

中国民族器乐配器教程

傅利民摇著

上海教育出版社

内 容 提 要

本书分上下两篇。上篇阐述了民族乐队中的吹管乐器、拉弦乐器、弹拨乐器的性能及演奏技巧,并对其代表性的民间乐曲进行了分析;下篇对我国民间“弦索乐”、“丝竹乐”、“吹打乐”、“锣鼓乐”等乐种以及现代民族管弦乐的配器进行了全面的分析与研究。该书通过系统梳理与研讨,能使读者进一步熟悉各种民族乐器的音色、音响及演奏技术,逐步掌握不同地区、不同编制的民族器乐的配器手法,并系统地把握我国不同地区的不同乐种的配器风格。全书共八章。可供民族音乐研究及创作人员学习参考,也可作为音乐院校民族音乐研究与作曲教材之用。

目 录

| | |
|--------------------------|---|
| 前言 | 员 |
| 绪论 | 员 |
| 摇摇一、乐器 | 员 |
| 摇摇(一) 先秦时期的乐器 | 员 |
| 摇摇(二) 汉魏至南北朝时期的乐器 | 圆 |
| 摇摇(三) 隋唐时期的乐器 | 圆 |
| 摇摇(四) 宋、元、明、清时期的乐器 | 猿 |
| 摇摇(五) 当代的民族乐器 | 源 |
| 摇摇二、乐队 | 源 |
| 摇摇(一) 先秦礼仪音乐乐队 | 源 |
| 摇摇(二) 隋唐宫廷燕乐乐队 | 缘 |
| 摇摇(三) 宋元以来仪仗乐乐队 | 远 |
| 摇摇(四) 近代民族器乐乐队 | 苑 |

上篇摇乐 器 法

| | |
|-------------------|---|
| 第一章摇吹管乐器 | 猿 |
| 摇第一节摇笛 | 猿 |
| 摇摇一、历史概况 | 猿 |
| 摇摇二、性能 | 源 |
| 摇摇三、演奏技巧 | 缘 |
| 摇摇四、代表性乐曲分析 | 苑 |
| 摇第二节摇箫 | 怨 |
| 摇摇一、历史概况 | 怨 |
| 摇摇二、性能 | 圆 |
| 摇摇三、演奏技巧 | 圆 |
| 摇第三节摇管子 | 圆 |
| 摇摇一、历史概况 | 圆 |
| 摇摇二、性能 | 圆 |

| | |
|-------------------|----|
| 摇摇三、演奏技巧 | 圆圆 |
| 摇摇四、代表性乐曲分析 | 圆圆 |
| 摇第四节摇唢呐 | 圆缘 |
| 摇摇一、历史概况 | 圆缘 |
| 摇摇二、性能 | 圆缘 |
| 摇摇三、演奏技巧 | 圆苑 |
| 摇摇四、代表性乐曲分析 | 圆苑 |
| 摇第五节摇笙 | 圆怨 |
| 摇摇一、历史概况 | 圆怨 |
| 摇摇二、性能 | 猿园 |
| 摇摇三、演奏技巧 | 猿园 |
| 摇摇四、代表性乐曲分析 | 猿猿 |
| 第二章摇拉弦乐类 | 猿缘 |
| 摇第一节摇二胡 | 猿缘 |
| 摇摇一、历史概况 | 猿缘 |
| 摇摇二、性能 | 猿远 |
| 摇摇三、演奏技巧 | 猿愿 |
| 摇摇四、代表性乐曲分析 | 猿怨 |
| 摇第二节摇板胡 | 源猿 |
| 摇摇一、历史概况 | 源猿 |
| 摇摇二、性能 | 源猿 |
| 摇摇三、演奏技巧 | 源源 |
| 摇摇四、代表性乐曲分析 | 源源 |
| 摇第三节摇京胡 | 源缘 |
| 摇摇一、历史概况 | 源缘 |
| 摇摇二、性能 | 源缘 |
| 摇摇三、演奏技巧 | 源远 |
| 摇摇四、代表性乐曲分析 | 源远 |
| 第三章摇弹拨乐类 | 源苑 |
| 摇第一节摇琵琶 | 源苑 |
| 摇摇一、历史概况 | 源苑 |
| 摇摇二、性能 | 源愿 |
| 摇摇三、演奏技巧 | 源怨 |
| 摇摇四、代表性乐曲分析 | 缘圆 |
| 摇第二节摇箏 | 缘远 |
| 摇摇一、历史概况 | 缘远 |

| | |
|--------------------|----|
| 摇摇二、性能 | 缘苑 |
| 摇摇三、演奏技巧 | 缘愿 |
| 摇摇四、代表性乐曲分析 | 远园 |
| 摇摇第三节摇扬琴 | 远猿 |
| 摇摇一、历史概况 | 远猿 |
| 摇摇二、性能 | 远源 |
| 摇摇三、演奏技巧 | 远缘 |
| 摇摇四、代表性乐曲分析 | 远远 |
| 摇摇第四节摇三弦 | 远苑 |
| 摇摇一、历史概况 | 远苑 |
| 摇摇二、三弦的种类与性能 | 远苑 |
| 摇摇三、演奏技巧 | 远怨 |
| 摇摇第五节摇月琴 | 苑园 |
| 摇摇一、历史概况 | 苑园 |
| 摇摇二、性能与演奏技巧 | 苑园 |
| 摇摇第六节摇柳琴 | 苑员 |
| 摇摇一、性能 | 苑员 |
| 摇摇二、演奏技巧 | 苑圆 |
| 摇摇第七节摇阮 | 苑圆 |
| 摇摇一、历史概况 | 苑圆 |
| 摇摇二、性能与演奏技巧 | 苑圆 |
| 摇摇第八节摇古琴 | 苑猿 |
| 摇摇一、历史概况 | 苑猿 |
| 摇摇二、性能 | 苑源 |
| 摇摇三、演奏技巧 | 苑缘 |
| 摇摇四、代表性乐曲分析 | 苑缘 |

下篇摇配 器 法

| | |
|----------------------|---|
| 第四章摇弦索乐类配器 | 愿 |
| 摇摇第一节摇弦索乐的乐队配置 | 愿 |
| 摇摇第二节摇旋律与织体分析 | 愿 |
| 摇摇一、旋律 | 愿 |
| 摇摇二、织体 | 愿 |
| 摇摇第三节摇代表性乐曲 | 愿 |
| 摇摇一、弦索十三套《十六板》 | 愿 |

| | |
|-----------------------------|---|
| 摇摇二、河南大调曲子板头曲《打雁》 | 愿 |
| 摇摇三、丝弦五重奏《欢乐的夜晚》 | 愿 |
| 第五章摇丝竹乐类配器 | 愿 |
| 摇摇第一节摇丝竹乐的乐队配置 | 愿 |
| 摇摇第二节摇旋律与织体分析 | 愿 |
| 摇摇一、旋律 | 愿 |
| 摇摇二、声部的配合与织体 | 愿 |
| 摇摇第三节摇代表性乐曲 | 愿 |
| 摇摇一、二人台牌子曲《南绣荷包》 | 愿 |
| 摇摇二、江南丝竹《中花六板》 | 愿 |
| 摇摇三、广东音乐《雨打芭蕉》 | 愿 |
| 摇摇四、福建南音《八骏马》 | 愿 |
| 摇摇五、潮州弦诗《狮子戏球》 | 愿 |
| 第六章摇吹打乐类配器 | 愿 |
| 摇摇第一节摇吹打乐的乐队配置 | 愿 |
| 摇摇第二节摇旋律 | 愿 |
| 摇摇一、主奏乐器的旋律 | 愿 |
| 摇摇二、吹管乐器结合的旋律 | 愿 |
| 摇摇第三节摇织体形式 | 愿 |
| 摇摇一、主奏式 | 愿 |
| 摇摇二、打击乐领奏、间奏式 | 愿 |
| 摇摇三、齐奏式 | 愿 |
| 摇摇四、复调式 | 愿 |
| 摇摇第四节摇代表性乐曲分析 | 愿 |
| 摇摇一、河北音乐会《放驴》 | 愿 |
| 摇摇二、晋北笙管乐《采茶》 | 愿 |
| 摇摇三、鲁西南鼓吹乐《一枝花》 | 愿 |
| 摇摇四、山西鼓吹乐《大得胜》 | 愿 |
| 摇摇五、辽宁鼓吹乐《小讴天歌》 | 愿 |
| 摇摇六、赣中花钹锣鼓乐《长牌》 | 愿 |
| 摇摇七、十番锣鼓《下西风》 | 愿 |
| 摇摇八、十番鼓《满庭芳》 | 愿 |
| 摇摇九、浙东锣鼓《大辕门》 | 愿 |
| 摇摇十、西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》 | 愿 |
| 第七章摇锣鼓乐类配器 | 愿 |
| 摇摇第一节摇锣鼓乐的乐队配置 | 愿 |

| | |
|-----------------------------|----|
| 摇第二节摇音色、音量与节奏分析 | 员猿 |
| 摇第三节摇织体分析 | 员猿 |
| 摇第四节摇锣鼓乐记谱法 | 员远 |
| 摇第五节摇代表性锣鼓曲 | 员远 |
| 摇摇一、土家族打溜子《八哥洗澡》 | 员远 |
| 摇摇二、西安铜器社《打呱社》 | 员愿 |
| 摇摇三、山西绛州锣鼓 | 员愿 |
| 摇摇四、山西威风锣鼓 | 员怨 |
| 第八章摇现代民族管弦乐配器 | 员员 |
| 摇第一节摇乐队及其编制 | 员员 |
| 摇第二节摇旋律 | 员源 |
| 摇摇一、旋律的音色 | 员源 |
| 摇摇二、旋律的润饰 | 员缘 |
| 摇摇三、旋律的厚度与音区 | 员远 |
| 摇摇四、旋律的布局与交接 | 员苑 |
| 摇第三节摇音响 | 员怨 |
| 摇摇一、根据乐曲表现的需求 ,合理使用音区 | 员怨 |
| 摇摇二、非常规(特殊)音响的使用 | 员圆 |
| 摇摇三、色彩乐器的使用 | 员员 |
| 摇第四节摇音量摇力度摇调 | 员员 |
| 摇摇一、乐器间的音量比较 | 员圆 |
| 摇摇二、各组乐器间的音量比较 | 员圆 |
| 摇摇三、各乐器间强弱幅度比较 | 员圆 |
| 摇摇四、音量变化的处理 | 员圆 |
| 摇摇五、现代民族管弦乐队调的使用 | 员猿 |
| 摇第五节摇织体分析 | 员猿 |
| 摇摇一、对比式 | 员猿 |
| 摇摇二、模仿式 | 员远 |
| 摇摇三、分裂式 | 员愿 |
| 摇摇四、伴奏式 | 员怨 |
| 摇摇五、主奏式 | 员员 |
| 摇摇六、和声式 | 员员 |
| 摇第六节摇结语 | 员圆 |
| 主要参考文献 | 员猿 |

前摇言

无论是从音乐学的研究角度,还是在作曲技术理论的研究中,对配器技术的探讨与研究都是极为重要的。研究一个民间乐种,不对其乐队的编制、乐器的配合特点进行分析是不全面的,甚至无法领略它的风格内涵,因为乐队的配置与组合是形成乐种风格的一个重要原因,而在作曲与作曲技术理论中,对于乐队的配器写作与研究更是必不可少的一个重要环节。

从音乐学的角度对民间乐种的研究始于 20 世纪初,到 20 世纪 50 年代已有了较大的进展,如对各地流传的广东音乐、潮州锣鼓、泉州南乐、舟山锣鼓、浙东吹打、苏南吹打、江南丝竹、河南板头曲、河北音乐会、山西鼓吹乐等民间乐种在文字、曲谱及音响等,均进行了一定程度的搜集整理。在此基础上,对各乐种的常用曲目、主奏乐器、旋律发展手法、宫调体系、曲式结构等方面都进行过研究,已出版的民族器乐研究专著有袁静芳《民族器乐》、《乐种学》、《中国传统器乐》和高厚永《民族器乐概论》等。而从事中国民族乐队的配器技术的探讨与应用研究的时间则较短,能称得上全面地探讨民乐配器技术的著作也只有胡登跳的《民族管弦乐法》,这是一部有关民族乐队的配器写作的尝试性著作。

但是,以上研究都存在不足或理论滞后的现象,具体表现在以下三个方面:

首先作为民族器乐理论工作者,虽然对我国有些著名乐种的常用曲目、主奏乐器、旋律发展手法、宫调体系、曲式结构等方面都进行过研究,但因研究方向与专注点不同,对各乐种的乐队配器技术层面关注并不多,以至于乐种中富于特色的乐队编配不能及时展现在从事民族

器乐创作的作曲者面前。

从事民族器乐合奏写作的作曲家们限于时间与精力,不可能对所有的乐种进行挖掘、整理与研究,导致对很多乐种的乐队配器法不甚了解,因此,他们在写作中难以真正地把握不同地区富于民族特色的乐队写作。

当前高等艺术院校在民乐配器课的教学中一直沿用西洋管弦乐队配器理论的叙述方法,不切于中国传统民族器乐配器的实际。

上述三点中,第三点问题表现得更为突出。中国民族器乐乐种一般是按“弦索乐”、“丝竹乐”、“鼓吹乐”、“吹打乐”、“锣鼓乐”来分类的,它体现了我国民族器乐的不同特色,而现有民乐配器教材写作并不是用富于自己特色的乐种分类来进行教学与叙述,绝大部分研究者都套用管弦乐的分类法,如他们在教材的写法与阐述中硬把中国乐队的写法像管弦乐的分类阐述一样,分为“吹管乐”、“拉弦乐”、“拨弦乐”、“打击乐”,以此来对应管弦乐队的“木管乐”、“弓弦乐”、“铜管乐”、“打击乐”的分类写作。如《民族管弦乐法》(胡登跳著)就是按上述方法来分类的。它做出了一定的基础性工作,取得了不少成绩,但并未形成切合我国民族器乐乐种风格实际的系统的写作理论。当前,无论是民族器乐的配器理论教科书,还是民族器乐的配器的写作实践,都普遍存在脱离固有民族属性的问题。

中国传统民间器乐配器是以各地方乐种的不同乐队编制的组合形式表现出来的,各乐种中的主奏乐器及其他乐器的配合各具特色,追求不同的乐队色彩,显示了各地不同的艺术品质和审美追求。照搬管弦乐配器技法来构建中国民族器乐配器理论和配器写作实践,脱离了中国的实际,在理论上是极不合理的,在实践中也是行不通的。例如,丝竹乐队以笛子、二胡、琵琶为乐队的色彩基础,其他乐器与其形成“嵌挡让路”式的“复调”音色感,河北音乐会善于以吹管的主奏与乐队对答为其主要的配器手法,而宗教音乐则用不同乐器组的音色相互配合与音色节奏聚变的配器方法,以体现出宗教中变幻莫测的乐思等。我国的新型民族乐队出现之始,尚未抛弃传统乐队的音乐思维方式。聂耳的《金蛇狂舞》就保留有吹打音乐中对答式的配器方式,大同乐会的《春江花月夜》有着鲜明的丝竹乐的“嵌挡让路”式的配器痕迹。但是,当民族乐队进一步发展时,特别是20世纪80年代,作曲家大量吸收西方乐队的写法来进行民族乐队的配器写作,在一定程度上限制了民族乐队特色的发挥,民族乐器的演奏也受到一定程度的束缚,致使民族乐队失去了活力,几乎成了“蹩脚的管弦乐队”。

传统民族器乐的配器研究,首先应立足于中国本民族的文化背景,从中归纳出本民族器乐配器的内在规律,在此基础上形成符合中国民族乐器特点的系统配器理论,而不是生搬硬套西方的现成理论。本书对我国各地的代表性乐种进行了分类梳理。通过系统分析与研讨,让我们熟悉了各种民

族乐器的音色、音响及演奏技术,逐步掌握不同地区、不同编制的民族器乐的配器手法,并系统地把握我国不同地区的不同乐种的配器风格,揭示了中国传统民间器乐配器手法的一般规律,形成系统理论。它对怎样才能真正写出富于我国的民族特色的乐队作品,对弘扬优秀民族传统以及当代先进文化的建立都有着积极的理论意义和实践意义。

傅利民
于中国音乐学院
二〇〇九年 猿月

绪 摇 论

一、乐摇摇器

早在原始社会时期,我们的祖先就已经创造了多种乐器。如:鼓、磬、钟、柷、敔、簫、埙、和、言、龠等。大约到了公元前 11 世纪的西周时代,见于文献记载的乐器已有近七十种之多,仅在《诗经》中记载的乐器就有二十九种。当时根据乐器制作材料的不同,共分成八类,称“八音”,它们是金、石、土、革、丝、木、匏、竹。这些乐器的出现为器乐的产生奠定了物质基础。

摇摇(一)先秦时期的乐器

1978 年在湖北随县发掘出战国初期(公元前 433 年)曾侯乙墓中的钟鼓乐器多件。曾侯乙是战国初期曾国(今湖北随州市、枣阳一带)名叫“乙”的侯君。在他的墓中有大量的陪葬侍妾和随葬品,其中有精美乐器一百二十四件。这些乐器是:编钟六十四件(钮钟十九件,甬钟四十五件);编磬三十二枚;琴两件;笙五件;瑟十二件;箎两件;排箫两件;建鼓、有柄鼓、小扁鼓、带环扁鼓各一具;另有楚惠王赠送的镛钟一件。

早在西周中晚期,编钟已由三枚或五枚发展为八枚一套。战国初期曾侯乙钟继承了西周以来编钟的传统音列,并有很大发展。曾侯乙钟分三层悬挂,经观察研究发现并非是一套编钟,而是由数套编钟作为陪葬品合在一起下葬的。钟呈椭圆形,大部分钟一钟可发两音,十二律俱全,可奏出五声、六声和七声音阶乐曲,演奏时用丁字形木槌敲击,低层大甬钟用一木棒撞击。各钟还铸有铭文两千八百余字,记载了各地域中的音律问题。在两千多年前的战国时期,这套编钟的铸成,表明了我国青铜铸造工艺的巨大成就和音律科学达到的高度。曾侯乙墓编磬三十二枚,分上下两层悬挂,每磬发一音。

古琴是我国历史久远的一件弹弦乐器。有关古琴的记载最早见于《诗经》、《尚书》等文献。如《诗经·甫田》:“琴瑟击鼓,以御田祖,以祈甘雨。

以介我稷黍,以谷我士女。”^①《诗经·关雎》:“窈窕淑女,琴瑟友之。”^②先秦时期,古琴除用于雅乐外,主要在士以上阶层中流传,秦以后逐渐兴于民间。古琴的演奏形式主要有琴歌、琴曲两种。关于以琴为声乐伴奏的形式,早在《尚书》中,已有“搏拊琴瑟以咏”的记载。周代,多用琴、瑟伴奏歌唱,称作弦歌。如《诗经》四十一首,当时就是用琴、瑟伴奏的。汉代蔡邕所著《琴操》中有歌诗五首《鹿鸣》、《伐檀》、《驱虞》、《鹊巢》、《白驹》,即周之弦歌。其中的“十二操”、“九引”以及“河间杂歌”,都是援琴而歌的。

摇摇(二) 汉魏至南北朝时期的乐器

汉至南北朝期间,各民族的音乐文化开始了交融,乐器不断地增多。汉魏时期的乐器包括打击乐器和吹奏乐器两大类,如排箫、横笛、笛、角、中鸣、长鸣、羌笛等。汉代有一种新的音乐艺术形式相和歌,其中就有一个被称作“节”的乐器由歌唱者自己敲击,并与其他丝竹乐器相配合,即被称为:“丝竹更相和,执节者歌。”^③

南北朝时期,在相和歌演唱前,一般要演奏“源—愿”段器乐曲。其乐队编制有“瑟”、“清”、“平”三种形式。“瑟调”、“清调”、“平调”原意是指乐曲的调式种类,但是由于在演奏这三种调式的乐曲时所用乐器略有不同。“瑟调”以角音为主,所用乐器有笙、笛、节、琴、瑟、箏、琵琶七种。“清调”以商音为主,所用乐器有笙、笛、篴、节、琴、瑟、箏、琵琶八种。“平调”以宫音为主,所用乐器有笙、笛、筑、瑟、琴、箏、琵琶七种。

摇摇(三) 隋唐时期的乐器

隋唐时期的燕乐乐队,突破了雅乐的框框,广泛吸收民间的、外来的及各个民族的乐器。如《新唐书·礼乐志》中记载唐贞观年间张文收设计的燕乐乐队采用了短笛、长笛、尺八、小箫、大箫、小笙、大笙、小篴、大篴、吹叶、贝、羯鼓、连鼓、鼗鼓、桴鼓、毛员鼓、正铜钹、铜钹、磬、大方响、小琵琶、大琵琶、小五弦琵琶、大五弦琵琶、小箏篴、大箏篴、卧箏篴、筑等二十八种乐器。

唐大曲中的法曲,其风格较为清淡、幽雅。与宗教活动有密切的关系,所用乐器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶(秦汉子)。唐时法曲《云韶法曲》、《霓

① 《毛诗正义·小雅》,《十三经注疏》本,第 1 页,北京中华书局影印,第 1 页,页源,页源

② 《毛诗正义·周南》,《十三经注疏》本,第 1 页,北京中华书局影印,第 1 页,页源,页源

③ [唐]房玄龄等:《晋书·乐志》卷 10,北京中华书局点校本,第 1 页,页源,页源

裳羽衣舞曲》中所用乐器有玉磬、琴、瑟、筑、箫、篪、簫、跋膝、笙、竽等。

东晋时期由西域传入了曲项琵琶,木制梨形音箱,四弦,四柱,横抱,用拨子弹奏。到了唐代,曲项琵琶逐步舍弃用拨子弹奏,改用手弹奏;演奏姿势上亦逐步由曲项琵琶的横抱、斜抱改为竖抱;柱位亦由曲项琵琶的四柱改为十四柱。历史上琵琶演奏和乐器形制上的这一变革,为琵琶演奏艺术发展提供了必备的物质基础和条件。唐大曲中不少乐队组合形式是以琵琶为主体的。唐代的独奏乐器除了琵琶外,羯鼓、筚篥、篳篥等也都有高度发展。

根据现有史料,在唐代以前,中国乐器有弹弦乐器、吹奏乐器和打击乐器,没有出现擦弦乐器。唐代诗人孟浩然(公元 735—794 年)的《宴荣山人池亭诗》中有“引竹嵇琴入,花邀戴客过”的诗句,说明唐代已有了擦弦乐器。日本《拾芥抄》中引《乐器名物》载有:“奚琴二张(一张无弦,一张二弦),天庆九年四月定。”天庆九年即公元 959 年,说明五代时期奚琴已由中国传入日本。关于奚琴在我国的文献记载,最早见于北宋陈旸《乐书》卷一百一十五:“奚琴,本胡乐也,出于弦鼗,而形亦类,奚部所好之乐也。盖其制,两弦间以竹片轧之。至今民间用焉。”^①该书所绘奚琴图,没有千斤。奚琴的出现改变了我国传统乐器的结构,丰富了我国乐器的组合类别。特别是擦弦乐器有着与其他乐器不同的表现能力,是其他乐器所无法取代的。从某种意义上讲,如果一件乐器在音响上更接近人声则就更富有艺术的感染力,而擦弦乐器正是具有这一表现特征,加上乐器本身的简易、轻便,奚琴产生后,便得到了很快的传播与发展。唐代出现的擦弦乐器还有轧箏,形似箏,以竹片在弦上擦奏。

摇摇(四)宋、元、明、清时期的乐器

宋沈括(公元 1031—1095 年)《梦溪笔谈·乐律》诗曰:“马尾胡琴随汉车,曲声犹自怨单于。”^②又见:“熙宁中,宫宴,教坊伶人徐衍奏嵇琴,方进酒而一弦绝,衍更不易琴,只用一弦终其曲。自始为‘一弦嵇琴格’。”^③以上记载可知唐代的奚琴在宋代已产生了很大的变化,由以竹片轧弦演变为马尾弓擦奏,而且教坊伶人徐衍已经掌握了多把位的演奏技巧。见于记载的乐器还有胡琴、大阮、五弦阮、月琴、葫芦琴、渤海琴、三弦、火不思、二弦、四胡、京胡、板胡、丹布尔、基他尔、喇巴卜、提琴、哈尔扎克、洋琴、云敖等五十

① [宋]陈旸:《乐书》卷一百一十五,广州菊坡精舍,1959 年刻本,清刻。

② [宋]沈括:《梦溪笔谈·乐律》,载《新校正梦溪笔谈》本(胡道静校注),北京中华书局,第 1 版,1956 年。

③ [宋]沈括:《梦溪笔谈·补笔谈·乐律》,《新校正梦溪笔谈》本(胡道静校注),北京中华书局,第 1 版,1956 年。

多种。

元明时期,由波斯一带传入的扬琴和唢呐,开始在西北沿海一带及中原流传,沿至今日,仍被广泛地应用,成了我国颇有特色的民族乐器。特别是唢呐,在许多民间音乐形式中担任主奏,使鼓吹乐的演奏形式又一次产生了重大的变革。

摇摇(五)当代的民族乐器

当代,我国的乐器制作者与民族音乐工作者密切配合,进行了一系列乐器改革工作,各种民族制作质量、表现性能都有大幅度的提高,新型的改良乐器,如半音笛、键盘排笙、抱笙、带键唢呐、四根弦的柳琴、转调箏、革胡等等不断地涌现。

目前,传统民族乐器按演奏方法及音响效果可划分为如下四大类:

一、吹管乐器摇笛子、箫、笙、唢呐、管子等;

二、打击乐器摇鼓、板、钹、云锣、大锣等;

三、弹拨乐器摇扬琴、柳琴、琵琶、阮、三弦、箏等;

四、拉弦乐器摇板胡、二胡、京胡、坠胡等。

这些乐器,除了大部分打击乐器和少数低音乐器外,都是良好的独奏乐器,尤其是笛子、笙、唢呐、琵琶、柳琴、三弦、二胡、板胡等更是具有独特的演奏技巧和丰富的表现力。

二、乐摇摇队

摇摇(一)先秦礼仪音乐乐队

我国的民族乐队在很早的古代就有了。周代开始的雅乐乐队就是一种规模不小的管弦乐队。其规模是以乐悬即钟悬挂支架的多少来显示帝王、诸侯等各级统治者的等级的。《周礼·春官·大司乐》记有:“正乐县之位,王宫县、诸侯轩县、卿大夫判县、士特县。”规定了帝王乐队的钟磬乐悬是四面排列,诸侯三面排列,卿大夫用宫悬之半(判),即两面排列,士一面排列。雅乐乐队所使用乐器有“八音”之属的钟、磬、琴、瑟、排箫、簫、埙、笙、鼓、祝、敔等,视其目的及场合取其数种或全部组成相应的乐队。有些场合乐队规模极为庞大,以显示君王的权力和威严,或是极尽个人的享乐。《吕氏春秋·侈乐》:“夏桀、商纣,作为侈乐、大鼓、钟、磬、管、箫之音,以巨为美,以众为观,叔诡殊瑰,耳所未尝闻,目所未尝见,务以相过,不用度量。”

1978年湖北随县西北郊发现了距今两千四百多年前的曾侯乙墓,出土

乐器一百二十四件。墓穴的中室有全套编钟六十四件(大小甬钟四十五件,钮钟十九件),分列三组、三层,两面呈曲尺形陈设。编磬全套三十二件,分列四组、两层,呈一面陈设。钟磬乐悬合为三面,正合“诸侯轩县”之制。此外还有建鼓、排箫、篪、笙、瑟、小鼓等乐器。从中既感受到大型的钟鼓乐队规模,又有由十弦琴、五弦琴、瑟、小鼓等十件乐器组成的小型乐队情景。

周代礼仪用乐有射仪、燕礼、郊庙祭祀、祈雨驱疫、王师大献等。《仪礼》(郑玄注、贾公彦疏)所记“大射仪”乐队的排列:主人席位在堂上,面向南,其前有歌工和瑟工。有东、西两阶通堂下。堂下东边,依次由北向南排列有笙磬、笙钟和搏;堂下西边,依次由北向南排列有颂磬、朔鼙、颂钟和搏、建鼓,另有一鼗,在不用的时候置于颂磬的支架上。两阶之间陈置笙、管之类的竹乐器,总名曰“荡”(郑玄注:荡,竹也,笙管之属)。紧靠西阶之东侧置一建鼓,紧靠东阶之西侧置一应鼙,其西并列一建鼓。《礼仪》记述了两国的“燕礼”的礼乐进行程序。其乐是:堂上有歌工与瑟,堂下有笙与磬,所歌所奏皆《诗经》乐章。以上由笙所奏的六个曲子,即《诗经》小雅中有目无篇的所谓“六笙诗”,从中也可见到周代雅乐乐队之一斑。

公元502年梁武帝时的雅乐乐队已配备了大量吹奏乐器、打击乐器和丝弦乐器,单就编钟(二百五十二件)、编磬(二百五十二件)、建鼓(四件)、钵钟(十二件)这四种打击乐器,就有五百二十件之多,可想这个乐队之庞大。雅乐乐队在漫长的封建社会时期一直保留和使用着,到当代还偶尔在祭祀典礼上出现。

摇摇(二)隋唐宫廷燕乐乐队

隋唐是我国封建社会发展的鼎盛时期,经济发展,文化繁荣。由于在政治上奉行了“中国既安、四夷自服”的方针,在艺术上相应采取了兼收并蓄的政策。以隋唐九部乐和十部乐为代表的音乐象征了这种大融合。

由于西域音乐盛行,对中原文化发展影响很大,因此,这一时期突破了雅乐的框框,广泛吸收民间的、外来的及各个民族的乐器。据《隋书·音乐志》卷九所载,当时传入宫廷的西域音乐其乐队组合形式有七种之多。^①如西凉伎乐队由笙、箫、笛、横笛、篳篥、小篳篥、贝、编钟、编磬、铜鼓、担鼓、齐鼓、腰鼓、箏、弹箏、竖箏篥、卧箏篥、琵琶等组成;天竺伎乐队由横笛、篳篥、贝、铜钹、羯鼓、都昙鼓、答腊鼓、铜鼓、凤首箏篥、琵琶、五弦、毛员鼓等组成;龟兹乐乐队由琵琶、五弦、竖箏篥、笙、横笛、篳篥、箫、贝、塤、毛员鼓、都昙鼓、羯鼓、答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、侯提鼓、铜钹等组成;高丽伎乐队由笙、葫芦

^① 五代后晋刘昫:《旧唐书》卷九,这七种乐队组合形式、所用乐器与《隋书·音乐志》略有不同。

笙、箫、义嘴笛、小笙、大笙、桃皮笙、贝、箏、弹箏、竖箏、卧箏、凤首箏、琵琶、五弦等组成 ;高昌伎乐队由竖箏、琵琶、五弦、箫、横笛、笙、铜角、羯鼓、答腊鼓、拍板、毛员鼓、腰鼓、鸡娄鼓等组成 ;安国伎乐队由琵琶、五弦、竖箏、横笛、箫、双笙、正鼓、和鼓、铜钹等组成 ;疏勒伎乐队由竖箏、琵琶、五弦、横笛、箫、笙、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、毛员鼓、鸡娄鼓等组成。《新唐书·礼乐志》中记载唐贞观年间张文收设计的燕乐乐队 ,它由短笛、长笛、尺八、小箫、大箫、小笙、大笙、小笙、大笙、吹叶、贝、羯鼓、连鼓、鼗鼓、桴鼓、毛员鼓、正铜钹、编磬、大方响、小琵琶、大琵琶、小五弦琵琶、大五弦琵琶、小箏、大箏、卧箏、筑等二十八种乐器组成。这里不仅有了更为多样的音色 ,更为丰富的表演技巧 ,而且还考虑到音区的对比 ,同类乐器高低音配套的做法。这样的乐队组合 ,显然比雅乐前进了一步。

摇摇(三)宋元以来仪仗乐乐队

据文献记载 ,西汉初年在我国北方已有鼓吹乐 ,依乐器的不同组合和使用场合的不同 ,分为鼓吹与横吹。宋以来的仪仗乐队 ,主要是鼓吹乐队 ,多为汉代鼓吹乐的延续或变化发展。如汉代的黄门鼓吹 ,在隋为柷鼓部 ,乐队由柷鼓、金钲、大鼓、小鼓、长鸣角、次鸣角、大角等乐器组成 ;在唐为鼓吹部 ,乐队与隋之柷鼓部不同 ,这时不用大角等乐器。又如汉代短箫铙歌和恺乐 ,在隋为铙鼓部 ,乐队由鼓、箫、笙等乐器组成 ,至唐又将隋之铙鼓部分为铙吹部和羽葆部 ,乐队在原来的基础上增加了铙、笙、箏等乐器。

据《宋史·仪卫志》载 ,宋代宫廷仪仗鼓吹乐队 ,乐队分为前后两部。前部鼓吹乐队由笛、笙、桃皮笙、拱宸管(叉手笛)、箫、笙、鼓吹令、节鼓、柷鼓、大鼓、羽葆鼓、小鼓、铙鼓、金钲、大横吹、长鸣、中鸣等组成 ,乐队人数共九百八十八人。后部鼓吹乐队由笛、笙、桃皮笙、拱宸管(叉手笛)、箫、笙、鼓吹丞、羽葆鼓、铙鼓、小横吹等乐器组成 ,乐队人数共四百三十四人。前部后部总计一千四百二十二人。鼓吹乐队的人数和乐器各时期不同 ,这是宋徽宗政和年间(1113—1125年)所用的鼓吹乐队。《宋史》中还有乐队曾用到一千七百九十三人的记载。此外 ,还有其他的各类乐队组合。

元代宫廷仪仗乐队 ,分属于安和署、云和署和天竺署三个机构。安和署乐队由拍板、管、羌笛、龙笛、笙、和鼓、札鼓、云锣、秦等乐器组成。云和署分为前部及后部。前部乐队由箫管、排箫、头管、龙笛、大鼓、杖鼓、戏竹、拍板、方响、琵琶、繁、箏、箏篥等乐器组成。云和署后部乐队由戏竹、箫管、排箫、管、龙笛、方响、杖鼓、琵琶、秦、箏、箏篥等乐器组成。天竺署乐队由管、龙笛、笙、拍板、胡琴、响铁、琵琶、火不思、箏、箏篥等乐器组成。

明代仪仗音乐有东宫仪仗乐队、大驾卤簿乐队和郡王仪仗乐队。东宫仪仗乐队由笛、柷鼓、拍板、画角、大铜角、小铜角、钲、金、杖鼓、花匡鼓等组

成。大驾卤簿乐队由管、笛、大鼓、杖鼓、钲、金、拍板、画角、大铜角、小铜角等乐器组成。郡王仪仗乐队由拍板、画角、笛、柷鼓、花匡鼓、钲、铎等乐器组成。

清代宫廷仪仗鼓吹乐队分为卤簿乐、行幸乐、凯旋乐等,统称铙歌乐。卤簿乐亦名铙歌鼓吹,乐队由笛、画角、大铜角、小铜角、钲、龙鼓、拍板、杖鼓、金等乐器组成。行幸乐有三部:鸣角、铙歌大乐、铙歌清乐。铙歌大乐乐队由拍板、画角、大铜角、小铜角、笛、杖鼓、龙鼓、钲、金等乐器组成。铙歌清乐乐队由笛、龙笛、笙、蒙古角、大铜角、小铜角、金口角、管、云锣、金、点、钹、铜鼓、行鼓等乐器组成。

摇摇(四)近代民族器乐乐队

员民间器乐乐队

近代民间音乐乐队形式非常丰富,除民间乐种外,还有各种不同组合特点的戏曲音乐、说唱音乐、民间舞蹈音乐的乐队。民间器乐乐队组合形式以其乐队编制特点大体可以类归为以下几大类。

(员)弦索乐类

全部用弦乐器演奏的民间器乐合奏形式。如:弦索十三套乐队由胡琴、三弦、琵琶、箏等乐器组成。河南大调曲子板头曲由胡琴、三弦、箏、板等乐器组成。

(圆)丝竹乐类

以一两件弦乐器或管乐器为乐队组合核心的民间器乐合奏形式。如:江南丝竹乐队由二胡、笛(或箫)、琵琶、三弦、扬琴、点鼓、板等乐器组成。二人台牌子曲乐队由笛、四胡、琵琶、三弦、扬琴、四块瓦等乐器组成。福建南音乐队由琵琶、洞箫(或笛)、二弦、三弦、板等乐器组成。潮州弦诗乐队由箫(或笛)、二弦、椰胡、提胡、琵琶、秦琴、扬琴、小鼓、板、木鱼等乐器组成。云南洞经音乐乐队由笛、胡琴、提琴、三弦、碗胡、箏、双清、云锣、堂鼓、板、碰铃、木鱼等乐器组成。

(猿)鼓吹乐类

以某一件管乐器(管,或唢呐,或笛,或笙)为主奏乐器,配合其他管弦乐器、打击乐器演奏的民间器乐合奏形式。如河北音乐会乐队由管、笛、笙、云锣、大鼓等乐器组成。鲁西南鼓吹乐乐队由唢呐、笛、笙、小鼓、镲、乐子、钹、梆子等乐器组成。晋北笙管乐乐队由管、笛、笙、鼓、拍板、云锣、鼓、钹、镲等乐器组成。山东鼓吹乐乐队由唢呐、海笛、笙、大鼓、堂鼓、铙、钹、大锣、镲等乐器组成。吉林鼓吹乐乐队由唢呐、大号、堂鼓、镲、细乐、乳锣等乐器组成。陕北鼓吹乐由唢呐、长号、小鼓、乳锣、镲等乐器组成。

(源)吹打乐类

以管弦乐器(或单纯用管乐器)与打击乐器演奏并重的民间器乐合奏形式。如十番锣鼓乐队由笛、笙、箫、长尖、二胡、板胡、云锣、拍板、大锣、喜锣、七钹、木鱼、碰铃、梆子等乐器组成。浙东锣鼓乐乐队由唢呐、笛、笙、箫、招军、二胡、碗胡、徽胡、双清、琵琶、三弦、扬琴、板鼓、扁鼓、战鼓、大鼓、彭鼓、个锣、争锣、尽锣、斗锣、大锣、马锣、冬锣、抬锣、大钹、次钹、京钹、小京钹、木鱼、碰铃等乐器组成。西安鼓乐由笛、笙、大鼓、座鼓、乐鼓、独鼓、大锣、马锣、大小钹、双云锣、大梆子等乐器组成。潮州大锣鼓乐队由唢呐、笛、椰胡、秦琴、三弦、扬琴、月琴、大鼓、斗锣、深波、苏锣、钹、镲、钦仔、亢锣、月锣等乐器组成。

(缘) 锣鼓乐类乐队

全部用打击乐器演奏的民间器乐合奏形式(有时偶尔加一两件吹奏乐器)。如西安打呱社乐队由鼓、钹、镲、大锣、小锣、银锣、马锣、梆子、碰铃等乐器组成。土家族打溜子乐队由头钹、二钹、大锣、马锣等乐器组成。山西洪洞威风锣鼓乐队由大鼓、钹、铙、锣、小斗锣等乐器组成。四川闹年锣鼓乐队由鼓、钹、镲、大锣、马锣等乐器组成。

(圆) 宗教音乐乐队

宗教音乐因教别、教系、教派的差异及不同地域性文化的影响,各寺院、道观中的乐队形式不完全相同。其有代表性的宗教音乐乐队组合形式有以下几种。

(员) 道教音乐乐队

湖北武当山道派乐队由管、笛、笙、云锣、大鼓、铛子、镲、木鱼、手铃等乐器组成。江西龙虎山天师道乐队由笛、笙、箫、二胡、扬琴、琵琶、中阮、三弦、鼓、锣、钹、碰铃、木鱼等乐器组成。川西道乐乐队由笛、小鼓、镲、木鱼、摇铃、碰铃、铛子、或唢呐、大鼓、小鼓、大锣、小锣、马锣、钹、镲、摇铃、挂板等乐器组成。山西龙门道乐队由唢呐、笙、管、笛、大鼓、云锣等乐器组成。宁夏道教乐队由管、笛、云锣、鼓、铛子、碰钟等乐器组成。山西北天师道乐队由管、笙、云锣、手鼓等乐器组成。

(圆) 佛教音乐乐队

北京智化寺京音乐乐队由管、笛、笙、鼓、云锣、钹、铙、钹、镲等乐器组成。沈阳北万寿寺佛乐队由管、笛、笙、箫、云锣、堂鼓等乐器组成。山西五台山黄庙佛乐队(藏传佛教)由管、笛、笙、大号、海螺、牛角号、鼓、铙、钹、小镲、云锣、把子鼓、镲等乐器组成。呼和浩特藏传佛教乐队由管、笛、笙、鼓、云锣、钹、镲等乐器组成。

(猿) 新型民族管弦乐队

新型的民族管弦乐队发轫于“五四”运动以后的 20 世纪 20 年代,当时的乐队由笛子、箫、笙、鼓、钹、木鱼、扬琴、琵琶、二胡、中胡、大胡等乐器组

成。乐队的规模不大,较少采用唢呐等响亮的乐器。解放初期上海乐团民族乐队演奏《祝福组曲》(刘如曾曲)的乐队编制,只比江南丝竹乐队多几件拉弦乐器,这样的乐队可以说是一种扩大了丝竹乐队,规模与解放前的国乐队相似,但作者运用了和声、复调、配器等手法提高了各个乐器的独立作用,使这个乐队既保留民间的传统特色,又发展了它的表现手段,成为一个新的规模不大的民族管弦乐队。《闹秧歌》(顾振明曲)的乐队规模不比《祝福组曲》大多少,但是两个乐队的音响色彩悬殊。在这个乐队的编制中,吹管乐器有笛、笙、唢呐,不用幽雅的箫;弹拨乐器组包括了粗犷的大、小三弦以及中阮、大阮等,不用柔美的琵琶和扬琴;拉弦乐器组中加入明亮的高胡;打击乐器组中更采用了响亮的大锣、大鼓。整个乐队的音响效果偏亮、偏响,可以说是一种扩大了吹打乐队。自1950年上海民族乐团成立以来,一些中、大型的民族管弦乐团相继问世,如中央歌舞团民族管弦乐队、中国广播民族乐团、中国电影乐团民族管弦乐队、上海电影乐团民族管弦乐队等。这些乐队分别保留了我国吹打乐和丝竹乐的民间特色,其中一些乐队还配备了高、中、低音成套的唢呐,使乐队更适应于表现气势宏伟的乐曲,具有强烈的时代气息。

这些乐队既继承民族的优秀传统,又借鉴外国的有益经验,在汉族地区民族民间乐队的基础上适当加入必要的其他乐器,并且力求有宽广的音域、统一于十二平均律的音律、适当的音量、完整的半音、较宽的强弱幅度以及既丰富而又调和的音色,适宜表现不同地方风格的乐曲和现代创作乐曲。

新型民族管弦乐队大致有小、中、大三种基本编制。小型乐队:不用唢呐,十人左右,吹笛者兼箫、新笛等,弹中阮的兼柳琴、大阮、三弦,弹琵琶的也可兼柳琴、阮,拉二胡的可兼板胡、高胡等。这种乐队常用于演奏具有广东音乐、江南丝竹等风格特点的新创作的小型合奏曲,同时也用于为独奏、独唱以及某些戏曲、舞蹈、杂技、小歌剧伴奏。中型乐队:一至两支唢呐,三十人左右。采用两支唢呐时可用两支高音唢呐或一支高音唢呐和一支中音唢呐。大多数专业民族乐队都属于这种类型。大型乐队:拥有高中低成套唢呐,七十二人左右。

各种类型的乐队根据乐曲风格和内容的需要,还加入了少数不常用的乐器,如管子、箫、京胡、板胡、坠琴、把乌、埙、方响、编钟等。此外,还有许多不同编制的新型民族乐队的组合形式加打击乐器等等。

上
篇

→ 乐 器 法



第一章 摇吹管乐器

第一节 摇笛

摇摇一、历史概况

我国古代把竖吹的“箫”称为“邃”或“笛”。约在南北朝以后,笛和箫的名称才逐渐分开,称现在的笛为“横吹”或“横笛”。

关于笛的产生年代,过去一直认为是在汉武帝时,张骞出使西域后(约公元前 138 年)将笛传入首都长安。陈旸《乐书》载有:“大横吹、小横吹并以竹为之,笛之类也。律书乐图云:横吹,胡乐也,昔张博望(张骞)入西域,传其法于京。”^①但是,在 1956 年长沙马王堆三号墓的出土文物中(文帝十二年,公元前 167 年),发现有笛类乐器两只,可以说明早在张骞通西域之前约半个世纪,笛类乐器已在我国中原一带存在。

隋唐时期,已有大横吹、小横吹的记载,而且在民间已被广泛应用。宋朝以后,笛在民间音乐中的地位更加重要,当时民间有种演奏形式叫“鼓笛曲”,笛就是其中最重要的一件乐器。“笛韵浑如丹凤叫,板声有若静鞭鸣。”就是对“鼓笛曲”演奏时的一个生动写照。在文学作品中,也多处记载了笛与人民日常生活的密切关系。如:“一儿吹笛笠簪花,一牛载儿行引子。”“船上儿郎不耐闲,醉拈横笛吹云烟,一声清长响彻天,山猿啼月润落泉。更打羊皮小腰鼓,头如青峰手如雨;中流忽有一大鱼,跳破琉璃丈击许。”^②等等。明清以后笛在大量的民间音乐形式中被应用,如江南丝竹、二人台牌子曲、西安鼓乐、十番鼓、十番锣鼓等等,并且在多种戏曲音乐、说唱音乐中担任伴奏。

① [宋]陈旸:《乐书》卷一百一十五,广州菊坡精舍,1937年刻本,清康熙

② [宋]杨万里诗:《安乐放牧童》、《舟人吹笛》。

摇摇二、性能

传统的笛子为竹制,有六个按音孔、一个吹孔和一个笛膜孔,属边棱音气鸣乐器。吹奏时,由竹管内空气柱的振动而发音。其体积小,携带方便,发音清脆嘹亮,表现力丰富,深受人们的喜爱。

笛子的种类很多,最常见的是筒音(最低音)的 𪛗 (实际音)和 𪛘 (实际音)的笛子。因为这两种笛子分别为昆曲和梆子戏的主要伴奏乐器,所以人们习惯上称它们为“曲笛”和“梆笛”。梆笛主要应用于梆子腔剧种的伴奏和北方诸乐种的合奏。见下图:



曲笛主要应用于昆曲的伴奏和南方诸乐种合奏。见下图:



梆笛管身比曲笛短。管径比曲笛略细,音比曲笛高四度。

笛子以第三孔的实际音高称作该笛的调高,如第三孔音高是 𪛘,则称为 阅调笛,第三孔是 𪛗,则称为 郢调笛。为了解决在合奏、伴奏中所需要的更多的调、更多的音区变化的要求,演奏者多备有大小不等的一套笛子。通常我们也把这些笛子分成曲笛和梆笛两类。凡筒音在 𪛘 以下的称曲笛,筒音在 𪛗 以上的称梆笛。

笛子均采用低八度记谱。

从理论上讲,笛子各音孔都可以作为主音,构成不同的音阶,但实际上由于演奏技巧和地方风格特点的不同,曲笛常用指法是筒音作 𪛘,其次是 𪛗,即:如果是 阅调笛子,主要演奏 阅 郢 粤 三调,梆笛常用指法是筒音作 𪛗,其次是 𪛘,有时也作 𪛙。如果是 郢调笛子,主要演奏 悦 郢^b 月和 云四调。

阅调曲笛的全部音域为 𪛗-𪛘 (实际音),一般的演奏者都能流利地吹出 𪛗-𪛘 (记谱音,下同)各音,音色清脆。熟练的演奏者在较好的六孔曲笛上还能吹出 𪛙 和 𪛚,但发音尖锐,合奏中一般不用。笛子能奏出几个十二度的泛音,十二度泛音的音色比八度超吹的同高度音轻柔些,在独奏中偶尔用到。

笛子的音色与笛膜关系紧密。笛膜愈薄、愈松,其音色愈清脆。笛膜愈厚、愈紧,则其音色愈结实。不用笛膜的笛子音色柔和。

笛子音量的强弱幅度较大,从乐器本身固有的性能来看,低音区吹奏特强音是比较困难的,高音区不易弱奏,极高音有些刺耳。中音区(𪛗-𪛘)的音量变化幅度最大,最有光彩。

六孔曲笛虽然不便演奏快速的半音进行,但在一定的手法控制下是可

以吹出任何半音,甚至比半音更小的变音的。演奏各种变音在慢速的或带滑音效果的旋律中较为容易,方法有两种:一是按半孔的办法,即用手上的技巧求得半音。如全开第一孔发出“遭”音,半开第一孔即可得到降低半音的“通”音。手指按孔时露孔愈大,音愈高;愈小则音愈低。演奏者可随时调节。二是用嘴上的技巧来调整音高。如吹孔外倾,音即偏高,内倾,则偏低,用劲吹,音即偏高,轻吹,则偏低,用气粗,音即偏高,用气细,则偏低。演奏者通过利用微小的音高变化结合其他技巧润饰所奏的旋律,可以更细致地表现乐曲的思想感情和风格特色。

