

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小學生課堂故事博覽

舞台上的“生活”

—戏曲、戏剧舞蹈音乐的故事



舞台上的“生活” 戏曲、戏剧舞蹈音乐的故事

戏曲与音乐

什么是戏曲音乐？这个问题很难用几句话说得清楚。顾名思义，戏曲音乐是指戏曲里的歌唱与伴奏。但这并不能作为我们对这个问题的答案，因为这除了说出一个人所共知的现象外，并不能使我们得到什么新的东西。戏曲为什么要有音乐，为什么没有音乐就不成其为戏曲？戏曲音乐又是怎样的一种音乐，它与其它种类的音乐形式又有什么不同？对诸如此类的问题，一个简单的答案是无法回答的，而这恰恰又是我们为探讨戏曲音乐的特性所必须了解的。

为了把这些问题说清楚。我们还是先从戏曲艺术的特点、戏曲与音乐的关系谈起。

戏曲是一种戏剧，从艺术分类上说，它属于戏剧的范畴。但话剧、哑剧、歌剧、舞剧等也都是戏剧。它们之间又有什么区别呢？我们知道，以上各种形式的戏剧，大体上又可分为两种类型：一种是与音乐相结合的，如歌剧、舞剧皆是，可称为音乐的戏剧；一种是并不与音乐相结合，这以话剧最为典型，可称为非音乐的戏剧。虽然，近代的话剧也常利用音乐来加强气氛的渲染，但这除了可以丰富话剧的表现力之外，对话剧艺术的基本特性并不发生任何改变。因为无论有无这种音乐，话剧都仍然是话剧。但对音乐戏剧来说，情况便不同了，无论是歌剧或舞剧，一旦没有了音乐，它们也就失去了存在的意义。戏曲，也属于这种音乐戏剧的类型，不过却是一种中国式的、具有民族特点的音乐戏剧。它同样不能没有音乐，虽然它在表现形式与艺术风格上同歌剧、舞剧的区别十分明显。

中国戏曲这一特定的艺术形式是怎样形成的？是基于戏剧与音乐的结合。任何一种艺术形式的产生，都不是凭空而降的，它总有一定历史的、传统的渊源。中国戏曲的来源，是三种不同的艺术形式的综合，即古代的歌舞、说唱与滑稽戏。这本来是各自独立的艺术形式，各有自己的表演节目。但随着历史的发展，这三种艺术形式逐渐汇合到一起了，从而形成戏曲。歌舞本来并不表演故事，后来却逐渐加进了故事情节；说唱本来只是以第三者的身分叙述故事，后来却搬上舞台以剧中人的身分表演故事；滑稽戏本来是以说白和动作进行表演，后来也逐渐加进了歌舞的成分。这样汇合的结果，就形成了一种把歌唱、舞蹈、念白、戏剧表演融为一体的艺术形式，这就是我们现在所说的戏曲。这个汇合过程，是歌舞、说唱的表演逐渐戏剧化，而戏剧表演又逐渐歌舞化的过程。由此可见，中国戏曲在形成之初，戏剧与音乐就不可分地结合在一起了。

中国戏曲发展至今已有 800 多年的历史。一部中国戏曲史，也是一部戏曲声腔演变史。所谓声腔，是指为戏曲所采用的、以某个地区的民间歌曲为基础构成的、具有浓郁的地方性色彩的曲调群，或称曲调系统。中国最古老的两种戏曲，宋代的南戏与元代的杂剧，都是用歌曲演唱的，但由于它们兴起的地区不同，南方与北方的歌曲在风格上有明显的差异，这就形成两支不同的戏曲声腔，即南曲与北曲。南北曲的进一步演变，便是明代南曲四大声腔的出现，即海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔。它们各具不同的风格，是南曲流传地区扩大以后，与各地民间音乐相结合的产物。四大声腔的互相竞争与消化，促进了明清两代戏曲的繁荣。在这以后出现的梆子与皮黄，又是作为两支新的戏曲声腔兴起的。这种新声腔是民间音乐的发展成果，它们

又陆续繁衍出许多新的剧种，为中国戏曲的发展开创了新的局面，影响和推动着近代许多地方戏曲剧种的产生。这个历史说明，戏曲发展的每一进程，都与戏曲音乐的发展直接相关联；历史上每一剧种的形成，又总以某一声腔的兴起、变迁为标志。

中国戏曲的剧种众多，现在有三百多个剧种。由于各地方言不一，各个剧种又有不同的艺术风格。无论是典雅如幽兰的昆曲，还是被誉为南国红豆的粤剧，以及田园牧歌式的花鼓戏，高亢激越的梆子，低回委婉的越剧，在风格上均各不相同，绰约多姿。这风格色彩上的差异在哪里？首先在于音乐。

人们常说中国戏曲是一种综合艺术。因为它包含有文学、音乐、表演、美术等各种成分。这每一种成分都有各自的艺术特性，但当它们进入戏曲以后，就又都或直接或间接地与音乐发生了关系。

就以戏曲的文学而论，它的艺术结构方法不同于话剧，就因为它是与戏曲音乐的结构相联系、相适应的。戏曲的文学需要有唱词，而唱词就是一种与音乐相联系的文学形式。即使是戏曲的念白，也不同于话剧的台词，因为戏曲念白除需具备性格化、动作性等条件外，也还要求它具有音乐性，读起来好听，并且能与音乐相配合。

戏曲剧本的结构形式在历史上曾经历过一番演变。无论是元代的杂剧或明代的传奇，剧本的结构形式都是以长短句的曲牌为基础构成的分折（或分出）形式。从南北曲开始到现今的昆曲、高腔，都采用这种结构形式，但到了清代，自从梆子、皮黄出现以后，剧本的结构形式却变为以七言或十言的上下句为基础构成的分场形式了。何以会有这种变化呢？这也是与戏曲音乐的发展相适应的，因为戏曲音乐的结构形式也发生了一个重大变化，由早先的“曲牌联套”体演变为“板式变化”体了。前者是以一支支完整的曲牌作为音乐结构的基础，一折戏必须由若干支曲牌组成一套曲子；而后者的结构基础则是一对互相对称的上下乐句，一段唱腔则是这一对上下乐句多次的变化重复。一场戏的唱腔，可以有数十对或更多的上下乐句，也可以仅有一两对上下乐句，甚至完全没有唱而全由念白构成。由此可见，戏曲文学形式的变迁，与戏曲音乐有多么密切的联系。

我们再看戏曲的表演艺术。戏曲表演要运用唱、念、做、打诸种艺术手段，这每一种手段都与音乐有不可分离的关系。唱，本来就是一种音乐的表演手段，这自不待说。念白虽不是歌唱，却要有音乐性，要求它在声调上、节奏上有抑扬、有顿挫，能与歌唱相协调。至于做功、武打，这都属于形体动作，但戏曲舞台上的形体动作又不是生活动作的直接模仿，而是具有舞蹈性的表演，它是强烈的、夸张的、富于节奏感的。因此这种形体动作与音乐紧密地结合在一起，融化于音乐的节奏之中。传统戏曲表演要求演员熟悉锣鼓经，亦即各种锣鼓点子的组合形式，身段动作要与锣鼓经合拍；熟练的演员离开锣鼓的配合就觉得无法动作，情绪无从发挥，也就是这个道理。

唱、念、做、打这四种手段各有不同的特性。但它们又是如何综合在一起，融合成为一个整体的？在这些手段之间，音乐是一个联系的纽带，通过音乐的节奏，起着统一与协调的作用。同时，戏剧的进行要讲舞台节奏，戏剧的情节、情绪的各种变化发展，戏剧矛盾的起伏跌宕，需要通过或强或弱、或张或弛的舞台节奏来体现。不仅一出戏中场与场之间要有这种变化，即使某一段表演或某一段唱腔之中，在节奏、速度上也需有种种不同的变化。这一切又是通过音乐来体现、来调节的，音乐把全剧的节奏统一贯串起来。

我们正是从这个意义上，说戏曲是一种音乐的戏剧。因为戏曲音乐是整个戏曲艺术不可缺少的构成要素，它渗透于、贯串于戏曲艺术的各个方面。

戏曲音乐的特征

但是我们还要从另一个角度上说明戏剧音乐的特殊性。因为音乐艺术也有多种形式：有声乐（独唱、重唱、合唱），器乐（独奏、重奏、管弦乐）；还有舞蹈音乐、说唱音乐、电影音乐等等。那么，戏曲音乐与上述这些音乐形式的区别何在呢？区别在于它和戏剧的结合。这种结合，使得戏曲音乐必须体现着、适应着戏剧的要求，否则它就不成其为戏曲音乐，没有存在的意义了。这种结合也使戏曲音乐形成了它特有的结构形式、表现方法与艺术技巧，并且和戏曲艺术的各种表现手段都发生了密切的关系。从这个意义上说，戏曲音乐也是一种戏剧性的音乐。

因此，戏曲音乐，无论是它的声乐或器乐，都是作为戏剧性的表现手段而出现的。戏曲舞台上的独唱与音乐会的独唱有什么不同？后者是以独唱演员的身分与观众见面的，而前者则必须以剧中人的身分进行表演。因此，戏曲舞台上的演唱能不能达到感人的程度，作为剧中人的独唱能不能使观众信服，除了感情饱满与技巧纯熟这样的要求外，更重要的还在于这种唱腔能否体现剧中人物的感情特征、性格特征。对独唱歌曲，室内乐或交响乐的创作或表演，人们不会提出这种要求，因为它们所担负的不是这样一种创造任务。但对戏剧性的音乐来说，这一点要求却很严格。因为这正是它所要完成的创造任务，不如此它便不成其为戏剧音乐了。传统戏曲有很多脍炙人口的唱腔，这些唱腔往往具有深刻感人的力量，使听众为之振奋，为之泪下，因而能久唱不衰。其成功的原因何在？除了因其旋律的优美动听外，还在于它通过动人的旋律表达了深切的感情，而这种感情又是从剧中人内心抒发出来的，因而也是富有性格特征的。这就告诉我们：戏曲音乐有这样一种特性：它是要创造人物形象的，因而也必须是性格化的。也就是说，戏曲音乐从创作（这种创作，传统称为谱曲，俗称创腔）到演唱，必须达到性格化的要求。

戏剧必须有情节，而情节又是由各种各样的矛盾构成的，人物性格必须在情节、矛盾的发展之中体现。因此，戏曲音乐又不能孤立地凭借某一段唱腔来揭示人物性格，也不能以多首抒情歌曲的组合为满足。它又有另一特性：必须表现戏剧情节、戏剧矛盾的起伏与发展，表现各种人物之间的性格冲突。如果戏曲音乐不能紧紧围绕戏剧的情节而展开，就会失去它作为戏剧性音乐的特质，再美好的音乐在戏剧中也就变得毫无意义，不能引人入胜。当然，要求戏曲音乐用音符去描写事物的外部形状或叙述事件过程，那是荒谬的，是不可能办到的。但是，音乐的特长却在于它富有情绪感染力，而且，由于音乐所具有的运动特性，它可以通过速度的快慢、节奏的缓急、旋律的起伏、力度的强弱、音色的对比、调式与调性色彩的变异等等变化，来造成不同的感情气氛，从而显示戏剧情节的发展起伏和对比。这就是说，戏曲音乐可以表现戏剧的情节与矛盾的变化发展，不过却是通过音乐所特有的方式与手段。

为此，戏曲音乐就形成了它特有的一套戏剧化的结构形式与表现方法。例如，我们在戏曲音乐中常见的板式变化（如：慢板、原板、快板等诸种板式的转换），曲牌变化（各种曲牌互相联结成套），声腔变化（如：西皮转

为二黄，北曲转为南曲），调式调性的变化（如：正调转为反调，欢音变为苦音），以及音色的变化（各种行当的不同唱法，各种乐器的配置与组合）等等方法，便都是为了上述戏剧性的要求而运用的。

戏曲音乐还有一种特性，就是与戏剧表演直接相结合。虽然，用音乐来配合舞台表演的并不只限于戏曲、话剧，乃至杂技表演也往往配以音乐。但它们仍然不同于戏曲音乐，因为它们并不直接与表演动作相结合。话剧的音乐只是作为一种渲染气氛的辅助手段而用，杂技表演的音乐则只是作为一种衬托出现，它们的表演动作与音乐之间并无必然的联系。但是，由于戏曲表演的特殊形式，使它成为一种音乐化了的戏剧表演，无论是念白、动作，都需要有一定的节奏感或韵律美。比如念白，戏曲的念白无论是韵白或方言土白，除讲究音调的抑扬与节奏的铿锵外，语气、速度，也都很注意音乐性。表演的身段、台步，又十分注重形体的美。在运动时它是一系列优美的舞姿的组合，静止时则具有雕塑式的造型美。这种特点，对音乐与表演两者都提出了要求，要它们直接结合，融为一体。表演动作必须融化在音乐的节奏与气氛之中，而音乐则必须适应表演动作的要求，为之提供这样的条件，足以使表演动作能藉此得到充分的发挥。

此外，我们在戏曲的舞台处理上还看到这样的特点：虚与实的结合、时间与空间的变化，是十分灵活自由的。四个“龙套”出场，就可以代表千军万马，演员在舞台上跑一个“圆场”，可以表示长途跋涉。这种特点，使得戏曲舞台上很少用实物布景，即令在某种特定情景下非用实物不可，也往往只作一种点缀性的或象征性的表示。那么，戏曲舞台上如何表现环境的真实，使空旷的舞台具有环境的真实感呢？这就又对音乐提出了要求，要它担负起描写环境、渲染气氛的任务。用音乐来造成一定的气氛，配合演员的表演动作，去感染观众，激发观众的想象力，使观众在想象中树立起环境的真实感。空空的舞台没有水，也没有船，但是从音乐所造成的气氛和演员的表演动作中，观众却可以感受到这是一叶小舟在波涛汹涌的江上疾驶；舞台上只有简陋的桌椅陈设，但是通过音乐的渲染与衙役们的吆喝，却令人感到公堂的森严气氛；同一个舞台画面，环境并没有变化，但通过音乐的暗示，人们却可以明显地感觉到时间已由三更半夜转为五鼓黎明……。这一切时间空间的变化，都有赖于音乐的表现，而演员的表演，就在音乐所造成的环境气氛中进行。

从戏曲音乐的这些特性看来，人们也许会产生这样的印象：较之其它许多非戏剧性音乐来，戏剧音乐似乎不很自由，它要受戏剧的许多制约。是的，情况正是这样。不过，戏剧音乐的特长，它独特的表现力，却也正在这里。

戏曲怎样组合声乐和器乐

戏曲音乐是汇集了民族和民间的声乐、器乐的优秀成果发展起来的。其中声乐占有主要地位，器乐则是辅助性的。其所以如此，也是由戏曲音乐的特性决定的，因为戏曲既是一种歌唱的戏剧，它要刻画人物形象，就不能不以声乐为主要手段。虽然声乐与器乐都长于传达感情，但在中国传统音乐美学思想中，却认为声乐优于器乐，所谓“取来歌里唱，胜向笛中吹”，便反映了这种观念。姑无论其是否偏颇，但其中却也有合理的方面。因为乐器演奏虽然也能传情，但它毕竟只能奏出抽象的乐音；而人声歌唱不但能唱出旋

律，还能唱出语言。就是说，歌唱可以藉唱词的帮助，把乐曲中所包含的思想表达得更为明确具体。剧中人在感叹，但他感叹的是什么，他为什么而感叹，有了唱词的帮助，听众就可以获得明确的了解。从这一点上说，器乐不具备这种长处。声乐艺术的这一特长，决定了它在戏曲中的位置。因此，戏曲音乐刻画人物形象，主要的部分便由声乐承担了。而这声乐部分，又包括唱腔与演唱两个方面。在一出戏的音乐结构之中，唱腔部分是它的主体；而唱腔则要通过演唱予以体现。戏曲演员要锻炼唱、念、做、打四种基本功，而在四功之中，唱功居于首位，可见歌唱在戏曲中的重要性。

戏曲中的唱腔，大体上可以分为如下三种类型：第一类为抒情性的唱腔。这类唱腔多为四拍子、或八拍子、或慢二拍子的曲调，其特点为速度缓慢、旋律婉转曲折，字少腔多，抒情性强。传统有所谓“词情少而声情多”的说法，就是这一类长于抒发内在感情的曲调。许多剧种的慢板、大慢板、原板、中板都属于这一类。第二类为叙事性唱腔。这类唱腔多为快二拍子或一拍子的曲调，其特点为速度略快、旋律较平直简朴，字多腔少，朗诵性强。传统有所谓“词情多而声情少”者，就属于这一类曲调，适用于叙述，对答的场合。许多剧种的二六、流水等都是。第三类为戏剧性唱腔。这类唱腔多为节拍自由的散板节奏，速度的伸缩有极大的灵活性，唱词的安排可疏可密，长于表现强烈激昂的情绪，具有节拍的曲调所不能达到的艺术效果。各剧种的散板、摇板等板式曲调，均属于这一类。

这三类具有不同性能的曲调交替运用，就构成了戏曲音乐丰富多采的戏剧性。虽然，戏曲音乐在结构形式上存在着“曲牌联套”与“板式变化”两大体系，各种曲牌及板式的种类繁多，名称各异，但基本上都不出这三种类型。在不同的戏剧场合，这三类曲调各自发挥不同的作用。

戏曲的演唱艺术，在整个戏曲演出中占有重要地位。明代音乐理论家王骥德说：“乐之筐格在曲，而色泽在唱”。演唱不仅体现唱腔的创作意图，而且给唱腔以丰富和润色。中国戏曲的演唱在长期发展中形成了自己的独特风格与专业技巧。由于中国戏曲的剧种众多，各剧种的演唱无论在咬字、行腔、润饰等方面都具有各自的特色，但又都具有共同的民族特点。

戏曲演唱讲究气、声、字、情，及其相互间的关系。传统演唱把气息的运用与控制作为发声与歌唱的基础，要求声音发自丹田，并有各种各样的呼吸方法，即所谓偷气、取气、换气、歇气、就气，这些方法统称为气口。气口的正确运用，不但可以保证声音圆润，唱腔彻满，而且也是演唱中一种表情达意的手段，常因气口的运用恰当而使感情饱满，演唱生辉。对声音的要求则是响润耐久，而忌尖粗沉郁。因为圆润自然的发声，才能给人以美感，而面上涨红、喉间筋露，所发出的则是非艺术的声音，自然是不足取的。戏曲演唱又讲究“字正腔圆”，十分注意声与字的关系。因为从发声进入演唱后，清晰准确地表达字音与词义，使观众能听清所唱为何意，就成了唱功的第一位要求。戏曲演唱把“字正”的要求提到很重要的高度，由此形成了一系列方法与技巧。为了出字准确，就要求演唱者能分清每一字的音韵、四声、尖团，掌握每个字的发音部位与发音口形，以及如何出字、归韵、收声等技巧。对“倒字”、“飘音”则认为是演唱中的弊病。由于声与字的这种关系，便又形成了戏曲发声特有的共鸣方法，演唱中特殊的润腔方法与装饰唱法。但这一切毕竟也还只是歌唱艺术的表现手段，而最终目的还是在于表达感情，表现人物。如果不能作到这一点，那么，正如明代歌唱家魏良辅所说，

“虽具绕梁，终不足取”，或者如清代歌唱家徐大椿所说，“虽极工，亦不过乐工之末技”。可见，以声传情，以情动人，乃是戏曲演唱的最高审美标准。

器乐在整个戏曲音乐中虽处于辅助地位，却是不可缺少的环节，并且具有声乐所不能达到的长处。器乐是由三个部分组成的，即管乐器、弦乐器、打击乐器。每一组都包含若干不同的乐器，每一种乐器又都有其不同的性能与色彩。当它们组合在一起时，便有音域宽广、音色丰富、节奏鲜明等等特点。各种乐器以不同的形式组合，在组合中突出某种乐器的独特作用，便会有不同的色调与层次，可以适应不同的戏剧场面的要求，表现不同的情调、气氛。每个剧种都有其不同的音乐风格，而主奏乐器以及乐器组合形式的差异，又往往是形成各剧种独特风格的重要因素。器乐中的打击乐器，音响强烈，节奏鲜明，戏曲以打击乐的广泛运用，并与表演动作直接配合为特点。剧中人物的每一动作，无论是哭、笑、思索、对话，以至激烈的开打，威武的亮相，往往因打击乐的烘托而突出了节奏感，也突出了它的情绪、气氛，从而获得独到的艺术效果。

器乐的首要任务是为演唱伴奏。戏曲演唱是不能缺少器乐伴奏的衬托的，人们常常用红花绿叶比喻两者的关系，因为动人的歌唱往往藉精彩的伴奏而益显其美。虽然，在中国戏曲中也有一部分剧种是以无伴奏的徒歌为特点的，如我们所见到的高腔等剧种便是这样。但这在中国戏曲中却是一种特殊的演唱形式与表现手法，它也并不否定器乐伴奏对戏曲演唱的重要性。严格说来，这类剧种也并非完全不用器乐伴奏。它在演唱中尽可以不用管弦乐衬托，却不能没有打击乐，打击乐不也是一种器乐伴奏么？对器乐伴奏的作用，传统用如下的简炼语言予以概括：“托腔保调”。托与保，这里包含两重意思，一是指伴奏是为辅助、衬托演唱而存在的，是为丰富唱腔色泽与华彩；一是指伴奏又要对演唱起扶保、领带的作用，要在调高、音准、节奏等方面对演唱加以规范。同时又在速度的变化上加以控制和引导，使演唱者有所凭藉和依靠，而不致荒腔、走调或脱板，从而达到板清、腔正的要求。

器乐也有描写性的特长。自然，这只是一种特殊的描写，它是以音响的手段来组成各种音乐的画面。因此，器乐在戏曲中又有烘托表演、描写环境、渲染气氛等作用。戏曲音乐中有各种各样的器乐曲牌，打击乐也有各种各样的锣鼓点，它们是组成戏曲中的场景音乐的手段。传统戏曲对这类场景音乐的运用，以力求简炼为特点，通常为单声部进行，并只在必要时使用，而并不求其布满全剧，这很近似中国绘画的风格，求其意到。画面上不必有水，但鱼虾的生趣盎然的形态，却可以使人感觉到水的存在。在需要大事渲染的时候，不惜浓墨重彩，充分运用器乐的各种手段，予以尽情发挥；而在与此相反的场所，则轻描淡写，点到为止，十分简洁。这种表现方法，固然与戏曲发展历史上一定的物质与技术条件的限制有关，但也与我们民族传统的审美观念有一定联系。正是由于这种审美观念的影响，形成戏曲器乐的独特风格。

