

● 天津市艺术研究所
艺术研究丛书

ART STUDYING SERIES

ART STUDYING
天津曲藝音樂

作者/唐晋渝 王春辉

天津杨柳青画社

●艺术研究丛书●

天津曲艺音乐

唐晋渝 王春辉 著

天津杨柳青画社

图书在版编目(CIP)数据

艺术研究. 第2辑 / 刘梓玉主编. —天津: 天津杨柳青画社, 2002.9

ISBN 7-80503-736-1

I.艺... II.刘... III.艺术—文集 IV.J—53

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第046800号

· 艺术研究丛书 ·

天津曲艺音乐

唐晋渝 王春辉 著

天津杨柳青画社出版

(天津市河西区佟楼三合里111号 邮政编码: 300074)

出版人 刘建超

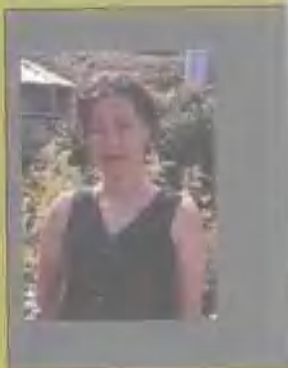
天津市盛昌纸业有限公司印刷 新华书店天津发行所发行

开本: 850×1168毫米 1/32 印张: 11.9375

字数: 300千字 ISBN 7-80503-736-1/J·736

2002年9月第1版 2002年9月第1次印刷

印数: 1—1000册 总定价: 400元



王春辉 1960年生于天津。

天津艺术研究所助理研究员。天津曲艺家协会会员，天津曲艺学会会员。2001年毕业于中共中央党校经济管理系。1985年参与编纂全国艺术科研项目《中国曲艺音乐集成·天津卷》并取得显著成绩，获“文艺集成志书编纂成果二等奖”并参与了《简明百科全书》条目撰写。曾撰写过专著《天津曲书目一览》（内部）。曾发表过《鼓曲演唱大师与21世纪的曲艺音乐》、《试论曲艺文学的特征》、《苍翠欲滴的一片绿叶——刘树军研究》（合作）和《天津出了个“刘赶四”》以及《从新戏的演出场次看新戏的社会效益与经济效益》等论文。评论、调查报告多篇。现正参与国家重点艺术研究项目《中国曲艺志·天津卷》的编纂、撰稿约40万字。（已复审）

唐晋渝 天津音乐学院作曲系毕业。现任天津市艺术研究所副研究员，中国戏曲音乐学会理事。发表有著作《乐海泛舟》，理论文章多次在全国及省市级获奖。2001年被评为“天津市第二届中青年德艺双馨文艺工作者”。

策 劃 **刘梓钰**
杨锐敏

副主編 万镜明
陈 钧

編 委 万镜明
陈 钧
白 欢 龙
高玉琮
刘 琦
甄光俊

ART s

責任編輯 陈 钧
周春玲

封面設計 孙 飞

总 序

人们常会觉得论文容易写，对专著则会有些畏难情绪，又往往会轻视学术资料的科研价值。实际上，这三者互相依存的关系是不容忽视的。

艺术研究所近十年来，一直在努力做这样一件事：让大家重新认识论文、专著和学术资料的关系，认识它们的学术价值，充分发挥它们在科研工作中的作用。辛勤耕耘的结果，是我所在 1999 年底推出了一套十六本《艺术研究丛书》。

两年后的今天，全所科研人员再接再厉，进一步扩大研究领域，深入开掘科研本质，又一批作品问世了。这就是我们的第二套丛书。我参与了多位同志的撰写过程，由选题到布局：或为他们拟出提纲，或为他们提供资料和线索，还对一些文章做了规整。我看过了绝大多数的文稿，真是果实累累，丰收在望，很觉欣慰。正当组织大家认真加工，完善我们的种种设想，而工作还没有来得及展开，我就身患绝症。我相信同志们会紧密团结，努力协作。不仅能够把这套书编得比上一套更好，还会精诚一致，早日完成天津市哲学、社会科学重点项目《天津艺术简史》丛书。届时，天津市艺术研究所一定会有一个更加年轻、充满活力的领导班子和科研群体，令人刮目以待。

