

冀東鼓樂

唐山市群眾藝術館

冀东鼓乐

李维立编

江苏工业学院图书馆
藏书章

唐山市群众艺术馆

项目策划：谭会昌

顾 问：刘荣德

编选说明

上世纪八十年代初，唐山地、市两级文化局按照文化部等部委的指示，组织进行了大规模的民族民间文艺集成工作。在“集成”工作开始后的几年时间里，搜集了大量民族民间文艺作品的原始资料。本书所选曲目，便取自于“集成”之一的“唐山地区民间器乐曲集成”。这里所选曲目，仅是冀东鼓乐中具有代表性的一小部分。在编选这些曲目的同时，我们对有关冀东鼓乐的一些问题进行了简单阐述。阐述是纲要式的，肯定会挂一漏万，聊以充做引玉之砖而已。我们制作了 CD 光盘附于书后，以便读者更加深入地了解 and 感受冀东鼓乐。

研究任何文化现象都必须以丰富的第一手资料为基础。冀东鼓乐的研究也是如此。刘荣德、丛中笑、王学仲、闫立新等同志参与了冀东鼓乐采集、录制和音响编辑工作。在此向他们致敬！正是由于有了包括上述同仁在内的很多人所付出的心血和汗水，才使得日后的整理和研究工作成为可能。

由于民间艺人的演奏大多是即兴式的，所以在演奏时间以及演奏技巧等方面随意性较强。我们在不影响乐曲基本结构的前提下对所选曲目进行了编辑。对一些重复段落予以删除；尽量补足乐曲结构中明显缺失的部分。根据编辑后的录音记谱，记谱时对一些重要的演奏技巧，尽量用相应符号予以表示。然而由于同样原因，未能在乐谱中将全部演奏技巧都展示出来。好在音乐是听觉艺术，可以通过聆听乐曲来了解冀东鼓乐的各种演奏技巧。

编者

2005 年 12 月

目 录

一、概述	1
二、冀东鼓乐的现实意义和价值	4
三、冀东鼓乐的宫调系统	14
四、演奏特点与技巧	25
五、秧歌曲	28
1 秧歌曲的结构	29
2 丰富多彩的变奏发展方法	37
六、汉吹和牌子曲	43
1 汉吹	43
2 牌子曲	47
七、选曲	49
01 满堂红	49
02 满堂红	51
03 满堂红	53
04 满堂红	55
05 满堂红	57
06 柳青娘	59
07 柳青娘	60
08 柳青娘	61
09 柳青娘	62
10 柳青娘	64

11 柳青娘·····	66
12 柳青娘·····	68
13 大姑娘爱·····	70
14 大姑娘爱·····	72
15 大姑娘爱·····	73
16 大姑娘爱·····	75
17 大姑娘爱·····	76
18 大姑娘爱·····	77
19 大姑娘爱·····	78
20 句句双·····	79
21 句句双·····	81
22 句句双·····	82
23 句句双·····	84
24 反勃鸪·····	86
25 反勃鸪·····	87
26 小磨坊·····	88
27 小磨坊·····	89
28 斗蚰蚰·····	91
29 鬼扯腿·····	92
30 上天梯·····	94
31 八条龙·····	95
32 绣红灯·····	99

