



晋中秧歌

上

音乐分析与创作

关庆顺 / 著

华艺出版社
HUA YI PUBLISHING HOUSE

晋中秧歌

音乐分析与创作

上

（理论分析）

关庆顺 / 著



华艺出版社
HUA YI PUBLISHING HOUSE



探索晋中秧歌音乐内涵

传承非物质文化遗产真谛

关庆顺 二〇二二年七月



关庆顺

1928年出生，辽宁金县人，国家一级作曲，满族。1947年参加中国人民解放军；1949年参加中国共产党；1950年—1952年毕业于中南军区解放军艺术学院音乐系；1954年任总政文工团歌剧团指挥；1959年任晋中文工团作曲、指挥；1988年离休，从事音乐工作60余年。

创作《三约湖心亭》、《风流父子》、《山杏》、《西域桃花》等大型继承改革、推陈出新的晋中秧歌音乐剧十二部，其中两部荣获全国影视飞天奖三等奖和提名奖；撰有《试谈“三整音”的特殊旋法及其调式的双重综合性》、《晋中秧歌的调发展》等数篇论文在《中央音乐学院学报》等刊物上发表。

《晋中秧歌音乐分析与创作》一书，是其毕生为晋中秧歌音乐事业探索、研究及发展创新的全面总结，其中上册为理论分析，中册为传统曲集，下册为创作札记。



序

赵宋光

关庆顺同志嘱我为他几十年来的研究成果写点儿开卷的话，我当义不容辞。

晋中秧歌（原先我习惯称谓祁太秧歌）在山西的音乐文化中有独树一帜的艺术魅力。每当我听赏这些别致的曲调时，总要想起古鲜卑文化的遗存。《魏书》记载，北魏当权者曾将一个鲜卑部落完整而集中地安置在晋南，古鲜卑的民俗文化就在这里落户了。虽然在北魏孝文帝“禁说鲜卑话”的命令荡涤下，鲜卑人最显著的民族标志已经消失，但是毕竟，他没有禁唱鲜卑曲儿，没有禁跳鲜卑秧歌，这些歌舞文化基因在当地的民俗活动里依然存活着。古老民族的自我意识也就在包含歌舞在内的民间习俗中隐蔽而顽强地固守着。这也就向人们证明，中华民族的多元融合并未使自己的文化单一化、单调化、单薄化，而是坚守着自己古已有之的多元性、多样性和多生长点的多彩面貌。

古鲜卑人在中华民族多元融合的漫长历史中曾经是一股强劲的推进力。历史在地理中铭刻了印记。在内蒙古自治区的东北角，鄂伦春自治旗首府阿里河的北边，至今还能见到一个巨型石室，被称为“嘎仙洞”，那就是古鲜卑人的祖先居住之地。族群首领带着部分群体走出石室来到草原，据传说，有神鹿引领族群避开一处又一处险境，寻觅一片又一片草场，在辽阔草原上繁衍生息，壮大起来。“西伯利亚”这个名称，就源自鲜卑，由“鲜卑驻地”演变而成。保持着森林狩猎习俗的古鲜卑人在贝加尔湖旁征服了高车（敕勒）部落，吸纳了先进而成熟的牧业文明；后来又



把敕勒部落南迁到阴山之南的黄河河套内外，进一步发展牧业，乃有《敕勒歌》载于史册。若没有这一迁徙，高车部落或许至今还在贝加尔湖旁放牧，未能融入中华民族。

古鲜卑人向西南方向迁徙，进入匈奴故地，跟北匈奴遗民联姻，形成“拓跋鲜卑氏”。这氏族在山西西北的“代”地建立了“代国”，继而平定了五胡十六国的纷争动乱，建立北魏。北魏一再迁都，政治中心南移。北魏分裂为东魏、西魏，又由北齐、北周接替。隋文帝继承北周而结束了南北朝分治局面，中华复归统一。可是隋炀帝在东征高丽途中死去，政局又动荡起来。在混乱中率领部众崛起的李世民，依然是拓跋鲜卑氏的后裔，可是他不许知情人透露。他象魏孝文帝等前辈精英一样，把自己掩藏在汉文化的帷幕背后。其实，唐朝不筑长城，在长安招纳众多西域人士，又在许多民族地区设立“羁縻州”，有如此新颖开放性和包容性的盛唐，还应归功于古鲜卑人的思维方式。今天，我们来到中华民族稳步和平崛起的新世纪，回顾中华文明多元融合的漫长历史，还应当仔细咀嚼当初拓跋鲜卑氏的成功经验吧！