一般的演奏员吹奏笛子,每一口气约能持续十六秒至二十秒,奏强音时要短些。为了适应特殊长音的需要,不少演奏者能在吹奏的同时用鼻孔不断吸气,使音乐达到无限制地延长而不觉丝毫间断。

摇摇三、演奏技巧

按传统的演奏习惯与特点,北方梆笛的演奏技巧主要有吐音(顿音)、抹音(滑音)、花舌音、垛音、历音、颤音等;南方曲笛常用的演奏技巧主要有垫音、打音、颤音、涟音、泛音等。在新创作的笛曲中,南、北笛曲习惯性的各种特殊演奏技巧,已根据乐曲创作的需要加以融合吸收。

圆圆吐音

音符上标有“·”“▼”等记号,表示每个音吐一次,并且把它们断开来,该技巧对于乐曲的表现有着重大意义。不同的吐气方法产生不同的音响效果,有外吐、内吐、气吐、喉吐、轻吐、唇吐等。如外吐:舌尖顶住牙齿和嘴唇,将气息冲出得音,呈“吐”字口型,出音有弹性,强奏时结实有力。内吐:舌头前半部轻轻地自上腭离开时出气发音,呈“区”字口型,发音有弹性。气吐:口型摆好后,将气徐徐送出,弱奏极为圆润、轻柔,强奏时结合历音、叠音等奏法,效果活跃。唇吐:双唇被气冲开,呈“普”字的口型,出音较为明确、清晰。喉吐:舌根顿时下放出气而得音,呈“苦”字的口型。这些吐音方法,根据乐曲内容的需要,一般由演奏者自己选择使用。如强音可用外吐,吹奏有弹性的断音可用内吐,抒情的旋律和极其轻柔的弱起长音可用气吐。

吐音的技巧根据乐曲速度的快慢又有单吐、双吐、三吐之分,较慢的八分或十六分音符的旋律常用单吐,连续十六分音符快速旋律常用双吐,具有分割性、跳动性和节奏较鲜明强烈的旋律时,各种吐音技巧常被综合运用。

圆圆滑音

滑音是中国笛子的一种重要的演奏技巧,滑音的运用能使笛子的旋律富于韵味,表情细腻。

根据演奏方法的不同,滑音又可分指滑音与气滑音两种:指滑音是利用

手指逐渐开放或关闭音孔所造成的滑音。所有音孔之间都可以作上下滑奏处理。但在曲笛上任何跨越 \sharp 卑 的指滑音是不可能的;在梆笛上任何跨越 \sharp 糟 的指滑音也是不可能的。

指滑音的运用在北方风格的乐曲中非常普遍,如《五梆子》的第三变奏,独奏者将原主题旋律变为六度、七度的快速滑音和刹音,使乐曲的情绪激越、风趣。

气滑音是利用嘴上的技巧使音高改变而得到的滑音。气滑音大都只在小二度范围内使用,乐曲的速度不宜太快。气滑音可将在曲笛上按照指滑音的奏法不可能出现的 \sharp 卑 到 葬 的滑音变得可能。气滑音多用来润饰慢速的、抒情的旋律。气滑音与指滑音常结合使用。

颤音

用“◆”或“~”标记。由于演奏手法不同,被称为“波浪音”、“指震音”、“虚颤音”、“腹震音”、“揉音”等等,手指虚颤音孔的一小部分或者在音孔上方虚颤,以及用气的颤动都可以吹出类似弦乐揉弦效果的吟音。

刹音

用“↘”标记。在本音上方四度以至七度的音孔上迅速猛闭的一刹那吹出的强音。刹音的音响像打板一样强烈,是北方民间笛曲常用的一种吹奏技巧。

历音

用“↗”标记。一连串级音符飞快地向上或向下进到某一个音,造成特殊的热闹、流利的音响效果称为历音。

历音从筒音开始到最后一个音孔的范围内可自如地运用,笛曲《五梆子》中运用了大量的历音技巧。

花舌

用“*...”标记。花舌,又叫“滚舌”、“打嘟噜”。乐谱上吹奏时由舌尖在口内不断地上下颤动,从而发出极密的震音效果。花舌在强奏时适宜表现欢快、热烈的情绪,弱奏时细腻、流畅。《鹧鸪飞》、《五梆子》等乐曲中都运用花舌的技法。

叠音

乐谱上用“ \times ”标记。叠音是本音上方二度(或小三度)的极为短暂的装饰音,它近似上倚音,但没有明显的倚音效果,其实际音响只是被装饰后的更为突出的本音。叠音常用于慢速乐曲的句首、同音反复及由低至高的旋律进行时。叠音常运用于南方风格的乐曲中。

打音

乐谱上用“ \uparrow ”标记。一音吹出后,用手指在该音的音孔上急速地打动一

下的效果叫“打音”。

叠音和打音都是用来润饰旋律的技巧,对于乐曲的风格、表情都有一定的作用。笛曲《鹧鸪飞》运用了大量的叠音和打音,值得学习与研究。

颤音

颤音,在六孔曲笛上除 旱 梆笛上除 糟)音较难以外,其他各个音都容易吹奏。有一种叫“飞指颤音”的,吹奏时右手(或左手)手指全部离开音孔,并在几个音孔上面迅速左右抹动,发出特殊的强烈的颤音效果。在六孔曲笛的第三、四、五、六音孔上都可以奏出飞指颤音。

摇摇四、代表性乐曲分析

员 员 《五梆子》

冯子存编曲。原为华北地区流行的一首器乐曲牌,常用于戏曲过门。乐曲经冯子存改编加工后,突出了旋律粗犷豪爽的个性,用北方梆笛演奏,是一首风格独特的笛子独奏曲。

全曲共分四段,变奏曲式。

乐曲一开始就以富于色彩的抹音、花舌音吸引着听众,继之垛音、历音的运用安排,展现出北方梆笛演奏艺术的独特的技法和色彩。

《五梆子》以突出演奏技巧变换的特点来发展旋律,配合速度的加花,把乐曲推向高潮。

下面列举四小节各次变奏中技巧变换的特点。

例 员: 冯子存演奏谱《五梆子》

摇摇第一次变奏改变原来丰满连贯的长音、大抹音演奏,突出地运用了分割性的、强有力的垛音和花舌音,使旋律增添诙谐、风趣、乐观的气氛。

第二次变奏中大量地使用了顿音,旋律更加活泼跳动。

第三次变奏综合地使用了第一、二次变奏中的各种演奏技巧,特别是垛音频繁地运用,高潮处加用了花舌、飞指颤音技法,使旋律向更加激奋的方向发展。

《五梆子》在变奏手法上除一般旋律常用的加花手法外,主要靠运用乐器演奏技巧变换手法的特点获得。乐曲结构短小,手法朴实简练,而乐曲风格特点鲜明,地方色彩浓烈。

圆舞《鹧鸪飞》

陆春龄改编。原是一首流传于湖南的民间乐曲,改编后的《鹧鸪飞》突出了曲笛音乐那特有的柔美丰满、细腻含蓄的器乐特点,描写了鹧鸪在空中飞翔时忽高忽低、时远时近的情景,乐曲借景抒情,表达了人们对幸福生活的向往,是江南笛曲音乐中具有代表性的乐曲。

《鹧鸪飞》由慢板和快板两部分组成,快板是慢板的加花变奏。

乐曲一开始的缘小节为全曲的引子,每小节开始的音都运用了叠音,并在每个长音之后运用实指颤音与虚指颤音等技法的对比与结合,加之吹奏的力度上强弱细微变化,形象鲜明地描绘了鹧鸪在天空中翱翔的意境。

乐曲的第一部分运用了大量的叠音、打音、颤音、波音、历音等,进一步地刻画了鹧鸪在天空翱翔的各种姿态。

例圆: 陆春龄改编《鹧鸪飞》



第二部分是第一部分的加花变奏。演奏上除运用了上述技法外,还多次运用了赠音、吟音等技法装饰旋律,在音色、音量的变化上巧妙、自如,中音区饱满醇厚,高音区清脆明亮,轻吹时柔润飘逸,显示了浓郁的江南音乐风格特点。

第二节 摇箫

摇摇一、历史概况

箫属单管、竖置吹奏的开管边棱音气鸣乐器。箫类乐器的历史至少可以追溯到公元前 缘世纪的周代。历史文献上对箫类乐器有几种重要的不同称谓。如：簫、长笛、笛、尺八、箫等。最早见到关于洞箫类乐器的记载是《周礼·春官·笙师》^①：“（笙师）掌教欽竽、笙、埙、簫、簴、簫、篴、簫、管、春牍、应、雅，以教械乐。”^②历史文献中对洞箫类乐器的记载，大多涉及的是宫廷祭祀音乐、宴乐，民间与宗教中的应用涉及极少。

古代的“箫”是指排箫，与今日的箫不同。那时把箫称为“簫”（即笛），它最初只有三孔或四孔，汉京房（公元前 苑年—前 猿年）改为五孔。到了晋代和魏朝（公元 圆—圆缘年）时流传的“笛”，已有六个按指孔，与现在的箫已差不多相同了。唐代约在 远年^③左右，有一种“尺八”，其形式与现在的箫相同，只是管身较粗。唐宋以来，渐将古笛称为洞箫，或简称箫。到元代，在历史文献记载中，已明确地把编管竖吹边棱音乐器称排箫，把单管竖吹边棱音乐器称箫。如《元史·礼乐志》^④卷中，出现箫的称谓，其含义不是指编管排箫，而是单管竖吹的箫：“宴乐之器，……箫，制如笛，五孔。”^⑤同时，在《元史·礼乐志》^⑥卷中，已明确地将编管箫称其为排箫：“云和乐一部，……排箫四，……”^⑦卷：“登歌、排箫各一，……。”^⑧《明史·乐志》中亦载：“大宴。……侑食乐：……排箫一……。”^⑨朝贺。……韶乐……排箫四……。”^⑩这些在历史上的不同称谓，大多一直延续重叠应用至今。

目前，民间亦保留了对洞箫类乐器的多种称谓，如笛、竖笛、尺八、洞箫、箫、箫管等等。在民间器乐合奏中，弦索乐与丝竹乐的乐队中都有箫的参与，如北方的弦索十三套《十六板》、《合欢令》的乐队为：笛、笙、箫、胡琴、提琴、琵琶、弦子、箏。南方的上海丝竹乐《行街四合》、《中花六板》的乐队为：笛、笙、箫、二胡、琵琶、三弦、扬琴、鼓、铃、板。浙江丝竹乐《行街》、《三六》、《云庆》的乐队为：笛、笙、箫、管、二胡、琵琶、三弦、扬琴、箏、鼓、板。福建南

① 《周礼·春官》疑为周公旦所制，汉哀帝（公元前 远年即位）时刘欣校书整理补充。

② 摘自《十三经注疏》（上），中华书局影印，1980年 5月，第 55版，页555。

③ 载《元史·礼乐志（五）》^④卷，页555。

④ 载《元史·礼乐志（一）》^⑤卷，明宋濂等撰辑，北京中华书局点校本，页555。

⑤ 载《明史·乐志（一）》^⑥卷，清张廷玉等撰辑，北京中华书局点校本，页555。

音《梅花操》、《八骏马》、《四时景》、《百鸟归巢》(上四管·洞管)的乐队为:箫、二弦、琵琶、三弦、拍板。广东音乐《雨打芭蕉》、《平湖秋月》(软弓组合)的乐队为:箫、粤胡、椰胡、扬琴、月琴。吹打乐合奏形式中洞箫运用得比较少,见于出版物的有江苏十番鼓。

摇摇二、性能

箫,又叫洞箫,竹制,直吹,比曲笛稍长而细,不设膜孔,吹孔与音孔的距离比笛为长。吹口一般为在顶端开一小缺口。管身有六个音孔,第六个后出。见下图:



常见的箫多为 郎调的箫。箫的转调情况与梆笛相同。郎调箫的常用调为 郎悦,次之为 阅云¹月等调。当六个音孔全部按闭时,便得到筒音 𪛗;开第一孔为 𪛖;第二孔为 𪛗;第三孔为 𪛘;第四孔为 𪛙;第五孔为 𪛚;第六孔为 𪛛。和笛子一样,七个基本音在超吹时都可得到第二泛音。筒音和第一孔还可以得到第四泛音。箫的筒音以及第一、二、三、四音孔都可吹出第三泛音,但在演奏中并不使用。

箫的音域是两个八度加一个整音,即 𪛗- 𪛛,用高音表按实际音记谱。

箫的音量很弱,强弱幅度也不大,大约在 𪛗¹到 𪛗²之间。

音色恬静、甘美、柔和。高音区很紧张,缺少表现力,很少运用;中时区是常用音区,圆润而纤美。低音区的音微弱而难吹,但使用时却很有效果,它深沉,并具有共鸣。在乐队中,箫偶尔用来独奏,或与七弦琴、琵琶、阮、二胡等乐器配合演奏恬静、抒情的旋律。由于音色独特,因此声音很能远播。

摇摇三、演奏技巧

箫和笛的性格不大相同,因此笛上的一些表现生活风俗性的技巧例如滑音、花舌音、历音、垛音等,在箫上是不使用的。此外箫的灵敏度也远不如笛,它不适合于技术性的表演,而适于用细腻、悠长、柔和的旋律来表现深刻内在的情感。

第三节 摇管摇摇子

摇摇一、历史概况

古称箎(或箎、悲箎、箎栗等),箎振动气鸣乐器。管子是古代龟兹

(今新疆库车一带)的乐器。北朝(公元439—581年)时期的石窟伎乐中,已经出现了演奏筚篥的浮雕。如山西大同云冈石窟第五窟藻井浮雕伎乐天,第十六窟南壁西龕拱额浮雕伎乐天,以及麦积山一百二十七窟石窟造像背光上的伎乐天等等。后晋刘昫等所撰《旧唐书·音乐志》云:“筚篥,本名悲篥,出于胡中,其声悲。亦云:胡人吹之以惊中国马。”隋开皇初年(约581年)已在宫廷乐队中应用,并存有多种称谓与形制,如双筚篥、漆筚篥、银字筚篥、桃皮筚篥、大筚篥、小筚篥等等。此后已广泛地应用于鼓吹乐、龟兹乐、疏勒乐、安国乐、婆罗门乐、高昌乐、西凉乐、天竺乐、文康乐以及俗乐等不同地域的各种音乐组合形式之中。宋代的鼓吹乐、教坊乐中均以筚篥为主奏乐器,故又有头管之称。当时形制据宋陈旸《乐书》卷四载:“其大者九窍”,小字注云:“今教坊所用,上七空,后二空,以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字谱其声。”^①目前民间传承的管子,九孔(前七后二)者少,八孔(前七后一)者较多,在民间器乐合奏音乐、戏曲音乐及歌舞音乐中都被广泛地应用。特别在北方民间鼓吹乐以及僧、道寺院音乐中,是重要的主奏乐器之一。

摇摇二、性能

管子分单管(分大、中、小三种)、双管、喉管三种,由芦苇制的双簧哨子和硬木制的杆子两部分组成。杆子共有八个按音孔,第七孔后出。双管由两支同样音高的管子并置构成(不捆绑),演奏时两支管子的哨嘴同时放入口中,双管管身一般较单管管身细(见右图)。



喉管管身较长,哨嘴亦较长,主要用于广东音乐和某些地区的鼓吹乐。乐队中一般常用喉管中的中音管和低音管,喉管音色粗厚,略带鼻音,接近管子的低音区。常被用来担任吹管乐器的低音部。

邝调的唢呐可以方便地演奏悦、郢、阅(筒音作 𪛗、𪛗、𪛗)等几个调,其次可演奏粤、云、耗,筒音为 𪛗、𪛗、𪛗等调。

管子的大小种类很多,从筒音为 早到 葬的,甚至更高些的都有,其中以筒音 𪛗和 𪛗的较为常见。

哨子含在嘴里深浅程度对于音高的关系很大。哨子在嘴里含得愈深音

① [宋]陈旸:《乐书》卷四,广州菊坡精舍,1984年刻本,1984—1985

愈高,愈浅则音愈低。一进一出可使音高的变化达四度之多。

管子的强弱幅度较大,轻吹可以得到近似箫声那样柔弱的声音。吹奏管子所耗的气力很大,初学的人不易掌握。

管子的音色特点为低音区带鼻音,音量不太大,但比较粗。中音区音色明亮、丰满,强弱控制较易,最常用。高音尖锐而不容易吹奏。

摇摇三、演奏技巧

管子的基本演奏技巧有:滑音、吐音、颤音、花舌音、弹音、溜音、涮音、叠音、打音、垫音、鼓音、上跨五音、下跨五音、打跨五音、齿音、箫音等。

管子的滑音技巧分口内的和手指的两种。口内的功夫比较重要,利用含哨子深则音变高,浅则音变低的特点,结合用气的功夫可以奏出纯四度范围以内的滑音。中高音区多用下滑音,低音区多用上滑音。管子的滑音效果富于韵味,并善于模仿人声唱腔。

指上的滑音技巧与笛子、唢呐等相同,除第七孔在背后不太方便之外,其他各音孔都能奏滑音,第五、六、八孔的滑音较多用。

其他技巧,如颤音、顿音、打音、花舌等与唢呐基本相同。

摇摇四、代表性乐曲分析

员圆《小二番》

该曲广泛地应用于全国各地鼓吹乐之中。“二番”表示乐曲变奏两次。

《小二番》全曲由性格基本一致的两段旋律组成,分别以徵、宫调式前后相呼应,第二段开始时明显地上四度移宫,形成段落之间的一定对比。《小二番》旋律流畅明快,富于歌唱性,乐曲灵活地运用管子的各种演奏技法和民间变奏原则。

《小二番》在变奏中主要突出演奏技巧的变换。滑音、吐音、颤音、花舌音、涮音、叠音、打音、垫音、鼓音等技巧的交替使用,配合速度和旋律线的变化,逐步将主题的平静性格推向活泼灵巧、热烈欢快的情绪。

该曲除以自身的变奏发展乐曲外,还常用“移调指法变奏”(民间俗称“翻调”)的手法演奏乐曲,发挥管子的不同音高、指法和不同音域中的演奏技巧特点来丰富乐曲的表现能力。此方法有人称它为“移调演奏”(即变换演奏时的筒音)。这种演奏不仅使整个乐曲的音高进行了移位,而且演奏者在移调和指法变换的同时,根据乐器性能和音域特点使乐曲旋律与演奏技巧也相应地进行变化。通常一首乐曲演奏高手可用四至五种指法翻调演奏,但对比比较鲜明并富有特色的是相距四、五度的翻调演奏。如《小二番》用正宫调(宫越粤,第三孔作 ㄅ)演奏时,旋律上下波动较大,显得格外活泼,在演奏技巧上突出上跨五音、打音的运用。而用上字调(宫越粤,第六孔

作 演奏时,由于旋律移高四度,根据乐器的性能,在演奏技巧上就改变为突出顶孔涮音和跨五音,音色比较明亮,乐曲中较多的颤音运用也很有这个指法的特点。

例 猿: 正宫调、上字调《小二番》旋律对比

(正宫调管子简音作 泽 韵)



(上字调管子简音作 贻 韵)



圆 源 《江河水》

根据辽宁鼓吹乐的笙管曲《江河水》及“梢头”改编。乐曲分三个段落。

引子为散板,它以精炼的音乐语言概括了全曲的基本情绪,旋律连续地四度上行跳进,运用了大量的叠音、滑音、颤音、涮音、打音、垫音、波音等,气息控制细腻。

例 源: 管子曲《江河水》





摇摇(管子筒音作 𪛗)

第一段主题由 源个乐句组成,旋律波状起伏,管子以近似人声的特殊音色,使音乐凄凉悲切。第 圆猿乐句滑音、气鼓音、叠音、打音、垫音等技巧的运用更增添了乐曲的沉痛之情。

第二段旋律的起伏幅度不大,音调平稳,因此,全段以 皂奏的力度弱奏,好像人们在苦苦思索着遭受困难的原因。旋律一问一答,管子与乐队相互呼应,犹如悲痛后的宁静沉思。

例 缘: 管子曲《江河水》

(管子筒音作 re)



第三段是第一段的再现,在演奏上利用力度和速度的变化,情绪上有较大的起伏和展开。

第四节 摇摇摇摇呐

摇摇一、历史概况

民间流行的唢呐,大小小,品种繁多,大的长达五尺,小的只有几寸。从它的称呼来看,可粗分为大小两类:大的叫大唢呐、大喇叭、大笛、大吹、黑管等;小的叫小唢呐、小喇叭、海笛、吹仔等。原来是波斯(现伊朗)、阿拉伯的乐器,唢呐两个字就是波斯名 ~~萨那~~ 的音译。唢呐属于簧振动气鸣乐器。据文献所载,历史上有唢呐、锁呐、锁哪、锁奈、唆呐、号笛、金口角、苏尔奈、巴拉满、聂兜姜、聂聂兜等称谓。唢呐在中国早期的流传,历史文献记载较少。北京故宫博物院藏有一尊唐代骑马吹唢呐俑。^① 唢呐传入中原的时期可能较晚。我国在明代开始有了关于唢呐的记载,如明徐渭《南词叙录》所载:“中原自金、元虏猾乱之后,胡曲盛行……至于喇叭、唢呐之流,并其器皆金、元遗物矣。”^② 该文指出当时在中原流传的唢呐为金、元遗物。明代,唢呐多用于官府和军乐,如王磐词《朝天子·咏喇叭》:“喇叭,锁哪,曲儿小腔儿大,官船来往乱如麻,全仗您抬身价,军听了军愁,民听了民怕,那里去辨什么真共假?眼见的吹翻了这家,吹伤了那家,只吹的水尽鹅飞罢!”又如戚继光的《武备志》言:“操令凡二十条,凡掌号笛,即是吹唢呐。”从明·王圻《三才图会》的记载中,可知当时唢呐除用于军事外,已在民间广泛流传:“锁奈,其制如喇叭,七孔。首尾以铜为之,管则用木,不知起于何代,当是军中之乐也。今民间多用之。”^③ 到清代(乾隆元年)唢呐已被编进《回部乐》中,叫“苏尔奈”。

摇摇二、性能

传统的唢呐主要由双簧的哨子、杆子和铜碗三部分组成。它的杆子有八个按音孔。比六孔曲笛多两个按音孔。但这两件乐器都是根据七声自然音阶的排列来开孔的,超吹的音都比平吹的高八度,所以唢呐第七、第八两孔所发的音和筒音及第一孔的超吹所发的音相同。

① 《中国音乐文物大系》总编辑部编:《中国音乐文物大系·北京卷》,大象出版社,第15版,1994年,第114页。

② [明]徐渭:《南词叙录》《中国古典戏曲论著集成》本(三),北京戏剧出版社,第15版,1983年,第100页。

③ [明]王圻:《三才图会》《中国古代音乐史料辑要》第1辑,据明万历刻本影印,北京中华书局,第15版,1984年,第114页。

唢呐分高音唢呐(俗称海笛)、中音唢呐、低音唢呐三种。筒音在 \sharp 枣以上的称高音唢呐;在 \sharp 枣以下到 \sharp 枣之间的称中音唢呐;在 \sharp 枣以下为低音唢呐。唢呐的有效音域为两个八度。在每一类之中,又以筒音为某宫调的第五音(\sharp 枣)为依据,定作某调唢呐。如筒音为 \sharp 枣的唢呐, \sharp 枣为 \sharp 阅宫调的 \sharp 枣,这种唢呐就叫 \sharp 阅调高音唢呐。筒音为 \sharp 枣的就叫 \sharp 阅调中音唢呐,等等。常用的唢呐是筒音为 \sharp 枣的 \sharp 阅调高音唢呐。见下图:



筒音为 \sharp 枣的唢呐可以吹出相当准确的 \sharp 阅宫调七声音阶: \sharp 枣、 \sharp 枣、 \sharp 枣、 \sharp 枣、 \sharp 枣、 \sharp 枣、 \sharp 枣,使用一些叉口、半孔按指法、气变音等辅助手法,不难得到 \sharp 阅悦云粤等调的七声音阶。由于各地唢呐的音孔排列和演奏习惯的不同,它的常用调也不尽相同。大体说来,凡以筒音作首调唱名的 \sharp 枣调最常用,作 \sharp 枣调的调次之,作 \sharp 枣调的又次之。如 \sharp 阅调高音唢呐的常用调为 \sharp 阅、 \sharp 阅悦云粤等五个调。

\sharp 阅调高音唢呐的音域自 \sharp 枣至 \sharp 枣,共两组多一个音,用高音谱表按实际音记谱。中低音区(\sharp 枣— \sharp 枣)音质雄厚、刚健,高音区(\sharp 枣— \sharp 枣)较尖锐、紧张。

\sharp 阅调高音唢呐常用调为 \sharp 阅悦云 \flat 月 \sharp 阅等调。音高与梆笛相同,发音泼辣、锐利。 \sharp 阅调高音唢呐常用调为 \sharp 阅粤 \sharp 阅 \sharp 月等调。发音清脆、嘹亮,很多独奏者喜欢采用这种唢呐。 \flat 月调中音唢呐是江、浙一带民间流行的所谓大唢呐,常用于吹打乐队中,音质雄厚。 \sharp 阅调中音唢呐音质柔和,音域宽广,常用调为 \sharp 阅悦云等调。

唢呐的音量很大,高音高亢有力,适宜和锣鼓结合,或与整个乐队抗衡,表现热烈的气氛、雄伟的气魄以及欢乐的场面等等。唢呐的强弱幅度较大。低、中音区除筒音较难控制外, \sharp 枣— \sharp 枣之间的变化是可以做到的。一般的弱奏,如 \sharp 枣的抒情乐句在乐队中不仅完全可能,而且效果很好。两唇紧衔哨子减少吹气量,用舌尖抵住哨子减少振动等方法,可使唢呐发出像箫那样轻柔的声音。这种技巧一般只用在中低音区。高音区(\sharp 枣— \sharp 枣)音量不及中低音区,弱奏也不容易。

吹奏唢呐时比较费力,音愈高费劲愈大,吹强音费劲也大。因此,在合奏中适当地安排一些换气休息的时间是必要的。民间艺人讲究有持久的耐力,演奏传统乐曲时常运用“鼓腮换气法”,使乐音毫不间断地长时间延续。甚至全曲一气呵成,连绵不断。

摇摇三、演奏技巧

唢呐的演奏技法主要有齿音、花舌音、打音、垫音、滑音、弹音、苦音、颤音、气拱音、气顶音、倚音、泛音、箫音等多种。它的音色粗犷,变化丰富,音量较大,风格强烈,富于喜庆色彩。通过气息的控制也能够奏出清幽的箫声,并擅长模拟莺啼鸟啭之声,在民间很受欢迎。

唢呐的滑音奏法分嘴上的和手上的两种。用双唇压紧、哨子推进和加大气息等方法得到上滑音。反之,就产生下滑音。第六、七孔可吹出大二度滑音,第八孔甚至可吹出小三度滑音,其他音孔大多只能吹出小二度的滑音。用手指控制的滑音音程可大些。与笛子一样。从筒音到最末一个音孔之间各个音都可以滑奏。一般多用筒音至第六孔之间的滑音(与笛子完全相同),最常用的是大、小二度、小三度及小六度的滑音。

有些民间艺人在吹奏的同时使自己的声带发音,得到更为雄厚的音色,以模拟京剧唱腔。应用时用“嗓音”二字标记。

颤音除第七孔(左手大指)稍不灵活外,其他各音孔都较方便。

单吐、双吐、三吐等技巧以低音区的效果好,中音区已经不很方便,高音区几乎不用。中低音区的花舌效果也很好。

唢呐拥有与笛子大致相同的丰富技巧,它不仅擅长演奏豪放、泼辣、热烈、有气势的乐曲,也善于深刻地、细腻地抒发内在的思想情感。

摇摇四、代表性乐曲分析

冀东《小开门》

《小开门》是我国民间广为流传的一首器乐曲牌。由于《开门》旋律流畅,情绪明快,因此,在南北各地戏曲音乐中,常用于舞台人物更衣、打扫、行路、入洞房、拜贺等活泼、欢快的场合。

《开门》在鼓吹乐中作为独立唢呐曲演奏时,在器乐化方面得到了高度的发展。各地区流行的不同风格、不同版本的各种《开门》和《开门》的变体多不胜数,如吉林、辽宁、山东、河北、河南、安徽等地的《开门》等等。此处的《小开门》,是流传于冀东地区的唢呐曲,全曲分为三段,是〔开门〕、〔新水令〕、〔梆子娃娃〕三首曲牌的连缀。

第一段即〔开门〕曲牌,各种装饰音和演奏技巧的细腻安排,如倚音、滑音、泛音、颤音、气顶音的运用,赋予了旋律抒情的特点和冀东的音乐色彩。第二段接以河北梆子曲牌〔新水令〕。这个曲牌的特点是节奏变化丰富,抑扬顿挫,有起有伏。唢呐运用了单吐、三吐、波音、颤音等技巧,使旋律活泼有力,情绪热烈开放,与第一段较抒情的旋律形成鲜明对比。第三段〔梆子娃娃〕曲牌是第二段的继续和发展,各种吐音技巧的综合运用,使该段音乐

情绪火热粗犷,达到全曲的高潮。

《小开门》以曲牌联缀,丰富细腻的各种演奏技法,配以由慢至快的速度变化原则,体现着民间鼓吹乐一曲多变的一种发展类型。

圆舞《百鸟朝凤》

《百鸟朝凤》是我国民间唢呐音乐中的优秀曲目之一,主要流传于山东、安徽、河南、河北等地区。演奏家以娴熟的演奏技巧,细腻地模拟了各种飞禽的啼鸣,神态生动活泼,情绪热烈欢快,富有浓厚的生活气息,不同地区的不同民间音乐家的演奏,又使乐曲具有不同的地方特点和个性。

《百鸟朝凤》分三部分。乐曲第一部分运用了民间器乐曲牌〔抬花轿〕的音调,旋律平稳舒展、抒情安适,并富有喜庆色彩。旋律上对称性的叠句用得很多,表现出唢呐主奏与乐队伴奏之间密切的呼应关系,乐曲中具有技巧性的各种装饰音,特别是滑音、颤音、气顶音和泛音的运用,使乐曲更富有唢呐旋律的特点。

例 远:《百鸟朝凤》第一部分



第二部分,由两个主题的反反复复构成,是乐曲的主体,形象地、生动地模拟了各种飞禽啼鸣;第一个主题一直由伴奏声部演奏,成为一种固定旋律的无限反复,在这固定旋律的烘托上,唢呐以高超复杂的演奏技巧生动地模拟了各种飞禽的啼鸣。第二主题的旋律连贯紧凑,主题旋律来自〔抬花轿〕,这个旋律穿插于百鸟争鸣之间,与自由舒展的鸟啼段

落形成对比。第二部分这两个主题的反复变奏在民间是即兴的。根据不同的场合可长可短,不同的演奏者在表现鸟鸣的种类方面也可多可少,技巧高低以及欣赏趣味的不同等等都会形成表现手法上的差异。但一般地讲,最后一次变奏都要突出技巧的表现,以达到乐曲的高潮。如有的演奏者在第二部分结束处旋律的高音时常运用循环呼吸的技巧,造成一个持续不断的特长音,并配合强的力度和多种唢呐演奏技法,而获得高潮的效果。

第三部分是热烈欢快的尾声,弱拍上花舌音的运用,增添旋律活泼的律动感,此外,各种打音、泛音、滑音等的频繁运用,表现出民间唢呐演奏艺术特有的韵味。

第五节 摇笙

摇摇一、历史概况

笙为我国极其古老的一种乐器,它属簧振动气鸣乐器,早在公元前 5 世纪(公元前 544—前 469 年)殷代的甲骨文中已有“𪛗(“和”的异体字)”字(“和”即小笙)。古代文献中亦多处提及,如《尚书·益稷》:“笙簧以间,鸟兽喈喈。”①《诗经·小雅·鹿鸣》:“鼓瑟吹笙,吹笙鼓簧。”②《宾之初筵》:“禽舞笙鼓,乐既和奏。”《仪礼·燕礼》中的《司官兼重席》:“……及间歌《鱼丽》,笙《由庚》;歌《南有嘉鱼》,笙《崇丘》,歌《南山有台》,笙《由仪》。”对笙不同种类的称谓,可见《尔雅·释乐》:“大笙谓之巢,小者谓之和。”③关于竽与笙在形制上的区别,《宋史·乐志》曰:“宫管在中央,三十六簧曰竽;宫管在左旁,十九簧至十三簧曰笙。”④历史上一般把二十二簧、二十三簧、三十六簧形制的称为竽,而把十九簧、十七簧、十三簧形制的称为笙。汉以前,笙和竽一直长期并存。南北朝至隋、唐时期,竽、笙虽仍并存应用,但竽一般只用于雅乐,逐渐失去其重要地位。而笙却在隋、唐燕乐之九部乐、十部乐中的清乐、高丽乐、西凉乐、龟兹乐里被采用,当时的形制仍为十九簧、十七簧、十三簧笙。宋代教坊十三部中,只有笙,已无竽。宋元丰三年(公元 1082 年)杨杰有关于笙的描述:“今巢笙、

① 《尚书·益稷》《十三经注疏》本,北京中华书局影印,第 1 版,1980 年。

② 《毛诗正义·小雅》《十三经注疏》本,北京中华书局影印,第 1 版,1980 年。

③ 《尔雅·释乐》《十三经注疏》本,北京中华书局影印,第 1 版,1980 年。

④ 元脱脱等撰:《宋史·乐志》,北京中华书局点校本,第 1 版,1982 年。

和笙,其管十九,以十二管发律吕之本声,以七管为应声,用之已久,而声至和。”明清大多流传十七簧、十三簧的笙。当代,在传统器乐合奏,如西安鼓乐、十番鼓、十番锣鼓、晋北笙管乐、河北音乐会、辽南笙管乐、赣中花钗锣鼓乐等,笙占有重要的地位。

摇摇二、性能

笙的构造可粗分为笙簧、笙苗、笙斗三个部分,外形有圆的与方的两种。笙由笙簧振动引起笙苗内空气柱的振动而发音。高音笙音位排列式样极不统一,流行于山东、安徽一带,十四簧 阅调方笙的音位排列,音域为 葬-藻。流行于河北、山西、内蒙、陕西、辽宁、山东、江苏、浙江等地的

的十三簧 阅调圆笙的音位排列,音域为 葬-龘。见下图(笙)。

流行于全国各地的廿一至廿四簧圆笙音位的各种排列,它是在传统圆笙的基础上加音而成。流行于安徽、河北等省农村的半音阶笙的音位的排列,音域为 龘-龘。除此以外,还有三十六半音簧笙(早-枣)、低音笙(阅-糟)、键盘排笙(阅-藻)、排笙(阅-糟)、中音抱笙(龘-糟)等等。见上图(抱笙)。

由于该笙的体积较大,放在膝上抱着演奏,所以叫它为“抱笙”。用中音谱表和高音谱表按实际音记谱。

除上述流行于汉族的各种笙外,还有流传于我国西南地区苗、侗、水、瑶、壮、仡佬等民族的芦笙。芦笙历史悠久,云南普宁石寨山古墓群已发掘出汉武帝建元五年(公元前 107 年)至汉武帝元狩五年(公元前 87 年)之间

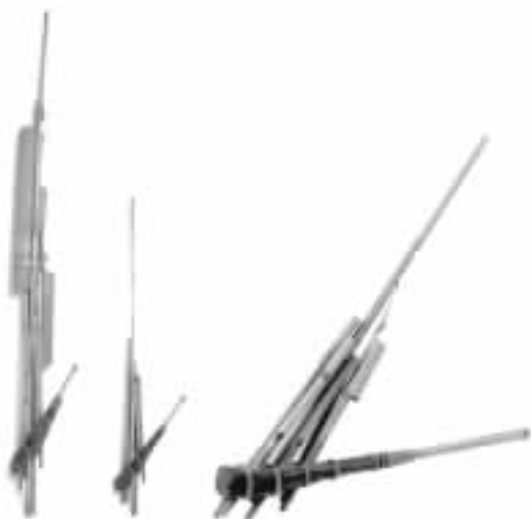
吹奏弯芦笙的铜乐舞俑,说明早在公元前 1 世纪,芦笙已在我国西南地域流传。有关芦笙的文献资料记载最早见于宋代。如陆游《老学庵笔记》载:“辰、源、靖明蛮……农隙时至一、二百人为曹,手相扼而歌,数人吹笙在前导之。”南宋范大成在《桂海虞衡志》中称芦笙为“芦河”,曰:“芦河,瑶人乐,状类箫,纵八管,横一管贯之。”明代倪輅《南诏野史》中也载有:“每岁孟春跳月,男吹芦笙。”芦笙形制有大小之分,管数有单、双、五、六、八、十不等,一般以六管居多,如六管六簧、六管五簧、六管四簧、六管三簧、六管二簧、六管七簧(一管装双簧),另外,还有八管八簧、四管二簧、三簧等多种形制。见下图:

最常见的六管六簧芦笙音位排列是:早 葬 糟 葬 藻 龘。19 世纪 80 年代以后,对芦笙进行了改革,使之有了十九簧和二十一簧。

笙的式样极多,凡音位排列、音域、演奏手法等等因人而异。



笙



笙的音色甜美、柔润,比二胡明亮,比笛子柔美,而它那短促的吐音又近似弹拨乐器的音响。笙的特殊音质使它在乐队中起着“溶剂”的作用,吹打乐队如果缺少笙这一乐器,简直无法使笛子、管、唢呐等极其活跃的声部互相结成一体。笙的高、中、低三音区之间的音色差别不太明显。低音区松软、甜美,中音浓厚、结实,高音区较纤细。

笙的簧片构造特殊,吹气与吸气都能发音,吹任何一个音时所有笙苗同时要走漏一小部分气息。因此,吹笙是较费气的,一口气不能吹奏很长的时间。有些经过改革的笙,吹一个音只限一管出气,减少了气息的消耗,因而可吹奏更长的时值。笙的簧片必须有一定强度的气息冲击才能振动发音,音愈高,愈费劲。

在传统的民间吹打乐队中,笙强调吹奏和音,费气较多,因此强弱变化不大,与笛子、唢呐、管子大幅度强弱起伏的旋律形成对比。这可能是由于笙轻吹不易发音的缘故。目前,笙的乐器质量和演奏技巧都有提高,音量变化已成为它的重要表现手段之一。大体上说,责、嗵的强弱幅度完全具备,再结合单音、八度双音、传统和音、多音和弦以及各个音区之间的对比等处理,可以达到的变化幅度就更大了。逐渐增加或减少和弦音,可以做出大幅度的渐强渐弱效果。渐弱比渐强容易,特强后渐弱更有效果。笙的各个音区的音量不太平衡,中低音区的音量比高音区大。所以在演奏两声部,特别是中音区及高音之间的两声部,如主旋律被安排在音量较大的下声部,可取得良好的效果。

摇摇三、演奏技巧

笙的演奏技巧分口内技巧和手指技巧。口内技巧包括吐音、呼舌、喉

音、花舌、揉音等。

吐音,可分单吐、双吐、三吐等几种。同音反复的吐音比较方便,但旋律进行的快速吐音不可能像笛子那样敏捷。运用各种吐音模拟军鼓声、锣鼓声及弹拨乐器的节奏等等都具有很好的效果。

花舌,用舌尖、舌边等不同部位的颤动发出粗细不等的花舌效果。快的花舌常用来增强欢乐、热烈的情绪和华丽的色彩,慢的花舌常用来润饰抒情的旋律。

呼舌,又叫“来回气”。鼻子呼吸的同时,舌头在嘴里来回抽动,扇起均匀的气流使簧片振动,发出柔和的波状音。呼舌的音量不大,多用于抒情的、慢速的旋律。如《凤凰展翅》描绘凤凰展翅时即用呼舌的奏法。

喉音,吹奏时伴以打呼噜的声音,吸易吹难,发音柔和。

揉音,利用腹部、喉头、舌头的颤动发出粗细不等的种种揉音,音响大致如同弦乐之揉弦音。

手指技巧包括单音、和弦、多声处理、滑音等技法。

笙的单音奏法在传统的民间乐曲中很少用到,但当前各种音阶、琶音、旋律的单音进行等都有应用。乐队中,笙的单音旋律作为吹管乐器组的音色正以不同于笛子、唢呐的另一种重要音色愈来愈被重视。

笙的和弦奏法有两种,一种是演奏传统和音,另一种是演奏功能性的和声进行。

传统笙的音位排列适应于吹奏传统和音。通常以低声部音为主,上方五度、八度音为辅的结构,不用三度音。单声部的旋律如用传统和音进行演奏,音量将显著增大,并能增添传统的民间色彩。用传统笙吹奏传统和音非常方便,演奏者感到吹奏和音比吹奏单音更为顺手。当和音为五度结构时旋律音在下方,当和音为四度结构时旋律音在上方。为了扩大音量,增加厚度,常在上(下)方加以八度音,而其旋律音不变。以传统和音的方式演奏旋律,实为一连串被省略三音的三和弦平行进行,音响浓厚,它与单音旋律有着鲜明的色彩对比。当前,在吹打乐、丝竹乐以及为唢呐、笛子的伴奏中被广泛运用。

笙可以演奏密集的大小三和弦及其各个转位的和声进行,但要把所需要的音符全部写明。演奏任何三(四)声部开放的功能和弦,由于各声部之间音量不平衡,因此效果不好。新式的半音笙可以演奏更多更复杂的和弦。由于笙至少有六个手指可以同时按孔取音,因此,根据音乐的内容,适当地对旋律作和音式的、和弦式的、八度的、五度的种种处理,既加强了笙的音量变化幅度,又增加了音响的厚度、浓度及和声色彩等的变化,大大地提高了笙的表现能力。

笙可作一些简单的复调处理。如在长音的上方或旋律的上方作单

音、双音或次要声部的进行。在作两声部处理时,要注意把主要的旋律多放在下方,伴奏声部放在主旋律的上方,因为笙的特点是音区愈高,音量愈弱。

对需要特别强调的音符,可以用空着的手指同时迅速地抹打其他音孔,所打的音愈多,效果愈强烈。这种手法一般叫做“叠音”、“打音”或“抹音”。

在笙上吹奏颤音是比较困难的。常以上声部奏长音,下声部奏快速断音的办法达到类似颤音的效果。

例 苑:



手指在一个音孔上逐渐开放和逐渐按闭,结合气息的控制,可以奏出小二度、大二度直到小三度的上滑音和下滑音。音愈高(管子愈短),愈容易演奏。葬以上的各个音可较容易地奏出滑音,最常见的小三度滑音是从#零向上滑到葬以及从葬回滑到#零的上、下滑音。此外,从一个音进行至另一个音时,前一个音不立即消去,使两个音重叠一瞬间,同时结合气息的控制,可以奏出近似滑音的效果。

摇摇四、代表性乐曲分析

民间笙的演奏家及其主要代表作品,有胡天泉演奏的《凤凰展翅》(董洪德、胡天泉曲)、阎海登演奏的《晋调》等等。

员圆《凤凰展翅》

《凤凰展翅》由三部分组成,各种演奏技巧的运用,细腻地模拟了凤凰的各种神态,富有浓厚的生活气息。

引子为自由、明朗的散板,传统和音、呼舌、花舌、颤音等技法的综合运用,生动地描绘了凤凰各种展翅神态,气息控制细腻。

第一段是如歌的行板。传统和音的大量运用以及呼气吐音的连奏,突出了笙的甜美、柔润音色,既有中音浓厚、结实的音响,又有高音区纤细的特殊音质,使音乐富于浓郁的感染力。

第二段节奏由静至动,旋律起伏较大,结合大量的单吐、三吐、顿音等奏法,淋漓尽致地展示了凤凰嬉戏追逐景象。

第三段大量的呼舌与花舌技巧的运用,表现了凤凰展翅欲飞的场景。

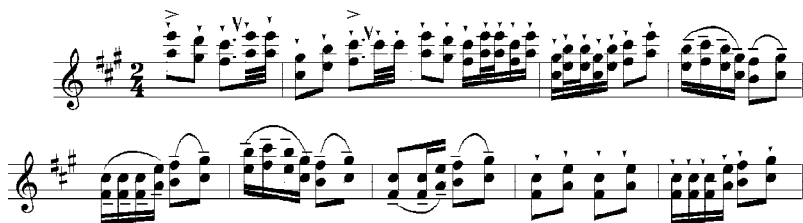
圆圆《晋调》

《晋调》是我国笙曲中的优秀曲目之一。全曲分四个部分,乐曲采用了

山西的戏曲音乐素材,具有浓郁的地方特色和个性。

乐曲第一部分旋律节奏变化丰富,抑扬顿挫,有起有伏。单吐、三吐、顿音、波音等技巧的运用,使旋律活泼有力,情绪热烈。其中具有技巧性的各种装饰音,特别是滑音、颤音、气顶音和泛音的运用,使乐曲更富有唢呐旋律的特点。

例愿:《晋调》片断



第二段是速度较自由的段落,它与第一段较活泼的旋律性格形成鲜明对比,慢板时音乐深沉,并给人以一种忧伤之感,转入快板时,音乐亢奋有力。传统和音、花舌、颤音、连断音等演奏技巧的细腻安排,赋予了旋律抒情特点和晋西音乐色彩。

第三段开始是歌唱性的慢板,转入快板时,在旋律的上方附有十六分音符同音进行,使音乐具有复调音乐的声部特点。

例怨:《晋调》片断



进入快板的第四段后,各种装饰音和滑音、断奏、叠音、打音、抹音等技巧的综合运用,使该段音乐情绪火热粗犷,达到全曲的高潮。

第二章 摇拉弦乐类

在我国音乐史上,拉弦乐器的出现比吹管、打击、弹拨等乐器晚。据宋·陈旸《乐书》卷四所载:“奚琴本胡乐也,出于弦鼗而形亦类焉,奚部所好之乐也。盖其制,两弦间以竹片轧之。”《乐书》所提到的轧箏、奚琴应是最早的拉弦乐器。多少年来,“胡琴”这个名称几乎成了拉弦乐器的统称,它在我国不断地演变、派生、发展,形成了多种类型。如:皮膜的二胡、京胡、京二胡、软弓京胡、粤胡、四胡;板面的板胡、椰胡等。它传遍全国各地,如湖北汉剧的胡琴,陕西秦腔的板胡,广东粤胡,河南曲剧的坠胡,浙江越剧的二胡,京剧的京胡等等,都是该剧种、曲种的主要乐器。拉弦乐器也都处于相当重要的地位。胡琴演奏家们在长期的艺术实践中积累了相当丰富的演奏经验。

“五四”前后,音乐家刘天华创作了《病中吟》等十首二胡独奏曲和一套二胡练习曲,进一步提高了二胡的演奏技巧和表现力。从此,二胡开始作为独奏乐器出现在我国的艺术舞台上。20世纪30年代以后,拉弦乐器的表现性能又有了更大的提高,以二胡为基础发展的一套拉弦乐器组,成为民族乐队中人数最多、最富于表情的一组乐器。

第一节 摇二 摇摇胡

摇摇一、历史概况

擦奏弦鸣乐器二胡是现代的名称,过去民间多称它为南胡、胡琴、嗡子等。从宋·沈括(1031—1095年)《梦溪笔谈·补笔谈卷一·乐律》所载:“熙宁中,宫宴,教坊伶人徐衍奏嵇琴,方进酒而一弦绝,衍更不易琴,只用一弦终其曲。自此始为‘一弦嵇琴格’。”可知当时宫廷伶人奚琴的演奏,已经达到了自如运用多把位的水平。又据《梦溪笔谈》卷五《凯旋》诗所载:“马尾胡琴随汉车,曲声忧自怨单于。弯弓莫射云中雁,归雁如今不见书。”记述了宋代我国西北兄弟民族中已经出现了以马尾作弓的胡琴。见下图。



据余文奋《内蒙古历史概要》载：“在 元 至 明 世纪时……有锣、拍板及祭祀时奏的忽兀儿。”可知在元代蒙古族已在祭祀、军队里面普遍地使用了胡琴。^①到了明代，从《麟堂秋宴图》卷中所使用的胡琴来看，已经是卷颈龙首，马尾琴弓夹于二弦中擦奏，有了千斤，与今天的二胡形制已大体相同了。见下图。



摇摇二、性能

二胡的构造分琴筒、琴杆、琴头、琴弦、千斤及弓子等几个部分。二胡普

^① 余文奋：《内蒙古历史概要》载：“在 元 至 明 世纪时，乐器及舞蹈艺术已出现了。……有锣、拍板及祭祀时奏的忽兀儿（胡琴）。”张星烺译：《马可波罗游记》（公元 1271 年）载：“鞑靼人又有一种风俗：当他们队伍排好，等待打仗的时候，他们唱歌和奏他们的二弦琴，极其好听。”

