

声乐教学曲库

中国作品
第3卷

中国古代歌曲选· 戏曲、曲艺唱腔选

下册

人民音乐出版社

声乐教学曲库

中国作品

第1卷 中国民间歌曲选 上册 下册

第2卷 中国歌剧曲选 上册 中册 下册

第3卷 中国古代歌曲选·戏曲、曲艺唱腔选 上册 中册 下册

第4卷 中国艺术歌曲选 (1920-1948) 上册 下册

第5卷 中国艺术歌曲选 (1949-1965) 上册 下册

第6卷 中国艺术歌曲选 (1967-1977) 上册 下册

第7卷 中国艺术歌曲选 (1978-1995) 上册 下册

第8卷 中国艺术歌曲选 (1996-2002) 上册 下册

外国作品

第1卷 外国民间歌曲选

第2卷 外国歌剧曲选 上册 下册

第3卷 外国艺术歌曲选 (17-18 世纪) 上册 下册

第4卷 外国艺术歌曲选 (19 世纪) 上册 下册

第5卷 外国艺术歌曲选 (20 世纪) 上册 下册

第6卷 外国音乐剧曲选 上册 下册

定价: 55.00 元
(上、中、下册)

ISBN 978-7-103-03016-5



9 787103 030165 >

声乐

中国作品 第3卷

中国古代歌曲选·戏曲、曲艺唱腔选

下册

教学

声乐艺术教育丛书·《曲库》编委会编

主编：储声虹 徐朗 余笃刚

本卷主编：李寿增 钱国桢 管谨义

执行主编：管谨义

人民音乐出版社

曲库



中国曲艺音乐综述

徐元勇

一、历史简述

曲艺音乐也称说唱音乐,是以说唱为手段来描物写景、叙事抒情、讲故事、摆道理、谈时事的一种艺术形式。它是中华民族绚丽多彩的传统音乐文化中的一个重要组成部分,是我国民族艺术中的珍宝。它独特的声腔、伴奏和演唱技巧,显现了中华民族的心理素质和审美情趣。在我国的曲艺艺园中有将近四百个曲种,分布在祖国广袤的土地上,千百年来,它以丰富多彩的描物、写景、叙事、抒情等故事内容,优美独特的音乐唱腔和浸透着各曲种地方泥土芳香的语音声调的韵味,以及短小精悍、灵活简便的表现形式融入历史的进程和社会生活之中。

我国的曲艺说唱音乐有着悠久的历史传统。早在战国时期就有一种叫做“成相”的歌谣说唱形式。儒家荀子(前313—前238年)所著的《成相篇》是现今有据可查的我国最早的说唱文学作品:“请成相,世之殃,愚暗愚暗堕贤良。人主无贤,如瞽无相何俟。”内容揭露了统治者的愚蠢,要求他们改变作风,实行开明政治。就性质而言,它不是讲故事,而是摆道理。从形式上看,它是使用着一种被称做“相”的打击乐器,敲打着节奏而同时歌唱韵文。说唱艺术与古代民间的讲故事、说笑话和叙事诗歌的歌唱形式有一定的渊源关系,与汉代的乐府诗也有许多关联。而且,在相和歌中,一人执节而歌,旁有丝竹相和的说唱形式,已类似今天

的曲艺演出形式。但是,曲艺作为一门独立艺术形式,大约还是形成于唐代中叶。这与唐代通俗文学小说的出现,寺院中俗讲的兴盛不无关系。特别是寺院中的俗讲,以民间通俗故事为内容,以散韵结合的文体,采用民间的曲调,影响极大。俗讲是由南北朝僧人讲唱经文演变而来。俗讲除讲述佛经故事外,也讲述中国古代著名的历史故事和当时的英雄事迹。俗讲的脚本称为“变文”。“变”即“变易”、“改变”之意,就是将深奥的佛经变成通俗易懂、有说有唱的故事,其目的是在潜移默化中传播佛教思想。近代从甘肃敦煌石窟中,发掘出了许多这样的“变文”,如《舜子至孝变文》、《伍子胥变文》、《王昭君变文》、《张议潮变文》、《孟姜女变文》等。随着僧人们讲演“变文”技艺的不断精进,也产生了像文淑那样艺术造诣很高的著名俗讲僧人。他们的表演对后来戏曲、曲艺演唱技巧和曲调都很有影响。但是,曲艺的真正繁荣和发展,还是始自宋元时期。由于经历了五代十国的战乱,在宋王朝建立了中央集权之后,农业生产逐步得到了恢复,工商业日益发达,随着人口的增加,城市也日益繁荣。由于城市经济的昌盛,人们生活条件的改善,于是对娱乐生活的要求也逐渐提高。曲艺音乐成为城市市民所喜闻乐见的艺术形式,并有了固定的演出场所,即所谓的勾栏、瓦肆。艺人们可以集中在这里进行演唱,并互相观摩、交流、学习,这就大大推动了曲艺说唱艺术的发展与繁荣。他们“说寻常事有百万套,谈话间动辄是数千回,”“谈古论今,如

水之流”的文化艺术修养和演技艺术及效果,已达到很高的程度。

宋元时最为突出的说唱曲艺曲种有诸宫调、唱赚、弹唱因缘、鼓子词、陶真等。而且,其中鼓子词、诸宫调、陶真等对后世曲艺音乐也有较大影响。

鼓子词:因用小圆皮鼓做主奏乐器而得名。可以说它上承于唐代变文,下开民间鼓词之先河。它的曲本写法和演唱形式等甚至延续至今。现存宋时的鼓子词有北宋赵令畤作的《元微之崔莺莺商调蝶恋花鼓子词》。

诸宫调:在当时的多种说唱曲艺中,诸宫调是一个具有代表性的曲种,在中国曲艺史上也颇有影响。据记载诸宫调是北宋瓦肆勾栏中卖艺人孔三传首创。其音乐结构复杂,一般由同宫调的数个曲牌组成一个套数,然后再由不同宫调的若干套数共同组成一个完整的作品。诸宫调就是以音乐上的多种宫调组合而得名。其曲调丰富,富有变化,能够叙述长大复杂的故事内容。诸宫调留下的曲本很少,连残缺不全的在内有三种:无名氏的《刘知远诸宫调》、王伯成的《天宝遗事诸宫调》、董解元的《西厢记诸宫调》。诸宫调在元末以后已无人能够依谱演唱了,但它的音乐则被后世的许多曲种所吸收,曲牌套曲的方式一直延续至今。

