

21世纪

高等院校音乐专业教材

中国民族音乐形态学

刘正维 编著



西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

21世纪

高等院校音乐专业教材

中国民族音乐形态学

刘正维 编著



西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

图书在版编目(CIP)数据

音乐民族音乐形态学/刘正维编著. —重庆:西南师范大学出版社, 2007. 7

21 世纪高等院校音乐专业教材

ISBN 978-7-5621-3907-2

I. 中… II. 刘… III. 民族音乐—形态学—中国—高等学校—教材 IV. J607. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 105674 号



责任编辑:贾 晖

封面设计:王玉菊

版式设计:王玉菊

21世纪

高等院校音乐专业教材

书 名 中国民族音乐形态学

刘正维 编著

出版发行 西南师范大学出版社

网址 www.xscbs.com

地址 重庆市北碚区天生路 2 号

邮编 400715

经 销 全国新华书店

印 刷 重庆科情印务有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 15.75

版 次 2007 年 8 月 第 1 版

印 次 2007 年 8 月 第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5621-3907-2

定 价 32.00 元(含光盘)

(无激光防伪标志系盗版书)

目录

21世纪

高等院校音乐专业教材

第一章 综 述	(1)
第一节 民族音乐的概念与范围	(1)
第二节 民族音乐形态学的概念	(2)
第三节 民族音乐形态学理论建设	(2)
第四节 音乐理论的自然属性与社会属性	(3)
第二章 民族音乐的遗传基因	(4)
第一节 音乐遗传基因形成的客观条件——五态	(5)
第二节 分析音乐遗传基因的四条途径——四径	(11)
第三节 音乐遗传基因的分布状况——三线	(15)
第三章 民族音乐的旋律形态与板块分布	(18)
第一节 民族旋律中的音级	(18)
第二节 民族旋律中的主干音级与特殊音列	(27)
第三节 民族旋律纯四度内的徵羽音列群体	(30)
第四节 民族旋律中的两个“母体”三音列	(33)
第五节 民族音乐中旋律的基本形态	(33)
第四章 民族音乐的调式体系与板块分布	(41)
第一节 民族音列中调式调性的游离性与确定性	(41)
第二节 民族调式构成的平衡原则	(42)
第三节 民间集体创作中超稳定的传承性	(50)
第四节 徵羽两大终止群体与徵羽调式体系	(54)
第五节 民族调式的板块分布	(65)
第六节 调式类别与调式型号	(73)
第七节、民族音乐的扬调、屈调与调性变化	(82)
第八节、调式调性的“灵魂”效应	(85)
第五章 民族音乐的腔式形态与板块分布	(93)
第一节 腔式变化是戏剧性变化的基础动力	(93)
第二节 腔式的基本变化	(98)

第三节	字位变化	(100)
第四节	腔式的基本类别	(105)
第五节	腔式的搭配	(105)
第六节	腔式形态的五大板块	(107)
第七节	启示	(110)
第六章	民族音乐的结构特征与板块分布	(112)
第一节	变化与重复	(112)
第二节	单曲	(117)
第三节	组曲——曲牌连缀体及其三种形态	(129)
第四节	变奏曲——板式变化体及其三类结构	(131)
第五节	单腔系统板式变化体唱腔	(143)
第六节	多腔系统板式变化体唱腔	(148)
第七节	单腔系统板式变化体成套唱腔	(155)
第八节	多腔系统板式变化体成套唱腔	(163)
第九节	单腔系统板式变化体的大型作品	(163)
第十节	多腔系统板式变化体的大型作品	(165)
第十一节	板式变化体与曲牌连缀体综合运用	(168)
第十二节	民族音乐中特殊的发展手法与结构形态	(168)
第七章	四首汉族民歌的特征覆盖与板块分布	(195)
第一节	四首民歌的地方性特征	(195)
第二节	四首民歌的特征覆盖与板块分布	(198)
第三节	四首民歌的特征覆盖与板块分布凡例	(200)
第四节	结 语	(210)
第八章	中国歌剧中部分音乐创作的形态剖析	(211)
第一节	《白毛女》的龙凤腔	(211)
第二节	《小二黑结婚》的主题与板式变化	(212)
第三节	《洪湖赤卫队》的板式、拖腔运用与调性布局	(214)
第四节	《江姐》的主题创作与贯穿	(219)
第九章	三首民族器乐曲剖析	(224)
第一节	《二泉映月》剖析	(224)
第二节	《春江花月夜》剖析	(232)
第三节	《病中吟》简析	(236)
曲谱目录		(242)

