

清末民初的音韵大鼓音乐(上)

——《京韵大鼓音乐新论》(二)

陈 钧

清同治、光绪年间木板大鼓艺人宋五、胡十、霍明亮进入天津、北京演唱。他们在木板大鼓音乐基础上吸收清音子弟书等音乐形成了一种新的曲种——京韵大鼓。由于当时艺人们在演唱时带有较浓重的河北省河间一带口音,因此这种大鼓被人们称为“怯大鼓”。怯大鼓在天津的演唱中流入了落子馆、小班和杂耍馆中,大批女唱手、小班歌姬和鼓曲艺人向这些木板大鼓艺人学唱,在演唱中遂以天津、北京语音取代了早期京韵大鼓中的“怯味”,并在唱腔音乐形式上逐渐加以发展和完善,大约于1900年以前确立了自己的形式和艺术风格。

从现存清末民初京韵大鼓音响资料看,最晚在1900年或更早一些时候,作为一种独具特色的鼓曲音乐——京韵大鼓音乐就已经成熟、定型。在板式、腔调、句型、曲式结构乃至语音运用上均基本达到了完备和规范的程度。此阶段张小轩的艺术风格逐渐成熟,刘宝全、白云鹏的艺术风格尚在酝酿。早期音响资料大多为天津落子馆、杂耍馆中女艺人所演唱。这一时期的京韵大鼓以唱为主,旋律优美,歌唱性较强。应当说在刘(宝全)派和白(云鹏)派形成之前,京韵大鼓在天津已经完成了曲种声腔音乐的创立和发展,并在艺术形式上达到了成熟、规范的程度。此阶段,京韵大鼓声腔音乐已形成上下句循环反复的板腔体形式,具有一板三眼的(平腔)(慢板)和有板无眼的(快板)两种板式唱腔,并在(平腔)的演唱中时而运用一板一眼的垛唱。在(平腔)中包括(慢平腔)、(紧平腔)和(快平腔)三种形式。(慢平腔)演唱中运用(挑腔)、(预备腔)、(甩腔)、(长腔)等不同形式和功能的腔调和句型。(慢平腔)和(快板)在演唱中还出现各种变化句型。这些变化句型不仅丰富了京韵大鼓音乐的表现力,而且促进了这一曲种音乐在形式上的发展。

第一节 京韵大鼓的唱词

一、句式

京韵大鼓的唱词是以七字句为基本句式的上下句形式,亦有十字句存在。如:

走遍(了)天下行遍(了)州,
西湖(的)美景在杭州。
山又清来水又秀,
金山(的)诸景几千秋。

(高六顺唱《许仙游西湖》)

汉刘王灭秦楚龙争虎斗,
传至到汉献帝三国分头。
曹孟德占天时称为魁首,
有孙权得地利驾坐龙楼。

(张小轩唱《草船借箭》)

京韵大鼓的唱词中经常在句前和句中运用衬词、衬句,以句前加帽式三字衬词、衬句最为多见,往往导致七字句唱词变成了十字句的形式。如:

(虽受些)晓风残月沾恩惠,
(怎奈她)怨雨愁云总断肠。

作者简介:陈钧(1946~),天津艺术研究所研究员。

(这一天)随同奸相西湖逛,
(荡悠悠)一帆春色画船扬。

(骆玉笙唱《红梅阁》)

京韵大鼓中经常出现唱词较多的句幅扩充句型,这种句型一般为下句,我们称之为“大下句”。大下句有两种,一种是由于句中加三、四、五字垛句唱词构成的。如:

猛抬头遥望见,天上(的)星,星和斗,斗共辰,恍恍惚惚,渺渺茫茫,密密匝匝,直冲(着)霄汉,减去辉煌。

(金桂宝唱《丑末寅初》)

另一种是由于下句唱词运用叠句形式构成的。如:

又只见白衣的渔翁他就站立在(就在)河边,他手拿一根钓鱼的杆,他上下就把鱼屎来搬。

(张金环唱《蓝桥会》)

亦有在加垛的同时运用叠句的大下句。如:

猛抬头遥望见,云淡淡,(是)雾蒙蒙,山长着青云,云罩着青松,松藏古寺,古寺隐(着山)僧,老僧在那佛堂以上,他把木鱼敲得响兵兵,念佛外带着嗒经。

(高六顺唱《鸿雁捎书》)

京韵大鼓中有许多曲目是来自于子弟书的。由于子弟书的唱词开头一段是八句的诗篇,诗篇的唱词为七字齐言形式一般不加衬词、衬句。有时只在末尾一两句中加衬词、衬句。京韵大鼓开头段落的唱词一般亦如子弟书诗篇的形式,如《白帝城》开头八句唱词:

壮怀无可与天争,
泪洒重衾病枕红。
江左仇深空切齿,
桃园义重苦伤情。
几根傲骨支床瘦,
一点雄心至死明。
(闲消遣)酒后茶余谈古今,
(唱一段)先主托孤(在)白帝城。

二、辞格与辙韵

京韵大鼓唱词中除上述格式外还可见到顶针体、叠字体、嵌字体、重句体等形式。

京韵大鼓与北方曲艺中其它的曲种一样,运用通行的十三道大辙和人辰、言前两道小辙。京韵大鼓唱段中通常一韵到底,中间不换韵。上句中的首句作为起韵句落于平声字,其余上句一般落于仄声字。下句落于同韵平声字。

第二节 清末民初的京韵大鼓音乐

人们一般认为京韵大鼓音乐从一开始就是现在这种半说半唱的形式,其实不然。在这之前即清末民初时期,这种大鼓是一种歌唱性的形式。在声腔音乐上已经具备了(慢板)和(快板)两种板式,(慢板)为一板三眼(4/4拍)形式,包括(慢平腔)、(紧平腔)、(快平腔)三种类型。下面分别加以介绍。

一、慢板

(一)慢平腔

(慢平腔)是京韵大鼓(慢板)中的基本形式之一。它旋律较平稳,节奏较舒缓,歌唱性较强。(慢平腔)分为上下句。

1. (慢平腔)落低 sol 音下句

(慢平腔)落低 sol 音下句是(慢平腔)的基础句型,一般自中眼起腔,落腔于板位,后接落“do”音小过门,唱词尾字音腔落于低“sol”音,共占六小节。如果句前加有三字衬词、衬句时,一般亦自中眼起腔,衬词、衬句与正式唱词之间加入一个落“do”音小过门。这种句型一般占八小节。如王宝翠演唱的《姝女自叹》中的(慢平腔)落低 sol 音下句:

例 1.

我们又得学呀 虚情假意呀

耀 米 姑 明

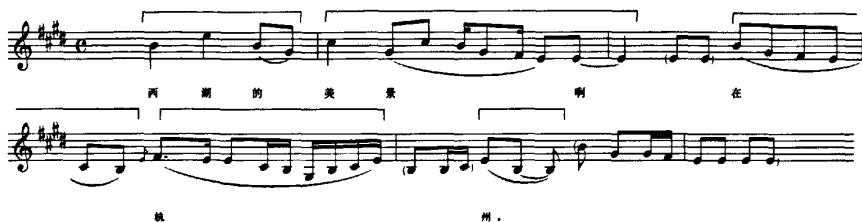
早期(慢平腔)落低sol音下句唱词的字位前两逗相对较固定,一般第一字在中眼,第二字在末眼,第三字在下一板位,第四字起自下一板的头眼,收于后面一板的头眼。唱词第三逗字位最为常用或者说最为规范的形式即如以上谱例:第五字中眼起腔收于下一板位,第六字头眼起腔收于末眼,第七字板位起腔收于中眼。(慢平腔)落低sol音下句第三逗唱词字位是(慢平腔)句型中一种基本的字位结构,其它如(挑腔)、低变体(挑腔)下句等句型第三逗唱词字位均与此相同,这些句型的变化主要在于第三逗唱词音腔旋律的不同,好似落低sol音下句第三逗唱词音腔变换了腔调,因此在京韵大鼓中一般不称为“句”只称为“腔”,如(挑腔),即指(慢平腔)句中唱词第三逗音腔的腔调而言。