陶真:源于北宋汴京,后流向南方。据载宋元时流行于农村,它的题材和歌词比较通俗,歌词多七字句。明清还流行于杭州、南京一带,清人李调元在《童山全集》中还有“曾向钱塘听琵琶,陶真一曲日初斜”的诗句。

宋元的鼓子词、诸宫调、陶真等说唱技艺与明清的说唱曲艺艺术有着千丝万缕的联系,有的甚至是一脉相承。元明时继续发展产生流行的“货郎儿”、“道情”、“莲花落”、“弹词”等,至清朝后更是得到了长足的发展。明代词话的曲调与演唱形式,逐渐演变为南方的弹词与北方的鼓词,各自的艺术水平也日臻成熟。特别是经过几代众多艺人的艰苦努力,许多曲

艺曲种涌现了许多名家,积累了不少艺术经验,创作了丰富的艺术作品,成为现代曲艺艺术提高和推陈出新以资借鉴的宝贵财富。如:马三峰创造了西河大鼓;何老凤丰富了梨花大鼓;胡十、宋五、霍明亮对木板大鼓的革新为民国年间刘宝全、张筱轩、白云鹏等对京韵大鼓的改良奠定了坚实的基础,为北方的鼓曲艺术做出了很大的贡献。与北方相比较,南方“弹词”艺术的蓬勃发展也异彩纷呈。清代乾隆年间的王周士,嘉庆、道光以后陆续出现的陈遇乾、姚豫章、俞秀山、陆瑞廷、毛萇佩、马如飞等都是弹词艺术的名家,是推动弹词艺术发展的精英。特别是俞秀山、马如飞的弹词所形成的两支主要流派,为现代苏州弹词所继承。

可以说中国曲艺的艺术形式至民国年间就差不多都已发展得较为成熟定型了。虽然旧中国统治者对艺人十分轻视,艺人社会地位低下,生活贫困,但是,他们仍然为曲艺艺术的发展和艺术改革付出了艰苦的努力。他们在提高传统书目、曲目的人民性,丰富创造新的书目、曲目,为古老的新兴的曲种吸收新的艺术营养来丰富艺术表现力,创造新的风格流派等方面,都做出了很多贡献。京韵大鼓的刘宝全、白凤鸣、骆玉笙,单弦的常澍田、荣剑尘,梅花大鼓的金万昌,河南坠子的乔清秀,粤曲的熊飞影,四川扬琴的李德才,山东快书的高元钧,苏州弹词的蒋如庭、蒋月泉等诸多名家,都在提高本曲种的艺术水平、创造新的艺术流派方面取得了显著的成就。有的曲种及艺术家在新中国成立后,更加焕发了新的艺术青春。

新中国成立后的曲艺艺术,在“百花齐放,百家争鸣,推陈出新”的方针指引下,坚持社会主义方向,在广大曲艺文艺工作者的勤奋努力下,曲艺事业得到了更加繁荣地发展。特别是在解放初期,许多曲艺艺术工作者接受社会主义新思想教育后,编写新曲目和整理优秀传统曲目,并使不少处于奄奄一息状态的曲艺艺术形式获得了复苏和发展,也使得新中国的曲艺艺术无论是在思想内容、表演技巧

和艺术形式上都得到了新的发展。

二、曲种类别

我国曲艺音乐曲种十分丰富,全国各地现存的曲种约有二百多种。它们之中,有的曾有高度的发展并流行甚广,有的则由于语言限制等原因,只盛行于某一地区,为当地人民所喜爱。虽然各曲种都有各自不同的艺术格调,但是根据主奏乐器、历史渊源、音乐格调以及演奏、演唱上所具有的一些共同特点,大致可以归纳为如下七大类。

1. 鼓词类:主要流行于北方。指演唱者自己用鼓、板做乐器伴奏的若干曲种。主要曲种有京韵大鼓、梅花大鼓、唐山大鼓、梨花大鼓、太原大鼓、湖北大鼓、广西大鼓、长沙大鼓、江西大鼓、上党大鼓等。

2. 弹词类:主要流行于南方。演唱者自弹自唱,主奏乐器是小三弦或琵琶。有时也加用二胡、阮等乐器。主要曲种有苏州弹词、扬州弹词、浙江犁铧、山东弹词、长沙弹词等。

3. 牌子曲:系指拥有同宫或不同宫若干曲牌,并主要以曲牌的联缀来完成音乐表现的曲种。主要曲种有北京单弦、洛阳曲子、青海赋子、四川清音、兰州鼓子等。

4. 琴书类:因主奏乐器扬琴而得名。主要琴书曲种大致有四川扬琴、山东琴书、云南扬琴、北京琴书、湖北琴书、豫北琴书、常德丝弦。

5. 渔鼓类(也称道情类):凡用渔鼓和筒板为主要伴奏乐器的曲种均属此类。主要曲种有河南坠子、常州道情、河北渔鼓、温州龙船、江西道情、晋北道情、陕北道情、湖北渔鼓、四川竹琴、青海道情、湖南渔鼓、广西渔鼓等。

6. 走唱类:表演者边唱边舞,有的甚至有大大动作的走场。主要曲种有二人转、莲花落、三棒鼓、贵州花灯、凤阳花鼓、四川盘子、车灯、云南花灯、黄岩花鼓、湖南花鼓、花鼓

丁香、蓬莱花鼓。

7. 板诵类:大多只有一个自击竹板、犁铧片或木板伴奏,是有板有眼的长篇吟诵,歌唱性不强。主要曲种有山东快书、四川金钱板、太平歌词、毛竹快书、木板快书等。

上述说唱曲种的分类也不完全是科学的分类,只不过是按它们的若干特点做了大致的划分,另外,我国少数民族也有丰富的曲艺艺术,如蒙古族的好来宝、白族的大本曲、朝鲜族的三老人、傣族的赞哈等。

三、曲艺音乐的艺术特点及音乐结构形式

曲艺艺术的主要艺术手段是说与唱,它运用从生活中提炼出来的生动形象、说唱化了的语言来表达故事情节,塑造人物形象。众多的曲种,有的以说为主,有的以唱为主,或兼而有之。也有的曲种似说似唱,也有的曲种辅以动作、做功等。总之,说与唱的有机结合是说唱曲艺艺术最大特点。再者,曲艺是通过说唱来交代故事情节、描摹人物、介绍环境、渲染气氛。讲故事重情节是曲艺的又一重要特色。灵活简便,不受舞台、布景、道具、场地和人数以及时间等条件限制。演员还自兼乐器伴奏,这也是曲艺艺术的一大特点。

