

★ ★ | 艺 | 术 | 体 | 育 |
★ ★ 高校学术研究论著丛刊

张帅 著

中国声乐艺术的 民族化发展与传播



中国书籍出版社
China Book Press

★ | 艺 | 术 | 体 | 育 |
★ 高校学术研究论著丛刊

张帅 著

中国声乐艺术的 民族化发展与传播



中国书籍出版社
China Book Press

图书在版编目(CIP)数据

中国声乐艺术的民族化发展与传播/张帅著. —北京:

中国书籍出版社, 2019. 4

ISBN 978-7-5068-7277-5

I. ①中… II. ①张… III. ①声乐艺术—研究—中国

IV. ①J616.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 077625 号

中国声乐艺术的民族化发展与传播

张 帅 著

丛书策划 谭 鹏 武 斌

责任编辑 邹 浩

责任印制 孙马飞 马 芝

封面设计 东方美迪

出版发行 中国书籍出版社

地 址 北京市丰台区三路居路 97 号(邮编:100073)

电 话 (010)52257143(总编室) (010)52257140(发行部)

电子邮箱 eo@chinabp.com.cn

经 销 全国新华书店

印 刷 三河市铭浩彩色印装有限公司

开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 15

字 数 203 千字

版 次 2019 年 9 月第 1 版 2019 年 9 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5068-7277-5

定 价 60.00 元

目 录

第一章 中国民族声乐艺术的发展	1
第一节 中国古代声乐艺术的发展	1
第二节 中国近现代声乐艺术的发展	27
第二章 中国民族声乐艺术走向世界	62
第一节 中国民族声乐艺术的繁荣	62
第二节 歌剧、音乐剧、流行音乐的发展	80
第三节 国内外声乐比赛的举办	104
第三章 民族声乐艺术的文化环境	115
第一节 民族声乐艺术与文化的关系	115
第二节 民族声乐的艺术特点与规律	124
第四章 民族声乐艺术的传播	151
第一节 民族声乐的传播与媒介	151
第二节 民族声乐的传播系统	152
第三节 民族声乐艺术传播的研究方向	156
第五章 当前中国声乐艺术的民族化发展	184
第一节 对民族声乐演唱、创作的新要求	184
第二节 从演唱风格来看民族声乐艺术的多样化	191
第三节 中国民族声乐艺术多元化发展的意义	193
第四节 对中国民族声乐发展的思考	195
参考文献	203
附录 立足传统 唱响主流	206
后记	231

第一章 中国民族声乐艺术的发展

在传统文化的发展中,中国的民族声乐创造了丰富多彩的艺术形态。声乐艺术形态作为艺术表现内容和形式的有机体,在交融创造中展现了瑰丽多姿的声腔表现。声乐的体裁、题材、行腔、润腔等在抒情的意蕴中,生动地塑造了千姿百态的民族声乐形象,并在不断创新中适应时代的审美要求,在继承传统文化的基础上释放出更加诱人的魅力。本章将对中国民族声乐艺术的发展进行论述。

第一节 中国古代声乐艺术的发展

一、戏曲艺术的发展

(一)戏曲的萌芽期

1. 先秦时期的歌舞

在戏曲的诸要素中装扮舞蹈是最先发展起来的一种表演艺术。原始社会的乐舞表演,在宗教节日时进行,大家一起载歌载舞。

到了奴隶社会,我国远古时代奴隶制初期的帝王舜、禹等都曾命令其部下的乐官用鹿皮蒙在陶罐上作鼓,以玉石相击等伴奏,歌颂他们带领人民战胜自然灾害,治理天下的业绩。

2. 汉代与南北朝时期的百戏

汉代的歌舞百戏已经具备了戏曲的各种要素,但它们还各自

为阵,互不关联。但是在民间,各种表演艺术已经在同一时间、同一地点一起演出了,如张衡《西京赋》中描绘的就是古都长安歌舞百戏同场表演的宏伟场面。此外,在唐代还出现了专供歌舞百戏演出的场所——乐楼。这些百戏楼都是多层建筑结构,一般为三层,最高还有五层的,如山西运城汉墓出土的陶戏楼。