遍采用五度定弦法。外弦约可定 𪛗 至 𪛘,内弦约可定 早 至 藻

在民间有两种定弦方法,一种是用中弦、老弦,叫做“托音胡琴”,小工调(阅调)葬 藻 为 𪛗 𪛘 弦,正宫调(郢调)早 𪛗 为 𪛗 𪛘 弦。另一种定弦法是用子弦、中弦,叫做“主音胡琴”,小工调(阅调)𪛗 - 葬 为 𪛗 𪛘 弦,正宫调(郢调)𪛗 - 葬 为 𪛗 𪛘 弦。

见右图。

也有少数乐曲采用其他定弦法的,如按四度、八度关系定弦的。江南民间器乐曲和地方戏曲音乐运用“托音胡琴”的较多,民间艺人华彦钧(阿炳)用托音胡琴,而江阴民间二胡演奏家周少梅用的是“主音胡琴”。刘天华向周少梅学习二胡后,把主音胡琴的定弦法带进高等学府。目前独奏用的二胡及民族乐队中合奏用的二胡几



乎一律按五度关系定为 𪛗 - 葬 两音,用高音谱表按实际音记谱,特别在普遍采用金属弦之后,定 葬 𪛗 两音既不过松也不嫌紧,发音优美,最为合适。

二胡的音域自 𪛗 到 𪛘,独奏二胡的音域还可往上伸展到 葬 甚至 𪛘。

二胡的低、中音区(𪛗 - 葬)发音明亮、优美,强弱幅度大,风格性强,表情最为丰富。高音区(葬 - 𪛘)的音量不大,𪛘 以上的音量更小,音色干而紧。内外两根弦的音色不完全一样,外弦亮,内弦柔而浓。在两根弦共有的音区范围内可根据乐曲的情趣选择使用。

定 葬 - 𪛘 两音的二胡的常用调为 阅 郢 悦 云^b月等,次之为 粤 耘^b耘其他调较少用。根据民间传统的演奏习惯和乐曲旋律的特点,选择 𪛗 𪛘 弦(阅调)、𪛗 𪛘 弦(郢调)、𪛗 𪛘 弦(云调)、𪛗 𪛘 弦(悦调)等定弦法进行演奏。由于调式、空弦音、换把、滑音奏法等的差别,每一种定弦法都有它独特的风格特点。𪛗 𪛘 弦最适宜演奏宫调式或徵调式的乐曲。𪛗 𪛘 弦最适合演奏徵调式、宫调式、商调式的乐曲。𪛗 𪛘 弦最适合演奏羽调式、宫调式的乐曲。𪛗 𪛘 弦适合演奏商调式、羽调式的乐曲。上述四种定弦法的指法除第一把位不同外,第二把位开始都以 𪛗 或 𪛘 为切弦点进行换把。因此它们不同的风格特色主要表现在第一把位上。𪛗 𪛘 弦(^b月调)、葬 𪛗 弦(粤调)也是这样。

二胡用何种弦法要结合乐曲的音域、旋律特征、前后调性的衔接、空弦音以及地方风格等因素统筹考虑。弦法适当与否对于音乐的风格、表情和整个质量有着密切的关系。如宫调式的《二泉映月》如果不用 𪛗 𪛘 弦而

改用其他定弦法,就根本无法表现那独特的旋律个性。但有些新创作的乐曲已突破了逢 徵^{\flat} 和 泽^{\flat} 换把的习惯,而采用按音级换把的办法。但是, 阅^{\flat} 、 郾^{\flat} 、 云^{\flat} 等几个调仍然是最有效果的常用调。

摇摇三、演奏技巧

二胡的演奏技法包括右手技法与左手技法。右手技法又称弓法,有分弓、连弓、断弓、抖弓、颤弓(抖弓)、抛弓等;左手技法又称指法,有揉弦、滑音、打音、颤音、泛音、拨弦等。

员援右手技法

(员) 分弓摇一音一弓。较强的(常不是太短的)音符用全弓演奏,叫大分弓。分弓多用弓中演奏,强弱快慢变换较为灵活。用弓尖快速演奏称快弓。分弓是我国民间传统的主要弓法。如京胡的弓法,广东音乐的弓法,都以分弓为主,起弓落弓干净利落,左右手配合准确。瞎子阿炳的《听松》从头至尾几乎全作一字一弓,清楚有力,气势劲拔。

(圆) 连弓摇一弓内连贯地奏出两个以上的音符,乐谱上用“—”表示。连弓发音柔美、连贯、均匀,换弓圆滑。随乐曲的音量、速度的不同,一弓内能奏出数目不等的多个音符。通常音量愈弱,可奏的音符愈多。

(猿) 断弓摇一个一个音间断地演奏。因方法的不同,又可细分为发音短促而有弹性的跳弓,谱中用“援”标记。发音短促而有力、速度不太快的顿弓,用“▼”标记。一弓内奏出若干个断音,发音轻松而带有弹性,音量较弱的连顿弓,在记谱时除画上弧线外,再加上小圆点。

(源) 颤弓摇运用手腕、手臂的抖动,快速地反复演奏同一音符,也叫抖弓、碎弓。用弓尖演奏时较弱(奏奏—皂奏),弓中演奏时较强,弱奏时幽静,强奏时紧张、热烈。抖弓常用来润饰某种气氛的和弦长音。

(缘) 抛弓摇利用马尾向下抛击(或敲击琴筒)产生的弹力演奏跳音。

运弓的方向有拉弓和推弓,拉弓易强,推弓较弱,它对于乐曲内容的表现作用很大。

右手除弓毛擦弦的各种弓法外,常见的还有右手拨弦、弓杆敲击琴筒等技法。

圆援左手技巧

(员) 揉弦摇用手指压弦改变弦的张力,或用手腕上下摇动带动手指以改变弦的长度称为揉弦。用手指压弦的方法在民间很流行。当前,二胡演奏者大都采用压弦与改变弦长相结合来进行揉弦。揉弦所产生的效果类似人声,对于美化音色、加强表情具有一定作用。强奏时重压,弱奏时轻揉,渐强时加速加压,渐弱时放慢减压,手法多种多样。

(圆) 滑音摇包括上滑音、下滑音和回滑音三种。回滑音又分上回滑和下

回滑两种。滑音是二胡演奏的重要手法之一,它对于润饰旋律,加强表情深度,形成乐曲风格,表现地方色彩等有着重要的作用。使用压弦也可以得到类似箏的按滑音效果,比如“𪛗”就可在“𪛗”的音位上压弦奏出。各种滑音可以与颤音、震音、揉弦等手法结合使用。

(猿) 打音摇极其迅速地在某音的上方打出的音即为打音。打音的目的在于加强本音的清晰度。

(源) 颤音摇用“𪛗”标记。

(缘) 泛音摇二胡的自然泛音多用其弦长 员圆 员裁 员愿 员缘 处。虚按四度(五度)的人工泛音在民族器乐曲中偶有采用。

摇摇四、代表性乐曲分析

员源 《二泉映月》

“二泉”是无锡市惠泉山的名胜游览地,全名是“天下第二泉”,游人络绎不绝,是民间盲艺人华彦钧经常卖艺的地方。乐曲以景托情,在抒情、恬美的诗一样的意境里,流露出他对黑暗社会的愤懑不平,寄托了他对生活的热爱和憧憬。

该曲弓法以短弓见长,多一字一弓,很少连弓。在运用连弓时,大多吸取戏曲音乐中的运弓方法,往往是由弱拍进入强拍,形成弓法上的切分进行和延留进行。

此曲的指法特点是“定把滑音”的运用。演奏该曲时左手始终是放在二胡的第二把位上,因此,二胡第一、三把位上的旋律则多用滑音演奏。其中特别是食指、中指滑音的运用,在丰富旋律的韵味、加深旋律的感染力方面具有重要意义。

《二泉映月》共有六段,是单一形象的变奏曲式。《二泉映月》主题旋律由三个乐句组成:第一乐句的旋律宁静、平稳,是继引子以后沉思的、倾述性的乐思表露。第二乐句继之以强的力度,在二胡的第二把位上奏出了明亮有力的短句、强劲的弓法、多变的节奏,仅仅两小节的音乐,显示出了乐曲旋律的独特个性,犹如奋发向上、郁闷不平情绪的一个爆发。主题旋律的最后部分在二胡高音区变化出现了主题第一乐句旋律,华彦钧以其变换不定的重音、独特的演奏指法、力度的急骤变化和新的节奏音型,使旋律铿锵有力,富于变化,寓意深刻,进一步抒发了作者不平静的思绪,达到段落的高潮。

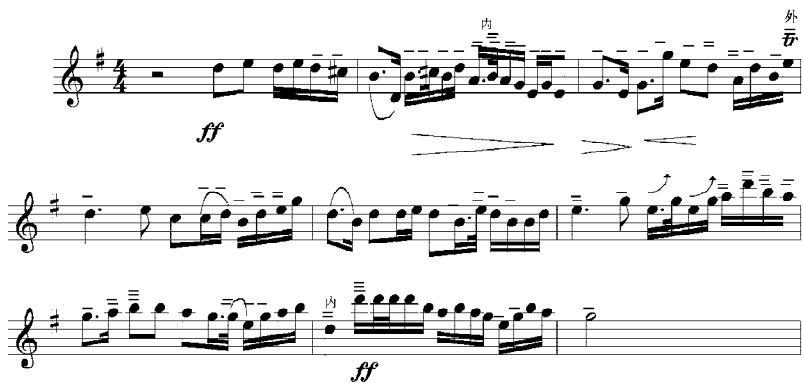
例 员源:《二泉映月》引子与主题

《二泉映月》的主题变化重复五次,旋律展开主要表现在第三乐句上。它的变化特点是每次都要在重复、强调第三乐句的基础上,引进新的因素,运用不同的弓法、指法,使乐思获得发展。如第一次变奏中,羽音颤弓的出现,使人们联想到泉水涟漪中碎月的浮动,给人以深邃的思索,音乐略带凄



凉之感。第四次变奏中,第三乐句作了较大的发展变化,反复强调了全曲的最高音,音乐高亢有力,铿锵如金石之声。全曲在利用骨干旋律不断重复的基础上,充分运用二胡各把位的不同音区、音色变化,使音乐层层展开,一气呵成。

例 56:《二泉映月》片断



乐曲应用浪漫主义的手法高度概括了对现实生活的理解和感慨,寓情于景,情景交融,使音乐既有平静、抒情的倾述,又有高亢坚实、深沉有力的反问和探求,深刻地揭示了作者的内心世界,具有深刻的社会现实意义和强烈的艺术感染力。

圆舞曲《听松》

华彦钧作于 20 世纪 30 年代的二胡曲《听松》,以岳飞追击金兀术的历史故事为假托,表现了作者刚直不阿的性格和爱国主义思想,以及对黑暗现实的斗争精神和对于未来生活的向往。

《听松》是带有引子、尾声部分的三段体结构。引子的旋律进行很有特

点,如自由的节奏、曲首高音的出现、跌宕跳动的旋律线,结合一字一弓的分弓演奏,使音乐激情奔放、气势磅礴。

例 18:《听松》引子



第一段音乐简练新颖,在激情呼啸的引子之后,仿佛从宁静的远处传来紧张的战斗鼓声,为主题出现作了情绪上的铺垫。第一段主题旋律犹如战斗性的号角,乐曲中洪亮雄壮且富于战斗步伐的号角音调、小鼓的节奏音型、分解和弦式的旋律,与传统的五声音阶很自然地糅和在一起,特别是大六度音程的运用,使二胡这件民族的古老乐器奏出了铿锵有力的音调,赋予旋律鲜明的时代气息。

第二段是全曲的中心部分。该段旋律进行时的突出特点是不断运用大小切分节奏音型,这种节奏音型形成了不断推动旋律向前的动力。高音区大幅度的运用,加之各种弓法与指法的综合运用,使音乐苍劲挺拔,气势逼人,有如一泄千里奔腾不息的洪流,慷慨激昂,气吞山河。

第三段是第二段的补充,曲首高音的再一次强调使旋律气势宏大,刚健有力,感情强烈,与第一段音乐遥相呼应,是战斗性号角的继续。

尾声再现引子部分素材,首尾呼应,在激奋中结束全曲。

《听松》一曲气势宏伟,内容深刻,结构严谨,短小精悍,一挥而就,艺术构思新颖独特。演奏上乐曲大胆吸收新的技术,突破了江南民间音乐的惯用旋法,在弓法、指法、把位等方面创造性地发展了二胡演奏艺术,注重技巧与神韵的高度结合,作品具有较高的思想境界和艺术情趣。

例 19:《光明行》

刘天华创作于 1918 年秋。乐曲表现了作者乐观的精神和不屈的意志以及对未来生活的信心和展望,是“五四”时期一首具有民族气概的进行曲风格的二胡曲。

《光明行》全曲由两个主题段落的循环和发展构成,共四个段落。

第一段出现的第一主题,旋律刚劲豪壮,节奏性强,富有生气。有力的连顿弓和附点音符的连续运用使音乐充满着力量,具有强烈的进行曲风格。

例 员袁:《光明行》引子和第一主题



第二段出现了第二主题,由内弦演奏,连弓、分弓的合理安排,使旋律连贯柔和,且富于内在的激情和积极进取的精神。该段运用民间戏曲二簧、反二簧的器乐演奏特点,旋律反复在正调、反调上出现,体现了不同音色的对比。

例 员原:《光明行》第二主题



第三段根据第一主题片断派生而成。该段运用不同音区的模进和调性的多次转换,象征着追求光明的、浩浩荡荡的行进队伍。第四段由第二主题旋律发展而成。尾声是第二主题的原形重复。颤弓技法的运用使音乐紧张而热烈,给人以奋进之感。

在旋律的进行上,该曲运用了大三和弦分解进行的特点,使旋律既有进行曲的雄伟气势,又有鲜明的民族音调亲切感。在演奏手法上,作者用不同的弦法演奏,从而达到移宫变调的目的。顿弓、大段落颤弓等技法的运用使该曲效果新颖,为后人创作打开了一条思路。

第二节 摇板 摇摇胡

摇摇一、历史概况

板胡是流行于我国北部地区(包括东北、华北和西北)的一种拉弦乐器,它应视为唐末时期擦弦乐器奚琴在明清时期的一个变体。板胡在民间有多种称谓,如秦胡、胡呼、梆子胡、瓢、大弦等,是明末伴随我国西北地区古老的戏曲西秦腔与梆子腔的兴起而出现的一件新乐器。主要用于北方梆子戏的伴奏,以及民间地方乐种的合奏,在弦乐中担任高音部,也经常作为独奏乐器出现在舞台上。

摇摇二、性能

板胡比二胡短小,琴筒用半个椰壳制成,无音窗,琴皮为薄的桐木板。琴杆比二胡的粗。金属的琴弦,琴弓比二胡的长而粗,弓毛亦多而紧硬,弓毛夹于两弦之间。见右图。

板胡分为高音、中音、次中音三种。高音板胡主要用于河北梆子、评剧、豫剧、哈哈腔的伴奏;中音板胡主要用于秦腔、蒲剧、眉户的伴奏;次中音板胡主要用于晋剧和上党梆子的伴奏。

板胡除豫剧是四度定弦外,其他剧种均为五度定弦,采用高音谱表低八度记谱。各类板胡的定弦为:高音板胡定弦: 𪛗 - 𪛖,中音板胡定弦: 𪛖 - 𪛗,次中音板胡定弦: 𪛖 - 𪛗,豫剧板胡定弦: 𪛗 - 𪛖或 𪛗 - 𪛖。



20世纪70年代,在中音板胡基础上还改革研制了双千斤板胡、三千斤板胡等,扩大了板胡的音域,丰富了板胡的表现力。

高音板胡的音域从 sol^1 到 re^3 (记谱音),共计两个八度加一个四度,独奏还可往上伸展至 sol^3 。 sol^1 - re^3 这段音区发音坚实、刚劲、明亮,表现力最强。 re^3 以上渐趋单薄。 sol^1 到 re^3 这一段是最高音区,发音尖而细弱。

板胡在拉弦乐器中是一种较为雄健有力的高音乐器,宜于表现欢快、热烈、泼辣、奔放的情绪。

摇摇三、演奏技巧

板胡的弓法、指法的各种技巧及应用符号,绝大部分均与二胡相同。凡二胡的技巧,板胡基本上都适用。由于板胡的琴弦短而紧,弓子硬而粗,因此它还有些不同于二胡的性能。

演奏板胡擅长表现轻快的、热情奔放的性格。多用短小的弓法,如跳弓、顿弓、点弓、碎弓等等,偶尔用两个音的连弓。但板胡也适合表现某些柔美的、抒情的旋律。

圆转把位:板胡传统换把的方法虽然和二胡一样以 sol^1 为支点,但是板胡的弦较短,手指在第一把位上可以通过伸张动作兼按第一把位以外的许多音。在第一把位上伸张三指即可演奏八度泛音等。在传统奏法中一般只用第一把和第二把。板胡独奏有时要用到第三把和第四把,但换把次数比二胡独奏曲少。

圆转由于不常换把,因此板胡的滑音比二胡多,且滑奏进行很快,音响强烈、干脆,不像二胡的滑音那样柔婉。

圆转把弓毛放平,或弓毛、弓杆各擦一根弦即可演奏双音。凡八度、十度以内的音程都可演奏,五度、六度、八度更为方便。

摇摇四、代表性乐曲分析

《大起板》

该曲原是坠琴领奏的河南板头曲“曲子头”,用于曲剧或说唱开场前奏,后由何彬等改编为板胡曲,刘明源演奏。乐曲突破板胡传统演奏习惯,吸收了许多坠胡演奏技巧,如大幅度的跳把位的应用,使板胡从定把演奏中解放出来,扩大了板胡的音域;活泼的节奏,长、短弓的运用,如鱼得水,洒脱自如。《大起板》还多处模拟坠琴的滑揉技法,赋予乐曲浓郁的地方风格。

例 员缘:《大起板》愿愿-怨怨小节



板胡演奏上不同力度的对比应用,并伴以大量的颤指、拨弦、滑奏等技法,表现出热烈奔放、泼辣激情的音乐个性,具有浓郁、鲜明的地方色彩。

第三节 摇京摇摇胡

摇摇一、历史概况

擦奏弦鸣乐器。清·李调元《剧话》(初刻 1799年)曰:“胡琴(京胡)腔起于江右,今世盛传其音;专以胡琴为节奏。”清乾隆末年(公元 1795 年左右)随着皮簧腔的兴起与京剧艺术的形成和发展,京胡在胡琴的基础上衍变发展而成。京胡用于京剧音乐伴奏的始缘,见许九埜《梨园轶闻》:“京剧本系昆曲,自变为乱弹(即二簧)后,胡琴亦随之兴起。”后因封建帝王避讳,曾把京胡从戏曲中废除,仍用笛子随腔伴奏。直到晚清,由于李四、樊三等著名琴师的出现,京胡才再次崛起,替代笛子成为京剧、汉剧中的主要伴奏乐器。见右图。



摇摇二、性能

京胡由于琴弓所张弓毛松紧不同,有软弓与硬弓两种。早期京胡多为软弓,目前安徽、河南、山东、河北等地的地方戏曲和说唱音乐,不少品种目前仍使用这种琴弓,称软弓京胡。硬弓京胡出现于 19 世纪,主要用于京剧音乐。

京胡内外弦按五度关系定弦,用高谱表按实际音记谱。高调门的京胡筒子较小,定为 𪛗—𪛘 两个音,发音亮而尖,多被用于伴奏高亢激昂的唱腔。低调门的京胡,筒子较大,定为 𪛗—𪛘 两个音中等高度的调门,如定为两个音 𪛗—𪛘 的,音质最富于京胡特色。每把京胡定弦的音高大约有小三度左右的伸缩余地。当京胡定弦为 𪛗—𪛘 时,其弦法与调名、调高的对应关系为:正字调 𪛗—𪛘 弦 员越郎,尺字调 𪛗—𪛘 弦 员越悦,上字调 𪛗—𪛘 弦 员越月,凡字调 𪛗—𪛘 弦 员越耘,六字调 𪛗—𪛘 弦 员越云,乙字调 𪛗—𪛘 弦 员越粤。

京胡的音域较窄,音域只有一个八度,在现代京剧乐谱中也可见到京胡

换把以扩展音域。

摇摇三、演奏技巧

传统多用定把演奏,即用高音低拉、低音高拉、加垫头等手法,形成京胡特有的旋律风格。

传统的京胡弓法,用劲大,走弓速度快,多一字一弓,遇长音多作同音反复或抖弓处理,很少用全弓的长音。软弓京胡的快速连顿弓和碎弓,很有特色。

京胡常在旋律的弱起位置用拉弓,强位置用推弓,然后每小节以先推后拉的弓序进行,最后收于推弓。如旋律强起时,开始仍用拉弓,随后用连弓或垫弓(也叫小抖弓)调整弓序,每小节按照先推后拉的规律演奏。弦乐拉弓易强,推弓较弱,而京胡运弓的强弱起伏与旋律节拍的强弱位置却相互交错,这必将形成别具一格的音乐风格。

京胡的指法与二胡基本一致。左手食指滑音特多,上下回滑音也常用,打音很有特色。此外还有吟、揉、绰、注等。

摇摇四、代表性乐曲分析

《夜深沉》

京胡独奏曲《夜深沉》根据昆剧《思凡》一折中《风吹荷叶煞》曲牌的四句歌调为基础发展而成的,曲名亦取自该曲牌的唱词:“夜深沉,独自卧,起来时独自坐,有谁人孤凄似我?似这等削发缘何?”的前三个字。《夜深沉》主要用于京剧间奏,配合京剧剧情场景与舞蹈表演动作。如京剧《霸王别姬》中配合虞姬舞剑的动作,京剧《击鼓骂曹》中配合剧中人物的击鼓表演等等。

《夜深沉》与其原型《风吹荷叶煞》相比,两者在旋律线方面的变化并不是很大,但在旋律的节奏上作了较多的发展与创造,特别是运用了京胡演奏上的即兴性发展,配之以京胡那特殊弓序以及碎弓、指颤音的运用,使《夜深沉》的旋律独具特色。乐曲集众多京胡表演艺术家的发展与创造,逐步发展为一支充满了生气与活力的器乐曲。

第三章 摇弹拨乐类

弹拨乐器是用手指或拨子拨弦,及用琴杆击弦而发音的乐器总称。

弹拨乐器的历史非常悠久,远在三千多年以前的周代就出现了琴和瑟,随后陆续产生了周末战国时的筑、箏,秦代的扬琴等等。当代,弹拨乐器经过一系列的改革,在扩大音量、纯化音质、增加音位等方面都有了显著的发展,乐器的性能也在提高。

根据乐器形制、性能和演奏方法的差别,弹拨乐器大致可分为三类:

第一类以七弦琴为代表,包括瑟、箏等乐器。这类乐器都有一个长方形木箱作为琴身,张以琴弦,平放着弹奏。除七弦琴可以按弦取音外,其余都只用其空弦音。

第二类以琵琶为代表,包括柳琴、月琴、阮、双清、三弦等乐器,装有四根、三根或两根弦,左手按弦,右手拨弹,多放在膝上演奏。

第三类是扬琴。平置在木架上,用琴杆击弦取音。

弹拨乐器品种繁多,单就以上所提到的就有十五种。

第一节 摇琵琶

摇摇一、历史概况

“琵琶”和“瑟”原是两种演奏方法的名称。据史料记载,秦汉时期有两种形制的琵琶,一种是南朝陈释智匠《古今乐录》中所提及的琵琶:“琵琶出于弦鼗。”其形制直柄、圆形共鸣箱、两面蒙皮的琵琶,相传是鼗鼓发展而成,称“秦汉子”;另一种琵琶见于晋傅玄《琵琶赋序》所载:“汉遣乌孙公主嫁昆弥,念其行道思慕,使工人知音者,裁箏、筑、箜篌之属,作马上之乐,观其器,中虚外实,天地象也;盘圆柄直,阴阳叙也;柱有十二,配律吕也;四弦,法四时也;以方语目之,故云琵琶,取易传于外国也。”(约公元前138年)这种琵琶是参考了箏、筑、箜篌等设计出的直柄、圆形音箱、四条弦、有十二个柱的琵琶,又因晋阮咸善弹此器,故名“阮咸”或“阮”。东汉末年至魏晋时期的壁画、砖画中,已有各种梨形音箱的直项琵琶出现。据《隋书·乐志》所载,东

晋时期(约公元 3 世纪)梨形音箱曲项琵琶由波斯经新疆、甘肃一带传入我国北方。南北朝时期(公元 5 世纪前)传至南方。当时曲项琵琶形制为四弦四柱,没有品位,横抱,用拨子弹奏,音域很窄。至唐代将外来的曲项琵琶四相改为直项琵琶的多柱设置,由十二柱变为十四柱,在演奏上改曲项琵琶的倒抱、横抱为直项琵琶的竖抱,并用手指弹奏,舍弃曲项琵琶用拨子弹奏的方式。由于乐器形制的重要变革与合理取舍,琵琶在演奏艺术上获得了新的飞跃。琵琶不仅成为唐代歌舞大曲的重要领奏、伴奏乐器,而且独奏艺术也获得了很大的发展。唐段安节在《乐府杂录·琵琶》一文中,生动地描述了长安大旱祈雨,街东、街西琵琶能手康昆仑与段善本斗乐场景:“下拨声如雷,其妙绝入神”。描绘了当时琵琶独奏艺术所具有的高度艺术魅力。宋元之际,琵琶艺术上的大型套曲曲式结构形式已有了很大的发展。清代以至近代,琵琶除作为独奏、重奏、合奏等纯器乐的形式出现外,在戏曲、曲艺、杂技、歌唱等的伴奏乐队中也得到广泛应用。独奏艺术的各个流派主要在南方,有以陈牧夫、华秋蕙、吴晚卿、杨荫浏代表的江苏无锡派,以李廷森、李煌、李其钰、李芳园等代表的浙江平湖派,以蒋泰、黄秀亭、沈肇州、刘天华、曹安和等代表的江苏崇明派,以陈子敬、王惠生、严庆绪、沈浩初、汪昱庭、林石城等代表的上海浦东派,以王惠生、汪昱庭、李松廷、孙裕德、卫仲乐、王恩韶等代表的近代上海汪昱庭派。

摇摇二、性能

琵琶形如纵截的长梨,装有四根琴弦,琵琶的四根弦定弦方法如下:正调,粤 𪛗 𪛗 𪛗 正宫变调,粤 月 𪛗 𪛗 𪛗 𪛗 南音琵琶,𪛗 𪛗 𪛗 𪛗。

琵琶采用大谱表按实际音记谱。



琵琶多为六相二十四品,音域包括了从粤- 𪛗 的全部半音,也有廿五品的琵琶(加 \sharp 𪛗 和 𪛗)和廿六品的琵琶(加 \sharp 𪛗、𪛗 和 𪛗)。

演奏传统乐曲共用四个传统的把位,即相位一把和品位三把。但演奏旋律、和声较为复杂,音域又广的新作品时,常用突破传统的四个把位以及逢 𪛗 或 𪛗 换把的方法,而采用按音级换把的方法。

琵琶的低音区(粤- 𪛗)余音较长,吟揉的效果较好。中音区(𪛗、𪛗)发音清朗、柔美,最富于琵琶的特色,是乐队中最常用的音区。高音区 \sharp 𪛗 以上的音清脆而坚实,接近柳琴,但有些干涩。传统乐曲很少用到这段音区。琵琶的音色还随着右手弹奏部位的不同而有所变化。下拂手发音较硬,上拂手则较软,两者音响效果的差

别是明显的,必要时可在乐谱下方注明“上”、“下”字样,以取得特定的音色。

琵琶的音量幅度不大。弱奏时清晰,强奏时常作多弦演奏以扩大音量。然而,强奏的和弦如演奏不好,容易出噪音。

传统的琵琶曲以 阅调为最多,其次为 郢 悦 粤 云等调。由于琵琶半音齐全,因此任何调都可以应用。但是由于演奏习惯和音响效果的关系,仍以 阅 郢 悦 粤 云等调较为常用。

琵琶可以演奏双音、三音及四音和弦,还可演奏简单的多声部。

琵琶的四根弦由外至内按纯四度、大二度、纯四度的关系定弦。第一弦和第三弦以及第二弦和第四弦之间的关系都为纯五度。第一弦和第四弦是八度关系。所以用一、四两根弦奏大、小七度,二、三两根弦奏同度,一、二两根或三、四两根弦奏大、小六度也都非常方便。用一个手指在同一品位内就可以方便地按出纯四度、纯五度、大二度、纯八度等的双音。总之从单独的双音来看,琵琶演奏八度以内任何音程的双音都毫无困难。演奏连续的双音,必须考虑指法是否方便和演奏上的可能性。凡一个声部为空弦音,另一个声部作自由活动;一个声部为同音反复,另一个声部在同一把位或邻近把位内活动;以及两个声部作平行三、四、五、六度进行的双音都是方便的。

琵琶演奏和弦时空弦音愈多,音区愈低,其音响效果愈丰满。不带空弦音的和弦也以中低音区的效果较好,高音区的效果较差,高音声部超过 \sharp^{\flat} 的 \sharp^{\flat} 和弦已很少用。三个音的和弦多用第一、二、三弦和第二、三、四弦弹奏,较少采用第一、二、四弦弹奏。用第一、二、三弦弹奏的和弦,以密集大小三和弦的第一转位最方便,原位及第二转位也不困难。重复根音省去五音的原位三和弦,省五音的原位属七和弦、小七和弦都可以演奏。增三和弦、减三和弦的原位和第一转位在第一、二、三弦上演奏比较顺手。

四个音的和弦除通常所称的“琵琶和弦”极易演奏外,密集大小三和弦原位和第二转位都比较方便,属七和弦、小七和弦也可以演奏。空弦音多,余音长,和声效果好。

速度不快的乐曲,在主旋律下方用大指挑出简单的低音、伴奏音型或短小的副旋律的用法比较普遍。在琵琶曲中,利用一根弦的空弦音作持续音的两声部织体大量存在,作节奏性的与平行进行的两声部写作也极为常见,运用三个音、四个音的和弦作柱式的和声进行或抒情的琶音,也是一种新的多声部织体。演奏旋律时多换弦,多用余音较长的空弦音,可以使各条弦的余音结合在一起发出较丰满的音响,并且有一定的复调效果。

摇摇三、演奏技巧

琵琶演奏时左、右手的技法都很丰富,右手常用技法有弹、挑、轮指、捻分、扫弦等,左手常用技法有推、拉、吟、揉等。

员援右手技法

(员) 弹“ 𠂔 ”:食指将弦向左弹出。

(圆) 挑“ 𠂔 ”:大指将弦向右挑进。

“ 弹 ”比“ 挑 ”容易得到较扎实、较强的音响,常用在句首、强拍、强音处。为达到色彩单一的扎实的音响,常连续用“ 弹 ”的手法。

食指的“ 弹 ”与大指的“ 挑 ”是弹奏琵琶的基本技术,出音清楚,快慢自如。大指和食指均匀而不很快地连续弹挑称为“ 夹弹 ”,快速的连续弹挑称为“ 滚 ”。

(猿) 双弹“ 𠂔 ”:食指向左同时连挑两弦。

(源) 双挑“ 𠂔 ”:大指向右同时连挑两弦。

(缘) 勾“ 𠂔 ”:大指向左勾。

(远) 抹“ 𠂔 ”:食指面向右勾弦。“ 抹 ”与“ 勾 ”常用以结合其他奏法演奏,如擦分、勾搭,即勾、抹、弹、抹依次弹奏,共得四声。

(苑) 分“ 𠂔 ”:大指向右挑,同时食指向左弹。

(愿) 擦“ () ”:大指向左勾,同时食指向右抹。“ 擦 ”常和“ 分 ”组合起来作连续的反复进行,在进行中并由一个手指担任旋律声部。

(怨) 扣“ 𠂔 ”:大指向左勾,同时食指向左弹。

“ 扣 ”与“ 分 ”、“ 擦 ”都是用大、食两指触动两条弦,使这些弦同时发音的指法。

(员园) 扫“ 𠂔 ”:小指、无名指、中指、食指排列如扫帚一般,由子弦至缠弦,向左急速扫出如一声。

(员员) 撇“ 𠂔 ”:食指、中指、无名指、小指排列如扫帚一般,由缠弦至子弦,向右急速撇进如一声。

“ 扫 ”或“ 撇 ”,每次都触及四条弦,同时发出四个音。

(员圆) 划“ 𠂔 ”:食指由缠弦至子弦,急速向左同时连弹四弦。

(员猿) 拂“ 𠂔 ”:大指由子弦至缠弦,急速向右同时连挑四弦。

“ 划 ”与“ 指 ”也可在相邻的三条弦上演奏。

弹和弦时大都使用“ 划 ”或“ 拂 ”;“ 划 ”和“ 拂 ”还可以作很快的连续反复进行,它的速度可以与滚一条弦时相仿。

(员源) 轮“ 𠂔 ”、半轮“ 𠂔 ”:“ 轮 ”是用右手的五个手指,依次地在弦上接触而发出的连续音响;“ 半轮 ”是用右手的除大指以外的四个手指,依次地在弦上接触而发出的连续音响。实际演奏中,在一拍的时间内,依速度的快慢,可以作轮一次,共得五个音,或作轮二次,共得十个音,甚至作轮三次、四次等。在记谱时,只记上轮的符号,不必标出轮几次和共有多少个音。连续用“ 轮 ”演奏时,通常在轮的记号后面加一条长线。半轮多用在附点后的短音或一拍的后半拍。

轮和滚都是连续不断地发音的指法,在使用上的区别是:轮在子弦上演奏最为方便,在缠弦、中弦上较差;滚则在四条弦上都能作很方便的演奏。轮的发音一般比滚柔和;滚的发音较为紧张。轮及滚除了能在一条弦上演

奏外,也可在两条、三条甚至四条弦上作连续不断的演奏。

(员) 拍“ \downarrow ”:又称“板”。大指勾住缠弦或老弦,向前扳起即放,使弦击打在板面上发出类似断弦的声音。“拍”的音色粗暴、紧张,与一般指法的发音不同。如在《十面埋伏》中用“拍”来表示放炮声。

(员) 提“ \uparrow ”:用大指肉和食指肉捏住弦线,很快地提起放下,使弦击打在板面上,发出类似断弦的声音。“提”和“拍”一样,都是噪音,但“提”多用于“文套”乐曲。“提”与“拍”发音类似断弦,音高不明确,只作为色彩性的效果使用。

(员) 摘“ \star ”:用大指指甲抵住靠近复手处的子弦,食指或中指在下面弹弦,使发出“札”的一声。这种奏法一般用于节奏重音处。“摘”的音响类似打板,无固定音高,在《夕阳箫鼓》中用来模仿木鱼的声音。

圆 左手技法

(员) 泛音“ \circ ”:在琵琶的独奏曲中应用较多。常用的为以下几个自然泛音:轻按弦长 员圆处,得高八度的泛音;轻按弦长 员源处,得高十五度(即八度)的泛音;轻按弦长 员裁处,得高十七度(即八度加五度)的泛音;轻按弦长 员缘处,得高十七度(即两个八度加大三度)的泛音。泛音轻弹时音色明澈纯洁,清丽琮琤。当左手手指按弦的同时,小指或手掌内侧浮按弦长 员圆(或员源)处可以得到人工泛音,音色格外清澈、明亮。

(圆) 虚按“ $/$ ”:与弹泛音的左右手动作相同,差别是所按的音不是在泛音音位上,因此所发的音是噪音。虚按常用来模仿一些打击乐器的音响。在记谱时须在符头上加一斜线,以表示所发的实际音高并不是该音符所表示的音。

(猿) 吟“ \diamond ”“ ㄣ ”:吟“即揉弦的奏法。在右手弹挑发声的时候,左手按在相或品上,将弦左右摇动,使弦发出颤动的余音,能增加乐曲的意味,低音区的效果较显著,一般用在抒情的乐曲中。

(源) 带“ ㄣ ”:有两种奏法:一种为左手指按弦,在右手弹或挑之后,左手按指随即向左一拨,离开弦身,带出一个空弦散音来。另一种为左手中指或无名指,先按较高的音位,在它上面用食指或中指同时按着较低的音位;在右手弹或挑之后,左手的食指或无名指向左一拨,离开弦身,带出一个食指或中指所按的较低之音来。

(缘) 撇“ , ”:左手食指或中指按弦,中指或无名指在它下面的音位上搔弦,发出一个轻微的声音。

(远) 打“ $/$ ”:左手食指或中指按弦,中指或无名指在它下面的音位上打弦,发出一个轻微的声音。

“带”、“撇”、“打”都由左手角弦取音,出音柔弱,大多用于文静的乐曲中,穿插在弹挑之间,以增加乐曲的色彩和意味。由于它们的音量都比较微弱,因此在合奏中较少采用。

(苑) 煞“ $+$ ”:左手按子弦,向右略推,使指甲抵住中弦,同时用右手弹中弦,使

发出噪音来 这叫做“煞”。煞声因为不是乐音 所以在符头上加划斜线。如《十面埋伏》的“小战”一段 就用“煞”来描绘古代战争的短兵相接和刀剑相击之声。

(愿) 绞二弦“ $\text{H} <$ ”、绞三弦“ $\text{H} <$ ”、绞四弦“ $\text{H} <$ ”：用左手手指使两条、三条或四条弦互相绞叠。其音响为噪音，因而需在符头上加划斜线。乐曲中常用绞弦来描绘马嘶声、兵马溃散声、乱枪声、器杂声等。如在《霸王卸甲》中运用绞弦技法以表现楚军丢刀弃甲和军队溃散的场景。

(怨) 推、挽、纵起、撞、推复、挽复：按弦于相位或品位上，使弦或向右（推、推复）、或向左（挽、挽复）、或向里（纵起、撞）移动，使弦紧张而增高弦音，产生滑音的效果。

(员) 进“ $>$ ”：左手手指由上面的品位滑至下面的品位。

(员) 退“ \vee ”：与“进”相似，但方向相反（由下面退到上面）。

(员) 绰“ \nearrow ”：在弹某一音之前，先按较低的音，由此急速滑到本音。如：在弹 \sharp 零音前，先按 凵音、𪛗音或 𪛖音，由此急速绰下。

(员) 注“ \searrow ”：在弹某音之前，先按较高的音，由此速滑到本音。如：在弹 \sharp 零音前，先按 𪛗音、𪛖音或 \sharp 𪛗音，由此急速注上。

进、退、绰、注的发音，除了左手手指在弦上滑动外，还用右手手指弹弦。当左手手指只绰或注，而右手手指不弹，称虚绰、虚注。它只在前面一个音（或弹或不弹的弦音）的延续中用左手手指在弦上滑动而发出微弱的声音。通常运用进、退、绰、注、虚绰、虚注等技巧时应将滑音的起讫音程及时值记出。

摇摇四、代表性乐曲分析

根据《养正轩琵琶谱》所载，琵琶分套曲、小曲两大类。小曲均为六十八板体乐曲，套曲是泛指曲式结构规模较大或由多首曲牌联缀、变奏所组成的乐曲。其中套曲又分武套、文套、大曲三种类别。

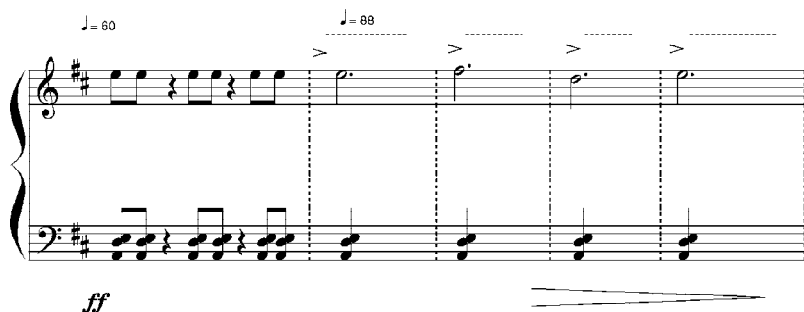
员 十面埋伏

该曲属琵琶武曲。武曲的特点在于写实性、叙事性，乐曲往往根据情节内容发展连续叙述，类似章回小说或戏剧分幕分场。在结构上较庞大，绘形绘影，起落分明。演奏上扫弦、煞音、绞弦、推拼双弦、拍、提、满轮等特殊技法运用得较多，风格上气势磅礴。《十面埋伏》根据公元前 202 年楚汉在垓下决战时，汉军用十面埋伏的阵法击败楚军这一历史事实集中概括写成的。全曲除序部与尾声外，可以划分为三个部分。序部为“列营”，第一大段，战前准备，包括“吹打”、“点将”、“排阵”、“走队”四个段落；第二大段，战争过程，包括“埋伏”、“小战”、“大战”三个段落；第三大段，战争结束，包括“项王败阵”、“乌江自刎”两个段落；尾部为“众军奏凯”、“诸将争功”、“得胜回营”三个段落。

“列营”为全曲序部，乐曲一开始就运用了强烈的轮、扫四音和弦，接着用轮、半轮、泛音、双弹、双挑、滚等手法，在艺术上高度概括，抓住了战场上

特有的战鼓声与号角声。战鼓节奏由慢到快,号角声安排在高音区,代表着中国古代号角的四度跳进旋律,音调高亢明亮,富于战斗性。

例 15:《十面埋伏》列营片段



第一大段集中刻画了汉军调兵遣将,积极主动的备战场景。“吹打”旋律稳健庄重,在节奏音型模进中,利用旋律高低,力度强弱,调式交替变化,表现出汉军矫健的形象。

第二大段是全曲的中心部分。该段突出地运用了琵琶武曲各种演奏技巧。如“小战”描写汉军、楚军的交锋、短兵相接的场面,琵琶大量使用了“煞”弦的手法,形象地描绘了战斗中刀枪相击、矛盾相碰的刺耳声。“大战”是全曲的高潮部分,琵琶在强有力的节奏中用快夹扫、拍、提和“推拼双弦”等技法,描绘出两军对阵、厮杀呐喊的激烈战斗场景。

第三大段主要描写了项羽的败北和汉军的胜利。这一部分的“乌江自刎”旋律表露得深沉感慨,在琵琶低音区以滚、满轮、半轮、绰、注和轻声的弹跳等演奏技法,表现了对历史上失败的英雄项羽的怀念之情。

例 16:《十面埋伏》乌江自刎





尾部是以民间曲牌〔五声佛〕、〔撼动山〕的联奏(即“众军奏凯”、“诸将争功”、“得胜回营”旋律)作为这首套曲的尾声,以表现欢庆胜利的情绪。

该曲在创作上集古代琵琶创作艺术和琵琶技法之大成为一身,达到了琵琶表演艺术的高峰,可谓传统武曲的杰出代表。

圆舞《夕阳箫鼓》

该曲属琵琶文曲。文曲往往以简朴而又动人的旋律表达出了深刻的内心倾诉,或者以优美清新的音调展现出令人向往的意境。在演奏上推、拉、吟、揉、带、打、泛音等左手技巧用得较多,风格细腻、轻巧、重在抒情。《夕阳箫鼓》通过对夕阳西下,江上归舟的描绘,表现了作者对大自然景色的感受和热爱。该曲核心音调与明、清流传在民间的《板桥道情》有相似的地方,与道情音乐之间可能有着一定的渊源关系。《夕阳箫鼓》旋律清新流畅,富于诗意,调性变化自然而有特点,是一首优秀的抒情琵琶文曲。全曲共有十一段,是以两个核心音调贯穿发展的变奏曲式。

第一个核心音调在引子(第一段)中就已显示,引子中以散板的形式,并运用推、拉、吟、揉、带起、擞等技法展现出傍晚时刻水滨的一派优美景色。

例 5-1 《夕阳箫鼓》核心音调和主题旋律片段





第二个核心音调第一次出现在第四段上,以后相继出现于五、七、八、九、十段。它一般都出现在 阅宫体系内,在不断上行或下行模进中,其结构往往有所变化,旋律情调比较开朗,技法上大量运用推、挽、吟、揉、带、打、撞、泛音、进、退、绰、注等,在发展乐曲方面与第一个核心音调相比较,更富于动力。

《夕阳箫鼓》全曲主要是这两个核心音调的贯穿、发展、变化。全曲十一段的结构布局大致可以划分为三个部分。引子为第一段。第一部分为第二至第五段。第二部分为第六段。第三部分为七段至十段。尾声部分的音乐是引子和主题音调的部分综合,从速度、力度、情绪上又回到乐曲开始时宁静幽雅的画面。

《夕阳箫鼓》的艺术特点主要表现为以核心音调为基础的旋律展开手法,它以两个核心音调为基础环节进行模进或变奏,构成旋律的呈示与展开。各段音乐在发展变化后,往往用一个共同的素材作为小段落的合尾,把全曲贯穿起来,表现出中国传统艺术美学上的欣赏习惯和运用特点。

独奏《阳春古曲》

简称《阳春》,属琵琶大曲。大曲是综合运用武曲、文曲的表现手法和演奏风格,不受武、文曲格调束缚的一种体裁。《阳春古曲》通过稍快而富于推动力的节奏律动、活泼清新旋律,描绘了大地回春,万物生辉,一派生机勃勃的春意景象。形象概括精炼,音乐语言质朴。

《阳春古曲》在民间的长期发展演变中,由于各版本所采用的素材和结构安排上有所区别,所以此曲有十二段《大阳春》和七个段落的《阳春》(又称《小阳春》或《快板阳春》)。当前大多演奏七个段落的《阳春》。该曲的音乐结构可以归总为四个部分,每个部分开始都以《老老板》的旋律出现作为明显的标志。第一段(原曲第一段):主题呈示;第二段(原曲第二、三段):

主题略有展开的进一步巩固 ;第三段(原曲第四、五、六段):乐曲的展开部分 ;第四段(原曲第七段):乐曲的再现与结束部分。

《阳春》第一部分除用老六板的流水板旋律简单地加花使节拍匀称旋律更流畅外 ,还以琵琶弹挑、扫轮、挑轮等指法 ,使旋律进行活泼跳动 ,乐音清脆 ,声如珠落玉盘 ,表现出清新有力、明朗欢快的情绪 ,奠定了乐曲轻快的性格。

第二部分在重复了第一部分旋律以后 ,出现了新的音乐素材 ,它处于高音区。在此 ,琵琶扫弦技法的运用使音乐充满生气。在第二部分结尾处(即第三段) ,这个新的素材加以展开 ,运用同音反复的手法 ,将旋律有规则地断开 ,然后又用民间吹打乐中常用的反复递减手法 ,将断句的旋律又紧紧地衔接起来 ,配合琵琶半轮和力度的起伏变化 ,演奏上一环紧扣一环 ,一气呵成 ,使旋律展开得活泼灵巧。

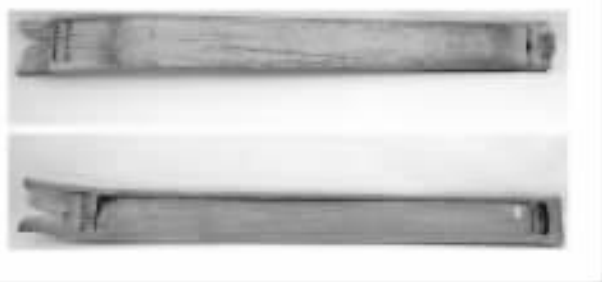
《阳春》第三部分旋律的突出特点是在重复第一部分的旋律之后 ,引进了大段新的旋律。运用琵琶摭分指法 ,旋律进行平稳 ,节奏均匀 ,与全曲活泼跳动的音乐形象形成一定的对比。特别是在一个固定长音背景上(在一个固定音上弹挑) ,烘托出强弱节拍交替的、带有不规则切分节奏的清脆明亮的泛音旋律 ,具有复声部的效果。乐曲构思新颖 ,手法独特 ,使乐曲色彩更加丰富 ,也更加富于生气。

《阳春》古曲第四部分再现了第一、二部分中的旋律 ,速度由慢渐快 ,并运用了强劲有力的快速强拍上的扫弦 ,音乐宏伟壮阔 ,并在强烈的乐声中结束全曲。

第二节 摇箏

摇摇一、历史概况

箏是一件很古老的乐器。1954年在江西省贵溪县仙水岩墓群发现经鉴定为公元前 缘年时期的崖棺 ,内有两架十三弦类似箏的乐器 ,说明当时南方的越国已出现了古筝。见下图 :



司马迁《史记·李斯列传》^①卷引李斯《谏逐客书》云：“夫击瓮叩缶弹箏搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也。”^②从以上记载可见，公元前圆世纪，在秦国（今陕西省）有大量的箏乐流行。

据东汉应劭《风俗通义》引《礼乐记》的记载，在战国末期：“箏，五弦筑身也。”^③东汉许慎在《说文解字》中亦云：“箏，鼓弦筑身乐也。”^④说明了箏最初为五弦，筑身，箏用手弹。箏除应用于宫廷燕乐外（如汉代的相和歌，南北朝时期的清商乐，隋唐时期的九部乐、十部乐等），在民间亦广泛流传。

汉魏时期箏发展为十二弦，唐宋时期发展到十三弦，明清时期发展为十四、十五、十六弦。近代箏主要用于民间声乐伴奏（主要是说唱音乐）和地方乐种合奏（北方弦索十三套、南方的广东汉乐、潮州弦诗）等。