曲艺音乐的结构形式主要有以下四种。

1. 单曲体结构:这类结构的唱腔,是以一个基本曲调反复构成,反复时曲调也可略有变化,但保持其曲调的基本轮廓。

2. 板腔体结构:就是在一个基本曲调(上下句或四句)基础上,通过速度快慢、节拍与节奏的紧宽、调性及旋律的变化来表现各种不同的感情色彩。所谓“板”,是指不同速度的节拍;“腔”,是指旋律变化的腔调。这类结构的唱腔,虽然最初也是以一种曲调为基础发展起来的,但它已具有较丰富的节奏、板眼、速度的变化,为适应内容(歌词)的需要,曲调已发生变形,不能保持其原形的轮廓。

3. 曲牌联缀结构:就是由音乐风格接近而格式不一的若干曲牌,在一个唱段中有机地联缀运用。其体式经常是这样的:一个曲种,大多有一个曲牌或数个曲牌作为该曲种的主调,并可将某个主调曲牌一拆为二,用于唱段的头、尾,中间插入其他若干曲牌,构成一个套曲形式。这种套曲形式,仅限于传统曲目,现代的创作曲目并不拘泥于此。

4. 板腔曲牌混合结构:它是在各个曲种互相交流、影响、渗透的过程中产生的一种综合体。它是在为了更好地表现作品思想内容、故事情节的要求下产生的。弹词类的曲种多属此类唱腔结构。

四、曲种介绍

(一)四川清音

1. 曲种简述

四川清音简称清音,是流行于四川各地的一种说唱音乐。它同我国其他曲艺曲种一样,都是经过几代艺人们的辛勤劳动所创造的一种艺术形式。据记载,清代乾隆至光绪年间,在商贾云集、贸易繁忙的四川叙府(今宜宾)、泸州一带及四川其他地方就已广为流传,距今约有二百多年的历史。过去一般叫“唱小曲”,因其伴奏乐器大多使用月琴和琵琶,所以,也有叫“唱月琴”、“唱琵琶”的。清音的发祥地是叙府、泸州一带,至20世纪20年代,在重庆、成都等地演出的艺人中,还有人挂牌以“叙泸名角”自誉的。清音之名则是1930年成立“清音歌曲改进会”后才确定的。

叙府是岷江、金沙江汇合流入长江处,泸州是沱江与长江的汇合处,两地都是过去长江上游的水运要口,各地特产以及云贵边境的物资大都从这里出口。随着商业的繁荣,来自长江中下游的商船云集,船上带来歌女登岸演唱,加上各地船夫们带来的各自家乡的民歌流传,久而久之,经过四川艺人们的长期演唱,将传来的民歌小曲,结合本地民间音乐赋予这些音乐以浓郁的四川风

韵。四川清音所唱的民歌小曲,虽来自四面八方,但却都统一在清音的整体风格之中。四川清音的唱腔曲调与唱词语言结合自然,曲调可变性较大,具有通俗易懂,生动朴实的特点。

清音最初以清唱方式沿街卖唱,后进入茶楼方有了坐唱,并加入了伴奏乐器。现在多以女演员左手打板,右手执筷子敲打竹鼓站唱为主。琵琶为主要伴奏乐器。清音的唱腔曲牌十分丰富,有近百首之多,这些曲牌大都是在民歌的基础上发展起来的。由于曲调“说唱化”程度的不同,形成了多种多样的结构形式。就其体裁而分,有单曲体、联曲体和板腔体三种,而以单曲体和联曲体演唱为常见。所谓联曲体就是曲头+若干曲牌+曲尾的大型结构体式。联曲体中有“八大调”,即八个曲调特点各异、可以独立成段的曲牌。“八大调”属大型曲体,可以大量地容纳表现内容。单曲体是指一首小曲反复叙唱几段唱词组成一个独立性的唱段,这种单曲体,短小精悍,相对完整地叙唱一个生活片段或小段故事。当然,也可以插入大调使用。四川清音曲目内容有三类:以历史题材和民间传说为主,如《断桥》、《思凡》、《昭君出塞》。旧时抒情小曲如《悲秋》、《小放风箏》、《绣荷包》等。解放后反映革命和现代题材的作品,如《江姐上华蓥》、《布谷鸟咕咕叫》、《送公粮》等。

2. 唱段分析与演唱提示

★《布谷鸟咕咕叫》、《羞月亮》

本卷选入的《布谷鸟咕咕叫》和《羞月亮》唱段都属于单曲体中的小曲。

《布谷鸟咕咕叫》描写的是在早春二月的农田里,菜花黄,麦苗绿,万象更新,欣欣向荣。姑娘们积极投入春耕生产,连布谷鸟也随之飞来飞去,报春叫喜。

《羞月亮》是一首具有比喻性内容的风趣小品,说的是天上月亮不能按时出现,不能与田间劳动每日相伴,于是幻想做个人造月亮每天悬在天空,与人们同劳动,共欢乐。

曲艺音乐的最大特点,就在于它生动的表现语言。要想唱好清音,必须对四川语言有所了解。四川语音(一般以成都语音做演唱的标准)和普通话一样,有四声之分,但四川话与普通话的声调高低变化不同,基本异同有:阴平声两者基本相同,四川话略低一些。阳平声两者的调值恰好相反,四川话是下降调,普通话是升高调。上声和去声两者的调值恰好互易,四川话的上声与普通话的去声相似,而普通话的上声又与四川话的去声相同。结合语言运用“哈哈腔”有助于以声传情及表现作品内容。四川清音“哈哈腔”的运腔手段很有特点,它是一种断中有连、轻巧明快的装饰性润腔技法。

《布谷鸟咕咕叫》是著名四川清音演员李月秋演唱的曲目。音域不是很宽,难度不大。适合于中级程度的学生演唱。曲调既有江苏民歌《茉莉花》曲调的痕迹,更有四川泼辣直率的风格。

