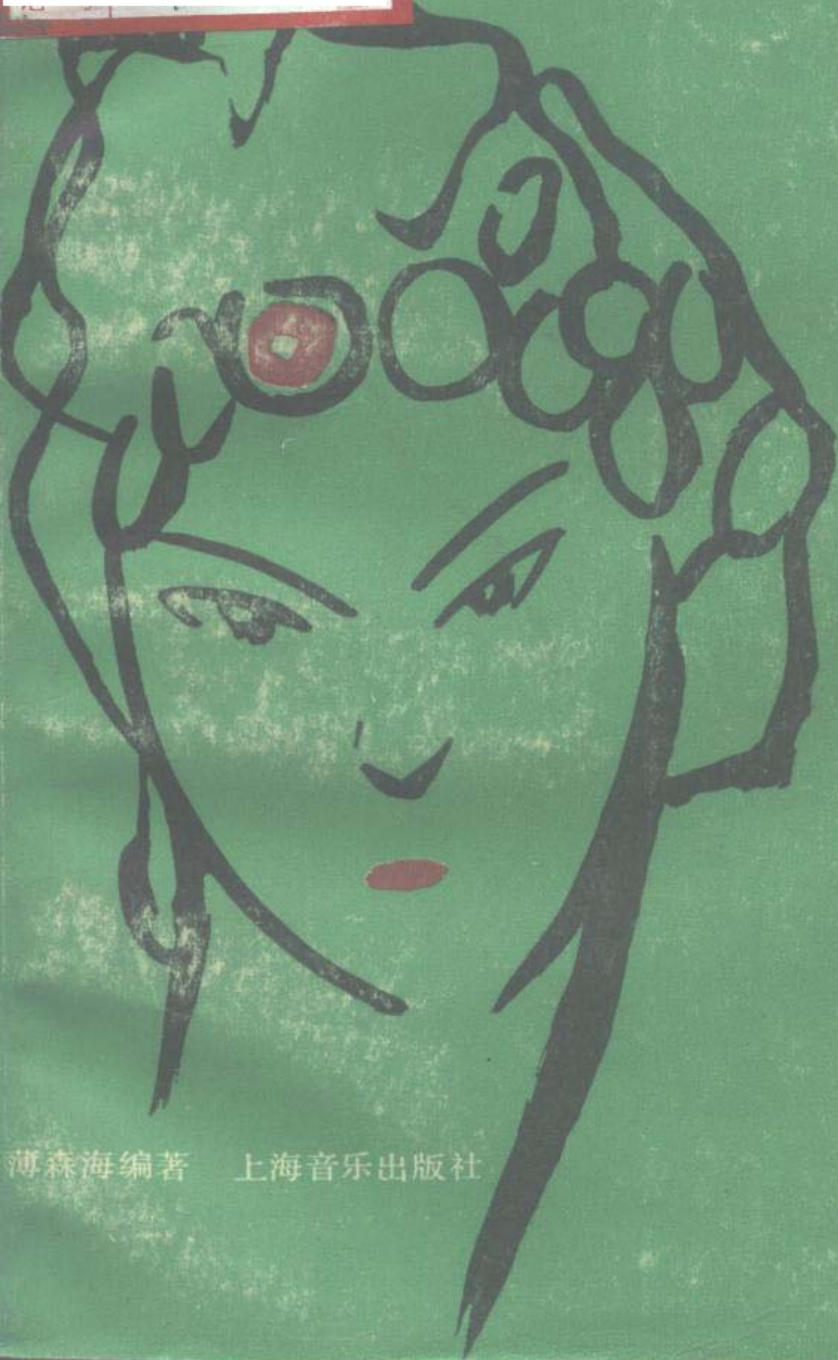


淮剧音乐及其唱腔流派



薄森海编著 上海音乐出版社

淮剧音乐及其唱腔流派

还

责任编辑：赵维庆

封面设计：于文盛

淮剧音乐及其唱腔流派

薄森海 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 17.125 插页 2 字数 367,000

1987年11月第1版 1987年11月第1次印刷

印数：1—3,000 册

ISBN 7 80353-045-9/J·42

书号：8127·3043

定价：3.45 元

前 言

一九七八年秋,上海淮剧团学馆曾要我选编《淮剧唱腔资料》,以备教学参考。刚脱初稿,上海人民广播电台又约我撰写《淮剧曲调知识广播讲座》。讲稿播出以后,不少热心的同志要求我将它改写成书稿,一则能向淮剧爱好者提供一份有音乐介绍、有文字分析的通俗读物;二则能引起大家对淮剧音乐的进一步研究和探讨。本书就是在上述两稿的基础上整理、修改、补充而写成的。

为了对淮剧音乐作一个综合的、系统性的整理和研究,我曾数度赴苏北盐城、阜宁、淮阴、淮安、宝应等地以及在上海本地寻访了淮剧界不少的老艺人和有关同志,向他们调查了淮剧剧种和音乐发展的历史,将他们尚能记忆的各个时期的淮剧音乐作了记谱和录音;在为电台撰写讲稿的过程中,又查听了上海人民广播电台在解放后录制的大量淮剧音响资料和江苏省人民广播电台录制的部分淮剧音响资料;以及我团所保存的有关音响和文字资料,在积累了这些历史资料和音响资料的基础上作了记谱和整理,并写成了初稿。承筱文艳同志在百忙之中仔细校阅并逐一提出了修改意见;为了使文字叙述和曲调举例尽可能地完整、系统,她又增补了许多珍贵的唱腔录音。在增写淮剧锣鼓的章节时,又得到了鼓师梁广义、陈

