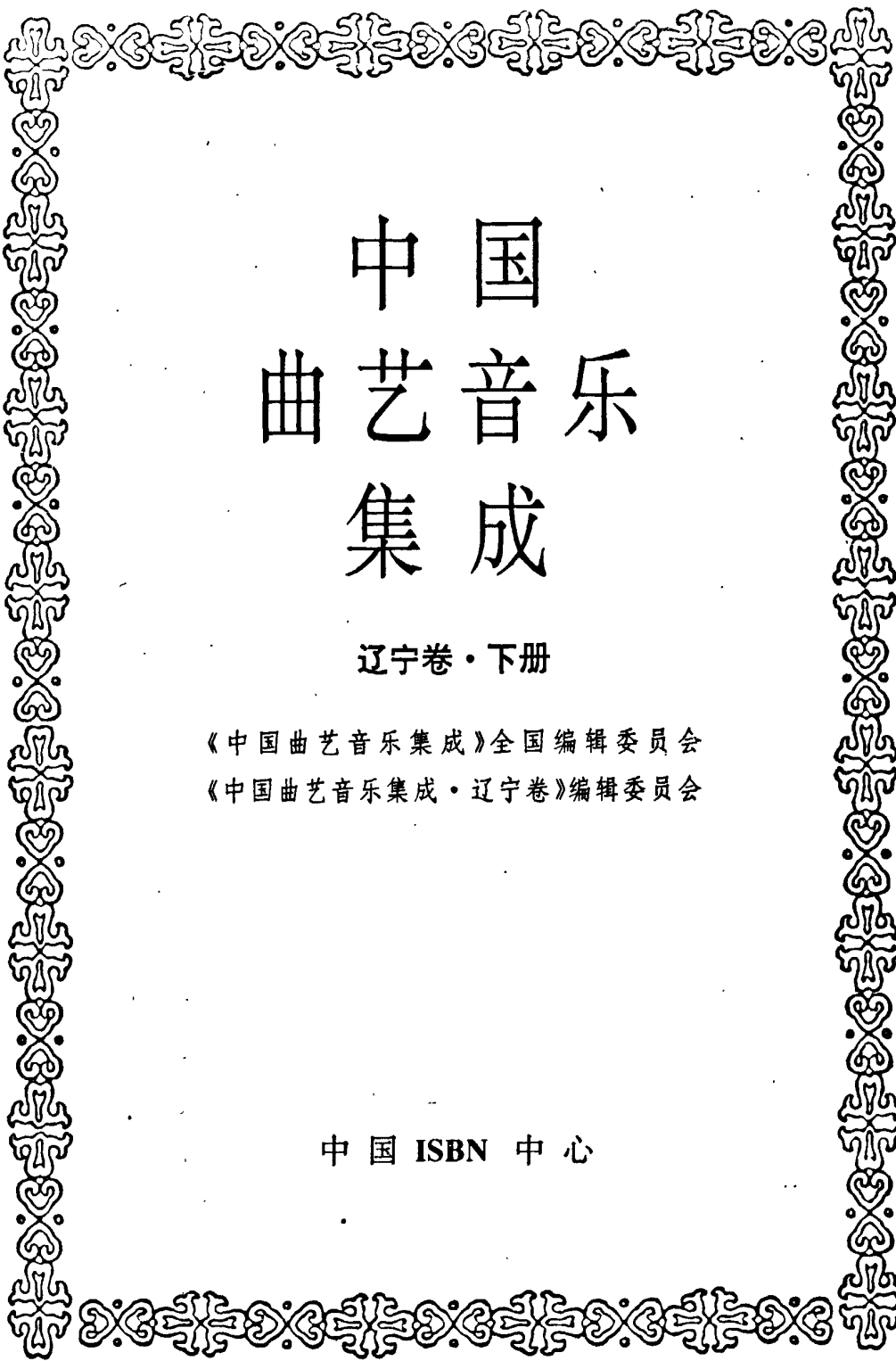


017514

中国曲艺音乐集成



中国 曲艺音乐 集成

辽宁卷·下册

《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会
《中国曲艺音乐集成·辽宁卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

鼓 曲 类

东 北 大 鼓

概 述

东北大鼓是流传在辽宁、吉林、黑龙江三省广大城乡及京津部分地区的一个曲艺品种。

东北大鼓的称谓,是在1945年日本帝国主义投降后才约定俗成的,在此之前原称奉天大鼓、奉派大鼓或辽宁大鼓。辽宁的沈阳地区,清时为盛京、奉天府,也是东北大鼓的发源地和活动中心,因而沈阳地区的东北大鼓最负盛名,艺术上也最具代表性。