当前，改良的古箏又有二十一弦、二十五弦、二十六弦等多种形制。通过改革，箏的性能大为提高，深受国内外欢迎，被广泛用于独奏、重奏、合奏以及多种戏曲、曲艺和歌舞等的伴奏中。见下图（二十一弦箏）。



摇摇二、性能

箏由长方形的共鸣箱张以十几根至几十根琴弦而成。其形制、音域、音色各地区不尽相同，

演奏手法和风格特点也有区别。箏弦除用钢丝弦或铜弦、丝弦外，目前多用尼龙钢丝缠弦。近年来，箏的改革工作相当活跃，据不完全统计，已出现改革箏十余种。琴弦的数目有廿几根到四十几根不等，还通过改变琴弦张力、改变琴弦长度、改变音位排列等解决变音转调问题。在形制上除传统长方形外，还有设计了蝶式箏。它装有四十九根琴弦，以五声音阶交错补加音位的方法，形成十二半音的音位排列。中岳山左侧以 阅调五声音阶调弦定音，具有与廿一弦箏完全相同的性能。另外，装有弦勾，可随时分别使 阅 耘 云 粤 月 弦升高半音，便于括奏 阅 耘 悦 云 月 耘 六个调的五声音阶。

各种形制箏的音域为：十三弦箏：粤- 粤[♯]，十六弦箏：粤- 粤[♯]，二十一弦

① [汉]司马迁：《史记》^①卷，北京中华书局，第 员版，^②见《史记·李斯列传》。

② [东汉]应劭：《风俗通义·声音》，吴树平：《风俗通义校释》本，天津人民出版社，第 员版，^③见《说文解字》。

③ [东汉]许慎：《说文解字》，北京中华书局，第 员版，^④见《说文解字》。

箏：阅- 𪛗 二十五弦箏：粤- 𪛗 或 阅- 𪛗 蝶式箏：阅- 𪛗 半音齐全。

箏主要由右手的大指、中指及食指弹奏。弹奏时一般戴有假指甲或拨子，出音结实、清脆。无名指及左手多不带拨子，用指尖肌肉拨弦，出音柔美、浑厚，主要用来在中、低音区演奏。

廿一弦箏各弦音位以五声音阶排列，以 阅调为其基本调。箏可通过移动琴码重新定弦的方法进行变调。如果将 阅调五声音阶的⁴云升高半音变为 郎，即成从 𪛗首调唱名)开始的 郎调五声音阶。如果将 阅调五声音阶的 阅降低半音变成⁴悦，即成从 𪛗开始的 粤调五声音阶，其他各调可用类似方法重新调定。箏一般以 阅调为本调，常奏 阅 郎 悦 粤调的乐曲。在一首乐曲中间的转调，对廿一弦箏来说是比较麻烦的。因此，大部分箏曲没有转调，或者只是转到改动一两个升降号的近关系调上。

箏(以二十一弦箏为例)的低音区(阅- 𪛗)浑厚，中音区(𪛗- 𪛗)明亮、优美，是演奏旋律的主要音区，高音区(𪛗- 𪛗)清脆。

摇摇三、演奏技巧

箏的演奏以左手按弦、右手弹弦为主。箏的划奏是构成其旋律特色的一个重要的演奏方法。箏曲划奏式的旋律特点主要表现在右手划奏对旋律的影响，有装饰性和旋律性两种。装饰性的是在不改变旋律进行情况下的一种增添华丽、流畅感的装饰手法，其划奏的时值较短，速度较快，旋律性的是将划奏形成旋律展衍，构成旋律的主体。

𪛗弹弦技法

右手和左手都可弹弦，右手有劈“ 𪛗 ”(大指向内拨弦)、托“ 𪛗 ”(大指向外拨弦)、抹“ 𪛗 ”(食指向内拨弦)、挑“ 𪛗 ”(食指向外拨弦)、勾“ 𪛗 ”(中指向内拨弦)、剔“ 𪛗 ”(中指向外拨弦)、提“ 𪛗 ”(无名指向内拨弦)、大指摇“ 𪛗 ”(大指快速劈托)、食指摇(食指快速抹挑)等技法。

𪛗按弦技法

左手除了像右手那样拨弦之外，经常被用来按动右手所拨之琴弦。由于箏无音柱或指板，因此可供左手按弦取音，控制音高的变化和音色上的润饰，借以产生特定的风格、感情、韵味。左手的按弦技巧是箏演奏法中相当重要的一环。左手有按音、滑音、吟音、泛音、煞音、扣弦等技法。

(𪛗) 按音摇每一根弦除本音外，还可用左手在琴马左侧压弦的办法按出高三二度范围以内的各个音。低音区琴既长又粗，按音比较费劲，勉强可以按出高二度的音。廿一弦箏各弦音位以五声音阶排列，以 阅调为其基本调。七声音阶的“ 𪛗 ”和“ 𪛗 ”两音是在“ 𪛗 ”和“ 𪛗 ”两弦上通过按弦而得。由于箏曲是由五声音阶排列定弦，因而形成箏曲“以韵补声”的旋律特点。即通过左手按弦的奏法，弹出本弦发音之外的音，特别是五声音阶以外的音。这种

“以韵补声”手法所形成的旋律特点有两种倾向,一是色彩性、装饰性的,即不具有调式、调性的转换意义,这个特点在山东、河南及部分客家筝曲中较明显;二是功能性的,即有调式、调性转换的意义,主要表现在潮州筝曲中,即通过“以韵补声”的手法使乐曲可得到轻三六、重三六、活五等各种调式的变化。

筝曲中的同度双音是将其中一个音在另一根弦上用按音的办法得到的。两个音的音高,一个是固定的,一个是滑动的,结合在一起有着筝那特殊的略带颤动的音响。

(圆) 吟音摇用“~”标记,是将本位音往不确定的上方音交替滑动,一般的吟音由演奏者自己掌握。

(猿) 滑音“↘”摇中音区以上的各个音,凡小三度范围以上的上、下滑音、回滑音都极为常用。

(源) 颤音摇用“𐀀”标记,是指两个音迅速交替奏出的效果,在筝上可用一个手指、两个手指或双手交替演奏。颤音有明确的点子、肯定的音高,它与来回滑动无明确音高的吟音是不同的。

(缘) 煞音摇右手拨弦出音后,左手立即按住琴弦,把余音止住。

(远) 扣弦摇右手作摇指或单弹,左手同时将拇指紧扣琴弦作左右移动,发出由低而高或由高而低的哑声。

(苑) 泛音摇常用左手手指浮按弦长,奏出泛音处所发出的自然泛音。

由于琴弦排列及演奏手法的特殊,筝特别适宜演奏各种速度、长度、上行或下行的五声音阶级进的旋法。如由级进的旋律型模进发展而成的曲调。

例 83:



一个、两个直至六、七、八个音组成的上(下)倚音装饰,倚音数目愈多,效果愈华丽。

例 84:



八度位置内的各种音型在筝曲中常用。

例 85:



箏可自如地演奏双音以及三个音、四个音的和弦,单手演奏双音以及三个音、四个音的和弦一般不超过八度。用两手同时拨弦,可以演奏超过十度的双音及和弦。左手拨弦作一定的节奏音型伴奏右手的旋律或两手作二部复调处理,双手演奏和弦以及左手单独演奏旋律等在乐曲中广泛运用。

震音的奏法也是箏的一项重要手法,以大指摇或食指摇为主,用于单音慢速的旋律。双音及三音和弦的震音可以用一个手指弹奏或几个手指同时弹奏。

琴码左侧有一排无固定音高的音列,偶尔采用,能增添一定的色彩。

摇摇四、代表性乐曲分析

流传在我国的箏曲,由于语言、生活、风俗等方面的差异,形成了各地区不同的地方风格和艺术特点。较有代表性的有中州古调的河南箏,齐鲁琴曲的山东箏,杭滩丝竹的武林箏,闽南地区的福建箏,汉皋古谱的客家箏,韩江弦诗的潮州箏等。

员瑟《寒鸦戏水》

潮州弦诗软套(重三六调乐曲)十大名曲之一。潮州箏曲的调式有轻三六调、重三六调、活五调等多种,调式变化幅度比较大。一般来说,重三六调的乐曲音韵含蓄,深沉厚重;轻三六调的乐曲比较活泼明快;活五调的乐曲哀怨悲凉。潮州箏曲在一首乐曲中可以运用调式、节拍变换的手法使乐思获得变化和展开。

该曲以富于调式色彩变化的按音以及颤音、连滑的安排,旋律高低八度的交替变化,并结合流利轻快的滑奏,使旋律别致幽雅。

箏曲《寒鸦戏水》在曲式结构上属于六十八板体(亦称“八板体”)。〔八板〕原是我国各地流行的一首器乐曲牌,其曲式结构模式为六十八板(即八小节)。“八板体”就是以这首曲牌结构为依据所形成的曲体结构。我国民间习惯上把包含八个强拍的乐句称为一大板,如果有八个乐句就是八大板。八大板再另加四板(一般加在第五句之后),共计六十八板。这就是所谓的“八板体”。我国的许多传统箏曲都是按照这种曲式结构原则创作的。如潮州箏曲《寒鸦戏水》、山东箏曲《高山流水》、客家箏曲《出水莲》、河南箏曲《苏武思乡》等。

《寒鸦戏水》全曲分为三个部分。这三个部分是用一个曲调运用板式变化手法而成,乐曲突出了旋律在节拍方面的变化。



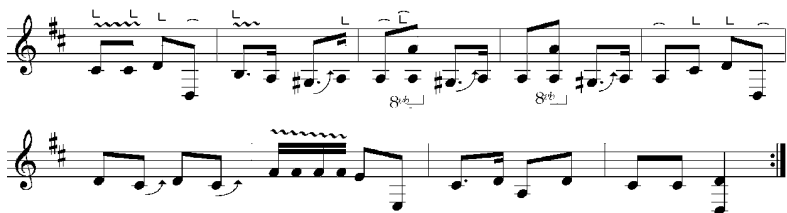
第二曲《风摆翠竹》,以右手大、食指交替弹拨及花带撮轮的独特指法,配合左手颤音,使旋律生动活泼,轻巧流利。

第三曲《夜静銮铃》旋律华丽流畅,音韵轻巧,突出地运用了“勾搭”技法(这首乐曲又名《勾搭》)。乐曲低音旋律与弱拍上快速高音滑奏相配合,切分节奏的连续运用使旋律起伏波动,气势宏大。

第四曲《书韵》,乐曲根据山东地方语言的发音特点,在右手运用食指、大指的“小勾搭”手法的同时,左手揉出大二度、小三度的音高变化。

例 圆原: 山东筝曲《高山流水》第四段“书韵”





猿《渔舟唱晚》

娄树华编曲,曹正译订指法。乐曲描绘了夕阳西下,渔人欸乃归舟的动人场景。

全曲分两个部分。第一部分用慢板奏出恬静悠扬、富于歌唱性的优美旋律,配合左手吟揉等装饰技巧,在听众面前展现出一幅诗情画意、湖光山色的傍晚景象,令人陶醉。

例 圆象:《渔舟唱晚》片段



过渡句中以揉按技法奏出“ 馨音”,配合明快的滑音以及调式色彩的游移(由结音 粤徵转移到 葬商),造成情绪的激奋和变化,有画龙点睛之妙笔。

第二部分旋律一开始就出现不断模进变化的特性音型,它以快板的速度、活泼的节奏、欢乐的情绪、回复递降的五声音阶发展旋律,随着模进音型的扩充、逆行的变化而速度加快,并突出地运用了古筝特有的各种按滑迭用的催板奏法,成功地描绘出渔舟近岸、推波助澜的欢腾场景。

第三节 摇扬摇摇琴

摇摇一、历史概况

扬琴,又名洋琴,它自 员源世纪起曾流行于欧洲。欧洲所用的扬琴与我们

现在所用的基本相同,可能同源于阿拉伯、波斯一带。约在明代末叶(公元16世纪左右)传入我国。最初流行于广东一带,后来遍及全国。如江南丝竹、广东音乐、内蒙二人台、广西文场、常德丝弦、四川琴书、山东琴书、沪剧等乐种、曲种、剧种都以扬琴为其主要乐器之一。过去民间的扬琴大多只有两条码子,三排音,音位少,音域窄。如江南丝竹中的扬琴定阅调七声音阶,音域自𪛗至𪛗,共两组半;广东音乐中的扬琴定悦调七声音阶,音域自早至槽,共两组半。旧式的扬琴在外形、音位排列、音域等方面多不相同,按其弦数的多少,有七音扬琴、八音扬琴、双十型扬琴等。这些扬琴音域较狭,不利于转调,它们主要用于民间器乐合奏,有时也用作说唱及戏曲的伴奏乐器。近廿多年来对扬琴进行了不断的改革,出现了变音扬琴(又名“快速转调扬琴”,有三条码的和四条码的两种),十二平均律扬琴以及大扬琴等形式的扬琴。这些改良后的扬琴扩大了音域,在基本音域部分具有半音升降的调节装置,具有全部半音,还有制音器等装置,丰富了表现力,已成为各种类型的民族乐队中的重要乐器。

摇摇二、性能

扬琴种类繁多,但目前流行最广的一种是四条码子的快速转调扬琴,它是在民间丝竹扬琴的基础上改革而成的。第一条码子(最左边)有两排音,



第二、三、四条码子各有一排音。琴的两边装有变音槽,用来改变部分音的音高。快速转调扬琴既保留着民间丝竹扬琴的清脆、悠扬的音色,八度、五度关系的音位排列法和演奏法,又增加了音位,纯化了音质,扩大了音域。

快速转调扬琴的音位排列随着调的不同而变化,也可根据乐曲的

特殊需要作临时调整,每个演奏者还可根据自己的习惯作各种特殊排列。

四条码子的快速转调扬琴从𪛗-𪛗共计有四组,有的还可以往下伸至云,𪛗甚至阅,往上可到𪛗至槽。用高音谱表或低音谱表记谱,有时用大谱表。

其低音区(𪛗-𪛗)发音洪亮,余音很长。中音区(𪛗-𪛗)清脆、悠扬,具有民间丝竹扬琴的特色,是扬琴的常用音区。𪛗以上的音柔弱,如用琴杆的背面敲击,其音色清脆、透明。

快速转调扬琴不能适应频繁转调的乐曲,因此,很多人主张废除变音槽,把音位固定下来,以便转调。

扬琴余音较长,低间区尤为显著。这既是优点,也是缺点,用得好能使音响丰满,用得不好将使旋律含混不清。当前,快速转调扬琴大多装上了可以随时制音的“制音器”。制音器的装法还不统一,有的用脚踩,有的用腿靠,脚踩的制音器有的踩下后全部余音都止住,有的只止住中低音。有的还装上两个踏板,踩下左踏板止住中高音,踩下右踏板止住低音。两个踏板可以分开使用。制音器的运用既保留了扬琴固有的丰满音响,又解决了含混不清的问题,无疑增强了扬琴的表现性能。

琴杆是两根竹制的槌子,又叫琴竹、琴槌、琴键等,杆头较厚,大多粘上橡皮、胶布或绒布等物,使音色更加柔美。

十二平均律扬琴,有五条码子,七排音,所有音位一律按大二度关系顺序排列,不需要移动滚珠即能演奏任何调。

大扬琴,其琴弦较粗,音量较大,音质纯净,音准也比较稳定,有制音器和快速微调装置等。大扬琴是依据我国各地民间扬琴的特点以及吸收外国大扬琴的优点,在保存我国扬琴固有的音色及演奏手法特点的前提下改革而成的。变音扬琴的音域有四个八度,按十二平均律确定了各弦的音位,便于转调。大扬琴的音域共四组音(郢到𪛗),包括全部半音,因此能作任何转调。有制音器装置,可以控制余音,并且增大了音量。与变音扬琴比较,大扬琴的音色更为浑厚,其低音区发音浑厚饱满,中音区悠扬纯净,高音区清脆嘹亮,极高音发音较紧张。

摇摇三、演奏技巧

扬琴靠琴杆击弦取音。左右琴杆交替击弦是扬琴的基本奏法,各种速度的音阶、琶音、双音和任何音程的跳进都毫无困难。扬琴特别擅长演奏快速的、华丽的各种旋律和音型。

圆单音:是扬琴的基本奏法,左右两琴竹先后交替击奏某一音或某两音。还有一种在每一音上都击两次的奏法,俗称“双打”,亦属于这一类。这种奏法只用在节奏比较单纯、整齐的旋律时。

圆双音及和弦:扬琴可以毫无困难地演奏任何音程的双音。在独奏中,同度、五度、八度的双音非常普遍。为了增加旋律的厚度、强度,用十五度、十二度等超过八度的双音也很有效果。在合奏中,以较小音程(如三度)的双音作为和弦的中间声部是最常见的用法。快速转调扬琴第一、第二条琴码之间,两边琴弦相邻处为五(四)度关系,一槌下去可以奏出五(四)度的双音。凡是包括上述双音的三音和弦都可以演奏。

圆轮音:有长轮和半轮之分。长轮是用两琴竹快速交替打在某一音或两音上,俗称“密竹”。快速的密竹能强能弱,细腻而连贯,很适宜演奏优美抒情的旋律。半轮又称“滚奏”,其效果与琵琶之“半轮”相同,是利用琴竹的

弹力度奏出的。记谱同长轮,多用在八分音符的前半拍或后半拍。

源 泛音:以中低音的八度泛音效果较好,实际音比记谱音高八度。

缘 顿音:持琴杆击弦后,另一手跟着抹去余音,奏出短促而清晰的顿音,但速度不能太快,谱中用“▼”表示。

远 琶音:这是扬琴弹奏两个音以上的和弦的一种手法。弹奏时两只琴竹交替着由下而上或由上而下地迅速弹奏。

苑 衬音:衬音手法很多,如在一个长音的音头下方八度位置上加一个低音或倚音,在较长音符的弱拍位置加低八度的衬音,作同度、高八度重复或低八度重复的滚奏,用密打的手法在弱拍位置上加许多固定的衬音,用倚音、经过音、换音等装饰旋律,用一只琴竹奏主调,另一琴竹奏一固定的衬音等。

例 圆:



衬音具有余音缭绕的音响,在音乐中起着滋润、烘托的作用。它是扬琴一种普遍而又富有艺术表现力的技巧。

愿 一手持琴杆击弦,一手在琴码的另一端压弦,奏出吟音、滑音等效果。这种奏法一般在余音较长的中低音区中运用。

怨 用杆头的背面击弦(叫“反竹”),或用光杆击弦,发音极清脆,高音区的效果最好,低音区嫌不够厚实。

员 用杆尾拨弦“+”,发音坚而脆。用这种拨弦的方法还可以沿着琴码旁的音位由高而低或由低而高进行刮奏。

员 模仿箏的演奏方法,用手指(肌肉)抓弦,音色轻柔,用假指甲抓弦,音色清脆。

员 琴杆击弦后,不立即提起,发音闷而短,音量较小,但速度不能过快。这种奏法叫“闷击”或“闷竹”。

员 制音器踩下一半,击弦后,一部分余音被止住,发出接近闷竹的音响。

摇摇四、代表性乐曲分析

《欢乐的新疆》

周德明曲。全曲以清新活泼的旋律把维吾尔族人民爽朗、热情的性格描绘得淋漓尽致。乐曲分三个段落。

第一段扬琴以快速低八度、同音反复、高八度等衬音使该段旋律节奏紧凑、活泼流畅、热情激烈。乐曲突出地运用了分割性的、强有力的切分节奏,

使旋律具有浓郁的新疆地方风格。

中段是抒情的慢板段落,旋律处于清脆、悠扬的中高音区。快速的密竹、双音的滚奏配以强弱得体的力度变化以及倚音、换音等装饰音的运用,使该段音乐细腻而连贯,优美抒情。

第三段是第一段的再现,该段情绪更为热烈,各种技巧的运用如鱼得水,洒脱自如。乐曲结构短小,手法朴实简练。

第四节 摇摇三摇摇弦

摇摇一、历史概况

三弦古称弦子、弦。三弦历史源远流长,根据三弦乐器的形制、性能特点来追溯其历史的形成与衍变,与秦时(公元前二百多年)的弦鼗有着极为密切的血缘关系。元杨维桢《铁崖乐府注》中的序言载:“朔人李卿以弦鼗遗器鸣于京师。”清毛奇龄在《西河词话》中述:“三弦起于秦时,本三代鼗鼓之制而改形易响,谓之弦鼗,唐时乐人多习之。世以为胡乐,实非也。”在四川省广元县罗家桥发掘的古墓中,有两个造型清晰的三弦伎乐石雕,其墓葬时间为南宋淳熙年间(公元1135—1149年),早于文献记载约一两百年。

有关三弦的最早文字记载见于明代杨慎的《升庵外集》载:“今之三弦,始于元时。”三弦在元曲盛行时已被用来作为主要的伴奏乐器。目前,各种不同形制的三弦广泛地流传于我国内蒙、西藏、云南、河南及福建等地的汉、满、蒙、回、彝、侗、白、拉祜、傣、哈尼、苗等多种民族的音乐生活之中,并通过各种渠道,在朝鲜、日本、韩国及东南亚各国音乐文化生活中产生着重要的影响。

摇摇二、三弦的种类与性能

三弦的构造分鼓头(共鸣箱)、琴杆、琴头及轸子等几个部分,装有三根金属弦或尼龙弦,分别叫外弦(第一弦)、中弦(第二弦)及里弦(第三弦)。

(一) 汉族三弦

汉族所用三弦主要有小三弦、大三弦两种。

小三弦又名曲弦、南弦子,盛行于江南,用于昆曲、弹词等戏曲音乐、说唱音乐伴奏及民间器乐合奏,如江南丝竹、十番鼓、十番锣鼓、福建南音、潮州弦诗等等。小三弦是明代嘉靖年间(公元1522—1566年)戏曲家张野塘改制而成,至今已有四百多年的历史。

小三弦定弦为:粤—𪛗—葬或 𪛗—葬—𪛗。音域三个八度。

约在19世纪中期,河北省高阳县木板大鼓说唱艺人马三峰又创制了大

三弦,俗称书弦。主要用于北方大鼓书、牌子曲等音乐伴奏及弦索乐合奏。定弦为: 郢- 凿- 早音域从 郢到 葬,甚至到 凿,共计三组半,自 郢到 凿为合奏中常用音区。见右图。

清荣斋所编辑的《弦索备考》(公元 1699 年)中,其三弦的调名、弦法与调高的对应关系为正调,定弦 粤- 月- 枣这种定弦法目前已较少应用。平调,定弦 耘- 粤- 藻目前不少古老乐种仍沿用此种定弦法,如福建南音等。越调,定弦 郢- 凿- 早,目前北方大量说唱音乐中的三弦均用此种定弦法。作为独奏乐器,也有人定 云凿枣甚至 耘月藻的。

(二) 白族、彝族大三弦

白语称作“ 匈子枷 ”,主要流行于云南省大理白族自治州的大理市以及鹤庆、剑川、云龙等县。雕有龙头的大三弦是传统白族说唱音乐“ 大本曲 ”与“ 本子曲 ”唯一的伴奏乐器。“ 大本曲 ”的表演形式为一人演唱,一人持三弦伴奏,唱腔很丰富,有“ 三腔九板十八调 ”之称,主要流行于大理洱海地区;“ 本子曲 ”的表演形式为一人自弹自唱,唱本故事内容丰富,具有较高的文学性,主要流传于剑川县。白族大三弦除用于说唱音乐伴奏外,还用于白族对调子唱山歌中。

彝族演奏的大三弦全长一般在 1.5 米左右,彝族称其为“ 三弦亚莫 ”或“ 三弦比达莫 ”。主要流传于云南省路南、弥勒等地。彝族大三弦是伴奏着民间歌舞活动的发展而兴起的,约产生于 17 世纪初,当时为边唱边舞的民间歌舞音乐的伴奏乐器之一。目前,彝族大三弦已经成了彝族青年男子在各种民间节日舞蹈中经常伴随的重要乐器。彝族大三弦演奏时,琴带挎肩,左手持琴杆,琴筒置于右边腰下一侧,右手持拨子边舞边弹奏。见下图(大三弦)。



大三弦

摇摇摇

小三弦

（三）云南各民族的小三弦

祖国西南边陲云南聚居有二十多个民族,其中不少民族,如彝、白、傣、拉祜、哈尼、佤、傈僳、阿昌、布朗、基诺等等,它们的音乐生活都离不开小三弦。各民族所使用的小三弦就地选材,形制多样,音色各异。最长不过四尺,最小者全长仅一尺。制作上共鸣箱底面不蒙皮。演奏一般左手不用指尖肌肉触弦,而是用指甲背(跪指)触弦,只用食指、中指、无名指辅助使用,不用小指触弦。右手用牛角、竹片或硬木作拨弹奏,演奏时拨子用细绒绑在右手食指第一关节处。

小三弦的演奏者均为男子。小三弦是民间舞蹈音乐中经常使用的一件伴奏乐器,常与笛子、葫芦笙、月琴合奏。

三弦用低音谱表、高音谱表及大谱表按实际音记谱。

三弦的音色厚实、洪亮,空弦音的余音较长,按弦音的余音较短,高音更短,极高音接近单皮鼓的音响。

三弦的音量较大,音色独特,在乐队中渗透力很强,不易被其他丝弦乐器所盖没。三根弦同时滚奏,更能发出极其强烈的音响,如同无数战鼓齐鸣,威力很大。三弦的弱奏效果也很好,中低音区的弱奏更为柔美。

三弦可以演奏任何调。目前,大部分三弦演奏者以首调概念视谱演奏,特别熟悉空弦音分别作为首调的 囉(工)、囉(四)、囉(五)、囉(六)、囉(七)、囉(八)、囉(九)、囉(十)的各个调,即悦、郢、云、月、阅等五个调。

三弦的琴弦较长,在山口以下的一个八度内大多每一指按半音。常以谱或泽作为支点进行换把,但当前也有人以每一级音都作为一个把位进行不同距离的换把。

摇摇三、演奏技巧

三弦有一个平滑的指板,左手的演奏技巧和音准控制,不像琵琶、阮等受音柱的限制,右手用装有假指甲的右手大指及食指弹奏,也有加用中指或用五个手指弹奏的。它既擅长表现雄壮、奔放、节奏性强的旋律,又能演奏极为柔美、抒情的乐曲。

汉族三弦的演奏技法分左手和右手技法。左手按弦,主要用食指、中指、无名指及小指,偶或用大指按里弦,主要技巧有打音、拈音、擞音、吟音、泛音、滑音、伏弦、绞弦等。右手主要技巧有弹、双弹、挑、双挑、分、撩、拂、轮、扫、小扫、拂、小拂、滚、抹、句、扣等。

演奏白族大三弦时 左手用食指、中指、无名指按弦 其技法有揉音、滑音、打音等 右手食指套一圆柱体锥形拨子弹奏 其技巧有弹、挑、滚、轮、扫弦等。

云南各民族的小三弦技法是只弹不挑,只扫不轮(或极少轮),左手常应用揉滑音,模拟歌唱,韵味深沉,很有特色。

三弦可以借助右手小指按住“马子”的办法奏出特别轻柔的声音,如再结合左手的吟、揉、绰、注,可以奏出类似古琴的效果。

三弦的双音除上把位的某些二度、三度无法演奏外,其他音程都可以演奏,其中以五度、四度、八度比较方便。利用空弦音加强旋律的节奏或作为持续音的双音用法,既方便又有效果。不带空弦音的双音进行较难演奏,但乐曲中也有运用。

三弦乐曲中使用的和弦,最常见的是带有空弦音的和弦,演奏容易,效果也好。在演奏不带空弦音的和弦时,必须考虑手指伸展的可能性,在上把位最大不超过小三度。

第五节 摇摇月摇摇琴

摇摇一、历史概况

月琴为彝、哈尼、布依、蒙古、满、汉等民族的弹弦乐器,西南彝族地区称此为“巴布”、“班匹”、“和巴”,蒙古、满、汉族多称其为“四弦”、“弦子”、“月琴”。月琴历史悠久,宋·陈旸《乐书》琴瑟卷中记载:“月琴形圆颈长,上按四弦十三品柱,像(豪)琴之徽,转轸应律,晋阮咸造也。”^①说明早在宋代以前,圆形音箱四弦十三柱的月琴就已在社会上传承。在云南巍山彝族自治县文昌宫桥墩,宋代的壁画上,有弹月琴的舞蹈者。近代,月琴在京剧、云南花灯戏、陕西碗碗腔等戏曲乐队中占有重要的地位。月琴经过不断的改革,表现性能大为提高,逐渐成为一件具有丰富表现力的独奏乐器。

摇摇二、性能与演奏技巧

月琴由于地区不同、民族不同,其形制和演奏方法都有很大差别。彝族地区的月琴,有圆形、六角形、八角形(见下页右上图)等多种形制。弦数也有两根、四根不等,四、五度定弦。两弦月琴定弦为:𪛗-彝或𪛗-彝。

凉山彝族改革的月琴张三弦,定弦为:𪛗、彝、𪛗、𪛗,𪛗、𪛗、𪛗、彝,𪛗、彝等几种。四弦月琴定弦为:𪛗、𪛗-彝、彝,或彝、𪛗-𪛗、𪛗。月琴在彝族音乐中占有很重要的位置,是青年人社交、表达情感的媒介。在欢庆跳舞时,月琴是不可缺少的伴奏乐器。

蒙古族、满族月琴形制有桃形、方形、枣形、圆形、六瓣形或八瓣梅花形等多种。蒙古族月琴一般张四弦,五度定弦:𪛗、𪛗-𪛗、𪛗,音域 𪛗-𪛗。

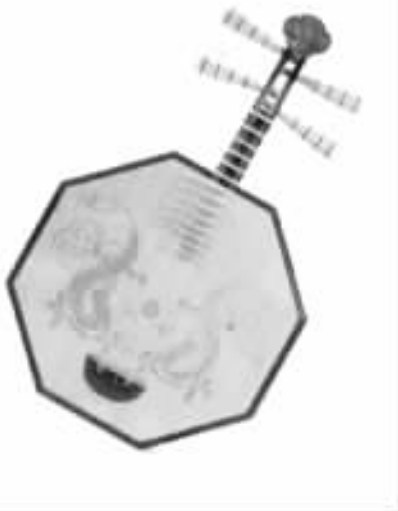
^① [宋]陈旸:《乐书》琴瑟卷,广州菊坡精舍,宋刻本,清刻。

汉族地区流传的月琴形似阮咸,上设五至十二品位不等,二弦、三弦、四弦不定。一般四弦,五度定弦,少有二度定弦。二弦的四度定弦为:𪛗 𪛗,五度定弦为:𪛗 𪛗,二度定弦为:𪛗 𪛗。四根弦的大都定 𪛗、𪛗、𪛗、𪛗,三根弦的定 𪛗、𪛗、𪛗。

月琴用高音谱表按实际音记谱。常用音域为 𪛗-𪛗,音质比较厚实,但高音较短促,不够清脆、明亮。

京剧乐队使用的月琴只用一根琴弦,不论二黄或西皮,空弦音一概定作首调的 𪛗,音域只有一个八度左右,演奏时与音域不宽的京胡互翻高低,形成京剧伴奏音乐的特殊风格。现在,京剧月琴大多装有三或四根琴弦,外弦空弦音仍多定作首调的 𪛗,以便保留习惯了的传统奏法,变调时须调整音高。也有采用固定的定弦法以演奏各个调门的,这样在转调时就不必重新校音或调换乐器。京剧月琴的第一弦有效音区有一组半,即 𪛗-𪛗,因此三根弦的京剧月琴的总音域一般不会少于两组半。

演奏技术分左手技法与右手技法。右手用长条的拨子弹弦,手法有弹、挑、滚、扫等。左手的技术除一般的按弦取音外,还有推拉、打带、吟揉、进退、泛音等。月琴也用食指或中指弹弦,可奏双音、和弦等,有时还可作简单的空弦支声伴奏。



第六节 摇柳摇摇琴

摇摇一、性能

柳琴,又称柳叶琴、金刚腿、土琵琶,状如小形琵琶,原为山东柳琴戏、安徽泗洲戏、浙江绍兴乱弹等剧种的重要伴奏乐器,装有两根或三根琴弦,定两个音等。现在的柳琴是经过改革了的,与原来的柳琴相比较,它扩展了音域,完善了音位,具有全部半音,发音响亮和音质刚劲,被用来作独奏和乐队中弹拨乐器组的高音声部。

目前柳琴的定弦法还不很统一,现在所用的柳琴有三条弦的和四条弦的两种,三条弦缺少了第四条低音弦,其他与四弦柳琴相同。四根弦的柳琴大多定 𪛗、𪛗、𪛗、𪛗,也有定 𪛗、𪛗、𪛗、𪛗的。柳琴的音域,自最低音起 𪛗直至

第一弦的最高音 𪛗, 共计四组。

第一弦发音清脆、明亮, 演奏方便。自 𪛗到 𪛗这个八度亮而结实, 强奏时渗透力强, 在乐队中不易被其他乐器掩盖, 𪛗以上显得有一点尖。柳琴高音区的特殊性能是其他弹拨乐器所不能替代的。𪛗以下的音区较为柔和, 余音也长些, 接近琵琶。柳琴的弦比琵琶短而紧, 强奏不易出噪音, 滚奏长时值的和弦比较干净。柳琴擅长演奏快速、热情、爽朗的乐曲, 也善于表现柔美、细腻的感情。柳琴弱奏时安静、甜美, 强奏时热情、紧张, 其强弱的变化幅度不太大, 但如果将力度控制结合弦的增减, 可以做出较大的音量变化。

摇摇二、演奏技巧

柳琴用拨子弹奏, 右手技巧有弹、挑、滚、双弹、扫拂等, 左手技巧有推拉、绰注、吟揉、打带、泛音等, 其演奏技术、符号与琵琶大致相同。

八度以内的任何音程都可演奏, 四度、五度、三度、六度尤为容易。

柳琴亦可以演奏各种度数的两个音的和音, 以及三个音的和四个音的三和弦或四五度和弦。

凡密集的和开放的大、小三和弦原位和转位, 以及开放的属七、小七等三个音的和弦, 开放大、小三和弦原位和转位, 以及原位的属七、小七四个音的和弦, 都可以演奏, 但一般以开放排列法的和弦和带有空弦音的和弦更容易演奏。双音及和弦的音响效果是愈靠近山口愈好, 常用的一般不超出从空弦音起一个八度的范围。

第七节 摇摇阮

摇摇一、历史概况

在汉武帝时(公元前 140—前 87 年), 出现了一种参考箏、筑、箜篌等设计出的直柄、圆形音箱、四根弦、装有十二个品位的弹拨乐器, 当时叫“琵琶”, 因晋阮咸善弹此器, 故以为名。

摇摇二、性能与演奏技巧

民间流行的阮, 有四根弦的定两个音。有三根弦的定两个音, 也有定三个音的。这些阮大多音域窄, 音量小, 音阶也不完备。近代, 音乐工作者对阮进行了改革, 创制了一套形制相同、音色统一、音域宽广的小、中、大、低四种新型阮类弹拨乐器。

小阮的音域、音高与琵琶接近,但其音质、演奏技术不及琵琶。

中阮发音柔美、丰厚,是一件很好的中音弹拨乐器,其作用是其他乐器所不能替代的,它在乐队中是相当重要的一种弹拨乐器。

中阮的四根弦由内至外按五度关系定为 郢 茵葬藻,按四度、五度、四度的关系定为 粤 茵葬茵。按五度、四度、五度的关系定为 郢 茵早茵。

中阮声部在总谱中所采用的谱表各地各人不尽相同,有的用高音谱表,有的用中音谱表,也有个别的采用低音谱表。大多数人用高音谱表作高八度记谱,或者画上两个高音谱号。

中阮有廿四个品,每根弦的音域都有两个八度。如定弦为 粤 茵葬茵,其音域为 粤至 藻,共有三组多些。在乐队中最常用的是 粤- 遭 这段音区。高音区(藻- 藻)发音细而暗,合奏中几乎不用。

中阮用拨子或假指甲弹奏,阮的演奏技巧比较简单,右手指法只有弹、挑、双弹、双挑、分、滚、划,演奏符号均与琵琶的相应指法相同。左手只用按音。

中阮适于演奏各种和弦。由于它的空弦音是四五度关系,因而任何各音间相距为纯四度、纯五度、部分六度的和弦均可演奏。能够利用空弦音的和弦,发音最饱满。

中阮在合奏中常被用来演奏中间声部的和弦、节奏音型等。

大阮的音色圆润而丰厚,颇具特色,在乐队中作为弹拨乐器组的低音声部。大阮定弦为 阅 粤 茵葬音域从 阅到 葬,共三组多,记谱用低音谱表及高音谱表按实际音记谱。大阮用拨子或假指甲弹奏,手法有弹、挑、滚等。大阮与中阮一样适于演奏和弦。

第八节 摇古摇摇琴

摇摇一、历史概况

古琴,亦称“七弦琴”。有关古琴的记载最早见于《诗经》、《尚书》等文献。如《诗经·小雅》所载:“琴瑟击鼓,以御田祖,以祈甘雨,以介我稷黍,以谷我士女。”古琴最初为五弦,见《尚书》载:“舜弹五弦之琴,歌南国之诗,而天下治。”《礼记·乐记》亦载:“昔者,舜作五弦之琴,以歌南风。”依汉人说法,周代古琴已经发展为七弦,见东汉·应劭《风俗通》中记载:“七弦者,法七星也。大弦为君,小弦为臣,文王、武王加二弦,以合君臣之恩。”东汉许慎《说文解字》也说“周加二弦”。三国时古琴已经有了徽位。至此,古琴七弦、十三徽的形制已基本稳定,一直流传至今。见下图。



当代,古琴音乐得到了高度的重视,调查、收集、整理了流失在民间的各种传谱,录制了一批音响,发掘了一批古琴音乐人才,为古琴音乐的整理、研究、发展,开辟了新的前景。

摇摇二、性能

古琴形制多样,历代沿用下来的有仲尼式,见下图。



蕉叶式,见下图。



还有联珠式、落霞式等。古琴共有十三个徽位,可以演奏九十一个泛音。

古琴的定弦法主要有三种(定弦法即“琴调”):

① 正弄,有五调:

正调(宫越云),弦法为 泽 吉 瑟 噪 臝 皂 泽 吉 瑟 蕤宾调(宫越月),弦法为 臝 皂 泽 吉 瑟 噪 臝 皂 慢角调(宫越兑),弦法为 瑟 噪 臝 皂 泽 吉 瑟 噪 慢宫调(宫越郎),弦法为 皂 泽 吉 瑟 噪 臝 皂 泽 清商调(宫越耘),弦法为 瑟 噪 臝 皂 泽 吉 瑟 噪

② 侧弄,有四调:

黄钟均侧弄(宫越悦),弦法为 瑟 噪 臝 蕤 泽 造 瑟 噪 臝 无射均侧弄(宫越月),弦法为 臝 皂 泽 吉 瑟 泽 臝 皂 林钟均侧弄(宫越郎),弦法为 蕤 泽 泽 瑟 噪 臝 蕤 泽 造 夹钟均侧弄(宫越耘),弦法为 瑟 泽 泽 臝 皂 蕤 泽 泽

③ 外调,是用于某些乐曲的特殊调弦法。

如《广陵散》定调:慢商调(宫越兑),弦法为 瑟 噪 臝 蕤 泽 造 瑟 噪 臝

另外还有离忧调、泉鸣调、侧楚调、无媒调等等近二十余种。古琴音域从悦至 幽。

摇摇三、演奏技巧

古琴的演奏,有按、散、泛三种技法。

琴曲中的按音技法变化非常丰富,按音有单按音、复按音和游移按音三种。单按音是左手在右手以劈、托、抹、挑、勾、剔、打、摘等手法弹弦时按弦所取得的一个实音,左手常以吟、揉按弦,其吟的技法又有常长吟、绰吟、定吟、注吟、细吟、淌吟、急吟、荡吟、缓吟等近二十种,揉的技法又有撞揉、略揉、迎揉等十多种。复按音是左手按二弦或一按一散配以右手的叠涓、抹挑、勾剔、撮、反撮、拨、刺、打圆、爪起、半轮、双弹、带起等技法而得到的二音,力度与效果比单按音强烈。游移按音,即右手弹弦发一音后,左手以虚实游移走动而得到的数个旋律音,它为古琴的旋律变化发掘了无穷的艺术空间。游移按音又可分为实按和虚实结合的两种。实按游移按音应用得最多的为走音,可由上、下、淌、唤、往等手法演奏而得。虚实结合的游移按音可由虚实结合的分开、进复、退复、应合以及先实后虚的撞、先虚后实的逗等手法演奏而得。

散音技法又有单散音、复散音、滚拂散音等三种。单散音多由劈、托、抹、挑、勾、剔、打、摘等手法弹奏空弦而得的一音。单散音发音坚实有力、低沉浑厚。复散音多由抹勾、叠涓、抹挑、勾剔、历、撮、拨、刺、打圆等手法弹奏空弦而得二音。效果比单音强烈,与按音、泛音结合更具有对比的特点,有加强旋律的作用。滚拂散音多由滚、拂、背锁、短锁、长锁、轮等手法弹奏空弦而得,发音多在三个音以上,常用于加强情绪、渲染气氛。

古琴的泛音共有九十一个,泛音是由右手弹奏,左手在弦长的一定比例上虚按“基音”以外的“谐音”而得到的。

摇摇四、代表性乐曲分析

员圆 梅花三弄》

又名《梅花引》、《梅花曲》、《玉妃引》,相传为一千五百多年前晋朝(公元 圆缘-源年)桓伊所作的一首笛曲,后被琴人改为琴曲。《神奇秘谱》解題中有此记载:“臞仙按《琴传》曰:是曲也,昔桓伊与王子猷闻其名而未识,一日遇诸途,倾盖下车共论。子猷曰:‘闻君善于笛?’桓伊出笛为梅花三弄之调。后人以琴为三弄焉。”《梅花三弄》乐谱最早见于朱权撰辑的《神奇秘谱》(公元 员缘年),后又见于《西麓堂琴统》(汪芝撰辑,公元 员年)、《藏春坞琴谱》(郝宁、王安定撰辑,公元 年)等四十多种琴谱。

乐曲以梅花抗严寒、傲风雪的性格来比喻人的品德高尚、纯洁和坚贞不阿。

“三弄”表示主题出现三次,并以此可将全曲划分为三个部分。如琴曲《梅花三弄》第二段出现的主题。

例 圆:《梅花三弄》主题



它以五声音阶为基础,用明亮、跳动的泛音旋律在上准演奏。突出宫、徵二音,配合四度、五度、八度的跳进,使旋律格外活泼清新,给人纯净淡雅之感。该主题旋律分别出现于第四、六两段。二弄(第四段)出现在中准,泛音旋律在低八度音区上演奏;三弄(第六段)出现在下准。一弄、三弄所用的上准和下准的泛音音高是一样的,但在三弄中旋律安排了较多的八度跳进,主题结束处又用了加花的手法,情绪较一弄、二弄活泼开展。

每次泛音主题之后,均接以走手技法演奏为特点的较连贯的抒情性旋律。第一次出现时,在古琴的低音部位用单音演奏,间插以坚实有力的散音(空弦音),使旋律富于刚毅挺拔的个性。第五段整个音区比第三段高,旋律在走手音基础上用活泼的节奏加上滚拂和撮奏,使乐曲获得第一次展开。七至九段以快速急促的旋律,两个八度内的跌宕跳进,勾画出激动人心的场景,使音乐到达高潮。

例 圆:《梅花三弄》第七段主题





摇摇圆《流水》

早在《列子·汤问》一文中,就有关于伯牙、子期演奏聆听《高山流水》一曲的传说记载。乐谱最早见于朱权的《神奇秘谱》(1425年),其解题为:“《高山》、《流水》二曲,本只一曲。初志在乎高山,言仁者乐山之音,后志在乎流水,言智者乐水之意。至唐,分为两曲,不分段数。至宋,分《高山》为四段,《流水》为八段。”《流水》见于明清刊载的琴谱有《风宣玄品》(1575年)、《西麓堂琴统》(1599年)等四十多种。清末川派著名古琴演奏家张孔山将其师冯彤云传授的《流水》整理为乐谱,冯彤云将宋以来民间流传的八段《流水》发展为九段《流水》,增加了用滚、拂技法表现流水意境的第六段。因此,张孔山传谱的九段《流水》,被世人称为“川派《流水》”、“七十二滚拂《流水》”或《大流水》、《张孔山流水》,载于唐彝铭所撰《天闻阁琴谱》(1875年)而传于后世。

《流水》所表现的意境,张孔山的弟子欧阳书唐在《琴学丛书》(杨宗稷撰,1875年)为《流水》所写的跋语中,有一段生动的描述:“起手二、三段叠弹,俨然潺湲滴沥,响彻空山。四、五两段,幽泉出山,风发水涌,时闻波涛,已有汪洋浩瀚不可测度之势;至滚拂起段,极腾沸澎湃之观,具蛟龙怒吼之象。息心静听,宛然坐危舟,过巫峡,目眩神移,惊心动魄。几疑此身在群山奔赴、万壑争流之际矣。七、八、九段,轻舟已过,势就徜徉,时而余波激石,时而漩伏微沓,洋洋乎!诚古调之希声者乎!”全曲共九段。

第一段散起,是全曲的引子,其中潜伏着乐曲的主题音调。第二、三段是主题的呈示和巩固,主题为活泼清新的泛音旋律,轻快流畅。有如江河源头,滴水潺潺从山涧小溪匆匆而过。

例 圆:《流水》第二段





摇摇第四、五两段用按音演奏,曲调浑厚有力,与二、三段的泛音旋律形成对比。表现了江河波浪涌进之势。

例 猿:《流水》第四段



第六段主要运用右手大量滚、拂、绰、注的演奏技法,与左手按音旋律交错进行,造成激流涌进的声势,有如滔滔江水,汹涌澎湃,一泻千里,咆哮而至,从而形成了全曲的高潮。

第七段犹如一个过渡句,急促而又短暂的泛音旋律中缓冲了乐曲的紧张情绪。

第八、九段进入乐曲的结束部分,断断续续出现的滚拂旋律,表现出浪头的余波,当演奏由滚拂转入按音,最后出现明亮清脆的泛音时,给人留下了宁静抒情的画面。

下
篇

→ 配 器 法



第四章摇弦索乐类配器

第一节摇弦索乐的乐队配置

弦索乐是全部用弦乐器演奏的民族器乐合奏形式。我国拉弦和弹拨乐器种类繁多,各个乐种都有自身不同的配置,它们一般用三四件富有地方特点的弦乐器组成。如弦索十三套:所用主要乐器为胡琴、琵琶、箏、三弦;河南大调曲子板头曲:所用主要乐器为三弦、琵琶、箏、二胡;丝弦五重奏:所用乐器为高胡、扬琴、琵琶、中阮、箏;潮州细乐:所用主要乐器为二弦、箏、琵琶;广东客家清乐:所用主要乐器为头弦、箏等。

弦索乐队总的音域自箏的 鄞到高胡的 葬,共计五个音组多。高音明亮,中音柔美,低音厚实。以上所示的音域是各个乐器在合奏中常用的音域,独奏时还可向上扩充。

弦索乐的乐器在合奏中常用外弦空弦音的高八度范围以内的音,这段音区内的各音演奏方便,音量幅度大,音响平衡,风格性强,效果好。

第二节摇旋律与织体分析

摇摇一、旋律

员 旋律的音色

弹拨乐器和拉弦乐器都属丝弦乐器,其音质、音量极为调和。在弦索乐曲中,弹拨与拉弦的结合有以下几种情况:(员) 在高音区用柳琴、琵琶、扬琴与二胡、高胡结合时,慢速清晰、明朗,快速干净、利索。在低音区,大胡、低胡的旋律由大阮、三弦、中阮、琵琶或箏等乐器重复,可降低低音旋律的混浊程度,快速时效果更加显著。(圆) 连贯的拉弦乐与震音奏法的弹拨乐相结合,多用于较慢的、歌唱性的旋律。(猿) 连贯的拉弦乐与时轮时弹的,断断续续的弹拨乐相结合,是传统弦索乐中常用的手法,拉与弹各显特色,互为补

充,慢速优美,快速活泼。

圆旋律的厚度

弦索乐的乐曲在旋律的布局方面,有独奏、同度齐奏、八度齐奏、三个八度齐奏、四个以上的八度齐奏、相隔一个(几个)八度齐奏以及其他支声复调形式相结合等形式。传统弦索乐从头至尾几乎是几个八度的不同乐器结合的齐奏,但艺人们在实际的演奏中,通过繁简相配的各类手法,使其旋律的厚度有所变化。

一般来说,独奏与同一音色同度齐奏的旋律具有表情细致的特点。通常在乐曲开始部分,大多以独奏或同度齐奏(单一音色的或少数不同音色的)承担旋律。

乐曲主题的第一次出现采用独奏还是几个八度齐奏,采用单一音色还是复合音色,首先要从内容出发,同时也要考虑到乐种的风格特点。

乐曲中部的旋律是几个八度的齐奏,具有丰满、厚实之感,情绪热烈。

圆旋律的布局

根据乐曲的内容、风格的不同,常会出现各种不同的旋律音色的布局,旋律音色是体现乐种风格的重要因素。弦索乐是弹拉音色的并重,如弦索十三套主要突出的乐器音色为胡琴、琵琶、箏、三弦;河南大调曲子板头曲主要突出的乐器音色为三弦、琵琶、箏、二胡;潮州细乐主要突出的乐器为二弦、箏、琵琶等。但也不排除有些段落(如乐曲的开始、段落的过渡或乐曲的结尾等)有单一音色的出现,从而使单一音色与复合音色的交替变换。

例 猿:《十六板》开始部分

摇摇二、织体

弦索乐的织体主要有齐奏式、和音式和复调式等。凡以旋律为主要

表现手段的民乐合奏曲,一切其他表现因素都根据旋律的需要,决定其取舍。

员 齐奏式

齐奏是弦索乐的一种重要的全奏织体,各个乐器通常在多个八度内相互作严格的重复,声部间形成繁简相间的节奏结合,以体现出各自具有特色声部进行。这种织体给人以纯净、宽厚的感觉。

齐奏式旋律的重复有严格重复、加花重复、简化重复、自由重复四种。

(员) 严格重复

严格重复为两件以上乐器结合,无论是同度或八度,同组或不同组的各个乐器完全一致地重复演奏旋律。但弦索乐队的各个乐器不一样,其指法、句法、装饰音等不可能完全一致,因此,真正意义上的严格重复是没有的。但各声部严格按照同一旋律进行演奏确是弦索乐合奏的主要配法,尤其当比较严肃地呈示某一音乐形象时,各个声部更是严格统一地在同一旋律下齐奏。

(圆) 加花重复

为了使旋律更活泼、更富有生气,常在主奏乐器的旋律之外,其他乐器以主旋律为依托,起着润饰、装饰的作用。不同类的乐器可以在同一音区内加花重复,如扬琴或琵琶可加花同度重复二胡的旋律,同类乐器一般为高八度加花重复。无论是同类乐器或不同类乐器作同度、高八度等加花重复的例子很多。

加花的方法大致有同音反复、音型反复,加经过音、倚音、助音等装饰音等,它们都是依据乐器的演奏特点(如习惯性衬音、高低互翻、花音技巧等)而作不同的旋律处理的。

(猿) 简化重复

简化重复与加花重复相反,它是其他乐器对主奏乐器的旋律进行简化处理的一种方式。简化的声部通常是在主奏乐器声部的下方八度或同度奏出。这样可以突出旋律的骨干音,加强音响,又减少某些乐器对快速演奏的困难程度。

(源) 自由重复

弦索乐合奏中各个声部间的重复,往往是加花、简化、转位等几种重复的方式同时采用,并加以较自由的处理。

乐器的性能特色和演奏者的艺术趣味决定了旋律重复的式样。在基本旋律的进行与某一乐器的定弦、音域、把位等条件发生矛盾时,演奏者常为了演奏上的可能与方便,将旋律的某些音移高或降低八度演奏,如把原为二度、三度平稳进行的旋律音程变成七度或六度跳进的旋律音程,必要时改动一些音符,在节奏上进行拉长、缩短、切分、休止等自由处理。不同声部间在

经过加花、简化、转位、变节奏等不同手法的处理后,其旋律更为流畅、生动,各个声部富于个性。

圆缓和音式

齐奏式织体的一部分乐器伴随主旋律演奏一些简单的和弦,从而形成了和音式的织体。这里的和弦类似笙的传统和音,多与主旋律平行进行,它可以加强旋律的音量、厚度和色彩。

弦索乐中弹拨乐器更多地表现为不同节奏的音型化和声。弹拨乐器的种类多,且音区广,其和弦长音的结合方式和色彩极为多样。

弹拨乐器中的扬琴、琵琶、箏等在中音区、高音区或低音区以长音式、节奏式以及各种音型的和弦,用层叠、交叉和上下八度重复等结合方式伴随着主旋律。弦索乐中混合音色的和声声部是随处可见的。两种乐器结合的和弦最常见的是扬琴和琵琶的结合。两者在音量上较为平衡。扬琴的强弱幅度比琵琶大些。强奏时一架扬琴可以盖过一个琵琶;弱奏时,两者都能奏出非常轻柔的声音,而扬琴的弱奏比琵琶更容易些。作和音式结合的还有琵琶与箏、扬琴等。弦乐器二胡或二弦常以长音、均匀的八分音符或短小的过渡句与主旋律声部配合形成和音式织体。

猿复调式

当齐奏织体的不同声部旋律润饰扩大化时,已包含了和声与复调的某些因素。齐奏式织体的各个乐器采用自由重复的方法,各个声部时分时合,相似而又不尽相同,即形成支声复调式的织体。

复调式的织体在传统弦索乐中有相当的运用。其中,弹拨乐器与弦乐器在音区、音色、节奏等方面都有极为合理的安排。

弦索十三套中有着极富意义的复调的尝试。荣斋在弦索十三套的《十六板》一曲的总谱标题下有这样的说明:“十三套内,此套最难,皆因字音交错强让之妙,……余将此套诸器字谱汇集一幅,著明缓急、起止、强让交错之处,以备同好者易得耳。”文中之“强让交错”是指声部间的节奏应参差变化。复调式的织体手法在弦索十三套的《十六板》、《清音串》和《琴音板》等曲中特别明显。如在所有声部上加一个固定的对位旋律和每个声部分别加其对位旋律两种方式。所有声部加一个对位旋律,这个对位的旋律始终是《八板》的曲调,尽管其他声部有所变化。

例 猿:《十六板》第四段

每个声部分别加其对位旋律,这个对位的旋律名为“竹子”,它在进行中也依据它的主旋律作相应地变化。

十六板原谱
(对位旋律)→八板

胡琴

琵琶

三弦

笙

例 猿:《清音串》

胡琴

竹子→胡琴

琵琶

(竹子)→琵琶

弦子

(竹子)→弦子

笙

(竹子)→弦子

上例可见竹子与其相对应的声部形成强让交错的旋律结合,具有一定

的支声性复调意义。

丝弦五重奏《望北斗》中接近尾声处是一段复调式织体组合。由高胡奏《红星歌》的音调作为主要旋律,同时在低音区箏作十五度模仿,琵琶在高胡下方奏《映山红》的主题,这是胜利号角的继续,与高胡的音调构成对比复调,而扬琴的快速琶音与中阮节奏性的分解和弦组成和声伴奏,描绘出千军万马胜利进军的声势。五件乐器五种作用,既有模仿复调又有对比复调,还有和声伴奏。由于各声部根据乐器的性能合理地安排了音区、音色、节奏等,使乐曲的音响效果既热烈又清晰。

例 獭源:丝弦五重奏《望北斗》片段

The musical score is for a string quintet. It consists of five staves, each labeled with an instrument: 高胡 (Gao Hu), 扬琴 (Yang Qin), 琵琶 (Pipa), 中阮 (Zhong Ruan), and 箏 (Zong). The music is in 4/4 time. The Gao Hu part plays a melodic line in the upper register. The Yang Qin part provides a rapid arpeggiated accompaniment. The Pipa part plays a theme in the lower register. The Zhong Ruan part plays a rhythmic accompaniment with broken chords. The Zong part provides a low-frequency accompaniment with broken chords. The overall texture is polyphonic and imitative.

