



陝西戲曲音樂

論文選

中國音樂家協會陝西分會

封面设计：刘富一

封面题字：高一青

责任编辑：吴云浩 窦伯超

编辑：中国音乐家协会陕西分会
(西安市 建国路)

印刷：七 二 二 六

1 9 8 3 年 11

陕西戏曲音乐

论文选

中国音乐家协会陕西分会

1983.10

前 言

为了促进我省戏曲音乐的革新与发展、对当前戏曲音乐工作中存在的问题进行研究，音协陕西分会于一九八二年元月份，在西安召开了解放以来第一次陕西戏曲音乐学术讨论会。会上宣读并讨论了一批戏曲音乐论文。同时还就如何提高戏曲音乐创作研究水平；如何因地制宜地建设戏曲乐队；如何加强戏曲唱法的研究与改革等问题，进行了比较深入的探讨。

为使这些成果得到更大范围地交流，我们从这次会上宣读的论文以及八二年写出的文章中，选出九篇，编成集子，供戏曲音乐工作者和爱好戏曲音乐的同志们参考。我们希望这个集子能起“抛砖引玉”的作用，促进戏曲音乐研究工作地开展。争取在我省第二次戏曲音乐学术讨论会召开的时候，能有更好的研究成果，出现更多的论文。

本集中的文章，对某些问题（如对秦腔、眉户等剧种音阶中“4”、“7”音高的认识以及处理方法等），看法并不一致。对学术上不同的观点，我们希望能遵循“百家争鸣”的方针进一步讨论。我们相信，通过探讨，对戏曲音乐的诸多问题的认识，一定会进一步明确与提高。

由于我们缺乏经验，编辑水平不高，不足之处在所难免，敬请批评指正。

编者

1983年9月

目 录

1. 秦腔声腔的渊源及板腔体音乐的形成王依群 (1)
2. 应当重视秦腔音乐的音阶和音律吕自强 (13)
3. 关于陕西民间燕乐音阶的音高测定及其它 ...李武华 (26)
4. 陕西变体调式体系研究刘均平 (33)
5. 秦腔音乐的调式及其和声强增抗 (64)
6. “翻身道情”与陕北道情音乐杨洁明 (92)
7. 陕南小戏及其声腔分类冯 宁 (117)
8. 二人台音乐的衍化及其艺术特点李世斌 (136)
9. 小提琴演奏陕西地方戏曲音乐技法概论邵吉民 (175)

秦腔声腔的渊源及板腔体音乐的形成

王 依 群

粉碎“四人帮”之后，我省对秦腔史的研究，已活跃起来，这是非常好的。研究秦腔史，研究秦腔由初级形态到高级形态的发展过程，总结它的艺术规律，使我们在前人宝贵成果的基础上，进一步搞好戏曲革新工作，意义十分重大。

长期来，我总觉我们戏曲界对戏曲史的研究（包括秦腔史研究），从音乐方面，就是说从戏曲声腔方面谈论的太少，由于离开了具体的戏曲声腔，因而与之有关的不少问题谈不清楚。现在，我试图从音乐方面，对秦腔声腔的历史渊源及形成的过程，谈谈自己的看法，不妥之处，请大家纠正。

大家知道，秦腔在音乐方面，共有三大部分，即：唱腔部分（有各种不同的板式）；打击乐部分（有数百种，根据剧情配合舞蹈动作、接引唱板或曲牌的锣鼓谱及“开场”——各种锣鼓套曲）；曲牌部分（有二百多个弦乐、笙管和唢呐曲牌）。唱腔部分是主要的，剧种的特征主要表现在唱腔方面。打击乐部分和曲牌部分居次要地位。这里只谈唱腔的渊源与发展，其它从略。

一个剧种，总有它籍以发展的基本曲调（基调），秦腔开初的基调是怎样的呢？我以为可能是唐宋时期的变文吸收了唐宋大曲音乐艺术的技巧，逐渐发展而成。唐宋时期的变文，是说说唱唱，又说又唱，唱词基本是整齐的七字句。其基本唱调是怎样的呢？因宋代以前的曲谱极少留下来，现在已很难知道，但从现在仍然存在、并且流传下来的类似的说唱音乐，可以推断它发展的概况。