戏曲乐队的传统特点是少而精。无论是文场(管弦乐)或武场(打击乐)，都以乐器数量不多，但却能充分发挥每件乐器的性能，因而能取得最大的艺术效果为特长。器乐伴奏，除能充分显示卓越的演奏技艺外，还以与演唱及表演动作的配合严紧著称，这种配合，往往能达到水乳交融的境界。在长期的艺术实践中，戏曲器乐形成了它一整套表现方法与艺术技巧，其中包含不

少具有民族特点的作曲技法、配器手法，以及民间朴素的复调因素。

浅谈戏曲音乐的特性

戏曲音乐在本质上属于民间音乐的范畴。这种属性，使它与歌剧、交响乐等等专业音乐有明显的区别。虽然，作为一种戏剧性的音乐来说，戏曲音乐已拥有相当高度的专业技巧了，这些技巧不经过长期的专业训练是难于掌握的，但它仍然是民间音乐。因为它仍然带有民间音乐的若干特征。

第一是它的群众性。戏曲音乐植根于民间，有深厚的群众基础。它的音调，它的表现形式与表现方法，人民群众是感到熟悉、亲切的，通俗而又易解。它与各地的方言语音、与各地的民间音乐都有着极为密切的联系。它在长期发展过程中，又不断从各种形式的民间音乐中吸取新的养分，充实自己的生命力，因而又带有浓厚的乡土气息。这是它能为群众感到亲切易解的重要条件。

第二是它创作的集体性。某一个剧种的音乐，不是由某一作曲家创作出来的，而是民间音乐长期发展的产物，是世代代人民群众的集体创造。它在从这一地至那一地、从上一代到下一代的流传过程中，曾有无数的无名作曲家参与创作、加工、润色，因而能随时代的变迁而不断发展丰富。流传至今的戏曲音乐，乃是经过无数人加工创作的成果，它凝聚了世代人民群众集体的创造智慧。

第三是它的可变性。历史上的戏曲音乐是通过口头传唱而流传下来，又通过口头传唱而不断衍变。口头流传的音乐是不固定的，当某一首曲调由这一人传至那一人，由这一地传至另一地时，由于各人的条件（嗓音、生活经历、艺术个性等等）不同，方言语音不同，总是会发生若干变异。这种可变性，使得不同的地区会产生风格不同的声腔，同一支声腔可以演变为不同风格的剧种，同一剧种的唱腔又可以形成为不同风格的艺术流派。传统的戏曲音乐，便是按照民间音乐的这种演变方式，不断发展变化的。

第四是一度创作与二度创作的一体性。音乐艺术从创作到表演，需要经历两个创造过程，即作曲的过程（一度创作）与演唱（或演奏）的过程（二度创作）。但在历史上，戏曲音乐的这两重创作过程是合而为一的。因为在民间的音乐活动中，演唱家同时也是作曲家。演唱家按传统曲调进行演唱时，总要对传统曲调进行加工处理，这种加工即使是即兴的，却往往也包含着作曲的成分。因此，戏曲的演唱者同时也肩负着作曲的任务，演唱中处理唱腔的方法与技巧，往往包含有朴素的作曲法在内。

由于这种民间性的特点，也就决定了戏曲音乐的另一特征，即它的程式性。

什么是程式？我们可以给它下这样的定义：程式是一种形式上和技术上的规范，也是前人进行艺术创造时所积累的成果，又是后人进行新的艺术创造时所赖以继承运用的手段。戏曲音乐的程式又包括那些内容？凡属传统的唱腔、曲牌、锣鼓点，以及它们的表现形式与组合方法，均可视为程式。

那么，戏曲音乐为什么必须把这些传统的表现形式作为程式加以运用呢？这是由于如下原因：第一，这些传统的唱腔、曲牌、锣鼓点等表现形式，在长期的发展中已经形成成为某一声腔、某一剧种的基本艺术表现手段。每个声腔、剧种都有其独特的风格，上述这些表现形式，对这种独特的风格的形

成起着重要作用。第二，这些表现形式的组合方法和运用方法，积累了前人丰富的艺术经验与艺术技巧。戏曲音乐的创作，是不能离开这些经验技巧的。由于这种种原因，作为民间艺术的戏曲音乐，它的创作方式不是抛开传统另创新的主题，而是在传统唱腔及其表现形式的基础上不断创新。而且，这些程式在长期的艺术实践中，不断丰富完善，经受了时间的考验，证明它们是具有一定的表现功能的。

程式的运用，有一定的法则，这是基于逻辑性的要求。不同的声腔、不同的剧种，往往有各不相同的程式。就以乐句的结构形式来说，京剧中二黄的乐句结构规律为“板起板落”，在西皮则为“眼起板落”。这种差别，是区别二黄与西皮两种声腔的标志之一。但不论“板起”或“眼起”，同样必须“板落”，即每句唱词的末一字必须出现在强拍位置。这种规律，又是由语言的节奏规律决定的。上下句也是一种程式。上下两句必须有严格的区分，需要以各不相同的结束音来表示。上句的结束音常用非调式主音，而下句的结束音必用调式主音。这是为了明确调式关系，以结束音的稳定与不稳定，来构成乐段的终止与半终止，从而显示上下句的对比关系。锣鼓的运用也有一套程式。〔导板〕的开唱锣鼓必用〔导板头〕而不能用其它，〔慢板〕的开唱锣鼓必用〔夺头〕而不能用〔急急风〕，〔快板〕可以用〔紧锤〕或〔闪锤〕或〔凤点头〕开唱，却不能用〔慢长锤〕。为什么必须如此？这是为了求得节奏上的协调，否则势必会造成节奏混乱。程式的这种严格性，乃是基于音乐逻辑性要求。

程式是进行形象创造的手段，程式本身却不等于艺术形象。因此，程式在具体运用时，由于形象创造的需要，并在不违反音乐逻辑的前提下，程式又有其灵活性与可变性。曲牌，这是一种程式。但同一支曲牌，用于不同的戏，表现不同的人物，咏唱不同的唱词时，唱腔上可以作完全不同的处理。因此，同一支曲牌可以演变为多首不同的曲调。板式也是一种程式。但同一板式用于不同的场面，也可以有完全不同的创造。同为慢板，唱腔却往往各不相同，色彩殊异。在上下句的程式中，上句结束音的可变性较大，可以用调式主音以外的任何一音；下句结束音的可变性较小，通常只限于调式主音。但在特殊情况下，出于情感表现、形象刻画的需要，下句结束音亦可变化，不过这种变化往往意味着调式或调的转移，从而丰富了音乐的色彩变化。由此可见，戏曲音乐的程式不是凝固不变的，只要掌握其内在规律，严格的程式又可以运用得很灵活。

民间性与程式性，是戏曲音乐的基本特征。但戏曲音乐并不因此而降低了它的专业水平与美学意义。相反，这种音乐的审美价值就在于：它创造了一种运用传统程式刻划艺术形象的方法与技巧。

从民间和历史中走来的戏曲音乐

戏曲音乐是由民间音乐发展起来的。它的来源有二：一是民间歌舞，一是说唱音乐。当这两种民间音乐发展到一定的阶段，具备一定的条件时，就会演变为戏曲音乐。这是它的基本发展规律。

中国最早的两支戏曲声腔，是宋、元、明三代的南曲与北曲。北曲是元代杂剧所用的音乐，它的直接来源是诸宫调，这是流行于宋、金两代的说唱音乐。南曲是南宋时开始出现的南戏所用的音乐，它来源于民歌，最初是南

宋时期东南沿海一带的民间歌舞。由民歌或说唱到戏曲，这样一个演变过程，从历史上延续到现在。近代、现代出现的许多戏曲剧种，也仍然是按这两条途径发展而来。例如河南的曲子变为曲剧，山东的坐唱扬琴变为吕剧，江南各地的滩簧分别形成沪剧、锡剧、苏剧、甬剧等剧种，便都是说唱音乐转化为戏曲的例证。湖南花鼓戏、安徽黄梅戏、江西采茶戏，以及北方各省的秧歌戏，则又是从民间歌舞基础上演变为戏曲的剧种。几乎所有剧种的形成，都经历了这样的演变过程。

由民间歌舞或说唱音乐演变为戏曲音乐，这是民间音乐逐步戏剧化的结果。因为戏剧性的音乐必须兼有两种功能：既要有抒情性，又要有叙事性。抒情性是用以表现人物的内心感情、刻画人物形象所必需的手段；叙事性则用以表现语言、美化语言，是交代情节、表现戏剧矛盾所不可少的。戏剧性的音乐，倘不善于叙事，全篇只是单一的抒情曲调的组合，在情绪上就会缺少变化起伏，难以表现复杂的戏剧场面；但反过来说，倘不善于抒情，全剧只是多首叙事性曲调的铺陈，则又会陷于单调乏味，缺少感人的情感力量。所以对戏剧性音乐来说，抒情性与叙事性两种功能必须兼有，二者缺一不可。所谓音乐的戏剧性，就是基于抒情性与叙事性的结合。戏曲音乐不同于单纯的抒情歌曲或叙事歌曲，其区别也正在这里。

民间歌舞的基础是民歌。民歌的特点往往是形式短小，情感真挚，以淳朴的抒情性见长。当民间歌舞小戏以一曲重复或多曲组合的形式来反映民间生活题材时，它是亲切动人的，有浓厚的乡土气息。当我们看到黄梅戏《夫妻观灯》、湖南花鼓戏《刘海砍樵》、江西采茶戏《补皮鞋》、内蒙二人台《走西口》这类民间小戏时，会为它们那浓郁的生活气息所深深感染，仿佛看到一幅幅描绘乡土民情的风俗画。但是当这类民歌要用来表现人物众多，情节复杂、矛盾尖锐的大型戏剧故事时，却又不免使我们感到单调，感到力不胜任了。这究竟是什么原因呢？因为形式短小、旋律单纯的民歌，毕竟难以达到性格化的高度，也难以表现复杂的戏剧矛盾。因此，仅靠民歌组合，还不能构成音乐的戏剧性。当民歌向戏曲音乐演变时，它必须经历一番戏剧化的加工提高过程。

说唱音乐是在民歌基础上提高了的艺术。它的特点是长于叙事，善于运用音乐的手段来表现语言、咏叙长篇故事。当说唱音乐运用朗诵性的曲调来咏唱巨大的场景、众多的人物和复杂的情节时，它是绘声绘色的，有很强的表现力。在语言的音乐性或音乐的叙事性上，说唱音乐积累了丰富的经验。可以说，戏曲唱腔叙事性曲调运用得如此成熟，在旋律与语言的关系上处理得如此巧妙，是得力于说唱音乐的成就的。但说唱音乐也有它的局限。当以说唱音乐来敷演戏剧故事时，它的叙事部分绰有余力，而抒情的部分就感到不足了。不能完全适应戏剧性的要求。因此，单纯的说唱音乐也还不能成其为戏剧音乐，它还需要有戏剧化的加工丰富过程。

由民间音乐向戏曲音乐演变，就是这样不断加工提高的过程。即使是已经形成戏曲剧种以后，这个加工过程也还在继续。若是从整体上说，戏曲音乐是一种兼有抒情与叙事两种功能的戏剧性音乐。但就个别剧种而言，并非所有剧种在戏剧化上都达到了同样的高度。这就是为什么有些剧种在艺术上较为成熟，有些剧种在艺术上还比较幼稚尚待发展提高的原因。

戏曲音乐在发展中为提高自己的戏剧化水平，曾采用过两种方法。一种方法是大量增加曲调，从各个方面吸收新的曲调，以丰富自己的表现力。这

种方法从南北曲就开始采用了，在戏曲形成后的几百年里它曾是唯一的方法。北曲所用的曲调有三百多首，南曲所用的曲调有五百多首。以后发展到昆曲时代，它把南北曲汇合在一起，并又增加了许多曲调，总数竟达 2000 多首。这里既有字少声多、旋律性强的抒情曲调，也有字多声少、朗诵性强的叙事曲调，两种性能兼有。在音乐风格上，既有高亢遒劲的北曲，又有婉丽妩媚的南曲；在曲调情趣上，既有典雅端庄的传统歌曲，又有诙谐轻松的民歌小调，表现范围异常宽广。但由于曲调的众多，如何统一连贯的问题也就接踵而来。这就需要有较为严格，然而也较为复杂的技术规范。于是产生了如宫调、套数等等的章法，并由此发展成为戏曲音乐中“曲牌联套”的结构方法。

另一种方法则相反，不是大量增加，而是逐步减少曲调的数量。有的剧种在最初形成时，虽曾拥有一定数量的民歌小曲，后来却大部分淘汰不用，仅保留其中表现力强的，旋律发展的可能性大的个别曲调。以这一曲调为基础，通过板式的变化，亦既节拍和节奏变化的方法，衍变、派生出一系列不同形式的曲调。字少声多的抒情性曲调，系从基本曲调基础上作节奏上、旋律上的延伸扩展；字多声少的叙事性曲调，则系将基本曲调作节奏上、旋律上的紧缩简化。这是近 300 年来出现的又一种音乐戏剧化的方法，梆子、皮黄等剧种都是采用了这种方法。它们虽然各拥有名目繁多的板式，但又都是从一种基本曲调衍变出来的，因而又很自然地解决了音乐结构的统一连贯问题，无须再有如宫调、套数等等繁难的技术规范。由于这种方法简便易行，为后来许多新兴的剧种普遍采用。戏曲音乐中“板式变化”的结构方法，便系由此发展起来。

到现在为止，中国戏曲已经有三百多个剧种。这些剧种分布在全国各地。由于它们与各地的语言、风俗，以及民间音乐都有密切的关系，在艺术风格上很不相同，各呈异彩。但另一方面，在中国戏曲的声腔与剧种之间，又存在着复杂的情况，有的声腔分布在若干个剧种里，有的剧种则又包含着多种声腔，而这种复杂的情况，又可以使我们在某些风格各异的剧种之间，看到它们的渊源关系或血缘关系。因此，戏曲剧种的名称、数量虽然繁多，但我们却可以据此对它们从音乐上进行分类。这众多的戏曲剧种，大体上可以划分为四大声腔系统与两大声腔类型。

四大声腔系统是：昆腔系统、高腔系统、梆子系统、皮黄系统。

昆腔系统是明代昆山腔历史发展的产物。昆山腔在全国各地流传，使它成了许多地方性的分支。除了流行在江苏、浙江、上海的苏昆（或称南昆）是它的直系外，湖南的湘昆、四川的川昆、河北的北昆，以及浙江温州的永昆等等，均是昆腔地方化的结果。这些地方化了的昆腔剧种，由于语言变异，在风格上已各不相同。但由于昆腔的演唱历来有定谱的传统，这些昆腔剧种在音乐上是“声各小异，腔调略同”。

高腔系统是明代弋阳腔在各地的流变。现在的川剧高腔、湘剧高腔、赣剧高腔、婺剧高腔、桂剧高腔，以及河北的高阳高腔，湖北、山西等省的清戏，都属于这个系统。由于各地语言音调的差异，以及受各地民间音乐的影响，这些高腔剧种在风格上差异甚大。一支同名曲牌，各地高腔在旋律上几乎很难看出有什么共同点。但是，古弋阳腔在艺术形式上的传统特征，如徒歌、锣鼓击节、人声帮腔，却是各高腔剧种的共同特点。虽然有个别高腔剧种在历史发展过程中也加入了管弦乐器伴奏，但仍然保留着人声帮腔的基本

特征。

梆子系统包括北方诸省的各种梆子剧种，如陕西的秦腔与同州梆子，山西的蒲州梆子、中路梆子、北路梆子，以及河北梆子、河南梆子、山东梆子等剧种。梆子是兴起于明末清初的一支声腔，流传于北方各省，当这种声腔在各地生根以后，由于语言音调的变迁，以及当地民间音乐的影响，就形成各地的梆子剧种，在风格上各有自己的特色。但尽管如此，这些剧种又都共同保持着梆子这一声腔的基本特征，如以枣木梆子作为击节乐器，以板胡作为主要伴奏乐器。此外，在旋律、调式等方面，它们也还有若干共同特征。

皮黄系统是分布于南方各省的一支声腔。它本身是由两支声腔汇合而成，即西皮与二黄。西皮源于北方的梆子，二黄则是兴起于长江中游的皖、鄂一带。属于皮黄系统或包含有皮黄声腔的剧种，有徽剧、汉剧、赣剧、湘剧、祁剧、桂剧、粤剧、滇剧、川剧等。京剧是皮黄系统的后起者，但在艺术上却成就最高，可以作为皮黄系统的代表。各地的皮黄剧种在风格上虽也有明显的差异，但它们的共同点却在于：都以西皮、二黄作为主要声腔，都以胡琴作为主要伴奏乐器，并且都采用共同的定弦法。

这四大声腔系统的各剧种，都是历史悠久的古老剧种。它们在艺术上较为成熟，对中国戏曲的发展有过深刻的影响。

两大声腔类型是：民间歌舞类型与民间说唱类型。

属于民间歌舞类型的剧种为数甚多，都是近百年来新兴的剧种，在音乐上还保留着民间歌舞的若干特征。这些年青的剧种，在声腔上其实也形成了若干个系统，例如湖南的各种花鼓戏，江西的各种采花戏，云南、贵州的各种花灯，四川的灯戏，以及北方各省的秧歌等等，也都各有自己的声腔系统。不过这些腔系的规模较小，不能与四大声腔相提并论，所以把它们合并为一种声腔类型。

民间说唱类型也是这样。这一类型所属的许多由说唱发展而来的新兴剧种，其实也包含着几个不同的腔系。例如江、浙一带的苏剧、沪剧、锡剧、甬剧、姚剧等等由滩簧演变而来的剧种，便形成了滩簧腔系；皖北、苏北、鲁南一带的泗州戏、柳琴戏、淮海戏等剧种，构成了拉魂腔系；道情分布在全国各地，但北方诸省的道情已逐渐由说唱转化为戏曲，由此又构成了道情腔系等等。这些腔系，也因其规模较小而共称一种声腔类型。

从戏曲音乐的结构形式谈起

戏曲音乐有自己独特的结构形式。在长期的历史发展中，它逐渐形成了两种不同的体系，即曲牌联套体与板式变化体。

曲牌联套体是昆腔系统与高腔系统诸剧种所共同采用的结构形式。它的结构基础，在于长短句的曲牌。曲牌一词的由来，是因为中国古代的和民间的音乐活动中，通行以旧曲填写新词，并根据新词改变旧曲的方式进行创作，那些经过筛选流传下来，并常被后人用以填写新词的曲调，便被称为曲牌。所谓曲牌联套，系将若干支不同的曲牌按一定章法相联成套，使之成为一组完整的套曲。一套曲子构成一折（出）戏的音乐。一本戏有若干折（出），即由若干组套曲构成。这种结构方法，便称为曲牌联套。

这种曲牌联套的结构方法，乃是基于音乐创作中的组曲原则。它在民族音乐中有久远的发展历史，曾经历了由简单到复杂的过程。从起初单一曲调

的多次重复（变化重复），到两首曲调的循环交替，以至多首曲调的组合，均是民族音乐采用过的大型乐曲的结构方法。至今我们在昆腔或高腔的音乐结构中，仍能看到有三种不同的套曲体式，即单曲重复体、循环曲体、多曲体。

套曲在形式上又有长套与短套之分。长套所用的曲牌可以多达二十余支（传统也有称为乐章或章的），短套也可以仅由三个乐章构成。但无论长套短套，其组合方法必须前有引子，后有尾声，中间缀以若干支曲牌。这中间部分称为过曲。套式的长短主要在于过曲数量的多寡。

套曲的构成要素，首先在于宫调的选择运用，组成套曲的各个乐章，必须是宫调相同，或虽不同但可以相通的曲调。因此，在一套之中，通常只限用同一宫调的曲牌，或音虽不限于同一个宫调，有时可以用上二至三个，但也总是近关系调。宫调的运用之所以如此严格，是为了求得一套之中各个曲调的统一协调，但是在曲牌联套体的音乐中，宫调又不仅起统一的作用，它还是一种戏剧性的艺术表现手段。因为各宫各调均有不同的调性色彩。而戏剧的情节则有悲有喜，它需要通过音乐来体现不同的情感色调。闺怨、离情、雄壮、缠绵、悼亡等等场面，均须选用不同宫调的套曲。宫调对一折（出）戏的情感表现起着奠定基调的作用。而就全剧范围来说，各种宫调的变化对置，体现着情调色彩的变化对比。

构成套曲的另一要素，在于一套之中的板式变化。引子与尾声通常为散板，说明套曲在节奏上以散板起，以散板终。过曲的部分，因为包含的曲牌较多，这些曲牌孰先孰后，按怎样的次序排列，亦有一定章法。基本原则是慢曲在前，中曲次之，急曲在后。即八拍子（在这昆曲中称为赠板）、四拍子的曲调在前，二拍子的曲调居中，一拍子的曲调居后，形成散、慢、中、快、散的节奏变化顺序。慢曲多用以抒情，急曲多用以表现较强的戏剧矛盾。这种散起散收、由慢渐快的变化，既体现着音乐情绪的发展，也是与戏剧的情节、矛盾的变化起伏过程相适应的。

套曲又可以依据曲调风格的差异，分为南套、北套、南北合套等形式。南套是全由南曲组成的套曲，北套则纯用北曲，南北合套则是由南曲与北曲交替运用组成的。南、北曲的区别，在音阶、旋法、节奏等各方面均不相同，由此形成彼此间风格色彩的差异。总的说来，北曲高亢雄壮，南曲婉丽妩媚。这就为套曲在艺术处理上提供了一种可能，运用南北曲的风格对比来表明戏剧矛盾的发展变化。缠绵悱恻的场面可用南套，而威武雄壮的场面则可用北套。专用北套的剧目一般不用南套，而以南套为主的剧目中倘间用北套时，则往往意味着剧情的重大转折，戏剧矛盾的跌宕起伏。南北合套则具有另一种艺术表现功能，这种一支南曲与一支北曲交替出现的套曲，多用于两个（或两类）人物对唱的场所，一方专唱南曲，而另一方专唱北曲。利用曲调风格的变化，来显示双方的性格对比，表现戏剧性的矛盾冲突。

