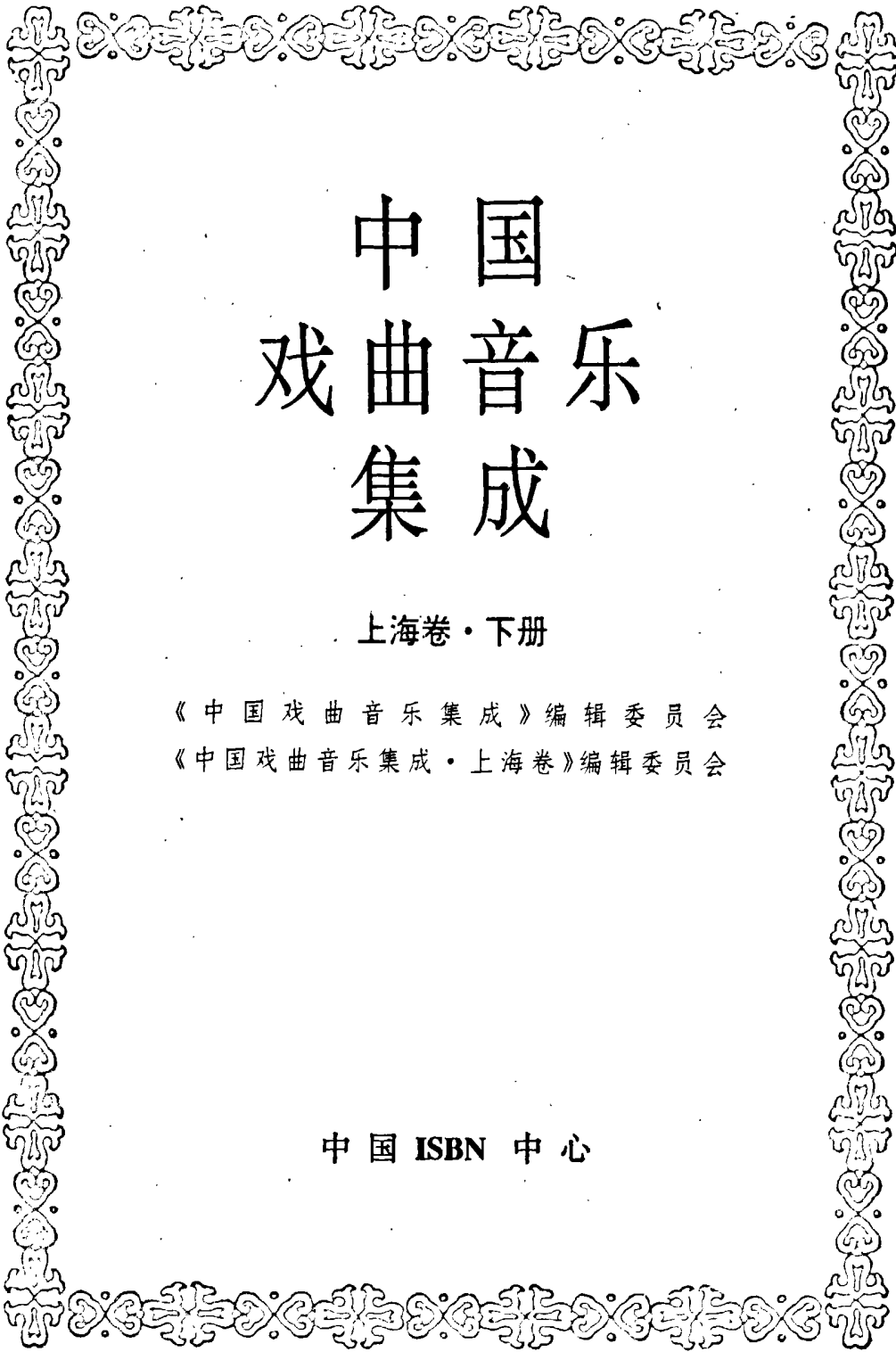


017383

中国戏曲音乐集成



# 中国 戏曲音乐 集成

上海卷·下册

《中国戏曲音乐集成》编辑委员会  
《中国戏曲音乐集成·上海卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

# 昆 剧

## 概 述

### 上海地区昆剧音乐发展概况

#### 一、昆剧传播至上海

昆剧在发端时期已流传到上海松江地区,出现了“不知板腔再学魏良辅唱”的群众性讴歌热潮。明万历年间,众多的家乐班和职业戏班演出了《浣纱记》、《宝剑记》、《荆钗记》、《牡丹亭》等大批剧目。虽然演员绝大多数来自苏州,“腔调略同”,但是,相对于常州、昆山、太仓“清柔而婉折”的“中原之音”,上海的演唱已是声有“小变”,显出“劲而疏”的区域性特点。明万历年间(1573~1619)在松江擅演杜丽娘的少年名旦,有极高声誉。还有一部分“倡兼优”,如原籍山东的王翠翘,本地人王月(见潘之恒《亘史》,明天启六年,即1626年,潘弼亮刊本)。王翠翘注重音色优美,启唇如“金铃玉磬”;王月擅长感情发挥,扮演传奇数十本,悲欢离合令观、听者动容。伴奏方面,豫园主人潘允端家班,至少有“吹弹小厮”四名,为专职乐手。这是承袭了早期“昆山以笛、管、笙、琵琶按节而唱南曲”的伴奏体制。

清乾隆年间(1736~1795),昆剧表演艺术全面成熟,演唱技巧也进一步提高,上海一度成为演出中心。光绪年间(1875~1908),几代演员,来自苏州,红在上海。出现了一批“看家戏”(对行当而言)、“拿手戏”(对演员而言),树立起唱做并重的艺术典范。著名的演员,旦行有谈雅芳、葛芷香、邱阿增,小生有吕双全、周钊泉、沈月泉,净行有王松、张八,白面有张茂松、陆祥林,丑有王小三、姜善珍、陆寿卿等;以名旦周凤林为代表,成为唱、做的第一流人才。此外,演唱方面颇有影响的,还有金景福、陈四的正旦戏,小金虎的宫妆戏,陈兰坡的纱帽生戏等。

上海的昆剧演唱,既相承“姑苏昆班”,又比“姑苏昆班”更为完善。这是上海的有利条件所决定的。昆剧的一些地方支派纷纷到上海演出,如宁波老庆丰班的仇云奎,演唱甬昆《琵琶记·扫松》,沪人评为“声律台步,不下(苏)昆班”。京、昆、徽、梆合演的戏园出现以

后,上海许多著名昆剧演员脱离昆班到京戏园插演昆剧,甚至完全改行演唱皮黄,对昆剧演唱产生直接影响。最明显的是小本戏、灯彩戏的产生,冲击了乾嘉以来以折子戏为单元进行精雕细刻的艺术传统。

