

中国戏曲音乐集成

中国 戏曲音乐 集成

云南卷 （下册）

《中国戏曲音乐集成》编辑委员会
《中国戏曲音乐集成·云南卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

中国戏曲音乐集成·云南卷(上下册)
《中国戏曲音乐集成》编辑委员会
《中国戏曲音乐集成·云南卷》编辑委员会
中国 ISBN 中心出版
新华书店北京发行所发行
北京冠中印刷厂印刷

开本:787×1092 毫米 1/16 印张:108.75 插页:23 字数:217.5 万

2004 年 8 月北京第一版 2004 年 8 月北京第一次印刷

印数:1—2000 册

ISBN 7—5076—0199—4/J·190

定价:276(全两册)元

云南花灯

概 述

云南花灯是云南省内所流行花灯的统称,流布于全省汉族地区和部分少数民族地区。各地花灯表演形式和总体艺术风格基本一致,因渊源和发展的差异,其内部又形成了若干地域性艺术风格。具有代表性者,如滇中的昆明、呈贡花灯,玉溪花灯;滇东的嵩明、师宗、罗平花灯;滇东北的巧家花灯;滇南的开远、建水、蒙自花灯;滇东南的邱北花灯;滇西的姚安、大姚花灯,元谋花灯,楚雄花灯,禄丰花灯,弥渡、祥云、宾川、永胜花灯,腾冲、保山花灯,都具有鲜明的地域特色。

云南花灯是一种综合性民间艺术,传统活动中一般含有小唱、歌舞、戏剧及各类舞蹈、杂技、艺术等表演形式。小唱是各种花灯小调的演唱,分为数人的齐唱和一人的独唱两类,演唱时一般也辅以简单的舞步和表演,但歌唱是其主要方面,代表性曲调如〔绣香袋〕、〔采花调〕、〔小雀调〕等。歌舞是载歌载舞的表演形式,分为集体歌舞和二三人的小歌舞两类,表演时有较多的动作、队形变化,代表性节目如《十大姐》、《踩连厢》、《祝英台》等。戏剧一般都有较完整的情节和人物,多数为独幕小戏和折子戏,代表性剧目如《打鱼》、《乡城亲家》、《打花鼓》、《包二回门》、《小放羊》、《山伯访友》等,约有剧目二百余出。戏剧和歌舞、小唱的演出构成了花灯艺术的主体,舞蹈(如龙舞、狮舞、划旱船、白鹤舞)和武术、杂技(如耍刀弄棒、高跷、云高台)等常作为开场、收场节目,或在路途行进中表演。

云南花灯音乐的渊源及演变

一、明代至清初的花灯音乐

花灯作为一种风俗活动和综合性民间艺术,在内地兴起已经有着悠久的历史。它的发生与发展,与古代的社祭和灯节等习俗有密切关系。花灯活动在云南的兴起,则与汉族人口的大规模迁入有关。

从远古迄元,云南境内居民主要为少数民族,统治势力亦为各少数民族建立的地方政权和部落酋长。历代虽有汉族人口不断进入云南,但总的情况是以少数民族为主体,故汉族包括灯节在内的各种习俗,一直未能蔚成风气。明代之前的文献资料中,也尚未见到灯节等风俗活动的记述。明清以降,这种情况发生了变化。明洪武十四年(1381),朱元璋命傅友德、蓝玉、沐英率三十万大军进讨梁王,后留沐英镇守云南。此后,明王朝调遣了江南数省和四川、山陕等地的四五十万汉族人口,在云南腹地实行大规模军民屯田。以后陆续迁来云南的汉族人口达四五百万人,总数远远超过当时云南境内人口最多的少数民族。明末清初,随着云南矿冶业的发展,又有大量汉族工匠、商人进入云南,其情况是“大厂动辄十数万人,小厂亦不下数万”^①。清初“大西”农民起义军失利后由川入滇,“其军中家人并住云南,缝造征衣,其兵十万余,秦人约有一万……”^②,失败后多数亦流落云南。其后几百年间,不少外籍人口因经商、做工、谪戍、宦游等仍不断进入云南。这些来自南北各地的人们,随之带来了家乡的风俗活动和时兴的民间艺术,如岁时和社祭习俗、“农田乐”习俗、祭紫姑(七姑)习俗,以及时尚小曲、歌舞、器乐、戏曲等。在内地即已非常兴盛的元宵灯节,则成为各种艺术汇合集中的时令。由于进入云南各地的人们是相对以原籍为单位集中的,外来的地区性民间艺术形成了块状分布。这种分布及其后的不同发展,形成了今天云南诸多地域性花灯的格局。

由明迄清初的几百年间,云南花灯活动一直以歌舞为主的形态。明初的几十年,因元残余势力和奴隶主、农奴主不断叛乱,社会秩序尚未安定,被战争破坏的生产也尚未恢复,云南的灯会活动还不可能如同内地。直至景泰年间(1450—1456),沐璘《滇南即事》诗句“管弦春社早,灯火夜街迟”,始透露出昆明春社活动的消息。其后有关花灯活动的事迹便多见于著录。嘉靖间谪滇的翰林修撰杨慎正月十五《欢秋千》诗句:“滇歌燮曲齐声和,社鼓渔灯夜未央”,反映出花灯活动有了发展,已形成云南的曲调“滇歌”,少数民族民歌也加入了演唱。从诸多文人吟咏中,可知明代春社和灯会中,已有各种杂技,武术、人物装扮、龙狮舞蹈等“百戏”表演和茶歌、秧歌、采茶歌舞等活动。此期间虽亦有戏剧演出与花灯同时举行的记载,如杨慎诗“元宵作剧懒逢场”^③,大西军入滇亦于元宵节在昆明“大放花灯、四门唱戏”^④,但传统中“灯”和“戏”是两个不同概念,这些戏剧都还是其他戏曲种的演出。

