

全國民族音樂學第三屆年會論文

柳子腔音樂比較

楊予野

沈陽音樂學院作曲系

1984. 6

关于梆子腔音乐的共性

杨予野

研究中国戏曲艺术，可以从不同的专业角度去进行，如戏曲发展史方面、戏曲声腔方面、剧本文学方面、表演方面……。我们在研究的过程中，还会牵涉到一些边缘科学方面的问题，如社会学、人类学、民俗学以及美学等领域的一些问题。因为中国的戏曲艺术本身就是由多学科的艺术门类所组成的一种综合艺术形式，只有多学科的共同协作，才能更有利于我们对戏曲艺术这个特定的研究对象的研究，才有利于我们对它进行全面地了解并掌握其总的规律性。

“戏曲声腔”是戏曲史的重要组成部分之一，就其学术领域来说，是属于音乐艺术范畴之内的。也是研究戏曲音乐形态学的基本内容之一。

什么是“声腔”？它的概念应包括下面几点基本内容：

1. 某些不同的地方戏曲的音乐，基本上是出于一源的；
2. 在总的音乐规律方面有着明显的共性并形成了体系；
3. 在流变的过程中，同一源流的各地方戏曲音乐又形成了自己的地方特性。

因此，我们在研究戏曲声腔时必须找出它的共性与个性。在共性中探其源，在个性中观其流。在声腔方面没有共性的地方戏曲，不可能是出于一源；就是属于同一声腔的戏曲，在音乐方面没有个性，也不会形成地方剧种的特点。

出于同一地区的地方剧种，假若它们在音乐方面没有共性，也不应是属于同一声腔（如秦腔与梆子）；属于同一声腔的唱腔、曲牌，尽管流传到较远的地区，在音乐方面仍保持原有声腔的基本特征的，尽管已地方化，也不应当被认为是别的声腔，它仍属于原来声腔系统（如昆曲与湘昆）。

我们用什么手段去寻找戏曲声腔的共性与个性呢？用音乐比较的手法。可以从唱腔方面、器乐曲（演奏用的管弦乐曲牌与锣鼓）方面、表演艺术（演唱与演奏）方面以及伴奏乐器诸方面进行比较。

在占有大量第一手实际的较为可靠的音乐资料的前提下，通过比较，从宏观的角度出发，找到特定声腔的共同的、基本的特征与规律；通过比较，从微观的角度出发，找出个别地方剧种的特性，那怕是细微的差别。首先应让资料来说话，用大量的实例来证明结论的普遍性与准确性。

戏曲唱腔是组成戏曲声腔的基本的核心部分。唱腔不仅是鉴别声腔的分水岭，唱腔也是区别地方戏曲剧种（包括同一剧种中的不同声腔）的重要标志。

因此，我们就从音乐的形态学的角度出发，对戏曲唱腔进行分析比较，不仅使我们能认识目前的各种地方戏曲的音乐的地方性，而且有助于我们找出它们之间的历史的渊源关系。

梆子腔是我国戏曲中流布地区比较广、剧种比较多、影响比较大、群众基础比较深的声腔之一。

关于梆子腔的渊源，比较统一的看法是：最早的梆子腔剧种似乎是同州梆子（流布于陕西大荔）以及蒲州梆子（流布于晋南的蒲州）。两地仅一河之隔，相差里许，基本上是出于同一地区。由此看来，梆子腔源于山陕梆子或秦腔的说法是不会有太大的问题的。

今天，以梆子腔为主体的——单一声腔所构成的剧种多流布于陕西、山西、河南、河北、山东等省区，而梆子腔做为一种声腔，存在于多声腔剧种之中者，它的影响则几乎遍及全国。如川剧、滇剧等剧种中的“弹腔”、广东粤剧的梆子等都是。京剧中的西皮腔以及存在于西南、中南省区的多声腔剧种的“北路”“襄阳调”等，都是梆子腔的变种。

下面就谈一下关于梆子腔剧种中音乐的共同性问题。

唱腔旋律高亢，节奏明快，情调或激越或凄楚，伴奏乐器以梆子击节，以板胡谐声，这都是梆子腔戏曲剧种音乐特征之一（当然，还不仅是这些）。其中唱腔部分是最具特征的部分。

2. (一)、板腔体的唱腔是梆子腔的基本体制

梆子腔在板腔体唱腔的戏曲音乐中,是具有代表性的声腔。板腔体的唱腔音乐,做为一种类型,应当说它在中国几大声腔系统中是影响最大、板式的发展也最完全的一种声腔体系。在中国的地方戏曲中,有些由民间歌舞、说唱发展起来的地方戏曲,它的唱腔虽然也是板腔体的(如评剧),却不属于梆子腔系统,但这些地方戏曲在它的发展过程中,也多少受些梆子腔的影响。