东北大鼓是在东北农村广泛流传的弦子书进入城市之后,吸收借鉴了乐亭大鼓、京韵大鼓等姊妹曲种的一些唱腔和艺术经验而逐渐形成的。其形成年代,约在光绪初年(1875年),至光绪末年(1908年)已趋成熟。清末民初开始广泛流传,20世纪30年代呈现繁荣昌盛的局面,40年代走向低谷,50年代转而复苏,并获得很大发展,到了60年代后期辽宁的东北大鼓瞬间衰落,几近绝响!

东北大鼓的形成与当时的社会背景、艺术环境密切相关。光绪初年,清政府政治上处于相对平静时期,农村经济逐渐复苏,城市近代工商业、金融、外贸等开始出现并迅速发展。盛京是陪都,系宗室人员故乡,奉天府的地位仅次于顺天府(北京),是关东政治、经济、文化、军事中心。

奉天府领有两州、六县、四厅、兼管锦州府，其辖界东至中朝边境，西至山海关，南至渤海，北至昌图，资源丰富，交通便利。自乾隆、嘉庆至光绪初年，晋冀鲁豫有大批移民定居关东，加上涌入城市的破产农民，来往不断的流动游民，奉天人口骤增，汇成近代不同阶层的广大市民。这不但给中原文化与关东文化相互交流带来了契机，也给各种民间艺术的发展兴旺创造了有利条件。

清代末期是民间艺术大发展的时期，全国各地产生众多地方剧种，民间曲艺也呈勃勃生机。其时在弦子书基础上发展起来的大鼓书，因演出形式轻便灵活，受到艺人与观众的欢迎；同时各地主要在唱腔上加工提高，于是形成品种繁多的大鼓书。这种趋势，如同弹词之在南方，大鼓书在北方迅速兴起，传播开来，成为时尚潮流。

随关内移民流入，东北农村已地方化的弦子书，群众称之为“土大鼓”或“屯大鼓”，多由半职业的农民在农闲时从事演唱，也有专唱弦子书的艺人，以警者居多。演出形式极为简便：自弹三弦，腿上挂着节子板，脚踩木槌儿敲梆、击节而唱，随处可演。先是用民歌小调，后来改用四平调唱些带有故事性的小唱本，很受农民欢迎。

道光、咸丰年间，与品种繁多的大鼓书相继形成的同时，“土大鼓”开始进入城市活动，弦子书艺人也走上卖艺的职业道路。起初仍是走街串巷或在较为宽敞的空地（艺人叫撂地）演唱，市民呼之为“一人班”，观众以下层贫民为主。

此时，盛京城内已流入梅花调大鼓书，因节奏明快曲调新颖，受到一部分市民的欢迎。但同时，另一部分如八旗子弟、文人雅士等，对此一类时尚大鼓并不欢迎。刘世英在1873年出版的《陪都纪略》里直言这种大鼓是：“如狼嚎，似鬼叫，胡说瞎闹”。缪东麟在1878年出版的《陪都杂述》中则将其列为“说书人的最下品”。

弦子书艺人在这种环境影响之下，经与各种民间艺术的借鉴、交流、攀比、竞争，再加一些文人的扶植，技艺迅速提高，发展很快。同治末光绪初，奉天府各地成长起不少受群众欢迎的著名艺人，可在席棚或茶社具名挂牌演出了如辽西的冯万春，辽南的梁寿山，盛京城的车德宝、门振邦以及王文志、左凤鸣、蒋瑞等。（艺人中传有口碑：“要说好，车德宝，要说浪，数门框”门框指门振邦）。

查史料所载：^① 同治末光绪初，流传于盛京类似大鼓书的本土曲种，只有子弟书和弦子书两种。其它如双高调、慢西城、四平调等名目，并非曲种，而是这两个曲种所用的唱腔：双高调、慢西城都是子弟书的唱腔^②，四平调是弦子书的唱腔。子弟书当时已渐式微，但其

^① 这些史料是综合《陪都纪略》（刘世英著）、《陪都杂述》（缪东麟著）、《江湖行祖师碑》（出土文物）、《绝红柳》（韩小窗著）、《中国俗文学史》（郑振铎）、《漫话子弟书》（子弟书的产生及其在东北之发展）（任光伟著）等所载。

