

“嵊州吹打”的旋法研究

唐大林

摘要：国家级非物质文化遗产之一的“嵊州吹打”是浙江嵊州地区传承的一种优秀的民间吹打乐，但随着社会的发展，其已处于濒临消亡与蜕变的尴尬局面。笔者以为要更全面、更完善地保护与传承“嵊州吹打”，必须从研究其音乐本体入手，以便保护者更了解、认识以及研究其全貌。文章旨在通过对“嵊州吹打”的旋律发展手法及其特点进行作曲技术理论方面的总结与研究，以期对我国优秀民间音乐的传承有所帮助，对专业音乐的创作有所促进与启发。

关键词：嵊州吹打；音高材料；调式调性；旋法

作者简介：唐大林，男，艺术学博士生。（上海音乐学院作曲系，上海，200031）

中图分类号：J617.5 **文献标志码：**A **文章编号：**1008-6552（2014）02-0116-07

一

嵊州吹打（又名“嵊州锣鼓”）广泛流传于浙江嵊州民间，并常与相应的礼俗活动与仪式配套使用（如：迎神庙会、婚丧嫁娶、祭祀祭祖、节日灯会等），它是浙东吹打的主要组成部分之一。其乐队主要由管类乐器（其中唢呐为主奏乐器）与打击类乐器构成，此外还有部分丝弦类乐器，在一些特定的礼俗活动中还加入先锋（又名长号、招军）、号筒（即铜角）等特殊色彩性乐器。自2007年嵊州吹打被列为首批国家级非物质文化遗产以来，其作为我国优秀的民间音乐文化濒临消亡的局面引发了众多业内专家与社会各界人士的关注与深思，均深感对其保护与传承的迫切性。目前对嵊州吹打的相关研究成果主要为从音乐学的角度来谈音乐本体特征之外的因素，而从作曲技术理论的角度来分析其音乐本体特征的研究成果见之甚少。本文旨在对“嵊州吹打”的旋律发展手法进行较为全面的探讨与研究，以期对我国优秀民间音乐的传承有所帮助、对专业音乐的创作有所促进与启发。

二

旋法，即旋律进行的法则及其运动的方向与目的地，具体表现为曲调的音高关系。由于旋律的运动是以某种调式音阶为基础，因此探究乐曲的旋法必先研究其旋律的构成要素——音阶及其所形成的调式调性。

不同的调性是由于音阶主音的位置不同而形成的，而不同的调式则是由音阶的排列方式不同而决定的。调式调性的不同决定音乐有各种不同的风格与色彩。所以在讨论调式调性之前，我们先分析嵊州吹打乐曲所用的音阶构成。

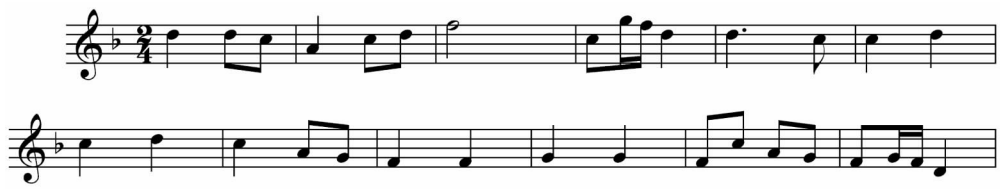
（一）音阶

由于嵊州吹打大型乐曲均由几个曲牌连缀而成，因此其音阶的使用多为段落式，即乐曲的各个段落使用的音阶可能有所不同。如《妒花》的开始部分（1—88小节）为六声（加清角）音阶，中间部分为五声音阶（89—301小节），而结束部分（302—428小节）为六声（加变宫）音阶。但归根结底，其所用的音阶均为民族传统（五声、六声或七声）音阶，并且七声性旋律大多采用清乐音阶，唯有《绣球》一曲的前半部分包含有雅乐音阶与清乐音阶的交替进行。

1. 五声音阶

五声音阶的乐段在嵊州吹打乐曲中最为常见，几乎每首乐曲都有某个或某几个乐段由五声音阶构成。

谱例 1：《十番》旋律片段



2. 六声音阶

嵊州吹打的曲调用六声音阶的段落并不常见。仅在《妒花》的曲首部分（六声加清角音阶）与曲终部分（六声加变宫音阶）中得以明显的体现。

谱例 2：《妒花》曲首旋律片段



谱例 3：《妒花》曲终旋律片段



3. 七声音阶

七声音阶也是嵊州吹打乐曲调中较为多见的音阶形式。而在众多由七声音阶构成的乐曲旋律中根据偏音运用的多寡与所处的强弱位置（弱位经过音式与强位倚音式两种）又可分为两大类：

