

20世纪初两部重要的京剧五线谱曲本

——《天水关》与《皮黄曲谱》研究

文>孔培培

在花雅之争中脱颖而出的京剧,至民国年间发展到高度繁荣的时期。与京剧表演红遍南北的情形不同的是,由于承袭了中国传统音乐口传心授的传承方式,对京剧音乐的记录鲜有为之。通观20世纪流传至今的京剧曲谱,其记写方式主要有工尺谱、简谱和五线谱三种谱式。工尺谱是我国“土生土长”的传统记谱方式,用其记录京剧音乐集中出现在20世纪早期,且以抄本居多。简谱源自日本,传入中国后逐渐成为了包括京剧在内的中国传统音乐的主要记谱方式,且广泛沿用至今。用五线谱记写京剧音乐在20世纪则呈现出两个相对集中的时期:第一个时期是20世纪上半叶,尤其是前三十年,是接受了西方音乐观念与技法的音乐家们对京剧进行的具有贯通中西意义的记录和整理;第二个时期是20世纪下半叶“样板戏”中大量出现的五线谱总谱。

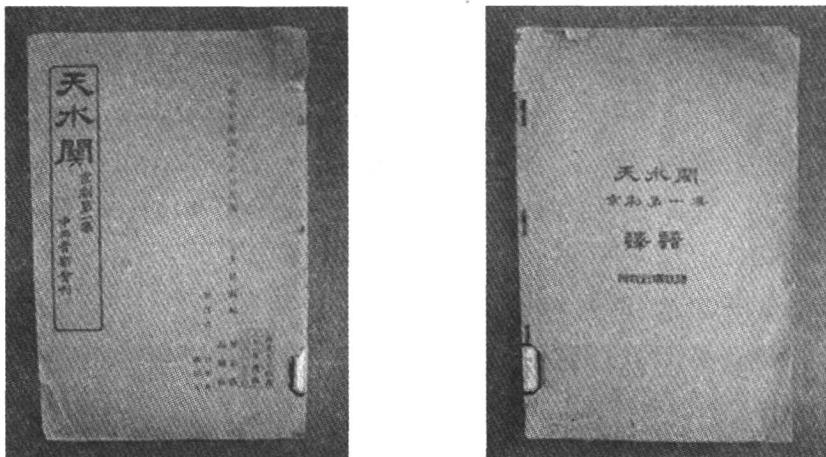
曾志忞(1879—1929)的《天水关》与李华萱(1895—1965)的《皮黄曲谱》是20世纪初期出现的两部京剧五线谱曲本,两者分别出版于1915年和1923年,较刘天华《梅兰芳歌曲集》的出版(1930)分别提前了15年和7年,因此,它们在京剧音乐史上的开创

性意义是不言而喻的。然而,这两部在使用五线谱记录京剧音乐方面具有筚路蓝缕之功的曲本,目前音乐界和戏曲界都没有给予足够的重视,曲本本身也没有得到充分的研究。及于此,本文拟对这两部曲本的概貌、出版背景、曲谱特征以及社会影响等方面进行研究,以展示五线谱应用于京剧音乐记录的早期样态,及其在中西音乐融合方面的重要意义。需要说明的是,本文研究版本为中国艺术研究院藏《天水关》原本和李华萱之子李毅飞先生提供的《皮黄曲谱》复印本。

一、曲本概况

《天水关》是目前笔者所见最早的一份京剧五线谱曲本,系曾志忞先生于辛亥革命爆发后,在北京组织“中西音乐会”期间编辑出版。曲本装订方式十分特殊,由上、下半刊合订而成。右翻至22页为该刊的上半刊,封面右上侧竖刊“中华民国四年六月出版”,下刊“主任编辑曾志忞、高砚耘,制谱者白承典、邹振元”,左侧竖刊“天水关,京剧第一集,中西音乐会刊”,右下侧标有“每册大洋四角,不准转载”字样。左翻至26页是该刊的下半刊,封面横刊“天水关,京剧第一集,译谱,附新创锣鼓谱”。

图1 《天水关》上、下半刊封面



上、下半刊所包含内容以表格形式列出如下：

表1 《天水关》上、下半刊内容比照

上半刊	京剧脚本 发刊序言	剧史	本剧全 部角色	本剧服装 一览表		本剧应用过门 摘要(工尺谱)	剧本(工尺 谱、含念白)	
下半刊					中西音阶 对照表	本剧应用各过门 摘要(五线谱)	唱腔(五线谱、 不含念白)	附录锣鼓新 谱之说明