^② 子弟书源于关东“八旗子弟乐”，传入北京形成子弟书，先后出现东西城两派，东城派唱腔近于弋腔，气势高昂，声调高亢，故称双高调；西城派唱腔近于昆腔，声调萦回，缓慢低沉，故称慢西城，约从嘉庆年间开始又先后回流盛京。

中的唱词、曲目及个别唱腔如慢西城,后被乐亭大鼓、京韵大鼓、东北大鼓二人转等很多曲种吸收。

光绪初年奉天大鼓基本形成,主要表现在:盛京城内聚集了人数可观的著名弦子书艺人,其演出形式、曲目数量、所用唱腔、活动范围都初具规模。特别是唱腔,以其悦耳乡音赢得市民的喜爱,产生一定社会影响,并有行会组织(光绪四年沈阳老君堂立有“江湖行祖师碑”可资佐证),为自立于都市曲坛及未来发展奠定了基础。任玉明(艺名占奎,奉天大鼓东城派创始人)陈仲山、霍树棠(见本卷“人物介绍”)等老艺人的说法大致与史料所载基本吻合:“屯大鼓刚进城时,唱腔没有别的,就是流水板四平调,没有板头儿(节拍)上的变化。唱的多是短篇小段儿,连中篇都很少”。

虽然都叫流水板四平调,但不同地区的艺人,受各地方言语音及民间音乐的影响,其唱腔差别较大。辽西一带的唱腔近似乐亭大鼓和冀东莲花落;辽南一带的唱腔近似东北二人转和胶东民歌,表明奉天大鼓形成初期的唱腔虽相对定型(都唱四平调),但尚未完成规范、统一的唱腔结构。

任占奎、霍树棠、黎百发等老艺人,根据师承关系和从艺经历认为:奉天大鼓是从辽西一带兴起,然后进入沈阳,继而遍及东北各地。辽西毗邻冀东,语言、生活习俗相近,两地艺人往来频繁,两地民间艺术互相吸收,互相借鉴,艺术上的渊源关系非常亲密。比如,乐亭大鼓在曲目开篇先唱慢板大口调再转入慢板四平调。土大鼓进入辽西城市不久就是这种唱法。任占奎、陈仲山说:“冯万春那时候,唱腔里大口调、四平调就都有了,他当时唱《单刀会》最拿手,后来大家都学他的腔调。”从后来很多奉天大鼓演员的唱腔中,依然可以明显找到奉天大鼓吸收乐亭大鼓唱腔的痕迹。

例 1:

1 = D

(第一乐句)

乐亭大鼓: 《拷红》 (靳文然演唱)	$\left. \begin{array}{l} \frac{4}{4} \quad 0 \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \quad \overset{\cdot}{6} - \overset{\cdot}{i} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{2} \quad \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{i} \quad \overset{\cdot}{i} \quad \overset{\cdot}{6} \quad \end{array} \right\}$	梵	王	宫	殿
东北大鼓: 《忆真妃》 (杨春甫演唱)		$\left. \begin{array}{l} \frac{4}{4} \quad 0 \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{7} - \quad \quad \overset{\cdot}{2} - \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{2} \quad \quad \overset{\cdot}{i} - \quad (\overset{\cdot}{i} \quad \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{6} \quad \end{array} \right\}$	马	嵬	坡

(第一大口)

$\left. \begin{array}{l} \overset{\cdot}{5} - \quad \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{5} \quad \quad \overset{\cdot}{i} \quad \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{i} - \quad \quad \overset{\cdot}{5} - \overset{\cdot}{3} - \quad \quad \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{i} \quad \overset{\cdot}{6} \quad \end{array} \right\}$	撞	金	钟,	
	$\left. \begin{array}{l} \overset{\cdot}{i} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{5} \quad \quad \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{i} \quad \overset{\cdot}{i} \quad \overset{\cdot}{6} \quad \quad \overset{\cdot}{5} - \quad \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{i} \quad \overset{\cdot}{2} \quad 0 \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{7} \quad \end{array} \right\}$	草	青	(啊)

2̇ 3̇ 2̇ 5̇ 7̇ 6̇ | 5̇ 5̇ i̇ 6̇ i̇ 6̇ 5̇ 3̇ 5̇ 3̇ | 6̇. i̇ 5̇ - - |
 5̇ 2̇. 2̇ 7̇ 6̇ 6̇ | 6̇. 6̇ 5̇ - - - | 5̇ - - - (5̇ |

