

收稿日期:2025-07-10

[马派自由调]:一首声传久远的淮剧经典曲牌

张 铨

(江苏省淮剧艺术研究会,江苏 盐城 224000)

摘要:随着传统戏曲的快速发展,淮剧音乐生态新格局亦在逐步形成,其中淮剧名家马麟童创立的[马派自由调],建立了一种新的音乐语境,形塑了新的音乐声腔范式。马麟童借助对音乐声腔核心的架构和风格特征的把握,推动了淮剧音乐艺术创作方式和表达形式的不断发展。[马派自由调]声腔的衍变,不仅有表演形态的重构,还有音乐文化功能的重构。从被传播与被承袭沿用的广度及深度来看,深广的传播力量使其发展具有了稳固的社会基础;而就其传播的地理范围、传播特点、传播效应来说,空间的存在感使其在历史长河中显得更加可感而生动。

关键词:[马派自由调];马麟童;构成要素;个性特征;艺术审美

中图分类号:J617.5

文献标识码:A

文章编号:1003-6873(2026)01-0092-08

作者简介:张铨(1935—),男,江苏仪征人,江苏省淮剧艺术研究会原秘书长,一级作曲,主要从事戏曲音乐理论研究。

DOI:10.16401/j.cnki.ysxb.1003-6873.2026.01.009

[马派自由调]是淮剧声腔艺术流派中的一个重要流派。它由淮剧名宿马麟童所创立,这一声腔流派的代表人物还有周筱芳、徐桂芳等。[马派自由调]习称[三截调],是以音乐形态特征而命名的一种曲类,其声腔富有传统本体风味和朗朗上口的语言特色^[1]。它以独特的曲体风格和质朴豪放的演唱技艺而闻名。

综观淮剧舞台的发展现状,[马派自由调]的生成与拓展,是一个带有典型性和标志作用的文化现象。通过独特的音乐语言和表达方式能感受到它的文化特色,因此,[马派自由调]值得作深入的研读和探究。

一、[马派自由调]的形成与发展

[马派自由调]的形成,有其内在动力与外在动力双重因素。内在动力来自于剧种发展本身。创腔者马麟童并不依赖于原有音乐创制模式,而是对声腔进行自我探索。换句话说,[马派自由调]声腔的开端并非是淮剧音乐历史进程中的原始草创,而是其自身新变并不断调整和丰富的结果。外在动力则是社会的认同。人们对这种新的艺术风格,持赞许的态度。[马派自由调]带节

奏性的润腔和马麟童纯朴自然的歌唱表演,能引起观众的积极反馈。观众不仅认同马麟童对艺术的创新,也认可其对声腔的构建,说明马派声腔在当代具有强烈的感染力和较高的审美价值。观众把对[马派自由调]的观赏视为听觉的享受、情感的享受。有了内因和外因的推动,[马派自由调]完成了从声腔到流派的自然过渡与升华。

从历时性来看,[马派自由调]的发展与变化大致经历了以下几个时期。

二十世纪三四十年代,包含淮剧在内的上海戏曲,正处于一个繁荣与变革并存的局面,努力寻求对固有艺术形式的突破,已成为当时艺术家们共同的追求。正是在这种社会环境与文化背景下,[马派自由调]以完全有别于传统声腔固有的样态“破圈”而立,给发展中的淮剧音乐注入了生命活力。初始时的[马派自由调],多少带有点即兴的创作意味,但即使是这样,如此创新显然是在无意识的状态下,破除了原有思维框架,以异于平常的方式表达了作者的创意,取得了意想不到的艺术效果。具有标志性的结构形态与听觉表征,扩大了马派声腔特性典型塑造的影响。

二十世纪五六十年代,中国戏曲文化的快速发展,给淮剧带来了更大的发展空间,淮剧音乐声腔在各种发展、建构、变迁及与外在文化交融、涵化后,形成了多元分层一体化的音乐生态,[马派自由调]声腔亦由此呈现出内向超越及明显个性化和独立化的风格。与往常不同,此时的马派声腔多了一点色彩的变化:在保持段式结构不变的前提下,拓展了更多的旋律延伸和混合句、垛板句等词组句式;在保持稳定的唱腔骨架中,借取并融入了京剧南派老生麒派的表演风格与演唱方法,使[马派自由调]声腔的基本模式呈现发展趋势的多样性。同时,随着城市文化与传统淮剧展演场域的变化,音乐艺术的创演样态也在经历深刻变革,受海派文化风行时代影响的[马派自由调],既保留了江淮文化的本原特色,又发展出兼容并蓄、博采众长的都市化品格。

