

□许文霞

XU Wen-xia

许如辉与中国现代戏曲音乐

XU Ru-hui and his Relation with Chinese Modern Local Opera Music

摘要:本文记叙中国早期流行和电影音乐作曲家许如辉,改名“水辉”,在后半生中对中国戏曲音乐的贡献。许如辉的贡献,实为中国戏曲音乐歌剧化和民族化的发端;他以燃烧生命而就的大量悲剧作品,堪为待挖掘的民族音乐珍品。

关键词:许如辉;水辉;悲剧音乐家;戏曲音乐;京剧;沪剧;歌剧

中图分类号:J609.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1003-0042(2004)02-0040-12

引言

父亲许如辉阴差阳错地踏进戏曲界,可追溯到1947年元月。那年,他客串上海“东山越剧团”,后入上海京剧院,在范瑞娟、傅全香主演的越剧《真假夫人》中,任音乐设计^①。父亲全情投入戏曲音乐,用笔名“水辉”,则是1950年后的事了。在近40年坎坷的后半生中,他呕心沥血,勤勉耕耘,谱写了近百部戏曲音乐(包括编写剧本再行作曲)。至今在戏曲舞台上被誉为海派沪剧传统戏的《少奶奶的扇子》,就是他以“白沙”之名写于1956年的作品。(陈刚等2002:31~35)

父亲是早期流行歌曲的开创者之一,20世纪30年代初,他在“明星影片公司”任有声电影的专职作曲。(参许文霞2002a:63~77)后沉浸戏曲界,于50年代的“戏曲音乐”发展昌盛期,

参与了戏曲革新运动。回顾父亲对戏曲音乐的贡献,确有总结的必要。他自己于80年代中期回忆道:

解放三十年来,一直为地方戏曲音乐方面、戏曲编导方面,作了一些工作。代表作有沪剧《白毛女》《罗汉钱》《为奴隶的母亲》《少奶奶的扇子》《刘胡兰》《两代人》《白鹭》《黄河颂》《陈化成》。越剧有《三世仇》《尤三姐》。滑稽剧有《好好先生》《三毛学生意》等等。其中有编,有导,有曲,大小近百部,遍及各剧种。^②

上述作品仅是他戏曲音乐创作的一小部分。作品还包括:《柳金妹翻身》(1950)、《借红灯》(1950)、《粉碎糖衣弹》(1952)、《凯歌迎繁荣》(1952)、《结婚》(1953)、《小女婿》(1953)、《茶花女》(1953)、《母女泪》(1953)、《方珍珠》

收稿日期:2003-05-10

作者简介:许文霞(1947-)女,加拿大多伦多市。

① 摘自许如辉自传手稿。以下简称:手稿。

② 许如辉写于1982年。

(1953)、《蓝娘》(1953)、《再生记》(1953)、《拾玉镯》(1953)、《红梨花》(1953)、《家》(1954)、《赛金花》(1954)、《江湖血泪》(1954)、《草原之歌》(1955)、《秋》(1955)、《再生花》(1955)、《三人行》(1955)、《妓女泪》(1956)、《陈琳与冠珠》(1956)、《劈山救母》(1957)、《渡江侦察记》(1957)、《龙凤花烛》(1957)、《杨乃武与小白菜》(1957)、《志愿军的未婚妻》(1958)、《红色的种子》(1958)、《腊梅花开》(1958)、《布谷鸟又叫了》(1958)、《向秀丽》(1959)、《小城春秋》(1960)、《王魁负桂英》(1961)、《星火燎原》(1961)、《红菱记》(1963)、《夺印》(1963)、《社长的女儿》(1964)、《南海长城》(1964)等^③。

这些戏曲音乐(含剧本),倾注了他的情感,耗竭了他的半生心血。许多剧目,如《少奶奶的扇子》《为奴隶的母亲》《妓女泪》《陈化成》《龙凤花烛》《茶花女》等,历演不衰,已成为戏曲文化遗产。

父亲创作的戏曲音乐有两大特点:唱腔歌曲化,音乐旋律化。他借鉴了歌剧音乐的创作方法,加之作品多属悲剧,观众闻声,肺腑悲恸。如今,随着父亲的戏曲音乐被重新解读,人们会发觉:许如辉虽然成名于早期流行音乐、电影音乐,但最散发人性光辉的作品,则是悲剧化的戏曲音乐。

一、走进上海戏曲界

1950年初,经夏衍和黄源介绍,于伶、陈白尘等戏剧界人士推荐,父亲进入华东文化部戏曲改进处。上海刚解放,夏衍任文艺处处长。他介绍父亲进华东文化部,是因30年代同在明星影片公司共事之故。后来华东文化部撤消,1955年夏衍调北京任文化部副部长。解放初的父亲,处境不妙,夏衍的“惜才”之举,令父亲一直心存感激之情。1986年3月,我在北京参加学术会议期间,特意到夏衍家,替父亲送过一封亲笔信,代为问好。那天夏衍外出,由秘书转交。

陈白尘、于伶等推荐父亲,则因1938年在成都,陈白尘与父亲同处“上海业余剧人协会”,

两人是沙利文大戏院的正副经理。解放后,于伶在公开场合说过:“许如辉对抗战是有贡献的。”(手稿)可惜后来于伶自身不保。

在华东文化部时期,许如辉的身份,是戏曲改进处的音乐专家,与京剧剧作家陶雄,文艺理论家蒋星煜和徐以礼等人共事,热忱满怀地响应政务院(今国务院)的号召,全心身地配合戏改工作。他开始研究戏曲,包括京剧、昆曲、越剧、沪剧等各大剧种的起源、流派、曲牌,主要精力则放在戏曲音乐的理论研究与寻求改革途径方面。

许如辉被派到华东军政委员会领导的华东实验越剧团当音乐教师。1950年5月,他在极短时间内为该团的《柳金妹翻身》(袁雪芬、吴小楼主演)谱曲,演出地在上海杨树浦路上的“老怡和纱厂”。该剧的公演,成为当年上海剧坛的盛事。稍后,许如辉与陈捷合作,为袁雪芬主演的《借红灯》设计音乐。在与周宝才、马良宗等乐组成员练习越剧曲调和乐器演奏时,还作了一些越剧过门音乐的改革工作。

