

017374

中国戏曲音乐集成



中国 戏曲音乐 集成

内蒙古卷

《中国戏曲音乐集成》全国编辑委员会
《中国戏曲音乐集成·内蒙古卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

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

《中国戏曲音乐集成》编辑委员会

主 编 周巍峙
副 主 编 卢 肃 余 从(常务) 常静之
编 委 (以姓氏笔画为序)
卢 肃 安志强 孙松林 李郁文
余 从 周巍峙 常静之 董维松

总 编 辑 部

主 任 余 从(兼)
副 主 任 张 民 张 刚
编 辑 吴春礼 李 心
责 任 编 辑 张 刚
特 约 审 稿 员 (以姓氏笔画为序)
安志强 孙松林 苏明慈 武艺民

4

《中国戏曲音乐集成》编辑委员会

主 编 周巍峙
副 主 编 卢 肃 余 从(常务) 常静之
编 委 (以姓氏笔画为序)
卢 肃 安志强 孙松林 李郁文
余 从 周巍峙 常静之 董维松

总 编 辑 部

主 任 余 从(兼)
副 主 任 张 民 张 刚
编 辑 吴春礼 李 心
责 任 编 辑 张 刚
特 约 审 稿 员 (以姓氏笔画为序)
安志强 孙松林 苏明慈 武艺民

《中国戏曲音乐集成·内蒙古卷》编辑委员会

主 编 王世一
副主编 张 善 赵家琪(特约)
编 委 (以姓氏笔画为序)
王世一 王书刚 王彦彪 王俊杰 巴音孟和
石万英 田 仓 吕 烈 刘建忠 刘新和
李 杰 李钦文 陈怀智 苗幼卿 张 伦
张 善 姬 茹 赵家琪 查洪武 美丽其格
梁立东 梁志高 董志敏 戴炳麟

编 辑 部

主 编 王世一
原主任 张 善
副主编 苗幼卿(常务) 李 杰
编 辑 (以姓氏笔画为序)
王世一 乌兰娜 刘化琴 李 杰 陈怀智
苗幼卿 张 善 匡秉钧 高步成
责任编辑 苗幼卿 刘化琴
美术编辑 马宝庆(特约)
音响编辑 张文英(特约) 刘化琴(兼)
编 务 安 英

《中国戏曲音乐集成·内蒙古卷》编辑委员会

主 编 王世一
副主编 张 善 赵家琪(特约)
编 委 (以姓氏笔画为序)
王世一 王书刚 王彦彪 王俊杰 巴音孟和
石万英 田 仓 吕 烈 刘建忠 刘新和
李 杰 李钦文 陈怀智 苗幼卿 张 伦
张 善 姬 茹 赵家琪 查洪武 美丽其格
梁立东 梁志高 董志敏 戴炳麟

编 辑 部

主 编 王世一
原主任 张 善
副主编 苗幼卿(常务) 李 杰
编 辑 (以姓氏笔画为序)
王世一 乌兰娜 刘化琴 李 杰 陈怀智
苗幼卿 张 善 匡秉钧 高步成
责任编辑 苗幼卿 刘化琴
美术编辑 马宝庆(特约)
音响编辑 张文英(特约) 刘化琴(兼)
编 务 安 英

撰 稿 人

综 述

刘新和 王世一

二 人 台	王世一	张 善	李 杰	赵家琪
东路二人台	高步成	苗幼卿		
北路梆子	陈怀智	张国才	刘新和	
中路梆子	库秉钧	陈怀智	王世一	
京 剧	孙敬民	赵家琪	王世一	
蒙 古 戏	乌兰娜	赵家琪		
满 族 戏	关润霞	李 杰	王世一	
漫 瀚 剧	苗幼卿			

人物介绍 (以姓氏笔画为序)

