

Ma
民族音乐学论文集

THE SELECTIONS
of
ETHNOMUSICOLOGY

《中国音乐》增刊



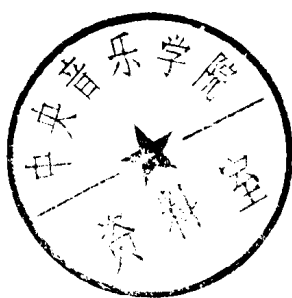
南京艺术学院音乐理论教研室编

11131

民族音乐学论文集

《中国音乐》增刊

(下 册)



南京艺术学院音乐理论教研室编

1981.

10051

民族音乐学论文集

南京艺术学院音乐理论教研室编

*

《中国音乐》增刊 南京摄山印刷厂印刷

开本185×260厘米1/16印张60字数1200千

1982年5月第1版 1-2000印数册

*

书号:北京市期刊登记证787号 定价6.50元

目 录

下 册

论吟诵性唱腔的节奏处理·····	连 波 (431)
论戏曲音乐继承传统和推陈出新·····	吴岫明 张 铨 (450)
论戏曲唱腔的“基本调”·····	安禄兴 (460)
川剧高腔音乐改革刍议·····	冯光钰 (499)
对川剧高腔曲牌音乐中调性和调式的初步探索·····	钟善祥 (510)
京剧《四郎探母》的音乐分析·····	郭 强 (524)
论京剧皮黄腔旋律的发展变化·····	刘国杰 (530)
京剧唱腔的旋律和字调·····	武俊达 (567)
戏曲唱腔和语言的关系·····	孙从音 (593)
鲁西南鼓吹乐初探·····	袁静芳 (613)
鲁西南鼓吹乐浅识·····	王希彦 (645)
关于潮乐“二四谱”和“二四谱”与“工尺谱”关系的探讨·····	曹 正 (657)
吴氏《潇湘》初析·····	王震亚 (670)
试论刘天华的旋律特征·····	姜元禄 (697)
传统民族器乐的旋律发展手法·····	李民淮 (707)
我国少数民族器乐发展历史简述·····	周宗汉 (733)
民族乐队的规范化问题·····	胡登跳 (738)
关于民族乐队的建设和编制问题的探讨·····	王直 黄晓飞 (750)
中国古代音阶、调式的发展和演变·····	夏 野 (758)
论民族音乐中的调式思维因素·····	黄 凌 (7 5)
论楚宫体系民歌的音乐思维·····	方妙英 (794)
祁太秧歌调式初探·····	阎定文 (837)
吉林汉族民歌调式分析·····	张淑霞 (863)
民族民间器乐曲中的八板体·····	叶 栋 (897)
一种源远流长的民族曲式 ——《八板体曲式》初探·····	薛金炎 (921)
创作中怎么运用民间音乐资料 陕北音乐分析·····	铁 军 (948)
附录：出席会议人员名单·····	(958)
民族音乐学学术讨论会在南京召开	

论吟诵性唱腔的节奏处理

连 波

所谓吟诵性唱腔,是指口语化较强,字多腔少、突出语调因素的一种夹叙夹抒且以叙为主的音乐体裁。它的旋法特点:以正音与装饰音相并重,曲调趋势以平为主,而节奏变化却丰富多样。感情需要时则用或疏、或密,或高、或低的进行适应之,这种吟诵性唱腔,有别于歌唱性较强、字少腔多、突出旋律因素的“抒情性”唱腔。

吟诵性唱腔在戏曲,曲艺中广泛运用,如越剧中的“清板”、滩簧系统中的“干板”,高腔系统中的“滚唱”及京韵大鼓中的“平腔”等等,由于吟诵性唱腔与地方语音结合密切,因而又具有丰富多彩、各不相同的音乐风格。

戏曲、曲艺音乐中吟诵性唱腔的旋律,一般说,变化不是很复杂的,而对节奏的处理,却是变化多样,灵活生动的,通过多种节奏的变化(当然也涉及旋律),能将戏剧内容、人物感情深切而细致地揭示出来。

本文企想通过古代诗、词及戏曲、曲艺中吟诵腔的剖析,阐明其节奏处理上的若干特点,为进一步发展吟诵性唱腔,尤其为我国歌剧音乐创作中“朗诵调”的写作,提供一些经验。

以下分三部分论述:

一、古代诗、词的吟诵腔。

二、规整性与灵活性相结合的节奏处理:

1. 根据文学唱词的节奏要求;
2. 根据剧种音乐的风格要求;
3. 根据词句字数的增减要求。

三、特殊节奏的表现意义:

1. “板轻眼重”的特殊处理;
2. 复合节拍的自由结合;
3. 有定格自由运腔。

一、古代诗、词的吟诵腔

诗与词,是文学上两种不同体裁形式。这两种体裁,都与音乐吟唱有关,古代诗词的吟唱,又是戏曲、曲艺中吟诵腔的前身。因此,先谈谈古代诗词吟诵腔的一般特点。先谈诗,后谈词。

我国的诗,既可朗诵,还可吟唱,它是一种富于音乐性的文学样式。诗与吟即文学与音乐总是结合在一起的。《乐记》说:“诗,言其志也;歌,咏其声也。”杜甫的《解闷》一诗中有:“新诗改罢自长吟”,也就说明诗与吟的密切关系了。