元龙二位老先生的协助。在此，谨向筱文艳同志、梁广义和陈元龙二位老先生致谢！并向为本书提供过珍贵资料的淮剧界前辈们和有关同志们致谢！这里特别应该提到的是曾为本书提供过淮剧史料的骆宏彦先生和专程从苏北来沪录制淮剧曲调的华良玉先生（他俩已先后逝世），他们在本书的文字和曲例上留下了最后的纪念。

本书的主旨虽然是关于淮剧音乐的常识性介绍，但书中也列举了大量的、有一定代表性的流派唱腔选段，这将有助于广大读者学习、借鉴或分析、研究。

由于笔者水平的限制，而且对一百多年来淮剧音乐中许多珍贵的资料掌握得还很不全面，在整理、研究上难免会产生许多不足和错误之处，但为了让其他同志对淮剧音乐在理论上作进一步的总结、探讨；特别是使现在的青少年观众能对这一剧种及其音乐有所了解；使这朵地方戏曲之花开得更为茂盛，笔者愿以此拙作作为引玉之砖、铺路之石。望读者们批评指正。

编著者

一九八一年七月初稿

一九八四年十二月修改

目 录

前 言

第一章 概述

- 第一节 淮剧剧种的起源与发展 1
- 第二节 淮剧音乐发展的几个阶段 7
- 第三节 淮剧音乐的曲体概况 36

第二章 淮剧的基本曲调

- 第一节 几种常用的传统曲调 39
 - (一) 淮调 39
 - (二) 靠把调 128
 - (三) 十字调 153
 - (四) 下河调 171
- 第二节 拉调与悲调 185
 - (一) 拉调 185
 - (二) 悲调 241
- 第三节 自由调及其声腔分支大悲调与小悲调 270
 - (一) 自由调 270
 - (二) 大悲调 315
 - (三) 小悲调 334