王彦彪	王 威	乌兰娜	孙敬民	刘新和
库秉钧	吕 烈	邢 野	陈怀智	苗幼卿
张文英	高步成	郭如福		

图 表

编 辑 绘 制	马宝庆	洪 涛	刘新和	王世一
	苗幼卿	刘化琴		

照 片

摄 影 者	马宝庆	王书镛	李雅冉
提 供 者	呼和浩特市艺术研究所 内蒙古京剧团 呼伦贝尔盟集成办公室 包头市艺术研究所		

序 言

周巍峙

中国是一个历史悠久的文明古国,地域辽阔,民族众多,在漫长的历史进程中,各族人民共同创造了包括音乐文化在内的绚丽多彩、璀璨夺目的民族文化。中华民族优秀的音乐文化,是中国人民极为热爱和艺术瑰宝,也是世界各民族人民极其珍贵的精神财富,在世界文明发展史上占有重要的地位。为了继承和发扬我国民族音乐文化的优秀传统,建设和繁荣具有中国民族特色的社会主义音乐文化,中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于1979年联合发出《收集整理我国民族音乐遗产规划》的文件,提出有计划、有步骤地在全国范围内对民族民间音乐进行全面、系统的普查搜集工作,并分别按省(包括台湾省)、自治区、直辖市立卷,编辑出版中国民间歌曲、中国民族民间器乐曲、中国戏曲音乐和中国曲艺音乐四部集成。并于1984年,经全国艺术科学规划领导小组批准,四部集成为艺术学科国家重点科研项目,由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和中国音乐家协会主办。

戏曲音乐,是民族音乐文化的重要组成部分。《中国戏曲音乐集成》是四部民族音乐集成中的一部。编辑《中国戏曲音乐集成》,用曲谱、文字、图表全面地科学地记录戏曲音乐的历史发展及其现实状况,为研究戏曲音乐艺术规律和特点提供一部有学术价值的历史文献性的多卷本资料丛书,这对进一步进行戏曲艺术及其历史的研究,弘扬民族文化的优秀传统,振兴戏曲,革新戏曲音乐,提高戏曲创作和表演水平都有着十分重要的现实意义。

(一)

戏曲,这一具有独特表现形式的戏剧艺术,是在中国特有的社会、文化、民俗以及审美意识条件下产生的。它具有人民性与现实主义的 tradition,早已在广大群众中起着潜移默化的教育作用。

戏曲艺术孕育于原始社会的歌舞,经历了奴隶社会,形成于封建社会,又经过半殖民地、半封建社会而进入伟大的社会主义时期。千百年来,在中华大地广大人民群众的爱抚下,由于各民族、各地区社会习俗与审美需求上的差异,尤其是受到各民族语言、各地域的语音和不同的音乐风格的影响,在全国各地繁衍为数百个地方戏曲剧种。各地方、各民族的戏曲剧种,都具有自己鲜明的民族与地方特色,使戏曲这种舞台艺术形式,展示出丰富多彩的面貌。表现各自异采的最为明显的标志,是各个剧种的音乐,各个剧种音乐不仅具有戏曲音乐的共性特征,而且形成了很多风格、结构很不相同的戏曲唱腔以至声腔体系。

各个历史时期的剧种及其音乐的形成,都有其复杂的演变过程。从音乐艺术发展的总体上看,民歌是生发各类民族民间音乐艺术的主要基础。歌舞音乐、说唱音乐,以至器乐曲等无不与之有密切的渊源关系。戏曲音乐也不例外,它不仅与民歌有渊源关系,而且还直接继承那些源自民歌的歌舞音乐、说唱音乐以及器乐曲的艺术成就,使之转化为表现戏剧内容与人物的戏曲音乐。

从戏曲孕育、形成、发展的实际来看,周代的《大武》就是一部有故事、有人物的歌舞音乐。汉代的《东海黄公》已由角抵而发展为有人物、有故事的角抵戏。到了隋唐时期,就有了采用民间歌曲演故事的《踏摇娘》类型的歌舞戏,已被人们认为是戏曲的雏型。后来,在宋杂剧和金院本中,有运用歌舞大曲〔六么〕曲调表现莺莺故事的《莺莺六么》和运用说唱诸宫调表现霸王故事的《诸宫调霸王》等类节目。这些事实说明戏曲形成时期戏曲音乐与民歌、舞蹈音乐、说唱音乐的渊源关系。至于宋、金、元时期的南戏与北杂剧,就更能说明这种关系了。南戏的音乐,最初采用的是“村坊小曲”、“俚巷歌谣”,之后又吸收词曲、大曲、诸宫调等的曲牌,逐步形成了曲牌和曲牌联套体的南曲系统;北杂剧所采用的曲调,除出自词曲、大曲、诸宫调之外,还吸收了汉族和少数民族的民歌小曲,也形成了曲牌和曲牌联套体的北曲系统。随着南北戏曲剧种的形成,戏曲音乐的南曲与北曲也得到丰富与发展。

