

沪剧音乐简述



朱介生 徐音萍编著 上海音乐出版社

沪剧音乐简述

责任编辑：赵维庆

封面设计：于文盛

沪剧音乐简述

朱介生 徐音萍编著

上海音乐出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 上海翔文印刷厂印刷

开本 787×1032 1/32 印张 19.125 插页 2 字数 407,000

1988年5月第1版 1988年5月第1次印刷

印数：1—3,000

ISBN7-80553-021-1/J·20 定价：4.65 元

序

戏曲音乐要发展：一是要继承、二是要革新。继承必须在传统基础上继承，革新的要求是使古老的艺术跟上时代的步伐，达到具有时代精神的境地。如果只有前者，那就有悖于时代的要求而为群众所厌弃，为时代所淘汰；如果只有后者，那它则为无根之木，枝叶亦不会茂盛而致枯萎，得不到群众的承认。因此继承和革新是发展戏曲音乐的必须，两者是相辅相成的。

沪剧是近百年来新兴剧种，与古老剧种相比，它是一个年轻的剧种。在音乐上虽不如一些古老剧种有深厚的传统，但它却没有那样多的枷锁，能在自己的土地上灵活地耕耘。沪剧来自民间，沪剧音乐与江南民间音乐出自同一土壤，它同江南民歌、说唱音乐、民间器乐同出一源，这就使沪剧音乐得能辗转于广阔天地而得丰实，为广大群众所喜爱，在音乐发展中具有充分潜力。我们可以回顾一下沪剧发展史，它从滩簧坐唱、到对子戏、到申曲、到沪剧，每一个名称的变易，都标志着不同阶段艺术的发展而正名。尤其建国后，一九五二年沪剧第一次步出江南，北上首都，在全国戏曲观摩演出大会演出了《罗汉钱》、《白毛女》二剧，受到文艺界和广大观众的刮目相看。在音乐创作上，遵循“百花齐放”、“推陈出新”的方针，翻

箱倒篋、挖掘遗产，并广泛吸收兄弟剧种和乐种可用的材料来丰富自己；同时新音乐工作者亦兴奋地投入，在与演员、乐师合作中共同创造了不少优秀的唱段，使沪剧音乐受到音乐界的青睐和广大群众的赏识。以此为基点，三十多年来，每一个戏的演出，沪剧音乐工作者和演员们总是孜孜不倦地在原来基础上发展设计唱腔，由于有些唱腔能够恰切地表现剧中人物在特定情景中的思想情绪，塑造了人物音乐形象，遂使一些优秀唱段在观众中诵唱而生根，成为沪剧的保留曲目，从而增加了沪剧音乐的家底。

沪剧音乐的发展是可喜的，它倾注了沪剧工作者多少艺术实践的心血，我们必须认真总结。解放以来有心人亦几次收集编著了沪剧唱段出版，对沪剧音乐的介绍和推广，起过一定的作用，但在今天看来，仍是远远不够的。这次朱介生同志和徐音萍同志从事数十年沪剧音乐创作和演奏的经验，悉心研究，使实践上升到理论，认真编著了这本《沪剧音乐简述》，既述说了沪剧音乐的发展成长，又有一定的谱例说明；既收集了沪剧传统曲调，又展示了新创作的唱腔，正确处理了继承与革新的关系，因此是值得重视的。目前戏曲音乐的创作总是围绕着每一个戏的排练转圈，创作多、总结少，实践多、理论少，因此提高就不快，有时甚至出现停滞的状态，这无疑对戏曲音乐的发展是有阻碍的，因此我们在为每一个戏的演出作曲的同时，必须不断总结经验，使之上升到理论，以便进一步提高。这本《沪剧音乐简述》正可起到这样的作用。同时它还可供戏曲工作者和音乐工作者研究之用，又能对广大群众了解沪剧音乐和熟悉沪剧唱腔得到指导和辅助。

