

武兆鹏 著

音乐研究

晋北道情

人民音乐出版社



武兆鹏 著

晋北道情音乐研究

戏曲音乐研究丛书

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

晋北道情音乐研究/武兆鹏编著. —北京: 人民音乐出版社, 1996.1

(戏曲音乐研究丛书)

ISBN 7-103-01315-2

I. 晋... II. 武... III. 山西道情-地方戏-音乐-研究
IV. J617.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (95) 第 15384 号

责任编辑: 张 辉

责任校对: 颜小平

人民音乐出版社出版发行
(北京翠微路 2 号)

新华书店北京发行所经销

中国科学院印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开 155 千字 1 插页 8.5 印张

1996 年 1 月北京第 1 版 1996 年 1 月北京第 1 次印刷

印数: 1—3,035 册 定价: 27.30 元

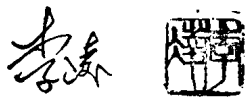
序

武兆鹏同志从小就喜爱山西民间音乐，并长期执著地在这块艺术土地上摸爬滚打。

80年代初，他参加山西大学艺术系和中国函授音乐学院理论作曲系学习后，更专心对他所从事并喜爱的“晋北道情”音乐的音调（音乐语言特色、风格）、曲式、调式、旋法和音乐伴奏等问题，做了深入的分析、研究，终于写成了《晋北道情音乐研究》一书。

弘扬中华音乐文化，除了抢救、挖掘、收集现有的民间音乐资料以外，很重要的一个问题，是对这些优秀传统文化遗产，进行深入的分析、研究，找出其中的特性、规律和有生命、有活力的音调，作为日后作曲家们、演奏家们参考、应用，这个工作非常重要，也非有一些肯于苦干的音乐家来认真实践不可。这也是“弘扬中华文化，丰富世界音乐”的一个起码的、扎实的实践。

我很高兴，看到年轻戏曲音乐家武兆鹏同志这本新书得以问世。



1994. 3. 31,

前 言

晋北道情是山西众多剧种中一朵色彩缤纷、绚丽夺目的小花。除流布于晋北地区外，在内蒙、河北、陕北等部分接壤地区也深受人们的喜爱。

道情原是一种说唱艺术，源远流长。早在宋代就很流行。也称之为“鼓子词”，或至少可认为道情也唱“鼓子词”。这我们可以从南宋人周密的著作中得到证实。《武林旧事》记载：“淳熙十一年（1174）六月初一日，车驾过宫”，“至内殿起居”。当时正是伏中盛暑，早膳后“遂同至飞来峰看放水帘。时荷花盛开，太上指池心云：‘此种五花同干，近伯圭自湖州进来，前此未见也。’堂前假山、脩竹、古松不见日色，并无暑气。后苑小厮三十人，打息气唱道情。太上云：‘此是张抡所撰《鼓子词》’。”

“鼓子词”是宋代受唐变文影响而出现的一种新兴说唱艺术形式，歌唱伴以“管弦”。有只说不唱与说唱相间两种表现形式。不论几多唱段，一般都以一个词调反复歌唱，类乎现今歌曲，一首曲可反复唱好几段歌词。最初很可能是道士为宣传道教教义，受僧人讲唱变文的启发，采用“道调”或“道曲”之类的曲调来演唱的。后来由于文人士大夫的参与，故也出现了一些用当时流行的词调写作的作品。或许唐时所谓“道调”和“道曲”，也很可能就是当时流行于民间的歌调。或因道家使用日久，遂被冠以一个“道”字。随着道情说唱艺术的流行发展，吸收使用的歌调

