

No.159
2025

2

中國音樂學

MUSICOLOGY IN CHINA



中文社会科学引文索引 (CSSCI) 来源期刊

RCCSE 中国核心学术期刊 (A⁺)

全国中文核心期刊

中国人文社会科学期刊 AMI 综合评价 (A 刊) 核心期刊

主管：中华人民共和国文化和旅游部

主办：中国艺术研究院

中国音乐学

MUSICOLOGY IN CHINA

二〇二五年 第二期 (总第一百五十九期)

主 编 | 李宏锋

副 主 编 | 陈 瑜

编辑部主任 | 李 冬

编 辑 | 赵丹蕾

编 委 (以姓氏笔画为序)

田 青 冯卓慧 李 冬 李宏锋

李 玫 李 岩 陈 瑜 金经言

项 阳 秦 序 崔 宪 薛艺兵

电 话

010-64813314

010-64891166 转 1110

投稿邮箱

musicology2003@126.com

通讯地址

北京市朝阳区来广营西路 81 号

邮政编码

100012

主 管 | 中华人民共和国文化和旅游部

主 办 | 中国艺术研究院

出 版 | 《中国音乐学》编辑部

2025 年 4 月出版 (季刊)

美术编辑

刘晓辉

编 务

张春香

英文翻译

侯睿恺

国际标准刊号

ISSN 1003 - 0042

国内统一刊号

CN 11-1316/J

海外总发行

中国国际图书贸易集团有限公司

国内总发行

中国邮政集团有限公司北京市报刊发行局

邮发代号

82-185

国外发行代号

Q5801

排版绘谱

北京乐友世纪文化传媒有限公司

印 刷

北京永诚印刷有限公司

民族音乐学与中国音乐史

- 005 孤映与独举
——钟思第纪录片《坐坛：1995年南高洛村音乐会正月仪式》影评 / 张振涛
- 010 曲牌【下山虎】研究 / 傅利民、秦国韬
- 021 声音景观与城市记忆
——以“纽约公共图书馆社群口述史计划”的爵士乐与“噪音”为例 / 蔡灿煌、杨 烁
- 030 戏曲音乐创作范式转换与新质剧种音乐风格生成探赜
——以新中国成立75年以来福建戏曲音乐创作为参照 / 曾宪林
- 039 “半个世纪”的回响：吕炳川的民族音乐学研究之路 / 王 俊、明立国
- 046 自东徂西：李献敏音乐史事初探 / 尚文果、冯长春

音乐考古的理论与实践

- 054 贾湖七孔骨笛的仿制实验与音阶结构新探 / 陈瑞泉、方建军
- 065 中国实验音乐考古研究之发展历程与趋向 / 朱国伟
- 072 史前以色列骨笛与贾湖骨笛比较研究 / 王歌扬

古谱研究

- 081 晚明“天干谱”版本研究 / 温 和
- 093 日本唐乐曲《春莺啭》《太平乐》考源 / 严 薇
- 101 敦煌琵琶谱声音重构探究 / 张晓东

丝绸之路音乐文献研究

- 108 隆德大学藏三份清代察合台文音乐文书抄本研究 / 艾比布拉·图尔荪

作曲技术理论

- 119 变化 衍生 融合 重组
——庐剧现代小戏《茶山新歌》创腔技法研究 / 石 磊、余 鑫
- 130 叶小纲《大地之歌》音色音响组织与结构形态研究 / 武丹宁
- 139 中国音乐理论体系的先行探索
——赵宋光“五度相生调式理论”的学术贡献 / 张 涛

封二、彩一：中国艺术研究院音乐研究所收集乐器珍萃（十）

彩二：《隆德大学藏三份清代察合台文音乐文书抄本研究》论文插图

封三：回顾与展望——冀中音乐会传承发展学术研讨会

封底：著作推介《中国古代音乐史话》《韩庄乡俗与大曲研究》

□石磊、余鑫

变化 衍生 融合 重组

——庐剧现代小戏《茶山新歌》创腔技法研究

摘要：庐剧现代小戏《茶山新歌》诞生于1964年——全国现代戏创演的第三次高潮及现代庐剧发展的第一个高峰期，一经排演便广受欢迎，成为20世纪60年代皖西庐剧中最具代表性的现代小戏之一。其以庐剧传统唱腔为底色，通过活用传统唱腔同时巧妙地融入当地民歌元素，形成了庐味儿十足又使人耳目一新的唱腔音乐。本文以该剧唱腔音乐为观察点，将唱段与传统唱腔进行比较分析，总结其创腔技法特征，尤其在突破传统创腔模式方面进行的改革与探索，试图为理解现代庐剧音乐创作提供历史坐标。同时，结合“新中国十七年”戏曲改革的宏观背景，对庐剧乃至地方剧种改革唱腔音乐的必然性及其历史意义进行学理剖析。

关键词：庐剧；“新中国十七年”；戏曲改革；庐剧音乐创作；核心腔型贯穿

谈及“新中国十七年”的戏曲音乐，党和国家在全国范围普遍推行的“戏曲改革”运动对于各地方剧种的发展无疑起到了重要的引领与推动作用。作为安徽省流行较广的地方剧种之一，新中国成立后，在党和政府的重视与支持下，庐剧^①抓住时代发展机遇，主动适应并积极改革，在20世纪五六十年代迎来了其发展的第一个高峰期。该剧种在省内流传过程中，由于受到不同地区语言的影响，在唱腔上有“中路”“西路”“东路”之分。其中，“西路”在庐剧艺术发展史上曾有过十分可贵而辉煌的一页，戏曲工作者先后发掘、整理及创作出一批饮誉全国的优秀剧目，如1957年与1960年两次受邀进京演出的传统戏《借罗衣》（1954）与《休丁香》（1955与1957年两次整理），现代戏《转变》（1956）、《程红梅》（1958）、《茶山新歌》（1964）、《妈妈》（1980）等，涌现出孙自婵、武克英、汪鸿云等一大批表演艺术家，以及李如尧^②、吴正明等皖西庐剧作曲家。^③正因此，在业内曾一度有着“‘西路’庐剧是安徽庐剧的‘半壁江山’，只有‘西路’可以救庐剧”^④的说法。

“西路”庐剧多流行于六安、霍山一带，据已有文献资料介绍，霍山县是庐剧发源地之一，西路唱腔无论是主调还是花腔都能在霍山民歌中找到它的“根”。^⑤可以说，研究庐剧离不开“西路”庐剧，