一、概 述

冀东民间器乐乐种可分为两支，一支流行于冀东西部和京、津地区，其乐队编制为：一支小唢呐（俗称三机子）、一盘笙、一架小鼓和一付小钹；另一支流行于冀东东北部，其乐队编制为：两支中音唢呐（俗称大刺叭）、一架小鼓和一付小钹。从音乐风格上看，这两支分属不同的来源。前者更接近于河北西南部的唢呐吹歌。我们所整理的重点是后者，俗称“鼓乐”的乐种。冀东鼓乐是流行于河北东北部的民间乐种。其乐曲可分为三种体裁，即秧歌曲、汉吹曲和牌子曲。秧歌曲主要作为扭秧歌时的伴奏音乐；汉吹曲和牌子曲多用于民间丧事或喜事仪式。从与其它地区民间乐种之关系角度看，冀东鼓乐与流行于东北地区的辽南鼓吹乐有着共同的渊源。冀东鼓乐的形成时间目前还无定论，《中国音乐辞典》认为辽南鼓吹乐大至在明、清时期就已存在。从对冀东鼓乐艺人传承情况的调查结果看，冀东鼓乐至少已有 150 年历史。关于冀东鼓乐这一称谓，目前尚有不同意见。有的学者认为应称其为冀东鼓吹乐，还有人称其冀东吹歌等。上世纪八十年代，我们曾就此问题采访过一些艺人，当时大多数艺人对自己所从事的唢呐吹奏活动称作“鼓乐”。我们称其为冀东鼓乐，是沿用历史上对这一乐种的习惯称谓。冀东鼓乐的艺人众多。其组织形式大至分为两种，一种是鼓乐坊，由若干名艺人以谋生为目的组织在一起，以对外营业的方式专门服务于红白喜事仪式；一种是由具有同一师承关系的艺人组成的演奏班子，除了服务于红白喜事仪式以外，还参与公共庆典，节日集会等活动。

中国传统器乐艺术，大多是以器奏歌，或曰：吹歌。冀东鼓乐也是如此。它所奏之歌，多为流行于冀东地区的民间戏曲唱腔、民

歌以及南北曲曲牌。因此，冀东地方戏曲唱腔和民歌的旋律特点，势必会体现在冀东鼓乐当中。如，汉吹《祭腔》《合钵》等曲调就来自于冀东民歌。一定地区的民间音乐之曲调风格的形成是一个复杂的过程，一首曲牌，不管其多么简单，都无不受所处环境中众多因素的影响。从另一角度而言，冀东鼓乐还深受一般意义上的传统音乐之影响。从《将军令》《玉芙蓉》《寄生草》《鹧鸪》《画眉序》《骂玉郎》《柳青娘》等诸如此类的曲牌名称可以得知，冀东鼓乐乐曲深受南北曲音乐的影响。冀东鼓乐的《柳青娘》曲调框架与昆曲《柳青娘》的曲调框架基本相同，也证明了南北曲曲牌是冀东鼓乐的重要组成部分。南曲与北曲之间的差别是明显的，但统属于南曲或统属北曲，不同曲牌之间音乐风格上的差别并不明显。这是由于戏曲作为宫廷或市民艺术，摆脱了民间艺术随意性较强的特点，所以使自己在传承过程中相对比较稳定。那么，冀东鼓乐中的那些南北曲曲牌又是什么状况呢？冀东鼓乐不以南曲或北曲的风格为特征，而是以所处地域的音乐风格为其特征。与我国其它地区民间乐种风格生成情况相同。由于个别乐种所处地域的其它音乐种类的浸透，使得这一乐种的某些方面带有当地音乐的特点。例如，在冀东鼓乐中，可以轻而易举地找到冀东民歌、冀东皮影唱腔、乐亭大鼓、评剧唱腔以及河北梆子唱腔等音乐所具有的曲调痕迹。这样，便使原来的南北曲曲牌被异化。这种异化，导致冀东鼓乐中的南北曲曲牌逐渐失去原有的音乐风格，取而代之的是冀东鼓乐这一乐种所独具的、由它所处地域所赋予它的那种风格。事实上有些曲牌甚至已徒具南北曲曲牌之名而无其曲调之实了。

从音乐形态的角度来观察，冀东鼓乐表现深情、痛苦、悲哀、庄严和肃穆的内容时，其节奏大多舒缓、悠长。反之，表现欢快、

热烈或激动、紧张的内容时，其节奏则紧凑、短暂。汉吹曲的结构规模庞大；秧歌曲的结构规模则相对短小。冀东鼓乐的曲调包含五声音阶的和六、七声音阶的。五声音阶也好，六、七声音阶也罢，其音调都以四种所谓五声性三音列（宫、商、角；商、角、徵；角、徵、羽；徵、羽、宫）为基础。冀东风格音乐的曲调音高运动，无论是向上还是向下，经常出现五、六、七和八度的大跳进行。这一旋律特点在冀东鼓乐中尤其突出。在乐曲的节奏方面，常常使用赠板、闪板、紧打慢唱等节奏手段。特别是赠板的使用极具特色。这一手法使乐曲于舒缓，委婉中不失统一集中，即所谓松而不散。

