

中国曲艺音乐集成

J60  
47  
:4(1)

# 中国 曲艺音乐 集成

湖南卷·上册

《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会  
《中国曲艺音乐集成·湖南卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

中 华 人 民 共 和 国 文 化 部  
中 华 人 民 共 和 国 国 家 民 族 事 务 委 员 会 主 办  
中 国 曲 艺 家 协 会

国家社科基金资助重大项目  
国家艺术科学规划重点项目

# 《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会

主 编：

孙 慎

副 主 编：

章 鸣

冯光钰(常务)

本卷特约编审：

王波云

石 夫

袁丙昌

章 辉

总 编 辑 部

主 任：

黄俊兰

编 辑：

李明正

本卷责任编辑：

黄俊兰

## 《中国曲艺音乐集成·湖南卷》编辑委员会

主任委员：金则恭

副主任委员：陈树立 邹健 王一飞 张引 赵洪滔

委员：（按姓氏笔画为序排列）

王一飞 王文勇 任沸涛 刘淡浓 邹健

李宪光 张引 金则恭 陈树立 赵洪滔

钟南阳 雷正和 蒋钟谱

主编：张引

副主编：赵洪滔 刘淡浓 李宪光 雷正和

### 编辑部

主任：刘淡浓（兼）

副主任：王文勇

编辑：（按姓氏笔画为序排列）

王文勇 刘淡浓 任沸涛 李宪光 张引

杨凡 钟南阳 雷正和 蒋钟谱

## 撰稿人及资料提供者

综 述 赵洪滔 王文勇  
资料提供 龙 华

### 汉 族 部 分

丝 弦  
概 述 雷正和  
资料提供 赵洪滔 唐运善 黄 挥 李同荣 李玉成  
戴望本

#### 祁阳小调

概 述 蒋钟谱 杨 凡  
资料提供 尹 辉 张先锋 张安国

#### 渔 鼓

概 述 李宪光  
资料提供 杨 凡 吴利宾 向柏华 蒋光荣 何友旭  
唐特凡 邓楚民 尹自红 蒋钟谱 伍嵩皋  
王继焱 邹祖西 黄昌能 周耒耕 向耀楚  
雷正和 李登舟 艺 敏

#### 长沙弹词

概 述 刘淡浓  
资料提供 彭延昆 叶 盛 杨干音

#### 莲 花 闹

概 述 李同荣 李宪光  
资料提供 黄 鸣 向国政

# 九子鞭

概述

赵洪滔

李宪光

资料提供

刘昭应

钱诗奇

# 春锣

概述

李同荣

李宪光

资料提供

高如德

周霞凤

# 赞土地

概述

李同荣

李宪光

资料提供

武智熊

谭赞玉

# 干龙船

概述

李同荣

李宪光

资料提供

毛炳阳

蔡中石

# 圣谕

概述

赵洪滔

李宪光

资料提供

蔡中石

黄山

# 师门傩歌

概述

李宪光

资料提供

张光召

邓冰清

# 太平南曲

概述

雷正和

资料提供

鲍明清

# 说鼓

概述

雷正和

# 对鼓

概述

雷正和

# 三棒鼓

概述

雷正和

# 跳三鼓

概述

雷正和

|       |     |     |     |     |  |
|-------|-----|-----|-----|-----|--|
| 资料提供  | 胡炳玉 | 彭高梅 |     |     |  |
| 藤草锣鼓  |     |     |     |     |  |
| 概 述   | 雷正和 |     |     |     |  |
| 丧 鼓   |     |     |     |     |  |
| 概 述   | 任沸涛 |     |     |     |  |
| 资料提供  | 赵洪滔 | 刘梦香 | 雷正和 | 戴望本 |  |
|       | 邓冰清 | 万平煊 | 文子春 | 柳德星 |  |
| 番 邦 鼓 |     |     |     |     |  |
| 概 述   | 任沸涛 |     |     |     |  |
| 资料提供  | 柳德星 | 李学成 | 危松芝 |     |  |
| 地 花 鼓 |     |     |     |     |  |
| 概 述   | 钟南阳 |     |     |     |  |

