

中央音乐学院图书馆藏书

书号

F5.0

总登
记号

BK159013

于林青 著

音乐

音乐概论



人民音乐出版社

历史渊源

分类与品种

艺术特征

唱腔结构形式与结构原则

唱腔的创作规律和方法

演唱

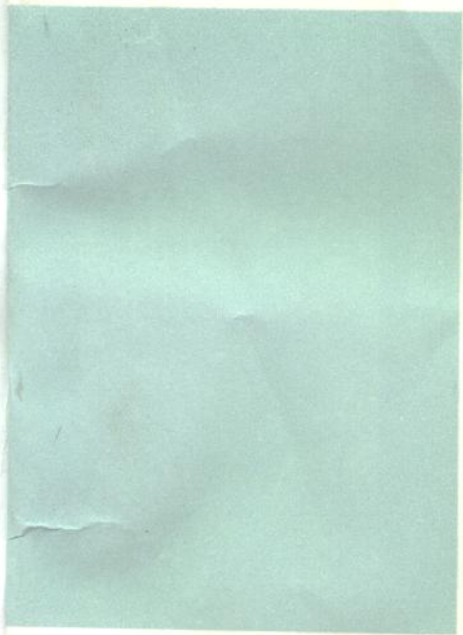
伴奏

改革与发展

于林青 著

曲艺

音乐概论



责任编辑：常祥霖(特约)

常静之

曲艺音乐概论

于林青著

*

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京计量印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 259千字 1插页 11.5印张

1993年7月北京第1版 1996年6月北京第2次印刷

印数：1,356—3,610册

ISBN 7-103-1044-7/J·1045 定价：17.00元

序

罗 扬

我国的曲艺，历史悠久，品种繁多，有着广泛而深厚的群众基础，是民族文化艺术宝库中的重要组成部分。加强曲艺理论研究工作，是一项重要而迫切的任务。

据我所知，建国以来曲艺音乐理论著作出版得很少，像《曲艺音乐概论》这样的著作就更少了。

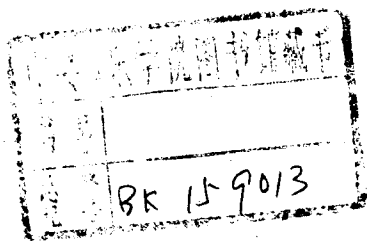
于林青同志是部队的一位作曲家，除写过一些有影响的歌曲与影视音乐作品外，曾写过许多曲艺音乐作品，如河南坠子《赵部长探亲》、《老实人》、《魂系南海》；河南大调曲子坐唱《骄杨挺拔识字岭》、《老伴儿》、《牡丹情》等，都在全军和全国多次调演与比赛中获奖。他还为骆玉笙同志的著名唱段《丑末寅初》、《长征》和许多弹词开篇写作过伴奏。在作曲家中能这样熟悉和热爱曲艺音乐的人，实在为数不多。近几年来作者又参加了《中国曲艺音乐集成》的编审工作，接触了全国众多的曲艺资料。所有这些，对他写作《曲艺音乐概论》都有很大的好处。

这部著作取材比较丰富，对曲艺音乐的艺术特征、曲艺唱腔的创作规律和方法，都着力地作了论述。曲艺音乐特征问题比较复杂，所论不一定都很全面和精当，但毕竟提出了一些比较深刻、比较有说服力的看法。关于曲艺唱腔的创作，许多著名的老艺人都有丰富的经验，要很好地总结出来，也是一项很艰巨的任务，

好在作者有多年的实践经验，而且与许多著名演员、艺术家和乐师联系密切，经常交换意见，所以在这方面也提供了不少宝贵的东西。作者把曲艺音乐改革看作“是一种艺术，是一门学问，是一项严肃的事业和历史使命”，刻苦钻研，执著追求，这种精神是十分可贵的。如果有更多同志这样做，曲艺音乐的研究就会大有希望。