（1）五声性七声音阶。全曲旋律主要由五声音阶构成，为数不多的清角和变宫等偏音均为经过音的色彩性用法。

谱例 4：《大辕门》旋律片段



（2）七声性七声音阶。音阶中的各音均得以发挥与突出，并强调清角、变徵和变宫等偏音的色彩性而常将其用于强位，如《绣球》、《十番》等。

谱例 5：《绣球》旋律片段①



（二）调式调性

① 根据乐曲的总体特征以及此处为之前乐句的再现，故笔者以为此谱例第二行第一小节的两个 C 均应为 #C。

嵊州吹打乐曲的调式常见为宫调式、徵调式与羽调式三种。当然，由于大型套曲的多段连缀式结构的原因，各段调式强调音不一致导致乐曲中每个段落的调式并不完全一致，因此还常见有调式变化与调式交替（见《绣球》中雅乐羽调式与清乐角调式的交替）等形式。根据旋律中的主要音与结束音则基本可以明确乐曲的调性。纵观嵊州吹打传统乐曲的旋律，可以发现其调性大多为 D 调、G 调、F 调与 C 调。这主要是由主奏乐器（竹笛与唢呐）本身的调以及常用演奏指法所决定的，因为方便演奏这几种调性的笛子（又名梆笛）与唢呐（又名海笛）较为常见。《大辕门》为 D 徵七声（清乐）调式。主要以五声音阶为基础，民族调式音阶中的两个偏音（清角与变宫）间或在弱位出现，只有两处出现在强拍位置（第 47 小节与 92 小节的第一个音），但其音值都不长，前者为一拍，后者为半拍。《妒花》为 D 徵七声（清乐）调式。《绣球》为 G 宫七声（清乐）调式，但是乐曲内部有几处大段出现变徵（#C），即清乐与雅乐调式的交替。《十番》为 C 徵七声（清乐）调式。

表格 1 嵊州吹打常奏乐曲曲名与调式调性对照表

调 式	调 性	曲 名
七声宫调式	G	《绣球》
	F	《秋收》、《冬乐》
七声徵调式	D	《大辕门》、《妒花》
	C	《十番》
七声羽调式	d	《春风》、《夏雨》、《五场头》

（三）旋法

嵊州吹打的旋律发展手法主要有重复、并置、变奏、回旋与展衍五种形式。

1. 重复

重复（包括变化重复）是指结构、规模与形态基本不变的一种旋律进行方式，它是民间音乐中最常见也是最简便的一种旋律发展手法。多数情况下，其乐段、乐句或乐节的重复并非原样重复，而是稍加变化。具体而言，嵊州吹打乐曲旋律的变化重复手法常表现为变头、变身、变尾、模进、逆行、减缩、扩大与改换音区等多种形态。