由于南戏与北杂剧的交流、融合与发展,元中叶以后南曲与北曲也相互结合、相互吸收、相互影响,促进了戏曲音乐新的发展变化。在“戏文”《宦门子弟错立身》、《小孙屠》中就已有了“南北合套”的运用。在南曲与北曲的流布过程中,逐步产生了具有地域方言语音和民间音乐特点的地方声腔,并形成了明初的四大声腔,即昆山腔、弋阳腔、海盐腔、余姚腔,以及随之繁衍而成的乐平腔、徽州腔、青阳腔、太平腔、四平腔、京腔等。多种声腔的产生和演变不仅表现为声腔的地方特色,而且也促进了创作或“改调歌之”的剧目及其表演艺术的革新变化与丰富发展,促进了新腔的创造,音乐结构的变化,甚至管弦乐器的吸收,伴奏形式的丰富,成为新的地方特色很鲜明的戏曲。它们虽以声腔命名,但实际上是新的戏曲品种,也就是新的地方戏曲剧种了。这种以声腔命名地方戏的情况,相沿为习。后来由民间崛起的梆子腔、柳子腔、徽调、皮黄腔等也都以声腔相称,它们也是形成或兴起于一定地域的地方戏曲剧种。它们在剧目、音乐体制、表演艺术等方面都有各自的特点,也并非仅在

于声腔上的区别。

戏曲声腔的形成，声腔之间的影响与变化关系，以及某声腔的兴衰，都有其复杂的状况与原因，这里不作探讨。但有几点是许多戏曲专家所公认的。

其一，一种戏曲声腔总是产生或者兴起于一定的地域的。比如昆山腔产生于江苏昆山，弋阳腔出自江西弋阳，它在形成之始就带有当地方言语音及音乐的特性，具有地方特色。所以如此，是因为它接受当地群众生活习俗、审美、欣赏情趣的必然结果。同时，一种戏曲声腔的产生与兴起，并不只是一种声腔孤立地存在和独立地发展，而是与其它艺术手段相综合用以表现人物和故事内容的一种地方戏，一个戏曲剧种。这也是过去以声腔为剧种名称的原因之一。

其二，随着这种地方戏的流传，其声腔也流传开去，由原来的地域流传到另外的地域，为了适应那里群众的欣赏习惯，让那里观众听得懂，喜欢听，就会自然而然地逐步接受当地方言语音及当地民间音乐的影响，其声腔也就发生了音随地改的变化，流传来的剧种落户生根了，原来的声腔也因流传到新的地区，受当地音乐、审美情趣和当地语言音调的影响，而产生变化，形成了新的声腔，既具有新的个性特色，又保持有原来声腔的一些共性特征。比如：昆山腔流传外地发生了“声各小变，腔调略同”的情况，秦腔流入燕京、齐、晋、中州而发生“音虽递改，不过即本土所近者少变之”的情形，这都体现了个中道理。而这些原来具有鲜明特征的声腔（指昆山腔等），在发展、嬗变的过程中，既有变化又有丰富，逐步形成了自己的系统。比如：昆腔系统，高腔系统，梆子腔系统，皮黄腔系统等，它们对戏曲剧种及戏曲音乐的发展曾起了重大的作用。

其三，在昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔等流布的情况下，清代中叶已经出现了戏曲艺人掌握和演唱几种声腔的事实，同时也已出现了能演出几种声腔剧目的戏班。艺人与戏班的这种变化，既为适应和满足当地观众的欣赏要求，也是艺人、戏班谋生的需要。能演唱几种声腔的戏班，改变了单一声腔组班的状况，这种多声腔的戏班，进一步为声腔在当地的交流、融合创造了有利的条件，又因为声腔的地方化演变，使戏班所采用的各种声腔在方言语音及地区音乐特色上逐步趋于统一。正由于上述情况，使冠以地域名称的剧种概念流行起来。也开始突破以单一声腔命名地方戏的传统作法，如：在北京唱皮黄戏为主兼及昆曲、吹腔、拨子、南梆子等声腔的地方戏被称为京戏或京剧；在长沙唱高腔、昆腔、弹腔（又称南北路，即皮黄）的地方戏被称为湘剧；在四川唱高腔、昆腔、胡琴、弹戏和灯戏的地方戏被称为川剧，其影响所及，使那些单一声腔和以一种声腔为主的地方戏，也改用地方剧种概念命名，如：河南的豫剧，山西的蒲剧等。

