

◎国家级非物质文化遗产项目集粹
◎吉首大学音乐学国家级特色专业建设成果
◎吉首大学“十二·五”精品教材

土家族 打溜子

传统曲牌精选

主 编◎李开沛 张淑萍
搜集整理◎田隆信



湖南文艺出版社

◎国家级非物质文化遗产项目集粹
◎吉首大学音乐学国家级特色专业建设成果
◎吉首大学“十二·五”精品教材

主 编◎李开沛 张淑萍
搜集整理◎田隆信

土家族 打溜子

传统曲牌精选

编辑委员会

顾 问 / 田荆贵 叶德书

主 任 / 张建永

副主任 / 张淑萍 田隆信

主 编 / 李开沛 张淑萍

编 委(按姓氏笔划排序) /

王 婷	王海鹰	田隆信	向遵红	许 瑞
陈 东	陈 旋	陈 赛	陈 开	肖 笛
余 佳	李开沛	李 琪	周 礼	张建永
张淑萍	张 辉	唐志明	黄满芳	

湖南文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

土家族打溜子传统曲牌精选 / 李开沛, 张淑萍, 田隆信编著. —长沙: 湖南文艺出版社, 2011. 9

ISBN 978-7-5404-5138-7

I. ①土… II. ①李… ②张… ③田… III. ①土家族—民歌—曲牌音乐—中国—选集 IV. ①J642.217.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 193607 号

土家族打溜子传统曲牌精选

李开沛 张淑萍 田隆信 编著

出版人：刘清华

责任编辑：刘建辉

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市雨花区东二环一段 508 号 邮编：410014)

网 址：www.hnwy.net

湖南省新华书店经销 长沙市富洲印务有限责任公司印刷

*

2011 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

开 本：880×1230mm 1/16 印 张：27.75

字 数：590,000

ISBN 978-7-5404-5138-7

定 价：42.00 元

本社邮购电话：0731-85983015

若有质量问题，请直接与本社出版科联系调换。

序

欣悉《土家族打溜子传统曲牌精选》一书即将与读者见面。书中收录有 70 首传统曲牌和两首创作乐曲,特别让我珍视的是,这 70 首传统曲牌是从土家族民间音乐家田隆信先生搜集、整理的 200 多首“打溜子”传统曲牌中所精选汇编而成,因涉及“打溜子”不同地域、多种流派,以及记谱采用字谱与分声部相结合的方式,使得该书是一本具有相当宝贵的史料价值和提供给大家学习、研究的优秀乐谱书籍。目前,在我国民族器乐打击乐的领域中,此类专著并不多,实为难得。

改革开放,使文艺重获新生。80 年代初,土家族“打溜子”这一优秀民间传统器乐艺术,逐步得到恢复和发展,并以它独一无二的组合表演形式,精致细腻、风趣灵巧的表演风格,娴熟、高难的“挤钹”技巧而征服听众。20 余年来,土家族“打溜子”足迹遍及亚洲、欧洲、美洲等多个国家和地区的各大艺术节及各类演出活动,所到之处,无不受到热烈欢迎。可以说,土家族“打溜子”已是誉满天下,传遍海内外,已成为各大、小民族乐团和专业艺术院校经常表演的保留节目和打击乐专业学生的必修科目。近年来对“打溜子”的理论研究,也成为艺术院校研究生所选择的研究课题之一,再次证明,土家族“打溜子”在音乐界所产生的广泛影响。

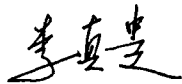
田隆信先生是土家族著名的民间音乐家,自幼聪慧,5 岁学会吹“咚咚喹”,8 岁学会“打溜子”。几十年扎根山区,活跃于基层,将其毕生精力投入到土家族民间音乐的搜集、整理、改编、创作和表演、传授的系列工作中,为土家族民间音乐,尤其是“打溜子”在传承、推广方面作出重大贡献。长期以来,以他为首的溜子表演队,在全国性各类表演、比赛等诸多艺术活动中,多次获得各种奖项,成绩骄人。他所创作的“打溜子”《锦鸡出山》,已被业内公认为民族打击乐之精品。2008 年 2 月,田隆信先生被文化部授予“国家级非物质文化遗产项目代表性传承人”光荣称号,现为湖南省吉首大学特聘教授。

1983 年 9 月,我有幸在北京结识田隆信先生,他的精彩表演,使我深受感染。正是“打溜子”的艺术魅力,促使我于当年冬天组织民乐系三人小组,赴湖南湘西地区进行采风、学习和带有任务性质的创作活动。不同地区、不同风格的“打溜子”民间艺人的表演,深深吸引着我们,至今难以忘

怀。之后,在我们创作的民乐合奏曲《湘西风情》中,大量运用了“打溜子”的音乐素材,并获得成功。该作品获全国第三届音乐作品评奖二等奖,本人撰写的论文《论土家族“打溜子”的艺术特点》1991年发表于中央音乐学院学报。25年间,我曾多次在不同地点、不同场合聆听、观赏田隆信先生的演奏和表演,而每次都让我心动。2009年中央音乐学院音乐学系举办的“世界音乐周”活动,再次邀请田隆信先生的溜子队来院进行专场土家族“打溜子”讲解性的表演,当晚的演出大获成功,场面火热,多次谢幕,听众欲罢不能。其间,田隆信先生和吉首大学音乐舞蹈学院副院长李开沛向我提及出版本书的有关意向和有意约我作序的想法。鉴于吉首大学音乐舞蹈学院多年来一直致力于当地土家族、苗族等少数民族民间音乐艺术的挖掘、整理、创作和研究,并在保护和传承方面开展了许多工作,加之我本人在20多年来的教学和艺术实践中,对土家族“打溜子”所产生的一种特殊情怀,欣然接受下来。本书就是该学院实施“本土民族民间艺术进校园、进教材、进课堂、上舞台”工程的主要成果之一,也是该学院音乐学国家级特色专业的建设成果之一。

一点感言,借《土家族打溜子传统曲牌精选》出版之际,以表祝贺!

