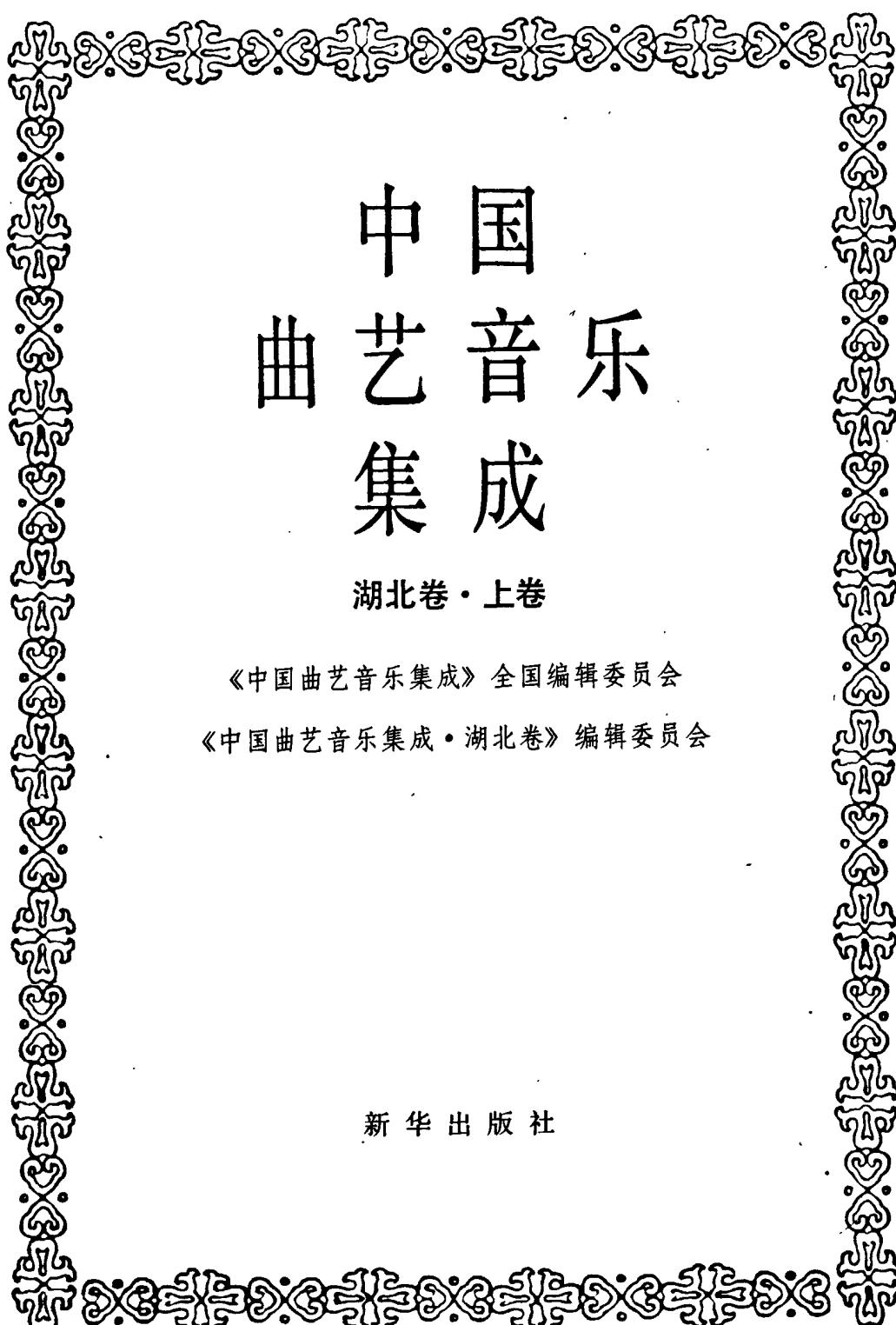


017492

中
国
曲
艺
音
乐
集
成



中国音乐 曲艺集成

湖北卷·上卷

《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会

《中国曲艺音乐集成·湖北卷》编辑委员会

新华出版社

中华人民共和国文化部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中国音乐家协会

本书经全国艺术科学规划领导小组
批准为国家艺术科研重点项目

2

《中国曲艺音乐集成》

全国编辑委员会成员

主 编 孙 慎

副 主 编 章 鸣 冯光钰

总编辑部主任 冯光钰(兼)

