

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

上册

人民音乐出版社

声乐

中国作品 第3卷

中国古代歌曲选·戏曲、曲艺唱腔选

上册

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 钱国祯 管谨义

执行主编：管谨义

人民音乐出版社

曲库



图书在版编目 (CIP) 数据

中国古代歌曲选·戏曲·曲艺唱腔选 / 管谨义主编. — 北京: 人民音乐出版社, 2007. 3
(声乐教学曲库·中国作品: 第3卷 / 储声虹等主编)
ISBN 978-7-103-03016-5

I. 中… II. 管… III. ①歌曲—中国—古代—选集
②戏曲—唱腔—中国—选集 ③曲艺—唱腔—中国—选集
IV. J642

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 017620 号

选题策划: 聂希玲、王建卫
责任编辑: 王建卫
责任校对: 王丽君
特约编辑: 聂希玲、董大、侯波

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 16 开 6 插页 31.25 印张

2007 年 3 月北京第 1 版 2007 年 3 月北京第 1 次印刷

印数: 1—3,040 册 (上、中、下册) 定价: 55.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

声乐艺术教育丛书·《曲库》编委会成员

主 编：储声虹、徐 朗、余笃刚

策划、执行主编：余笃刚

副 主 编：胡钟刚、颜蕙先、朱振山

编 委：(以姓氏笔画为序)

王凤岐、冯 康、朱振山、余笃刚、李寿增
周振锡、郑景宣、胡钟刚、徐 朗、韩再恩
储声虹、温恒泰、颜蕙先

本 卷 顾 问：石惟正

本 卷 主 编：李寿增、钱国桢、管谨义

执 行 主 编：管谨义

导 言

《声乐教学曲库》是《声乐艺术教育丛书》的系列之一，由人民音乐出版社陆续出版，这标志着我国声乐艺术教育事业的教学曲目建设开始了一个新的里程。

《声乐教学曲库》首先突出了教学性。《曲库》的每卷由“教学总论”、“教学曲目”和每首曲目的“教学演唱提示”组成。它不仅进一步规范了教学内容，为教学曲目的教学针对性确立了一个科学的体系，以适应不同性质的教学选材，而且也适宜不同唱法的教学要求，具有根据教学对象充分选择曲目的余地，在相应的声乐体裁范围内，能广泛发挥它的教学作用。每卷的“教学总论”概括了一定历史时期与不同声乐体裁的艺术特征，并提示了根据不同教学对象的教学大纲阐明本卷的教学任务，对具体内容、体裁品种、风格特色、地域类别、唱法区分、难易程度等提示了具有针对性的教学要求，此外，还根据不同的教学特点，介绍了可供参考的教学方法与规律，给教学提供了启发性的指导。如果说“教学总论”是从系统宏观的视角把握每卷教学的普遍共性的话，那么每首歌曲的“教学演唱提示”则从微观视角去具体细致地介绍词曲作者、时代背景、主题思想、曲式结构以及教学演唱的疑难问题。无疑，它将为提高教学质量起到重要作用。

《声乐教学曲库》还明显地体现了文献性。《曲库》中的作品有的是大众喜闻乐见而久唱不衰的传世杰作，有的是在声乐艺术历史发展中产生过重大影响的作品，从而成为声乐教学和声乐演唱的保留曲目。作为教材，它显示了声乐教育在曲目上的坚实基础。

《声乐教学曲库》还具备鉴赏性。这是因为从声乐教学的全面培养任务来看，不仅是单纯的声音训练，或技能、技巧的把握，还要在声乐文化结构的整体上，提高学生的艺术素质。作为单声部的嗓音个别训练不能只满足于对本声部的部分曲目的运用，还应该让学生了解相应声部的艺术特点，和它在声音造型上的特殊色彩与风格，把握声区音色对比上的关联和互为作用。同时，让学生在广阔的声乐领域中，去欣赏、品评不同声乐作品的艺术魅力。这不仅是声乐教育素质培养的一种需要，同时也是他们以后将承担承上启下声乐教学的重要基础。

由中国音乐家协会声乐教育学会策划组织，由全国 12 所高等师范与音乐专业院校通力合作编撰出版的《声乐教学曲库》，是参考了《高等师范院校试用教材·声乐曲选集》，并在此基础上重新精心组织、编撰出版的。《声乐教学曲库》总计 12 卷，其中中国作品 7 卷，外国作品 5 卷，由中外古今一千余首优秀声乐作品组成。它们分别是：

中国作品

第1卷《中国民间歌曲选》

源远流长的民歌，是声乐艺术的母体和民族民间唱法的渊源。通过丰富多彩、风格各异的民歌教学，为训练和培育民族声乐人才奠定了基础。所入选的作品既重视了中国不同民族民间歌曲的选材，更注意了在总体上贯彻不同专业教学大纲的要求。该卷由**湖南师范大学**主持编撰。

第2卷《中国歌剧曲选》

中国新歌剧的历史虽不太长，但已基本形成了一定的历史传统。歌剧中的选曲在突出戏剧性、展示角色形象的声音造型与性格化上，具有独特的功能，是训练提高学生歌唱技能、技巧与声乐形象创造的重要教材。选编的作品以剧目发表演出的年代先后为序，选择了剧目中的具有历史与时代价值的代表唱段，具备了可供选择的不同声部、音域、音色的教学要求。此卷由**中国音乐学院**主持编撰。

第3卷《中国古代歌曲选·戏曲、曲艺唱腔选》

实践证明民族声乐教学，必须使学生掌握一定的古典艺术歌曲作品以及戏曲、曲艺声乐唱段。这不仅使其掌握多种演唱风格，还能全面熟悉民族声乐的传统及其表现特征，在丰富的声腔训练与演唱的实践中去提高学生对中国特色声乐演唱艺术的全面把握。本卷在编选中强调了它的教学重要性，并精选出具有代表性的典型作品，以达到举一反三的目的。这一教学举措，旨在对声乐人才整体素质培养认识的提高。此卷由**天津音乐学院**主持编撰。

