

京韵大鼓
音乐·历史

陈钧 著



京韵大鼓 音乐·历史

陈钧 著

图书在版编目 (CIP) 数据

京韵大鼓: 音乐·历史 / 陈钧著. --北京: 中国戏剧出版社, 2013.1

ISBN 978-7-104-03826-9

I. ①京… II. ①陈… III. ①京韵大鼓-说唱音乐-音乐史
IV. ①J617.9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第232590号

京韵大鼓: 音乐·历史

责任编辑: 李可夫

责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出版人: 樊国宾

社址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

网 址: <http://www.theatrebook.cn>

电 话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

读者服务: 010-58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层
(100097)

印 刷: 北京海纳百川印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/32

印 张: 19.75

字 数: 480千

版 次: 2013年1月 北京第1版 第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-03826-9

定 价: 52.00元

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

引 言

京韵大鼓是我国北方鼓曲中一种为人们喜闻乐见的曲种，如果从这种鼓曲真正形成独特的形式和风格算起，至今它已有一百多年的历史了。近半个多世纪以来，关于京韵大鼓的研究取得了不少成果，在该曲种发生、发展的历史过程、主要的创造性人物、主要的艺术流派、基本艺术形态和风格等方面，观点和看法似乎基本统一。比如，京韵大鼓是由木板大鼓吸收清音子弟书演变而成的；最初由于木板大鼓艺人的演唱带有河北省河间、沧州一带口音，被称为“怯大鼓”，把怯大鼓的乡土口音去掉改用北京语音演唱，并把它一板一眼的唱腔改为一板三眼，是刘宝全在 1900 年后所为；刘宝全创立刘派京韵大鼓是在 1910 年；早期京韵大鼓是以男艺人为主体的，以女艺人为主体的现象出现在二十世纪三十年代；京韵大鼓的演唱风格是京腔京韵的等等。

以上观点中，关于京韵大鼓与子弟书的关系只是传说，由于子弟书音乐已无法稽考，致使这种关系至今难以证明。如果我们将怯大鼓改革为用北京语音以半说半唱形式演唱的一板三眼唱腔，确认为是在形态上成熟的京韵大鼓的话，似乎按照一般的观点，这成熟的京韵大鼓应当是由刘宝全创造的，亦即刘宝全是京韵大鼓真正的创始人。刘宝全当年接受了谭鑫培的指点创造了以半说半唱为特征的演唱形式和风格，至今所见京韵大鼓基本上均是半说半唱的风格，因此可以说，京韵大鼓自真正形成和成熟以来就是一种半说半唱风格的鼓曲艺术。刘宝全在 1900 年后将怯大鼓的怯味去除，改以北京语音吐字发音，于是京韵大鼓的演唱就

变成了“京腔京韵”的风格了。京韵大鼓的女艺人大多是拜刘宝全为师艺宗刘派的，这些女艺人一般成名于上世纪三十年代，因此这一时期京韵大鼓艺术开始出现以女艺人为主体的局面。这些观点长期以来是被大家所公认的，似乎无可争议。

然而，上世纪八十年代我们发现了一些二十世纪初期标有“大鼓书”字样的唱片，这些唱片乍一听，觉得有些新奇，虽然是大鼓的味道，却不知属于哪种鼓曲。然而细细品来，发现它与我们常常听到的京韵大鼓好像有关。再粗略分析一下这些大鼓的曲谱，我们发现它的音乐形态与现在的京韵大鼓虽有区别，但却联系极大。这些老唱片虽以女艺人演唱的数量为多，但是也包括刘宝全、张小轩在内，于是似乎可以确认，这就是早期京韵大鼓。

