

音乐理论文丛第二辑

民族音乐论文集

中国音乐家协会天津分会



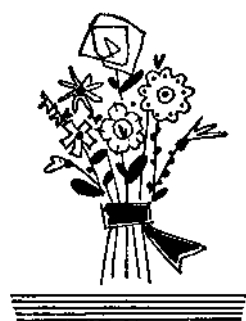
11437

音乐理论文丛第二辑

民族音乐论文集

总编审：孙从音

责任编辑：唐白坦



中国音乐家协会天津分会

一九八二年七月

11437

音乐理论丛
第二辑

目 录



关于十番乐的一封信	杨荫浏	1
天津十番乐活动的近期史话	李志道	3
《中国民间歌曲集成》(天津卷)前言		
《中国民间歌曲集成》(天津卷)编辑委员会 执笔: 徐荣坤		6
民歌领域若干曲式形成发展初析	徐荣坤	83
昆曲音乐发展史中值得吸取的经验教训	康少杰	13
从昆曲腔格看构成曲调的主要因素	孙从音	39
谈河北梆子唱腔旋律及板式的发展	冯国林	106
评剧唱腔发展脉络初探	侯树智	149
试论刘天华的艺术思想和成就		
——为纪念刘天华先生逝世五十周年而作	袁静芳	23
论我国几种主要扬琴的地方风格	郑宝恒	61
谈苏南锣鼓音乐中的两种结构形式	张国雄	68
关于笛子音色的探讨	金沙	127
西藏民间歌舞堆谢音乐分析	郭 瑶	162
音乐史中的唐玄宗	田 青	134
跋	本刊	178

Ma

关于十番乐的一封信

杨 荫 浏

编者按 二百余年前从江南流入天津的十番锣鼓，辗转传过四代以后，被有幸地保存下来的这一事实，引起音乐界的极大注意。著名中国古代音乐史家杨荫浏曾为此进行了专门探讨。本刊现发表杨荫浏于一九六三年十月三十日给天津古乐研究会关于十番乐的一封信，并重发天津古乐研究会十番组组长李志道《天津十番乐活动近期史话》一文，以飨古乐研究者。

天津古乐研究会的同志们：

前蒙赐赠古乐研究资料第一期，谢谢。为你们工作的成绩和一年来的胜利前进，敬致祝贺之忱。祝你们在党的领导之下，在为工农兵服务方向之下，古乐研习得以顺利发展，为祖国音乐的民族化作出一定的贡献。

读了李志道先生所写《天津十番乐活动的近期史话》一文，很感兴趣。文章写得很好。十番乐在天津的发展情形，一经他的叙述，便觉得阶段分明，前后时代的对比相当清楚。特别好的一点是作者能着重注意各时期中掌握和传授十番乐的阶级成分关系。这一点极有利于学习者对曲调的理解，为批判地继承遗产作了资料上的准备。

李先生谈到十番过去在天津没落的原因，举出五点。我基本上同意。另外，我还想提出一点，与李先生商榷。我觉得，天津十番在过去似乎从来没有深入下层，它脱离了与当时广大人民生活的联系，内容未免逐渐贫乏起来，缺少充沛的生气。这和同一曲调在南方所遭到的命运有所不同。在南方，在类曲调，基本上是掌握在吹鼓手和以道士为副业的农民中间。因之，在情调上（旋律所显示的）与天津所传的谱（如天津古乐研究资料第一期所载）有着显著的不同，两种版本都是好的，都可视为优秀遗产之列。而两者的同时存在，

则更可以帮助我们去体会毛主席有关生活是艺术的源泉的理论的正确性。看来，这类曲调，在过去人们的手中，从来没有不结合了各自的环境，在创造和再创造的连续不断的中间，随着生活之改变而改变。我的想法是如此。不一定正确。敬以质之李志道先生。

此外，我拟向贵会提出两点要求，敬请考虑。

1. 我们希望能录到你会十番乐小组所奏《下西风》和《大嘉兴》的音响资料。如属可行，则录制时间、地点等问题将由本所资料室的同志与你直接联系，洽商决定。

2. 天津方面，是否还保存旧时的工尺原始谱？如有较古的抄本，则愈古愈好，如能知道抄者姓名，何年何月所抄，此人之阶级出身、师承、艺历以及其在前后传授中所起的作用等等，写一段说明则更好。如有此类原始谱，则希望能借给我所，为期一月左右，并希望能让我们摄制一部分照片。因为我们原有的陈列室，年底将整理展出。在陈列室中，如陈列锣鼓谱，最好能把民间乐曲手抄原始谱和近来整理之新谱并列，因此，拟将贵会十番乐谱摄象放大展出。

希赐复。专此，致

敬礼

杨荫浏

1963年10月30日



天津十番乐活动的近期史话

李志道

十番乐在天津，有着漫长悠久的历史，几百年来，由盛而衰，以至几度地濒于消灭。直到解放后，在党的英明正确领导下，才得到恢复和发展。我在感慨和兴奋的情绪下，把得自老先生们传说天津十番在几十年前的兴衰情况，和自己回忆所及近几十年来的没落情况，概括的写成这段史话，作为天津十番沿革的简介，也可算得是天宝当年十番乐的一段小沧桑吧。