谱例 6：《妒花》旋律片段

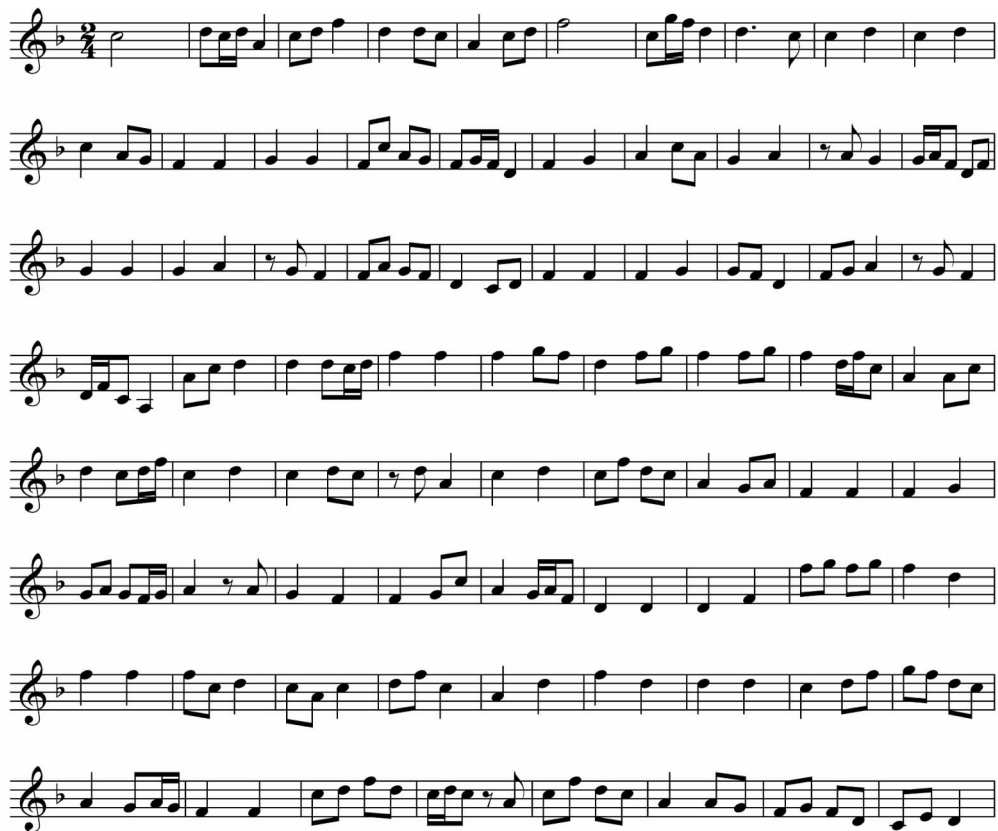


此处谱例主要由旋律的重复手法构成。总的来看为两个变化重复的乐段（见两个菱形标记处），它是由前两小节的母体（核心音调），通过运用连续两次上三度移位的逆行（见三个方框处）、装饰以及减缩（见三个倒三角处）等旋律手法发展成数个长短句。逆行的同时伴随着音高的移位与旋律的装饰，第一次向上移高大三度，第二次再向上移高小三度，移位后的旋律均采用经过音进行润饰。

2. 并置

并置即两个在形态、结构上完全不同的旋律先后陈述而形成的对比。它是与重复完全相反的一种旋律发展手法，因为它力求新颖性与对比性，而重复则不然。嵊州吹打乐曲中用并置的旋律发展手法运用也较多，其中最为常见的在于两个或数个由不同形态的旋律构成的乐段并置为一曲，而乐段中的并置手法则较为少见。

谱例 7：《十番》旋律片段



整个“桂枝香”段落，除了第一行后两小节与第二行前三小节形成扩大重复外，其他的旋律之间的关系均为并置型，且句法长短不规则，甚至某些地方的乐句的句逗都较为模糊。

3. 变奏

变奏指旋律根据同一母体来改变其某方面的特征而变化成与其相近似的新旋律的一种手法。变奏又可分为装饰变奏（又称严格变奏）与自由变奏。装饰变奏与变化重复的表现形态基本类似，故此处不再赘述。

袁静芳教授的《民族器乐》中将民间器乐曲的变奏手法可归为三类：（1）变换演奏技巧（旋律结构规模基本不变）；（2）板腔变奏（改变旋律结构规模）；（3）改变旋律调式调性，如移调指法（弦法）变奏、按弦转调变奏、借字变奏等。^[1]

笔者认为上述的第一种旋律变奏手法与变化重复的旋律发展手法最大的也是区分两者的最关键的差异在于：重复不改变旋律音高的基本走向，换言之即不改变旋律线的方向与基本形态，而变奏则应改变其基本形态。如下面谱例所示。

谱例 8：《绣球》旋律片段



上例中后四小节的旋律为前四小节的变奏，具体变奏手法为倒影，此处明显改变了旋律线的方向。

由于嵊州吹打乐曲均用七声音阶，并时常强调偏音的重要性与特征性而将其置于旋律的重要位置（如强位上），因此，改变旋律调式调性的变奏手法（尤其表现为借字变奏）在这些乐曲中也较为常见。

谱例 9：《十番》旋律片段



此例的最后八个小节为借字变奏的手法，通过借用偏音以“变宫为角”的手法将乐段由 F 宫（六声）调式转为 C 宫（五声）调式。

4. 回旋

旋律中的回旋手法常常以某一特殊的音调或短句作为叠部，在数个叠部的中间各间插以不同节奏、不同形态或不同句法结构的音乐材料作为对比。其表现形态类似于缩小化的回旋曲式。具体可参见四大名曲之一的《妒花》作为叠部的固定旋律与作为插部的锣鼓段的回旋交接（限于篇幅谱例略）。叠部的每次出现均伴随局部的细微变化，如改变音区、变换节奏（扩大或紧缩）与装饰或减缩旋律音。但其变换并不改变旋律的音高与基本节奏形态，因此其个性化的特征仍被保留，而作为一种特殊的旋律音型间插于各不同的插句之间，五个插句各自之间均有较大的对比。

5. 展衍

展衍是我国民族民间音乐常用的一种旋律发展手法，其主要指在旋律的发展中，后句的旋律重复前句的某一部分并加以新的发展。其重复的部分常为前句的某个片段或其结束音，其中最为典型的即为重复前句的结束音。这种手法在文学上称为“顶真格”，民间音乐中称为“鱼咬尾”，而专业音乐中则称为“展衍”。