另外,汉代出现了说唱故事的俳优和带有装扮人物和故事的角抵戏。角抵戏是由原始社会部落居民祭祀蚩尤的一种仪式舞蹈发展演变成的一种竞技或表演。

汉代的舞蹈和杂技,后来有许多被戏曲艺术所吸收,成为戏曲表演中刻画人物和渲染环境的特技。

3. 隋唐参军戏

中国的表演艺术发展到隋唐时代,虽然已经具备了产生综合性表演艺术的基本条件,但这时中国的叙事文学还不甚发达,一些带有人物故事的歌舞戏情节还比较简单,作为高度综合的戏曲文化还处于萌芽状态。

在唐代的表演艺术中,由《东海黄公》的艺术形式发展而成的歌舞剧,如《踏摇娘》《大面》《拨头》《秦王破阵乐》《樊哙排君难》《茶酒论》等非常接近后来的戏曲形式。

现唯一保存完整的唐代乐楼为陕西澄县唐代城隍庙乐楼,另在敦煌莫高窟 61 窟法华经变火宅喻品中有一舞台图形。

唐代末年,中国又进入了一个封建割据和战乱的年代,五代十国时期,不具备戏曲艺术形成的社会条件,故这一时期的乐舞基本上延续了唐代的格局,没有大的发展。这一时期的文人绘画作品,为我们了解当时的乐舞提供了形象资料。

(二)戏曲形态的发展与成熟

1. 宋金杂剧

戏曲艺术形成在 12 世纪前后的宋杂剧时期,之所以形成于

宋代,并不是偶然的,宋代城市经济的繁荣,瓦舍、勾栏(市民的固定娱乐场所)的出现,从客观上提供了雄厚的物质条件和理想的表演场所。

北宋时期,杂剧已同歌舞百戏分离,成为一种独立的艺术形式,日益受到大众的欢迎。宋代杂剧的特点仍以短小的生活场景为主,一类是以对白为主的滑稽戏,很少用甚至不用音乐,另一类是歌舞为主的歌舞戏杂剧。歌舞戏杂剧用歌唱形式来叙述故事情节。“杂剧”所有的音乐是很丰富的,它吸收了唐代的部分歌舞大曲以及当时的曲艺音乐。

中国戏曲在北宋形成以后迅速发展,产生了一大批剧目。其中,最初的剧目之一《目连救母》,是戏曲形成初期比较完整的一个剧目。它将民间的说唱、装扮、武术、杂技等表演艺术融合起来,从而具备了“歌舞演故事”的中国戏曲基本特征。但是,在宋杂剧的剧目中,除《目连救母》外,其他剧目的故事情节都比较简单,还带有优戏、参军戏嘲讽劝谏、滑稽调笑的历史遗痕。如讽刺童贯贪生怕死的《三十六计》,讽刺秦桧专权卖国的《二圣环》,讽谏江湖郎中的《眼药酸》,表现一个老头和一个年轻妇女滑稽调笑故事的《老孤遗旦》等。

2. 元杂剧

元代是杂剧鼎盛的时代,产生了一大批杰出的杂剧作家和优秀的杂剧剧目。元杂剧演出时,每折戏中的曲由主角一人演唱。元杂剧的音乐大多是北方流行的曲调,因此,也被称为“北曲杂剧”。

元杂剧优秀的作家和作品都产生于这一时期,如白朴、王实甫、马致远、杨显之、纪君祥、关汉卿、康进之、高文秀、石君宝、尚仲贤等。元杂剧的经典作品大都产生于这一时期,如《窦娥冤》《救风尘》《西厢记》《墙头马上》《汉宫秋》《梧桐雨》《潇湘夜雨》《赵氏孤儿》《李逵负荆》《双献功》《秋胡戏妻》《柳毅传书》等。后期,杂剧的创作和演出中心转向临安(今杭州),作家多为南方人和移

居南方的北方人。这一时期,杂剧发展的势头缓慢,优秀作家的数量和作品远不如前期。这一时期的著名作家有郑光祖、宫天挺、秦简夫等,比较优秀的作品有《倩女离魂》《范张鸡黍》《破家子弟》等。