作者简介：石磊（1982~），女，博士，安徽师范大学音乐学院教授、博士研究生导师；余鑫（1980~），男，博士，杭州师范大学音乐学院教授、博士研究生导师。

① 庐剧原名“倒七戏”，是安徽省流行较广的地方剧种之一，1955年7月1日被正式定名为“庐剧”，2006年被国务院列入首批国家级非物质文化遗产名录。

② 李如尧（1928—2022），霍山人，霍山庐剧团专职作曲。

③ 马常地：《谱写皖西庐剧艺术事业新篇章》，《皖西庐剧》2013年第1期。

④ 马贤炯等：《西路庐剧忧思录》，《皖西庐剧》2013年第2期。

⑤ 马贤炯等：《西路庐剧忧思录》，《皖西庐剧》2013年第2期。

而研究“西路”庐剧离不开皖西的霍山庐剧。《茶山新歌》诞生于 1964 年,是霍山庐剧中最具代表性的现代小戏之一,由王晓岚编剧,李如尧设计唱腔,霍山庐剧团创作并首演,后被皖西庐剧团等诸多单位搬演,在安徽戏曲界产生了较大反响,且多次获得殊荣,如 1966 年参加安徽省戏剧汇演时被评为优秀剧目,1984 年“江淮之秋歌舞节”获音乐一等奖等,后于 1997 年被收录至《中国戏曲志·安徽卷》。该剧作为 20 个世纪 60 年代现代庐剧音乐改革方面较为成功的典型个案,在唱腔设计方面进行了诸多探索与尝试,如对传统曲调进行各种变化与再利用的同时,吸收、融合了当地民歌元素,既在整体上保留了庐剧音乐风格,又产生了许多在当时让人耳目一新的唱腔旋律,成为其后许多“西路”庐剧现代戏唱腔设计的重要样本。

自《茶山新歌》至今,庐剧又已历经 60 余年,如今再观察这一现象,除其本身的艺术价值外,该剧对于认识本剧种音乐发展所展现出的史学价值也许更值得关注。通过分析,可以更直观地展示现代庐剧唱腔改革之初的思路与方向,进而为理解当下庐剧音乐创作提供历史坐标,也因此成为本文写作的重要初衷。

一、基因：传统唱腔万变不离“宗”

庐剧声腔由主调和花腔两部分组成,属于曲牌体为主、辅以板式变化的声腔结构体制。其中,主调属不成熟的板腔体制,由八种声腔组成,包括三种主体声腔(“二凉”“三七”“寒腔”,也可认为是两种,即“寒腔”是“二凉”的变种)、四种行当专用调(“老生调”“小生调”“衰调”“丑调”)以及吸收自端公戏的“端公调”;花腔属曲牌体,常作为主调的补充或用于描写某些特殊场景,且在旋法和调式色彩等方面往往和某些主调关系密切。目前,有关庐剧主调与花腔的音乐特征及其关系等问题已有诸多成果^①,因此,本文仅分析与《茶山新歌》相关的传统唱腔,并提炼其中最具特色与辨识度的核心腔调,以此作为理解《茶山新歌》的逻辑起点与基础。

例 1 传统“二凉”曲调(选自《秦雪梅观画》)^②



例 1 是庐剧传统主调“二凉”的基本形式,由上、下句组成。上句包含两个分句,且分句末均以下行方式结束于羽;下句包含三个分句,分别结束于宫、羽和徵。其中,第 1 小节是“二凉”的核心音调,即“羽特性音调”;第 5 小节(下句第一分句开始一小节)是建立在原有节奏基础上的核心音调逆行;最后一小节结束于徵的腔型是“二凉”最具特色的终止音调,即“徵特性音调”,从而在上、下句之间形成了“羽—徵”交替的调式布局。吴正明将这一终止音调称作“二凉”的第二核心音调。然而,稍加分析发现,该音调截取自核心音调逆行的后五个音,仍是核心音调的变体。总之,羽、徵两种特性音调及其变体在“二凉”唱腔中发挥了重要作用,成为其最具特色的核心要素。此外,“二凉”在其基本曲调的基础上,通过加花、简化以及改变板式、速度等方式,还可发展出“慢二凉”“花二凉”“寒二凉”等适合表现不同情绪的唱腔。其中,“寒二凉”成为《茶山新歌》唱腔写作的重要素材。与“二凉”相比,“寒二凉”主要表现出三个方面的特征:一是旋律更具装饰性与抒情性;二是音域拓宽导致行腔方式不同,高音区使用更多小嗓唱法,以及旋律跳进幅度增大;三是喜用伸腔。

例 2 “三七”^③与“二凉”音调之对比



例 2 中下方谱表展示的是“三七”的基本形式,

① 参见吴正明《庐剧声腔系统》,中西书局,2012 年;沈义龙《庐剧音乐概论——沈义龙文选》,六安市光明印务有限公司,2013 年。

② 安徽省庐剧团编:《庐剧音乐》,安徽人民出版社,1959 年,第 14 页。此外,为方便比较,本文所有谱例均采用 c 调记谱。

③ 安徽省庐剧团编:《庐剧音乐》,第 38 页。

可以看出,其上句落于角,下句结束于商,从而在上下句之间形成了从角至商的下大二度调式布局,且上句第一、二分句中受“宫—羽—徵—角”下行四音列控制的结束音调是“三七”唱腔中最具特色的核心音调,即“角特性音调”。通过对比上下两行谱表还可发现,将“二凉”核心音调逆行形式向下移动四度后(考虑到五声性调式特征,有时以三度代替四度),再将板式、节奏等方面稍加改变即可产生“三七”音调。可见,二者既各具特色又密切相关,属正反调关系。此外,传统“三七”唱腔中的宫调式抒情大过台(“二凉”终止音调的下五度)及局部下行结束于羽的腔型同样是其较具特色的音调,如例2中“三七”下句第一分句的骨干音与例1的第2小节完全相同,只是旋法、节奏略有不同,再次体现了二者之间的亲缘关系。不仅如此,羽类腔型还普遍存在于其他多种唱腔中,成为可以联系庐剧声腔系统中多种唱腔曲牌的共性基因。

例3中所选各片段均包含自徵下行至羽的腔型,且多处于某一分句或腔句结尾。此外,“对药调”和“二凉”上句的前两小节旋律音调基本相同,“采茶调”和“讨学钱”的旋律音调基本相同。此种主调与花腔之间以及不同花腔之间的亲缘关系在庐剧声腔系统中十分普遍。

