

竹笛艺术研究

——以竹笛在二人台中的应用为例

杨帆 著

吉林人民出版社

二人台艺术受到群众的普遍欢迎，在群众中广泛流传。其语言通俗易懂，大量吸收和运用当地群众丰富的词汇，具有热情大胆、心直意显的艺术风格，富有浓厚的生活情趣。它的内容广泛多样，乐队伴奏乐器有四胡、扬琴、竹笛（俗称“枚”），打击乐器有梆子、四块瓦等，竹笛是其中的主要乐器之一。竹笛是我国古老的吹奏乐器，也是最具特色的吹奏乐器，在中国乐器演奏的历史中占有重要地位。二人台乐队最初只有一支笛子，以后才加了四胡、扬琴等乐器。竹笛作为主奏乐器，之所以能给人留有风格独特、地方风味浓郁的深刻印象，最主要的原因是它有一套科学的演奏方法。由于二人台多在室外演出，这就要求演奏者要有过硬的气功和持久力。运气的方式多为气冲式，这种运气方法是演奏者追求好的音色，使其悦耳动听的必要条件。二人台竹笛演奏不仅多用花舌，还极易在吹奏之间伴随着喉音，因为气冲式运气发音势必催发舌部运动。如此，才能使笛声飘逸，使之有不羁的气势，也能使演奏得心应手，更好地为所演奏曲目服务。二人台竹笛演奏中的技法多有其独到之处，在演奏时手指的技巧是很特别的。

1953年，冯子存先生在北京登台竹笛独奏，历史上作为伴奏乐器的竹笛首次以独奏的形式进行表演，并把二人台音乐精心改编成竹笛独奏曲，广泛流传在神州大地上，对二人台竹笛艺术的传播功不可没。赵松庭《早晨》的创作揭开了我国竹笛音乐创作新的一页，是我国竹笛音乐的大发展阶段的开端。它开始了我国竹笛音乐由单纯地演奏民间音乐转化为具有现代意义的演奏创作音乐阶段。这一时期大批的竹笛演奏家、教育家、作曲家，如蒋国基、詹永明、马迪、曲祥、梁欣等，将竹笛音乐的创作、教育、演奏技术逐步提高到一个规范化、系统化的层次。在竹笛独奏音乐的创作中，单一的南、北派风格的笛曲已经逐渐被多风格、多地域的笛曲所代替，演奏家们根据各地不同的音乐风

格，建立了一套具有不同地域特点的风格体系，并都有其代表作。中国竹笛表演艺术由业余到专业，由单一到多元，这与广大的竹笛演奏艺术家的努力分不开。依托传统文化，保留其精华，竹笛表演艺术将发展到一个更高的阶段，竹笛这一特色鲜明的乐器将发挥出更大的魅力。如今，竹笛表演艺术不但登上了国内乐坛，而且已风靡世界各地的舞台。

竹笛是二人台中的主奏乐器之一，并在二人台音乐艺术中占有重要地位。笔者在搜集、整理前人的研究资料的基础上，认识到二人台音乐中的竹笛演奏有其独特的方面。从关注竹笛这一民族乐器在二人台中的重要地位出发，那么对二人台中的竹笛艺术进行深入研究就具有了积极的现实意义，本书正是基于这种思想完成的。本书的出版离不开众多学者的相关研究，这些研究让我们得以全面地了解竹笛在二人台中的重要应用。在此谨向相关的专家、学者表示感谢！