第三章 淮剧的辅助曲调

- 第一节 民歌联曲体常用曲调 357
 - (一) 蓝桥调 358

(二) 一字调	363
(三) 柳叶子调	367
(四) 游春调	370
(五) 高邮西北乡调	372
(六) 拜年调	374
(七) 银纽丝调	376
(八) 大补缸调	378
(九) 小补缸调	379
(十) 杨柳青调	384
(十一) 跳槽调	387
(十二) 八段景调	391
(十三) 打菜苔调	392
(十四) 荡湖船调	395
(十五) 调军调(新调军调)	397
(十六) 淮南调	401
(十七) 麒麟调	403
(十八) 五更调	403
(十九) 栏杆调	406
(二十) 道情调	407
(二十一) 虞美人调	408
(二十二) 磨房调	411
(二十三) 十送调	414
(二十四) 种麦调	417
(二十五) 花鼓调	419

第二节 官曲在淮剧中的运用 420

第四章 淮剧的唱腔流派

第一节 淮剧唱腔流派的概况 436

第二节 淮剧的几种主要唱腔流派 437

(一) 全面创新的筱派旦腔	437
(二) 承前启后的何派生腔	440
(三) 李玉花的旦腔滚板	452
(四) 刚劲、豪放的马派自由调	459
(五) 质朴、自然的杨派生腔	464
(六) 悲壮、苍劲的徐派老旦腔	474
(七) 讲究音韵、谙于板腔的李派生腔	479
(八) 重感情、重创造的周派生腔	489

第五章 淮剧的锣鼓

第一节 淮剧锣鼓的起源	507
第二节 淮剧锣鼓的种类及其功用	512
(一) 伴唱锣鼓	512
(二) 伴奏锣鼓	521

结 语

附：曲例索引	531
记谱符号说明	540

第一章 概 述

第一节 淮剧剧种的起源与发展

淮剧，又称江淮戏，它发源于苏北的盐城、阜宁、淮阴、淮安和宝应一带。到今天大约有一百多年的历史了。它的形成和发展大致经历了这样几个阶段：

据说在清代中叶(大约在乾隆、嘉庆年代)，苏北农村中有些农民根据当地的秧歌、号子来编唱历史故事或民间传说，农民就称这种调子为“呵大嗨调”或者叫做“哩哩调”。这主要是在劳动中为了提神助兴或在生活之余为了自我娱乐而演唱的。后来遇到荒年，有些贫苦农民为生活所迫，就唱着这些调子沿门求乞、逃荒要饭，人们称他们为“唱门叹词的”，也有的逢年过节与江湖流浪艺人(如打花鼓的、跳狮子的、玩麒麟的等)合伙卖艺。这时期演唱的艺人大都处于忙时种田，闲时唱曲的半职业状态。

如下面这首曲调(曲例1)就是在早期门叹词中经常演唱的老下河调。

曲例1:

老下河调

1=G $\frac{2}{4}$

《观灯词》

朱长胜唱

<u>5̣.6̣</u>	<u>3̣ 2̣</u>	<u>3̣ 5̣</u> <u>3̣ 5̣3̣</u>	<u>2̣ 1̣</u> <u>6̣ 5̣</u>	5̣	<u>1̣ 2̣</u>
王氏	女来	站大(啊)	门(哪),		观看
<u>3̣ 5̣</u>	<u>3̣5̣3̣</u>	<u>1̣ 1̣</u> <u>6̣1̣6̣</u>	<u>5̣ 3̣</u> .	<u>3̣ 3̣ 3̣ 2̣ 2̣</u>	
周	朝	众古(啊)	人。	头里头走的	
<u>1̣ 2̣</u>	<u>1̣2̣1̣</u>	<u>6̣ 5̣</u> <u>6̣ 3̣</u>	0	<u>5̣ 3̣2̣</u>	<u>3̣5̣ 3̣</u> <u>5̣ 6̣</u>
三	教	主,		一宗	子(啊)弟(啊)
<u>1̣ 5̣</u> <u>6̣1̣6̣</u>	<u>5̣ 3̣</u> .	<u>3̣5̣3̣ 2̣</u> <u>3̣5̣3̣</u>	<u>X X X 0</u>		
随(啊)后	跟。	头里头走的	三教主,		
<u>1̣ 1̣.</u>	<u>6̣ 5̣</u>	<u>6̣ 1̣</u> $\overset{1}{3}$	<u>1̣ 1̣ 2̣</u> <u>6̣ 5̣</u>	<u>6̣1̣1̣6̣</u>	<u>5̣ 3̣</u>
一宗	子弟	随后 跟,	姜老爷身骑	四不	象,
<u>6̣ 3̣ 3̣</u> <u>6̣ 5̣</u>	<u>6̣ 1̣</u> $\overset{1}{3}$	<u>3̣ 3̣ 3̣ 2̣ 2̣</u>	<u>1̣ 2̣</u> <u>6̣ 6̣</u>		
闻太师身骑	玉麒麟,	申公豹身骑	花斑虎(呢),		
<u>6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣</u>	<u>1̣ 5̣</u> <u>6̣1̣6̣</u>	<u>5̣ 3̣</u> .	<u>3̣3̣3̣5̣</u> <u>3̣ 2̣</u>	<u>1̣ 2̣</u> <u>1̣2̣1̣</u>	
黄飞虎骑牛	破 纣	兵,	武王 身骑	消 遥	
<u>6̣ 5̣ 6̣ 3̣</u>	0	<u>5̣ 3̣2̣</u>	<u>3̣ 1̣</u> 0 <u>3̣2̣</u>	<u>1̣ 1̣</u> <u>6̣1̣6̣</u>	<u>5̣ 3̣</u> .
马,		寿星	跨鹤	在 随(呀)后	跟。