关中地区，很久以来就流行着道教“善人”讲经劝善的“劝

善调”。这种“劝善调”基本是七字句、十字句。七字句的，基本唱法是：（曲谱中的“4、7”基本为“↑4、↓7”，这里提前说明，曲谱中不另标记）

C = $5 \frac{2}{4}$ (按每拍相当一板记谱)

$\underline{5 \ 5 \ \dot{1} \ 4 \ 2}$	$\overset{2}{\underline{5 \ 2 \ 1 \ 7}}$	$\underline{2 \ 2 \ 5 \ 2 \ 1 \ 7}$	1 —
丁郎	刻木	把娘	敬
$\overset{2}{\underline{4 \ 4 \ 2}}$	$\underline{5 \ 2 \ 1 \ 7}$	$\underline{2 \ 5 \ 2 \ 1 \ 7 \ 6}$	$\overset{5 \ 6}{\underline{5}} \text{ —}$
王祥	卧冰	把孝	行

十字句的，基本唱法是：

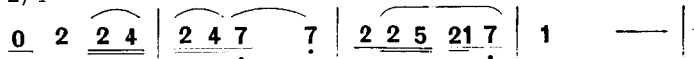
$\underline{\dot{1} \ \dot{1} \ 4 \ 2}$	$\overset{2}{\underline{5 \ 5 \ 2 \ 1 \ 7}}$	$\underline{2 \ 4 \ 2 \ 5 \ 5 \ 2 \ 7}$	1 —
请看那	尘世上	驴骡战马	
$\overset{2}{\underline{4 \ 2 \ 4}}$	$\underline{4 \ 2 \ 5 \ 5 \ 6 \ 5}$	$\underline{2 \ 4 \ 2 \ 2 \ 1 \ 7 \ 6}$	$\underline{5} \text{ —}$
活一世	苦与罪	叫它受扎	

这样的曲调，由于只是一人演唱，又无乐器伴奏，加之，对语言又要“字正”，所有句子，唱起来都要“字正腔圆”。因之，在演唱中，特别在多段词的演唱中，为了避免单调，不论在节奏还是旋律方面，灵活性都相当大，处理也相当自由。如七字句，同样的词，也可这样唱：

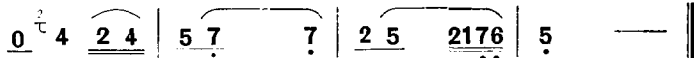
$\overset{2/4}{\underline{5 \ 5 \ \dot{1} \ 4 \ 2}}$	$\overset{3/4}{\underline{5 \ 2 \ 1 \ 7 \ 0}}$	$\overset{2/4}{\underline{2 \ 5 \ 2 \ 1 \ 7}}$	1 —
丁郎	刻木	把娘	敬
$\overset{2/4}{\underline{4 \ 4 \ 4 \ 2}}$	$\overset{3/4}{\underline{5 \ 2 \ 1 \ 7 \ 5}}$	$\overset{2/4}{\underline{2 \ 4 \ 4 \ 2 \ 1 \ 7 \ 6}}$	$\overset{2/4}{\underline{5 \ 5 \ 6 \ 5 \ 6 \ 5 \ 5}} \text{ —}$
王祥	卧冰	把孝	行

看，这里每句多了两拍。也可这样唱：

2/4



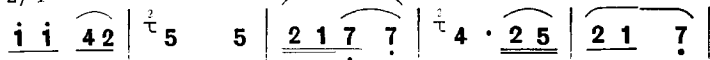
丁 郎 刻 木 把 娘 敬



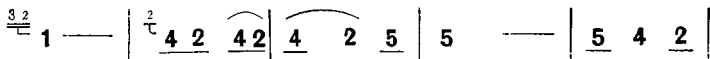
王 祥 卧 冰 把 孝 行

看，这里每句开头处是切分处理，亦即板腔体“二六板”“红板开口”的唱法。当然，唱法还可多端变化，这里只是说明，它可以“红板开口”。十字句，同样的唱词，唱法也变化多端。如：

