

全国高校音乐教育大系

中国传统音乐简明教程

附习题及答案

袁静芳 主编



上海音乐学院出版社

全国高校音乐教育大系

(第一辑)

- ◆ 中国音乐史简明教程 (上、下) 刘再生 著
- ◆ 西方音乐史简明教程 沈 旋 著
- ◆ **中国传统音乐简明教程** **袁静芳 主编**
- ◆ 基本乐理简明教程 童忠良 著
- ◆ 和声学简明教程 桑 桐 著
- ◆ 音乐作品分析简明教程 (上、下) 钱亦平 编著
- ◆ 复调音乐简明教程 林 华 著
- ◆ 配器法简明教程 杨立青、沈 叶 著
- ◆ 视唱练耳简明教程 蒋维民、周温玉 编著

ISBN 7-80692-196-6



9 787806 921968 >

定价: 28.00元

中国

全国高校音乐教育大系

中国传统音乐简明教程

附习题及答案

袁静芳 主编

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国传统音乐简明教程/袁静芳主编. —上海:上海音乐学院出版社,2006.5

(全国高校音乐教育大系)

ISBN 7-80692-196-6

I. 中… II. 袁… III. 传统音乐-中国-高等学校-教材 IV. J605.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 146633 号

丛 书 名 全国高校音乐教育大系

出 品 人 洛 秦

书 名 中国传统音乐简明教程

主 编 袁静芳

策 划 洛 秦

责任编辑 王 赛

封面设计 徐 诚

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路 20 号

印 刷 江苏省通州市印刷总厂有限公司

开 本 787×1092 1/16

印 张 20

字 数 440 千

版 次 2006 年 5 月第 1 版 第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-80692-196-6/J.189

定 价 28.00 元

目 录

绪 论 中国传统音乐文化的悠久历史	1
第一章 民间歌曲	5
第一节 概述	5
一、民间歌曲界定	5
二、民间歌曲历史沿革	5
(一)春秋、战国至汉代的民间歌曲	5
(二)三国、两晋、南北朝时期的民间歌曲	6
(三)唐、宋时期的民间歌曲	6
(四)明、清时期的民间歌曲	6
三、民间歌曲在我国人民生活中的地位	6
(一)开天辟地歌	7
(二)民歌中所记载的民族起源与迁徙	8
(三)民歌中的英雄史诗	8
(四)民歌中的长篇故事	8
第二节 民间歌曲的类别与艺术特征	9
一、汉族民歌	9
(一)号子	9
(二)山歌	12
(三)小调	17
二、少数民族民歌的代表种类与艺术特征	25
(一)蒙古族的长调与短调	25
(二)哈萨克族的独唱和弹唱歌曲	26
(三)维吾尔族的情歌	28

(四)朝鲜族的抒情谣	29
(五)藏族的山歌和酒歌	31
(六)彝族“四大腔”	32
(七)少数民族的多声部民歌	33
第二章 舞蹈音乐	35
第一节 概述	35
一、舞蹈音乐界定	35
二、舞蹈音乐历史沿革	36
(一)远古时期的原始乐舞	36
(二)夏商周三代的民间舞蹈音乐	36
(三)汉魏至唐宋时期的民间舞蹈音乐	37
(四)元明清时期的民间舞蹈音乐	38
第二节 舞蹈音乐的类别与艺术特征	39
一、声乐类歌舞音乐	39
(一)采茶舞歌	39
(二)花鼓调	41
(三)二人合	42
(四)佤族玩调	44
(五)舞歌的一般音乐特征	45
二、器乐类舞蹈音乐	48
(一)花鼓灯	48
(二)秧歌	50
(三)芦笙舞	51
(四)舞乐的一般音乐特征	53
三、综合类舞蹈音乐	55
(一)藏族囊玛	55
(二)象脚鼓舞	56
(三)维吾尔族木卡姆歌舞	58
第三章 说唱音乐	61
第一节 概述	61
一、说唱音乐界定	61
二、说唱音乐的历史沿革	62
(一)唐代以前有关说唱音乐的记载	62
(二)唐代的说唱音乐	63

(三)宋金时期的说唱音乐	64
(四)元明时期的说唱音乐	64
(五)清代的说唱音乐	65
(六)说唱音乐的新发展	65
三、说唱艺术与说唱音乐的特征	66
 第二节 说唱音乐的类别与艺术特征	68
一、牌子曲类说唱音乐的类别与艺术特征	68
(一)牌子曲类说唱音乐的类别	68
(二)牌子曲类说唱音乐的特征	75
二、鼓书类说唱音乐的类别与艺术特征	77
(一)鼓书类说唱音乐的类别	77
(二)鼓书类说唱音乐的特征	89
(三)鼓书类和牌子曲类的形成过程及其相互影响	90
 第四章 戏曲音乐	92
第一节 概述	92
一、戏曲音乐界定	92
(一)什么是戏曲	92
(二)戏曲音乐的界定	95
(三)音乐在戏曲中的地位及功能	95
二、戏曲音乐历史沿革	96
(一)唐以前戏曲萌芽期的音乐	96
(二)宋、元时期的戏曲音乐	96
(三)明、清时期的戏曲音乐	97
三、戏曲艺术在中国传统文化中的地位	98
 第二节 戏曲音乐的类别与艺术特征	100
一、戏曲音乐的几种分类	100
(一)结构体式分类	100
(二)剧种分类	100
(三)声腔分类	101
(四)类概念辨析	101
二、戏曲四大声腔及其艺术特点	101
(一)昆腔与昆剧	101
(二)高腔与川剧	107
(三)梆子腔与秦腔、豫剧	111
(四)皮黄腔与京剧	117

三、新兴地方戏曲选介	127
(一)北方剧种:评剧	127
(二)南方剧种:越剧	131
第五章 器乐与乐种	134
第一节 概述	134
一、器乐与乐种界定	134
二、器乐与乐种历史沿革	135
(一)先秦时期的钟鼓乐队与古琴音乐	135
(二)汉魏至南北朝时期的鼓吹乐与相和歌	135
(三)隋、唐时期器乐的繁荣	136
(四)宋、元、明、清时期的民间器乐	137
第二节 器乐与乐种的类别及艺术特征	139
一、独奏音乐的主要类别与艺术特征	139
(一)吹奏乐类	139
(二)擦弦乐类	146
(三)弹弦乐类	151
二、乐种的主要类别与艺术特征	163
(一)弦索乐类乐种	163
(二)丝竹乐类乐种	166
(三)鼓吹乐类乐种	173
(四)吹打乐类乐种	177
(五)锣鼓乐类乐种	186
第六章 宗教音乐	189
第一节 佛教音乐	189
一、概述	189
(一)佛教音乐历史沿革	189
(二)中国汉传佛教的主要派系	192
(三)汉传佛教法事与音乐	193
二、汉传佛教音乐的类别与艺术特征	195
(一)梵呗	196
(二)音乐与法器	200
第二节 道教音乐	202
一、概述	202

(一)道教音乐历史沿革	202
(二)中国道教的主要派别	203
(三)道教科仪与音乐	204
二、道教音乐的类别与艺术特征	206
(一)诵经腔类型	206
(二)全真道派的地方韵	208
(三)正一派的诵经腔	209
(四)法器与器乐	209
(五)道教音乐与老庄传统美学思想的渊源	210
习题与答案	213
一、名词解释	213
二、选择题	241
三、简答题	263
四、论述题	282
参考文献	306

绪 论

中国传统音乐文化的悠久历史

中华民族音乐文化源远流长。中国有文字的历史已有五千余年,而音乐文化的历史可以追溯到更加古远。1986~1987年在河南省舞阳县贾湖新石器时代遗址墓葬中,出土了20余支骨笛。其形制精细、规范、统一,管身两端相通,长约20cm,管身上开有7孔(另有1小附孔)。经过对其中最完整的1支骨笛(M282:20)进行试奏与测音,可以准确地奏出七声音阶;其中有5支,可奏出完整的五声音阶曲调。据碳十四测定,其历史距今约八千至九千年,与裴里岗文化同期,为新石器时代的早期遗物,这是目前我们所掌握的能够证实我国音乐文化产生时期的最早的文物实证。新石器时代为我们遗留下来的珍贵出土文物,还有浙江省杭州湾余姚市河姆渡遗址出土的160余支大小形制不同的骨笛,根据各骨笛的制作特点,即音孔、吹孔位置布局分析,从吹管乐器的发音原理上看,已经形成了开管乐器、闭管乐器、拉管乐器三类不同形制乐器的雏形,说明早在七千多年以前,我国先民对吹管乐器各种发音原理的认识与掌握。

距今三千多年的殷商时期,甲骨文中已有了“樂”字,其形状有如木架上置放着一件丝弦乐器。距今两千五百多年前的周代,孔子编辑的歌曲总集《诗经》,使305首精选的古代歌辞传承至今,当时这些歌辞都是配乐演唱的。从歌辞结构分析其音乐曲式结构,已有十余种不同的曲式结构布局模式,是我们研究中国传统音乐曲式结构不可逾越的重要历史阶段。《诗经》的问世,标志着我国民间歌曲收集整理工作的光辉起点,其歌辞所表现的社会文化生活,是我国现实主义文学艺术之开端,对后世音乐文学的发展有着重大而深远的影响。

先秦时期的钟属乐器,是这一历史时期的主要音乐文化特点之一,表明了我国青铜铸造工艺的巨大成就和音律科学达到的高度。早在西周中晚期,编钟已由三枚或五枚发展为八枚一套。1978年在湖北省随县(今随州市)发掘的战国初期曾侯乙墓,出土编钟64件,另镈钟1件,是目前我国出土文物中最大型、最完整、最具有科学水准与学术研究价

值的一套编钟。整套编钟十二律俱全,可以在三个八度范围内构成完整的半音音阶;钟上还铸有音律问题的铭文二千八百余字。这一地下埋藏了两千四百多年的音乐宝库,成为我国古代音乐文化光辉创造的见证。

汉代,产生了一种新的艺术形式叫相和,它是对两汉及魏、晋民间歌曲作艺术加工后所形成的歌、舞、大曲等音乐的总称,根据其艺术形式可分为相和歌与相和大曲两种。相和歌为“汉世街陌讴谣之词”,即民间歌曲,最初的表演形式是徒歌,不用任何伴唱、伴奏,亦称“但歌”;后又有以乐器相和的表演形式,唱者执节,伴奏乐器有笛、笙、琴、琵琶、箏等。相和大曲为歌、舞、乐相结合的多段大型歌舞艺术表演形式,相和大曲已具有相对固定的大型套曲曲式结构模式,是在相和歌基础上发展起来的,其中独立演奏的器乐部分称为“但曲”。隋唐以后,相和大曲以其新的面目融汇到清乐大曲之中。

除相和外,这一时期鼓吹乐在宫廷得到了确定与发展。

隋、唐时期,西域音乐盛行,对中原音乐文化发展影响很大。据《隋书》、《旧唐书》音乐志所载,当时传入宫廷的西域音乐其乐队组合形式有7种之多。如:天竺乐,传自古印度的音乐,其乐工服饰中有僧衣袈裟,该乐应与佛教音乐有关;龟兹乐,龟兹古国在今新疆维吾尔自治区库车县地,龟兹乐当时为唐朝宫廷中胡部诸乐之首;西凉乐,初名为“秦汉乐”,在中原汉族音乐基础上,吸收“土龟兹”等西北民族音乐发展而成,西凉乐在历史上曾长期受到宫廷的重视,对后世音乐发展具有较大影响力;高昌乐,高昌即今新疆维吾尔自治区吐鲁番地,唐太宗时才立乐部;康国乐,康国即今中亚撒马尔罕附近,著名的“胡旋舞”即出自康国乐;安国乐,安国即今中亚布哈尔地;疏勒乐,疏勒即今新疆维吾尔自治区疏勒、英吉沙二城一带。

除西域音乐外,隋、唐时期重要的音乐品种还有燕乐、法曲、鼓吹乐、古琴音乐等等。燕乐是受清乐与胡乐(当时的少数民族音乐或外国音乐,均泛称为胡乐)二者影响的一种创作歌舞音乐,盛行于宫廷,为唐代坐部伎六部之一;法曲,起于隋代,盛行于唐代,它是在民间音乐基础上吸收外来音乐创作的歌舞大曲;唐宫廷鼓吹乐,已经发展得比较完善,根据其所用乐器与应用场合的不同,分为五部,即鼓吹部、羽葆部、饶吹部、大横吹部、小横吹部。

隋、唐的音乐艺术,以歌舞大曲为其主要表现形式,在歌舞大曲中,大型曲式结构的各种类型、丰富多彩的乐队组合形式以及乐队中主要乐器在器乐化方面的迅猛发展,都达到了中国音乐文化发展的辉煌时期,其音乐与某些表演形式对东亚、东南亚音乐文化均产生了重要的影响。

隋、唐时期,琵琶音乐兴起,西域传入的曲项琵琶,在唐代宫廷与民间音乐实践中,从乐器制作与演奏技巧等方面,都有了质的飞跃,并不断发展成为我国的一件重要民族乐器。这一历史时期,古琴艺术亦出现了崭新的面貌,涌现出诸如贺若弼、赵耶利、董庭兰、薛易简、陈康士等众多卓有贡献、影响深远的著名琴师,产生了许多传世的名曲和琴学论著。古琴记谱法的产生,进一步推动了古琴音乐的传播与发展。现存最早的一份古琴谱是文字谱,为唐代手写卷子、南朝梁丘明(494~590)传谱的《碣石调幽兰》。隋、唐时期由赵耶利、陈拙、曹柔等一大批琴家,对古琴文字谱进行改造并最后形成的减字谱式,是中国古代音乐史上继文字谱以后古琴的专用谱式,一直沿袭应用至今。唐代的“斲”琴工艺登峰造极,空前绝后。四川雷氏家族世代制琴,盛名于世,其中尤以雷威最为著名,尚有作品

传世,为国之珍宝。江南的沈镣、张越,亦为当时“斲”琴名手。

说唱音乐在唐代已经正式形成,以寺院里的变文讲唱为标志。

宋代,其代表性的音乐品种可以说是词乐与古琴音乐。

词乐是配合词而歌唱的一种音乐体裁形式。词兴起于隋、唐的曲子,中唐以后文人较多的地参与歌词创作,在艺术性方面得到了很大的提高,五代趋于繁荣,宋代,词的创作已进入极盛时期。词为长短句结构,词是依曲调的长短曲折而增减词句字数的。故,词牌均有定格,特点是“调有定句,句有定字,字有定声。”词牌根据篇幅可分为令、近、慢等类别。张炎所著《词源》附有杨缵《作词五要》,曰:一要择腔,二要择律,三要填词按谱,四要随律押韵,五要立新意;所谈虽在作词,但重点却在词乐。词乐是我国古代的艺术歌曲,词乐除民间音乐外,也吸收了少数民族音乐和外国音乐。民间乐人和文人也为这种音乐体裁形式创作新的曲谱,称作“自度曲”。宋姜夔遗存的《白石道人歌曲》,所附的词乐旁谱,是中国古代音乐的重要遗产。

除词乐外,南宋时期古琴音乐的发展,在中国音乐历史上具有重要的地位,南宋时期杰出的琴家、琴曲有郭沔(号楚望,1190~1260年以后)的《潇湘水云》、《泛沧浪》、《秋鸿》;刘志芳的《忘机》、《吴江吟》;毛敏仲的《渔歌》、《樵歌》、《佩兰》等。

金、元时期的音乐,以戏曲音乐与说唱音乐为其主要代表。戏曲音乐主要是杂剧与南戏,说唱音乐主要是诸宫调。

北宋时期,杂剧既是各种伎艺(如滑稽戏、傀儡、皮影、说唱、歌舞、杂技、武术等)的泛称,同时又是专指一种戏剧表演形式。南宋时,“唯以杂剧为正色”,杂剧在各种伎艺的表演中,已处于主要地位。宋杂剧已初步形成角色体制,并且将歌、舞、剧三者汇合起来,但在演出中仍然存在着不少伎艺杂陈的非戏剧性的表演。金、元时期,杂剧已发展成熟。元杂剧所用的音乐称为北曲。元杂剧的剧本十分严谨。一本通常分四折(可加“楔子”)。元杂剧音乐的特点是每折用一个套曲,每套由若干同宫、同韵曲牌联缀而成(最少者3支,如《追韩信》;最多者26支,如《魔合罗》);每套套尾必须用煞尾、尾声;可在折首、折间或折尾,间插一至二支曲牌作“楔子”。《九宫大成南北词宫谱》中,载有北曲553支。著名的元杂剧作家与剧目有:关汉卿的《窦娥冤》、《望江亭》;王实甫的《西厢记》;马致远的《汉宫秋》等。

南戏始于南宋初,因发祥地在浙江温州,故又名温州杂剧、永嘉杂剧,为区别于北方的元杂剧而称为南戏。南戏所用的音乐称为南曲。南戏全本分多段,每段称一出。南戏音乐的特点是每出不限用一个套曲,每套之间过场可使用一些集曲,但这些集曲不在套曲之内;每个套曲不限用一宫,可由两三个宫调的若干曲牌组成;每出可以有大量抒情性唱段;煞尾可有可无。南戏音乐中吸收北曲,组成了“南北合套”的音乐艺术形式,丰富了其音乐的表现力。《九宫大成南北词宫谱》中,载有南曲1442支(包括集曲),著名的南戏剧目有《荆钗记》、《白兔记》、《拜月记》、《杀狗记》等。

诸宫调是宋、金、元时期的一种大型说唱艺术形式,宋时用鼓、板、笛伴奏,元时加用了琵琶等弦乐器,故又称为“搊弹词”、“弹唱词”。诸宫调的曲调主要来自唐、宋词调,唐、宋大曲,宋初赚词的缠令以及当时流行的其他俗曲。诸宫调的结构形式是由若干短套联缀而成的长篇。各短套是由不同宫调系统组成。因此,诸宫调的体制宏大,曲调丰富,对后世戏曲与说唱音乐的发展颇有影响。诸宫调音乐各短套的曲式结构主要有四种:独立的

单曲;同一曲牌双叠、多叠后加尾;换用多首同宫体系内不同调式的曲牌相接,后接尾声组成;缠令中加上缠达的曲式结构。金代董解元所作的《西厢记诸宫调》,作品中运用了14个宫调,151个基本曲调,加上部分曲牌的变体,共444首曲子组成。是现存宋、金时代诸宫调作品中保存了完整歌词和部分曲调的一部大型说唱音乐作品。

明、清时期,戏曲音乐、说唱音乐、民间器乐均获得了长足的发展。

戏曲音乐在宋、元戏曲音乐发展的基础上,明代形成了以海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔为代表的四大声腔,当时声腔与剧种的名称是统一的,因此,也可以说这是明代著名的四大剧种。从声腔的意义来看戏曲音乐,明、清以来的戏曲声腔体系可分为四类,即昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔。这四种声腔开创了中国戏曲音乐发展的新局面,特别是清乾隆年间新兴发展起来的皮黄腔剧种京剧,其程式之严格、剧目之丰富、名家派系发展之繁荣,以及艺术形式之完善,堪称中国戏曲艺术发展的高峰,具有中国“国剧”之称誉。

说唱音乐在元、明词话的基础上,发展出北方大鼓、南方弹词,又有各地道情牌子曲、琴书、时调、小曲等,充斥于茶馆、书场、集市、庙会,以及田间地头,成为拥有最广大听众的一种民俗文化。

民间乐种自明、清以来,由于其演奏与民间传承习俗的密切关系,各类不同的乐队组合形式与音乐品种遍及我国南北各地。以其乐队组合形式来归类,大致可以划分为五个类别:弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐。著名的乐种有十二木卡姆、西安鼓乐、东北鼓吹乐、河北音乐会、江南丝竹、十番鼓、十番锣鼓、福建南音、潮州弦诗、广东音乐、云南洞经、土家族打溜子、山西威风锣鼓等。

明、清由于印刷术的发展,大量琴谱、琵琶谱得到刊刻流传,推动了古琴音乐、琵琶音乐民众化的流通与发展。见于记载的明、清时期刊刻的琴曲就有三百多首。著名的琴曲有《平沙落雁》、《渔樵问答》、《良宵引》、《水仙操》、《龙翔操》、《梧叶舞秋风》等;著名的琵琶曲有《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《海青拿天鹅》、《将军令》、《夕阳箫鼓》、《月儿高》、《平沙落雁》等。



第一章 民间歌曲

第一节 概 述

一、民间歌曲界定

民间歌曲简称民歌,是劳动人民在生活和劳动中自己创作、自己演唱的歌曲。在漫长的历史发展过程中,传统民歌以口头创作、口头流传的方式生存于民间,并在流传过程中不断经受着人民群众集体的筛选、改造、加工和提炼。因此,流传至今的民歌集结了不同时期、不同地域、不同身份、不同经历的人民群众集体的智慧和情感体验。在历史的长河中,民间歌曲经历了无情的冲刷和淘汰,日臻完美,并成为人民群众思想情感表达的结晶。正是因为这一特点,民间歌曲才能历久而弥新,才能有永恒的生命力,才能与人民的感情血肉相连,才能成为现代人体验和表达现实生活感受时不断需要去重温 and 挖掘的思想感情的宝库。

民间歌曲是人类社会生活中最早形成的音乐形式,并由此孕育出其他民间音乐体裁以及专业音乐形式。可以说,民间歌曲是一切音乐艺术的基础。

二、民间歌曲历史沿革

(一)春秋、战国至汉代的民间歌曲

我国的民歌有悠久的历史。从文献记载上看,春秋战国时期孔子编的《诗经》,是我国第一部乐歌总集。其中的《国风》,记录了周初至春秋中期(前 11~前 6 世纪)近五百年间 15 国的民歌,地域范围大致相当于今天黄河流域的陕西、山西、河南、山东四省,以及长江

流域的湖北北部和四川东部。这些民歌的内容,涉及到劳动、生活、阶级压迫、爱国情绪及乐观精神等方面。在古代文献中,还有这一时期我国南方江苏、浙江地区民歌的零散纪录。而楚国(今湖南一带)的民歌,有一部分经楚国政治家、诗人屈原系统集中和加工整理,存留于《楚辞》的《九歌》中。《楚辞》中的其他作品,也多是屈原及其他文人依据楚国民间乐舞的形式而作。

汉代(前 206~220)的“相和歌”,既包括北方各地流传的原始民歌,也有根据民歌加工改编的艺术歌曲,还有在民歌的基础上发展而成的大型舞曲《大曲》。

(二)三国、两晋、南北朝时期的民间歌曲

三国、两晋、南北朝时期(220~589),随着政治、文化中心的迁移与扩散,南方的民歌受到重视和喜爱,并传到北方。这时特别受到关注的是湖北一带的西曲和江苏一带的吴歌。二者皆为民间徒歌(即无伴奏)形式,内容多表现男女之间的感情。所不同的是,西曲多反映水边船上的离情,吴歌多表现家庭儿女的意趣。这时,人们已经开始注意到南、北方民歌所表现出的风格各异的地域特点:南方民歌柔婉清秀,多表现儿女情长的内容;北方民歌则勇武刚健,慷慨激昂。

(三)唐、宋时期的民间歌曲

唐代(618~907),随着民歌的广泛流传和应用,人们开始从中选择出特别受到喜爱的曲调,进行更多的加工和改编,填入多种唱词,并在演唱上精心处理,这就是唐代的“曲子”。唐代曲子虽然仍出于民歌,但已脱离了民歌最初的形式。

宋代(960~1279),民间曲子更加深入人心,成为多种民间音乐形式如说唱、戏曲等的构成基础。文人们竞相模仿民间曲子的形式写作歌词,成为词牌。

(四)明、清时期的民间歌曲

明、清时期(1368~1911),我国城市日渐繁荣,大量人口涌入城市,带来了许多农村中产生的新民歌。城市艺人对其进行加工,将其作为自己卖唱谋生的手段,促成了这些民歌的广泛传播。这时,开始有著录民歌小曲的刊本出现。至清代,见于部分著录的小曲已有 208 首,如《倒扳桨》、《叠断桥》、《一剪梅》、《刮地风》、《剪靛花》、《绣荷包》、《满江红》、《太平年》等等。^①许多曲调至今仍在民间流传,它们的产生距今已有三四百年的历史。

三、民间歌曲在我国人民生活中的地位

民间歌曲与人民群众的生活有着十分密切的关系,是人民生活中不可缺少的组成部分。它与我们在日常生活中接触到的专业音乐有所不同。对于专业音乐的创作者来说,创作是一种职业,创作出来的音乐要在舞台上演出,要服务于他人。而民间音乐的创作者是从事着多种职业的普通人民大众,他们只是在业余的时间里进行民间音乐的创作和唱奏。但是,这种活动又是他们生活和劳动中不可缺少的部分:集体劳动中有劳动号子来统一劳动者的步伐和动作,并调节他们的情绪;婚礼和葬礼中有一系列的仪式歌曲贯穿于

^①杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(下册),人民音乐出版社,1981,第 757~759 页。

过程之中,成为组织仪式过程的手段;风俗节日里有配合着多种活动而唱的歌曲,作为风俗活动不可缺少的组成部分;日常生活中人们又借助不同情绪的歌曲来抒发情感、消愁解闷;等等。对于听众来说,欣赏专业音乐是一种精神享受,一种文化消费。进行这项活动有专门的场所。人们进入这种场所时必须遵守各种有关规定,作为对从事这项职业的工作者(创作者、表演者及其他相关的工作者)们的礼貌和尊重。而对于生活在民间音乐之中的劳动人民来说,民间音乐是他们与生俱来的伙伴,就像一首哈萨克族民歌所唱的:“歌声伴你躺进摇篮,歌声伴你离开人间。”^①在他们的生活中,民间音乐,特别是民间歌曲,几乎是无处不在,并且具有多种社会功能,如:自娱的、他娱的、谈情说爱的、祭祀的、仪式的、记录传说故事的、传授生产生活知识的、组织群体劳动的、宣扬民族英雄业绩的,以及记载民族历史变迁的,等等。民间歌曲的多功能性,使之与人民生活的各个侧面息息相关,密不可分。正因为如此,人民群众在观看生活中(而不是舞台上)的民间音乐表演时,他们与表演者没有隔阂,不时地发出应和声、喝彩声或嘘声、哄声,及时地表达出对演出的评价,显示出观众(听众)与表演者平等、亲密的关系。

在汉族和少数民族中,组织群体劳动、表达感情等功用的民歌随处可见。除此之外,民歌还具有记录神话、历史和传说故事的作用。这尤其表现在文字历史不太久远的少数民族之中。这时,民间歌曲就具有史书般的作用。比如:^②

(一)开天辟地歌

在我国一些少数民族中,流传着歌唱长篇叙事诗、历史诗的民歌,例如彝族的《梅葛》、苗族的《古歌》、瑶族的《盘王歌》、哈尼族的《开天辟地歌》、景颇族的《木瑙斋瓦》、独龙族的《创世纪》,等等。这些民歌记述了有关宇宙和人类起源的古代神话和传说,先民对一些自然现象的认识,以及有关历史、生产、生活和礼仪方面的知识。这些歌曲多在节日、祭祀或婚丧仪式中由巫师或德高望重的老人主唱,气氛肃穆。其曲调接近口语,吟诵性较强;歌词篇幅长大,有的长达数万行,需要数小时甚至几天才能唱完。

神话是人类童年时期的产物。那时,人类的生产能力和认识能力均十分低下,对自然力有很大的依赖性。日月星辰的出没,风雨雷电的侵扰,干旱、洪水、昆虫和野兽所造成的灾难,以及山川河流、植物、动物的形成,都使原始人类感到困惑。他们没有能力战胜自然,便产生了“万物有灵”的观念,认为自然界中的人、生物和其他一切事物都是有灵魂的。他们把自然力形象化,借助想象来征服自然,于是产生出了五彩缤纷的神话。这些神话被人们一代代地口传下来,并随着社会的发展和人们认识能力的提高而不断得到丰富。

在云南彝族《梅葛》的“创世”部分中,记述了彝族先民关于开天辟地的神话和传说;景颇族的《木瑙斋瓦》是一种专门歌唱历史的曲调,从开天辟地唱起,记述了景颇族从远古至现代的发展演变过程;涉及类似内容的还有瑶族的《密洛陀》、苗族的《古歌》、纳西族的《创世纪》、壮族的《布伯》、黎族的传说《人类的起源》和“创世纪”古歌《姐弟俩》等。

^①杜亚雄:《中国各少数民族民间音乐概述》,人民音乐出版社,1993,第130页。

^②该节以下材料引自杨亮才、陶立璠、邓敏文:《中国少数民族文学》,人民出版社,1985。

（二）民歌中所记载的民族起源与迁徙

许多民族有关于自己民族起源的传说，传说中讲述了本氏族、部落始祖的事迹，以及民族迁徙的内容。在这些内容中，神话、传说和历史掺杂在一起。例如讲民族的起源与神有关，讲民族迁徙，或说由天上到地下，或说由一地迁往另一地，并在迁徙过程中得到了神的帮助。涉及此类内容的有瑶族民歌《密洛陀》、纳西族的《创世纪》、侗族叙事歌《侗族祖先哪里来》等。

（三）民歌中的英雄史诗

英雄史诗是在民歌民谣和神话传说的基础上发展起来的，是历代人民集体创作和传唱的文学作品。

史诗比神话产生的稍晚些。英雄史诗描写氏族、部落和民族在形成过程中，氏族、部落间的战争，以及战争中英雄人物所创造的业绩。在原始社会向奴隶社会过渡的时期，氏族制度濒临瓦解，部落联盟或国家已经出现，私有制逐渐产生，氏族部落间经常爆发战争。同时，由于生产力已经发展到一定水平，在人们的意识中，神的力量逐渐减弱，人们对自然力的崇拜让位于对本氏族、本部落英雄人物的崇拜。人们不再用主要精力幻想、祈祷神的佑助，他们更为关心的是在战争中本氏族、本部落的生存和发展。在这个时期，出现了英雄史诗。涉及此类内容的有蒙古族的《江格尔》、柯尔克孜族的《玛纳斯》、傣族的《召树屯》等。

（四）民歌中的长篇故事

和抒情短歌相比，叙述长篇故事的民歌篇幅比较大，而且有人物、有情节，以叙事和描写人物性格为主要表现手法。这些长篇故事往往产生于奴隶社会末期和封建社会时期。这时社会生活发生了巨大的变化，人与人之间的关系变得复杂起来，阶级压迫和民族压迫极为残酷。人们通过长篇叙事歌来表达自己的爱和恨，所以，反对压迫就成了长篇叙事歌的最鲜明的主题。这些长篇叙事歌或暴露奴隶主与封建统治者的贪婪与残暴，反映广大劳动人民的痛苦和不幸；或歌颂人民不屈不挠的斗争精神；或诉说战争带给人们的苦难，曲折表达向往和平、幸福的理想和愿望；或反抗封建礼教、封建婚姻制度，记载了在不合理婚姻制度的压迫下所造成的爱情悲剧。例如蒙古族近、现代叙事长歌的代表作《嘎达梅林》、彝族民歌《妈妈的女儿》等。

我国少数民族长篇叙事歌中最常见的题材是爱情故事，尤其是爱情悲剧故事，例如傣族的《娥并与桑洛》、《叶罕佐与冒弄央》，哈萨克族的《萨里哈与萨曼》，侗族的《珠郎良美》，傈僳族的《逃婚调》，回族的《马五哥与尕豆妹》，崩龙族的《芦笙哀歌》，土族的《拉仁布与且门索》，裕固族的《黄黛婵》，等等。

这种现象的出现是有其社会历史根源的。在封建社会中，我国许多少数民族虽保持着自由恋爱和自由交往的习俗，但在婚姻上却没有自由。父母之命、媒妁之言、舅权制（母系氏族社会及父系氏族社会早期的产物。舅父之子有优先娶姑姑女儿的权利。若舅父家无子，也须征得舅父的同意方可外嫁。或者，女方不同意与舅父之子结婚时，须付给舅舅一笔“舅爷钱”，方可外嫁）、氏族外婚（禁止氏族内部通婚），以及封建门第观念、封建伦理道德等，都在青年男女的婚姻问题上起着极大的制约作用。这是青年男女爱情生活中极

大的束缚和障碍,造成了很多爱情悲剧。一方面,是父母包办婚姻、买卖婚姻和抢婚(原始社会的一种风俗,即由男子通过掠夺其他氏族部落妇女的方式来缔结婚姻)现象的司空见惯;另一方面,是青年男女与这些不合理制度相抗争而时常发生的抗婚、逃婚和殉情。人们对于这一类现实悲剧寄予极大的同情,常常选取这类题材作为民歌的内容,因此就出现了许多以男女主人公的不幸遭遇为内容的长篇叙事歌。

第二节 民间歌曲的类别与艺术特征

一、汉族民歌

汉族民歌的体裁分类,是从音乐的外部形态、特别是节奏特点上进行分类的方法,它将汉族民歌划分为号子、山歌、小调三类。

(一)号子

1. 概述

号子又称劳动号子,是产生并应用于劳动,具有协调与指挥劳动的实际功用的民间歌曲。先秦时期的著作《吕氏春秋·审应览》中,有“今举大木者,前呼舆謦,后亦应之”之语,是关于劳动号子的最早记载。^①

唱号子,在北方又常叫做“吆号子”,在南方则常称为“喊号子”、“打号子”、“叫号子”、“吼号子”。最初的劳动号子只是劳动者的呼号,目的是统一步伐、调节呼吸,并释放身体负重的压力。后来劳动人民将它逐渐美化,发展为歌曲的形式。在劳动中,号子具有双重的功用:一方面,它可以鼓舞精神,调节情绪,组织和指挥集体劳动;另一方面,它也具有一定的艺术表现价值。这二者的关系是相互制约、相互排斥的:劳动的强度越大,对号子音乐表现的限制也就越大;反之,劳动强度较小,号子的歌唱者就可以有较大的余力去斟酌和发挥号子音乐的艺术表现。

在劳动号子中,最常见的歌唱方式是一领众和,领唱者往往就是劳动的指挥者。领唱部分的歌词是劳动指挥者对劳动大众的召唤,曲调富于变化;和唱部分的歌词或是应和领唱者的衬词,或是劳动中的吆喝,或是对领唱者歌词的简单重复,其曲调也常常比较简单而缺少变化。

号子,从最初劳动中简单的、有节奏律动的呼喊,发展为有丰富内容的歌词、有完整的曲调的歌曲形式,体现了劳动人民的智慧和力量,并表现出他们的乐观精神和大无畏的英雄气概。

2. 号子的种类

多种多样的劳动方式,产生了多种多样的劳动号子。它们主要有以下几类:

(1)搬运号子

搬运号子是在以人力直接负担重物的运输劳动中使用的,例如装卸、扛抬、挑担、推车等。特别是在集体性的运输劳动中,统一步伐、调节呼吸、振奋情绪,直接与劳动的安全

^①中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐词典》“劳动号子”条,人民音乐出版社,1984,第218页。

和效率相关联。这时,劳动号子就成为达到上述目的的有效手段。

黑龙江是我国木材蕴藏量最大的省份,林区中需要大量的运输劳动,搬运号子也就很多。这些号子没有固定的唱词,全由领唱人、也就是集体劳动的指挥者即兴创作。一人领唱,众人应和,有时领与和相交迭,形成多声部的歌唱形式。例如《哈腰挂》。通观《哈腰挂》这首由劳动人民即兴创作的号子,虽然它由于劳动者的负重而没有美丽动人的旋律,但它的结构安排却表现出劳动人民对艺术规律的悟性和把握。

《姜太公独坐钓鱼台》是一首挑担号子。它的音域不宽,结构为上下句变化反复式的四句体乐段。从前两乐句看,虽然两句的结尾相同,都落在 do 上,但由于这两个句子相互间在各自的第 2 小节第 1 拍和第 3 小节第 2 拍上构成了四、五度的关系,因此这两个乐句之间仍具有一定的对应因素。

(2) 工程号子

工程号子在打夯、打碓、伐木、采石等劳动中使用。这里以打碓号子为例。碓是砸地基或打桩子时所使用的一种工具,通常是一块圆形石头或铁饼,周围系着几根绳子。碓分轻、重两种。打轻碓时将碓甩过头顶,又称飞碓,打的速度较快;打重碓则间歇时间较长。湖北麻城的《打碓歌》应是在打重碓时歌唱的。这首号子的特点是它的不对称性:一是节拍不对称,有 2/4 拍,也有 3/4 拍;二是乐句不对称,第 1 乐句由 2 个乐节 4 小节 8 拍组成,第 2 乐句由 3 个乐节 6 小节 13 拍组成。在音乐材料上,这首号子既使用了对应式的手法,但更多的是使用了展衍式的手法。

湖南常德的《打碓歌》则是在打轻碓时唱的。领、和交替的周期较短,曲调轻快活泼。

(3) 农事号子

农事号子在一般的农业劳动中歌唱,例如打麦、舂米、车水、薅草等。相对来说,农事号子所伴随的劳动强度不太大,节奏也不那么紧张,因此,农事号子往往有较优美的旋律和相对舒展的节奏,歌词内容也丰富多样些。例如安徽繁昌的《舂米号子》和湖北潜江的《催咚催》等。

(4) 船渔号子

船渔号子所伴随的劳动包括水运、打鱼、船务等。由于船务劳动内容多样,江上、海上的水路和气候情况多变,为配合这些复杂情况而歌唱的船渔号子,就成为劳动号子中最丰富的一类。各地的船工们往往都有自己的一套在不同情况下所唱的系列号子。例如,河北东部的一首《渔民号子》,由“拉大绳”、“拉网片”、“拉大力杆”、“拉大钩”四段组成。它们的曲调、节奏各不相同,连接起来演唱时,第一段的音调和节奏比较平和,越往后发展,曲调越高涨,节奏越紧张,情绪越激昂,最后结束在众渔民声音嘹亮、节奏急促的一片气势浩大的呼喊声中。

湖南的《澧水船工号子》由“引号”、“三幺台”(平水号子,即在风平浪静的水路环境中行船时所唱)、“过滩”(船只行走在险急的水路或恶劣的气候环境中,在这里又分为数板低腔和高腔)、“平板”(船只经过了险急的水路,又回到风平浪静之中)几段组成。四川的《川江船夫号子》由“平水号子”、“见滩号子”、“上滩号子”、“拼命号子”、“下滩号子”组成。

3. 号子音乐的艺术特征

(1) 直接、简朴的表现方法和坚毅、粗犷的音乐性格

在艰苦的集体劳动中,不允许个人的犹豫和畏缩,只有坚毅、勇敢,齐心合力,才能战

胜困难。这就决定了号子的音乐要排除柔弱、纤细、曲折的成分,形成了号子音乐坚定、豪迈、粗犷的性格特征,以及句幅短、无拖腔,简洁明快的旋律特点。

号子与劳动的关系,决定了它的音乐(节奏、曲调、结构和歌唱方式等)要服从和适应具体劳动的需要。因此,在典型性格特征的基础上,各类号子又具有自己的特色,例如夯碓号子坚实有力,挑担号子活泼跳荡,船工号子丰富多变,等等。

(2) 节奏的律动性

号子与生产劳动紧密联系,某种劳动方式的节奏特点决定了其号子音乐的节奏特点,这是号子区别于其他民歌体裁形式的重要标志之一。

劳动节奏赋予号子音乐的基本特征是节奏的律动性。所谓“律动性”,即号子音乐中常常出现的某种较固定的、周期反复的节奏型。这些律动单位不仅时值大致相同,而且常常有相对统一的旋律材料安排。

号子的节奏律动型大致有三类:

①长律——这种律动单位的长度一般相当于一个乐句。它所伴随的劳动大多比较平稳,虽然劳动强度可能较大,但间歇时间较长,节奏不太紧促。例如船工号子中的平水号子、下滩号子,以及打大槌、打重碓时所唱的劳动号子等。

②平律——这种律动单位的长度一般相当于一个乐节。它所伴随的劳动速度适中,协作性较强,节奏规整,决定了这类号子音乐的节奏紧凑,曲调方整,有较强的推动力。例如黑龙江的搬运号子《哈腰挂》。

③短律——这类号子所伴随的劳动速度快,节奏紧张,号子音乐的律动单位短促,不断反复,一般每一拍就是一个律动单位。例如挑担号子《姜太公独坐钓鱼台》、《澧水船工号子》中的过滩号子。

(3) 音乐材料的重复性

因为受到劳动的限制,号子的音乐形式简朴,不可能使用频繁变化的音乐材料,因而音乐材料有规则地重复使用,就成为号子音乐的又一个特点。

(4) 领、和相结合的歌唱方式

号子的歌唱形式有独唱、对唱和齐唱,但“一领众和”是最常见、最基本的歌唱方式。在集体性的协作劳动中,为统一步伐、协调动作,必须有指挥者,这个指挥者往往就是劳动号子的领唱者。号子的领唱部分常常是唱词的主要陈述部分,其音乐比较灵活、自由,曲调和唱词常有即兴变化,旋律常作上扬进行,或较高亢嘹亮,有呼唤、号召的特点;和唱的部分大多是重复领唱的部分唱词或衬词,音乐较固定,变化少,节奏性强,常使用同一乐汇或同一节奏型的重复进行。

在号子的歌唱中,领与和的结合方式主要有三种类型:

①交替呼应式——在号子的歌唱中,领与和交替进行。一般来说,劳动的节奏紧,速度快,领与和的交替就比较频繁;劳动不那么紧张、速度不那么快时,领与和的交替就比较从容。请参看《哈腰挂》和《打碓歌》。

②重迭式——在号子的歌唱中,领与和相重迭,形成了两个或两个以上的声部。这种

领、和方式多在比较紧张、激烈的劳动中使用,例如《澧水船工号子》中的“过滩”号子。

③综合式——有的劳动过程比较复杂,变化多,就出现了以上两种领、和类型的综合使用情况,例如《哈腰挂》和《澧水船工号子》。

(5) 曲式结构的简朴性

号子的曲式结构一般具有以下两个特点:

①简单——号子音乐的句式较规整,具有方整性(除有时领唱曲调较自由外),多为平叙性和对应性段式。

②乐段独立性不强——为了配合劳动的持续进行,号子需要长时间不间断地反复唱下去,因此常常段落感不强。一般情况下,号子的结束比较自由,随着劳动的结束而结束。

(二) 山歌

1. 概述

山歌多在户外演唱,其曲调往往高亢、嘹亮,节奏自由、悠长,是劳动人民用以自由抒发感情的民歌种类。

传统山歌中最常见的内容是对爱情的讴歌和对苦难生活的倾诉。山歌的歌词多为即兴创作,其中纯朴的感情、大胆的梦想和巧妙的比喻,生动鲜活,真挚感人。

与这些优美的唱词相结合的,是充满了激情的山歌曲调。山歌往往在音乐的一开始处便出现全曲的最高音,酣畅淋漓地宣泄着郁积已久的强烈感情。在高音区,山歌还常常会有自由的延长音,使高亢嘹亮的歌调长久地环绕在山间或旷野的上空,充满了浪漫的气息。有的山歌因音域较高而使用假声或真假声结合的歌唱方法。

2. 山歌的种类

山歌又可以分为一般山歌、田秧山歌和放牧山歌三类。^①

(1) 一般山歌

一般山歌在我国汉族地区分布甚广,许多地区的山歌有自己民间的称谓,这就是所谓的“歌种”,例如陕北的“信天游”,山西的“山曲”,内蒙古的“爬山调”,青海、甘肃的“花儿”、“少年”,湖北的“赶五句”,四川的“晨歌”,安徽的“慢赶牛”、“挣颈红”等等。在我国南方还有许多没有特定称谓的山歌,人们常冠以地名而称之,例如兴国山歌、柳州山歌、温州山歌等。华北和东北地区山歌不多。

① 信天游

信天游又叫“顺天游”,主要流行在陕西北部和与之接壤的宁夏及甘肃的东部、山西西部,以及内蒙古西南地区。它的音乐由上、下句乐段构成,唱词字数虽无严格规定,但往往比较对称,多以七字为一句。除个别处之外,信天游基本使用真声歌唱。信天游的歌词,上句常常使用“比”、“兴”的手法,展开意境和想象,下句则是比较具体的叙事或抒情。“比”、“兴”是我国古代诗歌中经常使用的两种创作方法。所谓“比”,即比喻,“以彼物比此物”;所谓“兴”,即寄托,“先言他物以引起所咏之辞”(宋·朱熹《诗集传》)。信天游的歌词,常常

^① 参见江明惇:《汉族民歌概论》,上海文艺出版社,1982,第132页。

以上句的“比”、“兴”，引出或映衬下句的具体诉说。与歌词的特征相配合，信天游的曲调往往上句比较开放，音区较高，音域的跨度也比较大，富于激情。而且，高亢嘹亮、音域宽广的上句往往分割成两个乐节，既为音高在这样大幅度的运动过程中再一次积聚力量，同时也是更加富于层次的铺垫；下句则往往是收拢性的，旋律曲折下行，表现出叙事性或感叹性的特点。在歌词中，上句是渲染，是制造气氛，是充满了激情的、诗情画意的描写，因此用激动的、音区较高、音域较宽的旋律来烘托；下句歌词由诗情画意的渲染转到对具体事物的叙述，由虚转到实，曲调也就由高转低，旋律下行，是激情宣泄之后的感慨。

传统信天游主要唱的是诉苦或爱情的内容，例如著名的《蓝花花》和《脚夫调》等。《脚夫调》的音调具有西北地区汉族民歌的鲜明特征——音高的进行多排列为连续的两个四度音程，音域比较宽广。

民间流传的信天游的曲调有两类，一类为典型的山歌体裁类型，一类则接近小调体裁类型。^①

②山曲

山曲主要流行在山西西北部的河曲、保德、偏关、五寨、宁武一带，以及陕西北部的府谷和神木。与信天游相似，山曲的乐段也是由上、下两个乐句构成。山曲的唱词一般为七字句，节拍以2拍为主，也有少数是3/4或3/8拍的。常使用五声或六声的徵调式和商调式。歌唱时真、假嗓相结合。

山曲所流行的地区地处黄土高原，土壤疏松。平时干旱少雨，一旦下起雨来又会造成严重的水土流失。过去这里的人民生活困苦，于是便出现了一种独特的逃荒方式——走西口。所谓“西口”，指的是山西与内蒙古之间古长城的关口。走西口，即晋北人渡黄河、出长城，到内蒙古去谋生。这里流传着一首歌谣：“河曲、保德州，十年九不收。男人跑口外，女人掏苦菜。”走西口的男人一般三、四月份离家，九、十月份还乡。有不少人因挣不下钱而长年流浪在外，几年才能回一次家。还有一些人，由于不堪困苦而绝命他乡。因此，每一个男人的每一次走西口，都是与亲人的一次生离死别。每年三、四月，当男人们集体离家去走西口时，黄河渡口边父母送子、妻子送夫，人数众多，其情凄楚。

山曲又被当地人称作“酸曲儿”，意思是它主要唱爱情内容。但该地区特殊的环境和状况，给山曲的爱情内容赋予了一个特定的题材、特定的情绪——山曲中有大量走西口的内容。不管是离家的男人，还是留在家中独自承受家庭重担的女人，都给山曲赋予了凄凉、忧愁和撕心裂肺般的悲伤。

山曲在音乐上有一个特点，即上、下两个乐句的前半部分常常相同，有时甚至两句只是句尾落音不一样，以此来构成上、下句结构上的呼应关系。两句的结音大多是四度、五度或八度的关系。

由于走西口，大量的晋北人频繁地来往于故乡与内蒙古之间，促成了两地的文化交流，因此山曲也流行于内蒙古地区，而蒙古族民歌对山曲的音乐风格亦造成了很大的影响，例如山曲旋律中频繁出现的七度、八度、九度甚至十一度大跳，就是例证。

③花儿

^① 参见江明惇：《汉族民歌概论》，上海文艺出版社，1982，第133～136页。

花儿又叫做“少年”，流行在甘肃、青海、宁夏一带。^①这里是多民族杂居的地区，除汉族外，花儿在当地的回族、土族、撒拉族、保安族、东乡族、藏族、裕固族等民族中也十分流行。

花儿在当地有特定的青年男女交往与定情的意义，因此又被称作“野曲”，不能在室内或村内唱，也不能在辈分不同或有血缘关系者面前唱。

花儿唱词的结构很有特点，主要有两种形式。其一为“头尾齐式”，由4句唱词，即两对上、下句构成。每句字数大体一致，但上、下句唱词的词组结构在节奏上形成相互交错的效果，上句最后一个词组由一字或三字构成，下句最后一个词组以两字构成，单双相对。第二种歌词形式被当地群众形象地称作“两担水”或“折断腰”。这是六句式的结构，即在“头尾齐”式的每对上、下句之间，加上一个三至五字的短句，不仅增加了歌词的容量，而且念起来节奏更加富于变化，抑扬顿挫，朗朗上口。

花儿以“令”相称，每个令是一种曲调，共有上百种。在这些令中，有以民族命名的撒拉令、保安令、土族令，有以地名命名的河州令、莲花山令、湟源令，有以歌曲中的衬词命名的白牡丹令、仓啷啷令、金晶花儿令、三三二六令、大眼睛令，也有以编唱者的身份命名的脚户令（脚户即赶着牲口为他人运货的脚夫），等等。

花儿的音域宽，旋律的起伏度大，常有连续的音程跳进，曲折而多层次。它的节奏宽广、自由，大多使用真、假声相结合的歌唱方法。

④江浙山歌

江浙山歌是对流行于江浙一带的山歌的统称。与北方山歌不同的是，江浙山歌没有集中的歌种，基本曲调的数量也比北方山歌少，常见的有徵调式、羽调式和商调式几种，最常见的是徵调式山歌。^②在较少的基本曲调的基础上，江浙山歌音乐形式自由，即兴性强，唱词变化多，句式结构变化幅度较大，以基本曲调的多种变化形态来适应不同的情绪和唱词。

江浙山歌的基本形态多为四句体，旋法以级进为主，音域比北方山歌窄些，音乐委婉秀丽。例如浙江乐清山歌《对鸟》。

⑤四川山歌

四川处于我国西南地区，这里多山地、丘陵和高原，交通不便。因此，自由、悠远而绵长的山歌几乎到处可闻。同时，由于我国西南地区不同省份的文化形态、民族分布及风俗传统等因素的差异，四川山歌与同属于西南地区的云南、贵州山歌相比，又有自己独特的风格。

不论在歌词上，还是在曲调上，四川山歌都体现出了较深厚的文化传统。另外，与云南、贵州山歌相比，四川的汉族山歌更具有汉族民间音乐较纯粹的本色。四川山歌的曲调挺拔、坚韧，像那里的山光水色，也像当地人们的性格。

在四川和陕南等地，流行着一种被当地人称为“联（连）八句”的山歌类型。它是在两个关系为反复或变化反复的上下句乐段之间，插入一个数板性质的部分，全曲一共8句。有的“联八句”的中段为完整的4句乐段，形成了带再现的三段体曲式结构。例如四川达

①花儿有两大系统：洮岷花儿和河湟花儿。这里所涉及的是后者，流行在黄河湟水流域，民间俗称“少年”、“野曲”。

②参见江明惇：《汉族民歌概论》，上海文艺出版社，1982，第144页。

县山歌《跟着太阳一路来》。在这首山歌中,头、尾的乐段节奏比较舒展,曲调比较悠扬,每个乐段2个乐句,每个乐句为3小节;中间数板式的乐段唱词节奏密集,旋律为语言性较强的朗诵性曲调,乐段由4个乐句组成,每句2小节。数板乐段以密集的节奏型与前后乐段比较舒展的节奏型形成对比,以语言性较强的朗诵性曲调,与前后乐段比较曲折委婉的曲调形成对比,同时,又为其后的第一乐段的再现积蓄了动力。

⑥云南山歌

同四川一样,云南也位于我国西南地区,西部有横断山脉,东部为云贵高原。云南是我国拥有少数民族数量最多的省份。除了汉族以外,这里还居住着彝族、白族、傣族、哈尼族、壮族、苗族、傈僳族、佤族、回族、纳西族、拉祜族、景颇族、瑶族、藏族、布朗族、阿昌族、蒙古族、崩龙族、独龙族、普米族等二十几个民族,少数民族人口约占全省人口的1/3。云南的汉族人民与众多的少数民族人民在包括文化、音乐在内的许多方面有长期而广泛的交往。另外,由于历史上的移民,又使云南与江南有着文化上的联系。因此,在西南地区中,云南的汉族山歌比四川、贵州山歌更丰富多彩,既有江南水乡的秀丽,又有边远地区山野环境的清新气息,还有少数民族音乐文化新颖和独特的色彩。云南山歌的曲调有的非常开朗、热情,旋律的起伏度往往较大,起伏的过程往往较急促;有的又非常细腻,充满装饰性。前者如《赶马调》,奔放、泼辣,无拘无束;后者如《弥渡山歌》,文静、清秀,楚楚动人。

⑦湖南山歌

湖南省境内丘陵、山地广布,东有幕阜、武功、万洋、诸广等山,南有骑田、萌渚、都庞等岭,西有武陵、雪峰等山,中部有衡山。这里山歌流布广泛,当地人把它归纳为“高腔”、“平腔”、“低腔”三种。高腔山歌音调高亢,节奏自由,拖腔处常有“啊呜啊呜”等衬字,多为成年男子在野外用假声歌唱;平腔山歌悠远绵长,多为成年男子在野外用真声歌唱;低腔山歌优美、柔和,多为妇女在室内歌唱。^①

春秋战国时代,湖南属楚国辖境,民俗信鬼而好祭祀,届时必以歌乐鼓舞来娱神。从屈原等人根据这一带的民间歌曲而创作的《楚辞》中,可略知当时当地民间音乐的风貌。《楚辞》具有浓郁的浪漫主义色彩,充满了大胆的想象、热情的追求和美丽的寄托。这种浪漫主义的创作风格,至今仍在湖南民歌中延续。这里的民歌不仅有美丽动人的歌词,而且曲调清新脱俗,别具一格。

《郎在外间打山歌》是一首比较长大的湖南山歌,由三个乐段组成。它的歌词充分说明了山歌在民间青年男女间具有结识交往的媒介、传情达意的工具的社会功能。在歌词中,有富于神采的排比句“上屋下屋、岭前坳背、巧娘巧爷”、“干干净净、索索利利、飘洋过海、钻天入地”,这些排比式的唱词在曲调中处理为垛句形式。垛句是民歌中较常见的手法,多为密集型节奏,常常一字一音,旋律性不强,节奏上处理得整齐一致,顿挫有力,类似于朗诵式的数板。垛句所强调的不是曲调的起伏变化,而是节奏上的动感。而且,垛句常常采用从中间插入的形式,其铿锵整齐的节奏与其前后较舒展悠扬的旋律形成鲜明对比,同时又扩展了词句的容量。

《郎在外间打山歌》全曲由一个“五句子”乐段和两个4句的乐段组成。“五句子”山歌流行在我国四川、湖北、湖南和陕西南部等地区,它的结构是:第1、2句是一个上、下句

^①湖南省文化局民歌编写组:《湖南民歌简介》,载《中国民歌》,第1集,上海文艺出版社,1980,第475页。

的对应式乐段,第4、5句是第1、2句的反复或变化反复,中间的第3句或是第1句的变尾(即乐句的尾部发生变化),或是第1、2句的综合(比较常见的是第1句的头加第2句的尾),或者使用新材料。同时,第3句的落音常为调式主音(有时是调式主音的上、下二度音或四度音)。这样,五句子山歌的落音就常形成了如下的规律:五度音~主音~主音(或是二度音、四度音)~五度音~主音。

(2) 田秧山歌

田秧山歌在民间一般称作“田秧歌”,有的地方又叫“田歌”(江浙)、“秧歌”(安徽)、“秧号子”(安徽、苏北)、“薅草歌”、“薅秧歌”、“薅草锣鼓”、“打闹”(湖北、四川、贵州等地)、“调子”或“号子”(陕西南部)等。田秧山歌主要唱用于插秧、耘秧、耖稻、车水等劳动中。这些劳动季节性很强,需要抢时间。为此,劳动的时间长,劳力也需要集中。很早以前,民间在这种季节里就有帮工、换工的形式,有钱人家在这时也要加雇短工。劳动时,为了鼓舞情绪,提高功效,就要唱田秧歌,有的地方还雇请专门的“山歌班”或“歌师傅”到场演唱。俗话说:“一鼓催三工”。虽然这些歌师傅自己并不参加劳动,但在他们所唱的田秧歌的鼓动下,劳动者们情绪振奋,劳动的效率也就大大提高了。

田秧山歌虽然与劳动号子一样唱用于劳动场合,并同样具有驱除疲劳、鼓舞精神的实际作用,但不同于劳动号子的地方,是它基本上不受劳动的强度、速度和节奏的限制,也不需要靠歌声来统一劳动者的动作。由此造成田秧山歌在体裁类型上具有复杂性。它以山歌体裁特征为主,又常常综合有号子和小调的体裁因素。像安徽巢县的“喊秧歌”或“大秧歌”,先由一人领唱,一般为两句唱词,腔幅宽阔,衬词和润腔装饰较多;然后由一至三人接唱。接唱者有时重复领唱的最后二三个字,有时只唱衬词,或者只唱一个长音。接唱者要在一个长时值的音符上尽量地延续;最后众人齐唱一段结束。领唱和接唱部分的节奏比较自由,最后的齐唱节奏比较规整。这种田秧山歌较多地具有山歌的体裁特征。贵州遵义的薅秧号子《枪火枪》一领众和的歌唱方式和铿锵有力的节奏,使之更具有号子的体裁特征。而江苏江都的秧田歌《一根丝线牵过河》则更具有小调的体裁特征。江浙一带的田歌曲调繁多,旋律清秀,因此它的传唱范围逐渐扩大,甚至唱进了庙会、茶馆。

(3) 放牧山歌

放牧山歌是放牧者在田野劳动时为吆喝牲畜或问答逗趣所唱的山歌,主要为农村的少年儿童所唱。歌词大多表现农村儿童身边发生的事情,但经儿童的口唱出,就显得生动、活泼,富有情趣。放牧山歌中常常带有吆喝性的衬词。

3. 山歌音乐的艺术特征

(1) 坦率、直露的表现方法和热情、奔放的音乐性格

不论山歌的歌词是否含蓄、曲折,它的音乐表现都是坦率的、直露的,不使用迂回、委婉的表述方法,而是淋漓尽致地展露歌词中所表达的意思,有时,甚至可以将歌词中的未尽之意也表达得清楚明白。在音乐性格方面,山歌热情、奔放,往往曲调的一开始就出现全曲的最高音,热情洋溢,并任其自由倾泻,而不需要多层次的铺垫和感情的节制。即便所唱的是悲苦的内容,山歌的音乐也并不细腻、低沉,而是比较集中、强烈地表达出内心的情绪,因而易于感人。山歌抒发的是歌唱者心中郁积已久而不得不发的强烈感情,因此它的音乐并不过多地讲究形式上的修饰,表现手法较单纯,具有明确的表情目的。

(2) 自由、悠长的节奏、节拍

典型的山歌体裁多无规整节拍,节奏悠长、自由。这主要表现在两个互相依存的方面:一是在陈述唱词的部分,山歌音乐的节奏接近自然语言的节奏,目的是直接而清楚地说出心中的话;二是在唱词的词组或句逗的后面,也就是旋律的乐节或乐句的尾部,山歌常常出现自由延长音,为的是尽情抒发心中的慨叹。唱词陈述部分有规律的密集型节奏,与感情咏叹时的自由延长音形成了密集与宽放、规律与自由的鲜明对比,并且由于二者频繁而多样化的交替,使山歌的音乐有时具有一种戏剧化的冲突与激情,有时又表现出行云流水般的散文式的意境,强化了音乐的表现力。

(3) 高亢的曲调

一般来说,山歌具有跳进多、起伏大、音域广、音区较高的特点。这尤其表现在北部、西部的山歌中。山歌全曲的最高音往往出现在曲调的开始部分,既富于激情,又具有呼唤和引人注意的作用。

(4) 曲式结构

① 乐段结构

在山歌中,最常见的是二句体和四句体乐段结构。北方山歌大多为对应式的上下二句体结构,例如信天游、山曲、花儿;南方山歌则常见四句结构。这些四句结构多为二句结构的发展:有的是两句体的重复或稍加变化的重复,例如四川山歌《妹儿爱的是勤快人》、《槐花几时开》;有的前两句大致相同,音乐材料实际为三句,例如湖南山歌《一塘清水一塘莲》;有的是第2句与第4句大致相同,例如云南山歌《弥渡山歌》;也有的构成了起、承、转、合式的四句结构。

在湘、鄂、川、陕南一带流行的“五句子”山歌,也是以上下句的对应式乐段为基础,即在两个相同或相似的上下句段式中间,加入一个音乐材料有些变化的第3句。

陕南、四川等地流行的“联八句”,有的已形成三段体曲式,仍是以上下句的对应式乐段为基础,在两个上下句乐段之间,插入一个完整的四句数板乐段。

② 乐句变化形式

山歌的乐句结构常常出现句幅比例和节奏安排的不对称现象,使山歌的音乐显得自由奔放,无拘无束。具体的手法有:

自由延长音——由于音乐抒咏而引起的乐句结构变化。例如陕北信天游《脚夫调》的第2、6小节中的延长音,云南宾川《赶马调》第2、3小节中的延长音,等等。

加(夹)垛——有两种情况。一种是由于唱词陈述而引起的乐句结构变化,例如湖南长沙《郎在外间打山歌》的第3、4句;第二种是在音乐自身进行中,需要垛句的紧促节奏为音乐的继续进行重新积累动力,例如江苏丹阳的《红菱牵到藕丝根》。

前后加腔——乐段结构之外的扩展。例如《郎在外间打山歌》的第1小节,湖北利川《盼红军》的第1、21小节,云南《弥渡山歌》的第1、2小节和第11、12小节,等等。

(三) 小调

1. 概述

小调又被称为小曲、俗曲等。与号子和山歌有所不同的是,小调除了在农村流传外,在城镇集市上也多有传唱。

小调的流传和发展,反映着城市和乡村音乐文化的交互影响和密切联系。其流传面

遍及城乡不同阶层,并有广泛的社会阶层直接或间接参与创作和加工。

小调不受劳动的限制,加上有艺术修养的职业艺人的加工和传唱,使其音乐细致曲折,表现手法比号子和山歌更多样,曲调也更优美,是民歌中更为“艺术化”的形式。另一方面,由于小调传唱面的复杂,也使小调的内容和形式具有复杂性。

小调的歌唱形式有独唱、对唱、齐唱等几种,其中以独唱形式最为常见。歌唱时常有乐器伴奏。

小调常常在劳动的余暇和风俗性的节日、娱乐、集会时歌唱。歌唱者不仅有一般的群众歌手,还有大量的职业和半职业的艺人。半职业艺人平时从事农业或手工业劳动,遇到风俗性集会或娱乐活动时,则从事商业性表演。当小调的歌唱成为一些人谋生的手段时,小调的发展就具有了双重的性质:一方面,谋生的需要使艺人花力气为小调进行艺术加工,因此小调比号子和山歌更加优美细腻;另一方面,为了迎合听众的趣味,换取钱财,一部分小调又带有商业性、市民的庸俗性甚至低级趣味。

小调的唱词因艺人和唱本的传播而相对固定,并常用四季、五更、十二个月等形式联缀为多段分节歌。小调所歌唱的题材十分广泛,从重大的社会、政治事件,到日常生活、风俗、爱情、游戏等,涉及生活的各个层面。

小调的形式规整匀称,旋律性强,易于流传。加上艺人的传唱,使小调比号子和山歌的流传范围更为广泛:从其传播面所涉及的社会阶层来看,小调流传于农民、下层市民、手工业者、商人、文人、官员等各种阶层、各种身份的人之中;从其流传的地域看,有些小调,例如《孟姜女》、《茉莉花》、《剪靛花》、《银纽丝》、《叠断桥》等时调,从南到北,由西至东,几乎遍布全国。甚至在某些少数民族地区,也可以找到它们的踪迹;从其流传的时间看,小调具有相当悠久的历史。在本章有关民歌的历史部分中所提到的明清小曲,有许多至今还在传唱。

流传的广泛性,使小调的内容更加深刻,音乐形式更加规范,音乐手法更加丰富。每一首流传至今的小调,都集中了更多人的智慧,得到了更多的加工和提炼。但是同时,由于它比较精致,相对号子和山歌来说,炽烈的生活气息和强悍的力度都减弱了。另外,由于有些小调的商业性和庸俗趣味,使之失去了号子、山歌中所表现出的新鲜、真挚和生动的特色。正因为如此,那些纯朴、健康的农村小调就显得更加可贵。

2. 小调的种类

小调可以分为吟唱调、谣曲和时调三类:^①

(1) 吟唱调

吟唱调包括儿歌、摇儿歌(摇篮曲)、叫卖调和风俗仪式中的吟唱调等。这是小调中实用性较强的种类,常在日常生活的某种实际需要中歌唱。例如儿歌常在儿童游戏时歌唱,摇儿歌为成人哄孩子入睡时所唱,叫卖调是城镇商贩宣传商品、招揽顾客的手段,风俗仪式中的吟唱调包括婚嫁歌、丧歌、祭祀歌等,是配合民间红白喜事和祭祀仪式而唱的歌曲。吟唱调的音乐以吟诵性为主,旋律接近自然语言形态,结构简单,完整性、独立性较差。

^①江明惇在《汉族民歌概论》将小调分为4类,即:吟唱调、谣曲、时调、舞歌。在本书中,舞歌内容在第2章民间舞蹈音乐部分讲述。参见江明惇:《汉族民歌概论》,上海文艺出版社,1982,第198页。

(2) 谣曲

谣曲的艺术形式发展得比吟唱调成熟,篇幅不大,乐段结构完整,节拍比较规范。在内容上,谣曲又可以分为诉苦歌、情歌、生活歌和嬉游歌等。

① 诉苦歌

流传至今的民歌,许多已有上百年甚至几百年的历史。在这些民歌中,表达对旧中国黑暗制度的控诉,对不公平、不合理现象的怨愤和不满情绪的民歌占有相当的数量。由于这类民歌感情深沉、真切,因此比较感人。

从诉苦者的身份来看,最常见的有长工诉苦歌、妇女诉苦歌、孤儿诉苦歌、寡妇鳏夫诉苦歌等等。在我国汉族各地区的小调中,长工诉苦都是一个常见的题材。因为歌唱者是男性,所以曲调往往简洁、朴素。《五头赶车》的曲调出自山西祁太秧歌。祁太秧歌形成于山西的祁县、太谷两县,最初是民间小曲,后发展为民间小戏,并广泛流行于汾阳、文水、交城、太原、平遥、介休等晋中地区。祁太秧歌素以曲调优美著称,在当地民间音乐中具有独特的魅力。由于当地外出经商的人将在南方等地学会的民歌传回家乡,与本地的民间小曲相融合,再经过民间艺人的加工改造,遂形成了曲调众多、优美动听的祁太秧歌调。

《五头赶车》为三句结构,三句句尾都落在 mi 上,并且每一个句尾的最后一小节旋律基本相同,这种情况又被称为“合尾”。虽然每一句的落音及旋律片段相同,但从第 1、2 句的曲调来看,在各自第 1 小节第 1 拍的后半拍、第 2 小节第 2 拍和第 3 小节第 1 拍等处,相互构成了四、五度的呼应关系,因此具有一定的对应性。第 3 句是第 2 句的变化重复。

《盼晴天》是一首三句结构的民间小调,每句四小节。在汉族五声音阶的各调式中,除了主音外,音阶中给主音以最大支持的是主音的上下方四、五度音,例如徵调式中的 re 和 do,商调式中的 la 和 sol,羽调式中的 mi 和 re。宫调式的上方五度音是 sol,下方五度音是 fa,由于五声音阶中 fa 是偏音,不是主要音级,因此有时会以 mi 来代替 fa 在宫调式中的骨干音位置。《盼晴天》虽然也是宫调式,但它的骨干音除了主音 do 外,并不是其上下方四、五度音的 sol 和 fa,也不是 sol 和 mi,而是 la 和 mi,因此这首宫调式民歌又渗透着羽调式的色彩。宫调式渗透羽调式色彩,徵调式渗透角调式色彩,是东北汉族民歌的特点。这使东北汉族民歌显得深切而委婉,俏丽而柔媚。另外,东北汉族民歌中的“偏音”,即 fa 和 si 出现得比较多,常常构成六声音阶(do、re、mi、fa、sol、la 或 do、re、mi、sol、la、si)或七声音阶。同时,偏音的出现也常常不是作为经过音,而是与其他音级组合构成地方音乐风格标志的旋律音程。在《盼晴天》这首小调中,si 和升 fa 就起到了这样的作用。^①

② 情歌

情歌在小调中所占的比重很大,艺术水准往往也比较高。这些曲调健康美丽,表达了劳动人民朴素、真挚的感情。

我国汉族许多地区,都有以“绣荷包”为题材的情歌。荷包是随身携带、装零钱或零星物品的小包,汉族民间有姑娘绣荷包送给情人做定情物的习俗。几乎在汉族每个地区,都有曲调优美动人的情歌《绣荷包》。山东苍山的小调《绣荷包》由三句组成,第 1、3 句为 6

^①关于汉族民歌的地域风格特征,参见周青青:《中国民歌》第 2 章“汉族民歌的色彩区划分及其特征”,人民音乐出版社,1993。

小节,第2句8小节。第1句落音为 do,第2句落音为 sol,形成呼应的上下句关系。第3句是第2句的变化反复,后4小节完全相同,前4小节则减缩为2小节,音乐材料也有新的发展,但篇幅不长,很快就又回到前一句的音乐陈述中。这是一首一上二下式的三句体民歌。

苍山《绣荷包》的歌词并不对称,是“七(字)、七、五”式的三句体,即:“姐儿房中绣荷包,手拿钢针轻轻描,显显手段高”。但它的乐句并没有完全按照歌词的格式来处理,而是将后两句歌词(七字+五字)容纳在稍长一些的第2乐句中,第3乐句则使用了2小节的衬词,然后又重复了第3句唱词(五字)。尽管这首小调的歌词和乐句都不是等长的,但处理方式并不相同:唱词是“七(字)、七、五”式,乐句则是“6(小节)、8、6”式。“七、七、五”式的三句体唱词,虽然第3句的五字与前2句既不对称(字数少),也不对偶(句子不成双),但它具有总结的意味,以不对称的方式给单数的歌词构成了平衡感;而“6、8、6”式的乐句中的第3句,则具有使前2个长短不平衡的乐句得到了进一步的稳定感的作用。

四川宜宾的《绣荷包》是一首具有典型四川汉族民歌风格、又十分清秀动听的小调。它的结构是二句体,第1句4小节,第2句5小节。第1句1小节唱词、1小节衬词的搭配相当规律,虽然第4小节 re 的落音没有像许多民歌那样有较长的时值来形成稳定感,但因为在第4小节中这是第一次在小节的第2拍上出现4分音符,在这里也有相当的停顿感。第2句与第1句不对称,比第1句长了1小节,在第1小节的唱词后面搭配了2小节的衬词,而且这2小节的衬词都在小节的第2拍上使用了4分音符。但因为前面已经出现过这样的节奏型,特别是第2句的第2小节,4分音符的前面是两个8分音符,已经使音乐的进行得到了一定的缓冲,而且这里第2乐句刚刚开始,所以不会造成乐句的结束感,而只是一个划分得比较清晰的乐节。第2乐句的第3小节节奏型与第1乐句的结尾相同,但因为音高上扬,预示着音乐的继续进行。最后,第2乐句结束在一个2分音符上,使整首歌曲有一个完满的终结。这2个乐句虽然不对称,但很流畅,不呆板,结构、节奏上既有变化又一气呵成,是民间歌曲中的精品。

③生活歌

小调中有许多反映日常生活风土人情的歌曲,例如《打酸枣》、《绣灯笼》、《放风筝》、《看秧歌》、《回娘家》、《游春》等。这些曲调清新活泼,表现了劳动生活中的情趣。这种题材在其他民歌体裁中不多见。

河北昌黎的《绣灯笼》,从歌词的题材和陈述形式来看,具有小调的典型意义。它以五更的方式来分段,每段讲述一个历史故事或传说,曲调徐缓深沉、委婉细腻,速度适中,有很讲究的润腔,寓抒情于叙事之中,唱起来娓娓动听。它的曲调由5个乐句构成,除了第4句是3小节以外,1、2、3、5句都是4小节。同时,第1、2句曲调完全相同,实际上这是一个重复了第1句的四句体结构,5句的落音分别是 do、do、la、re、la,这首歌曲的结构可以看作是起、承、转、合结构的变化形式。

④嬉游歌

嬉游歌属于游戏类小调,其歌词主要为嬉戏逗趣、问答启智一类的内容。这类小调音乐情绪轻松愉快,娱乐性很强。

对花谜是嬉游歌中常见的题材,在我国汉族地区普遍存在。它们往往以四季、十二月或数字序列为起始,以一问一答的形式报出花名,歌词风趣、机智。山东潍坊的《对花》就

是以数字序列为起始的,花名谜面的设立要与数字相押韵,每段换一个韵,韵脚富于变化,唱词显得活泼风趣。曲调为6个乐句,结构形式非常规整,每4小节1个乐句,前4个乐句的落音分别是依次下行的 sol、mi、mi、do,第5乐句是补充性的,并引出完全重复第4乐句的第6句。这首歌曲属于并置型四句体的变化形式。^①

嬉游歌中的第二类内容,是用来比赛歌唱者心算的能力和速度的,例如《数蛤蟆》、《数螃蟹》等。《数蛤蟆》在第一段唱出一只蛤蟆有一张嘴、两只眼睛、四条腿,然后一段一段地将蛤蟆的数量累加上去,蛤蟆的嘴、眼睛和腿的数量也就相应增多。《数螃蟹》则是数螃蟹的蟹壳、钳子、脚。

第三类嬉游歌的题材可称为诙谐小调。它们或逗趣、幽默,或讽刺、鞭挞,或善意地批评不良的行为和习惯,或深刻揭露社会的不公正和黑暗,嘻笑怒骂皆成文章,情感的表达虽并不直接却淋漓尽致。例如河南镇平的《懒婆娘骂鸡》、湖南的《扯白歌》等。

(3) 时调

在小调类民歌中,时调的艺术形式发展得最为规范和成熟。它具有严谨规整的结构,变化丰富的节奏和音调,以及细致讲究的润腔方式。这些小调不仅由一般群众在休息、娱乐时传唱,并且常常由职业或半职业的艺人在热闹的公共场所进行商业性演唱,供人们消遣并为演唱者换取报酬。

时调的演唱一般都有乐器伴奏。它的内容很广泛,除了一般的生活感受外,还涉及到历史人物、传说故事、戏曲和说唱的一些题材。它的流传时间悠久,传唱范围非常广泛。成为时调的小曲往往具有多种歌词内容的形式,并在许多地区流传,但它的基本旋律骨架大多是比较稳定的,对于不同的题材内容和不同的地方音乐风格,则通过音乐的其他一些因素(如小的行腔方式、节奏、速度、润腔手法、伴奏乐器、调式等)的变化来予以适应和调整。也有一些时调的变体,在结构和旋律框架方面与它的原型相比有了较大的发展和变化。以程度大小不等的变奏方法展衍出许许多多的新作品,“万变不离其宗”,这是中国民间音乐一个主要的创作发展手法。在这样的变奏发展中,一个曲调可以填入多种内容的唱词,可以表现各种不同的情绪和感受,可以体现不同的地域音乐特征。由于时调的这种弹性化的表现功能,使它常常被地方戏曲和说唱所吸收,成为曲牌。

流传广、影响大的时调主要有以下几种:

① 孟姜女调

“孟姜女调”又叫“春调”、“梳妆台”、“十杯酒”、“思凡”等,是我国流传最广、影响最大的一个民间小曲的基本曲调。用这个曲调填词的民歌很多,内容也非常广泛。其中,诉说离别、悲怨或爱恋情绪的题材占有相当的比重,如《月儿弯弯照九州》、《尼姑思凡》、《寡妇祭坟》、《苦百姓》、《长工谣》、《送情郎》、《盼情人》、《小五更》等。另外也有一些叙述性较强的内容,如《绣花灯》、《白娘子》、《三国叹十声》等。广东小调《跟着党永远闹革命》,是根据“孟姜女调”填词的革命历史民歌;故事影片《马路天使》中著名的插曲《四季歌》(贺绿汀编写)也是以“孟姜女调”为基础写成的。这个曲调对戏曲、说唱也有很大的影响,很多剧种、曲种中都有以“孟姜女调”为基础而发展形成的曲牌,只是名称各不相同,例如扬剧中的(梳妆台),河南曲子中的(阳调),山东琴书中的(凤阳歌),吕剧中的(四平调),台湾歌

^① 沙汉昆:《中国民歌的结构与旋法》,上海音乐出版社,1988,第46~48页。

仔戏中的(种葱调),四川清音中的(长城调),广西彩调中的(采花调)等等。

江苏的《孟姜女》有一首是比较典型并比较简洁的“孟姜女调”的形式,它是典型的起、承、转、合式的四句体结构。据沙汉昆的研究,起、承、转、合式四句体的民歌具有如下特征:^①

第一,4个乐句的落音按一定的调式功能逻辑进行。1、3两句结束在不稳定的音级上,2、4两句结束在稳定的音级上。第1句常结束在主音的上方五度音上,第3句常结束在主音的上方二度音或四度音上。

第二,第3乐句在音调、结构、旋律线、节奏等方面,与前后乐句形成一定的对比关系。

第三,第2、4两个乐句结束在相同音高的主音上。此外,二者之间或是重复(包括变化重复)的关系,或是有某些相同或相似的音调。

根据这三点特征来看,《孟姜女》具有结构上的典型意义:第一,它两小节为一句,第1句落在主音上方五度的 re,第3句落在主音上方二度的 la,第2、4句落主音 sol。第二,第1、2、4句的节奏型,特别是每句第1小节的后两拍和整个第2小节,都是相同的,但第3乐句的节奏型则与之不同。第三,第4乐句与第2乐句,不仅第2小节完全相同,而且,第4乐句的第1小节与第2乐句的第1小节,是下方四度的模进关系,只是由于五声音阶的关系,不是严格的相同音程的模进,而是去掉了 fa、si 两个偏音的模进。

从《孟姜女》的第2句开始,每一句的起音都与前一句的落音相同,这种音乐的进行方式被称作连锁式,在民间又叫做“顶针(踵)格”。^②它使旋律显得气息悠长,连绵不断。

辽宁民歌《送情郎》是“孟姜女调”的变体。它没有保留连锁式的进行方式,但严格地承袭了母体4个乐句的落音。虽然它的曲调起伏大,节奏变化多,显得活泼明快,但可以看出,它的第3乐句与母体还保持着相当密切的关系。

②剪靛花调

“剪靛花调”又叫“剪剪花”、“剪甸花”、“靛花开”等,是明末清初就已广泛流行于我国北方的俗曲。清乾隆(1736~1795)、道光(1821~1850)年间,其词曾先后被收入《霓裳续谱》和《白雪遗音》等俗曲集中。它的流传区域遍及全国,变体甚多。用这个曲调填词的民歌内容相当广泛,大多为欢快、喜悦的情绪,例如表现风俗生活情趣的《放风筝》、《回娘家》、《丢戒指》、《小看戏》、《十二月观灯》、《大踏青》等,也有一些是抒发思念之情的,如《绣荷包》、《摘棉花》、《情郎害病》、《绣五更》等,另外还有一些叙述性较强的诉苦内容,如《青楼叹》、《逃难小调》等。这个曲调对我国戏曲、说唱音乐的影响也很大,特别是在北方。明末清初民间形成的许多北方曲牌体说唱曲种,例如单弦、聊城八角鼓、河南鼓子曲、陕西关中的坐腔眉户等,都以它为基本曲牌。河北深县的《摔西瓜》是它的典型形态。

河北南皮的《放风筝》是“剪靛花调”的变体。它严格保持了《摔西瓜》的结构篇幅,每一个乐句的长短都是相同的,每一个小节的骨干音基本上也是相同的(除了第13小节《摔西瓜》的骨干音 do 在《放风筝》中变成了 si),但它的曲调活泼流畅,腔繁字少,一改《摔西瓜》平直中性的叙事性格,而具有了明丽流畅的抒情特点,表达了姐妹结伴在风和日丽的三月到户外去放风筝的喜悦心情。

^①沙汉昆:《中国民歌的结构与旋法》,上海音乐出版社,1988,第18~19页。

^②从字面意义上看,“顶踵格”比“顶针格”更确切。

③鲜花调

“鲜花调”又叫“茉莉花”，是清代以来十分流行的小曲，流传范围遍及我国南北地区。这个曲调的变体很多，但填入其他内容的歌词的情况却较少，大部分都唱《茉莉花》原词，例如流传在江苏扬州的《茉莉花》和流传在河北南皮的《茉莉花》。这个曲调常被应用于民间歌舞、说唱和戏曲音乐中，在华北地区的“地秧歌”、西南地区的“花灯调”、单弦牌子曲和四川清音中都有。

河南开封的《花鼓调》是“鲜花调”的变体。但它已经从原曲纯粹的抒情性民歌小调向说唱性发展。它从散板起唱，4个字后开始上板，曲调的篇幅大大扩展，从原曲单乐段四句体的结构，变为双乐段9个乐句的结构（第一乐段4句，图式为 $a\ a'\ b\ a'$ ，宫调式；第二乐段5句，图式为 $c\ d\ e\ d'\ e'$ ，徵调式）。歌词内容也变为夫妻二人的卖唱生涯。这是时调的变体对母体作较大变化的例子。

④银纽丝调

“银纽丝调”又名“银绞丝”，大约兴盛于明代嘉靖（1522～1566）、隆庆（1567～1572）年间。其歌词曾刊载于清代乾隆九年（1744年）所刊的《时尚南北雅调万花小曲》、乾隆六十年（1795年）出版的《霓裳续谱》和道光八年（1828年）刊出的《白雪遗音》等俗曲集中。三百多年前，著名文学家蒲松龄在他所作的《聊斋俚曲》中也采用了这个曲调，传唱至今。银纽丝调流传于我国南北地区，华北和江浙一带更多。其曲调语言性很强，旋律通俗明快，与音乐相吻合，歌词的内容也大多是亲家母之间的抱怨和闲言碎语一类，因此又叫“探亲家”、“骂亲家”、“探亲顶嘴”等。这个曲调擅长叙事及表现风趣的内容，被不少说唱、戏曲采用，如单弦、眉户、河南曲子、四川清音，沪剧、锡剧等。

河北省中部的《探亲家》（以下简称《探》）和河北省南部临西县的《会亲家》（以下简称《会》）都是银纽丝调，但二者的结构不同。用简单的图式来表示，《探》是 $a\ b\ a'\ b'\ c\ c$ ，《会》是 $a\ a\ d$ （新材料） a' （ $a+b$ 及展衍） c 。《探》的前3句都是4小节一句，但第3句采用了乐节分裂的手法，2小节一个停顿，第1个乐节的音乐材料来自第1乐句的后半，第2个乐节基本是第1乐节音符顺序的调换。第4乐句的前4小节基本重复第2乐句，但比第2乐句延长了1拍，增加了3个连接音。第5、第6乐句完全相同，都是5小节。《会》的前3句也都是4小节一句，第1、2句是完全重复的关系，第3句是新材料，从《会》本身以及与《探》相对比都是新材料，与《探》相同的是，《会》的第3句保留了乐节分裂的结构。《会》的第4句音乐材料来自《会》的 a 句和《探》的 b 句，并做了一些发展，句幅为7小节。《会》的第5句音乐材料和句幅长度基本与《探》的第5句相同。

虽然《探亲家》和《会亲家》都使用了银纽丝调，但在结构的组织上（包括音乐材料的分布和安排、乐句的长短和前后的搭配等），《会》比《探》富于变化，因而显得新颖活泼。除此之外，《会》在音高进行上也比《探》有棱角。

⑤无锡景调

“无锡景调”于清末开始流行，目前在华北、江南、苏皖一带较为盛行。其音乐曲折委婉，兼具抒情与叙事的性能。一般流传于南方的曲调较偏重于抒情，流传于北方的曲调较偏重于叙事。例如江苏的《无锡景》和河北获鹿的《探清水河》。

⑥妈妈娘糊涂调

“妈妈娘糊涂调”在华北、东北、西北、苏皖地区较盛行，南方较少。所唱内容除女儿埋

怨母亲不理解自己要找婆家的心愿外,还唱“妓女悲秋”、“十杯酒”等诉苦、恋爱内容。安徽“凤阳花鼓”也以它为最常唱的传统曲调。中华人民共和国建立初期被填入许多新词,对宣传妇女解放和新婚姻法起到了积极的作用。

山东临清时调《撒大泼》是“妈妈娘糊涂调”的变体之一,由2个人分别担任母女进行对唱,中间穿插对白,并因需要而加垛,已具有小戏的特征。

⑦绣荷包调

“绣荷包”的题材,在我国汉族各个地区的小调中很常见,而这里所说的“绣荷包调”则专指流传于西北、华北地区的一种时调。这个曲调所唱的内容,情绪大多哀愁、缠绵,如《绣荷包》、《走西口》、《继母打孩子》、《相思谱》等,也有一些是表现欢乐、明快情绪的,如《二妹子观灯》等。革命历史民歌《绣金匾》、《打米脂城》也是这一曲调的变体。

在山西流传的《绣荷包》和陕西北部流传的《绣荷包》,都是“绣荷包调”比较典型的传统曲目。虽然在歌词和曲调上两首民歌非常接近,但通过旋律润饰与歌唱音色的不同,二者在情绪与性格上形成了很大的差异:山西的《绣荷包》明快柔媚,陕北的《绣荷包》愁苦悲凉。

⑧对花调

“对花”是我国民歌常用题材,小调、山歌甚至号子中都有,遍及全国且曲调多种多样。这里所说的“对花调”是流传在西北、华北地区的一首基本曲调。

⑨叠断桥调

“叠断桥调”又名“跌断桥”或“接断桥”,据考源于宋元时的北曲,盛行于明末清初。目前在华北、东北、西北、江淮地区较为流行。所唱大多为哀思怨诉的内容,如尼姑思凡、盼情郎、思夫、白蛇与许仙等。不少戏曲、说唱中吸收了这个曲调作为曲牌,例如单弦牌子曲、四川清音、眉户剧等。

河北昌黎的《茉莉花》是“叠断桥调”异名同曲的变体。它的歌词与“鲜花调”中的《茉莉花》相同,但曲调来自“叠断桥调”。

汉族民间有将若干首时调联缀在一起,形成大型套曲的民歌形式,例如苏州的《姑苏风光》、山东淄博一带流传的“蒲松龄俚曲”和鲁南地区的“五大调”等。这些大型套曲的歌词内容多为传说故事或四季风光、风土人情等。这种形式已接近说唱。

3. 小调音乐的艺术特征

(1) 叙事与抒情相交融的表现方法和曲折、细腻的音乐性格

小调的音乐具有叙事与抒情相交融的表现方法,音乐性格曲折、细腻,常常将情感的抒发寄托于有一定叙述性特点的旋律和唱词之中,抒情与叙事交融在一起。因此,小调的情感表达是含蓄的、曲折的、有节制的,并因有更多艺术加工,形式上精雕细琢,更加规范。

(2) 规整、均衡的节奏、节拍

在节拍方面,小调比较规整,不像山歌那样自由悠长,也不像号子那样有比较明显的律动性。另外,小调中所使用的节奏类型比较多样并分布均衡,既有变化,又有统一。特别是在一些音乐材料比较集中或重复比较多的小调中,节奏的调剂就显得格外重要。

(3) 曲折、多样的旋法

与号子和山歌相比,小调的乐汇变化比较多,旋律的进行多呈曲折形态,级进多于跳

进,环绕进行多于直线进行。

(4) 曲式结构

小调中最常见的曲式结构是对应式和起承转合式两类,以及这两种类型的变化发展形态。所谓对应式结构,指的是一上一下两个乐句相互应答,相互补充,共同表达一个音乐内容。对应式结构有多种变化形态,比如:

通过扩充和附加成分,打破规整对应式结构的对称形态,以不规整的结构给音乐的进行造成动力、变化和均衡感;一个对应式的上、下句再加它们的变化反复,形成四句体对应式结构。

两个上句一个下句式结构;一个上句两个下句式结构;等等。

起承转合式和并置型结构也有变化形态。

二、少数民族民歌的代表种类与艺术特征

我国是一个拥有 56 个民族的统一的多民族国家。在 55 个少数民族中,除了回族以外,其余 54 个民族都有自己的语言,许多民族还有自己的文字。我国各少数民族一般都能歌善舞,流传着大量的民间歌曲和歌舞音乐。由于民族众多,少数民族民歌品种浩如烟海,这里只能选择介绍有限的几种。

(一) 蒙古族的长调与短调

1. 民族概况

蒙古族先民原居住于今额尔古纳河流域,以游猎为生生产生活方式。公元 840 年后,大部分蒙古族先民向西迁徙,从游猎的生产方式过渡到以游牧为主。公元 1206 年,蒙古族的首领铁木真统一蒙古各部,号成吉思汗,建立了蒙古国,并对外展开大规模的军事活动。经过多年的东征西讨,13 世纪中期,形成了横跨欧亚两洲的大汗国。1279 年,蒙古族统一了全中国,结束了唐末、五代以来辽、宋、夏、金、吐蕃、大理等国长期并立和相互争夺的局面。

在元朝大一统的局面下,蒙古族的游牧经济和全国的农业、手工业经济之间加强了交流。清代,汉族农民不断向蒙古族地区移动,形成牧区、农区、半农半牧区多种经营生产形式。古代蒙古族信奉萨满教。现蒙古族人民多信仰喇嘛教(黄教)。

蒙古族民歌有两种传统的分类方法,一是题材分类,分为牧歌、赞歌、思乡曲、宴歌、谚歌、叙事歌、儿歌等;二是体裁分类,可概括为长调和短调两类。长调的曲调悠长,节奏自由,曲式篇幅较长大,带有浓厚的草原气息。牧歌、赞歌、思乡曲及一部分礼俗歌属于长调范畴。短调曲调较紧凑,节奏整齐,曲式篇幅较短小。狩猎歌、叙事歌及一部分舞蹈性的礼俗歌属于短调范畴。

2. 长调民歌

长调民歌是典型的蒙古族音乐风格的代表。公元 7、8 世纪,蒙古族先民跨出额尔古纳河流域,迁徙至蒙古高原。在这里,他们基本放弃了原有的狩猎生产方式,改为以畜牧业劳动为主的生产形式,随之而产生了反映游牧生活的牧歌体裁。蒙古族的长调民歌不仅有较长大的篇幅,而且气息宽广,情感深沉,在持续的长音上常有类似于马头琴演奏式的颤动和装饰。有的长调还具有史诗般雄浑的气魄和历史沧桑感。

呼伦贝尔盟的《辽阔的草原》是一首长调牧歌。单纯从谱面上,不能完全体会出《辽阔的草原》在实际歌唱中所展现出的蒙古草原一望无边的辽阔和“风吹草低见牛羊”的浑然气魄。这是一首节奏自由的歌曲,气息悠长,歌唱者在字里行间使用了多种润腔手法。同时,这首歌曲还带有忧郁的情调,徐缓、漫长和苍凉感更为这支曲调增添了深沉隽永的意味。由于游牧的生产方式,蒙族牧民经常一人策马独行,在孤寂中充分品尝和回味着欢乐、伤感和幸福。孤寂培养出了蒙古民族坚毅的忍耐力。

蒙古族是个英雄的民族。辉煌的历史和特定的生存环境,在蒙古族人民的精神中留下了深刻的积淀,也使蒙古族民歌形成了深沉、宽广、博大和苍劲的风格。

3. 短调民歌

蒙古族的短调产生于不同的时期和地区。公元7、8世纪以前,蒙古族先民在我国黑龙江省西部的额尔古纳河流域从事狩猎劳动时,产生的狩猎歌曲曲调短小,节奏整齐有力,并往往与舞蹈和打击乐相配合。待蒙族人民到达蒙古草原后,在牧区和农区都产生出一些轻快活泼、节奏感鲜明的短调民歌。短调的曲调较长调短小,音域也相对窄一些,但仍有蒙古族音乐中具有特征意义的大跳音程。例如《黑缎子坎肩》。

蒙古族民歌属于中国音乐体系,多使用五声音阶,并以羽调式和徵调式为主。其旋律线常常呈现为抛物线型,即一个乐句或乐节的高点多位于中部。蒙古族民歌中经常使用大跳音程。对于汉族民歌来说,五度、六度以上的跳进已不常见,而在蒙古族民歌中,五度、六度、七度、八度的大跳都经常出现,八度以上的大跳也并不罕见。比如上例中。这些跳进形成了蒙古族民歌开阔、稳健、剽悍的性格。

《黑缎子坎肩》具有蒙古族鄂尔多斯民歌的典型风格。鄂尔多斯位于内蒙古的伊克昭盟,与山西、陕西接壤。这种风格的民歌有着顿挫的节奏和跳荡的旋律,音乐性格刚健有力,很有特点。读者可注意《黑缎子坎肩》中的切分节奏、附点节奏和一拍中前十六分音符和后八分音符的用法。同时,这种民歌特色通过山西、陕西人的“走西口”,对山西河曲、陕西府谷一带的民歌也形成了影响。

4. 蒙古族民歌的音乐特点

①音阶——蒙古族民歌采用中国音乐体系,多为五声音阶,五声以外的音多构成综合调式七声音阶。^①

②调式——以羽调式和徵调式为主,其次是宫调式和商调式。

③旋法——蒙古族民歌的旋律线条经常呈抛物线型,即一个乐句或乐节的高点常常位于中部。另外,音程较大的跳进,是形成蒙古族民歌开阔、稳健、剽悍性格的中心环节。

(二) 哈萨克族的独唱和弹唱歌曲

1. 民族概况

哈萨克族是由许多远古民族和部落经长期交往融合而逐渐发展形成的。哈萨克族与中国古代曾经统治过今伊犁河谷以及伊塞克湖四周地带的古代民族乌孙(前2~2世纪)、突厥(6世纪中叶)、葛逻禄、回鹘(10~12世纪)、哈喇契丹(12世纪)、克烈、乃蛮、钦察(12世纪末~13世纪)等有渊源关系,在现代哈萨克族中仍有一些部落保留着上述古

^①参见杜亚雄:《中国各少数民族民间音乐概述》,人民音乐出版社,1993,第203~204页。

代的名称。15世纪20年代,在金帐汗国东部出现了乌孜别克汗国。1456年,汗国中一部分人由于内讧向东逃入亦力把里统属地区。这一部分逃离乌孜别克汗国的人被称为哈萨克人,意为“逃难者”或“脱离者”。1589年,哈萨克人及其分布地区分为大、中、小三个玉兹(即血缘的部落联盟)。后来,一部分哈萨克人及其居住区被沙俄吞并,一部分人留居我国,还有一部分哈萨克人在蒙古人民共和国境内,哈萨克族成为跨国界的民族。

哈萨克族绝大多数人从事牧业。历史上,哈萨克人信仰过萨满教、佛教。公元11世纪前后,随着伊斯兰教的传入,哈萨克人逐渐信仰伊斯兰教。古代哈萨克族曾使用突厥文,后来用过回鹘文,随着伊斯兰教的传入,又改用阿拉伯字母文字。

哈萨克人爱好音乐,能歌善舞。民间乐器有冬不拉。

2. 独唱歌曲

从内容上,哈萨克族民歌可分为劳动歌曲、颂赞歌曲、爱情歌曲、习俗歌曲和其他歌曲五类。其中,属于习俗歌曲的“婚礼歌”和“哀悼歌”各有自己的程序。婚礼歌包括“婚礼序歌”、“森丝玛”、“哭嫁歌”、“揭面纱歌”、“新娘歌”等;“哀悼歌”包括“报丧歌”、“悼念歌”、“送葬歌”等。“其他歌曲”类包括“催眠歌”、“谜语歌”、“扯谎歌”(幽默歌曲)、“地图歌”(传播知识的歌)、“家谱歌”等。在演唱形式上,哈萨克族民歌可分为独唱、弹唱和对唱三种。对唱在哈萨克族的文化生活中占有重要地位,几乎所有的民间节日、婚礼庆典中都要举行对唱活动。弹唱也叫“冬不拉弹唱”,以哈萨克族弹拨乐器冬不拉为伴奏,节奏比较复杂,曲调接近语言音调。比较起来,独唱歌曲^①的旋律更加优美,结构比较整齐,典型集中地表现了哈萨克族民歌的特点。

哈萨克族独唱歌曲多数为带副歌的单二部曲式,有固定的歌词,多以2/4或3/4为主要节拍。例如《黑云雀》。

千百年来,哈萨克族人民过着逐水草而居的游牧生活,这使哈萨克族民歌带有很强的牧歌特点。哈萨克族民歌常常在开始处曲调高扬,并在曲调高扬的后半部分有较长时值的拖腔,这便是游牧生活中常有的吆喝、呼喊声进入音乐的结果。另外,哈萨克族民歌热情、豪迈,富有诗的意境,这也与游牧生活对人的性格的陶冶有关。

由于游牧生活,使许多有情人难以相聚,只能天各一方相互思念,因此哈萨克族的爱情歌曲中便有很多抒发离别痛苦和祝福情人平安的内容。《黑云雀》即是一例。虽然这首歌有宽广的气息,在开始处也有高扬的音调,但随后逐层下降的音级将歌唱者忧郁哀愁的情绪表现得深沉缠绵。另外,从音阶上看,这首歌曲属于欧洲音乐体系,七音齐全,fa和si两个音在旋律中不是“偏音”,而是占据了很重要的位置,出现的次数较多,并常出现在重拍上,还有较长的时值。

3. 弹唱歌曲

弹唱歌曲以哈萨克族弹拨乐器冬不拉为伴奏,由歌唱者自弹自唱。弹唱歌曲无固定歌词,由歌手即兴编唱。演唱者的歌喉不一定很好,但即兴编词的能力则一定很强。弹唱歌曲的音乐结构不很规整,节奏比较复杂,常使用以3/8拍为主的混合节拍,曲调语言性、叙述性较强,例如《红花》。

^①哈萨克民歌在音乐特点上又分为“安”和“月伦”两类。这里说的独唱歌曲,是指更具有典型意义的“安”类独唱歌曲。参见杜亚雄:《中国各少数民族民间音乐概述》,人民音乐出版社,1993,第135~136页。

4. 哈萨克族民歌的音乐特点

(1) 音阶——广泛运用七声音阶,但也有五声音阶或五声音阶基础上的七声音阶。

(2) 调式——哈萨克族民歌采用中国音乐体系的五声调式和欧洲音乐体系的七声调式两种调式体系。五声调式以宫调式和羽调式为主。七声调式中最常见的是自然大小调。另外还有一些调式是两种音乐体系相融合的产物。

(3) 旋法——由于经济生产方式导致哈萨克族民歌带有很强的牧歌特点。哈萨克族民歌普遍带有呼唤式的音调,多由主音及其四度或五度音构成,并常常出现在曲首。曲首的这种音程跳进有时会成为全曲的核心音调,通过多种变化手法发展出整首民歌曲调。^①

(4) 节奏、节拍——经常使用混合节拍,并在每小节的节奏划分上常常出现前短后长的形态。这种节奏特点与曲首的核心音调作用共同构成了哈萨克族民歌豪迈、宽广的性格特征。

(三) 维吾尔族的情歌

1. 民族概况

维吾尔族的族源为公元前分布在匈奴以北、贝加尔湖一带的丁零人。7世纪,居住在蒙古和西域境内的丁零(或称铁勒)人均受突厥汗国的统治。唐天宝三年(744年),铁勒人建立回纥汗国。贞元四年(788年),改回纥为回鹘。开成五年(840年),回鹘汗国破灭,向西分三支迁移,先后建成高昌回鹘、河西回鹘和喀喇汗王朝三个政权。河西回鹘(甘州回鹘)分布在甘肃北部,后大部与当地居民融合。其中的黄头回鹘(撒里维吾尔)与蒙、汉等民族长期相处,发展成现代的裕固族;其余两支与天山一带和新疆南部原来的各民族逐步同化,并由游牧生产逐步转变到以定居为主。明代,生活在维吾尔族农业区的大批蒙古人和汉族人又被同化于维吾尔族之中。

历史上维吾尔族的先民先后信仰过萨满教、摩尼教、佛教,西迁后信仰过景教,目前普遍信仰伊斯兰教。

维吾尔语属阿尔泰语系突厥语族。受伊斯兰文化的强烈影响,维语中吸收有阿拉伯语词,并且维族的文字也从回鹘文改为阿拉伯字母式的文字。

2. 维吾尔族民歌的音乐体系

传统的维吾尔族民歌从题材上可以分为爱情歌、劳动歌、历史歌、生活习俗歌等。其中,爱情歌曲的数量最多。与民族成分和语言一样,维吾尔族民歌的音乐体系十分丰富,囊括了世界上中国、欧洲和波斯—阿拉伯三个音乐体系。东疆、北疆地区民歌采用中国音乐体系的较多,南疆地区的民歌则以波斯—阿拉伯音乐体系为主。

对于维吾尔族来说,波斯—阿拉伯音乐体系是其最重要、最有代表性的音乐体系。维吾尔族音乐的调式种类十分丰富,do、re、mi、sol、la、si都可以作为调式主音。主音相同者又因音阶结构不同,而形成五声、六声、七声及包括中立音(“活音”)的多种调式。

在维吾尔族民歌的谱面上,经常可以看到一些带上、下箭头的音,上、下箭头符号表示

^①关于哈萨克民歌中的“曲首”概念,参见杜亚雄:《中国各少数民族民间音乐概述》,人民音乐出版社,1993,第141页。

升高或降低一个全音的 $1/4$ 音,也就是通常学者称之为 $3/4$ 音者。同时,这些音还常在 $1/4 \sim 2/4$ 全音的范围内上下游移,因此有学者建议将其称作“活音”。^①

《黑眼睛的姑娘》流行在新疆伊犁地区,是属于中国音乐体系的宫调式维族民歌。虽然使用了七声音阶,但曲调仍具有五声性,fa 和 si 主要作为偏音,多出现在经过处。基本上没有使用中立音。尽管如此,它还是具有维吾尔族民歌弱拍起唱、锯齿形旋律线条的特点。

3. 维吾尔族民歌的音乐特点

(1) 音阶——维吾尔族民歌中有五声、六声、七声及包含约 $3/4$ 全音的多种音阶形式。南疆以七声音阶及其变体为主,东疆以五声音阶及其变体为主,北疆则五声、七声及其变体皆较常见。

(2) 调式——采用中国音乐体系的维吾尔族民歌多用宫调式,徵调式、商调式次之;采用欧洲音乐体系的维族民歌以自然小调为主;采用波斯—阿拉伯音乐体系的维族民歌调式多样。

(3) 节奏、节拍——由于维吾尔语的重音总是落在最后一个音节上,导致维族民歌多出现切分节奏和从弱拍起唱的现象。有些民歌有固定的节奏型。

(4) 旋法——旋律的线条多呈锯齿型,曲调的进行曲折、细腻,富于装饰性,与汉族和朝鲜族相似,维吾尔族民歌具有典型的农业民族的音乐风格。

(四) 朝鲜族的抒情谣

1. 民族概况

我国朝鲜族的先民,是从朝鲜半岛迁入中国东北三省的朝鲜人。一部分中国朝鲜族的祖先在明末清初已定居于东北境内,但更多的是在 19 世纪中叶迁入中国的。

朝鲜族人民重视教育,讲究礼节,注重卫生。他们能歌善舞,家中遇有喜事,便高歌欢舞。朝鲜族的音乐,曲调抒情委婉,节奏多为三拍子,具有鲜明的特色。在朝鲜音乐文化发展的历史中,声乐艺术始终占主导地位。朝鲜族民歌有农谣、抒情谣、风俗谣、童谣和长歌等五种体裁,其中,流传最广的是抒情谣和农谣,如著名的《阿里郎》、《桔梗谣》、《哟嗨呀》等。这类歌谣反映了朝鲜族音乐性格的基本特征。

2. 抒情谣

朝鲜族民歌中抒情谣的数量多,题材广泛,表现了朝鲜族人民生活的各个侧面。其中有表现爱情内容的《阿里郎》、《呃郎打令》,表现劳动和丰收喜悦的《丰收歌》、《道拉基》,表现妇女受苦内容的《苦媳妇》,带有知识性内容的《月令歌》、《释花图》、《九九乘法解》,讽刺类歌曲《老头打令》、《棍杯打令》等。抒情谣大多旋律流畅,节奏、结构均衡规整。

民歌《阿里郎》表现情人之间的依恋感情,在朝鲜民族中广泛流传,并且有多种形式。在我国延边地区,各种《阿里郎》从唱词到曲调多达数十种甚至更多。它们或表现对情人的恳切希望,或宣泄对负心人的一腔哀怨,或抒发对未来二人世界的美好憧憬。例如吉林延边地区的《阿里郎》。

^①周吉:《试论当代库车地区民间音乐与龟兹音乐之间的传承关系》,参见杜亚雄:《中国少数民族民间音乐概述》,人民音乐出版社,1993,第 113 页。

朝鲜族民歌中经常出现同音高反复的现象。另外,与其聚居地周边的民族相比较,朝鲜族民歌不像蒙古族民歌那样有许多大跳音程,音域宽,气势博大;也不像东北汉族民歌那样以小三度和纯四度旋律音程的交替为主,并且速度较快,与切分音、“闪板”(民间的称呼,即强拍休止,弱拍起唱)一类的活跃节奏相配合,形成跳动、热闹的气氛。朝鲜族民歌的旋律流动常常采取小幅度内的环绕式进行。这样的特点使朝鲜族民歌具有稳定、端庄和文雅细腻的效果。但另一方面,朝鲜族民歌又并不缺乏激情的展现,因为它常常在环绕进行了一个阶段之后,突然跳进到较高的音区,持续一段后,再连续下行,使朝鲜族民歌既展示了激情,又保持在端庄、文雅的总体效果内。

流行在辽宁旅大地区的《阿里郎》被填入了新词,成为一首革命历史民歌。与上例比较,这支曲调更富于激情。这不仅是由于音高流动的跨度较大,同时节奏也起了很大的作用。

朝鲜族称节奏为“长短”。“长短”不仅表明节奏的类型,并且在一定程度上表明乐曲的速度和性质。朝鲜语言中重音的安排,常常形成前长后短或前短后长的节奏形式,因此朝鲜族音乐以三拍子为主,其中最流行的节拍是 3/8、6/8、9/8、3/4、6/4、4/4 等。即便同样是 6/8 拍,在朝鲜族音乐中也会有多种节奏类型的处理方式,这就使得朝鲜族音乐的节奏非常复杂,同时也使其音乐富于生气和激情。比如上例,就至少有 10 种节奏型。频繁的节奏型转换使音乐中有许多意外的进行,同时,在短时间内多种节奏型频繁的更替也给音乐造成了急促的气息,类似于人们激动时呼吸不均匀的状态。除此之外,这首《阿里郎》的音域也比上一首《阿里郎》要宽,音程的跳动也多。诸种因素结合起来,就使这首歌曲充满了激情。

朝鲜族民歌使用的调式类似于汉族,也是以不带半音的五声音阶为基础,并以平调和界面调为主。平调类似于汉族的徵调式,界面调类似羽调式。有时在以 1a 为主音的界面调中出现 si,形成六声音阶。但这里的 si 一般只作 si-mi 的上行四度跳进,或是 do-si 下行级进,而不作 si-do 的半音上行。上例就是一个很典型的例子。

《桔梗谣》也是朝鲜族抒情谣中流行十分广泛的一首歌曲。

3. 朝鲜族民歌的音乐特点

(1) 音阶、调式——朝鲜族民歌采用中国音乐体系,以五声音阶为主,主要调式为平调和界面调。平调以 sol 为主音,界面调以 1a 为主音。

(2) 节奏、节拍——朝鲜语的重音安排往往形成前长后短或前短后长的节奏形式,这与朝鲜音乐的三拍子倾向有明显关系。

(3) 旋法——引向主音的下行二度级进和四度音程跳进,以及环绕调式中心音的纵向螺旋式升降,是朝鲜族民歌曲调进行的突出特点。^①

(4) 润腔——朝鲜族民歌中颤音的运用具有特殊的意义,其形式也多种多样,从方法上看有“浅颤”、“深颤”、“拉颤”、“弹颤”、“柔颤”、“压颤”之分,速度上有“慢颤”和“快颤”的不同,顺序上有“先直后颤”、“先颤后直”等区别。朝鲜族民间艺人认为,颤音的产生是由于情感表达的需要。^②

① 参见《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷“朝鲜音乐”条,中国大百科全书出版社,1989,第 88 页。

② 杜亚雄著:《中国各少数民族民间音乐概述》第四章“朝鲜族民间音乐”,人民音乐出版社,1993,第 302~321 页。

(五)藏族的山歌和酒歌

1. 民族概况

藏族分布于我国青藏高原,主要居住在西藏自治区,以及青海、甘肃、四川、云南等省的部分地区,是一个以农业和牧业为主要生产方式的民族。中华人民共和国建立以前,藏族人民在政教合一的封建农奴制度的统治下,生产力十分低下,耕作粗放,产量很低。但与此对比鲜明的是,藏族有非常悠久、灿烂的传统文化:早在7世纪初就有藏文文献传世,在哲学、医学、文学、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑艺术等方面,藏族也有着非常丰富的遗产。

藏语分为卫藏、康、安多三个方言区。卫藏方言区包括除昌都地区以外的西藏全境,康方言区包括西藏昌都、云南迪庆、青海玉树和四川西部,安多方言区包括甘肃南部、四川北部和青海西部、北部。

藏族全民信仰佛教,男女名字多取自佛经。

2. 民歌的类别

藏族是能歌善舞的民族。藏族民歌包括山歌(牧歌)、劳动歌、爱情歌、风俗歌、颂经歌等几类。风俗歌中,又有酒歌、猜情对歌、婚礼歌、箭歌、告别歌等几种。

山歌藏语称“哩鲁”,是在山野间自由歌唱的歌曲,音域宽广,节奏自由,句幅较长,旋律起伏大,悠长高亢,极富高原特色。其结构多为上下句式,常使用羽、徵、宫、角五声或六声调式。再加上藏族民歌中特有的颤音装饰,歌唱起来曲调在空中回荡,就像在山谷间盘旋的鹰。例如《阿咪哟》。

酒歌在藏语中叫做“昌鲁”,是喝酒、敬酒时唱的歌曲,可以伴随简单的舞蹈动作。酒歌是西藏城乡人民非常喜爱的艺术形式。每逢传统节日、亲友团聚或举行婚礼时,人们按照古老的习俗,以辈分大小为序,从右至左围坐在藏式方桌旁。斟酒人一般由妇女担当,按人们年龄的大小轮流给每个人斟酒,并载歌载舞。饮酒人则必须按照敬酒者的歌声和词意在一定的时候依次完成接酒杯、用无名指向天上弹酒三下、喝三口酒、干杯等程序。

酒歌的曲目丰富,内容包括祝福、祈祷、庆贺、喜庆、诙谐或爱情等。曲调清新流畅,情绪自然洒脱,例如《格桑拉》。

这是一首转调的歌曲,使用了同主音调式转换的手法。第1句5小节,旋律围绕着 re 进行,在这里是 D 商;第2句4小节,旋律结束在 sol 音上,在这里是 G 徵。两句构成了五度呼应关系,并形成了 G 徵调式(或者称为 C 宫系统上的徵调式)。第3句6小节,在音乐材料和歌曲结构上好像是前2句的压缩,在音调上,则仍旧是 D 商与 G 徵的呼应。但是,由于第3句没有出现 mi 而出现了 fa,这里就不再是 G 徵调式上五度音与主音、也就是商与徵的呼应,而是 G 商调式(或者称为 F 宫系统上的商调式)中五度音与主音、也就是 D 羽与 G 商的呼应。第4句是第3句的重复。然后,歌曲速度转快,仍然是有 fa 而没有出现 mi,并且这里更加突出使用 fa。由于主音没有改变,始终是 D 商与 G 徵的呼应,但调式和调性都发生了变化,这种转调方法也在转换过程中构成了前后曲调的联系。所以,不仅没有因为转调而出现突兀的感觉,反而令人感到亲切、委婉和清新。可以说,藏族民歌在结构和转调上的特点,显示出藏族人民在音乐创作方面具有很高的造诣。

3. 藏族民歌的音乐特点

- (1) 调式——藏族民歌属于中国音乐体系,五声音阶为主,带腔,六声音阶也很常见。
- (2) 调性——常使用调性和调式的交替和转换,并多为向下方五度的调性交替和转换。
- (3) 旋法——曲调清新婉转,富于装饰性。因常使用调式交替和转换,常有意外的音调进行。

(六) 彝族“四大腔”

1. 民族概况

彝族源于古代羌人。古羌人分布在陕西、甘肃、青海一带。公元4世纪初羌人南下,与西南土著部落融合而形成彝族。^①

彝族人民主要从事农业生产。过去信仰多神。现在,除多神信仰外,还有人信仰佛教、道教、基督教和天主教。

由于居住地区分散和方言的不同,彝族分为多个支系,各支系的民间音乐各具特色,不同支系之间音乐风格差别很大。

2. “四大腔”

“四大腔”产生于云南建水、石屏一带彝族的尼苏支系中,并与青年男女传统风俗性的社交和爱情活动紧密相联。这种风俗性活动尼苏人称之为“吃火草烟”,一般是傍晚时在郊外、庙宇、祖祠或村头公房内举行,共有三项内容:

(1) “款白话”。在饮酒、吸烟的过程中,青年男女用韵白相互对答。“白话”可说可唱,内容多是互相的谦让、赞美或逗趣;

(2) 对唱曲子。由青年男女各一人担任领唱或对唱,其余青年围坐四周为之伴唱。所唱的曲子是一个篇幅长大、并有较固定程式的套曲,即“四大腔”;

(3) 跳弦。以四弦、三弦、二胡、笛子、树叶等作伴奏,众人集体歌舞。

“四大腔”是《海菜腔》、《山药腔》、《四腔》和《五山腔》的总称,分别流传于尼苏人居住地的四个区域,是四种不同的声腔和套曲形式。与其他彝族民歌相比,“四大腔”具有篇幅长大、结构严谨、内容丰富、曲调悠长深沉、演唱技巧较高等特点,是彝族民间音乐中艺术水准较高的品种。

“四大腔”所唱题材十分广泛,往往围绕爱情内容,并涉及到各种自然景物和生活琐事。有独唱、齐唱及一领众和等多种歌唱方式,旋律有悠长的歌唱性与简洁的叙述性两种风格。两种曲调或交替出现,或交织在一起。歌唱时真假嗓相结合。

3. 《海菜腔》^②

《海菜腔》产生于云南省石屏县,除石屏县外,还流行于相邻的建水、通海、元江、红河等县,并波及到个旧市和思茅、普洱等地,甚至对汉族音乐也产生了影响。

《海菜腔》的正式唱词(下称“正词”)为4句或6句,每句7字。虽然正式唱词并不多,

^①《中国大百科全书·民族》卷“彝族”条,中国大百科全书出版社,1986,第500页。

^②此部分材料,参考许象坤:《云南彝族“海菜腔”唱词赏析》,载《中国音乐》,1989年第2期,第34~35页。

但《海菜腔》的音乐结构却很长，分为拘腔段、曲子段和落腔段3个部分。拘腔段多为对唱者的自谦或夸耀之词，为的是吸引对方，使对唱继续下去。拘腔段可长可短，由唱者自定。曲子段是唱正词的部分，4句词安排在七个腔（即音乐的段落）里，并在词曲的结合上有一定的格式：

- 头腔，第1句唱词的前6字；
- 二腔，第1句唱词的第7字；
- 三腔，第2句唱词的前5字；
- 四腔，第2句唱词的后2字；
- 五腔，完整的第3句唱词，7字；
- 六腔，第4句唱词的前4（或3）字；
- 七腔，第4句唱词的后3（或4）字。

从《海菜腔》的谱例看，每个“腔”由10~50余个小节组成，长短不等。在每个“腔”（段落）里，在正词的前后，都有大量的无意义的衬字（如“哟”、“哎”、“嘛”、“啊”等）和有意义但与正词无直接联系的“虚词”（如“我说师傅同志，曲子老王”等）。这些衬字和虚词所占的篇幅，大大超过正词。每一个段落之后，都有众人齐唱的帮腔。曲子段之后是落腔段，其内容与拘腔相同，长短由唱者自定。

唱一曲完整的《海菜腔》需20分钟左右的时间。

传统的《海菜腔》，其正词内容主要涉及青年男女爱情过程的各个方面，可分为试曲、勾曲、扫曲、抽曲、热曲、离曲、挂曲、串曲、怪曲等。试曲，即为避免莽撞，用曲折委婉的唱词试探心中爱恋着的异性。勾曲，即用歌声吸引自己所看重的异性，如“郎在高山打石头，妹在平地放花牛。石头打在花牛背，看妹抬头不抬头？”扫曲，即委婉或坚决地回绝异性所传达过来的感情，如“青布围腰绿吊脚，左吊金鸡右吊鹅。金鸡金鹅妹吊得，郎的良心试不着。”抽曲，即异性间相互的奉承，包括容貌、姿态、品德、风度、知识等方面。热曲，是热恋中的青年男女用歌声来表达对爱情的坚贞不渝。如男唱：“生不丢来死不丢，抓把泥巴捏牛牛。泥牛拴在田埂上，泥牛吃草哥才丢。”女唱：“生不丢来死不丢，抓把冷饭放石头。冷饭放在石头上，冷饭发芽妹才丢。”离曲，是热恋中的男女分别时用歌声表达的依依难舍之情。挂曲，是青年男女两地的相思。怨曲，内容涉及多个方面，如怨贫富不均，怨命运、社会、爹娘、媒人，或怨有情人不能终成眷属等。怪曲，因对异性的追求没有得到回应，便嘲笑、挖苦或打击对方。

除了爱情的内容外，有的正词还唱串曲或闲曲。串曲，是局外人对青年男女幸福结合的歌颂和祝贺。闲曲，内容歌颂美丽风光、风情和生活。

（七）少数民族的多声部民歌

多声部民歌在我国许多民族中存在，包括汉族。它并不是某一个民族的歌种。在这里将各少数民族的多声部民歌作集中叙述，目的是便于比较其异同。

就目前收集到的资料看，我国少数民族多声部民歌更多的是集中在南方，包括主要居住在广西、湖南、贵州、云南、福建和台湾等省区的壮族、侗族、布依族、毛南族、仫佬族、土家族、苗族、瑶族、畲族、佤族、彝族、傈僳族、纳西族、景颇族和高山族等。多声部民歌主

要产生于传统的群体劳动和群体风俗性聚会(如歌会、祭舞、伴嫁等)中。起初,多声部唱法主要是在群体歌唱中偶然形成的,例如劳动动作或音准控制的不一致等。后来,逐渐发展为自觉的多声部意识,并在各民族中形成了不同的织体结构和不同的音程美感。到了这个阶段,歌者和听众就有了严格的音准和音程概念,音程的准确与协和就成为评判歌手优劣的标准。凡是听过少数民族民间歌手所唱的多声部民歌的人都会感到,这些歌手在音准和音程协和的控制上,常常超过汉族的专业歌手。听着他们那统一的音色以及和谐的音程,真令人赞叹不已。

我国南方少数民族的多声部民歌有壮族的“双声”,侗族的“大歌”、“拦路歌”、“耶”、“嘎哨”,布依族的“大歌”、“小歌”,毛南族的“欢”、“比”,仡佬族的“小歌腔”,土家族的“哭嫁歌”,苗族的“赛咳”,瑶族的“蝴蝶歌”、“老人调”、“青年调”,畲族的“双音”,佤族的“玩调”,彝族的“丫腔”,傈僳族的“木刮基”、“优叶”、“摆时”,纳西族的“窝热热”,景颇族的“舂米歌”,高山族的“锄草歌”、“酒歌”、“丧葬歌”、“祭祀歌”、“婚礼歌”等。这些多声部民歌的织体结构,有轮唱式、主旋律与模仿旋律相结合式、持续低音和固定音型与主旋律相结合式、支声旋律与主旋律相结合式,以及和声式和对位式五类。这五类可以概括为支声性织体和和声性织体两大类型。其中,支声性织体在我国少数民族多声部民歌中占多数。

在我国傈僳族和高山族中,还有和声式和对位式织体的多声部民歌。

居住在我国北方地区的蒙古族也有多声部民歌。蒙古族的多声部民歌有多人唱和一人唱的两种,其织体类型都属于持续低音与主旋律相结合式。蒙古族一人唱的多声部民歌是一种特殊的歌唱方法,蒙语叫“呼麦”,学者称之为喉音艺术,是由一个人同时唱出两个声部。其歌唱原理是,当声带持续发出实音时,通过气息的冲击再发出高声部泛音,以气息的调整使泛音形成旋律,同时强化泛音,弱化实音,使实音成为持续低音。蒙古族的呼麦有两类,其一为“乌音根呼麦”,旋律舒缓优美;其二为“哈日黑热呼麦”,旋律平直、简单。技巧高超的呼麦歌唱家,可以在持续低音的基础上唱出旋律优美、润腔丰富的泛音曲调,类似于蒙古族的长调民歌。



第二章 舞蹈音乐

第一节 概述

一、舞蹈音乐界定

中国民间舞蹈音乐作为一种具有相对独立、自在意义的民间音乐体裁,在不同的社会或艺术层面有着区别于其他民间音乐体裁的某些自身艺术文化规律和存在方式特点。

首先,在传统社会文化层面,民间舞蹈音乐区别于专业舞蹈音乐,具有明确的民间艺术或民俗文化属性。以往,人们常将中国民间舞蹈音乐与中国舞蹈音乐混为一谈。然而,民间舞蹈音乐与民间舞蹈主要是存在于人们的非职业性文化生活之中,它们具有的“民间性”,有着与古代宫廷舞蹈音乐、中国当代专业舞蹈音乐以及某些中国通俗舞蹈音乐品种具有的“职业性”相对的社会性质。

其次,在传统艺术文化层面,具有时间艺术性质的民间舞蹈音乐与兼具时、空艺术性质的民间舞蹈关系密切,它与戏曲、说唱等体裁一样,具有综合性传统艺术特征。一方面,民间舞蹈中包含了舞蹈音乐,民间舞蹈音乐是民间舞蹈不可缺少的一个组成部分;另一方面,就像戏曲音乐相对于戏曲、说唱音乐相对于说唱存在着自身独立性一样,民间舞蹈音乐相对于民间舞蹈,同样存在自身独具的某些社会性和艺术性特点。