上半刊中，“发刊序言”是为“中西音乐会刊”整体写作的，文章指出了“京剧脚本，素乏良本”、“京剧脚本，素无工尺”以及“皮黄胡琴伴奏，亦无书本记载”的三大弊病，并以此作为自己改良京剧的缘起所在。“剧史”、“角色”与“服装”三部分属于对《天水关》一剧的常规性介绍，因此在下半刊没有重复出现。下半刊较上半刊多出了“中西音阶对照表”和“附录锣鼓新谱之说明”两部分。前者是为工尺谱与五线谱互译提供的音阶参照，后者是仿照五线谱创制的锣鼓新谱。对《天水关》这一曲本而言，最为重要的无疑是上、下刊对照呼应的“过门摘要”与“剧本”两部分。

“过门摘要”将《天水关》一剧中所使用的过门按照声腔顺序逐条列出，共包括二

黄慢板、二黄元板、二黄倒板、西皮元板、西皮流水与摇板、西皮倒板等七个声腔板式的二十个过门曲调。^①此部分中，上、下半刊分别以工尺谱和五线谱对应记写，内容完全一致。“剧本”部分乃该刊重中之重，上半刊为完整的舞台演出本，除唱腔外，人物、动作、念白等信息一应俱全，唱腔部分旁注工尺谱；下半刊则仅将唱腔部分单独列出，

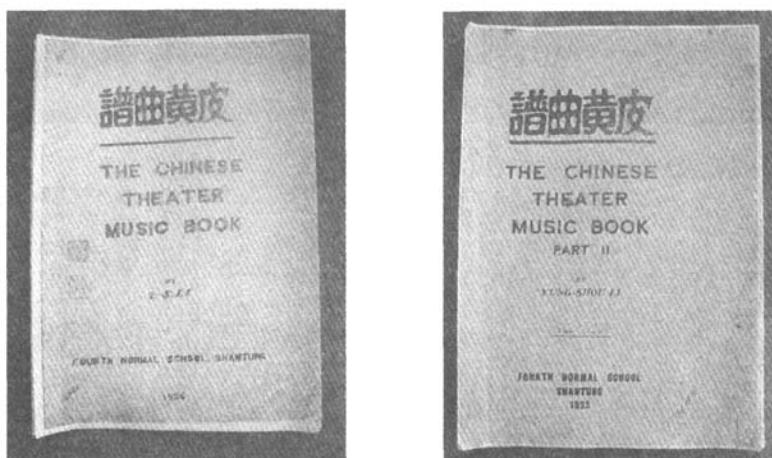
^① 具体过门类型如下：二黄慢板大过门、二黄慢板第二过门、二黄慢板第三过门、二黄慢板第四过门、二黄慢板归元板、二黄元板大过门、二黄元板第二过门、二黄元板第三过门、二黄元板第四过门、二黄元板第五过门、二黄倒板过门、西皮元板大过门、西皮元板第二过门、西皮元板第三过门、西皮元板第四过门、西皮元板第五过门、西皮元板第六过门、西皮流水与摇板之过门、西皮倒板过门、小开门。(为保持文献原貌，板式术语未做更动。——笔者注)

以五线谱记写。这种上、下半刊对照呼应的结构布局,完全符合了编者“每出制成谱本,兼附译以五线谱,俾中西贯通以比较之,诚自古以来未有之有趣味之创作也”^②的编辑意图。

《天水关》出版8年之后,远在山东的李华萱编辑出版了又一部重要的京剧五线谱曲本——《皮黄曲谱》。《皮黄曲谱》共有两

集,分别出版于1923年6月、10月(第一集曾于1926年10月再版)。乐谱封面上方自右向左刊“皮黄曲谱”四字,其下皆为英文,依次是THE CHINESE THEATER MUSIC BOOK(第二集加PART II),BY YUNG-SHOU LI(第二集为BY YUNG-SHOU LI),FOURTH NORMAL SCHOOL SHATUNG,1926(第二集为1923)(见图2)。

图2 《皮黄曲谱》一、二集封面(复印本)



扉页有文一篇,两集内容相同,内容如下:

此编《皮黄曲谱》是我研究音乐之一得,我想:皮黄,在我国音乐史上也可以占有一个相当的地位;在世界各国国民音乐中也可算是一小部分;我把他制成共通的乐谱,既可以便于我国深知泰西音乐的人去研究他;又可以使中西音乐沟通起来,并且可以使外国研究我国音乐的人知道皮黄的真象与价值。此是我编辑此编的意思。我现在还要申明一件事,就是此编可以算是研究中国国乐的一种辅助品;并不是学校里教音乐的课本!请阅者诸君注意!

