

编者按：惊悉周畅先生于7月27日病逝，令人痛惜。不由想到他12年前应约为南音撰写的一篇文章。当时泉州地方戏曲研究社正在准备编一本《两岸论弦管》的书，编者多年前曾读过周先生一篇关于论述南音“谱”的文章刊于《南管指谱详析》一书，随即与他联系，请他提供文稿以编入该书。周先生欣然同意，随即对文稿作了补充修改后邮寄本社。《两岸论弦管》于2006年9月由中国戏剧出版社出版。周先生的《南音“谱”的审美价值与四大名谱》一文，受到弦管音乐界人士的高度评价。认为是有史以来很少见的用音乐美学深入细致的分析南音“谱”的美学价值的精美华章。今天读来，仍然令人振聋发聩，受益非浅。他在论述《梅花操》时说：“《梅花操》不但是中国音乐的珍品，而且也是世界音乐的珍品。”论述《走马》时说：“《走马》最突出的成就，是创造了一段集中表现骏马奔驰形象的极为鲜明的主题，这个主题是真正独特的，不但对于外国音乐是独特的，就是对于中国其它音乐也是独特的，即是说，它绝不雷同于其它音乐，它具有非常充分的典型性。”

周先生在论述中还有一段对当今保护人类非遗南音极具指导意义的话：“作为保留古曲的原貌，万勿去改动它；作为适应今人欣赏的要求，适当地加以精简，是明智的。但在做这件事情的时候，一定要明白古曲原貌无与伦比的历史价值，切勿以改编或简编去代替原作，否则又是知其一，不知其二，成了糊涂人。”

由此可以想到，几十年来许多名家或年青人改编的四大名谱，几乎无一成功可言。其原因盖出于此。

周畅先生是音乐理论家、音乐美学家、音乐教育家，厦门大学教授。他是广东大埔人，1985年从武汉大学调到厦门大学创建音乐学院，同时热情参加成立于泉州的中国南音学会的活动，所以对南音有独到的见解和深厚的爱。现将全文刊发于下，供弦友共享，并以此来悼念周畅先生！

南音“谱”的审美价值与四大名谱

厦门大学 周 畅

中国古代音乐艺术、光辉灿烂。但许多东西失传了。

从历史悠久、保存材料丰富、艺术价值高三者兼而有之的角度来说，古琴音乐、南音、昆曲、木卡姆是四大宝库。

四者之中，古琴音乐的历史最为悠久。《诗经》：“窈窕淑女，琴瑟友之”。虽然失传的琴曲不计其数，但今天能找到的琴曲有三千多首（包括不同传谱的同名琴曲）。十年前，中华书局开始出版多卷大部头的《琴曲集成》，意义深远。

南音的历史，大概不下千年。它分谱、指、曲三大部分。谱是器乐曲，

专供乐器演奏，至少有十三大套；指即指套，是一种有词、有谱、有琵琶弹奏指法的套曲，可歌亦可清奏，原有三十六套，后来增加到四十八套；曲即散曲，千首以上。这是一笔十分宝贵的音乐财富。

南音的历史，虽然还比不上古琴音乐那样的悠久，但涉及古代音乐文化的现象和问题，却比古琴音乐广泛，甚至于有些古代音乐文化的现象，今天只能在南音中找到活的例证，故南音被称为“中国古代音乐的活化石”，这就是南音的特殊意义。

南音不但赢得国内人民和海外侨胞的喜爱，而且受到国际人士的赞赏。它的审美价值何在呢？从南音来说，在于它的特色、古朴、雅致和某些乐曲的精深，换句话说，它具有特色美、古朴美、雅致美和某些乐曲的精深美。

特色美。有特色的东西不一定是美的，但美的东西一定有特色。特色是艺术的个性，特色是艺术的特殊美。南音的特色异常鲜明，它和世界上所有的音乐都不同。不但和外国音乐不同，和中国其他的音乐也不同。不但旋律不同、节奏不同，连演奏的形式也不同。它的演奏形式，可说是独一无二的。虽然“谱”渊源于唐、五代燕乐，但它的乐器组合，既不同于记载中的唐燕乐，也不同于记载中的宋“清乐”或“细乐”，也许是不见于记载的唐、五代的一种乐器组合，主要使用尺八、琵琶、二弦、三弦等乐器。尺八产生于唐代之前，但到了元代便不见于记载，却在闽南生根。今日世界，只有闽南和日本有尺八。尺八和中国其他地方的箫又还有区别，尺八短而粗，箫身修长，故尺八的音比箫低，音质比箫浑厚、甘润，但不及箫明亮，音色特异而优美。其乐亦静亦动，幽静处如夏夜风歇，潇洒处如春燕腾空。尺八、二弦，乐音连贯，奏出优美的旋律线条，琵琶，三弦，乐音带颗粒性，点出鲜明的节奏。线条与颗粒，断连相济，音色协调而丰富。显然，南音“谱”是一种经过选择、通过长期的实践肯定下来的古代“弦管”小合奏，一种很有特色的中国古典室内乐形式。南音的节奏，主要有散板、七撩一拍(16 / 4)、三撩一拍(又称“慢三”，8 / 4)、紧三撩(4 / 4)、叠拍(2 / 4)、紧叠拍(1 / 4)，和外国音乐不同，和我国其他音乐也有差异，形成了自己的节奏规律、结构原则和表现方式。南音“谱”以及整个的南音，是一种具有特殊色彩和特殊风格的音乐，是别的音乐不能代替的音乐，因而在音乐审美方面便具有特殊的价值。