经过对这些早期京韵大鼓音响的分析，我发现，这些唱段中的唱词形式不但与当代京韵大鼓相同，而且其声腔音乐中的语音、板式、句型、腔型、字位、乃至段落结构，与当代京韵大鼓也是基本一样的。不同之处在于早期京韵大鼓音乐形态不是半说半唱的而是歌唱性的。这样，就不由引起我对以往有关京韵大鼓声腔音乐研究观点的怀疑。因为这些早期京韵大鼓音响的存在，与以往对京韵大鼓研究的观点相矛盾，它不仅打破了上述观点在阐述京韵大鼓发生、发展、到成熟的历史过程的合理性，同时也使京韵大鼓音乐半说半唱形态和京腔京韵风格的存在不合逻辑。

我想，以北方常见的曲种而言，无论梅花、西河、铁片、京东、乐亭、坠子、琴书等等，其音乐形态都是以歌唱性为特征的，为什么偏偏京韵大鼓音乐是半说半唱形态的？京韵大鼓音乐半说半唱形态的特征，是原创的，还是后来演变而成的？或者说是不是只有半说半唱的音乐形态才是京韵大鼓成熟的音乐形态？如果按一般的观点认为刘宝全在 1900 年后将怯大鼓改革为半说半唱的京韵大鼓，那么为什么 1905 年乃至 1917 年人们（包括刘宝全）

还在演唱歌唱性的京韵大鼓？如果说刘宝全所改革的是怯大鼓，那么为什么这些早期（按通行的观点正值刘宝全改革怯大鼓的时期）京韵大鼓音响不仅没有反映出怯大鼓的特征，相反却和今天的京韵大鼓十分接近？面对这些早期音响，刘宝全在 1900 年后改革怯大鼓的观点是否真实可信？刘宝全改革的是早期歌唱性京韵大鼓还是怯大鼓？刘派京韵大鼓形成的时间到底应当在什么时期？京韵大鼓声腔音乐形态发生、发展、到成熟的历史过程究竟应当是怎样的？刘宝全到底算不算京韵大鼓的创始人？他的历史地位应当如何评估？京韵大鼓唱腔中许多腔型、落音与天津语音联系明显，那么所谓京韵大鼓的京腔京韵风格是否真实地存在？诸如此类的问题一直萦绕在我的脑子里。我们只有解决了以上疑问，才可能还京韵大鼓以真实的历史面貌，才可能真正认识京韵大鼓声腔音乐的形态及其风格。

任何事物的发展虽都是复杂的，但任何事物的发展也都是符合事物发展一般规律的。通过对表面现象的研究，探索其背后的规律应当是我们所追寻的目标。我们只有把握了事物发展一般的规律，才有可能真正认识和理解在事物发展中，现象和现象之间的联系，才有可能真正认识事物的本质。京韵大鼓声腔音乐发生、发展、到成熟规范的过程中，有着与其它曲种相同的途径和过程，也存在着与众不同的遭遇，因此京韵大鼓才成为了京韵大鼓。

用资料来论证民间传说的客观真实，论证艺术发展过程中现象之间联系、变化、转换的逻辑性，最终让我们能够客观真实地认识京韵大鼓声腔音乐形态、历史、和流派特征是作者的愿望，但愿通过此书的出版这一愿望能够实现。

陈 钧

丙戌年春于津南



陈 钧 研究员。1946 年出生，天津人。1969 年天津音乐学院作曲系毕业，从事评剧音乐创作多年，1993 年调天津市艺术研究所工作。现为中国戏剧家协会会员、中华民族文化促进会会员、中国戏曲音乐学会常务理事。40 多年曾参与《花木兰》、《村南柳》等 47 个评剧剧目音乐创作。出版专著《评剧音乐史》（中国戏剧出版社 1997 年出版）、《评剧著名唱段选析》（人民音乐出版社 2000 年出版）、《莲花落音乐研究》（天津杨柳青画社 2002 年出版）、《中国评剧发展史》（中国旅游教育出版社 2008 年出版 合著）、《京韵大鼓 音乐·历史》（中国戏剧出版社 2012 年出版）、《戏曲音乐五题》（中国戏剧出版社 2012 年出版）六种，和主编文集《唱片研究与存目》（天津杨柳青画社 2002 年出版）。《评剧音乐史》获第二届全国戏曲音乐论文评比专著一等奖、天津市第七届社会科学优秀成果三等奖；发表艺术理论文章 80 余篇。多次在全国和华北地区获奖。