副 主 任 黄俊兰

编 辑 罗 愿

本卷特约编审 (按姓氏笔画为序)

刘书芳 连 波 章 辉 戴宏森

3

《中国曲艺音乐集成·湖北卷》

编辑委员会成员

主编 枫 波

副主编 傅特祥 谢学秦 毛 侠 朱传迪

编 委 (按姓氏笔画为序)

门良智 王荣萱 毛 侠 毛祖贵 叶宗科 左鄂申
任 清 朱传迪 刘大业 刘正维 刘思显 江一舟
华 元 孙邦国 张开礼 张长安 陈 洪 陈世鑫
陈鹤城 吴志坚 吴淑林 何忠华 枫 波 林 路
徐春林 徐月波 徐世康 徐树棠 费杰成 舒志超
谢学秦 傅特祥

编辑部主任 左鄂申

编 编 (按姓氏笔画为序)

毛 侠 左鄂申 张长安 枫 波 谢学秦 傅特祥

4

序

孙 慎

曲艺音乐又称说唱音乐，是以说、唱为手段来状物写景、倾诉感情、表达故事、刻画人物的一种独特的艺术形式。它同民歌、戏曲音乐、民间器乐曲一样，是中华民族绚丽多彩的传统音乐文化的重要组成部分。

曲艺音乐历史悠久，源远流长。

先秦时代有一种叫“成相”的歌谣形式，歌唱时以竹简制的打击乐器“相”作伴奏。《汉书·艺文志》载有《成相杂辞》十一篇，今已佚。但从荀子（约前 313—前 238）的《成相篇》中仍可窥见它的概貌。全篇四句一韵，基本句式为三字——三字——七字——十一字（或四字——七字）：

0 0 0 | 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 |
请成相，世之殃，愚闇愚闇 堕贤良。人主无贤，如瞽无相 何伥伥。
(三) (三) 七—— ——四—— ——七——

作品宣传为君治国之道，间杂历史故事，对当时现实有所批判。荀子通过《成相》这一形式来宣扬他的政治主张，《成相》在当时可能是一种较普遍的歌唱形式。从《成相篇》的文词看来，它已不是一般的歌谣，而是一种叙事歌曲。清卢文弨（1717—1795）认为：“审此篇音节，即后世弹词之祖。”（《荀子集解》）这个说法可能过于绝对化。但如果《成相》这一民间叙事歌曲形式对于曲艺音乐的形成产生过一定的影响，或者说两者之间有着一定的渊源关系，也许是比较符合实际的。

两汉时代乐府诗歌中有一些篇幅较长的叙事歌曲如《陌上桑》、《白头吟》、《焦仲卿妻》^①等，其中有的还有复杂的情节。如《焦仲卿妻》（通称《孔雀东南飞》），全歌长达 355

^① 宋郭茂倩编《乐府诗集》，将《陌上桑》、《白头吟》隶属“相和歌辞”，《焦仲卿妻》隶属“杂曲歌辞”。《焦仲卿妻》篇最早见于《玉台新咏》，题为《古诗为焦仲卿妻作》。

句，1700多字。内容叙述汉末庐江郡发生的一幕家庭悲剧。主人公焦仲卿和刘兰芝夫妇爱情非常深厚。但焦母不喜欢兰芝，逼迫仲卿将兰芝遣送回娘家。兰芝回娘家后又被亲兄强迫许嫁太守的儿子，她不屈而投水自尽。仲卿也随着自缢身亡。他们为了忠于爱情，以一死表示对于封建礼教和压迫者的反抗。歌中既有故事情节的描述，也有人物之间的对话和人物内心感情的倾诉。在韵文唱词之前还有一段散文的序。从《焦仲卿妻》的内容和艺术表现形式看来，这已不是一般的叙事歌曲，而是类似说、唱结合的说唱音乐了。

乐府诗歌采自民间，属“街陌讴谣之词”，因此，《焦仲卿妻》一类的说唱音乐当已在民间流行。

1957年四川成都天迴镇汉墓中出土的左手抱鼓，右手高举鼓槌，嘴巴张开，脸上富有表情的说唱俑，说明了汉代民间已经有了说唱音乐这个事实。

唐代是中国空前繁荣强盛的时代。陆海交通发达，国内各民族的音乐文化得到交流融合，一些毗邻国家的音乐也大量传入，长安成为国际文化交流中心。所有这些为曲艺音乐的进一步发展创造了良好的环境。