古朴美。艺术审美，古朴与新颖不可偏废。古朴与新颖不是截然对立。一方面，在某个时代为新颖者，到了另一个时代可能变成了古朴；另一方

面，一个时代新颖的艺术，也不能完全抛开传统，仍有古朴的养分。今天看来，南音是一种用古老的形式演奏的古老的音乐，可在它产生之时是一种用新的形式演奏的新音乐。没有任何乐种采用和南音完全相同的演奏形式，这可以证明它的独创性。它的节拍和节奏也很有特色。它的旋律，不乏生动的气韵和情趣，但今人听起来，感到它相当古朴。那慢悠悠的散板，久不久点一下的琵琶、三弦，那尺八、二弦演奏的幽雅旋律，都显出一种古典和质朴的风格。南音不是那一个朝代一时的音乐现象，而是唐以来不断形成的若干时期的若干音乐冲积层，有很深的音乐艺术的根底，可以使人感到中国古代音乐艺术的芳香和光辉。它的相当文雅的音乐性便是明证。千年古乐，仍能使人赏心悦耳，甚至为之陶醉，它本身若无深厚的音乐艺术的根底，怎能有此奇效？所以，南音的古朴，并不只是作为一种历史的陈迹，而实际是溶化了古代音乐的许多精华，是历史价值与审美价值的统一。正因为它具有相当高的审美价值，才使它随着时间的推移具有越来越高的历史价值。

雅致美。中国古代音乐，注重文雅、幽雅之美。高雅的音乐，称为雅音。有些乐器，获得雅号，叫做“雅瑟”、“雅笛”、“雅鼓”。南音，又具有格外的幽雅委婉。不但它的旋律多是级进、小跳或回波型的，而且它的乐器能使幽雅委婉达于极致。尺八乐音柔和圆润，长音可以吹得平静如镜，起伏音可以吹得柔软无筋。二弦总是柔声细语，没有哪一种乐器比它更娴静。琵琶、三弦声声珠玉，精巧地点缀，并与尺八、二弦协调一致。“嗳仔指”中的“南嗳”，音量稍为大一点，但音质柔润，乐音婉转如水。南音演奏上音色控制得相当细致，表情上“哀而不伤，乐而不淫”（南音“谱”，大概因为是喜宴之乐，十三大套都没有哀伤的情绪，因而只体现“乐而不淫”这一方面，“指”与“曲”，则有许多离愁别绪，相思苦怨，更多地体现了“哀而不伤”那一方面），都很讲究中和、适度之美。这本是大多数古代作品的共同特征，南音在这方面的特色尤为突出，大概因为它是多种音乐文化的积聚层的缘故，把这方面的特色集中了，因而体现得更加鲜明。这是一种含蓄的美，幽雅精致的美。世界上任何美的东西，都有长处和缺陷。这种美的缺陷在于它缺少奔放与刚豪，缺少华丽，缺少使一般人一听即爱的感染力和吸引力，缺少刺激，但它文明、柔美、纯净、质朴，又可以使人赏心悦耳，心旷神怡，喜之爱之，得到很大的满足。有的国际学者甚至借用杜甫的诗句赞叹说：“此曲只应天上，人间能得几回闻？”

精深美。南音的“谱”，不但雅致，有一部分乐曲，在雅致的基础上

达于精深。它精致地、深入地表现了古人对社会生活、对自然界的感受，在朴素的形式里面，有很深的内涵，表面上不怎么动听，实际上每一个乐音都充满着乐意。它是高度凝练的音乐，无论是流动音，还是平静的重复音，都耐人寻味。它的整个的乐旨，更可发人思考。听到这样的音乐，虽然不会使人手舞足蹈，但是，它可以使人获得一种不可言喻的愉快和满足。这是一种高级的音乐，它给人高度的美的享受。