例3 结束于羽的传统唱腔音调^①

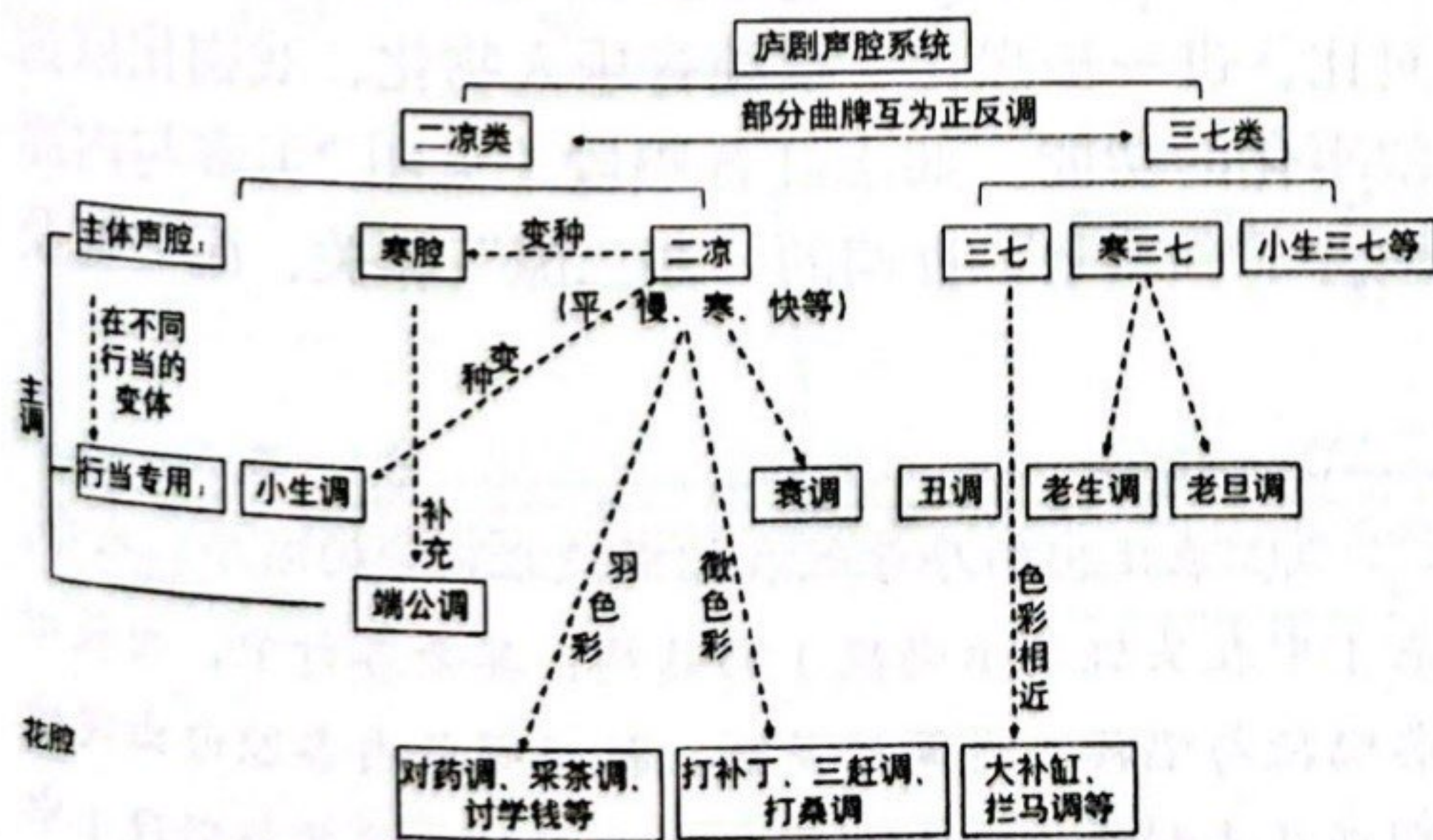


图1 庐剧声腔系统^②

图1展示了庐剧部分传统唱腔之间的相互关系,如“寒腔”“小生调”以及“衰调”均是“二凉”的变种,以及若干花腔与“二凉”或“三七”关系密切等。如此看来,可以从两个角度对整个庐剧声腔系统进行分类:从曲牌角度看,可分为主调和花腔两大类;从色彩角度看,又可分为二凉类和三七类。其中,每一类又包含不同的主调、行当专用调和花腔若干。“二凉”和“三七”属正反调关系,二者之间在深层上具有同源性和派生性特征。上述情况为现代庐剧唱腔写作中各传统腔调的灵活运用与相互融合,以及某一唱腔中特性音调的各种多样化处理提供了理论前提与实践基础。

二、活用:《茶山新歌》唱腔音乐及其特征

《茶山新歌》走的仍是“戏曲改革”以来确立的创腔路线,即以传统为基础、活用传统唱腔,只是在创腔技法上进行了诸多探索,且不乏一些成功的尝试。如对某些传统唱腔进行变化处理,或对其某些元素进行衍生与重组,以及适当融合当地某些民歌音调等,继而根据人物性格塑造与情感表达以及戏曲情节发展等需要创立新腔。

(一) 主要唱腔及其宏观布局

该剧由12个唱段组成,主要角色是志红(女)与二嫂,描写的是大别山区劳动人民春初采茶的场景,各唱段所用传统唱腔如下:

图2所列唱段均建立在“寒二凉”基础上,同时融合了具有“三七”色彩的音调。其中,唱段1奠定了全剧的唱腔基调,也因此发挥了主题性唱段的功能。从结构的角度看,该唱段沿用了传统主调的典型结构,由起板、正板(三组上下句)和落板(小过台+大过台)组成。其中,以“寒二凉”小过台起板,以“三七”小过台与宫调大过台落板。此外,正板部分的前两组上下句为变化重复关系(表中以大方框表示),第三组上下句是前两组的进一步发展;从各腔句落音的角度看,唱段1使用了角、徵、羽、商、宫五种调式。其中,羽、徵代表“二凉”,角、商以及宫代表“三七”,此种调式布局显然已突破了单一唱腔的范畴。上述各腔句落音及其所伴随的