在这篇具有“发刊序言”性质的短文中,李华萱提到了他出版此书的两点意义:一方面可以便于我国熟悉西方音乐的人进行研究;另一方面使外国研究者可以更好地了解皮黄的面貌与价值。值得注意的是,作者在

此用十分迫切的语气强调了此书仅仅是一种“辅助品”,而不能作为教科书使用。从中不难体会此时李华萱对这份曲谱还缺乏十足的信心,因此谨慎地提出不宜作为教科书的用途声明。

《皮黄曲谱》两集篇幅不同,第一集包含12个唱段,第二集仅有7个唱段。第一集在唱段前有文章、图表共5篇,分别是:《皮黄的价值》、《皮黄曲谱》、“编辑例”、“胡琴月琴图”、“胡琴定弦法”。其中,《皮黄的价值》是正伯先生于中华民国9年(1920)在北京大学《音乐杂志》第1卷第8号上发表之文,由于与作者的思想十分吻合,因而抄列于卷首。《皮黄曲谱》可视为作者撰写的“前言”,文中将自己记谱的目的做了更为详细的阐述。“编辑例”对本书记

② 《天水关》之“京剧脚本发刊序言”。

谱的音阶、调式、节奏、谱式等问题进行了规范与约定。“胡琴月琴图”与“胡琴定弦法”将皮黄的主要伴奏乐器——胡琴、月琴的外观以及主弦胡琴的定弦以绘图的方式加以说明。

《皮黄曲谱》两集共有 19 个唱段。其中，上集全部为老生唱段；下集有生、净、旦唱段，行当较为复杂一些。下面将两集中所选唱段的行当与板式情况列表如下：

表 2 《皮黄曲谱》所选唱段及行当板式

唱段	第一集										第二集								
	坐宫	洪洋洞	完璧归赵	鱼藏剑	卖马	斩黄袍	武家坡	空城计	琼林宴	李陵碑	洪羊洞	黄金台	采桑	祭江	托兆	寄子	刺王僚	打严嵩	武家坡
行当与声腔	生唱西皮正板二黄	生唱西皮倒板	西皮二六板	西皮慢板	西皮流水板	西皮倒板	西皮乙板	二黄元板	反二黄元板	二黄乙板	二黄元板	旦唱西皮正板	旦唱二黄	生唱二黄	生唱西皮流水板 ^③	净唱西皮	生唱西皮流水板	生旦夹唱西皮	

从上表不难看出，李华萱所选皆为当时乃至今日广为流传之唱段，在声腔与板式上面也力求全面，体现出该刊“编辑例”中所提出的“本编采取戏名，凡无历史价值的不入选”、“本编以考究皮黄的乐律为主旨；选精粹制谱，凡平平乏味者不入选”的选曲原则。

二、曲本出版的背景考察

20世纪初期，新旧交替中的中国新文化、新思想风起云涌。在学习西乐的巨大浪潮中，音乐界对待中国传统音乐的态度也有所谓“全盘西化”与“西乐为主、改造中乐”等派别之争。主张全盘西化论者甚至极端地指出：“所谓京音，所谓秦声，所谓徽曲，风靡中土，迭为兴废。鄙哉，亡国之音也。”^④将京剧置于了鄙陋与亡国之音的窘迫境地。《天水关》的作者曾志忞，则是“西乐为主、改造中乐”的改良派。

曾志忞是 20 世纪初期留学东瀛的重要音乐家，同李叔同、沈心工一起被音乐界公认为学堂乐歌的三大代表人物。他前半生致力

于将西方音乐引入中国，中年时期开始关注和热衷戏曲改良，堪称 20 世纪最早关注戏曲改良的音乐家之一。

早在 1904 年，曾志忞便在《音乐教育论》中一针见血地指出：“际此新旧交代时期，患不能输入文明，而尤患输入而不能用”，原因在于“输入文明，而不制造文明，此文明仍非我家物。”^⑤表达出了对中西音乐关系问题的深刻思考。后来，在对待京剧的问题上，曾志忞仍然坚持改良态度。他在 1914 年 4 至 6 月间北京的《顺天时报》上陆续发表的《歌剧改良百话》^⑥中谈到：“唯京剧能受

③ 笔者资料中此板式手改为“二黄正板”。

④ 瞿石《音乐改良说》，载《浙江潮》第 6 期（该刊无页码）。

⑤ 曾志忞《音乐教育论》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社 1998 年版，第 206 页。

⑥ 曾志忞《歌剧改良百话》，《中央音乐学院学报》1999 年第 3 期。原载《顺天时报》，冯文慈据缩微底片翻拍整理。

全国人之欢迎。其所以能受人如此欢迎者，虽未得学者研究其理之自来，但以普通语评论之，要必有一特长在焉，故京剧予以为颇有研究之余地也……现在‘改良戏曲’四字几无人不承认矣！”具体到京剧音乐的改良方面，他认为：“中国伶人守秘密主义，一腔半调吝不示人……现应将旧剧全本谱成五线谱，公诸同好。”而对于五线谱，他不仅极度推崇，还极力主张将其运用到京剧的改良之中：“凡中国人不可不知五线谱也……五线乐谱者乃世界各国通行之谱，不通行者唯野蛮国及教育不进步之中国耳。中国人苟改良歌剧，非识五线谱不可。”

