



传统音乐乐种的形成与交流

吕 自 强

陕西省民族音乐集成办公室

1988年5月14日

## 传统音乐乐种的形成与交流

吕自强

所谓传统音乐，就是古典音乐与民间音乐，包括近七十年前所有的音乐文化遗产。现代的专业创作音乐似从民初的“学堂乐歌”或五四运动以来逐渐形成，此时此后的民间音乐创作如民歌之类，亦属传统音乐之范围。换言之，区别于现代专业创作音乐的民族民间音乐，皆可称为传统音乐。所谓古典音乐也者，实为民间音乐之积渐与升华罢了。至于历代宫廷之仪式音乐，似无多大价值可言。何以将现代的专业创作音乐作为区分传统音乐之界石？难道传统音乐皆非为专业之创作乎？此有区别者，在于传统音乐之创作方法与技术和现代化专业之创作确有所不同之故，这也和民间音乐社团或皇家乐府与现今之专业音乐教育有别相关。至于现今民间音乐创作技术之现代化发展，或现今专业创作音乐之优秀作品作为未来之传统音乐者，则别当一论。也不能不看到现代化专业音乐创作常从民族民间音乐中吸取养料之事实。

所谓乐种，即是音乐之种类或类型。也就是传统音乐的各种体裁。乐种大别为声乐与器乐，然因应用之环境不同，不同之表演者，该音乐一些不同之特征及表现手段、风格技巧之差异等等，而有明确的划分。我国传统音乐大别为民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐五

类。至于民俗音乐和宗教音乐，虽从不同角度亦可分别称为不同的乐种，其实不过是前五类之内涵或外延而已。然则乐种一词，根据我国传统音乐之实际情况，常将其内涵延申成为广义词。例如戏曲音乐按声腔体系常分为梆子腔、皮黄腔、高腔、昆腔、花灯、花鼓、秧歌、茶腔、道情腔等；按演出形式常分为大戏、皮影戏、傀儡戏等；按音乐体式常分为板腔体、曲牌体、综合体等；按剧种就陕西而言，则分为秦腔、眉户、碗碗腔、弦板腔、窝工腔、线腔、汉调二黄、汉调桡桡、同州梆子等二十多种；即如碗碗腔而言，又分为老腔、时腔、陕北碗碗腔、西府碗碗腔、洋县碗碗腔等剧种。目前就全国而言，据统计约有三百多个剧种，其音乐特点当然各自不同。声腔、剧种、曲体、地区（南路、北路）交相互用、区别比较，皆冠以种类二字。所以乐种及其分类的研究，实际上存在着五大音乐体裁中的各个乐种及其分类研究的倾向，又细而分之，则为碗碗腔种的各个分类的研究。究竟体裁、体系、体式、种类的各自涵义及究应如何排队的问题如何解决，确应认真研究。但这也确与我国传统音乐的特点有关。

五种音乐体裁之产生与形成皆赖于人民生活基础和社会历史的发展。劳动创造物质文明和精神文明，人民群众创造社会历史，并推动社会历史不断向前发展，人民群众是历史文化的主人翁。这种观点亦极适应传统音乐的探讨。而在传统音乐产生、形成、发展、

壮大过程的探讨中，更能深知此种观点确为颠扑不破的真理。

歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐、器乐音乐四种音乐体裁首先肇始于民歌。《书经·舜典》之：“诗言志，歌咏言，声依咏，律和声”。沈约《宋书·谢灵运传论》云：“歌咏所兴，自生民始”。后四种音乐体裁皆为民歌的加工与变形，就中以民歌的旧曲填词或一曲多用的“曲子化”为主要契机，并不断摄取新民歌而丰实、完整其内容，表现为先后嬗变之关系和相互交流的规律。甲产生了乙，或甲乙产生了丙，而甲或甲乙则同时存在和不断发展，又往往从它产生的乙或乙丙中吸取养料，共同繁荣进步；丁或戊的产生和发展亦是同样，它不仅从其所由生的甲、乙、丙中吸收融化壮大自己，且给甲、乙、丙以新的影响。始形成传统音乐的汪洋大海。虽然传统器乐在上古三代就已产生，似乎别有其发展道路，并不在说唱音乐或戏曲音乐产生之后形成，也不完全是民歌曲子化的产物，但在其曲目与应用方面，始终与民歌、曲子结下不解缘，并伴随着民歌、歌舞、说唱、戏曲之产生和发展，不断流汇、吸收而壮大为独立的体裁。民歌的繁荣发展则贯彻于各种音乐体裁产生、发展的始终。

