

艺术学院

目 录

序号	姓名	职称	系、所	论文题目	刊物/会议名称	年、卷、期
1	马韵斐	助教	音乐系	《江南丝竹中胡琴艺术研究》	中国传统学会第14届年会论文集	2006. 10
2	田璟华	助教	音乐系	《钢琴音乐里的“交响”——浅析勃拉姆斯钢琴音乐》	《音乐天地》	2006. 1
3	朱晓琳	助教	音乐系	钢琴作品比较法在钢琴教学中的应用	音乐天地	2006. 8
4	杨莉莉	助教	音乐系	《浅谈舞蹈教学中对学生能力培养的探索与体会》	《艺术百家》	2006. 1
5	蔡伟	副教授	音乐系	高校音乐素质教育者的角色定位	江苏高教	2006. 2
6	蔡伟	副教授	音乐系	论音乐创作中的感性思维与理性思维之关系	中国音乐	2006. 3
7	薛艺兵	教授	音乐系	论音乐的二元结构	《中国音乐》	2006 年 2 期
8	薛艺兵	教授	音乐系	“关于非物质文化遗产保护的价值判断问题”(会议论文)	“中国非物质文化遗产保护论坛”	2006 年 6 月 10—12 日
9	王才勇	教授	美术系	Der Beitrag der shanghaier Migranten zur Genese einer neuen Stadtkultur	KAAD	2006 年特刊
10	王宗英	讲师	美术系	蔡知新画选序	蔡知新画选	2006. 1
11	王宗英	讲师	美术系	论抽象艺术	美术与设计	2006 年 109 期
12	王宗英	讲师	美术系	明清仕女画的特征	大连大学学报	2006 年 27 卷 5 期
13	刘灿铭	教授	美术系	化野为文, 化俗为雅	中国书法	2006. 5
14	李伟	讲师	美术系	现代展示的空间设计再认识	室内设计与装修	2006. 12
15	邱世鸿	副教授	美术系	朱熹理学思想对书论的影响	艺术百家	2006. 4
16	邱世鸿	副教授	美术系	论黄庭坚书画理论对蜀学的贡献	艺术百家	2006. 1
17	邱世鸿	副教授	美术系	“洛蜀会同”与南宋理学书论	东南文化	2006. 5
18	郑旗 (郑奇)	教授	美术系 文化产业 研究中心	艺术本体论——中西绘画本体发展历程比较研究	南京艺术学院学报(美术与设计版)	2006 年卷 3 期
19	郑旗 (郑奇)	教授	美术系 文化产业 研究中心	学术养浩气, 彩笔铸心胸——学者画家郑奇访谈录	美术报	2006. 12. 9
20	郑旗 (郑奇)	教授	美术系 文化产业 研究中心	明人十二像	东方艺术	2006 年卷 14 期
21	陈云海	讲师	美术系	明人十二像	东方艺术	2006 年卷 14 期
22	陈云海	讲师	美术系	早期基督教美术中的女信徒形象	扬州职业大学学报	2006 年 10 卷 1 期
23	陈云海	讲师	美术系	早期基督教美术中圣母形象的图式	南京艺术学院学	2006. 1.

				与功能	报 (美术与设计)	
24	陈云海	讲师	美术系	早期基督教美术中的上层女信徒形象	艺术百家	2006. 2.
25	胡静	讲师	美术系	Ibsen and Modern Chinese Thoughts (会议论文)	第四届国际易卜生研讨会	2006. 10
26	张利华	教授	美术系	高校素描教学窥探	艺术百家	2006. 5
27	张其凤	教授	美术系	刘喜海对陈介祺影响考绎	美术与设计	2006. 1
28	张其凤	教授	美术系	国画家吴、齐、潘比较谈	艺术百家	2006. 1
29	张筱膺	讲师	美术系	谈枯笔焦墨及其在程邃山水中的审美表现	广西艺术学院学报《艺术探索》	2006. 4
30	熊炜	副教授	美术系	试论绘画中的零度空间	南京艺术学院学报/《美术与设计》	2006. 11
31	王生智	讲师	新闻传播学系	新闻侵害法人名誉权问题研究	经济与法律	2006. 2
32	王生智	讲师	新闻传播学系	孙中山报刊思想简论	江苏省纪念孙中山先生诞辰 140 周年学术研讨会	2006. 11
33	王生智	讲师	新闻传播学系	宪法司法化: 审理部分媒体侵权诉讼的新思路	法制新闻传播	2006. 6
34	王生智	讲师	新闻传播学系	反诉: 还击恶意新闻侵权诉讼的撒手锏	视听界	2006. 4
35	王生智	讲师	新闻传播学系	如何对恶意新闻侵权诉讼提起反诉	青年记者	2006. 4
36	王生智	讲师	新闻传播学系	媒体传播淫秽信息的刑事责任	学术交流与动态	2006. 5
37	王生智	讲师	新闻传播学系	群体性媒体侵权: 谁来提起公益诉讼	检察日报	2006. 2. 20
38	王生智	讲师	新闻传播学系	由“新闻抢记者”到记者作让豁免权	检察日报	2006. 1. 11
39	肖平	教授	新闻传播学系	《从美国秀到观众秀—欧美电视节目策划原理》	电视研究	2006. 11
40	肖平	教授	新闻传播学系	从《故宫》看当代历史影象的意义阐释	电视研究	2006. 2
41	肖平	教授	新闻传播学系	《纪录片边界理论三题》	现代传播	2006. 5
42	肖平	教授	新闻传播学系	影像事件: 从电影启蒙到边缘形态的纪录片—纪录片边界理论研究之一	中国电视	2006. 10
43	吴志斌	讲师	新闻传播学系	农民收视需求与农科节目传播的错位分析	中国电视	2006. 6
44	罗良清	讲师	新闻传播学系	瓦尔特·本雅明和寓言理论的现代转型	文学评论丛刊	2006. 9
45	罗良清	讲师	新闻传播学系	保罗·德曼: 阅读的寓言理论	马克思主义美学研究	2006. 12