中国民族管弦乐学会打击乐专业委员会会长
中国音乐家协会会员、打击乐学会副会长
中央音乐学院民乐系教授



2010年9月于北京

前言

土家族是一个集居在我国内陆腹地的少数民族。据 1990 年第四次人口普查,土家族总人口 802 万,位居 55 个少数民族的第七位。主要分布在湘鄂渝黔边区的武陵山区。

由于土家族有语言无文字,其历史文化多体现在其传统的音乐、舞蹈和口头文学中。土家族打溜子是流传在湖南湘西土家族苗族自治州龙山、永顺、保靖、古丈等土家族北部方言区的一种古老的民间器乐合奏。它历史悠久、曲目繁多、演技独特、表现力丰富,是土家族地区流传最广、最受群众欢迎的艺术形式之一。土家族俗语中,就有“土家三大乐,挤钹、哭嫁、摆手歌”的说法。

上世纪九十年代初,我们就有将土家族打溜子传统曲牌编辑出版的想法,但由于搜集的曲牌数量有限,加之我们对土家族打溜子的音乐形态没有全面的认识和理解,尤其对流传在各县、各乡镇、各村寨同名或名称近似的曲牌缺乏认真的比较和研究,故最终没有成书。新世纪以来,吉首大学音乐舞蹈学院启动并实施了“本土民族民间艺术进校园、进教材、进课堂、上舞台”工程,学院不仅定期或不定期地组织师生深入土家苗寨的田间地头对土家族、苗族等本土民间音乐、舞蹈艺术进行田野调查,还有计划地聘请民间艺术家住校为师生传授技艺。田隆信先生作为吉首大学的特聘教授,自 2008 年始便来到我校音乐舞蹈学院为师生传授土家族打溜子、咚咚喹、土家语民歌等技艺。通过系统教学活动的开展,我们发现,无论是打溜子、咚咚喹,还是土家语民歌,它们不仅是土家族人民用智慧创造的美妙音乐,同时还具有很高的历史价值、文化价值和艺术价值。如打溜子和咚咚喹就分别于 2006 年和 2008 年先后被列为国家级非物质文化遗产项目。尤为难得的是,作为土家族打溜子的国家级传承人,田隆信先生经过 30 余年的努力,搜集整理了 230 余个土家族打溜子曲牌,还创作了《锦鸡出山》、《闹喜堂》等多个享誉国内外的打溜子系列曲目,为土家族打溜子的传承与创新作出了突出的贡献,更为本书的编辑奠定了良好的基础。田隆信先生 5 岁学会吹“咚咚喹”,8 岁学会“打溜子”。通过几十年的演奏与创作实践,加之反复的田野作业和扎实的案头工作,他对土家族打溜子流传地域各乡镇、村寨的溜子曲牌及其打法进

行了反复记录、比较和研究,进而系统地掌握了溜子曲牌的全貌及其演奏规律。他还发现,龙山县各乡镇的溜子曲牌中,通常有单机头、双机头、三个喜、老溜子、新溜子、八番溜子、九番溜子、长溜子、短溜子、半溜子等固定的溜子乐段,它们可以根据曲牌的不同以及即时演奏的需要有序地进行连接演奏。本书正是在田隆信先生搜集、整理的基础上精心选编而成。可以说,本书所辑录的70个传统曲牌,不仅是土家族人民千百年来集体智慧的结晶,更是田隆信先生毕生心血的汇聚。正是通过他的努力,这些传统经典的曲牌才能够被搜集、整理和编辑出版,并保持其原有的风貌。本书还选编了田隆信先生创作的两个打溜子作品——《锦鸡出山》和《闹喜堂》,一是为了让爱好者感悟田隆信先生创作作品的艺术魅力,二是为了让学习者领悟对民间艺术继承与创新的双重重要性。

促使我们编辑本书的原因和目的还有很多。一是出于对诸如土家族打溜子这些国家级非物质文化遗产项目的传承、保护和发展的责任。我们始终认为,高等学校尤其是民族地区高校对民族传统艺术文化的传承、保护和发展具有不可推卸的责任和不可替代的作用。通过本书的编辑,不仅可以使带着泥土芳香的土家族打溜子走进大学的艺术殿堂,同时也可以为广大的艺术学子学习、研究和传播土家族打溜子提供准确、详实、可靠的谱例,从而使本书具有较高的文化价值、艺术价值和学术价值;二是为了更好地认识、理解和掌握土家族打溜子艺术。虽然,经过以田隆信先生为代表的一代代民间音乐家的不懈努力,和以李真贵、黄传舜为主的大批专家学者的理论研究与艺术实践,土家族打溜子在国内外都有一定的认知度,但是,作为国家级非物质文化遗产项目,作为一种曲牌结构和演奏技法都较独特和复杂的艺术形式,土家族打溜子还远远没有被人们所认知和把握,因而,其传播的地域和空间仍然有限。本书的编辑,相信可以为广大学习和研究者深入认识、理解和掌握土家族打溜子艺术搭建起良好的平台;三是专业建设与人才培养的需要。吉首大学音乐学专业作为国家级特色专业建设点,长期坚持挖掘本土艺术资源促进专业建设和人才培养。力求通过本土艺术资源的挖掘、整理、教学、研究和创作,不断充实专业内涵,增强专业特色,培养学以致用、音乐专门人才。本书的编辑出版及其教学实践,必将对专业建设和人才培养产生良好的效应;四是为“湘西少数民族艺术系列教材”的出版积累经验。作为吉首大学音乐舞蹈学院“本土民族传统艺术进校园、进课堂、进教材、上舞台”工程的系列成果之一,作为“湘西少数民族艺术系列教材”的第一部,本书的出版,将为我们编著和出版后续教材打下良好的基础。