从1950年7月开始,许如辉把精力放在京剧改革上,着手整理京剧曲牌。收集曲牌的过程中,他走访了67岁的老乐工方寿卿,把收集来的曲牌,逐一从工尺谱翻成简谱(包括鼓点)。根据老戏中的用途,列出曲牌的用处和表达的情景。这些精心整理的“京剧曲牌锣鼓”和“京剧锣鼓点子”,全部留在华东文化部戏改处。10年(1959)后,他把研究转化为实践,创作了古典风味的戏曲音乐《陈化成》。

他以京剧曲牌《泣颜回》为实例,与徐以礼合作,写了戏曲评论文章《曲牌锣鼓的新谱》,发表在1951年4月20日的《戏曲报》上。现节录如下:

曲牌在各地地方大戏里原是音乐的一部分。就京戏的音乐来讲,曲牌就占作相当重要的地位,几乎每一个戏都得来上一二段,至少在剧终时总得吹一套“尾声”。

^③ 许如辉(水辉)的戏曲音乐剧目,可参阅上海《解放日报》、《新民晚报》等报刊历年登载之演出广告,上海图书馆报刊部收藏。

地方大戏一般演的都是历史剧,表现的是古代生活,而曲牌就是古代乐曲的节录,也就是最适合表现古代生活的声音,当舞台上表演古代人物某种特殊礼节或仪式,就得用适当的曲牌来表现应有的舞台情境。用一个现代事实来做比较,如果舞台上表现结婚场面,用了《结婚进行曲》就会生出喜气洋洋的感觉。同样地,如果表现古代人物的婚礼,也只要吹奏《憾东山》,就能使观众体会到古代婚礼的情况。(许如辉 1951a: 185~190)

从整理京剧传统音乐那一刻起,他已在摸索如何改革戏曲音乐。稍后,华东地区举行戏曲会演和昆曲观摩演出,作为评委,他参与了全部赛事,并对流传于该地区的戏曲剧种,包括昆曲音乐,多次提出改革意见。1956年11月,他在上海昆曲音乐座谈会上的谈话,署名水辉,收录在《昆剧观摩演出纪念文集》(1957: 82~88)中。黎锦晖、陈歌辛、沙梅、边军、吴南青、黎英海等音乐家,也参加了昆曲音乐座谈会。可见,各位早期流行歌曲作曲家,不约而同地关注过戏曲音乐。

钟情京剧,是他青年时期的爱好。20年代在上海“大同乐会”期间,他结识了梅兰芳、程砚秋等名家。1933年随“大同乐会”到南京励志社,与程砚秋同台演出。那次,他与同仁演奏完民乐大合奏《国民大乐》后,在台下全神贯注地观摩程砚秋的整体《青霜剑》。(手稿)从此,父亲迷上了京剧。父亲非常欣赏“麒麟童”周信芳的唱腔,尤其其他的成名剧《四进士》和《徐策跑城》。我们小时不解,纳闷地问他:“周信芳一副沙喉咙,好在哪儿呢?”父亲动情地回答:“唉,你们不了解,周信芳音质浑厚,唱腔深沉,吐字苍劲有力,听来回味无穷。”父亲设计唱段时,感到原有曲调力度不够,就借鉴周信芳的唱腔。1975年周信芳含冤而逝,一代名伶门庭冷落。父亲却没有忘记,特意到上海长乐路的周宅,拜访后人,表达怀念之情。那次,周信芳擅长作画的女婿,特为他泼墨一幅。父亲十分珍视,装裱后留

在上海故居。

父亲将北方高昂粗犷的京剧曲牌,溶化到悠扬平和的江南丝弦戏曲中,尤其创作历史题材的音乐时更是如此。父亲写过大量喜庆、迎客、鏖战场面的音乐,都吸收了京剧曲牌和古乐的养料。这可从沪剧《龙凤花烛》《家》《陈化成》中发现。他对戏曲音乐的满腔热忱和改革宏愿,多在沪剧和越剧中得以实现。

1951年5月5日,政务院提出“改戏,改人,改制”的戏曲改革方针。(陈同 1999: 53)上海各地方戏曲团体,为跟上戏改潮流,纷纷寻求戏剧、音乐专家进驻。1951年秋,为替沪剧《白毛女》寻找作曲家,上海中艺沪剧团团长邵滨荪指派瞿东生,去华东文化部聘请音乐专家,指名找许如辉,父亲欣然前往,业余为该团《白毛女》担当特约作曲。1952年初,“中艺”与“上艺”合并为民营公助的“上海沪剧团”,父亲任特约作曲,写了《凯歌迎繁荣》《粉碎糖衣弹》两戏。同年6月,父亲经文艺处处长伊兵批准,携带黄源和伊兵的亲笔信和人事资料,离开华东文化部,任职上海沪剧团。值此,开始了漫长的戏曲音乐生涯。他晚年留有文字记载:

原中艺沪剧团团长邵滨荪派剧团乐组演奏员瞿东生三次来到华东文化部协商,要我担任《凯歌迎繁荣》的音乐设计(第一次),《粉碎糖衣弹》(第二次)。到了1952年6月(为《白毛女》再度作曲),经部里批准,正式转入。后“中艺”与“上艺”合并,去北京会演。

沪剧又名“申曲”,是上海及四周杭嘉湖平原一带民众喜闻乐见的戏曲形式。上海观众最喜爱的就是沪剧和越剧。沪剧一开始就有男女合演制,这是天然优势。沪剧曲牌可分为基本调和小调。基本调有《赋子板》《长腔中板》《长腔慢板》等;小调有《紫竹调》《吴江歌》《夜夜游》《反阴阳》《四大景》《绣荷包》等。父亲对沪剧的起源作过研究,在《沪剧界盛大集会(1982)》(编按:作者未提供详细出处)一文中,扼要地剖析了沪剧从乡间迈向城镇,变成滩簧,成为沪剧的发展史:

沪剧发源,(上海)有两个大的流派,属浦东地区的叫“东乡”,属浦西地区的叫“西乡”,但东西两乡语音,发声,咬字,说话,略有差异,因而有《东乡调》与《西乡调》之分:

东乡客人到西乡,西乡客人到松江,
松江城里唱滩簧,小俊阳挡唱开场。

因而,滩簧老先生就这样自然形成了。^④

30年代初,孔嘉滨、宋美琴等沪剧老艺人,在电台献艺,曾与父亲相识。(许敏 1999:218)但父亲绝没有料到后来与孔嘉滨的合作。50年代中期,他在上海编写沪剧《渡江侦察记》并任作曲,孔嘉滨饰演剧中反面人物候登魁。到50年代,沪剧处于历史转型期。虽说有丰富的曲牌,抵达上海闹市,音乐的分量仍显单薄。1951年许如辉进入沪剧界时,剧场性的沪剧音乐尚属“未开垦的处女地”。陈锦坤《忆水辉老师》说:

为戏剧谱曲,水辉老师是先行者。因为早期沪剧是没有作曲的,配音用老曲牌。

沪剧从山歌型迈向剧场,不协调的矛盾逐步显露。上海观众不满足演员台上的即兴发挥、唱到那儿算那儿的“幕表制”表演手法。“幕表制”令演员面对文化素养日渐提升的上海观众,陷入“荒腔走板”招架不住的险境。于是“剧本制”就成了沪剧改革的首要议题。在这紧迫关头,民国崛起的文明戏(又称通俗话剧)的剧作家,以及报馆记者、文人学士,纷纷加盟沪剧界,编剧有赵燕士、宋掌轻、刘谦、文牧、马达等。因为剧作家编剧,但不会写唱词,所以出现将剧本编好,再请他人作词的现象。故20世纪50年代的说明书上,常有“某某人编剧,某某人作词”的字样。譬如已故的石见、张幸之,是50年代重要的戏曲词家。在上海流传极广的“杨八曲”(《妓女泪》选段,宋掌轻原著,刘谦改编),就是由石见作词,水辉(许如辉)作曲,杨飞飞主唱。这也是许如辉参与大量沪剧剧本创作以笔名“白沙”编剧,“白水”作词,“水辉”作曲的原因。

沪剧音乐如何跟进革新,则是克服“剧本制”难关后面临的又一问题。“剧作家易找,音乐

家难觅!”父亲在这一关头,进入沪剧界,也是第一个以“音乐专家”的身份,迈进沪剧界的人。父亲具有电影音乐和谱写器乐曲的背景与素养,进入沪剧界,实是幸事。可惜因政治因素,沪剧界一些人士并未珍视人材,好自为之。

1951年11月,他以“水辉”之名为中艺沪剧团作曲的《白毛女》在北海路中央大戏院公演。“白毛女”由筱爱琴饰演(沪剧界第一花旦,后饰演《罗汉钱》艾艾等角色,于文革初不堪凌辱,自杀身亡,年仅40岁),“杨白劳”由邵滨荪扮演。乐队成员有瞿东生、朱介生、万智卿等人。《白毛女》演出时,许如辉写的《谈沪剧音乐》,从音乐家角度,指出沪剧音乐的局限及改革的方向:

沪剧音乐的基本调子是一种朗诵,一种民歌形式的朗诵,它的旋律组织,固无明确的节奏。同时,音乐方面也有从一把二胡,一支敲板的基础发展到采用各种形式的乐器,但它还是一个走原始产生的步调,在量的方面加增,而没有在质的方面提高。这个问题对沪剧进一步发展,是有阻力的。(1951b:3)

《白毛女》获得成功,邵滨荪和中艺沪剧团,在说明书上,抒发了对父亲加盟的欢欣之情:

本团聘请了音乐专家水辉(许如辉)同志担任《白毛女》作曲,使《白毛女》的演出帮助不少。本团在排练《白毛女》中杨白劳服盐卤死的时候,演员们都不知不觉的流了眼泪,因为气氛的悲愤,尤其歌声的感动力相当强烈。(同上)

除中艺外,上海还有三家沪剧团上演《白毛女》,即上艺、英施和艺华。1952年初“中艺”和“上艺”合并后演出的《白毛女》,依然请父亲任音乐设计。

1952年10月,北京举行第一届全国戏曲观摩演出大会。上海四家上演《白毛女》的剧团联

④ 此处小俊意指沪剧小生,阳挡为沪剧曲牌,滩簧指沪剧剧种。

合组成上海代表团。父亲担任京剧组作曲。筱爱琴演白毛女,解洪元饰杨白劳,丁是娥担二婢,石筱英诠释黄母。《白毛女》音乐,获文化部颁发的戏曲“红花奖”,但父亲没有进京。

从1952年9月起,由于政治势力的介入,行政手段的强行干预(包括上海音协一些人的涉入),父亲进入倒霉期。《白毛女》音乐被剽窃,《罗汉钱》作曲被撤换,迭遭迫害打击,最后竟无法留在上海沪剧团!一位被邵滨荪聘请来的“音乐专家”,上海沪剧团团长解洪元认为的“音乐业务上很能发挥革进精神,华东文化部艺术事业管理处函介的许如辉同志”(摘自1952年文件),在最受欢迎时,被撵出门。父亲的厄运,没有结束,打压排挤,钳制着他艺术生涯的发展。直到30余年后的1985年3月,才从邵滨荪口中得知当时的实情!父亲大惊,难怪几十年来受尽暗算。但他此时,已是身染沉疴,不久便含恨别世。

父亲离开上海沪剧团后一星期,沪剧界第二大剧团“上海市勤艺沪剧团”,热情地接待了他。艺委会主任刘谦,年长父亲8岁,与父亲在中艺沪剧团合作《凯歌迎繁荣》时相识,一直寻找机会游说父亲加盟。刘谦与父亲因戏结缘,后成莫逆之交(刘谦文革中亦被残酷迫害,1973年病逝)。刘谦对父亲说:勤艺主要演员有丁国斌、杨飞飞、赵春芳;创宣组阵容有三位编剧,一位导演,一位舞美设计,就缺作曲家。他还特别向父亲介绍:“勤艺乐队很好,你有用武之地(后果然如此)。”

据在场的人回忆,1952年11月中旬,在上海沪剧团人事干部陪同下,父亲怀揣履历,来到泰兴路上的丽都花园大戏院(今上海政协礼堂)。勤艺沪剧团适在“丽都”公演。“上沪”干部满脸堆笑地对勤艺领导说:“为了加强兄弟剧团的创作,我们把许如辉同志支援给你们。”父亲在旁一声不吭。究竟是被“支援”,还是“贬谪”?“勤艺”不明就里,倒很欢迎父亲的到来。夜戏开场前,全团演职员工聚集在舞台上,开了一场温馨的欢迎会。

1953年初,父亲开始为《结婚》谱写音乐,从此一发不可止,以平均每年创作9部戏的速

度,连写了10余年。

1954年,父亲完成了《为奴隶的母亲》,音乐获得上海戏曲界和观众的好评,这奠定了他在戏曲界的地位。其它一些重要的作品,如《母女泪》(1953)、《茶花女》(1953)、《家》(1954)、《妓女泪》(1956)、《龙凤花烛》(1957)、《劈山救母》(1957)、《白鹭》(1958)、《红色的种子》(1958)、《陈化成》(1959)、《黄河颂》(1959)、《两代人》(1960)、《王魁负桂英》(1961)、《星火燎原》(1961)、《红菱记》(1963)、《南海长城》(1964)等,都创作于勤艺沪剧团。