46	屈雅红	副教授	新闻传播学系	“同知同乐”的艺术教育理想与实现方法	南京理工大学学报（社科版）	2006. 5
47	屈雅红	副教授	新闻传播学系	从本质到关系：女性写作的来路与去向	理论与创作	2006. 5
48	屈雅红	副教授	新闻传播学系	论米斯特拉尔诗歌中的“母爱”主题	当代外国文学	2006. 3
49	屈雅红	副教授	新闻传播学系	谈梅娘小说的女性意识	小说评论	2006. 5
50	郎大地	副教授	新闻传播学系	动词否定句的几个问题	语言研究	2006. 6
51	郎大地	副教授	新闻传播学系	大学语文今论	南京航空航天大学学报（社科版）	2006. 6
52	姜照君	助教	新闻传播学系	我国科教电视节目的收视调查与分析	声屏世界	2006. 8
53	徐浩然	教授	新闻传播学系	当娱乐演变为事件	媒介方法	2006. 8
54	徐浩然	教授	新闻传播学系	湖南卫视四轮驱动整合营销	新营销	2006. 1
55	徐浩然	教授	新闻传播学系	湖南卫视现象的营销学分析	视听界	2006. 6
56	徐浩然	教授	新闻传播学系	2006年“超级女声”的SWOT分析	北方传媒研究	2006. 6
57	徐浩然	教授	新闻传播学系	主持人管理的误区与对策	中国广播影视	2006. 10
58	徐浩然	教授	新闻传播学系	居民消费倾向与消费行为的实证研究	统计与决策	2006. 1
59	徐浩然	教授	新闻传播学系	电视栏目的成本与收益构成分析	现代经济探讨	2006. 1
60	徐浩然	教授	新闻传播学系	电视栏目受众导向的成本分析	现代传播	2006. 10
61	蔡雁彬	讲师	新闻传播学系	论工科院校大学语文课程的定位及出路	文教资料	2006. 3
62	蔡雁彬	讲师	新闻传播学系	朱熹《小学》在朝鲜文献学史上的意义	域外汉籍研究集刊	2006. 5

2006 年艺术学院发表著作统计表

序号	著作类别	姓名	系、所	书名/标准书号	字数(万)	全书字数(万)	出版社	出版年月
1	专著	王才勇	美术系	摄影小史 + 机械复制时代的艺术作品 ISBN 7-214-03886-2/J • 157	12	12	凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社	2006. 7
3	专著	王才勇	美术系	单行道 ISBN 7-214-04173-1/B • 124	12	12.5	凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社	2006. 3
4	专著	李向民	美术系	中国文化产业史 ISBN 7-5404-3787-1	36	36	湖南文艺出版社	2006.9
5	专著	李向民	美术系	文化产业管理概论 ISBN 7-5404-3787-1	6.2	24.2	书海出版社 山西人民出版社	2006.8
5	专著	王晨	美术系	文化产业管理概论 ISBN 7-5404-3787-1	10	24.2	书海出版社 山西人民出版社	2006.8
5	专著	成乔明	美术系	文化产业管理概论 ISBN 7-5404-3787-1	8	24.2	书海出版社 山西人民出版社	2006.8
6	编著	王晨	美术系	文化企业管理 ISBN 7-5404-3791-X	26	26	湖南文艺出版社	2006.9
7	编著	屈雅红	新闻传播学系	国际商务秘书实务教程 ISBN 7-5023-5441-7	10	52. 5	科学技术文献出版社	2006.10
8	专著	徐浩然	新闻传播学系	浩然茶座 ISBN 7-5399-2279-6/I • 2152	18.5	18.5	凤凰出版传媒集团 江苏文艺出版社	2006.7
9	专著	徐浩然	新闻传播学系	文化产业管理 ISBN 7-80230-099-1/F • 003	30	34.7	社会科学文献出版社	2006年7月
10	专著	熊炜	美术系	绘画色彩体系	15	20	辽宁美术出版社	2007年12月
11	专著	薛艺兵	音乐系	神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究			宗教文化出版社	2006年4月

展。目前,琉球三弦音乐作为乡土音乐,已经引入到了冲绳的中小学课堂。

我国已正式公布了第一批“非物质文化遗产”名单,但如何具体地去实施是一个非常非常艰难的工作。笔者通过在冲绳的经历,强烈感受到把传统音乐引入大学课堂的重要意义,目前我国虽有几所大学已经设立了当地传统音乐专业,如泉州师范学院设有南音专业,新疆艺术学院设有木卡姆专业等。但目前所设立的数量与我国丰富的传统音乐资源相差甚远,今后要不断增加。而对于从事传统音乐的研究者来说,只有一个办法,那就是到民间去。

94, 逯凯:王范地琵琶艺术研究(存目)

江南丝竹中胡琴定音、定弦、定调研究

南京航空航天大学艺术学院音乐系 马韵斐

摘要:本文以田野工作为基础,以《江南丝竹音乐》、《中国民族民间器乐曲集成》的浙江卷、上海卷、江苏卷为参照,以《江南丝竹音乐大成》为蓝本,试图通过对江南丝竹中胡琴定音、定弦、定调现象的考察与研究,以揭示定音、定弦、定调的传统与当代、现象根源及胡琴音乐创作、“音色和声”等一些音乐细节问题,以期对当代胡琴演奏、作曲以及民族音乐学的发展做出有益的启示。