其四，由于许多戏曲剧种在全国流布的影响，又出现了不少以说唱艺术、民间歌舞发展而成的一批新兴地方剧种，如：由申滩（上海一带流行的滩簧）发展起来的沪剧；由浙江嵊县一带唱书调发展起来的越剧；由河北东部莲花落与蹦蹦结合形成的评剧；山东、安徽、

江苏三省毗邻地带由拉魂腔变化形成的柳琴戏、泗州戏、淮海戏等。有的以地名命名,有的以唱腔腔调命名,有的以伴奏乐器命名,有的取其它含义命名等。但它们都统一于戏曲剧种概念。到中华人民共和国成立以后,各级人民政府贯彻“百花齐放,推陈出新”的戏曲方针政策,扶植各民族、各地方的戏曲艺术,关心和帮助戏曲职业剧团的发展,使戏曲艺术有了进一步的提高。戏曲剧种的概念也为戏曲界所公认了。众多的戏曲剧种的存在,是当今戏曲舞台的客观现实。各类传统的戏曲声腔已成为各地戏曲剧种有机的组成部分,其演唱的方言语音、旋律走向、节奏变化、风格色彩等等,也已统一于各个地方剧种的特点之中了。戏曲音乐是随着戏曲艺术的历史发展而前进的,研究戏曲声腔的源流演化,当然也就离不开戏曲剧种艺术的总体联系。《中国戏曲音乐集成》的编纂方案,就是从这种客观实际出发而制定的。各地方卷的主体部分,就是按照当地剧种的实际状况,以剧种为序设立条目,进行全面收集、记录、筛选戏曲唱腔、乐曲,直至编纂成书的。这种作法,切合实际,也便于由省、自治区、直辖市以行政区划领导和开展工作。剧种音乐的内容,不仅能全面反映各剧种运用声腔的状况,保持其完整性,而且为考查戏曲音乐的流变,梳理、研究戏曲声腔的发展繁衍准备了丰富的资料。

(二)

编纂戏曲音乐集成,需要把握戏曲音乐的特点,也就是它的质的规定性。这样,才能区别于民间歌曲、说唱、歌舞、器乐等其它音乐艺术。既看到它们之间的相互关系,又分清它们之间的不同。为此,对音乐在戏曲艺术中的地位、作用、功能必须有个基本的、清楚的认识。这对从事戏曲音乐的调查、搜集、整理、筛选、编辑、撰写都具有实际意义。

任何戏剧艺术,无论是由演员装扮角色的话剧、歌剧、舞剧、歌舞剧和戏曲,还是由演员借助操纵木偶、皮影装扮角色的傀儡剧,都是综合文学、艺术诸因素,运用语言(有的也包括音乐语言)和动作塑造人物,敷演故事,表情达意,以艺术形象在观众中产生社会效应的时、空结合的舞台表演艺术形式。它们都离不开采用语言(包括音乐语言)和动作(包括舞蹈动作)做为表现手段。这是各类戏剧艺术品种的共同特征。

那么,不同的戏剧品种又如何区分呢?它们之间的区别何在呢?就在于它们各自所用的语言和动作属于什么样的语言和动作,也就是说它们在表现手段上有什么不同,又在于它们是怎样运用各自的语言和动作,表现戏剧内容,形成自己那种特有的舞台表演艺术形式的。

戏曲艺术是具有中国民族特色的歌舞剧,它除具有戏剧艺术的共同特征外,还有自己独立的戏剧品格,有自己特有的表现手段,也就是自己特有的语言、动作和由此而构成的表演艺术形式。什么是戏曲艺术特有的语言和动作?在语言方面主要的是它特有的唱和

念；在动作方面主要是它特有的做和打。唱、念、做、打就是被演员、乐师和观众所公认的戏曲艺术表演的主要手段，习称“四功”。戏曲演员扮演角色，就是通过运用唱、念、做、打来完成戏剧表演的。同时，也就相应地构成了自己特有的表演艺术形式。唱、念的音乐属性，做、打的舞蹈属性，使这种表演艺术形式具有了独特的戏剧特征。