二十世纪八九十年代,戏曲艺术向多元化发展,淮剧的艺术手法也呈现出多样性,有了更强的消化吸收能力,其创作进入了一种更为自由的状态。在舞台艺术沿袭中所形成的演绎规范被一代代艺术家们不断完善后,此时的[马派自由调]声腔曲韵更生动,马派声腔经典化的范畴扩大了,淮剧遂而进入了以[筱派自由调]和[马派自由调]为主体的戏曲时代。在这一轮改革发展过程中,马派声腔的样态、范式也在不断地被承袭或重构,一些淮剧名家纷纷打破流派之间的界线,以趋同的创作模式,在继承[马派自由调]声腔的基础上,既注重保留和体现该流派的原生态,又根据自身条件给予创新性发展,形成了各具特色的艺术风格。周筱芳周派、徐桂芳徐派和马麟童马派,使马派声腔审美观得到了发扬广大,一时风靡大江南北,并在接下来的二十年内影响深远。

进入二十一世纪后,淮剧音乐声腔的发展延续了艺术化、纯美化的风格,开始有意识地探索建立更为完整的表现体系。从外部视角看,[马派自由调]构建引发的新形式和更多形态,给淮剧音乐创作带来了质变,从而开启了自由调声腔流派的“第二次变革”,重塑起淮剧音乐文化新的发展模式。当人们对这个[三截调]的普通认知基本形成后,便将其排列在[自由调]风格流变历史中最为显著的位置上。

[马派自由调]与[筱派自由调]是同一腔系中两个不同的表现形态,它们在历时层面形成了独特的文化记忆,而两者不同的表现风格,又使淮剧在经典与流传之间达到了极好的和谐。这两种创作在中国淮剧史上具有里程碑意义,更具有较高的艺术价值。

[马派自由调]声腔,就其构成形态本身而言,手法的创新发展实践,始终是核心驱动中不可替代的一种结构性要素。它的声腔转化与创新,是在一个具有原初意义的风格之内创立的,既保留了淮剧的传统魅力,又融入了现代审美化的表现形式,这种声腔形态与表演风格,于现代淮剧发展中具有重要的示范作用。[马派自由调]由一个声腔曲牌发展成一个独立声派,其创新精神及其对审美精神的提倡,对解决当今淮剧音乐创作存在的同质化、单一化问题,有着十分重要的现实意义。

二、[马派自由调]的曲式结构及程式性特点

[马派自由调]又称为[三截调],[三截调]的句法结构,通常是在十字句式中将一个乐句分成三个小的分句(亦可叫音节、乐逗或腔式)。<[三截调]腔型多半是以句式重复式的三个段式为段落。论及[三截调]的基本形态,只有单一的板腔(中板),一板三眼。曲牌中的起腔有两句体和四句体:两句体,每句四板,句句落5音,可无定次反复;四句体,每句四板,第一、二、四句落5音,第三句落1音,不能重复使用。“平句”系两句体,上、下句皆落5音;“落腔”多用四字垛句组成,落5音居多,落1、6偏少。这种具有典型性的节奏形态,常常可以在整体上反映音乐声腔的风格特征。尽管风格特征体现在节奏与曲式结构的不同形式上,但它们从总体上来说是基于一种统一性原则的。

细析[三截调]的曲式构成,并非是一种表相或抽象的结构,而是一种在表演过程中不断变化的动态性结构,即所谓带有表演的曲式。它可以在曲调中部将“平句”“叠句”与“连环句”混用,以增强音乐的节奏感,还可以通过对音乐声腔中重复性结构如乐句重复、乐段重复,乃至通过不同的旋律走向和不同的节奏强弱关系的对比,使音乐曲式中这些相同的内容获得完全不同的表现力。此类曲式中各种类型的重复,似已成为淮剧音乐创作中一种惯常的创作手法,甚至成为传统技术风格中的一种标志。