当然(慢平腔)落低sol音下句第三逗唱词字位也常出现变化,但还是以第一种最为多见,总起来看,(慢平腔)落低sol音下句唱词字位前紧后松,第一二逗唱词字位较紧凑,第三逗唱词字位较疏松,唱词第六字平仄声均有运用。

在(慢平腔)落低sol音下句中,第二、三逗唱词音腔呈现出较为规律的旋律模式,其中第二逗唱词音腔一般为“sol、mi、re、do”;第三逗唱词音腔的规律一般体现在第五字音腔为“sol、mi、re、do、低la、低sol”;第六字为去声字时唱词音腔为“re、do、低la、低sol、低mi”;第六字为上声字时唱词音腔为“低la、do、re、mi、sol”;第七字唱词音腔为低“sol”。

请看高六顺演唱的《许仙游西湖》中唱词第五字为去声字的(慢平腔)落低sol音下句:

例 2.



请看以上唱段中唱词第五字为上声字的(慢平腔)落低sol音下句:

例 3.

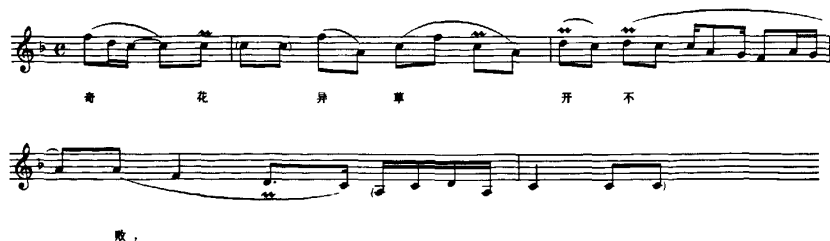


由于艺人们在演唱时较灵活,因此有些唱词音腔模式可能出现不完整的形式。需要注意的是,(慢平腔)落低sol音下句不管怎样变化,尾字音腔最后一定要落于低“sol”音,才属于此种句型。此外,唱词第六字音腔收于低“mi”音,也是此种句型要强调的特征之一。即便唱词第六字未收于低“mi”音,但后面的小垫头也必须显示出低“mi”音的存在(如以上谱例)。

2. (慢平腔)上句

(慢平腔)上句分为去声尾字和上声尾字两种句型,均是(慢平腔)落低sol音下句的变化形式。这种变化主要表现在,先将(慢平腔)落低sol音下句后面的小过门省略,再将唱词第六字音腔的尾音低“mi”与第七字音腔变为落“sol”音小过门,然后将唱词字位做相应调整。因此(慢平腔)去声尾字上句一般占五小节,上声尾字上句由于唱词第三逗三个字的字位节奏拉得较宽,一般占六小节。请看高六顺演唱的《鸿雁捎书》中的(慢平腔)去声尾字上句:

例 4.



再请看张小轩演唱的《灯下功夫》中的(慢平腔)上声尾字上句:

例 5.

这位姓 人儿 关 上了 院 门 她 就

3.挑腔

(挑腔)是京韵大鼓(慢平腔)中一种运用较广的专用腔。由于其音域较宽,旋律高挑后级进下行或在一些变体形式中急剧下行,擅长表现较强烈的感情,又称作(高腔)。(挑腔)可以用于上句,亦可用于下句。当(挑腔)用于上句时一般作为唱段首句,称为(起腔)句。此外,(挑腔)在唱段中间一般只用作下句。(挑腔)是指(慢平腔)中唱词第三逗音腔特殊的旋律形式而言的,我们把具有(挑腔)的句子称为(挑腔)句。

(1)基本结构与旋律

(挑腔)句型在结构上与(慢平腔)落低sol音下句基本相同,一般唱词为七字句,中眼起腔,落腔于板位,后接落“do”音小过门,它们之间在字位结构上的共同点主要表现在第三逗唱词上。(挑腔)句唱词第三逗中第五字音腔起自中眼,收于板位;第六字音腔起自头眼,收于末眼;第七字为平声字,其音腔起自板位,收于中眼(有时延长至下一板位)。如王宝翠演唱的《妓女自叹》中的(起腔)句:

例 6.