(二)北京单弦

1. 曲种简述

北京单弦简称单弦,也称牌子曲、单弦牌子曲。北京单弦是北方曲艺艺术中一个深受大众喜爱的曲种,仅从单弦牌子曲的名称来看就知道这是一个将许多曲牌联缀起来用以表现故事内容的曲种。单弦牌子曲不仅流行于北京、天津、沈阳、济南等北方城市、地区,而且也流行于上海、武汉等南方城市。

单弦兴起于清乾隆、嘉庆年间。当时,满族的旗籍子弟自编曲本,三人或多人分别弹三弦,打八角鼓拆唱,既用以自娱娱人,也应亲友喜庆宴聚或在庙会等作义务演出,人称之为“八角鼓”。大约在同治、光绪年间,一个叫司瑞轩(艺名随缘乐)的旗籍子弟,自编曲词在北京茶馆里演唱,并对其演唱的内容、唱腔等多有革新。因随缘乐一人自弹(三弦)自唱,并贴出海报自称演唱的是“单弦”,也就因此而得名。除了这种自弹自唱的演唱形式外,后来也发展了一种由一个人演唱,以八角鼓击节拍,另一人操三弦伴奏

的演唱形式。旧称“双人头”。在随缘乐革新、唱创单弦后的约百年过程中,先后涌现了许多著名的艺人,如德寿山、曾永元、群信臣、全月如、何质臣、荣剑尘、谢芮芝、谭凤元、石慧儒等。他们都有自己独特的艺术风格,有的善唱,有的善说,有的善于表演,有的说唱相兼。其流派纷呈,各擅其美,推动了单弦艺术的发展。

单弦是一种曲牌联套体的曲艺形式,曲牌众多,曲调丰富。唱词格式多样,有上下句重复体,也有三字体和四字体。音乐唱腔由两部分组成:一为岔曲,二为曲牌。岔曲产生于清乾隆年间,相传有一个满族士兵名叫宝恒,又名小岔,他所唱的很好听小曲被称为“岔曲”。岔曲的结构形式大致有五种。第一种是正规的岔曲,一般为八句唱词、六句唱腔组成一篇。其唱腔分一、二、三句前半段和四、五、六句后半段,中间加间奏音乐。第二种是加垛的岔曲,即在第三、五、六句中插入插句或若干长短不等的垛句。第三种岔曲叫做腰截岔曲,即将前后半段腰截拆开加入一个曲牌。第四种岔曲叫做枣核,即在岔头岔尾中间加三个完整的牌子。第五种岔曲的组成是曲头+若干牌子曲+曲尾的结构,是北京单弦中具有代表性的结构。岔曲头尾中间的所谓牌子曲,就是流传于民间的各种小曲和传统曲牌。据现有统计,单弦牌子曲的曲牌约有一百多个。牌子曲与岔曲的完全合流即为现在单弦牌子曲的完整音乐结构。当然,音乐的结构形式也是随着所表现内容和唱词写法的不同而有所变化。单弦的内容很多是抒情的诗篇,如《赞风》、《赞月》、《赞花》、《风雨归舟》等。最早的曲目以反映清代北京社会生活风貌的为多,如《急拉吃得甲》、《青草茶馆》等,也有一些由戏曲故事改编的,如《罗锅儿抢亲》等。自随缘乐在茶馆献艺之后,则多根据《聊斋志异》、《古今奇观》、《水浒传》等小说改编,如《胭脂》、《杜十娘》、《武十回》等。解放后,涌现了大量反映现实生活的作品,如《四枝枪》、《反浪费》、

《地下苍松》等。

2. 唱段分析与演唱提示

★《风雨归舟》、《晚霞》

本卷选入的曲目《风雨归舟》和《晚霞》都是北京单弦的著名唱段。前者描写的是一个封建社会的官僚被解职后，隐居深山，感慨万千，在烦闷的时候抚琴饮酒来消愁解闷的故事。音乐结构属加垛的岔曲，根据内容表现的需要，使正规岔曲结构扩大，使音乐更为贴近文词内容、更形象生动。在演唱这个曲目时，要求演员行腔自然、流畅，既要有唱的律动，还要以唱的行腔状态来似唱似说地唱述曲目内容。

《晚霞》是单弦中典型的正规岔曲音乐结构。内容描写日落西山，微风吹拂着红叶、芦花。转眼间明月如昼，勾画出秋天傍晚景象的抒情曲目，词作简练优美，是演唱易于上口的作品。要求演唱得悠扬弛缓，挺拔爽朗，幽雅洒脱。

(三) 福建南音

1. 曲种简述

福建南音是我国一个有着典雅、优美、古朴风韵的古老的民族传统音乐，也是一个至今仍广泛流布于闽、台、港、澳以及东南亚华人聚居区等闽南语区域的具有强大生命力的民间音乐。福建人口大都是由北方迁徙，他们不仅把生产技术带进了八闽之域，也带入了中原的文化和艺术。有些中原文化毁于历代战乱之中而偏安一隅，经济繁荣的闽南却比较完整地保留继承了下来，南音就是其中之一部分。

福建南音可溯源于汉唐，至今仍保留着汉代相和歌的“丝竹更相和，执节者歌”的演唱形式。南音曲调飘逸典雅，具有“古士君子之遗风。”从南音中可以见到敦煌壁画、泉州开元寺斗拱上的飞天，以及开封繁塔浮雕中古代乐器的形影。福建南音集唐代中原、西域音乐之精华，蓄宋元明以来南戏、昆腔、弋阳腔、青阳腔、潮调、民歌、佛曲之雅韵，汇诸家而自成一格，是保存我国民族音乐文化非

常丰富、完整的大乐种，是古代音乐覆盖层的一个断面，一部活的音乐史，是我国民族音乐的一枝奇葩。

福建南音经过千百年漫长、缓慢地积累和发展，至新中国成立才真正获得新生。早在20世纪60年代就成立了专门的南音研究机构和南音专业演出团体。泉州南音团及其他南音团体还多次出访欧美、日本、东南亚等国家和地区，引起国际的关注。从20世纪80年代初以来，古城泉州相继几次举办的有关南音的大型活动，使海内外越来越多的学者、专家对南音所具有的艺术价值和学术研究价值有了更大的关注和重视，发表了许多有较高学术水平的研究论文。福建泉州在南音的普及工作方面成绩斐然，在中小学的音乐课程中开设了南音教学，编写了涉及有关南音各方面的教材，并录制出版有演奏演唱磁带，供教学所用，使南音艺术能够真正继承发展下去。

