

清末民初的京韵大鼓音乐(下)

——《京韵大鼓音乐新论》(三)

陈钧^[1]

(二)紧平腔

早期(紧平腔)上句一般是(慢平腔)上句尾字音腔缩短、口语化,且省略了后面小过门形成的。它是旋律较简练,字位节奏比(慢平腔)句紧凑,具有较强的叙事功能的板腔体形式。(紧平腔)句一般中眼起腔,落腔于板位,句幅占四小节(在有句前衬词时可为五至六小节)。上句由于唱词尾字为仄声字,

一般随尾字声调落音较自由;下句唱词尾字为平声字,落于“do”音。早期京韵大鼓唱腔中(紧平腔)以上句较多见。

1.结构

(紧平腔)句在结构上基本保留了(慢平腔)的特征。这种特征一般表现在三逗唱词音腔之间的两个小垫头上。如高六顺演唱的《许仙游西湖》中的(慢平腔)上句:

例 1.



再看以上唱段中的(紧平腔)上句:

例 2.



在早期京韵大鼓唱腔中常见(紧平腔)上句后接(快平腔)下句的形式。

2.旋律

早期(紧平腔)上在旋律上一般没有突出的特征,除去与(慢平腔)上句保持一定的联系外,就是依字行腔。(紧平腔)下句在旋律上基本上与(快平腔)下句大致相同。(紧平腔)虽然是长于叙事的唱腔,但是相比20世纪20年代后的演唱,早期京韵大鼓的(紧平腔)还是较为富于歌唱性的。

在以往的京韵大鼓音乐著述中,从未见关于(紧平腔)的

阐述,一般把(紧平腔)和(慢平腔)混在一起,视为同一种形式。但是我在对清末民初京韵大鼓音响资料的分析中发现,(紧平腔)与(慢平腔)虽然在结构上保持了某种联系,但是在风格上二者之间却有着较大的区别。这种区别主要反映在旋律上。我们知道,(慢平腔)唱腔中间的句型均有着各自基本的旋律规式,其中除去(挑腔)和变体(挑腔)作为(起腔)句外,(慢平腔)上句以唱词声调的不同分为去声尾字句型和上声尾字句型。这两种句型的尾腔均有着各自稳定的旋律模式;(慢平腔)下句则大致可分为(挑腔)、变体(挑腔)、低(挑腔)、低变

[1]作者简介: 陈钧(1946~),天津市艺术研究所研究员。

体(挑腔)、和落低 sol 音下句几种句型。各种下句句型亦均有着各自在旋律上的规式。早期(紧平腔)上下句虽然在句型结构和旋律上与(慢平腔)、(快平腔)均存在某些联系,但是随着时间的推移,由于京韵大鼓在发展口中语化的强化使(紧平腔)上句与(慢平腔)在旋律上的联系逐渐淡化,并在不断实践的过程中又创造了自己的旋律特征,这样,(紧平腔)就逐渐衍变成成为一种独立的、特点鲜明的音乐形式了。将这两种不同的音乐形式相混淆,是不利于我们对京韵大鼓声腔音乐认识和把握的。因此,这里我将(紧平腔)作为一种独立的音乐形

例 3.



(快平腔)虽然是述说类唱腔,它节奏鲜明,速度较快,但在早期京韵大鼓演唱中一般仍富于较强的歌唱性。

(快平腔)的旋律一般也是依字行腔,上句尾字音腔较口语化,下句尾腔音腔模式一般常见为两种类型,即“低 sol、低

式加以论述。

(三)快平腔

(快平腔)旋律较简练,节奏鲜明、紧凑,叙述性较强,为上下句循环反复的板腔体形式。它一般中眼起腔,落腔于板位,句幅占三小节。上句由于唱词尾字为仄声字,一般随尾字声调落音,下句唱词尾字为平声字,落“do”音。

(快平腔)的字位结构一般比较匀称,大致看,一种均匀的小快板节奏在上下句中都是很常见的,如王宝翠演唱的《妓女自叹》中的(快平腔)上下句:

例 4.



二、快板

(快板)亦称(紧板),为有板无眼(1/4 拍)上下句循环反复的板腔体形式。(快板)常于唱段后部作为高潮部分来运用。(快板)常见三种句型。

(一)结构

1.六板两分句句型

例 5.



2.四板数板式句型

这种句型唱词字位匀称,一般起落腔均顶板,占四小节。

例 6.