曲牌联套的结构形式在中国戏曲形成之时就已出现。在漫长的历史发展中，它曾积累了丰富的艺术技巧，对戏曲音乐的发展有深刻影响。

板式变化体是戏曲音乐的另一种结构形式。它是近三个世纪来，自梆子、皮黄兴起后发展起来的。板式变化体的结构基础是一对相对称的上、下乐句。这一对上下乐句可以用多次变化重复的方式构成大小不一的唱段，而这些唱段又可以用各种不同的板式（如三眼板、一眼板、流水板、散板等）出现。通过这些板式的变化，表现不同的戏剧情绪，以构成一出戏或一场戏的音乐。

板式变化的结构方法，是基于音乐创作中的变奏原则。不过这种变奏方式具有中国的民族特点，它在民间音乐中有着广泛的运用，是民间音乐创作中曲调发展的重要方法。在戏曲音乐中，它更进一步发展成戏剧性的表现方法，即利用各种不同的板式，表现各种不同的情感或情绪。

梆子系统与皮黄系统各剧种所用的板式，其名目虽然繁多，旋律变化也很复杂，但却是在一对上下乐句的基础上变化发展而来。一对上下乐句是最基本的旋律素材。倘以此为基础，通过扩板加花的手法予以变奏，并在速度上亦相应地减慢，节拍予以展宽，则一眼板的曲调可以演变为三眼板。如在此基础上采取抽眼减音的手法处理，使其速度加快，句幅缩短，旋律简化，节奏紧促，则又可以演变为有板无眼的流水板。如再采取将固定节奏打散的方法，使其在速度快慢、节奏缓急，句幅长短、旋律繁简等方面均可自由地发挥，则又可以演变为节拍自由的散板。以上四种板式，是板式的四种基本类型，无论各剧种的板式名目如何繁多，均不外这四种类型。在这些类型之中，也还可作更细致的分类。以京剧论，同为三眼板，又可依其速度快慢而分为慢三眼与快三眼；同为一眼板，又可依其旋律繁简再分为原板与二六板；有板无眼的板式，又可依其速度快慢而分为流水板与快板；散板类又可依其伴奏形式的不同，而再分为紧打慢唱的摇板与慢拉慢唱的散板两种。上述这种种板式，都是在上下乐句的基础上，以同一旋律素材运用各种变奏手法衍变派生出来的。

各种板式，以其节拍形式与节奏形态的不同，而具有不同的表现性能。大体说来，三眼板以速度缓慢、旋律华彩而具有抒情性的特长；一眼板速度中庸，旋律略简而兼用于抒情与叙事之间；流水板节奏急促，字多腔少，长于叙事而又善于表现紧张的语气；散板则因不受固定节拍的限制，而长于表现强烈激昂的情绪。各种板式的选择及板式变化的运用，即以此为依据。在戏剧中，板式变化的运用原则通常是由慢及快。一般由导板（散板的一种）起唱，转入慢板、原板、二六、流水，最后以散板结束，仍然体现着散、慢、中、快、散的节奏变化程序。

在板式变化体的音乐里，民间变奏方法还有着更为广泛的运用，从而派生出多样的艺术表现方法。例如各种行当唱腔的形成，也是在此基础上衍变的。行当唱腔的发展基础在生、旦两行角色的分腔。如以旦腔的旋律作素材，以五度自由移位的形式再现，便形成生腔。其他各行角色，如小生、老旦、净、丑等行当的唱腔，则又是以生、旦两种唱腔为基础分别发展起来的。各种行当唱腔的出现，不仅丰富了旋律的多样变化，也有了音色上的对比。

转调的运用是民间变奏方法的进一步发展。这种转调，是通过两种途径实现的。一种是改变乐器的定弦法，使原有的上下乐句在五度关系调上变化再现。如皮黄系统中的二黄变为反二黄，就是采取此种方法。另一种方法是并不改变乐器定弦，却突出音阶中两个偏音的作用，以改变调式结构。梆子系统的秦腔，同州梆子、蒲州梆子等剧种的欢音、哭音，均系采用此法形成。将旋律中 mi、la 两个正音易以 fa、si 两个偏音，调式结构发生变化，遂由欢音变为哭音。无论正调与反调，欢音与哭音，均具有不同的调性色彩。它们之间的互相变异，都意味着戏剧情绪、气氛的重大转折变化。

在板式变化体剧种中，凡属梆子系统的都是单一声腔的剧种，而皮黄系统的则为多声腔的剧种。对多声腔剧种来说，声腔的变化也是一种戏剧性表现手法，例如西皮与二黄两种声腔的互相转换。每种声腔均具有不同的风格

色彩，西皮高亢、潇洒，二黄委婉、低回，无论在乐器定弦、曲调风格、旋律特征等方面，都有明显区别。这在音乐上就有可能利用这种差异，来造成不同的情调，以表现不同的戏剧气氛。有的剧目全用二黄，有的全用西皮，有的则皮黄兼用。倘一出戏兼用两种以上的声腔，则声腔的变换亦意味着戏剧的情调、气氛的改变。

板式变化的结构方法，以其旋律素材的简练与发展手法的单纯，易于掌握，通俗易解为特点。近几个世纪来，采用板式变化结构形式的剧种甚多，特别是近代许多新兴的剧种，在由民间歌舞或民间说唱阶段向大型戏曲转化时，多向板式变化的形式演变。

此外，尚有少量剧种是曲牌联套与板式变化的两种形式并用的。可不可以认为，这是第三种体系的结构形式，即曲牌联套与板式变化两者综合的体系呢？因为这些剧种尚处在发展之中，数量也较少，将来是否有可能形成一个成熟完整的体系，目前还不能作出结论。

挡不住的诱惑

戏曲音乐虽然在本质上属于民间艺术，却具有相当高的专业水平，因此，它所需要掌握的专业技巧，也就成为理论研究的对象。前人在这方面作过不少工作，在演唱法与作曲法这两个方面为我们留下了为数不多，却很珍贵的理论遗产。

最早的一部戏曲音乐论著，当推元·燕南芝庵《唱论》。篇幅不长，却涉及戏曲演唱的一些基本问题。它提出唱功的四点基本要求即：字真、句笃、依腔、贴调。把字真列为第一，说明戏曲演唱首重咬字，是历来就有的传统。其次，戏曲演唱有它一些特殊唱法，如原叠垛换，萦纤牵结，敦拖呜咽，慢簪撇落之类，它们或系节奏处理，或系装饰唱法。戏曲演唱独特风格的形成，与这些特殊唱法有很大关系，再次，是戏曲演唱的表情处理。各种曲调具有不同的表情，但任何表情却要恰到好处，不能过分。《唱论》指出：“有唱得雄壮的，失之村沙；唱得蕴拭的，失之乜斜；唱得轻巧的，失之闲贱；唱得本分的，失之老实；唱得用意的，失之穿凿”这种评语，乃是要求演唱家所必须掌握的分寸感。

继《唱论》之后，则有明·魏良辅的《曲律》。魏良辅是杰出的歌唱家，这本著作是他对歌唱艺术的经验总结，他提出了学习演唱的三个步骤：“初学，先从引发其声响，次辨别其字面，又次理正其腔调。”唱曲又要作到“三绝”，即：“字清为一绝，腔纯为二绝，板正为三绝。”演唱当然要求其嗓音圆润，但鉴别演唱的优劣却不能单以嗓音为标准，而要“听其吐字、板眼、过腔得宜，方可辨其工拙，不可以喉音清亮，便为击节称赏。”但这也还只是技术标准，更高的标准却在于传达曲情“须要唱出各样曲名理趣”。能把每一首曲调的情趣、特色唱出来，这才是更上一乘的功夫。

由于字音的掌握在戏曲演唱中占有特别重要的地位，如何才能把字音唱好，就成为歌唱家们努力研究的一门学问。明代歌唱家沈宠绥，为此写过两本著作：《弦索辨讹》与《度曲须知》，专门研究演唱中的字音问题。他把汉字发音分为开口、闭口、撮口、穿牙缩舌、鼻音等数种，作为掌握准确吐字的要领，因为各种韵辙的字，发音时均有不同的口形与方法，例如江阳辙为口开张，鱼模辙为撮口呼，家麻辙为启口张牙，庚青辙为鼻里出声，等等。

其次是掌握汉字的四声。因四声不同，行腔方法亦各异。如阴平字必须直唱，阳平字由低转高，上声字宜低出，或高转低唱，去声字转腔高揭，入声字则出口即断，这是按四声进行演唱的基本要领。但这些方法也还只能管得上半字面，再进一步，还要按汉语拼音原理，把字音分为头、腹、尾三部分，字头为出字，字腹为归韵，字尾为收音，这三部分连贯起来，拼合成一个完整的字音。作者以浩繁的篇幅论述这些唱字的技术，最后却归结为前人说过的一句话：“一声唱到融神处，毛骨萧然六月寒。”这是演唱所要达到的目的，唱字的技术则是达到这一目的的方法。

清代歌唱家徐大椿的《乐府传声》，继承了魏良辅、深宠绥等人的理论，但有了更为系统的发挥。徐大椿在理论上的特点，是把演唱的技术方法提到美学思想的高度来加以阐述。例如讲到演唱中声与字的关系，他认为声音可以传情，但人声之可贵，在于能唱出字面，这是人声高于乐器之处。禽兽也能悲鸣喜舞，却不像人类能表达语言，因此与人类也不能亲切相感。演唱的要义在字真、义切。如何才能达到字真呢？这就要掌握一系列唱字的方法。要会审五音，正四呼，即分清喉、舌、齿、牙、唇五个发音部位，了解开、齐、撮、合四种发音口形。五音四呼再结合字音的四声阴阳，就可以达到出字清楚的要求。但四声四呼只限于出声之时分别字头，出声之后，过腔、转腔，旋律往往曲折多变。为使口形、字音不变，又须掌握归韵、收音之法。整个曲调的演唱，又必须字字清楚，因而在字与字的衔接上，在前后两个字音之间，又须有明确的“交代”，这又有一套技法。这种对唱字方法的论述，较前人更有条理，也更具体了。

但演唱艺术除了唱字的要求外，也还要有声音的运用与控制、节奏与速度的掌握等等技巧。这就有出音必纯、句韵必清等等要求，也有高腔轻过，低腔重煞、断腔、顿挫、徐疾、轻重等等变化。但演唱的最高审美要求还在于唱出曲情，“不但声之宜讲，而得曲之情为尤重。”最好的演唱应该是“必一唱而形神毕出”，这样的演唱“方是曲之尽境”。这就要求演唱者必先“设身处地”，而后才可能“形容逼真”，使听众深为感动，而忘其为歌唱。而要达到这一点，又有赖于各种演唱技巧的运用发挥。比如顿挫就是很重要的技巧，要想达到“形神毕出”的境界，“此其诀全在顿挫”。这些理论，是对这以前的戏曲演唱艺术较为系统的总结。

在作曲理论上的代表性著作，首推明·王骥德《曲律》一书。古人的所谓作曲理论，实际是戏曲的文学与音乐交叉的学科。王骥德的《曲律》，既是一本较为系统的剧作法，其中也包括了音乐理论。在这之后出现的作曲理论，如近人王季烈《螭庐曲谈》，吴梅《顾曲麈谈》也都是这样，不过在后人的理论中，音乐逐渐占有更大的比重，例如《螭庐曲谈》，全书四卷就分别是论述度曲、作曲、谱曲、余论四个方面。

这些作曲理论所论述的，主要是曲牌联套体的作曲方法。因为曲牌联套这种结构形式比较复杂，技术要求也较为严格，其中包含有颇为繁难的作曲技巧，例如，关于宫调，问题就是套曲结构首先要考虑的。什么是宫调？用今天的音乐术语解释，就是调与调式。若干支不同的曲牌相联成套，必须有统一的调高，这就是宫调的基本作用。但各种不同的宫调，又具有不同的调性色彩、情趣、格调，因此又要根据不同的剧情，而选用不同的宫调，一本戏，由众多的套曲组成，也就需要有多种色彩不同宫调配置，这就需要有整体的布局。王骥德说：“须各宫各调，自相为次”，而不能信手乱用。王骥

德把宫调乱用列为曲禁之一。

其次是所谓套数。古人把众多的曲牌相联成套称为套数，与今人所说的套曲同义。但在套曲之中，众多的曲牌孰先孰后，彼此如何衔接，这既涉及全面构思，又涉及技术处理。王骥德要求它“务如常山之蛇，首尾相应”，并且“增减一调不得，颠倒一调不得”，在各曲互相连接时，“又须看其腔之粗细，板之紧慢”，决定其先后次序，这就是后人据此提出的“慢曲在前，急曲在后”的原则。同时，还要求“前调尾与后调首要相配协，前调板与后调板要相连属”，这才能结合成为融洽的整体。而对曲牌安置上的“紧慢失次”，王骥德也把它列为曲禁。

再次是关于曲牌的处理，这有两方面的要求。其一是对文学创作讲的，要求它在遣词、造句、平仄、用韵等方面都有所讲究。其原因，是为使文词便于歌唱。王骥德说：“夫曲之不美听者，以不识声调故也。”因此，戏曲唱词的写作，“欲其流利轻滑而易歌，不欲其乖刺艰涩而难吐”，因此，凡属蹇涩（不顺溜）、沾唇（不脱口）、拗嗓（平仄不顺）的字句，都不宜歌唱，王骥德也把它列为曲禁。另一方面则是对音乐的要求。这一点王骥德没有谈到，王季烈却作了补充。他把曲牌中曲调的处理方法概括为四点，即：

点正板式；辨别四声阴阳；认明主腔；联络工尺。用今天的语言来解释，一是确定唱词的节奏形式；二是处理好旋律与语言的关系；三是把握每一曲牌的特定旋律型；四是组织旋律的进行。这样，戏曲音乐中的曲调处理方法，就有了较为明确的阐述。

除此之外，在前人的理论中也涉及到戏曲音乐中某些带有规律性的问题。例如关于戏曲音乐的源流，王骥德曾作过一番探讨，从中得出了戏曲音乐源远流长，并且是不断发展、不断变迁的这一结论。从远古时代的歌曲，到汉代的乐府，唐代的诗，宋代的词，金元以后的曲，这是一个不断递变的过程。元代，北曲盛行；到明代，南曲又取代了北曲的地位，而南曲又衍生出海盐、弋阳、昆山诸种声腔。另一方面，民间音乐又仍在发展，如北方有《粉红莲》、《银纽丝》、《打枣杆》，南方有吴下《山歌》与越地《采茶》等小曲。他认为“世之腔调，每三十年一变，由元迄今，不知几经变更。”那么，这种变更有无止境呢？王骥德认为没有。他在历数声腔演变的种种事实之后说：“由兹而往，吾不知其所终矣。”

从王季烈的理论中，我们也可以发现戏曲音乐的恒变性与稳定性这一既矛盾又统一的规律。所谓恒变性，是指每一支传统曲牌在重复使用时，必须要有变化。其具体表现，就是每一支传统曲牌经文人重新填词后，也必须重新谱曲。这首先因为语言文字不同了，四声阴阳也不同，势难以按旧谱歌唱。如果不懂得这个道理，忽视重新谱曲的必要性、勉强以旧谱唱新词，只能是张冠李戴，落为笑柄。而四声阴阳的变化，为曲调的变化提供了广阔的余地。但另一方面，在这种恒变性之中，却又保持着某种稳定性的因素。两支同名曲牌，尽管在曲调上彼此差异很大，但仍能使人辨认出系同名曲牌。原因何在？王季烈提出了“主腔”的概念来对此加以解释。所谓主腔，就是每一曲牌中最富特征的旋律型，无论这一曲牌在曲调上如何变化，这种主腔总是作为一种稳定性的因素贯串其中，使得人们能凭藉主腔辨认这一曲牌的面貌。这一规律的发现，对研究戏曲作曲法提供了颇有价值的参考。

戏曲音乐的理论遗产中还有一个重要方面，就是戏曲的音韵学。音韵学在戏曲中也是一门音乐与文学交叉的学科，它不但对唱词的写作有重要的规

范作用，对舞台演唱也有实际的意义。因为戏曲的唱、念不仅要求字清义明，也要求声韵美听。这都有赖于音韵学的考究。

中国古代的诗歌历来有押韵的传统。无论是民间的歌谣或文人创作的诗篇，都很讲究押韵，讲究平仄四声。这样，对音韵的研究也就成为一门学问，历来有很多专门研究诗韵的韵书问世。戏曲兴起以后，由于音韵学对戏曲的文学创作和演唱艺术均具有实用价值，并且也由于戏曲艺术实践的实际需要，也就形成了戏曲的音韵学，并出现了为戏曲专用的韵书。

最早的一部研究戏曲音韵的著作，是元代周德清所著的《中原音韵》。周德清这一著作的价值在于：第一，他依据当时的实际生活需要，提出以中原音韵作为戏曲音韵的规范。因为这个时候国家已经统一，需要有一种南北通行的语言，而在实际生活中，“上自缙绅讲论治道、及国语翻译、国学教授、言语，下至讼庭理民，莫非中原之音。”第二，他又依据实际生活中的语言变化，发现了入声字在北方语言中已逐渐消失，而平声字则分为阴平、阳平，于是就提出了“平分阴阳，入派三声”的论点，从而建立了一套新的四声分类法。这种分类不仅对当时的作曲、演唱有实际意义，而且影响深远，甚至及于现代的汉语拼音方案。

《中原音韵》的字韵分类共十九韵。即：1、东钟；2、江阳；3、支思；4、剂微；5、鱼模；6、皆来；7、真文；8、寒山；9、桓欢；10、先天；11、萧豪；12、歌戈；13、家麻；14、车遮；15、庚青；16、尤侯；17、侵寻；18、监咸；19、廉纤。每一韵内都分列阴、阳、上、去四声，倘遇入声字，则分别派入平上去各声之中。这种音韵分类法，在音韵学历史上是一次划时代的变革，为戏曲音韵创立了系统。以后明、清两代的戏曲音韵，便是在这一基础上发展起来的。

在《中原音韵》之后出现的韵书，有明初乐凤韶等人编纂的《洪武正韵》。它与《中原音韵》的不同在于：第一，在音韵分类上，《中国音韵》在每一韵中均包括平上去三声，而《洪武正韵》则将平上去各声分立，把一韵分为三韵。第二，《中原》采取“入派三声”，而《洪武》却保留了南方语言中的入声字，列入了入声十韵。由于明代南曲盛行，南曲中仍有入声字，《洪武正韵》也就被作为读字用韵的依据。因而当时有“北协《中原》，南遵《洪武》”的说法。

明代以后的南北曲有逐渐汇合的趋势，特别是昆山腔的兴起，总合了南北曲的大成。这种趋势也影响着戏曲音韵的发展。在15世纪末叶，即明代弘治年间，范善溱编的《中州全韵》，还是按《中原音韵》的系统，分为十九韵。但到18世纪80年代，即清乾隆年间，王鵠编的《音韵辑要》，就以《中原》为基础，参照《洪武》，分为二十一韵。而到了90年代，沈乘麐编的《韵学骊珠》，则进一步把南北两种曲韵合为一书，分为二十一韵，又列入声八韵。二十一韵为：1、东同；2、江阳；3、支时；4、机微、5、灰回；6、居鱼；7、姑模；8、皆来；9、真文；10、干寒；11、欢桓；12、天田；13、萧豪；14、歌罗；15、家麻；16、车蛇；17、庚亨；18、鸠侯；19、侵寻；20、监咸；21、纤廉。入声八韵为：1、屋读；2、恤律；3、质直；4、拍陌；5、约略；6、易跋；7、豁达；8、屑辙。《韵学骊珠》的影响很大，习唱昆曲的人都把它作为一部较为完备实用的韵书。

明末清初梆子、皮黄兴起以后，戏曲音韵又有了新的变化发展，变传统的十九韵或二十一韵为“十三辙”。它的音韵分类是：1、中东；2、江阳；3、

衣期；4、灰堆；5、姑苏；6、怀来；7、人辰；8、言前；9、苗条；10、梭波；11、发花；12、乜邪；13、由求。可以看出，这十三辙是在传统曲韵的基础上，将原有的韵部加以精简合并而成。十三辙对全国各剧种的影响很广，京剧以及各梆子、皮黄剧种，乃至其它许多地方戏曲剧种，都采用十三辙作为曲韵。虽然南方有些剧种，由于方言关系，在十三辙之外还有些特殊的声韵，但也还是在十三辙的基础上略加增减的。

从最初的十九韵到后来的十三辙，戏曲音韵学的研究对提高戏曲的唱、念艺术起了极为重要的作用。戏曲的歌唱与念白（特别是韵白）在艺术上能取得很高的成就，在很大程度上是得力于音韵的规范的。

从以上的介绍中，可以为戏曲音乐归纳出如下特点：一、戏曲音乐有自己独特的发展道路，独特的艺术形式与艺术风格，它已形成了一套完整的、别具一格的体系；二、这个体系植根于民族艺术的土壤之中，它独特的形式与风格，是与我们民族的审美观念相适应的，反映了民族的心理素质。三、这个体系有悠久的发展历史，并且积累了丰富的艺术经验和技巧，以及与之相应的理论遗产。

但是，由于中国封建社会的长期性，闭关自守姿态使得传统的戏曲音乐没有机会与国外的音乐文化交流，对国外音乐文化在近几个世纪以来所取得的巨大成果尚未能加以吸取和利用。因此，作为民间艺术的戏曲音乐，如何吸取国外的音乐文化成果来丰富和提高，并且又充分保持和发扬自己独有的特色，乃是现代戏曲所面临的新课题。

略说戏剧音乐

作为舞台艺术的音乐，其根源在早期社会的仪礼当中，是早已经存在的。在近代各种形式的舞台表演中，戏剧音乐的支派很多，它的功能也由于形式需要而有种种不同。在歌剧中，它是专为表演而服务的，至于一些噪音性的音响，则只是为了填充舞台或屏幕上的空档而使用。

戏剧音乐的创作都是为了充实、支持和控制戏剧情节而设的。为戏剧而创作的音乐，与为音乐会演奏的音乐和传统歌剧的音乐有所不同，要受到与之不同的规律的制约。在歌剧里，剧情在视觉上的展现无论采用何种方式及剧情的发展，都要受制于音乐；而在其他戏剧形式，音乐至多是它主要因素的配件而已。

在西方，音乐作为知识界本身所体验的事物，是在18世纪下半叶方才出现的。戏剧音乐在许多方面和它本身以外的事物是互相联系的。例如在小歌剧里，音乐作为装饰台词之用；在芭蕾舞剧中，音乐是作为表演的骨架和情绪衬托之用的；而在戏剧或电影的配乐中，则为加强剧情之用等等。