1914年发表的《歌剧改良百话》是一篇十分重要的有关中国戏曲改良的论文，而1915年出版的《天水关》可以说是其戏曲改良思想指导下的直接产物。曾志忞在《天水关》“京剧脚本发刊序言”中这样表述：

予自十余年研究西乐以来，苦无研究中乐之起点，去夏得一佳会，创中西音乐会于北京，除研究西乐及昆曲外，兼事皮黄。一载以来，所习不下三十余出，每出制成谱本，兼附译以五线谱，俾中西贯通以比较之，诚自古未有之有趣味之创作也。

作为近代最早留洋学习西方音乐的音乐家代表，曾志忞在接受西方音乐的同时一直对中国传统音乐十分关注。但是在20世纪初期，掌握了西方音乐理论与技术的中国音乐家们在如何对中国传统音乐进行改良方面，却还没有找到切实可行的方式。直到1914年创立“中西音乐会”，曾志忞才得以全面接触传统戏曲（包括昆曲与皮黄），进而对戏曲改良有了具体的思路。那么，曾志忞在得到“中西音乐会”这一“佳会”后，对京剧做了哪些开创性的改良呢？一方面，曾氏尝试“采用中西乐器伴奏，以管弦代替锣鼓”，^⑦这得益于他对西洋乐器的熟悉与了解。另一方

面，如其所言“京剧脚本，素无工尺，每剧所使腔调，皆从口授或耳听而得”，^⑧曾氏看到了京剧没有曲谱的弊端，努力“每出制成谱本，兼附译以五线谱”，目的在于“俾中西贯通以比较之”。秉承这样的改良理念，《天水关》迈出了其戏曲改良的第一步。按照“一载以来，所习不下三十余出，每出制成谱本，兼附译以五线谱”的理想，作者希望这一刊物能够陆续出版多期，然而可惜的是，由于经费的原因“中西音乐会”组办两年后解散，“中西音乐会刊”也仅仅出版了《天水关》一期便没有了下文。^⑨

如果说《天水关》是近代少数音乐家在20世纪初期西方音乐大量涌入中国的背景下，自发地对中国传统音乐进行改良的话，那么其后的情况就发生了微妙的变化。《天水关》出版4年后，五四新文化运动爆发。在“再造文明”的新思潮下，一切旧文学、艺术、学术都遭到了前所未有的批判，中国传统戏曲所遭到的批判更是彻头彻尾。例如傅斯年就认为“就技术而论，中国旧戏，实在毫无美学的价值”，旧戏中的音乐也是“躁音浮响，乱人心脾”，因此他提出“所以专就音乐一道批判旧戏，也是要改良的”。^⑩当时的音乐家们在新文化运动的激荡下，深感中国音乐现状的落后，对中国传统音乐也有更加深入的批判与反思。于是，20世纪初期兴起的学习西乐思潮在20年代进一步壮大，对西方音乐的学习也进一步走向深入。

⑦ 陈聆群《曾志忞——不应被遗忘的一位先辈音乐家》，《中央音乐学院学报》1983年第3期。

⑧ 同注⑦。

⑨ 同注⑦。

⑩ 傅斯年《戏剧改良各面观》（1923），丁守和主编《中国近代启蒙思想》（中卷），社会科学文献出版社1999年版，第229页。

在对中国音乐落后因素的分析中，中国旧有记谱法的落后性是当时音乐界公认的事。20世纪20年代中国音乐界的领军人物萧友梅曾说到：“我们不能说中国没有乐谱，不过拿近代西洋乐谱比较起来，就觉得有许多不完全的地方”。^⑩萧友梅“不完全”的评价还算“客气”，更有甚者，认为工尺谱“比落伍的简谱还要落伍，只可当作博物馆里原始的野蛮民族的遗物了”^⑪。当时表现十分活跃的李华萱，自然也参与了这场轰轰烈烈的讨论。他在1921年《音乐杂志》上发表了《皮黄的缺点》一文，针对皮黄问题进行具体讨论，不但反复阐释了用工尺谱记录皮黄的诸多弊端，如“我国的工尺谱法子并不完备，读谱更觉费时……拿这两种法子研究事倍功半”，而且提出了“以万国共通的乐谱，制成皮黄乐谱，详细研究”的观点。^⑫这篇文章的主体部分，后来被用做《皮黄曲谱》中具有“序言”意义的《皮黄曲谱》一文。