这一时期春社和灯会中的音乐活动,主要为各类民歌演唱和歌舞表演,以及为宴饮称觞的丝竹乐合奏。一部分俗曲也以清曲形式在云南传唱。南北各地传入云南的民歌、歌舞,以江南一带为最,明初谪滇的平显《寄滇中友人》诗句:“画船总载江南客,齐唱吴腔〔子夜〕

① 清·岑毓英《奏陈整顿滇省铜政事宜疏》。

② 明·丁大任《永历纪事》。

③ 明·杨慎《升庵全集·丁巳元宵韩旻庵送灯》。

④ 《明末滇南纪略·政图安治》。

歌”，乾隆时王昶《昆明上元》诗句“箏板参差〔三阁曲〕”及注“滇池曲调，往往与白下相同”^①等，说明江南民歌在云南的盛行。清康熙间人谢俨及刘侗在同题为《澄阳春社行》诗中，所写“画鼓争敲笑语浓，遥指儿童戏火龙。西巷茶歌犹未歇，秧歌东唱又重重”，“童男歌舞肆塵塞”，“社鼓村曲趋庙寺”等诗句，康熙《禄丰县志》所载“元宵张灯三日……，百姓儿童扮采茶”等，也都说的是江南一带茶歌、秧歌的歌唱及秧歌舞、龙舞、采茶歌舞等表演。迄今为止，云南不少地方的花灯中仍有大量茶歌，云龙、腾冲等地还有茶灯歌舞，元谋的“请茶”、“谢茶”仪式中也必唱茶歌，昆明等地还有与江西一带相似的“板凳龙舞”。姚安花灯中还保留着名为〔秧歌调〕的曲调，秧佬鼓舞至今盛行于滇中的昆明、玉溪、嵩明及禄丰等地。

各类器乐演奏，长期在灯会中占有重要地位，并获得高度发展。如前引沐璘诗句，康熙《鹤庆府志》“元夕张灯……鼓吹以饮”及诸多有关春社、元宵节的咏诵中，都描绘了器乐合奏的普及。王昶所见昆明元夕“灯火夹路，丝竹骈阗”^②，说明了器乐演奏的发达程度，而他在保山易罗池观灯诗中所云“更听《十番》弦索好，新声来自锦帆径”^③，则说明刚在内地流行的乐曲，不久即传到保山这样的边地。这些器乐，当时是以伴宴形式在灯棚内演奏的。

明代产生于北方、万历年间盛行南北的俗曲〔打枣竿〕等，于清初亦以清曲形式在云南广泛传唱。清徐炯《使滇日记》即有“康熙十六年十月初五日……汤池……晚复与姚、李诸君畅饮，李秉公令从者唱〔打枣竿〕，哀婉凄苦，不忍终听”的记载，雍正间〔打枣竿〕已至于民间“男妇皆能歌之”^④，后来在少数民族中也普遍流传，成为“夷歌〔打枣竿〕”^⑤。现存云南花灯曲调中，明末清初已在全国流行的俗曲，除〔打枣竿〕外，尚有〔挂枝儿〕、〔琵琶玉〕、〔劈破玉〕、〔倒扳桨〕、〔闹五更〕等多种，其中有的至今仍以清曲形式歌唱。

花灯音乐在这一时期还有一个重要特征，即少数民族音乐因素的加入，几乎花灯活动在云南刚兴起，即为少数民族接受并受其积极影响。一方面，是花灯活动在少数民族中流行并发生变异，许多少数民族都有“跳灯”习俗。另一方面是少数民族曲调直接加入演出，如杨慎慎见“焚曲”与“滇歌”的交相演唱等。这些，其后对于云南花灯音乐风格的形成，也发生着潜移默化的作用。

二、清乾隆至清末的花灯音乐

入清以后，一些外来戏曲开始被云南人接受，并逐步扎下根，成为云南地方戏曲剧种。清康、乾之际，随着“花部”戏曲的崛起，各地的地方戏曲、民间小戏陆续传入云南，并

① 清·王昶《征缅甸记》。

② 清·王昶《昆明上元》。

③ 清·王昶《上元前一日易罗池亭观灯有作》。

④ 清·吴应枚《滇南杂咏三十首》注文。

⑤ 清·周昱《叶榆杂诗》。

逐渐加入花灯活动中,云南花灯由此进入戏剧阶段,并开始向着以艺术表演为主的方向发展。

乾隆四年(1379),客居云南的松江(今上海)人倪蜕在今曲靖“见村优演戏,始而憨童娶妇,继而黠女潜逃,或诱于逆旅,或窃于户庭,或盲而扞,或乞而舞,秧歌稻鼓,楚咻秦鸣,无不杂然并出,风雨争鸣。其将卒也,瞎雄乞牝,鬻而下场”^①其中,“秧歌稻鼓”即明代已流行的小调和歌舞演出,“楚咻秦鸣”可能是两湖、山陕一带声腔的演唱。所演剧目,大约已是《傻子成亲》、《包二回门》、《瞎子观灯》等民间小戏。值得注意的是,这些剧目已是由农村艺人(“村优”)演出。至咸、同之际,花灯戏已在云南普遍流行。据呈贡山区马郎乡花灯艺人蒋斯文讲,他家从曾祖父(生于道光十六年)起已有四代人扮演《乡城亲家》乡婆一角,说明呈贡至迟在咸丰时已有《乡城亲家》演出。同治十一年(1872),元谋有灯班在县衙演出花灯戏《闵子单衣》、《(芦花记)》,使得一位叹于“薄宦滞天涯”,已是“兴味萧然度年华”的县令王戡谷感动不已,写下了“父子天伦本至亲,《芦花》演出情倍真……今夕忽闻歌此调,青衫司马遇琵琶”的诗句^②。

这一时期进入花灯的剧目,《乡城亲家》、《朱买臣休妻》、《瞎子观灯》、《打花鼓》等十余出在乾隆时成书的《缀白裘》等著作中已见著录,不少剧目也在采茶戏、花鼓戏、楚剧及京剧、滇剧中有演出。随着剧目,一大批曲调同时被带入花灯中。