我国远在二千五百多年前,就产生了第一部诗歌集子,其中搜集了三百零五首诗,称之

为《诗经》。这些诗，当初都配有吟诵和歌唱的曲调，《墨子·公孟》有“诵诗三百，歌诗三百”的说法。后来可能经过春秋战国的社会大动荡，乐谱失传而只剩下了诗。所以现在很难见到古代吟诵诗歌腔调的记载，只能在文字上看到阐述其腔调的一些特点。

从现存的资料来看，古人吟诗、音调平直，一字一音。这与古代汉语的词汇以单音词为主有关。比如南宋乾道（1165—1173）年间的进士赵彦肃传谱的所谓“唐开元风雅十二诗谱”中的《关雎曲》等。

古诗吟诵腔，也在不断发展的，1953年请一位广西老人根据战国时代后期楚国诗人屈原（约公元前340—前278年）的《橘颂》译文所吟诵的音调，已非一字一音，且还赋予字音以韵律美和诗意的形性象。实例如下：

1 = G 稍自由、散唱

1 1 3 2 1·2 6.5 6 1 — 0 : 3 3 5 1 6 — 6.5 6 5·3 5 — 0 :
青 黄 果 实， 迎 风 摇 曳。 内 藏 洁 白， 外 貌 绚 丽。

3 2 1 6 3 2 2 1 6 1 1 — : 6 6· 1 6 3·0 2 — 0 :
根 深 蒂 固， 那 怕 冰 雪 雾 霏？

2 1 6 5 6 1 2 3 3 : 3 2 1 6 1 2 1 6 5 3 6 5 6 5 5 — — |
赋 性 坚 贞， 秉 承 天 地 正 气 呵！

上例是上下句的对仗形式，节奏变化多了些，旋律也有所展开，“根深蒂固”尾腔略作扩展，“雾霏”、“坚贞”音调移高，并加强音，以表现其不屈的形象，“天地”切分的运用，加强了气势，“正气呵”音调虽然下行，但气度轩昂。

从诗歌的体裁形式及结构写法来看，唐代以前的所谓古体诗，格律比较自由：篇幅长短不一，句式有整齐的，也有长短不齐的，如汉代乐府民歌中的杂言体等。到了唐代的律诗（八句）或绝句（四句），格律严密，句式整齐。但也有长诗以七言或五言为主的杂言体，如李白的《蜀道难》等，诗中还兼用散文的句式。

宋代盛行的词，是长短句式，但与杂言诗体不同，它每个词牌的结构、字数及平仄大多有一定的格式。所谓词牌，就是词的格式的名称，各个词牌既有它不同的格式。也就产生了与之相适应的词牌音乐。可是，古代词牌音乐曲谱留下的甚少，从现有比较完善的资料来看，清代乾隆（约1741）年间编纂的《九宫大成南北词宫谱》，是根据我国宋词、宋元诸宫调及元明散曲等格式，搜辑成曲集八十二卷，有大小曲牌二千零九十四首，加上一些变体，共有四千四百六十六首。又在道光（约1847）年间，编辑整理了《碎金词谱》十四卷。这是清代人想以歌唱南北曲的方法来唱宋词，其中绝大部分音调，似昆曲风格，但拖腔少，几乎是字调的夸张，因此这类词曲音乐，也可说是吟诵性的唱腔。

《九宫大成》和《碎金词谱》所编纂的大量词曲音乐，对创作和发展吟诵性唱腔是有参考价值的。下面，例举一首《满江红》的北曲曲调，看它大致的音乐特点，这首《满江红·滕王阁》的北曲曲调，是根据《碎金词谱》卷二中的同名曲谱编配的。

《满江红·滕王阁》

1 = D (女声)

[宋] 吴潜 (1196—1262年) 词
根据 [清] 《碎金词谱》(卷二) 曲

散 $\frac{4}{4}$ [中板] ♩ = 60

6 $\dot{1}$ $\overline{5 \cdot 4 3 5}$ 6 6 | 6 $\dot{1}$ $\overline{6 5}$ $\overline{3 2 5}$ $\overline{6 5}$ | $\overline{\dot{1} \dot{2} 7}$ $\overline{6 \cdot 5}$ $\overline{6 0 6}$ $\overline{5 6}$ |
万 里 西 风, 吹 我 上 滕 王 高

$\overline{5 4}$ 3 $\overline{2 3 5}$ $\overline{3 \cdot 2 1}$ | 1 3 $\overline{6 6 5 6}$ $\dot{1} \dot{2} 7 7$ | 6 $\overline{6 5}$ 3 6 $\overline{5 4 3}$ |
阁。 正 槛 外, 楚 山 云 涨, 楚 江

$\overline{2}$ $\overline{3 3 2}$ $\overline{1 \dot{2} 7}$ 6 | 6 $\overline{6 6}$ $\overline{2 \dot{1} 2 3}$ $\overline{2}$ 5 4 | 3 — $\overline{6 \cdot \dot{1}}$ $\overline{5 4 3 5}$ |
涛 作。 何 处 征 帆 林 杪

$\overline{5 6}$ $\overline{6 \dot{6}}$ $\overline{1 3}$ | $\overline{2 2 1 3}$ $\overline{5 6}$ $\overline{\dot{1} 7}$ $\overline{6 6 5}$ | $\overline{4 \dot{5} 3}$ $\overline{2 2}$ 3 $\overline{5 6 4}$ |
去, 有 时 野 鸟 沙 边 落。 近 帘