十番音乐，远在几百年前就已经流传在我国民间了。据最近各地出版的有关十番乐的一些刊物，一般的全说：从清朝康、乾时代，各地就已盛行着十番乐。此外清初的说部里，亦数见有关十番的记载，例如，康熙时孔尚任所著的《桃花扇传奇》内《闹榭》一出，即描写了明代端阳灯会，两支灯船在江面上打粗细十番的情形，就正和天津十番内《两来船》的打法相符合。更可以说明，至少在明朝末年，十番乐即已流行在江南民间了。如上所述，我们可以说：十番乐是我国一种普遍流传并有悠久历史的民族音乐。

十番乐什么时候流传到天津呢？据老先生传说，在清朝乾隆年间，邑人吴君轶先生游慕苏州，学会了十番乐，带回天津，这就是天津有十番乐之始。可见天津的十番乐也有二百多年的历史了。

十番乐谱，一共有三四十套。二百年来，经历代老师们，从这几十套谱内选出十二套，加以精研提炼，师徒相承，精益求精。所以这十二套十番，就是前代演奏者的技术结晶，是很有钻研和保存价值的。因为十番是来自苏州的，同时乐谱内容很多是从当年盛行的元曲和昆曲衍变而来，所以它很有昆曲的丰韵，也颇有一些江南音乐的风味。

十番乐自传入津门以后，很受社会人士的欢迎，凡是迎神赛会、春秋丁祭各种大典以及节日庆祝等，都一定要打打十番。在彼时可说得是盛极一时的。一直到清末同、光时代，还是十番的兴盛时期。光绪年间天津的十番组织是“集雅社”，社内成员多半是当地绅商。十番前宿，如华少澜、李子明、周芝田、桑采田等诸位老先生，都是其中的翘楚。集雅社由周药山老先生教授。药山先生擅于吹笛，据说他吹笛的技术，是得到清朝道、咸时代老笛师李兰波和李俊甫两位老先生的薪传。他的笛音清越隽永，点头手法，入化超神。后来周芝田先生继承了他的技术，可惜芝田先晚年齿豁，不能吹笛，后人只能学到一鳞半爪，未能窥见全豹，真是十分令人惋惜的。集雅社以后，有“美善社”，社内成员中有学校教师参加。主要社员有李尚勛、赵聘臣、杨芝华等诸位先生。美善社由桑采田先先生教授。彼时迎神赛会的活动，已逐渐消灭，但是春秋丁祭和节日庆祝时，还要演奏十番，也还能说

是盛况不减当年。到了民国初年，就大非昔比了，老成凋谢，后继无人，十番乐就开始趋向没落了。

后来，有些社会人士为了挽救十番乐，由“社会教育办事处”组织了十番会，请桑采田先生、杨芝华先生为教授。会内成员，主要有穆琴舫、穆资圃、王元度、胡定九等十几个人，其中仍有一部分学校教师参加。严范孙先生也集合严氏子弟，请杨芝华先生教授十番乐。芝华先生还一度在南开中学和勤敏女学组织十番会。可惜这些组织，因为没有当时政府的有力支持，全都昙花一现而风流云散了。

一九二一年，硕果仅存的几位老先生感于十番的危机，深恐其日就衰灭，就组织了一些青年人成立了“四如社”，演习十番，参加的人，全是公司银行的职员和学校教师。有我和金菊圃、曹稚香、胡定九、李志武、赵牧猿等十几个人。后来又加入李俊儒、刘楚青等人，此外还有王敬章、梁岫尘、朱润源等几位女教师，也加入学习。四如社由七旬高龄的周芝田老先生和李尚勋、金赞周两位先生，先后指导教授。他们全是自动负起保存十番的责任，并且再三嘱咐我们，一定要把十番继承下去，不要叫它失传。一位老师亡故了，就由另一位老师来继续教。这样断断续续地有七八年，十番各谱，已大致学会，三位老师也先后去世了。四如社处在军阀割据和反动统治的时代中，兵戈扰攘，社会动荡不安，我们的组织时断时续，社员时聚时散，中间经过了五次的中断。但是我们还是顽强地坚持不懈，在几度的停顿之后，我们排除困难，调整组织，坚持学习。会址亦几度迁移，由我家移文昌宫师范附属小学，又转到社会教育办事处，又先后移在金赞周先生和李尚勋先生家内，后来又移回我家，最后迁到南开学校校友楼内。在这样颠沛流离的情况下，我们还动员补充了一些新生力量，如刘仲璋、窦云樊、邹性初、章树琪、林式之等七八位业余音乐家。一直坚持到一九三七年七七事变。津市沦陷时，我们多年集成的一套十番乐器，在校友楼内也惨遭兵燹，全部丧失，这更促成十番乐的消沉。在这样的环境里，大家无心再搞十番，四如社就只好解散了。在停顿和半停顿的状态下，延续了三四十年，社员前后三十多人，除去死亡的和离津的，就只剩下四五个人，也多是生计压迫，老病侵寻，眼看着就是凋零净尽了。

究竟为什么十番会这样的消沉没落呢？我们应该总结一下它的历史过程，分析原因，接受失败的教训来扭转颓势。综合老先生们的看法和我们的体会，这确不是偶然的事，而是存在着种种内在和外在的原因的。