作为戏剧唱腔于这时传入的花灯曲调,数量最多的是一部分原亦来自民间歌曲的曲调,如《打花鼓》中的〔花鼓调〕、〔叠断桥〕、〔三更天〕,《驼子回门》中的〔回门调〕,《小放牛》中的〔扬州调〕等。

另一部分则是一大批明清俗曲。如《乡城亲家》中的〔金纽丝〕、〔清江引〕,《打鱼》中的〔挂枝儿〕、〔寄生草〕,《临江渡》等剧中的〔倒扳桨〕,《朱买臣休妻》中的〔哭皇天〕,《长亭饯别》中的〔离亲调〕,《打花鼓》中的〔叠断桥〕、〔三更天〕等。它们中的多数,经长期发展变化,已与外地相同曲调有较大差异。一部分明代以散曲形式流传的俗曲,此时亦加入到花灯中,有的作为戏中插曲,有的则已发展为主要调腔。

再一部分是一些来自其他戏曲剧种的腔调,如〔勾腔〕、〔吹腔〕、〔一压三〕、〔筒筒腔〕等。此外,昆明、姚安、禄丰等地的〔三板〕、〔襄阳调〕、〔丝弦调〕等,与滇剧的同名腔调和声腔共出一源。

除随剧目进入的各种腔调外,省内外大量民歌这时亦逐步为花灯吸收。

一部分是省外流行的民间小调。较早期传入的如流行南方部分省区的〔阳雀调〕、〔货郎调〕、〔十二属〕等,在花灯中作为小唱、歌舞曲调或戏剧插曲使用。约于清末民初,又有一批小调如流行全国各地的〔虞美情〕、〔烟花告状〕、〔掐菜羹〕、〔孟姜女调〕等传入,在部分地

① 清·倪蜕《蛺翁文集·戏为举业文题词》。

② 清·王戡谷《灯词》,载《武定直隶州志》。

区被吸收为花灯小唱曲调或戏剧插曲。

另一部分是产生于云南各地的民间小调。如滇西一带广为流传的〔朝山调〕、〔小小葫芦开白花〕,滇中一带的〔出门调〕,均被吸收为花灯戏腔调。滇西的〔赶马调〕除曲调外,其故事内容还为花灯戏《开财门》所吸收。

再一部分是云南各民族的山歌及民间歌舞曲调。如姚安、楚雄一带的汉族山歌〔坝子腔〕、〔倒扳腔〕,彝族山歌〔小变腔〕等,滇西各地的彝族歌舞曲调〔打跳调〕、〔跳罗〕、〔傈僳灯〕等,也被吸收为花灯戏唱腔或歌舞曲调。

此外,还有一部分宗教礼仪歌曲也为花灯吸收。如〔拜佛调〕、〔跳神〕、〔卜卦调〕、〔请神调〕、〔龙王腔〕等,在花灯中或作为某剧中人物(如跳神、算命者)的专用腔调,或作为接、送灯神、祭祀水神(土地神)的仪式曲调使用。

这时在民间已较为发达的洞经音乐,也对花灯音乐给予了重要影响。有的地区洞经音乐除直接参与花灯活动外,其乐队编配、定弦、伴奏方法等也为花灯乐队接受,一部分洞经曲牌则被花灯吸收,用作过门或场景音乐。

在内地即形成的集体歌舞《连厢》、《打岔》及《卖货郎》等,此时亦传入云南各地。云南各地的《踩连厢》、《拉花》等,表演形式与外地同类歌舞大致相同,但所唱内容及曲调则丰富多样,各地不尽一致,并形成不同的地区特色。这些大型歌舞形式加入花灯后,改变了以往歌唱和歌舞的零散状态,它们灵活多变、富于伸缩的表演形式,将众多花灯小调集中在一起,成为灯“团场”这一大组成部分,从而使云南花灯歌舞形成声势。

这一时期的花灯,由于戏剧部分的产生,原有形式以至整个活动都发生了变化。戏剧的进入,改变了歌唱、歌舞长期以来对祀神、宴享的附庸地位,使灯会中的表演部分逐渐发展为一种独立的表演艺术;小唱和歌舞中的男女演员,受其分行影响而称“生角”、“旦角”、“打岔佬”也称“老丑”,作丑扮;一些原作清唱的小调,因演员身段表演加入而增添了戏剧因素;由于戏剧表演要求场地相对固定,原为徒歌和游走歌唱的小唱,因与戏剧同场演出而被纳入“团场”,转化为集体歌舞,等等,这些都促进了花灯向着戏剧化方向发展。

花灯音乐在这一时期呈现出多元发展的趋势。

部分曲调因传入时间较久,经历代人们加工、改造,在旋律、节奏、结构等方面发生了较大变化,已不易辨出其原来的面貌,如〔打枣竿〕、〔金纽丝〕等部分俗曲。

一部分曲调在不同地区获得了多样化、多层次发展。如〔倒扳桨〕一曲,在全省各地衍变为〔翻腔〕、〔倒拔桩〕、〔四平腔〕、〔小小鲤鱼〕、〔走板〕、〔石榴开花〕等变体,在不同表演形式中使用,并发展了不同的表现功能。〔花鼓调〕在各地演变为不同调式及结构的〔梦香怀〕、〔双花鼓〕、〔元宵花鼓〕等。

一些曲调特有的结构形式,如重尾式(双叠)句式,不但使其他花灯曲调深受其影响,由此还产生出以之为模式的新曲调。如一大批受〔双叠调〕、〔放羊调〕影响而形成的带重复

式扩充句的曲调。

由于不同的来源及衍变,云南花灯在这一时期最终形成了以音乐作为主要特征的地域性风格。

昆明、呈贡花灯中以明清俗曲为主要腔调的剧目得到较多发展,形成了典雅的艺术风格。昆明城郊官渡和呈贡两地,分别因主奏乐器定弦和演唱韵味不同又有“正宫”、“背宫”之区分。