## 少数民族部分

### 土 家 族

|      |     |     |     |  |
|------|-----|-----|-----|--|
| 梯玛神歌 |     |     |     |  |
| 概 述  | 刘淡浓 |     |     |  |
| 资料提供 | 赵洪滔 | 田隆信 | 米显万 |  |

### 苗 族

|       |     |     |
|-------|-----|-----|
| 古 老 话 |     |     |
| 概 述   | 刘淡浓 |     |
| 资料提供  | 赵洪滔 |     |
| 排 话   |     |     |
| 概 述   | 邓玉华 | 覃保来 |
| 资料提供  | 赵洪滔 |     |

## 侗 族

### 嘎 琵琶

概 述 刘淡浓 赵洪滔

资料提供 吴永成

## 瑶 族

### 甘 结

概 述 刘淡浓 唐特凡

资料提供 赵洪滔

### 嘎 堂 套

概 述 曹玉章 刘淡浓

资料提供 赵洪滔

### 雷 却

概 述 刘淡浓 阿 铁

资料提供 赵洪滔

### 朵 筛

概 述 胡铁冰 刘淡浓

## 摄影者及图片资料提供者

长沙市群众艺术馆

衡阳市群众艺术馆

常德市群众艺术馆

岳阳市群众艺术馆

湘西土家族苗族自治州群众艺术馆

湖南省歌舞团

祁东县文化馆

澧县文化馆

慈利县文化馆

保靖县文化馆

花垣县文化馆

江华瑶族自治县文化馆

岳阳县文化馆

任沸涛

蒋钟谱

覃保来

王周槐

赵洪滔

张京信

胡铁冰

曹玉章

雷正和

李志民

万里

叶盛

彭野樵

谢心音

陈鸿飞

吴永成

蒋江楼

普庆

徐立斌

黄河

欧阳建刚

湛宏均

唐运善

照片辑录 蔡家鳌

主要传统曲目一览表辑录 蔡家鳌

# 总 序

孙慎

曲艺音乐又称说唱音乐,是以说、唱为手段来状物写景、倾诉感情、表达故事、刻画人物的一种独特的艺术形式。它同民歌、戏曲音乐、民间器乐曲一样,是中华民族绚丽多彩的传统音乐文化的重要组成部分。

## —

曲艺音乐历史悠久,源远流长。

先秦时代有一种叫“成相”的歌谣形式,歌唱时以竹筒制的打击乐器“相”作伴奏。《汉书·艺文志》载有《成相杂辞》十一篇,今已佚。但从荀子(约前 313—前 238 年)的《成相篇》中仍可窥见它的概貌。全篇四句一韵。它的特点主要表现在字数和节奏上,全篇每一段都是这样:

×××

×××

×× ×× ×××

×××× ×××× ×××

这种字数的配合和节奏的形式很富于变化,特别是最后十一字句,而每段通过反复又使通篇十分统一。《成相篇》的内容宣传为君治国之道,间杂历史故事,对当时现实有所批判。荀子通过《成相》这一形式来宣扬他的政治主张,《成相》在当时可能是一种较普遍的歌唱形式。从《成相篇》的文词看来,它已不是一般的歌谣,而是一种叙事歌曲。清卢文弨(1717—1795)认为:“审此篇音节,即后世弹词之祖。”(《荀子集解》)这个说法可能过于绝对化。如果说《成相》这一民间叙事歌曲形式对于曲艺音乐的形成产生过一定的影响,或