慢 f $\rightrightarrows$

($\underline{5 \cdot 4}$ $\underline{3 5}$)
 $\overline{5 3}$ — $\overline{6 \dot{1}}$ $\overline{3 2 5}$ | $\overline{6 \dot{2} \dot{2}}$ $\overline{\dot{1} 7 6}$ 5 — | $\overline{6 5 4}$ $\overline{3 \cdot 5}$ $\overline{3 2}$ | $\overline{1 \dot{2}}$ $\overline{7 \cdot 6}$ — | 下略
钩 暮 雨 掩 空 来, 今 犹 昨。

上例, 在原谱基础上虽作了些艺术加工, 但它的节奏、旋律运行, 还是字调的进一步夸张, 使之更富有音乐性, 所以这也可说是一种吟诵性唱腔。

为了介绍古代吟诵性唱腔的多种风格, 再例举一首清代王善, 在《治心斋琴学练要》(约1734年) 中根据《满江红》词格谱写的琴歌, 这首琴歌, 曲调与字音调值、思想内容较为吻合, 例如:

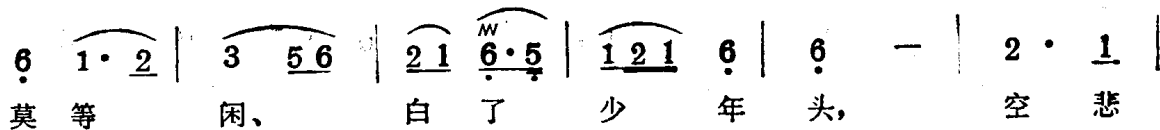
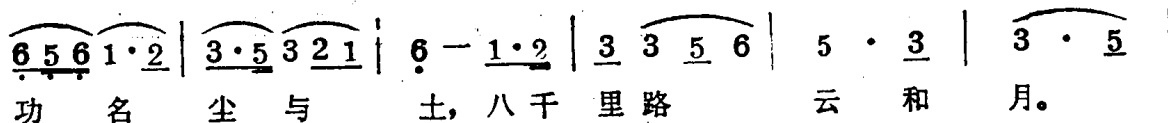
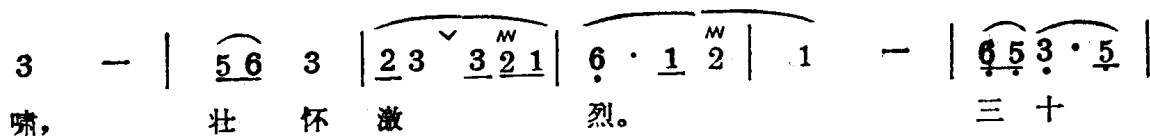
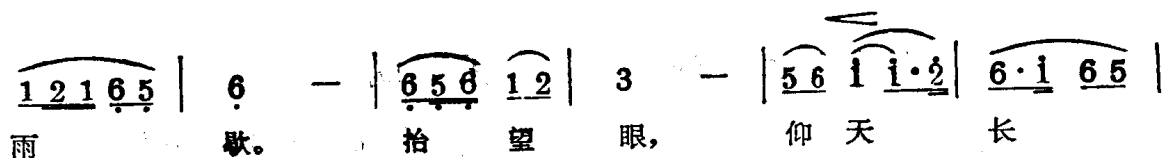
《满江红》

1 = $\flat B$ (男声) 2/4 3/4

[南宋] 岳飞 (1103—1142年) 词
根据 [清] 王善《治心斋琴学练要》卷六中译曲

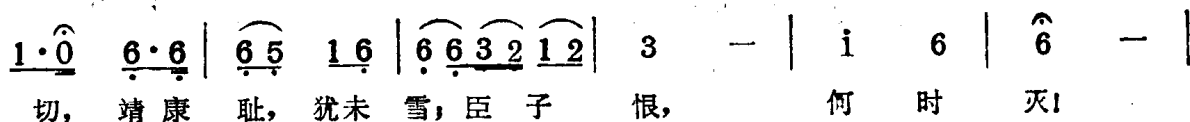
稍自由地 约 ♩ = 72

3 3 | 6 6 · | $\overline{1 \cdot 2}$ 3 — | $\overline{3 5}$ 6 | $\overline{1 2 3 2 1 2}$ | $\overline{3 5}$ $\overline{2 1}$ |
怒 发 冲 冠, 凭 闕 处, 潇 潇

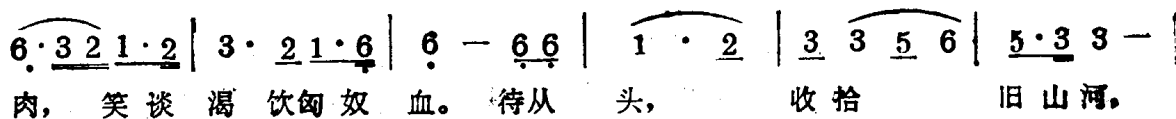
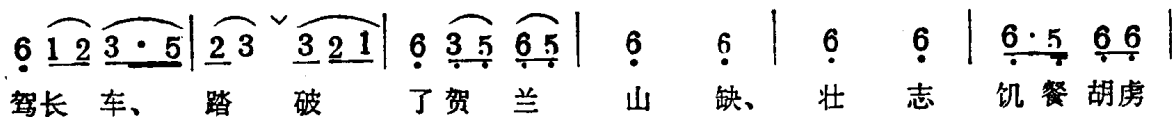