戏曲音乐声腔的程式性特征,是其审美特性的重要组成部分。程式性虽是一种形式范畴,但就艺术创作而言,又必须遵守相应的标准、规则与格式。综观马派声腔的程式性特点,主要有以下几方面:

一是表现为曲调和板式的固定性。[三截调]声腔基本是中慢速节奏的板式。其唱腔的基本结构是上下句对偶式的单乐句形式,沿此可作多态化延展变化。唱腔多见[三眼板],由“起腔”“平句”“落腔”三个段落组成。乐段中两个乐句之间明确的呼应关系,显示其有一个较为稳定的完整结构。

二是表现为依附对唱词句式和表演的变化而形成鲜明的节奏。[三截调]是一个形式短小而规整、曲调流畅、形式集中的曲牌,常通过曲调、节奏、力度和色彩的变化对比来展现个性。具体地说,唱腔中唱字的板位可以视剧情按比例伸展或紧缩,但其字位不能作大的移动。而字位的定式,必定是在[三截调]“基腔”之上,将其前两乐节中的二三、五六词句的字位相并列,最终将字位的重音落在一板三眼的眼位上。如:

基础形态:

上句: 第一小分句 第二小分句 第三小分句

5 5 5 (5·5 5 3 2 3 5) | 2 2 2 (2 3 2 1 6 1 2) | 5 5 6 1 2 1 6 5 |

一 二 三 四 五 六 七 八 九

唱词: 下句:

5 (2 7 2 7 6 2 7 2 5) | 1 6 1 (1 1 1 6 5 6 1) | 6 5 5 (5 5 5 3 2 3 5) |

十, 一 二 三 四 五 六

变化形态: 上句

2 6· 1 5 6· 5 | 5 (2 7 2 7 6 2 7 2 5) | 3 2 6 (1· 6 5 6 1 2) |

七 八 九 十, 千 岁 呀!

6 5 6 5 5 (3 2 3 5) | 2 2 1 2 3 2 1 | 1 (7 7 6 5 6 7 2 1) |

请 坐 石 凳 听 我 言 讲,

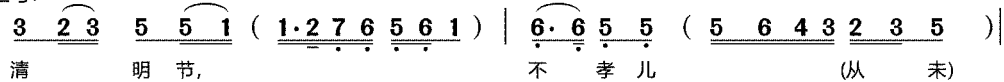
下句

0 3 2 1 1 2 3 1 6 | 2 5 5 6 - | 1· 1 6 5 5 - |

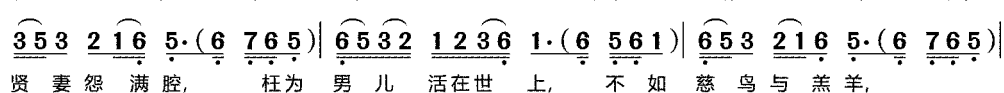
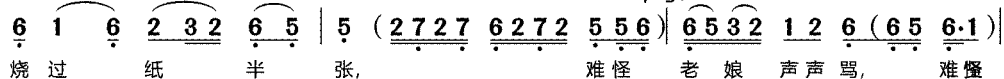
我 今 天 要 诉 一 诉 杨 家 的 冤 枉。

扩充形态:

上句:



下句:



上述这三种曲例,虽表现形态各异,但它们同为平行旋律的进行方式和那种近乎说唱音乐的语言型唱腔,均有可感的民俗化、大众化的风情,听起来极其悦耳动听。加之演唱者对马派声腔的精彩演绎,注重叙事风格的通俗化、口语化,追求声音的本色、纯净,这便形成了悲凉激越之声,有着无可替代的美感。

三是表现在艺术格式上。淮剧[自由调]系列声腔原以旋律的线性运动为主要表现形式,而[三截调]则以线性加花(或转调)变奏为发展原则,采取“框格不变,声各小变”和“平叙”的演唱风格加以贯穿始终,这类方式的“艺术框格”,是一个兼具音乐形态、艺术表现、审美格范的综合“框格”,故特具戏剧性音效和个性化音乐形象效果。