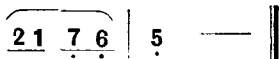
2/4



请 看 那 尘 世 上 驴 骡 战



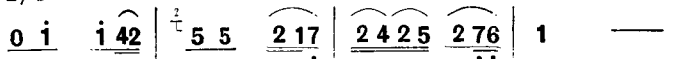
马 活 一 世 苦 与 罪 叫 它(者)



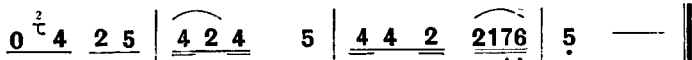
受 扎

看，这里每句多加了四拍。有趣的是，连同七字句，加多节拍，多在每句的中间部分，而每句头一小节和末一小节，则基本不变，这样可以使曲调又变化又统一。十字句也可切分处理，亦即可以“红板开口”。如：

2/4



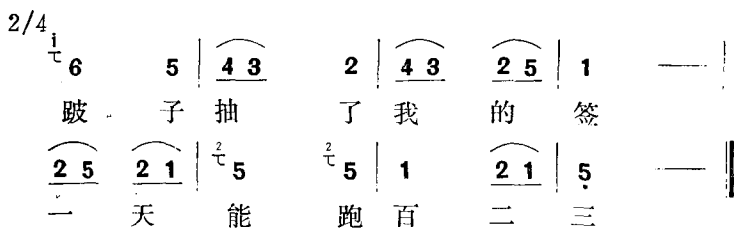
请 看 那 尘 世 上 驴 骡 战 马



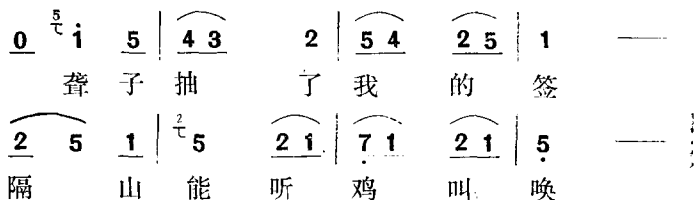
活 一 世 苦 与 罪 叫 它(者) 受 扎

当然，“红板开口”，上句、下句，并不一定划一。上句“红板开口”，下句“黑板（碰板）开口”亦可。总之，实际演唱起来，因词而异，因人而异，灵活性是很大的。

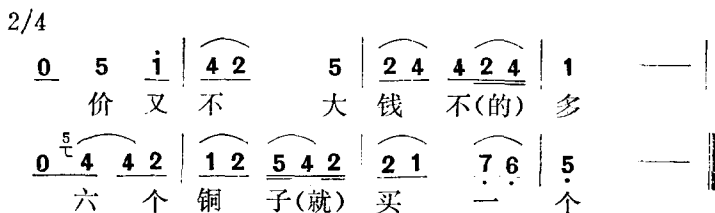
这样的曲调，开初是为“劝善”谱的曲呢，还是“善人”们选用民间某个曲调，加进了劝善的内容？现在，一时也考究不清。不过，它普遍流行于“劝善”之外，也是事实。如民间庙会上“摇会”，也唱这样的调子：



(另一段)



民间庙会上卖篦梳的，也唱这样的调子，如：



抗日战争时期，一些学校和文艺宣传单位，也曾利用如上的曲调，填上新词，以宣传抗日。这说明，不管产生于民间，还是“道门”，它确实不为一家所用。同时，它为多家普遍运用，又

说明它受到广大群众的欢迎。

更有趣的是，从它多种不同的唱法，可以归纳出与秦腔“二六板”接近的一些特点来，这就是：

一、它是一个七字或十字的上、下句的乐段。

二、它的调式是征调式，音阶与秦腔苦音音阶也完全一样。

三、它已脱离了民歌的初级形态，演唱上已能“腔由字生，字正腔圆”了。

四、在节奏上，它的上句和下句，可以是六板（如“丁郎刻木……”第三种唱法，“请看那……”第三种唱法）。两个六板即“二六板”（板的计算：一般每句切分前的一拍不计，句末只算强拍上的结音，延长的一拍不计，故每句四小节八拍，计为六板）。