所谓民歌，即是人民群众的歌曲创作，或说其为民间歌曲亦是。它是人民心声的反映，它既应人民群众的各种社会实践而产生，而且服务于人民群众社会生活的各个方面，成为人民群众表现其生活愿望和美化其生活的强有力的手段和工具。民歌不但有强烈的人民

性和社会性，而且有其深厚的生活基础和艺术魔力。诗经、楚辞、乐府（由相和歌发展为清商曲）、唐曲子、宋词曲、元小令、明山歌、清小曲等等，渊远流长，盛大壮观，新声蔓延，层出不穷。历代劳动人民不但创造了望无际的民间歌曲，并在此基础上创造了歌舞、说唱、戏曲与器乐艺术。相荫刘先生在其《中国古代音乐史稿》第八章中说：“在劳动人民不断创造大量民歌的长期持续过程中，劳动人民自己，除了担任主要的创作任务以外，又通过群众意见自发的交流与集合，对当时流行的新旧民歌，进行了选择，从其中把优秀的、特别得到群众爱好的民歌渐渐区别开来，加以更多的推荐，更广泛的应用，为它们填进更多的歌词，在演唱艺术上，在音乐的加工改编上，对它们进行了更多的努力。这种被选择、推荐、加工的民歌，虽然基本上是出于民歌，但同时已脱离最初的民歌形式而为向更高的艺术形式发展作进一步的准备，“在唐代，它们已不叫民歌，而叫《曲子》了。”近代所谓小曲，其实就是唐人所谓《曲子》。“它们还被用于说唱、歌舞等等其它更高的艺术形式中间。”各时代音乐的新形式的形成，诗歌风格的改变，在很大程度上，是与《曲子》形式的不断丰富、不断改变有关。”而那些以填写歌词著名的文学家，往往正是那些在群众基础上建立，选定的新的歌曲形式的接受者与运用者”。这里把民歌的“曲子化”及对其它音乐体裁形成的关系说得甚为清楚。

音乐与文学、舞蹈的关系甚为亲密，这也是自然之理。我国上古期之所谓“乐”，是诗、乐、舞三者有机地高度结合。歌词就是诗或词。《诗大序》云：“情动于中而形于言，其言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也”。仅用器乐伴奏的舞蹈艺术，自当别论，而“载歌载舞、歌舞结合”的歌舞形式，当是我国舞蹈艺术的主要方面。可见歌唱在舞蹈音乐中的重要性了。而这种歌唱，不外乎是对原有的民歌的利用或填词加工的结果，要之，不过是基于民歌传统的新创作罢了。随着历代民间歌曲的大量创作与广泛地应用，直使歌舞艺术愈臻成熟，发展为汉代大曲、隋唐大曲和宋代大曲。直至今日，民间歌舞经久不衰，品类繁多而遍地开花。可以说在戏曲艺术形成之先，歌舞大曲很长时期居于传统音乐核心地位。后来随着作为综合性艺术高级形式的戏曲的成熟和发展，才逐步一度代替了歌舞艺术的核心地位。但戏曲艺术无疑也是一种新型歌舞，是中国式的歌舞剧，究其实，还是歌曲“曲子化”加工的产物，连同说唱音乐、器乐音乐在内，都是以新旧民歌为基础。如把戏曲、说唱、器乐中的“曲牌”研究一下，再探讨一下板式体音乐的形成及其与基调（母曲）的关系，民歌为基础的“曲子化”加工理论，就昭然若揭了。