① 谱例中“二凉”上句音调选自安徽省庐剧团编《庐剧音乐》第13页,其余片段自上而下均选自吴正明《庐剧声腔系统》的第216、231、236页。

② 借鉴吴正明《庐剧声腔系统》中的分析模式。

序号	唱段	各腔句主要落音 (调式)					上句+小过 台	大过台	主要唱腔	戏剧人物
		起板	上句	下句	上句	下句				
1	东风送暖百花香	“寒二凉” 小过台	角-高腔羽 (搭尾)	低腔羽-徵 (搭尾)	角	低腔羽	商+花三七 小过台	宫	寒二凉+ 花三七	志红与 众人
2	四月茶山郁苍苍		角-高腔羽		角		商	宫	唱段1提炼 再发展	众姐妹 与志红
			高腔羽					宫	花腔“大 补缸”	
6	一片茶叶一片心			徵 徵 徵	角			宫 (高腔)	寒二凉 (唱段1发展)	志红
						羽-宫-羽				
7	折枝杆剔老叶心中 暗想		角		角- 角	高腔羽	商	宫	唱段1、6 发展	志红
				徵						
11	却原来篮内茶质量 变了		高腔羽		角			宫	唱段1、2、 6部分音调 的综合	二嫂 与华
			高腔羽	徵						
12	片片茶叶传友谊			徵 徵 徵 徵	角			宫	唱段1、6、 7综合发展	志红

图2 主调唱段布局^①

特定腔型在其后的几个主调唱段中不断变化、重组,从而形成了一些新的、不同于传统的调式组合模式,如唱段2的“角—宫”下大三度以及唱段6的“角—徵”上小三度交替等。尤其是综合了“三七”与“二凉”两种色彩的“角(“三七”上句结束)—徵(“二凉”小句结束)”交替成为该剧中最具特色且最重要的调式组合模式,并多次出现在各唱段中。由于庐剧传统唱腔中某一调式往往和特定的腔型甚至是某种唱腔相联系,因此,图2中不同唱段的调式(落音)布局,一方面可在一定程度上代表该唱段所使用的某些腔型或腔句的组合,另一方面,与唱段1相比,通过分析不同唱段中某些分句或腔句落音之间的关联,也可反映出材料之间的关联(见下文图3),进而按图索骥,找到其余相关唱段如何对唱段1中某个结构位置的材料进行发展。

注重发挥或挖掘花腔的表现力成为该剧唱腔音乐的另一特色。剧中所用花腔主体上均与“二凉”关系密切,且穿插出现在图2所示各主调之间,包

括具有羽调式色彩的“对药调”“采茶调”“讨学钱调”,徵调式色彩的“打桑调”“三赶调”,以及“三七”类色彩的花腔“大补缸”。可见,花腔的选择同样存在着严谨的逻辑。还需强调的是,为更好地刻画人物形象与性格,以及推动戏剧情节的发展,该剧已经有意识地考虑到人物形象与唱腔音乐之间的关系,且基本上做到了同一人物坚持一种或一类唱腔,以实现不同人物性格以及戏剧情绪的转换和对比,进一步强化了唱腔音乐人物化、戏剧化以及叙事化的功能。如志红各唱段(见图2)多与内部融合了“三七”音调的“寒二凉”相关,而二嫂及

^① 表1中的序号代表该唱段在剧中的顺序。此外,表1中表头仅表示唱段1的结构,其余各行中,为展示各唱段与唱段1之间的关联,按照唱段内各腔句出现的顺序从左到右、从上到下表示,同时,将其与唱段1中相同的落音相对应。

其他人物唱段则主要使用上述各花腔或个别主调唱段中某些音调的发展或碎片化重组等。

(二) 传统唱腔的改造与再利用

该剧整体上建立在“寒二凉”以及几种强调羽调式色彩的花腔基础上,且唱段之间存在着严谨的内在发展逻辑。那么,如何基于传统唱腔生成该剧各唱段表层多样化的唱腔音调,下文将对此展开具体分析。

1. 传统唱腔的沿用及变化

整部剧中,尽管大规模地使用传统唱腔的现象并不多见,然而,在《不料想篮内茶质量真好》中可以看到相对完整的花腔“三赶调”的变化运用。《不料想篮内茶质量真好》第一段基本上严格地保留了“三赶调”的旋律,只是对其时值进行了整体缩减。该片段变化重复一次之后构成了整个唱段的第一部分,其后的旋律分别从唱段2与唱段4中截取部分腔句组合而成,使整个唱段带有集曲形式,又探索了一种新的组腔方式。尽管如此,不同旋律之间并非简单的拼贴,注意到相互之间的关联与统一,如部分音调之间存在八度移位、变化逆行以及装饰性扩大等。

2. 核心音调的提取及衍生

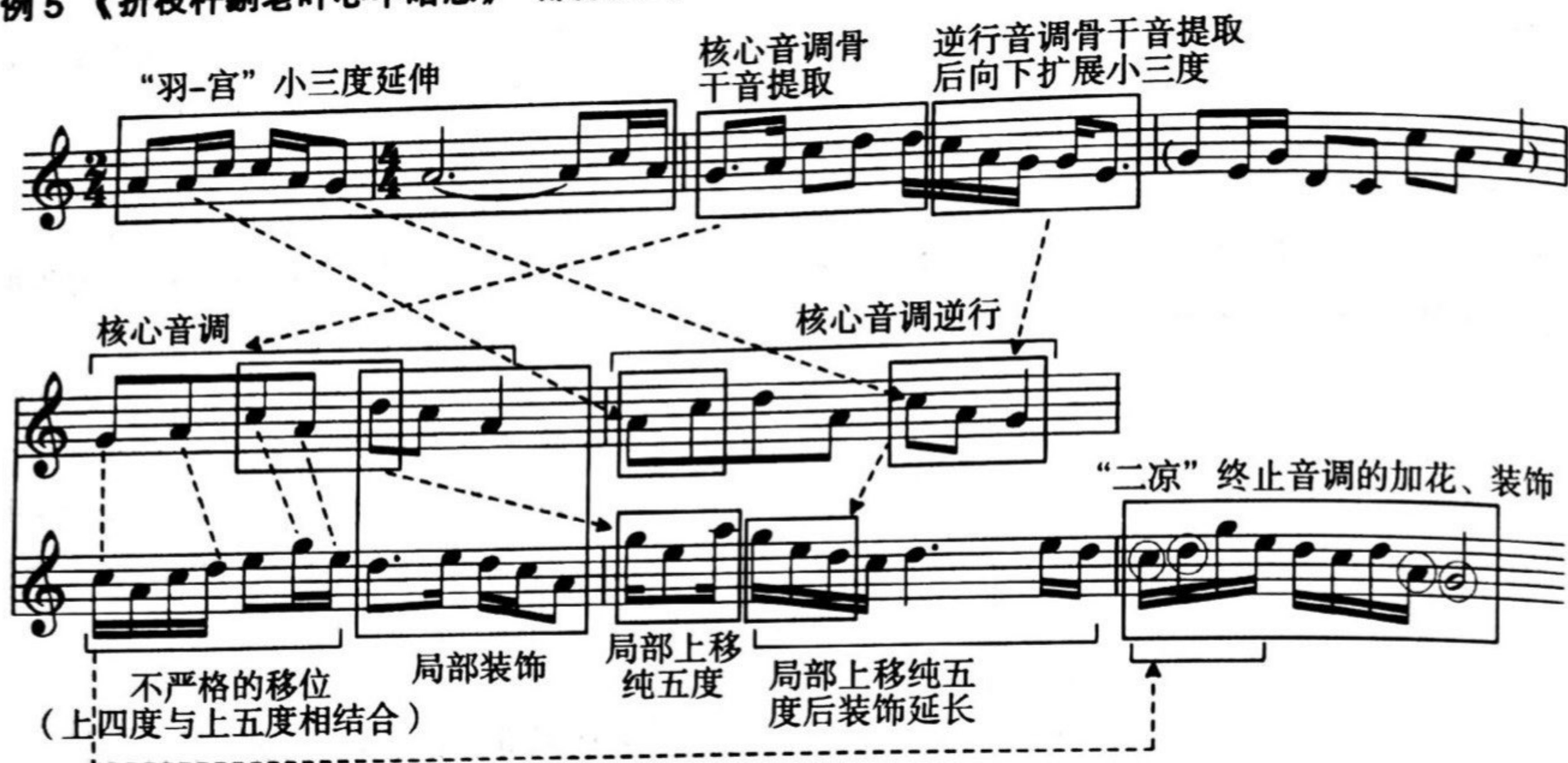
大部分唱段均对传统唱腔进行了各种各样的变化与改造,其中,传统唱腔中一些具有鲜明辨识度的特性音调成为该剧唱腔写作的重要素材。