此外,淮剧传统曲牌在结构细部上尚有一套完整的表现程式,如:

~A段~ ~B段~ ~C段~

1. 起板部分——行腔部分——落板部分

2. 唱腔的表现程式:

起板——行腔——落板(丢板)——收腔

锣鼓的表现程式:

背板——起板——落板——三番——丢板——收头

尽管这些表现程式为淮剧中[淮调][拉调][自由调]等主调所常用,但[马派自由调]却打破这一传统的演唱法则,在唱腔的尾部施以用作铺垫的一个程式结构单元——“丢板”——以示结束,间或也有在收腔后以一句近似杂白混唱,即在音乐曲牌唱腔中夹杂纯粹念白与唱腔混在一起的落板方式加以使用。马派声腔曲式体系中所呈现的这种典型程式虽不代表淮剧声腔的所有可能,但它却也反映了风格的一致性。

总之,由[自由调]裂变而生成的新体板腔[三截调],显示着“淮音”和“淮态”在一定框格法式规范下,透过外化形态突显淮剧声腔本体的特有特征。

三、[马派自由调]的调式调性

淮剧音乐中的各类声腔,有其特定的唱腔结构、旋律模式和调式特征。淮剧三大主调([淮调][拉调][自由调])唱腔结构中的调式类型,几乎包括了宫、商、角、徵、羽各类调式,而隶属于[自由调]腔系的[马派自由调],则以S01徵调式最为常见。

[马派自由调]的基础调式是五声性徵调式。不论是起调运腔还是乐句结音,均着力在调式的主音5上。它的音区也不宽,一般都局限在从低音5到中音5的一个八度之内,偶尔也会出现中音6的一个九度音,间或于唱句的结尾常有下滑音铺垫,但这都是以助音形式的架构方法,在某种程度上还加强了唱腔旋律倾向于调式主音“徵”音的功能,让声腔处于更加稳定的状态^[2]。

[三截调]的调式,不像通常的[自由调]那样舒展柔美、迂回华丽,它旋律曲调运动的幅度较

小,级进音程的运用较多,整体音区偏低,但曲调流畅平和,节奏相对稳定,具有一定的凝重感和力度感。其旋律既高亢激越,又略带悲性苍凉,适于表现悲壮和激昂的场景。但从另一个角度看,[三截调]还可通过运用转调、调式交替和调性转换等手法,来增强声腔音乐的表现力和变化性。如梁伟平在《南北和》剧中所唱“见老娘与贤妻泪如雨降”[大悲调]转[三截调],即是宫调式与徵调式的交替,旨在通过转换调性与曲牌连接双重发展手法,使唱腔顺然无痕地转接到[马派自由调]上,突显了前者的抒情和甘美,后者的浑然和有力。同样,梁伟平在《夫差与西施》一则“好一个真情虚幻耳边响”的唱段中,将一段S01 徵调式的[三截调],无过渡性地转换至S01 商调式与商羽调式兼融的[淮调]声腔上,正因为曲牌的转换引起调性的改变,故使声腔更加丰富与多元,既唱出了夫差因贪色误国而带来的忏悔不迭之情,又焕发出音乐声腔新的审美风貌。上述两例虽然系用不同宫调的曲牌组成,但彼此依托承接的关系却至为明显。

大量实践表明,随着社会结构的调整和文化艺术生态格局的变化,淮剧音乐声腔也必然会发生质变。如今马派[三截调]正是在这种生态环境中,以截然不同的方式从事审美创造,分化多字高起低落的腔型,并辅以双调的架构方式,以力求增强音乐的厚度与美感。在淮剧舞台上业已多见的宫徵交替、徵羽交替的马派[三截调],因同一支曲牌在不同的剧目、人物运用中形成的不同风貌与形态,预示着淮剧音乐声腔的发展更加多元化。

总的说来,[马派自由调]具有的民族传统音乐结构形态,体现了民族传统音乐中五声音阶的调性特征。当这种声腔的音乐艺术转化为听觉艺术而赢得观者众口交赞时,足以反映出淮剧优秀传统音乐文化的存续力及其存在的意义和价值。