第4、5、6、7卷《中国艺术歌曲选》

中国艺术歌曲四卷囊括了本世纪20—90年代后期几乎一个世纪的艺术创作歌曲。其中第4卷为中华人民共和国成立前的作品，第5、6、7卷为新中国成立后的作品。它不仅体现了一定历史时期的时代风貌，而且也记录了不同时代歌曲的艺术特色，为声乐教学提供了大量久经锤炼的曲目。在编选中我们既重视作品源远流长的时代背景和特色，更注重在突出教学性上发挥它的曲目作用。第4、5、6、7卷《中国艺术歌曲选》分别由**山东师范大学**、**西南师范大学**、**东北师范大学**、**武汉音乐学院**主持编撰。

外国作品

第1卷《外国民间歌曲选》

广泛丰富的外国民间歌曲同样是声乐教学的重要内容。那绚丽多彩的音乐旋律是世界声乐宝库的珍品，它所展示的声情意蕴，为声乐教学提供了取之不尽的曲目，它的歌唱性与抒情性为声乐的声腔创造奠定了坚实的基础。在编选中我们不可能尽其所有，则采取既要把握外国民间歌曲所属国家、民族、地域的广泛性，也要注重其广泛流传的国际性的原则进行筛选，使它成为中国声乐教学实践中不可缺少的选材之一。此卷由**星海音乐学院**主持编撰。

第2卷《外国歌剧曲选》

外国歌剧,尤其是西欧一些国家的歌剧,不仅是声乐艺术整体创作中的精华,也是世界各民族声乐艺术发展的源流之一。它的声腔造型构成了美声唱法或学派的曲目基础。外国歌剧的咏叹调或宣叙调作为声乐教材,在中国经受了丰富的教学实践的检验,数十年来培养了大批歌唱家和声乐教育家,有的还跻身于世界歌坛,崭露头角,成为美声唱法的佼佼者。同时在民族声乐艺术的教学,如何运用美声唱法的经验与方法在我国也取得了可喜的成就,在美声唱法的民族化方面,我们已经或仍进行着可贵的实践与探索,为此,外国歌剧的教学曲目建设也就在这样一个意义上,显示了它的重要性。在编选中我们也按照歌剧本身发表和演出年代的先后,以角色出场先后为序列精选了具有教学性与鉴赏性的曲目,让它同样为适应不同培养任务的声乐教学服务。此卷分上下两册,由**首都师范大学**主持编撰。

第3、4、5卷《外国艺术歌曲选》

浩如烟海的外国艺术歌曲,以它不同国籍、民族、地域及审美差异,显示了声乐艺术的世界性,它同样是民族声乐教学为掌握多彩声腔艺术的教学曲目。其中第3卷为18世纪前后的外国经典声乐作品,第4卷与第5卷分别为19世纪与20世纪的外国优秀声乐作品。在编选中我们充分把握其世界性及流传的广泛性,也注意到了它的民族风格的多样性及适应教学要求的针对性,使它在教学中发挥应有的作用。第3、4、5卷《外国艺术歌曲选》分别由**上海师范大学、哈尔滨师范大学、中央音乐学院**主持编撰。

综上所述,可以看出我们在逐步总结声乐教学经验的基础上,试图建立中国声乐教学的曲目体系。为此,它选材的声部、音域、音色、风格等,它的递进或循序渐进的教学难易层次或程度,它的教学内容的规范与把握,它的教学形式的多样与实施,它的科学性、系统性、整体性、曲目版本的准确性都是我们在编选中试图探索的重要课题。声乐教育事业与人才的培养,借助于教材的建设。《声乐教学曲库》的编撰与出版,不仅荟萃了全国有关的声乐教育家、歌唱家、词曲作家,以及其他众多的专家学者,而且集中了全国百余名老师参与编撰。它的歌曲的选择与译配、作品伴奏的创作与试奏、它的教学经验的研讨与归纳、它的教学演唱提示的撰写与编辑等等,都说明了全国声乐教育界团结奋进的大好局面。《曲库》所凝聚的不仅是编撰者对声乐教育事业的由衷之情,也凝聚了各方面同仁的心血与经验。正如人民音乐出版社的同志所评价的“全书篇幅之大,动员力量之众,涉猎曲目之广泛,均是前所未有的。历史将会表现这一工作的巨大意义。”我们同样期待着这套《曲库》能发挥应有的作用。

《声乐教学曲库》编辑委员会

余笃刚 执笔

1995年12月

本 卷 序 言

中国古代歌曲和戏曲、曲艺艺术均是植根于中国的土壤,由各民族共同创造,伴随着中华民族历史的发展而形成的中国民族声乐艺术。它体现了中华民族艺术的特点、欣赏习惯和审美意识。千百年来,它们积累了浩瀚的曲目,创造了独特的演唱技法,形成了中国式的演唱形式和风格特点,并造就了无数深受人民爱戴的演唱家、声乐教育家。它是中国音乐文化的重要组成部分。现今,为全国人民所广泛喜爱的“民族唱法”形式及其众多的著名歌唱家的演唱风格,就是在这一渊源的基础上继承、发展起来的。

在我国高等院校声乐专业教材中,多选用“五四”以来的歌曲、创作歌曲、民歌及其改编曲、歌剧选曲等,外国声乐作品则以艺术歌曲和歌剧选曲为主,至于作为中国传统歌唱的古代歌曲和戏曲、曲艺音乐却在声乐教材中反映很少,古代歌曲只有屈指可数的几首,戏曲、曲艺则几乎是零。这一反常的现象除了一些历史原因,以及我们的声乐艺术家、教育家对这一问题的忽视等诸多原因以外,缺少这方面的教材也是一个重要的原因。为此,我们决意填补这一空白,编写《中国古代歌曲选·戏曲、曲艺唱腔选》。旨意以抛砖引玉之举,为振兴民族音乐艺术进献绵薄之力。

本卷所选录的古代歌曲,原则是清代以前有谱可依的作品,均为古诗古词,今人所谱之曲不在选录之列。所选曲目计有雅乐歌曲、词体歌曲、散曲、明清小曲、俗曲、俚曲等,个别作品是清朝以及之前创作并流传下来的作品,同时,也收录了少量采集于民间的古代歌曲,如蒲松龄的《玉娥郎》、郑板桥的《渔翁》等。本卷古代歌曲共选各时期有代表性、又适宜于作教材的歌曲共 29 首。其中,由于几首作品是套曲形式,如《胡笳十八拍》为 18 首只曲,《山门六喜》套曲为 6 首只曲,《四喜满江红》套曲为 5 首只曲,《夜行船》套曲为 7 首只曲,所以,若以只曲而论,实际上是 61 首。