(1)“二凉”核心音调的多样化处理。主调“二凉”类唱腔在全剧中占有重要地位,作曲家充分利用该唱腔“核心音调”的可塑性与可变性特征,对其进行了多种变化处理,包括简化、提取骨干音、局部或整体移位、片段截取、改变结构位置、延伸与扩充,以及经过上述某些变化后产生的各种短小腔型的重组等,下文仅举几例加以说明。

《一片茶叶一片心》以“寒二凉”为基础创作而成,包括四组上下句和大小过台(唱段终止句)。例4是该唱段开始的上下句,其表面看起来与传统唱腔相去甚远,基本打破了传统“寒二凉”(伸腔)大、小过台的结构范式。然而,稍加分析发现,该唱段仍以“寒二凉”为基础,是对其进行的较为自由的创作,包括局部音调提取、对骨干音调进行自由拉伸与装饰、不同音调拆分、简化以及变化后重组等。如整个上句均建立在“寒二凉”(《庐剧音乐》第27页)开始一小节音调基础上,其中的第3—6小节是“寒二凉”开始后两拍音调的自由延伸,尤其对C、E、D三个音做了较大规模的装饰性延长,充分发挥了“寒二凉”善于利用伸腔的特征;下句结束音调是“寒二凉”小过台与大过台尾腔的综合。在此后的发展中,每组上下句均在例4的基础上或拉伸、装饰、简化、音调重组、改变板式等,从而体现出明显的板腔体声腔组织特征。

例4 《一片茶叶一片心》第一组上、下句

例 5 《折枝杆剔老叶心中暗想》^①部分腔句



该唱段描写的是生产队长志红在采茶忙时出场的场景，其悠扬婉转的旋律充分体现出剧中人物对采茶这项传统活动的喜悦之情。例 5 所选片段整体建立在“二凉”核心音调及其逆行基础上。如第一行前两小节是“二凉”核心音调逆行的简化及延伸，第 3 小节是核心音调及其逆行的综合，即前半部分提取自核心音调，后半部分是逆行音调的提炼并向下延伸小三度；第二行（下方谱表）的旋律同样综合运用了“二凉”核心音调及其逆行形式，通过对其局部音组进行不严格移位、装饰、移位以及移位后装饰性延长等方式创作而成；最后一小节是在“二凉”典型终止音调基础上装饰、发展而来，其中的第一拍也是前面局部音调的简化。

例 6 《片片茶叶传友谊》部分唱句



与例 5 类似的是，该谱例所选片段同样综合运用了传统“二凉”核心音调及其逆行形式，即将逆行与原型以 G 音为结合点，同时以尾首交叠的方式相结合，再整体移高纯五度而形成，后进一步延伸，并以“二凉”中典型的“徵特性音调”结束。

除上述变化处理方式外，唱段《山区茶树是无

价宝》中还对“二凉”传统唱腔做了简化与压缩处理，如取“二凉”第一分句中第 1 小节的头与第 2 小节，并通过简单地改变节奏后进行组合等；唱段《却原来篮内茶质量变了》中对“二凉”传统唱腔进行更加简化的处理，包括提取个别骨干音从而构成更简洁的腔型等。

(2) “三七”音调的裁截及衍生。《四月茶山郁苍苍》是整部剧中“三七”色彩最浓的唱段，其唱腔旋律将中、西路的“花三七”唱法相结合，并在传统“三七”音调基础上加以改变而成。

例 7 《四月茶山郁苍苍》部分唱腔音调



例 7 中第一行旋律选自庐剧传统“三七”音调，第二行节选自《四月茶山郁苍苍》唱段，对比之后发现，后者以前者为基础变化发展而来。首先，二者前两小节的关系十分明显，即旋律音调完全相同，只是节奏、节拍有所不同，也可以说第二行是在第一行基础上通过取首尾去中间的方式简化提炼而成；第二行第 3—4 小节是前两小节的五声性上四度移位，即为保持旋律的五声性，第 1 小节由 C 与

① 本文中所有《茶山新歌》的唱腔旋律均来自李如免先生的手稿。

D音构成的大二度音程移位后调整为小三度；其后的三小节是在第一行结束音调的基础上，通过截取、局部骨干音逆行后重组而成。

3. 不同元素的融合与重组

庐剧传统声腔系统中许多唱腔之间以及部分唱腔与民歌之间均存在着一定的共性特征或内在联系，这一特征在《茶山新歌》中被进一步挖掘，成为不同唱腔之间相互融合的重要前提。在具体运用过程中，融合的方式亦有所不同：有简单的“嫁接