唐代佛教寺院盛行用边讲边唱的形式讲述佛经故事的俗讲，目的是宣传佛教教义和招徕香客求取布施。据日本僧人圆仁《入唐求法行纪》记载，会昌元年（841）长安一地就有贤圣寺、保寿寺、菩提寺等七个寺院开设了俗讲讲坛。俗讲的盛行可见一斑。《行纪》还记述了玄真观等二个道观也开讲道教。韩愈（768—824）的《华山女》一诗记录了当时佛教和道教互相利用讲唱争取听众的场面：“街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫廷，广张罪恶惑诱胁，听众狎恰排浮萍。黄衣道士亦讲说，座下寥落若明星。华山女儿家奉道，欲驱异教归仙灵。洗妆拭面着冠帔，白咽红颊长眉青。遂来升座演真诀，观门不许人开扇。不知谁人暗相报，訇然振动如雷霆。扫除众寺人迹绝，骅骝塞路连辎輶。观中人满坐观外，后至无地无由听。”正是为了在激烈竞争中吸引世俗听众，佛教的俗讲也讲唱世俗故事，如民间传说、历史故事和当朝英雄事迹等，以适应俗众的口味。这就促使俗讲逐渐向讲唱世俗故事的方向转变，也要求讲唱的技艺更加讲究、精进，以至在元和末年到大和年间（820—835）出现了很有造诣的以善于吟唱变文著称的俗讲僧文澈。唐人赵璘《因话录》中有关于他的记载：“有文澈僧者，公为聚众谈说，假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树，愚夫冶妇乐闻其说，听者填咽寺舍，瞻礼崇奉，呼为和尚。教坊效其声调以为歌曲。”《因话录》的作者对文澈的讲唱持否定的态度，而我们却从反面了解到，文澈是个敢于摆脱佛教的束缚、并善于从民间文艺中汲取养料的俗讲僧，因之他的讲唱在听众当中引起热烈反响。

当时寺院为了更广泛地吸引俗众，不仅开设俗讲，而且成为百戏杂陈的戏场^①。其中

^① 宋人钱希白《南部新书》谈及唐朝大中年间（847—859）的事时说：“长安戏场多集于慈恩，小者在青龙，其次在荐福永寿。”

各种民间艺术包括民间音乐的演出，也对俗讲的发展产生了有益的影响。

《全唐诗》中有晚唐诗人吉师老《看蜀女转昭君变》^①一诗，描述民间女艺人演唱变文的情景。这说明唐代末年俗讲已由寺院走向民间。变文的名称已不含有佛教的意义。

俗讲是从南北朝僧人的唱经演变而来的。唱经虽源于印度，但传入中国后，它的音乐部分已经过改造，具有民族特点。至于俗讲则更是在大量汲取民间文学和民间音乐养料的基础上发展起来的。俗讲使用的散文和韵文相间的文体后来为鼓子调、诸宫调等曲艺音乐所继承。

唐代民间曲艺艺人说唱的变文没有遗存下来。现在能够看到的只有敦煌莫高窟藏经洞发现的佛教变文，内容除讲佛经和佛教故事外，也有讲世俗故事的如《伍子胥变文》、《王昭君变文》、《孟姜女变文》、《张义潮变文》等。后者实际上已离开了佛经的范畴，成为反映人民的爱憎与民间疾苦的曲艺音乐。

宋代工商业发达，出现了不少繁荣的大城市，为了满足市民的文化娱乐需要，一些大城市如北宋汴梁（今开封），南宋临安（今杭州）等地都有许多娱乐场所集中地——瓦市（又名瓦舍、瓦肆或瓦子）。瓦市中设有勾栏，勾栏内有戏台、戏房（后台）、神楼、腰棚（均为看席），供说唱、歌舞、杂剧、影戏、傀儡戏、杂技等各种技艺演出之用。据孟元老《东京梦华录》（1147）记载：当时汴梁的瓦舍遍布四城，其中仅桑家瓦子、中瓦、次里瓦三个瓦子就有大小勾栏五十余座，最大的可容数千人，据《西湖老人繁胜录》（约1253）记载：临安仅城外就有瓦市二十座，其中还有作夜场的瓦市勾栏。由此可见当时民间艺术活动的繁荣盛况。