论《四时景》

四时就是春夏秋冬。

中国古时以农立国，对节气非常重视。《四时景》有八段，分八个节气，有八个小标题。一、立春，新莺出谷；二、春分，石上流泉；三、立夏，清风簌簌；四、夏至，梅雨濯枝；五、立秋，暮蝉轻噪；六、秋分，零露飘玉；七、立冬，霜钟逸响；八、冬至，急雪飞花。对于这些节气，我们一不要理解得太机械，二不要理解得太表面，音乐不可能清楚地表现节气的特性，但《四时景》并不停留于零星小景的描写，它深含着古人的一种节气意识，主要是希望把握节气，有一个好天时，风调雨顺，四时好光景。对于这些小标题，我们一不要全信，二不要忽视，它的某些小标题，反映了古人对乐曲的理解，在一定程度上符合乐曲的实际。

春 泉

乐曲的第一段和第二段，都是写春天的。

一年之计在于春，春天是吉祥的季节。

乐曲第一段的主要任务，是以舒展宽广的“三撩”8/4拍子，以低音富于祥和气氛的旋律，为全曲确立了“腔韵”。“腔韵”是南音乐曲的一种结构，一种手法，一首南音曲有它的基本的腔、基本的韵，在每段的结尾出现，实际上就是归尾，是一种“送”的形式（“送”之意，即把一段送走）。这种形式，不但存在于南音，古琴曲《梅花三弄》、琵琶曲《夕阳箫鼓》，均有这种“送”的形式，不过无论是古琴曲或琵琶曲，“送”的形式并不普遍，而南音曲的“腔韵”亦即“归尾”形式，“送”的形式是普遍的，成为南音的一种结构手法，甚至显示出一种风格特征。《四时景》的每一段都要以带有祥和气氛的“腔韵”结束，都要很顺当地“归尾”。

第二段“石上流泉”，相当形象化。当然，音乐并不只是反映了石

上流泉的自然特征，它还寄托着人们一种美好的感情。它之所以选择清泉这种景致，大概是因为甘泉象征着幸福和美好。音乐把高雅而细腻的情感溶化于精细的形象之中，意境清雅，耐人寻味。那 8/4 的慢三撩，富于舒展和宽广的气息，那波动不大而韵味无穷的旋律，那洞箫、二弦高八度清新而悠长乐音，结合着琵琶与三弦低八度晶莹圆润的乐音，体现出“石上流泉”的意境。它的乐句都是跨小节的，往往起于前一小节的后部而结束于后一小节的前部，结束处洞箫、二弦奏长音，琵琶、三弦奏断音，形成有断有连的效果。这主题是那样的清新、高雅、优美、精致，体现出中国古典音乐的一种文明，经历了几个世纪，它仍然像一股清泉，涓涓不息注入我们心田。

喜 雨

第三、第四段，都写夏天。

夏天是生长的季节。

“清风簌簌”与“梅雨濯枝”，不但描绘了夏天二景，深一层的意思应是包含着风调雨顺的祈愿。

三段，洞箫、二弦、琵琶和三弦，以淳和的音色演奏 8 / 4 拍子幽雅而宽广的低腔，湿润以和，仿佛薰风低拂大地。

四段，洞箫、琵琶等乐器用圆润的中音，奏着同音反复和相邻音上下移动的音调。别看它有那么多的同音反复，这正体现了雨滴特征；别看它只是相邻音上下移动，它明朗、精致，颇能表现一种愉悦的情绪。写到这里，不免使我想起萧邦的钢琴曲《雨滴》，在雨滴的背景上，演奏富于诗意的旋律。《四时景》的第四段雨滴不作为背景，雨滴就是旋律，旋律就是雨滴。它是《四时景》中的一段，不像萧邦的《雨滴》是一首完整的乐曲，它不像《雨滴》那样富于诗意，但却气韵生动。

南音乐曲，往往在后段中包含着前段的因素，这可叫作“新包旧”，《四时景》第四段亦复如此。它的后半段，便是第二段“石上流泉”曲调在下属调和原调上再现，当然，速度加快了些。雨和泉相类，这种再现，或者这种“新包旧”，也就显得更为自然了。

神 韵

整个说来，南音尚阴柔之美。但在阴柔基本风格中，它仍然讲究动静、

快慢、高低、起伏的变化，而且情况各不相同。拿四大名谱来说，《梅花操》主静，但静中有动，总的规律是从静到动；《走马》主动，但动中亦稍有静，总的是刚健之间夹着缓冲；《百鸟归巢》乐段之间的对比不明显，其变化主要表现于乐段内部的高低起伏；《四时景》因为描写四时八节的景致，比之单纯的梅、马、鸟，要复杂一点，因而它在快慢、动静、高低、起伏方面的变化，也要频繁和丰富一点。拿快慢动静来说，前四段是 8/4，是缓慢幽静的，第五段、第六段、第七段是 4/4，第八段是 1/4，其特点是前慢后快、逐渐加快和逐渐动化。前面我已论述：《四时景》前四段幽雅旋律包含着生动的气韵，下面我要着重论述：《四时景》后四段的旋律包含着一种令人激动的神韵。