式融合”，如唱段1中将“寒二凉”小过台与“三七”过台分别用于整个唱段的首尾；有“转化式融合”，即通过改变某一唱腔的个别音调，使其局部产生其他唱腔的色彩。以“二凉”和“三七”为例，二者属正反调关系，将“二凉”的某些音调下移四度即可产生带有“三七”色彩的音调，《东风送暖百花香》是这方面最典型的例子。此外，《社社队队采茶忙》中对于各种腔调的融合更为复杂，笔者称之为统一风格控制下的“多元素拼贴式融合”。

例8 《社社队队采茶忙》开始部分（前三句）



例8综合运用了“讨学钱调”“对药调”以及“采茶调”等庐剧传统花腔，同时，融合了霍山民歌《慢赶牛》。如开始三小节采用拖腔的形式（拖腔部分省略）强调宫—羽下行小三度，而将这一小三度下行纯四度即可发展出带有“三七”色彩的“徵—角”小三度。该片段也因其自由舒展的节奏从而形成了类似传统唱腔中的寻板（唱段的引子，多用散板）；此后紧接的分别是两小节“硬三七”（《庐剧音乐》第50页）音调，多种唱腔中均常使用的“羽特性音调”，以及稍加变化的“讨学钱”（《庐剧音乐》第107页）调。可见，李如尧利用民歌《慢赶牛》以及几种花腔之间均强调羽类腔型这一共性基因，将其巧妙地融合，从而作出了既不失庐剧韵味又带有一定民歌风的唱腔旋律，听起来既新颖亲切又不失剧种风格。

此外，从中还可以看出注重唱腔风格的统一性而非功能性是该剧花腔运用的重要原则，其中，一些花腔的使用显然已不再局限于其原有的功能，而被赋予了一些新的表现力。如“讨学钱”调在传统戏中常用来表达年迈、寒酸、刻薄的儒生形象，是老生行当的补充性唱腔，而在该剧中，稍加变化后，不仅用于女腔，且还用其表达一种欢快、喜悦的情绪。

从某种角度看，打破传统唱腔边界使其相互融合，一方面可以更好地强调唱腔音乐风格的关联性、统一性以及突出创腔手段的多样性，另一方面可以更好地发挥作曲家的创作想象力，拓宽唱腔音乐写作的空间，进而丰富剧种音乐的表现力。京剧作曲家费玉平曾言：“返身探求传统音乐的源点和文化资源，挖掘散落在民间的音乐素材，是丰富创腔语言的重要环节，是创新腔取得成功的一条重要途径。”^①可见，对于戏曲音乐创作而言，最大的传统资源仍是该剧种的传统唱腔，此外，有选择地吸收剧种流行地的民间音乐资源同样成为拓宽唱腔音乐写作的重要途径。

（三）新的创腔模式的探索

《茶山新歌》在活用传统唱腔方面进行了诸多尝试，一些做法已经呈现出改革创腔模式与声腔组织原则的萌芽或趋势。

1. 借助正反调关系拓展声腔曲牌

“二凉”下移四度后稍加变化即可构成“三七”。借鉴此种方式，上移四度（或上五度）是否可以产生新的曲牌？也许《茶山新歌》已经开始了相

^① 费玉平：《创腔经验谈》，中国戏剧出版社，2012年，第85页。

关的探索与实践。如例 6 中第 3—5 小节其旋律骨干音整体上与“二凉”核心音调呈上五度移位关系。事实上, 尽管可以将其解释为“二凉”音调的变化发展, 然而此时的唱腔色彩已然发生变化, 只是在最后一小节以经过装饰后的“二凉”特性终止音调结束, 从而明确了其作为“二凉”唱腔的属性。此种做法尽管尚未形成完整曲牌, 但显然起到了拓宽原有曲牌表现力的作用。吴正明曾于 1977—1981 年创立了“寒尺腔”^①——传统“寒腔” (“二凉”的变体) 曲牌的上五度, 目前虽无法证实《茶山新歌》对吴正明的唱腔音乐写作是否产生了直接影响, 但无论如何, 站在历史的角度看, 李如尧在 1964 年的唱腔写作中, 类似的探索无疑是大胆且具有开创性的。

2. 新的声腔体制及组织结构的探索

《茶山新歌》沿用的仍是传统的曲牌体与板腔体相结合的唱腔组织模式, 同时, 集曲特征仍有所保留, 比较典型的如《东风送暖百花香》《社社队队采茶忙》, 只是此时已突破单一唱腔的范畴, 从不同唱腔曲牌中截取素材并加以组合。有时, 类似的做法还用于某一腔句的写作中, 如将带有不同色彩的短小腔型相结合, 笔者称之为“集句”。此外,

两点值得注意: 一是个别唱段已表现出突破传统声腔体制的萌芽, 如唱段 7 中最后由幕后女声唱的一段 (领唱 + 合唱的形式, 谱例略) 与传统的板式变化或曲牌均有所不同, 带有明显的歌谣体特征; 二是一些新的唱腔组合方式的探索。如唱段 2 中第一部分是对唱段 1 部分音调的发展, 第二部分则使用了带有“三七”色彩的花腔; 又如唱段 10 中第一部分是花腔“三赶调”, 其后则是唱段 2 与 4 中某些音调的发展与重组。

3. 从“一曲多变”到“核心腔型”贯穿

“一曲多变”是传统戏曲音乐的重要原则之一。为使传统戏曲音乐适应现代生活内容, 同时更好地发挥音乐在塑造人物性格方面的重要性, 现代庐剧唱腔写作中“专曲专用”的现象已成为重要趋势。然而, “专曲专用”往往也会引发新的问题, 如某些程式被打破的同时剧种音乐传统如何得以延续? 换言之, 如何保持“专曲”的剧种风格? 笔者认为, 《茶山新歌》中各种“核心腔型”贯穿的做法或许为解决这一问题提供思路。

在《茶山新歌》中, 四种最重要的腔型始终贯穿全剧, 即角、羽、徵以及宫类腔型, 商类腔型 (“三七”下句结束音调) 偶尔使用。

图 3 主要腔型的贯穿及发展

^① 吴正明:《我的庐剧音乐创作与研究生涯——〈庐剧声腔系统〉自序》,《皖西庐剧》2013 年第 2 期。

图3第一行展示了唱段1中第一组上下句、第三组的上句及整个唱段的终止音调。可以看出,第一组上下句均采用搭尾的形式,分别结束于羽和徵。其中,上句以开始的两小节为基础,其后两小节是其不严格的下四度移位。下句第一分句结束于宫(音调与终止大过台关系密切)、第二分句结束于低腔羽,搭尾部分以经过装饰的“二凉”终止音调结束。此种模式变化重复(反复时下句内部发生扩充)一次之后进入第三组上下句,此时,省略了搭尾部分,且在开始的上句基础上进行了一定程度的展开式发展。