关键词:江南丝竹;胡琴;定音;定弦;定调

在当代,不管是胡琴演奏者,还是作曲者,亦或音乐学理论工作者,如涉及到胡琴定音问题的讨论,大多会有这样一个印象,胡琴定音是有规范的,如在《中国音乐辞典》中,对胡琴定音的情况就有这样的一些介绍:二胡,普遍采用五度定音,有时为表现特定的地方色彩,也用四度定音。五度定音为 d^1 、 a^1 ;板胡,一般按四、五度定音,高音板胡的定音为 d^2 、 a^2 ,中音板胡的定音为 a^1 、 e^2 ;高胡,定音比二胡高四度或五度,故名高胡。定音为 g^1 、 d^2 或 a^1 、 e^2 ;京胡,五度定音,一般定音为 g^1 、 d^2 ;中胡,定音为 g 、 d^1 ……再提及定调,诸多认为那可是作曲家的事。定弦,既然调高、定音都是固定的,定弦也理所当然是定数,只是一个推算问题而已。近年来,笔者有幸接触了一些江南丝竹胡琴手,又读到甘涛先生编著于1977年、1985年出版的《江南丝竹音乐》,以及《中国民族民间器乐曲集成》

的浙江卷(1994年10月出版)、上海卷(1994.8出版)、江苏卷(1999.2出版)中“江南丝竹”相关章节与曲目,还有李民雄、乔建中等学者2003年编著、出版的《江南丝竹音乐大成》,才发现,在传统的民间,胡琴的定音、定弦、定调,都是音乐中非常活跃的因素,发展到今天,这些因素已经基本被模式化,这是胡琴定音、定弦、定调艺术的进步还是后退?

本文试图通过对这一音乐细节问题的阐述和分析以期对当前胡琴演奏、作曲及民族音乐学的发展作出有益启示。

一、关于胡琴定音、定弦、定调的阐释与当代现象

胡琴的定音,即确定胡琴琴弦散音³⁷音高,演奏者演奏前通过对胡琴琴轴转动的方法,严格校订胡琴琴弦空弦的音高。校订的内容一般包括两项,一是对两根或若干根弦丝之间音程关系的校订,一是对空弦绝对音高的校订。在传统的音乐中,定音是胡琴中比较灵活的因素,但当代独奏胡琴、以及大型民族管弦乐中,胡琴的定音如引文所述,基本已趋向定型,很有模式化的倾向。

胡琴的定弦³⁸,本文即指确定胡琴的弦式。弦式的名称,既是胡琴演奏的指法标识,亦是胡琴散音在调式中的首调唱名。从而,我们可以发现,胡琴演奏的指法是通过散音在首调中的位置(唱名)而命名的。目前各类胡琴的弦式也有相对稳定的格局,如:

二胡:有15弦、52弦、63弦、26弦、37弦和41弦等六种,最常用的是15弦、52弦、63弦三种弦式。

板胡:有15弦、52弦、63弦、26弦、37弦、41弦、7[#]4弦等弦式。

京胡:有二黄52弦、西皮与反西皮63弦、反二黄15弦等弦式。

高胡:常用的有15弦、52弦、63弦、26弦、37弦等弦式。

胡琴的定调首先跟从于乐曲的调。尤其当代创作的乐器独奏曲与合奏曲,基本都是先有曲的创作或改编,规定其调性,后再有演奏,所以调性都是预设的,没有胡琴演奏者自由处理的余地。这种情况下,胡琴的定调基本上处于被动的。但胡琴在民间演奏或为戏曲伴奏时,胡琴的定调应当说是相对自由的,有很多的可变化余地。民间业余爱好者在作自娱自乐的演奏时,甚至可不受任何限制地随意定调高;在作戏曲伴奏时,同是一段戏腔,为音域较高的演员伴奏,胡琴手就可以将调高定高一点,相应的,为音域较低的演员伴奏,胡琴手就必须将调高定低一点,虽说胡琴手不同程度地受到演唱人嗓音条件的牵制,但也确实体现了这样条件下,胡琴手在定调方面所拥有的一定的自由度,也可以窥视出,传统中胡琴手是没有固定调高的思维模式的。

定音、定弦、定调之间的关系,可以比作一条并不复杂的数学题:已知三个因素中的两个因素及三个因素之间的相互关系,求证第三个未知因素。运用到胡琴定音、定弦、定调中,可以转换为以下三个公式³⁹:

定调+定弦→定音

定调+定音→定弦

定音+定弦→定调

只是当代,胡琴的定音基本固定,不用变化,所以公式可以简化了。就拿二胡来讲,不管是独奏、还是合奏,只要演奏当代创作的曲目,胡琴的定音一般不用思考,基本定为d¹a¹,加上乐曲定调也在作曲家创作的时候已经确定,这样定音、定弦、定调之间的推算基本只运

³⁷这里指演奏胡琴时,左手不按弦而发出的空弦音。

³⁸由于定音、定弦概念尚未严格规范,定弦经常被作为定音、弦式两个事项的混称。本文为了叙述方便明了,故特将胡琴的定弦指定为确定胡琴弦式这一事项。

³⁹公式中,“+”意味累加(条件),“-”意味引出可推算到的结果。

用到其中的一条公式,即:

定调+定音→定弦

由于定音的固定,具体推算方法甚至可简化为:胡琴的散音在已知调中首调唱名是 $xy\cdots$,即弦式为 $xy\cdots$ 弦。就以当代独奏二胡演奏刘天华先生创作的《良宵》为例,独奏二胡二弦的音高一般固定为 d^1a^1 ,《良宵》调高指定为“D调”,因为二弦散音音高 d^1a^1 在D调中的首调唱名是“ $dosol$ ”,所以二胡在演奏该曲时使用的弦式就是“15”弦。定音如此的固定化,导致当代二胡演奏者的概念里甚至很多的书目相关介绍里,都会出现这样的条文:“D调---15弦,G调---52弦,C调---26弦,F调---63弦, bB 调---37弦,A调---41弦。”在这种定音、定弦、定调的程式影响下,以至于在我试着去问一些水平不错的年轻的胡琴独奏员或从事音乐理论研究的工作者:“在演奏一首 bB 调的丝竹乐,定弦为15弦,你能推算出其定音吗?”结果他们的回答几乎都是一样的口吻:“推算这干嘛,二胡定音自然是 d^1a^1 。”由此可见,当代胡琴定音、定弦、定调确实已成为一种固定化的模式,对于传统中定音、定弦、定调的现象,当今许多音乐工作者几乎已全然不知,不知是不是我国传统音乐的一个悲哀?

