)

谱例(4)

身 穿 白 褂 子 手 拿 花 儿 篮， 毛 主 席 来 到 咱 们 农 庄。

我 低 头， 回 山 沟， 追 逐 流 转 的 游

风 沙 卷 起 满 山 沟， 不 见 我 的 家

例(3)是一首1958年创作的具有西北民歌风的女声独唱歌曲。它的旋律音调采用了西北民歌商调式的音调，亲切而优美，“6252”的四度跳进既表现了农村欢乐的景象，也体现了

西北农民憨厚、淳朴的性格。歌曲的结构是四句头起承转合的结构深受传统民歌的影响。例(14)《一无所有》创作于1986年。它的旋律线大幅度地跌宕起伏,深得陕北民歌旋法的真谛。在旋律的形态结构上它既非民歌《信天游》那样悠长,又不像《毛主席来到咱农庄》那般婉转。在大起大落的旋律中宣泄心中的情绪。在摇滚节奏的重力撞击下,忽起忽落的旋律在呼唤、在倾诉、在宣泄、在呐喊。一种新的律动,一种新的歌曲美学观念宣告中国摇滚乐、“西北风”歌曲的开山之作轰轰烈烈地诞生了。新中国的歌曲史不得不为其写上浓重的一笔。例(15)《信天游》并非陕北民歌,而是同《一无所有》齐名的“西北风”代表作品。它在旋律形态上取民歌《信天游》音调的古朴、自然、粗犷、豪放,以通俗歌曲半唱半喊的演唱方式予以重新排列组合。在第二乐段中频繁地运用切分节奏,强调爆发的激情。在感情的力度上突破了民歌的局限,适应了现代节奏以及现代人感情释放的需要。此曲在调式的处理上也匠心独具。第一乐段为商调式,第二乐段为徵调式,形成对置,很好地表现了内容。同样是运用民歌音调进行歌曲创作,例(13)和例(14)、(15)在结构形态上有很大的差别。自然在深层结构上也存在着有内在联系的差异。《毛主席来到咱农庄》表达了20世纪50年代农民对领袖朴素的群体情感。《一无所有》、《信天游》则诞生于改革开放后通俗歌坛“西北风”的热潮中。是处于人性的复归,开放的,多元选择的时代,年轻人个性的张扬,情绪的宣泄,敞开胸怀的倾诉。因而,传统的民歌阴柔的格调,方正的结构束缚了当代年轻人个性的张扬,情感的宣泄,于是,在音调上,节奏上,结构上《一无所有》、《信天游》对传统民歌进行了突破,出新。体现了当代青年主体意识和歌曲审美观。

7. 影视歌曲

以《谁不夸咱家乡好》(吕其明 杨庶正 肖珩词曲)、《乡恋》(马靖华词张丕基曲)、《在那桃花盛开的地方》(邬大为 魏宝贵词铁源曲)为一组进行对比研究。

谱例(16) 谱例(17)

脚踏青山 跃相连, 朵朵白云绕山间。

你那甜甜的笑, 你的歌声, 水边口, 在我心里。

在那桃花盛开的地方, 有我生长的故乡。

影视歌曲是新中国歌曲创作中成绩斐然的一个品种。电影电视是歌曲传播的极好的媒介,在电子传播时代,它们的传播作用尤为突出。例(16)是电影《红日》的插曲。创作于20世纪50年代末。曲调具有浓郁的北方民间音乐的风格,运用民族六声E徵调式,为扩展的一段式曲式。歌中的衬词的运用很有特色,为歌曲增色不少。例(17)《乡恋》则是一首广为流传且争议不少的具有独特意义的歌曲。这是电视片《三峡传说》的插曲。创作于1980年。从结构形态上看,以四个乐句构成起承转合,旋律线以分解和弦进行为主。节奏舒缓,融入现代流行音乐的节奏型,最后一次重复全乐段时,整篇用虚词“哟”哼唱,恋乡之情全在不言之中。就歌曲形态结构来说,这是一首写得不错的歌曲。其独特的意义在于,为历史传说电视片写音乐,按常规的写法,都是运用所谓的古典风味的音调来写,这是一种约定俗成。而张丕基用分解和弦的进行来写,并辅以现代流行音乐的节奏,加之李谷一在演唱中运用了气声唱法,在当时引起了歌坛的一场大争论。今天看来,《乡恋》在歌曲的结构形态及文化内涵上都有深入探讨的价值。例(18)《在那桃花盛开的地方》在旋律形态上最突出的特点是,含蓄的奔放,大胆地、频繁地、熨贴地、自如地运用人跳,使旋律质朴清

新。跳进为旋律增添了内在的情感张力，又加强了民族风格旋律推进的力度，使传统的内在含蓄与当代青年人开拓性的性格在这里得到统一。这样，它就较之《洪湖水，浪打浪》、《九九艳阳天》这一类民歌风的歌曲更贴近我们的时代及当代青年人了。三首歌颂家乡的歌曲在形态结构上是三种不同的类型。例(06)与例(08)有较为紧密的传承关系。例(07)则在创作观念、旋律线形态及节奏型上有着较大的出新。

艺术社会学认为：从表面上看，艺术乃是由一个具有独特个性的人创造的，但是，任何一个人又是社会的存在，或者说，每个人都是生活在特定历史条件下的特定社会环境中的。而所谓环境，又是政治、经济、文化、风俗、地理环境等种种因素的汇合。因此，决定艺术之特殊形式、特殊风俗和特殊流派或倾向的东西，乃是由上述种种因素构成的特殊式样，这个式样或形态往往随着历史阶段的不同而变换。真正决定一时代艺术之具体形态的因素，乃是某种特定的文化——心理结构。这个结构大体由人的心理深层中的种种慢变因素（指心理深层的东西）和与时代精神息息相关的种种快变因素（社会意识）共同组成。慢变因素和快变因素，相互交织和相互作用，形成了一个动态的结构。这个结构乃是艺术之真正的源泉。

某一时代发生变化，音乐风格也会忽起一个巨大的变化，而且同一时代的风行音乐、歌曲往往都有一种近似的旋律、节奏、风格。因此，往往是时代情感节奏的变化对音乐的音响效果和音乐法则的创新，提出了最强烈的要求和动机，指出了最明确最尖端的改革方向，并且还为音乐家的成功提供了最多的知音。一个社会的某一时代，大多数人会有一个共同的情感基调，从而构成时代的主要情感基调，其物质基础就在这人的社会方式的共同点上。而这主要的情感基调，也就造就了各个社会历史时代主要的音乐节奏和音乐风格。

因此，新中国成立后的17年与改革开放后的歌曲创作在表层结构（旋律形态）上的差异必定反映出深层结构（文化内涵）的不同。新中国成立17年间的歌曲创作过于强调为政治服务，写中心，唱中心，使歌曲创作的题材比较单一。只能是非此既被的选择。政治形势，文化政策对歌曲创作的影响非常直接，这是一个唱颂歌的时代。作曲家与人民群众的真挚的感情催生了一批明朗昂扬的优秀歌曲。但是过于强调群体意识，压抑个性的张扬，歌曲创作的一般化、公式化倾向，使这一时期的歌曲创作留下了缺憾。

改革开放后的歌曲创作在文化内涵上体现了思想解放的民族所焕发出来的开放的、多元化的、充满活力的有中国特色的社会主义文化风貌。这表现在创作思想上是开放的，是为满足多层次的人民大众审美需求的，多元化的歌曲艺术；在旋律形态上提倡民族的、兼收并蓄的、创新的歌曲旋律。从“15首听众喜爱的广播歌曲”来看，已经比较集中地表现出改革开放后新中国作曲家在歌曲创作中的创新意识。同时，国外的音乐文化也得以大量地介绍到国内，特别是国外的流行音乐必定对新时期的歌曲创作产生影响。在新时期的歌曲创作中融进了新的节奏因素、新的旋律音调、新的词曲结合方式，歌曲在表层结构及深层结构都发生了较大的变化。从而形成了有中国特色的，形式多样的歌曲艺术，折射出了时代的风采，时代的文化风貌。

50年在人类历史的长河中只是短暂的一瞬。就音乐语言来说，在时间的流程中是一个渐变的过程。这不仅仅是因为旋律和语言一样有一个历史的、民族的积淀过程，也同时有一个民族的审美经验生成的“期待视野”问题。本来，50年的歌曲旋律的衍化是微不足道的。但是，由于这期间发生了改革开放这样革命性的变化，新中国的社会、政治、经济、文化都发生了巨变，因而歌曲艺术也发生了很大的变化。这使得本文的探索有了基础，同时有了学术意义。

我们承认艺术作品是在一定的社会条件下产生的。但并不否认艺术作品的“超时代性”。如果一件艺术作品，当促使它产生的社会前提早已不复存在，却能继续保持它的社会反响，那么，就可以从中得出这样一个结论：一件过去创作完成的艺术作品本身能够而且必然成

为影响艺术继续发展的一种“要素”。这就完全不同于科学技术的发展情况。电脑发展到“奔腾II”、“奔腾III”时代必定要淘汰“286”机型。而文学艺术就不是这样。过去时代的优秀作品作为影响艺术发展的一种要素继续发挥着积极的作用。这是我们在观察社会发展与艺术的关系时所注意到的两者不同步的另一面。

新中国作曲家的歌曲创作取得了令人瞩目的成就。无论在表层结构（形态结构）与深层结构（文化内涵）两方面都给我们留下了宝贵的精神财富，并将对21世纪我国的歌曲创作产生深远的影响。我们民族的、多元化的、具有创新精神的歌曲艺术将伴随着我们的人民在新世纪的大道上开拓奋进。

(1)

2000年春节 于兰州

参考书目：

- 《永恒的旋律》[奥]库尔特·布劳考普人著。上海音乐出版社1992年版。
- 《论旋律》[苏]Л. 玛采尔著。北京 音乐出版社1958年版。
- 《第三思潮：马斯洛心理学》[美] 兰克·艾布尔著。上海译文出版社1987年版。
- 《宏观文化人类学》武文著。兰州大学出版社1990年版。
- 《社会生活方式论》王伟光等著。江苏南京市 江苏人民出版社1988年版。
- 《音乐——生命的沉醉》曾田力著。北京大学出版社1994年版。
- 《超越语言》鲁枢元著。北京 中国社会科学出版社1990年版。
- 《汉语人文精神论》中小龙著。辽宁沈阳 辽宁教育出版社1990年版。
- 《贝多芬之魂》赵鑫珊著。上海三联书店1988年版。

(69,952字)

文字录入在win98操作系统下的word97字处理软件中进行。

谱例录入在音乐软件MW2.0中操作。

微机机为：PC AMP K6-II 300

五声性旋律的调性扩展与调式运用（摘要）

敖昌群

2000年4月11日

文化特征的本质性元素要通过一定形式的外在载体来加以具象的体现。五声性旋律即是一例。作曲家巧妙地将其进行裁剪，分割成若干小的片断，这些片断的每一个单独的形态仍然保留着文化特征的全部或部分信息，作曲家将其重新组合，构成新的“生命体”。这时，我们得到的是保留了文化信息的全新的结构形态。

旋律片断的小型化与音程结构

旋律常常由分属若干调性的旋律片断相互衔接而成，这样，调性的快速迁移就得以实现。旋律片断的音程关系往往保持五声性调式的基本音程关系，即以大二度和小三度为主，以保持旋律的五声性特点。

以一音组形式出现的旋律片断，由于音数少，构成调性属性的基本要素不完全，（可能缺乏主音、支柱音等）再加上形态的多样性，这样，调性属性的认定也就难于简单归类。当旋律中的调性片断仅以二个音来展示时（大三度音程关系的片断除外），即意味着它的调性属性是游移的。作曲家正是利用了短小旋律片断的这种调性的游移特性，来组合旋律的调性，使其即保持旋律的五声性，又使调性的属性从单一调性或简单调性向复杂调性扩展。

十二音序列中的五声风格

在不少作曲家的作品中，采用了十二音技术来构成五声性的旋律线条。其中，罗忠熔先生的《涉江采芙蓉》是最具代表性的作品之一。作曲家在构思十二音序列原形时，颇具匠心设计了两个音组组合，每个音组组合都具有典型的五声性。

罗忠熔先生在使用这些五声性的十二音材料时，调性的迁移是非常迅速的。一般就使用3、5个音来构成一个调性片断，一旦调性确立，即迅速地转向新的调性。

调性的确立与调性的扩展

确定五声性旋律的调性，在调式音级完全出现的情况下，

1. 首先确定宫音的位置。
2. 调式支柱音的确定：

在调式音级不完整的情况下，如能确定宫音的位置，其调式调性即能明确。如没有出现宫—角的大三度音程关系，则无法确定其明确的调式调性。

简约的手法非常普遍，调式音级不完整出现的例子越来越多。在一定的条件下，三音组即能体现调式色彩和调式的属性。

旋律线条不以单一调性方式存在，而是更多的采用多调性的横向结合。这种多调性的横向结合以不同于传统的调性、调式转换方式而存在。

旋律线条更为零碎、短小，调性暗示更加隐蔽，往往二、三个音即完成一个调性进行。调性、调式的转换更加频繁。

一条完整的旋律常常由若干个分属不同调性的旋律片断组成，多环节联锁，连环处或为半音关系，或为远关系调性的音程关系。

调性的扩展由于调性的频繁转换而得以实现。

四川音乐学院 敖昌群
四川省成都市新生路6号
四川音乐学院

TEL: (028) 5430664 (H)

(028) 5430261 (O)

FAX: (028) 5430712

E-MAIL: aochq@yahoo.com

五声性旋律的调性扩展与调式运用

敖昌群

2000年4月11日

文化特征的本质性元素要通过一定形式的外在载体来加以具象的体现。五声性旋律即是一例。作曲家巧妙地将其进行裁剪,分割成若干小的片断——一如生命基因工程对DNA进行重新排列组合一样,——这些片断的每一个单独的形态仍然保留着文化特征的全部或部分信息,作曲家将其重新组合,构成新的“生命体”,这时,我们得到的是保留了文化信息的全新的结构形态。

八十年代以来,随着西方现代作曲技法在中国的广泛运用,中国作曲家在创作时往往面临一个非常棘手的问题,这就是,在采用二十世纪西方现代技法的同时,如何保持作品中的中国风格。旋律的五声性虽然只是一种外化的形式——中国风格不一定要用五声性的旋律才能加以体现,大量的作品说明了这一点——但是,它更易于体现中国风格却是显而易见的。在现代风格的音乐作品中,尖锐的音响、复杂的和声、纷繁的节奏、变化多端的音色以及复杂的声部结合等形态比比皆是,而传统的五声调式、音阶由于其调式结构的构成方式,使旋律线条的音程进行只呈现协和与半协和的状态,(虽然用于偏音的加入可能产生一些更复杂的音程关系)。这样的音程关系,很难满足作曲家在创作现代风格作品时对高度紧张的旋律张力的强烈追求。因此,在保持中国风格的前提下,作曲家们对于五声性旋律从调性结构的角度进行了不少有益的尝试。

旋律片断的小型化与音程结构

旋律常常由分属若干调性的旋律片断相互衔接而成,这些旋律片断一般由几个音构成,三音组、四音组的旋律片断最为常见。有时,甚至出现由两个音构成一个调性片断的例子。这样,调性的快速迁移就得以实现。旋律片断的音程关系往往保持五声性调式的基本音程关系,即以大二度和小三度为主,以保持旋律的五声性特点。作曲家在创作中往往将以音列来体现调式色彩的这种手法推向极致,用二音列来表现调式色彩即是一种典型的做法。例如下例,旋律由若干个小三度组成,这些由小三度构成的旋律片断(或称为“动机”)的调性重心很快地转到另外的调性范围。(旋律片断的小型化使调性的多样化得以实现。以这种方式构成的旋律的调性认定,是无法按传统意义进行分析的。)(例1)



除了上面提到的旋律片断以音程方式进行以外，这条旋律还包含有以降 E 为宫的七声调式、以 F 为宫的七声调式和以 E 为宫的七声调式等调性因素。（第一、二小节是以降 E 为宫的七声调式，三、四小节是以 F 为宫的七声调式，第五、六小节是以 E 为宫的七声调式）。

以二音组形式出现的旋律片断，由于音数少，构成调性属性的基本要素不完全，（可能缺乏主音、支柱音等）再加上形态的多样性，这样，调性属性的认定也就难于简单归类。一般来讲，认定以大三度音程关系出现的旋律片断的调性属性比较容易，主音即音程的根音，也即宫音。认定以其他音程关系构成的旋律片断就复杂一些，很难确定其调性归属。根据保尔·亨德米特（Paul Hindemith）在他的《作曲技法》一书中关于音程与和弦确定根音的方法，我们可以这样来确定音程的根音：

- 五度音程的低音为根音
- 四度音程的冠音为根音
- 大、小三度的低音为根音
- 大、小六度的冠音为根音
- 小七度的低音为根音

根音确定，并不意味着主音的确定。大三度音程的主音容易认定，是由于在五声调式里，只有一个大三度，由宫音和它上方大三度的音构成，即宫、角关系。“这是五声音阶的一个重要的特征。因此可以说，在以五声调式为基础的音乐作品中，只要出现了大三度（转未为小六度），就可明确宫、角音的位置，从而确定了宫音的音高”（张肖虎：《五声性调式及和声手法》，P8）。其他的音程关系则不止一个，少则二个，多则四个。

- 小三度音程 一个
- 四度音程 四个
- 五度音程 四个
- 六度音程 三个
- 小七度音程 三个

例 2



当旋律中的调性片断仅以一个音来展示时（大三度音程关系的片断除外），即意味着它的

调性属性是游移的。小三度关系的旋律片断是在两个五声调式间游移，四、五度关系的旋律是在四个五声调式间游移，六度关系、小七度关系的旋律片断在三个五声调式间游移。作曲家正是利用了短小旋律片断的这种调性的游移特性，来组合旋律的调性，使其即保持旋律的五声性，又使调性的属性从单一调性或简单调性向复杂调性扩展。

十二音序列中的五声风格

在不少作曲家的作品中，采用了十二音技术来构成五声性的旋律线条。其中，罗忠熔先生的《涉江采芙蓉》是最具代表性的作品之一。这首声乐作品，(发表在中国音协《音乐创作》1980年第三期)有着鲜明的民族风格和强烈的现代气息。作曲家在构思十二音序列原形时，颇具匠心地设计了两个音组组合，每个音组组合都具有典型的五声性。一个音组是以E为宫的五声音组，另一个音组是以降B为宫的七声音组。(作者巧妙地在两个音组衔接的地方安排了一个大二度音程。使两个分属不同调性的五声性旋律音组组合有机的结合在一起)。原形序列中除了E、B两个调性因素外，还可以看到A大调和以降E为宫的五声音阶片断。

(例3):

Musical notation for Example 3, showing a 12-tone sequence. The sequence is divided into four groups: A, B, C, and D. Group A is labeled 'A' and Group C is labeled 'C'. There are asterisks (*) above the notes in groups B and C, and a double asterisk (**) below group A. The notation is in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

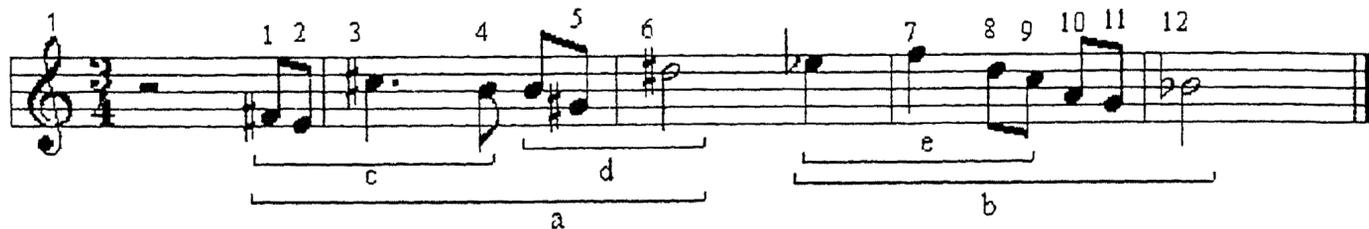
这个原形序列的三个变体，涉及的调性还有升G小调和以F为宫的五声音阶。(例4)

Musical notation for Example 4, showing three variations of the 12-tone sequence. The first variation is labeled with 'O', 'A', '降E宫(五声)', 'R', '降E宫(五声)', and 'A'. The second variation is labeled with 'I', '升G', 'F宫', 'RI', 'F宫', and '升G'. The third variation is labeled with 'E宫(五声)', '降B宫(七声)', '降B宫(七声)', and 'E宫(五声)'. The notation is in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

我注意到，罗忠熔先生在使用这些五声性的十二音材料时，调性的迁移是非常迅速的。一般就使用3、5个音来构成一个调性片断，一旦调性确立，即迅速地转向新的调性。

(例5)

罗忠熔：《涉江采芙蓉》（选自《和声的民族风格与现代技法》P594，



这首作品的声乐部分结束在升 F 音上。根据结尾处歌词“以终老”三个字所使用的以 E 音为宫的五声音组来看，作品似乎结束在升 F 商调上。

由于这部作品总的追求的是一种多调性平衡，作者有意在钢琴伴奏部分使用了复杂的调性安排。在这里，钢琴分为三个层次，第一层：钢琴右手部分，以 F 为宫的五声音阶的平行上行三连音音型。

第二层：钢琴左手部分，在内声部，以 E 为宫的五声性三音组和弦（琵琶和弦）。

第三层：钢琴左手部分，在低音声部，以 F 为宫的属到主的进行。连续出现七次降 B 音，最后，全曲结束在 F 音的长音上。（例 6）

罗忠熔：《涉江采芙蓉》选自《音乐创作》1980年第三期



作者在这里所达到的效果，是用多调性的结合来破坏调中心的确立。或者说是以调中心的迅速转移来模糊调性，达到作者所追求的“多调性平衡”。

调性的确立与调性的扩展

从十二音序列技法对无调性原形序列在写作时所提出的几条限制，我们可以证明调性的确立所必须具备的几个基本要素。首先，让我们来看看十二音体系的几条写作原则：

1. 不构成大、小三和弦或大小七和弦。
2. 不构成连续的四度进行。
3. 不构成全音组（用全音阶中若干个音构成的音组，称为全音组）。
4. 最好包含有半音。

十二音体系认为，以下几个条件都可以构成调性因素：

1. 一个音阶的大部分音的连续出现。
2. 连续出现的三个音构成的大、小三和弦。
3. 连续出现的四个音构成的大小七和弦。
4. 连续纯四度。

确定五声性旋律的调性，在调式音级完全出现的情况下，

1. 首先确定宫音的位置。根据五声音阶的调式特点，大三度下方的音即为宫音。
2. 调式支柱音的确定：五声性调式的主音，是调式中唯一稳定的音级，这与其他调

式体系的主音性质是一样的。在全曲重要位置上出现的音级（如：开始部分，乐句半终止处，全曲终止处等），应视为调式主音。除了调式主音外，从上五度或下五度支持主音的音级，应视为调式支柱音。

在调式音级不完整的情况下，如能确定宫音的位置，其调式调性即能明确。如没有出现宫—角的大三度音程关系，则无法确定其明确的调式调性。

五声音阶或五声性旋律中最具风格性的音高组合当然是完整的五音组合。但是在实践中，三音组合或四音组合常常也能以鲜明的风格特征出现在众多的作品中，如陕西民歌“信天游”、四川民歌“割草”等。（例7）

陕西·信天游《横山里下来些游击队》



在创作中，在十二个半音上构成的五声性三音组合、四音组合均可相互连接。这些三音组合或四音组合分别都以大二度音程和小三度音程为基本材料，并结合四、五度音程关系来构成旋律片断。在这些旋律片断相互连接时，可以用任何一种音程关系为接口来加以接。（例8）

徐昌俊：《寂》次女高音、柳琴、蝶式琴、中音笙及打击乐，选自《音乐创作》1987年第3期



在徐昌俊的这首为唐代诗人柳宗元的五言绝句《江雪》谱写的作品中，作者设计了五个分属不同调性的旋律片断，并将这些旋律片断组合在一起，以表现诗中“千山鸟飞绝，万径人踪灭”的意境。开始的旋律既可以看成以降 E 为宫的七声调式，也可以将其分为前后不同的两个调性片断，即：前五个音是以 C 为宫的五声调式旋律（片断 a），后五个音是以降 E 为宫的五声调式旋律（片断 b），连接这两个旋律片断的音是 G 音。片断 c 是以降 G 为宫的五声调式，与片断 a 形成三全音的调性关系。片断 d 的调性归属较难确定，如果假设宫音为 C，则可以将其归入以 C 为宫的五声调式范畴；如果将 G 音看成宫音，则可归入以 G 为宫的五声调式范畴。由于在这里没有出现最能明确调性的三度音（即宫音上方的三度音），这四个音的调性属性是游移的。片断 e 的调性明确，是以 D 为宫的五声调式旋律片断，但是，这个三音旋律片断仍然由于后面出现的升 G 与升 A 音而向新的调性移动。片断 f 是以升 F 为宫音的旋律，和片断 e 一样，由于宫音上方的三度音的出现，这个旋律

片断的调性一目了然。但是，由于作者将这两个调性明确的旋律片断“搭”在一起，使调性的清晰感又变得模糊起来。

从整体来看，作者使用了一些调性明确的旋律片断来构成这一段旋律，但是由于在相互衔接时，刚建立起来的调性被新的旋律片断所打破，因此，这一段旋律的调性是游移不定的。

在创作实践中，简约的手法非常普遍，调式音级不完整出现的例子越来越多。在一定的条件下，三音组即能体现调式色彩和调式的属性。（例9）

许舒亚，《小提琴协奏曲》选自《和声的民族风格与现代技法 P660》



以羽调式为例，6 1 2 这个三音组，已包含了五声性羽调式的全部调式特征。我们可以看到，在五声性羽调式的另一个三音组其实就是它的移位。五声音阶最重要的两个音程都包含在这个三音组里（即大二度和小三度。在五声调式音阶中，大二度有两个，小三度也有两个，而大三度仅有一个）。

（例10）



凡三音列、四音列均能体现调式色彩。当作曲家将几个分属不同调性的三音组以某种音程关系作为连接的环口而组合在一起时，这样的一组旋律的调性元素就明显地被扩展开来。

不少作曲家喜欢采用不完整的调式音列来构成旋律片断，当这些旋律保留有调式主音、调式支柱音或保留有宫音时，则该片断的调式、调性容易被确认；当旋律片断没有调式主音、支柱音或宫音时，该片断的调式、调性就是游移的。我们可以认为，调式主音、调式支柱音和宫音都被赋予不同程度的调性含量。当片断中包含有这些音级时，其调性含量就高，调性、调式明确；反之则调性含量低，调性、调式模糊。作为一种创作手法，某一个单音被反复强调，且处于节拍的强位置时，虽然没有其他任何音的支持，这个单音仍然可以起到调中心的作用。