父亲着手提高乐队的理论水平,从基础开始讲课培训,一对一示范乐器演奏,某些演出场次,他亲下乐池弹拨古筝和打击乐。在为杨飞飞定腔时,父亲任凭演员发挥,从旁点拨、定谱。父亲独具匠心的音乐旋律,终于烘托提炼出杨派唱腔细腻、醇厚、悲凉的韵味和魅力,给观众留下了脍炙人口的唱段。杨飞飞开始走红,蜚声沪剧界,被誉为江南四大悲旦之一。其余三大悲旦是评弹的徐丽仙(1984年病故),越剧的戚雅仙(2003年病故),锡剧的梅兰珍。

1954年起,勤艺沪剧团日趋火红,后成为以演悲剧为主的剧团,音乐风格在上海戏曲界独树一帜。采访该团88岁高龄的沪剧演员赵春芳时,他说:“勤艺的音乐,外面评价最好,音乐听起来舒服”。勤艺的音乐风格,就是父亲的音乐风格。

值得一提的是,父亲后半生任职作曲的勤艺沪剧团,是一家锐意改革,受市场机制左右的剧团,几乎创下上海沪剧界半壁江山。父亲进入勤艺革新音乐后,剧团在上海受欢迎的程度,可用数字证明:勤艺的台柱杨飞飞的唱腔,在社会上学唱者最多,流传最广;勤艺平均每推出一台戏,首演周期至少3月以上,《为奴隶的母亲》则连满9月;勤艺从未领过国家的一分钱津贴,相反,经常向团员发双薪工资;1966年文革爆发,勤艺被砸烂时,剧团积累的公积金,达18万人民币,居上海第一^⑤。

^⑤ 上海勤艺沪剧团当年在社会上风靡程度,业务火红情形,由该团团长江飞飞、赵春芳、陆才耕等人士,于2000年4月提供。

一位海外戏迷,近年在北美《世界日报》上撰文:

沪剧中很少悲旦。勤艺沪剧团的杨飞飞是唯一以演悲剧人物出名的。她的《卖红菱》,《为奴隶的母亲》,《茶花女》,《妓女泪》都曾名噪一时,久演不衰。在《妓女泪》中,她有八段独门设计的委婉而低沉的曲子十分感人。这就是沪剧史上有名的“杨八曲”。(方能及 2002)

50年代,许如辉创作速度惊人,除了为沪剧外,还为越、淮、扬等剧种及曲艺和话剧作曲。他曾为文彬彬(文革中已被迫害致死)主演的滑稽剧《三毛学生意》谱写音乐;为戚雅仙主演的越剧《尤三姐》担任音乐设计,还长期担任上海爱华沪剧团(曾为中国京剧院输送过样板戏《红灯记》)的基本作曲。那个时段,“水辉”之名散见于上海大小报刊和不同剧种的广告中。1958年“文艺整风运动”开始,政策规定不能兼职,不少团体恳请父亲留驻,但他还是留在了上海勤艺沪剧团。父亲的创作活动,延至1966年文革爆发,时年56岁。至1987年临终,父亲被剥夺创作权长达20余年。

二、寄情戏曲,抒发中国民族音乐情怀

许如辉蛰居戏曲界,抒发了至死不渝的浓烈情怀。现对他的戏曲音乐特点分析如下:

一、寄情戏曲,抒发浓烈的中国民族音乐情怀。父亲壮志未酬的一个心愿是:写一部民族风格的歌剧《红楼梦》,为秦可卿,林黛玉,薛宝钗,晴雯等12金钗,各写一部曲子。主旋律和音乐语言,均已拟定成形。这一念头,是他40年代寓居重庆时为《屈原》和《棠棣之花》(郭沫若编剧,应云卫导演),《雷雨》(朱彤编剧,马彦祥导演),《忠王李秀成》(欧阳予倩编剧,贺孟斧导演),《董小宛》(冒书涇编剧,袁丛美导演),《木兰从军》(许如辉编剧,苏怡,陶金导演)等剧作曲时萌生的。以他的功底及实践,完全可能成

功,惜时局动荡,这个意愿和写作计划迟迟未能实现。1949年后,为《红楼梦》12金钗各写一曲的想法,也难实行。但从50年代起,他陆续将构思成熟的旋律和音乐语言,融入了戏曲音乐中。写于1958年的沪剧《白鹭》的主题,正是他为12金钗“探春”所写的曲子。《白鹭》是现代剧,由刘谦和父亲执笔,改编为越剧《壮丽的青春》,描写国共内战期间厦门女英雄路惜芬的故事,父亲用古典音乐融合厦门音乐。《白鹭》主题歌是《愿白鹭,青春常在》,而《碧绿枝叶鲜红花》在上海脍炙人口,成为保留唱段。

二、基于民族根底,戏曲音乐的充分旋律化。父亲是位旋律高手,运用古典音乐语言,编排出大量优雅动听、极具韵味的历史和现代人物的主题。1959年创作的沪剧《两代人》,描写了维、汉两个民族,团结修筑兰新铁路时的可歌可泣故事。他溶合了新疆音乐和沪剧曲牌,三重唱、合奏曲和气氛音乐,充分体现了铿锵悲壮的民族风格。主题歌《宝塔山之歌》用普通话演唱,贯穿全剧。幕启合唱《东方升起了红太阳》,以维吾尔音乐起腔,不露痕迹地转到沪剧曲牌快板慢唱上。剧中阿西姆老汉的许多唱段,处理得如同歌曲,但又不失沪剧味。如《睡吧,我的艾依加》,既有歌曲味道,更是革新的沪剧基本调。

1960年他发表过《谈沪剧〈两代人〉的音乐》。同年,贺绿汀邀请他到上海音乐学院为作曲班谈《两代人》音乐创作体会。不知何故,父亲没有去。但足见《两代人》音乐引起了音乐界人士的关注。

记得80年代初期,与父亲聊天时问起:“你50年代为许多剧团作曲,要写很多曲子,怎么忙得过来?”父亲笑了起来,慢条斯理地说:“作曲要学会化,不然是写不出来的。旋律是化出来的,流畅是旋律的最根本之点,曲子听起来流畅了,音乐基本就成功了。”