瓦市勾栏的出现对曲艺音乐的发展有着重要的影响。曲艺艺人成为职业艺人，有了固定的卖艺场所，有的艺人甚至终身只在一座勾栏里卖艺。固定的演出场所和演出活动有利于曲艺技艺的提高；同时为了吸引市民听众，也促使曲艺艺人不断创造新腔和提高自己的技艺；再则各种民间艺术形式同在一个瓦市里演出，也为相互借鉴、相互吸收创造了条件。

正是在这种有利的客观条件下，北宋熙宁至元祐年间（1068—1093），汴京瓦市勾栏艺人孔三传为了适应说唱题材和内容发展的需要创造了“诸宫调”^②。“诸宫调”是一种说唱相间的大型曲艺音乐形式，早期的伴奏乐器有鼓、板、笛。其音乐结构由若干不同宫调的套曲或单曲相联缀。套曲的构成有两种：1.同一个曲牌的双叠或多叠加上一个尾声；2.把属于同一宫调的若干曲牌联缀起来，前加引子，后加尾声。由于“诸宫调”广泛地汲取了从唐代的大曲以至宋代当时的词调、缠令、缠达、唱赚等歌唱形式和北方民间音乐的音调并加以发展，所以音乐非常富有变化^③。它已具有表现情节曲折复杂的故事和细致描写人

① 把经义演变成文，叫变文，亦即俗讲的底本。唱变文叫作转变。

② 见宋人王灼《碧鸡漫志》。

③ 见宋人王灼《碧鸡漫志》。

物内心感情的能力。

现存“诸宫调”的作品以金章宗(1190—1208)时候的董解元《西厢记诸宫调》最完整。全曲用了14个宫调，曲调连它的变体共444个。不难想见“诸宫调”音乐有多么丰富。“诸宫调”对以后的戏曲音乐特别是元杂剧的音乐产生过直接的影响。

流行于宋代的曲艺音乐除“诸宫调”外，还有“鼓子词”、“唱赚”、“陶真”、“涯词”、“合生”等。

曲艺音乐不仅在勾栏演出，城市的酒楼、茶肆、庙会、街头以及农村都有曲艺艺人的踪迹。诗人陆游(1125—1210)在《小舟游近村，舍舟步归》一诗中描绘了曲艺演出在农村受到热烈欢迎的情景：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得？满村听说蔡中郎。”

一批职业曲艺艺人的出现，曲艺音乐创腔上的很大成就和它的表现能力的丰富和提高，标志着曲艺音乐已经步入成熟阶段。

曲艺音乐在随后的发展过程中，虽然少数曲种衰微了，但由于它在流传中和各地的方言和民间歌曲相结合，因而不断蘖生出许多新的曲种。其中很大一部分是在明、清之际发展起来的。如“词话”在北方演变成为各种“鼓词”类曲种，在南方则演变成为各种“弹词”类曲种等等。

曲艺音乐之所以具有强大的生命力，长青不衰，原因是多方面的：音乐富有地方特点，亲切生动，为群众所喜闻乐见；灵活轻便的表演形式也便于深入群众；但更为重要的是它是人民群众自己的创造，具有鲜明的人民性。它深深地植根于广大人民生活的土壤之中，它通过民间传说、历史故事表达了人民的愿望和要求，反映了人民的爱憎和疾苦。近代史上的一些重大事件，如第二次鸦片战争、义和团运动，在曲艺音乐中也有所反映。“五四”以后特别是1927年以后在中国共产党领导的革命根据地，曲艺音乐与现实生活的结合就更为密切。

当然，过去的封建统治者总是要利用曲艺音乐来宣传他们的道德观念和封建迷信思想，因之，在传统曲目中不免也有糟粕，甚至有的是精华和糟粕杂糅一起，然而其主流和本质仍然是人民性的曲艺音乐。

中华人民共和国的成立为繁荣曲艺音乐开辟了广阔的道路。曲艺艺人的社会地位得到提高，成为人民的曲艺音乐工作者，工作和生活条件得到了保障和提高。在中国共产党的文艺为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针指导下，曲艺音乐工作者对传统曲目进行了挖掘和整理，在音乐和表现形式上进行了革新，并创作了一批反映社会主义现实生活的新曲目。使曲艺音乐无论在思想上和艺术上都达到一个新的高度。