通过以上分析，我们可以看到：八十年代以来，在中国作曲家所采用的音高材料中，具有五声性因素的旋律片断最为常见。这一类旋律片断的调性属性与传统意义的调性观念是不一样的。一条完整的旋律线条往往由若干个分属不同调性的旋律片断所组成，调性属性大大扩展，（甚或可以称为“多调性旋律集合”）。归纳起来，这一类旋律的特征如下：

旋律线条不以单一调性方式存在，而是更多的采用多调性的横向结合。这种多调性的横向结合以不同于传统的调性、调式转换方式而存在。

旋律线条更为零碎、短小，调性暗示更加隐蔽，往往一、三个音即完成一个调性进行。调性、调式的转换更加频繁。

- 一条完整的旋律常常由若干个分属不同调性的旋律片断组成，多环节联锁，连环处或为半音关系，或为远关系调性的音程关系。

调性的扩展由于调性的频繁转换而得以实现。

参考书目：

音乐创作（1980-----1989） 音乐创作编辑部 人民音乐出版社

和声的民族风格与现代技法，

人民音乐出版社编辑部编，人民音乐出版社 1996 年 9 月北京出版

~~序列音乐讲座 郑英编著~~

五声性调式及和声手法 张肖虎著 人民音乐出版社 1987 年 12 月北京出版

《六月十二日 星期一》

第十一部份 語言與旋律

主席：喬建中

漢語單音詞結構影響下的旋律形態	陳應時	502
口語、拍子、曲調三要素：音樂敘述法的內在走向	樂桂娟	518
漢語詩律與漢族旋律	李西安	528
說唱音樂的旋律思維特性：兼說說唱音樂旋律的自我突破	孫麗雲	541

第十二部份 民族音樂的旋律研究（四）

主席：田聯韜

民間音樂記錄與旋律形態分析研討：再論中國旋律形態理論建設與 漢族中心論問題	楊沐	552
漢族民間旋律特徵的地方性	劉正維	563
旋律擴充在中爪哇的加美蘭音樂與中國的江南絲竹 【此論文不在本論文集內】	韋慈朋	
印尼巴厘島皮影戲鐵琴旋律特性之探討	向新梅	571

汉语单音词结构影响下的旋律形态

(论文摘要)

陈应时 (上海音乐学院)

语言和音乐两者之间具有密切的关系。尤其是作为音乐两大门类之一与器乐并列的声乐，它本身就是语言和音乐的结合。而且，在器乐中有不少作品又是由声乐作品改编而成的。因此，研究音乐的旋律形态，语言是一个不可忽视的一个方面。

汉族语言的单音词结构不仅造就了一音一义的汉语方块字，而且对汉族音乐的旋律形态亦有深刻的影响。

我国早期的歌曲创作中，受汉语单音词结构的影响，存在着较多“一字一声”的旋律形态。如宋代朱熹《仪礼经传》所录的《风雅十二诗谱》，姜白石创作的词调歌曲和琴歌《古怨》，宋末元初熊朋来创作的《诗新谱》。这种“一字一声”的旋律形态，在汉族音乐中至今仍然保存着，如古诗词吟诵、戏曲音乐中的快板唱段、山歌、劳动号子，等等。

汉语的单音词结构形成了汉族文学中的一些特殊体式，如回文诗、顶真诗或汉语相声中的顶真续麻等等。受此影响，在汉族器乐中就有了广东音乐《回文锦》以及按头尾相叠顶真原则构成的器乐曲《霸王卸甲》、《春江花月夜》、《二泉映月》等等。

汉语单音词结构影响下的旋律形态

陈应时（上海音乐学院）

语言和音乐两者之间具有密切的关系。尤其是作为音乐两大门类之一与器乐并列的声乐，它本身就是语言和音乐的结合。而且，在器乐中有不少作品又是由声乐作品改编而成的，因此，研究音乐的旋律形态，语言是一个不可忽视的一个方面。

汉语是以单音词为基础构成的一种语言。所谓单音词，即由一个音节组成并能单独表示某种意义的词。在汉语中虽然也有大量多音节的复音词，但它们都是由两个或两个以上的单音词组合而成的。因此，单音词结构是汉语区别于他种语言的一大特征。

汉语中的单音词究竟有多少，没有人作过详细的统计，但目前最全的汉字字库显示，用于记录汉语单音词的汉字达九万多个。^[1] 汉语单音词不仅造就了一音节一义的汉语方块字，而且还对汉族音乐的旋律形态亦有深刻的影响。

就我国现存早期的歌曲谱来看，其旋律形态几乎都是“一字一声”。如朱熹（1130 - 1200）《仪礼经传》所录的《风雅十二诗谱》，是迄今所见我国最早的一批歌曲谱。这十二首歌曲的歌词全都选自《诗经》，曲谱用律吕字谱直行记写；歌词的每一字和同一直行中的每个律吕谱字上下相间（歌词的字在上，律吕谱字记在歌词字的下方），一字对一声，首首如此。现改用横写形式，将其中〈关雎〉（朱熹 1523 卷十四 4）的第一段原谱和译谱抄录如下（见[谱例 1]）：

[谱例 1]

清黄 南 林 南 黄 姑 太 黄
关 关 雎 鸠， 在 河 之 洲。
林 南 清黄 姑 清黄 林 南 清黄
窈 窕 淑 女， 君 子 好 逑。

宋姜白石（约 1155 - 约 1221）著有《白石道人诗集》一书。书中录有歌谱的歌曲计二十八首（其中包括用俗字谱记写的词调歌曲十七首，用律吕字谱记写的〈越九歌〉十首，用减字谱记写的琴歌〈侧商调·古怨〉一首）。这些歌曲亦全用“一字一声”写成。现将其中的俗字谱歌曲〈鬲溪梅令〉（姜白石 1987 卷三 2）第一段原谱和译谱抄录如下（见[谱例 2]）：

[谱例 2] (仙吕调)

好 花 不 与 痛 香 人， 浪 蹴 蹴。
又 恐 春 风 归 去 绿 成 阴， 王 钿 何 处 寻？

[1]据新华社北京 1999 年 11 月 16 日电，见 1999 年 11 月 17 日《文汇报》第 8 版。

宋末元初熊朋来（1246 - 1323）撰有《瑟谱》六卷，书中集歌曲谱五十二首。其中十二首转录自朱熹《仪礼经传》中所录的《风雅十二诗谱》，余为自度曲。这五十二首歌曲谱，并用律吕字谱和工尺谱两种谱式记谱，其旋律形态全是“一字一声”。现将其中由熊朋来作曲的《诗经》歌曲〈伐檀〉（熊朋来 1936 卷三 62）第一段原谱和译谱抄录如下（见[谱例 3]）：

[谱例 3]

应南 应 瑟 姑 应 林 姑 林 南 瑟
 凡 工 凡 勾 一 凡 尺 一 尺 工 勾
 坎 坎 伐 檀 兮， 寘 之 河 之 干 兮，
 姑 林 应 南 瑟 林 南 应 南 林 太 姑 太 应 林 瑟
 一 尺 凡 工 勾 尺 工 凡 工 尺 四 一 四 凡 尺 勾
 河 水 清 且 涟 猗， 不 稼 不 穡， 胡 取 禾 三 百 廛
 应 林 南 林 应 太 姑 林 姑 南 瑟 应 林
 一 尺 工 尺 凡 四 一 尺 一 工 勾 凡 尺
 兮？ 不 狩 不 猎， 胡 瞻 尔 庭 有 县 貆 兮，
 应 南 太 太 应 林 南 应
 凡 工 五 五 凡 尺 工 凡
 彼 君 子 兮， 不 素 餐 兮？

以上三例是公元十三世纪初之前用不同记谱法所记录的歌曲，所见同时期姜白石用减字谱记写的琴歌〈侧商调·古怨〉，其旋律形态也和它们一样，都是“一字一声”。我国古代歌曲中这种“一字一声”的旋律形态，不仅在过去的历史上存在过，而且还保留在现今的古诗词吟诵之中。如湖南湘阴的吟词调〈浪淘沙〉（杨荫浏 1983, 21），（见[谱例 4]）。

[谱例 4] 浪 淘 沙
 （吟词调）
 南唐李煜词唱记
 湘阴杨荫浏记

1. 帘外雨潺潺，春意阑珊，罗衾不耐
 2. 独自莫凭栏，无限江山，别时容易
 五 更 寒 梦 里 不 知 身 是 客， 一 向 贪 欢
 见 时 难！ 流 水 落 花 春 去 也， 天 上 人 间！

这首吟词调〈浪淘沙〉，据杨荫浏先生说，它“是以前湖南省湘阴县的‘儒教’在丧事中绕着死人的棺材而唱的一种歌。因为儒教的‘礼生’大都是文人，其所用的歌曲，又大

都是古代的诗词歌赋之类：所以这首歌的唱法，可能就是过去当地文人吟词的调子”（杨荫浏 1983, 21）。由此我们也可以作出推断，古代的汉族歌曲可能就是在“一字一声”的吟诵调基础上发展起来的。

古代汉族歌曲中“一字一声”的旋律形态同样也保存在现今的一些民歌中。如四川东部山歌《太阳出来喜洋洋》（中国艺术研究院音乐研究所 1982, 242）（见[谱例 5]）。

[谱例 5]

太阳出来 (啰儿) 喜洋洋 (哦 哪哪), 挑起扁担
(哪哪才 呢才) 上山岗 (哦 哪哪)

类似的“一字一声”旋律形态，在其它汉族音乐作品中亦大量存在，如现今尚能听到的劳动号子，板腔体戏曲中的快板唱段，等等。

汉语的单音词结构形成了汉族文学中的一些特殊诗体，如回文诗、顶真诗或汉语相声中的顶真续麻等等。这种特殊的诗体，在汉族音乐中亦有所体现。类似于回文诗体式的乐曲如何柳堂（1874—1933）作曲的广东音乐《回文锦》（邱桂莹 1982, 76—77）。

《回文锦》由[引子]和四大段乐曲组成。作曲家把每一个音符当作一个单音节汉字，严格按回文诗的规则写成此曲。如[引子]（见[谱例 6]）：

[谱例 6]
(行板)[引子]

6 5 4 5 2 | 2 5 4 5 6 ||

此[引子]一共两个乐句，后乐句是前乐句的“回文”。紧接着的第一段亦按此规则，前后乐句成组，后乐句为前乐句的“回文”。第二段称“大回文”，即“把头段自尾至首倒奏一遍”。第三段为“流水板”，仍严格按“回文”规则写成（见[谱例 7]）：

[谱例 7]
三、(流水板)

5 3 | 2 5 3 5 2 5 3 5 | 2 5 3 5 6 6 5 3 5 | 2 5 3 5 2 5 3 5 | 2 3 5 1 6 5 1 | 1 6 5 5 6 1 5 | 5 6 1 6 5 3 | 3 5 6 6 5 3 6 | 6 5 3 3 5 6 3 | 3 5 6 2 1 7 | 6 6 7 1 2 | 2 1 4 4 1 2 | 1 1 6 5 5 | 5 5 6 1 1 ||

紧接着的是第四段“流水回文”，亦和第二段“大回文”一样，“把第三段自尾至首倒奏一遍”（见[谱例 8]）：

[谱例 8]
四. (流水回文) 把第三段自尾至首倒奏一遍

这首《回文锦》从头至尾严格按回文诗的格式写成，可见汉语单音词结构在作曲家的创作思想中起到了主导的作用。

类似于回文诗，顶真诗或相声中的顶真续麻又是一种别具汉语特点的文学样式。其创作规则是用前一句的结尾词作为后一句的开头词。这种“顶真”体式在民间音乐中称作“鱼咬尾”。琵琶曲《霸王卸甲》的基本乐段（华文彬 1876，卷下 7）就是采用了这种“顶真”创作手法。现将此段乐曲的原谱和译谱抄录如下（见[谱例 9]）：

[谱例 9]

上录的曲谱即华文彬编《琵琶谱》中的“二段”（曲中无小标题），在李芳园编《南北派十三套大曲琵琶新谱》中称此段乐曲为《点将》（李芳园 1895，卷上 8）。此曲基本乐段的核心材料由“六五凡”三个骨干音所组成，然后按照头尾相叠的原则递此展开，谱例中曲谱上方箭头所示为旋律头尾相叠处。乐段最后结束在“六”字上，又和本乐段开头的“六”字相重叠，构成了一个“回环”。这个“回环”通过压缩、加花、加入新材料等变奏手法反复出现，从而形成了一种特殊的曲式结构（详陈应时 1986，51—52）。

在《鞠士林琵琶谱》中，另有一首琵琶曲，名《夕阳箫鼓》，其中亦有用“顶真”手法创作的乐段（林石城 1983，49；工尺谱，四十），现抄录如下：

[谱例10]

六. 六六六六 六. 五 凡. 凡凡凡凡 六五六. 合 六. 五
 凡. 六六六凡. 六 尺尺尺凡上. 上 上. 上尺凡上. 四上
 合. (四. 四四四四 四. 上 合. 四 合.) 合.

以上所录的是《鞠士林琵琶谱》中〈夕阳箫鼓〉的第二段(曲中无小标题), 曲谱上方箭头所示为旋律的头尾相叠处, 加括号的旋律为前乐句尾部的重复。此曲在卫仲乐演奏本中更名为〈春江花月夜〉(卫仲乐 1994, 84—92); 此乐段的小标题为〈月上东山〉, 旋律基本相同。但卫谱全曲在旋律进行中更有所发展, 其“顶真”原则也体现得更鲜明。如其第三段〈风回曲水〉(见[谱例 11]):

[谱例11]

上例中箭头所示均为旋律的头尾相叠处, 最后的结束音和本段开头的起始音相同, 亦构成了一个“回环”。此曲主题材料和前一例〈霸王卸甲〉基本相似, 同为由商音起始, 商音结束, 仅旋律进行稍有不同, 前者为波浪形的“回环”, 后者为八度框架内以五声音阶级进下行, 最后以八度跳进回到乐段的起始音。但在乐句的头尾相叠旋律进行这一点上, 两者是相一致的。

由于〈霸王卸甲〉、〈夕阳箫鼓〉(〈春江花月夜〉)的曲调构成运用了多种变奏手法, 故乐句严格的头尾相叠旋律进行只限于曲中的个别乐段, 并非每一乐段均如此; 但在华彦钧的二胡曲〈二泉映月〉(杨荫浏等 1956, 34—35)中, 这一头尾相叠的旋律手法得到了较充分的体现。

二泉映月>全曲由基本乐段五次反复加引子和尾声所组成。基本乐段包括上下两个大乐句，上下句之间插入一个在二胡高把位上演奏的扩充段。引子由基本乐段的下句旋律扩充而成，尾声由基本乐段的上句和扩充段旋律变化而成（详陈应时 1994）。基本乐段的曲调如下（见[谱例 12]）：



由[谱例 12]可知，这个基本乐段完全按“顶真”原则构成。虽然这个基本乐段每次重复出现时旋律有所变化，但在全曲的各小分句之间、各乐句之间以及各乐段之间始终都保持了头尾相叠的旋律进行。最明显的一点，若各乐段在重复变奏时某乐句的结束音有变化时，则随后乐句的起始音亦一样跟着变。如基本乐段第一、第二、第三次出现时，其扩充段的结束音均为“徵”，随后下句的起始音亦都为“徵”（见[谱例 12]第三行谱第一小节），以保持旋律的头尾相叠；但基本乐段第四次出现时，其扩充段的结束音变为“宫”，随后下句的起始音也变为“宫”，仍保持着旋律的头尾相叠（见[谱例 13]）。



基本乐段第五次出现时，其扩充段的结束音也变为“宫”，随后下句的起始音也变为“宫”，仍保持着旋律的头尾相叠（见[谱例 14]）。



由此可以说，二胡曲<二泉映月>是完全遵循了“顶真”原则而创作的。

本文介绍了如上受汉语单音词结构影响而形成的“一字一声”、“回文”和“顶真”三种旋律形态。但汉语单音词结构对于汉族音乐旋律的影响是多方面的，如汉语单音词的声调是区别方言的重要因素。因此，汉语的声调也是在声乐演唱中为处理字正腔圆和突出地方色彩而进行润腔的主要依据。在戏曲、曲艺音乐中，同样的腔格，亦由于唱词字调的不同，故而其旋律形态亦有所变化。此外，汉语中的排比、叠字等修辞手段，使唱腔中亦会相应出现“垛句”之类的旋律形式。如此种种，还有待于再行研究。

参考资料

- 陈应时：〈论传统琵琶曲谱的小标题——从〈霸王卸甲〉谈起〉，载《中国音乐》1986年第四期，第51—53，72页。
- 陈应时：〈〈二泉映月〉的曲式结构及其它〉，载《音乐艺术》1994年第一期，第6—15页。
- 华文彬编：《琵琶谱》，上海，文琳书屋刊行，1876。
- 姜白石：《白石道人歌曲》，成都，四川人民出版社影印张奕枢刻本，1987。
- 李芳园编：《南北派十三套大曲琵琶新谱》，上海，赐书堂代印，1895。
- 林石城译谱：《鞠士林琵琶谱》，北京，人民音乐出版社，1983。
- 邱桂莹编：《粤剧乐曲汇编》，广西，邕宁县文化馆出版，1987。
- 卫仲乐等编：《卫仲乐琵琶演奏曲集》，上海，学林出版社，1994。
- 熊朋来：《瑟谱》，上海，商务印书馆据古逸丛书本影印，1936。
- 杨荫浏、曹安和、储师竹合编：《瞎子阿炳曲集》，北京，音乐出版社，1956。
- 杨荫浏：〈语言音乐学初探〉，载《语言和音乐》，北京，人民音乐出版社，1983，1—94页。
- 中国艺术研究院音乐研究所编：《中国民歌》第二卷，上海，上海文艺出版社，1982。
- 朱熹：《仪礼经传》，明南康刻本，1523。

[谱例 1]

清黄 南 林 南 黄 姑 太 黄

关 关 雎 鸠, 在 河 之 洲。

林 南 清黄 姑 清黄 林 南 清黄

窈 窕 淑 女, 君 子 好 逑。

[谱例 2] (仙吕调)

齐 ㄆ 人 齐 △ 一 齐 齐 ㄆ 齐

好 花 不 与 殢 香 人, 浪 粼 粼。

一 ㄥ ㄆ 人 齐 ㄆ ㄆ ㄆ 一 人 齐 ㄆ 齐

又 恐 春 风 归 去 绿 成 阴, 王 钿 何 处 寻?

[谱例 3] 应南应蕤姑
凡工凡勾一

应林姑林南蕤
凡尺一尺工勾

坎坎伐檀兮，
寘之河之干兮，

姑林应南蕤林南应南林太姑太应林蕤
一尺凡工勾尺工凡工尺四一四凡尺勾

河水清且涟猗。不稼不穡，
胡取禾三百廛

应林南林应大姑林姑南蕤应林
一尺工尺凡四一尺一工勾凡尺

兮？不狩不猎，
胡瞻尔庭有县貆兮，

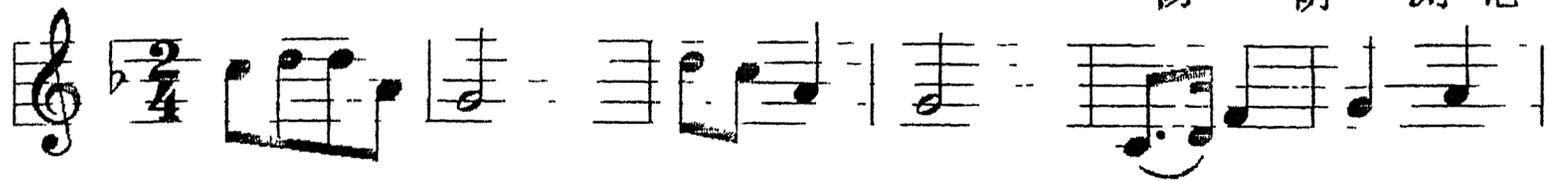
应南太 大 应 林 南 应
凡工五 大五 凡 尺 工 凡

彼君子兮，
不素餐兮？

[谱例 4]

浪 淘 沙
(吟词调)

南唐 李煜 词
湘阴 任尔 敬
杨 荫 浏 记

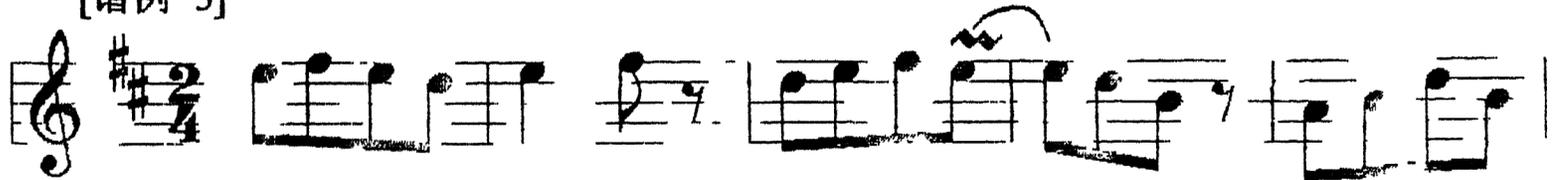


1. 帘外雨潺潺， 春意阑珊， 罗衾不耐
2. 独自莫凭栏， 无限江山， 别时容易

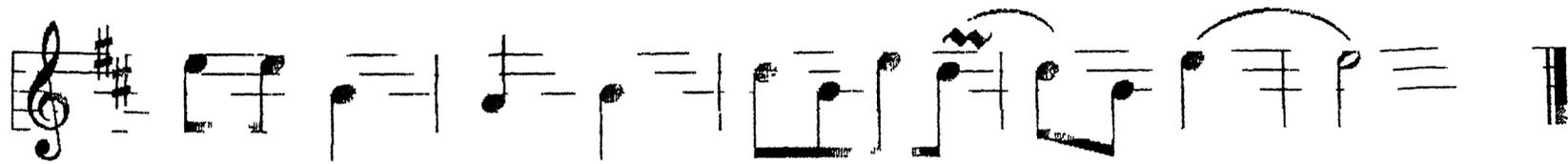


五更寒。 梦里不知身是客， 一向贪欢。
见时难！ 流水落花春去也， 天上人间！

[谱例 5]



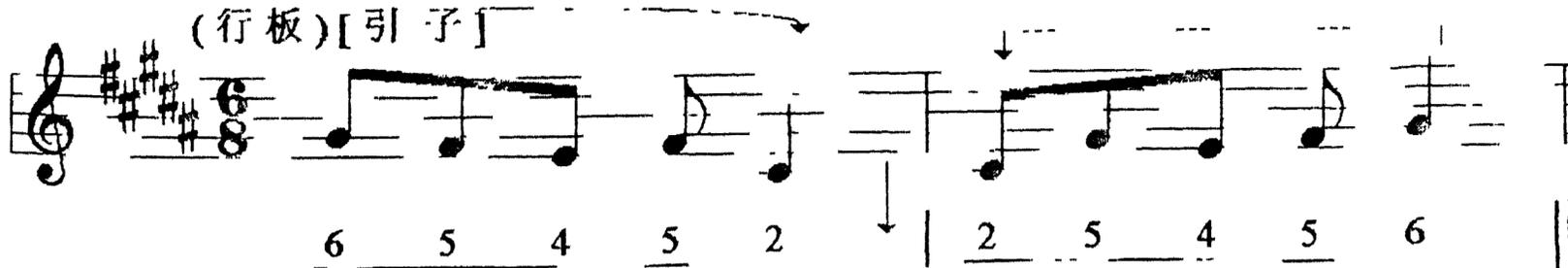
太阳出来 (啰儿) 喜洋洋 (哦 唧唧) 挑起扁担



(唧唧才 哇才) 上山岗 (哦 唧唧)

[谱例 6]

(行板)[引子]



[谱例 7]

三、(流水板)

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The music is a continuous melodic line. The second, third, and fourth staves continue the melody. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The score concludes with a double bar line.

5 3 | 2 5 3 5 2 5 3 5 | 2 5 3 5 6 6 5 3 5 | 2 5 3 5 2 5 3 5 |

2 3 5 1 6 5 1 | 1 6 5 5 6 1 5 | 5 6 1 6 5 3 | 3 5 6 6 5 3 6 |

6 5 3 3 5 6 3 | 3 5 6 2 1 7 | 6 6 7 1 2 | 2 1 4 4 1 2 |

1 1 6 5 5 | 5 5 6 1 1 ||

[谱例 8]

四、(流水回文)把第一段自尾至首倒奏一遍

1 1 6 5 5 | 5 5 6 1 1 | 2 1 4 4 1 2 | 0 2 0 1 7 6 |

6 7 1 2 6 5 | 3 6 5 3 3 5 | 6 3 5 6 6 5 | 3 3 5 6 1 6 |

5 1 6 5 5 6 | 1 5 6 1 5 3 | 2 5 3 5 2 5 3 5 | 2 5 3 5 6 6 5 3 5 |

2 5 3 5 2 5 3 5 | 2 3 5 0 0

[谱例 9]

六、五 凡 凡六 五五、上 六 六五 上 上尺 五 五、上

尺 尺、上 上、尺 五 五、尺 上 上、五 六 六、上 五 五、六

凡 凡、五 六 六、凡 尺 尺、凡 尺 尺、凡 六

[谱例 10]

六六六六六、五 凡凡凡凡 凡、六五 六、合 六、五

凡、六六六 凡、六 尺尺尺凡 上、上 上、上尺凡 上、四上

合、 四、四四四 四 四、上 合、四 合、 合、

[谱例11]

The musical score for Example 11 is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Vertical arrows point to specific notes or groups of notes across all five staves, likely indicating accents or specific performance techniques. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line.