作为教材,为了演唱方便,在上册——古代歌曲部分我们全部编配了钢琴伴奏,中册——戏曲、下册——曲艺部分也选取了少部分易于演唱的小段子配了钢琴伴奏。编配钢琴伴奏是一个艺术上的再创造,我们十分感谢为此付出极大热情和大量心血的王震亚教授、王晔教授、孙云鹰教授、高燕生教授、胡建华副教授和陈乐昌副教授等同志。

鉴于目前我国还没有一部“中国古代曲式学”和“戏曲、曲艺曲式学”问世,然而在

本卷每首作品的“教学演唱提示”中,作为教材又必须将大概的曲式结构叙述清楚,我们就试着以古代传统的分析结构的方式与西洋曲式学相结合的办法进行解释,以便于理解。这样做恰当与否,希同行指正。

古代歌曲的调式确定有时较为复杂,例如有的歌曲有“尾转”(结尾句转调),有的记谱习惯(如杨荫浏先生)为适应“雅乐音阶”的升四级音,在谱中不以临时升降号表示升四级,而利用了自然音阶中Ⅳ级到Ⅶ级的音程记录调中的 $\text{do} \rightarrow \sharp \text{fa}$ 音阶,这就使分析调式时易造成误解。凡有此情况者,我们在每首的“教学演唱提示”中均做了说明,可参阅之。

中国的戏曲有三百多种,积累的剧目浩如烟海。本卷限于篇幅只选择了昆曲、京剧、河北梆子、豫剧和评剧五个剧种,这些剧种都属于流行的大剧种。

戏曲唱段不同于歌曲,它是为表达和抒发剧中人的思想情感而服务的,每个人物都要受规定情景的制约。因此,演唱者有必要了解剧情和剧中人所处的环境、矛盾纠葛、以及人物此时此刻的心态,从而调动自己的情感、声音和表演才能准确地刻画人物,唱好唱段。我们在每个唱段前面都做了简略的介绍,以帮助演唱者做进一步体验。对传统戏的不同流派及主要演员也做了介绍,使演唱者以此为线索扩大学习面,进一步掌握不同演唱风格。

本卷戏曲唱段的选用以现代戏为主。其目的,一来是便于演唱者理解和体验内容与人物,二来是现代戏创腔手法对传统戏有所突破,表达人物思想感情更生动,并且多数都有卡拉 OK 伴奏带,使用起来很方便。其中有十二个京剧现代戏唱段附有钢琴伴奏,便于音乐会选用。

曲艺品种繁多,谓之“书山曲海”。仅现代流行的曲种,据 1982 年调查就有 341 种。本书选了南北方具代表性的几个曲种,有京韵大鼓、苏州弹词、天津时调、梅花大鼓、四川清音、福建南音、河南坠子。曲艺音乐部分所选用的唱段均为每一个曲种的名腔名段,且至今仍然具有鲜活的生命力,为各个曲种的演唱家所经常演唱,为热爱和喜好它的人们所熟知。

管谨义 钱国桢

古代歌曲教学总论

管 谨 义

中国的古代歌曲和我们伟大民族的文化一样源远流长,数千年以来它积累了浩如烟海的曲目和多种形式,形成了自己民族独特的风格特点,深受人民的喜爱,是中国音乐文化的重要组成部分。

一、远古的声乐

早在远古(原始社会)时期即有了歌曲并得到了初步的发展。传说伏羲时有“网罟之歌”,神农时有“扶犁之歌”,反映古代人民劳动生活。情歌在古代歌曲中已占有重要地位。传说夏禹(公元前22世纪末至公元前21世纪初)治水时,“禹行功,见涂山之女。禹未之遇,而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌,歌曰‘候人兮猗!’实始为南音”(见《吕氏春秋·季夏纪·音初篇》)。实为夏禹到南方治水时,他的情人于涂山之阳候禹时唱的一首情歌。全歌只有四个字:“候人兮猗”。词意为“候人”,“兮猗”为语助词,表达了悬念的感情。

在原始社会末期,出现了许多乐舞。据《春秋左传》记载,公元前544年季扎观周乐(《箫韶》)近二十篇:《论语》中记载了孔子听了《韶》乐之后,三月不知肉味。可见当时歌曲已具有相当的感染力了。

夏商(公元前21—公元前11世纪左右)之后,中国进入了奴隶社会,音乐舞蹈仍很流行。相传夏的末代暴君桀有歌舞伎三万人。周王朝庞大的音乐机构——大司乐,已把歌曲演唱作为音乐教育的主要内容之

一。春秋时期,以及以后漫长的封建社会中,我国的古代歌曲大体经历了雅乐歌曲、诗经、楚辞、乐府、绝律诗、词歌曲、情歌、元曲、明清小曲等不同体裁的发展和演变阶段。

二、雅乐歌曲

雅乐是中国古代宫廷贵族用于政治、风俗的各种仪式典礼中的音乐,起源于周代的礼乐制度。周朝建国之初周武王伐殷,军中歌乐齐鸣,以鼓励士气,战争胜利后又作《大武》等大型歌舞以表彰战功。以后周公又陆续制定了各种贵族生活中的礼仪和典礼音乐。周朝把刑、政、礼、乐并列,从而使政法和礼仪、雅乐结合在一起构成政权的内外支柱。在西周和春秋时期(公元前1027—公元前481)出现了雅乐的黄金时代。相传周代用为宗庙之乐的乐舞——“六乐”(即《云门》、《咸池》、《韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》),用于天子和诸侯主持的祭祀和重大宴飨活动。后将其奉为雅乐最高典范。

周代雅乐音乐的歌词,大多载于《诗经》,《诗经》是春秋时期的民歌总集。“民歌”一词是上世纪初才出现的,春秋时期称民歌为“诗”或“辞”,如《诗经》、《楚辞》等。所以《诗经》即为“经典民歌”之意。因此早期雅乐歌曲的歌词多数来自于民间。