现存的《昆曲粹存》(朝记书庄,1919年)、《遏云阁曲谱》(上海著易堂书局,1920年)、《六也曲谱》(上海振新书社,1920年)、《牡丹亭曲谱》(朝记书庄,1921年7月)、《长生殿曲谱》(朝记书庄,1924年)、《集成曲谱》(商务印书馆,1925年)、《昆曲大全》(世界书局,1925年4月)、《与众曲谱》(合笙曲社影印,1940年;商务印书馆,1947年)等许多传统曲谱,出版于上海。这些曲谱是明、清三百年间,昆剧音乐艺术的结晶。

## 二、俞振飞和传字辈

1922年6月至10月,全福班丁兰荪、尤彩云、袁培芝、沈盘生、沈锡卿、尤顺庆、陆寿卿、金阿庆等,打着“姑苏昆戏”、“改良昆剧”的旗帜,在上海演出,竟是近代以来大章、大雅、鸿福、全福四大老班活动的结束。几乎与此同时,出现了俞振飞,和稍后的传字辈艺人,几近灭绝的昆剧,才得以起衰继绝、薪传一息。

俞振飞之父俞粟庐,是著名清曲家,曾在上海灌制多张唱片。俞振飞稚龄习曲,家学渊源,接受了清曲的严格训练。20年代起,以名票身份参与曲友彩串。1923、1924年,先后同程砚秋、梅兰芳演出《游园惊梦》,引起轰动,以后成为专业京、昆演员。他由研习清曲步入剧曲实践,在清曲和剧曲的结合及京、昆剧相互补益方面,作出了贡献。同时,也丰富、提高了昆剧的演唱艺术。俞氏父子的唱曲,被称为“俞家唱”。最基本的特点是,“出字重,转腔婉,结构沉而不浮,运气鼓而不促”(俞粟庐语)。“俞家唱”全面反映了南方昆曲演唱的特点和技巧。

传字辈艺人于苏州昆剧传习所出科后,在上海成立了新乐府(1927~1930)。新乐府人员整齐,各行当演唱均有突出人才,尤以“一生两旦”(小生顾传玠、五旦朱传茗、六旦张传芳)引人注目。当时曾有“一时小部推朱顾”之说。此时上演的大量折子戏和串折大戏,如《浣纱记》、《连环记》、《永团圆》、《狮吼记》等,体现了剧曲的优秀传统。新乐府解体后,又建立了仙霓社(1931~1938)。此社阵容已见削弱。主要原因是,老生施传镇和五、六旦兼擅与张传芳有“一时瑜亮”之称的华传莘相继早逝。特别是顾传玠脱离舞台,少了一位最主要的台柱,演出受到极大影响。顾传玠脱离舞台后,其冠生和巾生角色,由赵传珺、周传瑛分担。周传瑛原与顾传玠为上下手,在《十五贯》、《昆山记》中曾同饰熊友蕙、顾鼎臣。他嗓音虽然欠润,但身段极佳,为仙霓社最著名演员之一。这一代演员,在昆剧的发轫地,受益于老坐城班文全福的名师,具有文班戏演唱重于武技的明显特点。他们完全遵从传统的演唱规矩:以同苏州音有密切关系的曲音为字音,根据四声阴阳运用“四呼五音”、“撮叠撇豁”等发音和运腔技巧,同时严格遵循历代曲家制订、经过长期舞台实践增益的定调、定板、定腔、定谱。这就是向来所称正宗典型的“苏州风范”,而有别于种种地域性的支派。作为依

赖观众生存的专业团体，不甘局限于已经学成的 200 余折（以后又扩展到 400 余折）折子戏和所串成的 10 余部整本戏，他们曾有意地拓展剧目，吸收新的技艺。早在传习所时期，顾传玠、朱传茗就专程到上海学习用吹腔演唱的《贩马记》，并于 1928 年组班前公演。新乐府组成不久，又陆续推出了《南楼传》、《昆山记》等小本戏。《昆山记》由老伶工陆寿卿参演。《南楼传》一度“上演不衰”。这些戏的上演，开拓了剧目，虽以串折形式演出，却仍保持着传统折子戏的演唱规范。此后，他们一方面仍恪守着原有的传统，如姚传芾演唱的《寻梦》和《题曲》，另一方面，为了挽救观者如蔽的颓势，周传瑛、王传淞、朱传茗、张传芳等又主演了《三笑姻缘》、《奈何天》、《玉搔头》等新戏。这些戏是根据传奇原作改编的，其中一部分剧目虽有师承，但也需要重新排练，包括选择场次，增删曲牌，乃至发掘旧谱、移用和改订曲调唱腔，有的还突破了原有的程式。如《三笑》就参照通俗话剧内容，增加了“明伦堂”、“王老虎抢亲”等场次，还吸收民间小调作为“追舟”中的山歌，增强了喜剧气氛。其后排演的《大名府》，系京剧名角林树棠传授，大部分用昆剧曲牌演唱，但尚有少数场次有皮黄词句，这些皮黄原词当然也得改谱昆腔。这就打破了曲牌体的限制。改编过程中，顾传澜和姚传涓便显现出他们杰出的才干。另有《湘真阁》一剧，系吴梅编剧并制宫谱。周传瑛也是这类新戏编排的主要参与者。

1924 年传字辈到上海后，陆续向京剧前辈和著名艺人学习了不少用吹腔和昆曲曲牌演唱的武戏。如蒋砚香授顾传玠、张翼鹏授汪传铃和方传芸的《雅观楼》，林树棠授张传芳和周传瑛的《芙蓉岭》，夏月恒授汪传铃的《蜈蚣岭》等。王洪、王益芳也曾指导过华传浩、刘传衢。尤以林树森、林树棠兄弟授汪传铃、方传芸为多，有《状元印》、《安天会》、《三岔口》、《乾元山》、《武松打店》等剧。新乐府时期，武戏演出略少，但昆班传统，只要戏需要，每每不分主次全体投入。参演者不仅获得新的舞台体验，班子的演出风格也为之改观。仙霓社时期，武戏演出日益增多，尤其是到杭、嘉、湖跑码头演“阴阳戏”（从月上唱至日照），汪传铃、方传芸两人常每台主演武戏两出以上，常演的武戏有《借扇》、《盗仙草》等。武戏已成为仙霓社剧目中重要的组成部分。它给表演、唱念带来深刻影响。而变化最大的是音乐伴奏。首先是打击乐引进了京剧鼓、锣、钹、大小水镲，连带采用京剧锣鼓点子，克服了苏锣低缓沉重、不能适应火爆炽烈气氛的弱点，乐队编制也增加到七至八人，于是形成两种不同的伴奏形式：文戏为传统式的伴奏，武戏为京剧式的伴奏。

