

云南花灯音乐第四集

呈貢花灯音乐

云南省花灯剧团编



云南人民出版社

云南花灯音乐第四集

呈 貢 花 灯 音 樂

李 紹 鵬 李文元唱

尹 劍 劍 鋒

云南省花灯劇團編

云南人民出版社

云南花灯音樂第四集
呈 貢 花 燈 管 樂

配錄者：尹 釗

編輯者：云南省花燈劇團

出版者：云南人民出版社（昆明書林街100号）

印刷者：云南人民印刷廠 發行者：新華書店云南分店

1957年8月第1版第1次印刷 首數：44

開本：787×1092 $\frac{1}{32}$ 印張：3 $\frac{1}{16}$ 印數：1—5077

（雲南省書刊出版第營業許可證文新字第0011号）

統一書號：8116.100

定 價：（7）二角八分

責任編輯：禾 第 校 對：羽 劇

目 錄

呈貢花燈介紹.....	(1)
玉絃瓶.....	(11)
打棗竿.....	(11)
青平玉.....	(19)
平 板.....	(23)
走 板(一).....	(24)
走 板(二).....	(24)
打 漁.....	(24)
掛 棧.....	(25)
自(寄)生草.....	(30)
滴水調.....	(31)
鄉城觀家.....	(33)
金紐絲(一).....	(33)
金紐絲(二).....	(37)
金紐絲(三).....	(41)
青嬌衣.....	(46)
七星橋.....	(46)
採花調.....	(47)
倒板槳.....	(48)
長亭錢別.....	(50)
高親調.....	(50)
倒板槳.....	(52)

羊狗圖酒.....	(53)
育平玉	(53)
數蛤蜊	(56)
數耗子	(57)
打花鼓	(58)
花鼓調 (一)	(59)
花鼓調 (二)	(61)
採 花	(62)
花鼓調 (三)	(62)
花鼓調 (四)	(64)
花鼓調 (五) (一夏天)	(65)
跑 譜	(66)
瞎子觀燈	(66)
姑娘算命	(67)
点点香	(68)
立四柱	(69)
送 郎	(70)
放 羊	(72)
放羊調	(72)
蓮花落 (一)	(73)
蓮花落 (二)	(74)
包二接姐	(75)
雙疊調	(76)
採 花	(77)
朱買臣休妻	(78)
哭皇天	(79)
走 板 (三)	(80)

將軍令.....	(81)
翻 賭.....	(82)
關五更.....	(82)
開財門.....	(84)
開財門.....	(84)
三怕婆.....	(86)
頂油灯.....	(87)
扳凳龍 翻王報 祝英台	(88)
扳凳龍.....	(89)
翻王報.....	(90)
祝英台.....	(92)
後 記.....	(93)

呈貢花灯介紹

尹 劍

呈貢縣位於昆明之南，和昆明接界，也是雲南花灯的流行地區之一。由於地理上接近的緣故，所以大部份的劇目、演出等和昆明花灯非常相似。但它們之間仍然是有區別的，特別表現在音樂方面：呈貢花灯的“背宮調”的演唱，開朗活潑，親切感人，和昆明花灯的“正宮調”比起來，又是另外一種風格。

1956年初秋，雲南省花灯劇團請了呈貢縣松花鋪的李紹陽（貧農，65歲）、李文元（貧農，56歲）兩位老師來教呈貢花灯，順便把曲調部份完全記錄下來。在初步整理這些曲調的同時，並把有關呈貢花灯的情況作個簡略的介紹。

一、流傳概況

呈貢花灯的來源，現在還沒有什麼肯定的說法。有說是唐明皇遊地府以後回來便開始唱花灯，所以過去唱花灯的村莊都供有“勅封有感唐明皇樂王老郎菩薩”之神位；也有說是老祖輩從外省來雲南時把花灯也帶進來了；相傳老祖輩的祖籍本是“南京應天府、柳樹灣、高石坎”的人民，老祖輩是被充軍來的。後面的這種說法，在雲南大部份花灯地區中也非常普遍，可是卻不能確切地說明呈貢花灯的來源。和李紹陽老師談到這一點，他說：“從前，昆明廣兩衛（俗呼橄欖凹）有一位姓羅的師父到呈貢縣可樂村教花灯，後來可樂村一位姓李的師父又來松花鋪教花灯。”李紹陽老師是松花鋪唱花灯的第二代，來松花鋪教花灯的這位李師父的年紀比李紹陽大二、三十歲左右。按照這個說法，呈貢花灯至少也有七八十年的歷史，這一點是比較可靠的。