二、冀东鼓乐的现实意义和价值

我们认为，对冀东鼓乐进行搜集和整理有以下几方面的意义。首先，做为音乐创作之鉴。其次，做为器乐演奏之鉴。再次，为正确认识中国传统音乐的发展过程提供感性材料。第四，做为发展音乐文化之鉴。通过对包括冀东鼓乐在内的民间乐种的挖掘整理和调查研究，还可以获得大量民族文化学和民俗学方面的知识。

做为音乐创作之鉴

冀东鼓乐乐曲中汉吹曲的曲体结构大多采用所谓板式变化体。即以一个完整曲牌为基础，在每次重复这一曲牌时，对其进行节奏方面的变化。根据音乐表现内容的需要，将其节奏或伸展，或紧缩。用这样的方法形成一个张弛有度或统一中有对比的结构整体。事实证明，变化重复演奏（唱）的方法以及由这种方法构成的曲牌变化体形式，是中国传统音乐作品创作经验的结晶。它既符合我国人民群众的审美习惯，又体现了统一中有对比的音乐结构原则。由于冀东鼓乐属于民间音乐范畴，所以有时曲体结构并不严谨。然而，从总体上来看，其乐曲结构符合艺术形式美的原则。虽然有时乐曲结构带有即兴的痕迹，但是以重复或变化重复为基础的变奏体结构，同中有异的叠奏体结构等结构方式仍值得后人归纳和总结，并在音乐创作过程中予以继承和发展。除此以外，冀东鼓乐曲牌还继承了中国传统音乐作品常使用的自由衍展的音乐表现手段。

很多冀东鼓乐曲牌（见选曲），连续几个乐句或分句使用同一个音做为结束音。这是中国传统诗歌形式美原则在音乐艺术中的体现。

“记得同烧此夜香。人在回廊，月在回廊。而今独自
睚昏黄。行也思量，坐也思量。”

（辛弃疾：一剪梅）

上面是辛弃疾的一首《一剪梅》词的上片。全片通押一韵的形式给人以整齐一律的美感。冀东鼓乐曲牌中常常连续几句使用同一结束音的做法应与上面词用韵中形式美原则不无关联。

做为器乐演奏之鉴

在唢呐吹奏技巧方面，冀东鼓乐可称做是一个丰富多彩的宝库。冀东鼓乐在长达百余年的乐种发展过程中，积累了丰富的演奏经验。仅唢呐吹奏技巧就有十多种。上个世纪五十年代，著名冀东鼓乐艺人任启瑞（艺名小合头）曾登上中央音乐学院的讲坛，传授唢呐演奏技艺，为继承和发展唢呐演奏艺术起到了重要作用。时至今日，当我们仔细聆听冀东鼓乐那精彩的唢呐吹奏时，会发现有大量唢呐演奏技巧尚未被继承下来。另外，冀东鼓乐艺人的演奏以变化多端而著称。在不同的演奏场合，同一乐曲往往被赋予新的因素。正象明代音乐家王骥德所论，若想在表演音乐作品时做到常演常新，每次表演都能色泽鲜艳，关键在于表演者的艺术修养，而不在于即成的乐曲形式。冀东鼓乐艺人在演奏某一乐曲段落时，兴至所致，常将平时用一般演奏方法的地方改用超吹、花舌、颤音、咋奏等技巧，从而使乐曲展现出新的情感色彩。这种具有即兴创作特点的演奏艺术值得后人认真总结。只有对诸如此类的演奏经验给予认真分析研究后，才能使我们的演奏达到常奏常新的境界。

