

声乐之道

王学仲音乐文集

王学仲◎著

王学仲

声乐之道
王学仲著
天津出版传媒集团
天津人民广播电台

新書

緣聲問道

王学仲音乐文集

王学仲 著



天津出版传媒集团 天津人民广播电台

图书在版编目(CIP)数据

缘声问道：王学仲音乐文集/王学仲著. —天津：天津人民出版社，2013.4
ISBN 978-7-201-07727-7

I. ①缘… II. ①王… III. ①音乐—文集 IV. ①J6—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 204300 号

天津人民出版社出版、发行

出版人：刘晓津

(天津市西康路 35 号 邮政编码：300051)

邮购部电话：(022) 23332469

网址：<http://www.tjrmcbs.com.cn>

电子信箱：tjrmcbs@126.com

天津市天办行通数码印刷有限公司

2013 年 4 月第 1 版 2013 年 4 月第 1 次印刷

787×1092 毫米 16 开 15.25 印张

字 数：480 千字

定 价：35.00 元

序 言

文章写作于不同年代、不同环境。有的系 20 年前之旧作,有的乃近年所书之新篇;有的写于唐山之阴^[1],有的作于沈水之阳^[2],皆属缘事而作,有感而发。因非一时之作,亦非为一事而作,故文题、文体不一,篇幅不等。结集成册,不成专论,而属杂谈。文虽杂,写作目的不二:旨在借事问道、缘事循理——借所论、所述之事,弄清一些问题,明白一些道理,以不至于被假象所遮蔽,或被“南郭先生”所愚弄。推及立身处世以知深、知浅、知行、知止,顺其自然。不求有所作为,但求无所妄为。故题名缘声问道。然而,虽名为“问道”,却实难“得道”——道无涯。

人生有限,道理无穷。昔先哲庄周曾有“以有涯随无涯,殆矣”之慨叹,更何况不肖之愚辈乎?故所谓“问道”,实乃“是名问道”——权借“问道”之名而已。其所述、所论诚如“朝菌”之语“晦朔”、“蟪蛄”之言“春秋”;可谓一己之思、一孔之见,而不成一家之言。我以为是未必果是,我以为非未必尽非。谨祈同仁师友、大方之家,批评指正,为盼。

作 者

2011-9-30

[1]唐山之阴,即唐山之北,十年前作者家居唐山之北五公里处。唐山:古之山名,坐落今唐山市区东部偏北,俗名大城山。名称由唐太宗所赐。公元 645 年太宗亲率大军东征高丽,路过此山屯兵,并赐名唐山。1938 年此地建市,遂以山名为市名。

[2]沈水之阳,即沈阳。作者现居住地。

目 录

试论民族音乐观念的危机	(1)
汉语规范化与地方音乐风格的淡化	(8)
论民间音乐地域特色之相对性与模糊性	(14)
戏曲传播媒介的现代化与“戏曲危机”	(18)
音乐创作的主体性与作品的社会效应	(25)
学报、学术与学风	(30)
没有敲到点子上的一溜“边鼓”	(34)
艺术评判中的“南郭”现象	(39)
“荒唐怪异”——文人“藏拙之具”	(40)
为吹歌证实	(42)
试论当前雅文化的危机	(48)
对我省《民间器乐曲集成》工作的回顾与展望	(55)
多元文化理念与传统音乐文化的复兴	(58)
一曲荡气回肠的和平颂歌	(66)
观喜剧小品《关键时刻》有感	(71)
漫话宋代“喜剧小品”	(74)
论音乐信码的识别与解读	(76)
破解“叠断桥”之谜	(82)
京剧曲牌《夜深沉》结构解析	(100)
冀东鼓乐曲牌中的借字	(118)
移宫变奏与评剧腔调的衍变	(139)
冀东唢呐曲牌中的冀东音调	(154)
《琵琶行》暗含的曲式结构	(162)
魏良辅的戏曲声乐理论	(167)
谭鑫培唱片《四郎探母》及其版本考证	(170)