由于撰写时间紧促，加之笔者水平有限，书中难免存在不足之处，敬请广大读者批评指正。

第一章 绪 论 / 001

第一节 二人台的源流与沿革 / 001

第二节 二人台音乐特点 / 007

第三节 二人台的文化特征 / 011

第四节 二人台伴奏乐器 / 014

第五节 二人台伴奏艺术分析 / 019

第六节 竹笛基础知识 / 025

第二章 北方竹笛概述 / 030

第一节 北方竹笛艺术的代表人物与代表曲目 / 030

第二节 北方竹笛的代表性流派 / 034

第三节 北方竹笛的美学特征 / 036

第三章 枚、竹笛、二人台的关系 / 048

第一节 “枚”的称谓来源 / 048

第二节 枚与竹笛的关系 / 053

第三节 二人台音乐与竹笛的关系 / 062

第四章 二人台竹笛作品特征分析 / 084

第一节 二人台风格竹笛作品音乐形态特征分析 / 084

第二节 二人台风格竹笛作品曲式结构分析 / 108

第五章	竹笛演奏技巧	/	117
第一节	吹奏姿势	/	117
第二节	气息训练	/	121
第三节	基本技巧训练	/	127
第四节	指法基本音阶训练	/	146
第六章	竹笛戏曲音乐演奏	/	157
参考文献		/	161

第一章 绪 论

第一节 二人台的源流与沿革

二人台最早叫“打玩艺儿”，因为其剧目大多采用一丑一旦二人演唱的形式，所以叫二人台。二人台作为一种源于民间、土生土长的本地戏剧艺术，肇始于民间社火、民间歌舞、民歌等，形成于百年前的清末，主要是流行于我国内蒙古西部及山西、河北和陕西部分地区的一种地方小戏。其代表剧目《走西口》唱腔堪称西部“咏叹调”。各地的二人台在长期发展过程中，逐渐形成不同的艺术风格，以内蒙古呼和浩特为界，分为东、西两路，中华人民共和国成立前不久才统称二人台。东路二人台最初的名字叫蹦蹦、玩艺儿，西路二人台最初的名字是蒙古曲儿、打玩艺儿、小玩艺儿。

二人台唱腔汇集着蒙、晋、陕、冀、宁民间音乐的精华，是区别其他剧种特点的重要因素，也是一个剧种的灵魂。二人台唱腔源于晋北、陕西、内蒙古西部等地的民歌，并大量吸取了众多地区姊妹艺术精华，通过百年流传、反复总结和艺人专家们的不断提炼，在全国地方剧种中成为独树一帜的艺术奇葩。二人台音乐来源与当地民歌分不开，是在当地秧歌、烂席片、爬山歌基础上逐渐发展形成的。唱腔有专曲专用的单曲体和一曲多用的套曲形式的民歌连缀体，结构大都由上下两句或四句组成，委婉细致，优美动听，能较为准确地表达唱词，表现人物思想感情。近年来，随着老艺人的离世，许多传统曲目、剧目濒临失传，关注二人台文化知识的积累，培养新创意、新思路，可为研究、振兴二人台做出贡献。

一、二人台的起源与发展背景

从历史上看，地处黄土高原的山西、陕西是中华文明的摇篮之一，是中国内地最早得到开发的地区，农耕文明有着数千年的历史。据呼和浩特原归化城先农坛石碑记载，汉族老百姓到口外种地，始于康熙三十一年（1692年）。据河曲县志清同治版记载康熙三十六年（1697年）皇帝批复鄂尔多斯部的请求，在“河保营”开辟汉蒙交易，又“准汉民垦蒙古地，岁与租籽”。走西口的经济生活方式就这样开始了。康熙年间（1661—1722年），从山东、河北、山西、陕西携带家眷到口外垦荒的汉族老百姓多达几十万人。《准蒙档》记载，乾隆五十六年（1791年）八月二十五日，河曲知县衙门来文，催准格尔速报境内务农的汉民，以备汇总报太原府。《大清会典事例》记载，嘉庆二十年（1815年），皇帝训斥道：“近年蒙古渐染汉民恶习，竟有建造房屋、演戏听曲之事。”

