

□刘广伊

LIU Guang-yi

置疑戏曲音乐四一拍记谱法

Interpretation of Beat Transnotation in Opera Music

摘 要:四一拍的记谱多见戏曲音乐,京剧、河北梆子的流水板、快板,晋剧的垛板,二人台的捏子板等,都用四一拍记谱。通常称之为有板无眼,也称之为只有强拍的节奏。笔者认为,四一拍同样有强有弱,也是变换拍子而非只有强拍。唱腔用四一拍子记谱,是为了突出唱词的清晰、坚实,加强语气和情绪。应当还四一拍记谱以本来面目。

关键词:记谱法;强拍;四一拍子;强声

中图分类号:J607

文献标识码:A

文章编号:1003-0042(2008)02-0054-03

戏曲音乐记谱中的四一拍是不是每拍都强?像数豆子一样连续吐唱的四一拍只有强拍没有弱拍?在记谱中被记成四一的拍子,在实际音响中真的让人感到有板无眼?拍子及强弱节拍规律与记谱方式,在按照西方理论模式编写的中国教科书,并没有被阐述的很清楚,甚至按照西方样式削足适履的误解随处可见。因此,笔者对四一拍在戏曲板式中的记谱和四一拍有板无眼的说法产生质疑。

一板一击的唱腔在戏曲音乐中普遍运用,京剧、河北梆子的流水板、快板,晋剧的垛板,二人台的捏子板等,都采用一板一击的方式,现在出版的乐谱辑本中也都采用四一拍记谱。这种拍子,就是人们通常称之为有板无眼的拍子,也有人称之为只有强拍的拍子。通常人们把“板”称之为强拍,把“眼”称之为弱拍,所以四一拍子只有板,没有眼,也就是只有强拍没有弱拍。然而,四一拍子果真都是强拍、没有弱拍吗?

有人做过这样的试验,测定四一拍唱腔的强弱。结果显示,每小节单位的节拍并非一样的轻重,一样的分量,重音只落在某几拍(音)上。其中也有的轻重律,正好符合“强、弱”和“强、弱、弱”的节拍规律,属于混合型的节拍规律,这也正是我们所说的“变换拍子”。所以笔者认为:四一拍子,同样有强弱拍子,而非只有强拍,也是有板有眼的拍子。

戏曲唱腔采用四一拍子记谱,是为了突出唱词的清晰、坚实,加强语气和情绪,但在音乐实践中,演员绝不会把每一拍都唱成“强声”(音)。例如,河北梆子《蝴蝶杯·藏舟》(见谱例1),记谱用了四一拍(便于读谱),实际效果却是四二拍与四三拍的结合,是变换拍子。

收稿日期:2007-10-02

作者简介:刘广伊(1970-),女,太原师范学院音乐系副教授(山西 太原 030012)。

谱例 1: 河北梆子《蝴蝶杯·藏舟》



实际效果:



再如,京剧《智取威虎山》常宝的垛板唱腔,记谱子。拍子的强、弱,在唱腔中十分明显,并非每拍都是采用八分之一拍子(也是一拍子的习惯记谱法),但强拍。但语气上要求每一个字都唱成“强声”,使人物实际效果是八二拍与八三拍的组合,也是变换拍情绪更加突出。

谱例 2: 现代京剧《智取威虎山》“坚决要求上战场”。常宝唱(垛板)



实际效果:

(快速)



可得出结论:音乐实践中真正每板都强的一拍子几乎不存在!只有强拍而无弱拍的节奏不符合语言的轻重缓急,难以存在!音乐的律动有一定规律,拍子是将强弱循环规律化,生活中的节律大多是强弱交替,音乐也没跃出这种规律,更不能违反这种规律。经过长久的探索和实践,音乐中节拍的规律只有不多的几种,一是一强一弱的往复循环;一是一强两弱的三拍子;再就是复合性的强弱交错,其它节奏都是由这三种方式派生组合。所以,只有强拍的拍子几乎不存在,当然,只有弱拍的拍子也几乎不存在。四一拍是一种不得已而为之的记谱方法,实际效果中没有一拍一强的音响。音乐可以如此记谱,但解读上却不能这样死板,这种拍子应当理解为“变换拍子”,才是客观的解读。