〔稍快中〕♩ = 120

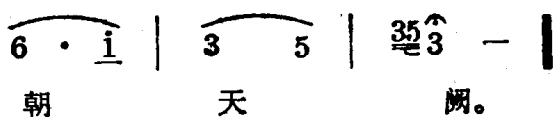
稍慢



还原速



渐 慢



上例的音调和节奏特点：1、运用音型式的展开方法，因而音调统一，又有变化；2、节奏的强弱变换，与词的情绪变化一致，三拍子不只是强弱弱或强弱强的节奏，而是强弱不等的；3、前半段速度较自由缓慢，后半段“靖康耻……”则变成快中，进一步表达出愤慨之情；4、它在“角”（3 M i）音上结束，似有不稳定之感，并用渐强的唱法，更突出了“待从头、收拾旧山河”的意境。

古代诗词的吟诵腔，虽然节奏处理变化不多，但音调与字调的结合尚还妥贴，这为以后吟诵腔的发展，奠定了基础。

诗词吟诵腔的音乐风格是多样化的，既有《九宫大成》中昆曲化的风格，又有各种特色的琴歌，还有与各地方言相结合的自然形态的吟诵腔，十分丰富多彩。我们对这些东西，可以“剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华”，经过“推陈出新”，是能古为今用的。

宋代以后陆续兴盛起来的戏曲、曲艺音乐，其中的吟诵性唱腔与古代的诗、词吟诵腔有一定渊源关系。一直演变至今，戏曲、曲艺音乐中的吟诵性唱腔有了更大发展，而且具有浓烈的戏剧性、时代性和人物性格化的特点，下面谈戏曲、曲艺中吟诵腔的节奏处理。

二、规整性与灵活性相结合的节奏处理

戏曲、曲艺音乐中的吟诵性唱腔，对节奏处理，十分讲究。说它规整性与灵活性相结合，就是说既有它“有板有眼”的框格，又有它变化多样的灵活处理。这就是音乐创作上所运用的艺术辩证法之一。

规整与灵活节奏处理的依据是：

1. 根据文学唱词的节奏要求：

一般说，对唱词的节奏读法有：惯用节奏和意义节奏两种。

惯用节奏，就是平时在念诵唱词时的常用节奏。即往往以两个字为一个音节，句尾一字独成一个音节；意义节奏，是根据唱词的含意而划分音节，这是较重要的节奏划分，因为它从内容出发，并能使节奏变化多样。比如这首七言绝句：

用惯用节奏划分：

月落 鸟啼 霜满 天， 江枫 渔火 对愁 眠，
姑苏 城外 寒山 寺， 夜半 钟声 到客 船。

用意义节奏划分：

月落 鸟啼 霜 满天， 江枫 渔火 对愁眠，
姑苏城外 寒山寺， 夜半 钟声到客船。

上例可见，用意义节奏划分对内容的表达更为恰切、完善。

中国从古代的诗词直到目前戏曲、曲艺中的唱词，音节变化是十分多样的，它本身有着规整性与灵活性相结合的特点。

2. 根据剧种音乐的风格要求：

在比较正确划分唱词的意义节奏前提下，由于剧种音乐风格的不同，对唱词音节的节奏处理也各有不同，下面用相同的四句唱词，〔摘自歌剧《江姐》第一场第一曲〕，以戏曲的越剧、沪剧和曲艺的京韵大鼓及苏州弹词女声唱的吟诵性唱腔为例，看看它们的不同节奏处理：

(1) 越剧“清板”：

1 = D $\frac{4}{4}$ [中板] (弦下腔) ♩ = 7 2

3 $\dot{2}$ $\dot{2}$ 7 6 5 3 5 (6 $\dot{1}$) | 5 · 6 7 6 7 $\dot{2}$ 5 6 6 (2 $\dot{1}$ 7) |
长 江 流 水 长 又 长，
 $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ 6 5 5 3 5 (3 5) | 5 · 6 1 2 5 3 3 (3 5 6) |
波 浪 滚 滚 向 前 方。

i 6 5 3 5 7 6 7 2 6 | i i 2 i 6 5 5 3 5 5 (3 5 6) |

高山 悬崖 挡 不 住, 冲出 三 峡

i · i 3 5 · 6 7 2 6 7 6 | 5 — 0 0 |

到 海 洋。

(2) 沪剧“干板”:

1 = D 4/4 [中板] ♩ = 8 2

3 5 3 5 i 5 6 i 5 6 | 5 3 2 · 3 3 2 5 5 3 | 2 3 2 6 1 2 1 · 0 |

长江 流水长又 长, 波浪 滚滚 向 前 方。

i i 3 5 i 1 5 6 5 3 | 6 · 6 5 3 5 2 3 5 5 3 2 | 1 · 0 0 0 |

高山 悬崖挡 不 住, 冲 出三 峡到海 洋。

(3) 京韵大鼓“平腔”

1 = F 3/4 [中板] 稍自由地

(6 · 2 | 3 5 6)