5̇ 0 (5̇ 5̇ 3̇ 2̇ | 附加乐句
 | 0 7̇ 6̇ 5̇ 3̇. 5̇ 3̇ 2̇ | i̇ 6̇ 3̇ 2̇ i̇ - |
 (间奏略) 惊 醒 了
 (三字头)
 5̇ 5̇ 3̇ 5̇ 6̇ 3̇ 5̇ 5̇ 3̇ i̇ 2̇ |

(第二乐句)
 0 3̇ 3̇ - | 5̇ - 6̇ - | i̇ - - 0 | 6̇ 3̇ 6̇ i̇ |
 崔 老 夫 人 寝
 (第二大口)
 0 5̇ 3̇ - | 5̇ - 3̇. 5̇ 2̇ 3̇ | i̇ - i̇ 7̇ (i̇) | 5̇ - 6̇ i̇ |
 今 日 犹 存 妃

2̇ 3̇ i̇ 2̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 5̇. 7̇ 6̇ 7̇ 6̇ 5̇ | 3̇ 5̇ 3̇ 5̇ 6̇ 2̇ 7̇ 2̇ | 6̇. 7̇ 6̇ 7̇ 6̇ 5̇ 3̇ 5̇ |
 未 浓。
 2̇. 3̇ i̇ 2̇ 3̇ - | 5̇. 3̇ 2̇ 5̇ 7̇ 6̇ | 5̇ (3̇ 5̇) i̇ 6̇ i̇ 5̇ 6̇ | 7̇. 2̇ i̇ - 3̇ 5̇ |
 子 陵。

1̇ - - - | 1̇ 0 0 0 | 0 i̇ 6̇ i̇ 3̇ 2̇ | i̇. 2̇ 3̇ 2̇ i̇ - |
 (间奏略) 忽 想 起，
 (三字头)
 1̇ - - - | 1̇

(第三乐句)
 0 3̇ 3̇ i̇ 6̇ | 5̇ - 6̇ 5̇ 3̇ 2̇ | i̇. 3̇ 2̇ i̇ 6̇ | 3̇ 3̇ 5̇ 7̇ 6̇ 5̇ |
 绣 阁 鸾 房 莺
 (第三大口)
 0 5̇ 7̇ (3̇ 5̇ 3̇ 2̇ | 3̇) 7̇ 3̇ 3̇ 3̇ 3̇ 5̇ | i̇ - (6̇. i̇ 6̇ i̇) | 3̇ - 7̇ 6̇ 5̇ |
 题 壁 有 诗 (哎) 皆

$\left. \begin{array}{l} \overbrace{5\ 3\ 2\ 3\ 2\ 3\ 5} \\ \text{莺} \end{array} \right\} \left| \overbrace{6\ \dot{1}\ \dot{1}\ 3\ 5} \right| \overbrace{6\ \dot{1}\ 5\ 6\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}\ 6} \left| \overbrace{5\ 5\ 6\ \dot{1}\ 6\ \dot{1}\ \dot{2}} \right|$
 女,
 $\left. \begin{array}{l} \overbrace{\dot{1}\ 7\ 6\ 5\ 3\ 3\ 3} \\ \text{抱} \end{array} \right\} \left| 0\ \dot{1}\ 7 - \overbrace{3\ 5} \right| 6. \quad \overbrace{6\ \dot{1}.} \quad \overbrace{6} \left| \overbrace{5.} \quad \overbrace{6\ \dot{1}} - \right|$
 恨,

$\left. \begin{array}{l} \overbrace{6\ 5\ 3\ \dot{1}\ 5\ 3} \\ \text{女,} \end{array} \right\} \left| \overbrace{2\ 2\ 1\ 2\ 3\ 1\ 2} - \vee \right| \overbrace{5\ 5\ 3\ 5\ 6\ \dot{1}} \left| \overbrace{\dot{1}\ 5.} \quad \overbrace{3\ 5\ 6\ \dot{1}} \right|$
 $\left. \begin{array}{l} \overbrace{6\ 6. \underline{5}\ 3\ 3\ 5\ 3} \\ \text{抱} \end{array} \right\} \left| 2 - \quad (\underline{2\ 2\ 2\ 2}) \right| \overbrace{\dot{2}.} \quad \overbrace{6\ 7\ 6} \left| \overbrace{5\ 3\ 5\ 6\ 7} - \right|$
 (啊)