中国戏曲声腔的两大类型——曲牌体音乐与板腔体音乐中,梆子腔对于发展与完善板腔体唱腔,是做出了贡献的。

曲牌体的唱腔,都冠以牌名,如“园林好”、“一枝花”、“山坡羊”等等;板腔体的唱腔,则是板式的名称,如慢板、散板……。“慢板”不仅说明着唱腔的速度,也是一种具体板腔的、有特定的结构、旋律的唱腔的代名词。

曲牌体剧种的唱腔——曲牌,每一种曲牌都有特定的结构、旋律以及一定的表情功能。曲牌可以单独使用,也可以联套。当一首曲牌在表现内容方面受到局限时,可以转接另一曲牌,甚至可以把很多曲牌联成套数去表现情绪发展较大、变化较多、对比性较强的一套曲调。

板腔体剧种的唱腔——板式,每一种板式都有特定的结构型以及一定的旋律特征。每一种板式也都有一定的表情范围。板式可以单独使用一种,也可以把不同的板式连接起来使用。当一种板式在表现内容方面受到局限时,可以转入到另一种板式中去。甚至可以几种板式联套使用,去表现情绪发展较大、变化较多、对比性较强的一段唱词。

梆子腔剧种中的板式,各剧种所拥有的种类多少不一,同一板式的名称也不尽相同。总的来说,梆子腔剧种的板式,有四大节拍形态,即一板三眼、一板一眼、有板无眼以及无板无眼的。每一类节拍形态中的某一种板式,又可以以它为基础派生出一些大致类同的板式,如慢板与大慢板、快三眼(中板)、二六板与快二六、慢二六、紧二六;流水板与紧流水、慢流水……。由此所派生出来的“板式”,有些有着独特的板式特征(如豫剧的二八板与“呱哒呱”),有些则只是表演时的速度不同而已。

(二)、梆子腔的唱词结构

从唐宋以至今天,曲牌体的唱词与板腔体的唱词这两类唱词的格式,我们从流传于民间的说唱、戏曲音乐中,都是随处可见的。做为已形成的说唱艺术、戏曲艺术中,曲牌体词格与板腔体词格,最早见于记载者就是唐变文与宋诸宫调。

当然,我们不能妄说今天的梆子腔的板腔体的唱词就是直接承袭于唐代的变文,只是说明它们是属于同一类型的说唱、戏曲文学唱词体制的,它对形成板腔体唱腔的体制,起着直接的作用。

板腔体的唱词以七字句、十字句为主体,五字句也常用。以上、下句(对偶句)为一番。在通常的情况下,由若干番的上、下句组成一个唱段。板腔体唱词的这一特点是与长短句的曲牌体唱词相区别的。七字句的唱词是“二、二、三”的格式:

“为夫 懒把 鲜花戴,为夫 懒上 梳妆台。”

——豫剧《桃花庵》

十字句的唱词是“三、三、四”的格式:

“羞答答 出门来 将头低下,忍不住 泪珠儿 点点如麻。”

——同州梆子《捡柴》

五字句的唱词:

“烈烈英雄草,钢刀把命追,宠爱貂婵女,如今埋怨谁。”

——京剧西皮腔《白门楼》

关于唱词的声、韵等文学方面的问题,不在这里赘述了。

到今天,这种唱词格式早已遍地开花,在中国的各种地方戏曲中,凡属于板腔体唱腔的声腔或剧种,几乎是都可以通用的了。

(三)、梆子腔唱腔的基本结构形态

梆子腔的唱腔是板腔体的。二黄腔也是板腔体的,特别是中国近现代新发展的一些地方戏曲,如越剧、评剧等剧种的唱腔也是板腔体的,它们都不属于梆子腔,因为这些剧种的唱腔虽然同属于板腔体的类型,但它们

豫唱腔的结构形态是各不相同的,无论二黄腔、越剧、评剧与梆子腔的唱腔,其结构、旋法都是各具特点的(当然也有某些共同之处)。

凡属于梆子腔系统的唱腔板式,都有共同的结构型。梆子腔总的板式类型可分:慢板类(一板三眼)、原板类(一板一眼,有些剧种称这种板式为“慢二六”),二六板类(一板一眼)、流水板类(有板无眼)、摇板类(有 $\frac{1}{4}$ 伴奏型的散唱)以及散板类。

目前,很多后发展的板腔体的地方剧种,在发展该剧种的板式的时候,都在不同程度上吸收了梆子腔的发展板式的原则,并借鉴了梆子腔板式的结构型,如二六板、垛板、流水板、摇板以及散板等板式。唯独梆子腔中最具特征的慢板板式,是梆子腔剧种所独有的。这里也准备多列举一些材料供研究比较。