二、江南丝竹中胡琴定音、定弦、定调状况统计

江南丝竹,器乐合奏中丝竹乐的一个“乐种”,以丝弦、竹管类乐器为主,兼有轻型的击奏乐器。其在我国的历史源远流长,最早期的足迹,可以追溯到先秦时期,历经魏晋南北朝,唐宋元明清,在各个时期丝竹乐都有丰富的发展⁴⁰。“江南丝竹”之名称,是上世纪五十年代之后才被确定的,现专指流行于上海、浙江和江苏一带的丝竹乐。

胡琴是江南丝竹中运用的主要乐器种类之一,所用胡琴有:二胡、中胡、高胡、板胡、京胡、大胡、三胡、小中胡、南胡等,其中最常用的有二胡、中胡。据调查,胡琴在江南丝竹音乐中起着举足轻重的作用。通观江南丝竹音乐中的胡琴,定音、定调、弦式也的确颇具伸缩性,与当代胡琴操作情况多有不同之处。如《江南丝竹音乐大成》中的记录:《中华六板(一)》说明:乐器定音:……二胡 $15=d^1a^1$,而到《中华六板(三)》却说明:二胡 $15=b^1f^1$ 。由于有了前期的田野工作,当再次看到江南丝竹中运用胡琴的一些特殊现象时,更渴望通过江南丝竹进一步深入地了解传统中胡琴对定弦、定音和定调的使用。鉴于《江南丝竹音乐大成》一书收录江南丝竹的全面性、精选性,且每首乐曲都后缀了重要的说明,所以笔者以《江南丝竹音乐大成》为蓝本,对江南丝竹中胡琴定音、定弦、定调问题作了以下观察、统计和研究。

《江南丝竹音乐大成》正文中收录了传统的江南丝竹乐谱共140首。记明参与演奏乐器的有85首,其中有胡琴参与演奏的乐谱有73首,近86%。但由于有几首虽记明参与乐器,却无定音、定弦标示,所以最后可用于考察的乐谱(有参与乐器、定调、定音、定弦等记录说明的乐曲)仅有64首。以下是笔者对《江南丝竹音乐大成》中这64首可用于考察乐谱的相关统计:

⁴⁰伍国栋先生在发表于《艺术研究》2006年第二期中的《一个“流域”两个“中心”——江南丝竹的渊源与形成》一文中说:中国丝竹音乐类型,从先秦“箏瑟之乐”,汉魏“相和诸曲”和南北朝“清商乐”中的丝竹“但曲”,隋唐“燕乐”中的“丝竹乐组”、“坐部伎乐”,宋元教坊和民间“细乐”、“清乐”、“小乐器”,直到明清所见各地、各民族的丝竹音乐,是一个源远流长、绵延不断、内涵丰富、自为一类又相互密切关联的音乐传统。明清时期在江浙环太湖流域广泛流传的“丝竹”、“细乐”、“十番细乐”等,实则就是这一传统的一个富于地域音乐特色的重要支脉。

胡琴名称	被使用乐曲的数量(首)	定调	定弦	定音
二胡 I	60	47 首 D 调 2 首 $\sharp C$ 调 1 首 $\flat B$ 调 3 首 C 调 1 首 A 调 2 首 F 调 3 首 G 调 1 首 E 调	44 首 15 弦	40 首 d^1a^1
				2 首 $\sharp c^1\sharp g^1$
				1 首 $\flat b^1\flat f^1$
				2 首 c^1g^1
			13 首 52 弦	8 首 ae^1
				3 首 d^1a^1
				1 首 $\flat b^1\sharp f^2$
				1 首 c^1g^1
			6 首 63 弦	1 首 ae^1
				5 首 $\flat b^1\flat f^1$
			2 首 41 弦	2 首 gd^1
			2 首 26 弦	1 首 $\flat b^1\flat f^1$
				1 首 gd^1
中胡	21	18 首 D 调 2 首 $\sharp C$ 调 1 首 G 调	14 首 52 弦	12 首 ae^1
				2 首 $\sharp g^1\sharp d^1$
			3 首 41 弦	3 首 gd^1
			1 首 15 弦	1 首 d^1a^1
			1 首 15 弦	1 首 gd^1
			1 首 26 弦	1 首 ae^1
			1 首 63 弦	1 首 $\flat b^1\flat f^1$
板胡	7	6 首 D 调	6 首 63 弦	6 首 $\flat b^1\flat f^2$
		1 首 C 调	1 首 26 弦	1 首 d^1a^1
京胡	6	5 首 D 调	5 首 63 弦	5 首 $\flat b^1\flat f^2$
		1 首 F 调	1 首 52 弦	1 首 c^1g^1
大胡	5	4 首 D 调 1 首 G 调	1 首 15 弦	1 首 Gd
			3 首 15 弦	3 首 da
			1 首 26 弦	1 首 ae^1
椰胡	3		3 首 52 弦	3 首 a^1e^2
高胡	2	2 首 D 调	2 首 63 弦	2 首 $\flat b^1\flat f^2$
三胡	2		1 首 515 弦	$d^1g^1d^2$
			1 首 525 弦	gd^1g^1

上列表格, 仅仅以《江南丝竹音乐大成》为调查对象, 调查出的种种结果仅是普遍的规律, 一般性的规律, 而不是绝对规律。然而, 我们不难发现以下几个问题:

1、江南丝竹中, 二胡使用率非常之高, 在调查的有胡琴参与演奏的 64 首乐曲中, 有 60 首运用了二胡。其次, 运用比较多的胡琴就是中胡, 参与演奏的乐曲有 21 首, 但与二胡的使用率相比还是悬殊很大。其它胡琴的使用率就更低了。

2、笔者调查了《江南丝竹音乐大成》中 64 首丝竹音乐, 但其中参与演奏的胡琴累计

起来,却多达 106 把,几乎是曲目量的 2 倍,可见,每首丝竹合奏音乐,很多都用了两把或两把以上的胡琴。

3、江南丝竹中最多见的定调应该是 D 调,表格有明显的显示。就拿二胡参与演奏的 60 首乐曲来说,其中有 47 首是 D 调,占了近 80%。再看中胡、板胡、板胡、京胡等参与演奏的乐曲,情况也都类似。鉴于此种现象,笔者又对定调进行另一角度的统计,结果是:64 首丝竹乐曲中,D 调乐曲有 50 首,占了调查乐曲量的 83%,的确是一个很让人惊讶的百分比。

4、胡琴的定弦,各类胡琴的侧重似乎各有不同。从表格上看,二胡运用了 15 弦、52 弦、63 弦、26 弦、41 弦等弦式,其中运用最为广泛的是 15 弦,其次是 52 弦、63 弦;中胡运用过的弦式与二胡基本相同,但用的最为广泛的弦式 52 弦;板胡、京胡运用得最多的弦式是 63 弦。不一一例举,虽然这不能代表绝对的结果,但却大致可窥其一斑。

5、传统江南丝竹音乐中胡琴的定音,应该说是一个非常复杂的问题,就从表格来看,仅二胡的定音就有 8 种之多,其它各种胡琴也均有数种定音标准,可以说这一点与当代的胡琴定音状况是大相径庭的,也是值得思考的一个现象。

6、由于定音规则的多样性,胡琴的定调和定弦之间的关系也显得错综复杂,没有一种直接的必然的关系。反过来,如果沿用当今一般独奏二胡的定音准则 d^1a^1 ,那以上表格中定调、定弦就必然具有以下的对应关系:

定调	定弦	定音
47 首 D 调	47 首 15 弦	d^1a^1
2 首 $\sharp C$ 调	2 首 b_2^b6 弦	
1 首 bB 调	1 首 37 弦	
3 首 C 调	3 首 26 弦	
1 首 A 调	1 首 41 弦	
2 首 F 调	2 首 63 弦	
3 首 G 调	3 首 52 弦	
1 首 E 调	1 首 b_74 弦	

由此可见,传统丝竹音乐中胡琴定音、定弦、定调的多样性、复杂性确实不容忽视,是必须深思的一个重要问题。

三、江南丝竹中胡琴定音、定弦、定调分析

1、江南丝竹中胡琴的定调问题:

前文已提及,当代创作乐曲的调的确立,一般都是作曲家的意图,尽管作曲家创作时会尽量考虑周全或会咨询演奏者的意见,但作曲者的意见还是占了主体,也就是说所有演奏者一般是没有调的决定权的。这种定调的情境与传统江南丝竹中胡琴定调是不相同的。翻开《江南丝竹音乐大成》也好,或者《江南丝竹音乐》、《中国民族民间器乐曲集成》等书目,虽其中的丝竹音乐乐曲上基本也都写有“1=? 调”等定调的字样,但与笔者对民间丝竹艺人的采访结果,却有一定的出入。江南丝竹艺人对定调的描述是:我们过去演奏丝竹音乐的时候,一般以笛子来定调。笛子手定调有一定的选择自由,其根据自身笛子的调高、乐曲的音域、乐曲所需要采用的表现技巧来决定将此曲吹成何调。笛子手对调性的决定,也就是别的乐手所要参照的调性,所以说,在江南丝竹音乐中,调性的决定权有一部分掌握在笛子手手中。

当然，不能理解为：笛子手具有绝对的决定权，就如老艺人所说，他是要依据乐曲与笛子条件的，就有如戏曲伴奏中的胡琴手、笛子手要根据演员的音域来定调的情形极为相似。目前大家能看到的上述书中已确定的调，应该是经过笛手或其他乐手的实践已形成一定的套路，才被如此确凿地记录下来。

这种现象，似乎可以让大家联想到过去民间没有代表国际标准音的音叉，以笛管作为校音器的年代，从这一点而言，当今的音乐进步了，不容置疑。但是，从另一个角度，我们过去的作曲家们，给了乐手极大的再度创作的空间。一首乐曲创作的成功与否，能否让广大的听众接受、喜欢，除了本身的旋律以外，演奏者如何以最佳的音区、最佳的状态表达出来也是至关重要的，这不能不说是演奏者与创作者合作的方式之一。当今，器乐的定调都似乎被作曲家一手包办了，可想而知，只有作曲家在精通各类乐器性能的情况下，创作的乐曲才可能以最佳的效果传达给听众。但当今的作曲工作者，有多少去认真研究每样乐器性能的？即使做了研究，但要达到乐器演奏者那么精通的状态，应该很难吧？在这种环境下，要创作出惊人的作品也应该实属难事吧？