1923年8月，李华萱赴北京参加中华教育改进社召开的第二次年会，被分入国民音乐教育组。在这次会议上，李华萱提出了“京都亟应设夏季音乐讲习会招集各省音乐教员讲习理由”、“全国学校宜悬国歌挂图”和“吾国皮黄在国民音乐中有无存在之价值可否采取作乐界之参考”三项议案。这里着重要谈的是与皮黄改良有关的第三项议案。

李华萱在提议中讲到：

吾国皮黄盛行全国，然近今研究乐学中多不注意讨究。吾想，一国有一国之精神，一国有一国特性。文化之盛衰，风俗之厚薄，国民性之刚柔，与音乐俱有深切之关系。皮黄集国人之声情，根古乐之遗响，逐渐脱化，日异月新而成。曲质慷慨激昂，庄严深厚，喜怒哀乐，变化自如，是国性之音乐也。用取其调，改良戏词，未尝非社会教育之一助。可否采取，加以改良，译成世界共通乐谱，用作乐界之参考焉。

这项议案反映出了李华萱对京剧的社会与艺术价值是有着深刻认识的。他认为文化、风俗、国民性都与音乐有着密切的关系，而皮黄以其“根古乐遗响”、“盛行全国”的特点堪称“国性之音乐”。将京剧上升到“国性之音乐”的高度来看待，这在当时应当说是具有魄力和远见卓识的。为什么这样讲呢？来看这样一段文字：“就皮黄的脚本上论，虽说多半不合当代的潮流，然而我不赞成废弃……不能因他记述的事迹不合现在的潮流，就把他废弃……皮黄既有一定的声调节奏，在音乐界上，自然有他的位置，不应当无形的把他排开。”^⑬这是正伯先生在1920年《音乐杂志》上发表的一篇文章，后被李华萱部分收录于《皮黄的价值》一文中。从“废弃”、“排开”这样尖锐的字眼上，不难体会当时艺术界对京剧的否定与排斥。由此也不难看到，李华萱在对待中国传统戏曲方面所持有的客观态度以及敢于正义直言的学术胆识。此项议案完完全本地反映了李华萱致力于皮黄改良的志向，同时也准确地反映出李华萱编辑《皮黄曲谱》的思想根源。

议案中，李华萱提出的实施方案为“加以改良，译成世界共通乐谱，用作乐界之参考焉”。对此，时任该次年会“国民音乐组”主席的萧友梅做了如下“修正案”：“吾国古今乐曲在国民音乐中定有相当价值，应组

^⑩ 萧友梅《中西音乐的比较研究》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》(第2卷)第3、4号合刊(该刊无页码)。

^⑪ 萧而化《记谱法评述》，《音乐教育》(第1卷)第1期，第42页。

^⑫ 李荣寿《皮黄的缺点》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》(第2卷)第3、4号合刊。

^⑬ 正伯《皮黄的价值》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》(第1卷)第8号(无页码)。着重号为笔者所加。

织研究会(由中西音乐专家担任)将所有现成乐曲译为世界共通乐谱以备作曲家之参考。”这份“修正案”原则上同意了李华萱的提议，并将皮黄范围拓展至“吾国古今乐曲”，主张将其一律译成世界共通乐谱，以供作曲家参考。

李华萱这份有关皮黄改良、译谱的提议，对京剧乃至整个中国传统音乐都具有不可估量的价值。因为20世纪20年代，五线谱还仅为少数音乐家所掌握。在“中华教育改进社年会”这样重要的会议上，李华萱提出用其对京剧进行记谱，进而“修正”为对所有的中国传统音乐记谱，这无疑是一项大胆而又具开创意义的提议。一位中国音乐史学家对此有着这样的评价：“李华萱这一提议在今天看来依然有着相当重要的学术意义。京剧唱腔保存着中国戏曲音乐之精华，属于非物质文化遗产范畴，‘译成世界共通乐谱，用作乐界之参考’，无论对于传统音乐之搜集、整理、保存，或作为音乐创作、研究之参考，均有无可估量之价值。”^⑨

三、曲谱特征分析

作为用五线谱记录京剧音乐的先行者，《天水关》进行了许多“史无先例”的探索与尝试。其一，它将过门与唱腔分开记写。采取单行谱形式，先将本剧所用的过门逐条列于唱腔之前。唱腔部分集中记写，凡遇过门处仅在乐谱中注明接哪一类过门，如下例所示。

《天水关》唱腔片断

二黄慢板 诸葛亮唱 $\text{J} = \text{M.M.66}$

先.....帝.....爷.....

夫过门 先.....帝.....爷.....

接第二过门 白.....帝.....城.....