走西口的第二个高潮是“贻谷放垦”，也就是在1900年庚子赔款之后，当时的清王朝财政迟滞，便想出办法，把荒地放垦，这样就可以增加财政收入，填补国库。任命当时的兵部侍郎贻谷为“钦命蒙旗垦务大臣”，这样就有了近代史上有名的“贻谷放垦”时期。明王朝“边境线以外”的土地与今日的内蒙古西部地区晋陕北部相邻，此处土地肥沃，资源丰富，地广人稀，又有了当时的政策，于是顺理成章地形成了广阔的农业劳务市场。蒙古族人民对农耕种地并不擅长，所以就把土地让给了当时的农民，供他们耕种，这样，很多农民就来到了这里，所谓的“西口路”就这样的存活了。

“西口路”在地理位置上分析，可以分为以下几支。西边一支是从陕北的府谷、神木、榆林、横山、靖边、定边六县出长城而去，步行路程向上而靠西。东边一支是从雁北的朔县、平鲁、左云、右玉、山阴五县出长城而去，其中不少人被商队雇用，拉骆驼，当脚夫。晋中、晋西南的晋商是这些货运的组织者。居中的一支是从晋西北河曲、保德等地出长城而去，多数人步行穿越准格尔旗、达拉特旗，过黄河到包头，少数人当船工，拉船逆水而上，经托克托县上溯包头。

明末清初，山东、陕北、冀北及晋西北一带因为受到天灾，庄稼颗粒无收，再加上当时的时局不稳，连年战乱，所以很多老百姓为了生存离开了自己的家乡，外出逃荒，当时多数人逃到现今内蒙古西部。据史料记载，在清代从

山东、山西、陕西携家眷到“口外”垦荒的汉族老百姓多达几十万人，“走西口”是我国历史上几次比较有名的大规模移民活动之一，“走西口”的汉族农民可以大体分为三部分，流落到内蒙古土默特、鄂尔多斯和乌兰察布等地。在口外，汉族农民自立门户，以耕地谋生。史料记载，截至民国时期，走西口的农民仅在内蒙古土默特、武川、托克托三地建立村落就达到八百多个。当时的很多人都留在口外，成家立业，建立自己的村落，并且长期居住在此，与“闯关东”时农民的生活方式类似。还有很多农民落地生根，并娶了当地的蒙古族姑娘，形成了民族融合、杂居的局面。由此，蒙汉兼容的生活方式和农牧经济共存的经济形式促进了该地区民族民间音乐文化的融合、共同发展。

陕西省的北部地区、山西省西北地区与内蒙古西部地区构成了三角形的地理格局，其中心地带包括内蒙古的准格尔旗、土默特右旗，山西省的河曲县和陕西省的府谷县。“走西口”成为西部黄土高坡与阴山文化和草原游牧民族文化的聚集地，促使蒙汉民族文化大融合。

从前人们所说的“西口”一是指陕西省府谷县固城镇的西城墙的出口，外出逃荒谋生的晋、陕农耕者均须经此出口而进入口外（内蒙古西部的准格尔旗、包头、达拉特旗、五原县、陕坝县等）。还有另外一个说法，就是指山西省河曲附近的长城隘口“水西门口”。经过长时间的商业往来，此处成为一个“水旱码头”。其实在今天，人们所说的“西口”也是商旅往来的必经之路。

如今，“西口”泛指长城以北的河套地带。《榆林府志》记载：“河套东接山西偏关头，西至宁夏镇，相距两千里而遥；南则限以边墙，黄河，远者八九百里，六七百里，近者二三百里。”

由于人口大面积流动、迁移，促进各种各样的民间文化艺术的传播与交流。民间艺术最丰富、交流最频繁的地方就是人口最集中、最繁华的地区。很多艺人集中到此地，有的艺人四处卖艺，带来民歌、戏曲以及多种形式的“社火”。其中，曲艺类的有评书、大鼓等，社火活动有高跷、小车子、独龙杠、转九曲、旱船、竹马等，戏曲类的有秦腔、道情、晋剧等，民歌内容也很丰富，有信天游、爬山调、丝弦调、山曲、码头调等。这些外来的民族民间音乐文化丰富了二人台艺术的内容，推动了二人台艺术的发展，对二人台的成长有着不可磨灭的作用。