2、江南丝竹中胡琴的定弦问题：

江南丝竹中的弦式，不管是从江南丝竹艺人口中了解到的，还是从书中洞察到的，都是胡琴演奏艺术中材料比较丰富的一个因素，正因为丰富，所以方显得复杂与神奇。江南丝竹中胡琴的定弦丰富、自由却又不乏规矩：胡琴演奏者拿到乐曲之后，一般都要看乐曲的最低音。比如说《江南丝竹音乐大成》中载入的流行于上海市市区的乐曲《中花六板（一）》，二胡旋律的最低音，用首调唱名法来表示，是“do”，所以，演奏者就选用“15弦”这样的弦式来演奏；再看此书中刊录的流行于浙江嵊县的丝竹乐《老凡音》，乐曲的最低音用首调唱名来表示，是“低音 sol”，所以乐手一般选用“52弦”这样的弦式来演奏。不过，老艺人说，这也不绝对。比如说，有一首乐曲中，最低音是首调唱名法中的“fa”音，但只出现一次，而其次低音是首调唱名法中的“sol”音，而且出现率较高，在这种情况下，胡琴手一般还用“52弦”来演奏，而低音“fa”则用翻高八度的“fa”来代替。

3、江南丝竹中胡琴的定音问题：

在阐述了胡琴的定调、定弦问题以后，胡琴定音的问题也可以迎刃而解了，就如前文例举的公式，当明白了调高、弦式之后，定音固然是可以推算出来的。只是由于传统丝竹乐中调高、弦式的多样性因素，推算出的定音结果总是较为多样，其推算过程也略显繁琐，如《江南丝竹音乐大成》中刊录的流行于上海市市郊的丝竹乐《小开门》，定调为 $1=\sharp c$ ，最低音是首调唱名中的“do”，所以采用弦式15弦（采集到的乐曲也是如此样标明的），那它的推算公式应该是：

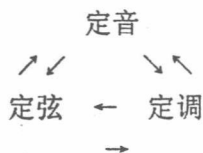
定调+定弦→定音

即： $1=\sharp c+1\ 5\text{弦}$ （内弦空弦首调唱名为do）→内弦空弦音高 $=\sharp c$ →外弦空弦音高 $=\sharp g$ → $\sharp c\#g$ 定音

依靠公式调顺思维，定音演算起来其实还算是方便。但在传统江南丝竹乐队中，这还不是唯一的定音方法。大家都知道，中国的传统音乐是重视旋律的，那么，是不是中国的传统音乐里，完全没有和声呢？当然不是。从《江南丝竹音乐大成》刊登的140首丝竹音乐乐谱，我们可以看到，合奏谱中多种乐器的演奏之间也构成了多声部音乐，可将之织体理解为“支声体和声”。除此之外，更值得注意的是，江南丝竹各声部之间，除了注重运用“支声体和声”外，还突出的重视音色领域的“和（he）声”。除了注重不同乐器之间的音色配合外，又追求同样乐器之间的音色配合，笔者将这些现象统称为“音色和声”。江南丝竹中胡琴音色和声的运用，则包括了胡琴之间的和胡琴与别的乐器之间的，尤为奇妙的是一首丝竹重奏或合奏乐中，同时运用了两把二胡的场合。在这种情况下，民间艺人在演奏乐曲时，意

图往往是通过两把二胡定音的略微差别,然后用不同的弦式,在一个调性和一致的音区中,通过若即若离的手法,造就出互相贴近、统一而又略含细微区别的音色和声色彩,共同将旋律演绎得不单薄,不轻飘,但明显区别于西方和声的众向性与厚重性。这一点,似乎与戏曲有着很直接的渊源关系。戏曲乐队中的胡琴手说:在很多戏曲音乐中,乐队经常使用主胡、副胡两把二胡来为声腔伴奏,主胡一般使用小工调、正宫调,副胡定音一般比主胡高大二度,目的就是为了避免旋律部色彩过于单一。如《江南丝竹音乐大成》中刊录的流行于上海市市郊的丝竹乐《小六板(一)》,在乐谱说明中载明,京胡 $6\ 3 = b^{\#}f^{\flat}$,二胡 I $1\ 5 = d^{\flat}a^{\flat}$,二胡 II $6\ 3 = b^{\#}f^{\flat}$ 。其中的二胡 I 与二胡 II 就可理解为主胡与副胡的关系。细析乐曲中的胡琴,不但运用了京胡、二胡不同构造、音区形成的大距离差别的音色和声外,在两把基本相似的二胡之间,通过定音的略微变化,采用弦式的不同,创造出两把二胡之间小距离差别的“似是而非”的音色和声。艺人还说,其中的主胡演奏旋律一般会比较本分,基本依原谱而奏,而副胡演奏就非常的“花”,即使用的花音比较多。

所以说,江南丝竹胡琴的定音、定弦、定调的关系,并没有给人以类似当代很多很肯定的因素,而是包含了很多活跃的因素。它们之间应该是一种互相影响而各自都可能具有主动权的关系,这种关系应该说是活生生的,互为依托的,有如下列流畅转动的三角图,关系在制约中显现灵活:



结语

上世纪初刘天华先生将主音胡琴带入学堂,这不能不说是胡琴史上的一件划时代的大事,是刘天华先生对民族音乐创下的一个丰碑,不然,当下胡琴可能还在民间苟延残喘。但遗憾的是,也似乎就以那个时期为起点,西方管弦乐队引入,国际标准音通行,西方乐理、和声学、曲式学都成为中国人争先学习和楷模的范本。对胡琴带来的直接影响是:形形色色、丰富无比的定音局面消失了,替而代之的是每种胡琴基本固定为一种最多两种的定音模式。胡琴的定调,完全交给了作曲家,随之弦式的确定简单到演奏家们不用推算,更不用演奏者们设置,他们对固定的弦式早已熟记在心,脱口而出。胡琴这样的定音、定弦、定调方式的的确简便易行。如此的创作到演奏的模式,看来是对创作者的要求越来越高了,对演奏者的要求是越来越低了。不过,当代这种音乐创作模式也成就了很多音乐作曲家对胡琴音乐的创作。

可惜的是,在对胡琴定音、定弦、定调不断简单化、固定化的同时,大家已经忽略了对传统文化的解读,取舍和发挥。这是一个所有音乐人值得深省的问题:当代创作的胡琴音乐作品,为什么传统的影子越来越少,越来越弱?