因此,仅从唱腔的结构方面来看,抛开慢板,中国所有其它板腔体的戏曲唱腔的各种板式结构,都是有较多的共性的。这是因为在长期的流传过程中互相影响、渗透所致。

梆子腔中的慢板,是一种抒情性的一板三眼板式。“慢板”在各种不同的梆子腔剧种中,称谓不尽相同。在秦腔、豫剧、京剧的西皮腔中,都称它为“慢板”,而晋剧则称为“四股眼”,川剧弹腔则称为“一字”……。

慢板在有些剧种中(如河北梆子、京剧《西皮》),根据慢板的速度、旋法以及表现功能等方面的不同,又有重板、大慢板以及快三眼(中板)的区别。

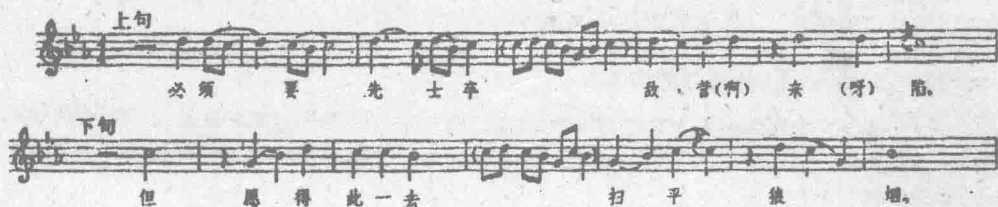
其中,三种不同的慢板结构型都是完全相同,只是速度的快慢以及旋律的繁简方面有区别。快三眼速度较快,唱腔的旋律较为简化,大慢板极富歌唱性,着重唱工,旋律性非常丰富,在旋律方面有较大的展开,甩腔悠长,多为旦角所唱,并且常是剧中主要人物的中心唱段。(如河北梆子《三娘教子》中王春娥所唱的大慢板、京剧《坐宫》中铁镜公主所唱的大慢板等都是。)

梆子腔的慢板是一种复式结构的板式。它是由两种不同结构型的乐段所组成的,我简称之为“Ⅰ型乐段”与“Ⅱ型乐段”。

Ⅰ型乐段的结构具有字多腔少、叙述性的特点。秦腔称为“摆板”,豫剧在快三眼中用得最多。如:

例 1

豫剧 范木兰



它的结构特征是:由两个对称的乐句组成,每一个乐句分两个分句,中间有一小节过门。其公式是:

$$\begin{array}{ccc} \text{上句} & & \text{下句} \\ \hline \text{(句间过门)} & & \text{(句间过门)} \\ 3+1 & +3=7 & 3+1 & +3=7 \end{array}$$

第一分句起于中眼,过门一小节,第二分句起于板,落于板。

一段慢板唱腔(或是板式联套中的慢板部分),就是由这个陈述性的乐段不断地变化反复而构成的。

下例山东梆子的慢板,它的Ⅰ型乐段结构与上例何其相似:

例 2

山东梆子《八郎探母》



上例上句的最后一个分句“有轰动”的结构是一个紧缩句,比正格结构少了一小节。

下面我们再把川剧中的弹腔(梆子腔)中“甜平一字”拿来进行比较。

例 3

川剧弹腔 做文章





京剧中的西皮中板亦是。如：

例4

京剧《宇宙锋》

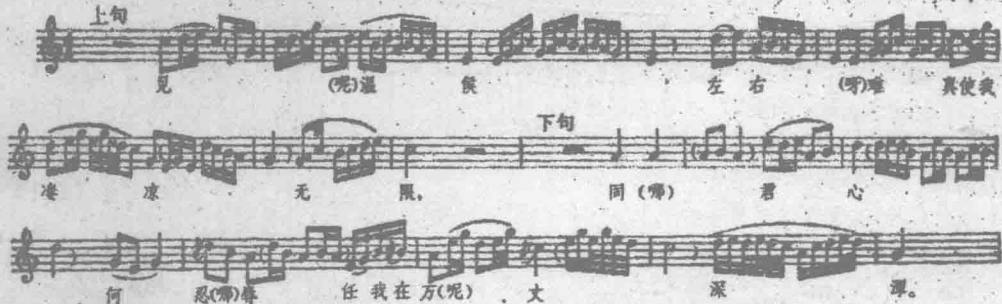


(上例的方括弧内为展开的部分)