首先，是在清末民初时代，政治腐败，引起了内忧外患，继之以军阀专政，内战频仍，人民处在水深火热之中，生活都成问题，谁还顾及这种盛世元音和歌颂升平的十番乐呢？这是十番没落的一个主要外因。

其次，十番乐是来自苏州的，所以曲谱的编制，是和彼时盛行一时的昆曲有着血肉相联的关系。到了清代末叶，皮簧代兴，昆曲没落，于是与乐曲味道相同的十番，亦就受其影响，一蹶不振。这亦是十番消沉的另一个外因。

再次，由于老先生们没有科学教授法，只知敲板拍读，一丝不苟，而十番乐谱，多是长篇巨制，拍成一谱，需经年累月，方可纯熟，资质稍差，或耐心不大的人，就不能坚持学习，因而流传不广。这是它本身内在的一个问题。

第四，一个比较严重的原因，是十番乐自从流入天津，就由彼时所谓士大夫阶级所包办，后来又加入巨绅富贾。他们一般地不肯传与普通人民，保守性很强，自己一点心得，宁可听其失传，亦不肯轻传。再加上如上所述的教授法不好，新学不能坚持，所以在旧社会里，受听十番的人虽多，而会打十番的却寡，不能普及于民间。这是十番消沉的另一个内因。

最后，到了清末民初，由于巨绅富贾的日趋没落，学校教师、学生和公司、银行的职员都逐渐参加了十番会。同时并起的十番组织，当时就有好几个。这确是打破了以往的保守，而比较地普及了一些。但是他们多年是靠工资生活的人，钱、闲两缺，没有那些巨绅富贾富裕消闲的条件。而军阀政府和反动统治者，又不懂得什么是保存文化，对于十番的组织，只有摧残，毫不支援。社员们未能安心学习前人优秀的技术，却继承了那些先天性和后天性的坏条件，稍有挫折，便自垮台，所以，一时风起云涌的十番组织，又都一个个的风流云散。这就是后起的十番会不能坚持的原因。

以上这五点，说明了天津十番具备一些内在的弱点，一遇到外来的困难，就一溃再溃不可收拾了。

一九四五年，日本降伏，抗战胜利。我们在兴奋的心情下，又想重组十番。但是，胜利后的天津，在反动统治下，政治恶劣，物价飞腾，人民救死不遑，谁还有闲情来搞音乐？我们屈指算了数劫后仅存的社员，只剩下这四五个人，也全无心恢复十番。同时也感到在那样一片漆黑的环境里，恢复四如社，是没有可能的，也是没有意义的，就放弃了这个打算。只是令我们感到万分歉仄的，是在天津有二百多年历史的十番乐，竟然自我而斩，我们是对不起当年老先生们的殷切期望的。每一念及，便自黯然神伤，徒呼负负！在这时候，天津十番，已是山穷水尽，面临着最大危机，眼看就要成为历史上的陈迹，徒供后人感慨凭吊而已！

一九四九年全国解放，大家怀着欣欣向荣的情绪，在毛主席“百花齐放”、“推陈出新”的伟大号召下，我们感到有了力量和信心。天津北京两地人士，发出抢救十番的呼声。天津人民广播电台帮助我们复兴十番乐。最近又加入了于敬熹、姚仰之、陈克严等许多新手，还有当年其他十番组织仅存的陈雁铭、王家齐、何子豫等三位同志，亦来参加组织。集合了十几个人，大家高高兴兴地恢复四如社，重整旗鼓，克偿宿愿。一九六二年，天津古乐爱好者，为了进一步发扬我国民族古典音乐遗产，组织了“古乐研究会”，我们参加了组织，天津十番更有了广阔灿烂的前途。

我们现在是在史所未有的最有利的环境里来搞十番，今后要依靠党的领导，积极练习，钻研技术，加强演出，多作宣传，同时培植新生力量，以广流传。做到深入群众，在群众基础上，根本摆脱落落的现象，更要依靠群众，发展提高，推陈出新，更好的为人民服务。

（本文原载天津古乐研究会一九六三年刊印的《古乐研究资料》第一期）

《中国民间歌曲集成》(天津卷)前言

《中国民间歌曲集成》(天津卷)编辑委员会

执笔：徐荣坤

天津市是我国三大直辖市和重要工业基地之一。人口七百余万，面积一万一千余平方公里。全市除市区和四个郊区外，还包括蓟县、宝坻、宁河、武清、静海等五个郊县。上述郊区和郊县主要是农业地区。塘沽、汉沽和大港三个区，虽然都属于市区，但也都包括若干由农村和渔村组成的公社。天津市的民歌主要蕴藏和流传在这些郊区、郊县的农业和渔业地区。

天津市位于华北平原东北部，东临渤海、北屏燕山。南运、北运、子牙，大清，永定五大河流在市区附近汇合成海河，横贯市区经大沽口入海。另一条河流蓟运河则从北塘入海。自隋唐以来，天津就是一个南北通航的重要海口和漕运基地。近几十年来，京哈、京沪两大铁路干线又都在天津市区接轨，更使天津进一步成为连接东北和华东广大地区的咽喉要道和交通枢纽。许多世纪以来，天津一带的交通航运及商旅事业就比较发达，这是形成天津民歌和外地民歌交流较多的一个重要的原因。