歌舞音乐是歌曲与舞蹈的结合，带有综合艺术的特色。而说唱音乐则是说与唱的结合，即我们现在所谓“曲艺”者是。从历史记

载来看，曲艺形式在公元前第三世纪就已产生，《荀子·成相篇》为我们留下端霓。笔者认为说唱艺术的产生和发展，是和长篇叙事歌曲及旧曲填词、新民歌曲子化加工有直接关系，经由汉魏六朝《羽林郎》、《孔雀东南飞》、《木兰辞》等叙事歌曲齐言句式、长短句式的长期熔铸，至唐代而有长足的发展。唐·赵璘《因话录》云：“有文叙僧者，公为聚众谈说，假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树，愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽寺舍，瞻礼崇拜，呼为和尚，教坊效其声调，以为歌曲”。所谓“变文”，“讲经”即为说唱文体，其所唱曲，则是应用民间歌曲分节歌形式以宣传其宗教经典者也，后来此种形式逐渐用以讲唱历史和民间故事。流传演变至宋，则为鼓子词与诸宫调，经之。明至清以来，便形成今日之单弦、大鼓、弹词、曲子等说唱曲种。宋时鼓子词、诸宫调之兴，一方面是自古至宋歌曲、曲子的大量积累和加工运用手段的逐渐成熟，另一方面则与自汉魏六朝《柏和歌》、《清商乐》和唐《曲子》唐《大曲》的填词文学和填词艺术的发展有关。例如宋词就是典型的“填词文学”。所谓“填词艺术”绝非仅将新词填入旧曲而已，这正如我们今日为某个新创曲本（曲艺底本）或剧本设计配曲一样，必须将旧曲进行艺术化加工，以便其适应新曲目内容和角色、人物情节的表达。填词文学与词曲音乐是相互制约、相互促进的关系。

集前代说唱音乐、歌舞音乐、舞蹈表演、散乐戏弄之成果和大朝至宋的词曲音乐经验，宋杂剧、金院本及后来的元杂剧、南戏，发展为明传奇、南北曲、昆曲等戏曲音乐传统，则可谓瓜熟蒂落，代相递变的事物。正如今日之说唱曲种，将其叙事体分别角色改为代言体，加上舞台表演即发展为某个剧种的道理一样。因为说唱音乐、戏曲音乐连同器乐音乐在内，所用的曲子或牌子，其中有不少是通用的，即有不通用者，则是因流行地区不同而吸收不同的。新的民歌或小调所致。歌曲音乐、说唱音乐、戏曲音乐三者是相互递变的关系，也是相互借鉴的关系；即戏曲音乐而言，各剧种相互之间也是交流、学习、促成、嬗变的关系，如前所述。诸宫调可说为曲牌体戏曲音乐之滥觞，变文、鼓子词中之单曲变化乃为今日板式体音乐发展之开端。虽然联曲体、板腔体乃至综合体之音乐体式有别，推其源，皆是“曲子艺术”的新产品，不过是曲子化加工的手段有所不同罢了。

在器乐方面，仅就高厚永著《民族器乐概论》来看，在“吹打音乐”、“丝竹音乐”、“鼓吹音乐”、“弦索音乐”、“锣鼓音乐”的五大分类中，主要还是曲牌音乐和鼓套音乐，其中古曲、民歌、舞曲、俗曲、时曲、小调、剧曲等等，大都为民歌及其变形。从中可看出其与其它音乐体裁借鉴交流之迹。但如要说中国传统器乐全从民歌或声乐中来，则是错误的。例如古琴音乐的一部分曲目，



如《幽兰》、《广陵散》等，则属于古代人民的一种专业音乐创作，不属于民歌曲子化的产物。

今日戏曲音乐和戏曲艺术的发展是比较缓慢的，还不能适应时代的要求。但它曾一度为我国传统音乐之高级形式，且又为传统音乐之集大成者。今天器乐的发展和在人民音乐生活中的地位固然不断提高，但在综合艺术方面则首推戏曲。电影音乐的发展固很可观，然其与传统音乐则不能一概而论也。陕西音乐也是我国传统音乐的宝库之一。秦腔、眉户剧种音乐是我省板式体音乐和曲牌体音乐的代表，就中尤以秦腔音乐历史久远，音乐内容丰富，其与眉户音乐所用传统音乐创作手法方面也具有代表性，可说它们是我国传统音乐创作、发展、交流、出新的缩影。秦腔音乐中不但有板式化的唱腔音乐，也有曲牌性的器乐音乐，更有牌子式的鼓套音乐以及韵白、诗韵等吟诵调。这里先举秦腔器乐曲牌中的“柳青娘”为例，谈谈单曲变化和在不同地区、不同曲种中相互交流的问题。

