

J632.3

恩施杨琴

枫波



中国曲艺家协会武汉分会编印
湖北省群众文化馆

7622

恩施扬琴

枫 波



中国曲艺家协会武汉分会编印
湖北省群众文化馆

一九八〇年三月武汉

7622

恩施扬琴

枫波

中国曲艺家协会武汉分会编印
湖北省群众文化馆

湖北省新华印刷厂印刷

开本 787×1092毫米 1/32

1980年3月武汉第一版

前 言

流行于鄂西恩施地区的“恩施扬琴”，是我省的地方小曲艺术之一。它的曲牌、唱腔比较丰富，表现力较强，为广大群众所喜爱。

枫波同志着重对它的音乐唱腔作了初步分析研究，这是一桩很有意义的工作。我们将枫波同志写的研究文章，连同此曲种尚存的曲牌、部分传统唱段词曲和部分解放后编创的新段子词曲编辑成册，提供给专业和业余文艺工作的同志们作为学习、研究、运用的参考。让“恩施扬琴”这一曲唱艺术花朵开放得更加艳丽，使其更好地表现新的人物和新的生活，更好地为实现四个现代化服务。

中国曲艺家协会武汉分会

湖北省群众文化馆

一九八〇年三月

目 录

湖北“恩施扬琴”简介.....	(1)
-----------------	-----

浅谈“恩施扬琴”音乐.....	(4)
-----------------	-----

板 腔:

正宫之一.....	(37)
-----------	------

正宫之二.....	(39)
-----------	------

正宫之三.....	(46)
-----------	------

正宫之四.....	(48)
-----------	------

正宫之五.....	(50)
-----------	------

正宫之六.....	(53)
-----------	------

正宫消眼.....	(54)
-----------	------

正宫大煞之一.....	(55)
-------------	------

正宫大煞之二.....	(56)
-------------	------

四字之一.....	(57)
-----------	------

四字之二.....	(59)
-----------	------

川北腔.....	(60)
----------	------

一 字.....	(64)
----------	------

南路原板.....	(65)
-----------	------

二六之一.....	(67)
-----------	------

二六之二.....	(68)
-----------	------

二六之三.....	(72)
-----------	------

二六之四.....	(73)
二六之五.....	(74)
二六之六.....	(74)
二六之七.....	(76)
二六之八.....	(77)
二六之九.....	(78)
二六之十.....	(80)
二六之十一.....	(81)
二六之十二.....	(83)
二六彩腔.....	(86)
反二六.....	(87)
二六垛子.....	(88)
二六慢垛子.....	(89)
流 水.....	(90)
黄钟宫.....	(92)

西皮一字.....	(94)
西皮二六.....	(95)
西皮消眼.....	(96)
西皮彩腔.....	(97)
西皮彩腔煞腔.....	(99)
二 黄.....	(99)
摘 板	(102)
散 板	(103)
四平之一	(104)
四平之二	(106)
四平之三	(107)

四平之四	(109)
新水令	(111)
苦平之一	(113)
苦平之二	(113)
苦平煞腔	(114)
幽冥钟之一	(115)
幽冥钟之二	(116)
凤阳调哭头	(117)
凤阳调倒板	(118)
草鞋板	(120)
仲吕宫	(121)
小 杂	(122)

曲牌小调:

越调头	(122)
越调尾	(124)
越调垛子之一	(125)
越调垛子之二	(126)
月 头	(127)
半边月之一	(127)
半边月之二	(128)
银纽丝之一	(129)
银纽丝之二	(129)
叠断桥之一	(130)
叠断桥之二	(131)
叠断桥之三	(132)

叠落金钱	(133)
尾犯序	(134)
相思吟	(135)
满江红	(137)
背宫调之一	(139)
背宫调之二	(140)
背宫调之三	(140)
渭 腔	(141)
风筝调	(143)
捣菜苔	(143)
卖杂货调	(144)
雪花飘	(145)
梳妆台	(145)
高高山	(146)
莲花落	(147)
风摆柳	(148)
晴雨花	(149)
四季相思调	(150)
祥 腔	(152)
玲珑调	(153)

丝弦曲牌：

高山流水	(154)
水龙吟	(155)
八 板	(156)
小开门	(156)

节节高	(157)
将军令	(157)
黄 莺	(158)
柳青莲	(159)

传统唱段:

黛玉葬花	(160)
修 诏	(167)
盛日佳宴	(183)

新编唱段:

白求恩赠刀	(195)
夜走鄆阳关	(209)
春风送我回讲台	(217)