者说两者之间有着一定的渊源关系,也许是比较符合实际的。

两汉时代乐府诗歌中有一些篇幅较长的叙事歌曲如《陌上桑》、《白头吟》、《焦仲卿妻》<sup>①</sup>等,其中有的还有复杂的情节。如《焦仲卿妻》(通称《孔雀东南飞》),全歌长达355句,1700多字。内容叙述汉末庐江郡发生的一幕家庭悲剧。主人公焦仲卿和刘兰芝夫妇爱情非常深厚。但焦母不喜欢兰芝,逼迫仲卿将兰芝遣送回娘家。兰芝回娘家后又被亲兄强迫许嫁太守的儿子,她不屈而投水自尽,仲卿也随着自缢身亡。他们为了忠于爱情,以一死表示对于封建礼教和压迫者的反抗。歌中既有故事情节的描述,也有人物之间的对话和人物内心感情的倾诉。在韵文唱词之前还有一段散文的序。从《焦仲卿妻》的内容和艺术表现形式看来,这已不是一般的叙事歌曲,而是类似说、唱结合的说唱音乐了。

乐府诗歌采自民间,属“街陌讴谣之词”,因此,《焦仲卿妻》一类的说唱音乐当已在民间流行。

1957年四川成都天迴镇汉墓中出土的左手抱鼓,右手高举鼓槌,嘴巴张开,脸上富有表情的说唱俑<sup>②</sup>,说明了汉代民间已经有了说唱音乐这个事实。

唐代是中国空前繁荣强盛的时代。陆海交通发达,国内各民族的音乐文化得到交流融合,一些毗邻国家的音乐也大量传入,长安成为国际文化交流中心。所有这些为曲艺音乐的进一步发展创造了良好的环境。

唐代佛教寺院盛行用边讲边唱的形式讲述佛经故事的俗讲,目的是宣传佛教教义和招徕香客求取布施。据日本僧人圆仁《入唐求法行记》记载,会昌元年(841年)长安一地就有资圣寺、保寿寺、菩提寺等七个寺院开设了俗讲讲坛。俗讲的盛行可见一斑。《行记》还记述了玄真观等两个道观也开讲道教。韩愈(768—824)的《华山女》一诗记录了当时佛教和道教互相利用讲唱争取听众的场面:“街东街西讲佛经,撞钟吹螺闹宫廷,广张罪福恣诱胁,听众狎恰排浮萍。黄衣道士亦讲说,座下寥落若明星。华山女儿家奉道,欲驱异教归仙灵。洗妆拭面着冠帔,白咽红颊长眉青。遂来升座演真诀,龙门不许人开扃。不知谁人暗相报,旬然振动如雷霆。扫除众寺人迹绝,骅骝塞路连辚咿。观中人满坐观外,后至无地无由听。”正是在激烈竞争中吸引世俗听众,佛教的俗讲也讲唱世俗故事,如民间传说、历史故事和当朝英雄事迹等,以适应俗众的口味。这就促使俗讲逐渐向讲唱世俗故事的方向转变,讲唱的技艺也更加讲究、精进,以至在元和末年到大和年间(820—835年)出现了很有造诣的以善于吟唱变文著称的俗讲僧文淑。唐人赵嘏《因话录》中有关于他的记载:“有文淑僧者,公为聚众谈说,假托经论,所言无非淫秽鄙褻之事。不逞之徒转相鼓扇扶树,愚夫冶妇乐闻其说,听者填咽寺舍,瞻礼崇奉,呼为和尚。教坊效其声调以歌曲。”《因话

① 宋郭茂倩编《乐府诗集》将《陌上桑》、《白头吟》隶属“相和歌辞”,《焦仲卿妻》隶属“杂曲歌辞”。《焦仲卿妻》篇最早见于《玉台新咏》,题为《古诗为焦仲卿妻作》。

② 对于这个说唱俑,也有人认为是击鼓俑。

录》的作者对文淑的讲唱持否定的态度,而我们却从反面了解到,文淑是个敢于摆脱佛教的束缚、并善于从民间文艺中汲取养料的俗讲僧,因之他的讲唱在听众当中引起热烈反响。

当时寺院为了更广泛地吸引俗众,不仅开设俗讲,而且成为百戏杂陈的戏场<sup>①</sup>,其中各种民间艺术包括民间音乐的演出,也对俗讲的发展产生了有益的影响。

《全唐诗》中有晚唐诗人吉师老《看蜀女转昭君变》<sup>②</sup>一诗,描述民间女艺人演唱变文的情景。这说明唐代末年俗讲已由寺院走向民间。变文的名称已不含有佛教的意义。