满堂红 32 35 | 67 6 | 232 17 | 67 25 |

67 6

京剧简奏 65 | 61 | 23 | 23 | 56 | 43 | 25 | 51 |

京剧繁奏 23 | 2 | | 661 231 | 2.1 23 | 56 43 | 2356 321 |

秦腔 212 3432 | 6765 1243 | 2 3213 2— | 5.762 4.65643 | 254532 1243 |

23213 2— |

5.6 53 | 21 2 | 25 32 | 32 1 ||

656 1 ||

12 | 16 | 54 | 5 | 51 | 65 | 654 | 45 | 651 |

43 | 2 | 436 |

1235 2161 | 53 5 6 | 51 65 | 65 14 5 |

6165 4635 | 26 436 |

11 23 2317 621 | 5 4561 5— | 5.6 12 217 65 | 6765 624 325 |

62 1765 4561 5043 |

22 12 | 32 17 | 67 25 | 67 6 ||

5.6 | 45 | 65 | 43 | 25 | 51 | 23 | 2 ||

565 45 | 6165 4635 | 2356 321 | 235 2321 ||

5.65 4325 | 62 1765 4561 5043 | 2 545 32 1243 | 2 3213 2— ||

D.C.

~ 9 ~

斩青娘属北曲中吕宫曲牌，但昆曲《芭蕉扇》铁扇公主与孙悟空交战时所唱则与上例有很大不同，很可能是同名异曲（参阅《昆曲传统曲牌选》，樊丰义编，1981年，人民音乐出版社，67页），宫调式，本节拍。而在同书13页和117页的两个斩青娘则与上例同曲，在乐句上略有省减。斩青娘后来逐渐器乐化，在京剧中多用于花旦欢快动作的伴奏，如《拾玉镯》孙玉姝叫鸡，穿针一系列动作即用此曲伴奏，用胡琴演奏，音符较繁；简化音符，改为流水板用唢呐演奏，用于武打场面，如《两将军》张飞与马超对拳，《球簾寇》李克用与周德威对刀等等。秦腔中则用以作为祭灵中的哀乐，陕西农村的吹打乐也用于丧事仪式之中。但曲调变化无穷，可以说一个乐组一个样子，一个人一个旋律。演奏中还可变换正调，凡调、梅调、小工调四个调门，变调演奏中旋律的发展常使音级功能发生变化，表现为不同的调式——羽调式或徵调式。

今举乾县、礼泉一带丧乐中的斩青娘如下，以资研究其调式：

秦腔	3   2 <u>3213</u> . 2 —   <u>5.7</u> <u>62</u> <u>4.6</u> <u>5643</u>   2 <u>545</u> <u>32</u> <u>1243</u>
丧乐	6   $\frac{4}{4}$ 5 <u>2142</u> <u>5464</u> <u>5.642</u>   <u>2.5</u> <u>4.32312</u> <u>765</u> <u>5176</u>   <u>5</u> <u>2.1</u> <u>6265</u> <u>4.524</u>

{ 2 3213 2 — | 11 23 2317 621 | 5 4561 5 — |  
5<sup>2</sup>12<sup>2</sup>1 1<sup>2</sup>1<sup>2</sup>1<sup>2</sup>6 02 1765 | 4.2 21.7 65 6432 | 1.243 242127 7252 1<sup>2</sup>65 |