传统曲目辑录	(224)
--------------	-------

湖北《恩施扬琴》简介

湖北“恩施扬琴”，又名“恩施丝弦”，以其主要的伴奏乐器扬琴而得名。“恩施扬琴”是湖北地方曲艺中音乐性强、表现力丰富并有鲜明地方特色的一个曲种，在湖北曲唱艺术中占有重要的地位。

“恩施扬琴”主要流传于鄂西的恩施、咸丰、来凤、宣恩、利川等县。它发源于何地、流传于何时，已无文字可考查。但老艺人们一致认为，这种曲唱形式是由外地传入的。关于扬琴的传入，在艺人中有两种说法。一说由一扬州卖丝线的商人到恩施作买卖而传入；一说扬琴这种曲唱形式是在清代乾隆皇帝巡幸江南时由扬州引入宫庭，后由一个在四川做通判的人，从京城将这种曲唱形式带到了他做官的地方，然后又由他的夫人带回了其家乡——咸丰县的丁寨。此说如属实，那么这种曲艺在湖北恩施地区流传，截至公元一九四九年解放时大约已有近两百年的历史。

“恩施扬琴”虽为群众所喜闻乐见，但在辗转流传的过程中，其演唱者却从未形成过职业的演唱团体。艺人们既不用它“闹堂子”，也很少公开演唱。它主要传唱于“同街共井”的扬琴爱好者之中。一九三七年抗日战争前夕，恩施县的扬琴爱好者以詹子范为首，曾组织“清江琴社”；来凤、宣恩等县也先后出现过“琴音会”、“群众琴社”。咸丰县的扬琴爱好者，每年农历八月十五，有“伯牙会”，以“琴”会友，交流“琴”艺。他们除定期在社友家中演唱之外，有时也在“红会”、“寿庆”时相邀演唱。据说在这个时期演唱活动比较活跃。每逢演唱，群众常常扶老携

幼，围观静听，颇受群众的欢迎。

由于“恩施扬琴”没有专业性的演唱团体，它的传唱范围也较为狭窄，加之国民党反动政府的腐朽统治，许多老艺人相继死亡，“恩施扬琴”濒临后继无人，即将失传的绝境。到一九四九年全国解放时，能演唱“扬琴”的老艺人已寥寥无几了。

“恩施扬琴”的传统曲目，有文字可考的有一百五十个。一九五六年湖北省戏曲研究所曾录过部分文字资料。恩施专区歌舞团、咸丰、利川县文化馆也作过一些文字和音乐的搜集工作。为了批判地继承和发展“恩施扬琴”艺术，一九六四年，湖北省文化局、中国曲艺工作者协会武汉分会、恩施专署文教局等单位曾组织了湖北省民间歌舞团、恩施专区歌舞团、恩施县文化馆等有关单位的工作人员，成立了学习、挖掘、整理“恩施扬琴”的工作组。在恩施地委、专署的直接领导下，工作组集中了部分扬琴艺人，对“恩施扬琴”的音乐及其唱段进行了较为系统的记录整理，还组织了部分专业文艺团体的青年演员，学习了“恩施扬琴”的演唱艺术。

一九六四年，工作组记录整理了包括同名而旋律差异较大的唱腔曲牌四十支，器乐曲牌八支及三个传统唱段的片断。工作组的同志们还在学习和整理的过程中，试编了《白求恩赠刀》、《挂红灯》等新曲目。在“古为今用”、“推陈出新”的方针指引下，对“恩施扬琴”的改革作了可喜的尝试。并受到了群众的热烈欢迎。但这门在“百花齐放”方针指引下刚获得新生的古老的曲唱艺术，很快地便遭受到了林彪、“四人帮”的摧残戕杀，在这种情况下，当然更谈不上对它进一步的整理和研究了。值得庆幸的是，一九六四年的记录整理工作，为我们保存下了这支古老曲唱艺术的绝大部分音乐资料。为今后进行进一步的整理研究工作奠定了基础。

为了更好地贯彻落实毛泽东同志为我党制定的“百花齐放”、“推陈出新”、“古为今用”的方针，使“恩施扬琴”这个古老的曲种更好地为社会主义革命和社会主义建设服务，编者和徐世康同志于一九七八年来凤、咸丰及宣恩的沙道沟、杨柳沟等地走访了艺人，进行采录工作，搜集了过去未曾收录过的部分曲牌、唱段。现在，将几次采录的资料加以综合整理，并试作一些粗略的分析。此外，还选了几个新编的唱段，作为附录收入这个集子，以供同志们进一步研究时参考。