省花灯劇團的李潤同志在1944年曾到過橄欖凹教玉溪花灯，當

时碰到橄榄凹的一位罗二老爹，这位老人对李潤同志說：他曾經到过富民縣、呈貢縣和昆明的弥勒寺教过花灯。这样看来，呈貢花灯——至少是松花鋪、可乐村这一带的花灯，和昆明花灯有着很密切的关系，这一点也是可以断定的了。

呈貢花灯不僅在縣內很流行，还流傳到附近的縣份如昆陽、晉寧、澄江、路南和宜良去。李紹陽、李文元老兩人在1916年以后，都常常到这几个縣去演唱和教花灯。据我們現在所了解的情况，这些地方的花灯，大都以“背宮調”为主。

呈貢花灯大約在1938年左右就逐漸衰落下來，这和玉溪花灯的發展与廣泛流行是分不开的。按兩位李老師的說法是：“老花灯（呈貢花灯）慢慢沒有接班的人，而自己的年齡已大，也不好意思再玩了。新花灯（玉溪花灯）容易学，年青人只要会唱几支玉溪花灯調，再看看金鈴記一类的本子以后，就可以学着別村唱起玉溪花灯來。因为这个緣故，老花灯只好歇了下來。”

老花灯（昆明和呈貢的都如此）的規格比較嚴；有的道白和唱詞都很文雅，不容易理解；曲調多而难学；每場灯的身法（身段）舞蹈都不尽相同，要是記不全，演出的时候就会劈台。一个初学唱花灯的人，僅只在每年的一点点農閒時間內要把一場灯的各方面都学全，这是很困难的。但更主要的还是当时國民黨反动政府的抓兵出快，和數不尽的苛捐雜稅，在这样的歲月里，誰还有心思來学唱花灯呢！呈貢花灯自此后便漸漸湮沒下去，一直到了解放。

二、劇目內容和表演

呈貢花灯共有20多个劇目，其中包括“板箕龍”“霸王鞭”等歌舞在內。这些劇目的內容大多数是以过去劳动人民的家庭、爱情和劳动生活作題材。此外，还有几出比較古老的劇目如“打漁”

“朱買臣休妻”（“前逼”和“后逼”兩折）、“長亭餞別”等。

这些劇目，在戲劇結構上、藝術处理上虽然还有不够嚴密、不

够精鍊的地方，但这些卻絲毫沒有影响它們所要表現的內容。劳动人民用自己的看法和自己的語言生动地、准确地表达了他們对于生活的热爱。对不道德行为的批判和对統治階級剝削階級的嘲諷与輕視，这就是这些剧目能够得到長期廣泛流傳的原因。

在这些剧目中，大部份的道白和唱詞都是通俗的、口語化的，但其中也有少数的唱詞非常文雅，再經過長时期的口口相傳，到了現在，不少字眼都變了音，有的已經不易理解了，有的唱詞則和劇情內容沒有什麼联系。如“長亭饒別”中紅娘和書僮唱的“打棗竿”：

虞美人 斜靠在 牡丹花下 伸手去採芙蓉 驚散了一羣烏鴉
太湖石 清泉柳 垂楊倒掛 荷花池塘魚戲水 梧桐樹上鳥喧
花 这才是 似孤草，蜜蜂常來花下耍

这是一个非常雅緻的例子。又如在“三怕婆”中田氏唱的“打棗竿”：

春已去 夏初交 困热天氣 朱門緊閉 南樓上 燕双飛 双
双瓦雀歇書院 点点楊花落硯池 这才是 使（？）朋友 人
少去处是非少（？）

像这样的唱詞，由一个普通人家的妇女唱出來，和她的身份是極不相称的。此外，在“打漁”“玉約瓶”“朱買臣休妻”“劝賭”和“劝閨”中，都有这一类的唱詞。顯然，这些文雅的唱詞不会是農民自己的創作。