{ 5.6 12 217 65 | 6765 62 4 3 25 | 62 1765 4561 56431 |

{ 5 2171 654 2321.2 | 54.5 23127 74.3 232171 | 25 4.521 765 5176 |

{ 2 — 565 432 | 5.6 56 43 25 | 62 1765 4561 5643 |

{ 5 5 421.243 2321247 | 1.24321 232176 51 325 4.323127 127 7.176 |

{ 2 545 32 1243 | 23213 2. — 16 7 65 1243 |

{ 5 23217.6 512 65421 | 5 1142 05 564.3 | 25 4.521 527 7.176 |

{ 2 3213 2 — | 5.7 62 4.6 56431 | 2 545 32 1243 |

{ 5 1243 232176 51 | 325 4.323127 127 7.176 | 5 23217.1 2765 4.524 |

{ 2 3213 2 — | 11 123 2317 621 | 5 4561 5 — |

{ 5121 1142 02 1765 | 421.7 65 6432 | 1.243 232127 232521 65 |

{ 5.6 12 217 65 | 6765 62 4 3 25 | 62 1765 4561 56431 |

{ 5.0 217.1 6543 2321.2 | 54.5 23127 74.5 2.17 | 25.6 4.321 7.65 5176 |

~ 11 ~

{ 2 — 565 432 | 5. 65 43 25 | 62 1765 456i 5643 |

{ 5 5 42 1.243 241247 | 1.4.321 242176 5 | 1.325 4.32312 727 7.176 |

{ 2 545 32 1243 | 2 3213 2 — | 6. 7 65 1243 |

{ 5 23217.1 2765 4.512 | 512i 1i1i 42 05 5643 | 25.64521 76551761 |

{ 2 3213 2 — | 5.7 62 4.6 5643 | 2 545 32 1243 |

{ 0 2i | 654.5 2321765 | 1.325 4.321 7.127 7176 | 5 2. i 62654.524 |

{ 2 3213 2 — | i i 23 2317 62 || 5 456i 5 — |

{ 512i 1i1i 42 02. i2i265 | 42i 65 6432 | 1.243 232127 7i42 1765 |

{ 5.6 i2 2i7 65 | 6765 62 4 3 25 | 62 1765 456i 5643 | 2-00 ||

{ 5 2i7i 6543 2321.2 | 545 24127 743 2.171 | 25 4321 52 1176 | 5-00 ||

S.C.

仅就杨青娘一曲，在关中的各种变体是举不胜举的，其在秦腔的不同剧目，不同情节中，既可用弦乐演奏，又可用管乐演奏。在管乐演奏中，有时主用唢呐，有时主用海笛，各有变化。全国在欢乐歌舞中所奏的《满堂红》，亦由此曲变化而来，而变奏为羽调式的乐曲。潮州等曲“弦丝甲”中的杨青娘有“轻六调”。

“重六调”、“活五调”、“轻三重六”四个调的变化和各种板式曲调的不同。举例如下（录自《民族器乐概论》32—36页，又请参阅301页）：

$\frac{1}{4}$ 轻三六

三板

《析青娘》

6 | 2 | 23 | 2 | 5 | 5 | 53 | 25 | 51 | 23 | 2 | 12 |  
 16 | 51 | 35 | 01 | 66 | 03 | 05 | 6 | 53 | 2 | 32 | 5 |  
 35 | 6 | 53 | 25 | 51 | 23 | 2 ||

$\frac{1}{4}$ 重三六

三板

《析青娘》

11 | 16 | 51 | 16 | 56 | 5 | <sup>↑</sup>45 | 32 | 13 | 21 | 03 | 22 |  
 07 | 01 | 2 | <sup>↓</sup>76 | 5 | 27 | 1 | <sup>↓</sup>71 | 2 | 16 | 51 | 16 |  
 56 | 5 | 25 | 2<sup>↑</sup>4 | 2<sup>↑</sup>4 | 5 ||

$\frac{1}{4}$ 活五

三板

《析青娘》

5<sup>↓</sup>7 | 1<sup>↓</sup>7 | 1 | 1<sup>↓</sup>71 | <sup>↑</sup>4 | 2<sup>↑</sup>4 | 1<sup>↑</sup>4 | <sup>↑</sup>47 | 1<sup>↑</sup>2 | 1 | 6<sup>↓</sup>7 | 65 |  
<sup>↑</sup>46 | 5<sup>↑</sup>4 | 0.6 | 55 | 0<sup>↑</sup>2 | 0<sup>↑</sup>4 | 5 | <sup>↑</sup>45 | 1 | 1<sup>↓</sup>71 | <sup>↑</sup>4 | 2<sup>↓</sup>4 |