要想把福建南音完全纳入我国传统民族音乐中的哪一乐种大类是不可能的。南音由“指”、“谱”、“曲”三大类组成。“指”是一种有词、有谱、有琵琶弹奏指法的套曲。虽然说有的结构与宋代诸宫调的说唱形式有相似之处，但是“指套”大多只作器乐演奏，而很少演唱。“谱”则完全是器乐套曲。在说唱音乐中介绍的福建南音则指“曲”这一部分。“曲”即散曲，也称“草曲”。曲调大体可分为抒情、写景、叙事三大类，经历代发展，积累下传统曲调有千首之多。声乐教材介绍的大多是属于“曲”这一部分，其中一些简短通俗、优美动听的曲子，在群众中广为传唱以至家喻户晓。南音散曲的演出，主要是演员双手执拍板（左手三块，右手两块），一人清唱的形式。伴奏乐器以二弦、三弦、琵琶、洞箫为主，即所谓的“上四管”。

南音散曲中传统曲目的唱词多为明清文人所作，文采飞逸，大多描写男欢女爱、悲欢离合的事，脱离不了“心中事、眼中泪、意中人”等凄楚悲切、幽思怨诉的情感。曲调古

雅幽婉,徐缓深沉。旋律以级进为主,音程起伏不大,除个别音外,多为三度波浪式的上下回旋,在乐句顿逗的处理上,往往以一小节末尾弱拍延续到下一小节时又在弱拍上起音。著名的曲目有《鱼沉雁杳》、《思想情人》、《暮云片片》、《魏国吴起》、《直入花园》、《去秦邦》等。

2. 唱段分析与演唱提示

★《因送哥嫂》、《听见雁声悲》

本卷选入的《因送哥嫂》是《陈三五娘》故事中一个唱段。讲的是陈三向益春诉说五娘的反复无常,但仍对五娘不变心。曲调热情高雅、亲切动人,充分表现了陈三复杂的心理活动。谱例是根据1965年10月出生于福建晋江、80年代享名的青年新秀王阿心演唱所记。王阿心的演唱咬字清晰、音色纯情。

另一首《听见雁声悲》选自《泉州南音教材》,是具有较高南音造诣,唱腔圆滑甜美、委婉清丽,堪称20世纪90年代南音界光彩夺目的名角李白燕演唱的。唱腔是《昭君出塞》中王昭君的唱段,写的是昭君遭奸臣陷害,被迫出塞和番。一路上悲伤地思念祖国和亲人,伴行的番军互相劝慰。曲调是悲痛激昂与亲切劝慰相间。

在演唱南音唱段时,一定要首先把握“腔多曲缓、声多于情、极于沉静”的特点。咬字分字头、腹、尾及收音的方法,到每字音韵最后才唱出合字。开口收鼻音,用意为主,声响直透脑门”这南音唱法的一大特点。这两个唱段的难度都较大,适合高年级学生选唱。

(四)苏州弹词

1. 曲种简述

被誉为“江南一枝花”、“江南明珠”的苏州弹词,是一个有说有唱,自弹自唱,古老而又优美的地方曲艺曲种。因以柔软、优美的吴语苏州方言演唱,并使用琵琶、三弦等弹拨乐器为主要伴奏乐器而得名。今天,不仅流传于苏州、上海、浙江及江南其他地区,而且在全国也有较大影响。

苏州弹词是产生于民间的说唱艺术,其

渊源可上溯到唐朝的“变文”、宋代的“平话”。南宋人周密在《武林旧事》中提到南宋时,杭州瓦肆伎艺“弹词姻缘”的说唱艺术和“弹词”,就与后代的弹词极为相似,这大概就是弹词的前身吧。不过,“弹词”一词最早正式出现,则是在明代田汝成的《西湖游览志余》中“……其时,优人百戏、击球、关扑、渔鼓、弹词,声音鼎沸。”虽说就史料看来,元明时期就已经有了弹词,但是,真正得到发展兴盛还是入清以后。特别是自清乾隆经嘉庆、道光、咸丰、同治一百多年间,是苏州弹词发展的鼎盛时期,其标志是弹词著书繁多,艺人辈出,流派纷呈。乾隆年间的“御前弹唱”之人王周士,在苏州创立了弹词艺人的第一个行会组织“光裕公所”,它的成立奠定了苏州弹词的基础,逐渐使弹词艺术专业化。王周士所著的《书品》、《书忌》不仅是当时极好的弹词教材,直至今今天仍不失为值得参考的文献。

弹词最早的唱腔是由简单的吟诵音调开始的,很有可能是吸收了读书人吟咏诗赋的诗腔,吸收了民间曲调的某些因素,逐渐形成具有上起下落感觉的两句基本唱腔,也是弹词曲调中最基本的调子,有人称它为书调。清咸丰、同治年间,由马如飞唱创的弹词三大腔系之一的马调,就是在书调的基础上演变而成的流派唱腔。其他两大腔系是清代嘉庆、道光年间,陈遇乾唱创的陈调和俞秀山始创的俞调。前者吸收了昆曲等戏曲的因素,音韵风格苍劲。旋律进行舒缓,朴实苍凉,音域不宽,起伏度不大,运腔介于歌唱性和叙述性之间,速度中等。上句落音常常为 sol,也有 la、mi,下句落调式主音 re。陈调善于表现饱经沧桑的老人内心世界的情感。俞调可能是在吸收了当时江苏常熟一带女艺人们所唱的曲调的基础上发展起来的,特别是经后来蒋如庭、朱介生等艺人的发展,更吸收了苏滩、昆曲的音调。其曲调曲折婉转,激越多变,音域跨度达两个八度以上,速度徐缓,腔多字少。上句落音为 do,下句多半落音在 sol 上。其唱腔婉转缠绵,善于表现妇女倾

诉细腻的情思。前述的马调则以豪放雄浑、质朴自然的风格著称于世。马调旋律进行平稳,音域不宽,速度中等,字多腔少。解放后,弹词出现了一些新的唱腔流派。如徐(云志)调、蒋(月泉)调、张(鉴庭)调、丽(徐丽仙)调等,这些唱腔流派,都是在继承马、陈、俞三大腔系的基础上发展起来的,其中以丽调影响最大。

