



乐艺纵横谈

黄中骏 著



长江文艺出版社



乐艺纵横谈

黄中骏 著



长江文艺出版社

165922

- 1 荆楚乐舞型态特征论析
- 18 长江流域民歌音乐型态特征和风格特色分析及
其文化蕴涵
- 36 鄂州楚歌溢芳华
——代表性湖北民歌评点
- 75 湖北丧歌所含蕴的丧俗形式演变寻踪
- 82 音乐分析:开放式、创造性的审美活动
- 98 关于湖北音乐创作的现状和展望
- 113 主题——变奏曲式衍展的母体
——贝多芬《c小调32首变奏曲》赏析心得
- 121 肖邦历史地位的成因简述
——兼论肖邦音乐语言的主要特色
- 134 值得借鉴和发扬的创作经验
——《长征组歌》评鉴
- 139 分析刘庄钢琴《变奏曲》
- 147 《神农架之神》的艺术追求与创作实践
- 151 致力于使传统走向现代的作曲家
——方石部分作品印象
- 155 依传统神韵 谱现代心声
——评《平原的太阳》音乐创作的特色
- 158 在音乐创作中努力追求多层次表现
——宋乔作品评赏

163 奉献给孩子们的好作品

——评纪实音乐片《洪湖上的孩子》

165 追寻时代旋律的歌手

——《魏开泰歌曲作品选》评赏

168 高歌新时期农民的心曲

——评歌曲《草帽,金色的唱片》

170 探索还待更深入、广泛、开放

——听《民族器乐创作演奏教学学术研讨会》随想

177 简论流行歌曲的几种表现语言及其形成因素

182 MTV:选好文化定位是当务之急

185 腔圆味正 情真意深

——听刘家宜 余翌子母女演唱会随感

188 产(企)业音乐创作发展趋向评析

195 关于企业歌曲的创作趋向

——读《中国企业之歌》的启示

198 《感受石油》的诗情 乐意 舞韵

202 钢花铁流带来的启示

——《武钢之歌》观后

207 立意高、构思新、表达准

——评大型歌舞《跨世纪的铁流》

210 唱出了工人阶级的气魄和艺术丰采

——听一冶“庆五一”合唱音乐会随感

212 武铁职工文艺才华的集中展示

——观'97武铁职工文艺调演随感

215 情真意切的《吹唢呐》

217 追求艺术交融的有益尝试

219 市场经济条件下文艺作品价值问题论析

232 文艺评论当三戒

236 传统文化研究应注意解决时空观问题

238 音乐工作者的历史责任

——'96 新春寄语

239 振兴戏曲四题

——对龚啸岚关于振兴戏曲见地的思考

250 建立戏曲艺术的耗散结构

255 “可看性”问题漫议

259 以文化底蕴为追求目标的艺术实践

——评大型土家族婚俗系列舞蹈剧《土里巴人》

262 以舞韵展示乐魂

——姚晓明舞蹈作品印象

268 风格淡雅真实 人物可信可亲

——评电视剧《饭碗》

271 日本音乐生活掠影

277 艺术 和平 友谊

——访日随笔

283 艺术展示 艺术广场 艺术圣殿

——访法记事

287 艺术—心灵交流的桥梁

——伊拉克艺术家访鄂散记

293 三峡：一方乐土，一方沃土，一方热土

——三峡采风思绪录

297 是赞许,更是呼唤

——采风随想

附录:王岩《天长地久三峡情》(摘录)