出《艺术研究丛书》时，锐敏同志建议，请一位德高望重的文艺界领导写序。经商量，决定请既是文化界领导，又是文艺理论家的方伯敬同志写，并为他备好了梗概。方伯敬同志打电话给我，对我说，还是我写为当，因为“且无论你的学术地位和威望，丛书又是你组织起来的，还是你写为好。”所以，我也就勉为其难了。

这一套丛书的序言，在先我仍建议请一位领导同志来写。而锐敏同志一直希望由我来写，她认为既然我策划了它的全部课题设计和细则，还是应由我写序。我手术之后，她想请人代笔，我婉拒了。当时还不敢奢望自己能够坚持写出这篇小文。

我不再多说了，我已经说得太多太多了。不论怎样，我将在九泉之下祝愿大家，祝愿这套丛书。

大家要努力。我可谁的忙都不帮。奈何桥畔、清凉的小溪旁，我正在偷懒小憩呢。

刘 铮 记

2002. 6.

序

冯光钰

素有曲艺之乡美誉的天津，不仅驰名全国，而且遐迩闻名海外。尤其是以高精尖著称的天津曲艺音乐，其水平之高超，艺术之精湛，技能之顶尖，都是有口皆碑的。以笔者的亲身感受而言，每次赴津门，都以能欣赏到天津曲艺家的表演为一大幸事。无论是老曲艺家骆玉笙的京韵大鼓、王毓宝的天津时调、韩德荣的三弦伴奏、董湘昆的京东大鼓；还是中年曲艺家籍薇的梅花大鼓、刘春爱的京韵大鼓；以及一些后起之秀青年演员的演唱，都令人赏心悦目，久久不能忘怀。天津曲艺为什么有如此大的艺术魅力？其高精尖特色是如何形成的？最近，表有幸读到天津青年学者王春辉、唐晋渝的《天津曲艺音乐》书稿，始得以解惑，领悟到天津曲艺之所以沁人心脾的要领。

读了即将付梓的《天津曲艺音乐》一书，感触良多。我感到这是目前反映天津曲艺音乐最全面的一部书。它弥补了以往著作中的不足，比如曲种方面就很全面充实。笔者作为《中国曲艺音乐集成》常务副主编兼总编辑部主任，曾参与《中国曲艺音乐集成·天津卷》的出版审定。1993年出版的《天津卷》上有9个曲种，而《天津曲艺音乐》选入了15个曲种，其中有些曲种是第一次在著述中面世。另外有些著述在写曲艺音乐时主要着重于形态介绍，很少涉及其他方面，而此书则论述了声乐演唱、器乐伴奏、编曲机制、借鉴、吸收、改革、发

展等与音乐相关的一系列问题，多角度、多方面地展示天津曲艺音乐风貌。

综观全书，我认为有如下三点优长之处值得称道：

一是资料翔实、进行立论精当

从事学术研究离不开资料，而资料的真实、准确对研究乃是至关重要的。据了解，两位青年学者在撰写过程中听了上百段唱腔，记录了大量的曲谱，对每首唱腔认真地分析、研究，发现以前有些曲谱不够准确，比如有些弦师只按弹奏的音符记谱，少有考虑唱段的调式变化，常常把唱腔记错了调。有的是按自己哼唱去记，这对考辨唱腔流变常常缺乏准确性。通过本书作者重新查找资料、反复多次地听辨、记录，并将所记曲谱加以规范。

二是补正前人的成论

由于前人记谱上的某些失误，导致了有的立论的不准确，而又被有些书籍、文章不加分析的引用，形成以讹传讹。比如京东大鼓曲种的调式问题，一些书籍都认为它是单纯的宫调式，有的文章写道京东大鼓是“五声音阶为主的七声宫调式”。通过本书作者对唱腔的听辨、记录、研究后，认为这个定论不够准确，她们认为是：“调式交替是该曲种的音乐特点，主调式应为徵调式”。在撰写铁片大鼓时，本书作者发现有的每述所例举的资料有误，经过一番分析研究，改用 50 年代出版的有代表性的资料，对铁片大鼓与民歌的渊源关系作了新的论述，并提出该曲种音乐的调式转换问题，补正了前人的疏露。