秦汉以后的雅乐,由于历代开国之初,在宗庙之乐中不能为前一代歌功颂德,故而有所变化和创新,大多袭用旧乐,或取旧乐改名、填词,用作本朝雅乐。如秦代将周朝的

《武》乐改名《五行》，汉代将《韶》乐改名《文始》。历代雅乐中的创作，常有吸取或改编民间音乐的成分。创作成分的多少也因时代的不同、音乐创作能力的强弱而有所差异。一般每当一个朝代在开国之初的雅乐中，音乐的创作成分较多。如汉代将俗乐中的《巴渝舞》和《大风歌》改编为雅乐。隋唐以后，雅乐与俗乐的区分愈加明显，雅乐的僵化程度也随之愈加严重。在燕乐盛行的唐代，传统的雅乐已不受重视。实际上，燕乐亦可称为广义的雅乐，或不带或少带礼仪性质的雅乐，唐代的太乐署兼管燕乐。隋唐燕乐乐曲流传到日本，即被称为“大唐雅乐”。其后，士大夫创作的音乐，或符合士大夫口味的音乐，也往往称为“雅乐”或“雅音”。至此，“雅乐”的概念已从乐种的区分引申为风格上的区别。复古思想异常浓厚的宋代，对雅乐花费了相当大的人力物力，制造了大量仿古乐器，演奏的曲目、乐器的种类数量，以至乐工、舞工的服饰都一依古制。清代几位皇帝，特别是康熙、乾隆两朝对雅乐很重视。康熙主持编纂了《律吕正义》，并制造了一套雅乐乐器（存于北京天坛）。乾隆主持编纂了《律吕正义后编》及《诗经乐谱》。

雅乐歌曲，就是在雅乐这一古代乐种中带有歌词的音乐或属雅乐风格的古代歌曲，如后世祭孔的祀典歌曲也属此类。有曲谱流传下来的雅乐歌曲如本卷所选的《关雎》，是取自宋代乾道年间赵彦肃进士所传的《风雅十二诗谱》，这是现今所存年代最早的雅乐歌曲（诗经乐谱）。雅乐歌曲属有固定格式的典礼音乐性质，节奏单调，音程进行平稳，给人一种肃穆、庄严的感觉。以现代人的欣赏口味颇感有些平淡，具有形式主义的倾向。这和欧洲最早的有谱可依的声乐教本《格里高利圣咏》（制成于公元 590—604）颇有相似之处，皆一字一音。“圣咏”是欧洲中世纪早期最完美的声乐作品，也是在自然声区作均匀齐唱，无节拍线也无和声，每个词为一个音，节奏同样十分单调，从而造成一种威严、

虔诚的风格。中国封建时代的雅乐是服务于君主，用于皇帝和贵族的礼仪性场面；欧洲的《格里高利圣咏》是服务于教会，用于教会礼仪性场面。性质是相同的，同样具有庄严、肃穆、朴实之感。不同的是音律之别和音乐的欧洲风格与东方风格之异。从本卷列举的《关雎》歌曲中我们可以窥见一斑。

三、词体歌曲

自晚唐开始，又兴起了“词体歌曲”，并得到了广泛发展，且一直延续到现今。如用毛泽东的词谱写的歌曲，亦属此类。词体歌曲在古代歌曲中占有重要地位，在古代它是一种用于歌唱的歌曲。词牌是作词所依照的词调，它规定了一首词的制作格式，包括篇章（几片）、句数、字数、用韵、平仄等内容。词牌名称来源不一，有的是乐府诗题或唐乐曲名，有的是前人词作题目后人沿用或摘自前人作品中某一文句，有的是作者取本人词作中几字或据词意新定等等，后来固定为填词用调名。最初的词，都是配合音乐来演唱，有的按词制调，有的依调填词，曲调的名称即词牌，一般根据词的内容来定。后来主要是依调填词，曲调和词的内容不一定有联系，而且大多数词都已不再配乐演唱，所以各个调名只作为文字音韵结构的定式。有些词牌，正名之外还有别名，也有同名异调、同名数体的。我们所选的词体歌曲即古代流传下来部分有曲谱可依的用以歌唱的词牌。

词体歌曲兴于晚唐、五代的“曲子”，兴盛于宋，称为“宋词”。宋代由于城市经济的繁荣，市民阶层的壮大，以及文人大夫的普遍爱好，宋词在社会上风靡一时，成为当时最流行的文学与音乐高度结合在一起的歌唱形式。这种长短不同的乐汇、乐句结构更适合表现细致而复杂的情感变化，因此很快就为人们所喜爱并广为传播。

宋词的创作方式，有旧谱填新词和创作新曲（又称“自度曲”）两种。旧谱填词一般利

用隋唐以来的曲子、民歌、或歌舞大曲、法曲中的片断词牌填入新词。填词时可以有变化,词曲可压缩点或扩充点。“自度曲”即利用民间流传的各种乐曲或民歌的素材,另创新的词牌曲调。宋词的体裁形式主要有令、慢、近、犯等。令,又名“小令”或“令曲”,名称来自唐代的酒令,是宋词中最简单的形式。一般在宴会上即席填词,用当时流行的小曲作为酒令而得名。令有单叠和双叠之分。慢,又称“慢曲子”或“慢曲”,篇幅较长,用板打节拍,节奏特点为“重起轻杀”,表现抒情的唱段。慢曲中也有长有短,短的八、九、十字,长的一百三十六字,一般多在九十多字(如姜夔的《扬州慢》)。近又称“近拍”或“过曲”,可能源自大曲中由慢曲以后过渡到“入破”以前的由慢转快的转折部分。王易《词曲史》说:“近拍,谓近于入破,将起拍也。故凡近词皆句短韵密音长。”近一般短于慢曲而长于小令。也有长短之分,长者九十六个字,短者四十五个字,(如姜夔的《淡黄柳》)。犯,又叫“犯调”。可能始于唐代,盛行于北宋末年,是一种较为复杂的形式。“犯”的含义有两层。一是指句法相犯,即将几个不同曲牌的音乐素材组合在一起而形成新的曲牌。根据词牌组合的数量多少,一般称为“三犯”、“四犯”等。这种形式和后世昆曲中的“集曲”颇相似。另一种含义是指曲调中的调式转调。犯,一般有四种,即宫犯商、商犯羽、羽犯角、角归本宫,均为一次转调。宋词中也偶见有转两次调的。较多见的是一次性转调的宫犯商和商犯羽。