每位作曲家有一口井,许如辉的“井”,就是取之不尽的民族音乐。早在“大同乐会”时,他就演奏过大量传统曲目。又与郑觐文一起,整理庆典、祭孔等古乐。他还喜欢民歌小调,最后融化出典雅古朴的旋律。在《为奴隶的母亲》里,他运

用《春江花月夜》《十面埋伏》《楚歌》等元素;为《龙凤花烛》方丽云设计的《春调》,吸收了民歌《孟姜女》的因素。

三、寄情戏曲,作品散发中国古典音乐风味。父亲的音乐作品,常充满浓郁的古典风味。这至少可追溯到40年代在重庆创作的《董小宛》(许文霞 2003b)。重庆市郑体思写道:

1944年《大同乐会》曾为四幕古装历史悲剧《董小宛》配乐伴奏,由许如辉设计音乐,选用4首国乐曲烘托剧情,悲欢离合,古朴典雅,优美动听,增强了演出的艺术效果,大受欢迎。(2000:71)

扮演风华绝代、倾国倾城董小宛的秦怡,深情地缅怀父亲:

《董小宛》演了一到二个月,观众很喜欢看。音乐份量很重,不单调的,很深沉,有唱的,有纯音乐的,把时代特点,人物心情都表现了出来。音乐写得很有感情。有一场戏,董小宛和冒辟疆同在窗前赏月,董小宛舒适地把头靠在冒辟疆的肩上,音乐非常动听,古典。大同乐会在台侧伴奏。我演的董小宛还弹着古琴唱了两段,有一段曲子,我记得叫《梅花曲》^⑥。

50年代后,沪剧《劈山救母》《王魁负桂英》《家》《龙凤花烛》,越剧《尤三姐》《拾玉镯》等,是父亲古典音乐风格的延续。他在自传中提到:

我在《劈山救母》里加用了一只箏,结合乐曲,突出“仙游”境界。^⑦

再以1961年写的《王魁负桂英》为例,音乐咋听是沪剧,又似越剧,更是古典音乐。桂英脱胎换骨,化作厉鬼的过程,用大段丝丝入扣、古典味的音乐叙述。父亲将古筝搬进乐队,设计了一段行云流畅的乐曲,表达敫桂英化身厉鬼的凄美过程。

四、剧种音乐结构性的改革。沪剧音乐,根基较浅。许如辉以音乐家的身份走进沪剧,对尚属萌芽状态的音乐,大刀阔斧地加以创新,包

括溶入古曲,改作曲牌。他首创为沪剧采用合唱,烘托剧情,最早可追溯到1951年的《白毛女》,稍后有1954年《为奴隶的母亲》。

此外,他还首创为沪剧“基本调加音”的作曲法。父亲刚接触沪剧时就发觉“沪剧音乐的基本调子是一种民歌形式的朗诵”,他把这种“朗诵”加上气氛音乐,其结果是“基本调加音”成为所有沪剧曲牌中最动听,最富表现力的一种。

为“基本调加音”,作曲家需较深的音乐素养,谱写歌剧音乐的功底,因为此时戏曲曲牌已退居其次,甚至消失。许如辉为“基本调加音”时,渗入和创作了大量民族音乐旋律。“基本调加音”,使音乐顺着作曲家的旋律走,让枯燥的基本调变幻无穷,活跃跳动起来。此类例证,俯拾皆是。如《为奴隶的母亲》中根生夫妇的对唱《我也不能埋怨你》;《龙凤花烛》里方丽云的唱段《一轮明月挂中央》;《红色的种子》里华小凤和王大爷的对唱《鸡蛋从不撞石头》;《白鹭》中陈烟若和路惜芬的对唱《探监》等,不胜枚举。《为奴隶的母亲》中的对唱《我也不能埋怨你》,可谓许如辉“基本调加音”的经典音乐。《我也不能埋怨你》原本是大段清板,为这段“基本调加音”,许如辉融化了多段古典乐曲。每演到此,剧场里充满了观众的哭泣声。行家和观众高度评价这段情景交融,说不出韵味的基本调加音。许如辉谱写的大量“基本调加音”,可抛开唱词,改由管弦乐队演奏的。(陈锦坤 2002)

此外,父亲还根据杨(飞飞)派唱腔特点,创造了独具一格的起腔,过门和甩腔。这些改革,极大地丰富了沪剧音乐,也被其它剧团沿用。

近年来,我在采访中听到不少给父亲指导下的上海勤艺沪剧团乐队的赞誉。勤艺乐队具有浑厚,凝重,宽域,整齐,划一,独特的演奏风格,在上海戏曲界名气很响,口碑很好。原勤艺

⑥ 话剧《董小宛》,由冒书涇编剧,袁丛美导演,许如辉作曲,重庆大同乐会伴奏。秦怡演董小宛,陈天国演冒辟疆。1944年1月25日首演于重庆国泰大戏院。秦怡女士于2002年7月12日作此番回忆。

⑦ 《劈山救母》作曲体会及创作方法,许如辉记于1966年7月25日。

乐队成员对许如辉非常尊敬和怀念,不少人感叹道:戏曲乐队很难达到当年勤艺的演奏水平(有实况演奏录音为凭)。

三、借鉴歌剧,充满戏剧张力的戏曲音乐

所谓戏剧张力,是指有情节,有故事,有高潮,有中心,有起迄的一种表述力。大部头音乐作品很需要这种戏剧张力,如歌剧和交响乐。许如辉写过交响乐(《壮志千秋》《新胡茄十八拍》)和歌剧(《还我河山》《木兰从军》《塞上曲》),他顺理成章地循歌剧化创作方向谱写戏曲音乐;他的《为奴隶的母亲》《陈化成》,可作为民族歌剧来考量。

许如辉于50年代初,就提出戏曲音乐要走“民族形式的歌剧化方向”。完成沪剧《白毛女》音乐,可说是许如辉戏曲音乐歌剧化的发端。在《白毛女》上演之际,他在《关于沪剧音乐》一文中兴奋地写道:

这次受中艺沪剧团负责同志,邵滨荪团长以及该团音乐组瞿东生,万智卿同志之约,为《白毛女》新剧之上演,在音乐上获得同一的见解,让沪剧走向民族形式的歌剧化方向,将许多曲调以及配音方面进一步地提高与改进。这是一种新的尝试,因此我毫不考虑地接受了这极有意义的任务。《白毛女》第一次走向新的道路上的开端,还需要唱者,音乐工作者共同努力,共同改进,来解决这一音乐上的基本问题,使这一支富有前途的“沪剧”,更光辉更美丽地强大起来。(1951b)