3.七板两分句句型

这种句型是由于第一分句中唱词字位节奏拉宽导致句幅扩充而形成的。这种句型常在下句中运用,它与六板两分句句型相比主要的变化在于:第一分句虽然仍闪板起腔,顶板落

这种句型上下句均闪板起腔,顶板落腔。唱词一、二逗音腔为一个分句;唱词第三逗音腔为一个分句。两个分句均闪板起腔,顶板落腔,中间有一拍小垫头。上下句之间亦有一拍小垫头。如:王红宝演唱的《卖油郎独占花魁女》中的六板两分句句型:

如王红宝演唱的《卖油郎独占花魁女》中的四板数板式句型:

腔,但是由于唱词第一、三、四字均扩展为一拍,从全句看唱词字位节奏更为舒展、匀称。如王红宝演唱的《卖油郎独占花魁女》中的七板两分句句型:

例 7.



在早期京韵大鼓(快板)唱腔段落中间亦存在加入垛句、叠句等句幅较长的大下句。

(二)旋律

例 8.



再如张小轩演唱的《灯下功夫》中的(快板)下句:

例 9.



三、垛板和插入腔

(一)垛板

(垛板)常见夹在京韵大鼓音乐(慢板)中的(慢平腔)和(快板)中间运用。(慢板)中的运用,见前“清末民初的京韵大

(快板)上句旋律一般依字行腔。(快板)下句尾腔旋律与(快平腔)相同有“低 si、低 la、低 sol、低 la、do”与“低 sol、低 la、do、do”两种类型。如王红宝演唱的《大西厢》中的(快板)下句:

鼓音乐”(上)中(慢平腔)大下句中的(大甩腔)部分王红宝演唱的《大西厢》谱例。

以下为王红宝演唱的《大西厢》中(垛板)唱腔在(快板)中的运用:

例 10.



(二)插入腔

(插入腔)亦称(带腔),即在京韵大鼓演唱中插入的其它腔调。(插入腔)的运用早在清末就已存在,并以皮簧腔为多见。如《昭君出塞》中就插入了二簧和西皮腔调,《南阳关》中就插入了西皮腔调。

四、板式唱腔布局

清末民初时期京韵大鼓唱段已经形成了比较完备的板式唱腔布局原则,这种原则一直运用至今。在京韵大鼓较长的唱段中,一般先演唱(慢板),再演唱(快板),最后以(慢板)结束。在前部的(慢板)段落中,先以(慢平腔)中的(起腔)句开头,下句接以(甩腔)句或落低 sol 音下句,然后演唱(慢平腔)

中各种上下句。在段落和唱段尾部终止处运用(甩腔)句、(大甩腔)句。

(慢平腔)演唱后,一般接唱(紧平腔)。(紧平腔)部分的演唱与(慢平腔)和(快平腔)相结合一般比较自由。早期(紧平腔)的运用较少,似乎尚未形成段落性。

(紧平腔)部分演唱后一般接唱(快平腔),但在(快平腔)演唱中亦常常混入(紧平腔)句。(快平腔)部分演唱后一般转入(快板)部分。(快板)演唱至唱段尾部,一般转入上下两句(慢平腔)(即(预备腔)句和(甩腔)句)结束全部唱段。现将京韵大鼓板式唱腔布局图示如下:

慢板(慢平腔-紧平腔-快平腔)-快板-慢板(慢平腔)

京韵大鼓板式唱腔布局虽然有以上的规律,但在演唱中灵活多变仍是其显著的特点。比如在(慢平腔)段落中可能偶尔出现一两句(紧平腔)或(快平腔);在(紧平腔)和(快平腔)段落中常出现(慢平腔)下句等。这些现象我们应当视为由于内容表现的需要,艺人们在演唱中对唱腔节奏、旋律、乃至句型结构变化的追求,以图打破音乐上呆板和平庸的破格,即所谓“平中求变,平中出奇”。可以说京韵大鼓唱腔在运用中于

大结构原则下的小变化是丰富多彩的,因此我们必须对其音乐形式有一个透彻的了解和细致的把握,这是我们学习、认识、掌握、继承、乃至发展京韵大鼓音乐必备的前提。

第三节 京韵大鼓音乐与子弟书

弹词音乐的渊源关系

当代关于曲艺的著述中一般均称京韵大鼓是在木板大鼓的基础上吸收清音子弟书的形式形成的。由于早期木板大鼓

和子弟书音乐均已无法寻觅,对于这样的传说人们虽代代相传,却一直无法证明其真实性。当我对子弟书的衍变形式卫子弟书、石韵、西城板音乐进行分析后,发现以往的传说大约是有根据的。通过对卫子弟书、西城板音乐和京韵大鼓音乐的对比分析起码可以证明,京韵大鼓音乐与这两种鼓曲音乐是相联系的。也可能这正是京韵大鼓形成于天津的证据之一。除此以外,我还发现,京韵大鼓(慢平腔)中的落低 sol 音下句与苏州评弹下句唱腔也有着较为密切的关系。