[谱例12]

(上句) (扩充段)

(下句)

[谱例 13]

(扩充段尾) (下句头部)

[谱例 14]

(扩充段尾) (下句头部)

论文提要

作者：栾桂娟

题目：语言 拍子 曲调三要素

——音乐叙述法的内在走向

此文主要阐述传统音乐中语言、拍子、曲调三要素的形态特征及相互交融的运行规律。从分析和研究尚存的民族民间音乐中，找寻民族音乐传统中普遍运用和正在延续的音乐叙述方法，特别是语言因素对于音乐创作及表现的不可忽视的作用。并以音乐实例进行具体的论证和比较研究。期望今天的音乐创作能够从既有的音乐传统中汲取有益的养料，以充实早已“饥饿的肌体”。同时，对国内音乐界普遍存在的轻视传统，盲目追风的“无意识”状态，表示了忧虑和忠告。

文章共分四个部分：

- 一、语言的音调与节奏时态对于拍子、曲调的明显的与潜在的动态要求
- 二、拍子的自然律动状态与曲调强弱关系的相互交融
- 三、曲调、唱腔与润腔
- 四、语言、拍子、曲调三要素与音乐结构的规定性和可变性

语言·拍子·曲调三要素^①

——音乐叙述法的内在走向

栾桂娟

从文章题目看，把语言、拍子、曲调作为一个统一体的三个部分穿在一起，首先，是将本文的命题界定在有歌词或唱词的音乐作品的范畴；其次，所谓音乐叙述法的内在走向，是指三者的结构关系及其三个部分融合后的运行规律。下面分四个层次论述。

一、语言的天然音调与节奏时态对于拍子、曲调的明显的与潜在的动态要求

先人云：“歌咏言，声依咏”。视语言为歌咏（引伸为一切音乐之声）之母体，“音乐的根源，在乎感情激动时语言的声调。”^②那些经过修饰和加工过的歌词或唱词，又不完全等同于生活中随意流出的口头语言，可以称其为具有口语特征的声调悦耳、音节响亮的音乐化的语言。

以汉语为例，每个单音节的字以不同的声调组成内含高、低、长、短、曲、直、缓、急、轻、重等多种“形”、“色”的词句，以表情达意；“声”、“韵”、“调”三者相协的多种结合体，便构成了悦耳的各种天然音调。

以普通话的四声为例：

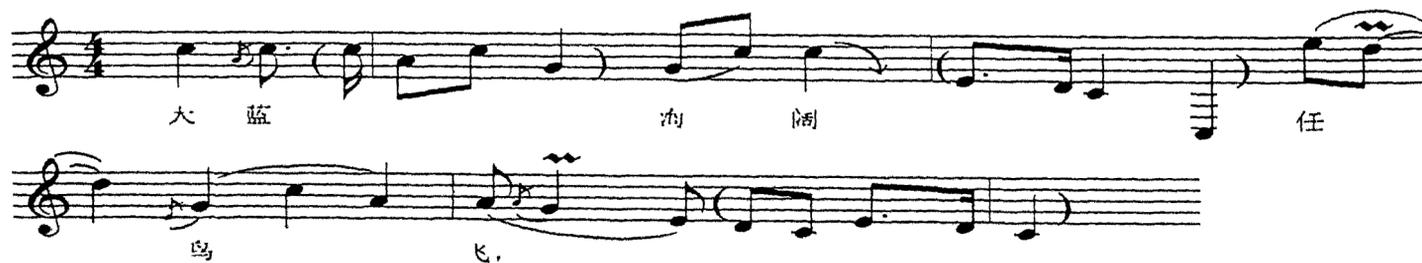
天	蓝	海	阔
tiān	lán	hǎi	kuò
└ 55	┌ 35	┌ 214	└ 51
阴平	阳平	上声	去声

把“天蓝海阔”四个字的声调拉长读一遍，各有各的走向，正好是四种调值的基础组合，抑扬曲折尽在其中。每个字由不同的声母（字头）、韵母（字尾）和字调（四声或多于四声）组成，不同字之间的再组合，就使不相同的词、句产生了相似而不相同的音调形态，而游弋在这种再组合之中的每一个字，便是变换音调音色的最为活跃的音分子。

同一切运动着的物体一样，语言也具有鲜明的节奏性，尽管听起来有时明显有时似乎模糊一些。我们在“天蓝海阔”后面加上三个字变成七字句：“天蓝海阔任鸟飞”。再朗诵一遍，会发现一句中间有三次自然的停顿，第一次停顿在第二个字后面，第二次停顿在第四个字后面，第三次停顿在第七个字后面，形成“二、二、三”的句读（逗）形式。根据句子内容和表现的需要，也可以划分为“四、三”或“二、五”的两次停顿，而内在的结构因素仍是“二、二、三”。七字句是歌词或唱词中常用的句式，也称基本句式。句读，则是唱句的基本节奏形式。

下面把这句词配上京韵大鼓的唱腔：

例一：作为范例的基本唱腔。



例二：唱腔做局部改动



例三：唱腔全部改动



将同一句唱词配成三句各自独立的唱腔，再从例一作为基本唱腔，与例二、例三加以比较。

首先，将三个唱例做共性比较：

其一，三句唱腔虽有不同，但都遵循着以字行腔的基本规则，曲调在与唱字相谐和的交融中运行着。

其二，在行腔传情之中，注意了突出语言中的重音位置——逻辑重音，如句中的“任”字（此字的位置，在诗词中也称“句腰”，所用字以仄声字居多，曲调易成起伏跌宕状）。

其三，唱腔中的三次停顿与唱句的句读形式相同。

其四，所用板式、节拍基本一致。

再看三个唱例的不同之处：

其一，同例一相比，其它两例唱腔均有改动。其中例二的前半句基本沿用了例一的唱腔，而后半句的曲调及句尾落音均有不同，尤其“鸟”字翻高五度使用了高腔，愈显高亢、明亮；例三的整句唱腔重新谱曲，高起低落，且出现了前两例未有的“fa”音，其中“鸟”字的行腔虽同为上四度进行，但更显柔和，别具韵味。

其二，如果说例一的唱腔突出了唱词的逻辑重音“任”字的位置，那么，例二、例三则进一步加强它的感情重音——“鸟”字的行腔，因而可以看出，后两例的唱腔所表达的感情色彩更加浓厚，所不同的是，一个用了上扬式的高腔，另一个用回婉型的低腔，可谓异曲同工。

其三，唱字所占的拍位不同，以例一为范例，三个唱例除了句尾的“飞”字均落在板位（第一拍）上，后两例唱字的拍位与例一都有所不同。

通过上面的分析比较，我们可以通过具体的感性体验得出理性的认知。

一方面，语言本身所固有的自然音调、节奏形式、逻辑重音和感情重音等形态特征，有着一定的发音规则和相对稳定的结构关系，这是音乐发生以及变化的基础。

所谓共性，即大家都应遵循的基本的叙述法则。因此，在前面唱例的共性比较中，找出了四个共同点。反之，如果随心所欲地去打乱搅散这些共性因素，音乐必定会变得杂乱无章，而失去语言和音乐的共同魅力。目前音乐创作中出现的种种弊端的根源正在这里，因为这是处理好语言和音乐关系的关键所在。

另一方面，从分析比较的三个不同点中，又看到了语言与音乐关系中极为奥妙的一面，即语言作为源头活水是流动的，它的潜在的动态要求又依赖于音乐运用多种技术手段对语言的内涵予以更加细腻而尽情地表露，这即是音乐对语言的升华。因此，便有了同一段唱词，可以谱出几种不同的板式、节拍和曲调的唱腔，特别是感情重音的可塑性，给了音乐主动发挥的创作余地（逻辑重音相对固定，而感情重音是可选择的）。两者的关系是在统一中求变化，在变化中求统一的辩证关系。

因此，在音乐创作中，一定不要忽视作为语言因素的词的结构（字、词、句等）及其艺术风格对于音

乐创作中的节拍、节奏、曲调等音乐因素的影响力，因为，只有把握了音乐的“这一半”，才能从容地在多种可能中找到最佳方案，进入创作状态；同时，又要运用尽可能丰富的音乐乐汇和节奏样式及演唱技巧，使得歌唱（或说唱）达到既动心又传情的美好意境。

二、拍子的自然律动状态与曲调强弱关系的相互交融

拍子^③的问题谈起来相对复杂一些。在我国古代，节拍、节奏并不是十分清晰的两个乐理概念，经常是你中有我，我中有你，或互相替代，简捷地表达，一个“拍”字就都包括了。因此，分析中国传统意义上文人音乐或民族民间音乐时，不宜笼统地套用西洋音乐的理念去做先入为主的分析和定论。

可以归入音乐范畴的自然节拍，最初来自人们不由自主的手舞足蹈和发自内心的诵唱。“意尽则止”，故“歌无定句”，“句无定声”。此处的“声”即指乐之“拍”，节拍形式为单拍子的自然律动。其后经过漫长的历史形成的定量性节拍形式，都是从自然节拍生长出来的，两者之间有着必然的“血缘”关系。同时，中外的理论家一致认同，节拍的产生与语言及由语言组成的诗歌韵律有着直接的关系。“一般来说，词语音节的相对时值反映在歌曲的节奏中”。^④“言语之节，声音之度”（魏末嵇康）。因此，不同语系，不同民族或不同地域的音乐节拍是有差异的。拍子在曲调运行中呈现出不同的强弱关系，从音乐的层面上看，是结构的不同，而观其内在的走向，却仍然受着语言因素的制约。而且，曲调与语言的相依相随使音乐具有了明显的感情色彩，这中间的拍子也身不由主地与它们“结伴同行”，此时我们看（实为听）到了拍子如何在音符的高、低、长、短的行进中给予曲调以“力”的支撑。

《跟着太阳一路来》是一首四川民歌，在已见到的出版物中，都是用2/4拍记谱的。从谱面上看，此种记法未能再现歌唱的实际效果，下面根据歌唱时的自身体会，另记谱如下：

例四： 跟着太阳一路来

太阳出来（耶） 出来哟， 跟着太阳路来 嗨哟。

左手搬个是黄金棍儿， 右手搬个巧桑柴，

太阳在前面打露水， 我在后面搬下柴。

太阳出来（耶） 出来哟， 跟着太阳一路来 嗨哟。

这首民歌是单三段体（A+B+A），两个A段词曲相同，首尾呼应，B段夹在其间，为对比乐段。

其对比因素：A段主要用前短后长的曲调，让每一句都落在拖腔上，唱起来舒展而随意；B段的歌词整齐，节拍均匀，是接近诵说的“数着唱”。

从节拍与曲调的关系看：A段为闪起（后半拍起唱）散唱，它突出的是曲调的曲线美，而淡化了节拍的均衡律动，音乐中的强点在第一句的“耶”和第二句的“嗨哟”上，实际上这两个“点”起到了强拍的作用，也就是“力”的支撑点。B段的数唱，突出的是拍子的均衡律动，换句话说，强调的是节奏的力度和词语的韵律，此时，曲调已退居次要地位，成为“配角”，即使把B段变成只说不唱——有节奏地诵说（原拍子不变），仍与前后的A段相连，也会感到顺畅和谐，因为B段的主要因素（节奏、语调）依然存在。

尽管A段与B段的对比因素很多，其实，它们之间还是有着千丝万缕的联系。首先，每个乐句的停顿都是在歌词的每句末尾字的自然停顿处；其次，自然节拍（单拍子）的印记存在于两个乐段的始终，只是B段更表象化，A段中曲调唱“主角”，拍子就退居其后了。让我们以四分音符为一拍，用手轻轻地敲

击（一拍敲一下），从头唱到尾，会感到它们的拍子律动是趋同的，有的段落听着是“散”的，实则都被拍子所制约。散拍，后来发展成散板，是我国民间音乐中独具特色的节拍形式。

如果说出口成调的民歌可以很自由地即兴创作，那么，结构严谨、套路相对稳定的戏曲唱腔中的定量性节拍与曲调之间如何解决强弱关系的？下面再看一段京剧西皮二六的片段。

例五： 《空城计》诸葛亮唱



从谱面上看，这段西皮二六为一板一眼的节拍形式（俗称一眼板，记成2/4拍），每小节两拍，头拍为“板”，二拍为“眼”。过去一些教科书把板称作强拍，眼称作弱拍。让我们以手拍为板，试唱上面这个唱例，用感觉体会是否“板强眼弱”的均等强弱关系。

例五是典型的老生西皮二六，两句唱腔共占十六小节（即十六板），强拍落在板上的，除去第一板（第二小节第一拍，为京胡所奏）外，只有两个唱句句末的“景”和“纷”二字处在板位的强拍上，有提示停顿的作用；其它两个强拍的唱字“山”和“纷”（前一个）均落在眼上。这说明板位可以均分小节和拍子，但不占有绝对的强势，当唱词和曲调需要的时候，任何一拍都可以成为强拍。

以上实例，可以肯定地告诉我们，节拍是乐音长短的计量单位，决定音乐的秩序；然而节拍在音乐中的强弱位置绝不是整齐划一的“同一律”。曲调要在节拍的基本的节奏框架中流动，它体现了两者相辅相成的和谐关系；同时，曲调要表达情感、情绪的起伏变化，它的高潮点（强拍、重音）可以出现在任何一个拍位上，而且尽情地在定量的拍子中演变出状似“切割”（细碎的）或“拉长”（长大的）的五花八门的节奏样式。让音乐充满动感，激情四溢。懂得了这个规律，就可能让音乐在两者的交融中，不断地迸发出新的火花，产生永久的艺术魅力。

三、曲调、唱腔与润腔

这是三个相关却不不同的概念。

简要地说，曲调，是按照一定的音高、节奏、调式因素组合而成的单声部音乐形态，^⑤它既有片段的乐思，也可以包涵完整的乐曲；作为乐音组织的曲调，有两个物质载体，一个是人声，一个是乐器，本文主要涉及由人声传达的声乐艺术。

按照通常的理解，以人声为载体的音乐，离不开脱口而出的话语。在我国汉民族民间音乐中有一个通用的称谓——唱腔，称之为唱腔者，必然由词、曲两者相合而成，此时的曲调已包含了语言的诸种因素（不同的方音字调、语言风格等），语言赋予曲调以特定的情愫和色彩，由此形成不同音乐风格的唱腔。尤其在戏曲和曲艺音乐中，唱腔成为音乐的主体，是其艺术表现的核心。

唱腔由形成到进入表演过程，都不能忽略的就是润腔技巧。润腔，顾名思义，就是润饰唱腔。它是“在中国民族声乐艺术长期发展过程中形成的一套对唱腔加以美化、装饰、润色的独特技法。”^⑥掌握好一个“润”字，能够把唱腔的美感充分地释放出来，将艺术的魅力推向极至。过去通常把润腔方法仅仅看作演员自己的事情，其实不然，负责创腔和伴奏的人员也应懂得润腔的重要。因为只有通过润腔，才能把特定的风格和韵味体现出来。

有的受过西洋作曲技术训练的新音乐工作者，最初进入戏曲、曲艺团体，由于对润腔技巧缺乏了解，

谱写的唱腔，往往不适合演唱。待到逐渐对本剧种或曲种的音乐有了比较深厚的了解和积累时，摸到了创腔的规律，这才意识到唱腔设计并非易事。除了总体风格的把握，还要在运腔中特别注意唱词的吐字归韵的自然走向，感情重音处的着力发挥和需要向演员提示的润腔要求等，给演唱者提供一个既熟悉又新鲜，又便于表现自己风格特长的完整作品。

润腔，还涉及到记谱的问题。纸面上的记谱不可能完全再现人声，但基本的腔调和重要的润腔部位应从谱面上体现出来。应努力使所记曲谱接近原有唱腔的风格色彩，尤其是那些富有个性特征的润腔技巧是不能漏掉的。遗憾的是，过去不少音乐出版物中，这方面的记谱（民歌、曲艺尤为突出）过于简略，只记“骨头”不记“肉”，就像一件件太多缺损的文物，难以再现完美。

这既是一个认识问题，也是一个实践的问题。曲调、唱腔与润腔，三者是一个统一体，只要配合得巧妙、得当，就能创出动人的唱腔，醉人的音韵。过去一些艺术大家都在这方面下过苦功，这才出现了同一种唱腔唱出不同的风格，同一出戏唱出不同的流派，同一段唱词唱出不同的唱腔的百花齐放的繁盛景象。

下面举两个唱段内容相同，唱词基本相同而唱腔风格及润腔方法各有不同的唱例（均为唱段开始的头两句），加以比较。⑦

例六：

宫 怨
(苏州弹词·俞调)

西 宫 夜 静 (吧 嗯) 白 花 (啊) 香 欲 卷 珠 帘 恨 长。

例七:

西宫词
(湖北小曲·滩簧调)

The musical score is written in a single system with eight staves. The lyrics are: 西宫夜静白化香, 叹钟鼓楼前恨更长。 The melody is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some longer notes and rests. The lyrics are placed below the corresponding notes.

这两个唱段虽然来自两个地方曲种,却有同根之缘。《西宫词》所用滩簧调原本来自江南吴语地区,但是,“嫁”到湖北,逐渐入乡随“俗”了。由于两个唱段缘于一个底本,至今还能听出异曲同工之所在。首先,唱词是共有的,都是诉说贵妃独守空闺的忧怨怅恨之情,唱腔缠绵悱恻,婉转清丽,竭尽抒情之能事,唱词的停顿转折也颇相近(句读为第一句二、五,第二句四、三)。但是相比之下,还是听得出这是两段风格不同韵味有别的唱腔。

第一个不同,是曲调不同。《宫怨》所用曲调为五声音阶为主的徵调式,两句落音为“la-gol”;《西宫词》所用曲调虽同为徵调式,但是“fa”音在音阶中占有显著位置(《宫怨》中的“fa”音极少出现,且不占强拍),两句落音为“gol-fa”,颇有些调式游离的感觉。

第二个不同,是语言风格之不同。《宫怨》用吴语方言体系的苏州话演唱,浓浓细语,别有风味;《西宫词》用北方语系的湖北话演唱,方音、落韵均有所不同,因此,所用唱腔就都带着鲜明的地方特色。

第三个不同,是润腔技巧略有不同。所谓略有不同,是指有些润饰手法是共用的,如倚音、滑音、颤音等(当然具体到一个小腔的细腻之处也是有差别的)。《宫怨》的润腔有两处很有特点,一处是“静”字的拖腔中所用的韵尾音“嗯”(读音 nen),这个字在苏州弹词中经常使用,成了一种特色音调;另一处是两个入声字“百”和“欲”的行腔,短促、有力,是仅有的两处短腔,与长腔形成对比。“西宫词”的润腔,装饰音比较多,倚音与滑音连用,唱腔更显妩媚柔婉,而“百”字与“楼”字处的跳音,犹如画龙点睛般,增添了唱腔的弹性和亮度。

说到这里,还是由曲调、唱腔又说到了润腔,可见这三者的关系之密切。总之,当聆听或分析这些作品时,要从实际存在的音乐形态为出发点,全身心地“钻”进去,只有真正领悟它的发生、发展的全过程,才有可能得出可靠的理性认知。这样看来,曲调,绝不是一根粗细相等的“旋律线”,它既有声,又有色,而且是由无数个形态各异的“环”、“结”组成的七彩花环。

四、语言、拍子、曲调三要素与音乐结构的规定性和可变性

前面讲的语言、拍子、曲调三要素及其相互关系，旨在进一步认识这些相关要素的形态特征和在音乐表现中的位置与作用。在实际运用中，它们之间是一种既融会贯通又时有交替运行（有时此起彼伏，有时彼起此伏）的关系。其中的哪一个要素都是不能忽略的，重要的是摆对各自的位置，并将每一个要素发挥得淋漓尽致。它们都是用来表达情感、展现音乐魅力的艺术手段，因此，掌握了这些手段，并通晓以往音乐中的许多合乎规律的创作技法，就找到了音乐叙述法的真谛。

文章看到这里，可能会有同仁提出如下的问题：第一，这里所举例句均为民族民间音乐，对现代音乐创作有什么意义？第二，语言因素对于音乐就那么重要吗？第三、音乐本身没有自己的独立性吗？其实，这些问题也是笔者提给自己的，在本文的最后部分应该有所阐释。

首先，构思这篇文章的初衷，有针对现时音乐创作和表演现状的思考。造成当前音乐创作（不只是创作）“疲软”的原因种种，其中一个重要原因，即是对传统的远离和漠视。从民间音乐（包括一些成功的新音乐作品）入手，学习和总结其中带有规律性的音乐形态特征及其结构方法，深入了解我国的民族音乐传统，从中撷英采珍，一定会有助于改善现今普遍存在的徘徊不定的创作心态。

人，生活在自然界的怀抱里，可知这世界上没有无源之水，更没有无本之木。即便是移“花”，也还需方法得当，才能在本土的“木”上存活。艺术亦然，如果舍弃了本源，则将“标”、“本”无收。

说到语言因素，其本质还是语言同音乐的关系。本文将语言作为音乐（声乐）的三大要素之一，而且放在首位，绝非随意之笔。根据有二：一是经过对大量的民间音乐的考察和分析（包括自身的体味和实践），发现语言作为音乐的组成部分，有着不可小视的作用，可以说，它既依存于音乐，又支配着音乐，此为制约与推动的双作用。尤其是语言的声调和音韵，极具美感和音乐性，而且自成体系，研究民间音乐不研究语言，是不完整、不彻底的，因为音乐中的语言因素是客观存在，不能把它绕过去。二是现在的声乐作品，越来越不把语言当回事了，可以任意地扭曲、肢解，甚至都不让你听明白，其实，糟蹋这些纯粹的母语，同时就糟蹋了美的音乐。过去艺人云：“一字不清，如钝刀伤人”。现在何止“一字不清”，也不知伤了多少位数的人次了。可悲的是，这些现象却普遍存在，且形成一种“无意识”存在，并愈演愈烈。因此，笔者想说，语言对于音乐——特别是声乐艺术，永远都是重要的，它是人声歌唱的第一载体。

那么，音乐就没有独立性了吗？回答也是肯定的，词、曲都有相对的独立性。从音乐一方看，它有自身结构的规定性和可变性。

所谓规定性，主要指相对稳定的结构框架，如曲体、调式、句数、落音等，也包括相应的节奏样式、特性音调等。而可变性要复杂一些，主要指局部结构内的微观的可变形态，大到一个乐句，小到一个节奏型，都有很强的可塑性。

最初的音乐结构可能是无意中形成的，当随口哼出两句歌调时，自然构成了一个由上下两句为一段体的完整民歌，是民歌中最短的结构形式。当一个曲调被反复传唱，就具有了一定的独立性，人们可以填各种各样的词，所谓一曲多唱在民间音乐中是很普遍的（当然所唱音符不会绝对一样）。发展到戏曲、说唱艺术，一些调调就成了专用曲牌或具有板式变化的唱腔。一旦某种音乐结构被固定下来，填词就有了一定的要求，此时，音乐对于语言的结构形成了制约。这是就基础结构而言。

至于结构内部的可变性，其形态就更加多样了，虽说不同的字有不同的腔，但相同的字也可以唱出不同的腔来（当然前提是不出现不合理的倒字、走调），这就给予音乐以很大的自由，也从另一侧面说明，语言也需要音乐给予充分的装饰和行腔的自由度。

但是，说到底，不管语言，还是音乐的相关因素，只要结合在一起，就要按“律”行事，所谓律就是一个相对的“度”，把握得适度，其效果就会更加和谐动听。这个规则不仅适合传统音乐，极而言之，一切声乐艺术概由此出。下面举两个唱例，一个是徐沛东作曲的《亚洲雄风》，一个是王福龄作曲的《我的中国心》，据说都是先成曲后填词的。

例八：

亚洲雄风

我们亚洲，山是高昂的头，我们亚洲，
河象热血流，我们亚洲，树都根连
根，我们亚洲，云也手握手。

这是作曲家徐沛东专为亚运会写的，而后由词作家张藜填词。曲作者在酝酿这首歌时，胸中有一个基调——“雄壮、有力、宽广地”，当他反复在钢琴上弹奏该曲时，张藜心有灵犀，随着激情的乐声和特定的命题，《亚洲雄风》的歌词冲口而出，词与曲的结构似乳交融，浑为一体。

例九：

我的中国心

洋装虽然穿在身，我心依然是中国心，我的
祖先早已把我的心烙上中国印。

这是歌曲的第二段（后面接 B 部），由香港黄霑先生填词。词填得非常之好，由歌手张明敏首唱后，迅速传遍祖国大江南北。此歌好听、好记，曲调柔和，歌词亲切，把海内外华人的心都给感动了。

说来也巧，这两首歌都用的 bE 调，4/4 拍，只是调式不同，“亚洲雄风”为 bE 大调，《我的中国心》为 c 小调。两曲唱词的句式结构也有所不同，但词与曲都非常贴切。稍加分析，可以看出如下几个特点：

第一，歌词形象、亲切，朗朗上口，没有拗口之字，适于谱曲，也适于歌唱。

第二，词、曲的基本结构一致，词的句读要求与曲调的停顿转折相吻合，听起来自然流畅。

第三，唱例《亚洲雄风》，摘取歌曲的前四句，也是此歌的核心部分（为省篇幅，略去了第二声部）。它以 4 度、5 度、6 度大跳音程的重复出现，造成音乐的张力，又以整齐的节奏进行增强音乐的厚度，以简捷的曲调和斧砍刀切般的节拍律动，塑造了高昂、坚定、势不可挡的群体形象，结构内部的细微变化均在二、四句的后半部分。

第四，《我的中国心》则是另一种音乐风格，内在、柔和，沉静中透着刚毅。曲调进行是述说式的，它的连续级进的旋法和小调性的模进音调，犹如潺潺的小溪执著地前行，最后流入大海的怀抱。音乐中显现的是平和而素丽的曲线美。

从这两个成功的作品中是否得出这样的认识：只有这么好的曲子才能给歌词插上美丽的“翅膀”；也只有这么好的歌词才能使这首曲子散发出感人的艺术力量。因为它们谁也离不开谁。

在任何现代音乐创作中，必然流淌着历史的、传统的“血脉”。只要不舍弃本源，又重视吸纳新的营养以补充自身，那么，音乐的发展就必定有坚实的基础和赖以生存的根基。站稳了脚跟，走起路来就会自然而自如了。这也是此篇文章学术思考的深层寓意。

2000年三月成文于北京

注释：

① 因篇幅字数所限，此次所交大会论文为原文的缩写篇，然文章的基本框架及主要内容均在其中；其次，本文所谈论点的主要用意，在于从以往的民族民间音乐的传统技法及唱法中，寻找于今天仍有借鉴与继承意义的创作与表现方法。

② 原引文出自德·格罗塞《艺术的起源》中所引英国诗人埃德蒙·斯宾塞（1552—1599）言论，本文转引自王凤桐、张林《中国音乐节拍法》第208页，中国文联出版公司（北京）1992年12月出版。

③ 这里“拍子”的所指与西方基本乐理中的定义有所不同，可以看作既是节拍，又可指小节中的单位拍，另又包含着一定的节奏样式，对于分析中国传统音乐有其便利之处。

④ 引自，J·H·克瓦本纳·恩凯蒂亚《非洲音乐》第155页，人民音乐出版社（北京）1982年5月出版。

⑤ 参看《音乐百科词典》第496页，人民音乐出版社（北京）1998年10月出版。

⑥ 引自《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》第552页，中国大百科全书出版社（北京）1989年4月出版。

⑦ 原曲谱可见笔者所著《中国曲艺与曲艺音乐》第323页、358页，人民音乐出版社（北京）1998年3月出版。

汉语诗律与汉族旋律

摘要

李西安

探究音乐和语言的关系，是揭开一个民族音乐奥秘的重要途径之一。而与音乐相伴而生的诗律是语言形式美的结晶与升华，也是语言音乐美的集中体现，同时，诗律也是语言制约音乐形态——特别是旋律形态的主要因素，是音乐形式美赖以形成的重要依据。