越来越丰富，大概这也就是为什么晋北道情唱腔曲牌中至今还保留着不少宋元曲牌的由来。

这种“鼓子词”形式的说唱道情，一直至明清仍然在民间广为流传。我们从明人小说《金瓶梅》里可看到这方面的具体描述，卓二姐归阴满七之期，西门庆的结拜兄弟应伯爵、谢希大、花子灵等送礼，西门庆在花园设酒宴招待。正当豁拳赌酒之时，忽听门外一阵人吵嚷声。西门庆遂命家人出外瞧看为何事。原来是一个唱道情的道者沿门歌唱，一群儿童拥着唱彩。后来西门庆命人把这唱道情的叫来助兴：“只见这唱道情的，头上戴着一顶道巾，身上穿着一件道袍，脚上着一双黑色道鞋，一付清癯的面目，手里抱着一个道情筒”（可能就是我们今人所说的“渔鼓”）唱了起来。《金瓶梅》故事虽然取材于宋代，但描写却依据的是明人生活。清代乾隆时人郑板桥也创作过这类道情作品。不过内容已有很大突破，不再是叙事性质，具有浓烈的干预世俗的抒情色彩。句句言情，篇篇见意。由此，我们可窥知说唱道情在民间盛行的点滴情况。至于如今仍然在一些地区流行的道情，早已随乡入俗，流变成各具特色的地方化了的民间艺术品种了。晋北说唱道情现在晋北某些地方仍然活跃，或称“坐腔”，或称“过街道情”。可与《金瓶梅》里的描写相印证。

我们认为，以叙事为主的说唱艺术转变为代言体的晋北道情，就是在这种说唱道情的基础上，汲取地方民间艺术营养而形成的。应当说，这是受清代蓬勃兴起的地方戏影响的结果。说具体点当是受北路梆子影响而搬演于舞台的。依据是道情有北路梆子的一些散板类板式和锣鼓经。而且至今还没有完全消化，形成自身的体系，其痕迹仍然清晰可辨。显然是为弥补道情自身音乐表现力

的不足，从北路梆子中搬借过来的。不过这并不影响当地群众对它的喜爱和流传。尤其具有意味的是，晋西北的河曲二人台登上戏曲舞台又是得到了道情的启迪。据目前二人台研究的新进展表明，道情在晋西北演出过程中，曾和二人台有过一个“风搅雪”的阶段。即二人台又是在道情的影响下搬上了舞台。因袭和流变是地方民间艺术形成和发展的普遍现象。清代中叶，大多地方戏如雨后春笋般的出现，正是遵循这一规律而形成发展的。至于说具有浓厚地方色彩的民间传说、艺人口碑，我们以为为有一定道理，但也不可不加考辨地全信，因为毕竟带有明显的地域性局限。这样，才有可能得出比较接近历史真实的结论。

毋庸讳言，对于地方戏曲的理论研究，长期以来注重不够，尤其是地方小剧种音乐的研究，力量更为薄弱。但是尽管如此，却总有那么一部分抛却功利、执著追求者，在这片土地上辛勤耕耘，武兆鹏同志即是如此。

武兆鹏，山西神池县贯泉人，曾就读于山西大学艺术系、中国函授音乐学院理论作曲系。系山西省剧协理事、戏曲音乐学会理事、省音协会员，现任神池县文化局副局长兼道情剧团团长。

晋北这块黄色的土地，孕育了道情丰富的音乐语言，同时也孕育了众多的音乐人材。生于斯、长于斯的兆鹏同志从小耳濡目染，对道情音乐有一种特殊的感情。后来又参加了神池道情剧团，长期从事道情音乐的艺术实践，不仅可称为晋北道情音乐的专家，而且还是一位艺术表演团体出色的管理内行。在他任职神池道情剧团团长期间，进行了卓有成效的经营体制改革，得到了各级文化领导部门的赞赏，受到了国家文化部的表彰，成为全国基层剧团的一个典范。

兆鹏同志是一个有心机的年轻人。他在从事音乐艺术实践的同时，还潜心进行理论探讨。运用自己掌握的现代音乐理论知识，对晋北道情的曲式、调式、旋法、伴奏织体等专题，进行了比较全面系统的分析研究和理论归纳。这册《晋北道情音乐研究》就是他多年认真钻研的结晶，也是晋北道情音乐研究的最新成果，颇多创见。对于传统的创腔经验，当今的音乐改革，提供了一定理论依据。无疑是做了一件应当赞许的有价值的事情。如果说60年代初，武艺民、杨建华、付勋瑞等同志搜集整理出版的《晋北道情音乐》资料，是为研究铺设了一块基石的话，那么，武兆鹏同志的研究，则是以其一定的理论深度，把晋北道情音乐研究大大地向前推进了一步。

忻州地区戏剧研究所把地方剧种研究列为重点项目，这本书就是已完成的一个选题。我们的意愿是，希望能有更多的专家、学者热忱地投入这一领域，耕耘这块肥沃的但一直被冷落的土地，使戏曲文化得到一个新发展，为振兴戏曲做出新奉献。