为正确认识中国传统音乐的发展过程提供感性材料

中国音乐史的研究，多年来大都局限在对历史文献的研究上。特别是对中国古代音乐史的研究更是如此。甚至有论认为，中国古代音乐史是一部无声的音乐史。此论虽然有待商榷，但在古代音乐史的学习和研究过程中，有声音乐作品匮乏的现象确实存在。音乐历史的研究需要在音乐文献和有声音乐作品两个方面进行。在研究某一阶段音乐发展史的过程中，如果只有文献的研究而无有声音乐作品作为支撑，那么这一音乐史很难成为信史。负载着中国古代信息的有声音乐作品真的匮乏吗？事实上：还有大量负载着中国古代信息的有声音乐作品未被发掘并加以整理。冀东鼓乐至今已有三百多年的历史。它的发展过程还较少受到西方近现代音乐的影响。因此，冀东鼓乐虽算不上是化石级的音乐文化遗存，但做为中国传统音乐文化的产物却是当之无愧的。很多中国传统音乐文献中的记载或理论可以在冀东鼓乐中得以证明。包括传统乐律、宫调、曲体结构、音乐发展手法以及演奏（唱）等方面的理论。

冀东鼓乐的汉吹曲结构庞大，且多为叠奏（即反复出现某一被我们称作曲牌核心的音乐段落）形式。这类乐曲有力地证明了沈括在《梦溪笔谈》中对唐大曲音乐结构及其在宋代时的发展形式之论述：“所谓‘大遍’者……凡数十解，每解有数叠者。裁截用之，则谓之‘摘遍’。今人‘大曲’，皆是裁用，悉非‘大遍’也。”¹冀东鼓乐汉吹曲的结构正是沈括所说“摘遍”中的一“解”。被我们称作“曲牌核心”的音乐段落相当于沈括所说的“叠”。因此，有了汉吹曲作为古代音乐文献中有关理论的论据，才使我们能更加深

¹ 《新校正梦溪笔谈》沈括著，胡道静校，中华书局 1957 年。

刻地认识和理解沈括关于唐代“大曲”这一音乐曲体结构的理论判断。戏曲音乐结构的一个重要手段是曲牌联缀。冀东鼓乐牌子曲类的乐曲即以这一手段结构而成。我们可以通过这类乐曲理解大量前代理论家关于曲牌联缀体音乐的理论。冀东鼓乐作为旁证还可以充分说明昆曲音乐的艺术特色及其结构特征。如《小妹子接北正宫》是由《小妹子》和《北正宫》两支曲牌联缀而成的一首牌子曲。两曲都使用正宫调（1=G）的调门。以此我们可以得知：不同曲牌联缀成一曲时须使用同宫的调门。我国的传统宫调理论认为，以某一律为均（yun）主建立的某一均中的七声，每一声又可以做均主，在其上建立一均。同时一均七声（宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫等）中只有五正声（宫、商、角、徵、羽）才可以分别当做调头（调式主音）来构成调，七声中的变声（变徵或变宫等）不能做为调头。这样，一均可以构成五种调式。我们发现，冀东鼓乐所常采用的借字手法，最多不超过四借，分别施用一至四借再加上借字前的原始曲调，可以构成五种调式。采用借字手法而形成的有声音乐作品实例，在调式方面与古代文献所记载的传统宫调理论正好契合。传统音乐中，正规的起调毕曲在同一律，特别是煞声（结束音）更应该是调首音。但是，实际乐曲的煞声却常有例外。沈括曾总结为：“然诸调杀声，亦不能尽归本律。故有祖调、正犯、偏犯、傍犯，又有寄杀、侧杀、递杀、顺杀。”¹乐曲的结束音并非全部结束于调首音上。这样便出现采用调首音以外各音作为结束音的现象。冀东鼓乐乐曲的终止音极其自由。如秧歌曲《反勃鸪》的正规结束音应为羽，但却常收束在商音上；《满堂红》的调首音应为宫，但