中国是诗的国度，诗歌一体是诗与歌的共同传统。然，中国诗的主体——汉语诗律的实质究竟是什么？近人纷说不一：轻重律、长短律，等等，说法虽多，也都讲出了某些道理，却因为均概括不了整个汉语诗的本质，而无一被大家认同。本文从音乐的视角观察这一领域，以包括民间诗歌（诗经、乐府，存见的民歌、说唱、戏曲）、文人诗歌（唐诗、宋词、元曲）以及“五四”以后诞生的新诗在内的广阔领域为对象，参照前人特别是民族音乐学家库尔特·萨克斯的研究结果，提出了汉语诗律为数字律和平仄律的新说。

本文首先对今人提出的各种诗律说作了简要的分析与评价，回顾了汉族诗乐交融与分离的历史，然后论述了提出数字律和平仄律的理由，两者各自的特点和相互间的关系。进而根据汉语诗律与汉族音乐关系的实例分析，从节奏、节拍与音高两个方面，论述了汉语诗律与汉族旋律相互制约和相互渗透的关系，特别是汉语诗律对汉族旋律的深刻影响，以及旋律摆脱诗律制约后所获得的自身形式的自由。提出包括散板在内的汉族旋律的基本节拍体系和节奏体系都是以“2”为基础的倍数体系，让板和眼起是词曲结合时的灵活运用，三拍子、加法性节拍和混合节拍是其补充。在探讨汉语诗律与汉族旋律的音高关系时，主要补充了平仄律诗歌和唱词对旋律的影响。

此外，本文自始至终贯穿了汉语诗律、汉族旋律与欧洲诗律、欧洲旋律的比较与对照，区别两者的异同，以探寻汉语诗律与汉族旋律的本质之所在。

汉语诗律与汉族旋律

李西安

每个民族的音乐之所以具有不同于其它民族的独特风格和形态，原因是多方面的：历史的、社会的、地理的、种族的、语言的、民俗的……其中，语言与音乐的关系尤为密切。这是因为语言和音乐是共生的，相互间的影响与渗透最为直接。因此，比较不同民族的语言和同一民族的不同方言及其与音乐形态间的相互关系，是每个民族音乐学家都十分关注的领域。

对中国来说，研究音乐与语言的关系还有其特殊的意义。这是因为：第一、属汉藏语系的汉语，具有声调变化，本身就非常富有音乐美，因而不仅在节奏、结构上，而且在音高上，对旋律有着决定性的影响；第二、中国是个诗乐传统非常悠久的国度。自《诗经》确立“诗乐一体”的形式以后，无论乐府、唐诗、宋词、元曲，乃至存见的民歌、说唱、戏曲，都延续了这一传统，达三千年之久，虽然有些体裁后来分离出去形成独立的文体或独立的器乐曲。在如此漫长的岁月里，诗歌相互交融，共同发展，音乐的原则渗透到诗的每一行，甚至每一个字；诗的节奏、声调、句式和结构，也无处不启发和制约着旋律的发展变化；第三、我国自古至今，声乐不仅是传统音乐的主体，甚至也是20世纪以来的创作音乐的主体。因此，对这一问题的研究，不仅有助于认识过去，也有利于了解现实和启示未来。

对音乐和语言的关系的研究，在中国由来已久，历代都留下了许多重要文献。今人如王光祈的《中国诗词曲之轻重律》（1933年上海中华书局）、刘尧民的《词与音乐》（1946年云南大学铅印，1982年云南人民出版社）、王力的《汉语诗律学》（1947年完稿，1958年上海教育出版社）、杨荫浏的《语言音乐学》（1963年完稿，刊《语言与音乐》，1983年人民音乐出版社）、于会泳的《民族民间音乐腔词关系研究》（1963年完稿，前半部分刊《音乐人文叙事》1997年创刊号）以及赵元任的一系列文章等，则以现代人的眼光，分别从不同的角度，对汉语诗律、词曲关系以及整个音乐和语言的关系进行了相当深入的研究，将这一学科的水平向前大大推进了一步。然而，由于这个领域的时空跨度太大，汉语和汉族音乐又有着与其它民族实在太多的不同，致使在有些重要问题上，论家们各执一说，令人扑朔迷离，莫衷一是。其中，究竟如何看待汉语的诗律，就是焦点之一。而诗律又恰恰是制约一个民族的诗歌和音乐的最基本的形式要素。因此，本文集中研究汉语诗律的性质及其与汉族旋律之间的相互关系。

一、众说纷纭的汉语诗律

就笔者所知，目前对汉语诗律有以下几种截然不同的说法：

其一，20世纪我国最早留学德国的音乐学家王光祈，参照欧洲诗律分为长短律和轻重律，提出汉语诗律为“轻重律”。他在《中国诗词曲之轻重律》一书中说：“平声之字，较之上入三种仄声之字，有下列两种特色：（甲）在‘量’的方面，平声则‘长’于仄声。……（乙）在‘质’的方面，平声则‘强’于仄声。……因此，余遂将中国平声之字，比之西洋语言之‘重音’（accent），以及希腊古代文字之‘长音’而提出：平仄二声，为造成中国诗词曲的‘轻重律’（metrik）之说”。

其二，文学理论家王力虽和王光祈一样从“平仄”出发，却得出了不同的结论，认为汉语诗律为“长短律”。他说：“平声长，所以是扬，仄声短，所以是抑。上下两句抑扬相反，

才能曲尽变化之妙。”并得出结论说：“平仄的格式就是汉语的节奏……我倾向承认它是一种长短律。”¹在《汉语诗律学》中，更参照希腊语和拉丁语的长短律，认为“汉语近体诗中的‘仄仄平平’乃是一种短长律，‘平平仄仄’乃是一种长短律。汉语诗律和西洋诗律当然不能尽同，但是它们的节奏的原则是一样的。”²

其三，音乐学家杨荫浏针锋相对地指出王光祈的“轻重律”的说法是“错误”的。认为：“轻重律的理论，在西洋文字是适合的，但以之解释我国文字，就格格不入了。”他通过对民间吟诵调等的实例分析，认为：“无论平起或仄起，与之有关的不是强弱因素而是字调因素。”进而提出：“从形成诗歌格律的基础因素看，我国的诗律……是为句逗的形式所决定的”。³杨先生这里所说的字调因素，指的是每个字的高低走向；句逗形式是指“一句中间所包含的、由几个字组成的、适于停顿的若干小的单位而言。”

其四，与以上三种均从“平仄”规律观察汉语诗律不同，语言学家罗常培、王均提出：“语言的节律就是音和音的相对关系和组合关系。”因为作者是以节律来说明歌词，所以可以把节律理解为诗律。这里所说的音和音的相对关系，是指音节的“高低轻重”（声调、重音和语调），而音和音的组合关系，则是指句子自然分成的“节落”（意群）和“小节落”（节拍群）。⁴

怎样看待以上几种说法呢？其中的“轻重律”说和“长短律”说，简单地套用了西洋诗律的结论，说明不了汉语诗律的性质，因为口语中平声和仄声的长短、强弱相差得微乎其微。如果是指歌唱时平声字便于延长或有时吟诗时平声长，仄声短，还是有道理的（参见例5），但常常不一定是这样。后两种说法里的“小单位”和“小节落”是一个意思，如果排除第四种说法里的“轻重”而只保留“高低”的话，这两种观点基本一致，比前两种更接近汉语诗律的性质。

其次，前三种观点都是从运用“平仄”规律十分严格的唐律诗、宋词、元曲中总结出来的，也仅限于解释这些诗歌。对并不遵从“平仄”规律的诗经、乐府，数量众多的民间形态的戏曲、说唱、民歌以及20世纪初产生的新诗等并不适用。

另外，所谓诗律，应该是最简单的、高度概括的、无处不在的，正象长短律之对于希腊诗和拉丁诗，轻重律之对于英语诗、德语诗、俄语诗等。这四种说法都还没有概括到这种程度。

二、汉族诗乐交融与分离的历史回顾

在论述汉语诗律之前，需要对汉语诗歌与汉族音乐相互交融、相互渗透以及相互分离的历史作一个简单的回顾。这是研究整个汉语诗律的重要前提。

历时三千年之久的汉语诗歌和汉族音乐的发展史，大体上经历了两次大的融合和两次大的分离。从诗经到乐府是第一个阶段，也是以自然的民间形态为主的阶段。这时诗乐一体，所谓“儒者诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”⁵“乐辞曰诗，诗声曰歌。”⁶虽说诗乐一体，但刘尧民认为这个阶段是“以乐从诗的时代”：“在中古以前，中国的音乐没有独

1 王力《略论语言的形式美》，《光明日报》1962年10月9日

2 王力《汉语诗律学》7页

3 杨荫浏《语言音乐学初探》，刊《语言与音乐》54页、65页，人民音乐出版社1983年，北京

4 罗常培、王均《普通语言学纲要》147页，科学出版社1957年，北京

5 《墨子·公孟篇》

6 刘勰《文心雕龙·乐府第七》

立性，那时是以诗歌为主，音乐则附属于诗歌。”⁷依据是《舜典》说：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”王灼在《碧鸡漫志》中也说：“古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之，唐舜禅代以来是也，余波至西汉未始绝。”

唐代律诗的萌发和成熟是第二阶段，这是诗由“诗乐一体”分离并自民间形态向高度文人化、艺术化和音乐化发展的阶段。对这一转化起过重要作用的是南朝梁文学家沈约（公元441—513年）。据传他最初发现汉语里有平、上、去、入四种声调。他所主张的“欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之内，轻重悉异。”⁸这种诗歌自身音乐化的理想，在唐代的律诗里达到完全成熟的地步，同时还渗透到模仿古代民歌的“古风”中，造就了唐诗的辉煌。这里要强调两点：一、唐律诗是以古代的民间诗体为基础发展出来并不断完善的；二、唐律诗虽大部分是不入乐的，但它却是汉语诗歌既脱离了音乐又达到了自身音乐化的极致的产物，不能不说是中国文化史上的一大奇迹。以“平平仄仄，仄仄平平”为基本形式的唐诗格律，本身就是一首首充满起伏跌宕、抑扬顿挫的绝妙“旋律”。正如蒋衡在《乐府释》中所赞叹的：“律诗则与管弦无涉，而天然之乐自存于中！”⁹试看下面平起七律的平仄格式和例诗（刘长卿〈使次安陆寄友人〉）：

平平仄仄仄平平，仄仄平平仄仄平。
新年草色远萋萋，久客将归失路蹊。

仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平。
暮雨不知湓口处，春风只到穆陵西。

平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平。
城狐尽日空花落，三户无人白鸟啼。

仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平。
君在江南相忆否？门前五柳几枝低。

（诗中仅“不”“三”“君”三字不合典型的平仄，但属可以“不论”之列。）

由五、七言整齐句式为主的唐诗演化为长短句为主的宋词是第三阶段，也是“以诗从乐”和诗歌与音乐再次融为一体的阶段。这次诗乐的融合与诗经、乐府时期的初始阶段的“诗乐一体”不同：一、由于音乐自身的发展和乐曲的不断完善和丰富，使“以乐从诗”渐渐转化为“以诗从乐”；二、因为用“以诗从乐”的方式适应乐曲的句式变化，于是词的句式也逐渐变化为参差不齐的长短句，每种词牌也必有固定的字数；三、继承了唐律诗的艺术成就，词的格律也采用律化的平仄，但因为要“入乐”，所以对平仄的要求比诗更严格。总之，与古代的“诗乐一体”不同，词是诗歌与音乐在一个更高层次上的完美结合。于是，即或后来有些词已经脱离音乐而独立存在，它本身也是高度音乐化的，且具有与五、七言诗迥然不同的另一番情趣。宋词之后的元曲，是词的进一步发展。曲与词在形式上的不同，除整曲的字数不定外，对平仄的要求比诗词更严，仄声还要严格地区分上、去。

7 刘尧民《词与音乐》191—192页

8 《宋书 谢灵运传》转引自《中国美学史资料选编》192页，中华书局1980年，北京

9 转引自刘尧民《词与音乐》41页

第四个阶段，20世纪初伴随着“五四”新文化运动产生的新诗，是又一次诗歌与音乐的分离。但这次的诗乐分离和唐诗自身的高度音乐化不同，除了少数专为“入乐”而写的“歌词”外，绝大部分新诗都成为纯文学，只供阅读或朗诵。新诗主要有自由诗、欧化诗和新格律诗等。自由诗是彻底打破旧体诗的格律，求得解放；欧化诗是仿照欧洲的格律创作的诗；新格律诗则尝试在新诗中引进旧体诗的格律。¹⁰欧化诗和新格律诗似乎都没有形成很大的影响，自由诗一直是新诗的主流。对于自由诗，王力说：“既然自由，就不讲究格律”，“我们对于自由诗没有许多话可说。”¹¹也就是说自由诗还没有形成共同规律。其实，新诗虽大部分不再入乐，但不等于完全抛开了音乐性。它的价值恰恰不在律化而在自由，不仅给自己也给音乐（如果一旦被谱曲的话）带来了新的更自由的表现空间。也许，它从未停止过寻找，然而，属于自己的形式，一种像唐诗、宋词或是象欧洲的格律诗那样的为大家所公认的形式，似乎至今还没有找到。

此外，还有两点至关重要：一、除受欧洲诗歌的影响而产生的新诗外，诗经、乐府本是民间的，律化的诗、词、曲也都是在民间诗歌的基础上经文人不断加工，不断升华的产物；反过来，律化的诗也渗透到某些民间乐种的唱词中。二、民间诗歌虽先后滋润了与之并行的律化的诗、词、曲的诞生，然而，“诗乐一体”的民间形态仍独自存在，像条大河一样，自诗经、乐府绵延三千年之久，从未中断，并造就了民歌、说唱、戏曲的浩瀚。

三、汉语诗律之我见

经过上面的简单回顾，可以看出中国汉语的诗歌共有三大类别：民间诗、律化诗和新诗。这三种以汉语为载体的诗歌，相互之间有着相当紧密或较为松散的联系，它们和音乐之间同样也有着相当紧密或较为松散的联系。如果说，所谓诗律是概括诗歌形式中普遍存在的具有音乐美的最简单、最基本的要素，是究其实质，而是不穷其变化的话，那么能够概括整个汉语诗歌的诗律是什么呢？除了所有汉语诗歌共同的诗律之外，还有何种诗律呢？

受上述各位前辈及德国民族音乐学家库尔特·萨克斯（Curt Sachs）的启发，通过对汉语诗歌与汉族音乐关系的实例分析，我认为：各种汉语诗歌共同存在的诗律是“数字律”，而在“数字律”的基础上律化了的诗律应称为“平仄律”。¹²

1、数字律

库尔特·萨克斯在《节奏与速度》¹³一书中，从研究音乐和语言的关系出发，将世界上的节奏分为音步性、轻重性和数字性三大类。音步性节奏，源于语言音节不同长短的规律性交替；轻重性节奏，源于语言重音与非重音的各种规律性交替；数字性节奏，萨克斯认为是

10 如贺敬之的《桂林山水歌》（《解放集》25页）

云中的神啊，雾中的仙，
神姿仙态桂林的山！
情一样深啊，梦一样美，
如情似梦漓江的水！

11 同注2，883页

12 这一看法最早写入《汉族音乐和语言的关系》的前言里，并作为论文提交1982年全国民族音乐学第二次年会，未在刊物上发表。

13 Curt Sachs: Rhythm and Tempo, A Study in Music History, New York, W. W. Norton, 1953. 以下引文据1978年姚锦新教授口译笔记。

“一拍一拍的，没有音步性的长短音的结合，也没有重音循环，但有数字，有模糊的重心。”并认为包括中国在内的远东的音乐属于数字性节奏。

汉语的诗律之所以是数字性的，其最基本的前提是汉语与任何多音节辩义的语言不同，是单音节辩义的，即一个字一个音节，可以用数字来计数，字数即音数。因此，由汉字构成的汉语诗律在节奏、音高上具有与轻重律、长双音词本身就是双音节的，两个单音词组合在一起构成的简单词组，可以表达相对完整的词意。从历史发展的角度来看，见于文字记载的远古诗歌中“二言”（双音节）是很重要的句式，也有通篇用二言写成的；¹⁴诗经以“四言”（两个双音节）为主；¹⁵后来的“五、七言”诗是以双音节为基础的奇数化，长短句是以双音节为基础的长短化，其中，单音节的词逗和以单音节作为句子的结束音节时，犹如音乐中句尾的长音或一个短音加休止符一样，其词拍节奏仍是“2”。短律不同的特点：

- (1) 构成诗歌有规律的节奏脉动的词拍，其基本结构形式是“2”。从表达词意的角度来看，汉语以单音词和双音词为主，古代以单音词为主，现代双音词增多，三音词和三音以上的词较少。从心理感受的角度看，以“2”为基本结构单位的均匀的脉动循环，开始的一拍形成与轻重律诗歌真正的重音不同的心理重音，并具有要求不断持续循环的心理惯性，因而，当奇数句的后两个词顿的词意，不是2+1而是1+2时，词拍保持不变，仍是“2、2”。三音词与三音词拍在汉语是特例，下文再讨论。
- (2) 构成诗歌句式的结构形式，同样以句式构成字数的不同为相互区分的主要特点，并历来以数字标示。古往今来的汉语诗歌不外两大类：整齐句式和长短句式，当然有时还有两者的综合。整齐句式主要有四言、五言、七言和十言；长短句式则是每个词牌、曲牌或歌曲基本上互不相同，句式参差不齐，但错落有致、自成规律的多种组合方式。即便是自由体的新诗，每首诗的句式未形成某种固定的模式，是一次性的，也可列入整齐句式或广义的长短句式。
- (3) 汉语区别于其它语系的一个重要特点是每一个字具有不同的声调变化，并因声调不同而具有不同的意义，而没有明显的具有辩义作用或组织多音节单词作用的轻重变化以及长短变化。语言声调是造成诗歌音高抑扬变化并影响旋律音高走向的重要因素。在包括诗经、楚辞、乐府以及存见的民歌、大部分说唱、戏曲和白话诗等非律化的汉语诗歌中，声调处于朴素的自然形态。
- (4) 为了达到声韵的和谐与优美，通常在双句的句尾押韵。除部分存见戏曲、说唱依民间

14 如《易经 中孚》六三〈得敌〉：

得敌，
或鼓，或罢，
或泣，或歌。

15 如邶风〈柏舟〉中的一段：

汎汎柏舟，
亦汎其流，
耿耿不寐，
如有隐忧，
微我无酒，
以遨以游。

曲韵“十三辙”¹⁶押韵外，均按口语押韵。此外，有数量不多的白话诗是不押韵的。

简言之，数字律是以“2”为词拍的、有自然声调抑扬的、具有可以用数字标示的整齐句式或长短句式的、有韵（为主）或无韵（例外）的诗律。

2、平仄律

前面讲过，律化的诗、词、曲是在民间诗歌（即数字律诗歌）的基础上经文人不断加工，不断升华的产物，那么，在形式上加工和升华了些什么呢？律化的诗、词、曲，词拍同样是“2”，句式同样是以数字为标示的整齐句式或长短句式，最重要的不同的是声调的抑扬由原始的自然形态发展成人为的艺术化形态。构成律诗的最基本的规律是平声（声调平）与仄声（含上、去、入三声，声调不平）的成双循环与对应，即“平平仄仄”与“仄仄平平”，及其变化形式，并以这种声调的抑扬变化强化了词拍一一“2”的脉动规律。此外，唐诗和唐以后的诗是依照韵书押韵的，词、曲则是按规范了的口语押韵的。

如上所述，在数字律的基础上律化的诗、词、曲，它的诗律与数字律的主要区别是对平、仄的运用更加考究，而不是词拍、句式的不同，更不是轻重和长短的不同，因此概括为“轻重律”或是“长短律”都是不恰当的。中国自古以来就以“平仄”论诗，只有“平仄”两字最能概括平仄两大类声调的抑扬变化和平仄成双循环与对应的实质，因此，我主张不如直称“平仄律”最贴切，又符合历史的习惯。

四、汉语诗律与汉族旋律的节拍、节奏

汉语诗律与汉族音乐的关系集中体现在旋律上，具体说，是体现在旋律的节拍、节奏、音高走向和结构上。

1、节拍

(1) 基本节拍——以“2”为基础的倍数节拍体系

诗律的词拍是影响音乐节拍的重要因素，虽然音乐的节拍要比诗歌的词拍更丰富多样。由于诗歌与音乐在长期发展过程中相互交融与制约，以及音乐自身规律的要求，使汉族音乐形成了与以“2”为词拍的诗律相对应的、以“2”为基础的倍数节拍体系，并以此作为基本节拍系统：

$$(16/4) \leftarrow 8/4 \leftarrow 4/4 \leftarrow \boxed{2/4} \rightarrow 1/4$$

2/4，一眼板，是运用最广的基本节拍；4/4，三眼板，是2/4的成倍扩展，是运用范围仅次于2/4的基本节拍；8/4，七眼板，昆曲中称赠板，是4/4的再次成倍扩展，只用于发展较高的戏曲和器乐曲（如西安鼓乐、昆曲、江南丝竹等）；16/4，倍赠板，使用极少；1/4，无眼板，是一眼板的成倍压缩，使用相当广泛。

这种以“2”为基础的倍数节拍体系和与轻重律诗歌相关的音乐的节拍系统中以“2”为基础的倍数节拍体系不同，它没有明显的轻重对比，主要是平衡、对称的律动循环。在具体的词曲结合时，歌词字位的节奏是丰富多变的，既可以和诗的自然节拍完全一致，一字一拍或按同样比例扩大与紧缩，也可以前紧后松或前松后紧，还可以采用其它更自由的方式变化。

以“2”为基础的倍数节拍体系的例子俯拾皆是，这里不再列举。

16 “十三辙”源于元代周德清的《中原音韵》，最早见于张洵如编著、魏建功参校的《北平音系十三辙》（中国大辞典编纂处、国语推广委员会出版发行，1937年）

(2) 散板

散板是汉族音乐中一种高度发展并被广泛运用的板式。就其结构形态来说，散板属自由的非均分的节拍形式。但由于散板旋律与非散板旋律词的结构相同，旋法属同一体系，旋律有时也有渊源关系，因此，散板旋律常常在字位节奏和音高的起伏律动上，与以“2”为基础的倍数节拍体系有密切的内在联系。非均分的散板与以“2”为基础均分的节拍体系相互对比，相互补充，构成汉族音乐节拍的主体。

例1的两段音乐，实际演唱的节奏都比现有的记谱自由的多。例1a词牌音乐〈念奴娇〉前两句的句式是“四九四九”，旋律节拍的基本框架是二拍子，每第四字或第九字延长，形成自由的三拍或四拍。例1b京剧〔西皮摇板〕，句式为“三三四”，前两逗的“三”在旋律上没有处理成三拍子，包括长拖腔在内，基本节拍仍是二拍子。

例1

a. 词牌音乐〈念奴娇〉 [宋] 苏轼词
《九宫大成南北词宫谱》
杨荫浏译谱

大 江 东 去， 浪 淘 尽 千 古 风 流 人 物。
故 垒 西 边， 人 道 是 三 国 周 郎 赤 壁。

b. 京剧〈群英会〉 谭鑫培 演唱

十 万 箭 焉 能 够 一 夜
造 就， 为 朋 友 只 落 得
顺 水 推 舟。

(3) 三拍子、加法性节拍和混合节拍

以“2”为基础的倍数体系之外的节拍，三拍子、加法性节拍和混合节拍等在汉族音乐中运用较少。

欧洲音乐的节拍体系与它的诗律体系一致，其主体是以“2”为基础和以“3”为基础（如3/4、3/8、6/8、9/8、12/8等）的两大倍数体系。而中国汉族的音乐受汉语诗律的制约，节拍主体则是单一的以“2”为基础的倍数体系。仅在三音词非常发达的方言区（如山西等），存在典型的三拍子民歌。

例2

山西民歌〈苦相思〉 刘改鱼 演唱

山 药 蛋 开 花 儿 结 单 疙 瘩，
亲 那 亲 是 那 亲 的 哥 心 接 肝 进 瓣。
疙 瘩 把 亲 那 是 亲 的 哥 心 接 肝 进 瓣。

上例歌词中的“山药蛋”、“疙瘩亲”、“双扇扇”、“单扇扇”和广为流传的山西民歌《苦相思》中的“门达达”、“不来来”等三音词都对三拍子的形成起重要的作用。

不是由三音词构成的三拍子，多半是由三字顿或四字顿变化而成。如湖南民歌《苦九娘》¹⁷和广东民歌《落水天》¹⁸由于特定表情的需要，前者将每一句的第四字延长和句尾加一拍休止符，后者将每个乐逗的尾音延长，构成了规律的三拍子。

加法性节拍，指每小节的拍数不能用2或3除尽，只能由两个或两个以上的数字相加而构成的节拍类型。汉族音乐中以一种数字贯穿始终的加法性节拍很少见。如江西民歌《宜黄山歌》¹⁹是由每四拍之后加一拍休止符构成的5/8拍，其内部结构为2+3。

较多见的是各种混合节拍。如河北民歌《小白菜》，²⁰基本乐段是5/4拍，最后两小节的补充是4/4拍。5/4拍的内部结构是2+3，而不是3+2。原因是为了更好地表达凄楚、悲凉的情绪，将每句的最后一字的节奏延长并作下行倚音化处理所造成的。相反，如果按3+2理解，音乐便索然无味。

同样的例子还可参见四川民歌《苦麻叶儿苦茵茵》，²¹节拍是3/4、4/4。上句第二、三小节的三拍子是出于旋律对歌词特意重音“苦茵茵”的强调，第一小节是为了准备富有表情的大六度跳进而延伸成三拍子，从而取得与后两小节相同的节拍韵律，下句是典型的四拍子。又如广东中山县五句古腔高堂歌《钓鱼仔》，则是因为在“三七七七”句式的基础上自由增字和加衬，使歌词相当口语化，旋律也具有明显的朗诵性，造成丰富多变的混合节拍：2/4、3/4、5/8、3/8。

(4) 词拍与节拍的错位——让板与眼起

汉族旋律中，词拍与节拍的结合关系有两种不同的类型。词拍首拍与节拍首拍一致者，称板起，运用最多；词拍首拍让开节拍首拍或在眼上起始的称让板或眼起，运用也比较广泛，且别具特色。这里重点讨论的是让板与眼起。