以上四点与秦腔“二六板”特质基本一样。不同之处是：

(1) 它的上句，不是开展性的乐句，不论怎样唱，上句结音必为“1 (do)”。它不象秦腔二六板的上句，结音可以是1、2、3、4、5、6、7等，情绪变化，十分复杂，乐意开展得更为广阔。

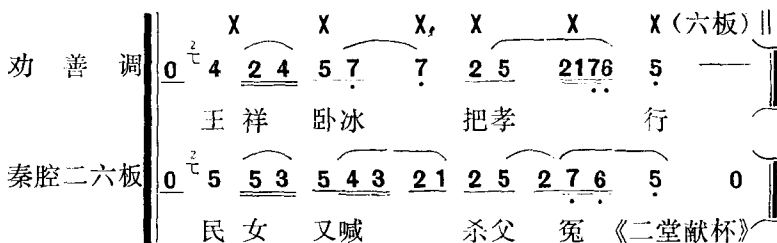
(2) 它没有调性对比，不象秦腔二六板有欢音苦音之分。这正是它音乐还不戏剧化的特征之一。

秦腔的基调二六板，与“劝善调”颇为相似。现将两者加以对照：（为突出上、下句的梆子数，这里略去小节线）

（以下“X”为梆子，即板的符号）

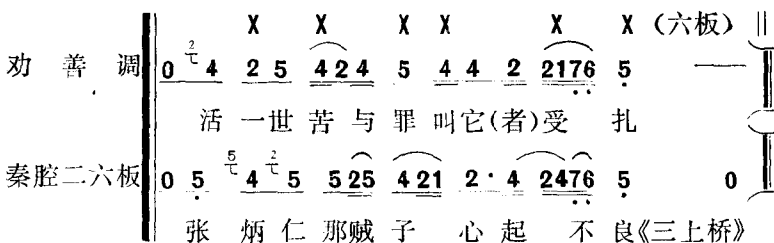
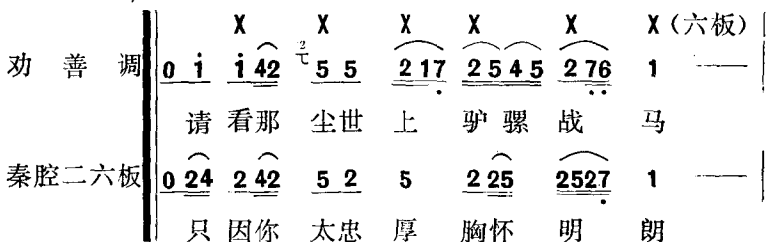
七字句的

	2/4									
			X	X	X	X	X	X	X (六板)	
劝 善 调	0	2	<u>2 4</u>	<u>2 4</u>	<u>7 7</u>	<u>2 2 5</u>	<u>2 17</u>	1	——	]
			丁 郎	刻 木	把 娘			敬		]
秦腔二六板	0	² 5	1	<u>2 5</u>	<u>5 5</u>	5	<u>2 17</u>	1	——	]
			儿 伤	人 命	未	结	案			]



十字句的

2/4



通过“劝善调”与秦腔二六板的对照，可以看出，板的数目、甚至上、下句的落音，都基本相同。当然，秦腔二六板唱起来，上、下句的节奏、旋律（特别是上句放音），更为自由。这里所举最基本、最相近的例子，只是说明它们非常相似罢了。

这种“劝善调”，虽不能说一定就是秦腔二六板的胚胎，但连同所举“变文”的演唱情况，说明类似只有一个上、下句的说

唱音乐，在关中一带早就存在，应该是毫无疑问的了。同时也说明秦腔核心唱调，由类似“劝善调”之类的说唱音乐发展而来，也应该是完全可能的。

因为前面讲过，“劝善调”与一般民歌比较，它已摆脱了民歌的初级形态，即：(1)它已能“腔由字生、字正腔圆”了。(2)在节奏上有相当的灵活性。但唱调要向戏剧性方面发展，还缺少开展性乐句。如果进一步发展，它的上句，除落1音外，按情绪需要，还可落2、3、4、5、6、7等音，这样，可以说，它就成为地地道道的秦腔的基调“二六板”了。

