



1-6

群众艺术辅导材料

云南花灯唱腔研究

云南省群众艺术馆编

12029

云南花灯唱腔研究集

群众文艺学习资料



云南省群众艺术馆编

一九八一年四月

1-0-9

目 录

花灯润腔方法初探	傅 晓(1)
有继承,才有革新	
——与业余花灯演员座谈花灯唱腔体会	蒋丽华(12)
创腔随谈	袁留安(19)
玉溪花灯的一种传统音乐形式	
——多弦风伴奏组合	李宏源(22)
灯花唱腔的运用和演唱	李家齐(32)
民歌与花灯	傅 晓(41)
花灯摇、彩旦表演艺术浅谈	张惜荣(52)
云南花灯的形和演变	尹 钊(57)

花灯润腔方法初探

傅 晓

花灯，是一种民间艺术，具有悠久的历史。然而，它走上专业化道路的时间不长，仍是一个年轻的剧种。近廿多年来，花灯在专业化的道路上不断地向前发展，扩大了艺术领域，增强了社会功能。但是，在花灯的演唱风格上，一直存在着象与不象之争。一位花灯爱好者说得好，“何为象何为不象，看看原样”。这句话说出了向民间艺术学习演唱方法的道理。本文试图对民间艺人在演唱花灯时的润腔方法作一点极为初浅的探索，以求在继承、发展花灯演唱艺术传统的规律性上，起点抛砖引玉的作用，使我们在演唱花灯的艺术实践中，逐步摆脱一点盲目性，增加一点自觉性，以利于端正一点继承、发展的路子，加快一点继承、发展的速度。

所谓“润腔方法”，就是装饰，润色唱腔的一些方法，统称润腔方法。从我国民族民间音乐的传统习惯来看，它基本上属于演唱范畴。我认为构成某一特定剧种的演唱风格，它应该包括发声方法、语言方法、润腔方法、表现方法等四个方面。所以“润腔方法”，不是某一演唱风格的全部，但是掌握与否，对风格特色却起着较大的影响作用。比如一首雄壮有力的军队进行曲，经花灯艺人一唱，就变得具有“花灯风格”；一首地道的花灯曲调，也可唱成“花灯歌”，缺乏甚至没有花灯味”。以《志愿军战歌》为例，

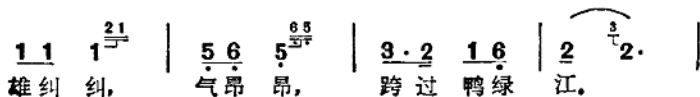
志 愿 军 战 歌

$$1 = F \quad \frac{2}{4}$$

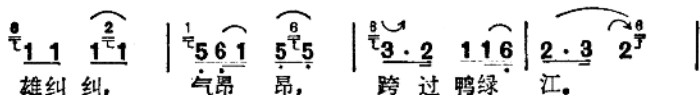
进行速度

<u>1</u> <u>1</u>	1		<u>5</u> <u>6</u>	<u>5</u>		<u>3</u> <u>2</u>	<u>1</u> <u>6</u>		2	-	
雄 纠 纠，			气 昂 昂，			跨 过 鸭 绿	江。				

将上例用花灯演唱习惯稍加润色：



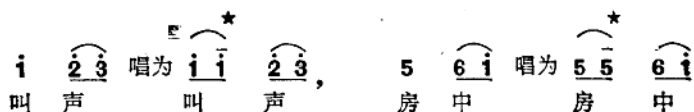
有点花灯味，如果把速度放慢一点，润色得更细一些：



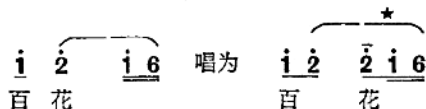
原曲调的基本旋律、基本节奏没有变，只是在基本旋律音上按花灯的演唱习惯加以润色，就变得象花灯了。由此说明，在花灯的演唱当中，的确有它自己的润腔方法。下面将要介绍的几种润腔方法，就是对嵩明县三十多位花灯艺人们在演唱花灯曲调中润腔方法的一些共同规律的初步探索。