天津市四面都和河北省相邻：东面和河北省唐山专区的丰南、丰润、玉田、遵化等县为邻；北面和承德专区的兴隆县为邻；西面和廊坊专区的三河、香河、安次、霸县、文安、大城及大厂回族自治县为邻；南面和沧州专区的青县、黄骅为邻。因此，与河北省、特别是与河北省紧邻地区的经济、文化交往十分密切。在民歌方面，这一情况尤其突出。

天津人民是勤劳勇敢而富有革命传统的，这一点在天津民歌中也常有鲜明的反映。例如一八五一年十月，太平天国起义军攻克静海、独流、杨柳青，义旗直指天津。当时天津一带曾流传过这样一首民谣：“争天下，打天下，穷爷们天不怕来地不怕。杀到杨柳青，天子吓得发了昏；杀到天津卫，朝廷快让位。”这首民谣以生动的语言，表现了天津人民豪迈无畏睥睨一切的革命气概。可惜的是它的曲调没有连同歌词一起流传下来。

一九〇〇年天津曾经是义和团武装斗争运动的中心，义和团焚毁了望海楼教堂，驱逐了帝国主义分子，表现了中国人民不甘屈服于帝国主义及其走狗的顽强的反抗精神。在蓟县，我们曾采集到一首反映义和团运动的民间小调——《兴起了义和团》。虽然只有一节歌词，但是我们仍然可以从它那里鲜明地感受到当时天津一带的广大人民对于义和团反帝斗争所持的赞许和支持的态度。而且可贵的是，这首民歌比较质朴可信，它没有某些历史民谣所有的那种弄虚作假硬加拔高的痕迹。

1 = 6
J-1 88 $\frac{2}{4}$

$$\overline{32} \overline{13} | 2 - | \overline{12} \overline{16} | 5 - | \overline{65} \overline{61} | 2 - | \overline{35} \overline{16} | 5 - | \overline{161} \overline{66} \overline{53} | 2 -$$

日本鬼，豺狼成性，残杀我工人，血肉横飞，（要要要）热血染沪滨。
有学生，帮助我工人，群起抱不平，奔走呼号，（要要要）正气满乾坤。
可恨的帝国主义，被压迫民族，协力同心，（要要要）
打倒他们享太平。

中 国 人， 四 万 万 多， 大 家 团 结 起， 不 买 日 本 货，（鼓 劲 劲）民 气 壮 山 河。

以上是和天津民歌的题材内容，流传沿革以及风格形成等等方面关于天津市地理、历史、经济、政治，文化等各个方面的简况。这些简况，也许对瞭解和研究天津民歌会有些用处。

一、劳动号子：各种各样的劳动号子是天津民歌蕴藏中一个比较重要的组成部分。它们大体上有“码头工人号子”、“挑秧号子”、“渔民号子”、“船工号子”、“打夯号子”、“盐工号子”、“滑石号子”等多种。

2、**挠秧号子**：主要流行于天津市东郊、南郊、西郊等种稻地区。和码头工人号子一样，挠秧号子也是一种较有特色的劳动号子。挠秧号子具有一般劳动号子一唱众和、即兴编词等共有的属性，同时又具有悠扬高亢、自由绵长的田歌特点。这是因为挠秧劳动是在

开阔的田野里进行的，而且这种劳动本身又毋须强劲统一的劳动节奏。每年夏季农民在稻田插秧时，情不自禁地引吭高歌，一唱众和，歌声随风起落，情景十分动人。插秧号子的曲调有多种，其中最流行的是下述的一种基本曲调。

$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

$\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{2} \mid \dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{e} \mid \dot{1} \dot{2} \dot{1} \mid \dot{1} \dot{5} \dot{6} \dot{1} \dot{1} \mid \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1} \mid \dot{1} \dot{5} \dot{6}$

(领) 万 里 无 云 呀， (众) 海 呀 海 呀 海 呀 (领) 呀 呀 呀

$\dot{1} \dot{1} \mid \dot{2} \dot{3} \dot{6} \dot{2} \mid \dot{2} \dot{3} \dot{6} \dot{1} \dot{1} \mid$

天 哪， (众) 海 呀 海 呀 海 呀 海 呀

3、渔民号子：天津地区既濒临海湾，又多内河港汊，渔业比较发达，渔民号子的种类、风格也比较繁多，以沿海地区的渔民号子来说，有渔民驾船出海捕鱼时所唱的《摇橹》、《绞关》、《囤牌》、《出鱼》、《拉船》等若干号子；也有渔民在海滩进行捕捞时所唱的《打网》、《打蓬》、《拉网》等若干号子。以上两种渔民号子，主要流行于塘沽、汉沽一带。也许和大海的壮阔深邃有关，这些在海上或海滩吆唱的渔民号子，它们的音调和节奏，大抵都有一种雄浑深沉、坚毅粗犷的性格特点。音调风格方面则和胶东的渔民号子比较相近。另外还有一部分渔民号子，主要流行于静海、宝坻等郊县、郊区的内河港汊的捕鱼劳动中。这部份渔民号子包括《拉冬网》《破冰》《下网》《拉网》等号子。它们音调节奏方面的特点是比较热烈明快，在风格方面则和冀东南沧州、廊坊地区的某些民歌相近似。