俗讲是从南北朝僧人的唱经演变而来的。唱经虽源于印度,但传入中国后,它的音乐部分已经过改造,具有民族特点。至于俗讲则更是在大量汲取民间文学和民间音乐养料的基础上发展起来的。俗讲使用的散文和韵文相间的文体后来为鼓子词、诸宫调等曲艺音乐所继承。

唐代民间曲艺艺人说唱的变文没有遗存下来。现在能够看到的只有敦煌莫高窟藏经洞发现的佛教变文,内容除讲佛经和佛教故事外,也有讲世俗故事的如《伍子胥变文》、《王昭君变文》、《孟姜女变文》、《张义潮变文》等。后者实际上已离开了佛经的范畴,成为反映人民的爱憎与民间疾苦的曲艺音乐。

宋代工商业发达,出现了不少繁荣的大城市,为了满足市民的文化娱乐需要,一些大城市如北宋汴梁(今开封)、南宋临安(今杭州)等地都有许多娱乐场所集中地——瓦市(又名瓦舍、瓦肆或瓦子)。瓦市中设有勾栏,勾栏内有戏台、戏房(后台)、神楼、腰棚(均为看席),供说唱、歌舞、杂剧、影戏、傀儡戏、杂技等各种伎艺演出之用。据孟元老《东京梦华录》(1147年)记载:当时汴梁的瓦舍遍布四城,其中仅桑家瓦子、中瓦、次里瓦三个瓦子就有大小勾栏50余座,最大的可容数千人,据《西湖老人繁胜录》(约1253年)记载:临安仅城外就有瓦市20座,其中还有作夜场的瓦市勾栏。由此可见当时民间艺术活动的繁荣盛况。

瓦市勾栏的出现对曲艺音乐的发展有着重要的影响。曲艺艺人成为职业艺人,有了固定的卖艺场所,有的艺人甚至终身只在一座勾栏里卖艺。固定的演出场所和演出活动有利于曲艺技艺的提高;同时为了吸引市民听众,也促使曲艺艺人不断创造新腔和提高自己的技艺;再则各种民间艺术形式同在一个瓦市里演出,也为相互借鉴、相互吸收创造了条件。

正是在这种有利的客观条件下,北宋熙宁至元祐年间(1068—1093年),汴京瓦市勾栏艺人孔三传为了适应说唱题材和内容发展的需要创造了“诸宫调”<sup>③</sup>。“诸宫调”是一种

① 宋人钱希白《南部新书》谈及唐朝大中年间(847—859年)的事时说:“长安戏场多集于慈恩,小者在青龙,其次在苍福永寿。”

② 把经义演变成文,叫变文。亦即俗讲的底本。唱变文叫作转变。

③ 见宋人王灼《碧鸡漫志》。

说唱相间的大型曲艺音乐形式,早期的伴奏乐器有鼓、板、笛。其音乐结构由若干不同宫调的套曲或单曲相联缀。套曲的构成有两种:1.同一个曲牌的双叠或多叠加上一个尾声;2.把属于同宫调的若干曲牌联缀起来,前加引子,后加尾声。由于“诸宫调”广泛地汲取了从唐代的大曲以至宋代当时的词调,缠令、缠达(唱赚)等歌唱形式和北方民间音乐的音调并加以发展,所以音乐非常富有变化<sup>①</sup>,它已具有表现情节曲折复杂的故事和细致描写人物内心感情的能力。