此为《天水关》第一段唱腔，起唱前有“大过门”提示，下半句后提示“接第二过门”，演奏者根据文字提示与过门曲谱自行对照即可。对于行腔中出现的短小的胡琴接腔，则以括号的方式进行补充。这样的记谱形式体现出记谱者以记录唱腔为主、伴奏为辅的记谱思路。

其二，在节拍和速度的记写上，《天水关》也形成一种独特“模式”。过门部分，该曲谱将慢板对应成“ $\frac{2}{4}$ ”节拍，元板对应成“ $\frac{3}{4}$ ”节拍，慢板转元板就记成“ $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ ”的混合拍子，流水板、倒板、摇板等则大多不记节拍符号(流水板偶有记“ $\frac{2}{4}$ ”拍)。唱腔部分，因为有了过门的节拍前提，因此乐谱前不再标记拍号，仅在唱腔前注明大致的速度，如“ $\text{J} = \text{M.M.66}$ ”等。

其三，用五线谱记录京剧音乐还需要面临一个十分棘手的定调问题。具有音乐常识的人都知道，五线谱的记写首先需要明确调高，通过调高确立调号后，音符的记写才有意义。而京剧中调高问题恰恰不是绝对固定的。正如美国音乐学家魏莉莎所描述的那样：“同一场京剧演出中，西方意义上的调会变化多次，并且不同演员在演出同一场剧目时也常使用不同的调。主奏弦乐器能够轻松地调整定弦以适应这些变化，采用简谱就减少了记谱上的变调繁琐。”^⑩简谱由于体现的是首调概念，因此按照首调唱名写出音阶旋律即可，调号可以根据不同的情况及时更改。而五线谱则不然，它的记写在没有调号的情况下就无法进行。这也正是包括京剧在内的中国传统音乐为什么至今仍大量采用简谱记谱的原因所在。那么，《天水关》是如何处理

^⑨ 刘再生《王光祈致李华萱书信五则新浮现——李华萱〈音乐奇零〉一书初探》，《音乐研究》2007年第4期。

^⑩ [美]伊利莎白·魏莉莎(Elizabeth Wichmann)著，耿红梅译、孟宪福校《听戏——京剧的声音天地》，上海音乐学院出版社2008年版，第297页。

调号问题的呢？

在“中西音阶对照表”中，作者写下了这样几句注文：“二黄西皮，不分调号，定弦只用合尺二字，唯随人声之高下，将弦收放，约分为五调。”其中，“定弦只用合尺二字”一句至关重要，在作者提供的音阶中，合尺对应的是do与sol两个音级，也就是说，只用do与sol来表示里弦与外弦的相对音高。这样讲可能依然很难理解，不妨举例而言。在这份“中西音阶对照表”中，作者提供了二黄的里弦与外弦高度分别是“合(do)”、“尺(sol)”，按照京剧定弦规律，二黄以sol、re定弦，也就是曲谱中的do实际演唱sol，因此《天水关》实际上是采用了F调记谱。这一点可以在该曲谱第3页“西皮胡琴调弦”中得到佐证。简言之，《天水关》曲谱本身虽然没有标记调号，但是实际上按照F调记谱的。明白这一点，就可以顺畅地读谱了。

其四，《天水关》作为一份早期京剧五线谱曲本，在连音线、符尾连线、强弱快慢标记等细节的处理上，还显示出了许多不够规范与完善之处，为满足节拍需要而机械地分割音符时值的情况在谱中屡屡可见。但是，在20世纪初期五线谱刚刚为中国音乐家所掌握的背景下，存在这样那样的问题也是不足为奇的。

其五，《天水关》独创性地发明出一套“锣鼓新谱”。该谱式借鉴了五线谱原理，共由七线八格组成（末格为念法），按照书中说明“第一格为板之符号，第二格为小鼓之符号，第三格为大鼓之符号，第四格为大锣之符号，第五格为小锣之符号，第六格为大铙之符号，第七格为小铙之符号”。以符杆、符尾表示时值长短，能够较为准确地将京剧打击乐纷繁复杂的乐器音色与节奏记录下来。应当说，这份上世纪初期产生的锣鼓谱的确可以为我们提供许多可资借鉴之处。

较《天水关》晚8年出版的《皮黄曲谱》，在曲谱特征上与前者出现了很大的差异。

其一，与《天水关》单行记谱的方式不同，《皮黄曲谱》除过门处采用单行谱记写以外，唱腔处皆采用两层五线谱表形式。按照“编辑例”中的说法：“上层高音部五线是声乐谱（唱的）；下层五线是器乐谱（胡琴、月琴、三弦皆可用），与西乐伴奏法谱表是同一理。”这样的记谱方式将唱腔与伴奏放在同等重要的地位加以看待，《皮黄曲谱》也便成为了京剧音乐历史上较早出现的一份既记唱腔又记伴奏的双行五线谱。