3. 南戏

“南戏”又称“戏文”,因起源于浙江温州一带,又名“温州杂剧”或“永嘉杂剧”,它是在南方民间歌舞小戏的基础上发展起来的,又不断吸收了宋杂剧和其他音乐形式的成分,并把歌唱、念白、舞蹈、表演、戏剧情节融为一体的戏曲艺术表演形式。宋代的杂剧和南戏,为元代杂剧和元、明传奇的高度发展,打下了坚实的基础。这一时期出现了众多的作者与作品,今天知道的“荆、刘、拜、杀”四大南戏剧本,以及有元代存本的《宦门子弟错立身》和《小孙屠》南戏剧本,大都成于此时。南戏在当时文人会聚的南方第一都市杭州,已经大有市场。例如,《宦门子弟错立身》署有“古杭才人新编”,《小孙屠》标明“古杭书会编撰”,都显示了南戏在杭州的势力。同时,还告诉我们,杭州这时已经出现了类似于南戏产地温州“九山书会”那样的民间剧社。这时一些文人也开始侧目于南戏创作,例如,杭州人萧德祥,“凡古文俱隐括为南曲,街市盛行,又有南曲戏文等”。另外一位杭州名士沈和则创“南北调和腔”,尝试将南曲和北曲结合演唱。这不能不说是南戏本身壮大的结果。

宋金与宋元南北政权的划地分据,导致了南曲和北曲两大声腔系统的形成。南北曲声腔系统交融的结果,是为南戏音乐结构走向成熟播撒了催化剂,从而使南戏得以在体制的整饬化、规范化、定型化方面迈出关键性的一步。元代后期南戏的兴盛局面,应该说和它的这种进步是相辅相成的。

南曲和北曲由于语言、旋律、节奏上的不同,各有自己的一套唱法,彼此间的区别很明显。南曲与北曲既然在相同地域里流行,又有众多的艺人同时兼擅两种声腔的唱法,于是,在同一套曲

子里既演唱南曲曲牌,又演唱北曲曲牌的现象就发生了,即所谓“南北调合腔”。

“南北调合腔”给南戏的音乐发展带来了有益的影响。由于传统和吸收成分的不同,北杂剧在音乐结构上的长处最初是远远胜过南戏的。北杂剧在对诸宫调和散套的继承过程中,形成了固定的曲牌联套方法和四套曲式,其结构成熟而谨严,便于创作和演出实践。南戏直接起自民歌小唱,里巷歌谣,没有形成固定的音乐规范。而把众多的民间歌曲松散地串组在一起,联成大套,势必会造成音乐旋律流畅性和风格完整性方面的某些缺陷。此后,南戏在与北杂剧的交融中,音乐体制逐渐走向规整严谨,但又不像北杂剧那样固定化与僵化。南戏曲调组合的随意性,使它可以随时根据剧情气氛,安排和调节音乐旋律,设置唱段,不必顾虑外在框范的突破。南戏的音乐结构具备自由的伸展空间,它的整体长度没有限制,可以视内容需要而伸缩,因而容量和表现力大大扩充。南戏的这些特点,使之得以既吸收北杂剧的优点,又保持自身性格的活力,丰富与发展自己,以至最终得以击败北杂剧而生生繁衍至今,显示了更为长久的艺术生命力。

4. 明代传奇

到14世纪元代末时,元杂剧日益衰落,南戏则趋向成熟,超过元杂剧的影响而发展称为明代的传奇。明代传奇的音乐复杂多样,特别著名的有海盐、余姚、弋阳、昆山四大声腔,16世纪出现了四大声腔争奇斗艳的局面,促进了戏曲音乐的发展。

(1)海盐腔。海盐腔是因其形成于浙江海盐而得名,明朝成化年间已在当地传播,其后扩展至浙江、江苏,乃至江西、北京。海盐腔为曲牌体结构,行当分生、旦、净、末、丑,演唱采用官话,乐器用鼓、板、锣等打击乐器而不用管弦,腔调清柔、婉折,盛行于上层社会。缙绅、富家宴请宾客时常常招海盐子弟演唱。《金瓶梅词话》中描写海盐腔的演唱:“……两个优儿,银筝象板,月面琵琶,席前弹唱。”应是海盐腔中用弹弦乐器伴奏的清唱形式。

(2)弋阳腔。弋阳腔是元代后期江西一带出现的一种戏曲声腔,简称“弋腔”,清代称作“高腔”,音乐风格粗犷豪放,演唱形式是“一人唱而众和之”,由一人演唱,众人帮腔。伴奏只用打击乐器,有浓厚的乡土气息。弋阳腔的结构为曲牌体,行当也同样分为生、旦、净、末、丑。它所构成的声腔系统,被称为“高腔腔系”,后来成为新兴的多声腔剧种的一个组成部分。