弹词的演唱最初是单档演出,即一人来表白兼唱,后又发展双档、三档。乐器伴奏由演唱者自己担任,主要伴奏有小三弦、琵琶。弹词中的说、噱、弹、唱、五到、八技,是弹词演员所必备的基本技艺。传统弹词说唱的主要内容,有历史故事和才子佳人的爱情故事等。弹词的体裁形式大致有长篇、中篇、短篇和开篇等。

2. 唱段分析与演唱提示

★《长相知》、《蝶恋花·答李淑一》

本卷选入的《长相知》原名《上邪》,是汉乐府鼓吹曲中铙歌的歌词,是现存铙歌十八曲之一,源于民歌。表现的是一位古代妇女坚贞不渝的爱情。弹词在散板引子之后是一高一低的散板旋律唱出“上邪”,通过整板的间奏才是“我欲与君长相知”的主题,最后又反复“我欲与君长相知”句以加重语气毕曲。原乐府句子是“我欲与君相知”,弹词此句加一“长”字,并撷拾句中“长相知”三字以为曲名。

《蝶恋花·答李淑一》是赵开生依据毛泽东的词,融合了弹词的某些唱腔及其他戏曲中的板式写成的。其旋律优美流畅,既有弹词的韵味,又有时代的新意,而且,易于演唱,是声乐学习者经常选唱的曲目。

(五)梅花大鼓

1. 曲种简述

梅花大鼓是流传于京津一带以及华北各地的一种曲艺说唱艺术形式。也曾称梅花调。起源于清朝中叶的北京,脱胎于八旗子弟清唱的“清口大鼓”。因八旗子弟居住在北京前门以北,所以曾有“北板大鼓”之旧称。清光

绪年间流传到前门以南,被一个叫文玉森的人进一步发展,那时称“南板梅花调”。梅花大鼓之名的真正含意,是由于其伴奏乐器有三弦、四胡、琵琶、扬琴以及鼓板等五种,有人便以“梅花五瓣”喻之。梅花大鼓之名被叫响,是20世纪20年代,金万昌(1871—1943)和苏启元对梅花调进行改革的过程中,特别是金万昌,他与弦师韩永禄对梅花大鼓的改革,使唱腔有一字九转、清峻幽雅的独特风韵。金万昌以他嗓音的宽厚洪亮,行腔曲折婉转,吐字有力,韵味醇厚形成“金派”。20世纪30年代,曾与“鼓王”刘宝全、铁板大鼓演员王佩臣一起被观众誉为“鼓界三绝”。他的徒弟有荣少昌、刘连玉、王玉珍等。

在梅花大鼓的历史发展过程中,起着承上启下、普及推广等重要作用的流派,除有金万昌所创的金派外,还有20世纪30年代逐渐兴起、发展的盲艺人名弦师卢成科及门下的女弟子所唱创的卢派,也称花派。卢成科吸收民间音乐,对唱腔和伴奏进行加工,并收了一批女弟子,我们所熟悉的花四宝、花五宝(张淑筠)和有“梅花皇后”之誉的花小宝(史文秀)都出自他的门下。花派梅花大鼓,继承发展了金派的梅花大鼓,变金派的苍劲华丽,改变了金派的演唱力度,形成了花派悲、媚、脆的演唱风格。特别是在解放后,梅花大鼓有了长足发展。

梅花大鼓均为短篇鼓曲。每个短篇唱段一般不超过百句。每段唱词一般多为四、五个段落,每个段落音乐上叫“落”。唱词为上、下句对应式。上句尾字除首句为平声(起韵)外,均为仄声。下句尾字为平声押韵,而且绝大多数唱词是一辙到底。唱词与京韵大鼓一样,多为七字、十字句。句格一般为二、二、三或三、二、二、三。

梅花大鼓属板腔体曲种。有〔慢板〕、〔二六板〕、〔快板〕三种板式,并以板式命名三种基本唱腔。〔慢板〕唱腔也称“梅花调”,是梅花大鼓的基本唱腔,它是一板三眼的乐句。〔二六板〕唱腔是一板一眼的乐句。〔快板〕唱

腔是有板无眼的乐句，它的旋律简化，速度快，近似数唱。梅花大鼓的间奏有两种：一是乐句间的小过门；二是段落与段落间的大过门，即所谓的“上三番”和“下三番”。

梅花大鼓的演唱形式是演唱者手执拍板，击鼓自唱。

2. 唱段分析与演唱提示

★《大观园》、《黛玉思亲》

本卷选入的是金万昌演唱的著名曲目《大观园》和花五宝演唱的《黛玉思亲》。《大观园》是古典名著《红楼梦》中的一段故事，描写的是林黛玉带病游大观园的情景。《黛玉思亲》也是《红楼梦》中的故事，写贾母探病、黛玉心中的悲怨。

(六)京韵大鼓

1. 曲种简述

京韵大鼓形成于清同治、光绪年间，是我国北方鼓曲中具有代表性的曲种之一，在大鼓类的曲种中影响最大，流布最广。不仅在中国流传，在国际文艺舞台上也时有演出，20世纪初，“京韵大鼓”的称谓已经出现了。不过，京韵大鼓这一曲种在20世纪的30年代之前，称谓比较繁杂，如有：大鼓书、天津大鼓、京调大鼓、文武大鼓、文明大鼓、改良大鼓等。到30年代末，京韵大鼓这一称谓才为人们普遍接受，并一直沿用至今。京韵大鼓是在木板大鼓的基础上发展起来的，木板大鼓是河北河间府的贫苦农民农闲时打板击鼓，在乡村庙会里说说唱唱的民间说书形式。初期演唱者是半农半艺，后来逐渐变成职业演员。其讲唱内容多是长篇书目。因当时艺人说唱带有河间地方土音“怯味”，所以也称怯大鼓。清代末年，木板大鼓逐渐入京、津、保定等城市演出，与清音子弟书合流而得到发展。旧的木板大鼓词文通俗，易于上口，曲调属农村的秧歌。清音子弟书是北京八旗子弟赋闲之余的创作，其词文简约，曲调幽雅，注重行腔作韵。清代末年，木板大鼓艺人霍明亮、胡十、宋五等人吸取以上两曲种之长处，做了初步改革，并加上伴奏乐