秋天是收获的季节，因而也是愉快的季节。冬天是享受的季节，也是逸乐的季节。霜锺含着逸响，雪花散布着欢乐，瑞雪兆丰年啊！

第五段，还是从幽雅而缓慢的低腔开始，音乐包含着瑞祥之气，这乐曲可能产生于太平盛世。

第五段的后半部，很自然地引出带舞蹈气氛的音乐来，尤其是那几小节切分，在第三拍和第四拍上切，切得巧，切出一种味道来，中国风味的，很活泼。

第七段，在“腔韵”之前，几乎都在切，切得更多样，有的把第一拍整个切掉，有的切第二拍或第四拍的头。切分前面的音，Do、Re、Mi、Sol、La 都有，色调丰富，虽然切得多，音乐却不零散，相反，愈切则愈连，它是一种生动的乐音运动，融和着明朗、愉快的情趣，饶有神韵。

第八段，从第七段连贯下来，进入 1/4 紧叠拍，这时换了一种手法，不用切分音（因为前面已用得充分了），只用八分音符或十六分音符，速度逐渐加快，步步紧催（古代大曲“入破”的“实催”节奏），加上琵琶、三弦的花点，点出一个“急雪飞花”的世界，它和《梅花操》第五段的奏出一个“万花竞放”的天地，具有异曲同工之妙，各有神韵，都是奇笔。

论《梅花操》

朴而美

《梅花操》的演奏，一支洞箫、一把二弦、一张琵琶、一把三弦，按现代的音乐观点，音色并不华丽。的确，南音的演奏，在音色上也很讲究，尤其是那支洞箫，声音是那样的醇和、圆润，有时令人着迷。但它并不以

华丽取胜。它的魅力不在于华丽，而在于古朴中的优美。

第一段，洞箫与二弦奏二度下行音调，琵琶与三弦多奏同音反复，速度很慢，在这种古朴、幽静的乐风中，久不久闪出一对又一对优美的旋律来，是为“酿雪争春”。这些优美旋律，不是一露而尽，而是像一个美人，缓缓拉开面纱，逐渐露出美颜来。大体分三个层次：先在 D0 So1 五度范围内；然后向下扩展到低音 La、低音 So1 在七度、八度范围内；最后向上扩展到高音 So1 在十一度的范围内。无论是五度范围、七度八度范围或十一度范围的旋律，主要是级进和三度连环，它本身也是古朴的。优美旋律出现得越来越完整、丰富，使人逐渐领略古朴音乐之美和梅花的美姿。

第三段，“点水流香(双玉兰)”，四小节的音乐主题，一、二、四小节基本上是同音反复，第三小节则是流动音型(在五、六度范围流动)，速度也较缓慢，也是一种古朴之风，旋律点线结合，平面与波型不断转换。

如果说，在第一段“酿雪争春”中，优美旋律是久不久才露出一些姿态来，那么，在第三段“点水流香”中，则是不断展现，美不胜收，汇成一片绚丽的梅林了。

古朴美是一种纯朴美、醇厚美、含蓄美。它不靠外在感官因素的刺激，全凭内在美感人。因为含蓄，耐人寻味。它的手段比较单纯，甚至简单，不易引人入胜。倘能引人入胜，则证明手段更为高超，此所谓以少胜多，以朴胜华了。

素而彩

《梅花操》古朴、文美。

所谓朴实无华，是说不装腔作势，不搞多余的装扮，一切要出于自然，得之自然，不是说没有色彩，没有华彩。

华彩而不失纯朴，仍归于纯朴；雕琢而不失自然，仍归于自然。

既雕既琢，复归于朴。

《梅花操》，素而彩。它的彩，有两点很可注意。

一、丰富多彩的旋律，通过和它相适宜的、相协调的乐器的音色演奏出来，乐器离不开这些曲调，曲调离不开这些乐器，形成一种特有的音乐色彩。古色古香，本身就是一种富于魅力的色彩。说细一点，通过不同乐器的不同音区和不同演奏方法，还可以有许多细微的变化。就拿洞箫来说，它的高音清亮，中音圆润，低音浑厚，吹奏着时起时伏的曲调，特别是“点水流香”那一段，曲调使乐器增色，乐器使曲调生辉，色调迷人，令人陶

醉。

二、在第三段，“点水流香”，琵琶比洞箫二弦高八度演奏，而比琵琶低八度音的南三弦在后半拍点弹，造成一种立体交响。特别进入第四段“联珠破萼”之后，转叠拍(2/4)，速度加快，洞箫常在后半拍颤奏，琵琶仍比洞箫高八度点弹，三弦繁密花点；进入第五段“万花竞放”之后，转入紧叠拍(1/4)，速度更快，色彩更为丰富，形成一个非常精彩的交响点彩乐段。