朱建华 赵国藩

目 录

序	李 凌
前 言	朱建华 赵国圃
第一章 晋北道情音乐的衍变形成及其发展	(1)
第二章 晋北道情唱腔音乐的曲式结构	(18)
一、二句式	(22)
二、四句式	(23)
三、四句半式	(30)
四、长短句式	(31)
(一) “长短句”的单二部曲式	(32)
(二) “长短句”的单三部曲式	(33)
(三) “长短句”的变奏型多句曲式	(36)
(四) “长短句”的自由体曲式	(39)
五、“组合曲”句式	(40)
(一)〔耍孩儿〕组合曲	(41)
(二)〔西江月〕组合曲	(41)
(三)〔盘道〕组合曲	(42)
(四)〔红袍〕组合曲	(45)
六、扩充句式	(49)
(一)加“虚词”的扩充	(49)

(二) 加“穿插句”的扩充	(52)
(三) 加“迭字”的扩充	(53)
(四) 加“垛句”的扩充	(55)
第三章 晋北道情唱腔音乐的调式	(63)
一、单一调式	(64)
(一) 宫调式	(64)
(二) 商调式	(65)
(三) 徵调式	(66)
二、综合调式性	(74)
(一) “变宫为角”的综合	(74)
(二) “清角为宫”的综合	(77)
三、调式交替	(79)
(一) 同宫交替	(79)
1. 过渡性交替	(80)
2. 连环式交替	(81)
3. 曲终交替	(83)
4. 对比式交替	(85)
5. 过门交替	(88)
(二) 不同宫交替	(92)
1. 同主音交替	(92)
2. 不同主音交替	(95)
四、双重调式性游移	(97)
五、转 调	(99)
(一) “正调”转“反调”	(100)
(二) “反调”转“正调”	(105)

第四章 晋北道情唱腔音乐的旋法特点	(109)
一、“波浪式”的旋律下行	(109)
(一) 跳跃式下行	(110)
1. 四、五度跳进	(110)
2. 六度跳进	(112)
3. 七度跳进	(113)
4. 八度及八度以上的跳进	(116)
(二) 调式骨架的下行序列	(118)
二、发生在〔十字调〕唱腔中的三音组	
“连粘性”推移进行	(120)
三、“正调大过门”在旋律结构中的主导作用	(124)
第五章 晋北道情的乐队及织体特点	(127)
一、乐队的建制与变化	(127)
二、织体特点	(131)
(一) 满腔满跟	(132)
(二) 加花衬垫	(133)
(三) 腔尾跟坠	(137)
(四) 间隙托腔	(138)
(五) 呼应对答	(140)
(六) 音区对比	(142)
(七) 节奏对比	(144)
(八) 调式对比	(154)
附录：曲谱	(160)
后 记	(261)

第一章 晋北道情音乐的衍变 形成及其发展

晋北道情，是流行于山西北部^①地区的一个历史悠久的地方戏曲剧种，是我国俗曲道情的一个分支，是道情艺术花苑中一簇璀璨艳丽的鲜花。它以其淳朴清新、优美抒情的音乐特色和回肠荡气、夺人心魄的艺术感染力，赢得了当地人民的喜爱，并随着历史的发展及文化艺术的传播和交流，在内蒙古东南部、河北西北部和陕西东北部的黄河沿岸一带，也为广大群众所乐见喜闻。

道情艺术在我国说唱艺术和戏曲艺术中均占有重要地位。据南北20个省区的统计，各种俗曲道情（南方叫“渔鼓”，四川称“竹琴”）仍不下90多种。其中歌曲道情4种，皮影道情3种，说唱道情70种，戏曲道情13种^②。它们分布在晋、冀、鲁、豫、陕、皖、鄂、湘、苏、浙、赣、闽、滇、黔、桂、川、甘、青、宁、内蒙等省（区）广袤的大地上。山西是个道情艺术最为盛行

① 指晋北的神池、五寨、岢岚、宁武、偏关、河曲、保德、朔州、平鲁、右玉、左云、山阴、繁峙、代县、应县、浑源、怀仁、大同、静乐、岚县、娄烦、兴县、五台、原平、忻州等广大地区。

② 转引自武艺民《古老而庞大的艺术宗族》。

的地区。从剧种说，有晋北道情（又分神池道情、右玉道情、繁代道情）、晋西道情（亦称临县道情）、洪洞道情；从曲种说，有晋北说唱道情、晋南说唱道情、阳城说唱道情、长子说唱道情以及太原说唱道情等十几种。它们既有共性、又有个性，枝蔓相连、色泽各异，象一束万紫千红、光彩夺目的奇葩，极尽烂漫之致。道情艺术，可称是我国历史最悠久、流布地域最广阔、活动最普遍、遗产最丰富的一个全国性剧种（曲种）。