第三节 摇代 表 性 乐 曲

摇摇一、弦索十三套《十六板》

弦索十三套是《弦索备考》中的十三部套曲。清蒙古族明谊(荣斋)汇编。嘉庆甲戌(公元1804年)年抄本之译谱。^①这十三首套乐曲分别为《十六板》、《琴音板》、《清音串》、《平韵串》、《月儿高》、《琴音月儿高》、《普庵咒》、《海青》、《阳关三叠》、《青松夜游》、《舞名马》、《合欢令》、《将军令》等。

^① [清]荣斋传谱,曹安和、文彦译谱,杨荫浏校订:《弦索十三套》第1集,北京音乐出版社,1959年。

弦索十三套在清代盛行于北京民间,在上层社会亦广泛流传。编者在绪言中称这些乐曲为“今之古曲”。对这些套曲的来源《琴音板》注曰:“琴音,一名变音。本朝王隆彰变原曲,法琴音而作。”^①《琴音月儿高》注曰:“亦王隆彰作。”说明该曲是清人王隆彰借鉴古琴的演奏技法对“古曲”进行加工和改编的。其中《月儿高》、《普庵咒》、《海青》等乐曲,与同期在南北各地传承的琴曲、琵琶曲有着明显的同曲异形关系。

十三首套曲所用乐器,据《弦索备考》载,除《将军令》、《合欢令》两曲只有箏的分谱外,其余十一套均为琵琶、弦子(三弦)、箏、胡琴(可能指四胡)四件乐器演奏。此外,有些乐曲加用了箫、笛、笙三件吹奏乐器与一件擦弦乐器提琴,但这些乐器是可有可无的,因为它们在乐曲中均被注明为“非弦索正宗”,在有些分谱的曲名之下,还特别注明有“不宜吹”、“万不宜吹”字样,指明了这些“非弦索正宗”的乐器在某些曲谱中是决不可使用的。虽然《合欢令》与《将军令》两曲只有箏谱,但在《合欢令》曲名标题下,编者注明了“诸器皆可用”,说明该曲并不仅专用于箏的演奏。

十三首套乐曲中《十六板》有十六段和短小的引子,有乐队合奏的汇谱及四件乐器的分谱。《琴音板》有十段,附琵琶部分的尾声、木兰花、节煞。《清音串》有四段,另有尾声,附《岔串》、《竹子》分谱。《平韵串》有三段。《月儿高》有七段,自第二段起各段标有曲牌名,依次为〔桂枝香〕、〔解三醒〕、〔玉抱肚〕、〔金络索〕、〔画眉序〕、〔红绣鞋〕。《琴音月儿高》有七段,分段曲牌名同《月儿高》。《普庵咒》有十八段,分段曲牌名为〔垂丝钓〕、〔佛头〕、〔普庵咒〕起段、头回、头回一转、头回二转、头回三转、二回、二回一转、二回二转、二回三转、三回、三回一转、三回二转、三回三转、结段、〔金字经〕、〔五声佛〕;《海青》有十九段,第十三段标记为“撒围”,第十四段标记为“三回做鹅鸣”,第十九段标记为“大煞尾”。《阳关三叠》有六段,另有尾声。《青松夜游》有七段(第七段为尾声)。《舞名马》有五段,第五段标记为〔定鼎儿〕。《合欢令》为原始谱与箏谱,不分段。《将军令》为原始谱与箏谱,由引、身、出鼓三段组成,三段后可接〔翻天鹞〕、〔金蝉傍〕二曲作尾。

十三首套乐曲中《十六板》有十六段和短小的引子,有乐队合奏的汇谱及四件乐器的分谱。

该曲原谱共六十八板,全曲将原板进行十六次变化,连续演奏,整个乐曲的声部间运用强让交错、繁简交替的织体,使乐曲具有层次分明、细致清新、典雅古朴的风格色彩。各声部的关系已远远超过了一般性的齐奏,每件乐器都有适合自己乐器演奏的旋律,并附有一条八板的对位旋律。

^① [清]荣斋传谱,曹安和、文彦译谱,杨荫浏校订:《弦索十三套》第1集,北京音乐出版社,1959年。

例 豫剧:《十六板》

十六板原谱

对位旋律(八板)

胡琴

琵琶

弦子

筝

摇摇二、河南大调曲子板头曲《打雁》

河南大调曲子板头曲流传于开封、南阳、许昌、遂平、泌阳、邓县、周家口、禹县等地。河南大调曲子原称“鼓子曲”,形成于 15 世纪中叶,它以流行于汴梁(今开封市)的南北小曲为基础,以后又逐渐吸收了雍正(公元 1723 年—1735 年在位)、乾隆(公元 1735 年—1796 年在位)年间在北方流行的“岔曲”,并融合了中州音乐语言特点,而形成的一个独立地方曲种。清末,流传在农村的鼓子曲的表演形式与内涵开始有了变化,由原来以叙事体为主、代言体为辅的说唱形式,向着以代言体为主、叙事体为辅的戏曲形式演变,逐渐有了和尚、老旦、小生、姑娘(小旦)四种角色,开始演唱戏文,这种表演形式,深受群众喜爱,喜剧化了的鼓子曲便被称为“小调曲子”,而把保持原来艺术特点的鼓子曲称为“大调曲子”。

大调曲子传统演唱形式,大多为一人唱众人和;另外,亦有二人对唱的形式。主唱者执手板,其他演唱者执一两件乐器自弹自唱,所用乐器主要是筝、三弦、琵琶三件,其中三弦是唯一一件不可缺少的乐器。大调曲子在演唱前往往要演奏几首器乐曲,带有前奏曲的意味。这部分乐曲逐渐发展为独立于唱腔之外的器乐曲,俗称“板头曲”。

板头曲分两类。一为慢板板头曲,均为一板一眼;一为快板板头曲,有板无眼。慢板板头曲代表性曲目有:《打雁》、《高山流水》、《闺中怨》、《萧妃舞》等;快板板头曲代表性曲目有《哭周瑜》、《征西》、《銮铃》、《书韵》、《卸甲》等。所用乐器主要是弦乐器,而以弹弦乐器最有特色。弹弦乐器有三弦、琵琶、筝、月琴、扬琴;擦弦乐器有二胡(俗称二嗡)、软弓京胡、坠胡(曲

胡)管乐器基本上不用,有时仅用箫。打击乐器有牙子板、月鼓、茶盅、八角鼓等。其中主要的四件乐器是三弦、琵琶、箏、二胡。

河南大调曲子板头曲虽然是独立的器乐曲,但从某种意义上来讲,它仍然是依附于大调曲子的演唱而演奏的乐曲。它既可在开场前独立演奏一曲,用来调弦试唱,又可在唱了几个曲词之后,独立弹奏一曲,变换一下曲子场的气氛。所以,这曲子又常称为调丝弦,或称活手法。

《打雁》的乐队以胡琴、箏、琵琶、三弦四件乐器为其组合。三弦多为中鼓三弦,很少用大三弦和小三弦,定弦为:郢调早或云糟枣常用调是云调和郢调。

乐队中一般是胡琴、三弦奏主旋律,琵琶、箏成小组加以烘托,并与胡琴、箏繁简相让,织体手法上与弦索十三套具有相通之处。

例 猿: 河南大调曲子板头曲《打雁》

摇摇三、丝弦五重奏《欢乐的夜晚》

丝弦五重奏是胡登跳先生在充分发挥民族乐器的特有性能的基础上,借鉴民间乐种“河南大调曲子板头曲”、“山东碰八板”、“弦索十三套”等弦索乐的多声织体写作技巧,大胆创新,组织各声部的优化组合而形成的一个现代弦索乐乐种。

1959年春天,上海音乐学院民乐系教授胡登跳先生与师生一起到上海的近郊青浦劳动,由于当时大家分散在各个生产队,来往不便,因此为农民演出时很难组成常规编制的乐队。此时胡登跳周围仅有能演奏二胡、琵琶、扬琴、月琴和三弦五件乐器的五位师生,于是他就地取材,创作了由这五件乐器组合的一首重奏曲《田头练武》,一亮相,便受到好评。由于《田头练武》的乐器组合与我国传统的弦索乐队组合极为相似,因此,他更进一步地研究了我国传统的弦索乐合奏乐种,并重新调整了“丝弦五重奏”的乐器组合。

调整后的五件乐器本身均为表现力丰富的独奏乐器,各有其独特的演奏技法和音色。从横向上看,它们都能较好地担任旋律的演奏,从纵向上看,四件弹拨乐器又能和谐地组成和弦。此外,二胡与四件弹拨乐器还形成“线”与“点”的结合,二胡圆滑的“线状”与弹拨乐灵巧、坚实的“颗粒状”互补互成,使五重奏的色彩更趋丰富。

1955年以后,胡登跳陆续创作了丝弦五重奏《阳关三叠》、《组曲》、《西江月》、《长沙女引》、《回忆》、《欢乐的夜晚》、《畅想》和《跃龙》等。此外还有他的学生徐坚强创作的丝弦五重奏《电子游乐场速写》和傅利民创作的《深秋的田园》等。丝弦五重奏已成为民族音乐中的器乐合奏的重要形式之一,如今早已从江南走向全国,并在世界音乐舞台上成为一朵绚丽的奇葩。

《欢乐的夜晚》是一首描绘性的乐曲,全曲三个段落一气呵成。乐队编制为二胡、扬琴、柳琴、琵琶、箏,五件乐器的表现力得到了极大的发挥,并产生了新的演奏法与新的音响结合。乐曲一开始,在扬琴由弱至强的双音的背景下,由琵琶弹出的泛音仿佛是从远处飘来的戏曲锣鼓声,随着乐器的逐渐加入,热闹的场景越来越近。中段先由二胡奏出悠扬的山歌旋律,其他声部以各种不同的民间锣鼓节奏,声部清晰,功能分明。之后,该旋律由柳琴奏出,二胡以短小的滑音在声部中穿插点缀,扬琴以分解和弦衬托旋律,古箏则敲出了“闷击”的锣鼓声,饶有风趣。

例 猿:《欢乐的夜晚》片段

二胡

扬琴

柳琴

琵琶

箏

摇摇曲起伏的旋律在不同声部时隐时现,犹如皓月出没于彩云。弦索乐器模拟的锣鼓点,音色音量变幻莫测,节奏音型丰富多样,摹物状景淋漓尽致,加之有一根旋律线条隐现其间,时而化作多根支线,犹如青藤缠树。琵琶

琶、箏、柳琴运用了大量扫弦、拍、提、摘、推、拉、吟、揉、煞、推、挽、撞、绞弦等,乐曲最后在红火热闹的情绪中结束。

《欢乐的夜晚》把古老的民间音乐和当代作曲技法紧密地结合在一起,织体上既有传统弦索乐的声部组合特点,又有对西方室内乐重奏的技法的吸收与借鉴,是一首优秀的求新、求变、求突破的现代民族弦索乐。

第五章摇丝竹乐类配器

第一节摇丝竹乐的乐队配置

丝竹乐是以某一两件弦乐器与竹管乐器为乐队组合核心的民间器乐合奏形式。其乐队配置依据不同的乐种而变换。二人台牌子曲所用乐器主要是笛子、四胡、扬琴三大件,以后又逐渐增加了三弦、二胡、琵琶等乐器,打击乐器是富有地方色彩的四块瓦;江南丝竹乐队所用主要乐器为笛子(或箫)、二胡、琵琶、小三弦、扬琴、笙、鼓、板、木鱼、铃等;广东音乐有“硬弓组合”和“软弓组合”两种乐队配置;“硬弓组合”所用主要乐器为二弦、提琴(与板胡相似,但较大)、三弦、月琴、横箫五件,号称“五架头”;“软弓组合”所用主要乐器为粤胡、秦琴、扬琴、洞箫、椰胡,号称“五件头”;福建南音有上四管和下四管两种乐队配置,上四管所用主要乐器为琵琶、洞箫、二弦、三弦、横笛等,多用于室内演唱、演奏,风格古朴淡雅。下四管所用主要乐器为唢子(小唢呐)、笙、响盏、狗叫、铎(木鱼)、四宝、声声(双铃)、扁鼓、云锣等,多用于室外演唱或行乐,风格清新活泼;潮州弦诗所用主要乐器为二弦、椰弦、竹弦、洞箫、月弦、三弦、琵琶、箏、提胡(俗称大冇胡)、扬琴、秦琴、葫芦琴、皮琴等。

丝竹乐队中,吹管乐器笛子、唢子、箫的音响穿透力大,演奏灵活多变,柔韧的二胡或粤胡、二弦等弦乐器在合奏中极其讲究细腻的表情,与笛子形成对比,颗粒性的弹拨乐器琵琶、箏在合奏的整体中又以灵巧的指法演奏出优美动听的旋律,它们是丝竹乐中最突出、具有代表性的乐器声部,其结合可构成丝竹乐最基本的组合形式。

第二节摇旋律与织体分析

摇摇一、旋律

从旋律的音色方面看,丝竹乐队包含了弹拨、拉弦和吹管乐器,丝竹乐

的旋律音色不外由以上乐器或单独或组合在一起共同承担。在丝竹乐曲中,弹拨与拉弦的结合极为调和,因为拉弦乐器的二胡等富于表情,弹拨乐器琵琶、箏、扬琴也能深刻地表现乐曲。吹管乐器和弹拨乐器之间,音色、音量以及发音方式等差别较大,这两种乐器的结合较难融洽,然而在丝竹乐中,这两种音色的结合演奏旋律具有特别重要的意义,无论是江南丝竹,还是福建南音,笛、箫与琵琶结合的例子都是俯拾即是的。拉弦乐器与吹管乐器的结合特别融洽,有时就像产生了新的乐器一样融为一体,丝竹乐中,拉弦乐器与吹管乐器是强有力的旋律的一种重要表现方式。拉弦、弹拨和吹管三种乐器作同度、八度齐奏的用法,是丝竹乐中最基本的配法,由于各乐器的性能不同,因此旋律有些差异,其混合的音色是丝竹乐中最富于特色的音响之一。

丝竹乐与弦索乐一样,在旋律的布局方面有独奏、同度齐奏、八度齐奏、三个八度齐奏、四个以上的八度齐奏、相隔一个(几个)八度齐奏以及其他支声复调形式相结合等形式,以形成不同的声部厚度。传统丝竹乐从头至尾几乎是几个八度的不同乐器结合的齐奏,通过繁简相配的各类手法,使各声部的旋律有所变化。

丝竹乐根据不同的乐种,常会出现各种不同的旋律音色的布局,旋律音色是体现乐种风格的重要因素。丝竹乐通常是弹、拉、吹音色并重的,如江南丝竹主要突出的乐器音色为笛子、二胡、琵琶;福建南音主要突出的乐器音色是洞箫、琵琶、二胡;二人台牌子曲主要突出的乐器音色为四胡、笛子、扬琴;广东音乐主要突出的乐器音色为粤胡、秦琴(或琵琶)、箫(或喉管);潮州弦诗主要突出的乐器音色为椰弦、洞箫、琵琶;福建南音主要突出的乐器为洞箫、琵琶、二弦。但也不排除有些段落(如乐曲的开始、段落的过渡或乐曲的结尾等)有单一音色的出现与使用。

摇摇二、声部的配合与织体

员 织体方式

丝竹乐的织体主要以齐奏式、衬腔支声式的复调式织体手法为主,其中也包含和音式等织体手法。齐奏式织体与弦索乐基本一致,因此本章不赘述。

(员) 衬腔支声式

由于民间丝竹乐合奏中各声部的旋律是演奏者根据同一母曲按照各自乐器的特征和个人的艺术趣味加花变奏而成,因而声部间节奏不可能完全相同,常常是相互补充,有机结合,浑为一体的。衬腔支声式民间常称“嵌挡让路”。丝竹乐的织体是简单与复杂的统一体,简单是因为各声部在同一“基调”上演奏,复杂是因为演奏者在即兴中带来了“不可言传”、千变万化的

客观音响,用简单的几个名词,诸如“衬腔式”、“合流式”、“汇合点”等,都是难以说清的,因它还包含着多种因素,如“心理”、“环境”、“情绪”等,它比单纯地抽出几个音程来分析显得更为重要。丝竹乐也的确存在着各种音程、各种和弦因素,但并无和弦概念的追求。

例 獭: 江南丝竹《中花六板》

中速 Moderato

从上例可见,笛、箫的声部花俏时二胡、琵琶、扬琴声部则简洁,当笛、箫吹奏长音时二胡、琵琶、扬琴等则作繁密的填充。当然,各声部的节奏处理也有完全相同的。改变声部间强弱关系的变化节奏很少使用,切分式的节奏有时出现在较快的乐曲中,如《行街》的后半部分,笛子声部有时出现切分节奏,但并不同时出现在几个声部或所有的声部中。这一手法是形成江南丝竹系那悠扬、委婉、典雅、细腻性格的因素之一。嵌挡让路的织体手法使各乐器的声部在纵向上形成繁简节奏的对比,在横向的旋律进行中又会产生此起彼伏、连绵不断的音乐效果。

衬腔支声式的织体表现为各乐器声部在同一旋律的基础上,以多个八度作微小的加花、简化、转位等重复变化一种形式。乐器的性能特色和演奏者的艺术趣味决定了旋律重复的样式。演奏者常为了演奏上的可能与方便,将旋律的某些音移高或降低八度演奏,像弦索乐的齐奏织体一样,把原为二度、三度平稳进行的旋律音程变成七度或六度跳进的旋律音程,在节奏上进行拉长、缩短、切分、休止等自由处理,还常在主奏乐器的旋律之外用其他乐器以主旋律为依托,比较灵活地对主奏乐器加花重复,起着润饰、装饰的作用等,不同声部间经过加花、简化、转位、变节奏等不同手法的处理后,其旋律更为流畅、生动,赋予各个声部鲜明的个性。

(圆) 和音式

丝竹乐中也伴随着和音式的织体,即一部分乐器伴随主旋律演奏一些

简单的和弦,从而形成和音式的织体。丝竹乐中弹拨乐器更多地表现为不同节奏的音型化和声。丝竹乐队中的吹、拉、弹、打,音色丰富且音区广,其和音的结合方式和色彩极为多样。可用层叠、交叉和上下八度重复等结合的长音式、节奏式以及各种音型和弦伴随着主旋律。以吹管乐器笙、弹拨乐器中的扬琴、琵琶、箏结合在一起而形成的混合音色的和声声部音响丰厚,同类乐器,如扬琴和琵琶两种乐器结合在一起,或琵琶与箏、扬琴结合在一起,其音响细腻均衡。当弦乐器二胡或二弦作伴奏声部时,常以长音、均匀的八分音符或短小的过渡句与主旋律声部配合形成和音式织体。

圆 音区层次

在丝竹乐的合奏中,笛子声部处于最高音区,其音量最大,居于领奏的地位,独立性较强。箫、笙配合笛子声部。使吹管声部的音响加厚。二胡或粤胡、二弦声部位于笛子的下方,常用第一把位演奏。中胡(反胡)也只用第一把位,多在二胡下方反衬二胡,使合奏中的音响厚度有所增强。琵琶应该用较宽广的音区围绕于弦乐声部作各种旋律型变化,但主要在中音区以上,很少在相上弹奏,中阮以低八度的音衬托琵琶。扬琴、小三弦在丝竹合奏中基本与琵琶属同一音区层次。琵琶、小三弦、中阮等空弦音增添了合奏中的低音,它们的七度、八度等大跳形成了规律的音型,音响丰满、富于特色。

圆 音色特点

丝竹乐合奏中各声部在音色上追求典雅、文质的韵味。江南丝竹的曲笛其笛膜常处理得湿软松弛,以便能发出水汪汪的音色,箫的音色含蓄恬静,正好和笛子形成对比。笙的音色甜美、柔润,介于笛、箫之间,在合奏中起糅合作用。二胡的音色表现为低柔轻松、细腻舒展。扬琴以清脆、柔美的音色为全曲打底色。琵琶的音色纤细、雅致。小三弦的音色则较为厚实洪亮且富于颗粒性。

排除大锣、大鼓、唢呐等粗犷的音响外,丝竹乐总是包含着吹、拉、弹、小打四种音色,并形成了人们的欣赏习惯。丝竹乐合奏中吹、拉、弹三者是不能偏废的,只吹不拉不行,只弹不吹也不行,无论缺少哪一种音色都会令人感到不够味。这是中国丝竹乐的一大特点。

圆 速度、力度的处理

在丝竹音乐中,速度、力度的处理常常是乐曲的开始部分以散板的形式演奏,力度较弱,随后力度由弱到强,速度由慢至快,采取渐次达到的方式,体现出一种从恬静逐步趋于热烈的情绪变化。乐曲快结束时常拨慢成散板,力度由强度转弱,音乐渐渐消失。少数乐曲例外,如江南丝竹中的《欢乐歌》、《云庆》、二人台牌子曲《南绣荷包》、广东音乐《双声恨》等不以散板开

头,江南丝竹《行街》的结束却在快速而热烈的气氛中戛然而止。

第三节 摇代表性乐曲

摇摇一、二人台牌子曲《南绣荷包》

二人台是流传于内蒙古、陕北、晋西北以及河北西北部的一种民间演唱形式,俗称“打坐腔”、“小曲坐唱”、“打玩意儿”、“闹社火”等等。在长期的艺术实践中,坐唱小曲的形式由于受歌舞音乐、秧歌社火以及地方剧种的影响,不仅在说唱形式上由一人清唱发展为二人对唱,而且开始了化妆表演,由二人担当不同的角色,边舞边唱,在舞蹈性与戏剧性方面均有了突破性的发展,其名称亦相应地由“打坐腔”变化为“二人台”。“二人台”形成以后,其表演形式有三种。一为载歌载舞,俗称“火炮曲子”;二为表演说唱,俗称“硬码戏”或称“文戏”;三为器乐曲牌演奏,俗称“二人台牌子曲”。二人台牌子曲作为独立的器乐表演形式,主要应用于二人台正戏开演之前或演出中间,有时亦用于剧情气氛的烘托。由于二人台牌子曲常在闹社火、串庙会以及路途中演奏,所以人们亦称其为“过街牌子”。二人台牌子曲在形成和发展的过程中吸取了民间歌曲、戏曲音乐、佛教音乐以及其他乐种等多种因素,其音乐具有活泼、轻快、热烈、豪爽的艺术个性。

在曲式结构上多为一曲变奏,在板式布局上一般以散板起板:第一段为慢板,源源节拍,节奏徐缓,旋律流畅,笛子与四胡特殊演奏技巧的运用,赋予乐曲浓郁的地方风格色彩;第二段为流水板,源源节拍,节奏活泼欢快,情绪逐步激昂;第三段为捏字板,源源节拍,速度加快,情绪热烈,配合笛子与四胡的各种演奏技巧与四块瓦轻重缓急、抑扬顿挫的节奏变化,把乐曲推向高潮。

二人台牌子曲常用硬四指调(正调),满六字调(宫越月),下三眼调(宫越兑),上五眼调(宫越耘)等四调。二人台牌子曲以笛子为主奏乐器,调式主音落在笛子的第二孔的音位上,也就是说,笛子指法与乐曲调式之间形成了固定程式关系,即硬四字调第二孔为云宫的悦徵调式;满六字调第二孔为月宫的悦商调式;下三眼调第二孔为悦宫的宫调式;上五眼调第二孔为耘宫的悦羽调式。笛子调与指法的选择直接影响到该乐曲的调式风格。

二人台牌子曲中乐器演奏技巧与地方风格有密切关系。如笛子花舌音、垛音、抹音、历音、顿音等技巧的运用;四胡较多滑音,特别是大滑音的运

用,在旋律演奏上,高音常用低八度演奏,低音又常用高八度演奏,灵活自如,使旋律起伏跌宕,高亢激昂,与笛子演奏技巧所赋予旋律的跳动感、分割感相结合。二人台牌子曲乐队中还有一件很有特色的打击乐器四块瓦,它发音清脆响亮,节奏变化丰富,除为乐曲的发展推波助澜外,自己还可以表现许多独立的节奏片段。

二人台牌子曲的代表性乐曲有《绣荷包》、《五梆子》、《喜相逢》、《推碌碡》、《放风筝》、《巫山顶》、《柳青娘》、《黄莺亮翅》、《八板》、《万年欢》等三十余首。

《南绣荷包》是二人台开戏前常演奏的一首传统二人台牌子曲。上五眼调, 𪛗宫, 悦羽调式, 调式主音 悦 羽 落在笛子的第二孔上。

《南绣荷包》是根据四个乐句组成的《绣荷包》,通过板式的变化发展成为一首变奏体乐曲,其旋律优美、质朴、生动、活泼。全曲分为慢板、慢二流水、流水板三个段落。各段落以鲜明的衬腔支声式的复调织体写成。

例 猿:《南绣荷包》开始慢板部分



上例各声部繁简相配,并具有相对独立性。各乐器声部(尤其是笛子、四胡声部)的润饰手法随着段落的速度变化而变化。慢板时,各乐器相对采用比较复杂的技巧润饰旋律,进入慢二流水时,其润饰手段相应简化些,当乐曲进入到流水板时,其声部旋律更为简化。在进入尾声后,由于简化的声部都趋同原始谱而使全曲出现齐奏织体。

摇摇二、江南丝竹《中花六板》

江南丝竹是流行于上海市以及江苏省南部、浙江省西部一带的丝竹乐。目前所知最早的江南丝竹乐集社组织是 1951 年在上海建立的“文明雅集”。此后又有“钧天集”、“清平集”、“雅歌集”等江南丝竹乐社出现。20 世纪 80 年代还有“国乐研究社”、“云和音乐会”、“乐林国乐社”等组织。江南丝竹乐队有“丝竹班”与“清客串”两种。丝竹班是专业性的,由固定的乐社为风俗节日或婚丧喜事演奏;清客串是自娱性的,不计报酬,乐友们多在茶馆、私宅等地聚集演奏。其乐队最少可由二人组成,一般三至五人,多亦可八至十几人,见下图。



江南丝竹音乐风格轻巧、明朗、欢快、活泼,具有江南人民朴实健朗的欢乐性格,体现了山清水秀的江南风貌。在乐队编制、演奏风格上,城市与郊区农村有很大差别,农村演奏时往往加用大件打击乐器,风格较粗犷。

江南丝竹主奏乐器为笛子、二胡,合奏采用以二胡、笛子为骨干,其他乐器灵活自如地依据一定的规律相互对比、烘托,运用旋律上简繁相让,不同的音域以及不同乐器的演奏技法,使各声部旋律在统一中又有对比。

江南丝竹常用调为小宫调(宫 越调),正宫调(宫 越调),尺字调(宫 越调),乙字调(宫 越调)。江南丝竹中羽、徵调式的乐曲较多,且作同宫体系内的宫、徵、羽调式交替,各小段音乐由强调宫音或徵音开始而结束在羽音上,上五度移宫形成调式转换的情况最多。曲式结构包括单曲变奏与多首曲牌连缀等。以一个曲牌为母体,运用板式变化和加花变奏手法派生出多首乐曲(或一首大型的套曲),是江南丝竹音乐旋律展开的一个常见的手法。如以《老六板》为例,在节拍上作系列板式扩充变化后,便衍生变出了《快六板》、《花六板》、《中花三六》、《慢六板》等一系列曲目。《老六板》为流水板,相当于 圆舞曲拍子,曲牌原型旋律简朴;《快六板》是流水板,旋律加花后比较生动明快;《中六板》一板一眼,旋律比较平稳,但仍不失其轻快的特点;《中花六板》一板三眼,速度中庸,加花变化较多,旋律抒情、秀丽,赋予江南丝竹音乐轻快流畅的特点;《慢六板》一板七眼。当这五首乐曲连在一起演奏时称为《五代同堂》。

江南丝竹乐曲大多来自民间器乐曲牌。著名乐曲有《欢乐歌》、《云庆》、《行街》、《四合如意》、《三六》、《慢三六》、《中花六板》、《慢六板》等八大名曲。

《中花六板》是江南丝竹音乐中最优秀的一首艺术珍品,为衬腔支声式复调的织体,各乐器声部以“母曲”为依据,采用“嵌挡让路”的手法,充分发

挥演奏员的个人演奏特点和乐器性能,创造了具有鲜明个性的各个乐器声部。如《中花六板》开始部分,曲笛、箫的声部处于主导地位,多用连音演奏,其旋律犹如一条连绵不断的绸带。乐句的开始处常在音符上加一叠音,使得句首醒目。二胡只用一个把位,演奏音域在 c^1 — c^2 范围内,在这段富于个性的音色区域里以特别的润饰手法形成了各种旋律进行方式,其中平稳级进的旋律给人以优雅、流畅之感,而旋律中,七度、八度的大跳使旋律线条富于棱角又无生硬感。琵琶声部的节奏花簇、旋律的进行常伴以乐器的空弦音,密集的音型及各种润饰手法的运用,使琵琶声部的旋律楚楚动人,耐人寻味,别具特色。扬琴声部把旋律中的一些音分解为高低八度演奏,运用双轮弹的技法,连打音的润饰等,使其在合奏织体中起中和声部的作用。这些声部的润饰配合手法在所有的江南丝竹音乐中带有普遍的意义。

摇摇三、广东音乐《雨打芭蕉》

广东音乐形成于清末民初,是由戏曲过场音乐、民歌及民间器乐曲牌发展起来的。流行于广州市以及珠江三角洲一带,以后又传至上海、天津、北京等大城市。当时的演奏组织主要有戏曲乐队及民间的“八音会”,以后相继成立了“济隆”、“钟声慈善社”、“素社”等专门演奏广东音乐的社团。20世纪40年代,受城市商业影响,广东音乐除用于无声电影配音和电台播放外,经常演奏的场合是茶馆和舞厅。广东音乐的形成、兴盛和发展过程中曾有一批专业演奏兼创作的队伍。形成时期除民间流传的《雨打芭蕉》、《三潭印月》、《汉宫秋月》等著名乐曲外,还有一批以严老烈为代表的演奏家编创的曲目,如《旱天雷》、《倒垂帘》、《连环扣》等。兴盛时期以何柳堂为代表的何氏叔侄三人创作的曲目《赛龙夺锦》、《醉翁捞月》、《七星伴月》、《垂阳三复》、《清风明月》、《午夜遥闻铁马声》、《陌头柳色》、《下里巴人》、《三跳涧》等广为流行。20世纪50年代,广东音乐发展史上重要的演奏家、作曲家吕文成改革了传统“五架头”的编制,特别是用粤胡代替原来使用的二弦。他将粤胡外弦改用钢丝弦,定音比二胡高四度,旋律更趋明亮、纯净、华丽。并且在粤胡上运用了多把位演奏,突破原来二弦只用一个把位演奏的传统习惯。演奏时,将两腿相夹琴筒的适当部位,音色与音量得到很大的改进,使其旋律较原来抒情柔和。吕文成创作了大量的广东音乐作品,有《步步高》、《平湖秋月》、《烛影摇红》、《银河会》等两百余首,并以其独特新颖的演奏,自成一格,赋予广东音乐以崭新的风貌和特点,确立了粤胡在广东音乐演奏中的主奏地位,成为广东音乐粤胡演奏艺术的奠基人。此外,这一时期的优秀作品还有易剑泉的《鸟投林》;尹自重的《华胥英雄》;丘鹤俦的《娱乐升平》、《狮子滚球》;何泽民(艺名何大傻)的《孔雀开屏》;陈德钜的《西江月》等等。近代,对广东音

乐进行了广泛地收集、整理、创作和演出等工作。

广东音乐常用调为合尺调(宫 越悦),上六调(宫 越郎),小工调(宫 越月),五调(宫 越云)。主奏乐器为粤胡,定弦为 𪛗—𪛗,演奏合尺调时为正线(𪛗—𪛗弦),上六调时为反线(𪛗—𪛗弦),小工调时为苦喉线(𪛗—𪛗弦),五调时为梵线(𪛗—𪛗弦)。其中,正线、反线用得最多。多数情况下,粤胡空弦多为调式主音。正线所奏乐曲的调式以徵调式最多,反线所奏乐曲以宫调式居多。广东音乐乐曲结构大多短小精悍,旋律自由伸展,一气呵成。在演奏技法上,左手主要有滑音(包括小三度绰、注)、背仔(用在结尾处的装饰性旋律填充)、加花、先锋音等,左手不用揉弦,而用压弦和空弦震音;右手多用分弓,快弓运用比较频繁,强音多用推弓等。

《雨打芭蕉》作品通过描绘雨点落在芭蕉叶上清脆、明透的乐声,表现出清新、明快的意境,具有浓厚地方色彩的粤胡主奏使听者深深地感受到秀丽的岭南风光与亲切的乡土气息。从《雨打芭蕉》的旋律线来看,更具有弹弦乐器的特点。音域比较宽阔,具有早期广东音乐的旋律特点。

乐曲分两个部分。第一部分的主体旋律抒情优美,演奏连贯,歌唱性很强。三个乐句以合尾(第一、二乐句)、合头(第二、三乐句)的手法相互紧密衔接,融为一体。在织体上以衬腔支声式复调为主,不同声部间突出了各自乐器特色。粤胡甜美的音色,优美而婉转连绵的旋律,展现出富有诗意的岭南风光。箫基本重复粤胡的旋律,扬琴、琵琶以花簇密集的节奏围绕主旋律加花变奏,琵琶运用了泛音、推指等技法,而中胡则以简略的音符加强主旋律。

例 5-1:《雨打芭蕉》开始部分

第二部分的旋律句幅短小,节奏活跃,各乐器声部突出了节奏型、音程的跳动和演奏手法的变化,尤其是切分的节奏和强音的运用,使旋律性格有

了较多的对比变化,弹拨乐器顿音的不断出现则有如雨打芭蕉时的各种情态,别有一番意趣。

例 源:《雨打芭蕉》第二部分片段

上例前三小节扬琴、琵琶、粤胡以 *mp* 的力度齐奏,后四小节以 *f* 的力度全奏,短小的句式之间,抑扬顿挫,声部织体厚薄分明,这是广东音乐常用的织体形式。

乐曲的结束部分则巧妙地将两个主体的旋律片断综合交错出现,使合奏织体获得较多的变化。

摇摇四、福建南音《八骏马》

南音亦称南曲、南乐、南管、弦管等,主要流传于福建的晋江、龙溪、厦门,在港、澳、台以及南洋群岛的华侨集聚地也很盛行。

有很多学者认为福建南音起源于唐,形成于宋。如南音的琵琶(当地称南琶)与目前全国各地琵琶有很大的差异,其板面上开有两个月牙形的出音孔,演奏姿势是横抱,这与五代南唐顾闳中所画《韩熙载夜宴图》以及出土的唐代陶俑的琵琶演奏姿势是一致的。南音所用的洞箫,定长一尺八寸,与尺八管相应。二弦除加用了千斤和马尾弓毛外,其形制与宋陈旸《乐书》中所绘奚琴基本一致。南音拍板的制作与奏法,亦近唐制及唐代演奏姿势。泉州著名的开元寺建于唐朝垂拱二年(公元686年,明代重建),在戒坛圆柱上端木刻的飞天,其乐器组合形式和演奏姿势与目前南音是完全一致的。福建南音的曲牌名称与唐乐相同,如《摩珂兜勒》、《子夜歌》、《清平乐》、《三台令》、《梁州曲》、《甘州曲》等见于唐代大曲《太子游四门》、《婆罗门》等见于唐代

法曲。

南音分指、谱、曲三大类。

指是一种有词、有谱,并记有琵琶演奏指法的完整大型套曲,亦称指谱、指套,唱词与旋律均来自戏曲音乐,实际上是用于器乐演奏的声乐套曲。传统有三十六大套,后增至为四十八大套,每套均有一定的故事情节,如《自来生长》、《一纸相思》、《趁赏花灯》、《心肝跋碎》、《为君去时》等。每个完整的故事均分成若干节,每节为一首完整的乐曲。

谱是无词而有指法的器乐曲,亦称大谱。传统大谱有十二大套,后来增至十六大套,每套包括三至十个曲牌。著名的大谱有四部,即《四时景》、《梅花操》、《走马》、《百鸟归巢》,简称“四、梅、走、归”。

曲又称小曲、散曲,是独立演唱的声乐曲,其数量有千余首,结构简短,曲调活泼。曲分大倍、中倍、小倍、长滚、中滚、短滚、序滚、二调等一百零八“滚门”,每个“滚门”下面有牌门,牌门下面为曲名。

南音空门(调门)有四宫,即五空管、四空管、五空四尺管、倍思管。五空管为 郢宫,四空管为 云宫,五空四尺管为 悦宫,倍思管为 阅宫。

南音的“寮拍”即板眼,主要有散板、七寮(愿源)、慢三寮(源源)、紧三寮(源源)、叠拍(叠板、愿源)、紧叠拍(愿源)六种。

目前南音曲谱主要有三部:《文焕堂初刻指谱》,四卷,清咸丰七年(1857年)厦门刊印。《泉南指谱重编》,六册,林鸿(字霁秋)辑,1954年上海文瑞书庄代印。《南音指法谱》,四卷,林祥玉编,1954年台湾印行。

《八骏马》又名《八走马》,福建南音大谱著名套曲之一。全曲共分八节,均有小标题,以示对历史传说中周穆王八匹骏马的赞颂,乐曲节奏鲜明,音调有力,成功地表现了八匹骏马行走、挺立、嘶鸣、驰骋时的各种神态,形象生动,旋律个性突出。

《八骏马》在节拍上,除开始的散板外,全曲运用了“紧叠拍”,并以固定的跳跃的节奏音型穿插衔接,使全曲在生动、跳跃、清新的进展中展现了乐思,给人以深刻的印象。

第一段为散板,继之以 愿源节拍的主题音调,多变的节奏和活泼跳动的旋律表现出一片生机勃勃的景象。第一段结束部的旋律运用于各段尾部,成为各段合尾,形成乐曲结构循环的特点。另一个主题出现在二、四、五、七、八段,各段出现时前八小节旋律不变,形成第二主题的合头。合头以后,各段展开幅度比较大,特别在五、七两段。在第三、六两段分别出现了一些新的旋律因素,形成旋律、调式方面的一定对比。

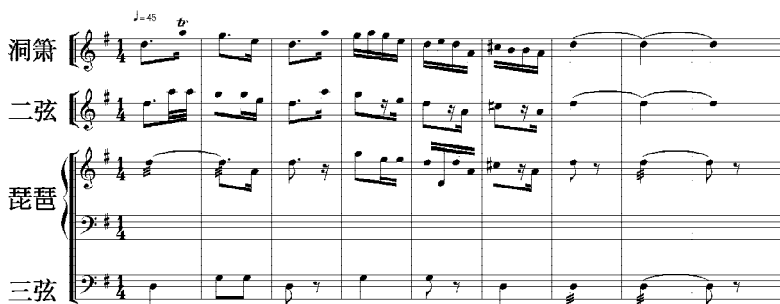
乐队的主奏乐器为洞箫,全曲主要运用了两种织体手法,一种是在各段的合尾或合头,声部间以齐奏式的织体配合,轻巧、明快,描绘出一幅骏马生动而跳跃的画面。

例 184:《八骏马》各段合尾片段



另一种则以衬腔支声式的织体运用于除合尾、合头以外的段落中,以描绘名马开道的洒脱不羁之态。

例 185:《八骏马》主题片段



《八骏马》的旋律在写法上独具一格,声部织体富于个性。

摇摇五、潮州弦诗《狮子戏球》

潮州弦诗俗称弦诗乐,流行于广东潮汕地区、福建南部、港澳地区以及东南亚诸国。其历史悠久,根据所用二四谱的历史推论,它早于明代以后随笛谱传入而被并用的工尺谱。因此,潮州弦诗在潮汕地区的发展,至少也有六七百年的历史。”^①

潮州弦诗有儒家乐和棚顶乐之分,儒家乐的演奏风格素以纤细、雅致为主要特点,多用于民间婚丧喜庆等场合,也用于自娱。棚顶乐演奏风格较为简朴、粗犷,主要用于戏剧舞台,为烘托剧情服务。目前传承的弦诗乐多为儒家乐。

潮州弦诗的传统调式主要有轻三六调、重三六调、轻三重六调、活五调等多种。潮州弦诗各调式音列:

① 袁静芳主编:《中国传统音乐概论》,上海音乐出版社,1994年第1版,第101页。

| | | | | | | | |
|---------|---|-------|---|----|-------|---|---|
| 二四谱谱字 | 二 | 三 | 四 | 五 | 六 | 七 | 八 |
| 合工尺谱谱字 | 合 | 四 | 上 | 尺 | 工 | 六 | 五 |
| 轻三六调音列 | 缘 | 远↓苑 | 员 | 圆 | 猿↑源 | 缘 | 远 |
| 重三六调音列 | 缘 | (远)↓苑 | 员 | 圆 | (猿)↑源 | 缘 | 远 |
| 轻三重六调音列 | 缘 | 远 | 员 | 圆 | (猿)源 | 缘 | 远 |
| 活五调音列 | 缘 | (远)↓苑 | 员 | 圆猿 | (猿)↑源 | 缘 | 远 |

以上各调式音列的风格特点为:轻三六调曲调多轻快、明朗、活泼;重三六调擅长深情含蓄的表现,旋律往往具有抒情典雅的特点;活五调善于表现哀怨或悲愤的情调,因此,更具有地方色彩与特点。潮州弦诗经常将一首乐曲用不同调式色彩进行变奏,在保持原曲的基本旋律和节拍的情况下,可作重三六→轻三六→轻三重六→反线→活五或活五→重三六→轻三六的程式变化。

潮州弦诗全曲节拍布局要求“曲速三变”,即引子→头板(二板)→拷拍→三板。其中引子多为散板,第一段用头板(亦称二板)源源节拍,慢板,是旋律原型的扩充,在旋律上多用即兴加花手法,演奏上特别突出声韵特点。第二段用拷拍,员源节拍,将乐曲旋律衍变为切分旋律进行;第三段用三板,圆源或员源节拍,是旋律原型节奏、节拍的变奏,旋律压缩后,多用各种“催”法反复变奏多次。

潮州弦诗主奏乐器二弦运用各种不同弓法形成的一种旋律变奏,民间称为“催”。每一“催”只用一种弓法和节奏型进行变奏。“催”法是潮州弦诗传统旋律重要的变奏手法,一般用于三板,它在每次的变奏中应用不同的节奏音型和加花等技巧变化旋律,其基本旋律线和小节数不变。潮州弦诗中常见的催法有单催、双催、累字催、吊字催、四催、隔句累字催、接弓催、带字催、双板催、隔句双板催等多种。

潮州弦诗多以花、月、鱼、虫的古诗题材命名,擅长演奏抒情性的乐曲,演奏程式严格,风格迥异,色彩鲜明。其曲目多沿用中州古调传谱,在漫长的历史发展过程中,又兼蓄了各地民间小调、笛套和民间戏曲音乐中的正字调、外江调、粤调等。潮州弦诗有十大名曲:《寒鸦戏水》、《月儿高》、《昭君怨》、《小桃红》、《黄鹂词》、《大八板》、《平沙落雁》、《凤求凰》、《玉连环》、《锦上添花》。其他流行的乐曲还有《狮子戏球》、《出水莲》、《浪淘沙》、《柳青娘》、《思春》、《深闺怨》等。

《狮子戏球》(重三六调)表现节日里狮子戏弄绣球时的欢快情景。乐曲引子一开始由富于地方色彩的打击乐器演奏出轻快活泼的节奏,由一个固定节奏型(源小节)反复演奏四次构成,旋律的反复、停顿和分割,整齐划一的声部织体,配以猿源节拍的运用,生动地表现出狮子以轻巧统一的步伐出场

的情景。主题部分由核心音调的反复、加花、移位、扩展等手法发展而成,各声部之间主要以严格重复的齐奏式织体相配合。

例 源:《狮子戏球》主题片段

The musical score is written for five instruments: 二弦 (Er Xian), 扬琴 (Yang Qin), 洞箫 (Dong Xiao), 琵琶 (Pi Pa), and 三弦 (San Xian). The time signature is 2/4. The melody is characterized by a repeating rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with grace notes, creating a lively and rhythmic texture. The instruments play in a homophonic, quasi-heterophonic style, with each instrument following the same melodic line but with slight variations in articulation and ornamentation.