4、船工号子：本集中所采集的船工号子，主要是内河航运中的船工摇橹号子。船工们在单调而又烦冗的摇橹劳动中，为了统一劳动节奏和鼓舞劳动情绪，常常一边摇橹，一边即兴地编唱号子。船工们编唱的摇橹号子，唱词往往诙谐多趣而略具情节。曲调则和打夯、搬运等其他的劳动号子相似，即往往采用一个比较短小的音乐主题，不断地进行灵活而巧妙的变化反复，而在若干次变化反复后，常常出现一个起伏较大旋律性较强的音乐高潮。这一类的劳动号子词曲精练，统一中有变化，变化中有统一，再加上歌词的幽默风趣，音乐发展中经常交替地出现程度不等的高潮，虽然吆唱的时间可能很长，但并不令人感到单调枯燥。本集中采自西郊的摇橹号子《小俩口抬水》可以认为是比较典型的例子之一。

5、打夯号子：打夯号子是天津地区城乡村镇普遍流行的劳动号子，它们的种类也比较繁多，有《四夯号》、《小夯号》、《花调号子》等多种。一般地说，4/4节拍的夯号（例如《四夯号》等等），大多见用于由几个人举打的重夯劳动场合。因为人多夯重，夯的起落间隙时间较长。因此，这类夯号的速度一般都比较缓慢，曲调的进行发展也比较细腻。它们的音乐风格则和冀东南沧州地区的某些夯号，例如《落三鞭》等比较相似。2/4节拍的夯号大多见用于两人或单人举打的小夯劳动场合。它们的音调和节奏大抵都比较轻快活泼，和某些性格比较明快的小调歌曲相近似，有的干脆就借用某些既有的民歌小曲来充当夯号。（可参看本集中采自宁河县的两首《打夯歌》）从这些小夯号的例子中，我们可以看到：民歌的演唱场合、演唱的目的以及民歌演唱者的性别、职业等因素，对于

民歌体裁的形成，具有极其重要的意义。不同体裁的民歌（例如山歌与小调、小调与某些劳动号子或儿歌等等）在一定的条件下是可以互相转变的，它们彼此之间并不存在不可逾越的鸿沟极限。

6、打桩号子：主要见于修筑或建筑堤坝等河工劳动中。例如本集中的《永定河打桩号》等等，就是河工劳动中的号子。这些打桩号子一般也都由若干首号子联缀组成，通常它们由速度较慢的号子开始，然后速度逐渐加快。在音调和节奏等方面，它们大体上和夯号相似。

7、盐工号子：天津的制盐业自西汉时期起，在全国就占有一定的地位。长芦盐场更是我国目前著名的重要盐场之一。本集中采录的《盐工搭肩号子》是一种搬运劳动中所唱的号子，它的音调和节奏方面都明快而富有弹性，风格方面则和东北的某些劳动号子相近似。

8、滑石号子：主要流传于天津市北部、蓟县山区的采石场合，是一种搬运石料的劳动号子。号子采用的音乐素材十分简练，领唱者与和唱者之间的交替十分急促频繁，整个效果紧张而热烈。

二、小调：小调是流动性较大的一种民歌体裁，常常随着流动的民间艺人、商贩、手工业工人、船工水手…而到处流传。

我们可以看到，流行于天津地区的民间小调，其中有一些，例如《采茶》、《江南调》等等，无论从题材、名称以至曲调风格等各方面看，显然都像是从江南甚至是更远的南方辗转传来的。而另一部分数量更多一些的民间小调，例如《对花》、《卖匾食》、《茉莉花》、《小拜年》、《绣荷包》等等，则是我国北方以至华东的鲁、皖、苏等广大地区普遍都流行的小调。但是，这些从其他地区传来的，或是在其他许多地区也都普遍流行的民间小调，它们在天津地区长期流传后，其中有的在曲调以及风格等许多方面，也往往都发生了不同程度的变异，增添了新的地方特色。以在武清收集到的一首《绣荷包》为例来说，这首最初产生于晋、陕地区、反映当地人民走西口生活的民间小调，在天津一带长期传唱后（据传唱这首小调的社员说，他是在四十多年前跟他父亲学会这首小调的），虽然在曲调的结构、乐句的落音等许多方面，大体上仍还保持着原先的模样，但是，在旋法进行上，曲调的许多细节上，特别是曲调的风格方面却都已有了许多明显的变异。

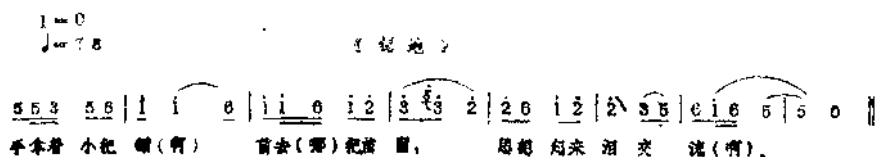
$\frac{2}{4}$ 中速 《绣荷包》

$\dot{2}$ $\underline{\underline{6}}$ $\underline{\underline{6\ 3\ 6}}$ | $\underline{\underline{3\ 2}}$ $\underline{\underline{1\ 6}}$ | $\underline{\underline{2\ 6\ 0\ 1}}$ $\underline{\underline{1\ 9\ 3\ 6}}$ | $\underline{\underline{5\ 9}}$ 5 |
 初 一 别 十 五 (噢) 十 五 (哪) 月 儿 离,