广东粤剧的梆子慢中板，十字句的则是八小节一句，但其基本结构型仍清晰可辨。

例5

粤剧《凤仪亭》



不必再多引证了，其余的梆子腔的慢板Ⅰ型结构皆大同小异，可以此类推。

梆子腔慢板的Ⅰ型乐段，是Ⅰ型乐段的发展，句间有甩腔，有独立的句间过门，唱腔的句幅较Ⅰ型结构为长，颇适于抒情。

Ⅰ型乐段的结构特点是：

1. Ⅰ型乐段是Ⅰ型乐段的发展；
2. 把十字句唱词的句逗处理成“三、七”的格式，起唱时把头三个字处理为甩腔小分句。这个小分句基本上是三个小节(中眼起)，之后也可以展开几小节，处理成华丽地甩腔，这个小分句又称为“放帽子”(晋剧语)；
3. 在这个小分句之后，可追加一个句间过门，小节数长短不一，少则一小节半至三小节半，太长了也不适宜，因为它毕竟是句间过门；
4. 句间过门之后的一个大分句，结构较为固定，一般分三个乐节。
5. 梆子腔的唱段中，Ⅰ型乐段多用在上一句，上、下句都用Ⅰ型结构者次之。

例6

京剧南梆子《霸王别姬》



上例的上句是Ⅱ型结构型，下句是Ⅰ型结构型。

上句Ⅱ型结构的公式是：

┌—— 第一分句 ——┐ ┌—— 过 门 ——┐ ┌—— 第二分句 ——┐

(中眼起) 3 小节 + $1\frac{1}{2}$ + (过门后 $\frac{1}{2}$ 小节起) 4 = 9 小节

这是由不等长的两个乐句所组成的对比结构的乐段。

再看下例山西北路梆子的慢板：



用不同剧种的慢板 II 型结构的上句加以比较:

晋剧《春秋配》



虚线内为展开出来的部分: 句间过门是常用的三小节半的结构

再看河北梆子慢板 II 型乐段的上句:

河北梆子《藏舟》



再看蒲州梆子——蒲剧的慢板:

蒲剧《藏舟》



看下列: 豫剧的慢板 II 型乐段的上句:

豫剧《西厢记》



这几例的第一分句处, 都做了一些装饰性。花腔式的发展 这也是梆子腔慢板的一个特点, 如秦腔慢板中

“音子彩腔”以及晋剧或山西北路梆子的“放帽子”, 有的竟长达十余小节。这扩充出来的甩腔, 多是一些“哈哈”或是“那一呀哈”之类的虚词衬字, 是装饰性的。京剧《铁弓缘》中“遭不幸老爹爹亡故”一句也是用了这种甩腔, 名曰: “十三响”, 此处用这个甩腔曾引起一些人的非议, 认为与剧情不符。但是

晋剧特别是北路梆子中, 很多类似的情节也是这样用的(如山西北路梆子《金水桥》中银屏公主的

6. 儿大段慢板)。据说颇能博得听众的掌声,不过,现在用得比较慎重了,根据戏剧情节的需要应长则长,应短则短,在一般的情况下发展到四、五小节,也就够了。

请看慢板上、下句都用Ⅰ型结构的例子:

例12

秦腔《坐窑》



这是一个上、下句对称的Ⅰ型乐段结构。

再看上、下句都有“放帽子”的晋剧慢板Ⅰ型乐段的唱例:

例13

晋剧《三击掌》



目前,不少梆子腔剧种中,连续运用上、下句对称的Ⅰ型乐段结构的已不很多了。甚至在京剧西皮慢板、原板中,连唱腔的上句,也很难找到Ⅰ型结构的例子了。

梆子腔的原板(这里借用京剧西皮腔的板式名称)在各种梆子腔中,尽管名称不同,但都有原板这种板式。京剧叫“西皮原板”、晋剧叫“夹板”、秦腔与河北梆子称为“慢二六”(因为它与叙述性的二六板是混合起来用的)……。有些剧种的慢板 $\frac{4}{4}$ 在演唱时越唱越快,在进入原板 $\frac{2}{4}$ 时,时并无明显的界限。所谓“快一字”、“快慢板”都属此类。

戏曲音乐家们都认为“原板”是梆子腔的原始板式,梆子腔的其它板式都是它的变奏发展。慢板与原板的关系最为密切,它是原板的扩大($\frac{4}{4}$)与加快,结构型与旋律基本相同。

说明这一看法的最好例证,莫过于以京剧中西皮原板与西皮慢板的关系最有说服力了,二者在结构型、句门过门以及唱词的节奏位置……几乎一样(河北梆子的慢二六亦然)。而有些梆子剧种的二六板与慢板的关系,只能说是大体上相似而已。

请看下例秦腔二六板的Ⅰ型乐段结构:

例14

秦腔《祭灯》





唱腔部分的上、下句都由七小节构成，每个乐句之后有一个句尾过门。

再看下例晋剧的夹板的 I 型乐段结构：

例15

晋剧《拴柴》



河北梆子的慢二六板：

例16

河北梆子《游龟山》



同样，各种梆子腔的原板，也有 II 型的乐段结构。如下面是同州梆子的“慢二六”：

例17

同州梆子《拴柴》



河南豫剧的“快慢板”：

例18

豫剧《刘海砍樵》

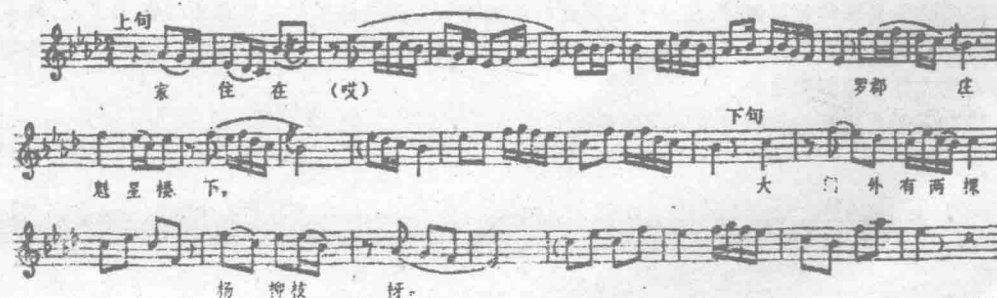


上例的上句第一分句，没有做大的展开，与表现人物的性格有关。

晋剧的夹板：

例19

晋剧《拴柴》



待续

关于梆子腔音乐的共性 (续)

杨子野

梆子腔中的二六板类,是与原板一样的一板一眼的板式。有些剧种的二六板是一种独立的板式(如晋剧的“二性”,京剧西皮的“二六”以及豫剧的“二八板”等),也有些剧种如秦腔常把二六板与原板溶为一体,统称为二六板。

这类板式在不同剧种中,名称不一,而共性很多。它是一种字多腔少适于叙述的板式。与语言结合最为紧密,在一大段唱腔中,它是陈述情节的主体部分。二六板的速度中庸,这可能是与它的叙述性的特点有关,当然在二六板中,也有快速的($\frac{1}{4}$)节拍二六,通称为“快二六”。“快二六”与“二六”从理论上说只是个速度问题,也包括节拍形态问题($\frac{2}{4}$ 与 $\frac{1}{4}$),但其基本曲调相同。二六板的板式,曲调紧凑,主体部分的基本结构是:六小节一句,上、下两句为一个基本乐段,故称为“二六”。句间没有长过门。节奏特点是“眼起板落”。

如秦腔的慢二六板:

例20

秦腔《柜中缘》



晋剧的二性:

例21

晋剧《算粮》



京剧的西皮二六板:

例22

京剧《空城计》



广东粤剧梆子中板:

例23

粤剧《钗头凤》



上例是七字句的曲调,为“二六”结构;而十字句的曲调就是“二八”板了。如:



按，二六板的结构规律都应是上句六小节，下句六小节的“二六”结构，但在实际运用中，由于唱词以及情绪表现的关系，都可以把唱腔的句幅加以变化，或长些或短些，很少受这个基本结构规范的。这一点凡较熟悉中国戏曲音乐的人，都是可以理解的。

虽然“眼起板落”是二六板的基本节奏规律，但河北梆子的二六板，却以“眼起眼落”，构成了一种最常见的节奏形态。

例25

河北梆子《断桥》



当然，河北梆子二六板唱腔也是以“眼起板落”的节奏为基本节奏形态的，不过“眼起眼落”似乎是更为普遍而已。在秦腔、晋剧的二六板中也有“眼起眼落”的乐句形态，但不如河北梆子用得那样频繁而已。

河南豫剧中没有二六板，却有类似的板式——二八板。豫剧老艺人们坚持说二八板是豫剧所独有的并且是上生上长的东西，确实，它的豫西调“二起腔”以及祥符调的“三起腔”的二八板的起腔方式（包括锣鼓），是在别的梆子腔中少见的，但它的板式类型、表现特点，以及节拍、节奏的形态等，都与一般梆子腔的二六板近似。

“二八板”的称谓，最早二八板是由十六梆子（两个八拍）构成陈述性的一个基本乐段。

请看下例豫剧的豫东调二八板：

例26

豫剧《花木兰》



这种规整的“二八”结构早已被突破，目前，很难找到全段以“二八”结构为主体的整段唱腔了。

各种梆子腔剧种中都有一些由二六板派生出来的板式，如“二六联弹”、“二六垛子”等，这里不再叙述。

流水板（ $\frac{1}{1}$ ）类的板式，在梆子腔的剧种中，不仅板式分类不同，名目各一，而且形式也多样。为了对不同剧种进行比较，研究更为方便起见，现把“流水板”这个概念做这样一个规范：