与其他几本相关的书籍相比,本书具有以下特点:其一,本书采用谐音谱的方式记谱,并将总谱和每件乐器的分谱以及部分传统念谱加以辑录,力求全面、准确地反映土家族打溜子传统曲牌的原貌和特点,既能把溜子曲谱的演奏谱例准确无误地记录下来,又方便学习者的学习与研究,还可以了解到传统念谱与实际演奏谱之间的区别与变化;其二,本书辑录了土家族打溜子保留最完整、最具特点的龙山县靛房、坡脚、他

砂、农车等乡镇 9 个村寨的 70 个传统曲牌；其三，本书对土家族打溜子传统曲牌进行了合理的归类。按每一个溜子曲牌的应用场合及其功能把土家族打溜子传统曲牌归类为咏梅出行、动物情趣、生活习俗、绘意庆贺、吉祥祝福等五类，既便于学习者了解和把握溜子曲牌的用途与特点，又便于全面掌握土家族打溜子的艺术特征。

作为一份土家族打溜子的田野报告，本书的编辑出版，相信能够为土家族打溜子的广大学习者和研究者提供一份详实可靠的材料和蓝本；能够为我们更好地传承、保护和发展土家族打溜子艺术乃至土家族、苗族等少数民族音乐艺术打下良好的基础；也期望能够为民间艺术走进高等学校的校园、课堂和舞台进而得到更好的传承和发展产生一定的推动作用。

由于时间仓促，水平有限，难免有许多错误之处，敬请广大学者批评指正。

编委会

2011 年 6 月

概 述

土家族打溜子是流传在湖南湘西土家族苗族自治州龙山、永顺、保靖、古丈等土家族北部方言集居地区的一种古老的民间器乐合奏。它历史悠久、曲目繁多、演技独特、表现力丰富,是土家族特有的艺术形式。土家族打溜子与土家人的生活密切相关,土家人婚嫁、寿诞、年节、庆典都离不开打溜子。它是土家族地区流传最广、最受群众欢迎的艺术形式之一。2006年5月,土家族打溜子被列为国家级非物质文化遗产名录。在我国少数民族器乐艺术中,打溜子独特的组合、精湛的演奏技艺自成系统,因此也被称为“土家族的交响乐”。它不仅能为民族学、社会学的研究提供不可忽略的重要材料,同时也是音乐学、音乐旋律学研究的极其珍贵的原生性文化标本之一。

一、名称由来

打溜子在土家族集居的各县、乡(镇)叫法不一,一般有“傢伙哈”、“挤钹哈”、“呆配当哈”、“当当哈”、“五子傢伙哈”(哈,土家语为“打”的意思)、打响器等多种称谓。其中,“傢伙哈”虽有土家语动词“哈”,但“傢伙”显然是汉语,指日常生活生产所用的工具或家俬,所以,“傢伙哈”的名称是土家语与汉语结合的结果;“挤钹哈”则主要因打溜子的演奏特点而得名。在溜子演奏中,头钹与二钹的演奏最有特色,尤其以相互间活泼明快的“挤钹”见长;“呆配当哈”、“当当哈”均因打溜子乐器的发音特点而得名,且多是儿童称谓;“五子傢伙哈”则是因打溜子的四件乐器加上参与演奏的唢呐合称五子傢伙而得名;“打响器”是典型的汉语名称,指敲打金属器具、器皿等。之所以本书统称为“打溜子”,一是因这种民间器乐演奏形式的最大特点是每个曲牌主要由“溜子”所构成,“溜子”是每个曲牌的主干部分,民间就有“上溜子”等说法;二是约定俗成的结果。为此,国家非物质文化遗产保护中心把“打溜子”作为其统一命名。

二、历史源流

土家族打溜子源远流长。它承袭了土家族先民“击石以歌”的渔猎生活色彩。据考证,作为土家族发源地之一的武陵山区,早在旧石器时代就有古人类居住及活动。这里古木参天,洞穴遍地,层峦叠嶂,沟壑纵横,百兽奔突其内,百鸟婉转其间。人们为了自卫,用敲石块、击木棒的方式驱赶野兽。这种驱赶野兽的敲击方式及其声响,随着铜、铁等金属器物的使用而逐渐演变成铜制乐器演奏的打溜子艺术。有清代《龙山县志》所载的“竹枝词”为证:“溪州之地黄狼多,三十五藏岩窝,春种秋收都窃食,只怕土人鸣大锣。”现在,一些山大人稀的地方,还有用敲竹筒、打大锣、烧烟火、吹牛角、放鞭炮等方

式吓走野兽的习俗。近现代时期,因打溜子特有的喜庆、热闹等特点,土家人把打溜子普遍用于娶亲、迎宾以及新居落成等各种庆典,俗称“打红不打白”,并根据生产生活环境、习俗的特点以及各种喜庆活动的需要,创作出咏梅出行、动物情趣、生活习俗、绘意庆贺、吉祥祝福等几大类题材一套套完整的溜子曲牌。清代诗人彭勇行的“竹枝词”就绘声绘色地展现了“五子家伙”在迎亲场合热闹的表演场面:“迎亲队伍过街坊,小儿争先爬上墙,‘叭叭’‘隆隆’花轿到,唢呐巧伴‘得佩当’。”二十世纪八十年代以来,打溜子的展演场合及曲牌创作得到了极大的拓展。农村的各种喜庆活动有打溜子,城市的各种喜庆活动也有打溜子,各级各类文艺晚会或专业比赛的舞台同样有打溜子。