第一章 综述

第一节 民族音乐的概念与范围

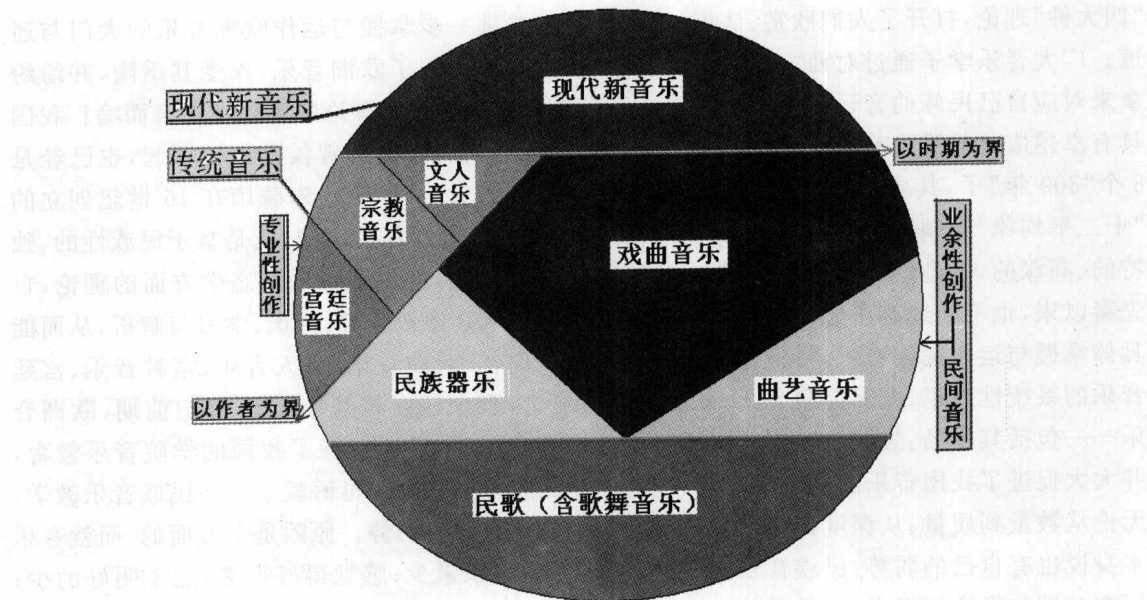
民族音乐以地域与人群分属,是一个民族古往今来创造的一切音乐财富。我国的民族音乐,是指我国 56 个民族古往今来创造的一切音乐财富。包括现代新音乐与传统音乐两大部分。

现代新音乐是当今创造的音乐艺术;传统音乐则是过去时期创造的音乐。它们以时期分属,一般以“五四”时期,或是“学堂乐歌”传入时期为分界线。传统音乐是民族音乐中的历史遗产,是指过去时代的一切民族音乐财富。它又以作者分属,分为群众业余性创作的民间音乐与文人阶层创作的专业性音乐。

文人阶层创作的专业性音乐,包括文人音乐、宗教音乐与宫廷音乐。它们是几种不同范畴、不同场合、不同阶层、不同性质的专业性音乐创作。

民间音乐包括以民间歌曲(包括民间舞歌——含舞歌、秧歌、灯歌、采茶歌、花鼓等)为基础,以及在民歌基础上产生的民族器乐、曲艺音乐与戏曲音乐。它们是不同的场合、不同体裁、不同形式、不同特征、不同表现力的业余音乐创作。

民族音乐大体可以图表如下:



第二节 民族音乐形态学的概念

“民族音乐形态学”是研究我国民族音乐的外部形态、内部构造以及其变化运动规律和表现功能的一门学科,属于民族音乐的基础理论。

音乐艺术从表现方面说具有抽象性。而从认识、掌握到操作来说,则是相当具象的,“差之半音,谬以千里”。只有抽象的认识是了解不到音乐,更掌握不了音乐的。因此必须进行民族音乐形态学的学习与研究,以增强国人和国际同仁对我们民族音乐的具象的、理性的认识,以促进民族音乐的继承与发展,使其发挥出应有的世界影响。因此,可以毫不夸张地说,“民族音乐形态学”是进入我国民族音乐殿堂的一本“人之初”(《三字经》),是启蒙课,也是捷径与驾驭民族音乐远航的指针。