宋词在音乐的调式、音调的进行、变化音的应用上也有自己的特点。音阶形式基本上采用交替使用清角(四级音)与变徵(升四级音)的汉清乐音阶。有时也用唐燕乐音阶中的降七级音(闰)。一般常用的是旧音阶中的宫、羽调式,次之为徵、商、角调式。转调方式,常用四度、五度的近关系转调,有时也用大二度的远关系转调。旋律特点,以二、三度进行或二度、三度的结合进行较为常用,特

别在歌曲的开始和结尾更为多见。连续的三度进行也较为常见,如《杏花天影》中第2小节中 fa、re、si 的下行,实际上是颇似西洋和声中的Ⅱ级和弦和Ⅶ级和弦的分解和弦进行。还有 do、si 或 sol、fa、mi 的下行级进典型与五六度跳进。此外,变化音升 do、升 re、升 fa 以及降 si 的运用也很有特点,这些变化音的使用意味着变和弦或离调因素的出现,给旋律增添了新的气息。如《杏花天影》中的第5和第17小节,变化音的使用表现人的内心情感,独具特色。

南宋词曲音乐家姜夔(公元1155—1221),号白石道人。他的自度曲七首,取自《白石道人歌曲》,杨荫浏译谱。姜夔的词体歌曲是现存的我国最可靠、最珍贵的宋代词体歌曲的代表。它不仅可以使我们从音乐学角度了解宋代俗字谱的使用状况、宋代燕乐宫调理论,而且可以从声乐学尤其是民族歌唱专业的角度了解宋代歌曲的音乐风格特色。其中的《鬲溪梅令》、《杏花天影》、《扬州慢》等歌曲旋律优美,颇具意境,内容表现和音乐的内心世界刻画很有独到之处,已成为民族歌唱和美声歌唱较为经常上演的曲目。《白石道人歌曲》所用谱为宋代俗字谱中的旁谱(详见《中国音乐词典》“旁谱”),亦称“蓑衣式工尺谱”,它以特定的“工”、“尺”等谱字符号表示音高,无明显的节奏符号,只偶尔标明表示延长或顿挫的符号。译谱往往根据唱词的自然段落、词意内容、歌唱的经验等酌情参定节奏,所以每一个音符的节奏未必能完全符合原作者的节奏,只是大体上差不多。这是由于当时的记谱法还不太完备而造成的。谱中的调高是按原谱所标宫调和宋代燕乐律高要求而定的,因此,基本准确。

除《白石道人歌曲》以外,我们还从《九宫大成南北词宫谱》中选了《忆王孙》、《鞦红》、《凤凰台上吹忆箫》、《醉翁操》、《念奴娇》等七首,又从《碎金词谱》中选了《声声慢》、《水调歌头》两首词体歌曲。《九宫大成南北词宫谱》是清代庄亲王允禄奉旨编纂,

由乐工周祥钰、邹金生、徐兴华、王文禄、徐应龙、朱延镠等具体任事，并有大批民间艺人参加而编成的大型曲谱集。成书于乾隆十一年(公元1746年)，记录了南北曲牌连同变体共四千六百六十六个曲调。谱中详举各种体式，分别正字衬字，注明工尺、板眼、句读、韵格，是研究南北曲音乐的一部丰富的资料书。该书收有一百七十多首唐宋词体歌曲，我们从中选用了少数几首较有代表性的作品。从中我们可以了解到元明以来的南北曲系统的词体歌曲风格。《碎金词谱》是清朝人按《九宫大成南北词宫谱》体例为唐宋词谱写的歌曲集，也具有典型的南北曲音乐风格，其中有一些优秀的作品。我们从李清照词的《声声慢》和苏轼词的《水调歌头》中可以窥见一斑，尤其《水调歌头》曾经广为传唱。个别作品，如《九宫大成南北词宫谱》中的《鞦红》不属于南北曲音乐风格，音乐古朴，风格独特。《九宫大成南北词宫谱》和《碎金词谱》均用清代中期流行的工尺谱。它较宋代的俗字谱已有进步，节奏上有了头眼、末眼和赠板、腰板、腰眼等符号，但仍远不如简谱、线谱表达准确。译谱者一般根据近代南北曲的唱法、风格特点确定节奏的细微之处。调高则按南北曲宫调的要求标记，当无偏差。所谓“南北曲”即“南曲”和“北曲”的总称。北曲盛行于元代，起源于河北，后流布全国，是曲之一种。“曲”是元明时一种文学形式，韵文，有格律限制(较唐宋词自由)，和乐，也可理解为配乐诗歌。元杂剧主要唱北曲。它在音乐风格上继承了传统的歌舞音乐、民间歌曲以及唐宋以来的歌舞大曲、宋金以来的说唱诸宫调、宋代广为流行的词体歌曲、少数民族的民歌、尤其女真族的民歌占有相当比重。它的结构形式为“曲牌体”(或称“曲牌联缀体”)，它的音乐风格基本上仍近于词体歌曲风格或民间艺术歌曲风格，姑且也称为词体歌曲。它的曲调采用七声音阶，常有大跳进行，有的节奏紧凑，字多调促。以板、笛、鼓、箏、琵琶等伴奏，音乐风格

倾向高亢激越。北曲宫调严谨，一套曲子限用一种宫调，目的是为求得一套曲子中歌曲之间调性统一或协调。每一宫调均有独特调性色彩，不同宫调的套曲，常具有不同情绪的表现力。演出形式为“一人主唱”。出现过许多相当出色的歌唱家，使北曲的歌唱艺术得到充分发展。它对民族声乐的发展有重大影响。南曲于元代以后流传于我国南方苏州、杭州、温州等地。曲调多用五声音阶，多用级进和小跳进行，节奏徐缓，字少调缓，音乐风格婉丽妩媚，与北曲风格形成对比。音乐成分的主体是民歌和词体歌曲，如明代徐渭在《南词叙录》中说：“宋人词，而益以里巷歌谣。”融合了词体歌曲的典雅婉丽和民歌歌曲的活泼诙谐。结构上采用曲牌体。早朝南曲还保留着民间音乐的淳朴自由的特点，后来逐渐成熟，已具有宫调规范，但仍保持了宫调运用上的灵活性，在一套曲子里可以有二到三个宫调。南戏多用南曲，各行角色都可以歌唱，增加了音色上的变化和各种人物性格的对比。南曲还吸取了北曲的优点，丰富和提高自己，大量引用了北曲的曲调，创造了“南北合套”形式，以表现戏剧情绪的多样性对比。