再者,在传统音乐文化层面,民间歌舞音乐中常常同时兼容了其他传统音乐类型的成分,而具有综合性音乐体裁特征。按照传统的学术习惯划分,中国民间音乐包括民歌、舞蹈音乐、民族器乐、说唱音乐和戏曲音乐五大类。而在民间舞蹈音乐内部,常常又可分离出民歌性质的舞歌、器乐性质的舞乐和戏曲音乐性质的戏腔等体裁因素,致使此类音乐既有着自己因为与民间舞蹈结合而产生的综合性艺术体裁形式特点,又由于对其他民间音乐体裁的兼容性而具有综合性音乐体裁形式特点。

在此,拟参考以往的各种有关定义,并结合笔者的认识和体会,对中国民间舞蹈音乐的基本性质提出如下界定:

中国民间舞蹈音乐是一种相对于专业舞蹈音乐而言,形成并流传于民间,综合民歌、器乐、说唱和戏曲等民间音乐因素,与诗歌、舞蹈紧密结合的传统音乐体裁形式。它产生于中国 56 个民族的历史长河与社会生活实践中,与各种民俗文化相依共存,起到传承传统民族文化、为各民族人民提供审美、娱乐精神食粮的作用。

二、舞蹈音乐历史沿革

(一)远古时期的原始乐舞

民间舞蹈音乐与民歌、民间器乐一样,是一种人类最古老的民间艺术形式,其起源可追溯到远古氏族社会的原始乐舞时代。据《山海经》里的民间传说:“帝俊有子八人,始为歌舞。”《尚书·舜典》述及当时人们的舞蹈是“击石拊石,百兽率舞”。这些由掌握文字的后世史家所追述的情景,在各种反映少数民族先民文化踪迹的考古文物,如云南沧源崖画、广西花山崖画、内蒙阴山岩画和青海大通出土陶盆等镌刻的舞纹图形中得到了印证。而在“葛天氏之乐”和《诗经》等反映农耕文化定型时期状况的古代乐舞艺术符号中,能给予我们的的是一幅更为完整、清晰的古代乐舞文化图景。

据古代文献记载,《葛天氏之乐》含有“三人操牛尾,投足”而跳的舞蹈和“歌八阕”两种艺术形式在内^①。其中,“歌八阕”即八首舞歌,其内容分别表述了人们对部落图腾(玄鸟)、天与地、帝与民、草木、五谷乃至天地万物的赞颂、感叹或敬畏之情,与自然、宗教、政治、经济、军事等特定社会文化命题有关,是一些具有叙事性特点的民间声乐作品。另外,古代的《诗经》也是兼含朗诵、演奏、歌唱和舞蹈等表演形式的乐舞^②。从表现内容看,它们在当时不仅作为某种乐舞艺术形式出现,同时也都兼有“经史”和“文化百科”的作用,其中的叙事性舞歌和今天许多少数民族叙事史歌一样,在文字出现以前,是原始氏族社会“唯一的历史传说和编年史”^③。原始乐舞中至少包含有社会性——“史”的因素;文学性——“诗”的因素;音乐性——“歌”的因素和舞蹈性——“舞”的因素四者在内。如此看来,古代原始乐舞乃是一种“史、诗、歌、舞融为一体的混合艺术文化形式”。

(二)夏商周三代的民间舞蹈音乐

迄至夏、商、周三代(约前 16 世纪~前 771 年),我国古代乐舞的形式内容尚受到经史与艺术的双重约束,在社会功用上,一只脚还未脱出图腾、巫雠等原始神权的羁绊,另一只脚又跨入了封建王权的藩篱。一方面,民间的祠神歌舞仍然繁盛,凡祭祖祀社、占卜问神都要跳巫(女)、覡(男)之舞;另一方面,民间祭祀乐舞逐渐进入宫廷和上流社会,成为后世“雅乐”的先声。夏商之际,尚属封建奴隶制初期,传自民间的求雨祭祀歌舞——

①《吕氏春秋·古乐》。

②《墨子·公孟》。

③马克思曾用此语来形容古代日尔曼人民谣具有的重要历史作用。参见马克思:《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》,人民出版社,第 234 页。

“代舞”为奴隶主所利用,成为一种重要的仪典乐舞^①。此类乐舞由古代的自然宗教职业者巫(女)、覡(男)执掌。在同一时期内,在以汉民族先民为主体的中原王朝与四周的少数民族先民之间,也有着比较频繁的歌舞艺术交流,大约在公元前 2015 年到前 1774 年间,就曾有叫做方夷的部族及其他边疆少数民族多次向夏朝进献乐舞^②。至周代,为了炫耀王者的文治武功,专门建立了掌管礼乐的机构——大司乐和宫廷乐舞(雅乐)制度。在宫廷乐舞中,除了用于祭祀先王的“六代之乐”外,还有“散乐”和“夷乐”两类。“散乐”是指当时中原华夏民族的地方民间音乐,“夷乐”则指当时被称为“四夷”的边疆少数民族的歌舞及音乐。此两类乐舞多系各地方诸侯及“四夷”部族所进献,由朝廷自民间选拔下层乐官“旄人”专门管理^③。

(三) 汉魏至唐宋时期的民间舞蹈音乐

汉魏之际,凡中原汉族和各边疆少数民族的民间舞蹈、音乐、杂技、幻术、武术、滑稽表演等,皆称为“散乐”、“百戏”或“角抵戏”,多采用一种大型综合串演形式。据《乐书》记载:“角抵戏本六国时所造,秦因而广之,汉兴虽罢,至武帝复用之。”汉时的“百戏”(角抵戏)不仅广泛传于民间,而且还作为能代表古代汉族最高表演艺术水平的技艺节目,频繁出现在皇室与官方的各种筵宴,以及接待外国使节和少数民族首领的仪典之中。当时上演的小型百戏节目有《盘鼓舞》、《巾舞》、《袖舞》、《建鼓舞》、《高跷》、《龙舞》,以及可扮演特定人物和简单故事情节的《总会仙倡》、《东海黄公》等。这一时期中央王朝与周边国家和少数民族先民之间在歌舞百戏上也有交流,例如据史载,在公元 1 世纪时,我国西南和东南亚掸傣先民建立的掸国政权,曾经遣使向东汉朝廷进贡乐舞及幻术艺人^④。

这一时期的少数民族歌舞情况,可见于少量出土文物及汉文文献记载。例如云南晋宁石寨山出土的铜鼓纹饰和以铜鼓改制的贮贝器铜雕图形,形象而逼真描绘出大约在公元 1 世纪以前我国西南少数民族先民古滇人的一幅幅文化风俗场景。汉文古籍记载的《巴渝舞》,也是一种西南少数民族先民的集体舞。在公元前 206 年的一场战争中,一支被称为“板楯蛮”^⑤的西南少数民族先民助汉王刘邦作战有功,刘邦从他们的民间舞蹈联想到武王伐纣的古代战争故事,故命自己的宫廷乐师、舞师学习此舞。又因为这种舞蹈的流行地在今属四川、湖北交界的巴郡渝水一带,而称其舞为“巴渝舞”^⑥。此外,当时的北方突厥人和西域游牧部落高车人,也有在节日期间男女群聚娱乐歌舞、祭拜鬼神的习俗^⑦。

至隋代,已有关于元宵节期间朝野上下举行歌舞百戏表演活动的记载。每逢正月十五,隋炀帝为了显示国力,常集中各地民间艺人举行大规模的群众性百戏表演活动,邀请外域

① 参见杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(上),人民音乐出版社,1980,第 19 页。杨注:“代”,轮流传递的意思。跳此舞时须手执牛尾,并在若干舞者手中轮流传递。

② 《路史·后记》十三《注》引《竹书纪年》。

③ 《周礼·春官》。

④ 《后汉书·西南夷传》。

⑤ 即战国时期居于秦、蜀、巴、汉之境的古代民族“賁族”,因其使用的武器——盾是以木板所制,而称“板楯蛮”。西汉初年,曾因征发平定三秦之功而获准仅交少量“賁钱”,称为“賁民”。

⑥ 《后汉书》卷一一六《南蛮列传》。

⑦ 《北史·突厥等传》。

使节前来观看,花费财力甚巨,以致引起了大臣的非议^①。到了唐代,元宵前后三天被列为国定例假日,各官署都停止办公,前往观灯。唐玄宗时的灯节,命宫女千数及长安妇女千余人“于灯轮下踏歌三日夜”(见《朝野僉载》),每年灯节皇帝都在御楼上观灯,“与民同乐”。

魏晋至隋唐,正当中国古代各民族关系面临巨大的动荡、迁移和改组之际,也是各民族及中外歌舞、音乐文化相互融汇交流的最盛时期。据史书记载,南北朝时期(约384年),北魏大将吕光伐西域,得到了受异国音乐长期影响的龟兹音乐。后来龟兹音乐与中原汉族音乐结合成为《秦汉乐》。约公元431年左右的北魏太武帝时期,又被改造为《西凉乐》,并从此而流行于整个北方地区。此外,北魏朝廷还吸收引入了当时西域的少数民族政权高昌、疏勒、康国和外国的悦般、安国、高丽(今朝鲜)等歌舞音乐,以充实当时的宫廷雅乐^②。至公元718年,还在西北的凉州地区出现了少数民族的第一个歌舞大曲《凉州大曲》。

唐宋时期,国力的几度强盛、封建城市社会的迅速发展,促进了歌舞表演艺术的空前繁荣,其中最显著的标志之一,便是歌舞表演艺术水平的提高和职业艺人队伍的壮大,有力地推动了民间舞蹈由自娱性、群众性向表演性、职业性发展转化的过程,从而产生了由宫廷到民间、由都市到乡村,文艺舞台皆由歌舞表演艺术独领风骚的局面。早从隋末以来,古代汉族歌舞已逐渐衍化为小型歌舞节目、大型歌舞套曲和歌舞戏3个独立的品种。至唐宋时期,小型歌舞节目最为繁盛,据史籍记载,宋代的民间舞队在新年、元宵灯节、清明节、天宁节等节日场合表演的节目有70多种。其中,像《男女竹马》、《扑蝴蝶》、《早划船》、《村田乐》、《踏跷》、《耍和尚》等,至今仍是汉族城镇“走会”活动里常见的基本内容。

唐代的一些重要歌舞形式因素和代表性歌舞类型,几乎都对后世的民间舞蹈产生了明显的影响,例如唐代按舞蹈风格、特点区分的“健舞”、“软舞”两类表演性舞蹈,前者风格大多刚健矫捷,后者大多优美柔婉,与后世秧歌和秧歌戏中“武舞(戏)”、“文舞(戏)”等风格类型的区分乃一脉相承。又如宋代宫廷队舞《柘枝舞》、《采莲舞》、《剑舞》等,一般由“竹竿子”、“杖子头”和数名舞者参演。“竹竿子”为手持竹竿的“参军色”艺人,身兼报幕人、念祝诵词、“勾队”(指挥舞队上场)、“放队”(指挥舞队下场)等职,其作用类似于今天的指挥、导演、舞台监督等,今天北方秧歌的表演也基本延续了这样的阵容。

(四)元明清时期的民间舞蹈音乐

元、明、清三代,汉族城镇地区以“走会”为代表的大、中型民间舞蹈技艺串演,乡村地区的各种较纯朴的民间舞蹈表演形式,仍然随着时光的转换而延续下来。所不同的是,随着元、明、清三代封建统治者移民、殖边政策的推行,以及北方都会城市和农业文化的巨大发展,传统民间舞蹈表演活动也像戏曲一样,其重心由传统的繁盛之地江南一带向北迁移。而原来“秧歌”及各种传统歌舞活动最为繁盛的江淮地区,当时则主要是以表演“采茶舞”、“花鼓舞”等新兴民间舞种著称,传统的“走会”活动已日渐稀少。

同一时期,由于各边疆少数民族地区政治、社会、经济、文化的持续发展,各少数民族歌舞及音乐也异常繁盛,并在本民族地区由乡间传至城市、宫廷和社会上层。如今在各少数民族地区流传的舞蹈及音乐,都在这一时期较多见诸于史载。

^①《隋书·炀帝纪》。

^②以上均见《隋书·音乐志》。

第二节 舞蹈音乐的类别与艺术特征

中国民间舞蹈音乐如今较多使用两种划分方式:一种是从音乐本体的角度划分为声乐(舞歌)、器乐(舞乐)两大类^①,或者再加上综合歌舞大曲,形成三类^②;另一种是以不同的音乐文化风格圈或音乐文化风格区为背景,以民间原发性舞种或“舞种群落”的传播和分布为依据,将中国民间舞蹈音乐按乐系、乐族和乐种等不同层次进行划分^③。根据本书的体例要求,本章的分析部分主要采用前一种分类方法。

一、声乐类歌舞音乐

声乐类民间歌舞音乐,即采用歌唱方式来表现民间舞蹈的内容情绪,并与舞蹈配合出现的民间音乐形式,又称为舞歌。它既包括民间歌舞音乐中不用乐器伴奏的徒歌形式,也包含某些有乐器伴奏的舞歌品种。舞歌在汉族和少数民族的民间舞蹈中都随处可见。

(一)采茶舞歌

1. 采茶舞溯源

采茶歌舞普遍流传于浙江、江西、安徽、福建、广西、广东、湖南、湖北等著名采茶省区。唐宋期间“采茶歌”开始在南方各省广为传播,至明以来,其发展势头十分引人注目,甚至被当时文人推为吴越民歌之首。明代文人王骥德《曲律》说:“……南之滥流而为吴之《山歌》,越之《采茶》诸小曲,不啻郑声,然各有其致。”与此同时,“采茶”还作为一种民间歌舞出现在主要产茶区江西的部分地区。据《江西风物志》所述:明代赣南一带的采茶舞“由姣童扮成采茶女,每队八人或十二人,另有少长者二为队首,手持花篮,边唱边舞,歌唱‘十二月采茶’。”至清代,各省区几乎都有关于采茶歌舞流行的记载,如广东地区,据清人李调元《粤东笔记》载:“粤俗岁之正月,饰儿童为彩女,每队十二人,手持茶篮,篮中燃一宝灯,罩以绛纱,以緺为大圈,缘之踏歌,歌‘十二月采茶’。”在福建地区,清代吴震方《岭南杂记》曰:“潮州灯节,有鱼龙之戏,又每夕各坊市扮唱秧歌,与京师无异,而采茶歌尤妙丽,饰姣童为采茶女,每队十二人,或八人,手擎花篮,迭进而歌,俯仰抑扬,备极妖妍。”

2. 采茶音乐

(1) 采茶家族

采茶歌舞产生和主要流行于我国东南地区,并且以此为中心向周围渗透传播,逐渐伸向大半个中国。有学者提出,在全国各地的采茶音乐中,存在着一个由同一曲调母体繁衍而成的庞大“采茶家族”^④,其中有一首可视为源头的“母曲”,即江西于都的《采茶谣》。该曲为对称的两句体乐段,4个短小的腔节,在一个八度音域之内,按起承转合的发展原

① 详见黄允箴执笔:《中国民族音乐大系·歌舞音乐卷》,第11页;杨民康:《中国民间歌舞音乐》第一章、第三节“歌舞音乐的本体论特征”。

② 详见伍国栋:《中国民间音乐》,浙江教育出版社,1995,第97页。

③ 参见杨民康:《中国民间歌舞音乐》第一章、第三节“歌舞音乐的本体论特征”。

④ 见黄允箴:《论“采茶家族”》,载《中国音乐学》,1994年第1期。

则,由高向低委婉地级进下趋;Ⅰ、Ⅱ、Ⅳ三个腔节的尾部呈下行模进关系,层层有序;带附点八分音符的固定节奏型 x. x̣ x 一贯穿始终,旋律精巧凝炼,结构匀称严谨,性格平和愉悦,律动进行轻捷而有弹性。这首采茶歌不仅长期以来在其诞生地被提炼、筛选为众多曲目中的精品,而且在流向异地之后,更被目的地的艺人和群众遵为“祖曲”,繁衍出比在其原籍更加庞大、系统性强的“家支”,还与其他民间舞种相互交融,产生了无数的曲调变体。在众多的“采茶家支”里,广西的“桂南采茶”是一个颇为典型的例子。

(2)“采茶家支”——桂南采茶^①

桂南采茶,民间又称为“唱竹马”、“唱采茶”或“采茶戏”。主要流行于广西的玉林、钦州两地区以及梧州、南宁、马山和百色等地。桂南采茶大约有一百多年历史,大约经历了以下三个基本发展阶段:其一为“诗歌”阶段。最初,人们在日常劳动生活中唱以《十二月采茶》为核心的“采茶歌”,表现茶农一年四季的劳动生活和丰收喜悦。曲调单纯、即兴编唱,多采用徒歌演唱形式,自娱性较强。其二为歌舞阶段。采茶歌后来发展为表演性歌舞,“唱采茶”开始作为加演节目,与舞狮、舞龙、“唱麒麟”等节目一同演出,称为“狮子夹采茶”。歌舞艺人在《十二月采茶》的基础上,逐步加入了《恭贺》、《开荒》、《点茶》、等一系列表演程序,采用十余首采茶音乐的基本曲调“茶腔”连缀演唱,形成民歌组曲结构,民间称为“采茶大例”。后来,随着表演艺术水平的发展和表现内容的逐渐丰富,又在原有不同表演程序的间隙,插入本地和外来的山歌小调,民间艺人称为“茶插”,构成以“茶腔”为主体,具有回旋体曲式特征的民歌套曲结构。其三为小戏阶段。采茶歌舞艺术发展的后期,在“茶插”的基础上,出现了以插入演唱历史故事和民间传说为主要内容的“采茶串古”,剧目有《梁祝》、《阿兰卖猪》、《一枝花》、《张三过年》、《董永卖身》、《寻亲》等一百余出。出场人物达十人以上。

从音乐特征来看,歌舞表演主要采用“茶腔”和“茶插”两类曲调因素。其中,“茶腔”是从最初的“诗歌”发展阶段遗留下来的基本曲调,是整个套歌中较为固定的结构因素,分散应用在各个歌舞表演程序中,相互之间有不同程度的变奏与衍生关系,便构成了颇有特色的大型回旋体民间歌舞套曲结构。以玉林采茶为例,其基本结构是:

表 1

程序:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
材料:	序曲 + A + B + A1 + A2 + C + A3 + D + E + F									
类型:	茶腔	茶腔	茶插	茶腔	茶腔	茶插	茶腔	茶插	茶腔	茶腔
名称:	恭贺参拜	十二月采茶	民间小调	开荒点茶	探茶	民间小调	摘茶	民间小调	炒茶	送哥卖茶

①本节部分资料引自广西艺术研究所:《桂南采茶音乐》,广西人民出版社,1985。



如上表所示,桂南采茶的表演及音乐一般可分为十个衔接的基本程序,其中的某些程序之间具有类似的结构性质与型态特征,可分为茶腔与茶插两种。

以茶腔为例,可再分为原生型、派生型和借入型三种情况。原生型茶腔即茶腔的原生母体,如玉林采茶将《十二月采茶》遵为母曲,称“老茶婆”;钦州采茶则以《大开台》、《正茶十里花》、《南音》等称“茶祖”,皆为原生母体形式,但与江西于都《采茶谣》相比则属变体形式。例如玉林地区的《十二月采茶》,其主要内容是歌唱一年十二个月茶农的劳动生活,表演时载歌载舞。音乐为上下句体乐段结构,羽调式,句幅、句式非常匀整对称,每句为六小节,比较《采茶谣》,其句幅基本一致,但通过运用加花润饰、加宽音域、溶进本地风格旋律因素等衍变手法,在音乐上显得更加成熟而有个性,具备了典型的小调民歌体裁特征。同时,经过长期的磨砺加工,采茶原型的旋律特征在它身上已依稀可见,只能通过其中的骨干音和终止式等基本结构因素部分地显现出来。派生型茶腔,即玉林采茶中,以《十二月采茶》为基本曲调,根据劳动生活的动作、情绪和内容等方面特征,又重新组合派生出《开荒》、《点茶》、《探茶》、《摘茶》等变体曲调。例如玉林采茶的《开荒》,该曲无论在结构、调式和旋律等方面,都与《十二月采茶》同出一辙,是与原母曲较为接近的变体形式之一。

“茶插”乃民间叫法,即在固定的“茶腔”中间随意插入对比材料的意思。这与曲式学谓之“插部”、“插段”的意义不谋而合。在表演形式上,“茶腔”以载歌载舞表演为主,“茶插”以小场演唱为主;在表现内容上,“茶腔”主要表现采茶的劳动生活及过程,而“茶插”可随意比兴,内容不拘一格。

(二)花鼓调^①

花鼓舞流行于我国南方的安徽、浙江、江苏等汉族省区,在湖南、湖北、山东、山西、陕西等省也有分布。花鼓舞有狭义和广义之分。狭义的花鼓舞主要是指以安徽凤阳花鼓为代表的一类民间歌舞,以手持、身背花鼓自击,载歌载舞表演为主要特征。与此类歌舞表演形式相似的,还有山东的鞭子鼓、山西的晋南花鼓、陕西的陕南花鼓等,后几类花鼓与凤阳花鼓之间,多存在具有地域性传播性质的某种渊源关系。广义的花鼓包括主要流行于南方的一些表演性歌舞,往往采用花鼓为主要伴奏乐器,但自不击鼓,由打击乐队伴奏,如安徽的花鼓灯、湖南的地花鼓、江苏的苏南花鼓,以及小型歌舞的综合汇演,如江西的夹湖花鼓等等。此外,有人还把湖北的三棒鼓、福建、台湾的车鼓和流行于北方汉、蒙、满等民族的太平鼓舞也纳入广义的花鼓舞之中。现以凤阳花鼓为例进行描述。

1. 花鼓舞溯源

据史载,早在宋代都城临安的瓦子勾栏和节日集会中,就有名为“花鼓”的歌舞节目。明代顾见龙所绘打花鼓图,画有一对农民夫妇,男的打锣,女的打鼓,两人对舞,男人背一小孩,一“官人”打扮的在一旁观看。据民间传说,明代朝廷迁江浙、山西等地约二十万人移居凤阳屯田,此后连年灾荒,移民们纷纷走上逃荒之路,成群结队,沿途卖唱乞讨重返家园,代代相沿,历经数百年之久,凤阳花鼓便由此而生。《凤阳花鼓》歌曰:“说凤阳,道凤阳,自从出了朱皇帝,十年倒有九年荒。大户人家改行业,小户人家卖儿郎,我家没有儿郎卖,身背花鼓走街坊。”

^①本节部分资料引自中国民族民间舞蹈集成总编辑部:《中国民族民间舞蹈集成·安徽卷》,中国 ISBN 中心,1995。

2. 表演形式

花鼓常采用两人对舞的形式表演,一般为一男一女,男持小镗锣,女挎小花鼓,边歌边击,相对而舞。此类跳唱节目的舞、乐形式与演唱内容较为简单,多带即兴性,常被用于挨门挨户“唱门头”的表演活动中。另一种表演形式为“坐唱”,即在主人家的板凳上坐着演唱,一般有较完整、固定的情节内容、特定的演唱环境和少量的听众,并收取一定的钱物报酬。

3. 花鼓音乐

花鼓调《凤阳花鼓》,又称为《凤阳歌》,通过花鼓舞的广泛传播,在全国各地几乎都有它的变体曲调流传。该曲音乐为七句体乐段结构,宫调式。前5个乐句为主体部分,为复对应性乐段结构,由一对上下句和另一对一上二下式2个对应性结构组合而成。其中,第1、3乐句旋律形态相异,第2、4乐句相同,第5乐句在第4乐句旋律基础上加以变化,具有延伸、补充乐段的作用。每一乐句的首尾音前后相叠,呈传统音乐中典型的“鱼咬尾”结构特点。通过弱起的前短后长节奏型和附点、切分节奏型的频繁出现,以及婉转流畅、游龙走蛇般的旋律形态贯穿首尾,建立起整首舞歌的抒情性和舞蹈韵律性音乐基调。6、7两个乐句既带补充、渲染结束气氛的作用,又具有相对完整的独立结构特征。此外,在整首舞歌的首尾,镶嵌有锣鼓打击乐的鼓点过门和尾奏,它们与乐段内部的锣鼓词衬句穿插交替,情景交融。歌词内容表现了花鼓艺人艰苦的卖艺生活和悲惨的夫妻身世,与抒情欢悦的曲调旋律相互映衬,折射出花鼓艺人既含有满腹辛酸、身怀苦难,又不得不苦中作乐,佯装笑脸登门乞讨卖唱的不平境遇。

另一首《王三姐赶集》,采用分节歌形式演唱多段歌词内容,曲式结构为上下句体乐段,上句建立在A宫系统的宫调式上,下句后半部分则转调至其属调性上结束。鲜明的调性对比,再加上活泼俏皮的加花装饰和起伏跌宕的跳进音型,使不断反复的短小乐段增添了明显的动感和活力。该曲歌词内容表现了一位年轻的女货郎,对前来买鞋的男青年抒发自己对不幸婚姻的怨愤之情,以及对纯真爱情生活的向往和追求。以女声独唱为主,男声仅以对白加以帮腔衬托。

(三) 二人台^①

二人台是一种兼具民间歌舞和戏曲特征的地方民间艺术,主要流传于内蒙西部、中部,山西北部及陕北、河北的部分地区。就像大多数中国北方汉族的民间舞蹈那样,二人台也与“秧歌”有关。

1. 二人台溯源

一般认为,二人台的音乐唱腔一部分来源于蒙、汉两族民歌,另一部分则来源于晋北传入当地的丝弦小唱“打坐腔”;舞蹈部分主要来源于随汉族传入的“跑圈子秧歌”、高跷和其它民间歌舞。二人台最初采用坐唱方式,然后在“社火”的民俗土壤上发展为民间歌舞,继而又萌发出民间戏曲的初期形式,如今则在传统二人台的基础上发展繁衍出较为成熟的地方戏曲因素。长期以来,传统二人台形成了东路和西路两种不同风格特征。东路二人台流行于

^① 本节部分资料引自李世斌等:《二人台音乐》,陕西人民出版社,1983;杜荣芳等:《二人台舞蹈》,人民音乐出版社,1983。

内蒙古乌兰察布盟和雁北、张家口等地,西路流行于内蒙古呼和浩特市、包头市、巴彦淖尔盟、伊克昭盟和山西、陕西的部分地区。

2. 表演形式

二人台创立初期,演员仅一旦一丑,旦持手绢、折扇,着凤冠和红绿衫裙;丑拿霸王鞭和折扇,戴毡帽,穿大襟黑衫,“二人台”因此而得名。当时演唱的曲目多为民间小调,短小精悍、朴实粗犷、载歌载舞,有蒙古族民间音乐风格,群众称为“蒙古曲儿”。后来受到戏曲的影响,原有民歌被艺人加工改编,并移植了一些戏曲剧目,传统的二人民歌对唱逐渐向二人扮多角或多人多角的戏曲表演形式发展,晚近形成两种表演形式:其一是带鞭戏,又称“火炮曲子”,以抒情性歌舞表演为主,角色关系和故事情节比较简单,演员常为丑、旦二人,人称“帽儿戏”;其二是“硬码戏”,情节完整,注重唱功和戏曲表演,表演时既可叙事兼代言,也可多人扮演多角。

3. 二人台唱腔

可分为声乐唱腔与器乐牌子曲两类,唱腔用于剧情表演、歌舞表演和小曲清唱,可分为戏剧性唱腔、舞歌和小曲三类。

(1) 戏腔。较具代表性的一类,包括亮调、慢二流水、快二流水、捏子板等成套板式的板腔体结构唱段,如以唱功为主的《走西口》、《洛阳桥》、《打樱桃》等。《打金钱》、《五哥放羊》一类带鞭戏兼有歌舞与戏曲表演之长,唱腔则为板腔体结构。现以《打金钱》唱腔为例略作分析:

《打金钱》由过门、亮调、慢板、慢二流水、快二流水、快板、捏子板、垛板等一整套板式,构成大型板腔体结构,调动了速度、力度、音调、节奏等各种音乐要素,与舞蹈、剧情等紧密结合,环环相扣,产生了多层次递进发展的程式化布局。在音乐上,常使用长短句相间的非方整性乐段结构,潇洒飘逸、大起大落的主句与风趣、跳跃、口语化的衬腔,以及成段插入的炫技性间奏交替出现,使用真假声结合、高打低唱的特殊唱法,常出现宫、羽调式的并置交替,不同板式的乐段依次展现,速度由缓而疾,节奏由疏渐密,音调由繁至简,情绪由抒而欢,气氛由和而烈。在二人台艺人中流传有这样一种说法:“红不红火要看《金钱》打得怎样,好不好听要看《西口》走得如何。”

(2) 舞歌。有一部分舞蹈韵律性较强的曲调类型,通常用于边歌边舞的表演,并具有下述特征:其一,同一曲调常有不同地域性风格的变体,又分为民歌特色较浓和初具戏曲板腔体结构特征两种不同状况,前者数量较多。其二,比起《打金钱》等唱腔来说,其戏剧性因素发展得尚不充分,民歌特色仍然较为明显。其三,既重情感抒发,也往往利用各种衬腔和装饰性润腔手法,以突出音乐形式美感和舞蹈韵律。例如舞歌《十对花》,常用于“带鞭戏”,其音乐特征是:其一,有效地应用了结构紧缩和减花变奏的原则,使乐思在短时间内层层递进,高潮叠起。分为三个递进层次,由呈示性的复对应乐段和逐步紧缩的两个承接部分组成。在整体结构上,从头至尾,各基本结构单位的篇幅呈规律性地逐渐减缩,由较为舒展的乐句逐层减花变奏或分裂,最后浓缩至以拍为单位的短小乐汇。有时该曲亦被作为板腔体套曲的慢板和流水板部分使用。其二,该曲乐思的展开富于色彩性的变化,第一层次为典型的民歌风格,乐句方整对称,节奏律动呈规律性地循环,加上附点音符、切分音符和弱起节奏恰到好处的使用。第二层次为两个女声对唱短句,配以锣鼓词般的虚词衬句,犹如锣鼓乐队在竞奏对答,奇巧而自然。第三层次的句幅骤减,旋律形象

更为集中精练,齐唱音色的出现,旋律线条的异峰突起和“锣鼓词”的急板竞奏,使气氛与情绪愈演愈烈,进入高潮后结束。

(3)小曲。二人台中演唱的小曲,大部分原为当地的民歌小调,在二人台中与其它唱腔穿插演唱之后,随即受到影响,产生了许多迎合城镇市民阶层口味的歌词内容,有些词、曲形式受到职业、半职业艺人的加工改编,向更为规范、成熟的时调小曲发展,但与前述两类唱腔形式相比,仍保持较多的民间歌曲乡土风格。此外,还有一部分曲调是从江南与东北、华北、西北等其它地区传入。

(四)佤族玩调^①

佤族聚居在云南省西南部的西盟和沧源两个佤族自治县,其余分布在孟连、耿马、澜沧等十余个县区。人口约三十五万(1990年),使用佤语,属南亚语系、孟高棉语族,佤德语支。传统信仰为自然宗教、南传(小乘)佛教和基督教。

1. 舞种特点及表演形式

玩调是沧源县佤族民间的风习性多声部舞歌,也称玩耍调,又分为跳调和唱调两种。玩调有特定的演唱群体、时间和场合,有较固定的音乐、舞蹈形式及唱词表现内容,而不像一般的山歌、情歌那样可不拘场合、随意演唱。玩调的演唱一般是在每年八月至次年三月,此时正值农闲期间,是青年男女谈情说爱、尽情玩耍的最佳时机。在佤族山寨里,每当皓月当空的夜晚,青年妇女便携带小孩,纷纷来到村边的空地上集体玩耍,跳唱各种各样的玩耍调。其基本表演特点是歌、舞结合,以唱为主。表演形式主要有两种:

(1)分排唱。歌者面对面分为二或三排,手拉手或肩搭肩,舞蹈动作比较简单,多为进退或左右踏步、跳纵,辅以踢腿、拍手、甩手、跺脚。

(2)绕圈唱。舞蹈动作多样,有的是拉手舞,分为四人两组,面对圆心,甲组平躺,双脚相抵,乙组站立,提起乙组舞者双手逆时针旋转;有的是甩发舞,姑娘们黑发齐腰,拉手围圈,随着向前俯身90度弯腰的动作,秀发也急骤地上下飘洒。舞蹈者分别为青年妇女或儿童。

2. 音乐特点

佤族玩调一般采用轮唱、一领众和、齐唱等演唱方式。前两种多用于分排唱,在轮唱时,一般第一排起歌,第二或第三排隔一定时间进入,后者进入得早,形成二、三声部卡农,有时出现支声或对比复调因素,进入得晚便形成单声部轮唱或领、和关系,速度一般由慢渐快;绕圈唱多为齐唱,有时带有一定支声复调因素。例如三声部轮唱《芭豆开花》,采用整体严格模仿形式,全曲一气呵成,没有明显的停顿,但仍可根据乐曲结构的逻辑性发展,大体分为三个部分:A段由3个乐句组成,具有一上二下结构特点,并带有合头换尾因素。第1乐句从I声部开始,II、III声部依次相隔5拍进入,其后模仿的间隔逐渐缩短,第2、3乐句均相隔4拍进入,至第19小节,于III声部结束A段。B段从第17小节进入,先重现A段第2乐句,第2、3乐句又依次进入,随着速度逐渐加快,情绪逐渐增长,继而引出更加紧缩、凝练的同质音乐材料,达到了高潮部分,至此,II、III声部仅相隔2拍进入。从第40小节开始为C段,各声部均最后一次进入,I、II声部再现主句材料后,便重复片

^①本节部分资料引自李式啸:《丰富多彩的佤族音乐》,载《民族音乐》(云南),1983年第3期,第56~80页。

断,等待III声部模仿完毕,一起结束全曲。该曲音调鲜明、结构完整、布局合理,旋律进行非常流畅自然。

(五) 舞歌的一般音乐特征

根据以往的民间音乐分类习惯,往往将舞歌划入一般性民歌里进行描述。但是,若经仔细鉴别,仍可发现它们在与其它艺术门类的关系上,以及具体的体裁类型及艺术形态上均有自己的许多独特个性。在社会功用及表演场所等方面也与民歌有所不同。故此,在对舞歌进行次一级分类时,既要考虑到它与一般性民歌的类同性特点,又要顾及到舞歌作为舞蹈音乐具有的种种自身特点,以突出其独特的艺术个性和文化品质。

1. 体裁分类

根据舞蹈音乐自身的特点,可将舞歌的次一级体裁分类划为下述五类。

(1) 小调

在舞蹈音乐中,小调类舞歌应用最广,一般是指那些专用于抒娱性和表演性歌舞场合,音乐形式完整规范,表现手法丰富细腻,表达内容曲折隐晦,以娱乐性、抒情性和艺术审美特性为主旨的曲调类型,可再分为以下几种:

①小调,在地域性民歌基础上,融汇吸收了外来的民歌、舞歌和戏曲、曲艺音乐因素之后发展演化而成。汉族舞歌中,例如采茶歌舞“茶腔”、花灯歌舞《秧佬曲》,以及秧歌调和小车、旱船、花鼓、莲湘等歌舞中的大部分曲调;在囊玛、堆谐、打歌、象脚鼓舞、宴席曲、师公舞、单鼓等少数民族歌舞中,凡是曲调和歌词内容比较固定,传统性强,较少即兴演唱和随意性特征的舞歌,大都与此类形式有关。

②时调小曲,多为明清以来广泛流传的传统民歌,被引入民间歌舞表演之后,被传适于以汉族为主居住的城乡各地和边远偏僻地区。汉族民间歌舞中,较多是在表演性歌舞的小场或情节性舞蹈里演唱,例如山东秧歌里的《山坡羊》,系由明清小曲《剪靛花》演化而来;云南花灯剧目《打鱼》,所采用的曲调几乎全是明清小曲,如《挂枝儿》、《打枣杆》、《银纽丝》等。

③谣曲,比小调形式更为简朴、较少加工雕琢。少数民族歌舞中此类形式较为多见,例如果谐、果卓、打歌、萨满舞、狩猎游牧歌舞和许多地域性舞种中,凡带有即兴演唱特征,曲调与歌词随意性较强的舞歌,多具有谣曲音乐形式特征。汉族歌舞里,如山东秧歌的《伞头秧歌》,以及各秧歌舞(乐)种中由秧歌头即兴演唱的开场歌,大都属于此类。

(2) 吟诵调

主要是指那些“风俗性和史诗体”的曲调类型,可分为“神歌”和“古歌”两种,均属于礼俗性歌舞音乐范畴。神歌主要是指在各种祭祀性场合,由原始宗教巫师跳神、驱傩、治病时唱的吟诵调。旋律进行与节奏、节拍等都比较自由随意,曲调不同程度带有吟诵性特征,篇幅可长可短。如东北少数民族的萨满调,南方少数民族的师公调、傩歌,彝语支民族的毕莫调,纳西族的东巴调,汉族的神歌等等。古歌是指在各种仪礼性场合,由巫师、头人等带领众人跳唱的叙事性舞歌。音乐特征与神歌大致相同,但篇幅比较长,例如白、彝等民族的叙事性打歌调《开天辟地》、《底里的儿子》。

(3) 儿歌

在各民族地区都有分布,一般曲调短小简朴、内容浅显自然、情绪活泼、单纯,节奏较

随意。内容包括各种玩调、猜谜歌、采集歌、知识歌等。在佤、布朗、哈尼等民族山寨,由妇女带领儿童在夜晚跳唱的“玩调”,往往形成了一个较大的歌群。

(4) 多声部舞歌

我国许多少数民族中存在着多声部民歌,其中有一些是作为舞歌流传。例如佤族妇女与儿童跳唱的玩调《芭豆开花》、壮族师公调《古老蛮欢》,高山族舞歌中也不乏其例。

(5) 戏腔

一些兼具歌舞与戏曲特征的歌舞小戏节目里,存在着初具板腔体音乐特点的戏剧性唱腔,例如流行于北方的二人转戏腔《大西厢》、二人台戏腔《打金钱》、海阳秧歌《二簧联弹秧歌》、韩城秧歌《过往神》等。此外,还有一些属于联曲体的戏腔,如山东秧歌里的《十八大姐斗王皮》,也是一组歌舞小戏中使用的联曲体民歌联唱。

2. 音乐结构

可大致分为单一音乐结构与复杂音乐结构两大类,前者运用较多,后者较少。

(1) 单一性音乐结构

指采用单乐段、复乐段和单二段体的一类较简单的曲体形式,三段体的运用十分鲜见。可分4类:

①单一乐句复叙体乐段。由单一乐句为基本旋律型不断变化反复而成,乐句可多可少,变化可简可繁,变化小时一般保持基本的旋律和节奏型态,变化大时则仅保留旋律骨干音和终止式,旋律线条和歌词内容带有明显的即兴性和随意性,多具说唱音乐特点,口语性较强,节奏性较弱,尤其从少数民族舞歌的曲例,可以看出脱胎于叙事性古歌的痕迹,其体裁形式介于小调与吟诵调之间。

②对应性乐段。即结构内的不同乐句之间存在对比呼应关系的乐段形式。又可分为上下句体乐段和多句体对应性乐段两类。上下句体乐段由两个曲调旋律与终止式呈对比呼应关系的乐句组成,歌词常采用内容较为固定的分节歌形式。有的舞歌在上下句式基础上进行多次至数十次即兴性变化反复,便形成复叙性上下句体乐段。若在上下句体乐段基础上,对其中的某一乐句进行反复或变化反复后,便形成多句体对应性乐段。

③起、承、转、合乐段。在汉族舞歌中较为常见,以四句体乐段为基本结构,又分两种:一种是带鼓点插句的四句体乐段,即在第3、4乐句之间,插入一个短小的锣鼓点节奏型,或在两段重复演唱的四句体之间插入锣鼓间奏。山东秧歌里此类例子较多。另一种是不带鼓点的四句体乐段,在小车舞、竹马舞、跑旱船等小型歌舞节目的舞歌里尤为常见。少数民族舞歌如蒙古族萨满调、安代歌、彝族打歌调等也常用此结构形式。若在起承转合结构基础上,再采用分裂、重复、变奏等手法,就使四句体乐段扩展为五句、六句或七句体乐段。

④二段体。汉族与少数民族的歌舞音乐均有存在,其中结构形态趋于稳定,已作为舞(乐)种存在的,有藏族以“谐”为代表的区域性民间歌舞族群,如果谐、果卓、堆谐等。许多曲目都采用结构规律相似的“慢歌段、快舞段”表演程序,音乐上也就形成“慢板舞歌、快板舞歌(乐)”的曲式结构布局。

(2) 繁复性音乐结构

在舞乐中,有时会应用联曲体、板腔体等内部结构比较复杂的歌舞音乐体裁。①联曲体。即按内容需要或按一定的传统格式,将两首或两首以上的曲调联缀演唱的舞歌体裁。例如彝族尼苏人的歌舞组曲、维吾尔族十二木卡姆歌舞中的歌舞组曲、多朗木卡姆歌舞

组曲及云南汉族花灯组曲《五采倒板浆》等,都具有联曲体特征。②板腔体。即根据戏腔曲调的原板(上下句)典型音乐特点,在相同或不同的板式、调式、调性上发展、演变而成的完整音乐结构。在已向戏曲形式发展的部分民间歌舞中,存在着一些已具板腔体曲式雏形的曲调。③综合体。在同一歌舞音乐曲体中包含两种或两种以上结构原则,为综合体。例如桂南采茶,以具有主题与变奏意味,曲调与唱词固定的“茶腔”为主体,穿插演唱由各种民歌小调和说唱、戏曲曲牌组成的“茶插”。该曲体从总体上看具有回旋体结构特点;各“茶腔”之间体现了变奏体结构原则;各“茶插”内部则具有联曲体的结构特征。

3. 音阶调式

各民族民间歌舞音乐中,五声调式及五声性的各类音阶应用最为广泛,六声、七声(含各种特性音阶)也多有存在。汉族舞乐以五声调式为主,均从属于一定的宫调系统;有二声至七声等不同音列类型,五声音阶较为多见,并且存在于五声基础上,加入不同的偏音形成的七声音阶。一些少数民族舞乐的音阶调式,在构成原理上与汉族大体相同。也有许多少数民族的舞乐及传统音乐不存在宫调系统概念,并在音阶与调式调性形态上,因受语言、文化思维习惯和其它民族文化因素的影响,存在许多独特的个性风格特征。以下分述之:

(1) 四声音阶调式

此类音列(阶)表现出较单纯的形态、功能和色彩因素特征,常寄存于某些古老而传统性强,并在较狭窄地域内生成的曲调之中,具有较为古朴、单纯的原生文化性质和地域性音乐文化风格。由三、四个基本音级构成,一般仅有基本的旋律骨干音框架,仅凭结束音定调,致使调式感偏弱。应用范围是:其一,吟诵调或口语性强的舞歌。其二,儿童舞蹈歌。其三,形态古朴、单纯的舞歌。其四,具有简单定音功能的舞蹈伴奏打击乐器。其五,南方少数民族的某些吹管乐器和弹拨乐器。以上各类歌舞音乐,一般调式因素较为单一,较少出现转调、离调。

(2) 五声音阶调式

五音俱全、规整有序的五声音列(阶),往往是一种乐曲具有形态成熟、功能完满、色彩丰富特征的重要标志,其应用范围主要是表演性和抒娱性民间歌舞音乐。较多使用宫(do)、商(re)、徵(sol)、羽(la)四种五声调式,使用角(mi)调式的情况较少。五声音阶的舞乐多采用单一调式,但往往暗含调式调性转换契机。若转调常带有一定的随意性,且多在同宫系统内部,但也不乏转调形态比较固定,或异宫转调的现象。

(3) 七声音阶调式

少数民族舞乐中较多,例如维吾尔族十二木卡姆歌舞,使用了包括自然七声音阶和五声、六声音阶,以及含有增二度音程和 $3/4$ 音的各种音阶类型。汉族舞乐的晋中秧歌、平风秧歌里,五、六、七声音阶均能见到,且多系含变徵、变宫的古音阶。例如山西祁太秧歌《五头赶车》的曲调,除采用七声音阶之外,还常将多数乐句结束在角音,而呈现出较明显的角调式色彩。

4. 节奏节拍

(1) 节奏

舞歌的节奏按不同民族、地域而存在各自的风格特点。汉族舞歌一般节奏较平稳、有序、规范而形态多样。少数民族多具民族、地域性特点,如藏族舞歌多以乐句为单位,呈前

短后长状态、气息悠长的节奏型；傣族舞歌和舞乐，常用与七言诗体相应，兼具前短后长和持续性特征的节奏型；白族舞歌常用与其诗歌体裁“山花体”相应的前短后长节奏型；上述各民族共有的“短长型”节奏均以短长型附点音符为节奏原型，普遍存在作为古氏羌族系后裔的部分西南少数民族里。北方少数民族也有类似现象。例如属于阿尔泰语系、满通古斯语族的鄂温克族、鄂伦春族、满族等民族的舞歌，由于受语言词重音位于单词后部这一规律性特征的影响，较多采用的是前短后长节奏型。

(2) 节拍

各民族歌舞音乐中应用最多的，主要是4/4、3/4、2/4等常规性节拍。非常规节拍的使用，如维吾尔族木卡姆歌舞中时常运用的7/8、5/4等节拍；彝族阿细人歌舞《阿细跳月》中也用的是5/4拍子；朝鲜族歌舞音乐常用的则是6/8、3/4、12/8、9/8等拍子。上述节拍形式一般指的是规整性节拍，此外还有自由节拍，在民间歌舞中应用较少，往往是用于与歌舞音乐穿插表演或作为序唱的曲调类型。

5. 织体声部

可分为单声部与多声部两大类，以单声部为主。

(1) 单声部织体

又分为四种情况：

①同声齐(独)唱。有女声、男声、童声等音色区分。其中，独唱主要存在于表演性歌舞，以汉族歌舞居多；齐唱多存在于抒娱性群体歌舞，以少数民族歌舞尤为常见。

②混声齐唱。即男、女、童声混杂，多见于抒娱性群体歌舞。

③对唱。一般为男女对唱。在汉族歌舞多见于秧歌小场中的表演唱场合。少数民族歌舞中不仅有男女对唱，还往往在对唱的双方形成一领众和演唱形式。

④一领众和。在少数民族抒娱性群体歌舞中较为常见。此类舞歌中往往蕴涵有多声部舞歌的某些基本因素。

(2) 多声部织体

中国南方少数民族中不乏其例。其中，采用卡农(轮唱)形式的织体，可见佤族玩调《芭豆开花》。另外，在台湾高山族泰雅人的婚礼舞歌中，也能看到此类例子。

二、器乐类舞蹈音乐

(一) 花鼓灯^①

花鼓灯主要流行于安徽省淮河两岸，以怀远、凤台等县最为盛行，每年春节至元宵节灯会期间，花鼓灯是必不可少的表演节目。据目前较为可靠的民间口碑资料表明，至少在清光绪以前，花鼓灯就已形成了一套较为完整的表演形式，有了较丰富的音乐和舞蹈。

1. 灯班组织

民间的花鼓灯班多为业余性质，每逢节庆，由一灯头(又称“灯主”)出面，组织本村镇“玩灯”爱好者排练演出，年节过后，便解散回家种田劳动。灯班的角色，男角统称“鼓架

^①本节部分资料引自高倩：《安徽花鼓灯》，人民音乐出版社，1985；谈守文、李真贵：《安徽“花鼓灯”锣鼓》（中央音乐学院内部教材）。

子”，女角统称“兰花”或“包头”。每一“灯班”都有专门的锣鼓乐伴奏乐队。

2. 表演形式

关于花鼓灯表演，《仪征岁时记》说：“元宵前后，龙灯之外，俗尚花鼓灯。其前八人涂面扎抹额，手两短棒，曰大头和尚，与戴方巾、穿红绿褰衣曰呆公子者，互相跳舞。厥后曰连厢，曰花鼓，曰侯大娘，曰王二娘，曰渔婆，曰缝穷，曰疯婆娘。凡女装者，统曰包头。其男装者曰瘸和尚，曰瞎道士，曰渔翁，曰补缸匠，曰花鼓老。相率串各戏文。于中择喉齿清脆者，唱‘滚灯’，所操皆本地时调，名《剪剪花》。手执莲蓬灯，头戴小红凉蓬，曰猴头子唱。惟此角色最多，旁有弹丝弦佐唱者，曰后场。”花鼓灯的表演一般有较固定的程序，分为以下几个相互衔接的基本步骤：

- (1) 开场表演，又可分为“上灯场”和“舞岔伞”等程序。
- (2) 大场，又称“乱场”，为花鼓灯的主体。
- (3) 转场，为大场和小场之间的过渡和衔接部分。
- (4) 小场，有“小花场”、“双花场”等不同节目，系由 2、3 人表演的情节舞蹈。
- (5) 盘鼓，可分为地盘鼓、中盘鼓和上盘鼓。
- (6) 后场，属小歌舞剧部分，曲调为山歌和地方小调形成的“花鼓歌”。

3. 花鼓灯器乐曲

花鼓灯的音乐可分为花鼓歌和器乐曲两个部分，这里介绍后者。

花鼓灯的器乐曲以锣鼓乐为主，吹管乐为辅。锣鼓乐除了作伴奏外，还可作为独立乐曲演奏，民间称为“场面锣”。花鼓灯的锣鼓乐队一般由六至九人组成，乐器以“三大件”——花鼓、大锣、大钹为主，再加上小钹、狗锣、小锣；吹管乐器有管、笛、笙、唢呐、铜号（类似唢呐）等。可供单独演奏的锣鼓乐曲有《十八番》、《十番》、《小五番》、《老三番》、《蛤蟆跳井》等。

花鼓灯的锣鼓乐鼓点类型繁复、手法多样、音色音响丰盈锦簇、变幻无穷，在民间花鼓灯的各种大型锣鼓乐曲中使用起来，具有十分丰富的艺术表现力和浓郁的地方风格特点。其表现手法有以下基本特点：

- (1) 常采用前短后长，后半拍弱起的“闪板”节奏，且多与休止符交替使用。
- (2) 常出现不规则的节拍变化，具体表现为以 2/4 节拍为基本节拍，但经常将 1/4、3/4 等节拍穿插于其中。
- (3) 经常出现对仗的锣鼓句，而且锣与鼓分奏，尤如两人对话，显得生动活泼。现以锣鼓乐曲《蛤蟆跳井》为例进一步加以描述。

《蛤蟆跳井》流行于安徽怀远地区常家坎一带，著名民间艺人常春利为首的常家锣鼓班子演奏得尤为出色。《蛤蟆跳井》曲牌来源于为包括技巧动作“蛤蟆跳”在内的男性舞蹈和技巧表演伴奏的锣鼓曲，后来逐渐演变为可以单独演奏的锣鼓乐曲牌。花鼓灯艺人在多年的艺术实践中，创造性地运用各种花鼓演奏技巧，赋予锣鼓乐以丰富的音色、节奏变化，非常生动地模拟、表现出蛤蟆叫、跳、伸腿、吃食等声、形状状态。

该曲的音乐结构比较庞大，以花鼓为主奏乐器，从头至尾，大锣、大钹、小钹、狗锣等主要是演奏一些形态比较单一的基本节奏组合，花鼓则在这些节奏组合基础之上进行各

式各样的加花变奏,在长达数百小节的乐曲篇幅中,所用的节奏类型几乎很少重复,节奏型的构造奇巧精微,演奏手法细腻独到,充分发挥出花鼓在花鼓灯舞蹈和乐队里具有的特殊地位和重要作用,所用的演奏技巧以压击最有特色。

(二)秧歌

“秧歌”有狭义与广义之分,狭义的秧歌专指俗称为“地秧歌”和“高跷”的两类节目。广义的“秧歌”主要分两类:一类指民间节庆集会时,可穿插或同时表演的各种歌舞节目,如《秧歌》、《旱船》、《龙灯》、《小车》、《打莲厢》、《打花棍》、《莲花落》等,与狭义秧歌之间有并存互融关系,即共生文化关系;另一类指某些在秧歌基础上向戏曲、曲艺过渡的艺术类型,如二人转、二人台等,它们与狭义秧歌之间有着衍生文化关系。在后一类情况里,既在狭义性秧歌和其它民间歌舞的基础上,形成了与狭义性秧歌有继承关系,但更加成熟而定型化的歌舞小戏品种;同时它们又与狭义性秧歌在共同的表演场合与文化环境中并存互融,结成了另一种新的共生文化关系。故此,北方汉族歌舞,可以说形成了一个以狭义的秧歌为中心,结合其它共生的、衍生的广义歌舞文化类型,并具有相对独立的区域性文化色彩的民间歌舞文化系统。

1. 秧歌溯源

秧歌的较早记载始于清代。据[清]吴锡麒《新年杂咏抄》:“秧歌,南宋灯宵之村田乐也。所扮有耍和尚、耍公子、打花鼓、拉花姊、田公、渔妇、装态货郎、杂沓灯术,以得观众之笑。”今人多根据上述记载,认为南宋歌舞《村田乐》是秧歌的早期形式。直到20世纪50年代以前,汉族农村的秧歌活动还往往与谒庙、驱瘟神、迎神赛会等农耕祭祀仪礼穿插配合、关系十分密切。

2. 器乐类秧歌音乐^①

秧歌音乐也可分为器乐与声乐两类。一般情况下,器乐主要用于大场舞蹈,声乐主要用于小场的民歌与小戏演唱。

秧歌的器乐可分为锣鼓乐和吹打乐两种基本形式。按传统习惯,相当一部分汉族地区的秧歌过去只用锣鼓乐,而较少用唢呐伴奏。典型的例子如山东鼓子秧歌,其传统形式只用锣鼓乐伴舞。近代以来,在包括冀东、辽南、胶州、陕北在内许多地区的秧歌舞蹈伴奏中,唢呐逐渐已占据了主要地位,其乐队一般以唢呐吹奏主要旋律,并和以鼓、钹、锣的节奏性织体。可以说,此类秧歌乐队是在民间吹打乐的基础上形成的。

以冀东地区秧歌为例。冀东滨临渤海,为通往关外的交通要道,土地肥沃,文化发达,民风开化,艺术繁荣。冀东秧歌多表现男女逗情,风格诙谐,表情细腻。其音乐多采用单曲体或变奏体曲式,尤其是后者,与各种颇具个性的旋律发展手法相结合,集中显现出汉族民间器乐音乐的某些典型性旋律展衍思维和结构原则。具体表现有三:

(1)添字手法。即加花变奏,为民间器乐曲常用手法,各段速度多循慢~中~快规律,慢板篇幅大,为主要抒情段落,常常以短小的“母曲”多次变化反复来扩展结构,在变化反

^①本节部分资料引自徐宝山、张俊杰:《冀东地秧歌》,人民音乐出版社,1982;薛艺兵:《四地秧歌舞曲的分析与比较》,载《中国音乐学》,1990年第1期,第66~75页。

复中使用添字手法,以增加意趣,炫耀技巧。例如《柳青娘》^①,其母曲是一个朴素单纯的民间曲调,在此基础上,变体旋律在曲体结构与时值上扩展一倍,又将母体的每一乐节处理为一弛一张、前松后紧的节奏型,通过添加装饰音,使旋律线条于繁复婉转中略显活泼俏皮,与繁急的锣鼓乐配合,富于紧拉慢唱、连绵不息、一气呵成的效果。

(2)减字手法。即减花变奏,与添字手法同为扩展乐曲结构的基本手段,在慢一中一快的速度布局中,在乐曲后部使用时尤有效果。

(3)摹吹手法。冀东管乐以(吹歌)著称,秧歌唢呐曲也有此特征。由于冀东秧歌在一定程度上受到戏曲音乐的影响,以唢呐摹仿人声“演唱”戏腔成为一种特定的表演手段。

(三) 芦笙舞^②

芦笙舞主要分布在我国西南部、中南部的一些少数民族地区,可分为芦笙舞和葫芦笙舞两大类。其中,芦笙舞主要分布在贵州、广西和湖南等省的苗瑶语族和壮侗语族诸民族中;葫芦笙舞主要分布在云南、四川等省的藏缅语族彝语支各民族及其他民族里。限于篇幅,本节主要介绍芦笙舞音乐。

1. 芦笙舞溯源

云南江川李家山古墓群(公元前4世纪)第24墓出土的两件青铜葫芦笙,据测定为五管、七管型葫芦笙,是目前所知最早的西南地区笙属乐器考古史料。其后,云南祥云大波那木椁铜棺墓(前4世纪)、云南晋宁石寨山古滇王墓(西汉以前)均有铜葫芦笙出土。唐代以后的有关史籍渐多,如唐代樊绰《蛮书》说,在当时云南少数民族政权南诏国境内“少年子弟暮夜游行闾巷,吹葫芦笙,或吹树叶,声韵之中,皆寄情言,用相招乎”。

据我国学者研究,近世芦笙源于古代瑶族乐器“卢沙”,宋代范成大《桂海虞衡志》云:“卢沙,僛人乐,状类萧,纵八管,横一管贯之。”当时“卢沙”与葫芦笙并存于瑶族中,后来,“卢沙”吸取葫芦笙的长处,渐趋成熟和完善,形成后来的芦笙,并逐步取代葫芦笙在当地的传统位置,致使分布于黔、桂诸省的芦笙舞和主要分布在云南省的葫芦笙舞成为古代芦笙舞的两大支流。明清以后,有关芦笙和葫芦笙的记载便逐渐多了起来,清代《苗俗记》说:“每岁孟春,……男女皆更服饰妆。男编竹为芦笙,吹之而前,女振铎继之于后为节,并肩舞蹈,回翔婉转,终日不倦。”

2. 芦笙的形制、组合及表演形式

芦笙采用竹、木所制,由笙斗、笙管、簧片和共鸣器几个部分组成。根据笙管和相应音列数量多寡,大约可分为十种调高(民间称为“号码”)类型,其中主要有:

- (1)六管六音,五声音阶,多为La. Sol. Re调式。
- (2)八管八音,五声音阶,多为Sol. La调式。
- (3)六管七音,五声或六声音阶,以La. Sol调式为主。
- (4)六管五音,三声或四声音阶,多系Sol. La调式。
- (5)六管四音,三声或四声音阶,La调式为主。以上每种音列的芦笙都有高、中、低等

①完整曲谱可参见上注薛文。

②本节部分资料及曲例引自王平波:《贵州苗族芦笙》,贵州省群众艺术馆(内部发行),1980;张中笑、罗廷才:《贵州少数民族音乐》,贵州民族出版社,1989。

多种,彼此相隔八度。

不同芦笙的形制、体积、耗气量、重量等,直接影响到音乐表现力的发挥与舞蹈配合的可能性。其体积由大到小,可能出现以下性征:①和声因素减少。②旋律因素增强。③节奏趋于丰富。④复调因素增多。⑤舞姿由腿、胯延至全身,并趋向复杂。⑥舞风由古朴趋向明快。⑦由群舞转为独舞。⑧由宗教性、祭祀性转为自娱性、表演性和竞技性等。

演奏形式约分四种:①独奏,使用高音芦笙。②对芦笙,使用音高、音列相同的两支芦笙齐奏,多为男子竞技性对舞,吹奏的同时,含各种高难度舞蹈动作。③套芦笙,由调式相同的高、中、低音芦笙合奏,民间称为“三滴水”。若再加入倍低音芦笙,称“四滴水”。④芒筒芦笙,若高、中、低芦笙各1支与3、4支芒筒合奏,称“半套”;芦笙加倍,再加26支芒筒,为“整套”。最多时人数及芦笙可达上百。

后两种表演形式里,中、高音芦笙可以边吹边舞,也可领舞或伴奏。低音芦笙只能置于地面演奏。

不同民族的芦笙舞在表演形式上存在一定的民族和地域性差别。以苗族芦笙舞为例,约分四种:①芦笙排舞,用“套芦笙”编制,最大的芦笙领舞,众芦笙成一字形边吹边舞,姑娘们围于四周跳唱。②芦笙队舞,用“芒筒芦笙”编制,地筒、芒筒和大芦笙居中,其余按型号分层合围,参加者皆按该组乐器本身配器及演奏法则自吹自舞。③踩芦笙,由“对芦笙”或“套芦笙”为舞蹈伴奏,可奏各种散曲、组曲或套曲。④双人舞与单人舞,吹奏和舞蹈技巧繁难,表演者在吹奏各种乐曲的同时,还要完成旋转、倒立、顶碗、翻滚等种种技巧性动作。双人舞采用“对芦笙”编制。

3. 芦笙舞音乐

(1) 体裁类型

芦笙音乐可分为舞曲、礼乐、叙事曲和吹歌四类。其中,除了一般性舞曲外,根据一定的场合要求,其他类型也可能用于伴舞。

(2) 织体类型

可分三类:

①单旋律型,多为芦笙吹歌,除了部分曲目首尾音吹双音外,皆为单旋律。部分吹歌配合舞步,例如贵州雷公山地区的苗族吹歌为混合节拍的二、三步舞曲,苗语称“果气”,约有三百余首,是节日人们舞至半夜时,小伙子向姑娘们求爱时吹的乐曲。

②主调型,以单旋律为主,辅以和声或和音伴奏音型,多为舞曲。例如贵阳地区苗族芦笙曲,便分为和音型、和音伴奏型和主音伴奏型三种情况。

③复调型,例如贵阳苗族的部分芦笙曲,除了曲头多用和音渲染气氛外,正曲与曲尾都系简单的二声部复调。

(3) 曲式结构

乐段

常用的乐段形式有三种:

①三截式。段落首尾有小芦笙的固定引子和收束,可依此变换舞步,中间部分可变奏或重复多次。

②展衍式。首尾无固定的引子和收束,段落之间无明显句逗,舞者根据旋律的变换而变化舞步。

③带变奏的反复。乐段篇幅较长,根据舞步的不同,在速度、力度和曲调旋律上作较少的变奏。

组曲

将以上不同乐段组合起来,可形成变奏体和循环体两类组曲。

①变奏体组曲。即由一核心曲调“老母”开始,结合若干既在节奏音型、旋律音调上与“老母”有衍生关系,又具有一定独立性的曲调依次演奏,而构成大型变奏体组曲结构。例如贵州都匀三区的苗族芦笙舞曲。

②循环体组曲。即以一个核心曲调为中心,与若干具有相对独立意义的曲调穿插交替两次以上,而形成回旋体组曲结构。例如贵州都匀县王司区高寨苗族芦笙舞曲。

(四)舞乐的一般音乐特征

舞乐主要是指民间歌舞中的器乐伴奏音乐,又可分为打击乐、吹管乐、弹拨乐、拉弦乐和综合性的吹打乐、弦索乐,以及由多种乐器演奏的合奏乐曲等类。汉族舞乐往往与戏曲音乐和一般性器乐曲较为相似,某些用于幕前演奏以招徕观众的牌子曲,则多与一般性器乐曲混同。少数民族中,除极少部分民族的舞乐与汉族相似之外,相当一部分民族的器乐音乐是以舞乐为主。下面分类略述:

1. 体裁分类

(1) 打击乐

舞乐中,打击乐器及乐曲最为丰富。各种花鼓、腰鼓演奏手法的秀巧细腻,在花鼓灯锣鼓乐《蛤蟆跳井》中可见一斑;手鼓、象脚鼓节奏的变化多端,在木卡姆歌舞和象脚鼓舞中显露无遗;铜鼓、木鼓、大鼓的威武雄壮、风格古朴,在南方民族的铜鼓舞、木鼓舞和大鼓舞中也得到了充分的体现。此外,蜂鼓的定音技巧,水鼓的汲水润声,单鼓、手摇鼓的神秘变幻,都给人留下深刻的印象。汉族和少数民族的各种打击乐队,尽管领奏的鼓类乐器千变万化,但除了少数舞(乐)种而外,多数不离鼓、锣、钹三大件为主的乐队组合方式。此外,中南民族常将大革鼓或木鼓与铜鼓配合演奏,也与上述乐队组合方式相类似。

(2) 吹管乐、吹打乐

仅以吹管乐伴奏的舞乐多见于南方少数民族。使用乐器少的,如打歌调里,一支竹笛、或一具芦笙,便可凭乐声指挥、操纵数十人的舞队,号令整齐地集体舞蹈。多者,像苗族芦笙舞,可有包括大、中、小芦笙和芒筒芦笙共数十件乐器为舞蹈伴奏。

以打击乐同吹管乐结合的吹打乐形式,在汉族舞乐里较为常见,例如北方秧歌中的东北秧歌、冀中秧歌等。在少数民族舞乐里,如苗、水等民族的芦笙铜鼓舞,佤族采用木鼓、铓锣、钹、葫芦笙组成乐队为舞蹈伴奏等等。

(3) 弹拨乐、拉弦乐

仅采用弹拨乐器的舞乐,也以南方少数民族较为多见,例如傈僳族三弦歌舞、藏族谐舞等。在打歌里,也常能见到仅由一二把小三弦或月琴为舞蹈领奏的情况。此外,打歌里,小三弦、月琴等也常与竹笛、葫芦笙结合演奏舞乐;在云南红河州的彝族垭施乐舞中,巴乌、草杆、树叶、月琴等演奏的舞乐组曲更是别有风情。仅用拉弦乐器演奏的舞乐十分鲜见,例如流传于四川、云南省等藏族地区的弦子舞。汉族歌舞中,贵州印江花灯在锣鼓灯基础上,形成了由大筒(自制二胡)、笛子等演奏的丝弦灯。

(4) 乐队合奏

由不同性质乐器组合演奏的舞乐体裁可见于许多民族,例如各种汉族歌舞和藏族囊玛、壮族蜂鼓舞、纳西族《勃什细哩》等歌舞音乐,一般都在采用打击乐加弦索乐(或吹管乐)的组合形式基础上,加上民族特色乐器演奏。较为特殊的,像维吾尔族十二木卡姆乐队,几乎全部采用具有民族特色的乐器组成,具有独特的音乐与文化风格。

2. 音乐结构

(1) 变奏体。由主题部分与数个变奏部分组合而成,以器乐化的舞曲居多,又可分为两种:其一,变奏体,主题与变奏连续演奏、一气呵成,具有独立乐曲结构特征。其二,变奏体组曲。即不同段落之间虽有主题与变奏关系,但各自具有一定的独立性。演奏时可分可合,采用结构相对松散的组曲形式。如贵州都匀三区的苗族芦笙舞曲,该曲由主题乐段(称“老母”)和 13 首变奏组成。

(2) 回旋体。即以一个核心曲调为中心,与若干具有相对独立意义的曲调穿插交替两次以上而形成的歌舞音乐体裁。此类结构中,穿插演奏的主部与插部一般都是单一曲体。例如贵州都匀县王司区高寨的苗族芦笙曲,该组曲由七首曲调组成,各有独立曲名,连贯演奏时,许多首乐曲后面都要出现一次开始曲的旋律,而体现了一定的回旋曲式结构原则。

(3) 联曲体。即按内容需要或按一定的传统格式,将两首或两首以上的曲调联缀演奏的舞乐体裁。

3. 节奏鼓点

舞乐节奏集中地反映在各类打击乐鼓点的运用上,在许多民族的舞(乐)种中,打击乐均产生了比较丰富而自成体系的各种鼓点鼓套,一般分别应用于不同的舞蹈内容或表演场景。而在部分舞(乐)种,如花鼓灯里,则出现了由锣鼓舞乐发展而成的大型锣鼓器乐曲,如《蛤蟆跳井》。存在鼓点鼓套的情况例如传统的山东鼓子秧歌,鼓子秧歌的锣鼓乐分为大锣鼓、小锣鼓和大、小锣鼓合奏三类。其中,大锣鼓用于男演员(鼓、棒、伞)的组合表演和独舞,小锣鼓用于女演员(花)的组合表演和独舞,大、小锣鼓合奏用于群舞和“跑场子”的热闹场面。大锣鼓由大鼓、大锣、大钹等组成,演奏时大锣、大钹数量可加倍。小锣鼓包括堂鼓、锣、钹、小镲、手锣。根据舞蹈情绪、结构及程式的具体需要,而形成不同的鼓点鼓套。

各民族舞乐的鼓点节奏除了具有乐器自身特点之外,还往往各有鲜明的民族性、地方性风格特点,例如,维吾尔族木卡姆歌舞常以手鼓为主要乐器,其鼓点常兼用长短型、附点和切分诸节奏型,混用 2/4、8/2、8/5、8/7 等节拍;朝鲜族农乐舞用唢呐、长鼓(杖鼓)、法鼓和小锣等乐器,其节奏形态称为“长短”,并有以不同“长短”命名的十二种乐曲;云南省德宏傣族的孔雀舞中,凡孔雀展翅、孔雀晒翅及描绘孔雀喜悦形象、孔雀翻身等动作时,均有一些比较固定的象脚鼓节奏语汇,并形成一些具有明显结构意义、定型化了的鼓点节奏,如衔接性的鼓点、小收束鼓点和大收束鼓点等;东北满族的萨满歌舞用抬鼓、抓鼓、腰铃、铜镜、晃铃等乐器,其打击乐鼓点一般都是有特定音乐语义内容的鼓语,含单点、老三点、快三点、老五点、快五点、花七点、碎点、正七点、九点、十一点等类,又以老三点为基本节奏型。

4. 织体类型

各民族歌舞音乐中大致存在三种织体类型:

(1) 主调织体。在传统乐队的演奏中,一般可能存在主(领)奏和伴奏的关系区分,但甚少出现和声或复调因素。例如打击乐队中,汉族花鼓灯乐队的花鼓与其它打击乐之间、傣族象脚鼓舞乐队的象脚鼓与铓锣、钹之间皆形成了主奏与伴奏的关系;吹打乐中,汉族秧歌的唢呐、笛子与打击乐之间也往往形成主奏与伴奏的关系;混合乐队中,藏族囊玛乐曲和二人台牌子曲中存在部分具有一定和声因素的主调织体。此外,在芦笙一类的多声乐器上,可能形成带和音的主调音乐织体因素,例如苗族的芦笙舞曲。有一部分舞乐有较规范的织体形式,例如在芦笙舞乐队里,大大小小的芦笙是按大、中、小芦笙和低音芒筒芦笙等型号,井然有序地分区设置。

(2) 复调织体。民间歌舞音乐中的复调织体,一般指的是带有局部复调因素的混合性织体,真正的多声部织体仅见于少部分少数民族舞歌的例子。在诸复调手法的应用上,各民族的歌舞音乐均以采用支声式复调为主,例如藏族堆谐、囊玛乐曲较多存在的是支声复调因素,也有少量对比式复调因素存于其中。纳西族《勃什细哩》、彝族《垭施舞曲》中皆是如此。

(3) 混合音响织体。在民间歌舞中,音响整体有时并不限于使用上述仅由乐音组成的各类织体,像舞步、响器等噪音因素,也可能被有意识地强调,甚至被赋予为乐音所特有的某些艺术性特点,如节奏、音色、音区、音强的对比等等。较典型的例子,如藏族谐舞中乐音与踢踏舞步的音响组合,霸王鞭舞中乐音与道具钱鞭节奏的音响组合,以及壮族的响把舞、彝族的烟盒舞等,都有类似的音响组合关系。

三、综合类舞蹈音乐

汉族和少数民族民间舞蹈音乐中,还有一部分声乐与器乐并重,二者按一定的规律性结构原则交替或循环出现的舞蹈音乐类型,可称为综合类舞蹈音乐,可再分为两类:

1. 单一结构型。例如在北方汉族的小场秧歌里,普遍存在舞歌与打击乐曲循环交替出现,歌时不舞(奏)、舞(奏)时不歌的表演形式特征。在少数民族舞蹈音乐里,藏族的囊玛歌舞音乐、傣族的象脚鼓舞、跟鼓舞、孔雀舞、十二马舞等也采用此类结构。

2. 复杂结构型。像维吾尔族十二木卡姆那样的少数民族大型歌舞组曲里,各种情绪、内容和结构相异的声乐曲与形式相对固定的器乐间奏曲循环出现,而构成内部音乐和文学结构颇为复杂的大型歌舞套曲。

(一) 藏族囊玛^①

1. 囊玛溯源

囊玛是藏族的一种民间舞蹈艺术品种,一度受到藏族知识分子和歌舞艺人加工、规范之后,被藏族封建贵族纳入宫廷,后又重新散布于民间。据说被规范后的囊玛音乐必须由七件乐器组成的乐队演奏,这些乐器有笛子、札木聂琴、扬琴、京胡、特琴、根卡、串铃,否则不能称为“囊玛谐”。后来囊玛流于民间,便无此严格限制。另据一些藏族学者认为,囊玛歌舞

^①本节部分资料引自毛继增、何良俊、徐官珠、阿麦惹:《西藏古典歌舞囊玛》,音乐出版社,1960。

最初起源于西藏边境地区阿里,其根据是一些藏文史料曾提及:从17世纪始,历代藏王均从阿里地区调来歌舞艺人“支差”,到宫廷为王公贵族表演歌舞,经过上述贵族文人与民间艺人的历次加工规范,增加了华贵典雅的风格气质,使之符合封建上层社会的欣赏习惯,而形成了后来的囊玛歌舞艺术。

2. 囊玛音乐

音乐结构

囊玛音乐由中速的器乐前奏、慢板歌曲乐段和快板舞曲乐段三部分组成,具有定型性、程式性较强的音乐和表演程序结构。早期的囊玛曾经以歌曲为主,演唱地点仅限于达官贵人的门厅庭院。在民间盛行以后,始产生了舞曲和舞蹈结合的快舞段部分,形成二部性舞、乐基本结构。

前奏 前奏部分一般是固定、通用的器乐旋律,稳重、典雅而抒情,开始由札木聂琴领奏(拨奏)Sol La Re三音(空弦音),然后乐队从第三个音开始齐奏进入。前奏一般无舞,若跳,可原地踏步甩手,作“四拍三踏步”动作。

慢歌段 在囊玛音乐的不同结构部分中,惟有慢歌段的旋律曲调和内容变化最繁,根据该段的差异可区分不同曲目。慢歌段一般由众人齐唱,无舞。旋律线条舒展悠长,旋法婉转、绵延而略显随意,长短句相间,由2或4个乐句组成,各乐句以短小的间奏相隔。多为上下句或起、承、转、合结构。常用调式交替和移宫犯调等手法,以及Do、Re、Mi、La等调式。囊玛歌词常采用六字四句一阙的谐体民谣诗体。四句歌词在曲中的位置有时与4个乐句同步,有时由上、下乐句反复一遍唱完。歌词表现的社会内容较为广泛,其中有相当一部分系藏族伟大诗人,六世达赖仁增仓吉嘉措创作的情歌。此类歌词带有既源于民间,又具诗人个性的创作、加工痕迹,以及严谨成熟、深邃含蓄的贵族文人气质。

快舞段 快舞段以舞蹈和器乐舞曲为主,无歌。在许多方面,囊玛的快舞段比果谐、堆谐显现出更为深化、成熟的创作构思和艺术化倾向,具体表现在这样几个方面:其一,囊玛的快舞段速度比慢歌段快约一倍,比较之下,在堆谐、果谐等类的快板与慢板之间,所谓“快”、“慢”仅只是相对而言,速度对比不似囊玛那样明显和规范。其二,果谐、堆谐的快板歌舞段旋律一般仅只是慢歌段旋律的简化变奏,而囊玛的快舞段则运用慢歌段的部分旋律材料,巧妙而有意识地发展、重组,以器乐化构思和展衍式手法,与声乐化的慢歌段形成对比。其三,快舞段的首、尾乐句,已同前奏一样,一定程度上形成定型化的音乐语言,可通用于不同囊玛曲目,是囊玛歌舞艺术趋于成熟、定型的显著标志。

(二)象脚鼓舞^①

1. 象脚鼓舞溯源

在今天象脚鼓舞分布的我国西南与东南亚接壤区域,很早以前便有傣族先民越人和布朗、德昂、佤等族先民濮人交错杂居。明代李思聪、钱古训奉旨出使麓川(今德宏)、缅甸,考察了傣族、德昂族、佤族、阿昌族等民族包括歌舞在内的民风习俗,所撰《百夷传》中记载:德宏地区少数民族“乐有三等,琵琶、胡琴、箫、笛、响盏之类,效中原音,大百夷乐

^①本节实地考察资料可参见杨民康:《贝叶礼赞:傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》,宗教文化出版社,2003。

也;笙阮、排箫、篪篴、琵琶之类,人各拍手歌舞,作缅甸之曲,缅甸乐也;铜铙、铜鼓、响板、大小长皮鼓,以手拊之,与僧道之乐颇等者,车里乐也。村甸间击大鼓,吹芦笙,舞干为宴。”李文详尽地描绘了该地少数民族不同社会阶层和城乡之间音乐歌舞文化的不同状况。其中,车里乐系指从西双版纳(车里)传入的象脚鼓乐队。如今,除铜鼓已经失传之外,以象脚鼓(长皮鼓)、铙锣、钹“三大件”组成的打击乐队,仍是当地各民族象脚鼓舞的主要伴奏乐器。

2. 音乐特征

象脚鼓舞一般在泼水节、安居节等宗教节庆期间跳唱,曲目有傣族的《依拉恢》、《跟鼓调》、《喊扎调》、《孔雀调》、《戛秧调》及打击乐音乐《象脚鼓舞乐曲》等,布朗族的《宰蹦》、《蜡烛槟榔舞》、《宰种》、《蜂桶鼓舞》等,德昂族的《象脚鼓舞》、《水鼓舞》等,佤族的《水鼓舞》、《跳摆》音乐,阿昌族的《祥莫》、《象脚鼓舞》等。

从音乐体裁来看,首先,各民族、地区的泼水节、安居节等节庆均有用鼓乐与象脚鼓舞相配合的舞种,多数间插有民歌演唱。其次,打击乐音乐在此类舞蹈中有伴奏及主奏两种作用,多数情况下作为伴奏使用;在一部分象脚鼓舞中,打击乐音乐,特别是象脚鼓的鼓点节奏型居于主要的地位。常用的打击乐鼓点如德宏州的孔雀舞象脚鼓套。再者,在打击乐音乐作为伴奏的情况下,音乐与舞蹈的关系往往为歌时不舞(奏),舞(奏)时不歌;民歌与伴奏舞蹈的鼓乐形成歌、乐两段体循环的音乐结构。最后,打击乐音乐一般采用象脚鼓、铙锣和钹三大件为主的打击乐伴奏形式,歌舞乐队均以鼓、铙、钹三大件乐器组成,其中的鼓可用象脚鼓、大鼓或蜂桶鼓替换,在舞蹈中乐器成为最具有象征意义的道具,常常以此为区分标志,而形成不同的歌舞种类,如象脚鼓舞、蜂桶鼓舞、铙锣舞、大鼓舞等等。

3. 傣族《跟鼓调》

《跟鼓调》,是“做摆”时贺客队伍以歌舞酬谢、恭贺族人所唱的祝颂调,傣语称为“喊半光”。做“摆”是信仰小乘佛教民族的宗教仪典和各种群众性集会的泛称,过去主要是指宗教性仪典和集会,如今也可用来指称国庆节和其它一般性节日。传统的宗教性“公摆”在佛寺进行,“私摆”在家中佛堂进行;佛教徒以在摆期供献、施舍钱物的多少,表达对佛的虔诚和对日后升入天堂的企望。

“喊半光”一般由一位客人代表(歌手)出面,在一段打击乐鼓点之后接唱一段颂扬、祝福的词语,如赞颂主人如何自己勤劳能干、省吃俭用,但在供佛时却毫不吝啬、乐善好施,以及夸奖供品的丰盛、贵重等等。然后又开始演奏铙鼓打击乐,众人随同节奏欢呼起舞,如此循环反复、尽兴而终。此歌舞形式可会同狮舞、象舞、孔雀舞等同时或按顺序表演。《跟鼓调》的曲例为带引腔的多句式乐段结构,Sol 调式;由一个引腔及四个句幅长短不一的乐句组成,引腔及前两个乐句均以 Do 音为结音;可大致划分出带有 3/4 拍子特点的小节线,但并非一般的舞曲节奏,而带有一种舒缓、悠长,略微自由的曲调风格;并且当舞蹈和打击乐伴奏停留之际,才由歌手起唱,唱时无明显的舞蹈动作和舞步,仅带有轻微的身体摆动;该曲音域适中,为六度音程,采用 sol. la. do. re. mi 五声音列。按上述非律动性的节拍特点,可将此乐段的大致结构图式列于下:

表 2

多句体乐段

结构:	引子	+	a	+	b	+	c	+	d
小节:	5		4		9		10		7
结音:	do		do		do		sol		sol
调式:	Sol								

该曲的后三个乐句内部均有扩充,短的 4 小节,长者达 10 小节,句幅很不匀称,明显是由于语言的句幅不均造成的。另外,该曲在词曲关系上有依字行腔的特点,旋律音调抑扬顿挫、朗朗上口,既带有吟诵调的口语化特征,又蕴含明显的音乐韵律性因素。在唱法上,凡长音均从强拍位置上出现一个约持续一至二拍的颤音,具有十分独特的民族和地方风格韵味。歌词里明显涉及了佛经、佛塔等宗教性内容,表现出傣族信徒为了和平、幸福的生活向佛主祈祷、并且愿以舞蹈向佛主敬献的一片虔诚之心。

(三) 维吾尔族木卡姆歌舞^①

木卡姆是流传于中国新疆维吾尔族地区的传统古典大曲,具有统一调式体系,以歌、舞、乐三者组合而成。在各种木卡姆的不同段落中,蕴含着大量具有浓郁民间风格的舞蹈和舞蹈音乐内容,而使木卡姆艺术显露出一定的民间文化色彩。

1. 木卡姆溯源

一种观点认为,“木卡姆”一词源于古龟兹语,意为“大曲”。也有人认为“木卡姆”为阿拉伯语“玛卡姆”的音转,作为一般音乐用语有“声音”之意,作为音乐术语,则有“特定的调式,旋律的模式及其即兴演唱(奏)”。以及“调式系列基调(散序)及其调式、段式、节拍规范的曲式结构”两层含义^②。

木卡姆的原始形态,早于公元前 2 世纪便已在新疆东部天山以南至罗布泊一带流传,公元 4 世纪至 6、7 世纪时,它的前身龟兹乐逐渐发展完善,逐渐传入中原地区。根据《热西德史》和《乐师史》等维族文献记载:公元 16 世纪初,明代地方政权喀什噶尔汗国王后阿曼尼莎汗曾邀请音乐家和民间艺人,主持了一次对佚散木卡姆音乐的系统性加工整理。至公元 1879 年,喀什著名民间艺人艾里姆·赛里姆、莎车民间艺人赛提瓦尔地等人又一次整理加工木卡姆音乐,始将维吾尔族民间叙事歌曲达斯坦和民间歌舞音乐麦西热普(原意为“歌舞聚会”)与原有的木卡姆(琼拉克曼)音乐结合表演,形成由琼拉克曼、达斯坦、麦西热普三部分组成的大型歌舞套曲——十二木卡姆,又称喀什木卡姆。

2. 木卡姆音乐

在各类木卡姆音乐中主要存在两种歌舞组曲结构形式:其一是像十二木卡姆第一部分的歌舞组曲和第三部分麦西热普那样,作为大型声乐、器乐套曲的一个组成部分;其二是像多朗木卡姆那样,其自身便是一个风格较为单纯的民间歌舞组曲。现以前者为例略

^①本节部分资料引自新疆维吾尔自治区文化厅十二木卡姆研究学会:《维吾尔十二木卡姆》(共 12 册),新疆人民出版社,1993。

^②万桐书:《十二木卡姆谈之一“木卡姆”概念》,载《论维吾尔十二木卡姆》,新疆人民出版社,1992,第 63 页。

述木卡姆歌舞音乐的艺术特征:

(1) 结构特征

十二木卡姆流行于新疆的喀什、和田、莎车、阿克苏、库尔勒、伊犁等地,十二套木卡姆的名称分别是:《热克》、《且比亚特》、《木夏维热克》、《恰日朵》、《潘吉朵》、《欧孜哈勒》、《埃介姆》、《乌夏克》、《巴雅特》、《纳瓦》、《思朵》、《依拉克》。其中,每一套木卡姆又分为三个部分:

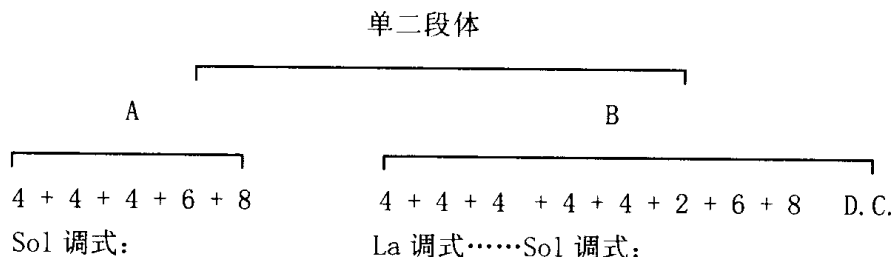
①琼拉克曼。包括散序、歌曲和歌舞部分,由4~11首歌曲和二至六间奏乐曲构成。

②达斯坦。包括3~5首民间叙事歌曲和器乐间奏曲,有时亦在开始处加上散序。③麦西热普。由2~7首民间歌舞曲调组成,亦有在开始处加散序的情况。如前所述,琼拉克曼在早期历史上曾是十二木卡姆的惟一形式,于19世纪(另说为17世纪)始成为现有的琼拉克曼、达斯坦、麦西热普三部分结构。数百年来,在新疆喀什、莎车等地民间,人们说琼拉克曼,就指的是木卡姆。可见琼拉克曼始终是十二木卡姆的主体部分。琼拉克曼开始为《散序》、《太孜》、《太孜间奏曲》等13首古典歌曲,其中包含由《居拉》、《赛乃姆》、《大赛勒克》、《帕西如》等几首歌舞曲组成的歌舞组曲。

琼拉克曼部分的歌舞组曲中,《居拉》稳健舒展,《赛乃姆》粗犷热情,《大赛勒克》欢快跳跃;音乐材料既有联系,又有对比。在与其它部分的关系上,它们具有承前启后的作用。其前为自由随意的《散序》,从舒缓优雅的《太孜》入板起舞,经过板式和情绪富于变化的一系列歌曲与间奏曲,便出现了歌舞组曲,并进入第一个热烈欢腾的高潮阶段。其后,先转入具有歌唱性、叙事性,平稳悠缓的达斯坦部分,再进入到风格单纯朴实、粗犷豪放的第二个高潮阶段——麦西热普组曲部分。此部分由数首旋律互有联系,节奏节拍和情绪存在对比的歌舞曲组成。由此看来,在整个艺术结构上,十二木卡姆具有“歌(声乐)~舞(器乐)~歌(声乐)~舞(器乐)”或“缓(准备)~急(高潮)~缓(转折)~急(高潮)”的逻辑性结构布局,两个歌舞组曲恰好作为高潮部分,在其中起了至关重要的作用。

十二木卡姆中的歌舞曲一般结构较为朴实严谨,多采用二段体曲式,同时也存在单乐段、三段体和复合大段体的例子。二段体的情况可见拉克木卡姆中第二麦西热普。该曲结构图式如下:

表 3



上曲 A 段开头 4 小节具有主题性质,其中后两小节为前两小节的扩展音区变奏,第 2 乐句变化重复主题乐句,第 3、4 乐句以相似的对比性材料与前两个乐句形成呼应,句幅较长,进一步扩充的第 4 乐句在主音上结束乐段。B 段开头出现调式变换和新的对比性旋律材料,第 3 乐句始出现 A 段主题因素的变奏,转回原调式,最后两个乐句则再现 A 段后半部的完整材料,形成较完满的收束。全曲带有略加即兴变奏的大反复。从整体来看,开头两小节主题材料有主导动机性质,呈下坡型的特性音型贯穿首尾,性格鲜

明,情绪活跃,带有为弹拨乐器所独具的器乐化风格特征。

单乐段的例如且比亚特木卡姆琼拉克曼部分的赛乃姆,该曲结构图式如下:

表4

单乐段体

4	+	6	+	4	+	4	+	2	+	2	+	2	+	2	+	2	D. C.
Do 调式:																	

上曲以短促、活泼的腔节为基本结构单位,第1、2乐句材料相同,后句有内部扩充,且存在以属音进行开放性收束之势,但不甚明显。第3、4乐句内部的4个乐节有逐渐展开的意味,但两个乐句之间显然存在不严格模进关系,其后2个乐节尾部已出现主音收束音,随之而来的是3个乐节构成的补充部分。在全曲反复的部分存在较明显的加花、减花等即兴变奏因素,乃民间音乐的惯用手法之一。与前曲一样,该曲也具有鲜明的器乐化旋律风格与结构特征。

(2) 音阶调式

十二木卡姆的音阶调式种类繁多,包括建立在do、re、mi、sol、la、xi各音基础上的各种调式和音阶,以自然七声音阶为主,兼有五声、六声音阶。此外尚有包含增二度音程和3/4音的音阶类型。

(3) 节奏节拍

赛乃姆原是一种古代维吾尔族民间歌舞,节奏平稳,旋律优美,后与节奏欢快的赛勒凯曲调结合,形成由慢渐快的两段体舞蹈形式,在十二木卡姆中,仍保持原民间舞曲的节奏风格。麦西热普的开始曲为中速的7/8拍节奏,以渐快的速度进入2/4拍的《第二麦西热普》,整个场面始终热烈欢腾,载歌载舞,与以声乐表演为主的琼拉克曼和达斯坦两个部分形成对比,最后在快速旋舞、气氛浓烈的高潮中结束。



第三章 说唱音乐

第一节 概述

一、说唱音乐界定

说唱音乐是讲唱故事的一种民间艺术形式。1949 年建国以后又称“曲艺音乐”。说唱音乐作为民间音乐的一个门类,从传统音乐的类别可界定为:说唱音乐是中华民族特有的一种集文学、音乐、表演三位一体的综合艺术形式。文体上韵散兼用,叙事与代言相结合;表演上讲述故事与模拟人物相结合(艺人称“跳进跳出”“一人多角”);音乐上突出叙事性,具有独特的语言型旋律。是传统音乐中与语言结合最密切、最大众化的一种表演艺术形式。

说唱音乐与其他民间音乐的分界,还可从与之关系密切的民歌和戏曲音乐的比较中体现。

说唱与民歌比较,二者的突出分别是民歌的抒情性和说唱的叙事性。民歌从其生成的条件来看,它并不是表演艺术,常是歌者自身情感的表达和喜、怒、哀、乐的自我抒发,或是劳动者在作业中为协调动作、鼓舞干劲以及减轻疲劳而演唱的。所以民歌大多数篇幅相对短小,歌词常常言简意赅,用比兴手法,比较富有诗意。音乐上突出抒情性,表现在旋律上,一般比较优美,富于歌唱性,曲调新鲜活泼,具有浓郁的生活气息。民歌的抒情性还表现在,从歌词到曲调都比较自由,较少固定的程式。说唱音乐与民歌不同,它是艺人讲唱故事的一种形式,属于民间表演艺术,从业者大都以此为谋生手段。说唱音乐的作品篇幅常常比民歌长大,散说之外的唱词也不像民歌那样言简意赅,而是一种白描式的口语化叙述,唱词中对情节的描绘要尽量细致、具体,时间、地点、人物及故事发展要交待得

清清楚楚。白描式的口语化唱词,要求说唱形式在音乐上也要突出叙事性。大量的叙述性唱腔,音乐与语言结合得很紧,讲求“按字行腔”,而且大多数说唱音乐的曲种中都有独立的“念诵性”唱腔,如京韵大鼓中的“平腔”,山东琴书中的“垛子板”,天津时调中的“数子”等等。这些念诵性唱腔的共同特点是,字多腔少,一般无拖腔,旋律性不强,表现为似说似唱,音调几乎是语言稍加升华,四声稍加夸张。这些唱腔用于叙事,能很清楚地交待情节和表现人物。这种念诵性唱腔成为说唱音乐中独具风格的唱腔,集中体现了说唱音乐的叙事性。

说唱音乐与戏曲音乐的比较也能进一步体现说唱音乐的特征。说唱音乐与戏曲音乐的不同首先是表现方法的不同,说唱音乐是叙事与代言相结合的方法。这在民间音乐中独具特色,是由一两个演员在说唱故事的同时,还要运用语言和音乐模拟多种人物,书中人物不止一两个时,演员就得模拟多种角色,但总体是第三人称的叙事性为主。而戏曲则是以演员直接扮演角色的第一人称的表现方法。苏州弹词艺术家把这两种表现方法精辟地比作:演戏是现身中的说法,说唱是说法中的现身。此外,说唱音乐不像戏曲音乐那样具有许多戏剧性的唱腔,戏曲音乐的结构和程式都比说唱音乐复杂严谨,这是由于戏曲音乐的任务是塑造人物和表现戏剧性的冲突,而说唱音乐主要是叙述故事决定的。总括其二者明显的不同就在于说唱音乐的叙事性和戏曲音乐的戏剧性。

二、说唱音乐的历史沿革

说唱音乐的历史源远流长,其源头可追溯到三千多年前的周代,而正式形成则以唐代的变文讲唱为标志。到宋代说唱音乐已趋于成熟,元明时期继续发展,及至清代达到空前兴盛,成为遍及全国有数百个曲种的形式,清代的曲种大部分保留至今。总括说唱音乐的历史沿革可分为六个阶段。

(一)唐代以前有关说唱音乐的记载

古代瞽者“诵诗、说书、讲史”,即为说唱音乐最早的源头。盲姑弹唱,瞽叟作场,是说唱艺术沿袭至今的传统,一些古代典籍早有记载。汉代刘向的《列女传》就记有周代瞽者诵诗的情景,从这种瞽者唱诵诗歌和讲述故事的形式即可推断为说唱的萌芽。

古时从事说唱音乐活动的瞽者常有较高的地位。在科学不发达的年代,人们对瞽者乐师怀有与巫一样的神秘感,认为他们能通神,能通过“执律”预知军事的凶吉,通过音乐测知协风的到来而预知农时,被称为知天道者。他们还能对君王进行讽谏,《国语·周语上》中就记有“天子听政”时,“列士献诗”、“瞽献曲”、“师箴”、“瞽赋”、“朦诵”、“瞽史教诲”,“而后王斟酌焉,以行事不悖”的文字。这些“列士”、“瞽者”并不以政论的方式谏于君王,大都以“执艺事以劝谏”,君王从听唱、听诗、听历史故事中得到政见,既得愉悦,又得明察,他何乐而不为呢?因此才有《墨子·耕柱篇》中的“能谈辩者谈辩,能说书者说书”的说法。此时的说书并无作品传世,但也可以说是后世说唱艺术之源头吧。

战国时期荀子的《成相篇》,作于秦始皇九年(前238)。有人认为这是说唱音乐最早的形式。清代文人卢文弨就提出过《成相篇》是类似弹词、莲花落文体原始形式的看法。《成相篇》的文体字句排列整齐,换韵有一定的规律,全篇分为五章,每章之首都有“请成相”的字句。“成相”是古代舂米时所唱的歌,荀子此篇是模仿这种劳动歌曲而作,内容是宣传

他的政治主张,并没有叙述故事,也没有散文说白,因此不能算真正的说唱,但从韵文文体上来看,与说唱形式有些类似。此外,还有学者认为汉《乐府》中收录的《孔雀东南飞》、《陌上桑》等大型叙事诗是早期的说唱,但对这些说法都有争议。

上述资料都可以作为追溯说唱音乐源头的参考,而说唱音乐的正式形成还应从唐代算起。

(二)唐代的说唱音乐

说唱音乐在唐代正式形成,其标志是寺院里的变文讲唱。变文可以说是我国说唱音乐的始祖,变文讲唱在很多记载中称“俗讲”,主要在中晚唐时期盛行于长安的大寺院里,是僧侣们讲经时穿插的佛经故事或世俗故事。变文在文学史上也有重要地位,它的文体为后世的讲唱文学所继承。变文究竟是怎样的一种形式呢?下面举一段《昭君变》的文字:

从昨夜以来,明妃渐困,应为异物,多不成人。单于重祭山川,再求日月,百计求方,千般求术。……怜(临)至三更,大命方尽,单于脱却天子服,还着庶人裳,披发临丧,魁渠并至。晓(晓)夜不离丧侧,部落岂敢东西。日夜哀吟无由暂辍,动悲切调,乃哭明妃处,若为陈说:

昭君昨夜子时亡, 突厥今朝发使忙。
三边走马传胡命, 万里飞书奏汉王。
单于是日亲临哭, 莫舍须臾守看丧。
解剑脱却天子服, 披头还着庶人裳。
寒风入帐声犹苦, 晓日临行哭未央。
昔日同眠夜即短, 如今独寝觉天长。
何期远远离京兆, 不意冥冥卧朔方。
早知死若埋沙里, 悔不教君还帝乡。

变文的文体是韵散间用的长篇叙事体,韵文部分以七言为主,杂以“三、三”句式或五言等。这种文体与诗不同,它的文字通俗,平仄不严,用韵较宽,散文部分为通俗的白话。这些特点都为后世的弹词、宝卷和鼓词等形式所继承。变文的韵文是歌唱部分,唱本上常注有“平”、“吟”、“侧”、“断”这一类的唱法标记。变文的实地说唱情景,在唐代赵璘的《因话录·卷四》中也有著名俗讲法师文淑僧讲唱变文的记载。变文讲唱的内容,有的是佛经故事,如《维摩经文》;有的是民间传说,如《舜子至孝变文》;还有历史故事,如《伍子胥变文》、《王昭君变文》、《张义潮变文》等。

唐代的变文有作品留存,其文体是真正的韵散间用的文体,韵文部分有唱法标记,《因话录》中又有法师说唱变文故事的记载。由此可以证明,变文的讲唱才是说唱音乐正式形成的标志。

变文这一说唱音乐形式在唐代已达到了很高的艺术成就,但是,由于僧侣们的讲唱越发展离宗教宣传的目的越远,从而招致一些士大夫乃至执政者的反感,到了宋代真宗时就被禁止了。

唐代的说唱音乐除了变文讲唱以外,还有民间的说书,如有的艺人说《一枝花》,还有的说《三国》故事。但是,这些只流行于民间的形式,不为士大夫们重视,因而所存资料极

少,至于哪些只说不唱、哪些是有说有唱的,现今都不可考了。

(三)宋金时期的说唱音乐

宋代的说唱音乐趋于成熟,其标志是有些城市中有了说唱艺人卖艺的场所——勾栏瓦肆,还有了文人加入的艺人组织——书会,专门为说书人撰写唱词。

北宋时期主要的说唱音乐曲种有鼓子词、诸宫调,此外还有唱赚、陶真和涯词。

完整的鼓子词作品,有赵德麟在《候鯖录》中收录的自著《元微之崔莺莺商调蝶恋花鼓子词》。这也是韵散间用的文体,韵文部分用了十二首《蝶恋花》词牌,第一首之前有“奉劳歌伴,先定格调,后听芜词”;在以后的每一首之前都有“奉劳歌伴,再和前声”的散白。赵德麟的鼓子词是根据唐人小说《莺莺传》改编的,是一则中国文学史中的名篇,后来为董解元和王实甫分别改编为诸宫调和元杂剧,至今故事中的人物还活跃在舞台上。《元微之崔莺莺商调蝶恋花鼓子词》为文人所作,词藻艳丽,文字训雅,不是真正的民间说唱。后来,在明代刻本《清平山堂话本》中收有宋代流传的《刎颈鸳鸯会》,与赵氏鼓子词体制相仿,用的词牌为十首《商调醋葫芦》,每首词牌前也有“奉劳歌伴,再和前声”的散白,但这一篇鼓子词语言通俗,最后还写明说唱《刎颈鸳鸯会》的艺人名叫秋山,这说明宋时的鼓子词确是民间的说唱形式。

北宋的鼓子词与现存的鼓词类曲种完全不同,它是以词牌演唱,是牌子曲类曲种的最早形式。

唱赚也是宋代有代表性的说唱音乐曲种。早期包含有缠令、缠达(有引子、尾声为缠令,引子后两腔互迎、循环间用为缠达)。唱赚的音乐范围很广,既包含有传统的艺术歌曲,也有当时的汉族和少数民族的民间歌曲。宋代《都城记胜》等杂记中有所记述。

南宋说书的风气也很盛行,人称有说书四家:“小说”、“说经”、“说公案铁骑儿”、“说史”。其中前三种常常是有说有唱的,如“小说”当时又名“银字儿”,是用银字笙或银字箏篴伴奏,按词调演唱,应属说唱音乐。

金元时期最有代表性的说唱曲种就是诸宫调。

诸宫调最早由北宋勾栏艺人孔三传所创,后来又有许多文人拟作,使这种形式得到高度发展。诸宫调的文体也是韵散间用的,韵文用不同宫调的曲牌连缀而成,唱词为长短句,其篇幅都比较长大,现存最完整的作品是金章宗(1190~1208)时董解元的《西厢记诸宫调》,有长短套数188套,曲调400多个,曲谱在《九宫大成南北词宫谱》中收录了一部分,计有148个曲调。此外,无名氏的《刘知远诸宫调》,是俄国探险队在西北黑水故城发现的,为残本42页,共有曲调72套,还有元人王伯成著的《天宝遗事诸宫调》原著也已丧失,只在《九宫大成南北词宫谱》中收录了部分曲谱。诸宫调的演唱有鼓、笛、板和水盞伴奏,早期是单人说唱,到明代也有十数人围坐轮唱的。

诸宫调从北宋到元发展成具有很高艺术成就的曲种,它对元杂剧的产生有着重要影响,元杂剧兴起后吸收了诸宫调的许多曲调,而诸宫调却渐渐被元杂剧取代而趋于消亡了。

(四)元明时期的说唱音乐

元明时期主要的说唱音乐曲种有词话、陶真和弹词。

元代的词话无完整资料保存,它的形式在元杂剧中被广泛应用,杂剧中大量的诗赞体唱词前面往往加上“词云”二字,即为词话形式。明代的词话是有作品和记载的。如明代《徐文长佚稿》中就记有《水浒传》的故事在当时以词话的形式在民间流传。

今见最早的完整词话唱本,是1967年在上海郊区发掘古墓中得到的明代成化年间的唱本,共11本。此外,还有明刊本诸圣邻著的《大唐秦王词话》和明代著名文人杨慎的《历代史略十段锦词话》。

词话有七言的、十言的,还有杂言的,七言文体与变文类似,而十言文体有“三四三”与“三三四”两种句式,其中“三三四”的句式很值得重视,它与“四三”结构的七字句加三字头而形成的“三四三”的十字句不同,它的字组结构和节奏都与前代的七字句有了根本的变化,它离“诗句”远了,而更接近通俗的口语,因此叙述性加强了,这种“三三四”的句子结构为后来的北方鼓词和戏曲广泛应用。

陶真是从北宋到清代都有记载的名称,据考陶真与词话和弹词常常纠缠不清,有时就是指的同一曲种。陶真的文体是七言诗赞体,演唱形式为男女盲者抱着琵琶弹唱,与弹词相似,但陶真无单独作品流传。

弹词起于明代,发展至今成为江南诸类说唱音乐的总称。弹词的文体从明至今基本都是直接继承变文的形式,以七字句为主。弹词的作品有国音弹词与土音弹词两种,国音弹词为案头读物,一般无人演唱;土音弹词则是用吴语书写的实地演唱的弹词唱本。著名的国音弹词有以明代杨慎的《历代史略十段锦词话》改编的《二十一史弹词》,还有写赵匡胤一家兴衰的长篇弹词《安邦志》、《定国志》、《凤凰山》等。此外,明代女弹词家的作品也颇受文学家的重视,如陶怀真的《天雨花》,陈端生的《再生缘》,邱心如的《笔生花》等。土音弹词流传至今的作品如《三笑姻缘》、《珍珠塔》、《玉蜻蜓》就主要是清代的了。

(五)清代的说唱音乐

清代是说唱音乐空前兴盛时期,曲种主要是南方的弹词和北方的大鼓。

清代首先是南方弹词的发展,弹词演化成不同地区的形式,并且已有各自的称谓,如在苏州一带流行的弹词称“苏州弹词”,苏北扬州一带流行的称“弦词”,在宁波的称“四明文调”,广东、福建称“木鱼书”(木鱼书又分出“南音”、“龙舟说书”和“粤讴”三个支系),广西称作“摸鱼歌”。

与南方弹词并驾齐驱的是北方各类大鼓。清代的大鼓又称鼓词,它与宋代的“鼓子词”不同,它们不用词牌演唱,唱词是整齐的七字句或十字句,唱腔无曲牌,是正宗的鼓书类曲种。清代的大鼓曲种主要有京韵大鼓、西河大鼓、梨花大鼓、奉调大鼓等等。此外,北方还有在满族八旗子弟中盛行的“清音子弟书”,著名清代文人韩小窗、罗松窗等都写了大量子弟书唱词,被各种大鼓包括河南坠子等曲种谱唱,所以,子弟书对北方许多说唱音乐形式都有一定影响。

清代的其它说唱音乐品种,如各地的牌子曲、道情及各类琴书,都在清代至民国初年盛行,其大部分保留至今。

(六)说唱音乐的新发展

1949年以后,古老的说唱音乐艺术获得了新发展,不但发展创造出了新的曲种,而且

昔日从事说唱音乐艺术的艺人也获得了新生。这种“一人多角”、自弹自唱的形式,被誉为“文艺轻骑”,在歌颂祖国解放、抗美援朝及社会主义革命建设中发挥了重要作用。在全国许多省、市或部门都成立了专业的演出团体,如中央广播说唱团、北京曲艺团、上海评弹团等等,创作和编演了许多优秀作品。如韩起祥自编自唱的陕北说书《翻身记》,孙书筠说唱的京韵大鼓《黄继光》、《罗盛教》,徐丽仙演唱的弹词开篇《六十年代第一春》,反映农村改革开放的河南大调曲子《二嫂买锄》等。20世纪80年代骆玉笙演唱的电视剧《四世同堂》片头曲《重整河山待后生》,将京韵大鼓风格的唱腔与管弦乐队结合得水乳交融,使其成为不分老幼人人皆喜唱的说唱歌曲。

说唱音乐是古老的民间艺术,在当今的现代社会中也会发生变化,有些曲种还比较活跃,如苏州弹词、福建南音,而有一些曲种由于原来生存环境的改变,城市里的许多茶楼书场改为酒吧或歌舞厅了,有些年轻演员改唱流行歌曲了。但是,有逾千年传统的说唱艺术和她拥有的优秀书目、唱腔永远是我们的宝贵财富。

三、说唱艺术与说唱音乐的特征

说唱音乐是说唱艺术的一个有机部分,要了解说唱音乐的特征需先了解说唱艺术。中国的说唱艺术的根基就是说书,讲故事。这一形式在世界民族文化之林中独具特色,其真正的价值在于它的民俗文化内涵。因历史上的市井小民、芸芸众生在正统文化和正史中找不到“自我”,因而他们把民俗文化作为自己的依托。在中国传统文化中有一条与正统文化和正史并行不悖的文化脉络,即民俗文化,其突出的代表是野史演义的说唱艺术。正史有二十四史,野史也有“二十四史”,如《东周列国志》、《三国演义》、《水浒传》词话及《大明兴隆传》等,都是说唱艺人在民间传播的中国历史。说唱艺术融历史和宗教文化于一炉,唐代佛教的变文俗讲,发展到后世的宣卷,并直接影响到各地的莲花落形式;道家唱的道情,由民间艺人承袭其形式成为说唱的一个重要类别,《八仙过海》、《三度林英》、《雪拥兰关》等都成了道情曲种的代表性书目。说唱艺术深为中国老百姓喜闻乐见,因其说唱的是老百姓爱听的故事,描摹的是老百姓崇奉的人物。作为个人谁都珍惜自己的过去,作为一个民族就更加珍视自己的历史。中华民族的历史太长了:

“自从盘古分天地,
三皇五帝到如今。
……”

中国的民众,成百上千的老幼妇孺百听不厌地聚在书坛前,听着那一个个古老又新鲜的故事,渐渐成了一种传承文化,点点滴滴汇成浩浩荡荡,成为中华文化历史长河中的重要支脉。中国的广大民众对说唱艺术的热爱是世上少有的,文学史家郑振铎先生在《中国俗文学史》中称其为“讲唱文学”,认为这种讲唱文学在中国的俗文学占了极大的势力。他说道:“一般的民众未必读小说,未必时时得见戏曲的演唱,但讲唱文学却是时时被当作精神上的主要食粮的。”“这是真正像水银泄地无孔不入”,“是真正的被妇孺老少所深爱的作品”,“他们是另有一种极大的魔力足以号召听众的”。^①确实说唱艺术以其独具的魅力,

^①郑振铎:《中国俗文学史》,作家出版社,1954,第9~10页。

争取到最广大的民众,他们舍弃了群众性的舞蹈,而紧紧围聚到了说唱艺人的书坛跟前。中国近代的文化名人也对说唱艺术非常重视。他们在20世纪30年代就在世界文库中收入了大鼓子弟书唱本——韩小窗和罗松窗的《东调选》和《西调选》,使中国的说唱文本与西班牙塞万提斯的《唐·吉柯德先生》和俄国果戈里的《死魂灵》等世界名著并驾齐驱。

说唱艺术是民族的瑰宝,但其表现形式非常丰富又很庞杂,归纳起来其突出的特征有如下几方面。

首先,是语言性。说唱艺术虽大部分有说有唱,有乐器伴奏甚至也有形体表演,但它的基础是说,即语言,因此说唱艺术的首要特征是语言的艺术,其艺技的高低主要取决于语言的运用。成熟的表演者需要有深厚的语言功底,他们能掌握丰富生动的语言和词汇,在说唱故事中要把人物从眉、眼、鼻、口,脸形、发型到头上戴的、身上穿的、脚上蹬的、胯下骑的、手里拿的等等,都用特定的词句表述得生动逼真。有造诣的说唱艺术家还能在人物刻画、景色描绘和情节的铺陈当中信口拈来“赋”、“赞”,如“风赋”、“水赋”、“刀枪赞”、“盔甲赞”等,以使故事绘声绘色。说唱艺术的表演者还要通晓方言、土语、俚语、歇后语、民谚、行话等,他们说唱的故事才能吸引人。此外,说唱艺术的特点是说中有唱,唱中有说,演唱者需要熟悉语言中的语音,唱词所用的韵辙,如京音为主的唱词要用“十三辙”,方言唱本要用吴、闽、粤、湘、赣等方言音韵,对“平、上、去、入”的字调如何配腔,都需要充分挖掘语言的音乐因素,按照“按字行腔”的法则才能创造出似说似唱、具有浓郁说唱风格的唱腔。

第二,即兴性。说唱艺术基本上是一种口承文化,讲唱的故事内容为口口相传,临场的表演从语言到音乐都具有很强的即兴性。表演者的即兴创造能力是体现他的艺术高低的重要标志。如弹词名家马如飞在书场上即兴创作的故事,就在苏州弹词界传为美谈。马如飞原一介书生,初学弹词登台说唱《珍珠塔》时不掌握即兴的技巧,这一部大书别人说唱几个月,而他只说了十几天就说完了。后来,他刻苦钻研,艺术上愈来愈成熟,终于在苏州一带名声大震。一日,他在连阴雨的季节说唱《珍珠塔》,说到书中女主人公陈翠娥急于从绣楼上下来去见朝思夜想的未婚夫方卿,却又害羞踌躇的一段时,马如飞一时兴起,指着窗外的绵绵细雨对台下听客说道:“要知道这陈翠娥下绣楼有多难,这窗外的雨不停陈翠娥就下不了扶梯。”结果雨下了整整一个星期才停,马如飞的《珍珠塔·十八下扶梯》也说唱了一个星期,并且成了《珍珠塔》的“关子书”,即长篇大书中的最精彩篇章,其中脍炙人口的唱腔“七十二个他”的叠句唱段,也成了弹词流派马调的经典之作。书坛上即兴的依据往往是听客的好恶,说唱艺术的表演者都生活在民众之中,与老百姓同呼吸共命运,他们必然要表现大众的爱憎,说唱艺术的即兴性使他们表现的书中人物往往是令爱者更爱之,憎者更憎之。三国名将、梁山好汉、瓦岗英雄、杨家忠烈、铁面包公,经世代说唱艺人口传和即兴创造,不断演绎,不断升华,已成为民众理想的化身。而《三国》里的曹操,《水浒》里的高俅,《海公案》里的严嵩,说书人则尽力丑化、贬斥,令其遗臭万年。这样一来,某些故事中的情节、事件就会出现与史实相去甚远,有时还会出现明显的偏离或倒错。如汉代蔡文姬之父蔡邕,字伯喈,本是一位满腹经纶的大文学家、书法家,但在说书人的口里却成了抛弃贤妻,入赘相府、忘恩负义的陈世美式人物。以至陆放翁为此深感不平,而发出“身后事非谁管得,满村听说蔡中郎”的慨叹。另一方面,说唱的即兴性还表现在演唱时唱腔的长短,走高走低,都可随着表演者的情绪以及体力和嗓音状况而有所不同,这都要

求表演者与伴奏人员配合默契,只是到了现代,才有了定腔定谱。

第三,听觉艺术的特征。说唱艺术的形式虽然也是由表演者在台上讲唱,但它主要是一种诉诸于听觉的艺术,说唱艺术塑造的艺术形象美学家称之为“内视形象”,它不似影视及戏剧艺术,能给欣赏者提供明确的视觉形象,而说唱艺术站在台上的表演者的外表形象与讲唱的故事中的人物可能相去甚远。但凭借说书人生动的语言,精彩的描述,简练的模拟动作,能将一幅幅优美的生活场景、一个个活生生的人物呈现在听客的头脑中,使欣赏者对书中的场景如身临其境,对书中的人物能如闻其声、如见其人。说唱艺术提供的内视形象有更广阔的空间,使欣赏者能展开想象,特别是书中的同一人物在听客的头脑中所形成的形象并不一样,这是因为内视形象必须借助欣赏者本人的阅历经验,儿童听说美猴王的故事,头脑中出现的大概是动画片的形象,而熟悉戏曲的人听讲唱《三国》,头脑中曹操的脸上一定是抹了白粉的。所以说唱艺术的这一特征,为说书人创造艺术形象提供了更大的时空自由。有较高艺术造诣的说唱艺术表演者,在运用这一主要特征时有时也调动视觉与听觉的相互作用,达到“不用其声而惊闻其声”的效果。清代李斗在《扬州画舫录》中就记述了一段趣文,说的是说书人吴天绪的故事。吴天绪说《三国》说到张飞据水断桥时,先大吼一声,当听客凝神静听时,只见吴天绪张口瞪眼做一手势,但并不出声,一时书场之中却有震耳欲聋的雷鸣滚滚而来。后来说书人自己讲出其中的奥妙时说道:“桓侯(张飞)之声诘(怎么)吾辈所能效,状其态,使声不出于吾口而出于众人之心,斯可肖(像)也。”可见,能否调动“众人之心声”,是说唱艺人潜心钻研,并体现艺术高低之分野。说唱艺术在音乐的表现方面也体现了这一特征,即运用“声音造型”。如在朱雪琴演唱的苏州弹词开篇《潇湘夜雨》中,郭彬卿的琵琶伴奏以特定的技法表现出风声、雨声和铜壶滴漏之声,把潇湘馆的凄凉描摹得淋漓尽致。

第二节 说唱音乐的类别与艺术特征

一、牌子曲类说唱音乐的类别与艺术特征

关于说唱音乐的分类,一般的著述和词书中大都将其分为八类,即鼓词类、弹词类、渔鼓(道情)类、牌子曲类、琴书类、杂曲类、走唱类、板诵类。这种主要沿用曲种原有称谓的大致归类,不失为一种约定俗成并且易为多数听众接受的类别划分。但是细究起来,每类划分的角度不尽相同,有的主要按演出形式划分,如弹词类、走唱类;有的主要按伴奏乐器划分,如鼓词类、琴书类;还有的是按唱腔结构划分的,如牌子曲类。因而不能体现各类的特点,甚至八类之间也有界限不清之处。如果从说唱的历史沿革、传承流变,到存见的曲种主要特征,并参照文学界关于讲唱文学的分类,可将说唱音乐划分为两大类,即牌子曲类和鼓书类,本书即采用这种分类。

(一)牌子曲类说唱音乐的类别

唱腔由“曲牌”构成的说唱音乐曲种。这类曲种最大的特点是唱本的韵文部分都标有曲牌名称。这类曲种所用的曲牌都是每个朝代流行的,如宋以来的词调,元以来的南北曲,明清的俗曲。历史上这类代表性曲种有:宋代的鼓子词,金元的诸宫调,明清的各种莲

花落、牌子曲和部分道情。存见的这类曲种有两种情况,一种是沿着宋元以来用词调、南北曲和明清俗曲为唱腔发展至今的,具体曲种主要有河南大调曲子、兰州鼓子、单弦牌子曲、青海赋子、陕西关中曲子、湖南常德丝弦、扬州弹词、扬州清曲、四川清音、湖北渔鼓、广西文场等。这些曲种所使用的曲牌有许多是相同的,如(银纽丝)、(寄生草)、(叠断桥)、(罗江怨)等。另一种是从清末民初直到1949年前后由民歌小调发展成的曲种,如广西零零落、天津时调、山东琴书、榆林小曲等。

1. 福建锦歌

福建锦歌属牌子曲类说唱音乐,是这类中较为初级的形式,说唱化程度不高,但唱腔优美清新,是一种更多保留了民歌风格的曲种。

(1) 福建锦歌的形成

锦歌是福建省的主要说唱曲种之一,流行于闽西南、台湾全省和东南亚一带华侨聚居的地方,用闽南方言演唱。锦歌的发源地为漳州平原,这里的民歌传统久远,明末形成的锦歌即在闽南民歌的基础上,吸收了当地南曲和内地南词等说唱形式。郑成功东渡时锦歌传入台湾,后发展成台湾的歌仔戏。锦歌基本为坐唱形式,主唱者自击拍板掌握节奏,伴奏乐器有琵琶、洞箫或笛、南二弦、三弦等。

锦歌的代表性传统曲目有四大柱:《陈三五娘》、《秦雪梅》、《山伯英台》、《孟姜女》;八小节:《陈妙常》、《井边会》、《吕蒙正》、《董永》、《刘永》、《寿昌》、《闵楨》、《高文举与玉贞》等。

(2) 锦歌的唱腔

锦歌的唱腔可分三类:

①(五空仔)、(四空仔)。锦歌中常用的具有抒情功能的曲牌。其中(五空仔)以洞箫筒音D为调式主音徵,宫音为G,结构一般为4句,旋律平稳,常有宫调转换;(四空仔)以洞箫筒音为羽音,宫音为F,结构亦为4句,旋律突出羽、角二音,但2、4句都落徵音,具有羽角交替调式色彩。这两种曲牌可单独演唱短小唱段,又可用在说唱长篇故事中。

②杂念仔。又称杂碎仔或杂嘴仔。锦歌中具有叙事功能的念诵性唱腔,唱词非常口语化,字句长短不定,唱腔旋律性不强,字多腔少,常一字一音,句句相连,一气呵成,到一小段落用一拖腔。杂念仔是由当地民间歌谣发展的,可独立演唱长篇故事,如《杂货记》、《王昭君》等,也有生动的短篇如《海底反》。

③花调杂歌。从其他民间音乐中吸收的曲调,包括闽南民歌、采茶褒歌、竹马车鼓小戏曲调、南词小调等。此外锦歌还有(八板头)、(西湖柳)等器乐曲牌用作间奏或念白伴奏。

(3) 锦歌与歌仔戏和芗剧

闽南的锦歌在清初郑成功东渡时传入台湾,当时迁入台湾的士兵思念家乡,以锦歌寄托思念家乡之情,遂使锦歌在台湾兴盛起来。到清朝中叶,内地的四平戏、乱弹、汉剧、京剧、高甲戏等相继传入台湾,在这些戏曲的影响下,锦歌也逐渐由清唱的形式发展成戏曲,称歌仔戏。艺人相传,1926年台湾歌仔戏班“三乐轩”到闽南同安县祭祖进香,他们在厦门演唱时受到热烈欢迎,以后就每年都有台湾歌仔戏班到漳州、龙溪一带演唱,很快歌仔戏就在闽南扎下了根,成立了自己的歌仔戏班。后因战乱国民党政府下令禁唱歌仔戏,并解散了戏班,从业的艺人不得不重唱锦歌,又在锦歌的基础上吸收南词、潮剧,形成一

种曲调称“改良调”，后来在这基础上形成的戏曲称“改良戏”。20世纪50年代以后此剧又得到发展，因其流行于九龙江中游芗江一带就定名芗剧了。这也是牌子曲类曲种发展成戏曲的例证。

歌仔戏和芗剧与锦歌的唱腔大致相同，锦歌中的〔五空仔〕在歌仔戏中称〔大调〕，〔四空仔〕称〔七字仔〕，〔杂念仔〕称〔什念仔〕，花调杂歌在歌仔戏中也保留着。发展成戏曲后音乐更富于变化，伴奏加上了锣鼓和具有特色的乐器——椰壳弦。

2. 山东琴书

山东琴书属曲牌类说唱音乐曲种，其唱腔结构为简单的联曲体结构。

(1) 山东琴书的形成

山东琴书的前身是唱曲子的形式，以唱曲子为生的艺人中，有人采用了从外国传入中国的“洋琴”作为主要乐器，因其音色优美一时流传开了，老百姓非常欢迎，称所唱的曲子为“琴筝清曲”或“琴戏”。这种形式最初流行于苏北、皖北一带，后逐渐发展起来向北传至山东，形成了以〔凤阳歌〕为主要曲调，配一个擅长叙事的〔垛字板〕来说唱故事，有时根据内容的需要也插用其他曲牌，形成了简单的联曲体结构。1941年定名为山东琴书。此后山东琴书又传入辽宁、吉林、黑龙江一带，成为东北地区很流行的曲种，但仍称山东琴书。

山东境内，由于琴书流行地区、方言、风格的不同，产生了不同的山东琴书流派。

在山东琴书的基础上也发展出了戏曲。艺人传说广饶谭家村时殿元、崔乐兴将琴书中的《王二小赶脚》用化妆形式演出。崔乐兴扮演二姑娘，在腰间系上纸糊的小毛驴，时殿元扮演王二小，二人在场上边跑边唱，风趣幽默、生动活泼，大受当地老百姓欢迎。后来别的艺人也争相效仿，使其逐渐发展成分角色人物化妆表演的小戏。这种化妆表演的琴书被老百姓亲切地称作“驴戏”，后来一些戏班子进入济南，怕“驴戏”不雅，就改称“吕戏”了。在吕戏不断发展和成熟的同时，作为说唱形式的琴书仍在民间流行。

(2) 演唱形式

山东琴书是以唱为主的曲种，表演时少则一人，多则六七八人。一人说唱时自打扬琴，人多时加入坠琴、筝、软弓京胡和一些打击乐器。

(3) 唱腔

山东琴书的唱腔具有数十种曲牌，但其主要的曲牌为〔凤阳歌〕和〔垛字板〕。

〔凤阳歌〕，又称“慢板”或“四平调”。板式为一板三眼，常眼起板落。结构每节四句。第一句为起句，落 do；第二句是第一句的变化发展，落 sol；第三句为转句，句尾有 re—si—la 的进行，落 la；第四句又回到第二句的曲调，落 sol。四句之间构成“起、承、转、合”的结构形式。〔凤阳歌〕旋律委婉，富于歌唱性，适用于抒情，也可变换速度，用于叙事。

〔垛字板〕，又称“快板”。板式为一板一眼或有板无眼，常板起板落，也有时闪板起。结构为上下句，一般上句落 do，下句落 re。〔垛字板〕一般字多腔少，旋律性不强，适于叙事，加快节奏后可表现紧张热烈的情绪。〔垛字板〕一般为商调式。

〔凤阳歌〕与〔垛字板〕二者结合讲述故事。它们的组合与一般的板腔音乐不一样，它是由两个曲牌连缀而成，不是由一个曲调发展变化而成，除〔凤阳歌〕和〔垛字板〕外，山东琴书也插用其他曲牌，故称简单的联曲体结构。

(4) 欣赏分析曲目：《梁祝下山》

《梁祝下山》是长篇故事《梁祝哀史》中的一折。梁祝故事与《牛郎织女》、《孟姜女》、

《白蛇传》并列称为我国四大民间传说,其中,梁祝故事的流传已有一千多年了。它不但遍及全国,并传入朝鲜、日本、越南等国。在我国大江南北许多地方都有梁祝的墓地、庙宇及读书处。梁祝成了人们向往自由和追求忠贞不渝的爱情的象征,各种民间艺术形式也都竞相以各自独特的体裁形式演绎这一动人的故事。

山东琴书《梁祝下山》是邹环生在20世纪50年代以传统段子为基础,参照川剧《柳荫记》中《山伯送行》和越剧《梁山伯与祝英台》中《十八相送》的唱词改写而成。唱词内容讲述的是三载同窗的梁祝二人在依依惜别时,满怀爱慕之情的祝英台欲借吟诗吐露真情,而憨直的梁山伯全然不解,最后祝英台只得巧借九妹自许终身的一段故事。全篇在优美的抒情风格中贯穿着风趣的戏剧情节。长达九十多句唱词的《梁祝下山》的音乐是由两个基本曲调为主,并插用一段(吹腔)曲牌构成的。

开头四句“东海升起红太阳,一对书山下山岗要还家乡,在前面走的是梁山伯,后跟着女扮男装的祝九郎”,是优美抒情的(凤阳歌)。唱腔是一板三眼的慢板,字少腔繁,富于歌唱性。这段是(凤阳歌)基本形态的变体,其第三句没有用一般(凤阳歌)落la的行腔,而是变化重复了第一句,使原来(凤阳歌)的“起、承、转、合”四句结构变为类似上下句的结构。其他各段的(凤阳歌)也多沿用了这种较为灵活的结构形式,使之宜于多次反复。这全篇开头的四句(凤阳歌),处于类似京韵大鼓“诗篇”的引序地位。但内容并非评点,而是描绘出如画的场景,交代出上场的人物。

“梁山伯迈步就在那头前面走,祝英台甩袖在后面紧紧地跟。兄弟二人来的好快,眼前来到了杏花村。”这是唱段中第一次使用(垛子板)。曲调是一节两句的上下句结构,板式是一板一眼的中板。这种曲牌字多腔少,具有明显的叙事风格。

“离村庄来过山峦,绿树芳草盖满山”这段是中间插用的(吹腔)。(吹腔)原为戏曲曲牌,后吸收到山东琴书中。其旋律富于起伏变化,十分优美动听。结构是上下句,板式为一板三眼。

为了更好地发挥以上三个曲调各自的表情功能,在唱腔布局上就需要有周密的总体安排。《梁祝下山》全唱段根据故事情节的发展和唱词内容的要求,采用(凤阳歌)、(垛子板)递相出现和(吹腔)穿插其间结构形式。

(凤阳歌)多用于诗意盎然的比喻和人物内心情感的抒发,除上面所举开头一段外,如“咏荷花”、“比鸳鸯”、“鹅戏水”及“西山晚霞唱别离”等段也都用的是(凤阳歌)。每次用(凤阳歌)时,在旋律、节奏、结构等方面又都不尽相同。如“咏荷花”的第一段(凤阳歌)借用(吹腔)的第一句引入,旋律悠扬婉转,诗情画意油然而生;“别离”的四句(凤阳歌)以舒缓的节奏、下行的旋律唱出人物内心的哀伤;接在(吹腔)后面的那段(凤阳歌)则变为小快板形式。以上这些变化使(凤阳歌)能够更灵活、更生动地表现各种不同场景和不同人物的特定心境。

(垛子板)多作为交待情节和表现风趣幽默的唱词之用。如梁祝二人行至杏花村时,祝英台硬说水井中的影子是“一男一女”,梁山伯答道:“贤弟你说话理不应,你不该将我比女人。弟兄俩都是堂堂的男子汉,哪来的一男一女笑吟吟?”这里用了前松后紧接近口语的(垛子板),把梁山伯的性格生动地描画出来了。聪明颖慧的祝英台欲吐真情的急切,朴实憨厚的梁山伯百般不解的执着,两相对照,趣味横生。“一路上你比完了这个比那个,总想把我比成女娇娥。”这两句(垛子板)作为中段的结束,节奏更加紧凑,把一路吟诗中

所蕴藏的矛盾冲突推向了顶点,以叙事性的唱腔造成了戏剧性的效果。

(吹腔)作为(凤阳歌)的辅助曲调,在全篇中都与(凤阳歌)结合使用。有时在四句(吹腔)之后紧接(凤阳歌),有时以(吹腔)取代(凤阳歌)的第一句或前半句,采用了类似戏曲“集曲”的手法。

从上述三个曲调的具体运用中可以看出:(凤阳歌)和(垛子板)是功能性的(一为抒情,一为叙事),而(吹腔)是色彩性的。这三个不同曲调有机地结合,把梁祝下山的故事表现得生动、深情而饶有风趣。

3. 四川清音

四川清音是曲牌类说唱音乐中发展得较成熟的曲种,唱腔继承了宋代唱赚以来的曲牌联缀结构,是曲牌类说唱音乐中的又一种类型。

(1) 四川清音的形成

四川清音也是由唱曲子的形式发展而成的曲种,其形成之初被称为“唱小曲”,由于演唱时常用月琴或琵琶伴奏,又被称为“唱月琴”或“唱琵琶”。

四川清音使用的曲牌,早期的有明清俗曲,清代中叶以后有长江中下游一带的民歌。光绪年间(1875~1908)四川清音已进入书馆、茶楼。清末民初,有家道中落的人组织起清音家班子卖艺,使四川清音更加流行。四川清音还拥有一批玩友(即票友),在这些班社的基础上,到了20世纪30年代,艺人就在各地组成了较大的行会。1930年在重庆成立了“清音歌曲改进会”,自贡和成都等地也相继成立了“清音会”、“清音职业工会”。1949年后,将这一说唱形式正式定名为四川清音。

四川清音传统曲目有两类:一类是历史故事和民间传说,如《昭君出塞》、《长亭饯别》、《思凡》、《尼姑下山》、《赠扇》等;另一类是抒情诗式的小品,多描写女子的爱情生活,如《绣荷包》、《忆我郎》、《小放风筝》等。近半个世纪以来,四川清音涌现出许多优秀的新曲目,如歌唱英雄人物的《丁佑君》、《黄继光》、《向秀丽》、《永远活在人心》等。

(2) 演唱形式

四川清音以前在茶馆、书场演唱时,以坐唱为主。20世纪50年代以后进入曲艺剧场,以舞台演出为主要形式,改为站唱。一般由女演员自打鼓板担任独唱或主唱,书中人物多时就由伴奏者担任配角和帮腔。四川清音的伴奏乐器有琵琶、月琴、三弦、二胡,以前还有碗碗琴。此外,演唱者自执檀板并击特色打击乐器——竹节鼓以掌握节奏。

(3) 唱腔

四川清音的曲牌很丰富,《中国曲艺音乐集成·四川卷》收有近二百种。这些曲牌在艺人长期使用过程中形成了几种不同的结构形式。

①单曲体结构:采用艺人称之为“小调”的曲牌。这些曲牌大都来自民歌,结构一般是用一个曲调反复演唱多段唱词,唱词内容常为抒情写景或叙述小段故事,有的小调曲牌也可插在联曲体唱段中使用。在四川清音中能够作为单曲体结构运用的曲牌有近百首,如(鲜花调)、(长城调)、(剪剪花)、(小桃红)等。

②联曲体结构:在四川清音唱腔中,有(月调)、(背工调)、(寄生调)三个艺人称之为“大调”的曲调(大调共有八个,除这三个以外,还有(勾调)、(马头调)、(荡调)、(滩簧调)、(反西皮调)五个大调,但能构成联曲体的只有前面三个)可以构成联曲体结构的唱腔。它们常被分为“曲头”、“曲尾”,中间插上若干牌子。

③板腔体结构:这类唱腔在曲牌类说唱音乐中是较特殊的形式。在四川清音中这些结构的唱腔数量也很少,一般是从戏曲中吸收的原来就具有板腔因素的唱腔发展而来的。

在上述三种唱腔结构中,联曲体唱腔是四川清音中最典型的结构形式。下面以(背工调)《昭君出塞》为例,说明四川清音中这一类唱腔的特点。

(背工调)的含义是“背去工音”(“工”是工尺谱的音名之一,相当于mi),即“去工改凡”(“凡”也是工尺谱的音名之一,相当于fa),也就是以fa代mi,转入原宫调系统的下五度宫调系统。这一曲牌也因此而得名(背工调)。

(背工调)的联曲体唱段,以(背工调)为主调,与原宫调系统如(月调)系统的曲牌相连时构成调性转换。如(背工调)联曲体唱段《昭君出塞》的调性布局:

($\flat B$ 宫)(背工头)—(叠断桥)—(F 宫)(哭五更)—(边关调)—(阴垛子)—($\flat B$ 宫)(阴叠断桥)—(背工尾)

(4)欣赏分析曲目:(背工调)唱段《昭君出塞》

(昭君出塞)是王昭君长篇故事中的一折。唱段表现了王昭君西出雁门关,见到塞外荒漠景色时,触景伤情痛切思念汉室的凄凉心境。

主要曲牌:

①(背工头)

用在联曲体唱段的开头。由4句唱腔组成,基本结构为:第1句“二、二、三”句式,落音为re;第2句“二、二、三”句式,落音为sol;第3句“三、四、三”句式,落音为re;第四句“三、四、三”句式,落音为sol。常采用散板起唱。《昭君出塞》中的(背工头)在第四句的三个字之后加了几个4字垛句,这是常见的变化形式,艺人称为“串字背工”。(背工头)开始散起的长拖腔把听众带进凄凉的塞外景象,高起低落的慢板旋律及最后加垛的长句子,表达了王昭君离开长安时百感交集的心境。

②(叠断桥)

四川清音常用曲牌,原系北方小调,由特殊结构得名。该曲牌由四句构成,第1、2句常用两个五字句,第3句九字句,第4句七字句。按艺人的说法,前两句相“叠”,四句之间“断”开,再由衬腔架“桥”连起来,故称“叠断桥”。这一曲牌的旋律性较强,它不像(背工调)那样字少腔长,既可以用于抒情,也可用于叙事。《昭君出塞》中用了两段(叠断桥),前一段表现王昭君对汉皇的思念,后一段是交代情节。

③(哭五更)

常表现妇女悲叹内容的小调曲牌。《昭君出塞》中由(哭五更)转入上五度宫调系统,从而把悲痛情绪推进一层,该曲牌把王昭君对故国的思念表现得痛切感人。

④(边关调)

因常用于表现边关军士思乡的内容而得名的俗曲曲牌。不同曲种中的(边关调)常为同名异曲。四川清音中的(边关调)结构为上下句,每句后面有拖腔,音调平稳,速度较缓慢,适用于回忆或叙述。《昭君出塞》中用的这一曲牌,表现王昭君行至分关(汉朝与番邦分界的关口)时,想到自己一旦踏出关门就将与故土永别的茫然与伤感。

⑤(阴垛子)

(垛子)在四川清音中也写作(夺子),为常用曲牌。上下句结构,一般上句落do,下句

落 re。上句腔后接唱(金纽丝)的第 2 句并使曲调转悲的唱腔,艺人称为(阴垛子)。该曲牌擅长表现悲痛的情绪。

⑥(阴叠断桥)

借用(哭四季)的第一句腔代替(叠断桥)的第一句,并变化后面的唱腔所形成的曲牌,艺人称为(阴叠断桥)。该曲牌也擅长表现悲切之情。在《昭君出塞》中由(阴叠断桥)转回原调性。

⑦(背工尾)

通常以(背工调)的后三句腔构成,也可用“串字”加垛的变化形式,末尾加扫尾拖腔结束。《昭君出塞》中的(背工尾)表现刚刚过了分关的王昭君面对番兵们盛大欢迎时的一种虽然反感却又无可奈何的心情。唱腔在抒情中增加了叙述成分,节奏由慢渐快,直到扫尾拖腔才渐渐放慢,在唱腔风格和情绪上与开始的(背工头)遥相呼应,完满地结束全曲。

《昭君出塞》这一(背工调)联曲体唱段,由于整个唱段偏重抒情,表现的是哀怨和思念,没有多少曲折的故事情节,人物的情感变化不大,全段节拍都是一板三眼,因此,属典型唱曲子的形式。在四川清音联曲体唱段中,这种类型比较多。但也有叙事性强,情节曲折,情感幅度变化大的段子,中间插入的牌子有 2/4 或 1/4 节拍的,如(月调)唱段《尼姑下山》、新编唱段《永远活在人心》等。

4. 单弦牌子曲

单弦牌子曲也属牌子曲类,是一个发展得较成熟的牌子曲类曲种。以单弦牌子曲为基础,发展和创造了一个新的戏曲剧种——北京曲剧,推出了《杨乃武与小白菜》、《啼笑因缘》等一批新的优秀剧目。

(1) 单弦牌子曲的形成

单弦牌子曲在乾隆(1736~1795)时期形成,主要流行在京津地区,后来也流传到东北和长江一带。其来源是京津一带民间的各种小调,后来其中的岔曲和牌子曲合流,形成了现在的单弦牌子曲。其得名是因表演时只以一把三弦伴奏自弹自唱,而被称作“单弦”。

(2) 单弦牌子曲的演唱形式

单弦牌子曲最初只有一人自弹自唱,后来改为演唱者自打八角鼓,另有一人伴奏;后又出现了两人对唱的形式,称“拆唱”;多人演唱时有“领”有“合”,称“群唱”,伴奏也用多种乐器。

(3) 单弦牌子曲的唱腔

① 岔曲

岔曲一般是以抒情写景为主的,它的基本唱腔为 6 句,如传统岔曲《春至河开》、《秋风阵阵》、《晚霞》等,都是属于这种 6 句结构的,一般称为小岔曲。后经发展扩大了结构,形成大岔曲,如《松月绕》、《风雨归舟》等,是把小岔曲中的某几句扩充为垛句段落,但其唱词、唱腔还基本上是抒情写景的性质,并无多少叙述故事的特点。

岔曲的 6 句唱腔之间都有过门隔开,分句是明显的,从被过门隔开的 6 个乐句看来,每句在音乐上都是完整的、独立的,但从 2、4、5 乐句配的唱词看来,它们的句意都是不完整的,也是不能独立的。这几句唱词的后半句都与本句断开,与下一句唱词前半句连在一起,形成一种特有的首尾相连的律动,造成了对唱词句意完整的期待感和音乐上的推动力,这种腔词的矛盾结合,是单弦岔曲最突出的特点。

岔曲各句唱腔的落音不太固定,常落于 mi、sol、do 几个音上,有的段子也有落 re 的乐句,但其结束句一般都落 mi,最后的过门落 do,所以岔曲唱腔以 mi、sol、do 为骨干音以及过门结束音来看是宫调式。

岔曲因无一般的鼓板击节乐器,所以它的板眼不规律,记谱常记复合节拍。

②单弦牌子曲

单弦牌子曲是把岔曲前三句当作(曲头),后三句为(曲尾),中间插入各种曲牌组成的。

(曲头)

即岔曲前 3 句,作为引子用于牌子曲的开始部分,与大鼓里的“诗篇”相似。传统段子的(曲头)通常不叙述故事,而只用象征的手法点出主题,但现代段子常开门见山直接唱故事,用曲头来介绍时间、地点、环境。

(数唱)

(数唱)是最常用的曲牌之一。多用于(曲头)之后,具有辅助(曲头)引述故事的功能,如介绍环境或交待人物等。(数唱)的唱腔是上下句结构,每句落音一般不限,下句常落 mi 或 do。

(太平年)

最常用的曲牌之一。据说原是河北民歌。用于单弦牌子曲时,常接在(数唱)之后。唱腔旋律性比较强,既可用于叙事也可以用于抒情。四句结构,第 3、4 句唱腔后面常有固定的衬词“太平年”、“年太平”,落音皆为 sol。现代段子一般都不唱衬词,而把这两句曲调放在伴奏中。

(南城调)

常用曲牌。原是清音子弟书中的俗曲,北京四城调之一。上下句结构。(南城调)与(靠山调)类似,唱词都属于鼓词的形式,说唱化的程度比较高,表现感情的范围比较广,适宜作长篇叙述。

(怯快书)

原名(山东快书调),传入北京后为了与北京快书区别,就取名(怯快书)。唱腔很多半说半唱,落音上句不定,下句一般落 do 或 re。

(流水板)

(流水板)原是北京快书(又名联珠快书)中的一种调子。上下句结构的(流水板)反复时,上句落音自由,下句一般落 re 或 sol,也可有其它各种变化,但在全段结束时落 do。该曲牌最大的特点是以其一气呵成的上下句反复叠累及闪板切分的节奏造成紧张热烈的气氛,把故事推向高潮结束。

(二)牌子曲类说唱音乐的特征

1. 唱词

牌子曲类说唱音乐按固定曲牌填词。此类曲种拥有的曲牌丰富多样,因而其唱词的结构、韵辙和平仄也有各式各样的形式,而且牌子曲类的唱词结构常常是长短句,每节的字数也有很多变化。仅举单弦牌子曲为例,该曲种的曲牌就有以下各种结构形式。

二句体,如(西城调)、(南城调)、(四板腔)等,结构为八、八或四、四。

三句体,如(耍孩儿)、(南锣北鼓)等,结构为六、六、七。

四句体,如(太平年)、(湖广调)等,结构为六、七、七、七。

五句体,如(罗江怨),结构为四、四、四、四、七。

七句体,如(柳青娘),结构为五、九、八、七、七、七、五。

九句体,如(南银纽丝),结构为七、七、五、五、七、七、七、七、七。

.....