在某些情况中，音乐能控制全局，而在另外情况中它只是附属品。在小歌剧和音乐舞剧中，剧的重点交错于台词、歌唱和舞蹈三者之间。台词全用唱来表演的歌剧和全用道白来表演的话剧，其型态一经确定，此后即照此而行，形成其确定的性质。小歌剧和音乐舞剧，道白与音乐的往返变易，着重地表明这两剧种所要产生的境界的人为塑造的本质。

从17世纪中叶到20世纪30年代，西方戏剧音乐是以古典音乐为主流。戏剧与音乐在结合时，以平等身分出现的例子比较起来不算多。常见的是好音乐在贫弱的、腐朽的戏剧上被滥用着，而精彩的戏却被无足轻重的音乐所

填充。20 世纪初期以来，戏剧有了新的发展，但却很少与音乐直接配合。1906 年，一位德国籍的作曲家布索尼（F. Busoni）写道：

“大多数现代舞台音乐不过是把台上演着的情节重表一番，而不是理解它所代表的人物的情绪。再加以其本身应做到的充实作用，现代舞台音乐就是受这种错误所给予的影响。”

德国作曲家魏尔（K. Weill）为《银海》（1933）所写的总谱是戏剧界最后一个需要全体交响乐团和合唱团合作的严肃剧目。从那以后，为了节省费用，话剧只使用小型乐队，甚至只使用预先录好的录音带配音，而乐队与合唱队成为歌舞剧和影片的专用物了。乐队与合唱队在营业上遭贬低身价越厉害，他们就越发依赖于 19 世纪定型的音乐，从而排除了音乐发展的新趋势。

歌舞剧制作人，舞蹈设计师，话剧导演应该对音乐的性质予以注意，需要比一般设想的更加关心。其使用最好限于任何其他舞台因素所不能奏效的情况。音乐的质量越能被人欣赏赞赏，则达到有效的戏剧目的的可能性就越大。

戏剧音乐的种类

芭蕾舞剧音乐在 20 世纪，各种形式的芭蕾舞，所使用的音乐在构成上起了相当的变化，其作用发展到了一个前所未有的程度。在以前，音乐完全是附属于舞剧的编导，这时音乐和编导设计成为平起平坐。19 世纪时，舞剧编导对于音乐的要求，只限于它能把芭蕾舞装饰得更美丽一些，在节奏上能帮助舞蹈者就行了。近代的舞剧编导则留意到欲求芭蕾舞达到高水平的成就，就需要音乐与设计互相浸透，在视听方面处于相等的观感水平。

优秀的近代舞剧编导，并不满足于对音乐作简单的探讨，无论这音乐是特约创作的还是现成搬过来的，或是摘引改编的。他们设法探求眼与耳的相互关连，认识到不拘哪种跳出来的舞步，全都能被音乐的节奏、音量的强弱、和声的性质、乐器的色调的变更而发生变化，所有这些因素都能对芭蕾舞给予人们的印象，作出积极的影响。音乐的连续功能也给予舞蹈动作以连贯性。

到 19 世纪末，每一出新的芭蕾舞剧都有了专门为之创作的音乐。但是名作曲家仍很少写芭蕾舞剧音乐，除非是属于一出歌剧的一部分的。当然也有例外。例如贝多芬 1801 年写的《普罗米修斯的创造》。该剧原是一位意大利舞剧编导维伽诺（S. Viganò）所写的一出芭蕾舞剧。但是，1830 年以来，在所谓的罗曼谛克芭蕾舞剧大时代，很少有配以值得一提的音乐的。芭蕾舞剧得到音乐之惠以后，差别就明显了。人们说：“德立勃（L. Delibes）给芭蕾舞剧一颗心，柴可夫斯基给它一具灵魂，而斯特拉文斯基使芭蕾舞剧形成一位可敬的妇人。”

斯特拉文斯基从 1910 年起雄踞芭蕾舞剧乐坛约半个世纪。他最初与俄罗斯芭蕾舞剧团总办狄亚吉列夫合作，写出《火鸟》（1910）、《彼特鲁什卡》（1911）、《春之祭》（1913）三出舞剧的音乐。前两出，现在仍根据最初由另一位俄国舞剧编导佛金（M. Fokine）订出的原本上演。每出都因具备着表现色彩与和声创新的乐曲而著称。《春之祭》曾引起戏剧史上最喧闹的一件丑闻。最初这出戏的本子的作者是聂金斯基。当此剧在巴黎初次上演时，观众鼓动捣乱，先是互骂，后则斗殴。此曲在节奏上的大胆，至今仍使舞剧

编导在接这本子上演任务时候，视为畏途。

主要受益于狄亚吉列夫的鉴别能力和艺术上的成就所立下的准则，许多名作曲家在 20 世纪都对舞蹈艺术做出了一些贡献。狄亚吉列夫直接承担了两出名剧的上演。一出是法国作曲家拉威尔 (M. Ravel) 的《达菲尼和克罗埃》(1912)，作曲本人称之为“舞蹈的诗篇”；另一出是西班牙作曲家法里雅 (Manuel de Falla) 的《三角帽》(1919)，为芭蕾舞剧所写的好乐曲，两者都继续成为不断上演的剧目，从而享有盛名。作曲家通常在思考时不以舞蹈为尺度(比如，他们总是以歌曲歌词为尺度)。虽然达维斯在他的作品《瓦萨里的神像》(1969)中插入了一位独舞者，但若不算这个角色，这篇作品本是篇器乐曲。

为芭蕾舞而作的乐曲，不一定在写作时候就着意在舞蹈上。音乐家的一部分观众至今仍有时对此持有异议。斯特拉文斯基曾着重地认为：“舞蹈设计应该表现它自身的形式，一个虽以音乐为尺度却反而独立于音乐形态之外的形式。它的构造应以设计人物所能想到的任何对象为基点，但又不仅仅追随音乐的一节一拍。”

这位作曲家长期与一位出生在俄国的舞剧编导巴蓝琴合作，主要在谱写今日称之为纽约芭蕾的舞剧。上述一段话就是由那一时期的经验而写出的。他们两人的合作开始于 1928 年的《阿波罗》(Apollo Musagetes)。到 1957 年的《阿贡》(Agon)而达极点。他们在 20 世纪的合作犹如柴可夫斯基 19 世纪和法兰西舞蹈设计家彼提帕，俄罗斯的伊凡诺夫的合作一样可嘉。

在前苏联，革命成功以后，对以前古典式的三幕叙事芭蕾舞的需求仍然不减。这种形式的舞剧有许多作曲家谱写过，但在前苏联以外却没有上演过。作曲家普罗科菲耶夫 (S. Prokofiev) 依此形式所作的曲，都没有声名。他为《罗密欧与朱丽叶》(1940)、《灰姑娘》(1948)、《宝石花》(作曲者去世后的 1954 年上演)三出舞剧所谱的总谱，则是古典式和新表现手段的成功的结合作品。在西欧，产生了他的流派，英国则有布里顿 (B. Britten) 为《塔王子》(1957 年皇家芭蕾舞团演出)所作的总谱，在德国则有亨策 (H. W. Henze) 为《昂岱恩》(1958 年皇家芭蕾舞团演出)所写的总谱。

西欧和美国现时更为着重的是独幕芭蕾舞，上演用时从 15 分钟至一个多小时，作曲家仍然对于为舞蹈而作曲有些勉强，是因为这些人和这种艺术本不甚接近，同时也因为他们对舞剧，对最后上演时的掌握上，不如歌剧及其他大多数戏剧形式的音乐上那样有效。除上面已提到的作品之外，芭蕾舞剧宝库中还有法兰西作曲家萨蒂 (E. Satie) 为狄亚吉列夫的《大游行》于 1917 年谱写的总谱；英国作曲家伏昂·威廉斯 (Vaughan William) 为《职业》(1931)、英格兰作曲家勃里斯 (A. Bliss) 为《将军》(1937)所作的总谱、美国作曲家柯普兰 (A. Copland) 为《阿帕拉契亚山脉的春天》(1944)所写的曲、巴伯 (S. Barber) 为《蛇心》(修改后名《心的洞穴》)(1947)等剧谱写的总谱。

然而，西方在本世纪上半叶新产生的芭蕾舞剧的大部分都使用这类音乐在视觉实验上可获较大自由。这种做法，主要始于首次以交响乐组织上演俄国作曲家格拉祖诺夫 (A. Glazunov 1894) 由萧邦的钢琴组曲经佛金给以变化而编出的 Chopiniana (1908 年)——这个名称被前苏联芭蕾舞团保留，狄亚吉列夫于 1909 年改名叫《仙女》。60 多年以后，萧邦的另一组曲，虽然保留其钢琴形式，与美国舞蹈设计家罗宾斯 1969 年上演的《集会上的跳舞》相

比，毫不逊色。

几乎所有的音乐部门——从中古时代音乐到现今的电子音乐，从交响音乐到最简单的通俗音乐——都曾被舞蹈设计者们所使用。在整个舞蹈过程中，音乐的作用也颇有变化——在这个极端上，表示把音乐当做听觉的舞台装置用来给芭蕾舞的环境加花润色。例如美国库明汉（M. Cunningham）的舞剧，由喀芝（J. Cage）配以“有声的景致”就是这样。在另一方面，则有音乐与舞蹈逐条对仗式的互相吸收。例如英国编导阿士东（F. Ashton）的《交响乐变奏曲》、法兰西作曲家弗兰克（C. Franck）的皇家芭蕾舞（1946年上演）和巴兰琴—斯特拉文斯基的《乐章》（纽约市芭蕾1963年上演）。

有时候，同一音乐在一个短时期内被几名设计家在几个不同的芭蕾舞剧里用上了。这类的突出的例子是一位意大利作曲家贝瑞奥（L. Berio）最初在1968年写的一篇演奏会用的谱子。到1971年底，它曾被八出不同的芭蕾舞剧，在差不多也是八个西欧国家所使用着。

到20世纪下半叶，芭蕾舞又出现一种倾向，使芭蕾偏依于音乐而不是依于人物性格。例如前面已经提过的巴兰琴的《阿贡》、《乐章》，英国舞剧家编导麦克米兰配奥地利作曲家马勒所作的《大地之歌》（1965年）。似乎要求舞蹈演员设想出人物性格或称角色表现，能与音乐演奏相辅而行，又似乎要求舞剧编导要创造出从前曾为法国诗人马拉尔美所提倡的一种“理想”的舞蹈来。这位法国诗人认为，音乐与舞蹈不仅处于平等地位，而且两者都无须沾上什么性格。至于大多数芭蕾舞剧评论者的意见认为：虽然任何使用现成音乐的芭蕾舞剧之成功与否只须看一条：舞剧编导想象力的水平不能低于音乐的水平。一出芭蕾舞剧应该优于它的音乐，而绝对不能低于它。解除剂应当出自继续提倡描写式的舞蹈剧，音乐则要图示式的措施。舞台上总有芭蕾舞剧其所依赖的音乐，不过求其色彩表现和提供节奏，但是150年前意大利的大师卡罗·布拉西斯提倡的“我们所看到的，应该和我们所听到的成为完美的一体”的标准，各种种类的芭蕾音乐仍然视为渴望追求的目标。

歌舞剧20世纪30—40年代间，舞蹈变成了包括在歌曲品种整体之中而不是一个支体，歌舞剧成了音乐喜剧上演剧目的合法继承者，在50—70年代中，成为统治着舞台的流行艺术。近期，它受到摇滚乐剧的挑战，这新起的东西，利用一种与录音工厂的关系，胜于与舞台的关系的通行市井音乐内容和技巧，其结果究竟如何，至今尚无定论。同时，与贵族歌剧相对峙的民主歌剧，从这种形式诞生之日起，也由于戏剧演出中情感与理想相结合，从而取得成果。

情感常常被描写所冲击。理想则是由音乐所产生。歌剧中描写性最有力的不外由古典剧和古曲文学作品改编而成的脚本——如由《罗密欧与朱丽叶》变出来的《西边故事》；由《驯悍记》变出来的《凯梯，吻我》。由《唐吉珂德》变出来的《拉曼查的人》，由《雾都孤儿》变出来的《奥里维尔》，以至灰姑娘、卖花女等等小说变出来的本子。有一个时期，在轻浮的“音乐喜剧”和“音乐剧”之间，划了一道界限，后者是指严肃性的戏剧，甚或悲剧性的描写。但目前两者已同样地命名为歌舞剧。

这些剧的歌舞性之形成是由两者结合而产生的。一方面是欧洲型小歌剧和音乐厅舞台剧的第一代和第二代的后裔，另一方面是美洲爵士和美国音乐厅还要加上两大洲的罗曼谛克的芭蕾舞剧的影响。一位英国音乐家麦洛斯说：虽然大多数成功的舞台歌曲包含有些难以捉摸的东西不为外行听众所欣赏，

但这些歌曲都反映出“我们能够生活于我们的情感的表面上的幻想”，并且“音乐喜剧的世界，是超不过或者说难以想象能够超过这种幻想的。”

所谓音乐喜剧，第一个出现的是 1893 年由爱德华斯在伦敦欢乐剧场提供上演的《欢乐少女》。这是一出罗曼谛克闹剧，由约内斯配乐，同年成功地输往纽约。欢乐剧场前任导演荷林施德在 1903 年写道：

“创造或发现这种音乐喜剧是爱德华斯先生的灵感造成的，它提供给为了娱乐和休息而上剧场的观众们以一种新形式的享受，它比往日的杂剧在剧情和故事方面更有弹性……它展出了一些老式的小杂剧和杂技表演加上闹剧的最佳部分，又加上一点法兰西小戏……更多的是也并非没有包含巴黎的喜歌剧在内”。

50 个年头当中音乐剧舞台的发展，由上引段落和美国戏剧史学家布尔登在 1925 年所写的关于罗杰士和汉末斯坦所写的划时代的音乐歌舞剧《奥克拉荷马》（1943）的评论：

“这出颇可一观的戏，给出了一个新形式，其中每句台词，每首歌曲，每节舞蹈程序都是一出结构紧密的不可分离的部件。它是一出具有戏剧性材料，又决不跳出情节之外的戏。其故事如此真实，如此简单，如此渊博，它的描写可以绝对可靠地委诸大明星以外的演员去演。”

这两段评论所包含的年份，表示了纽约与伦敦之间形成的戏剧交换轴心。这方面的成功，经济给予的制约多于艺术考虑的支配，一出戏比一出戏上演期间要长些，以便在利润到手之前先须顶补浩大的开支。对作曲家的起码要求因此必须是迅速地与其演出配合，兼须要求演出能够经久。他所作的乐曲应该有容易改编为其他媒介例如电影、唱片、录音带的生产，从而远较原来戏剧脚本能够取得在观众群众中普及化。

这种音乐戏剧虽然趋向于音乐与故事更密切的统一，它的基本特征仍然是各首单一的歌曲。恩格尔（L. Engel），美国歌舞剧的杰出导演，给歌舞剧的歌曲分为五种基本形式：

叙事歌——通常是，但不完全是罗曼谛克的感情。

节奏性歌曲——情感性格有诸种形态，但基本上受主要的音乐节拍推动。

喜剧歌曲——以言语幽默为要点，可分为短眼的与长眼的两种。

动人歌曲——通常是细腻、乐观，节奏轻飘。

音乐场景——其中，一首歌能组成连续的戏剧段落的一个部分。

恩格尔进一步确称任何一首成功之作，如在第一例中，歌曲通常受下列因素的制约：速度、场景、情调、歌曲在全剧中的地位，歌曲本身的价值、唱歌角色的相对重要性。

但应知道，总体音乐的品质应在这方面处在附属地位。虽然首先是音乐的引入，奠定了成功。音乐促成它向其它领域取得扩散成功的力量，并且嗣后在其首次出现的国家取得复生，随之在其他国家被复制。

大约最成功的，迄今仍是《我的好妇人》，维也纳出生的美国作曲家罗威（F. Loewe）作曲，自 1956 年起在纽约首次上演，连演 2717 场，1958 年起在伦敦连演 2281 场，在欧洲各国以及前苏联都被译制上演。英语在音乐喜剧这一剧种中的独霸地位有被别的语种攻破的情形。如法语的《杜西》（1956），纳粹掌政以前的德语的《三便士的歌剧》（1928）和《白马小店》（1930）等，别的语种攻破的情形是少见的。但是除在英国以外，其他欧陆

国家中，歌舞剧和小歌剧的界限是划得不很清的。

在意大利，轻型的音乐剧由于更广泛的歌剧早已被人喜好，遂不能露头角。在西班牙，则以扎佐厄拉（Zavzuela）〔有对话和音乐的西班牙传统小歌剧〕的形式出现。由于语种不同的缘故，其在语词方面所出现的差异比一出戏中舞台表现和音乐的区别要显著。在苏联的情况，据一位俄国出生的音乐学家奥克荷夫斯基（A. Oikovsky）说：

“设法产生一套苏联剧目的多次努力都未奏效。最好的也不过是使苏联的生活片断做为喜剧的剧情范本，而在音乐，不过仍是革命前的小歌剧的仿效物而已。”

把西方的意义的音乐喜剧搬上舞台，产生各国自己作曲家中的才华人物。著名的例如美国的柯恩、伊文柏林、格什文、波特、罗杰士；英国的柯伍德、艾里斯、罗维诺、巴尔特、威尔森。他们有时不免取材于老歌曲用来改编，例如取材于舒伯特和格里格。把他们的原曲给以戏剧化（1916年将舒伯特的 *Das Dreimäderlhaus*（1916）改编为《丁香时节》，1944年将格里格的《挪威之歌》改编为同名剧；取材于比才的乐曲而出现《Carmen Tunes》（1943）；取材于亚历山大·包罗廷的乐曲而写出《契斯米特》（Kismet 1953）之类。

音乐剧应该能够有各种类型乐器改编，因为戏剧的乐团因时因地可大可小，组成成分也可以因时因地而不同。有趣的是，新兴的摇滚歌舞剧，形式松散，而其所用的乐队，却由于是来源于通俗音乐唱片录制时受录音场合的限制所形成的规模，所以反倒是一套固定不变的乐器组成。《耶稣基督超星》（1971）一剧上演时，乐池的掩蔽处地位、乐器声的永久性扩大方式、发声的方法，要完全依赖于麦克风系统，以致形成传统舞台气氛全为一览无余的现代录音场的组织所操纵的现象。

电影及电视音乐的魅力

电影 许多成功的舞台上的音乐剧，通过电影的媒介而更加流行了。但是作为影片制作中的一个基础成分，只在本世纪中期以来才被认识到可以作为提高地方色彩和增强情感表现的工具。早期默片时代，各种乐曲都被录制下来，予以分类，加以改编，以配合各类情绪。例如贝多芬的序曲就曾被用做牧牛仔猛追印地安人的场面上。有几个有天才的御用作曲家也创造过一些短篇描写型的曲子。有几个较大型的片子，例如《一国的诞生》，特别制做了音乐以配合表演。从60年代起，轮子又来了个大回转，重新从古典音乐库里翻腾出乐曲名篇来用作同一目的，但方法却完全两样了。

俄国的制片家首先严肃地考虑到音乐所能做到的贡献。一位俄国音乐学家普多夫金在30年代拟出一条电影音乐的理论和实践道理，主张声和影必须形成密切的对位关系。俄国电影导演爱森斯坦述说了在拍制《亚历山大·涅夫斯基》（1938）一片时和普罗科菲耶夫诚心合作的经过。他对影片节奏和音乐节奏之间的联系感性观察，产生出一种技术来影响别人。如英国作曲家沃尔顿（W. Walton）在《哈孟雷特》一剧中的曲谱，就是直接受其影响的。

艾斯勒，一位德国出生的作曲家，对电影音乐有他自己的理论。那是他从事此业的经验主义的经历所产生的。他所写的研究结果介绍说：音乐在影片中的简短的形式，作曲家对影片现实主义的声音成分的自觉（它的所在是

在什么地方，在什么时间)；音乐应能反映出影片情感的、客观的、普遍的性格，而不是仅仅其自身的内里面的那一小部分。艾斯勒也支持普多夫金在坚持主张电影音乐虽然与影片情节内容有关，但应该产生它本身的方向，而不受情节的影响的议论。

电影音乐是经过五个旅程的。起初是从当时现存的传统来源中借用；从老一套乐曲目录中选用，它能供中等才华的任何一位音乐家拼凑一份配套音乐，以后作为大部分影片的情感上或剧情上的背景音乐之用；主要作曲家写出创造性的曲谱的积极兴趣；随之产生的反响现象，一种或者类似无声的或者是先进的电子声的发生或转化的技术；从古典来源借出东西，以为新目的而用。

特别是在前苏联和法国，有名的作曲家经常从事创作电影音乐，这已不是特别的事而是习惯了。但在英美则正好相反。虽然在30年代和50年代多数著名作曲家都曾对电影音乐做过创造性的贡献。美国的柯普兰，布里兹斯坦和1948年做《路易斯安纳故事》(1948)片中音乐而获普利泽奖的汤姆森；英国的威廉姆斯、布里顿、沃尔顿等人就都是这种有过贡献的著名作曲家。

把某些特定的古典音乐和电影结合到一处的个别实验，时常有所出现。奥地利导演莱茵哈特做的莎翁《仲夏夜之梦》(1935)，他把影片结构加以改变，用以并入孟德尔松原来为该舞台剧所写的各段乐曲。美国制片人华特狄思耐所制的有名的“幻想曲”(1940)采用绘制动画片以表现古典乐曲的手法，激怒了一些人，认为其视觉表现与音乐原旨(贝多芬第六交响乐全篇)毫无联系。但是这部影片却延续到70年代，在国际范围的观众，特别是青年观众的欣赏中历久不衰。

当电影业已不是一种工艺而变成工业的时候，就出现了一种情况：制片商把音乐看成是必须弄到片中的东西，虽然他们并不要求自己懂得音乐，和能达到懂得电影技术的水平。不幸，在音乐家中也产生了一种竟与之相等的态度。他们以为把音乐剪裁得合乎剧本和摄影的要求而巧妙地提供出来就行了，这是追求交响乐作品或歌剧作品所表现的精神上的匮乏。