三、乐器的形制与特性

土家族打溜子的乐器共有四件,即小锣(又称马锣)、大锣(或称填锣)和头钹、二钹,均由青铜打制。每种乐器的形制不一,故音高、音色各异,溜子的“旋律”与“和声”效果也因此产生。这些乐器在学术上被称为撞声乐器,而土家人称之为“傢伙”或“响器”。从每件乐器的具体尺寸和形制来看,不同地域的不尽相同。一般而言,小锣锣面直径15—20cm不等,厚约0.3cm,边高约2.5cm,锣面光滑,发音清脆而明亮;大锣锣面直径35—50cm不等,厚约0.3cm,边高约2.5cm,锣面平整,发声深沉、洪亮,有热烈、雄壮之感;头钹锣面直径23cm,钹碗直径约8cm、高3cm,从钹碗到钹边由厚到薄,钹碗周围厚约0.5cm,钹边厚约0.2cm,钹面边部微翘;二钹形似头钹,相对而言,其拱碗、叶面稍小,钹面直径22cm,钹碗直径约7cm,厚度与头钹相同,钹面边部向外翘起的幅度略大于头钹。

四、乐队构成及组合形式

打溜子的组合形式分为两种:一是单纯由打击乐器组合而成的清锣鼓乐,俗称三人溜子或四人溜子;二是打击乐加吹奏乐器(唢呐)所形成的五人溜子(俗称五子傢伙)。这种分类既指其不同的乐器组合,也指其乐队建制与表现形式。三人溜子是因三人分别持大锣、头钹、二钹演奏而得名。其演奏特点是“双钹对面讲话”,“大锣断句加花”。即以头、二钹活泼明快的“挤钹”见长,大锣引点收尾;四人溜子是在三人溜子的基础上增加了高音乐器马锣。它比三人溜子演奏的整体效果丰富而富有变化。四人溜子的演奏特点可概括为:“小锣领,大锣稳,头钹二钹紧紧跟”,或“头钹二钹对面讲话,大锣故意从中打岔,只有小锣稳扎稳打,引导大家不出偏差”。即头、二钹方式多样的“挤钹”形成明快清脆而多变的音色,大锣领点压拍,马锣多压节奏,并与大锣形成交错节拍;“五子傢伙”即在四人溜子的配置中加入唢呐吹奏乐曲。通过溜子曲与唢呐曲在节奏、句法上的同步,或两者间的繁简相应、相间呼应、交错对答等手法,创造出吉祥、喜庆、热闹的婚嫁氛围。

五、流布地域与班社流派

土家族打溜子主要分布在酉水流域土家族集居的龙山、永顺、保靖、古丈等县域内,尤以目前还在使用土家族语言的坡脚、靛房、他砂、农车、和平、对山、普戎、断龙山等乡镇最为盛行。其中,古丈县的断龙、红石林、保靖的余乍、仙人、永顺的芙蓉、高坪等乡镇以三人溜子为主;龙山的坡脚、靛房、他砂、农车、塔泥、干溪、保靖的龙溪、昂洞、普戎、碗米坡、永顺的和平、大巴、对山、首车等乡镇以四人溜子为主;五人溜子则在上述各地均有流布。

传统的班社组织一般有两种形式。一是以姓氏组班。如田家班、彭家班、向家班等;二是以山寨组班。即以某村某寨组班。如他可洞班、那卜梯班、半南班、茶园班、农车班、马蹄班等。由此,打溜子也形成了不同的流派。如在龙山境内,就有以坡脚联星村为代表的曲目还原派,以靛房百型村为代表的曲牌连缀派和以农车茶园村为代表的发展创新派。所谓曲目还原,是指演奏严格按照传统念谱进行;曲牌连缀指将几个或多个相同主题或相同题材的曲牌连接起来演奏,让人目(耳)不暇接。有时则是在奏完一个曲牌后,马上又从其他曲牌的溜子部分开始演奏。如此这样,持续演奏时间可以达到几十分钟;发展创新主要指在传统曲牌的演奏中,经常运用乐汇换音和跳钹技巧(详见下文),从而使乐汇或乐句的结构、节拍的组合、重音的呈现、音响音色以及情致形态方面产生新意与特色,或发出轻巧、干净、均匀、密集的闭击音响,形成丰富独特的音响色彩。

改革开放以后,原有的班社与流派之间的界限被打破,不同家族、村寨、地域的溜子队相互学习和交流,取长补短,形成了良好的竞技氛围,打破家族、村寨、地域等多种界限的老年溜子队、青年溜子队、妇女溜子队、少儿溜子队、专业文艺团体溜子队、大中小学师生溜子队等相继出现,打溜子的传播地域不断拓宽,风格流派层出不穷。

六、乐器的击奏方法及其发音

打溜子的击奏方法有其独特性。钹的击奏方法主要有亮钹、闷钹、边钹、擦钹、飞钹、丝钹、侧击、滚边等几种击法。其中,前三者为传统击法,后五者为新创击法。亮钹,又称散钹,两钹相击,手指不压钹边,让钹的声音充分扬出,钹音明亮绵长,头钹发“的”音,二钹发“配、拍”音;闷钹,又称闭钹,两钹相击,手指和手掌紧压钹的背面,钹音短促、节奏明快,清脆而不绵长,头钹发“七”音,二钹发“卜”音;边钹,俗称磕边,一手钹心朝上,另一钹边击其钹心,头钹发“丁、提”音,二钹发“可、台”音;擦钹,即两钹钹面紧贴上下擦奏,头钹发“戏”音,二钹发“耍”音。主要用来摹拟动物的脚步声、鸟类戏水声或相互逗耍场面;飞钹即两手钹闷击后上手顺势用力向斜上方划开到身体同侧,钹面朝前,同时反方向脚向上手方向提起约呈 45° ,身体形态类似拍动翅膀的鸟类,主要用来表现激战正酣中的鸟类形象,头钹发“七”音,二钹发“卜”音;丝钹又称碎钹,主要用于描绘飞禽搏斗后失败一方飞走的声音,发“卜”音,借用传统戏曲的亮钹打法,但用闷击