现代的“劝善调”与唐宋时期的变文，从活动范围和演唱内容方面来看，变文活动在古代的寺院，主要是讲解经文及讲述佛经故事，主要节目如：《降魔变文》、《大目连变文》等（详见郑振铎著《中国俗文学史》第六章）；现代的“劝善调”，主要是道教的“居士”，佛教的“善人”们，用以“讲经”“劝善”，主要节目如：《孝经》、《慈生篇》等。从演唱方式来看，两者都是说说唱唱，唱句基本是七字句（劝善调亦有十字句的）。由此，我们说，现代的“劝善调”与唐宋时期的变文有一定的承袭关系，是有一定理由的（现代别的说唱音乐，很少象“劝善调”那样，主要是“居士”、“善人”们劝善。何况还有乐句、节奏、音阶、调式等特点）。如果以上的推断能成立的话，那么，其承袭与发展关系很可能是：

变文→劝善调→（秦腔的基调）二六板。

秦腔“二六板”这样的唱腔，成为戏曲之后，怎样发展成以后的“六大板式”呢？

唐宋以来的大曲，早已具有了“基调变奏”的艺术方法，特别有了“散、慢、中、快、散”节奏变化的艺术技巧。一个简单的、小的东西（基本曲调），在节奏上、旋律上，进行种种变化、发展，从而可以发展成复杂的、大的东西。秦腔也是这样，它发

展的顺序和艺术方法，大致是：

(1) 核心唱调(基调)是二六板，为一眼一板。现代记为 $2/4$ 拍。

(2) 将二六板放慢(拉长)一倍，就成为慢板，为三眼一板，现代记为 $4/4$ 拍。

(3) 将二六板加快(紧缩)一倍，就成为带板，为板板板板，现代记为 $1/4$ 拍。

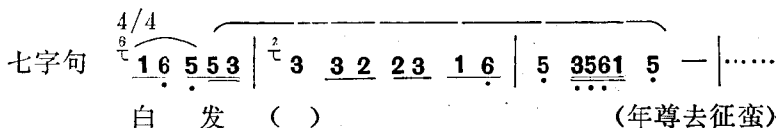
(4) 将二六板正规节奏取掉，节奏自由，就成为垫板，为无板无眼，现代称为散节奏。

(5) 节奏正常，唱腔自由，成为“紧打慢唱”。为有节奏而不遵守节奏。

这样，一个基调，就逐渐发展成为五种节奏形式的唱调。另外，对基调二六板，在节奏上再加以变通，如：二六板正常规律为“红板开唱”，反其“红板开唱”为“黑板开唱”，就成为“二倒板”。再加上散节奏和非正规性唱词（五字句或散句）的吟诵性唱板——滚板，就成为我们通常称谓的：二六板、慢板、带板（包括紧打慢唱的带板）、二倒板、垫板、滚板（包括滚白）六大板式了。

六大板式，总的可归纳为三种节奏型：一为散节奏型，有垫板（一般为七、十字规整性唱句）、滚板（一般为五字或散句非规整性唱句）；二为规整性节奏型，有二六板、慢板、二倒板、规整性带板（包括叮板）；三为综合性节奏型，即节奏正常而唱奏自由。也就是“紧打慢唱”。紧打慢唱不仅用于带板类，慢板、二六板在转板或转换情绪时，也常运用。“紧打慢唱”显然与规整性和散节奏的唱奏，形成鲜明的对比，这是音乐进一步戏剧化的标志之一。

六大板式形成后，它们又吸收、发展了一些新因素，如前、中、后过门等。各个板式都可单独运用。为了音乐进一步戏剧



试唱，七字句的第三拍，总觉空得不舒适，它远不如十字句的第三拍来得完满。由此可见，慢板是由于有了十字句，才在七字句二六板基础上，扩展而成。(3)从我国民歌的情况来看，七字句上、下句的民歌，绝大多数都是二拍子（前边如切分演唱，常是两个六板），极少有四拍子的。当然，当十字句与七字句并用后，七字句的唱腔，逐步也与十字句的唱词相适应（如十字句的二六板，有的可唱成八板，即“二八板”），这是唱腔艺术的发展。