苏北农村还曾流行着一种祈神免灾的宗教念懺仪式，叫做“青苗会”或“太平会”，念懺的僮子用香火调来演唱经卷，也有用香火调来演唱民间传说或历史故事的，这是一种以叙事性为主的说唱音乐，做“会”时还往往穿插表演一些极为简单的小戏，俗称为“香火戏”。一般由二、三个僮子穿上向村民借用的服饰，在用桌子、门板搭成的“舞台”上表演短小的戏文。演出虽属简陋，但已具有象《梅龙镇》、《龙须麵》、《山伯访友》、《刘贵成私访》等完整的故事内容和粗略的表演形式。而唱门叹词的艺人又往往合伙演出。当时戏中的旦角都由男的反串，俗称为“包头”。如下河地区的裴少华、韩德盛以及淮口的孙玉波等都是淮剧中反串女角的前辈艺人。这种属于社戏性质的演出，促使淮剧逐渐从说唱形式开始向戏曲形式过渡。淮剧的一些早期剧目也开始逐渐形成。如对子戏《隔墙相会》、《山伯访友》、《千里送京娘》、《种大麦》等都是经常演出的剧目，而其中不少剧目正是来源于僮子演出的香火戏，只是加了一些极为简陋的服饰、化妆和朴素的舞蹈动作。直到现在，淮剧仍然保留了重于唱工的传统特色。

香火戏不仅为草创时期的淮剧作了剧目、唱腔和表演上的准备，还直接为淮剧输送了大批人材。如十九世纪末盐城上冈的早期淮剧老生演员晏步月，就是僮子出身，后来加入徽班学艺，他吸收了徽剧艺术革新香火戏，成为早期淮剧的开拓者之一。十九世纪后期间名于里下河一带的早期淮剧武工演员吕维祥也是僮子出身，他要得一手好飞叉，其子吕祝山是后来淮剧中的名净。自上世纪末至本世纪三、四十年代的一个长时期中，由僮子转入淮剧从艺的现象极为普遍，一些淮剧的名家班社，推及其祖辈往往都由僮子发端，如著名的青衣花旦

谢长钰、骆宏彦的祖父，著名老生陈为翰的父亲、叔父，著名小生华良玉的父亲等等均系童子出身，而后起的花旦梁广友、小生李少林和老旦徐桂芳等本人亦由此道步入戏曲之门，由此可见香火戏对于淮剧影响之深。