302 关于文联形象塑造之体、魂、行

311 开创无愧于新世纪的舞协工作新局面

316 以开放式思路,培养全面型文艺(舞蹈)人才

321 发挥协会优势和作用,为我省电影事业的发展
和繁荣作贡献

325 当好二传手,促进电影事业发展

329 发挥优势,把握特点,促进电视艺术的繁荣

332 发扬成绩,克服不足,努力创作电视文艺节目精
品

336 弘扬荆楚文化优秀传统,谱写荆州文艺跨世纪
篇章

341 履行服务职能,促进文艺繁荣

345 关于企业文化和企业文艺创作的几个问题

355 企业文联要多为企业文化建设作贡献

358 **附录:**赵一民《探索荆楚民歌之海的新奉献》

362 后 记

荆楚乐舞型态特征论析

荆楚乐舞作为荆楚文化的有机组成部分,无疑是荆楚文化体系中最璀璨的明珠。它的风采也随着荆楚文化精神一并融入了中华民族文化传统。由于荆楚乐舞所具有的迷人艺术魅力,使当代许多学者把对荆楚乐舞型态特征的研究作为孜孜不倦的追求目标。虽然当时可与世界上任何一个地方的乐舞比肩的荆楚乐舞,随着历史的进程,已经离我们有二千多年之远了;虽然荆楚乐舞的原貌囿于音乐的时间性特点和舞蹈的形体性特点而随着时间、空间的推移而逝去,但人们仍坚持从史料典籍的记载中寻觅着荆楚乐舞型态的蛛丝马迹,从出土文物的成果中分析出荆楚乐舞型态的实证材料,从民间艺术的遗存里探掘出荆楚乐舞型态的鲜活因子,从而不断加深了对荆楚乐舞型态特征及其风韵的认识,并使千古绝响、绝唱、绝姿得以“复活”,使现代人一睹古代先民乐舞之风采。湖北省歌舞团创作演出的《编钟乐舞》、武汉歌舞剧院创作演出的《楚韵》、宜昌市歌舞剧团创作演出的《土里巴人》等,正是现代艺术家对荆楚乐舞型态特征研究的杰出成果,它们集中而形象地展示了荆楚乐舞的型态特征和风韵特点。

任何艺术都具有自己独特的结构形式,从而形成不同艺

术的不同型态。对荆楚乐舞型态特征的论析,就是对其结构形式的分析。总起来讲,荆楚乐舞的型态特征可以从以下几个方面来把握。

一 乐舞合一 相和为歌

许多文献资料都记载了乐舞合一 是原始歌舞的重要特征。以原始歌舞作为自己发展源头的荆楚乐舞,全盘继承并强化了这一特征,使酣歌狂舞密不可分成为自己突出的型态特征。屈原的传世之作中对此有多处记叙,其中尤以《九歌·礼魂》中“成礼兮会鼓,传芭兮代舞,姱女倡兮容与”^①的描述,将荆楚乐舞的这一突出型态特征揭示得最集中与明晰。而汉代王逸的《楚辞章句》和宋代朱熹的《楚辞集注》均对荆楚乐舞中最具代表性的巫观祭祀乐舞呈歌、乐、舞并举、融为一体的型态特征作了有力的补注。至于湖北湖南各地至今尚流存的相和为歌、踏地为节、连臂而舞的民间艺术形式,就更为荆楚乐舞歌、乐、舞融为一体之型态特征的鲜活明证了。

汉乐府中别具一格的“相和歌”实际上是吸收荆楚乐舞中优秀演唱形式而形成的。荆楚乐舞中的演唱方式多为领唱、帮腔和唱相呼应的形式,从而使荆楚乐舞具有了相和为歌的型态特征。刘向在《新序》中记载宋玉答楚王曰:“客有歌于郢中者,其始曰‘下里巴人’,国中属而和者数千人;其为‘阳陵采薇’,国中属而和者数百人;其为‘阳春白雪’,国中属而和者,数十人而已也;引商刻羽,杂以流徵,国中属而和者,不过数人;是其曲弥高者,其和弥寡。”^②这段记载生动地证明了领

唱、帮腔和唱这样一种演唱形式，在荆楚先民不同场合，不同层次的歌曲演唱中均存在。雅也罢，俗也罢，高也罢，低也罢，均以相和为歌为形式，差别仅在和者的多与寡。《尚书·舜典》载：“八音克谐，无相夺伦，神人以和。”^③说的是随着乐队的演奏，神与人相和而歌。荆楚先民把主持祭祀活动的巫奉为神明，所以自然把巫的领唱与众人的帮腔和唱视为“神人相和而歌了”。一领众和的演唱方式，至今仍是荆楚故地民间艺术中最普遍的型态。插秧薅草时节，歌师傅击鼓为节，放声领唱，劳作者接腔众和，这是以相和方式唱田歌的情景。新春玩灯时节，锣鼓鞭炮声中，表演者兴致勃勃“丢彩头”（领唱吉利喜庆之辞），围观者吉意浓浓相应和，这是以相和方式唱灯歌的缩影。吊丧悼亡之时，主祭人悲声放歌领唱，众乡邻哀情挽曲接腔，并在极具动力感的鼓点中，踏着质朴的舞步，任凭情感的宣泄。这是荆楚乐舞所具有的乐舞合一、相和为歌的型态特征之生动写照。