0 5 | ^Wi · (3 5 6 | i) 5 i | 3 ^W6 | 6 0 0 |

长 江 流 水

3 · 2 5 6 | 6 2 6 4 | 3 · 5 2 3 | 1 · (3 2 5 | 1 0) i |

长 又 长, 波

5 ^Wi | 3 · 6 5 6 | 6 5 5 2 | 2 1 7 6 | 1 · 5 6 · (1 |

浪 滚 滚 向 前 方

3 · 2 3 2 3 5 | 6) 3 | 2 i | 0 5 · i | i 3 (2 3 |

高 山 悬 崖

5) ^W5 | 5 3 2 1 | 7 · 6 1 | 0 i 5 i | 2 2 3 |

挡 不 住, 冲 出 三 峡

5 · 6 i (5 6 | i) 2 3 | 5 6 5 3 2 3 5 | 5 ^W1 1 | 0 7 |

到那 大 海 洋。(啊 啊)

6 · 5 3 2 | 1 · 0 |

(4) 苏州弹词“蒋调”：

1 = G $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ [中板] ♩ = 60

$\underline{1 \cdot 3} \underline{5} \quad \underline{3 \ 1} \quad | \quad 3 \quad \underline{3 \ 2 \ 3 \ 2} \quad 1 \quad | \quad \underline{1 \cdot 5} \quad \underline{3 \ 1} \quad | \quad 3 \quad \underline{3 \ 2 \ 3} \quad |$
 长 江 流 水 长 又 长，

$\underline{1 \cdot 2} \quad 2 \quad (5 \quad | \quad \underline{3 \ 1 \ 2 \ 3} \quad \underline{6 \ 5 \ 3 \ 5} \quad | \quad \underline{1 \ 5 \ 4} \quad \underline{3 \ 5 \ 1} \quad | \quad \underline{4 \ 3 \ 2 \ 7} \quad \underline{1 \ 3}) \quad |$
 波 浪 滚 滚 向 前

$1 \quad \underline{1 \cdot} (4 \quad | \quad \underline{3 \ 1 \ 2 \ 3} \quad \underline{6 \ 5 \ 3 \ 5} \quad | \quad \underline{1 \ 5 \ 4} \quad \underline{3 \ 5 \ 1} \quad | \quad \underline{4 \ 3 \ 2 \ 7} \quad \underline{1 \ 3}) \quad |$
 方 (呃)。

$\underline{3 \cdot \cdot 5 \ 3} \quad 2 \quad | \quad \underline{2 \cdot (5} \quad \underline{3 \ 1 \ 2 \ 3}) \quad | \quad 1 \quad \underline{2 \ 5} \quad | \quad \underline{3 \cdot 5} \quad \underline{3 \ 2} \quad |$
 高 山 悬 崖 档

$\underline{3 \ 2} \quad 1 \quad \cdot \quad | \quad 1 \quad \cdot \quad \underline{5 \ 3} \quad | \quad \underline{3 \ 2 \ 3 \ 2} \quad 1 \quad | \quad \underline{5 \ 1} \quad \underline{3 \ 2 \cdot 3} \quad |$
 不 住， 冲出 三 峡 到 海 (注)

$\underline{2 \ 1 \ 6 \ 1} \quad \underline{5 \cdot (4 \ 3 \ 1 \ 2)} \quad | \quad \uparrow \quad \underline{4 \cdot 5} \quad 3 \quad |$
 洋。

注：“海洋”应是一个音节，但苏州弹词中下句第六字与第七字的隔开是它的特有风格可是，又不能为了“风格”而影响词意，还得从内容出发，为此，可改成这样：

$\underline{3 \ 2 \ 3} \quad \overset{w}{\underline{2 \ 1 \ 7}} \quad | \quad 1 \quad - \quad ||$
 到 海 洋。

以上四例，虽然因音乐风格不一而节奏处理互不相同，但基本上还做到从“意义节奏”出发。这种唱词节奏相同而音乐节奏不同的处理，是规整性与灵活性相结合的辩证方法之一。

在戏曲或曲艺音乐中，即便是相同的唱词，在同一个剧种或曲种中演唱，由于人物感情的不同，也可有多种不同的节奏处理，这又是规整性与灵活性相结合的另一种手法。现在用上段唱词，又用越剧唱腔来谱，却变成另一种节奏形式：

(5) 越剧“清板”之二:

1 = D 4/4 [中板]

5 $\dot{1}$ 6 5 5 3 3 5 | 6 $\dot{2}$ 5 6 7 $\dot{2}$ 6 · ($\dot{2}$ 7 6 5 3) | 5 5 6 5 3 2 $\dot{1}$ · 2 1 2 3 |
 长 江 流 水 长 又 长, 波 浪 滚 滚

$\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 3 5 · ($\dot{2}$ 7 6 5 6) | $\dot{1}$ 6 5 3 5 0 $\dot{2}$ 7 6 5 | 6 $\dot{1}$ $\dot{1}$ 6 5 5 · 6 7 6 $\dot{2}$ 7 |
 向 前 方, 高 山 悬 崖 挡 不 住, 冲 出 三

6 · ($\dot{2}$ 7 6) 5 6 5 3 5 | 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ 7 6 · 7 6 5 3 5 6 $\dot{1}$ | $\dot{1}$ 5 — 0 0 |
 峡 到 海 洋。

上述可见, 相同四句唱词, 除了音乐风格各异, 而节奏都不相同。从中可以看到: 无论节奏怎样多变, 只要字音调值、语势感情体现恰切、音调组合风格协调, 那节奏的多变, 是能使唱词增添无穷的表现力。