二人台艺术就是在上述条件下发展的。因为受到历史的影响，所以二人

台的题材内容始终围绕着生活在社会底层的劳苦大众的生存状况，二人台始终不变地把目光投向偏僻农村的广大农民，一直以贫苦百姓的思想感情和精神向往为目标，处处体现出中国近代史上北方的社会生活痕迹，从此也就确定了二人台的审美取向，即厚实又苍凉。

二、二人台的发展阶段

二人台最早是以演唱民歌的“坐唱”形式出现的，就是人们在闲暇时围聚在一起，以当地口口传唱的民歌、地方小调和有趣味的“串话”来沟通感情，自娱自乐。蒙古族的牧民生来就喜爱歌舞和乐器，笛子、三弦、四胡、蒙古古筝以及扬琴等都是牧民们喜爱的民间乐器。在牧民的家庭中，每个成员都可以唱上几句或演奏乐器。“坐唱”这种形式最早出现在内蒙古牧民家里。蒙古族人生性好客，喜欢在家里招待朋友，兴起时会一边饮酒，一边唱着优美的民歌，情不自禁地敲打起碗筷，再跳起蒙古族舞蹈。受蒙汉杂居的影响，蒙古族的这种民间艺术形式慢慢感染到汉族人民，逐渐地被接受，并被学习和效仿。“风搅雪”这种演唱形式就是蒙古族曲调和汉族的“丝弦坐腔”合起来演唱的，这是蒙汉民间艺术融合的结晶。人们把这种坐唱形式统称为“蒙古曲儿”。《绥远通志稿》记载：“土默特社会家庭及儿童娱乐方法，概与汉人同，常有蒙古曲儿一种。以蒙语编词，用普通乐器，如三弦、四胡、笛子等，合奏歌之。歌时用拍板及落子以为节奏。音调激扬，别具一种风格。后略其调，易以汉词，而仍以蒙古曲儿名之。”

二人台由民歌“坐腔”的清唱阶段发展为载歌载舞的化妆演唱阶段，经历了漫长的历史发展过程。一方面，“坐腔”是老百姓喜闻乐见的艺术，给他们带来快乐、愉悦；另一方面，“坐腔”内容不断丰富，受到蒙、陕、晋、冀等地区多种民间文化、民歌、民谣的影响，推动了二人台的发展。社会在发展，老百姓的欣赏水平也在不断地提升。受到民间戏曲、社火歌舞活动的影响，二人台从以前单一的“坐唱”渐渐发展为化妆演唱。发展过程中受到社火活动中的故事妆扮、手执道具、动作表演及呼应形式的对唱等特点的启发，艺人们把“坐唱”改为二人演唱，这时丑、旦角色已经出现。把自弹自唱、自拉自唱改为专业的小乐队伴奏演唱。二人边歌边舞，有说有唱，有“三大件”、梆子或四块瓦的伴奏。当时，“摸帽戏”开始形成，慢慢地呼之欲出，摸帽戏的产生

其实就是因为表演一些带有故事情节的小戏时，戏中人物是由丑、旦角色相互串演多种角色，在角色更换上来不及换装，就临时换顶帽子或包块头布，以这种形式来区分老少，摸帽戏就是因此而得名。