呈貢花灯一直都是在廣場上演出，观众圍在四周看，有人又把这种演出形式称做“簸箕灯”，因此，在表演上也就得適應这一形式。如“劝賭”中，妻子和丈夫吵嘴时

妻唱：（鬧五更）一更鼓溜孤，鼓溜一更孤，好女子嫁不着好
丈夫，從嫁你，未有得你買过一尺鞋面布。

夫白：婆娘妳站着。

妻白：老娘還走着。……

在家里面吵架為什麼要叫站着呢？这和廣場的表演形式是分不开的，他們若是呆呆地站着吵架，在他們背后的观众便听不清他們夫妻是吵甚麼了。演員們一面演戲，一面還要注意着調換位置——不停地轉动着，以便照顧所有的观众。

呈貢花灯的表演和舞蹈的背向，是被廣場演出的形式所決定了的，和舞台演出不同。这种廣場形式，和全省絕大部份地区的花灯是一样的。

呈貢花灯在長时期的流傳中，曾經不断地吸收其他地区的藝術來豐富自己。李紹騷老師說：“我們經常在外面教花灯，听到好一些的腔調和看到別人好的身法时，就採納一些來用在我们花灯中”。呈貢花灯中的“英台調”，“瞎子观灯”中的某些曲調和“將軍令”等，都是这样吸收進來的。原有的唱腔、表演等等，經過多年來不断的演唱，適當的借鑑、吸取，也琢磨得更生動更細緻，也就更能表現內容。李老師又說：“當我們出外教完花灯回來，再在自己地方演出时，大家都說：‘你們有些唱腔和身法怎麼和你們從前演出的又不一样了？’其实是我們採納了別的東西。”

演員們在長时期的演出中，不僅吸收了別的東西，而且还按照自己實踐的經驗加以一点一滴的改進和創造。這些改進和創造，是從表現內容出發，是從生活出發的。

譬如，在談到領會表演的精神时，兩位老師說：“我們唱花灯，在於掌握‘悲歡喜、酸甜苦辣’八個字。要演的像、演的好，就要能把這八個字演得出來。”這就是說，當內容需要什麼樣的情感來表現时，你就要能把這一角色在這一特定的環境下所需要的情感表演出來。但也並不是要求任何人在扮演同樣一個角色的時候，都只能按照一個固定的套子來演，而是看每個演員對這出戲、這個角色的理解、表現力和不同的創造而言。這就叫做“同是一場燈，各有各的唱法。”

這些經驗雖然是另碎的、片段的，但卻是正確的。雲南各地的

花灯演員，就这样不断地把新的东西充实到自己的藝術中，使花灯日愈豐富起來。

三、音樂及其特點

呈貢花灯中，“打棗竿”“金紐絲”和“倒板槳”是主要的曲調。我們曾把廿个剧目中的所有曲調作了一个統計：有九出劇使用了“打棗竿”；有七出劇使用了“金紐絲”；有六出劇使用了“倒板槳”；有五出劇使用了“青嬌衣”；有四出劇使用了“青平玉”与“掛枝”。

“打棗竿”几乎都是妇女唱的，多半用在每一出劇的开始。“金紐絲”用于敘述、對話或吵嘴。“掛枝”和“青平玉”常用在抒情的地方或插曲。“倒板槳”可以用作抒情、敘述或插曲。“青嬌衣”只用于每出劇的結束（尾声）。

有的曲調，只專用于某一出劇中。如“放羊”中的“放羊調”，“打花鼓”中的几支“花鼓調”，“瞎子觀灯”中的“点点雲”“立四柱”“送郎調”和几支花灯歌舞的曲調等。有的曲調可以随便用在某一出花灯劇中，如“虞美情”“五杯酒”“採花調”及“平板”等。