的方式击奏,击奏时由快渐慢;侧击,两手钹钹心错开一半或部分,两钹快节奏地轻击,并由慢渐快,主要用来模拟飞禽双方相遇时的敌对状态,发色彩音;滚边,头钹击奏法,即用一手钹碗扣住另一钹的钹边沿顺时针方向摩擦滚奏,主要用于描绘敌对双方相遇时的紧张氛围。

大锣的击奏方法主要有敞锣、逼锣和闷锣三种。敞锣即锣槌敲击锣心,任锣音响扬。又因敲击轻重分为轻敞锣和重敞锣两种;逼锣即敲击后立即用中指、无名指、小指贴住锣面,使锣音响而不长,点数分明;闷锣即槌击锣面发出声响后,立即用中指、无名指、小指及掌部紧贴锣心,“闷”住锣的声音,不使其长鸣。击法与逼锣相似,但音量更大,力量更强。上述各种击法均发“当”音。

小锣的击奏方法:用拇指挑住系绳,其余四指视曲牌演奏需要,有亮、闷、逼等击法。右手持槌,轻重缓急地与左手密切配合。亮击,即槌击锣面或锣心,系锣手不用手指触锣;闷击,即槌击锣面或锣心后,系锣手以手掌急触锣面或锣心;逼击即锣槌轻击锣面或锣心后,系锣手手指和持槌手手掌迅速逼近锣面,使锣音短促急迫。上述各种击法均发“呆”音。

土家族打溜子的击奏方法及其发音效果与其他兄弟民族的击乐截然不同。小锣可正、反面敲击,富有弹性,多压节奏,不留余音;头、二钹交错击打,默契配合,可打出强弱有别、色彩各异的丰富音响;大锣的敞、逼、闷等击法,其声音以圆润、清晰见长,起到断句的作用。全套击乐相互配合,可模仿出风的呼啸、泉的声韵、鸟的鸣啭、兽的驰骋等各色各类形象,绘声绘色、情景交融、亲切感人。

上述乐器各具特色的击奏技法及其所产生的音响有机结合,形成了土家族打溜子的艺术特色。其中,头钹和二钹交错击打,产生相互问答或相互竞赛的效果,充分体现出溜子音乐的个性与特色。正由于双钹演奏技法的这种特性,土家人形象地称之为“挤钹”,甚至以此概称打溜子为“挤钹哈”;小锣在演奏中起到的是指挥或控制节奏的作用,还能起到丰富音色、加强锣声部旋律变化的表现效果。它既有小锣的“呆”与砍钹“丁、提、可、台”结合的和声效果,又有与大锣的“当”结合的高低音对比效果及和声效果。此外,更方便与不同的锣法或钹法组合、相配,塑造各类艺术形象。如在《鲤鱼瓢滩》等曲牌中,既有双钹齐砍奏与小锣的和声效果,也有小锣、砍钹和声与亮钹的对比效果;大锣则起着填句和定段扫尾的作用。四件乐器相互配合,起落有韵,延滞有节,加之乐器本身及其不同演奏技法所产生的不同音高、音色的变化与对比,以及演奏者气息与力度的控制,使溜子音乐具有丰富的表现力,产生出变幻莫测的艺术效果。

七、演奏技法

土家族打溜子的演奏技法主要有以下四种:

其一,乐汇换音技巧。乐汇换音技巧是土家族打溜子传统念谱的实际演奏过程当

中常用的一种技法。它往往将传统念谱中前一种演奏结构与方式的最后一拍即大锣、头钹、小锣合击的演奏方式用二钹在大锣、头钹、小锣合击的后半拍以亮击的方式填充加以替换。由此造成在接下来的演奏当中,无论是乐汇或乐句的结构、节拍的组合、重音的呈现、音响音色以及情致形态方面较之传统念谱都表现出独到的特色与新意。我们以农车乡茶园村的《画眉跳杆》(部分)为例即可见一斑。(参见谱例):

传统念谱:	$\left[\begin{array}{c} \frac{3}{4} \text{ 呆配} \quad \text{当配} \quad \text{当} \quad \quad \text{当} \quad \text{当} \text{卜} \quad \text{的} \text{卜} \text{的} \text{卜} \quad \text{当} \quad \quad \text{呆配} \quad \text{当配} \quad \text{当} \end{array} \right]$
实际演奏谱:	$\left[\begin{array}{c} \frac{3}{4} \text{ 的配} \quad \text{当配} \quad \text{当} \text{卜} \text{卜} \quad \quad \text{当} \text{卜} \text{当} \text{卜} \quad \text{七} \text{卜} \text{七} \text{卜} \quad \text{当} \text{卜} \text{卜} \quad \quad \text{的配} \quad \text{当配} \quad \text{当} \text{卜} \text{卜} \end{array} \right]$
	$\left[\begin{array}{c} \frac{3}{4} \text{ 的} \text{卜} \text{当} \text{卜} \quad \text{的} \text{卜} \text{的} \text{卜} \quad \text{当} \quad \quad \frac{1}{4} \text{ 呆配配} \quad \quad \frac{2}{4} \text{ 当} \text{卜} \text{的} \text{卜} \quad \text{的} \quad \quad \frac{1}{4} \text{ 呆配配} \quad \quad \frac{2}{4} \text{ 的} \text{卜} \text{当} \text{卜} \quad \text{的} \quad \quad \frac{1}{4} \text{ 呆配配} \end{array} \right]$
	$\left[\begin{array}{c} \frac{2}{4} \text{ 七} \text{卜} \text{当} \text{卜} \quad \text{七} \text{卜} \text{七} \text{卜} \quad \quad \text{当配} \quad \text{的} \text{卜} \text{卜} \quad \quad \frac{3}{4} \text{ 当} \text{卜} \text{七} \text{卜} \quad \text{当配} \quad \text{的} \text{卜} \text{卜} \quad \quad \text{七} \text{卜} \text{七} \text{卜} \quad \text{当配} \quad \text{的} \text{卜} \text{卜} \end{array} \right]$