60年代后期，为电影专门谱写作品逐渐失势。由现存音乐会音乐中大量更新或抄借的事又趋时兴。在影片《爱维拉·玛狄干》中表示时间的推延以及感情表达，借用了莫扎特一篇钢琴协奏曲中的缓慢乐章。美国电影导演鲁布瑞克所演的《2001：一篇太空的奥德赛》(1968)，在序幕部分用自然C大调(用自然音阶的五个全音与两个半音)，进而到用德国作曲家瑞·施特劳斯(R. Strauss)的交响诗《查拉苏斯特拉如是说》，进而用同时代的匈牙利作曲家李给蒂(G. Ligeti)的多调音乐《安魂曲》，用以把观众的想象带到太空里去。意大利导演维斯康提导演的《威尼斯之死》，曾把奥地利作曲家马勒的第五交响乐中的小慢板乐章一个长段落重复引用四回，使视觉场景在每次与音乐结合时都收到不同的效应。

这样的例子比许多专门创作的曲谱多获得一些较大的实际影响，因为他们成为电影制作人的思想认识中的一个有机成分。反之，纵然曲谱由于本身有优点——例如柯普兰为《人与鼠》(1939)、惠尔通为《亨利五世》(1944)所写的乐曲，也不过在影片差不多完成时才辑入。这种媒介的将来，主要寄期望于威廉姆斯提倡的：创新的曲谱也必须从影片的开始就与导演合作才能产生。电影音乐不能停顿在装饰性上，应该进步到更为具有建设性上，不要像英国电影导演卢色尔在他的片子《音乐爱好者》(1971)中大量引用柴可

夫斯基乐曲那样搞招牌。

电视屏幕媒介的第一条规律，影象成分必须首先顾及，在电视上更被强调。在美国国内屏幕艺术，音乐为演奏而演奏的办法通常实行起来有两重点：第一，可能出现由于多用视觉形象从放映出不同程度的非音乐形象，到拍摄演奏员个人的演奏特写像。第二，遭受普通电视机接受不良的毛病的挫折。不把特殊例外计算在内——例如偶尔一次电视歌剧，一个跳舞影片，或斯塔文斯基的混合剧《水灾》（1962）——为电视所创写的音乐主要限定在提供主题段落或辅助音乐，以期起到增强台词或剧情发展的作用。电视音乐也和无声片时代在拍摄场地弹钢琴的作用一样。传统方式的乐曲节目数量有限，即使给这些乐曲加上时代性的和声与器乐的外装，它们仍然基本上受19世纪音乐形式的思想支配。那就是，设想广大观众是最易被感动的，不是音乐节目而是关于音乐的节目在电视上取得一小部分的成功。也许偶尔一个主题音乐或者能向未曾在其他场合开过眼界的千千万万的观众们介绍一篇有名的古典的歌舞剧，表演音乐家们在怎样进行工作的“车间”节目，能把技术的屏障打破，把音乐素材暴露出来，从而或者有助于扩大观众对成品节目的兴趣。电视若不能做到用更高水平再现歌舞节目，则电视至终不会被承认为音乐剧的媒介。

舞台剧的配乐

戏剧的配乐，不管其乐句或其风格解放到什么程度，它总是专门为某一个剧或某一个舞台表演节目而设的。它的三种主要功能是歌曲、强化的戏剧效果、休息时间的填充物。这三种功能，自从16世纪文艺复兴时期戏剧由教会包揽下解放出来之后，一直就在西方戏剧界中很明确地定下来了。

配乐性质的一次主要改进是20年代以来由于使用机械技术扩音和乐曲录制的广泛应用所招致到的。它鼓舞了简短的零篇乐曲的产生，而不是创制长篇，除非是指明需要的定货。在60年代和70年代早期，英国国家剧院和皇家莎翁剧团的乐曲出品，都可作为这种技术的例子。那种经过仔细推敲，但更多的是非正式使用的配乐，代替了在19世纪、20世纪初期习见的费好大精神写出来的组曲。这种组曲是按照每出戏必定是个全部演出，剧情也必须如此地安排以使乐曲能配到里面去才写作出来的。一个典型的例子是孟德尔松1843年为《仲夏夜之梦》在德国波兹坦上演而写的配乐。

现在，配乐的问题主要的是看经济景况。凡是不愿上演歌剧、芭蕾舞剧的剧院，都不雇用在乐池里演奏的演奏员。若干国家里的音乐工作者工会也订有条例，限制公开使用录音音乐。今后话剧的趋势，若不取消音乐，也只好使用一两名演奏者，一名歌唱者，要么就必须增加有效地使用预先录制的录音带的效率。

若干有名的19世纪配乐组曲，其产生是德意志的皇宫剧场的驻场音乐家和沙俄的奢侈的交响乐团的音乐家们弄出来的。自那以后，配乐音乐就享有独立身分，成为古典音乐会节目表中的一部分。如上述的孟德尔松的配乐和贝多芬为歌德所写的剧本《哀格蒙德》（1810）、舒伯特为德国剧作家喀兹的剧本《罗萨蒙德》（1823）、舒曼为拜伦的《曼夫瑞德》（1852）、格里格为易卜生的《贵族根特》（1876）等剧的配乐。

早期的戏剧乐曲，有一个长时期要经常受审检和其他法律限制，办法因

国而异。在英国，话剧的专利权是英王查理二世在 17 世纪颁赐给皇家剧场的，权限延用直到 1843 年。在这个时期之内，开办的其他剧场——包括供给新兴的工人阶级娱乐的——只有每幕使用五首歌曲音乐项目或配乐者可以取得演出许可牌照。配乐的条件有时只用钢琴间歇地在戏剧表演当中奏出一个和弦之类，就凑合着算合乎规定。这个办法自然给拙劣音乐的混入造成机会，而乐厅音乐和滑稽杂剧也就由此产生。

从 17 世纪起，世俗剧场的复兴，把意大利引向歌剧和圣剧音乐的大发展。在法国引出了宫廷芭蕾舞的发展，在英国和西班牙培育出带配乐的话剧。英、西两国世俗剧的特殊成功，造成今日的歌舞剧，也说明为什么歌剧竞争不过它。话剧在英国的发展产生它的盟友假面剧，有名的作曲家不乏为之作曲，普赛尔就是其中之一。

假面剧以其所处的时代来说，可以叫做“混合媒介”。这个名词现在代表例如斯特拉文斯基的《兵士的故事》（1918）。是融道白、唱歌、哑剧、舞蹈、乐器音乐、图片花样于一炉的戏剧所流传下来的一系列的戏剧。这些成分自那时以后，增加了投映影片或照片的机械技术和电子声系，能互相配合成无限量的排列，加之还带一种表现手法的自由形式，完全不需要描写内容为之整形。

这些手法的大多数与两种互不相同的音乐成就相组合。这种组合由 20 世纪德意志作曲家齐未曼（B. A. Zimmermann）下了这样的定义：

“戏剧运动的所有成分，包括影片、声音、电子音乐，都必须动员到一个伟大的时间——空间构造中去，其安排形式应该是由音乐所组成，音乐是暂存的秩序的最常见的形式。”

齐未曼的意思完全见于他的歌剧《士兵们》里，另一种认识，作曲家喀兹的说法认为是“单一的声音或不和谐的但在一定的无声的空间里回荡的成组的声音”，差不多是任意地加入到其他成分中去。至于话剧的戏剧家乐于把混合媒介究竟怎样发展——是一如齐未曼所指出的互相作用的高度，有组织的形式呢？还是喀兹所认为的那种简单而互不相同的东西组成一个复杂的一体呢？这都还得看将来的发展。

多彩纷呈的戏剧音乐

小歌剧，除放进博物馆的保留节目以外，还能有什么前途，令人难于相信。因为当代歌舞剧在乐剧中已取小歌剧的地位而代之了。小歌剧的通常意义是在音乐方面较歌剧少做作，歌曲之间以话白相连，一方面是滑稽歌剧的直接后代。另一方面是早期音乐喜剧的后代。它是通俗智慧和社会讽刺的民主表现方式，在整整红了一百年（1840—1940）之后，由于情绪过分，招致凋谢。

欧芬巴赫：欧芬巴赫，法国作曲家，19 世纪中叶在巴赫首次以讽刺的罗曼谛克的小歌剧在巴黎上演。他的作品中至今还有两出上演不衰。一为 1858 年首演的《天堂与地狱》，一为 1864 年首演的《美丽的海伦》。欧芬巴赫的小歌剧的特性为乐剧建立了几个前例，包括滑稽杂剧式的意大利歌剧。罗曼谛克 3/8 拍或 6/8 拍的诗篇、饮酒歌、“混乱大全”等。在英国沙里文（A. Sullivan）随欧芬巴赫之后，与作家吉尔伯特合作，通过音乐的通俗性，带着点不客气风味的耐久性而造成的引人能力，赠给后代以对维多利亚社会

各方面的评论。

维也纳小歌剧：富于感情的维也纳小歌剧的主要成分是逗人喜欢，并且通常能从社会批评的后腿下逃命。约翰·小施特劳斯之所以能够使小歌剧成为国际上的宠物，是由于他能熟练地将迷人与艺术合二为一。他的《蝙蝠》（1874）还沾着点儿古典味道。这个传统的第二代人物有雷哈（F. Lehar）。他写的《欢乐寡妇》（1905）代表了这一剧种的罗曼谛克的华丽的最高峰，表现了一种恐怕即将失传的风格和技巧。

这种小歌剧之所以能在今日歌舞剧场中仍然流行，因它只作为偏爱歌舞剧和情绪上的思古。它们的流行风格使之所以能在异国扎下根发芽茂盛，包括移植到美国的土地上。上面说过的美国音乐舞剧的本国传统，首先是要和欧洲风格的小歌剧竞争。欧洲风格的小歌剧紧紧掌握住大量观众的喜爱。可以举弗瑞末尔的《玫瑰玛丽》（1924）和伦伯格的《沙漠之歌》（1926）两出戏，它们是最常由职业剧团以及业余剧团上演的剧目就是很好的证明。

西班牙杂歌剧：小歌剧的广泛流行到西班牙却是个例外。这个国家对本国的剧种杂歌剧极为喜爱。它的形式是汇集了地方歌舞，有时其中用的是传统歌曲，而没有创新的东西在内。到现在，在一定限度之内，它仍是西班牙歌舞剧中的主要节目。但目前的趋势是，有向一种渐趋于更加进入世界性普遍形式的方向。西班牙的青年作曲家发展其写作能力时，对本国的杂歌剧渐渐表现不太感兴趣。

“罗曼谛克杂剧”和在17世纪用此名称出现的贵族的宫廷的戏剧已经完全不同。在19世纪，它与法兰西和维也纳的小歌剧合流了。它分成两种形式——第一是大杂歌剧，三幕和罗曼谛克的小歌剧相当。第二是独幕的自由歌剧，滑稽带讽刺，使用歌唱形式的大白话，和时事讽刺剧差不多。

西班牙的这种剧，由于西班牙语关系，使之能西渡大洋，到了中美和南美，变成该洲本地的歌舞剧。南美洲各戏剧中心却成为意大利歌剧或北美洲歌舞剧的占领之地。西班牙杂歌剧作品，有名的如莫瑞娄·托柔巴的《路易萨·费尔南达》（1932），在拉丁美洲各国极为著名。本地作曲家有阿根廷的莫沙、哥伦比亚的孟托伽、尼加拉瓜的德伽地诺、秘鲁的瓦卡色尔。

戏剧音乐在非西方剧中一般起的作用各有不同——通常是在歌曲和舞蹈方面增加广度和深度，表现出符号的联系、暗示情绪，甚至要引起观众一种打算引起来的反映。大多数东方音乐可分为两种，一种是民间性质的通俗音乐，一种是风格更加繁复，为知识界上层人物而演的音乐。这种区别，与西方音乐中的区别相比较，没有那么明显。到现在，由于政治和社会变迁之故，更不能继续坚持存在。

中国：中国古典式的北京京剧、川剧、粤剧等，在中国就算是一种歌舞剧，音乐在其中的地位，是诸种成分之一而不是像西方歌剧那样成为主导成分。歌唱的词谱，就其风格言，大体上说是在朗诵与歌曲之间，特色是男演员需用强发的高假声。这种特色的稍差一点的剧种是全坤班越剧，用本嗓演现实性的和装饰性的场面，以及东北的评剧，已发展到一种类似小歌剧形式，其传统以及剧情都是由民间艺人和民间传说发展而来的。

日本：音乐占戏剧表演一个寻常组成部分，一如中国剧。高度程式化传统的日本“能”剧里，音乐是不可不用的。通常是用笛子和一种叫做三味线的弦乐器、鼓和伴唱者组成。音乐由于剧情而有不同的内容和性质，且需遵照繁琐的演出规则——特别是要表演剧中主要角色的那段中央舞的阶段。较

低一些正式性的是“假妇戏”剧，历史也和“能”剧那么古老，现在仍在表演，而音乐则表示时代、地点、时间或情绪，通常类似华格纳歌剧的主导动机的原理使用剧词。

印度：日本戏剧也采用似来源于印度的音乐剧，而印度的戏剧传统则是诗、乐、舞、形象程式的汇合。音乐通常是经过借用的而不是专门谱写的，可能是从家喻户晓的歌曲节目中抽出使用，并不顾到是否合乎古典的高等水平。印度文化中，音乐同戏剧的紧密相关也影响到印度电影中去了，但电影如不采用其他形式的音乐和歌曲，恐难以在近代观众中取得较大成功。

从历史走向未来的戏剧音乐

形成阶段

音乐历史中据认为是最古老的史料上，画着一个带兽类面具的人持一件像一张弓一样的东西，在一群麋鹿前头跳舞。这是史前时期石器时代的洞穴壁画，在法国阿列日发现的。面具是人格转化的实质形态，人格转化是每一个剧种都有的。自古以来，人们有交往，活动有礼仪、歌曲和舞蹈就从此产生。当戏剧娱乐在欧洲文化和东方文化达到其早期高潮时候，在欧洲有古希腊的荷马，在东方出现了中国的古典剧。

最早期的希腊戏剧的描写性的证明，说明音乐，多半是用合唱队唱出来，是主要的而非连贯的。在戏剧节，由诗人自写音乐（也自当演员、经理、编导），可能有一套传统的公式，重复执行着。此后希腊戏剧在雅典于公元前404年失陷于斯巴达之手以后，开始有了剧目制，并训练音乐家，其水平大大高于一搬人民的音乐程度。职业家与业余者第一次分离，日趋繁复的音乐促使通俗的哑剧也相应而产生，以音乐和舞蹈来表达，风格常常是讽刺性的，有时还是下流的。

罗马的音乐戏剧是直接从希腊而来，排挤了伊楚斯坎演员的当地短命的戏剧，演员演的时候也是随着管乐而跳舞。希腊剧的拉丁文版、带音乐，被一种罗马变种的哑剧作为一种独舞戏剧，由合唱队和乐队和伴。这种剧，观众要先懂剧情和舞蹈语汇。半圆形剧场上演角斗士比武，也必有音乐和伴，有时候用喇叭手一百名，管乐手二百名，此外还有别的设备，例如水风琴等。

罗马戏剧走红之时，东方的一种对应的由于礼仪庆典而产生于中国，又由于有娱乐作用而不断演出。木偶剧是一个有意义的中间阶段，其形式开展为各式各样的娱乐，供官员和平民共享。用弦乐、笛子、手摇铃伴奏着唱歌跳舞，作为高等人物的娱乐。在为平民演出时，以一种口风琴类的乐器代替铃。及到唐、宋代（960至1279）才有音乐谱存于现世，宋代一种音乐戏剧“参军战”大为流行。

中国古典歌剧的传统前已作为现代音乐戏剧而提出。它最初是在元代（1279—1368）发展起来的。到明代（1368—1644）而盛极。在它发展中有一相应而生但不稍逊正式的以民间歌曲联系少量的描写情节（阙唱），直至现代革命以后的时代，正式的歌剧以及它的地方变种是最有意义的东方歌舞剧的形式。但是整个远东的本土音乐形式，永远是舞台戏剧表演的主要成分。

在欧洲，希腊罗马文化被早期教会所掩盖。到第六世纪，教会又把话剧压了下去，为其自己的目的，改编并引入了异教各种礼仪。只有在宗教庆典（例如行弥撒礼时）才能偶尔一露音乐剧。节日宗教庆祝活动，终于出现礼

拜仪式音乐剧，从第十世纪起它缓缓地发展起来。随后出现同样宗教性质的“神秘剧”，中世纪的欧洲“奇迹剧”。这些戏词句都是大白话，而不是拉丁文。但具有一种强烈的音乐成分，在适当条件下，成为世俗剧，与宗教剧相对。

歌剧产生 200 年之后，以一种重复出现的花样，中世纪的世俗剧，以两种理由而得以存在，它成为严肃的道德规范当中，宽解精神的幕间曲，又是被教会容忍用来作为一贯要求虔敬严谨生活的安全阀门的故意揶揄人的滑稽剧。例如 15 世纪巴黎每年一度的愚人节，用了一出来自民间的色情的滑稽剧，载歌载舞地演出，演出地点就在教会之内。到 1400 年，众多的喜剧、闹剧出现了。通常是节庆日，贵族家庭堂会或是在市内广场公开舞台上演。

这些戏剧常使用的乐队，可比宗教剧所使用的演奏有力，并也是使用于同一目的。教堂的唱诗班童子们有时也参加，但是现存的脚本里却看不出有多少那种合唱场面。各个角色有歌唱的话，但都是单音唱以鼓起戏剧气氛。跳舞也是随特定的器乐音乐而跳。在娱乐方面也占有一席之地。可以雇用音乐家，也可以让他们参加演戏，娱乐的组成部分因地而有不同。

除歌曲之外，这一时期的材料中没有什么直接和戏剧有关的音乐，说明这一时期专为戏剧而创造的器乐曲为数极少。为其他场合如婚礼、宴会、庆会而写的，也能用作戏剧目的之用。音乐家大约在其常备的篇目中不备有表演乐谱。这种情况也包括声乐曲和跳舞音乐，曲谱名叫低级舞曲和布朗勒斯。

文艺复兴时代和巴洛克（华丽式）时代

当凯沙林 1533 年嫁给法王亨利第二时，新娘从意大利带来一种以跳舞为主的娱乐风俗。她鼓励建立了宫廷芭蕾舞，就是古典芭蕾舞的基础，舞台音乐的新事物，法国歌剧的先行者。作为一种诗歌、音乐，和动作的混合物，是从 1581 年一次宫廷婚礼上演一出名叫《王后的芭蕾喜剧》开始的。当时演出的形式是有一些数目的哑舞场面，由道白式咏唱的诗句说明前导，表演中有独唱有合唱，以琵琶与弦乐组合奏乐。

约在 1605 年一个较文雅的歌唱形式普及开来。1620 年宫廷芭蕾比话剧更红了起来。统一起来的戏剧性的剧情，由诗人班色拉德在 17 世纪中给翻了出来，上了舞台。1652 年选人路易十四宫廷当供奉的路里给了芭蕾音乐以新的血液。他给戏剧性的音乐表现增加了扩大的合唱队和乐队组织，让国王路易自己参加舞蹈，节目称为“太阳国王”小步舞、嘎沃特舞、双人瑞高东舞、布瑞舞、快小步舞、风笛舞等，都规定了程式，各有不同的拍节速度。

路里与剧作家莫里哀合作，产生有名的喜剧芭蕾舞，其中 1670 年的《伪君子》恐怕是最有名的。此后，路里的戏剧作品本质上更趋歌剧化，法国舞台上的音乐便趋于附属地位。例如戏剧家康内利写道：“我利用音乐只是为取悦耳朵。而双眼则全为注视着机官所占用。”在另一方面，由意大利演变来的田园喜剧则是随意地填充以结构松散的歌曲，间或以用道白演出的诗篇作为填充。

法国宫廷芭蕾对英国的假面剧也有影响。假面剧既得名于中古时期以意大利在嘉年华会欢乐节期间演出的化妆舞会，又继承了其某些早期的特征。在英国文学特别成功的时期，假面剧达到一个艺术的高水平，主要只为贵族之家享乐之用。以器乐和声乐相结合加入舞蹈和表演，表示神话式及传统式故事的主题。在其同时，在伦敦第一次出现了几家营业戏院，它们产生的年代是从 1576 年（比威尼斯第一家歌剧院还早 61 年）。最早期的公开营业演

戏据悉就包含某些形式的音乐在内。

莎士比亚的所有剧本都给予音乐复出的机会。通常可用的是简单的歌曲和舞蹈。到 17 世纪之始，幕间有插曲音乐已成常事，而且常由观众当时点曲要求演奏。器乐曲则用来制造神怪气氛，增强戏剧紧张性。乐队地位通常不在舞台后部就在侧部，甚至在台底下。英国内战时期抑制戏院营业以后，查理二世复位（1660 年），在普赛尔领导下，戏剧音乐复趋兴盛，且盛况超过以前。

普赛尔的作品中除那些近于假面剧而不近于话剧的作品以外，例如莎士比亚改编的《好王后》（1692）、《暴风雨》（1695）等剧，他为 40 多出戏创作了配乐组曲，有序曲、幕间曲、舞曲、歌曲。这些曲被任意穿插于戏中。若非乐曲质量优美，恐怕大部分被道白戏所埋没。普赛尔去世以后，英国戏剧音乐对舞台的贡献不大。但是阿尔内写了许多假面剧和乐府歌剧，例如《村里的爱情》（1762）在 18 世纪中叶非常红。他的简单的描写对人们是一种直接的吸引。

西班牙文艺复兴戏剧的流行，致使歌剧不能在西班牙立足。但是其戏剧的音乐一般没有英国戏剧音乐出色。早期杂歌剧（与前已讲过的后期罗曼蒂克杂歌剧有所不同）出现于 17 世纪，当时只作为宫廷娱乐节目。它是法国宫廷芭蕾舞在西班牙的对应品，在音乐风格上有浓厚的意大利影响。西班牙早期海上探险家把西班牙音乐及音乐家带往西半球。在 17 世纪晚期，秘鲁首都利马就显示出音乐方面的重要性。

文艺复兴的戏剧在意大利产生了间奏乐，它是幕前或幕后加上去的，包括歌曲、器乐曲的段落，歌曲的词句一般都和剧情有关连，这样的发展，连同田园戏剧中更加扩充了的音乐背景一道，成为意大利歌剧的直接前驱。歌剧，一种“乐中戏”的新形式，一种很快就被以严肃的艺术装璜的戏剧，不可避免地又孳生出一种贵族气息稍逊的音乐戏剧，有不同的称号：滑稽歌剧、杂技剧、民歌歌剧，歌曲剧等等。演唱时总是用观众当地的大白话，并且带有方音。