这种色彩，是由这些不同的乐器在不同的音区、不同的节拍位置用不同的演奏方法综合而成的，是综合而成的多彩，综合而成的华彩。若就这每一件乐器所奏音乐及其所用手法来说，仍然是很朴素的。洞箫、二弦，无非是在后半拍加了颤奏，琵琶无非是在高八度点弹，三弦无非是将一音点弹变成多音花点，速度加快，是使在单位时间内音乐的点彩更为丰富。所以，《梅花操》的色彩或华彩，归根结底，还是素而彩。

所谓“出于自然”，是出于表现“点水流香”、“联珠破萼”和“万花竞放”的需要；所谓“得之自然”，是稍加变通即可取得明显效果，好像不费功夫，实际上却很有功夫。

我认为，在中国传统器乐曲中，存在着“点彩”技术。这种技术，主要与弹拨乐器的交错点奏或华彩演奏有关，奏到热烈处，便发挥得更充分。《梅花操》可作为这方面的一个范例。

在现代器乐创作中，有意识地运用这种技术，巧妙地加以发挥，将是有益的。

静而动

《梅花操》，为了赞美梅花的幽雅高洁，前三段速度较慢，主静；为了歌颂梅花的勃勃生机，后两段速度较快，主动。统观之，《梅花操》以静为主，动静结合，静中有动，动中有静，动静别致，动静得宜。

人要有呼吸，音乐要有律动。音乐的律动，也可以说是音乐的动静律。《乐记》上说：“声音动静，性术之变尽于此矣。”情感要靠动静来表现，音乐的美也要靠动静来体现。

中国古典艺术，讲究气韵生动。

《梅花操》有特殊的动静律，气韵极其生动。

外国多乐章的乐曲，每个乐章一般说都有固定的速度。中国古典音乐，常常不是这样。《梅花操》五段，节奏、速度都不同。每一段本身，其开

始都较慢，后来加快，到结束时又放慢，造成一种慢——快——慢的速度变化和松——紧——松的动静律。倘若将各段连起来观察，则可以发现慢——快——慢——更快——慢的速度变化和松——紧——松——更紧——松的富于伸缩性的动静律。其气韵存在于全过程。不但存在于加快部分，而且存在于放慢部分。不但存在于动化部分，而且存在于静化部分。动亦生动，静亦生动，动静转化和动静结合更加生动。

第一段，“酿雪争春”，酿雪非常缓慢，慢三撩，8/4，♩=40 开始，洞箫、二弦奏二度下行音，奏颤音，甚柔和，两音的衔接也尽可能不带分明的界线，琵琶与三弦则多奏同音反复，很平静。然而，正是这种看来好像很简单的音乐，却把人们引入一种高雅的境界；又正是这种非常幽静的音乐，蕴含着一种经久不衰的生命力。这正是艺术的辩证法。所以，当音乐合乎逻辑地发展，出现一对又一对优美旋律表现寒梅争春之时（♩=60；♩=78），人们才得以非常自然地进入一种优美的音乐境界。

第三段，“点水流香”，我们在前面引了它的四小节的主题，一、二、四小节基本上是同音反复，是主静的，第三小节是流动音型，相对地是活动一点，是静中动。这“点水流香”，是紧三撩，4/4，开始时♩=84，中间是♩=96，段末是♩=126，在速度加快音乐动化的过程中，美妙的旋律高低起伏，层出不穷。也即是说，这些美妙旋律出现和存在，是和音乐动化的过程分不开的，是在音乐动化的过程中完成的。没有这种有伸缩性的音乐动静律，便没有这样生动的气韵，也就没有这些美妙旋律的风采。

第四段，叠拍 2/4，♩=96 开始，逐渐加快。第五段，紧叠拍 1/4，从♩=116 开始，逐渐加快。表现“联珠破萼”和“万花竞放”，宜乎其动。但这动，也并非全无静。一、这动是由前段的静衍化过来的；二、它本身也处于渐快的动化过程中，亦即仍处于动静的矛盾运动中；三、它的音乐是文雅的，动中有静。

操

《梅花操》的音乐美，来自对象的美，都是为了体现梅花柔美的形象和高雅的品格。

美的创造固然和对象的美有关，但更重要的是和创造者的本质有关。也可以说，美的创造，是人的本质力量的对象化。

《梅花操》是中国古代高度音乐文明的产物，也是古代文人雅士情操的一种体现。操，乐曲名，也是志节、品行。以操命名的乐曲，都与情操

有关。《后汉书三五·曹褒传》“歌诗曲操”注引刘向《别录》：“君子因雅琴之适，故从容以致思焉。其道闭塞悲愁而作者其曲曰操，言遇灾害不失其操也。”桓谭《新论·琴道篇》：“琴有《伯夷》之操。夫遭遇异时，穷则独善其身，故谓之操。”