¹ （同前）

却常收束于商音；《句句双》结音应为商，但常收束于徵音。当我们聆听了这些乐曲之后，才可以对古代文献所记载的有关煞声理论，获得基于感性认识的理解。再例如，散、慢、中、快是具有代表性的传统音乐结构方式。但四个结构部分的具体面貌如何？明代音乐理论家王骥德在其《曲律》一书中曾对散板接慢板做出描述：“唐《霓裳羽衣曲》初散声六遍无拍，至中序始有拍，今引曲无板，过曲始有板，盖其遗法也。”¹“散声”“中序”“引曲”“过曲”均是结构部分的名称。他说唐大曲的“散声”段落是散板形式，“中序”段落是有板形式；南北曲的“引曲”（也称“慢词”）是无板的散板形式，“过曲”（也称“近词”）是有板形式。对于这一问题，也可以在包括冀东鼓乐在内的传统乐曲中找到实际例子。

有声音乐作品的证实作用固然重要，但它的证伪作用更加不容忽视。如果不借助有力的证据，错误的理论甚至歪理邪说便很难得以纠正。而谬误的流行与正确理论在尚未得到有力证实的情况下得以流行比较起来，前者可能造成灾难，后者则对事物的存在和发展并无大碍。《清史稿》作为正史，记载了清代官方制定的乐律及其相应音阶中各个音级和谱字的标准。“倍蕤宾，下徵乙字；倍林钟，清下徵高乙字；倍夷则，下羽上字；倍南吕，清下羽高上字；倍无射，变宫尺字；倍应钟，清变宫高尺字；黄钟，宫声工字；大吕，清宫高工字；太簇，商声凡字；夹钟，清商高凡字；姑洗，角声六字；仲吕，清角高六字；蕤宾，变徵五字；林钟，清变徵高五字；夷则，徵声乙字；南吕，清徵高乙字；无射，羽声上字；应钟，清羽高上字；半黄钟，变宫尺字；半大吕，清变宫高尺字；半太簇，

¹ 《曲律》王骥德著《中国戏曲论著集成》四，中国戏剧研究院编。

少宫工字；半夹钟，清少宫高工字；半姑洗，少商凡字；半仲吕，清少商高凡字。”¹意思是：音阶中与低八度蕤宾一律相应的音级是下徵，谱字为乙；与低八度林钟相应的音级是比下徵略高的清下徵音，谱字为高乙；与低八度夷则律相应的音级是下羽，谱字为上；与低八度南吕律相应的音级是略高于下羽音的清下羽，谱字为高上；与低八度无射律相应的音级是变宫，谱字为尺；与低八度应钟相应的音级是略高于变宫的清变宫，谱字为高尺；与黄钟律相应的音级是宫，谱字为工；与大吕律相应的音级是略高于宫声的清宫，谱字为高工；与太簇律相应的音级是商，谱字为凡；与夹钟律相应的音级是清商，谱字为凡；与姑洗律相应的音级是角，谱字为六；与仲吕律相应的音级是清角，谱字为高六；与蕤宾律相应的音级是变徵，谱字为五；与林钟律相应的音级是清变徵，谱字为高五；与夷则律相应的音级是徵，谱字为乙；与南吕律相应的音级是清徵，谱字为高乙；与无射律相应的音级是羽，谱字为上；与应钟律相应的音级是清羽，谱字为高工；与高八度黄钟律相应的音级是变宫，谱字为尺；与高八度大吕律相应的音级是清变宫，谱字为高尺；与高八度太簇律相应的音级是高八度的宫，谱字为工；与高八度夹钟律相应的音级是比高八度宫略高的所谓清少宫，谱字为高工；与高八度姑洗律相应的音级是高八度的商音，谱字为凡；与高八度仲吕律相应的音级是略高于高八度商音的所谓清少商，谱字为高凡。首先，按照这一标准，可有二十四律而非传统的十二律。其次，某一律管分别加长一倍（如倍蕤宾、倍林钟之类）和缩短一倍（如半黄钟、半大吕之类）时，所发之音不是比原来管长分别低和高大约一