2. 唱腔结构

牌子曲类说唱音乐通常有三种结构形式:单曲体结构、简单联曲体结构和联曲体结构。

(1) 单曲体结构

这类曲种一般是最初级形式的牌子曲类,有的唱腔近乎民歌的分节歌,即用一个曲调反复演唱多段唱词来叙述故事,有的曲种虽然有不同的曲牌但不联用。这类单曲体结构的曲种,如广西桂林零零落、榆林小曲、安徽四句推子等。

(2) 简单联曲体结构

这类结构的曲种有时以一个曲牌加一个数板构成基本唱腔,这个曲牌也常常是从民歌小调吸收来的,数板则是从快板、快书中吸收的。如天津时调的唱腔就是用一个(靠山调)加上一个称作(数子)的数板构成的基本唱腔。前者富于歌唱性,后者完全是语言性的,两种唱腔结合起来叙述故事。简单联曲体结构的曲种中,也有的是两个基本曲牌的组合,这两个曲牌一个擅长抒情,一个擅长叙事,如山东琴书就是用(凤阳歌)和(垛字板)为主要曲牌,二者结合讲述故事,还有了板式组合的因素。(凤阳歌)是一板三眼,(垛字板)是一板一眼,所以在山东琴书唱腔中,又把(凤阳歌)叫做慢板,(垛字板)叫做快板。但是它们的组合与一般的板腔音乐不一样,它是由两个曲牌连缀而成,不是由一个曲调发展变化而成。简单的联曲体曲种比单曲体结构进了一步,说唱化的程度也高了一些。

(3) 联曲体结构

这类曲种具有最典型的牌子曲类说唱音乐的特征。它们一般是由具有不同表现功能的曲牌,按照一定的连缀方式组合起来的唱腔。在这类曲种中,每个曲种拥有的曲牌都非常丰富,很多曲种都有“九腔十八调”之称,在艺人的长期实践中,选择出的常用曲牌会随着时代不同而有一些变化,而连缀方式却常常是相对固定的。这类联曲体结构的曲种有单弦牌子曲、河南大调曲子、兰州鼓子、四川清音等。在这些曲种中常以一个曲牌为主,将其一分为二,作为整个唱段的头和尾,中间插入不同的曲牌,构成“曲头+若干曲牌+曲尾”的形式。

3. 唱腔风格

牌子曲类曲种多数以唱为主,唱腔旋律性强,曲调丰富且多变化,有的曲种唱腔还带有衬词衬腔,风格与民歌接近。这是因为这类曲种的许多牌子来源于民歌小调或俗曲。

4. 发展趋势

牌子曲类曲种容易发展成戏曲,如在福建锦歌的基础上发展出芩剧和台湾的歌仔戏,在山东琴书的基础上发展出吕剧,在单弦牌子曲的基础上发展出北京曲剧,在河南大调曲子的基础上发展出河南曲剧,在东北二人转的基础上发展出吉剧等等。这是因为这类曲种的曲调丰富,说唱时又常相对地区分角色,所以容易发展成戏曲。

二、鼓书类说唱音乐的类别与艺术特征

(一) 鼓书类说唱音乐的类别

鼓书类,是指以类似唐代变文中的偈赞词式的韵文作为歌唱部分的曲种,这种韵文通常无曲牌名称,句式大都是较整齐的七言或十言,这些韵文与诗不同,它们用韵较宽,平仄不严,比较接近口语。

鼓书类说唱音乐的历史从唐代变文开始,后有宋代的陶真,元明时期的词话,明清的弹词,清代的鼓词和一部分叙事道情。存见的鼓书类曲种大部分是继承元明词话的传统,从明清弹词和鼓词的形式发展来的。具体曲种,如北方各类大鼓,包括京韵大鼓、西河大鼓、东北大鼓、梨花大鼓、乐亭大鼓等。南方的包括苏州弹词、四明弹词、广东的木鱼书、广西的摸鱼歌等。还有一部分是从明清叙事道情发展来的(道情分两种,一是吸收民歌小调唱腔以曲牌为主的属曲牌类曲种,另一是从念诵发展起来的唱腔无曲牌者属鼓书类曲种),如河南坠子、山东渔鼓、桂林渔鼓等。此外,属于这一类的还有沿用诗赞文体的板诵类曲种,如山东快书、四川金钱板等。

1. 四川金钱板

四川金钱板是鼓书类中较初级形式的曲种,与各地快板、快书类似。基本是念诵式的腔调,但比一般快板、快书音乐性稍强,它的唱腔呈半说半唱,与四川方言紧密结合。四川金钱板唱词为整齐句式,以七字句为主。

(1) 四川金钱板的形成

四川金钱板以伴奏乐器得名,演唱者用三块竹板中嵌铜钱的金钱板击节,并无其他丝弦乐伴奏。清朝末年已在四川流行。

据《中国曲艺音乐集成·四川卷》介绍,早期的唱腔称“老调”,是四川方言稍加升华形成的念诵式腔调。后经艺人加工衍变成唱说并重的“流水腔”。清末至民国初年,有些文人出身又熟悉川剧的演唱者吸收了川剧高腔中的一些唱腔,又规范了金钱板的节奏和速度变化,使之形成了几种板式,才使这一曲种得到了较大的发展,成为四川省一个很有特色又非常受老百姓欢迎的曲种。

(2) 唱腔

金钱板的唱词皆为两句体的整齐句式。如《武松传》:

北宋徽宗乱朝纲,
梁山有个忠义堂。
梁山一百单八将,
一个更比一个强。
头一把交椅晁盖掌,
脱袍让位数宋江。
醉打山门鲁和尚,
林冲棍棒比人强。

金钱板的唱腔为规整的上下句结构。

金钱板唱腔有一字、二流、三流、散板等几种板式。是鼓书类型结构形式。

(3) 欣赏分析曲目《秀才过沟》

这一新编四川金钱板唱段是1958年中央乐团萧铭炎、邵敬贤根据成都曲艺团邹忠新演唱的同名唱段改编的,内容取材于中国传统笑话。新改编的唱段基本体现了传统四川金钱板风格,虽然加上了手风琴伴奏,又采用多声部男声小合唱形式,但旋律仍是四川方言略加升华,充分表现了鼓书类腔词关系的特点。

2. 道情与河南坠子

河南坠子是一个在历史渊源上与道情有关的曲种,后又发展成类似大鼓的形式。道情在说唱音乐中占有重要的成分,所以在这一节里先对道情作一个介绍。

(1) 道情

道情是与中国自己民族的宗教道教有关的说唱品种。宗教常常通过讲唱来宣扬教义,唐代《续仙传》中就有关于八仙之一蓝采和持拍板唱《踏踏歌》的记载。宋代出现了渔鼓作为伴奏乐器的说唱形式,被称作鼓子词。真正叙述故事的道情到明代才开始盛行,如讲唱韩湘子故事的《雪拥蓝关》、《庄子叹骷髅》等。清代道情更为兴盛,有些不得志的文人也拟作道情,抒发自己遁世避俗的愿望。如明末清初曾组织抗清斗争的王夫之,晚年就曾作过《愚鼓词》(即渔鼓词)二十七首。徐大椿也作过《洄溪道情》。最有影响的是清代扬州八怪之一,著名文人郑板桥的道情。郑板桥,江苏兴化人。他仕途不顺,一生坎坷,然而他的诗、书、画有“三绝之称”。他为人正直不畏权势的品格也在民间享有盛誉。他曾自著道情十首,至今还在民间广为传唱。这十首道情皆用(耍孩儿)曲调,曲词前有诗句和散白。板桥道情读来朗朗上口,唱来悦耳动听,一派飘逸潇洒、超然世外之情,深得人们喜爱。后世有些曲种中还把板桥道情作为专用曲牌。

因为道情演唱时都自击渔鼓、筒板,所以这类曲种有的称道情,有的称渔鼓。称道情的如山西晋南道情、内蒙道情、江西道情、浙江道情、义乌道情、金华道情、青海道情、宁夏道情、陇龙道情;称渔鼓的如河南渔鼓坠、湘西渔鼓、山东渔鼓、湖北渔鼓、广西渔鼓、桂林渔鼓等,还有四川竹琴也属道情。道情还发展成了戏曲,成为道情剧。如山西晋北道情剧、晋西道情剧、陕北道情剧以及属皮影戏的剧种等等。有人作过调查,认为全国流传着90种道情,其中作为单曲流行的四种,作为说唱曲种70种,戏曲剧种13种,皮影戏3种。遍及全国20个省,可谓一个庞大兴旺的家族了。

道情演唱的曲目有一大部分是宣扬出世避俗清静无为的道教故事,此外还有民间传说故事,如吕蒙正赶斋、张廷秀赶考、梁山伯与祝英台、兰瑞莲打水、王汉喜借年等;以及历史故事,如三国、水浒、大八义、小八义、大英烈、小英烈、薛礼征东、薛礼征西、包公案、刘公案等。演唱的曲词,有的为诗赞体唱词,有的为曲牌体,也常吸收些流行的民歌小调。

(2) 河南坠子的形成

河南坠子属鼓书类曲种。河南坠子是道情与河南的一些民间音乐品种三弦书、莺歌柳结合而成的,它比一般的渔鼓道情不仅曲调动听,而且是建立在河南方言的基础上,富有鲜明的河南地方色彩,在河南有很深的群众基础。

河南坠子形成之初,曲调比较简单,后来不断吸收各种民间音调而得到发展。坠子开始只有男艺人,后来有了女艺人。如著名艺人乔清秀原来是唱梨花大鼓的,她巧妙地将梨花大鼓和河南地方小曲糅合在坠子里。还有刘银凤等艺人引入了马头调,李瑞臣等引入河南梆子。由于河南坠子能兼收并蓄,使它逐渐发展成为一种较成熟的曲种,并流传到外

省,成为北方地区主要说唱音乐曲种之一。

河南坠子由于发展变化的幅度很大,与原来的道情形式已相去甚远,后来进入北京、天津等大城市采用子弟书唱词,使之成为与诸种大鼓相似的鼓书类曲种。

(3)演出形式

坠子演出时,在开唱前常有“闹台”,即所有的伴奏乐器一齐演奏的器乐曲,气氛热烈活泼。“闹台”是独立的器乐曲,相当于戏曲的开台锣鼓,以吸引观众。闹台以后先拉大过板后拉小过板然后接唱。

河南坠子演唱时演员手执檀木简板击节,伴奏乐器以坠琴为主,坠琴在民族乐器中是很独特的,它以桐木板为面,有两根弦,用马尾拉奏,奏起来有嗡嗡的声音。坠琴能灵活地上下滑奏,它的发音明暗兼备,富于变化,能模仿人声,原来只是河南坠子的伴奏乐器,近年来发展成为独奏乐器。除坠琴外,坠子的伴奏还有四胡、饶钹、脚蹬梆等。

(4)河南坠子的流派

河南坠子以著名艺人为代表的坠子流派比较发展,主要有乔清秀、乔利元的乔派,董桂枝的董派和程玉兰的程派,这三派在当时有“坠子三老”之称。

乔派代表乔清秀最负盛名,她善唱俏口,常用加垛加衬手法,演唱风格轻快灵巧,乔清秀过去在坠子界有“盖河南”之称。今留有一些短段的唱片,如《凤仪亭》、《宝钗扑蝶》、《马前泼水》、《双锁山》等。

另一有代表性的流派是董派,董派唱腔比较质朴,曲调比较平直简单。董桂枝本人虽为女性演员,但嗓音宽厚,善抒悲壮之情。她继承了河南坠子的悲调,常使用“大含韵”的哭腔,运腔感情真切,能引人落泪。董桂枝擅长唱的段子有《俞伯牙摔琴》、《兰桥会》等。

程派善唱《小黑驴》这种有特殊演唱技巧的段子,其中有别致的唱词,艺人称之为“巧词”,巧妙而诙谐。在唱段中运用大段类似垛句的巧词,使程玉兰创造的流派具有风趣幽默的特点。

(5)河南坠子的唱腔

起腔、平腔、落腔。这是河南坠子的基本腔,各自有特定的结构功能。

起腔:唱腔开头的4~8句。唱词常为引序或概括全段内容,类似大鼓的“诗篇”。唱腔旋律相对要丰富些,乐句上句落 do 或 re,下句落 sol。

平腔:唱腔的主要部分,念诵式的旋律,上下句结构。落音较灵活,如董派平腔似叠句结构,每个小分句皆落 do,在一个段落的最后一个下句才落 sol。乔派又有“俏口”式的平腔。

落腔:唱段结束部分和起腔呼应的结构。常以一对上下句的形式,落徵音结束。

快扎板。一般用在唱段最后的段落,又称为收板。速度越来越快,常由一板一眼变为有板无眼,曲调简化到近于朗诵,以节奏速度的变化推向唱段的高潮结束。

含韵。河南坠子除以上两种基本唱腔外,有一种比较重要的唱句叫含韵。含韵是悲腔,属有特定表现功能的唱句,用在悲叹哀伤的地方,也有人称它为叹韵。含韵一般只有两句,后面有长拖腔。

除以上几种唱腔外,河南坠子还有些特殊的唱腔,有人称之为“牌子”,其实这些唱腔并非真正的曲牌,而是一些有创造性的艺人运用的特殊唱句,常用加衬、加垛的手法,唱出巧妙诙谐的曲调。

综上所述,河南坠子唱腔是以念诵性的平腔为基础的,由速度、节拍变化形成平腔到快札板的不同板别,使河南坠子的音乐具有板式变化因素,但未形成成熟的板式变化体结构。河南坠子唱腔还有一些具有特殊表现功能的唱句。河南坠子音乐在结构上板式变化虽不如有些大鼓类典型,但由于吸收多种民间音乐形式,唱腔表现力丰富,流派发展成熟,所以也属于较成熟的鼓书类曲种。

3. 京韵大鼓

(1) 京韵大鼓的形成

京韵大鼓属鼓书类曲种,过去又叫“京音大鼓”,是我国北京有代表性的曲种之一。京韵大鼓的前身是木板大鼓,也称“怯大鼓”。

清朝末年,木板大鼓随着破产农民流入沧县、保定,又进入天津、北京等城市。天津、北京的人认为以河北乡音演唱的木板大鼓有怯味,就贬称其为“怯大鼓”。这时出现了许多著名的怯大鼓艺人,如胡十、宋五、霍明亮,他们在大鼓艺术上有很高的造诣,演唱风格各有擅长。

胡十、宋五、霍明亮以后,形成了以刘宝全、白云鹏、张晓轩为代表的三个主要流派,其中刘宝全的一派最为突出,他把怯大鼓的河北方言改为京音,形成了今天的京韵大鼓。刘宝全在艺术上最活跃的时期是京韵大鼓发展的全盛时期。

自从大鼓进入城市以后,听众变了,演唱形式及演唱内容也随之起了变化,除了加上三弦、四胡等伴奏乐器之外,还以小段子代替了长篇大书,又从当时流行的“清音子弟书”中吸收了一些段子。大鼓进城后的一段时间里,艺术性提高了,但由于与清音子弟书合流,较多地追求文词的高雅,一定程度脱离了劳动人民,渐渐有了停滞僵化的倾向,以至有的杂耍园子原居“攒底”地位的京韵大鼓已被相声取代。

1949年以后,京韵大鼓获得了新的生命,艺人组织起来与新音乐工作者一起整理和挖掘了许多优秀的传统曲目,又创作了许多反映现实生活和革命题材的新曲目。

(2) 京韵大鼓的流派

① 刘宝全的刘派大鼓艺术

刘宝全(1869~1942)是清末民初红极一时的说唱大鼓艺人,在大江南北都享有盛名,他不但在曲坛有很高声誉,被誉为“鼓界大王”,而且在戏曲界尤其是京剧界还为谭鑫培、梅兰芳、马连良等一些戏曲名家所推崇。

刘宝全的艺术造诣是因他既兼收并蓄,融会贯通,又能刻苦钻研得来的。他运用了北京系统的字韵和四声,将“怯大鼓”的方言改为京音,从而创造了京韵大鼓,并使之得以流传全国。他吸收了京剧的唱、念,把京韵大鼓的演唱艺术发展到很高的水平。他借鉴戏曲的表演艺术,突破了旧大鼓的规矩。在大鼓的演唱中加进了表情动作,主张面目表情要有喜、怒、忧、思、惊、恐、悲等变化。他还吸收了些戏曲的身段,在曲坛上塑造出许多生动的人物形象。刘宝全多才多艺,刘宝全与弦师韩永禄、白凤岩一起创造了许多新鼓套子,在京韵大鼓伴奏上的革新,不但为大鼓界继承,也为京剧界名师所吸收。刘宝全在唱法上也卓有创造,他练嗓数十年如一日,并揣摩出一套发音规律,使他年近七旬嗓音还很响亮。

刘宝全在丰富京韵大鼓唱段方面也有不少贡献。他自己会唱的段子约有七八十段,常唱的有二十多段,凡从前辈那里学来的段子,在唱腔表演方面都经过精雕细刻,唱出独特的风格。他还创作改编过一些新段子,如《活捉张三郎》、《徐母骂曹》、《火烧博望坡》、

《闹江州》等,这些都为后世大鼓艺人所继承,有的至今还活跃在舞台上。

②白云鹏的白派大鼓艺术

白云鹏(1874~1952)祖籍河北坝县。初学竹板书后改唱京韵大鼓。白云鹏由于天赋条件不如刘宝全,就根据自己的条件扬长避短,进行创造。他的唱腔不如刘宝全高亢挺拔,却低回苍劲;很少用高调长腔,却善用流利的语言、平稳的节奏和似说似唱的旋律,灵活多变俏丽妩媚的唱腔,创造了独特的白派风格。

白云鹏演唱过的段子很多,早期也唱三国,后来为发挥自己所长,便专攻“红楼”段子,他的“红楼”主要选用子弟书唱词,即韩小窗所写的一部《露泪缘》,此外也唱过《孟姜女》、《怀德别女》等。在“五四”运动后,白云鹏到上海唱过“文明大鼓”(即现代内容的唱段),如表现爱国主义和反对帝国主义侵略的《劝国民》、《提倡国货》等,还被记入现代音乐史。

③骆玉笙的骆派大鼓艺术

骆玉笙(1914~2002)艺名小彩舞。曾任中国曲艺家协会主席。

骆玉笙出生于南京,七八岁时始学京剧攻老生、老旦,后又拜刘宝全的琴师韩永禄学唱京韵大鼓。骆玉笙吸收刘派的高亢挺拔,又吸收了白派的低回俏丽,还吸收了白凤鸣少白派的悲壮苍凉,加上她自己浓郁的女中音音色,创造了风格迥异的骆派京韵大鼓。骆派开始阶段是以少白派风格为基础的,如她演唱的《红梅阁》、《剑阁闻铃》等,行腔婉转,悲切凄凉。1949年后随着时代的变化,她在风格上一扫缠绵悲切,变得开朗雄壮,尤其是她广泛地吸收了京、昆、评等戏曲及歌曲的音调,融合得体,使她的唱腔形成全新风格。如在新编历史题材唱段《卧薪尝胆》中用了二黄吹腔。在歌颂英雄人物唱段《邱少云》中糅进了歌曲音调等。

(3)京韵大鼓的唱词

京韵大鼓的唱词是鼓书类曲种中最典型形式。无论在句子结构和韵辙平仄方面都符合鼓书类曲种的特点。下面就鼓词的句子结构和韵辙平仄分别予以简略的分析。

①鼓词的句子结构

京韵大鼓唱词句式主要是七字句和十字句。七字句形式与其他鼓书类曲种相同,而十字句在大鼓词中运用较为普遍,有“三四三”和“三三四”两种句式。

“三四三”的十字句如:

过山林一狂风如吼一冷飕飕。(《风雨归舟》)

“三三四”的十字句,如:

汉高祖一灭秦楚一龙争虎斗。(《草船借箭》)

京韵大鼓的唱词,除了这两种基本句式外,还有很多变化句式。

②鼓词的韵辙及平仄

由于方言的不同,汉语在历史上形成了北方、吴、湘、赣、闽、粤和客家七个不同的方言音韵。北方方言(以普通话为代表)的音韵,被音韵学家归纳成“十三辙”,京韵大鼓及大部分北方戏曲、说唱是按十三道大辙押韵的。平仄是以第一、二声(阴平、阳平)为平声,第三、四声(上声、去声)为仄声。平仄具体体现在句尾,它的一般规律是上句句尾落仄声,下句句尾落平声。全篇的第一个上句(即起韵句)也落平声。只有唱词讲究平仄才便于配腔,而且使唱腔有高低起伏,对比呼应。

(4) 京韵大鼓的唱腔

京韵大鼓是鼓书类曲种中发展得比较成熟的曲种。它的唱腔为板式变化体,但板式种类不多,基本上只有慢板和紧板两种。

① 慢板

慢板为“一板三眼”的板式,速度较慢,变化较多,一般是“眼起板落”,以起中眼和末眼者居多,最后一字常落于板。慢板便于行腔,因而旋律丰富,能表达多种感情,适于抒情、叙事、介绍人物等,是京韵大鼓中占篇幅最多的板式。慢板中运用的腔调很多,常用的有平腔、挑腔、落腔、拉腔、甩腔、长腔等。

平腔:平腔是京韵大鼓唱腔的基础,其他腔调都是由平腔发展来的。平腔属念诵性唱腔,音调很接近说话。腔词结构一般为一字一拍,每句词逗与乐逗的划分大体一致。平腔的落音,上句常常不太固定,是随着唱词尾字的字调而变化,下句落音较稳定,一般落 do。平腔旋律简单、质朴,音域较窄(通常不超过一个八度),是叙述性唱腔,不但在慢板中用,紧板也用,只是节拍、节奏不同而已。

挑腔:挑腔是一个上句腔,常用在唱段的开头。挑腔是从平腔发展来的,它是在平腔的基础上扩展句幅和音域而形成的,这种扩展一般体现在第三乐逗。挑腔用在唱段开头时,能提携全曲、抓住观众,具有起始性功能。

落腔:落腔是一个下句唱腔,常用在唱段开头的第二句,即在挑腔之后,挑腔旋律上行,落腔旋律下行,一高一低彼此呼应,共同构成一个唱段的起部。

甩腔:甩腔是用于结束一个段落或全唱段的下句唱腔。用甩腔句子的唱词常常加垛扩充。腔词结合一般也与平腔相同,只在句尾拖腔里有甩腔的典型音调进行。甩腔的音域最宽,常为高八度的 sol 到 do。甩腔前半句高起,后半拖腔直落,几次在不同八度重复主音 do 使其具有稳定的收束功能。

拉腔:拉腔是甩腔前的上句专用腔,是作甩腔的准备,甩腔前也可不用拉腔,但拉腔后一定接甩腔。

长腔:长腔又叫大腔,是上句腔。长腔是以句尾加腔形成的长大唱句,句尾拖腔可达七八板甚至十几板。长腔常用在唱段结束时的甩腔唱句前,代替拉腔。长腔的旋律低回婉转,常用来表现回忆思索或写景抒情。

以上介绍的是京韵大鼓中常见的几种腔,此外还有称悲腔、惊腔、起伏腔、花腔等的一些腔调,艺人的叫法也不一样,都是属于有特殊表现功能的唱句。

在慢板中使用这些腔调的一般规律是:第 1 句挑腔,第 2 句落腔,中间主要是平腔,但随着内容需要及感情变化,不时加入挑腔、落腔、花腔等,结束时用拉腔接甩腔,或长腔接甩腔,也有时只用一句甩腔结束。

② 紧板

艺人也称之为“上板”。是一种有板无眼的板式,其速度较快,多用来表现紧张激动的情绪,突出故事的高潮。叙述故事的段子,一般唱四、五番慢板(其中第一番慢板唱词为八句或六句,称“诗篇”,后几番进入叙述故事,称“正文”)后,接紧板段落将故事推向高潮,最后转两句慢板结束。

(5) 欣赏分析曲目《剑阁闻铃》

《剑阁闻铃》讲述的是唐玄宗风流佚事中的悲剧篇章。唐玄宗是个半明半昏的皇帝,

他在位的后期愈发骄奢淫逸,沉迷酒色,致使奸佞当道,藩镇谋反。安史兴兵一举大破潼关,玄宗仓皇逃出长安,行至马嵬坡(今陕西兴平)时,随行士兵哗变,先杀了杨国忠,又迫使玄宗将他百般宠爱的杨贵妃赐死。众怒平息后玄宗才被士兵护送西行。途经蜀中剑阁(即四川剑门关),值寒秋霖雨霏霏,夜雨闻铃,致使离乱中的唐明皇思念爱妃,痛啜不已,遂有白居易《长恨歌》中的名句:“夜雨闻铃断肠声”。京韵大鼓《剑阁闻铃》即取此意而作。

这篇鼓词原为清音子弟书唱词,作者一说是韩小窗,一说是喜小峰。它的演唱者著名京韵大鼓演员骆玉笙(艺名小彩舞),活跃书坛60余年。她创造的“骆派”大鼓是继京韵大鼓鼎盛时期之后最重要的流派。《剑阁闻铃》创腔于20世纪40年代,是标志骆派形成的代表作。

《剑阁闻铃》在音乐上采用典型的传统京韵大鼓唱腔结构。全篇可分五个段落,各段内容可用“评”、“叙”、“悲”、“悔”、“痛”这五个字来概括。

“评”。全篇的开头段,共八句,是艺人称作“诗篇”的慢板段落,以说书人的身份评点故事。檀板轻击,鼓声沉沉,和着丝弦的幽雅乐声引出唱腔:“马嵬坡下草青青,今日犹存妃子陵……”。这里挑腔、落腔、平腔、拉腔、甩腔的运用,完全按照传统京韵大鼓的程式。最后四句,“万里西行君请去,何劳雨夜叹闻铃。杨贵妃梨花树下香魂散,陈元礼带领着军卒保驾行”。演员演唱时全然不动声色,以超然物外的第三者姿态对事件加以评述,运腔上吸收了少白派悲切苍凉、低回委婉的风格,定下了全篇的音乐基调。

“叙”。此段进入具体叙述,仍用第三人称,唱腔以平腔为主。平腔基本上是语言自然声调的升华,字多腔少,似朗诵调,演唱讲求字真意切,清楚自然。“愁漠漠残月晓星初领略,路迢迢涉水登山哪惯经。”西行旅途的艰难,君王的凄楚寂莫,都在这简单的平腔中交待得一清二楚。虽说本段大体上是平腔,但在重点词句上骆玉笙却用了不同的手法着意渲染,造成“平中出奇”的效果。如:“听窗外不住的叮当当连连的作响声”这句用音乐描摹剑阁所闻的铃声,系客观描写,只在“当”字的行腔中用了顿音,就把唱词的“声态”生动地表现出来了。本段末句又在“叹”字上用了长大的拖腔。如果说前句是略施笔墨,末句却是浓抹丹青:“这君王一闻此言(哪)长吁短叹(啊),”旋律在低音区辗转回荡,充分发挥了骆玉笙嗓音在低音区的所长,拖腔长达20余拍,深沉悲切,如泣如诉,唱腔结束后弦子仍以碎音持续,抒发了唱腔的未尽之意。紧接一句旋律又突兀而起,以全曲最高音起唱,与前面的低腔形成鲜明对照,从而突出了这句重点唱词“断肠人听断肠声”。“断肠声”与前面的“铃声”遥相呼应,铃声着意在“形”,断肠声着意在“心”。这前后呼应,对比衬托,似尽情抒发悲叹之情的起点,为后段作了必要的铺垫。

“悲”。此段是唐明皇的悲泣哭诉,唱词由第三人称转为第一人称,一开始就完全进入人物:“似这般,不作美的铃声,不作美的雨呀,怎当我割不断的相思割不断的情”。这里运用了少白派“引凡音入曲”的手法(凡音即首调唱名的“fa”),“fa”在唱腔中充分发挥了表情作用,使曲调蒙上了凄凉哀惋的情调,抒发了唐明皇孤独寂寞和对爱妃思念的情感。最后一句用了甩腔:“空教我流干了眼泪(呃)望断了魂灵。”甩腔的前半句突然转入属调,使悲切的哭诉似乎变成了撕裂肺腑的呼喊。

“悔”。此段写的是唐明皇对自己的悔恨。“一个儿枕冷衾寒卧红罗帐里,一个儿珠沉玉碎埋黄土堆中。”“悔不该兵权错付卿义子,悔不该国事全凭你从兄。细思量都是奸贼他把国误,真冤枉偏说妃子你倾城。众三军何愁何恨和卿作对,可愧我想保你的残生也是不

能……”这一系列紧凑而整齐的排比句,层层叠叠,无尽无休,仿佛君王久积心头的满腔悔恨直泻而出。经过一个短小的过门进入全曲的高潮——紧板段落。

“痛”。全篇的末段,紧板。写唐明皇痛定思痛。以大篇幅的排比句,加快变紧的节奏,似说似唱的曲调把全曲推向高潮。正当肝肠欲断,珠泪流干,悲痛到了极点的时候,笔锋突然一转:“这君王一夜无眠悲哀到晓,猛听得内宦启奏请驾登程。”音乐上也由紧板转为散起的慢板尾声结束全曲。感慨着古往今来悲欢离合,都如过眼烟云,说书人已回到说书场上来了。这种“跳进跳出”的手法,正是说唱艺术的妙笔。

4. 苏州弹词

(1) 苏州弹词的形成

苏州弹词属鼓书类曲种。是江南吴语地区最有代表性的说唱形式。

苏州弹词主要是只用吴语说唱的土音弹词,清代的书目有《三笑姻缘》、《玉蜻蜓》、《珍珠塔》等。历史上有名的弹词艺人,见于记载的有明末泰州人柳敬亭(一般认为他是评话家)、苏州的吴逸和常熟的草头娘。清代苏州著名弹词家王周士在乾隆皇帝游历江南时,曾在御前弹唱,被封为七品小京官,后老病还乡,在苏州创立了光裕社。自建立这个组织后,弹词界就人才辈出,代有名家。如嘉庆年间(1796~1820)有陈(遇乾)、姚(豫章)、俞(秀山)、陆(士珍)四大名家,咸丰、同治年间(1851~1874)有马(如飞)、姚(士章)、赵(湘舟)、王(石泉),及至民国初年弹词家朱耀庭、朱耀笙、王效松、张福田等。到20世纪中期苏州评弹艺人会员已发展到800余人,仅上海和苏州两地的书场就近百家。流行的曲调除陈、俞、马调外,又有沈、薛、夏、祁、徐、杨、蒋、丽等,名家已是不胜枚举了。

(2) 演出形式

弹词是一种综合艺术,前辈艺人曾把弹词的表演形式总结为“说”、“噱”、“弹”、“唱”。苏州弹词的演出形式很灵活,传统的演出形式分单档、双档。单档即演员自弹自唱,双档又分“上手”和“下手”,上手为主要说唱者自弹小三弦,下手弹琵琶。

传统的弹词多为长篇,即大部头书目,分回连日说唱常可连续几个月;中篇是后来兴起的,通常分三、四回说唱一个有头有尾的故事,一场演完;短篇为半小时至一小时内说完一个故事。

弹词开篇为近年发展起来的一种形式。它源于诗赞,常作七言,故又名“唐诗开篇”。以前只作演唱正书之前的开场节目,内容可与正文无关,但音乐性强。自有了广播后,开篇便作为独立的电台播放节目,1949年后又常用来配合形势的宣传,使弹词开篇逐渐发展成为一种成熟的艺术形式。

(3) 苏州弹词的唱词

苏州弹词唱词的结构很有特点,一般有三种句式结构。

上下句:上下句结构的七字句结构是弹词中最常用的,也是最基本的句式。这种七字句在腔词结合上一般以“二五”和“四三”来分逗。如:

惊闻 可汗点兵卒, (二五)

又见兵书 十数行。 (四三)

(选自《新木兰辞》)

这种“四三”、“二五”的句子也要讲究“平仄”,即“四三”句式的第四个字及“二五”句

式的第二个字，一般都用平声。在一对上下句中，一般上句是“二五”句式时下句是“四三”句式，反则亦然，造成两句间的对比变化。但这些规律在后来弹词中已没有那么严格了。

凤点头：这种结构不以上下句为基本结构单位，而以唱词的“一上两下”配以唱腔的“两上一下”的三句为基本结构单位，唱词后两句押韵，并用平声。如：

是月十三他亲赴会，
见关公稳坐顺风舟，
带一个周仓有勇他惜无谋。
(选自《刀会》)

凤点头取凤凰三点头之意，是弹词艺人从当地民间小调中吸收的一种很有特点的结构形式。

叠句：这种结构是在一个上句后，叠唱一系列类似垛句的句子，其字数无严格的规定，可三字叠、四字叠，亦可三、五、七字穿插，连续伸延至十几句甚至几十句。如马调《哭塔》中的叠句唱词：

强徒口供亲召认，
四野无人三鼓宽，
风作快，
雪成团，
顿时天地黑漫漫，
鸿雁栖枯树，
鱼龙落浅滩，
长夜迢迢霜正寒，
既无车辆又无船，
无陪伴，
少救援，
强梁辈把性命拼，
如同出山恶虎把乳羊噬，
不问可知性命捐。
(选自《珍珠塔·哭塔》)

这种叠句结构似凤点头的扩大，从唱词来讲，它是一上多下（韵辙平仄不十分严格）。从唱腔来讲它是上句的加垛式扩充，中间无拖腔，无过门，一气呵成地叠唱十几句甚至几十句再落一个下句腔，造成特殊的戏剧性效果。

弹词中风点头及叠句的运用，打破了单纯的上下句结构，使腔词结合生动活泼，免于呆板，适于表现丰富的内容。

(4) 苏州弹词的唱腔

苏州弹词曲调，大都是由三种古老的调子衍化出来的，这就是清代的陈调、俞调和马调。各种流行的唱调，有的是在俞调的基础上发展出来的，有的是在马调的基础上发展出来的，还有更多的是并非直接来自一家，而是吸收了俞、马调的特点融化发展而成的，如夏（荷生）调、徐（云志）调、杨（振雄）调、蒋（月泉）调、丽（徐丽仙）调、张（鉴庭）调等。

以上这些流派唱调构成弹词音乐的基本调,也有人称其为“书调”。另外,弹词还从其他民间音乐中吸收了一些曲牌,常用以表现特定的人物或场景,如从戏曲中吸收的(点绛唇)、(锁南枝)、(耍孩儿)、(离魂调)等;从民歌小曲中吸收的如(山歌调)、(剪剪花)、(费家调)、(九连环)、(银纽丝)、(乱鸡啼)等。

主要流派唱腔

①陈调

相传是清乾隆嘉庆年间陈遇乾所创。陈调唱腔结构比较规整,上下句结构,上句一般落 sol,下句落 re。

陈调曲调深沉苍劲,节奏平稳旋律进行常有同音重复,并有小六度、小七度和八度的下行跳行。

陈调区别于其他流派唱调最显著的标志是商调式的色彩。

陈调过门多同音型反复,使其伴奏音调别具一格。

陈调的演唱在出字及润腔方面都酷似昆曲。

②俞调

俞调为嘉庆年间弹词名家俞秀山所创。被称为“老俞调”的是早期的俞调,其曲调简单,速度缓慢,唱腔是吟诵式的。它的伴奏也很单调,过门冗长,前奏一般长达三十几拍。后来的俞调以朱系叔侄(朱耀庭、朱耀笙兄弟及其侄朱介生)为正宗。他们从苏滩和京昆中广泛吸收素材来丰富俞调的旋律,又削短了老俞调的过门,加快了唱腔节奏,使俞调成为回环曲折、优美动听的唱调,朱系俞调其代表性唱段有朱介生的《黛玉归天》及《宫怨》。

俞调唱腔结构,一般以七字句为主,较少用凤点头或叠句结构。它的七字句在腔词结合上比较讲究,“四三”、“二五”的对比句式用得较多,而且唱腔与唱词句逗的划分通常是一致的。俞调唱腔中有一种“二五”长上句是俞调中最有特点的句式。

俞调在腔词结合上字少腔长,旋律曲折婉转,音域宽阔,常达两上八度以上,其腔起伏多变,气息绵长,所以学唱弹词都以俞调打基础。

俞调的旋律线以下行为主,曲折的级进下行形成了俞调特有的缠绵委婉的风格。

俞调演唱速度缓慢,曲调富于歌唱性,很擅长于抒情,现代书目中,常用俞调演唱女性角色。

俞调唱段一般为徵调式。

在俞调的基础上发展出小阳调、祁调和侯调等,有人称之为“俞调腔系”。

③马调

清咸丰年间(1851~1861)马如飞所创。马调代表作是长篇书目《珍珠塔》。长篇书目一般以说为主,唱的部分只占 20%~30%,而《珍珠塔》其中唱段约占 60%多,所以弹词界有“唱煞珍珠塔”之说。马调字多腔少,叙述性强,所以比俞调更适于说书,因而马调在弹词音乐的发展中起着基础的作用,尤其在结构上马调唱腔对以后的弹词流派有着重要影响,马调后经魏珏卿发展,速度加快,叠句增多,更加豪放刚健,现在流行的马调主要是魏氏夫子(魏珏卿及魏含英)唱的《珍珠塔》。

马调唱腔基本上也是上下句结构,因其结构完全是朗诵性的,因而节奏自由,字数变化比较多,腔词结合一般是一字一音,全句可分两逗,也可不分逗,上句落音较灵活,常落 do 或 mi,下句一般落 sol。马调唱腔还常用“凤点头”和“叠句”结构。叠句因句式结构短

小,节奏紧凑一气呵成,能造成一种动力,用在情绪激动的地方具有戏剧性效果。

马调唱腔最明显的特征是其下句的“合尾”(不同的段落中有相同的下句或相同的下句结尾部分称“合尾”),即下句第六字扩展2至3小节旋律为同音重复,在此之后,停顿一下或加一短过门再唱第七字,有人形容这种唱法像“蜻蜓点水”,据说是从文人读诗的腔调中吸收的。

马调的旋律一般也是级进下行,但其音域不宽,一般只有一个八度左右。一般是徵调式。

在马调的基础上发展出薛调和琴调,有人称其为“马调腔系”。

薛调在苏州弹词发展中有重要地位。薛调又称“沈薛调”,为20世纪30年代沈俭安、薛筱卿共同创造的。薛调吸收了京剧程派唱腔含蓄深沉的特点,改变了马调合尾中平直的同音重复,使下句第六字的行腔更加自然。沈薛调最突出的贡献在于他们开创了弹词伴奏的新局面,沈薛的双挡则是上手唱时下手采用支声手法来衬托,使唱腔和伴奏间形成了节奏、音区的对比变化,大大丰富了伴奏的表现力。

琴调为朱雪琴所创。她在沈薛调的基础上吸收了俞调丰富的旋律,又保留了马调明快的节奏和落腔方法,形成了新的流派风格。

④蒋调

蒋调是蒋月泉于20世纪40年代所创,是目前最风行的曲调之一。蒋调源自周调,唱腔结构与马调相似,但旋律有所发展,特别是吸收了京剧的唱腔和唱法,大大发展了唱腔的音乐性,形成了蒋调含蓄深沉、韵味醇厚的风格。蒋调的唱腔在弹词音乐的发展中起着重要作用。

蒋调的基本结构与马调类似,蒋调也常用凤点头和叠句结构。

蒋调突出的特点是在腔词结合上对四声平仄非常讲究,如以平声字结尾的下句腔,随着阴平字、阳平字的不同而有不同的落腔,一般阴平字落do;阳平字落“fa-sol-mi”。这种落腔方法不但强调了四声,而且使曲调产生了调式交替的色彩,形成蒋调特有的韵味,不像俞调、马调等是单一的徵调式,而是以宫调式为主的宫一角交替调式。

蒋调唱腔中的fa不仅在尾腔中运用,在句中也常出现,不像马调中的fa音只作为经过音偶尔出现。蒋调中fa音的普遍使用,丰富了弹词的旋律。

蒋调弹词的书目很多,传统长篇弹词有《玉蜻蜓》、《白蛇传》等;现代书目有《一定要把淮河修好》、《王孝和》等。自20世纪30年代有广播以来,电台经常播放弹词开篇,使蒋调大为风行,最为流行的蒋调开篇有《杜十娘》、《刀会》、《战长沙》、《宝玉夜探》。1986年出版了《蒋月泉唱腔选》。

⑤丽调

丽调是20世纪50年代徐丽仙创造的流派。丽调以蒋调为基础,又广泛吸收其他唱调及南北地方戏、民间音乐以及现代音乐语汇融会贯通后创造,是弹词中曲调变化最大、音乐性最强的一种流派。

徐丽仙创作和演唱的书目很多,她不但精于开篇,而且在许多新编的中篇弹词书目中创作了许多脍炙人口的唱段。1979年出版了《徐丽仙唱腔选》,收录了她创作的27段唱腔。徐丽仙演唱的作品可分两类,一类主要是塑造命运不幸的妇女形象的作品,其风格低沉哀怨,唱腔以细腻、委婉、缠绵著称,代表性曲目有中篇弹词《杜十娘》中的唱段“梳妆”

和“投江”，中篇弹词《王魁负桂英》中的唱段“阳告”、“情探”及开篇《黛玉葬花》、《黛玉焚稿》等。另一类是以《新木兰辞》为代表的风格从低沉哀怨走向明朗刚健的书目。徐丽仙还创作了大量反映新时代的作品。丽调作品音乐性强是弹词流派中最为突出的，在发展弹词的音乐性上起了重要作用。

早期的丽调与蒋调结构大致相同，只是常把唱腔尾音拖长，使唱腔女性化，下句落音也与蒋调不同，丽调一般都落 sol，不分唱词是阴平还是阳平。后来丽调广泛地吸收了其他艺术形式的结构，特别是吸收了戏曲等板腔音乐手法，改变了通篇单一节奏速度的上下句形式，在唱腔的整体结构上有了大的结构段落的对比变化。如开篇《新木兰辞》中，有了慢、中、快几种不同速度的段落，形成了具有板式因素的结构形式。又如开篇《黛玉焚稿》、《黛玉葬花》中用散起，《情探》选曲及《杜十娘·投江》中以叠句开头，这些灵活多变的结构形式，丰富了弹词音乐的表现力。丽调在结构上的发展变化是从内容出发的，随着结构的变化曲调也得到了发展，形成了丽调与其他流派不同的特点。

为了使唱腔更适于表现女性人物，增加旋律的优美细腻，徐丽仙继蒋月泉之后在以五声音阶为主的弹词唱腔中大量运用了 fa 和 si 两个音，由于 fa、si 的普遍使用使丽调形成特有的委婉、深情，具有鲜明的女性特点。

(5) 欣赏分析曲目：丽调《新木兰辞》

《新木兰辞》是丽调的代表曲目。唱词由夏史根据北朝乐府《木兰诗》改写，徐丽仙创腔并演唱。

《木兰诗》是我国家喻户晓老幼皆知的一首古老的叙事诗。徐丽仙谱唱的弹词开篇《新木兰辞》，以洗练而生动的唱腔再现了这一古代巾帼英雄的形象，全曲可分为机房叹息、代父从军和得胜还乡三个部分。

第一部分：机房叹息

“唧唧机声日夜忙，木兰是频频叹息愁绪长。惊闻可汗点兵卒，又见兵书十数行。”这开头四句是典型的丽调唱腔，旋律以舒缓的下行级进为主，行腔低回婉转，妩媚秀丽，既呈现了“机房叹息”的基调，也描摹出了木兰从军前的女子形象，为中段的形象对比作了铺垫。

本段共四对上下句，这四对上下句之间并非原样重复，而是根据唱词内容变化了曲调，其中饶有兴味的变化是第五句：“卷卷都有爹名字”，这里没有用传统的上句腔，而代之以被称为“丽调特性唱句”的转调乐句（转向上五度宫调）。以一句曲折委婉的低腔勾画出木兰对年迈的爹爹的爱怜之情。如果说前面是概述木兰看到兵书后的自叹，这里则是点题，点出父女之情，为后段“代父从军”埋下伏笔。

第二部分：代父从军

这是全篇的重点部分，集中展现了木兰的英雄形象。要表现木兰女扮男装，跃马横枪，征战疆场的英雄气概，无论采用传统的丽调还是原样借用其他弹词流派的唱调，都是难以胜任的。因此，徐丽仙在这里突破了固有的弹词曲调和风格的束缚，进行了大胆创新。这部分可分为从军、征途、鏖战和荣归四个小段落，其中变换了多种音乐手法，从不同的侧面塑造木兰的英雄形象。

从军：本段共四句。开始是两句过渡性段落：“东市长鞭西市马，愿将那裙衫脱去换戎装”。这两句的唱腔转入快中板，吸收了明朗刚健的薛调风格，表现木兰下定决心，毅然女



扮男装代父从军的心情。其中第二句“裙衫脱去”所配的旋律下行到低音区后,“换戎装”的旋律却以小七度上行大跳,mi-re 的旋律进行使曲调上扬,与前面形成鲜明对比,生动地展现出木兰脱去裙衫时的娇羞及身着戎装时的豪情。这种具有特性的跳进音程在中段多次出现,对烘托木兰英勇刚毅的性格起了重要作用。“登山涉水长途去,代父从军意气扬”:在琵琶、三弦密集节奏的衬托下,句幅拉宽并加了悠长的拖腔,似一个远镜头把视野推向遥远的天际,飞越崇山峻岭。旋律中两次高音区 la-sol 的上行大跳表现了木兰的意气风发。结尾的“黑水长”所配的旋律以低音区悠长的曲调与前面形成对比,构成画面的交替,同时也以低沉、宁静的气氛与后面的大战场面形成对照,以反衬的手法为高潮做了必要的准备。

鏖战:描写战争场面,是全曲的高潮。开始“鼙鼓隆隆”一句,吸收了豫剧的音调和常香玉的“嗽声”唱法,旋律高亢激越,并在“隆隆”两字之后用琵琶击板模仿鼓声,又以切分节奏、跳音和加强不稳定音等手法突出了“朔风猎猎”、“风驰电扫”、“跃马横枪”等唱词的意境。刹时间,鼓声、风声、杀声、兵器相碰之声响成一片,绘声绘色地渲染了古代战场厮杀的景象。接下去“关山万里如飞渡,铁衣染血映寒光”两句,以悠扬的旋律和写意式的笔法概括了十年鏖战的艰辛。

荣归:叙述木兰谢绝了天子册封,“愿借明驼千里足,送儿早早还故乡”的心愿。音乐上又逐渐过渡到与开头部分相呼应的典型的丽调旋律,为第三部分木兰重现女儿本色做了预示。

第三部分:得胜还乡

这段基本沿用原诗的五言句式,在音乐上则主要运用弹词音乐中称为“叠句”的结构,造成欢快热烈的气氛。“开我东阁门,坐我西阁床,脱我战时袍,着我旧时裳,当窗理云鬓,对镜贴花黄。”在欢乐的高潮中,作者还别出心裁地在“含笑出门寻伙伴”的委婉唱腔后,突然插入乐队队员的男声伴唱:“伙伴见她皆惊惶,同行一十有余载,不知将军是女郎。”使婷婷玉立的女裙钗与瞠目结舌的军士形象如出现在眼前一样,造成喜剧性的效果。最后“谁说女儿不刚强”一句,仍由女声以轻柔拉散的曲调唱出,点出了全曲的主题,给观众留下难忘的印象。

(二)鼓书类说唱音乐的特征

1. 唱词

鼓书类说唱音乐的唱词基本为整齐的七字句或十字句,用韵的规律大致为每段的第一句为起韵,第二句押韵,以后的句子逢单数的句子不押韵,逢双数的句子押韵。平仄规律大致为凡在韵上的句子为平声,不押韵的句子为仄声。这类曲种唱词的基本句式是很整齐的,但由于内容的需要,或为使唱词更加口语化,该类曲种的唱词发展出各种变化句式,可在基本句式的基础上加头、加腰、加尾,形成句式的扩充。变化句式还可改变词逗的字数,形成基本字组的变化,如在“四三”的七字句基础上可变成“四四”的八字句或“三三”的六字句。

2. 唱腔结构

鼓书类曲种的唱腔结构主要有两种结构形式。

(1) 单曲体结构:

这类曲种基本是上、下句形式,也有少量以四句结构作为基本唱腔的形式。这种类型与牌子曲类的单曲体结构有些类似,但是牌子曲类的单曲体唱腔常常是来自民歌的曲调,而鼓书类则更多是从念诵腔发展来的,其曲调旋律性不强,句式结构规整,无曲牌名称,这类的代表性曲种如四川金钱板和桂林渔鼓等。

(2) 板腔体结构:

这类曲种是大量的,也最能代表鼓书类曲种的特点。用同一曲调,以不同的节拍(板眼)变化的变奏形式演化成一系列不同板别的唱腔,来叙述故事,描摹人物,使得板腔体结构的鼓书类曲种在音乐上更适应说唱的叙事性要求。这种板腔体结构与戏曲板腔体虽同属板腔结构,但它没有戏曲音乐中的板式那样完备,它常常是每个曲种只有两三个板式,并很少有散板和摇板的形式。鼓书类曲种中,苏州弹词是一种发展得比较特殊的类型,它拥有的唱腔非常丰富,基本唱腔也是上下句,但没有形成明确的板腔体结构形式(个别流派唱调中有板腔因素),而是由众多流派创造的不同唱调使其音乐有大幅度的发展。其唱腔结构亦可归入这一类。

3. 唱腔风格

鼓书类曲种一般来讲没有牌子曲类曲种旋律性强,唱腔风格更偏于叙事。它的音乐和语言结合得很紧,念诵性唱腔在这类曲种中占的篇幅比较大,但在整段唱腔中,常有旋律性比较强并有特定表现功能的唱句。如京韵大鼓唱段的第一句一定要用“挑腔”,这是整段唱腔结构功能的需要。挑腔的旋律高亢挺拔、音域宽阔,作为起始句,可提携全曲,引起听众注意,后面的念诵性唱腔铺叙故事,使听众既能够明了故事情节,又能欣赏挑腔等有特定表现功能的唱句的音乐美,并形成了这类曲种的特定风格,这在北方各类大鼓中尤为明显。

鼓书类曲种更直接地继承了唐代变文的传统,说唱化的程度一般比牌子曲类曲种高,体现说唱音乐的特征也更为典型。

4. 流派的发展

鼓书类曲种一般很少发展成戏曲。但这类中的流派一般比牌子曲类曲种发展得更为突出。如京韵大鼓在20世纪30年代就有“鼓界大王”刘宝全的刘派,白云鹏的白派,张晓轩的张派,后来又有白凤鸣的少白派,骆玉笙的骆派,北京良小楼的良派等;河南坠子在1949年前就有乔清秀的乔派,董桂枝的董派,程玉兰的程派;苏州弹词更是陈调、俞调、马调、薛调、蒋调、丽调等等流派纷呈。鼓书类曲种各流派的特点不仅表现在书目和演唱风格方面,而且在唱腔曲调上也各有创造,这一方面说明鼓书类曲种艺术上比较成熟,另一方面也因鼓书类曲种的基本曲调较为简单,不如牌子曲类曲种有大量的曲牌,所以要取得发展,要标新立异,就促成了鼓书类流派的丰富。

(三) 鼓书类和牌子曲类的形成过程及其相互影响

说唱音乐是讲唱故事的一种艺术,它的唱腔必须兼备叙事与抒情两种功能。在鼓书类和牌子曲类的形成过程中,鼓书类的唱腔是从“说”(即念诵)的基础上发展来的,比较擅长叙事;而牌子曲类的唱腔是从“唱”(即唱小曲)的基础上发展的,比较擅长抒情。换句话说,这两类曲种作为讲唱故事的目的是相同的,但其形成过程和发展趋势却不同,鼓书类由“说”向“唱”发展,牌子曲类由“唱”向“说”演化。

鼓书类由说向唱发展,表现在有的曲种在以念诵性唱腔为主的基础上发展出一些旋律性强的曲调,以加强其抒情性。如京韵大鼓在“平腔”的基础上发展出“挑腔”、“落腔”、“拉腔”、“甩腔”、“长腔”和“悲腔”等有特定表现功能的唱句;又如宣卷吸收戏曲唱腔后,由“清板”发展出优美抒情的“丝弦调”;苏州弹词从老俞调到新俞调,从马调到琴调,从周调到蒋调、丽调等许多流派,都是大量吸收戏曲唱腔及江南民间小曲来加强抒情性的。有的鼓书类曲种还吸收了一些富于歌唱性的曲调作为附加曲牌,如京韵大鼓的带腔(二黄),东北大鼓的(慢西城)、(游城)、(大悲调)、(小悲调)等。鼓书类由说向唱发展,还表现在有些长篇以说为主的曲种发展成短篇以唱为主的形式,如数种大鼓和坠子由长篇大书发展出短篇的“段儿书”;又如苏州弹词的开篇,原来只作为开场的书帽式节目,后来却大大发展了,其曲调越来越富于歌唱性,不仅在江南一带深受群众欢迎,而且一度风靡全国。弹词开篇的盛行也可看作是鼓书类由说向唱发展的结果。

牌子曲类由唱向说演化,表现在为了叙述故事的需要,根据唱词变更曲调,使原来歌唱性的小调曲牌更加口语化,摒弃一些不适于叙事的长腔长板“一字三咳”的曲牌,改变一些过于参差的长短句使之宜于叙事,还直接吸收一些念诵性唱腔来加强叙事性。如单弦牌子曲常大段吸收鼓书类曲种的唱腔,以连珠快书中的(流水板)取代(岔曲)的(曲尾)作为结束段的曲牌。

在两大类曲种长期相互影响、相互吸收的过程中,虽然也出现了一些错综复杂的情况,产生了一些中间类型的曲种,但从其来源及各自的音乐特点来看,它们的界限还是分明的。而从整个说唱音乐的总体来看,两者又统一在叙事性的音乐风格之中了。

第四章 戏曲音乐

第一节 概 述

一、戏曲音乐界定

(一)什么是戏曲

定义:

戏曲是中国特有的一种综合性舞台艺术形式,它集音乐、舞蹈、文学、诗歌、武术、杂技、舞美等中国民间传统艺术形式于一身。它作为中国传统的戏剧样式,与古希腊的悲喜剧、印度的梵剧,并称为世界三大古老的戏剧文化。王国维给戏曲下过一个简练的定义:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”^①

特征:

1. 综合性

戏曲最突出的特征是它的综合性。相当时期以来,有人向外介绍戏曲时,把戏曲翻译成“Chinese Traditional Opera”,把京剧翻译成“Peking Opera”,把川剧翻译成“Sichuan Opera”。这种把戏曲与西方歌剧“opera”简单类比的作法,其效果是一种误导。戏曲的综合性远远超出“opera”(歌剧)的综合范畴。

中国这个农业社会,自给自足自然经济对中国人心理潜移默化的影响,与戏曲的综合特性不无内在因果联系。数千年的中国历史中,许多农民祖祖辈辈没有离开过自己的村庄,房子自己盖、粮食自己种,衣服自己织、自己染、自己缝制。能干的农民往往是生活

^①王国维:《戏曲考源》。

的全才。他们还会自己酿酒、做酱、做醋、腌菜等一应生活所需本领。这就是典型的自给自足经济生活，自成系统，万事不求人。有些村落，还有碾米的碾坊，轧油的油坊，做粉条、粉丝的粉坊，能够对家织布进行粗加工的染坊，有便于简单交换的定期小集市，这些设施虽已是流通环节的雏形，但仍处于较低级状态，物物交换的情况还不少见，仍属自给自足自然经济的补充形式。商业体系，一是被统治阶层所排斥、限制，二是也被下层农民所忽视。农民们开掘自己的各种潜能，目的只是更好地创造自己的田园生活，而绝非为了交换。所以，他们不会向单一化发展，而执着追求“小而全”。这种经济文化在数千年的长期延续中，便积淀为一种喜欢追求“小而全”、“大而全”的民族心理。因此，说中国民间音乐具有载歌载舞的综合特性与自给自足的自然经济有渊源关系，应该算不上过分。那么，中国民间音乐的集大成者——戏曲，正是最符合中国农民“小而全”理想的艺术类别。或者说，综合特性较明显的戏曲，正是适应中国的经济状况而生的艺术品种。

2. 程式性(化)

戏曲的第二个主要特征是它的程式性。《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》上说：“立一定之准式以为法，谓之程式”；^①《辞海》的“程式动作”条目写着：“从生活中提炼出来，经过艺术夸张的规范性表演动作。”^②应该看到，戏曲程式首先是华夏审美经验的浓缩和结晶。

戏曲审美经验，是戏曲艺术家以及戏曲观众从无数次的审美活动中获得多种审美感受和内心印象的总汇。这无数次审美活动中的审美客体，既包括人们实际生活中的行船走马、坐卧起居、悲欢离合，也包括大自然的鸟飞鱼跃、莺啼鹊噪、花开花落、日行月移；还包括戏曲以外其它各种领域，如书法、绘画、建筑、雕塑、舞蹈、杂技、民歌、说唱等等，甚至包括戏曲本身。也就是说，大千世界的一切，都可能转化为戏曲审美经验。审美经验产生审美意象，经艺术家外化为艺术形象、艺术形式，在外化为艺术形式的过程中，经过了艺术夸张的工序。艺术夸张是艺术加工的一种，也是形式主义学派所谓的“反常化”。无论是使用艺术夸张、艺术加工，还是“反常化”的概念，说到底，就是使其呈非自然状态。艺术夸张比一般的艺术加工在反常、变形的程度上要求更高，艺术形式不能与艺术程式划等号，可以说，艺术形式涵盖了艺术程式，艺术程式是一种高级的艺术形式，是浓缩审美经验较多、并被作为范式规定下来的艺术形式。

但程式并非戏曲所独有，弹钢琴有演奏法的程式；作曲有调式调性和声、复调的程式；绘画有各种皴法、描法的程式；舞蹈里有倒踢金冠、“阿拉佩斯”……戏曲的独特性不在于具备程式，而是“程式化”。

“程式”与“程式化”既相区别，又相联系。一般而言，“程式”带有单一性；“程式化”带有普遍性。“程式”只说明一个具体单位；“程式化”从质的方面带有独特性，从量的方面带有普遍性，程式化在质和量上都比较宽泛得多。但二者却又不能截然分开，没有前者，就没有后者。说到底，程式化是对程式的一以贯之而获得的一个总体状态或根本特性。换句话说，程式化标志着在运用程式中，运用量之大，达到了一种质变而产生了另一种事物，即一种特殊的形式化特性。

戏曲中程式化现象的存在，与其另一主要特征——综合性是分不开的，在载歌载舞讲故事中，戏曲的各方面因素相互导引，相互牵制，这之中必需有一种协调力量，那就是

^①《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社，1989。

^②《辞海》，上海辞书出版社，1979。

无处不在的规定性。

戏曲程式化现象的存在,与中华民族特有的心理结构也是分不开的。中国人的规范能力极强,且崇信规范、规矩,这两点都与戏曲程式化特征有着内在联系。

我们民族之善于规范,应该说与我国标示古文明的规范期开端早、历史长,不无关系。“规范是维系古典审美理想的一个美妙护罩。原始人凭直觉和本能制作艺术品,完全不能通过理性把握美的规律,原始艺术没有规范,它是自由的,也是粗陋的。规范是规律的主观认识。”是艺术“达到一定高度后的产物。”^①因此我们那些依照平仄规律规范创作的诗词,都有抑扬顿挫、琅琅上口的艺术特点;中国书法如果没有九宫格的规范要求,也不会在后来发展得那么精妙、规范。“当它近似地反映规律时,具有进步意义。”以上原因,决定了戏曲程式化特征积极面的存在。

但是,规范一旦形成稳态结构,便具有了某种随性力和保守力,就会导致盲目崇信规范的结果。

程式是一种浓缩了较多的审美经验,经过艺术夸张处理,并被作为范式规定下来的艺术形式,那么普遍地使用这些程式,就导致戏曲艺术整体上的一个明显特点:在戏曲舞台上,大到两军对垒,小至闺阁小姐在绣楼之上的自哀自叹,几乎所有的表现形式——一举一动、一颦一笑、一段唱腔、一句念白……——都让人感受到那么千锤百炼般的精致。相对电影、话剧,戏曲里那种突出的非生活化特点,在观众与舞台之间拓宽了审美距离。说拓宽不说造成,是因为人们凡进入审美状态,程度不同地都具备审美心理距离,因此我们才不会在观看《白毛女》时,跑上台拉着喜儿逃跑,也不会去痛打黄世仁。审美的同情和道德的同情之不同点,正在审美心理的有无上。戏曲程式化现象,无疑在这一点上是强化了,因为程式的产生是经过艺术夸张处理的,而戏曲的艺术加工、艺术夸张遵循了一条求美的原则。戏曲大师梅兰芳运用一整套舞蹈程式、音乐程式,让醉了酒的杨贵妃在舞台上依然美得动人,不失“云鬓花颜金步摇”的魅力。另一方面,强化审美心理距离,并不等于使观众无法身临其境,无法产生共鸣,只是在身临其境产生共鸣的同时,不脱审美情境罢了。例如,舞台上的划船动作可能会使平素晕船的观众也感到微微晕眩,但他仍然会有一种艺术享受,而且不担心自己会呕吐落水。戏曲在强化审美距离方面的独到成功,正是程式化原则极好运用的结果。其实,以上各例还说明,“程式化”里蕴含着人们对程式的使用态度,人们的思想方法总是有差异的,在戏曲艺术家利用程式成功地创造了美的同时,不恰当地滥用户式,夸大程式的规定性等情况也大量存在,由此而造成程式化的消极效果——雷同、陈旧、沉闷、保守和停滞……

也就是说,戏曲音乐程式化现象有双重含义,一是这种现象标志着它在艺术特性上的形式化倾向,或者说形式化走向;二是这种现象中还反映着视程式为金科玉律、生硬套用的保守力量在戏曲界的影响。二者构成戏曲音乐程式化现象的积极面和消极面。其积极面决定了戏曲音乐独到的形式化艺术路径,其消极面使戏曲音乐愈易缺少生气,裹足不前,以至面临存亡危机。

任何一种艺术形式、艺术特征的正极与负极,在其萌生过程中,都是相互依存的。但是,艺术形式、艺术特征一经生成,其正负极又可以达到一定程度的分离。50~60年代,我

①朱大可:《论西方艺术的异化与反异化》,载《新华文摘》,1986年第4期,第164页。

国一批戏曲改革者曾用他们的改革实践,成功地证实了这一点。他们保留了戏曲音乐的形式化艺术特性,而抑制了戏曲音乐程式化的消极面。

戏曲音乐程式化现象的积极面——形式化艺术特征,不仅在当代中国具有存在和发展的意义——它仍然拥有观众,而且将继续拥有观众;同时,它在当代重形式的国际艺术潮流中,也具有留存与发展的价值。

3. 舞台表现的象征性

戏曲作为一种戏剧形式,似乎比起世界上其它一些戏剧类型更喜欢使用虚拟的手段。戏曲舞台上的轿子是“小帐子”,马车是两面“车旗”,马鞭一晃,就意味着骑马驰骋了。“饮杯”不会有滴水,“开门”不会有门扇,“渡江”只有一桨在手,“上楼”只提衣襟碎走几步……。也就是说,戏曲舞台上,无论表演方式还是辅助表演的道具设置,都大量地呈现了一种象征性,从接受美学的角度来说,它们留给了观众更多的想象余地。符号学认为,在人类文化史中,最先创造出来的是与现实对象或现象大体相似的符号,象征性符号的出现,是人类抽象思维发达后的产物。因此,一种以象征性为整体特征的舞台艺术,必然存在于抽象思维比较发达的群体之中。

(二) 戏曲音乐的界定

戏曲音乐是戏曲作为综合性艺术形式中不可或缺的一个重要部类。它包括声乐和器乐两大部分。

声乐:包括唱腔和念白两部分。它们是戏曲的主体成份。戏曲的唱腔里可有独唱、对唱、重唱、齐唱、合唱、伴唱以及“帮腔”等。大多数剧种主要使用独唱和对唱。戏曲的念白包括韵白和散白。韵白是一种艺术加工较夸张的舞台语言,读音常依中州韵,声调跌宕起伏,音乐性强;戏曲中上流社会的人物,或正面角色多用韵白。散白在不同的地方剧种中是不同的方言,花旦和丑角使用散白。

器乐:戏曲里承担器乐演奏的组织,习惯上被称为“文武场”(或称“场面”),它是“文场”与“武场”的合称。“文场”一般指笛子、胡琴、琵琶、扬琴等管弦乐部分。“武场”一般指打击乐部分(一些重乐器如唢呐、大号等,在一些剧种中,也归入“武场”)。

传统文武场的规模一般不大,文场乐器往往在二三件到六七件之间,其中必有一二件承担主奏,如皮黄腔系剧种,以京胡为主奏乐器,梆子腔系剧种,以板胡为主奏乐器,昆剧以笛子为主奏乐器等。

(三) 音乐在戏曲中的地位及功能

音乐在戏曲这一综合艺术品种里是非常重要的一个部类。首先,它在舞台上与其它艺术部类的统领,唱、念、作、打都在一定的节奏、音乐旋律中协调起来;其二,中国三百多个剧种之间最主要的差别是在音乐上,换句话说,假如把声音掩去,只看表演,我们很难分辨剧种,但是,如果遮闭视觉部分,只听音乐,我们立即就能找到各自的区域特点;其三,戏曲之不同于话剧,其很大成份,是借助音乐叙事抒情,古人云:“仁言不及仁音入人心也”,^①音乐使戏曲故事更具有魅力;其四,音乐在制造气氛上是独具功效的,因此,它在创构戏剧气氛上也功效卓著。

^①《孟子·尽心章句上》,《中国古代乐论选辑》,1961,第68页。

二、戏曲音乐历史沿革

(一) 唐以前戏曲萌芽期的音乐

史家们谈到戏曲以及戏曲音乐的起源,常常追溯到远古时期的原始歌舞。我们的祖先,与人类的其它群体一样,在以各种方式力求生存、繁衍的过程中,既创造了物质财富,也创造了精神财富。歌舞,便是最早出现的艺术形式之一。当然,原始歌舞在产生之初,是全民性的群舞。随着时间的推移,逐渐分化出专事歌舞的一批人——“巫”(女性)与“覡”(男性)等。——从事歌舞祭祀、酬神。再以后,才出现了专事娱人而不是娱神的“优”。

远古时期的歌舞综合性很强,可以说,集诗、歌、舞为一体。即所谓“言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故咏歌之;咏歌之不足,不如手之舞之,足之蹈之也。”对于先秦时期的歌舞、乐舞,古文献略有记载,如《吕氏春秋·古乐》所载:“昔葛天氏之乐:三人操牛尾,投足以歌八阕”。黄帝时代的《云门大卷》、唐尧时代的《大咸》、虞舜时代的《大磬》、夏禹时代的《大夏》、商汤时代的《大濩》、周代的《大武》,这些颂扬统治者文治武功的大型乐舞,也都能在文献上得窥一斑。沿着这一轨迹,古代中国与诗歌融合在一起的歌舞、乐舞,到唐朝的宫廷大曲已发展到相当繁荣壮观的程度。文学家白居易的诗句“千歌万舞不可数,就中最爱霓裳舞”,正是一幅眩目的生动写照。

与此同时,从歌舞中脱胎而出的戏剧,也在缓慢地发展着。从早期的俳优(古时优人分“倡优”与“俳优”两种,前者以表演歌舞为主,后者以打诨逗乐为主)化妆表演,到汉魏时期“百戏”中故事成份的增加。以至到了唐代,一些歌舞中大量加入戏剧成份,而逐渐演变成歌舞戏,其中《代面》与《拨头》两种歌舞戏都传入日本,并部分地存活在当今的日本雅乐中。

(二) 宋、元时期的戏曲音乐

我国的语言文体,在唐朝,大部分是五言或七言的律诗、绝句。进入宋代时,长短句占了上风。宋代大曲因此也使用长短句,有别于唐朝大曲的五、七言诗体。这自然又引起音乐曲式和旋律的变化,如“偷声”、“减字”、“添声”、“摊破”等等,都是歌词字数上的简化或增繁造成节律上的变化。因此,宋大曲在音乐形式上比唐大曲自由、丰富得多,增加了许多打破规整结构的手法。除上述词变化造成的节律变化外,还有“促拍”、“破”、“犯调”等等体现灵活性的手法。这些均为戏曲音乐的丰富表现需要奠定了基础。

当然,宋大曲区别于唐大曲,不仅体现在词形式与曲形式上,更重要的一点是,宋大曲中的戏曲成份又有了相当量的增加,以至从量变走向质变,大曲逐渐完成了蜕变,而成为杂剧。

宋元时期戏曲的形成与说唱艺术的发展,也不无关系。这一时期,因城市文化的逐渐繁荣而走向成熟期。据《东京梦华录》、《梦粱录》、《武林旧事》等书记载,宋时的说唱艺术品种已相当繁多。有说史书、讲故事、谈经、学乡谈、说诨话、合生、商谜、陶真、涯词、鼓子词、唱赚、诸宫调等等。其中,鼓子词、唱赚、诸宫调等的声乐成份已相当发达,曲式结构也已能够依同一宫调将若干曲牌联用,并加引子与尾声,凑成整套的新形式(诸宫调)。说唱艺术兼有讲说的散文与歌唱的韵文,因此,说唱比起歌唱来,戏剧性显然要强些。从声腔艺术的发展来看,说唱音乐比歌舞音乐更接近戏曲音乐。因此,从说唱音乐向戏曲音乐的

过渡更加顺畅。

宋代北方杂剧蓬勃发展的同时,南方则崛起了南戏。南戏的音乐采自流行于南方的民间小曲、宋词调和歌舞大曲的音乐及唱赚等说唱音乐。南戏曲调中衬字很少,也很少夹杂俗语、宾白。曲分引子、过曲、尾声三部分,同一曲牌已有“前腔换头”的变奏形式,音乐上不受宫调的限制,曲调的使用更强调配合剧情与人物刻画的需要。南曲在演唱上突破了北方杂剧一人歌唱的成规,各角色同场皆唱,因此,在独唱之外增加了对唱、齐唱、轮唱、合唱等多种形式。南戏在成长过程中,虽受杂剧很大影响而有走向雅化的趋向,但其风格却与杂剧大相殊异,逐渐形成各自的特点:杂剧倾向豪放的阳刚之美,南戏倾向婉约的阴柔之美。这种鲜明的风格色彩对比,是中国地域文化的特殊产物。元中期以后,则出现了“南北合套”的做法——即南北戏曲艺术家们有意识地使用了艺术的对比原则,是交融,又不失南北各自的风格特色,甚至在相互的衬托中,更强化了各自的特色。

其实,史学界对戏曲的形成期众说纷纭,计有:元代说、宋代说、唐代说、汉代说、先秦说等。不管怎样,理论界大多认为,戏曲的萌芽期虽然不一定晚于古希腊的悲喜剧和印度的梵剧,但是,戏曲艺术的成熟期,确实晚于前两者。这原因是多方面的,最主要的一点是:由于中国几千年的自给自足自然经济,相当规模的都市出现得较晚,传统文化的主流是非商业的。任何舞台艺术的昌盛,往往与观演之间的商业运作关系密切。

(三) 明、清时期的戏曲音乐

明朝的南戏,在逐渐壮大、逐渐流传的过程中,受各地不同方言、不同民俗、不同音乐传统的渗透,而形成了“纷纭不类”的诸多声腔。其中最有影响的,便是人称“老四大声腔”的弋阳腔、余姚腔、海盐腔和昆山腔。

1. 弋阳腔

弋阳腔出自江西弋阳,它的最突出的特点是:以鼓击节,人声帮和。它起源于民间秧歌的演唱方式。一唱众和的演唱形式,最早萌生于劳动号子,后被歌舞吸收,隋唐的歌舞小戏《踏摇娘》中,就已有这种喧闹的演唱方式。弋阳腔的风格充满了乡土野趣,颇为乡村百姓欣赏。它的流传范围遍及两京、湖南、广东、福建、贵州、云南等地。

2. 余姚腔

余姚腔出自浙江余姚、慈溪一带,流行于绍兴、常州、镇江、扬州、徐州及安徽的贵池、太湖等地。对余姚腔的风格特色记载很少。明末《想当然》传奇卷首,有茧宝主人《成书杂记》,谈及余姚腔:“俚词肤曲,因场上杂白混唱,犹谓以曲代言。”也就是说,它的文词比较通俗,曲文中夹进念白,唱腔简单明快,有时近似吟诵。按这种描述来分析,余姚腔应该是趋向大众化的。

3. 海盐腔

从文献记载的情况来看,海盐腔在老四大声腔中,形成最早,它的萌芽期可以上溯到宋、元,明代成化年间,海盐腔已很流行。海盐腔多采用南、北通行的“官语”,曲调柔婉细腻,“音如细发,响彻云际。每度一字,几近一刻。”迥然不同于弋阳腔。因此,海盐腔最得南、北各地官僚士大夫们的喜爱。明万历(公元1573~1619年)以前,它一直与弋阳腔分庭抗礼,通行于两京。从文献上看,海盐腔也是不用管弦的。

4. 昆山腔

昆山腔诞生在苏州府所属的昆山、太仓一带,起源于当地民间曲词,相对四大声腔的

前三个,它是后起之秀。它在流传之初,就以“流丽悠远”高于弋阳腔、海盐腔、余姚腔,它在风格上与海盐有相似之处,都是“体局静如,以拍为之节”。昆山腔最不同于南曲其他声腔的特点,是开始使用管弦伴奏(“今昆山以笛、管、笙、琶按节而唱南曲者……亦吴俗敏妙之事。”),^①确有后来者居上的势头。

这四大声腔中,海盐腔与昆山腔以其高雅、婉丽颇得士大夫阶层的青睐;余姚腔与弋阳腔则以其通俗与乡土气而深得广大百姓的喜好。以后,昆山腔经过改革逐渐崛起,弋阳腔也占领了广阔的民间,余姚腔、海盐腔逐渐没有了踪迹。

昆腔自明中叶以后,逐渐成为剧坛霸主,有上层观众的扶持,被公认为是戏曲正声。弋阳腔则继续在民间广拓它的领地,逐渐演化为丰富的高腔声腔系统。

昆弋之争是戏曲界雅俗之争的代表,在清代转化为“花雅之争”,“花部”与“雅部”的概念出现于乾隆年间(1736~1795),《扬州画舫录》云:“两淮盐务,例蓄花、雅两部,以备大戏。雅部曰昆山腔;花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹。”^②

这里的“乱弹”,是昆腔以外所有戏曲剧种的统称。花部的主力是梆子腔与皮黄腔,以及从弋阳腔演变而来的高腔。“崇雅抑花”是朝廷上流社会一贯的政策,但富有生机的花部绝不示弱,终于在清嘉庆道光(1796~1850)年间,在全国形成由昆腔、高腔、皮黄腔、梆子腔(人称新四大声腔)并峙的局面,其中花部占了三个。

三、戏曲艺术在中国传统文化中的地位

有一个奇怪的现象:在我们这个识字率极低的农业国家,除了不省事的孩子,几乎无人不晓“忠、孝、节、义”,“不孝有三,无后为大”,“君君,臣臣,父父,子子”等宗法社会的道德经。这是伦理人文的核心特征。道德,作为整个社会的契约,其制约作用波及社会的所有成员。是什么使宗法社会道德经得以如此广泛的散播呢?人们发现,在中国广大的农村,稍具规模的村庄,都会拥有一个戏台子,它往往是村中最惹眼的建筑。在南方,它们有的是木结构、竹结构;在北方,则多为砖石结构;而在一些贫瘠的地方,它们还有用土坯垒起来的。看戏,是中国农民精神生活的重要部分,甚至每每为此废寝忘食。戏曲——这种中国独有的综合艺术,用最生动的演故事方式(音乐、舞蹈、杂技参与下的),承担了对这个泱泱农业国的人伦教育任务。

传统戏曲剧目相当丰富,仅京剧就号称有一千八百出。其内容有经过演绎的历代君王、诸侯、名人传奇及历史事件、才子佳人故事、神灵鬼怪传说等等。当然中国人的演故事、说故事是以人间忧乐为重心的,神鬼内容的比例很小,不像与我们毗邻的印度,几乎所有的传统民间故事都离不开神话色彩,这自然是宗法社会与宗教社会在这一领域的必然差异。中国传统艺术中的故事,往往世俗味道很浓,与每个生活在这片土地上的人息息相通,这些引人入胜的情节插上音乐的翅膀,便产生了惊人的魅力。它们不仅滋润了中国各阶层民众的感情世界,填补了他们精神生活的空白,而且还在潜移默化中沟通着群体的心灵,在广袤的土地上建构着宗法社会的伦理关系准则。当然,外在的艺术形式还不足

^①徐渭:《南词叙录》。

^②李斗:《扬州画舫录》。

以建构整个社会的契约,关键在于,“忠、孝、节、义”这几个字,在传统戏曲里,是作为惩恶扬善旗帜下“善”的标准出现的。它在社会生活中,产生了一种复合作用。即,从上层角度来看,这四个字固然有利于维护统治秩序,而对普通百姓来说,它们却首先意味着某种抑制私欲,具有利他精神的理想主义品格。也就是说,苏武、岳飞之所以成为“忠”的典范,是因为他们把国家利益摆在个人安危之上;《琵琶记》里的赵五娘之被赞为“孝”,是因为她在丈夫外出数年,且渺无音讯的情况下,忍饥挨饿,苦挣苦熬,尽心尽力供养公婆;《祭江》里孙权之妹的“节”行之所以感人,是因为她在娘家过着锦衣玉食的贵族生活,却去为丈夫刘备殉情;那《赵氏孤儿》、《生死牌》、《周仁献嫂》等戏所昭示的“义举”,更是为他人做牺牲(舍命、舍儿、舍妻)的极端壮举。因此,宗法社会道德经的播扬,一方面稳定了社会秩序,另一方面不可否认地培养了温良淳厚的华夏民风——从家庭、家族血缘亲情向外推衍的社会人际关系。一些现代新儒家认为,“人性扬善弃恶,自然生化不息,人道与天道相通,基于同一本体论依据。故人性的修养与道德的教化,是社会存在与发展的基础,社会危机则是该社会道德危机的体现。而道德的沉沦则是私欲泛滥的结果。”只有“克制私欲,拯救道德提倡人性”,才是“挽救社会危机振兴民族精神的基本理路”。^①

音乐在戏曲这种综合性艺术里,创造并烘托气氛,塑造并强化人物性格。总之一句话,通过演故事,将这个识字率特别低的农业国之人伦道德普及到如此地步,戏曲音乐的推波助澜作用是不可低估的。音乐有着独特的表现情感、表现态度的优势,它能“同时既表达了感情的内容,又表达了感情的强度,它是具体化的、可以感觉到的心灵的实质,它可以感觉得到的渗入我们内心,像箭一样,像朝露一样,像大气一样渗入我们的内心”。^②从情绪的感染角度说,音乐比语言、比绘画及其它艺术手段更多一份进攻性,能够以直接冲击人心灵的感染力“强迫”听众接受。“其它艺术说服我们,音乐突然袭击我们”。^③所以用音乐包装的戏曲留在人们心中的印迹,远比文字和语言深刻得多。

再者,中国的戏曲音乐,是地域文化的产物,它们的旋律往往是对方言的艺术夸张。人们在听故事的同时,在音乐中感受到的是亲切熟悉的乡音,满足了审美习惯上的期待,又每每有所突破——音乐毕竟不是语言本身,它对方言的美化、创造,会产生艺术新鲜感,不同的演员、同一演员的各次演唱,都会有新的艺术处理。这些也是戏曲比单纯讲故事更能迷住群众的重要原因。

戏曲,集中国民族艺术之大成。自宋元年间诞生以来,先辈艺人艰苦创业,历经以元代的杂剧、明代的昆曲、清代的京剧为代表的三大高峰期,达到20世纪初大师云集、流派纷呈的盛世,它曾在相当一段时期(宋元至清末民初)几乎独霸中国舞台。作为一种综合性的艺术,作为一种以程式化为主要特征的艺术,它在世界艺术之林,占有独一无二的地位。这就是说,戏曲不仅只属于东方,而且只属于中国,是地地道道的“中国土特产品”。既是“土特产品”,它必定比较集中地体现了中国风格、中国魅力和中国气派。我们不应只把它看作一种艺术形态,透过它,可以看到中国人的审美趣味、审美经验之演变;反过来,我

①参阅陈少明:《儒家的现代转折》,辽宁大学出版社,1992。

②李斯特:《论柏辽兹与舒曼》,转引自潘必新、李起敏、王次炤:《音乐家、文艺家、美学家论音乐与其他艺术之比较》,人民音乐出版社,1991。

③汉斯立克。

们也可以从中国人审美趣味、审美经验的产生、发展、变化中,看到戏曲形态发生、发展、变化的必然趋势。

第二节 戏曲音乐的类别与艺术特征

一、戏曲音乐的几种分类

目前,对戏曲的分类,通行的有三种,一是音乐结构体式分类,二是剧种分类,三是声腔系统分类。现分别简述如下。

(一)结构体式分类

戏曲音乐的结构体式基本上分两种,其一是板腔体,又称板式变化体;另一种为曲牌体,又称曲牌联缀体。

1. 板腔体(板式变化体)

板腔体的音乐“是以一个曲调为基础,通过节拍节奏的整、散,速度、力度的强弱快慢,音符字位的疏密繁简等变化,派生出一系列不同板式的唱腔,如原板、慢板、散板、摇板等,并通过音区音域的不同运用,调式、结构及润腔和发声方法的变化等,又可派生出反调及不同行当的不同腔调,用以上不同戏剧功能的板别及腔调来组成各种唱段,这种唱腔结构统称为板腔体。”^①

板腔体戏曲的唱词多半采用齐言句,以七言、十言为主,一般上下对偶,字数对称整齐。

2. 曲牌体(曲牌联缀体)

曲牌体的音乐,“由一至多个具有特点的独立曲调构成”,这些独立的曲调被称为“曲牌”,曲牌体戏曲就是“由一二支曲牌循环往复,或由若干支曲牌组合成套来表现戏剧情节、塑造人物的。”^②

曲牌体戏曲的唱词,多采用杂言句——长短句式或自由体式为主。

我国较古老的腔系如昆腔、高腔,还有一些源自地方歌舞的部分采茶戏、花鼓戏、秧歌戏等,使用曲牌体结构。

新四大声腔中较年轻的两大腔系如梆子腔、皮黄腔以及近现代发展起来的地方戏曲如越剧、评剧等属板腔体结构。

(二)剧种分类

剧种是指那些在起源地点、流行地区、文学形式、舞台表演、语音声调、旋律唱腔等方面具有相对独立意义的戏曲品种。其实在我国三百多个剧种里,其界分概念不尽相同,一般取决于“剧”前的定词,如京剧、豫剧、沪剧、川剧等,其“剧”前定词是地名,这一类剧种的界定基点主要是地域风格;又如傣剧、侗剧、壮剧、白剧等,其“剧”前定词是民族,它们的界定基点便是民族文化风格;还有一些剧种名称是:晋北道情、河北梆子、湖南采

^①引自蒋菁:《中国戏曲音乐》,人民音乐出版社,1995,第38页。

^②同上。

茶戏等,这些剧种的主体界定基点就不是单一的。如“晋北道情”,地域(晋北)与特色音乐(道情)都是这个剧种的主体界定点。

(三)声腔分类

声腔通常是指戏曲音乐中的唱腔旋律框架,这些唱腔旋律的框架,代表着这段旋律在演唱方式、伴奏乐器、音乐结构、音乐风格等诸多方面,有着某种规定性。如京剧《打渔杀家》中的一个唱腔:“老爹爹,清晨起,前去出首,倒叫我桂英儿挂在心头……”;《诸葛亮》里有一段:“我这里城楼观景,却听得四处乱纷纷……”。这两个段子,虽然在板式上、旋律的细微处以及词意上都有明显的差异,但这二者却用的是同一个旋律框架,我们就说它们都用了西皮声腔。但是,几大声腔系统中,高腔系统却是个例外。它不依据旋律框架,而是依据整体风格、结构(详见高腔部分)。

(四)类概念辨析

1. 戏曲文化的民间性质,决定了它的许多概念具有“模糊”倾向。在民间,“声腔”存在着某种意义上的一词多义,比如西皮、二黄,实际上是两个声腔,但我们又往往听到“皮黄腔”的统称,也就是说,“声腔”有狭义的,如西皮腔、二黄腔;也有广义的,如皮黄腔。这种一词多义的现象,使得我们在遇到“声腔”二字时,首先要弄清楚它是哪层意义上的“声腔”,否则就会导致错误的理解。

2. 剧种与声腔之间的关系实际上是复杂的,在有些剧种像川剧、京剧里,包含有多个声腔,如川剧里包括昆腔、高腔、胡琴戏、弹戏、灯戏等声腔,京剧里包括皮黄腔、四平调、吹腔、高拨子、南梆子等声腔,这类剧种属多声腔剧种。有的剧种如昆剧,就只用昆腔,属单一声腔剧种。有些声腔在许多剧种里使用,而使用同一声腔的多个剧种便组合在一起,被称为某某声腔系统的剧种。也就是说,剧种与声腔的主从关系不是绝对的,有些情况下,剧种的概念大于声腔(在多声腔的剧种里);在另一些情况下,声腔的概念大于剧种(在多剧种组成的“声腔系统”里)。因此,它们往往形成了一种交叉关系。以京剧为例,它既是皮黄声腔系统里的一个剧种(在这层意义里,声腔概念大于剧种),又包含有多个声腔(除皮黄腔外,还包括其它声腔,在这层意义里,剧种的概念高于声腔)。

二、戏曲四大声腔及其艺术特点

(一)昆腔与昆剧

1. 昆腔概说与昆剧

昆腔的老祖宗——昆山腔,诞生于元末明初,它是永嘉杂剧从浙江温州传至江苏昆山一带与当地的方言土语及民间曲调相融合而产生的一个新品种。歌唱家顾坚与一批戏曲音乐家为这一新品种付出了建设性的劳动,因它成形于昆山,便被称作昆山腔,与江西的弋阳腔、浙江的海盐腔、余姚腔并称为南戏四大声腔。昆山腔为第一代昆腔,当时主要流行在吴中一带。

明嘉靖十年至二十年前后(约1531~1541),北曲歌唱家魏良辅来到江苏太仓。那时正值上流社会文人雅士推崇金元北曲而鄙视南曲之际,魏良辅却能从昆山腔的特色(比

起四大声腔其它各腔,昆山腔在伴奏方面一改“不托管弦”的南戏范式,而使用了“笛、管、笙、琶”等管弦乐器,同时,它的曲调是四大声腔中最雅化的)里,发现了一种发展的潜力,于是,他集南戏、北曲、当地民歌小调的优长,花费十数十年时间,创作出与原来的昆山腔几乎全然不同的一种新腔。这种腔的旋律细腻委婉,吐字运气讲究,风格典雅,人们昵称其为“水磨调”,这是第二代昆腔。

魏良辅的“水磨调”,最初只以“冷板曲”(即清唱形式)流传。后来,剧作者们开始把这种新腔用于剧作,其中具有里程碑式代表意义的是,昆山另一位音乐家兼传奇作家梁辰鱼(约 1521~1594),在与魏良辅共同继续改进新腔的同时,用新腔写了一部《浣纱记》传奇(约 1566 年),一时盛演于剧坛。在这出戏里,梁辰鱼等在魏良辅吸取南、北精华的基础之上,继续发展出北方昆曲、曲调与范式。《浣》剧共四十五出戏,其中四十一出采用的是水磨调格律,两出采用北曲,另两出采用了南、北合套的对比形式。于是,昆剧立刻受到南、北观众的欢迎,昆腔跨上了一个新的台阶。因此,梁辰鱼的《浣》剧中使用的昆腔被称为第三代昆腔。

随着《浣》剧的出现,昆剧进入成熟期,“昆剧”这个名称其实是 20 世纪 20 年代才开始使用的,过去大多称其为“昆曲”。

2. 昆剧概述

昆剧是只采用昆腔这一单一声腔演故事的剧种。昆剧的产生,不仅是昆腔自身发展的成熟标志,它还是中国戏曲发展的成熟标志。它又是我国最雅化的剧种——在京剧出现之前,纵然我国南北方地域早已存在了数百个戏曲剧种,上流社会几乎只接受昆剧这一个剧种。它是受文人雅士、艺术专家精心呵护培植的特殊戏曲品种,因此,它能够集音乐、舞蹈、杂技、武术、文学朗诵、戏剧表演等等中国传统艺术之大成,而一度成为中外公认的“国剧”,被誉为“百戏之祖”或“百戏之乳”。

昆剧对戏曲的“祖”、“乳”之功,主要体现在以下几方面:

(1) 昆剧所展示的综合性特点是极其完善的,它将“载歌载舞”的戏曲艺术推至“无声不歌,无动不舞”的顶峰(至今没有哪个剧种能够超越)。以至昆剧为戏曲其它剧种奠定了一种综合性表演——“唱、念、做、打”的基本模式。其舞台表演的精湛艺术,往往集中体现在一些单出的折子戏里,至今常演不衰的有:《游园·惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》、《折柳》、《阳关》、《扫花》、《三醉》、《花报》、《瑶台》、《吟诗·脱靴》、《痴梦》、《题曲》、《琴挑》、《秋江》、《思凡》、《下山》、《相梁》、《刺梁》、《醉皂》、《芦林》、《写状》、《山门》、《刀会》、《小宴·惊变》、《酒楼》、《弹词》、《断桥》等约四百余种。

(2) 昆剧的舞台表演、演唱技术等方面都被锤炼得极其精湛,以至今天,其他剧种的演员还在把昆剧的著名段子,如《游园·惊梦》、《寻梦》、《思凡》、《夜奔》、《断桥》、《刺虎》、《嫁妹》等戏,当作基本功训练的必修课。各个剧种的表演大师,几乎都有昆剧的功底,此所谓“昆训”之说。

(3) 昆剧的剧目之多,承前继后地囊括了民间许多传奇,成为各剧种移植的故事源。其中,北杂剧昆腔化后,今天仍保留在昆剧舞台上的剧目就有:关汉卿《单刀会》中的《训子·刀会》,孔文卿《东窗事犯》中的《扫秦》,罗贯中《风云会》中的《访普》,无名氏《渔樵记》中的《逼休》等。南戏和明初的传奇,经过昆曲“改调歌之”而被保留下来的有高明的《琵琶记》,无名氏的《幽闺记》,无名氏的《白兔记》,无名氏的《荆钗记》,苏复之的《金印记》,李

日华的《南西厢》，薛近兗的《绣襦记》，王玉峰的《焚香记》，李开先的《宝剑记》，沈采的《千金记》，王济的《连环记》等。根据明清民间传奇故事创作的剧目有：王世贞的《鸣凤记》，汤显祖的《牡丹亭》、《紫钗记》、《邯郸记》、《南柯记》，沈璟的《义侠记》，许自昌的《水浒记》，高濂的《玉簪记》，汪迁讷的《狮吼记》，吴世美的《惊鸿记》，石庞的《蝴蝶梦》，李玉的《一捧雪》、《清忠谱》、《麒麟阁》，李渔的《风筝误》，袁于令的《西楼记》，朱素臣的《十五贯》，朱佐朝的《渔家乐》，阮大铖的《燕子笺》，无名氏的《烂柯山》，邱园的《虎囊弹》，洪升的《长生殿》，孔尚任的《桃花扇》，张大复的《天下乐》，无名氏的《通天犀》以及《雷峰塔》等。这些剧本，由于上流社会文人雅士参与较多，又极有文学价值。

(4) 由于昆剧的前“国剧”地位，它在曲谱文卷遗存方面是其他剧种远不能及的。仅《九宫大成南北词宫谱》一书中就收有 4466 个昆剧曲牌。

(5) 昆曲演唱对发声用气、口法、润腔都有着极其严格的要求，魏良辅的《曲律》、徐大椿的《乐府传声》、沈宠绥的《度曲须知》、俞粟庐的《度曲刍言》等，都是明、清以来有关昆曲唱法以至声乐理论的重要著述，对我们研究昆曲的唱法和中国戏曲的声乐理论，直到今天都很有价值。

昆剧的行当分类，越发展越细：老生分副末、老外、老生，小生分官生、小生、巾生，净丑分大面（正净）、白面、二面（也称“付”）、小面（丑），旦分老旦、正旦、作旦（娃娃旦）、刺杀旦、五旦（也称“闺门旦”、“小旦”）、六旦（也称“贴旦”、“花旦”）、耳朵旦（杂旦）等。

俞振飞是当代昆曲界具有代表性的表演艺术家，他从六岁开始由父亲俞粟庐老先生亲自传授唱曲，因而他的唱念、表演造诣深厚。他具有一定的古文学修养，又精通诗词、书、画，他不但精研昆曲，同时又是一位京剧表演艺术家，他将京、昆表演艺术融于一体，形成儒雅、飘逸、雄厚遒劲的风格，特别是以富有“书卷气”驰誉剧坛。他常演的人物有：《太白醉写》中的李白，《游园·惊梦》中的柳梦梅，《惊变·埋玉》中的唐明皇，《琴挑》中的潘必正，《八阳》中的建文君，《断桥》中的许仙等，演来无不栩栩如生。

其他当今有影响的昆剧演员有：江苏的张继青、林继凡，上海的华文漪、计镇华、岳美缇、蔡正仁，北京的李淑君、侯少奎、洪雪飞，浙江的汪世瑜、沈世华，湖南湘昆的雷子文等。

当然，也正是因为昆剧在发展中受到上流社会的青睐与呵护，它在走向艺术形式愈益精湛的同时，也孕育了日后走向衰落的消极基因，如：规矩越来越繁多，越来越不易掌握；唱词中用典越来越多，文人以外的阶层越来越无法听懂等等，使其最终在“花雅之争”中败给了以京剧为代表的新兴剧种。

20 世纪 50 年代后，一些新编剧目使昆剧重新复苏，具有代表性的是《十五贯》。1956 年，陈静根据昆曲传统剧目《双熊梦》改编出《十五贯》，演出后引起轰动，《人民日报》曾为此发表社论：“一出戏救活了一个剧种”。

3. 昆剧音乐（昆腔）

(1) 曲牌的音乐与唱词特点

昆腔使用曲牌体音乐结构。即：它由许多独立的曲调（曲牌）按照戏剧需要联缀而成。所谓“曲牌”是指那些经常被用来填词的旋律程式。“曲牌”的来源是多方面的，包括：各地山歌、小调、杂剧、唱赚、诸宫调等等，甚至其它民族传入的外来曲调。各种曲牌的名称有些已不知所由，有些还能显示源出的可能，比如：〔梁州序〕、〔伊州令〕，大概与唐宋大曲有

关系;(唐兀歹)、(若刺古),多半是少数民族曲子的音译。总体上说,曲牌的名称只是一种旋律程式的标示。

昆剧里的曲牌,一部分为只有音乐、没有唱词的“伴奏曲牌”,如:(小开门)、(万年欢)、(柳青娘)、(柳摇金)、(节节高)、(大四景)等等,它们有的用于渲染气氛,有的用于配合身段动作。昆曲中大量使用的当然是带歌词的“唱腔曲牌”,如:(朝天子)、(端正好)、(粉蝶儿)等等。这些唱腔曲牌,除了一定的旋律框架外,它们在唱词上也有一定的规定,如:(朝天子)的词格要求是:共十一句,各句字数为:2,2,5。7,5。4,4,5。2,2,5。而(端正好)的词格要求是:共五句,各句字数为:5,5,7。7,5。(粉蝶儿)的词格要求则是:共八句,每句字数为:4,7,7。3,3,4。4,7,曲牌唱词上的格律要求是与词牌一脉相承的,但是,曲牌唱词里因加衬太多,已很难找到它原有词格框架,如:《浣纱记·打围》中的一段(朝天子)的词是:“遍江南独我尊,气凌云湖海吞,看威行四海声名振。英豪勇猛说什么楚秦,半乾坤皆投顺。你箫箫一身,些些儿海郡小君,羨君臣夫妻恭谨,夫妻恭谨,放他归全恩信,放他归全恩信。”这段词的总句数符合规定,为十一句,但每一句的字数都大大超额。

尽管曲牌体是一种在依腔填词的创作手段中形成的旋律程式,但是,这种旋律程式只是一种框架,也就是说,同样是(朝天子),即使出现在同一出戏中,也不尽相同。但是,你只要哼唱一下,又很容易找到它们之间的相同点。当然在不同的剧目中,使用的相同曲牌,就更是这样。这种情况的产生,源于中国文化的不确定特点。曲牌在使用中,常常依表现需要而小有改动,久而久之,相同牌名的曲牌却已千差万别,但又万变不离其宗,有一根同源的命脉依然存在。

(2) 板式

昆曲的板式实际包括三方面内容。

其一,节拍形式:昆曲的节拍形式有:三眼板(即一板三眼,约等于 4/4 拍);一眼板(即一板一眼,约等于 2/4 拍);有板无眼(即流水板,约等于 1/4 拍);散板(自由节拍);三眼带赠板(约等于 8/4 拍)。

其二,曲牌的用板格式:南、北昆曲在用板格式上的要求是不同的。南套相对比较严格,一般情况下,全曲有几板,每一唱词在板中的位置,以及前后句或前后曲牌间的衔接,都有定规。北曲相对就自由得多,往往依据衬字多少而活用节拍,人称“死腔活板”。

其三,拍板运用的名称:昆曲中,板的运用是节奏的骨架,其用法的不同,就有了不同的称谓:音与板同出的称“正板”,也称“实板”;板下后再出音的称“险板”,也称“闪板”;在延音中下板的称“腰板”,或“掣板”;声尽下板的称“截板”或“绝板”。

(3) 腔格

昆曲作为中国戏曲发展到成熟期的一个突出体现,是它在音乐(腔)与歌词(文字)的结合上,经过千锤百炼,出现了一个前所未有的高峰。汉语是声调语言,音和字的结合极为重要,把字唱倒(音与字的声调相背)就会让人误解词意。昆曲很讲究“出口腔”(或称腔头),就是为了在腔的开始部分,就把四声阴阳交代清楚。

昆曲依照唱词字音四声阴阳配制唱腔的格律,便是所谓“四声腔格”。由于昆曲在形成之初已融南北音调于一体,“四声腔格”既不完全等同于普通话或苏州话调值,又受其一定影响。

(4) 咬字

昆曲作为声乐艺术的另一大贡献是，它深化了汉语在咬字方面所能显现的特殊美感。昆曲在咬字上的最基本要求是，交代清楚每个字的头、腹、尾，例如“圆”字，“Y U A N”“Y”是字头，“U”是字腹，“A N”是字尾（那时没有汉语拼音，用“三音切法”进行对每个字的头腹尾分解）。讲究字头要有喷口，字腹要圆润，字尾要做到归韵准确干净，以达到“字正腔圆”的最佳效果。

(5) 宫调

昆腔里的“宫调”，与中国古代乐理的“宫调”既有内在联系，又不是同一个概念。

中国古代乐理认为，凡以“宫”音为调式主音的调式，便是“宫调式”，简称作“宫”；凡以“商、角、徵、羽”为主音的调式分别称为“商调式”、“角调式”、“徵调式”、“羽调式”，统称为“调”，当它们与十二律吕（黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、中吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟）结合起来所产生的宫调名称如林钟宫、蕤宾宫等等就同时具备了音高与调式两种含义。

昆腔里使用的“五宫·七调”含义还要多，“五宫”即：正宫、仙吕宫、南吕宫、中吕宫、黄钟宫。“七调”是：双调、越调、大石调、小石调、羽调、商调、般涉调。

昆腔里的“宫调”除了定音高、调式，还定风格。

正宫：“惆怅雄壮”；仙吕：“清新绵邈”；南吕宫：“感叹伤悲”；中吕宫：“高下闪赚”；黄钟：“富贵缠绵”；双调：“健捷激袅”；越调：“陶写冷笑”；大石调：“风流酝藉”；小石调：“旖旎妩媚”等等。

这种“依宫定性”的理论，是从元代北曲承接下来的，但在实际应用中，并不严格，只有一种参考作用。

(6) 集曲

昆曲里有一种最常用的创作手法，即在两个以上的曲牌里，各抽出一个部分，联集在一起，而造出一支新曲。其新曲名往往也体现这种拚盘式创作，比如（梁州序）与（贺新郎）的拚接结果，就出现了一支新曲牌（梁州新郎）。“集曲”在此实际上有两种意思。当我们说“用集曲的方法创作”时，“集曲”二字是指那种拚盘式的创作手法；当我们说（梁州新郎）是一支集曲时，“集曲”二字就是指用拚盘方式创作出来的新曲子。

集曲的手法原称“犯调”。

集曲的组合有一定的制约，一般须在本宫调范围内的各曲牌里进行，即所谓“犯本宫”，也可以在笛子同调但不同宫的曲牌里进行，即所谓“同笛色可犯”。

(7) 套曲

以曲牌为单位，按一定章法组合成套，是曲牌体音乐体式的主要结构方法。昆曲里有南套、北套、南北合套之分。

①南套：南套所组合的曲牌，均为南曲曲牌。南套分：引子、过曲（或称正曲，可以有若干支）、尾声三部分，引子和尾声有时可省略。

②北套：北套所组合的曲牌，均为北曲曲牌。北套分：习惯置于套首的支曲（代引子）、数目不拘的支曲、煞尾。

以上所说南套、北套皆为本套，实际应用中，除本套结构外，还有各种变套。因为像戏曲这种用歌舞演故事的综合艺术，艺术形式终归要服务于演故事与抒发情感的需要。

③南北合套：南北合套最基本的原则是，一北一南或一南一北，形成刚柔、阴阳相映相衬的格局。南北合套的宫调性质，大都以北曲为准。南北曲牌调高须相同，以求旋律衔接自然。

(8) 南曲与北曲的差异

南曲与北曲虽同为昆曲，但在其分离之初与后来的发展中，它们既受南北不同地域文化的影响，也受艺术家们的人为左右，而形成两种风格各异又可以互补的类型。它们最主要的差异在于：

①音阶。在记载昆曲的工尺谱里，北曲是按七声音阶记录的，南曲则按五声音阶不记乙、凡二字，但实际演唱中，乙、凡作为经过音、装饰音也常常出现。

②读字。北曲遵循《中原音韵》，四声分阴（阴平）阳（阳平）上去，念字多从普通话；南曲遵循《洪武正韵》，念字多从苏州话。

③调和韵。北曲一出戏一韵一调到底；南曲一出戏不限一调，也可以换韵。

④词曲关系。北曲一般为“辞情多”（词位较密），“声情少”（拖腔较少）；南曲则“声情多”“辞情少”，吐出一个字来，常常要在一段腔（音乐）里上下游曳好一阵，才进入下一个字。

⑤旋法特点。北曲常用四、五度及八度以上的跳进，造成旋律激越、舒朗的阳刚之气；南曲则多用五声级进，因此其旋律缠绵委婉。

⑥唱法特点。北曲发声较“硬挺直截”，“以遒劲为主”；南曲讲究吞吐收放，追求声音的起伏多变。且因南曲常用入声字，其“短促即收藏”的特点，与音乐结合时就需“逢入必断”，而乐句的内在关系又是相连的，在演唱时便造成极有特色的“断中有连”。

⑦演唱形式。北曲一般只用独唱这一种形式，且在一出戏里一人唱到底，其他角色只有说白，不能唱；南曲则用独唱、接唱、同唱（二人）、合唱（即齐唱）、独唱接齐唱等多种形式演唱。

⑧剧目。北曲里武戏较多；南曲则侧重文戏。

以上八点都是一目或一听而了然的南北曲差异。除此之外，它们之间还有诸多不同。如：南北曲在加衬方面的差异（南曲衬字使用限制较大，一般衬字不许占板位，有“衬不过三”之说；北曲因用衬比较自由，衬字也可以占板位。），再如：南北曲在组套方面的差异（见套曲一节），南北曲在腔格使用上的差异（见腔格一节），南北曲在曲式方面的差异等等。

(9) 昆曲的伴奏与散曲

昆曲是最雅化的戏曲品种，因此，除鼓板外，基本不用打击乐。南北昆曲的主要伴奏乐器均为曲笛，助以鼓板和三弦、琵琶、月琴、二胡等弦乐器。

散曲，是独立于有情节的戏之外演唱的曲牌，无说白，用以清唱，抒情、写景、叙事皆可。

(10) 昆曲的装饰唱法

昆曲的装饰唱法繁多，是构成它雅化、细腻的重要手段。常用的有“掇腔”（又称撮腔）、“叠腔”、“带腔”、“擞腔”、“罕腔”、“挑腔”、“霍腔”、“豁腔”等。

4. 昆曲欣赏分析曲目

《宝剑记·夜奔》，可以说是昆曲浩瀚的遗存珠玑中极为璀璨的一枚。《宝剑记》的作者是明代的李开先，他曾在官场供职多年，四十多岁时，因不满朝政的腐败，刚直进言而被罢了官。李喜好词曲，收藏大量戏曲典籍，且才识渊博，著述甚丰，其代表作《宝剑记》取材于小说《水浒传》中林冲的故事。但李开先笔下的林冲形象，寄寓了作者对社会、对生活的