音乐是综合于戏曲剧种中的艺术因素。对音乐在戏曲艺术中的地位、作用、功能的认识，要从表现手段与形式上来考查。首先从唱、念、做、打四个方面考查各自与音乐的关系。

唱，即歌唱，包括唱腔及演唱技巧。在“四功”中，唱被列为第一，说明它在戏曲表演中的重要地位。作为表现人物身份、感情、情绪和戏剧冲突的歌唱手段，它有着自己的特点。第一、戏曲唱腔由曲调和曲词两部分组合而成，为音乐与诗的结合。诗体的唱腔曲词与音乐的唱腔曲调的结合、发展、变化一直保持着既相辅相成又相互制约的关系。这种关系，一方面表现为曲词在结构格律上语言的规范，齐言句、长短句、上下句和词格、声韵、语调等对曲调在旋律、节奏上的制约；另一方面又表现为唱腔的创新、变化对曲调的节奏、声调、词格、结构形式等方面的突破，使能更充分地发挥唱腔在塑造人物，抒发思想感情，深化戏曲音乐的表现能力。诗和音乐的结合正是在矛盾、变化中求得协调、统一和发展的。第二，戏曲演员装扮角色，以剧中人物的身份运用歌唱手段（包括演员的吐字、发声、润腔等演唱技巧），这就不同于歌唱家在音乐厅里给听众唱歌曲，也不同于说唱艺人在书场、书馆里给观众唱、表故事和人物。戏曲演员的歌唱服从戏剧发展的需要，成为戏剧性的演唱，并且要符合剧种特有的音乐风格，有时还要配合舞蹈动作，这就与单纯地演唱歌曲、说唱故事的歌唱有了质的差异。第三，戏剧人物的矛盾，构成戏剧冲突，发展为戏剧情节，使戏剧演出有始有终。演员在这种有始有终的戏剧演出中采用歌唱手段，表现人物感情、情绪的发展变化，自然也是贯串始终的。因此在全剧唱腔的安排上，就必然要表现为不同的层次性，从而构成了唱腔结构体制的音乐形式。戏曲音乐形式中的曲牌体和板腔体，虽然大都来自说唱和民间歌舞音乐的结构体制，但是使之发生戏剧化的演变，逐步完善并发展成表现戏剧内容的音乐形式和声腔系统，其根本原因就在于此。

念，即念白。戏曲的念白，有韵白、吟诵、数板、话白（即京白及各地方言白），它们都不同于一般的生活语言，而是韵律化、节奏化了的语言，都具有不同程度的音乐性，它溶注了一定的音调因素和节奏因素。就是比较接近生活语言的话白，也往往由于和人物的表情、身段相结合，在锣鼓点的节制和烘托下，赋予了节奏感，显示出抑扬顿挫的旋律美和节奏美。音乐性使念白超脱出生活语言的原型，这是戏曲念白有别于其它戏剧念白的重要特点。这种特点使它更加接近歌唱，使戏曲演员在运用歌唱、念白这两种表现手段时，变得衔接自然，转换流畅，把唱白相间的表演融为一体，使得整个剧种风格谐调统一起来。

做，指戏曲表演中的身段；打，指戏曲表演中的武打，包括武功及高难技巧的使用。做和打，在戏曲表演中都变得舞蹈化了，具有舞蹈的属性。而舞蹈本身的特点，就是形体动作

与音乐的结合。尤其是把生活动作节奏化,提炼、加工为有韵律美的表情和舞姿,其间音乐节奏的功能起了重要作用。所以舞蹈本身就是不能脱离音乐因素的艺术。戏曲的表情、身段和武打,与民族民间舞蹈就有着纵向继承与横向借鉴的传统。戏曲表演动作的舞蹈化当然与这种传统有关。正是由于戏曲是歌舞剧,要求戏曲动作要舞蹈化,要求演员从生活中吸收动作加以规范而使之舞蹈化,作为演员的一种表现手段,当然要与歌唱以及其它手段相协调一致,统一在戏曲艺术总的要求之中,形成了戏曲特有的美和魅力。这种协调一致,常常与音乐因素分不开,尤其是音乐节奏作为一种共同的艺术纽带,有其重要的意义。而且由于做与打受音乐节奏的一定的制约,使表情、身段和武打也都超越了生活原型而具有了一定的程式规范,成为具有音乐性的动作。戏曲乐队在整个戏曲艺术中也占有重要的位置,各类乐曲有着烘托气氛、表达人物内心情感以及转换场景等作用。尤其是其中的打击乐,在戏曲里更起着运用节奏的功能将唱、念、做、打贯穿编织在一起,即把唱、念、做、打组合起来的重要作用。