这些戏演当时的时事，不演历史剧、神话剧，它包括一些滑稽片段、社会讽刺，通常由于节约关系音乐方面规模不大。开始，它们的正经歌剧幕间的插剧，在戏剧史上也算占有一页。大约 1700 年时，全剧（通常是两幕）要求要有连贯的情节，至 1740 年才从歌剧脱离而出，成为纯粹的通俗娱乐节目。最后，顺应当时兴起的中产阶级的趣味，把自己的质量予以提高，升入滑稽剧之列了。

古典乐曲的发展

意大利的诙谐艺术的角色所给予的娱乐性，对法兰西的集市戏造成影响，虽然演员被认为讽刺宫廷时事过甚，而于 1697 年被驱逐出法国，十年以后，法国讽刺喜剧也遭查禁。但演员们有办法找到了一条新路，利用独白剧、仿形剧，把音乐演奏搬上舞台。他们发展出一个新的、为大众的娱乐形式，以抵制贵族式的歌舞芭蕾舞剧。其中以雷莫的作曲最受人欢迎。1731 年巴黎有两家戏院领得许可证上演“新喜歌剧”。

喜歌剧是“喜剧形式的歌剧”的缩简，表明是牺牲了严肃性，带有讽刺性的歌剧仿制品。随后，它就向两方面发展，其一是向杂技性喜剧发展、（大都是由热闹的讽刺和简单的歌曲对社会现象故作批评的形式）；另一是向抒情的喜剧发展，采取意大利形式，包括许多装饰性的歌曲在内的戏剧。意法

两派“滑稽角色之战斗”结果生出“滑稽歌剧”，即法国式小歌剧。其源可溯自 1758 年巴黎的伊罗库尔斯，根据方太因的寓言小说改编，乐曲由宫廷小提琴手姚夫尔内所创作。

这时候，芭蕾舞剧从皇族英雄故事降到成为没有一点戏剧性的简单娱乐工具。除雷莫的歌剧芭蕾以外，没有多少为舞蹈而制做的音乐。直到德国作曲家格鲁克开始（18 世纪当中）首先作出主要改进——使芭蕾舞包括多一些戏剧性。1761 年，格鲁克谱出维也纳的意大利芭蕾舞大师安吉奥里尼的芭蕾舞剧《唐璜》，此剧作者主张舞蹈不必依靠道白解释而能自己具备令人一览即知的说明能力。

格鲁克作曲，共写成 31 篇，有正式的舞蹈，有描写性戏剧，使音乐在芭蕾舞的后台伴奏改为到台前来。在《奥菲欧与欧律狄克》这出芭蕾舞剧里，坟场一场的乐队表演在当时为其他音乐难以企及的，但是格鲁克在音乐史上的影响没有他在歌剧方面大。可能他的影响导致其他作曲家如莫扎特 1778 年写成的《甜密的小东西》，贝多芬在 1811 年写成《普罗米修斯的创作》。海顿在 1796 年写了一些乐曲配毕克内尔的德文译本《爱国国王》，即《阿夫瑞德与厄维达》。莫扎特也写了一套合唱组曲及乐队音乐来配 1773 年的《萨莫斯，埃及国王》。

18 世纪歌剧在乐坛中得到发展，主要原因是有一些尚称不错的正规化乐队。除维也纳、布拉格、巴黎、伦敦等建有不只一座剧场的城市之外，剧场要养住一班常驻的乐队，就要在剧场音乐方面与歌剧演出方面对半分利。所以偶尔邀请为现行戏剧编曲（当时古典历史剧互相翻译的事，出现得越来越多）还有邀请大量使用乐曲，有时还应用合唱队的新写戏剧。

罗曼谛克的扩展

委托写作的片断乐曲的例子，过去从贝多芬的《哀格蒙特》为代表，它属于上面提到的第一类，舒伯特的《罗沙蒙德》属于第二类。例如俄罗斯格林卡 1840 年写了《卡兰斯基王子》，这是给库克尼克伯爵的一出戏配的音乐，这戏若不是遇到这种发展便会无声地湮没掉的。莎剧也受到一些作曲家的合作配曲，例如巴拉基也夫为《李尔王》配乐（1861 年），柴可夫斯基 1891 年为《哈姆雷特》配乐。

法兰西和英格兰的听众完全两样，在 19 世纪就出现了两种不同的结果。英格兰戏剧音乐大多数陷于粗糙的情节剧、杂耍剧的低调，间以对差不多都是输入的歌剧和芭蕾舞发生兴趣。但是沙里文写了一些莎剧的配乐，同时也仿效法兰西的小歌剧，与作家吉尔伯特合作试行仿作。法兰西则有喜歌剧，能事招徕，巴黎的罗曼谛克芭蕾舞又点燃戏剧的一种新兴趣，虽然它的乐曲质量通常是第二流的。

罗曼谛克芭蕾舞的乐曲向两个方面发展。从法兰西作曲家阿丹姆的《吉赛儿》（1841 年）的总谱时候起，芭蕾舞的作曲家作出努力设法表现情绪和场景，造出戏剧性的紧张场面，并以音乐描写出角色性格。法兰西作曲家德立勃在他的《科佩地亚》（1870 年）以及《索维亚》（1876 年）两剧的音乐中，能把乐曲的一般水平提高了一些。《索维亚》剧曾受过柴可夫斯基的赏识。当时芭蕾舞剧音乐的第二种趋向是争作新兴的国家和地区舞蹈之用而写作有适当风格的乐曲。这些新兴的舞蹈不少已被芭蕾舞剧所采用。

19 世纪音乐，到柴可夫斯基时，取得了最高的成就。他的戏剧本能似乎比他的交响乐才能还胜一筹。他认为芭蕾舞值得投入真正的音乐想象力。他

的一位同事曾把他的第四交响乐与芭蕾音乐等同相看。柴可夫斯基便说：“我不懂得为什么作品一定要和受谴责的什么东西联系着看呢？优良的芭蕾舞音乐这东西确实是存在的。”柴可夫斯基有三出芭蕾舞的音乐原著，一直受到戏剧界的普遍欢迎。这三出就是《天鹅湖》（第一次上演在1877年）、《睡美人》（1890年）、《核桃夹子》（1892年）。

《天鹅湖》在作曲者去世之后才获得成功——这是由于一个老问题，音乐与舞剧编导间的关系问题不断被人重新提出争辩。1895年该剧在圣彼得堡（现列宁格勒）上演时，有几个片段原来的音乐经过了改动，近代这出芭蕾舞的乐曲大多是从改动的乐谱中传下来的。近人曲谱之中有两种，是在舞蹈细节上经舞剧编导改过之后，加以改写的。其中有了多处改动。据斯特拉文斯基谈，《睡美人》可称为“柴可夫斯基的伟大的创造能力的一个令人极为信服的例子。”《核桃夹子》在其戏剧故事中生动地描绘已超出柴可夫斯基自制的音乐会组曲的范围了。

阿丹姆对芭蕾的贡献，在罗曼谛克小歌剧范围内也有与之相伯仲的事。他把一套热闹的杂耍剧手法放进传统的喜剧当中，写出《查赖特》（1834）。于是引起听众对于小歌剧的主流艺术的兴趣。它的根源在巴黎，后来衍至维也纳、伦敦以至北美，赛过了德国的歌剧及其斯堪的纳维亚的小曲。但是给西班牙的杂剧尚留有自行发展的余地。

阿丹姆在1847年创办了一个剧团上演他自己的作品，以及被巴黎歌剧界摒弃在外的青年作曲家的作品。但是一年以后，由于时局动荡，不得不终止。但奥芬巴赫却借此后的机会有所施展。他开设他的“巴黎人喜剧剧团”（1835），随后带着他的四出戏《天堂与地狱》、《美丽的海伦娜》、《杰罗斯坦大公爵夫人》、《皮瑞科里》遍游欧洲。巴黎小歌剧差不多由李柯和莫色格爾的努力延续到19世纪末。

1858年以后，奥芬巴赫几次光临维也纳，苏培很快地便利用法国戏写出了当地的几出，有名的如《美丽的盖拉加》（1865年）。小施特劳斯又随之将这些维也纳人人醉心的作品，引入了他的华尔兹、波尔卡和民间集体舞曲转而为戏剧之用。他拿到一个特别优良的剧本，从而创作了维也纳小歌剧中绝顶的作品《蝙蝠》。维也纳传统随后又由雷哈和柯尔曼所继承。

奥芬巴赫的影响还向南发展到波希米亚。作曲家斯美塔那写了一出有唱有对白的《被出卖的新娘》（1866年），自谓能与奥芬巴赫小歌剧媲美。德伏夏克写了一出不太知名的《一个流氓农民》（1878）。除此之外，无论东南欧，波兰及俄国，都没有特别享名的作曲家，只有偶尔与演给财主们看的全本歌剧或芭蕾剧有别的歌曲剧在舞台上演出。

奥芬巴赫式的剧，向北传到英格兰，促成沙里文的第一出小歌剧《艇长和匣子》中角色的设立。从而导致《皇家舰艇帽纳弗号》（1878年）的成功。此剧是与吉尔伯特合作的。随后又有“萨福依”小歌剧之类的艺术品出现（这是这种歌剧的浑名，它们由D'oyly Carte歌剧有限公司主持上演）。在英格兰，直到20世纪音乐喜剧的一阵风似地出现，它没有对音乐剧作出什么贡献。

以吉尔伯特和沙里文为代表的英格兰小歌剧在D'oyly公司1879年第一次访美演出后，在北美开始扎根。他们上演的是《皇家舰艇帽纳弗号》的翻版戏。沙里文音乐在纽约、波士顿引起轰动，就像当年奥芬巴赫在维也纳所引起的那样。他们的演出没有引起美国仿效剧，却在其后20年间导致欧洲剧

输入美国。作曲家科文、哈尔伯特等一起搞了一点仿效欧洲小歌剧的东西，但寿命不长，却被美国本土音乐所排挤。

黑人歌舞及早期爵士乐，在通俗音乐语言里具有切分节奏和各种性质的和声形式，是从 19 世纪欧洲民间歌曲形式出现以后的第一种通俗音乐戏剧的因素，上面提到过的趋势在 20 世纪此起彼落，歌剧舞台在设想回复以前的盛世元音的同时，又想与打开新路子的试步相调合。当时出现的東西，只可谓是一只七八个世纪的大车轮所绕的一圈：几乎成为宗教力量的当代乐剧场景中的摇滚乐，只不过是西方文化从黑暗时代摸索而出的，所有的新式舞台戏剧的神秘而令人迷离的剧种之一。

东北大秧歌音乐的故事

舞蹈是一门综合性的艺术，它常与音乐、绘画、杂技、文学、戏剧等姐妹艺术相结合，其中与音乐的关系尤为密切。

在我国古代，音乐与舞蹈是一种艺术形式，统称“乐舞”。《毛诗》序说：“咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”随着社会的进步，艺术的发展，分工愈来愈细致，音乐既可以与文学、说唱、戏曲、舞蹈等形式相结合，又可以具有较大的独立性，独立地进行演唱或演奏。而舞蹈一般地说是离不开音乐的，它需要与音乐相结合，用音乐来伴奏（伴唱）。因此，对于舞蹈来说，音乐是它最亲密的伙伴，舞蹈与音乐之间是鲜花与绿叶之间的关系。

舞蹈的动律、风格、韵味与音乐的节拍、节奏、旋律、和声、调式等要素以及乐器的配置有密切的关系；舞蹈的结构、情绪与音乐的结构、情绪高度一致，密不可分。

音乐是一种时间的艺术，以乐音的连续来表达内容和情绪；舞蹈既是时间艺术，又具有空间艺术的特征，它依靠动作的连续来表达内容和情绪。从舞蹈艺术的角度看，音乐与舞蹈两者互为补充而成一整体。

中国民间舞蹈音乐是舞蹈音乐的一个分支，它的概念狭义地说系指那些在人民群众中广为流传，具有鲜明的民族风格和地方特色的民间舞蹈的音乐，包括用民间乐队演奏的器乐曲牌、民歌小调和歌、舞、乐相结合的歌舞音乐；广义地说也包括那些按舞蹈艺术的规律，为民间舞蹈剧目和民间舞蹈教材而编创的音乐。

我国的民间舞蹈中，相当大的一部分是载歌载舞、歌舞结合的，特别是少数民族地区更是如此，歌舞是当地人民生活中必不可少的重要内容，男女老幼都能歌善舞。歌舞可分为载歌载舞，以歌伴舞、歌舞相间等不同形式。

民间的歌舞起源于劳动，反映了劳动人民的要求，表演这些歌舞的表演者多为农民或牧民，具有自娱的性质。其中，技艺高超者逐渐成为半职业性或职业性的民间艺人，他们的表演极富生活气息。

中华人民共和国成立以来，随着我国舞蹈事业的发展，专业音乐工作者创作了一批在剧场表演的民间舞蹈的音乐，如《荷花舞》、《在果园里》、《鄂尔多斯舞》、《洗衣歌》、《葡萄架下》、《孔雀舞》、《春天》等舞蹈的音乐都是较为成功的，它们丰富和发展了传统的民间舞蹈音乐。

东北秧歌是东北人民十分喜爱的一种民间歌舞形式，这种歌舞的形成距今约有 300 余年的历史。杨宾于康熙三十年（公元 1691 年）在宁古塔（今黑

龙江省宁安县)写的《柳边纪略》中,对当地人民的秧歌活动有过记载:“上元夜,好事者辄扮秧歌。”又说:“秧歌者,以童子扮三四妇女,又三四人扮参军,各持尺许两圆木,戛击相对舞,而扮一持繖灯(伞灯)卖膏者为前导,傍以锣鼓和之,舞毕乃歌,歌毕乃舞,达旦乃已。”

东北秧歌分地蹦子和高跷两类。地蹦子又称地秧歌,流传面较广;高跷盛行于辽南,特别是营口(大石桥)、海城和盖县一带。

有关东北秧歌舞蹈的特点,李瑞林、战肃容编著的《东北大秧歌》作了如下论述:“东北大秧歌在风格上既有火爆、泼辣的特点,又有稳静、幽默的特点。动作既眼又俏,既稳又浪(浪,即欢快俊俏之意),而且稳中有浪,浪中有稳,刚柔结合,不能扭扭捏捏缠绵无力。”

音乐特点

东北秧歌音乐的传统乐曲十分丰富。其美学原则可用三个字加以概括,即“顺”、“活”、“韵”。“顺”意为通顺。旋律的各种变化,乐曲的连接,调性、调式的变换都要“顺”。“活”即要具有高度的即兴演奏的能力,使音乐灵活多变。“韵”即韵律感及风格味道。

当地的民间乐队一般有高音唢呐2人及打击乐器若干人组成。唢呐以七寸五(指唢呐杆长)简音为a'的高音唢呐最常用。

东北秧歌音乐有以下一些特点:

(1) 音阶、调式

音乐以五声为主,也有相当数量的六声性乐曲。六声性乐曲可分两种类型:第一种是在五声音阶的基础上加变宫音si,这类乐曲在六声性乐曲中占多数;另一种是在五声音阶的基础上加清角音fa,这类乐曲在六声性乐曲中占少数。si和fa两个偏音并不是经过性或辅助性的装饰音,它们出现的次数较多,位置亦相当重要,对风格的形成影响很大,所以,把它们看成六声性的乐曲是必要的。七声性的乐曲仅占一小部分。

东北秧歌音乐的调式以宫调式、微调式较多,羽调式、商调式次之,角调式的乐曲较为少见。宫调式、微调式较为明亮,这两种调式较多的原因与东北秧歌音乐中很多乐曲的情绪热烈、欢快有关。此外,在同一首乐曲(曲牌)中还常出现调式交替现象,这种交替主要是在同宫系统内的交替。

(2) 旋律

旋律是塑造音乐形象的主要手段之一,东北秧歌的传统乐曲如此丰富,与这些乐曲的旋律十分动听有着密切的关系。东北秧歌的音乐既有火爆、热烈的特点,又有欢快、俏皮、风趣和优美抒情的特点。旋律跌宕起伏、迂回曲折。其音程关系主要有以下几种:

a. 级进与不超过五度的跳进相结合,如《逗蝓蝓》、《反磨房》等乐曲,旋律流畅、连贯、容易上口。

b. 级进与八度以内的跳进相结合。

旋律作较大的跳进后,一般都向反方向迂回级进解决。这一类乐曲活泼、华丽;有时亦有幽默、风趣的效果。

c. 超过八度的跳进较少,大多在唢呐演奏旋律翻高或翻低八度后出现。这种超过八度的音程的跳进,使乐曲的音区,音色形成对比,很有特色。

(3) 节拍、节奏

节奏在舞蹈音乐的诸要素中具有十分重要的意义,有人把它比喻为音乐的骨架或舞蹈的骨架也是不无道理的。

东北秧歌的传统乐曲多为2/4拍，亦有4/4拍或1/4拍（流水板）。节拍重音不一定在每小节的第一拍，有时出现在小节中间（4/4拍子的第三拍）或最后一拍。

节奏富有变化，特点之一是大量运用附点音符，特别是在中速或慢速的乐曲中，这样的音乐与舞蹈“出脚快、落脚稳、膝盖带良劲”的韵律特点十分协调。

还有一种节奏处理也很有特色，唢呐慢吹与打击乐器紧打相结合。唢呐吹“浪头”长音（常用“破工”技巧演奏），用传统换气方法边演奏边换气，而同时打击乐器配以各种鼓点或即兴演奏，这种紧打与慢吹的结合，使秧歌表演的气氛热烈，情绪激动，很有艺术效果。

（4）对句

由于舞蹈动作有“上装”（女角）、“下装”（男角）及各种人物之间的互相对答，在音乐中亦常出现对句。东北秧歌音乐的结构比较方整，多为上下句结构或采用同一乐句反复一次的手法使其成双。对句的应用使这种均衡、对称的音乐更加生动活泼，更加亲切和更富有生活气息；并使音乐更为火热、激动，从而达到渲染气氛，使舞蹈进入高潮的目的。

对句的方法大致有以下几种：

a. 甲吹第一乐句，乙吹第二乐句（上下句对句）。或甲吹上半句，乙吹下半句。

b. 同乐句反复时，甲先吹一次，乙重复演奏一次（民间称学舌）。

c. 几小节学舌：即同样的小节数，起落音相同，甲演奏后，乙自由模仿，即兴变奏。

d. 更小范围内的对奏：甲吹前半拍，乙吹后半拍。在由四个十六分音符组成的一拍中，甲吹一、三两音，乙吹二、四两音。

这种对句的方法，民间称“整学乱使”或“整学拆着使”。

对句的形式有下列几种：

a. 两支相同规格的高音唢呐对句。

b. 高音唢呐与中音唢呐对句。

c. 唢呐与打击乐器对句（俗称“出鼓”）。

民间艺人对变奏手法的普遍运用是使东北秧歌音乐富有生活气息的重要原因之一。变奏手法的运用使一曲多变，在变化中有统一，在统一中有变化。

常用的变奏手法有：

a. 旋律加花或简化：以原始曲谱为骨干音，对旋律进行加花装饰，使旋律流畅、华丽或幽默、风趣。另有一些乐曲，开始部分为旋律加花的乐谱，速度较慢，随着乐曲速度的加快而逐渐简化，速度愈快，旋律愈简化，这是一种倒装的变奏曲。

b. 演奏技术的变化：在每一个变奏中运用一种或几种不同的演奏技巧。

c. 特性音调的运用：在某些变奏中，运用有特点音调，使变奏具有特色。

d. “借字”手法的运用：“借字”即借用某一个音或某几个音来代替乐曲中的某一个音或某几个音，用以改变乐曲的调式、调性，进而衍变和发展旋律。按一定的规律进行“借字”，还可实现“五调朝阳”、“三十五调朝阳”。《鹌鹑》尾音比首音低纯五度，《句句双》尾音与首音相同，这是两种不同类型的朝阳模式。对于母曲朝阳谱，实际演奏时要对乐曲进行加花并

调整个别不顺的音。

e. 变换唢呐演奏指法：分别以自然音阶中的7个音作唢呐筒音以改变乐曲的调性，它与一般的移调演奏不同，在移调和变换指法的同时，根据乐器的性能和不同音域进行加花和运用不同的技巧，从而使乐曲的旋律相应地产生变化。

东北秧歌音乐的变奏属于严格变奏，即每次变奏的乐曲结构及小节数应与原始曲谱相同。但变奏的速度可根据需要而有所变化。

(6) 曲牌联缀

曲牌联缀的形式在中国传统民族器乐中屡见不鲜，它是民间艺人和劳动人民的一种创造。变奏手法只能使同一首乐曲产生多种不同的变体，曲牌联缀则是将多首曲牌串连在一起演奏，形成套曲，具有更大的对比性。曲牌联缀的形式十分灵活，参与串连的乐曲可多可少（其中每首乐曲均可作多次变奏），速度可快可慢，原则是服从舞蹈表演的需要。

曲牌联缀后形成的曲体为联曲体，也可以形成循环体，即某一首曲牌多次出现。其间插入不同的曲牌。曲牌联缀时，前曲与后曲的调性、调式可同可异，但必须连接得自然、合理、通顺。

(7) 浪头

“浪头”又称“浪子”，意为以某一音为轴，音乐在轴的两侧波动，气氛火爆热烈。除东北的民间器乐曲常用“浪头”外，河北吹歌，陕西鼓乐等民间音乐中也经常使用。

“浪头”用在曲牌联缀时的开头、结尾和中间换乐曲时，前首乐曲的尾部可接一个小的“浪头”再接下一首乐曲。如某一首乐曲单独使用，这首乐曲的尾部甚至乐曲的中间都可以接浪头，它是民间艺人即兴创作的重要组成部分，具有很大的灵活性，“浪头”的篇幅长短不拘，根据场面的大小临时决定。

每个艺人演奏“浪头”都不尽相同，但它有一定的规律性：“浪头”由长音（可自由延长）和流水板音乐组成；速度较快；中间套有对句；用长音作过渡或通过它转调。

音乐的来源与分类

东北秧歌音乐的来源主要是东北地区的一些唢呐曲牌；当地民间器乐曲的片断；东北民歌和地方小调；音乐工作者新编的乐曲。此外，它还吸收了一些“二人转”和“单鼓”的音乐。

其中最常用的乐曲是杂曲（小曲、曲牌），这些乐曲一般都较短小，多为一段体。东北的民间器乐曲十分丰富，如辽宁鼓吹乐、吉林鼓吹乐各成体系，光是辽宁鼓吹乐就拥有数百首乐曲，包括牌子曲、汉吹、满曲（俗称“关里极子”）、水曲（又称“锣板曲”）。大牌子曲和汉吹曲结构庞大，由引子、身子和尾巴（尾巴分若干节）组成。民间艺人根据秧歌表演的需要，按不同的场面、人物和速度，常选择某些乐曲的片断为秧歌伴奏，如选用大牌子曲《一条龙》的尾巴《水龙吟》；汉吹曲《大花》尾巴的第1节《大花头节》等。民间艺人掌握的曲目愈广泛，选择某些片断为秧歌伴奏的可能性愈大，因此，掌握曲目的多少便成为衡量民间艺人技艺高低的一项重要内容，掌握曲目多的便获得“曲包子”的美称。