《狮子戏球》全曲混合运用了几种“催”的方法发展旋律,主题变奏了四次,尾声除旋律进行上二度加花变奏外,旋律线起伏变化较大,各段的织体手法与主题类似,主奏乐器二弦作“催”的各种节奏型变化,其他声部以齐奏式和衬腔支声式复调手法衬托主旋律,以表现出狮子戏球的各种场面。

《狮子戏球》音乐语言形象生动,调式色彩浓厚,声部织体富于个性,是潮州弦诗的优秀作品之一。

第六章摇吹打乐类配器

我国民间吹管乐合奏大多离不开打击乐器,早在汉明帝(缘—苑年)时的“ 黄门鼓吹 ”、“ 骑吹 ”等乐队就包括了箛、箫、箛、横吹、铙、鼓等吹与打的两类乐器,直到现在这两类乐器结合的演奏形式仍广泛地流传在全国各地,被称作鼓吹、吹打、鼓乐等等。全国各地流传的吹打乐品种很多,根据乐队组合和主奏乐器的不同可分鼓吹乐、吹打乐和鼓乐等。鼓吹乐是以某一件吹奏乐器如管子、唢呐、海笛、笛子为主奏乐器,配合其他民间管弦乐器、打击乐器所组成的器乐演奏形式,主要流行在河北、山西、山东、辽宁、河南、东北、华北、西北等地,代表性乐种有河北音乐会、晋北笙管乐、北京智化寺京音乐、辽南笙管乐、胶东笙管乐、鲁西南鼓吹乐、辽宁鼓吹乐、吉林鼓吹乐、山西鼓吹乐、冀东鼓吹乐等。吹打乐是以民间管弦乐器(或单纯用管乐器)与打击乐器演奏并重的器乐演奏形式,它更多地集中在我国南方,代表性乐种有苏南的十番锣鼓、十番鼓、浙江吹打、潮州锣鼓等。鼓乐是以民间管弦乐器与打击乐演奏并重,并在乐曲中穿插若干鼓段的演奏形式,流行于陕西省西安地区,代表性乐种有西安鼓乐。

第一节摇吹打乐的乐队配置

河北音乐会有“ 北乐会 ”和“ 南乐会 ”两种,音乐会的主要传统与特征较多地保留在“ 北乐会 ”,其乐队编制比较严格,所用乐器主要为管(圆)、笛(圆)、笙(圆)、云锣(圆)、鼓(员),乐器的音量较小,风格典雅,多奏大型套曲,但目前乐队编制上也因各音乐会的条件变化而有所变异。“ 南乐会 ”也称“ 吹歌会 ”,是在“ 北乐会 ”基础上发展起来的。乐队以多管、多笙、多唢呐为特点,风格热烈,多奏小型曲牌和民间声乐作品。晋北笙管乐的乐队一般以管子为主奏乐器(员—圆),其他管乐器还有笛(员)、笙(圆)、海笛(员),打击乐器主要为堂鼓、小镲与云锣,有些乐曲加用板鼓、大锣、大镲、小锣、梆子等;鲁西南鼓吹乐有以一个中音唢呐为主奏形式的“ 单大笛 ”乐队,以两支中音唢呐为主奏形式的“ 对大笛 ”乐队,以锡笛为主奏形式的乐队等多种,打击乐器包括堂鼓、小镲、大镲和梆子等。山西鼓吹乐最常见的乐队组合形式通常为

三至四人,所用乐器为唢呐(员—圆)、扁鼓(员)、小钹(员),丧事鼓乐必须用两支同音高的唢呐演奏,另外,还必须加用乳锣一件,为五人编制,根据各乡镇乐社的具体情况,乐队亦可加入笙、长尖、钹子以及二胡等乐器。辽宁鼓吹乐有婚事乐队(一至两支小唢呐主奏)和丧事乐队(两支大唢呐主奏)两种,其他乐器有堂鼓(员)、小钹(员)、细乐(员)、铜鼓(又名疙瘩锣)等。江西赣中花钹锣鼓乐队由唢呐(主奏)和打击乐器两部分组成,乐队乐器和人员配备传统性很强且严格,一律是七人十件乐器:唢呐(圆)、堂鼓、板鼓、云锣各(员)件由一人演奏,大钹(圆)、大锣(员)、小锣、云锣各(员)件由一人演奏。以上各乐队都是以某一件吹奏乐器为主奏,配合其他民间管弦乐器、打击乐器所组成。

以下是以民间管弦乐器(或单纯用管乐器)与打击乐器演奏并重的乐队形式。十番锣鼓根据其乐队编制的各种不同组合情况,可分为只用打击乐演奏的“清锣鼓”和兼用管弦乐器演奏的“丝竹锣鼓”两大类。十番锣鼓中的打击乐部分又有粗、细锣鼓之分,粗锣鼓所用乐器主要有同鼓、板鼓、大锣、喜锣、七钹等,细锣鼓是在粗锣鼓基础上增加了小钹、大钹、中锣、汤锣、月锣、春锣、内锣、碰铃等乐器组成。“丝竹锣鼓”又有“笛吹锣鼓”、“笙吹锣鼓”、“粗细丝竹锣鼓”之分,其丝竹乐器主要包括笛子、二胡、琵琶、小三弦、扬琴、笙等,十番鼓乐队一般为五至十人,吹管乐器有笛、箫、笙、小唢呐,弦乐器有托音胡琴、梆胡、小三弦、琵琶,打击乐器有筒板、点板、板鼓、同鼓、云锣、木鱼等,乐队中鼓、笛为两件主要乐器。浙东锣鼓乐队中管乐有唢呐、先锋(招军)、笛、箫,弦乐有平胡(二胡)、碗胡、徽胡、琵琶、三弦、双清、扬琴等,有些地区(如温州)的乐队,弦乐用京胡、板胡、二胡、瓢胡等,打击乐用板鼓(亦称高鼓、斗鼓)、彭鼓(类似长鼓)、小京钹、京钹、次钹、大钹、锣、木鱼、板、鱼板、双星、酒盅、碟子等,锣类最为丰富,除云锣外,嵊县所用四锣为马锣、大锣、冬锣、抬锣,奉化所用十锣为大锣、柴锣(源)、令锣(圆)、闹锣、张板锣、狗叫锣。浙东锣鼓打击乐器种类繁多,色彩丰富,在乐队编制上因不同地区、不同乐曲而具有多种组合形式。

西安鼓乐有坐乐、行乐两种乐队形式,坐乐以笛为主,配以笙、管,打击乐器有双云锣、坐鼓、战鼓、乐鼓、独鼓、大钹、小钹、大钹、小钹、大锣、马锣、引锣(开口子)、勾锣、铙子、大梆子、手梆子等。行乐比坐乐简单,它又分“同乐鼓”(又称“高把子”)、“乱八仙”(又称“单面鼓”)两种乐队形式,“同乐鼓”所用乐器除笛、笙、管子等管乐器外,打击乐器有高把鼓、铙子、小叫锣(疙瘩锣)、贡锣、手梆子等。“乱八仙”以用笛、笙、管、方匣子(六面云锣)、单面鼓、引锣(开口子)、铙子、手梆子八件乐器而得名。

第二节 摇摇律

摇摇一、主奏乐器的旋律

在吹打乐中大多是以一件或几件吹奏乐器同时主奏旋律,灵巧的管子、矫健的唢呐、活跃的笛子中吹打乐是使用最多的主奏乐器,即使擅长演奏和弦的笙也是民间乐队的旋律乐器之一,合奏中它常以和音的方式演奏主旋律。

管子个性很强,在乐队中常用来吹奏北方风格的粗犷、泼辣的旋律。以管子主奏的乐种很多,有河北音乐会、晋北笙管乐、北京智化寺京音乐、辽南笙管乐、洛阳十盘乐、胶东笙管乐等。

由唢呐主奏的旋律具有热情、雄壮、诙谐的性格特点,以唢呐(或海笛)为主奏的乐种有吉林鼓吹乐、辽宁鼓吹乐、冀东鼓吹乐、鲁西南鼓吹乐、山西鼓吹乐、伊犁鼓吹乐等。中音唢呐和低音唢呐被用于民间乐队后,其雄厚的音响大大增强了乐队的威力,扩大了民族器乐的色彩变化。当前有些乐队的旋律由高、中、低音唢呐构成三个八度奏出,获得很好的效果。

以笛子为主奏的乐种有流行于鲁西南、鲁中等地区的鼓吹乐等。笛子是表现能力很强的乐器,常被用来吹奏舒展的、开阔的旋律,笛子还常用来演奏轻快的旋律、技巧性的、华丽的旋律。曲笛加梆笛的同度齐奏,比一支笛子独奏稍厚而强,可起到增强音量的作用,但灵活性差。

摇摇二、吹管乐器结合的旋律

吹打乐的旋律有粗吹(用唢呐)与细吹(用笛子)之分,乐器的结合各式各样,旋律音色丰富多彩,以下仅述管子、唢呐、笛子、笙等吹管乐器相互结合时的一些情况。

音色不同的乐器配置结合时,音色较亮较薄的乐器通常在上声部,较暗较厚的乐器在下声部。管子与笛子同度或八度结合时,以管子的音色为主,它使笛子的音色更为厚实。笙与管子或笛子结合时,笙常以传统和音的方式奏旋律,与笛子构成五度、四度、八度、同度等关系,近乎为笛子伴奏的性质,使笛子的旋律厚实、圆润,笙也有以单音旋律的方式和管子、笛子相结合的。唢呐的音量大,几乎可以伴随任何其他乐器而不减损其本身的音响。唢呐与笛子同度结合时,以唢呐音色为主,如笛子在上方与唢呐构成八度关系,其音响比唢呐独奏时更加锐利。唢呐与管子结合时,以唢呐的音色为主。唢呐与笙结合时,笙多以和音式的旋律与之重复,它使唢呐的音响变得

软了一些。笛子、笙和唢呐三种乐器的结合,其音量宏大,气势磅礴。一支梆笛与两支曲笛结合时,音色明亮、爽朗,两支曲笛同度重复时,其音响厚实、浓密。箫通常在曲笛下方作八度重复,其音响既丰满又柔和。

第三节 摇 织 体 形 式

吹打乐合奏的织体形式主要有主奏式、打击乐领奏间奏式、齐奏式等。

摇摇一、主奏式

以某一件吹奏乐器如管子、唢呐、海笛、笛子为主奏乐器,配合其他民间管弦乐器、打击乐器是吹打乐演奏的基本特征。以管子主奏的鼓吹乐最常用乐器有管子、笙、笛子、梆子等,演奏时管子奏主旋律,笛子位于最高音区,根据管子的旋律加花或作装饰性的即兴演奏,笙吹奏较为平稳的和音式的旋律,从音色上节奏上连系着笛子与管子,同时又是音准中心,梆子等少数打击乐器敲出规整的节奏,作为节拍的中心。这正是民间艺人们常称的“拙竹巧管浪荡笛”的配器原则和演奏传统。

管子主奏的河北音乐会乐曲《放驴》用笙、唢呐、海笛等乐器助奏,管子与唢呐的一问一答构成乐曲的主体,笙的传统和音与小钹、小鼓的节奏从头至尾不停,起着调和音色、稳定音准、掌握节奏的作用。

例 源缘: 河北音乐会《放驴》片段

以笛子为主奏乐器的吹打乐合奏是民间器乐合奏中较为轻便的一种组合形式,除主奏乐器外,常使用笙、笛子和小件打击乐器等配合。笙与梆子在乐队中处于从属地位。其合奏织体多在一个旋律上各自作不同方式的变奏,笛子花哨,笙则简朴,这是以笛为主奏的鼓吹乐的织体特色。例如山东鼓吹乐曲《双合凤》,其旋律由梆笛主奏,曲笛和笙在月调梆笛的旋律下以较低的音区作衬托、对比、固定音型等处理,而梆笛又似乎是在曲笛的上方毫

无拘束地即兴发挥。它们在音区部位、演奏手法、节奏处理方面相互配合,严密而自然。

例 源: 山东鼓吹乐曲《双合凤》片段



鲁西南、吉林、辽宁、冀东等地区的鼓吹乐都是以唢呐(或海笛)为主奏的,其他乐器在乐队合奏中,或与唢呐繁简相配,或与唢呐对答等。鲁西南鼓吹乐《一枝花》的主奏乐器唢呐灵活自如,乐队在不同的音区与其呼应,中音笙在乐曲中始终保持着紧密的和弦节奏,并伴有丝弦乐器的演奏,显示出鲁西南鼓吹乐特有的风格。

摇摇二、打击乐领奏、间奏式

打击乐器丰富多彩的音色,变化无穷的节奏,在吹打乐队中担负着塑造音乐形象的重要使命。由吹管乐器担任旋律,打击乐器担任各种类型的伴奏,两者有机地糅合在一起是吹打乐的重要特色。用打击乐作引子、间奏、尾声和各种连接部分,赖以贯穿全曲,使之成为一个完整的乐曲是多数吹打乐的结构特征。有一些乐曲也用纯打击乐合奏(或独奏)作为重要的段落。在民间吹打乐中,艺人们单凭打击乐器的各种表现手段便创作出了丰富多彩的种种合奏织体。打击乐领奏的织体形式在吹打乐合奏中通常表现为以下几个方面。

员 以板、鼓类乐器为领奏的织体

吹打音乐以及一些小型乐队合奏中的梆子、木鱼、板鼓、小鼓、大鼓等板类及鼓类乐器常以有规律的敲打、有目的的节奏变化指示全体乐队的起首、转折、收束,以及速度、音量、表情等的变化,从而形成一种固定形式的乐队织体。艺人们习惯于在“打鼓佬”的严格控制下协同演奏。江西吹打乐《四句板》,在一个长音之后,梆子沉着地敲击两下,预示着一定的速度和节拍,使演奏得以整齐地开始。然后,梆子每小节敲一下,掌握着乐曲的板眼。各声部依据各自特色,在其指挥下进行繁简相配。以打击乐作为民间吹打乐曲前奏的式样很多,常见的有敲两下板鼓(或大鼓),散敲大锣,四至八小节

的锣鼓引子,完整的锣鼓牌子等等。浙江吹打《将军令》中大锣、大鼓结合先锋等古代吹管乐器作为前奏,表现古代将军升帐时庄严、隆重的气氛,这是江南民间常见的一种音乐织体。

预示起奏的鼓点子是多种多样的,它可以根据乐曲的风格、感情、速度的要求来设计。这些不同的点子大都既有指挥的作用,又预示了一定的织体方式。预示乐曲中间的转折和结束的终止,常会出现一些新的节奏、新的音色。江西花钹锣鼓乐《雁荡山》以板鼓为指挥乐器,用平稳的滚奏先引起注意,然后突然停顿,再奏个强音,从而领出钹、小锣、大锣的一记强音,乐队中其他声部密切配合。这里板鼓的切分节奏是为了指挥锣鼓而安排的。

如果打鼓者由于演奏的关系无法发出音响上的信号时,便会采用手势等其他办法指挥乐队,以使乐队根据其指挥的手势而调整自己声部的演奏而形成新的音乐织体。

圆鼓段间奏式织体

民间吹打乐曲中很大一部分是由一个或几个曲牌加上打击乐的前奏、间奏、华彩、尾声等组织而成。如《大辕门》、《将军令》、《一封书》、《满庭芳》等乐曲的几段打击乐合奏都有重要的结构作用。苏南吹打曲采用各种“鼓段”的不同连接法来表示乐曲结构的类型,并以“伊鼓段”为曲式的名称。如《一封书》由下列各段构成:员援序鼓,圆援一封书,猿援剔银灯,源援浪淘沙,缘援接头,远援快鼓段,苑援这一风,愿援效丈。该曲为是用了一个鼓段的套曲。

在乐曲中间打击乐作为单奏、连接,或与吹管乐器对奏,使合奏织体有所变化,同时又可让管乐的得到休息的机会。如《下西风》的锣鼓与旋律一问一答,组织严密,两者融为一个整体,其锣鼓的间奏织体富有特色。

例 源 范:十番锣鼓《下西风》

旋律

同鼓

齐钹

喜锣

大锣

摇摇很多吹打乐都有通用的锣鼓语汇表示乐曲的开始和结束,起着结构作用。如“引千”、“亮锣”表示乐曲的开始;采用京剧锣鼓的“收头”、“四记头”、“住头”等表示乐曲的结束等等。它像乐曲的“前奏”或“终止式”一样,艺人们在这些间奏式的锣鼓段落中都会使用相对固定的合奏织体进行演奏。

加强或伴奏旋律的织体

打击乐器在乐队里常用来强调或伴奏旋律而形成各种不同的织体。清静的木鱼、铃、朴素的大、小木鱼,喜悦的小锣、小钹,急促的大、小钹闷击,热闹的大锣、钹、小锣等等在吹打乐中极为常用。在吹打乐中,艺人们特别注重旋律乐器与打击乐器之间音色、音高、音量的协调和对比,一般常把木鱼、南梆子、铃等与笛子、月琴、柳琴、扬琴、琵琶、二胡等相结合,大鼓与唢呐、管子以及乐队全奏相结合,小钹、小锣与笙、笛相结合等等。

节奏较强的旋律常用打击乐器重复其节奏,突出某些应强调的音符,从而强化原旋律的语气。苏南吹打《将军令》中段,属散拍,其旋律由于打击乐器的加入而突出了节奏特点。

例 源: 苏南吹打《将军令》片段

打击乐器的节奏,有与旋律相同的,也有作固定节奏型为旋律伴奏的等等形式。

气势雄伟的苏南吹打《将军令》,第一、二小节板鼓的点子具有指挥的意义,再结合大鼓的震音、定音锣及大钹的散敲,接着小鼓、大鼓重复旋律的节奏,加强了旋律的语气,小钹、大钹及月锣作固定节奏型伴奏,定音锣演奏旋律,低八度重复吹管乐器。打击乐器在短短的七小节中形成了一种复杂的合奏织体。

例 源: 苏南吹打《将军令》开始部分

旋律

板鼓

大鼓

小钹

大钹

月锣

小锣

定音锣

渲染欢乐、兴奋、热烈的气氛是锣鼓最擅长的、最常见的作用。河北吹歌会《集贤宾》中的“活通鼓”(即变化的花打)伴随旋律,使该曲的情绪变得热烈欢快。

例 缘: 河北吹歌会《集贤宾》片段

管子

小鼓

大鼓

小钹

小钹

摇摇三、齐奏式

吹打乐齐奏式是指吹管、拉弦、弹拨乐器与打击乐器的节奏基本一致所形成的织体,这种织体多由吹管乐器、拉弦乐器形成几个八度共同担任旋律,有时采用自由重复的方法彼此重复,各个声部时分时合,相似而又不尽相同。打击乐器的节奏与旋律相同或稍作变化,两者有机地糅合在一起。打击乐器丰富多彩的音色与变化无穷的旋律节奏共同负担着塑造完整的音乐形象的使命,它是吹打乐中富有特色的一个重要的织体。

员 吹管、拉弦与弹弦乐器相结合的齐奏式

这种织体处于吹打乐的丝竹段,由各个乐器在几个八度内相互作严格的重复,给人以纯净、宽厚的感觉。在乐曲中,凡是抒情、欢快情绪的片段都

有这种织体的出现。

例 缘: 苏南十番鼓《满庭芳》片段

上例中笛、板胡与箫、笙、二胡、琵琶形成八度齐奏,三弦低两个八度重复主旋律,使音乐清新、纯净。

齐奏式织体除各声部运用严格的重复外,有时低音乐器在低音声部常简化重复主旋律。如西安鼓乐、浙东锣鼓、十番锣鼓等吹打乐的丝竹乐段,都有这种织体的存在。

圆吹管、拉弦、弹弦乐器与打击乐器相结合的齐奏式

这种织体可见于乐曲的前奏、间奏、高潮、尾声等地方,也用于正板中。各个乐器在几个八度内相互作严格的或不严格的重复,给人以浑厚、坚实之感。以吹管、拉弦、弹弦乐器与打击乐器相结合的齐奏式织体的式样很多。民间艺人在编配时很注意旋律乐器与打击乐器之间音色、音高、音量的协调和对比,有用木鱼、南梆子、铃等打击乐与笛子、月琴、柳琴、扬琴、琵琶、二胡、管弦乐器等相结合的精巧纤细的齐奏织体,也有大鼓、大锣、大钹与弹拨乐、埙、笙、管乐相结合的音响宏伟的齐奏织体等等。

潮州大锣鼓《抛网捕鱼》中大吹大打之后出现的一段小吹小打,笛子和笙吹着悠扬的主旋律,拉弹乐器各自作加花重复,具有浓郁的潮州音乐的风格特点。另外,小堂鼓、大鼓、斗锣、苏锣、亢锣、小钹、钹等乐器重复相随主旋律,使整个音乐舒展而不松散,表现了渔民们在劳动中愉悦、乐观的精神风貌。

又如浙江吹打(嵊县)《大辕门》在打击乐的前奏结束后,板鼓以适当的节奏变化与丝竹、吹管旋律齐奏,突出了某些应强调的音符,音乐节奏性强且音响丰厚。浙江吹打(黄岩)《九连环》之「武披」以丝竹、吹管乐器与拍板、战鼓、扁鼓、冬锣、大钹、次钹、京钹等打击乐乐器齐奏,为人们展现了一

幅粗犷热烈、威武雄壮的欢腾场景。《下西风》的第四段则用另一种加强语气的方式,在丝竹与吹管之外用云锣随着旋律敲击稍有变化的节奏,使乐曲更显得古朴典雅。

摇摇四、复调式

这种织体主要表现在打击乐与管弦之间呈复调性的对比中,因为吹打乐的很多乐曲中的打击乐器有时与管弦以不完全相同节奏形态相结合,或交叉,或同时,使合奏的织体更为复杂,表现的内容更为丰富。如浙东锣鼓《将军得胜令》中大锣、大鼓、钹等结合先锋等古代吹管乐器作为前奏以表现古代将军升帐时庄严、隆重的气氛。

例 纒: 浙东吹打《将军得胜令》

奉化九溜堂吹奏谱

(唢呐)

唢呐及管弦

四鼓

小锣

小钹

十锣

上例十锣、四鼓等乐器与管弦乐器旋律即为复调性的结合。散板小节中,四鼓的点子与唢呐声部相对应,具有指挥的意义及启引的作用,一开始就给人以庄严的气氛。接着,小钹、十锣又与主旋律的节奏起着复调性的对比作用。

又如浙江吹打乐《万花灯》中“头门”的锣鼓,一不重复旋律,二不作固定的节奏型伴奏,而是与旋律的节奏相交错的独立性较强的锣鼓点子,它和旋律的关系含有对比复调的意义。《下西风》之“金橄榄”则是一个完整的锣鼓段,旋律乐器笛子和它的旋律反而像是后加的,两者独立性都较强,彼此也有着复调性质的关系。打击乐与旋律构成复调式的声部织体,它常以几种不同的节奏形态同时应用,从而使合奏的织体更为复杂,表现的内容更为丰富。

当然,还有吹管乐、拉弦乐、弹拨乐等几个乐器组之间作各种复调性结合的实例,这种结合在民间乐种里常以衬腔式支声复调为多,有时也有模仿

式的复调手法,富有真正意义上的对比式复调(除上述打击乐与管弦之间呈复调性的对比外)织体较为少见。

第四节 代表性乐曲分析

摇摇一、河北音乐会《放驴》

河北音乐会主要流行于河北中部的廊坊、保定、石家庄及衡水地区,因此又有冀中管乐之称。在长期的历史发展过程中,河北音乐会衍变为“北乐会”与“南乐会”两个派别。河北音乐会主要在全村每年重要的祭祀节日和风俗性节日中演奏,演奏者有僧、道乐班和民间鼓乐班两种。南乐会主奏乐器管子为正调(又称正宫调、正字调或六字调)时,宫越粤,第三孔作 ㄣ 反调,宫越 𠂉 大凡调),筒音作 ㄣ 上字调,宫越 𠂉 第六孔作 ㄣ 低调(工字调),宫越云,第一孔作 ㄣ 低上字调,宫越月,第四孔作 ㄣ 靠凡调,宫越 𠂉 ,第二孔作 ㄣ 等。

《放驴》为南乐会的代表曲目,乐曲表现了喜庆节日时民间歌舞“跑驴”风趣而又欢快的情景。该曲在民间演奏的版本很多,常见的有三个段落,第一段慢板,第二、三段快板。只奏第一、二段时,称为《小放驴》。

该曲的第一段旋律主要用管子与乐队的对仗形式,特别是乐队锣鼓的抡眼进入,不仅使旋律对仗的织体特点表现得鲜明突出,而且加强了整个旋律进行中的律动感。谱例见本章第三节。

第二段快板是乐曲的展开部分,主要用围绕中心音自由延伸展开的旋律发展手法,俗称“穗子”(或“碎子”)。这一部分旋律的特点有拖腔式与快板式两种类型。拖腔式以管子主奏,旋律变化游动比较自由,具有很大的即兴性,而其他乐器则以规整的节奏相伴随,有如戏曲唱腔中的紧打慢唱。

例 缘:《放驴》“穗子”片段

管子

笛

笙

小鼓

大钹

小钹

小铛铛

快板式旋律的节拍为流水板或原板,管子与乐队相互呼应,与第一段织体相似。

第三段旋律运用了民间“金橄榄”型的结构手法,即在快速行进中旋律有规律地增减,使乐曲获得一定的展开,其织体手法与第一段相同。

尾声以流水板的形式,运用叠句和压缩的手法,乐队主要以齐奏的织体手法使音乐整齐划一,推向高潮。

《放驴》形象生动,在织体手法、演奏技巧等方面具有鲜明的民间色彩和乡土气息,具有强烈的艺术感染力。

摇摇二、晋北笙管乐《采茶》

晋北笙管乐是流传于山西北部以及东北部地区的五台、原平、代县、大同、定襄、忻县、应县、左云等地的乐种,它除僧、道乐班用于宗教法事外,在民间乐社中亦广泛流传。演奏晋北笙管乐的民间乐社俗称响打、鼓房、鼓班。19世纪初仅五台县就有二十多个鼓房,晋北笙管乐主要用于村镇婚丧喜庆和社火庙会等场合,亦用于自娱。晋北笙管乐有《推碌碡》、《青天歌》、《箴言》、《扮妆台》、《劝金杯》、《鹅郎套》、《十二层楼》、《大骂玉郎》等八套乐曲,俗称山西八大套,每首套曲由多首曲牌按固定顺序连缀组成,往往以第一首曲牌名称为套曲的曲名。八首套曲中共应用了唐、宋以来的曲牌与民间乐曲、佛教音乐四十五首。八大套主奏乐器管子为本调(尺字调)时,合越宫越云,第六孔作越宫上字调(合字调),上越宫越粤,第二孔作越宫凡字调(四字调),尺越宫越月,第三孔作越宫小凡字调,工越宫越悦,第四孔作越宫工字调,四越宫越云筒音作越宫角调,凡越宫越闻(闰),第五孔作越宫梅花调,乙越宫越郎,第一孔作越宫。演奏曲目中本调、上字调、凡字调指法占首位,称“三大调”。

《采茶》是八大套《劝金杯》套曲中多处应用的一支小曲,它往往作为一首独立演奏的只曲广泛应用于晋北各地,曲名溯源可考为宋词词牌。从旋法与速度特征来看,全曲可以划分为两个部分。

第一部分速度悠缓,旋律恬静秀美,主奏乐器在演奏技巧上突出地发挥了晋北地区管子箫声和颤音的特点,形成旋律音色的对比变化。管子高音区的箫声清新柔和,有如翠笛;低音区的箫声浑厚丰润,有如洞箫。笙以节奏鲜明的和音,时隐时现地伴随着主旋律,打击乐器堂鼓、小镲、板鼓、大锣、小锣、梆子等与旋律的节奏一致,并强调了旋律的重音,使音乐富于律动感。

第二部分速度为快板,它以第一段的部分旋律为基础进行了三次变奏。主奏乐器管子在此运用了大量的涮音技法。每次变奏以齐奏式织体为基础,第一次织体厚重,第二次出现时,打击乐声部只留有堂鼓和梆

子,并以较弱的力度伴奏旋律,第三次出现时乐队全奏,锣鼓齐鸣,音乐热烈欢腾。

例 缘:《采茶》第二部分片段

快

摇摇三、鲁西南鼓吹乐《一枝花》

鲁西南鼓吹乐主要流行于山东南部的菏泽和济宁地区,演奏形式有以唢呐主奏、笛子主奏、锡笛主奏等多种形式。其中以唢呐为主奏的鼓吹是鲁西南鼓吹乐中最丰富、最有代表性的部分,在全国具有较大的影响,因此,被誉为“唢呐之乡”。鲁西南鼓吹乐主奏乐器唢呐为六字调时,六 越宫 越粤,第六孔作 𪛗 尺字调,尺 越宫 越𪛗,第三孔作 𪛗 上字调,上 越宫 越𪛗,第二孔作 𪛗 凡字调,凡 越宫 越𪛗,第五孔作 𪛗 五字调,四 越宫 越月,筒音作 𪛗。

《一枝花》是一首流传于鲁西南的风格性较强的唢呐曲,曲调来源于山东梆子戏的唱腔和曲牌,常用于民间喜庆场合。全曲分散板、中板、快板三个部分。散板、中板的旋律悠扬柔美,富于歌唱性。唢呐在演奏上运用严格的气息控制,变徵音的装饰运用,显露出鲜明的地方色彩。乐队的伴奏织体主要以齐奏式为主,笛子与唢呐形成八度重叠,笙与唢呐同度。当唢呐长音出现时,笛、笙等乐器便作副旋律填充。

例 缘:《一枝花》片段

中板 稍慢

快板部分的音乐运用了民间“穗子”的结构特点。“穗子”旋律本身总的特点是音型较细碎,展开自由,演奏中具有极大的即兴性。它在旋律进行上的特点是围绕中心音自由展开,而被环绕的中心音的不断改换、游移则构成了“穗子”旋律的核心部分。唢呐在演奏上突出地运用了强烈泼辣的花舌音,模仿戏曲唱腔的苦音以及滑音、吐音、颤音等,造成了炽烈而欢腾的气氛,而其他伴奏声部及锣鼓则以规整的节奏与主旋律紧密呼应,连绵不断,情绪激奋,一气呵成。织体形式与《放驴》的“穗子”部分相同。

摇摇四、山西鼓吹乐《大得胜》

山西鼓吹乐流行于山西各地,有着悠久的历史与文化渊源。山西民间对鼓吹乐人亦称乐户、吹工、吹手、鼓匠、吹鼓手、龟家等等,早在北魏时已有乐户名籍,一直延续到清雍正元年(1723年)。《山西通志》载:“北魏皇甫奴,河东郡人,为乐户。景明初,河东郡杨风等七百五十人列为乐户。”演奏鼓吹乐的组织一般称鼓房。鼓吹乐已成为山西各地社会民俗、信仰民俗、岁时节日民俗、迎神赛社、婚丧礼仪和游艺民俗中一项不可或缺的内容。

山西鼓吹乐是以唢呐为主奏的乐种,其主奏乐器唢呐为本调时,宫越轱,筒音作 𪛗 反调,宫越粤,第三孔作 𪛗 六字调,宫越月,第四孔作 𪛗 梅花调,宫越阅,第六孔作 𪛗 著名的山西鼓吹乐套曲有雁北地区的“八大套”,忻县、定县的《大得胜》,代州的《十样锦》,原平县的《大按鼓》,上党的《十番鼓》等等。

《大得胜》是流行于山西北部忻州、定县、代州、五台、原平、定襄等地的一首唢呐套曲,乐曲以高亢豪壮的旋律与铿锵热烈的节奏,展现出古战场上的凯旋与军威。全曲共由〔将军令〕(又名〔出队子〕)(本调)员越轱〔耍娃子〕(六字调)员越月〔撩单子〕(本调)员越轱〔吵子〕(本调)、〔过街〕(六字调)员越月〔编筐篮〕(又名〔步步紧〕)(六字调)、〔二亲相骂〕(六字调)、〔绕天飞〕(六字调)、〔吊棒垂〕(六字调)、〔绕天飞〕(六字调)等十段曲牌连缀组成。十段音乐大体可分为两个部分,一至四段为第一部分,五至十段为第二部分。

《大得胜》第一部分以〔将军令〕曲牌为中心,雄劲豪壮的〔将军令〕主题旋律反复变奏了两次,乐队以上手唢呐与下手唢呐形成简单的支声复调织体,笙、呼胡和二胡等齐奏相随,扁鼓、小镲、乳锣以及钹子等随着音乐的变化作即兴的节奏处理。

第二部分的各段旋律均稳定在六字调上,与第一部分形成调性的对比与并置。其中心段落落在八至十段,即〔绕天飞〕间插〔吊棒垂〕又接奏〔绕天

飞〕。〔绕天飞〕将〔将军令〕部分旋律中的骨干音进行即兴式的延伸扩展,配合紧凑的锣鼓伴奏织体,形成类似紧打慢唱的配器效果,该段与《放驴》的“穗子”部分的织体手法相同。

摇摇五、辽宁鼓吹乐《小讴天歌》

辽宁鼓吹乐主要流行于辽宁省南部地区鞍山、牛庄、海城以及沈阳等地,其民间组织叫做“鼓乐班”、“鼓乐房”,多应用于民间婚、丧场合。演奏乐曲有汉吹(用于丧事)、大牌子曲(用于婚、丧事)、小牌子曲(用于婚、丧事)、水曲(用于婚、丧事)等四类。

辽南鼓吹乐是以唢呐为主奏的乐种。主奏乐器唢呐为本调时,宫越郾,筒音作 𪛗 倍调,宫越悦,第三孔作 𪛗 六眼调,宫越粤,第一孔作 𪛗 梅花调,宫越月,第二孔作 𪛗 老本调,宫越阅,第四孔作 𪛗 闷工调,宫越耘,第五孔作 𪛗 四调,宫越云,第六孔作 𪛗 常用调为本调与倍调。

《小讴天歌》为辽宁鼓吹乐汉吹曲类,用于丧事仪轨演奏。丧事演奏的汉吹曲只用两支同样音高的大唢呐演奏,配以堂鼓、细乐、小钹、铜鼓(又名疙瘩锣)等打击乐器。两支唢呐杆长一尺四寸,一支称“上手”,一支称“下手”,两声部以支声复调形式相配合。该曲由序、身、尾三部分组成。序部为速度极缓的散板,两支唢呐齐奏。身部为慢板,结构不长,但反复变奏多次,其中打击乐的织体配合有程式,称“活通鼓”,即主奏旋律在反复变奏中,第一、三次时用一种织体伴奏,而在第二次时则用另一种织体相配合。

例 缘: 辽宁鼓吹乐汉吹曲《小讴天歌》身部旋律片段

第一、三遍演奏时节奏伴奏型

The musical score is written for five instruments: two Suona (唢呐), Gonggu (铜鼓), Xiaochao (小钹), and Xile (细乐). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system shows the first and third遍演奏 (first and third遍演奏) with a rhythmic accompaniment pattern. The second system shows the second遍演奏 (second遍演奏) with a different rhythmic accompaniment pattern. The Suona parts are in the treble clef, while the Gonggu, Xiaochao, and Xile parts are in the bass clef. The Gonggu part has a 'mf' dynamic marking. The Xiaochao and Xile parts have a 'mf' dynamic marking. The Gonggu part has a 'mf' dynamic marking. The Xiaochao and Xile parts have a 'mf' dynamic marking.

第二遍演奏时节奏伴奏型



摇摇《小讴天歌》的尾部分“头节尾”、“二节尾”两部分,由中板转为流水板,常用的变奏手法除加花外,根据民间艺人还用移调指法变奏或借字等手法,使乐曲旋律在调式、调性方面获得较大的变化与发展,伴奏织体作相应的改变,形成不同的音响组合。

摇摇六、赣中花钹锣鼓乐《长牌》

花钹锣鼓乐又称“花草锣鼓”或“吹打”,是流行于江西赣中地区的丰城、高安、靖安、宜春、奉新等地的鼓吹类乐种。花钹锣鼓乐相传已有近三百年的历史。由于它长期受本地其他民间音乐、民间风俗习惯和地方语言等的影响,形成了自己独特的风格和规律。主要流行于农村,通常在大庭广众或室外热闹的场合演奏,凡民间婚丧喜庆、丰收节日、朝圣拜佛、社祭酒宴等活动均有花钹锣鼓的演奏出现,与人们共悲欢,真实地反映了当地人们的思想感情和审美趣味。

花钹锣鼓乐的主奏乐器为唢呐,通常由两支唢呐演奏,一支为鄱调,一支为粤调,锣鼓打击乐奏出各式各样的“花草”(声部间不同长短的结合)节奏。花钹锣鼓乐的传统曲牌有一百零九个,此外还有些杂牌子。曲式结构可分为两类:一类是单牌子曲,其结构比较规整。如《绣花棚》、《造洋船》、《哀鼓调》、《雁荡山》;另一类是套曲,有《长牌》和《长二凡》两种。

《长牌》属花钹锣鼓乐的大型套曲,由十八个单牌子连缀而成,演奏时紧凑有序。它是花钹锣鼓中最具代表性的大套乐曲,此套的各个曲牌结构形式和曲调的风格及调式基本相同,全曲可大致划分为四个部分。第一部分为员—源节,第二部分为缘—愿节,其各节之间以变奏的手法为主。第三部分为怨—员—源节,各部分以循环原则为主。第四部分为员—源—愿节,各节之间则是循环变奏的关系。

《长牌》结构如下图:

| 第一部分(起) | | | 第二部分(承) | | | 第三部分(转) | | | 第四部分(合) | | | | | | | | |
|-------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-------------|-----------|-----------|-------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|
| 第一节 摇摇风入松 | 第二节 摇摇急三枪 | 第三节 摇摇到春台 | 第四节 摇摇水波浪 | 第五节 摇摇聚花园 | 第六节 摇摇大开门 | 第七节 摇摇点江摇 | 第八节 摇摇小开门 | 第九节 摇摇急急风 | 第十节 摇摇上宵楼 | 第十一节 摇摇尾声摇 | 第十二节 摇摇下宵楼 | 第十三节 摇摇下宵楼 | 第十四节 摇摇泣颜回 | 第十五节 摇摇走云摇 | 第十六节 摇摇朝元歌 | 第十七节 摇摇小八仙 | 第十八节 摇摇大开门 |
| 宫调式.....羽调式 | | | 商调式...摇摇 | | | 徵调式.....摇摇摇 | | | 宫调式..... 摇摇 | | | | | | | | |

《长牌》十八节的调式在不断的变化中形成同宫系统中的调式交替,其音阶以六声音列体系为主,由“宫、商、角、徵、羽、宫”组成。其曲调情绪有高亢激昂,旋律进行起伏较大的特点,常表现为六、七度大跳。《长牌》从整体来看是一个起、承、转、合的曲牌综合体,但它们之间又是相互连贯统一的,曲牌之间具有内在的统一性。

从配器特点来看,其打击乐的配合极富特色,两副钹的节奏形态形成一种花式对应,有声有色、活泼风趣。

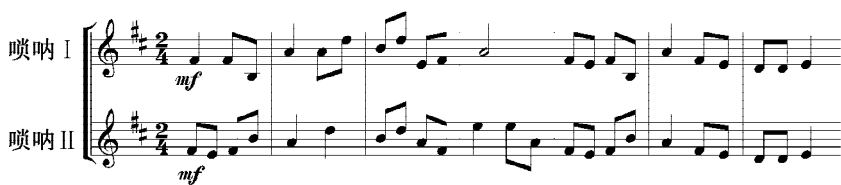
例 缘: 第三节《到春台》打击乐部分



这种“花式”节奏贯穿于《长牌》各节,且有一定的即兴性。

曲调部分由两支唢呐齐奏或一支高八度、一支低八度演奏,有时也出现四、五度的结合。两支唢呐以单声音乐织体为主,以齐奏、自由加花、装饰和即兴变奏等为基本手法。声部之间,音群疏密有序,强调发挥两支唢呐(相距大二度的调)的特色和性能,彼此互相补充、润饰。如唢呐 I 在演奏高八度的同时填充唢呐 II 的空档,或反之。两支唢呐间常用节奏分裂的办法,把较长的音分裂成多个较短的音,起到装饰旋律的作用。各唢呐艺人们在演奏中即兴加进一些装饰音、滑音,使旋律进行活跃流畅,声部织体配合得体。

例 缘: 第十节《上宵楼》



打击乐部分的织体形式有如下几种:第一类 齐打,即所有乐器同声敲击,是乐曲中最简单的节奏。第二类 花打,即加花变化演奏,是《长牌》的主体节奏。花打共有五种形态。分别为:员爰槌头 || 匡七 匡七 匡七 匡七:|| 它由大锣与钹的对比呼应,如第五节《聚花园》前的《冲头》。圆爰槌头 || 匡七 台七:|| 如第七节《点江》中的锣鼓段《闪锤》便属此类。猿爰槌头 || 匡 园当七 衣台:|| 用于第十六节《朝元歌》的中部。源爰槌头有两种:① || 匡 七 台 七 | 匡 七 台 七:|| ② || 匡 令台 七台 衣台:|| 常用于《长牌》的各牌子曲的连接之间。第三类 综合打,是将花打中的各个槌头综合应用相互结合,此类打击乐常用于热烈情绪处。如《长牌》的高潮处常运用综合打的织体形式。

摇摇七、十番锣鼓《下西风》

十番锣鼓简称“十番”或“锣鼓”,历史上曾有过“十样锦”、“十不闲”等名称,主要流行于江苏的苏州、无锡、常熟一带,清代传至北京宫廷与天津。十番锣鼓作为一个民间乐种至少在明代已在苏州等地流传,明沈德符(员缘愿—员远圆年)万历《野获编》载:“……又有所谓《十样景》者,鼓、笛、锣、板、大小钹、钹之属,齐声振响,亦起近年,吴人尤尚之。然不知亦治正德之旧。”张岱(员缘苑—员愿年)《陶庵梦忆》中亦载:“虎丘八胜,……天暝月上,鼓吹十百处,大吹大擂《十番》铙钹,渔阳掺过,动地翻天,雷轰鼎沸,呼叫不闻。”十番锣鼓的演奏组织主要有两种,一是僧、道乐队,活动于宗教法事仪轨中;二是农民乐队,称为“堂名”,常在民间丧事和民俗中各种喜庆节日活动中演奏,以锣鼓段、锣鼓牌子与丝竹乐交替或重叠进行为其主要特点。清锣鼓曲主要有《十八六四二》、《擒锣》、《清钹锣鼓》等。

十番锣鼓乐以鼓笛为主奏,主奏乐器笛为小工调时,上 越宫 越调,第三孔作 徵,正宫调,凡 越宫 越调,第六孔作 徵,六字调,工 越宫 越调,第五孔作 徵,主要特点是大量运用了数列型的锣鼓结构,其数列型节奏的基本单位为节,有一、三、五、七节,根据基本单位节,可组合成各种不同的句式。十番锣鼓中的丝竹锣鼓曲有《下西风》、《香袋》、《寿庭候》、《万花灯》、《大红袍》、《喜元宵》等。

《下西风》为丝竹锣鼓曲中笛吹粗锣鼓(即以笛子主奏,锣鼓乐用粗锣鼓编制)的代表曲目。乐曲标题是根据第一首丝竹曲(原曲有唱词:“下西风黄叶纷飞,染寒烟衰草萋迷”)的头三个字而命名的。全曲由十九段联缀构成:(员)锣鼓牌子(急急风)(圆)丝竹乐(员越调)(猿)锣鼓牌子(急急风)(源)丝竹乐(员越调)(缘)锣鼓段(远)丝竹乐(员越调)(苑)锣鼓段(愿)丝竹乐(员越调)(怨)锣鼓牌子(细走马)(员园)大四段:合头摇一段摇合尾,合头摇二段 合尾,合头摇三段摇合尾,合头摇四段摇合尾(员员)丝竹乐《哄他人》(员员越调)(员员圆)锣鼓牌子(七段)(员员猿)丝竹乐《俺只见》(员员越调)(员员源)锣鼓牌子(细走马)(员员缘)锣鼓牌子(鱼合八)(员员远)锣鼓牌子(细走马)(员员苑)锣

鼓牌子〔金橄榄〕(𪛗𪛗) 锣鼓牌子〔细走马转急急风〕(𪛗𪛗) 锣鼓牌子〔螺丝结顶〕。这十九个段落可以划分为四个部分,第一部分为一至九段,为全曲的序部。该部分突出锣鼓牌子〔急急风〕的演奏,中间插入快速活泼的丝竹乐曲,构成乐曲明快、健朗的基本特性,作为全曲开始部分。第二部分为全曲的主体部分,即第十段锣鼓乐“大四段”。“大四段”,民间又称“四番”,是将锣鼓乐部分演奏四次。在套曲的主体部分必须有“大四段”,是十番锣鼓套曲不可缺少的代表性段落。第三部为十一至十六段,是主体部分到尾部的一个过渡性段落。开始时以两段快速丝竹乐间插锣鼓牌子〔七段〕组成,〔鱼合八〕亦演奏四次,俗称“小四段”)及〔细走马〕。第四部为十七至十九段,由几首锣鼓牌子联缀组成,为乐曲的尾部。

《下西风》声部配合变化丰富,有领奏式、齐奏式、复调式、鼓段间奏式等多种织体手法。其丝竹音乐的部分有三种表现形式:其一,以独立丝竹段落出现,作为全曲结构的一个独立部分,如在第二、四部分的五段丝竹乐,它们分别是齐奏式的织体段落,笛子、二胡、琵琶、小三弦、扬琴、笙分别以同度或八度结合;其二,与锣鼓乐交错呼应,作为鼓段的间奏或对奏,如第三部“大四段”的“合头”(谱例见第三节《下西风》“大四段”合头);其三,在锣鼓牌子(或锣鼓段)进行中,笛子的旋律时隐时现,与打击乐形成复调式的声部结合,民间称此为“牡丹穿凤”。

例 缘:《下西风》锣鼓牌子〔金橄榄〕片段

最有特点的部分“大四段”,在三次变奏中,除节奏上一、三、五、七的组合变异外,打击乐器“齐、内、同、王”的音色顺序程式逐次变化。其各段节奏及音色的变化为:

一段摇摇摇二段摇摇摇三段摇摇摇四段

| | | | |
|------|------|------|------|
| 一(七) | 三(内) | 五(同) | 七(王) |
| 七(内) | 五(同) | 三(王) | 一(七) |
| 三(同) | 一(王) | 七(七) | 五(内) |
| 五(王) | 七(七) | 一(内) | 三(同) |