四、[马派自由调]的审美特征

[马派自由调]之所以具有跨越时间的历史价值,就在于其延续了淮剧在历史进程中留存优秀传统文化基因,体现了淮剧在繁荣发展中的声腔类型拓展与艺术创新。

[马派自由调]声腔的审美特征体现在两方面:一是形式美,具有超脱变体的结构形态、动感十足的节奏韵律、平和流畅的旋律线条和酣畅淋漓的音乐色彩;二是独创性,采用解构、变异的创作手法,以“快慢相间,变化多端”的显著节奏性特点,构建起一种节奏感强烈的音乐律动,创造出一种跳跃且短小的音乐质感,并以此作用于人物情感的表达和音乐形象的重塑,从而彰显出声腔作品的独特性和创新性。

如果这还不足以概括马派声腔的审美特点,那么还可以从比较的视角来看待淮剧音乐声腔体系中的各类曲牌唱腔,这样就可以通过比较体悟出各自声腔审美风格的差异性。

[淮调],是基于[香火调]和[门弹词]衍化而成的,这首饱受两淮地域风情影响的“本色派”淮调,生性俚俗粗犷、自然质朴,有着浓厚的乡土气息和贴近民众的音乐语言风格。它个性化的音乐形象与审美情趣,受传统审美思想的影响,多以表现“悲情”式剧目为主,这使[淮调]于快感与痛感、喜感与悲感等多种情绪交织中构建起错综复杂的情味复合体^[3]。发展至今,淮剧音乐声腔的发展早已跨越了这个表现范畴,可观众还是向往早先原本无伴奏的“吼”唱,乐享具有原始野性的音乐样态。可见这样的音乐审美,在淮剧近百年文化史上烙下了何等深的印痕。

[拉调],是一首引用[下河调]基础旋律,承续早期[淮调]音乐语言朴素特点铺就而成的抒情性曲牌,是一首带有“重构性”并具有“典范”意义的声腔样式。它有严密紧凑的结构方式和流畅舒缓的旋律线条,总体色调是本色而不粗俗,典雅而不雕琢。尤其是它突破曲牌联套体结构向板腔体转化、在唱腔中加入丝弦伴奏的作法,标志着淮剧音乐具有了全新的身份和文化定位,形成了独具特色的审美风格。

[自由调]的声腔,呈现更多开放性姿态,不仅有丰富的形式美,而且有强烈的音乐语言的形

象性和表现力。整体音乐风格流利舒缓、华美委婉,于淮剧固有的审美性基础之上,因时而变,实现了自身的现代转型,让俗雅共赏的声腔艺术和审美思潮成为了一个时代的主旋律。〔自由调〕在其声腔美的历史稳定性和时代的可变性相互作用下,符合了人们的审美心理,满足了人们对淮剧真实美的追求。

而从〔自由调〕声腔体系中分化而成的〔马派自由调〕,其单一主题曲式的曲体结构,豪迈遒劲的色彩基调,乃至更为单纯、通俗、自由、灵活的旋法组织,均不同程度地增强了马派声腔的感染力。正是这不同风格、不同审美形态的声腔,方组合成今日淮剧舞台的繁荣景象。

在声腔审美形态的比较中,〔马派自由调〕不仅要与其原生形态的声腔进行纵向比较,以知晓风格之根由所在,而且还要就不同流派声腔的音乐形态特征作横向比较,以体现出其特殊的审美特质。

在上海地区,人们对戏曲艺术的鉴赏,往往看重其表演的观赏性和音乐的可听性,强调其音乐声腔的美感度。因此,上海各大淮剧院团对马派声腔的吸纳与传承:一方面,在继承原生形态的基础上进行了提纯与细化,但始终贯穿着与风格相标齐的规范;另一方面,又表现出不断变化旋律形态的可能性,或简或繁,相对地剥离了传统特色时间下的味道,促合了海派文化当下的审美意向。