莲花落与蹦蹦及评剧与二人转之关系考评	(174)
冀东皮影艺术衍变随笔	(182)
唐大曲《六么》之始创年代考辨	(186)
清代河北花部戏曲的繁兴	(192)
民国时期的河北戏曲	(214)
后 记	(238)

试论民族音乐观念的危机

进入 20 世纪 80 年代以来,一直有人疾呼“民族音乐危机”。一晃 10 年过去了,似乎仍不见“民族音乐”“振兴”之迹象。于是,至今人们还在继续探讨着“民族音乐”的“危机”问题,并殚精竭虑地思索着:“中国民族音乐向何处去?”“中国民族音乐如何摆脱目前的困境,走向新的繁荣呢?”^[1]

“民族音乐危机”——这仿佛是人们对民族音乐现状比较一致的看法,是一个老生常谈的问题。然而,何谓“民族音乐危机”?何谓“中国民族音乐走入了困境”?我认为一个国家的民族音乐如果真的发生了危机,其条件应该有两个:一是音乐危机;二是非民族(外邦)音乐取代了民族音乐的统治地位。如果出现音乐危机,那么作为音乐家族的成员——民族音乐,自然会危机——覆巢之下无完卵;如果非民族音乐取代了民族音乐的统治地位,那么无疑也是民族音乐的危机。上述两个条件,即使有一个存在,民族音乐的危机也是难以避免的。然而,就我国目前的情况看,导致民族音乐危机的条件是否存在呢?首先音乐并没有绝响,其次居统治地位的也不能说是非民族音乐。显然,当代中国并不存在民族音乐危机的条件。这就不能不使人对“民族音乐危机”这个命题发生怀疑:是民族音乐有危机,还是我们对民族音乐的认识——民族音乐观念——有问题?我认为:不是民族音乐有危机,而是有些人民族音乐观念发生了危机。

一、一种普遍的民族音乐观念

当前统治中国音乐舞台的是民族音乐还是非民族音乐?人民群众中广为流传的音乐作品是民族音乐还是非民族音乐?《十五的月亮》、《血染的风采》、《心中的太阳》、《黄土高坡》、《重整河山待后生》、《枉凝眉》、《故乡是北京》……这些作品是民族音乐还是非民族音乐?如果说是“民族音乐”的话,那么“民族音乐危机”之命题则不成立;更没有必要苦苦思索“中国民族音乐如何摆脱目前的困境”等问题。之所以有人面对这些深受群众喜爱的作品,不断高喊“民族音

乐危机”，是因为他们不承认这是中国民族音乐。

中国民族音乐应该是什么样子呢？有位学者近期在一篇文章中发表了一种颇有代表性的意见。他把民族音乐划分为三种形态：传统的、改编的和创作的（后两种即指现代的、非传统的民族音乐）；并对“创作的民族音乐”作了具体诠释：“为民族乐队、民族乐器、民间合唱队、民歌手创作的具有浓郁民族特色、富于时代特点的音乐。”^[2]如果按照这种尺度衡量上述作品，自然都不能算是民族音乐——因为有的不合乎民族乐队、民族乐器之规范，有的不合乎民间合唱队、民歌手之要求。不但上述作品不能算，20世纪以来，我国音乐家创作的作品恐怕有大部分都不能算做民族音乐。《黄河大合唱》不能算，因为不是为民间合唱队而作；小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》更不能算，因为不是为民族乐队、民族乐器而作；六七十年代出现的京剧“样板戏”音乐也不能算，因为乐队中大部分乐器不是民族的；80年代的通俗歌曲更不能算，因为不但乐队、乐器不是民族的，唱法也不是民族的。然而，正是由于20世纪以来——尤其是近年来我国专业、业余曲作者创作的作品大部分都不合乎“民族音乐”之“规范”而难以进入民族音乐之圈限，所以，“民族音乐”才出现了“危机”，陷入了困境。显然，“民族音乐危机”之结论，是以否定我国近年来的音乐创作大都是民族音乐为前提的。