一、京韵大鼓音乐与卫子弟书、西城板音乐的关系

(一)京韵大鼓音乐与卫子弟书音乐的关系

1.对卫子弟书(头行)形式的保留

由于时间的久远,19世纪末期京韵大鼓处于怯大鼓形态时的音乐我们已无法寻觅,但是,从现存卫子弟书和西城板音

乐中我们仍能看到它们与早期京韵大鼓音乐之间的联系。首先,从京韵大鼓现存音响中我们可以明显感觉到某些卫子弟书音乐形式的存在。比如京韵大鼓中篇幅较短的曲目,如《八喜?八爱》、《丑末寅初》、《风雨归舟》,以及《茶叶名》、《顽石一块》、《堪叹人生》、《一寸光阴》等等唱词篇幅短小,与子弟书(诗篇)同为可独立成篇的唱段。这是京韵大鼓与子弟书在文学和音乐体裁上的相同之处。

在京韵大鼓早期唱段开头可见首句用(起腔),下句用(甩腔)的形式。这种以(起腔)句和(甩腔)句(尾句)作为上下句构成一落的形式,与卫子弟书(诗篇)中的(头行)结构相同。我以为,京韵大鼓音乐中这种结构形式是对卫子弟书音乐,或者说是卫子弟书音乐结构的吸收。在现存早期京韵大鼓音响的一些唱段中即保留着卫子弟书(头行)的结构形式。如张金环演唱的《蓝桥会》中第一落唱腔:

例 11.



此外,在京韵大鼓唱段中每一落的终止句都运用(甩腔)句,这种用固定的尾句作为段落终止句的形式,也是京韵大鼓音乐对卫子弟书音乐形式的保留。

2.(甩腔)对卫子弟书(忙子)尾句甩腔乐汇的保留

例 12.



早期京韵大鼓中有些唱段的(甩腔)句唱词尾字音腔尾部仍保留了这种低“sol、do”乐汇。如王红宝演唱的《卖油郎独占

花魁女》中(甩腔)句中的部分唱腔:

例 13.



无论艺人在演唱中将(甩腔)尾部低“sol、do”乐汇的低“do”音省略不唱,或将(甩腔)后半段完全省略时,这种低“sol、do”乐汇往往仍然由伴奏音乐完整地体现出来(谱例略)。据此可以证明京韵大鼓唱腔中的(甩腔)句与卫子弟书唱腔中(忙子)尾句的渊源关系。

(二)京韵大鼓音乐与西城板音乐的关系

京韵大鼓音乐与西城板音乐的关系首先表现在,京韵大

鼓上下句句前衬句唱词尾字音腔和唱词第二逗尾字音腔落“do”音并有较长拖腔的特点,在西城板音乐中同样可以体现出来。西城板上句句前衬句唱词尾字音腔或句子开头演唱几个字后(不一定是唱词完整的字逗),有时均有一个稍长的落“do”音拖腔,或虽落“do”音腔不长,但后面必有一个落“do”音小垫头。下句中也偶尔可见这种落“do”音拖腔。如陈银如演唱的《妓女做梦》中的句前衬句:

例 14.



再看刘小江演唱的西城板《辞绿林》音乐中的落“do”音 拖腔:

例 15.



我觉得京韵大鼓音乐在形成过程中极可能亦受到了西城板的影响,将其乐句前部较长的落“do”音拖腔吸收到自己的唱腔形式中来,因此二者才可能有以上非常相似的拖腔形式。

西城板音乐与京韵大鼓音乐另一个相近之处在于,西城板下句唱词倒数三个字音腔的基本形式一般为“do、低 la、低

sol、低 mi、低 re、低 mi、低 sol”形式,这种形式与京韵大鼓(慢平腔)落低 sol 音下句唱词第六七字音腔极为相近。请看金桂宝演唱的京韵大鼓《丑末寅初》中的(慢平腔)落低 sol 音下句谱例:

例 16.