二 八音合鸣 体制恢宏

人是乐舞表演的主体。乐器则是乐舞表演的物质基础。乐器类别的全缺、品种的多寡、演奏方式的丰贫、组合形式的同异，都会给乐舞型态带来影响。

荆楚乐舞具有八音合鸣的型态特征。

据统计，迄今已从楚故地出土了 120 批 680 多件楚乐器。这些出土乐器的所属年代，起自西周晚期，止于战国晚期，几乎跨越楚国全部历史时期。在所有出土乐器中，以湖北随县

擂鼓墩曾侯乙墓出土的乐器影响最大。按先秦传统的金、石、丝、竹、匏、土、革、木八音分类,所有出土乐器验证了荆楚乐舞表演中乐器类别的齐全。《九歌》所记楚国乐器钟、鼓、竽、瑟、排箫(参差)、箛;《大招》所记楚国乐器磬;《左传》、《荀子·劝学》和《吕氏春秋·孝行览·本味》等所记楚人所操之乐器琴;《吕氏春秋·慎大览·贵因》、《七国考·楚音乐》所记楚国乐器笙,均有出土乐器作为明证。还有搏、钲、铎、铙、勾、铎、铎于、陶釜、箏(筑)等乐器出土。可见荆楚乐舞中乐器品种之丰富。从出土乐器的数量上看,虽以承于中原的钟磬为主,但鼓、瑟、笙的地位十分显著,且乐器形制风格多种多样,乐器组合不拘一格,发展形成为独具特色的荆楚乐器体系。如钟,有甬钟、纽钟、搏之别;鼓有悬鼓——以虎座立凤悬鼓为其代表(如图)、手鼓、建鼓、鹿鼓之分;瑟有二十三弦、二十四弦、二十五弦之异,可见乐器品种、形制之繁。各类出土乐器雄辩地证明,荆楚乐舞具有八音合鸣的型态特征。

各类乐器的组合也形式多样。从出土实物已证实的组合形式看,多为以鼓为纽带,形成金石类与非金石类乐器组合的两大型态。



金石类乐器组合规模最大的当属湖北随州擂鼓墩曾侯乙墓出土的编钟、编磬等。该墓出土编钟 64 件(含纽钟 19 件、甬钟 45 件)搏 1 件。全套编钟分三层悬挂在钟架上,45 件甬钟构成从 A1 至 c4,跨越五个八度的有效音域。每个钟可发出两个相距三度关系的不同音高,从而具备了十二个半音,可演奏五声、六声、七声音阶,具有六宫以上的旋宫转调能力。该

墓出土的编磬共 32 件,均分为二,上下两层悬挂于磬架上,构成从 c1 至 c4 三个八度的音域,磬与磬之间的音高间虽可构成半音音阶,然其悬挂位置,则以四、五度排列为主,经复制试奏,此种排列方式是为了适应左右手双槌交替击磬的便利。如此宏大的金石乐队组合,标志着二千多年前荆楚乐舞表演形式的辉煌。

该墓出土的乐器所展示的非金石类乐器组合样式为:鼓、瑟、琴、篪、笙、箫(排箫)。非金石类乐器组合表明,荆楚乐舞中,以鼓为节奏乐器,以瑟、笙、篪等为旋律乐器的特征,从而使之与恢宏的金石乐队形成鲜明的对照。金石类组合由于规模宏大,往往用之于祭祀社仪场合,甚至成为权力地位的象征。而非金石类组合,由于其灵活性,往往用之于日常生活中的娱乐、消遣场合,后来发展形成为“房中乐”的组合形式。

随乐器一并出土的钟磬铭文,为我们揭示了独具特色的荆楚乐律体系。律制研究是音乐型态学研究的核心课题之一。依照出土乐器及其构件上的 4463 字钟磬铭文可以看出二千多年以前,荆楚之地就采用了虽源出于华夏,而又确有自身特点的“蕤——曾”生律法体系。正如我国音乐学家黄翔鹏先生所指出的“它已经越出三分损益法的局限,而在我国古钟纯律三度关系的基础上……形成了一种折衷律制。”^④“曾侯乙钟的半音阶有蕤——曾三度关系作为管子生律法的补充。”^⑤钟磬铭文明载了某律在不同的诸侯国和地区的不同称谓,明载了某音在不同均中的称谓,明载了某音在高低八度组的称谓,从而向人们揭示了律名对应关系、阶名对应关系、八度音表示法,充分展示了当时荆楚音乐文化所具备的高度。