(3)余姚腔。余姚腔也是因其形成于浙江余姚而得名,流传于浙江、江苏、安徽一带。陆容在《菽园杂记》中写道:“有习为倡优者,名曰戏文子弟,虽良家子不耻为之。”这说明,余姚腔在明代成化年间绍兴府余姚县已经出现。在演唱时不用管弦,只用鼓板,在演唱中常运用“滚调”唱法(滚调演唱时,大多板急调促,字多腔少,以“流水板”的板式出现),突破了曲牌体的结构形式。

(4)昆山腔。昆山腔是流行于江苏昆山的一种戏曲声腔。研究表明,昆山腔来源于南戏与当地语音、音乐的结合,在元末至正年间,经顾坚的改进之后,正式成为一种新的声腔。

5. 梆子腔的形成

明末于陕晋、陇东一带兴起的地方戏曲称为梆子腔,也称西秦腔、秦腔,盖因其以木制梆子击节而得名。到清康熙以来,西秦腔在长江以北各地广泛流传,并与各地民间音乐结合,形成众多的地方梆子戏剧种,以同州梆子(陕)、蒲州梆子(晋)和河南梆子(也称“土梆子”或“汴梁腔”)影响较深远。

明代万历年间,已经出现了山陕梆子腔的曲调。康熙年间,梆子腔就已经初具规模,成为一种新兴的戏曲声腔。

清代乾隆年间,梆子腔已流传到北京、河北、河南、湖北、江西、广东、福建等十多个省份。到了清朝中叶以后,秦腔几乎传遍了全国。辛亥革命之后,以“易俗社”为代表的新型剧社编演了大量新戏,内容大多是表现才子佳人的生旦戏及丑角戏。秦腔就此进入城市,有了固定的演出剧场,这促进了秦腔艺术自身的变革发展。

6. 京剧的兴起

(1) 京剧的孕育发展

京剧是西皮调和二黄腔流传到北京以后,吸收融汇了山陕梆子和昆腔、京调(高腔)等剧种的艺术营养,并接受了北京语音和观众欣赏趣味的影响而逐渐形成的。

自元代以后,北京成为全国政治、经济、文化中心。进入清代,全国各地方戏剧戏班纷纷进京争胜,使北京成为戏剧艺术活动的中心。1790年,乾隆帝八十寿辰,诏令以演唱二黄腔为主的四大徽班进京献艺,以安徽艺人组成的三庆班、四喜班、和春班及春台班的演唱大受京城朝野的欢迎,从而奠定了京剧形成的基础。嘉庆、道光之际,不少以唱西皮为主的汉调艺人陆续来京搭徽班演戏,促进了西皮与二黄两种声腔的合流。随着以旦角为主转变为以生角为主,徽班声腔由从前的诸腔杂唱演变为以西皮、二黄为主。四大徽班中,三庆班班主程长庚、和春班班主张二奎、春台班班主余三胜经过对民间各种声腔和地方戏的改进创造,酝酿出一个新的剧种,其唱念除保留某些楚音外,主要用北京语音演唱。至道光年间,以皮黄腔为主的京剧已初步形成。

(2) 京剧走向成熟

京剧走向成熟时期的主要标志是演出剧目进一步丰富,剧本反映生活的能力进一步加强,表现的题材更为广泛,风格也更为丰富多彩,如光绪三十二年(1906)铸记书局石印的《绘图京都三庆班真正京调全集》中收录了当时的流行剧目48种。其中,历史故事戏如《渭水河》《文昭关》《荐诸葛》《秦琼卖马》《清官册》等;民间生活小戏如《桑园会》《双官诰》《三娘教子》《小上坟》等;有本戏,有折戏,还有各个行当的拿手戏。此外,这一时期还出现了36本《三国志》、16本《德政坊》、10本《五彩舆》等连台本戏。

在表演艺术上,角色行当更加完备,唱、念、做、打更加精细。京剧在形成时还沿用楚调的行当,有末、外两个角色。成熟时期的京剧将末、外统一在生行之中,并从生行中分出武生和红生两