曲艺音乐以说、唱结合为其基本特征。

它的“说”不是生活中的那种“说”，而是经过提炼具有一定的音乐性：有时是有节奏的念诵，有时是带有一定韵调的吟诵。“说”在曲艺音乐中起着重要作用，它与唱有机地结合起来，增强了说唱艺术的生动性。

曲艺音乐的“唱”有很高的水平。同戏曲的“唱”一样，是我国民族声乐传统的重要组成部分。它同戏曲唱法有相同之处，也有不同之处。相同的是：都建立在民族语言、民间音调、民族心理状态和民族审美情趣的基础上，都要求做到字正腔圆，声情并茂，并把韵味作为艺术追求。为了达到字正腔圆，还有一套发声、吐字的方法。不同的是：戏曲分脚色行当，生、旦、净、丑的唱各不相同，而曲艺则常常是一人身兼数角，既可以第三人称叙述故事，描绘情景，也可以第一人称刻画人物形象，甚至还可以游离于角色之外，用旁白来加强和衬托其思想感情的表现。因此，这就要求曲艺演员运用声乐技巧对其作出不同的艺术处理。

曲艺音乐与语言的结合，非常紧密。由于我国地域辽阔，方言语音多种多样，因之每个曲种都有其自身的特殊色彩和风格。甚至同一个曲种或同一个曲调流传到各地后，由于受当地方言、欣赏习惯及民间音乐的影响也会产生很大的变化。例如同出一源的《道情》，后来就分别衍生成为各具特色的“陕北道情”、“江西道情”，“陇东道情”、“湖南渔鼓”、“湖北渔鼓”、“四川竹琴”等等；而在河南由于和曲艺音乐《颍歌柳》相融合则衍变成为《河南坠子》。正是由于曲艺音乐与语言的紧密结合，才形成了色彩缤纷、风格迥异的各式各样曲种。

曲艺音乐不是某一个天才艺术家的发明，而是中国各民族人民共同的创造，是千百年来无数民间歌手、曲艺演员集体智慧的结晶。它并且随着历史的发展而发展。曲艺演员在音乐唱腔的运用上既是表演者也是创作的参与者。许多有成就的演员常常根据不同曲目内容的需要、听众的审美要求和自己的表演所长如嗓音条件等，不断将唱腔加以改革和创新，以丰富曲艺音乐的表现能力，并逐渐形成自己独特的风格和演唱流派。如京韵大鼓有刘（宝全）派、白（云鹏）派、张（小轩）派、和少白（凤鸣）派以及后来的骆（玉笙）派等；苏州弹词有陈（遇乾）调、俞（秀山）调、马（如飞）调和杨（筱亭、仁麟）调、蒋（月泉）调、丽（徐丽仙）调等等。流派越多，这个曲种就越具有生命力。

曲艺音乐的伴奏也有自己的特点，这就是演员自己操琴或掌握鼓、板等节奏乐器。如南方的“弹词”，无论是单档（一人）、双档（二人）或三档（三人）演出，各人都要自操一种乐

器(小三弦或琵琶)。又如北方的“鼓词”类曲种虽另有一人或数人担任伴奏，但演员仍要自己掌握鼓、板等节奏乐器。这就使演员演唱时可以根据故事情节的发展和人物感情的变化，灵活自如地掌握节奏和速度。

曲艺伴奏的作用主要是烘托唱腔，渲染感情，帮助演唱者更好地表达唱词的内容。此外也可以作为演唱换气时的补垫、段落与段落之间过渡时的过门或为下一个段落制造气氛。有的曲种还在开场之前用一段“闹台”的乐曲以活跃场内的气氛。

为曲艺音乐担任伴奏的弦师不但对曲艺演员的演唱起着重要作用，而且有时还是演员创造新腔的合作者。例如京韵大鼓弦师白凤岩曾为刘宝全伴奏，他们二人的合作被人誉为双绝。后来他为其弟白凤鸣伴奏，帮助改革京韵大鼓唱腔，形成了新的流派少白派。