第三节 民族音乐形态学理论建设

音乐,作为一种艺术建筑,是靠创作(作品)、表演(演唱演奏)、理论“三足鼎立”支撑起来的。三条腿中的任何一条腿都必须健壮有力,否则步履维艰,影响后天的发展。

欧洲(各民族的)音乐艺术,自我国明末清初,具体说是从17世纪康熙二十四年,也就是巴洛克后期的亨德尔、巴赫诞生的1685年代起,急步地走向专业化,创作、演唱、演奏以及与之匹配的音乐理论建设,特别是音乐的基础理论——音乐形态学理论的建设等,得到了全方位的发展。至今不过300年时间,它属于音乐形态学方面的和声、复调、曲式(与作品分析)、配器等“四大件”理论,打开了人们欣赏、认识、学习、解析,并进一步掌握与运作欧洲音乐的大门与通道。广大音乐学子通过对西方音乐形态学理论的学习,认识了欧洲音乐,深受其熏陶,并纷纷拿来对应自己民族的音乐实际。从而产生了世界性影响。音乐理论的重要性不言而喻!我国具有卓越成就的民族音乐发展,仅从湖北随州出土的2400年前的曾侯乙编钟算起,也已经是8个“300年”了,其乐学、律学和制作的成就,在全球无与匹敌;明代朱载堉在16世纪创立的“十二平均律”亦领先世界;民族音乐各个门类、各种体裁的作品与表演,既是富于民族性的、独特的、高深的,也是世界艺林中首屈一指的;民族音乐理论,特别是音乐形态学方面的理论,自先秦以来,也不断地有所建树。然而能够引导人们深入具像地欣赏、认识、学习与解析,从而能具体掌握与运作民族音乐,特别是它的民歌、器乐、曲艺、戏曲音乐、文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐的系统性理论,尤其是民族音乐形态学的理论,至今还在苦建中!20世纪前期,欧洲音乐——包括其作品、表演与理论连同教育体系传入我国后,迅速发展了我国的学院音乐教育,并大大促进了我国音乐的发展。然而,符合中华民族审美意识的母语教学——民族音乐教学,无论从数量到质量、从深度到广度,从措施到影响,一直处于弱势。原因是多方面的,而就音乐本身说也有自己的弱势:民族音乐的感性认识多,理性积累少;感觉得好得多,能说明好的少;用文学词句形容好得多,以音乐的专业语言剖析好的少;作品、演唱、演奏多,理论研究,特别是音乐形态学理论的研究少。似乎总是让人感觉得到而摸不着,觉得好而说不清。可不可以说,民族音乐理论特别是民族音乐形态学理论这条“腿”有些“缺钙”,甚至十分“缺钙”。这几乎成了继承与发扬我国民族音乐,扩大民族音乐影响的“关卡”。此关不破,何以为继!

第四节 音乐理论的自然属性与社会属性

在民族音乐形态学理论的建设方面,曾有人认为,欧洲音乐理论已经非常完善,十分科学,完全可以应用于我国的民族音乐实际,用不着“多此一举”地再去研究民族音乐的形态学理论。一个世纪的实践是:用欧洲音乐理论解释了一些我国民族音乐方面的实际问题,而更多的民族音乐实际却解释不清楚。于是“削足就履”,将民族音乐的特殊调式归为大小调体系;赞扬戏曲唱段说:“简直是(欧洲歌剧的)咏叹调”;甚至说曲艺“不是音乐”……若再解释不清楚,就认为民族音乐“缺乏规律性”、“落后”、“不科学”,等等。堂堂五千年发展史的中华民族的音乐文化就这么“一语勾销”了!