$\left. \begin{array}{l} \overbrace{\dot{1}\ 6\ \dot{1}\ 1\ 5\ 3\ 5} \\ \text{女,} \end{array} \right\} \left| 2 - \vee \overbrace{\dot{1}. \dot{2}\ \dot{1}\ 6} \right| \overbrace{5\ 6\ \dot{1}\ \dot{2}\ 6\ 5\ 3\ 5\ 3} \left| \overbrace{2\ 3\ 2\ 1\ 2\ 3\ 5} \right|$
 $\left. \begin{array}{l} \overbrace{6. \underline{7}\ 6\ 5\ 3\ 5\ 5\ 3} \\ \text{抱} \end{array} \right\} \left| 2 - - - \right|$

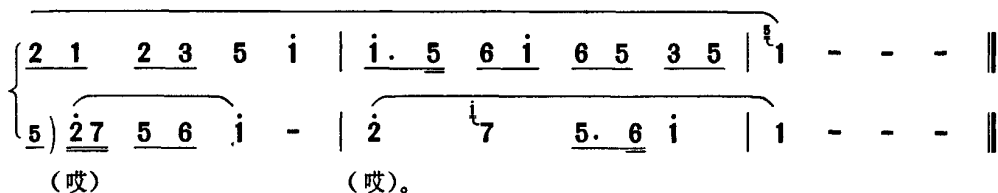
(三字头) 附加乐句
 $\left. \begin{array}{l} \overbrace{2 - - -} \\ \text{女,} \end{array} \right\} \left| (\text{间奏略}) \right| 0 \quad \overbrace{\dot{1}\ \dot{6}} \quad \overbrace{\dot{3}\ \dot{6}} \left| \overbrace{\dot{1} - - -} \right|$
 是 怎 么,

(第四乐句)
 $\left. \begin{array}{l} 0 \quad \overbrace{\dot{3}\ \dot{3}\ \dot{3}} \left| \overbrace{5. \quad \dot{3}\ \dot{6}\ 5\ \dot{3}\ \dot{2}} \right| \overbrace{\dot{1} - - - 6} \right|$
 小 口 的 围 娃

(第四大口)
 $\left. \begin{array}{l} 0 \quad \overbrace{5\ \dot{3}\ \dot{6}} - \left| \overbrace{\dot{5} - \quad \dot{3}\ \underline{6\ 5}} \right| \overbrace{\dot{1} - (\underline{6\ \dot{1}\ 6\ \dot{1}\ 6\ 5})} \right|$
 人 祠 无 客

$\left. \begin{array}{l} 0 \quad \overbrace{6. \quad \underline{5}\ \underline{5}\ 6} \left| \overbrace{\dot{1} - - - \dot{1}\ 6} \vee \right| \overbrace{\dot{1}. \dot{2}\ \dot{1}\ 6\ 5\ 6\ 5\ 3} \right|$
 体 态 轻。

$\left. \begin{array}{l} \dot{1} \quad \overbrace{5\ \underline{5}\ \sharp 4\ \flat 4} \left| \overbrace{3. \underline{5}\ \underline{5}\ \underline{3}\ \underline{2}. \underline{\dot{1}}\ \underline{\dot{1}}\ 7} \right| \overbrace{6. \underline{\dot{1}}\ 5} (\underline{5\ 5}\ \underline{5\ 6}) \right|$
 不 伤 情



在上例中,乐亭大鼓《拷红》开始的四句唱词除头句外,二、三、四句都是十字句式,所以第二、三、四乐句的先头部分,都有两小节唱三字头的附加乐句,其余部分,两种唱腔的旋律框架,句幅长短(第三乐句因句幅过长,东北大鼓的第三大口省略了三小节拖腔)、每个乐句的落音(包括分句的落音)以及唱词字位的安排,几乎是完全一致的,所不同者,仅在旋律与语音的结合上,乐亭大鼓是按唐山语音,东北大鼓则按辽西一带语音处理旋律走向的。乐亭大鼓的这四个乐句原本就叫四大口。由此可见,两种唱腔密切的渊源关系。