文戏的伴奏，除由二胡取代提琴（弓弦乐器，琴筒圆形，用木或椰壳制成；不用蛇皮，改贴桐板；两轴、两弦，不设千斤）外，其余悉依旧制。武戏伴奏借鉴京剧打击乐，增强了演出的活力，在实践中渐成定式，并且影响着文戏伴奏，使一部分特有的“昆（锣鼓）点子”也有所改变。

### 三、曲社和堂名

清道光（1821）以前，清曲家的结社赓扬集即在苏州和松江活动。从道光初年起，出现了完全属于上海地区的曲社。最早的集名已佚，因主人姓而俗称姜局。其后陆续有怡怡、聚芳、集贤、钧和等社。至光绪末叶的嚶求、振声，其势减弱。20 世纪初，诞生了赓春社和平

声社。赓春社成立于1902年,李翥冈、徐凌云、潘祥生发起,由上海丝绸业中浙江湖州、嘉兴、海宁籍的昆曲爱好者组成。初期在市西北的“徐家花园”活动。1949年该社活动结束。平声社建于1904年,由宋志纯、郁炳臣、宋欣甫、孙邃卿、叶振卿创办。社址初设于南市小北门大镜关帝庙内,历时亦达40余年。这两个曲社历史悠久、实力雄厚,因此有“南有平声,北有赓春”之说。20年代,在上海县知事王欣甫的倡导下,上海再次出现曲社的繁盛时期。以润鸿社、清扬集为先驱,纷纷而起者,有粟社、霓裳、吉云、振兴、钧天、啸江、二弥、拍红、旷音、咏和、挹清、锵鸣、鸣盛、啸社、青社、风社,以及全部由女曲友组成的虹社(1936~1950)。其中建于1922年,以俞粟庐的“粟”字命名的“粟社”和建于1929年以吴梅为名誉社长、居易鸿主持的“啸社”较有影响。此外,还有隶属于企业工会、俱乐部的上银、吟泉(银钱业)、海关等社。其中闸北水电公司同仁会的同声社,得到经理朱寿丞支持、拨款,由管际安、张余荪、周涤园发起主持,新老曲友咸集。王欣甫晚年,退居海宁“耐园”,每逢农历八月十八日,必举行三天观潮曲会。各地曲友,包括上海的度曲家,集会交流。

曲社对昆剧演唱起着积极推动作用。首先,曲社成员多为度曲家,如清代怡怡集旦行兼教师的松江人韩华卿。韩得传于苏州叶堂,再传于俞粟庐,继由俞粟庐、俞振飞父子而产生“俞家唱”,因而,著名的“叶派唱口”得在上海继承流传、发扬光大。其次,清曲家以清唱为主,理论上精深研究。一些很有特色却不大适合舞台演出的剧目,通过他们研习、传唱,为舞台演出提供了更为广泛的借鉴内容。如《西游记·认子》,为正旦唱工戏,旋律特殊,系昆曲中仅存的两个〔北商调集贤宾〕套曲之一,然而演出极少。20年代俞振飞为梅兰芳拍曲,首先就选择了此剧。其三,上海地区的清曲又与舞台实践有密切联系。他们聘请艺人担任拍曲教师,如平声社的朱尧文。朱尧文曾从全福班陈凤鸣学艺,擅长巾生,兼及冠生、雉尾生、鞋皮生。同声社更常邀沈传芷、倪传钺、郑传鉴、朱传茗、王传蕻、华传浩辅导。张传芳、薛传钢也曾担任过虹社的教师。由此,清曲吸收了剧曲的优点。大多数的曲社支持者倡导彩串,甚至出现完全不依赖艺人配合的所谓“全清”,即全由曲友演出。通过彩串,又把清曲带入剧曲。清曲繁复细腻的腔格、技巧,提高了剧曲的表现能力和艺术品位。20年代,度曲家以粉墨著称者,有谢绳祖、翁端午、项馨吾、袁安圃四个旦脚,与小生俞振飞配合,人称“四菜一汤”。著名曲友的演唱,既为业余爱好者推崇,也值得专业学习。如殷震贤,因唱《金雀记·乔醋》出色,而有“殷乔醋”之称。刘沂万,精于音韵学,发音、吐字、行腔均极为讲究。再如张余荪抄写、付印《昆曲大全》、《六也曲谱》,葛辑甫修订《可读庐曲谱》,赵景深、朱尧文创办《戏曲》杂志,庄一拂编著《古典戏曲剧目汇考》等。曲友,在填词、订谱、理论研究许多方面,弥补了艺人的不足。曲社,对传承昆剧艺术确实作出了重大的贡献。

堂名,是清唱的职业性组织。人数一般在四至十人之间。演出时,头戴小生巾(或小滴子帽),身穿长花衣,外套短花衣,在临时搭建的木台上,围八仙桌(一或二张)坐唱、坐奏。演出者唱、奏兼顾,但不化妆。私家逢婚、丧、喜、寿事,邀请“堂名”的习俗源于清代,在江南一带盛行。上海堂名的活动区域很广,几乎每县都有。市区自1934年吴县木渎人周银虎、沈金喜开办升和堂、喜和堂始,发展迅速。堂名搭台的材料随挑随走,因有“堂名担”之称,并分玉器灯担堂名、红木灯担堂名、平台灯担堂名等种类。根据唱、奏曲目;又有昆堂名、京

堂名、京昆堂名之分。上海市区主要是昆堂名。

昆堂名艺人清唱昆曲，以主笛、副笛、大小唢呐、先锋（亦名招军、长尖、喇叭，一窍，直吹，身细，尾敞，铜制）、羊肠（形同先锋，比先锋更细长）等吹奏乐器，三弦、提琴等丝弦乐器，以及板鼓、大锣、小锣、钹等打击乐器为演奏或伴奏乐器。演奏分粗吹、细吹两种。粗吹以唢呐、打击乐器为主。细吹以笛、弦乐器为主。根据红、白喜事的不同，演奏喜乐、哀乐、宴乐、神乐等各类曲目。用于喜庆场面的有〔水龙吟〕、〔一枝花〕、〔将军令〕三套头开场曲目。演唱曲（剧）目，有《上寿赐福》、《赏荷》、《问探》、《卸甲》、《封王》等。此外，还有〔十番锣鼓〕等民间音乐。堂名是昆曲音乐活动的一个重要形式，不仅保存、传播了一部分演唱、演奏曲目，而且产生了一批专业人才。如朱祖泉，早年为堂名学徒，曾参加太仓鸿庆堂演出，后入昆剧传习所更名朱传茗，成为“传字辈”著名演员。更多的则为器乐演奏人员。1954年，上海创办戏曲学校，伴奏音乐教师陆巧生、蒋耕荪、包棣华、朱世锦等，皆为堂名出身的民间音乐家。