现存“诸宫调”的作品以金章宗(1190—1208)时候的董解元《西厢记诸宫调》最完整。全曲用了14个宫调,曲调连它的变体共444个。不难想见“诸宫调”音乐有多么丰富。“诸宫调”对以后的戏曲音乐特别是元杂剧的音乐产生过直接的影响。

流行于宋代的曲艺音乐除“诸宫调”外,还有“鼓子词”、“唱赚”、“陶真”、“涯词”、“合生”等。

曲艺音乐不仅在勾栏演出,城市的酒楼、茶肆、庙会、街头以及农村都有曲艺艺人的踪迹。诗人陆游(1125—1210)在《小舟游近村,舍舟步归》一诗中描绘了曲艺演出在农村受到热烈欢迎的情景:“斜阳古柳赵家庄,负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得?满村听说蔡中郎。”

一批职业曲艺艺人的出现,曲艺音乐创腔上的很大成就和它的表现能力的丰富和提高,标志着曲艺音乐已经步入成熟阶段。

曲艺音乐在随后的发展过程中,虽然少数曲种衰微了,但由于它在流传中和各地的方言和民间歌曲相结合,因而不断龢生出许多新的曲种。其中很大一部分是在明、清之际发展起来的。如“词话”在北方演变成为各种“鼓词”类曲种;在南方则演变成为各种“弹词”类曲种等等。

曲艺音乐之所以具有强大的生命力,长青不衰,原因是多方面的:音乐富有地方特点,亲切生动,为群众所喜闻乐见;灵活轻便的表演形式也便于深入群众;但更为重要的是它是人民群众自己的创造,具有鲜明的人民性。它深深地植根于广大人民生活的土壤之中,它通过民间传说、历史故事表达了人民的愿望和要求,反映了人民的爱憎和疾苦。近代史上的一些重大事件,如第二次鸦片战争、义和团运动,在曲艺音乐中也有所反映。“五四”以后特别是1927年以后在中国共产党领导的革命根据地,曲艺音乐与现实生活的结合就更为密切。

当然,过去的封建统治者总是要利用曲艺音乐来宣传他们的道德观念和封建迷信思想,因之,在传统曲目中不免也有糟粕,甚至有的是精华和糟粕杂糅一起,然而其主流和本质仍然是人民性的曲艺音乐。

---

<sup>①</sup> 见宋人王灼《碧鸡漫志》。

中华人民共和国的成立为繁荣曲艺音乐开辟了广阔的道路。曲艺艺人的社会地位得到提高,成为人民的曲艺音乐工作者,工作和生活条件得到了保障和提高。在中国共产党的文艺为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针指导下,曲艺音乐工作者对传统曲目进行了挖掘和整理,在音乐和表现形式上进行了革新,并创作了一批反映社会主义现实生活的新曲目,使曲艺音乐无论在思想上和艺术上都达到一个新的高度。

## 二

曲艺音乐以说、唱结合为其基本特征。

它的“说”不是生活中的那种“说”,而是经过提炼具有一定的音乐性:有时是有节奏的念诵,有时是带有一定韵调的吟诵。“说”在曲艺音乐中起着重要作用,它与唱有机地结合起来,增强了说唱艺术的生动性。

曲艺音乐的“唱”有很高的水平。同戏曲的“唱”一样,是我国民族声乐传统的重要组成部分。它同戏曲唱法有相同之处,也有不同之处。相同的是:都建立在民族语言、民间音调、民族心理状态和民族审美情趣的基础上,都要求做到字正腔圆,声情并茂,并把韵味作为艺术追求。为了达到字正腔圆,还有一套发声、吐字的方法。不同的是:戏曲分脚色行当,生、旦、净、丑的唱各不相同,而曲艺则常常是一人身兼数角,既可以第三人称叙述故事,描绘情景,也可以第一人称刻画人物形象,甚至还可以游离于角色之外,用旁白来加强和衬托其思想感情的表现。因此,这就要求曲艺演员运用声乐技巧对其作出不同的艺术处理。