器。民国初年之后，又有刘宝全、白云鹏、张小轩等人的努力改革，他们改“怯味”为北京话说唱。除了使用三弦作伴奏乐器外，又加进了四胡。创编了许多新的曲目，曲调唱腔也吸收了京剧、梆子及民间曲调等因素，创造新腔，并讲究字正腔圆。板式也由以前的一板一眼发展为一板三眼。演唱故事的唱词也由长篇缩短为不超过二百句的唱词，目前唱词都是在一百句左右。解放后，又发展有白凤鸣的“少白派”和大家熟悉的宗刘派的骆玉笙（小彩舞）的“骆派”。

京韵大鼓的唱腔属板腔体，一百多年来，经过众多弦师、演员的发展、创造，京韵大鼓形成了“平腔”、“甩腔”、“长腔”等基本唱腔和〔慢板〕、〔紧板〕等基本板式。唱腔、板式的运用，都是根据所表现的内容而定。京韵大鼓所演唱的内容取材面广，有表现古代金戈铁马的战争题材故事，如《三国》、《水浒》、《列国》等讲史类的鼓词，也有一部分描写才子佳人吟风弄月的曲目，如《大西厢》、《红楼梦》中的爱情故事，还有描写山水景致、生活场面的曲目，如《百山图》等。京韵大鼓的有些曲目可以说早已家喻户晓，如《丑末寅初》、《风雨归舟》、《剑阁闻铃》、《重整河山待后生》、《长征》等等，而演唱这些曲目的各派名家更为人们所熟知。上世纪30年代就享誉大江南北的“鼓界大王”刘宝全（1868—1942年），继承了前辈的艺术经验，吸收了其他姊妹艺术的精华，大胆革新了京韵大鼓艺术，可谓京韵大鼓的第一杰出艺人，对后世影响很大。

2. 唱段分析与演唱提示

★《丑末寅初》、《长征》

本卷选入的唱段《丑末寅初》是刘派京韵大鼓的代表曲目之一。内容描述的是清晨四时前后古代人的生活情景。由九段组成，每段唱腔都自成起落，均为上句起腔，下句一连串垛句，末句落腔，组成起、平、落的结构。唱腔明快诙谐，充满生活的情趣。

同时选入的另一唱段《长征》，原为小岚

云与弦师共同创腔,后由骆玉笙加工演唱。具有刘派高亢嘹亮、豪迈奔放的运腔特点。旋律明朗流畅,一泻千里,且短小精悍,恰当地表现了红军跨越万水千山,一往无前的磅礴气势。

(七)天津时调

1. 曲种简述

天津时调是我国北方说唱音乐中一个曲种,唱腔属曲牌体、多使用单曲体的形式。顾名思义,它产生于天津、流行于天津。其名称的来源,据说是在清末时,有位评书艺人张启龙,他不仅评书说得好,而且还能用北方民歌随口编唱时事新闻,因故名“时调”。据清光绪十一年(1885年)的《津门杂技》中述:“津门茶肆每于岁底新正,添设杂耍,招徕生意,其名有弦子书、大鼓书、京子弟、八角鼓、相声、时调小曲等类,”时调小曲就是指当时的天津时调。实际上,天津时调是随着漕运和天津城市的发展而集各地的民歌小调发展起来的。天津漕运的繁忙和城市的发展,使得各地的民工纷纷涌入天津,他们带来了自己本地的民歌小调。在劳动中,在休闲时,这些民歌小调能给他们鼓劲、解乏、娱乐。这些民歌小调的相互交融,形成具有天津地方特色的一个曲种。的确也因编唱者在内容上多取材现实生活中大家熟悉的时事,所以也有“时兴”、“合意”之说。但是,真正定名为“天津时调”还是在解放后的50年代。

1949年以前,特别是自清朝末年以来,天津时调多流行于码头工人、搬运工人、以及车夫、小手工业者等广大体力劳动者中间,也曾进入妓院,为妓女们纷纷学唱,成为他们伴身的技艺。天津时调的音乐在妓院中得到了长足发展,并由此产生了天津时调的专业艺人和说唱演员。但是,天津时调无论是表现内容或音乐唱腔都是在新中国建国以后才得到了真正的发展和完善。天津时调的内容多叙述男女之间的爱情和描绘四时风景,如《秦楼悲秋》、《秋景》等。由于音乐多来自民间小调,保留了民歌通俗明朗、短小精悍的特色。主要曲

调唱腔有天津土产的〔靠山调〕,新、老〔鸳鸯调〕和〔喇叭调〕等。通过几代人发展完善的〔靠山调〕,据说是当地制鞋作坊纳鞋工人休息时,靠在山墙上歌唱的曲调。〔靠山调〕的特点是一板三眼,眼起板落,基本曲调四句,但这四句既非上下句的对应结构,也非起承转合的四句体,而是由 $a1 + a2 + b1 +$ 插句“哎腔” $+ b2$ 组成一个基本乐段,也即两个上句和两个下句的结构。唱腔运用时,通常插入一个叙述性较强,节奏较自由的“数唱”,其旋律也是由〔靠山调〕衍变而来的,不独立使用。

天津时调的演唱形式以一女演员独唱为主。伴奏乐器有三弦、四胡、扬琴、琵琶、笙等,有时也以大三弦和四胡为主奏乐器。

2. 唱段分析与演唱提示

★《秋景》、《摔西瓜》

本卷中的《秋景》和《摔西瓜》是用〔靠山调〕演唱。《秋景》是写寒冬将至,蛐蛐、油葫芦等昆虫虽有翅却不能腾飞,一场严霜使它们丧命。整个音乐结构为引奏 $+ a1 +$ 数唱 $+ a2 + b1 +$ 插句“哎腔” $+ b2$ 。

《摔西瓜》是描写一位姑娘在下雨天拿着东西去探望有病的情人,不留神滑跌在泥潭的故事。音乐结构与《秋景》大致相同,只是音乐色彩有所区别,《秋景》音乐的速度较慢,抒情性较强。而《摔西瓜》音乐的速度为中速,情绪也较活跃。

几十年来,天津时调著名演员王毓宝在弦师们的密切合作下,对天津时调的唱腔、吐字、发音、表演及音乐伴奏等诸方面,都进行了研究和改革,为天津时调的发展做出了很大的贡献。《秋景》和《摔西瓜》都是她演唱的著名唱段。由于两曲的音域较宽,有两个八度,唱腔难度也较大,所以适合高年级学生选唱。