乐器方面，打击乐使用秧佬鼓（比一般腰鼓約粗一倍）、大鑼、大鈸、馬鑼和梆子。除梆子外，这些乐器只在玩雜耍、耍獅子老虎时才伴奏，唱花灯的时候就不用了。

梆子是用旧栗木属柢中間的那一段做成，据说这一段的音色清脆。梆子用在唱腔中敲击節拍。

弦乐器，用兩把胡琴，一只月琴，一只三弦，以胡琴为主。乐器定弦以內(♭)外(3)用得最多，少数剧中定为內(♭)外(2)，如“包二接姐”等，个别曲調则为內(2)外(♭)，如“青平玉”，內(1)外(♭)的也不多，如“瞎子觀灯”中的“姑娘算命”，由(♭2)的过門轉調到唱腔的(1♭)。

管乐器使用过山号和唢呐。过山号僅用于耍雜技等的前后，唢呐也只在“三討(訪)親”中的某些地方，或者是吹奏“將軍令”。(“將軍令”也可以用弦乐器代替)。

最后，談談呈貢花灯“背宮調”。

前面曾經提到，呈貢花灯和昆明花灯有着很密切的关系。二者的顯著区别，主要在于音乐上。把兩地的“正宮”和“背宮”的花灯曲調作一个比較，可以看出它們之間是很相近的，如“板凳龍”“开財門”和“包二接妮”的曲調几乎完全一样，只有“青干玉”“自(寄)生草”和“頂油灯”等少数曲調則是昆明花灯里所沒有的。

这里指的“背宮調”，是包括昆明花灯的“背宮調”在內。昆明花灯中，同时有“正宮”和“背宮”兩種唱法，但呈貢花灯只以“背宮”为主。由于正宮和背宮的不同唱法，構成了音乐上的变化，即使是同一支曲調，也因为这一变化而使唱腔、伴奏和吐字的处理上都彼此不同，各有各的特色。能够深入研究这个問題，对于今天如何丰富、發展花灯音乐，熟悉和掌握它的变化規律至少是有啟發的。它可以說明同是一个地区的曲調(或者是同一支曲調)，但在几十年、几百年的演唱过程中，因为表現了不同的内容、適應各地不同的語言、演唱及伴奏習慣等，而在这兩個地区是怎样变化的这个問題。

背宮調和正宮調的差別，据个人初步的認識，主要是首先由于胡琴定弦不同而產生。正宮調一般的定弦是內(5)外(2)，背宮調一般的定弦是內(6)外(3)。若是以(5 3)弦的胡琴來演奏(5 2)弦的乐曲，凡是遇到(5)以下的音位，(6 3)弦的胡琴便奏不出來了，只好翻高八度演奏。假若翻高以后旋律不好听，就需要改動几个音，才能讓這兩者之間銜接得圓滿，这样就出現了新的旋律。

伴奏如此，唱腔也就按照这个办法随之翻高上去，久而久之，形成了背宮調的演唱。这种演唱習慣漸漸擴大，其他原有的(5 2)

或(1 5)調式的曲調，也受了這種往上翻的唱法影響，而把原有的曲調給予改變。所以，現在背宮調中雖然仍有很多花燈曲調是屬於(5 2)、(1 5)調式的，也被稱為背宮調了。

正宮和背宮，雖然是從不同的定弦而起，但它已經擴大到唱腔的演唱習慣，假如現在只按胡琴的定弦來分別，除了“金紐絲”等少數曲調還可以分別誰是正宮誰是背宮而外，大部份都不易區別了。背宮調的定弦也使用(1 5)(2 6)和(5 2)，正宮調同樣也使用(6 3)(1 5)和(2 6)弦的。

下面把幾支昆明的正宮曲調和呈貢的背宮曲調作一個比較：

變化很小的，如昆明的“提水調”與呈貢的“滴水調”，同是花燈劇“打漁”中的曲調。

正宮 (5 2)	提 水 調	昆明
(2 5 2 3 2 2 1 6 1 2 3 2)		
5 5 1̣ 6 1̣ 3 3 1 6 6 5 6 5 3 3 6		
5. 1̣ 6 5 2 3 2 2 1 6 1 1 3 2 2 3 2. 1̣ 6 0		
5 3 3 5 2. 3 2 1 1 6 5̣		