写好一部《曲艺音乐概论》，是一项大工程，初步尝试，难免有缺点和不足。我和于林青同志的心情一样，希望大家都关心这部著作，并提出修改和补充意见，使之更加充实，完善。

一九九一年三月



目 录

一 绪 论	(1)
二 曲艺的历史渊源	(5)
三 曲艺的分类与曲种简介	(9)
1. 弹词类	(10)
(1) 苏州弹词	(12)
(2) 广东木鱼歌	(24)
2. 鼓曲类	(30)
(1) 京韵大鼓	(31)
(2) 山东大鼓	(48)
(3) 西河大鼓	(62)
(4) 梅花大鼓	(77)
(5) 京东大鼓	(88)
(6) 潞安大鼓	(105)
3. 牌子曲类	(112)
(1) 单弦牌子曲	(116)
(2) 河南大调曲子	(133)
(3) 福建南曲	(147)
(4) 四川清音	(155)
(5) 天津时调	(166)
4. 琴书类	(172)

(1) 山东琴书	(173)
(2) 四川扬琴	(184)
(3) 北京琴书	(190)
5. 渔鼓、道情类	(194)
(1) 湖北渔鼓	(196)
(2) 河南坠子	(203)
6. 杂曲类	(219)
二人转	(219)
7. 少数民族的曲种	(235)
四 曲艺音乐的艺术特征	(241)
1. 民间性与通俗性	(242)
2. 说唱性	(244)
3. 抒情性与叙述性的结合	(252)
4. 继承性与变异性	(255)
5. 可塑性与适应性	(256)
6. 程式性与灵活性	(261)
7. 即兴性	(264)
8. 地区性	(265)
9. 造型性	(268)
10. 技艺性	(269)
11. 简便性	(270)
五 曲艺唱腔的结构形式与结构原则	(272)
六 曲艺唱腔的创作规律和方法	(277)
1. 曲牌体唱腔的创作	(279)
2. 板腔体唱腔的创作	(288)
3. 腔词关系	(299)

4. 唱词的不同格式对唱腔的影响	(304)
5. 曲艺唱腔的调性与调式	(315)
6. 曲艺唱腔的吸收与借鉴	(323)
七 曲艺的演唱	(326)
八 曲艺的伴奏	(333)
九 关于曲艺音乐的改革与发展	(344)
后 记	(354)

一 绪 论

曲艺，是中国民间各种说唱艺术的总称。“曲艺”一词，最早见于西汉编定的《礼记》“文王世子”篇，但那是作为除“德、事、言”等经世学说之外，被儒家小视的所有其它技能而言的。后来“曲艺”的词义逐渐缩小，到本世纪一二十年代仅作为“什样杂耍”（说唱加杂技）的同义语。直至1949年全国第一次文学艺术工作者代表大会期间成立“中华全国曲艺改进会筹备委员会”时，才正式使用“曲艺”来称谓说唱艺术。

这种艺术形式，产生并流行于民间，它植根于人民群众之中。在中国这个多民族的国家里，几乎每个民族都有自己的曲艺艺术。人口众多的汉族自不待言，就是人口最少的生活于黑龙江流域的赫哲族，也有自己的“依玛堪”。曲艺从形成到发展，都和人民的生活与劳动紧密联系在一起。据清人俞樾考证，战国时思想家荀况所作用以崇礼劝学的《成相篇》的“相”，就是舂米时的歌讴。“成”者，请成此歌的意思。说荀况是借用了人们劳动时的说唱形式来宣唱他的政见。传说各种大鼓的鼓就来自农田劳动时送歌的鼓。再如梨花大鼓，本来叫做“犁铧”大鼓，因用犁铧碎片击节高歌而得名。

这种艺术形式，综合文学、音乐、表演为一体，以说唱为主要艺术手段，叙述故事，塑造人物，表达思想，抒发感情。

曲艺的文学，属通俗文学、口头文学一类。尽管历史上有不

少文人学士染指此间，但仍未改变它的基本属性。如贾凫西的《木皮散客鼓词》，蒲松龄的俚曲，韩小窗的子弟书，老舍的“抗战鼓词”等，以至当代不少新曲目的创作与演出，虽然它们大多不能在民间流行，但是，这种通俗性的口头文学，却给文学的发展以极大的影响。鲁迅先生曾说：“我相信从唱本说书里是可以产生托尔斯泰、弗罗培尔的。”这当然不是随便说说而已。试看元杂剧王《西厢》，以诸宫调董《西厢》为蓝本，和白行简、元微之听了《一枝花话》之后，各自写成传奇《李娃传》、歌行《李娃行》的事例，就足以说明问题了。