19世纪后，二人台在表演上有了突破性的发展。二人台从坐腔清唱发展到化妆表演，蒙古族艺人云双羊做出的贡献是举足轻重的。这种载歌载舞的化妆演唱形式慢慢被人们称为“玩艺儿”。人们把从事这些艺术活动称为“打玩艺儿”。从“坐腔”发展到“打玩艺儿”只是二人台发展的初级阶段。随着城乡经济的发展，在陕、晋、内蒙古西部地区，二人台已经不再是一种单纯的民间文化活动的了，很多民间艺人都把这种文化活动变成了商业演出、养家糊口的谋生手段。他们结成不同的演出团体，少则五人、多则十余人的职业或者半职业演出班子被当地人称为“玩艺儿班子”，为了挣钱，常年流浪卖艺。卖艺的地方都选在比较繁华的地段，如渡口、集市、庙会、骡马会、赶“事宴”、商会、车马店、院落、厅堂等。在卖艺的过程中，后来也有人成名。其中，有蒙古族的巴图淖、云双羊和被人们誉为“神枚”的赵四、“拉塌地”周治家、“吹破天”张埃宾以及在表演艺术上卓有成就的刘银威、越明、计子玉、樊六、高金栓、班玉莲等，从二人台的唱腔、音乐、舞蹈、唱本以及表演等方面不断改革、创新，增补了大量的叙事性和说唱性的新内容，从各个方面推动了二人台的发展。“玩艺儿”登上了舞台，真正变成舞台表演艺术，这是二人台发展史上具有重大意义的改革。早在中华人民共和国成立初期，当时的绥、晋、陕三个省先后举办了民间艺人学习会，成立民间剧社、二人台剧团，成立了专门挖掘整理二人台传统剧目的戏曲审定委员会，并对很多剧目进行了改编、创新，这些剧目有《打金钱》《探病》《借冠子》《走西口》，经过改编的剧目以崭新的形象出现在观众面前，得到了观众的认可与喜爱。二人台的发展越来越快。中国唱片公司和内蒙古电影制片厂还拍摄了《卖碗》《走西口》两个剧目的二人台艺术片。内蒙古电影制片厂还拍摄了山西河曲县歌剧团用二人台唱腔移植的新歌剧《刘胡兰》《小二黑结婚》《王贵与李香香》《刘巧儿告状》和该团创作的歌剧《一贯害人道》等剧目，在晋、陕以及内蒙古鄂尔多斯市、土默特旗巡回演出400余场，名震一时，影响非常大。名艺人丁喜才、刘全、刘银威、周满仓、张埃宾等还被邀请到北京舞蹈学院、中央音乐学院、上海音乐学院等高校和专业团体进行指导，培养出了许多演员。二人台在这个时期的发展进了一

大步，各个省市之间的民间文化交流活动非常频繁，为了促进各省市之间文化艺术的交流，经常有艺人到省、区、县去传艺，加强了省市之间的文化艺术交流合作。包头著名艺人樊六多次赴山西、陕西等地对专业和业余的二人台演员进行指导，著名艺人丁喜才到山西河曲二人台剧团传授技艺。以上这些说明了20世纪50年代之后，二人台艺术进入一个崭新的发展时期，在山西、陕西、内蒙古的许多地方都先后建立了二人台专业演出剧团，二人台艺术成为我国北方颇具影响的艺术品种，对二人台的改革与传承有了显著的成效。

中华人民共和国成立以来，二人台的发展是飞快的，比如，呼和浩特、包头两市民间歌剧团对二人台的传统剧目进行改革，在内容和形式上都给人一种耳目一新的感觉，在保留了二人台原风格特点的基础上，吸收了一些其他剧种的表演特点，从各个方面推动了二人台的发展。1963年，在内蒙古举办的全区二人台会演中，出现了很多优秀的剧目与演员。包头市民间歌剧团演出的《新打金钱》《探郎》、呼和浩特市民间歌剧团的《闹元宵》等都是对传统剧目进行的改革和创新，这批新作品赢得了大家的喜爱。