(八)河南坠子

1. 曲种简述

河南坠子因以坠胡为主要伴奏乐器,并因产生于河南而得名。也简称坠子。是流行于河南、山东、安徽、天津、北京等地,具有唱

词通俗易懂,唱腔优美动听,以及具有浓厚地方特色和生活气息的曲种。

河南坠子的前身是流行于河南的“道情”和“莺歌柳”两种曲艺形式。从清代末叶光绪年间开始,两种曲艺艺人逐渐合流,在音乐唱腔等各方面相互吸收融合,特别是“莺歌柳”的伴奏乐器小鼓、三弦被改制成坠胡以后,改弹拨乐器为弓弦乐器,伴奏旋律发生了根本变化,促成了唱腔音乐的重大变革。坠子唱腔后来又与“道情”、“三弦书”等音乐结合,并在流行过程中吸收其他地区曲种的音乐唱腔、表演形式、表现内容和演唱技巧等,逐渐形成一个新的曲种。20世纪30、40年代,河南坠子进入兴盛时期,形成了有乔利元、程玉兰、董桂枝创立的乔、程、董三大流派。乔派以节奏流畅、吐字清脆、唱腔悠扬婉转见长。程派以曲调朴实明朗、唱腔圆润见长。董派以板眼规整、唱腔含蓄深沉见长。这三大流派就是后来所称的北路坠子、中路坠子、东路坠子。北路坠子除了乔利元之外,还有其女徒乔清秀(原名袁金秀),中路坠子有刘宗琴、刘明枝等,东路坠子有徐玉兰、马艳秋等。河南坠子的唱词句式以七字句为主,常见的变化句式有“加帽”和“垛句”等。唱念均以中州音韵为主,也有少量普通话字音。音乐唱腔属板腔体,上下句结构,上句落音大多为 re、mi 或 la,下句落音为 do 或 sol。主要唱腔归纳起来可分起腔、平腔、落腔、尾腔四部分。起腔也有人称之为“大开口”或“起板”。“平腔”是坠子的基本唱腔,它产生最早,运用也最多,并从它演变

出其他板类的唱腔。“落腔”也是坠子唱腔中运用较多的一种,其音调是从“平腔”演变而来,只是改变了下句的落音。“尾腔”也有的叫“扎板”。除了以上四种唱腔外,也根据所表现内容的需要,加入“垛板”、“数板”、“嵌句”和“曲牌”等等。

河南坠子的曲目分大、中、小三类,约有两百多种。长、中篇的曲目以说为主,但也有曲目是有说有唱。传统的长、中篇曲目有《金钱记》、《雷公子探亲》、《杨家将》等。短篇曲目是只唱不说,偶而稍有表白。曲目有《偷石榴》、《玉堂春》等。解放后,在整理传统优秀曲目的同时,也编写了许多反映现实生活的新作,如《焦裕禄》、《赵部长探亲》等。河南坠子的演出形式轻便简单,有一人演唱的单口形式,二人演唱的对口和二人以上演唱的群口形式。伴奏形式也简单,常见的情况是只用一把坠子弦,也有加进扬琴、琵琶、二胡等乐器的形式。

2. 唱段分析与演唱提示

★《凤仪亭》

本卷中选入的《凤仪亭》是乔派坠子曲目中的代表作之一,是由有“坠子皇后”之誉的乔清秀(1910—1944年)演唱出名的唱段,音调具有典型的乔派风格韵味。轻快跳荡、俏皮流畅的唱腔生动地描述了《三国演义》中王允、貂蝉暗定连环计离间董卓、吕布的故事。演唱此曲目时,要求唱得生动活泼,注意张弛。曲调的音域虽不太宽,但要注意曲调与内容的情绪变化、腔与腔的连接及自然贯通。

目 录

下 册

曲 艺 部 分

中国曲艺音乐综述	徐元勇(1)
一、历史简述	(1)
二、曲种类别	(3)
三、曲艺音乐的艺术特点及音乐结构形式	(3)
四、曲种介绍	(4)
 (一) 四川清音	
1. 曲种简述	(4)
2. 唱段分析与演唱提示	(4)
★《布谷鸟咕咕叫》、《羞月亮》	(4)
 (二) 北京单弦	
1. 曲种简述	(5)
2. 唱段分析与演唱提示	(6)
★《风雨归舟》、《晚霞》	(6)
 (三) 福建南音	
1. 曲种简述	(6)
2. 唱段分析与演唱提示	(7)
★《因送哥嫂》、《听见雁声悲》	(7)
 (四) 苏州弹词	
1. 曲种简述	(7)
2. 唱段分析与演唱提示	(8)
★《长相知》、《蝶恋花·答李淑一》	(8)

（五）梅花大鼓

1. 曲种简述 (8)
2. 唱段分析与演唱提示 (9)
- ★ 《大观园》、《黛玉思亲》 (9)

（六）京韵大鼓

1. 曲种简述 (9)
2. 唱段分析与演唱提示 (9)
- ★ 《丑末寅初》、《长征》 (9)

（七）天津时调

1. 曲种简述 (10)
2. 唱段分析与演唱提示 (10)
- ★ 《秋景》、《摔西瓜》 (10)

（八）河南坠子

1. 曲种简述 (10)
2. 唱段分析与演唱提示 (11)
- ★ 《凤仪亭》 (11)

曲艺唱段曲谱

（一）四川清音

- 布谷鸟咕咕叫 李月秋演唱(1)
- 羞月亮 肖顺瑜演唱(2)

（二）北京单弦

- 风雨归舟 石慧儒演唱(4)
- 晚霞 马增蕙演唱(7)

（三）福建南音

- 因送哥嫂 王阿心演唱 刘春曙记谱(9)
- 听见雁声悲 李白燕演唱(12)

（四）苏州弹词

- 长相知 连波曲 鞠秀芳演唱(16)
- 蝶恋花·答李淑一 毛泽东词 赵开生曲 于红仙演唱(18)

（五）梅花大鼓

大观园 金万昌演唱(20)

黛玉思亲 花五宝演唱(28)

（六）京韵大鼓

丑末寅初 骆玉笙演唱 陈乐昌配伴奏(37)

长 征 毛泽东诗 小彩舞演唱(53)

（七）天津时调

秋 景 王毓宝演唱 陈乐昌配伴奏(55)

摔西瓜 王 焚改词 祁凤鸣、姚惜云编曲 王毓宝演唱(61)

（八）河南坠子

凤仪亭 乔清秀演唱(65)