一、同音重复法，这是普遍存在于嵩明花灯艺人演唱中的一种润腔方法。即将某一音使之重复并加重语气地使旋律节奏感更加鲜明的一种方法。

如：1、在《五更金鸡调》中：



2. 在《元宵花鼓》中：



3. 在《勾腔花鼓》中：



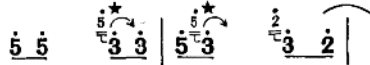
二、滑音润饰法。在花灯演唱中，滑音润饰法最为常见，使用得最为广泛。按他们各自的特性，我把它分为语言性滑音，风格性滑音、表情性滑音三类。

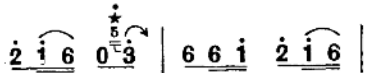
1. 语言性滑音。这是按照语言四声抑扬的自然规律所产生的滑音，谓之语言性滑音。以昆明方言为基础构成的云南四声，它的阴平（一声）、阳平（二声）与普通话基本相同，仅阳平声有短促的向下倾向；上声（三声）、去声（四声）与普通话刚好相反。

这里要介绍的语言性滑音，就是顺云南四声抑扬的自然规律产生的滑音，主要表现在去（四）声和上（三）声字上。

（1）去（四）声字上的下滑音，用得最为广泛，有三、四、五、六、七直到八度音程的下滑音。

三度下滑音：

在《倒采茶》中：

 六月 采茶 倒采 茶（咗）

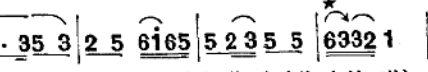
在《小小扇子》中：

 小（哎）小 扇（呀哈）子（咗）

注有“★”符号的“采”“小”二字均为去（四）声字，应去（四）声字的下行声调出现了三度下滑音。

四度下滑音：

在《螺蛳调》中：

 两支（尼）小 眼（奶）四支（尼）腿

在《祝英台》中：

 （哎） 正月好唱个祝英台（哟 小妹 哟）

在“眼”“小”两个去（四）声字上行成四度下滑音。
五度下滑音：

在《去说亲》中， $\underline{\dot{5} \dot{5} \dot{5} \dot{5}} \quad \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3}} \underline{\dot{2}} \quad | \quad \underline{\dot{2} \dot{2} \dot{3}} \quad \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}} \quad |$
前街（我这）走到（是 妹儿 子）

在“子”字上行成五度下滑音。
六度下滑音：

在《说亲调》中， $\underline{\overset{\star}{3} \overset{\star}{5} \overset{\star}{6} \overset{\star}{1}} \quad 2, \quad \underline{\overset{\star}{3} \overset{\star}{5} \overset{\star}{6} \overset{\star}{1}} \quad 2$
小 瓢 鸡 好 丈 夫

在“小”“好”两个去（四）声字上出现六度下滑音。
七度下滑音：

在《栽秧曲》中， $\underline{\overset{\star}{2} \overset{\star}{3} \overset{\star}{3} \overset{\star}{5}} \quad \underline{\overset{\star}{5} \overset{\star}{6} \overset{\star}{1}} \quad | \quad \underline{\overset{\star}{2} \overset{\star}{6}} \quad \underline{\overset{\star}{6} \overset{\star}{5} \overset{\star}{3}} \quad |$
妹 妹 你 如（哎）好（哎）

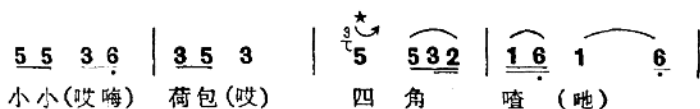
在“妹”字上产生七度下滑音。
八度下滑音：

在《全钮丝》中， $\underline{\overset{\star}{3} \overset{\star}{5} \overset{\star}{5} \overset{\star}{3}} \quad \underline{\overset{\star}{6} \overset{\star}{6}} \quad | \quad \underline{\overset{\star}{5} \overset{\star}{6} \overset{\star}{1} \overset{\star}{6}} \quad \overset{\star}{5} \quad |$
还有我那 老蚕 豆（呀 哈 哈）