姚安、大姚花灯中歌舞小调得到充分发展,其歌舞音乐格调明快,气氛热烈。

元谋花灯中戏剧部分数量众多,音乐具有风格多样、细腻、委婉的特点。

弥渡花灯中有众多的“花鼓”曲调,又因受汉族山歌及白、彝族音乐的影响,羽调式为代表的一批曲调具有浓郁的地方特色。

建水、蒙自等地花灯在彝族中尤为盛行,因吸收了诸多彝族音乐、舞蹈成分而被称为“彝族花灯”。

嵩明、罗平、师宗等地的集体歌舞具有抒情、优美的特点。

经长期发展和筛选,各地亦形成了不同的代表性曲调,如昆明、呈贡的〔打枣竿〕、〔倒扳桨〕、〔金纽丝〕,姚安、大姚的〔翻腔〕、〔大绣香袋〕、〔老扬调〕,元谋的〔挂枝儿〕、〔海棠花〕、〔梳妆调〕、〔筒筒腔〕,弥渡的〔十大姐〕、〔绣荷包〕、〔一压三〕,建水的〔石榴开花〕、〔放羊调〕,嵩明的〔倒采茶〕,罗平的〔小小扇子〕等。

三、辛亥革命至建国前的花灯音乐

20 世纪上半叶,云南因地处边陲,较少受到战争波及,花灯仍有不同程度的发展。由于各地政治、经济条件的差异,花灯的发展也不尽相同。玉溪“新灯”的崛起,是这一时期花灯的代表。

玉溪历来为云南经济发达的地区之一,清末商业、手工业已获得较高发展,工匠、商贩的足迹几乎遍及云南,而他们中的不少人即是花灯艺人。在与外地频繁的交流中,艺人们接触到了更多的民间艺术,刺激了改革传统花灯的欲望。他们在继承传统花灯的基础上,广为借鉴其他艺术,于辛亥革命前后形成了有别于传统花灯的“新灯”,从而使云南花灯由歌舞、小戏迈进到大型戏剧阶段,成为云南花灯革新的先声。新灯形成后,随着艺人的外出交流,迅速在全省传开并远播省外。30 年代中期,新灯传入昆明及城郊农村。抗日战争爆发后,新文艺工作者王旦东组织了以花灯艺人为主体的“云南农民救亡灯剧团”,编创了一批宣传抗日的花灯调和花灯戏,到昆明和滇西、滇南不少州、县演出,深受各地群众欢迎,对新灯的传播起了推动作用。抗日战争胜利后,灯剧团部分成员联络民间艺人,在昆明几个茶室作专业性演出,通过对京、滇等剧种进一步借鉴,使新灯艺术水平日益提高。至此,新灯在玉溪及昆明等地的流传和影响,已大大超过传统花灯。

新灯的音乐取得了突出成就,这主要表现于以下几个方面:

一、对传统花灯曲调进行发展、改编。传统花灯曲调多数富于歌舞性,但缺乏戏剧性变化。为表现多种戏剧性需要,艺人们对原曲调在旋律、结构、节奏、速度等方面加以不同处理。如将结构短小的〔十二属〕加以扩充,使其句幅加长,曲体扩大,成为擅于抒情的〔五里塘〕;将〔补缸调〕抽去过门加快速度,使其浓缩为能表现激动情绪的〔快补缸调〕;对〔出门板〕则在词曲结合上反复实践,使其成为能适应十字、正七字、倒七字、五字等多种唱词句式的常用叙述性腔调〔走板〕等。

二、创造性地吸收、使用新腔调。原已在民间流行的一些小调,如〔虞美情〕、〔十杯酒〕、〔昭通调〕、〔小寡妇〕等,经改造后成为直接用于表现剧情内容的腔调;民间佛曲〔全十字〕被吸收后成为表现哀怨情绪的主要腔调;扬琴曲调〔道情〕被吸收后亦成为主要腔调。这些曲调经处理后,具有了新的表现功能。如〔虞美情〕、〔道情〕经放慢速度和加花演唱,成为表现悲伤情绪的〔苦虞美情〕、〔苦道情〕,〔道情〕还进一步产生了“道情倒板”、“道情散板”等节奏方面的变化。

三、尝试编创新腔。如《白扇记》中的〔叹五更〕、《茶山杀敌》中的〔复仇调〕等。

四、提高了演唱水平。通过向滇、京剧等学习借鉴,花灯艺人开始注重腔词的有机结合和行腔的圆润、委婉及韵味,增强了唱腔的表现力和感染力。

经过艺人们的革新、创造,新灯逐步形成了一批分别具有抒情性、叙述性等不同表现功能的常用腔调,其中〔走板〕、〔道情〕、〔全十字〕、〔五里塘〕、〔虞美情〕因最为常用被艺人称为“新灯五大调”。新灯音乐的产生,使花灯音乐朝着戏剧化方向前进了一大步,对花灯音乐的进一步发展产生了深远影响:新灯中的一批主要腔调,其后亦成为全省各地花灯剧团的常用腔调;艺人们对〔走板〕、〔道情〕等曲调的发展,为后来的花灯音乐改革提供了成功经验;艺人编创的新腔,虽显得幼稚,但开创了以花灯音调创作新腔的先例;新灯对唱腔演唱的戏剧化处理,则为花灯演唱开辟了新径。

在玉溪“新灯”获得突出发展的这一时期,各地花灯及其音乐发展呈现出不尽相同的状况。

玉溪、昆明传统花灯形式在新灯兴起之后,便逐步消停或沉寂下去。一批传统花灯(被称为“老灯”)曲调被融入到新灯中继续使用,如〔绣荷包〕、〔纺纱调〕、〔补缸调〕、〔凤穿花〕、〔进兰房〕、〔东川采茶〕等。一部分曲调则逐渐被淘汰,如昆明的〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕等,因其结构繁复并趋于僵化,再加唱词文雅,一般人难学难记,也不好应用于其他剧目,慢慢便很少或停止演唱。有的明清俗曲至20世纪四五十年代已很少有人能完整的演唱,能唱者也多不解其义。