一九七九年文化部和音乐家协会发出《收集整理我

《国民族音乐遗产规划》的通知,对其中《中国戏曲音乐集成》的编辑已提上议事日程。《中国戏曲音乐集成》将全面地、系统地收集和整理我国三百多个戏曲剧种的音乐遗产,是一部具有学术性、史料性文献价值的多卷本专著。如今各地区的编辑工作亦正开展,沪剧音乐亦要成为这个《中国戏曲音乐集成》整个文献的分卷的一部分。这本《沪剧音乐简述》正起到了编辑《中国戏曲音乐集成——沪剧卷》先一步提供资料的作用,为我国戏曲音乐宝库记下历史性的篇章。

刘如曾

1985年12月

目 录

第一章 绪论	(1)
一、〔长腔长板〕的形成	(1)
二、吸收、溶化和创造的腔板	(3)
三、发展唱腔运用的手法	(4)
四、唱腔和表演形式的创新	(5)
第二章 长腔类唱腔	(6)
一、长腔中板	(7)
二、慢中板	(32)
三、慢板	(38)
四、紧中板	(45)
五、紧板	(48)
六、快板	(52)
七、一字板	(58)
八、散板	(60)
九、紧打慢唱	(65)
十、快板慢唱	(69)
十一、三角板	(77)
十二、联珠三角板	(86)
十三、赋子板	(91)

十四、霍板·····	(101)
十五、快流水·····	(104)
十六、十字板·····	(106)
十七、反十字板·····	(117)
第三章 [长腔长板]的组织结构·····	(128)
一、起腔·····	(129)
(一)短起腔·····	(130)
(二)长起腔·····	(132)
(三)散起腔·····	(139)
(四)起腔的板眼·····	(144)
(五)副起腔·····	(149)
二、平腔·····	(156)
(一)平腔唱词位置的基本形态·····	(156)
(二)平腔的落音·····	(157)
(三)平腔的腔词·····	(158)
三、落腔·····	(161)
(一)落腔唱词位置的基本形态·····	(161)
(二)落腔的落音·····	(162)
(三)落腔的形式·····	(165)
四、[长腔长板]的连接形式·····	(186)
(一)用起落腔·····	(187)
(二)用落平腔·····	(188)
(三)用平起腔·····	(190)
(四)用送甩腔·····	(191)
(五)[长腔长板]基本组织结构与缀腔关系·····	(193)
五、[长腔长板]的板眼与唱腔的关系·····	(195)

(一)沪剧唱腔的板眼种类	(195)
(二)唱腔中的“脱板”	(196)
(三)纠正唱腔中“脱板”的方法	(200)
(四)安排唱句板眼的规律	(204)
(五)如何掌握唱腔的板眼与速度	(207)
(六)如何唱准唱腔中的特殊节奏	(210)
第四章 簧腔类唱腔	(218)
一、阴阳血	(221)
(一)[阴阳血]的组织结构	(221)
1. 起腔和落腔	(221)
2. 平腔	(228)
3. 过门	(224)
4. 唱词句式	(225)
(二)[阴阳血]与[长腔长板]平腔的揉合	(226)
(三)[阴阳血]的变化板式	(232)
二、阳血	(235)
三、反阴阳	(238)
(一)[反阴阳]的特点	(238)
(二)[反阴阳]夹[阳血]	(254)
(三)[反阴阳]发展的板式	(257)
(四)运用[反阴阳]演唱的男女声对唱	(260)
四、流水板	(264)
五、绣腔	(274)
六、迷魂调	(282)
七、数板	(289)
八、汪汪调	(292)

九、宣卷调·····	(205)
十、剪刀口·····	(301)
十一、大陆板·····	(304)
十二、玲玲调·····	(310)
十三、拨子调·····	(313)
第五章 小调类唱腔·····	(318)
一、阳当·····	(319)
二、夜夜游·····	(330)
三、寄生草·····	(353)
四、过关调·····	(363)
五、进花园·····	(367)
六、春调·····	(372)
七、四大景·····	(376)
八、月月红·····	(381)
九、紫竹调·····	(383)
十、吴江歌·····	(388)
十一、久闻调·····	(394)
十二、道情调·····	(401)
十三、四季相思·····	(406)
十四、柳青娘·····	(410)
十五、九连环·····	(413)
十六、采花调·····	(422)
十七、银绞丝·····	(424)
十八、比海棠调·····	(428)
十九、莲花落·····	(430)
二十、道十郎·····	(433)