《梅花操》不必一定作于穷独之时，但与情操有关应是可以肯定的。梅花清白高洁，不畏雪寒，作者借梅以自励。

《梅花操》文静高雅，有古士君子之风。欣赏这支名曲，不但使人在艺术上得到极好享受，精神上、品格上也受到很好的熏陶。

《梅花操》不但是中国音乐的珍品，而且也是世界音乐的珍品。

论《走马》

十三“大谱”中，最为人称道的两首乐曲是《梅花操》和《走马》。两首都歌咏自然界，一个歌咏植物，一个歌咏动物。前者主静，以其稀有的文美，歌咏国人最喜爱的花——梅花，令人陶醉；后者主动，以其别致的生动，赞美国人所非常喜爱的动物——骏马，令人兴奋。

马，因其力气大、跑得快，用途广，有的屡建战功。且形象骏壮，很惹人爱，甚至被视为宝物，故有各种美称：天马、宝马、良马、好马、骏马、神马、千里马……，体现了人们对马的特殊感情。古往今来，有许多表现马形态和马精神的艺术作品。秦始皇陵东侧坑出土了浩浩荡荡的兵马俑，古代还有许多马雕塑、围猎图和车骑画，外国有许多英雄跨马画和骑士画。然而，在古代汉族，表现马形象和马精神的音乐作品并不多。汉武帝获大宛马，有《天马徕》歌，但曲调早已失传。京戏有《秦琼卖马》，表现这位英雄舍不得将宝马卖给店主东的心情。独立表现马形象和马精神的音乐作品，在古代汉族，除《走马》外，可能就举不出第二首来了，可见《走马》之难能可贵。

《走马》不但是稀有品，而且是精品。

一项独特的创造

《走马》最突出的成就，是创造了一段集中表现骏马奔驰形象的极为鲜明的主题，这个主题是真正独特的，不但对于外国音乐是独特的，就是对于中国其它音乐也是独特的，即是说，它绝不雷同于其它音乐，它具有非常充分的典型性。它是啥样子呢？概括说来，它有如下特点：

- (1) 1/4 的“紧叠拍”，这是非常富于特色的南音最紧凑的节奏；
- (2) 四度音调，G 大调的二级音到五级音，富于跳跃感，五级音 Sol 是属音，具有充分的动感；
- (3) 频繁的分切，这是动力性的节奏；
- (4) 它的尾部是连续的属音，更富于奔驰感；
- (5) 很生动的强弱律动，更能体现骏马奔驰的动感形象。

这是一项非常独特的创造，而这一创造竟然只用两个乐音来完成，显得何等简洁、洗炼。听了这段音乐，没有人不为它的生动性所吸引，没有人感受不到这是骏马在奔驰。这是一项很成功的创造。

然而，这一非常出色的主题，八次无变化地重复，大约自第六次重复便产生了并逐段增加了单调感。音乐是一种听觉艺术，它允许并且需要一定的重复（再现），在重复中巩固和加深感受，特别是对于主题，几乎没有不重复的，但是，无变化地重复过多，又会失去新鲜感，引起听感上的腻感。什么事情都要适可而止，到人们基本上满足而又还想听下去时即打住，比之重复过多淡了或腻了“胃口”，要好一些。作为保留古曲的原貌，万勿去改动它；作为适应今人欣赏的要求，适当地加以精简，是明智的。但在做这件事情的时候，一定要明白古曲原貌无与伦比的历史价值，切勿以改编或简编去代替原作，否则又是知其一，不知其二，成了糊涂人。

丰满的形象

《走马》还有几段很活跃的主题，用以表现骏马奔驰的多种神态。多用切分，是其节奏特征，富于动力感；以碎小乐汇构成乐句，是其句法特征，很灵活；多用高音区，是其音色选择，以表现昂扬的精神。至于音调，有的主要由 Mi、sol、Si、Re 四音构成，用现代的话来说，是 III 级音上的七和弦音调，它非常强调变宫 Si 音，这是一个动感很强的不稳定音，整个主题非常活泼有生气，挺精神。