目 录

引言	1
第一章 子弟书音乐探索	1
第一节 关于子弟书	1
一、子弟书	1
二、牌子曲中的〔硬书〕、〔石韵〕、〔南城调〕音乐	4
（一）〔硬书〕音乐	4
（二）〔石韵〕音乐	10
（三）〔硬书〕与〔石韵〕的联系	21
（四）〔南城调〕音乐	28
第二节 卫子弟书和西城板	30
一、卫子弟书音乐	30
（一）卫子弟书在天津的流行情况	30
（二）卫子弟书音乐	32
二、西城板音乐	56
第三节 子弟书与卫子弟书、西城板之关系	65
一、卫子弟书与西城板是两种不同的鼓曲艺术	65
二、西城板是以石韵为基础衍变而成的	67
三、西城调与东城调的联系	74
（一）子弟书唱调的称谓	74
（二）西韵与东韵的联系	77
四、东城调不传天津是一种误识	82
五、卫子弟书是东韵的衍变形式	86
六、卫子弟书与西城板和石韵的联系	91

七、〔南城调〕、〔慢西城〕与卫子弟书和西城板的联系	94
八、卫子弟书与〔硬书〕	103
九、卫子弟书的子弟书属性	109
第二章 清末民初的京韵大鼓音乐	116
第一节 木板大鼓与怯大鼓	117
一、木板大鼓	117
(一) 木板大鼓	117
(二) 木板大鼓与天津	118
二、怯大鼓	124
第二节 京韵大鼓的唱词	127
一、句式	127
二、辞格与辙韵	129
(一) 顶针体	129
(二) 叠字体	129
(三) 嵌字体	129
(四) 重句体	130
第三节 清末民初的京韵大鼓音乐	130
一、慢板	130
(一) 慢平腔	130
1. 〔慢平腔〕落5, 音下句	130
2. 〔慢平腔〕上句	139
3. 挑腔	149
4. 低〔挑腔〕下句	158
5. 低变体〔挑腔〕下句	162
6. 预备腔	167
7. 甩腔	173
8. 大下句	179
9. 起伏腔	185
10. 长腔	189

(二) 紧平腔	200
(三) 快平腔	207
二、快板	212
(一) 结构	212
1. 六板两分句句型	212
2. 四板数板式句型	214
3. 七板两分句句型	216
4. [快板]唱腔中的大下句	217
(二) 旋律	219
三、垛板和插入腔	220
(一) 垛板	220
(二) 插入腔	222
四、板式唱腔布局	223
第四节 京韵大鼓音乐与子弟书、弹词音乐的渊源关系	226
一、京韵大鼓音乐与卫子弟书、西城板音乐的关系	227
(一) 京韵大鼓音乐与卫子弟书音乐的关系	227
1. 对卫子弟书〔头行〕形式的保留	227
2. [甩腔]对卫子弟书〔忙子〕尾句尾腔乐汇的保留	229
3. [甩腔]与卫子弟书〔忙子〕尾句尾腔之关系	234
4. 对卫子弟书一板三眼唱腔尾句某些唱词音腔的保留	235
(二) 京韵大鼓音乐与西城板音乐的关系	237
(三) 京韵大鼓音乐与弹词音乐的关系	242
第五节 京韵大鼓音乐对京剧音乐的吸收	249
一、[快平腔]下句音腔模式中的京剧旋律乐汇	250
二、[长腔]中的京剧旋律乐汇	251
第三章 二十世纪二十年后的京韵大鼓音乐	268
第一节 口语化演唱下的唱腔变化	269
一、唱词音腔的变化	269
(一) 唱词各逗尾字音腔的缩短	269