背宮 (6 3)	滴 水 調	呈貢
(3 6 6 1̣ 5 6 5 3 2 2 3 5 2 1 6 5 6 5 5 6 6 1̣ 2 2 3 5 2 1 6)		
5 5 6 1̣ 6. 5 3 0 3 3 1. 1̣ 1 6 1̣ 5 6 5 6 3 5 3 6		
5. 1̣ 6 5 5 3 2 . 1 6 6 1̣ 1 3 5 6 5 2 3		
2. 1̣ 6. 0 5 3 3 5 3 2 1 2 2 1 6 5 6 5 — 3		

這兩支曲調的小節數完全一樣，除了過門的4小節變化大一些而外，

主要是在最末尾一小節的 $\left| \underline{1\ 6} \ \underline{\dot{5}} \right|$ 和 $\left| \underline{5\ 6} \ \underline{\dot{5}} - \overset{3}{-} \right|$ 上面。

變化較大的，如兩個地區不同的“金紐絲”，也同是花灯劇“鄉城親家”中的曲調。

先看第一句：

正宮 (52) 金 紐 絲 昆明

3	$\underline{3\ 6}$	$\underline{5\dot{5}\ 1}$	$\underline{6\ 1}$	5	$\underline{5\ 6}$	3 .	$\underline{\dot{5}}$	1	$\underline{1\ 6}$			
何	大	驚	帶	有	呢	打	盤	呢	在	我	草	有
$\underline{5\ 6}$	$\underline{5\ 3}$	2 .	$\underline{\dot{5}}$	$\underline{3\cdot\dot{5}}$	$\underline{2\ 1}$	6	—					
盤	呢		上	賊	來	嗎	嗎	的				

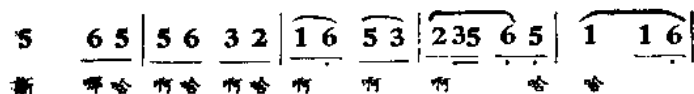
背宮 (63) 金 紐 絲 呈貢

$\overset{5}{\underline{\dot{5}}}$	3	—	$\overset{6}{\underline{\dot{6}}}$	$\underline{6\cdot\dot{1}}$	$\underline{6\ 5\ 2}$	3 .	$\underline{4}$	3	0	$\dot{1}$	$\underline{1\ 6}$			
我	何			大	呀	有	哈哈	發	哈	哈	種	呀	哈	
6	5	$\underline{3\ 5\ 3\ 2}$	$\underline{1\ 1\ 6}$	1	0	$\underline{1\ 6}$	$\underline{1\ 2\ 2}$	$\underline{3\ 0}$	$\underline{6\ 5}$					
盤	呀	呀	哈哈	在	哪	哈	哈	穩	坐	在	呢	草	哎	哪
$\underline{5\ 6\ 1}$	$\underline{3\ 5\ 3\ 2}$	$\underline{1\ 6}$	$\underline{5\ 3}$	2 .	$\underline{\dot{5}}$	$\underline{3\cdot\dot{5}}$	$\underline{2\ 1}$	$\underline{6\ 7}$	$\underline{6}$					
(哪)	嘿	嘿	嘿	嘿	好	好	庭	(哪)	嘿	嘿	嘿	嘿	好	好

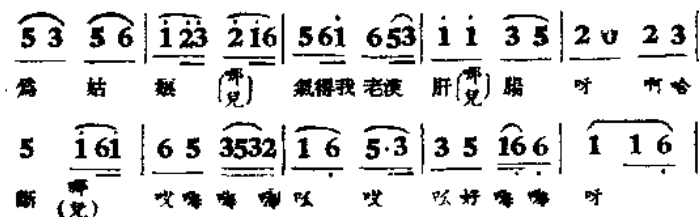
背宮“金紐絲”比正宮“金紐絲”多了6小節了。再看第四句。

金 紐 絲 昆明

$\underline{5\ 3}$	$\underline{5\ 6}$	$\underline{\dot{1} \cdot \dot{6}}$	$\underline{5\cdot\dot{1}}$	$\underline{6\ 5}$	6	$\underline{5\ 3}$	2	$\underline{2\ 3}$			
爲	兒	女	氣	得	一	個	肝	腸	呀	有	哈