$\underline{\underline{6\ 6\ 1}}$ $\underline{\underline{2\ 2\ 1}}$ | $\underline{\underline{6\ 1\ 2\ 3}}$ $\underline{\underline{5\ 5\ 3}}$ | $\underline{\underline{1\ 3\ 6\ 1}}$ $\underline{\underline{3\ 1}}$ | $\underline{\underline{6\ 5\ 6\ 3}}$ 2 ||
 凉(哪) 风(啊) 摆 动 了(啊) 初(啊)柳的 杨 柳 梢 哎。

当然，流行于天津一带的小调，其中也有相当的一部分，从题材到风格都是较有天津地方特色的。例如小调《画扇面》，从题材方面讲，它反映了天津西郊杨柳青一带民间盛行传

统年画这一独特的乡土风情；从曲调方面讲，它也比较具有天津一带地方特色的。又如另一首小调《锄地》，虽然它的内容主要是反映旧社会农村妇女的痛苦生活的，但是它所采用的生活题材以及曲调的风格，也都是比较有地方特色的。



传统的民间小调，不仅流传的地区范围比较大，而且它所接触的社会阶级、阶层也比较广泛复杂，因而它所反映的生活情绪也就比较芜杂。天津自明末起，就逐渐形成封建消费城市。十九世纪中叶后，又逐渐沦为半封建半殖民地城市达一个世纪之久。因此，流行于天津一带的传统小调，它们的题材和思想内容更是广泛复杂，良莠参差、精粗并陈的情况十分突出。当然，在这些民间小调中，占着主导地位的仍然是反映贫苦农民生活情绪的种种小曲。它们或以质朴的感情和语言，反映了旧社会劳动人民的艰难困苦（例如《下关东》、《两头愁》等等）；或以辛辣犀利的笔触，揭露嘲讽了地主富农的吝啬刻薄（例如《扣心鬼麻活》等等）；或以劳动人民自己鲜明的立场观点、反映了近现代历史上的重大政治事件（例如《兴起了义和团》等等）；或通过民间小曲，用以传授历史生活、农事等方面的知识和掌故（例如《大将名》、《八卦拳》、《十二棵树》、《对花》、《茉莉花》等等）；或描绘记叙民间的生活习俗和乡土风情（例如《闹元宵》、《踢键》、《放风筝》、《画扇面》等等）；或采录记述生活中的趣闻轶事（例如《探亲家》、《婆媳顶咀》、《卖匾食》、《小两口抬水》等等）。这些小调多数是比较优秀的，它们从各个方面反映了劳动人民的生活和精神风貌，同时也丰富充实了劳动人民的精神文化生活。传统小调中的另一部分，例如《尼姑思凡》、《小寡妇上坟》、《光棍哭妻》等等，从题材到思想内容都呈现出比较芜杂的情况。它们一方面在一定的程度上揭露了旧社会封建礼教的罪愆，对旧社会中遭受戕害和被污辱的不幸者抱有一定的同情；但另一方面它们在揭露旧社会不合理现象的同时，也常常掺杂了一些庸俗低级的趣味。对待这一类的传统小曲，有必要进行一番去芜存精、推陈出新的整理改造工作。传统小调中还存在相当一部份低级下流的糟粕，例如《姑娘思春》、《十月怀胎》、《五更相思》等等。它们在思想上受剥削阶级的侵蚀污染比较严重，庸俗低级，不足称道。此外，还有一些反映旧社会城镇病态社会生活的，例如所谓青楼酒肆一类生活题材的传统小曲，多数也是没有什么思想和艺术价值可言的。但其中个别的也还有某些可取的地方，例如《妓女悲秋》一歌，虽然名字很俗气，开始几节的歌词中也有较浓厚的迷信宿命色彩，但从整首歌曲来看，它却是满怀同情，而且比较有艺术感染力地表达了旧社会中一个被污辱损害的弱女子的血泪斑斑的控诉。

三、歌舞曲：天津市郊区、郊县的农村渔村，解放前大多有“花会”组织。所谓“花会”，实际上和解放后的农村业余剧团性质相似，它是农村中群众业余自娱性质的一种

文艺组织形式。每当农闲时节，这些“花会”就纷纷开展活动、排练“花棍”、“霸王鞭”、“太平花鼓”、“打莲湘”、“地秧歌”、“小车会”、“高跷”、“荡湖船”、“龙灯”、“狮舞”以及吹歌杂耍等群众熟悉而又喜爱的民间传统艺术形式。并且还常常以排演的节目为本村的“花会”命名，例如“高跷会”、“小车会”等等。农历新年（春节）和正月十五（元宵节）是农村“花会”活动的高峰。本集中所采录的《推碌碡》、《拐磨子》、《龙船调》、《凤阳花鼓》、《茉莉花》、《放风筝》等曲目，都属过去“花会”演出中所用的歌舞曲。这些歌舞曲，有的和小调歌曲比较相近似，但它们比一般小调歌曲具有更加鲜明生动的舞蹈律动感，例如《放风筝》、《茉莉花》等等；有的具有简单的故事情节，例如《拐磨子》等等；有的在音乐的节拍“板眼”方面有一定的变化发展，似乎已在逐步向着民间歌舞小戏的形式发展，例如《推碌碡》等等。