5 |  $\overset{\uparrow}{4}5$  |  $\overset{\uparrow}{1}4$  |  $\overset{\uparrow}{4}\overset{\downarrow}{7}$  |  $\overset{\uparrow}{1}2$  | 1 ||

$\frac{4}{4}$  轻三重六

头板

《妍青娘》

6 6 6. 1 | 2 45 17 61 | 2 — — 45 |

21 61 2 — | 5 46 5 — | 45 46 56 45 |

2. 4 5. 4 | 34 32 12 61 | 2 — — 54 |

25 45 2 — | 12 61 2 — | -----

从上面的情况可看出以下几点：

1、北曲直至今天的京剧、秦腔等，一直沿用北曲，其生命力可谓长久，其戏曲音乐功能可谓强矣。昆曲妍青娘尚须研究。

2、同一牌子，京剧可用于二种情调之中；同曲异名《满堂红》用于欢乐歌舞，秦腔则用于祭奠哀乐之中，各自皆准确、深刻、细致、统一地服务于各种音乐的艺术实践，其表情范围可谓大矣，何以故？变奏使然。

3、由唱腔牌子变为器乐曲目是来之自然而无所厚非之事。

4、各剧种之间的相互交流，地方化加工有赖于人民的智慧和技巧。

5、乐队组成及主奏乐器的变化对乐曲内容有不同的表达。

6、能够产生调或调式的变化，能够形成节拍、速度不同的板式。

柳青娘这个小曲，在全国可以羽翼而飞，在各个乐种之中可以不胜而走，既能地方化，又能乐种化；既是旧曲子，又可时时成为新曲子；其乐句结构似有曲式的意义，又万变不离其宗，而保持其旋律骨架。这便是我所认识的传统音乐中的“曲子艺术”。一曲多用，一曲多变以及曲牌联套的传统是优秀的。但从另一方面来看，柳青娘不过是我国千百传统曲子中的一支罢了，传统的乐曲是何等的丰富，新出的曲子更是随手撷拾，取用不尽的，岂仅一曲多用乎？一曲多用，填词艺术的奥秘岂可无知而晒乎？

我们还可以看看河南大调曲子中的“柳青娘”吧：

### 柳 青 娘

$\frac{2}{4}$

(选自《赖简》)

邓县唐炳勋唱

$\underline{56} \underline{1} \underline{556} | \underline{32} \underline{16} 2 | 2 5 \underline{32} | \underline{1.2} \underline{35} 2.5 | \underline{32} \underline{16} 2 \parallel 2.5 45 |$

崔莺莺 柳眉皱，用手一指骂丫 头，你胆如斗。张生读书

将你送到

$\underline{2.5} \underline{45} | \underline{255} \underline{45} | \underline{32} \underline{16} 2 \parallel \underline{235} \underline{3216} | 2 \text{---} \parallel$

不知礼 黑夜跳墙欲何 求，管叫 你不自由。

公衙内 问你个穿穴越墙 头，



(见《大调曲子初探》273页，录自《南阳大调曲谱》)

此曲计反复在内，共十五小节三十拍。看来变化较大，实为同曲。但《大调曲子初探》编者据《太和正音谱柳青娘词格》(见《中国古典戏曲论著集成》三集，24页)，认为“北曲柳青娘与大调曲子的柳青娘相去甚远”。今试作换词，证原柳青娘词即为用今柳青娘曲也。(用陕西音调)

为北曲柳青娘词配曲

$\frac{4}{4}$  (柳青娘换词)

6 . 5 32 13 | 2 . 1 2 — | 5 . i 65 32 13 |

谁曾赴 逐? 天赐一场厮 逆

2<sup>v</sup> 23 5 31 | 2 . 3 2 — | i . 22 17 61 |

返新诗中意 投。 必是个俊 儒

5 . 6 5 — | 5 . 6 i 2 i 7 65 | 6 65 43 25 |

流， 裁冰剪雪 熟，若得来双 双

6 56 32 13 | 2 — 5 4 32 | 5 . 6 43 25 |

美满配 偶， 尽平生 共结绸 缪，

~16~