二十一、浦书调·····	(435)
二十二、山歌·····	(439)
二十三、花鼓调·····	(443)
第六章 缀腔类唱腔·····	(445)
一、叫头·····	(446)
二、哭头·····	(448)
三、凤凰头·····	(452)
四、迂回调·····	(455)
五、三送·····	(461)
六、懒画眉·····	(465)
七、俞调·····	(466)
八、四四调·····	(468)
九、煎药汤调·····	(469)
十、煞板·····	(471)
十一、惜别调·····	(475)
十二、病落腔·····	(476)
十三、伊吆调·····	(477)

附录：唱段选编

一、三国开篇·····	筱文滨演唱	(480)
二、西厢开篇·····	许帼华演唱	(489)
三、看龙舟		
——选自《庵堂相会》·····	石筱英 邵滨荪演唱	(513)
四、繁漪受苦非一天		
——选自《雷雨》·····	丁是娥 王盘声演唱	(533)
五、补衣裳		
——选自《为奴隶的母亲》·····	杨飞飞演唱	(545)

六、读遗书

——选自《年青的一代》……………袁滨忠演唱 (551)

七、悔悟

——选自《年青的一代》……………袁滨忠演唱 (555)

八、话别

——选自《苗家儿女》……………徐俊 吕贤丽演唱 (558)

九、悲凉世界

——选自《大雷雨》……………诸惠琴 沈仁伟演唱 (568)

十、金丝鸟

——选自《一个明星的遭遇》……………茅善玉演唱 (576)

十一、秋夜里

——选自《姐妹俩》……………茅善玉演唱 (578)

十二、年轻姑娘爱春天

——选自《蝴蝶夫人》……………陈甦萍演唱 (582)

十三、苏明读信

——选自《逃犯》……………孙徐春演唱 (586)

十四、春季里

——选自《啼笑姻缘》……………马莉莉 陆敬业演唱 (592)

编后

第一章 绪 论

一、〔长腔长板〕的形成

沪剧是上海地区的主要地方剧种之一，是由黄浦江两岸农村田头山歌的基础上逐步发展而成。沪剧〔长腔长板〕（基本调）是黄浦江两岸的东乡山歌衍变而来，它的第一句起腔之后，有一个长达七小节半的过门，称作长过门，也叫长板头，所以被称为〔长腔长板〕。短腔则起腔之后，只有二小节半的短过门。在东乡山歌开始形成先期沪剧唱腔时，只是极为简单的上下两乐句的唱腔，称作上赋、下韵。当时的每折戏中，都是以这种上下句式或以若干上下句的重叠来构成一个唱段。随后又在下句的基础上发展成一个极简单的落腔，成为一个可以不断反复演唱的唱段。至于发展成为目前有起腔、平腔、落腔的〔长腔长板〕形式（详见第三章〔长腔长板〕的组织结构），那是经过了众多的沪剧艺人在长年累月的不断琢磨创造，不断加工实践而成功的。这里，很值得我们提一下，如前辈艺人邵文滨和他的弟子筱文滨及前辈艺人施兰亭和他的弟子施春轩、夏福麟、筱月珍、杨月英、孙是娥、沈小英等人在唱腔改进方面是起着十分重要的作用，使〔长腔长板〕具有较为完整的形式，是有着这些前辈艺人不断地变革和探索的劳绩。