独特思考。《夜奔》是《宝剑记》中最精粹的一折,刻画了林冲遭受迫害、无路可走、投奔梁山时的复杂心理。

《宝剑记·夜奔》是一个北套曲。它使用的是被认为“健捷激袅”的“双调”。其联缀使用的曲牌有:作为引曲的(新水令);作为正曲的(驻马听)、(折桂令)、(雁儿落)、(得胜令)、(沽美酒)、(太平令)、(收江南)和作为尾声的(煞尾)。由于刻画剧中人物情绪的需要,在整套曲牌之前还加用了“清新绵邈”的仙吕宫中的一支引曲(点绛唇)。所以这折戏有两支引曲,而且,第一支曲牌与后面九支曲牌不同韵。除去这个例外因素,《夜奔》音乐风格应该说是北套的典型:唱词全押遥条韵(ao);调高全为 do=C;词曲关系明显为词位较密而拖腔较少,台上角色为武生,且一人独唱一出到底。

这折戏的音乐板式结构是:两支引曲与尾声都为散板。中间的正曲中,一首为散板,三首为一板三眼或一板一眼的上板曲,另外三首均交替使用一板一眼与散板。这种弹性的板式结构,在昆曲里具有相当的代表性,而对于《夜奔》这折戏的内容来讲,又很是贴切。林冲是一位悲剧人物,他原本满怀忠君报国的志向,被逼上了梁山。他和李逵不一样,李逵上梁山,一身轻松,而对于他来说,却意味着由“忠臣”变为“强盗”,思想感情上产生了巨大的震荡和翻搅,他是在激烈的挣扎中叛逃的。这种大幅度的“挣扎”情绪,确实需要弹性结构。

这套双调中的主曲是本套中惟一的一支一板三眼的曲牌(折桂令),它的词格应为六、四、四、四、四、四、七、七,共八句。但是,在此折中用的(折桂令),因剧情要求而在中间(第五句后)增加了四个四字句,因此扩至十二句(见谱例)。《夜奔》无论从唱功到作功,在表演上都具有高难度,它成为戏曲演员进行“昆训”的必学作品。

(二)高腔与川剧

1. 高腔概说

高腔与昆腔、皮黄腔、梆子腔被并称为近代戏曲四大声腔。一般理论认为,高腔的老祖宗是明代老四大声腔之一的弋阳腔。文献根据首推清朝李调元《雨林夜话》有文“弋腔始弋阳,即今高腔。”。

高腔流传的范围很广,中国南方有三十多个剧种。采用高腔单一声腔的剧种有九江高腔戏、福建大戏等;以高腔作为主要声腔的多声腔剧种有川剧、湘剧、祁剧、桂剧、赣剧、婺剧、辰河戏等。值得注意的是,高腔在那些单一使用它的剧种里发展得较缓慢,倒是在多声腔剧种里,特别是在川剧里,高腔发展得最有艺术特色。

高腔从古弋阳腔而来,继承了其“错用乡语”、“改调歌之”的特点,各地高腔均用当地方言演唱,并广泛吸收当地民间音乐。因此,各地高腔剧种之间的旋律差异十分明显,但是,各地高腔之间又有作为同一腔系的同一风格、同一类音乐组织方式,那就是,凡高腔都以“不托管弦”的徒歌表演形式为主;凡高腔都由“帮”(后台帮唱部分)、“打”(打击乐为主要伴奏乐器)、“唱”(前台演员的演唱部分)三部分组成;凡高腔都不乏“声高调锐”、“一泄而尽”的风格特点。

高腔音乐的结构形式属曲牌联套体。所用曲牌大都从南北曲沿袭而来。但是,正由于高腔音乐在流传中“改调歌之”的特点,南北曲牌的原有风貌已所剩无几。

高腔音乐因主要以打击乐伴奏,“不托管弦”,它的打击乐就发展得比其它声腔复杂。

其它声腔的文武场结构是,文场为管弦乐、武场为打击乐,惟有在高腔里,文武场均以打击乐为主。文场为轻乐器,武场为重乐器。锣鼓打法里又分:文打、武打、阴打、阳打、死打、活打。高腔里打击乐与唱腔的有机联系特别突出,除了那些开台锣鼓、吹打牌子配合人物亮相、身段动作的锣鼓经以外,高腔里还有专门托伴唱腔的锣鼓套子,川剧高腔中称“套腔锣鼓”,赣剧高腔中称“腔韵锣鼓”等等。可以说,高腔在打击乐方面的艺术积累,很能显示我国民间音乐里打击乐的深厚传统。

高腔音乐里的帮腔句有多种形式,如:前帮、后帮、插帮、帮一字、帮数字、帮半句、帮整句、帮重句、帮整段等。早期的帮腔者是由打击乐手兼任的,20世纪50年代后,帮腔者走向专业化训练,队伍组合上有了男帮男、女帮女、男女合帮等各种变化。

与前台演员的“滚唱”音乐相比,帮腔音乐的特点是,旋律性较强,字少腔多。

帮腔句的功能很多。它能起影片中画外音的作用;它能创构气氛、意境,烘托主题;它能起间奏的作用,给前台演员以喘息与做动作的时间与背景音乐。

戏曲理论界有人认为,高腔里“滚唱”部分的存在,是戏曲发展史上一个值得思索的现象。“滚唱”部分是在原南、北曲牌规定的词格之外,另加的成份。这些新加成份,唱词句数与字数不受原词格限制,句子可以是长短句,也可以是齐言句,所以有人说,在川剧高腔“滚唱”部分的齐言上下句和大量存在的板式变化中,看到了板腔变化体戏曲体式的萌芽状态。

2. 川剧概述

川剧,顾名思义,它的主要流传地是四川及蜀文化辐射地带西南地区。川剧音乐集五种声腔为一体,包括有:昆(腔)、高(腔)、胡(琴腔——即皮黄腔)、弹(腔——即梆子腔)、灯(调——当地花灯小调)。其中高腔剧目占70%的比例。因此,在川剧界,无论鼓师还是演员的艺术水平,都主要以其掌握高腔的水平为准。高腔在川剧里发展得最完善,最有地域特色,高腔以外的其它几种声腔远不能与之相比。因此,一般研究川剧音乐也以高腔为主。

川剧的行当总的方面分生、旦、净、末、丑、杂等六大类。生行又分为文生、武生、大小生、二小生、娃娃生五种;旦行则分为闺门旦、奴旦、摇旦、花旦、丑旦、老旦、正旦、武旦、刀马旦、鬼狐旦、青衣旦、泼辣旦等十二种;净行也分靠甲花脸、袍带花脸、草鞋花脸三种;末行有老末、中末、正生、老生、红生五种;丑行分袍带丑、官衣丑、襟襟丑、武丑、丑旦五种,加上杂行,川剧共有三十一个行当。川剧的“三小戏”(小旦、小生、小丑)最有特色,其中丑戏更是享誉全国。川剧的丑角,往往是各剧目中给人留下印象最强烈的人物,他们“丑得迷人”,丑得上档次。川剧的高难特技如喷火、变脸等,也相当有刺激性,在全国三百多个戏曲剧种中,独显特色。

川剧主要分为四个流派,即:川西派,以成都为中心,包括川西各县,曾以唱高腔、灯戏为主;资阳河派,主要活动地区包括川东南的资中、自贡、内江、泸州等地,此派擅长高腔戏,也演些昆腔;川北派,活动地区包括川东北的西充、南充、三台、遂宁、阆中等地,弹戏特别发达;川东派,主要在以重庆为中心的川东一带流行,其特点是:以胡琴戏为主,戏路较杂,声腔多样化。

川剧的剧目十分丰富,早有“唐三千,宋八百,数不清的三、列国”之说。新中国成立后,根据洪深、田汉、老舍、赵树理、阳翰笙等著名戏剧艺术家的建议,四川文化部门对川剧的传统剧目和传统艺术大力进行发掘整理,搜集到的剧目约近两千出,已记录的剧本约有一

千本。1955 到 1957 年间,成渝两市川剧界,对所搜集的剧目进行鉴定演出,演出的传统剧目近四百个。这些剧目包括:“荆、刘、拜、杀”,即《荆钗记》、《刘知远白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》;“五袍”即:《红袍记》(又名《白兔记》、《李三娘》)、《青袍记》(梁灏八十中状元)、《黄袍记》(宋太祖雪夜访赵普)、《白袍记》(尉迟恭访薛仁贵)、《绿袍记》(萧何月下追韩信);“四柱”都是古代神话传说:《碰天柱》(共工头触不周山)、《五行柱》(孙悟空大闹天宫被佛祖收伏)、《水晶柱》(观士音收鼋妖)、《炮烙柱》(殷纣王诛杀忠良梅伯)。其他如《闹齐庭》、《春陵台》、《江油关》、《三尽忠》、《柴市节》、《一品忠》等,也都具有抗强暴、张正义、爱国家的积极意义。所谓高腔的“四大本”,即《琵琶记》、《金印记》、《红梅记》、《投笔记》,都是来自元、明戏曲的名剧。近几十年整理改编出的优秀川剧传统剧目还有:《柳荫记》、《玉簪记》、《焚香记》、《英奴记》、《谭记儿》、《金山寺》、《拦马》、《秋江》、《人间好》、《百花赠剑》等。

川剧著名艺术家中,老一辈有:周慕莲、阳友鹤、琼莲芳、刘成基、周裕祥、魏香廷、黄耀廷、杨云凤、青莲、紫莲、薛绍林、白美琼等;健在的有:钟琼瑶、周企何、陈全波、袁玉坤、曾云华、胡漱芳、静环(曹正容)、蓉玉(戴雪如)、幼筠、易征祥、金震雷、熊金铭、李笑非、刘金龙、田国忠、杨蜀培等;50 年代以来有:陈书舫、杨淑英、竞华、许倩云、莘萍、萼英、严澍等;现在正当中年的有:高凤莲、刘世玉、张巧凤、左清飞、竞艳、筱舫、刘卯钊、沈德蓉、赵又愚、刘又全、刘忠义、李少林、兰光临、任廷芳、筱艇、王世泽、罗玉中、何伯杰、杨昌龄、黄世涛、杨先才等;青年一代的有:肖开容、郭存筠、李洪秀、余从厚、段蔚等。

3. 川剧高腔音乐

川剧高腔的唱腔音乐属于曲牌体制,演员表达人物情感选用不同感情色彩的曲牌,剧中不同情境的段落,采用套曲来表现,但它比昆腔要灵活自由得多。

(1) 板式

川剧高腔里常用的板式是“一字”、“二流”、“摇板”、“走板”。

一字:在帮腔里,“一字”是一板三眼($\approx 4/4$)。在唱腔里,“一字”是散板节拍,只是按唱词的分逗来打板,板与每词逗同上者称“碰板”,唱前先出板声的称“让板”,为避免单调乏味,演唱过程中,“碰板”与“让板”往往替换使用,通常,唱词的顿歇处便打板,但是,有时根据剧情的需要,一、两句以上才打一板。

二流:在帮腔里面是一板一眼($\approx 2/4$)。在唱腔里面,通常记谱也是 $2/4$,但是,实际运用时又有“碰板二流”与“让板二流”之区别。前者是板与唱同时开始, $2/4$ 的节拍;后者是后半拍起唱,每拍打板,所以,“让板二流”虽然记谱仍习惯于记 $2/4$,实际上是 $1/4$ 的感觉。

摇板:帮腔很少用,主要用于唱腔。川剧的摇板与其它声腔、其它剧种的摇板大同小异,同是在唱与伴奏,一散一上板,呈异质对比。异是异在,其它一些声腔或剧种的摇板,伴奏节奏往往比较匀整,有板无眼;而川剧摇板的伴奏,似乎并不是为了给个节奏,往往是鼓师的一种炫技(以极快的速度击节,可达 $\text{♩} = 300$ 左右),同时,唱者自由地半说半唱,不受板拍限制,与飞快的击节形成强烈的对比,产生内张力。这种板式多用于戏剧性矛盾非常尖锐的时候。

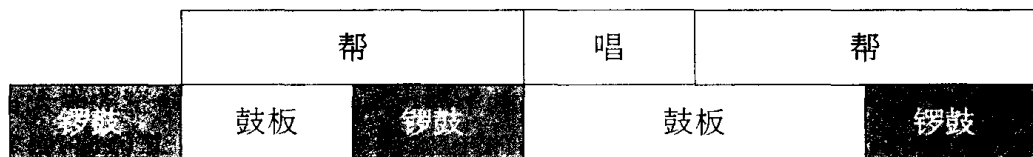
走板:即散板,自由节奏,只是在唱完一句或两句后击一截锣,主要用于帮腔。

(2) “帮、打、唱”的组合关系

川剧高腔继承弋阳腔“以一人唱而众和之”的徒歌、帮腔,并在其基础上发展为刻意

追求的“帮、打、唱”三层次。

川剧高腔的“帮、打、唱”组合有一个基本模式。见图：^①



川剧高腔在这个“帮~唱~帮”基本模式的基础上,实际上可有许多种变化,在一个“帮~唱~帮”的单一结构(曲牌或腔段)内,帮和唱的各部分都可有一定的长短伸缩变化。

帮与唱之间,还有交替疏密关系和“帮多唱少”与“帮少唱多”的不同处理。总体上说,因为“唱”为前台表演,所以“帮少唱多”是川剧高腔的主体处理手段;“帮多唱少”的例子虽然不多,但使用时很有特色,由于帮来自“画外”,又多长腔和锣鼓的烘托,因而“帮多”处理长于心理刻划、气氛渲染,“帮多”往往是人物内心情绪澎湃激荡,自身言表还嫌词不达意处。

锣鼓与帮唱的组合,在前面图示的基本模式基础上,也是有丰富变化的。在情绪“热”时,锣鼓常大片地在帮中出现;在情绪异常激烈时,锣鼓以“乍开乍合”的形式出现,很有渲染情势的特殊功效;在情绪“冷”时,锣鼓便“藏多露少”,以点染静寂。

锣鼓与帮唱的音色、节奏对比也是很有讲究的。锣鼓在音色方面有文场、武场与小打等各组间的浓淡变化和演奏力度的强弱变化,在节奏方面则可有音型的宽紧变化和速度的疾徐变化。这类音色与节奏变化的幅度又可相当大,其效果常显得十分夸张。这些变化作为锣鼓的重要表现手段,自然要在与帮唱的结合中作充分的利用,以配合帮唱表达不同的情绪内容。

锣鼓自身突出的音色、节奏变化,加上锣鼓与帮唱之间强烈的音色、节奏对比,使得“帮打唱”的整体在浓淡轻重、缓急张弛等方面表现出高度的“弹性”。“帮打唱”内部所含的这类音色、节奏的变化和对比,虽然常显得十分夸张,但一旦它们在“戏”里所天然蕴藏的种种起伏、跌宕、冲撞、逆折……中找到了立足点,手段自身的尖锐“矛盾”又完全可能是“恰到好处”的。而这类既“矛盾”又“恰好”的地方,常常也就是锣鼓配合帮唱的最富效果和最见异彩之处。

(3) 川剧高腔曲牌及其结构

高腔音乐曲牌的艺术表现力很强。需要表现激昂慷慨情绪时有:(新水令)、(北新水令)等;表现忧怨情绪的多用(香罗带)等,抒发悲愤情绪的有(端正好)、(一枝花)等;在写离情别绪时,则用(江头桂)等;表达哀求、诉苦的心情时,多用(锁南枝)等;描写缠绵悱恻则用(懒画眉);叙事、谈心就用(红鸾袄)等。

川剧高腔曲牌的音乐结构,一般由兴起、主体、结尾三部分组成。

兴起部分称“起腔”;主体部分又分“立柱”与唱腔两部分;结束部分称“扫尾”。每一部分还有多种不同的表现方式,仅“起腔”在川剧高腔曲牌里就有五种常用的方式,它们是:“放帽子”、“放头子”、“昆头子”、“放腔起”、“平起”。唱腔部分除基本行腔外,还有“放腔”、“丢腔”、“留腔”、“尾腔”、“尾煞”等种种不同的结束方法。

^①引自路应昆:《川剧高腔的“帮打唱”》。

高腔的曲牌中,有的牌名不相同,而曲调旋律基本相同,立柱稍有差别的被称为“弟兄曲牌”或“比肩曲牌”。

曲牌还有“犯腔”、“滚腔”、“重腔”、“飞腔”、“钻腔”等。“犯腔”是不同宫调的转调,一般为大二度,前 re = 后 mi 的较多;“滚腔”是同宫曲牌的相互借用,均为“集曲”手法;“重腔”指帮腔中的重句;“飞腔”是在曲牌结尾处突然出现的三字句,也叫飞句;“钻腔”和“飞腔”的性质基本相同,只是不一定用于曲牌结束时,也叫钻句,这三种都属于帮腔的不同方式。

(三) 梆子腔与秦腔、豫剧

1. 梆子腔概说

对梆子腔的起源,说法不一,有一源与多源两种观点。持多源观点者认为,梆子腔系统的各剧种,地域风格也很鲜明,未必起于一个源头。但绝大多数戏曲界人士认为,梆子腔系统的同一特征,强于高腔系统,在地域风格的背后,显然有一根同源血脉,所以持一源观点者较多。但是,在持一源观点者中,却存在三种说法:①甘肃说,认为梆子腔起源于由甘肃调演变而来的西秦腔。西秦腔的名称最早见于明万历抄本《钵中莲》,也就是说,明朝已有西秦腔;②陕西说,西秦腔也名甘肃腔。西秦腔起自明代,而甘肃在明代和清代都属陕西。事实上,这两说是相通的;③山西说,认为山西蒲州的句腔是梆子腔的前身。①

以上三种说法,都没有离开西北地区,所以,梆子腔这种激越声腔的摇篮,无疑是西北。

梆子腔孕育于西北后,分四条线传向全国。一条由秦腔向西南入四川、云南、贵州,除贵州本地梆子不可详考外,川剧的弹戏和云南的丝弦,保持了秦腔唱腔有欢音、苦音之分的特征;一条由山陕梆子腔向东北方向流动,在山西演化为北路梆子与中路梆子,在河北、北京、天津演化为河北梆子(即直隶梆子、京梆子、卫梆子)。其戏班演出足迹北至内蒙及东北三省,南下江苏、上海又上溯长江沿岸城市。这两条走向比较明显地反映出秦腔与山陕梆子的各自特点。另两条走向,一条以秦腔、山陕梆子腔向东发展,对河南、晋东南、冀南、山东、苏北、皖北梆子剧种的形成有着一脉相承的渊源关系;一条由秦腔、山陕梆子腔先后南下至湖北襄阳。河南的南阳梆子(宛梆)的形成与之不无关系,其影响所及也还有越调以及皮黄、吹拨、乱弹等南方花部诸腔系。

梆子腔在全国范围,尤其是北方各地的大发展,一方面是由于其风格的魅力,另外还有一个传播的历史机遇,即明末的李自成农民起义。李自成的队伍来自陕西,随着他们进军路线的延伸,也自然把对家乡戏曲的爱好播散出去,与各地的地域文化结婚而成为绽放出新的梆子腔血脉的品种。

梆子腔系剧种在全国有二十多个,另有一些多声腔剧种中也用梆子腔。

梆子腔系的共性特征表现在以下六个方面——

①梆子腔系统各剧种的总体风格特征为高亢、激越、悲壮、粗犷。

②梆子腔系统各剧种的伴奏乐器中必有两件有代表性的乐器,一是硬木梆子——一件打击乐——“梆子腔”因此而得名;二是作为主奏乐器的板胡——尽管在各剧种里板胡的形制略有差异,但都属板胡家族的乐器。

①参阅常静之:《论梆子腔》,人民音乐出版社,1991。

各剧种板胡特点简表:^①

剧种	名称	定弦	形	音色	其他
秦腔	秦胡或明胡	15(五度)	中等	柔和、明亮	配二胡、京胡
晋剧	呼胡或葫芦子	63(五度)	较大	清脆、平和	配二股弦(高音乐器、定弦 63)
豫剧	俗称“瓢”	36(四度)	中等	清脆、嘹亮	配二胡
河北梆子	俗称“大弦”	63(五度)	较小	清脆、高、硬	配二胡(定弦 15)

③梆子腔各剧种的唱词,主要为七字或十字的上、下对称句体式。这种唱词大都以两个音节组成一个单位,节奏鲜明,容易上口。

④梆子腔系各剧种以七声音阶为主,旋法多跳进,音程常用四、五度和六、七度的大跳,音域非常宽,常在两个八度左右,大多使用徵调式(豫剧中的豫西调和河北梆子中的反调除外)。

⑤梆子腔系各剧种的女腔都发展得很好,以“大本嗓”(真声)为主,声音结实,有弹性,宏亮,不乏一些特殊的演唱法,其中对整体风格影响较大的是“夯音”,这种像砸夯似的发声法产生的雄浑、猛烈的效果,使梆子腔的女腔显得威武雄壮,尽显北方地域的阳刚之气。

⑥梆子腔各剧种的整板类腔句,常常是在眼上起,如三眼板($\approx 4/4$),从中眼起唱,末击落板(俗称“中、中、板头”,即第一词逗与第二词逗都起于中眼,第三词逗起于板,末字落于头眼);一眼板($\approx 2/4$),从眼上起唱,末音落板;无眼板($\approx 1/4$),从板后(即“闪板”)起唱,末字落板。

2. 秦腔概述

秦腔不仅是梆子腔的老祖宗,它还对二簧腔、弋阳腔甚至昆山腔等多种戏曲声腔有过影响。对中国戏曲研究资深的齐如山认为:“我们中国各种戏剧的起发点都来自陕西”,“若想考究以前的法则,当然应该追根寻源,由西安秦腔入手,所以说,国人若想研究戏剧,非到西北去不可;世界人想研究中国戏剧,非到西北去不可”。^②

对秦腔源头大致有五种说法:其一,认为秦腔起源于先秦的“袞襦”。据说秦二世胡亥时代“驱鬼逐疫”的仪式歌舞,已经转化为既有歌词说教,又有音乐伴奏的民间歌舞形式了;其二,认为秦腔始于秦汉时期的“燕赵悲歌”,即指秦始皇宴前由赵女击鼓、燕人高渐离演唱的一种“悲壮之声”,《伶史》与《中国戏剧史》上认为它是秦腔的先声;其三,认为秦腔形成于唐代。清乾隆严长明的《秦之擷英小谱》里,把唐代梨园称为秦腔的策源地,把唐玄宗视为秦腔的开山始祖;其四,认为秦腔形成于金元,是从北戏中的“秦腔”、“高腔”演变而成。持此观点的有吴长元的《燕兰小谱》、杨懋过的《长安看花记》及王芷章的《腔调考源》;其五,认为秦腔产生于明代。持此观点的有周贻白、陈登原、马少波、张庚等。

尽管对秦腔的源头莫衷一是,但对其在全国众多的剧种中之“老资格”,是无人否认的。

正因为秦腔这个剧种渊远流长,它的剧目极其丰富,据 20 世纪 60 年代初期统计就

^①引自罗映辉:《梆子腔唱腔结构研究》,1994,第4页。

^②转引自王正强:《秦腔音乐欣赏漫谈》,人民音乐出版社,1994,第1页。

有八千多个。仅杨志烈等编撰的《秦腔剧目考》一书就收有一千六百多本。剧目内容多侧重在历史题材,如:列国戏、三国戏、隋唐戏、杨家将戏、岳家戏、水浒戏等。

秦腔的生、旦、净、丑行当齐全;正剧、悲剧、喜剧、闹剧一应俱全。

为秦腔写本子的剧作家,每一时代都不乏优秀者,仅清以来有记载的就有李灌、李芳桂、王筠(女)、周元鼎、崔问作、张梓、张炯若、孙仁玉、李桐轩、范紫东、高培支、马健翎、黄俊耀、赵伯平、张剑颖、田益荣等。早期最有影响的是清中叶李桂芳的“八本、二折”(关中民间称为“李十三大本”)。“八本”为:《春秋配》、《白玉钿》、《香莲佩》、《紫霞宫》、《如意簪》、《玉燕钗》、《万福莲》、《火焰驹》。“二折”为《四岔捎木》、《玄玄锄谷》。辛亥革命后出现的一批作品如:《一字狱》、《孤儿记》、《三回头》、《柜中缘》、《将相和》、《三滴血》、《软玉屏》、《庚娘传》、《三河破碎》、《冰玉缘》、《双锦衣》等。陕甘宁革命边区时期,马健翎的《血泪仇》、《穷人恨》等。

秦腔的演出团体,在元末明初称为“乐户”,明代中叶开始有专业演出班社。

清代有记载的秦腔优秀演员有魏长生、王湘云、申祥麟、栾小惠、桃琐儿、岳色子、润润子、玉喜儿、陈雨农、党甘亭、赵杰民、李云亭(麻子红)、刘立杰(木匠红)、王文鹏等。辛亥革命以来有:名丑马平民、名小生苏哲民、苏育民,名旦刘箴俗、王天民、李正敏、何振中、宋尚花等,名净田德年、名须何家颜、耿善民、张锁中、刘敏中、刘易平等。

3. 秦腔音乐

秦腔是单声腔剧种。作为梆子腔系统的鼻祖,其梆子腔特征自然是最典型的,秦腔区别于其它梆子腔剧种而更有特色之处有如下几点。

(1) 唱词上与方言有关的归韵与用衬

秦腔也与其他北方戏曲一样,主要使用“十三辙”,但偏重使用言前、中东、人辰、江阳等辙口。秦腔讲究“依字归韵”但存在两种不同的归韵要求,其一是归入唱字本身的音韵中;其二是无论你前面的唱字属什么韵,一些拖腔有必须归入“安 AN”韵的要求,这是因为陕北方言中,“AN”韵就是特别重的,落“AN”韵的字比其他地区多着一种气在舌根与上颚之间的运作,在拖腔中要求往“AN”上的归韵,正是这种方言特点在秦腔唱腔中的夸张。

秦腔的唱词在使用衬(衬字、衬词)上,最有地域特色之处是喜欢用“叠字”,这是因为陕北乃至整个西北语言里特别喜欢用叠字,所以这个特点不仅存在于秦腔里,也存在于山西梆子里。

(2) 欢音与苦音

秦腔曲调与陕北当地的其它剧种如眉户、碗碗腔等有着都因同地域而必然具有的同“地缘”特征,其最重要的相通处,是音调里都有“花音”与“苦音”。

“花音”和“苦音”是在同一剧种、同一声腔中并存,并相互对比、辉映的两种不同色彩。它们同为徵调式,同以 sol 为主音,下句都落在 sol 上,它们的旋律骨架音也同为 sol、do、re,它们的不同处在于:花音除 sol、do、re 以外,偏重于 mi、la,用 fa、si 时,fa 音往往是比原位高一点、比升 fa 低一点的中立音,si 则用原位音时多;苦音除 sol、do、re 以外,fa、si 用得较多,且使用 si 时,常用降 si,或比降 si 略高一点的中立音。

“花音”又名“欢音”、“硬音”,其色彩较明朗、欢乐、坚定;“苦音”又名“哭音”、“软音”,其色彩较灰暗、凄凉、悲怨。

(3) 彩腔

秦腔中的“彩腔”也叫“拉腔”、“二音”、“边音”、“鬼音”、“冒调”,它是嵌加在素腔基本

句型中的华彩部分——往往是用假嗓哼唱出的一个长拖腔，唱词没有实际内容，往往是虚词或一个元音，多用于小旦、正旦、小生行当的唱腔中，在曲谱内用“+……”符号表明。

秦腔“彩腔”在长期的流传、运用中，也走向了程式化，花音腔和苦音腔各有其不少固定的“彩腔”程式，较常用的有花音腔的（花梆子）、（硬三滴水）、（麻鞋底）、（十三咳）等；苦音腔的（软三滴水）、（苦中乐）、（大齐板腔）等。

(4) 板式

秦腔所用各种板式一览表：^①

4. 秦腔欣赏分析曲目

板类	原板类	慢板类	快板类			散板类				其他		
板名	二六板	慢板，又名“四股眼”。	慢垛板 双锤带板	快垛板 带（代）板	快带 （代）板	起板	尖板，又名“垫板”，介板。	滚板	滚白	倒板	留板，又名“歇板”，“绕板”	截板，又名“落板”
节拍节奏	一板一眼 $\frac{2}{4}$ 记谱	一板三眼 $\frac{4}{4}$ 记谱	一板一眼 $\frac{2}{4}$ 记谱	有板无眼 $\frac{2}{4}$ 记谱	$\frac{1}{4}$ 或 $\frac{3}{4}$ 记谱	自由节拍 自由速度 记谱	同 前	同 前		前半句多 $\frac{2}{4}$ 节拍，后 半句多自由 节拍。		
起句落音	多眼起板落。无论生、旦、上句可落调式中的任何音级，下句落主音（徵）。	中眼起句。每句分四遍，上句多中、中、板、头，下句多中、板、中、头。落音规律同二六板。	眼起板落	板后或板起，落于板。	板起，落于散唱。	散起散落		散唱，间以有板无眼。		正板起唱落音自由		

板类	原板类	慢板类	快板类			散板类				其他		
其他特征	1.因上、下句唱腔各具六板左右为基本结构而得名。 2.是其他诸板式发展的依据。 3.应用非常广泛。 4.有慢、快二六之分，二者除速度不同外，前者句与句间有过门，后者无（或只有小垫头）。	1.因速度不同有慢三眼与快三眼之分。前者常用八板以上长过门，去一部分，后者常用长过门“拦”故称“拦头”。 2.唱段起头过门时使用铜器（打击乐器）者称“场板”不用铜器者称“安板”。	双锤带板与慢垛板不同处，是打鼓者不用执板，而是双手执锤击节。	此类板式在其他剧种中大都称“快流水”或“快板”。	比带板更快（=200左右），有紧拉紧唱与紧拉慢唱之分，后者似京剧的摇板。	用于唱段的起始，可转起、始、处、人、尖、板、式、能、独、立、成、段。	可以独立组成唱段，用于起始处时，另你尖板”，又称“大起板”。	唱上、下句，合辙押韵，唱上、下句分明。	唱词不整齐，不合辙押韵，常以半说半唱，句分句亦不清晰。	是单独的一个上句，占上句的正规唱词，其作用有二：1.作唱段的首句，起导入作用。2.作为板式间的逆转（由快转慢）过渡。	不是一种板式，只是在唱段或因表演“留”给自己或其他角色的一种暂时停顿的格式，在上板类中广泛使用。	不是一种板式，而是上板类的一种结束方式。
表情功能	长于叙事，慢二六长于叙事，亦长于抒情。	字少腔多，抒情为主。由二六板散大加花面来。	叙事性兼戏剧性		戏剧性	用于起始时，常激昂、慷慨，似皮黄的导板，一般尖板则表现范围宽阔。		只用于悲伤哭泣之处。		抒情性兼叙事性。		
附注	①滚板与滚白仅苦音用，其他板式欢、苦音均用。 ②散板类的结束及上板类段尾的“叫散”均系自然结束，无其他特殊名称。 ③无论上板类还是散板类，其上、下句落音规律一般均用于二六板式。											

《秦香莲》出自中国家喻户晓的包公案故事。书生陈世美，金榜挂名后，被皇上招为驸马。糟糠之妻秦香莲携子女前往寻夫，被拒之门外，甚至险些被陈世美派人除掉。包公最后顶着皇姑与太后的威严，手托乌纱帽，下令铡了忘恩负义的陈世美。秦腔的《秦香莲》更突出刻划了陈世美之原妻秦香莲的形象。该剧中有一段（二六板），是秦香莲与皇姑初见时的对唱。（二六板）是秦腔的基础板式（即原板），它是一板一眼的，约等于 2/4 拍，用于

①引自蒋菁：《中国戏曲音乐》，人民音乐出版社，1995，第184页。

一问一答的正常节奏,较顺畅。在这个段子里,皇姑的唱腔多用 mi la,几乎不用 fa si,——属欢音结构;秦香莲的唱腔里,大量用 si fa,——属苦音结构。于是,皇姑的高贵身份、傲慢气焰与秦香莲的悲凉、愤懑,在音调里就有了鲜明的对比。

5. 豫剧概述

豫剧又称“河南梆子”、“河南高调”,是梆子腔体系中的一个重要成员。

对豫剧的源流也是众说纷纭,一说它产生于唐庄宗时期;另一说它起于北宋;更多的说法是,它产生于明代。有人认为,它由同州梆子演变而来;另有人认为,它是北方弦索腔所派生;但更多的人认为,它是明末李自成起义队伍里的秦腔戏班流落在河南的一部分人,大量吸收了河南当地的民间音乐,久而久之,培育出这株梆子腔体系的河南品种。

豫剧在河南又派生出各种支流派别:以开封为中心的唱法称“祥符调”;以商邱为中心的唱法称“豫东调”,又称“东路调”;以洛阳为中心的唱法是“豫西调”,又称“西府调”、“靠山簧”;豫东南沙河流域流传的唱法称“沙河调”,又称“本地梆”;豫北平原一带流传的唱法称“高调”,又称“小梆子调”。这些派别依河南各地语言音调、风土人情之差异而各具特色。有句顺口溜概括传统豫剧戏班子是“四生四旦四花脸,八个场面(即一鼓二锣仨弦手,梆子手鐸共八口)俩箱倌。”四生是大红脸(又叫红净、红生)、二红脸(又叫马上红脸)、小生、边生(又叫二补红脸);四旦是正旦(青衣)、小旦(花旦、闺门旦)、老旦、帅旦;四花脸是黑头(副净)大花脸、二花脸、三花脸。正因为是男八女四的行当,把四生四花脸叫做外八角,以男角为主的戏叫做“外八角戏”。

豫剧拥有大量的优秀传统剧目,如:《花木兰》、《穆桂英挂帅》、《秦香莲》、《拷红》、《打金枝》、《白蛇传》、《三哭殿》、《破洪州》、《对花枪》、《桃花庵》、《大祭桩》、《穆桂英》等。中华人民共和国成立以后,又产生了一批优秀的现代题材剧目,如:《朝阳沟》、《李双双》、《耕云记》、《刘胡兰》、《冬去春来》、《人欢马叫》、《好队长》、《杏花营》、《沙岗村》、《比比看》、《焦裕禄颂》等。此外,还产生了不少得到广大群众喜爱的移植剧目,如:《罗汉钱》、《小二黑结婚》、《两兄弟》、《祥林嫂》、《五姑娘》、《红珊瑚》、《洪湖赤卫队》、《柯山红日》、《南海长城》、《金沙江畔》、《山乡风云》、《海霞》、《红石钟声》、《琼花》、以及《红灯记》、《海港》、《红色娘子军》等。

豫剧也拥有一大批出色的表演艺术家,如老一辈的常香玉、崔兰田、马金凤、严立品、桑振君、赵义庭、王二顺、王文才、李景尊、李斯忠、高兴旺、唐喜成等。20世纪50年代成长起来的新一代优秀演员有:魏云、王善朴、高洁、陈新理、马琳、柳兰芳、王素君、吴碧波、张葆英、单绍莲、曾广兰、王希玲等。

从戏曲艺术发展规律上,可以看到,在中国,各剧种发展的快慢、观众群的多少,取决于该剧种以“角儿”为首的创作群体的水平。豫剧近几十年发展得令人瞩目,不仅遍布河南全省一百多个县,还在邻近省份如山东、山西、河北、陕西、甘肃、宁夏、青海、湖北、安徽、江苏等地盛行起来,目前,它已进驻北京,成为全国性剧种之一,这不能不归功于以常香玉为代表的表演艺术家及其创作群体。

6. 豫剧音乐

(1) 唱腔的两大声腔体系

传统豫剧在河南省内的多路派别,实际都囊括在“豫东”、“豫西”两大声腔体系里,见下表:

豫东声腔	{	豫东调(东路调)		豫西声腔: 豫西调
		祥符调		
		沙河调		
		高 调		

豫东声腔的语言基础是中州音韵的豫东(以商丘为中心的地区)语调,发声多用假嗓(“二本嗓”),声高音细,音域为“上五音”。所谓“上五音”,是指豫东声腔曲调的进行基本旋律线是:sol la re si la sol re fa,旋律多向上进行,主音落在 sol 上,旋律主要在 sol——re 音区之间进行。唱腔的句法结构为眼起板落。

豫西声腔的语言基础是中州音韵的豫西(以洛阳为中心的地区)语调,发声多用真嗓(“大本嗓”),唱腔用中寒韵(哭腔)较多。演唱特点是粗犷、悲壮、深沉、浑厚。豫西声腔曲调进行的基本旋律线是:sol do la sol sol mi re do,旋律多向下进行,主音落在 do 上,旋律主要在 sol——do 音区间进行,因此,一般称豫西声腔为“下五音”唱法。唱腔的句法结构一般为板起板落。

(2) 板式

豫剧的一般板式有“四大板类”:

原板类:①慢二八

②慢流水(一板一眼)

慢板类:慢板(又名“四股眼”)

快板类:①快二八(一板一眼)

②紧二八

③紧打慢唱(有板无眼)

散板类:①非板又名“飞板”

②滚白

豫剧在四大板类的各种规整板式之外,还有许多派生的变化板式。如慢板类除(慢板)、(中慢板)(又称“连环扣”、(快三眼)(又称金钩挂)之外,还有派生的(导(倒)板头)、(七辙)(又称“七折”、(五音)、(哭剑)、(反金钩挂)、(拐头钉)、(倒脱靴)等;二八板类除(二八板)、(慢二八板)、(中二八板)、(二八连板)、(快二八板)、(紧二八板)、(紧打慢唱)之外,还有派生的(二八乱弹)、(垛子板)、(勾丝咬)、(呱嗒咀)、(踢脚靠)、(搬板凳)等;流水板类的派生板式有(两锣钻子)、(倒送饭)等。^①

7. 豫剧重点曲目分析

“刘大哥讲话理太偏”是豫剧《花木兰》中一个著名唱段。剧中女主人公乔装男子替父出征,在奔赴战场途中,有位同行的男士口出怨言,认为天下苦事都叫男子做了,女子成天在家享清闲。花木兰以男子身份,慷慨陈词,为女子摆功,直说得这位男士无言以辩。

这个段子用的是豫东调武生腔的(二八板)。曲调铿锵,琅琅上口,易学易记,各地群众广为传唱。唱段从“男子打仗到边关”至“千针万线都是她们连”用了二八连板,即一句

^①引自王基笑:《豫剧唱腔音乐概论》,人民音乐出版社,1993。

追一句,不要间奏,颇显气势。最后一句“哪一点儿不如儿男”,后半句上使用了切分节奏、甩腔以及重复衬字“嘿嘿”,英武豪迈之气四溢。豫剧风格之所长——阳刚与活泼,用在这个段子上,恰到好处。

(四)皮黄腔与京剧

1. 皮黄腔概说

皮黄腔实际上是“西皮腔”与“二黄腔”的合称。它们是长期合作伙伴,但来源未必相同。对二黄腔来源的说法很多,较集中的有五说:^①

其一,认为二黄出自湖北黄陂、黄冈,因此被称作“二黄”。

其二,认为“二黄”是“二簧”之改字称谓。“二簧”原意是指必用双笛托腔的曲调,即“吹腔”,源出安徽的安庆。

其三,认为二黄是江西宜黄的产物,只是明末清初流传到江浙一带,吴语的“二”与“宜”字读音相似,故有可能把“宜黄”错传为“二黄”。

其四,认为二黄是由四平调演变而来的,而四平调是湖北与安徽两地合璧的产物。

其五,则认为二黄与西皮同源,也出自西北。

对西皮腔的出源也有几说:

其一,认为它出自湖北黄陂,与二黄同源。

其二,认为它是秦腔衍生出来的,产生于西北。

其三,认为它也是吹腔的变种。

“西皮”、“二黄”各自的源头尚且众说不一,它们二者合流的始端更无从查考。持“西皮”、“二黄”同源说者,往往认为它们在产生之初就像连体婴儿那样同止同行。但更多的人认为,它们都各自发展到一定成熟阶段,才因相互的需要而携起手来。

为什么“西皮”与“二黄”能够长久并用,以至产生合称的“皮黄”声腔大系统,这需要在它们二者的同异点中寻找答案。

首先,我们梳理一下它们的相同之处:

①“西皮”与“二黄”所用主奏乐器相同,都为胡琴类乐器。

②“西皮”与“二黄”同属板腔变化体音乐体式。因此“西皮”与“二黄”的唱词同以上下对称和对偶的七字、十字为基础。七字、十字句均分三逗,七字句为二、二、三,十字句为三、三、四。例如:十字句的三逗就是“我心中只把那汤贼来恨”,七字句便是“秋风飒飒惊夜梦”。上下句的四声规格为上仄下平,唱段第一句的末字压在韵上,称作“起韵”,第二句必然“押韵”,也就是说,唱段的第一个上下句末字均落在韵上,以后的句子逢单自由,逢双押韵,并需用平声。

③“西皮”与“二黄”的唱腔里,同分三个腔节(依据词逗在乐句里的下一级称谓)。

其次,我们再来梳理一下“西皮”与“二黄”的相异之处:

^①引自蒋菁:《中国戏曲音乐》,人民音乐出版社,1995,第215、216页。

①“西皮”与“二黄”的定弦不同。

②“西皮”与“二黄”是两条不同的旋律框架,因此两者的整体音乐性格不同,最突出地表现在起腔点与节奏型上。二黄主要是板起板落,曲调较沉稳,西皮主要是眼起板落,还喜欢用切分音。因此,“西皮”与“二黄”就恰好在音乐性格上形成两种相反的风格。对比,是艺术的最基本原则,对于戏曲这种舞台艺术来讲,也不例外。戏曲舞台上,不仅需要风格对比,作为“演故事”的戏曲,还需要在对比中创造戏剧冲突。于是,“西皮”与“二黄”这两个有着诸多体式上的“同”,又具有相反性格的声腔,就自然而然地走到了一起,它们互为补充,相互映衬,结下了永久的缘份。

“皮黄腔”继“梆子腔”之后,把“板腔变化体式”向前推进了一大步,而“西皮腔”与“二黄腔”在对“板腔变化体式”的发展上又各有建树,“西皮”的板式变化方面较为丰富;“二黄”的行当分腔和正、反调分立上较为完备。

据统计,全部或主要采用皮黄声腔的剧种,现在有三十多个,其中采用单一皮黄声腔的剧种如福建北路戏、九江弹戏等,在艺术上反不如多声腔剧种如京剧、汉剧、粤剧等中的皮黄腔。

2. 京剧概述

京剧中的皮黄腔,在使用皮黄腔的众剧种中,发展得最完善,因此,京剧当仁不让地成了皮黄腔的代表剧种。

京剧,顾名思义,是在北京形成的戏曲剧种。它的诞生时间,一般上溯到清朝乾隆皇帝八十大寿那年,即公元1790年的“四大徽班进京”,照此算法,京剧已有二百多岁。京剧的形成,主要是以徽戏与汉戏为基础,又广泛吸收了当时已存在的一些戏曲剧种如昆曲、秦腔等之优长,最终在老北京文化的大背景下自成体系。但是,京剧在相当长的一段时期被称为“皮黄戏”,“京剧”这个称谓公元1876年第一次出现在上海申报上。它真正初具规模,其实是在咸丰年间(1851~1861),此时的“四大徽班”(即“三庆”、“四喜”、“春台”与“和春”)中,和春已经解散,其它三个班子也已不单纯唱二黄徽戏,而是早已与把皮黄混在一起用的汉剧班子合流。当时,“三庆”、“四喜”、“春台”的三位班主程长庚、张二奎、余三胜为“三鼎甲”、“老生三杰”,他们是第一代引人瞩目的京剧演员。他们三人,又各自有所偏重,程长庚偏重徽味,张二奎偏重京味,余三胜偏重汉剧风格,他们三者代表的正是京剧最基本的三个组成部分,他们三人中,程长庚的贡献最突出。

19世纪后半期至20世纪初(同治、光绪年间,1862~1908)京剧又有了长足的进步。此时影响较大的演员有新“老生三杰”——谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙,小生徐小香,旦角梅巧玲、余紫云等,其中谭鑫培的声名最为显赫,他所创建的“谭派”成为老生行当的一个里程碑,后世老生的众多派别,大都从谭派演化,以至有“无腔不学谭”的呼声。

此时,京剧(因北京一度更名北平,京剧也一度被称为“平剧”)已经不仅被广大群众喜爱,而且也被上流社会所接受,经常被召到宫里演出,逐步取代昆曲在戏曲舞台上的权威地位,而跃身为全国最有影响的大剧种。

京剧作为一株后起之秀,其腾跃的成功,并不仅仅因为它占据着京城这块宝地——全国政治、文化中心。关键在于,它站在这个地方,便于广博地集取各种文化艺术的精华,它具备了一批最出色的艺术家和京城里文化素养较高的戏迷阶层。

就在以谭鑫培为首的后“三鼎甲”兴起之时,使京剧后来真正成为“国剧”而蜚声国内外的另一个重要人物——梅兰芳,已经作为旦角的代表人物开始崭露头角。

清朝末年,也就是梅兰芳出生前后,京剧界艺术地位最高的是老生行当,各戏班多以老生挑班。旦角根本提不上档次。那时候,不许女人进戏园子,所以旦角也一概都是男人。观众们习惯于两种旦角:一种是有亮嗓子,却往往“抱着肚子死唱”的青衣,对此,他们闭目“听戏”;另一种是充斥不健康之“野趣”的花旦戏。前一种情况实出无奈,因为男演女角,视觉上很难理想;后一种情况的存在是因为北京戏园子最集中的前门地区居住着许多外地商人,长期离家做生意,他们除了逛妓院外,也在戏园子里寻找精神解决的途径。花旦戏的一些淫秽成分就迎合了这么一批观众。因此那一时期的旦角从艺术上根本无法与老生行当抗衡。

梅兰芳以青衣起步,从《汾河湾》到《太真外传》,摸索、创立了集青衣与花旦之长的“花衫”——既具有青衣的端庄仪容、声情并茂的唱腔,又兼有花旦的丰富表情、身段。从此结束了“听青衣”、“看花旦”的两张皮状况,使旦角戏走向真正艺术化的档次,在以后的《霸王别姬》、《宇宙锋》中层层推进,走向高峰,梅兰芳先是与杨、谭齐名,更于1921年声震八方,随后程(砚秋)、尚(小云)、荀(慧生)等一批批旦角接踵而起,形成一个旦星灿烂的壮观态势,旦角终于取老生的优越地位而代之。导致这个结局,头功非梅兰芳莫属。更难得的是,自民国以来,随着戏园子对女观众的开放,女演员也走上舞台。然而她们的出现竟然没有对梅兰芳等男旦艺术家的存在造成威胁,这只能归因于当时以梅兰芳为首的那批男旦艺术家在艺术上的造诣之深、之厚,已非一般真女人的外在条件所能摇撼。

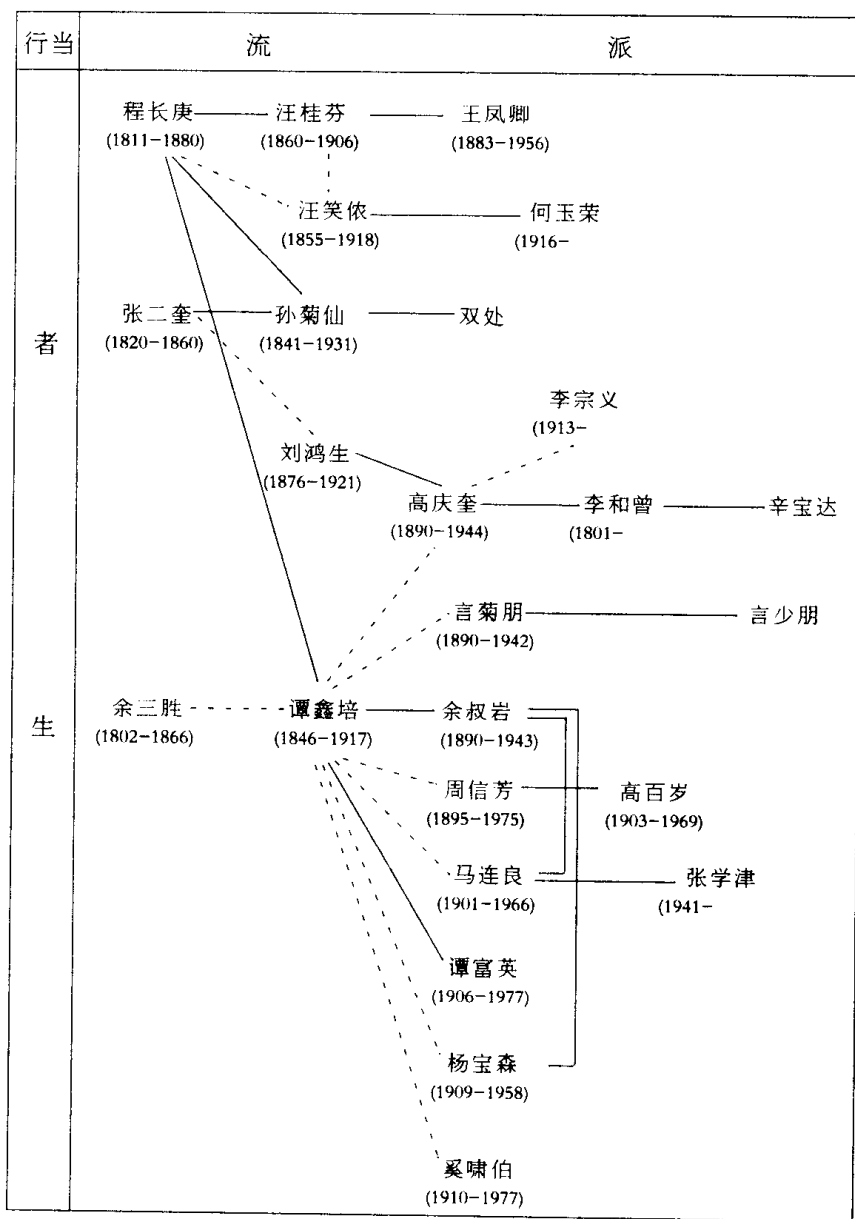
梅兰芳创立的梅派艺术,其风格以“大气”、“雍容华贵”、“典雅”著称,梅兰芳“不使花腔”、“不卖绝技”,追求的是从气质里透出的高雅味道。是一种与生活有一定时空距离的美,在简约、含蓄、疏淡中,暗暗播散,越嚼越有味的美。梨园中说梅派是“没法学的大路活儿”。“大路”——原本是北京土话用语,即“一般”之谓。一种貌似“大路”,却很难学的“活儿”,必是经过了否定之否定,在精雕细琢之后的返朴归真,看似一般,其内涵深不可测。许姬传说:“梅派最难的就是出场。大青衣从出台帘到台口站定,其间除走路没有动作,又要表现出人物的气质,演员没有高深的修养是办不到的。”因此学梅派的功夫,绝不限于戏中。梅派的代表剧目有《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《断桥》、《奇双会》、《霸王别姬》等等,均为表现力度宽厚,最能验得演员艺术修养的剧作。

梅兰芳在他的艺术生涯中数度走出国门,在异乡他邦造成一次次轰动效应。影响较大的计有1919年、1924年、1956年三次赴日演出;1929年底的赴美演出;1935年、1957年赴苏联的演出。国外新闻界、艺术理论界曾给予梅兰芳的表演以极高的评价,称梅的表演体系是既不同于德国布莱希特(讲究“间离效果”)体系,也不同于斯坦尼斯拉夫斯基(讲究演员与角色的合二为一)体系的独特表演体系(时出时进、出没时空),堪与布、斯在国际艺坛并峙,呈三足鼎立之势。梅兰芳实际上成为中国传统综合艺术——戏曲之表演体系的代表人物。梅兰芳之所以能够成为戏曲表演体系的代表人物,根源于他在戏曲舞台艺术上的全方位开拓精神,他不仅在唱腔、表演、身段上不断推敲极其细腻的表现层次,还创编了成套成套大幅度的舞蹈段子(为此1957年国际舞蹈协会曾授予他荣誉奖章);他不仅在灯光、舞台调度、服装设计上都有独特的见地,还时常摸索文武场乐器的配

置事宜(目前京剧文场编制中的二胡,就是梅兰芳在《西施》中首先试用的,后来得到京剧界的普遍首肯,而进入固定编制)。

另有一个更重要的因素,是梅兰芳艺术追求中的文化气息。梅兰芳崇仰文化、尊重文人是出了名的。他结交了许多文人朋友,拥有一个高文化的智囊团(最有名的是为他编了几十出剧的齐如山),于是他生活在高文化的氛围里,表演艺术自然有了文化档次。因此,梅派剧目《霸王别姬》、《贵妃醉酒》才能成为中国文化的典例;京剧才成为了国际公认的中国国剧;梅兰芳也才在众多的戏曲艺术家中当然的成为享誉海内外的魁首。

京剧界各行当不同时期的重要人物,以及他们之间的传承关系:①



①引自蒋菁:《中国戏曲音乐》,人民音乐出版社,1995,215~216页之间的夹页。

行当	流	派
旦角与小生	梅巧铃 (1842-1882) 陈德霖 (1862-1930) 余紫云 (1855-1899) 王瑶卿 (1881-1954)	梅兰芳 (1894-1961) 荀慧生 (1900-1968) 尚小云 (1900-1976) 程砚秋 (1904-1958) 张君秋 (1920-) 杜近芳 (1932-) 张君秋 (1928-) 孙毓敏 刘长瑜 (1942-) 李世济 (1933-) 叶盛兰 (1914-1978) 叶少兰
老旦	龚云甫 (1862-1932)	李多奎 (1898-1974) 李金泉
武生	杨月楼 (1848-1889)	杨小楼 (1877-1937) 高盛麟 (1915-)
净	何桂山 (? -1917)	裘桂仙 (1878-1933) 郝寿臣 (1886-1981) 金少山 (1889-1948) 裘盛戎 (1915-1971) 袁世海 (1916-)
丑	刘赶山 (1817-1894)	肖长华 (1878-1967) 裘盛戎
说明: (1)图中用实线者为亲传,虚线者为受影响。 (2)图中涉及者主要为唱腔流派有杰出贡献者,以其他专长形成流派者未予全部列出,如以做工见长的潘月樵(1869-1928)等。		

京剧的传统剧目约有一千多个,其中一部分来自徽戏、汉戏、昆曲、秦腔等剧种,还有相当一部分,是京剧艺人与民间作家专为京剧编写的。京剧的艺术风格较擅长表现金戈铁马的题材,故事大多取自历史演义与小说话本,如取材于《列国演义》的有:《文昭关》、《鱼肠剑》、《搜孤救孤》、《黄金台》、《赠绨袍》、《西施》等;取材于《西汉演义》与《东汉演义》的有:《鸿门宴》、《追韩信》、《霸王别姬》、《草桥关》、《上天台》等;取材于《三国演义》的有:《连环计》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《战宛城》、《古城会》、《长坂坡》、《群英会·借东风》、《甘露寺·回荆州》、《水淹七军》、《战马超》、《定军山》、《阳平关》、《连营寨》、《空城计》等;取材于《隋唐演义》和《说唐》的有:《秦琼卖马》、《三家店》、《白良关》、《锁五龙》、《罗成叫关》、《杀四门》、《汾河湾》、《樊江关》、《徐策跑城》等;取材于《西游记》的有:《水帘洞》、《闹天宫》、《闹龙宫》、《火焰山》、《无底洞》、《金钱豹》等;取材于《杨家将》的有:《金沙滩》、《李陵碑》、《审潘洪》、《杨排风》、《穆柯寨·穆天王》、《辕门斩子》、《破洪州》、《三岔口》、《洪羊洞》等;取材于《水浒传》和《后水浒》的有:《野猪林》、《武松打虎》、《狮子楼》、《十字坡》、《乌龙院》、《时迁偷鸡》、《大名府》、《一箭仇》、《打渔杀家》、《艳阳楼》等;取材于《说岳全传》的有:《战金山》、《八大锤》、《断臂说书》、《挑滑车》、《岳家庄》、《风波亭》等。京剧听众着迷的其他剧目还有:《宇宙锋》、《王宝钏》、《贵妃醉酒》、《贺后骂殿》、《遇后龙袍》、《铡美案》、《六月雪》、《四进士》、《审头刺汤》、《拾玉镯》、《二进宫》、《玉堂春》、《盗御马》等。

京剧角色的行当划分,早期为生、旦、净、末、丑、武行、流行(龙套)七行,后改为生、旦、净、丑四人行,每行中再有细分。

3. 京剧音乐

(1) 二黄声腔

在京剧音乐二黄声腔里,生腔是旦腔的基础。在板式里,(原板)是最基本的板式。所以,了解二黄声腔音乐,要从老生二黄原板入手。

二黄声腔的主奏乐器京胡定弦 sol re,它的唱腔与过门的旋律都围绕两个空弦音进行。老生二黄原板的唱腔,上句多落音在 do,下句多落音在 re,以商调式为主。但如果句尾加用长拖腔,则上句常落在 la,下句常落在 sol(拖腔一般加四板),有转向徵调式的倾向。

老生二黄原板的唱词结构,请参见前面皮黄腔的异同部分。

老生二黄原板的节拍是一板一眼($\approx 2/4$),它有四种基本句型:

其一,长上句

第一个字起于板,末字落于板。这种句型是最典型的“板起板落”,不仅整句的第一个字起于板,每一逗的第一个字也都起于板(板、板、板、板)。一个词逗所使用的音乐单位称腔节,一句三逗,就有三个腔节。长上句每一腔节唱词拥有的小节数(不算过门)规定是 $2+3+3$ 共八板。^①

其二,紧上句与紧下句

老生二黄原板的紧句型(无论上下)也是板起板落,即整句的第一个字起于板,但紧句型的第二逗往往起于眼或板后(也称闪板),即“板、眼、板、板”,紧句型每腔节的小节数为 $1+1+3$ 。

其三,长下句

其实,长下句就是在紧下句的基础上产生的变体句,它的三个腔节中,第二个腔节的小节较固定,与紧句型同,为一个小节,而它的第一个腔节往往比紧句型多拖出一、两板,有时第三腔节也多加上一个拖腔。长下句依然是板起板落,“板、眼、板、板”。

其四,落板句

这种句子,其实也是紧下句的变体,但它与长下句相反,第一、三腔节与紧下句同,只是扩展了第二腔节(即第二词逗加了一个“腔隔字”),它的唱词起落规律为“板、板、板、板”,这种句型因较有稳定感,而常用于乐段的结束句。

以上四种句型分析下来,说到底,老生二黄原板的最基础句型就是长句型和紧句型两个。

二黄声腔的常用板式,除原板外,还有慢板、快板、二六板(传统剧中没有二六板,后在现代戏中增加的)、散板和摇板(唱腔为散节拍,伴奏为有板无眼,即:“紧打慢唱”)。这些不同板式的使用,其实就是在原板基础上的扩大(慢板)、打散(散板和摇板)、紧缩(快板)。

大嗓类(老生、净、老旦、丑等)行当使用二黄声腔,与老生二黄在句型、落音规律、调式特征上大体相同,只是各行当因表现的人物身份、性格的不同而有所差异,如:净的旋律较直畅,音域较窄,唱法上多运用鼻腔共鸣和炸音。老旦比老生多了一层女性化,各逗

^①引自蒋著:《中国戏曲音乐》,人民音乐出版社,1995,第219页。

常带行腔或拖腔,唱法上多着些细腻的装饰,如用疙瘩音、漱音等。

小嗓类(除去老旦以外的旦腔与小生)使用二黄声腔则与老生另有异同。它们定弦相同,过门大同小异(旦腔过门加花多,但基本曲调同老生腔)。关键在于,二黄生、旦唱腔的旋律、调式、句子落音等有差异(因男女音区、音域适用范围不同)。老生偏重强调空弦音 re,多商调式;旦腔强调空弦音 sol,多徵调式。旦腔旋律活动的音区一般比生腔高四、五度至八度,因此,生、旦同台同调对唱时,各自都能得到较好音域的充分发挥。

在传统戏曲声腔里,二黄声腔是最早解决男女同台同调问题的。在戏曲界,这曾是一个大难题。

(2) 反二黄声腔

反二黄声腔是二黄声腔衍生出来的一种声腔。它的定弦是 do sol。反二黄的宫音比二黄移低了四度,但旋律轮廓及上、下句落音规律却与二黄基本相同。因反二黄的宫音移低,使音域拓宽,故反二黄的旋律起伏较二黄要大,常用于表现大起大落的情绪。

旦腔反二黄与生腔反二黄基本是八度关系。

二黄各板式一览表^①

板 式			节拍节奏	表现特点	其 他
主体板式(可独立组成唱段)	上板类	原板	一板一眼, $\frac{2}{4}$ 记谱。	中等速度。句子板起板落,风格深沉稳健。宜于叙事,也宜于抒情。	它是各行类、各板式的基本形态,故称“基本板式”。
		慢板	一板三眼, $\frac{4}{4}$ 记谱,分慢三眼、中三眼、快三眼。	它的速度越慢,旋律加花越多,抒情性越强,离语言的自然形态越远,歌唱性也越强。	原板的扩大、加繁。
		慢板	一板二眼, $\frac{3}{4}$ 记谱,分慢二眼、快二眼。	(同上)	原板的扩大、加繁。传统戏无,现代戏新创。
		二六板	一板一眼, $\frac{2}{4}$ 记谱。	长于叙事。与原板相比,易使剧情得到快速展开。	原板的紧缩、减腔,传统戏中少用,现代戏中常用。
		快板	有板无眼, $\frac{1}{4}$ 记谱。	比二六节奏更快,适合表现急促的情绪,对制造戏剧化高潮作用很大。	二六的再减缩,传统戏中无,现代戏中常用。
	散板类	散板	自由节拍, ♪ 记谱。	歌唱节拍自由, 善于紧密结合剧情需要,应用范围很广,既可用以渲染角色的戏剧性炽烈情感,也可作轻描淡写的一般性叙述。	原板节拍节奏的打散,俗称“散打散唱”。
		滚板	(同上)	有一字追一字、紧唱与散唱相同的特点,适合表现哭诉悲伤的内容,故又称“哭板”。	梆子腔中吸收而来,音调及句子落音与二黄腔略同。
	混合板类	摇板	$\frac{2}{4}$	唱腔自由节拍,伴奏有板无眼,二者混合给成,擅长表现内紧外松或急促紧张的戏剧性情感。	俗称“紧打慢唱”。

^①引自蒋菁:《中国戏曲音乐》,人民音乐出版社,1995,第242~243页。

板 式			节 拍 节 奏	表 现 特 点 其 他
主体板式(可独立组成唱段)	上板类	回龙	一板三眼,一板一眼, $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 记谱。	是一个独立的下句唱腔结构,不能独立组成唱段,而是接在导板之后使用。它的前半句常加垛,句尾则大甩腔。常在“联套”的起始段使用,听起来痛快淋漓,颇有“凤头”效果。
		垛板	一板三眼、一板一眼,有板无眼, $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{1}{4}$ 记谱。	多由三、四、五字组成词组,层层齐叠、顶板掣着唱,长于叙事并易增强戏剧性效果。二黄垛板大都播入下句结构使用,有时插入的唱词极多,可自行组成一个插入段,但在总体结构中,它仍属插入性质。
	散板类	导板	自由节拍,サ记谱。	是唱段开始的独立上句,有开导作用,故称“导板”。它一般落主音 2 或 5,不能自行组成唱段,必须转入回龙、慢板、原板、散板等其他板式方可组成完整唱段。
		清板	上板或散板	越剧唱腔中吸收起来,详见第七章越剧“清板”。
	其他名称	哭头	上板或散板	唱词多附加句,唱腔多低回婉转的插入句。插入上板类时同上板节奏,插入散板类时同上板节奏,插入散板类时同散板节奏,多表现悲伤哭泣的感情。
		顶板		不是一种板式,而是引奏格式或起唱方式的传统习惯称谓。如回龙,可用二黄过门起唱。也可取消过门“顶板”起唱。
		碰板		不是一种板式,而是一种起唱方式,如用(多罗 0 <u>5</u> 6)碰板起唱,既可用于慢板,也可用于原板;既可从句子的第一逗开唱,亦可从其他逗开唱。

(3) 西皮声腔

西皮声腔的主奏乐器京胡的定弦是 la mi, 相对二黄声腔用的京胡, 西皮用的是小京胡, 琴身稍短, 琴筒也较小, 蒙皮较紧, 声音较尖锐、明亮。西皮的唱腔与过门则围绕 la mi 进行, 经常有 la—sol、mi—do、la—fa 等大跳进行。

老生西皮原板的落音规律是, 上句常落 re, 下句常落 do, 上句有时落 mi、sol、la, 但拖腔后, 下句也仍回到 do。因此, 老生西皮腔宫调式用得最多。

西皮的唱词基本结构与二黄同, 唱腔基本句型与梆子腔相似。京剧老生西皮原板的基本句型是上下句, 均为六板左右。除下句第五字推后一板外, 其他字句均相同。

西皮生、旦腔的定弦相同, 过门基本相同。但生、旦腔的旋律、调式、句子落音、音区、音域明显不同。旦腔上句多落 la, 下句多落 sol。(生腔上句 re, 下句落 do); 生腔原板为一板一眼($\approx 2/4$) 旦腔原板为一板三眼($\approx 4/4$)。

西皮声腔在传统剧目里板式比二黄丰富(见下表)。^①

^①引自蒋菁:《中国戏曲音乐》,人民音乐出版社,1995。

板 式			节 拍 节 奏	表 现 特 点	
主体板式(可独立组成唱段)	上板类	原板	生腔一板一眼, $\frac{2}{4}$ 记谱。且腔一板三眼, $\frac{4}{4}$ 记谱, 分慢、中、快三眼。	中等速度, $\frac{2}{4}$ 眼起板落, $\frac{4}{4}$ 中眼起板落。风格跳跃富有动力性, 宜叙事, 也宜抒情。	是各行类各板式的基本形态, 故称“基本板式”。
		慢板	一板三眼, $\frac{4}{4}$ 记谱, 分慢、中、快三眼。	速度越慢者抒情性越强, 旋律加花越多、离语言自然形态越远, 歌唱性越强。	原板的扩大、加繁。
		慢板	一板二眼, $\frac{3}{4}$ 记谱, 分慢、快二板。	(同上)	原板的扩大、加繁。传统戏无, 现代戏新创。
		二六板	慢二六, 中二六, 一板一眼, $\frac{2}{4}$ 记谱, 快二六, $\frac{1}{4}$ 记谱。	二六板在西皮中是十分灵活的板式, 使用率极高。慢、中二六宜叙事, 宜抒情, 快二六长于制造戏剧性气氛。慢二六多分三腔节、中、快多分两腔节, 逗间无过门, 只有小垫头。	原板的缩简, 小生本属旦腔类, 但唱二六多循生腔落音, 行腔则走音区, 故挺拔矫健, 英气盎然。
		流水板	有板无眼, $\frac{1}{4}$ 记谱。	} 句子结构基本一致, 七字句多为六板在或, 十字句多为九板左右, 宜叙事, 宜争辨, 宜将气氛推向戏剧性高潮。	是二六板的再简化。
		快板	(同上)		比流水再加快。
	散板类	散板	自由节板, ㄅ 记谱。	特点与二黄同名板式相同。	
		滚板	(同上)	(同上)	
	混合板类	摇板	$\frac{3}{4}$	(同上)	

(4) 反西皮声腔

反西皮声腔的产生与二黄性质不同, 并无转调意义。反西皮声腔的定弦与西皮声腔同为 la mi。但其声腔曲调的音域比西皮低四度左右, 句尾落音, 上句常在 do, 下句落 sol。旦腔反西皮比旦腔西皮要高, 因此, 从表现大幅度激越情绪的功能上, 反西皮与反二黄有类似处。

(5) 四平调

四平调的风格色彩, 兼有二黄声腔与西皮声腔二者的性格, 所以, 它在以皮黄为主的多声腔剧种——京剧里, 也是用得很多的一个声腔。它的定弦与二黄相同, 也是 sol re; 过门也与二黄相似, 落音规则却与西皮相同, 上句落 re, 下句落 do。下句结构起于眼。句中常用闪板、切分, 行腔中音程跳动大, 这点也像西皮。它的板式较少, 只有原板和慢板两种。

四平调里较复杂的规律是它的词结构。它起码可分成两大类: 一类是与西皮二黄一致的, 七字、十字上下对称句; 另一类是长短句式的, 分句、分段非常自由, 有几个上句和一个上句的, 一个上句和几个下句的, 腔句与词句错位的等等, 各种结构都有可能出现。

显然, 四平调里留存着曲牌体的痕迹。

(6) 南梆子

南梆子的腔调委婉、旖旎, 适用于表达柔美的情致。因此, 在传统剧里, 它是小嗓类的专用腔, 尤其用于花旦戏, 正旦与小生用得较少。

南梆子的定弦与西皮相同,也是 la mi,上下句落音也与西皮旦腔基本相同,上句落 la,下句落 sol,只是二者的一、二分句落音有些相反:西皮旦腔各分句的落音是上句 la sol la,下句 la sol sol。南梆子各分句的落音是上句 sol(或 re)la(或 mi)la,下句 sol(或 re)la(或 mi)sol。

另外,南梆子中最容易听辨出的一个特点是,无论上下句,每句的第三分句前段停顿在板上,落音均为 la,也就是说,其上下句的第三分句的后段(后两个字)都在 la 后的眼上起唱。

南梆子只有原板($\approx 4/4$)、快原板($\approx 2/4$)、导板($\approx 2/4$)。它的导板开始上板,句尾叫散,与梆子腔中的二倒板相同,各分句的落音是:sol do 高八度 do。

(7) 高拨子

高拨子来自徽戏,它的主奏乐器是琴筒较大、音色独特的“拨子胡琴”,故得其名,也简称“拨子”,高拨子的性格比较鲜明,关键的一点是,它每一句只有两逗,与前面所介绍的其它声腔在句子的停顿上就大不一样了。它的定弦是 do sol。结构是规整的上下句,每句的两部分都从板上起,上句一般落 sol(也有落 do re mi la 的时候),下句一般落高八度 do(也有落 sol re do 的时候)。

高拨子的板式用得不少,计有导板、四龙、原板、散板、摇板等。它的声调非常激越,高八度的 do 在全曲(无论过门与唱腔)特别突出,过门常常重复或变相重复前面唱腔的音乐。

(8) 吹腔

吹腔,因其主奏乐器笛子而得名。对吹腔的来源,说法不一,不少人认为它是昆腔的嫡子,因为吹腔的整体旋律风格与昆腔十分相似,且它还留存着长短句的痕迹。它与昆曲最大的不同点是,昆曲的唱句间无过门,而吹腔却有。尽管它不够规整,常用变体句,但基本上是七字或十字上下对称句,属板腔变化体式。吹腔的落音规则是,上句多落 re,下句多落 do。它的板式较少,只有一板三眼、一板一眼和散板。

京剧音乐其他音乐成份:

京剧现成地继承了昆腔的古典精华,还使用了一些杂腔小调,它们是京剧唱腔中的曲牌体成份。

京剧音乐的伴奏曲牌,是京剧音乐里的一个方面军,包括大唢呐“混曲牌”与“清曲牌”一百多支、海笛“混曲牌”与“清曲牌”数十支、膜笛曲牌数十支、胡琴曲牌数十支,它们在京剧中烘托气氛,渲染场面,是不可或缺的一部分。

4. 京剧重点欣赏曲目分析

《空城计》取自京剧名剧《三国演义》。“我在城楼观山景”,这个表现诸葛亮军事家风度的老生唱段,各派演员都唱,板式结构大体相同,只是细微处理上各有千秋。我们这里欣赏的是谭富英的版本。

谭富英是谭派创始人谭鑫培的孙子,高连成科班富字辈中的高材生。他既宗谭,又学余,人称新谭派。他的嗓音清脆,调门高,丹田气足,运腔吐字饱满有力,经常在行腔或道白中用力音调至高处,听起来刚劲爽朗,干脆利索,这是嗓音条件决定的特色。他的低腔苍劲迂回,又不带沙音。

这个段子是二六板,即一板一眼,不带过门,只有一点点小垫头。但这个二六板速度

较快,近似慢流水。谭富英在表现诸葛亮的侃侃而谈时,唱得潇洒流畅,在“又无埋伏又无兵”的“埋”字上用了一个重滑音,以诙谐的口吻强调了“埋伏”这个关键词汇,成功地刻划了诸葛亮面对强敌的镇定自若。

三、新兴地方戏曲选介

在一些人的观念中,戏曲,这一集中国传统艺术之大成的艺术形式,是应该放进“博物馆”的。但事实却是,20世纪中,甚至就在近40年左右,不仅老剧种依然拥有众多的观众(尤其是在农村),新的戏曲剧种也在我们这片土地上相继涌现。它们体现了各个地区不同的文化色彩,进一步丰富了我国的戏曲百花园。这些新剧种的音乐体式多半为板腔变化体,或以板腔变化体为主。

(一)北方剧种:评剧

我国北方地区近百年中发展起来的新兴地方剧种有几十个,如曲剧、吉剧、新城戏、黄龙戏、龙江戏、陇剧、漫瀚剧、唐剧等。其中发展最快者,当首推评剧。

1. 评剧概述

评剧在我国三百多个戏曲剧种中,是一个相当年轻的成员,还不足百岁。但是,它从诞生之日起,就以通俗的艺术形式、浓郁的地域文化风格,赢得了广泛的听众。加之,正因为它的年轻,没有包袱,可以对其他剧种、其他艺术形式,广为兼收并蓄,更促进了它的发展,从而使它从一种北方乡野的地方小戏,一跃而为全国听众最多的几个剧种之一。

评剧的发源地,是河北省东部的滦县、迁安、玉田、三河及宝坻(今属天津市),是在河北民间说唱“莲花落”与民间歌舞“蹦蹦”的基础上发展起来的。其雏形被称作“蹦蹦戏”或“落子戏”,又名“评腔梆子戏”,简称“平戏”,形成年代在1910年左右。1935年,白玉霜等在上海演出时,才正式使用“评剧”这个名称。

最早的“蹦蹦戏”小班社,以金菊花、成兆才等为首,活跃于冀东农村。1910年左右,“蹦蹦戏”班社进入唐山,成兆才等人对“蹦蹦戏”进行了较大的改革,在原有“蹦蹦”的基础上,吸收大量冀东民间音乐素材,完全从对口“莲花落”的表演形式中脱胎出来,创造了行当唱腔,改第三人称为第一人称,并采用全套河北梆子乐器伴奏,改名为“平腔梆子戏”。在评剧史上,这一时期被称为“莲花落”时期,代表演员是金菊花。

金菊花唱红后,因骄傲离队。成兆才把年轻演员任善峰(艺名月明珠)培养出来。此时正值辛亥革命前后到五四运动的历史阶段,评剧艺术家们在思想上和艺术形式上都接受了改良新戏的影响,评剧第一个剧作家成兆才,最初编写的就是一些时装戏剧本,其中最有影响的是,1919年根据真人真事编写的《杨三姐告状》。这一时期,史称“唐山落子”时期(男旦时期),代表人物除剧作家成兆才外,还有著名演员月明珠、金开芳、倪俊声、开花炮等。代表剧目除《杨三姐告状》外,还有《开店》、《安安送米》、《杜十娘》等。

1923年前后,评剧流传到东北,受东北地域风格影响,唱腔走向高亢、激越、泼辣、粗犷、还略带几分悲怆的“大口落子”(又称“奉天落子”)。这一时期,出现了花莲舫、李金顺、芙蓉花、筱桂花、刘翠霞、白玉霜和喜彩春等评剧的第一批女演员,其中李金顺成就最高,1928年曾以时装新戏《爱国娇》轰动哈尔滨。当时,李金顺、白玉霜、刘翠霞和筱桂花还被誉为评剧“四大名旦”,此为“奉天落子”时期。

1934年,白玉霜应邀到上海,与京剧演员赵如泉合作,演出欧阳予倩的《潘金莲》,为戏剧表现的需要,白玉霜在“大口落子”唱腔的基础上,根据自己的嗓音条件,运用“走低腔”,改变节奏型和字位排列等方法,创造了低回婉转的唱腔,称为“小口落子”并因此而创立“白派”演唱风格。她在上海大受南方观众欢迎,曾被誉为“评剧皇后”。她的养女小白玉霜继承了她的风格。这一时期,喜彩莲、新凤霞、韩少云等一批著名评剧演员,也对评剧的发展与传播颇有贡献。

1949年以后,一方面,小白玉霜、新凤霞等评剧艺术家的《秦香莲》、《刘巧儿》、《花为媒》等剧目在全国造成突破性影响;另一方面,音乐家马可、戏曲音乐家贺飞等还与评剧著名演员魏荣元等合作,创造了净行唱腔,在改革与发展男腔上跨了一大步。同时,他们也与新凤霞、马泰一起,为解决男女同腔同调问题做了很多努力。一个北方乡间小剧种,就这样繁荣起来,从华北、东北走向中南、西北、西南,走向全国。

2. 评剧唱词特点

评剧产生在河北,所以唱词、念白基本都依普通话,也像北方的曲艺和其它戏曲剧种那样,以十三辙压韵。不同点在于,评剧因起源于活泼风趣的“蹦蹦”与“莲花落”,最先发展的是丑与彩旦行当,进入成熟期后,仍以谐趣见长,所以评剧把十三辙里那两道小辙“小言前儿辙”和“小人辰儿辙”(即儿化韵)用得又多又妙。于是,像小布衫儿、节骨眼儿、行李卷儿、大红花儿、撒欢儿、心坎儿、靠山根儿、新农村儿、不打奔儿、不沾泥儿等等大量儿化唱词与念白,便极大地丰富了评剧丑角的语言表现力,使评剧舞台上充满了轻松与诙谐。

更值得一提的是,评剧对儿化音的使用,不仅局限在丑角,以及各种角色的幽默用语上;也不局限于用小辙压韵。评剧的正旦们,喜欢,或者说擅长用“儿”字,不是一带而过的“小辙”,而总是专给它一个音,让这个“儿”字亮亮地从口腔里弹出来。新凤霞把这个“儿”字唱得最漂亮,经常弹出一串疙瘩音。

3. 评剧音乐

(1) 主要声腔

① 正调腔

正调腔是评剧的主体声腔,它是板腔体音乐,以上下句为整个音乐结构的基础。主奏乐器板胡的定弦为 sol re。它的上句多落 re(也有落 mi la sol si 的),下句主要落 do。唱词以七字句或十字句构成。每句为三逗: 3 + 3 + 4,或 2 + 2 + 3。如:

月光	之下	立婵娟,
我怎忍	吐真情	倾诉悲思。

节奏特点是眼起板落,或称“黑”板起,“红”板落,上下句相同。

② 反调腔

反调腔是由正调腔派生出来的,在落音上与正调相同,也是上句主要落 re,下句主要落 do。但是,反调的旋法与正调不同,节奏特点也有异。

反调腔是正调腔的下四度宫音系统,主奏乐器板胡定弦为 do sol。反调腔与正调腔宫音位置不同。反调腔的曲调较有情绪波澜,fa si 等装饰音用得较多。

③ 越调腔

越调腔如没有其它定语,是指男腔,女腔越调须附“女腔”二字。

越调腔是正调腔的上方五度调——属调。定弦为 sol re。越调腔与正调腔的曲调基本相同,只是调高不同,如:正调为 do=B,越调就是 do=F,音域比正调基本上低四度音程,就此解决了过去男女同调时男角声嘶力竭的尴尬状况,使得净与老生行当能够施展他们的中低音区,得以在评剧中争取与旦行平起平坐的地位。因此,戏曲音乐界视越调的出现为评剧声腔发展史上的一个里程碑。

男腔越调出现之后,又产生了女腔越调,后起的越调便兼有了男女腔。女腔越调在音域及常用音区上均与男腔有所不同。

④反越调腔

受正调通过改弦变调而产生反调的影响,越调便也派生出了反越调,它是越调的下四度宫音系统。即:若越调为 do=F,反越调则为 do=C,主奏乐器板胡的定弦为 do sol。反越调一般用于男腔,但它的曲调却是由女腔反调演变而来的。

⑤凡字调

凡字调是正调腔下方五度的关系调。“凡”字在工尺谱里的位置,相当于简谱的 fa,即下五度位置,也就是说,若正调为 G 调的话,凡字调为 C 调。

凡字调仍以 sol re 定弦。

凡字调的产生,是我国传统音乐“借字”转调手法运用的结果。从正调腔到凡字调,在“借字”手法里,就是一种单借——“去工添凡”或“清角为宫”。

评剧音乐中,除上面所介绍的正调腔、反调腔、越调腔、反越调腔与凡字腔这几个主体声腔外,还经常使用一些副属曲调,如:影调(皮影戏曲调)、喇叭牌子等,以及一些新创曲牌。《刘巧儿》里有一段非常受欢迎的唱段:《争一对模范夫妻立业成家》就是(喇叭牌子)。

(2)板式

评剧的基础板式与梆子腔系剧种相似(请看板式一览表):^①

^①引自蒋菁:《中国戏曲音乐》,人民音乐出版社,1995,第332~333之间的夹页。

板式类别		板式名称	起腔落板	基本句	功能与风格特征	附注
主体板式(可独立组成唱段)	一眼板子 $\frac{2}{4}$	二六	板后(眼)起,落板。	四板	叙事为主,节奏随语气变化而丰富多样,音乐富于动力性。	也称“原板二六”,评剧唱腔的基本形式。一般句前有过门,名间有垫头。
	三眼板子 $\frac{4}{4}$	慢、中、快三眼	头眼起,板落。	四板或三板	叙事为主,三者除速度差异外,慢三眼曲调平稳细腻,中三眼曲调粗犷奔放,快三眼的曲调近似生活调,故在使用上也有一定的区别。	
		大慢板	中眼起,板落。	七板起以上	抒情为主,行腔细腻,歌唱性强,有大过门及大拖腔。	60年代发展起来,结构借鉴西皮慢板,音调保持评剧特色,速度约=34。
	垛板 $\frac{2}{4}$	慢、中、快垛板			在评剧唱腔中占有重要位置,下文另作介绍。	中垛板=120,慢垛板=80-100,快垛板=150-160,三者间主要是速度差异。
	流水板子 $\frac{1}{4}$	慢、中、快流水	板后(或板)起,板落。	七字七板,十字十板左右。	长于叙事,也富于抒情,曲调口语化,语言生动,表情范围很宽。	中流水=150,慢流水=100,快流水=260-270,三者之间主要是速度差异。
		流水行板			曲调较流畅,抒情性功能较其他流水板见长。	60年代在传统流水板基础上发展起来。速度中等为=120。
	散板 廿	散板	散起散落	句幅不定	表情表意的弹性幅度很大,可平铺直叙一带而过,也可激昂慷慨充分渲染。	另有一种散板击节与快流水同称“紧打慢唱”,与京剧中摇板略同。

这里介绍几个有特色的附属板式:

①二六板

评剧的二六板是一种不可考的习惯称谓。在北方的许多板腔体剧种里,原板是称二六板的,因此评剧的最基本板式就被称作二六板了,尽管在评剧里实际上大多是二四板(上句四板,下句四板),估计,二六板这个称谓是外来的。

②垛板

“垛板”在许多板腔体声腔中都是用于扩充主体段落的附属板式,可是在评剧里,垛板不仅能够独立组成唱段,而且由于用得更多,又派生出多种不同的垛板类型。

五字句式是垛板之一种。这种句式一般穿插在七字句、十字句中使用,它的出现,改变了上句四小节、下句四小节的结构形式,变成上句两小节、下句两小节。

楼上楼,也算垛板里的一种类型。它的特点是句子较长,通称“大尾巴句”,但又往往上下句都压韵(所谓楼上楼之意)。

③迷子(亦称“眉子”)

又名“哭迷子”。它是一种特殊的落板方式,是吸收了梆子、二黄等甩腔音调发展而成的,故又有人称它为“大甩腔”。与其它落板一样,它也依附于主体板腔。

一般使用迷子落板的唱腔,多为了表现妇女的痛苦、哀怨、悲愤、恳求,因此需要用上迷子落板,以增强如泣如诉的感觉。

④搭调

“搭调”是评剧唱腔中极富特点的附属板式(也有人认为它应该是一种附属腔)。它是散唱形式,其唱词没有固定格式,可少至一个衬字,也可多至数句。

(二)南方剧种:越剧

南方的新生剧种也不胜枚举,如丹剧、杭剧、海门山歌剧、黄梅戏、坠子戏淮剧、杭剧、甬剧、湖剧等等。越剧是其中最具南方地域特色——阴柔之美的典型。

1. 越剧概述

越剧的故乡是浙江省绍兴地区的嵊县。这里曾是古代越国的属地,后来越剧因此而得名。但是,在摇篮期,它并不被称为“越剧”,而被叫作“的笃班”(因其伴奏只用笃鼓和檀板击节),或“小歌班”。“小歌班”最初多为农闲时临时组合的业余班子,以后逐渐有了职业“小歌班”。这一时期的“小歌班”主要演唱在嵊县的民间说唱艺术“落地唱书”基础上发展起来的“落地唱书调”,即(吟哦调),巡回在桐庐、富阳、海宁、杭州一带演出,所唱剧目有:《卖婆记》、《箍桶记》、《卖青炭》等等农村题材小戏,史称吟哦调时期。

1916年左右,“小歌班”开始到上海走动,经常与绍兴戏大班同台演出。这使“小歌班”大开眼界,他们不仅学着绍剧用起了丝竹乐器,吸收了绍剧的(流水)、(二凡)、(三五七)等唱腔,在表演艺术上,还向在上海接触到的各剧种、曲种如:昆剧、京剧、滩黄戏、余姚的“秧歌班”、杭州的“武林班”等积极学习,一时,“小歌班”在唱腔曲调、板式、文武场乐器配置、舞蹈、表演、化妆等舞台艺术的方方面面,都有了一个可观的改进,在此基础上,还移植了一批新剧目如:《双珠凤》、《三笑姻缘》、《珍珠塔》等。1921年,他们开始以“绍兴文戏”的名义出台了。此时的绍兴文戏演员均为男演员,代表人物有:魏梅朵、马潮水等人。这一时期,史称男子文戏时期。

1923年,绍兴文戏著名男演员金荣水培训了第一批绍兴文戏女演员,公演后,票房效益骤增,女子班纷起,绍兴文戏也随之更加风靡,演出场所逐渐从茶楼转入剧场。男子班失去了观众,男演员纷纷退至二线,成了“老戏师傅”,“男子文戏”时代被“女子文戏”时代所取代。这一时期的代表人物有:姚水娟、马樟花和红遍上海的筱丹桂等。

1938年,“绍兴文戏”改称越剧。

20世纪40年代初期,以越剧著名艺术家袁雪芬为代表的一批越剧革新者,又进一步大刀阔斧地实施改革,音乐方面,他们在(四工调)的基础上创造出(尺调),几乎消除了打击乐,乐队中加入了西洋乐器;继承昆曲的古典传统,逐步建立起文静、细腻、温婉的艺术风格,又把说白与唱腔的语言从纯粹的嵊县或绍兴方言改为浙江官话,他们还大胆向话剧靠拢,改三面式传统舞台为“镜框式”舞台,使用话剧采用的灯光、布景、效果、音乐烘托等手法,建立起话剧式的编剧和导演制度。他们不仅整理演出了《琵琶记》、《碧玉簪》、《梁山伯与祝英台》等传统戏,还针对抗日战争时期的社会形势,编演了具有鲜明爱国立场的《花木兰从军》、《万里长城》、《凄凉辽宫月》、《国破山河在》等历史剧,甚至还在1946年将鲁迅的小说《祝福》改编成《祥林嫂》上演。1947年,袁雪芬、尹桂芳、竺水招、筱丹桂、范瑞娟、徐玉兰、傅全香、张桂凤、徐天红、吴小楼这越剧十姐妹联合义演了《山河恋》。

20世纪40年代以来,越剧逐步形成了一些流派,这是一个戏曲剧种步入成熟期的标志。最有声望的有:花旦的袁派(袁雪芬)、傅派(傅全香)、戚派(戚雅仙),小生的范派(范瑞娟)、徐派(徐玉兰)、尹派(尹桂芳)等。

20 世纪 50 年代,越剧开始试验男女合演,在现代题材的剧目中,取得了一些成功经验。

越剧在 20 世纪初还是业余地方小戏班,40 年代末已成为全国闻名的大剧种,1949 年以后,其演出团体竟然遍布全国二十几个省,这种发展速度,在全国戏曲界不能不说是一个奇迹。它在成长过程中,强化了它的地域文化特色,又迎合了新的审美需求,这大概就是越剧成功的诀窍。

2. 越剧唱词特点

越剧作为板式变化体,其唱词结构规律与其他板式变化体的剧种大同小异,但是,它作为南方剧种,必然在语音上更显其特色。越剧舞台常用语言有以下几个特点:

(1) 字音组织

普通话有 21 个声母,35 个韵母,越剧舞台常用语(简称越语)则有 28 个声母,41 个韵母左右。^①

越语的音色要比普通话的音色丰富得多。

(2) 声调

普通话只有阴平、阳平、上声、去声四种声调,而越语却有八声(有人归纳为七声,因阳平与阳去相似)。其中主要区别于普通话的是入声,北方语言无入声,越语却大量使用,这就使腔与词的结合上多出一个入声字的处理方法问题。为此,又增加了许多丰富性。

3. 越剧音乐

越剧音乐属板式变化体式,它的旋律婉转柔美,是我国江南地域音乐文化的典型代表。下面,我们从它的主要声腔、板式和演唱特色上做一个介绍:

(1) 主要声腔

① 南腔调

这是越剧最早使用的声调,故也称“老调”,它是在说唱音乐“落地书”基础上发展起来的。落地书的主要唱腔叫“吟哦调”,这支调子流行在嵊县南乡,故称其为“吟哦南调”,后简称“南调”。

该调一般为七字上下对称句,一句常为两板或三板。

② 北腔调

北腔调是在流行于嵊县北乡的“吟哦调”基础上发展起来的,故称“吟哦北调”,简称“北调”。魏梅朵等人在 1920 年左右的改革中,曾受绍剧“二凡”的影响,使用板胡,后为寻求与唱腔的柔婉相一致,而改用“平胡”,现称“越胡”,do sol 定弦。该腔是男班兴盛时期的主要唱腔,故又称“正调”。板式有七字清板、倒板、快板等。

③ 四工腔

四工腔是女班时期的产物,由施银花与琴师王春荣等在正调腔(北调腔)基础上,仿效京剧西皮腔的 la mi 定弦与过门而创造出来的,是女班时期的主要唱腔,唱词从二、二、三的七字句发展到三、三、四的十字句。落音规律为上句落 la,下句落 sol。板式有中板、快板、慢板、嚣板等。

④ 尺调腔

尺调腔是 40 年代初袁雪芬等在(四工腔)基础上发展创造的。原本因越胡定弦 sol

^①引自周大风:《越剧音乐概论》,人民音乐出版社,1995,第 35 页。

re 而称“合尺调”，后简称“尺调腔”。它的旋律进行平稳，以级进为主，使用七声音阶徵调式，上句主要落 re(或 la)，下句主要落 do(或带低音点的 sol)。所用板式比四工调丰富，增加了连板与“加垛”的频繁使用。

⑤弦下腔

弦下腔是 1945 年范瑞娟在琴师周宝才的配合下，借鉴京剧反二黄的手法所创造，其表现特点也与京剧二黄相似。它的定弦是 do sol，该腔板式齐全，它与尺调腔是下四度宫音关系(若尺调腔 do=G，则弦下腔 do=D)。

(2)越剧的板式

越剧唱腔的板式，大多与其它板式变化体剧种大同小异：

①中板。即原板，分中板、慢中板、快中板。若 2/4 记谱，则板起板落；4/4 记谱，则有时板起板落，有时板起后落于中眼，句幅板数不定，两板结构最常见，其句幅常不分腔节，句尾很少有大甩腔。

②快板。越剧的快板为 2/4 记谱，是中板的紧缩。

③器板。即京剧的摇板。

④连板。连板其实是快板的一种类型，记谱常不加小节线。字与腔的对位，多以四分音符或八分音符为一个单位。这种板式通常与器板一起交替使用。

⑤清板。清板其实不是一种板式，只是不加伴奏的一种演唱形式。

越剧的其它板式如：慢板、散板等均与其它板式变化体剧种相同。

(3)越剧润腔特色

旋律的优美，自然是造成柔婉风格的基本因素，但是，多样的润腔方法，对越剧风格创构所起的作用是绝不可低估的。

越剧润腔方法计有：收口腔、喇叭腔、橄榄腔、葫芦腔、平腔、颤腔、点头腔、滑腔、断续腔、飞腔、色腔、摇棉花腔、打腔、双打腔、吞腔、迭腔、泣腔、垫腔、推腔、分腔、抛腔、赘腔、耳语腔、挑腔等等。

第五章 器乐与乐种

第一节 概 述

一、器乐与乐种界定

器乐是借助乐器的性能特征,结合演奏技巧的运用,所表现一定情绪与意境的音乐作品。

乐种是指“历史传承于某一地域(或宫廷、寺院、道观)内的,具有严密的组织体系,典型的音乐形态构架,规范化的序列表演程式,并以音乐(器乐、声乐、吟诵)为其表现主体的各种综合艺术、音乐形式,均可称为乐种。严密的组织体系,系指传承的乐种名称;固定的表演组织。典型的音乐形态构架,系指严格的乐队编制;标志该乐种的定律乐器;严格的宫调体系与音阶序列特征;代表曲目中的固定曲式结构模式;体现该乐种风格特点的表演技艺。规范化的序列表演程式,系指该乐种与一定社会功能相适应的序列表演过程。如有仪轨程式或舞蹈部分,则有固定的队形、路线、服饰、舞步(或步伐)等。乐种的表现形式是多样的,主要有纯器乐形式、综合音乐形式、综合艺术形式三种类型。以舞台表演艺术、造型艺术、语言艺术为主体,音乐为辅助的其它各类综合艺术形式,不属于乐种的界定范围。”^①

中国传统器乐根据其演奏形式,主要包括独奏音乐与合奏音乐两大部分。本书的论述,独奏音乐在吹奏乐、擦弦乐、弹弦乐的类属下,一般按照各件独奏乐器立目;合奏音乐则是在弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐的类属下,一般按照各地方乐种立目。

^①袁静芳:《乐种学构想》,载《音乐研究》,1988年第4期,第17页。

二、器乐与乐种历史沿革

民族器乐是伴随着民族乐器的出现而产生的。早在原始社会时期,我们的祖先就已经创造了多种乐器,如:鼓、磬、钟、柷、敔、箫、埙、和、言、龠等。大约到了公元前 11 世纪的西周时代,见于文献记载的乐器已近 70 种,仅在《诗经》中记载的乐器就有 29 种。当时根据乐器制作材料的不同,共分成八类,称“八音”,它们是金、石、土、革、丝、木、匏、竹。这些乐器的出现为器乐的产生奠定了物质基础。

在原始社会里,器乐的产生与发展,多与神话传说、求神祭祀、民间舞蹈、劳动生活等方面有着密切的联系。进入阶级社会以后,器乐除用于宗教、礼仪等场合外,主要是供统治者娱乐享受。

下面将分别介绍各时期出现的较有代表性的器乐品种与形式。

(一)先秦时期的钟鼓乐队与古琴音乐

1. 曾侯乙墓中的钟鼓乐队

钟鼓乐队,在史书上一般称作“钟鼓之乐”,是以编钟、编磬与建鼓为主要乐器的大型管弦乐队。它兴于西周,盛于春秋战国。1978 年在湖北随县发掘的战国初期(前 433 年)曾侯乙墓中的钟鼓乐队便是典型的实例。

曾侯乙,是战国初期曾国(今湖北随州市、枣阳一带)名叫“乙”的侯君。在他的墓中有大量的陪葬侍妾和随葬品,其中有精美乐器 124 件。这些乐器是:琴 2 件;瑟 12 件;笙 5 件;簫两件;排箫两件;建鼓、有柄鼓、小扁鼓、带环扁鼓各 1 具;编钟 64 件(钮钟 19 件,甬钟 45 件),另有楚惠王赠送的镛钟 1 件;编磬 32 枚。这些乐器构成了一个庞大完整的钟鼓乐队。

钟呈椭圆形,大部分钟一钟可发两音,十二律俱全,各钟还铸有铭文 2800 余字,记载了各地域中的音律问题。与编钟密切配合的旋律乐器是编磬。曾侯乙墓编磬 32 枚,分上下两层悬挂,每磬发一音。在两千多年前的战国时期,就已有了如此规模庞大、声部齐全的钟鼓乐队,这在世界音乐文化发展史上是极其罕见的。这套编钟的铸成,表明了我国青铜铸造工艺的巨大成就和音律科学达到的高度。

2. 古琴音乐

琴是我国历史久远的一件弹弦乐器。有关古琴的记载最早见于《诗经》、《尚书》等文献。古琴的演奏形式主要有琴歌、琴曲两种。

春秋战国时期,古琴的独奏音乐已具有一定的艺术表现能力,如伯牙弹琴、子期善听的传说。^①当时著名的琴曲有《雉朝飞》、《阳春白雪》、《水仙操》等。

(二)汉魏至南北朝时期的鼓吹乐与相和歌

1. 鼓吹乐

鼓吹,是汉魏时期流行的一种乐队组合形式。它形成于秦末汉初的北方少数民族地区,据宋郭茂倩《乐府诗集》卷 16 载:“鼓吹未知其始也,班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声,非八音也。”^②后传至中原,并被宫廷采用,用于军队、仪仗和宴乐。由于乐队编制和

^①《列子·汤问》,《四部备要》子部,卷 29,中华书局据武英殿本校刊,第 7 页。

^②[宋]郭茂倩:《乐府诗集·鼓吹曲辞》卷 16,商务印书馆索引汲古阁刊本,第 174 页。

应用场合的不同,鼓吹乐又可分为黄门鼓吹、骑吹、横吹、短箫铙歌四种形式。

2. 相和歌中的器乐

汉代产生了一种新的音乐艺术形式相和歌,它的特点是歌唱者自己敲击一个被称作“节”的乐器,与其它丝竹伴奏乐器相配合,即所谓:“丝竹更相和,执节者歌”。^①早期的相和歌,歌和舞占有很大的比重,器乐的成份较少。在以后的发展过程中,主要有两种倾向:

其一,曲式结构上的发展与完善,逐渐形成了相和大曲。即每首相和大曲在曲式结构模式上形成了相对稳定的“艳”、“曲”、“趋”或“乱”三个部。“艳”,开始时华丽宛转的抒情部分;“曲”,歌唱部分;“趋”,乐曲后部紧张快速的部分;“乱”与“趋”较为相似的一种结束形式,但在大曲中用“乱”较少见。

其二,增加独立的器乐演奏。相和歌发展的另一倾向是音乐的伴奏部分逐渐脱离歌舞,发展为纯器乐的演奏形式,称为“但曲”。曲目有《广陵散》、《黄老弹》、《飞龙引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鸚鸡游絃》、《流楚窈窕》等,为琴、箏、笙、筑等乐器演奏。南北朝时期,在相和歌演唱前,一般要演奏4~8段器乐曲。

汉至南北朝期间,各民族的音乐文化开始了交融,各种音乐理论的探讨广泛兴起和逐步深入,乐器也不断地增多,这必将导致以后的音乐繁荣。

(三) 隋、唐时期器乐的繁荣

隋、唐是我国封建社会发展的鼎盛时期。经济发展,文化繁荣。由于在政治上奉行了“中国既安、四夷自服”的方针,在艺术上相应采取了兼收并蓄的政策。以隋、唐九部乐和十部乐为代表的音乐象征了这种大融合。

1. 隋、唐大曲中的器乐

隋、唐大曲是在唐代民歌、曲子的基础上继承相和歌大曲的曲式结构特点而形成的一种大型歌舞形式,其中包括器乐、歌曲和舞蹈三个部分。在曲式结构上分为散序、中序、曲破三大段。散序用器乐演奏,在歌唱或舞蹈的段落中,器乐也担当着重要的伴奏地位。

隋、唐时期,西域音乐盛行,对中原文化发展影响很大,据《隋书·音乐志》卷15所载,当时传入宫廷的西域音乐其乐队组合形式有7种之多,如天竺乐、龟兹乐、西凉乐、高昌乐、康国乐、安国乐、疏勒乐等。

唐代之燕乐,是受清乐、胡乐二者影响而创作的歌舞音乐,用于宫廷,其乐队编制与西凉乐接近。唐大曲中的法曲,其风格较为清淡、幽雅,与宗教活动有密切的关系。

唐代大曲是中国音乐发展史上的一个重要里程碑,也是中国传统器乐发展的一个重要阶段。它增加了器乐在中国传统音乐以及大型歌舞艺术中的重要地位,促进了器乐艺术向更广更深的领域发展。

2. 器乐独奏艺术的发展

隋、唐时期,独奏音乐出现了空前的繁荣景象,其中最具有代表性的是琵琶演奏艺术的发展。

中国传统琵琶是木制直柄,圆形音箱,四弦,十二柱,竖抱,用手指弹奏。东晋时期由西域传入了曲项琵琶,木制梨形音箱,四弦,四柱,横抱,用拨子弹奏。到了唐代,曲项琵琶

^① [唐]房玄龄等:《晋书·乐志》卷23,中华书局点校本,1974,第14页。

逐步舍弃用拨子弹奏,改用手弹奏;演奏姿势上亦逐步由曲项琵琶的横抱、斜抱改为竖抱;柱位亦由曲项琵琶的四柱改为十四柱。历史上琵琶演奏和乐器形制上的这一变革,为琵琶演奏艺术发展提供了必备的物质基础和条件。唐大曲中不少乐队组合形式是以琵琶为主体的。

关于唐代琵琶演奏艺术的发展,在《乐府杂录》中记载了琵琶演奏家康昆仑与段善本(僧人)在长安祈雨斗乐的生动故事。^①唐代著名的琵琶演奏家,还有贺怀脂、曹刚、裴神符、雷海青、李管儿、赵壁等。唐代著名琵琶曲有《六么》、《霓裳羽衣曲》、《凉州》、《胡渭州》等。

唐代的独奏乐器除了琵琶外,羯鼓、箏、篪等也都有高度发展。

3. 擦弦乐器的出现

唐代诗人孟浩然(697~740)的《宴荣山人池亭诗》中有“引竹嵇琴入,花邀戴客过”的诗句,说明唐代已有了擦弦乐器。日本《拾芥抄》中引《乐器名物》载有:“奚琴二张(一张无弦,一张二弦),天庆九年四月定(946年)。”说明五代时期奚琴已由中国传入日本。关于奚琴在我国的文献记载,最早见于(北宋)陈旸《乐书》卷128:“奚琴,本胡乐也,出于弦鼗,而形亦类,奚部所好之乐也。盖其制,两弦间以竹片轧之。至今民间用焉。”^②该书所绘奚琴图,没有千斤。

奚琴的出现改变了我国传统乐器的结构,丰富了我国乐器的组合类别。唐代出现的擦弦乐器还有轧箏,形似箏,以竹片在弦上擦奏。

4. 音乐理论

伴随着唐代音乐艺术的高度发展,在音乐理论建设方面,也进入了全面、深入发展的时期。许多基本理论的论述和建设,有力地推动了器乐艺术的传播、继承与发展。其中最具有代表性和影响最大的还要属燕乐二十八调和犯调、移调的运用。

在乐调研究方面。燕乐二十八调是隋、唐时期运用于琵琶音乐及宫廷燕乐和民间俗乐中的一种调式理论,对当时的音乐产生了重大影响。关于燕乐二十八调现在有两种不同的解释,一是清代音乐学家凌廷堪在《燕乐考源》中论述的,认为唐燕乐有四均:“宫、商、羽、角”,每均中有七调,构成二十八调;另一是沈括、蔡元定、张炎等人的论述,认为燕乐有七均:“宫、商、角、徵、羽、变宫、清角”,每均有四调,共二十八调。

隋初音乐理论家万常宝提出了八十四调理论,它是以十二律为基础,形成十二宫,每宫又有七调,共八十四调。由于受当时乐器形制的限制,在很大程度上八十四调理论并没有得到实施。

犯调和移调也是隋、唐音乐理论上的重要成果。

(四) 宋、元、明、清时期的民间器乐

1. 器乐独奏艺术的继承与发展

主要表现在古琴音乐与琵琶音乐的发展上。宋代古琴音乐已经形成了浙派和江派不同演奏形式和风格特点。浙派注重古琴的独奏艺术,演奏指法复杂,发音要求“微、妙、圆、

^① [唐]段安节:《乐府杂录》,载《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社,1959,第50页。

^② [宋]陈旸:《乐书》卷128,菊坡精舍,1876年刻本,第2页。

通”，并称其为“希声”。郭沔创作的《潇湘水云》、《秋鸿》、《泛沧浪》等乐曲，至今仍为古琴的优秀代表作品；江派以注重琴歌的伴奏艺术为特点，琴曲较单纯，多一字一音，称其为“对音”。代表曲目有姜白石的《古怨》以及陈元靓《事林广记》中记载的《黄莺吟》等。明、清琴学的崛起和演奏上“多腔走手”的发展，使古琴艺术的发展达到了一个新的境地。

关于琵琶艺术的发展，元以后，又出现了《海青拿天鹅》、《十面埋伏》等著名琵琶曲以及汤应曾、张雄、李近楼等著名琵琶演奏家。明、清时期，琵琶分南、北两大派系在民间发展。清中叶以后，在南方又形成了无锡、平湖、浦东、崇明等多种派别，除上述两首著名的琵琶乐曲外，《夕阳箫鼓》、《月儿高》、《汉宫秋月》、《霸王卸甲》、《平沙落雁》、《将军令》、《阳春古曲》、《龙船》等亦在民间广泛流传。

2. 民间乐种的兴起与宗教音乐的传承

宋以后，各地民间器乐合奏形式兴起，使中国民间器乐形成了一个完整的系统，构成了我们今天所要学习、研究和继承的民族民间器乐的主要内容。明、清时期，与民俗活动密切相联的各种器乐演奏形式类别繁多，遍布全国，如西安鼓乐、晋北笙管乐、河北音乐会、东北鼓吹乐、十番鼓、十番锣鼓、江南丝竹、福建南音、潮州弦诗、云南洞经等等。

与民间器乐合奏发展的同时，宗教音乐也得到了不断的发展。从明永乐十五年(1417年)钦定《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》集来看，已有大量的唐、宋词调音乐与宋、元以来南北曲音乐应用于佛事仪轨唱诵之中。明、清时期，著名的山西五台山、浙江普陀山、湖南九华山、四川峨眉山等寺院中均传承的佛教音乐，湖北武当山、江西龙虎山、苏州玄妙观、北京白云观等道观中传承的道教音乐等等。

3. 乐器的兴盛

宋沈括(1031~1095)《梦溪笔谈·乐律》诗曰：“马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于。”^①又见：“熙宁中，宫宴，教坊伶人徐衍奏嵇琴，方进酒而一弦绝，衍更不易琴，只用一弦终其曲。自始为‘一弦嵇琴格’。”^②以上记载可知唐代的奚琴在宋代已产生了很大的变化，由以竹片轧弦演变为马尾弓擦奏，而且教坊伶人徐衍已经掌握了多把位的演奏技巧。见于记载的乐器还有胡琴、大阮、五弦阮、月琴、葫芦琴、渤海琴、三弦、火不思、二弦、四胡、京胡、板胡、丹布尔、基他尔、喇巴卜、提琴、哈尔扎克、洋琴、云敖等 50 多种。

元、明时，由波斯一带传入的洋琴和唢呐，开始在沿海一带及中原流传。特别是唢呐，在许多民间音乐形式中担任主奏，使鼓吹乐的演奏形式又一次产生了重大的变革。

4. 音乐理论与乐谱

这一时期，在过去对音乐美学、律学、乐学理论等方面的探讨基础上，又有了进一步的研究和发展。明代乐律学家、历数学家朱载堉(1536~约 1610)，用等比数列作为平均律的计算原理，首创“新法密律”(即十二平均律)，并著有《乐律全书》(1584~1606 年)等著作。在演奏艺术方面明代徐上瀛所著的《溪山琴况》，^③是一篇探讨古琴表演理论的美学著作。书中提出古琴演奏中的二十四项美的准则，称为“二十四况”，即：和、静、清、远、古、

① [宋]沈括：《梦溪笔谈·补笔谈·乐律》，《新校正梦溪笔谈》本(胡道静校注)，中华书局，1957，第 60 页。

② [宋]沈括：《梦溪笔谈·补笔谈·乐律》，《新校正梦溪笔谈》本(胡道静校注)，中华书局，1957，第 295 页。

③ [明]徐上瀛撰订：《大还阁琴谱》(1614)，《琴曲集成》本，第 10 册，中华书局，1982，第 310~326 页。

淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。并从实际演奏经验入手,详细解释了二十四况的含义。《溪山琴况》集前人琴论之大成,代表了中国音乐美学发展的一个重要阶段。

除音乐理论外,由于印刷术的进步,明清时期大量乐谱被刊行。著名的乐谱有:明朱权编辑的《神奇秘谱》(1425年)、胡文焕撰辑的《文会堂琴谱》(1596年)、严澂撰辑的《松弦馆琴谱》(1614年)、徐上瀛撰订的《大还阁琴谱》(1673年)、清徐常遇撰辑的《澄鉴堂琴谱》(1686年)、徐祺撰辑的《五知斋琴谱》(1722年)、吴虹撰辑的《自远堂琴谱》(1802年)、华文彬编辑的《南北二派秘本琵琶谱真传》(1819年)、李芳园编辑的《南北派十三套大曲琵琶新谱》(1895年)等。

第二节 器乐与乐种的类别及艺术特征

一、独奏音乐的主要类别与艺术特征

河南省舞阳县贾湖新石器时代遗址墓葬中,出土骨笛20余支,据碳十四测定,距今约8千至9千年,^①与裴里岗文化同期,为新石器时代早期遗物。浙江河姆渡出土的骨哨和埙,距今也有7千多年。以上出土的吹奏乐器,说明我国音乐的历史,至少已有8千余年。在这漫长的历史长河中,形成了一个庞大的乐器体系。据初步调查,中国现有民族民间乐器约500余种,它包括了各种性能、各种风格、各种声部的不同类型的乐器,这个庞大的乐器体系以其独特的中国民族气派屹立于世界音乐文化之林,是我们中华民族的骄傲。目前,对乐器主要有两种分类方法:其一,根据乐器发音的特性把乐器划分为体鸣乐器、膜鸣乐器、弦鸣乐器、气鸣乐器、电鸣乐器五大类;其二,根据演奏方法把乐器划分为吹奏乐器、擦弦乐器、弹弦乐器、打击乐器四类。从介绍演奏艺术的角度来看,第二种分类方法更为合适。因此,在以下独奏音乐的论述中,我们将以吹奏乐类、擦弦乐类、弹弦乐类的类别划分。在各项类别中,选择其中具有代表性的乐器及其代表人物、代表作品进行讲述。

(一)吹奏乐类

1. 笛

俗称“笛子”或“梅”,边棱音气鸣乐器。

关于笛的产生年代,过去一直认为是在汉武帝时,张骞出使西域后(约公元前119年)将笛传入首都长安。^②但是,在1973年长沙马王堆三号墓的出土文物中(文帝十二年,公元前168年),发现有笛类乐器两只,可以说明早在张骞通西域之前约半个世纪,笛类乐器已在我国中原一带存在。

隋、唐时期,已有大横吹、小横吹的记载,而且在民间已被广泛应用。宋朝以后,笛在民间音乐中的地位更加重要,当时民间有种演奏形式叫“鼓笛曲”,鼓和笛就是其中最重要的两件乐器。明、清以后笛在大量的民间音乐形式中被应用,如二人台牌子曲、江南丝

^①肖兴华:《中国音乐文化文明九千年》,载《音乐研究》,2000年第1期,第3~14页。

^②[宋]陈旸:《乐书》卷130,菊坡精舍,1876年刻本,第11页。

竹、西安鼓乐、十番鼓、十番锣鼓、潮阳笛套大锣鼓等等,并且还在多种戏曲音乐、说唱音乐中担任伴奏。

笛的形制按传统流布特征,主要有曲笛和梆笛两种。曲笛主要应用于昆曲的伴奏和南方诸乐种合奏;梆笛主要应用于梆子腔剧种的伴奏和北方诸乐种的合奏。梆笛管身比曲笛短,管径比曲笛略细,音比曲笛高四度。曲笛音域为: $a-b^1$;梆笛的音域为: d^1-e^3 。曲笛、梆笛均采用低八度记谱。

北方梆笛的演奏技巧主要有吐音(顿音)、抹音(滑音)、花舌音、垛音、历音、颤音等;南方曲笛常用的演奏技巧主要有垫音、打音、颤音、涟音、泛音等。而在新创作的笛曲中,南、北笛曲习惯性的各种特殊演奏技巧,已根据乐曲创作的需要加以融合吸收。

(1) 北方梆笛演奏家冯子存和他演奏的笛曲《五梆子》

冯子存(1904~1987),河北省阳原县人,北方梆笛的主要代表人物。冯子存梆笛演奏艺术粗犷朴实,具有深厚的民间音乐素养和感人的生命力。他的梆笛曲是在河北、山西、内蒙衔接地带所流传的民间音乐、地方戏曲音乐基础上发展起来的。特别是他长期从事地方戏曲“二人台”的伴奏,因此,戏曲中富于生活气息的、生动细腻的表演以及和语言的紧密结合等特点,极大地促进了冯子存笛子演奏艺术的发展。在演奏技法上,他运用急促的顿音,强有力的垛音,乐句尾部的历音,富有韵味的抹音,华丽奔放的花舌飞指颤音等等技法,使旋律具有浓烈的地方色彩。冯子存作为民间艺人,曾长期生活于劳动人民之中,他随二人台班子走遍张北穷乡僻壤。因此,他整理的笛曲,具有强烈的生活气息和泥土芳香。冯子存演奏的主要代表曲目有《五梆子》、《喜相逢》、《放风筝》、《挂红灯》、《黄莺亮翅》等。

笛曲《五梆子》

冯子存编曲。原为华北地区流行的一首器乐曲牌,常用于戏曲过门。乐曲经冯子存改编加工后,突出了旋律粗犷豪爽的个性,用北方梆笛演奏,是一首风格独特的笛子独奏曲。全曲共分四段,变奏曲式。

《五梆子》主题旋律的特点是各乐句以五声音阶不断下行二度模进衔接。旋律平稳,情绪洒脱安详。乐曲一开始就以富于色彩的抹音、花舌音吸引着听众,继之垛音、历音的运用安排,展现出北方梆笛演奏艺术的独特的技法和色彩。

《五梆子》展开乐思的方法是变奏,它以突出演奏技巧变换的特点来发展旋律,配合速度的加花,把乐曲推向高潮。

第一次变奏改变原来丰满连贯的长音、大抹音演奏,突出地运用了分割性的、强有力的垛音和花舌音,使旋律增添诙谐、风趣、乐观的气氛。第二次变奏中大量使用了顿音,旋律更加活泼跳动。第三次变奏综合使用了第一、二次变奏中的各种演奏技巧,特别是垛音频繁地运用,高潮处加用了花舌飞指颤音技法,使旋律向更加激奋的方向发展。

(2) 南方曲笛演奏家陆春龄和他演奏的笛曲《鹧鸪飞》

陆春龄(1921~),上海人,江南曲笛演奏的主要代表人物。他的演奏特点,音乐圆润甜美、悦耳动听,气息控制细腻,富于微妙的变化。音量强时亮而不刚、弱时柔而不怯,在演奏上获得较高的造诣。陆春龄演奏的主要代表曲目有《小放牛》、《鹧鸪飞》、《欢乐歌》、《中花六板》等。

笛曲《鹧鸪飞》

陆春龄改编。原是一首流传于湖南的民间乐曲,乐谱最早见于1926年严雱凡编的

《中国雅乐集》，以后曾以丝竹合奏及箫独奏等多种形式在江南一代流传。20世纪50年代，陆春龄、赵松庭分别将它改编为笛曲。改编后的《鹧鸪飞》，以曲笛演奏特有的柔美丰满、细腻含蓄，描写了鹧鸪在空中飞翔时忽高忽低、时远时近的情景，乐曲借景抒情，表达了人民对自己幸福生活的向往。是江南曲笛演奏风格具有代表性的乐曲。

《鹧鸪飞》由慢板和快板两部分组成，快板是慢板的加花变奏。乐曲一开始5小节的散板旋律，为全曲的引子，在演奏上运用实指颤音与虚指颤音等技法的对比与结合，以及吹奏上力度强弱的细微变化，特别是在最后一个音符“c²”字上加了一个低八度的“c¹”，独具匠心，形象鲜明地描绘了鹧鸪在天空中翱翔的意境。

乐曲的第一部分完全采用了对原曲板式变奏的手法，形成一种特性音调自由地贯穿，在落音上突出商、徵和羽、角的对比，特别是在42小节处，其变宫音的强调，使调式有向上五度游移的倾向。

第二部分是第一部分的加花变奏。这种加花变奏并不是严格地按照原曲调进行，而是选择特性音调加以贯穿，使人听起来统一中有变化。在演奏上，中音区饱满醇厚，高音区清脆明亮，轻吹时柔润飘逸，引人入胜。特别在音色、音量变化上的巧妙运用，技法上打音、赠音、颤音等装饰，使乐曲具有浓郁的江南风格特点。

现代创编的优秀笛曲有《早晨》（赵松庭曲）、《荫中鸟》（刘管乐曲）、《牧民新歌》（简广易曲）、《姑苏行》（江先渭曲）、《秋湖月夜》（俞逊发、彭正元曲）、《黄河边的故事》（王铁锤曲）、《陕北好》（高明曲）、《走西口》（李镇、魏家念曲）、《阿诗玛叙事曲》（易柯、易加义曲）等。重要的演奏家有赵松庭、刘管乐、俞逊发、王铁锤、戴亚、张维良等。

2. 管

俗称“管子”，古称筚篥（或觱篥、悲篥、觱栗等），簧振动气鸣乐器。由西域传入中国，北朝（386~581）时期的石窟伎乐中，已经出现了演奏筚篥的浮雕。如山西大同云岗石窟第5窟藻井浮雕伎乐天，第16窟南壁西龛拱额浮雕伎乐天，以及麦积山127窟石窟造像背光上的伎乐天等等。隋、唐时期筚篥已并存有多种称谓与形制，如双筚篥、漆筚篥、银字筚篥、桃皮筚篥、大筚篥、小筚篥等等，并广泛应用于鼓吹乐、龟兹乐、疏勒乐、安国乐、婆罗门乐、高昌乐、西凉乐、天竺乐、文康乐以及俗乐等不同地域的各种音乐组合形式之中。当时著名的筚篥演奏家有尉迟青、王麻奴、黄日迁、刘楚材、尚陆陆、史敬约等。宋代，鼓吹乐、教坊乐中均以筚篥为主奏乐器，故又有头管之称。当时形制据宋陈旸《乐书》卷130载：“其大者九窍”，小字注云：“今教坊所用，上七空，后二空，以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字谱其声。”^①目前民间传承的管子，9孔（前7后2）者少，8孔（前7后1）者较多。

管子分单管（分大、中、小三种）、双管、喉管三种。管身用坚木制成，上端有苇制双簧哨片。双管由两支同样音高的管子并置构成（不捆绑），演奏时两支管子的哨嘴同时放入口中，双管管身一般较单管管身细。喉管管身较长，哨嘴亦较宽长，主要用于广东音乐和某些地区的鼓吹乐。

管子的基本演奏技巧有：吐音、颤音、花舌音、滑音、溜音、涮音、叠音、打音、垫音、鼓音、上跨五音、下跨五音、打跨五音、齿音、箫音等。

管子在民间器乐合奏音乐、戏曲音乐及歌舞音乐中都被广泛地应用。在僧、道寺院音

^① [宋]陈旸：《乐书》卷130，菊坡精舍，1876年刻本，第2~3页。

乐中,也是重要主奏乐器。演奏北方管子的民间音乐家主要有:杨元亨(道)、绪增(僧)、马德顺、尹二文、张计贵等。

著名的管子乐曲有《料峭》、《昼锦堂》、《山荆子》、《普庵咒》、《拿天鹅》、《放驴》、《小二番》、《绣红鞋》、《白云》、《小华严》、《万年欢》、《雁过南楼》、《柳叶青》、《麦穗黄》、《集贤宾》、《大开门》等。

管子曲《小二番》

该曲广泛地应用于全国各地鼓吹乐之中。“二番”表示乐曲变奏两次;“小”则与“大”相对而言,《小二番》为2/4节拍,《大二番》则在《小二番》的基础上发展为4/4节拍,均为同一曲牌的变体。

《小二番》全曲由性格基本一致的两段旋律组成,分别以徵、宫调式前后相呼应,第二段开始时有上四度移宫,形成段落之间的一定对比。《小二番》旋律流畅明快,富于歌唱性,乐曲灵活地运用管子的各种演奏技法和民间变奏原则,表现出浓烈的地方色彩和风格特点。

《小二番》在民间除以自身的变奏发展乐曲外,经常还用“移调指法变奏”(民间俗称“翻调”)的手法来变化发展乐曲,发挥管子的不同音高、指法和不同音域中的演奏技巧特点来丰富乐曲的表现能力。这种手法不同于一般“移调演奏”的概念,它不是在改变演奏的筒音后使旋律单纯地音高移位演奏,而是在移调和指法变换的同时,根据乐器性能和音域特点使乐曲旋律与演奏技巧相应地进行变化。往往一首乐曲老艺人可能变换四至五种指法进行翻调演奏,但对比比较鲜明并富有特色的是相距四、五度的翻调演奏。如《小二番》用正宫调(宫=A,第3孔作do)演奏时,旋律上下波动较大,显得格外活泼,在演奏技巧上突出了上跨五音、打音的运用。而用上字调(宫=D,第6孔作do)演奏时,由于旋律移高四度,根据乐器的性能,在演奏技巧上就改变为突出顶孔涮音和跨五音,音色比较明亮,乐曲中较多的颤音运用也很有这个指法的特点。

现代创编的优秀管子曲还有《醉翁操》、《平沙落雁》(杨乃林、胡志厚编曲),重要的演奏家有胡志厚等。

3. 唢呐

民间俗称喇叭、大号、大笛、大杆、二杆等。簧振动气鸣乐器。据文献所载,历史上有唢呐、锁哪、锁呐、锁奈、号笛、唆呐、金口角、苏尔奈、巴拉满、聂兜姜、聂聂兜等称谓。唢呐在中国早期的流传,有关历史文献记载较少。北京故宫博物院藏有一尊唐代骑马吹唢呐俑。^①唢呐传入中原的时期可能较晚。据明徐渭《南词叙录》所载:“中原自金、元虏猾乱之后,胡曲盛行……至于喇叭、唢呐之流,并其器皆金、元遗物矣。”^②该文指出当时在中原流传的唢呐,为金、元遗物。戚继光的《武备志》言:“操令凡二十条,凡掌号笛,即是吹唢呐。”从明王圻《三才图会》的记载中,可知当时唢呐除用于军事外,已在民间广泛流传:“锁奈,其制如喇叭,七孔。首尾以铜为之,管则用木,不知起于何代,当是军中之乐也。今民间多用之。”^③