道情，原系宗教艺术，胚胎于唐代的道观经韵。最初是以演唱道教故事或有关题材为主要内容，是道家用以宣传其宗教思想的艺术工具。据《唐书·礼乐志》载：调露二年（公元680年），高宗命乐工制“道调”，祀老子，这可能是在音乐创作上表现道家思想的开端。到玄宗时，又诏道士司马承祯制“玄真道曲”，工部侍郎贺知章制“紫清上圣曲”，茅山道士李会元制“大罗天曲”，太清宫成、太常卿韦韬制“景云”、“九真”、“紫极”、“小长寿”、“承天”、“顺天乐”六曲，又制商调“君臣相遇乐曲”，总名“道曲”。^①

晋北道情早期传统曲目《湘子传》中也有这样的记述：韩湘子成仙后，为了超渡婢娘窦氏，由终南山回到京师长安，打坐府门，小丫鬟向窦氏夫人禀报说：府门外来了一位道童，手持筒板，口唱道歌……。

当然，这只是来自传统曲目中的一段记述，但至少可以说明：道歌与道曲一样，均是与道教有关的曲调，可能都是道情的最初形式。

① 转引自《晋北道情音乐》（武艺民、杨建华、付勋瑞搜集，武艺民整理）。

据清赵翼《陔余丛考》云：“韩湘子者，相传韩昌黎之从孙，……按《唐宰相世系表》，湘乃老成之子，登长庆三年进士，官大理丞。”《韩昌黎集》卷十载有“左迁至蓝关示侄孙湘”诗一首，表明韩愈（韩湘子之叔）被贬潮州时，确在蓝关^①遇到韩湘；又据《宝卷》载：唐时，有湘子者，好道入山^②不返，其叔韩愈被贬潮州，因雪拥阻道行至蓝关湘子赶来，以道歌说唱……。既然湘子实有其人，那么在中唐时“拍简板、唱道歌”这种艺术形式显然也已盛行。可见，道歌是道情的最初形式一说应予肯定。

那么，道歌的音调又是从何而来的呢？据神池道情剧团老艺人吴喜娃（已故）听其前辈传说：古代终南山有一种琴音异常优美，人们便仿此琴音编歌演唱，流传民间，后经道家搜集编为“道歌”……。

这里，道歌实际上并非专指某一曲调，凡是演唱道教内容或道士们演唱的歌曲均是。据晋北道情、晋西道情、洪洞道情、阳城说唱道情的现存资料所见，其唱腔结构均为曲牌联缀形式，即由若干既可独立演唱又能相互联缀在一起演唱的完整曲调组成。这些曲调均有其固有的曲名，如〔大红袍〕、〔皂罗袍〕、〔耍孩儿〕、〔西江月〕、〔浪淘沙〕、〔劈破玉〕等。这些曲名在古代曲子艺术中以及在曲子基础上发展起来的“诸宫调”、“元杂剧”、“昆曲”等艺术形式中均可见到。实际上，这些曲调都是古代流传在民间，尔后被道家采集编撰、加工提高了的著名歌曲。而晋北道情中的这些曲调，当然也就是最初的“道歌”。由此可见，道歌来自民间的传说也是较为可信的。

① 今秦岭。

② 指终南山。

道歌与终南山又有何联系？《湘子传》中韩湘子演唱的一曲〔耍孩儿〕有一段自述：

终南山，是吾家，
腊月里，开鲜花，
茅庵草舍无冬夏。

……。

又《雪拥蓝关记》诗中也有这样两句，

云横秦岭家何在，
雪拥蓝天马不前。

这些诗（词）句均描述终南山是当时隐士们修道之盛地。晋出道情有一种叫〔乱终南〕的唱腔曲调，其曲式、旋律、唱词结构均与晋出道情的〔耍孩儿〕基本相同。〔耍孩儿〕是古代社会上的著名歌曲之一，何以把〔耍孩儿〕叫做〔乱终南〕？可能它原来就是终南山一带的民歌。这样，道情与终南山就有了联系。终南山，位于陕西南部，为秦岭之一峰。自汉代以来，便是道教的盛地，不仅建有道观，香火旺盛，而且也是修道隐士们的栖身之地。如上述推测不错，终南山可能就是道教艺术（道情音乐）的发源地。