部分地区如建水、姚安、弥渡等地的花灯活动,逐步扩大到婚丧、兴宅等场合,有了较为经常的演出,元谋的灯班则到周围数县及四川会理等地演出达半年左右。这样,使得戏

剧、歌舞及小唱等演唱部分进一步与龙、狮舞蹈及武术、杂技等分离。元谋花灯音乐经艺人张万育等的创造,旋律方面获得了较多发展,形成了既变化多样又熔于一炉的旋法特点。

通过军旅、工商等渠道,省外一些民间小调、说唱曲调仍继续加入花灯演唱,如〔二十四糊涂〕、〔送郎从军〕、〔渔鼓〕、〔金钱板〕等。一些曲调则在流传中进一步演变,如玉溪匠人将花灯戏《双怕婆》带到哀牢山区,其主要腔调〔赶马调〕吸收了当地山歌音调、节奏等,几十年后衍变为富于当地色彩的〔大风刮来树头歪〕。

随着云南经济的发展,交通条件改善,云南历史上山隔水阻、各自一方的面貌逐步改变,各地在经济、文化方面有了较多的往来,花灯亦得以相互交流。不少原属一地区的花灯曲调开始在各地流传,花灯艺人亦可互相参与演出。各地花灯虽存在若干差异,由于这种交流,使它们逐步增加了共性,为20世纪50年代后打破地区性界限发展云南花灯建立了基础。

唱 腔

一、类别

按曲调在不同表演形式中的客观使用,云南花灯唱腔可分为花灯戏唱腔、花灯歌舞唱腔、花灯小唱三个主要类别,还有各种花灯仪式活动(如接送灯神、“请茶”、“谢茶”等)中使用的曲调。根据曲调来源及词曲结构形态划分,上述各类唱腔又可分为俗曲、小调、戏腔等类型。

俗曲 源自明清俗曲的一类花灯曲调。在特征上表现为音乐风格细腻、含蓄,唱词典雅,词格多为长短句型,曲调结构较为复杂,长大等。俗曲从来源上看亦属汉族民歌的小调范畴,它们在云南花灯中占有重要位置和较大数量,有代表性者如〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕、〔倒扳桨〕、〔金纽丝〕、〔三更天〕等。

小调 由汉族民歌小调吸收、演化而成的一类花灯曲调。多数称为“某某调”,特征上共同表现为曲调结构较方整,多为二、四句式结构,唱词较通俗并多为齐言体,如七字句、五字句,衬词运用较普遍和变化多样,多以分节歌形式演唱等。花灯歌舞、小唱中演唱的小调,词曲一般较稳定,传唱中较少变异;作为花灯戏腔调的小调,除唱词随剧情内容变化外,仍较多保持上述特征。小调在云南花灯中为数最多、使用最广、有代表性者如〔采花调〕、〔采茶调〕、〔绣荷包〕、〔绣香袋〕、〔扬调〕、〔双叠调〕、〔放羊调〕等。

戏腔 较早传入云南花灯中的一部分其他戏曲声腔。民间艺人将其与其它花灯曲调(称“灯调”)对称为“戏腔”。这部分腔调分别与源自高腔系统的一些戏曲声腔有联系,在若干方面也有共同或类似的特征,如结构多为每句唱腔后(〔一压三〕在一句腔和四句腔后)都有过门,唱腔部分一般为清唱,过门部分多由帮腔演变而来,多以单曲循环方式组织整

出戏唱腔,有的专用于某类人物(如县官、相公)等。这类腔调数量不多,但有的运用很广,主要有〔勾腔〕、〔筒筒腔〕、〔一压三〕、〔路头节子〕、〔补缸调〕、〔三板〕等种。

此外,还有几种不同来源的曲调类型,如源自民间说唱及吟诵、叫卖调的〔金钱板〕、〔渔鼓调〕、〔说春〕、〔书腔〕;源自谈经、念佛的〔风摆柳〕、〔散花调〕;源自各地、各族山歌的〔倒板腔〕、〔灯上灯〕等。这类曲调也有若干共同特征,如只在特定环境中由特定人物演唱,剧中有算命情节由算命先生唱〔算命调〕、〔卜卦调〕,有乞讨情节由乞儿唱〔莲花落〕;另曲调大多保留原作为说唱曲调、宗教歌曲及山歌时的面貌,较少直接表现剧情内容。

二、结构形式

花灯音乐属以曲调为单位构成唱腔的音乐体制,其音乐结构形式,包括唱腔构成、唱段构成及曲调结构等几个不同层次。

(一)唱腔构成 花灯戏多以一支或几支曲调为主、辅以各种插曲的方式,安排一出戏的唱腔。如《湘子渡妻》全出用〔一压三〕安排唱腔,插曲使用了〔拜佛调〕和〔渔鼓调〕;《打鱼》用〔挂枝儿〕、〔寄生草〕、〔滴水调〕、〔倒扳桨〕安排唱腔。花灯歌舞一般是一个节目即唱一曲,如《霸王鞭调》只唱〔霸王鞭调〕,《十大姐》只唱〔十大姐〕;有的则是多支曲调与“打岔”(数板)的相间进行,如《拉花》、《踩连厢》。小唱有独唱和齐唱两种形式,独唱多为单支曲调的演唱,齐唱一般是同宫的数支曲调联缀演唱,如嵩明《五采倒扳桨》用了五支不同的曲调。

(二)唱段构成 花灯戏剧唱段多数以一支曲调反复演唱的方式构成,少数地区花灯偶尔也采用两支以上曲调构成唱段。玉溪在“新灯”时期,以两支曲调联缀安排唱段成为一种常用方式,如常以〔道情〕转〔走板〕构成唱段。