由于“花会”的演出大多数是在节日里大庭广众的场合进行的，因此，它的节目内容一般地比较健康，其中有的节目例如《推碌碡》、《拐磨子》等等还多少反映了劳动人民的疾苦，具有比较鲜明的人民性，演出时颇受群众欢迎。

四、山歌：天津市蓟县北部的燕山脚下，蕴有少量山歌。我国北方广大地区的汉族山歌（例如《信天游》、《山曲》、《爬山调》等等）基本上都是平行的上下句结构。而我们在蓟县北部山区采集的几首山歌，结构方面比较自由，既有由同一素材变化反复而构成的三句结构（例如《山孩子》）；也有清晰明确的四句结构（例如《打得虎狼滚下山》、《老财就是虎狼山》）。显然，这些山歌和北方其他地区的汉族山歌（例如《信天游》等等）并没有渊源的关系。同时，它们本身也还没有形成固定的形式。只是因为这个地区确是一个人迹稀少、崎岖空旷的山区，乡亲们在山野引吭高歌时，很自然地会把歌曲唱成悠扬高亢自由绵延的山歌格调。从这几首歌例中，我们又一次地可以看到，地理环境对于民歌体裁的形成具有何等重要的意义。

五、儿歌：本集中采集的儿歌数量并不很多，但其中《求雨》、《麻雀打食》等却饶有儿童情趣。它们的曲调简练单纯而发展有致，和歌词的方言语调与节奏也结合得十分紧密，是比较典型的具有北方气质的农村儿歌。

《求雨》一歌是这样的：

1 = 0
J = 1 0 0 《求雨》

i i | i 6 5 | 3 6 5 3 | 3 · 0 | 5 · 3 | 6 6 | 3 5 6 3 | 3 · 0 |
老 天 爷 快 下 雨 ， 稻 苗 呼 喊 ， 下 大 雨 。

6 6 5 | 6 · 5 | 6 6 6 1 | 3 - | 3 · 5 | 6 6 5 | 6 5 6 1 | 3 - |
青 龙 头 白 龙 尾 ， 下 的 小 孩 来 求 雨

3 · 5 | 3 · 5 | i 6 | 6 5 3 | i · 5 | 3 · 3 | 3 5 6 | 5 - ||
大 雨 下 在 开 洼 地 小 雨 下 在 菜 畦 里 。

六、其他杂曲：这一类民歌中包括《哭坟调》一类的生活歌调；也包括《金字经》一

类旧宗教歌曲，还包括散落在民间的戏曲曲艺(例如“单弦”、“十不闲”等等)的零星唱段和曲牌——例如《鸳鸯和》、《太平年》、《十不闲》等等，品类比较繁杂。此外，在采风时，我们还接触过一些类似骚士墨客填词的《渔樵乐》一类的俚曲。这类歌曲从思想内容到艺术形式似乎都已相当僵化而渺无生气。严格地说来，它们已不复再属于民歌的范畴。

在漫长的旧社会里，民歌基本上处于自生自灭的境况，解放后才得到了党和政府的重视。五十年代中期，天津市群众艺术馆曾编印过一本《天津民歌》(油印本)，收集了约一百余首天津民歌。一九六三年编选《中国民间歌曲集成》(河北省卷)时(当时天津市属河北省管辖，是河北省省会)，天津市各区、县文化馆曾普遍进行了民歌的普查和采集工作。一九七九年中国文化部和中国音乐家协会重发关于“编辑《中国民间歌曲集成》计划”通知后，音协天津分会曾组织天津音乐学院作曲系、天津歌舞剧院、天津群众艺术馆等单位部分人员分赴各郊区、郊县，会同当地文化部门又进行了一次民歌的采集工作。我们从这三批民歌资料中，选择了约一百首比较优秀的天津民歌，编印成这个本子。这个本子中的百余首民歌，虽然目前在社会上、在生活中仍在流传演唱的并不多。但是，这些民歌确实确实是过去天津地区劳动人民自身创造的艺术作品，并且曾经在天津人民的生活中起过一定的积极作用。我们责无旁贷地应该对它们加以采集整理和进行研究。还有一点值得提一提的是：目前农村中会唱民歌的多属少数高龄的老人，如果现在不及时采集整理，稍过几年，这些民歌就有可能失传和湮没。无论如何这是不应该让它这样作的。从这些方面的意义来说，收集和编印这个本子还是有它一定意义的。特别是再过一些年月后，这个意义就会显得更加清楚而为更多的同志所理解。