戏曲板式四一拍的记谱,没有体现强弱规律,这种习惯性记谱,导致人们误以为有板无眼的拍子(四一拍)只有强拍而没有弱拍。笔者认为,戏曲板式中

四一拍的记谱法,应当从现象和习惯中改正过来,还其本来面目,便于世人理解与沟通。

我们说有板无眼的拍子不存在,无板无眼的拍子,也就是无强弱的拍子存在吗?京剧中的“摇板”,河北梆子、晋剧的“流水板”等紧打(拉)慢唱的板式都是无板无眼。这种唱腔真是无板(无强拍)无眼(无弱拍)吗?

让我们来看看实践中的实验。拉京胡的及打板的演奏员都说,京剧的“摇板”,无板无眼(或不分强弱)。指挥则说,“摇板”也是有强弱。争论之下,开始实验。以《奇袭白虎团》严伟才唱的“摇板”为例,京胡随摇板托腔保调,鼓师击板,一切正常。唱到“千斤重担”最后一个字“担”时,鼓师紧接击鼓一健,京胡在一键之后,奏出过门,一切顺畅。所以鼓师、琴师都说:“只要一拍一拍地正确击拍,就没问题。摇板是紧打慢唱的自由拍,无板无眼没什么强弱,都是单数。”指挥提出再试,管弦乐队也一起参加伴奏。京胡跟

腔,演唱者唱完上句时,指挥一下手,击拍点落在京胡演奏员拉弓上,过门的第一音成了推弓。这时京胡演奏员叫了起来:“对不对!你拍子下的不对!”指挥说:“不是一拍一拍地击拍吗?摇板拍子既然是单数,不分强弱,怎么不对了?”

大家研究,京胡弓子,一拉一推,正是一强一弱。拉弓强,一般演奏强拍。指挥故意把击拍点落在拉弓上,京胡演奏员过门第一音是强拍,而他成了推弓,所以就喊不对了。演奏员觉得不顺手,说这个音应当落在拉弓上才对,可以看到,实际上摇板仍有强弱之分,从京胡演奏的弓法上就可以看的清清楚楚。摇板是二拍子的节拍规律,一强一弱,特别在过门中,无限反复的“一〇一〇”之中听的更清楚。演员可以将“强声”(音)根据情绪自由处理,每句唱腔结束要有个“肩膀头”,交接给乐队,使乐队和唱腔形成紧拉(打)慢唱的形式。松松紧紧的节奏内,有强弱交替的规律,有强有弱的运动,才是音乐发展的动力源。

通过音乐实践,笔者发现,音乐中的强弱,除了体现在拍子的正规强弱规律上,还有一种打破节拍强弱规律的交错强弱关系。人为的“强”,我们称之为“强声”。“强拍”与“强声”,是两个不同概念。所谓“强拍”,不管是二拍子还是三拍子,节拍规律永远在小节线的第一拍,即所谓“小节专横现象”,第二拍或第三拍为弱拍。同类型拍子组合成的复拍子,或用不同类型组合成的混合拍子、变换拍子,同样以单拍子的强弱拍呈规律性重复,这种节拍规律,称为正规节拍规律。如果音乐的“强声”(音)正好与以上强拍规律相符,如单拍子中强声也是小节线后第一强拍的位置,我们说这是常见的、基本的、正规的“自然强声”。