在江苏地区,〔马派自由调〕的传承更为宽广,其共同的创演方式,体现在对声腔的审美选择上,即遵从了马派声腔基础性的旋线规律,不做不必要的技术技巧的粉饰,将各自有声调差异的语言旋律予以音乐化,于是便产生各自不同的声腔韵味。东路(盐阜地带)各淮剧名流口中的〔马派自由调〕显得较为舒展、精美;而西路(淮阴、淮安区域)众多艺术家的演唱,则多呈本真、豪放。总之,这两者之声腔虽同出一处,但两个不同的舞台呈现形态却在一个共性规律中表现出不尽相同的审美风格。

五、〔马派自由调〕的影响与传承

〔三截调〕是〔自由调〕的变体曲牌,貌似平常,但将其放在淮剧音乐艺术审美理想的嬗变与建构进程中,可以看出其深刻的曲腔意义。〔三截调〕自上世纪三四十年代形成后,之所以旋即流传开来,并一路激起旋风般的审美效应,不只在于它的继承与回归,更在它的超越与发展,在于它腔韵本色、真率自然、通俗质朴、雅俗相宜的风格,迎合了广大观众对淮剧本体风格的审美追求。

在戏曲音乐的发展过程中,每个历史时期都有着不同的风格追求。〔三截调〕正是近百年来淮剧最具开拓意义的一个新体曲牌,它赋予声腔质朴淳古的音乐气质,承袭传统的主导风格,显示出其立足本土文化特征的美学意蕴。其独具个性的创作方法,既为淮剧音乐的发展提供了一个更为多样的可能性,又为改变淮剧音乐创作思路单一、发展无序的状态,以及规范语言、提升手法、架构声腔,提供了更深层次的内涵和更大的发展空间。

在声腔结构的架构上,它由独立性质的曲牌发展出可在曲牌内部自由插入“叠腔”“滚调”“连套”等多种交替的方式。如梁仲平在《牙痕记》剧中所唱“一夜春雨草返青”、戴建民在《蔡金莲告状》剧中所唱“尊声夫人你休见怪”等唱段,便是由此而引发出的音乐形态的变化。

在行当角色的分类上,由本为武生所唱扩展到为生行、旦行所共用。如生行,陆少林在《九件衣》剧中所唱“一再劝说夫人不肯”、王志豪在《告御状》中所唱“耳听得宋天子一声宣召”、梁伟平在《南北和》剧中所唱“可叹我万般哀求全无用”等唱段。如旦行,马秀英在《郑巧姣》剧中所唱“忘不了”、武丽娟在《宝玉哭灵》剧中所唱“贾宝玉我肝胆俱碎地裂山崩”、裔小萍在《武则天》剧中所唱“一席话说得我神情气爽”等唱段。这些唱段,皆通过角色的转化、审美的变迁,使音乐声腔更具生命活力,并让人从中体味出带有原始气息的美感。

在剧目体裁的表现形式上,跳出了传统戏的表现范围,多作用于现代戏中正剧和悲剧的演绎。如:臧道纯在《红岩》中所唱“请老许在狱中听我言讲”、王书龙在《送你过江》中所唱“你生在豪门之家大上海”、周筱芳在《古城烽火》中所唱“承你们好意要我把话讲”和在《节振国》中所唱“并非我不让你去杀夏莲风”等唱段。这些唱段皆通过对[三截调]采取摘段紧缩,或句段重复、或加以大量的衬字、或曲调叠音递降的手法,以增强音乐声腔的现代色彩与表现上的力度和厚度。这种表现样式的转换,虽在更高的层面上体现出音乐主体声腔的创新性,但这被外化了的形态仍不失淮剧音乐声腔本体特有特征。