从上述戏曲表演的表现手段,即唱、念、做、打与音乐的关系中,可以清楚地看出音乐在戏曲艺术中所起的特殊作用。如果离开音乐,戏曲这种以唱、念、做、打的综合表演为特色的歌舞剧形式也就不存在了。戏曲音乐,不仅在戏曲表演手段及其综合构成的形式中有着十分重要的作用,而且在总的风格特点上,还是区别于其它戏剧品种和戏剧音乐的重要标志,因此,有人说戏曲音乐是戏曲艺术的“灵魂”,无疑是有一定道理的。强调音乐在戏曲艺术中的重要作用,决不意味着它会脱离剧本内容、人物性格以及曲词、表演动作等而独立存在,也不意味着音乐可以离开剧种总的艺术特色去任意创造。而正是因为音乐能够与诗化的语言和舞蹈化的动作溶在一起,表达剧本内容,塑造人物的音乐形象,是与戏曲剧种密不可分的,它既能够把表达人物感情的唱、念、做、打等丰富的表现手段与角色装扮、场景结合起来,让人们把听觉与视觉复合起来,在音乐的感受中产生联想与想象,同时又能够把曲情与词意结合起来,让人们在理解人物外形与感情内涵的交融中体验两者构成的综合效应。这正是音乐在戏曲艺术中所发挥的优势以及特有的艺术功能。

创造戏剧人物音乐形象,不仅取决于创造唱腔的作曲水平,而且还要依靠演员的二度创造,要看演员的修养和功力。优秀的唱腔唱段,不仅在戏剧表演的过程中感染观众,打动人心,使人们永世难忘,而且具有单独鉴赏的价值,在观众中广泛流传。热爱戏曲的人们不仅要听而且要唱,不少观众把演唱戏曲作为一种自娱活动。戏曲音乐集成的主体部分就是各个剧种的唱腔成果。唱段的筛选、编入,除了保持剧种唱腔结构的全面性、科学性以外,更加注意到唱段在革新创造方面的成就,注意编选典型的、代表性的优秀唱段,让那些创造戏剧人物音乐形象的成功之作保存下来,既能满足人们对戏曲文化生活的需要,又能为发展社会主义时期的戏曲音乐起到积极的作用。

(三)

中国戏曲的音乐创作有其特有的创作方式。戏曲剧种音乐形成与发展在戏曲史上虽然有声腔之间传承和剧种之间吸收借鉴的传统,但是,如果追究其最初的来源,则无不来自民族民间歌曲、说唱和歌舞音乐。各个剧种音乐,形成的时期有先有后,形成的地域有南有北,接受的音乐文化传统也存在着民族的、地域的、宗教的、习俗的、语言的差异,然而在最初的来源问题上却几乎无一例外。以16世纪中叶,明代嘉靖、隆庆年间兴起于南方苏州昆山一带的昆腔为例,它的曲牌(曲调),既继承了南曲,又吸收了北曲,以“新声”、“时调”广为流传。然而考查昆腔曲牌的来源,就有出自民歌、村坊小曲、市井叫卖、词调、宗教歌曲、歌舞、说唱等,包容之广,堪称是各种剧种中最丰富,也最庞杂的。再以历史不长,中华人民共和国成立后得到迅速发展的吕剧为例,其唱腔曲调主要来自山东一带的说唱艺术“琴书”,其中包括主调与小曲。举一个曲调来源十分庞杂的昆腔,又举一个曲调来源比较单纯的吕剧,无非想借此说明剧种音乐曲调的来源有其共同特点。无论是来自歌曲、说唱,还是歌舞艺术,当它们被吸收到某个剧种音乐中来的时候,必然由于戏剧创作和表演的需要,而对原有曲调进行加工,使它转化为符合本剧种风格的戏剧性的曲调。这种加工曲调的创作方式,简而言之,就是按照原曲调的基本旋律,为新的曲词编配新的唱腔。昆曲称作“制谱”,它是依据新的曲词的词句、字音、语调和词意、词情,对原来的曲调进行加工创造,使原曲调和新的曲词相结合而有所变化,达到表现人物感情、情绪的目的;并使新的唱腔曲调尽可能与本剧种所具有的地方特色相协调,让观众从中受到真情的感染,得到美的享受。这种创作方式,也是民间歌曲、说唱音乐等所固有的,被戏曲音乐继承并发展了。