随着童子与门叹词艺人合伙演出的社戏日益频繁，它的剧目和曲调也逐渐丰富起来。后来，它不再受宗教仪式或季节性的局限而可以用“拉蓬子”的形式进行独立的、经常性的演出，这时期的淮剧，人们称之为“三可子戏”。并逐步具备了“九莲十三英”（即《秦香莲》、《王玉莲》、《蔡金莲》、《李翠莲》、《蓝玉莲》、《钱玉莲》、《李桂莲》、《陆金莲》、《窦金莲》、《王月英》、《王大英》、《王二英》、《顾凤英》、《苏凤英》、《罗凤英》、《成凤英》、《尹凤英》、《单凤英》、《林罗英》、《苏迪英》、《解鸾英》、《刘美英》）等代表性的剧目。

综上所述，淮剧从“呵大嗨调”开始发展，从业余走向职业化，另一方面受宗教说唱形式香火戏的影响，进一步得到发展，并最后脱离了宗教性质而成为独立的舞台戏曲艺术形式，这就是淮剧萌芽时期所经历的过程。

到了清代末期，徽剧经常有班社到苏北去演出，由于淮剧与徽剧常有机会同台演出（俗称为“徽夹可”），也因为有些淮剧艺人或其子弟加入徽班学艺，所以，成熟的徽剧艺术对于还处在幼小阶段的淮剧产生了很大的影响。后来又有京剧、昆剧、梆子和扬剧等通过多种渠道影响淮剧，促使淮剧在剧目、行当、表演、服饰、化妆和曲调等各方面博采各家之长，逐渐丰富完备起来。

早期的淮剧大量地吸收了徽剧的不少剧目，如《金水桥》、《汴梁图》、《打金枝》、《红鬃烈马》、《杨家将》、《玉堂春》等袍带

戏;《穆桂英》、《梁红玉》等靠把戏;《关公辞曹》、《赞貂蝉》、《斩黄袍》等红生戏以及《铡包勉》、《陈州放粮》等花脸戏;淮剧的《断桥》最早就是从梆子戏中吸收来的;《春香闹学》、《贩马记》等则是从昆曲中吸收来的,这些剧目经过长期的融化和艺术再创造,大都成为淮剧中比较有影响的剧目。即使是淮剧最早的剧目如“九莲十三英”等戏,也由于受兄弟剧种(特别是徽剧)的影响,在表演或曲调上有了很大的推动和发展。不少淮剧艺人本身就来自其他剧种,其中影响最大的还是徽剧,较早的如上世纪末的晏步月、吕维祥、李峙(武旭东之师)、韩太和等都曾在徽班习艺。本世纪二十年代淮剧在上海立足的初期,舞台上曾涌现了所谓的“七个半好佬”,即生、旦、净、丑各行兼长的何孔标、生角时炳南、老生武旭东、旦角骆步蟾、武生王三八子、旦角姜德友、老生兼净角何卓珍和生角王芝兰(因他刚从徽班转入淮剧,故称“半个”),这八个淮剧名角大都是来自徽班,由于当时上海的苏北观众爱看淮剧,所以他们都已先后转演淮剧。稍后,又有生角艺人陈为翰从演徽剧老生转为淮剧。青衣演员谢长钰原来也习演过徽剧的文武花旦和小生,并曾经演过京剧。淮剧著名演员筱文艳童年学艺时也兼学了徽剧、昆剧、京剧、梆子等多种剧目,这些都是淮剧能够吸收、学习兄弟剧种艺术的历史因素。

淮剧进入上海已经有七十多年的历史。本世纪二十年代前后,苏北发生了严重的灾荒,一向在苏北家乡演出的淮剧艺人随同广大破产的农民及小手工业者纷纷流入苏南城镇。以何孔德、何孔标、武旭东、韩太和等为先驱的淮剧艺人于一九一二年,先后带领班社到上海演出,起初在茶园、酒楼及露天广场清唱,受到了在上海的苏北家乡观众的热爱和支持。后