1945年在重庆,父亲编剧作曲,推出首部大型音乐剧《木兰从军》,在抗建堂和银座连演33天,轰动山城。(许文霞 2002b: 74~81)这些音乐史上的事,在抗战时期重庆出版的报刊均有报道。例如,1942年3月出版的重庆《音乐月刊》1卷1期“乐讯”中提到:

中国实验歌剧团筹备经年之歌剧《秋

子》,已于一月底在国泰大戏院演出,场场客满,颇获好评,该剧为黄源洛氏之作品。渝市作曲家对此颇感兴趣,继起埋头写作者大有人在,探悉已有《木兰从军》《海滨吹笛人》《棠棣之花》等剧本即将完成。

40年代马可等在延安创作了《白毛女》(冯光钰 1994: 51);稍前几年,张昊在上海奉献了《上海之歌》^⑧,再晚些,约1946年,阿夫夏洛莫夫(A. Arshalomoff)在上海南京大戏院推出《孟姜女》^⑨,中国现代史上的音乐先贤们,殊途同归,共同开启了中国早期歌剧音乐之门。

许如辉还创作了未及公演的第二部大型音乐剧《塞上曲》,时间是1947年元月,他已从重庆回到上海。上海《大公报》刊登了《塞上曲》剧本的第一幕(1947年1月4日起),以及插曲之一《嗨呀嗨》(1947年1月15日)。稍前,《大公报》还发布过“许如辉新作《塞上曲》即将开排”的消息(1946年12月15日),并在报刊公开招聘饰演王昭君的歌唱演员,后因内战开始没有演成。但在历史上,许如辉与歌剧是有缘的。

当年飒爽英姿“花木兰”的扮演者杨薇,舞台监督苏丹夫妇对我回忆:“你父亲令人难忘。《木兰从军》从头到尾都是音乐,可堪称中国第一部音乐剧,音乐很富感染力,很好听,尤其花木兰舞剑那场戏。可惜当时没有好好宣传。”

在父亲手稿中发现这样一段话:欧阳予倩认为戏剧是发展音乐的根本,对我作曲启发很大(手稿)。他的戏曲音乐带有戏剧张力,也就不奇怪了。

睽违40年后,上海人民广播电台于千禧年重播沪剧《陈化成》。陈化成是大清帝国鸦片战

⑧ 根据与张昊先生越洋通话和史悠祺先生来信提供所得。

⑨ 许如辉手稿记载:1946年,他相约好友邵树基(原上海大同影片公司主办人之一),在上海南京大戏院(今上海音乐厅)观看《孟姜女》后,萌生了将自己在重庆推出,轰动剧坛的音乐剧《木兰从军》搬上上海舞台的念头。《木兰从军》的戏服,已从重庆运来上海。后因经费筹措有困难,国共内战开始,没有演成。

争时期的上海民族英烈。1959年为纪念陈化成为国捐躯120周年,勤艺沪剧团推出新编历史剧《陈化成》。《陈化成》的音乐,可概括为:古典铿锵,荡气回肠,悲壮恢宏,声势慑人。

父亲按《将军令》的手法,设计了《陈化成》开场音乐,以两支唢呐领吹,一面大锣的重锤,将现代人引进一个古战场中。他根据“凡是正面人物发兵行军用《泣颜回》,反面人物用《风入松》”的京剧惯例,为江南提督陈化成和总督牛鉴,设计了正反两支主旋律。父亲根据古曲,融化出民族韵味的《兵勇操练曲》《将士迎宾曲》。他为陈化成设计的阵亡前的唱段《吴淞有我陈化成》,感情激越,声情并茂。除了将陈化的主旋律溶化在唱腔中外,父亲还借鉴了“麒麟童”周信芳苍劲浑厚的叫板唱法。唱句结束,撼天动地的音乐紧随其后,节奏强烈似排山倒海,衬托出老将陈化成“不惜成仁”的壮举,烘垫了“士可杀,志不可夺”的誓言。沪剧《陈化成》音乐十分成功,它是京剧化的,但保留了沪剧的悠扬和柔和;它是歌剧化的,但不失江南戏曲曲牌的韵味;它是民族化的,但借鉴了西方爵士乐的鼓点和节奏;它是旋律化的,音乐语言流利酣畅,古典铿锵,诠释了一则悲壮惨烈的史诗故事。

如果说沪剧《陈化成》音乐较多借鉴了古曲和京剧曲牌,《为奴隶的母亲》的音乐,则呈现了浓郁的民族抒情色彩。八场沪剧《为奴隶的母亲》,根据柔石同名小说改编,鞭挞了20年代初期南方一度盛行的典妻制度。许如辉作曲,金人编剧,石见作词,杨飞飞和毛羽主演。该剧原本是一出充满乡土味的农民戏,由于许如辉设计的音乐,不拘泥于沪剧曲调的山歌型、地方性,提升了农民戏的艺术魅力,音乐成为超越剧种的精品。

《为奴隶的母亲》音乐,是许如辉按歌剧方法谱写的戏曲音乐典范。全剧有正副两支主旋律:春宝娘的《夫妻本是同林鸟》,春宝的《呜呜呜,皮老虎》,忽隐忽现,交替出现。为统一音乐风格,许如辉弃沪剧曲牌,原创了20余首合唱词曲,作幕间过度,加之气氛音乐的一气呵成,把骨肉分离、生离死别的故事,诠释得淋漓尽致

致。每次演出,观众顺情投入,以致曲终人不散。乐队成员回忆说:“除了哭泣声外,剧场肃静,连银针落地都能感觉。水辉老师的谱曲,深受观众喜爱,每场演毕,赞不绝口。”(许文霞2003a:37~38)

我要特别推荐《离别》(第4场)的音乐,它是内容和形式完美统一的典范。音乐语汇流畅动听,表现了主人公凄苦悲戚的情景。旋律从开场到结束,飘逸不断,长达40分钟。我从来没有听到旋律如此长度的戏曲音乐。其次,对位与和声,编排得丝丝合缝。扮演张根生的毛羽回忆:“当年排戏时,你父亲让我和杨飞飞自管自唱好了,他会再编出另外一条旋律。”因此《离别》中有两支旋律,加上主旋律《夫妻本是同林鸟》,恰到好处地数次出现。最后,复杂的音乐,又回到单一旋律,合唱再起。数年前,我与寓居温哥华的音乐家黄锦培电话聊天,打开音响,放送了他从未听过的《离别》,请他评点。听了数段后,黄先生不加思索,脱口而出:“民族化”(非常幸运,该剧1962的现场实况保留下来,由上海音像公司出版了磁带)。