#### 四、1949年后上海昆剧的发展

1949年11月，传字辈艺人在上海自发组织了大规模集中演出。此后，又参加了1952年第一届全国戏曲观摩演出和1954年华东戏曲会演。一部分在杭州的传字辈艺人及青年演员，也以浙江省苏昆实验剧团名义数次来沪。昆剧演出得以恢复，影响逐步扩大。1956年11月，中国戏剧家协会上海分会和上海市文化局联合举办昆剧观摩演出，参加者除上海昆剧界外，还有北方以韩世昌、白云生、侯永奎为首的代表团，浙江以周传瑛、王传淞为首的代表团。会演期间，俞振飞发表了《谈昆剧的唱念做》、朱传茗发表了《昆剧的音乐》、华传浩发表了《昆剧场面与演员的关系》、张传芳发表了《昆剧的曲牌和打击乐》等论文。会演的艺术研究委员会专门设立由音乐专家组成的音乐组，进行七次座谈。与会者分析了昆剧演唱定谱、定调的特点，讨论了“过门”和打击乐的功能、作用，号召广大音乐工作者学习、掌握昆剧曲牌，为今后研究和发 展昆剧音乐打下基础。这次会演集中全国昆剧的主要力量，在传统剧目的演唱方面进行广泛交流，被称为“第一次南北昆交流演出”，影响深远。上海市戏曲学校昆剧班学生的参演，显示了昆剧的后继力量。

50年代到60年代初，上海市戏曲学校是上海昆剧传习、演出、研究的基地。该校初为华东戏曲研究院昆曲演员训练班，成立于1954年。1956年改为多剧种学校。昆剧班第一届学生于1961年毕业，能演唱传统折子戏200余折。小生蔡正仁、岳美缙，旦行华文漪、梁谷音，净行方洋，老生计镇华，丑行刘异龙等，出色地继承了传统演唱技巧，成为新一代昆剧的优秀人才。1959年，该校又招收第二届昆剧班学员。1956年至1985年的近20年间，该校还招收了七届计242名音乐班学生。其中昆剧音乐专业近100名。这一批具有文化和音乐理论知识的新型伴奏人才，组成了上海地区新一代昆剧乐队。笛师顾兆琪、韩宝康，鼓师李小平及各种乐器的演奏员，他们的伴奏艺术，受到国内外观众、听众的赞誉。其中有些人还进一步从事创作和教学。

1954年，方传芸、汪传钤排演《挡马》。此剧在清代用乱弹演唱，后失传。新排《挡马》由戴夏改词、打谱，采用〔北醉花阴〕套曲并有所突破，全剧得以发挥载歌载舞特点。此剧经过

长期精雕细刻,成为一出典型的昆剧武戏,在全国产生很大影响。《挡马》的成功,音乐创作起了很大的作用。随着昆剧事业的发展,音乐创作日益显示其重要地位。1958年,俞振飞、言慧珠排演改编本《牡丹亭》,一部分沿用原曲,一部分根据剧情由作曲者另行改编。次年排演《墙头马上》,此剧改动幅度更大,由朱传茗为全剧编制了音乐和唱腔。《墙头马上》于国庆10周年晋京献礼,获得赞誉,成为上海地区有代表性的优秀创新剧目。

1958年起,上海市戏曲学校即开始尝试编演现代戏。此后成立的上海青年京昆实验剧团,也陆续创排过一些现代戏。这是昆剧在表现现代生活方面的探索。最初多为小戏,如《红松林》、《双教子》、《花伞》、《风雨送菜》等。在这些戏的唱腔创作中,作曲者打破了曲牌体的格式,选择某一曲牌的特性音调(主腔)为素材,加以变化发展,构成旋律。采用这种手法,最为成功和典型的例子是《琼花》。此戏创作于1964年。辛清华作曲。尽管对昆剧该不该打破曲牌,此戏像不像昆剧,乃至是否需要演现代戏等问题存在争议,但《琼花》的音乐创作得到了社会承认,曾创造连满百场的演出记录。

1978年,上海昆剧团成立。该团进一步整理、改编、创作了一批优秀剧目。音乐创作在60年代探索的基础上,形成三种做法:一是对传统剧目的加工整理,基本按照格律填词、订谱。二是在传统格律的基础上,对新创作的古装剧唱腔的腔格、套曲、板式等,作了多方面的创新实验。三是现代戏创作中,保持传统风格而不拘泥于曲牌的原有格式,根据特性音调作发展变化,以求准确表达人物思想感情。新戏伴奏也由传统的“大齐奏”的方式,改为作曲家配器的多声部谱。配器手法的丰富和乐队配置的增强,丰富了乐队的表现力。昆剧音乐的这些成就,得到了政府有关部门的重视和鼓励。1978年至1985年,在上海昆剧团演出剧目中,音乐创作方面比较成功的,有辛清华等作曲的《蔡文姬》、《钗头凤》,辛清华改谱编曲的《牡丹亭》,顾兆琳编曲的《烂柯山》等。不少获得嘉奖的剧目,同时也获得了音乐单项奖,包括作曲奖、配器奖、集体伴奏奖、个人演奏奖等。

演唱方面,新一代昆剧演员(包括上海市戏曲学校昆剧班第二届毕业生),以新的审美观点,广泛吸收京剧、曲艺、歌曲的演唱技巧。他(她)们咬字、吐音没有南音中浓重的苏音,字头、腹、尾的切割、转换自然,淡化运用一些过于雕琢的传统运腔技巧,如“嚙腔”,尝试取消“上口字”,代之以普通话字音等。

在社会各界的关心支持下,昆剧演唱通过各种形式扩大影响。上海人民广播电台戏曲组曾将传统和新创唱段《痴梦》、《迎哭》、《酒楼》、《钗头凤》等,结合赏析文章播放,使昆剧更为普及。举办“昆剧讲座”、“星期戏曲音乐会昆剧专场”,争取了新的观众,同时,也促进了昆剧界自身的提高和发展。昆剧界作曲人员和演员,还运用昆剧曲调谱写、演唱各类诗词,如唐宋诗词、毛泽东诗词,乃至新创作的诗词等等,拓展了昆剧音乐新的表现领域。

理论研究方面,陆续出现了一些专著。出版于1958年的《昆剧曲调》(上海昆曲研习社赵景深、俞振飞等编)一书,以深入浅出、通俗易懂的方式,介绍了昆剧音乐的基本原理。1982年,《振飞曲谱》(俞振飞编著)出版。此书在《粟庐曲谱》基础上,扩充篇幅,精审修订。曲谱部分改工尺谱为简谱。前言部分,把原书的《习曲要解》分为《习曲要解》和《念白要领》两个专题,就演唱的技巧特点、用韵原则,及念白的口语化、音乐化等问题作了更为丰