唢呐分高音唢呐(俗称海笛)、中音唢呐、低音唢呐三种。筒音在“f¹”以上的称高音唢呐:

① 袁荃猷:《中国音乐文物大系·北京卷》,大象出版社,1977,第202页。

② [明]徐渭:《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》本(三),戏剧出版社,1959,第241页。

③ [明]王圻:《三才图会》,《中国古代音乐史料辑要》第1辑,据明万历刻本影印,中华书局,1962,第847页。

在 f^1 以下到 $*f$ 之间的称中音唢呐;在 f 以下为低音唢呐。唢呐的有效音域为两个八度。

唢呐的演奏技法主要有齿音、花舌音、打音、垫音、滑音、弹音、苦音、颤音、气拱音、气顶音、倚音、泛音、箫音等多种。它的音色粗犷,变化丰富,音量较大,风格性强烈。

著名的民间唢呐演奏家有袁子文、魏永堂、任起瑞、赵春庭、赵春峰、任同祥、刘凤同、赵长印等。著名唢呐乐曲有《将军令》、《大得胜》、《满堂红》、《平沙落雁》、《喜庆》、《云里摸》、《淘金令》、《小开门》、《百鸟朝凤》、《一枝花》、《大合套》、《风搅雪》等等。

唢呐曲《小开门》

唢呐曲《开门》又称《小开门》,是我国民间广为流传的一首器乐曲牌。该曲牌多为民间艺人传授技艺时的开手乐曲,这也可能是曲牌名称的由来吧。由于《开门》旋律流畅,情绪明快,因此,在南北各地戏曲音乐中,常用于舞台人物更衣、打扫、行路、入洞房、拜贺等活泼、欢快的场合。

《开门》在鼓吹乐中作为独立唢呐曲演奏时,在器乐化方面得到了高度发展。各地区流行的不同风格、不同版本的各种《开门》和《开门》变体多不胜数,如吉林、辽宁、山东、河北、河南、安徽等地的《开门》等等。特别是流传于鲁西南的鼓吹乐,以《开门》曲牌为母体,派生出一簇不同类型的《开门》群,形成《开门》曲牌的家族,如《六字开门》、《上字开门》、《五字开门》、《小开门》、《大开门》、《大合套》、《欢庆》、《风搅雪》等。这个《开门》曲牌的家族,集中地体现出了民间器乐曲一曲多变的各种手法和艺术特点。

这里介绍的《小开门》,是流传于冀东地区的唢呐曲,全曲分为三段,是(开门)、(新水令)、(梆子娃娃)3首曲牌的联缀。

第一段即(开门)曲牌。原曲牌较为活泼轻快。赵春峰整理演奏的《小开门》,速度平稳中庸,各种装饰音和演奏技巧的细腻安排,如倚音、滑音、泛音、颤音、气顶音的运用,赋予旋律抒情的特点和冀东唢呐的色彩。

第二段接以河北梆子曲牌(新水令)。这个曲牌的特点是节奏变化丰富,抑扬顿挫,有起有伏,加之旋律音型的跳动较大,速度较快,使旋律活泼有力,情绪热烈开放,与第一段较抒情的旋律形成鲜明对比。

第三段接河北梆子曲牌(梆子娃娃),在音乐上是第二段的继续和发展,情绪火热粗犷,达到全曲的高潮。

《小开门》体现着民间鼓吹乐一曲多变的一种发展类型。乐曲以曲牌联缀的形式,速度由慢至快的递进原则,丰富细腻的演奏技法,表现出民间艺人娴熟的演奏技艺和对乐曲发展变化的创作才能。

唢呐曲《百鸟朝凤》

《百鸟朝凤》是我国民间唢呐音乐中的优秀曲目之一,主要流传于山东、安徽、河南、河北等地区。演奏家在演奏此曲时,常以丰富的相象力和娴熟的技巧,细腻地模拟各种飞禽的啼啭,神态生动活泼,情绪热烈欢快,富有浓厚的生活气息。不同地区或不同民间音乐家的演奏,又使乐曲具有不同的地方特点和个性色彩。本文所介绍的《百鸟朝凤》流传于鲁西南地区,是由唢呐演奏家任同祥演奏、陈家齐整理的乐谱。

《百鸟朝凤》分三部分。第一部分运用了民间器乐曲牌(抬花轿),旋律抒情优美,富有喜庆色彩。旋律上对称性的叠句用得很多,赋予乐曲平稳、舒展、安适之感,并表现出唢呐主奏与乐队伴奏之间密切的呼应关系。乐曲中具有技巧性的各种装饰音,特别是滑音、颤音、气

顶音和泛音的运用,使乐曲更富有山东唢呐音乐的特点。

第二部分由两个主题的反复变奏构成。第一个主题一直由伴奏声部演奏,成为一种固定旋律的无限反复。而在这力度变化较大的固定旋律的烘托上,唢呐以高超复杂的演奏技巧生动地模拟各种飞禽的啼鸣。根据不同的场合可长可短,不同的演奏者在表现鸟鸣的种类方面也可多可少,技巧高低以及欣赏趣味的不同等等都会形成表现手法上的差异。第三部分为乐曲的尾声。

现代创编的优秀唢呐曲还有《欢庆》(刘守义、杨继武曲)、《社庆》(葛道礼、伊开先曲)、《霸王别姬》(朱毅曲)、《天乐》(朱践耳曲)等。

4. 笙、葫芦笙、芦笙

(1) 笙

我国古老的簧振动气鸣乐器,早在殷代(前 1401~前 1122 年)的甲骨文中已有“𪚩”字(“和”即小笙),古代文献中亦多处提及。如《尚书·益稷》:“笙簧以间,鸟兽𪚩𪚩。”^①《诗经》小雅《鹿鸣》:“鼓瑟吹笙,吹笙鼓簧。”^②《宾之初筵》:“龠舞笙鼓,乐既和奏”等等。关于笙的形制,《尔雅·释乐》曰:“大笙谓之巢,小者谓之和。”^③关于竽与笙在形制上的区别,《宋史·乐志》曰:“宫管在中央,三十六簧曰竽;宫管在左旁,十九簧至十三簧曰笙。”^④历史上一般把二十二簧、二十三簧、三十六簧形制的称为竽;而把十九簧、十七簧、十三簧形制的称为笙。

汉以前,笙和竽一直长期并存,特别是竽,在战国时非常流行,它不仅在声乐伴奏中是主要的领奏乐器,而且已有合奏、独奏的演奏形式。南北朝至隋、唐时期,竽、笙虽仍并存应用,但竽一般只用于雅乐,逐渐失去其重要地位。而笙却在隋、唐燕乐之九部乐和十部乐中的清乐、西凉乐、高丽乐、龟兹乐里被采用,当时的形制仍为十九簧、十七簧、十三簧笙。宋代教坊十三部中,只有笙色,已无竽。明、清以来,竽亦只用于宫廷与祭祀音乐,而笙在全国各地广泛流传,除应用于戏曲音乐与说唱音乐的伴奏外,在传统乐种中占有重要地位,如西安鼓乐、十番鼓、十番锣鼓、晋北笙管乐、河北音乐会,辽南笙管乐、河南十盘乐以及吉林、辽宁、山东、山西、河北、河南、陕西、安徽等地的鼓吹乐等等。

笙的形制很多,主要有流传于河北、山西、内蒙、陕西、辽宁、山东等地的圆笙(十七簧);流传于河南、安徽、山东等地的方笙(十四簧);以及江浙一带的丝竹笙(又称苏笙)。20 世纪 50 年代以后,还改革制作了二十一簧笙、二十四簧笙、三十六簧笙及排笙、键盘笙等。

笙有自己独特的表现能力,它既能演奏单旋律,又能演奏和音。因此,在旋律上能进行一定的多声处理。在演奏技法上除单音、和音外,还有呼舌、揉音、喉音、滑音等等。

民间笙的演奏家及其主要代表作品,有胡天泉演奏的《凤凰展翅》(董洪德、胡天泉曲),阎海登演奏的《晋调》(阎海登曲)等等。

①《尚书·益稷》,《十三经注疏》本,中华书局影印,1980,第 144 页。

②《毛诗正义·小雅》,《十三经注疏》本,中华书局影印,1980,第 405 页。

③《尔雅·释乐》,《十三经注疏》本,中华书局影印,1980,第 87 页。

④元脱脱:《宋史·乐志》,中华书局点校本,1997。

(2) 葫芦笙

流传于我国西南地区彝、拉祜、哈尼、佤、纳西、傈僳、怒、普米、苗、黎等民族所用的簧振动气鸣乐器。云南祥云大波那木廓铜棺墓、江川李家山古墓群 24 号墓出土了战国时期(前 475~前 221)铜葫芦笙斗,又在云南普宁石寨山发掘出西汉(前 206~8)时期的铜葫芦笙斗。说明先秦时期葫芦笙已在我国西南地区流传。有关葫芦笙的文献资料记载,最早见于唐代。如唐段安节在《乐府杂录》中载:“开元中有拍板……葫芦笙。”^①唐樊绰在《蛮书》中亦载:“少年子弟暮夜游行闾巷,吹葫芦笙,或吹木叶,声韵之中,皆寄情言。”^②唐大中(847~859)年间“夷部乐”中亦应用了葫芦笙。宋代,葫芦笙的演奏在西南兄弟民族生活中,占有了非常重要的地位。如范成大《桂海虞衡记》所载:“葫芦笙,两江峒中乐……”南宋周去非在《岭外代答》中载:“瑶人之乐,有芦沙、铙鼓、葫芦笙、竹笛。”“葫芦笙攒竹于瓢,吹之鸣鸣然。”《滇游续笔》又载:“夷俗男女相会,一人吹笛,一人吹葫芦笙,数十人环绕踏地而歌,谓之踏歌。”

葫芦笙的形制有四管、五管、七管、八管等多种。但以五管五簧者最常见。

葫芦笙以葫芦为笙斗,插 4~8 根长短不一的笙管,用蜡固定而成。葫芦笙各笙管不封底,因此,每管均可发两音(一般为小三度),演奏的乐曲具有独特的艺术效果。葫芦笙有高、中、低三种,由于地区的不同,音阶排列也不一致。

吹奏葫芦笙的乐手,一般均为领舞能手,多边舞边奏。此外,葫芦笙亦用于独奏与合奏,传统曲目有《迎亲调》、《送亲调》、《串姑娘调》、《过山调》等。

(3) 芦笙

流传于我国西南地区苗、侗、水、瑶、壮、仡佬等民族所用的簧振动气鸣乐器。芦笙历史悠久,云南普宁石寨山古墓群已发掘出汉武帝建元五年(公元前 136 年)至汉武帝元狩五年(公元前 118 年)之间吹奏弯芦笙的铜乐舞俑,说明早在公元前 2 世纪,芦笙已在我国西南地域流传。有关芦笙的文献资料记载最早见于宋代,如陆游《老学庵笔记》载:“辰、源、靖明蛮……农隙时至一、二百人为曹,手相扼而歌,数人吹笙在前导之。”《黔书》亦曰:“每岁孟春,合男女于野,谓之‘跳月’。预择平壤为月场,及期,男女皆更服饰妆。男编竹为芦笙吹之于前,女振铃继之于后以为节,并肩舞蹈,回翔婉转,终日不倦。”南宋范大成本在《桂海虞衡志》中称芦笙为“芦河”,曰:“芦河,瑶人乐,状类箫,纵八管,横一管贯之。”明代倪輅《南诏野史》中也载有“每岁孟春跳月,男吹芦笙。”

芦笙形制有大小之分,管数有单、双、五、六、八、十不等,一般以六管居多,如六管六簧、六管五簧、六管四簧、六管三簧、六管二簧、六管七簧(一管装双簧),另外,还有八管八簧、四管二簧、三簧等多种形制。20 世纪 50 年代以后,对芦笙也进行了改革,使之有了十九簧和二十一簧。而且由过去仅用于舞蹈和歌唱伴奏发展为用于独奏、合奏。

著名的芦笙民间音乐演奏家有贵州的吴锡和、吴应明、东丹干,广西的杨广文等。芦笙的代表曲目有《诺德仲之歌》、《大悲调》、《和调》、《赛调》,创作乐曲有《春到苗岭》(东丹干曲)等。

①[唐]段安节:《乐府杂录》,《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社,1959,第 49 页。

②[唐]樊绰:《蛮书校注·蛮夷风俗第八》,向达校注,中华书局,1962,第 210 页。

③[清]田雯:《黔书》,载贵州古籍集粹《黔书·续黔书·黔记·黔语》,罗书勤、贾肇华、翁仲康、杨汉辉点校,黄永堂审校,贵州人民出版社,1992,第 20 页。

(二) 擦弦乐类

1. 二胡

擦奏弦鸣乐器二胡是现代的名称,过去民间多称它为南胡、胡琴、嗡子等,胡琴往往又是多种擦奏弦鸣乐器的总称。根据史料记载,二胡的前身可能是唐代出现的奚琴(又作嵇琴,见唐孟浩然诗)。其形制见宋陈旸《乐书》卷128所载。据宋沈括(1031~1095)《梦溪笔谈·补笔谈卷一·乐律》“一弦嵇琴格”的记载,可知当时教坊伶人徐衍演奏的奚琴,已经达到了自如运用多把位的水平。《梦溪笔谈》卷5《凯旋》诗所载:“马尾胡琴随汉车,曲声忧自怨单于。”记述了宋代在我国西北兄弟民族中,已经出现了以马尾作弓的胡琴。据《内蒙古历史概要》及《马可波罗游记》的记载,可知元代蒙古族已在祭祀、军队里面普遍地使用了胡琴^①,明代,从《麟堂秋宴图》卷中所使用的胡琴来看,已经是卷颈龙首,马尾琴弓夹于二弦中擦奏,有了千斤,与今天的二胡形制已大体相同了。

一千多年来,胡琴在我国不断地演变、派生、发展,形成了多种类型。如:皮膜的二胡、京胡、京二胡、软弓京胡、粤胡、四胡;板面的板胡、椰胡等。

二胡一般采用五度定弦,民间有两种定弦方法。一种定弦法是用中弦、老弦,叫做“托音胡琴”。小工调(D调)a-e¹,sol-re弦;正宫调(G调)g-d¹,do-sol弦;另一种定弦法是用子弦、中弦,叫做“主音胡琴”。小工调(D调)d¹-a¹,do-sol弦;正宫调(G调)d¹-a¹,sol-re弦;

江南民间器乐曲和地方戏曲音乐运用“托音胡琴”的较多,民间音乐家华彦钧是演奏托音胡琴的杰出代表;江阴民间音乐家周少梅用“主音胡琴”,刘天华向周少梅学习,并把主音胡琴的定弦法带入高等学府,使之在专业队伍中继承下来。二胡的主要演奏技法:右手技法有连弓、顿弓、连顿弓、颤弓(抖弓)、甩弓(小抖弓)等;左手技法有颤音、滑音、泛音、垫音以及揉弦、拨弦、弹弦等。

著名的民间二胡曲有《虞舜薰风曲》、《花欢乐》、《汉宫秋月》、《三宝佛》等。

民间音乐家华彦钧(1893~1950),江苏省无锡市东亭人。他自幼在音乐上受到父亲(无锡雷尊殿的当家道士华清和)的严格训练,深入学习并掌握了道教科仪音乐和当地的民间音乐。以后,他又广泛地学习和接触了江南一带的民间歌曲和地方戏曲音乐,掌握了多种民族器乐的演奏,奠定了自己艺术创造深厚的传统素养与基础。华彦钧中年时,因病双目失明,社会动乱,生活无着,开始了流浪卖艺生涯。个人生活的苦难遭遇和民间艺人在社会的低下地位,使他的情感与社会底层的劳动人民更加接近,这对华彦钧的艺术创作和风格特点的形成有着重要影响。

华彦钧的演奏细腻深刻,潇洒磅礴。他的弓法以短弓见长,多一字一弓,很少连弓。在运用连弓时,大多吸取戏曲音乐中的运弓方法,往往是由弱拍进入强拍,形成弓法上的切分进行和延留进行。

华彦钧指法最大特点是民间演奏中“定把滑音”的运用。由于华彦钧演奏时左手始终是放在二胡的第二把位上,因此,二胡第一、三把位上的旋律则多用滑音演奏。其中特别

^①余文畬:《内蒙古历史概要》载:“在十二至十三世纪时,乐器及舞蹈艺术已出现了。……有锣、拍板及祭祀时奏的忽兀儿(胡琴)。”

张星烺译:《马可波罗游记》(1268)载:“鞑靼人又有一种风俗:当他们队伍排好,等待打仗的时候,他们唱歌和奏他们的二弦琴,极其好听。”

是食指、中指滑音的运用,在丰富旋律的韵味、加深旋律的感染力方面具有重要意义。

华彦钧遗留给后人的著名3首二胡曲是《二泉映月》、《听松》、《寒春风曲》。

二胡曲《二泉映月》

华彦钧曲。“二泉”是无锡市惠泉山的名胜游览地,全名是“天下第二泉”,游人络绎不绝,是华彦钧经常卖艺的地方。

乐曲以景托情,在抒情、恬美的诗样的意境里,流露出他对社会黑暗的愤懑不平,表达了其对无情辛酸现实生活的沉思,寄托了他对生活的热爱和憧憬。

《二泉映月》共有六段,是单一形象的变奏曲式。

乐曲的引子以轻微的但又是非常吸引人的音调作为开端,旋律的切分引入和迂回下行,有如内心思绪万千的无限感慨和叹息,他以罕见的独特的艺术手法揭开了乐曲的序幕。

《二泉映月》主题旋律由三个乐句组成。第1乐句的旋律宁静、平稳,是继引子以后沉思的、倾述性的乐思表露。第2乐句继之以强的力度,在二胡的第二把位上奏出了明亮有力的短句,强劲的弓法,多变的节奏,仅仅两小节的音乐,显示出了乐曲旋律的独特个性,它展现出一个新的画面,有如奋发向上、郁闷不平情绪的一个爆发。它是主题性格的一个重要组成部分,每次变奏时,这一部分旋律几乎都保持原型,不进行大的变化。主题旋律的最后部分,在二胡高音区变化出现了主题第1乐句旋律,华彦钧以其变换不定的重音,独特的演奏指法,特别值得注意的是力度的急骤变化和新的节奏音型,使旋律铿锵有力,富于变化,寓意深刻,进一步抒发了作者不平静的思绪,达到段落的高潮。

《二泉映月》的主题变化重复5次,旋律展开主要表现在第3乐句上。它的变化特点是每次都要在重复、强调第3乐句的基础上,运用扩展的手法,引进新的因素,使乐思获得发展。如第一次变奏中引进的新因素,羽音的碎弓,使人们联想到泉水涟漪中碎月的浮动,使你坠入深邃的思索,略有凄凉之感。第二次变奏中引进的新因素,具有向上五度移宫的倾向,给人以新颖明亮的情绪变化。第四次变奏中,第3乐句作了较大的发展变化,反复强调了全曲的最高音,以简炼的手法,把乐曲再一次推向高潮。音乐高亢有力,铿锵如金石之声,表露了作者内心深处无法抑制的激情。全曲在变化重复中,没有运用江南民间音乐中常见的加花变奏手法,而是在骨干旋律不断重复的基础上运用扩充、补充等手法引进新的素材,充分运用二胡各把位的不同音区、音色变化,使音乐层层展开,一气呵成,着墨甚少而意境深远。在《二泉映月》中,其节奏总体布局是平稳的、规整的,从头至尾是4/4节拍。但旋律内部的节奏音型的安排却是激荡的,周密的巧心安排,以及传统调式的游移、转换的运用,都使旋律获得独特的艺术效果。

《二泉映月》不是一般的抒情性的写景乐曲,作者寓情于景,情景交融,应用浪漫主义的手法高度概括了对现实生活的理解和感慨。在一定程度上反映了生活在社会最底层的劳动者的沉重呻吟和倔强不屈的性格,具有深刻的社会现实意义和强烈的艺术感染力。

20世纪上半叶二胡艺术取得了新的突破与发展,这一历史时期,二胡艺术无论在乐器形制上、演奏技法上,以及乐曲的创作上都出现了一个新的景象,成为近现代音乐史上二胡艺术发展的一个里程碑,这个里程碑的代表人物就是刘天华、华彦钧。20世纪下半叶优秀的作品不断涌现,移植改编的优秀乐曲有刘明源的《河南小曲》、黄海怀的《江河水》、赵震霄、鲁日融的《秦腔主题随想曲》;创作的乐曲有:《流波曲》、《弹六》(孙文明曲)、《赛马》(黄海怀曲,沈利群改编)、《蓝花花叙事曲》(关铭曲)、《红梅随想曲》(吴厚元曲)、《第

一二胡狂想曲》(王建民曲)、《豫北叙事曲》(刘文金曲)、《三门峡畅想曲》(刘文金曲)、《长城随想》(刘文金曲)、《草原新牧民》(刘长福曲)等。

优秀的二胡演奏家有闵惠芬、蒋巽风、王国潼等等。

2. 板胡

板胡应视为唐末时期擦弦乐器奚琴在明清时期的一个变化发展。板胡在民间有多种名称,如秦胡、胡呼、梆子胡、瓢、大弦等,它是明末伴随我国西北地区古老的戏曲西秦腔与梆子腔的兴起而出现的一件新乐器,主要用于北方梆子戏曲的伴奏,以及民间地方乐种的合奏。目前亦用于独奏。

板胡分为高音、中音、次中音三种。高音板胡主要用于河北梆子、评剧、豫剧、哈哈腔的伴奏;中音板胡主要用于秦腔、蒲剧、眉户的伴奏;次中音板胡主要用于晋剧和上党梆子的伴奏。

板胡除豫剧是四度定弦外,其它剧种均为五度定弦。

板胡主要流行于北方,代表性的演奏家主要有刘明源、张长城等人。

①板胡演奏家刘明源(1931~1996),天津人。从小家传板胡、京胡艺术,精于评剧音乐伴奏,对民间丝竹乐娴熟。以后又钻研过河北梆子名琴师郭攸亭、大播名艺人王殿玉的演技,走访过马头琴手舍拉西、四胡手乌恩齐,以及河南豫剧、曲剧等名琴师。具有广泛而深厚的民间音乐修养和高超的演奏技艺。在长期的艺术实践中,刘明源善于广采博纳溶于一炉,创造性地发展了板胡演奏艺术,把板胡演奏艺术提高到一个崭新的境界。他演奏的代表曲目有:《大姑娘美》(彭修文编曲)、《大起板》(何彬移植改编)、《秦腔牌子曲》(郭富团编曲)、《东北小曲》(彭修文编曲)等。

刘明源演奏的高音板胡曲《大起板》,原是坠琴领奏的河南板头曲“曲子头”,用于曲剧或说唱开场前奏,后由老艺人姜宏轩及何彬等改编为板胡曲。乐曲突破板胡传统演奏习惯,吸收了许多坠胡演奏技巧,如大幅度的跳把位应用,使板胡从定把演奏中解放出来,扩大了板胡的音域;《大起板》还多处模拟坠琴的滑揉技法,赋予乐曲浓郁的地方风格。板胡演奏上不同力度的对比应用,表现出热烈奔放、泼辣激情的个性。

20世纪50年代,刘明源演奏的板胡曲《东北小曲》,活泼的节奏,快速的弓法,对板胡演奏艺术的发展,亦有重要的推动作用。他在《秦腔牌子曲》中,长、短弓的运用如鱼得水,洒脱自如,别具风格。慢板部分演奏悠扬委婉,富于韵味。全曲热情奔放,具有鲜明的地方色彩。

②板胡演奏家张长城。他以演奏中胡板胡为特长,音色秀丽,情感淳朴真挚,富于鲜明的陕西地方风格特点。他演奏的代表曲目有:《红军哥哥回来了》(张长城、原野曲)、《秀英》(张长城编曲)。板胡曲《红军哥哥回来了》根据陕西地方戏曲碗碗腔音调改编,乐曲深情细腻地表现了陕甘宁边区军民之间的鱼水关系。在乐曲慢板部分,张长城运用板胡双音的效果,同时配合弹弦、碎弓,并吸收碗碗腔中板胡四、五度压弦演奏技巧,表现出独特的色彩。

20世纪优秀的板胡演奏家和曲目,还有谷达儒和他演奏的代表曲目《灯节》(白洁、戚仁发曲),阎绍一和他演奏的代表曲目《花梆子》(阎绍一编曲)等。

3. 马头琴

蒙古族擦奏弦鸣乐器。流行于内蒙古自治区,以及辽宁、吉林、黑龙江、甘肃、青海、新

疆维吾尔自治区等省、区蒙古族居住地。

马头琴因琴头雕饰马头而得名。但是,最初的马头琴琴首的雕饰并不是马头,而是“马特尔”,传说该图像类似古代图腾崇拜时期的“龙马”,该标志以示吉祥和幸福。

马头琴的早期形制共鸣箱为梨、勺形,亦称“奚纳干胡尔”,后又出现葫芦形,形如火不思,名为“潮尔”。在《元史·宴乐之器》载:“胡琴,制如火不思,卷颈龙首,二弦,用弓捩之,弓之弦以马尾。”^①后来马头琴逐步发展为长柄、插颈、上宽下窄倒梯形音箱,面蒙马皮或羊皮,张两束马尾弦。流行于内蒙古东部地区的称为“潮尔”;流行于中西部地区的称为“莫林胡兀尔”(汉语意为马头琴)。

色拉西是著名的潮尔演奏家,20世纪蒙古族潮尔演奏的杰出代表,色拉西演奏的潮尔就地取材,木制共鸣箱,上宽下窄,用两股马尾做成粗细两束琴弦,细股马尾琴弦在外(左手一方),粗股马尾琴弦在内(右手一方),四度定弦,俗称正纯四度定调。粗弦(里)定为“la”,细弦(外)定为“re”。潮尔演奏的特点:用左手的食指和无名指,使手指的第一关节内侧触琴弦并往右手方向用力揉弦;大拇指在粗弦的“re”音音位上(第二把位),同琴杆一起向左方向揉弦,从而奏出潮尔独特的擦音来。即由大拇指和压粗弦的“re”音音位和食指扣压细弦的“la”音音位,双音的同时鸣响是潮尔最基本的握奏方式。在潮尔的粗弦上用指尖触弦可奏出两个八度内的泛音。潮尔右手弓法主要有慢弓、连弓、分弓、短促弓、联合短促弓。潮尔主要演奏形式为独奏或伴奏,除独立演奏古典宫廷音乐与抒情民歌外,主要用于说唱音乐“陶力”(蒙古语意为史诗)演唱英雄巴特尔、镇压蟒古斯(蒙古语意为魔鬼)等乐曲时伴奏。潮尔的代表曲目有《阿斯尔》、《穆色莱》、《朱色烈》、《孤独的羊羔》、《天上的风》、《雁》、《蒙古小调》等。

潮尔的著名演奏家除色拉西外,还有敖特根巴雅尔等。

目前专业所用马头琴,经桑都仍、张纯华、齐·宝力高等人的改良而基本定型,外形上窄下宽,呈正梯形。

马头琴演奏时用马尾在弦外擦奏,可奏双音。马头琴演奏有两种运指方法。其一是在高音区的音或音符较密集的旋律,用指尖触弦,但琴弦不接触指板;其二是在演奏低把位的音或舒展缓慢的旋律时,用指甲根部从里向外顶弦。马头琴的演奏风格因地区的不同而各异,主要有科尔沁地区风格特点、土尔古特地区风格特点等。左手技法主要有颤音、打音、滑音、泛音、双音、弹拨等技法;右手弓法主要有长弓、短弓、快弓、慢弓、跳弓、顿弓、分弓、连弓、连跳弓、打弓、弹击弓等。马头琴常用于民歌和说唱音乐的伴奏,也用于合奏和独奏。具有代表性的马头琴曲有《森吉德马》、《珍宝》、《四季》、《褐色的鹰》、《宴歌》等。

4. 四胡、京胡

(1) 四胡

流传于蒙古、达斡尔、锡伯、赫哲、汉等民族中的擦奏弦鸣乐器。因张有四根弦而得名。古代称“胡兀儿”。蒙古族称“勒乐胡兀尔”,汉语名“胡琴”、“四弦胡琴”、“四股弦”等。清代《律吕正义后编》载作“提琴”。曾在我国北方汉族、蒙古族地区流传。现主要流传于内蒙古自治区、辽宁、吉林、黑龙江、山西、河北、河南等地。

在俺答汗时期(即阿勒坦汗,1507~1582年)的宫廷壁画中,有一女乐伎手持筒形音

^①[明]宋濂等:《元史·宴乐之器》卷71,中华书局点校本,1976,第1772页。

箱,细棒状琴杆,四弦轴同设首后端,马尾系竹挟于四弦间擦奏,说明至少在16世纪初,四胡已在内蒙地区流传。

传统四胡的音箱有圆筒形、六角形、八角形三种。

汉族四胡主要用于山西、内蒙古的二人台,山东省的琴书,东北的大鼓书、二人转、吉剧,河北省的皮影,河南省的二夹弦和京韵大鼓、梅花大鼓等说唱音乐、地方戏曲音乐的伴奏与器乐合奏。汉族四胡五度定弦,音域一般只用一个把位。

内蒙古地区的四胡有大(低音)、中(中音)、小(高音)三种不同形制。大四胡、小四胡用木质制成八角形音筒;中四胡用铜质制成长筒形音筒。蒙古族四胡主要用于内蒙古说唱音乐伴奏与歌舞音乐伴奏。大四胡亦用于独奏和器乐合奏。

20世纪50年代经张纯华改良后,根据形制大小与定弦的不同,将四胡定位为低音四胡、中音四胡、高音四胡等多种。

低音四胡四度定弦,音域十度。用于独奏、合奏的低音四胡五度定弦,音域两个八度。高音四胡五度定弦,音域三个八度。中音四胡五度定弦,音域两个八度。

四胡主要曲目:低音四胡传统乐曲有《万里》、《刚来玛》、《荷英花》;创作乐曲有《蟒古斯》和《八音》。中音四胡传统乐曲有《阿斯尔》和《蒙古八音》。高音四胡传统乐曲有《八音》、《荷英花》、《韩秀英》、《英德勒玛》、《花腰调》、《农恩吉娅》、《阿斯尔》等;创编乐曲有《内蒙八音十二调》、《阿斯尔十二调》、《东蒙民歌联套》、《欢乐的草原》、《牧马青年》、《驯马手》等。

著名的四胡演奏家有:苏玛、孙良、朝鲁、吴运龙、双虎等。

(2) 京胡

擦弦鸣乐器。清李调元《剧话》(初刻1784年)曰:“胡琴腔起于江右,今世盛传其音;专以胡琴为节奏。”清乾隆末年(1790年左右),随着皮簧腔的兴起与京剧艺术的形成和发展,京胡在胡琴的基础上衍变发展而成,故京胡亦称胡琴。京胡用于京剧音乐伴奏的始缘,见陈彦衡《旧剧丛谈》所载:“北京皮簧初兴时,尚用双笛随腔,后始改用胡琴。今日所指唱者之正宫、六字诸调,皆就笛而言。”许九桢《梨园轶闻》又言:“京剧本系昆曲,自变为乱弹(即二簧)后,胡琴亦随之兴起。”后因封建帝王避讳,曾把京胡从戏曲中废除,仍用笛子随腔伴奏。直到晚清,由于李四、樊三著名琴师的出现,京胡才再次崛起,替代笛子,成为京剧、汉剧中的主要伴奏乐器。

京胡由于琴弓所张弓毛松紧不同,有软弓与硬弓两种。早期京胡多为软弓,目前安徽、河南、山东、河北等地的地方戏曲和说唱音乐,不少品种目前仍使用这种琴弓,称软弓京胡。硬弓京胡出现于19世纪,主要用于京剧音乐。

京胡音色清脆、尖亮,性格突出,传统多用定把演奏。右手弓法主要有长弓、短弓、颤弓、抖弓,特别是软弓京胡的快速连顿弓和碎弓,很有特点。左手指法主要有吟、揉、绰、注、滑、打等。

京胡的著名演奏家有徐兰沅、李慕良等,代表曲目有《夜深沉》、《五字开门》、《柳摇金》等。创作曲目有《京郊行》(吴厚元编曲)等。

京胡曲《夜深沉》

京胡独奏曲《夜深沉》根据昆剧《思凡》一折中《风吹荷叶煞》曲牌中的四句歌腔为基础发展而成,曲名亦取自该曲牌的唱词:“夜深沉,独自卧,起来时独自坐,有谁人孤凄似

我?似这等削发缘何?”的前三个字。《夜深沉》主要用于京剧伴奏,配合京剧剧情场景与舞蹈表演动作。如京剧《霸王别姬》中配合虞姬舞剑的动作;京剧《击鼓骂曹》中配合剧中人物的击鼓表演等等。

《夜深沉》与其原型《风吹荷叶煞》,两者在旋律线方面的变化并不是很大,但在旋律的节奏上作了较多的发展与创造,特别是运用了京胡演奏上的即兴性发展,使《夜深沉》的旋律在 21 小节以后作了较自由的衍展,乐曲集众多京胡表演艺术家的发展与创造,逐步发展为一支充满了生气与活力的优秀器乐曲。

(三) 弹弦乐类

1. 琴

琴亦称“七弦琴”,因历史悠久,唐、宋以来逐渐被称为古琴。有关古琴的记载最早见于《诗经》、《尚书》等文献。如《诗经·小雅》载:“琴瑟击鼓,以御田祖。”《国风》:“窈窕淑女,琴瑟友之。”据《尚书》载:“舜弹五弦之琴,歌南国之诗,而天下治。”可知古琴最初为五弦,周代古琴已经发展为七弦,三国时古琴已经有了徽位。

古琴的演奏形式主要有琴歌(弦歌)和独奏两种。先秦时期,古琴除用于郊庙祭祀、朝会、典礼等雅乐外,主要在士以上的阶层中流行,秦以后盛兴于民间。春秋战国时期,古琴演奏已具有一定的表现能力,在《列子·汤问》中,便记载有“伯牙善鼓琴,钟子期善听。”“伯牙所念,钟子期必得之”的历史传说。这一时期,著名的宫廷琴师有师涓、师旷、师文、师襄等,民间琴家有雍门周等人。汉魏以降古琴艺术有了重大发展,除在相和歌、清商乐中作伴奏乐器外,还以“但曲”(器乐独奏)演奏形式出现。当时著名琴曲有《广陵散》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《酒狂》、《梅花三弄》,以及嵇氏四弄与蔡氏五弄等。这一时期的著名琴家有司马相如、赵飞燕、桓谭、蔡邕、蔡琰、杜夔、阮咸、阮籍、嵇康、左思、刘琨、戴逵、丘明等。三国时期,已具备了记录琴曲的条件,琴徽的出现是和琴谱的产生相依与共的。从此,以文字记录琴曲的文字谱逐渐完善并被广泛使用。文字谱是用文字记述左右手的用指、弦序和以琴徽为标志的音位。南朝梁丘明传谱的《碣石调幽兰》是存世的唯一的一份琴用文字谱。隋末唐初的赵耶利,对当时流行的文字指法谱字进行了整理,并辑录了《弹琴右手法》、《弹琴手势图》等解释演奏技法的著作。晚唐曹柔鉴于文字谱“其文极繁”,使用不便,集多家琴人简化琴谱的经验而创造了减字谱。即在文字谱的基础上对汉字谱字加以减笔而成的一种谱式,近似演奏符号,是古琴减字谱的早期形式。隋唐著名琴家有李疑(连珠先生)、贺若弼、王通(文中子)、王绩(东皋子)、赵耶利、董庭兰、薛易简、陈康士、陈拙等。这一时期的琴曲很多,著名琴曲有《大胡笳》、《小胡笳》、《颐真》、《离骚》、《渔歌》等。

宋代出现了一批优秀的创作琴曲,著名琴人郭楚望(1190~1260),创作的琴曲有《潇湘水云》、《泛沧浪》、《秋鸿》;刘志芳创作的琴曲有《忘机》、《吴江吟》;毛敏仲创作的琴曲有《渔歌》、《樵歌》、《佩兰》、《山居吟》等,使古琴音乐在历史上再一次达到了艺术的高峰。南宋时期,古琴主要有浙派、江派两大派系。浙派以注重古琴的独奏艺术为特点,乐曲在器乐化方面得到重视和发展,郭沔是其主要代表人物。琴谱有杨缵等编辑的《紫霞洞琴谱》。江派以注重琴歌的伴奏艺术为特点,代表乐曲有姜白石《古怨》(1202年)和陈元靓《事林广记》中所载《黄莺吟》等。

浙派注重独奏艺术,明、清以来,发展比较快,大量乐谱不断涌现。其中主要的琴谱有:

《神奇秘谱》(朱权撰辑,1425年),《琴谱正传》(黄献辑,1547~1561年),《杏庄太音补遗》(萧鸾撰辑,1557年),《文会堂琴谱》(胡文焕撰辑,1596年)等。明、清时期,大量琴谱的刊印,见于记载的琴谱有150多种,从中可知仅明代创作的琴曲就有300多首。著名的琴曲有《秋鸿》、《平沙落雁》、《渔樵问答》、《鸥鹭忘机》、《龙翔操》、《梧叶舞秋风》等。明末清初,以严澂为代表,在浙派基础上创立了虞山派。主要琴谱有《松弦馆琴谱》(严澂撰辑,1614年),《大还阁琴谱》(徐祺撰辑,1673年),《松风阁琴谱》(程雄撰辑,1677年),《蓼怀堂琴谱》(云志高撰辑,1702年)等等。清初徐常遇又创立了广陵派。其风格接近虞山派。主要琴谱有《澄鉴堂琴谱》(徐常遇撰辑,1686年),《五知斋琴谱》(徐琪撰辑,1722年),《自远堂琴谱》(吴洪撰辑,1802年),《蕉庵琴谱》(秦维翰撰辑,1868年)等。明、清见于记载的古琴流派,除江派、浙派、广陵派、虞山派外,还有蜀派、闽派、中州派、泛川、九嶷、诸城、岭南、新浙、浦城、凤阳等流派。著名的琴人有严澂、徐祺、蒋兴俦、徐常遇、吴洪、蒋文勋、张孔山等人。在美学理论上,徐上瀛的《溪山琴况》(又称二十四况),根据古琴演奏特点,从美学角度给予概括和总结,提出了不少独到的见解,文中涉及有关艺术修养、艺术风度等方面的一些哲理问题,是古琴艺术的一篇重要理论著作,展现了琴学在明、清时期的发展。

中华人民共和国成立以后,古琴音乐得到了政府的重视,调查、收集、整理了流失在民间的各种传谱,录制了一批音响,发掘了一批古琴音乐人才,为今后古琴音乐的整理、研究、发展,开辟了新的前景。

古琴型制多样,历代沿用下来的有仲尼式、联珠式、落霞式、蕉叶式等。古琴共有十三个徽位。可以演奏91个泛音。

古琴的定弦法主要有三种(定弦法即“琴调”):

正弄,有正调、蕤宾调、慢角调、慢宫调、清商调五调;

侧弄,有黄钟均侧弄、无射均侧弄、林钟均侧弄、夹钟均侧弄四调;

外调,是用于某些乐曲的特殊调弦法。如《广陵散》等。

另外还有离忧调、泉鸣调、侧楚调、无媒调等等近20余种。古琴音域从C至 d^3 。

现代我国优秀的古琴演奏家有管平湖、吴景略、龙琴舫、查阜西、张子谦、夏一峰、顾梅羹、杨新伦等人。

(1) 著名古琴演奏家吴景略和他演奏的琴曲《梅花三弄》

吴景略(1907~1987),江苏常熟人。从小爱好民族音乐,少年时期在本镇曾向精于多种民族乐器演奏的赵剑侯先生学习,受到江南民间音乐的熏陶。后经琴友李明德介绍加入了“今虞琴社”,开阔了眼界,琴艺日进。由于吴景略先生有着深厚的传统音乐修养,演奏上擅长广采博纳,勇于进取,形成了自己独特的风格。他的演奏连贯流畅,华丽多姿,有我国南方音乐特有的抒情、柔美、如歌的特点,而在柔美之中,旋律又往往交错有跌宕起伏、激昂遒劲的神韵。他演奏的代表曲目有《潇湘水云》、《渔樵问答》、《梅花三弄》、《梧叶舞秋风》、《胡笳十八拍》、《忆故人》等。

琴曲《梅花三弄》

又名《梅花引》、《梅花曲》、《玉妃引》,相传为一千五百多年前晋国(265~420)桓伊所作的一首笛曲,后被琴人改为琴曲。

《梅花三弄》乐谱最早见于朱权撰辑的《神奇秘谱》(1425年),后又见于《西麓堂琴统》(1549年)、《藏春坞琴谱》(1602年)、《自远堂琴谱》(1802年)、《蕉庵琴谱》(1868年)等40

多种琴谱。

乐曲以梅花抗严寒、傲风雪的性格来比喻人的品德高尚、纯洁和坚贞不阿。

“三弄”表示主题出现三次；分别在琴徽的上准（以四、五徽位为中心），中准（以七徽位为中心），下准（以九、十徽位为中心）三个部位演奏。

全曲以具有对比性的两种类型的旋律来刻画主题意境。一个是明亮、跳动的泛音旋律，在上准演奏。它以五声音阶为基础，突出宫、徵二音，配合四度、五度、八度的跳进，使旋律格外活泼清新，给人纯净淡雅之感，他分别出现于二、四、六段。

另一个旋律出现在每次泛音主题之后，均接以走手技法演奏为特点的较连贯的抒情性旋律。第一次出现时，在古琴的低音部位用单音演奏，间插以坚实有力的散音（空弦音），使旋律富于刚毅挺拔的个性。第五段，旋律在走手音基础上，加用了滚拂和撮奏，节奏较活泼，进行了扩展，使乐曲获得第一次展开。七至九段组成乐曲的高潮部分。它以快速急促的旋律，两个八度内的跌宕跳进，勾画出激动人心的场景，使音乐到达高潮。

（2）著名古琴演奏家管平湖和他演奏的琴曲《流水》

管平湖（1891～1967），江苏苏州人，出生于北京。从小随父学习绘画、弹琴，并从杨宗稷学习《渔歌》、《潇湘》、《水仙》等琴曲演奏，后又师从苏州天平山悟澄和尚与川派秦鹤鸣道人学习，琴艺日精。管平湖的演奏运指稳重刚健、煞有神韵，风格苍劲古朴、刚柔相济，处理乐曲富有深刻的哲理性。他演奏的代表曲目有《广陵散》、《流水》、《阳春》、《渔歌》、《秋鸿》、《欸乃》、《水仙操》等。管平湖先生还对古琴的研究、古谱的整理方面做出了重大贡献。他率先打谱的《广陵散》现已广泛流传。

琴曲《流水》

乐谱最早见于朱权的《神奇秘谱》（1425年），其解题为：“《高山》、《流水》二曲，本只一曲。至唐，分为两曲，不分段数。至宋，分《高山》为四段，《流水》为八段。”《流水》见于明、清刊载的琴谱有《风宣玄品》（1539年）、《西麓堂琴统》（1549年）、《澄鉴堂琴谱》（1686年）、《自远堂琴谱》（1802年）、《天闻阁琴谱》（1876年）等40多种。清末川派著名古琴演奏家张孔山将其师冯彤云传授的《流水》整理为乐谱，冯彤云将宋以来民间流传的八段《流水》，发展为九段《流水》，增加了用滚、拂技法表现流水意境的第六段。因此，张孔山传谱的九段《流水》，被世人称为“川派《流水》”“七十二滚拂《流水》”或《大流水》、《张孔山流水》，载于唐彝铭所撰《天闻阁琴谱》（1876年）而传于后世。

《流水》所表现的意境，张孔山的弟子欧阳书唐在《琴学丛书》（1910年）为《流水》所写的跋语中，有一段生动的描述：“起手二、三段叠弹，俨然潺湲滴沥，响彻空山。四、五两段，幽泉出山，风发水涌，时闻波涛，已有汪洋浩瀚不可测度之势；至滚拂起段，极腾沸澎湃之观，具蛟龙怒吼之象。息心静听，宛然坐危舟，过巫峡，目眩神移，惊心动魄。几疑此身在群山奔赴、万壑争流之际矣。七、八、九段，轻舟已过，势就淌洋，时而余波激石，时而漩伏微沓，洋洋乎！诚古调之希声者乎！”

《流水》全曲九段。

第一段散起，是全曲的引子，在不太明显和联贯的旋律进行中，潜伏着乐曲的主题音调。第二、三段是主题的呈示和巩固，主题为活泼清新的泛音旋律，轻快流畅。有如江河源头，滴水潺潺从山涧小溪匆匆而过。第四、五两段用按音演奏，曲调浑厚有力，与二、三段的泛音旋律形成对比。表现了江河波浪涌进之势。第六段主要运用右手大量滚、拂、绰、注

的演奏技法,与左手按音旋律交错进行,造成激流涌进的声势,有如滔滔江水,汹涌澎湃,一泻千里,咆哮而至,演奏激情而富有气势,达到全曲高潮。第七段犹如一个过渡句,在急促而又短暂的泛音旋律中缓冲了乐曲的紧张情绪。第八、九段进入乐曲的结束部分,断断续续出现的滚拂旋律,表现出浪头的余波,当演奏由滚拂转入按音,最后出现明亮清脆的泛音时,波涛已过,给人留下了宁静抒情的画面。

全曲在抒情性的主题旋律基础上,充分运用了摹拟性的写实技法,有情有景,情景交融,既有精工描绘,又有大笔涂抹,在浩瀚的气势中,使人感受到深邃的意境,余味无穷,给人留下难忘的印象。

现代编创的琴曲较少,《胜利操》(吴景略曲)、《咱们新疆好地方》(吴景略编曲)、《梅园吟》(龚一曲)等乐曲在社会上有一定的影响。

2. 箏

关于箏的历史记载,在司马迁《史记·李斯列传》卷 87 引李斯《谏逐客书》云:“夫击瓮叩缶弹箏搏髀,而歌呼呜呜快耳目者,真秦之声也。”^①以上记载说明公元前 2 世纪,先秦时期,秦地已有箏的流传,为声乐伴奏。1970 年在江西省贵溪县仙水岩墓群发现经鉴定为公元前 500 年时期的崖棺,内有两具十三弦类似箏的乐器,如该乐器确是早期的箏,它的出现,可为箏的历史源头又拓开了一条新的思路,证实了早在先秦时期,箏不仅在秦地,而且在当时南方越南亦有传承,并早于《史记》(成书于西汉太始四年,前 93 年)记载 400 多年,较十三弦形制箏的文献记载早 1000 多年。

据东汉应劭《风俗通义》引《礼乐记》的记载,在战国末期,“箏,五弦筑身也。”^②东汉许慎在《说文解字》中亦云:“箏,鼓弦筑身乐也。”^③“筑,以竹曲五弦之乐也。”以上文献说明了箏最初为五弦,筑身,箏用手弹,筑以竹击。箏除应用于宫廷燕乐外(如汉代的相和歌,南北朝时期的清商乐,隋、唐时期的九部乐、十部乐等),在民间亦广泛流传。汉、魏时期箏发展为十二弦,唐、宋时期,箏发展到十三弦,著名的演奏家有李青青、龙佐、常述本、史从、李从周、谢好好等人。明清时期,箏发展为十四、十五、十六弦。近代箏主要用于民间声乐伴奏(主要是说唱音乐)和地方乐种合奏。中华人民共和国成立以后,改良的古箏有二十一弦、二十五弦、二十六弦等多种形制,除用于合奏、伴奏外,常用于独奏。

箏的演奏以左手按弦、右手弹弦为主。右手有劈、托、抹、挑、勾、剔、提、大指摇、食指摇等技法;左手有按音、滑音、吟音、泛音、煞音、扣弦等技法。

流传在我国的箏曲,由于语言、生活、风俗等方面的差异,形成了各地区不同的地方风格和艺术特点。较有代表性的箏曲有:

①山东箏曲,主要流传于菏泽地区的鄄城。山东箏曲分“大板曲”和“小板曲”两种。“大板曲”代表曲目有《高山流水》、《汉宫秋月》、《昭君怨》、《鸿雁捎书》、《四段锦》等;“小板曲”代表曲目有《凤翔歌》、《大八板》等。山东箏曲主要代表人物有黎连俊、张念胜、张为昭、赵玉斋、樊西雨,以及张应易、高自成、韩庭贵等。

②河南箏曲,流传于河南全省,河南箏曲一般可分为“小曲”和“板头曲”两部分。“小曲”

①[汉]司马迁:《史记》卷 87,中华书局,1959,第 2543~2544 页。

②[东汉]应劭:《风俗通义·声音》,吴树平:《风俗通义校释》本,天津人民出版社,1980,第 239 页。

③[东汉]许慎:《说文解字》,中华书局影印本,1963,第 98 页。

部分大多是河南曲子的唱腔曲牌。“板头曲”多为传统器乐曲牌。代表人物有魏子猷、娄树华、曹正、梁在平、曹东扶、王省吾、任清芝等。代表曲目有《天下大同》、《新开板》、《高山流水》、《打雁》、《闺怨》、《昭君和番》、《落院》、《上楼》、《下楼》等。

③江浙筝曲,流行于江浙地区,故又称武林筝曲(武林是杭州市的古称)。代表人物有蒋荫椿、王巽之等。代表曲目有《高山流水》、《四合如意》、《将军令》、《月儿高》、《海青拿鹤(鹅)》、《三十三板》等。

④广东客家筝曲,客家筝曲有大调、串调、小调三大类。代表人物有何育斋、罗九香、饶庆雄、李德礼等。代表曲目有《出水莲》、《平山乐》、《崖山哀》、《蕉窗夜雨》、《挑帘》、《翡翠登潭》、《散楚词》、《玉连环》、《千里缘》、《将军令》等。客家筝曲的调式特点有硬线、软线之分。硬线乐曲较轻快、淡雅、流畅;软线乐曲音韵委婉,比较古朴典雅。

⑤广东潮州筝曲,主要流传于广东潮州、汕头等地。代表人物有郭鹰、苏文贤、林毛根、黄长福、黄辉远等。代表曲目有《寒鸦戏水》、《黄鹂词》、《昭君怨》、《柳青娘》、《平沙落雁》、《小桃江》等等。潮州筝曲调式有轻三六调、重三六调、活五调等多种,调式变化幅度比较大。

⑥朝鲜族伽倻筝曲。伽倻筝曲主要流传于吉林、辽宁、黑龙江、河北等省以及内蒙古自治区朝鲜族居住区、延边朝鲜族自治区等地。传统伽倻筝有十二弦、十三弦、十五弦形制。朝鲜族伽倻琴主要用于独奏、自弹自唱、声乐伴奏,亦用于器乐合奏。传统伽倻琴曲有散调《呃莫里》、《晋阳调》、《扎进莫里》和民谣《桔梗谣》、《你哩哩》等。

⑦蒙古族雅托噶曲。主要流传于内蒙古地区。南宋孟珙在《蒙达备录》中记述:“国王出师,亦以女乐随行……,多以十四弦筝弹《大官乐》等曲。”《元史·礼乐志》中载:“宴乐之器,筝,如瑟。两头微垂,有柱,十三弦。”元代文人杨维桢在《无题》中有“十二飞鸿锦上筝”的诗句。可知至迟于宋代,筝已普遍用于蒙古民族的民间、宫廷、军队和王室音乐之中,当时形制有十二弦、十三弦、十四弦筝等多种。

除了各地传统的筝曲以外,民间音乐家还创作改编了一部分筝曲。如《渔舟唱晚》(娄树华编曲,曹正译订指法),《闹元宵》(曹东扶编曲),《新开板》(任清芝编曲)等等。

筝曲《高山流水》

目前传承的筝曲《高山流水》有两首,属不同地域中的同名异曲。一首是山东筝曲《高山流水》,一首是江浙筝曲《高山流水》。

山东筝曲《高山流水》由黎连俊传谱,赵玉斋演奏谱。全曲由《琴韵》、《风摆翠竹》、《夜静銮铃》、《书韵》四首68板乐曲联缀而成,这四首乐曲也可以单独演奏,是山东弹筝艺人聚会时经常演奏的一支“套曲”。近人演奏此曲时为乐曲增加了头尾,如目前高自成演奏的山东筝曲《高山流水》。

山东筝曲《高山流水》各段均为34板(68板曲式结构的一个变体)。

第一曲《琴韵》,旋律以模拟古琴的神韵而得名。旋律韵味悠扬,山东筝曲演奏上快速按音、滑音、颤音的较多运用,把旋律修饰得富有地方色彩。

第二曲《风摆翠竹》,以右手大、食指交替弹拨及花带撮轮的独特指法,配合左手颤音,使旋律活泼轻巧。

第三曲《夜静銮铃》,山东快板筝曲的佳作。旋律华丽流畅,突出地运用了“勾搭”技法(这首乐曲又名《勾搭》)。乐曲低音旋律与弱拍上快速高音滑奏相配合,切分节奏的连续

运用,旋律起伏波动,气势宏大。

第四曲《书韵》,乐曲根据山东地方语言的发音特点,在右手运用食指、大指的“小勾搭”手法的同时,左手揉出大二度、小三度的音高变化,旋律多在低音,以模拟古代书童诵吟诗书之声。

箏曲《寒鸦戏水》

潮州弦诗软套(即重三六调乐曲)十大名曲之一。乐曲着意刻划寒鸦徘徊,嬉戏于水天一色,碧波荡漾之间的情趣。

箏曲《寒鸦戏水》在曲式结构上属于 68 板体。

全曲分为三段。这三段是用一个曲调运用板式变化手法而成,乐曲突出了旋律在节拍方面的变化。

第一段,二板(又称头板),为 4/4 节拍的慢板,68 小节;

第二段,拷拍(或称拷打),为 1/4 节拍的切分旋律,68 小节;

第三段,三板(又称中板),为 1/4(或 2/4)节拍的快板,68 小节。这一段运用潮州音乐传统惯用的“催”的手法,使旋律运用节奏型的变换反复变奏多次,往往在快速和热烈的气氛中结束全曲。

《寒鸦戏水》有时只演奏第一段慢板旋律。

《寒鸦戏水》运用了潮州弦诗中富有特色的调式之一——重三六调,即在七声音阶调式基础上演奏“fa”、“si”二音时,用左手按颤的手法达到“↑fa”、“↓si”的变音效果。乐曲情绪端庄、深沉,富有鲜明的地方色彩。

3. 琵琶

“琵琶”和“瑟”原是弹弦乐中两种演奏方法的名称。秦汉时期,有两种形制的琵琶。一种是南朝陈释智匠《古今乐录》中所提及的琵琶:“琵琶出于弦鼗。”其形制直柄、圆形共鸣箱、两面蒙皮的琵琶,相传是鼗鼓发展而成,称“秦汉子”;另一种琵琶见于晋傅玄《琵琶赋序》所载:“汉遣乌孙公主嫁昆弥,念其行道思慕,使工人知音者,裁箏、筑、箜篌之属,作马上之乐,观其器,中虚外实,天地象也;盘圆柄直,阴阳叙也;柱有十二,配律吕也;四弦,法四时也;以方语目之,故云琵琶,取易传于外国也。”(约公元前 105 年)这种琵琶是参考了箏、筑、箜篌等设计出的直柄、圆形音箱、四条弦、有十二个柱的琵琶,又因晋阮咸善弹此器,故名“阮咸”或“阮”。东汉末年至魏晋时期的壁画、砖画中,已有各种梨形音箱的直项琵琶出现。据《隋书·乐志》所载,东晋时期(约 356 年),梨形音箱曲项琵琶由波斯经新疆、甘肃一带传入我国北方。南北朝时期(551 年前)传至南方。当时曲项琵琶形制,为四弦四柱,只有相位,没有品位,横抱,用拨子弹奏。

唐代琵琶经历了重大的变革,外来的曲项琵琶出于音乐表现的需要,参照了中国传统琵琶的多柱设置,将原用四相改为直项琵琶的多柱,由十二柱变为十四柱;逐步舍弃曲项琵琶用拨子弹奏,而沿用直项琵琶用手弹奏;在演奏上改变曲项琵琶的倒弹、横弹为直项琵琶的竖弹。由于乐器形制的重要变革与合理取舍,使琵琶艺术在演奏上获得了新的飞跃。琵琶不仅成为唐代歌舞大曲的重要领奏、伴奏乐器,而且独奏艺术也获得了很大的发展。当时著名的琵琶演奏家有康昆仑、段善本、曹纲、裴兴奴、曹善、曹保、曹妙达、雷海青、李管儿等等。

宋、元之际,琵琶艺术上的大型套曲曲式结构形式已有了发展,元杨允孚在《滦京杂

泳》中就记述了琵琶套曲《海青拿天鹅》类似凉州大曲的结构规模：“为爱琵琶调有情，月高未放酒杯停。新腔翻得《凉州》曲，弹出天鹅避海青。”明李开先亦在《词谑·词乐》中，描绘了河南琵琶高手张雄演奏《拿鹅》时的生动情景：“虽五楹大厅中，满厅皆鹅声也。”明代琵琶形成南、北两派，著名的琵琶演奏家有钟秀元、李近楼等。清代以至近代琵琶的各个流派主要在南方，主要派系有：

江苏无锡派。主要曲谱有《南北二派秘本琵琶谱真传》，清嘉庆二十四年（1819年）刻本，华秋蘋传谱，华文桂辑。代表人物有陈牧夫、华秋蘋、徐悦庄、吴畹卿、杨荫浏等。

浙江平湖派。主要曲谱有《南北派十三套大曲琵琶新谱》，清光绪二十一年（1895年）印，李芳园编辑。代表人物李廷森、李煌、李绳墉、李其钰、李芳园、殷纪平、吴梦非、程午嘉、杨大钧、樊伯炎等。

江苏崇明派。主要曲谱有《瀛洲古调》，中华民国五年（1916年）刻本，沈肇州编辑。代表人物有蒋泰、黄秀亭、沈肇州、徐立荪、刘天华、曹安和等。

上海浦东派。主要曲谱有《养正轩琵琶谱》，中华民国二十五年（1926年）刻本，沈浩初编辑。代表人物有陈子敬、王惠生、严庆绪、沈浩初、汪昱庭、林石城等。

上海汪昱庭派。主要曲谱有《汪昱庭琵琶谱》，中华民国三十一年（1942年）抄本。代表人物有王惠生、殷纪平、汪昱庭、李松廷、孙裕德、卫仲乐、王叔成、王恩韶等。

目前改良的琵琶有六相二十四品，音域包括了从A-e³的全部半音。

琵琶的演奏，右手常用技法有弹、挑、轮指、擘分、扫弦等；左手常用技法有推、拉、吟、揉等。琵琶可以演奏单音、双音、三音及四音等。

根据《养正轩琵琶谱》所载，琵琶分套曲、小曲两大类。小曲均为68板体乐曲；套曲是泛指曲式结构规模较大或由多首曲牌联缀、变奏所组成的乐曲。其中套曲又分武套、文套、大曲三种类别。

①琵琶武曲。武曲的特点在于写实性，叙事性。乐曲往往根据情节内容发展连续叙述，类似章回小说或戏剧分幕分场。在结构上较庞大，有声有色，绘形绘影，起落分明。在演奏上扫弦、煞音、绞弦、推拼双弦、拍、提、满轮等特殊技法运用的较多，风格上气势磅礴。武曲的代表曲目有《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《海青拿天鹅》、《汉将军令》、《满将军令》、《小军操演》等。

琵琶武曲《十面埋伏》

乐曲根据公元前202年，楚汉在垓下决战时，汉军用十面埋伏的阵法击败楚军这一历史事实集中概括写成的。

明末清初王猷定在《四照堂集》的《汤琵琶传》一文中，记载了明代著名琵琶演奏家汤应曾演奏《楚汉》一曲时的情景：“……而尤得意于楚汉一曲。当其两军决斗时，声动天地，瓦屋若飞坠。徐而察之，有金声、鼓声、剑弩声、人马辟易声；俄而无声，久之，有怨而难明者为楚歌声；凄而壮者为项王悲歌慷慨之声；别姬声；陷大泽，有追骑声；至乌江有项王自刎声；余骑蹂践争项王声。使闻者始而奋，既而恐，终而涕泣之无从也。其感人如此。”从《汤琵琶传》所载文字分析，《楚汉》一曲与当前流传的《十面埋伏》所描绘的内容、形象和结构基本上符合。因此，可以推测《十面埋伏》至少是在明代就已在民间流传了。

《十面埋伏》的音乐发展除序部与尾声外，可以划分为三个部分。序部为“列营”；第一大段，战前准备，包括“吹打”、“点将”、“排阵”、“走队”四个段落；第二大段，战争过程，包

括“埋伏”、“小战”、“大战”三个段落；第三大段，战争结束，包括“项王败阵”、“乌江自刎”两个段落；尾部为“众军奏凯”、“诸将争功”、“得胜回营”三个段落。

“列营”为全曲序部，在艺术上以高度概括、洗炼的手法，抓住了战场上特有的战鼓声与号角声，并使这种音调典型化，造成异常紧张森严的战争气氛。战鼓节奏由慢到快，号角声安排在高音区，旋律骨干音的四度跳进代表着中国古代号角的特色，音调高亢明亮，富于战斗性。乐曲一开始就把一幅战鼓雷鸣、旌旗林立、刀光剑影的壮烈古战场画面，展现在群众面前。

第一大段集中刻划了汉军调兵遣将，积极主动的备战场景。“吹打”旋律稳健庄重，表现大将出场检阅士兵的威武严整气氛。“排阵”、“走排”运用核心音调自由展开的手法，在节奏音型模进中，利用旋律高低，力度强弱，调式交替变化，表现出汉军矫健的形象。

第二大段是全曲的中心部分，音乐发展很有层次。“埋伏”在情绪上为“大战”作了准备，“埋伏”时的紧张、寂静气氛，更烘托出“大战”场面的喧嚣激烈。“小战”是“大战”的前奏，这样使全曲高潮“大战”出现有层次、有步骤，通过“埋伏”、“小战”矛盾逐步激化。特别在“呐喊”前出现“箫声”，音乐旋律的节奏、手法、情绪突然变化，使“呐喊”的出现更为铿锵有力，更具有强烈的战斗气息。在写作手法上，突出地运用了琵琶武曲各种特殊演奏技巧。如“小战”描写汉军、楚军的交锋，短兵相接的场面，在运用动机的自由模进发展中，配合了琵琶特有的“煞”弦手法，形象地描绘了战斗中矛盾相碰、刀枪相击的刺耳声。“大战”是全曲的高潮部分，段落开始，首先以强有力的节奏和琵琶演奏上的快夹扫技法，快速的进行，再现了“吹打”的部分旋律。与此旋律对比的是带有凄凉悲怆的“箫声”（楚歌声）。“大战”的高潮在“呐喊”，主要用“推拼双弦”的技法，描绘出两军对阵、厮杀呐喊的激烈战斗场景。传统版本“呐喊”声出现三次，叫“三起三落”，目前这部分的演奏，各家各派差别很大。

第三大段主要描写了项羽的败北和汉军的胜利。这一部分的“乌江自刎”旋律表露得深沉感慨，在琵琶低音区演奏，很感染人，表现了对历史上失败的英雄项羽的怀念之情。

尾部是以民间曲牌（五声佛）、（撼动山）的联奏（即“众军奏凯”、“诸将争功”、“得胜回营”旋律）作为这首套曲的尾声，以表现欢庆胜利的情绪。

《十面埋伏》的艺术特点主要表现在反映古代重大历史题材时，抓住了典型事件、典型环境，在描写楚汉相争这一历史特定背景时，选择了最有代表意义的垓下决战的场面，在表现垓下大战中又突出了呐喊，形成全曲高潮。完成了对汉军这一进攻者、追击者、胜利者生龙活虎的形象塑造，成功地展现出古代战场上激烈壮观的场景。

在创作方法上采用了现实主义的手法，在对战争的描述上，以古战场特有的鼓、号角的节奏和旋律加以艺术概括和创造，塑造了古战场的环境和特点。以“吹打”等段落表现汉军的军威，以“埋伏”、“大战”等段落表现战争的紧张、喧嚣、激烈。在创作手法上是景中有情，情中有景，情景交融，艺术形象生动感人，音乐发展激动人心，古战场上的壮烈场景栩栩如生，听者有如亲临其境。

在乐曲的创作手法方面，集古代琵琶创作艺术之大成于一炉，达到古代琵琶武曲表演艺术的高峰，其琵琶技法的运用可为传统武曲的代表，乐曲集中了无数优秀民间音乐家的创作智慧，汇蓄着中国古代琵琶艺术的丰富宝藏。

琵琶武曲《霸王卸甲》

乐曲以公元前 202 年楚汉相争的最后一次大战垓下大战为背景,描写了西楚霸王的败北。乐曲产生年代不详,乐谱最早见于《南北二派秘本琵琶谱真传》(1819 年)。《霸王卸甲》由十六段组成,除“营鼓”、“别姬”和最后一段“众军归里”外,其它段落基本上是一个主题的变奏,在早期的琵琶谱里,各段只标有曲牌名称和演奏技法名称,以后的琵琶谱才发展为有类似《十面埋伏》战争情节和程式的各段小标题。因此,《霸王卸甲》实际上是以一个主题占主导地位,深刻而细腻地刻画了项羽的形象。

为了突出乐曲的调式特点和悲苍的情绪,琵琶用了“正宫变调”定弦方法(A B e a),以强调 D 宫体系内的羽音(B)和 G 宫体系内的角音(B),在音乐上渲染悲壮的气氛。

《霸王卸甲》的“营鼓”类似《十面埋伏》的“列营”,是全曲的序部。但《十面埋伏》“列营”中的鼓声、号角声,高亢、尖锐、明亮,给人以紧迫感;《霸王卸甲》的“营鼓”一开始就是低沉而壮烈的,在琵琶的低音区,缓慢、朦胧的鼓声和断断续续的号角声,预示着这场战争对于项羽来讲是个悲剧性的结局。

描绘项羽性格的主题出现在“升帐”。乐曲速度从容缓慢,节奏平稳,但往往弱拍上的扫弦造成强烈的切分感,富于棱角,旋律线起伏不大,配合旋律中宫、羽调式的交替和左手推拉技法的运用,主题悲壮有力,表现出了项羽“力拔山兮气盖世”的英雄、壮烈、豪迈气概。

“点将”抽出“升帐”旋律中的核心音调(开始的四拍),沿着五声音阶级进的特点不断上、下模进,构成一个独特的旋律段落。以后各段,均根据“点将”的旋律用琵琶传统汇组指法的特点变化旋律,反复强调“升帐”、“点将”中所刻画的形象。

对项羽另一个侧面的刻画在“别姬”。音调悲切缠绵,旋律线由上向下流动,有如哭泣,感人肺腑,调式亦向上五度移动,展现出一个新的意境。特别是“鼓角甲声”的出现,加速了悲剧性的发展。“别姬”主要用轮指演奏,精巧的技法,含蓄内在,情深意浓,独具其功。

《霸王卸甲》的艺术特点在写实性、叙事性很强的琵琶武曲中,特别侧重了内在的情意的表现。乐曲通过“营鼓”、“升帐”、“别姬”几个重要段落,从不同侧面刻画了项羽的精神气质。乐曲在运用传统汇组指法方面也很有特点。

②琵琶文曲。文曲特点在于概括性、抒情性。它往往以简朴而又动人的旋律表达出了深刻的内心倾述,或者以优美清新的音调,展现出令人向往的意境。在演奏上推、拉、吟、揉、带、打、泛音等左手技巧用的较多。风格细腻、轻巧、重在抒情。其代表曲目有《夕阳箫鼓》、《月儿高》、《汉宫秋月》、《塞上曲》、《青莲乐府》、《飞花点翠》等。

琵琶文曲《夕阳箫鼓》

清姚燮(1805~1864)晚期著作《今乐考证》中,有《夕阳箫鼓》曲名,被列入“江南派琵琶目补”中。乐谱最早见于鞠士林(约 1736~1820)的传抄琵琶谱以及清光绪元年(1875 年)吴畹卿的手抄本,以后刊载的乐谱有《南北派十三套大曲琵琶新谱》(曲名叫《浔阳琵琶》)、《养正轩琵琶谱》(曲名叫《夕阳箫鼓》)。20 世纪 20 年代大同乐会将此曲改编为民族管弦乐队合奏,更名为《春江花月夜》。

乐曲通过对夕阳西下,江上归舟的描绘,表现了作者对大自然景色的感受和热爱。《夕阳箫鼓》旋律清新流畅,富于诗意,调性变化自然而有特点,是一首优秀的传统的抒情琵琶乐曲。

全曲有十一段,是以两个核心音调贯穿发展的变奏曲式。

第一个核心音调在引子(第一段)中就已显示,引子以散板的形式描绘了鼓声和箫声,展现出傍晚时刻水滨的一派优美景色。

第一个核心音调和以它发展组成的完整的主题旋律,出现在第二段。旋律优美、流畅、秀丽,具有江南音调特点,富于诗意。第二段主题是全曲旋律的基础,在各段旋律变奏中,它基本上是核心音调在G宫体系内作不断下行二度模进,情绪上没有大的起伏和变化。

第二个核心音调第一次出现在第四段,以后相继出现于五、七、八、九、十段。它一般都出现在D宫体系内,在不断上行或下行模进中,其结构往往有所变化,旋律情调比较开朗,在发展乐曲方面与第一个核心音调相比较,更富于动力。

《夕阳箫鼓》全曲主要是这两个核心音调的贯穿、发展、变化。全曲十一段的结构布局大致可以划分为三个部分。第一部分为二至五段,主题的呈示部分。

第二部分为第六段,他以第一主题素材为基础发展而成的一个略有对比性的段落,旋律在低音区出现,音调含蓄深沉。第三部分为七至十段,第十段是全曲高潮,主要运用快速和各种模进手法,形成音乐不断向前发展的动力,迂回旋律线上下起伏两次,形象地描绘橹声急促,船水相拍,波浪起伏,轻舟近岸时的欢腾情景。

尾声部分的音乐是引子和主题音调的部分综合,从速度、力度、情绪上又回到乐曲开始时宁静幽雅的画面。

《夕阳箫鼓》的艺术特点主要表现为以核心音调为基础的旋律展开手法,它以两个核心音调为基础环节进行模进或变奏,构成旋律的呈示与展开。各段音乐在发展变化后,往往用一个共同的素材作为小段落的合尾,把全曲贯穿起来。表现出中国传统音乐美学上的欣赏习惯和运用特点,在宁静中不断有新的表现和流动,这个流动又淹没在中庸与典雅的秀美之中。

③琵琶大曲。琵琶大曲是综合运用武曲、文曲的表现手法和演奏风格,不受武、文曲格调的束缚,演奏上较自由、活泼,风格新颖、欢畅。其代表曲目有《阳春古曲》、《灯月交辉》、《水龙吟》、《龙船》等。

现代琵琶曲的创作有了迅速的发展。20世纪20~30年代就出现了刘天华创作的《歌舞引》、《改进操》、《虚籁》和朱瑛创作的《秋宫怨》,以及华彦钧创编的《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》等乐曲。中华人民共和国成立后,创作的优秀乐曲有《蜀道行》(杨大钧曲)、《彝族舞曲》(王惠然曲)、《狼牙山五壮士》(吕绍恩曲)、《春蚕》(刘德海曲)、《天鹅》(刘德海曲)、《诉》(吴厚元曲)、《春雨》(朱毅、文博曲)等等。其中特别是琵琶协奏曲《草原小英雄》(吴祖强等创作),用西洋管弦乐队协奏,在中、西乐器结合上打开了一个新的局面。

4. 热瓦甫、冬不拉、三弦、月琴

(1) 热瓦甫

维吾尔族、乌兹别克族弹弦乐器。清代《皇朝礼器图式》将其纳入“回部乐”。《清史稿》卷101载:“喇巴卜、丝弦五,钢弦二,木柄通槽,槽形如半瓶,下冒以革。”^①

早期热瓦甫琴身木制,半球状的音箱蒙有羊皮、驴皮或马皮,琴杆上用丝弦缠成20余个品位,张五弦,通常为两根主奏弦,两组(两根弦一组,定弦相同)共鸣弦。改革热瓦甫

^① [清]赵尔巽:《清史稿》卷101,中华书局,1976,第3003页。

用蟒皮蒙面,品位采用骨质或铜质,增大了琴体,增宽了音域。

热瓦甫的定弦多种多样,一般均为1至3根的主奏弦。不同地区所使用的热瓦甫其形制亦不相同。

喀什热瓦甫。主要流传于新疆南部喀什地区,多用五弦。

多郎热瓦甫。主要流传于麦盖提、巴楚等地的多朗人中,有用1根主奏弦和用多根主奏弦的不同形制。

热瓦甫主要演奏技法有单弹、双弹、滚弹、扫弹等。热瓦甫可用于独奏、伴奏、合奏。著名的热瓦甫演奏家有达吾提·阿吾提、库尔班·依不拉音等。传统乐曲有《塔希派代》、《贡迪帕依》、《亚鲁》、《夏地亚那》等。创作乐曲有《我的热瓦甫》(库尔班·依不拉音曲)、《天山的春天》等。

(2) 冬不拉

哈萨克族弹弦乐器。主要流行于新疆维吾尔自治区阿勒泰、伊犁、巴里坤及其它哈萨克族聚居地区。

冬不拉用松木或桦木制作,有扁平和瓢形两种。张两根弦,有8~10余个品位,其定弦方法为四、五度定弦,音域在两个八度之内。20世纪50年代,冬不拉经过音乐工作者的几次改革,在原来中音冬不拉的基础上创制了高音冬不拉与低音冬不拉。高、中、低音冬不拉的组合,构成一个协和丰满的冬不拉乐队。

冬不拉是用手指弹奏的,有弹、挑两种基本奏法。“弹”时用食、中、无名、小指四个手指一起往下扫弦,而“挑”时则只用大指。此外,还有食指弹挑、食指和拇指的弹挑及四指一起来回扫、拂等技法。大部分情况下为双弦演奏,可奏出三、四、五、六、八度和音。

冬不拉常用于伴奏和独奏,自娱性较强。著名的演奏家有阿西姆、司马古诺、阿德尔江、阿力别克、泰依勒、达乌列提。传统乐曲有《达茵湖的波浪》、《夏拉甫》、《沙漠的驼铃》、《枣红色的走马》、《瘸腿的羚羊》等,创作乐曲有《初春》(阿力别克曲)。

(3) 三弦

三弦古称弦子、弦。有关三弦的最早文字记载见于明代杨慎的《升庵外集》,言:“今之三弦,始于元时。”但在北京房山云居寺辽代(907~1125)罗汉塔座上,刻有胡人三弦乐舞伎砖雕,说明三弦早在公元10~11世纪时,已应用于寺庙音乐。在四川省广元县罗家桥发掘的古墓中,有两个造型清晰的三弦伎乐石雕,其墓葬时间为南宋淳熙年间(1174~1190),也早于文献记载约一二百年。目前,各种形制的三弦仍广泛地流传于我国东、西、南、北的汉、满、蒙、回、彝、侗、白、拉祜、傣、哈尼、苗等多种民族的音乐生活之中,并通过各种渠道,在朝鲜、韩国、日本及东南亚各国音乐文化生活中产生着重要的影响。

目前三弦音乐的主要应用情况:

① 汉族三弦

汉族所用三弦主要有小三弦、大三弦两种。小三弦又名曲弦,南弦子,盛行于江南,用于昆曲、弹词等戏曲音乐、说唱音乐伴奏及民间器乐合奏,如十番鼓、十番锣鼓、江南丝竹、福建南音、潮州弦诗、潮阳笛套锣鼓等等。小三弦是明代嘉靖年间(1522~1566)戏曲家张野塘改制而成,至今已有四百多年的历史。

约在19世纪中期,河北省高阳县木板大鼓说唱艺人马三峰又创制了大三弦,俗称书弦。主要用于北方大鼓书、牌子曲等音乐伴奏及弦索乐合奏。

汉族三弦的演奏技法,右手主要技巧有弹、躁弹、双弹、扫、小扫、挑、双挑、拂、小拂、滚、抹、句、折、分、扣等;左手主要技巧有打音、拈音、擞音、吟音、泛音、滑音、伏弦、绞弦等。著名的三弦演奏家与代表曲目有白凤岩演奏的《六板》、《开手板》、《万年欢》、《柳青娘》、《八音合》、《风雨铁马》;溥雪斋演奏的《合欢令》、《柳摇金》;王宪臣演奏的《海青》、《将军令》;曹东扶演奏的《高山流水》、《打雁》、《闺中怨》、《哭周瑜》、《泣颜回》;王省吾演奏的《和番》等。

②白族、彝族大三弦

白语称作“甸子枷”,主要流行于云南省大理白族自治州的大理市以及剑川、鹤庆、云龙等县。

白族雕有龙头的大三弦以剑川县白族木雕工匠制作的最佳。龙头大三弦是传统白族说唱音乐“大本曲”与“本子曲”惟一的伴奏乐器。白族大三弦除用于说唱音乐伴奏外,是白族唱山歌对调子时不可缺少的一件伴奏乐器。

白族大三弦演奏时,左手食指、中指、无名指按弦,主要技法有滑音、揉音、打音等;右手食指套一圆柱体椎形拨子弹奏,主要技巧有弹、挑、滚、轮、扫弦等。演奏“大本曲”的白族龙头大三弦著名艺人有杨汉、黑明星;演唱“本子曲”时,演奏大三弦的著名艺人有张照德。唱山歌对调子时常奏的曲目有《大理白族调》、《洱海西山白族调》、《剑川白族调》等等。

彝族演奏的大三弦全长一般在130~150cm之间,彝族称其为“三弦比达莫”、“三弦亚莫”。主要流传于云南省弥勒县、路南等地。彝族大三弦是伴随着民间歌舞活动的发展而兴起的,约产生于20世纪初。当时为民间歌舞音乐节奏舒缓、动作轻盈、边唱边舞,伴奏乐器有小三弦、笛子、三胡、月琴、吹树叶。后来随着民间歌舞形式与内涵的衍变发展,清代中晚期以后,民间舞蹈成为青年人在野外择偶时的交际形式,热情奔放的情绪与欢快的舞步节奏,促成了彝族大三弦演奏形式的衍生与发展。彝族大三弦目前已经成了彝族青年男子在各种民间节日舞蹈中经常伴随的重要乐器。彝族大三弦演奏时,琴带挎肩,左手持琴杆,琴筒置于右边腰下一侧,右手持拨子边舞边弹奏。

③云南各民族的小三弦

祖国西南边陲云南,聚居有二十多个民族,其中不少民族,如彝、哈尼、白、拉祜、傣、佤、基诺、阿昌、布朗、傈僳等等,他们的音乐生活都离不开小三弦。各民族所使用的小三弦因地制宜,就地选材,形制多样,音色各异。最长不过80cm,最小者全长仅50cm。制作上共鸣箱底面不蒙皮。演奏一般左手不用指尖肌肉触弦,而是用指甲背(跪指)触弦。右手用牛角、竹片或硬木作拨弹奏,演奏时拨子用细绒绑在右手食指第一关节处,技法主要是只弹不挑,只扫不轮(或极少轮)。小三弦的旋律特点是较多应用揉滑音,模拟歌唱,韵味深沉,很有特色。

小三弦的演奏者均为男子。老年人演奏多为自娱,年轻人演奏小三弦是男女社交对话的一个重要形式,成为他们之间交往的一个会说话的乐器。同时,小三弦也是民间舞蹈音乐中经常使用的一件伴奏乐器,常与笛子、葫芦笙、月琴合乐。著名的澜沧县拉祜族小三弦民间盲艺人张老五,会奏小三弦乐曲百余首,远近闻名。

(4)月琴

彝、哈尼、布衣、蒙古、满、汉等民族的弹弦乐器。西南彝族地区又称此为“巴布”、“班匹”、“和巴”,蒙古、满、汉族多称其为“四弦”、“弦子”、“月琴”。

宋陈旸《乐书》卷 141 中记载:“月琴形圆颈长,上按四弦十三品柱,象(豪)琴之徽,转轸应律,晋阮咸造也。”^①说明早在 10 世纪以前,圆形音箱四弦十三柱的月琴就已在社会上传承。在云南巍山彝族自治县文昌宫桥墩 17 世纪的壁画上,就有弹月琴的舞蹈者。

月琴由于地区不同、民族不同,其形制和演奏方法都有很大差别。彝族地区的月琴,有圆形、六角形、八角形等多种形制,弦数也有二根、四根不等,四、五度定弦。蒙古族、满族月琴形制有方形、桃形、圆形、枣形、六瓣形或八瓣梅花型等多种。清末民初内蒙古喀喇沁王府乐队中所用月琴(称四弦琴)与清宫廷宴用的蒙古音乐“番部合奏”和散落在民间“清音会”中的月琴形制基本相同。蒙古族月琴一般张四弦,五度定弦。

汉族地区流传的月琴形似阮咸,上设 5 至 12 品位不等,张二弦、三弦、四弦不定。一般张四弦,五度定弦,鲜有二度定弦。

月琴用食指或中指弹弦(汉族月琴用拨子弹奏)。可奏双音、和弦、扫弦、颤音、倚音、滑音等技法。有时还可作简单的空弦支声伴奏。

月琴在彝族音乐中占有很重要的位置,是青年人社交、表达情感的媒介。在欢庆跳舞时,月琴也是不可缺少的伴奏乐器。彝族传统月琴曲有《甘洛调》、《威宁调》、《雷波调》、《数西调》、《草皮调》、《大理弦》、《刮地风》等。著名民间演奏家有王国民、李富祥、沙嘎拉和、吉子阿布等,专业演奏家有莎玛乌芝等。

二、乐种的主要类别与艺术特征

我国传统乐种历史源远流长,分布很广,类别繁多。乐种分类的方法可以是多样的,本文依据各地方乐种乐队编制和演奏上的特点,将我国传统乐种划分为五个类别:弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐。^②各类别中的乐种名称基本上保留传统习称或 20 世纪 50 年代以来专业音乐工作者的统称。

(一)弦索乐类乐种

弦索乐:全部用弦乐器演奏的民间器乐合奏形式。一般仅用三、四件富有地方特点的弦乐器演奏。如弦索十三套所用主要乐器为胡琴、琵琶、箏、三弦;河南大调曲子板头曲所用主要乐器为三弦、琵琶、箏、二胡;潮州细乐所用主要乐器为二弦、箏、琵琶;广东客家清乐所用主要乐器为头弦、箏等。

1. 弦索十三套

弦索十三套是《弦索备考》中的十三部套曲,清蒙古族明谊(荣斋)汇编。嘉庆甲戌(1841 年)年抄本之译谱。^③这 13 首套曲的名称是:《十六板》、《琴音板》、《清音串》、《平韵串》、《月儿高》、《琴音月儿高》、《普庵咒》、《海青》、《阳关三叠》、《青松夜游》、《舞名马》、《合欢令》、《将军令》。

①[宋]陈旸:《乐书》卷 141,菊坡精舍,1876 年刻本,第 6 页。

②1988 年笔者还提出了以乐种主奏乐器为特征的分类方法,将众多乐种划分为鼓笛系乐种、笙管系乐种、琵琶系乐种、丝竹系乐种、锣鼓系乐种等。见《乐种学》,华乐出版社,1999,第 254~301 页。

③清荣斋传谱,曹安和、文彦译谱,杨荫浏校订:《弦索十三套》第 1 集,音乐出版社,1955。

曹安和、简其华译谱:《弦索十三套》第 2 集、第 3 集,北京音乐出版社,1962。

弦索十三套在清代盛行于北京民间,在上层社会亦广泛流传。编者在绪言中称这些乐曲为“今之古曲”。13首套曲所用乐器,据《弦索备考》载,除《合欢令》、《将军令》两曲只有箏的分谱外,其余11套均用琵琶、弦子(三弦)、箏、胡琴4件乐器演奏。此外,有些乐曲加用了箫、笛、笙3件吹奏乐器与1件擦弦乐器提琴,但这些乐器均注明“非弦索正宗”,是可有可无的。在有些分谱的曲名之下,特别注明有“不宜吹”、“万不宜吹”字样,指明了这些“非弦索正宗”的乐器在某些曲谱中是万不可使用的。虽然《合欢令》与《将军令》两曲只有箏谱,但在《合欢令》曲名标题下,编者注明了“诸器皆可用”,说明该曲并不仅专用于箏的演奏。

弦索十三套乐曲《合欢令》

该曲载荣斋所传《弦索备考》抄本中(1814年)。

《合欢令》既是演奏这些套曲前的“开手”乐曲,也是乐友聚会或喜庆节日时演奏的必不可少的一首乐曲。

据《弦索备考》记载,演奏《合欢令》时各乐器定弦:胡琴, d^1-a^1 (正宫调);琵琶, $A d e a$ (正调)或 $A B d g$ (变调);三弦, $G d g$ (越调,宫= G)。

但在历史传承与实际演奏中,《合欢令》的三弦定弦法为 $A B^{\sharp}f$ (正调,宫= D)。这一点不能不引起我们的思考,《弦索备考》中13首套曲的三弦定弦法主要有正调、平调、越调三种。其中正调定弦法乐曲4首(含《合欢令》、《将军令》),平调定弦法乐曲7首,越调定弦法乐曲1首,变调定弦法乐曲1首。一般地来讲,所谓正调定弦法意味着该乐种大量曲目中运用得最多的主调。实际上在19世纪初叶13首套曲被记录的时候,平调定弦法有7首乐曲,这可能正是19世纪初弦索套曲传承时三弦定弦法的正调。而越调乐曲在《弦索备考》中虽然只有一曲,但这种定弦法正是目前20世纪以来广泛运用于我国戏曲音乐、说唱音乐伴奏以及管弦乐合奏时的三弦正调定弦法。从《合欢令》三弦定弦法的变异,可知《弦索备考》中三弦定弦法所用之正调,当在《弦索备考》乐谱抄本以前。这可以印证编者在绪言中所说的“今之古曲”所言不非,也可以看出《合欢令》一曲所传历史的悠久。

《合欢令》全曲包括序部、身部两个部分,其曲式结构框架:

A	B	C	B1	D	B2	C
序	身(一)	合尾	身(二)	出鼓	身(三)	合尾

该曲除序部外,实际上是〔合欢令〕曲牌的两次变奏,每次变奏间插有“合尾”或“出鼓”,形成“三身”的曲式结构特点。乐曲情绪欢快活泼,是13首套曲中演奏得最广泛的一首乐曲。

2. 河南大调曲子板头曲

河南大调曲子原称“鼓子曲”,形成于15世纪中叶,它以流行于汴梁(今开封市)的南北小曲为基础,以后又逐渐吸收了雍正(1723~1735年在位)、乾隆(1736~1795年在位)年间在北方流行的“岔曲”,并融合了中州音乐语言特点而形成的一个独立地方曲种。明弘治后,汴梁便成了小曲传唱的中心。明代可考的小曲总计有34种,现今遗存于鼓子曲里有12种,属于汴梁小曲或北方小曲的有《山坡羊》、《耍孩儿》、《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《桐城歌》、《银纽丝》、《打枣竿》9种。傅惜华在《乾隆时代之时调小曲》一文里,仅就乾隆年间四种刻本《万花小曲》、《西调黄鹂调集钞》、《霓裳读谱》、《丝弦小曲》

里所收小曲种类统计,南北小曲及西调共 44 种,其中见于鼓子曲的有 21 种,它们是《西调》(背工、西纽丝等)、《寄生草》、《岔曲》(包括起字调)、《劈破玉》、《剪靛花》、《打枣杆》、《边关》、《罗江怨》、《叠落金钱》、《刮地风》、《哭皇天》、《一串铃》、《银纽丝》、《玉娥郎》、《码头》、《倒搬浆》、《吹腔》、《莲花落》、《呀呀哟》、《桐城歌》、《金纽丝》。鼓子曲源于明、清两代的北方小曲,又因鼓子曲发源地是开封,因此,它的主要成份当是汴梁小曲。

清末,流传在农村的鼓子曲的表演形式与内涵开始有了变化,由原来以叙事体为主、代言体为辅的说唱形式,向着以代言体为主、叙事体为辅的戏曲形式演变,逐渐有了和尚、老旦、小生、姑娘(小旦)4 种角色,开始演唱戏文本事。这种表演形式的变化,深受群众喜爱,喜剧化了的鼓子曲便被称为“小调曲子”,而把保持原来艺术特点的鼓子曲称为“大调曲子”。

大调曲子传统演唱形式,大多为一人唱众人和;另外,亦有二人对唱的形式。主唱者执手板,其它演唱者执一二件乐器自弹自唱,所用乐器主要是箏、三弦、琵琶 3 件,其中三弦是惟一一件不可缺少的乐器。这种伴奏形式,是明中叶以来在河南、山东、安徽流传的“弦索”之遗存。大调曲子在演唱前往往要演奏几首器乐曲,以后这部分乐曲逐渐发展为独立于唱腔之外的器乐曲,俗称“板头曲”。

河南大调曲子板头曲流传地域很广,尤以遂平、南阳、开封、泌阳、邓县、许昌、周家口、禹县等地更为盛行。所用乐器主要是弦乐器,而以弹弦乐器最有特色。弹弦乐器有三弦、琵琶、箏、月琴、扬琴;擦弦乐器有二胡(俗称二嗡)、软弓京胡、坠胡(曲胡)。管乐器基本上不用,有时仅用箫。打击乐器有牙子板、八角鼓、月鼓、茶盅、龟壳等。其中主要的 4 件乐器是三弦、琵琶、箏、二胡。

河南大调曲子板头曲所用三弦多为中鼓三弦,很少用大三弦和小三弦。

河南大调曲子板头曲的曲式结构,均为 68 板体乐曲。追溯 68 板体乐曲的源头,目前所知最早的著作,即清乾隆二十七年(1762 年)一素子《琵琶谱》抄本。该谱在《八板名源》中写道:“……诂知古人制作之初,有谱必有板,一谱合定六十八板,而六十八板中分为八节,节者段也,即落头句也。一段之下从字起板,故云八板。八板者,诸谱之祖,字谱之门,谱典虽多,离其祖者,终成杂乱;指法虽巧,失其门者,必欠尺绳。余于此缉,每谱之中必依八板分断八“○”,一“○”则一节令,令后之学谱者,得查其误,或对弹之下,必入八板。数句或一段令人之追我者,识寻其路由。”以上文字记载可以证实早在二百多年以前,68 板体曲式结构已成为创作上的一种固定结构模式应用于民间,并且在要求上已经相当规范、严格。关于 68 板体的各种变体要求,见于该乐谱《援琴三辩》中的记述:“……盖琴者贵在音,音出自法,法属谱,谱重板,一谱六十八板,八谱合成五百四十四板。清谱弹完行紧谱而收至五十六板,由五十六板而催至三十四,由三十四练至一十七,此谱板之尽头处也。”该乐谱中记有《古调八操》一曲,即由 8 首 68 板体乐曲联缀而成。

根据一素子《琵琶谱》抄本所述,可以归结为:①68 板体乐曲由 68 小节组成;②68 小节分为 8 个乐句,具有一定的固定程式,是各谱衍变发展的基础;③由 8 首 68 板体乐曲组成的套曲叫《八谱》;④68 板体乐曲减缩变奏时,其板数可由 68 板减缩至 56 板(少 12 板),进而减缩为 34 板(68 板的一半),最简炼时可到 17 板(34 板的一半)。

板头曲分两类。一为慢板板头曲(一板一眼);一为快板板头曲(有板无眼)。慢板板头曲代表性曲目有:《打雁》、《闺中怨》、《落院》、《高山流水》、《陈杏元和番》、《汉宫秋月》、

《上楼》、《下楼》、《平沙落雁》、《昭君怨》等；快板板头曲代表性曲目有《哭周瑜》、《征西》、《书韵》、《花八板》、《銮铃》、《卸甲》等。主要的演奏家有南阳的曹东扶，泌阳的王省吾，遂平的梁在平、曹正，许昌的任清芝等。

河南大调曲子板头曲《高山流水》

河南大调曲子板头曲虽然是独立的器乐曲，但从某种意义上讲，它仍然是依附于大调曲子的演唱而演奏的乐曲。它既可在开场前独立演奏一曲，用来调弦试唱，又可在唱了几个曲词之后，独立弹奏一曲，变换一下曲子场的气氛。板头曲中有一部分是专门用来作为演唱前的前奏曲，它是整个一套曲子(段子)中的一个音乐段落。如《开手板》、《鼓子闹台》、《高山流水》。《开手板》是流行于开封市的鼓子套曲的前奏曲；《鼓子闹台》是南阳一带的鼓子套曲的前奏曲；《高山流水》多在演唱大牌子时作为前奏，有时只用《高山流水》的前16板(第1小段)作为前奏。

《高山流水》与山东筝曲、江浙筝曲、琴曲的《高山流水》属同名异曲。除合奏外，亦经常用于琵琶和古筝的独奏。《高山流水》是南阳板头曲的慢板名曲。常作为《劈破王》、《满江红》、《码头》、《垛子》等大牌子唱曲的前奏曲，此外，也是曲友聚会时，经常演奏的一首乐曲。

《高山流水》旋律来自民间乐曲《老六板》，但目前的演奏由于旋律的变化，已衍变为10个乐句，87小节，原节拍是一板一眼，琵琶演奏的《高山流水》已衍变为一板三眼。

1~4乐句为乐曲呈示部分，商、徵乐句落音形成段落间的呼应；

5~8乐句为乐曲的发展部分，乐句结束时从商音落宫音；

9~10乐句为乐曲再现部分，恢复呈示部分的旋律与商、徵乐句落音关系。

最后3小节节尾使乐曲平稳地结束在徵调式上。

(二) 丝竹乐类乐种

丝竹乐：以某一二件弦乐器、管乐器为乐队组合核心的民间器乐合奏形式。如二人台牌子曲所用主要乐器为四胡、笛子(俗称梅)、扬琴；江南丝竹所用主要乐器为二胡、笛子(或箫)；广东音乐所用主要乐器为粤胡、秦琴(或琵琶)、扬琴、箫(或喉管)等。

1. 江南丝竹

流传于上海市、江苏省南部、浙江省西部一带。1911年在上海建立的“文明雅集”是目前所知最早的江南丝竹乐集社组织。以后又相继成立了“钧天集”、“清平集”、“雅歌集”等。20世纪20年代又出现了“国乐研究社”、“乐林国乐社”、“云和音乐会”等组织。江南丝竹乐队有“丝竹班”与“清客串”两种。丝竹班是专业性的，由固定的乐社为风俗节日或婚丧喜事演奏；清客串是自娱性的，乐友们多在茶馆、私人住宅等地聚集演奏。

江南丝竹乐队编制最少2人(二胡、笛子)，一般3~5人，多亦可7~8人。所用乐器有二胡、小三弦、琵琶、扬琴、笛、箫、笙、鼓、板、木鱼、铃等。

江南丝竹音乐风格轻巧、明快，乐曲概括地表现了江南人民朴实健朗的欢乐性格，体现了山青水秀的江南风貌。在演奏上上海市内与市郊有很大差别，农村演奏时往往加用大件打击乐器，风格较粗犷。江南丝竹著名乐曲有《欢乐歌》、《云庆》、《行街》、《四合如意》、《三六》、《慢三六》、《中花六板》、《慢六板》八首，号称“八大名曲”。

江南丝竹音乐曲式结构除一般民间音乐常见的单曲变奏与多首曲牌联缀的曲式结

构外,最大特点是以板式变化手法构成的曲式结构特点。在演奏上,以二胡、笛子为骨干,其它乐器灵活自如地依据一定的规律相互对比、烘托,运用旋律上简繁相让,不同的音域以及不同乐器的演奏技法,使音乐在对比中展开。由于江南丝竹多用羽、徵调式,因此,在调式转换交替方面的特点是同宫体系内宫、徵、羽调式交替较多。

江南丝竹乐曲《中花六板》

乐曲以流传于我国南北各地的民间器乐曲牌(老六板)为基础,扩充加花变化而成。以一个曲牌为母体,运用板式变化手法派生为多首乐曲(或一首大型的套曲),是江南丝竹音乐旋律展开的一个常见的手法。在江南丝竹乐种中采用这种手法具有典型性的乐曲就是以(老六板)为基础发展而成的《五代同堂》。《中花六板》是《五代同堂》中变化最富于抒情性、歌唱性的一首,也可以说这是江南丝竹乐种运用扩充加花手法最优秀最典型的一首艺术珍品。

以《老六板》为母体派生的五首乐曲是:

《老六板》,流水板,曲牌原型,旋律简朴;

《快六板》,流水板,旋律加花后比较生动明快;

《中六板》,一板一眼,旋律比较平稳,但仍不失其轻快的特点;

《中花六板》,一板三眼,速度中庸,加花变化较多,旋律抒情、秀丽,赋予江南丝竹音乐轻快流畅的特点;

《慢六板》,一板七眼,由于过多的加花变化,母体变化比较大,乐曲比较细腻。

《中花六板》旋律变化手法并不繁杂,他配合具有浓厚地方色彩的二胡演奏,给人留下深刻难忘的印象,刻画出特有的江南情趣,使你感受到我国传统特有的美的熏陶。

江南丝竹乐曲《三六》

亦称《梅花三弄》(与琴曲《梅花三弄》是同名异曲)。乐曲旋律活泼流畅,情绪明朗欢快,是江南丝竹乐代表性曲目之一。

《三六》在结构上以一个固定的段落反复出现五次,形成循环体的曲式结构特点。这段旋律比较活泼,富于生气。

穿梭于循环主题中出现的有两个旋律段落,其中一个段落反复变化出现三次。反复变化的主要特点表现在调式上,每次均有向上五度方面的游移变化。另一个段落在全曲只出现一次,旋律更富于抒情性的特点。从调式调性色彩方面来看,是全曲惟一的向上四度方面游移的一个段落。因此,对比性相对来讲,比较鲜明。旋律中清角音的出现,给人以清新感。

《三六》的结尾部分是曲牌(春光好)。运用混合节拍,节奏、力度、速度上都进行较大的对比变化,在急促而欢快的旋律中结束全曲。

《三六》的旋律既有抒情、柔和的特点,又有明快健朗的气势。是一首短小精悍、风格性很强的乐曲。

江南丝竹乐曲《行街》

根据上海浦东《锣鼓四合》中部分乐曲发展而成,又名《行街四合》。全曲由(小拜门)、(玉娥郎)、(云阳板)、(急急风)四个曲牌联缀组成。乐曲多在庙会、婚礼等喜庆场合的进行中演奏,这也可能是曲名《行街》的由来。

从各曲牌表现的情绪和意境来看,〔小拜门〕和〔玉娥郎〕的旋律比较抒情、平稳、流畅,速度中庸,旋律上展开性不大。

〔云阳板〕从情绪上则产生较大的对比变化。混合节拍的运用打破了乐曲平稳的流动感,力度、速度和旋律节奏的改变,赋予了乐曲较大的动力,使情绪获得对比性的展开,表现出喜庆欢快的热烈场景。

〔急急风〕是乐曲的尾声,继〔云阳板〕混合节拍和激奋的情绪之后,它进一步发展了乐曲的欢快气氛,在高潮中结束全曲。

《行街》旋律明快健朗,节拍、节奏变化丰富,具有强烈的民间生活气息。

2. 广东音乐

流行于广州市及珠江三角洲一带,以后又传至上海、天津、北京等大城市。广东音乐形成于清末民初,是由戏曲过场音乐、民歌及民间器乐曲牌发展起来的。最初的组织是戏曲乐队及民间的“八音会”,以后相继成立了“济隆”、“素社”、“钟声慈善社”等专门演奏广东音乐的社团。20世纪30年代,广东音乐除用于无声电影配音和电台播放外,经常演奏的场合是茶馆和舞厅。广东音乐早期乐队编制有二弦、提琴(与板胡相似,但较大)、三弦、月琴、横箫五件,号称“五架头”,亦称“硬弓组合。”1926年吕文成从上海丝竹音乐吸收了二胡(改造为粤胡),从潮州音乐吸收了秦琴,加上广东流行的扬琴,其乐队编制由原来的五架头改变为粤胡、秦琴、扬琴三件,号称“三件头”。以后又在三件头基础上增添了洞箫、椰胡,变为“五件头”。三件头和五件头被称为“软弓组合”。

广东音乐其形成、兴盛和发展的阶段,所不同于其它乐种的是,它有一批专业演奏兼创作的队伍。形成时期的曲目,除民间流传的《雨打芭蕉》、《三潭印月》、《汉宫秋月》等著名乐曲外,还有以严老烈为代表的演奏家编创的曲目,如《旱天雷》、《倒垂帘》、《连环扣》等。兴盛时期出现了以何柳堂为代表的何氏叔侄三人:何柳堂、何与年、何少霞。他们创作的乐曲有何柳堂的《赛龙夺锦》、《鸟惊喧》、《醉翁捞月》、《七星伴月》、《迴文锦》等;何与年的《垂阳三复》、《松风水月》、《广州青年》、《午夜遥闻铁马声》等;何少霞的《陌头柳色》、《下里巴人》、《三跳涧》等。20世纪20年代,广东音乐发展史上重要的演奏家、作曲家吕文成改革了传统“五架头”的编制,特别是以粤胡代替原来使用的二弦。他将粤胡外弦改用钢丝弦,定音比二胡高四度,旋律更趋明亮、纯净、华丽。并且在粤胡上运用了多把位演奏,突破原来二弦只用一个把位演奏的传统习惯。演奏时,将两腿相夹琴筒的适当部位,音色与音量得到很大的改进,使广东音乐旋律较原来抒情柔和。吕文成通过自己独特新颖的演奏,别开异径,自成一格,赋予广东音乐以新的风貌和特点,吕文成创作了大量的广东音乐作品。如《银河会》、《扒龙船》、《平湖秋月》、《烛影摇红》、《焦石鸣琴》、《步步高》等200余首,他以其卓越的演奏和优秀的作品,确立了粤胡在广东音乐演奏中的主奏地位,成为广东音乐粤胡演奏艺术的奠基人。除此之外,这一时期的优秀作品还有丘鹤俦的《娱乐升平》、《狮子滚球》、《双龙戏珠》;何泽民(艺名何大傻)的《孔雀开屏》、《花间蝶》;陈德钜的《西江月》;易剑泉的《鸟投林》;尹自重的《华胥英雄》等等。中华人民共和国建立以后,对广东音乐进行了收集、整理、创作和演出等工作。其中创作的优秀乐曲有陈德钜的《春郊试马》、林韵的《春到田间》、刘天一的《鱼游春水》、廖桂雄的《喜开镰》、乔飞的《山乡春早》等。

广东音乐曲式结构大多短小精悍,旋律自由伸展,一气呵成。早期的作品多用一个小

曲或曲牌加花变奏。

广东音乐常用四调为合尺调(正线)、上六调(反线)、小工调(苦喉线)、五调(梵线)。其中,正线、反线用的最多。多数情况下,粤胡空弦多为调式主音。正线所奏乐曲的调式以徵调式最多,反线所奏乐曲以宫调式居多。

在演奏技法上,左手主要有滑音、加花、先锋音、背仔等,另外,左手不用揉弦,而用压弦和空弦震音;右手多用分弓,快弓运用也较频繁,而且强音多用推弓。

广东音乐《雨打芭蕉》

作品通过描绘雨点落在芭蕉叶上清脆、明透的乐声,表现出清新、明快的意境,富于浓厚地方色彩的粤胡主奏,使听者深深地感受到秀丽的岭南风光与亲切的乡土气息。

乐曲分两个部分,以两个不同性格的旋律从不同的侧面勾画出乐曲的意境。

第一部分的旋律抒情优美,歌唱性很强。高胡甜美的音色,展现出富于诗意的岭南风光。

第二部分的旋律突出了节奏型、音程的跳动和演奏手法的变化。特别是较多切分的节奏和强音的运用,使旋律性格有了较多的对比变化,顿音的不断出现,有如落雨打芭蕉时的各种情态,别有一番意趣。

从《雨打芭蕉》的旋律线来看,更具有弹弦乐器的特点。音域比较宽阔,并有泛音、推指等琵琶手法,代表了早期广东音乐的旋律特点。后世相传为何柳堂(擅长演奏琵琶、扬琴)根据小曲改编加工而成。

广东音乐《双声恨》

亦称《双星恨》,郑日生传谱。乐曲曾有唱词,描绘牛郎织女对封建制度束缚压迫的怨恨与愤懑之情,对民间传说中牛郎织女的不幸遭遇寄予了同情,赞颂了他们坚贞不屈的爱情。

乐曲分三个部分。

第一部分旋律哀怨、悲切,表现了牛郎织女内心的痛苦,用传统的乙反线演奏,类似潮州弦诗的重三六调,增添了旋律的伤感深重之情。第二部分旋律用正线演奏,与乙反调式相比,情绪顿觉明朗,表现了对生活的追求与热爱。第三部分又反复到乙反线,旋律简明,速度加快,情绪激奋,进一步展现了第二部分所表现的乐思。

《双声恨》的旋律除以正线、乙反线的不同调式色彩特点使各段获得对比展开外,叠句的运用很有特点,配合节拍变化,使简明的乐思在短小的结构中获得完美的统一,成为一首家喻户晓深受当地群众喜爱的乐曲。

广东音乐《赛龙夺锦》

何柳堂曲。农历五月五日端午节,民间举行隆重的龙舟竞赛,乐曲描绘了龙舟比赛时竞争上游、热烈欢腾的场景。表现出劳动人民勇敢、机智、奋发进取的精神面貌和热情乐观的性格。

引子部分用唢呐演奏出振奋人心的旋律。节奏开阔,音调有力,气势雄劲,具有号召力。乐曲的主体部分表现出龙舟的竞赛,作者以简炼而又新颖的笔调,成功地描绘了这一场景。首先以跳动的分割的富于生机的音调,配合铿锵有力的锣鼓节奏,表现出龙舟竞发的生动景象。龙舟竞赛描绘的篇幅不多,自由模进手法的运用,在传统乐曲中是不多见的。

乐曲在甲、乙船的轮番演奏中,特强音的持续运用,达到了竞争的最高潮。

结尾的段落旋律洒脱自如,较多切分节奏和附点音符的安排,配合中庸的速度,煞有

风趣,给人以得胜者的自豪感,令人心旷神怡。

作品以现实主义的创作手法,艺术上敢于突破创新的精神,使作品获得使人耳目一新的独特的艺术效果,是一首反映人民生活风俗性画面的优秀乐曲。

广东音乐《平湖秋月》

吕文成曲。吕文成作品的主要艺术特点是充分发挥粤胡的演奏性能,丰富发展了广东音乐旋律类型。早期广东音乐多以弹弦乐器性能为旋律的思维特点,如严老烈、何柳堂等人编创的乐曲。吕文成在20世纪20年代,大幅度地改组了广东音乐的乐队组合特点,而以粤胡据于主位,成为广东音乐很有色彩的主奏乐器。

《平湖秋月》以清新明媚、恬美流畅具有抒情性、歌唱性的旋律进行,展现出迷人的诗的意境。乐曲借景物抒情怀,表现了作者对生活中美的向往和对艺术创作中新的追求,在创作手法上是传统音乐艺术写意手法的继承和发展。

《平湖秋月》除注意运用高胡里外弦和第一、二把位音色、音高的特点来造成旋律的对比起伏外,在短小的乐曲里,还巧妙地运用第二把明亮的音色和一定的紧张度来表现乐曲的高潮。在演奏风格上,吕文成运弓遒劲有力、饱满洒脱,指法坚实灵活,擅用按颤指法,特别是换把时大幅度的上下滑音以及回滑音的运用,表现出广东音乐早期高胡演奏上的独特韵律,耐人寻味。

3. 潮州弦诗

潮州弦诗俗称弦诗乐,因原旋律有唱词而沿用古称。主要流行于广东省潮、汕地区以及福建省南部一带,以后随商贾、民工的迁徙传至香港、澳门地区,以及东南亚诸国。

潮州弦诗根据不同的应用场合和演奏风格,分为儒家乐和棚顶乐两种。儒家乐的演奏者,一种是由上层社会资助豢养的乐队;另一种则是自发性的群众自由集社组织。演奏风格素以纤细、雅致为其主要特点,多用于民间婚丧喜庆等场合,也用于自娱。棚顶乐则主要用于戏剧舞台,为烘托剧情服务,演奏风格较为简朴、粗犷。目前民间传承的弦诗乐,多为儒家乐。

潮州弦诗所演奏的曲目,传统乐曲多沿用中州古调传谱,在漫长的历史发展过程中,又兼蓄了各地民间小调、佛曲、笛套和民间戏曲音乐中的外江调、正字调、粤调等,甚至有时还吸收民间艺人飘洋过海从东南亚各国带来的民歌、小曲之类。有名的潮州弦诗十大名曲为《昭君怨》、《小桃红》、《寒鸦戏水》、《黄鹂词》、《月儿高》、《大八板》、《平沙落雁》、《凤求凰》、《玉连环》、《锦上添花》。其它流行的乐曲还有《狮子戏球》、《柳青娘》、《浪淘沙》、《千家灯》、《彩蝶采花》、《出水莲》、《红梅头》、《粉红莲》、《画眉跳架》、《思春》、《深闺怨》等。

潮州弦诗的乐队编制最初是以竹弦、洞箫、月弦三种丝竹乐器组成,近三百年来,从外江乐中吸收了声音尖高的二弦作为乐队的主奏乐器,另外配以椰胡、提胡(俗称大有胡)、扬琴、三弦、琵琶、秦琴、葫芦琴、皮琴等弦乐器,有时用箏;管乐器除洞箫外,还有大、小横笛,有些乐曲还加用大、小唢呐;打击乐器用小鼓、木鱼、木板,鼓板的地位比较重要,用于指挥全曲的节奏和各种类型的变奏。潮州弦诗目前乐队的主奏乐器是二弦,定弦 c^2-f^2 ,正调为 sol-do 弦,1=F。

潮州弦诗演奏程式严格,风格迥异,色彩鲜明,擅长演奏抒情性的乐曲。

潮州弦诗的艺术特点,首先表现在调式方面。潮州弦诗的传统调式主要有轻三六调、重三

六调、轻三重六调、活五调等多种。

潮州弦诗各调式音列特点：

二四谱谱字	二	三	四	五	六	七	八
工尺谱谱字	合	四	上	尺	工	六	五
轻三六调音列	5	6(↓7)	1	2	3(↑4)	5	6
重三六调音列	5	(6)↓7	1	2	(3)↑4	5	6
轻三重六调音列	5	6	1	2	(3) 4	5	6
活五调音列	5	(6)↓7	1	2	(3)↑4	5	6

潮州弦诗各种调式在民间运用中的习惯表现意义为：

轻三六调曲调多轻快、明朗、活泼；

重三六调擅长深情含蓄的表现，旋律往往具有抒情典雅的特点；

活五调善于表现哀怨或悲愤的情调，其旋法与音律颇接近于潮语，因此，更具有地方色彩与特点。

潮州弦诗经常将一首乐曲用不同调式色彩进行变奏，在保持原曲的基本旋律和节拍的情况下，其变化程式：

轻三六→重三六→轻三重六→反线；

重三六→轻三六→轻三重六→反线→活五；

活五→重三六→轻三六。

潮州弦诗的艺术特点，其次表现在全曲节拍布局的程式性方面。潮州弦诗全曲节拍布局，要求“曲速三变”，即用三种不同类型的节拍发展乐曲。这三种节拍是第一段用头板（亦称二板），4/4 节拍，慢板，旋律原型的扩充，演奏上特别突出声韵特点；第二段用拷拍，1/4 节拍，旋律原型节奏、节拍的变奏，旋律压缩后主要特点是多用后半拍，形成垛句式的旋律进行特点；第三段用三板，2/4（或 1/4）节拍，旋律原型节奏、节拍的变奏，多用各种“催”法反复变奏多次。

潮州弦诗的艺术特点，再次表现为旋律的变奏特点多为“催”。它运用二弦的各种不同弓法形成一种节奏型的变奏特点，每一“催”只能用一种弓法和节奏型进行变奏。“催”法是潮州弦诗传统旋律重要的变奏手法，一般用于（三板）。

潮州弦诗中常见的各种催法有单催、双催、吊字催、累字催、四催、隔句累字催、带字催、接弓催、双板催、隔句双板催、累句双板催、累板催等等多种（各种催法的称呼在当地并不是很统一的）。

潮州弦诗乐曲《狮子戏球》

《狮子戏球》表现节日里狮子戏弄绣球时的欢快情景，重三六调。

乐曲引子由富于地方色彩的打击乐器演奏出轻快活泼的节奏。

《狮子戏球》主题由核心音调的反复、加花、移位、扩展等手法发展而成，表现狮子与绣球相互戏弄、观察以及狮子捕捉的情景。

《狮子戏球》的旋律变化发展，应用了“催”的手法，使主题变奏 4 次。乐曲音乐语言形

象生动,个性突出,调式色彩性浓厚,富于生活气息,是潮州弦诗的优秀作品之一。

4. 福建南音

南音又称南曲、南乐、南管、弦管,主要流传于福建省的泉州、晋江、厦门等市区,随着人员迁徙又传至港、澳、台省区,以及南洋群岛的华侨集聚地。

从南曲目前所使用的几件主要乐器的形制和演奏姿势来看,其琵琶(当地称南琶)与目前全国各地琵琶有很大的差异,板面上开有两个月牙形的出音孔,演奏姿势是横抱,这与五代南唐顾闳中所画《韩熙载夜宴图》以及出土的唐代陶俑的琵琶演奏姿势是一致的。南音所用的洞箫,定长一尺八寸,形制类似唐代古老乐器尺八(以十目九节竹制)。南音拍板的制作与奏法,亦近唐制及唐代演奏姿势。二弦除加用了千斤和马尾弓毛外,形制与宋陈旸《乐书》中所绘奚琴,几乎完全一致。而这些古老乐器的组合形式,早已用木雕的艺术形式出现于泉州开元寺。泉州市著名的开元寺建筑于唐朝垂拱二年(686年,明代重建),在戒坛圆柱上端木刻的飞天,其乐器和演奏姿势与目前南音是完全一致的。通过南音使用的乐器、乐队组合形式、部分曲目以及音阶调式、乐谱、旋律展开手法、曲式结构等方面来看,均有不同历史时期音乐文化的遗存,其渊源可追溯到唐代,经过长时期的发展衍变,曾受到大曲、宋词、元曲以及昆腔、弋阳腔、佛曲和闽南古老戏曲(如梨园戏等)的影响,并历经无数民间音乐家的演唱、演奏,而得到了丰富和发展。

南音分指、谱、曲三大类。

指。亦称指谱、指套,它是一种有词、有谱、并记有琵琶演奏指法的完整大型套曲,唱词与旋律均来自戏曲音乐,实际上是用于器乐演奏的声乐套曲(目前不再成套演唱这些乐曲)。传统有36套,后增至为48套,每套均有一定的故事情节。著名指套有5部,即《自来生长》、《一纸相思》、《趁赏花灯》、《心肝跋碎》、《为君去时》。

谱。亦称大谱,即器乐曲。传统大谱有12套,后来增至16套。每套均为3~10个曲牌联缀或变奏构成。著名的大谱有4部,即《四时景》、《梅花操》、《走马》、《百鸟归巢》,简称“四、梅、走、归”。

曲。亦称小曲、散曲,为独立演唱的声乐曲,其数量有千余首,流传地域很广。曲分长滚、中滚、短滚、序滚、北叠、大倍、中倍、小倍等多个“滚门”。每个“滚门”均有节拍、宫调和旋律方面的规范和要求,在各“滚门”下又归总有若干曲牌,各曲牌又可依唱词与剧情要求衍变发展为多首独立的小曲。

目前出版的南音曲谱,主要有三部。《文焕堂初刻指谱》,四卷,清咸丰七年(1857年)厦门刊印;《泉南指谱重编》,六册,林鸿(字霁秋)辑,1912年上海文瑞书庄代印;《南音指法谱》,四卷,林祥玉编,1914年台湾印行。

南音使用的节拍主要有七寮(8/2)、慢三寮(4/2)、紧三寮(4/4)、叠拍(叠板、2/4)、紧叠(1/4)五种。

南音管门(即调门)有四宫。四空管:六=宫=F,五空管:尺=宫=C或土=宫=G,五空四尺管:尺=宫=C,倍思管:工=宫=D。目前演奏中五空管是正调。

南音的乐队编制分上四管、下四管两种。

上四管以琵琶为主奏乐器,当管乐器以洞箫为主时,称为洞管,所用乐器有琵琶、三弦、洞箫、二弦、拍板五种。当管乐器由洞箫更换为品箫(即笛)时,称为品管。品管与洞管其它乐器组合相同,但品管比洞箫高小三度。上四管多用于室内演唱、演奏,风格古朴淡雅。

下四管在上四管乐队编制基础上,将洞箫(或品箫)更换为南嗩(即中音唢呐),打击乐器不用拍板,由响盏、狗叫、铎(木鱼)、四宝、声声(碰铃)、扁鼓等乐器组成。下四管多用于室外演唱或行乐,风格清新活泼。

福建南音乐曲《八骏马》

福建南音大谱著名套曲之一。原名《走马》,后又有《八走马》之称。全曲八段,均有小标题,以示对历史传说中周穆王八匹骏马的赞颂。乐曲在表现手法上主要以多个富于个性的主题旋律和节奏音型,表现八匹骏马行走、挺立、嘶鸣、驰骋时的各种神态。

第一段为散板,运用各种节奏音型围绕宫音作自由舒展变化,以描绘名马出廐开道的洒脱不羁、变幻神速。

散板以后,继之以 1/4 节拍的主题音调,多变的节奏,活泼跳动的旋律,表现出一片生机勃勃的景象。燕乐调式的运用,展示出南音古朴典雅的色彩。第一段结束部的旋律,运用于各段尾部,成为各段合尾,形成乐曲结构循环的特点。合尾在旋律上突出“re、sol”两个骨干音的跳进,并巧妙地配合固定节奏音型的反复出现,给人以生动的骏马跳动神态。

另一个主题出现在二、四、五、七、八段,各段出现时前 8 小节旋律不变,形成第二主题的合头。合头以后,各段展开幅度比较大,特别在五、七两段。

《八骏马》形象生动,旋律个性突出,全曲运用了“紧迭拍”,并以固定的跳跃的节奏音型穿插衔接,使全曲在生动、跳跃、清新的进展中展现乐思。

福建南音《梅花操》

福建南曲大谱著名套曲之一。乐曲以清新幽雅的旋律赞赏梅花亭亭玉立、不畏风寒的高洁和坚强。

乐曲分五段,主要应用南曲各种寮拍(板眼)的变化特点来展开乐曲。第一段,慢三寮;第二、三段,紧三寮;第四段,叠拍;第五段,紧迭拍。

《梅花操》全曲可以划分为三个部分,第一、二段为一个主题在不同寮拍上的变化;第三段篇幅较大,旋律节奏多四分音符,音调清晰轻盈、优美流畅;第四、五段为另一主题在不同寮拍上的变化,具有三拍子的律动感,旋律节奏铿锵有力,音调活泼跳动,在完整的统一体中,作略有对比的展开。

《梅花操》在旋律展开手法上除应用节拍的变化特点外,突出地大量应用了传统“叠句”手法。如第一段和第三段旋律,表现出平静、端庄的气氛和情绪,简朴的艺术手法更渲染了乐曲独特的风韵。全曲旋律的呈示,表现出南曲节奏上的紧与缓、音韵上的强与弱和旋律上刚与柔的对比。意境刻画精细别致,令人回味。

(三)鼓吹乐类乐种

鼓吹乐:以某一件吹奏乐器如管子、唢呐、海笛、笛子为主奏乐器,配合其它管弦乐器、打击乐器所组成的民间器乐演奏形式。全国各地流传的鼓吹乐品种很多,根据乐队主奏乐器的不同,其演奏形式可分为三大类,即:以管子为主奏的鼓吹乐,代表性乐种有河北音乐会、晋北笙管乐、北京智化寺京音乐、辽南笙管乐、洛阳十盘乐、胶东笙管乐等等;以唢呐(或海笛)为主奏的鼓吹乐,代表性的乐种有吉林鼓吹乐、辽宁鼓吹乐、冀东鼓吹乐、鲁西南鼓吹乐、山西鼓吹乐、伊犁鼓吹乐等等;以笛子为主奏的鼓吹乐,如鲁西南、鲁中等地区的鼓吹乐等等。

1. 河北音乐会

主要流行于河北省中部保定、石家庄、廊坊及衡水地区,故又有冀中管乐之称。演奏者有僧、道乐班和民间鼓乐班两种。河北音乐会不是以参加民间婚丧嫁娶的演奏为主要活动内容,它除经常性的训练、自娱活动外,主要在全村每年重要的祭祀节日和风俗性节日中演奏,如每年阴历七月十五日的盂兰盆节(民间俗称鬼节、灯节),各村均有隆重的祭祀仪轨和音乐会的演奏活动。此外,每年的正月十五前后,各村音乐会都要举行隆重的“串村”活动,使民间喜庆节日达到欢腾的高潮。

河北音乐会在长期历史发展过程中,衍变为两个派别,即“北乐会”与“南乐会”。音乐会的主要传统与特征,较多地保留在“北乐会”,其乐队编制比较严格,传统为管(2)、笛(2)、笙(2)、云锣(2)、鼓(1),但目前乐队编制上也因各音乐会的条件变化而有所变异。“北乐会”使用的乐器音量较小,风格典雅,多奏大型套曲,如活跃在廊坊固安县的“屈家营音乐会”和雄县、香河县的“音乐会”等;“南乐会”俗称“吹歌会”,是在“北乐会”基础上发展起来的。乐队以用多管、多笙、多唢呐为特点,风格热烈,多奏小型曲牌和民间声乐作品。著名的乐队有以王成奎为代表的定县子位村吹歌会和徐水迁民庄吹歌会等。

“北乐会”的主要代表曲目有《拿天鹅》、《普庵咒》、《昼锦堂》、《锦堂月》、《泣颜回》等十余套;南乐会的主要代表曲目有《小二番》、《哈哈腔》、《绣红鞋》、《放驴》、《扯不断》、《豆叶黄》、《脱布衫》、《雁过南楼》、《集贤宾》等。

“南乐会”乐曲《放驴》

传谱者与演奏者为“南乐会”的著名民间音乐家杨元亨(1894~1959,原为安平县角邱村吕祖庙道士),安平县南五宋村人。他会演奏多种民族乐器,以管子演奏最有造诣。《放驴》是一首反映冀中人民生活风俗的器乐作品,乐曲表现喜庆节日时民间歌舞“跑驴”风趣而又欢快的情景。