其二，《皮黄曲谱》节奏节拍的记写十分复杂，这与《天水关》相对简单统一的情况大相径庭。谱中西皮正板以 $\frac{1}{4}$ 拍记、二六板以 $\frac{6}{8}$ 拍记、摇板以 $\frac{3}{4}$ 拍记（摇板中的自由因素以许多自由延长音的方式来体现）、数板以 $\frac{2}{4}$ 拍记、倒板以 $\frac{3}{4}$ 拍记、元板以 $\frac{2}{2}$ 拍记、快板以 $\frac{2}{4}$ 拍记；二黄正板以 $\frac{1}{4}$ 拍记、元板以 $\frac{1}{4}$ 拍记、快三眼以 $\frac{1}{4}$ 拍记，等等。让人眼花缭乱的不单是这些复杂的节拍标记，乐谱中所标节拍与实际记谱之间也多有不统一之处。例如，谱中许多 $\frac{2}{2}$ 拍实际上多是按照 $\frac{1}{4}$ 拍记写的。

其三，《皮黄曲谱》的定调方式同样“自成一体”。“编辑例”中对曲谱所用调号规定为：二黄以一个升号的G调记谱，西皮以一个降号的F调记谱，但是在实际曲谱中，只有二黄遵循了“编辑例”中的规定，西皮则全部以没有升降号的C调记谱。问题不仅如此，在依谱演唱的过程中笔者发现，无论曲谱按哪种调号记谱，都需要按照C调来演唱才符合京剧的音阶习惯。换言之，该曲谱上所标的调号实际上是否定任何意义的，作者按照C调将京剧曲调记写上去，又硬生生地为乐谱加上了“莫名其妙”的调号。

谈到这里，我们再把《天水关》的调号问题拿过来进行对比。《天水关》谱面没有调

号,实际需要按照F调来演唱;《皮黄曲谱》谱面标有调号,实际则需要按照C调来演唱。这就说明20世纪初期,在用五线谱这种调高概念十分明确的曲谱来记写调高并无定数的京剧音乐时,近代音乐家们在没有成熟模式可供参考的情况下,进行了多种方式的尝试。同时我们也可以看到,无论是在最早出版的《天水关》,还是稍后出现的《皮黄曲谱》中,都没有找到合理的解决方案。

其四,与《天水关》相比,《皮黄曲谱》在记谱的细节处理上表现出更加完善与规范的特点。例如,曲谱中出现了许多三连音,说明作者对节奏的把握更加细腻。而大量渐强、渐弱、渐慢等表情符号的出现,也反映出作者正有意识地将京剧音乐中独具表现力的音响形式加以记写。

四、社会影响与历史意义

在曾志忞的音乐生涯中,活动高峰是在他留学日本和回国后创办上海贫儿院的时期。《天水关》出版时,已经处于其音乐生命的低谷时期。在《天水关》因经费关系而仅出版一集便告结束后,“曾志忞后来日益消沉,常常借酒浇愁,于1929年阴历七月初七后的一两天病故,去世时尚不足50岁”^⑩。李华萱的情况则完全不同。20世纪20年代正是李华萱音乐生活最为活跃的阶段。在翻译京剧音乐以前,他就尝试对中国传统古曲进行五线谱翻译,例如他曾在《音乐杂志》上发表过译古曲谱《吊屈原——名罗江怨》。^⑪1921年还单独发表过《皮黄曲谱·托兆碰碑》一折。^⑫而在《皮黄曲谱》出版后不久,李华萱又出版了包括民歌曲调、京剧曲牌、昆曲曲牌、寺庙音乐、说唱曲牌、古琴曲等在内的《俗曲集》,同样以五线谱记写。从某种程度上说,这本《俗曲集》可视为《皮黄曲谱》的姊妹篇。

从资金与制度保障上看,曾志忞创办“中

西音乐会”和出版《天水关》都属于自发行。由于得不到资金和制度上的保障,他的音乐理想在当时的环境下很难得到实现,其欲将三十余出剧目“每剧制成本”的理想,自然也“无疾而终”。《天水关》作为曾志忞改良京剧音乐的一个“孤本”,在社会上没有引起过多反响,这也造成了今人在评价曾志忞的成就时,多半关注他的乐歌创作和西乐理论研究,而对其戏曲改良之功与《天水关》曲本,知之甚少。《皮黄曲谱》的出版得到了中华教育改进社的决议支持,依托山东省第四师范学校,在资金和制度的保障方面相对完备。也正因如此,《皮黄曲谱》第一集在1923年6月初版后,又于1926年再版。

《皮黄曲谱》刊出后引起了音乐学者的关注。1927年,远在德国柏林留学的音乐学家王光祈在写给李华萱的信中多次提到了这份曲谱。其中1927年4月26日的信中写到:

弟往昔常欲购买先生所编之《皮黄曲谱》第一、二集及《俗曲集》两种,只以不知出版处所之故,未能如愿以偿,不胜惆怅之至。若蒙先生将上述两种大作见寄,弟当检寄拙著音乐著作若干,或选购德国音乐名谱一二,奉呈左右,以为报酬,不知尊意以为何如?