¹ 《清史稿》赵尔巽等编撰，中华书局点校本，第11册。

个八度的音。冀东鼓乐形成于明、清之时，它所使用的音律标准及其相应谱字标准完全有资格做为当时音律及相应谱字标准的样本。假设冀东鼓乐中唢呐的筒音为太簇一律，开七孔时所得之律应为半太簇律。按《清史稿》的标准，这时发出的音应是比太簇一律高大约小七度的音。即若筒音为商，则开七孔为宫。但事实上，冀东鼓乐唢呐开七孔时所发之音却是比筒音高一个八度的音（其它音高可以此类推得出）。冀东鼓乐所反映出的音律与相应谱字关系，有力地证明了《清史稿》中关于与各律相应调式音级及其谱字标准的记载是毫无客观依据的；充其量只能算是主观猜想而非科学论断。

做为发展音乐文化之鉴

从音乐内容方面来看，现存冀东鼓乐乐曲中既有南北曲曲牌，又有冀东民歌、戏曲唱腔以及曲艺音乐等。这说明，冀东鼓乐做为独立的地方乐种，在其发展过程中，特别是 19 世纪末这一乐种的发展的鼎盛时期，不是机械地继承传统，沿袭上代艺人传下来的作品和演奏经验，而是兼收并蓄，广取博采，才有了 19 世纪末期这一乐种广泛流行于冀东和东三省的空前盛况。当时，每逢人们婚、丧、嫁、娶或逢年过节，常常同时聘请多家鼓乐班助兴、献艺。那时，人们常可看到两家鼓乐班打擂、对吹的场面。这种现象的存在，证明当时冀东鼓乐能在一定程度上满足人民群众的审美需求，以一种特殊的方式丰富了人们的精神生活。如果站在当代或未来的立场上看问题，即使是冀东鼓乐已逐渐消亡这一事实也可以为我们提供一些反面的经验教训。随着社会生活内容的改变，无论是在内容上，还是在形式上，冀东鼓乐都逐渐落后于时代。特别是它所寄生的环境——婚、丧、嫁、娶等民俗仪式活动逐渐衰落以至绝迹，导致冀

冀东鼓乐几近消亡已成为不争的事实。目前，即使是在冀东地区，除了在秧歌舞蹈时做为伴奏以外，几乎见不到冀东鼓乐的演奏了。而产生时间与冀东鼓乐大至相当的西方近代音乐至今仍很兴盛。这其中的原因是什么？与上述冀东鼓乐的情况正好相反。由文艺复兴运动催生出的西方近代音乐，虽然与包括冀东鼓乐在内的中国传统乐种情况类似——曾经历过依托于宗教仪式而存在的历史，但是，从所谓古典主义音乐开始，西方音乐便逐渐摆脱了宗教仪式的束缚，在世俗社会中得以迅速发展。从对冀东鼓乐走过的历史与西方音乐的历史之比较可以得出结论：社会文化环境是艺术发展的根本条件。冀东鼓乐的逐渐消亡，证明任何艺术都必须积极反映社会现实生活，与时俱进。只有这样，才能使艺术充满活力，不断发展。

从音乐存在方式的角度而言，中国传统音乐艺术与西方音乐艺术，无论在内容上还是形式上都有所不同，而如欲清楚地认识它们之间的差异，则只有通过通过对两者的音乐文化背景之观察和研究才能得出。通过对两者的比较，形成东西方音乐各自特点的正确判断之后，才能有的放矢地发展我们自己的音乐文化。例如从对冀东鼓乐曲牌名称与音乐关系的观察可以看到，音乐与文学艺术相互融合是中国传统音乐的特点之一。有的曲牌名称既是文学内容，又是音乐内容。如《柳青娘》《大姑娘爱》等曲牌名称所表现的文学形象是窈窕淑女，而它们的音乐形象亦与文学形象相符，其曲调柔美、婉约。

做为了解中国古代文化历史的一个标本

今天，我们对冀东鼓乐这一几近消亡的民间乐种予以发掘整理，还可以获得大量民族文化学和民俗学方面的知识。据成书于战