东北秧歌的传统乐曲大致可分为以下几类：

(1) 跑场音乐

跑场即由头跷、二跷领队，在头跷指挥下快速变换各种队形，如“龙摆尾”、“蛇脱壳”、“二龙吐须”、“倒圈帘”（又称“圈白菜心”）等。跑场音乐热烈火爆，速度较快。与舞蹈动作的“万马奔腾”之势相协调。常用乐曲有《五匹马》、《对五》等，多为曲牌联缀的形式，跑场音乐中，“浪头”是必不少的。

（2）走场音乐

走场比较稳健，边走边扭，互相之间常有逗趣，表演时秧歌队也要变换各种队形，如“四面斗”、“十字梅”、“摆葫芦阵”、“别花丈”（又称“别篱笆”）等。走场音乐平稳、连贯、欢快、律动感强、有弹性，速度中等。走场音乐也由若干首曲牌组成。常用乐曲有《柳摇金》、《柳青娘》、《小抱龙台》等。

（3）清场音乐（又称情场音乐或逗场音乐）

清场为表演性舞蹈，分单人场、双人场及三人场等，某些人物（如头跷、渔翁、老扛）上场表演，有一定的情节，音乐特点与上场人物有关，如表现青年男女的清场音乐华丽、优美、流畅；表现老扛的清场音乐则幽默、风趣、诙谐。清场音乐在整个东北秧歌中所占的比重最大，常用乐曲有《句句双》、《满堂红》、《大姑娘美》、《鹌鹑》等。

（4）小帽音乐

秧歌表演除歌与舞外，还要表演“二人转”小戏，在表演小戏前，演员常演唱“小帽”，作为溜嗓、试弦。小帽音乐都是民歌小调，如《月牙五更》、《下盘棋》等。

把东北秧歌音乐分为上述四类只是一个粗略的划分，同一首乐曲，由于速度不同和变奏手法的差异可作不同的用途，因此，要严格地把音乐分类是十分困难的。

东北秧歌的传统乐曲都有标题，大致根据以下几种情况命名：

（1）根据乐曲的结构特征，如《句句双》。

（2）借用戏曲剧目、曲牌的名称或沿用元、明以来南北曲牌的名称，如《闹元宵》、《柳青娘》、《柳摇金》、《洞房赞》、《桂枝香》等。

（3）根据地名命名，如《泰山景》、《小游西湖》等。

（4）以动物、花草名命名，如《鹌鹑》、《逗蛐蛐》、《五匹马》、《茉莉花》、《小红梅》等。

（5）借用歌曲或其他器乐曲的曲名，如《海青歌》、《万年欢》、《得胜令》等。

这些传统乐曲往往表示某一种情绪，如《五匹马》表现了一种热烈的情绪，富有生活情趣；《句句双》曲调生动活泼，具有浓厚的乡土气息。也有一部分乐曲的标题与内容有密切的关系，如《得胜令》表现了民族英雄胜利凯旋时，人们热烈欢腾的情景。以地名命名的乐曲则往往是对自然景色的描绘。

创作乐曲的标题与内容的关系密切。

打击乐

东北秧歌是一种民间的广场艺术，使用的乐器都要适应广场这个艺术环境，无论是唢呐或是打击乐器都有宏大的音量，所以，表演东北秧歌时，尽管观众熙熙攘攘，把广场围得不泄不通，里三层外三层，但打击乐的音响仍能使表演者和观众听得十分清晰。

打击乐具有丰富的表现力，它对于招徕观众和激发观众的情绪、配合舞蹈动作、加强节奏、掌握速度、烘托气氛等方面都具有重要的作用。

常用的打击乐器有：大台鼓、大镲（又称大钹，分两种：一为腰鼓镲，一为镲锅，比腰鼓镲稍大、稍厚）、小镲，有的地方也用锣（以锣脐大小分高音小光锣、中音中光锣，低音锣一般不用）。

经过无数代民间艺人的创造性劳动，东北秧歌已形成了一套鼓点，与舞蹈动作紧密配合。

关于山东秧歌音乐

山东的歌舞遍及全省，深受人民群众的喜爱，春节和元宵节期间各地的秧歌最为活跃，它们都有自己的特色，其中，最主要的有鲁北的鼓子秧歌、青岛附近的胶州秧歌、胶东半岛的海阳秧歌、鲁中的平阴秧歌等。

在山东的民间音乐中，以微调式的歌曲或乐曲最多，其次是宫调式、羽调式、商调式。调式的音阶有五声、六声及七声，六声性的歌曲或乐曲较多。

山东民间音乐的旋律型多种多样，其中以变宫音上行四度以及上行或下行六度、七度跳进的旋律最有特色。

鼓子秧歌

鼓子秧歌主要流行于鲁北的商河、惠民一带，它的风格热烈、奔放、刚健、粗犷，具有磅礴的齐鲁气势，体现了山东人民憨厚、朴实的性格。

鼓子秧歌的人物角色可分为“伞”、“鼓”、“棒”、“花”4部分。

音乐以打击乐为主，粗犷、淳朴、刚劲有力。使用的打击乐器有：

大鼓：鼓面直径最大的达一米以上。

大锣：低音锣，余音较短，发“匡”音。

此外，还有大钹、小锣、小钹等。

大鼓是演员与乐队之间的桥梁，起指挥作用。

根据基本鼓点变化的鼓点还有一些。

这些鼓点与鼓子秧歌那种刚劲有力、粗犷豪放的特点十分吻合，气势磅礴。

慢速鼓点（鼓点1）的节拍重音在每小节的第一拍，强拍与弱拍的对比明显，根据舞蹈动作的需要，第一、三两小节第一拍可演奏成附点音符，使音乐有神开的感觉，第二、四小节的第二拍，“台”可稍强此，这个鼓点连续演奏时，第四小节的第2拍往往加一个“台”，在整个段落结束时，改用休止符。

快速鼓点（鼓点3）的节拍重音在每小节的第二拍。

在民间，鼓子秧歌一直用锣鼓伴奏，没有用民间的曲牌或器乐曲的片断，直到1957年为参加全国第二届民间音乐舞蹈会演，专业音乐工作者根据鼓点的节奏、风格，以山东民间音乐为素材谱写了鼓子秧歌曲，开创了音乐伴奏的新局面。

鼓子秧歌的演唱部分主要是“哈尔虎”（得名于演唱者手持的伴奏乐器），又名“哈啦虎”、“摇葫芦”，是一种说唱性的歌曲形式。常用曲目有《大实话》、《鸳鸯嫁老雕》、《大观灯》、《小观灯》等。大多具有幽默、风趣的特点。

胶州秧歌

胶州秧歌流行于靠近青岛的胶县，当地人称它为地秧歌或大秧歌。舞蹈坚韧、舒展。它的演出形式为舞蹈与演唱相结合，交替进行。秧歌一开始为跑大场，然后是小戏或带有情节的歌舞。扮演的人物有“棒槌”、“扇女”、“鼓子”、“翠花”、“小”五种角色，每种角色都有自己特定的舞蹈动作和唱腔。常用的曲调有：《南锣》、《东坡》、《扣腔》、《女腔》、《小腔》、《老腔》、《上庙调》、《打皂调》等。

在胶州秧歌中，除一些主要唱腔外，还有一些独立的小曲，如《打灶曲》、《锯缸调》、《叠断桥》等。也有一些伴奏舞蹈的唢呐曲牌以及锣鼓牌子。近年来，伴奏音乐的来源逐渐多样化。

胶州秧歌传统的伴奏乐器有；高音唢呐、中音唢呐各一支，还有鼓、大锣、大镲、小镲等打击乐器。

胶州秧歌音乐具有亲切、朴实、优美、委婉的特点。

根据胶州秧歌素材创作的民间舞蹈《春天》，音乐和舞蹈都富有诗情画意，富有生活气息和地方特色。

海阳秧歌

在胶东半岛的海阳、文登、即墨、蓬莱、掖县、荣城、威海等地流行着胶东秧歌。这类秧歌以小调《跑四川》为基调。音乐可分为领唱秧歌、跑四川调和走戏调3部分。

胶东秧歌中以海阳秧歌的影响最大，它流传于海阳县农村。主要人物有：“大夫”、“花鼓”、“货郎”和“翠花”。

海阳秧歌的整个表演过程为：礼炮相迎、三进三退、群舞争辉、小戏压台。舞蹈和音乐具有古朴、热情、豪放的特点。

伴奏乐器有大鼓（台鼓）、锣、镲、唢呐、拉弦乐器等。有的地方光用锣鼓而不用管弦乐器。

海阳秧歌常演唱的小曲有《小货郎》、《小罗匠》、《小二姐作梦》、《十二棵树》、《卖油郎》等。

源远流长的安徽花鼓灯音乐

花鼓灯流传于淮河两岸的怀远、凤台、颍上、凤阳、蚌埠、淮南等地。以怀远、凤台为代表，形成不同风格的两大派。

关于花鼓灯的起源说法不一，一般都认为出现在明代。每逢春节到元宵节，当地民间都要大闹花灯会，跳花鼓灯。

花鼓灯的男角统称“鼓架子”；女角统称“兰花”，俗称“包头”。

花鼓灯的音乐伴奏主要是打击乐，有“半台锣鼓半台戏”的说法。常用乐器有背鼓（胯鼓）、大锣、大钹、小锣（又称脆锣或小狗锣）、小钹、小镗锣。传统的锣鼓队由7—9人组成，其中背鼓、大锣、大钹、小锣为四大件。此外，还有唢呐、笙等吹奏乐器。

花鼓灯的伴奏是在背鼓的指挥下（凤台一带大锣为领奏乐器），根据舞蹈动作的节奏和性质，配以各种合适的锣鼓点，在各种动作不断连续组合的同时，形成了相应的各种节奏的锣鼓点的连续组合。音乐铿锵有力，热烈欢腾，启发和感染着舞者的情绪。

花鼓灯的表演由歌、舞、戏三部分组成。载歌载舞是花鼓灯的特色之一，歌和舞之间既互相独立，又有一定的联系，常常是歌与舞交替进行，其中唱

的部分叫花鼓歌（灯歌），其曲调多为山歌小调。60年代初以来，一些用花鼓歌及安徽民歌改编的乐曲逐渐出现，丰富了花鼓灯音乐。近年来，一些用黄梅戏唱腔音乐改编的乐曲用于“兰花”的伴奏亦有一定的效果。

鼓点及其用法

花鼓灯在民间广场演出的开场前，为招徕观众，一般都要先演奏打击乐，如《蛤蟆跳井》、《小五番》、《小十番》等。这些独立的锣鼓演奏称为“开场锣鼓”（又称“场面锣”）。

用于舞蹈伴奏的花鼓灯常用鼓点共20余个，演奏者必须熟练地掌握这些锣鼓点的打法，记住每个鼓点的口诀及韵律。

鼓点的定名原则大至如下：

（1）借用舞蹈动作的名称。如“摆扇子”、“碎步锣”、“登步锣”、“三点头”等。

（2）根据花鼓灯表演的程式定名。如“鼓头”、“结束点”分别用在表演大场的锣鼓段的头、尾处。

（3）根据鼓点的用法定名。如各种“喘气锣”是给演员提供一个喘气、静止的机会，给演员亮相用，所以叫“喘气锣”。

（4）根据鼓点的特点定名。如“撞四”由四个最强的音组成；“长锣”表示一拍一下长时间的连续演奏；“长流水”也具有连续性，表示像流水那样川流不息。“连槌锣”和“丁丁仓”亦是根据鼓点的特点而定名的。

“鼓头”是演员出场前的前奏，前3小节由背鼓单独演奏，给乐队提示速度并给演员做起步的准备，通常用于大场表演。

“衬锣”和“三点头”这两个鼓点中的“匡”力度较弱，应念成二声（kuáng）。按演奏的效果，宜念成|令丁|匡 0 ||，但通常都习惯按舞蹈动作的韵律节奏，念成0丁|匡 00 ||，在后半拍的0丁处起法儿，在“匡”处落动作。

“三点头”和“衬锣”的节奏相同，但必须固定为三个节奏，专门伴奏“三点头”的动作，表现青年男女互相爱慕、脉脉含情的感情。演奏时要比衬锣更含蓄一些。

“长锣”具有连续性，起过渡连接的作用，碎步、跑步、自由步和某些没有节奏规律的戏剧性动作都可用长锣伴奏。“长锣”的拍数不固定，可根据动作的变化随时更换其他锣鼓点。

“长流水”一般用在大场中的跑场，可以同“长锣”交替使用，使节奏更富有变化。

“碎步锣”是伴奏比较平稳的步法用的，如兰花的“风柳步”、“双环步”、“上山步”等，多用于小花场中，表现轻巧的、含蓄的或幽默的动作。

“登步锣”具有推动力，可用于大场中的“蛇脱壳”、“穿麻花”、“挎臂转”等动作，它还可以在大场中与“长锣”、“长流水”交替使用。

舞蹈有时出现与“登步锣”相反的动作，与之相适应，亦有“反登步锣”的鼓点，它从“登步锣”变化而来，这种鼓点用得不多，但如果使用得当，有较好的效果。

“连槌锣”是花鼓灯鼓点中一个三拍子的节奏，效果热烈、紧张，“鼓架子”翻各种跟斗以及“摆帘子”、“打腿”、“扫腿”等动作都可用“连槌锣”伴奏。从“连槌锣”变化而来，有“反连槌锣”，前者节拍重音在每小节的第3拍，后者节拍重音在每小节的第1拍。

“摆扇子”在锣鼓点的语句间歇处（每小节的第4拍）要突出小锣和敲击鼓帮的音响（可用单槌或双槌敲击），表现一种调皮嬉戏的欢快情绪。“摆扇子”可用于伴奏伞头（男角，大场的领舞者）的“绕伞”；兰花的“前后抱身”、“小二姐梳头”、“扇花”、“跳蹲”；鼓架子的“连三步”、“颠三步”等固定节奏的动作。“摆扇子”应打出问答式的上、下句效果。

“丁丁仓”具有扎实有力的特点。

“撞四”音响强烈，用来伴奏某些特定的动作，比4拍“长锣”更好。

“喘气锣”用在一个节奏语句的结束处，是伴奏各种亮相的动作的。由于亮相的动作有繁有简，所需拍子多少不等，亮相的动作节奏也有一些差别，所以，“喘气锣”也有多种不同的类型来配合，共为9种不同的“喘气罗”。在通常情况下，它们的最后一拍均为休止，喘口气后再接别的鼓点，直接往下接的情况较少。其中，“半喘气锣”不能单独使用，常作为“双气锣”和“前后喘气锣”的补充。

“结束点”是表演终场的锣鼓尾声。

花鼓灯表演中演唱的“花鼓歌”的间奏也是用锣鼓伴奏的，一般是在歌词的第三句后，演奏一个短的过门（如“前喘气锣”），到一段歌词唱完之后再演奏一个长的过门（几个鼓点的组合）。

锣鼓点的分类和节奏特点

花鼓灯常用的锣鼓点，按其性质和作用大体可以归纳为五类：

花鼓灯的锣鼓演奏是在民间音乐的沃土中成长起来的，具有中国音乐的气质与特点。花鼓灯音乐的节奏特点明显地表现在下列两个方面：

（1）节拍多变：在同一个鼓点中，包括两种或两种以上不同的节拍（如“鼓头”、“前喘气锣”、“前后喘气锣”等）；不同的鼓点节拍不统一。因此，当它们组合成锣鼓乐段时，节拍、节奏富有变化。

花鼓灯锣鼓点分类表

类别	一	二	三	四	五
鼓点	衬锣 三点头	长锣长流水 碎步锣登步锣 (反登步锣)	连槌锣摆扇子 丁丁仓撞四 (反连槌锣)	喘气锣	鼓头 结束点
质性	呈示性 转折性	连接性	对比性 效果性	结束性	程式性

（2）节拍重音的位置多变，下述鼓点的重音在每小节的最后一拍。

但并非所有的鼓点都如此，有的鼓点的节拍重音仍在每小节的第1拍。

花鼓灯锣鼓谱的“代字”记谱法

一种好的记谱方法应具有准确、简便的特点，它既要能完整地、准确地记录乐谱，又要使用方便且便于掌握。

中国民族打击乐器的记谱一般都用口诀谱的形式，口诀大体上概括了各种声部。50年代中期，北京舞蹈学校民乐教师王文汉、王泽南等在向安徽省怀远县著名鼓师常春利（艺名“老蛤蟆”）学习锣鼓演奏和口诀的基础上创制了“代字”记谱法。

“代字”记谱法就是用一个汉字或一个汉字简化后的符号来表示一个鼓

点。代字大致可分以下几种情况：

(1) 用鼓点名称的一个字代表。如“鼓头”用“头”；“长锣”用“长”；“三点头”用“三”；“长流水”用“水”；“丁丁仓”用“丁”；“连槌锣”用“连”。“双喘气锣”、“半喘气锣”分别用“双”、“半”来代表。

(2) 用锣鼓点第一个字的一部分来代表。如“摆扇子”用“罢”；“碎步锣”用“卒”或“石”；“空喘气锣”用“宀”；“结束点”用“吉”（“结束点”按程式都用在鼓段的末尾，故亦可用“尾”）代表。

(3) 用数字代表。如一个“衬锣”用“一”；两个“衬锣”用“二”；四个“衬锣”用“二、二”；“撞四”用“四”代表。

(4) 用鼓点的作用代表。如“喘气锣”即停止或喘口气的意思，而“单喘气锣”是各种“喘气锣”的基础，所以“单喘气锣”用“止”（用“单”亦可）代表。

锣鼓谱中经常出现同一鼓点的多次反复，可在代字符号的右下方标上反复的次数。其中，“轮”和“长锣”以一拍为一个单位，其他均按一个完整的鼓点为一个单位。如8拍“长锣”记成“长₈”，6个“连槌锣”记成，“连₆”如反复次数不固定，看动作而变换鼓点，则可在这个鼓点代字符号的上方标记“∩”，如若干次“登步锣”可标记为“∩”。如某几个鼓点反复，可按一般的记谱法，反复的部分标以反复记号，反复超过3次以上，可在反复记号最后一个鼓点的上方标上反复的次数。

某些鼓点连接时，中间可休止一拍，亦可直接相连，记谱时可按不空一拍作为正常连接，如空一拍，则两个符号之间可加用休止符。

有时一个鼓点的最后一拍与下一鼓点的第一拍相重叠，则在两个鼓点之间加连线。

箭头下面的“匡”，既是最后一个“连槌锣”的最后一拍，又是“撞四”的第一拍。

各种“喘气锣”的末尾本来都有一拍休止，应把休止一拍看作正常连接。如不休止直接接下一个鼓点，则在“喘气锣”鼓点的上方加一连线。如“喘气锣”的休止符的前一拍与下一鼓点的第一拍相重叠，则在“喘气锣”与下一鼓点之间加连线。

箭头下面的“匡”，既是“单喘气锣”休止符前面的一拍，又是“登步锣”的第一拍。

“喘气锣”接“衬锣”或“三点头”时，这两个鼓点的第一下“丁”应直接连接在“喘气锣”最后一拍休止符的后半拍上，这样连接应视为正常连接，因为“衬锣”、“三点头”本来就从前半拍起拍。

在演奏中遇到速度有变化时，可在变速度的鼓点的上方加以标明。

经过30余年教学、创作的实践和集体智慧的结晶，这种记谱法已渐趋完善。“代字”记谱法具有很好的实用价值，它类似语言文字的速记法，记谱、读谱都很方便。要掌握这种记谱法必须事先熟练地掌握各种鼓点的口诀。

民族舞蹈音乐的奇葩——云南花灯

花灯流传于我国西南、中南的云南、贵州、四川、湖南等省，是一种具有江南特色的民间舞蹈，它是在民歌小调的基础上经民间艺人和劳动人民长期加工发展而成的。

流行于云南的花灯称为云南花灯，在发展演变的过程中，各地的花灯都与当地的民间音乐相结合，有的还吸收了少数民族（如彝族、白族）的音乐，根据不同地区音乐的差别，形成了不同的花灯艺术派别。如昆明花灯、玉溪花灯、嵩明花灯、弥渡花灯、楚雄花灯、姚安花灯、建水花灯、罗平花灯等。为丰富和发展花灯音乐，各地的花灯逐步打破了地区的界限互相吸收，但从总体说，它们仍有自己的特点。

云南花灯的艺术形式包括花灯歌舞和花灯剧，这两类形式的花灯曲调可以通用。云南的花灯歌舞具有优美、轻盈、潇洒、活泼的特点，其动律的特点是“崴”。舞蹈时，表演者的身体作S形的左右摆动。其中“小崴”、“正崴”、“反崴”最有特色。

云南花灯音乐的来源

云南花灯的音乐十分丰富，现有的花灯曲调中有一部分是明、清以来的小曲，如《挂枝儿》、《打枣竿》、《叠断桥》、《虞美人》、《银纽丝》等。

以本省本地为主，适当吸收外省的一些民歌小调是云南花灯音乐的主要来源。

花灯调《送相公》与云南民歌《雨不洒花花不红》同属一曲，这两首歌曲的旋律十分近似，调式均为商调式，经过无数不知名的民间艺人的加工润饰，把一首抒情的云南民歌衍变为舞蹈化的云南花灯调。

花灯歌舞《游春》选曲：老爹与孙女对唱的《采花调》的旋律与上述两首歌曲相似，但更为舞蹈化了。《采花调》的节奏富有弹性，乐曲结构方整，与舞蹈“崴”的动律结合得很紧密，是一首用作“小崴”训练很好的乐曲。