来，演出条件逐渐改善，演出的规模逐渐扩大，到二十年代初在南市、卢湾、闸北、沪西、浦东等地，淮剧已进入戏院正式演出。在淮剧刚进入上海大都市之时，其相对的独立地位还不稳固，因此当时常常与徽剧或京剧同台合演，谓之“徽夹可”或“皮夹可”。随着上海的苏北家乡观众日益增多，淮剧艺术本身不断地提高与发展，沿至二十年代中期淮剧已基本上独立于上海舞台。稍晚于何孔德、武旭东等苏北下河地区的淮剧艺人之后接踵来沪的又有淮口（指淮安、淮阴、宝应等地）地区的淮剧艺人孙玉波、吴寿琴、徐大友等，不仅壮大了上海的淮剧队伍，也在淮剧中充实了淮口一带流行的近似高腔系统的淮调。后来，这种高亢、粗犷的淮调发展成为淮剧中的基本声腔。在抗日战争时期，淮剧界的艺人们在孤岛时期的上海受到当时左联戏剧界田汉、洪深等领导同志的关怀和支持，配合广大爱国同胞积极编演了如《杨家将》、《岳飞》等爱国题材的剧目，淮剧这一地方剧种进一步在上海生根开花。

从二十年代起，淮剧打破了封建传统观念的束缚，女演员李玉花、董桂英以及后起之秀筱文艳等先后登上了舞台，使淮剧的演员结构、艺术体制发生了根本性的变化，进一步向戏曲现代化的改革方向发展。

在抗日战争和解放战争时期，扎根于苏北家乡的淮剧紧密地配合着革命战争的宣传工作，取得了飞速发展。农村乡、县普遍建立了淮剧团、淮剧队，表现抗日爱国题材、配合革命斗争宣传的新淮剧，如《渔滨河边》，《照减不误》等相继编演，新一代淮剧人材大批涌现，淮剧的唱腔艺术和表演艺术也获得了新的发展，这都为淮剧开创了新的局面。当时盐阜文工团的雪飞同志演唱的《刘桂英是朵大红花》调是家喻户晓的。

新中国成立以后,在党的文艺方针的指引下,淮剧有了更大的发展,不仅是许多优秀的传统剧目得到了发掘和整理,而且在创作表演现代剧目方面也取得了可贵的成绩。如《王贵与李香香》、《走上新路》、《党的女儿》、《海港的早晨》、《一家人》等优秀剧目和唱腔已为广大淮剧观众熟悉和喜爱。党和国家领导人也多次观看淮剧,尤其是我们敬爱的周恩来总理对淮剧的亲切关怀,更振奋了淮剧工作者的斗志,一扫过去淮剧被人歧视的陈规旧习。粉碎“四人帮”以后,淮剧事业在拨乱反正中继续前进,江苏省淮剧团创作演出的《金色的教鞭》、《双送鞋》、《打碗记》等,淮安淮剧团创作的表现周总理光辉形象的《新旅战歌》和上海淮剧团创作的《爱情的审判》《母与子》等现代剧目受到了普遍的赞扬。淮剧这朵地方戏曲之花正在为祖国的文艺百花园地增添春色。

第二节 淮剧音乐发展的几个阶段

淮剧音乐是随着本剧种的发展而不断地丰富演化的。它从秧歌、号子演变而成的“呵大嗨调”开始起步,经过劳动人民几百年的流传和锤炼,从十九世纪下半叶起,又经过职业艺人们在长期的艺术实践中改革、创新和对其他剧种的吸收、融化,到今天淮剧音乐已经形成比较系统的板腔体系,同时又保留了许多生活气息和乡土味十分浓郁的民歌小调体和曲牌体音乐。它既有粗犷、朴素并善于表达长篇故事内容和复杂情节的叙述性唱腔;又有旋律优美、感情细腻、委婉动听的抒情性曲调;还有层次多变、感情色彩丰富的戏剧性音乐。从它的演变历史来看,大致可以分为四个阶段。