《放驴》在民间演奏的版本很多,一般常见的是三个段落。第一段慢板,第二、三段快板。只奏第一、二段时,称为《小放驴》。

《放驴》第一段音乐具有浓郁的河北民歌风格特点,性格豪爽奔放,歌唱性很强,感情炽热,具有地秧歌悠扬洒脱的节奏律动感。乐曲一开始的一声长音呼唤,既诙谐,又泼辣,表现出民间地秧歌跑驴开始时的风趣情景。主题旋律主要用管子与乐队的对仗形式,特别是乐队锣鼓的抢眼进入,不仅使旋律对仗的特点表现得更为鲜明突出,而且加强了整个旋律进行中的律动感。乐句的对称与反复,同民间歌舞“跑驴”的舞姿是非常吻合的。

第二段快板,是乐曲的展开部分,主要用民间鼓吹乐围绕中心音自由延伸展开的手法,俗称“穗子”(或“碎子”)。这一部分旋律的特点一般有拖腔式与快板式两种类型。拖腔式的旋律进行有如戏曲唱腔中的紧打慢唱,节奏舒展,旋律变化游动比较自由,具有很大的即兴性。快板式的旋律进行,一般节拍为流水板或原板,乐句结构对称,比较规整,管子与乐队常相互呼应,情绪比较热烈。

第三段旋律的结构特点是运用民间“金橄榄”型的手法,即在快速行进中,旋律有规律地增减,使乐曲获得一定的展开。当旋律结构有规律地递增时,其特点是展开性的;当旋律有规律地递减时,其特点是收束性的。全段旋律结构图式“◇”型,因其状如橄榄核而得名。

尾声以流水板的形式,运用叠句和压缩的手法,使乐曲再一次起伏。

《放驴》形象生动,在手法上、演奏技巧方面具有鲜明的民间色彩和乡土气息,在艺术上具有强烈的感染力,深受群众喜爱。

2. 晋北笙管乐

晋北笙管乐流传于山西省北部、东北部地区的五台、原平、代县、繁峙、定襄、忻县、应县、浑源、左云、大同、阳高等地。晋北笙管乐除僧、道乐班用于宗教法事仪轨外,在民间乐社中亦广泛流传。演奏晋北笙管乐的民间乐社俗称响打、鼓房、鼓班,20世纪初仅五台县就有20多个鼓房,其演奏主要用于村镇婚丧喜庆和社火庙会等场合,亦用于自娱。

民间鼓房演奏的笙管乐,流传有8首著名的套曲,俗称山西八大套。每首套曲由多首曲牌按固定顺序联缀组成,往往以第一首曲牌名称为套曲的曲名。这八套套曲是:①《推碌碡》、《青天歌》、《箴言》、《扮妆台》、《劝金杯》、《鹅郎套》、《十二层楼》、《大骂玉郎》。

八大套的乐队编制一般情况下为7~8人,管子为主奏乐器(1~2),其它管乐器为笛(1)、笙(2)、海笛(1),打击乐器主要用堂鼓、小镲与云锣,有些乐曲加用板鼓、大锣、大镲、小锣、梆子等。八大套中仅《大骂玉郎》一套不用管子为主奏乐器,而以高、低两支唢呐为主奏乐器。

演奏曲目中本调、上字调、凡字调指法占首位,称“三大调”。

晋北笙管乐乐曲《采茶》

《采茶》是山西八大套《劝金杯》套曲中,多处应用的一支小曲。它往往作为一首独立演奏的只曲,广泛应用于晋北各地。曲名溯源可考为宋词曲牌。全曲是以《采茶》曲牌的各种变体组合而成,从板式变化与速度特征来看,全曲可以划分为两个部分。

第一部分速度悠缓,旋律恬静秀美,在演奏技巧上突出地发挥了晋北地区管子箫声和颤音的特点,形成旋律音色的对比变化。管子高音区的箫声清新柔和、有如翠笛;低音区的箫声浑厚丰润,有如洞箫。全段旋律运用管子音区与调式色彩(上五度移宫)、演奏技法、不同节拍的对比手法,形成别具风采的旋律特点。

第二部速度快板,它以第一段的部分旋律为基础,进行了3次变奏。在演奏上吸收了冀中管乐擅长的涮音技法,为晋北笙管乐曲增添了新的活力与色彩。

晋北笙管乐曲《柳叶青》

晋北地区流行的民间器乐曲牌,用于山西八大套《青天歌》套第7曲。

全曲分两个部分。第一部分为慢板,旋律抒情、悠扬,段落的展开部分应用了鼓音、吐音、双打等技巧,使旋律富于个性,具有鲜明的晋北民间管乐色彩。

第二部分中板→快板,旋律在多次反复变奏中,变化灵活,音调高亢明亮,朴实动听,管子技巧得到充分发挥,情绪欢快热烈,表现出一派富于生机的春到人间的喜人景象。《柳叶青》第二部分旋律应用各种技法使音乐获得展开,如第三次变奏在管子一声长音呼啸下,乐队奏出灵巧的旋律骨干音,生气盎然;第四次变奏突出了花舌音的运用;第五次变奏突出了颤音的运用;第六次变奏突出了滑音的运用;第七次变奏再次强调慢板旋律中所使用过的双打和鼓音。乐曲技巧的不断更新,使旋律获得丰富的色彩变化。

3. 鲁西南鼓吹乐

鲁西南鼓吹乐主要集中在山东西南部的菏泽和济宁地区,演奏形式有以唢呐主奏、

①渠子明抄本:《音乐谱》,民国十年三月(1921)序。

锡笛主奏、笛子主奏等多种形式,其中尤以唢呐主奏的部分在全国有较大的影响,亦为山东鼓吹乐中最丰富、最有代表性的一部分,被誉为“唢呐之乡”。其演奏艺术和培养出来的大量民间音乐家,对我国专业唢呐演奏艺术事业的发展,起过重要的作用。

鲁西南鼓吹乐的乐队编制主要有四种:以一个中音唢呐为主奏的形式,称为“单大笛”;以两支中音唢呐为主奏的形式,称为“对大笛”;以锡笛为主奏的形式,主要吹奏地方戏曲;另外,有专门演奏卡戏的乐队,备有一套完整的戏曲音乐锣鼓。

鲁西南鼓吹乐的乐曲来源主要有四个方面:其一是以(开门)曲牌为基础所形成的各种变体,如《六字开门》、《上字开门》、《大合套》、《风搅雪》等;其二是以(抬花轿)曲牌为基础所形成的各种变体,如《拜花堂》、《大笛二板》、《大笛搅》等;其三是吸收地方戏曲音乐及其它器乐曲牌,其中以梆子戏居多,如《一枝花》、《集贤宾》、《百鸟朝凤》、《庆贺令》、《采茶》等;其四是咔戏。

其中以(开门)和(抬花轿)两首曲牌为基础所形成的各种变体最富有代表性。鲁西南鼓吹乐主要的民间音乐家有袁子文、魏永堂、任同祥、和贯贤、张玉柏、牛云海、孙玉秀、丁现春等。

鲁西南鼓吹乐曲《一枝花》

《一枝花》是流传于鲁西南风格性较强的一首唢呐曲,曲调来源于山东梆子戏的唱腔和曲牌,常用于民间喜庆场合。

全曲分散板、中板、快板三个部分。散板、中板的旋律悠扬柔美,富于歌唱性。其特点是在演奏上运用严格的气息控制,变徵音的装饰运用,显露出鲜明的地方色彩。散板结束处对变宫音的强调,形成散板部分同主音徵、宫调式的交替特点。

其快板部分运用民间“穗子”的结构特点,即在旋律进行上围绕着某些中心音较自由地舒展变换,成为一个即兴性的发展段落,有如戏曲音乐的紧打慢唱,在中心音的变换过程中,演奏上突出地运用了强烈泼辣的花舌音,模仿戏曲唱腔的苦音,以及滑音、吐音等,造成炽烈而欢腾的气氛,与中板抒情性旋律形成鲜明对比。

4. 辽宁鼓吹乐

辽宁鼓吹乐遍及全省,尤以辽宁省南部地区鞍山、海城、牛庄以及沈阳等地最为活跃。演奏鼓吹乐的民间组织叫做“鼓乐班”、“鼓乐房”,其演奏主要应用于民间婚、丧场合。演奏形式有婚事乐队(1~2支小唢呐主奏)和丧事乐队(2支大唢呐主奏)两种,其它乐器有堂鼓(1)、小钹(1)、细乐(1)、铜鼓(又名疙瘩锣)等。

演奏乐曲有四类:

其一,汉吹。用于丧事,以坐棚形式演奏。常演奏的曲目有《大朝阳》、《小朝阳》、《大骂玉郎》、《小骂玉郎》、《大欧天歌》、《小欧天歌》等等。

其二,大牌子曲。用于婚、丧事,以坐棚形式演奏。常演奏的曲目有《一条龙》、《三风》、《四破》、《雁儿落》、《一枝花》等。

其三,小牌子曲。用于婚、丧事,如迎宾送客以及婚事上的上轿、下轿、行路、入洞房,丧事的摆祭出灵、装车、烧行车、上大祭等场合。常演奏的曲目有《海青歌》、《万年欢》、《小开门》、《柳青娘》、《老八板》、《哭皇天》等。

其四,水曲。用于婚、丧事,丧事中应用这类乐曲更多,以坐棚形式演奏。常演奏的曲目有《太平春》、《哭长城》、《大罗江怨》、《八条龙》、《金铃锁》等。

辽宁鼓吹乐常用宫调为本调与倍调。

辽宁鼓吹乐在演奏中擅用“借字”的移宫变调手法,其手法特点为:

- ①压上。将旋律中的宫音改奏为变宫音,形成上五度移宫;
- ②双借(一)。在压上的基础上,又将旋律中的徵音改奏为变徵音,形成上大二度移宫;
- ③三借(一)。在双借(一)的基础上,又将旋律中的商音改奏为升高半音的宫音,形成上大六度的移宫;
- ④单借。将旋律中的角音改奏为清角音,形成下五度移宫;
- ⑤双借(二)。在单借的基础上,又将旋律中的羽音改奏为润音,形成下大二度的移宫;
- ⑥三借(二)。在双借(二)的基础上,又将旋律的的商音改奏为变角音,形成下大六度的移宫。

借字手法配合同宫系统内宫、商、角、徵、羽五个调式的转换,从理论上分析,一个曲牌可以通过借字在七个宫调上演奏,各宫调又可以有五个调式的转换,因此,可以获得三十五个调式、调性变化的可能。

辽宁鼓吹乐的演奏形式、乐曲类型、曲式结构程式的主要特征,以及传承的借字手法,在吉林鼓吹乐、冀东鼓吹乐中都具有共通的、普遍的意义。

辽宁鼓吹乐汉吹曲《小讴天歌》

辽宁鼓吹乐汉吹曲《小讴天歌》用于丧事仪轨演奏。丧事演奏的汉吹曲只用两支同样音高的大唢呐演奏(配合以打击乐器)。大唢呐杆长一尺四寸,两支大唢呐一支称“上手”,一支称“下手”,以示演奏中两支唢呐的不同地位与作用。

汉吹曲《小讴天歌》由序、身、尾三部分组成。序部在辽宁鼓吹乐汉吹曲中,均共用一个牌子名为《汉吹引子》,该牌子为速度极缓的散板。

《小讴天歌》的身部为慢板,结构不长,但反复变奏多次,其中打击乐的配合有一定程式,叫“活通鼓”。

《小讴天歌》的尾部有“头节尾”、“二节尾”两部分,由中板转为流水板,常用的变奏手法除加花外,根据民间艺人不同演奏技巧可变换不同指法(移调指法变奏)或借字等手法,使乐曲旋律在调式、调性方面获得较大的变化与发展。

(四)吹打乐类乐种

吹打乐:以管弦乐器(或单纯用管乐器)与打击乐器演奏并重的民间器乐合奏形式。吹打乐更多地集中在我国南方,著名的吹打乐类乐种除陕西的西安鼓乐外,主要有苏南的十番鼓、十番锣鼓,浙江吹打乐,广东的锣鼓柜与潮州锣鼓等等。

1. 十番锣鼓

简称“十番”或“锣鼓”,历史上曾有过“十样锦”,“十不闲”等名称。主要流行于江苏的苏州、无锡、常熟一带,清代又传至北京宫廷与天津。无锡的朱勤甫、苏州的毛仲清是演奏十番鼓、十番锣鼓的两位著名民间音乐家。

根据明沈德符(1578~1642)万历《野获编》所载:“……又有所谓《十样景》者,鼓、笛、锣、板、大小钲、钹之属,齐声振响,亦起近年,吴人尤尚之。然不知亦治正德之旧。”张岱(1597~1689)《陶庵梦忆》中亦载,“虎丘八胜,……天暝月上,鼓吹十百处,大吹大擂,《十

番》铙钹，渔阳掺过，动地翻天，雷轰鼎沸，呼叫不闻。”以上记载，可知十番锣鼓作为一个民间乐种至少在明代已在苏州等地流传。

十番锣鼓的演奏组织主要有两种，一是僧、道乐队，多用于宗教法事仪轨；二是农民乐队，称为“堂名”，除用于民间丧事外，亦参与民俗中各种喜庆节日活动。

十番锣鼓是以锣鼓段、锣鼓牌子与丝竹乐交替或重叠进行为其主要特点。根据其乐队编制的各种不同组合情况，可分为只用打击乐演奏的“清锣鼓”和兼用管弦乐器演奏的“丝竹锣鼓”两大类。

十番锣鼓中的打击乐部分有粗、细锣鼓之分。粗锣鼓所用乐器主要有同鼓、板鼓、大锣、喜锣、七钹；细锣鼓是在粗锣鼓基础上增加了小钹、中锣、春锣、内锣、汤锣、大钹、碰铃、月锣等乐器组成。

“丝竹锣鼓”的编制按其主奏乐器的不同可分为“笛吹锣鼓”、“笙吹锣鼓”、“粗细丝竹锣鼓”等多种。

十番锣鼓中的丝竹锣鼓曲有《下雨风》、《万花灯》、《大红袍》、《喜元宵》、《寿庭候》、《香袋》、《十八拍》等。清锣鼓曲主要有《十八六四二》、《擒锣》、《清拔锣鼓》等。

十番锣鼓中的锣鼓乐，主要特点是运用了数列型的锣鼓结构特点。十番锣鼓中数列型节奏其基本单位为节，有一、三、五、七节。以状声字锣鼓谱的“丈”字为例，各节数列如下。

- 一字节 即一字一拍，如： 丈
 三字节 即三字二拍，如： 丈丈 丈
 五字节 即五字三拍，如： 丈丈 二丈 丈
 七字节 即七字四拍，如： 丈丈 二丈 二丈 丈

十番锣鼓中锣鼓乐的基本单位节，可组成 8 种句式。

- ①顺列句。其句式序列为：1、3、5、7。
- ②逆列句。其句式序列为：7、5、3、1。
- ③跳列句。其句式序列为：1、5、7、3 等多种。
- ④平列句。其句式序列为：3、3、3、3 等多种。
- ⑤倒列句。其句式序列为：1、3、5、7、5、3、1，
或 1、3、5、7、7、5、3、1。
- ⑥亏列句。其句式序列为：3、5、7，或 7、5、3。
- ⑦游列句。不规则的序列组合。
- ⑧复列句。其句式序列为：两种句式以节为单位组合而构成的句式。

如锣鼓牌子（鱼合八），是由数列节奏型：7+1=8，5+3=8，3+5=8，1+7=8 组成，由于该锣鼓牌子必须加用木鱼击节，各节数列相加又都是“8”，故称“鱼合八”。

十番锣鼓曲《十八六四二》

十番锣鼓曲《十八六四二》是清锣鼓曲。全曲由 8 个不同锣鼓牌子按一定程式布局联缀而成。全曲分为序部、身部、尾部三大部分。序部由 4 个锣鼓牌子联缀组成。身部由曲牌（十八六四二）变化演奏四次构成，称“大四段”。“大四段”后紧接曲牌（鱼合八）亦变化演奏四次，称“小四段”。“小四段”的功能是身部到尾部速度与情绪上的一个过渡。尾部由 3 个锣鼓牌子组成。

《十八六四二》全曲结构布局:

序部:①(急急风),②(求头),③(七记音),④(细走马);

身部:⑤(十八六四二)之一,⑥(细走马),

⑦(十八六四二)之二,⑧(细走马),

⑨(十八六四二)之三,⑩(细走马),

⑪(十八六四二)之四,⑫(细走马),

⑬(鱼合八)之一,之二,之三,之四,⑭(细走马);

尾部:⑮(金橄榄),⑯(急急风),⑰(螺丝结顶)。

十番锣鼓乐曲《下西风》

丝竹锣鼓曲中笛吹粗锣鼓的代表曲目(即指以笛子主奏,锣鼓乐用粗锣鼓编制)。乐曲标题是根据第一首丝竹曲原唱词为:“下西风黄叶纷飞,染寒烟衰草萎迷”的头三个字而命名的。

全曲分四个部分,由19段联缀构成:

序部:① 锣鼓牌子(急急风),② 丝竹乐(1=G),③ 锣鼓牌子(急急风),

④ 丝竹乐(1=G),⑤ 锣鼓段,⑥ 丝竹乐(1=G),⑦ 锣鼓段,

⑧ 丝竹乐(1=G),⑨ 锣鼓牌子(细走马);

身部:⑩大四段 合头、一段、合尾,

合头、二段、合尾,

合头、三段、合尾,

合头、四段、合尾;

过渡部分:

⑪ 丝竹乐《哄他人》(1=D),⑫ 锣鼓牌子(七段),

⑬ 丝竹乐《俺只见》(1=D),⑭ 锣鼓牌子(细走马),

⑮ 锣鼓牌子(鱼合八);

尾部:

⑯ 锣鼓牌子(细走马),⑰ 锣鼓牌子(金橄榄),

⑱ 锣鼓牌子(细走马转急急风),⑲ 锣鼓牌子(螺丝结顶)。

《下西风》的“大四段”,在三次变奏中,除打击乐器“齐、内、同、王”的演奏顺序程式逐次变化外,在节奏上一、三、五、七的组合上,亦各次相异,比较独特。

一段	二段	三段	四段
一(七)	三(内)	五(同)	七(王)
七(内)	五(同)	三(王)	一(七)
三(同)	一(王)	七(七)	五(内)
五(王)	七(七)	一(内)	三(同)

这一节奏排列,无论各行从纵向、横向、斜向的数列排列上看,均为16字。

《下西风》中丝竹音乐的运用,有三种表现形式:其一,以独立丝竹段落出现,作为全曲结构的一个独立部分,如在第二、四部分的5段丝竹乐;其二,与锣鼓乐交错呼应,而形成一个独立的片段,如第三部“大四段”的“合头”;其三,在锣鼓牌子(或锣鼓段)进行中,时隐时现地出现笛子的旋律,作为一个烘托和陪衬,使情绪更为激昂,往往伴随着高潮出现,民间称此为“牡丹穿凤”,如尾部的(螺丝结顶)。

2. 十番鼓

“十番鼓”的称谓最早见于明余怀的《板桥杂记》,同一作者在另一部著作《寄畅园闻歌记》中,又称其为“十番箫鼓”。后又有“十番”、“十番鼓”之称。当地将“十番鼓”、“十番锣鼓”都泛称为“吹打”。清李斗《扬州画舫录》载:“十番鼓者,吹双笛,用紧膜,其声最高,谓之闷笛。佐以箫管,管声如人度曲。三弦紧缓与云锣相应。佐以提琴(似胡琴)、鼙鼓(大鼓),紧缓以檀板相应。佐以汤锣。众乐齐,乃用单皮鼓,响如裂竹,所谓头如青山峰,手似白雨点。佐以木鱼、檀板以成节奏,此十番鼓也。”该文描述了十番鼓演奏时的乐器编制及相互配合的情况。十番鼓流传于江苏的苏州、无锡、常熟一带,清代与十番锣鼓同时传入北京宫廷与天津。清钱咏《履园丛话》有载:“忆于嘉庆己巳年(1809年)七月,余偶在京邸,寓近光楼,其地与圆明园相近。景山诸乐部演奏十番笛。每于月下听之,如云散叠奏,令人神往。”

十番鼓根据乐曲曲式结构特点大致可分为两类。一类是不用“鼓段”(即鼓独奏段落)的小型吹打曲,如《醉仙戏》、《山坡羊》、《朝天子》、《小开门》、《青天歌》、《雨中花》、《走马》、《园林好》、《锁南枝》、《素川》、《哪吒令》、《得胜令》、《水龙吟》等。另一类是有鼓段(鼓的独奏段落)的吹打套头曲。有鼓段的吹打套头曲有一个鼓段的套头曲、两个鼓段的套头曲,三个鼓段的套头曲三种。鼓段用同鼓或板鼓演奏。一个鼓段的套头曲即在套曲中加入一个鼓段独奏部分,一般为“快鼓段”(用板鼓独奏);两个鼓段的套头曲即在套曲中加入两个鼓段独奏部分,这两个鼓段是“慢鼓段”、“快鼓段”或“中鼓段”、“快鼓段”;三个鼓段的套头曲即在套曲中加入三个鼓的独奏部分,这三个鼓段分别是“慢鼓段”、“中鼓段”、“快鼓段”(其中“慢鼓段”与“中鼓段”用同鼓演奏)。

十番鼓乐队编制一般5~10人不等,吹管乐器有笛、箫、笙、小唢呐;弦乐器有托音胡琴、梆胡、小三弦、琵琶;打击乐器有简板、点板、板鼓、同鼓、云锣、木鱼等。乐队中鼓、笛为两件主要乐器。

鼓段与丝竹乐是相间演奏的,并形成一定的严格套式和布局。旋律进行中,有时也插入一些鼓的句子或片段,民间称此为“拆”,即用鼓乐把旋律拆开的意义。“拆”有半拆(二拍)、单拆(四拍)、双拆(八拍)和梅花拆等多种。

十番鼓与十番锣鼓乐的根本区别,首先在于乐队编制不同,二者虽然都以笛、鼓为主奏乐器,但十番鼓不用打击乐器锣、钹、鐃。其次,二者曲目来源(历史渊源关系)不同,从历史文献来看,十番鼓的记载出现较早,其演奏曲牌有一部分与唐代曲名相同,如《浪淘沙》、《浣溪沙》、《甘州歌》、《水仙子》、《万年欢》;一部分为宋代词调牌子,如《满庭芳》、《雨中花》、《滚绣球》、《桂枝香》、《一枝花》等;大部分曲牌则见于元代以来“南北曲”的牌子,如《一封书》、《石榴花》、《上小楼》、《紫花儿》、《对玉环》、《沽美酒》、《清江引》等。而十番锣鼓乐中的曲牌较多应用的是昆曲曲牌。其三,二者乐曲曲式结构模式框架不同,十番锣鼓

以“大四段”为“十番锣鼓”的主体部分；而十番鼓是以三个鼓段（“慢鼓段”、“中鼓段”、“快鼓段”）为套曲的中心部分；其四，十番鼓突出鼓的独奏艺术，可能与唐代羯鼓演奏以及宋代的“鼓笛曲”有一定的渊源关系，而十番锣鼓是突出各锣鼓牌子的不同数列组合及演奏特点。

十番鼓主要代表曲目，一个鼓段的套曲有《一封书》、《滚绣球》、《百花园》等；两个鼓段的套曲有《满庭芳》、《雁儿落》、《青鸾舞》等；三个鼓段的套曲有《甘州歌》、《喜鱼灯》、《注颜回》等。

两个鼓板的套曲《满庭芳》

《满庭芳》是十番鼓中两个鼓段的套曲，也是十番鼓中惟一的一首整套吹打套曲。《满庭芳》为宋词牌名，南北曲时沿用。

全曲分三个部分，由九个段落加尾声联缀组成：

序 部：	①(梅梢月)	中板隔凡
	②(凝瑞草)	快拆隔凡
身 部(一)	③(满庭芳)	慢板
	④(后满庭芳)上段	慢板
	⑤(慢鼓段)	
	(二)⑥(满庭芳)	慢板
	⑦(后满庭芳)中段	慢板转中板，又转快拆，
	⑧(快鼓段)	
	⑨(后满庭芳)下段	快板
	尾 部：	
	⑩(尾声)	中板转快板

第1、2段(梅梢月)、(凝瑞草)为套曲序部，中板运用隔凡手法，形成旋律上四度移宫。

身部旋律以(满庭芳)词牌为中心，“慢鼓段”与“快鼓段”的布局，形成身部3~5段与6~9段两个并置的部分，身一为慢板，身二为慢板转中板、快板。

身一包括(满庭芳)、(后满庭芳)上段、“慢鼓段”三段。慢板，具有全曲呈示性的功能意义。(满庭芳)旋律悠扬平缓，端庄典雅；(后满庭芳)上段基本上是(满庭芳)略有变化的重复、扩充，但段落尾部运用“解”的手法使旋律作了较大的扩充和发展，并在舒展的旋律下加用了铿锵密集的同鼓演奏，这种手法俗称“应鼓”，有接应“慢鼓段”之意。

身二包括(满庭芳)、(后满庭芳)中段、“快鼓段”、(后满庭芳)下段，速度由慢板—中板—快拆—快板，情绪有了比较显著的变化，到了“快鼓段”把乐曲推向高潮。十番鼓的“快鼓段”是由多首锣鼓牌子联缀而成，各首套曲所用锣鼓牌子与联缀有所不同，《满庭芳》的“快鼓段”是由(急急大排)、(细排)、(领板)、(跳金门槛)、(鹤吃食)、(重宝塔)、(鲤鱼扑水)、(蝴蝶双飞)、(急急大排)、(排韵)、(交代)、(收头)12个锣鼓牌子与锣鼓段联缀组成，在脆亮急促的板鼓声下，(后满庭芳)下段奏出(满庭芳)原始骨干旋律，情绪进一步发展，后续散板尾声而结束全曲。

套曲《满庭芳》以两个鼓段为中心进行布局和展开。旋律部分的特点是除序部的(梅梢月)、(凝瑞草)两段外，全曲为(满庭芳)旋律的重复、变化、发展，使用了拆头、解等手法，使乐曲有层次的发展。像这样以一首乐曲贯穿发展的整套套曲，在十番鼓中也仅此一例，它在结构的布局发展安排、在速度衍变的程式上，均要求比较严格。

3. 浙东锣鼓

浙江吹打乐遍及全省,但以浙东一带最为盛行,因此,又有“浙东锣鼓”之称。浙东锣鼓以奉化、嵊县最为集中,其曲目丰富,锣鼓乐特别发达;南部温州、乐清、瑞安、平阳、洞头等地区则以器乐曲牌为数最多。

浙东锣鼓在当地流传情况,据明张岱《陶庵梦忆》中《绍兴灯》所载:“绍兴灯景为海内所夸者无他……庙门前高台鼓吹……小街曲巷有空地,则跳大头和尚,锣鼓声错,处处有人围簇看之。”《越俗扫墓》文中又载:“越俗扫墓,男女袿服靓妆,画船箫鼓,如杭州人游湖。……虽监门小户,男女必用两坐船,……必鼓吹,必欢呼畅饮。……鼓吹近城,必吹《海东青》、《独行千里》,锣鼓错杂。”以上记载,可以看出,浙东锣鼓作为一个民间乐种的演奏形式,至少从明代开始已在当地广泛流传。

浙东锣鼓的演奏者多为亦农亦艺的民间吹鼓手和道士,其集社的名称各地不一,如“戏客班”、“道士班”、“唱班”、“十番班”、“锣鼓班”、“鼓亭”等等。演奏场合很多,除民俗婚、丧、喜、庆外,赛龙船、求雨迎神及其它民间风俗性节日,甚至民间纠纷后的“和事”等场合,都要演奏吹打乐(道士班仅用于道教的各种法事仪轨及民间丧事与做阴寿等)。

浙东锣鼓曲调来源除传统民间器乐曲牌外,不少来自于戏曲音乐与民歌小调。戏曲音乐多为昆曲、绍兴乱弹、婺剧、京剧的曲牌及一部分唱腔。

浙东锣鼓的演奏形式分细吹锣鼓(用笛主奏)、粗吹锣鼓(用唢呐主奏)、清锣鼓(不用丝竹乐器)、综合性锣鼓曲等多种类型。任何类型的演奏形式中,打击乐都是乐队中的重要组成部分。

浙东锣鼓乐队编制各地不一,管乐有先锋(即招军)、唢呐、笛、箫、笙、管较少应用;弦乐有平胡(二胡)、碗胡、徽胡、琵琶、三弦、双清、扬琴。温州吹打乐弦乐用京胡、板胡、二胡、瓢胡;打击乐用板鼓(亦称高鼓、斗鼓),个别地区亦用彭鼓(类似长鼓);钹类有小京钹、京钹、次钹、大钹;锣类最为丰富,除云锣外,嵊县所用四锣为马锣、大锣、冬锣、抬锣,奉化所用十锣为大锣、柴锣(4)、令锣(2)、闹锣、张板锣、狗叫锣,其它打击乐器还有木鱼、板、鱼板、双星、酒盅、碟子等。

浙东锣鼓曲《大辕门》

嵊县著名的粗吹锣鼓曲,乐曲以明朝名将戚继光平倭战争胜利(嘉靖年间)为题材,表现了浙江沿海一带人民对“戚家军”凯旋归来热烈欢迎的场面,以及庆贺时的自豪情景。

全曲结构可划分为七个段落:一段,锣鼓段,全曲引子部分;二段,丝竹乐;三段,锣鼓段;四段,细吹锣鼓(反复时改为粗吹);五段,粗吹锣鼓;六段,粗吹锣鼓;七段,锣鼓段,全曲结尾部分。

《大辕门》的特点主要表现在打击乐器的运用于安排方面,它所应用的十五件打击乐器分为五个小组。

鼓:包括板鼓、堂鼓、大鼓;五锣:小锣、争锣、尽锣、斗锣、丈锣;钹:包括小钹、次钹;大锣:包括马锣、冬锣、大锣;其它:木鱼、铃。其中特别以五锣的形式与演奏最有特点。

《大辕门》锣鼓所应用的主要手法:

其一,锣鼓跟随旋律的基本节奏,起伴奏烘托作用或加强旋律的力度、厚度。如第三段。

其二,锣鼓与旋律穿梭、重叠、交替,形成强烈的对比色彩(主要在节奏、音色、音量方面),与旋律结合为一个有机的整体。如第四段。

其三,锣鼓以独立的段落出现,与旋律形成并置的关系。如《大辕门》头与尾,第三段的打击乐段,形成丝竹乐段到细(粗)吹乐段的一个发展和过渡,在全曲具有独立的结构意义。

除打击乐与旋律之间形成的多种对比手法和特点外,打击乐段本身亦注重不同乐器音色、音高、音量的对比和不同节奏类型的对比。

4. 西安鼓乐

流行于陕西省西安地区,尤以西安市以及邻近终南山麓各县,如长安县何家营、周至县南集贤、蓝田县等地最为活跃。民间称呼其为“细乐”或“乐器”。西安鼓乐多在每年夏秋之际,为庆贺丰收在各地举行的乡会、庙会上演奏,演奏者多为各村、镇组织的鼓乐社和寺院、道观中的僧、道鼓乐队。

追溯其历史渊源,从曲式结构模式、乐谱谱式、曲名以及乐器等方面资料综合分析研究,西安鼓乐与唐代燕乐中的大曲有着千丝万缕的联系。西安鼓乐可能源于唐,滥觞于宋,盛于明清。据20世纪50年代所知,所传乐谱抄本就有111部,除何家营一本署作“唐开元五年六月十五日立”(717年)待考外,其中抄本年代最早的是西仓乐社保存的《鼓段、赚、小曲本具全》,该乐谱注有“大清·康熙二十八年(1689年)六月吉日置”字样。

西安鼓乐的乐曲包括多种体裁形式,其中有大型整套乐曲如套词、北词、南词、外南词、京套、花鼓段、别子、赚等400余套;小型乐曲有鼓段、要曲、小曲、歌章、垒鼓等500多首。可以独立演奏的鼓谱有《浪头子》、《三股鞭》、《法点》、《文退鼓》、《花退鼓》等百余首。

(1) 西安鼓乐的体裁形式

鼓段(或鼓段曲):鼓段的结构和节奏有固定的程式。如《八拍鼓段》、《九拍鼓段》、《十拍鼓段》、《十八拍鼓段》等。

要曲:即小曲。用于西安鼓乐坐乐全套前部的头、二、三匝时,与鼓段曲交替演奏。不用锣鼓乐相随时,称清吹。

打札子:又称前札子。为锣鼓段与曲牌(或民间小曲)交替联缀演奏的大型套曲体裁形式。有四套,分别运用六调、尺调、上调、五调四个调的坐乐套曲之中。打札子只用于俗派鼓乐。花鼓段:道派乐社称法鼓段。为多段体结构,乐曲的特点是曲、鼓同显,曲随鼓走。花鼓段仅用于僧、道两派,俗派不用。

鼓段:或作磊鼓、擂鼓。垒鼓是鼓、曲交错联缀演奏的乐曲。僧、道两派所用的垒鼓,由《花打》、《串札子》(又称《将军令》)、《垒鼓正身》、《垒鼓尾》组成,在四个调中运用时,是同一曲调的移调演奏。而俗派的垒鼓,有四个调的专用乐曲。如六调《粉红莲》,尺调《过潼关》(或《过秦岭》、《打枣儿》),上调《过华山》,五调《过仙殿》。

引令:坐乐套曲中正曲出现的引曲。引令有《六调引令》、《尺调引令》、《上调引令》、《五调引令》四调,分别运用于四个调中之各套曲。

套词:据传套词原有唱词,目前已是独立的器乐套曲,用于坐乐套曲的正曲部分。套词的结构包括引令、身、行拍三部分。

北词:即北曲。用于坐乐套曲的正曲部分。北词结构包括引令、身、行拍三部分。北词存有8套。

南词:即南曲。用于坐乐套曲的正曲部分。南词结构包括得胜令、南词、行拍三部分。南词存有8套。

外南词:8套南词以外的南词,称外南词。用于坐乐套曲的正曲部分。

经套:亦称京套。用于坐乐套曲的正曲部分,由3~5首曲牌联缀组成。

大乐:不列入坐乐全套结构组合的独立的大型套曲。大乐结构是在散板引子之后,有大量曲牌的联缀。

起目:亦称花起。散板乐句或乐段,多用于乐曲的开始,故又称“起”。

别子:用于坐乐全套后部。别子结构由起、主曲、尾部组成。

赚:用于坐乐全套后部正曲的结束部分。赚的结构规律是在赚后,接小曲牌(下水船)、(扑灯蛾)、(赶东山),组成坐乐全套后部正曲的结束部分。

曲破:用于坐乐全套后部正曲的结束部分。但目前已很少用,而是被(赶东山)、(玉抱肚)、(啄木儿)所代替,它们分别与(下水船)、(扑灯蛾)相结合,为坐乐全套后部正曲的结束部分。

鼓札子:即鼓谱。有与旋律结合演奏的鼓段,如《煞下鼓》、《架子鼓》、《草药子》等;有独立演奏的锣鼓段,如《开场鼓》、《前退鼓》、《后退鼓》等。

念词:为僧、道两派与西安铜器社用于庙会及朝山进香时的声乐曲。其结构程式是由执佛令者(或鼓手)“开赞”,吟诵五言、七言赞词后,即开始演唱。

歌章:为声乐的伴奏部分。

(2) 西安鼓乐的曲式结构类型

西安鼓乐的体裁形式如此丰富,它蕴涵着中国传统音乐曲式结构的大量宝藏。从曲式结构类型来看,主要有只曲与套曲两大类。

只曲及其变体独立运用时主要用于行乐;套曲主要用于坐乐。而坐乐全套中又包容了垒鼓、套词、北词、南词、外南词、经套、别子等多种套曲结构形式,从而构成自身独特的具有组合型模式特征的曲式结构框架。

西安鼓乐典型的曲式结构模式即坐乐全套所代表的曲式结构框架。以西安城隍庙著名道士安来绪等人演奏的《尺调双云锣八拍坐乐全套》为其代表。该典型曲式结构模式在僧派与俗派坐乐套曲中,都有不同程度的变化与增删,西安鼓乐家族中道派、僧派、俗派三个派系在典型曲式结构模式上的异同,从坐乐套曲《尺调双云锣八拍坐乐全套》、《花鼓段坐乐全套》、《尺调坐乐全套》的对比分析中,便可以一目了然。

(3) 西安鼓乐的演奏形式有坐乐、行乐两种。

① 坐乐

室内演奏的鼓乐艺术形式,坐乐是具有严格、固定曲式结构的大型民间组曲。全曲由前部与后部两大部分组成。所用乐器:以笛为主,配以笙、管;有时加用双云锣。鼓有四种:坐鼓、战鼓、乐鼓、独鼓;其它打击乐器有大铙、小铙、大钹、小钹、大锣、马锣、引锣(开口子)、铰子、大梆子、手梆子等。

坐乐又分八拍坐乐全套和俗派坐乐两种。

八拍坐乐全套由僧、俗两派乐社演奏,主要以坐乐前部中的头匣、二匣、三匣段落所用鼓段均为“八拍鼓段”而得名。城隍庙乐社的“八拍坐乐全套”多用云锣演奏尺调乐曲,著名的代表曲目是《尺调双云锣八拍坐乐全套》。

俗派坐乐在乐曲结构上除不用花鼓段、别子两种体裁的乐曲外,他的特点是开场锣

鼓部分全部运用大件打击乐器。如战鼓、大铙、勾锣等,气势浑厚,情绪激烈。乐曲“打札子”(又称“前札子”)部分,是俗派坐乐中特有的体裁,擅用多首不同调性的乐曲联缀演奏,曲间插入锣鼓段,曲调生动、活泼,富有生气。

②行乐

行乐比坐乐简单,它的演奏以只曲为主,节奏乐器只起着伴奏、击拍作用。行乐多用于街道行进和庙会的群众场合中演奏。行乐又分“同乐鼓”(又称“高把子”)、“乱八仙”(又称“单面鼓”)两种演奏形式。

“同乐鼓”所用乐器除笛、笙、管子等管乐器外,打击乐器以使用高把鼓、铙子、小叫锣(疙瘩锣)、贡锣、手梆子的伴奏以形成自己独有的风貌。乐曲节奏平稳,速度徐缓,情调典雅,多在僧、道两派乐社中流行,俗派乐社不用此演奏形式。

“乱八仙”以使用笛、笙、管、方匣子(六面云锣)、单面鼓、引锣(开口子)、铙子、手梆子八件乐器而得名。“乱八仙”演奏曲目广泛,凡是坐乐中的慢板抒情乐曲,如鼓段、耍曲、套词、北词等曲调均可演奏。特别是坐乐中的耍曲《摇门栓》、《捧金杯》、《得胜令》、《石榴花》、《香山射鼓》、《十拍》、《十六拍》、《五十眼》、《歌沙》(即《铜鼓》)等,乐曲短小,旋律优美,情绪欢快,很受群众欢迎。

西安鼓乐常用的四调为:六调(六=宫=C)、尺调(尺=宫=G)、上调(上=宫=F)、五调(四=宫=D)。其旋律部分的主奏乐器笛子常用的有官调笛、平调笛、梅管调笛三种,常用指法是第3孔作do和筒音作do。

西安鼓乐使用六调的曲目最多,尺调、上调的乐曲次之,五调乐曲较少。

西安鼓乐曲《尺调双云锣八拍坐乐全套》

道派坐乐套曲,由西安城隍庙安来绪等演奏。标题已指明了乐曲用调(尺调)、曲式结构(八拍坐乐)和使用乐器的特征(双云锣)。西安鼓乐所用云锣有十锣十音、七锣七音(即方匣子)、三锣三音等多种形制。双云锣则为双扇二十锣十音,专门用于演奏尺调乐曲。特别是配合清吹演奏时,演奏者左右手开弓,技巧较复杂,很有特色。《尺调双云锣八拍坐乐全套》的曲式结构分前部、后部两部分。

第一部分 前部

八拍坐乐全套的前部由开场锣鼓、散板“起”、头匣、二匣、三匣以及叠鼓、退鼓组成。

①《三股鞭》:为八拍坐乐套曲开场专用的锣鼓牌子。

②散板“起”:包括双云锣“起”与鼓段“起”两部分。

③匣:由头匣、二匣、三匣并间插耍曲组成。

头匣:曲调与鼓段并重的鼓段曲,由八拍鼓段组成,所谓八拍鼓段,其板式为 $\frac{1}{4}$ 节拍组成的8小节的鼓段曲。曲、鼓各有其独立的乐谱,在一定程度上曲随鼓走,不得随意加花变化。耍曲:多为短小活泼的民间乐曲,清吹。此处耍曲曲名是《奉金杯》。

二匣:重复头匣旋律,但加了2小节头,俗称“换头”。另外,变化了新的“鼓扎子”配合旋律演奏。

耍曲:《摇门栓》。

三匣:同二匣。

清吹:将头匣八拍鼓段旋律以 $\frac{8}{2}$ 节拍进行扩充变奏,最后接三匣尾的锣鼓。

④垒鼓(或写作磊鼓、累鼓、擂鼓):锣鼓牌子,具有到退鼓的过渡性质。

⑤退鼓:前部的尾,其结构为云锣退鼓头、退鼓正身、退鼓尾三部分组成,速度加快,往往在前部结束时造成乐曲的高潮。

第二部分 后部

八拍坐乐后部由帽子头、引令、套词、赶东山、退鼓五部分组成。

⑥帽子头:又称“冷灯乍”,作为后部的开场锣鼓,全部用小件打击乐器。

⑦引令:慢板乐曲,清吹,仅以木梆击拍,板式为两赠板。速度徐缓,乐曲较长,为后部之序。

⑧套词:为坐乐的中心部分,慢板抒情旋律,板式为4/2,以《行拍》为其结尾部分。

⑨赶东山:紧接套词后的行板乐曲,该段落中乐鼓起主要作用,乐鼓除与旋律部分重叠交替进行外,常在旋律片段后出现独立的小锣鼓,很有生气,赋予音乐一定的推动力。

⑩退鼓:与前部退鼓遥相呼应,但结构较庞大,由花点退鼓、退鼓尾组成。坐鼓、战鼓的交替出现,气氛热烈,在急促的演奏中使全曲在高潮中结束。

(五) 锣鼓乐类乐种

锣鼓乐:全部用打击乐器演奏的民间器乐合奏形式,这种演奏形式民间又叫清锣鼓和素锣鼓。锣鼓乐在中国传统乐种中一方面以独立的乐种形式出现,如西安的铜器社,山西的威风锣鼓、绛州锣鼓,土家族的打溜子,山东的博山锣鼓、临清驾鼓、青州锣鼓,湖北的闹年锣鼓等;另一方面以某一乐种中一种演奏形式而存在,如十番锣鼓、河北音乐会、北方其它鼓吹乐形式中的清锣鼓曲等等。锣鼓乐虽是以打击乐器组合的演奏形式,但在民间传承中,有时也加入一、二件吹奏乐器,以求演奏中的丰富与变化。如土家族打溜子有时也加用一支唢呐演奏。但其乐种艺术特征的本质,以打击乐器为基础与中心,仍然是最具有标志性特征的。

1. 西安铜器社

西安铜器社又称“打呱社”、“家伙社”、“同乐(le)社”,有时亦直呼其为“社”,如西安最著名的“瓦胡同社”等。

铜器社所用的乐器:单面鼓(1)、云锣(16~20面)、马锣(4)、大锣(勾锣)(2)、大镲(8~10副)、小锣(手锣)(2)、小镲(铍子)(2)、碰铃(甩子)(2)、梆子(2)。

铜器社的演奏,最重要的活动项目是参加各种民间庙会,如农历正月十三日在长安县社曲四坡关帝庙举行的庙会,正月十六日在西安大雁塔举行的古会,正月十九日在张义庙举行的大腊会,二月二日在灞桥老洞、长安县江坡举行的药王会,二月八日在西安、长安等地举行的盛大庙会等等。此外,民间春节的社火活动,平日群众的婚丧礼仪、庆寿喜庆等场合,都少不了铜器社的演奏。

西安著名的铜器社有瓦胡同铜器社,代表性乐曲有《打呱社》、《鹌鹑翻身》、《老鹳嘴》、《龙虎斗》、《老虎掂槌》、《鸭子拌嘴》、《八仙过海》等。

2. 土家族打溜子

俗称“打路牌子”、“打家伙”。流行于湘西的龙山、永顺、宝靖及鄂西的来凤等县土家族聚居区。

打溜子乐队编制由溜子锣、头钹、二钹、马锣4件打击乐器组成,加唢呐演奏的情况

比较少。

马锣又叫小锣或钩锣,发音清脆明亮,是合奏中的高音乐器兼指挥。除独奏、领奏外,常用掩音奏法(即敲击后让声音立即休止),使节奏活泼,富有弹性。马锣亦常与头钹齐奏,以加重强拍的效果。

头钹、二钹的面径较通常使用的钹宽而薄,发音明亮柔和,是合奏中的中音乐器。演奏时,头钹多奏强拍、次强拍,控制着演奏中的节奏;二钹多奏弱拍,常用多变的切分节奏音型和频繁地使用密集的加花奏法,技巧性很强,一般人难以掌握,其艺术效果极为独特,是打溜子中非常有色彩有个性的部分。钹的基本技法有闷击、亮击、侧击三种,但在演奏中其节奏音型变换无穷,非常复杂,技艺要求很高。

溜子锣即大锣,锣面较厚无脐,发音洪亮,锣槌较粗,不包头,以长约6寸木棒敲击锣面。溜子锣是合奏中骨干和低音乐器。演奏技法有击心、击边、轻击、重击、延长及迫锣等。

演奏时,4人站立围成一圈或围成半圈,头钹面对二钹,马锣面对溜子锣。

打溜子曲牌据传有200多首,目前流传的约有100多首。曲目题材富有生活情趣,如叙述劳动生活的曲牌有(铁匠打铁)、(大纺车)、(小纺车)、(弹棉花)等;描写动物生活画面的有(八哥洗澡)、(野鹿衔花)、(金鸡拍翅)、(牛擦痒)、(鸡婆生蛋)、(鸭子扑水)、(双龙出洞)、(喜鹊落梅)等;表现山区情景的曲牌有(风吹牡丹)、(鲤鱼晒花)、(马娘子上树)、(古树盘根)等。

打溜子曲牌的结构类型常见的有:一个曲牌的独立演奏;一个曲牌反复变奏;多个曲牌的联缀及其自由变奏;在简短的引子和头子后,接一个充分发展变化的曲牌(民间把这部分叫做“溜子”)。

打溜子是土家族民俗活动中不可缺少的演奏形式,每当迎亲、进新居、庆丰收,以及三月三日等喜庆节日,各村户之间常常举行竞赛,平时亦常用于自娱。

打溜子的代表曲目有《八哥洗澡》、《鸡婆孵蛋》、《八仙过海》、《猫捕老鼠》、《鹊桥会》、《锦鸡拖尾》等。

3. 山西威风锣鼓

流行于山西洪洞一带。洪洞威风锣鼓,流传下来的曲牌很多。据洪洞文化馆田川和史登奎1980年调查,各乡镇保存下来的各类曲牌100余首,反映历史故事和以历史题材命名的,如(四马投唐)、(五马破曹)、(张飞擂鼓)、(张飞闯辕门)、(小唐儿乱点兵)、(韩湘子提花篮)、(曹国舅赶驴)、(赵匡胤调兵)、(二仙传道)、(三戏吕布)、(五虎下西川)、(二龙戏珠)等。有以地名和民间故事命名的,如(西河滩)、(东河沙接五路坦)、(吃凉粉)、(狮子滚绣球)、(珍珠倒卷帘)、(厦坡里滚核桃)、(狗嘶咬)、(风搅雪)、(银纽丝)、(十样景)、(乱撕麻)、(阴阳八卦)、(四红四喜)、(六六大顺)等。有以花草命名的,如(小茴香)、(刺带花)、(乱插花)等。还有以鼓点、锣点和铙钹击数取名的:(起槌)(又名擂槌子)、(五点子)、(七点子)、(九点子)、(十三槌)、(六铙)、(八钹)、(九连环)、(落点子)、(什锦排)等等。它的曲牌结构比较复杂,有的曲牌往往在一曲中出现单拍子、复拍子、混合拍子。从节奏变化,段落的衔接,都有独特的处理手法。具有鲜明的地方特色,浓郁的乡土气息。

洪洞威风锣鼓过去都是用于迎神祈雨、春节喜庆。所以它的演奏形式为列队行进,有时在广场固定队形。队伍规模一般为8人:即大鼓(1)、铙钹(1),插钹(1),铜锣(4)、小斗锣(1)。最大规模的队伍为30人:大鼓(4)、铙钹(3),插钹(4)、锣(18)、小斗锣(1)。无论队伍

大小,人数都是偶数。有的村镇威风锣鼓实力雄厚,便分成若干队列,而每队人数都是 30 人。在击奏方法上,各队鼓的起点、落点均各有千秋,惟羊獬和万安的起点、落点、小斗锣领头指挥的击奏方法是一致的。所以洪洞县很早就流传着“威风锣鼓不与羊獬、万安相斗”的说法。1950 年元宵节,全县各乡镇组织 140 多支威风锣鼓队,演奏人员近 5000 人,进县城大斗威风。1958 年,由冯廷寿等人在羊獬整理改编的《跃进威风锣鼓》套曲,由羊獬村艺人演奏。将许多表演动作、队形变化画面加入威风锣鼓演奏中,把威风锣鼓搬上了舞台。

1981 年,田川、史登奎整理改编的《腾飞锣鼓》套曲,在编导中汲取了戏曲、舞蹈和武术等姊妹艺术的营养,使击奏人员在载击载舞中,组成“长蛇摆尾”、“二龙戏珠”、“桃园结义”、“四喜发财”、“五星闪光”等线条清晰、图案美观的画面。这一大胆创造,使洪洞威风锣鼓,在列队行进和广场演奏的质量上大大提高。现在,除了洪洞县外,附近霍县、汾西、临汾、浮山、襄汾等地也有了威风锣鼓。

4. 山西绛州锣鼓

流行于山西绛州一带。绛州是新绛县旧称,位于尧、舜两都之间,有十几处仰韶文化遗址,堪称黄河文化的发祥地之一。《直隶绛州志》记载:“岁时社祭,夏冬两季,又乡镇多香火,扮社鼓演剧。”《新绛县志》也说:“每逢赛社之期,必演剧数日,扮演各种故事,如锣鼓……”可见,一切民间艺术都依附于民俗活动,正是赛社之类祭祀以及婚丧嫁娶,才使绛州鼓乐长期保留下来。

绛州鼓乐大致分为赛社锣鼓(亦称闹年锣鼓、社火锣鼓)、鼓吹锣鼓两类。赛社锣鼓又有清音锣鼓、表演锣鼓、伴奏锣鼓、鼓车锣鼓之分;鼓车锣鼓又分人拉、畜拖、车载三种鼓车锣鼓。鼓吹锣鼓主要用于民间婚丧嫁娶,一是小鼓行、打鼓行和吹手行的锣鼓,一是道士锣鼓。

绛州锣鼓一般是以演奏套曲为主,套曲中的每个曲牌可以独立成章。

三泉村的穿相锣鼓共有 24 路,其中《厦坡滚核桃》就不失为优秀小段。这种锣鼓在演奏时,常有舞蹈性表演。尽管一个地区“路数”大致相同,但是演奏技巧以至发出来的声响是截然不同的。

赛社锣鼓,一般都由旋子(俗称呆呆)领奏,以鼓为主,配有锣、钹等乐器。

花敲鼓特点在于,全部用革木乐器,所以当地俗称干鼓。鼓有 24 面,分别代表 24 个节令,在演奏时,中间 4 人手捧拍板(俗称夹板)、梆子作舞,象征牛、虎、狮子、麒麟,据说过去凡演奏者皆戴面具。

绛州锣鼓在演奏上有其独到之处,特别是华彩段演奏,它能充分运用鼓和鼓槌,以至鼓架,调动每个部位最佳的音响区进行打击,使发出的声韵别有地方风味。《秦王点兵》集中了所有的演奏技巧:敲鼓边、打鼓帮、顶鼓腔、搓鼓槌、磨鼓钉、磕鼓环、击鼓心,单打、对打、多重奏、混合奏,令人叹为观止。

气势浑厚,热烈豪放、慷慨激昂、粗犷有力,是绛州鼓乐的总体风格,这与新绛人“人性刚悍多勇敢”是一脉相承的,它与锣鼓杂戏和地方戏蒲剧也有着血缘关系,目前的演奏基本上保留了传统的艺术特色。

第六章 宗教音乐

第一节 佛教音乐

一、概述

(一) 佛教音乐历史沿革

佛教传入中国的时间,说法不一。学术界一般依据《三国志》裴松注所引鱼豢《魏略·西戎传》的记载,认为在西汉哀帝元寿元年(前2年)时,大月氏王使臣伊存向中国博士弟子景卢口授《浮屠经》,当为佛教传入汉地之起始。这是目前见诸正史明确记载的关于佛教传入中国的最早记录。在佛教界,则普遍依据《四十二章经序》和《牟子理惑论》的记载,把汉明帝(58~75年在位)夜梦金人,永平十年(67年)遣使求法,作为佛教传入中国的开端。实际上汉明帝的“永平求法”,是将佛教初传推向了一个新的阶段。从“伊存授经”到“永平求法”,一授一求,恰好构成佛教初传时期的第一轮重要往来。汉明帝于永平十一年(68年)敕令在河南洛阳修建的白马寺,乃中国第一古刹,又称“释源”、“祖庭”,为佛教传入中国后的第一座僧院。

1. 汉至南北朝时期

汉至南北朝时期为佛教的传入与扩展时期。这一历史时期,以佛经翻译、解说、介绍为主,译文主要是禅经和《般若经》。

汉至三国,佛教教派主要有两个,一是以安世高(2世纪)为代表的小乘禅学;一是以支忡(2世纪)、支谦(3世纪)为代表的大乘般若学。

魏晋南北朝时期,佛教得到了进一步的发展,“涅槃佛性”成为南北朝时代佛教理论的中心问题。阐发佛性学说的著名代表人物是道生(434年卒),其学说主要是涅槃佛性说

和顿悟成佛说。佛陀的说教最初是口传的,为了便于记忆,开始采用了偈、颂的形式。

早期佛教音乐是以呗赞和转读为代表的。呗赞用于佛经偈颂部分的唱诵;转读用于佛经散文部分的唱诵。呗赞亦称梵呗,该词来自印度,据梁高僧慧皎于天监十八年(519年)所著《高僧传·经师论》(卷13)所载:“然天竺方俗,凡歌咏法言,皆称为呗。至于此土,咏经则称为转读,歌赞则号为梵音。昔诸天赞呗皆以韵入管弦。”早期佛教的传入,虽然佛经的唱诵仪制已被汉地僧侣接受,但印度的呗赞音乐的传入却有障碍。慧皎《高僧传·经师篇总论》中又言:“自大教东流,乃译文者众,而传声盖寡。良由梵音重复,汉语单奇。若用梵音以咏汉语,则声繁而偈迫;若用汉曲以咏梵文,则韵短而辞长。是故金言有译,梵响无授。”上文所载,可知当时经过汉译的经文,因为不能与原来的音乐吻合而妨碍了印度佛乐的传播。

东晋之初,佛教势力始盛,由于佛教的推广,亦促使了佛教音乐的发展。中国佛教唱诵音乐梵呗的创立,当推陈思王曹植(192~232)为始祖。在梁僧佑《出三藏记集》(卷12)中,《法苑杂缘原始集》、《经呗导师集》的目录里,已有《陈思王感鱼山梵声制呗记》的标题。陈思王曹植于魏明帝太和四年(230年),游览鱼山(在今山东省东阿县),闻岩洞内传有梵音歌唱,便拟写音调并依《太子瑞应本起经》的内容编撰唱词填入曲调,后被称为“鱼山梵呗”。

当时传诵的梵呗,除曹植“鱼山梵呗”外,均为西域僧侣所传之梵文梵呗。

南朝齐竟陵王萧子良(460~494),好礼才学之士,敬儒好佛。永明七年(489年)召请金陵各寺梵呗高僧昙迁、僧辩等选梵呗新声,考文审音,编为专集,子良作序。

“鱼山梵呗”的创制,萧子良《转读法并释滞》、《赞梵呗偈文》、《梵呗序》等多种著述的问世,以及《帝释乐人般遮琴歌呗》的译出和流传的记载,是转读和呗赞音乐系统在中国成立的标志。但早期梵呗之声,主要来自西域。在萧梁时代,呗赞是佛教音乐的正宗。

佛教音乐的部分汉化,是唱导的推广与转读的改制,唱导制度是在东晋正式确立的。东晋末年的慧远(334~416),为净土宗初祖,在道安(314~385)制定讲经、唱诵、道场忏悔等关于偈赞、转读仪礼的基础上,而形之唱导这样一项独立的讲经项目。为了讲授佛教教义时获得良好的效果,他注意唱导的音乐性,采用了多种民间演唱艺术的技艺,对佛教推广中的通俗化、大众化起了重要的作用,可谓开净土宗繁荣佛教文化艺术之先河者。转读的改制,重要的是西域梵声与中国语言之结合,经过几代僧人的创造实践,到萧子良主持创制的“经呗新声”,以其哀婉的转读风格自成体系,并取得了正统的地位。

南北朝时期是我国佛教清规与仪轨全面建立的起点,并成为后世的轨范。此时,萧子良开创了我国佛教仪轨施食佛事,并撰写了我国第一部施食仪轨专著《施食法》,该著作属于密教的“施食”仪则,原与《僧得施三业》合为一卷,早已失传。只能从《出三藏记集·齐太宰竟陵文宣王法集录》中,见其目录。与此同时,南朝梁武帝肖衍(454~549),首创佛教仪轨水陆佛事,他用三年时间撰成《水陆斋仪》,成书于天监四年(505年),当即于润州(在今镇江市)金山寺举行“无遮大会”。据《南史·武帝记》载,梁武帝在位期间,先后共举行过15次“无遮大会”,自此以后,南朝盛行“水陆”佛事。《水陆斋仪》历经各代重修与增删,一直流传至今。据志磐《佛祖统记》(卷37)所载,梁武帝在位时(502~549),在中国首开“盂兰盆斋”佛事,以祭宗亲先亡者。起始于南朝的佛事,还有“八关戒斋”,以及起始于东晋而在南朝时广泛流传的“浴佛”等等。

南朝时期,佛教乐舞的整理与创新,佛教仪轨与制度的创制,梵呗唱诵法的制订等等,为后世佛教音乐的传承与发展,奠定了良好的基石。

北朝时期,西域乐工大量迁徙入华,礼神与娱人的佛曲亦随之传入。北朝除了流行传统梵呗外,寺院也常有伎乐活动。北魏杨炫之的《洛阳伽蓝记》中就多处记载了佛寺大会中的“行像”情景与歌舞盛况,而在此同时,汉地音乐亦因此大量融合到这一文化中来。如南朝梁武帝肖衍,将佛曲引入宫廷,据《隋书·音乐志》载,创有佛曲《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等 10 首,这是汉族佛曲的最早实例。梁武帝在宫廷中还专门设立了“法乐童子伎”,演唱、演奏和表演法乐歌舞。而北朝时代,五台山太孚灵鹫寺中也载有“乐音一部,工伎百人”之盛况。

与南朝相比,北朝各代帝王宫室更偏重于寺塔建筑、造像石雕,与南朝偏重礼乐文治,形成了南华北质的不同的佛教文化特点。

2. 隋、唐、五代时期

隋、唐时期是中国佛教宗派林立的全盛期,也是佛教文化的极盛时期,以及佛教发展中的中国化时期。由于隋、唐时期中国封建社会政治、经济、外交及文化等方面的稳定与繁荣,外来文化特别是包括印度在内的西域文化的大量输入,促成了佛教音乐文化的吸收、融合与发展。这一历史时期,中国佛教及文化发展的主要标志为以中国佛教为特点的宗派的产生与分立,如禅宗(始于南朝)、天台宗、三论宗、律宗、净土宗、法相宗、华严宗、密宗等。其次,是南北朝时期由于政局分割,而形成佛乐传播的局限与不统一。而隋、唐时期,为佛教清规、仪轨的统一运用及发展,创造了良好的条件。如百丈山禅僧怀海(720~814)集编的《百丈清规》,确立了禅宗的生活秩序,规定每日“朝参夕聚”,成为后世“朝暮课诵”之起源,并将法海寺道英寻觅的梁代“水陆”仪文,编入《水陆会》之名目。隋、唐时期,仪轨与佛事的发展与完善,还表现在不空(705~774)对《焰口仪轨经》与《施诸饿鬼饮食及水法》等典经的译出,选编成《瑜伽集要》,成为密宗修行的主要内容与密教音乐兴起的重要标志。

这一历史时期历代帝王及上层人士,大都信奉佛教。如隋文帝杨坚(581~604 年在位)、唐太宗李世民(627~649 年在位)、玄宗李隆基(712~755 年在位)等唐代 20 个皇帝,除唐武宗外,个个信奉佛教。他们无论在寺院建置、经典的置办,以及佛经的翻译、佛教礼仪与文化的提倡等方面,做了大量的工作,成为这一历史时期佛教音乐文化的倡导者、支持者与传播者,对佛教音乐的发展起到了重要的作用。封建统治者充分利用儒学治世、佛学治心、道教养身的不同功能,促进了儒、释、道三教合一。唐代,佛教终于与中国本土文化融为一体,成为中国传统文化中不可分割的一个部分,形成了宋明理学的雏形。由于南北朝时期,佛教音乐已经逐步从寺院走向宫廷和民间,为隋、唐时期佛教音乐的普及与大众化,起到了重要的铺垫作用。

隋、唐时期佛教的传播与佛乐演奏已经形成极为密切的关系。唐代的佛教音乐,由于佛教的通俗化与唐代俗乐之兴盛,而促使其走上民族化、世俗化的道路,并对后世的佛曲产生深远的影响。当时演奏的佛乐,曲目已很丰富,内涵亦较广泛,任二北在《敦煌曲校录》中,列有佛曲曲目 284 首。南卓的《羯鼓录》中,亦载有《九仙道曲》、《卢舍那仙曲》等 10 首唐代“诸佛调曲”,在他所记 33 首“食曲”中,亦有不少佛曲,如《阿弥罗众僧曲》、《娑婆阿弥陀》等等。宋陈旸《乐书》(卷 159)引唐乐府曲调有《普光佛曲》、《弥勒佛曲》、《日光佛曲》、《大威德佛曲》、《如来藏佛曲》、《药师琉璃光佛曲》、《无威感德佛曲》、《龟兹佛曲》等

多首。这些佛曲,已经成为中国传统音乐中一个不可分割的重要组成部分。

3. 宋、辽、金、元时期

唐末宋初,印度佛教已经日趋没落。在中国,唐时佛教文化的辉煌随着宗教派系的分立演化,寺院活动基本上维持着原有的秩序。佛教与中国古有文化和民俗进一步融合,在民间信仰上树立了广泛而牢固的基础,但无新的宗派产生。当时各宗派的修行大多不出禅、净、密三宗,而禅、净双修的情况其实从唐代已经开始。随着历史的发展,这一时期,佛教宗派内部融通趋势增强,对心性问题的认识愈见一致,心性问题的认识成为此时佛教哲学理论的核心;同时,佛教调和儒道思想的倾向日益明显,且与理学相为贯通。因此,宋以后,佛教虽宗派支系林立,但在修行方法上亦表现为日趋融合,为建立以中国佛教为特色的佛教体制、制度与行法体系创造了良好的时机,佛教的仪轨礼乐、音声佛事也越来越引起僧侣们的重视。如继唐代的《百丈清规》以后,北宋宗赜又编有《禅苑清规》、元代德辉编有《敕修百丈清规》等。

宋代除继承前代的仪轨,如水陆佛事、焰口施食、盂兰盆斋外,又创制了一些新的仪轨,如知礼(960~1028)的《大悲忏》、遵式的(963~1032)的《净土忏》、择英的《净土修证仪》,金代王子成的《礼念弥陀道场忏法》等。

4. 明、清时期

佛事仪轨达到了进一步的规范与统一,如道光年间成书的《禅门日诵》,有道光二年(1822年)、三年(1823年)的序,内含大量佛门法事。有《朝暮课诵》、《祝圣仪》、《小祈祷》、《祝圣普佛仪》、《祝井泉仪》、《祈祷孤魂仪》、《斋佛仪》、《普供赞语》、《诸赞语》、《严净仪》、《华严仪》、《礼法华经仪》、《礼忏仪》、《受戒发愿悔文》、《大悲忏仪》、《净土忏》、《净土文》、《礼佛发愿文》、《观音文》、《祈祷观音文》、《念佛起止仪》、《七期念佛仪》、《念佛警众》等唱念仪轨三十多种,成为僧徒修行必备的日用手册。

明、清时期水陆佛事的振兴,是继南宋志磐撰《水陆新仪》之后,逐步形成以浙江宁波天童寺为中心的水陆道场,《水陆仪轨》的书板由天童寺雕刻保存。

焰口仪轨通行的是南北两路,明代僧天机根据当时传本进行增删撰成的《修习瑜伽集要施食坛仪》,世称“天机焰口”,后称南传焰口;清代僧德基又根据株宏增删的《修设瑜伽集要施食坛仪》本,于康熙三十一年(1692年)增删撰成《瑜伽焰口》,世称北传焰口,华山焰口、后华山焰口盛行常州天宁寺,并通行全国。

(二) 中国汉传佛教的主要派系

隋、唐时代,佛学在中国已经历了4~5世纪的流传,达到了中国佛教历史上鼎盛时期,由南北朝的学派进而成为若干新的宗派,而这些新的宗派具有承前启后的特质,成为中国佛教历史上具有代表性的宗教派别。这一时期的佛教派别主要有:

①天台宗。中国佛教成立的第一个宗派,创始人是陈隋之际的智顗大师(538~597)。

②三论宗。创始人为隋代的吉藏(549~623)。

③法相唯识宗(法相宗、慈恩宗)。创立者为唐代玄奘大师(602~664)和弟子窥基大师(632~682)。

④华严宗。创始人法藏(643~712)。

⑤律宗。创始人为唐代道宣(596~667)。

⑥禅宗。释迦牟尼大弟子摩诃迦叶为禅宗之起源,为中国禅宗的初祖。

⑦净土宗。唐代善导(613~681)创立。

⑧密宗。善无畏(637~735)、金刚智(669~741)、不空(705~774)三人被中国佛教史称为密宗的“开元三大世”。

(三) 汉传佛教法事与音乐

佛教的仪式活动称为法事(亦称佛事),即佛教为庆典、说法、诵经、供佛、祈祷、施僧、拜忏、祈福、荐亡等等所举行的宗教仪式活动。佛教法事活动从内容上看,大致可以类归为修行法事、纪念法事、祈福禳灾法事、普济法事四大类。

1. 修行法事

佛教的修行法事,是指僧尼依佛教教义所进行的自我修持活动。内容包括戒、定、慧三个方面。戒,通过修行达到佛教行为道德方面规范戒律的要求;定,通过修行达到佛教的智慧或功德与神通;慧,通过修行达到通达事理、决断疑念,并取得决断性认识的理念与精神,亦泛指智慧。

(1) 朝暮课诵

佛教经常性的修行法事活动项目为每日必行的朝暮课诵(又叫早晚功课、早晚课诵、二时功课),它是佛教最基本、最普遍的法事仪轨。

朝暮课诵乃“以音声作佛事”。禅宗祖师有言:“悟道与否,听声即知。”《大日经义释》亦曰:“歌咏,皆是真言。”

“以音声作佛事”对佛教哲理教义在信徒中的确立与传播有重要的意义。《高僧传·经师篇》中要求音声唱诵要“壮而不猛,凝而不滞,弱而不野,刚而不悦,清而不扰,浊而不蔽。”其佛乐音声在美学上的品味是清静、平和、深沉、肃静、淡雅。

据清代所辑《禅门日诵》记载,朝暮课诵所讽诵的经文顺序是:

朝时课诵有楞严咒;大悲咒;十小咒(逢纪念节日,则在十小咒后加普庵咒);心经;普回向起佛偈;华严文;发愿文;三皈依等八个部分。

暮时课诵有弥陀经;礼佛忏悔文;蒙山施食仪;净土文;西方发愿文;警众偈;三皈依等七个部分。

(2) 居家修行法事

居家修行佛事主要有以下几种:

十斋日:规定在家信徒每月有10天实行“八斋戒”,在这10天内,信徒要在家斋戒、念经。

六斋日:规定居家信徒每月八日、十四日、十五日、二十三日、二十九日、卅日为斋戒。

四斋日:一般以每月一日、八日、十五日、二十三日4天为“四斋日”。

说戒:出家僧尼每半月(十五日或二十九、卅日)集会一次,专诵戒律,给犯戒者以说过悔改的机会。

打七:禅宗信徒每年冬天进行的参禅活动,从阴历七月十五日起至十二月八日止,共49天。

2. 纪念法事

佛教的纪念法事,是佛教的盛会。即为诸佛、菩萨、尊者圣诞、出家、成道、涅槃日等等

所举行的法事。现将中国佛教部分纪念法事列举如下。

(1) 佛诞节(即浴佛节)。夏历四月初八,为释迦牟尼圣诞纪念日。各寺院僧众请出悉达多太子像,举行诵经浴佛法会,以各种名香浸水灌洗佛像,严备香花灯烛茶果珍馐,以申供养。与此同时,还举行拜佛祭祖、施舍僧侣等庆祝活动。有些寺院的浴佛方式更偏重于法会的仪轨,主要程式有恭迎佛像、安座沐浴、祝圣绕佛、回向皈依四个部分。演唱的佛曲有《佛宝歌》、《赞佛偈》、《三皈依》等。

(2) 成道节。腊月八日为释迦牟尼成道日,俗称“腊八节”。中国佛教信徒以米和果物煮粥供佛,诵经进香,不同地区的寺院及居士在家,都有不同的纪念形式或佛事程式。

(3) 涅槃节。是纪念佛祖释迦牟尼逝世的节日。中国、朝鲜、日本等国的大乘佛教,一般定于每年夏历二月十五日(日本在近代改为公历),此时各寺院都将举行佛涅槃法会。

中国佛教所传四个菩萨分别显灵说法的道场,为山西五台山,传为文殊菩萨的说法道场;浙江普陀山,传为观音菩萨的说法道场;四川峨眉山,传为普贤菩萨的说法道场;安徽九华山,传为地藏菩萨的说法道场。统称其为中国佛教的四大名山,四大道场。这四位菩萨的圣诞、成道日、涅槃日,均分别在各自显灵说法的寺院举行盛大的佛教法会。

3. 祈福祛灾法事

中国佛教祈福祛灾法事主要有以下几种。

(1) 慈悲水忏法会。“忏法”是念经拜佛,忏悔罪业,积极修行的佛教法事。据《释氏稽古略》(卷2)载,中国最早制作忏法的是南朝梁武帝,他参阅佛经,制成《慈悲道场忏法》10卷,书成后请僧人拜诵,为死者祈祷超生。“慈悲水忏”一般是在家居士为了清除以往冤业,忏悔今生罪过,请僧人到其家中设坛举行。需要有9名僧人。所诵经文有“十小咒”、《大悲咒》、《心经》、《入忏文》、《出忏文》;唱诵的韵曲有《香赞》等。

(2) 无遮会。“无遮会”之意是贤圣道俗上下贵贱无遮,平等行财施和法施的法会。

(3) 仁王会。亦称仁王斋,《佛祖统纪》(卷6、37)载,南帝陈武帝永定三年(559年),“敕大内设仁王大斋”,讲诵《仁王般若经》,以祈愿国泰民安,祛灾消难,此后每年举行两次法会。

(4) 念普佛。受斋主委托所行之佛事,有两种,其仪轨主要程式如下:
其一,消灾普佛。唱诵的梵呗主要有《香赞》、《药师佛赞》、《回向偈》等。

其二,往生普佛。唱诵的梵呗主要有《香赞》、《弥陀佛赞》等。

(5) 斋天。又名供天。寺院中每年岁朝佛事,也有斋主以供天祈福。该佛事起始于隋代天台宗,智顗大师依《金光明经》制定《金光明忏法》开始的,目前实施的斋天轨依,是依照明末弘赞律师所撰《斋天科仪》而行的。斋天仪轨的主要程式有甘露净坛、燃香炳烛、香花请圣、宣读《疏文》、诵经施食五个部分。

4. 普济法事

佛教的普济法事,是专为死者举行的各种法会。如举行水陆道场、盂兰盆会、放焰口、转咒等等,以超度亡灵。其中,放焰口是音乐性很强的系统而完整的佛教礼仪形式。

(1) 水陆道场。全称是“法界圣凡水陆普度大斋盛会”,亦称“水陆法会”、“水陆斋”。水陆道场是诵经设斋,礼佛拜忏,追荐亡灵的大型佛教法会。其目的一是对先亡者祖先幽灵所作的追善菩提;二是将此功德回施到施主自身及其眷属;三是救济六道众生普超三界。中国佛教“水陆道场”法会,起始于梁武帝。

水陆道场规模巨大,法会少则7天,多则49天。参加僧众至少70~80人,一般是200~300人,多则上千人。法事道场设内坛、外坛两部分,外坛包括大坛、诸经坛、法华坛、净土坛、华严坛、瑜伽坛(即施食坛),有的不设瑜伽坛而设药师坛;主要活动在内坛进行,坛内要悬挂“水陆画”200多幅。法事主要程式有洒净、结界、遣使发符、请上堂、请下堂、供上堂、供下堂、奉浴、授戒、施食、送圣、放焰口等。

(2) 孟兰盆会。亦称“孟兰盆斋”、“孟兰盆节”,另称“中元节”、“鬼节”。“孟兰”是梵文音译,意译是“救倒悬”。每逢夏历七月十五日,佛教信徒根据西晋竺法护译的《佛说盂兰盆经》而超荐历代祖先。据《佛祖统记》(卷37)载,中国自梁武帝始设孟兰盆斋,他于大同四年(538年)在同泰寺设孟兰盆斋,此后上行下效,很快传播到民间。孟兰盆会议轨是在夏历七月十五日全天举行,在此数天前,即建立佛坛、普施坛、孤魂坛。仪轨程式内容主要有净坛、开坛、诵《大悲咒》、“十小咒”、《心经》等;后诵《疏文》(请佛、菩萨下界指导);净坛后行“引魂”仪式(引鬼入坛);诵《心经》、《往生咒》、“三真言”。开坛后拜坛,多依《慈悲水忏》中所载仪轨施行。晚上普施,主要是放焰口;烧法船、烧灵房;放河灯等。

(3) 放焰口。“放焰口”是重要的佛教仪式,“焰口”亦称“面燃”,是佛经中的饿鬼名。密宗有专对这种饿鬼施食的经咒和念诵仪轨,照此举行的佛教仪式称为“放焰口”。“放焰口”主要用于佛教节日阴历七月十五日的“孟兰盆节”(民间称“鬼节”“灯节”),后来亦广泛用于民间。“放焰口”一般在黄昏时举行,供以饮食,以度饿鬼,成为为死者“超度亡灵”不可缺少的法事活动。

明代,由于佛教各宗各派所传《焰口》流通经本大相径庭,纷纭彼此,莫知适从。故清初天机禅师根据明代《焰口》本,删节整理了《修习瑜伽集要施食坛仪》(1卷),世称“天机焰口”;莲池大师又据此本删辑而成《修设瑜伽集要施食坛仪》(1卷)。清康熙三十二年(1693年),宝华山释德基又根据莲池辑本删辑成《瑜伽焰口施食集要》(1卷),世称“华山焰口”,亦称“南方焰口”,流传地域较广。而天机禅师所辑的“天机焰口”,则主要流传于北方。

北方焰口,又有“禅焰口”与“音乐焰口”之分。这两种焰口的禅乐部分是完全相同的;所不同的是“音乐焰口”加入了音乐与法器的演奏部分。即“禅焰口”只用杵钟、鼓、磬、引磬、木鱼、法铃等法器伴奏禅乐;而“音乐焰口”则加用管、笙、笛等乐器及铛、鐃、钹、铙、云锣等法器演奏器乐曲与法器曲牌,使之穿插于焰口的部分段落之中,丰富了焰口的表现意境与情节氛围。在北京,由于佛乐演奏有“怯音乐”(用大管)与“京音乐”(用小管)之分,故,用京音乐演奏的北方焰口即为中国佛教京音乐焰口,但焰口的禅乐部分,无论是北京“京音乐”焰口还是“怯音乐”焰口,基本上是一样的。

二、汉传佛教音乐的类别与艺术特征

佛教音乐的类别按其表演性质特征可划分为声乐与器乐两大部分。声乐类包括直诵(以简章的旋律随着有规律的节奏讽诵经文或咒语)、吟诵(是朗诵音调的一定旋律音韵化,但尚未形成完整歌腔的艺术品类。它即有语言音调性质、又具一定旋律特征的经文诵讽艺术,由诵经语言音调及诵经、咒语的节奏深化而来)、梵呗三种;器乐类包括音乐(一般指管乐,某些寺院与地区亦泛指管弦乐部分)、法器(打击乐)两种。

现就佛教音乐中几个重要的音乐艺术品种作一介绍。

(一)梵呗

“梵”意译为“清净”、“寂静”、“离欲”，指佛教徒修行解脱的最后境界；“呗”意译为“止断止息”、“赞叹”，指佛教徒以短偈形式(或其它文体形式)对世尊、诸佛、菩萨言教、品德的宣扬与赞颂。“梵呗”即摹仿印度的曲调创为新声。

1. 赞

从文学形式上来看，赞属于长短句结构；有五句赞、六句赞、八句赞、十句赞等句式结构；各句式结构中的字数也是相对固定的；各句式的衔接要求押韵。

(1) 五句赞

五句赞每句字数结构为：五，四。七。七，四。5句27字。

如《宝鼎香赞》，用于朝时课诵。^①

宝鼎热名香，
普遍十方。
虔诚奉献法中王。
端为世界祝和平，
地久天长。

(2) 六句赞

六句赞每句字数结构为：四，四，七，五。四，五。6句29字。

六句赞形式是佛曲赞中运用得最多的梵呗。

如《面燃大士赞》，用于《瑜伽焰口》拜座、登座部分。^②

面燃大士，
悉号圆通，
十二大愿誓宏深，
苦海渡迷津。
救苦寻声，
脱苦早超生。

(3) 八句赞

八句赞每句字数结构不同，有三种类型。

其一，为：四，五。四，五。四，五。四，五。8句36字；

如《戒定真香》，用于暮时课诵。^③

戒定真香，梵起冲天上。
弟子虔诚，热在金炉上。
倾刻纷纭，即遍满十方。
昔日耶输，免难消灭障。
(“接菩萨陀”)

① 中国佛教文化研究所编、田青：《朝暮课诵规范谱本》，开明文教音像出版社，1995，第2页。

② 袁静芳：《中国汉传佛教音乐文化》，中央民族大学出版社，2003，第308～309页。

③ 中国佛教文化研究所编、田青：《朝暮课诵规范谱本》，开明文教音像出版社，1995，第32～37页。

其二,为:五,七。七,五。七,七。九,五。8句52字;

如《献供赞》,用于佛事供养时。^①

虔诚献香花,智慧灯红焰交加。

净瓶杨柳洒堪夸,橄榄共批把。

蒙山雀舌茶奉献,酥酡普供养释迦。

∥: 百宝明珠奉献佛菩萨,衣献法王家。: ∥

(“接菩萨陀”)

其三,为:五(或六),六。七,六(或五)。七,六。七,五。8句48~49~50字。

如《大阿弥陀赞》。^②

弥陀佛大愿王,慈悲喜舍难量。

眉间常放白毫光,度众生极乐邦。

八德池中莲九品,七宝妙树成行。

∥: 如来圣号若宣扬,接引往西方。: ∥

(4) 十句赞

十句赞每句字数结构为:四,四。六,四。六,八。六,三。六,四。10句51字。

如《赞礼西方》。^③

赞礼西方,极乐清凉。

莲池九品华香,宝树成行。

常闻天乐铿锵,阿弥陀佛大放慈光。

化导众生无量,降吉祥。

∥: 现前众等歌扬,愿生安养。: ∥

赞的结构特征,除固定句数、句式格式外,在唱辞结束时的1~2句,往往反复演唱一遍;多数赞在唱辞结束后,加有与该赞演唱内容有关的尾部“菩萨陀”,“菩萨陀”一般均要演唱三遍。如上述列举的赞曲中,《宝鼎香赞》、《戒定真香》的“菩萨陀”为:“南无香云盖菩萨摩诃萨”(三遍)。《伽蓝赞》的“菩萨陀”为:“南无护法藏菩萨摩诃萨,摩诃般若波罗密。”《献供赞》的“菩萨陀”为:“南无普供养菩萨摩诃萨”(三遍)。《炉香赞》的“菩萨陀”为:“南无香云盖菩萨摩诃萨”。有的赞曲亦无“菩萨陀”,如《华严字母赞》、《大阿弥陀赞》、《赞礼西方》等。

梵呗在实际运用中,亦出现多种不同的音乐形式,常见的基本形式有以下几种。

① 单句式梵呗

单句式梵呗是指由一个乐句的重复与细微变化重复所构成的梵呗。如《菩萨圣号》。

② 齐句式梵呗

齐句式梵呗是指组成乐曲各乐句的句幅是相等的。齐句式梵呗一般用于偈的唱诵,偈的唱词均为四、五、六、七言的四句或八句构成,在音乐唱诵上,各乐句大多为对等的句

① 闻妙:《音声佛事》,浙江省天台山国清寺法务流通处印,1987,第30~31页。

② 钱仁康:《法音宣流》,上海佛学书局,1994,第8~10页。

③ 闻妙:《音声佛事》,浙江省天台山国清寺法务流通处印,1987,第26~27页。

幅,以与唱词呼应,形成齐句式的音乐段落。

齐句式梵呗的构成,有2个乐句、4个乐句、8个乐句等形式。

2个乐句构成的齐句式梵呗,如《赞佛偈》。

4个乐句构成的齐句式梵呗,如《回向偈》。

8个乐句组成的齐句式梵呗,如闻妙记谱的《回向偈》。^①

③长短句式梵呗

长短句式梵呗是指乐曲各乐句的句幅是参差不齐、长短不等的。长短句式梵呗一般用于赞与文的唱诵。赞的唱词有五句赞、六句赞、八句赞、十句赞等多种,赞与文的唱词,均为长短句结构。在音乐唱诵上各乐句往往随唱词需要而形成乐句间句幅长短不等的特点。如《炉香赞》。

④套曲式梵呗

中国汉传佛教音乐中,声乐套曲的情况很少见。仅有《华严字母赞》为一个比较典型的实例。《华严字母赞》并不经常演唱,只是在华严法会,讽华严经,拜华严忏时唱诵。《华严字母赞》的曲式结构布局:

序部《华严字母赞》

身部 《一合》、《小回向》

《二合》、《小回向》

《三合》、《小回向》

尾部《总回向》

2. 偈

据《百论疏》卷上载:“偈有两种,一者通偈,二者别偈。言别偈者,谓四言、五言、六言、七言皆以四句而成,目之为偈,谓别偈也。二者通偈,谓首卢偈,释道安云:盖是胡人教经法也,莫问长行与偈,但令三十二字满便名偈,谓通偈也。”通过上文可知偈有别偈、通偈两种。别偈为汉字,通偈为梵文。别偈形式为四句,分别由四、五、六、七言构成,通偈以梵文三十二字满为划偈之依据。

又据《佛学大辞典》(P981)载:偈有五种:“一、短句,二字乃至五字为一句,四句为一偈;二、前句,六字或七字为一句,四句为一偈;三、中句,八字为一句,四句为一偈;四、后句,九字乃至二十六字为一句;五、长句,二十六字以上为一句。”

从文字形式上来看,“短句”、“前句”、“中句”偈属于齐句结构;一般为四句式(亦有八句式);各句式依字数又有四言偈、五言偈、六言偈、七言偈等多种,“后句”与“长句”只说明了每句的字数,并未言明“四句为一偈”;偈的句在衔接中不押韵。

常见偈的形式:

①四言偈

四言偈为四言四句,16字。

如《普贤警众偈》,用于暮时课诵。^②

(一段)是日已过,

命亦随减,

^①钱仁康:《法音宣流》,上海佛学书局,1994,第17页。

^②中国佛教文化研究所编、田青:《朝暮课诵规范谱本》,开明文教音像出版社,1995,第25页。

如少水鱼，
斯有何乐。
(大众哎)

②五言偈

五言偈为五言四句,20 字。

如《回向偈》。^①

(一段)愿以此功德，
庄严佛净土，
上报四重恩，
下济三涂苦。

③六言偈

六言偈为六言四句,24 字。

如《严净偈》。^②

(一段)以此严净功德，
回向护法龙天，
三界狱湊灵聪，
守护道场真宰。

④七言偈

七言偈为七言四句,28 字。

如《忏头》，诵《忏悔文》时头四句偈。^③

大慈大悲愍众生，
大喜大舍济含识，
相好光明以自严，
众等志心皈命礼。
(接“菩萨陀”)

《五方五佛》，《瑜伽焰口》“戴冠”时正座唱。

五方五佛大威神，
结界降魔遍刹尘。
今宵毗卢冠上现，
一瞻一礼总归真。

《起佛偈》。^④

(一段)阿弥陀佛身金色，

① 闻妙：《音声佛事》，浙江省天台山国清寺法务流通处印，1987，第 43 页。

② 中国南音学会、泉州历史文化中心编印，蔡俊抄整理：《天宁梵呗》，1993 年印，第 24～25 页。

③ 释慧原、陈天国、苏妙箏：《潮州禅和板佛乐》，广东人民出版社，1995，第 26 页。

④ 中国南音学会、泉州历史文化中心编印，蔡俊抄整理：《天宁梵呗》，1993 年印，第 47～50 页。

相好光明无等伦，
白毫宛转五须弥，
紺目澄渭四大海。
(南无西方极乐世界大慈大悲阿弥陀佛)

3. 文

梵呗除赞、偈这类有固定句式的佛曲外，还有大量属于文学散文或赋的较自由的形式，如《瑜伽焰口施食》中的“参礼条子”、“骷髅真言”等等。

4. 咒

①《瑜伽焰口》中有《音乐咒》，由 79 个梵文组成。

②《普庵咒》，南宋袁州《江西宜春》南泉山禅宗临济支第 20 代传人普庵所作，由 247 个梵文字母连缀而成。

③《准提神咒》。

(二) 音乐与法器

1. 乐队组合形式

汉传佛教音乐乐队组合，具有代表性的乐器及其乐队编制为管(2)、笙(2)、笛(2)、云锣(2)、铛子(1)、鼓(1)、钲钟(1)；法器主要有铙、钹、鐃，用于焰口与朝暮课诵等佛事中的梵呗，还有引磬、木鱼、法铃、磬等。从汉传佛教音乐乐队所使用的乐器来看，它们似乎与流传在中国北方的笙管系乐种没有什么区别，但仔细深入地考察分析、研究，就会发现中国佛教音乐所用的主要乐器管、笙、笛、云锣等，它们在形制、宫调方面表现出来的历时性文化遗存特征，它们在特定的社会历史文化环境中乐器演奏所展现的古朴风韵与深邃意境，不仅是中国佛教音乐文化中的瑰宝，既使在整个中国传统音乐文化中，也是独树一帜，具有其珍贵的历史与艺术价值。

2. 主要曲式结构类型与特征

(1) 只曲

只曲亦称单曲，往往是一首曲牌(或梵呗中的一首赞、偈)独立演奏的器乐曲。如《小华严》、《梅花引》、《三皈赞》、《五身佛》、《普庵咒》、《寄生草》、《叨叨令》、《翠黄花》、《金字经》、《望江南》、《豆叶黄》、《浪淘沙》、《一锭金》等。只曲在佛事应用中一般不加头、尾，而是将原曲头、尾的部分旋律作散板处理，形成乐曲独立演奏时一定的起、止功能意义。如《小华严》。

法器中的只曲称牌子，如(开坛钹)、(河西钹)、(粉蝶六条)、((粉蝶儿)的五次变奏)(过街仙)、(天下同)、(功德钹)、(五身佛)、(杖鼓板)、(斗鸡)等。

(2) 联曲

联曲是两首或多首曲牌的联缀演奏。其联缀并未形成曲式结构上的固定格局与模式，类似中国传统音乐中的散套。如五台山佛教音乐《真言套》，即由《真言》、《三身佛》、《跌落金钱》、《散八音》、《看东山》、《挂针儿》、《八拍子》(之一至之八)、《未了辞》15 段组成，但这 15 段并不是《真言》套的定格模式，而各乐社在演奏中可依据本社传承而有所增删、变易。其曲式结构形式类似中国传统音乐中的散套。

(3) 套曲

套曲是多首曲牌(或乐曲)按一定程式联缀为固定的曲式结构格局与模式,类似中国传统音乐中的整套。

如中国佛教京音乐中堂曲的基本曲式结构模式,由拍、身、尾三部分(“四大”、“三小”7首曲牌)组成。拍:由一首大型曲牌组成;身:由三首大型曲牌联缀而成,分别称一身、二身、三身,以第一首曲牌名为该首套曲曲名;尾:由三首小型曲牌联缀而成。如中堂曲《昼锦堂》的基本曲式结构模式——

拍:(垂丝钓)

身:(昼锦堂)

(锦堂月)

(醉翁子)

尾:(金字经)

(五身佛)

(撼动山)

3. 音乐与法器在佛事中的运用

在佛教各项法事仪轨中,音乐与法器的运用功能与程式经过漫长历史时期高僧大德以及乐僧的运用、创造,其运用功能是确定了的,其演奏程式也是比较严格的。

音乐与法器在佛事中的运用功能。

- ①各种法事科仪程式的开始以及大型法事中各部分的开始;
- ②各种法事科仪程式的结束以及大型法事中各部分的结束;
- ③各种法事科仪程式中各部分的转换与衔接;
- ④各种法事科仪程式中各种表演形式的转换与衔接;
- ⑤各种法事科仪程式中烘托宗教氛围,创造法事欲展现之气氛;
- ⑥各种法事科仪程式中,成为僧、佛之间的沟通渠道;
- ⑦各种法事科仪程式中,成为宣传宗教教义、教化僧侣情操的修炼项目。

音乐与法器在佛事中的运用程式。

以中国佛教京音乐中堂曲及法器运用为例,在度亡仪轨中,法事一般从第三天开始做,如一天的佛事,其音乐与法器的程式运用如下。

上午:(1)法器(开坛钹),

(2)品咒《大悲咒》、“十小咒”、《心经》,

(3)咒曲《小华严》(只曲)(休息);

(4)香赞《清举》,

拜忏诵《华严忏》(上本),

(5)音乐《昼锦堂》(中堂曲)。

下午:(6)法器《粉蝶六条》,

(7)拜忏诵《华严忏》(中本),

(8)音乐《山荆子》(中堂曲)(休息);

(9)拜忏诵《华严忏》(下本),

(10)送疏,

法器《过街仙》。

晚上:(11)焰口《瑜伽焰口施食仪》全套。

第二节 道教音乐

一、概述

道教是纯粹中国民族的宗教,它发端于远古的巫术,秦汉的方术,黄老道是其前身。道教正式形成于东汉末年,由张陵于东汉顺帝(126~144)时在西蜀鹤鸣山创立的。道教的传播在国内不仅是汉族的主要宗教,而且在 22 个少数民族中都吸收了道教作为主要或重要的宗教信仰。道教也传至海外,如朝鲜、日本、东南亚,近年传入欧美。道教文化已越来越成为中外学者热衷研究的对象,在世界范围内产生了广泛的影响。

道教音乐主要指道教科仪活动中使用的音乐,称科仪音乐,也称斋醮音乐或道场音乐。

(一)道教音乐历史沿革

东汉张陵(34~156)创立天师道时,道乐科仪的形式直接承袭了巴蜀巫觋歌舞。北魏嵩山道人寇谦之(365~448)在太武帝的支持下,对张陵的天师道进行了改革,创立了“北天师道”。他于北魏神瑞二年(415 年)撰《云中音诵新科之戒》,在新科音诵中,已有了《华夏赞》、《步虚词》的道教音乐篇章。南朝刘宋时庐山道士陆修静(406~477 年)在稍晚于北方寇谦之时,也在南方进行了道教改革,创立了“南天师道”,并且在江西庐山始建了第一个道观—简寂观。此后,南北朝时期大批道观相继建立,集体住观修行,有严格的戒律,使道教成为成熟的宗教,也建立了正式的科仪。陆修静住观广集道教经书达一千多卷,整理编纂了《三洞经书目录》,又编著了斋法仪范百余卷,将科仪音乐的内容程序规范化,使科仪音乐有了范本,可照本宣科。至此道教科仪音乐已正式形成。

唐代是封建社会鼎盛时期,李氏王朝以宗教来加固皇权。因传说老子姓李,唐代帝王便与老子连宗,封老子为“太上玄元皇帝”、“元元大圣祖”。唐玄宗为奉祀老子,还于开元二十七年(739 年)专门建了天长观(即北京白云观前身)。唐代皇帝不断提倡道乐,而且宫廷御制道曲成风。唐末五代天台山道教宗师杜光庭还编撰道乐斋醮科范,对道教科仪音乐的规范和发展起了很大作用。

宋代成为道乐发展的又一高峰,宋徽宗宣和元年(1119 年)专设云璈部主管道乐。《道藏》中收有的《玉音法事》即是北宋末年所制,也是现存最早的道乐曲谱集。《玉音法事》不仅是宋代道乐的一部重要文献,在整个道教音乐史上也有非常重要的地位。不仅其所辑录的道曲数量极为可观,更有价值的是刊于卷上、卷中的道曲在每个字的下面标有用特殊的曲线符号记录的乐谱,以示唱诵的高低曲折,是我国音乐史上的古谱之一。

金元时期王重阳(1112~1170)创立了全真道。他学习佛教建立了出家住观的丛林制。公元 1224 年王重阳弟子丘处机(1148~1227)受到元世祖成吉思汗崇奉,昭令入居太极宫(后称长春宫,即北京白云观前身)。丘处机率弟子修葺使殿宇焕然一新,并在此演立龙门之宗,使其成为全真“天下第一丛林”。

明代开国皇帝朱元璋出身下层民众,起兵时深知宗教对团结民众的作用。他得天下后提倡道教,自封“灵霄上清统雷元阳妙一飞天真君”。洪武七年(1374 年)诏令道士编《大明玄教立成斋醮仪范》,并亲自作序以严格规范道教科仪。他意在推翻了元人统治之后以道教音乐承继古风重建国家祭典,为此制定了一套管理道乐的体制,设立了管理道教的玄教院(后改称道录司),并建神乐观,命一正六品提点。神乐观掌握乐舞以备祭祀天地、

神祇及宗庙社稷。神乐观道士拟定祭祀音乐的音律、乐器,培训道童乐舞生。这一制度在南北著名道观都加以推行,江西龙虎山、湖北武当山、北京东狱庙都设有神乐观、乐舞生。此外,还建了国醮大道场。这些举措使道乐在明代初期至中期得到兴旺和繁荣。明成祖时制成《大明御制玄教乐章》,后收录于《正统道藏》保存至今。《大明御制玄教乐章》共有14首用工尺谱记录的道曲。是道藏中仅存的今人能识别的有曲谱的道乐篇章。

清代道乐发展中占最重要地位的是全真派规范的经韵范本——《重刊道藏辑要全真正韵》,这使全国全真道教十方丛林有了统一的科仪音乐范本。《重刊道藏辑要全真正韵》是清光绪三十二年(1906年)于成都刊印的,共有经韵72首。《重刊道藏辑要全真正韵》是标有板的位置和法器运用的“当请谱”,是为实际诵唱加伴奏的记录,虽无“工尺”字,但已对韵腔进行了严格的规范。从清末至今,全真十方丛林都沿用这一范本。全真正韵虽有高度的统一性,但因全国道观分布地域非常广阔,渐渐发展了地方特色,清代时不少道观已经有了地方韵,如山东的“崂山韵”、辽宁的“东北新韵”、四川的“广成韵”、北京白云观的“北京韵”等。

正一派道教在清代也整理出附有道曲的科仪范本,如《清微黄篆大斋科仪》。许多正一道士并不住观而是散居民间,有的成了伙居道士,他们不但在作道场时吸收当地民间音乐,而且还在斋醮中串演“道戏”,演奏民间吹打曲,如十番锣鼓等,使道乐进一步与民间音乐融合,也推动了民间音乐的发展,及至近代出现了出身道士的华彦钧这样杰出的民间音乐家。

(二) 中国道教的主要派别

中国道教的分派常带有一些传统家族宗法的特征,每一个宗派奉一开山祖师,承继弟子,论资排辈繁衍道徒,使道教的派别显得异常庞杂。实际上依道教教旨来看,道教可分两大派系,即由符录一系发展至今的正一派和由丹鼎一系发展至今的全真派。

1. 正一派

正一派始于道教创始人东汉张陵的“正一盟威之道”,以“正一”法箓祈禳。创始之初因入道者需交五斗米,所以老百姓皆称其为“五斗米道”。东晋南北朝时称“天师道”,到宋代才正式称为“正一道”或“正一派”。

正一派源于古代巫术,以符箓科仪为主,行斋醮祈禳、画符驱鬼之事。主要奉《正一经》,“正一”的意思是“正以证道”,“正者不邪,一者不杂。正一则万法归一。谓法门不二的最高正道。”^①

正一派道士可出家住观,也可居家修炼,所以一直保持与地方民众的密切关系。正一道乐也就更多地具有地方特色。往往同一首道乐经韵字词相同,但曲调不同,如同一首唱偈,上海正一道士演唱具有江南丝竹风格,而苏州正一道士演唱却具有苏昆味道。正一道士也很善于吸收民间音乐用于斋醮,让观外人士更容易接受。陈国符《道乐考略稿》也指出:“江南正乙(即正一)道士斋醮,唱昆曲,奏粗细十番锣鼓”。许多民间器乐曲牌如(将军令)、(十八拍)、(水龙吟)、(清江引)、(山坡羊)、(小桃红)等都被吸收成了道乐曲牌。因此正一派道观也造就出了一批演奏技艺高超,颇有艺术造诣的道士。

^①中国道教协会、苏州道教协会:《道教大辞典》,华夏出版社,1994,第337~338页。

2. 全真派

全真派创建于12世纪的金代,其源头出自秦汉神仙方士,重个人炼养,以修道成仙为主旨,也兼符箓。全真创始人陕西咸阳人王重阳,金代大定七年(1167年)来到山东宁海,收了七个弟子:马钰、谭处端、刘处玄、丘处机、王处一、郝大通和孙不二,即北“七大真人”。王重阳曾在弟子马钰家建一“全真堂”进行修炼,后该教派以此得名“全真”。

“全真”本为道教教义炼养之词,有“一念未萌之前”的“太虚”,“全其本真”、“全精、全气、全神”、“志在守朴、养素全真”等含义。全真祖师王重阳主张三教合一,以《道德经》、《般若心经》、《孝经》作为经典。推行丛林制,要求出家住观,强调修真,戒除酒色财气,除情去欲,清静真修,以内炼成真超离生死。

王重阳弟子丘处机,号长春真人,是全真派中最杰出的祖师创龙门派,北京白云观建有供奉他的“丘祖殿”。由于他的影响,使全真派在元代名声大震。全真以龙门派最为兴旺,至今白云观的监院为龙门派第二十三代弟子。

全真派道乐的突出特点是以全真正韵作为各地全真宫观的统一范本。虽说全真道乐也是由道士口传心授,高功为上师密传,但由于十方丛林之间联系密切,道士常四处游方,所以全真道乐都遵循全真正韵格范。清末民初虽产生了几种地方韵,但并不像正一道乐那样地方风格突出。全真道乐以经韵唱诵为主,伴奏主要用打击乐的法器,并有吹奏乐器笙、管、笛、箫等。丝弦乐器的运用不如正一派道乐那样普遍。

(三) 道教科仪与音乐

道教音乐源远流长、丰富多彩,是中国宗教音乐也是整个中国传统音乐中的一个极为重要的品种。它的产生主要源于讽诵经文的音乐化,同时也源于各类民间音乐与宫廷音乐;在它形成初期和漫长的发展过程中也吸收了某些佛教音乐的形式。反过来,它也给很多民间音乐以重要影响,甚至有些道教音乐与某些民间乐种之间常常难解难分。此外,还分别以道教的题材、音乐形成了很多别具一格、自成体系的说唱和戏曲品种。诸如几乎遍布全国的道情以及道情剧就是一个典型的例子。

道教音乐可以有各种不同的分类方法:按道派可分为全真派道乐与正一派道乐等,其中全真派道乐又分为十方韵与地方韵;按运用科仪场合的不同可分为修持科仪音乐、节日科仪音乐和施食科仪音乐等;从音乐形式看,有声乐曲和器乐曲,其中声乐曲因为与一般的声乐曲有很大的差异,所以通常称为“讽经腔”,器乐曲称曲牌。此外,讽经腔按功能又可分为“阳调”和“阴调”,为颂神或课诵者本人而唱的称“阳调”;为被超度的鬼魂而唱的称“阴调”。

在道教音乐中,全真派十方韵有着严格的规范,而全真宫观中的北京白云观是“全真祖庭”,被誉为“天下第一丛林”,它的科仪活动和音乐具有一定的代表性,所以本书基本以白云观为例,简要介绍它的三种科仪内容以及其中修持科仪和施食科仪的音乐,以便使大家对全真派以及整个道教科仪音乐有一个概貌的了解。

1. 修持科仪

修持科仪主要是指全真派宫观中的住观道士每日必做的早、晚坛功课,也叫“日诵功课”;又因自金代王重阳祖师创立全真道建立丛林制度以后,日诵功课已成为全真道宫观的重要制度,所以也叫“玄门功课。”

早晚课上殿的时间,随四季气候变化。早坛功课在早饭前天刚亮的时候,这时早晨的阳气上升,会思念尘缘,上殿诵经,绝意忘情,诚心定气,六欲不生,一尘不染,排除外界事物的影响,达到“不动心”的境界;晚坛功课在傍晚时分,因这时阴气下降,会思念欲界,安排在这时诵经,可排除一切杂念。

白云观的早坛功课经以自我修持,延生保安为主要目的的早坛功课,汇萃了多种道教经典,以《清静经》和《心印妙经》为主。全部早坛功课经就其总体结构来说,可分为韵、咒、经、诰、韵五大部分。“韵”以歌唱性的韵腔为主;“咒”以直诵各种神咒为主;“经”是念诵各种经文;“诰”的内容为各种宝诰;最后的“韵”仍以韵腔为主。第一部分包括(太极韵)、(澄清韵)、(举天尊)、(双吊挂)、(提纲)、(小启清)等;第二部分包括(提纲)及净心、净口、净身、安土地、净天地、祝香、金光、玄蕴等八个神咒;第三部分包括《常清常静经》、《消灭护命妙经》、《攘灾度厄真经》和《心印妙经》等四部经文。第四部分包括玉清、上清、太清、玉帝、天皇、星主、后土、南极、北五祖、南五祖、七真和普化等十二个宝诰;第五部分包括(提纲)、(天尊板)、(中堂赞)、(祝圣文)、(忏悔文)、(小赞韵)、(灵官咒)、(土地咒)、(大皈依)、(三皈依)等。

晚坛功课以自我修持和超阴度亡为主要目的,以《太上洞玄灵宝救苦妙经》、《元始天尊说升天得道真经》和《太上道君说解冤拔罪妙经》三部经为主,荟萃了多种道教经典。白云观晚坛功课经和早坛功课经总体结构相同,部分曲调也相同,同样分为韵、咒、经、诰、韵五大部分。第一部分包括(清虚吟)、(步虚韵)、(举天尊)、(吊挂)、(提纲)和(小启清)几种韵腔;第二部分包括(提纲)和玄韵咒;第三部分包括《太上洞玄灵宝救苦拔罪妙经》、《元始天尊说升天得道真经》和《太上道君说解冤拔罪妙经》三部经文;第四部分包括斗姥宝诰、三官宝诰、玄天宝诰、吕祖宝诰、丘祖宝诰、萨祖宝诰、灵官宝诰、救苦宝诰等八篇宝诰;第五部分包括(提纲)、(天尊板)、(中堂赞)、(报恩宝诰)、(小赞韵)、(土地咒)、(三皈依)、(供养咒)、(结斋咒)等韵腔。

因晚坛功课和早坛功课皆属于自我修持,所以有一些部分诵经腔是相同的。

2. 节日科仪

节日科仪主要指为纪念道教各位祖师诞辰所举办的庆祝仪式。此外还有一些其他节日,也包括一些民俗节日。如:为道教祖师诞辰举办的科仪有三元节、三清节、玉皇圣诞(正月初九日)、丘祖圣诞(正月十九日)。

其他节日有上九节、五腊节、接驾、云集日、礼斗日等。民俗节日有祭灶等。这些节日科仪的音乐有些有严格的规范,有些则较灵活。

3. 施食科仪

施食科仪指道观应斋主的请求设坛建醮,为死者赈济施食,超度亡魂的仪式。白云观的施食科仪主要是萨祖铁罐炼度施食焰口,也是宫观举行的最多的法事活动之一。法事规模可大可小,短则一日、一夜,或一昼夜、三昼夜不等,长则可达49天,要视斋主布施的多少而定。目前,法事规模一般较小,约4~5小时。

《萨祖铁罐炼度施食焰口》共分五大部分。第一部分,包括(引子)至(救苦宝诰),共25段,主要内容为高功登坛,率众道士礼拜太乙救苦天尊,发牒上书,洒法水,拈香,发炉等;第二部分,自提纲“太上说法为教主”至(五供养),共20段,主要内容为法鼓三通,高功变坛,召请诸路神仙,降临斋筵;第三部分,自(叹文)(3)至(叹文)(5),共25段,主要内容为

高功念咒破狱,召请各方各类孤魂野鬼来临法会,同登仙界;第四部分,自(鼓段)至(二十四类),共3段,主要内容为遍洒甘露滋润鬼魂咽喉,烹调五厨施食十方鬼魂;第五部分,施食后高功向被超度的亡魂宣示九戒,辞谢各路诸神和道场圣众,天尊引鬼魂升天。

《萨祖铁罐炼度施食》的韵腔和经文许多是与早、晚坛功课经相同的,如:(步虚韵)、(举天尊)、(吊挂)、(小赞韵)、(天尊板)等,但许多长的韵腔如(叹文)、(普召牒)、(叹骷髅)、(二十四类)等是施食科仪特有的。

二、道教音乐的类别与艺术特征

道教科仪由文学(经文)、音乐和一些法事科仪的特有动作(如手印画符、步罡踏斗之类,有人称为舞蹈)组成,其主体是文学和音乐,有时各自独立使用,但通常两者是合为一体的。从文学与音乐的关系出发,主要以语言性到音乐性的渐进过程——“语言音乐链”为序,可将构成白云观科仪音乐的讽经腔类型分为白、诵、腔、调四大类,如果把每类再细分,则可分为:散白、韵白、直诵、音诵、吟诵、韵腔、诰腔、赞腔、叹腔和外调,共十类。

这种分类与目前通常采用的分类的不同之处,除了上面讲到的依语言性到音乐性的“语言音乐链”程序之外,更主要的是强调了以语言为主的诸种类型,而不是只注重音乐性较强的乐曲。因为这部分对界定道教音乐的性质至关重要。

(一) 讽经腔类型

1. 散白与韵白

散白为念白的一种。文体为长短自由的散文体或句式字数不等的杂言体,可有两句的对仗,但一般不押韵。主要用于介绍设坛时间、地点、宫观名称、高功、道众以及斋主姓名等。在各种不同类型中,散白是纯语言性的段落,念时略拖长声音,以区别于日常说话,并便于和韵白相衔接。

韵白是将语言的字调加以夸张,并吸收一些戏曲韵白念法的念白。韵白在科仪中的运用相当广泛。它的文体相当自由,总的来说,可分为整齐句式与长短句式两大类。整齐句式以七言、五言、四言为主;长短句式因不直接入乐,故句式运用上不像词那样严格。韵白虽不直接歌唱,但已是具有某种音乐性的语言形式。它的音乐性表现为①大体押韵,韵脚相间出现,具有音乐的循环美。②念白时声调稍许高昂,节奏略有变化,具有音乐的顿挫美。③时而与法器交叉配合,或者每两句前、一句前配以镇坛木的清脆一击,有时,该段韵文念完之后还再加一个打击乐的尾奏。

2. 直诵、音诵与吟诵

“诵”是语言性较强的音乐形式。依其语言性向音乐性渐进的程度不同,又可分为直诵、音诵和吟诵三个层次。

(1) 直诵

直诵是道教讽经腔中一种形式。直诵一词借用于北魏时期北方天师道领袖寇谦之著述中提到的“若不解音诵者,但直诵而已。”所谓直诵,顾名思义是一种音调平直的语言性很强的讽经形式。直诵的基本旋律形态,旋律平直,基本一字一音,一字一拍,句尾不延长。偶尔也可一字两音。节拍为流水板,记1/4。一般为散起领唱,入板后齐唱,同时木鱼

起奏,每拍一下。篇幅短小时,多为中速;篇幅长大或多段经文连缀时,速度由慢渐快,最后达到急速的快板。道众合诵时,每人可在不同的音高上持续,但往往都会自然地选取同一调性的五声音阶的不同音级,构成似自由的民间多声。

(2) 音诵

音诵和直诵一样,也借用于北魏寇谦之的著述。顾名思义,音诵与直诵的不同之处是音诵旋律较直诵旋律多了一点音高的曲折变化和句尾延长,而相同的是两种均为语言性较强的诵体。音诵旋律的基本形态是一字一音或两音,句尾之前一字一拍,句尾延长为一字两拍。通常两句成对出现,两句之间有微弱的呼应关系,但因句幅比较短小,两句之间的尾音通常不超过大三度,所以一般不构成典型的上下句关系。大篇幅重复或变化重复时更像是双垛句式的展开性结构。伴奏通常也只用木鱼,每小节一下。音诵作为直诵的音乐化的变化形式,两者可以连用,由音诵转直诵或由直诵转音诵。

(3) 吟诵

吟诵是我国历史上流传十分广泛的一种吟唱诗词和韵文的形式。与歌唱诗词的歌曲或词调不同,吟诵直接源于诗词的语言和韵律,强调诗句的平仄对比和声调的抑扬变化,更具语言的特性,更朴实自然。它突出了语言自身的音乐美,而不是超乎语言之外的独立的音乐美。吟诵是较直诵和音诵音乐性更强的一种诵体旋律。

3. 韵腔、诰腔、赞腔、外调叹腔

(1) 韵腔

韵腔有广义狭义之分。在一般的道乐研究著述中泛指具有音乐性的讽经腔。这里作为“道乐”从语言性到音乐性的渐进过程的类别之一,专指一种特定的类型。

作为道乐讽经腔“语言音乐链”中一个类别的“韵腔”,是语言性也很强的一种旋律类型,与吟诵很相似,也是一种“长言”。但与吟诵的不同之处主要有以下几点:第一,在腔词节奏关系上,典型的吟诵是每两个字尔后紧接拖腔,而典型的韵腔旋律则是每个字之后都拖腔,前者强调词组的含义,后者则将词组拆散使其含义模糊化。第二,在旋律特点上,如果说吟诵旋律是语言声调平仄抑扬的夸大,突出的是语言的音乐美,那么韵腔则开始脱离语言声调的平仄抑扬和每个词组的含义,形成旋律的自由重复和延伸。第三,在曲式结构上,吟诵具有“起、承、转、合”的原则,而韵腔则主要是由一系列单一乐句的重复或变化重复构成的、既无上下句呼应关系又无“起、承、转、合”关系的一种原始的、凝固的、超然的旋律形态。第四,典型的韵腔音域狭小,只一个八度左右。这些特点使韵腔成为道教音乐中最重要的也是最具宗教本质特点的旋律形态。白云观科仪音乐中的韵腔以(步虚韵)为代表。属于韵腔类的除(步虚韵)外,有(澄清韵)、(双吊挂)、(举天尊)、(天尊板)、(吊挂)、(小启清)、(中堂赞)、(小赞韵)、(仰启咒)、(大救苦引)等。

(2) 诰腔

诰腔是在韵腔的基础上发展出来的音乐性比韵腔强的旋律类型。唱词内容为颂赞神仙、真人的法力和功德,只用于早晚功课经。诰腔在曲式结构上具有完整的“起、承、转、合”布局,构成合尾式二段体。全曲音域跨度很大,由低音 1a 至高音 1a,达两个八度,是科仪音乐中音域跨度最大的旋律类型。白云观科仪音乐中属于诰腔的有(普化诰)、(青华诰)、(弥罗诰)、(斗姥诰)和(三皈依)等。

(3) 赞腔

赞腔是在韵腔的基础上发展起来的另一种更具音乐性的旋律类型。唱词内容与诰腔相似,是颂赞神仙、真人的法力和功德,但更切合施食科仪的具体内容,如启奏诸神降临法会,遍洒甘露,超度亡魂等,因此赞腔只用于“萨祖铁罐炼度施食焰口”。属于赞腔类有(三炷香)、(三回向)、(三宝赞)、(柳枝雨)、(梅花引)等。

(4) 叹腔

叹腔也是“萨祖施食”科仪中所独有的一种旋律类型。与韵腔、诰腔和赞腔相比,它的音乐性更强,又因为带有明显的江南地区戏曲说唱的风格特征,而具有一定的民俗性质和相对独立的音乐品格。之所以在特定的“萨祖施食”科仪中选用这一类腔调,是因为超度时高功要与各方各类的亡魂进行对话。无论是慨叹同情,还是召请赴会,施食赈济,都不仅是对孤魂野鬼的超度,也是对世人的告诫,为了让在世的俗人也能听懂并为之感动,因此选用人们较为熟悉的旋律语言。但叹腔类曲调并不是原样的民间曲调,而是经过加工的,风格虽与整个白云观科仪音乐很不相同,还大体能够协调。属于叹腔类的有(叹文)、(普召牒)、(祝香咒)和(称职)等。

(5) 外调

外调是施食科仪音乐中一种特有的讽经腔,有些曲调几乎原封不动地借用家喻户晓的民歌小调,如(咽喉咒·五厨经)用江南民歌《四季歌》,(二十四类)用民歌《小放牛》,(破地狱咒)用江西民歌《数麻雀》;有些虽只取部分素材加以变化,但民歌小调的痕迹仍然很重,如(三信礼)采用江南民歌《茉莉花》的第三句加以变化。这类曲调具有鲜明的民俗性和旋律的程式性,在没有经过很大程度的加工时,与道教音乐的整体风格并不协调,故名外调,意指借用或另类。这类形式用在为斋主所作的法事中,因观者多为老百姓所以能受到欢迎。属于外调的还有(破酆都咒)、(慢中称)和(快中称)等。

(二) 全真道派的地方韵

全真正韵又称十方韵。全真地方韵是在不同地区形成的既与十方韵有一定渊源关系但又具有明显地方特色的地区性道乐系统。如东北韵、北京韵、崂山韵、武当韵、广成韵等。下面以北京韵和东北新韵为例,介绍地方韵与十方韵的异同。

1. 十方韵与北京韵

白云观的北京韵是由十方韵变化而来的具有北曲特点的全真地方性道教音乐体系。据白云观老道士所述,白云观至清代时期仍一直沿用十方韵,到了清末,孟永才方丈为了留住游方的道士常住观内,改用了北京韵,1983年以后,又恢复了十方韵。由于老道长相继故去,白云观的北京韵现今几乎已无人会唱。直至1987年意外地发现了曹安和先生抄录的、1944~1945年王君瑾用工尺谱记录的白云观住持安世林和白全一口授的经韵26首,才使人们对北京韵有了基本的了解。

这26首经韵中,与白云观十方韵大体一致的有:(祷神小赞)、(步虚韵)、(双吊挂)、(忏悔文)(同(中堂赞))、(下水船)、(叹骷髅)、(北返魂香)、(白鹤飞);同名异曲的有:(救苦引)、(三宝赞)、(梅花引)、(三信礼);白云观十方韵中没有的经韵有:(幽冥韵)、(早茶奠)、(晚茶奠)、(穰灾)、(北大赞)、(南大赞)、(七宝赞)、(吉祥赞)、(走马赞)、(小五供)、(忏帽)、(忏尾)、(天地赞)、(对句天尊)。其中,北京韵(步虚)与白云观十方韵(澄清韵)大体相同,呈变体关系。

白云观地方韵与十方韵相比,主要不同点如下:

从音阶、旋法来看,白云观十方韵主要运用五声音阶;旋法以五声级进为主,偶尔出现的跳进往往给旋律带来某种特色,总体上具有江南音乐柔美自然的风格;除叹腔中的一些乐曲运用宫调转换外,其它乐曲中极为少见。

北京韵在五声音阶的基础上,跳进明显增多,有时有明显的六声音阶或七声音阶的因素。曲调中 fa、si 的使用常构成暂时的“离宫”,还有更多的是引“凡音入曲”和以“变宫代宫”形成大篇幅的宫调转换。引凡音入曲的曲例,如《北大赞》,开始第一句由于以凡代工,使曲调在下五度宫调上进行,后半句“法筵开”才转回原宫调。

由于以上的不同点使北京韵具有一定的北方音乐的风格。

2. 十方韵与东北新韵

东北新韵是沈阳太清宫所用的科仪音乐,是在崂山韵的基础上变化而来的,属全真地方韵。

沈阳太清宫是东北地区最大的道观,始建于清康熙二年(1663年),距今已有三百多年的历史。据说太清宫原来用的是崂山韵,百余年前,有京剧演员阚氏兄弟二人,因不得志蓄发为道,创东北新韵。

据《沈阳太清宫道教音乐》所辑录的32首东北新韵乐曲(诵经调未计入)中,17首为《重刊道藏辑要全真正韵》所有的(有些是同曲异名),还有几首虽变化较大但与十方韵仍有明显的渊源关系,《辑要》所没有的大部分为施食科仪中用的经韵,其中有些特殊的韵腔名称,如:(柳含烟)、(刀兵偈)、(举药子)等。

除了源于十方韵之外,东北韵的旋律、节奏、调式以至衬腔、衬词等都从东北民歌、二人转等民间音乐中吸收了大量素材,具有浓郁的东北地方色彩。如东北新韵(举药子)的旋律就与二人转曲牌(胡胡腔)有着紧密的关系。

(三) 正一派的讽经腔

正一派道观现主要分布在江南一带。其科仪音乐不像全真派那样有统一的规定,各宫观的音乐虽相差较大,但都具有鲜明的江南民间音乐的风格。

如苏州玄妙观道乐就是典型的正一派的讽经腔。苏州玄妙观始建于西晋咸宁二年(276年),距今1700多年,是一座具有代表性的正一丛林,其道乐具有苏昆及苏南地方剧种的味道。此外,上海海上白云观过去一直是全真宫观,文革后改由正一道士主持,讽经也由“本邦”道士担任,音乐也采用的是“本邦”体系,即正一派道乐。曲调和结构都与十方韵中的音乐相差很大。如《步虚》,此曲虽与十方韵(步虚韵)同名,但无论唱词还是旋律都与后者迥然不同。上海正一派道乐整体上具有江南丝竹风格。

(四) 法器与器乐

1. 法器

在道教中法器统指进行宗教仪式时显示法力的象征性器物。通用的法器有两类:一类是敬神仙、师祖或驱恶镇邪的器物,如朝简、如意、宝剑、令旗、镇坛木等;一类是专用的打击器乐,如大铙、小铙、大钹、小钹、铛子、大木鱼、小木鱼、手铃、大锣、小锣、大鼓、小鼓、大铁磬、大铜磬、小铜磬、钲钟以及镇坛木等。

法器中的打击乐器可以单独使用,构成法器牌子,也可作为讽经腔的伴奏乐器或与管弦乐器合奏。打击乐器是道教音乐中运用最早的也是最重要和运用最普遍的乐器。如

果说任何一座宫观中可以不用管乐器更不用丝竹乐器,但不能没有最基本的打击乐器。

2. 器乐

器乐音乐是道乐的重要组成部分,但在不同派别的道观中运用的方式和比重是不同的。全真道派重自我修持,讽经腔十分丰富,要求音乐的意境庄严肃穆,使用纯器乐音乐的比重较小。以武当山道乐为例,它的器乐曲分为正曲、耍曲和法器牌子。正曲主要用于法事的正式程序之中,耍曲则用于法事正式程序开始之前,为开坛作准备,好像旧时戏曲演出前的开场锣鼓。而正一派道士多不住观,其中的鼓乐道士很多本身就是民间音乐家或是熟悉地方音乐的农民道士,这样在道教音乐与民间音乐的长期交融中,形成了一些特定的乐种,如“苏南吹打”、“十番锣鼓”等,既作为民间乐种流行于民间,也作为道教音乐的一部分保留在道教科仪中。故正一道乐的讽经腔不如全真道乐那样考究,但器乐音乐则异常发展。

(五) 道教音乐与老庄传统美学思想的渊源

每当我们走进道观时,除了被圣殿的神秘气氛深深吸引外,音乐给人的最初印象却很可能是“平淡无奇”,但若能静心地聆听和不断地玩味,便会渐渐生出一种异样的感受,发现它确有一种与众不同的美。那么这种与众不同的美又是一种什么样的美呢?正像道教既有崇敬神仙与自我修持的一面,也有面向社会迎合世俗的一面,道乐也是两者难解难分的混合物。欲探究道乐的本真,首先就要把满足社会功利的部分剥离出去,抛开俗乐的属性,进而把道乐构成的源与流加以区分。就各种科仪音乐比较而言,以自我修持为主要目的的早、晚坛日诵功课远比超度亡魂的萨祖施食焰口更能体现道乐的本质;就各种讽经腔和旋律类型比较而言,诵和韵比其它类型更能体现道乐的本质;而诵中的直诵和韵腔中作为不同科仪的第一首唱腔的(步虚韵)、(澄清韵)则是整个全真派道乐的源头。下面就以白云观科仪音乐的形态研究为主要依据,探究道教音乐美的奥秘,去一步步地寻找,一步步地接近那个“玄而又玄”的“众妙之门”。

1. “致虚极,守静笃”的原始之美

有物混成,先天地生,寂兮寥兮,独立而不改,周行而不殆,可以为天地母。

——老子

本章在对讽经腔旋律形态的分析中,有意采用由语言性到音乐性为序,从它的起点语言——直接表达人类思想的符号系统,到它的终点音乐——直接表达人类情感的音声系统,这两者之间恰恰有两个渐进中的临界点:即从白到诵的临界点——直诵,从诵到唱的临界点——(步虚韵)和(澄清韵)为代表的韵腔。这两个临界点既有其前、其后的特点,又没有其前、其后的特点,正像冰与水、水与气处于温度的临界点时,一个似冰非冰、似水非水;一个似水非水、似气非气一样,直诵既是白又不是白,既是诵又不是诵;(步虚)既是诵又不是诵,既是唱又不是唱。