一些外省的民歌小调也被吸收、融合为花灯调，只是花灯调与当地的语言、民间音乐相结合，把外省民歌云南化了。

建国以来，音乐工作者编创了一些云南花灯的歌舞音乐，如《万盏红灯》、《游春》、《十大姐》、《大茶山》、《赞花扇》等。

云南花灯音乐的一般特点

云南花灯音乐的结构短小，多为上下句或4个乐句组成的单乐段。音乐的节奏鲜明，流动性较强，乐句之间很少有较大的停顿，多从“板”上起句，在“眼”上落句。节拍多为2/4或4/4，3/4的节拍较为少见。速度一般为中速或小快板，情绪明快、活泼、潇洒，旋律优美。云南花灯音乐的调式多为徵调式和羽调式，其次是宫调式和商调式。以五声性的乐曲为主。

云南花灯的伴奏乐器有胡琴、月琴、三弦、笛子等，后来又增加了琵琶、扬琴等民族乐器，有的地方还使用了某些少数民族乐器。

藏族民间舞蹈红海洋

藏族人民居住在西藏自治区以及青海、四川、甘肃和云南等省的部分地区，具有悠久的历史 and 灿烂的民族文化。信奉喇嘛教。藏语属汉藏语系藏缅语族藏语支。

藏族地区是歌舞的海洋，藏族民间舞蹈多为载歌载舞的形式，音乐一般都具有活跃、热烈、朴实的特点，有的乐曲相当优美。卫藏、康、安多3大方言区的民间音乐在风格上有明显的区别。

藏族与汉族自古以来交往频繁、关系密切，在文化上互相影响、互相吸

收，藏族与汉族的音乐语汇有许多共同之处：都以五声音阶为基础，五声性的歌曲随处可见。如《爱木错》、《孔雀吃水》、《古来亚木》、《尤子巴母》、《却非突西》、《阿节总巴》等，也有一些六声或七声性的歌曲。

藏族歌舞音乐中，“堆谐”的调式多为宫调式，也有羽调式或商调式的乐曲，有的乐曲出现宫、羽交替调式；“弦子”的调式多为羽调式，也有徵调式、商调式；“果谐”的音乐常用宫、羽、徵调式。藏族歌舞音乐多为同一首歌曲用分节歌的形式反复演唱，很少变换调性。器乐往往是随腔伴奏，即兴发挥。乐曲结构多为慢—中—快或慢—快，慢速时音符密集，快速时音符简化。

藏族民族乐器有札木聂、扬琴、牛角胡、根卡、二胡、竖笛、大号、大鼓、热巴鼓、镲、串铃等。

藏族民间舞蹈的表演形式有：“堆谐”、“果谐”、“弦子”、“锅庄”、“囊玛”、“噶尔”、“热巴”等。

堆谐

“堆谐”是西藏西部地区的一种民间歌舞。“堆”是地名，藏族人把雅鲁藏布江上游的昂仁、定日、拉孜、萨加及阿里一带叫做“堆”，“谐”是歌曲的意思，而舞蹈往往与歌曲结合在一起，因此，上述地区的农村歌舞就叫做堆谐。这种舞蹈后来在整个西藏流传，舞蹈逐渐演变为脚下打点的踢踏舞的形式，以拉萨地区最为盛行，人们称它为“踢踏舞”或“拉萨踢踏舞”。现在的堆谐实际上是指流传在西藏各地的踢踏舞。

传统的堆谐音乐中，大部分都带有宗教色彩。歌词还有歌颂爱情的，反映了藏族人民的爱情生活。

堆谐的表演具有固定的程式，包括引子、歌曲、尾声。

舞蹈气氛热烈、动作灵活。

音乐节奏鲜明、开朗、活泼。

舞者必须踏点准确，既不拖，又不往前赶，以保持集体舞蹈的整齐、统一。

堆谐的音乐可分降谐和觉谐，“降”是慢的意思，“觉”是快的意思。

降谐以歌唱为主，舞蹈动作较简单；觉谐为快板歌舞，现在作为舞蹈形式在舞台上表演的都是觉谐。

降谐的音乐悠扬抒情，有一个固定的引子。

觉谐的音乐常用紧拉慢唱的方法，音乐欢快、活泼。也有一个固定的引子。

根据演唱者句末拖的长音，器乐配以固定的音符密集的问候。

歌曲可与引子同一调性，如《却非突西》，亦可转入近关系调，如《松则亚拉》、《库马拉》等。

有少数觉谐的引子与一般的引子不同，《噢呀拉》、《欧西谷巴》等歌曲即用这一引子。

觉谐的歌曲后面一般都有一段固定的尾声配合舞蹈的大结束步。

只有个别歌曲不用这种尾声，如《却非突西》。

一些独立完整的堆谐由降谐和觉谐两个部分组成，结构如下：

降谐（引子 歌曲），觉谐（引子 歌曲 尾声）

觉谐的音乐往往是降谐音乐的简化、压缩，加快速度，使情绪高涨，气氛热烈。

堆谐的伴奏乐器有札木聂(又名六弦琴,藏族拨弦乐器,两弦定一音)、竖笛、胡琴等,有条件的地方可适当增加乐器,如扬琴、根卡、横笛、串铃等。

果谐

果谐,藏文原为圆圈歌舞的意思,是流传在前后藏地区广大农村的一种自娱性集体歌舞,以山南地区的果谐最有代表性。以2/4节拍为主,步法扎实稳健,节奏鲜明,富有劳动气息,情绪欢快热烈。

果谐属于农区古老的歌舞形式,不用乐器伴奏(有的地区用串铃伴奏),边唱边跳。表演开始时,领舞者先唱一句,使大家知道是哪首歌曲,然后大家一起从左向右沿圆圈跳舞,领舞者常以“去去去”、“休休休”的呼喊声统一节奏。

果谐的音乐淳朴、刚健、豪迈、有力。结构简练,一般由慢歌段和快歌段两部分组成,后者是前者旋律的简化和紧缩,以脚顿地为节,作为乐曲的前奏、间奏及结尾。如《恰地功保由》等。

还有一些果谐用藏语来代替前奏、间奏和尾声。如《阿节总巴》、《秋惹木亚拉》慢板转快板之间的间奏用藏语“吉0|尼0||:吉尼松松:||松松松松|松松||。”《爱戈穹木这木》的结尾为藏语“吉尼|松松|希额|古久|这0|这0||。”

弦子(谐)

“弦子”,藏语称其为“页”、“依”或“康谐”,流行于康、卫藏地区。表演时由一名操牛角胡或二胡的领头人边拉边舞,所以俗称“弦子舞”,它是典型的农业区的歌舞,以巴塘的弦子最为出名,故又叫“巴塘弦子”。在牧区,有一些热巴艺人表演的弦子,称“热巴弦子”。

弦子的舞姿婀娜,动作舒展、柔美。音乐速度较慢,旋律优美抒情、连绵连贯、婉转而深情,极富歌唱性。

演奏弦子音乐,凡遇长音时,弦乐器牛角胡(与二胡形制相似,琴筒用牛角制成,蒙以蛇皮)由于弓子较短,都演奏成每拍两个带连线的八分音符同音反复,这两个八分音符之间加上一个低大二度或小三度的装饰音,使曲调显得有起伏并取得连绵不断的效果,成为弦子音乐的基本特色。用二胡、大提琴等拉弦乐器演奏弦子音乐都应保持这种特色。

弦子所唱的歌词内容广泛,多数曲调可以自由地填入新词。

锅庄(卓)

“卓”是藏语对舞蹈的泛称,现在一般指锅庄。藏语卓的繁称为果卓,锅庄是它的变音。也有人解释为从前人们因在篝火旁围着锅起舞,跳舞之处叫锅庄;因舞蹈时不用乐器伴奏而必须唱歌,所以又叫歌庄,是一种圆圈歌舞。

锅庄是一种古代传下来的舞蹈,人们白天外出狩猎,晚上聚集在一起分享猎物,围锅取食并跳起舞蹈以示庆贺。

锅庄流传于牧区、半农半牧区,如西藏昌都、工布、甘孜、藏北草原,四川阿坝,云南中甸及青海、甘肃藏族居住区。

锅庄的舞蹈动作粗犷有力,矫健奔放,劳动气息强,有模拟禽兽的各种动作。

锅庄的音乐曲式短小,是2—4乐句组成的分节歌,先清唱然后歌舞,歌舞时先慢而后快,最后以快速结束。音乐节奏顿挫有力,比果谐更为粗犷、

高亢、豪放。

反映藏族军民血肉相连，鱼水深情的歌舞曲《洗衣歌》，是汉族作曲家罗念一同志的代表作之一，具有浓郁的“酥油糌粑”味，在全国广为流传。

此外，藏族民间歌舞还从藏戏中汲取营养，专业文艺工作者创作了《卓瓦桑姆》、《智美更登》等民族舞剧。

粗犷豪迈的蒙古族舞蹈音乐

蒙古族人民世代生息在我国北方草原，是一个具有悠久历史，勤劳勇敢的民族，主要聚居在内蒙古自治区，其余的散居在新疆、青海、甘肃、辽宁、吉林和黑龙江等省、区。蒙古语属阿尔泰语系蒙古语族。

蒙古族人民生活的地理环境是辽阔的草原，在漫长的岁月里，蒙古族人民在创造自己的光辉历史的同时，也创造了绚丽的草原文化，音乐、舞蹈是草原文化的重要组成部分。

古代的游牧生活是一种集体活动，到了封建社会后，变为以家庭为生存的单位，逐水草而居，在蒙古族的民间歌舞中，常反映出这种游牧生活。蒙古族舞蹈具有浑厚、舒展、豪迈、粗犷的特点。

蒙古族民间音乐的一些特点

蒙古族的民间音乐，无论是民歌、说唱音乐、歌舞音乐和民族器乐都具有鲜明的民族风格：旋律优美、气息宽阔、感情深沉、草原气息浓厚。

公元7世纪以前，蒙古人生活在呼伦贝尔盟北部的额尔古纳河一带过着狩猎生活，当时的音乐主要是狩猎歌曲、萨满教歌舞和英雄史诗。狩猎歌曲往往与舞蹈相结合，故称狩猎歌舞。歌曲的曲调简短，节奏鲜明。

公元7世纪以后，蒙古人的先民走出额尔古纳河，向蒙古高原迁移后，由主要从事狩猎业改为主要从事畜牧业，草原牧歌这种新的民歌形式便发展起来。草原牧歌的特点是音调高亢辽阔，节奏自由。

近百年来，在内蒙古东部和南部地区的农业区和半农半牧区，又出现了短歌和叙事歌的形式，这类歌曲节奏鲜明，旋律流畅。短歌中爱情歌曲所占的比重较大，如《森占德玛》、《小情人》等。长篇叙事歌《嘎达梅林》歌颂了民族英雄领导人民起义，向封建王爷和反动军阀斗争的事迹。

在各类民歌中，长调牧歌由于结构不规整，比较缺乏舞蹈性，短歌和叙事歌中的某些歌曲以及具有草原风格的创作歌曲常与舞蹈相结合。

蒙古族民间音乐的调式：

古代蒙古族的民歌古朴、粗犷，以徵调式最为多见，宫调式、商调式次之，羽调式较为少见。9世纪中叶，进入了草原文化时期，草原牧歌及其风格范畴的各种民歌体裁形成，特别是15世纪以后，进入了它的黄金时代，音乐风格发生了变化，由粗犷而变为含蓄内在，优美抒情，羽调式逐渐成为最主要的调式、宫调式、徵调式退居为次要地位。各种调式以五声音阶为基础。

蒙古族民间音乐的旋律：

蒙古族民歌的旋律，不同的色彩区有不同的特点，但就总的来说，其特点为音域广阔，常用同一方向的连续大跳，与其他民族和地区的民间音乐大跳之后一般都作反向解决形成鲜明的对比，成为一种特殊的风格，与草原辽阔的环境相一致。在各种跳进的音程中，上行纯四度的跳进最为常见，超过八度的跳进也很普遍。

蒙古族民歌旋律常出现反向转位，开始可能是因为音域不够而把某些音翻高或翻低八度形成的，久而久之，成为一种特有的风格。此外，还存有着把前乐句移低五度的民歌，使上下句既有变化，又有统一。

在蒙古族民歌的歌腔之中，常用一种向上方的甩音来加以装饰，使旋律富有活力。民歌中还经常出现由弱到强的同音进行，两个同音连接，类似切分节奏，音乐轻盈活泼。在伊克昭盟及其周围地区的民歌中，还常用倚音的方式来装饰旋律。

蒙古族民间音乐的节奏：

草原牧歌的节奏较为松散自由；而古代的英雄史诗以及短歌等歌曲节奏明快，句尾常带三音节，安代舞曲的快板部分也是这种节奏型。

蒙古族民间歌舞的表演形式

安代舞

蒙古族是一个能歌善舞的民族，流传于哲里木盟（以库伦地区最为盛行）的安代舞，原为治病消灾的带有宗教色彩的舞蹈，现已成为群众喜爱的自娱性集体歌舞。“安代”这种歌舞形式，过去以唱为主，故称“唱安代”，后演变为歌舞并举。

跳安代舞时，无乐器伴奏，但有固定的曲调和唱词，也可即兴编唱。舞蹈热烈奔放、刚劲朴实。音乐淳朴、粗犷、豪放，多为2/4节拍。

安代舞继承与发展了古代蒙古集体歌舞踏地、顿足的特点，古代蒙古人在一些重大的活动中都要尽情地跳集体舞蹈。《蒙古秘史》对此作过极生动的描述：“蒙古之庆典，则舞蹈筵宴以庆也。既举忽图刺为可汗，于豁儿豁纳黑川，绕蓬松树而舞蹈，直踏出没肋之溪，没膝之尘矣。”场面十分壮观。

筷子舞

筷子舞流传于内蒙西部的伊克昭盟地区，是由男性艺人在喜庆时或节日里单人表演的一种民间歌舞形式，舞者右手握一把筷子，边唱边歌，边用筷子敲击手掌、肩部、腰部、腿部等处，有时旋转敲击地面，舞蹈情绪热烈欢快，节奏鲜明。伴唱的歌曲多为伊克昭盟地区流传的民歌，以2/4节拍居多，亦有4/4节拍，速度往往由慢转快，在高潮中结束。表演时有乐队伴奏及人声伴唱。

脍炙人口的《筷子舞曲》在本世纪50年代已风行全国。

盅碗舞

盅碗舞又称打盅子，流传于伊克昭盟地区，由男性艺人在喜庆时或节日里独舞。开始时艺人席地而坐，左右手各执两个盅子，随着音乐的节奏，每一拍碰击一下盅子，发出清脆悦耳的音响，然后舞者慢慢起立，前后退进或绕圈行走。曲调多采用伊克昭盟地区的民歌，如《金盅》、《熬门代来》等。解放后，盅碗舞多由女子表演。音乐多为2/4或4/4节拍，表演时有乐队伴奏。

蒙古族民间歌舞的伴奏乐器有四胡、笛子、三弦、扬琴等，以齐奏为主，各种乐器常在演奏中自由装饰、即兴变奏。马头琴是蒙古族最具特色的民间乐器，因为它的琴杆顶端用一颗精雕细刻、形象逼真的马头来装饰而得名，草原牧民对马头琴几乎有一种崇拜的感情。

蒙古族民间舞蹈的新发展

新中国建立后，内蒙古人民安居乐业，工业、牧业、农业生产迅速发展，生活水平有了很大的提高，人民对文化生活的要求也愈来愈高，先后在内蒙

古建立了艺术院校、歌舞团以及各地的文化轻骑兵——乌兰牧骑。创作和表演艺术都获得了空前的发展。文艺工作者创作出许多优秀的音乐、舞蹈作品，这些作品反映了内蒙古人民新的生活，表现了人民群众新的思想感情，其中有的作品在国际国内重大的比赛中获奖，达到了相当高的水平，《鄂尔多斯舞》（贾作光编舞，明太作曲）便是典型的一例。舞蹈描述了解放以后鄂尔多斯高原人民愉快、幸福的生活，表现了他们健壮慍悍的形象和坚强勇敢的性格。

蒙古族舞蹈的表现内容总是同生活密切结合的，题材多表现草原、骏马、鹰、雁、挤奶、摔跤等。随着舞蹈事业的发展，表现的手段在不断扩大，优秀作品陆续问世，自50年代以来，除《鄂尔多斯舞》外，还有《马刀舞》、《牧人舞》、《雁舞》、《盅碗舞》、《筷子舞》、《挤奶员》、《摔跤舞》、《喜悦》、《海浪》等，这些作品从不同的角度反映了蒙古族人民新的生活风貌。

来自天山的问候——维吾尔族舞蹈音乐

新疆在祖国的西北边陲，约占全国面积的1/6，是全国最大的省级行政单位。天山山脉横贯其中，将新疆分为自然风貌迥然不同的南疆和北疆两部分。

新疆是西北少数民族最集中的地区，有十几个民族的人民在这里共同生活，他们是维吾尔、汉、哈萨克、回、柯尔克孜、蒙古、塔吉克、锡伯、塔塔尔、乌孜别克、俄罗斯、满、达斡尔等民族。

维吾尔族主要聚居在新疆维吾尔自治区，其中大部分在天山以南，其余散居全疆各地。“维吾尔”是本民族的自称，意为“团结”、“联合”。维吾尔语属阿尔泰语系突厥语族。信仰伊斯兰教。

在汉代，称甘肃玉门关以西、葱岭以东，包括中亚的一些地区为西域，公元前138年，张骞出使西域后，开通了中原通往西方的商路，即“丝绸之路”，“丝路”促进了中原与这些地区之间的经济文化交流。

维吾尔族人民继承了“疏勒乐”、“龟兹乐”、“高昌乐”、“于田乐”、“伊州乐”等古代西域音乐以及古代回纥音乐的传统，同时又广泛地吸收新疆地区、中原地区和东西方许多国家和民族乐舞的精华，逐渐形成了本民族独具特色的、风格各异的民间音乐和民间舞蹈。

维吾尔族人民能歌善舞，特别是在那些盛大的节日或喜庆的日子里，人们总要载歌载舞，尽情地欢乐。

维吾尔族歌舞音乐的特点：

（1）音乐与维吾尔族舞蹈中的各种动作相结合，有很多带舞蹈性的，有特色、有个性的节奏。节拍的类型繁多，除常见的散板、2/4、4/4、3/4、3/8、6/8外，还有5/8、7/8等节拍形式。

（2）旋律富有歌唱性，又有活泼、愉快、开朗、幽默的特点。

（3）音阶、调式多样化，有欧洲音乐体系的大小调音阶；亦有中国音乐体系的五声、六声、七声的民族调式；还有波斯—阿拉伯音乐体系的多种调式。

维吾尔族民间舞蹈的表演形式有：“赛乃姆”、“多朗舞”、“夏地亚纳”、“萨玛”、“那孜尔库姆”以及“盘子舞”等使用道具的舞蹈。

赛乃姆

“赛乃姆”是维吾尔族人民喜闻乐见的一种民间歌舞形式，广泛流传在新疆各地。

“赛乃姆”一词的由来有多种解释，有人解释为“美丽的姑娘”；阿拉伯语为“女神”的意思；也有人认为赛乃姆源于音乐节奏的名称。

赛乃姆舞蹈的音乐一般都从慢板或中板开始到欢快热烈的快板结束。表演赛乃姆时，歌唱与舞蹈分工明确，舞蹈者不歌唱，歌唱者不舞蹈。

由于赛乃姆流传在天山南北的广大地区，赛乃姆舞蹈的地区风格与各地赛乃姆的音乐的差异密切相关，人们往往在赛乃姆的前面标上地方名称以示区别，如“喀什赛乃姆”、“和田赛乃姆”等。各地的赛乃姆曲调不同，鼓点的节奏一样。

喀什赛乃姆的音乐欢快、活泼。

伊犁赛乃姆风格豪放、热情。

哈密赛乃姆平稳、安详，与汉族民间音乐的音调较接近。

赛乃姆音乐旋律流畅、优美、活泼，歌唱性的旋律与舞蹈性节奏相结合，能很好地表现乐观向上的、热烈欢快的情绪。

旋律型可分两种类型：一种以级进为主，常有音阶式的上下行；一种有较大幅度的跳进（六度、七度或八度），造成一种热烈的气氛。

赛乃姆音乐的调式极其丰富，调式、调性的多变使音乐富于变化，一种是在段落内部变化；一种是在段落与段落之间变化。以七声性乐曲为主。

在维吾尔族民间音乐中存在一种双四音音列。

这首乐曲由这种特殊风味的双四音音列所构成，旋律较平稳，但显出其不稳定性，具有发展的动力。

赛乃姆音乐为2/4或4/4节拍。

赛乃姆音乐的节奏非常丰富，附点和切分节奏的运用十分普遍。

赛乃姆舞蹈转快部分的点为“赛乃凯斯”。

固定的手鼓的节奏指导着音乐的发展，其旋法必须与这种舞蹈的节奏相结合，但速度不是固定不变的。

节奏的另一特点是许多歌曲都从后半拍或后小半拍起句，这与维吾尔族的语言有关，维吾尔语许多单音节词中的重音在最后一个音节上。

赛乃姆音乐多为若干首歌曲相联缀的组曲形式，曲与曲之间很少有间奏，一般都是直接相连。音乐方整、对称、平衡。

伴奏乐器有手鼓（达卜），铁鼓（纳格勒）、沙巴耶、它石（四片石）、热瓦甫、弹布尔、都它尔、扬琴、卡龙、艾捷克、萨它尔、唢呐、笛子等，手鼓是不可缺少的。乐器伴奏与歌曲的旋律基本一致，稍加变化即可起到托腔的作用。

多朗舞

多朗（又称刀朗，多兰或吐兰）是古代维吾尔族居住在塔里木盆地边沿地带某些地区人们的自称，有人认为是“戈壁”的意思。

“多朗舞”是维吾尔族的一种民间歌舞，流传于塔里木盆地西沿、叶尔羌河畔的麦盖提，巴楚、莎车、阿瓦提等地区，深为全疆人民所喜爱。多朗舞音乐和舞蹈的特点是粗犷、刚劲、豪迈、开朗，有浓厚的草原风格和劳动气息。

跳多朗舞时，总是从散板开始，按照“多朗木卡姆”的顺序跳下来。伴

奏多朗舞的音乐叫“多朗木卡姆”或“多朗赛乃姆”，它和“十二木卡姆”不同，是另一种类型的歌舞组曲。多朗音乐的标题往往与居住的地名有联系，多用“比亚万”（意为戈壁草滩）命名。它是一种很有特点的舞蹈音乐组曲，每一段可以多次反复，按分节歌的形式来处理，然后再唱下面一段。歌词的内容很不固定，最早表现狩猎生活，后来又有表现战争或生产劳动的，也有反映劳动人民的爱情生活的。