展衍在嵊州吹打乐曲中也是一种较为普遍的的旋律发展手法，如谱例 4《大辕门》开始处旋律，此外还有《绣球》的部分曲调。

谱例 10：《绣球》旋律片段



上例中大括号所标明之处均为前句的尾部，也即为下一句或下一片段开始处的重复部分。

另外，我国民间音乐旋法的研究素有“起音毕曲”的说法，音乐中开始处与结束处的旋律显得尤为重要。因为开篇的旋律决定了整曲的风格特征，而结束处的旋律却体现了整曲的总结与统一。因此，在研究嵊州吹打旋律发展手法之时，不得不述及其曲首与曲终处的旋律进行手法。

嵊州吹打乐曲曲首的音调多为贯穿全曲的核心音调（或称固定音型），其贯穿的具体表现为将旋律特征明显的曲调常置于重要结构位置（如曲首、段首或句末等）而形成不断出现的基本乐汇。如《绣球》的核心音调及其变型。

谱例 11：《绣球》核心音调及其变形

原型：



各种变型（装饰、移位、改换节奏、扩大或减缩）：

变型一：



变型二：



变型三：



以上谱例均来自《绣球》一曲的各个段落中，核心音调在该曲中共出现十五次之多，足以说明其并非旋律简单的变化重复，而是将其作为核心材料置于统领全曲的重要地位。

曲终的旋法：

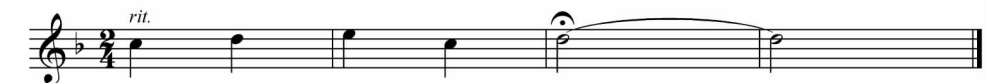
(1) 同度进行

谱例 12：《大辕门》曲调终止处



(2) 二度（或七度）进行

谱例 13：《夏雨》曲调终止处



谱例 14：《五场头》曲调终止处



(3) 三度进行

谱例 15：《十番》曲调终止处



从以上谱例中可以看到嵊州吹打曲调的终止式均由级进进行而构成（且最后两音均不含偏音）。如同度进行中的《大辕门》与《绣球》的同度进行之前仍为二度级进；而《十番》与《妒花》以及《春风》与《秋收》曲终的三度进行在我国传统的五声性乐曲中也视其为级进形式。

此外，由于某些乐曲中偏音的强调运用，特性音级偏音（清角、变宫以及变徵）的旋法也是研究嵊州吹打乐曲旋法的一个重要方面。其偏音多为经过音式与倚音式两种，经过式的偏音在其他乐种的旋法中较为常见，但倚音式的用法却不多见，而成为嵊州吹打的一大特色之处。

除以上的谱例中所表明的五种旋律发展手法外，我们可见嵊州吹打曲调旋法还有以下特点：旋律的音域较窄，多在一个八度内进行；音程的进行方式常为同音反复、级进（多见连续级进）与小跳3种；旋律线的形态多为波浪形，直上直下的线形旋律与锯齿式的跳跃性旋律形态较为少见；旋律的装饰音多为上下方二度与小三度。

三

综上所述，我们可以总结出嵊州吹打乐曲旋法的特点如下：

（1）由于构成嵊州吹打曲调的音高元素为建立在民族5声调式音阶基础上的7声音阶，因此决定了其旋律音程多在5声性框架（甚至五度）内进行（二度级进与三度小跳尤为常见），并且多为迂回的进行方式，旋律起伏一般不大，因此其旋幅（或称为音域）也多在一个八度左右（即音域不宽）。

（2）嵊州吹打乐曲旋律的常用发展手法主要有重复、并置、变奏、回旋与展衍五种。其中最为典型的是重复（或变化重复），并且变化的手法多种多样，有装饰、变头、变身、变尾、模进、逆行、倒影、减缩与扩大等多种形态。

曲首的旋律多为概括全曲的核心音调（或称固定音型），并在全曲中贯穿运用。曲终的进行为同度、二度与三度进行三种级进方式。偏音（清角、变宫以及变徵）多表现为经过音式与倚音式两种，其中偏音的倚音式用法具有特殊性。

（3）以上为笔者对嵊州吹打的旋律发展手法及其特点的初步研究与归纳，希冀对其传承与后续研究有所之用，也希望本文能起到抛砖引玉的作用，将来有更多的学者从作曲理论的角度对嵊州吹打以及我国其他优秀的民族民间音乐进行研究与解读，更全面、更完善的保护与还原这些宝贵的历史文化。

参考文献：

- [1] 袁静芳. 民族器乐 [M]. 北京：人民音乐出版社，1987：15.