回到晋中秧歌这个主题上来。学习了关庆顺同志的研究成果，我对这秧歌音乐形态鲜明特色的感受渐渐清晰起来。现在试图概括为如下五点。

（一）在音调的节奏构成上，常用“闪过板起句”的节奏型。“闪过板起句”不同于“弱起”。“弱起”音调在第一个强拍之前只有不足半小节的音调时值，在那之前倘若假设还有一个强拍，它就不属于起句乐节的范围。而“闪过板起句”的最初几个乐音合计通常占据大半个小节的时值，闪过的那个强拍是属于这乐节句幅范围之内的。关于这样的起句节奏型特色，以往缺乏明确的认识，往往与“弱起”混为一谈。

（二）用七小节构成第一对上下乐节，两乐节各占七拍。上乐节闪过板起句，下乐节在板前弱位起句。就句幅长度而言，两个乐节是相等而对称的，可是强弱拍（板眼）在乐节内的定位却又是互相对比的。这样的乐句结构模式是颇为稳定常用的，占据五句歌词结构曲目的90%以上，并非偶一为之。在这对上下乐节之后，还有许多乐节相继铺陈，整体上，关庆顺同志称之为“两闪一碰三闪结构”。

（三）相距大二度的自由旋宫。在其它各地民歌里，由于纯四五度摸进而形成旋宫是习用常见的。可是晋中秧歌的音调结构与此不同，习用的旋宫移位是大二度关系的，两处“宫角”跨着“三全音”。相对于低二度的“宫角”而言，那高二度宫角里的“角”阶就以“变徵”身份的色彩对比出现。反过来说，相对于高二度的“宫



角”而言，那低二度宫角里的“宫”阶就以“清羽”身份的色彩对比出现。关于这种特色，关庆顺同志在上世纪八十年代就发表过多篇专文予以论述，提出了“异宫并联”、“异宫交织”、“异宫重叠”等概念。现在的研究成果又引用更多实例，作了更细致的分析。

（四）半升半降音的频频运用。“半升半降”这个词是就记谱形式而用的说法，在缪天瑞《律学》一书中，有“中立音”、“四分之三音”这样的用语。曾有学者认为，这类音律现象是阿拉伯音乐才有的，中原本土未见，但事实却是，在中华音乐文化的广袤疆域里，这样的音律现象播洒在许多地区，晋中秧歌的音调提供了不少实例。

（五）吊煞句。关庆顺同志倡用的这个术语很生动地描述了这种句法：用一个不稳定的落音来结束整个乐段。这样的句法，显然不同于调式交替，它的意图并不在把主音中心转移到原先不稳定的音级，而是要求在结束乐段时用一个极不稳定的落音。固然，吊煞句所选用的落音有可能恰好是“半升半降”的音级，以此突出了调式结构的特异性，但是“吊煞”这概念本身并不属于调式结构范围，而属于句法模式范围，其审美价值还有待深入挖掘阐明。

关庆顺同志在耄耋之年把几十年来的研究成果编成三册书，上册是理论阐释，中册是传统曲集，下册是创作札记。这就让人们有机会对他的这些以严谨务实学风辛勤耕耘积蓄的丰硕成果得见全貌。这是值得热烈庆贺的。

关庆顺同志不嫌乐种小，在长期从事秧歌曲目音乐创作的同时，全面系统地采集编纂了秧歌的传统曲目，细心地分析研究了秧歌音乐的独特形态，把独到的心得写成论文陆续发表，让人们得以深入了解晋中秧歌这一束奇葩的隐蔽内涵。早在保护非物质文化遗产的和煦春风吹拂之前，他已经孜孜不倦地钻研了几十年。

中册传统曲集并非单纯资料汇编，梳理方法是，既以歌词结构分类，又以旋律的句式、曲式结构模式排列；既突出了独特的曲式规格，又展示了旋律结构类型的同异。所采用的规范化记谱法，则令旋律结构各个维度的特色一目了然展示出来。

下册创作札记不仅记述了音乐创作过程中体验角色情态对旋律表现方式经历的构想斟酌，真实记录了创作经验，而且对中华民族传统音乐资源的继承与发展的历史运动提供了不可多得的微观实例，对后学者颇多重要启示。