曲艺音乐与语言的结合,非常紧密。由于我国地域辽阔,方言语音多种多样,因之每个曲种都有其自身的特殊色彩和风格。甚至同一个曲种或同一个曲调流传到各地后,由于受当地方言、欣赏习惯及民间音乐的影响也会产生很大的变化:例如同出一源的道情,后来就分别衍生成各具特色的陕北道情、江西道情、陇东道情、湖南渔鼓、湖北渔鼓、四川竹琴等等;而在河南由于和曲艺音乐莺歌柳相融合则衍变成为河南坠子。正是由于曲艺音乐与语言的紧密结合,才形成了色彩缤纷、风格迥异的各式各样曲种。

曲艺音乐不是某一个天才艺术家的发明,而是中国各民族人民共同的创造,是千百年来无数民间歌手、曲艺演员集体智慧的结晶。它并且随着历史的发展而发展。曲艺演员在音乐唱腔的运用上既是表演者也是创作的参与者。许多有成就的演员常常根据不同曲目内容的需要、听众的审美要求和自己的表演所长如嗓音条件等,不断将唱腔加以改革和创新,以丰富曲艺音乐的表现能力,并逐渐形成自己独特的风格和演唱流派。如京韵大鼓有刘(宝全)派、白(云鹏)派、张(小轩)派和少白(凤鸣)派以及后来的骆(玉笙)派等;苏州弹词有陈(遇乾)调、俞(秀山)调、马(如飞)调和杨(筱亭、仁麟)调、蒋(月泉)调、丽(徐丽仙)

调等等。流派越多,这个曲种就越具有生命力。

曲艺音乐的伴奏也有自己的特点,这就是演员自己操琴或掌握鼓、板等节奏乐器。如南方的“弹词”,无论是单档(一人)、双档(二人)或三档(三人)演出,各人都要自操一种乐器(小三弦或琵琶)。又如北方的“鼓词”类曲种虽另有一人或数人担任伴奏,但演员仍要自己掌握鼓、板等节奏乐器。这就使演员演唱时可以根据故事情节的发展和人物感情的变化灵活自如地掌握节奏和速度。

曲艺伴奏的作用主要是烘托唱腔,渲染感情,帮助演唱者更好地表达唱词的内容。此外也可以作为演唱换气时的补垫、段落与段落之间过渡时的过门或为下一个段落制造气氛。有的曲种还在开场之前用一段“闹台”的乐曲以活跃场内的气氛。

为曲艺音乐担任伴奏的弦师不但对曲艺演员的演唱起着重要作用,而且有时还是演员创造新腔的合作者。例如京韵大鼓弦师白凤岩曾为刘宝全伴奏,他们二人的合作被人誉为双绝。后来他为其弟白凤鸣伴奏,帮助改革京韵大鼓唱腔,形成了新的流派少白派。

曲艺音乐的唱腔结构形式基本上可分为曲牌体和板腔体两种类型。

曲牌体是以曲牌为基本单位构成的曲体。分单曲体和联曲体两种组合形式:用一首曲牌反复变化构成的唱段称“单曲体”;用若干个不同的曲牌有机地联缀而成的套曲称“联曲体”。联曲体通常由曲头+曲牌(曲牌可多可少,视内容需要而定)+曲尾组成。曲头和曲尾音乐有的是由曲种中的主要曲牌一拆为二,分别作为头、尾。如“单弦牌子曲”就是将“岔曲”分为〔岔曲头〕和〔岔曲尾〕,中间插以若干曲牌;也有的“曲尾”是“曲头”音乐的重复和变化,如“四川清音”的〔月头〕和〔月尾〕、〔背工头〕和〔背工尾〕等以及“湖北小曲”的〔南曲头〕和〔南曲尾〕、〔西腔头〕和〔西腔尾〕等就是如此。不论是前者或后者,其目的都在于使唱段的首尾得到呼应,从而获得音乐整体上的统一。联曲体的开头和结尾也有采用各不相同的曲牌的,则是出于适应内容表现上的不同需要。