这一音色与节奏排列变化,体现在纵向、横向、斜向的各个方面。较灵活的一、三、五、七节奏变化还表现在《大四段》的合头部分。

摇摇八、十番鼓《满庭芳》

十番鼓是流传于江苏的苏州、无锡、常熟等地的吹打乐种,清代与十番锣鼓同时传入北京宫廷与天津,清钱咏《履园丛话》有载:“忆于嘉庆己巳年(1809年)七月,余偶在京邸,寓近光楼,其地与圆明园相近。景山诸乐部演奏十番笛。每于月下听之,如云敖叠奏,令人神往。”十番鼓”的称谓最早见于明余怀的《板桥杂记》,后又有“十番箫鼓”、“十番”之称。民间将“十番鼓”、“十番锣鼓”都泛称为“吹打”。清李斗《扬州画舫录》载:“十番鼓者,吹双笛,用紧膜,其声最高,谓之闷笛。佐以箫管,管声如人度曲。三弦紧缓与云锣相应。佐以提琴(似胡琴)、鼙鼓(大鼓),紧缓以檀板相应。佐以汤锣。众乐齐,乃用单皮鼓,响如裂竹,所谓头如青山峰,手似白雨点。佐以木鱼、檀板以成节奏,此十番鼓也。”可见该文详细描述了十番鼓的乐队编制及相互配合的情况。十番鼓以鼓、笛为主奏。鼓的演奏技巧丰富,一首乐曲中有敲鼓心、敲鼓边、滚击鼓心、滚击鼓边等多种技法的综合运用。主奏乐器笛的调名、指法、谱字与调高的对应关系与十番锣鼓相同。根据乐曲结构特点,十番鼓大致可分为两类,一类是不用“鼓段”(即鼓独奏段落)的小型吹打曲,如《山坡羊》、《朝天子》、《小开门》、《水龙吟》等。另一类是有鼓段(鼓的独奏段落)的吹打套头曲。有鼓段的吹打套头曲分一个鼓段的套头曲、两个鼓段的套头曲、三个鼓段的套头曲三种。鼓段用板鼓或同鼓演奏,一个鼓段的套头曲即在套曲中加入一个鼓段独奏部分(这个鼓段为“快鼓段”);两个鼓段的套头曲即在套曲中加入两个鼓段独奏部分(这两个鼓段是“慢鼓段”、“快鼓段”或“中鼓段”、“快鼓段”);三个鼓段的套头曲即在套曲中加入三个鼓的独奏部分(这三个鼓段分别是“慢鼓段”、“中鼓段”、“快鼓段”)。“快鼓段”用板鼓独奏;“慢鼓段”与“中鼓段”用同鼓演奏。有时丝竹段落中也插奏一些鼓的句子或片段,民间称此为“拆”,即用鼓乐把旋律拆开的意思,突出了鼓段间奏的织体特点。十番鼓代表曲目有一个鼓段的套曲《一封书》、《滚绣球》、《百花园》等,两个鼓段的套曲《满庭芳》、《雁儿落》、《青鸾舞》等,三个鼓段的套曲有《甘州歌》、《喜鱼灯》、《泣颜回》等。

《满庭芳》是十番鼓中两个鼓段的套曲,也是十番鼓中唯一的一首整套吹打套曲。全曲由〔梅梢月〕〔中板隔凡〕〔凝瑞草〕〔快拆隔凡〕〔满庭芳〕〔慢板〕〔后满庭芳〕上段〔慢板〕〔慢鼓段〕〔满庭芳〕〔慢板〕〔后满庭芳〕中段〔慢板转中板又转快拆〕〔快鼓段〕〔后满庭芳〕下段〔快板〕〔尾声〕〔中板转快板〕等段落联缀而成。

这十个段落可划分为三个部分。第一部分一、二段,为套曲的序部。乐

队主要以笛、笙、箫、二胡、板胡、三弦、琵琶作同度或八度齐奏,有时声部间形成支声复调。在第二段中,板鼓和同鼓的加入,突出了鼓段间奏与随奏的织体特点。

第二部分从三段至九段,为全曲的主体部分,该段是将词牌〔满庭芳〕围绕“慢鼓段”与“快鼓段”拆分的两个并置的小部分。第一个小部分包括〔满庭芳〕、〔后满庭芳〕上段、“慢鼓段”。〔满庭芳〕音乐悠扬平缓,端庄典雅。各声部以同度或八度齐奏为主要织体手段〔后满庭芳〕上段基本上是〔满庭芳〕略有变化的重复、扩充。段落尾部,在管弦乐合奏中增加了节奏密集、铿锵有力的同鼓相配合,该织体手法俗称“应鼓”,有接应“慢鼓段”之意。“慢鼓段”有座子、帽子、中段、入曲四个段落,它充分展示了民间音乐家在鼓的演奏中精巧细腻的演奏技艺和千变万化的节奏、音色、力度。第二个小部分包括〔满庭芳〕、〔后满庭芳〕中段、“快鼓段”、〔后满庭芳〕下段。“快鼓段”由〔急急大排〕、〔细排〕、〔领板〕、〔跳金门槛〕、〔鹤吃食〕、〔重宝塔〕、〔鲤鱼扑水〕、〔蝴蝶双飞〕、〔急急大排〕、〔排韵〕、〔交代〕、〔收头〕等十二个锣鼓牌子与锣鼓段联缀组成,在脆亮急促的板鼓声下〔后满庭芳〕下段乐队以齐奏式的织体奏出〔满庭芳〕原始骨干旋律。

例 24:〔后满庭芳〕下段

第三部分为尾声,散板。该部分以笛子领奏,二胡、琵琶、三弦同度结合作长音衬托,突出笛子音色,打击乐同鼓、板鼓则以自由的鼓点配合主旋律,形成复调式的合奏织体。

《满庭芳》以两个鼓段为中心进行布局和展开。旋律部分除序部的〔梅梢月〕、〔凝瑞草〕两段外,全曲均为〔满庭芳〕旋律的重复、变化、发展,使乐曲有层次地发展。由于《满庭芳》在结构的布局、速度变化的程式、声部的配合及合奏织体等方面均有一定的规律,因此,它在中国传统音乐的形态特征

方面具有一定的概括性的典型意义。

摇摇九、浙东锣鼓《大辕门》

浙东锣鼓主要流行于奉化、嵊县、温州、乐清、瑞安、平阳、洞头等地。浙东锣鼓作为一个民间乐种的演奏形式,至少从明代开始已在当地广泛流传。据老艺人的传说,明代戚继光(员毅一员毅年)平倭后,得到人民的愛戴和拥护,当时的庆喜迎军,老百姓均演奏了吹打音乐。又据明张岱《陶庵梦忆》中《绍兴灯》所载:“绍兴灯景为海内所夸者无他……庙门前高台鼓吹……小街曲巷有空地,则跳大头和尚,锣鼓声错,处处有人围簇看之。”浙东锣鼓的演奏者多为亦农亦艺的民间吹鼓手和道士,其班社有“戏客班”、“十番班”、“锣鼓班”、“唱班”、“道士班”、“鼓亭”等等称谓。演奏形式分粗吹锣鼓(用唢呐主奏)、细吹锣鼓(用笛主奏)、清锣鼓(不用丝竹乐器)、综合性锣鼓曲等多种类型,任何类型的演奏形式中,打击乐都是乐队中的重要组成部分。演奏场合很多,除民俗婚、丧、喜、庆外,赛龙船、求雨迎神及其他民间风俗性节日,都有浙东锣鼓乐的出现。

浙东锣鼓中粗吹锣鼓的主奏乐器为唢呐,吹闷上调时,合越宫越郢,筒音作越闷乙调,四越宫越粤,第一孔作越闷四调,乙越宫越月,第二孔作越闷合调,上越宫越悦,第三孔作越闷凡调,尺越宫越阅,第四孔作越闷工调,工越宫越耘,第五孔作越。浙东锣鼓曲目除来源于传统民间器乐曲牌外,不少来自于戏曲音乐的昆曲、绍兴乱弹、婺剧、京剧的曲牌以及民歌小调等,其代表性曲目有奉化的《将军得胜令》、《划船锣鼓》、《万花灯》;嵊县的《大辕门》、《十番》、《绣球》;温州的《喜浪音》、《柳青娘》、《万花灯》、《十景锣鼓》;洞头的《龙头龙尾》;定海的《潮音》;黄岩的《九连环》、《作铜锣》等。

《大辕门》是嵊县著名的粗吹锣鼓曲,乐曲以明朝名将戚继光平倭战争胜利(嘉靖年间)为题材,表现了浙江沿海一带人民对“戚家军”凯旋热烈欢迎的情景。

《大辕门》中除丝竹乐器外,所用打击乐器共有十五件,可分为鼓(包括板鼓、堂鼓、大鼓)、五锣(小锣、争锣、尽锣、斗锣、丈锣)、钹(小钹、次钹)、大锣(马锣、冬锣、大锣)和其他(木鱼、铃)等五组,每组分别由员人演奏。以上五组中以五锣的形式与演奏最有特点。

全曲可划分为七个段落:一段,锣鼓段,全曲的引子;二段,丝竹乐;三段,锣鼓段;四段,细吹锣鼓(反复时改为粗吹);五段,粗吹锣鼓;六段,粗吹锣鼓;七段,锣鼓段,全曲的结尾。乐曲开始部分的锣鼓段,打击乐器采用最强有力和鲜明的音色,并以全奏的织体形式展现出一个热烈、宏伟的场景,作为全曲的引子,它既奠定了全曲欢快情绪的基础,又表现出乐曲特定的演奏形式和地方风采。锣鼓段的引子以后,是全曲的丝竹段,旋律以吹、拉、弹

三组作同度或八度的结合,在其混合音色的基础上突出了主奏乐器笛子的音色,板鼓跟随旋律作相应的节奏变化。第三段至第七段是丝竹与锣鼓同步或交替进行的段落,其打击乐器的运用根据乐思的发展分两个层次逐步展开。第一个层次的展开,打击乐器以扩大式的渐强气势配合旋律的发展,其色彩由淡至浓,形成音响的强有力的增长,在第四段达到乐曲的第一次高潮。第二个层次的展开,突出运用了打击乐的不同音色、音量、音高的对比,如第五段粗吹,以五锣、钹、鼓、大锣的演奏进行对比,旋律以一支唢呐领奏。第六段的粗吹突出了鼓的演奏,并为第七段打击乐全奏作了准备,全曲尾声部分具有锣鼓节奏的强烈的收束感,五锣与大钹的反复对比,把乐曲推向高潮。

综观《大辕门》的配器手法,可归结为如下几点:

员锣鼓与旋律穿梭、重叠、交替,形成强烈的音色对比(主要在节奏、音色、音量方面)与旋律结合为一个有机的整体。如《大辕门》第五段(粗吹锣鼓),前半部分锣鼓乐穿插于旋律之中,后半部分则与旋律交替出现。

例 远:《大辕门》第五段开始部分

锣鼓经: 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 争尽丈 | 一个丈 | 0 争尽丈 | 丈一 | 0 0 | 0

圆锣鼓跟随旋律的基本节奏,起伴奏烘托作用或加强旋律的力度、厚度。如《大辕门》第三段,板鼓随旋律的节奏作相应的变化。

猿打击乐段本身注重不同乐器音色、音高、音量的对比和不同节奏类型的对比。如《大辕门》头、尾段以及第三段,均由打击乐段独立表现,色彩丰富,音响浓厚,用于粗、细丝竹乐段的“转接”,有时也作某些乐句的呼应。

摇摇十、西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》

西安鼓乐主要流行于陕西省西安市以及邻近终南山麓的长安县何家营、蓝田县、周至县南集贤等地。民间称呼其为“细乐”或“乐器”。从乐谱谱式、曲体结构、曲名以及乐器等方面综合分析研究,西安鼓乐与唐代燕乐中的大曲有着千丝万缕的联系。西安鼓乐所传乐谱抄本有一百一十一部,何

家营有一本署为“唐开元五年六月十五日立”(公元717年),待考。其中抄本年代最早的是西仓乐社保存的《鼓段、赚、小曲本具全》,该乐谱注有“大清·康熙二十八年(公元1693年)六月吉日置”字样。西安鼓乐的乐曲包括多种体裁形式,其中有大型整套乐曲如套词、北词、南词、外南词、经套、花鼓段、别子、赚等四百余套,小型乐曲有鼓段、耍曲、小曲、歌章、念词、垒鼓等五百多首。可以独立演奏的鼓谱有《浪头子》、《文退鼓》、《法点》、《三股鞭》、《花退鼓》等百余首,其曲调不少取材于宋词、元曲、明清戏曲音乐等。西安鼓乐的演奏形式有坐乐、行乐两种,室内演奏的鼓乐艺术形式称为坐乐,在街道行进和庙会的群众场合中演奏的称为行乐。从曲式结构类型来看,西安鼓乐主要有只曲与套曲两大类。只曲及其变体独立运用时常用于行乐。套曲主要用于坐乐,坐乐套曲中又包容了垒鼓、套词、北词、南词、外南词、经套、别子等多种体裁形式,其代表性曲目有道派的《尺调双云锣八拍坐乐全套》、僧派的《花鼓段坐乐全套》、俗派《尺调坐乐全套》等。西安鼓乐的调式为七声音阶,它所用的调依据五度相生律而得,常用的四调为:六调(六越宫越兑)、尺调(尺越宫越郎)、上调(上越宫越云)、五调(四越宫越闰)。

西安鼓乐的旋律主奏乐器为笛子,常用的有官调笛、平调笛、梅管调笛三种。官调笛(又称“三眼笛”)多奏六调乐曲(第三孔作 ㄣ),尺调乐曲次之(筒音作 ㄣ),上调、五调乐曲少用。平调笛(又称“满眼笛”)多奏六调乐曲(筒音作 ㄣ),上调乐曲次之(第三孔作 ㄣ),尺调、五调乐曲少用。梅管调笛(又称“尺调笛”、“昆调笛”)多奏尺调乐曲(第三孔作 ㄣ);五调乐曲次之(筒音作 ㄣ),不吹奏六调、上调乐曲。西安鼓乐中使用六调的曲目最多,尺调、上调的乐曲次之,五调乐曲较少。该乐种多在每年夏秋之际为庆贺丰收而在各地举行的乡会、庙会上演奏。

《尺调双云锣八拍坐乐全套》为道派坐乐套曲,曲目标题已指明了乐曲用调(尺调)、曲式结构(八拍坐乐)和使用乐器的特征(双云锣)。双云锣为双扇二十锣十音,专门用于演奏尺调乐曲,尤其是配合清吹演奏时,演奏者左右手开弓,技巧较复杂,很有特色,其音位排列如下:



《尺调双云锣八拍坐乐全套》分前部、后部两大部分:

乐曲前部由开场锣鼓《三股鞭》、散板“起”、头匣、二匣、三匣以及叠鼓、退鼓组成。

《三股鞭》为八拍坐乐套曲开场专用的锣鼓牌子,以座鼓为基本节奏,配以大锣、马锣、引锣、大钹、小钹、大铙、小铙、铙子等,形成一个混合的击乐音色群。散板旋律以笛子为主奏,音色飘逸安谧,双云锣与笛子同度齐奏,增添了音乐的典雅风格。

前部的主体由头匣、二匣、三匣并间插耍曲组成。该部分“匣”段的配器特点是:曲调与鼓段并重,每匣为八拍鼓段。所谓八拍鼓段,其板式为愿源节拍的赠板,即由愿源节拍组成的八小节的鼓段曲。旋律、鼓各有其独立的乐谱,在一定程度上曲随鼓走,旋律为笛、笙、管同度齐奏,锣鼓好像处在上声部的活动进行下的“通奏低音”,与旋律构成复调式织体,音响丰满。每匣的锣鼓(又称“鼓扎子”)都不一样。

例 180:《尺调双云锣八拍坐乐全套》头匣“尺工尺”

笛子
笙
管子
座鼓
小锣
大锣
小钹
大钹
小铙
大铙

锣鼓经: mp 扎一拉扎扎屯扎灯冷灯 | 一拉扎一扎一扎灯冷扎一扎灯灯 | 灯扎扎一扎一扎灯扎冷灯 |

耍曲多为短小活泼的民间乐曲,该曲的耍曲有《奉金杯》、《摇门栓》以及将头匣八拍鼓段旋律以愿源节拍进行扩充变奏的清吹段落,最后接三匣尾的锣鼓,其配器特点为齐奏的吹管乐加双云锣的结合,形成一种独特的混合音色。垒鼓又称磊鼓、累鼓或擂鼓,该段为锣鼓牌子。退鼓为前部的尾,全部用打击乐器演奏。

乐曲后部由帽子头、引令、套词、赶东山、退鼓五部分组成。

帽子头又称“冷灯乍”,作为后部的开场锣鼓,全部用小件打击乐器,以乐鼓作为基本鼓点,在合奏织体中,各乐器声部音响均衡且灵巧。之后的“引令”段为慢板乐曲,清吹,速度徐缓,笛子、笙、云锣同度齐奏,以木梆击拍,铮铮作响的梆子音响中透出浓厚的宗教色彩。套词为坐乐的中心部分,

慢板抒情旋律,板式为源圆,以《行拍》为其结尾部分。赶东山紧接套词后的行板乐曲,该段落中乐鼓起主要作用,乐鼓除与旋律部分重叠交替进行外,常在旋律片段后出现独立的富于生气的小锣鼓,使音乐具有一定的推动力。退鼓与前部退鼓遥相呼应,但结构较庞大,由花点退鼓、退鼓尾组成。坐鼓、战鼓音色的交替出现,气氛热烈,在急促的演奏中使全曲在高潮中结束。

《尺调双云锣八拍坐乐全套》全曲以锣鼓为底色,旋律部分附加云锣,“匣”部还有丰富的锣鼓相配,色彩鲜明并富有个性,乐队所发出是一种浓厚、柔和的音响,强奏时结实而丰满,弱奏时庄重而典雅。

第七章摇锣鼓乐类配器

锣鼓乐是全部用打击乐器演奏的民间器乐合奏形式,民间又称清锣鼓和素锣鼓。锣鼓乐在民间器乐中一方面以独立的乐种形式出现,如土家族的打溜子、西安的铜器社、山西的威风锣鼓、绛州锣鼓、山东的博山锣鼓、青州锣鼓、湖北的闹年锣鼓等;另一方面以某一乐种中一种演奏形式而存在,如十番锣鼓、河北音乐会、北方其他鼓吹乐形式中的锣鼓段等等。锣鼓乐虽是以打击乐器组合的演奏形式,但在民间传承中,有时也加入一两件吹奏乐器,以求演奏中的丰富与变化,如土家族打溜子有时加用一支唢呐。

第一节摇锣鼓乐的乐队配置

锣鼓乐队一般都包括鼓、钹、锣三类乐器。鼓、钹、小锣和大锣四大件是汉族地区锣鼓乐队的基本组合形式,其他如一鼓、一钹、一锣的三人编制,一鼓、二钹、二锣的五人编制(秧歌锣鼓、四川闹年锣鼓等),二鼓、二钹、二锣的六人编制(福州十番等)等都是基本组合四大件的变体。各种民间锣鼓乐以及大部分地方戏曲所用的锣鼓,大多采用以上几种组合形式,某些锣鼓乐虽扩大至十人,甚至廿人以上,他们可能采用更多的乐器和更为复杂的配器手法,但其组合的性质仍可归为四个声部。如浙东锣鼓《大辕门》共用十三件乐器,但仍分为鼓(板鼓、小堂鼓、大鼓)、钹(小钹、次钹)、大锣(马锣、冬锣、大锣)、五锣四个声部,以上每声部常由一人掌管。十番锣鼓《下西风》所用的打击乐器有同鼓、板鼓、大锣、喜锣、七钹、小钹、大钹、中锣、汤锣、月锣、春锣、内锣、碰铃等十三件。西安铜器社乐队编制由单面鼓(员)、银锣(圆)、马锣(源)、大锣(勾锣)(圆)、大钹(愿一员副)、小锣(手锣)(圆)、小钹(饺子)(圆)、碰铃(甩子)(圆)、梆子(圆)等组成。打溜子乐队编制由溜子锣、头钹、二钹、马锣四件打击乐器组成,有时加用唢呐一支。洪洞威风锣鼓乐队规模一般为八人:即大鼓(员)、铙钹(员)、插钹(员)、铜锣(源)、小斗锣(员),最大规模的乐队为三十人:大鼓(源)、铙钹(猿)、插钹(源)、锣(员愿)、小斗锣(员)。赛社锣鼓的乐队通常由旋子(俗称呆呆)领奏,以鼓为主,配有锣、钹等乐器。无论上述乐队编制的大小,他们同样都可归入锣鼓乐队的基本组合中。

第二节 摇音色、音量与节奏分析

锣鼓曲以音色、音量、节奏和速度的变化为其主要表现手段。因此,本节主要分析打击乐器鼓、钹、大锣、小锣四大件中各乐器独奏或相互结合时的音色和音量的情况。

大锣独奏时明朗,边击(或轻击)时其音响空旷、凋零。大锣加大鼓时音色丰厚、雄伟,大锣加小锣时较大锣单击柔和些,大锣加钹音响强烈、不稳定。大锣加小锣和钹音响浓重,多用在较强的重音上。

小锣与钹配合时,以钹的音响为主,但比钹的单独音色要柔和。小锣与板鼓结合时,其音响结实而有弹性,常用于轻巧、诙谐的场合。钹与小鼓结合常见于河北音乐会的锣鼓中。在较大的锣鼓乐队的组合中,常把鼓、钹、锣等各类乐器扩大成音色、音高不同的几个组,如鼓组有板鼓、小鼓、中鼓、大鼓等,钹组有大钹、中钹、水钹、小钹等,锣组有十面锣、五锣、四锣、云锣、定音锣等。这些乐器的加入大大丰富了锣鼓乐队的色彩。

改变打击乐器的敲击方法以求得音色的变化是民间锣鼓的一种常见手法。如福州锣鼓乐合奏《太平篆》用了木鱼、鼓、钹、铙四件乐器,除木鱼外,其他乐器都有几种不同的演奏方式,奏出几种不同的音响,如钹可打出三种声音:查(𠂔)打中间,即平击。“当”(𠂔)交击。“介”(𠂔)边击,不超过全钹的员(𠂔)。铙可打出三种声音:去(𠂔)打中间,即平击。“七”(𠂔)两手合拢演奏,即闷击。“者”(𠂔)边击,不超过全钹的员(𠂔)。鼓可打出两种声音:答(𠂔)打鼓边。“冬”(𠂔)打鼓中心。又如十番鼓《满庭芳》中的同鼓和板鼓敲击的部位不同而发出不同的声音:

| 摇摇摇摇同鼓 | | | 摇板鼓 | |
|--------|----|-------|-----|-------|
| 敲击法 | 符号 | 发音 | 摇符号 | 发音 |
| 敲鼓心: | 阅 | “同、特” | 摇凿 | “读、特” |
| 敲鼓边: | 栽 | “当、得” | 摇贼 | “扎、得” |
| 滚击鼓心: | 造 | “龙、而” | 摇陨 | “落、而” |
| 滚击鼓边: | 蕴 | “郎、而” | 摇蕴 | “刺、而” |

各个乐器之间的音色对比常与音高的对比同时存在,这点我们在所有的锣鼓乐中可以得到例证。

音量变化也是锣鼓乐一种重要的表现手段,尤其当节奏、音色变化不多的情况下,音量的表现作用就相当突出。如土家族打溜子《八哥洗澡》中头钹、二钹在节奏相同的段落时强调了其强、弱奏的音量处理,从而获得了丰

富多变音响色彩。

民间音乐以板和眼的不同组合而构成种种基本节拍形式,如一板一眼(𪛗𪛗),一板三眼(𪛗𪛗𪛗),有板无眼(𪛗𪛗),无板无眼(𪛗)等等,锣鼓乐就是在一定板眼的控制下,各乐器声部击打各种不同的节奏以表现音乐的。锣鼓乐中,像游行锣鼓、秧歌锣鼓等几乎从头到尾只采用一种节拍,全是一板一眼,以便于和行走的节拍相吻合。它通过节奏、音量、音色的变化以及休止符等多种手段的运用,还可表现出人们勇敢、矫健、机智的精神气质。在伴奏“狮舞”时,用一板三眼(𪛗𪛗𪛗)所形成的强弱起伏,可衬托出悠闲自得的狮子慢步行走时的摇晃形象。

但是,中国传统锣鼓乐的节奏绝大部分为异质节拍,即乐曲中常将多种节拍变换交替,各种节拍以递增递减的形式加以编排,以加强它的表现力。也就是说,许多锣鼓乐在演奏中的实际节奏律动特点不适宜用一板一眼(𪛗𪛗),一板三眼(𪛗𪛗𪛗),有板无眼(𪛗𪛗)的拍号简单地来标记与划分。如十番锣鼓中的“十八六四二”、“一三五七”、“鱼合八”、“螺丝结顶”、“蛇脱壳”、“宝塔形”、“金橄榄”等等,就是把一拍一个强音,两拍、三拍、四拍以至五拍一个强音的基本句型作不同的排列组合而得出的各种节奏形式。如十番锣鼓《下西风》最有特点的部分“大四段”,在三次变奏中,除打击乐器“齐、内、同、王”的演奏顺序程式逐次变化外,在节奏上进行了一、三、五、七的相异组合而形成了以下四段音乐:

一段摇摇摇二段摇摇摇三段摇摇摇四段

一(七) 三(内) 五(同) 七(王)

七(内) 五(同) 三(王) 一(七)

三(同) 一(王) 七(七) 五(内)

五(王) 七(七) 一(内) 三(同)

《下西风》中的“金橄榄”的句式是由小到大,再由大到小排列起来,其结构形如橄榄而得名。十番锣鼓《十八六四二》之“二变”的各句采用了 𪛗𪛗 𪛗𪛗𪛗 𪛗𪛗𪛗𪛗 𪛗𪛗𪛗𪛗𪛗 等四种节拍逐步收缩的方式,其结构形成由大而小的变化,因此艺人们形象地谓之“蛇脱壳”。

一个完整的不长的锣鼓段可以由一种节奏型变化反复而成,而较多的是以一种节奏型为主,结合其他节奏型作对置的、渐进的或突进的安排。大型的锣鼓段可能包括更多的节奏类型,但有节奏发展的逻辑性。苏南十番鼓的板鼓独奏“快鼓段”中的《重宝塔》篇幅不大,节奏却相当复杂,且其发展是有层次地进行着的,具有内在的逻辑性。

速度变化也是打击乐的一种表现手段,渐慢的板鼓迟迟推出一记小锣,可表现人们思索、等待的情绪,而显著渐快的《急急风》则能使人感到紧张、激烈。

总之,打击乐中,同质节拍音乐稳定,异质节拍音乐活跃且富有动力。

第三节 摇 体 分 析

锣鼓乐中典型的织体通常为四个基本声部鼓、钹、小锣和大锣。大锣的音量最大,重要的节奏型多以它为依据,常处于小节的强拍中。小锣为大锣的辅助乐器,除与大锣在强拍齐奏外,还多在弱拍和弱位中出现,节奏较密且活跃。钹常以整齐的节奏反复敲击,与大锣和小锣形成混合音色,或与小锣及大锣形成对比音色。大锣、小锣和钹三种乐器的组合,构成锣鼓的主要音色模式及节奏形态。鼓(板鼓)重复或变化重复这个节奏型,或独立作新的鼓点子,以密疏相间为特征,联系着其他乐器,在乐队中起着指挥的作用。

西安铜器社《打呱社》所用的乐器有单面鼓(员)、小锣(手锣)(圆)、云锣(员—圆)、大钹(愿—员)、小钹(铰子)(圆)、马锣(源)、大锣(勾锣)(圆)、碰铃(甩子)(圆)、梆子(圆)等多件,其音响色彩比四大件的编制要丰富得多,但是从配器角度来看,它仍为四声部的织体手法:

第一声部摇鼓:单面鼓。

第二声部摇钹:大钹、小钹(铰子)。

第三声部摇小锣:小锣(手锣)、银锣。

第四声部摇大锣:马锣、大锣(勾锣)。

此外,碰铃(甩子)、梆子可作另一声部。

例 7-3 西安铜器社《打呱社》片段

锣鼓经: 呆囊 呆 | 匡 ——— | 囊呆呆 囊呆 | 匡 ——— | 呆囊 呆 | 匡 ——— | 囊呆呆 囊呆 | 匡 ——— |

该曲将几种不同音色的乐器根据一定的构思,在音色、节奏、强度、速度、厚度等方面均作出了相应的变化,其节奏灵活,音响丰富。

土家族打溜子《八哥洗澡》的乐器配备由溜子锣、头钹、二钹、马锣四件打击乐器组成。由于打溜子中不用鼓,因此马锣(又叫小锣或钩锣)就成为

乐队中的指挥乐器。头钹常与马锣齐奏以加重强拍的效果,头钹多奏强拍、次强拍,控制着演奏中的节奏,二钹多奏弱拍,常用多变的切分节奏音型和频繁地使用密集有加花奏法。溜子锣(即大锣)为合奏中骨干和低音乐器,一般处在强拍。从上可见,其织体手法与典型的四声部配器基本一致。

浙东锣鼓《大辕门》共用十三件乐器,但仍可分为鼓(板鼓、小堂鼓、大鼓)、钹(小钹、次钹)、大锣(马锣、冬锣、大锣)、五锣四个声部。十番锣鼓《下西风》中的“大四段”所用的打击乐器也以鼓(同鼓)、钹(七钹)、小锣(内锣)和大锣四个声部为基础进行配合,并形成“七、内、同、王”音色的序列变化,音响丰富而多样。

第四节 瑶锣鼓乐记谱法

民间的锣鼓乐合奏常用代音汉字记写乐谱,民间称为“锣鼓经”,它在某一个地区、某一个乐种、剧种的范围内是能够比较准确地表示出各个乐器的节奏、演奏方法和配合方法的。它的基本音响效果还可以通过嘴念出来,便于记忆、流传和教学,是一种比较方便的锣鼓缩谱,相当于合奏曲的主旋律谱或缩写谱,但它不可能明确地表示出各个乐器错综复杂的节奏。明确、完备的打击乐合奏总谱应该都尽可能详细地记出每件乐器的节奏、音量、速度等。由于各个乐种、剧种所采用的乐器不尽相同,结合的方法也各有特点,加之不同地区的语言差异,因此锣鼓的记法、念法就多种多样。

当代创作的打击乐合奏总谱和民族管弦乐常用线谱记录,每一条单线或五线记一种乐器。定音鼓放在打击乐器组的最上面,然后自上而下按板、鼓、钹、锣的次序排列。各类乐器中的各个乐器又按其音高的不同自上而下排列。一人兼司几件乐器时,可把这些乐器安排得靠近一些,如板与鼓由一人演奏,可以记在一条单线上,符干向上的为板,符干向下的为鼓。一个人演奏的五鼓、五锣、十面锣等可利用五线记谱。定音的打击乐器,如定音鼓、排鼓、云鼓、定音锣、编钟等可完全按具体音高记写。一时难以用线条记谱的乐器,可采用符号或代音汉字记谱。

第五节 瑶代表性锣鼓曲

摇摇一、土家族打溜子《八哥洗澡》

土家族打溜子又称“打家伙”、“打路牌子”,流行于湘西的龙山、宝靖、永

顺及鄂西的来凤等县的土家族聚居区。打溜子是土家族民俗活动中不可缺少的演奏形式,每当迎亲、进新居、庆丰收,以及三月三日等喜庆节日,各村户之间常常举行竞赛,平时亦常用于自娱。

传统打溜子曲牌有二百多首,目前流传的约有一百多首,这些曲牌的结构形式可归为以下四种:一个曲牌的独立演奏;一个曲牌反复变奏;多个曲牌的联缀及其自由变奏;在简短的引子和头子后,接一个充分发展变化的曲牌(民间把这部分叫做“溜子”)等类型。曲目题材富有生活情趣,如叙述劳动生活的曲牌有《铁匠打铁》、《弹棉花》、《大纺车》、《小纺车》等;描写动物生活画面的有《八哥洗澡》、《鸡婆扇蛋》、《鸭子扑水》、《野鹿衔花》、《金鸡拍翅》、《牛擦痒》、《喜鹊落梅》等;表现山区情景的曲牌有《风吹牡丹》、《古树盘根》、《鲤鱼晒花》、《马娘子上树》等。代表曲目有《八哥洗澡》、《鸡婆扇蛋》、《八仙过海》、《猫捕老鼠》、《鹊桥会》等。

打溜子乐队由溜子锣、头钹、二钹、马锣四件打击乐器组成。马锣又称小锣或钩锣,发音明亮清脆,是合奏中的高音乐器兼指挥,常用掩音奏法(即敲击后让声音立即休止)使节奏活泼、富有弹性,马锣常与头钹齐奏,以加重强拍的效果。头钹、二钹的面径较通常使用的钹宽而薄,发音明亮柔和,是合奏中的中音乐器,钹的基本技法有闷击、亮击、侧击三种,但在演奏中其节奏音型变幻无穷,非常复杂,技艺要求很高。乐曲中头钹多奏强拍、次强拍,控制着演奏中的节奏,二钹多奏弱拍,常用多变的切分节奏音型和频繁地使用密集有加花奏法,技巧性很强,一般人难于掌握,其艺术效果极为独特,是打溜子中非常有色彩有个性的部分。溜子锣即大锣,锣面较厚无脐,锣槌较粗,不包头,以长约远寸木棒敲击锣面,发音洪亮,是合奏中的骨干和低音乐器,演奏技法有轻击、重击、击心、击边、延长及迫锣等。

例 选原:土家族打溜子《八哥洗澡》片段

马锣

头钹

二钹

溜子锣

锣鼓经: 冬冬 冬冬 | 拍 仓 卜 卜 | 七 仓 七 卜 | 仓 卜 仓 拍 | 仓 拍 冬冬冬 | 七 冬冬冬 拍 冬冬冬 | 七 冬冬冬 拍 冬冬冬 | 仓 0 |

打溜子的锣鼓经其状声字为:马锣(冬)、溜子锣(拍)、头钹侧击(七)、

二钹闷击(卜或曼)、全体齐奏(仓)。

演奏时,四人站立围成一圈或围成半圈,头钹面对二钹,马锣面对溜子锣。见下图。



摇摇二、西安铜器社《打呱社》

西安铜器社又称“家伙社”、“同乐(遛)社”、“打呱社”,有时亦直呼其为“社”等。铜器社常在各种民间庙会时演奏,如农历正月十三日在长安县社曲四坡关帝庙举行的庙会,正月十六日在西安大雁塔举行的古会,正月十九日在张义庙举行的大腊会,二月二日长安县江坡举行的药王会,在灞桥老洞,二月八日在西安、长安等地举行的盛大庙会等等。此外,民间春节的社火活动,庆寿喜庆、婚丧礼仪等场合,都少不了铜器社的演奏。

西安著名的铜器社有瓦胡同铜器社,乐队由单面鼓、银锣、马锣、大锣(勾锣)、大镲、小镲(手锣)、小镲(铙子)、碰铃、梆子等组成。代表性乐曲有《打呱社》、《鸭子拌嘴》、《八仙过海》、《鹞子翻身》、《老鸱噙柴》、《老虎掂槌》等。

例 逐缘:西安《打呱社》片段(乐谱见本章第三节)

摇摇三、山西绛州锣鼓

山西绛州锣鼓是流行于山西绛州一带的乐种,绛州为新绛县旧称,它常出现于赛社祭祀、婚丧嫁娶等民俗活动中。绛州锣鼓大致分为赛社锣鼓(亦称闹年锣鼓、社火锣鼓)、鼓吹锣鼓两类。赛社锣鼓又有清音锣鼓、表演锣鼓、鼓车锣鼓、伴奏锣鼓之分,鼓车锣鼓又分人拉、畜拖、车载三种。鼓吹锣鼓主要用于民间婚丧嫁娶,一是小鼓行、打鼓行和吹手行的锣鼓,一是道士锣鼓。绛州锣鼓一般是以演奏套曲为主,但套曲中的每个曲牌可以独立成章。

花敲鼓全部用革木乐器,所以当地俗称干鼓。鼓有二十四面,分别代表二十四个节令,在演奏时,中间四人手捧拍板(俗称夹板),梆子作舞,象征牛、虎、狮子、麒麟,据说过去凡演奏者皆戴面具。

赛社锣鼓一般都由旋子(俗称呆呆)领奏,以鼓为主,配有锣、钹等乐器。绛州锣鼓在演奏上有其独到之处,特别是华彩段演奏时能充分运用鼓和鼓槌以至鼓架,调动每个部位最佳的音响区进行打击,使发出的声韵别有地方风味。如《秦王点兵》就集中了所有的演奏技巧,包括敲鼓边、磨鼓钉、磕鼓环、打鼓帮、顶鼓腔、搓鼓槌、击鼓心,单打、对打、多重奏、混合奏等,其音响效果令人叹为观止。

绛州锣鼓具有气势浑厚、热烈豪放、慷慨激昂、粗犷有力的音乐特征,它与锣鼓杂戏和地方戏蒲剧有着血缘关系。

摇摇四、山西威风锣鼓

山西威风锣鼓是流行于山西洪洞一带的乐种,常用于迎神祈雨、春节喜庆。曲牌有一百余首,其中以地名和民间故事命名的有《西河滩》、《风搅雪》、《银纽丝》、《十样景》、《东河沙接五路坦》、《吃凉粉》、《狮子滚绣球》、《珍珠倒卷帘》、《狗嘶咬》、《阴阳八卦》、《四红四喜》、《六六大顺》等,反映历史故事和以历史题材命名的有《四马投唐》、《五马破曹》、《张飞闯辕门》、《张飞擂鼓》、《小唐儿乱点兵》、《韩湘子提花篮》、《曹国舅赶驴》、《二龙戏珠》、《赵匡胤调兵》、《三戏吕布》等,以花草命名的有《小茴香》、《刺带花》、《乱插花》等,还有以鼓点、锣点和铙钹击数取名的有《五点子》、《六铙》、《七点子》、《八钹》、《九点子》、《九连环》、《十三槌》、《起槌》(又名擂槌子)、《落点子》等等。威风锣鼓曲牌结构比较复杂,有的曲牌往往在一曲中出现单拍子、复拍子、混合拍子,从节奏的变化、音色的变换、段落的衔接等,都有独特的处理手法。

山西威风锣鼓的乐队一般为八人:即大鼓(员)、铙钹(员)、插钹(员)、铜锣(源)、小斗锣(员)。最大规模的乐队为三十人:大鼓(源)、铙钹(猿)、插钹(源)、锣(愿)、小斗锣(员)。无论队伍大小,人数都是偶数。演奏形式为列队行进,有时在广场固定队形。有的村镇威风锣鼓队实力雄厚,便分成若干队列,而每队人数都是三十人。在击奏方法上,各队鼓的起点、落点均各有千秋,唯羊獬和万安的起点、落点、小斗锣领头指挥的击奏方法是一致的。所以洪洞县很早就流传着“威风锣鼓不与羊獬、万安相斗”的说法。“~~民国~~1951年元宵节,全县各乡镇组织一百四十多支威风锣鼓队,演奏人员近五千人,进县城大斗威风。~~民国~~1952年,由冯廷寿等人在羊獬整理改编的《跃进威风锣鼓》套曲,由羊獬村艺人演奏,将许多表演动作、队形变化画面加入威风锣鼓演奏中,把威风锣鼓搬上了舞台。~~民国~~1953年,田川、史登奎整理改编的《腾飞锣鼓》套曲,在

编导中汲取了戏曲、舞蹈和武术等姊妹艺术的营养,使击奏人员在载歌载舞中,组成‘长蛇摆尾’、‘二龙戏珠’、‘桃园结义’、‘四喜发财’、‘五星闪光’等线条清晰、图案美观的画面。这一大胆创造,使洪洞威风锣鼓,在列队行进和广场演奏的质量上大大提高。”^①

^① 袁静芳著:《中国传统器乐》,中国电子音像出版社,1995年第1版,第11页。

第八章摇现代民族管弦乐配器

第一节摇乐队及其编制

现代意义的新型民族管弦乐队发轫于“五四”运动以后的 20 世纪 20 年代。1919 年上海大同乐会成立,着手建立了以箫、埙、笙、钟、磬、七弦琴、瑟等乐器组合的雅乐乐队,后来转向以笛、笙、木鱼、大鼓、琵琶、阮、箏、二胡、大胡等丝竹乐器为主,包括弹、拉、吹、打四类乐器的民族管弦乐队,他们首演了《春江花月夜》、《金蛇狂舞》(聂耳编曲)、《彩云追月》(任光曲)等久传不衰的民族管弦乐作品。建国初期,各地都根据自己的条件组建民族乐队。有以民间丝竹乐队为基础建成的,有以民间吹打乐队为基础建成的乐队,吹、打、弹、拉都用,边演边建,从实践中摸索理想的编制。自 1956 年上海民族乐团成立以来,一些中、大型民族管弦乐团相继问世,如中央歌舞团民族管弦乐队、中国广播民族乐团、中国电影乐团民族管弦乐队、上海电影乐团民族管弦乐队等。1956 年山东前卫民族乐队采用了高、中、低成套唢呐和芦笙筒、云锣、鼓、柳琴等经过改革的乐器。这些民族管弦乐团大多注意了乐队音色的溶合、音响的均衡,更多地强调了乐队整体性的协调,编制上基本模仿了西洋管弦乐队的功能分组法,在创作中较多地运用了西洋传统和声、配器手法。新型的民族管弦乐队初步建立和发展以后,改编和创作了许多新的曲目。1958 年 8 月,中国音协在成都召开器乐创作座谈会,将民族乐队规范化问题列入正式议程,提出大、中、小型民族乐队的编制。20 世纪 60 年代以后,中国民族管弦乐队发展较为迅速。有以北京、上海、济南、成都、吉林等大城市为主,对综合性的大型中国民族管弦乐队的探索,也有在目前的乐队编制中以打击乐器为主,加少量拉弹乐器,以吹、打、弹三组乐器为主,加少量拉弦乐器或以某地区的乐队为基础加以发展而建立起来的各种民族管弦乐队之尝试,这一切都为合理而科学地建立起民族管弦乐队奠定了坚实的基础。

民族管弦乐经过近半个世纪的探索,形成了由吹、弹、拉、打四个乐器组成的民族管弦乐队,它所选用的乐器是我国汉族地区最具代表性的乐器,从而使这个乐队在乐器的音色、演奏技法、演奏风格、乐器类别等方面形成

了自己的特色,正由于它具有这些其他乐队所没有的特色,人们才喜爱它,才有它的立足之地。

民族管弦乐队必须担负着演奏多声部思维乐曲的任务,要取得好的和声、复调以及多种织体写法的效果,应建立编制的完善合理、音区较全、音色相对统一的声部体系,使声部内部音色融合,各声部之间又有一定的色彩对比。

经过几十年的艰苦创业,与世界各民族和地区的民族乐队相比,中国的民族管弦乐队已成为一种具有独特音色、独特表现力和独特风格的乐队,它体现着民族精神和民族文化的特点。综观目前普遍存在的各种新型民族管弦乐队,大致可以归纳为以下三种编制:

小型乐队:不用唢呐,十至十五人左右,吹笛者兼箫、新笛等,弹中阮的兼柳琴、大阮、三弦,弹琵琶的兼柳琴、阮,拉二胡的兼板胡、高胡、京胡等。

中型乐队:一至两支唢呐,三十至三十五人左右,采用两支唢呐时可用两支高音唢呐或一支高音唢呐和一支中音唢呐。

大型乐队:拥有高中低成套唢呐,七十至七十六人左右。

各种类型的乐队根据乐曲风格和内容的需要,还加入了少数不常用的乐器,如管子、坠琴、巴乌、埙、方响、编钟等。此外,还有许多不同编制的新型民族乐队的组合形式,如十人左右的小乐队加唢呐,四五十人的中型乐队不用唢呐,完整的弹拨乐器组加笛子,京剧三大件加打击乐器等等。

现代民族乐队的总谱的排列是随着乐队编制的发展而逐渐演变的,由于编制不稳定,排列法就无从统一。但综观不同时期作曲家们的配器总谱,其排列法不外有以下几种:

员乐器不分组,以它们的音高为依据排列。

这种排列法只笼统地分为高音、中音、低音三行谱,该总谱在业余创作中常可见到。

圆按乐器的重要性自上而下依次排列。

员缘年,上海音乐出版社出版,中国管弦乐团整理的《春江花月夜》总谱以琵琶、筝、箫、二胡、大胡、打击乐的顺序排列。该排列法常出现在以某件乐器为主奏,乐器不多的小型乐队的配器中。作曲家常把主奏(独奏)乐器放在总谱的最上面一行。

猿以吹、打、弹、拉四组分类,每组乐器中的同类乐器放在一起,按音高次序排列,高音乐器在上面,低音乐器在下面,其中又包括以下三种:

(员) 吹、弹、打、拉的顺序自上而下依次排列。

(圆) 吹、弹、拉、打的顺序自上而下依次排列。

(猿) 吹、打、弹、拉的顺序自上而下依次排列。

在民族管弦乐队中,这四组乐器的排列常因作曲家的不同而有所不同。他们都在实践中不断地摸索,以获得合理的排列。从民族乐队的四组乐器来

看,吹与打这两组乐器的音量一般都比较大会,在实际创作中相结合的机会较多。因为吹打本身在民族器乐中就是密不可分的,所以总谱中让打击乐器组紧挨在吹管乐器组下面是很合理的。拉弦乐器组往往较少独立使用,它常与弹拨乐器组结合使用,这是我国弦索音乐风格所决定的。因此拉与弹这两组乐器在总谱上安排得靠近一些很有必要,它们中间不宜插进一组打击乐器。当前,新型民族管弦乐队演奏时明确地以丝弦乐靠前,吹打乐靠后的进行位置排列。因此,从排练、演出的角度来看,为便于指挥视谱,乐队总谱应让吹与打、拉与弹各自靠近,并以吹、打、弹、拉自上而下依次进行排列为宜,不常用的乐器可依类插入各组,人声或独奏乐器可插入弹拨乐器组与拉弦乐器组之间。

例 22: 现代民族管弦乐总谱谱式

梆笛

曲笛

箫

高音笙

中音笙

低音笙

高音唢呐

中音唢呐

低音唢呐

定音鼓

板

鼓

钹

锣

扬琴

柳琴

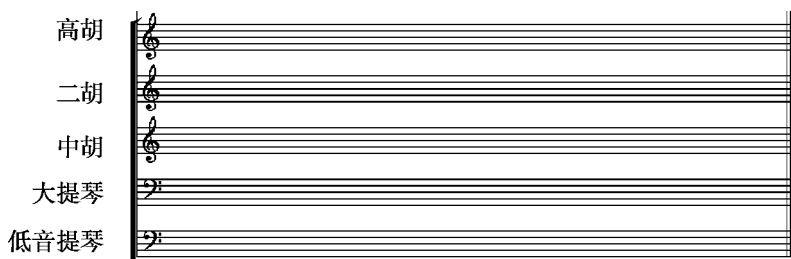
琵琶

中阮

大阮

筝

人声、独奏器乐



第二节 旋律的音色

一、旋律的音色

旋律的音色可分吹管组、打、弹、拉四大类。作曲家在具体运用时,常根据需要选择一种乐器的音色,同组各乐器之间结合的音色或跨组各乐器之间结合的音色。这些乐器按其不同音区、不同音量、不同演奏方法会产生许多不同的音色,音色的变化直接影响音乐的表现。

民族管弦乐中由不同音组承担的旋律通常包括弹拨乐器与拉弦乐器相结合、拉弦乐器与吹管乐器相结合、吹管乐器与弹拨乐器相结合等三种。

弹拨乐器与拉弦乐器相结合

弹拨乐器和拉弦乐器都属丝弦乐器。其音质、音量相当调和,但演奏方式很不一样。它们之间的结合有三种情况:

(员) 连贯的拉弦乐与时轮时弹的、断断续续的弹拨乐相结合,是弦索、丝竹乐队中常用的手法,拉与弹各显特色,互为补充,快速活泼,慢速优美。

(圆) 连贯的拉弦乐与震音奏法的弹拨乐相结合,多用于较慢的、歌唱性的旋律。

(猿) 拉弦乐器旋律的每一个音符在弹拨乐器上只奏一下,两者结合的旋律像给每一个音符都加上了重音,显得特别清楚。在低音区大胡、低胡的旋律由中阮、三弦、大阮、琵琶或箏等乐器重复,可降低低音旋律的浑浊程度,快速时效果更加显著。在低音区用柳琴、琵琶、扬琴与二胡、高胡结合时,慢速清晰、明朗,快速干净、利索。

如以拉弦乐器的音色为主,加入少量的同音区的弹拨乐器,可使拉弦乐器的旋律显得更为清楚。以弹拨乐器为主,常加入少量的拉弦乐器轻轻地作同度或低八度重复,能使弹拨乐器的旋律更连贯、更突出。