关庆顺同志几十年来对晋中秧歌的深入切实研究，对传统旋律内蕴审美资源的细心挖掘，对记谱规范化的缜密探索和科研运用，对民间旋律生动特色的音乐学分



析和形态学梳理，提炼出一系列新颖而富有生命力的作曲技法概念，有很高的学术价值，理应纳入专业音乐院校民族作曲技法课程的教材之列。

祝愿这一天早日到来。

2011 年 9 月

广州



自序

为什么我已离休二十多年，现已八十有余还要写一部地方小戏的音乐专著？值得吗？有人看吗？

反过来问：一个地方小剧种的音乐，到底有多少艺术价值，还是有什么未被人们发现的宝藏，值得自己如此自费、带病发奋图强呢？回答这个问题可以直截了当地说：晋中秧歌音乐是一块未经雕琢的璞玉。所谓玉不琢不成器，我就是亲自把这块璞玉雕磨了整整五十年，她的天然美质已经逐步展现在人们面前了，这就是我对她情有独钟的理由。

简言之：一、几十年来，特别是上世纪八十年代前后创作的十几部大型晋中秧歌剧，无论是正剧、悲剧还是喜剧等各种风格的剧目，晋中秧歌音乐都能在继承、改革、发展、创新过程中得到和谐统一、完美配合。其中有的中央电视一、二台播放过，一个剧目在太原连续演出两个多月，山西各地市文工团都移植演出过，以及两部晋中秧歌电视连续剧荣获全国影视飞天奖三等奖和提名奖。观众的评价反映是：好听、好看、色彩丰富、亲切。

正是这些大型秧歌剧走出了一条地道的地方民族歌剧之路，同时它也是一条经过检验的中国民族歌剧发展之路，因此可以说，这块璞玉经过推陈出新的雕磨，已经初步显露出天然美质的动人风采。



二、上世纪八十年代，我连续发表了六篇秧歌论文，其中特别是中央音乐学院等三个音乐学院学报的关于晋中秧歌音乐综合调式的异宫并联、异宫交织、异宫重叠等的论述，展示了晋中秧歌音乐深层里的现代音乐元素。尤其是调式思维建立在三整音复合功能基础上的纵横相结、多线连缀、同一主音、异宫竞进复合调式的音调结构，它为现代我国民族复调、民族和声、民族旋法等的研究，提供了丰富的材料资源。

理论上的诸多探索成果，当然只是个人的一些心得体会，但是这些科研成果不正是对这块璞玉精雕细刻后所展现出来的自然美质吗？

这些天然美质就是她的艺术价值，她可为后来晋中秧歌音乐的理论探讨、艺术创作、继续推陈出新等工作提供了一个很好的发展平台。

上册的理论分析，加上中册的我从秧歌流行的七个核心县里采集到的一千一百多首曲目摘选出来的四百首传统曲目的原始资料，和下册推陈出新的诸多作曲手法的经验总结，出版这样一条龙、全过程的书籍的目的就是为了存档。可以说《晋中秧歌音乐分析与创作》就是一本活的真实的小小档案库，它也是我对晋中人民创造出来的如此丰富的文化宝贵遗产的一份真诚回报！

但是，个人经验毕竟有限，书中立论难免失之偏颇，衷心希望能得到同仁的指正和赐教。

关庆顺

2011年于山西省晋中



目录

第一篇 晋中秧歌的起源与发展	001
第二篇 晋中秧歌剧作的审美特色	009
第三篇 音调与调式分析	013
第一章 晋中秧歌的音调结构	014
第一节 特性乐汇的音程结构	015
一、骨干音和正音之间的单纯音程结合	015
二、骨干音和正音之间的区间音程结合	023
三、半音的属性及导向	041
四、三整音格局	073
第二节 特性乐汇的线条形态	091
一、上跳下折式	091
二、回纹式	094
三、上弧式	095