“文革”后，涌现出一批新组建的专业团体，还有一些业余的团体。各个地区建立了二人台艺校、二人台学习班，解决了人才匮乏的问题。《杨柳青青》《二板头进城》等一批新创作的剧目问世，受到观众的好评。为了更好地完善二人台艺术，1982年，内蒙古文化局召开了二人台艺术改革经验交流会，对二人台近30年改革方面的经验和教训进行了讨论与研究，提出“振兴二人台，创建新剧种”的口号，并把包头市民间歌剧团作为首个实验剧团，改名为“包头市地方戏实验剧团”。这个剧团为二人台剧目的创新做出了重要贡献。其中，以新编历史剧《丰洲滩传奇》为实验剧目，并确定剧种为漫瀚剧。1985年《丰洲滩传奇》应原文化部（现文化和旅游部）特别邀请到北京汇报演出，获得文艺界、新闻界和北京观众的广泛称赞和喜爱。同年9月，包头市地方戏实验剧团更名为“内蒙古自治区包头市漫瀚剧团”。

2004年，中宣部，陕西、山西、河北、内蒙古四省、自治区党委宣传部和电视台组织了晋、蒙、陕、冀二人台大赛。此次比赛规模大，参与的人很多，可谓前所未有的一次二人台艺术大赛。这是改革开放以来对二人台艺术改革、发展成果的全面展示。赛后又组织二人台专场文艺晚会到北京演出，受到北京观众的高度评价。

二人台传唱逾千年，流传近万首，是我国民间艺术百花园中的一朵奇葩，2006年列入国家非物质文化遗产保护名录。近几年来，二人台作为国家级非物质文化遗产开展“传统戏曲进校园”活动。二人台艺术团创新演出模式，以讲演结合的方式，让广大师生近距离欣赏艺术的同时，更加深刻领悟中华传统戏曲的魅力，增强了学生的民族自豪感，激发学生对文化、对祖国的热爱，同时提高学生对文化遗产的认知水平、保护意识、传承信念。老舍先生曾盛赞：“亲切二人台，民间歌舞来。春风扬锦帕，玉蝶百花开”。

第二节 二人台音乐特点

一、唱腔的特点

二人台音乐在行腔中不同于京剧（用本字行腔），而是用垫“虚字”的办法以填腔，故称为“衬腔”。在行腔中大量使用衬词，是二人台唱腔音乐的一个显著特点。这是为了使演员在亮调和慢板中解决腔长字少又要拖腔保韵的问题，同时能起到扩充句式结构的作用。

二人台唱腔中的衬词分普通衬词与华彩衬词两大类。

（一）普通衬词

以一般常见和常用的虚词，如哎、咳、哟等，组成各种形式的衬词。具体形式如下：单字衬词，如啊、哎、呼、哪、吗、嘛、吧等；双字衬词，如哎呀、那么、我就、你就、我这、你这、哎咳等；组合衬词，如哎咳咳、哟呼咳、呀呼咳、海棠花、柳叶儿青等。

（二）华彩衬词

华彩衬词多用于载歌载舞的剧目中，它的使用往往根据唱词中上下文的结构关系，并结合故事的特定情绪色彩而定。例如，有些唱腔中使用了“哟叶儿呀”“哟打吊”等，使许多传统曲牌形成了自己独特的音乐形象。有的曲调不用演唱正文，只需唱出华彩衬词，便可分辨出具体唱腔。

唱腔中大量使用虚字，与地方语言节奏有一定的关系。陕北、晋西北和内蒙古西部地区的语言风俗基本相同。方言最能体现二人台的地方特色。例如，

一、切、吃、喝、没、国等字的发音急促短暂，所以在和别的字连在一起读时，就形成“对儿字”。“说唱”是二人台唱腔特点之一，即音乐语言化。有时似说非说，似唱非唱，所以要真正领会二人台的风味特点，只有靠艺人们口传心授，耳提面命。东路二人台唱腔曲牌按其不同功能来划分有三类：跑场戏唱腔、唱功戏唱腔和叙述性唱腔。跑场戏唱腔：节奏欢快，情绪热烈。有上下句对答式的，也有句头加衬腔式的，多由生、旦对唱。演唱慢速时加花添字，快速时减字。唱腔保持着民歌的特点，适于载歌载舞的表演。经常演唱的曲牌有《观花》《十番花》《赶骡子》《十不足》等五十余种。唱功戏唱腔：优美舒展，委婉细腻，字少腔长，善于抒情，多在大型剧目中使用。经常演唱的有《回关南》《摘花椒》《盼丈夫》《金鸡翻五更》等四十余种。叙述性唱腔：有上下句和四句头式。上下句式字多腔少，反复吟唱，类似梆子腔的《垛板》；四句头式能随意增减唱词，叙述性较强。