在各个戏曲剧种音乐的创作实践中,掌握这种创作方式,进行唱腔艺术创作,并把创腔成果展现在舞台上的有曲律专家(如昆曲等),但大部分是戏曲演员与乐师。尤其是演员,把作曲与演唱融为一体,积累了许多发展革新唱腔基本旋律的方法和技法。只要演员能在原来曲调的基础上创造出新的美的音乐形象和动听的曲调,那就会被热心的观众所承认,所传唱。

这种创作方式,也有利于演员唱腔艺术流派的形成。演员能够依据自己的嗓音条件,结合演唱技巧和作曲方法,在原有曲调基础上创造出与字音语调、曲词内容、人物感情相贴切的唱段。日积月累,就会形成自己的唱腔艺术的风格与特色,发展为流派。正是在这种特定的创作方式下产生的流派唱腔,有广泛的群众基础。观众、听众对新的唱腔既熟悉又新鲜,喜见乐闻,易学易唱,更便于戏曲及戏曲音乐的普及。唱腔艺术的革新成就,也是在给听众一种似曾相识的亲切感受中被人们接受下来,博得群众的赞赏。优美动听的唱段,往往会在群众中长久流传。

戏曲音乐,从民歌、说唱、歌舞音乐及民间器乐中吸收曲调的同时,不只是带来了创作

方式,还带来了结构体制和形式。戏曲音乐形式中的唱腔结构体制有曲牌体、板腔体(也有人称为板式变化体)及曲牌板腔的混合运用。曲牌体是选择单支曲牌或不同曲牌组合而成的音乐结构体制,其中,包括采用不同板眼的曲牌,按宫调衔接组合,有引子和尾声的套曲。板腔体是采用单一曲调,增减板眼,使之形成各种板式不同的唱段,通过运用板式不同的唱腔衔接、组合来表现戏剧内容的音乐结构体制。

从上述戏曲音乐的创作方式和唱腔结构体制与音乐形式中,可以看出各戏曲剧种音乐既具有一定的稳定性与程式性,又能不断发挥创造性和现实主义精神,和戏曲剧种同步前进,构成了戏曲音乐特有的创作经验和规律性。历来许多名演员和乐师既是民族戏曲艺术的忠诚的传人,又都是承前启后、继往开来的革新家。他们正是按照戏曲艺术的特点和人民的审美要求,努力改革戏曲音乐及其它艺术表现手法而不断前进的。他们深知戏曲艺术如停滞不前是不会受到观众欢迎的。因而传统的创作方式及其规律特征只是从过去的实例中加以分析、探讨得出的认识,应加以重视和借鉴。人们可以掌握它,运用它来发展戏曲音乐,不可以用它来束缚戏曲音乐革新创造。特别在表现现实生活题材、塑造新的人物时,更要注意这个问题。中华人民共和国成立以来,就有从原有的、传统的剧种音乐的基础上创作新唱段的成功做法,在戏曲音乐的改革与创新中积累了许多新的经验。这些都要从戏曲音乐创作实践中去分析、探讨、总结,并取得新的认识。比如,程式,就是戏曲艺术发展到一定程度后被相对固定和规范了的形式。它是前人艺术实践创造的成果,也为后人在艺术实践上有所借鉴和遵循。戏曲音乐的唱腔结构体制有程式,器乐伴奏的乐曲和锣鼓点的运用也有一定程式。器乐伴奏的发展,配器的运用,将会不断增强乐队在表现人物、环境、气氛方面,起到更为重要的作用。随着戏剧内容反映现实生活的需要,音乐艺术自身的发展变化,以及新的技术条件的应用,必然要产生新的表现形式。所以,戏曲音乐创作既要善于运用已有的程式,又要发展它、突破它,创造新的有戏曲音乐特色的表现形式。我们要立足于当今时代,要具有革新意识,去研究、运用前人的戏曲音乐成果。

(四)