(三)曲调结构 花灯曲调的曲体结构较多样。从常用曲调来看,对应式二句式 and 带扩充句的二句式在数量上占多数,单句式也是一种常见的,活跃的曲式,此外是起承转合四句式、多句式以及上述曲式的变化形式。带扩充的二句式 and 单句式在云南花灯曲调中具有典型意义。

1. 带扩充句的二句式结构:民间将这种结构称为“双叠”,意指将曲中某一部分重复歌唱。一般是重复或变化重复乐句后半部分形成扩充,有的是第一乐句的扩充,有的是第二句的扩充,前者如嵩明〔双叠调〕,后者如弥渡〔上学调〕。有的曲调第一、二乐句都带扩充,如姚安〔平腔〕、楚雄〔放羊调〕、大姚〔绣香袋〕等。

2. 单句式结构:这是一种广为使用的曲式,其特点是以一个单句的数次重复构成唱腔,形式有严格重复、有过门或无过门重复以及加尾腔或不加尾腔终止唱段等多种。如元谋〔板凳拖一拖〕、嵩明〔赵大打妻〕等。

此外,〔一压三〕的特殊结构,〔金纽丝〕以上、下乐段为基础不变化结构,以及姚安、大

姚“拉花”中的〔垛板〕、〔扫板〕、〔抬板〕，各地《打花鼓》唱腔后固定落羽音尾腔等，在结构上都具有独特点。

三、音阶调式及旋法特点

云南花灯曲调中，除角调式外，其余调式都较常见。从运用上看，徵、羽调式数量最多，商、宫调式次之。同一种调式中，因音阶构成和调性不同，调式色彩亦有区别。经较长时间的发展，花灯音乐逐渐形成若干区域性的和共同性的旋法特点。

（一）调式类别

1. 徵调式：典型的徵调式如玉溪〔走板〕、〔全十字〕、〔玉娥郎〕，各地〔花鼓调〕、〔十杯酒〕等，音级为 $\dot{5} \dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{3}$ ，以 $\dot{5} \dot{6} \dot{1} \dot{2}$ 为骨干音，多以级进为主。另一类徵调式如弥渡〔一压三〕、〔四井天〕，音级为 $\dot{5} \dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{3}$ ，因 $\dot{1} \dot{3} \dot{5}$ 等音的强调及小工调（ $1 = D$ ）定调，具有宫调式色彩。再如各地〔补缸调〕、玉溪〔昭通调〕，因对主音上方四度音宫音的强调（多次作为分句终止音）而具有宫调式倾向。此外，元谋〔双搭调〕、〔滴水调〕等，则因对 $\dot{6} \dot{1} \dot{3}$ 等音的强调而又具有徵、羽交替的调式色彩。

2. 羽调式：典型的羽调式如滇西一带〔绣荷包〕、〔采花调〕等。音级为 $\dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{5}$ ，以级进为特点，内部因分别以 $\dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{5}$ 和 $\dot{6} \dot{1} \dot{3} \dot{5}$ 为骨干音而有所差异，前者如弥渡〔绣罗裙〕、〔上学调〕、〔朝山调〕，后者如楚雄〔放羊调〕、玉溪〔五里亭〕、〔凤穿花〕等。另一类羽调式如弥渡〔磨豆腐〕、〔高高山头〕及楚雄〔倒扳腔〕等，音域较宽，有的可达两个八度，以 $\dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{3}$ 为骨干音。

3. 商调式：有两种类型。一种是有羽调式倾向的商调式，如玉溪〔放羊调〕、〔买物调〕，音级为 $\dot{2} \dot{3} (\dot{4}) \dot{5} \dot{6} \dot{1}$ ，主音上方五度羽音在曲调中处于重要位置，有时在句末还出现清角音替代角音，使曲调转入羽调式。另一种是有徵调式倾向的商调式，有两种不同的调性：一如姚安〔大绣香袋〕、嵩明〔采茶调〕，音级为 $\dot{2} \dot{3} \dot{5} \dot{6} \dot{1}$ ；另如各地〔货郎调〕，音级为 $\dot{5} \dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{3}$ ，均分别强调主音上方四度和下方五度音徵音，常形成 $\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{5}$ 、 $\dot{1} \dot{6} \dot{5}$ 及 $\dot{1} \dot{6} \dot{5}$ 等趋向徵音的进行。

4. 宫调式：也有两种类型。一类如〔虞美情〕、〔剪靛花〕等，音级为 $\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{5} \dot{6}$ ，具有典型五声宫调式的一般特征。另一类为具有交替调式色彩的宫调式，具代表性者如呈贡〔金纽丝〕、〔寄生草〕等，音级为 $\dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{5}$ ，由于胡琴 $\dot{6} \dot{3}$ 定弦的影响，曲调中 $\dot{6} \dot{1} \dot{3}$ 等音得到突出，因而具有宫、羽交替的调式色彩。

（二）旋法特点

云南花灯唱腔既形成了一些区域性的旋法特点，也形成了若干共同性的旋法特征。

区域性的花灯唱腔旋法特点，分别表现于骨干音组的作用、特性腔型的贯穿和少数民族音乐节奏的融入等方面。

1. 骨干音组:由于多种原因,某几级音改变它们在正常情况下的地位和作用,以特殊方式结合和进行,结果对曲调的调式色彩、演唱风格等,产生了特殊影响。

呈贡、元谋、禄丰等地因领奏乐器的“背宫”(6 3)定弦影响,不少宫、徵调式中出现了 6 1 2 3 和 1 2 3 5 这样两组特性音的交替进行;同时,也使一些原为下行的音程翻高,在以级进为主的进行中,经常出现 $\overset{\frown}{3 \dot{1}}$ 、 $\overset{\frown}{6 \dot{5}}$ 这两个跳进的音组。一些以“背宫”弦伴奏的羽调式曲调,也有以上旋法特点。

滇西弥渡、祥云一带由于白族、彝族音调的影响,使〔一压三〕一类曲调形成了 5 1 3 5 这一组骨干音,〔十大姐〕一类曲调形成了 6 1 3 6 这一组骨干音,均构成相互间以跳进为主的音程进行。因这两组骨干音的作用,使这些曲调具有大起大落、演唱上富于山歌气息的特点。