我们只有深入地去了解传统,就有如从江南丝竹音乐中了解到传统胡琴丰富的定音、定弦、定调形式、方法,然后领会到传统音乐中胡琴定音、定弦、定调的作用、功效,这样才能从传统中汲取更丰富更有价值的营养,更好地将传统音乐文化继承与发扬。

作者简介:马韵斐,女,1975年2月生于江苏扬州,2004年毕业于南京艺术学院音乐学院二胡表演与研究专业,获音乐学硕士学位,现为江苏南京航空航天大学艺术学院

音乐系讲师。

Email: mayunfeijj@163.com

电话: 13851818226, 025-86279011

佛山地区民间曲艺社团“私伙局”文化研究

万钟如

内容提要: “私伙局”是粤语方言区内民间曲艺爱好者自己组织起来的、以自娱自乐为目的、自愿组合为基础的业余民间曲艺社团。它既不同于接受雇佣以谋利为目的的民间班社, 也有别于以执行人生礼仪为目的的民间音乐组织。“私伙局”的发展和繁荣是一个文化变迁的历史过程, 是传统乡土文化在当今快速城市化进程中的一种延续, 是新型城市文化对传统乡土文化的认同的一个例证。当丰富的民间音乐文化资源正如水土流失般渐行渐远而淡出我们的视线的时候, 无论是研究者还是民间音乐的民间实践者, 共同面临的紧迫任务无疑是如何寻找一个有效的民间音乐文化的传承方式或传承途径, 而“私伙局”的发展和繁荣提供了一个可资借鉴的现实范例!

关键词: “私伙局” 文化变迁 音乐行为 拍和风格

一、“私伙局”概说

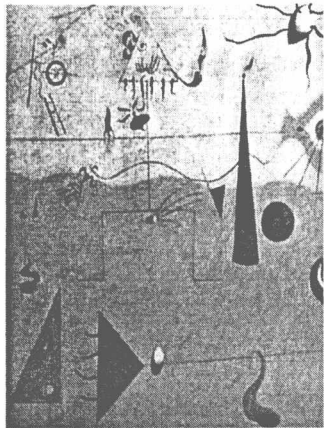
“私伙局”的叫法是民间俗语, 是指粤语(广州话)方言区内, 民间曲艺爱好者自己组织起来的、以自娱自乐为目的、自愿组合为基础的业余民间曲艺社团。

“私伙局”是这类业余民间曲艺社团的通称或说统称, 而单个的“私伙局”则都以“曲艺社”、“曲艺团”或者“曲艺苑”自称。“私伙局”的称谓最早普遍存在于民间“局外人”的口头表达。“伙”与“火”同音, 也有不少人认为是“私火局”, 至于口头表达, 有人就直接称之为“私伙”(或“私火”)。近年间, 有关“私伙局”(“私火局”)及其活动的文章可谓成篇累牍, 而每涉及“私伙局”的

音乐天地 2006.1



THE WORLD OF MUSIC
大师·名曲



钢琴音乐里的“交响”

——浅析勃拉姆斯钢琴音乐

南京航空航天大学 田璟华

德国作曲家约翰内斯·勃拉姆斯以其优秀的作品，被人们称为德国音乐史中“三B”之一。对古典音乐和德国民间音乐的热爱，使他虽然处于浪漫主义乐派兴起之时，却仍延续德奥音乐创作传统，进行纯音乐的创作。

钢琴音乐可以说是勃拉姆斯创作的起点。他以自己的钢琴独奏作品赢得了舒曼夫妇的尊重，舒曼为此在1853年12月28日的《新音乐报》上发表了一生中最后一篇音乐评论《新的道路》，文中称赞他为“年轻的鹰”，一个“把时代精神加以理想表现的人物”，使勃拉姆斯有了在全欧洲展现才华的机会。

时代的进步与勃拉姆斯的创作有着很大的关系。19世纪初，钢琴的构造有了很大的变化，与现代的钢琴已没有太大的区别，“键盘音域扩大到7个半八度，能奏出丰满的音响和强烈的力度对比以适应各种弦技要求。尤其是踏板能使音延长，柔和地减弱消失。”客观条件的改善，使作曲家们有条件冲破传统钢琴音乐创作观念和技巧的束缚，使钢琴音乐创作有了宽阔的发展空间。

勃拉姆斯正是在这样的时代背景下，在音乐创作中不断地寻求与交响乐相类似的音色，与传统的古典主义钢琴音乐有了分别。

一、结构

从整体来看，勃拉姆斯写了大量的组曲、奏鸣曲、叙事曲、间奏曲等等。也许有一个原因使他如此热爱（或者说是注重）这种形式，那就是组曲能够表现情绪的反差，可以有多种创作手法的变化，同时各乐曲之间又有着千丝万缕的联系，具有很强的戏剧性和思想性。

如《间奏曲》(Op.117)中的三首乐曲都是行板，但随着

在速度上递进的关系——从中速(第一首)到流动(第二首)，再到稍快(第三首)——音乐的情绪也有了明显的递进，从第一首被勃拉姆斯称为“安慰我的忧愁的摇篮曲”，音乐宁静安详而温柔；到第二首柔和、优美、流畅；而最后，第三首很忧郁，充满了对死亡的恐惧情绪。

再如《#f小调奏鸣曲》(Op.2)里的第二乐章是行板，情绪舒缓，第三乐章是快板的诙谐曲，情绪欢快，与第二乐章形成大的反差。但两个乐章又有着密切的联系，第二乐章是一组变奏，而第三乐章实际上是一段将第二乐章的主题更进一步的变奏。