齐备的乐器及其多样的组合,独立的乐律体系,使八音合

鸣的演奏型态得以产生五音繁会的演出效果。特别是当乐配以歌舞之时，荆楚乐舞体制恢宏的型态特征就展现于人们面前了。

《楚辞·招魂》载：“肴羞未通，女乐罗些。陈钟按鼓，造新歌些。涉江采菱，发阳荷些。……二八齐容，起郑舞些。衽若交竿，抚案下些。竽瑟狂会，瑱鸣鼓些。宫庭震惊，发激楚些。吴歈蔡讴，奏大吕些。……激楚之结，独秀先些。”“铿钟摇虞，揅梓瑟些。”⑥《大招》载：“伏戏驾辩，楚劳商只。讴和阳阿，赵箫倡只。魂乎归徕，定空桑只。”⑦如此狂歌劲舞，场面之大，体制之恢宏可想而知。

随州曾墓出土的一只髹漆木雕工艺品——鸳鸯形盒的盒腹上，为我们提供了两幅极精采的漆画。右侧为击鼓跳舞图（见右图上）当中以一兽为鼓座，上树建鼓，一旁绘有一兽，上肢拿两个鼓槌正轮番击鼓。另一高大佩剑武士，正随着鼓声翩翩起舞。左侧为撞钟击磬图（见右图下），以两鸟



(兽)为柱,横梁作两层,上梁为两鸟(兽)对立用口衔托,悬挂两件甬钟,下梁搁于鸟的腿上,上悬两磬,旁边有一似人似鸟的乐师,拿着撞钟棒,正在撞钟,撞钟棒下呈槌形,画成一定的弧度,显得很有弹力。这两幅绘声绘色的漆画,连同同一墓中出土的数以百计的乐器,引导人们去体味荆楚乐舞钟磬交响、丝竹合鸣、高歌唱和、倩女群舞的壮观场面和恢宏气势。

荆楚乐舞体制恢宏的型态特征,至今还可以在湖北的一些地方寻觅到。鄂西南地区数百人以鼓为节,边歌边跳巴山舞和在丧事活动中数十上百人在雄浑的鼓乐声中和高亢的歌声里,如醉如狂地进行跳丧鼓表演的情景,是荆楚乐舞这一型态特征的折射。湖北许多地方在农事活动中,所有进行农作的人在歌师傅的鼓点引导下,与其领唱接腔相和的情景,也是荆楚乐舞这一型态特征的遗存。从现今民间歌舞的表演中,我们同样可以看到《国语·楚语上》所描述的“以金、石、匏、竹之昌大、器庶为乐”^⑧和《大招》所描述的“叩钟调磬,娱人乱只。四上竞气,极声变只”^⑨这些荆楚乐舞之型态特征,并加深对这些描述的理解。

三 乐思精当 结构奇妙

荆楚乐舞中的音乐部分体现出乐思精当的型态特征。

首先,从前文所列的出土文物的一系列实证材料来看,荆楚之地形成了并主要流行着以 Sol(徵)、La(羽)、Do(宫)、Re(商)、Mi(角)为排序顺序的音列系统。这与《管子·地员篇》记载的音列相符,而与《吕氏春秋》记载的西周传统五声音列

——Do(宫)、Re(商)、Mi(角)、Sol(徵)、La(羽)相异。这表明荆楚先民具有了自己所习惯的音列体系。而由于荆楚之地以前文已叙的该地所特有的“颤——曾”乐律体系作为自己乐学体系的理论基础,所以,荆楚之地以 G、A、B、c、d、e、#f、g 为完整结构的“下徵调”七声音阶(或称“新音阶”)结构为其基本音阶样式。其中尤以 Sol、La、Do、Re 与 Re、Mi、Sol、La 两种内部结构完全相同的四声音列最突出。

其次,从遗存民间的创腔编曲习惯来看,乐思精当的型态特征,表现为乐曲旋律骨干音选择的简洁、明了、多样,及其运用手法的巧妙。用三个音作为旋律骨干音来行腔编曲,是这一型态特征的例证之一。如《上茶山》:



这首歌是以 Do、Mi、Sol 为旋律骨干音的组合样式。类似这样以单一三音为骨干音组合行腔编曲的样式还有: La、Do、Re; Sol、La、Do; Do、Re、Mi; La、Do、^bMi; Sol、Do、Mi; Sol、La、Re; Do、Re、Sol; Sol、Do、Re; La、Re、Mi; La、Do、Mi; Mi、La、Do; Mi、Sol、Do 等等。这种以二度三度叠置为主的旋律骨干音组合样式,使以五声音阶构成的级进型乐汇成为荆楚乐舞中创腔编曲的基本型态。至于各种旋律骨干音的组合样式在创腔编曲中的交替运用,则更增添了荆楚乐舞的音调色彩。如《幸福歌》:



这首歌运用了 Sol、Do、Re 和 Do、Mi、Sol 两组旋律骨干音的交替,准确地抒发了清新、愉悦的情怀。

再次,荆楚乐舞乐思精当的型态特征,还表现在荆楚先民音乐思维的开放性上。其主要特征是:音观念浓于音列观念;各音都处平等地位;各音都可以以自己为基础构成调式音列;调式主音在创腔编曲中不一定处于主导地位;调式交替频繁;调性转换即是将某一种旋律骨干音组成的音调在新的音高上建立起来,转调手法简便、自然。等等。如《车水情歌》:



这首二十小节的短小民歌,经历了从 F 徵→F 角→F 徵→C 商的发展演变,既有同主音调式转换,又有同宫音调式交替,且融合得天衣无缝,水乳交融,实可堪称体现荆楚先民音乐思维之开放性和荆楚乐舞乐思精当之型态特征的杰作。以此作为对理解史籍中“引商刻羽、杂以流徵”记叙的佐证,会对荆楚先民调式思维之丰富、精当叹为观止。

如果说荆楚乐舞乐思精当之型态特征主要体现在音调旋法上,那么,其音乐部分曲体、句式方面的型态特征就是结构奇妙。

虚词“兮”的运用和长短句的交错,成为在史籍文献中识别楚辞与其它体裁样式作品的标志。荆楚乐舞音乐部分曲体、句式方面的显著特点,在于在继承平衡性原则的基础上,追求非对称性结构原则,这是荆楚先民标新立异的文化精神在乐舞创造及表演方面的体现。

荆楚乐舞的结构型态中,平衡、对称性的曲体、句式不少,这体现了它与华夏文化的共性。然而,荆楚乐舞的结构型态,以非对称性的结构型态最引人注目,因为五句子、赶五句、穿插体、套曲体等这样一些非对称性的曲体、句式结构,体现了荆楚乐舞结构特征的个性。

五句子是荆楚乐舞中最普遍的曲体、句式之一。它往往由两个上下句加一个尾句组成。如《心欢不知太阳落》:

太阳一出照山坡,
坡边一片好秧禾。
哥耕田来妹车水,
俩人车水笑呵呵。
心欢不知太阳落。

五句子歌的精到之处在于，它从曲体结构上打破了起、承、转、合式的平衡，其尾句犹如点睛之笔，道出了主题，畅抒了心理真谛，实现了结构样式的突破式超越。

赶五句，是曲体结构样式在五句子基础上的进一步发展。如《郎在山中唱山歌》：

郎在山中唱山歌，
姐在房中织绫罗。
山歌唱得那么好，
唱得我手软脚酸、脚酸手软、蹬不得踏板、
拉不得羊角、抛不得梭。
眼泪汪汪听山歌。

赶五句曲体的高妙之处在于，将五句子体中的中间句（第三或第四句）改唱为成串的双声叠韵式歌词，从而使头几句抒咏性很强的散唱与赶句段规整、对称、热烈、紧凑的叙诵形成鲜明的对比，使听者在散与整、慢与快、唱与诵、抒情性与对比性的撞击中，领悟奇妙的结构型态所含蕴的艺术表现意义。

穿号子体，是在演唱一组唱词的同时，穿插演唱另一组唱词而形成的一种互相对比、互相依存、水乳交融的曲体样式。如《一树樱花》：

A ₁ 一树樱花，	B ₁ 一个姐儿穿身花，
A ₂ 开在岩脚下，	B ₂ 哭哭啼啼回娘家，
A ₃ 蜜蜂不来采，	B ₃ 娘问女儿哭什么？
A ₄ 空开一树花。	B ₄ 丈夫年小难当家。
	B ₅ 误了奴家一十八。