再看刘小江演唱的西城板《辞绿林》中的下句谱例:

例 17.



通过以上对比我觉得,京韵大鼓(慢平腔)落低 sol 音下句在形成过程中很可能吸收了西城板下句尾腔的旋律模式,至少是受到了它的影响。

(三)京韵大鼓音乐与弹词音乐的关系

说到京韵大鼓音乐与弹词的关系,人们也许不以为然。由于弹词是南方的曲种,与北方的大鼓似乎难以发生关系。因为苏州评弹用吴音说唱,北方人难以听懂,故清人徐珂在《清稗类钞》中写道:“苏城操弹词业者之出游也,南不越嘉禾,西不出兰陵,北不踰虞山,东不过淞浦。盖过此以往,则吴音不甚通行矣。弹词业之不能发达,职是故也。”

以上说法表面上看是合乎逻辑的,但是是否可以就此断然否定清代以来苏州评弹北上献艺的所有可能性呢?我以为这种观点未免过于武断了,因为天津就是一个长期居住大量南方人的北方城市,这里有通吴音的观众群体存在。

在北方的天津从元代以来就有大量南方移民居住,这些南方移民不但将南方的风俗带入天津,而且能够欣赏南方的艺术,因此天津有可能为包括苏州评弹在内的南方民间艺术北上演出提供必要的条件和环境。从元代建都北京起,即以天津为重要的漕运、海运码头,使南北物资得以广泛交流。元人傅若金在《直沽口》诗中写当时的天津时就有:“兵民杂居久,一半解吴歌。”的描述。清“康熙时,‘天津军民商贾虽云杂沓,屈指版图,土著仅什之二犹歉’”(《天津志》卷四)。“津邑居民,自顺治年末,由各省迁来者,约十之七八”(《敬乡随笔》)。其中大半为江南人。”^[1]乾隆四年(1739)汪沆在《津门杂事诗》中写道:“百货琳瑯遍列肆排,钱刀衮衮市成霾。南风一夜漕船

集,越岳吴罍压满街。”嘉庆廿三年(1818)樊彬在《津门小令》中写道:“津门好,时见丽人行。元宝髻梳蝉鬓薄,栏干辫织犬牙精,相遇也多情。”诗后注曰:“土俗,妇女挽髻,旁有两尖,形如张扇;仕宦家则尚‘元宝髻’,即南妆也。栏杆辫形如犬牙,多以之饰衣。”乾嘉时沈峻作《棹歌》称:“家家户户对篷窗,白鹭飞来照影双,杨柳桃花三十里,罍师都惯唱南腔。”光绪十年(1884)张焘在《津门杂记》中辑录了梅宝璐的《竹枝词》中写道:“妆束花销重两餐,南头北脚效时观,家家遍学苏州背,不避旁人后面看。”从以上诗文和记载中我们可以了解到,天津自元代以来就居住着大量江南人,他们不但把南方的生活习惯和风俗带到了北方,而且将“元宝髻”、“苏州背”等江南妇女的妆束样式也带到天津,并成为了天津妇女追逐的时尚。天津这个城市 and 居住在这里的大批“解吴歌”和“惯唱南腔”的江南人,不正为苏州评弹北上献艺提供了十分优越的条件吗?

经过我的调查果然发现,在《天津通志·文化艺术志》中就记载着清乾隆以来弹词在天津演出的情况:

“滩簧”为江南曲种,也是天津对“南词”、“弹词”、“古书”等南方曲艺演出形式的泛称,清乾隆年间传入天津。20世纪以来,流行于天津曲坛的“苏滩”、“申滩”与“南词”,受到客居津门的江浙诸省人士特别是女观众的欢迎。至30年代中期,曾出现演出的兴盛局面,成为中高档曲艺场所和大型演出活动中不可缺少的曲种。

除去以上记载,陈瑞麟在《说书当差考》中曾写道:“近日旧都北平及天津、汉口亦有书场,聘请光裕社社员弹唱。”^[2]文中所说的苏州评弹著名的组织光裕社北上演出的史实,正好印