在有些人看来，“民族音乐”即等于民族乐队、民族乐器、民歌手，甚至把这些因素看做民族音乐的本质，看做民族音乐区别于非民族音乐的根本标志。凡是用民族乐器、民族唱法演奏、演唱的音乐则是民族音乐，否则便不承认是民族音乐。民族乐队、民族乐器、民族唱法的景气，则意味着民族音乐的繁荣昌盛，反之便认为是民族音乐的危机、衰亡。但凡提到振兴民族音乐，但凡搞起民族音乐创作，便自然而然地想到民族乐队、民族乐器、民族唱法、民歌手。把民族乐队、民族乐器、民族唱法、民歌手与民族音乐等同起来，把民族音乐的表层形式、传统形式与民族音乐等同起来——这就是当前普遍存在的一种民族音乐观念。

这种观念的实质是既然是民族音乐，一切都必须是“民族”的，从表层形式到深层内容，从外衣到躯体都必须是“民族”的，不能有非民族因素，否则便不能显示民族音乐的个性，不足以同非民族音乐相区别，因而也不能称其为民族音乐。

二、民族音乐与非民族音乐的区别

民族音乐与非民族音乐是一对矛盾。既然是矛盾，则存在着差别、界限，存

在着民族音乐区别于非民族音乐的标志。形式逻辑认为：一事物区别于另一事物的标志是其特有属性，对事物的存在具有决定性作用的特有属性是本质属性。因此，民族音乐的特有属性是它与非民族音乐相区别的标志，而其本质属性则是它与非民族音乐相区别的根本标志。

民族音乐的特有属性是什么呢？从“民族音乐”这一概念的词语形式中可以看出，其特有属性是“民族性”。“民族音乐”，这个偏正结构合成词的前一词素“民族”所揭示的正是它（民族音乐）的特有属性。民族音乐的民族性体现在构成民族音乐的各个因素之中，如音调、节奏、调式、曲式、唱法、乐器等。因此，具体而言，民族音乐的许多因素——民族音调、民族调式、民族曲式、民族唱法、民族乐器等，都是民族音乐的特有属性，都可成为民族音乐区别于非民族音乐的标志。

然而，这些特有属性是否都对民族音乐的存在具有决定性作用呢？即是否都是民族音乐的本质属性呢？是否都能成为民族音乐区别于非民族音乐的根本标志呢？

辩证唯物主义认为：“在复杂事物的发展过程中，有许多矛盾存在，其中必有一种是主要矛盾，由于它的存在和发展，规定或影响着其他矛盾的存在和发展。”^[3]音乐是由多种因素构成的集合体，一般认为主要因素（要素）有三个：旋律、节奏、和声，而其中“根本要素和基础是旋律”。^[4]因为旋律是音乐多种表现手段的有机结合体。“在大多数情况下，音乐形象的本质正是集中在旋律上”。^[5]“音乐的内容、风格、体裁和民族特征、时代特征等，都首先从旋律中表现出来”。^[6]因此，如果说旋律是音乐的“根本要素和基础”，那么民族旋律则是民族音乐的根本要素和基础；如果说民族旋律是民族音乐的根本要素和基础，那么民族旋律则对民族音乐的存在具有决定性作用，是民族音乐的本质属性，是民族音乐区别于非民族音乐的根本标志。如果说民族旋律是民族音乐的本质属性，那么其他因素——如民族乐器等，则是民族音乐的非本质属性，是民族音乐区别于非民族音乐的一般性标志而不是根本标志。因此，如果把民族乐器、民族乐队、民族唱法等看做民族音乐的本质、看做民族音乐区别于非民族音乐的根本标志，显然是以偏概全、以小代大、以非本质取代本质，是对民族音乐片面的、表面化的理解。

对于旋律在音乐中的决定性作用问题，中外音乐学家都有过论述。苏联音乐学家J. 玛采尔曾指出：“虽然旋律的音色、音区和强弱对旋律的表现性质可能产生很大影响，但是一首旋律无论是用低声或高声表演，用小提琴或小号演奏，用高音或用低音演唱，它仍然是那首旋律；因为它的内部的音调逻辑，内部