曲艺的文学，在曲艺这一综合艺术中，当然是起主导作用的。所谓“曲本，曲本，一曲之本”，就是这个意思。说明一个曲艺作品的成败，关键在于其文学质量的高低。但这种作用又不是绝对的。曲艺的文学，又是“有声的文学”和“表演的文学”，它还要靠音乐及表演的共同作用，所谓“活保人，人保活”就是这个意思。

曲艺的音乐，从民歌发展而来，但是，为了适应“以词叙事”这种文体的需要，必然要引起这样或那样的变化。如果从音乐特征上比较，民歌则以抒情性为主，因为民歌多为自我感情的抒发，或为鼓舞干劲减轻疲劳而即兴歌唱，其音调富于歌唱性。而曲艺音乐则要讲唱故事，因此其音乐以叙述性为主（或者说是抒情性与叙述性的结合）。它富于说唱性，其音调则与语言紧密结合。例如许多曲种中的“垛子”、“数子”、“平腔”等就属于这种新发展。（这里所说的以抒情性为主和以叙述性为主，是从比较上而言的，实际在民歌中亦有叙事歌曲，曲艺中也有抒情性很强的唱段，或者是两者相结合的唱腔。）如果就曲艺音乐的总体观察，我们又不难发现它也总是在口语与音乐这两极之间发展，于是就

出现了散说的曲种（故事，相声，评书，评话等）；诵说的曲种（快书，快板等）；歌唱的曲种（鼓曲、弹词、琴书等）。而就每个曲种与每个曲目观察，又会因口语化与音乐化程度的不同而呈现种种差异。但无论如何发展，作为曲艺音乐本身，它也有自己的“界限”。例如，散说的曲种，如果完全排除其音乐性，就会变成非艺术的口语（即说话）；而歌唱的曲种，如果减少其口语的成份，再向前跨进一步，其第一站就是曲艺歌曲（即以曲艺旋律为素材谱写的歌曲，如《晋察冀小姑娘》，《蝶恋花·答李淑一》，《重整河山待后生》等），那就进入了音乐王国，或起码称之为“边缘艺术”。

而与戏曲音乐相比，由于戏曲的直接扮演角色，且是第一人称的表现方法，所以其音乐的性格化与行当化则十分明显，尽管它也有说白和带有说唱性的唱腔，但却与说唱音乐不同，或者说它不是戏曲音乐的主流。再就是说唱音乐的戏剧性，也远不如戏曲音乐的戏剧性发展得那样完备。从音乐本身看，它们之间的区别还是容易搞清楚的。有人曾简单地概括为：“民歌唱情，说唱唱事，戏曲唱戏”，尽管这种说法仅是从其各自突出的音乐特征来讲的，（因为民歌也有叙述性的，曲艺也有抒情性的，戏曲更是两者兼备。）但从主要性格特征来看，是可以帮助我们理解民歌、曲艺音乐与戏曲音乐的不同特征的。

关于民歌、曲艺音乐与戏曲音乐之间的联系，那就是曲艺音乐和戏曲音乐都从民歌吸取所需的营养，且又有从民歌发展到曲艺音乐、再发展到戏曲音乐的基本规律，但是我们必须认识到，它们又是各自独立发展的，因此，我们在现实生活中，既可以听到民歌，又可以听到曲艺音乐和戏曲音乐。

曲艺的表演，与戏剧等其它表演艺术门类不同，因为它是以

第三人称的叙述为主，这就决定了曲艺的表演只能是摹拟和写意式的。评弹艺人所说：“现身中之说法，戏所以宜观也；说法中之现身，书所以宜听也。”这就把戏剧与曲艺在表演方面的不同艺术特征给区别开来了。曲艺的表演，不要求更大的空间、更大的动作、更多的道具，所谓“装文装武我自己，好似一台大戏”，正道出了曲艺表演的艺术特色。过去有人把曲艺的艺术特征概括为：“有说有唱，有表有叙，一人多角，跳进跳出”四句话，虽然并不十分全面，但却有很高的参考价值。