(二) 早期唱腔中典型唱词音腔的简化	283
(三) 演唱中的有字无腔	285
二、〔慢平腔〕句唱词字位的变化	294
第二节 〔慢平腔〕下句形式的丰富和〔紧平腔〕句型的 大量运用	305
一、〔慢平腔〕下句形式的丰富	305
二、〔紧平腔〕句型的大量运用	311
三、〔紧平腔〕、〔快平腔〕、〔快板〕上下句尾腔的发展	314
(一) 〔紧平腔〕、〔快平腔〕、〔快板〕上句尾腔中新的程式性 形式	315
(二) 〔紧平腔〕、〔快平腔〕、〔快板〕下句尾腔中新的程式性 形式	321
(三) 京韵大鼓唱腔中〔散板〕的运用	331
四、〔快板〕句型的发展	333
第三节 京韵大鼓的流派唱腔	337
一、张小轩派的唱腔特点	338
(一) 唱腔句型布局与十字句〔紧平腔〕	338
(二) 〔慢平腔〕上下句中唱词音腔拖长和顿音的运用	340
(三) 〔紧平腔〕、〔快平腔〕、〔快板〕唱腔下句旋律中的同音 反复	343
二、刘宝全派的唱腔特点	345
(一) 口语化的半说半唱	346
(二) 〔挑腔〕的唱词字位和旋律的变化	349
(三) 〔慢平腔〕去声尾字上句唱词字位和旋律的口语化处理	352
(四) 音域宽、定调高, 时常运用高腔	353
三、白云鹏派的唱腔特点	355
(一) 在强调字腔的前提下保持唱腔的歌唱性	355
(二) 〔慢平腔〕上声尾字上句的特殊形式	359
(三) 〔紧平腔〕、〔快平腔〕、〔快板〕上句尾腔程式的运用及 下句尾腔的子弟书形式	361

(四) 叠句〔甩腔〕的运用	367
(五) 〔快板〕下句中叠句的运用	372
四、白凤鸣派的唱腔特点	374
(一) 低变体〔挑腔〕下句的落2. 音形式	374
(二) 叠句〔甩腔〕句的运用及其向下方五度的调性游离	378
五、骆玉笙派的唱腔特点	381
(一) 唱词字位节奏的舒缓	382
1. 〔慢平腔〕句型中唱词第一二逗音腔的拖长	382
2. 唱词第二逗音腔的拖长	385
3. 抒情性的〔紧平腔〕句	393
4. 〔紧平腔〕、〔快平腔〕、〔快板〕中尾腔的程式性运用	395
(二) 〔起腔〕句中运用高腔	401
(三) 〔慢平腔〕上声尾字上句尾腔的创新	404
(四) 〔甩腔〕句的创新	406
第四章 京韵大鼓音乐的语音特征	413
第一节 民间音乐与语言的关系	413
第二节 京韵大鼓音乐的语音构成及其特征	416
一、京韵大鼓曲种音韵形成的历史追溯	417
二、京韵大鼓音乐的语音构成及其韵味	424
(一) 天津语音的主要特征	425
(二) 京韵大鼓唱腔中的天津语音	426
1. 唱词尾字音腔中的天津阴平字和平平字	427
2. 句中唱词音腔中的天津语音	439
3. 京韵大鼓唱腔中的天津语音变调	441
4. 京韵大鼓唱腔中京津阴平字调的转换现象	449
5. 二十世纪二十年代后京韵大鼓唱腔中的天津语音	453
第五章 对京韵大鼓音乐、历史的重新认识	464
第一节 二十世纪头十年间的京韵大鼓是怯大鼓吗	465
第二节 刘宝全对京韵大鼓音乐的改革	476