事实上,音乐艺术有属于自然属性与属于社会属性两个不同方面的理论。属于自然属性方面的理论,是总结属于自然形态的、不以人们意志为转移的各种音乐现象的理论,是各个民族和地区可以通用的。诸如音的高低、强弱、长短、升降,跳进与级进,大跳与小跳,和声与复调,协和音程与不协和音程,两句体与四句体,组曲与变奏,移位模进等等。这一类的音乐理论我们完全可以从欧洲已有的音乐理论宝库中采取“拿来主义”,“洋为中用”。所以欧洲音乐理论能够解释一些民族音乐的实际。然而,属于社会属性方面的音乐理论则具有各自的民族性与地方性。欧洲音乐理论是从欧洲音乐实践中总结出来的,它除去可以通用的属于自然属性方面的理论外,还具有不能通用的、欧洲各民族属于社会属性方面的理论。我国属于社会属性方面的音乐理论无法从外“舶来”,必须在我国民族音乐实践基础上去抽象,去总结。诸如我们民族音乐中音阶构成的特殊性,常用音程的特殊性,纯四度音程内的各种三音列制约着旋律构成的特殊作用;民族调式体系和调式构成的平衡原则,不同调式的表现性能与调式变化运用的“多可性”;五声调式中调性变化的特殊手法,以及与欧洲音乐中调性变化的表现功能相反的民族特色;不同的调式类别与调式型号的不同表现力;以一句词为单位词曲同步运动形成的腔句的基础结构形式——腔式的特性以及其表现功能;不尽同于欧洲主题与变奏的、以上下句或四句体为基础进行的、变奏半径大得惊人的板式变化规律;某些特殊的,诸如板式变化体、穿句子、赶句子结构形态,各种形态的鱼咬尾以及递增递减结构、正反回归的发展手法;拖腔的创造性运用以及其特殊的表现功能;诗词结构、语音声调与音乐的关系;民族音乐特征全方位的板块性分布等等,都是民族音乐中独具特色的艺术现象。就拿调性布局规律说,欧洲音乐作品开始总是要由本调转入上属调,或由小调转入大调,而不宜相反。但是,民族作曲家刘天华的二胡曲《光明行》开始却偏偏由本调转入下属调,而且明亮辉煌,非常得体;我国戏曲音乐中,由本调转入上属系统调性,不但不明亮辉煌,反而压抑悲伤,名曰“反调”、“败韵”、“哀子”、“屈调”。为什么?上述一系列的中国音乐现象,欧洲没有能够予以说明的音乐理论,这些都得靠我们自己从民族音乐的实践中来总结属于我们民族的音乐理论,解读我们民族的音乐实际。民族音乐形态学就是要学习、研究与回答民族音乐诸如上述一系列的实际问题,以促进民族音乐的发展。

第二章 民族音乐的遗传基因

遗传基因将人类分成各种不同的种族属性、民族属性、地方属性和家族属性以及家庭属性等等。音乐是人类通过一定思维指导创造出来的精神财富,它反映了人们一定的审美意识,也必然具有民族属性、地方属性与家族属性。这种属性世代相传,形成了传统音乐发展中体现(维系)“家族”亲缘关系的遗传基因——这个遗传基因就是各种不同类型的音乐形态。

音乐的遗传基因是由诸多具象要素构成的,是说得清、摸得着、学得到、掌握得了的,即它们是由一些属于形态学方面的基本组件组成的。传统音乐的遗传基因反映了两个方面的属性:一方面,不同组件的不同组合,形成各式各样不同特征与不同功能的音乐作品,表现出不同的遗传基因,这些遗传基因具有明确而可辨的传承性——民族属性。另一方面,在传统音乐中,遗传基因还形成明晰而有序的地理性的板块分布——地方属性。在我国幅员辽阔的土地上形成的民族民间音乐,既具有不同的民族性遗传基因,又有南方、北方,东部、中部与西部等各不相同的地方性遗传基因。世世代代的中国人创造的中国音乐始终没有改变它的东方的民族属性,没有成为任何别的民族音乐的附庸;同时,在广东省不可能形成陕北黄土高原上粗犷、奔放,甚至孤独、压抑的《赶牲灵》,在北方草原上也形成不了江南委婉、流畅,甚至细腻、甜美的《天涯歌女》《码头调》。音乐的遗传基因就是这样实实在在的客观存在,只要人类存在一天,音乐不同的遗传基因就会存在下去。人们只能顺着它来,不能对着它干。了解它,人们就能够主动,就会有很高的成功率,不了解它就可能被动,成功率就很难预测!