《C大调奏鸣曲》(Op.1)的第一乐章(见谱例1-1)里的第一主题通过节拍、节奏、速度的改变成为了第四乐章的第一主题(见谱例1-2)，情绪也仍然是有对比的。

谱例 1-1



谱例 1-2





这样,通过在结构上的安排(利用主题变形原则、几首乐曲在整体上的次序安排等),勃拉姆斯使音乐在完整性上有了交响乐所具有的特:戏剧性。

二、和弦

为了在气势上造成交响乐般的厚实感,勃拉姆斯喜欢用八度、六度、十度以及密集和弦和跨度较大的和弦。

如《亨德尔主题变奏与赋格》(Op.24)第25变奏(见谱例2)中,密集的双音、三和弦、八度,与右手旋律上强烈的附点节奏,呈现出辉煌的、光明的宏大效果,音乐使人精神为之振。

谱例2



如《匈牙利舞曲》(第五号),虽然运用的是匈牙利民间舞曲的旋律,但是作曲家根据自己对匈牙利民间舞曲特色的理解,从中加入了大量色彩浓郁的和弦与八度。为了表现热烈的、奔放不羁的个性,他在乐曲中的快速部分中,全部采用跨度大的八度和弦,音乐情绪饱满,音响强度大,给人以冲击的动感(见谱例3,标有Vivace标记的段落)。

谱例3



《g小调叙事曲》(Op.118 No.3)里右手密集转位和弦和左手八度低音(见谱例4)以艳丽的色彩将旋律中的热情、豪放的性格表露无遗。

谱例4



三、复调和对位

勃拉姆斯钦佩巴赫,重视复调技术,把运用复调作为表现音乐思想的一种重要手段,他尤其喜欢运用对位法。在音乐创作中,他除了重视安排纵向的带有绚丽色彩的和声外,还很重视音乐的横向联系,在作品中常常安排同时存在的两条旋律线。

如《F大调浪漫曲》(Op.118 No.5),这首安逸的作品着实让人很疑惑,它的旋律究竟是上声部,还是内声部的八度旋律?(见谱例5)

谱例5



其实,这两条同步进行的旋律线正是作曲家所特意安排的,两者不可分开。事实上内声部的旋律主干音是上声部的下方六度音,而且它们也从没有单独在乐曲中出现过。两条旋律和谐而交融,乐思得到完整呈现,上声部的下行线条由于内声部的婉转而缠绵起伏的旋律线而显得柔和、放松,内声部的旋律由于上声部级进下行的抑扬格节奏而显得气息长



而宽广。两条旋律相互缠绕、交错起伏，紧紧围绕主题，充满了思考的痕迹，体现出深刻的内涵。

四、旋律、节奏、音区

勃拉姆斯不喜欢动机式的主题，他的音乐里有着非常动听的主题旋律。他注重古典音乐里旋律线条流畅的特点，但又有所改动，如将古典音乐里要求的对称句型改为不对称的五句旋律。节奏也多喜用不规则的三对二、三对四等复节奏、附点节奏，在音区上也喜欢尽量扩展，这些手法都是为了表现出音乐情绪的流动以及音乐的奔流不息的思绪。

勃拉姆斯非常重视旋律，他的作品中的旋律线一般气息都比较长，宽广、悠缓、深刻，这样可以在其中加入很多丰富的元素（和声、对位、复杂多变的节奏等），使音响丰满。

如《a小调间奏曲》(Op.118 No.1)的开头（见谱例6）：

谱例 6



这里的主题旋律很宽广，充满了激情，而与之相配的是几个上行的快速的三度和六度分解琶音，中间省掉了传统三和弦中的一个音符。这表现了坚定的信念，并有了向前发展的动力，似乎在找寻着归属，音乐奔流不息，展现出非常开阔的境界。

如《g小调第二狂想曲》(Op.79 No.2)，三连音从头至尾充斥于作品之间，紧张、躁动不安的情绪被充分展现出来，直到乐曲尾声处三连音节奏的扩大才使情绪慢慢缓解，归于平静（见谱例7）。

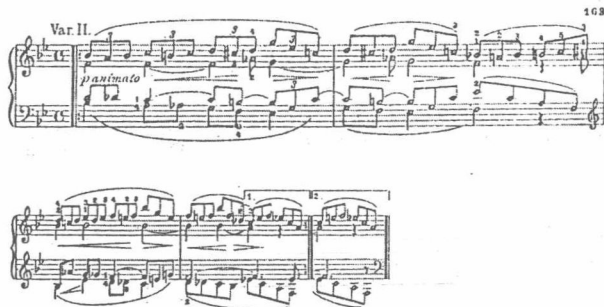
谱例 7



可以说，勃拉姆斯音乐里的节奏最富有特色，是节奏让他的音乐生动起来。他最喜爱使用三连音以及三对二的赫米奥拉手法，还扩充了舒曼的跨小节切分节奏方法。

《亨德尔主题变奏与赋格》(Op.24)里变奏Ⅱ中（见谱例8），勃拉姆斯运用赫米奥拉手法，使朴实的主题变奏成了流畅、优雅的旋律，充满了活力。

谱例 8



又如变奏XXI中（见谱例9），勃拉姆斯用三对四的节奏将主题转成活泼的情绪，而主旋律音隐藏为装饰音，构思非常新颖巧妙，立刻给人感觉顽皮而又可爱。

谱例 9



勃拉姆斯充分而适度地运用钢琴的各个音区，他想通过音区的对比，在钢琴上追求多样的音色，以使音响层次尽量地丰富。如《b小调狂想曲》(Op.79 No.1)。这首作品的理性结构形式也许与狂想曲这个名称不太符合，但作品里表现出的“暴风雨般的激情”具有狂想曲这个体裁的特性。勃拉姆斯利用钢琴宽广的音域，使乐思尽情地驰骋于键盘中，如谱例10中，主题动机在不同的音区上交替出现，造成管弦乐般的洪亮的音响效果，音乐情绪显得热烈奔放。紧接着作品使音乐沉浸到宁静的B大调“三声中段”中来（见谱例11）。