沪剧在东乡调、滩簧、申曲几个阶段中，唱腔都得到逐步

的改进和提高。如原来比较简朴的旋法，逐渐朝着秀美轻柔、委婉曲折方面发展。同时在音乐伴奏方面也有逐渐丰富和改进，如原来只用一把二胡，逐步增添了琵琶、小三弦、笛、箫等乐器，后又将扬琴加入，称为“四件头”、“五件头”等的伴奏。到了申曲阶段，音乐唱腔给人以耳目一新的地步。特别在唱腔方面，一变过去艺人的平铺直叙，而唱来抑扬顿挫，亲切生动。此时，出现了以筱文滨为代表的婉转细腻、气度儒雅著称的“文派”唱腔。女声方面有筱月珍、杨月英为代表的宽厚深沉，刚柔相济为特色的“刚腔”。顺便提一下，杨月英嗓子虽有些沙哑，但因她声调甜美，运腔自如，韵味浓厚，被称为“小沙喉咙带玉音”。他（她）们的唱腔旋律起伏幅度较大，开阔明朗，秀丽深沉。演唱时，讲究字正腔圆，丹田运气，又特别强调唱腔要唱情，“情真意深”等一套演唱方法，流传至今，仍影响着广大沪剧演员。如著名演员解洪元（解派）、邵滨荪（邵派）、王盘声（王派）等流派唱腔，在一定程度上是“文派”基础上发展起来的。又如著名演员丁是娥（丁派）、杨飞飞（杨派）、石筱英（石派）等的唱腔，从某种意义上说，是脱胎于杨月英、筱月珍的唱腔，再结合自身条件而形成了各自的流派唱腔。流派唱腔的发展，大大地丰富了沪剧唱腔，由于艺人、演员的勇于创新，才出现目前具有变化多端的〔长腔长板〕（详见第二章长腔类唱腔）。

沪剧初期的东乡调刚进城市，从“白地”（街头卖唱）进入茶楼“冷唱”（不化装，不带表演的坐唱）时期，所唱曲调，还比较平直朴素，乡土气息浓厚。后在上海一度出现沪剧“唱电台”（在电台广告节目中插入沪剧清唱）时，势必要靠唱腔动听来承接电台和博取听众。由于在这种商业性的竞争之下，使

很多艺人在唱腔上狠下功夫，改进唱腔。有一种是将“板头”（速度）逐步向慢发展，速度的放慢，旋律就有了相应的变化，运用装饰性润腔有了条件，出现了使用较多装饰音的所谓“花腔”。某些艺人还使用悲泣的哭音等来投合听众。这时还出现了舒缓的〔慢板〕唱法，即比〔中板〕放慢一倍，成为一板七眼的八拍子。这种板式的出现，使曲调更能舒展洒脱，委婉动人，利于刻画特定的人物思想感情。另一种是将板头逐步向快发展，使曲调更能刚健昂扬，干脆利索，利于刻画特定人物的刚毅性格或焦急心情。出现了速度较快的 $\frac{1}{4}$ 拍或 $\frac{1}{8}$ 拍的〔快板〕、〔一字板〕等板式。在以上的客观条件影响下，为〔长腔长板〕得到迅速发展和使唱腔丰富多采创造了条件。

二、吸收、溶化和创造的腔板

由于沪剧题材的逐渐广泛，内容丰富多彩，艺人们在处理人物多样的感情时，感到单一的〔长腔长板〕有其局限性，故推动了艺人们为丰富唱腔而努力创造，在长期的艺术实践中，终于从山歌中衍化出刚柔得当，节奏多变的沪剧缀腔。如〔三送〕、〔懒画眉〕、〔俞调〕、〔迂回调〕、〔四四调〕等，依附于其他板腔的前后，起着补充、连结、装饰等作用（详见第六章缀腔类唱腔）。

上海，过去是全国最繁华的大商埠，也是剧场、游艺场密集繁盛的地方。各地方剧种都到上海来演出，象各地的滩簧长期聚集于上海的各游艺场演出，这是给予沪剧博采众长的一个有利条件。这个时期，沪剧吸收、溶化语言相近的苏滩（苏剧的前期）的曲调较多，如〔太平调〕、〔流水板〕、〔迷魂调〕、〔绣腔〕等许多曲调。苏滩的〔太平调〕有旦角〔太平调〕和生角〔太平调〕，唱旦角的称“阴面”，唱生角的称“阳面”。沪剧当时