长期来我们在认识与掌握某种音乐的特征,辨别某种音乐特征的民族性、地方性,创作某种自己想象的音乐作品的时候,往往凭感性与冲动比较普遍。是的,音乐创作无疑是需要感性与冲动的,而且这是非常重要的方面。可以说,没有这些方面就没有好的音乐创作。但这是出发点,仅凭这是不够的。这里除了有一个音乐感性认识与理论充实的问题外,还有一个对于音乐遗传基因的把握问题。比如电视剧《水浒传》的“好汉歌”就真实地反映了豫东、山东民间音乐的地方性的遗传基因,反映了鲜明的民族性与地方性,因此是成功的。而用羽调式音乐描写汉武帝征服匈奴的历史,这就有些不好理解。我们今天所理解的汉族音乐是徵调式普遍,羽调式多在兄弟民族地区;这两种调式甚至反映了不尽相同的民族性。公元前140年到公元前87年,即两千一百年前的汉武帝时代,羽调式音乐是不是汉族音乐的代表性调式?据今所知,羽调式音乐是汉唐时期,特别是盛唐时期,北边的蒙古乐、西部的西域乐、西南的印度乐相继传入中国以后,在文人中逐渐传开,并反映到宋人词调中。嗣后又影响到南北曲、高腔、昆曲和有些地方的民歌中的。如果真是这样,那么,表现汉武帝征服匈奴的音乐用什么调式更为合适,应该是好回答的问题。另外,刘备到东吴“招亲”,从荆州到夏口,都在长江边,理应演奏南方的、湖北的红喜事乐更为适合。可是吹奏的竟是豫鲁吹打乐,这也不好理解。是不是考虑刘备是北方人?不得而知。

“五态、四径、三线”就是认识与把握音乐遗传基因的具有不同内容与不同含义的三方面概念。“五态”是音乐遗传基因形成的客观条件。它包括地态——地理与气候状态、心态——心理状态、史态——历史状态、语态——语言与语音状态、乐态——音乐状态。“四径”则是认识遗传基因本身的主观组件的途径。包括旋律线、音阶调式、节奏腔式、基本结构。“三线”是音

乐遗传基因的板块分布。即分为南北两大板块、北方的西北与东北两大板块、以及汉族与兄弟民族两大板块。弄清楚音乐的遗传基因本身与遗传基因的板块分布这两方面的情况后,就会“如虎添翼”,“天马行空”,像在航天飞机上看地球一样,大体上把握我国民族民间音乐的诸多情况。

第一节 音乐遗传基因形成的客观条件——五态

人类的一切活动,首先都受制于一定的地理气候环境,包括山、河、寒、暑等等不同的“地态”,这是“顺其自然”。一定的地理环境必然塑造出人们一定的心理状态,包括性格、气质、对客观的追求、对周围的态度和传统观念等等不同的“心态”,这叫“存在决定意识”。一定的地态、心态,促使人们创造一定的历史,即“史态”。致力于本土或开发于外地,以文为本或以武相侵,取之有道或巧取豪夺,功大功小和名高名低,富贵贫贱和悲欢离合,即写就自己不同的“史态”,所谓“人往高处走”、“创造世界”。人们交往的手段除形体表示外,就是语言,包括语词的形态、语句的组合、语调的高低、语音的声调、音韵的平仄等等不同的“语态”。上述四态,从不同方面影响与创造了人们各色各样的音乐——“乐态”。

一、地态

地态即自然地理和气候条件。它决定人们的一切方面,也决定人们的传统音乐。草原、高原与平原,山区、丘陵和湖区,边远、内陆和沿海,南方、中部和北方,鱼米之乡和黄土高原,等等。气候不一,水土不一,生产方法与生产效果不一,生活状况不一,人们集结的方式与密度必然不一。北方气候寒冷,风沙大,雨水少,土质不如南方,出产微薄,生活清苦,以游牧或一年农耕时间不多而“赶脚”普遍的方式运作,人烟必然稀少。南方气候温和,风沙少,雨水多,土质肥沃,出产丰盛,生活好过北方,主要以常年稳定的农耕方式集结,人烟必然稠密。生活在这些不同地态中的人群,以不同的方法向自然索取谋生资料,形成不同的生产方法、生产形式和生产结果,过着不同的生活,彼此形成不同的社会关系。地态是人们生存的前提。为什么西北黄土高原的信天游、山曲,是那样的高亢、粗犷、奔放而悠长,江南的山歌却委婉、细腻、悠扬而舒展?云南花灯活泼、甜美、悠扬而委婉,东北二人转却泼辣、欢快、朴实而粗犷?……这一切都首先决定于地态,决定于人们非常现实的依据一定地态而形成的生产与生活状况。这些自然因素的差异,必然影响到人们的心理和其他方面的各种因素的差异。不了解这一点,便难于了解民族民间音乐更为深层的内涵。

二、心态

不同的地理环境,制约人们不同的生产与生活环境,形成人们不同的心理状态与传统观念,以及与某种特定环境相适应的人文环境与人文状况。是经由心态的指挥才创造了人类的文化,包括音乐文化。北方的人群常年与不如南方好的客观环境拼搏,甚至以游牧为生或要与各种各样的野兽拼搏,因而长期形成了某种彪悍、粗犷、朴实、豪放的性格。放歌时,不论是信天游还是梆子腔,大都高亢、悠远、激烈、奔放。南方平原或江南水乡的人群,以农耕、定居为主。往往养成细腻、文静的性格。放歌时,不论是江南小曲还是越剧、采茶戏,大都低回、婉转,