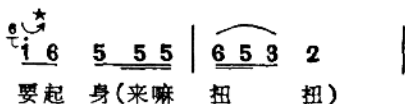
在“老”字上产生八度下滑音。

（2）上（三）声字，顺其向上声调产生上滑音。常见的有三、
四、七度上滑音。
三度上滑音：

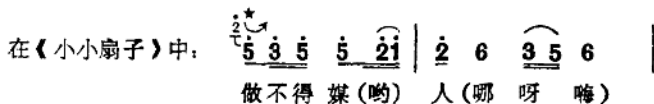
在《小小荷包四角渣》中，



在《放羊曲》中，

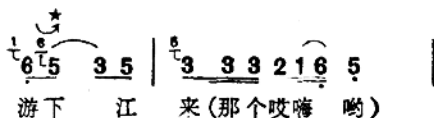


四度上滑音：



七度上滑音：

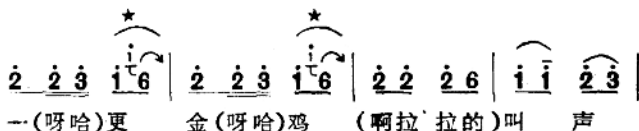
在《五采倒板浆》(一)中，



上面的“四”“要”“做”“下”四个上(三)声字上产生了三、四、七度的上滑音。

2. 风格性滑音。它不是由于四声的抑扬规律所产生,而是应演唱风格的需要而出现。

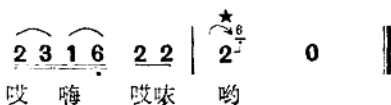
(1) 出现在乐句进行中的,如《金鸡闹五更》调中,



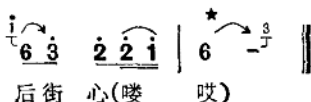
这里的“更”和“鸡”都是阴平声,语言四声中的阴平声没有向下倾向的声调。然而为了演唱风格的需要,在八分音符“1”音上把

“更”，“鸡”字吐清楚后，紧接着出现了小三度的下滑音，具有鲜明的花灯风格特色。

(2) 出现在乐句结尾的，如《五采倒板浆》(一)：

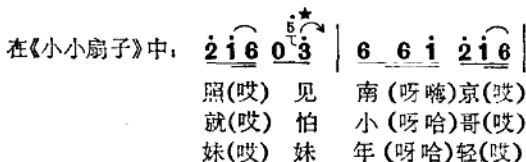


又如《张大头送妹》(二)：



这里的虚字“哟”“哎”都属阴平声，两个结尾都出现下行四度的滑音。

(3) 与语言四声的声调倾向相反的滑音。

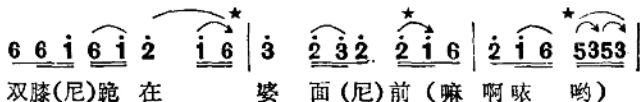


这里的“见”“怕”“妹”都是上(三)声字，它出现了与上(三)声字的声调倾向相反的三度下滑音，使花灯风味别具特色。

3. 表情性滑音。主要是因表达感情的需要所产生的滑音，大多出现在悲调中。

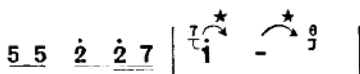
如：《王氏挑水》(二)

慢板



又如：《晚娘调》

慢板



招着 晚(哎嗨) 娘

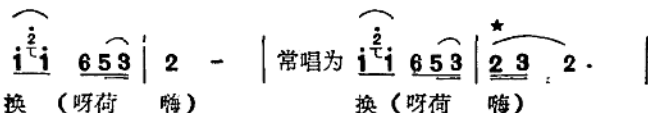
这里出现的五次滑音，更增加了悲切感的表现。

上面所说的“语言性”“风格性”“表情性”三种滑音，总的说来 它都表达了人民群众的思想感情，反映了嵩明花灯演唱风格。为说明问题之便，依其产生滑音的则重点不同而分为上述三类。