三是力求科学、规范、条理清晰

以往一些文章或书籍对曲艺音乐的表述往往只从“腔”和“调”着手，仅解释某曲种有多少个腔以及每个腔的句型。读

者看后只了解该曲种有诸多个腔，而不知道曲种的唱腔整体及唱段的结构布局。难以弄清楚这些腔调在唱段中的位置。比如京韵大鼓这一北方的大曲种，有些文章或论著一般提及该曲种唱腔丰富，变化颇多，但又认为规律性不强，板式只以一板三眼为主。由于不详其规律，只能提出有平腔、甩腔、挑腔、长腔、预备腔、落腔等等；至于唱腔的布局、结构则缺乏有说服力的分析。经过本书作者认真分析研究，认为唱段是由三部分结构组成：起唱部、中间部、结束部。在这三部分基础上对其他腔调作相应的说明，这样纲举目张，读者便可一目了然。又如西河大鼓，有近二十多个约定俗成的“腔”（又称曲牌），其中有的就是一句，各自有不同的板式。经作者分析研究后，将其归纳为三种板式：头板、二板、三板。在这三种板式的基础上对每个腔定位，按照板式顺序来叙述每个腔的特点、功能。这样循序渐进，条理清楚的论说，有利于读者掌握其艺术规律。

读着春辉和晋渝合著的《天津曲艺音乐》，使我不禁想起她们所在单位——天津市艺术研究所的所长刘梓钰先生来。由于梓钰担任《中国曲艺音乐集成·天津卷》的主编，十多年来，我们经常有工作和学术上的交往，是过从甚密的文友。记得去年我去天津师范大学艺术学院讲学和今年初到天津音乐学院参加硕士生答辩会，与梓钰和晋渝、陈钧等友人都曾握手言欢，交流学术。当时，梓钰嘱我为陈韵先生新著《莲花落音乐研究》作序，我欣然领受，并说起春辉和晋渝的《天津曲艺音乐》即将脱稿，我十分高兴。梓钰还提出，鉴于全国的《中国曲艺音乐集成》30个地方卷全部成书指日可待，编著一部《中国曲艺音乐史》的时机已经成熟，建议由我牵头来组织撰写。我说，这是一个很好的主意，但要完成我国曲艺史上的第

一部音乐史，任务繁重而艰巨。非我之能力所及，请他与我共同来承担此任。梓钰表示，机不可失，时不再来，一定要抓紧进行。

回京后，正当我着手草拟《中国曲艺音乐史》编撰提纲之时，忽接陈钧君和晋渝电话，说梓钰全身发黄，疑是肝藏病变，已住入医院检查治疗。这个不祥消息传来，使我不禁怅然。心想，不久前在津门与梓钰相晤，他还精神焕发，谈笑风生，有许多理想要付诸实现，怎么会突然病倒呢。不料绝症竟无情地把这位才华横溢的学者栓在病床上。梓钰病重后托我为春辉和晋渝她们这本《天津曲艺音乐》写序，我当即表示“一定完成任务”。此后，我不断听到梓钰身体每况欲下和两次手术失败的恶讯，不到半年，病魔就夺去了他宝贵的生命。呜呼哀哉！世有长才不允，梓钰大志惜来竟啊！

现在读者凝聚着梓钰策划心血《天津曲艺音乐》，斯人已乘鹤西去。惟有些许慰藉的是，春辉和晋渝如期完成了她们的学术带头人的遗愿，将这部高质量的著述奉献给读者，也可告慰于梓钰的在天之灵。

这里，谨以此短序祝贺春辉和晋渝大作的出版，并藉以表达对梓钰学兄的缅怀之情。

目 录

总序	刘梓钰 (1)
序	冯光钰 (1)
第一章 天津曲艺音乐简史	(1)
一、清代的天津曲艺音乐	(1)
二、中华民国的天津曲艺音乐	(6)
三、中华人民共和国的天津曲艺音乐	(18)
第二章 天津曲艺音乐的特征	(24)
一、多样性	(24)
二、开放性	(26)
三、天津化	(28)
第三章 曲种音乐	(33)
一、京韵大鼓	(34)
二、梅花大鼓	(57)
三、铁片大鼓	(89)
四、京东大鼓	(99)
五、单琴大鼓	(118)
六、西河大鼓	(132)