昆曲音乐发展史中值得吸取的经验教训

康 少 杰

中国的戏曲艺术继承了我国悠久的历史传统，在世界上自成体系，独放异彩，是祖国优秀文化遗产的重要组成部分。中国戏曲形成近千年来，曾经联系着万户千家，成为人民群众教育自己、鼓舞自己、娱乐自己、以之向黑暗统治和邪恶势力进行斗争的工具，并成为形成我们民族性格和人民精神道德的一个重要因素。这在世界上其他国家中是罕见的。粉碎“四人帮”以后，文艺重获解放，我国戏曲艺术从濒于灭亡的绝境中得到复兴，又出现了一派繁花耀眼、群芳竞艳的喜人景象。可是，在新的形势下，做为戏曲艺术中一个重要组成部分的戏曲音乐，是顺应时代的要求不断革新、永不停顿地向前发展呢？还是止步不前、抱残守缺甚至向后倒退呢？在口头上，似乎没有什么人赞成后者；但在实际上，戏曲艺术中的保守思想不仅确实存在，而且是有其市场的。当前，某些戏曲剧种在戏曲音乐的发展中出现的停滞不前和开倒车的现象，就不能说和这种保守思想的影响没有关系。当然，原因可能是多方面的，不能够简单地归诸一方；但这一问题之确实存在则是明明白白、不可否认的。我认为这是一个当前应该引起很好注意的问题。

戏曲音乐（当然，不单单戏曲音乐）能否随着时代的发展而发展，往往影响着一种剧种的兴衰，甚至关系到剧种生命的长短。昆曲音乐发展与昆曲剧种兴衰的历史就有力地证明了这一点。它所提供的经验教训，今天仍然值得我们认真吸取。温故而知新，叙古以鉴今。用过去的历史所提供的经验教训，对照今天戏曲音乐发展中出现的问题，提出个人的看法，以引起对这方面问题的重视和探讨，这就是本文的撰写目的。由于水平所限，疏漏和错误之处一定会有，片面和欠妥的意见更会存在，这些都希望得到批评指正。

一、昆山腔改革前的南戏流传情况

明代初年，曾广泛流传于元代北方和南方的北杂剧（元杂剧）已经衰落了；代之而起的是自宋、元以来在南方民间流传的南戏。《荆钗记》、《白兔记》、《拜月记》、《杀狗记》、《琵琶记》、《金印记》、《牧羊记》等就是明中叶以前南戏上演的一些剧目。

关于当时南戏的流传情况，明成化二年（1466）进士、曾任浙江右参政的陆容在他的《菽园杂记》一书中记载道：

“嘉兴之海盐、绍兴之余姚、宁波之慈溪、台州之黄岩、温州之永嘉，皆有习为倡优者，名曰戏文子弟，……”

这里说的是当时浙江的情况；江苏、江西、福建、广东等南方各省也都有南戏流传。在流传过程中，由于吸收了不同地方的语言和音乐，遂形成了许多地方戏曲声腔。卒于嘉靖五年（1526）的祝允明（枝山）在《猥谈》中说：

“数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，……今遍满四方，辗转改益，又不如旧，……妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类。”

在书末附有嘉靖二十六年（1547）曹含斋叙的魏良辅《南词引正》中还说：

“腔有数种，纷纭不类。各方风气所限，有：昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。”

上面两处提到的几种声腔就是南戏在广泛流传的过程中不断产生出来的。实际上，声腔可能不仅仅有此数种，从其他记载中也还留下了“潮调”等声腔的名子；但是，除杭州腔外，海盐、弋阳、余姚、昆山四种声腔之屡屡见诸记载，说明它们是在当时的众多声腔中影响较大的。由于它们都是南戏在流传中派生出来的剧种，演唱的都是南曲，上演的剧本也都相同，互相间可以“改调而歌”；但是，就在它们中间，流传远近、影响大小以及为群众所喜爱的程度，显然并不相同。成书于嘉靖三十八年（1559）的徐渭的《南词叙录》中说：

“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽，常（州）、润（州）、池（州）、太（平）、扬（州）、徐（州）用之；称海盐腔者，嘉（兴）、湖（州）、温（州）、台（州）用之；唯昆山腔止行于吴中，……”

从上述记载中可以清楚地看出：在《南词叙录》成书以前，昆山腔在四大声腔的争胜中居于末位，影响最小——只局限于苏州一带。这是不是由于昆山腔的产生年代迟于其他几种声腔呢？实际上，除海盐腔产生可能较早外，昆山腔在元末也已产生。据《南词引正》记载：

“元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南词，善作古赋。扩廓帖木儿闻其善歌，屡招不屈。……善发南曲之奥，故国初有“昆山腔”之称。”

这说明，元末南曲歌唱家顾坚，唱的就是昆山腔。此外，在明周玄暉《泾林续记》一书中也记载过朱元璋曾经问一位一百零七岁的老人周寿谊道：“闻昆山腔甚嘉，尔亦能讴否？”这也说明，昆山腔在明初即为朱元璋所知，产生时间，无疑当在此以前。所以，昆山腔的产生年代，可能早于至少也不迟于弋阳和余姚两腔。

昆山腔当时流传不广，是不是受方言地区的影响呢？事实上，弋阳、余姚两腔的流传，早已大大超越了它们各自的方言地区。昆山腔又为什么不能？

既然四种声腔演的都是南戏剧本，思想内容大致相同；昆山腔演不过别的声腔，也只能从本身的艺术条件，即戏曲音乐的水平、戏曲艺术的感染力未能适应时代和群众的美学要求，因而逊色于其他几种声腔等这些方面来寻找原因，才能得出合乎实际的答案。

以上就是昆山腔进行音乐革新以前南戏各种声腔流传的情况。