有的主要由 La、Do、Mi、Sol 四音构成，用现代的话来说，是 VI 级音上的七和弦音调。

还有一种是从高音级进下行的音调，节奏则是一个八分音符与一个八分休止符间隔开来的连续断奏，或者是连续八分音符的强奏，生动地表现了骏马的飞奔和烈性精神。

多主题错落有致，构成一个严密的整体，塑造了骏马丰满的形象。

中国古典音乐，有的比较文雅，有的比较生动活泼，但整个说来，文

雅有余而生动活泼不足。文雅是好的，并有很高的成就，但生动活泼的东西不够多，不能不说是一个缺陷。《走马》的生动，值得重视和珍惜。

其它不容忽视的因素

一首乐曲之成功，其形象之生动，是由多方面的因素构成的。《走马》之成功，除我上面说的一些因素外，尚有其它不可忽视的因素。

琵琶与三弦乐音的颗粒性，颇有助于表现骏马的奔驰与弹跳，其清脆的高音，演奏活泼的曲调，很适宜于表现骏马之机灵和精神；其饱满圆润的中低音，更有助于表现骏马奔驰的分量和力量。也许听众只觉得这一切是那样的自然，并不见得多么的巧妙。我觉得正是因为它自然，显得恰当、合适，其中也就包含着巧妙。《走马》之宜于用琵琶、三弦和洞箫的顿音、颤音，正如贝多芬的《献给艾丽丝》之最适于用钢琴、圣·桑的《天鹅之死》之最适于用大提琴和柴可夫斯基的《四个小天鹅》之最适于用木管演奏一样，有着某种不可代替性。

大、小木鱼在《走马》中的运用，大大加强了马蹄踏踏的实感，它的有伸缩性的节奏和富于强弱变化的律动，好像把握了《走马》音乐的灵魂。它们不仅具有一般的节奏的意义，而且具有配器特色的意义，更具有表现内容实质的意义。人们过去也许更多地是从佛教音乐中听到木鱼的音响，它肃穆、平静，它有特色，但并不特别有表现力。在《走马》中，它竟然成为节奏上、音色上和表现上不可缺少的东西，显出一种勃勃生机来，显出一种艺术魅力来。如果我们想要选一首乐曲在配器上成功地使用木鱼的教材，《走马》是够资格的。

在《走马》的好几个乐段中，常在半句或一句收结之后，于下半句或下一句起始之时，使用琵琶的“急撚指”，这本是南音的一种很有特色的手法，其意义在于乐句收束之后，造成复起之势，不过《走马》用得更多更频繁，又是在动感很强的乐段中，便相当有效地加强了音乐的连贯和波澜起伏的气势，对塑造马形象和表现马精神，起着不容忽视的作用。

论《百鸟归巢》

鸟类是人类的朋友。

人类很喜欢鸟类。

鸟的飞翔，具有自由感；鸟的跳跃，具有灵活感；鸟的歌唱，具有愉

快感；鸟的形象，具有美感。

中国画分人物、山水、花鸟几大类。花、鸟又常在一起，它们都是美好的事物，象征吉祥的事物、人们喜爱的事物。

古往今来，也有许多咏鸟抒怀的音乐精品，像古琴曲《平沙落雁》、《秋鸿》，笛曲《鹧鸪飞》，唢呐曲《百鸟朝凤》，二胡曲《空山鸟语》，高胡曲《鸟投林》等等。

《百鸟归巢》与《走马》，皆咏动物。但马之动，鸟之动，颇不同，情趣亦异。马奔骏健，令人兴奋；鸟飞轻巧，令人愉悦。如果说，《走马》笔调洒脱，《百鸟归巢》则笔法精细，以其精雕细刻，体现百鸟飞腾、踏枝、穿花、戏水各种妙趣。

提挈全曲的主题

我们在第二段“喜鹊穿花”中听到琵琶和洞箫在中高音区奏出的悠静中含着生动、朴素中含着优美的旋律，人们仿佛看到鸟儿悠闲地站在枝头，感到一股清新的气息。这个主题的特点是：它以G大调的Re音作为核心，在句头与句尾加以强调，同音反复，是在一个水平线上，显得悠静闲雅；由于在中高音区，显得有神；围绕着这个骨干音，有一些上下跳动的短小乐汇，包含着活泼。此种音乐形态，描绘了鸟儿的此种神态，反映了人们的此种心态。这两句旋律的差别，主要在于将G大调的变宫音Si（首句末）改成宫音Do（二句末），取得调式色彩上一些微妙的变化（有的演奏在首句末也不奏si音而奏宫音，则没有这种差别）。这两句旋律是重要的，可以看作是《百鸟归巢》的基本主题，贯穿于二、三、四、五、六段之首，或者把它的结音提到更高的音级上，或者把调性移到上方五度的属调上。这个主题果真也能起到提挈全曲的作用，这原因是它包含着一种高雅的素质，形神兼备，看上去简单实际上又不简单，它提挈全曲而又使其成为名曲，和其它古典名曲一样，它包含着一种发人思考的道理，它包含着比较精深的艺术思维。