《典妻》(第3场)、《思家》(第5场)、《归来》(第8场)的音乐,同样扣人心弦。《典妻》一场,叙述张根生贩卖皮货失利,货物在温州关卡被充公,借贷无门,悬崖寻死获救,写下契约,以80元洋钱的代价,导出典妻悲剧。父亲设计的《七岁辰光帮人做》,让准备跳崖的根生,在急弦繁管的伴奏下,唱得肝肠寸断。

这段音乐为什么写得如此成功,因为背后有父亲浙东农村苦难生活的影子。父亲自叙,“我自小生长在一个上无片瓦,下无寸地的贫困家庭”。祖父许鉴荣与剧中张根生何其相似,他也时常贩卖货物失利,蹲在青石板上,借酒烧愁。祖父和父亲两代,自小都在田头当过放牛娃“看牛放羊捉青草(根生自叹)”。尽管有人尝试改写《为奴隶的母亲》,但再也没人能写出许如辉那种悲剧的风格。这里有作曲家的生活磨难,艺术功底,对事物的观察能力和驾驭整体的本事。沪剧《为奴隶的母亲》已公演千余场;小春宝就换了10位;春宝娘的著名唱段《离家》《扎鞋

底》《回家路上》,因广为流传被行家称为“老三段”;书店里则堆满了《为奴隶的母亲》相关音响制品。父亲的合作者,直至今日都以尊敬的语气盛赞他。编剧金人和主要乐师陈锦坤感言:

你父亲对各地民歌很熟悉,对浙东农村山区的贫困生活,体会非常真切。《为奴隶的母亲》以1962年的曲子最好听,乐队好,演到第四场(离别),剧场里都在哭。你父亲是大师级的作曲家。

父亲对《为奴隶的母亲》音乐很满意。80年代初,他摆脱了长期的摧残,换得一丝清闲,坐在客厅,从头到尾欣赏了电台录音(1962年版),情不自禁地说:“前后一致,很完整,很好。”

沪剧《为奴隶的母亲》中演员的歌唱,作为音乐的一部分,个个可圈可点。唯一不足,合唱队略显逊色,感情投入不够。瑕不掩瑜,该剧无异是成功的。

囿于戏曲程式的局限,许如辉不能酣畅地写气氛音乐。譬如,意大利观众可以端坐在大幕紧闭的剧场里,听上10分钟序曲;而中国戏迷久不见大幕开启,便会坐立不安。但许如辉深具潜质,30年代创作过交响曲《壮志千秋》《新胡笳十八拍》^⑩,40年代谱写过器乐曲《凯旋乐章》《寒夜闻柝》等^⑪,他能写出长篇流畅的序曲来。想来,当西方音乐家游学四海,博采众长,筑建本国民族乐派之时,许如辉等一大批中国民族音乐家,却处于锁国闭关,思维禁锢,创作压抑,人际蒙难的无奈之中。就此而言,许如辉后半生沉潜在上海戏曲界,未尝不是好事,至少避开了音乐界无休无止、不着边际的理论混战,经营自己的作曲王国。许如辉谱写的歌剧化的戏曲音乐,兴许是音乐发展史中那个断层代遗下的不可多得的珍品之一。

五、呕心沥血,燃烧生命的悲剧音乐家

国内音乐界对许如辉后半生在戏曲音乐上的建树,尚无认识。父亲在上海戏曲界耕耘,

从不与人谈论过去,甚至连许如辉之名也舍弃了,只以“水辉”之名与人交往。他视作曲为天职,甘于寂寞,淡泊名利。文革结束后,上海戏剧家协会召开沪剧《为奴隶的母亲》讨论会,到会的专家、学者,对该剧给予高度评价。有专家提到音乐非常成功,若没有感人的音乐,这出戏几乎不会竖起来。与会者这才想起父亲:“水辉呢?水辉在哪里?怎么没有请水辉参加讨论会?”《为奴隶的母亲》是沪剧史上最成功的作品,也是戏曲史上极少数的经典作品之一。时间会证明一切。

新发现的父亲手稿中,有“我的作品有为贫苦鸣不平的”的记叙。创作《为奴隶的母亲》音乐时,父亲沉浸于民国年间兵荒马乱的江浙农村,不时想到坎坷的童年身世。失去亲人的悲痛,使父亲对社会底层人民的辛酸有深切感受。他每次大汗淋漓地写完一个章节,都是热泪盈眶。每次排戏,父亲的钢琴伴奏声起,合唱演员已是抱头痛成一团。

戏曲同仁记忆中的许如辉:“一生简朴,言语不多,平易近人,创作从不马虎,为了加强戏曲音乐,呕心沥血。《为奴隶的母亲》每个音符化尽了心血,乐器配器十分完整。”^⑫

父亲一生稳健持重,平素言语不多,但他创作戏曲音乐的爆发力却发聋振聩。演奏过父亲大量戏曲作品的陈锦坤回忆道:

排一出戏是不容易的,人要瘦几斤。每次排戏,你父亲很早就到,未排之前先交换唱腔,配器的意见。整出戏在初排,复排,连排,总排时,你父亲的曲子还没有定下来,直到彩排时,他才完成总谱。你父亲人很耐心,对工作绝对负责,人非常好,有大将风度,我们对他很尊敬。

⑩ 上海《申报》,播音消息,1935年,4月11日和10月14日。

⑪ 参阅重庆大同乐会中国乐团(团长许如辉)第一次国乐演奏会节目单,重庆,曹家庵,文化会堂,1942年12月26日。

⑫ 陆才耕:《回忆许如辉》(待发稿)上海,2000年9月9日。

你父亲的曲谱特点是乡土味浓,民歌音韵足,吸引力强,有新鲜感和推进力。许多有声誉的专业艺术家都称他为民乐大师,我也觉得水辉老师是受之无愧的。

2002年3月,笛子演奏家陆春龄在上海与友人谈起许如辉,说道:

这个人是了不起的,民乐功底很深。他会吹埙,会弹奏许多乐器,还会作曲,我们合作过好多次。他现在好吗?人在哪里?