结构和发展基本上没有改变。”^[7]我国著名音乐学家杨荫浏先生早在 40 年代的一篇论文中就曾对民族音乐的旋律(曲调)与其他因素的关系问题作过较为明确的阐述,他指出:“其实乐器、符号甚至乐律和技术,都不过是国乐表现或流传的一种手段。并不是国乐真正的本体。若国乐确有它真正的本体,国乐曲调确有它内在特性,则必不会因在小提琴上奏出而变成西洋曲调,必不会因等比律的应用,而失掉了它原来神情的重要部分。”^[8]

如果说民族音乐的“本体”是旋律,民族旋律不会由于音色(乐器、唱法等)的变化而改变其性质——变成非民族音乐,那么二胡独奏曲《二泉映月》则不会因现代作曲家改编成弦乐曲——由西洋弦乐器奏出——而变成西洋音乐;同样,《故乡是北京》、《重整河山待后生》等由戏曲、曲艺唱腔改编的抒情歌曲,也不会因电声乐队伴奏而变成非民族音乐;而像《黄土高坡》、《信天游》和《苦乐年华》等用“西北风”和“东北风”音调写成的通俗歌曲,也不会因用通俗唱法演唱而变成非民族音乐。事实上,近年来我国专业、业余曲作者创作的音乐作品(不论声乐,还是器乐;不论通俗音乐,还是严肃音乐)大部分都是民族旋律;而人民群众所喜爱的,在群众中广为流行的也大都是民族旋律的作品。因此,如果说民族旋律是民族音乐的本质特征、是民族音乐区别于非民族音乐的根本标志,那么近年来我国作曲家创作的作品和人民群众所喜爱的作品大部分都是民族音乐。所以,民族音乐并不危机。

三、民族音乐与非民族音乐的联系

20 世纪以来,尤其是近年来,我国音乐家创作的作品大都含有外来因素,如非民族乐器(小提琴、电子琴、架子鼓等)、非民族唱法(美声唱法、通俗唱法)、非民族和声(三度叠置)、非民族律制(平均律)等。这正是有些人不承认或不愿意承认这些作品是民族音乐的一个重要原因。在有些人看来,民族音乐与非民族音乐是决然对立、互不相关的——既然是民族音乐,则不该含有非民族因素,否则便破坏了民族音乐的纯洁性和独立性,便是“非中非西、非驴非马”。

那么,民族音乐是不是“纯洁”的呢?民族音乐中可不可以有外来因素呢?民族音乐与非民族音乐之间除了区别还有没有联系呢?

传统民族音乐可谓是民族音乐的经典、正宗,而传统民族音乐是否“纯洁”、是否没有外来因素呢?其实不然,在传统民族音乐中含有不少外来因素,有内容的、有形式的,有乐器,也有乐曲。单就乐器而言,则有不少是外来的。如“琵琶类乐器源出于西亚一带”;^[9]钹“可能是在公元 350 年左右,随着《天竺乐》由

印度传入”^[10]；“管乐器‘唢呐’，出于西亚”；^[11]“击弦乐器‘洋琴’原来流行于波斯一带”。^[12]

民族音乐中为什么会有非民族因素呢？我们说这是由客观事物的存在、发展规律所决定的。辩证唯物主义认为：世界是由联系着的事物和现象所构成的整体。恩格斯指出：“当我们深思熟虑地考察自然界或人类历史或我们自己的精神活动的时候，首先呈现在我们眼前的，是一幅由种种联系和相互作用无穷无尽地交织起来的画面。”^[13]世界音乐是由各民族音乐相互联系构成的大系统。因此，各民族的音乐首先是联系，其次是相互作用、相互影响，其结果便是各个民族的音乐中都含有其他民族的因素，即你中有我，我中有你。在通讯、交通不发达的古代，各民族音乐的联系往往以地域的连接为条件，即内地与边疆，边疆与邻邦，邻邦与远邦。这样，不同民族的音乐便形成一种线型（或面型）的直接或间接的联系。因而使相邻地域的音乐（或同一国籍不同民族，或同一民族不同国籍）难以分出彼此。新疆音乐与西亚某些地区的音乐，朝鲜族音乐与朝鲜音乐，内蒙音乐与外蒙音乐，就其实体而言，很难分出哪个是中国民族音乐，哪个是非中国民族音乐。在此，民族音乐与非民族音乐是不能以国境线来划分的。由此看来，民族音乐与非民族音乐之间并没有“绝对分明和固定不变的界限”；“一切差异都在中间阶段融合，一切对立都经过中间环节而互相过渡”。^[14]