在我国音乐史上,从明代开始就有了编订戏曲曲谱集成的传统。过去的曲谱集成有两种:即唱词格律谱和唱腔乐谱。唱词格律谱所集的是南北曲各曲牌词格的谱式,注明句数、句格、四声(平仄)、用韵,供撰写唱词时使用。其中的曲牌多按宫调分类编排,便于填词者从音乐上考虑选用,但都不记录乐谱。如明·朱权的《太和正音谱》,清初李玉的《北词广正谱》,王奕清等人的《钦定曲谱》。唱腔乐谱选集出现较迟,所集的则是南北曲牌的唱腔曲谱,用工尺谱记录乐谱,都与曲词相配合,既可供填词制曲参考,又可供演唱使用。唱腔乐谱,有按宫调分类以曲牌名目排列的,所收同一曲牌包括正格及其变体,尤便于填词制曲

使用；有以选择传奇出、折为单位，所用曲牌均记录乐调与曲词，更便于演唱采用。这类戏曲曲谱集成，尤其是其中许多著名的唱腔乐谱，无疑是十分宝贵的戏曲音乐遗产。然而由于当时历史观念与科技条件的局限性，其所收编的内容及范围也有限，比如各种地方戏曲的音乐就极少编入。随着五线谱及简谱传入我国，有人开始采用这两种乐谱来记录戏曲音乐。《梅兰芳歌曲谱》就是用五线谱和工尺谱记录戏曲唱腔方面比较完备的一本曲谱集。中华人民共和国成立以后，百花齐放、推陈出新方针的贯彻，发掘、整理戏曲艺术遗产与改革戏曲艺术工作，在全国展开，编选、出版发行京剧以及其它地方戏的曲谱集逐渐增多，剧种音乐研究的著作也相继问世。戏曲音乐人才不仅增多了，而且在素质上有了很大的提高，为发展我国戏曲音乐的理论研究，繁荣社会主义时代的戏曲音乐艺术，积累了可喜的财富。另外，从晚清到现在，还录制、保存下来一批唱片、录音等音响资料，有许多戏曲艺术家的珍贵成果。这次我们编纂《中国戏曲音乐集成》，除吸收前人的成果，借鉴其编辑方法外，特别强调依据戏曲的特点，科学的方法，时代的要求，大大改变和扩充了收编的内容范围，制定了更为完善的编辑体例。其任务、目标、规模和编纂方法同以往所有的唱腔选集相比，它具备了全新的面貌。

《中国戏曲音乐集成》是自上而下发动、组织和指导的一部规模宏伟的丛书。它按照现行省、自治区、直辖市行政区划，分别设立地方卷进行撰写，由国家审定统一出版。戏曲音乐集成的编辑体例，设有综述、图表、剧种音乐、人物介绍四大部分。各地方卷按照这个体例，在广泛深入普查收集资料的基础上以精心选录的大量音乐资料，结合综述、剧种概述、条目释文和图表等，全面地、系统地介绍了各民族各地方剧种音乐产生、发展、衍化的历史过程和特点。整个丛书选辑了我国传统戏曲音乐的优秀遗产，也包含中华人民共和国成立以来戏曲音乐革新创造的优秀成果。它是一部具有科学性、资料性、可读性与传世价值的音乐文献。

编纂《中国戏曲音乐集成》，是以历史唯物主义和实事求是的原则为指导的。这是使戏曲音乐集成真正具有科学性的根本保证。集成的性质有别于史论著作，它是以事实记述和曲谱实录展现中国戏曲音乐的历史与现状，阐述有关的经验与教训，给人们以感受与启迪，而有益于今后的创作实践和理论研究。总结过去，指导现实，启迪未来，是这部丛书的科学价值与历史作用。

为此，“全”、“精”、“准”、“明”成为编纂《中国戏曲音乐集成》的质量标准。

全，即要有全貌。戏曲音乐集成要反映中国戏曲音乐的全貌。地方卷要反映出本地区各民族戏曲剧种音乐的全貌。一个剧种的音乐要反映它整个音乐结构和各种表现形式、各种流派的全貌，以求充分达到集我国各民族、各地区戏曲音乐之大成的目的和意义。不全就很难谈得上系统化，不全就很难对一个地区、一个剧种得到一个完整的科学的概念。不全就不能很好地完成编纂集成的任务。