以(步虚)和(澄清)为例,其一,《三天内解经(卷上)》说步虚声,即“无实字,虚声吟咏。”^①查遍历代步虚词,分明都是诗,怎么会“无字”呢?原来吟唱时已将语言自身的音乐性(而非音乐的音乐性)推到极致,进一步再把每一个字都拉开,曼声长吟,词组的含义被

^①刘国梁:《道教精萃》,吉林文史出版社,1991,第324页。

肢解了,句子的含义更被模糊掉了,完全摆脱了语言的束缚,结果是貌似吟诗而“无字”;其二,《礼记·乐记》说:“声成文,谓之音。”换句话说,古人认为自然的声音与音乐本是两回事情,只有当声音按一定的规律组织和运动(“成文”)时,才称得上是音乐。与过去或当代我们习以为常的各种音乐一比,会发现(步虚)和(澄清)的主体部分既没有乐句间的呼应也没有什么“起、承、转、合”,只是一系列或长或短、“一唱三叹”、缓慢而自由的下行,结果是貌似音乐而“无文”;其三,“步虚声”传为北魏寇谦之所得之云中音诵,诗人们把它描绘为:“空里步虚”^①、“飘渺轻举”^②、“声杂音徐彻,风飘响更清;纤徐空外尽,断续听中生。”^③这种远离尘世的仙界的声,动若行云,静如止水,浩若烟海,旷如空谷,既无忧无虑,更无喜怒哀乐,正是庄子所谓“无乐”(Lè)之“至乐”,道家所谓之“无欲”。概言之,步虚声诗而无字,乐而无文,动而无欲。无字、无文、无欲,自然无为。与那些虽“五声八音,清商流徵”,“撞金伐革,讴歌踊跃”^④的纛纛众乐相比,确是一种极为难得的“致虚极,守静笃”^⑤的修炼之乐。正因为如此,(澄清韵)与(步虚韵)被分别作为早、晚课的开宗第一曲。届时道长们静心咏诵,虽拂晓阳气上升,而不思尘缘;虽黄昏阴气下降,而不思欲界。

直诵尽管与念白极为相似但不是念白,有节奏的均匀律动但不是音乐。虽视之有句有逗,读之有抑有扬,但诵的时候,却既无句逗,也无抑扬,既无呼应,也无首尾,任其长短,随其起伏,和无字、无文、无欲、无为的步虚声一样,都是育而未化的混沌,蕴含着自然的元始之美,“寂兮寥兮”的虚静之美。虽历经千年,在与纛纛众乐的共存中,“独立而不改,周行而不殆”,^⑥绵延至今,古风犹存,并作为道乐的“天地母”繁衍幻化出自成一家的全真道乐。

2. “惚兮恍兮”,“恍兮惚兮”^⑦的幻化之美

道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和。

——老子

音乐之所以由来者远矣。生于度量,本于太一。太一生两仪,两仪出阴阳。阴阳变化,一上一下,合而成章。

——吕氏春秋·仲夏季

全真道乐的可贵之处,还在于把直诵、(步虚)这些具有元始之美、育而未化的旋律形态传承至今经久不变的同时,为世人展现了由一而二,二而三,三而万千变化的演进过程。如果把直诵视为一,那么音诵则有了些许起伏,些许呼吸和些许对应,是阴阳育化始而未果的中间状态;至吟诵则已有明显的起伏、对应,两句之间“阴阳变化,一上一下,合而成章”,具备了音乐的基本结构,进而再演变出结构和调式、调性的诸多变化。如果把(步虚)视为一,那么(步虚)到(澄清)则是演化出的韵腔,进而又演化出诰腔和赞腔这些同中有异、异中有同的系列变体群,与直诵、音诵、吟诵相辅相成,交相辉映,构成了仪态

①中国道教协会、苏州道教协会:《道教大辞典》,华夏出版社,1994,第549页。

②同上。

③〔唐〕张仲素《上元日听太清宫步虚》(白云观打印材料)。

④吴枫:《中华道学通典》,南海出版社,1994,第729页。

⑤高亨:《老子注释》,河南出版社,1980,第47页。

⑥高亨:《老子注释》,河南出版社,1980,第63页。

⑦高亨:《老子注释》,河南出版社,1980,第56页。

万千的全真道乐十方韵的主体,呈现出阴阳互动,衍生无穷,“惚兮恍兮”,“恍兮惚兮”的幻化之美。

由音诵和(步虚)演化而成的白云观十方韵变体,虽仪态万千,却与它们的本源存在着密切的联系。从形态上看,各种变体都程度不同地与(音诵)或(步虚)有着共同的因素,从根本上有别于叹腔和外调;从表现上看,尽管有些变体已经流露出明显的情感成分,表面上似乎也具备了如俗乐一般的“起、承、转、合”,然而在深层却程度不同地保持着虚静之美。有些萨祖施食焰口中的乐曲,世俗之人听来已很有惯常所说的音乐表现力,道众们听来更是“哀声振珠庭,破铁城而摧石壁。”((呼唵咒))何以有此威力呢?《灵宝领教济度金书》说:“诸破狱,极有作用,须是法师能破心中之狱,然后能破地下之狱。”闵智亭道长则进一步阐明个中奥秘:“祭炼之要,在于静心存神,以神度鬼。”虽表面上也是“五声八音,清商流徵”,“撞金伐革,讴歌踊跃”,但却动中有静,以静为本。葛洪所抨击的“为声之声,为响之响”,“强名为道,已失其真……去道辽辽,不亦远哉?”说的正是失去了虚静这一根本。

此外,还有一点要说明的是,道家在自我修持的同时,还要对俗世之人随缘教化,为此在十方韵主体之外还容纳了叹腔和别调这些俗乐。但值得注意的是这些本与音诵、(步虚)毫无关系的俗曲,也以共用的总合尾联系在一起,虽做不到神似,但至少也有些许貌合。

3. “离则覆合,合则覆离”的混沌之美

浑浑沌沌,离则覆合,合则覆离,是谓天常。

——吕氏春秋·仲夏季

正如前文所述,白云观科仪音乐好似一座阡陌纵横的迷宫,随处都是你中有我,我中有你,纷繁复杂,槃根错节。通过形态学的比较分析,几条隐伏的脉络可显现出来,所谓的迷宫正是由以变体为经、以换头—合尾为纬的两条主线交织而成,构成了白云观道乐主要的艺术特色。

无论任何民族的音乐,无不由对比而统一的诸因素构成。但不同的民族在对待对比和统一这两者的关系上所持的态度是不同的。西方古典音乐是在对比中求统一的,而东方音乐是在统一中求对比的。东方音乐里的中国传统音乐如此,中国传统音乐里的白云观道乐尤为如此。变体和合尾原则在中国传统音乐里虽然运用得十分广泛,但象白云观道乐这样覆盖一切、贯通整体的做法却相当罕见。由变体和合尾纵横交织所构成的音乐体系,是一种“离则覆合,合则覆离”,周而复始,万变不离其宗的特殊音乐体系。它本于太一,由阴阳变化而不断衍生、发展,其结果却仍然具有“恍兮惚兮”的混沌本色和朴素的自然之美。是老子所说的:“五色令人目盲,五音令人耳聋。”^①“道之出口,淡乎其无味。”^②所谓初听时的“平淡无奇”,原来却蕴藏着涵盖万物的玄机。

①高亨:《老子注释》,河南出版社,1980,第139页。

②高亨:《老子注释》,河南出版社,1980,第182页。



习题与答案

一、名词解释

1. 民间歌曲

民间歌曲是劳动人民在生活和劳动中自己创作、自己演唱的歌曲。它以口头创作、口头流传的方式生存于民间,并在流传过程中不断经受着人民群众集体的筛选、改造、加工和提炼。因此,流传至今的民歌集结了不同时期、不同地域、不同身份、不同经历的人民群众集体的智慧、情感体验和音乐艺术的情感表达方法。

2. 长篇叙事诗、历史诗民歌

在我国一些少数民族中,流传着歌唱长篇叙事诗、历史诗的民歌,这些歌曲记述了有关宇宙与人类起源的古代神话和传说,先民对一些自然现象的认识,以及历史、生产、生活和礼仪知识。这些歌曲多在节日、祭祀或婚丧礼仪中由巫师或德高望重的老人主唱,气氛肃穆。其曲调接近口语,起伏较小,吟诵性较强,歌词篇幅长大。

3. 传统歌唱节日

传统歌唱节日是我国一些少数民族的风俗性活动。在节日的那一天,成百上千名青年男女聚集到专设的户外歌场交游、嬉戏和对歌,歌声通宵达旦,可持续数昼夜。青年男女从相识到定情,往往要有一定过程,对歌的内容也就形成了一套程序。在传统的民族歌唱节日中,对歌除了具有择偶的实际功用外,还有比赛智慧和口才的文化娱乐作用。

4. 国风

“国风”是春秋战国时期我国第一部乐歌总集的一个部分,记录了周初至春秋中期以

北方为主的 15 国的民歌。

5. 西曲与吴歌

西曲和吴歌分别是三国、两晋、南北朝时期流行在湖北和江苏一带的民歌。二者皆为徒歌(无伴奏)形式。其中,西曲多表现水边离情,吴歌多表现家庭意趣。

6. 劳动号子

劳动号子是汉族民歌体裁的一种。劳动号子简称为号子,产生并应用于劳动,是具有协调与指挥劳动的实际功用的民间歌曲。

7. 劳动号子的双重功用

劳动号子的双重功用表现在:一方面,它可以鼓舞精神,调节情绪,组织和指挥集体劳动;另一方面,它也具有一定的艺术表现价值。这二者的关系是相互制约、相互排斥的:劳动的强度越大,对号子音乐表现的限制也就越大。反之,劳动强度较小,号子的歌唱者就可以有较大的余力去斟酌和发挥号子音乐的艺术表现。

8. 劳动号子节奏的律动性

律动性是劳动号子区别于其他民歌体裁形式(即山歌、小调)的重要标志之一。劳动节奏赋予号子音乐的基本特征是节奏的律动性。所谓“律动性”,即号子音乐中常常出现的某种较固定的、以突出的强音为标志的周期反复的节奏型。这些律动单位不仅时值大致相同,而且常常有相对统一的旋律材料安排。

9. 劳动号子一领众和歌唱方式的类型

劳动号子领与和歌唱方式的类型主要有三类:

- ①交替呼应式——即领时不和,和时不领。
- ②重迭式——领与和相重迭,形成了两个或两个以上的声部。这种领、和方式多在比较紧张、激烈的劳动中使用。
- ③综合式——有的劳动过程比较复杂,变化多,就出现了以上两种领、和类型的综合使用情况。

10. 歌种

许多地区的山歌有自己民间的称谓,这就是通常所说的“歌种”。例如陕北的“信天游”,山西的“山曲”,内蒙古的“爬山调”,青海、甘肃的“花儿”、“少年”,湖北的“赶五句”,四川的“晨歌”,安徽的“挣颈红”等等。

11. 双四度音调框架

双四度音调框架是我国西北地区汉族民歌的鲜明特征,其音域比较宽广,音高的进行方式多为连续的两个四度音程,故学者称其为“双四度音调框架”。



12. 垛句

在曲调中加入垛板式的乐句,是民歌中较常见的手法。垛句多为密集型节奏,常常一字一音,旋律性不强,节奏上处理得整齐一致,顿挫有力,类似于朗诵式的数板。垛句所强调的不是旋律的起伏变化,而是节奏上的动感。而且,垛句常常采用从中间插入的形式,其铿锵整齐的节奏与其前后较舒展悠扬的旋律形成鲜明对比,同时又扩展了词句的容量。

13. 联八句

在四川和陕南等地,流行着一种被当地人称为“联(连)八句”的山歌类型。它是在两个关系为反复或变化反复的上下句乐段之间,插入一个数板性质的部分。全曲一共8句,有的“联八句”的中段为完整的4句乐段,形成了带再现的三段体结构。

14. “五句子”山歌

“五句子”山歌流行在我国四川、湖北、湖南和陕西南部等地区,它的结构是:第1、2句是一个上、下句的对应式乐段,第4、5句是第1、2句的反复或变化反复,中间的第3句或是第1句的变尾(即乐句的尾部发生变化),或是第1、2句的综合(比较常见的是第1句的头加第2句的尾),或者使用新材料。同时,第3句的落音常为调式主音(有时是调式主音的上、下二度音或四度音)。这样,五句子山歌的落音就经常形成如下的规律:五度音——主音——主音(或是二度音、四度音)——五度音——主音。

15. 连锁式进行

所谓连锁式进行,又叫顶针格或顶踵格,即上一乐句的最后一个或几个音,与下一乐句开头的第一个或前几个音相同。连锁式进行,常常造成悠远、深长、连绵不断的感觉,很适于用来表现缠绵的感情。

16. 放牧山歌

放牧山歌是放牧者在田野劳动时为吆喝牲畜或问答逗趣所唱的山歌。放牧山歌中常常带有吆喝性的衬词。

17. 田秧山歌

田秧山歌在民间一般称作“田秧歌”,有的地方又叫“田歌”、“秧歌”、“薅草歌”、“薅草锣鼓”等,它主要唱用于插秧、耘秧、耖稻、除草、车水等劳动中。田秧山歌虽然与劳动号子一样唱用于劳动场合,并同样具有驱除疲劳、鼓舞精神的实际作用,但它基本上不受劳动的强度、速度和节奏的限制,也不需要靠歌声来统一劳动者的动作。因此,田秧山歌在体裁类型上具有复杂性。它以山歌体裁特征为主,又常常使用号子和小调的体裁因素。

18. 小调

汉族民歌中体裁分类的一种。又叫小曲、俗曲等。除了在农村流传外,在城镇集市上也多有传唱。小调的流传和发展,反映着城市和乡村音乐文化的交互影响和密切联系。其流传面遍及城乡不同阶层,并有广泛的社会阶层直接或间接参与创作和加工。其音乐细

致曲折,表现手法比号子和山歌更多样,曲调也更优美,是民歌中更为“艺术化”的形式。另一方面,由于小调传唱面的复杂,也使小调的内容和形式具有复杂性。

19. 吟唱调

汉族民歌中小调分类的一种。吟唱调包括儿歌、摇儿歌(摇篮曲)、叫卖调和风俗仪式中的吟唱调等。这是小调中实用性较强的种类,常在日常生活的某种实际需要中歌唱。吟唱调的音乐以吟诵性为主,旋律接近自然语言形态,结构简单,完整性、独立性较差。

20. 谣曲

汉族民歌中小调分类的一种。其艺术的成熟性介于吟唱调和时调之间。它的篇幅不大,乐段结构完整,节拍比较规范。

21. “加花”

即在保留曲调基本形态的骨干音的基础上,填充更为细密的音符,使音乐的进行更加曲折,具有更鲜明的个性特点的手法。除了时调中的变体,“加花”同样也出现在其他类型的民歌,以及民间音乐的其他体裁如说唱、戏曲、器乐中。

22. 孟姜女调

汉族民歌中时调的一种。从其各乐句落音来看,这一曲调与江浙地区山歌中最流行的徵调式山歌的4句落音完全相同。它是我国流传最广、影响最大的一个民间小曲的基本曲调,用这个曲调填词的民歌很多,内容也非常广泛。其中,诉说离别、悲怨或爱恋情绪的题材占有相当的比重,另外也有一些叙述性较强的内容。这个曲调对戏曲、说唱也有很大的影响,很多剧种、曲种中都有以“孟姜女调”为基础而发展形成的曲牌,只是名称各不相同。

23. 剪靛花调

汉族民歌中时调的一种。是明末清初就已广泛流行于我国北方的俗曲。它的流传区域遍及全国,变体甚多。用这个曲调填词的民歌内容相当广泛,大多为欢快、喜悦的情绪,也有一些是抒发思念之情的,还有一些叙述性较强的诉苦内容。这个曲调对我国戏曲、说唱音乐的影响很大,特别是在北方。

24. 鲜花调

汉族民歌中时调的一种。又叫“茉莉花”,是清代以来十分流行的小曲,流传范围遍及我国南北地区。这个曲调的变体很多,但填入其他内容的歌词的情况却相对较少,大部分都唱《茉莉花》原词。这个曲调还常被应用于民间歌舞、说唱和戏曲音乐中。

25. 银纽丝调

汉族民歌中时调的一种。又名“银绞丝”。流传于我国南北地区,华北和江浙一带更多。其曲调语言性很强,旋律通俗明快,与音乐相吻合,歌词的内容也大多是亲家母之间

的抱怨和闲言碎语一类,因此又叫“探亲家”、“骂亲家”、“探亲顶嘴”等。这个曲调擅长叙事及表现风趣的内容,被不少说唱、戏曲采用。

26. 无锡景调

汉族民歌中时调的一种。其音乐曲折委婉,兼具抒情与叙事的性能。一般流传于南方的曲调较偏重于抒情,流传于北方的曲调较偏重于叙事。

27. 妈妈娘糊涂调

汉族民歌中时调的一种。据学者研究,“妈妈娘糊涂调”是最早被介绍到西方的中国音乐。这个曲调在华北、东北、西北、苏皖地区较盛行,南方较少。所唱内容除女儿埋怨母亲不理解自己要找婆家的心愿外,还唱其他诉苦、恋爱的内容。安徽“凤阳花鼓”也以它为最常唱的传统曲调。中华人民共和国建立初期,这个曲调被填入许多新词,对宣传妇女解放和新婚姻法起到了积极的作用。

28. 绣荷包调

汉族民歌中时调的一种。这里所说的“绣荷包调”,专指流传于西北、华北地区的一种时调。这个曲调所唱的内容,情绪大多哀愁、缠绵,也有一些是表现欢乐、明快情绪的。革命历史民歌《绣金匾》等也是这一曲调的变体。

29. 对花调

汉族民歌中时调的一种。流传在西北、华北地区。音乐结构有“句句双”的特点,衬词中常模仿锣鼓打击乐。在各地有不同变体。

30. 叠断桥调

汉族民歌中时调的一种。又名“跌断桥”或“接断桥”,盛行于明末清初。目前在华北、东北、西北、江淮地区较为流行。其旋律细腻委婉,情调哀怨动人,因此所唱内容大多为哀思怨诉,如尼姑思凡、盼情郎、思夫、白蛇与许仙等。不少戏曲、说唱中吸收了这个曲调作为曲牌。

31. 蒙古族长调和短调

蒙古族民歌体裁划分。长调民歌是典型的蒙古族音乐风格的代表,它不仅有较长大的篇幅,而且气息宽广,情感深沉,在持续的长音上常有类似于马头琴演奏式的颤动和装饰。短调民歌轻快活泼、节奏感鲜明,曲调较长调短小,音域也相对窄一些,但仍有蒙古族音乐中具有特征意义的大跳音程。

32. 东不拉弹唱

哈萨克族民歌的一种。以哈萨克族弹拨乐器冬不拉为伴奏,由歌唱者自弹自唱。弹唱歌曲无固定歌词,由歌手即兴编唱。弹唱歌曲的音乐结构不很规整,节奏比较复杂,常使用混合节拍,曲调语言性、叙述性较强。

33. 中立音

在维吾尔族民歌中,中立音是其波斯—阿拉伯音乐体系的最重要标志。中立音在谱面上标记为带上、下箭头的音,表示升高或降低一个全音的 $1/4$ 音,也就是通常学者称之为 $3/4$ 音者。同时,这些音还常在 $1/4$ - $2/4$ 全音的范围内上下游移,因此有学者建议将其称作“活音”。

34. 抒情谣

是朝鲜族民歌中流传最广的体裁之一。它题材广泛,表现了朝鲜族人民生活的各个侧面。抒情谣大多旋律流畅,节奏、结构均衡规整,反映了朝鲜族音乐性格的基本特征。

35. 长短

朝鲜族对节奏的称呼。但“长短”不仅表明节奏的类型,并且在一定程度上表明乐曲的速度和性质。

36. 平调和界面调

朝鲜族民间音乐的两种主要调式。平调类似于汉族的徵调式,以 sol 为主音;界面调类似于汉族的羽调式,以 la 为主音。

37. 藏族酒歌

酒歌是藏族风俗歌中的一种,是喝酒、敬酒时唱的歌曲,可以伴随简单的舞蹈动作。酒歌的曲目丰富,内容包括祝福、祈祷、庆贺、喜庆、诙谐或爱情等。曲调清新流畅,情绪自然洒脱。

38. 箭歌

藏族风俗歌中一种,多流行于西藏东南部林区。因主要流行在西藏的林芝地区,又称作“工布箭歌”,是从事狩猎活动的射手们夸耀弓箭和箭术时所唱的歌,唱时伴随着比较简单的舞蹈动作。曲调清新明快。

39. 四大腔

“四大腔”产生于云南建水、石屏一带彝族的尼苏支系中,并与青年男女传统风俗性的社交和爱情活动紧密相联。“四大腔”是《海菜腔》、《山药腔》、《四腔》和《五山腔》的总称,分别流传于尼苏人居住地的四个区域,是四种不同的声腔和套曲形式。

40. “大歌”

侗族民歌的一种,属多声部民歌。

41. “窝热热”

纳西族民歌的一种。属多声部民歌。

42. “呼麦”

蒙古族多声部民歌的一种,学者称之为喉音艺术,是由一个人同时唱出两个声部(没有歌词),其织体结构属持续低音式。

(以上为第一章习题)

43. 民间舞蹈音乐

是一种相对于专业舞蹈音乐而言,形成并流传于民间,综合民歌、器乐、说唱和戏曲等民间音乐因素,与诗歌、舞蹈紧密结合的传统音乐体裁形式。

44. 《葛天氏之乐》

记载于《吕氏春秋·古乐》中的一种古代歌舞,含有“三人操牛尾,投足”而跳的舞蹈和“歌八阕”。“歌八阕”即八首舞歌,分别表述了人们对部落图腾(玄鸟)、天与地、帝与民、草木、五谷乃至天地万物的赞颂、感叹或敬畏之情。

45. 百戏

泛指汉魏之际流传于民间和官方筵宴、仪典中的各类民间舞蹈、音乐、杂技、幻术、武术、滑稽表演等,节目有《盘鼓舞》、《巾舞》、《袖舞》、《建鼓舞》、《高跷》、《龙舞》《总会仙倡》、《东海黄公》等。

46. 巴渝舞

一种在公元前 206 年流传的西南少数民族舞蹈。据说汉王刘邦受一种今属四川、湖北交界的巴郡渝水一带的少数民族民间舞蹈的启发,联想到武王伐纣的古代战争故事,故命自己的宫廷乐师、舞师学习此舞,并命名为“巴渝舞”。

47. 健舞、软舞

唐代按舞蹈风格、特点区分的两类表演性舞蹈,前者风格刚健矫捷,后者优美柔婉,与后世秧歌和秧歌戏中“武舞(戏)”、“文舞(戏)”等风格类型的区分一脉相承。

48. 桂南采茶

流行于广西的民间歌舞,有一百多年历史,最初为人们在日常劳动生活中唱的“采茶歌”,后来发展为表演性歌舞,并出现了演唱历史故事和民间传说的叙事性内容,有《梁祝》、《阿兰卖猪》、《一枝花》等一百余出剧目。

49. 花鼓舞

一种南方民间歌舞类型,狭义是指以安徽凤阳花鼓为代表的,手持、身背花鼓自击,载歌载舞表演的一类民间歌舞;广义则包括流行于南方的安徽花鼓灯、湖南地花鼓等表演性歌舞以及江西的夹湖花鼓等小型歌舞综合汇演。

50. 二人台

一种主要流传于内蒙、陕北、河北部分地区,兼具民间歌舞和戏曲特征的地方民间艺术,与“秧歌”有密切关系,其音乐唱腔一部分来源于蒙、汉两族民歌,另一部分则来源于晋北传入当地的丝弦小唱“打坐腔”。

51. 《打金钱》

二人台戏腔中的带鞭戏,兼有歌舞与戏曲表演之长,其唱腔有过门、亮调、慢板、慢二流水、快二流水、快板、捏子板、垛板等一整套板式,并构成大型板腔体结构,民间谓之:“红不红火要看《金钱》打得怎样,好不好听要看《西口》走得如何。”

52. 佤族玩调

流传于云南省沧源县佤族地区,由妇女、儿童跳唱的风习性多声部民歌,也称玩耍调,又分为跳调和唱调两种。舞蹈又可分为拉手舞和甩发舞,表演形式有分排唱和绕圈唱等,采用轮唱、一领众和、齐唱等演唱方式。

53. 《十八大姐斗王皮》

一种山东秧歌里的联曲体戏腔,也是一组歌舞小戏中使用的联曲体民歌联唱。

54. 花鼓灯

一种南方汉族歌舞,主要流行于安徽省怀远、凤台等县。每年春节至元宵节灯会期间,花鼓灯是必不可少的表演节目。据民间口碑资料,清光绪以前,花鼓灯就已形成了一套较为完整的表演形式,有了较丰富的音乐和舞蹈。

55. 《蛤蟆跳井》

流行于安徽怀远地区常家坎一带的花鼓灯器乐曲目,曲牌来源于为男性舞蹈和技巧表演伴奏的锣鼓曲,后来逐渐演变为可以单独演奏的锣鼓乐曲牌。花鼓为主奏乐器,在大锣、大钹、小钹、狗锣等基本节奏组合基础上进行加花变奏。

56. 秧歌

汉族歌舞的主要形式之一,根据记载,秧歌始于“南宋灯宵之村田乐”,过去与谒庙、驱瘟神、迎神赛会等农耕祭祀仪礼关系密切。音乐可分为器乐与声乐两类:器乐主要用于大场舞蹈,声乐主要用于小场的民歌与小戏演唱。

57. 村田乐

据[清]吴锡麒《新年杂咏抄》:“秧歌,南宋灯宵之村田乐也。所扮有耍和尚、耍公子、打花鼓、拉花姊、田公、渔妇、装态货郎、杂沓灯术,以得观众之笑。”今人多根据上述记载,认为南宋歌舞《村田乐》是秧歌的早期形式。

58. 冀东秧歌

一种汉族民间歌舞,多表现男女逗情,风格诙谐,表情细腻。其音乐多采用单曲体或变奏体曲式,旋律发展手法有三:①添字手法即加花变奏。②减字手法,即减花变奏。③摹吹手法,秧歌唢呐曲也有此特征。

59. 芦笙舞

一种分布在我国西南部、中南部的少数民族歌舞,可分为芦笙舞和葫芦笙舞两大类。其中,芦笙舞主要分布在贵州、广西和湖南等省的苗瑶语族和壮侗语族诸民族中;葫芦笙舞主要分布在云南、四川等省的藏缅语族彝语支各民族里。

60. 葫芦笙

一种在云南、四川等省流行的少数民族笙管乐器,云南江川李家山古墓群出土的两件青铜葫芦笙,据测定为五管、七管型葫芦笙,是目前所知最早的西南地区笙属乐器考古史料。

61. 芦笙

一种少数民族笙管乐器,由竹、木所制,由笙斗、笙管、簧片和共鸣器几个部分组成。根据笙管和相应音列数量多寡,大约可分为10种调高类型,其中主要有六管六音、六管七音、六管四音等几类,每类又分高、中、低等多种。

62. 芦笙吹歌

一种芦笙音乐,除了部分曲目首尾音吹双音外,皆为单旋律。例如贵州雷公山地区的苗族吹歌,苗语称“果气”,是节日期间小伙子向姑娘们求爱时吹的乐曲,音乐与舞步结合紧密,与爱情语言的声调、韵律、节奏、及语气相一致。

63. 打歌

一种云南少数民族歌舞,多系圆圈舞。打歌里,小三弦、月琴等常与竹笛、葫芦笙结合演奏;也常能见到仅由一、二把小三弦或月琴为舞蹈领奏的情况。

64. 彝族垭施乐舞

流传在云南红河州,为彝族尼苏人舞蹈伴奏的一种歌舞组曲,常用巴乌、草杆、树叶、月琴等配合演奏。

65. 《高斯比》

一种彝族阿细人的舞蹈,由竹笛、三胡、月琴、三弦等组成的乐队伴奏。其中,竹笛可分高音笛、中音笛、低音笛三种,三弦则分为小三弦、中三弦、大三弦、低音三弦四类。由于音区音色和织体声部划分细致,而颇具多声音乐效果。

66. 农乐舞

一种朝鲜族传统歌舞,用唢呐、长鼓(杖鼓)、法鼓和小锣等乐器伴奏,其节奏形态称为“长短”,并有以不同“长短”命名的十二种乐曲。

67. 象脚鼓舞

流传在云南省的一种傣族歌舞,采用象脚鼓、铓锣和钹伴奏。舞蹈中,带有舞歌与打击乐曲循环交替出现,歌时不舞(奏)、舞(奏)时不歌的表演形式特征,又可分为象脚鼓舞、跟鼓舞、孔雀舞、十二马舞等多种类型。

68. 傣族孔雀舞

一种傣族象脚鼓舞舞蹈。孔雀舞中,凡表演孔雀展翅、孔雀晒翅及描绘孔雀喜悦形象、孔雀翻身等动作时,均有一些比较固定的象脚鼓节奏语汇和定型化了的鼓点节奏,如衔接性的鼓点、小收束鼓点和大收束鼓点等。

69. 傣族跟鼓调

是“做摆”(宗教仪典和群众性集会)时贺客队伍以歌舞酬谢、恭贺族人所唱的祝颂调,傣语称为“喊半光”。表演时演奏铓锣鼓打击乐,众人随同节奏欢呼起舞,循环反复,尽兴而终。此舞可与狮舞、象舞、孔雀舞等同时或穿插表演。

70. 萨满歌舞

流行于东北满、蒙古等少数民族中的传统祭祀歌舞。用抬鼓、抓鼓、腰铃、铜镜、晃铃等乐器伴奏,其打击乐鼓点为有特定音乐语义内容的鼓语,含单点、老三点、快三点、老五点等十余类鼓点,又以老三点为基本节奏型。

71. 藏族囊玛

藏族的一种民间舞蹈艺术品种,一度受到藏族知识分子和歌舞艺人加工、规范之后,被藏族封建贵族纳入宫廷,后又重新散布于民间。囊玛音乐一般由笛子、札木聂琴、扬琴、京胡、特琴、根卡、串铃等七件乐器组成的乐队演奏。

72. 木卡姆歌舞

流传于中国新疆维吾尔族地区的传统古典大曲,具有统一调式体系,以歌、舞、乐三者组合而成。主要存在两种歌舞组曲结构形式:其一是象其中第三部分麦西热普那样,作为大型声乐、器乐套曲的一个组成部分;其二是象多朗木卡姆那样,其自身便是一个风格较为单纯的民间歌舞组曲。

(以上为第二章习题)

73. 说唱音乐

说唱音乐是讲唱故事的一种民间艺术形式,是中国传统音乐的一个类别。1949年建

国以后又称“曲艺音乐”。

74. 叙事代言相结合

说唱音乐的表现方法之一,其文学唱本为叙事与代言相结合的形式,文字是以第三人称的叙述为主,并杂以第一人称的代言体,以使说唱者得以模拟人物。该表现方法既不同于叙事诗的单纯第三人称的叙述,也不同于戏曲的纯粹代言体。

75. 跳进跳出

说唱音乐的一种表现方法。即说唱艺术家时而跳进故事情节中去模拟人物,时而又跳出人物,以说书人的身份去评述故事。

76. 成相篇

战国时期荀子的《成相篇》,作于秦始皇九年(前 238 年)。有人认为这是说唱音乐最早的形式。《成相篇》的文体字句排列整齐,换韵有一定的规律,“成相”是古代舂米时所唱的歌,荀子此篇是模仿这种劳动歌曲而作,内容是宣传他的政治主张,并没有叙述故事,又没有散文说白,因此不能算真正的说唱,但从韵文文体来看,与说唱形式有些类似。

77. 变文

唐代的说唱音乐形式,是说唱音乐正式形成的标志。变文讲唱在很多记载中称“俗讲”,主要在中晚唐时期盛行于长安的大寺院里,是僧侣们讲经时穿插的佛经故事或世俗故事,变文在文学史上也有重要地位,它的文体为后世的讲唱文学所继承。

78. 鼓子词

鼓子词是北宋时期的主要说唱音乐曲种,属牌子曲类曲种。最早的作品是北宋赵德麟在《候鯖录》中收录的自著《元微之崔莺莺商调蝶恋花鼓子词》。文体韵散间用,韵文部分用了十二首(蝶恋花)词牌。

79. 诸宫调

诸宫调是金元时期最有代表性的说唱曲种,属牌子曲类。最早由北宋勾栏艺人孔三传所创,后来这种形式得到高度发展。诸宫调的文体韵散间用,韵文用不同宫调的曲牌连缀而成,唱词为长短句,其篇幅都比较长大,最著名的是金章宗时董解元的《西厢记诸宫调》。

80. 唱赚

唱赚是宋代有代表性的说唱音乐曲种。早期包含有缠令、缠达(有引子、尾声为缠令,引子后两腔互迎、循环间用为缠达)。唱赚的音乐范围很广,既包含传统歌曲,也有当时的汉族和少数民族的民间歌曲。宋代《都城记胜》等杂记中有所记述。

81. 词话

词话是元明时期主要的说唱音乐曲种。元代的词话无完整的作品留存,但在元杂剧中被广泛应用。今见最早的明代完整词话唱本是明代成化年间的唱本。词话唱词为整齐

句式(无曲牌),是继承变文传统的鼓书类说唱曲种的早期形式。

82. 弹词

弹词兴起于明代,盛于清代至20世纪50~60年代。后为江南诸类说唱音乐的总称。弹词的文体从明至今基本上是直接继承变文的形式。

83. 鼓词类

中国音乐研究所1964年编写的《民族音乐概论》中“说唱音乐类别”之一。该类指由元代词话发展而来的各地大鼓,该类明显的特点是演员要自己击鼓掌握节奏。属鼓词类的曲种如京韵大鼓、西河大鼓、梨花大鼓、东北大鼓、湖北大鼓等约数十种。

84. 弹词类

中国音乐研究所1964年编写的《民族音乐概论》中“说唱音乐类别”之一。该类包括清代以来的“南词”、“弹词”、“木鱼”、“摸鱼歌”等,可以说是南方盛行的大型说唱的总称。属弹词类的曲种如苏州弹词、扬州弹词、长沙弹词、浙江犁铧文书等。

85. 渔鼓类

中国音乐研究所1964年编写的《民族音乐概论》中“说唱音乐类别”之一。又称渔鼓道情类。该类主要伴奏乐器是渔鼓和筒板,其源头是明代的叙事道情。属渔鼓类的曲种有湖北渔鼓、湖南渔鼓、广西渔鼓、四川竹琴、河南坠子等。

86. 牌子曲类

中国音乐研究所1964年编写的《民族音乐概论》中“说唱音乐类别”之一。指将许多曲牌连缀起来表现故事内容的说唱音乐。属牌子曲类的曲种如宋代的诸宫调和今日存见的河南大调曲子、单弦牌子曲、四川清音、兰州鼓子、扬州清曲、广西文场等。

本书中指说唱音乐两大类分类法之一。

87. 琴书类

中国音乐研究所1964年编写的《民族音乐概论》中“说唱音乐类别”之一。指各地以扬琴为主要伴奏乐器的说唱曲种。该类共同特点是音乐风格优美抒情。属琴书类的曲种如山东琴书、北京琴书、四川扬琴、贵州文琴等。

88. 杂曲类

中国音乐研究所1964年编写的《民族音乐概论》中“说唱音乐类别”之一。指由富有特色的民间小曲发展而成的说唱曲种,大都只用一两个基本曲调反复演唱,而不联用更多的曲牌。属杂曲类的曲种如广西的零零落、河北的太平年和天津时调等。

89. 走唱类

中国音乐研究所1964年编写的《民族音乐概论》中“说唱音乐类别”之一。指一些带有

歌舞色彩流动表演的说唱形式。属走唱类的曲种。如湖北的三棒鼓、四川的车灯、盘子等。

90. 板诵类

中国音乐研究所 1964 年编写的《民族音乐概论》中“说唱音乐类别”之一。指没有歌唱的曲调,而只按一定的节拍节奏韵诵故事的说唱形式。属板诵类的曲种如山东快书、北京快板、四川金钱板等。

91. 鼓书类

本书中说唱音乐两类分法之一类。指从唐代变文开始的、用律诗式的整齐句式作为唱词的曲种。该类曲种腔词通常无曲牌名称,大都是较整齐的七字句或十字句及其变化句式,唱腔结构常为板腔体。具体曲种如北方各类大鼓,部分渔鼓道情和苏州弹词等。

92. 锦歌

锦歌是福建省的主要说唱曲种之一。约形成于明代,流行于闽西南、台湾全省和东南亚一带华侨聚居的地方。主唱者自击拍板掌握节奏,伴奏乐器有琵琶、洞箫或笛、南二弦、三弦等。锦歌的唱腔主要有(五空仔)、(四空仔)、(杂念仔)、花调杂歌。锦歌的传统曲目有《陈三五娘》、《秦雪梅》、《山伯英台》、《孟姜女》等。

93. [五空仔]

锦歌中常用的具有抒情功能的曲牌。以洞箫筒音 D 为调式主音徵,宫音为 G,结构一般为 4 句,旋律平稳,常有宫调转换。〔五空仔〕可单独演唱短小唱段,又可用在说唱长篇故事中。

94. 山东琴书

流行在山东的说唱曲种。琴书的前身是唱曲子的形式,后来有人采用了从外国传入中国的“洋琴”(即现在通称的扬琴)作为主要伴奏乐器,老百姓非常欢迎。这种形式最初流行于苏北、皖北一带,后逐渐发展,向北传至山东,形成了以(凤阳歌)为主要曲调、再配以擅长叙事的(垛子板)来说唱故事的形式,有时也插用其它曲牌,形成了简单的联曲体结构。1941 年定名为山东琴书。

95. 凤阳歌

山东琴书的主要唱腔。也称“慢板”或“四平调”。节拍一板三眼,常眼起板落;结构四句,四句之间构成“起、承、转、合”的结构形式;风格特点优美抒情。

96. 四川清音

四川清音是流行在四川省的说唱曲种。由唱曲子的形式发展而成。形成之初被称为“唱小曲”或“唱月琴”。1949 年才正式定名为四川清音。四川清音传统曲目有历史故事和民间传说,如《昭君出塞》、《尼姑下山》等;还有抒情诗式的小品,如《鲜花调》、《放风筝》等。唱腔主要有单曲体和联曲体两种不同的结构形式。

97. 背工调

(背工调)是四川清音的曲牌名称。其含义是“背去工音”(“工”是工尺谱的音名,相当于 mi),即“去工改凡”(“凡”也是工尺谱的音名,相当于 fa)也就是以 fa 代 mi,转入原宫调系统的下五度宫调系统。这一曲牌也因此而得名(背工调)。

98. 单弦牌子曲

单弦牌子曲是一个发展得较成熟的牌子曲类说唱曲种。单弦牌子曲在清乾隆时期形成,主要流行在京津地区。其来源是京津一带民间的各种小调,后来其中的岔曲和牌子曲合流,形成了现在的单弦牌子曲。其得名是因表演时只以一把三弦伴奏自弹自唱,而被称作“单弦”。唱腔包括单曲结构的岔曲和联曲体结构的牌子曲。

99. 岔曲

岔曲是单弦牌子曲中的一种单曲结构的唱腔。唱词内容以抒情写景为主,基本唱腔为六句,如传统岔曲《春至河开》、《晚霞》等。后经加垛扩大了结构,形成大岔曲,如《风雨归舟》等。将六句岔曲中间插入若干曲牌而形成联曲体形式即单弦牌子曲。

100. 四川金钱板

四川金钱板是流行在四川省的说唱曲种。与各地快板、快书类似,基本是念诵式的,但比一般快板、快书音乐性稍强,它的唱腔呈半说半唱,腔调与四川方言紧密结合。四川金钱板唱词为整齐句式,以七字句为主。是鼓书类中较初级形式的曲种。

101. 道情

道情是与中国自己民族的宗教道教有关的说唱品种。道情的起源为道士所唱的调子,南宋时就有这种形式。演唱的曲目大部分是宣扬出世避俗清静无为的道教故事,如《湘子出家》、《八仙过海》等。后被说唱艺人吸收,形成说唱曲种。因演唱时都自击筒板、渔鼓,所以这类曲种有的称道情,有的称渔鼓。

102. 河南坠子

河南坠子是道情与民间说唱形式合流产生的说唱曲种,产生于清代,由于发展变化的幅度很大,与原来的道情形式已相去甚远。后来进入北京、天津等大城市,采用子弟书唱词,使之成为与诸种大鼓相似的鼓书类曲种。河南坠子演唱时演员手执檀木筒板击节,伴奏乐器以坠琴为主。坠子的流派比较发展,有在全国都有影响的乔清秀乔派。

103. 乔清秀

乔清秀是河南坠子著名演员,乔派坠子的代表。该派特点善唱俏口,常用加垛加衬手法,演唱风格轻快灵巧。乔清秀过去在坠子界有“盖河南”之称。著名唱段有《凤仪亭》、《宝钗扑蝶》、《马前泼水》、《双锁山》等。

104. 京韵大鼓

京韵大鼓是北京有代表性的说唱曲种之一。产生于清代中叶。京韵大鼓的前身是木板大鼓,也称“怯大鼓”。由于刘宝全等大鼓名家的努力,使其成为全国最有影响的曲种之一。京韵大鼓的唱腔属板腔体。表演时说唱者自击鼓板,伴奏主要有三弦和四胡。

105. 刘宝全

刘宝全是清末民初红极一时的京韵大鼓艺人。在大江南北都享有盛名,曾被誉为“鼓界大王”。刘宝全运用了北京系统的字韵和四声,将“怯大鼓”的方言改为京音,从而创造了京韵大鼓,并使之得以流传全国。他还创造了刘派京韵大鼓。

106. 骆玉笙

骆玉笙,艺名小彩舞。曾任中国曲艺协会主席。骆玉笙吸收刘派、白派和少白派等的大鼓艺术,加上她自己浓郁的女中音音色,创造了风格迥异的骆派京韵大鼓。近八旬高龄还能演唱。她的代表性唱段有《七星灯》、《剑阁闻铃》,还有电视剧片头曲《四世同堂》等。

107. 苏州弹词

苏州弹词是江南吴语地区主要的说唱形式,继承了明代词话的传统。苏州弹词演出形式分单档、双档。单档即演员自弹自唱;双档分“上手”和“下手”,上手为主要说唱者,自弹三弦,下手弹琵琶。苏州弹词曲调非常丰富,以流派唱调为代表,如陈调、俞调、马调、蒋调、丽调等。

108. 凤点头

苏州弹词音乐中的一种结构形式。不以上下句为基本结构单位,而以唱词的“一上两下”配以唱腔的“两上一下”的三句为基本结构单位。凤点头取凤凰三点头之意,是弹词艺人从当地民间小调中吸收的一种很有特点的结构形式。

109. 陈调

苏州弹词的流派唱调。清乾隆嘉庆年间人士陈遇乾所创,陈调吸收了昆曲及苏剧音乐,其唱调苍劲、庄严、善于表现悲壮豪迈的情绪,如传统段子《林冲踏雪》。陈调还有一个突出的特征是其商调式的色彩。

110. 俞调

苏州弹词的流派唱调。清嘉庆年间人士俞秀山所创。其唱调回环曲折,委婉动听,犹如春莺百啭。唱时真假嗓并用,以假嗓为主。过去常被用于才子佳人谈情说爱及妇女感物抒怀等场合。在俞调的基础上发展起来的流派很多,如“小阳调”、“祁调”等,有人称这一支为俞调控系。

111. 马调

苏州弹词的流派唱调。清咸丰年间人士马如飞所创。唱腔字多腔少,多用叠句,一般

用真嗓演唱,风格质朴豪放。在马调的基础上发展起来的流派有“沈薛调”和“琴调”。这一支被称为马调腔系。

112. 蒋调

苏州弹词的流派唱调。蒋月泉在 20 世纪 40 年代创造的蒋调是目前最风行的流派之一。蒋调在周玉泉唱调的基础上广泛吸收其他流派唱调,特别是吸收了京剧的唱腔和唱法,大大发展了唱腔的音乐性,形成了含蓄深沉、韵味醇厚的风格。蒋调的唱腔在弹词音乐的发展中起着重要作用。

113. 丽调

苏州弹词的流派唱调。徐丽仙在 20 世纪 50 年代创造的丽调,是以蒋调为基础,又广泛吸收其他唱调及南北地方戏、民间音调以及现代音乐语汇后加以融会贯通,所以丽调是弹词中曲调变化最大、音乐性最强的一种流派。

(以上为第三章习题)

114. 韵白

以中州韵为基础的,在语言的节奏、韵律、和腔调上经过加工的戏曲念白,一般表现上层人物的身份和庄重的性格。

115. 场面

也称文武场,戏曲的乐队组织。

116. 文场

一般为戏曲乐队的管弦乐部分。

117. 武场

一般为戏曲乐队的打击乐部分。

118. 弋阳腔

明代南戏四大声腔(俗称老四大声腔)之一。出自江西弋阳。

119. 余姚腔

明代南戏四大声腔(俗称老四大声腔)之一。出自浙江余姚、慈溪一带。

120. 海盐腔

明代南戏四大声腔(俗称老四大声腔)之一。出自浙江海盐一带。

121. 昆山腔

明代南戏四大声腔(俗称老四大声腔)之一。出自江苏昆山、太仓一带。是第一代昆腔。

122. 顾坚

第一代昆腔——昆山腔时期的代表人物。

123. 魏良辅

第二代昆腔——新昆腔即“水磨调”时期的代表人物。

124. 梁辰鱼

第三代昆腔——服务于剧情并出现南昆、北昆时期的代表人物。其代表作品是《浣纱记》。

125. 水磨调

第二代昆腔——新昆腔的昵称。魏良辅等人所创。

126. 浣纱记

梁辰鱼所作昆曲名剧，它是昆剧达到成熟期的标志。

127. 乱弹

昆腔之外其他地方剧种的统称“花部”，“乱弹”是“花部”的俗称。

128. 浣纱记

梁辰鱼所作昆曲名剧，它是昆剧达到成熟期的标志。

129. 夜奔

昆剧名折子戏。北昆《宝剑记》中的一折。

130. 散白

以各地方言为基础的一种戏曲念白，多用于花旦和丑角。

131. 九宫大成南北词宫谱

昆曲谱集。内收 4466 个曲牌。

132. 俞振飞

昆曲、京剧小生行当表演艺术家，擅演的昆曲剧目有《牡丹亭》、《长生殿》、《玉簪记》等；京剧有《群英会》、《奇双会》等。

133. 一字

川剧高腔里常用的板式之一，在帮腔里，“一字”是一板三眼，在唱腔里，“一字”是散板节拍。

134. 二流

川剧高腔里常用的板式之一，在帮腔里，“二流”是一板一眼，在唱腔里，“二流”实际上有时是一板一眼的，有时是有板无言的感觉。

135. 走板

川剧高腔里常用的板式之一,即散板,用于帮腔。

136. 夯音

梆子腔系各剧种喜用的风格,即像砸夯似的发声,产生雄浑猛烈的效果。

137. 花音

又称欢音,秦腔等西北一些剧种中一种特性音调,其色彩较明朗、欢乐、坚定。它与“苦音”相互对比、辉映。它的旋律框架是:在徵调式骨干音 sol do re 的基础上偏重用 mi la。

138. 苦音

秦腔等西北一些剧种中一种特性音调,其色彩较灰暗、凄凉、悲怨。它与“花音”(欢音)相互对比、辉映。它的旋律框架是:在徵调式骨干音 sol do re 的基础上偏重用 fa si,且使用 si 时,常用微降 si。

139. 二音

又称“彩腔”,是嵌加在秦腔基本句型中的华彩部分,音乐是长拖腔,唱词往往是虚词或一个元音。

140. 尖板

秦腔里散板的称谓。

141. 豫东调

河南豫剧的两大声腔流派之一,发声多用“二本嗓”(即假嗓),音域为“上五音”(sol la re si la sol re 微升 fa sol)。

142. 豫西调

河南豫剧的两大声腔流派之一,发声多用“大本嗓”(即真嗓),音域为“下五音”(sol do la sol sol mi re do)。

143. 马金凤

女,河南豫剧豫东派的代表人物。

144. 常香玉

女,河南豫剧表演艺术家。原为豫西派的代表人物,后成为倡导豫东、豫西合流的代表人物。

145. 崔兰田

女,河南豫剧表演艺术家,豫西派的代表人物。

146. 祥符调

河南豫剧豫东声腔之一脉。

147. 春台班

京剧前身四大徽班之一，其班主是余三胜。

148. 谭鑫培

京剧老生行当最有影响的表演艺术家，新老生三杰之一。

149. 成兆才

评剧草创时期（“蹦蹦戏”时期）的重要代表人物。

150. 小辙

中国北方一些戏曲、说唱等传统声乐品种常用词韵“十三辙”之儿化韵。

151. 新风霞

评剧表演艺术家，新派代表人物。

152. 小口落子

评剧白派唱腔的俗称，由评剧表演艺术家白玉霜所创。

153. 搭调

河北梆子、评剧等剧种的一种专用唱腔，属散板类，唱词从一字到数句可多可少，是一种附加性质的乐句，可在大段前起引导作用，也可在两个板式中间起衔接作用。

154. 阳友鹤

男，川剧表演艺术家。工旦行。

155. 袁雪芬

越剧表演艺术家。工花旦。

156. 前腔

在南昆套曲中，重复使用曲牌时，不再写出曲牌名而[前腔]表示重复前曲。

157. 腔格

戏曲的唱腔处理以语言的四声为依据。平、上、去、入四声在声调上各有不同的调值，这种调值反映在唱腔上，便形成各种不同的旋律型，它们便被称为“腔格”。

（以上为第四章习题）

158. 乐种

历史传承于某一地域(或宫廷、寺院、道观)内的,具有严密的组织体系,典型的音乐形态构架,规范化的序列表演程式,并以音乐(器乐、声乐、吟诵)为其表现主体的各种综合艺术、音乐形式,均可称为乐种。

159. 八音

根据乐器制作的材料,把众多乐器归纳为八类,称为“八音”。其八类名为金、石、土、革、丝、木、匏、竹,这是我国历史上第一次进行乐器分类的方法。

160. 曾侯乙编钟

随县曾侯乙墓出土的乐器(前 433),其中有编钟 64 件(钮钟 19 件,甬钟 45 件),楚王送镈钟 1 件。分三组悬挂在矩形钟架上,钟呈合瓦形,各钟可发两音,其音律可在三个八度范围内,构成完整的半音音阶。钟上还铸有铭文 2800 余字,记载了各地域中的音律问题。

161. 钟鼓乐

钟鼓乐,在史书上一般称作“钟鼓之乐”,是以编钟、编磬与建鼓为主要乐器而组合成的大型管弦乐队。它兴于西周,盛于春秋战国。

162. 唐大曲

隋、唐大曲是在唐代民歌、曲子的基础上继承相和大曲的曲式结构特点而形成的一种大型歌舞形式。其中包括器乐、歌曲和舞蹈三个部分。在曲式结构上分为散序、中序、曲破三大段。散序用器乐演奏,一首乐曲可反复叠变多次。

163. 法曲

起于隋,唐代盛行。它是在民间音乐基础上吸收外来音乐创作的歌舞大曲。隋初,法曲其音清而近雅,后“隋炀帝厌其声澹,曲终复加解音”,使法曲在音乐上获得发展,唐代的法曲有《云韶法曲》、《霓裳羽衣舞曲》等。

164. 二十四况

载于明代徐上瀛的著作《溪山琴况》,是一篇探讨古琴表演理论的美学著作。书中提出古琴演奏中的二十四项美的原则,即“和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速”。称“二十四况”。

165. 笙

簧震动气鸣乐器。早在殷代(前 1401——前 1122)的甲骨文中就有和(即小笙)的名称。最早的实物,见于湖北随县曾侯乙墓出土乐器。历史上一般把 22 簧、23 簧、36 簧型制的乐器叫竽;把 19 簧、17 簧、13 簧形制的乐器叫笙。

166. 葫芦笙

彝、拉祜、哈尼、佤、纳西、傈僳、怒、普米、苗、黎等民族所用的簧振动气鸣乐器。先秦时期葫芦笙已在我国西南地区流传。葫芦笙的形制有4管、5管、7管、8管等多种。但以5管5簧者最常见。

167. 芦笙

苗、侗、水、瑶、壮、仡佬等民族所用的簧振动气鸣乐器。早在公元前2世纪，芦笙已在我国西南地域流传。芦笙形制有大小之分，管数有1、2、5、6、8、10不等，一般以6管6簧者居多。

168. 重三六调

民间音乐术语，潮州弦诗调式之一。“三”、“六”二字来自潮乐“二四谱”谱字，即“si”、“fa”二音。重三六调即在七声音阶音列基础上，演奏时通过按颤“↓ si”、“↑ fa”构成“sol、(la)、↓ si、do、re、(mi)、↑ fa、sol”的音列。

169. 轻三六调

民间音乐术语，为潮州弦诗调式之一。“三”、“六”二字来自潮乐“二四谱”谱字，即“si”、“fa”二音。轻三六调即在七声音阶音列基础上，演奏时通过轻按“↓ si”、“↑ fa”二音，构成“sol、la、(↓ si)、do、re、mi、(↑ fa)、sol”的音列，这个音列的旋律中，更多地是强调“mi”、“la”二音的功能地位与色彩。

170. 活五调

民间音乐术语，为潮州弦诗调式之一。活五调是在重三六调的基础上，按颤潮乐“二四谱”谱字中的“五”音而形成的一个新的调式。构成“sol、(la)、↓ si、do、re、(mi)、↑ fa、sol”的音列。

171. 移调指法变奏

民间音乐术语，俗称“翻调”，鼓吹乐中“一曲多变”常用手法之一。移调指法变奏即将同一首乐曲在管子(或笛、唢呐)上应用不同的指法演奏，发挥乐器的不同音高和演奏技巧来丰富乐曲的表现能力，并达到改变调式、调性的目的。

172. 借字

民间音乐术语，北方鼓吹乐常用的移宫变调手法之一。借字即在五声音阶旋律基础上，演奏中有规律的变换原旋律某些音高，而达到移宫的目的。如将原旋律中的“宫”音变换为“变宫”音，形成上五度移宫，称“压上”(即“变宫为角”)；将原旋律中的“角”音变换为“清角音”，形成下五度移宫，称“单借”(即“以凡代宫”)等等。

173. 穗子

民间音乐术语，又称“碎子”，北方鼓吹乐重要的乐曲发展手法之一。穗子往往是全曲

中一个具有对比性质的展开性的独立部分。其旋律特点往往围绕着乐曲的某些骨干旋律自由衍展,即兴性比较强。

174. 隔凡

民间音乐术语,俗称“凡忘工”,民间移宫变调手法之一。即将原旋律的“角”音在演奏时变换为“清角”音,使旋律的片段或全曲达到下五度移宫,与借字手法中的单借相同。

175. 拆头

民间音乐术语,主要应用于苏南十番鼓音乐。拆头即在旋律进行中有规律地插入鼓的演奏片段。十番鼓的拆头有半拆(两拍)、单拆(四拍)、双拆(八拍)、梅花拆四种。

176. 68 板体

民间音乐曲式结构的基本形式之一。最早记载见于清乾隆二十七年(1762年)一素子整理的《琵琶谱·援琴三辨》中。68板体曲式结构是指乐曲有68小节,分8个乐句,每个乐句8小节,在第5乐句(或5~6乐句)8小节加4小节的固定模式。

177. 板式变化体

民间音乐曲式结构的基本体式之一。即在乐曲反复变奏时,不改变乐曲的板数结构,而以板式(节拍)变化为原则来发展乐曲。如潮州弦诗《寒鸦戏水》,第一、二、三段的板式变化为头板(一板三眼)、拷拍(流水板)、三板(一板一眼)。

178. 曲牌体

民间音乐曲式结构的基本体式之一。即以曲牌为乐曲结构的基本单位,将若干不同曲牌联缀成套的曲式结构。如京剧锣鼓套曲《打通》,系由(急急风)、(四击头)、(走马锣鼓)、(一封书)、(九锤半)等锣鼓牌子联缀而成。

179. 南北派十三套大曲琵琶新谱

浙江平湖派琵琶谱,李芳园传谱,清光绪二十一年影印(1895)。因谱中载有《阳春古典》、《满将军令》、《郁轮袍》、《淮阴平楚》、《海青拿鹤》、《汉将军令》、《浔阳琵琶》、《霓裳曲》、《普庵咒》等13首琵琶套曲而得名。

180. 养正轩琵琶谱

上海浦东派琵琶谱,沈浩初编辑,中华民国十五年抄本(1926)。曲目分文套、大曲、武套三部分。文套有《月儿高》、《夕阳箫鼓》;大曲有《普庵咒》、《阳春白雪》;武套有《十面》、《霸王卸甲》、《平沙落雁》(一名《海青拿鹤》)等。

181. 华氏琵琶谱(《南北二派秘本琵琶谱真传》)

江苏无锡派琵琶谱,华秋蘋传谱,华文桂编辑,清嘉庆己卯刻本(1819)。乐谱中载北方直隶派所传琵琶曲西板12曲,大曲《十面》,杂曲《普庵咒》。南方浙江陈牧夫派所传琵

琵琶西板正调 49 曲,大曲《将军令》、《霸王卸甲》、《海青拿鹤》、《月儿高》。

182. 瀛洲古调

上海崇明派琵琶谱,沈肇洲编辑,中华民国五年影印本(1916)。

曲目包括慢板、快板、文板三部分。慢板 22 曲,快板 17 曲,文板 5 曲。另有套曲《十面埋伏》。

183. 神奇秘谱

浙派流传至明代时的重要琴谱。朱权撰辑,明洪熙元年(1425)。三卷。上卷称为“太古神品”,多为唐、宋间遗留下来的原写曲谱,有 15 曲;中、下卷称为“霞外神品”,是宋、元间在民间流传较广的琴曲,有 48 曲。共 63 曲。

184. 大还阁琴谱

明末清初虞山派重要琴谱之一,徐祺撰辑,清康熙十二年(1673)。收 31 曲。

185. 五知斋琴谱

清初广陵派重要琴谱之一,徐琪撰辑,清康熙六十一年(1722)。八卷。卷一为琴论及指法;卷二至卷八为琴谱。收 33 曲。

186. 弦索乐

主要用弦乐器演奏的民间器乐合奏形式。一般仅用三、四件富有地方特点的弦乐器演奏。如弦索十三套,河南大调曲子板头曲、潮州细乐等。

187. 河南大调曲子板头曲

民间器乐合奏,属弦索乐类乐种。河南大调曲子板头曲是依附于大调曲子演唱而演奏的独立的器乐曲。河南大调曲子板头曲既可在河南大调曲子开场前独立演奏,又可在唱了几个曲词之后,独立弹奏。主奏乐器三弦。

188. 弦索十三套

民间器乐合奏,属弦索乐类乐种。弦索十三套是指由清蒙古族明谊(荣斋)汇编,嘉庆甲戌(1814)年抄本之译谱(音乐出版社出版)。主要乐器有琵琶、弦子、箏、胡琴 4 件。13 首套曲曲名是《十六板》、《合欢令》、《将军令》等。

189. 丝竹乐

以某一、二件弦乐器、管乐器为乐队组合核心,配合其它管弦乐器、打击乐器所组成的民间器乐合奏形式。如二人台牌子曲、江南丝竹、广东音乐等。

190. 江南丝竹

民间器乐合奏,属丝竹乐类乐种。流传于上海市以及江苏省南部、浙江省西部一带地

区。江南丝竹乐队主奏乐器有笛子、二胡。代表曲目有《云庆》、《行街》、《四合如意》、《三六》、《中花六板》等8首。

191. 广东音乐

民间器乐合奏,属丝竹乐类乐种。流传于广州市以及珠江三角洲一带,以后又传至上海、天津、北京等大城市。目前主奏乐器是粤胡。著名传统乐曲有《旱天雷》、《连环扣》《雨打芭蕉》、《双星恨》、《三潭印月》等。

192. 鼓吹乐

以某一件吹奏乐器如管、唢呐、海笛、笛为主奏乐器,配合其它管弦乐器、打击乐器所组成的民间器乐合奏形式。如河北音乐会的主奏乐器为管,鲁西南鼓吹乐的主奏乐器为唢呐(或海笛)等。

193. 河北音乐会

民间器乐合奏,属鼓吹乐类乐种。主要流传于河北省中部保定、石家庄、廊坊及衡水地区。音乐会主要在每年重要的祭祀节日和风俗性节日中演奏,如阴历七月十五日盂兰盆节、正月十五日前后各村的“串村”活动等等。主奏乐器是管子。

194. 辽南鼓吹乐

民间器乐合奏,属鼓吹乐类乐种。流传于辽宁省南部地区鞍山、海城、牛庄以及沈阳等地,主要在民间婚、丧礼仪场合演奏。乐曲分汉吹、大牌子曲、小牌子曲、水曲四类。

195. 鲁西南鼓吹乐

民间器乐合奏,属鼓吹乐类乐种。流传于菏泽、济宁、聊城等地区,演奏形式多以唢呐、锡笛主奏。代表曲目有《六字开门》、《大合套》、《抬花轿》、《百鸟朝凤》、《一枝花》等。

196. 吹打乐

以管弦乐器(或单纯用管乐器)与打击乐器演奏并重的民间器乐合奏形式。以笛、鼓演奏为主的吹打乐有陕西西安鼓乐,苏南的十番锣鼓、十番鼓,广东的笛套大锣鼓等;以唢呐、锣鼓为主的吹打乐有浙东锣鼓、潮州大锣鼓等。

197. 十番鼓

民间器乐合奏,属吹打乐类乐种。主要流传于江苏省南部地区,以苏州、无锡为中心。十番鼓的演奏主要用于宗教的超度、醮事与民间各种风俗礼仪活动。十番鼓的主奏乐器为鼓、笛。套曲中有鼓的独奏段落,代表乐曲有《一封书》、《满庭芳》、《甘州歌》等。

198. 十番锣鼓

民间器乐合奏,属吹打乐类乐种。主要流行于江苏省南部地区,以苏州、无锡为中心。十番锣鼓的演奏主要用于宗教的超度、醮事与民间各种风俗礼仪活动。主奏乐器为笛、

鼓。十番锣鼓的打击乐部分,以一、三、五、七字按数列规范程式,组合成节、句、段。代表乐曲有《十八六四二》、《下西风》等。

199. 锣鼓乐

全部用打击乐器演奏的民间器乐合奏形式,这种演奏形式民间又叫清锣鼓和素锣鼓。如西安铜器社,土家族打溜子,山西威风锣鼓、绛州锣鼓等。

200. 西安鼓乐

民间器乐合奏,属吹打乐类乐种。主要流传于陕西省西安市以及邻近各县,多在每年夏秋之际各地举行的乡会、庙会上演奏。主奏乐器为笛,佐以笙。坐乐代表曲目为《尺调双云锣八拍坐乐全套》;行乐的代表曲目有《香山射鼓》、《歌沙》(即《铜鼓》)、《得胜令》等。

201. 土家族打溜子

民间器乐合奏,属锣鼓乐类乐种。俗称“打路牌子”、“打家伙”。流传于湘西的龙山、永顺、宝靖及鄂西的来凤等县,是土家族民俗活动中不可缺少的演奏形式。每当迎亲、进新居、庆丰收以及三月三等喜庆节日,各村户之间常常举行竞赛。

202. 西安铜器社

民间器乐合奏,属锣鼓乐类乐种。铜器社的演奏,最重要的活动项目是参加各种民间庙会春节的社火活动及礼仪、庆寿喜庆等。西安著名的铜器社有瓦胡同铜器社,代表性乐曲有《打呱社》、《老鹅噙柴》、《龙虎斗》、《鸭子拌嘴》等。

(以上为第五章习题)

203. 佛教法事

佛教的仪式活动称为法事(亦称佛事),即佛教为庆典、说法、诵经、供佛、祈祷、施僧、拜忏、祈福、荐亡等等所举行的宗教仪式活动。

204. 鱼山梵呗

佛教音乐。传陈思王曹植于魏明帝太和四年(230)游览鱼山(今山东省东阿县),闻岩洞内传有梵音歌唱,便拟写音调并依《太子瑞应本起经》的内容编撰唱词填入曲调,后被称为鱼山梵呗。

205. 佛诞节

佛教节日。夏历四月初八,为释迦牟尼圣诞纪念日。各寺院将举行诵经浴佛法会,同时,还举行拜佛祭祖、施舍僧侣等庆祝活动。

206. 朝暮课诵

佛教仪轨。佛教每日早、晚必行的修行法事活动,又叫早晚功课、早晚课诵、二时功课。是佛教最基本、最普遍的法事仪轨。据《禅门日诵》记载,所诵经文朝时课诵有楞严咒、大悲

咒、心经等八项；暮时课诵有弥陀经、礼佛忏悔文、蒙山施食仪等七项。

207. 水陆道场

佛教仪轨。全称是“法界圣凡水陆普度大斋盛会”，亦称水陆法会、水陆斋。水陆道场是诵经设斋，礼佛拜忏，追荐亡灵的大型佛教盛会。少则7天，多则49天。

208. 盂兰盆会

佛教节日。亦称盂兰盆斋、盂兰盆供，另称中元节，后称鬼节。每逢夏历七月十五日举行，佛教徒为追荐祖先而举行。节日期间，除施斋供僧外，寺院还举行诵经法会以及举办水陆道场，放焰口，放灯等宗教活动。

209. 放焰口

佛教仪轨。“焰口”亦称“面燃”，是佛经中的饿鬼名。密宗有专对这种饿鬼施食的经咒和念诵仪轨，照此举行的佛教仪式称为放焰口。主要用于佛教节日夏历七月十九日的“盂兰盆会”，后来亦广泛用于民间。放焰口一般在黄昏时举行，供以饮食，以度饿鬼，成为死者“超度亡灵”不可缺少的法事活动。

210. 梵呗

佛教音乐术语。“梵”意译为“清净”、“寂静”、“离欲”，指佛教徒修行解脱的最后境界；“呗”译为“止断止息”、“赞叹”，指佛教徒以短偈（或其他文体形式）对世尊、诸佛、菩萨言教、品德的宣扬与赞颂。

211. 六句赞

佛教音乐术语。赞为佛教梵呗中的体式之一，六句赞是赞曲结构形式的一种。从文字形式上来看，赞属于长短句结构。六句赞的局式定格为“四，四，七，五。四，五。”6句29字。

212. 偈

佛教音乐术语。佛教梵呗的体式之一。从文字形式上来看，偈属于齐言句结构。偈有四言偈（四言四句）、六言偈（六言四句）、七言偈（七言四句）等多种形式。

213. 音乐咒

佛教咒语。用于《瑜伽焰口》中的《音乐咒》，由79个梵文组成。

214. 普庵咒

佛教咒语。由247个梵文字母连缀而成。后由南宋袁州《江西宜春》南泉山禅宗普庵作曲，由古琴演奏。现已发展为多种乐器如琵琶、三弦等的独奏乐曲；合奏曲有北方弦索乐、晋北笙管乐等。

215. 《玉音法事》

北宋末年所制的道乐曲谱，也是现存最早的道乐曲谱集。收于《道藏》，是用特殊的曲

线符号记录的乐谱。

216. 《大明御制玄教乐章》

明成祖时制成的宫廷道乐曲谱集,后收录于《正统道藏》。共有 14 首用工尺谱记录的道曲。

217. 《重刊道藏辑要全真正韵》

是清代全真派规范的道乐经韵范本。是标有板的位置和法器运用的“当请谱”,是为实际诵唱加伴奏的记录,虽无“工尺”字,但已对韵腔进行了严格的规范。从清末至今,全真十方丛林都沿用这一范本。

218. 全真派

全真派创建于 12 世纪的金代,创始人陕西咸阳人王重阳。其源头出自秦汉神仙方士,重个人炼养,以修道成仙为主旨,也兼符篆。至金代正式建立全真道派。

219. 道教修持科仪

修持科仪主要是指全真派宫观中的住观的道士每日必做的早、晚坛功课,也叫“日诵功课”。

220. 道教节日科仪

节日科仪主要指为纪念道教各位祖师诞辰所举办的道乐仪式。也包括一些民俗节日的庆祝仪式。

221. 道教施食科仪

施食科仪指道观应斋主的请求设坛建醮,为死者赈济施食,超度亡魂的道乐仪式。

222. 道教早坛功课

以自我修持,延生保安为主要目的的道教科仪。

223. 韵

道教音乐中以特殊的歌唱性曲调为主的诵经腔。

224. 咒

道教诵经腔中以直诵形式念诵各种神咒的形式。

225. 经

教诵经腔中集体念诵各种经文的形式。

226. 诰

道教科仪中讽诵的各种宝诰,其经腔则包括直诵、音诵和诰腔。

227. 《普召牒》

《普召牒》是施食科仪中的韵腔，内容是：普召十方三界、九州之内的各类鬼魂前来赴会。一切亡灵，无论是人、鬼、畜道，或富贵、贫穷者，也不管是为各种原因，以各种方法陨命者，甚至包括禽兽鱼虫之幽灵等等，都可普入济度法会，只要能持戒受度，就能早升仙界。该韵腔十分长大其唱词达 400 多字，90 多个短句。

228. 《破地狱咒》

《破地狱咒》是施食科仪中的韵腔，讽诵该韵腔，一层意思是设饮食以破亡灵饥渴；第二层意思是道教法师要“静心存神，以神度鬼。”先能破身中之狱，然后才能破地下之狱。

《破地狱咒》具有鲜明的民间音乐风格，与江西民歌《数麻雀》有渊源关系。旋律简单，采用多段重复。

229. 《叹骷髅》

《叹骷髅》这一道曲演义了“庄子叹骷髅”的神话传说。讲的是庄子游于荒郊，见一骷髅无言无语静卧黄沙，任凭风吹雨打，其状甚是凄惨，便与其进行了一次关于如何感悟人生的对话。并劝其赶赴道场，接受赈济与超度。（叹骷髅）旋律舒缓、悠扬而又充满了深深的慨叹。

230. 《咽喉咒·五厨经》

咏唱《咽喉咒》是因为负罪鬼魂的咽喉常如火烧，饥渴难耐，因此要洒甘露以滋润；而咏唱“五厨”以为了祭诸鬼神。《咽喉咒·五厨经》的旋律为江南民歌《四季歌》，曲调几乎很少改动。《咽喉咒》与《五厨经》应是两首韵腔，但运用的是用同一旋律以分节歌形式连续演唱。

231. 十方韵

十方韵是全真派道观通行的讽经腔，又称全真正韵。以清代《重刊道藏辑要全真正韵》为规范的经韵范本。

232. 地方韵

地方韵是在不同地区形成的既与十方韵有一定渊源关系但又具有明显地方特色的地区性道乐系统。如东北韵、北京韵、崂山韵、武当韵、广成韵等。

233. 北京韵

清末白云观的一种地方韵腔。北京韵是由十方韵变化而来的具有北曲特点的地方性道教音乐体系。据调查了解，白云观至清代时期仍一直沿用十方韵，到了清末，孟永才方丈为了留住游方的道士常住观内，改用了北京韵。

234. 东北新韵

东北新韵是沈阳太清宫所用的科仪音乐，是在崂山韵的基础上变化而来的，属全真地方韵。

（以上为第六章习题）



二、选择题

1. 由于采取口耳相传的传播方式,因此,在歌唱中,民歌的歌词和曲调往往会:

- ①产生多种即兴变化形式;②比较固定,较少变化;
- ③有唱本将其固定;④采用五更、十二月等形式演唱分节歌。

(正确答案:①)

2. “盘王歌”流行于:

- ①哈尼族;②景颇族;③瑶族;④藏族。

(正确答案:③)

3. 花儿会流行于我国:

- ①东北地区的众多民族;②西北地区的众多民族;
- ③华北地区的汉族;④西南地区的汉族及少数民族。

(正确答案:②)

4. 《九歌》是古代楚国的民歌,由:

- ①孔子;②孟子;③屈原;④荀子加工整理而成。

(正确答案:③)

5. 我国古代文献中,已有关于南北方民歌不同风格的记录。这种记录见于:

- ①春秋战国;②汉代;③三国、两晋、南北朝;④明清时期的文献中。

(正确答案:③)

6. 在劳动号子中,最典型和常见的歌唱方式是:

- ①齐唱;②一领众和;③独唱;④轮唱。

(正确答案:②)

7. 劳动号子中,曲调、节奏与领和方式最丰富的一类是:

- ①船渔号子;②工程号子;③农事号子;④搬运号子。

(正确答案:①)

8. 传统山歌中最常见的题材内容是:

- ①歌唱风土人情;②对爱情的讴歌和对苦难生活的倾诉;
- ③对被压迫、剥削的反抗;④表达对家乡的热爱。

(正确答案:②)

9. 汉族山歌分为:

- ①一般山歌、田秧山歌、放牧山歌 3 类;②信天游、山曲、爬山调 3 类;

③信天游、山曲、花儿 3 类;④信天游、花儿、放牧山歌 3 类。

(正确答案:①)

10. 花儿中的每个“令”是:

- ①一种音乐地方风格;②一种曲调;
- ③一种调式;④一种歌唱方式。

(正确答案:②)

11. 由于历史上的移民,使云南的汉族民歌与哪一个地区有着文化上的联系?

- ①西南;②江南;③西北;④东北。

(正确答案:②)

12. 湖南山歌《板栗开花一条线》的乐段结构是:

- ①二句体;②四句体;③五句子歌;④联八句。

(正确答案:③)

13. 四川山歌《跟着太阳一路来》的乐段结构是:

- ①二句体;②四句体;③五句子歌;④联八句。

(正确答案:④)

14. 田秧山歌的体裁特点是:

- ①以劳动号子体裁为主,同时也有山歌和小调体裁;
- ②以山歌体裁为主,同时也有号子和小调体裁;
- ③以小调体裁为主,同时也有山歌和劳动号子体裁;
- ④以一领众和的歌唱形式为主。

(正确答案:②)

15. 北方山歌乐段的主要结构类型是:

- ①起承转合式;②四句体;③二句体;④五句子歌。

(正确答案:③)

16. 南方山歌乐段的主要结构类型是:

- ①起承转合式;②四句体;③二句体;④五句子歌。

(正确答案:②)

17. 小调的唱词,与劳动号子和山歌比较:

- ①相对固定;②即兴性强;③有专门的编词者;④为文人编写。

(正确答案:①)

18. 小调的唱词常以什么形式连缀为多段分节歌:

- ①按不同内容,如:社会题材、日常生活、风土人情等;
- ②按不同地域,如:西北、东北、西南、江南等;
- ③按不同节令和时序,如:五更、四季、十二月等;
- ④按不同音乐风格,如:抒情的、叙事的、戏剧性变化的,等。

(正确答案:③)

19. 在小调类民歌中,哪个种类的艺术形式发展得最为规范和成熟:

- ①谣曲;②时调;③吟唱调;④嬉游歌。

(正确答案:②)

20. 成为时调的小曲往往:

- ①具有多种歌词内容;②曲调比较固定;
- ③常为独唱形式;④常为对唱形式。

(正确答案:①)

21. 小调中最常见的曲式结构是:

- ①五句子歌;②对应式及其各种变化形式;
- ③联八句;④对应式、起承转合式和并置式及其变化形式。

(正确答案:④)

22. 在我国少数民族中,除了哪个民族之外,其余民族都有自己的语言:

- ①满族;②回族;③东乡族;④壮族。

(正确答案:②)

23. 古代蒙古族信奉:

- ①佛教;②基督教;③伊斯兰教;④萨满教。

(正确答案:④)

24. 目前,维吾尔族普遍信仰:

- ①佛教;②道教;③伊斯兰教;④基督教。

(正确答案:③)

25. 在维吾尔族的民间音乐中,哪种音乐体系是最重要、最有代表性的?

- ①中国音乐体系;②波斯-阿拉伯音乐体系;
- ③欧洲音乐体系;④波斯-阿拉伯音乐体系和欧洲音乐体系。

(正确答案:②)

26. 我国朝鲜族的先民,是:

- ①我国东北地区土著民族;
- ②外来民族与我国东北地区土著民族相融合的人种;
- ③古代匈奴人的后裔;
- ④从朝鲜半岛迁入中国东北三省的朝鲜人。

(正确答案:④)

27. 藏族的主要经济生产方式是:

- ①以农业生产为主;②以牧业生产为主;
- ③以渔猎生产为主;④以农业和牧业生产为主。

(正确答案:④)

28. 就目前收集到的资料看,我国少数民族多声部民歌更多的是集中在:

- ①北方;②南方;③西南地区;④中南地区。

(正确答案:②)

29. 多声部民歌主要产生于哪种场合?

- ①婚礼;②葬礼;③群体劳动和群体风俗性聚会;④人生礼仪。

(正确答案:③)

30. 我国少数民族支声性的多声部民歌,在织体上多为:

- ①和声式;②对位式;③轮唱式;④“合-分-合”式。

(正确答案:④)

(以上为第一章习题)

31. 据《山海经》里的民间传说:“帝俊有子八人,始为 ____。”

- ①民歌;②戏曲;③乐器;④歌舞。

(正确答案:④)

32. 《尚书·社稷》述及当时人们的 ____ 是“击石拊石,百兽率舞”。

- ①民歌;②舞蹈;③戏曲;④民俗。

(正确答案:②)

33. 据《吕氏春秋·古乐》记载:“昔葛天氏之乐,三人操 ____,投足以歌八阕。”

- ①月琴;②孔雀尾;③牛尾;④凤羽。

(正确答案:③)

34. ____之际,凡中原汉族和各边疆少数民族的民间舞蹈——皆称为“散乐”、“百戏”或“角抵戏”。

①秦汉;②魏晋;③唐宋;④汉魏。

(正确答案:④)

35. 至公元718年,还在西北的凉州地区出现了少数民族的第一个歌舞大曲 ____。

①《秦汉乐》;②《凉州大曲》;③《西凉乐》;④《龟兹乐》。

(正确答案:②)

36. 唐贞元中,韦皋作了一部大型乐舞《南诏奉圣乐》,进献给 ____。

①吐蕃王朝;②南诏王;③唐王朝;④李世民。

(正确答案:③)

37. ____宫廷队舞《柘枝舞》、《采莲舞》、《剑舞》等,一般由“竹竿子”、“杖子头”和数名舞者参演。

①唐代;②元代;③汉代;④宋代。

(正确答案:④)

38. 新疆维吾尔族木卡姆歌舞,经 ____地方政权喀什噶尔汗国王后阿曼尼莎汗及数代维族音乐家、民间艺人之手,进行了历次系统的加工整理。

①清代;②明代;③宋代;④元代。

(正确答案:②)

39. 大约在17世纪,藏族歌舞堆谐,由于藏剧团民间艺人在 ____期间的传播,而受到了城乡不同阶层和僧侣人等的欢迎。

①雪顿节;②泼水节;③清明节;④藏历年。

(正确答案:①)

40. 声乐类民间歌舞音乐,即采用歌唱方式来表现民间舞蹈的内容情绪,并与舞蹈配合出现的民间音乐形式,又称为 ____。

①舞乐;②民歌;③舞歌;④舞曲。

(正确答案:③)

41. 桂南采茶大约有一百多年历史,大约经历了以下三个基本发展阶段:其一为“ ____”阶段。

①戏曲;②诗歌;③民歌;④歌舞。

(正确答案:②)

42. 花鼓常采用两人对舞的形式表演,一般为一男一女,男持小镗锣,女持____,边歌边击,相对而舞。

①小腰鼓;②小花鼓;③黄泥鼓;④小铜鼓。

(正确答案:②)

43. 花鼓调《凤阳花鼓》,又称为____。

①《花鼓歌》;②《花灯》;③《花鼓灯》;④《凤阳歌》。

(正确答案:④)

44. 二人台主要流传于____西部、中部,山西北部及陕北、河北的部分地区。

①河北;②山东;③内蒙;④河南。

(正确答案:③)

45. 二人台的声乐唱腔可分为戏剧性唱腔、舞歌和____三类。

①小曲;②小唱;③谣曲;④山歌。

(正确答案:①)

46. 《打金钱》、《五哥放羊》一类____兼有歌舞与戏曲表演之长,唱腔则为板腔体结构。

①小场戏;②雉戏;③带鞭戏;④小戏。

(正确答案:③)

47. 在二人台艺人中流传有这样一种说法:“红不红火要看____打得怎样,好不好听要看《西口》走得如何。”

①《莲厢》;②《打歌》;③《金钱》;④《打溜子》。

(正确答案:③)

48. 玩调是云南省____佤族民间的风习性多声部舞歌。

①西盟县;②景洪县;③澜沧县;④沧源县。

(正确答案:④)

49. “神歌”和“古歌”均属于____歌舞音乐范畴。

①礼俗性;②抒情性;③审美性;④爱情性。

(正确答案:①)

50. 山东秧歌里的《十八大姐斗王皮》,是一组____中使用的联曲体民歌联唱。

①曲艺节目;②民俗活动;③外来戏曲;④歌舞小戏。

(正确答案:④)

51. 花鼓灯的音乐可分为 ____ 和器乐曲两个部分。

①花鼓歌; ②秧歌; ③花灯调; ④采茶调。

(正确答案: ①)

52. 据[清]吴锡麒《新年杂咏抄》:“秧歌, ____ 灯宵之村田乐也。”

①北宋; ②明朝; ③唐朝; ④南宋。

(正确答案: ④)

53. 山东鼓子秧歌, 其传统形式只用 ____ 伴舞。

①鼓吹乐; ②拉弦乐; ③锣鼓乐; ④丝竹乐。

(正确答案: ③)

54. 葫芦笙舞主要分布在 ____、四川等省的藏缅语族彝语支各民族及其他民族里。

①湖北; ②云南; ③山西; ④广东。

(正确答案: ②)

55. 舞乐主要是指民间歌舞中的 ____ 伴奏音乐。

①器乐; ②声乐; ③戏曲; ④曲艺。

(正确答案: ①)

56. 彝族阿细人的舞蹈《高斯比》, 由竹笛、三胡、月琴、____ 等组成的乐队伴奏。

①巴乌; ②芦笙; ③三弦; ④象脚鼓。

(正确答案: ③)

57. 囊玛音乐由中速的器乐前奏、慢板歌曲乐段和 ____ 乐段三部分组成

①快板歌曲; ②快板舞曲; ③散板歌曲; ④慢板舞曲。

(正确答案: ②)

58. 车里乐系指从 ____ (车里) 传入德宏地区的象脚鼓乐队。

①昆明; ②西双版纳; ③大理; ④丽江。

(正确答案: ②)

59. 十二木卡姆是由琼拉克曼、达斯坦、____ 三部分组成的大型歌舞套曲。

①麦西热普; ②赛乃姆; ③且比亚特; ④巴雅特。

(正确答案: ①)

60. 赛乃姆原是一种古代 ____ 民间歌舞。

①哈萨克族; ②蒙古族; ③维吾尔族; ④锡伯族

(正确答案: ③)

(以上为第二章习题)

61. 叙事性最突出的特征是:

①歌舞音乐;②民歌;③说唱音乐;④戏曲音乐。

(正确答案③)

62. 变文是哪个朝代的说唱音乐形式:

①宋朝;②唐朝;③战国;④三国时期。

(正确答案②)

63. 创造了诸宫调的孔三是哪个朝代的人士:

①东汉;②南唐;③西晋;④北宋。

(正确答案④)

64. 唱赚是哪个朝代有代表性的说唱音乐曲种:

①明代;②宋代;③隋代;④清代。

(正确答案②)

65. 锦歌是哪个省的主要说唱曲种之一:

①广东省;②福建省;③江西省;④海南省。

(正确答案②)

66. (五空仔)是哪个曲种的主要曲牌:

①山东琴书;②福建锦歌;③道情;④广西文场。

(正确答案②)

67. (四空仔)是哪个曲种的主要曲牌:

①四川清音;②山东琴书;③福建锦歌;④道情。

(正确答案③)

68. (凤阳歌)是哪个曲种的主要唱腔:

①四川清音;②京韵大鼓;③山东琴书;④福建锦歌。

(正确答案③)

69. (垛字板)是哪个曲种的主要曲牌:

①广西文场;②京韵大鼓;③山东琴书;④福建锦歌。

(正确答案③)

70. 四川清音的唱腔中,由“背去工音”而得名的曲牌称是:

①鲜花调;②放风筝;③背工调;④长城调。

(正确答案③)

71. 《昭君出塞》是哪个曲种的传统唱段:

①四川清音; ②京韵大鼓; ③道情; ④福建锦歌。

(正确答案①)

72. (月调)是哪个曲种的主要曲牌:

①单弦牌子曲; ②四川清音; ③道情; ④福建锦歌。

(正确答案②)

73. 单弦牌子曲在清代哪个时期形成的:

①乾隆; ②光绪; ③康熙; ④雍正。

(正确答案①)

74. 岔曲的基本唱腔结构为:

①两句; ②五句; ③八句; ④六句。

(正确答案④)

75. (怯快书)是哪个曲种的主要曲牌:

①道情; ②单弦牌子曲; ③京韵大鼓; ④山东琴书。

(正确答案②)

76. (太平年)是哪个曲种的主要曲牌:

①单弦牌子曲; ②四川清音; ③山东琴书; ④福建锦歌。

(正确答案①)

77. (南城调)是哪个曲种的主要曲牌:

①四川金钱板; ②河南坠子; ③单弦牌子曲; ④山东琴书。

(正确答案③)

78. 乔清秀是哪个曲种的著名演员:

①山东琴书; ②河南坠子; ③单弦牌子曲; ④四川清音。

(正确答案②)

79. 三弦是哪个曲种的主要伴奏乐器之一:

①四川清音; ②山东琴书; ③河南坠子; ④单弦牌子曲。

(正确答案④)

80. 挑腔和落腔是哪个曲种的唱腔:

①单弦牌子曲; ②京韵大鼓; ③道情; ④福建锦歌。

(正确答案②)

81. 刘宝全是哪个曲种的著名演员:

①京韵大鼓; ②河南坠子; ③单弦牌子曲; ④四川清音。

(正确答案①)

82. 骆玉笙是哪个曲种的著名演员:

①四川金钱板; ②单弦牌子曲; ③京韵大鼓; ④河南坠子。

(正确答案③)

83. 陈调是苏州弹词哪个流派的唱调?

①四川金钱板; ②苏州弹词; ③京韵大鼓; ④河南坠子。

(正确答案②)

84. 《林冲踏雪》是苏州弹词哪个流派的代表性唱腔:

①陈调; ②薛调; ③蒋调; ④丽调。

(正确答案①)

85. 俞调是哪个曲种的唱调:

①山东琴书; ②苏州弹词; ③京韵大鼓; ④河南坠子。

(正确答案②)

86. 《宫怨》是苏州弹词哪个流派的代表性唱段:

①俞调; ②薛调; ③蒋调; ④丽调。

(正确答案①)

87. 苏州弹词中的薛调是在哪个调的基础上发展起来的:

①俞调; ②马调; ③蒋调; ④丽调。

(正确答案②)

88. 蒋调吸收了哪个剧种的唱腔和唱法:

①苏剧; ②汉剧; ③川剧; ④京剧。

(正确答案④)

89. 丽调是哪个流派的唱调:

①四川金钱板; ②苏州弹词; ③京韵大鼓; ④河南坠子。

(正确答案②)

90. 《新木兰辞》是哪个流派的代表性唱段:

①陈调; ②丽调; ③薛调; ④蒋调。

(正确答案②)

(以上为第三章习题)

91. 海盐腔出自哪个省。

①江西; ②江苏; ③浙江; ④安徽。

(正确答案③)

92. 谁的《度曲须知》是有关昆曲声乐理论重要著述。

①魏良辅; ②徐大椿; ③沈宠绥; ④俞粟庐。

(正确答案③)

93. 下面四个剧种中, 哪个剧种不属于梆子腔系。

①秦腔; ②老调; ③福建北路戏; ④豫剧。

(正确答案③)

94. 河北梆子的主奏乐器之俗称是:

①胡胡; ②呼胡; ③瓢; ④大弦。

(正确答案④)

95. 余姚腔出自哪个省。

①江西; ②江苏; ③浙江; ④安徽。

(正确答案③)

96. 弋阳腔出自哪个省。

①江西; ②江苏; ③浙江; ④安徽。

(正确答案①)

97. 昆山腔出自哪个省。

①江西; ②江苏; ③浙江; ④安徽。

(正确答案②)

98. 京剧老生三杰之一程长庚偏重:

①徽味; ②京味; ③汉剧风格; ④秦味。

(正确答案①)

99. 京剧老生三杰之一张二奎偏重:

①徽味; ②京味; ③汉剧风格; ④秦味。

(正确答案②)

100. 京剧老生三杰之一余三胜偏重:

①徽味; ②京味; ③汉剧风格; ④秦味。

(正确答案③)

101. 汪桂芬应工哪个行当。

- ①青衣; ②老生; ③小生; ④花旦。

(正确答案②)

102. 下面哪个不是梅兰芳的代表剧目。

- ①《断桥》; ②《奇双会》; ③《荒山泪》; ④《太真外传》。

(正确答案③)

103. 下面哪个是尚小云的代表剧目。

- ①《失子惊疯》; ②《锁麟囊》; ③《汾河湾》; ④《宇宙锋》。

(正确答案①)

104. 下面哪个是程砚秋的代表剧目。

- ①《失子惊疯》; ②《锁麟囊》; ③《汾河湾》; ④《宇宙锋》。

(正确答案②)

105. 川剧里的走板相当于京剧里的什么板式。

- ①原板; ②慢板; ③流水板; ④散板。

(正确答案④)

106. 秦腔里的尖板相当于京剧里的什么板式。

- ①原板; ②慢板; ③流水板; ④散板。

(正确答案④)

107. 有时散节奏, 有时有板无眼, 一句追一句, 唱词不押韵, 这种板式在秦腔里称作什么板式。

- ①滚板; ②滚白; ③绕板; ④尖板。

(正确答案②)

108. 豫剧的非板相当于京剧的什么板式。

- ①原板; ②慢板; ③流水板; ④散板。

(正确答案④)

109. 秦腔的二六板相当于京剧的什么板式。

- ①原板; ②慢板; ③流水板; ④散板。

(正确答案①)

110. 南戏老四大声腔中, 哪种是唯一使用管弦乐器伴奏的声腔。

- ①弋阳腔; ②余姚腔; ③海盐腔; ④昆山腔。

(正确答案④)

111. 唱剧是哪族的戏曲剧种。

①朝鲜; ②羌; ③畲; ④蒙。

(正确答案①)

112. 四平调的定弦是:

①dosol; ②lami; ③mila; ④solre。

(正确答案④)

113. 高拨子的定弦是:

①dosol; ②lami; ③mila; ④solre。

(正确答案①)

114. 秦腔的定弦是:

①dosol; ②lami; ③mila; ④solre。

(正确答案①)

125. 河北梆子的定弦是:

①dosol; ②lami; ③mila; ④solre。

(正确答案②)

116. 晋剧的定弦是:

①dosol; ②lami; ③mila; ④solre。

(正确答案②)

117. 豫剧的定弦是:

①dosol; ②lami; ③mila; ④solre。

(正确答案③)

118. 反二黄的定弦是:

①dosol; ②lami; ③mila; ④solre。

(正确答案①)

119. 反西皮的定弦是:

①dosol; ②lami; ③mila; ④solre。

(正确答案②)

120. 秦腔音乐多为什么调式。

①宫; ②商; ③徵; ④羽。

(正确答案③)

121. 豫东调多为什么调式。

① 宫; ② 商; ③ 徵; ④ 羽。

(正确答案③)

122. 豫西调多为什么调式。

① 宫; ② 商; ③ 徵; ④ 羽。

(正确答案①)

123. 老生二黄腔多为什么调式。

① 宫; ② 商; ③ 徵; ④ 羽。

(正确答案②)

124. 旦唱二黄腔多为什么调式。

① 宫; ② 商; ③ 徵; ④ 羽。

(正确答案③)

125. 老生西皮腔多为什么调式。

① 宫; ② 商; ③ 徵; ④ 羽。

(正确答案①)

126. 旦唱西皮腔多为什么调式。

① 宫; ② 商; ③ 徵; ④ 羽。

(正确答案③)

127. 南梆子多为什么调式。

① 宫; ② 商; ③ 徵; ④ 羽。

(正确答案③)

128. 四平调多为什么调式。

① 宫; ② 商; ③ 徵; ④ 羽。

(正确答案①)

129. 高拨子多为什么调式。

① 宫; ② 商; ③ 徵; ④ 羽。

(正确答案①)

130. 吹腔多为什么调式。

① 宫; ② 商; ③ 徵; ④ 羽。

(正确答案①)

131. 戏曲界把京剧老旦的演唱方法称作使用:

- ①大嗓; ②大本嗓; ③小嗓; ④二本嗓。

(正确答案①)

132. 戏曲界把京剧小生的演唱方法称作使用:

- ①大嗓; ②大本嗓; ③小嗓; ④二本嗓。

(正确答案③)

(以上为第四章习题)

133. “八音”乐器分类法是指:

- ①根据乐器演奏方法分类; ②根据乐器制作材料分类;
③根据乐器发音原理分类; ④根据不同民族属性分类。

(正确答案②)

134. 梆笛第3孔音高一般应为:

- ①C; ②D; ③G; ④ C^{\flat} 。

(正确答案③)

135. 曲笛第3孔音高一般应为:

- ①D; ②F; ③G; ④A。

(正确答案①)

136. 一管有两个音孔的笙是:

- ①芦笙; ②圆笙; ③葫芦笙; ④方笙。

(正确答案③)

137. 最早记载笙的文物、文献是:

- ①《乐府》; ②《尚书》; ③殷代甲骨文; ④曾侯乙墓出土文物。

(正确答案③)

138. 胡琴类擦弦乐器的历史可追溯到:

- ①汉代; ②唐代; ③宋代; ④元代。

(正确答案②)

139. 汉、蒙两族传统共用的乐器有:

- ①马头琴; ②京胡; ③四胡; ④椰胡。

(正确答案③)

140. 梆子腔的主要伴奏乐器是:

①高胡; ②椰胡; ③京胡; ④板胡。

(正确答案④)

141. 板胡演奏家是:

①李慕良; ②刘明沅; ③华彦钧; ④蒋凤之。

(正确答案②)

142. 68 板体是指乐曲有:

①68 拍; ②68 个乐句; ③68 小节; ④68 个段落。

(正确答案③)

143. 古筝的历史可追溯到:

①先秦时期; ②秦汉时期; ③魏晋南北朝时期; ④隋唐时期。

(正确答案①)

144. 《十面埋伏》是:

①琵琶大曲; ②琵琶文曲; ③琵琶武曲; ④琵琶小曲。

(正确答案③)

145. 《夕阳箫鼓》是:

①琵琶大曲; ②琵琶文曲; ③琵琶武曲; ④琵琶小曲。

(正确答案②)

146. 项琵琶传入我国北方的时期是:

①3 世纪; ②4 世纪; ③5 世纪; ④6 世纪。

(正确答案②)

147. 李廷松是:

①古筝演奏家; ②二胡演奏家; ③琵琶演奏家; ④笛子演奏家。

(正确答案③)

148. 冬不拉是:

①维吾尔族乐器; ②哈萨克族乐器; ③蒙古族乐器; ④乌孜别克族乐器。

(正确答案②)

149. 《广陵散》是:

①琵琶曲; ②古琴曲; ③笛曲; ④二胡曲。

(正确答案②)

150. 管平湖是:

- ①洞箫演奏家; ②琵琶演奏家; ③古琴演奏家; ④古筝演奏家。

(正确答案③)

151. 有关古琴的记载最早见于:

- ①《诗经》; ②《易经》; ③《国语》; ④《左传》。

(正确答案①)

152. 古琴的琴徽有:

- ①9个; ②11个; ③13个; ④15个。

(正确答案③)

153. 琴可以演奏的泛音有:

- ①71个; ②81个; ③91个; ④101个。

(正确答案②)

154. 《广陵散》曲名最早出现于:

- ①汉蔡邕《琴操》; ②汉代“相和歌”中之但曲;
③《神奇秘谱》; ④汉司马迁《史记》。

(正确答案②)

155. 《广陵散》曲谱最早刊载于:

- ①《神奇秘谱》; ②《风宣玄品》; ③《西麓堂琴统》; ④《琴学初津》。

(正确答案①)

156. 《广陵散》乐曲的主体部分在:

- ①小序; ②大序; ③正声; ④乱声。

(正确答案③)

157. “二十四”况载于:

- ①唐末五代刘籍的《琴诀》; ②元陈元靓的《事林广记》;
③明徐祺(徐上瀛)的《溪山琴况》; ④清庄臻凤(蝶庵)的《琴声十六法》。

(正确答案③)

158. 《弦索备考》曲谱中有:

- ①八首套曲; ②十一首套曲; ③十二首套曲; ④十三首套曲。

(正确答案④)

159. 北方弦索十三套的代表曲目有:

- ①三六; ②十六板; ③中花六板; ④开手板。

(正确答案②)

160. 福建南音大谱曲目是:

- ①行街; ②双星恨; ③梅花操; ④平沙落雁。

(正确答案③)

161. 《狮子戏球》属:

- ①轻三六调; ②重三六调; ③活五调; ④反调。

(正确答案②)

162. 潮州弦诗早期传谱为:

- ①工尺谱; ②二四谱; ③简谱; ④五线谱。

(正确答案②)

163. 广东音乐早期传统曲目是:

- ①行街; ②八骏马; ③连环扣; ④小二番。

(正确答案③)

164. 河北音乐会的主奏乐器是:

- ①笙; ②笛; ③管; ④唢呐。

(正确答案③)

165. 《大二番》是《小二番》的:

- ①曲式结构变化; ②旋律加花变化; ③板式变化; ④演奏技巧变化。

(正确答案③)

166. 鲁西南鼓吹乐的展开部分叫:

- ①拆头; ②穗子; ③借字; ④四番。

(正确答案②)

167. 汉吹体裁用于:

- ①鲁西南鼓吹乐; ②辽南鼓吹乐; ③河北音乐会; ④山西八大套。

(正确答案②)

168. 十番鼓快鼓段的结构为:

- ①座子、帽子、中段、入曲四部分组成; ②接头、排韵、中段、排韵四部分组成;
③一首锣鼓牌子的变奏组成; ④多首锣鼓牌子的联缀组成。

(正确答案④)

169. 十番锣鼓的身部要求演奏:

- ①两遍;②四遍;③六遍;④八遍。

(正确答案②)

170. 《尺调双云锣八拍坐乐全套》前部“匣”必需用:

- ①八拍鼓段;②十拍鼓段;③十二拍鼓段;④十六拍鼓段。

(正确答案①)

171. 西安鼓乐的主奏乐器是:

- ①笙;②笛;③管;④箫。

(正确答案②)

172. 江南丝竹乐队的主要两件乐器是:

- ①二胡、琵琶;②二胡、笛;③二胡、三弦;④二胡、扬琴。

(正确答案②)

(以上为第五章习题)

173. 佛教传入中国的时间:

- ①西汉成帝元延元年(前12);②西汉哀帝建平元年(前6年);
③西汉哀帝元寿元年(前2年);④西汉平帝元始元年(1年)。

(正确答案③)

174. 河南洛阳白马寺建于:

- ①东汉明帝永平元年(58);②东汉明帝永平十一年(68);
③东汉章帝建初三年(78);④东汉章帝章和二年(88)。

(正确答案②)

175. 中国《隋书·音乐志》所载,中国最早10首佛曲作者是:

- ①南朝梁武帝肖衍;②南朝竟陵王萧子良;
③梁高僧慧皎;④三国吴支谦。

(正确答案①)

176. 《洛阳伽蓝记》的著者是:

- ①北魏杨炫之;②南朝竟陵王萧子良;
③东晋僧慧远;④元僧觉岸。

(正确答案①)

177. “放焰口”举行的时间:

- ①清晨; ②上午; ③下午; ④黄昏。

(正确答案④)

178. 中国汉传佛教宗派的产生与分类主要在:

- ①魏晋南北朝时期; ②隋唐时期; ③两宋时期; ④明清时期。

(正确答案②)

179. 《禅门日诵》的序, 撰于清代的:

- ①康熙年间; ②乾隆年间; ③道光年间; ④咸丰年间。

(正确答案③)

180. 中国汉传佛教“鱼山梵呗”的创立, 当首推:

- ①汉明帝刘庄; ②陈思王曹植; ③竟陵王萧子良; ④梁武帝肖衍。

(正确答案②)

181. “六句赞”每句字数结构定格为:

- ①四, 五, 七, 五。四, 五。6句30字; ②四, 四, 七, 五。四, 五。6句29字;
③四, 四, 六, 五。四, 五。6句30字。

(正确答案②)

182. “四言偈”为:

- ①四言四句, 16字; ②五言四句, 20字;
③六言四句, 24字; ④七言四句, 28字。

(正确答案①)

183. 中国佛教京音乐中堂曲套曲曲名有:

- ①《垂丝钓》; ②《昼锦堂》; ③《小华严》; ④《普庵咒》。

(正确答案②)

184. 多数赞在唱辞结束后, 加有尾部, 名为:

- ①赞尾; ②“菩萨陀”; ③“南无香云盖菩萨摩诃萨”; ④节尾。

(正确答案②)

185. “盂兰盆斋”仪轨的举行日期为夏历:

- ①正月初一; ②正月十五; ③七月十五日; ④八月十五日。

(正确答案③)

186. 《粉蝶六条》是佛教音乐中的:

- ①唢呐曲; ②管子曲; ③法器曲; ④梵呗曲。

(正确答案③)

187. 朝时课诵必诵的赞曲是:

- ①《宝鼎真香》; ②《戒定真香》; ③《面燃大士赞》; ④普贤警众偈。

(正确答案①)

188. 暮时课诵必诵的赞曲是:

- ①《宝鼎真香》; ②《戒定真香》; ③《普庵咒》; ④《祝愿偈》。

(正确答案②)

189. 《步虚词》最早记载的文献是:

- ①《大明御制玄教乐章》; ②《重刊道藏辑要全真正韵》;
③《玉音法事》; ④《云中音诵新科之戒》。

(正确答案④)

190. (澄清韵)属:

- ①《云中音诵新科之戒》中的韵腔; ②《大明御制玄教乐章》中的韵腔;
③《重刊道藏辑要全真正韵》中的韵腔; ④《玉音法事》中的韵腔。

(正确答案③)

191. 正一派创建于:

- ①金代; ②元代; ③东汉; ④北宋。

(正确答案③)

192. 全真派创建于:

- ①东汉; ②金代; ③元代; ④北魏。

(正确答案②)

193. 全真派的创始人是:

- ①王重阳; ②吕洞宾; ③丘处机; ④张三丰。

(正确答案①)

194. 白云观正月十九日举办的科仪属:

- ①修持科仪; ②施食科仪; ③节日科仪; ④日诵功课。

(正确答案③)

195. 早晚坛功课的目的:

- ①自我修持; ②消灾解厄; ③普度幽魂; ④庆祝仪式。

(正确答案①)

196. (澄清韵)属:

- ①施食科仪中的韵腔;②节日科仪中的韵腔;
③早坛中的韵腔;④晚坛中的韵腔。

(正确答案③)

197. (弥罗诰)属:

- ①咒;②经;③诰;④韵。

(正确答案③)

198. (叹骷髅)属:

- ①施食科仪中的唱腔,②节日科仪中的唱腔,
③早坛中的唱腔,④晚坛中的唱腔。

(正确答案①)

199. 北京韵产生于:

- ①清末,②元代,③唐代,④民国。

(正确答案①)

200. 十方韵产生于:

- ①元代,②清代,③明代,④唐代。

(正确答案③)

201. 全真科仪音乐与哪位传统美学思想有着渊源关系:

- ①孔子,②老子,③孙子,④庄子。

(正确答案②)

(以上为第六章习题)

三、简答题

1. 民间歌曲与一般创作歌曲的不同。

第一,由于它是劳动人民自发的口头创作,所以它不受专业作曲技法的支配,在音乐风格和音乐创作手法方面,表现出民族或地区民间音乐的共性特征,也更集中、单纯地表现出一个民族或地区的人民集体的审美理想和追求。

第二,由于它采取口耳相传的传播方式,不使用曲谱将其版本固定,因此,在歌唱中,民歌的歌词和曲调往往会出现多种变化形式。

第三,正是因为上述两种原因的综合作用,民间歌曲集中了不同时代无数劳动人民的智慧和情趣,成为他们表达情感的结晶。

2. 民间歌曲在我国人民生活中的地位。

民间歌曲在人民的生活中几乎无处不在,并且具有多种社会功能。主要包括:

(1)教育与传承功用。历史上很多少数民族没有文字,或文字不普及,他们用民歌记载历史。在大量的少数民族长篇叙事诗、历史诗的民歌中,包括了宇宙、人类与民族的起源,民族迁徙与民族间的交往,民族英雄的故事等内容。

(2)人生礼仪功用。人生有四个最重要的阶段,即诞生、成年、婚姻和死亡。在我国许多民族中,民歌贯穿于这四大礼仪。

(3)祭祀与驱邪功用。在一些民族中,民歌常用于祭祖活动,以及由巫师、神婆主持的祭神驱邪、除病免灾的仪式。

(4)交际功用。包括恋爱、交流、送往迎来及对歌斗智等。

3. 劳动号子节奏律动的种类。

劳动号子的节奏律动型大致有三类:

(1)长律——这种律动单位的长度一般相当于一个乐句。它所伴随的劳动大多比较平稳,虽然劳动强度可能较大,但间歇时间较长,节奏不太紧促。

(2)平律——这种律动单位的长度一般相当于一个乐节。它所伴随的劳动速度适中,协作性较强,节奏规整,决定了这类号子音乐的节奏紧凑,曲调方整,有较强的推动力。

(3)短律——这类号子所伴随的劳动速度快,节奏紧张,号子音乐的律动单位短促,不断反复,一般每一拍就是一个律动单位。

4. 山西北部山歌——山曲中具有蒙古族民歌音乐特征的原因。

由于走西口,大量的晋北人频繁地来往于故乡与内蒙古之间,促成了两地的文化交流,因此山曲也流行于内蒙古地区,而蒙古族民歌对山曲的音乐风格也造成了很大的影响。在山曲旋律中频繁出现的七度、八度、九度甚至十一度大跳,就是例证。除此之外,有的山曲干脆将蒙古族民歌风格的旋律配上汉语的歌词,并按照山曲的上、下句结构形式组成,成为蒙古族民歌与山西山曲的混合体,例如《想亲亲想在心眼眼上》。

5. “头尾齐”和“折断腰”(“两担水”)。

这是流行在甘肃、青海、宁夏一带的山歌“花儿”的唱词结构。花儿的唱词主要有两种形式。其一为“头尾齐式”，由4句唱词，即两对上、下句构成。每句字数大体一致，但上、下句唱词的词组结构在节奏上形成相互交错的效果，上句最后一个词组或更多词组由一字或三字构成，下句最后一个词组或更多词组由两字构成，单双相对。第二种歌词形式被当地群众称作“两担水”或“折断腰”，是6句式的结构。即在“头尾齐”式的每对上、下句之间，加上一个3至5字的半截句，不仅增加了歌词的容量，而且念起来更加朗朗上口，节奏富于变化。

6. 简述江浙山歌的基本曲调数量较少，但江浙山歌本身却很多的原因。

基本曲调数量较少，并不意味着江浙山歌的数量少。在为数不多的几个基本曲调的基础上，江浙山歌音乐形式自由，即兴性强，唱词变化多，句式结构变化幅度较大，以基本曲调的多种变化形态来适应不同的情绪和唱词，因此也产生出了许许多多的江浙山歌。

7. 简述田秧山歌体裁类型的特殊性。

田秧山歌在民间一般称作“田秧歌”，有的地方又叫“田歌”、“秧歌”、“薅草歌”、“薅草锣鼓”等。它主要唱用于插秧、耘秧、耖稻、除草、车水等劳动中。这些劳动季节性很强，需要抢时间。为了鼓舞劳动者的情绪，提高功效，就要唱田秧歌，有的地方还雇请专门的“山歌班”或“歌师傅”到场演唱。田秧山歌虽然与劳动号子一样唱用于劳动场合，并同样具有驱除疲劳、鼓舞精神的实际作用，但它基本上不受劳动的强度、速度和节奏的限制，也不需要靠歌声来统一劳动者的动作。因此，田秧山歌在体裁类型上具有复杂性。它以山歌体裁特征为主，又常常使用号子和小调的体裁因素。

8. 简述起承转合式民歌结构。

据沙汉昆的研究，起承转合式四句体的民歌具有如下特征：

第一，4个乐句的落音按一定的调式功能逻辑进行。其中，1、3两句结束在不稳定的音级上，2、4两句结束在稳定的音级上。第1句常结束在主音的上方五度音上，第3句常结束在主音上方的二度音或四度音上。

第二，第3乐句在音调、结构、旋律线、节奏等方面，常与前后乐句形成一定的对比关系。

第三，第2、4两个乐句结束在相同音高的主音上。此外，二者之间或是重复(包括变化重复)的关系，或是有某些相同或相似的音调。

9. 简述时调与曲牌的关系。

在小调类民歌中，时调的艺术形式发展得最为规范和成熟，并常常由职业或半职业的艺人在热闹的公共场所进行商业性演唱。时调的流传时间悠久，传唱范围非常广泛。成为时调的小曲往往具有多种歌词内容，但它的基本旋律骨架大多比较稳定，对于不同的题材内容和不同的地方音乐风格，通过音乐的一些因素的变化予以适应和调整。也有一些时调的变体，在结构和旋律框架方面与它的原形相比有了较大的发展和变化。由于时调的这种弹性化的表现功能，使它常常被地方戏曲和说唱所吸收，成为曲牌。

10. 简述时调变体的类型。

概括本教材中所涉及到的时调变体的类型,大致包括:

- (1) 加花:即保持典型形态的结构和骨干音,通过经过音、上下倚音等音符的加入,使旋律进行更加委婉和性格鲜明;
- (2) 减缩:即保持结构,将典型形态的 2 小节基本合并为一小节;
- (3) 扩展:保持结构,典型形态的 1 小节基本扩展为 2 小节;
- (4) 改变结构,如增加乐段之外的附加成分、减少或增加乐段内的乐句、改变乐句的位置或句幅、将一个乐段扩展为两个乐段、调换音乐材料的顺序,等等;
- (5) 改变调式或调性;
- (6) 改变体裁(如用时调歌唱的山歌)以及不同体裁之间的相互渗透。

11. 简述蒙古族民歌的音乐特点。

- (1) 音阶——蒙古族民歌采用中国音乐体系,多为五声音阶。五声以外的音的出现多构成转调或离调。
- (2) 调式——以羽调式和徵调式为主。
- (3) 旋法——蒙古族民歌的旋律线条经常呈抛物线型,即一个乐句或乐节的高点常常位于中部。另外,音程较大的跳进,是形成蒙古族民歌开阔、稳健、剽悍性格的中心环节。

12. 简述哈萨克族民歌的音乐特点。

- (1) 音阶——广泛运用七声音阶,但也有五声音阶或五声音阶基础上的七声音阶。
- (2) 调式——哈萨克族民歌采用中国音乐体系的五声调式和欧洲音乐体系的七声调式两种调式体系。
- (3) 旋法——哈萨克族人民的游牧生活,使哈萨克族民歌带有很强的牧歌特点。哈萨克族民歌普遍带有呼唤式的音调,多由主音及其四度或五度音构成,并常常出现在曲首。曲首的这种音程跳进又常是全曲的核心音调,通过多种变化手法发展出整首民歌曲调。
- (4) 节奏、节拍——哈萨克族民歌经常使用混合节拍,并在每小节的节奏划分上常常出现前短后长的形态。这种节奏特点与曲首的核心音调作用共同构成了哈萨克族民歌豪迈、宽广的性格特征。

13. 简述维吾尔族民歌的音乐特点。

- (1) 音阶——维吾尔族民歌中有五声、六声、七声及包含约 $3/4$ 全音的多种音阶形式。南疆以七声音阶及其变体为主,东疆以五声音阶及其变体为主,北疆则五声、七声及其变体皆较常见。
- (2) 调式——采用中国音乐体系的维吾尔族民歌多用宫调式,徵调式、商调式次之;采用欧洲音乐体系的维族民歌以自然小调为主;采用波斯-阿拉伯音乐体系的维族民歌调式多样。
- (3) 节奏、节拍——由于维吾尔语的重音总是落在最后一个音节上,导致维族民歌多出现切分节奏和从弱拍起唱的现象。有些民歌有固定的节奏型。
- (4) 旋法——旋律的线条多呈锯齿型,曲调的进行曲折、细腻,富于装饰性,具有典型

的农业民族的音乐风格。

14. 简述朝鲜族民歌的主要音乐特点。

(1) 音阶、调式——朝鲜族民歌采用中国音乐体系,以五声音阶为主,主要调式为平调和界面调。平调以 sol 为主音,界面调以 la 为主音。

(2) 节奏、节拍——朝鲜语的重音安排往往形成前长后短或前短后长的节奏形式,这与朝鲜音乐的三拍子倾向有明显关系。即便在同样的节拍中,朝鲜族民歌还有非常多样的节奏类型。

(3) 润腔——朝鲜族民歌中颤音的运用具有特殊的意义,其形式也多种多样。朝鲜族民间艺人认为,颤音的产生是由于情感表达的需要。

15. 简述藏族民歌的音乐特点。

(1) 音阶——藏族民歌属于中国音乐体系,五声音阶为主,带腔,六声音阶也很常见。

(2) 调性与调式——常使用调性、调式交替和转换,更多的是向下方五度的调式交替和转换。

(3) 旋法——曲调清新婉转,富于装饰性。因常使用调性与调式的交替和转换,常有意外的音调进行。

(以上为第一章习题)

16. 请谈谈有关中国民间舞蹈音乐的基本界定。

答:从整体上看,中国民间舞蹈音乐与其他民间音乐艺术体裁有着共同的民族和地理范畴,具有大体相近的传统音乐艺术和文化属性,但是,作为一种具有相对独立、自在意义的民间音乐体裁,它也在不同的社会或艺术层面有着区别于其他民间音乐体裁的某些自身艺术文化规律和存在方式特点。一般来说,中国民间舞蹈音乐是指一种相对于专业舞蹈音乐而言,形成并流传于民间,综合民歌、器乐、说唱和戏曲等民间音乐因素,与诗歌、舞蹈紧密结合的传统音乐体裁形式。它产生于中国 56 个民族的历史长河与社会生活实践中,与各种民俗文化相依共存,起到传承传统民族文化、为各民族人民提供审美、娱乐精神食粮的作用。

17. 请简述夏商周三代民间舞蹈音乐的基本特点。

答:迄至夏、商、周三代(约前 16 世纪~前 771 年),我国古代乐舞的形式内容尚受到经史与艺术的双重约束,在社会功用上,一只脚还未脱出图腾、巫雠等原始神权的拘绊,另一只脚又跨入了封建王权的藩篱。一方面,民间的祠神歌舞仍然繁盛,凡祭祖祀社、占卜问神都要跳巫(女)、觐(男)之舞;另一方面,民间祭祀乐舞逐渐进入宫廷和上流社会,成为后世“雅乐”的先声。在同一时期内,在以汉民族先民为主体的中原王朝与四周的少数民族先民之间,也有着比较频繁的歌舞艺术交流。至周代,为了炫耀王者的文治武功,专门建立了掌管礼乐的机构——大司乐和宫廷乐舞(雅乐)制度。在宫廷乐舞中,则有益于祭祀先王的“六代之乐”和“散乐”和“夷乐”等。

18. 请简述汉魏时期民间舞蹈音乐的基本特点。

答:汉魏之际,凡中原汉族和各边疆少数民族的民间舞蹈、音乐、杂技、幻术、武术、滑稽表演等,皆称为“散乐”、“百戏”或“角抵戏”,多采用一种大型综合串演形式。此外,当时还流行着大型歌舞套曲《相和大曲》,由艺术歌曲《相和歌》衍变而成,可具体分为“艳”(序曲或引子)、曲(多段唱曲)、解(唱段间的舞曲)和趋(结尾)几个组成部分。这一时期的少数民族歌舞,例如汉文古籍记载的《巴渝舞》,即一种西南少数民族先民的集体舞。当时的北方的突厥人和西域游牧部落高车人,也有在节日期间男女群聚娱乐歌舞、祭拜鬼神的习俗。

19. 请简述元明清时期民间舞蹈音乐的基本特点。

答:元、明、清三代,汉族城镇地区过去较为繁盛的,以“走会”为代表的大、中型民间舞蹈技艺串演,乡村地区的各种较纯朴的民间舞蹈表演形式,仍然随着时光的转换而延续下来,传统民间舞蹈表演活动的重心由传统的繁盛之地江南一带向北迁移,江淮地区则主要是表演“采茶舞”、“花鼓舞”等新兴民间舞种。同一时期,各少数民族歌舞及音乐异常繁盛,由乡间传至城市、宫廷和社会上层。新疆维吾尔十二木卡姆歌舞,藏族歌舞堆谐、噶尔、囊玛,南方少数民族歌舞打歌、象脚鼓舞、芦笙舞、铜鼓舞、师公舞、萨满舞、狩猎舞、宴席舞及台湾少数民族歌舞等都有了较明显的发展。

20. 中国民间舞蹈及舞蹈音乐应该怎样分类?

答:关于中国民间舞蹈及舞蹈音乐的类别,依据不同的文化和艺术视角,可以有不同的划分方式。如今较多使用的有两种:一种是从音乐本体的角度,将民间舞蹈音乐与民间舞蹈的体裁分类相对应,具体划分为声乐(舞歌)和器乐(舞乐)两大类体裁^①;或者在此基础上,再加上综合歌舞大曲,形成三类^②。另一种是以不同的音乐文化风格圈或音乐文化风格区为背景,以民间原发性舞种或“舞种群落”的传播和分布为依据,将中国民间舞蹈音乐按乐系、乐族和乐种等不同层次进行划分^③。本章的分析部分主要采用前一种分类方法,同时兼用后一种分类方法中的某些基本观点。

21. 请试述桂南采茶经历了哪三个发展阶段?

答:桂南采茶大约经历了以下三个基本发展阶段:其一为“诗歌”阶段。最初,人们在日常劳动生活中唱以《十二月采茶》为核心的“采茶歌”,表现茶农一年四季的劳动生活和丰收喜悦。其二为歌舞阶段。歌舞艺人在《十二月采茶》的基础上,逐步加入了一系列表演程序,采用十余首采茶音乐的基本曲调“茶腔”连缀演唱;后来又在原有不同表演程序的间隙,插入本地和外来的山歌小调,民间艺人称为“茶插”,构成以“茶腔”为主体,具有回旋体曲式特征的民歌套曲结构。其三为小戏阶段。在“茶插”的基础上,出现了以插入演唱

① 详见黄允箴执笔《中国民族音乐大系·歌舞音乐卷》,上海音乐出版社,1991,第11页;杨民康:《中国民间歌舞音乐》第一章、第三节“歌舞音乐的本体论特征”,人民音乐出版社,1996,第24页。

② 详见伍国栋:《中国民间音乐》,浙江教育出版社,1995,第97页。

③ 杨民康:《中国民间歌舞音乐》第一章、第三节“歌舞音乐的本体论特征”,人民音乐出版社,1996,第78页。

历史故事和民间传说为主要内容的“采茶串古”，剧目有《梁祝》、《阿兰卖猪》、《一枝花》等一百余出。

22. 请简述花鼓调《凤阳花鼓》的音乐和唱词特征。

答：花鼓调《凤阳花鼓》的音乐为七句体乐段结构，宫调式。前5个乐句为主体部分，为复对应性乐段结构。每一乐句的首尾音前后相叠，呈传统音乐中典型的“鱼咬尾”结构特点。在整个乐段结构中，6、7两个乐句既带补充、渲染结束气氛的作用，又具有相对完整的独立结构特征。此外，在整首舞歌的首尾，镶嵌有锣鼓打击乐的鼓点过门和尾奏，它们与乐段内部的锣鼓词衬句穿插交替，情景交融，几乎化为一体。歌词内容表现了花鼓艺人艰苦的卖艺生活和悲惨的夫妻身世，与抒情欢悦的曲调旋律相互映衬，折射出花鼓艺人既含有满腹辛酸、身怀苦难，又不得不苦中作乐，佯装笑脸登门乞讨卖唱的不平境遇。

23. 请列出二人台唱腔有哪几种基本类型。

答：二人台唱腔可分为三类：(1)戏腔。包括亮调、慢二流水、快二流水、捏子板等成套板式的板腔体结构唱段，如以唱功为主的《走西口》、《洛阳桥》、《打樱桃》等。《打金钱》、《五哥放羊》一类带鞭戏兼有歌舞与戏曲表演之长，唱腔则为板腔体结构。(2)舞歌。有一部分舞蹈韵律性较强的曲调类型，通常用于边歌边舞的表演，并具有下述特征：其一，同一曲调常有不同地域性风格的变体；其二，比起《打金钱》等唱腔来说，其戏剧性因素发展得尚不充分，民歌特色仍然较为明显。其三，往往利用各种衬腔和装饰性润腔手法，以突出音乐形式美感和舞蹈韵律。(3)小曲。大部分原为当地的民歌小调，但与前述两类唱腔形式相比，仍保持较多的民间歌曲乡土风格。

24. 佤族玩调有哪些表演特点？

答：佤族玩调的基本表演特点是歌、舞结合，以唱为主。表演形式为：(1)分排唱。歌者面对面分为二或三排，手拉手或肩搭肩，舞蹈动作比较简单，多为进退或左右踏步、跳纵，辅以踢腿、拍手、甩手、跺脚。(2)绕圈唱。舞蹈动作多样，有拉手舞和甩发舞等不同种类。佤族玩调一般采用轮唱、一领众和、齐唱等演唱方式。前两种多用于分排唱，在轮唱时，一般第一排起歌，第二或第三排隔一定时间进入，后者进入得早形成二、三声部卡农，进入得晚便形成单声部轮唱或领、和关系，速度一般由慢渐快；绕圈唱多为齐唱，有时带有一定支声复调因素。

25. 请简述花鼓灯灯班的角色类型。

答：男角统称“鼓架子”，女角统称“兰花”或“包头”。“鼓架子”还可区分为：(1)小鼓架子。长于“大场”和“小场”的舞蹈和技巧表演。(2)大鼓架子。俗称“底坐”，主演“上盘鼓”中的叠罗汉。(3)伞把子。一般右手持“岔伞”，亦称“领伞”。又分为“武伞”和“文伞”。(4)丑鼓。善于表演插科打诨、诙谐风趣的人物形象，能唱能舞，还能象“文伞”那样即兴应对。一个最简单的花鼓灯班子，一般由一个“伞把子”；三个“鼓架子”；三至四个“兰花”组成。每一“灯班”都有专门的锣鼓乐伴奏乐队。

26. 请简述苗族芦笙舞有哪几种表演形式。

答:苗族芦笙舞的表演形式约分4种:①芦笙排舞,用“套芦笙”编制,最大的芦笙领舞,众芦笙成一字形边吹边舞,姑娘们围于四周跳唱。②芦笙队舞,用“芒筒芦笙”编制,地筒、芒筒和大芦笙居中,其余按型号分层合围,参加者皆按该组乐器本身配器及演奏法则自吹自舞。③踩芦笙,由“对芦笙”或“套芦笙”为舞蹈伴奏,可奏各种散曲、组曲或套曲。④双人舞与单人舞,吹奏和舞蹈技巧繁难,表演者在吹奏各种乐曲的同时,还要完成旋转、倒立、顶碗、翻滚等种种技巧性动作。双人舞采用“对芦笙”编制。

27. 请简述藏族囊玛的产生和发展过程。

答:囊玛是藏族的一种民间舞蹈艺术品种,一度受到藏族知识分子和歌舞艺人加工、规范之后,被藏族封建贵族纳入宫廷,后又重新散布于民间。另据一些藏族学者认为,囊玛歌舞最初起源于西藏边境地区阿里,其根据是一些藏文史料曾提及:从十七世纪始,历代藏王均从阿里地区调来歌舞艺人“支差”,到宫廷为王公贵族表演歌舞,经过上述贵族文人与民间艺人的历次加工规范,增加了华贵典雅的风格气质,使之符合封建上层社会的欣赏习惯,而形成了后来的囊玛歌舞艺术。

28. 请列出囊玛音乐中慢歌段的基本音乐和唱词特征。

答:在囊玛音乐的慢歌段一般由众人齐唱,无舞。旋律线条舒展悠长,旋法婉转、绵延而略显随意,长短句相间,由2或4个乐句组成。多为上下句或起、承、转、合结构。常用调式交替和移宫犯调等手法,以及宫、商、羽、角、清角等调式。囊玛歌词常采用六字四句一阙的谐体民谣诗体。四句歌词在曲中的位置有时与4个乐句同步。歌词表现的社会内容较为广泛,其中有相当一部分系藏族伟大诗人,六世达赖仁增仓吉嘉措创作的情歌。

29. 请用白话文简述明代李思聪等《百夷传》中记载的德宏地区少数民族音乐的情况。

答:当时德宏少数民族音乐主要分三类:一类是大百夷乐,有琵琶、胡琴、箫、笛、响盏等乐器;第二类是缅乐,使用笙阮、排箫、篪篴、琵琶等乐器,表演时人们边拍手,边歌舞;第三类是车里乐,采用铜饶、铜鼓、响板、大小长皮鼓等乐器,类似僧人道士表演的宗教音乐。另外,在乡村地区人们击大鼓,吹芦笙,在宴会上持兵器舞蹈。在上述三类音乐中,车里乐系指从西双版纳(车里)传入的象脚鼓乐队。

30. 请简述维吾尔族十二木卡姆的历史发展过程。

答:十二木卡姆早于公元前2世纪便已在新疆东部流传,公元4世纪至6、7世纪时,它的前身龟兹乐逐渐发展完善,逐渐传入中原地区。据维文史籍记载,公元16世纪初,明代地方政权喀什噶尔汗国王后阿曼尼莎汗曾邀请音乐家和民间艺人,主持了一次对佚散木卡姆音乐的系统性加工整理。至公元1879年,喀什著名民间艺人艾里姆·赛里姆、莎车民间艺人赛提瓦尔地等人又一次整理加工木卡姆音乐,使十二木卡姆基本定型并存在至今。

(以上为第二章习题)

31. 什么是说唱音乐?