[1]刘梓钰《天津曲艺发展史纲》,载《艺术研究》1997年春季号,天津市艺术研究所编,第9页,

[2]陈汝衡《说书史话》,载《陈汝衡曲艺文选》,中国曲艺出版社1985年出版,第185页。

证了《天津通志·文化艺术志》中关于滩簧在天津演出的记载。因此我以为,京韵大鼓在形成的过程中吸收苏州评弹中的曲调不但是可能的,而且亦有着充分的客观条件。

另外,清代以来天津妓业盛行。天津的妓女分为南帮、北帮。又分为小曲班、坐排班等。南帮多为苏州、扬州人,北帮多为直隶人。^[1]清末天津落子馆、杂耍馆盛行,其中来自苏州的妓女不但熟悉苏州评弹,而且极可能经常在落子馆中演唱苏州评弹。这样,作为南方曲艺的苏州评弹岂不是早就传唱于天津娱乐界了。早期京韵大鼓女艺人大多出身于青楼,苏州评弹应当是她们所熟悉的。那么当她们在京韵大鼓的演唱中,下意识地吸收了苏州评弹的曲调和形式,当是不奇怪的。

京韵大鼓形成之际,正值清同治、光绪年间。此时苏州评弹之马(如飞)调正盛行于世,因此,京韵大鼓艺人们在天津受到苏州评弹的影响,吸收其中的唱腔形式的可能性是存在的。

例 18.



再看高六顺演唱的京韵大鼓《许仙游西湖》中的(慢平腔) 落低 sol 音下句谱例:

例 19.



第四节 京韵大鼓音乐对京剧音乐的吸收

京韵大鼓产生于京剧成熟和流行的时代,京韵大鼓声乐音乐在发生、发展过程中对京剧声腔音乐的吸收是很自然的,加之京韵大鼓和京剧在北京语音的运用上又有某些共同之处,因此京韵大鼓音乐中某些地方对京剧曲调的吸收是很容易的和顺理成章的。京韵大鼓音乐中对京剧音乐的吸收,突出地

例 20.



再看金少山演唱的京剧《飞虎山》中的(西皮快板)唱腔:

例 21.



在京韵大鼓唱腔中由于(紧平腔)、(快平腔)、(快板)下句音腔模式基本相同,因此可以说这些唱腔中的下句音腔模式是京剧(西皮)中某些板式唱腔下句音腔模式在京韵大鼓唱腔中的运用。

二、(长腔)中的京剧旋律乐汇

我发现在京韵大鼓的四种(长腔)中,我们一般很容易找到与京剧唱腔相近的旋律乐汇,这些旋律乐汇与京剧唱腔相

从苏州评弹影响最大的马调,及其后来在马调基础上又形成的薛(筱卿)调、周(玉泉)调等流派,以及后来的丽(徐丽仙)调唱腔看,苏州评弹唱腔的下句中以唱词四、三字位结构形成的两分句形式,对京韵大鼓(慢平腔)落低 sol 音下句影响最为明显。另外,苏州评弹下句唱腔的两个分句分别以“sol、mi、re、do、(低 la)”和“re、do、(低 si)、低 la、sol、(低 mi)、低 sol”为基本旋律模式,这也与京韵大鼓(慢平腔)落低 sol 音下句基本相同。特别是苏州评弹马(如飞)调唱腔的唱词第六字(七字句)音腔一般拖长唱至板位,眼位有一拍围绕低“mi”音的小垫头,尾字音腔较短落低“sol”音于板位,这些均与京韵大鼓(慢平腔)落低 sol 音下句特征相同。因此我们有理由认为,京韵大鼓音乐在形成过程中不但受到了苏州评弹音乐的影响,而且极可能吸收了它的形式。请看薛筱卿演唱的苏州评弹《紫鹃夜探》中的下句唱腔谱例:

表现在(快平腔)下句音腔模式和(长腔)中。

一、(快平腔)下句音腔模式中的京剧旋律乐汇

京韵大鼓(快平腔)下句音腔模式中的“低 si、低 la、低 sol、低 la、do”和“低 sol、低 la、do、do”两种形式,均可见于京剧(西皮二六)、(西皮流水)、(西皮快板)等唱腔下句的音腔模式中。如李多奎演唱的京剧《打龙袍》中的(西皮流水板)下句:

比并不一定是完整的和原样不变的,它们可能出现各种形式上的变化,但是这些旋律乐汇与京剧唱腔旋律的联系却是显而易见的。篇幅所限,这里不一一举例分析,读者可以将两种音乐加以对比,二者之间的联系是十分明显的。从中我们不难看出京韵大鼓中的(长腔)是在吸收京剧唱腔旋律过程中形成的。(未完待续)

(责任编辑 朱默涵)

[1]徐珂编撰《清稗类钞》第十一册,中华书局1986年7月出版,第5156页。