这首《画眉跳杆》的传统念谱的结构是各由四小节的上下两句构成,且各自又分别是采取重复方式(2+2')呈现的两个乐汇构成的乐句。结构工整严谨,分句清晰。但在实际演奏时,往往将上句结束音即大锣、头钹、小锣的合击“当”加上二钹的亮击“配”在后半拍的填充替换掉,同时,将二钹的亮击“配”在后半拍加以重音强化。并且在乐汇中的节奏型也由“X XX XXXX X”转换成“X X X XX XXXX”的组合方式。节拍也由 $\frac{1}{4}$ 与 $\frac{2}{4}$ 的混合拍转换成 $\frac{3}{4}$ 的单拍子结构。同时,重音的呈现、音响音色以及情致形态方面也都表现出独到的特色与新意,使得音乐更加活泼、跳跃而富于动感。

其二,乐句变奏技巧。“变奏”手法是民间音乐创作和表演中最常见的手法,是民间演奏家或歌唱家在演奏或演唱时对原乐句进行即兴发展的重要手段。“变奏”手法也同样是土家族打溜子传统念谱在实际演奏时发展变化的重要手段。但是,土家族打溜子的乐句变奏技巧突出表现为“严格变奏”类型。在实际演奏当中对传统念谱的乐句进行变奏时,主要体现在节奏型、音点疏密的变化以及两副钹在加密变奏时的演奏方式的变化。保留了传统念谱当中的主题材料和轮廓,原有的结构没有被破坏或是改变,节拍数、小节数以及乐句的结构均保留了原有的形态。我们以靛房镇百型村溜子曲中的“长番”(部分)为例即可见一斑。(参见谱例):

传统念谱:	$\left[\begin{array}{c} \frac{3}{4} \text{ 当配提配} \quad \text{当配提配} \quad \quad \frac{3}{4} \text{ 当} \quad \text{当} \quad \text{七} \quad \text{当} \quad \text{当} \quad \quad \frac{2}{4} \text{ 当配提配} \quad \text{当配提配} \end{array} \right]$
实际演奏谱:	$\left[\begin{array}{c} \frac{2}{4} \text{ 当} \text{卜} \text{七} \text{卜} \quad \text{当} \text{卜} \text{七} \text{卜} \quad \quad \frac{3}{4} \text{ 当} \quad \text{当} \text{卜} \quad \text{七} \text{卜} \text{当} \text{卜} \quad \text{当} \text{卜} \text{七} \text{卜} \quad \quad \frac{2}{4} \text{ 当} \text{卜} \text{七} \text{卜} \quad \text{当} \text{卜} \text{七} \text{卜} \end{array} \right]$
	$\left[\begin{array}{c} \frac{3}{4} \text{ 七} \quad \text{当} \quad \text{七} \quad \text{当} \quad \text{当} \quad \quad \text{当配提配} \quad \text{当配提配} \quad \text{当} \quad \end{array} \right]$
	$\left[\begin{array}{c} \frac{3}{4} \text{ 七} \quad \text{当} \text{卜} \quad \text{七} \text{卜} \text{当} \text{卜} \quad \text{当} \text{卜} \text{七} \text{卜} \quad \quad \text{当} \text{卜} \text{七} \text{卜} \quad \text{当} \text{卜} \text{七} \text{卜} \quad \text{当} \quad \end{array} \right]$

“长番”的传统念谱在实际演奏时仅仅采取了节奏型加繁和音点加密以及二钹由亮击改为闭击的演奏方式。而传统念谱原有的“2+2+1”的乐句结构、主题材料和轮廓以及节拍数和小节数均没有变化,突出体现出“严格变奏”的特性。

其三、首尾叠音技巧。“首尾叠音”是土家族溜子曲谱中相邻片段之间衔接的典型技巧,其特点在于前一片段的结束音同时作为下一片段的起音,并且二者是重叠在一起的。土家族民间形象地称之为“牛咬尾”。这种技巧使得土家族打溜子传统念谱在实际演奏时的乐曲结构更加紧凑,演奏起来一气呵成,让演奏者和听者闻之顿生酣畅淋漓的快意。土家族打溜子中的“首尾叠音”不仅前后音一致,并且其音点位置是重叠的,演奏时往往会着意强调“首尾叠音”的重拍。这种起与收重叠的手法及其演奏特点正是土家族打溜子当中相邻片段承接形态的独到之处,它使得乐曲结构更加紧凑而富有逻辑,音乐的发展与转换于瞬间完成。如农车乡马蹄村《狗子哐》(部分)的谱例:

传统念谱:	$\left[\begin{array}{c} \frac{2}{4} \text{ 当配提配} \quad \text{当配提配} \mid \frac{3}{4} \text{ 当当} \quad \text{七当} \quad \text{当} \mid \frac{2}{4} \text{ 当配提配} \quad \text{当配提配} \end{array} \right]$
实际演奏谱:	$\left[\begin{array}{c} \frac{2}{4} \text{ 当卜七卜} \quad \text{当卜七卜} \mid \frac{3}{4} \text{ 当卜卜} \quad \text{七卜当卜} \quad \text{当卜七卜} \mid \frac{2}{4} \text{ 当卜七卜} \quad \text{当卜七卜} \end{array} \right]$
	$\left[\begin{array}{c} \text{七当} \quad \text{七当} \quad \text{当} \mid \text{当配提配} \quad \text{当配提配} \quad \text{当} \mid \\ \text{七当卜} \quad \text{七卜当卜} \quad \text{当卜七卜} \mid \text{当卜七卜} \quad \text{当卜七卜} \quad \triangle \mid \end{array} \right]$