随着道教艺术演唱方式与演唱内容的转变，经过晚唐与五代，道观经韵得到了新的发展，韩湘子等“神仙”们的修道经历也被列入其演唱内容，并施以艺术化的加工，编撰为传记故事进行讲唱，如《湘子归山》、《张良辞朝》、《庄子得道》等，这便是“新经韵”。新经韵虽然还不是正式的道情，但它已具备了道情的基本特点。到了北宋，随着说唱艺术的兴起，便正式由道观走向社会，活跃在群众之中，并诞生了“道情”这个名称。

而因何被叫做“道情”？元代有一位称作燕南芝庵先生的说过：“三教所唱，各有所尚：道家唱情，僧家唱性，儒家唱礼”。^①明朱元璋的第17个儿子朱权，对此亦有细致的解释：“道家所唱者，飞驭天表，游览太虚，俯视八紘，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰‘道情’”^②这些大概是最早对“道情”名称的解释。当代道情理论家武艺民先生则更明确指出：“道情者，道教艺术的内容、特点也。前一字表示其所属，后一字表示其所尚，这便是道情一词的来历与实质。”^③正确论述并阐明了“道情”一词的特定含义。

道歌演变为道情，这是道情在艺术形式上的一次重大变革。前者是歌曲，后者为曲艺；前者以抒发感情为主，后者重在说唱故事。其音乐不只产生发展了相当数量的能够单独演唱的“只曲”，而且在音乐结构上也形成了种类繁多的由若干同宫调或不同宫调的“只曲”相互联缀而成的“套曲”。如晋北道情的早期传统曲目《经堂会》即是以曲牌联缀形式，使用了3个宫调的20余个曲牌；而董解元的《西厢记诸宫调》也是以曲牌联缀形式，使用了151个不同曲调，其规模虽有悬殊，但其基本形式则完全相同。这些类同之处，不只说明它们是同一时代的产物，也标志着整个道情音乐渐变衍化、日趋完善的发展成果。

随着戏曲艺术的蓬勃发展，特别是清代梆子戏的兴起，道情便开始由说唱逐渐向戏曲转化。这是道情在艺术形式上的又一次重大变革，但这次变革仅见于部分地区。全国90多种俗曲道情，

① 见芝庵《唱论》。

② 见朱权《太和正音谱》。

③ 见武艺民《古老而庞大的艺术宗族》。

目前多数还是保持说唱形式。而晋北道情以其质朴的性格、淡雅的风姿向前迈着坚实的步伐而步入戏曲舞台，成为深受群众喜爱的戏曲道情。

晋北道情由说唱演变为戏曲之后，在唱腔音乐方面，为适应上演反映民间生活和社会斗争剧目的需要，充分吸收了一些当时、当地的民间小调和其他剧种的某些音乐曲调，使其渐趋充实、完备。可以看出，目前晋北道情在唱腔、曲牌上明显掺杂着民歌、秧歌以及梆子戏的成分。如文场牌子曲、武场锣鼓经与北路梆子大同小异；唱腔曲调中的〔滚白〕、〔流水〕、〔介板〕与北路梆子也几乎一样，从而丰富了作为戏曲道情音乐的各种表情功能与表现手段，完成了说唱向戏曲的转化。虽然这一转化的过程简短而迅捷，但由于一擦其宗教色彩，晋北道情音乐的面貌便为之一新，在广大劳动人民中出现了竞相传唱、风靡晋北的盛况。

下面，让我们以〔正河路〕为例，比较一下晋北说唱道情与戏曲道情两者的旋律和结构：

正 河 路

$1 = C \textcircled{1} \frac{2}{4}$

	(上句)					
说唱道情	6̣	5̣	4̣	3̣	5̣	3̣.2̣ 1̣ 1̣(3̣ 2̣1̣2̣3̣ 1̣)
戏曲道情	1̣7̣6̣	5̣	1̣6̣5̣	3̣	1̣6̣5̣	3̣.5̣ 3̣2̣ 1̣(3̣ 2̣1̣2̣3̣ 1̣)

- ① 晋北道情的传统调高为唐律制之“道调”，其“正调”约相当于现代通用调名的 $1 = ^\#C$ ，“反调”相当于 $1 = ^\#G$ 。为记谱方便，移低一律，即以 $1 = C$ 、 $1 = G$ 记，下同。