富、细致、全面的阐述和探讨。《振飞曲谱》是“俞家唱”长期实践经验的总结,具有理论性、学术性和系统性,为这一时期昆剧演唱研究的代表作。此外,一些作曲者结合创作体会撰写的论文,被收入各种专集,在戏曲音乐理论研究中占有重要地位。

在专业演唱蓬勃发展的同时,业余演唱活动也积极开展。1954年,在中国戏剧家协会上海分会帮助下,成立了中华人民共和国成立后上海的第一个曲社——上海昆剧研习社。由赵景深任社长。该社不仅拍曲和彩串,还坚持理论研究。十年动乱后,恢复活动,并得到专业工作者的热情支持。1985年赵景深去世,由樊伯炎、朱尧文继任社长。

昆剧工作者以大、中院校为重点,积极开辟业余演唱阵地,培养队伍,扩大影响。1985年,上海昆剧团开始举办“每周一曲”免费教唱活动。上海昆剧团联络了海内外诸多曲友。海外著名曲友卢燕、杨世彭、邓宛霞、顾铁华等,参与了包括“1985年上海昆剧精英展览演出”在内的重要演出活动。

## 唱 腔

### 一、传统唱腔

#### (一)曲牌

曲牌,又称曲子,俗语“唱曲子”。曲牌中的词有稳定的平仄、韵位、字句数和正衬字规律,呈不整齐长短句式,明显区别于大多数板腔体戏曲剧种上下句结构的整齐句式。因此,曲牌在腔、板、调方面具有特性。

曲牌唱腔,分南曲(见南曲常用曲牌表)和北曲(见北曲常用曲牌表)。南曲用五声音阶,旋律以级进为主;北曲用七声音阶,旋律以跳进为主,各有不同曲牌。前者适合细腻心态的描摹,多见于生、旦文戏;后者宜于慷慨激烈的情感抒发,常由大冠生、正净等演唱,也常与武戏表演结合。南曲中还有少量无旋律而只有节拍、节奏的干念曲牌,常用于紧张或活跃的场景。

唱腔构成最基本的原则是依字行腔。即根据汉字的声调特点,将单字乐音化,首先产生字调音。字调音之间,或直接衔接,或在词意发展的基础上形成过渡腔(过腔)加以衔接,构筑乐句,形成与曲牌特性有密切关系的有规律的旋律。过渡腔在南曲中较北曲普遍、鲜明。所谓“北字多而调促,促处见筋,故词情多而声情少;南字少调缓,缓处见眼,故词情少而声情多。”(王骥德《曲律》)。字调音、过渡腔以阴平、阳平、上声、去声、入声等腔格和相应的唱曲口法(北曲无入声腔格),表现单字的四声走向、阴阳区别,以及单字之间的连音调值。昆剧界有一传统口诀,即“阴平一工尺,阳平两工尺,上声呼嚕去声豁,入声断腔便是格”,为其基本提示,实际操作则远为复杂细致。不能准确根据四声字处理字调,出现“倒字”,即为失律。依字行腔,反映了曲牌演唱字调与声腔结合的根本规律,体现曲牌唱腔的

共性。

在许多常用曲牌中,字调音和过渡腔发展成该曲牌的特征性唱腔即主腔。如《玉簪记·琴挑》首曲〔懒画眉〕“月明云淡露华浓”的“浓”字,及〔前腔〕“粉墙花影自重重”的“重”字上,皆是该曲牌的主腔。主腔在多个有严格声调规定的关键字位上完整地、或有变化地重复出现,形成曲牌的主腔结构。有些曲牌有多个主腔。凡有鲜明主腔的曲牌,其所有同一种曲牌呈现一致规律,反映了该种曲牌的个性;但相对一个具体剧目的独立曲牌,主腔仍然是一种共性唱腔。谱写者运用主腔规律,结合剧情、人物进行创作,最终使曲牌产生具体个性。以〔折桂令〕为例,这是北曲的一个常用曲牌,见于许多戏中。《宝剑记·夜奔》,末扮林冲唱,抒发有国难投的悲凉心情;《艳云亭·点香》,五旦扮萧惜芬唱,表现受迫害少女恳切求助的心声;《牡丹亭·硬拷》,巾生扮柳梦梅唱,则是在被诬为盗贼之后所作的细细辩说。

曲牌的节拍以板眼体现。散板,在句逗腔尾不均匀地下板,有板无眼。上板曲的节拍,有一板三眼( $\frac{4}{4}$ 节拍)和一板一眼( $\frac{2}{4}$ 节拍)两种基本板式。小节的第一拍为正板。板间为眼,依次为头眼、中眼(一眼板的眼亦称中眼)、末眼。南曲中还有一种重要板式,是把一板三眼的中眼改成板,使它成为两个一板三眼,同时演唱的时值也扩大一倍。所加之板,称为赠板。这类赠板曲亦称宕三眼,节奏最为舒缓,唱腔也加倍细腻,多数是戏中主曲。此外还有一种有板无眼的板式,下板均匀、急促,称为流水板,较少运用。生、旦所唱细曲,多为赠板、三眼板;净、丑所唱粗曲,多为一眼板、流水板。

各种曲牌有不同的板位、板数。板数最多的是南曲赠板〔武陵花〕,见用于《长生殿·闻铃》,一曲97板,称为“百板〔武陵花〕”。曲牌板眼有共同规律。不论任何句式,其韵句末字必在板。七言韵句第五字必在板,第三字、第一字在板或交叉在板,即第三字在板,第一字不在板;第一字在板,第三字可不在板;第六、第四、第二字必在眼。四言韵句首字在板,第三、第二字必在眼。非韵句及句逗往往变格,在正板板位、板数不变的前提下,有些曲牌可灵活选用板式。如〔朝元令〕(又名〔朝元歌〕),一般为一眼板,用于行路、行军等场合,为颇有气势的同场(齐唱)曲,《长生殿·埋玉》即是。但《玉簪记·琴挑》为一板三眼,且唱的四支曲中有二支赠板,由生、旦轮唱,具有飘逸清幽、风流蕴藉的气氛。前人把谱曲称为“点板”,说明了板在曲中的重要意义。