但生活与音乐创作中,有时需要打破正规的节拍规律,建立新的不正规的节拍规律(这里所说的不正规不等于错误),创造新的音乐形象。将音乐中的“强声”(音)从原强拍位前移或后移,便形成“变位强声”。强拍和强声有时吻合,是正规节奏的“自然强声”,即我们所说的四二拍或四三拍以及各种组合拍的强弱规律。有时强声与强拍并不统一,就会产生“变化强声”,成为不正规节奏。正规节奏在节拍中的“强声”是有规律的循环,不正规节奏在节拍中的“强声”,不遵守循环规律。

有人说戏曲中的板和眼,就是强拍和弱拍,也有人说板不一定是强拍,眼也不一定永远是弱拍。笔者同意这种说法,板是强拍,眼是弱拍,强拍不等于就

是强声,弱拍也不可能永远不是强声,应当将“强拍”与“强声”区别对待。强拍与强声在节拍位置上一致,可谓自然强声。这种节奏非常自然,节拍规律很容易为人接受,故音乐中多用。复拍子与混合拍等拍子的强声位置均和单拍子的强拍一样,强拍强声,二者合一,很自然规范,故音乐中也常见。戏曲唱腔中基本上为两拍子和四拍子,板眼强弱与自然强声一致。也就应了板是强拍,眼是弱拍的说法。

有板无眼的四一拍,每一拍(板)不都是强拍,无板无眼的板式却一定有强拍和弱拍之分。只不过强拍不一定就在板上,眼上同样形成强音。这种改变强音形成新的强势,我们称之为“变位强声”。强拍和强声的位置上错位了,二者位置不一样了,产生了“不正规”节奏。不正规节奏打破原来的自然规律,重音(强音)不再是单拍子的第一拍。它新建了片段的“变位强声”,把强拍的“强”,让位给变位的“强”。这样一来,音乐中的强弱节拍规律,就根据唱词的侧重,发生变化。把应该突出的“强”,移到别处,使自然强声与变位强声形成节奏对比,产生许多趣味,免除了单调。变位强声的手法,在节奏领域中非常有效,是常用手法,只是没引起注意而已。

现代京剧《杜鹃山》,柯湘唱的《无产者》(原板)中,倒数第四小节的弱拍,演唱时成了变位强声,倒数第三小节的第二个八分音符(强拍后半拍位置)也是变位强声。两个位置都不是强拍,但实际效果都比强拍唱的要强。前者将强声前移到了弱拍位置,使弱拍强度超越了后一小节的强拍。倒数第三小节第二个音符,强拍弱位置的强度,又超过强拍强位置的力度。好像将小节线画在了强声(音)位置前边,打破原有的节拍强弱规律,形成新的强弱变位。变化强声与自然强声形成了很大差异,打破正规节奏、节拍规律,形成了不正规的节奏,恰当地表现了柯湘坚定、自信、大义凛然的性格。强弱颠倒,强弱变位,是创作中需要产生的节奏规律,变位强声与自然强声的合理运用,是音乐发展的动力源。因为这种改变,才有了“板不一定是强拍,眼不一定是弱拍”之说的依据。

综上所述,戏曲唱腔记谱中的四一拍,并不是有板无眼、有强拍无弱拍的板式,而是有强有弱的复合性板式。采用四一拍子记谱,是不得已而为之的方法,并未反映事物的本质。戏曲板式中的一板一击、紧打慢唱,同样有强有弱,只是更加自由,(下转60页)

天津自明永乐二年(1404)设卫筑镇以来,以其特殊的地理位置,优越的内陆河、运河与海河渠道,为南北航运和贸易往来提供了条件,形成了商贸繁荣的大码头和大都市。在逐步城市化的过程中,大量客商和移民相继涌入,带来了各自家乡的娱乐形式。这种“带来”和“留住”,是经过城市文化与市民审美由社会环境到精神心理的全新融合与反复锻铸。河南坠子在天津的落户与变异,正是文化交流交融与变异创造的一个典型例证。