尽管父亲在中国音乐史上成绩斐然,但终生没有资格参加中国音乐家协会。他被中国音乐界冷落了50年。上海著名文艺评论家何慢,写过《粉墨春秋》(盖叫天的舞台艺术)等书,与父亲有将近40年的交往。1987年元月,何慢惊闻父亲故世的消息后,披了一件军大衣,冒着凛冽的寒风,神色凝重地前来参加追悼会,代表上海市戏剧家协会致悼词,对尚未摘掉“严重政治问题”帽子的许如辉,一句一顿,作了历史评价:

水辉(许如辉)同志是一位勤勤恳恳耕耘的老黄牛,一位优秀的作曲家。他对沪剧的贡献非常大,在沪剧界,甚至在整个戏曲界中,创作了这么多作品(一百多部戏曲作品)的人,是为数不多的。

虽然何慢评价的是戏曲界的许如辉,又何尝不是对中国音乐史上这位重要人物的肯定?父亲故世多年,许多友人直到今天都没有忘记他。著名文艺评论家周良材出版过《百年沪剧话沧桑》,最近撰写了回忆文章《死而不亡者寿:纪念水辉逝世十五周年》,他感言:

“死而不亡者寿”取之《道德经》第33章,老子在这里说明了一条真理:举凡有道之人,虽然去世了,但人们不会忘记他,这

才是真正的长寿。

我看水辉就是这样!他一生坎坷,郁郁而死,但海内外的读者没有忘记他,观众没有忘记他,诸亲好友更没有忘记他。如今,他的代表作《少奶奶的扇子》,《为奴隶的母亲》等沪剧,仍然活跃在舞台上,且有极大的叫座力;即使解放前20到40年代创作的歌曲,仍在广大老歌迷中流传,演唱,海内外出版社也给以纷纷出版……凡此种种,不是“死而不亡”,是什么呢?

我从事戏剧工作已有半个世纪,结识海内外的编导演,舞音美的专家学者已难以计数,然而水辉(许如辉)给我的印象是极为深刻的。特别是他走完人生道路,在医院弥留之际,我还在他病榻旁。这一点,即使对我最亲近的老母与亡妻,也都没有做到,至今还深感内疚,虽然我人还在上海。

1987年1月4日(农历十二月初五)是个难忘的日子。当时元旦刚过,春节将临,按常规我们要分头慰问一批专家,老艺人。因为水辉在病中,故决定提前几天去医院。那知一进病房,凄怆悲凉,水辉已奄奄一息,不省人事。全家大小正围绕他哀痛抽泣。无奈,我只得与家人交谈。不一会,病情更趋恶化,医生虽及时赶来抢救,终因回天乏术而与世长辞……

一位善写悲剧音乐的作曲家,连政策都未落实,结束了他无从叙述的悲剧一生。1949年后,由于特殊的历史原因,比头衔,谈评论,这些美好的事情轮不到他头上,但他留下了扎扎实实,经久弥迩的作品,而评价作曲家的历史贡献,不看作品,又看什么呢?我以肃穆、缅怀、沉郁的心情,写下本文,意在于斯。

参 考 文 献

许如辉等

1951a: 4月20日“曲牌锣鼓的新谱”[N]《戏曲报》第4卷第5期,上海,华东人民出版社。

1951b: 12月〈谈沪剧音乐〉[Z]沪剧《白毛女》说明书,上海。

水 辉

1957: 中国戏剧家协会上海分会编《昆剧观摩演出纪念文集》[C]上海文化出版社。

冯光钰

1994: 〈扎根在民族音乐的土地上——作曲家马可〉[A] 向延生主编《中国近现代音乐家传记》[C](3卷)沈阳,春风文艺出版社。

陈 同等

1999: 〈当代文化〉[A]《上海通史》[M](第14卷)上海人民出版社。

许 敏

1999: 〈民国文化〉[A]《上海通史》[M](第10卷)上海人民出版社。

郑体思

2000: 10月〈重庆大同乐会〉[E]《沙坪坝文史资料》第16辑,重庆。

陈 刚等主编

2002: 〈许如辉条目〉[Z]《上海老歌名典》上海辞书出版社。

陈锦坤

2002: 12月21日“忆水辉老师”[N]上海《新民晚报》夜光杯版。

方能及

2002: 2月15~16日“沪剧今昔”[N]《世界日报》多伦多,加拿大。

许文霞

2002a: 〈我的父亲许如辉与中国早期流行歌曲〉[J]《中国音乐学》1。

2002b: 〈我的父亲许如辉与重庆“大同乐会”〉[J]《音乐探索》(四川音乐学院学报)IV。

2003a: 沪剧〈“为奴隶的母亲”〉与作曲家许如辉[J]上海戏剧家协会编《上海戏剧》1。

2003b: 6月9~10日“冒书涇与‘董小宛’”[N]〈上下古今栏目〉《世界日报》北美洲。

(责任编辑:李 岩)

(上接104页)前面的、悬挂前面的、高举左上方的、右下方的、乃至置于胯下的。再进一步,仅仅追寻鼓槌的样式,就有直杆的、弯曲的、圆柱型的、扁片状的等等。鼓槌的制造材料,又分为木制的、竹片的、藤条的、绳系的,也是千差万别。正是这些演奏方式、鼓槌样式、制作材料的千差万别,反映出各民族在文化取向方面的巨大差异。当我们探求各民族以何种方式演奏一件乐器时,那些联系着这件乐器又贮藏在乐器之外的文化意义,就以前所未有的深度,展示了一层一层需要我们去剖析的文化意义。

如果考虑一类乐器与一类民俗事象的紧密联系,对乐器的观察就更富有了民族音乐学的意义。中国学者已经在这方面做过许多有益尝试,如秦序的《我国南方高山、仡、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》。木鼓在这些

民族的生活当中,已经具有了氏族权力的象征、祖先的象征、财富的象征、生殖的象征等文化意义。它悬挂在鼓楼之中,禁止一般人接触,只有在村寨发生重大事件时,才能由德高望重的族长柄槌敲击。与此相关的祭鼓伐树、建造鼓楼、杀猪剽牛等因鼓设事的文化事项,都是族群生活中重大的隆重仪式。

可以看到,乐器蕴藏的文化信息,是一种客观实在,等待着学者们的解读与发现。一件在世界各地都存在而运用细节上却千变万化的乐器,反映了一个民族赋予它的特定文化内涵。解读这些内涵,就是民族音乐学与以往乐器学研究最显著的不同之点。

(责任编辑:张振涛)