由于编者的水平有限，不当之处，望同志们批评指正。

枫 波

浅谈《恩施扬琴》音乐

湖北“恩施扬琴”是一种较为古老的曲艺形式。它的唱腔优美动听，富于表现力，能够表达多种多样的思想感情和刻画不同的人物性格，有着浓厚的乡土气息。从我们最近所记录下来的曲牌、唱段以及原来保留下来的曲牌、唱段的名称来推论，它在历史上可能是一个比较大的曲种，并曾有过它的兴盛时期。可惜它的音乐曲牌未能全部流传、记录下来。这里搜集整理出来的资料，只是“恩施扬琴”音乐的一部分。因此，要对它的音乐作全面的分析研究，无论是资料方面，还是我们的水平方面，都有一定的困难。现在就目前搜集到的资料，试对它的演唱形式、音乐结构及其主要的板腔、曲牌、发展手法等方面，作一概略的介绍和分析，提出一些尚不成熟的看法，为进一步的研究探讨这一曲种艺术起一点抛砖引玉的作用。

一

“恩施扬琴”的音乐唱腔是十分丰富的，它既有成套的板腔，又有众多的曲牌和小调。它基本上是一种“扳腔体”与“联曲体”兼相运用的混合体式。虽然传说“恩施扬琴”自四川传入，但它与“四川扬琴”的音乐并不相似。当它流传到湖北恩施地区之后，由于和当地的方言、戏曲（如“南戏”）、曲艺（如“南曲”）以及山歌、民歌相结合，这就不仅丰富了它的表现能力，而且使它形成了自己独特的艺术风格，增添了新的青春活力。

过去演唱“扬琴”时不化妆，不搭台，艺人们围桌而坐。在演唱人物较多的唱段中，也按角色分行当演唱。因为没有女演员，旦角的唱段一般都由男演员用“尖音”（即假声）演唱。

“恩施扬琴”的伴奏乐器以扬琴为主（艺人们称扬琴演奏者为“座统子”），在乐队中兼有统一指挥的作用。此外，还有碗琴、三弦、二胡，也有用琵琶、月琴、笛子的。连同鼓、尺（即板）合称“八音”。

碗琴是一种当地自制的乐器，琴筒用竹子作成，直径十公分左右，琴筒上不蒙蛇皮而粘以泡桐树薄板，其音色介于二胡和板胡之间，它在演奏时常翻高八度。碗琴在此曲种的伴奏乐队中占有特殊的地位。“鼓”是用竹节制成的，音色明亮清脆，和“四川清音”所使用的鼓相类似。在伴奏时，扬琴多采用加花演奏的方法。碗琴则与扬琴形成鲜明的对照，它并不完全跟随唱腔演奏，而犹如蜻蜓点水，若即若离，“离则复合，合则复离”，非常自由，而且极富有特色。其它乐器则基本上随唱腔演奏。

扬琴的演奏与唱腔的演唱一般也多作彼繁此简、此简彼繁地进行；当唱腔作密集音符进行时，扬琴往往只奏骨干音；当唱腔比较缓慢舒展时，扬琴则多作急速的加花变奏；加之碗琴若即若离地点缀其间，纵横交错，相映生辉，十分动听。

全国解放之后，在“古为今用”、“推陈出新”的文艺方针指引下，“恩施扬琴”这个古老的曲种也出现了反映现实斗争生活的新曲目。由于表现新内容的需要，这就不仅推动了“扬琴”唱腔音乐的变革，而且也给这个古老的曲艺演唱形式和乐队伴奏等方面带来了新的发展变化。现在演唱“恩施扬琴”，既可以坐唱，也可以离开坐位进行生动活泼的表演。它的伴奏乐队，既保留了能够表现传统风格的乐器，同时又根据表现内容的需要，加进了新乐器，而且还“引进”了“扬琴”传统伴奏乐队所没有的

新手法，从而大大地丰富了它的表现力。

二

“恩施扬琴”所流传下来的几个传统唱段，均是由若干支同宫同弦式的板腔和曲牌组成的，但在流传下来的其它一些板腔和曲牌中，却存在着不同宫的三种不同弦式。以碗琴为例，这三种弦式和调高是：

5——2弦式（“1” = “g¹” 音）

2——6弦式（“1” = “c¹” 音）

6——3弦式（“1” = “f¹” 音）

从这三种不同的调高和弦式来看，可以推断，“恩施扬琴”除了同宫同弦式的板腔曲牌连接形式之外，一定还存在过不同宫不同弦式的转换连接形式，因为这三种弦式的音高相同，转换是十分方便的。这种弦式的转换已为新音乐工作者在“恩施扬琴”音乐设计中所采用。如 1 = C 的“川北腔”（2——6弦式）在转接 1 = G 的“正宫”（5——2弦式）时，不仅十分容易而且也十分自然。这里将“川北腔”的尾腔与“正宫”的转换例举如下：