3. 根据词句字数增减的要求:

一般基本句式的字数为七字(二、二、三音节)和十字(三、三、四音节)。就基本句式来说, 节奏的变化也是很多的, 何况由于词句的字数增加或减少, 更能引起灵活生动的节奏变化。沪剧音乐中的“干板”, 这方面的特点尤为突出, 现以沪剧的“干板”为例, 看看它那灵活生动的节奏变化。

(一) 基本句式的节奏变化:

1 = D 4/4 [中板] (男腔)

4/4 上句

基本节奏型: (1) 3 $\dot{3}$ 2 5 6 · | $\dot{2}$ 7 $\dot{2}$ 3 2 3 $\dot{3}$ 2 0 | 5 · 2 7 $\dot{2}$ 7 |
 三 面 红 旗 迎 风 飘, 全 国 人 民

下句

5 $\dot{2}$ 7 6 7 6 5 5 0 |
 齐 欢 笑。

4/4 扩大

(2) 3 $\dot{3}$ 2 7 2 3 2 | 5 6 7 2 7 2 3 2 3 | $\dot{3}$ 2 0 5 · 2 |
 三 面 红 旗 迎 风 飘, 全 国

缩小

7 2 7 7 6 6 3 5 5 0 |
 人 民 齐 欢 笑

4/4 更扩大

(3) 3 $\dot{3}$ 2 7 2 7 | 7 · 2 7 2 3 2 3 | 2 · 3 2 0 |
 三 面 红 旗 迎 风 飘,

变化节奏型：

扩大

5 · 2 7 2 7 | 6 2 7 6 · 7 6 | 5 0 ^{mw}
全 国 人 民 齐 欢 笑

2/4 缩小

(4) 3 2 7 2 | ^{mw}7 · 2 ^{mw}3 2 3 | 3 2 · 0 |
三 面 红 旗 迎 风 飘，

5 · 2 7 2 7 | 6 2 7 6 7 6 5 | 5 0 ^{mw}
全 国 人 民 齐 欢 笑。

2/4 更缩小

(5) 3 2 5 6 7 2 3 7 | 2 · 3 2 0 | 5 · 2 7 2 6 3 5 | 5 0 ||
三 面 红 旗 迎 风 飘， 全 国 人 民 齐 欢 笑。

再如上半句的节奏变化，

(6) 3 3 2 5 6 · | 2 7 2 3 2 3 3 ^{mw} 2 0 |
三 面 红 旗 迎 风 飘

(7) ^{mw}3 · 2 5 6 | 2 7 2 3 2 3 3 ^{mw} 2 0 |
三 面 红 旗 迎 风 飘

(8) 3 2 5 6 · 7 2 | 2 7 2 3 2 3 3 ^{mw} 2 0 |
三 面 红 旗 迎 风 飘

(9) 3 2 5 6 7 6 · 0 | 2 7 2 3 2 3 3 ^{mw} 2 0 |
三 面 红 旗 迎 风 飘

(10) 0 2 7 6 5 6 | 2 7 2 3 2 3 3 ^{mw} 2 0 |
三 面 红 旗 迎 风 飘

(11) 3 2 3 2 0 5 6 | 2 7 2 3 2 3 3 ^{mw} 2 0 |
三 面 红 旗 迎 风 飘

(二) 字数增多的节奏变化：

《金沙江畔》

(叔侄相会)

王盘声(饰金明)演唱

(12) $\frac{4}{4}$ 1 = D [紧中板] 约 $\text{♩} = 108$

$\underline{5\ 2}$ $\underline{3\ 5}$ | $\underline{3\ 2}$ $\underline{3\ 3}$ $\underline{6\ 0}$ | $\underline{6\cdot 5\ 5\ 3\ 2\ 6\ 1}$ | $\underline{1\ 6\ 0\ 5\ 3\cdot 2}$ |

我也 时常 想念 你， 时刻叨念老虎连。 今日 我

$\underline{6\ 1\ 2\ 1}$ $\underline{2\ 0}$ | $\underline{2\cdot 3\ 2\ 7\ 6\ 2\ 6\ 7\ 6\ 5}$ | $\underline{5\ 0\ 2\ 2\ 2\ 3\ 2}$ | $\underline{5\ 3\cdot 2\ 1\ 2\cdot 2\ 3}$ |

重又回连队， 小别重逢心更甜。 见战士们， 生龙活虎更勇

$\underline{1\ 6\ 0}$ $\underline{2\ 3\cdot 3\ 2}$ | $\underline{2\ 2\ 7\ 5\ 2\ 6\ 7\ 6\ 3\ 5}$ | $\underline{5\ 0\ 1\ 3\ 2}$ | $\underline{2\ 2\ 6\ 6\ 7\ 6\ 5\cdot}$ |

猛， 叔叔你的 精神 尚未改当年。 两鬓 虽然白发添，

$\underline{6\ 6\cdot 3\ 2\ 2\ 6\ 1}$ | $\underline{1\ 2\ 1\ 6}$ ~ |

却比 苍松更 劲 健。

例(12)中虚线框内的均为增字。由于字数的增多，使整个节奏变化多样，语气感情也更生动。

再看下面二例的字数增加更多：例(13)上句：7 + 9 = 16字，下句：3 + 7 = 10字；例(14)上句：3 + 5 + 5 + 4 = 17字，下句：3 + 5 + 7 + 4 = 19字。它的节奏处理自然、对衬，给人以说唱溶为一体之感。实例如下：