姓 呀 女 呀 是 不 有 客 呀

(挑腔)的旋律模式如下形式:

例 7.

五 六 七

(2)变体(挑腔)

(挑腔)除去以上规范形式外在运用中还存在着变体形式,我们称之为变体(挑腔)。变体(挑腔)句型的变化一般主要反映在将(挑腔)中的“xi,fa”两个偏音变为其邻音的形式。如高六顺演唱的《许仙游西湖》中的(起腔)句:

例 8.

走 遍 了 天 下 呀 行 遍 了 州

变体(挑腔)与正格(挑腔)的不同主要反映在旋律上,变体(挑腔)除用于唱段开头的(起腔)句外,在唱段中间与正格(挑腔)一样也可用作下句。

4.低(挑腔)下句

在早期京韵大鼓唱腔中有一种下句为(挑腔)句的低八度形式,我们称之为“低(挑腔)下句”。这种句型以低八度的形式在唱词第三逗音腔中保留着(挑腔)的基本形态。如刘宝全演唱的《八喜》中的低(挑腔)下句:

例 9.

我 喜 只 喜 夸 比 南 山

从以上谱例可以看到,“福涓涓”三字字位与(挑腔)完全相同,(挑腔)中的“si、la”二音被“do”和低“sol”取代,尾字落于低“mi”音和随后过门中的“re、do”二音构成了(挑腔)句尾字音腔形式。^[1]

5. 低变体(挑腔)下句

低变体(挑腔)下句是产生于早期京韵大鼓(慢平腔)中的一种句型,后来逐渐被众多艺人运用至今。这一句型的显著特征在于其第三逗唱词字位与落低sol音下句和(挑腔)句相同,尾字音腔和随后过门中的旋律保持了(挑腔)尾字音腔的低“sol、mi、re、do”形式,艺人们时常只唱低“sol”音,而将低“mi、re、do”三音省略由乐队奏出。此种句型往往被人们误认为是(慢平腔)落低sol音下句。如王红宝演唱的《大西厢》中的低变体(挑腔)下句:

例 10.



我们应该注意的是,落低sol音下句唱词尾字音腔一般或直接落低“sol”音,或从其它音开始收腔于低“sol”音。最后收腔于低“sol”音是其鲜明的特征。而以上句型尾字音腔却始于低“sol”音,收腔于“do”音(此音省略未唱),实际尾字音腔为低“sol、mi、re、do”,与落低sol音下句尾字音腔完全不同。这种低变体(挑腔)下句最初是以(挑腔)句尾字音腔低八度形式取代落低sol音下句尾字音腔而形成的。

6. 预备腔

(预备腔)是京韵大鼓(慢平腔)中运用于唱段完整段落和较大段落尾部结束句之前,与结束句((甩腔)句)相配合构成完整终止形式的一种以唱词尾字音腔为特点的上句专用腔。(预备腔)句有去声和上声两种尾字音腔形式,前者尾字音腔收束于“re”音,后者尾字音腔收束于“si”音。如王宝翠演唱的《妓女自叹》中的(预备腔)句:

例 11.



再如陈银如演唱的《妓女做梦》中的(预备腔)句:

例 12.



有时(预备腔)句还可用于落低sol音下句、低(挑腔)下句、和大小句等句型前,构成上下句。

7. 甩腔

京韵大鼓(慢平腔)中的(甩腔)用于完整唱段及较大段落的终止句,(甩腔)即用于终止句唱词尾字音腔的专用腔。一般(甩腔)句占六小节,唱词尾字音腔起自第四小节板位,收于第六小节板位或头眼。尾字音腔一般起自“sol”音或“mi”音,先落“do”音,再下行落于低“do”音。(甩腔)句一般自头眼起腔,落腔于板位。如王红宝演唱的《卖油郎独占花魁女》中的(甩腔)句:

例 13.



[1]在曲艺演唱中常见将部分尾腔省略不唱由乐队演奏的现象,因此在音乐分析中我们应将过门开始处旋律视为原先规范唱腔的尾腔。