曲牌的调门(笛色),即演唱的调高,是按照曲笛七个孔音分为小工调(1=D),凡字调(1=E),六字调(1=F),正宫调(1=G),乙字调(1=A),上字调(1=B),尺字调(1=C)共七种。最常用的是小工调。曲牌的调门大致固定。但有些曲牌在不同戏中出现不同调门。如北曲〔点绛唇〕,在《虎囊弹·山亭》中是正格的尺字调;在《四声猿·骂曹》中是正宫调,为变调。一般一出戏采用一种调门。也有在一出戏中因剧情起伏跌宕,曲牌宫调及套数变化,引起调门转换,而采用多种调门。另一种类型,如《长生殿·弹词》,〔六转〕是尺字调,但自首句起即作转调处理,至“仓仓猝猝挨挨挤挤抢抢攘攘出延秋西路”起再次转调,通过两次近关系转调完成远关系转调,自然转换成以下〔七转〕、〔九转〕的上字调。转换调门的情况,南曲比北曲多。

演唱的音域,男声最高至 $d^3$ ,最低至 $c^1$ 。女声最高至 $g^3$ ,最低至 $*f^1$ 。北曲曲牌基本上任何角色都可以演唱的。南曲不少曲牌具有适合某种角色演唱的特点,但没有严格限制。同牌曲子在不同戏中,阔口(净、老生等)仅可能比细口(生、旦)低一调。逢到对唱、同唱,则进入同调状态。

曲牌有宫、商、角、徵、羽多种调式。南曲多用以6为主音的羽调式和以2为主音的商调式。北曲多用以1为主音的宫调式和以3为主音的角调式。

作为南曲曲牌重要组成部分的集曲,即是以相同或接近的板眼、调高、调式为基本条件,摘取多种曲牌的词式和部分乐句而组成的。集曲使昆剧曲牌数量增加,表现力更为丰富。

古籍载曲牌以《九宫大成南北词宫谱》最多,计北曲6000余个,南曲1500余个。据上海昆剧团统计,上海地区常用的北曲约60个,南曲约80个。

## (二)套曲

曲牌通过组合成为套曲,又称套数,分北套、南套、南北合套三大类。

北套全用北曲曲牌,常见的有:仙吕〔点绛唇〕套、南吕〔一枝花〕套、正宫〔端正好〕套、商调〔集贤宾〕套、越调〔斗鹤鹑〕套、双调〔新水令〕套,共六套。每幅套曲的曲牌,少则四、五个,多至二十余个。不论短套、长套,都由“只曲”——“煞”或“尾”两部分构成。除首、尾不变外,中间曲牌可在同一宫调内依据一定规律增删改易、前后倒置,在不同戏中进行不同组合。所有套曲有统一的板式,第一、二支曲牌散唱,上板后先为一板三眼,再转一板一眼,最后以散板的煞或尾作结。一套北曲由一个角色独唱。北套的体式是比较固定的。传统中,增强套曲表现力的重要方法是借宫。有的在其它宫调中选择有乐调趋同性的曲牌参与组套。如中吕〔朝天子〕参与正宫〔端正好〕套,正宫〔小梁州〕参与中吕〔粉蝶儿〕套。有的在同一调门下,分取几幅套曲的片断接续成套。如《长生殿·哭像》,用正宫〔端正好〕套,但自〔上小楼〕起,借中吕宫,自〔耍孩儿〕起,借般涉调。少数剧目在板式上有特殊处理。如《八义记·闹朝》,全部散唱,《艳云亭·痴诉》,自首曲至尾声都上板。

南套全用南曲曲牌，一般由“引子——过曲——尾声”构成。“引”及专作引子的曲牌分属各宫调，用时不拘宫调。部分起首无腔，再转有腔，腔皆散唱。北套包括首曲在内，自始至终用笛伴奏；但南曲的引子，多数不用笛伴奏。有用干唱、干念之类的〔光光乍〕、〔字字双〕等短曲代替引子的，多为净、丑出场所唱。少数上板过曲，如〔一江风〕等，也常用作首曲，取代引子地位，但需用笛伴奏，其调门可以与后面的曲牌不同。过曲也有散板，但绝大多数是上板曲，按慢曲（一板三眼）、急曲（一板一眼）次序排列。如有赠板，则更在前。末曲无牌名，统称“尾声”或题“意不尽”。各宫调“尾声”不管句式，规定用十二板，故又称〔十二时〕。一幅套曲，主要的歌唱部分是过曲。一般有一、二个慢速的主曲和多个快速的辅曲。以上基本结构，多见于同宫调曲牌组成的本套。如中吕〔粉孩儿〕套、正宫〔倾杯玉芙蓉〕套、商调〔二郎神〕套、小石调〔渔灯儿〕套、仙吕入双调〔忒忒令〕或〔园林好〕套等。本套在演唱上和所有南套一样不受人数限制，独唱、对唱、分唱、轮唱、齐唱形式多样。如《长生殿·埋玉》的〔粉孩儿〕套，即有频繁接唱，渲染出生离死别的悲剧气氛。但由于本套乐调连续，节奏有序，大多数很适合独唱，如《千忠戮·惨睹》的〔倾杯玉芙蓉〕套、《牡丹亭·拾画》的〔二郎神〕套、《烂柯山·痴梦》的〔渔灯儿〕套、《牡丹亭·寻梦》的〔忒忒令〕套皆是，对角色的思想感情作了层次递进的刻画。

除本套外，南套还有自套和插套、接套等多种套曲方法。自套仅一个曲牌，以〔前腔〕形式反复，四支或二支成套。自套或不用引、尾，而与另一宫调的曲牌、套曲进行插接或衔接，成为插套或接套，在这种情况下，往往打破“引子——过曲——尾声”基本结构。如《雷峰塔·断桥》以〔山坡羊〕、〔前腔〕起，为赠板入一眼板，接一眼板的〔玉皎枝〕、〔川拨棹〕，再接赠板的〔金络索〕、〔前腔〕，最后以〔尾声〕结束。〔玉皎枝〕、〔川拨棹〕为仙吕入双调过曲，插在商调曲〔山坡羊〕、商调集曲〔金络索〕之中，但皆用凡字调，仍保持了调门的一致。而在《玉簪记·琴挑》中，以南吕过曲〔懒画眉〕四支，接仙吕入双调集曲〔朝元歌〕四支，既无引子，又无尾声，而且随着宫调变化，调门也由六字调转换成正宫调。南曲联套在结构、板式、调门、演唱方面具有更多的灵活性，适应了剧情变化的需要。