一种变奏的方式

另一个主题是由G大调的Sol、Mi、Sol、Re（D大调的Do、La、Do、Sol）四音组成。“紧叠拍”1/4，它先是一小节一个八分音符和一个八分休止符，然后是一小节两个八分音符，再后是有的小节四个十六分音符，

又再后拖出一条十五小节的长尾巴来，描绘鸟儿的踏枝或穿花，生动极了。将一个四音动机，用精致的手法引出一个颇具色彩的长句，琵琶的颗粒性和洞箫悠扬的乐音，具有绘影形声的效果。

这个主题，在第二乐段首次呈述之后，紧接着又在第二乐段结束之前，按五声音阶的级数，作低四级音模仿（按五声音阶，D大调的Do、La、Do、Sol至Mi、Re、Mi、Do是低四级，按七声音阶的观念，则是大六度），乐音圆润饱满，仿佛鸟儿在稍低的树枝上飞来飞去，跳上跳下。在第五乐段结束之前以及全曲的结束处，它又各重复了一次。在第三、第五乐段中，这个主题又被提高三级音进行模仿（按五声音阶，Sol到高音Do是上三级音，按七声音阶，则是纯四度），琵琶到了最高音区，乐音越发清脆，鸟儿在高枝上飞来飞去，跳上跳下，洞箫、二弦在中音区衬托。经过这几次的模进和重复，这个主题给人留下极深的印象。

现在，我们可以发现一个问题：这个主题自身，是以一个四音动机逐次成倍加密节奏组织而成的。通过多次的重复和模仿，这个逐次成倍加密节奏便成为一种变奏的方法。这种方法，有别于我们过去知道的我们民族乐曲中所采用的上下加花音的变奏方法。这是又一种手法。这种手法，在民族乐曲中不多见，但确实存在于《百鸟归巢》中，我们应该非常重视其存在的意义。这种变奏手法，与欧洲巴洛克时期帕萨卡里亚和恰空舞曲所用的变奏手法相仿（帕萨卡里亚和恰空，往往遵循严格意义上的逐次成倍节奏加密，而《百鸟归巢》上述主题，是贯穿着逐次成倍加密的原则，但并不绝对严格）。当然，欧洲一些变奏曲，通篇贯彻这一原则，有时直用到六十四分音符，而《百鸟归巢》只是段落性地体现这一原则，并且只用到十六分音符。毕竟我们民族音乐的构思与欧洲音乐创作的构思各具特色，除了表现内容上的差异之外，就形式方面来说，欧洲文艺复兴以来的作曲家“数”的观念较强，中国古代音乐家则很强调“韵”。

别有一番姿态

在《百鸟归巢》中，从第三乐段起，由前述主题派生出另一个主题来。

这个派生主题，四或五小节（1/4紧叠拍）为一句逗，以D大调的“角”音（Mi）为核心音，开始时其句逗结音在Sol（A）Mi（#F）两音游移，后来便非常确定Mi音，整个说来，是#F角调式，有别于前面出现的A商、B羽或E羽调式；它用琵琶、洞箫等乐器的中音区圆润的音色来演奏，有别于前面主题中高音区较清脆的音色；它基本上采用叠句式的句法，将一连串

的大多落在“角”音上的短句叠在一起，形成一个很活泼又很有调式色彩的段落，它先是在第三乐段中出现(1 / 4 紧叠拍，49 小节)，接着又在第四乐段(75 小节)、第五乐段(27 小节)和第六乐段中(49 小节)重复，由于调式上鲜明的“角”调色彩，形式上基本上是一个叠句式的段落，以及中音区圆润的音色，都使这段音乐获得另一种装扮，表现鸟儿另一番情趣和神态，尤其在第六乐段(结束乐段)，用加快速度演奏，琵琶洞箫高低八度交响，颇具华彩，生动地描绘了百鸟归巢的情景。南音好些乐曲，在形式上具有某种周而复始的循环性。《百鸟归巢》在乐器音区音色的运用上就明显地具有这种特征。南音的旋律进行，在一句之内，强调级进或小的跳动；南音的音区音色变化，在一段之内，大都遵循渐变的规律。《百鸟归巢》从第二乐段到第六乐段，开头都在中高音区，然后走向高音区，再回到中高音区，然后走向中音区，最后都在低音区的“腔韵”乐句结束。一个乐段完结之后，又开始另一乐段的循环。现在我们可以看到，这个别有一番姿态的“角”调式段落，除了在内容表现上和艺术审美上具有不可替代的意义之外，在形式上，它还是从中高音区通向低音“腔韵”的必要的“桥”，一座别致、将两处非常恰当地连结起来的“桥”。

《四时景》、《梅花操》、《走马》和《百鸟归巢》都描写自然，其自然观是人和自然的和谐，洋溢着乐观的情绪。