谱例所显示的五小节演奏片段结束在大锣“当”的位置,同时,在演奏时将大锣的这一位置作为尾子部分的起拍。使得音乐在大锣的重拍“当”的引领下直接进入到全曲的尾子部分。

其四,“跳钹”技巧。“跳钹”亦称“挤钹”,是土家族打溜子独特的演奏技巧之一。其演奏技术要领是:将钹用闭击(俗称闷钹)的方式均匀、快速且清晰地双击。这种技巧可以在乐曲的局部运用,也可以自始至终贯穿全曲来运用。当头钹与二钹在单位拍中依次采用“跳钹”技巧演奏时,则会获得轻巧、干净、均匀、密集的闭击音响,再结合小锣与大锣的音色,即形成丰富独特的音响色彩。如农车乡茶园村《光光铃》(部分)谱例:

传统念谱:	$\left[\begin{array}{c} \frac{2}{4} \text{ 呆呆} \quad \text{呆配配} \parallel \text{当卜当卜} \quad \text{的} \quad \parallel \parallel \frac{2}{4} \text{ 当卜当卜} \quad \text{的卜当卜} \quad \text{当} \mid \end{array} \right]$
实际演奏谱:	$\left[\begin{array}{c} \frac{2}{4} \text{ 呆呆} \quad \text{呆卜卜} \parallel \text{当卜当卜} \quad \text{七七卜卜} \parallel \parallel \frac{3}{4} \text{ 当卜当卜} \quad \text{七卜当卜} \quad \text{当七卜卜} \mid \end{array} \right]$
	$\left[\begin{array}{c} \frac{3}{4} \text{ 的卜当卜} \quad \text{的卜当卜} \quad \text{当} \parallel \\ \frac{3}{4} \text{ 七卜当卜} \quad \text{七卜当卜} \quad \text{当七卜卜} \parallel \end{array} \right]$

谱例所显示的四小节演奏片段当中,传统念谱当中第二小节第二拍“的”的位置和第三、四小节的最后一拍“当”的位置在实际演奏的时候都用头钹与二钹的“跳钹”方式

“七七卜卜”代替。由此使得这一片段的音点更加密集,音色更加丰富而富于对比。演奏者打得轻松活泼、诙谐风趣,观赏者则眼花缭乱、情趣盎然,真正是热闹非凡、不亦乐乎。

八、表现形式

打溜子传统表现形式主要有走式、立式和坐式三种。所谓走式,即一边行走一边演奏。由于打溜子主要运用于土家山寨的喜庆场合,尤其在婚嫁场合必有,故溜子队随着娶亲队伍从新郎家出发,沿途走过村村寨寨、山山水水,走到新娘家再沿路返回新郎家,始终沿途不断演奏。尤其值得一提的是,在这种表现形式中,溜子手们总是能够根据沿途环境或景物“见子打子”(即看到什么景物则演奏与其相关的曲牌)地进行演奏。此外,如果碰上其他迎亲队伍的溜子队,则必然要比拼一番技艺,输掉的一方必须给赢下一方的迎亲队伍让路先行。竞技的方式主要有两种:一是看哪一方持续演奏的时间较长,二是采用与对方对白的方式干扰对方,看哪一方不出错。为此,每一个溜子队都会极其熟练地掌握几十套溜子曲牌,既能做到“见子打子”,又能在各种干扰下准确无误地演奏每一个溜子曲牌。靛房镇百型村的溜子队就采用曲牌连缀的方式应对各种竞技比赛。如他们的“梅花套曲”口诀为“一二三大小,双瓢倒恩天,一老凤梅花,吠清八访闹”。其中的每一个字均代表一个曲牌,竞技时即按照该顺序持续不断地演奏。这种演奏形式使溜子的表现变化无穷,但又有规律可循;所谓立式,指在婚嫁“拦门”仪式或新居落成典礼、迎宾等场合进行的站立演奏。它同样要求溜子手们能够根据主题、环境乃至主人家的要求熟练地演奏多个曲牌;所谓坐式,即演奏者坐着演奏,一般在演奏者相互切磋技艺或自娱自乐时出现。

二十世纪八十年代以来,以田隆信先生为代表的打溜子艺术家们不断推陈出新,拓展了舞台表演、曲艺说唱、舞蹈伴奏和综合吹打等四种新的表现形式(详见下文)。

九、曲牌种类及曲体结构

土家族打溜子传统曲牌题材丰富、种类繁多。由于均以艺人口头流传,具体的曲牌数至今没有定论。田隆信先生所搜集的传统曲牌就有 230 多个。按照曲牌的题材及其功能,可以将其分为咏梅出行、动物情趣、生活习俗、绘意庆贺、吉祥祝福等五大类。这些曲牌多是标题音乐,每一个曲牌都是对生产、生活中所见所闻或所想的各种动、植物或事象的形态、神态、姿态、意态的描绘。咏梅出行类曲牌均以清香高洁的梅花为题材,主要用于营造婚嫁中出门迎亲和抬轿出门时的喜庆氛围。主要曲牌有小梅条、大梅条、小梅花、大梅花、一落梅、二落梅、三落梅、小落梅、闹梅等;动物情趣类曲牌主要以摹拟自然界各种飞禽、走兽、虫鱼的鸣叫或行为情态为乐思,有鲤鱼飙滩、鲤鱼赛花、鸡婆厨蛋、狗吠、大牛擦痒、小牛擦痒、马过桥、猛虎下山、八哥洗澡、恩(鹦)哥洗澡、画眉跳杆、锦鸡拖尾、野鸡拍翅、锦鸡拍翅、燕拍翅、凤点头、燕摆姿、半尾料子(山鹰展翅)、鸭子下