由于汉族旋律节拍的形成，主要源于歌词词拍在时间上的等量循环，而不像欧洲音乐那样源于词拍的轻重交替或长短律诗歌那样源于词拍的非等量并置，因而，词拍的首字可起于板，也可以让开板起或从不同的眼起。进而要说明的是，汉族旋律中的让板和眼起与欧洲音乐里的“弱起”不同，欧洲音乐里的弱起，是基于诗律中的抑扬格（轻/重轻/重，或轻/重轻轻/重），词拍与节拍两者的轻重完全一致，而汉语诗律和汉族旋律中的重音并不明显，因此，让板与眼起的运用十分自由。

民歌中使用让板的例子，可参见东北民歌《生产忙》。²²

让板与眼起在戏曲、说唱特别是板腔体或具有板腔因素的戏曲、说唱中运用十分广泛。原因是：(i) 适应戏曲音乐、说唱音乐叙事性和戏剧性的要求，词拍与节拍错位，可使节奏强化，增强了旋律的动力和流动性；(ii) 让板与正板交互运用可使字位节奏丰富多样，特别是在同一旋律作多次变化重复构成较大的结构规模时，可避免由于词拍和节拍常长时间同步谐振而产生的单调感和疲劳感；(iii) 让板和眼起在有击节乐器的乐种中尤为发达，这是因为有击节乐器作为节拍的支点，才能明显地造成让板和眼起，同时，击节乐器通常是尖锐而响

17 《中国民歌》165页，人民音乐出版社1959年，北京

18 同上，154页

19 同上，105页

20 同上，173页

21 同上，164页

22 同上，112页

亮的噪声（尤其是梆子），错开板唱让开击节乐器，可以更容易听清唱词。下例中河南梆子慢二八板和河北梆子二六板的唱腔，都是眼起的典型用法。

例 3

a. 豫剧《花木兰》 常香玉 演唱
王豫生 记谱

刘大哥再莫要这
样盘算，你怎知村庄内
家家团圆。

b. 河北梆子《蝴蝶杯》 李桂云 演唱
董维松 记谱

家住在湖北省江夏地面，我
的父名胡彦我名风莲；

板腔体戏曲音乐和具有板腔因素的说唱音乐中常用的句式之一是“三三四”的十字句句式。上面的例 3a，因为多用眼起，使“四”的尾字很自然地落在板上，这是一种常用的手法。此外，具有板腔因素的说唱音乐中常用眼起的例子，可参见例 6 京韵大鼓《八爱》和《长板坡》。

综上所述，因为主要受以“2”为词拍的诗律的影响（当然，还有哲学、美学以及相关的姊妹艺术舞蹈等因素的影响），以“2”为基础的倍数节拍体系和与之关系密切的散板，成为汉族旋律主要的节拍类型。由于表情的需要，增字加衬，或特殊的方言结构等产生的其它节拍类型，是其变化和补充。由于让板和眼起所造成的局部性的词拍与节拍明显错位，使词曲结合中的字位和旋律节奏产生丰富的变化。

2、节奏

节奏是与节拍密切相关的。汉族旋律的节奏与节拍一样，也是以“2”为基础的倍数体系。它的谱系树和任何一本西方乐理所列的二分的音符时值的谱系树一样：一个全音符二分为两个二分音符，一个二分音符二分为两个四分音符，等等。

该系统中不同时值的节奏，可以根据唱词和音乐表现的需求，用各种方法：相同时值的持续、前长后短、前短后长、附点、切分……进行不同的组合。下面的一段京剧反二黄慢板，是节奏组合方式相当复杂的例子。

例 4

京剧《宇宙锋》

我 这 里
假 意 儿

这里要强调的是，尽管汉族音乐的节奏体系与欧洲音乐二分的时值体系非常相似，但仍存在着很大的不同：汉族音乐的节奏是单一的二分时值体系，而欧洲音乐的节奏则常有二分节奏和三分节奏的顺时或共时的结合。这与欧洲诗律本身有二拍和三拍两大系统共存的现象是一致的。因为二拍与三拍两大系统共存，不仅是并行的，而且是相互渗透的。即在二拍子里渗入三拍子的成分，变成三连音；在三拍子里渗入二拍子的成分，变为二连音或四连音等。据笔者的观察，在汉族音乐中，极少发现真正的三连音。我曾对个别被记作短时值三连音的谱子反复核对（包括将录音机的速度放慢一倍），最终确定谱中所记的“三连音”不是前长后短，就是前短后长。偶尔也有例外。如管平湖据《梅庵琴谱》演奏、王迪记谱的古琴曲《关山月》，²³在第4、13、16、17、20、22、27小节用古琴特有的“轮”（中指、名指、食指次第弹出）奏出的总时值为八分音符的三连音。

五、汉语诗律与汉族旋律的音高走向

如前所述，汉语诗律与轻重律的一个重要的不同，是它的每一个字都有特定的高低走向，只不过数字律中的高低走向是自然的、随机的，而平仄律中的高低走向必须遵循严格的对应规律。因此，两种不同的汉语诗律对旋律也有不同的制约。

关于数字律诗歌对旋律音高走向的制约和对增强旋律表现力的积极作用，笔者在《汉语声调与汉族旋律》²⁴一文中，已从北京话乐种词曲音高关系、方言乐种词曲音高关系举例、艺术综合语乐种词曲音高关系举例、民歌中处理字调的特殊性和“五四”以来专业音乐中处理声调关系的不同派别等几个不同的侧面，作了较为详尽的分析。这里不再赘述。本文要补充的是平仄律诗歌对旋律的影响。

下面的例子是语言学家王力吟诵的吟诗调，与其它人吟的相比，这首曲调对平仄处理较为夸张。全曲的音域只有五度，平声字在较高音区，节奏悠长，而仄声字在较低音区，且节奏短促。个别平仄可以不论的字依原来应有的平仄吟唱。每句中字的“平平仄仄”与旋律中的“长长短短”、“高高低低”均成双循环，1、2句之间，3、4句之间，1、3句之间、2、4句之间则遥相对应，恰如沈约所谓“一简之内，音韵尽殊；两句之内，轻重悉异。”

例 5

[宋]朱熹诗
王力吟唱
孙玄龄记谱

广西吟诗调《观书有感》

半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊。
仄仄平平仄仄平，平平平平仄仄平。

问渠那得清如许？为有源头活水来。
仄平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平。

京韵大鼓的“诗篇”有些是按平仄律写的，继承了唐律诗的传统。例6a是七言平起；例6b是七言仄起。从a、b的比较中可以看出，两者虽都用了同一曲调模式，但由于平起与仄起的不同，带来旋律走向的不同。这虽未改变曲调的基本模式和性格，但可以更科学地解释为什么同一曲调竟在局部旋律进行上如此不同，甚至完全相反。

²³ 《古琴曲集》第一集 271 页，人民音乐出版社 1962 年，北京

²⁴ 《中国音乐》1982 年 4 期 6 页

例 6

a 京韵大鼓《八爱》 白风麟 演唱

花 明 柳 媚
平 平 仄 仄

b. 京韵大鼓《长板坡》 刘宝全 演唱

古 道 荒 山
仄 仄 平 平

爱 春 光 月 明
仄 平 平 仄 仄

苦 相 争 黎 民
仄 平 平 平 平

风 清 爱 秋 凉
平 平 仄 平 平

涂 炭 血 飞 红
平 仄 仄 平 平

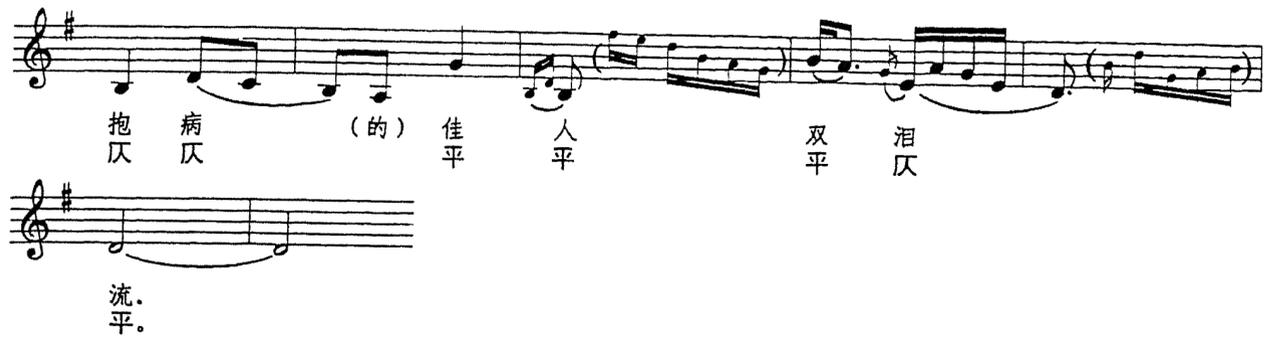
弹词“开篇”，也称唐诗开篇，说明它与唐诗有着渊源关系。有些流派的弹词开篇，旋律中非常讲究“二五”句式 and “四三”句式。上句是“四三”，下句必用“二五”，两句间形成鲜明的句式结构的对比，反之亦然。从表面看，是对旋律句式结构处理的非常巧妙，深层原因则在于唱词是按平仄律写的。“二五”句式的唱词必为平起，第二字是平声，因此可延长，并造成短暂的结束；“四三”句式的唱词必为仄起，第二字是仄声，不便停，第四字才是平声，能够延长。同时这种上下句间“二五”与“四三”或“四三”与“二五”的对比，也完全符合律诗两句间的平仄对应关系。下例是一段“二五”、“四三”的上下句，括弧里的字是加衬。

例 7

弹词开篇《黛玉焚稿》 徐丽仙 演唱
张鸿铨 记谱

潇 湘 馆 里 无
平 平 仄 仄 平

声 息 (有 一 位)
平 平 (平 仄 平)



此外，诗律还体现在诗的结构上，诗词结构与旋律结构同样有着密切的关系，而且这种关系是双向影响的，特别是旋律对词（不论是诗词的“词”还是民间曲牌体音乐的唱词）的制约是第一位的。因篇幅所限，只好另文讨论了。

本文所论涉及方面太广，很多是笔者不熟悉的领域，错误在所难免。还望各位多加指正。

说唱音乐的旋律思维特性

——兼及说唱音乐旋律的自我突破

论文摘要

一 说唱音乐的思维特性

在对说唱音乐与一般音乐的旋律形态进行比较时，旋律思维方式乃是根本性问题之一。说唱音乐来自民歌，但由于同语言的特殊关系，形成独特的思维方式。它同一般音乐（包括民歌）的旋律思维呈现出两种不同的指向。

一般音乐的旋律思维是基本乐思沿一定逻辑的自然演绎，旋律的各种发展手法（模进、扩展、压缩、剪裁、倒影等），都使前面的乐思得到连续发展，体现出旋律思维的“纵向”性。

说唱音乐的旋律思维体现为“横向编织”式。形成这种思维方式的根本原因，在于说唱音乐是程式性的音乐。

说唱音乐的旋律发展手法是“特征音调贯穿”法，每个曲种都有表明该曲种个性的特征音调。它们贯穿整体旋律，使旋律的变化保持在曲种的框架中。如果把这些特征音调看成是若干支点的话，那么新增加的旋律实际上是这些支点之间的过渡。

说唱音乐的旋律思维是框架中的思维，是在不变中创造相对的变。成因是由于音乐与文词的特殊关系：文词作为内容，而音乐作为“载体”。常变的是内容，载体只是因内容的需要而作相对的变化。

音乐以“载体”为主要功能，是中国音乐（声乐曲）的一个传统。

二 从旋律思维的角度看说唱音乐旋律的自我突破

为使说唱艺术适应时代，艺人们在音乐方面进行了改革。归纳目前情况，有两种路数：

一种可称为“外增”式，是将其他曲种或戏曲、歌曲的曲调摄入本曲种。实质是两种或几种不同音乐的勾连拼接，而曲种本身并无突破。这种情况较普遍。

另一种可称为“内变”式，是从曲种音乐内部产生新的旋律，对原有的旋律框架进行一定程度的突破。这种情况目前较少。

“内变”式改革的根本在于思维模式的改变。在说唱音乐旋律传统思维方式的基础上，适当增用一般音乐的纵向思维方式，进行一定程度的旋律引申发展，是曲种音乐旋律自我突破的一个途径。

中国北方曲艺学校 孙丽云

說唱音樂的旋律思維特性

——兼及说唱音乐旋律的自我突破

孫麗雲

一 说唱音乐的旋律思维特性

说唱音乐无论从历史之久远及民间影响之广泛方面，还是从曲种音乐形态之丰富多样方面，都是不容忽视的一个音乐门类。而在对其音乐形态进行深入研究时，旋律思维的方式问题乃是根本性问题之一。

在以往有关旋律发展的研究中，多以“旋律发展手法（方法）”为内容。然而，当对说唱音乐这样的程式性音乐进行研究，特别是将这种研究扩展到同一般音乐相比较时，就会发现单纯从“旋律手法”这一角度，不足以揭示说唱音乐同一般音乐间最为根本性的区别。为此，“旋律思维”应作为一个更为深刻的概念被提出来。

“手法”和“思维”在旋律发展这一特定领域内，是两个相近的概念，都作用于旋律的发展。但前者同时带有“经验”和“理念”的性质，是经归纳而条理化了的思维结果，是被证实有可行性的技巧，它偏于具体表达，较多地带有技术性的色彩；而旋律思维则是在音乐世界中的想象构思，是对旋律发展的大势、个性的总体意图，较为抽象、概括和模糊，比起“手法”的具体、规定性更具广义的涵盖。对于实际创作来说，一般所说“手法”是有意识所为，但我们不能否认，相当多的优秀作品旋律来自旋律思维的自然“流淌”，这时“手法”只是下意识状态，而同这种创作状态直接相关的，应是“旋律思维”这个概念。从狭义上说，旋律手法通常只能反映旋律思维的一部分，是可以被具体化实现的旋律思维。我们对音乐作品进行分析时，总是通过对“手法”的分析而窥见旋律发展的脉络，而我们也应该透过“手法”，看到背后的“思维”空间，以便能够运用更贴切乃至准确的概念，去解释说唱音乐和一般音乐的异同现象，揭示出说唱音乐形态特征的成因。

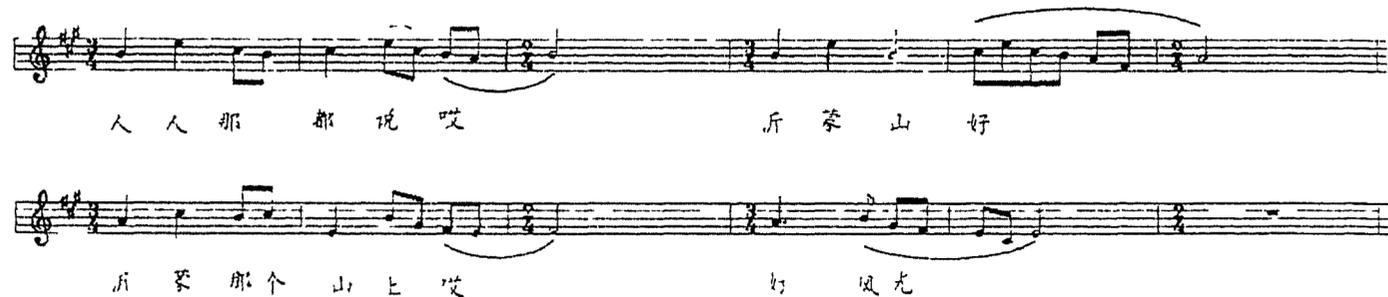
音乐领域大体分为四个部分：歌曲（包括民歌）、器乐曲、戏曲、说唱音乐。从旋律研究的角度而论，首先要以程式性和非程式性来作为首次归纳。后者的旋律发展是自由的，而前者的旋律发展囿于某种已有的框架内。那么，歌曲、器乐曲当属后一类，戏曲和说唱音乐当属前一类。

说唱音乐是历史上一定时期的产物，是一种特殊的音乐形态，它是从以民歌为主的民

间音乐聚合、凝固而形成的（曲种音乐的形成过程不在本文讨论之列。这一论点参见拙文〈汉民族曲艺音乐的旋律形态〉）。可以推测，它在同民歌剥离的初期，旋律形态及其形成方式都近似于民歌，而它脱离民歌的时间越久远，其旋律形态及形成方式同民歌间的距离就越大。歌曲及器乐曲（以下简称一般音乐）的创作过程，是一个从无到有的过程；而说唱音乐（指狭义的说唱音乐——已经存在的曲种而言），就其形态来讲既是“成品”又是“半成品”。谓之“成品”，是因为曲种音乐已相对固定；谓之“半成品”，是由于与常变的文学内容相适应，而需进行相应的旋律变化或重新“编织”，它的“另一半”的创作是基于已有的“一半”的基础之上。因此，作为一个独特的音乐种类，说唱音乐在形成的历史过程中，也逐渐形成了有别于其他音乐种类的旋律思维方式。

为了阐明本文论点，以下将对非程式性与程式性这两类不同的音乐加以分析和比较说明。

一般音乐的旋律思维是体现着向纵深方向发展的一种思维，是基本乐思沿一定逻辑的自然演绎。通常情况下，全曲发展的最初依据即乐曲的始端。并且，旋律进展过程中的新因素又可能成为继续发展的新依据。例如山东民歌《沂蒙山好地方》：



全曲由起、承、转、合关系的四个乐句组成，起始的前四拍是原始乐思，分解为三个动机因素。让我们来看这些动机及其发展演变：（一）2 5 上四度跳进，表现出该曲的粗犷风格。这一动机在第四小节再现了一次，在第七、八小节进行了变化，进一步扩展为六度和五度下、上大跳。（二）5 3 2 下行五声性调式音阶级进，这一动机经过扩展成为第二小节的 5 3 2 1，继而又连续扩展和部分移位，成为第五小节的 5 3 2 1 6 和第八小节的 2 7 6 5 和第十、十一小节的 2 7 6 5 3。（三）3 2 3 环绕型，依次移位成为第二、三小节间的 2 1 2，第五、六小节间的 1 6 1，第八、九小节间的 6 5 6 和第十、十一小节的 5 3 5。

从整个乐曲旋律的发展过程中我们可以看到，乐曲的发展是原始动机的连续推演的思维过程，体现出从原始乐思出发向纵深连续发展的特征。

中国音乐旋律发展中常用的承递手法，更能够典型地表现出来旋律思维的这种连续、纵深发展特性，例如刘天华的二胡曲《良宵》（谱例及谱面标记选自李贞华《音乐分析与创作导论》P388）：



从谱例中可以看到，前句的尾部旋律成为后句旋律发展的起点，在此基础上推演出新的旋律，而这一新旋律立刻又成为下句旋律思维的起点（前例《沂蒙山好风光》中乐句间首尾的衔接，也体现了承递关系）。整个乐曲的旋律是基于若干起点上的翻新再翻新的过程，而后一个起点是前一个起点发展产生的结果，这个过程类似几何级数的增长过程。

除此之外，中国音乐中常见的起、承、转、合关系的乐段，从旋律中各个乐句的位置与作用的承接性来讲，就是一个逻辑的演绎发展过程。起、承、转典型地代表了思维的演绎，合是综合、总结，虽不是单线索的演绎，然而却是前三部分运动的必然结果，是使这一旋律思维完整结束所必要的。

旋律的纵深化思维特性不独表现在中国音乐的歌曲、器乐曲中，对于包括外国音乐在内的一般旋律创作都具有普遍的意义。某种角度上讲，外国音乐表现得更为明显（中国民间乐曲由于在历史上与说唱、戏曲音乐的密切关系，有的旋律手法一定程度上受程式化影响，故对此特性有所削弱）。

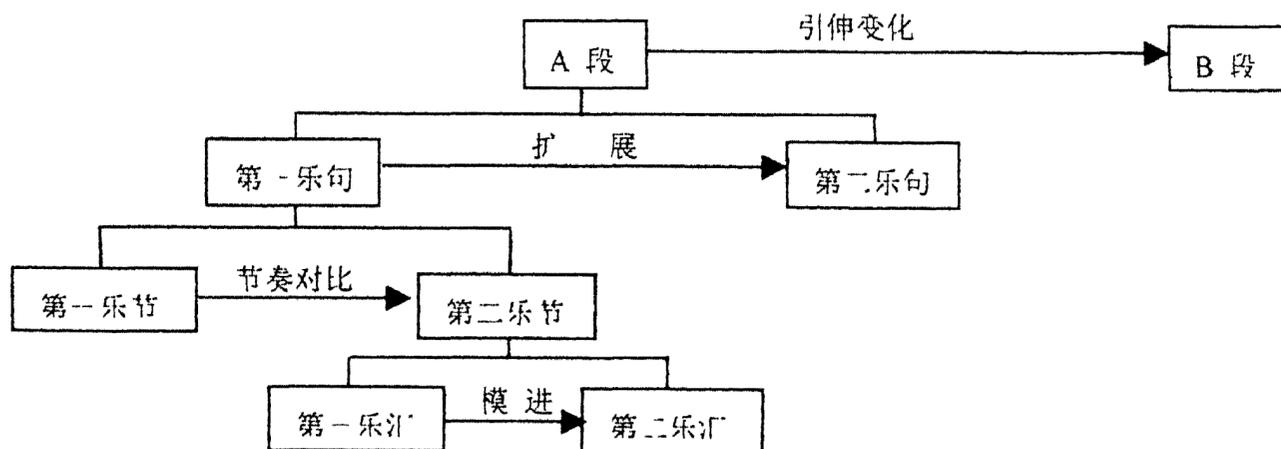
浏览西方音乐家的作品，便会十分清晰地体察出旋律思维的纵向特征。例如柴可夫斯基《六月——船歌》：



这是一个再现三段体乐段。A段由不等长平行两句体组成。第一句前半部分是一个连贯的乐节，旋律线表现为级进加环绕型，这是全曲的基本乐思（即动机）。后半部分是前半部分节奏的对比，成两个短促的乐汇，旋律线形由前面的环绕型扩大内部音程产生。第二句由第一句变化后半部而产生，改变环绕性乐汇音程内部的宽窄关系，并增加了收束性结尾。B段是A段的进一步引申发展，保持了A段的节奏型，但级进型旋律不仅加长而且提高了音区；其后短促的乐汇由环绕型改变成斜向型，并且由模进、倒影再模进，又一次体现出思维的引申与连续。

由于篇幅所限，文中所举例证只能展示一部分旋律发展手法。从根本上说，一般音乐使用的各种旋律发展手法，包括：模进、扩展、压缩、剪裁、倒影、倒行、引申等等，甚至对比，都是对前面乐思的演绎，使旋律在一定的逻辑下发生新的变化，体现了旋律思维的连续展开，这正具备了纵深发展的特质。

还应当指出的是，由于音乐是在时间里展现的艺术这一特殊性，所以尽管旋律的展示须通过每个音符的逐一出现，然而音乐表达的最小单位却不是单个的音符，而是能够表现一定特征（旋律线型或节奏型）的音符组，它的意义进一步扩大，即构成乐汇或乐节，乃至能够表达一段相对完整的乐思的乐段，在此基础上发展成各种曲式。处在创作中的音乐记忆，也是以大大小小的乐思为单位的。那么我们所说的旋律的发展演绎的纵向性，则广义地包括由乐汇至乐汇、乐节至乐节以及由乐段至乐段的推演这样几重纵向的重叠。例如《船歌》A段至B段的乐思发展图示：



乐思的演绎程度依不同的曲式部位有所差别，呈示性陈述与展开性陈述虽然都可能采用上述手法，但展开性陈述所体现出的纵深化的旋律思维特征更为突出。关于这一点，我们可以在很多奏鸣曲式作品的展开部中找到佐证。例如贝多芬《第十五奏鸣曲》第一乐章展开部（谱例及谱面标记自李贞华《音乐分析与创作导论》P401）：



奏鸣曲式的展开部是音乐思维纵深化的典型代表。它的功能就是通过各种手段使主题得到充分的展开，也即是旋律的展开。这种展开是连续性的，具有“进一步再进一步”的性质。从理论上讲，它有无限发展的可能性，即旋律的思维连续不断地进展下去。随着时间的延续，旋律形态同主题原形越来越远。正因如此，展开部之后才需要有再现部，把快要从记忆中消失的原始音乐主题找回来，使音乐重新回到原先的出发点。从这个意义上说，曲式的“再现”实质上是对于旋律无限纵深发展的限制。反过来说，“再现部”的存在就已经意味着展开部旋律具有无限发展的可能性。

旋律思维的纵深化发展特征，在歌曲和器乐曲之间也有程度上的差别。除音域限制外，歌曲的旋律总要同文词相处在一定的关系中，受到词汇的顿挫、表情等因素的影响；在中国歌曲中，更有字调因素或多或少影响着旋律的思维，因此歌曲旋律创作不能是纯音乐思维，音乐的自由度不及器乐曲。在表现旋律思维的纵深化特征上，器乐曲更具代表性。

说唱音乐的旋律思维不同于歌曲、器乐曲，它体现为“横向编织”式。形成这种思维方式的根本原因在于音乐的程式性，所进行的“创作”被囿于已有的框架内。

说唱音乐因其程式性才保持了曲种间的差别。据统计，我国已有说唱曲种 300 多个。每个曲种都有各自的旋律特色。对于不同的曲种来说，语言音调（主要指汉民族曲种）虽对旋律有着极大的影响，但仍须说，曲种自身的旋律规律才是形成该曲种风貌的直接原因。

这个结论很容易证明，只要看一看在同一方言区，却有许许多多旋律风格截然不同的曲种（比如北京地区就有京韵大鼓、梅花大鼓、北京琴书、单弦、子弟书等等）就可明了。“程式性”的产生，是由于说唱音乐的主要功能是讲唱故事，民间艺人常常沿用同一个曲调去讲唱许多不同的故事，所以使曲调得以相对固定，从而形成一个曲种。在说唱不同的故事时，词句的字数、字调和情感表现都会引起旋律的重新调整，这种调整的幅度，在不同的曲种间显示出大小不等的差异。对于某些曲种来说，旋律的调整其实是在该曲种特征音调基础上的重新编织，因此具有一定的“创作”价值。而这种“创作”所体现的，是一种独特的思维特性，它同一般音乐的创作思维具有可比性。

说唱音乐的框架模式又分为曲牌体（广义，包括小曲）和板腔体两种，它们对旋律自由发展的约束程度是不同的：曲牌体的旋律相对来讲固定一些，旋律发展的自由度也较小；板腔体的旋律却有较大的发展空间。不仅如此，板腔体自由的旋律变化也更多地依赖语言，说唱性更强。所以从研究旋律形态及旋律发展的角度来讲，板腔体更具有说唱音乐的典型意义，也更具研究价值。