通过观察图3中第一行可以看出,唱段1包含了四种主要腔型(谱例中用带圆圈的数字表示),按先后顺序分别是羽、角、宫和徵类腔型,且均带有一定的结构意义。其中,宫类和徵(四号)类腔型多用于整首唱段的结束,角类腔型(二号)出现的位置较多,包括腔句(尤其是上句)的开始、结束或某一分句的结束等。如唱段2开始音调提取自唱段1上句的第二分句,其第二个上句以及第二段开始音调均和唱段1第三组的上句有关,且两个唱段结束音调大体相同;唱段5尽管是花腔唱段,但通过对比可以看出,所选“打桑调”的开头和结尾音调与唱段1上句的开头以及下句的搭尾基本一致,只是局部发生了八度移位;唱段6在唱段1基础上做了较大的发展,包括简化、时值扩大、扩充以及加头等,且两个上、下句的开始和结束音调均由唱段1中第三组上句的两个分句发展而来,结束音调是宫类腔型局部高八度后加头构成的;唱段11、12的某些腔句同样来自唱段1中第三组上句的音调。可见,唱段1中第三组的上句音调——与之相对应的是“二凉”与“三七”中最具特色的两类腔型(一号羽和二号角),在其后各唱段中总是以不同形态得以展开,代表的是变化、发展的因素,如通过旋律、板式、速度等方面的变化;而徵、宫两类腔型总是处于结束位置,因此代表的是稳定、统一的因素。此外,图3之外的各花腔唱段基本上采用各种羽类腔型(二号)的贯穿。

可见,该剧各唱段之间已不再是简单的曲牌连缀形式,在确保唱腔音乐风格统一的同时,已经注意到唱腔的宏观布局及音乐风格的统一性,进一步突出了音乐的戏剧性以及叙事性功能。因此可以说,无论是样板戏中常用的主调贯穿,亦或是本文中的

核心腔型贯穿,甚至是使用其他具有剧种音乐辨识度的符号,都是活用传统进而确保剧种音乐风格的一种有效手段。从这一角度看,现代戏曲音乐创腔时,往往不是以传统的“一曲多变”中的“曲”为基础,而是将传统唱腔进一步分解或对某些音调进行碎片化处理,进而从中提取素材,也因此有时会产生类似动机式展开的唱腔组织方式,且过程中某些传统程式已被新的原则所替代,类似做法一方面看似正在逐渐“远离”传统,实则是传统在新的文化语境中的延续与发展。

三、反思:《茶山新歌》历史必然性解读

《茶山新歌》诞生于1964年,处于新中国“十七年”创演现代戏的第三次高潮,也是新中国成立后庐剧发展的第一个高峰期。因此,如果将这—案作为当时现代庐剧音乐的缩影,并以历史的眼光加以审视,那么,一些现象绝非偶然,和其特殊的出场语境——新中国成立后全国上下普遍推行“戏曲改革”运动以及由此引发的戏曲音乐蓬勃发展——密不可分。

1. 国家在场推动地方剧种的发展

新中国“十七年”,党和国家在全国范围推行“戏曲改革”运动,对于戏曲音乐发展而言,国家在场主要表现为以下三个方面:一是政策引导。影响新中国戏曲音乐发展的一系列重要方针政策均出自该时期,如《关于戏曲改革工作的指示》(1951,通称“五五指示”)、1956年提出的“双百”方针、“以现代剧目为纲”(1958)以及1958年召开的“戏曲表现现代生活座谈会”等。其中,1951年5月周恩来签发的《政务院关于戏曲改革工作的指示》中提倡地方戏尤其是民间小戏应反映现实生活,使“大力发展戏曲现代戏”成为党和政府建设社会主义新戏曲的基本政策之一^①;二是理论支撑。全国范围发起的“戏曲改革”运动引起了学界的普遍关注,引发了一系列思考与论争,其中,改革传统戏与编演现代戏成为这一时期戏曲及戏曲音乐的两大主题。相关问题的理论热议虽并非国家直接主导,但同样是“国家在场”引发的客观结果;三是实践推动。这一时期引发的三次现代戏排演热潮(分别发

^① 郭玉琼:《二十世纪中国戏曲改革理论研究》,中国书籍出版社,2019年,第145页。

生在1952年、1958年及1964年^①)无疑成为现代戏曲音乐逐渐走向成熟的重要推动力。

上述方针政策、学界对相关问题的讨论以及一些具有重要意义且影响其后戏曲音乐发展的历史性事件等,无疑对该时期以及此后我国地方剧种的发展起到重要的推动作用。就庐剧而言,虽有200多年的历史,然而作为一个戏曲剧种而迅速发展则主要发生在新中国成立后。如20个世纪50年代左右,安徽各地陆续在各类剧社、剧团基础上成立专业的庐剧团,如“皖西庐剧团”^②(1955)、“霍山庐剧团”(1955)、“舒城县庐剧团”(1956)、“六安县庐剧团”^③(1956)以及“寿县庐剧团”(1959)等。专业剧团的成立以及相关制度的建立为传统剧目的保护与传承以及《茶山新歌》等新剧目的产生提供了人力、制度以及物质等方面的必要保障。如“新中国十七年”,仅霍山庐剧团即挖掘、整理、上演了《金镯玉环记》《皮氏女》等十五部传统戏^④,创演现代庐剧十七部^⑤,较具代表性的如《转变》(1956)、《茶山新歌》(1964)以及大型原创现代戏《程红梅》等,在剧目创作和唱腔音乐改革方面取得了较大成绩,在推动传统庐剧转型进而使庐剧走上现代化、专业化发展之路等方面发挥了重要作用。