细腻、缠柔。

三、史态

一定的地态决定一定的心态,人们也必然按照一定的心态去创造一定的史态。游牧人群以不同的方式向农耕地区发展、移民甚至战争;发源于湖北荆山的楚先民向汉水与长江沿岸等平原肥沃地区迁徙;闽赣填湖广,湖广填四川的历史上的大移民;为了生活与生存,不断地进取求索,不断地发明创造,等等。不同地区的人群,以不同的心态与方式写就了自己不同的历史。所有的历史进程与历史创造,都反映了人们一定的心态,因此也必然反映到民族民间音乐的创造中来,形成特定的传统音乐的内容与形式。

四、语态

语言是人们最普及、最直接的交流工具,也是语言音乐化的前提。生活语言到文学语言、音乐语言,虽然各有不同的特征,但是都要依据语言本身的特殊状态和特定规律运动。语言的组合,语言的状态,语言的繁简,语言的声、韵、调,以及语气语法,语言的自然节律和一切语言的表现形式与方式,都直接影响到传统音乐特定形态的形成与发展。各民族间的语言一般是不同的,这是人们的常识。就汉族地区而论,也有官话和各地方言之别。诸如北方官话,西南官话,以及吴、闽、赣、湘、粤、楚方言等等。北方语言简练,南方语言细腻。北方是阴阳上去四声(古代将阴平、阳平都归平声,即北方只有平、上、去三声,没有入声)。声调间的反差较大。南方声调较多,为平、上、去、入四声,将平声分为阴平、阳平,去声又有阴去、阳去,共计阴平、阳平、上声、阴去、阳去、入声等,有五声、六声,甚至更多,声调间反差一般较北方小。兹将部分地区的汉语声调表列如下:

声调 调值	平 声		上 声		去 声		入 声		声 调 数
	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入	
	英	雄	好	(老)	汉	大	不	咄	
4	北京	55 □	35 □		214 □	51 □			
沈阳	33 □	35 □		213 □	41 □				4
济南	213 □	42 □	55 □			31 □			4
开封	24 □	41 □	55 □			31 □			4
西安	31 □	24 □	42 □		55 □				4
贵阳	55 □	31 □	42 □			13 □	4		
汉口	55 □	213 □	42 □		15 □				4
黄陂	23 □	212 □	42 □		42 □	44 □ 24 □	6		
成都	44 □	31 □	53 □			13 □			4
桂林	44 □	21 □	54 □			213 □			4
长沙	33 □	13 □	41 □		55 □	21 □		4 □	6
广州	55 □	21 □	35 □	13 □	35 □	22 □	33 □	2 □	8

声调 调值	平 声		上 声		去 声		入 声		声 调 数
	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入	
	英	雄	好	(老)	汉	大	不	哒	
梅州	44 □	11 □		31 □		42 □	21 □	3 □	6
上海	42 □	24 □	35 □	24 □	25 □	24 □	5 □	23 □	8
苏州	44 □	24 □	41 □		513 □	31 □	4 □	25 □	7
扬州	21 □	35 □	53 □		55 □		3 □		5
温州	44 □	31 □	54 □	24 □	42 □	11 □	23 □	12 □	8
南昌	42 □	35 □	412 □		55 □	31 □		5 □	6
福州	44 □	52 □	31 □		213 □	242 □	23 □	4 □	7
厦门	55 □	24 □	51 □		11 □	33 □	32 □	5 □	7
潮州	33 □	55 □	53 □	35 □	214 □	11 □	31 □	4 □	8

(本表摘自袁家骅《汉语方言概要》p. 321, 有所改动)

(说明: 调值以数字标记。从低到高以五级计算, 如普通话阴平为高平调——55; 阳平为高升调——35; 上声为降升调——214; 去声为全降调——51, 余类推。)