如果说，在通讯、交通不发达的古代，民族音乐与非民族音乐的联系是线性的并多属间接的，那么在通讯、交通、科学技术高度发达的今天，这种联系则是立体的和直接的。打开电视机、收音机、录音机，我们可以听到世界各个民族的音乐，可以直接吸收各民族音乐的因素、学习各民族音乐的优长。因此，民族音乐中含有外来因素是合理的、必然的，是无可非议的。如果说古代外来乐器——唢呐、琵琶、扬琴可以成为我们民族音乐的表现手段，那么现代外来乐器——小提琴、电子琴、架子鼓也同样可以成为我们民族音乐的表现手段。所以，含有外来因素的音乐作品未必不能成为民族音乐，我们也没有理由因民族音乐中含有外来因素而否认它是民族音乐。正如我们不能因中国人穿上了西装就否认他是中国人一样。

总之，民族音乐与非民族音乐除了区别还有联系，民族音乐中的外来因素正是这种联系的必然结果。否认民族音乐与非民族音乐的联系，否定民族音乐中外来因素的合理性和必然性，实质上是用孤立的、静止的、封闭的观点看待民族音乐，是不科学的。

四、民族音乐与民族音乐观念

辩证唯物主义认为：存在决定意识，认识源于实践。因此，我们的民族音乐观念，我们对民族音乐的认识必须建立在民族音乐之存在、民族音乐之实践的基础之上。民族音乐是个历史的范畴，是个过程的集合体。它的存在不仅表现在它与非民族音乐的联系与区别，而且还体现在自身（历史）的联系与区别。民族音乐存在的每一个时期，都同其他时期的自身既有同一性，又有差异性；既有普遍性，又有特殊性。同一性和普遍性是它与其他时期的自身之联系，而差异性和特殊性则是它与其他时期的自身之区别。“联系”说明它是民族音乐，“区别”则说明它是这一时期的民族音乐。民族音乐就是在这种自身的矛盾中存在、发展着的。因此，如果说我们的民族音乐观念是以民族音乐的实践为依据，如果说民族音乐是个不断运动、变化、发展的活物而不是一具僵尸，那么我们的民族音乐观念则必须随其实践的变化而变化、随其实践的发展而发展、随其实践的更新而更新，而不能以传统的观念、僵化的观念、固定不变的观点看待运动、变化、发展着的民族音乐之实体。

然而，事实上有些人正是有意无意地、自觉不自觉地以传统的观念、过去的尺度来看待、衡量民族音乐之发展现状的。唢呐和小提琴都是外来乐器，为什么有人只承认用唢呐演奏的民族乐曲是民族音乐而不承认用小提琴演奏的民族乐曲是民族音乐呢？显然是因为唢呐比小提琴来得早，是传统音乐所使用过的乐器，而小提琴是传统音乐所未使用过的乐器。同样是外来因素，凡是被传统音乐所吸收、所运用的，都可认定为民族音乐的因素，凡未被传统音乐所吸收、所运用的，都不能成为民族音乐的因素。这样，就把“传统民族音乐”与“民族音乐”等同起来了。“传统民族音乐”便成为“民族音乐”的规范。凡合乎传统规范的作品则是“民族音乐”，反之则不是“民族音乐”。有些人正是带着这种观念、拿着这种尺度来衡量现代音乐作品的，致使现代作品在这种尺度面前一个一个地被否定了。于是便出现了“民族音乐”的“危机”、“困境”。可见，民族音乐有无危机之问题的关键，不在民族音乐本身，而在于我们的民族音乐观念，即我们用什么样的尺度来衡量民族音乐。尺度不同、标准不同、结论也就不同。新事物在旧尺度面前总是难以合乎规范，用老眼光看新事物总是“一代不如一代”。因此，我认为所谓“民族音乐危机”实质上是我们的民族音乐观念的危机。我们是在用传统的、凝固的、封闭的观念看待现代的、发展的、开放的民族音乐的。对于这种观念，杨荫浏先生早在40年代就曾提出过批评，他指出：“一般单