我们从《九宫大成南北词宫谱》和《碎金词谱》中选用的这部分词体歌曲教材，除个别曲目(如《鞦红》)外，均属于元明以来南北曲风格的词体歌曲。由于南北曲均源于唐宋燕乐，形成于宋代以后，继承了燕乐宫调名称和体例，所以南北曲中仍保留了许多前人音乐遗风。由于南北曲在发展过程中都广为吸收了南、北地区民歌、民间音乐成分，为其增添了新的艺术魅力，所以久唱不衰，一直流传至今。词体歌曲是我国古代艺术歌曲发展的高峰之一，是我国音乐宝库中一颗璀璨的明珠，是民族声乐艺术的可贵遗产。其中有些作品，如《鬲溪梅令》、《杏花天影》等已广为传唱，但仍有许多作品未及普遍传扬。随着民族声乐艺术的不断发展壮大，弘扬我国古代的优秀词体歌曲，亦应为我国声乐家

义不容辞的职责。

四、散 曲

散曲是我国元代杂剧兴盛前后流传于市井、勾栏的一种艺术歌曲形式。在元曲中则为相对于剧目而言的清唱歌曲。我们平时所称元曲,即包括两大部分:散曲和杂剧。杂剧可理解为元代的歌剧;散曲则是以元代新体诗为歌词的艺术歌曲。作者多为知识分子。在城市广为流传。早期的这类歌曲并无散曲之名,明初始得名“散曲”。近人为了把这种歌曲区别于戏曲作品,将小令(单曲)、散套(即套曲)统称散曲。

从文学的角度看,散曲是金元以来兴起的一种通俗的新体诗。我们知道,词到了南宋姜夔等人之手,已经走上了形式主义道路(但姜夔的音乐则另当别论,他的音乐至今仍有较强的生命力),于是要求有一种新的文体来代替,曲就应运而起了。曲的产生主要是在民间音乐的基础上“推陈出新”的结果。所以,它在语言上,较宋词通俗,多吸取民间的口语;句法上,可以在一定曲牌的格律中增加衬字,比词更活泼;用韵上,平、上、去三声可以互用,更为自由;内容上,除具有诗词所具备的用于抒情、写景、叙事功能以外,由于受元杂剧的影响,更富有生活气息和现实主义倾向。如有戏剧情节时亦不用代言体,便于清唱,有别于剧曲。形式上分为小令和散套(即套曲)两种。小令又称“叶儿”(见元燕南芝庵《唱论》:“时行小令唤叶儿”),言其短小,多为一只独立的曲子,重复时可以换韵。二只或三只曲牌为一组的“带过曲”,也属于小令一类,如《雁儿落》带过《得胜令》,《骂玉郎》带过《感皇恩》、《采茶歌》等。散套为同一宫调的若干曲牌联成长短不拘、一韵到底的套曲。

散曲盛行于元明两代。散曲文学的总集有《阳春白雪》、《乐府新声》、《乐府群玉》、《太平乐府》等,此外还有别集《酸甜乐府》、

《小山乐府》、《东篱乐府》等,今人汇集了现存元代散曲的一部总集《全元散曲》(隋树森编)。

音乐上,它主要是继承了唐宋以来的民族音乐风格,并在民间乐曲基础上发展起来。据清末民初文史学者、戏曲家王国维(1877—1927)的研究,元剧乐曲325章中,出于唐宋词、宋大曲、宋金诸宫调以及其他宋元旧曲的不下一半,正说明了它的继承关系。散曲(亦包括元杂剧)中的许多乐曲是直接来自民间,为人民所喜闻乐见的曲调。《梦粱录》卷二十载:“今街市与宅院,往往效京师叫声,以市井诸色歌叫卖之声,采合宫商,成其词也。”此外,外来番曲也有一定的影响,但不是主要的。它的音乐既继承了唐宋,又融会了民间,兼吸取少量外番曲调,与元杂剧一脉相承,具有北方民族慷慨激越的音乐特点。是继词体歌曲以后而兴起的一种新型的“以自然取胜”,“情则沁人心脾,景则在人耳目,事则如出其口,”为人民所喜爱,具有较高艺术水平的新型艺术歌曲形式。散曲所使用的调式和曲牌多于元杂剧及其他明清传奇剧,且风格多样,曲牌的独立性较强,套曲种类也较丰富。元燕南芝庵在《唱论》中曾说其风格和唱法:“街市小令,唱尖歌情意。”“歌之格调:抑扬顿挫,顶叠垛换,萦纤牵结,敦拖呜咽,推题丸转,捶欠遏透。”

现存元代散曲曲谱,集中存录于清代编辑的《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》中。有些曲谱的旋律已经带有昆曲唱法的润饰。录存于清《太古传宗》中的元明散曲,多为明末流行的弦索调、民歌或其他曲调演唱,不再局限于南北曲风格,而更接近于说唱风格。散曲的原谱均为清代中期流行的工尺谱,在节奏的标记上它远不如现今的五线谱和简谱准确。译谱者一般根据近代南北曲的唱法、风格特点确定节奏的细微之处。调高按南北曲的要求标记,当无偏差。

本卷所选的《番挂枝》和《玉娇枝》选自清代编辑的《太古传宗·弦索时调新谱》,具

有北方民歌、弦索调和说唱音乐的特点,语言形象,通俗易懂。《夜行船》套曲选自清《纳书楹曲谱》,是元代著名戏曲、散曲作家马致远的名作。音乐既有古风又有民间音乐特点,伴有昆曲唱法的一些润饰,语言清新、自然,为元散曲中套曲作品的优秀代表之一。

五、明清小曲

明清小曲系明清以来流行于我国城镇市民中的、在各地民歌基础上发展起来的一种歌曲形式的泛称,包括俗曲、时调、小唱、俚曲、杂曲等。内容主要反映明清时代城镇市民的生活和思想感情。