个角色。武生出现了俞菊笙、黄月山、李春来等不同艺术风格的杰出人才。红生则以王鸿寿为代表,专演《斩华雄》《破壁观书》《古城会》《战长沙》《单刀会》等关羽戏。在旦行中分出老旦一脚,出现了龚云甫这一唱念俱佳,身段表情出神入化,深受观众喜爱的演员。净行(又称花脸)亦有了偏重唱工的铜锤花脸,其代表人物为金秀山;侧重身段做派的架子花脸,其代表人物为黄润甫;以武功见长的武净,其代表人物为钱金福。他们各以其独特的表演风格,丰富和发展了京剧净行的表演艺术。旦行也随着表演艺术的丰富和发展,形成青衣、花旦、刺杀旦、刀马旦、武旦、玩笑旦等角色,出现了梅巧玲、余紫云、陈德霖、王瑶卿等各有专长,享有盛誉的名角。

这一时期在表演艺术上的显著特点是身段动作讲究规范美观,对人物心理刻画讲究细腻入微,并讲究以特技塑造人物,吸引观众。如俞润先在《挑滑车》中独舞真枪,《白水滩》中丢凉帽,能随手向空飞至定处;王楞仙演周瑜,每一低头,雉尾翎便成圆形;谭鑫培在《琼林宴》中鞋落头顶;德珥如在《辕门射戟》中发箭中戟;王瑶卿在《长坂坡》中跑箭脱帔;路玉珊在《采花赶府》中的取花均堪称一绝。此外,京朝派的表演风格亦在这一时期形成。其特点是:舞台动作端庄,气度安详;表演精练集中,蕴藉含蓄;演帝王将相、后妃嫔姬讲究华贵气,演贵族小姐讲究闺秀气,演读书人讲究书卷气等。

在唱腔上,京剧皮黄的板式在这一时期渐趋成熟和健全。如【反西皮】,在京剧形成初期,只有【反西皮散板】一种,到了光绪年间增加了【反西皮摇板】【反西皮二六】两种板式。此外,西皮、二黄的【快三眼】亦是在这一时期形成的。这些新板式的出现,大大丰富了京剧音乐的表现力。在唱腔上,这一时期的著名演员都讲究唱腔的韵味,观众亦以韵味的浓淡来衡量演员唱腔的优劣。在伴奏方面,这一时期形成由管、弦、打击乐组成的乐队。乐队分文、武场,文场包括胡琴、月琴、南弦、笛、唢呐、海笛等;武场包括单皮鼓、锣、铙钹等。乐队的位置也由后场移至厢楼上,乐队面对

演员,便于配合,又无碍观众视线。这一时期著名的乐师有梅雨田、孙佐臣、沈宝钧、方秉忠等。

二、曲艺的发展

(一)先秦时期曲艺艺术的溯源

中国古代曲艺音乐的源头最早可以追溯到先秦杵歌——“相”^①。杵歌“相”是先秦时期民间非常流行的一种演唱形式。《荀子·成相篇》是一个相当长的说唱本子,分为三个大的段落,包含着同一节奏的五十六次重复。从唱词节奏、句式特征及史料记载不难看出,以“相”的音调节奏特点写成的《成相篇》具有鲜明的曲艺音乐特征。

(二)秦汉魏晋南北朝时期曲艺艺术的萌芽

汉代以来,除了俳优有时在帝王面前讲些可笑的小故事以外,自古代流传下来的神话传说之类的讲故事形式,在民间不断演变,发展成为讲民间故事或佚闻的形式。

在魏晋南北朝时,讲述异闻的所谓“小说”便流行起来。例如,叙述当时文人臣僚们生活轶闻趣事的作品,裴启的《语林》、葛洪的《西京杂记》、刘义庆的《世说新语》、邯郸淳的《笑林》等都促进了我国古代小说的发展,至唐代发展为传奇文。但在同时,这些小说又是侍臣、文人们口头讲述的内容,也促进了专门口讲故事技艺的发展。经唐至宋,列入说话艺术中的“小说”一家,成为宋代说书的一个支派。

^① 《礼记·曲礼》载:“今邻有丧,舂不相。”唐杨《荀子·成相篇注》曰:“相乃乐器,所谓舂铎。”杵是古代用于谷物脱粒的工具,起源于黄帝时期。先秦劳动人民在繁重、枯燥、单调的舂捣过程中,为了提高劳动热情,创造了一种伴随着舂杵谷的声音和节拍说唱的形式,称之为“相”,即现在的杵歌。