二、行腔特点

传统的二人台唱腔是男女以同腔的形式反复演唱同一曲调。但因男女的音域不同，在实际的演唱中，艺人们逐渐摸索出高打低唱、低打高唱等一些特殊的唱法，久而久之，形成了二人台传统唱腔的行腔特点。“对儿字行腔”，即在吐字和行腔时，根据唱词的结构特点，尽可能将唱词成双成对地吐出。由于对儿字都密集在强拍上，所以弱拍上出现空缺。一方面用虚字“填满腔”，或用小过门伴奏代替；另一方面，可根据内容的需要，不用虚字而用小过门或行拖腔。

“高打低唱”即伴奏的旋律声部在高、中音区，而演唱的旋律声部则在低、中音区。这样，演唱和演奏在音区、音域以及音色方面自然地形成了对比，而有些嗓音不太好的演员也可以获得较好的演唱效果。

“低打高唱”也叫“耍花字”“耍花腔”“挑尖音”。其演唱方法与“高打低唱”相反，即伴奏在中、低音区或者自然音区，而演唱在中、高音区。演唱者在不影响旋律风格的基础上，把旋律中个别乐句的音程提高，同时用三大件乐器伴奏。这种方法使演员可以更充分地发挥嗓音的特长。东路二人台的男腔多采用低打高唱的方法，将旋律音提高二至五度甚至八度进行演唱。

谱例 1-3：蒙古族民歌《敏金杭盖》



谱例 1-4：牌子曲《敏金杭盖》



两支曲调对照来看，不仅节奏相同而且在旋律上变化也不大，牌子曲最后加入四小节尾声，是主调后几小节的反复，只是为了结束而稍加变化。《三百六十只黄羊》是蒙古民歌被吸收为牌子曲后变化不大的一个例子。

谱例 1-5：



这支牌子曲原来是一首蒙古民歌，并且有歌词。其被二人台吸收发展成牌子曲后，从曲调结构上看，仍保留着蒙古民歌自由、辽阔、粗犷、优美的特点。

二人台牌子曲大多是具有独立性的器乐曲，不仅可以配合剧情，为戏曲服务，还可以作为单独的器乐曲演奏，同时可以作舞蹈伴奏音乐。在演出前先演奏牌子曲，一方面可以调音、试弦，另一方面可以招徕观众，定调，静场。由于牌子曲学习、吸收、借鉴许多其他艺术的经验、营养，因此其表现力极为丰富。牌子曲

可以适用于不同情绪的剧情,如《万年欢》表现欢乐、热烈的特色;《三百六十只黄羊》有凄凉伤感的情绪等等;可以配合各种表演动作和舞蹈,如《整衣牌子》《衣档子》《趟子》《六板》等;可以作为衬曲、间奏、前奏;也可以适用于各种乐器演奏,如适于笙、管、唢呐演奏的吹腔,适于丝弦演奏的器乐牌子曲,等等。参加演奏牌子曲的乐器,同唱腔伴奏的乐器一样。笛子发音清丽明亮,是最活跃、最花哨的吹管乐器,担任主奏,善于加花变奏来装饰旋律。四弦发音清脆缠绵,常以短弓顿挫、长弓抑扬的平稳节奏承递于笛子、扬琴之间,起“填满腔”的作用。扬琴发音轻清柔美,富有节奏性和律动感,起着支持和强调节奏的作用。梆子在乐队中起指挥乐队、掌握节奏、控制速度的作用。