第三节 女子大鼓始终是京韵大鼓艺术的主体

483

附：早期京韵大鼓唱段

489

- | | | |
|-------------|----------|-----|
| 1. 鸿雁捎书 | 高六顺 / 演唱 | 489 |
| 2. 许仙游西湖 | 高六顺 / 演唱 | 497 |
| 3. 卖油郎独占花魁女 | 王红宝 / 演唱 | 502 |
| 4. 八爱 | 刘宝全 / 演唱 | 513 |
| 5. 游武庙、单赴刀会 | 张小轩 / 演唱 | 517 |
| 6. 灯下功夫 | 张小轩 / 演唱 | 523 |
| 7. 草船借箭、华容道 | 张小轩 / 演唱 | 532 |
| 8. 妓女自叹 | 王宝翠 / 演唱 | 541 |
| 9. 独占花魁 | 宋二荣 / 演唱 | 551 |
| 10. 丑末寅初 | 金桂宝 / 演唱 | 560 |
| 11. 蓝桥会 | 张金环 / 演唱 | 568 |
| 12. 大西厢 | 王红宝 / 演唱 | 579 |
| 13. 妓女做梦 | 陈银如 / 演唱 | 589 |
| 14. 百山图 | 刘宝全 / 演唱 | 594 |
| 15. 夸桑 | 小金英 / 演唱 | 606 |

后记 612

补记 619

第一章 子弟书音乐探索

第一节 关于子弟书

一、子弟书

子弟书是清代乾隆年间旗籍子弟创造的一种鼓曲艺术，亦称“弦子书”。由于旗人在北京内城分区居住，子弟书在演唱中遂出现了西城调和东城调两种形式，也称为西韵和东韵。清嘉庆二年（1797）顾琳在《书词绪论》中谈到子弟书时说：“书之派起自国朝，创始人不可考，后自罗松窗出而谱之，书遂大盛。然仅一音。嗣而厌常喜异之辈，又从而变之，遂有东西派之别。其西派未尝不善，惟嫌阴腔太多，近于昆曲，不若东派正大浑涵，有古歌之遗响。近十余年来，无论缙绅先生，乐此不疲，即庸夫俗子，亦喜撮口而歌……”

清嘉庆初子弟书在沈阳一带演唱时，只以八角鼓击节，并无乐器伴奏，因此称为“清音子弟书”。嘉庆末年，子弟书流入民间，在鼓书艺人的演唱实践中遂废除了八角鼓，以三弦为伴奏乐器，开创了自弹自唱和一弹一唱的演唱形式。

清道光、咸丰年间，著名的子弟书西城调艺人石玉昆以话本小说《龙图公案》为脚本，编成大书《包公案》，自弹自唱轰动一时。因他演唱的西城调有所发展别具一格，受到观众和曲家的欢迎和称赞，于是人们称他演唱的西城调为

“石韵”，亦称“石派书”。子弟书《评昆论》中称他的演唱“高抬身价本超群，压倒江湖无业民，惊动公卿夸绝调，流传市井效眉颦。”

大约在清道咸之交（1850 年左右），子弟书在北京又出现了南城调和北城调两种形式。清人李静山在《增补都门杂咏》中曾写道：“哑哑声高胜傻丁，郭东共许犯天星，如今也有南城调，不像山羊不受听。”据说南城调和北城调“以曲调流畅、节拍较快受到民间的喜爱。”^①

据《中国大百科全书·戏曲·曲艺卷》中任光伟先生所撰“子弟书”条目称“嘉庆三年（1798），东韵随北京闲散清室人员被遣送盛京（今沈阳市）而传入东北。同时，西韵也传入天津，与天津的民间曲调、语言相结合，称为‘卫（天津卫）子弟书’，后又称‘西城板’。”^②

至清光绪十年（1884）左右，子弟书逐渐衰歇。据传子弟书一些曲本被北方京韵大鼓、梅花大鼓、东北大鼓等曲种采用，部分唱调亦被吸收或保存。如硬书、石韵和南城调作为曲牌保存在单弦牌子曲中；西城调在东北二人转唱腔中仍有迹可寻；西河大鼓唱腔中的〔双高〕亦摘自西城调，称为〔双高慢西城〕。