曲艺音乐的唱腔结构形式基本上可分为曲牌体和板腔体两种类型。

曲牌体是以曲牌为基本单位构成的曲体。分单曲和联曲两种组合形式：用一个曲牌或一首民歌反复变化构成的唱段称“单曲体”；用若干个不同的曲牌有机地联接构成的唱段称“联曲体”。在联曲体中常常将曲种的主要曲牌一拆为二，用作唱段的头、尾，中间插入若干曲牌这样一种组合形式。如“单弦牌子曲”就是将“岔曲”分为“岔曲头”和“岔曲尾”，中间则插以若干曲牌。曲牌可多可少，视内容而定。又如“四川清音”也常将“背工调”、“月调”、“寄生调”一拆为二，分作头、尾，中间插以若干曲牌，等等。

曲艺音乐中的曲牌有的来自古代传统曲牌，有的来自民间的民歌小调。

曲牌体的音乐由于不同曲牌的联接运用，因而色调比较丰富多样。

板腔体是以一个基本唱腔(上下句或四句)为基础，运用加快或放慢速度，扩展或紧缩节拍、节奏(板、眼)以及变化调性和旋律(腔)的手法，使基本唱腔得到变化和发展以适应故事情节和感情表现上的变化和发展的一种音乐结构形式。

板腔体的音乐由于是在一个基本唱腔的基础上进行变化，因之风格比较统一，但音乐色调则不及通过曲牌不断更迭的曲牌体音乐的多彩多样。

此外，也有在板腔体的结构内插入曲牌或民歌小调，或在曲牌体中运用板腔变化的原则，这就成为板腔与曲牌两者的综合体。

三

《中国曲艺音乐集成》是一部具有学术、史料、文献价值的多卷本丛书。按省、自治区、直辖市分别立卷。目的是为了收集、整理全国各民族、各地区的曲艺音乐遗产，并对各种曲艺音乐的流传状况、风格特点及相互关系进行深入了解，为研究我国众多的曲种兴衰和曲艺音乐的形态、构成规律等，提供一部较完整的曲艺音乐曲谱、音响和背景文字资料。

为了全面地完整地反映我国各民族各地区曲艺音乐的概貌，首先是曲种要全。为此在全国范围内进行了普查搜集，在普查的基础上进行整理、编辑，即使是已经失传的曲种，如尚有遗存音乐资料的，也要尽一切努力加以收集。其次是各个曲种的曲牌（包括唱腔和器乐）要全，至于唱段，由于篇幅关系，只能选择有代表性的编入。

各个曲种的流传情况很不一样。有的曲种只在本地区流传，而有的曲种则流传较广。《集成》是以省（市、自治区）立卷，对共有的曲种如何反映的问题，经过和有关地方卷编辑部共同协商确定如下原则：同一曲种可以“多卷互见”，但有所侧重。如“二人转”流行于东北三省和内蒙古自治区，协商后确定由吉林省卷反映《二人转》音乐的全貌，其他三个省（区）卷只重点地编入在本地区流传具有本地区特色的部分。又如“弹词”流传于江苏、浙江两省和上海市，协商后确定各卷重点编入曾在本省（市）活动成名的有影响的流派唱调。同时鉴于苏州是“弹词”的发源地，关于“弹词”产生形成的历史情况和早期的流派则由江苏省卷加以介绍。这样既避免了不必要的重复，又防止了遗漏。

少数民族的曲艺音乐很丰富，许多曲种多为说唱形式。但在普查中发现一些民间歌唱形式，属性还不明确。《中国戏曲音乐集成》总编辑部、《中国曲艺音乐集成》总编辑部召开的少数民族戏曲音乐和曲艺音乐编辑工作会议讨论了这个问题。认为少数民族的曲艺音乐程度不同地具有自己民族的特点，应充分尊重它们各自不同的历史条件和地区发展不同而形成的不同形态。同时还应看到曲艺音乐作为一个门类，不同民族间也存在着共性。经过讨论作了如下界定：

1. 最重要的一点，是以说唱故事为主体；
2. 要有一定的基本曲调和音乐表现程式；
3. 要有反映本民族内容的曲目；
4. 有职业艺人；
5. 受到本民族群众的喜爱和承认。