(三)唐代曲艺艺术的发展

唐之前曲艺艺术还处于萌芽状态。到了唐朝,我国宗教活动十分活跃,宣扬宗教思想的“俗讲”相当流行,并逐渐发展成为一种曲艺艺术。从史载来看,当时的佛教、道教俗讲场面宏大、景况热闹。俗讲是面向世俗听众的宗教宣传活动,采用韵散结合的说唱形式,按照演唱内容可分为两种:讲唱经文及变文。讲唱经文是指按照经籍逐句逐段地唱诵、讲解经文,有始有终地讲唱一部经文。变文又称“变”,是指选唱宗教故事,而不引用经籍原文。

变文从内容上可以分为两类。一类是说唱佛经故事,弘扬佛法、宣传教义的“经变”,由于它多展现的是人们熟悉的世俗生活中的思想感情,因而一直为大众所喜爱。现存讲唱经文中以《维摩诘经讲经文》最长、最精彩。另一类是非宗教性质的,以演唱历史民间故事为主的“俗变”,如《王昭君变文》《伍子胥变文》《李陵变文》等。据大量史料记载,变文采用的是一种以图相辅的演唱形式,表演时悬挂一个与变文内容相关的画卷,一个人演唱,形式类似于近代说唱曲艺中的“拉洋片”。

(四)宋元时期曲艺艺术的发展

1. 瓦舍伎艺

在瓦舍诸种伎艺中,“说话”是以“说”为主伎艺的代表,也是在两宋时期罕见的既有继承前代遗产之幸运,又有在当代发扬光大之成绩,而在后代又能薪火相继的说唱伎艺。与唐代的说话伎艺相比较,宋代的说话伎艺有了突飞猛进的发展。它走出了寺庙、贵宅、宫廷,改变了说话隶属百戏杂耍,或走街串巷“打野呵”的局面,而进入瓦舍勾栏之中,并成为其中最红火的伎艺。

2. 鼓子词

鼓子词是宋代流行的一种说唱相间、以唱为主的表演形式,

由于用鼓来伴奏而得名。往往加上管弦伴奏,由三人以上配合表演。鼓子词的音乐特点是在一个节目中无论多少段,都用一个曲牌来歌唱。鼓子词有两种演唱形式,一种是有说有唱、说唱相间,音乐部分不断重复同一曲牌。如北宋赵德麟所写的《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》较为有名,对金元时期的《西厢记诸宫调》、南戏及杂剧《西厢记》都有一定影响。该曲共十章,另有序和尾,每段先有说白,后唱《蝶恋花》曲牌。另一种是纯歌唱性的,只唱不说,以同一曲牌演唱多段曲词。如北宋欧阳修的《十二月鼓子词渔家傲》,共十二首,各首分别叙述其中某一个月的景色。

鼓子词题材上的特点,直接带来两方面影响:一是内容题材上的狭窄和应制性,一般文学成就不高。二是它的时序节令、宴筵聚会上的应制特点,使得它过早地随着宋代的衰落和灭亡,随着宋代士大夫地位的没落和汉族知识分子的宴筵聚会的消失而敛迹,元代之后只是衰微,却仍不绝如缕地沿袭下来。

3. 诸宫调

诸宫调也叫诸般宫调,是北宋神宗时期,由汴京勾栏艺人孔三传所创立的一种大型说唱形式,流传十分广泛。北宋时期,汴京瓦子勾栏中的民间艺人孔三传创立诸宫调这种新的大型说唱形式,因其使用了许多种不同宫调的曲子轮递歌唱,故称为“诸宫调”。诸宫调是一种有说有唱,说唱相间,以唱为主、体制宏大的体裁,由于曲调丰富,适于表现情节较为复杂的故事内容。

诸宫调吸收了唐宋以来大曲、词调、唱赚及北方流行的民间乐曲,音乐非常丰富。现今所能见到的有金人所作的《刘知远诸宫调》歌词残本,目前保存最完整的带有全部文字及三分之一乐谱的《西厢记诸宫调》是金章宗时期(1190—1208)董解元创作的,故又称《董解元西厢记》,简称《董西厢》。其内容根据唐代元稹《莺莺传》改编。全本运用了14个宫调,151个基本曲牌,连变体在内共计444个。这种长篇曲艺音乐的出现,标志着我国曲艺音