看见国乐而全不了解世界音乐的人们,每以崇拜经典的态度来崇拜国乐,非但在乐器方面,不主张有所改进,并且在技术方面和教学方面,也主张墨守成规;非但在乐律方面牢守着三分损益的旧说,并且在符号方面,也守着古代谱式不肯接受改进的建议。”^[15]时间有去无还,历史不会重复,民族音乐过去的“整个环境”不会“一丝不改地重演于现代”,所以,民族音乐也不会按照过去的观念、过去的方式“一丝不改地重演于现代”。因此,如果试图抱着传统的观念、拿着传统的尺度来“拯救”民族音乐,非但不能使它摆脱“危机”,反而会促使它衰亡。

原载《乐府新声》1992年第1期,曾获河北省首届(1991)艺术评论文章评奖三等奖

注 释

[1]毛继增:《中国民族音乐向何处去》,《中国音乐学》1989年第4期。

[2]同[1]。

[3]毛泽东:《矛盾论》,人民出版社,1952年7月第1版,1966年7月改横排本,第295页。

[4]王世德主编:《美学辞典》,知识出版社,1986年9月第1版,第509页。

[5][苏]J. 玛采尔:《论旋律》,孙静云译,人民音乐出版社,1958年12月第1版,第8页。

[6]同[4],第513页。

[7]同[5],第32页。

[8]杨荫浏:《国乐前途及其研究》,《中国音乐学》1989年第4期,原载1942—1944年间《乐风》杂志。

[9]阴法鲁:《古代中外音乐文化交流问题探讨》,《中国音乐学》1985年创刊号。

[10]杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社,1981年2月第1版,第164页。

[11]同[9]。

[12]同[9]。

[13]恩格斯:《反杜林论》,《马克思恩格斯全集》第20卷,人民出版社,1971年3月第1版,第23页。

[14]恩格斯:《自然辩证法》,《马克思恩格斯全集》第20卷,人民出版社,1971年3月第1版,第554页。

[15]同[8]。

汉语规范化与地方音乐风格的淡化

“戏越唱越没味儿!”——戏曲老观众常常发出这种慨叹。

不错,假如以过去时代的戏曲作为参照系来比照当代戏曲,这的确是一个无可否认的事实:现代戏不如传统戏有味儿,青年演员唱戏不如老演员有味儿。

然而,如果把这个问题放到“民间音乐”这个母系统中加以考察,又可发现,“没味儿”的,不仅仅是戏曲,其他体裁的音乐品种——民歌、说唱等,也都“越唱越没味儿”。

民间音乐的体裁、品种,都是在一定地域内产生或形成,大都有特定的地方风格,故都可称为地方音乐。地方风格,俗称“地方味儿”;因此,所谓“没味儿”,实指地方音乐的风格淡化。

地方音乐之风格为什么会淡化?这一现象是偶然还是必然?是合理还是不合理?对于民族音乐的发展是有益还是无益?值得研究。

当然,这是一个十分复杂的问题,是由多种矛盾所决定的,可从多方面、多角度加以探讨。音乐学家告诉我们:语言对于音乐的起源、形成与发展具有重大的影响作用。地方音乐风格的淡化同语言的发展变化有无关系呢?本文拟从这一角度尝试加以探讨。

一、方言——地方音乐之根

假如以比较的方法观察汉族语言和汉族音乐,不难发现二者有一个共同特点:形态丰富、支派众多。汉语以语音上的分歧形成了许多地域支派——方言。如按宏观划分,有八个方言区,即北方方言区、吴方言区、湘方言区、赣方言区、客家方言区、闽北方言区、闽南方言区和粤方言区;如按中观和微观划分,各个方言区内还可分出若干地点方言和多种语音系统。方言语音,在不同的方言区差别相当大;即使在同一方言区内,各个地点方言之间也有很大不同。北京话与上海话不同,与辽宁话、天津话(虽属同一方言区)语音也不相同,甚至北京市