在音乐文化历史传承上,马派声腔的传播催生出更多具有创新性的艺术样式和实践,周筱芳周派与徐桂芳徐派两个独立声派的形成,在很大程度上受到[马派自由调]的影响^[4]。两种不同的声腔形态虽有其不同的曲语风格,但却都有一个相同的审美取向,即通过对[三截调]的传承、汲取和移用,力图从新的声腔结构中,找到适合自己的架构方式与叙唱方法。周派声腔对[马派自由调]的汲取,侧重于对腔体结构形式的解构与整合,以及用抒情性乐语格调架构全剧色彩,因而当观众在听周筱芳于《河塘搬兵》《虎符》等剧中所演唱的[马派自由调]后,虽因有许多叠腔和衬字的运用而导致曲牌句法变异,但并没有产生背离和臆造的感觉,反觉其在逐步构建出适合自身发展的模式,显示出其虽有其雅俗相济的审美特征,但其主导的显性特征无疑是绮丽雅艳。而徐派声腔对[马派自由调]的使用,却并非依赖于结构上的开拓,而是强化音乐语言的色彩性变化,着重于腔体的润饰,以气息的控制、断音的唱法和跳进的倚音和六度大跳等来构成声腔的基本特色。听徐桂芳在《杨排风》《岳母刺字》等剧中所唱的[马派自由调],显出字腔有着更强的动力性,加之他高亢明亮的嗓音,使得声腔富有直率、开朗、刚强、铿锵的意味。周、徐两人对马派声腔传承的主要倾向,显然不是迥异,而是微殊。这些具有创新意味的声腔架构,又均是以自然传承形态为依据,加以个性化的发展,故充满各具个性的音乐色彩。

实践表明,[马派自由调]声腔的生成,是通过节奏性改革,使整个乐曲充满戏剧性和动态表现,它通过有限的声音形态的再创造与多种个性化表现,塑造出无限的具有类型化特征的艺术形象。[马派自由调]声腔的发展,不仅有表演形态的重构,还有音乐文化功能的重构。从传播的广度和深度来看,马派声腔的传承具有稳固的社会基础。而就其传播的地理范围、传播特点、传播效应来说,马派声腔有其具体空间的存在感。由此可以判断,在淮剧艺术史上,除筱文艳(筱派)[自由调]与何叫天(何派)[拉调]和[自由调·连环句]外,再没有另一种唱腔范型像[马派自由调]一样具有过如此深广的社会渗透力。

综上所述,[三截调]是建立在[自由调]曲牌基础之上,是淮剧语言旋律蜕变而成的“新声”,这种“蜕变”纯因演唱方式不同而变,因创腔者唱腔改良而变。演唱方式的改变,促使[三截调]曲牌体式结构发生了改变,它与[自由调]虽存在着一些差别,但大体上仍属于广义上的[自由调]声腔系统。同时,[三截调]与[自由调]声腔,虽各具不同审美风格,但它们却保持着原有声腔在腔调演唱特点及固有剧目的共性特征,故同属[自由调]声腔系统范围。因马麟童与筱文艳等淮剧名家长期同台演出,必然会通过交流互动而形成一定的过渡性、综合性声腔。就马派声腔而言,其是[自由调]衍变而成的一个综合体声腔。

作为淮剧表演艺术家,马麟童是淮剧“非遗”舞台上的开拓者,他创立的[马派自由调]是淮剧舞台上众多流派中的标杆声腔。[马派自由调]的传承,示意着淮剧传统文化薪火的延续。

参考文献

- [1] 张铨. 淮剧史话[M]. 北京: 社科文献出版社, 2015: 78.
[2] 薄森海. 淮剧音乐及其唱腔流派[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1987: 460-461.

[3] 孙晓东,孙天一.论淮剧的悲情构型[J].盐城师范学院学报(人文社会科学版),2024(5):9-15.

[4] 朱长顺.淮剧马派自由调创始人:马麟童[J].钟山风雨,2014(6):37-39.

Research on Ma's Free Style Tune of Huai Opera

ZHANG Quan

(Institute of Jiangsu Huai Opera, Yancheng, Jiangsu, 224000, China)

Abstract: With the rapid development of traditional Chinese opera, a new school of Huai opera is gradually taking shape. Ma's Free Style Tune was founded by the master Ma Lintong (1912 — 1952). On the basis of his unique mastery of the kernel structures and stylistic features of traditional tunes, Ma has made ground-breaking inventions in opera creation and performance. His Free Style Tune has reconstructed the performance pattern and function of music. Its great popularity has provided the solid foundation for its dissemination and inheritance, and its prominent position in Shanghai music circle has made it more visible in history in terms of geographical location, features and effect of dissemination.

Key words: Ma's Free Style Tune; Ma Lintong; constituent elements; personality traits; aesthetics

〔责任编辑:孙晓东〕