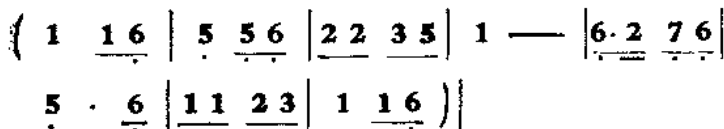


金 紐 絲 呈貢

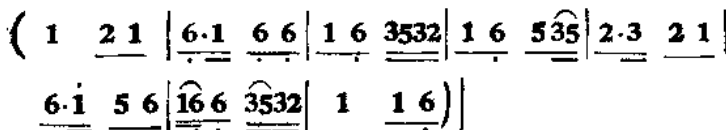


背宮“金紐絲”中的“爲姑娘”的娘字和“肝腸斷”三字这几个地方往上翻的情形非常明顯。兩支“金紐絲”的過門也是這種情形。

金 紐 絲 昆明



金 紐 絲 呈貢



正宮過門的旋律進行很平穩。背宮的過門，為了避免(5)音而修改了旋律，跳越比較大，聽起來更要活潑華麗一些。

後面再舉一個(1 5)調式的例子來看。如昆明和呈貢的“姑娘算命”(同“真美情”)。

正宮 (15) 姑 娘 算 命 昆 明

$\dot{1} \cdot \dot{2}$ $\underline{3523}$ | 5 5 6 | $\dot{1} \cdot \dot{2}$ $\underline{3532}$ | $\dot{1}$ — | $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ |
 $\underline{232}$ $\underline{165}$ | $\underline{6165}$ $\underline{323}$ | 5 — | $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ | $\underline{23}$ $\dot{1}$ |
 3 5 $\underline{61}$ | 5 — | $\dot{1}$ $\underline{51}$ | $\underline{65}$ $\underline{32}$ | $\underline{55}$ $\underline{32}$ |
 1 . $\underline{2}$ | 1 — |

背宮 (15) 姑 娘 算 命 呈 貢

$\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\underline{24}$ $\underline{216}$ | $\underline{116}$ $\underline{664}$ | 5 0 | $\underline{56}$ $\dot{1}$ |
 $\underline{221}$ $\underline{15}$ | $\underline{16}$ $\underline{644}$ | 5 — | $\underline{44}$ $\underline{2}$ | $\dot{1}$ $\underline{16}$ |
 $\underline{56}$ $\underline{16}$ | $\underline{56}$ $\underline{53}$ | $\underline{23}$ 5 | $\underline{13}$ $\underline{32}$ | $\underline{355}$ $\underline{3532}$ |
 1 . $\underline{2}$ | 1 — |

像这类的例子还很多。

在云南花灯中，因为乐器的定弦、演奏而影响唱腔发生变化的这种情形还不只是呈贡花灯的背宫调一例，不过背宫调的这一变化更显著一些。同时，构成这种变化的因素很多，乐器定弦只是它的主要因素之一。

从背宫调的演唱来看，不论是哪一种定弦伴奏，它和它的唱腔都是很和谐的。广大羣众都喜爱这种开朗活泼、刚健清新的背宫调，这正是背宫调音乐的主要特色。

这篇文字写成后，承碧波、旦东、杨放、张炳珠等同志提了些宝贵的意见，在这里表示深切的谢意。

尹 剑 1956.12.

玉 約 瓶

李相公帶着書僮下京赴試，中了一個二甲進士。還鄉途中得到一隻玉約寶瓶。走到杏花村，住宿在一家旅店中。

夜間，李相公取出玉約瓶唸道：“天靈靈，地靈靈，請出眾家仙姐小小玉約寶瓶。”眾仙女就從瓶中出來，唱着“打棗竿”和李相公歌舞。

這時，歌舞之聲把店主人驚醒了，店主人見房門緊閉，就從牆上跳下來，一把抓住李相公，要仙女唱曲子給他聽。李相公無法，只好請仙女們唱，仙女一面舞一面唱“綉紅鞋”。唱完，仙女又請李相公和店主人各唱一支曲子。夜深了，仙女回了瓶，李相公和店主人也各自安寢。

“青平玉”是李相公一出場時唱的。“平板”是書僮在路上唱的，後來李相公和店主人也唱這支曲調。“走板”用于行路時的伴奏。

(63) 打 棗 竿

“平板”