二 曲艺的历史渊源

中国的曲艺，有着悠久的历史。战国时荀子的《成相篇》，就是因为它间用韵文和散文而被人们视为说唱艺术的远祖；四川成都天回镇出土的“说书俑”，表明汉代已有说书艺人的活动；汉代乐府诗歌中的《陌上桑》、《孔雀东南飞》等叙事诗，也可以说就是说唱艺术的早期形式。

但是因为缺乏必要的文字记载，一般都认为我国曲艺的正式形成应是在隋唐时期。所以才有“可溯之源长，可循之史短”的说法（见《曲艺概论》15页）。

隋代，民间已有一种讲唱故事的“说话”流行（参看《太平广记》卷248引隋侯白《启颜录》）。

到了唐代，和“说话”并行的还有“变文”。从大量资料可以看出：“变文”既可讲经，亦可讲民间故事，所谓“变佛经本文而成为俗讲是也”。它既有图画（称“变相”）又有说明文字（称“变文”）；散、韵相间，可说可唱；以七言为主，间杂三言，少数杂以五言、六言；文中注有“吟、古吟、吟上下、韵、诗、平诗、平、侧、断、陈说、转说”等等，这极可能与音乐形式有关（参看杨荫浏著《中国古代音乐史稿》207页）。有人视“变文”为外来，并认为是曲艺音乐之前身，而实际上民间音乐才是“变文”的先驱，顶多只能说佛教从书面上保存了“变文”，或在某种程度上丰富了民间音乐。《高僧传》中所说“自大教东流，乃译文者众，而传声

盖寡。良由梵音重变，汉语单奇，若用梵音以咏汉语，则声繁而偻促；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授”。

唐贞元时有僧人名少康。宋赞宁《宋高僧传》卷25《少康传》中对少康的利用民间音乐曾有这样的评价：

“康所述《偈赞》，皆附会郑卫之声，变体而作。非哀非乐，不怨不怒，得处中曲韵。譬犹善医，以饴蜜涂逆口之药，诱婴儿入口耳”。这已经把问题讲得十分清楚了。

宋代，被认为是曲艺音乐的成熟时期。这个时期虽然“变文”被明令禁止，但其对曲艺的发展却有极大的影响。例如“说话”，已摆脱了唐代讲经的宗教内容，而出现了“讲史”、“小说”等，这时说话人不再是佛门高僧，而是以“说话”为生的职业艺人，并出现了瓦舍、勾栏等专供艺人卖艺的活动场所。与此同时，还有大量艺人（“路歧”）走村串巷。陆游的《小舟游近村三首》之三就是最好的说明。

斜阳古柳赵家庄，
负鼓盲翁正作场，
身后是非谁管得，
满村听说蔡中郎。

据说这负鼓盲翁所唱的就是当时的一种民间说唱艺术“陶真”，也可能是后世兴起的“弹词”的前身。其它还有“涯词”、“鼓子词”、“唱赚”、“诸宫调”等曲种流行。

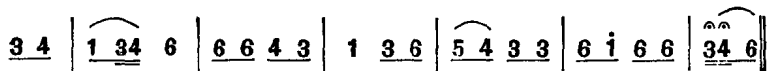
“鼓子词”与“诸宫调”是两个有代表性的曲种，它们同是由讲说的散文与歌唱的乐曲穿插而成，但它们在音乐结构上却不相同。“鼓子词”仅用属于一个宫调的单一曲调，反复歌唱，流传至今而能确定为宋代作品的只有北宋赵德璘所作《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》一篇，从其注有“奉劳歌伴，再和前声”可以肯

定知道，这是一种一人说唱，有鼓板管弦伴奏并有伴唱的表演形式。

“诸宫调”则由不同宫调的多种乐曲构成，可以说唱长篇故事，因此，被认为是开创了曲牌连缀体的先声。据记载“诸宫调”由活动在汴凉的泽州人孔三传首创（据《碧鸡漫志》卷二），保留至今的《西厢记诸宫调》不仅有全部唱词，而且还有三分之一的乐谱，这些曲调后被收入清代编纂的《九宫大成北词宫谱》中，（148首）为我们提供了极为珍贵的研究资料。它的伴奏有鼓、板、笛等（见《梦梁录》卷二十）。也有用弦乐器伴奏的，（见《太平乐府》卷九），所以后来明清人又称之为“弹唱词”或“撘弹词”的（见《中国古代音乐史稿》325页）。仅列举一二谱例，以见一斑。