《从农村寄来的信》

1 = D $\frac{4}{4}$ [中板] $\text{♩} = 60$

(双上付)

电台广播唱

(下句)

(13) $\underline{5\ 5\ 3}$ $\underline{3\ 2\ 2\ 7}$ | $\underline{7\ 6\ 5\ 6\ 0\ 1}$ $\underline{3\ 5\ 5\ 6\ 1\ 0}$ | $\underline{2\ 3}$ $\underline{3\ 2}$ $\underline{7\ 6\ 5\ 6}$ |

糠多 汤少 开水滚，我用尽了力气 费尽心， 它还是

$\underline{3\ 5\ 6}$ $\underline{5\ 6}$ $\underline{7\ 2\cdot 6\ 7\ 6\ 5}$ | $\underline{5\ 0}$ | ~

强头 倔脑 不肯 吞。

1 = D [中板] 1 = 84

(上句)

(下句)

(14) $\underline{3\ 5\ 5}$ $\underline{5\ 6\ 7}$ | $\underline{5\ 6\ 0\ 2\ 3\ 2\ 3\ 2\ 2\ 3\ 2}$ | $\underline{7\ 6\ 7}$ $\underline{7\ 6\ 0}$ $\underline{5\ 6\ 6}$ |

从前我 浪费了 时间 到戏院 后台去 求签名， 如今我

$\underline{7\ 6\ 7\ 6}$ | $\underline{5\ 6\ 0\ 6\ 5\ 7\ 6\ 7\ 6}$ | $\underline{6\ 5\ 5\ 3\ 0\ 5\ 3\ 5\ 7\ 7\ 6\ 5}$ | $\underline{5\ 3\ 0\ 0}$ | ~

抓紧了 时间 到老农民(个)家中 去 学本领。

上例(12)、(13)、(14)的吟诵性唱腔,富于生活气息,听来生动亲切。这种处理手法,值得在音乐创作中进一步发展和运用。至于减少唱词字数的音乐节奏处理,与正规句式相同,这里从略。

长短句的节奏处理,其音调构成及趋向要有一定的逻辑性;语调起伏又要顺畅好听,但非自然语音的再现。

三、特殊节奏的表现意义

吟诵性唱腔经常运用特殊的节奏来表现唱词的深刻含义。这是吟诵性唱腔在音乐创作上一种有效办法。沪剧中的“干板”,就常用这一艺术手法来揭示唱词的内含意义。

1. “板轻眼重”的特殊处理:

一般说,“板”是重拍,“眼”是相对的轻拍。但在吟诵性唱腔里为了表达剧中人感情需要,常用“板轻眼重”的特殊方法,使内容生动而形象地体现出来。例如:

沪剧:《芦荡火种》

(开方)

解洪元(饰陈天民)演唱

(1) $1 = D \frac{4}{4}$ [中板] $\text{♩} = 60$

(中唱: 4—6478乙面)

(5 7 6 i 3 1 2 3 5 5 3 2 i 3 2 7)

$\boxed{0}$ 3 2 3 3 2 2 7 2 3 5 3 | 5 — 0 0 |

这一张 秘 方 非 寻 常,

3 5 5 2 2 7 7 2 6 5 5 $\boxed{5}$ | 5 0 (下略)

定 能 脱 险 取 出 伤。

例(1)的唱词,是用双关语的写法。因此一开始就用休止符的“让板”处理而不用往常的“板”上起唱,于是使“秘方”二字突出,并将“这一张秘方非寻常”的言外之意给予了适当的强调;“取出伤”的“出”字,处理在“末眼”的后半拍出来,造成节奏上的特殊变化,一方面可能是入声字的关系,但更重要的是为了揭示唱词的真实含义——定能使新四军脱险转移的意思。又如同一唱段内:

(中唱: 4—6478甲面)

(2) 5 3 5 3 5 · | 2 3 $\boxed{2 3 2 7}$ 7 0 | 2 6 5 3 5 2 2 1 6 5 5 |

再 加 上 平 时 饮 食 勿 周 到, 天 时 一 变 就 痛 难

5 0 (下略)

挡。

例(2)“勿周到”的节奏处理甚好：“头眼”的弱拍延至“中眼”的次强拍，产生一种特殊的艺术效果，更好地揭示“饮食勿好周到”的内涵意思：即当时复杂的政治斗争形势。又如：

沪剧：《开河之前》

(3) 1 = D 4/4 [中板]

沈仁伟(饰爷爷)演唱

…… 6 6 1 | 5 3 5 2 3 4 3· (2 123) | 0 6 1 5 6 0 5 3 5 0 1 |

若是 它 阻 拦 向 阳 河， 宁可拆屋 重造 把

6 4 0 5 3 2 1 (0 6 5 6 1) | 2 3 1 2 3· 2 0 | 2 2 7 6 7 2 7· 6 5 (1 7 |

宅 基 翻。 向 阳 河 不 能 曲 不 能 弯，

6 1 2 7 6 5 6 1 | 7 2 6 5 | 3 5 6 5 6 1 5 3 2 | 1· 6 5 1 2 5 3 2 2 7 |

革 命 的 事 业 应 该 郑 重 对 待。

6 — 0 0 |

例(3)中“宁可”运用“让板”的“轻起”唱法，是为了强调语气，同时也使“拆屋”更加突出。种这节奏处理，在沪剧“干板”中是少见的，但很有效果，“革命的”在“眼”后唱出，虽处于“轻”拍地位，却更能显现出字音的响度。