说唱音乐是讲唱故事的一种民间艺术形式。1949 年建国以后又称“曲艺音乐”。说唱音乐是中华民族特有的一种集文学、音乐、表演三位一体的综合艺术形式。文体上韵散兼用,叙事与代言相结合;表演上讲述故事与模拟人物相结合(艺人称“跳进跳出”“一人多角”);音乐上突出叙事性,具有独特的语言型旋律。是传统音乐中与语言结合最密切,最大众化的一种表演艺术形式。

32. 说唱音乐与民歌比较有那些不同的特征?

说唱音乐与民歌的不同主要表现在民歌的抒情性和说唱的叙事性。民歌大多数篇幅相对短小,歌词常常言简意赅,用比兴手法,比较富有诗意;音乐上突出抒情性,旋律一般比较优美,富于歌唱性,具有浓郁的生活气息。说唱音乐的作品篇幅常常比民歌长大,散说之外的唱词也不像民歌那样言简意赅,而是一种白描式的口语化叙述,唱词中对情节的描绘要尽量细致、具体,大多数说唱音乐的曲种中都有独立的“念诵性”唱腔,这种念诵性唱腔成为说唱音乐中独具风格的唱腔,集中体现了说唱音乐的叙事性。

33. 说唱音乐与戏曲音乐比较有那些不同的特征?

说唱音乐与戏曲音乐的不同首先是表现方法的不同,说唱音乐是叙事与代言相结合的方法。这在民间音乐种独具特色,是由一两个演员在说唱故事的同时,还要运用语言和音乐模拟多种人物,总体上以第三人称叙事为主。而戏曲则是以演员直接扮演角色的第一人称的表现方法。此外,说唱音乐不像戏曲音乐那样具有许多戏剧性的唱腔,戏曲音乐的结构和程式都比说唱音乐复杂严谨,这是由于戏曲音乐的任务是塑造人物和表现戏剧性的冲突,而说唱音乐主要是叙述故事而决定的。总括其二者明显的不同就在于说唱的叙事性和戏曲音乐的戏剧性。

34. 唐代以前有哪些关于说唱音乐的记载?

汉代刘向的《列女传》有周代瞽者诵诗的记载,从这种瞽者唱诵诗歌的形式即可推断周朝就有了说唱的萌芽。战国时期荀子的《成相篇》,作于秦始皇九年(公元前 238 年)。有人认为这是说唱音乐最早的形式。此外,还有学者认为汉《乐府》中收录的《孔雀东南飞》、《陌上桑》等大型叙事诗是早期的说唱,但对这些说法都有争议,因其文体并非是韵散间用,尚未形成有说有唱的讲唱故事的形式。但上述资料可以作为追溯说唱音乐源头的参考,而说唱音乐的正式形成还应从唐代变文的出现算起。

35. 为什么说唱音乐的正式形成以唐代变文为标志?

唐代的变文是真正讲唱故事的形式。它的文体是韵散间用的长篇叙事体,韵文部分以七言为主,杂以“三、三”句式或五言等。这种文体与诗不同,它的文字通俗,平仄不严,用韵较宽,散文部分皆为通俗的白话。这些特点都为后世的弹词、宝卷和鼓词等形式所继承。变文的韵文是歌唱部分,唱本上常注有“平”、“吟”、“侧”、“断”这一类的唱法标记。变文的实地说唱情景,在唐代赵璘的《因话录·卷四》中有著名俗讲法师文淑僧讲唱变文的记载,明确的体现出是有说有唱,韵散间用的。

36. 牌子曲类说唱音乐有什么特征?

牌子曲类说唱音乐唱腔由“曲牌”构成的说唱音乐曲种。这类曲种最大的特征是唱本的韵文部分都标有曲牌名称。牌子曲类说唱曲种的唱词是按固定曲牌填词的,因而其唱词的结构、韵辙和平仄也有各式各样的形式,而且唱词结构常常是长短句。牌子曲类说唱音乐通常有三种结构形式,单曲体结构、简单联曲体结构和联曲体结构。牌子曲类曲种风格优美抒情,多数以唱为主,唱腔旋律性强,曲调丰富且多变化,有的曲种唱腔还带有衬词衬腔,风格与民歌接近。这是因为这类曲种的许多牌子来源于民歌小调或俗曲。

37. 锦歌与歌仔戏有什么关系?

闽南的锦歌在清初郑成功东渡时传入台湾,遂使锦歌在台湾兴盛起来。到清朝中叶,内地的四平戏、乱弹、汉剧、京剧、高甲戏等相继传入台湾,在这些戏曲的影响下,锦歌也逐渐由清唱的形式发展成戏曲,称歌仔戏。以后每年都有台湾歌仔戏班到漳州、龙溪一带演唱,很快歌仔戏就在闽南扎下了根,成立了自己的歌仔戏班。歌仔戏与锦歌的唱腔大致相同,锦歌中的(五空仔)在歌仔戏中称(大调),(四空仔)称(七字仔),(杂念仔)称(什念仔),花调杂歌在歌仔戏中也保留着。

38. 山东琴书的主要唱腔是什么?

山东琴书的主要唱腔有(凤阳歌)和(垛字板)。(凤阳歌)有的艺人也称之为“慢板”或“四平调”,唱腔为一板三眼,常眼起板落,每节四句,四句之间构成“起、承、转、合”的结构形式。(凤阳歌)旋律委婉,富于歌唱性,适用于抒情。(垛字板)又称“快板”,常板起板落,也有时闪板起。结构为上下句,风格特点为字多腔少,旋律性不强,适于叙事,加快节奏后可表现紧张热烈的情绪。

39. 四川清音的主要唱腔是什么?

四川清音的主要唱腔包括单曲体结构和联曲体结构。单曲体结构采用艺人称之为“小调”的曲牌,如(鲜花调)、(放风筝)等。一般是用一个曲调反复演唱多段唱词,唱词内容常为抒情写景或叙述小段故事,有的小调曲牌也可插在联曲体唱段中使用。联曲体结构有(月调)、(背工调)、(寄生调)三个艺人称之为“大调”的唱腔。它们常被分为“曲头”、“曲尾”,中间插上若干牌子。此外还有板腔体结构是从戏曲中吸收的,但现在的四川清音中已很少使用。

40. 单弦牌子曲是怎样形成的?

单弦牌子曲在乾隆(1736~1795)时期形成,主要流行在京津地区,后来也流传到东北和长江一带。其来源是京津一带民间的各种小调,后来其中的岔曲和牌子曲合流,形成了现在的单弦牌子曲。所谓岔曲和牌子曲的合流,是将六句岔曲中间插入若干曲牌而形成了联曲体的形式,即单弦牌子曲,而岔曲也作为单独的唱段保留在单弦牌子曲中。

41. 河南坠子与道情有什么关系?

河南坠子是一个在历史渊源上与道情有关的曲种,后又发展成类似大鼓的形式。河南坠子形成之初曲调比较简单,是道情与河南的一些民间音乐品种三弦书、莺歌柳等结合而成的,后来又不断吸收各种民间音调而得到发展。著名艺人乔清秀原来是唱梨花大

鼓的,她巧妙地将梨花大鼓和河南地方小曲糅合在坠子里。刘银凤等艺人引入了马头调,李瑞臣等引入了河南梆子。所以它比一般的渔鼓道情不仅曲调更动听,而且是建立在河南方言的基础上的,富有鲜明的河南地方色彩。由于河南坠子能兼收并蓄,使它逐渐发展成为一种较成熟的曲种,并流传到外省,成为北方地区主要说唱音乐曲种之一。

42. 京韵大鼓是怎样形成的?

京韵大鼓的前身是木板大鼓,也称“怯大鼓”。清朝末年,木板大鼓随着破产农民流入沧县、保定又进入天津、北京等城市。天津、北京的人认为以河北乡音演唱的木板大鼓有怯味,就贬称其为“怯大鼓”。这时出现了许多著名的怯大鼓艺人,如胡十、宋五、霍明亮,他们在大鼓艺术上有很高的造诣,演唱风格各有擅长。胡十、宋五、霍明亮以后,形成了以刘宝全、白云鹏、张晓轩为代表的三个主要流派,其中刘宝全的一派最为突出,他把怯大鼓的河北方言改为京音,形成了今天的京韵大鼓。

43. 京韵大鼓的主要唱腔有哪些?

京韵大鼓的唱腔具有板式变化,板式种类不多,基本上只有慢板和紧板两种。

慢板为“一板三眼”的板式,速度较慢,变化较多,一般是“眼起板落”。慢板便于行腔,因而旋律丰富,能表达多种感情,适于抒情、叙事、介绍人物等,是京韵大鼓中占篇幅最多的板式。慢板中运用的腔调很多,常用的有平腔、挑腔、落腔、甩腔、拉腔、长腔等。另一种板式是紧板,艺人也称之为“上板”。是一种有板无眼的板式,其速度较快,多用来表现紧张激动的情绪,突出故事的高潮。

44. 京韵大鼓有哪些主要的流派?各自有什么特点?

京韵大鼓的主要流派有刘宝全的刘派,白云鹏的白派和骆玉笙的骆派。刘宝全运用了北京系统的字韵和四声,将“怯大鼓”的方言改为京音,从而创造了京韵大鼓。白派唱腔低回苍劲,善用流利的语言、平稳的节奏和似说似唱的旋律,唱腔灵活多变俏丽妩媚,形成独特的白派风格。骆玉笙吸收刘派的高亢挺拔,又吸收了白派的低回俏丽,还吸收了白凤鸣少白派的悲壮苍凉,加上她自己浓郁的女中音音色,创造了风格迥异的骆派京韵大鼓。

45. 苏州弹词的有哪些主要的流派?各自有什么特点?

苏州弹词的主要流派有陈调、俞调、马调、蒋调和丽调等。陈调为清乾隆嘉庆年间人士陈遇乾所创,陈调吸收了昆曲及苏剧音乐,其唱调苍劲、庄严、善于表现悲壮豪迈的情绪。俞调为清嘉庆年间人士俞秀山所创。其唱调回环曲折,委婉动听,犹如春莺百啭。过去常被用于才子佳人谈情说爱及妇女感物抒情等场合。马调为清咸丰年间人士马如飞所创。唱腔字多腔少,多用叠句,一般用真嗓演唱,风格质朴豪放。蒋调是蒋月泉在20世纪40年代创造的,是目前最风行的唱调之一。蒋月泉在周玉泉唱调的基础上广泛吸收其他流派唱调,特别是吸收了京剧的唱腔和唱法形成的。蒋调大大地发展了唱腔的音乐性,形成了含蓄深沉、韵味醇厚的风格。丽调是徐丽仙在20世纪50年代创造的。丽调以蒋调为基础,广泛吸收其他唱调及南北地方戏、民间音调以及现代音乐语汇融会贯通后创造的,所以丽调是弹词中曲调变化最大、音乐性最强的一种流派。

(以上为第三章习题)

46. 简述“回龙”与“回龙腔”的差异。

“回龙”一般指二黄腔的一个附属板式。回龙不能独立组段,只能接在导板后面使用,有时是一板三眼的,有时是一板一眼的,前半句常加垛,句尾则大甩腔,常在“联套”的起始段使用。传统西皮腔没有回龙板式,却有附加腔句“回龙腔”(一个比较固定的旋律程式)。它可在各种板式或其他附加腔句后接用。

47. 简述“花雅之争”。

清代,乾隆年代前后,昆剧为上流社会专宠,称为雅部,昆剧之外的其他地方系统称花部,花部、雅部各有自己的观众群,但最终,京剧的勃起,显示了花部的胜利。史称花雅之争。它是昆弋之争的延续。

48. 简述“昆弋之争”。

明代中叶以后,南戏四大声腔中的余姚腔、海盐腔逐渐消失,昆腔逐渐成为剧坛霸主,被上流社会称为戏曲正声。弋阳腔则继续在民间广拓它的领地。史称“昆弋之争”。

49. 简述曲牌体戏曲音乐。

中国戏曲音乐常用结构体式之一是曲牌体,曲牌体的戏曲音乐是由一至多个具有特点的独立曲调(即曲牌)组织起来,以表现剧情,塑造人物。曲牌体戏曲的唱腔多采用杂言句。

50. 简述板腔体戏曲音乐。

中国戏曲音乐常用结构体式之一,又称板式变化体。板腔体的戏曲音乐是以一个曲调为基础,通过节拍节奏的整散,速度、力度的快慢强弱,音符字位的疏密繁简等变化,派生出一系列不同板式的唱腔,服务于剧情。板腔体戏曲的唱腔多采用七言句。

51. 简述昆腔发展的三阶段。

- (1) 第一代昆腔: 昆山腔时期(元末明初),代表人物是顾坚。
- (2) 第二代昆腔: 新昆腔(“水磨调”)时期(明嘉靖十年至二十年前后——约 1531~1541),代表人物是魏良辅。魏良辅的“水磨调”,最初只以“冷板曲”(即清唱形式)流传。
- (3) 第三代昆腔: 剧作者们开始把这种新腔用于剧作,代表人物是梁辰鱼(约 1521~1594),代表剧目是他定的一部《浣纱记》传奇(约 1566 年)。

52. 简谈戏曲音乐在戏曲中的地位与作用。

音乐在戏曲这一综合艺术品种里是非常重要的一个部类。首先,它在舞台上与其它艺术部类的统领,唱、念、作、打都在一定的节奏、音乐旋律中谐调起来;其二,中国三百多个剧种之间最主要的差别是在音乐上,换句话说,假如把声音掩去,只看表演,我们很难分辨剧种,但是,如果不给视觉部分,只听音乐,我们立即就能找到各自的区域特点;其三,戏曲之不同于话剧,其很大成份,是借助音乐叙事抒情,音乐使戏曲故事更具有魅力;其四,音乐在制造气氛上是独具功效的,因此,它在创构戏剧气氛上也功效卓著。

53. 简述戏曲音乐的三种分类。

目前,对戏曲的分类,通行的有三种,一是音乐结构体式分类,二是剧种分类,三是声腔系统分类。

(1) 结构体式分类是按照戏曲音乐的结构体式分出板腔体戏曲音乐(又称板式变化体)与曲牌体戏曲音乐(又称曲牌联缀体)。

(2) 剧种分类

剧种是指那些在起源地点、流行地区、文学形式、舞台表演、语音声调、旋律唱腔等方面具有相对独立意义的戏曲品种。

(3) 声腔分类

声腔通常是指戏曲音乐中的唱腔旋律框架,这些唱腔旋律的框架,代表着这段旋律在演唱方式、伴奏乐器、音乐结构、音乐风格等诸多方面,有着某种规定性。

54. 简述川剧的音乐构成和特色。

川剧音乐集五种声腔为一体,包括有:昆(腔)、高(腔)、胡(琴腔——即皮黄腔)、弹(腔——即梆子腔)、灯(调——当地花灯小调)。其中高腔剧目占70%的比例。高腔部分以“不托管弦”的徒歌表演形式为主,由“帮”(后台帮唱部分)、“打”(打击乐为主要伴奏乐器)、“唱”(前台演员的演唱部分)三部分组成。高腔音乐有“声高调锐”、“一泄而尽”的风格特点。

55. 帮、打、唱三层次的构成存在于哪种声腔系统里? 简述它们之间的关系。

帮、打、唱三层次的构成主要存在于高腔声腔系统里。凡高腔都由“帮”(后台帮唱部分)、“打”(打击乐为主要伴奏乐器)、“唱”(前台演员的演唱部分)三部分组成。

56. 戏曲的主要特征是什么?

(1) 综合性

(2) 程式性

(3) 舞台表现的象征性

57. 简说戏曲在世界上的地位?

作为中国传统的戏剧样式,与古希腊的悲喜剧、印度的梵剧,并称为世界三大古老的戏剧文化。

58. 为什么说戏曲有“高台教化”的作用?

看戏,是中国农民精神生活的重要部分。戏曲——这种中国独有的综合艺术,用最生动的演故事方式(音乐、舞蹈、杂技参与下的),承担了对这个泱泱农业国的人伦教育任务。此所谓“高台教化”之作用。

59. 简述戏曲音乐的基本构成。

戏曲的基本构成有声乐和器乐两大部分。

声乐:包括唱腔和念白两部分。它们是戏曲的主体成份。戏曲的唱腔里可有独唱、对唱、重唱、齐唱、合唱、伴唱以及“帮腔”等。大多数剧种主要使用独唱和对唱。戏曲的念白包括韵白和散白。

器乐:戏曲里承担器乐演奏的组织,习惯上被称为“文武场”(或称“场面”),它是“文场”与“武场”的合称。“文场”一般指笛子、胡琴、琵琶、扬琴等管弦乐部分。“武场”一般指打击乐部分(一些重乐器如唢呐、大号等,在一些剧种中,也归入“武场”)。

60. 简述昆曲南北合套的基本原则。

- (1) 南北曲交替;
- (2) 旦唱南曲,生唱北曲;
- (3) 主要人物唱北曲,次要人物唱南曲;
- (4) 南北合套的宫调,大都以北曲为准。

(以上为第四章习题)

61. “燕乐二十八调”简述。

燕乐二十八调是隋、唐时期运用于琵琶音乐及宫廷燕乐和民间俗乐中的一种调式理论。关于燕乐二十八调历史上有两种不同的解释,一是清代音乐学家凌廷堪在《燕乐考源》中论述的,认为唐燕乐有四均:“宫、商、羽、角”,每均中有七调,构成二十八调;另一是沈括、蔡元定、张炎等人的论述,认为燕乐有七均:“宫、商、角、徵、羽、变宫、清角”,每均有四调,共二十八调。

62. “二四谱”简述。

我国传统记谱法,主要应用于广东潮、汕地区与福建漳州地区的民间音乐。

乐谱谱字为“二、三、四、五、六、七、八”7字,合工尺谱字的“合、四、上、尺、工、六、五”。二四谱的“四”字为正调宫音(F)，“三”、“六”二音,除可演奏工尺谱对应的“四”、“工”二音外,还可以通过对弦的按颤,获得“一”、“凡”二音,从而使乐曲产生“轻三六调”、“重三六调”、“轻三重六调”、“活五调”等各种调式的变化。

63. “工尺谱”简述。

我国传统记谱法,因用工、尺等谱字记写唱腔旋律而得名。工尺谱记谱法普遍地运用我国说唱音乐、戏曲音乐与民间器乐中。

现今通行的工尺谱字有10个,与北宋沈括《梦溪笔谈》、陈旸《乐书》、《辽史·乐志》等书所载相同,为“合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五。”工尺谱由于它流传的时期、地域与乐种的不同,故在音列调首、书写字体、谱字音高等方面均有所差异。工尺谱音列排序,其调首有三种,即以“合”字为调首(如西安鼓乐所用工尺谱),以“尺”字为调首(如福建南音、晋北笙管乐所用工尺谱),以“上”字为调首(如江南丝竹乐所用工尺谱)。前两种调首音列多为固定音高记谱法,后一种调首音列多为首调记谱法。

64. 笛曲《五梆子》音乐简析。

冯子存演奏的笛曲《五梆子》，原为华北地区流行的一首器乐曲牌，常用于戏曲过门。该曲牌经冯子存整理加工后，被赋予乐曲以粗犷豪爽、热情奔放的个性。

《五梆子》在结构上采用了民间音乐中最常见的变奏原则。变奏手法除一般旋律常见的加花手法外，主要应用了演奏技巧变换的手法。梆笛特殊技法的安排和运用，使乐曲具有浓郁的地方色彩。乐曲结构短小，手法朴实简练，是北方梆笛音乐的一首代表性曲目。

65. 简述胡琴类乐器历史发展概况。

追溯我国胡琴类擦弦乐器的历史，唐代大诗人孟浩然（689—740）的《宴荣山人池亭诗》中有：“引竹稽琴入，花邀戴客过”的诗句，说明唐代已有擦弦乐器嵇琴存在。宋陈旸《乐书》中载：“奚琴本胡乐也，出于弦鼗而形亦类焉，奚部所好之乐也。盖其制，两弦间以竹片轧之。至今民间用焉。”记载了当时奚琴的特点是竹杆、竹轸、竹筒；二弦系于琴轸的大头处；没有千斤；一竹片夹于二弦间擦奏。

一千多年来，胡琴类擦弦乐器在我国不断地演变、派生、发展，各类形制的胡琴，如二胡、京胡、板胡、粤胡、坠胡、椰胡、二弦、马骨胡、大筒、四胡、潮尔等等，不仅成为地方戏曲、京剧、说唱、歌舞以及弦索乐、丝竹乐、吹打乐中不可缺少的伴奏、主奏乐器，而且在独奏艺术上也有了新的发展。

66. 明沅板胡演奏艺术的主要风格。

板胡演奏家刘明沅，天津人。从小家传板胡、京胡演奏艺术，精于评剧音乐伴奏，对民间丝竹乐娴熟。具有广泛而深厚的民间音乐修养和高超的演奏技艺。

刘明沅的演奏艺术，突出地表现为风格浓郁，技巧精湛。擅长运用和创造性地发挥板胡的各种演奏技巧来表达乐曲的意境。乐曲处理韵律细腻，音色纯净，力度变化鲜明准确，放则热情不羁，收则缓急有致。如刘明沅演奏的高音板胡曲《大起板》，乐曲突破板胡传统演奏习惯，吸取了许多坠胡演奏技巧，如大幅度跳把位的应用，使板胡从定把演奏中解放出来，扩大了板胡的音域；并模拟坠琴的滑揉技法，赋予乐曲浓郁的地方风格。在长期的艺术实践中，刘明沅善于广采博纳熔于一炉，创造性地发展了板胡演奏艺术，把板胡演奏艺术提高到一个崭新的境界。

67. 马头琴的形制特征与传统代表曲目。

马头琴，蒙古族擦奏弦鸣乐器，古代蒙语名为“胡兀儿”，蒙语又有“西纳干胡儿”（勺子胡琴）、“潮尔”、“莫林胡兀儿”（马头胡琴）等称谓。

马头琴的早期形制共鸣箱为梨形、勺形，亦称“奚纳干胡尔”，后又出现葫芦形，形如火不思，名为“潮尔”。在《元史·宴乐之器》载：“胡琴，制如火不思，卷颈龙首，二弦，用弓掇之，弓之弦以马尾。”后来马头琴逐步发展为长柄、插颈、上宽下窄倒梯形音箱，面蒙马皮或羊皮，张两束马尾弦。流行于内蒙古东部地区的称为“潮尔”；流行于中西部地区的称为“莫林胡兀儿”（汉语意为马头琴）。

马头琴常用于民歌和说唱音乐的伴奏，也用于合奏或独奏。具有代表性的传统马头琴曲有《森吉德马》、《珍宝》、《四季》、《褐色的鹰》、《宴歌》等。

68. 族地区的主要古筝演奏家及其代表曲目。

(1) 山东筝曲流传于山东菏泽地区的郓城、鄄城一带。主要代表人物有黎连俊、张念胜、张为昭、赵玉斋、高自成等。代表曲目有《高山流水》、《汉宫秋月》、《四段锦》、《大八板》等。

(2) 河南筝曲流传于河南全省。代表人物有魏子猷、姜树华、曹正、曹东扶、王省吾、任清志等。代表曲目有《天下大同》、《闹元宵》、《新开板》、《高山流水》、《打雁》、《闺怨》等。

(3) 江浙筝曲流传于江浙地区。代表人物有蒋荫椿、王巽之等。代表曲目有《将军令》、《月儿高》、《海青拿鹤》等。

(4) 客家筝曲流传于粤东兴宁、梅县、蕉岭、大埔和福建西南部客语地区。代表人物有何育斋、罗九香、饶庆雄、李德礼等。代表曲目有《山水莲》、《平山乐》、《崖山哀》等。

(5) 潮州筝曲流传于潮州、汕头地区、闽南诸县及海外南洋群岛一带。代表人物有郭鹰、苏文贤、高哲睿、林毛根、黄辉远等。代表曲目有《寒鸦戏水》、《黄鹂词》、《柳青娘》、《平沙落雁》等。

69. 简述唐代琵琶形制的变革。

唐代是我国琵琶演奏艺术发展的一个高峰时期。在乐器改革方面,巧妙地将传统直项琵琶与外来曲项琵琶结合起来。保留曲项琵琶梨形、曲项的形制特点,即保留了曲项琵琶的发音特点;逐步舍弃曲项琵琶用拨子弹奏,沿用直项琵琶用手弹奏;在曲项琵琶上将原用四相改用直项琵琶的多柱,由原来十二柱变成十四柱;在演奏上改变曲项琵琶的横弹为直项琵琶的竖弹。由于乐器改革上的大胆吸收和合理取舍,使演奏上获得新的飞跃。

70. 近代琵琶的主要流派及代表乐谱。

(1) 江苏无锡派 代表人物华秋蘋、吴畹卿等;乐谱有《琵琶谱》(南北二派秘本琵琶谱真传),清·嘉庆己卯刻本(1819)。

(2) 上海浦东派 代表人物鞠士林、陈子敬、沈浩初等;乐谱有《鞠士林琵琶谱》,清·乾隆、嘉庆年间传谱(1736—1820),林石城编辑整理;《养正轩琵琶谱》,沈浩初编辑,中华民国十五年抄本(1926)。

(3) 浙江平湖派 代表人物李芳园、吴梦非等;乐谱有《南北派十三套大曲琵琶新谱》,李芳园传谱,清光绪二十一年影印(1895)。

(4) 江苏崇明派 代表人物沈肇洲、刘天华、徐立荪等;乐谱有《瀛州古调》,沈肇洲编辑,中华民国五年影印本(1916)。

(5) 上海汪昱庭派 代表人物汪昱庭;乐谱有《汪昱庭琵琶谱》,中华民国三十一年抄本(1942)。

71. 鼓吹乐乐曲《一枝花》音乐简析。

流行于鲁西南风格性较强的一首唢呐曲,曲调来源于山东柳子戏的唱腔和曲牌,常用于民间喜庆场合。

全曲分散板、中板、快板三个部分。散板、中板的旋律悠扬而柔美,富于歌唱性。其特点是在演奏上应用严格的气息控制。变徵音的装饰运用,显露出鲜明的地方色彩。散板结束处对变宫音的强调,形成散板部分同主音徵、宫调式的交替特点。

其快板部分应用民间“穗”的结构特点,即在旋律进行上围绕着某些中心音较自由地舒展变换,构成一个即兴性的发展段落,在演奏上突出地应用了强烈泼辣的花舌音,模仿戏曲唱腔的苦音,以及滑音、吐音等,造成炽烈而欢腾的气氛。与中板抒情性旋律形成鲜明对比。

72. 十番锣鼓锣鼓乐中数列结构的句式类型。

十番锣鼓中锣鼓乐中的句式类型,共有8种:

- (1) 顺列句。其句式序列为:1、3、5、7。
- (2) 逆列句。其句式序列为:7、5、3、1。
- (3) 跳列句。其句式序列为:1、5、7、3等多种。
- (4) 平行句。其句式序列为:3、3、3、3等多种。
- (5) 倒列句。其句式序列为:1、3、5、7、5、3、1,或1、3、5、7、7、5、3、1。
- (6) 亏列句。其句式序列为:3、5、7,或7、5、3。
- (7) 游列句。不规则的序列组合。
- (8) 复列句。两种句式以节为单位组合而构成的句式。

73. 简述西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》前部的曲式结构框架。

西安鼓乐坐乐的套曲分前部、后部两大部分。

《尺调双云锣八拍坐乐全套》前部。由开场锣鼓、散板“起”、匣(含头匣、二匣、三匣)以及垒鼓、退鼓五部分组成。

- (1) (三股鞭):为专用的八拍坐乐套曲开场锣鼓牌子。
- (2) 散板“起”:包括双云锣“起”与鼓段“起”两部分。
- (3) 匣:由头匣、二匣、三匣并间插耍曲组成。
- (4) 垒鼓:锣鼓牌子,具有到退鼓的过渡性质。
- (5) 退鼓:前部的尾,全部用打击乐演奏,往往在前部结束时造成乐曲的高潮。

74. 简述土家族打溜子的乐队编制与演奏特征。

打溜子乐队编制由溜子锣、头钹、二钹、马锣4件打击乐器组成。

马锣又叫小锣或钩锣,发音清脆明亮,是合奏中的高音乐器兼指挥。头钹、二钹的面径较通常使用的钹宽而薄,发音明亮柔和,是合奏中的中音乐器。演奏时,头钹多奏强拍、次强拍,控制着演奏中的节奏;二钹多奏弱拍,常用多变的切分节奏音型和频繁地使用密集的加花奏法,技巧性很强,是打溜子中非常有色彩有个性的部分。钹的基本技法有闷击、亮击、侧击三种,但在演奏中节奏音型变换无穷。

溜子锣即大锣,锣面较厚无脐,发音洪亮,是合奏中的骨干和低音乐器。演奏技法有击心、击边、轻击、重击、延长及迫锣等。

演奏时,4人站立围成一圈或围成半圈,头钹面对二钹,马锣面对溜子锣。

75. 河北南乐会乐曲《小二番》音乐简析。

《小二番》是南乐会中广泛流传的一支小曲。由旋律性格基本一致的两段组成,两段

以徵调式、宫调式相呼应,乐曲一般演奏三遍,这三遍民间要求其变化特点为“稳、巧、闹”三字。第一遍演奏时,旋律具有呈示的作用,要求“稳”,以便清晰地表达乐思;第二遍演奏时,音乐初步展开,要求“巧”,旋律变化流畅,活泼灵巧而不混乱;第三遍演奏时,音乐发展到高潮,要求“闹”,即速度加快,情绪热烈,达到完满的结束。

76. 辽南鼓吹乐的乐曲的主要类别。

辽南鼓吹乐乐曲分为四类。

(1) 汉吹:用于丧事,以坐棚形式演奏。常演奏的曲目有《大骂玉郎》、《大欧天歌》、《南正宫》等。

(2) 大牌子曲:用于婚、丧事,以坐棚形式演奏。常演奏的曲目有《四来》、《雁儿落》、《一枝花》、《一条龙》、《四破》,等等。

(3) 小牌子曲:用于婚、丧中各种仪式、礼节。

(4) 水曲:用于婚、丧场合,以坐棚形式演奏。常演奏的曲目有《八条龙》、《太平春》、《画眉序》等。

(以上为第五章习题)

77. 简述佛教传入中国的时间。

佛教传入中国的时间,说法不一。学术界一般依据《三国志》裴松注所引鱼豢的《魏略·西戎传》的记载,认为在西汉哀帝元寿元年(前2年)时,大月氏王使臣伊存向中国博士弟子景卢口授《浮屠经》,当为佛教传入汉地之起始。这是目前见诸正史明确记载的关于佛教传入中国的最早记录。在佛教界,则普遍依据《四十二章经序》和《牟子理惑论》的记载,把汉明帝(58—75年在位)夜梦金人,永平十年(67)遣使求法,作为佛教传入中国的开端。

78. 佛教法事的类别与主要项目。

佛教法事活动从内容上看,大致可以类归为修行法事,纪念法事,祈福禳灾法事,普济法事四大类。

(1) 修行法事。佛教的修行法事,是指僧尼依佛教教义所进行的自我修持活动。主要项目有朝暮课诵与居家修行法事等。

(2) 纪念法事。佛教的纪念法事,是佛教的盛会。即为诸佛,菩萨,尊者圣诞,出家,成道,涅槃日等等所举行的法事。主要项目有佛诞节,成道节,涅槃节等。

(3) 祈福祛灾法事。主要项目有慈悲水忏法会,无遮会,仁王会,念普佛等。

(4) 普济法事。佛教的普济法事,是专为死者超度亡灵所举行的各种法会。主要项目有水陆道场,盂兰盆会,放焰口,转咒等等。

79. 中国汉传佛教所传四个菩萨显灵说法的道场。

中国佛教所传四个菩萨分别显灵说法的道场,为山西五台山,传为文殊菩萨的说法道场;浙江普陀山,传为观音菩萨的说法道场;四川峨眉山,传为普贤菩萨的说法道场;安徽九华山,传为地藏菩萨的说法道场。统称其为中国佛教的四大名山,四大道场。这四位菩萨

的圣诞,成道日,涅槃日,均分别在各自显灵说法的寺院举行盛大的佛教法会。

80. 简述隋、唐时期中国汉传佛教的主要派系。

隋,唐时代,佛学在中国已经历了4—5世纪的流传,达到了中国佛教历史上鼎盛时期,由南北朝的学派进而成为若干新的宗派,而这些新的宗派具有承前启后的特质,成为中国佛教历史上具有代表性的宗教派别。这一时期的佛教派别主要有:

- (1) 天台宗。中国佛教成立的第一个宗派,创始人是陈隋之际的智顗大师(538~597)。
- (2) 三论宗。创始人为隋代的吉藏(549~623)。
- (3) 法相唯识宗(法相宗,慈恩宗)。创始人为唐代玄奘大师(602~664)和弟子窥基大师(632—682)所创立。
- (4) 华严宗。创始人法藏(643~712)。
- (5) 律宗。创始人为唐代道宣(596~667)。
- (6) 禅宗。释迦牟尼大弟子摩诃迦叶为禅宗之起源,为中国禅宗的初祖。
- (7) 净土宗。创始人为唐代善导(613~681)。
- (8) 密宗。善无畏(637~735),金刚智(669~741),不空(705~774)三人被中国佛教史称为密宗“开元三大世”。

81. 《禅门日诵》简介。

《禅门日诵》载有道光二年(1822),三年(1823)的序。该书对明,清以来佛事仪轨进行了一定的规范与统一,书内载有大量佛门法事仪轨程序。如《朝暮课诵》,《祝圣仪》,《小祈祷》,《祝圣普佛仪》,《祝井泉仪》,《祈祷孤魂仪》,《斋佛仪》,《普供赞语》,《诸赞语》,《严净仪》,《华严仪》,《礼法华经仪》,《礼忏仪》,《受戒发愿悔文》,《大悲忏仪》,《净土忏》,《净土文》,《礼佛发愿文》,《观音文》,《祈祷观音文》,《念佛起止仪》,《七期念佛仪》,《念佛警众》等唱念仪轨三十多种,成为僧徒修行必备的日用手册。

82. 水陆道场简介。

全称是“法界圣凡水陆普度大斋盛会”,亦称“水陆法会”,“水陆斋”。水陆道场是诵经设斋,礼佛拜忏,追荐亡灵的大型佛教法会。中国佛教“水陆道场”法会,起始于梁武帝。水陆道场规模巨大,法会少则7天,多则49天。参加僧众至少70~80人,一般是200~300人,多则上千人。法事道场设内坛,外坛两部分,外坛包括大坛,诸经坛,法华坛,净土坛,华严坛,瑜伽坛(即施食坛),有的不设瑜伽坛而设药师坛;主要活动在内坛进行,坛内要悬挂“水陆画”200多幅。法事主要程式有洒净,结界,遣使发符,请上堂,请下堂,供上堂,供下堂,奉浴,授戒,施食,送圣,放焰口等。

83. 什么是道教音乐?

道教音乐主要指道教科仪活动中使用的音乐,称科仪音乐,也称斋醮音乐或道场音乐。

84. 白云观的萨祖铁罐施食有哪些长大的韵腔?

《叹文》,《普召牒》,《叹骷髅》,《二十四类》等长大的韵腔是施食科仪特有的。

85. 全真道派十方韵讽经腔有哪些类型？

十方韵讽经腔类型分为白,诵,腔,调四大类,如果把每类再细分,则可分为:散白,韵白,直诵,音诵,吟诵,韵腔,诰腔,赞腔,叹腔和外调,共十一类。

86. 什么是道教讽经腔中的韵白？

韵白是将语言的字调稍加夸张,并吸收一些戏曲韵白的一种念法。韵白在科仪中的运用相当广泛。它的文体相当自由,总的来说,可分为整齐句式与长短句式两大类。整齐句式以七言,五言,四言为主;长短句式因不直接入乐,故句式运用上不像词那样严格。

87. 什么是道教讽经腔中的直诵？

直诵是道教讽经腔中一种旋律平直,腔词结合基本一字一音的形式。直诵一词借用于北魏时期北方天师道领袖寇谦之著述中提到的“若不解音诵者,但直诵而已。”

88. 什么是道教音乐中的韵腔？

韵腔有广义狭义之分。在一般的道乐研究著述中韵腔泛指具有音乐性的讽经腔。这里专指作为“道乐”从语言性到音乐性的渐进过程的类别之一,一种特定的类型,既有歌唱性但语言性也很强的一种旋律类型。

89. 什么是道教音乐中的叹腔？

叹腔是“萨祖施食”科仪中所独有的一种旋律类型。与韵腔,诰腔和赞腔相比,它的音乐性更强,具有一定的民俗性质和相对独立的音乐品格。

90. 什么是道教音乐中的外调？

外调是施食科仪音乐中一种特有的讽经腔,有些曲调几乎原封不动地借用家喻户晓的民歌小调,有些是取部分素材加以变化。这类曲调具有鲜明的民俗性和旋律的程式性,在没有经过很大程度的加工时,与道教音乐的整体风格并不协调,故名外调,意指借用或另类。这类形式用在为斋主所作的法事中,因观者多为老百姓所以能受到欢迎。

91. 本课采用的讽经腔分类与目前通常采用的分类的不同之处是什么？

这种分类是以语言性到音乐性的渐进过程——“语言音乐链”为序划分的类别,突出的是强调了以语言为主的诸种类型,而不是只注重音乐性较强的乐曲。因为语言为主的诸种类别对界定道教音乐的宗教音乐性质至关重要。

92. 全真科仪音乐与老庄传统美学思想有哪些渊源关系？

(1)“致虚极,守静笃”的元始之美。(2)“惚兮恍兮”“恍兮惚兮”的幻化之美。(3)“离则覆合,合则覆离”的混沌之美。

(以上为第六章习题)

四、论述题

1. 我国民间歌曲的历史发展脉络。

春秋战国时期孔子编的《诗经》，是我国第一部乐歌总集。其中的《国风》，记录了周初至春秋中期近 500 年间 15 国的民歌。在古代文献中，还有这一时期我国南方江苏、浙江地区民歌的零散记录。而楚国（今湖南一带）的民歌，有一部分经楚国政治家、诗人屈原系统集中和加工整理，存留于《楚辞》的《九歌》中。

汉代的“相和歌”中，包括一部分北方各地流传的原始民歌。

三国、两晋、南北朝时期，随着政治、文化中心的迁移与扩散，南方的民歌受到重视和喜爱，并传到北方。这时特别受到关注的是湖北一带的西曲和江苏一带的吴歌。二者皆为民间徒歌（即无伴奏）形式，内容多表现男女之间的感情。

唐代，随着民歌的广泛流传和应用，人们开始从中选择出特别受到喜爱的曲调，进行更多的加工和改编，填入多种唱词，并在演唱上精心处理，这就是唐代的“曲子”。唐代曲子虽然仍出于民歌，但已脱离了民歌最初的形式。

宋代，民间曲子更加深入人心，成为多种民间音乐形式如说唱、戏曲等的构成基础。文人们竞相模仿民间曲子的形式写作歌词，成为词牌。

明、清时期，开始有著录民歌小曲的刊本出现。至清代，见于部分著录中的小曲已计有 208 首，如《倒扳桨》、《叠断桥》、《一剪梅》、《刮地风》等等。许多曲调至今仍在民间流传，它们的产生距今已有三四百年的历史。

2. 汉族民歌体裁分类的依据，以及研究界分类结果不统一的原因。

汉族民歌的体裁，指汉族民歌音乐外部形态的特征。汉族民歌体裁分类的主要依据首先是节拍、节奏特征，其次是歌唱方式。

研究界对于汉族民歌体裁划分结果不统一的原因是：

(1) 各地民歌的民间传统称谓繁多，同一类别的民歌在不同地区有不同的称呼。

(2) 有些民歌的样式类别情况较复杂，在相同民间传统称谓的民歌中，有不同的音乐外部形态和表现方法。例如信天游、山曲、花儿等北方山歌歌种，都是既有旋律舒展、节拍自由的典型山歌式曲调，也有节拍较规整、旋律委婉曲折的类似小调式的曲调。

(3) 学者们所采取的民歌体裁分类依据不一致：有的是从音乐外部形式的样式进行归类；有的单纯根据民歌产生和应用的场合来分类，而不考虑音乐方面的特征；有的主要根据民间的传统称谓；有的分类本身依据就不统一；等等。

3. 劳动号子音乐的艺术特征。

(1) 直接、简朴的表现方法和坚毅、粗犷的音乐性格。号子音乐具有坚定、豪迈、粗犷的性格特征，以及句幅短、无拖腔，简洁明快的旋律特点。

(2) 节奏的律动性。这是号子区别于其他民歌体裁形式的重要标志之一，是劳动节奏赋予号子音乐的基本特征。所谓“律动性”，即号子音乐中常常出现的某种较固定的、以突出的强音为标志的周期反复的节奏型。这些律动单位不仅时值大致相同，而且常常有相

对统一的旋律材料安排。

号子的节奏律动型大致有三类:

长律——这种律动单位的长度一般相当于一个乐句。

平律——这种律动单位的长度一般相当于一个乐节。

短律——一般每一拍就是一个律动单位。

(3) 音乐材料的重复性。因为受到劳动的限制,号子的音乐形式简朴,音乐材料有规则地重复使用。

(4) 领、和相结合的歌唱方式。在号子中,“一领众和”是最常见、最基本的歌唱方式。在集体性的协作劳动中,指挥者往往就是劳动号子的领唱者。号子的领唱部分常常是唱词的主要陈述部分,其音乐比较灵活、自由,曲调和唱词常有即兴变化,旋律常作上扬进行,或较高亢嘹亮,有呼唤、号召的特点;和唱的部分大多是重复领唱的部分唱词或衬词,音乐较固定,变化少,节奏性强,常使用同一乐汇或同一节奏型的重复进行。

在号子的歌唱中,领与和的结合方式主要有三种类型:交替呼应式;重迭式;综合式。

(5) 曲式结构的简朴性。号子的曲式结构一般具有两个特点:

简单。号子音乐的句式较规整,多为平叙性和对应性段式。

乐段独立性不强。一般情况下,号子的结束比较自由,随着劳动的结束而结束。

4. 山歌音乐的艺术特征。

(1) 坦率、直露的表现方法和热情、奔放的音乐性格

山歌的音乐热情、奔放,往往曲调的一开始就出现全曲的最高音,热情洋溢,并任其自由倾泻,而不需要多层次的铺垫和感情的节制。即便所唱的是悲苦的内容,山歌的音乐也并不细腻、低沉,而是比较集中、强烈地表达出内心的情绪,因而易于感人。

(2) 自由、悠长的节奏、节拍

典型的山歌体裁多无规整节拍,节奏悠长、自由。

(3) 高亢的曲调

一般来说,山歌具有跳进多、起伏大、音域广、音区较高的特点。这尤其表现在北部、西部的山歌中。山歌全曲的最高音往往出现在曲调的开始部分,既富于激情,又具有呼唤和引人注意的作用。

(4) 曲式结构

乐段结构——

北方山歌大多为对应式的上下二句体结构,南方山歌则常见四句结构。这些四句结构多为二句结构基础上的发展:有的是两句体的重复或稍加变化的重复,有的构成了起、承、转、合式的四句结构,等等。

在湘、鄂、川、陕南一带流行的“五句子”山歌,也是以上下句的对应式乐段为基础,即在两个相同或相似的上下句段式中间,加入一个音乐材料有些变化的第3句。

陕南、四川等地流行的“联八句”,有的已形成三部曲式,仍是以上下句的对应式乐段为基础,在两个上下句乐段之间,插入一个完整的4句数板乐段。

乐句变化形式——

山歌的乐句结构常常出现句幅比例和节奏安排的不对称现象,具体的手法有:

自由延长音——由于音乐抒咏而引起的乐句结构变化。

加(夹)垛——由于唱词陈述,以及音乐发展的需要而引起的乐句结构变化。

前后加腔——乐段或乐句结构之外的附加腔句。

5. 小调音乐的艺术特征。

(1)叙事与抒情相交融的表现方法和曲折、细腻的音乐性格。小调的音乐具有叙事与抒情相交融的表现方法,常将情感的抒发寄托于有一定叙述性特点的旋律和唱词之中,因此,小调的情感表达是含蓄曲折的,并因有更多艺术加工,形式上精雕细琢,更加规范。

(2)规整、均衡的节奏、节拍。在节拍方面,小调比较规整,不像山歌那样自由悠长,也不像号子那样有比较明显的律动性。另外,小调中所使用的节奏类型比较多样并分布均衡,既有变化,又有统一。

(3)曲折、多样的旋法。与号子和山歌相比,小调的乐汇变化比较多,旋律的进行多呈曲折形态,级进多于跳进,环绕进行多于直线进行。

(4)曲式结构。小调中最常见的曲式结构是对应式、起承转合式和并置式三类,以及这三种类型的变化发展形态。例如对应式结构的多种变化形态有:

通过扩充和附加成分,打破规整对应式结构的对称形态,以不规整的结构给音乐的进行造成动力、变化和均衡感;

一个对应式的上、下句再加它们的变化反复,形成四句体对应式结构;

两上一下式结构;一上两下式结构;等等。

6. 我国多声部民歌产生的原因和主要织体类型。

我国多声部民歌主要产生于传统的群体劳动和群体风俗性聚会(如歌会、祭舞、伴嫁等)中。起初,多声部唱法主要是在群体歌唱中偶然形成的,例如劳动动作或音准控制的不一致等。后来,逐渐发展为自觉的多声部意识,并在各民族中形成了不同的织体结构和不同的音程美感。到了这个阶段,歌者和听众就有了严格的音准和音程概念,音程的准确与协和就成为评判歌手优劣的标准。

我国多声部民歌的织体结构,有轮唱式、主旋律与模仿旋律相结合式、持续低音和固定音型与主旋律相结合式、支声旋律与主旋律相结合式、以及和声式和对位式五类。这五类可以概括为支声性织体和和声性织体两大类型。其中,支声性织体在我国少数民族多声部民歌中占多数。

(以上为第一章习题)

7. 怎样界定民间舞蹈音乐? 民间舞蹈音乐与专业舞蹈音乐有何区别?

从整体上看,中国民间舞蹈音乐与其他民间音乐艺术体裁有着共同的民族和地理范畴,具有一致的传统音乐艺术和文化属性,但是,作为一种具有相对独立、自在意义的民间音乐体裁,它也在不同的社会或艺术层面有着区别于其他民间音乐体裁的某些自身艺术文化规律和存在方式特点。

首先,在传统社会文化层面,民间舞蹈音乐区别于专业舞蹈音乐,具有明确的民间艺

术或民俗文化属性。以往,人们常将中国民间舞蹈音乐与中国舞蹈音乐混为一谈。然而,民间舞蹈音乐与民间舞蹈主要是存在于人们的非职业性文化生活之中,它们具有的“民间性”,有着与古代宫廷舞蹈音乐、中国当代专业舞蹈音乐以及某些中国通俗等舞蹈音乐品种具有的“职业性”相对的社会性质。

其次,在传统艺术文化层面,具有时间艺术性质的民间舞蹈音乐与兼具时、空艺术性质的民间舞蹈关系密切,它与戏曲、说唱等体裁一样,具有综合性传统艺术特征。一方面,民间舞蹈中包含了舞蹈音乐,民间舞蹈音乐是民间舞蹈不可缺少的一个组成部分;另一方面,就像戏曲音乐相对于戏曲、说唱音乐相对于说唱存在着自身独立性一样,民间舞蹈音乐相对于民间舞蹈,同样存在自身独具的某些社会性和艺术性特点。

再者,在传统音乐文化层面,民间歌舞音乐中常常同时兼容了其他传统音乐类型的成分,而具有综合性音乐体裁特征。按照传统的学术习惯划分,中国传统音乐包括民歌、舞蹈音乐、民族器乐、说唱音乐和戏曲音乐五大类。而在民间舞蹈音乐内部,常常又可分离出民歌性质的舞歌、器乐性质的舞乐和戏曲音乐性质的戏腔等体裁因素,致使此类音乐既有着自己因为与民间舞蹈结合而产生的综合性艺术体裁形式特点,又由于对其他传统音乐体裁的兼容性而具有综合性音乐体裁形式特点。

8. 在古代历史上,什么时期中国民间舞蹈音乐最为繁盛?有何具体表现?

唐宋时期是中国民间舞蹈音乐最为繁盛的时期。这一时期,国力的几度强盛、封建城市社会的迅速发展,促进了歌舞表演艺术的空前繁荣,其中最显著的标志之一,便是歌舞表演艺术水平的提高和职业艺人队伍的壮大,有力地推动了民间舞蹈由自娱性、群众性向表演性、职业性发展转化的过程,从而产生了由宫廷到民间、由都市到乡村,文艺舞台皆由歌舞表演艺术独领风骚的局面。早从隋末以来,古代汉族歌舞已逐渐衍化为小型歌舞节目、大型歌舞套曲和歌舞戏三个独立的品种。至唐宋时期,小型歌舞节目最为繁盛,据史籍记载,宋代的民间舞队在新年、元宵灯节、清明节、天宁节等节日场合表演的节目有70多种。其中,象《男女竹马》、《扑蝴蝶》、《旱划船》、《村田乐》、《踏跷》、《耍和尚》等,至今仍是汉族城镇“走会”活动里常见的基本内容。在大型歌舞套曲方面,当时的专业歌舞艺人继承相和大曲传统、吸取西域乐舞和唐代民歌、曲子的精华,创造出了古代歌舞的典范之作《唐代大曲》。

唐代的一些重要歌舞形式因素和代表性歌舞类型,几乎都对后世的民间舞蹈产生了明显的影响,例如唐代按舞蹈风格、特点区分的“健舞”、“软舞”两类表演性舞蹈,前者风格大多刚健矫捷,后者大多优美柔婉,与后世秧歌和秧歌戏中“武舞(戏)”、“文舞(戏)”等风格类型的区分乃一脉相承。又如宋代宫廷队舞《柘枝舞》、《采莲舞》、《剑舞》等,一般由“竹竿子”、“杖子头”和数名舞者参演。“竹竿子”为手持竹竿的“参军色”艺人,身兼报幕人、念祝诵词、“勾队”(指挥舞队上场)、“放队”(指挥舞队下场)等职,其作用类似于今天的指挥、导演、舞台监督等,今天北方秧歌的表演也基本延续了这样的阵容。

9. 论述声乐类舞蹈音乐的体裁分类特征。

声乐类民间歌舞音乐,又称为舞歌。根据以往的民间音乐分类习惯,往往将舞歌划入一般性民歌里进行描述。但是,若经仔细鉴别,仍可发现它们在与其他艺术门类的关系

上,以及具体的体裁类型及艺术形态上均有自己的许多独特个性。在社会功用及表演场所等方面也与民歌有所不同。根据舞蹈音乐自身的特点,可将舞歌的次一级体裁分类划为下述五类:

(1)小调。指那些专用于抒娱性和表演性歌舞场合,音乐形式完整规范,表现手法丰富细腻,以娱乐性、抒情性和艺术审美为主旨的曲调类型,可再分为:①小调,例如汉族采茶歌舞“茶腔”、花灯歌舞《秧佬曲》等;少数民族中则有囊玛、堆谐、打歌、象脚鼓舞等品种中,曲调和歌词内容比较固定,较少即兴演唱和随意性特征的舞歌。②时调小曲,多为明清以来广泛流传的表演性舞歌,例如山东秧歌里的《山坡羊》、桂南采茶中的《炒茶》、云南花灯剧目《打鱼》等。③谣曲,例如果谐、果卓、打歌、萨满舞、狩猎游牧歌舞中的舞歌。汉族歌舞如山东秧歌的《伞头秧歌》。④吟诵调。主要是指那些“风俗性和史诗体”的曲调类型,可分为“神歌”和“古歌”两种。神歌如东北少数民族的萨满调,南方少数民族的师公调、傩歌,彝语支民族的毕莫调,纳西族的东巴调,汉族的神歌等等。古歌是指在各种仪礼性场合,由巫师、头人等带领众人跳唱的叙事性舞歌。例如白、彝等民族的叙事性打歌调《开天辟地》、《底里的儿子》。

(2)儿歌。在各民族地区都有分布,一般曲调短小简朴、内容浅显自然、情绪活泼、单纯,节奏较随意。内容包括各种玩调、猜谜歌、采集歌、知识歌等。

(3)多声部舞歌。我国许多少数民族中存在着多声部舞歌,例如佤族妇女与儿童跳唱的玩调《芭豆开花》。

(4)戏腔。指歌舞小戏节目里初具板腔体音乐特点的戏剧性唱腔,例如流行于北方的二人转戏腔《大西厢》、二人台戏腔《打金钱》等。

10. 论述器乐类舞蹈音乐的音乐结构特征。

按照体裁分类,器乐类舞蹈音乐可分为以下4类:

(1)打击乐

舞乐中,打击乐器及乐曲最为丰富。各种花鼓、腰鼓演奏手法的秀巧细腻,在花鼓灯锣鼓乐《蛤蟆跳井》中可见一斑;手鼓、象脚鼓节奏的变化多端,在木卡姆歌舞和象脚鼓舞中显露无遗;铜鼓、木鼓、大鼓的威武雄壮、风格古朴,在南方民族的铜鼓舞、木鼓舞和大鼓舞中也得到了充分的体现。汉族和少数民族的各种打击乐队,尽管领奏的鼓类乐器千变万化,但除了少数舞(乐)种而外,多数不离鼓、锣、钹三大件为主的乐队组合方式。

(2)吹管乐、吹打乐

仅以吹管乐伴奏的舞乐多见于南方少数民族。使用乐器少的,如打歌调里,一支竹笛、或一具芦笙,便可凭乐声指挥、操纵数十人的舞队,号令整齐地集体舞蹈。多者,象苗族芦笙舞,可有包括大、中、小芦笙和芒筒芦笙共数十件乐器为舞蹈伴奏。

以打击乐同吹管乐结合的吹打乐形式,在汉族舞乐里较为常见,例如北方秧歌中的东北秧歌、冀中秧歌等。在少数民族舞乐里,如苗、水等民族的芦笙铜鼓舞,佤族采用木鼓、铙锣、钹、葫芦笙组成乐队为舞蹈伴奏等等。

(3)弹拨乐、拉弦乐

仅采用弹拨乐器的舞乐,也以南方少数民族较为多见,例如傈僳族三弦歌舞、藏族谐舞等。在打歌里,也常能见到仅由一、二把小三弦或月琴为舞蹈领奏的情况。在云南红河

州的彝族坨施乐舞中,巴乌、草杆、树叶、月琴等演奏的舞乐组曲更是别有风情。仅用拉弦乐器演奏的舞乐十分鲜见,例如流传于四川、云南省等藏族地区的弦子舞。

(4) 乐队合奏

由不同性质乐器组合演奏的舞乐体裁可见于许多民族,例如各种汉族歌舞和藏族囊玛、壮族蜂鼓舞、纳西族《勒什细哩》等歌舞音乐,一般都在采用打击乐加弦索乐(或吹管乐)的组合形式基础上,加上民族特色乐器演奏。较为特殊的,像维吾尔族十二木卡姆乐队,几乎全部采用具有民族特色的乐器组成,具有独特的音乐与文化风格。

11. 论述综合类舞蹈音乐的体裁与结构特征。

综合类舞蹈音乐,是指汉族和少数民族民间舞蹈音乐中,有一部分声乐与器乐并重,二者按一定的规律性结构原则交替或循环出现的舞蹈音乐类型,可再分为两类:

(1) 单一结构型。例如在北方汉族的小场秧歌里,普遍存在舞歌与打击乐曲循环交替出现,歌时不舞(奏)、舞(奏)时不歌的表演形式特征。在少数民族舞蹈音乐里,藏族的囊玛歌舞音乐、傣族的象脚鼓舞、跟鼓舞、孔雀舞、十二马舞等也采用此类结构。

(2) 复杂结构型。像维吾尔族十二木卡姆那样的少数民族大型歌舞组曲里,各种情绪、内容和结构相异的声乐曲与形式相对固定的器乐间奏曲循环出现,而构成内部音乐和文学结构颇为复杂的大型歌舞套曲。

从音乐结构看,例如囊玛音乐由中速的器乐前奏、慢板歌曲乐段和快板舞曲乐段三部分组成,具有定型性、程式性较强的音乐和表演程序结构。早期的囊玛曾经以歌曲为主,演唱地点仅限于达官贵人的门厅庭院。在民间盛行以后,始产生了舞曲和舞蹈结合的快舞段部分,形成二部性舞、乐基本结构。

象脚鼓舞中,音乐与舞蹈的关系往往为歌时不舞(奏),舞(奏)时不歌;民歌与伴奏舞蹈的鼓乐形成歌、乐两段体循环的音乐结构。其打击乐音乐一般采用象脚鼓、铙锣和钹三大件为主的打击乐伴奏形式,歌舞乐队均以鼓、铙、钹三大件乐器组成,其中的鼓可用象脚鼓、大鼓或蜂桶鼓替换,在舞蹈中乐器成为最具有象征意义的道具,常常以此为区分标志,而形成不同的歌舞体裁形式。

在各类木卡姆音乐中,主要存在两种歌舞组曲结构形式:其一是象十二木卡姆第一部分的歌舞组曲和第三部分麦西热普那样,作为大型声乐、器乐套曲的一个组成部分;其二是像多朗木卡姆那样,其自身便是一个风格较为单纯的民间歌舞组曲。

(以上为第二章习题)

12. 说唱艺术的主要特征是什么?

说唱艺术的主要特征有三个方面:

首先,是语言性。说唱艺术虽大部分有说有唱,有乐器伴奏甚至也有形体表演,但它的基础是说,即语言。成熟的表演者需要有深厚的语言功底,他们能掌握丰富生动的语言和词汇。有造诣的说唱艺术家还能在人物刻画,景色描绘和情节的铺陈当中信口拈来“赋”、“赞”,如“风赋”、“水赋”、“刀枪赞”、“盔甲赞”等,以使故事绘声绘色。说唱艺术的特点是说中有唱,唱中有说,演唱者需要熟悉语言中的语音,唱词所用的韵辙,如京音或方

言的吴语、粤等音韵,对“平、上、去、入”的字调如何配腔,都需要充分挖掘语言的音乐因素,按照“按字行腔”的法则才能创造出似说似唱,具有浓郁说唱风格的唱腔。

第二,即兴性。说唱艺术基本上是一种口承文化,临场的表演从语言到音乐都具有很强的即兴性。表演者的即兴创造能力是体现他的艺术高低的重要标志。如弹词名家马如飞在《珍珠塔》中就即兴创作了《十八下扶梯》,被称为精彩的“关子书”,即长篇大书中的最精彩篇章。其中脍炙人口的唱腔“七十二个他”的叠句唱段,也成了弹词流派马调的经典之作。另一方面,说唱的即兴性还表现在演唱时唱腔的长短,走高走低,都可随着表演者的情绪以及体力和嗓音状况而有所不同,这都要求表演者与伴奏人员配合默契,只是到了现代,才有了定腔定谱。

第三,听觉艺术的特征。说唱艺术的形式虽然也是由表演者在台上讲唱,但它主要是一种诉诸于听觉的艺术,说唱艺术塑造的艺术形象美学家称之为“内视形象”,它不似影视及戏剧艺术,能给欣赏者提供明确的视觉形象。但凭借说书人生动的语言,精彩的描述,简练的模拟动作,能将一幅幅优美的生活场景,一个个活生生的人物呈现在听客的头脑中,使欣赏者对书中的场景如身临其境,对书中的人物能如闻其声,如见其人。说唱艺术提供的内视形象有更广阔的空间,使欣赏者能展开想象,特别是书中的同一人物在听客的头脑中所形成的形象并不一样,这是因为内视形象必须借助欣赏者本人的阅历经验。儿童听说美猴王的故事头脑中出现的大概是动画片的形象,而熟悉戏曲的人听讲唱《三国》头脑中曹操的脸上一定是抹了白粉的。所以说唱艺术的这一特征为说书人创造艺术形象提供了更大的时空自由。说唱艺术在音乐的表现方面也体现了这一特征,即运用声音造型。如在朱雪琴演唱的苏州弹词开篇《潇湘夜雨》中,郭彬卿的琵琶伴奏以特定的技法表现出风声、雨声和铜壶滴漏之声,把潇湘馆的凄凉描摹得淋漓尽致。

13. 怎样对说唱音乐进行分类?

关于说唱音乐的分类,一般的著述和词书中大都将其分为八类,即鼓词类、弹词类、渔鼓(道情)类、牌子曲类、琴书类、杂曲类、走唱类、板诵类。这种主要沿用曲种称谓的大致归类,不失为一种约定俗成并且易为多数听众接受的类别划分。但是细究起来,每类划分的角度不尽相同,有的主要按演出形式划分,如弹词类,走唱类;有的主要按伴奏乐器划分,如鼓词类、琴书类,还有的是按唱腔结构划分的,如牌子曲类。因而不能体现各类的特点,甚至八类之间也有界限不清之处。如从说唱的历史沿革、传承流变,到存见的曲种主要特征,并参照文学界关于讲唱文学的分类,可将说唱音乐划分为两大类,即牌子曲类和鼓书类。

牌子曲类说唱音乐。指唱腔由“曲牌”构成的说唱音乐曲种。这类曲种最大的特点是唱本的韵文部分都标有曲牌名称。这类曲种所用的曲牌都是每个朝代流行的。历史上这类代表性曲种有:宋代的鼓子词,金元的诸宫调,明清的各种莲花落、牌子曲和部分道情。存见的这类曲种有两种情况,一种是沿着宋元以来的词调、南北曲和明清俗曲为唱腔发展至今的,如河南大调曲子、兰州鼓子、单弦牌子曲、青海赋子、陕西关中曲子、湖南常德丝弦、扬州弹词、扬州清曲、四川清音、湖北渔鼓、广西文场等;另一种是从清末民初直到1949年前后由民歌小调发展成的曲种,如广西零零落、天津时调、山东琴书、榆林小曲等。鼓书类说唱音乐,指以类似唐代变文中的偈赞词式的韵文作为歌唱部分的曲种,这种韵

文通常无曲牌名称,句式大都是较整齐的七言或十言,这些韵文与诗不同,它们用韵较宽,平仄不严,比较接近口语。

鼓书类说唱音乐的历史,从唐代变文开始,后有宋代的陶真,元明时期的词话,明清的弹词,清代的鼓词和一部分叙事道情。存见的曲种,如北方各类大鼓,包括京韵大鼓、西河大鼓、东北大鼓、梨花大鼓、乐亭大鼓等;南方的包括苏州弹词、四明弹词、广东的木鱼书,广西的摸鱼歌等。还有一部分是从明清叙事道情发展来的,如河南坠子、山东渔鼓、桂林渔鼓等。此外,属于这一类的还有沿用诗赞文体的板诵类曲种,如山东快书、四川金钱板等。

14. 鼓书类说唱音乐有哪些特征?

首先,鼓书类说唱音乐的唱词基本为整齐的七字句或十字句。用韵的规律大致为每段的第一句为起韵,第二句押韵,以后的句子逢单数的句子不押韵,逢双数的句子押韵。平仄规律大致为凡在韵上的句子为平声,不押韵的句子为仄声。这类曲种唱词的基本句式是很整齐的,但由于内容的需要,或为使唱词更加口语化,该类曲种的唱词发展出各种变化句式,可在基本句式的基础上加头、加腰、加尾,形成句式的扩充。变化句式还可改变词逗的字数,形成基本字组的变化,如在“四三”的七字句基础上可变成“四四”的八字句或“三三”的六字句。

第二,鼓书类曲种的唱腔结构主要有单曲体和板腔体两种结构形式。单曲体结构基本是上、下句形式,也有少量以四句结构作为基本唱腔的形式。这种类型与牌子曲类的单曲体结构有些类似。但是牌子曲类的单曲体常常是来自民歌的曲调,而鼓书类则更多是从念诵腔发展来的,其曲调旋律性不强,句式结构规整,无曲牌名称,这类的代表性曲种如四川金钱板和桂林渔鼓等。板腔体结构是大量的,也最能代表鼓书类曲种的特点。用同一曲调,以不同的节拍(板眼)变化的变奏形式演化成一系列不同板别的唱腔,来叙述故事,描摹人物,使得板腔体结构的鼓书类曲种在音乐上更适应说唱的叙事性要求。这种板腔体结构与戏曲板腔体虽同属板腔结构,但它没有戏曲音乐中的板式那样完备,它常常是每个曲种只有两三个板式,并很少有散板和摇板的形式。

第三,鼓书类曲种唱腔风格突出叙事性。一般来讲鼓书类没有牌子曲类曲种旋律性强,它的音乐和语言结合的很紧,念诵性唱腔在这类曲种中占的篇幅比较大,但在整段唱腔中,常有旋律性比较强并有特定表现功能的唱句。鼓书类曲种更直接地继承了唐代变文的传统,说唱化的程度一般比牌子曲类曲种高,体现说唱音乐的特征也更为典型。

第四,鼓书类曲种中的流派一般比牌子曲类曲种发展得更为突出。如京韵大鼓在 20 世纪 30 年代就有“鼓界大王”刘宝全的刘派,白云鹏的白派,张晓轩的张派,后来又有白凤鸣的少白派,骆玉笙的骆派,良小楼的良等;河南坠子在 1949 年前就有乔清秀的乔派,董桂枝的董派,程玉兰的程派;苏州弹词更是陈调、俞调、马调、薛调、蒋调、丽调等等流派纷呈。鼓书类曲种各流派的特点不仅表现在书目和演唱风格方面,而且在唱腔曲调上也各有创造,这一方面说明鼓书类曲种艺术上比较成熟,另一方面也因鼓书类曲种的基本曲调较为简单,不如牌子曲类曲种有大量的曲牌,所以要取得发展,要标新立异,就促成了鼓书类流派的丰富和发展。

15. 简析京韵大鼓唱段《剑阁闻铃》。

《剑阁闻铃》唱段讲述的是唐玄宗风流铁事中的悲剧篇章。白居易《长恨歌》中有著名的诗句：“夜雨闻铃断肠声”，京韵大鼓《剑阁闻铃》即取此意而作。这篇鼓词原为清音子弟书唱词，它的演唱者著名京韵大鼓演员骆玉笙（艺名小彩舞），活跃书坛 60 余年。她创造的“骆派”大鼓是继京韵大鼓鼎盛时期之后最重要的流派。《剑阁闻铃》创腔于 40 年代，是标志骆派形成的代表作。

《剑阁闻铃》在音乐上采用典型的传统京韵大鼓唱腔结构。全篇可分五个段落。各段的内容可用“评”、“叙”、“悲”、“悔”、“痛”这五个字来概括。

“评”，全篇的开头段，共八句，是艺人称作“诗篇”的慢板段落，以说书人的身份评点故事。檀板轻击，鼓声沉沉，和着丝弦的幽雅乐声引出唱腔：“马嵬坡下草青青，今日犹存孔子陵……”。这里挑腔，落腔，平腔，拉腔，甩腔的运用，完全按照传统京韵大鼓的程式。最后四句，“万里西行君请去，何劳雨夜叹闻铃。杨贵妃梨花树下香魂散，陈元礼带领着军卒保驾行”。演员演唱时全然不动声色，以超然物外的第三者姿态对事件加以评述，运腔上吸收了少白派悲切苍凉、低回委婉的风格，定下了全篇的音乐基调。

“叙”，此段进入具体叙述，仍用第三人称，唱腔以平腔为主。平腔基本上是语言自然声调的升华，字多腔少，似朗诵调，演唱讲求字真意切，清楚自然。“愁漠漠残月晓星初领略，路迢迢涉水登山哪惯经。”西行旅途的艰难，君王的凄楚寂莫，都在这简单的平腔中交待得一清二楚。虽说本段大体上是平腔，但在重点词句上骆玉笙却用了不同的手法着意渲染，造成“平中出奇”的效果。

“悲”，此段是唐明皇的悲泣哭诉，唱词由第三人称转为第一人称，一开始就完全进入人物：“似这般，不作美的铃声，不作美的雨呀，怎当我割不断的相思割不断的情”。这里运用了少白派“引凡音入曲”的手法（凡音即首调唱名的“fa”）“fa”在唱腔中充分发挥了表情作用，使曲调蒙上了凄凉哀惋的情调。最后一句用了甩腔：“空教我流干了眼泪（呃）望断了魂灵。”甩腔的前半句突然转入属调，使悲切的哭诉似乎变成了撕裂肺腑的呼喊。

“悔”，此段写的是唐明皇对自己的悔恨。一系列紧凑而整齐的排比句，层层叠叠，无尽无休，仿佛君王久积心头的满腔悔恨直泻而出。经过一个短小的过门进入全曲的高潮——紧板段落。

“痛”，全篇的末段，紧板。写唐明皇痛定思痛。以大篇幅的排比句，加快变紧的节奏，似说似唱的曲调把全曲推向高潮。正当肝肠欲断，珠泪流干，悲痛到了极点的时候，笔锋突然一转：“这君王一夜无眠悲哀到晓，猛听得内宦启奏请驾登程”。音乐上也由紧板转为散起的慢板尾声结束全曲。感慨着古往今来，悲欢离合都如过眼烟云，说书人已回到说书场上来了。这种“跳进跳出”的手法，正是说唱艺人的妙笔。

16. 简析苏州弹词开篇《新木兰辞》。

《新木兰辞》是丽调的代表曲目。唱词由夏史根据北朝乐府《木兰辞》改写，徐丽仙创腔并演唱。

《木兰诗》是我国家喻户晓、老幼皆知的一首古老的叙事诗。徐丽仙谱唱的弹词开篇《新木兰辞》以洗练而生动的唱腔再现了这一古代巾帼英雄的形象。全曲可分为机房叹息、代父从军和得胜还乡三大部分。

机房叹息

“唧唧机声日夜忙，木兰是频频叹息愁绪长。惊闻可汗点兵卒，又见兵书十数行。”这开头四句是典型的丽调唱腔，旋律以舒缓的下行级进为主，行腔低回婉转，妩媚秀丽，既呈现了本段“机房叹息”的基调，也描摹出了木兰从军前的女子形象，为中段的形象对比作了铺垫。后面的两对上下句并非前面的原样重复，而是根据唱词内容变化了曲调，其中饶有兴味的变化是第五句：“卷卷都有爹名字”这里没有用传统的上句腔，而代之以被称为“丽调特性唱句”的转调乐句（转向上五度宫调）。以一句曲折委婉的低腔将木兰对年迈的爹爹的爱怜之情勾画出来了。如果说前面是概述木兰看到兵书后的自叹，这里则是点题，点出父女之情，为后段“代父从军”埋下伏笔。

代父从军

这是全篇的重点部分，集中展现了木兰的英雄形象。要表现木兰女扮男装，跃马横枪，征战疆场的英雄气概，无论采用传统的丽调还是原样借用其他弹词流派的唱调都是难以胜任的。因此，徐丽仙在这里突破了固有的曲调和风格的束缚，进行了大胆创新。这部分可分为从军、征途、鏖战和荣归四个小段落，其中换变了多种音乐手法，从不同的侧面塑造木兰的英雄形象。

从军：开始是只有两句的过渡性段落：“东市长鞭西市马，愿将那裙衫脱去换戎装”。唱句一开始就转入快中板，吸收了明朗刚健的薛调风格，表现木兰下定决心，毅然女扮男装，“换戎装”却以小七度上行大跳：mi-re 使曲调上扬，与前面形成鲜明对比，生动地展现出木兰脱去裙衫时的娇羞及身着戎装时的豪情。这种具有特性的跳进音程在中段多次出现，对烘托木兰英勇刚毅的性格起了重要作用。“登山涉水长途去，代父从军意气扬”。在琵琶三弦密集节奏的衬托下，句幅拉宽并加了悠长的拖腔，似一个远镜头把视野推向遥远的天际，飞越崇山峻岭。旋律中两次高音区：la-sol 的上行大跳表现了木兰的意气风发。结尾的“黑水长”以低音区悠长的曲调与前面形成对比，构成画面的交替，同进也以低沉、宁静的气氛与后面的大战场面形成对照，以反衬的手法为高潮做了必要的准备。

鏖战：描写战争场面，是全曲的高潮。开始“鼙鼓隆隆”一句，吸收了豫剧的音调和常香玉的“嗽声”唱法，旋律高亢激越，并在“隆隆”之后用琵琶击板模仿鼓声，又以切分节奏，跳音和加强不稳定音等手法突出了“朔风猎猎”、“风驰电扫”、“跃马横枪”等唱词的意境。刹时间鼓声、风声、杀声、兵器相碰之声响成一片，绘声绘色地渲染了古代战场厮杀的景象。接下去“关山万里如飞渡，铁衣染血映寒光。”两句以悠扬的旋律和写意式的笔法概括了十年鏖战的艰辛。

荣归：叙述木兰谢绝了天子册封，“愿借明驼千里足，送儿早早还故乡”的心愿。音乐上又逐渐过渡到与开头部分相呼应的典型的丽调旋律，为第三部分木兰重现女儿本色做了预示。

得胜还乡

这段基本沿用原诗的五言韵式。在音乐上则主要运用弹词音乐中称为“叠句”的结构，造成欢快热烈的气氛。“开我东阁门，坐我西阁床，脱我战时袍，着我旧时裳，当窗理云鬓，对镜贴花黄。”在欢乐的高潮中，作者还别出心裁地在“含笑出门寻伙伴，”的委婉唱腔后，突然插入乐队队员的男声伴唱：“伙伴见她皆惊惶，同行一十有余载，不知将军是女郎。”使婷婷玉立的女裙钗与瞠目结舌的军士形象如出现在眼前一样，造成喜剧性的效

果。最后“谁说女儿不刚强”一句,仍由女声以轻柔拉散的曲调唱出,点出了全曲的主题,给观众留下难忘的印象。

(以上为第三章习题)

17. 昆剧在中国戏曲发展史上的存在价值。

昆剧是我国文人雅士、艺术专家精心呵护培植的特殊戏曲品种,曾一度成为中外公认的“国剧”,被誉为“百戏之祖”或“百戏之乳”。

昆剧对戏曲的“祖”、“乳”之功,主要体现在以下几方面:

(1) 昆剧所展示的综合性特点是极其完善的,它将“载歌载舞”的戏曲艺术推至“无声不歌,无动不舞”的顶峰(至今没有哪个剧种能够超越)。以至昆剧为戏曲其它剧种奠定了一种综合性表演——“唱、念、做、打”的基本模式。

(2) 昆剧的舞台表演、演唱技术等方面都被锤炼得极其精湛,以至今天,其他剧种的演员还在把昆剧的著名段子,如《思凡》、《夜奔》等戏,当作基本功训练的必修课。各个剧种的表现大师,几乎都有昆剧的功底,此所谓“昆训”之说。

(3) 昆剧的剧目之多,承前继后地囊括了民间许多传奇,成为各剧种移植的故事源。

(4) 昆剧的剧本因文人参与较多,其唱词、念白极有文学价值,许多戏文成为传世佳句。

(5) 由于昆剧的前“国剧”地位,它在曲谱文卷遗存方面是其他剧种远不能及的。仅《九宫大成南北词宫谱》一书中就收有 4466 个曲牌。

(6) 昆曲演唱对发声用气、口法、润腔都有着极其严格的要求,魏良辅的《曲律》、徐大椿的《乐府传声》、沈宠绥的《度曲须知》、俞粟庐的《度曲刍言》等,都是明、清以来有关昆曲唱法以至声乐理论的重要著述,对我们研究昆曲的唱法和中国戏曲的声乐理论,直到今天都很有价值。

18. 谈谈戏曲中“声腔”与“剧种”的关系。

戏曲文化的民间性质,决定了它的许多概念具有“模糊”倾向。在民间,“声腔”存在着某种意义上的一词多义,比如西皮、二黄,实际上是两个声腔,但我们又往往听到“皮黄腔”的统称,也就是说,“声腔”有窄义的,如西皮腔、二黄腔;也有广义的,如皮黄腔。这种一词多义的现象,使得我们在遇到“声腔”二字时,首先要弄清楚它是那层意义上的“声腔”,否则就会导致错误的理解。

剧种与声腔之间的关系实际上是复杂的,在有些剧种像川剧、京剧里,包含有多个声腔,如川剧里包括昆腔、高腔、胡琴戏、弹戏、灯戏等声腔,京剧里包括皮黄腔、四平调、吹腔、高拨子、南梆子等声腔,这类剧种属多声腔剧种。有的剧种如昆剧,就只用昆腔,属单一声腔剧种。有些声腔在许多剧种里使用,而使用同一声腔的多个剧种便组合在一起,被称为某某声腔系统的剧种。也就是说,剧种与声腔的主从关系不是绝对的,有些情况下,剧种的概念大于声腔(在多声腔的剧种里);在另一些情况下,声腔的概念大于剧种(在多剧种组成的“声腔系统”里)。因此,它们往往形成了一种交叉关系。以京剧为例,它既是皮黄声腔系统里的一个剧种(在这层意义里,声腔概念大于剧种),又包含有多个声腔(除皮黄腔外,还包括其它声腔,在这层意义里,剧种的概念高于声腔)。

19. 谈谈南昆与北昆的差异。

南曲与北曲虽同为昆曲但在其分离之初与后来的发展中,它们既受南北不同地域文化的影响,也受艺术家们人为的作用,而形成两种风格各异又可以互补的类型。它们最主要的差异在于:

(1)音阶。在记载昆曲的工尺谱里,北曲是按七声音阶记录的,南曲则按五声音阶(不记乙、凡二字),但实际演唱中,乙、凡作为经过音、装饰音也常常出现。

(2)读字。北曲遵循《中原音韵》,四声分阴(阴平)阳(阳平)上去,念字多从普通话;南曲遵循《洪武正韵》,念字多从苏州话。

(3)调和韵。北曲一出戏一韵一调到底;南曲一出戏不限一调,也可以换韵。

(4)词曲关系。北曲一般为“辞情多”(词位较密)、“声情少”(拖腔较少);南曲则“声情多”“辞情少”,吐出一个字来,常常要在一段腔(音乐)里上下游曳好一阵。

(5)旋法特点。北曲常用四、五度及八度以上的跳进,造成旋律激越、舒朗的阳刚之气;南曲则多用五声级进,因此其旋律缠绵委婉。

(6)唱法特点。北曲发声较“硬挺直截”,“以遒劲为主”;南曲讲究吞吐收放,追求声音的起伏多变。且因南曲常用入声字,其“短促即收藏”的特点,与音乐结合时就需“逢入必断”,而乐句的内在关系又是相连的,在演唱时便造成极有特色的“断中有连”。

(7)演唱形式。北曲一般只用独唱这一种形式,且在一出戏里一人唱到底,其他角色只有说白,不能唱;南曲则用独唱、接唱、同唱(二人)、合唱(即齐唱)、独唱接齐唱等多种形式演唱。

(8)剧目。北曲里武打剧目较多;南曲则侧重文戏。

以上八点都是一目或一听而了然的南北曲差异。除此之外,它们之间还有诸多不同,如:南北曲在加衬方面的差异(南曲衬字使用限制较大,一般衬字不许占板位,有“衬不过三”之说;北曲因用衬比较自由,衬字也可以占板位。),南北曲在组套方面的差异(见套曲一节),南北曲在腔格使用上的差异,南北曲在曲式方面的差异等等。

20. 谈谈梆子腔系的共性特征。

梆子腔系的共性特征表现在以下六个方面。

(1)梆子腔系统各剧种的总体风格特征为高亢、激越、悲壮、粗犷。

(2)梆子腔系统各剧种的伴奏乐器中必有两件有代表性的乐器,一是硬木梆子——一件打击乐——“梆子腔”因此而得名;二是作为主奏乐器的板胡——尽管在各剧种里板胡的形制略有差异,但都属板胡家族的乐器。

(3)梆子腔各剧种的唱词,主要为七字或十字的上、下对称句体式。这种唱词大都以两个音节组成一个单位,节奏鲜明,容易上口。

(4)梆子腔系各剧种以七声音阶为主,旋法多跳进,音程常用四、五度和六、七度的大跳,音域非常宽,常在两个八度左右,大多使用徵调式(豫剧中的豫西调和河北梆子中的反调除外)。

(5)梆子腔系各剧种的女腔都发展得很好,以“大本嗓”(真声)为主,声音结实,有弹性,宏亮,不乏一些特殊的演唱法,其中对整体风格影响较大的是“夯音”,这种像砸夯似的发声法产生的雄浑、猛烈的效果,使梆子腔的女腔显得威武雄壮,尽显北方地域的阳刚

之气。

(6) 梆子腔各剧种的整板类腔句,常常是在眼上起;无眼板,从板后(即“闪板”)起唱,末字落板。

21. 谈谈西皮腔与二黄腔长期合作的合理性。

为什么“西皮”与“二黄”能够长久并用,以至产生合称的“皮黄”声腔大系统,这需要它们在二者的同异点中寻找答案。

首先,我们梳理一下它们的相同之处:

(1)“西皮”与“二黄”所用主奏乐器相同,都为胡琴类乐器。

(2)“西皮”与“二黄”同属板腔变化体音乐体式。因此“西皮”与“二黄”的唱词同以上下对称和对偶的七字、十字为基础。七字、十字句均分三逗,七字句为二、二、三,十字句为三、三、四。例如:十字句的三逗就是“我心中只把那汤贼来恨”,七字句便是“秋风飒飒惊夜梦”。上下句的四声规格为上仄下平,唱段第一句的末字压在韵上,称作“起韵”,第二句必然“押韵”,也就是说,唱段的第一个上下句末字均落在韵上,以后的句子逢单自由,逢双押韵,并需用平声。

(3)“西皮”与“二黄”的唱腔里,同分三个腔节(依据词逗在乐句里的下一级称谓)。

其次,我们再来梳理一下“西皮”与“二黄”的相异之处:

(1)“西皮”与“二黄”的定弦不同。

(2)“西皮”与“二黄”是两条不同的旋律框架,因此两者的整体音乐性格不同,最突出地表现在起腔点与节奏型上。二黄主要是板起板落,曲调较沉稳,西皮主要是眼起板落,还喜欢用切分音。因此,“西皮”与“二黄”就恰好在音乐性格上形成两种相反的风格。对比,是艺术的最基本原则,对于戏曲这种舞台艺术来讲,也不例外。戏曲舞台上,不仅需要风格对比,作为“演故事”的戏曲,还需要在对比中创造戏剧冲突。于是,“西皮”与“二黄”这两个有着诸多体式上的“同”,又具有相反性格的声腔,就自然而然地走到了一起,它们互为补充,相互映衬,结下了永久的缘份。

(以上为第四章习题)

22. 传统南、北笛曲的风格差异主要表现在哪些方面?

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来表现作品乐思。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。

根据以上原则,传统南、北笛曲的风格差异主要表现在以下几个方面。

(1) 北笛曲演奏时所用笛子的形制不同。北方笛曲多用梆笛演奏;南方笛曲多用曲笛演奏。梆笛管身比曲笛较细短,筒音为 d_2-e_2 ,曲笛筒音为 g_1-a_1 ,梆笛音高一般比曲笛高二到四度。不同形制的笛子为南、北笛曲的演奏风格提供了不同的物质基础。

(2) 南、北笛曲演奏时笛子常用的指法不同。北方笛曲常用指法是筒音作“re”,如梆笛曲《五梆子》《喜相逢》等;其次是筒音作“sol”;再次是筒音作“mi”、“la”。南方曲笛常用指法是筒音作“sol”,如笛曲《鹧鸪飞》《欢乐歌》《中花六板》等;其次是筒音作“re”、“do”。吹奏乐类乐器所使用的不同指法,在乐器本身所限定的一定音域内对乐曲旋律性格的塑造有着重要的意义,在演奏中是构成不同作品地。

(3) 南、北笛曲演奏时所用技巧不同。民间器乐在传承过程中长期所形成的地方性常用演奏技巧,是乐曲表现地方色彩最直接、最鲜明、最突出的不可缺少的重要手段。北方笛曲常用的演奏技巧有花舌音、历音、垛音、顿音、抹音等,这些演奏技巧在南方曲笛的传统曲目演奏中,都是不适用的。而南方曲笛常用演奏技巧则是垫音、打音、涟音、气颤音、指颤音、泛音等等。

(4) 南、北笛曲演奏时的旋律个性不同。由于传统南、北笛曲在演奏时在乐器形制、演奏指法与演奏技巧等方面的不同,从而构成了它们在整体演奏风格与旋律个性上的差异。北方笛曲旋律个性多具分割性、跳动性特征;其风格特点为热烈奔放,粗犷洒脱;在旋律反复变奏时主要依靠演奏技巧的变换来推动乐曲的发展。南方曲笛旋律个性大多较轻快、活泼,多呈波浪式的连贯进行;其风格特点为抒情秀丽、内在含蓄;在反复变奏时主要依靠速度与板式变化手法来推动旋律的发展。

23. 民间音乐家华彦钧二胡演奏艺术的风格与特点。

民间音乐家华彦钧(1893—1950年),江苏省无锡市东亭小四房人。他自幼在音乐上受到父亲(无锡雷尊殿当家道士华清和)的严格训练,深入学习与掌握了道教科仪音乐和当地的民间音乐。以后,他又广泛地学习和接触了江南一带的民间歌曲和地方戏曲音乐,掌握了多种民族乐器的演奏,奠定了自己艺术创造深厚的传统素养与基础。华彦钧中年时,因病双目失明,社会动乱,生活无着,开始了流浪卖艺生涯。华彦钧饱尝了劳动人民的辛酸痛楚,受尽了权势们的欺凌,个人生活的苦难遭遇和民间艺人在社会的低下地位,使他的情感与社会底层人民更加接近,这对华彦钧的艺术创作与音乐风格特点的形成有着重要影响。

华彦钧的演奏是他音乐风格特点中不可缺少的重要一环。华彦钧的二胡演奏是感人至深的,他的艺术修养渊博,技巧精湛高超,细腻深刻,潇洒磅礴,在当时是非常突出的。

首先,华彦钧演奏的风格与特点,体现在他使用二胡的形制与定弦法上。华彦钧继承的是我国民间“托音胡琴”的形制与定弦方法。即二胡的两根弦使用中弦(外弦)与老弦(里弦),演奏小工调(宫=D)乐曲时,其弦法是 $sol-re$ 弦($a-e_1$);演奏正宫调(宫=G)乐曲时,其弦法是 $do-sol$ 弦($g-d_1$)。二胡曲《二泉映月》《听松》《寒春风曲》均运用的这种弦法。这种弦法的特点是比民间二胡另一种形制与定弦方法“主音胡琴”低五度(“主音胡琴”定弦为 d_1-a_1)。同样演奏正宫调乐曲,由于二胡形制与定弦音高的差异,“托音胡

琴”用 do—sol 弦,“主音胡琴”用 sol—re 弦,在二胡旋法进行上亦形成较大差异,演奏“托音胡琴”乐曲比“主音胡琴”更为低沉厚重。特别是“托音胡琴”里弦空弦音(全曲最低音)的频繁使用,创造了独特的旋律风格特点。

其次,在演奏方面,华彦钧二胡演奏右手的弓法,以短弓见长,多一字一弓。音量饱满,坚实有力,这与他用的弦比较粗和经常在室外演奏有关。华彦钧对二胡连弓用的不多,但用得极有特点,往往是由弱拍进入强拍,形成弓法上的切分进行。这种弓法进行破坏了原节拍有规则的力度变化,有助于表现乐曲中激愤不安的情绪。

华彦钧二胡演奏左手的指法,最大特点是对民间演奏中定把滑音的发展运用。他把民间常用的食指、中指滑音的演奏推进了一步,以丰富、加深旋律的感染力。如《二泉映月》,旋律音 g^2 不用四指,而用食指滑音,使旋律进行丰满有力,增添了旋律的活力。除了食指滑音的应用外,在《寒春风曲》里,中指滑音的运用,配合里弦较柔和、低暗的音色,获得独特的艺术效果。

华彦钧为了更好地反映现实生活,表达乐曲的感情,在民间器乐演奏的基础上,对二胡演奏技术进行了创造性的发展,打破了旧的传统演奏技法的局限,突破了江南民间的演奏习惯,丰富了二胡演奏的表现能力。

24. 潮州筝曲《寒鸦戏水》的主要艺术特征。

潮州筝曲《寒鸦戏水》来自潮州弦诗乐,是弦诗软套十大名曲之一。乐曲旋律别致幽雅,富于调式色彩变化的按音以及颤音,连滑的较多安排,旋律高低八度的交替变化,结合流利轻快的滑奏,别具一番意境。乐曲着意刻划寒鸦徘徊、嬉戏于水天一色,碧波荡漾之间的情趣。

《寒鸦戏水》的主要艺术特点可归纳为三个方面。

其一,在曲式结构方面,乐曲的曲式结构属于典型的 68 板体。所谓 68 板体即全曲由 68 小节组成,分 8 个乐句,每个乐句 8 小节,第 5 乐句为 8 小节加 4 小节共 12 小节。

其二,在变奏手法方面,《寒鸦戏水》全曲分三个部分,这三个部分是同一旋律的变奏,其变奏手法即运用板式变化手法发展而成,在板式变奏中其节拍布局上有固定的模式。

第一段,68 小节。二板(又称头板),为 4/4 节拍的慢板。这部分旋律可以单独演奏。

第二段,68 小节。拷拍(或称拷打),为 1/4 节拍的中板,旋律多为压缩后的切分进行。

第三段,68 小节。三板(又称中板),为 1/4(或 2/4)节拍的快板,这一部分用潮州音乐传统惯用的“催”的手法,将旋律进行多次反复变奏,变奏的特点主要是每次变换一种节奏音型,往往在快速和热烈的气氛中结束全曲。

其三、在乐曲调式方面,《寒鸦戏水》运用潮州音乐独特的重三六调式进行演奏。潮州音乐的调式主要有轻三六调式、重三六调式、活五调式等多种。同样的徵调式,其调式音列特征如下(括弧中的旋律为非主干旋律):

轻三六调式 sol la (↓ si) do re mi (↑ fa) sol

重三六调式 sol (la) ↓ si do re (mi) ↑ fa sol

活五调式 sol (la) ↓ si do re (mi) ↑ fa sol

这三个调式的特点主要区别在“fa”、“si”两个音上。轻三六调式突出“la”、“mi”二

音,“si”、“fa”二音用的比较少,且多在旋律中的弱拍出现;重三六调式突出“si”、“fa”二音,在旋律中出现较多,且多在强拍上出现。活五调式是在重三六调式的基础上,将“re”音用重颤音装饰演奏(唱),主要表现悲怨、哀伤的旋律。

25. 简述箏曲 68 板体曲式结构的基本形式与变体。

在说明箏曲 68 板体曲式结构的基本形式与变体前,必需先明晰何谓 68 板体。

其一,何谓 68 板体

- (1) 8 板体的乐曲必需由 68 小节组成;
- (2) 68 板体乐曲的 68 小节分 8 个乐句;
- (3) 68 板体乐曲每个乐句有 8 小节;
- (4) 在第 5 乐句旋律(或 5~6 乐句)后要增加 4 小节。

其二,68 板曲式结构的基本形式

根据以上原则,68 板体乐曲的典型曲式结构模式为:

第 1 句	a	8 小节
第 2 句	a ¹	8 小节
第 3 句	b	8 小节
第 4 句	c	8 小节
第 5 句	d	12 小节(8+4)
第 6 句	e	8 小节
第 7 句	f	8 小节(或 a)
第 8 句	f ¹	8 小节(或 a ¹)

其三,68 板体曲式结构的变体

清乾隆二十七年(1762)一素子整理的《琵琶谱·援琴三辩》中有以下论述:“……盖琴者贵在音,音出自法,法属谱,谱重板,一谱六十八板,八谱合成五百四十四板。清谱弹完渐行紧谱而收至五十六板,由五十六板而催至三十四,由三十四练至十七,此谱板之尽头处也。”

根据以上记载,可知 68 板体曲式结构至少在 18 世纪上半叶,已在我国民间流传,而且其变体亦有严格的规范。即

68 板体的变体,首先是以“八谱”形式(即 68×8)可组合成为 544 板;其次,从 68 板出发,其变体可收至 56 板;催至 34 板;练至 17 板。如下图所示

544 板 ← 68 板 → 56 板 → 34 板 → 17 板

544 板的曲目在一素子《琵琶谱》中有《八谱》一曲;68 板乐曲有潮州弦诗十大套《昭君怨》《小桃红》《寒鸦戏水》《黄鹂词》《月儿高》《老八板》《平沙落雁》《凤求凰》《玉连环》《锦上添花》等;56 板乐曲有汉乐《素风流》《绣荷包》等;34 板乐曲有山东箏曲《高山流水》,潮州箏曲《福德词》《问卜》,汉乐《黄词》《卷珠帘》《葡萄锦》等;17 板乐曲有潮州箏曲《睢阳恨》,汉乐《一粒春》《春之花》《赏花》《小桃红传》《摆酒》《铺地锦》《倒拖车》《窗前月》

《大德歌》《葡萄锦》《水淹金山》等。

26. 琵琶古曲《十面埋伏》与《霸王卸甲》艺术特点之比较研究。

《十面埋伏》与《霸王卸甲》两首琵琶乐曲描绘的是同一历史题材,即公元前 202 年,楚汉双方争斗五年之后,在垓下决一死战时的壮烈场景。由于这两首琵琶曲表现的是同一历史题材,在民间传承中,便逐渐附会为有类似一致的情节性描述标题,以表述战争事件的过程。

如《十面埋伏》与《霸王卸甲》各段小标题对比。

《十面埋伏》	《霸王卸甲》
1、列营	1、营鼓
2、吹打	2、升帐
3、点将	3、点将(一)
4、排阵	4、整队
5、走队	5、点将(二)
6、埋伏	6、出阵(一)
7、鸡鸣山小战	7、出阵(二)
8、九里山大战	8、接战
9、项王败阵	9、垓下酣战
10、乌江自刎	10、楚歌
11、众军奏凯	11、别姬
12、诸将争功	12、鼓角甲声
13、得胜回营	13、出围
14、追兵	
15、逐骑	
16、众军归里	

若将两首琵琶古曲所表现的音乐内含与意境相比较,就会发现它们各自存在的艺术个性与表现手法上的特点。《十面埋伏》侧重于汉刘邦的立场,描述了汉军用十面埋伏阵法击败楚军这一历史事实集中概括而成;《霸王卸甲》则描绘了楚霸王项羽在这一历史性的决战中的悲壮结局。

首先,两首乐曲的序部,就已揭示了乐曲主题思想的不同侧重。

《十面埋伏》的序部“列营”。在艺术上以高度概括、洗炼的手法,抓住了战场上特有的战鼓声与号角声,并使这种音调典型化,造成异常紧张森严的战争气氛。战鼓节奏由慢到快,号角声安排在高音区,旋律骨干音的四度跳进代表着中国古代号角的特色,音调高亢明亮,富于战斗性。乐曲一开始就把一幅战鼓雷鸣、旌旗林立、刀光剑影的壮烈古战场画面,展现在听众面前。

《霸王卸甲》的序部“营鼓”。一开始就是深情低沉而壮烈的,在琵琶的低音区,缓慢、朦胧的鼓声和断断续续的号角声,预示着这场战争对于项羽来讲是悲剧性的结局。与《十

面埋伏》“列营”中的高亢、尖锐、明亮的鼓声、号角声,形成鲜明的对比。

其次,在全曲布局与意境表述方面,两首乐曲亦有各自不同的侧重。

《十面埋伏》第二大段是全曲中心部分,它包括“埋伏”“小战”“大战”三个小段。在艺术安排上突出的特点是:音乐发展很有层次。“埋伏”在情绪上为“大战”作了准备,“埋伏”时的紧张、寂静气氛,更烘托出“大战”场面的喧嚣激烈。“小战”是“大战”的前奏,这样使全曲高潮“大战”出现有层次、有步骤,通过“埋伏”“小战”矛盾逐步激化。特别在呐喊前出现“箫声”,音乐旋律的节奏、手法、情绪突然变化,使“呐喊”的出现更为铿锵有力,更具有激烈的战斗气息。在写作手法上,突出地运用了琵琶武曲各种特殊演奏技巧,是琵琶古曲集武曲技法之大成者。

《霸王卸甲》一曲表现的是在垓下决战中,西楚霸王项羽的败北。全曲除“营鼓”外,基本上是一个主题的“汇组指法”变奏。描述项羽性格的主题原型呈示在第2段“升帐”。“升帐”速度从容缓慢,节奏平稳,但往往在弱拍上的扫弦造成强烈的切分感,富于棱角,旋律线起伏不大,配合旋律中宫、羽调式的交替和左手推拉技法的运用,使主题旋律铿锵顿挫,悲壮有力,表现出项羽“力拔山兮气盖世”的英雄、壮烈、豪迈气概。

对项羽另一个侧面的刻划在“别姬”。“别姬”一段旋律虽然不长,但音调悲切缠绵,旋律线由上向下流动,有如哭泣,感人肺腑。特别是“鼓角甲声”的出现,加速了悲剧性的发展。“别姬”主要用轮指演奏,精巧的技法,含蓄内在,情深意浓,独具其功。

总的来讲,《十面埋伏》的艺术特点主要表现在反映古代重大历史题材时,抓住了典型时间、典型环境,在描写楚汉相争这一历史特定背景时,选择了最有代表意义的垓下决战的场面,在表现垓下大战中又突出了呐喊,形成全曲高潮,完成了对汉军这一进攻者、追击者、胜利者生龙活虎的形象塑造,成功地展现出古代战场上激烈壮观的场景。

《霸王卸甲》一曲,在写实性、叙事性很强的琵琶武曲中,特别侧重了内在情意的表现。从全曲的三个主要段落“营鼓”“升帐”“别姬”来看,乐曲的着重点不是对垓下大战过程的描绘,而是在垓下大战特定的历史环境背景下,从不同侧面揭示与刻划了项羽的精神气质。

27. 综述丝竹乐类乐种中板式变化手法的运用。

丝竹乐类乐种中板式变化手法的运用,是乐曲发展常用手法之一,有时一定程式板式变化手法的运用,已形成某地方乐种一种模式化、规范化曲式结构类型;或形成一簇一簇围绕母曲的套曲。

如以板式变化手法形成地方乐种典型曲式结构模式类型有潮州弦诗乐。

其板式变化模式为慢板(4/4)→拷拍(1/4)→三板(2/4或1/4)

以板式变化手法形成一首套曲的实例,应首推江南丝竹乐曲《五代同堂》。该曲以民间器乐曲牌[老六板]为基础,运用板式变化手法形成不同板式与速度的一首套曲(表演时各段由慢板至快板联缀演奏),构成《五代同堂》这首套曲的五支乐曲,也可以独立演奏。这五首乐曲的特点是:

第1首 《老六板》1/4 流水板,旋律简朴;

第2首 《快六板》1/4 流水板,旋律加花后较流动明快;

第3首 《中六板》4/4 一板三眼,旋律轻快平稳;

第4首 《中花六板》4/4 一板三眼,旋律扩充加花变奏后,清秀流畅,其旋律特点是

江南丝竹音乐的典型代表,也是《五代同堂》中之佳作;

第5首,《慢六板》8/4 一板七眼,在《中花六板》基础上板式再次扩充,旋律加花更加精巧细腻,速度徐缓,情趣典雅。

以同样板式变化手法发展的江南丝竹乐曲,还有《三六》、《慢三六》等等。

28. 鼓吹乐种“一曲多变”主要运用哪些手法。

鼓吹乐“一曲多变”的特点,从总的方面来讲,在乐曲情绪和表达意境方面没有根本性的变化。其特点主要是展现民间艺人在演奏家喻户晓的民间曲牌时表现出来的高度灵活性、创造性。鼓吹乐“一曲多变”的手法主要有技巧变奏、板式变奏、移调指法变奏、借字变奏四种。

(1)技巧变奏。乐曲在变奏时往往曲式结构、节拍没有变化,而是突出演奏技巧的变化来推动乐曲的发展,是民间鼓吹乐演奏中运用的最广泛的变奏手法之一,多用于只曲或套曲中之某一部分。如山东鼓吹乐曲《开门》、河北音乐会的《小二番》等等。

(2)板式变奏。板式变奏手法的运用,相对而言,鼓吹乐没有丝竹乐运用的那么广泛,但在运用上也是很有特点的。如河北音乐会乐曲《小二番》原曲是2/4 节拍,板式变化后是4/4 节拍,称《大二番》,情趣亦有不少变化。

(3)移调指法变奏。这是吹奏类乐曲最有特点的变奏手法之一,该变奏手法是在一件乐器上将同一首乐曲以不同的指法进行演奏民间成为“翻调”。如山东鼓吹乐《开门》可以在五种不同指法上进行演奏,从而形成五首旋律各具变化特点的乐曲,这五种不同指法形成的曲目多以其调名命名。如

《尺字开门》1=E	第3孔作 do
《六字开门》1=A	第6孔作 do
《上字开门》1=D	第2孔作 do
《凡字开门》1=G	第5孔作 do
《五字开门》1=B	筒音作 do

虽然一首乐曲可以翻四、五个调进行演奏,但旋律对比变化较大的是相距四、五度的翻调演奏。如河北音乐会乐曲《小二番》的《正宫调小二番》(第3孔作 do),演奏时,旋律上下波动较大,显得格外活泼,在演奏上突出了“上跨五音”、“打音”的运用;《上字调小二番》(第5孔作 do)由于旋律移高四度,情绪更为明朗,整个乐曲中突出了长、短颤音的演奏,很有特色。

(4)借字。该手法主要运用于吉林、辽宁、冀东鼓吹乐中。借字是在五声音阶乐曲的反复演奏中,有规律的变动旋律中的某些按指(即某些旋律音)而达到改变乐曲调式调性的目的。由于唢呐乐器本身转换多种调式调性的不便,因此,使用借字手法,要求演奏者具有较高的演奏技巧与音乐素质。

根据辽宁鼓吹乐的民间称谓,向上五度方向移宫的借字手法有压上、双借(1)、三借(1);向下五度方向移宫的借字手法有单借、双借(2)、三借(2)。

压上。将旋律中的宫音改奏为变宫音,形成上五度移宫;

双借(1)。在压上旋律基础上,又将旋律中的徵音改奏为变徵音,形成上大二度移宫;

三借(1)。在双借(1)旋律基础上,又将旋律中的商音改奏为勾音,形成上大六度的移宫;

单借。将旋律中的角音改奏为清角音,形成下五度移宫;

双借(2)。在单借旋律基础上,又将旋律中的羽音改奏为润音,形成下大二度移宫;

三借(2)。在双借(2)旋律基础上,又将旋律中的商音改奏为变角音,形成下大六度的移宫。

一首乐曲在七宫的基础上,民间音乐家在演奏每一宫调乐曲时又可以有宫、商、角、徵、羽五种调式的变化,形成一曲可变“三十五调”的民间传承。

29. 十番锣鼓曲《下西风》音乐分析。

《下西风》是十番锣鼓曲中笛吹粗锣鼓的代表曲目之一,乐曲标题是根据第1首丝竹曲原唱词的头三个字而命名,属非标题性音乐,主要应用于道教科仪音乐与民间节日的演奏。

《下西风》的艺术特点主要表现在以下三个方面。

其一,曲式结构规模宏大,艺术构思严谨。全曲由19段构成。第一部分是1—9段,为全曲的序部。该部分突出锣鼓牌子[急急风]的演奏,中间插入快速活泼的丝竹乐曲,构成全曲明快、流畅的基本特性。这一部分丝竹乐的多少,各乐社在演奏时具有一定的灵活性。第二部分是第10段“大四段”,为全曲的中心部分,也是十番锣鼓套曲曲式结构中不可缺少的具有典型意义的一个部分。按照十番锣鼓曲式结构模式,这一部分必须演奏4次(2—4次为变奏)民间也称“四番”。第三部分是11—16段,为主体部分“大四段”到尾部的一个过渡性段落,这一部分主要特点是在第15段的“鱼合八”,按照十番锣鼓曲式结构模式,这一部分如同“大四段”一样,亦要演奏4次(2—4次为变奏),民间称其为“小四段”。第四部分是17—19段,由几首锣鼓牌子联缀组成,快速、热烈的演奏,使乐曲在高潮中结束全曲。

其二,节奏上的数列结构特点。全曲锣鼓牌子以一(一字一拍)、三(三字两拍)、五(五字三拍)、七(七字四拍)“节”的节奏为基础,而组成全曲锣鼓乐的句式与段式。如锣鼓牌子[鱼合八],打击乐器七钹(七)、内锣(内)、同鼓(同)、大锣(王)与板头(扎)所击节奏以“节”相联,每一短句(节)均为“8”字,又由于用木鱼加奏而得名。

$$7(\text{七}) + 1(\text{扎}) = 8$$

$$5(\text{内}) + 3(\text{扎}) = 8$$

$$3(\text{同}) + 5(\text{扎}) = 8$$

$$1(\text{王}) + 7(\text{扎}) = 8$$

另外,《下西风》“大四段”的各段组合也可以看出数列结构特点的严格运用。

第一段	第二段	第三段	第四段
1(七)	3(内)	5(同)	7(王)
7(内)	5(同)	3(王)	1(七)
3(同)	1(王)	7(一)	5(内)
5(王)	7(七)	1(内)	3(同)

“大四段”的数列节奏排列,无论各行从纵向、横向、斜向的数列排列均为“16”字,节奏数列要求是很严谨的。

17段锣鼓牌子(金橄榄)、19段锣鼓牌子(螺丝结顶)、都是十番锣鼓乐种数列节奏特征的精彩段落。

其三,《下西风》中丝竹乐的运用特点。《下西风》套曲中共有6个丝竹乐段落。在运用上有不同的特点,一种是在套曲中它们以独立丝竹段落出现,作为全曲结构的一个独立组成部分,如第一、三部分的5段丝竹乐;另一种方式是与锣鼓乐相衔接呼应穿插演奏,构成一个丝竹与锣鼓交错进行的段落,如第二部分“大四段”的“合头”;第三种情况就是在锣鼓牌子演奏过程中,时隐时现,旋律自由穿梭进行,如第17段锣鼓牌子(金橄榄)演奏时,笛子时隐时现演奏一段旋律,作为一个烘托与陪衬,使情绪更加激昂,这种手法往往在乐曲高潮时应用,民间称这种手法叫“牡丹穿凤”。很有个性与特点。

《下西风》无论在曲式结构模式、乐队演奏形式、数列节奏特点等方面均可作为十番锣鼓音乐艺术特征的典型代表。

(以上为第五章习题)

30. 汉传佛教梵呗中赞的主要文学形式与音乐结构特点。

赞的主要文学形式

从文学形式上来看,赞属于长短句结构;有五句赞,六句赞,八句赞,十句赞等句式结构;各句式结构中的字数也是相对固定的;各句式的衔接要求押韵。

(1)五句赞。每句字数结构为:五,四。七。七,四。5句27字。如《宝鼎香赞》,

(2)六句赞。每句字数结构为:四,四,七,五。四,五。6句29字。六句赞形式是佛曲赞中运用得最多的梵呗。如《面燃大士赞》,

(3)八句赞。每句字数结构不同,有三种类型。

其一,为:四,五。四,五。四,五。四,五。8句36字;如《戒定真香》。

其二,为:五,七。七,五。七,七。九,五。8句52字;如《献供赞》。

其三,为:五(或六),六。七,六(或五)。七,六。七,五。

8句48—49—50字。如《大阿弥陀赞》。

(4)十句赞。每句字数结构为:四,四。六,四。六,八。六,三。六,四。10句51字。如《赞礼西方》。

音乐结构特点

赞的结构特征,除固定句数,句式格式外,在唱辞结束时的1~2句,往往反复演唱一遍;多数赞在唱辞结束后,加有与该赞演唱内容有关的尾部“菩萨陀”,“菩萨陀”一般均要

演唱三遍。

中国梵呗的音乐素材,自宋以来,大量采用了词乐与南北曲的曲牌,特别是宋末元初以来,传统曲牌在梵呗中已经占有了很重要的地位。梵呗曲式结构的基本特点,是以一首曲牌为基础,填写不同的歌词演唱,以适应不同佛事的需要,这已是很普遍的现象。如[华严会]曲牌,可以填用大量的六句赞格式的梵呗。这些梵呗有《炉香赞》,《面燃大士赞》,《杨枝净水》,《伽蓝赞》,《华严字母赞》,《韦驮赞》,《阿弥陀佛赞》等等。因此,在中国汉传佛教音乐中,梵呗的曲式结构,其基本形态是建立在曲牌体基础上的。但由于佛事中往往又根据唱词内容与仪轨的需要,梵呗在实际运用中,亦出现多种不同的音乐结构形式。

常见的基本结构形式有以下几种。

(1) 单句式梵呗

单句式梵呗是指由一个乐句的重复与细微变化重复所构成的。如《菩萨圣号》。

(2) 齐句式梵呗

齐句式梵呗是指组成乐曲各乐句的句幅是相等的。齐句式梵呗一般用于偈的唱诵,偈的唱词均为四,五,六,七言的四句或八句构成,在音乐唱诵上,各乐句大多为对等的句幅,以与唱词呼应,形成齐句式的音乐段落。

齐句式梵呗的构成,有2个乐句,4个乐句,8个乐句等形式。

2个乐句构成的齐句式梵呗,如《赞佛偈》。

4个乐句构成的齐句式梵呗,如《回向偈》。

8个乐句组成的齐句式梵呗,如闻妙记谱的《回向偈》。

(3) 长短句式梵呗

长短句式梵呗是指乐曲各乐句的句幅是参差不齐,长短不等的。长短句式梵呗一般用于赞与文的唱诵。赞的唱词有五句赞,六句赞,八句赞,十句赞等多种,赞与文的唱词,均为长短句结构。在音乐唱诵上各乐句往往随唱词需要而形成乐句间句幅长短不等的特点。如《炉香赞》。

(4) 套曲式梵呗

中国汉传佛教音乐中,声乐套曲的情况很少见。仅有《华严字母赞》为一个比较典型的实例。《华严字母赞》并不经常演唱,只是在华严法会,讽华严经,拜华严忏时唱诵。

31. 汉传佛教放焰口的功能意义与结构框架。

“放焰口”是重要的佛教仪式,“焰口”亦称“面燃”,是佛经中的饿鬼名。密宗有专对这种饿鬼施食的经典和念诵仪轨,照此举行的佛教仪式称为“放焰口”。“放焰口”主要用于佛教节日阴历七月十五日的“盂兰盆节”(民间称“鬼节”“灯节”),后来亦广泛用于民间。“放焰口”一般在黄昏时举行,供以饮食,以度饿鬼,成为为死者“超度亡灵”不可缺少的法事活动。虽然公元1世纪佛教已从印度传入,但将梵文《瑜伽焰口》译成汉文,始于7~8世纪。

当时的《焰口》是以密宗形式施法,唐,五代以后已失传。

明代,由于佛教各宗各派所传《焰口》流通经本大相径庭,纷纭彼此,莫知适从。故清初天机禅师根据明代《焰口》本,删节整理了《修习瑜伽集要施食坛仪》(1卷),世称“天机焰口”;莲池大师又据此本删辑而成《修设瑜伽集要施食坛仪》(1卷)。清康熙三十二年

(1693),宝华山释德基又根据莲池辑本删辑成《瑜伽焰口施食集要》(1卷),世称“华山焰口”,亦称“南方焰口”,流传地域较广。而天机禅师所辑的“天机焰口”,则主要流传于北方。

中国佛教京音乐《瑜伽焰口》佛事仪轨包括五个大的段落,含八个部分和四十二个标题。

第一个大段落,第一部分,为《瑜伽焰口》的序部。正座参礼“佛法僧”三宝,然后登座,揭开《瑜伽焰口》之序幕。

第二个大段落,第二部分,请圣。《瑜伽焰口》的准备阶段,请来偏法界,尽十方一切佛法僧——毗卢佛,观音菩萨,阿难陀尊者等一切圣众,光临法会;阐明放焰口的目的与意义;净坛驱魔;供养诸佛。

第三个大段落,第三部分,坛仪文。为亡灵念“文信”。

第四个大段落,第四、五、六、七部分,为《瑜伽焰口》的主体部分。包括“度亡召请”(破地狱门,奉请地藏王菩萨光临法会,奉请引魂王菩萨引出各类孤魂前来道场);“度鬼”(抛斛,为孤魂忏悔灭罪,劝皈依三宝);“发愿回向”(六道鬼神,同皈三宝,得脱三涂)。

第五个大段落,第八部分,《瑜伽焰口》的尾部。《瑜伽焰口》结束,奉送诸佛菩萨,各路神灵,功德圆满;展示《瑜伽焰口》对净化人世与乾坤的意义与作用。

32. 道教音乐的讽经腔从语言性到音乐性的渐进过程可分为哪些类型?

从文学与音乐的关系出发,主要以语言性到音乐性的渐进过程——“语言音乐链”为序,可将构成白云观科仪音乐的讽经腔类型分为白,诵,腔,调四大类,如果把每类再细分,则可分为:散白,韵白,直诵,音诵,吟诵,韵腔,诰腔,赞腔,叹腔和外调,共十一类。

散白与韵白

散白是念白的一种,一般不押韵。主要用于介绍设坛时间,地点,宫观名称,高功,道众以及斋主姓名等。在各种不同类型中,散白是纯语言性的段落,念时略拖长声音,以区别于日常说话,并便于和韵白相衔接。韵白是将语言的字调加以夸张,并吸收一些戏曲韵白的念法。韵白可分为整齐句式与长短句式两大类。韵白虽不直接歌唱,但已是具有某种音乐性的语言形式。

直诵、音诵与吟诵

“诵”是语言性较强的音乐形式。依其语言性向音乐性渐进的程度不同,又可分为直诵,音诵和吟诵三个层次。直诵是道教讽经腔中一种旋律平直,腔词结合基本一字一音的形式。

音诵与直诵的不同之处是音诵旋律较直诵旋律多了一点音高的曲折变化和句尾延长,音诵作为直诵的音乐化的变化形式,两者可以连用,由音诵转直诵或由直诵转音诵。吟诵是我国历史上流传十分广泛的一种吟唱诗词和韵文的形式。它突出了语言自身的音乐美,而不是超乎语言之外的独立的音乐美。吟诵是较直诵和音诵音乐性更强的一种诵体旋律。

韵腔、诰腔、赞腔与叹腔

“韵腔”有广义狭义之分。在一般的道乐研究著述中泛指具有音乐性的讽经腔。这里作为“道乐”从语言性到音乐性的渐进过程的类别之一,专指一种特定的类型。是语言性也很强的一种旋律类型,与吟诵很相似,也是一种“长言”。但与吟诵的不同之处是典型的韵腔旋律每个字之后拖腔,将词拆散使其含义模糊化。在曲式结构上,主要是由一系列单一乐句的重复或变化重复构成的,既无上下句呼应关系又无“起,承,转,合”关系的一种

原始的,凝固的,超然的旋律形态。同时韵腔音域狭小,只一个八度左右。这些特点使韵腔成为道教音乐中最重要的也是最具宗教本质特点的旋律形态。“诰腔”是在韵腔的基础上发展出来的音乐性较韵腔为强的旋律类型。在曲式结构上具有完整的“起,承,转,合”布局。全曲音域跨度很大。“赞腔”是在韵腔的基础上发展起来的另一种更具音乐性的旋律类型。“叹腔”是“萨祖施食”科仪中所独有的一种旋律类型。与韵腔,诰腔和赞腔相比,它的音乐性更强。

外调

“外调”是施食科仪音乐中一种特有的讽经腔,有些曲调几乎原封不动地借用家喻户晓的民歌小调这类曲调具有鲜明的民俗性和旋律的程式性,在没有经过很大程度的加工时,与道教音乐的整体风格并不协调,故名外调。

33. 什么是全真地方韵?

全真地方韵是在不同地区形成的既与十方韵有一定渊源关系但又具有明显地方特色的地区性道乐系统。如东北韵,北京韵,崂山韵,武当韵,广成韵等。下面以北京韵和东北新韵为例,可看出地方韵与全真正韵的异同。

十方韵与北京韵

白云观的北京韵是由十方韵变化而来的具有北曲特点的全真地方性道教音乐体系。白云观地方韵与十方韵相比,主要不同点如下:

从音阶,旋法来看,白云观十方韵主要运用五声音阶;旋法以五声级进为主,偶尔出现的跳进往往给旋律带来某种特色,总体上具有江南音乐柔美自然的风格;除叹腔中的一些乐曲运用宫调转换外,其它乐曲中极为少见。北京韵在五声音阶的基础上,跳进明显增多,有时有明显的六声音阶或七声音阶的因素。曲调中 fa, si 的使用常构成暂时的“离宫”,还有更多的是引“凡音入曲”和以“变宫代宫”形成大篇幅的宫调转换。引凡音入曲的曲例,如《北大赞》,开始第一句由于以凡代工,使曲调在下五度宫调上进行,后半句“法筵开”才转回原宫调。由于以上的不同点使北京韵具有一定的北方音乐的风格。

十方韵与东北新韵

东北新韵是沈阳太清宫所用的科仪音乐,是在崂山韵的基础上变化而来的,属全真地方韵。

据《沈阳太清宫道教音乐》所辑录的 32 首东北新韵乐曲(诵经调未计入)中,17 首为《重刊道藏辑要全真正韵》中所有的(有些是同曲异名),还有几首虽变化较大但与十方韵仍有明显的渊源关系,《辑要》所没有的大部分为施食科仪中用的经韵,其中有些特殊的韵腔名称,如:(柳含烟),(刀兵偈),(举药子)等。

除了源于十方韵之外,东北韵的旋律,节奏,调式以至衬腔,衬词等都从东北民歌,二人转等民间音乐中吸收了大量素材,具有浓郁的东北地方色彩。如东北新韵(举药子)的旋律就与二人转曲牌(胡胡腔)有着紧密的关系。

(以上为第六章习题)

参考文献

1. 江明惇.《汉族民歌概论》.上海文艺出版社,1982
2. 沙汉昆.《中国民歌的结构与旋法》.上海音乐出版社,1988
3. 周青青.《中国民歌》.人民音乐出版社,1993
4. 袁静芳主编.《中国传统音乐概论》.上海音乐出版社,2000
5. 田联韬主编.《中国少数民族传统音乐》.中央民族大学出版社,2001
6. 杨民康.《中国民间歌舞音乐》.人民音乐出版社,1996
7. 黄允箴执笔.《中国民族音乐大系·歌舞音乐卷》.上海音乐出版社,1991
8. 郑振铎.《中国俗文学史》.作家出版社,1954
9. 陈汝衡.《说书史话》.人民文学出版社,1967
10. 连波.《中国民族音乐大系·曲艺卷》.上海音“说唱音乐”(张鸿懿撰).上海音乐出版社,2000
11. 蒋菁.《中国戏曲音乐》.人民音乐出版社,1995
12. 武俊达.《昆曲唱腔研究》.人民音乐出版社,1993
13. 王基笑.《豫剧唱腔音乐概论》.人民音乐出版社,1993
14. 周大风.《越剧音乐概论》.人民音乐出版社,1995
15. 高厚永.《民族器乐概论》.江苏人民出版社,1981
16. 叶栋.《民族器乐的体裁与形式》.上海文艺出版社,1983
17. 袁静芳.《民族器乐》.北京人民音乐出版社,1987;修订版.北京高等教育出版社,2004
18. 李民雄.《民族器乐概论》.上海音乐出版社,1997
19. 胡耀.《佛教与音乐艺术》.天津人民出版社,1992
20. 袁静芳.《中国汉传佛教音乐文化》.中央民族大学出版社,2003

21. 任继愈主编.《中国道教史》.上海人民出版社,1990
22. 史新民主编.《中国武当山道教音乐》.中国文联出版公司,1987