在此封索书信件发出两个月后,王光祈又向李华萱写了第二封信,信文摘录如下:

五月十二、十九,两次手示,以及《皮黄》、《俗曲》乐谱三册,均已先后拜阅,敬佩感谢无已……尊译《皮黄曲谱》、《俗曲集》两种,极有价值。此后如能继续翻译,当于吾国

^⑩ 向延生《为中国造一新音乐——启蒙音乐家曾志忞》,向延生主编《中国近现代音乐家传》(第1辑),春风文艺出版社1994年版,第54页。

^⑪ 北京大学音乐研究会《音乐杂志》(第1卷)第5、6号合刊。

^⑫ 北京大学音乐研究会《音乐杂志》(第2卷)第2号。

音乐前途,发生良好影响。^②

由此可知,王光祈向李华萱提出索要《皮黄曲谱》的要求后,李华萱迅速将曲谱寄往柏林。而身在柏林、心怀“少年中国”理想的王光祈,给予《皮黄曲谱》“极有价值”的高度评价。

以五线谱记京剧音乐,这一看似简单的记录形式的借鉴行为,实则是中西音乐融合的一种外在体现。产生于20世纪初期的《天水关》与《皮黄曲谱》,是目前所能见到的两部年代堪称最早的京剧五线谱曲本,二者在以五线谱记录京剧音乐方面进行了诸多开创性的探索,具有开时代先河之伟大意义。继两部曲本出版后不久,又陆续有若干重要剧目的京剧五线谱曲本问世,如中国高级戏曲职业学校(中华戏校前身)编辑的《京剧五线谱四种》、刘天华为梅兰芳出访美国记写的《梅兰芳歌曲集》等。这些曲谱的问世必然离不开先行者所积累的宝贵经验。

历史已进入21世纪。经过了一百年的艺术积累,用五线谱记写京剧曲谱早已是司空见惯的寻常事。今天,活跃在京剧舞台上的艺术精品大都采用了中西乐队的混合编制,

中西音乐融合在此已经达到了水乳交融、浑然一体的程度。而事物的开端意义总是非比寻常的。在20世纪初期西方音乐铺天盖地席卷整个中国音乐界的背景下,曾志忞和李华萱能够大胆地将自己的视野投向中国传统戏曲,指出京剧“国性之音”的地位,其卓见令人敬佩;同时他们能够以开阔的胸襟尝试用西方五线谱对京剧音乐进行记录,从而找到中西音乐融合的具体方式与道路,其广博学识同样令人赞叹。《天水关》和《皮黄曲谱》的意义恰恰在于此。而本文对《天水关》和《皮黄曲谱》的研究,即是希望拨开尘封的历史,将这两本意义重大的京剧曲本重新展现在人们面前。

作者单位:中国艺术研究院戏曲研究所

^② 此两封信件原收于《音乐奇零》(未出版),本文引自刘再生《王光祈致李华萱书信五则新浮现——李华萱〈音乐奇零〉一书初探》。

(上接15页)为广东省中山图书馆(代号931)收藏,同时发现此信息笔者过去亦曾在书谱志中以红笔标出,但事后却被抛至九霄云外、忘得一干二净,否则,这一官编音乐教科书的研究,可能早已提上日程了。由此联想到中国近代音乐史学的史料建设确实是一个亟待深入开发的、需要科学、全面进行研究的基础性工作。即便一些细节性问题,比如本文提及的金匱华振编《小学唱歌教科书初级》之“金匱华振”究竟如何解读,编者为一人抑或二人?也是几经考察才了解到“金匱”乃无锡一处地名,系指作者籍贯而非人名。凡此种种,使笔者更加感受到历史细节诚然为史学

研究不可忽略的命脉!鉴于《初等小学乐歌教科书》图书馆收藏信息现已做交代,本文文本不再改动,仍以所获收藏家之藏书为依据。文中尚存不当、疏漏之处,恭请学界同仁批评指正。

作者附言:本文所据文献史料《初等小学乐歌教科书》,经漳州南音老唱片收藏家郭明木先生引荐,由烟台京剧老唱片收藏家刘瑞鹏先生提供原件,特致谢忱!

作者单位:山东艺术学院