将〔太平调〕吸收过来时,用于《庵堂相会》中的男女对唱,取名为〔阴阳血〕。著名沪剧演员顾月珍在1946年演《西太后》一剧中,曾发展创造了〔反阴阳〕曲调。之后又经过很多演员的演唱和不断加工发展而成为目前各种唱法和各种板式的〔反阴阳〕。同时,将〔反阴阳〕的旋律揉进了别种曲调,如〔反十字板〕、〔阳当〕、〔夜夜游〕等曲调中应用,反过来又丰富了其他唱腔板式,成为沪剧不可缺少的簧腔系统的唱腔(详见第四章簧腔类唱腔)。

沪剧唱腔起源于山歌,山歌与小调有着密切相关的渊源,故江南一带吴语系统的山歌、小调很自然地会吸收到沪剧中来,充实弥补唱腔的不足之处,调剂沪剧唱腔的色彩。小调在沪剧唱腔中曾一度占有很主要的地位,如过去的单折戏《孟姜女过关》、《捉牙虫》等的唱腔,竟全部是小调。当时的老艺人也以会唱很多小调为荣,如会唱的小调极多者,就被誉为有才华的艺人。直到今天,沪剧的小调,如明媚清朗的〔寄生草〕、爽朗流畅的〔紫竹调〕等,还是受到广大群众所喜爱。特别是〔紫竹调〕,已成为江浙一带群众所喜闻乐见的沪剧小调了。沪剧小调〔夜夜游〕,目前发展较大,用途较广,适应性很强,为沪剧唱腔不可缺少的主要曲调(详见第五章小调类唱腔)。

三、发展唱腔运用的手法

沪剧在目前所运用的板腔、曲牌,比起早期的东乡调、滩簧、申曲以及解放前一个时期要多了好几倍。这是因为沪剧艺人在发展唱腔过程中运用了吸收、变化、加工等的办法。归纳起来,大致不外乎下面两种手法:

1. 吸收变化。如苏剧〔太平调〕溶化为沪剧〔反阴阳〕,又在〔反阴阳〕基础上发展成各种板式。又如吸收京剧〔流水〕节

奏、节拍创造出沪剧〔快流水〕等，均属于吸收变化的手法。

2. 集曲借腔。“集曲”即是将两个曲牌联缀使用，也称“串心”。“借腔”即是将几个不同的曲调各摘数句串在一起使用，成为另一种唱腔。如集曲的例子：〔阳血〕与〔流水〕一起使用便为〔阳血夹流水〕；〔流水〕与〔绣腔〕一起使用，便为〔绣流〕，等等。如借腔的例子：〔反阴阳〕起落腔借用〔大陆板〕；〔绣流〕起落腔借用〔玲玲调〕；〔吴江歌〕中间串〔长腔中板〕的平腔旋律，等等。

四、唱腔和表演形式的创新

沪剧唱腔的创新，多在解放之后。由于新音乐工作者参加了沪剧，而本剧种的乐师、演员也都提高了音乐理论修养，许多有艺术成就的演员与有经验的乐师等共同创造了许多新腔。如〔十字板〕、〔反十字板〕等一整套板式变化的唱腔。这些新腔加强和丰富了沪剧唱腔的音乐性、旋律性，提高了唱腔的表现力。另外，在演唱和伴奏的形式上也有了新的发展。如在帮唱（幕后合唱）的形式方面，运用了歌剧的二重唱、三重唱、齐唱、合唱等形式，使帮唱这一形式有了较为丰富的表演手段。在伴奏方面，除了乐器增多和使用了西洋乐器外，还出现了专业作曲人员编配唱腔伴奏，对唱腔的情绪得到烘托、补充和加强。

学习沪剧唱腔，除了会唱一定数量的各种板式、曲牌，还须了解各种板式的发展过程和组织结构的基本特征，才能掌握其基本规律，将唱腔演唱得更有特色，更其鲜明，更富有感染力。