曲艺音乐中的曲牌有的来自古代传统曲牌,有的来自民间的民歌小调。

曲牌体的音乐由于不同曲牌的联缀运用,因而色调比较丰富多样。

板腔体是以一个基本唱腔(上下句或四句)为基础,运用加快或放慢速度,扩展或紧缩节拍、节奏(板、眼)以及变化调性和旋律(腔)的手法,使基本唱腔得到变化和发展以适应故事情节和感情表现上的变化和发展的一种音乐结构形式。

板腔体的音乐由于是在一个基本唱腔的基础上进行变化,因之风格比较统一,但音乐色调则不及通过曲牌不断更迭的曲牌体音乐的多彩多姿。

此外,也有在板腔体的结构内插入曲牌或民歌小调,或在曲牌体中运用板腔变化的原则,这就成为板腔与曲牌两者的综合体。

### 三

《中国曲艺音乐集成》是一部具有学术、史料、文献价值的多卷本丛书。按省、自治区、直辖市分别立卷。目的是为了收集、整理全国各民族、各地区的曲艺音乐遗产,并对各种曲艺音乐的流传状况、风格特点及相互关系进行深入了解,为研究我国众多的曲种兴衰和曲艺音乐的形态、构成规律等,提供一部较完整的曲艺音乐曲谱、音响和背景文字资料。

为了全面地完整地反映我国各民族各地区曲艺音乐的概貌,首先是曲种要全。为此在全国范围内进行了普查搜集,在普查的基础上进行整理、编辑,即使是已经失传的曲种,如尚有遗存音乐资料的,也要尽一切努力加以收集。其次是各个曲种的曲牌(包括唱腔和器乐)要全,至于唱段,由于篇幅关系,只能选择有代表性的编入。

各个曲种的流传情况很不一样。有的曲种只在本地区流传,而有的曲种则流传较广。本《集成》是以省、自治区、直辖市立卷,对共有的曲种如何反映的问题,经过和有关地方卷编辑部共同协商确定如下原则:同一曲种可以“多卷互见”,但有所侧重。如“二人转”流行于东北三省和内蒙古自治区,协商后确定由吉林省卷反映二人转音乐的全貌,其他三个省(区)卷只重点地编入在本地区流传具有本地区特色的部分。又如“弹词”流传于江苏、浙江两省和上海市,协商后确定各卷重点编入曾在本省(市)活动成名的有影响的流派唱调。同时鉴于苏州是弹词的发源地,关于弹词产生形成的历史情况和早期的流派则由江苏卷加以介绍。这样既避免了不必要的重复,又防止了遗漏。

少数民族的曲艺音乐很丰富,许多曲种多为说唱形式。但在普查中发现一些民间歌唱形式,属性还不明确。《中国戏曲音乐集成》总编辑部、《中国曲艺音乐集成》总编辑部召开的少数民族戏曲音乐和曲艺音乐编辑工作会议讨论了这个问题。认为少数民族的曲艺音乐程度不同地具有自己民族的特点,应充分尊重它们各自不同的历史条件和地区发展不同而形成的不同形态。同时还应看到曲艺音乐作为一个门类,不同民族间也存在着共性。经过讨论作了如下界定:

1. 最重要的一点,是以说唱故事为主体;
2. 要有一定的基本曲调和音乐表现程式;
3. 要有反映本民族内容的曲目;
4. 以娱人为主;
5. 受到本民族群众的喜爱和承认。

以上只是大体上的规定,在进行具体判断时,则要根据不同民族的具体情况作具体的分析,上述条件可以是完全具备的,也可以是不完全具备的。

各种民间音乐在其发展过程中总是不断相互借鉴、相互吸收的。例如,有的民歌和民