沪剧：《开河之前》

(4) 1 = D 2/4 [流水板] ♩ = 120

韩玉敏(饰奶奶)演唱

…… 0 6 | 5· 6 5 | i | i 6 5· 3 | 2 3 1 2 3 5 | 2 1 1 0 | (下略)

我 讲 一 声 弯 一 弯， 依 帽 子 大 得 象 座 小 昆 山。

例(4)是带有风趣性格而又有些私心的老奶奶所唱。这“弯一弯”的意思，从她自己说是想强词夺理，但实际上是含有批判的意味在里头，因此这里运用了切分式的节奏型，以弱为强，使这含有双重意味的风趣语言生动地体现了出来。

沪剧：《开河之前》

(5) 1 = D 4/4 (中板) ♩ = 72

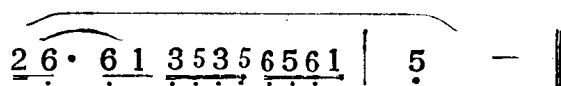
沈仁伟(饰爷爷)演唱

…… 2· 4 3 2 1 2 | 2 3 5 7 7 2 0 2 7 6 7 1 | 7 6 5 5 (6 i 7 6 7 2 3 7 2 6 7) |

保 竹 园 好 比 余 脱 木 排 捞 个 铲 刀 柄，

5 6 5 3 5 2 3 2 6 1 | 0 6 1 2 4 4 3 2 3 4 | 3 0 6 1 2 5· 3 2 3 2 7 |

你 看 损 害 不 损 害， 能 不 能 曲 一 曲， 能 不 能 弯 一



弯?

例(5)“余脱木排、捞个铲刀柄”都是变弱为强的节奏处理,把比喻词富有情趣地吟唱了出来;“能不能曲一曲”及“能不能弯一弯”的短触节奏,把词意中的问号表达了出来,颇有喜剧色彩。

上面以弱变强的手法,大多是从休止符或切分式的运用中体现出来。

2、复合节拍的自由结合:

在一个唱段结构内,采用多种节拍的混合运用,使节奏的变化更为多样复杂。这种形式,常用于散板性的唱段中。

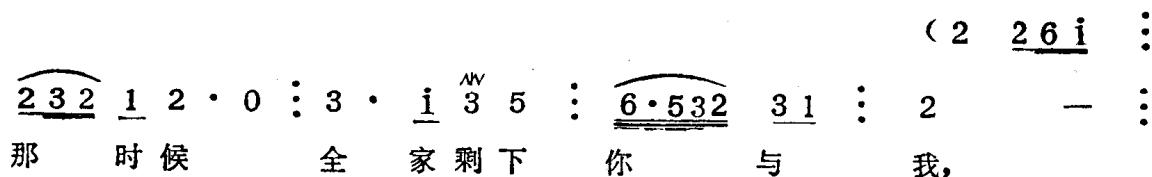
运用复合节拍的自由结合,是吟诵性唱腔的较大特点,也是发挥吟诵性唱腔特有功能的一种艺术手段。例如:

沪剧:《年青的一代》

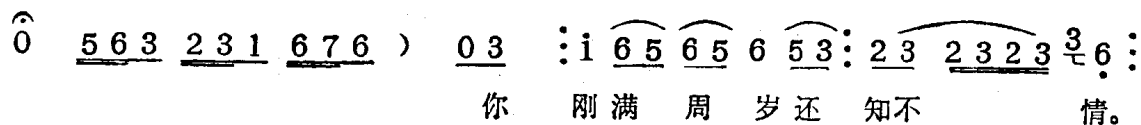
筱爱珍(饰肖奶奶)演唱

(1) 1 = D [三角板] 速度稍自由

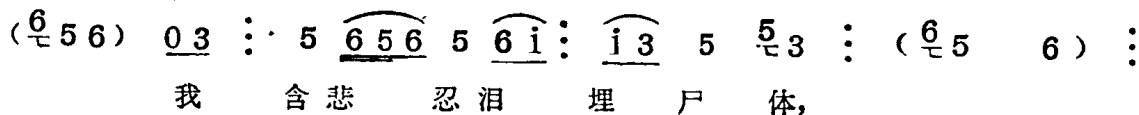
(中唱:4—6308乙面)



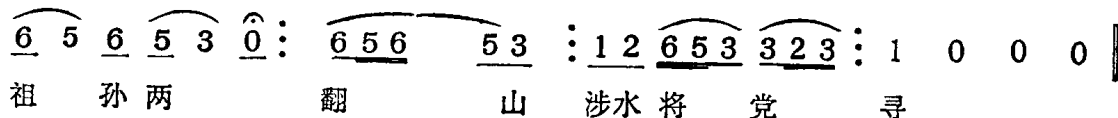
“干板”



“落腔”



(i 6 5 3 5 2 1 3)



例(1)的节拍: $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 及 $\frac{2}{4}$ 复合运用。随人物感情需要,唱词字位的节奏安排。快慢疏密则不受限制,因而能将剧中人的感情细致地抒发出来。