1. 流水板是无板无眼 $\frac{1}{1}$ 节拍：

2. 切分与闪板（后半拍）节奏，是它的主要特征：

3. 流水板唱腔的基本乐段有两种类型：一为宽句流水，一为紧句流水。宽句流水每句之后有小过门；紧句流水的唱腔，乐句之间衔接紧凑一气呵成。

紧句流水板是一种兼具叙述性、戏剧性的板式，它的陈述的主体乐段由等长的上、下两句构成。七字句唱

词的紧句流水板，其结构为七板一句。

例27

河北梆子《双官诰》



(这种板式河北梆子称为流水板，也有叫“快二六”的)

下例是川剧中的弹腔：

例28

川剧弹腔《审苏三》



(上例板式四川弹腔称为“垛子”)

例29

粤剧《平贵别宫》



(上例是广东粤剧的梆子“七字清”)

例30

豫剧《桃花庵》



(上例板式河南豫剧称为垛板)

例31

秦腔《铡美案》



(上例板式秦腔称为“垛板”)

例32

晋剧《算粮》



(上例板式晋剧称“二性垛板”或“二性串板”)

十字句唱词的紧句流水板，因唱词的字数增多了，其结构为九板一句了。

请分析京剧的西皮流水板：

例33

京剧西皮《坐宫》



再看晋剧的“快流水板”的十字句唱腔：

例34

晋剧《断桥》



其它梆子腔剧中的十字句紧句流水也如此，不再举例了。

宽句流水板在一些梆子剧种中是独立的一种板式(如京剧、豫剧的流水板；而在秦腔、晋剧中，既可以单独使用，也常与紧句流水板混用。

宽句流水板的特点是：在每个乐句之后，常有一个甩腔，并有一个模仿性的小过门。而紧句的句末既无甩腔曲调，也无过门。如：



(上例板式晋剧称为“快二性”)

这是宽句流水板的主体乐段，其结构公式应是：

$$\text{上句} \quad 7 \text{ (上句)} + 3 = 10$$

$$\text{下句} \quad 7 \text{ (下句)} + 3 = 10$$

再看下例：

例36

秦腔《辕门斩子》



(上例秦腔称为“快二六”)

秦腔的“快二六”与“慢二六”、晋剧的“快二性”与“慢二性”，关系都是极密切的，只是节拍上的 $\frac{1}{4}$ 与 $\frac{1}{2}$ 以及速度的快慢之分。

豫剧中的宽句流水板已形成一种独立的板式了。如：

例37

豫剧《红娘》



流水板在豫剧中，在有板（有固定节拍）约束的前提下，而在节奏上的变化、句幅的长短处理等方面是非常活跃的。

京剧中的西皮流水板。虽然也有宽句的腔式，但却未形成独立的板式。

至于梆子腔中的快板，实为紧句流水板的变种，因速度较快，节奏简单，可“闪板”起，也可以顶板起，旋律多是由流水板骨干音组成。如：

例38

河北梆子《蝴蝶杯》



其它梆子腔的快板亦是如此。如京剧的西皮快板：

例39

京剧《失街亭》



摆板（这里借用京剧西皮的板式名称）在各个剧种中，名称不一，晋剧称为“介板”，秦腔称为“代板”，豫剧称为“二流”……，它在梆子腔各剧种中是普遍存在的一种板式。有些梆子腔剧种的老艺术家认为：晋剧全国不少剧种都有这种板式，但它却是为梆子腔所首创。我认为这个看法是不错的。摆板的出现，是戏曲

音乐板腔化的结果。毫无疑问梆子腔是板腔体系最完整的声腔。

梆子腔的“摇板”是流水板的变奏——摇板化。特点是唱腔部分，节拍、节奏较为自由，而它的伴奏型仍保留着 $\frac{1}{4}$ （或 $\frac{1}{8}$ ）流水板的节拍特征。一般梆子腔艺人们称这种板式为“快打慢唱”。

摇板是一种戏剧性很强的一种板式，唱腔部分可以自由发挥，而不间断地 $\frac{1}{4}$ （或 $\frac{1}{8}$ ）的伴奏型的陪衬，造成了一种紧张的气氛，颇适于表现内心的不安，焦躁的情绪。

摇板的陈述性的主体乐段，也是由上、下两句构成。

例40

京剧《拾玉镯》



上例为京剧的西皮摇板。

摇板的唱腔，不拘于上、下句的联唱，任何一句甚至一个分句、乐节都可以做较大的展开。如：

例41

河北梆子《四郎探母》



几乎所有的梆子腔剧种，都有这种“快打慢唱”的摇板板式。

在摇板中，还常常附加一种“哭头”的曲调，有的剧种叫“哭么二三”，也有称为“哭板”的，唱词多是“儿啊！”，“难见面的娘啊！”之类感叹性的词句，不是主要唱词，它的曲调也不是唱腔主体乐句，而是一种附加的曲调。