20世纪20年代后期,天津奠定了大都市地位,较之上海,天津不免保守,较之北京,天津则比较开放。新与旧的纠缠,洋与土的杂糅,加上城乡经济和文化交流日趋频繁,使得几乎所有进入的艺术形式,都失去了传统的桎梏,极易接受世风的熏染和市场的淘洗,河南坠子就在这种环境养成的娱乐习风和审美需求中发生改变。

传统的“坠子书”说,进入天津后,单靠长篇故事的叙述和悬念已经无法适应和满足市民的生活节奏、消费习惯和审美趣味。游方艺人依靠情节内容、不太注重神情仪态的表演格范,无法满足市民乃至官僚和富商的审美需要:节目除了内容情节吸引人,还要声情醉人,更要形象迷人,内在品质需要通过外在形象承载和传达。这促使了源于乡村的表演艺术作出相应的调整,女艺人代替男艺人,追求声色美感的耳目之娱,无疑是大城市的娱乐和趣味,于是,河南坠子不得不进行“筛选取舍”和“改造重铸”。当然,天津的各种北方鼓曲如京韵大鼓、梅花大鼓、天津时调和流行天津的许多地方戏曲与民歌等,也给河南坠子的“唱曲化”提供着借鉴与营养。

事实上,从天津基层曲艺观众至今保持的欣赏习惯看,河南坠子的转变,与其说是艺术或者艺术家对于听众的主动“适应”,毋宁是天津城及其市民对此类艺术的“胁迫”。对于天津的曲艺观众来说,伴着

台上的表演随时“叫好”乃至呼应“跟腔”(随着唱),是欣赏的特有习惯。这是受前辈听众群的影响:从小由祖辈或父辈带领到园子听曲艺,并在长辈们的“叫和”声中,听懂了表演的好与坏、优与劣,养成习惯性的审美方式与口味。这样的听众都是某种意义上的专家。只要演员一张嘴(唱第一句唱腔),便能知晓是何等身价,有何功力,哪个流派,谁的传人等。他们懂得“捧角”,当然也会叫“倒好”,甚至会将不满意的演员哄下去。所以,曲艺演员要想在天津站住脚,首先要接受观众的检验与认可。河南坠子艺人也不例外,面对这样的环境,他们必须适应。

结语:一方水土涵养一方艺术,传统的河南“坠子书”在天津城市文化的风气熏染中,脱胎换骨,演变成了今天的“坠子曲”。生动地印证了古人所谓“桔生南为橘,生北则为枳”的道理。

参考文献

张长弓

1951:《河南坠子书》[M]北京,三联书店。

河南省戏曲工作室

1982:《乔清秀坠子唱腔集》[M]河南曲艺丛书之一。

中国曲艺志河南卷编委会

1995:《中国曲艺志·河南卷》[M]北京,中国 ISBN 中心。

中国曲艺音乐集成·河南卷编委会

1996:《中国曲艺音乐集成·河南卷》[M]北京,中国 ISBN 中心。

唐晋渝、王春晖

2002:《天津曲艺音乐》[M]天津杨柳青画社出版。

张凌怡、刘景亮、李广宇

2007:《河南曲艺史》[M]郑州,河南人民出版社。

附言:本文为天津市文化艺术规划项目研究成果,项目号:53w126。

(责任编辑:张振涛)

(上接 56 页)给演唱者更大的发挥空间罢了,所以常常不一定在谱面上划出小节线。四一拍的习惯性记谱,是便于读谱的视觉方式,不能正确反映听觉效果中的强弱规律。音乐中的节奏,若没有强弱对比的差异律,就没有了动力,但只存在有规律性的节律而没有打破规律性的节律,就没了活力。戏曲唱腔中则是

集中体现节奏规律与打破节奏规律的戏剧性天地。民族音乐学的研究,就是要根据本土文化的规律,总结自己的经验。所以,我们得沉得住气,才能测定到自己心理的脉冲。

(责任编辑:赵倩)