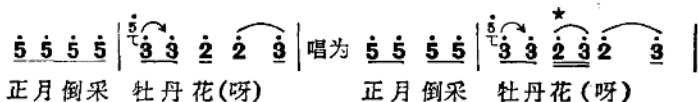
三、助音润饰法。分为上助音润饰法、下助音润饰法两种。

1. 上助音润饰法。

如：《裁秧闹五更》



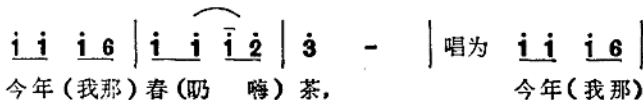
又如：《倒采茶》

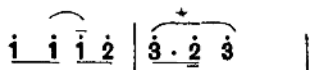


上面二例，是在一长音之后的上方加一音，构成相同二音之间的上助音；另一个是在已有相同二音之间的上方加一音，成为上助音，这就是上助音润饰法。

2. 下助音润饰法。

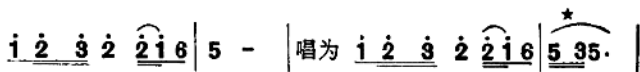
如：《倒采》





春(奶嗨) 茶,

又如:《句腔花鼓》



一绣(尼)金鸡(呀)头,

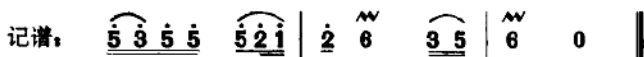
一绣(尼)金鸡(呀)头,

与上助音相反,构成下助音润饰法。上下助音都有一共同点,它们大都出现在乐节或乐句的尾端。

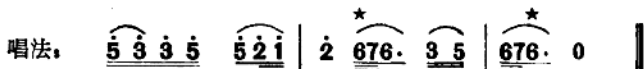
四、波音润饰法。分为上波音(∞)上复波音(∞∞)下波音(∞)、下复波音(∞∞)四种。

1. 上波音(∞)

《小扇子》

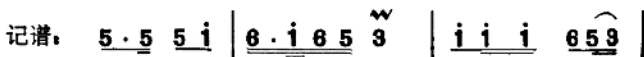


对(一个)北 京(哟 嗨 嗨)



对(一个)北 京(哟 嗨 嗨)

《贾二上粮》(一)



(哪 咳 呀嗨 哪 嗨 呀嗨 嗨) 去上(嘛)官(哎)



粮(哎 嗨 嗨)



(哪 咳 呀嗨 哪 嗨 呀嗨 嗨) 去上(嘛)官(哎)



粮 (哎 嗨 嗨)

2. 上复波音 (〰)

《韩湘子度妻》(二)

记谱: 0 1̣ 5 1̣ 1̣ 1̣ 1̣ | 1̣ 5 5 6 6 . 5 3 |

我在天宫(尼)把 棋来 下 (哟 嗨 嗨)

唱谱: 0 1̣ 5 1̣ 1̣ 1̣ 1̣ | 1̣ 5 5 6 6 . 5 3 4 3 4 3 |

我在天宫(尼)把 棋来 下 (哟 嗨 嗨)

记谱: 1̣ 6 6 1̣ 3 5 | 6 3 2 3 3 2 ||

冲(哎) 天 堂 (哎)

唱法: 1̣ 6 6 1̣ 3 5 | 6 1̣ 6 1̣ 6 3 2 3 3 2 ||

冲(哎) 天 堂 (哎)

3. 下波音 (〰)

《钟鼓楼送妹》

记谱: 5 3 2 | 5 3 . 2 | 1 1 6 3 | 2 - |

一 进 东 门(嘛) 东(呀)又 东,

唱法: 5 3 2 | 5 3 2 3 2 | 1 1 6 3 | 2 - |

一 进 东 门(嘛) 东(呀)又 东,

4. 下复波音 (〰)

《栽秧曲

记谱: $\dot{1} \ 6 \ 6 \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \mid \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6 \mid \overset{\text{wv}}{\dot{3}} \ \dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \mid \dot{2} \ 6 \cdot \mid$
 一(呀)更(个)里 来 古 溜 天(啞)

唱法: $\dot{1} \ 6 \ 6 \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \mid \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6 \mid \overset{*}{\dot{3}\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{3}} \ \dot{2}\dot{3}\dot{2} \mid \dot{2} \ 6 \cdot \mid$
 一(呀)更(个)里 来 古 溜 天(啞)

五、颤音润饰法。这里的颤音大都是下行小三度的，它的标 记为“tr_三”。

《句腔花鼓》

记谱: $\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6 \mid \overset{\text{tr}_{\text{三}}}{\dot{5} \ \dot{5} \ \dot{3}} \ \dot{5} \ \dot{2} \mid 6 \cdot 7 \ \dot{2} \ 0 \mid$
 绣(哎)个(尼)金(呀)鸡(嘛)就 在 里