以上谈的是秦腔声腔的渊源与各种板式的形成。关于秦腔声腔萌芽的时代，我也谈不准，不过，我以为，谈论戏曲声腔的渊源，以下三个基本情况是必须考虑的。这就是：

一、大家知道，我国戏曲音乐结构，大致分为两类：一为联曲体（如昆曲、眉户等剧种），它是以长短句的词为基础发展起来的（早期的词如李白的《秦楼月》。以后，岳飞的《满江红》等）；一为板腔体（如秦腔、碗碗腔等剧种），它是以七字、十字句的诗歌为基础发展起来的（代表性的如白居易的《长恨歌》、

《琵琶行》等及唐宋时期的变文）。在戏曲发展的过程中，联曲体与板腔体也有综合的情况，如联曲体也有七字、十字句的诗歌，板腔体在个别情况下，也用长短句的词牌，但从总的方面来看，特别是它们发展的早期，究竟还有个以词牌或以诗歌为主、为基础的问题。既如此，不是七言体为基础的腔调，就不可能是板腔体，也不可能是秦腔萌芽性的音调。有同志说：荆柯刺秦的《易水歌》，可能是秦腔声腔的萌芽。现在看，这不可能。《易水歌》的歌词是：“风萧萧兮，易水寒！壮士一去兮，不复还！

……”它根本不是七言体唱词，所唱曲调，当然也不可能是秦腔声腔的萌芽。

二、学习我国文学史，七言体诗歌盛行于唐，特别是唐明皇以后。隋唐以前的诗歌主要为四言、五言体，而七言体是极少的。声腔离不开唱词，如无（或少有）七言体的唱词，其唱调当然是很难产生的。

三、秦腔音乐的音阶，一般被认为是燕乐音阶（其特点是有 $b7$ ）；有的认为是“变体燕乐音阶”（特点是有 $\uparrow 4$ 、 $\downarrow 7$ ）。尽管目前对秦腔的音阶认识还不一致，但它的音乐属于“燕乐体系”，应该是无疑的。学习中国音乐史，就可知道，这种燕乐音阶，主要是南北朝、特别是隋唐时期，汉民族音乐与西域少数民族音乐（尤其是“龟兹国”音乐），经过大交流、大融合而形成的。燕乐音阶，在隋唐以前，在关中、在中原，似还不存在。既如此，以燕乐音阶为基础的声腔，当然也很难产生。

基于如上的看法，归总来说，秦腔声腔的渊源，不可能在隋唐之前，理由已如上述。当然，从秦汉时期，甚至秦以前，研究剧本、表演等方面的渊源，还是可以的。这里只是说秦腔的声腔。

关于秦腔形成的时代，焦文彬同志所提：明万历年间，抄本《钵中莲》一剧有用“西秦腔二犯”的，由此说明，此时已有形成的“西秦腔”声腔，这是可靠的。“二犯”可以理解为转调式，似指秦腔苦音与欢音调式的不同。再从《缀白裘》戏曲选段和《霓裳续谱》小曲集及有关明、清民歌的论著等资料来看，有关秦腔声腔的曲调名，大致有三类：一是西调、秦音、秦声等，这些名称，看来包括的范围很广，并不专指秦腔。二是乱弹、梆子腔等，这些主要指梆子腔（乱弹亦指弋阳腔），也不专指秦腔。三是甘肃调、西秦腔、琴腔、秦腔等，基本上是专指（以后的）秦腔的声腔的。明代已有“西秦腔”曲调名，说明秦腔的主要声

腔形成于明，应是无疑的。由此来说，秦腔渊源于唐(变文等)，形成于明(《钵中莲》中的“西秦腔”)，兴盛于清(魏长生进京前后)。这样，是比较符合实际的。

(1982.8.21)