在摇板中，有时还“套唱”一种“快打快唱”的句子，其实，那就是快板唱腔（前文已述），因为它与摇板的节拍一致，所以，二者衔接极为自然。

梆子腔中散板的形成，是摇板板式的进一步地散化（无板无眼）的结果。

散板不是梆子腔所独创，也不为梆子腔所独有，中国戏曲中任何剧种都有散板。但，散板却是梆子腔四大节拍形态（一板三眼、一板一眼、有板无眼、无板无眼）的重要的板式之一。

老艺人们常说：“散板不散”，说明散板板式虽然是散板曲调，没有固定的节拍，并不是说它没有任何规律性可以遵循，没有任何结构可以制约。首先它有一个陈述性的基本（上、下句）乐段结构，散板唱腔即由这个基本乐段的不断的变化性的反复，而构成一段散板唱腔的，而且，这种板式常由有板的板式发展为散板的，这一点仍然具有着板腔体音乐的基本特征。

其次，虽说在表演时速度节奏可做较为自由的处理，但也要受到“表情的节奏”与语言的节奏的相对的约束。

散板在不同梆子腔剧种中，有不同的叫法，粤剧叫“梆子滚花”、豫剧叫“飞板”、河北梆子叫“尖板”（目前，也有叫“散板”的，因为“尖板”有特定的结构）。

散板板式的主体乐段，由上、下两句组成。

例42

河北梆子《战北原》



散板与摇板的区别：不仅散板的唱腔部分是散唱，就是过门也是散板，且无固定节拍的节奏型在伴奏着。如京剧的西皮散板：



下例是粤剧的“梆子滚花”：

例44

粤剧《楼东怨》



再看下例：

例45

秦腔《游龟山》



散板有十字句、七字句与五字句的，因字数的不同，唱腔乐句的句幅就有长短之差，但乐句的上、下句的基本规律不变，这一点就勿庸赘述了。

梆子腔的散板，也有紧句散板与宽句散板之分。上述几例散板句幅紧凑，腔词关系——特别是语言的节奏与唱腔的曲调结合得较紧，这类句型属于紧句之列。

紧句散板适于叙述，宽句散板适于抒情。因为宽句实为紧句的展开，当紧句表现内容受到局限时，可以把紧句做适当的扩充、衍展。请看下例的宽句的散板：

例46

豫剧《断桥》



乐句做大幅度展开，表现非常激情、充沛、有分量。此处如用一般紧句处理就容易平淡苍白，戏剧性不够。

“滚白”是由梆子腔散板中派生出来的一种板式。按滚白的定义似乎是：唱词字数多少不限，句子的长短不拘，不一定要合辙合韵，是一种散文体的词句，唱腔是散板的板式，但不一定为上下句，中间可以加“垛子”，但最后必须收束在散板下句唱腔的结束音上（一般是 sol 征）。滚白是一种专门用来表现悲伤、哭泣情绪，情节的一种板式，所以又称为“哭板”。如河北梆子的“哭板”：

例47

河北梆子《牧羊山》





显然，这种滚白是散板的发展，不过比原来的散板从唱词到曲调更散一些了。

其实，在滚白这类板式中也不尽然全是如此。也有规整的五言、七言体的唱词，而它的曲调也是严格的上、下对偶的乐段结构。如秦腔的滚白：

例48

秦腔《断桥》



山西晋剧的滚白：

例49

晋剧《断桥》



豫剧的滚白：

例50

豫剧《断桥》



通过上面列举的曲谱可以看出：这种“滚板”只不过是五字句的宽句散板罢了。

京剧的西皮散板中，也有“西皮滚板”的称谓：

例51

京剧《西厢记》



这实际上是七字句的西皮散板，但却不具备“哭板”的特点。京剧中常用宽句的西皮散板，来表现哭泣

情绪，不足之处就用“哭头”来处理。所以，广东粤剧就干脆称椰子散板为“椰子滚花”了。

为了便于研究椰子腔各种板式的结构特征，为了较清楚地看出它们之间的共性，我所列举的材料，都是择其主要的板式，各种板式主体乐段中的较为规整的结构型，进行分析比较的。众所周知，任何一首脍炙人口的优秀唱段，都不可能仅是呆板地由这些基本结构型的乐段简单地重复而构成的。由于戏剧情节、人物形象、语言声调、内心刻划等需要，常把这一基本曲调加以变易、展开……，呈现在具体唱腔中的结构形态是千变万化的。

以上所列举的椰子腔中各种板式的曲调，都是各种板式的主体乐段。除此之外，每种板式之中，还附有各种不同结构型的、旋律型的特殊腔式，它们都有一定的表现功能与特殊的用途，就其曲调来说基本上是基本乐句某一乐句的发展。尤其是各个剧种都多少有些独特的创造，名曲繁多，这些都是在研究具体剧种的唱腔时，不可忽略的，做为综合比较，为了避免繁琐，就不能一一列举了。