七. 河南坠子·····	(158)
八. 卫子弟书·····	(184)
九. 西城板·····	(200)
十. 天津时调·····	(219)
十一. 荡调·····	(251)
十二. 单弦·····	(257)
十三. 联珠快书·····	(295)
十四. 莲花落·····	(309)
十五. 太平歌词·····	(317)
第四章 天津曲艺音乐的表演与创作·····	(327)
一. 声乐演唱·····	(328)
二. 器乐伴奏·····	(339)
三. 天津曲艺音乐的编曲·····	(345)
四. 天津曲艺音乐的改革与发展·····	(356)
主要参考文献·····	(369)
后记·····	(370)

第一章 天津曲艺音乐简史

由于历史的原因，清代以前天津曲艺音乐的情况，尚不可考。我们仅从有记载的清代年间开始计算，那么，天津曲艺音乐的历史延续至今大约有近三百年。这三百年，天津曲艺音乐经历了封建专制社会、辛亥革命、军阀混战、日本帝国主义的侵略、蒋家王朝的覆没、新中国的成立以及“文化大革命”的动乱等等。百年沧桑，风云变幻，天津曲艺音乐亦由形成到兴旺，由兴旺到鼎盛，由鼎盛到衰落，再由衰落走向兴旺。毋庸置疑，天津的社会环境与经济状况直接影响着曲艺音乐的兴衰存亡。在此，我们以历史背景为纲，将天津曲艺音乐的发展史也分为三个阶段：一、清代的天津曲艺音乐，二、中华民国的天津曲艺音乐，三、中华人民共和国的天津曲艺音乐。

一、 清代的天津曲艺音乐

清人汪沅在《津门杂事诗》第 69 首中这样写道：“生子何须拜塾师，居奇只唱耍孩儿。清时特重三风诫，心力抛残等刻脂。”诗后有注：“津邑娶人子，每命习唱连厢词，一名耍孩儿。新例禁止，渐成广陵散矣。”《津门杂事诗》始著于乾隆初年（公元 1736 年）。刊行于乾隆四年（1739 年）。当时，由于“新例禁止”，已“渐成广陵散”。这是在我们所掌握的资料中，清人最早记载的

曲艺音乐形式。这说明，乾隆以前，起码在雍正年间，天津已有打连厢这种曲艺音乐形式了，而且“津邑窰人子”以此“居奇”，作为谋生手段。

清代俗曲集《霓裳续谱》也说明了这一点。该书乾隆六十年（公元 1796 年）刊行于北京，是一部俗曲总集，共收俗曲 622 支，曲调 30 种：西调、岔曲、马头调、剪靛花、叠落金钱、黄沥调、玉沟调、劈破玉、弹簧调、北河调、番调、寄生草、扬州调、隶津调、盘香调、边关调、秧歌、莲花落、秦吹腔花柳歌、一江风、倒扳桨、银纽丝、玉娥郎、打枣竿、螺蛳转、重叠序、粉红莲、呀呀呦、重重续、两句半，等等。辑曲者为颜自德。据点订者王廷绍说：“三和堂颜曲师者，津门人也。幼工音律，强记博闻，凡其所习，俱觅人写入本头，今年已七十余。检其篋中，共得若干本，不自秘惜，公之同好。”显然，这些都是乾隆年间传唱的小曲。乾隆年间传唱的，不一定是乾隆年间产生的。颜自德“幼工音律，强记博闻，凡其所学，俱觅人写入本头，今年已七十余”，如果他从十余岁开始习曲，则《霓裳续谱》中肯定有乾隆元年以前传唱的小曲，也就是说有雍正乃至康熙年间就已产生或传唱的曲调。

由于颜自德是天津人，加之京津相距不远，交通方便，这些小曲肯定有不少传唱于天津。“腰截儿”《俺家住在杨柳青》就反映了这一点。

〔平岔〕俺家住在杨柳青，（白：是了）我可紧靠着玉河。把奴聘在了独柳，这是怎么说？也是我前因造定受折磨。（白：这个天哪，可有了时候了。）〔独柳调〕一更鼓儿多，一更鼓儿多，独柳的生活指着这个，教奴家推碾（碌碡），累得我实难过。思量奴的命薄，思量奴的今薄，浑身上下破衣罗唆。每日里织蒲席，才把