南北合套将南套和北套结合使用，每幅南北合套都用同宫调的北曲曲牌和南曲曲牌一一间隔组成。常见的有：仙吕宫南北合套、中吕宫南北合套、黄钟宫南北合套、正宫南北合套、仙吕入双调南北合套，共五类。受转踏影响而类似“子母调”的结构，南曲有〔风入松〕和〔急三枪〕、北曲有〔滚绣球〕和〔倘秀才〕等。正宫〔南普天乐〕和〔北朝天子〕南北合套，即为仅有两个曲牌的“子母调”南北合套。除此例特殊外，大多数南北合套由北曲曲牌率领，其音乐结构与北套相似，为“散板——上板——散板”。板式先舒缓，后紧凑；仅仙吕入双调南北合套用上板的南“尾声”。在一幅合套中，调门不转换。其中北曲是主干，由一个主要角色演唱。每一个北曲曲牌后面所跟的南曲，节拍、节奏相同或稍紧缩，篇幅略为短小，由一个或多个配角独唱或分唱，相对处于从属地位。如《长生殿·絮阁》的黄钟宫南北

合套，即由杨贵妃独唱北曲，配角高力士、唐明皇、永新分唱南曲。七声音阶和五声音阶对比，主唱和从唱交替，雄壮和柔媚互见，使南北合套具有色彩丰富和戏剧性强烈的优点。

套曲是昆剧折子戏演唱的完整形式。传统昆剧通过套曲的选用、调剂和布局，成为折子戏乃至整本传奇的演唱结构。

### (三)其它曲调

昆剧中有不少被称作“时剧”的折子戏。这种盛行于清代中叶的小戏，不仅剧情内容通俗易懂，而且曲牌的唱词格式和曲牌的选用、联接都比较自由。时剧中，有大量五声音阶的“弦索调”。这是一种将其它腔系的曲调加以昆曲化，并具有滚唱特征的俗曲小调。《借靴》、《芦林》即属此类，曲调朴质而又口语化。明末清初，吹腔也逐步被昆剧采用。这种腔调，由最初的曲牌体唱词格式，发展成七字句、十字句。有〔正板〕、〔顿脚板〕、〔导板〕、〔叠板〕等板式。《贩马记》（《奇双会》）一剧所唱的腔调，即属此类。此外，《昭君出塞》也是前辈艺人运用了吹腔、弦索以及昆剧中的曲调为素材创作而成的，十分流畅动听。昆剧唱腔中，还有山歌、湖歌、回回曲、花鼓调、莲花落等杂腔小调。

## 二、唱腔的变革

1949年后，昆剧艺术蓬勃发展，昆剧音乐也通过各种类型的剧目，进行了适应现代生活节奏和现代人审美情趣的革新尝试。

### (一)套曲的突破

1. 筛选组套。新编古装剧或者是整理改编的传统名剧，戏的格调典雅，不仅选用曲牌，而且选择最有代表性的套曲。如《蔡文姬·别难》一场，为了表现蔡文姬得知曹操派遣特使到南匈奴的复杂心情，选用了北曲仙吕宫〔点绛唇〕一套。此套一般由六至七支曲牌组成，但根据内容需要，仅选用了〔点绛唇〕、〔混江龙〕、〔油葫芦〕、〔寄生草〕四支。整理改编剧目中，原套不合感情表达的要求，则改换新套。

2. 打破一折一套和一套一个宫调的模式。《蔡文姬》把北曲南吕宫的〔一枝花〕一套曲牌，用在两折戏中，即第三折《饯宴》只用〔梁州第七〕，而免去第一支曲子〔一枝花〕。在第四折《墓梦》一场中，接唱〔牧羊关〕，并以〔川拨棹〕、〔梅花酒〕作为收尾。〔川拨棹〕、〔梅花酒〕属双调。把不同宫调的曲牌合用于一折戏中，为的是表现蔡文姬由悲怆凄凉，转为豁然开朗的心情。《别难》在〔点绛唇〕后面插入一支“不入套”的曲牌〔赏花时〕作为“楔子”，抒发了剧中人忧愁伤感的情绪。

### (二)改造原有传统曲牌

1. 改变行腔方式。《蔡文姬》第二折，蔡文姬和董祀见面后的对唱，曲牌是用〔小桃红〕和〔下山虎〕。这两支曲牌在南曲中虽有代表性，但唱腔速度缓慢（主要是赠板的“宕三眼”），曲调缠绵低沉。根据剧中人回忆童年岁月的愉快心情，突破其深沉有余、明亮不够的局限，增加旋律的跌宕和节奏的顿挫。如“短墙外飘来了翩翩飞舞凤尾蝶”一句。

谱例：

《蔡文姬》蔡文姬 [旦] 唱  
(华文漪演唱)

6 1.235 2 21 6 | 1̇.2̇ 65 3 0 5 5 3 | 3.2̇ 1̇.3̇2̇1̇ 3535 6 |

短 墙 外 飘 来 了 翩 翩 飞 舞

6 6 1̇ 0 1̇ 6 6 5 0 5 6 1̇ 5 | 3 0 6 5 6 1̇ 6 5 3 2 2 0 3 |

凤 尾 蝶，

5. 6 1̇ 2̇ 6 1̇ 6 5 3 6 6 5 3 5 2. 1 2 3 | 5 5 0 6 5 3 2. 1 6 5 1 2 5 | 3 -

南曲字字行腔（特别是句尾倒数第二字上腔更多），尾腔单一。此处句尾的“蝶”字，共拖了十二拍，旋律柔婉清丽，表现了人物的内心活动，同时，也保持了唱句的完整性。再如《琵琶记》第七场蔡伯喈唱的〔灵寿杖〕（第二支曲）。

谱例：

《琵琶记》蔡伯喈 [冠生] 唱  
(蔡正仁演唱)

2̇ 3̇ 1̇ 2̇ 1̇ | 6 6 1̇ 2̇ 3̇. 2̇ | 1̇. 2̇ 6 1̇ 5 3 0 2 3 |

诉 不 尽 罪 孽 滔 滔。

5. 1̇ 6. 5 3 2 1. 6̇<sup>v</sup> | 3. 5 2 3 1 7 6 - |

把原曲牌字字行腔，句尾无腔的成规，改成中间少行腔，句尾拖长腔，使听者明白易懂。由于拖腔是在昆剧曲调的基础上发展而成的，虽然破了“格”，却没有离格。

对传统的特色唱腔加以改造或补充，如《钗头凤》第二场，唐蕙仙看见凤钗之后，为父亲的不幸身亡而悲痛欲绝。其中有唱词“十九年凤钗与父长相随……只留下我可怜弱女，人世间苦受罪”（见本卷曲谱唐蕙仙唱“十九年”）。“随”和“罪”原曲牌的旋律为：2 3 | 5 5 5 6 4 3 | 3 - | 经过改造和扩充，人物的思想感情得以充分抒发，旋律也出现了新意。

加强性格化、戏剧化，避免“一个味”、“一道汤”，如《钗头凤》第一场，唐

蕙仙在〔步步娇〕中所唱“袭人的木樨花强”。

谱例：

《钗头凤》唐蕙仙〔旦〕唱  
(华文漪演唱)