四、波浪式	096
第三节 特性乐汇的调式结构	097
一、单一型调式结构	097
二、交替型调式结构	100
三、综合型调式结构	103
四、复合型调式结构	105
第四节 特性乐汇的调式骨干音——论晋中秧歌的调式骨干音结构类型	108
一、单一式（单线性、主调性）结构	108
二、复合式（多线性、复调性）结构	113
三、更换式（交替性、对比性）结构	119
第五节 润腔与装饰	122
一、创腔上的润腔与装饰	123
二、演唱上的润腔与装饰	129
第六节 音列的扩大与综合	136
一、“ $\sharp 5$ ”音的旋律属性及导向	137
二、“ $\sharp 1$ ”音的旋律属性及导向	141
第二章 偏音不偏——论偏音的多重功能性	145
第一节 “清角”、“变宫”音的双重功能性	146
第二节 “变徵”音的多重功能性	150
第三节 “清羽”音的多重功能性	156
第三章 论晋中秧歌的调发展	163
第一节 单一主音结构	164
第二节 多主音结构	166
一、交替换主	166
二、移宫犯调	169
第三节 复合主音结构	174
一、异宫并联	174
二、双重综合	180
第四章 异宫并联及其调式的多重综合性——兼论综合调式	187
第一节 单一式综合调式	189

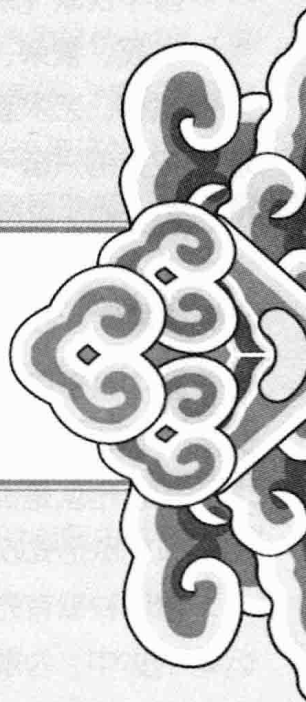


第二节 同主式综合调式	190
第三节 更换式综合调式	192
第五章 “三整音”的特殊旋法及其调式的双重综合性	199
 第四篇 句式与曲式分析	227
第一章 晋中秧歌的曲式结构	228
第一节 两句结构	229
第二节 三句结构	234
一、加衬重复末乐句的单乐段	235
二、外部重复半乐句的单乐段	236
三、内部扩充三乐句的单乐段	237
第三节 四句结构	238
一、连贯展开式双乐段	238
二、再现式双乐段	239
三、连贯展开式	241
四、句幅扩充式	242
五、减时紧缩式	244
六、并句紧缩式	245
七、重复再现式	246
八、连续分解式	247
九、同韵归结式	248
十、异调补尾式	249
十一、密疏对比式	250
十二、乐段复合式	251
第四节 五句结构	252
一、闪闪碰闪结构	252
二、碰闪碰碰结构	258
三、加连接句的五个乐句双乐段	259
第五节 垛句结构	262
一、两句加垛结构	262



二、两句半（或三句）加垛结构	269
三、四句加垛结构	276
四、垛句乐段	278
第六节 花句结构	280
一、句式规格不等、长短不一	283
二、字句规格不等、长短不一	286
第七节 论晋中秧歌的衬词衬腔结构	290
一、垫衬润腔	290
二、填衬补腔	291
三、加衬扩腔	293
四、主衬缀合	298
第二章 韵的呼应结构纵横谈	306
第一节 韵的呼应结构意义——纵横共生、内外相结	306
第二节 韵的呼应结构状况——相成统一、相扰异化	308
第三节 韵的呼应结构形态	312
一、向心式结构	312
二、离心式结构	319
三、重复式结构	323
第三章 晋中秧歌吊煞句	325
第一节 “喧宾夺主”式吊煞句	326
第二节 “无终待续”式吊煞句	334
第三节 “接长换尾”式吊煞句	335
第四节 “双重综合”式吊煞句	338
第五篇 晋中秧歌的当代生存境遇	344

第一篇 晋中秧歌的起源与发展





晋中秧歌（原称祁太秧歌（祁县、太谷）这枝地方小戏的艺术奇葩，自有其产生、发展、繁荣、衰落、复兴等艰难历程，其中透着当时的人文环境、时代烙印、地域风情、艺术渗透等种种因素。晋中秧歌走过了二百多年的艺术之路，有着令人难以按捺的兴奋与扼腕叹息的遗憾。风霜雨露、苦辣甘甜，实难备述。这里只取数斑以窥全豹，来展现晋中秧歌的总体概况。