说唱音乐的旋律发展手法是“特征音调贯穿”法（参见〈汉民族曲艺音乐的旋律形态〉一文），每个曲种都有表明该曲种个性的特征音调。这些特征音调也许是固定的乐句尾音，也许是短小的旋律片断，等等。由于板腔体旋律变化的自由度较大，特征音调就尤其显示出其意义。当然，板腔体内部不同曲种也仍有差别，比如京韵大鼓的旋律自由度就远大于梅花大鼓等其他曲种。愈是说唱性强的曲种，特征音调愈零散，它们象“草蛇灰线”般地出现、并贯穿着整体旋律，使旋律的变化保持在曲种的框架中。下面以京韵大鼓为例，看一看特征音调的贯穿。

京韵大鼓是一个相当成熟的板腔体曲种，旋律的个性和说唱性都很强。最有魅力的是在它几十、上百个唱段旋律中展示出了多变的样式。在作为主体的慢板部分，几乎找不到完全相同的两个段落。旋律在随语言发生着灵活的变化，其灵活多变性超过其他曲种，旋律同语言的密切融洽关系也最为突出。然而在这样相对多的旋律变化中却能够保持曲种韵味的一致性，原因就是它遵循了特征音调贯穿这一旋律规律。

京韵大鼓的特征音调是：（一）乐句的落尾音。基本曲体结构是上下对称的两句体，上句去声字时落 $i3$ ，上声字时落 25 ；下句落 1 。（二）有音程特点的旋律进行： $5i$ 、 13 、 $5i3$ 。（三）有特点的旋律片断： 75672 、 32767 （在变化腔调中）等。

见京韵大鼓平腔谱例(林红玉《桃花庄》)：

1	5		$\overset{\flat}{6}$	(5)	$\overset{\flat}{6}$	i	$\overset{\flat}{5}$		5	7	$\overset{\flat}{2}$	7	(6	5	7		6	i)	$\overset{\flat}{5}$	i		$\overset{\flat}{3}$	0	0	$\overset{\flat}{5}$	$\overset{\flat}{2}$	5			
老	方	丈					派	他	到		东	京									相	国	寺，				这	英						
i	-	0	$\overset{\flat}{5}$		i	0	$\overset{\flat}{2}$	$\overset{\flat}{2}$	4	3		2	5	$\overset{\flat}{3}$	5	3		1	0															
雄			万		般		无		奈		才		转		下		了		山		岗，													

每个曲种的特征音调都是固定的，由它们而决定了该曲种的旋律框架。所谓说唱音乐的创腔，实质上是在这些已知的、或长或短的旋律片断中根据文词的要求进行编织。在此过程中会不同程度地增加一些新的旋律，如果我们把这些特征音调看成是若干支点的话，那么新增加的旋律则实际上是这些支点之间的过渡。

这种音乐思维同一般音乐的思维显然不同。由于特征音调的制约，它不具有以一点为出发点进行纵深演绎的自由与彻底性，也没有以旋律发展过程中的新因素作为依据的连续推演的过程。而一般音乐的思维是在未知领域里的自由思维，体现着向纵深发展的趋势。

如果我们用坐标来表明音乐思维的指向，把时间定为纵坐标，把“音调—乐汇”定为横坐标，就会看到这样的情况：在时间的第一个刻度上，一般音乐出现的是一个“音调—乐汇”点（动机），而说唱音乐却出现了若干个点，这些“音调—乐汇”点就是本曲种的特征音调。由于说唱音乐的特征音调是已知的，不是经过现时思维才产生的，所以在时间的最初一刻就已存在。那么两种不同的音乐思维就产生了两种不同的指向：一般音乐的思维是基于这一点而指向未知，由于未知部分对时间的绝对依赖性，所以显示出一种纵深的指向；说唱音乐的思维总是指向那些已知的旋律点，由于这些旋律点是已知的，不需对时间的依赖，所以显示出一种往复的、非纵深的，也可称之为横向的指向。我们借助纵、横两种方向，只是为了说明两种音乐思维的不同性，而非穿凿于“纵”和“横”的实际意义。

对于一般音乐和说唱音乐的两种不同的思维的指向，我们还可以借用习惯用语来理解。当说到联系时，一般用“横向联系”一词，而发展则习惯用“纵深发展”一词。说唱音乐的特征音调贯穿式的思维，实质是将已知的旋律片断联系起来；一般音乐思维是发展演绎式的，因此用“横向”和“纵向”能比较形象地表述出它们的不同。故此，我们可以在一个更深刻的层面上指出说唱音乐同一般音乐的区别。

说唱音乐的旋律思维是框架中的思维，是在不变中创造相对的变。造成这种情况的原因是由于音乐与文词的特殊关系：文词作为内容，而音乐是被作为“载体”。常变的是内容，载体只是因内容的需要而作相对的变化。在这一点上，歌曲同说唱音乐有着很大的差别。歌曲的旋律虽同文词有关，但某种程度上说，歌曲的曲与词具有相等的被欣赏程度；而说唱音乐中，词的被注意程度总是大大超过音乐，所以人们一般把欣赏说唱音乐说成是“听

书”（即“听故事”）。

音乐以“载体”为主要功能，是中国音乐（声乐曲）的一个传统。六朝的乐府、宋元的词曲、直至明清的俗曲，其曲牌音乐都是作为文字的“载体”而出现的。宋元时期，这种载体式的音乐（曲牌体）发展到空前辉煌的程度——大型曲牌套体诸宫调说唱音乐和元杂剧戏曲音乐。明代中叶产生了另一种载体式音乐——板腔体，它同以明清民歌、俗曲为主形成的新曲牌，发展成近代的说唱曲种。

二 从旋律思维的角度看说唱音乐旋律的自我突破

中国说唱音乐现有的曲种，除极少数产生于元明甚或以前外，大多产生于清代及其以后（当然也有一些产生于建国后，其数量甚少）。有些曲种现已很少演出了，有些曲种虽仍在流传，却也日益显出同时代风格的差距。其中也有一些曲种在一些地区尚相当活跃，例如京韵大鼓、梅花大鼓、西河大鼓、单弦、时调等，目前在津、京一带仍有一定的演出市场和相当多的观众。从这些仍在活跃的曲种中，我们可以看到艺人们在音乐改革上所做出的努力，他们力图使音乐有所突破以适应时代。在这个过程中所产生的大量成果，都处于探索阶段，为我们对现时说唱音乐改革的形态及思路进行研究，提供了剖析的对象。

归纳目前已有的改革情况，可以看出主要的两种路数：

一种，艺人们为丰富音乐的表现力，往往将一些其他曲种或戏曲、歌曲的曲调摄入本曲种，将他们合在一起。如传统曲目京韵大鼓《子期听琴》中加入的京剧二黄唱腔，在《伯牙摔琴》中加入的京剧反二黄唱腔。不仅传统曲目如此，在后来的许多新编曲目中，仍可大量地看到这种改革手法。例如骆玉笙在她的京韵大鼓《卧薪尝胆》中运用了一段昆曲吹腔：

自由地

6 7 2 5 5 3 5 2..... 5 5 3 5 2 7 7 6 5 7 - 7
“骨肉分离兮，受尽折磨，水

2 7 6 5 7 - 5 5 3 5 2 2 3 0 3 3..... 5 6 5 6 5
深火热兮，颠沛流离（吐）迁。望我

6 5 6 5 3 3..... 2..... 1..... 7..... 7 2 3 2 7 6 5 7 0
人王兮，断比例，

2 2 7 6 5 7 0 2 7 2 3..... 2 3 2 3 2 1 7.....
同甘共苦兮，重整河山。

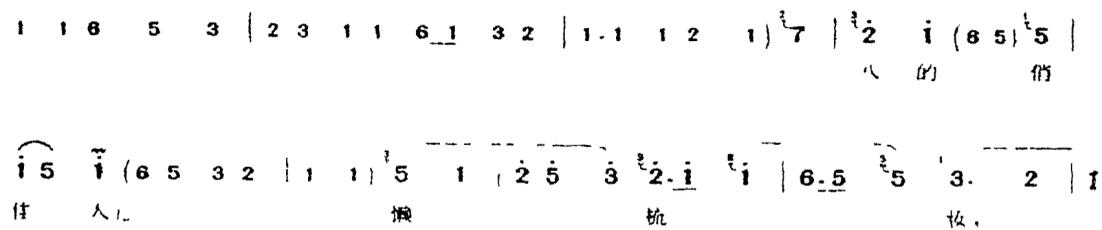
其他曲种也可找到许多这样的范例，如赵学义创编的梅花大鼓《二泉映月》中摄入了歌曲及《黛玉葬花》中摄入评弹；刘秀梅创编的单弦《山河泪》、高辉演唱的天津时调《春

来了》中采用的舞蹈节奏的旋律等等。类似这样的情况，在说唱音乐的改革中普遍存在。我们权且把这种手法称为“外增”式，因为所增加的新旋律不是由该曲种内部产生的，而是来源于其他曲种或音乐种类，实质上是两种或几种不同音乐的勾连拼接。

而与上述方法不同的另一种方法，则是从曲种的内部产生出新的旋律，我们把这种方法称为“内变”式。这种情况比起前者为数少得多，但仍不乏其例。如京韵大鼓《长征》：

$\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{1}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{4}$ - | $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ |
 $\dot{1}$ | $\underline{\dot{1}\dot{1}}$ $\dot{3}$ | $\underline{0\dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$) $\overset{2}{\dot{2}}$ - |
 $\dot{2}$ ($\dot{5}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}\dot{3}\dot{5}}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$) $\dot{3}$ $\underline{\dot{3}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{2}\dot{4}}$ $\underline{\dot{3}}$ - |
 $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ $\dot{1}$ | $\overset{2}{\dot{2}}$ ($\dot{5}$ $\underline{\dot{3}\dot{5}\dot{3}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}\dot{3}\dot{5}}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$) $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ |
 $\dot{7}$ $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{7}}$ | $\overset{2}{\dot{6}}$ - $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\overset{5}{\underline{\dot{6}\dot{7}\dot{6}}}$ |
($\dot{5}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}\dot{5}}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ | $\dot{5}$)
 $\dot{6}$ | $\underline{0}$ $\underline{0}$ $\underline{0}$ | $\underline{0}$ $\underline{0}$ $\underline{\dot{1}\dot{5}\dot{3}}$ | $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{1}\dot{7}}$ |
 $\dot{6}$ ($\underline{\dot{6}\dot{5}}$) $\overset{4}{\dot{1}}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}}$ | $\dot{3}$ ($\underline{\dot{3}\dot{2}}$ $\dot{3}$) $\dot{2}$ | $\overset{2}{\dot{2}}$ ($\underline{\dot{7}\dot{6}\dot{5}}$) $\underline{\dot{1}\dot{5}}$ |
 $\overset{2}{\dot{1}}$ ($\underline{\dot{6}\dot{5}}$ $\underline{\dot{5}\dot{3}\dot{2}}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$) $\dot{2}$ $\dot{5}$ | $\underline{\dot{5}\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}\dot{5}}$ |
 $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ ($\underline{\dot{2}\dot{1}}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$) $\overset{2}{\dot{7}}$ - | $\overset{2}{\dot{6}}$ - $\underline{\dot{5}\dot{3}}$ $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ |
 $\dot{1}$ - $\underline{\dot{6}\dot{6}}$ | $\underline{\dot{2}\dot{5}}$ $\underline{\dot{5}\dot{3}}$ $\underline{\dot{3}\dot{1}}$ | $\dot{2}$ - $\dot{2}$ - |
 $\overset{5}{\dot{6}}$ $\underline{\dot{2}\dot{7}}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}}$ $\underline{\dot{6}\dot{7}}$ $\underline{\dot{2}}$ ($\overset{5}{\dot{6}}$) ($\underline{\dot{7}\dot{6}}$ $\underline{\dot{2}\dot{3}\dot{5}}$ | $\underline{\dot{6}\dot{6}\dot{5}}$) $\underline{\dot{3}\dot{1}}$ $\underline{\dot{2}}$ |
 $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\underline{\dot{5}\dot{3}\dot{2}}$ | $\dot{1}$ $\underline{\dot{6}\dot{6}}$ $\underline{\dot{6}\dot{6}}$ | $\underline{\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{4}\dot{6}}$ $\underline{\dot{3}(\dot{2}\dot{7}\dot{6})}$ |
 $\dot{7}\dot{7}$) $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}}$ | $\underline{\dot{1}\dot{5}}$ $\underline{\dot{5}\dot{3}\dot{2}}$ - | $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{5}\dot{5}}$ |
($\underline{\dot{1}\dot{1}}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{7}}$ $\underline{\dot{6}}$ $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{1}}$ $\underline{0}$)
 $\dot{1}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{0}$ | $\underline{0}$ $\underline{0}$ $\underline{0}$ $\underline{0}$ | $\underline{0}$ $\underline{0}$ |

在《长征》这个唱段中，首先打破了由上下句为基本曲式单位的相对独立性，而具有整体布局感：全曲八句，两句为一个相互呼应的小单位，但四个小单位之间却恰恰是起、承、转、合的关系，从而一定程度地内含了连贯的逻辑线索。其次从旋律来看，尤其前两句中，旋律 54321、32176、765、176 有着模进引申发展的关系，而且节奏宽展富于歌唱性，故有一定的歌曲发展手法在内，这在传统唱段里是不多见的。第三句的“腾细浪，乌蒙磅礴”一字一拍，是典型的京韵大鼓的铿锵节奏，同时自此以后，明显地表现出特征音调 151、513、234632767 的贯穿。这个唱段一开始的新鲜旋律，并不是从哪一个其他曲种或音乐种类里拿来的现成曲调，而是从京韵大鼓的整体风格中孕育出的一种接近却不完全相同的音乐旋律。我们只要比较一下传统唱段《大西厢》的第一句，就能够明显地感受出来：



《长征》的 .22, 是由《大西厢》开始的两个乐汇简化成 ii 再提高二度而来的; 而接下来, 《长征》的 31243 又是《大西厢》的 5i253 的变化形态。

纵观上述的两种革新方法, 我们可以得出如下结论: 一、“外增”式的手法引起的变化是针对某一特定唱段(曲目)来讲的, 不是曲种本身而是曲种之外; “内变”式引起的变化正是曲种本身。二、“内变”式的手法中, 包含着一般音乐的纵向演绎的思维成分。(当然, 说唱音乐的改革是一种鲜活的实践活动, 不见得如我们抽象归纳的那样界限分明, 也会有相互间的渗透和交叉。我们意在指出其实质而已。)

如果专门论及曲种音乐的改革, 那么“内变”式为主导的改革会突破原来的曲种框架, 使曲种音乐内部生长出新鲜因素。这种改革的根本点在于思维模式的改变。因此可以说, 要找到曲种音乐自我突破的途径, 使其自身得到一个崭新的变化, 只能通过思维模式的改变才能达到目的。完全固守传统的说唱音乐的思维模式, 很难奏效。故要在原来的基础上扩展思维, 适当引入一般音乐的纵向思维, 进行一定程度的旋律引申, 达到旋律内部的发展。

正如一切事物的相反相成的规律一样, 新变与保持永远是存在于一个事物内部的两个矛盾对立面。对于一个曲种来说, 我们力求它的新变的同时, 又必须顾及曲种基本特点、基本韵味的保持问题。变的多则保持的少, 不适当就会“走味儿”, 故在操作中必须适度。当我们在传统的说唱音乐思维模式的基础上适当增加一些一般音乐的思维时, 我们得到的是改革后的该曲种; 而当我们把传统说唱思维模式压缩到最小幅度而以一般音乐思维方式为基础时, 我们得到的便是含有某曲种风格的“曲艺歌”。把《四世同堂》主题歌曲“重整河山待后生”同京韵大鼓《长征》作以比较, 就能很清楚地说明这个问题。

参考资料: 李贞华著《音乐分析与创作导论》香港天马图书有限公司 1992 年 12 月版

民間音樂記錄與旋律形態分析

——再論中國音樂形態理論建設與漢族中心主義問題

(Transcription of Folk Music and Analysis of Its Melodic Forms—Further Discussion of
Constructions of Chinese Music Morphology and Issues of Han-centrism)

澳大利亞北領地大學亞澳學院 楊沐

我在最近發表的一篇文章中討論了中國大陸“民族音樂理論”或“民族音樂形態學”與當代音樂人類學中的音樂形態研究在性質上的異同，以及中國大陸的這種音樂形態理論建設中可能存在的漢族中心主義問題（楊 2000）。我在那篇文章中談到，通過衆多音樂工作者與研究者的共同努力，從 20 世紀中期開始，在中國大陸逐步形成了被統稱為“民族音樂理論”或“民族音樂形態學”的一整套分析描述中國民族民間音樂形態的理論，這一套純音樂形態理論體系不但被所有音樂院系的中國音樂形態理論教學所採用，而且也被絕大部分的音樂工作者和音樂學者應用於工作與研究中。這種情況固然可以說明中國的這種音樂形態理論建設的成功，但我們也應該看到其中存在一些問題，而某些問題是至今為止在中國大陸音樂研究界從來沒有被指出過的，當然更談不上研討和解決。我在那篇文章中提出並初步探討了兩個問題：1. 這種形態理論建設所依據的記譜資料的可靠性；2. 這種形態理論及其應用中可能隱含的漢族中心主義。在本篇學術會論文中，我借助前文未曾論列舉過的一些民間音樂記譜實例，通過實際音響的審聽與譜例相對照，來討論民間音樂的採錄、記譜、形態描述與分析中存在的問題，進一步論述前文所研討的課題。如前文所說，提出並討論這些問題並不是要否定中國現有的一整套音樂形態理論體系和國內的音樂學界幾十年來對中國音樂理論或中國音樂形態學的建設與成果。音樂形態研究與理論建設是重要的、必要的，但是我們在致力於理論建設的同時也應該注意其中可能存在的問題並積極尋求解決方案，否則，我們的理論建設是不可能達到滿意的結果的。我希望我的這些討論能對中國音樂形態理論的建設有所助益。

中國的這套音樂理論的建設，在相當大的程度上依據的是案頭記譜資料，即第二手資料。具體而言，從事田野工作的音樂工作者對民間音樂的音響進行採錄、收集和整理，提供了第一手資料。其後進行的是案頭工作，對這些音響原材料進行記譜。從事記譜工作的，既有參與過這些第一手資料調查採錄的田野工作者，也有未曾參與過這些調查採錄的音樂工作者或學者。通過這樣的案頭工作記錄下來的樂譜，就是第二手資料；而這樣的第二手資料，就常常被從事中國民族音樂形態理論

建設的學者們當作中國民間音樂的原材料和實據，用來進行研究和分析，從中總結出相應的理論。我在前一篇文章中指出，在這樣的過程中，理論分析與總結所依據的記譜資料是否準確可靠是一個關鍵。倘若這些譜面資料不準確或是錯誤，則據此得出的“規律”和“理論”就缺乏說服力。然而中國學界的情況，恰恰是從來沒有人將這個關鍵問題提出來討論過。這裡我可以舉音樂學者們都熟悉的“中國民間音樂集成”為例。中國大陸已經部分出版並正在陸續出齊的中國民間音樂幾大集成是中國民間音樂採集記錄的一項劃時代的成果，可以說是史無前例。中國大陸的學者普遍將其中的記譜作為中國音樂形態研究的重要資料，從未有人對此做法提出任何疑問。但這種做法是否真地就毫無問題呢？我認為不見得。我曾於一九九十年代初期在西方學術界就《中國民間歌曲集成》中一些資料的可靠性和可信性進行過討論（Yang 1992, 1994），然而在中國大陸的正式出版物中，則見不到類似的研討。我覺得，也許音樂學界的這種現象本身就已經是個值得我們思考並予以重視的問題。

包括中國民間音樂幾大集成在內，當代中國音樂工作者對民間音樂記譜的準確度和可信性是很值得深究的。倘若不分青紅皂白地將這樣的記譜作為基礎資料和分析總結的依據，就有可能產生問題或出現失誤。以下我僅討論兩種可能出現的具體情況：

1. 由記譜的失誤導致音樂形態理論歸納總結的失誤。記譜不準確，則據此分析歸納的理論難免會出現偏差。

2. 由田野工作的不周全或失誤所導致的理論歸納總結的失誤。在這種情況中，相對於所採錄到的音響，記譜是大致準確的，但由於田野工作不全面或有失誤，音響採樣片面或不符實際，因此記譜雖然基本無誤，但據此總結出來的理論卻不符實際或有偏差。

上述第一個問題比較直接，只要將所記的樂譜與實際的田野錄音對照，就能比較容易地看出來；第二個問題則常常不易被察覺，由於相對於所採集到的錄音樣品而言，記譜是準確的，所以案頭工作者即使將記譜與音響採樣核對，也不能發現問題；而缺乏田野工作經驗的案頭工作者常常容易忽略對田野錄音的全面性或代表性進行查證，即使要進行這樣的查證，對於未曾參加過該項田野工作、本人又不在當地的案頭工作者而言，這也常常是不可能辦到的事情。但這樣的工作，其實應該是進行理論分析總結之前不可少的程序。然而據我所知，絕大部分從事“民族音樂理論”或“民族音樂形態學”研究的學者並不重視這一程序，他們沒有執行或無法執行這一程序。

以下我舉幾個實例來具體描述上面談到的這兩種情況。

例一：《有歌不唱屈壞了歌》記譜

例一是一首黎族民歌的記譜，其曲調是流行於海南瓊中等地的《紅毛調》。這首記譜是我從原海南黎族苗族自治州群眾藝術館為《中國民間歌曲集成》而準備的一百五十多首黎族民歌的記譜資

料本（海南黎族苗族自治州群眾藝術館 1983）中複印的。如果不作任何與原錄音核對的工作，而僅僅從譜面上來進行理論分析，則可以認為，這首民歌的音高、節拍、節奏都相當穩定，曲首所註的“節奏自由”四字並不能消除譜中對這些旋律因素的明確紀錄。這份記譜傳達給我們的形態信息是很明顯的：基本貫穿全曲的三八拍子節拍；明確的小節劃分；規整的節奏；清晰的旋律線；完整的七聲音階；而音階的各音，包括其中一個微降音級，音高都是明確而固定的。中國的音樂學者們普遍地認為黎族音樂屬於所謂“中國體系”亦即漢族音樂形態體系。這份記譜所採用的音高表示法也暗示了這一點。按照已知的漢族音階調式體系以及記譜者所採用的音高表示法，學者們可能會輕易地就將這首曲調看作是徵調式，而覺得其較為別致之處是曲調中多處出現清角音和微降的變宮音。

但是，假如我們在進行理論分析之前先把這首記譜與其所據的實際音響進行核對，就馬上可以發現問題。現在我們來聽聽這一記譜所依據的實際錄音。

【播放《有歌不唱屈壞了歌》記譜所據的原始演唱錄音】

我相信，有音樂聽辨能力的學者們都會同意，與原演唱相比，該記譜在音高、節奏、節拍等方面都不對，而更為細緻的因素例如“音腔”，就根本沒有被紀錄下來，其實這種記譜法也無法記錄音腔。這一記譜與原演唱的出入之大，已經超出學術描述與研究所能許可的範圍了。這樣的記譜是對原演唱的歪曲描述，不能被用來作為該演唱音樂形態分析總結的依據。

我在前面提及的一篇文章中說過，音樂形態理論和音樂記譜實踐是互相影響甚至互為因果的兩個環節。記譜者採取的記譜體系和最終呈現出來的譜面在相當程度上是記譜者根據某種理論對所記的音響材料進行了初步分析歸納的結果。形態規律的發現和歸納、形態理論的總結和建立都依靠記譜資料，而這些記譜實踐所依靠的則是先前已有的形態理論以及據此理論發展出來的記譜方式；根據這樣的記譜資料總結出來的規律和理論又反過來再指導了其後的記譜實踐，而據此產生的記譜結果又再被作為更進一步的形態理論研究依據；如此反復循環不已。經西方或漢族音樂文化和形態理論格式化訓練或熏陶的音樂工作者，在記錄不同文化的音樂時，就把音響聽成記成了自己以為是或認為應該是形態而不是客觀的實際形態。在上面的這首記譜中，我們從譜面上看到的就是與西方古典音樂理論或中國大陸的當代漢族音樂理論基本相符的音樂性徵，然而從該演唱的實際音響，我們聽到的則是非常自由的節拍與節奏、不易明確劃分的小節、大量的音腔、跟已知的西方和漢族音階都不相同的音列或音階結構，等等。這些音樂形態性徵顯示，這一曲調及其演唱與所謂“中國體系”亦即漢族體系的音樂形態區別很大，不能把它們歸屬於漢族音樂形態體系之中。上述樂譜，是記譜者循着西方古典或當代漢族音樂形態理論與記譜法的路子對黎族音樂做出的描述性紀錄，把實際演唱按照西方體系的節奏、節拍或漢族體系的板眼給加以整理、對各音的時值予以增削、加上小節線，安排成了完全規整的帶有拍號的小節，音級與音高也給削足適履地紀錄成已知的西方或漢族

的音階格式，最終呈示出來的譜面是這些記譜者認為那音樂“應該是”的形態，而不是那實際演唱原來是的形態。據此歸納總結出來的“規律”和理論，就仍然還是漢族體系的。這樣的“規律”和理論不符合黎族的音樂實際。黎族音樂的情況較為複雜。由於受到兩千年的漢族統治與同化，黎族社會和文化已在非常人的程度上漢化了，但不同地區的黎族漢化程度卻深淺不一。作為一個民族整體，黎族本族的民族性征和文化並未完全泯滅，音樂也是這樣。但由於漢化程度不同，黎族不同地區的音樂形態就呈現出程度不等的差異。例如現代黎族中有一些漢化深的地區存在漢族的“海南八音”，它已經在這些地區成爲一種民間文化，在此意義上可以說它們已經成爲當地黎族社會文化傳統的一部分。但另一方面，我們應當認識到這是當地黎族漢化的結果。黎區的海南八音雖然有程度不深的黎化，但從本源上來說它並不是黎族的音樂而是漢族的音樂，它的基本形態明顯地仍是漢族的，有別於黎族本族原有的音樂形態，例如使用的是漢族樂器而非黎族樂器、演奏的曲目多爲漢族曲調、跟黎族本族的器樂形態不同。聲樂方面，現代黎族中傳唱的既有本族民歌，也有漢族民歌，但在不同的黎族地區，這兩類民歌的流行程度有所不同。在漢化深的地區黎族本族語言已在日常生活中基本消亡或完全消亡；在這些地區黎人多講或只講漢語，甚至已完全不懂黎語。而在另一些地區則相反，當地人只說或只會說黎語。此外又有中間型的地區，當地黎語漢語都流行。民歌與語言有不可分割的聯繫，一般而言民歌總是以當地方言來演唱的。黎族民歌也不例外。在現代黎族中的民歌因而相應地有三種情況：在漢化最深、黎語基本消亡的地區只流行漢族民歌，以海南漢族方言演唱，當地黎人中除個別老人外無人會唱本族的黎語民歌，例如瓊中壟對鄉、陵水北光鄉、保亭毛蓋鄉、白沙細水鄉等處；在漢化深淺不一、黎語漢語都流行的地區，黎歌與漢歌都存在，例如樂東福汶鄉、三亞檳榔鄉、保亭加茂鄉、白沙什運、紅毛、紅星等鄉，其中哪一種更多更流行則取決於當地漢化程度及黎語與漢語的流行程度，有的地區人們稱他們所唱的漢語民歌爲“客歌”，以示其有別於黎語民歌；而在漢化最淺，人們不說漢語的地區則只有黎歌流行，沒有人會唱漢歌，例如樂東頭塘鄉、東方干人鄉、以及合畝區與五指山區腹地一帶。黎歌曲調本身也可以略分爲兩類形態，一類是在曲調形態上顯得與漢歌很近似的，另一類是與漢歌曲調形態差別比較明顯的。這可能是黎歌漢化程度不等的表現。由於這些情況的存在，對黎族民間音樂進行形態記錄和分析時我們應當將尚可辨析的漢族部分或漢化部分與黎族本族原有的傳統部分區別對待，例如將海南八音與黎族樂器及器樂分開、將民間公認的黎歌與“客歌”分開、將黎歌中跟漢歌形態相近與區別較大的曲調分開，而且我們不能因爲黎族地區存在海南八音、“客歌”以及與漢歌形態類似的曲調就把漢族音樂形態理論與記譜方式應用於所有黎族音樂的分析、記錄與描述，更不能認爲整個黎族音樂的形態都與漢族音樂形態相同，同時，對於黎族音樂是否能被完全歸入上面提到的實爲漢族體系的所謂“中國體系”，也應該謹慎推敲。