表内“调值”所示的高低走向, 就是语音声调高低的走向, 也可以视为一般的旋律高低的走向。普通话、河南话、武汉话都属于官话系统, 都是“阴阳上去”四声, 声调却不一样。“英雄好汉”四个字属于阴阳上去四声, 普通话的“英”为高平调、“雄”为高升调、“好”为降升调、“汉”为全降调。河南语音大体相反, “英”为低升、“雄”为高降、“好”为高平、“汉”为低降。武汉语音与前二者有同有异, “英”为高平调、“雄”为低升调、“好”为全降调、“汉”为全升调, 阳平比普通话低, 上声、去声则与普通话走向相反。不同声调的字在它们形成旋律时必然或高或低或上行或下行都不一样, 同样的字, 由于各地声调不同也会形成旋律的不同走向。河南的阳平字往往是大跳下行, 而下句终止处往往是平声字, 于是形成黄河中下游从高音 do 到中音 mi re do, 或者是中音 sol 到低音 si la sol 的大跳下行终止普遍, 而且成为一道独具特色的景屏。而湖北的阳平字往往是小三度上行终止。于是形成 la 上行到 do 或 mi 上行到 sol 的上行终止多。汉调(今汉剧)皮黄腔传到北京演变为京剧的西皮二黄腔后突出的表现之一, 就是至今仍然大量地保留着武汉语音中全升调的去声字唱法。如 1906 以前武昌人谭鑫培在北京唱的京剧《打渔杀家》西皮腔:

例 1

谭鑫培清末唱京剧《打渔杀家》西皮快三眼(1906年以前)



卧, 稼场鸡
去声字上翘

惊醒了 梦啊里
去声字上翘

南 柯。
武汉语言 二 贤
去声字上翘

弟 在 河 下
去声字上翘 武汉语言 去声字上翘

相 劝 于
去声字上翘

我, 他 劝
武汉语言 去声字上翘

我 把 打 渔 事 惹

一 旦 丢 却。 我 本
武汉语言

当 不 打 渔 呀

我, 他 劝
武汉语言 去声字上翘

我 把 打 渔 事 惹



“昨夜晚吃酒醉和衣而卧，稼场鸡惊醒了梦里南柯。二贤弟在河下相劝于我，他劝我把打渔的事一旦抛却。我本不当打渔家中闲坐，怎奈我家贫穷无计奈何”。短短六句唱词中的16个去声字，12个下方有“_”的字都是唱的全升调，全属于武汉去声字。另外六个下方有“...”的字唱的是武汉话。

谭鑫培在《捉放宿店》中唱的二黄慢板，去声字唱的也都是武汉语音的全升调。如：

例 2

谭鑫培清末唱京剧《捉放曹》二黄慢板转原板（1906年以前）选句





在《李陵碑》中唱的反二黄，去声字基本都是唱的武汉去声的全升调。如：

例 3

谭鑫培清末唱京剧《李陵碑》反二黄慢板选句（1906年以前）



以上唱法经历了 100 年仍没有多大的改变，今天仍然保留大量武汉语音（湖广韵）的特征，使其成了京剧唱腔中一道亮丽的风景线。

有人说二黄腔是安徽形成的戏曲声腔。安徽的去声字并不是上翘的全升调，那么，二黄腔中去声字那么多的全升调是从哪里来的呢？湖北人王湘云、米应先、王洪贵、李六、余三胜、谭鑫培等都是到北京去唱汉调（西皮、二黄腔）的，而不是到北京去学了西皮、二黄腔后才唱京剧

的。很明显,是汉调后来唱成了京调。安徽人高朗亭、程长庚到北京是唱徽调的,后来程长庚才向湖北人米应先学汉调,才学了去声字上翘的唱法。这就是语态在音乐中表现出的特殊规律和神奇风采,也是二黄腔形成于湖北的重要依据之一。

五、乐态

即音乐状态与音乐形态。乐态因受以上四态的影响,形成了自己各种不同特征与不同功能的基本形态。

以上五态既存在依序衍生与制约的关系,也存在彼此影响的辩证关系,不能绝对化。不宜只强调任何一态的作用而忽视另外方面的影响,否则难于解释传统音乐的实际问题。如多年来在民族民间音乐领域有一种说法:音乐是由语音“决定”的,在民歌中是如此,在曲艺、戏曲中更是如此。于是“依字行腔”成了一条不容违反的“法规”,这就或多或少地忽视了其他方面的制约作用。如果音乐只是语音的一件紧身外衣,是语音决定的,北方音乐跳进多是因为它的语音四声跳度大,南方级进多是因为四声跳度小。可是,“英雄好汉”这阴阳上去四个字的声调,湖北、四川的语音跳度并不比普通话和陕西语音的跳度小。为什么湖北、四川的音乐反而级进多,而北方却跳进多呢?《唯咚唯》是湖北农民在南方鱼米之乡集体劳动时一唱众和的一首欢快的打麦歌。《赶牲灵》是在人烟稀少的陕西黄土高原上为别人运送物资时,倍感孤独、忧郁,甚至有些压抑时唱的一首信天游。前首歌唱的“扇子”的“子”字与“扇”字同音,后首歌唱的“骡子”的“子”字却比“骡”字向上大跳了七度。如:

例 4



其区别是因为“语态”的不同吗?显然不是,而是因为具有不同的“地态”与“心态”所致。余叔岩在京剧《空城计》中唱“我本是卧龙岗”时,将声调较低的降升调的上声字“本”字唱成最高音,像唱“奔”字一样。小彩舞唱京韵大鼓“天安门红旗飘扬”,按京韵是阴阴阳阳阳阴阳,是高高低低低低高低。但她唱的是高低高低高低低高,“安”“飘”等高音字低唱,而“门”“红”“扬”等低声字却高唱,反过来了。这些都是语音声调制约的吗?显然不是,而是当具有一定特殊风格的旋律(乐态)稳定下来以后,唱词的声韵就要服从音乐的走向所致。再说,内蒙、西藏与新疆各族人民又是如何依字行腔的呢?应该说,地态、心态、史态(也反映为音乐的传统形态)与语态共同制约着乐态的形成与发展。正因如此,由于地态、心态、史态、语态千差万别,所以出现了传统音乐五色缤纷的遗传基因,形成了我国万紫千红的乐态。

第二节 分析音乐遗传基因的四条途径——四径

我国传统音乐的遗传基因集中表现在旋律线、调式、节奏腔式、基本结构等四个方面,简称

“四径”。人们可以通过这四条途径认识与分辨音乐中不同的遗传基因,从而掌握它、驾驭它、发展它。

一、传统音乐的旋律线特征

旋律是音乐的外观装饰,是人们最先领悟的对象。一般人可能不懂调式、结构,但是都懂得曲调美不美,好不好听。因此是遗传基因重要的表现方面。它包括:

(一) 旋律音级(音阶)

这是组成旋律线的基本分子。其组合有双声、三声、四声、五声、六声、七声或其他音级。我国虽然大面积存在的是以五声为主的多种音阶,而各地区各民族大都有自己的特性音级。

(二) 纯四度音程内的三音列

这是旋律的基础细胞,各色各样的纯四度中的各色各样的三音列,组成了民族音乐中各色各样的旋律线。

(三) 特色音程与特性旋律

南方级进为主,如《孟姜女》等;北方四度、五度或七度的跳进为多,如《赶牲灵》等;中部则是一些具有特征性的四度跳进与级进的交融,等等。南方一般尚委婉华彩,旋律装饰较多,北方一般尚奔放粗犷,旋律简洁朴实。……各地民族民间音乐都有自己的特色音程与特性旋律。

(四) 主干音级

诸如山陕多为 sol do re sol 四度连续跳进型的主干音,南方多 sol la do re 级进型的主干音级;湖南中部多 mi sol la do mi;京剧西皮多 la do mi sol;客家山歌又多 re do la。主干音是构成不同旋律线的基本支架。

(五) 字腔比例

在民族音乐的旋律中,字腔比例的差别是相当大的。在旋律中是唱词字数少而旋律加花多的字少腔多,还是唱词字数多而旋律加花少的字多腔少,各地区各民族都不尽一样。山西《绣荷包》一般情况下唱完字后旋律不继续进行装饰,呈现为字多腔少,讲究简朴的美;而南方《孟姜女》的字唱完后仍有装饰性的旋律进行,呈现为字少腔多,追求华彩的美。字少腔多还是字多腔少,呈现为传统音乐中重要的特色区别。

二、传统音乐的调式特征

调式是音乐的灵魂、神经中枢,拨一丝而动全盘。一般人可能说不清调式,但是都会因为调式的不同而产生不同的反映和联想。

(一) 构成调式的音阶

民族音阶中纯四度内的三音列,既是民族旋律赖以生成和发展的基础细胞,也是形成民族调式的基础形式。撇开民族音乐中各种纯四度音程中的三音列去分析旋律、鉴别调式,很可能不得要领。

(二) 徵羽调式体系

传统音乐中存在徵羽两大音列群体,这个群体也是民族音乐中的徵羽两大终止群体,从而形成了民族音乐中的徵羽调式体系(详调式一章)。