拉弦乐器与吹管乐器相结合

拉弦乐器与吹管乐器结合承担旋律时极为融洽,这种结合在民间丝竹乐中经常使用。新型民族管弦乐中,拉弦乐器与吹管乐器的结合是极为有

效的一种配器手法。

猿爱吹管乐器与弹拨乐器相结合

吹管乐器和弹拨乐器在音色、音量以及发音方式等方面都有较大的差别,但它们结合时常能产生各种神奇的色彩。如七弦琴与箫的音色、演奏方法和旋律润饰手段都很不相同,可是琴箫合奏(齐奏)却是一种传统的结合形式。“在配器上,乐器的结合方式是没有什么禁区的,只要符合作品的要求,什么样的结合都可以用。在民族管弦乐曲中,吹管乐器与弹拨乐器结合的运用越来越多。”^①

源爰吹、弹、拉三组乐器相结合

把吹、弹、拉三组乐器中的某些乐器作同度、八度齐奏的用法,是丝竹乐、吹打乐中的丝竹段的基本配法。新型的民族管弦乐队中吹、弹、拉三组乐器常用高、中、低三个音区的乐器进行两个八度、三个八度或四个八度的齐奏承担旋律。

缘爱打击乐器与吹管、丝弦乐器结合的旋律

在新型民族管弦乐中能奏旋律的打击乐器有云锣、排鼓、编钟、定音锣以及方响等,它们与吹管乐器、弹拨乐器、拉弦乐器结合时就有着各种不同的音响效果。云锣就常与吹、弹、拉等乐器同度或八度齐奏,该音色常用于华丽的或古朴的旋律中,而排鼓、编钟或定音锣与吹管、丝弦乐器相结合时音响浑厚而富于立体感。

摇摇二、旋律的润饰

旋律的润饰是指在一条旋律(音色)的基础上,被不同的旋律音色加以润饰或染色,在民间合奏曲中是非主奏乐器润饰主奏乐器的一种配法。例如由刘铁山、茅沅原作,彭修文配器的《瑶族舞曲》,就使用了旋律润饰的手法。乐曲在简单的引子之后,出现了高胡演奏的主旋律,其基本线条是单一的弦乐音色,在第十七小节处琵琶以同度进入加以润饰。在主题的尾部,二胡、中胡以低八度进入,再次对基本线条加以润染,形成四种音色的同时叠加。在短短的三十二小节长度中,线条的音色由简单向复杂逐渐发展,使人看到作曲家娴熟的音色处理能力。

例 选: 刘铁山、茅沅原作 彭修文配器的《瑶族舞曲》

① 胡登跳著:《民族管弦乐法》,上海音乐出版社,1997年版,黄嘉惠



饶余燕在他的作品《音诗——骊山吟》中(总谱第 15 页—17 页)也使用了旋律润饰的手法。低音笛的线条在中部被第二二胡润饰,尾部被梆笛音色加以润饰。由于音色的润饰,低音笛的线条在中部显得较为温厚,而在收束的部位突然变得分外透亮。另一对比线条(第一二胡)的尾部被高胡与中胡同时加以润饰,使得第一二胡本来略显单薄的线条在收束的部位变得丰厚起来。

旋律的润饰也可出现在自身,如各个乐器的种种改变音色的演奏方法,如滚舌、喉音、泛音、抖弓、近码演奏等就常被用来作旋律乐器自身(音色)的润饰手段。运用非旋律声部乐器作各种润饰,可以得到更多的色彩变化。

民族器乐曲除一部分打击乐合奏以外,基本上都是以旋律为中心的,而且很讲究对旋律音色的润饰,这是民族音乐的一种传统。

摇摇三、旋律的厚度与音区

在旋律的配器中,适当地采用厚度、音区、音量变化等手段,能够加强旋律本身所展示的性格特色。一条旋律,可作独奏,也可作齐奏、八度齐奏、三个八度齐奏、四个以上的八度齐奏、相隔一个或几个八度齐奏以及其他音程结合的处理等。齐奏有严格重复、加花重复、简化重复、自由重复等配合方式。

两件以上乐器结合,无论是同度或八度、同组或不同组的各个乐器完全一致的重复方法叫严格重复。凡弓法、指法、句法、装饰音等尽可能统一。这种重复方法是齐奏旋律的主要配法。尤其当比较严肃地呈示某一音乐形象时,齐奏旋律的各个声部更须严格地统一。

为了使旋律更活泼、更富有生气,常在主奏乐器的旋律之外,再在比较灵活、轻快的乐器上作加花重复,起着装饰的作用。同组乐器作加花重复时,多在主奏乐器的上方八度出现,如二胡的旋律由高八度的板胡作加花重

复,唢呐的旋律由高八度的梆笛作加花重复,等等。不同组的乐器可以在同一音区内加花重复,如扬琴或琵琶可加花同度重复二胡的旋律,但是一般说来仍以高八度加花重复的效果较好。

加花的方法,大致有同音反复、音型反复、加经过音、倚音、助音等装饰音以及结合乐器的演奏特点(如习惯衬音、高低互翻、花音技巧等)进行加工。

简化重复与加花重复相反,它常由另一种乐器在主奏乐器的下方八度(少数为同度)奏出。这样可以突出旋律的骨干音,加强音响,或者降低某些乐器对快速演奏的困难程度。

相对来说,独奏与同一音色同度齐奏的旋律比较灵活,表情比较细致,情绪比较单一。因此,乐曲开始部分大多采用独奏或同度齐奏(单一音色的或少数不同音色的)。而运用混合音色作几个八度的齐奏的旋律,其音响浑厚、饱满,表情强烈、激动,它常用于整个音乐的强奏或高潮的段落中。当然,主题的第一次出现采用独奏还是几个八度齐奏,采用单一音色还是混合音色,首先要从内容出发,同时也要考虑到音乐的风格特点等。

民乐合奏中,旋律的位置最常见的是处在乐队的中高音区,在其下方常有种种形式的伴奏,其次是处于很高的音区、中间的音区或低音区。

摇摇四、旋律的布局与交接

民族管弦乐的配器中,主旋律常根据乐曲的内容、风格进行音色的变换。主旋律陈述的音色变换无法作出统一的规定,最常见的是在一个完整的乐意(通常为一个乐段或者完整的乐句)之后考虑变换音色。旋律的音色变换,只要安排得有条理,前后协调,对表现乐曲的内容起到积极的作用,那就是好的。如果一句旋律还没有奏完,就抢着去演奏伴奏性质的经过句、副旋律、节奏音型等,效果是不好的。

旋律交接的方法有过渡式、分割式和溶合式等。过渡式是指由前类音色转为后类音色时,用不同于前类音色的另一类音色作引导过渡而实现的音色转换,引导过渡的乐句通常较短小。例如俞逊发、彭正元作曲的笛子协奏曲,在主题段(笛子旋律)交给二胡、中胡八度齐奏时,就运用了扬琴、中阮作为旋律交接的过渡音色。分割式是指旋律音色的转换完全是并置的,音色转换不需要过渡。例如刘铁山、茅沅原作,彭修文配器的《瑶族舞曲》开始的主题音乐先用高胡、琵琶担任,当主题重复时转至吹管乐器组,音色对比鲜明。

又如由刘锡津创作的民乐合奏《丝路驼铃》主题旋律开始是由大革胡演奏,接着由二胡和中胡四度齐奏。

例 迹愿: 刘锡津《丝路驼铃》开始片段

溶合式是指前一乐器演奏旋律转为后一乐器演奏的旋律时,其衔接处融为一体,民间称为“鱼咬尾”,例如李焕之创作的古筝与民族乐队《汨罗江幻想曲》的中部第五十四小节至第五十九小节乐队的协奏声部先由高胡演奏颤音,接着扬琴、中阮、大胡以溶合式的转接方法先后进入。

例 28:《汨罗江幻想曲》的中部片段

对待非主旋律的声部,尤其是音型化的旋律,常作音色的对置。为了给演奏员以必要的休息,或者为了弥补乐器音域的不足,都需要使用乐器的交替。

在选择旋律音色时,对于乐曲的乐种风格的把握是极为重要的。如江南丝竹乐风格的旋律应突出二胡、笛子、琵琶的音色;广东音乐风格的旋律

应突出高胡、扬琴的音色 ;北方鼓吹乐风格的旋律应突出唢呐、管子的音色等。

第三节 摇音 摇摇响

当代民族管弦乐在创作构思、乐队的写作等方面都十分重视和发挥音响在音乐表现中的作用 ,并凭借这一作用来努力拓展民族管弦乐的音乐表现空间。在谈到民族管弦乐队的音响时 ,必将涉及乐队的组成如何保持总体音响特色 ,乐队各声部之间及声部内部如何保持平衡及达到音色融合 ,创作上如何扬长避短、取得较为满意的乐队音响效果等问题。

在为乐队而写作的作品中 ,音响的感染力是通过多层次的艺术化音响手段来实现的。“某些早期的民族音乐创作 ,音响的观念被淹没在‘旋律是音乐灵魂’的绝对信念中。这种观念的单一发展 ,形成了重旋律而忽视其他音乐表现手段的创作倾向 ,这在‘解决’了音乐作品可听性和易解性及其民族属性的问题后 ,也留下了很多的遗憾。特别是在创作技巧、演奏水平以及时代局限的制约下 ,民间乐曲、民歌或者是它们临摹性的旋律在很长的时期内 ,或者很大的程度上代替了个性化的艺术创作 ,从而使现代民族管弦乐的发展 ,过多地在民间性的层面中徘徊。”^①事实上 ,当代中国民族管弦乐创作中 ,特殊“音响”的大量使用已完全冲击了人们对“旋律是音乐的灵魂”的绝对理念 ,并在民乐创作与配器中赋予了新的意义。它在作品结构中的作用、在乐队力度方面的作用等都具有重要的地位。

摇摇一、根据乐曲表现的需求 ,合理使用音区

要取得良好的音响效果 ,作曲家必须熟悉、掌握每件乐器各音区的发音特点及共鸣情况 ,根据乐曲表现的需求 ,合理使用音区。由于民族乐队中缺少西洋管弦乐队中的铜管乐器组 ,所以要得到丰厚、气势宏大的音响就很不容易 ,要弥补这一缺憾 ,得到相对满意的效果 ,各乐器的音区使用成了关键。在试奏新作品时常会碰到这样的情况 :作者为了达到乐曲的高潮 ,取得辉煌的音响效果 ,把一些乐器的音区用得很高 ,唢呐高音区的共啸声 ,二胡高音区那既闷又暗的音色 ,弹拨乐器高音区毫无共鸣的生硬音响 ,使整个乐队音响特别干涩、生硬 ,毫无共鸣 ,完全达不到作者所希求得到的那种辉煌的音响效果。

^① 唐建平 :《民族管弦乐创作中的音响观念及其近年来的实践》,载《人民音乐》2004年第 12期。

摇摇二、非常规(特殊)音响的使用

追求新的特殊音响往往与和弦的变化、特别是复杂化的发展密切相关。特殊音响在当代的民族管弦乐中应用广泛。例如在唐建平二胡协奏曲《八阙》开始部分乐队的齐奏和弦中,包含了全部的十二个半音,高中音声部的八个音按不同的音区分为两音组。这两音组音高组织关系完全相同,并被以小九度关系叠置在一起,余下的四个音被分配在低音声部。在整部作品中,这一和弦虽仅出现这一次,但是它的构成原则却在后面的音乐发展中产生了重要的作用。在《八阙》第四段中,高音和低音声部各自的两个音虽然都是大二度,但两对大二度之间的实际关系却是小二度。值得注意的是,由于它们被分放在高、低声部的两端,而中音区被大量地空置而构成了中空,正是因这样的配置一方面声部的中空软化了不谐和音程,另一方面大二度的两个音也集中了所用的乐器,使配器的音响效果更为结实。在第七段中,旋律声部包含平行纯四度和纯五度而在弦乐声部近似平行和声的背景正是这纯四度和纯五度旋律音被纵向打乱后的再置,这里是按最平稳进行关系为原则的。在有些和弦结构相对简单的配器中,按旋律和节奏功能分为两部分。旋律声部平行四度的两个音体现了特定的音乐风格性,在此基础上另外的三个音则以大七度的开放排列在键盘打击乐上奏出(颤音琴则以十五度的间隔排列)。这样的做法增加了声响幅度,同时也获得了金属和竹类兼容的特殊音响效果。谭盾《西北组曲》的第一段《老天爷下甘雨》中,包含所有的十二个半音,它们被分布在三个半八度以内。在乐队的配置按音色区分它们被分成音高结构相对简单的三大组。在每一组内部的音高组织关系上,在配器的每一声部都以相对统一的音程关系来控制,这样就使这一巨大的音团被有序地组织起来。从整体看其音高组织关系几乎完全是浓密的小二度的密集排列,而分组看每一音组内音程的关系都是极为简单的。

民族乐器的非常规演奏法丰富多样,近十几年来作曲家们作了大量的发掘使用,它所产生的特殊音响效果大大丰富了民族乐队的表现力,使我们在听觉上产生一种新鲜感。当然这里有使用得较为成功的,也有用得不够理想的。成功的作品中,使用这些非常规演奏法目的性很强,所取得的特殊音响效果与其所要表达的音响内容、音乐风格非常吻合,而在一些不太成熟的作品里,谱面让人看了眼花缭乱,不得要领,演奏出来的效果与其所要表达的意境相距甚远,个别作品求怪、求乱,从头至尾不协调,一片混乱,这样的音响是无法让人接受的。在乐队作品中非常规演奏法的开发和运用,主要是为创造新的声音。例如唐建平的《后土》笛子模仿骨笛的急速震音,古筝、扬琴横刮弦,琵琶的拍弦等。《天人》中笛子的横震音、弹拨乐的集体慢扫弦。在二胡的新演奏法的开发方面,二胡协奏曲《八阙》中有集中的表现。

如：重力触弦、轮流滑指、上滑弓、下滑弓、拧弓、弓下指法、近琴码演奏、近指演奏、内拨奏、外拨奏、拨泛音、快速连续跳音的装饰音等，这些特殊的演奏方法在音乐作品的音响构成中起到了极为重要的作用。

摇摇三、色彩乐器的使用

我国各地区各民族都有自己的特色乐器，如此众多的乐器当然不可能全成为我们大型民族乐队中的常用乐器，但是根据乐曲的需要，有选择地使用各地区各民族的特色乐器，对体现乐曲的风格、丰富乐队的音响色彩是有好处的。色彩性的乐器使用的目的性一定要明确，在乐曲里使用要有总体的布局，用得太多、太滥，就会破坏整体效果。例如管子协奏曲《山神》开始部分，大筛锣以炸雷般的闯入并随后引出乐队强烈的呼应，在这样的简洁但却强烈的音响冲击下，产生了极大的震撼力。

以增添打击乐组的（非常规）色彩乐器来获得新的音响是当前民族管弦乐创作的共同倾向。例如《滇西土风》组曲中运用了十七种打击乐器，《天人》组曲中运用了三十多种打击乐器。在其中除了包含常规打击乐器外，还包括了一些音响特异的甚至是很少见的个性化打击乐器，如：流水器、木板鼓、木箱、竹片、嘎声器、川钹等。为了突出音乐风格的地方色彩，《湘西风情》中运用了土家族“打溜子”的打击乐组合。在郭文景《滇西土风》曲中，以色彩性的打击乐组成了两类音响：一类是在有音高打击乐上以硬锤演奏马林巴、木琴、颤音琴、钢片琴、管钟，加上高音竹笛和竹板构成了点状式的多声声部。二类是基诺舞中马林巴、木琴、颤音琴和马来西亚鼓、芒锣、椰壳、沙锤等构成了旋律和节奏一体的声部。前者以写意的笔法用于第一曲《阿佤山》中，它坚硬而尖锐的音响就像耀眼的阳光穿射苍茫山巅一样，在巨型大鼓、大对镲和乐队平行四度的强烈旋律中喷射出来，构成了音乐的斑斓色彩，而后者则以写实的手法，以质朴、沉稳并弥漫着民间浓郁乡土风情的节奏音型、山歌，托出一幅美好的生活图景。

民族管弦乐应该在形成和保持自己独有的音响效果的同时，认真解决好各声部之间以及声部内部的音量平衡及音色的融合性问题，以适应演奏具有多声部思维作品的要求，在这样一个配备较为完善的乐队面前，作曲家如何充分发挥这一乐队的表现力，使用好各种音色组合、特殊音响以及色彩乐器，成为民族管弦乐队能否取得丰富多彩的音响效果的关键。

第四节 摇音量摇力度摇调

民族管弦乐队中的乐器种类繁多，且发音性能的差异较大。但当前大

部分专业民族管弦乐队使用的乐器已经过仔细选择,在性能、音量等方面已经有了一个初步的、相对稳定的规格。配器中,对乐器音量的把握尤为重要,因为它是乐队音响平衡的关键所在。现就民族管弦乐队中常用乐器进行音量的比较分析。

摇摇一、乐器间的音量比较

音量由轻至响的程度一般为:(吹管乐器组)箫→笙(单音)→曲笛→管子→唢呐(弹拨乐器组)扬琴→琵琶→柳琴→阮→三弦(拉弦乐器组)二胡→中胡→高胡→板胡→大革胡→低音革胡。

摇摇二、各组乐器间的音量比较

各组乐器组间音量由轻至响的程度一般为:弹拨乐器组→拉弦乐器组→吹管乐器组→打击乐器组。打击乐器组强奏足以压倒整个乐队,但弱奏能与任何乐器配合。弹拨乐器组的音量虽不大,但由于发音手段不同,写作时不能和拉弦乐器组同等对待,如果能发挥它特有的性能,那么它在乐队中仍是相当突出的一个组。

摇摇三、各乐器间强弱幅度比较

各乐器强弱幅度并不完全一样,我们根据乐器自身强弱变化的大小程度可以分为四级:第一级强弱幅度最大,从极弱(pp)直至暴发式的特强(fff)都能胜任,如大锣、大钹、大鼓、定音鼓等。第二级强弱幅度较大,如大扬琴弱奏时可以极其轻柔(pp),而使用震音奏法强奏(fff)时,音量很大,笛子、管子、高音唢呐等吹管乐器原来的音量很大,技术高的演奏又能弱奏到接近箫的音量。大三弦、高胡、大革胡的音量幅度也不小。第三级强弱幅度不大,如二胡、中胡、琵琶、阮、柳琴,在很弱(pp)至强(fff)之间的变化极为灵活方便,要求达到更大幅度则有困难。第四级强弱幅度最小,箫、新笛等乐器常在弱(p)至中弱(mp)之间变化。

乐器自身强弱变化的大小程度在配器时应细心关注,倘若我们对各乐器强弱幅度不了解,而要求某一些乐器作达不到的强弱力度变化,实际音响效果是不可能令人满意的。

摇摇四、音量变化的处理

在民族管弦乐配器中,声部的平衡,旋律的起伏,以及强调某个声部时,都需要在音量上作不同的处理。改变音量有增减力度和增减乐器两种方法。在民族管弦乐队中,可以单独使用增减力度的方法,也可以和增减乐器的方法结合使用,但不能只注意增减力度而忽视对乐器增减的调配。

当为乐队的渐强、渐弱配器时,多采用增减乐器结合力度变化的方法。渐强时,常由音量较弱的乐器开始,先加入较弱的乐器,后加入较强的乐器。当乐曲达到高潮,要求最大的音量时,除使用全部或绝大部分乐器外,还须注意运用每一件乐器最响亮的音区和丰满的和声效果。在有的作品中,运用独奏泛音和乐队全奏这样强烈的音响来构成音响力度的极端反差,并通过这样不平衡的对比,以求得音乐的动态性发展也不乏其例。

在民族乐队的配器中,为了获得必要的冲击力,作曲家还常常借助打击乐器来构成强烈的音响,这一做法相当有效。其实,乐队的音响力度是相对的,达到音响的饱和方式也有多种多样。如在《天人》的结束部分除了低音乐器外,所有可能被使用的乐器都集中在高音区构成两个旋律声部,以其结实的音响和高音区的穿透力而获得相对的音响优势。但在常规的全奏方式已经使乐队的音响达到饱和的情况下,为了得到震撼的音响效果,作曲家以一只倍低音大鼓独立于乐队之外,以持续滚奏的力度变化配合乐队的其他声部而构成超低频的持续音,创造了如地震般的声音效果。

摇摇五、现代民族管弦乐队调的使用

民间器乐曲中,运用转调的乐曲大量存在,甚至有在一个乐曲中应用了六七个不同的宫调的。当代民族管弦乐的创作与配器,对调的使用更为多样。然而,民族乐队由于受乐器的制约及地域风格的影响,在使用时应尽可能采用常用调,既便于演奏,又容易收到良好的艺术效果。一定的调,产生一定的风格,有些风格性强的乐曲,必须在某一种调内才能得到充分的表现。

第五节 摇织 体 分 析

民族管弦乐队在音色方面的资源极为丰富,它为作曲家们在音乐织体的写作上提供了深厚且具有独特艺术魅力的音响基石。民族管弦乐队作品中的织体大致有对比式、模仿式、分裂式、伴奏式、主奏式等五种。

摇摇一、对比式

对比式是民族管弦乐队作品写作中最为常见,也极具效果的一种乐队结合方式。

员爰相同或相似音色之间的对比

当对比的旋律线条放在同组乐器时,音色的差异往往不大。这时,作曲家常通过强化其他方面的反差来突出线条的对比。如杨青在作品《苍》的尾部将对比的两个线条处理在低音唢呐与独奏竹笛之间。由于音区的靠近以

及同组音色方面的原因,作者采用了以不同的演奏方式(高音唢呐采用“箫音”演奏方式,独奏竹笛采用通常演奏方式)、不同的调性(高音唢呐升 ㄟ 小调,独奏竹笛 ㄟ 小调)以及不同的节奏等来构筑线条之间的对比。又如,在郭文景的《滇西土风两首》之二《基诺舞》的中部,对比的两个主要线条发生在两支洞箫之间,两支洞箫演奏的对比线条由于音色上几无差异,作曲家就在其他方面增强对比的幅度,通过调性、音区、形象、节奏等方面的不同来强化线条之间的对比。虽然音色之间的差异不甚明显,但由于其他方面的显著不同仍使两个线条之间的对比显得十分鲜明。

圆 不同音色之间对比

当对比的旋律线条放在不同的乐器组时,音色本身的差异将会使线条各自的独立感增强,线条之间的对比度增大。在民族管弦乐队作品中,经常可以看到作曲家利用这种组织方式来突出不同线条之间的对比。如何训田在他的《达勃河随想曲》中,用二胡分为八度演奏不断向上冲击而又折回的激情旋律,而弹拨乐器组的琵琶与扬琴以同度相互结合,形成不断迂回环绕的线条,使其在情绪上与二胡的激情旋律线条形成对比;当音乐逐渐到达高潮时,中阮、大阮与拉弦乐器组的低音乐器又以八度构成另一深厚的对比线条进入。为了与这一线条取得音响上的平衡,中胡在二胡八度线条的下方又叠加了一个八度,激情、宁静与深厚被有机地组合在一个共同的音响空间中。

例 7-10: 何训田《达勃河随想曲》片段

琵琶 I
琵琶 II
扬琴
中阮
大阮
二胡 I
二胡 II
中胡
大革胡
低革胡

饶余燕创作的民族管弦乐《音诗——骊山吟》把两个不同形象的线条分别设置在三组乐器的不同音区,形成了如下的对比情况:在同组乐器中,把旋律置于不同的音区,而在非同组乐器之间,音色与音区的两种差异使得旋律线之间的对比显得十分强烈(总谱第 57 页)。吹管乐器组、弹拨乐器组与拉弦乐器组的低音乐器以八度的方式在低音区演奏宽广的旋律,而三组乐

器中的其他乐器则在高音区以和音的方式演奏类似叹息般的、减五度的下滑的对比旋律,使不同音色、不同音区、不同形象之间的两旋律线条之间形成了巨大的反差。又如阎惠昌在《水之声》的第一乐章《瀑布》中,将两个对比线条分别置于吹管乐器组与弹拨乐器组之间。弹拨乐器组以三个八度的宽广形态演奏那气息长大、挺拔向上的主题,吹管乐器在高音区演奏一个具有民谣风格的主题,这一主题的第一次出现是用独奏高音唢呐演奏的,音色上与弹拨乐器形成对比;第二次的对比是这样处理的:曲笛与梆笛以八度的形态接续高音唢呐的主题,三支高音唢呐、三支中音唢呐、两支低音唢呐与两支低音管子则以和音的方式在句尾相继给予三次呼应,造成极强的群体感,在音色方面的对比也显得更为剧烈。再如林乐培在《秋决》的末乐章《赴法场 秋风送红叶》中,将对比的线条分别置于三组不同的音色中,洞箫的线条前部较为委婉,后部在音区与情绪上与前部形成鲜明对比,独奏中胡在低音区演奏一条凄婉的线条,与箫的线条相互缠绕在一起,在两个线条的空隙间,古筝以夸张的演奏方式进行穿插呼应。由于在这一片断的前后均是乐队极富张力的有机即兴段落,那种强烈的音响与这里室内乐式的、疏淡的音响氛围形成了极大反差,生动地营造出一种孤独无依、悲凄愤懑的音乐情境。

又如何训田的《达勃河随想曲》的尾部(见谱例),就使用了线条对比的方式。奔放而活跃的主题旋律由笛、扬琴、二胡与有音高的色彩性打击乐器担任,宽广如歌的主题主要由琵琶与人声担任,云锣给予色彩润饰,乐队其他乐器在中低音区采用一种舞蹈般的、律动感较强的节奏型进行烘托,两个线条的叠合使整个乐队的情绪变得十分火热,音响的动感显得非常强烈。在作品即将结束之前,运用这种旋律线条对比的方式,使得作品在推向高潮的过程中,蓄积了非凡的力量,令高潮的到来更加感人肺腑。

例 殒: 何训田《达勃河随想曲》尾部

琵琶 I

琵琶 II

扬琴

中阮

大阮

碰铃

铃鼓

排鼓

定音鼓

钟琴

木琴

云锣

笙

箫

女高音

男高音

高胡

二胡

中胡

大革胡

低革胡

摇摇二、模仿式

在民族管弦乐队作品中,线条的模仿是一种被广泛使用的,且极利于音乐发展的重要线条组织方式。

员单一线条的模仿

主题出现以后,在乐队的其他声部只有一个模仿的线条。例如晨耕、唐珂编曲的《子弟兵与老百姓》有一段笛子与二胡的模仿,层次清晰,音色分明,表现了军民鱼水之情。高为杰在《霓裳羽衣舞》的开始部分,为了营造一种“众乐不齐”、“次序发声”的情景^①采用了以不同音色、不同音区、紧接呼应的方式来构筑单一线条的模仿。阎惠昌在《水之声》的第二乐章《湖水》中运用了吹管组与拉弦组两件独奏乐器之间的线条模仿(该乐章总谱第 28 页)。在拉弦乐器组低音乐器四度轻微泛音的背景衬托下,高音笙将“湖水”主题变形为小调的形态出现。相隔两拍后,独奏二胡在高五度进行模仿,中阮与大阮以震音的形式各自演奏着一条相隔四度的、具有对位意味的旋律线条,分别伴随着高音笙与独奏二胡。郭文景在《滇西土风两首》的第一乐章《阿佤山》中,将线条的模仿设置在吹管乐器的内部(总谱第 18 页),在乐队轻盈而富有律动的背景下,洞箫演奏一个风格性很强、向上持续冲击、起伏较大的线条,小笛的模仿在九拍以后进入,作者将模仿线条处理得饶有趣味:模仿线条的首部将原主题进行了删减与压缩,模仿线条的中部与主题形成严格的模仿,模仿线条的尾部则向主题逐渐贴近,最终与主题合于一体。而独奏中胡在中低音区演奏着一个凝重的、带有舞蹈性的、持续律动的主题,与吹管组的模仿线条又形成了一种形象上的对比。胡登跳的《晨歌》中有一段大胡在二胡的下方作十一度的模仿,由于它们处于不同的音区,使两个同类乐器在音色的模仿中仍层次分明。

例 70: 胡登跳《晨歌》片段

The musical score is for a string ensemble and includes parts for Banhu (二胡), Dahu (大胡), Erhu (二胡), Zhongruan (中阮), Yueqin (月琴), Yangqin (扬琴), and Xindiao (新笛). The tempo is marked 'Andant'. The score shows a series of melodic lines where the instruments imitate each other, with dynamics like mf, mp, and f indicated.

又如瞿小松的胡琴协奏曲《神曲》开始的音乐背景部分,是将弦乐组用模仿的手法组织在一起,以此获得微微涌动而又连绵不断的背景式效果。

① 杨青:《大型民族管弦乐中的线条艺术》,载《人民音乐》1984年第 7 期。

在作品的高潮部分,原有弦乐织体中的音被吹管乐以旋律的方式承接过去,而微微涌动的织体则由弦乐奏出的另一音型化的主题与吹管乐在相同的音区并列,这样就使原有的织体因素贯穿下来。

圆号多重线条的模仿

主题出现以后,在乐队的其他声部至少出现两个以上的模仿线条。例如杨青在作品《苍》中有一段双主题、多重线条模仿的音乐(总谱第 28—31 页)。独奏管子在月小调上首先奏出第一主题,气息宽广、篇幅较长、线条经常在一个音上进行装饰环绕。六拍后,第二主题由独奏曲笛在云小调上奏出,该主题由原型与逆行组装而成,篇幅短小、富有活力,两主题之间形成情绪对比。第一主题的模仿较为强调音色的对比:第一次模仿由高音笙在云小调上奏出,与主题形成调性对比;第二次模仿由两把中胡担任,将主题首部进行倒影,并回到原主题调性月小调;随后出现的模仿是由高音唢呐担任的,在月小调上又回到了主题原型;最后出现的一次模仿是在中阮声部,调性又变为云小调,并将主题的首部进行了倒影。第二主题的模仿主要采用的是笛族乐器,先出现的梆笛在月小调上模仿主题,与原主题形成调性对比,随后曲笛回到原主题调性,在云小调上进行模仿;最后出现的大笛在月小调上将主题进行了倒装,先出现逆行,再出现原型。以上模仿所形成的多重音色线条,使乐队音响极为复杂,充满了矛盾的冲突。再如饶余燕在《音诗——骊山吟》的高潮部位,运用了多重线条的模仿手法。先是吹管组的低音笛、高音笙、中音唢呐、次中音唢呐与拉弦组的第二二胡奏出主题,然后吹管组的曲笛、键盘排笙、高音唢呐、次中音唢呐与拉弦组的第一二胡、中胡以八度的形态在高四度上进行模仿,紧接着,吹管组、弹拨组与拉弦组的所有中高音乐器用八度加和音的形态在高四度的位置上再次进行模仿,以宏大的气势向高潮推动。何训田在《达勃河随想曲》中多重线条的模仿是以赋格的形式出现的,作者强调的是拉弦乐器与弹拨乐器之间的音色对比与乐器音区的逐渐提升(总谱第 104—105 页)。这里是一段活跃的快板,主题先由大革胡在低音区奏出,两小节后,答题由中阮与大阮在高四度进入,随之,中胡提高八度再次将主题奏出,琵琶Ⅱ与中阮则在高四度演奏答题;最后,二胡Ⅱ又将主题提高了一个八度,这一次的答题由琵琶与扬琴在高四度上呼应。

摇摇三、分裂式

分裂式将一个基本线条分裂为若干部分,使横向连贯的音乐线条变为点描式的、断续的立体音响;有时甚至将线条分裂于无固定音高的敲击性乐器声部,仅用发声的高低来暗示音乐主题,这些都是当代民族管弦乐作品中处理旋律线条时常用的方式。

例如杨青在改编的《梅花三弄》中,将古琴曲原音乐主题线条进行了分

裂式处理(总谱第 圆页)。原音乐主题的各音被分裂在不同的音色与不同的八度中,次第发声、相继发响。原主题的熟悉感与清晰度被刻意模糊了,但音响线条的空间感与色彩性却得到了延伸与丰富。郭文景在《滇西土风两首》之二《基诺舞》中,将主题线条分裂于无音高的打击乐器声部,并以此来暗示主题再现(总谱第 源页),由于主题是由三个音构成的,音高恰恰可以分为高、中、低三个不同的声部,再现时,作曲家用竹板、康加鼓、椰壳这样三件打击乐器分别代表主题中的高、中、低三个音,在节奏上仍使用主题的节奏原型,主题的再现虽然在音高方面较为陌生,但在节奏方面仍带有明显的熟悉感。将主题的音高因素予以遮蔽,只通过节奏的“回归”与打击乐的音响来暗示主题再现,其音色线条的处理方式新颖别致。

摇摇四、伴奏式

民族管弦乐中用来衬托旋律音色的各种织体配法统称伴奏式。音乐作品中形象的塑造主要是由旋律完成的,但常加以种种形式的伴奏来充实旋律的乐思、明确旋律的调性、丰富乐曲的音色织体、渲染特定的气氛。因此,配器效果很大部分要看伴奏声部处理得如何而定。

当伴奏与旋律结合时,一般地说,主要旋律音色常处于突出的地位。但也不能过分强调,以致使一些和弦音型、副旋律的音色等伴奏织体形同虚设。

有伴奏织体而要使旋律音色得以清晰,首先要把伴奏尽可能限制在旋律活动音区以外,旋律与伴奏各占各的音区,互不相撞,尤其在音色相近的同一乐器组内更不能忽视这一点。其次,用不同的音色把旋律与伴奏区分开来,也是突出旋律的一种办法。例如徐景新、金复载、陈大卫作曲的《红旗渠》的中段。

例 苑: 徐景新、金复载、陈大卫作曲的《红旗渠》片段

The musical score is for a 2/4 time signature, marked 'Andant'. It features six staves: 琵琶 (Pipa), 二胡独奏 (Erhu Solo), 高胡 (Gaohu), 二胡 (Erhu), 中胡 (Zhonghu), 大提琴 (Cello), and 低音提琴 (Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp', 'p', and 'rit'.

作曲家将主旋律交给二胡演奏,而琵琶则在同一音区演奏副旋律,但两者都能听得清楚。再次,如伴奏部分较强,伴奏与旋律音色接近,则要有相当的音量或增强自身润饰等手段来突出旋律,尤其当伴奏部分所占的音区较宽,而主旋律的音色又不很突出的时候,更需要采用加强音量的办法来突出旋律音色。

伴奏的织体通常有长音式、节奏式、分解和弦式、旋律式、和声式等。长音式是指乐队中独立运用的,或与旋律、节奏、音型等因素结合使用比较长的音符。它可以是一个声部,两个声部,或几个声部结合的长音和弦,也可以经过装饰以颤音、震音等形式出现。它的位置可以在乐队的高音区、中音区或低音区,甚至布满整个音域。长音式音色的合理安排能为旋律打好一定的底色,构成某种背景。例如笙的空五度长音,高胡、二胡的和弦长音,扬琴以及高胡抖弓的长音富于明亮的色彩;箫的长音,二胡、中胡、大胡的长音,阮的长音富于含蓄性的色彩;三弦的长音,唢呐的和弦长音显得雄健、热烈;拉弦乐器组抖弓的(密集)和弦长音、中高音区的和弦长音则显得紧张等等。节奏式的伴奏织体是指用具有一定个性的节奏型对旋律进行伴奏的一种声部形式,它常用弹拨乐或拉弦乐的断弓承担。分解和弦式是指将和弦分解成流动的各种音型对旋律进行伴奏的一种形式,它也常由弹拨乐器或拉弦乐器的拨弦承担。例如由俞逊发创作的《秋湖月夜》的中段,全部用拉弦乐器、笙作长音衬托,其中笙簋、扬琴、中阮以分解和弦的音型进行伴奏,使整个音乐安详平稳且富于动感。

例 苑源:俞逊发《秋湖月夜》片段

旋律式是指伴奏声部采用音阶或旋律片段对主旋律进行伴奏,它往往造成富于动态的伴奏效果。例如王石路的《渔家组曲》之二“捕鱼船队”,梆笛、曲笛、板胡、高胡及弹拨乐器都在一定的和弦背景上连续奏出音阶式的

短句,以描写大海中的风浪声。

各种伴奏织体通常按以下几种配法将会收到良好的效果: 属暖音型用弹拨乐,长音用拉弦乐,这种配法最符合乐器的特性。 圆暖音型用弹拨乐,长音用笙、箫,其效果轻盈、幽静。 猴暖音型用笙(或加弹乐),长音用拉乐,音响安详平静。 源暖音型用弹拨乐、笛子,长音用拉弦乐、笙,音响浑厚浓重。

摇摇五、主奏式

民族管弦乐合奏可采用一件(或几件)乐器领奏、其他乐器助奏的主奏织体形式,这是具有民间特色的一种织体写法。

笛子、琵琶、二胡分别是吹、弹、拉三组具有代表性的乐器,不少民间合奏就是以这三件或其中一两件乐器作为领奏乐器。江南丝竹就是以笛子、琵琶、二胡三件乐器的配合为基础的。演奏时,二胡作平稳的进行,笛子在高音区作加花演奏,有时简化为长音,与二胡形成对比;而琵琶常用半轮作强拍前的装饰,其节奏及旋律与笛子、二胡又不相同。这三件乐器的结合奠定了合奏的基础,其他乐器则作适当的重复与润饰。这种配合方式用在民族管弦乐中,必将显示出浓厚的江南丝竹风格。如果在配器中,有意突出高胡、扬琴的主奏地位,其广东音乐的风格将突现出来。

民族管弦乐队作品中,作曲家进行了大胆的、富有创意的探索与开掘,取得了相当丰厚的艺术成就。应当看到,正是中国当代作曲家们辛勤的探索与开掘,使得当代民族管弦乐队艺术呈现出多彩多姿的表现形态与相当广阔的发展前景,也使得中国民族管弦乐队无论在音色组合、音响空间、音乐表现与演奏技艺等诸方面,都取得了前所未有的突破与发展。

摇摇六、和声式

和声在乐队中除起烘托旋律的作用外,还通过其功能、色彩、力度等手段直接体现作品的思想感情。在民族管弦乐队的初创期,和声声部通常为三个声部或两个声部这是因为这样做接近民间合奏的传统习惯,可不必牵动太多的乐器,容易得到平稳、与旋律取得统一的风格。后来随着乐队编制的扩大,和声声部逐渐增多,但还是以四部和声为基础。

民族管弦乐合奏中使用密集和弦较多,其音响浓密。使用时上三个声部可向上重复,但不要向下重复到低声部以下的音区,否则会使乐器声部进行混乱,还可能改变和弦的性质。低声部可向下重复。由支声式织体的合奏曲往往保留了一些声部的自由交叉,但容易造成声部进行混乱的现象,应加以注意。在为吹、弹、拉三个(或两个)乐器组配和声时,要防备三组乐器各自为阵、互不相干的配法,因为它不可能有清晰的和声效果。这种配器首先应以某一乐器组的和弦为基础,为加大音量、厚度及变换色彩,才考虑不

同乐器组的重复结合。弹乐与吹管的结合,可以作和弦长音,但更多见的是短时值的、节奏式的和弦。吹、弹、拉三组结合的全奏性质的和弦,大多用在乐曲开始、结尾和高潮处要求音响浑厚强烈的时候。

总之,声部的安排要从乐队总的音响效果出发,将三组乐器结合起来通盘考虑,轻柔的全奏和弦更要注意声部的平衡和音色的融洽。

第六节 摇结摇摇语

在论及民族管弦乐的配器时,我们常常会对民族管弦乐的交响化问题进行讨论。过去我们在理解民族管弦乐队交响化问题时往往按西方人对“交响化”这个关键词的“原赋予”来进行,这样就引发出一系列的问题:员援以西方的曲体结构来组合我们的管弦乐队作品,圆援按照西方人对交响化的理解来进行乐器的编配与写作,猿援借鉴西方的功能和声思维来进行民族乐队声部的立体组织,等等。这一系列的观念定位所引发出来的悖论与问题就是中国乐器的音色、气质等都不能适应他们的曲体结构、和声语汇、配器技法等等。无疑,这是以我之短适彼之长的“削足适履”的做法。所以,对于“交响化”这个名词,我们应当给予重新定位。文化艺术的发展历史已经证明,任何词语的“原赋予”都是随着文化的更新与发展而被不断地加入“新赋予”内容的。值得欣慰的是,当前我们的作曲家们已经不再按照此种观念去“削足适履”了,他们已经开始以自我为中心,以民族管弦乐的多声性语言进行创作,已经开始对古今中外各类音乐遗产进行批判地整合与有选择地汲取了;“交响化”这个词语的原赋予被解构了,被整合了,更被重构了。对民族管弦乐的创作配器建立了一系列音乐艺术观,并产生了一批颇有影响和成就的民族乐队交响化作品,如民族管弦乐《路》(李焕之曲)、二胡协奏曲《长城随想》(刘文金曲)、《第二民族交响曲》(刘星曲)、交响音画《塔克拉玛干掠影》(金湘曲)、民族管弦乐《滇西土风组曲》(郭文景曲)、民族管弦乐《后土》(唐建平曲)、笛子协奏曲《愁空山》(郭文景曲)、民族管弦乐《西北组曲》(谭盾曲)、民族交响曲《郑和下西洋》(郭迪扬曲)、第一民族管弦乐狂想曲《龙舞》(徐昌俊曲)、民族管弦乐组曲《拉萨行》(关乃忠曲)等等。

以上作品我们无论从其和声配器、旋律发展手法、曲体结构、音乐风格特点等等方面,都不可能再以西方的“交响化”概念来理解了。

主要参考文献

一、著作类

- 员援中央音乐学院编：《民族乐队乐器法》，人民音乐出版社，员圆猿年
版。
圆援胡登跳著：《民族管弦乐法》，人民音乐出版社，员圆猿年
版。
猿援高厚永著：《民族器乐概论》，江苏人民出版社，员圆猿年
版。
源援袁静芳著：《民族器乐》，人民音乐出版社，员圆猿年
版。
缘援李民雄著：《民族器乐概论》，上海音乐出版社，员圆猿年
版。
远援袁静芳著：《乐种学》，北京华乐出版社，员圆猿年
版。
苑援陈铭志著：《复调音乐写作基础教程》，人民音乐出版社，员圆猿年
版。
愿援王宁编著：《管弦乐基础教程》，高等教育出版社，员圆猿年
第员版。

二、论文类

- 员援梁茂春：《在艰难中崛起——愿年代民族器乐创作述评》《人民音乐》，
员圆猿年
圆援沈星扬：《中国民族管弦乐队的音响空间理论》《人民音乐》，员圆猿
年
猿援陈御麟：《中国新型民族管弦乐的前景》《人民音乐》，员圆猿
年
源援刘文全：《民族管弦乐队的实验性及其他》《人民音乐》，员圆猿
年
缘援于庆新：《以独特的民族风格屹立于世界艺术之林》《人民音乐》，员圆
猿
远援乔建中：《中国民族音乐十年（愿年代）》《人民音乐》，员圆猿
年
苑援胡登跳：《再议中国民族管弦乐队》《浙江民乐》，员圆猿
年
愿援于庆新：《时代性、民族性、可听性——徐景新访谈录》，《人民音乐》，
员圆猿
怨援赵咏山：《民族乐队艺术发展的几点思考》《中国音乐》，员圆猿
年
员圆援傅利民：《赣中花钹锣鼓乐研究》《中央音乐学院学报》，员圆猿

- 傅利民:《丝柔竹脆摇情真意切》《人民音乐》,1999年第1期。
- 傅利民:《论江南丝竹的艺术特色》《音乐艺术》,1999年第1期。
- 傅利民:《中国民族管弦乐的历史与展望》《音乐探索》,1999年第1期。
- 傅利民:《再谈民族器乐曲的创作与配器》《江西师范大学学报》,1999年增刊。
- 杨青:《拓宽中国民族室内乐的表现空间》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 鲁日融:《重视民族室内乐作品的创作与演奏推广》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 李西安:《我们如何面对21世纪——民族管弦乐的转型、解构及其他》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 吴厚元:《民族器乐创作中的新探索》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 金湘:《民族乐队交响化刍议——在“1999年全国当代民乐创作理论研讨会”上的发言》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 梁茂春:《论民族乐队交响化》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 胡净波:《现代民族器乐曲 急急如令 新在哪里》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 顾冠仁:《努力发展民族乐队交响性功能及交响性创作手法》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 王西麟:《民族交响乐作品的新探索——听金湘民族交响乐作品音乐会》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 叶纯之:《从创作角度看民族管弦乐队的前景》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 乔建中:《民族乐队作品创作》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 周洲:《不应忘却的“寻觅”——民族器乐六重奏 寻觅 简析》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 顾冠仁:《谈大型民族乐队的音响性问题》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 唐建平:《民族管弦乐创作中的交响观念及近年来的实践》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 赵咏山:《中国乐队?中国乐队!》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 孔培培、米永盈:《论中国传统器乐合奏的“双中心组合”模式》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 钱兆熹:《民乐创作艺术技巧思维的新发展》,载《人民音乐》,1999年第1期。
- 李西安:《我国民乐创作由单一模式向多元格局的转型》,载《人民音乐》

1994年第 1 期。

朱敬修：《我国现代音乐创作的喜悦与思考》，载《人民音乐》1994年第 1 期。

于庆新：《扬长避短摇树一帜——香港“ 21 世纪国际作曲大赛 ” 暨“ 大型中乐作品创作研讨会 ” 综述》，载《人民音乐》1994年第 3 期。

杨青：《大型民族管弦乐作品中的线条艺术》，载《人民音乐》1994年第 4 期。

三、乐 谱 类

何训田：民族管弦乐《达勃河随想曲》（总谱），人民音乐出版社，1994年第 1 版。

李焕之：古筝与民族乐队总谱《汨罗江幻想曲》（总谱），人民音乐出版社，1994年第 1 版。

刘锡津：民族管弦乐总谱《北方民族生活素描》（总谱），人民音乐出版社，1994年第 1 版。

全国第三届音乐作品（民族器乐）评奖获奖作品：《小型器乐曲集》（总谱），人民音乐出版社，1994年第 1 版。

胡登跳：丝竹乐《江畔》（总谱）。

胡登跳：丝竹乐《霓裳曲》（总谱）。

胡登跳：江南丝竹《中花六板》（总谱）。

饶余燕：《音诗——骊山吟》（总谱），人民音乐出版社。

郭文景：《滇西土风两首》（总谱）。

胡登跳：《丝弦五重奏曲选》（总谱），人民音乐出版社，1994年第 1 版。

刘天华作曲、谢直心和声配器：《光明行》（总谱），中央人民广播电台民族管弦乐团演奏曲谱资料第 4 号。

贺绿汀作曲、谢直心和声配器：《光明行》（总谱），中央人民广播电台民族管弦乐团演奏曲谱资料第 5 号。

刘铁山、茅沅原曲、彭修文配器：《瑶族舞曲》（总谱），中央人民广播电台民族管弦乐团演奏曲谱资料第 1 号。

刘 媛：音诗《沙迪尔传奇》（总谱）。

傅利民：《赤壁随想》（总谱）。

李凌、陈朝儒主编：《中国民族器乐曲精选（1）》，中国广播电视出版社，1994年第 1 版。

广东省民间音乐研究室编：《广东音乐曲集》，花城出版社，1994年第 1 版。

员版。

员援傅利民编:《民族器乐乐谱集》(总谱)。

员援中国音乐家协会编:《扬琴曲集》,人民音乐出版社,员圆年 第 员版。

员援周润明演奏谱:《三弦传统乐曲集》,人民音乐出版社,员圆年 第 员版。

员援中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编:《古琴曲集》,人民音 乐出版社,员圆年 第 员版。

员援中国音乐学院、中央音乐学院编:《民族器乐传统独奏曲选集》(二胡、板 胡专集),人民音乐出版社,员圆年 第 员版。

员援广东省文艺创作室编:《广东音乐曲选》,人民音乐出版社,员圆年 第 员版。

员援中国音乐家协会编:《琵琶曲集》,人民音乐出版社,员圆年 第 员版。

员援人民音乐编辑部编:《琵琶曲集(第 圆集)》,人民音乐出版社,员圆年 第 员版。

员援人民音乐编辑部编:《阮曲集(第 圆集)》,人民音乐出版社,员圆年 第 员版。

员援中国音乐家协会编:《箏曲集》,人民音乐出版社,员圆年 第 员版。

员援人民音乐编辑部编:《箏曲集(第 圆集)》,人民音乐出版社,员圆年 第 员版。

员援中国音乐家协会编:《笙曲集》,人民音乐出版社,员圆年 第 员版。

猿援中央音乐学院民族器乐系、音乐理论系编:《民族乐器传统独奏曲选 集》,人民音乐出版社,员圆年 第 员版。

猿援周惠、周皓、马圣龙配器整理:《江南丝竹传统八大曲》(总谱),上海文艺 出版社,员圆年 第 员版。

猿援姜元禄、燕竹编:《江南丝竹(一)》(总谱),人民音乐出版社,员圆年 第 员版。

猿援文化部文学艺术研究院音乐研究所编:《阿炳曲集》,人民音乐出版社, 员圆年 第 员版。

猿援人民音乐出版社编辑部编:《优秀二胡曲集》第一集,人民音乐出版社, 员圆年 第 员版。

猿援人民音乐出版社编辑部编:《优秀二胡曲集》第二集,人民音乐出版社, 员圆年 第 员版。

猿援简其华编著:新疆维吾尔族大型套曲《北疆木卡姆》,中国艺术研究院音 乐研究所《中国音乐学》增刊。