子弟书在民间流行了百多年，虽然作品颇丰，并有大量唱词抄本、刻本印行于市，但这种民间艺术却自始至终没能引起知识阶层的重视。直到 1935 年郑振铎先生主编《世界文库》时，将韩小窗子弟书五种编为《东调选》收入第四册

^{①②}均见《中国大百科全书·戏曲·曲艺卷》第 619 页。中国大百科全书出版社 1983 年出版。

中；将罗松窗子弟书六种编为《西调选》收入第五册中。此后对子弟书资料的收集和研究才逐渐受到学术界的重视，许多学者分别收集了不少子弟书唱本。如清代北京蒙古车王府藏子弟书曲本 297 种；1954 年出版傅惜华编《子弟书总目》中辑录了三十多人的作品共 446 种。

子弟书的唱词以七言体为主，句前、句中常加入衬词、衬句。据《中国曲艺志·北京卷》称，子弟书“韵脚通用北方十三道大辙，每两句叶韵。起首有八句七言‘诗篇’，多回本书，也有在首回标明‘诗篇’，余者将其省略的。篇章长短不一。短者不分回，一韵到底，如《忆贞妃》；长者三五回以至多达二十余回。有的一本数回同用一韵，如《庄氏降香》；有的则一回一换韵，如《千金全德》。”下面引录罗松窗子弟书《出塞》片断：

群山万壑赴荆门，	生长明妃尚有村。
一去紫台连朔漠，	独留青冢向黄昏。
画图省识春风面，	环佩空归夜月魂。
千载琵琶作胡语，	分明怨恨曲中论。
伤心千古断肠文，	最是明妃出雁门。
南国佳人飘雉尾，	北番戎服嫁昭君。
宫车掩泪空回首，	猎马出关也断魂。
今日还非胡地妾，	昨宵已不是汉宫人。
风霜不管胭脂面，	沙漠安知锦绣春。
幸有聪明知大义，	敢将颜色系终身。
为救苍生离水火，	甘教薄命葬烟尘。

子弟书的唱腔音乐，至今不得稽考。据《中国曲艺志·北京卷》载，子弟书的曲谱“仅见百本堂《双韵子弟书

工尺谱》抄本，以一炷香式（工尺谱的一种记谱方式）记录，未记板眼，故难以确认。此外，有无名氏所作岔曲《书名》一段，中有‘子弟书三眼一板实难学’一句，可为子弟书‘一韵纡萦良久’的佐证。”

二、牌子曲中的〔硬书〕、〔石韵〕、〔南城调〕音乐

（一）〔硬书〕音乐

因为据单弦名家德寿山说，石玉昆的〔石韵〕是根据〔硬书〕创造的，又叫〔石韵硬书〕，所以牌子曲中的〔硬书〕应该是西韵中的唱调。我觉得这种〔硬书〕应该是西韵音乐在当代最珍贵的遗存了。〔硬书〕的唱词是以七字为基本形式的上下句，但每句在字数上较为灵活，有的可多达十几字。〔硬书〕的唱词上句尾字一般为仄声字，下句尾字为平声字，每两句叶韵。如牌子曲《扫松下书》中〔硬书〕的唱词：

俺老汉既为乡党须当看顾，
时常的供米又供柴。
只皆因蔡家哥嫂双辞世，
赵五娘只身无依怎安排。
欲葬双亲无钱钞，
可怜她卖了头发买棺材。
只落得一堆黄土在枫林外，
你孩儿灭礼忘亲去不来。

… …

〔硬书〕的唱腔是一板一眼（2/4）上下句形式的单曲体，在头尾两处有〔起腔〕和〔落板〕两个上下句。这两个上下句的旋律基本相同。如开始的〔起腔〕上下句：