淮剧音乐发展的第一阶段是早期的民歌曲牌联缀阶段。这个阶段有些老艺人也称为“三可子”阶段。对于所谓“三可子”的说法，淮剧艺人们也众说纷纭，有的人称早期淮剧为“三伙子”，所谓“三伙子”就是指只要有三个人就能“伙络”起来（意即可以演出），其中一人敲鼓板，二人演唱。后来误读别音为“三可子”；又有人说，这是根据“六人三对面”的演出形式而得名，所谓的“六人三对面”也并非指一定要有六个演员，而是指由三折“二小戏”（小生、小旦）组成一台节目，这三折戏可以分别由六人扮演，也可以由二、三个演员前后交叉扮演；也有人根据早期淮剧常与徽剧、京剧合演，淮剧吸收了徽剧或京剧皮黄腔的唱法，人们听了赞扬“可以”，因此叫“三可子”；此外还有的认为早期的淮剧唱腔具有“火炮、热火”的粗犷风格，因此叫做“三火子”的等等。对于早期淮剧的称呼虽不统一，但考察早期的“对子戏”直到后来的所谓“三可子戏”中常用的曲调，其主要来源不外乎三个方面：一是直接从民间的秧歌、号子或小调中吸收来的曲调加以串接演唱；二是吸收来自宗教念诵中的香火调等说唱音乐；三是吸收、融化来自徽剧的曲调。这三个方面的曲调不仅是早期淮剧音乐的重要组成部分，也是后来淮剧唱腔发展的最基本的音乐素材。

拿民歌小调来说，早期的“对子戏”直接采用民歌小调串接演唱是很普遍的，如《山伯访友》中，无论生角旦角，主要都是采用民歌“柳叶子调”来演唱。当时常用的民歌小调曲目也很多，诸如八段景、九连环、跺脚五更、种田调以及从民间歌舞音乐中吸收来的荡湖船调、麒麟调、大补缸调、小补缸调等等都已先后在淮剧中普遍采用，而有许多曲调经过长时期的流传，有的形成了某些剧目的程式性专用曲调，如《蓝桥会》主

要就唱“蓝桥调”，《李三娘推磨》就唱“磨房调”。有一些曲调由于经常联缀使用，因而形成了联曲体的形式。直到现在淮剧曲调中还保留了相当数量的民歌小调体曲牌。在解放初期整理演出的《蓝桥会》、《千里送京娘》和《种大麦》等对子戏中还可以明显地看到这种用民歌小调串接演唱的痕迹。

属于宗教念懺性质的说唱音乐——香火调也是早期淮剧曲调的主要来源之一。早在淮剧形成戏曲艺术之前，苏北农村的宗教念懺音乐——香火调已经广为流传，这种属于地方性土教的说唱音乐，其来源仍取材于当地的秧歌、号子之属，只是经过宗教职业者根据宗教程式的需要和念懺内容的情绪要求作了不同程度的改造与演化，形成了一整套程式性较强的说唱音乐体系。例如，当宗教职业者——童子开始举行仪式（俗称“做会”）的时候，必须先敲打“开山锣”，紧接着就有两句节奏较自由，音调高亢的，类似戏曲中的倒板唱腔的“开口唱”，再接下来就可以根据念懺内容或故事情节的不同需要，用慢速、中速、快速不等的唱腔来进行大段的叙述性演唱，唱词的形式可以是七字句，也可以是十字句，但曲调基本上是上下句加锣鼓伴奏。当演唱告一段落时，不仅唱腔上有明显的终止感的落腔，还要加上表示结尾的丢板锣鼓。由于这种宗教说唱音乐已经具有“起、平、落”式的完整结构，曲调的叙述性较强，而且有锣鼓伴奏，它较之于短小的民歌小调在篇幅上有了更大的容量，情绪上也有了变化、发展的余地，因此早期的淮剧经常采用香火调来进行大段的叙事或抒情，如《刘贵成私访》、《讨学钱》、《桑园寄子》等戏中，早期多演唱香火调。

《反潼关》中吴陈氏演唱的一段是比较早期的香火调。（曲例2）