那日子过，我也是无几（计）奈何。儿夫一去两三月多，
到而今不回来，急的我双脚儿躁。〔岔尾〕丈夫拉短纤，
一去不见回。撇的奴家冷冷清清，孤孤单单独自个。
（白：思想起来，这是俺爹爹和俺妈妈一时也就无了主意，噫！）就信了媒婆！

这首岔曲不仅反映了一位由天津杨柳青嫁到独柳的纤工少妇的生活，而且还使用了天津方言“破衣罗唆”与“自个（儿）”。显然，它产生于天津。这说明当时天津已有了岔曲这种曲艺音乐形式。另外，它当中所插之曲牌是“独柳调”，顾名思义，这是一种产生于天津独流地区的小曲。

天津出“皇会”时献演的“中八仙庆寿”，也是乾隆以前传唱的一种曲艺音乐。皇会原称“娘娘会”，始于康熙年间。所谓娘娘，即传说中的海神林默。元代，她被朝廷封为“护国明著灵惠协正善庆显济天妃”，并为之在天津（时称海津镇）建“天妃庙”，祈求她保佑海漕安全。清康熙二十三年（1684年），晋封她为“护国庇民昭灵显应仁慈天后”，改天妃宫为“天后宫”。无论天妃宫、天后宫，皆俗称娘娘宫。所谓娘娘会，就是娘娘宫庙会，“乃酬神所献之百戏也”。一次，乾隆下江南，途经天津，适逢会期，观看之后大加赞赏，赐乡祠“跨鼓”四名鼓手每人一件黄马褂，赐“鹤龄”四名鹤童每人一个金项圈，并赐龙旗两面。从此之后，娘娘会就更为皇会了。中八仙庆寿就是一种曲艺形式：“由十三四岁的幼童装扮成‘中八仙’里的各样人物，踩着高跷，并不耍练，只唱唢呐庆寿歌”。演出这个节目的“东南城角同义庆寿八仙老会”，“也是自清朝乾隆以前成立”的。

关于嘉庆年间的天津曲艺音乐形式，见于文字记载的就比较多了。

嘉庆元年（1796年）杨无怪撰《皇会论》，谈及皇会的各种

艺术形式时，认为“莲花落，不耐看”，“稍可的是侯家后的拾不闲”。

嘉庆二十三年（公元 1818 年）刊刻的《津门小令》有这样的诗句：“曲唱连环佳子弟”、“荒唐故事演槌皮”、“一片管弦歌荡调，十番锣鼓演清音”。作者樊彬——加注云：“不施脂粉者名子弟班。九连环，小曲名。”“击皮鼓唱，名槌皮。”“荡子曲细声曼引，情致动人。十番清音歌曲，间以鼓吹，亦复不俗。”也就是说，《津门小令》记载了九连环、大鼓书、荡调、清音等曲艺音乐形式。

随着城市的日益繁荣，天津人口逐渐增加。开埠以后，增长尤为迅速。据道光二十六年（1846 年）汇编刊行的《津门保甲图说》统计，当时天津县有人口 44 万多人。其中，城内有 9 万 5 千多人，城关一带有近 20 万人。到了甲午战争时期，天津县人口增至近 57 万人，比鸦片战争期间人口增加了近 25%。12 年以后，天津市区、四乡及租界又增至 80 多万人。其中，四乡 38 万 4 千多人；市区 35 万 6 千多人；租界内的中国居民 6 万 1 千 7 百多人，外国居民 6 千 3 百多人。与甲午战争时相比，增加了 22 万多人。60 年间，人口翻了将近一番。

为了满足急剧增加的城市人口的需要，各种娱乐活动相应地迅速发展起来，各种说唱艺术形式也顺着子牙河、大清河、永定河、南运河、北运河从河北、山东、北京以及江南以前所未有的规模纷纷流入天津，形成了该时期天津曲艺音乐一个明显的历史特色。由于清代中叶以后，天津所增加的人口，多来自河北以及山东、河南、山西等地的农村城镇，北方的各种曲艺音乐特别受到欢迎。清崔旭《小班》诗云：“琵琶清脆响流珠，宛转歌喉学凤雏，小曲近来兴北调，当筵赢得一狂呼。”在一定程度上反映了当时“北调”流行以及人们喜好北调的情形。