明朝,我国的封建社会已进入末期,资本主义经济萌芽已出现。尤其是16世纪,即嘉靖、万历年间,手工业得到了空前的发展。如官营的冶铁业,岁输已有七百八十余吨;造船业十分发达,已能建造郑和下西洋用的长达四十丈、阔十八丈的大船;景德镇瓷器,官窑年产量已达四万四千三百余件。在江南,则出现了“机户出资,机工出力”的工厂作坊。在生产高度发展的基础上,资本主义经济的萌芽亦得到了发展。随着工业的发达,促进了商业和城市的繁荣。明初南京人口已有一百多万,城内铺行有一百多种;北京也有六十多万人口;全国其他大商业城市还有三十多座,都是人口稠密,繁荣异常,连较为偏远的太原也是“繁华富庶,不下江南”。

明代工商业的发达,城市繁荣的结果,导致市民阶层力量的增长,以及市民意识的抬头。在经济方面,商品经济市场开始破坏封建主义自给自足的自然经济。在政治方面,市民阶层开始和代表封建利益的官僚贵族发生冲突。在哲学方面,自正统(英宗,1436)以后,王阳明提出“心外无理,心外无物”的哲学思想体系,强调个人良知的作用,打破了程朱理学的教条统治,发展成为王学左派,结合市民阶层的思想,成为明代中叶

以后具有进步意义的哲学思想。该学派中的代表人物王艮则提出“百姓日用即道”的平等思想。主张“能爱人敬人,则人必爱我,而我身安矣”(《明史·王艮传》)。王学左派这种先进哲学思想,成了公安派文学改良运动的哲学基础。公安派文学改良运动是明嘉靖万历(即公元16世纪中叶)以后在文坛空前繁荣,各种文学形式争妍斗艳的形式下产生的。他们提出“独抒性灵,不拘格套”的进步口号。其代表,袁宏道的诗和明末抒情小品,即是这种理论的实践。先进的哲学思想对明代文学和音乐有重大影响。明末进步的文学思潮和作品具有高度的人民性,饱含着理想和信心的进取精神,形成了我国文学史上一个新的高峰。出现了《三国演义》、《水浒传》、《西游记》等长篇巨著,汤显祖的传奇剧《牡丹亭》,白话短篇小说以冯梦龙在天启年间编的“三言”为代表,继“三言”之后又有“二拍”、《醉醒石》、《石点头》等短篇小说集。

在声乐艺术上,明代也呈现出百花争妍的繁荣景象。首先是大量涌现的民歌、小曲,续之弹词、鼓词、道情也开始出现。音乐戏剧方面有杂剧、传奇、剧本(昆曲),以及种类繁多的地方声腔的兴盛繁荣。传奇剧的兴起,是南戏和北方杂剧相融合的结果。嘉靖、隆庆年间,魏良辅等改进了昆山腔,融会了南北曲的歌唱方法,丰富了戏曲的伴奏乐器,为我国的民族歌唱表演做出了重要贡献。

文艺和人民紧密结合是明代文艺繁荣的重要原因。随着印刷业的发达,市民阶层对文艺要求的提高,大量戏曲、俗曲唱本的刊印,戏剧、说唱、小曲成了娱乐和教育民众的工具,也是和人民群众联系最紧密的艺术形式。

明代的进步文艺是在和封建主义、复古主义的斗争中成长起来的,并且占据了主流。它的成就首先表现在具有高度的思想性。一些反对封建礼教的束缚,诅咒世态炎凉的社会风气,热爱祖国、追求民主自由、歌

颂英雄主义的作品,如《水浒传》、《西游记》、《三国演义》,塑造了一系列的英雄形象,这些英雄的性格,代表着我国民族的性格。民主思想、婚姻自由的主题,在明代文学和声乐作品中占有重要的地位。这和资本主义经济的萌芽,市民意识的增长,进步哲学思想的出现息息相关。戏曲中,从元代王实甫《西厢记》中的崔莺莺到明代汤显祖《牡丹亭》中的杜丽娘,我们可以明显看出主人公在争取恋爱自由,反抗封建黑暗势力中的斗争精神有了很大发展。“三言”中《杜十娘怒沉百宝箱》、《卖油郎独占花魁》等篇主人公勇敢的反抗精神,以及民歌和城镇小曲中大量的爱情歌曲(如本册中的《马头调》等),都体现了市民阶层新女性的面貌。

除文艺方面,明代的自然科学亦有迅猛发展。李时珍的《本草纲目》,宋应星的《天工开物》,徐光启的《农政全书》,对药学、化工、物理、农业技术都有精湛的研究。

值得注意的是,明代万历年间(1573—1615),意大利人利玛窦来到中国,写有《天主实义》、《畸人十篇》、《交友论》、《辨学遗牍》等书。除了宣传宗教,介绍西方科学成就外,还输入了西方资产阶级思想,这在当时有很大的影响。我们知道,西方资产阶级革命的影响舆论是从意大利的“文艺复兴”开始的。“文艺复兴”开始于14世纪,兴盛于16世纪。由于当时意大利手工业和商业的发展,开始有了资本主义生产方式的萌芽,开始诞生了新兴的资产阶级。“文艺复兴”是针对欧洲中世纪教会的黑暗统治,而提倡人权、人性。美学原则的口号“回到古希腊去”是幌子,推翻封建文化,建立资产阶级文化是其目的。“文艺复兴”首先起自哲学、文学领域,以后波及音乐、美术等。它的哲学体系是“人文主义”(HUMANUS),是新兴资产阶级用来反对封建束缚、谋取自身政治、经济地位的武器。“人文主义”的基本特征在于歌颂世俗以蔑视天堂;标榜理性以取代神启;反对禁欲主义和蒙昧主义,肯定“人”是现实生活的