通过以上所列举的材料，通过分析比较，我们可以看出：凡属于椰子腔的剧种，它们的板式结构都应有共同的结构规律的。只是有些剧种的板式齐全一些，有些剧种的板式少一些，或是某一些剧种的唱腔在音乐方面加工多一些，有的剧种的唱腔原始一些而已。

(续完)

椰子腔唱腔旋律的基本特征

杨子野

椰子腔的共性,不仅表现在唱腔的结构形态方面,同时在唱腔的旋律方面也有其共性。不论各种椰子腔剧种之间,地方性多么强烈,如果与其它声腔剧种的音乐一比较,椰子腔的音乐特征就会是非常鲜明的。

椰子腔音乐中的“花音”与“苦音”

陕西、山西的椰子腔由汉中流入川、鄂以及西南的云贵,东至粤闽等沿海一带。在这一半圆形的广大省区内流布的椰子腔,多属于多声腔剧种中的一种声腔(如川剧、滇剧、粤剧等)。在这些剧种中的椰子腔,几乎每一种板式都划分为“花音”与“苦音”两套旋律体系。

陕西、山西椰子腔,由西向东北方向发展进入晋中、晋北、冀中,或是由西而东,进入豫、皖、鲁西南……,流布在这一广大省区的椰子腔就只有“花音”的旋律,而没有“苦音”的旋法了。但在“花音”体系的各种板式中,都吸收了“苦音”的某些曲调(如落在“Si”与“fa”上的两个乐句),因为“花音”的曲调很需要这两个“寒颤”来表现悲伤的情绪。流布在这一地区的椰子腔剧种都是单一声腔的椰子腔剧种。

椰子腔曲调的音阶(包括“花音”与“苦音”),是以五声音阶为主体的,目前已发展为七声音阶。



在通常的情况下,按上表的音阶构成来鉴别“花音”与“苦音”的调式是不困难的。上为G征调式,下为g羽调式。而有些学者认为椰子腔音阶中的“si”与“fa”(首调,以下同)都是处于小三度之间的 $\frac{1}{2}$ 位置(这种现象确实存在的),并且认定这就是椰子腔音乐的音阶的基本特点。

笔者认为,在承认上述现象的同时,应当补充的是,在椰子腔的旋律中既存在着准确的“fa”与“*fa”,也存在着准确的“*si”与“bsi”。应对具体唱段的旋律特点进行具体的分析(最好与音响资料相对照),不应笼统的一概而论。

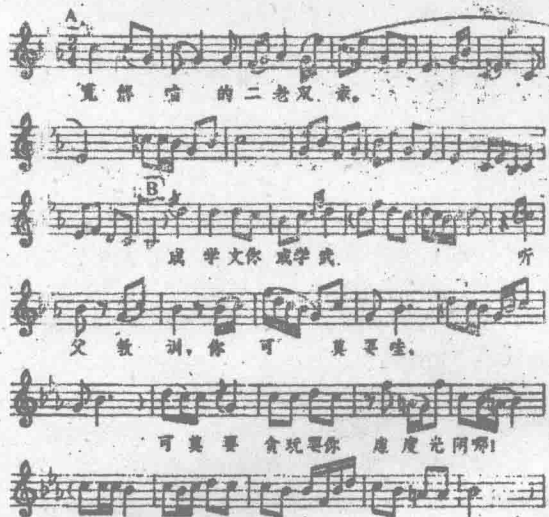
“bsi”与“*fa”,或是“bsi”与“*fa”,很少做为音阶的骨干音同时出现于典型的“花音”旋律或是“苦音”旋律之中(做为变音出现者例外)。在一般地情况下,凡是“bsi”或是“bsi”,基本上用于“苦音”旋律之中;凡是“*fa”或是“*fa”,基本上用于“花音”旋律之中。

在“花音”的曲调中,“fa”音同时存在着三种形态:“ $\frac{4}{4}$ fa”、“*fa”以及“fa”。

凡是在“花音”旋律中出现了有向上五度宫音系统调发展的可能性时,“*fa”或是“fa”的出现它都有变为后调的变宫音的可能。

例1

豫剧《花木兰》



可以看出:A段的旋法是在宫调式上陈述的,其中第三小节的“ $\frac{4}{4}$ fa”是准确的,当然就是“*fa”也不会影响整体曲调的调性。显然,A段中最后一小节的过门“si”必须是准确的,不仅“bsi”不可,就是“*si”也不可,因为下面旋律有往上五度宫音系统发展的趋向,它很快就会变为后调的角音。至于B段,已经转到上五度宫音系统调的宫调式去了。“*fa”在其中就不是“色彩音”而是调内音了。这里的“*fa”与“si”必须准确,“fa”不可,“ $\frac{4}{4}$ fa”就更不可了。

有时“*fa”在“花音”一类的旋法中,也可以做