唱法: $\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6 \mid \dot{5} \ \dot{5} \ \dot{3} \ \overset{*}{\dot{5}\dot{3}\dot{5}\dot{3}\dot{2}} \mid 6 \cdot 7 \ \dot{2} \ 0 \mid$
 绣(哎)个(尼)金(呀)鸡(嘛)就 在 里

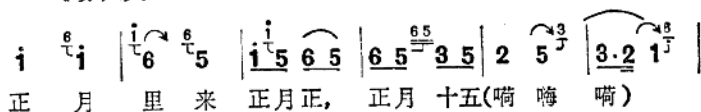
《小小扇子》

记谱: $\dot{2} \ \dot{1} \ 6 \ 0 \overset{\text{tr}_{\text{三}}}{\dot{5}} \mid \dot{5} \cdot \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6 \mid$
 两(哎) 面 青 (哟嗬)

唱法: $\dot{2} \ \dot{1} \ 6 \ 0 \overset{\text{tr}_{\text{三}}}{\dot{5}} \mid \overset{*}{\dot{5}\dot{3}\dot{5}\dot{3}} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6 \mid$
 两(哎) 面 青 (哟嗬)

六、倚音润饰法。在主要音符前或后出现的小音符称为倚。小音符在主要音符前的为前倚音，在后为后倚音；一个小音符的为单倚音，两个音符的为双倚音。

《寡妇哭夫》慢板。



凡没有“ $\curvearrowright$ ”记号的小音符均为倚音。

以上所谈嵩明花灯艺人在演唱花灯中润腔方法的六个部分，只是个人拙见。由于水平低，又无更多的时间和条件进行较广泛深入的研究，缺点错误肯定存在，深望得到批评指正。

一九八〇年四月

于昆明

有继承，才有革新

——与业余花灯演员座谈花灯唱腔体会

蒋丽华

戏曲的唱腔，是表达内容塑造人物的重要手段之一。虽然老艺人们常说“千斤说白四两唱”，但我体会这是指嘴上的咬字功夫而言，讲演员要首先练好说白，然后才可能练好唱。说白清楚，唱词才唱得清楚。这个道理是完全正确的。但决不能看轻了唱腔，因为它不仅是表达内容塑造人物的重要一环，而且对一个地方剧种的风格特色，起着决定性的作用。

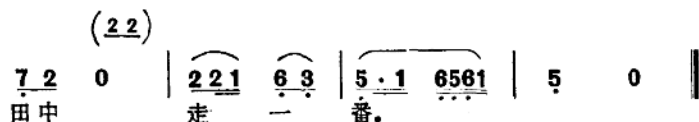
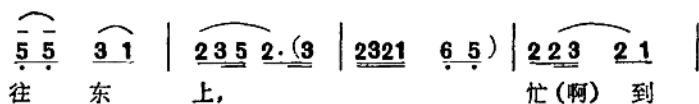
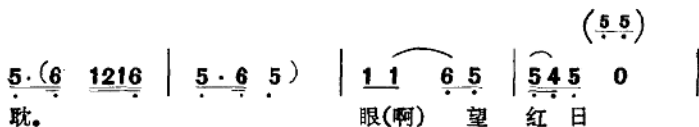
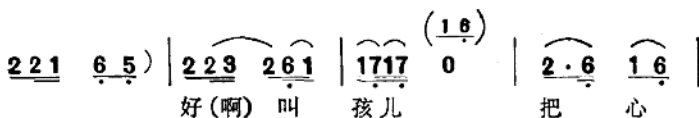
我们云南花灯，是我省人民，特别是广大农村最喜爱的地方戏曲。很多群众，随口就能唱上几支花灯调子。绝大部分业余文艺组织都能演出花灯。这说明它具有最广泛的群众基础，但同时又由于花灯正式搬上舞台作专业化演出的时间较短，无论其在表演艺术和演唱方法等方面，都远远不及川、滇剧那么成熟，那么有造诣。因此，为了提高花灯演唱水平，认真向兄弟剧种学习，在不离开花灯自己基地的基础上，采撷众华，不断吸收，稳步发展，这就显得特别紧迫而重要了。就以演唱中的字正腔圆来说，我们花灯就还没有一套自己的经验，因此在演唱中很容易出现“倒”字，“扁”字现象。比如花灯中一支说唱性较强的调子叫“出门板”，有的地方叫“走板”，这是一支只有上下两句的曲子，但很多传统戏中大段大段的唱词都用它套着唱下去，如果缺乏经验的演员，就很容易出现“扁”字了。它是这么唱的：