例一：

醉 奚 婆

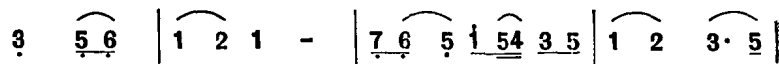


甲挂 两 副，雄烈 超今 古。力敌 万 夫，绰 名唤 孙飞 虎。

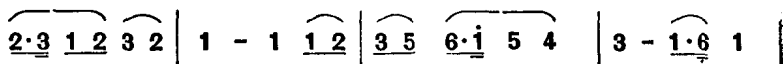
引自《西厢记四种乐谱选曲》

例二：

风 合 合 缠



烦 恼 知 何 限？ 闷搭 孩地 独 自



泪 涟 涟。 身 心 悄 似 颠， 相 思

6̣.1̣ 6̣ 5̣ 4̣ 3̣ 5̣ 6̣ | 1̣ - 3̣.2̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ | 2̣.3̣ 1̣ 5̣.6̣ 3̣ 3̣ |

闷 转 添。 守 着 灯 儿 坐， 待 收 拾

3̣.5̣ 1̣ 7̣ 6̣ 1̣ | 2̣. 3̣ 2̣ 1̣ 7̣ 1̣ | 7̣ 6̣ 5̣ 2̣ 1̣ 2̣ |

做 些 儿 闲 针 线， 奈

3̣ 3̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ | 1̣ - 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 5̣ - 5̣ 6̣ | 1̣ - ||

身 心 不 共 欢， 奈 身 心 不 共 欢。

引自《西厢记四种乐谱选曲》

到了元代，虽因杂剧的兴盛，“诸宫调”已逐渐走向衰亡，但它对后世曲艺的发展，仍有深刻的影响，而且又产生了不少新的曲种，如“货郎儿”、“道情”、“莲花落”、“弹词”等。这些曲种有的虽已失传（如“货郎儿”），但它的音乐却为戏曲所吸收并保存下来，北昆中的一套《九转货郎儿》就是。我们仍可以具体进行研究，而大部分曲种却能一直流传至今（如“弹词”等），受“弹词”影响，广东流行“木鱼书”、福州流行“评话”。

明、清以来，又盛行“小曲”、“牌子曲”、“子弟书”和各地的“大鼓”、“琴书”等，这些曲种将在分类介绍中加以评述。

三 曲艺的分类与曲种简介

据1983年出版的《中国大百科全书·戏曲·曲艺卷》称：“中国曲艺曲种目前约有400个左右”，既是“约有”，又是“左右”，当然不是一个准确的数字。在此之前出版的《曲艺概论》称“曲种近三百”，仍然不是准确数字。关于曲艺的分类，最常被人引用的是分为：鼓词类、渔鼓类、弹词类、琴书类、牌子曲类、杂曲类、走唱类，加上快板、快书类、相声类、评书类一共十类（见《全国曲种分类草稿》）。这种分类法被认为是分得细的，还有一种分类法，是在这十类基础之上，把曲艺分为：相声、快板快书、鼓曲、评书四大类，其中“鼓曲”是把上述七类唱的曲种归为一类。

还有一种是把曲艺分为：说故事、说笑话、唱故事三类（见薛宝琨著《中国的曲艺》），但该书自己又说这是“一般流行的说法，比较简单的概括，但又不尽科学。如‘说故事’、‘唱故事’，是从表现形式上区分的，而‘说笑话’又是从内容、风格上区分的”。而且以上各种分类法又都不包括兄弟民族的曲种，这当然是不妥当的。

其实，按照分类学的原则，分类无非是“根据事物的同和异把事物集合成类的过程”（见《辞海》275页）。因此，我以为只要能够说明问题，无所谓粗细，既不能随便说哪种科学哪种不科学，更不能完全排除分类过程中传统分类与约定俗成的作用，因为分类的意义和目的仅仅在于寻找和发现各门艺术反映现实的特性和规律，自觉地认识它们，掌握它们。