2. 特性腔型的贯穿:特性腔型指出现于多支曲调中的某种腔型,通常为一个乐汇、分句或一个乐句。它常以严格的或变化的形式,出现于若干曲调(一般是同宫系统的曲调)中。它常在曲调的重要位置(多在曲调尾部)出现而给人以鲜明的印象。最为典型者如元谋〔双搭调〕、〔九联环〕、〔猜花调〕、〔观花调〕等为徵调式曲调中,常常以衬腔形式,出现一结束于徵音的特性腔型的贯穿。如同链扣一样,特性腔型的贯穿将若干支曲调联系在了一起,从而体现出一种共同的风格。

3. 少数民族音乐节奏的融入:在部分汉、彝杂居地区,花灯音乐还融入了彝族山歌及歌舞音乐的节奏因素,形成花灯音乐中独特的节奏类型。如建水一带不少花灯曲调中,分别融入了彝族山歌“曲子”的悠长节奏因素,以及彝族歌舞曲调“跳弦调”近于朗诵的、以三连音进行为特点的节奏型;弥渡牛街的部分花灯曲调,也受到当地彝族山歌“山鸽子调”和歌舞“打歌”切分节奏的影响。

除上述特殊方面外,云南花灯音乐也形成了一些带共同性的旋法特征。

1. 富于运动感的律动特征:由于广场表演的特定形式,形成了云南花灯音乐总体方面富于歌舞性的特质。除大量歌舞、小唱曲调外,许多戏剧曲调亦以载歌载舞的形式演唱。为适应表演的要求,花灯曲调多数节拍规整,节奏顿挫分明。与花灯基础舞步“崑步”的节奏相一致,花灯曲调形成了富于运动感的节律特征。这种特征的突出表现,是“X X X X X | X. X X”、“X X X X X | X X”、“X. X X X | X X X”等节奏型与环绕某一音进行的旋律相结合的音型,贯穿于多数花灯曲调之中。这种富于律动感的音型,以更为突出的形式,在不少共用过门中表现出来,并成为花灯过门的大多数。过门中的这种音型,以 2、5、6、 $\dot{1}$ 为主进行的最为普遍。

2. 质朴明快的旋律风格:仍然与云南花灯歌舞性见长的形式特点相关,花灯曲调一般旋律音的构成及节奏变化不复杂,多数地区花灯曲调大都质朴、简洁。即使是一些旋律形态较富于变化的地区,如元谋、呈贡等地的花灯曲调,也仍然具有活泼明快的特点。一些在

外地本来变化较多的曲调,如以花簇繁细的旋律变化著称的苏南小曲〔春调〕、〔扬州调〕等,经在云南传唱后旋律被大为简化。

四、词曲关系

唱词对花灯唱腔发生了多方面的影响。不同的语言声调,常影响到曲调的音程关系;唱词的节奏、句式、段式结构影响着曲调的节奏与结构;衬词作为花灯唱词的一个重要组成部分,则对音乐的许多方面产生影响。

1. 不同方言声调对声调音程的影响:云南汉语属北方方言西南次方言,与花灯相关的方言主要有三种:一种是以昆明话代表的滇中方言,一种是滇西白族、彝族所操汉语,再一种是以建水话为代表的滇南方言。(参《汉语普通话、云南方言声调对照表》)

由于不同的方言声调,各地花灯曲调在音程构成上产生了不同特点。操滇中方言的地区声调间多为渐进关系,语调起伏不大,音程关系多以级进为主;白族、彝族所操汉语因去声转化高平,形成两个平调值上的较大差异,语调跳荡,受这种语言影响的花灯曲调,音程上多作四、五度乃至七、八度以上的跳进;而滇南方言则因阴平调值降低,上声转化为与阴平调值非常接近的中平,调类间级差的减少,使得这一带语言语势平缓,音程上形成了 4 3、1 7 这种有特点的小二度进行。建水一带方言因阳平为中降调,一些曲调如〔散花调〕中与此相关而有规律地出现了微升的 4。

2. 唱词节奏与音乐节奏的关系:云南花灯唱词多数以齐言体,部分为长短句。唱词节奏一般与音乐节奏保持相一致的关系,这在叙述性曲调中最为突出。但在一些抒情性较强的曲调里,唱词的自然节奏却常常被改变或突破,这种相反相成的统一与变化,形成了花灯曲调多样化的节奏形态。

3. 唱词结构与曲调结构的关系:唱词的句式结构,对曲调结构的形成有重要影响。如二句式的唱词,使曲调形成了各种二句式结构,四句式的唱词,常使用四句式的曲调演唱;而部分明清俗曲的多乐段结构,其形成与唱词段式有直接关系。此外,唱词句幅的长短,也常使乐句的句幅扩张或收缩,如〔走板〕唱七字句时上下乐句分别为五小节,唱五字句时则分别为四小节。

4. 衬词的功能:衬词在花灯曲调中运用异常丰富。按词义划分,衬词可分为无实义和有实义两类。无实义衬词包含语助词和结构助词两种,前者如“啊”、“呀”、“哎”、“嚯”、“哟”、“哟”、“哎嗨”等,后者如“小呀小情哥,等是等等着”中的“呀”、“是”,这是花灯中最为常见的衬词形式;有实义衬词包含呼唤性词句、叹词如“亲哥尼妹”、“哎呀我的夫”;象声词如“咕咚”、“噜噜哩哩”,状物词如“的溜溜”、“闪悠悠”以及与曲名有关的“海棠花”、“里莲花”等种。衬词在运用中形态变化多样,表现功能也是多方面的。在节奏上,衬词经常处于较强的位置,这样使得实词的常规节奏、句逗被突破,如〔朝山调〕、〔开财门〕中的衬词运用。在