06 5 3 2323 | 5 - - 5 6 | i. 3̇ 2. 3̇2i 6i26i5 | 3. 53 23 1 6 |

袭人的木 樨 花 强，

这句唱腔的原型，是传统名剧《牡丹亭·游园》中的〔步步娇〕。

谱例：

1 21 6. 67 66 1 | 1 2 3. 2 | 1 22 1 6 1 | 23 1 6 - |

出 落 的 裙 衫 儿 茜，

又如《绣襦记·剔目》郑元和唱〔江儿水〕中“教我情思撩乱”一句。

谱例：

《绣襦记·剔目》郑元和〔中生〕唱  
(岳美缇演唱)

1 2 2 1 6 1 | 2. 3 5. i 6 i 5 6. 5 |

教 我 情 思

3. 56i 56i653 3323 32 1 | 6 -

撩 乱，

字位安排有松有紧，旋律进行有疏有密。前者通过唐蕙仙之口，传达人们对桂花的赞赏，后者表达郑元和对李亚仙爱慕之情。

突破行当界限，采取旦唱净腔，净牌旦用的方法，以加强演唱个性。如移植改编剧目《花烛泪》的白玉凤装疯，即借用了传统剧目《芦花荡》净唱的〔调笑令〕曲调；《牡丹亭·冥判》和改编剧目《贵人魔影》，主要人物杜丽娘和媚娘，都借用了净、丑专用曲牌〔油葫芦〕。这种在旦腔中无法找到的音乐素材，其旋律鲜明，节奏明快，对于刻画特定戏剧情景中的人物形象，起到了很好的作用，弥补了昆剧曲牌唱腔共性多于个性的缺陷。

在一些新编的大型剧目中，用一句有特色的、能代表主要人物性格的唱腔，反复演唱，经常出现，使它成为剧中人或事物的特征音调。《蔡文姬》、《钗头凤》、《琼花》等，都用这种手法塑造了人物的音乐形象。

有些传统剧目，唱词句逗不清，观众不易理解。如《牡丹亭·游园》〔步步娇〕中“艳晶晶花簪八宝珥，可知我一生儿爱好是天然”。

谱例：

5 05 66 5 6 - | 6 - 1 22 1 | 6 16 1 61 2 2 1 3 | 2<sup>3</sup> 1

八 宝 珥，可 知我 一生儿 爱

听觉上是“……八——宝——珥可，知我一生儿爱……”，乃予以改动。

谱例：

《牡丹亭·游园》杜丽娘〔旦〕唱  
(华文漪演唱)

5 05 66 5 6 - | 6 1 2 3 2 3 5 2 2 1 | 6. 1 6 1 61 2 2 1 3 | 2<sup>3</sup> 1

八 宝 珥， 可 知我 一生儿 爱……

因而使听者分清了句逗。

传统昆剧的演唱，女声基本在中、低音区迂回，使人感到嗓音压抑。如《牡丹亭·游园》中之唱腔。

谱例：

1 = D

3 5 5. 1 6 65 3 | 2 - 3 2 1 | ……

摇 漾 春

6 1 3 | 2<sup>3</sup> 1 6 1 2 | ……

停 半 晌，

6 02 1 1 23 | 2<sup>3</sup> 1 6 1 2 | 3. 2 3 5 | 6 - 5 06 5 | 3 - ……

迤 逗 的 彩 云 偏，

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

是 天 然。



改动后，提高了女声音区。

谱例：

$\frac{4}{4}$   $\overset{\frown}{3\ 5\ 5\ 6\ 6\ 5\ 3}$  |  $\overset{\frown}{5\ 3\ 0\ 3\ 2\ 2\ 1}$  |  $\overset{\frown}{6\ 1}$  ... ..

摇 漾 春 如

$3\ 0\ 6\ 6\ 5\ 3$  |  $2\ 1$  .....

停 半

$\overset{\frown}{6\ 0\ 2\ 1\ 2\ 3}$  |  $\overset{\frown}{2\ 1}$   $\overset{\frown}{6\ 1\ 2}$  |  $\overset{\frown}{3\ 6\ 5\ 6}$   $\overset{\frown}{1\ 2\ 6\ 1\ 5}$   $\overset{\frown}{3\ 0\ 6}$   $5$  |

迤 逗 的 彩 云

$6\ 6\ 5\ 0\ 6\ 5$  |  $3$  ... ..

偏，

$\overset{\frown}{5\ 6\ 5\ 3\ 2\ 3}$   $5 -$  |  $\overset{\frown}{5\ 6\ 6\ 5\ 3\ 2}$   $\overset{\frown}{1\ 2\ 3}$   $\overset{\frown}{2\ 1\ 6}$  |  $\overset{\frown}{5\ 6}$  ... ..

是 天 然。

比原唱腔更明显地表现了人物的开朗心情，舞台演唱效果更佳。

2. 发展伴唱。齐唱，传统称为“同唱”或“同场曲”。如《鸣凤记·辞阁》中的〔五马江儿水〕，《长生殿·埋玉》中的〔粉孩儿〕、〔朝元令〕等。新编古装戏和现代戏剧目，不仅台上齐唱，而且发展了幕后合唱、独唱、重唱等。伴唱的作用也多样化，有的唱的是整出戏的历史背景，有的唱的是戏剧的特定环境，有的以第三人称唱出剧中人的思想感情，也有的是表述剧中人的内心活动，把剧情进一步推向高潮。如《蔡文姬·饯宴》中，蔡文姬所唱的〔梁州第七〕，从多方面发挥了伴唱的作用，使这段本来只有一种板式、由一人独唱的曲牌，变化成为独唱和伴唱、幕前和幕后、男声和女声交织在一起的唱段（见本卷曲谱蔡文姬唱“愿匈奴汉朝永和怡”）。类似的伴唱形式，《长生殿》、《钗头凤》等剧中亦曾使用。

3. 发展干唱。因为干唱曲属于粗曲一类，未引起重视。传统的干唱多用在行路等场合。新谱的干唱以静为主，用在人物内心矛盾最尖锐、感情最激动的“节骨眼”上。如《钗头凤·别盟》，唐蕙仙和陆游离别时，唐蕙仙通过干唱形式，抒发她和陆游休戚与共的悲痛心情；在《绣襦记·剔目》一剧中，则用在李亚仙诉说自己对待郑元和的真心诚意上；而在《花烛泪》一剧中，用在主要人物白玉凤回忆、思考时。这些戏中的干唱，比较口语化，乐句清楚、段落分明、有层次。这是对原有曲牌加工的结果。如《绣襦记·剔目》李亚仙的干唱，即是在〔香柳娘〕的基础上改造而成。