区与郊区、郊县的语音也不完全相同。这便是汉语语音的复杂性、丰富性之所在。然而,汉族音乐也具有这种特征:民歌浩如烟海,千姿百态,东南西北,风格各异,自不必多说;单戏曲一类,就有近 300 个品种(指汉族戏曲,不包括少数民族剧种)。这些剧种在音乐上或互为系统,或自成系统,都具有独特之风格。

汉语语音的繁杂和汉族音乐风格的多姿,是不是纯属偶然之巧合呢?非也。其间存在着必然的因果关系。语言是音乐的基础,这似乎是许多音乐学家研究了语言同音乐的关系后得出的共同结论。匈牙利音乐学家萨波奇·本采在追溯音乐的起源时指出:“音乐的起源就是音的曲折,或口语中的重读”,^[1]“混沌初开阶段,说话和歌唱是一样的:为了强调语气就提高嗓音,于是不管是否出于本愿,就变成了吟咏和歌唱。”^[2]这种观点同我国古人的见解是一致的,如《毛诗序》认为:“言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故咏歌之。”即音乐(咏歌)是言之不足、嗟叹之不足的产物,是由说话(言)和吟诵(嗟叹)衍变而来的。事实上在我国传统声乐作品的创作中始终贯穿着“言为歌之本”的原则,如戏曲、说唱的唱腔创作和演唱讲究“腔由字生”、“依字行腔”、“字正腔圆”。在戏曲声腔发展史上,一种常见的现象是:某种声腔,由一个地区流传到另一个地区,改用另一种方言传唱,则会衍变成另一种风格,形成另一个剧种(民歌、说唱等的风格衍变也是如此)。这种现象表明,方言不仅影响着音乐的起源、音乐的创作,而且还影响着音乐风格的衍变。著名音乐学家杨荫浏先生曾就语言对音乐的影响作用问题作过如下概括,他指出:(1)语言字调的高低升降影响着音乐旋律的高低升降,语言的句逗影响着音乐的节奏;(2)语言所用的音影响着音乐上的音阶形式;(3)语言的风格影响音乐的风格。^[3]

因此,如果说“音乐起源于说话”、音乐创作以语言为依据、音乐风格的衍变受着语言的制约和影响的话,那么导致汉语音乐风格之多姿的原因无疑是汉语语音的丰富。方言是地方音乐的基础,一定的方言产生一定的地方音乐;不同的方言产生不同的地方音乐;没有方言,则没有地方音乐。

二、普通话——地方风格的淡化剂

一切都在变,语言也不例外。近几十年来汉语发展变化的最主要特征是普通话日益普及。普通话是全民族的交际工具,是统一性、规范化汉语,同地域性交际工具——方言相比,属于汉语的高级形式。五四以来尤其是新中国成立以来,随着新文化运动的兴起,随着国家的统一,随着政治、经济、文化的繁荣发展和汉语规范化工作的深入,普通话迅速得到普及和推广。1955 年国务院发出

《关于推广普通话的指示》，全国各地曾掀起大力推广和学习普通话的热潮。1958年《汉语拼音方案》公布，全国中小学普遍用于教学，又加速了普通话的推广。近年来广播、电视等现代语言传播媒介的蓬勃发展，为普通话的推广提供了良好的环境。此外还有其内在原因：在高速发展的现代社会，人们需要获得更多的信息，需要同各地方的人广泛交际，而方言不但难以达到交际目的，甚至还会成为交际障碍，故学习普通话、掌握普通话已成为当代社会人们的生活需求。如今方言区群众大都能用普通话交际，城市及文化发达地区较为明显，干部及文化、教育等阶层尤为突出。

普通话的普及、普通话交际率的提高，意味着方言的使用范围和影响缩小。作为全民性交际工具、作为汉语的高级形式，普通话一方面部分地取代方言的交际效用，另一方面则不断改造着方言，使方言语音日益淡化。假如将现在的方言同过去的方言作一下比较，将青年人讲方言同老年人讲方言作一下比较，就会发现如今各地方言语音已明显削弱，其地方色彩大为淡化。这无疑是普通话语言不断向方言渗透的结果。