结构上,衬词是唱词的一个有机组成部分,实词常与之结合形成完整的唱词结构;衬句或衬段还增加乐句以至乐段,如〔单采花〕中的衬词运用。

在演唱中,语气性助词、象声词等经常起到渲染气氛、烘托环境,延长或补充实词情绪等作用,呼唤性衬词、叹词还起到增强感染力的作用。如〔补缸调〕、〔十大姐〕中的衬词运用。

五、演唱

(一)角色行当及声型特征 传统花灯表演中的角色和分行,主要见于花灯剧中,有生(有的地区称末)、旦、丑等行当,但未形成行当唱腔。表演歌舞和小唱的各类演员,虽也称为生角、旦角、丑角(打岔者),但都还只是几种人物类型,尚不具备戏曲行当的意义。在传统花灯中,女角色均由男子装扮,区别男、女音色的方法,一般是由演员分别用真、假声演唱。集体演唱的曲调,则以真、假声混合齐唱。建水一带因受彝族山歌歌唱方法影响,同一音色中也出现真、假声(称为“大声”、“小声”)交替演唱的方法。

花灯的演唱形式,有独唱、对唱及领唱、齐唱几种。少数地区的部分曲调,如元谋〔筒筒腔〕、巧家〔路头节子〕等,在演唱时,还保留一人独唱、末句众人帮腔的形式。有的地区早期在演唱〔补缸调〕时也还有帮腔,后来帮腔部分渐演变为衬腔或间奏。

(二)润腔方法

1. 装饰性润腔:只对曲调作某些修饰,多数表现为各种装饰音的运用。运用最为广泛的如语言性的倚音装饰,这是由语言声调引起的。云南方言中除平调外,其余声调均多在旋律音前带出上行或下行的倚音,以使字音唱正。较为常用的装饰性润腔,如同音重复、滑音、波音、助音等装饰音的运用,或使某一音或字、词得到强调,或使节奏更加突出,或使曲调更为华丽、委婉。另如因气息控制形成的断音(疙瘩腔)、连音润饰,则使演唱产生或活泼跳跃,或连贯流畅的效果。

2. 加花式演唱:特点是通过减速、加花等手段,使曲调的曲体、旋律线条及表现功能等方面都发生较大变化,甚或产生出新曲调。主要见于部分著名艺人及新灯时期的花灯演唱中。经过艺人们的积极创造,形成了以行腔细腻委婉,富于速度、旋律、节奏及力度变化为特征的演唱方法。

花灯发展至新灯时期,为适应表现内容的需要,传统加花演唱有了新的发展。艺人们先是将一些曲调放慢速度、加花演唱,结果使这些曲调曲体扩大,曲趣发生变化。如原富于舞蹈性的老〔道情〕变作抒情、叙事兼备的新〔道情〕,结构简单的〔十二属〕被扩充为长于抒发悲痛之情的〔五里塘〕。随着新灯戏剧化程度的日益提高,艺人们进而对常用曲调再作细致处理,使这些曲调的旋律得到更进一步发展,愈加细腻、多变,表现力也更强。

六、曲调发展手法

(一)改变旋律进行 这种方法主要见于同一曲调的多种变体中,常表现于两个方面。

一是同一曲调在各地的不同流变。由于地域环境等多种因素的影响,流传各地的曲调变体常在使用、表现功能等方面发生变化,形成旋律某部分的差异。这种差异,在变体间有时表现为一种渐变关系,如〔打花鼓〕曲族在各地的几种不同变体。

另是同一曲调在一个地区不同的艺人、或一个艺人演唱同样唱词时,旋律发生多样的变化。这是艺人们对一支曲调经反复揣摩后的有意识创造。如姚安花灯艺人演唱〔翻腔〕时,可有“高腔”、“中腔”、“低腔”等几种旋律变化。

(二)变化曲调结构 常见的方法,有①增减或变换曲调材料,②增长句幅,③扩展曲体,④简化曲式,⑤删减过门,⑥板式变化等。

器 乐

一、乐队与乐器

1. 乐队组成:传统花灯乐队各地有所不同,多数地区灯班由四五人或五六人组成不等,使用乐器也不尽一致。一些受洞经乐队影响的地区,人员及使用乐器稍多。

花灯乐队有文武场之分,民间分别称为文乐、武乐或粗乐(大乐)、细乐等。文场主要为丝竹乐器,有胡琴、筒筒、月琴、三弦、笛子等,有的地区还使用唢呐。武场乐器大件有大鼓、大锣、大钹,小件有小鼓、小锣、碗锣、马锣、云锣、小钹、碰铃、梆子、板、木鱼等,以及兼作舞蹈道具的助节乐器钱鞭、秧佬鼓、花棒等。一般文场是花灯剧和歌舞、小唱的伴奏,武场是花灯舞蹈(龙狮舞等)的伴奏。

在配置上,各地有所不同。多数地区如昆明、玉溪、楚雄、建水等地以胡琴为领衔乐器,配以二胡、月琴、三弦等,以板(提手)作击节乐器。弥渡、大姚、姚安等地以笛子作领衔乐器,配以筒筒(中筒子)、胡琴、低音二胡(大筒)、三弦等,以部分小件打击乐器伴奏过门。元谋、巧家、罗平等地以筒筒作领衔乐器,配以胡琴、三弦等,以板鼓、提手指指挥,用小鼓、小锣、小钹跟腔伴奏。此外,各地还采用若干特色乐器,如建水、蒙自吸收彝族四弦,祥云、宾川加入白族龙头三弦、建水、玉溪等地还用树叶吹奏等。

新灯班子的乐队有了进一步发展。如文场中增加了中胡、笛子,打击乐借用了滇剧中的“京场面”,并逐步建立了以小鼓为指挥的伴奏体制。

2. 定调、定弦:笛子领衔的花灯乐队,一般即以笛子为定调乐器,固定的调高,有小小工调(1=D)、正宫调(1=G)、尺字调(1=C)、凡字调(1=E)等种,无定调乐器