2. “剧种”观念增强引发自我认识与革新

“剧种”概念在1951年被首次提出^⑥,经历了从模糊到清晰的发展过程。期间,传统唱腔记录整理及其引发的“定腔定谱”问题使得剧种音乐风格逐渐清晰,由此带来的唱腔音乐风格固化进一步推动了剧种纯化的发展。对于庐剧而言,20个世纪五六十年代正处于传统庐剧向现代庐剧过渡的阶段,一方面,受“戏曲改革”的影响,各剧团积极开展传统庐剧的挖掘与整理工作,使得一些传统唱段、唱腔得以记录并保存,《茶山新歌》作曲者李如尧曾参与记录、整理了大量传统唱腔^⑦。过程中,剧种概念得到强化,尤其是唱腔音乐之于剧种风格的重要性得到重视,把握唱腔音乐风格在一定程度上也成为坚守剧种风格的重要手段。正因此,戏曲音乐尤其是唱腔音乐创作在当时引起高度重视,成为戏曲改革的主要侧重点之一,且强调改革应以继承传统为基础,即应建立在充分认识自我的基础上。可以说,此种导向客观上激发了戏曲音乐创作者更理性地认识、挖掘、理解以及对待传统的意识,为其创作中更加灵活地运用甚至改革传统奠定了思想

基础。

3. “戏改”推动戏曲音乐创作的转型

“戏曲改革”以来,戏曲音乐创作机制发生根本性的改变。在当时的背景下,有条件的剧种或剧团吸收“新音乐工作者”加入,一些地方小戏则吸收了原有民间艺人,并赋予其专职戏曲音乐创作者的身份。以庐剧为例,随着20个世纪50年代以来大量专业剧团的成立,到了60年代,唱腔音乐写作已基本完成了从以艺人为主体向专职创作者为主体的转型,而被吸纳进入专业剧团的民间艺人自然成为转型之后的第一代专职作曲,他们往往都有着深厚且扎实的传统音乐基础,又是“戏曲改革”的参与者,此种双重背景对其从事戏曲音乐创作无疑产生重要的影响。以李如尧(1928—2022)为例,其十一岁开始从师学艺,学习民间曲艺、二胡等民间乐器以及庐剧传统唱腔,1952年进入霍山县庐剧团,负责乐队、音乐创作,先后为100多个大小剧本设计庐剧唱腔。以李如尧为代表的在民间音乐滋养中成长的老一辈庐剧音乐人,虽未接受过系统的专业音乐教育,然而,得天独厚的传统音乐尤其是庐剧传统唱腔的学习经历,无疑对于该剧种有着更深刻的理解,能够更好地在创新中把握剧种音乐的核心,进而最大程度地坚守剧种音乐风格。可以说,他们既是传统的继承者,又是革新者,同时,也是

① 郭玉琼:《二十世纪中国戏曲改革理论研究》,第145、149、159页。

② 1953年2月筹建,定名为“六安地方戏实验剧场”,同年5月正式成立,定名为“皖西倒七戏剧团”,1955年正式定名为“安徽省皖西路剧团”。

③ 1957年更名为“六安县浍声庐剧团”,后于1958年复名为“六安县庐剧团”。

④ 皖西庐剧艺术研究学会:《皖西庐剧》2014年第1期。

⑤ 李如尧等:《霍山庐剧的历史沿革》,《皖西庐剧》2013年第2期。

⑥ 余从:《戏曲声腔剧种研究》,北京时代华文书局,2016年,第138页。

⑦ 参见管亚伟《中国庐剧大考》,江苏凤凰文艺出版社,2021年。第158—207页所列传统唱腔均为李如尧记谱、整理。

现代庐剧音乐创作的开拓者,肩负着从传统向现代转型的时代使命,这一使命也客观上激发了他们对于现代戏曲音乐改革的思考与实践。

《茶山新歌》正是在上述背景下诞生的,其产生并非偶然,是庐剧对于“戏曲改革”运动所作的积极回应,也是其在这一过程中积极寻求自我发展的必然产物。

结语

剧种的发展离不开剧目,尤其离不开唱腔音乐。因此,特定时期某一剧种标志性剧目的产生可以在一定程度上代表该剧种在当时所达到的高度。从这一角度看,《茶山新歌》对于现代庐剧音乐的发展无疑具有坐标意义。作为20世纪60年代现代庐剧音乐创作的典型个案,《茶山新歌》遵循了“戏曲改革”中确立的“活用传统唱腔、创新发展新腔”的创腔原则,并有意识地加强了音乐自身的内在统一性及其在戏剧情节发展与人物性格刻画等方面的作用,如保持同一人物各段唱腔音乐风格的统一,以及注重相关唱段之间唱腔音调的有机联系及其逻辑性展开等,整体上力求“变化中求统一、统一中求发展”,成为现代庐剧唱腔音乐创作的重要趋势。具体而言,该剧以“二凉”类唱腔作为控制全剧音乐发展的重要线索,包括“寒二凉”以及各种具有“二凉”色彩的花腔与民歌等,以其中最能代表该剧种唱腔特色的核心音调作为创腔素材,进而通过各种现代创腔手段对所提取的素材进行变化处理,同时巧妙地融入某些当地的民歌元素,既保留了传统庐剧之韵味,又为庐剧唱腔艺术增添了许多新的可能性。

上述做法充分体现出“内外融合、兼收并蓄”

的创腔理念。其中,“内”在于立足本剧种传统唱腔以坚守剧种风格;“外”在于吸收借鉴。即从剧种外部寻找可利用的资源,实现传统唱腔的拓展,成为此后庐剧音乐创作的重要方向。如今看来,尽管《茶山新歌》中的某些改革尚未完成(可以说,某些改革至今仍在进行),但所使用的一些创腔技法及其引发的传统创腔模式与声腔组织结构的突破,对于现代庐剧音乐的发展无疑具有积极意义。《茶山新歌》作为新中国成立后推出的第一批现代庐剧,具有重要的历史意义,完成了从传统庐剧向现代庐剧的转型,开启了现代庐剧创作之路。

可见,活用传统唱腔是地方戏曲坚守剧种风格、延续文化认同的重要手段,其中所蕴含的传统基因——某一唱腔可以保证其自我辨识度同时又可不断变化衍生出新的生命体——始终是现代庐剧音乐创作的源泉。对于庐剧而言,基因既可以是一个相对完整的腔型,也可能是核心音调中提炼出的音组,抑或是控制旋律生成的五声性音列及更宏观的调式(重要位置的结束音)布局等,可通过不断复制、分裂、衍生、重组以及相互融合,进而以隐性或显性的方式存在于现代庐剧音乐中,并呈现出稳定性与可变性、多样性与统一性、程式性与灵活性并存的二元对立统一的活性特征,既可以使庐剧艺术代代流传并确保其剧种音乐风格,又可不断推动剧种音乐创新发展,从而成为一种久经变迁仍得以延续并根深蒂固地存在于人们思想中的内核。

附言:本文系2020年安徽省哲学社科规划重点项目“四十年庐剧音乐创作研究(1979—2019)”(AHSKZ2020D35)阶段性成果。