這樣的道理推而廣之，我們也應該認真思考：中國衆多少數民族的音樂中是否存在不同於所謂“中國體系”的形態體系？倘若有，是否必要或有否可能歸納總結出適用於那些不同體系的分析描述方法或理論？然而這些課題卻沒有被深入探討過，當然也談不上中國少數民族音樂形態理論及其

分析研究方法的建設，而目前的所謂“民族音樂形態理論”建設，則基本上只是漢族音樂形態理論建設。但遺憾的是，如前所說，至今為止並沒有多少的學者充分意識到這樣的理論建設中所隱含的漢族中心主義或大漢族主義心態。中國音樂界早就批判音樂研究中的歐洲中心主義，但是對於本國學界中是否存在漢族中心主義或中國中心主義的問題則始終無人提出過。

下面我再舉幾個例子，來討論前面提到的第一種情況，即田野工作的不周全或失誤可能導致理論歸納總結的失誤。我們先看這樣一個記譜：

例二：海南中和調：《一頭閩雞尾拖拖》。

這是我從海南中和鎮採錄到的漢族民歌“中和調”的記譜之一。我們現在審聽一下這同一首民歌的不同演唱的錄音，就馬上可以發現一個值得重視的情況。

【播放《一頭閩雞尾拖拖》的兩種演唱的錄音】

這兩種演唱，差別很大。第一個錄音是 1988 年我採錄的當年 79 歲的麥淑蓮的演唱，第二個錄音是 1981 年我和中央音樂學院的余志剛共同採錄的當年 18 歲的林啟香的演唱。例二是余志剛對林啟香演唱的記譜；相對於這個演唱，這記譜基本上是準確的。此處不贅述這一記譜的音樂分析。這一記譜本身沒有什麼問題。但是假如我們將這一個記譜作為這首中和調音樂形態描述與分析的唯一依據，則肯定產生誤導，因為麥淑蓮類型的演唱與此差別太大了，二者有許多值得深究的不同之處。在我的田野工作中，我注意到這一個現象並且對二者的異同、成因以及社會文化意義等等方面進行了調查、分析以及理論總結。我在這方面的調查與研究成果不屬於本文的討論範圍，因此我不贅述。這裡只根據我的調查研究結果作一點簡單的說明：麥淑蓮類型的演唱顯示中和調是一種吟誦型或吟唱型的民歌，音樂形態與唱詞的語音聲調關係非常密切，我在採錄時特地要求演唱者朗讀了所唱的歌詞，以備比較；而林啟香類型的演唱則顯示中和調的音樂形態已不屬於吟誦型，它已是旋律性與音樂性都很強的民歌，與現代歌曲的常見形態和演唱已經沒有區別了。麥淑蓮類型的演唱，或者說吟誦型的中和調，可能更接近於中和調的傳統形態；而林啟香型的演唱，則是中和調在當代音樂的影響之下的發展變化。林啟香當年才十八歲，從小學到中學，所受的是當代學校的音樂教育，音樂課上學習的是廿中國傳統的簡譜、當代中國的專業創作歌曲、跟隨老師的風琴彈奏練習的十二平均律音階、以及基本上屬於西方古典音樂體制的節奏和節拍。所以林啟香演唱民歌時，就自然而然地唱成了當代專業創作歌曲的樣子。我們可以再聽兩三個實例，進一步對照。

例二：林啟香、高瓊花齊唱中和調：《江水流來沙盞沙》的記譜。

【播放林啟香、高瓊花齊唱《江水流來沙盞沙》的演唱錄音】

【播放麥淑蓮唱中和調《妹在江水擺手巾》的演唱錄音】

例四：林衍秀唱中和調：《妹在江水擺手巾》的記譜。

例二十 1981 年的錄音和記譜。與林啟香齊唱的高瓊花，當年是 25 歲，是當地的中學教師，其所受的社會文化和音樂教育背景與林啟香一樣。像她們這種社會文化和教育背景的年輕一輩人所演唱的中和調，都是如上述錄音和記譜所示的當代專業創作歌曲式的音樂形態。跟麥淑蓮所演唱的中和調，音樂形態大不相同。例四的音樂記譜，則又是另一位中年婦女林衍秀的演唱，其風格介於上述二者之間。相對於林衍秀的實際演唱，例四的記譜也是基本準確的。與此有關的背景細節此處不贅。

上述這些錄音和記譜實例顯示，民歌的音樂形態研究不能僅憑記譜資料，因為實際情況可能相當複雜，正確的記譜不一定能正確而全面地反映民間的實際情況，如果僅憑記譜來分析總結，得出的理論就可能產生偏差或失於片面。但是，在現有的有關出版物或資料中，海南中和調的記譜全部都是林啟香類型的或林衍秀類型的，即音高、節奏等等都相當明確的記譜。中和調形態研究者們所使用的也全是這一類型的記譜。不用說，這些學者們對中和調的形態描述和理論歸納也就與這樣的記譜相符合。不但從來無人根據麥淑蓮的演唱對這種形態描述和理論歸納的全面性提出任何疑問，而且在所有現存的記譜中，麥淑蓮類型的演唱也全都記成了林啟香類型。在對中和調的音樂形態描述、分析與理論歸納中，麥淑蓮類型完全被忽略了，或者，更正確地說，被歪曲地描述與記錄了。根據這樣的描述與紀錄所作的分析與研究，不可能導致正確而全面的結論。

以上所研討的只是我從我的海南民歌研究中舉出的二兩個實例，以及這些實例所顯示的一兩個問題。如果我們對全國各地、各族的音樂形態研究都細加追究，發現的問題可能就更多。民間音樂紀錄與形態分析是一個牽涉面很廣、學問很深的領域。在這篇學術會論文中，我只是提出我所發現的某些問題和我對這些問題的一些觀點和看法。它們是否正確、有否價值、應否解決，都有待學界同仁的評判。至於更多問題的發現，以及解決所有這些問題的有效方法和有關理論的建立，則有待學界同仁的共同努力。我在本文中所提出的問題和表述的觀點，如果能夠引起學界同仁的注意與討論，我提交本文的基本目的也就達到了。

例一.

有歌不唱屈坏了歌

(红毛调)

琼中县红岛公社柯日凤唱

王文村译

潘克采录记词谱

1=F

6/8 3/8 ♩=60

节奏自由

0 3 | 2̣. 5̣. | 4 5 4 5. 5 | 5. 5. | 5. 0 3 |

(he) 有歌不唱(ti leu) (ha)

(嘿) 有歌不唱(地拉呢) (哈)

2̣ i 7̣ | 2̣. 2̣ | 2̣. 2̣. | 1̣ 2̣ | 1̣ 2̣ |

屈坏歌(e leu).

屈坏了歌(欸拉呢).

i 1̣ 7̣ | i 1̣ 7̣ | 7̣. 5. | 5. 5. 3̣ | 0. |

有马不骑(u)

有马不骑(呢)

4 5 5. | 4 4 2̣ i 7̣ 6 | 5. 5. | 4 5. 5 2̣ i |

han nei 屈坏鞍(i leu). i vai(lai dau)
现在 不要

那就 屈坏了鞍(衣拉呢). 不要吵闹;

i 5 4. 5 7̣ | 7̣. 5. | 5. 0. |

i in:ly ka(lai dau).

不要吵

听我把歌唱。

0 3 2̣ 3 | 4 5 4 5. 5 | 6 5 | 2̣. |

(he) 有船不好(leu) 屈坏板

(嘿) 有船不好(拉呢) 屈坏了架,

2̇ 4̇ 2̇ 1̇ i̇ | 5̇ 5̇ i̇ 1̇ | i̇ 7̇ 7̇ | 5̇ 5̇ |

到 到 海 边
到 到 海 边

0̇ | 4̇ 5̇ 2̇ | i̇ 7̇ 5̇ | 4̇ i̇ 0̇ i̇ | 5̇ | 5̇ 5̇ i̇ |

(a la la la la va) 谁敢拦 听
(阿拉喇拉喇哇) 谁敢挡!

2̇ 5̇ | 5̇ 4̇ | 4̇ 5̇ 5̇ | 5̇ 6̇ 4̇ |

hə (ma) hau hau tau hə (ba), lip lip do
山 咱们 咱们 下 山 闪 闪 象
山 上 山 下 歌 声 扬, 象 萤 火

4̇ 6̇ 5̇ | 5̇ 4̇ | 5̇ 5̇ i̇ | 4̇ 5̇ 6̇ | 2̇ 1̇ |

ma dip hau, do hau ben tsu fa. i vai hi (de dau),
那 萤火虫 象 鹰 飞 在 天, 不 要 说
虫 闪 亮, 象 老 鹰 翔 翔。请 安 静, 听 我

6̇ 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ 4̇ 7̇ | 5̇ 0̇ ||

tsok ki ka la (la dau).
少 吵 闹
把 歌 儿 唱, 歌 唱!

例二.

一头闹鸡尾拖

中和镇
林启香唱

中和调 ~~四二~~

5 2̣. 3̣ | 6̣ i 5 - | 6̣ i 5 6 | 5 - | 5 - | 6 5 3 2̣ |
 一 头 闹 鸡 尾 拖 (的) 拖 三 岁 (的) 孩
 1. 3̣ | 2̣ 1̣ 2̣ 6̣ | 5 - | 5 6 1. 2̣ | 6 5 - | 5 6 i 5 3 |
 儿 教 唱 (哦) 歌, 不 用 (哦) 爹 娘 教 我 唱
 2. 3̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6 5 6 | 1. 3̣ | 2̣ 1̣ 2̣ | 6 5 - ||
 啊 自 己 (的) 聪 明 唱 出 哦 来

例三.

江水流来沙盖沙

林启香 高球花 齐唱

中和调

5 6 i 2̣ 3̣ | 2. 3̣ | 5 6 i 6 | 5 - | 5 - | 6 5 3 |
 江 水 (的) 流 来 沙 盖 (的) 沙, 拨 开
 5 6 5 | 2 - 3 | 2 1 2 | 6 5 - | 5 6 1. 2̣ |
 水 而 叩 种 芝 哟 嘛, 寻 种 (的)
 6 5 - | 5 6 i 5 3 | 2 - 3 | 1 1 6 6 | 2 - 3 |
 芝 嘛, 妹 种 豆 啊 芝 嘛 结 籽
 1 5 1 6 | 5 - ||
 豆 开 (哦) 花.

例四.

妹在江水摆手中

2/4 3/4 ♩ = 90 较自由

6 6̇ | 5 6[~] 0 | 6 1̇ 6 | 5. 3̇ | 5 6̇ 5 3̇ 5 | 2 1 0 |

妹在 江水 摆手 中 一对呀 鲤鱼

6 2̇ 1̇ 6 | 5 - - | 2 2. 3̇ | 2 1 0 | 2 5 3̇ 2 |

来问那 津 江水 龙王 做证见，

2̇ 3̇ 1̇ 6̇ 6̇ | 1 2 0 | 1̇ 2̇ 2[~] 6̇ | 5 - - | 5 6̇ 1̇ |

山 神 土地 做媒呀 人。 哥十

5 2. 3̇ | 5 6̇ 1̇ | 5 - | 5 6̇ 5 3̇ 5 | 2 1 0 | 6̇ 2̇ 1̇ 6̇ |

三 来 妹十 三， 清个 媒人 也十呀

5 - - | 2 2 | 5 5 3̇ | 2 6̇ 1̇ | 2̇ 1̇ 6̇ 1̇ | 5̇ 5̇. |

三 三 人 共 拔 三 十 九 芙蓉

1̇ 1̇ - | 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 6̇ | 5 - - ||

开花 高 壮 呀 丹。

征引資料目錄

海南黎族苗族自治州群眾藝術館 編

1983 《黎族民間歌曲》，油印本及盒式錄音帶四盤，內部資料。

楊沐 (Yang Mu)

1992 “Academic Ignorance or Political Taboo? —Some Issues in China’s Study of Its Folk Song Culture”
[學術無知還是政治禁忌？—中國民歌文化研究中的幾個課題]，學術會論文，美國音樂人類學
會第 37 屆年會，內亞圖，10 月 2 日至 5 日。

1994 “Academic Ignorance or Political Taboo? —Some Issues in China’s Study of Its Folk Song Culture”
[學術無知還是政治禁忌？—中國民歌文化研究中的幾個課題]，載 *Ethnomusicology* [音樂人類
學] 38 (2) : 303—20。

2000 〈中國音樂形態理論建設與漢族中心論問題〉，《音樂研究》(1) : 97—103。

漢族民間旋律特征的地方性(論文摘要)

武汉音乐学院 劉正維

民间旋律是群众创造的，呈现着鲜明的民族性与地方性。其旋律特征，以秦岭、淮河到洪泽湖为分界线，形成有序的北、中（压在线上）、南三大地理板块分布。如表：

西北区 ←	北方北线区		→ 东北区
北方旋律特征区			
北方南线区			
中央旋律特征区			
南方旋律特征区			
湘中特区	客家特区	高昆特区	闽特区

旋律线从西向东，从北向南逐渐演变。1、从七声到五声性七声到五声；2、从跳度在四度至七度（〈赶牲灵〉）、八度，到四度、三度、级进（〈孟姜女〉）；3、从字多腔少，旋律朴实（〈绣荷包〉），到字少腔多，加花普遍（〈茉莉花〉）；4、

从中眼或眼起到头眼或后半拍起到板起；5、从高亢粗犷朴实（陕北民歌）到欢快跳跃（二人转）到柔顺细腻华彩（南方音乐）。展现了一幅旋律七彩版。

旋律调式在汉族中原以徵调式为大宗，其东部的豫东、冀、鲁、苏则分布大量徵调式和宫调式（〈杨柳青〉）；而自东北、冀北、晋、陕到川、黔、云、贵，则分布大量徵调式商调式，或非徵非商调式（秦腔）；到接近兄弟民族区，尤其在陕北等地，则逐渐演变，分布大量羽调式商调式，或非羽非商共而非徵调式（〈蓝花花〉）；在与兄弟民族接壤或杂居区，更存在一种徵羽杂交调式（〈龙船调〉）。再向外到兄弟民族区，则进入到羽调式特征突出的区域（〈嘎达梅林〉）。

旋律节奏的特征主要表现在腔式以及其板块分布方面。腔式是以一句唱词为单位，词曲同步运动形成的基础结构。关键是节奏节拍的存在方式。一句词是一气呵成的单腔式还是分逗演唱的两腔式，每逗词是顶板起还是眼起（漏板），等等。北方多分开尾逗词的眼起分尾两腔式；其西北区多从中眼起的眼起两腔式（梆子腔等），东北区多头眼起的头眼两腔式（二人转、评剧）；北方民歌则大量两腔式。南方多顶板单腔式（越剧等）；西南还有加入大量衬词衬句的顶板多腔式（广西彩调等）。中央区则多顶板，但腰逗词在头眼起，从而分开头逗词的分头漏腰两腔式（二黄腔等）。 2000.2.15. 武汉音乐学院

漢族民間旋律特征的地方性

武漢音樂學院 劉正維

民间音乐中的旋律是群众性的集体创作，反映了不同地方群众的审美好尚。其特征具有鲜明的民族性与地方性，而且具有稳定的传承性。音乐的创造与发展，只能顺着群众的审美好尚变，而不能对着来。因此，研究旋律的地方特征具有重要的现实意义。

一、汉族民间旋律特征的地方性板块分布

民间旋律的地方性特征，呈现着有序的北、中、南三大板块分布。如下表：

西北區 ←	北方北线区	→ 東北區
北方旋律特征板块区		
北方南线区		
中央旋律特征板块区		
南方旋律特征板块区		
湘中特区	客家特区	高昆特区 閩特区

1、南北两大旋律特征板块 关于音乐特征的板块分布，北方多以山为疆，南方常以水为界。

在我国汉族地区，西起秦岭，经伏牛山并沿淮河东至洪泽湖，形成了一条以水和山混合为界的自然地理分界线。早自东周列国至东晋，至南宋，大体都以此为分疆线。其原因有自然地理的，也有社会的、历史的、人文的、语言的诸多因素。线以北气候寒冷，地多碱性，雨水少，风沙大，土质相对贫瘠，出产相对微薄，人们生活清苦，人烟稀少，语言简练，秉性粗犷豪放，善马术和车犁。线以南则气候温和，地多酸性，雨水充沛，土质相对肥沃，出产相对丰盛，人们生活较好，人烟稠密，语言柔顺，秉性细腻温和，善水性与舟船。历史上政治、军事、经济、文化上的分治，不能不影响到旋律特征的地理分属。在这条分界线的两边，年长月久地形成了南北音乐文化的两大特征板块，并表现为南、北不同的两大旋律特征属区。总体来说表现在如下六个方面的差别：

南方旋律特征	五声调式居多	北方旋律特征	七声调式居多
	级进居多		跳进居多
	字少腔多		腔少字多
	单腔式多		两腔式多
	柔顺细腻华彩多		高亢粗犷朴实多
	顶板（强拍起）多		漏板（弱拍或后半拍起）多

2、北方旋律特征板块区的几个亚区

(1) 北方北线区。大体在山、陕、冀与东北一带，是一个不尽同于南线区的旋律特征区。在整个汉族区，它的跳进音程最大、最多，很多都在四，甚至七度以上。除〈赶牲灵〉等外，另请看下例：

山西民歌〈绣荷包〉

初一到十五 十五的月儿高，

那春风摆动杨柳梢。

东北二人转<西厢记>[文咳咳]

崔莺莺一进啊 花呀， 园， 四下观
看啦， 满园的花溜溜溜溜溜
草啊， 飞的扑鼻香啊。

Interval markings: 四度, 四度, 六度, 四度, 四度六度, 五度, 七度.

(2) 北方南线区。与北线区对峙的是河南、山东一带的北方南线旋律特征区。跳度不及北方大，音区不及北方高，而且有了某些华彩装饰。除河南<编花篮>等民歌外，豫剧、山东梆子亦如此。如：

豫剧《花木兰》(南线梆子)

这几日

(3) 北线西北区。北方以山为界，因此，太行山将北线区西部的黄土高原和东部的华北平原与东北平原，分成北线区内的西北与东北两个旋律特征区。西北特征区的旋律大致有如下的一些特征：

(1) 主干音多为sol do re sol 的徵、商调式属性，在区内的北端还有la re mi la 的商羽调式属性。如陕西的<脚夫调>与山西的<三天路程两天到>的开口旋律，基本上是主干音的组合：

<脚夫调>

三月里的个太阳

<三天路程两天到>

不大大地 哪个小青马马我多喂它

(2) 音程特征则以四度跳进为多，经常还出现六七度的大跳。如<赶牲灵>re到高音do的进行等。

(3) 开口旋律除上述<脚夫调>、<三天路程两天到>系主干音组合外，以

河北梆子《蝴蝶杯》

最典型。如： 满江中 波浪 静，

河北梆子传自山陕，属西北区特征。另如<绣荷包>、<天心顺>等等都属此类。

(4) 腔句多为上下两句，两句旋律的关系有三种类型：一是头部变化重复，尾部摸进，形成A (a+b)+B (a'+c)的模式。以<脚夫调>、北线梆子、西皮腔为典型。二是头句尾部与下句头部变化重复，两句的尾部摸进。形成A (a + b)+B (b' + c)的模式。以山西< 绣荷包 >为典型。三是上下句头尾部都早摸进，形成A (a+b)+B (c+d)的模式。如陕西民歌<秋收>等。

这种旋律线模式涵盖了西北区的大量民歌、器乐、说唱与戏曲音乐。

(4) 北线东北区。太行山以东为东北区，其旋律计有如下一些特征：

(1)主干音除有的类似西北区外，还突出了sol do mi sol，使旋律中常有mi re do 或si la sol的三度架构。如河北民歌<小白菜>就很典型，这种情况还引起了旋律山徵向宫的调式调性变化。

(2)旋律音程出现不少三度，跳度不如西北区大，不如西北区多，却又大过与多过南方。

(3)结构多为上下两句，头尾都早摸进状态，形成A(a + b) + B(c + d)的模式。如<小白菜>等。包括诸如东北的<月牙五更>甚至西北区的<父城山>等等，都属此类。前述[义咳咳]则是<小白菜>的华彩化。

这种旋律线模式涵盖了东北区的大量民歌、器乐、说唱与戏曲音乐。

3、中央旋律特征板块 南方以水为界，因此，在长江中游、汉水和淮河之间又分出一个中央板块，地辖陕南、豫南、鲁南、鄂北与鄂东北、皖北、苏北。既有北方旋律特征又不属纯北方音乐，既有南方旋律特征又非纯南方音乐，是一个不南不北，既南且北的板块。五声或五声性七声调式多，板起与眼起并重，既有一定数量的四度跳进，旋律又比较委婉，而且较多的华彩装饰与拖腔运用。

(1)主干音多以sol la do re 的级进型为普遍。一黄腔的过门就很典型。

(2)旋律音程多级进，也有北方四度跳进的进行。如黄梅戏与一黄腔等：

黄梅戏《天仙配》

大哥 休 要

汉剧《二度梅》[慢二流]

妹 岂 肯

失 名 节

惹 人 唾 骂，

(3)腔句为A + B + C + B'的起承转合四句式。A、B为摸进关系，C句是有新材料的对比句，B'是B的再现。以湖北民歌<妈地>最具典型性。如：

人 说 武 汉 好 咧， 特 地 来 参 观 啦。

一 边 走 来 一 边 看， 妈 咧！ 真 是 看 不 完 啦

这种旋律线模式涵盖了中央板块区的很多民歌、器乐、说唱与戏曲音乐，诸如汉剧的西皮、一黄腔，甚至吕剧、山东琴书等等。

4、南方旋律特征板块以及其中的几个特区

(1)南方旋律的特征已于前述。五声调式多、板起多、级进为主、字少腔多、旋律委婉、装饰较多。也是起承转合四句式，但与<妈地>的调式型号有别(容调式一节再述)，最典型的要数<孟姜女>：

正 月 里 来 是 新 春，

家 家 户 户 挂 红 灯。



(2) 汉族区内，由于种种原因，诸如周边兄弟民族音乐的传入，并与汉族音乐融合，以及山北向南，又东向西的移民迁徙等等，又形成了旋律特征的若干小型特殊板块。因为这些板块内旋律的特征与周围的邻居或与同类属的音乐都不一样，故称特区。

(1) 以艺术门类为板块的高昆特区与闽特区。有出自宋代词人词调、诸宫调的南北曲，以及由南北曲演化的昆曲和深受南北曲影响的高腔，即高昆特区。还有自北南传的福建的南音和莆仙戏、梨园戏等古老剧种，即闽特区。两区内旋律具有南北方的综合特征。有大量七声和五声羽调式，同时既有高腔等的字多腔少和不少漏板的北方音乐特征，又有昆曲、南音等级进多、字少腔多等等南方特征。

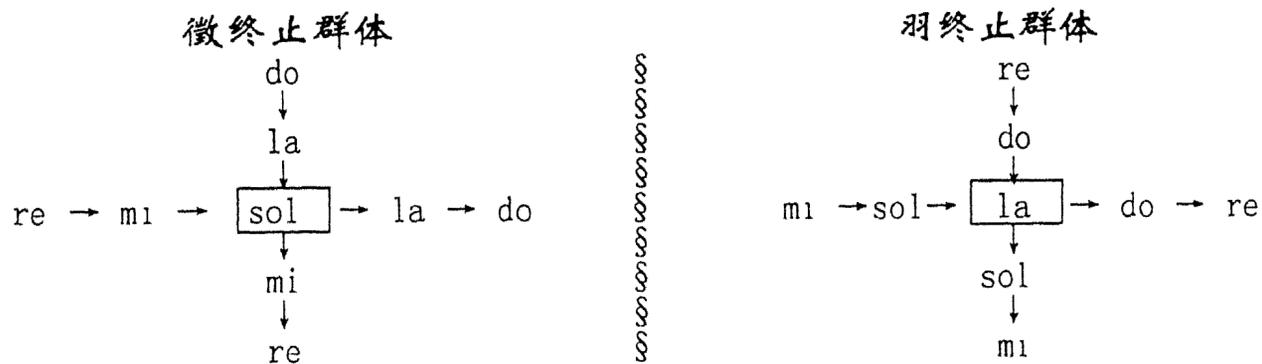
(2) 以人群为板块的客家特区。客家散布于南方很多地方，他们山歌的旋律以la do re 为基本骨架音，级进多，音域窄，常带有凄凉与压抑感。如《龙眼开花坠倒枝》、《落水天》、《打着山歌过横排》等。

(3) 以地方为板块的有湘中特区。湘中民间音乐旋律的主干音为sol la do mi，在全国的民间音乐中异常突出。湘中民歌、花鼓戏中的很多曲牌都是。[采茶调]的过门集中表现了它的特征。如：



二、汉族民间旋律在调式方面的地方特征

民族音乐中每首乐曲的全终止和半终止都按一定逻辑形成一个小终止（式）群体，千千万万首民族乐曲中的小终止群体，按性质的不同形成两个大终止群体。即以徵为中心音的徵终止群体和以羽为中心音的羽终止群体。现将两大终止群体的八类终止式的图式表达如下：