创造者和享受者;主张用“人”的(而非神的)观点考察一切生活现象,把关心人的事业,特别是保护人的个性发展放在第一位;要求文学艺术表现人的思想情感,科学为人生谋福利,教育发展人的个性,号召把人的思想、感情和智慧统统从神学的束缚中解放出来。这些思想,当时广泛地反映在哲学、政治、文学艺术等方面,对于解放思想,争取自由平等,推翻封建制度起了巨大的促进作用。在音乐方面,“文艺复兴”主要体现在摆脱教会的控制,要求表现活生生的人的思想感情;表现人对于生活的热爱,歌颂纯真的爱情和美丽的大自然。首先出现了许多“抒情小曲”和爱情歌曲,如卡契尼(Giulio Caccini 约1550—1618)的《阿玛莉丽》等。直到16世纪末17世纪初,意大利歌剧的诞生,以及随后“美声学派”的形成,才显示出它的巨大影响。

这里有一个历史的巧合。意大利文艺复兴是14至16世纪,正和我国的明朝(1368—1644)所经历的年代基本相同。根据文学家研究,当时两国的资本主义萌芽亦旗鼓相当,而我国的生产力甚至超过意大利。以郑和下西洋为标志的我国航海事业和国际贸易并不落后于欧洲。文艺复兴提出“把关心人的事业,保护人的个性发展放在第一位”;王阳明则提出“心外无理,心外无物。”文艺复兴提出“博爱自由,用人的观点考察一切生活现象”;王艮则提出“百姓日用即道”,“能爱人敬人,则人必爱我。”哲学思想上颇有相似之处,只是明朝没有“文艺复兴”那样鲜明的口号和广泛的社会影响力。到了明朝末期以至清朝,由于“闭关锁国”政策,从而使资本主义经济的萌芽没有发展开来。但在音乐方面,明代的水平走在欧洲的前头。1581年明朱载堉已经发明并使用了“十二平均律”;欧洲则是1691年由德国人韦尔克麦斯特尔(Andreas Werckmeister, 1645—1706)提出,巴赫于1722年应用其创作了《平均律钢琴曲集》第一卷,比中国晚了一百多年。中国

最早的声乐专著——元代(1279—1368)燕南芝庵的《唱论》,早于欧洲最早声乐专著——意大利人托西(Pier F. Tosi, 1653—1732)的《关于古典和现代歌唱的意见与对花腔歌唱的看法》(1723年出版)约有三四百年。如以元杂剧为代表作为中国民族歌剧的诞生,那么西方则以1600年在佛罗伦萨上演的音乐剧《犹丽狄茜》被认为是歌剧开始的年代,中国的歌剧早于西方约三百年左右。中国在音乐方面的落后只表现在14世纪左右没有发展起复调音乐,而其后的主调音乐中的和声体系又输入很迟。但在声乐作品的规模和艺术性方面,仅以明代的“小曲”为例,则远远高于西方同时期的“抒情小曲”。文艺复兴时代意大利的“抒情小曲”不仅短小,而且旋律也较简单;但明代小曲已有大型的套曲形式,而且内容丰富、调性变化复杂,远在“抒情小曲”之上。

小曲,最早见于元末明初。最初流行于村坊市镇,后进入城市,又经民间专业艺人的加工,逐渐在艺术上成熟起来。明、清时还没有现今“民歌”的名称,民歌过去的名称谓“山歌”。唐白居易诗中曾有“岂无山歌与村笛”之句,可见“山歌”之名称唐朝即已流行。山歌,即为今日之“民歌”之意。民歌,这一“山野”的原始歌调,经加工、配以伴奏、加入过门,成为最初的小曲。进入城市以后,由于它深受市民喜爱,得以迅速传播,内容愈来愈丰富,艺术加工亦日趋精细。大约在明宣德至万历年间(1426—1620),已经在北京、汴梁(今河南开封市)、成都、扬州、泉州、番禺(今广州市)等地成为许多演唱小曲的中心。“小曲”的名称,并非指它形式上短小,实际上有大有小。小的如本卷中的《豆叶黄》,很像一首民歌;长者,可以很长,较现今的一般歌曲要长,有的长达二百小节以上(如本卷中的《马头调》);有的套曲则篇幅更长。清刘廷玑在《在园杂志》中说:“小曲者,别于昆、弋大曲也。”昆曲、弋阳腔均为当时盛行的“大戏”。由此可见“小曲”之名是针对“大

戏”而言,并非指篇幅之大小,而是指它的表演形式比较简单而言。小曲又称“时调”,“时”者,“时尚”、“时俗”的意思。由此亦可见当时广泛为民众喜爱的情况。明沈德符(1578—1642)在《万历野获编》中谈及小曲的流行情况说:“元人小令行于燕、赵后,浸淫日甚。自宣(宣德)正(正统)至成(成化)弘(弘治)间(1426—1505),中原又行《锁南枝》、《傍妆台》、《山坡羊》之属。……自兹以后(约1506—1521)又有《耍孩儿》、《驻云飞》、《醉太平》诸曲……嘉隆间(嘉靖、隆庆间,1522—1571)乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《干荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银绞丝》之属。……比年以来(1623以前),又有《打枣竿》、《挂枝儿》二曲。……又有《山坡羊》者,……今南北曲俱有此名,但北方惟盛爱《数落山坡羊》,其曲自宣、大、辽东三镇传来……”。此为当时传唱情况之一斑。

小曲是仅供独唱,并有小型乐队伴奏的艺术歌曲。伴奏的乐器一般是三弦、琵琶、月琴、四胡、坠琴,以及板、鼓等。有的也只有一种乐器伴奏,例如单弦等。它们的发展大概经历了这样一个过程:开始是单个的“只曲”形式,颇像元散曲中的“小令”或一首短小的民歌形式。以后在传唱中根据渐趋复杂的内容要求,在音乐形式上出现了较为复杂的同一曲调的多种变体形式。例如以《寄生草》为原体形式,以后出现了《北寄生草》、《南寄生草》、《怯音寄生草》、《便音寄生草》、《垛字寄生草》等多种形式。此种情况在欧洲声乐史中也有类似情况。在17至18世纪的阉人歌手演唱中,同一首咏叹调每次演唱,歌手均根据自己的意志临时即兴变化演唱(尤其在花腔乐段部分)。意大利著名阉人歌唱家法里内利(1705—1782)1737年在西班牙宫廷任职时,用歌声为患神经忧郁症的国王治病,他二十五年如一日,每晚都为国王唱《太阳暗淡无光》、《为这甜蜜的拥抱》、《我们痛苦已幸运地过去》、《那夜莺》四首歌曲,每次演