一、源远流长

晋中秧歌的起源，可以追溯到（明）万历年间，经考究：晋中秧歌中的《娘问女》、《哭五更》与明代万历刊本《玉古调簧》里的两首民歌极其相似，足见其流传之久远。也就是说，晋中秧歌的曲调早在明代就有了，而且广为传唱，乃至被有关部门以民歌形式收录在案，这是有关晋中秧歌曲调的最早记录。

晋中秧歌首先是以民间小曲的形式出现，农夫们在田间地头劳作，或是在赶车运输的途中，为解除疲劳与孤闷，信口哼出自己的感触，口口相传便形成较为固定的曲调。这些民间艺人便是秧歌的词曲作家。他们土生土长、大字不识几个，更谈不上记谱作词，有的只是对生活的切身感受，随口唱出便自成曲调，自然而然地流露着一种质朴与清新。这很类似鲁迅说的“杭唷杭唷”派，也与瞎子阿炳创作《二泉映月》有着异曲同工之妙。“艺术来自于大众”、“艺术来自于生活”，从这里可得佐证。

晋中秧歌也叫“地秧歌”，有从“过街秧歌”发展到“踩街秧歌”的过程。顾名思义，过街秧歌是指艺人们在闹红火时与锣鼓镲等打击乐器配合在街上边走边唱，引得一群“爱乐者”尾随其后，直至終了。这种形式在解放初期闹元宵时还出现过。踩街秧歌就不同了，两三个秧歌表演者每到十字路口、商号门前或是什么中心场地之类的地方停下来，打开圆场表演一些载歌载舞的节目，这些节目有简单的故事，



也不再是独角独唱，表演节目有《珍珠倒卷帘》、《写十字》、《四保上工》、《游社社》等，大都以第三人称唱见闻、数典故、叙景致。歌舞时无弦乐伴奏，只是轻敲鼓边、轻击锣鼓镲掌握节奏，歌中有舞、舞中有歌，演罢又复前行，到下一个踩街点重新开演。

从“过街”到“踩街”是从民歌到歌舞的演变发展，这不能不说是晋中秧歌的一个飞跃。到（清）嘉庆、道光年间，晋中商业空前繁荣，带动晋中平川各县成立了不少秧歌的“自乐班”组织，自乐班也即民间自发组织的秧歌业余班底。由于晋商与外地商人的频繁往来，四川的《李三娘推磨》、江南的《采茶》等剧目相继传入，在外来艺术的影响下，艺人们编演了反映农村生活及小商生活的民情小戏《割田》、《回家》、《卖高底》、《卖元宵》等，并将这些剧目搬上了舞台。有些节目已有了故事情节与人物，角色分为生、旦、丑三行，代表剧目有《张公赶子》、《周公送女》、《下山》、《踢银灯》等。综上所述，这是晋中秧歌由民歌而歌舞、由歌舞而小戏的发展过程。

（清）光绪年间，晋中秧歌的职业、半职业班社已流布在晋中各县，清徐县尧城村的舞台题壁有“光绪二十二年五月初七日，祁县德胜社首日《吃油馍》、《采茶》；午《换碗》、《求妻》、《哭五更》；晚《翠屏山》、《大观灯》、《大算命》、《卖豆腐》”的记录。这短短的几句壁题，真实准确地记录下当时秧歌班社一天三场戏的演出情况，并记录了当时较为流行的秧歌剧目，反映出在晚（清）时期晋中秧歌专业班社的活动盛况。

二、缘结晋商

晋商大贾主要发迹于晋中平川一带，包括平遥、祁县、太谷、榆次等地，其中钱庄票号更是开汇兑之先河，执金融之牛耳，平遥的西大街（日升昌所在地）被誉为中国的华尔街。

晋商兴起于明，兴盛于清，晋商已成为雄踞海内的最大商帮，当时有“富甲天下”的美称。晋中秧歌的发展得益于晋商的繁荣昌盛，晋商的财东掌柜财资雄厚、富可敌国，其中又不乏戏剧艺术的爱好者，这样一来，晋中秧歌便成了“向阳花木早逢春”。如有的晋商出资创办剧社、修筑戏台，（清）同治、光绪年间，商家大贾慷慨出资成立“字号班”（即晋商资养的戏班）。当时戏班艺人既唱梆子，又唱秧歌，俗称“风搅雪”。这样一来，吸引了更多的喜好秧歌的人加入戏班，为晋中秧歌