如果说语言是音乐的基础，那么语言的发展变化必将影响到音乐风格的变化；如果说方言是地方音乐的基础，那么方言语音的淡化则必将影响地方音乐风格的淡化。如上所述，地方音乐形成于方言——确切地说形成于传统方言。过去的地方戏、民歌、说唱都采用传统方言演唱，因此具有鲜明的地方特色、蕴含着浓厚的地方味儿。然而，如今用淡化了的方言来表演地方戏和说唱，则必然显得味道不足。也正是这个原因，人们才感到当代戏曲不如过去时代的戏曲“有味儿”，青年演员唱戏不如老演员“有味儿”。但这还仅仅是问题的一个方面，甚至说是一个次要方面，因为淡化的方言毕竟还是方言。另一方面的问题是：用普通话作为歌唱语言以取代方言，这种情况以民歌最为典型。我国音乐院校的声乐教学普遍采用普通话作为规范化歌唱语言，专业、业余声乐演员也普遍采用普通话歌唱。普通话语音同各地方语音都存在不同程度的差别，所以用普通话唱民歌同民歌手用方言演唱的民歌比较，其地方风格自然逊色。一些地方剧、曲种的改革也有这种趋势，即把方言念白、歌唱改为普通话。新兴剧种、现代戏作品较为常见。这无疑会淡化。

综上所述可见：规范化汉语——普通话，一方面在取代方言，另一方面则在改造方言，无论哪一方面都会导致地方风格的淡化。所以，普通话是地方风格的淡化剂。

三、淡化——时代的必然

黑格尔有句名言：“一切现实都是合理的。”那么，地方音乐风格淡化之现实是否合理呢？如果抛开对地方风格之好恶爱憎等感情因素，冷眼审视这一现实，回答应该是肯定的。

方言及地方音乐是农业社会的产物，是历史的遗物，是封闭的结果。中国农业社会历时数千年，生产力落后，交通不发达。地域的阻隔，长年的农业生产劳动及“重农抑商”、“父母在不远游”等传统观念束缚，使人们的活动范围极其狭窄。祖祖辈辈在一个地域、一个村庄、一块土地上生产、生活。不同地域的人们相对隔离，形成一种“鸡犬之声相闻，老死不相往来”的封闭状态。隔离、封闭使各地域形成各自的语言、文化、风俗、习惯，并世代延续，不断强化。尽管当时也存在人口流动、存在不同地域人们之间相互交流，但毕竟是少量的，且往往是个体对群体，其结果是：个体被群体同化，即外地人入乡随俗。一个地区的音乐传到另一地区，不是把另一地区的音乐同化，而是被另一地区的语言、音乐所同化。交流的结果是一种地方音乐衍变成另一种地方音乐。所以，地方性是在隔离、封闭中形成并得到强化的，方言和地方音乐正是在这种环境中得以生存的。

20世纪以来，中国社会由农业文明逐步向工业文明迈进。城市的大量兴起，商品经济的日益繁荣，交通工具的不断进步，大众传播媒介的蓬勃发展，打破了封闭状态，消除了地域阻隔。随着信息传递速度的加快和信息交换量的增多，使由隔离、封闭而形成的地方语言、文化、风俗、习惯受到时代潮流的冲击，不断被瓦解、分裂、重新组合而成为全民族乃至全世界共有的东西。这正如马克思和恩格斯在《共产党宣言》中所指出的那样，“过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态已经消逝，现在代之而起的已经是各个民族各方面互相往来和各方面互相依赖了。物质的生产如此，精神的生产也是如此。各个民族的精神活动的成果已经成为共同享受的东西。民族的片面性和狭隘性日益不可能存在，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学”。^[4]因此，假如历史的发展不再逆转，社会不再回到封闭的状态，那么新的方言和新的地方音乐恐怕难以再产生了。而原有的方言和地方音乐——由于丧失了原生环境，其地方性也难以强化。相反，只能在同外地区、外民族的方言、音乐之交流融合中不断削弱、淡化其原有风格。这是社会发展、历史前进的必然结果，是不以人们的意志为转移的客观现实。