徵终止群体以徵调式为主，包括宫调式、商调式。羽终止群体以羽调式为主，包括商调式、角调式。两个群体的两种商调式不同，一为下行，一为上行。徵终止群体旋律主要分布在汉族地区；羽终止群体旋律主要分布在少数民族地区①。从这一前提下发现：首先是同一调式，但其上方的支持音分别以四度与五度音程的不同而存在性质有别的两种型号；同时还存在地缘渐变性与特区性两种情况：

1、同类调式的不同型号。前文例举过北方区的[义咳咳]、《小白菜》，中央区的《奶咄》与南方区的《孟姜女》，都是徵调式，但型号不一。《孟姜女》的A终止在商，是属商音支持的徵调式，A B句终止音为五度关系。这种调式的性质是下句终止稳重，上句终止较下句柔弱，显得轻柔而甜雅，体现为南方的调式特性。[义咳咳]、《小白菜》的A句终止在宫，是属于宫音支持的徵调式，A B句终止音为四度关系。

这种调式的性质是下句终止稳定，而上句的宫终止较下句强，显得刚劲而豪放，体现了北方的调式性。前述《绣荷包》属A 句终止在徵音的商调式，终止音同样是四度关系，徵终止比商终止强，也是上下稳的调式型号，体现了北方调式特性。《妈地》属北方的调式特征，又属南方《孟姜女》型的，具有对性新材料与再现的四句式结构。体现了中央板块的音乐属性。

2、调式特征有序的渐变性分布。

在徵群体布满汉族地区，徵调式以中原地区为大本营的前提下，徵终止群体各调式呈如下分布：

(1) 徵、宫调式兼重区。汉族音乐从总体上说以徵终止群体的徵调式旋律为主。宫调式主要是s la do 和变宫为角的si la sol (即mi re do) 的调性变化。在于山东、冀南、豫东、鄂东北、皖一带有大量的徵和宫调式民间音乐。如江苏的《杨柳青》到山东的《绣荷包》等等，与豫剧中的大量宫终止都是。形成徵、宫调式兼重的情况。这一带常见的下述旋律，实已形成徵、宫调式双重的状态。如：



(2) 徵、商调式兼重区。徵终止群体的商调式，主要是 sol mi re 和降si la sol (实为 fa re)。这一情况主要在靠近汉族边界区。从东北、冀北、晋北、陕西斜下到云、贵的大弧形地带，有量徵调式、商调式和非商非徵调式的音乐。如这一地带的民歌《绣金匾》、《绣荷包》、二人转直到云南灯(特别是它们的前奏)，和秦腔皆是。如秦腔《玉堂春》[二六]的终止音，既可是G 商又可是G 徵。



(3) 非徵非商非羽区。继续接近兄弟民族区的汉族边界线，就进入到非徵非商非羽的旋律特征区如《兰花花》最后终止音既可以是G商、G羽，还可以是G徵调式，只是谁可以和谁更好一些而已。如：



而晋北山曲《三天路程两天到》竟有徵、商两种调式的不唱法。

(4) 羽徵调式杂交现象。在汉族与兄弟民族接壤与杂居区，还存在一种羽群体向徵群体，或徵群向羽群体倾归的现象。如鄂西十家族民歌《龙船调》、东北民歌《月牙五更》等等，既有明确的羽调式性，又有明确的徵调式终止，是一种羽群体向徵群体倾归，羽徵调式的杂交现象。其实完全可以羽调演唱，即将sol终止变成la终止。如将下面《龙船调》现有的徵终止句：



改唱成羽终止，即为：



民族调式构成的主要原则，是以平衡为主要条件来架构的平衡原则②。只要旋律进行是平衡的，其终止具有随意性，调式具有多可性。〈龙船调〉可以改变调式，就是平衡原则的特性之一。这类曲调也许原来就是羽群体的民歌，徵羽调式只是后来的演变。

再向外走就是兄弟民族地区，即进入到一个以羽终止群体旋律为主要特色的区域。这种渐变性分布是一种极有意义的现象。

3、**调式特征的特区性分布**。人们稍一查看就会发现，大量使用量最多的昆曲曲牌的腔句终止、高腔的帮腔终止式、福建南音、客家山歌、湘中民间音乐的终止式等等，很多都是羽终止群体中的几种终止式的组合。从而形成了如前文已述的几个不同于周边音乐的旋律特区。

三、汉族民间旋律在节奏方面的地方特征

汉族民间旋律在节奏方面的地方特征，最突出的表现在腔式方面。腔式是我国民间音乐中以一句唱词为单位，词曲同步运动时形成的基础结构形式，它的核心是节奏与节拍的不同存在方式。主要表现每一句旋律（腔句，下同）是一气呵成，形成旋律的单腔式，还是分逗演唱，形成旋律的两腔式、三腔式或多腔式。再是每一句旋律的各逗是强拍（板）起还是弱拍（眼）起或后半拍（杼眼）起？这样就形成了各种不同类型的旋律节奏与它们不同的表现力和地方特色。

1、**漏板型** 北方的旋律腔句大多是在眼上起或杼眼起的腔式，称漏板腔式。大都是每句词分为两逗演唱，形成北方旋律普遍的两腔式。北方的大量民歌、梆子腔、评剧、二人转、山东琴书、河南坠子直到西皮、二黄腔等等都属此类。这类眼起或两腔式结构有如下三种形态：

（1）**中眼分尾两腔式**，属中眼（即四拍子的第三拍，二拍子的第二拍）起，分开尾逗词的两腔式。这种腔式主要分布在太行山以西秦岭以北的西北区。如前文例举的秦腔〔二六板〕，两句都是“眼起分尾两腔式”。所有的梆子腔、西皮腔大都如此。这类腔式非常富于戏剧性与叙述性功能。

（2）**头眼分尾两腔式**。即起于四拍子的第二拍或二拍子的强拍后半拍。太行山以东的民间歌舞音乐、说唱、评剧、山东琴书与吕剧、二人转等皆如此。如前文例举的《西厢记》中的〔义咳咳〕。这类腔式轻快活泼，除富于富于戏剧性与叙述性功能外，还富于欢快的歌舞性。

（3）**分头漏腰两腔式**。即腰逗词头眼起，从而分开头逗词的两腔式，中央板块极其普遍。二黄腔和鄂东北、豫南、皖中南、赣北的地方戏曲音乐大都属此。如变自汉调的京剧《捉放旅店》的二黄慢板：

吕伯奢——| 0 可算得 | 义———| 0 气———| 大，———|
杀——猪——| 0 沾酒——| 款——待——| 0 与———| 他。———||

这类腔式既有南方的板起特征，又有北方的眼起形态，既有南方的抒情性特点。又有北方的戏剧性功能，是南北方旋律特征交融的产品。总之，漏板腔式富于戏剧性与叙述性功能。

2、**顶板型** 南方的旋律则大都为顶板（强拍起）型腔式，而且大都为一气呵成的顶板单腔式。其特点是富于歌唱性与抒情性。南方民歌〈孟姜女〉、说唱湖北小曲江西文南词，越剧、沪剧、赣中赣南采茶戏、湖南花鼓戏、四川灯戏等等，均属此类。它们的着力点集中于旋律的华彩性。这也有两种形态：

（1）**顶板单腔式**。普遍存在于江南的民间音乐中。如南方民歌〈孟姜女〉、越剧、沪剧等等。

（2）**顶板多腔式**。即每个旋律腔句都是顶板起，但是加入了大量与唱词内容不相干的衬词衬句。形成词意少而曲情丰富多彩的歌舞型音乐特征。盛布与南岭与苗岭南北麓。以西南地区的广西彩调等为典型。如广西彩调的〔路腔〕，经常是多个腔句组成的一个曲牌一次就唱了一句词，从而形成顶板多腔式。如：

将啊尼个身 离啊尼个了 自呀家的
门啦， 雪花一啊一冬飘哎
飘啊的飘成交啰啦 龙也冬天
龙冬天台上一啊一连串啦

南方力增强轻快活泼感，增加了大量衬词衬句，构成顶板多声式，形成歌舞性特征所需要的音乐形象。

旋律是人创造的，在民间音乐阶段不可避免地形成地方性分布。汉族民间音乐就是如此。

1999年9月7日成稿 2000年2月14日修改

注释：① 详拙作《传统音乐的两大终止群体》（四川音乐学院《音乐探索》1994年第一期）

② 详拙作《汉族调式的平衡原则》（武汉音乐学院《黄钟》1990年第四期）

印尼巴厘島皮影戲鐵琴(Balinese gender wayang)的旋律特性

作者 向新梅

印尼巴厘島鐵琴(gender)是一種廣泛用於印尼巴厘島像鐵琴的打擊樂器。這種鐵琴有十片左右金屬音片，用細繩串著吊在矮長的手工雕刻木架子(pelawah)上，每個音片下面有一個竹筒或塑膠共鳴管。演奏者席地而坐，用雙手的食指和中指各輕輕夾著兩只圓形棒錘(panggul)敲擊金屬音片，用四指和小指佐手掌側適時止音，演奏出連綿的旋律。左手通常演奏低音主旋律，右手通常演奏高音加花伴奏旋律。互相輪替及交錯連結(kotekan或interlocking)是經常使用的伴奏旋律演奏方法。在今日的印尼巴厘島，皮影戲鐵琴廣泛的應用在火葬儀式，印度教磨牙儀式，和各類詩歌舞蹈戲劇伴奏。在爪哇甘美朗(Gamelan)樂隊裡，有用到低音鐵琴(gender panembung)，中音鐵琴(gender barung)和高音鐵琴(gender panerus)。在巴厘島皮影戲(wayang kulit)裡，用到的鐵琴則稱為皮影戲鐵琴(Balinese gender wayang)。皮影戲鐵琴在演奏時，通常用兩個中音鐵琴(gender barung)二重奏，或兩個中音鐵琴(gender barung)和兩個高音鐵琴(gender panerus)四重奏成對演出。二重奏鐵琴通常是面對面的擺設。在四重奏成對演出時，兩個高音鐵琴其實是在高八度音域上重複中音鐵琴的二重奏。這種二重奏或四重奏的演出形式，除了做為皮影戲鐵琴的皮影戲鐵琴的伴奏外，也常被音樂家用來當純器樂二重奏來教學和演奏。在對皮影戲鐵琴二重奏曲“步行曲”的分析後，本文歸納出下面幾種皮影戲鐵琴的旋律特性。由於不平均律五聲音階(slendro)是事先調好的音，音樂家在演奏時並不非常在意音高是不是很“準”。大多數的注意力其實是放在演奏動作和重奏間的合作關係。由於音片與音片之間的距離很寬，加上傳統的止音習慣和雙手演出方法，因此衍生出級進為主的旋律模式。右手和左手分別集中演奏高音和低音的五個音片，左手在低音主司主旋律，右手在低音主司伴奏加花旋律。交錯連結的演奏方法，往往結合兩個鐵琴高音不同切分音節奏形成的伴奏音形，大量反覆地用來在低音區作加花旋律。低音旋律的樂句多為不對稱結構，多用轉換旋律中心音的方法，在同一調性中轉換調式。而高音伴奏旋律在快速演奏速度下，形成一塊塊的音群。在不對稱的樂句進行中，用有複點節奏的終止式用來標點樂句。

印尼巴厘島皮影戲鐵琴(Balinese gender wayang)的旋律特性

作者 向新梅

印尼巴厘島鐵琴(gender)是一種廣泛用於印尼巴厘島像鐵琴的打擊樂器(圖片一)。這種鐵琴有十片左右金屬音片，用細繩串著吊在矮長的手工雕刻木架子(pelawah)上，每個音片下面有一個竹筒或塑膠共鳴管。演奏者席地而坐，用雙手的食指和中指各輕輕夾著兩只圓形棒錘(panggul)敲擊金屬音片(圖片二)，用四指和小指佐手掌側適時止音，演奏出連綿的旋律。左手通常演奏低音主旋律，右手通常演奏高音加花伴奏旋律。互相輪替及交錯連結(kotekan 或interlocking)是經常使用的伴奏旋律演奏方法。在今日的印尼巴厘島，皮影戲鐵琴廣泛的應用在火葬儀式，印度教磨牙儀式，和各類詩歌舞蹈戲劇伴奏。在爪哇甘美朗(Gamelan)樂隊裡，有用到低音鐵琴(gender panembung)，中音鐵琴(gender barung)和高音鐵琴(gender panerus)。在巴厘島皮影戲(wayang kulit)裡，用到的鐵琴則稱為皮影戲鐵琴(Balinese gender wayang)。皮影戲鐵琴在演奏時，通常用兩個中音鐵琴(gender barung)二重奏，或兩個中音鐵琴(gender barung)和兩個高音鐵琴(gender panerus)四重奏成對演出。二重奏鐵琴通常是面對面的擺設(圖片三)。在四重奏成對演出時，兩個高音鐵琴其實是在高八度音域上重複中音鐵琴的二重奏。這種二重奏或四重奏的演出形式，除了做為皮影戲鐵琴的皮影戲鐵琴的伴奏外，也常被音樂家用來當純器樂二重奏來教學和演奏。

一 印尼巴厘島皮影戲鐵琴的音樂和樂器

在一九八六年出版的《新哈佛音樂辭典》裡，對印尼巴厘島鐵琴有下面的描述：

“一種用於爪哇和巴厘島的鐵琴，長約四到八公分的薄銅質音片，用細繩串著吊在木製架子上。這種鐵琴的調律可為印尼不平均律的五聲(slendro)或七聲(pelog)音階。演奏者用兩只圓形棒錘敲擊金屬音片。”(第335頁)“重要的七聲音階(甘美朗)樂隊多為舞蹈劇和宮廷寺廟古典舞蹈來伴奏。重要的五聲音階樂隊有巴厘島鐵琴二重奏或四重奏，用來伴奏皮影戲的演出。”(第796頁)

威廉曼姆在其著名的《太平洋，近東及亞洲音樂文化》一書中寫道：

(在印尼甘美朗樂隊裡)“低音鐵琴只用一只加墊圓形棒錘敲擊金屬音片，但中音鐵琴和高音鐵琴就兩只棒錘來演奏。金屬音片，共鳴

箱和加墊圓形棒錘的組合製造了非敲擊性的流動旋律。在中音鐵琴和高音鐵琴部分，由於雙手用兩只棒錘來演奏，如何止住餘音就是一個問題。解決的方法是用柔軟的手腕動作讓手指和手掌邊，在演奏的同時止住上一個音的餘音。”（第44頁）

“在巴厘島，由於鐵琴總是二重奏或四重奏成對演出。在製作時，鐵琴也是成對製作。通常一對鐵琴有男女性別之分，女的鐵琴調音較男的鐵琴稍微低一點。當兩組鐵琴合奏時，由於調音的差距，便產生特殊閃爍跳動的音響效果。”（第56頁）

“互相輪替及交錯連結是巴厘島音樂非常重要的演奏原則。.... 巴厘島鐵琴的演奏便發揮了這種技巧。.... 對交錯連結旋律的創造及發揮極致是巴厘島音樂家所追求的藝術喜悅之一。.... 在巴厘島，每一個音樂家同時也是作曲家，因為在核心旋律被創作出來後，仍需音樂家同心協力來創作及演奏交錯連結加花的伴奏聲部。這種集體創作的方式反應了甘美朗樂隊的集體性，也反應了巴厘島人的社會和宗教生活。”（第57頁）

據皮影戲鐵琴音樂家帕爾森¹表示，在美國學印尼巴厘島鐵琴，大多是純器樂演奏為主。可是在印尼巴厘島，鐵琴音樂的演奏和應用十分生活化，仍然和巴厘島人民的日常生活，特別是宗教生活息息相關緊密結合。基本上個各村莊都演奏一些共同曲調，且每個村莊有些自己的曲目。在學習巴厘島皮影戲鐵琴的過程裡，老師不用樂譜，而是用口耳相傳的方法，教學生默記來演奏。由於皮影戲鐵琴都是雙手及二重奏成對演出，老師總是先教左手低音聲部（Polos）。低音聲部的音正拍居多，低音聲部又稱為基礎聲部。學好了低音聲部再學以後半拍居多的右手高音聲部（Sangsih）。雙手熟練後，學生再學二重奏的兩個聲部。學生在練習其中一聲部時，口中一定要唱著另一高音聲部，以便能熟練的演奏交錯連結旋律。本文中用來分析的巴厘島皮影戲鐵琴二重奏〈步行曲〉（Gending Angklung），是帕爾森先生在一九九八年在巴厘島向當地的馬地加威老師（Made Jawi）學來的一首皮影戲鐵琴二重奏曲。

二 調律系統

巴厘島皮影戲鐵琴一般有十個金屬音片，調音含蓋兩個八度的五聲音階，由低至高用首調

¹皮影戲鐵琴音樂家帕爾森（Jon Parsons）是本文的主要諮詢專家。他一九九七年畢業於美國加州藝術學院主修印尼音樂，一九九八年曾花了十個月在印尼巴厘島，向當地老師學習皮影戲鐵琴。在印尼巴厘島，他的主要老師是隆森（I Wayang Loceng）先生，其演奏風格是蘇卡瓦提地區（Sukawati）風格。

唱名可唱作E 大調 re, mi, sol, la, do, re, mi, sol, la, do (2,3,5,6,1,2,3,5,6,1)。根據筆者實際測量帕爾森先生從印尼巴厘島帶回的鐵琴，巴厘島皮影戲鐵琴調的是不平均律五聲音階(slendro)，從最高音到最低音其測量結果如下：

高音do(1)= E -65音分 ²	中音do(1)= E -55音分
中音la(6)= C# -30音分	低音la(6)= C#
中音sol(5)= B -60音分	低音sol(5)= B -55音分
中音mi(3)= G# -40音分	低音mi(3)= G# -30音分
中音re(2)= F# -50音分	低音re(2)= F# -30音分

圖表一：巴厘島皮影戲鐵琴不平均律五聲音階測量結果

若以五線譜來記譜，可在E大調的調號下記出十個金屬音片的大略音高：



譜例一：巴厘島皮影戲鐵琴的調音音階

從測量結果看來，除了低音6是和C#一樣音高之外，其餘都是較平均律調音低。大約低了30到65音分之間不等。換言之，這個巴厘島皮影戲鐵琴的調音音階，在E大調五聲音階中，是每個音大約低半個半音。儘管如此，它的調音音階仍然可辨識出旋律調性關係。當比對八度關係，分析結果發現全部五組八度音程都是較平均律八度音程為小。差距是5到30音分之間不等。根據帕森先生的解釋，巴厘島人在製造樂器調音時，在同一個樂器裡，有意識地將八度調音調得一點不和協，來製造出特殊共鳴的音響效果。

² 每個半音可細分成一百音分。

高音do(1)= E -65音分	中音do(1)= E -55音分	八度距離 -10音分
中音la(6)= C#-30音分	低音la(6)= C#	八度距離 -30音分
中音sol(5)= B -60音分	低音sol(5)= B -55音分	八度距離 -5音分
中音mi(3)= G#-40音分	低音mi(3)= G#-30音分	八度距離 -10音分
中音re(2)= F# -50音分	低音re(2)= F#-30音分	八度距離 -20音分

圖表二：巴厘島皮影戲鐵琴不平均律五聲音階八度音程比較

三 皮影戲鐵琴的旋律特性

1. 級進為主的旋律

由於巴厘島皮影戲鐵琴的調律是樂器制作時就決定好的，音樂家在演奏時並不非常在意音高是否為平均律。相對而言，樂器演奏方式對旋律的影響就起了決定性的作用。首先，演奏家慣於用兩只圓形棒錘敲擊金屬音片演奏，由於金屬音片的餘音持續甚久，習慣用法是用手掌和手指適時止音，讓音與音之間沒有餘音重疊的問題。在甘美朗(Gamelan)樂隊低音鐵琴，演奏家用右手拿小錘敲擊音片，用左手按住音片止音。且由於巴厘島皮影戲鐵琴是用雙手同時演奏，右手和左手得同時擔任敲擊和止音的工作。再者，一個樂器只有十個音片，音域上有著相當程度的限致。而且每一個音片寬大約八公分。在演奏時，雙手各自級進成為最方便和最有效率的演奏方法。這種雙手各自級進的演奏方法和衍生而來的旋律特性，可以從譜例二巴厘島皮影戲鐵琴二重奏〈步行曲〉分譜得到印證。

從譜例二：巴厘島皮影戲鐵琴二重奏(步行曲)分譜來分析，可看出兩個鐵琴都是右手和左手分別集中演奏高音和低音的五個音片。基本上，右手和左手的旋律音域限制在高音和低音的各五個音片裡，左手在低音主司主旋律，右手在高音主司伴奏加花旋律。從左手低音主旋律來看，除了第二十七和三十一小節有兩處五度音程外，兩個鐵琴的左手幾乎是演奏同音旋律。而且除了幾處越過一個音片的跳進外³，左手旋律幾乎是由級進演奏方法來組成。由於鐵琴音片是五聲音階排列，當級進演奏時，旋律音程以大二度和小三度為主。當有跳進演奏⁴時，就有大三度和純四度音程出現。

2. 交錯連結的高音伴奏旋律

從譜例二：巴厘島皮影戲鐵琴二重奏(步行曲)分譜來看高音伴奏，除了第十一，第十五

³ 在第十一和十二小節間，第十五和十六小節間，第二十一，二十三，二十七，三十一和三十五小節。

⁴ 越過一個音片的跳進。

和第二十一小節三處，兩個鐵琴演奏終止式統一旋律外，兩個鐵琴的右手各自演奏幾乎完全不同的旋律。這兩個右手聲部都用大量使用切分音節奏。這兩個幾乎完全不同的旋律卻用交錯連結的方法來呈現一個統一的伴奏聲部。基本上，兩個右手旋律也都是由級進演奏方法來組成。且當兩個右手聲部合在一起時，就形成許多跳進音程。如譜例三：巴厘島皮影戲鐵琴二重奏(步行曲)交錯連結旋律合并譜的高音聲部所示，從第一到第二十小節每一個小節開始幾乎都是純四度音程跳進。除了第十一，第十五和第二十一小節三處，兩個鐵琴演奏終止式統一旋律外，其餘的小節的伴奏加花旋律都是以四度音程內音群模進。例如高音聲部除了第十一，第十五和第二十一小節三處，兩個鐵琴演奏終止式統一旋律外，所有的其餘小節都在重複第二小節的下跳四度音程內音群伴奏模式。若從第二十二小節後的伴奏音群來看，高音聲部換了另一種模式，取代原先下跳四度音程模式的是五聲音階級進為主的伴奏音群模式。

從〈步行曲〉譜例來看，交錯連結在右手高音伴奏得到了充分的運用。這種輪替的演奏方法來演奏伴奏旋律，其實有速度上需要的考量。由於〈步行曲〉的速度大約是一分鐘一百五十拍，交錯連結的演奏是加速演奏的不二手法。在這個演奏速度下，伴奏旋律其實是一塊塊的音群。換言之，在快速演奏速度下，右手高音伴奏的旋律性已不顯著，取而代之的是像色彩般的音群。

3.不對稱的旋律與節奏結構

從譜例中的低音旋律來看，〈步行曲〉的樂句多為不對稱結構。樂句多以四個小節為一單位，以八分音符為前進動力，以四分音符的長音結束，如譜例中第一至第四小節，第五至第八小節，是曲子開始的兩個樂句。四分音符的長音往往也是調式或音組織的中心音。這種相似的樂句，一句一句向前鋪陳，並沒有對稱或有結構組織。只有複點節奏的終止式小樂句，如譜例中第十一，第十五和第二十一小節，好像打斷音樂進行一樣，標示著音樂的段落。〈步行曲〉的低音旋律中心音，開始是E音為主，且從第二十一小節後就轉移到G#。換言之，以轉換旋律中心音的方法，在同一調性中轉換調式，是譜例曲中的旋律特色。其實，這種調式轉調的方法，在固定調性調音的東南亞擊樂傳統樂種中⁵，是常見的旋律特色。

從譜例中的高音伴奏旋律來看，在有複點節奏的終止式出現之前，一直保持流暢不變的音

⁵ 如泰國的琵琶音樂(pi phat)傳統。

群流動。因此，有複點節奏的終止式在流動為主的低音旋律和高音伴奏旋律裡，的確起了標點樂句的作用。而在標點這種不對稱樂句結構裡，複點節奏的終止式起了干擾節奏流動的作用。

四 結論

由上述對皮影戲鐵琴二重奏曲〈步行曲〉的分析，可歸納出下面幾種皮影戲鐵琴的旋律特性。由於不平均律五聲音階是事先調好的音，音樂家在演奏時並不非常在意音高是不是很“準”。大多數的注意力其實是放在演奏動作和重奏間的合作關係。由於音片與音片之間的距離很寬，加上傳統的止音習慣和雙手演出方法，因此衍生出級進為主的旋律模式。右手和左手分別集中演奏高音和低音的五個音片，左手在低音主司主旋律，右手在高音主司伴奏加花旋律。交錯連結的演奏方法，往往結合兩個鐵琴高音不同切分音節奏形成的伴奏音形，大量反覆地用來在高音區作加花旋律。低音旋律的樂句多為不對稱結構，多用轉換旋律中心音的方法，在同一調性中轉換調式。而高音伴奏旋律在快速演奏速度下，形成一塊塊的音群。在不對稱的樂句進行中，用有複點節奏的終止式用來標點樂句。

參考書目

1. 東麥可然得編，〈〈新哈佛音樂辭典〉〉 美國麻州劍橋，哈佛大學，1986出版。
2. 威廉曼姆著，〈〈太平洋，近東及亞洲音樂文化〉〉，美國紐澤西，普林堤思出版社，1996出版。

譜例二：巴厘島皮影戲鐵琴二重奏〈步行曲〉分譜
(帕爾森採譜，向新梅整理記譜)

♩. 150

Gender Wayang I

♩. 150

Gender Wayang II

7

G W I

7

G W II

13

G W I

13

G W II

19

G.W. I

G.W. II

25

G.W. I

G.W. II

31

G.W. I

G.W. II

譜例三 巴厘島皮影戲鐵琴二重奏〈步行曲〉交錯連結旋律合并譜
(帕爾森採譜, 向新梅整理記譜)

♩.150

Gender Wayang Duo

7

13

19

25

Musical notation for measures 25-30. The piece is in A major (two sharps) and 3/4 time. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with a '7' fingering, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

31

Musical notation for measures 31-36. The piece is in A major (two sharps) and 3/4 time. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand provides accompaniment. The system ends with a double bar line.

音 980.124 80-02
Quan guo xuan lu xue xue shu
yan tao hui (2nd : 2000 : Hong
Kong)
第二屆全國旋律學學術研討會宣讀
論文文稿 /
Xiang-gang : Xiang-gang da xue
17 November 2000

X13303647