(5 1 6 5 | 5653 2·3 | 5 1 6 5 | 2531 2 5) |

(6 5)

5 1 6 6 5 | 1 1 0 | 5 5 1 6 | 5 3 2·(3 |

咋(啊) 晚 爹爹 未(啊) 回 转，



照上面唱的结果，听起来有两个感觉，一是唱得死板生硬，二是有“倒”字“扁”字。如把“昨晚爹爹的”“晚”字，唱成了“万”字，把“红日往东上”的“东”字，唱成了“冻”字。如果我们象说话一样把这两个字说出来，根据字音稍稍改动一下音符，如：把“ $\underline{6\ 1\ 6}$ ”改晚

为“ $\overset{6}{\underline{6\ 1\ 6}}$ ”把“ $\underline{3\ 1}$ ”改为“ $\overset{6}{\underline{5\ 5}}$ ”，这样唱出来的字音就清楚多了。

为什么要这样改一下才清楚呢？这是我们民族的语言文字的特点所决定的。任何演唱艺术都必须把汉字的四声五音研究好。“四声”，即阴平、阳平、上声、去声。比如一个“妈”字，可以唱出“妈”、“麻”、“马”、“骂”四声来。上面“出门板”中的“晚”字，还可以唱出“弯”、“玩”、“晚”、“万”四声，就是这个道理。

“五音”就是指唇、齿、舌、喉、鼻发出的音。戏曲还具体化为“四呼”，即“开”、“齐”、“合”、“撮”四呼。比如：把大张口发出来的音，如“杀”、“撒”、“插”、“打”等字归在“开”字范畴；把吐字时嘴唇前拢，声音在于满口的字，如：“土”、“路”、“古”、“母”等字归入“合”字范畴；把“必”、“皮”、“低”、“梨”等字归入“齐”字范畴；把“科”、“合”、“我”、“果”等字归入“撮”字范畴等等。什么样的口形发出什么样的音，口形变化，音就随之而变，所以古人说“欲变其声，先变其形”就是这个道理。如“衣”字的尾音闭嘴，听起来就成了“因”字；“居”字的尾音闭嘴，听起来就成了“军”字。

许多戏曲老前辈对于唱准“四声”“五音”，是很有经验的。一位川剧老艺人说，演员咬字，必须学会象猫咬耗子那样的本领，因为猫有不吃死老鼠的习惯，当它抓到老鼠之后，一定要找个僻静的地方去慢慢的玩着吃，这当中如果咬重了，老鼠会死，咬轻了，老鼠会逃，必须咬得不轻不重，恰到好处。演员咬字也要用同样的道理，咬重了，字会咬死，咬轻了，字咬抛掉，听不清楚。

如何咬得恰到好处，老前辈们还把每个字分为字头，字腹、字尾三部分来加以分析。非常形象的把字头称为“凤头”，把字腹称为“猪肚”，把字尾称为“虎尾”。就是说，开始吐出来的字头，要像凤头那么美。中间放出来的音，要像猪肚那样的丰满。收尾的字音，要像虎尾那样的有力。说“对于字头是个‘吐’的问题，对于字腹，是个‘放’的问题，对于字尾，是个‘收’的问题。”头、腹、尾都必须交待清楚，决不能囫圇吞枣的。“头须口紧气足，腹须开合得当，首腹相切明朗，尾须交待清楚”。这是多么宝贵的经验总结啊！认真学习这些宝贵经验，逐步提高我们的演唱水平，这是非常必要的一大课题。

再一个问题是个“情”字。

作为一个戏曲演员，在演唱上有没有感情，会不会唱情？这也是完成好角色创造任务的关键问题。唐诗就有“未成曲调先有情”的诗句。演员只有生活到角色的内心深处所发出来的唱，才是最动人的。如果自己都不动感情，要想感染观众，那是决不可能的。同时，也只有使自己的感情与角色的感情相结合时，才能在音乐设计的曲子中，