第三节 二人台的文化特征

二人台生成、发展及流行的区域是我国的晋、陕、蒙、冀四地。四地所在区域自秦、汉以后,就是中原与北方游牧民族及民族内部种群间不断战争与融合的区域。这样的历史造就了该地区民族交融、政权更迭的人文环境,也使该地区音乐文化呈现地域性特色。华夏传统音乐文化、蒙古族游牧文化,为二人台音乐文化的发展提供了土壤,补充了多维营养,使二人台音乐形成了以多重文化为载体的地域性、开放性、民俗性、民族性和多元性的特色。

二人台音乐文化受到的华夏传统音乐文化和蒙古族游牧民族文化的影响主要表现在以下两方面。第一,华夏民族繁衍生息的尧舜禹时代就出现了音乐,最早音乐形态以歌舞乐为主。汉代北方民间流行着一种歌舞音乐形式,其被称为相和歌。根据史料和不同的文字记载可知,相和歌的部分表演形式与二人台音乐中的过场音乐形式有着相似之处,这些相似可以推断,二人台的音乐表演体现了早期歌舞的表演形式。第二,游牧民族是个能歌善舞的民族,早期匈奴创造了胡曲、胡舞、胡笳等音乐舞蹈形式。二人台的形成与发展必然离不开游牧民族牧歌唱腔和演唱形式的影响。总之,二人台音乐文化特殊风格的形成受到了特殊地域、特殊人群、特殊文化的共同影响,既是黄土文化的向北延伸,又是草原文化的向南迁移,是封存于民间的多种原生态文化的结合,是中国传统音乐文化之一。

一、蒙汉音乐文化的融合

历史上的走西口造就了二人台艺术，这种艺术的形成源于开放性的民族和开放性的事件的发展。二人台吸收了晋、陕、蒙、冀各地区的艺术精华，融合了内蒙古西部蒙汉民族民间文学、民间音乐和民间舞蹈；融合了塞外文化与内地文化；融合了以土默川为中心的内蒙古西部蒙汉民族音乐文化因素，形成了具有独特风格的多元民间艺术。开放的民族和流动的人口迁移，促成了音乐文化的开放性，并使二人台的音乐、唱腔、语言等都不同程度地受到了蒙汉两个民族的音乐文化的影响。同时，蒙古族的音乐文化与汉族音乐文化，蒙古族游牧生活方式与汉族农耕生活方式之间的互相融合、互相影响，让二人台的生存土壤变成了半农半牧的生活生产方式。蒙汉民族生活的互相影响使音乐也产生了变迁，这使二人台音乐文化得到了发展。

二、蒙汉民俗文化的融合

任何一种艺术作品都要真实地描写民俗风情，反映民间生活，这是现实主义对艺术作品的一个要求。二人台艺术生于民间，传播于民间，扎根于民间，是劳动者生活之余创造、表演的民间小戏，二人台短小精悍、灵活多样，它的音乐内容都以反映民间现实生活的内容为主，剧目中大多表现的是社会底层的市民，如农民、牧民、店主、船工、艺人、小商贩、士兵、家庭妇女等，很少出现帝王将相、才子佳人。在大量二人台作品中，《走西口》《回关南》《转山头》《水刮西包头》等剧目都是描写当时西口路上人们的现实生活，充分抒发了民间百姓的心声。二人台音乐根据该地域不同地区的人们的生活习惯、语言特色、审美情趣等，形成了东、西路二人台。东、西路二人台的异同主要表现在流行地、唱腔、语言等方面，具体异同特征如表所示（见表 1-1）。

表 1-1 东西路二人台异同分析表

表现方面	东路二人台	西路二人台
流行地	山西、陕西北，内蒙古乌兰察布市，河北雁北、张家口，宁夏，甘肃	山西忻州，内蒙古呼和浩特、包头、鄂尔多斯、伊克昭，陕西榆林