【川北腔】（2—6弦）

$\frac{4}{4}$ 1 2 2 5 3 2 | 1 2 3 5 2 1 6 | 6 1 5 6 6 1 1 6 1 |

【正宫】（5—2弦）

$\frac{4}{4}$ 2 - - 0 | (5 6 5 5 0 6 5 3 | 2 2 3 5 2 3 1 2) |

从以上可以看出，“川北腔”的“2”恰是“正宫”的“5”，加之碗琴翻高八度的演奏，“川北腔”中的“2”不仅与“正宫”中的“5”是同音，而且高度也完全相同。这种转换不仅自然，而它比单一弦式的唱段，往往更富于色彩上的变换。这

种通过转换弦式来达到转换调高和调式的方法，在湖北其它的地方曲唱艺术中也是常见的。

弦式和调式并不是一回事。相同的弦式，也可以演奏出不同的调式曲牌来。不同的弦式决定了不同的宫音位置，在曲艺中常用变换弦式来达到转换调高的目的。弦式和调式虽然不能等同，但不同弦式的音阶排列却为一定的调式提供了伴奏上的方便。至于调式，虽然它也附属于一定的调高，但它主要指的是建立在以某个自然音阶的某音为其调式主音的一组音阶排列。调式对于构成板腔和曲牌至为重要，它是构成一系列的板腔和曲牌音乐旋律的思维基础。

在“恩施扬琴”中多见于商调式、徵调式，羽调式、宫调式次之。（宫调式多见于民歌小调之中）商、徵、羽、宫诸调式在同宫系统中，形成了一个紧密相关连的锁链。因为它们的关系密切，所以常常出现商、徵难分，羽、商难辨的情况。我们根据它们彼此间在音阶序列中的共同音，特别是强调音的同异多少，把关系密切相邻的两个调式称之为：商羽调式、商徵调式和宫徵调式，这样也许更恰当些。因为它们都是同宫同宗的“姊妹调式”，即使不同宫，也属于近亲调式。我们可以通过下列图解，来说明它们彼此间的相互关系：

{	羽调式音阶：	6	7	1		2	3	4	5	6											
	商调式音阶：					2	3	4	5	6	7	1	2								
	徵调式音阶：									5	6	7	1	2	3	4	5				
	宫调式音阶：														1	2	3	4	5	6	7

从以上可以看出，在一个相隔五度的调式之间，商调式与羽调式之间，徵调式与商调式之间，宫调式与徵调式之间，犹如一条锁链环环相扣。在五度相邻的两个调式中，它们都有两个共同的

强调音，甲调式的主音往往是乙调式所强调的属音或下属音。反之，乙调式的主音又往往是甲调式所强调的属音或下属音。在二度相邻的两个调式（羽调式与徵调式，商调式与宫调式）之间，只有一个共同强调的音，即羽调式的下属音是徵调式的属音，宫调式的属音是商调式的下属音。在三度相邻的宫调式和羽调式之间，虽然音阶序列相同，但却没有一个共同的强调音。因此，我们认为共同强调音越多，其色彩亦愈接近。反之，共同强调音越少，其调式色彩的对比则愈加鲜明。

在“恩施扬琴”中，除了强调共同音促成了调式的转换或出现了双重调式色彩之外，强调属音（角）的羽调式也是独立存在的。如“相思吟”等便是。这种羽调式除了强调属音（角）之外，还往往强调它的三度音（宫），它的三度音又恰恰是宫调式的主音。因此这种对宫音的过份强调，也往往促成宫、羽调式之间的互相转换。

从以上的各调式音阶序列的同异中，我们还可以看出，调式的主音与属音或下属音，在确立调式中是非常重要的。在“恩施扬琴”音乐的调式中，有时之所以会出现商、徵不分，羽、商难辨的情况，其中很重要的一个原因，就在于对其属音和下属音的强调上，如商调式强调下属音（徵）和属音（羽），当它过份强调下属音（徵）时，它的徵调式色彩就会加浓。当它突出强调属音（羽）时，则又产生了羽调式的倾向。这就是量变引起质变。主、属发生易位，其结果便产生了调式之间的转换，或者使它们产生了介乎二者之间的双重调式色彩。

调式问题是一个复杂的问题。各家对它的形成也有各种各样的解释。加之它不是永恒不变的，而是处于不断发展变化之中，所以这就给我们明确判断一个板腔或曲牌的调式带来了一定的困难。但它也绝不是不能辨认的。我们在判断一个板腔或曲牌