以上只是大体上的规定，在进行具体判断时，则要根据不同民族的具体情况作具体的分析，上述条件可以是完全具备的，也可以是不完全具备的。

各种民间音乐在其发展过程中总是不断相互借鉴、相互吸收的。例如，有的民歌和民间器乐曲被曲艺音乐所吸收，成为曲艺音乐的组成部份；有的曲艺音乐则衍变成为戏曲。这就不可避免地发生相互交叉的现象。《中国曲艺音乐集成》编辑方案作了这样的规定：有的曲种所运用的民歌曲调，虽仍保留着民歌的形态，但已较长期作为曲艺音乐的曲牌使用的应予收入，有些已衍变成戏曲的曲种，仍作为曲艺形式在群众中流传的，应予编入。在曲艺音乐中作为曲牌使用的民间器乐曲，只要已成为曲艺音乐的有机组成部分，也应予编入。这样做可能和《中国民间歌曲集成》及《中国民族民间器乐曲集成》有所重复。不过这样的重复对于研究民间音乐之间的相互影响是有益的。

《中国曲艺音乐集成》各地方卷的“综述”是从宏观、整体的角度，介绍本地区所有曲种音乐（包括外地传入的曲种）的概貌。编辑方案要求着重写出本地曲种的类型、生成背景、音乐特点及流布情况，现有曲种与古代曲种的音乐之间的衍变和某种联系。同时作为一种文化现象，还要求注意它与人民生活、风俗、民情及方言、声韵等方面的关系。“曲种概述”则是从微观的角度对各个曲种的源流、艺术特征和风格特点作具体的描述。由于过去的史籍对曲艺音乐的记载不太多，一些文学、笔记及地方志也只偶有描述，因此对于不见史籍的曲种只好将艺人口述材料适当地加以介绍，以待进一步考证。对于艺人中流传的某些曲种的神话传说，也有选择地加以介绍，以便读者了解过去艺人的习俗。对于尚不一致的观点，则“诸说并存”，客观地加以介绍。对于“人物介绍”和注释务求做到翔实、准确。

曲艺音乐的“唱”有特殊的风格和韵味，它的“说”有时又是似说似唱，因此给记谱造成一定的困难，我们要求尽可能做到符合演唱实际。

编辑这样大规模的集成，我们还缺乏经验，因此一定会有若干缺点和不足之处，诚恳地欢迎读者指正。我们衷心地希望《中国曲艺音乐集成》的出版，对于继承曲艺音乐的传统，繁荣和发展新的曲艺创作以及建设社会主义的音乐文化，能够发挥积极的作用。

编 辑 说 明

我国是一个具有悠久历史的多民族的文明古国。全国56个民族在漫长的岁月中，共同创造了光辉灿烂的音乐文化，积累了十分丰富的音乐遗产。各民族的民间音乐浩如烟海，绚丽多姿。为了更好地继承和发扬我国民族音乐的优良传统，中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于1979年7月联合制订《关于收集整理民族音乐遗产规划》，提出了对民间歌曲、民族民间器乐曲、曲艺音乐、戏曲音乐四类民族民间音乐进行全面地、系统地采集整理和编辑出版的要求。《中国曲艺音乐集成》（原名《中国说唱音乐集成》）是其中的一种。根据这一要求，全国各地即着手对曲艺音乐遗产进行了广泛的收集。1984年6月，中华人民共和国文化部、中国音乐家协会等主办单位发出了“关于颁发《中国曲艺音乐集成》编辑方案的通知”，并经全国艺术科学规划领导小组批准，作为艺术学科国家科研重点项目，正式开始《集成》的编辑工作。

编辑《中国曲艺音乐集成》是一项重要的民族音乐基本建设，目的是收集、整理全国各民族各地区200多个以唱为主或说唱兼备的曲种的音乐（只说不唱的曲艺，本集成不编入），深入了解各地曲艺音乐的流行状况和风格特点，提供一部较完整的曲艺音乐曲谱及文字资料。这对探索和研究曲艺音乐形态和构成规律，继承曲艺音乐的优良传统，繁荣我国曲艺音乐艺术，将起到十分重要的作用。同时，对各方面读者了解我国的政治、历史、文学、语言、民族、民俗及社会生活诸方面，也都有一定参考价值。

《中国曲艺音乐集成》按省、自治区、直辖市分卷编辑，全书共31卷（含台湾省卷）。本集成要求曲谱、文字、图表和照片齐全完备。为了准确保存曲艺音乐的面貌，为记谱提供依据，在收集唱腔、曲牌时，均录音，并按照录音进行记录。《集成》重点收编传统音乐曲牌和优秀传统唱段；对在群众中广为流传并为群众所肯定的现代曲目中的优秀唱段和音乐曲牌，也注意编入。同时，撰写曲艺音乐综述、曲种概述、唱词方言土语注释及有代表性的演员、乐师、词曲作者的人物介绍，并附上必要的照片和图表。