乐已达高度成熟。

4. 货郎儿

货郎儿是从最初民间货郎叫卖杂物时为招揽顾客的叫卖声发展而成的民歌演变成的曲艺音乐形式。“货郎儿”为一人讲唱，不用丝竹，只有拍板击节并“摇几下桑琅琅蛇皮鼓儿”作伴奏，唱的都是“韵悠悠信口腔儿”。有时一次说唱不完，便分几“回”。如上剧中张三姑所称“为俺这一家儿这一桩事，编成二十四回说唱”。音乐布局既完整严密，又富变化，艺术性想必是很高的。由于“说唱货郎儿”不是瓦舍技艺，只流行于农村，核心曲调始终是《货郎儿》也未免单调，因而在元代又经常被禁唱，故到了明初便开始失传。

5. 唱赚

宋曲子进一步发展，出现了以鼓、拍板和笛为主要伴奏乐器而清唱的“唱赚”。唱赚是宋代艺术歌曲的最高形式，所采用的音乐丰富，因其为个人演唱形式，故表演难度较大。历史文献记载，唱赚是用鼓、笛、拍板来伴奏。它以优美的腔调来吸引听众，并且只用同一宫调中的几支曲子组合成套演唱，因此，一般不适宜铺叙比较曲折的故事情节。唱赚的曲调除慢曲、曲破、大曲是南北兼有的曲调外，其他都取自南宋临安瓦舍中流传的民间曲调。南宋陈元靓《事林广记》是目前现存关于唱赚的资料。

唱赚现存宋时歌词与乐谱是南宋时的曲词资料，在《事林广记》中有《圆社市语》一套，同时，还载有用宋代俗字谱记写的唱赚套曲《愿成双》^①。这是我国目前所见最完整的赚词作品和唱赚套曲。

^① 包括〈愿成双令〉〈愿成双慢〉〈狮子序〉〈本宫破子〉〈赚〉〈霍胜子急〉〈三句儿〉等七个曲牌。

6. 陶真

陶真,是为农村人民所喜爱的一种曲艺音乐,从形式到内容都更为通俗。它是一种用琵琶或鼓伴奏的曲艺艺术。陶真大约起于北宋,流行于南宋并传至明清。有人视其为今天弹词的前身。在陶真的发展形势——弹词流行的时候,其比较原始的形式仍有一个时期是与弹词并存的。

此外,于元代出现的曲艺艺术还有琵琶词、词话等,都因在街市中的演出“聚集人众,充塞街市,男女相混”(《元典章》),广受市民欢迎,而被列于元政府的禁令之内,以防“聚众淫谑”(《元史》),“不唯引惹斗讼,又恐别生事端”(《元典章》),发展的空间受到很大的限制。虽然它们的作品后世很难觅寻,但身背琵琶、沿街自弹卖唱的形式,于后世或其他艺术形式中均依稀可见,如元末南戏《琵琶记》中,赵五娘上京寻夫,沿途自弹琵琶卖唱,所说“弹些引孝曲”,可能就是民间琵琶词的说唱样式。

(五)明清时期曲艺艺术的发展

在南北曲和时调小曲勃兴的背景下,明清时期的曲艺音乐,同此期整体的曲艺艺术一样,出于统治阶层和黎民百姓的普遍爱好,呈现多元演进的态势,众多曲艺种类和说唱曲种广泛流行和发展。明前期,尤其明中叶以后,曲艺唱曲如异军突起,发展很快,曲艺艺术品种的名称也随之发生变化。清代康乾盛世前后,各地小曲又有新的发展,纷纷进一步向曲艺音乐过渡,在不断吸取原有曲艺艺术的养分后,逐渐完善,蜕变为新的说唱曲种。各自发展进程中的唱曲在相互交流、碰撞后,也孕育出新的艺术品种,或衍生出众多的分支和流派。少数民族说唱也有不少曲种于此期趋于规范并基本定形。明清时期绝大部分的说唱曲种都流传到了近现代。如明代北方小曲中的北京小曲,经由清初民间歌曲“岔曲”的变化,即被分为曲头、曲尾前后两部分,中间加曲牌(支曲)若干,连接在一起,即成为雏形状态的一种新的说唱曲种