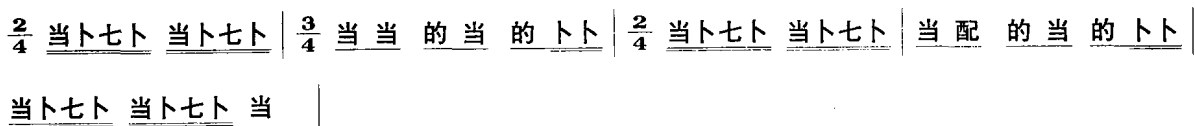
田、鸭子扑水、蚂蚁上树、狮子滚绣球、蜜蜂采花等曲牌；生活习俗类曲牌以描摹人们的日常生产、生活情态或愿望为主，主要有大纺车、小纺车、大弹棉花、小弹棉花、铁匠打铁、花枕头、夹沙糕、文王访贤、羽令牌、一封书、一刚风、庆丰收、闹年关等曲牌；绘意庆贺类曲牌以美好的祝愿与期望为主题。如流星赶月、双喜头、么二三·三二一、四门进、倒五槌、坦坦拍拍、抢拍拍、光光铃、大一字清、小一字清、尖布里(冒尖儿)等；吉祥祝福类曲牌则以人们对美好生活的向往和追求为创作动机。主要曲牌有观音坐莲、四季发财、小四季发财、野鹿衔花、喜鹊闹梅、凤点头、双龙出洞、龙王下海、顽龙缠腰、老龙困潭、龙摆尾等。

值得注意的是，由于传统打溜子主要用于婚嫁场合，故溜子曲牌大多可以按照婚嫁仪式的程式进行连缀演奏。如到新娘家接亲时打《闹梅》、《一落梅》、《二落梅》、《三落梅》等；返程路上则根据所见所闻打《恩(鹦)哥洗澡》、《山鹰展翅》、《燕拍翅》、《喜鹊闹梅》、《凤亮头》、《鲤鱼飙滩》、《蛤蟆伸腿》、《猛虎下山》等；把新娘接到新郎家时则打《一字清》、《双凤朝阳》、《四门进》、《四季发财》、《鸡婆扇蛋》等。这些溜子曲牌均按照婚嫁节庆的程式及内容进行创作，充分体现了土家人民丰富的想象力和创造力。

土家族打溜子的曲体结构严谨、完整，且各地不尽相同。一般由“头子”(又称牌子)、“长番”(又称桥子或绞子)、“溜子”和“尾子”四大部分构成。其中，头子部分一般只有一个乐段，且通常采用对比重复和变化重复的手法以起到揭示主题或形象提示的作用，因而不同曲牌的头子都不相同，曲牌也多以其表现的内容来命名。如《喜鹊闹梅》的头子谱例：



“长番”是一种连接性、过渡性乐段。因其多次反复出现在溜子曲中，在曲牌中所占篇幅较长而得名。有时也叫常番，意指经常反复地用它来作为乐段之间的连接或过渡。称其为桥子，指它是头子与溜子、溜子与溜子或溜子与尾子连接的桥梁；称绞子者，意为它把头子与溜子或溜子与尾子等相互绞在一起而成整体。虽各地的打法不同，但都相对固定。如龙山坡脚一带的长番谱例为：



“溜子”部分篇幅最长，出现次数最多，节奏型相对固定，是溜子曲的主干部分，也是区别某一曲牌的主要内容，“打溜子”的名称由来即与此有关。溜子部分又有单机头、双机头、三个喜、老溜子、新溜子、八番溜子、九番溜子、长溜子、短溜子、半溜子等。一个曲牌中通常可以出现上述多种溜子。如老溜子的谱例为：



尾子是溜子曲的结束部分,一般由一至两个乐段构成,通常在“长番”和“溜子”之后用来结束全曲。但某些地域的尾子则由多个乐段组成,它们甚至成为溜子曲的主体部分。以龙山靛房一带的“尾子”为例,它们多达六个乐段,通常在“头子”、“溜子方方”(或“三番喜”、“八番溜子”)及“长番”结束时出现第一次“首尾叠音”之后即进入尾子部分,从而成为整个溜子曲的主体。如谱例(部分):



如上所述,打溜子的曲体结构一般由“头子+长番+溜子+尾子”构成。但绝不是一成不变。事实上,在这种基本结构框架范围内,还根据不同的表现需要,将不同的“溜子”进行连接,形成“头子+三番喜+长番+八番溜子+新溜子+老溜子+……+尾子”、“头子+三番喜+长番+溜子方方1+溜子方方2+老溜子……+尾子”或“头子+双机头+长番+半溜子+新溜子+长溜子+短溜子+……+尾子”等各种多段体或变奏体结构形式。多种形式的“溜子”与富于变化的“头子”的多种形式的组合,构成了溜子乐曲结构上的对比和变化,这是民间艺人群体智慧的结晶,既体现了打溜子曲体结构的可塑性,也能够更为有效地为塑造形象服务。

上述头子、长番、溜子、尾子各部分灵活而有规律的运用构成了土家族打溜子的曲体结构特征。正如民间俗语所称:“有头无尾的头子,有尾无头的溜子。”正是这多变的头子和不变的溜子头尾相合,组成完整的溜子曲。

十、创新与发展

土家族打溜子的创新与发展主要体现在四个方面。其一是曲牌创作方面的创新与发展。以田隆信、黄传舜为代表的溜子艺术家们分别创作了《锦鸡出山》、《喜迎火车穿山来》等大批反映土家山寨新生活,歌颂新人新事,展示山乡建设美景的作品。如由田