《中国曲艺音乐集成》各卷的曲艺音乐分类，原则上按曲种音乐特点归类。由于各地区各民族曲艺音乐的具体情况不同，因之在曲种名称及排列顺序上则根据地方和民族的具体情况而定，并力求做到合理、科学。

《中国曲艺音乐集成》的编辑和定稿，主要由各地方卷编辑委员会负责，《集成》

总编辑部会同特约编审在审定过程中提出修改意见，由各地方卷编辑委员会修改订正，终审稿经主编审定后，报送全国艺术科学规划领导小组审定。

《中国曲艺音乐集成》是一套系列化的大型文献资料性的丛书，卷幅浩繁，从收集整理到编辑成书，工作难度很大。因而，本书定会存在不少缺点和疏漏，请广大读者提出批评意见，使本书在今后进行修订时能有所改进。

《中国曲艺音乐集成》总编辑部

凡例

一、《中国曲艺音乐集成·湖北卷》是遵照中华人民共和国文化部、中国音乐家协会、全国艺术科学规划领导小组等下达的有关文件精神，按照《中国曲艺音乐集成》编辑方案的要求，在《中国曲艺音乐集成》主编、副主编及总编辑部的指导下进行搜集、整理、编辑的。

二、本卷收入流传于湖北境内的曲种共44个，依其不同的音乐形态、艺术特征、表演形式，分为丝弦小曲、渔鼓道情、鼓书鼓词、踏歌耍唱四大类，各类曲种依其影响大小、声腔特点依次排列。

三、湖北曲艺音乐曲目繁多、音乐多样，经过全面收集、认真筛选，择其有代表性的唱腔曲牌、器乐曲牌和唱腔选段编入本卷。

四、本卷所载曲谱，均备有音响资料。

五、为了全面地反映湖北曲艺音乐的状况，本卷附有湖北曲艺音乐曲种分布图、方言声调分布图、传统曲目一览表及照片54张，以供研究参考。

六、为了做到所选编的曲种资料和史料的翔实、可靠，自1984年开始，本卷编辑部组织了专门班子，对流布于湖北省境内的曲品种，进行录音、录相，并对各个曲种的名实、异同，进行了调查、核实、鉴别。所收已故及现已年老体衰不能演唱的名艺人的代表曲目或唱腔，有的用其传承人的近似演唱录音，并予以重新记谱。凡此情况，均在曲谱右上端作了注明。

七、选入本卷的曲种、曲目、曲牌名称，大部分保留当地的传统称谓，有的则采用中华人民共和国成立后已约定俗成的新称谓。

八、本卷的音乐资料是按中国民族音乐集成编辑办公室制定的《中国戏曲、曲艺音乐简谱记谱规格》记录的。但对各曲种的打击乐部分，为了保持地方特色，则采用当地艺人使用的谐音，并对不同的谐音予以注明。

九、本卷之曲牌、选段的演唱速度术语，均在乐谱上作了标记。其速度是根据艺人的实际演唱情况而定的。凡能标明绝对速度者，均作了双重标记；不宜标明绝对速度的，则用中文术语标记。速度之间的幅度为：慢速 $\text{♩} = 45—65$ ；中速 $\text{♩} = 66—99$ ；快速 $\text{♩} = 100—140$ 以上。绝对速度一般地标于曲牌和选段之前。

十、本卷内曲牌、选段的调高，按照现场采录时艺人演唱实际的音高标定。

十一、每首曲牌、选段，均注明出处。曲牌、选段分角色者，注明了角色；仅有一角者，不另。

十二、唱词或说白中的方言、方音、典故、民谚、艺谚、行话等，需要注明的均作了必要的说明。

十三、鉴于本卷系一跨学科的文献资料性的图书，故对由来已久、与曲种起源有关，有学术价值的神话、传说，在释文中予以适当的介绍。

十四、对演唱者和琴师，视不同情况分别予以介绍，或置于“人物介绍”专栏，或置于曲牌、选段之后。

十五、对极少数唱词中艺人讹传之处和有悖于民族政策的一处以及错漏的曲谱，作了必要的修改。

十六、本卷使用简化字，在可能发生歧义的地方，则保留原来的繁体字。