按乐亭大鼓的唱腔程式,四大口之后,根据唱词的需要,有时要接唱八大句,然后再转入慢板四平调。四大口、八大句和慢板四平调之间是主宫调和下属宫调的关系:四大口、八大句在主宫调上唱,用正弦(三弦定 $1\ 5\ i$ 弦)伴奏,而唱四平调时,则转入下属宫调去唱,用反弦(三弦变为 $5\ 2\ 5$ 弦)伴奏,形成调性的对比。东北大鼓则把八大句的唱腔融入四大口里,有时在曲目开头要唱六大口乃至八大口,然后也转入下属宫调去接唱四平调,听来同样有异曲同工之妙。

与此同时,奉天大鼓在辽南地区也获得很大的发展,梁寿山老艺人从二人转里吸收了不少腔调,像快板的扣调,以及赶板夺字的快板唱腔等,都是他的创新成果,他的大口调唱腔也独具特色(见本卷“基本唱腔”)。

在上述几位老艺人之后,又通过众多演员的不懈努力,使奉天大鼓的唱腔日益规范、完善,约在光绪末年已趋成熟,确立了以板腔体为主的程式性唱腔结构,获得盛京市民的普遍认同,报刊上也正式出现奉天大鼓的称谓。

奉天大鼓从清末民初开始广泛流传,日益繁荣,涌现出大批男女演员,积累了丰富的演唱曲目,沈阳的书馆茶社也增加了许多家,拥有大批市民听众,特别受到当权者和颇具经济实力的中上层市民的欢迎和支持,其流传范围逐渐遍布东北三省及京津部分地区。

光绪末年中东铁路全线通车,北起满洲里,南至旅大,不久又与京奉铁路连接,沈阳处于枢纽地位。随着铁路畅通,商贸发达,带动了演艺娱乐界的发展兴旺。外地来沈献艺者盛传:“关外的钱好赚”!于是,晋冀鲁豫等地的诸样艺人都接踵而至。当时沈阳的娱乐场地也多起来了,城内鼓楼、中街、西关、小河沿,到处都有。仅小河沿一地,颇具规模的书曲茶社据当时报载,就有“凝香榭”、“畅观楼”、“万泉茶社”等数家。至于搭席棚、撂地摊演出的杂耍之类诸般技艺,则绵延里许,鳞次栉比。

奉天大鼓在这样一种强烈的社会需求和浓厚的艺术氛围中,自强进取,艺术性不断提

高，日臻完美。当时沈城涌现出大批优秀演员，仅经常见诸报刊的著名者就有：刘问霞、刘筱霞、霍树棠、朱玺珍、朱士玺、朱俊山、陈桂兰、刘桂荣、黄彩金、李宝珍、傅凌阁、傅紫云、傅翠云、宋玉珍、董小霞、孙云卿、齐素云等等。其中女演员属刘问霞最红，誉为“鼓界大王”；男演员则属霍树棠最红，享有“火车头”之美称。特别值得指出的是女演员居于曲坛的耀眼地位，如刘问霞姐妹、朱玺珍姐妹、傅柴云姐妹等，她们台风大方，着装入时，站在台上亭亭玉立，左手摇着木板，右手擂打书鼓，与三弦、四胡配合默契，珠联璧合，歌喉婉转，声情并茂。她们为奉天大鼓这个新兴曲种，赢得了更多的观众；不少富贾豪绅、社会名流，每晚都去茶社“捧”女大鼓，有的一掷千金。走红的演员每晚要跑几个茶社赶场演出，可以满足观众的要求。男演员中的佼佼者如霍树棠等，同样叫座，可以在几处茶社挂头牌成为台柱。

说起女演员，她们在车德宝、冯万春那年代即已出现，若从师承关系推断，到了刘问霞等出师登台已是第三代了。据说第一代女演员有黄小朵、金蝴蝶等；第二代有尹莲福、侯莲桂等，她们当时的演唱水平，一般说来比不过男演员，有的还是男演员的徒弟，因此名声也不显赫。到了刘问霞这一代，则面貌大不相同了，她们为奉天大鼓在曲坛地位的确立，及曲种的繁荣发展都做出了可贵的贡献。

当时奉天大鼓的演唱曲目已积累得颇为丰富，不但有初期保留下来的所谓“草段”，如《小拜年》、《跑关东》、《打婆婆》、《河北寻亲》等，更多的曲目是来自1877年“荟兰诗社”作家韩小窗等人的子弟书作品，如《忆真妃》、《露泪缘》、《全德报》、《凤仪亭》等。这类曲目唱词富于文采，唱腔经过众多艺人在演唱中不断加工，成为书曲之精品，音乐性强，令人百听不厌，很受欢迎。因为能到茶社里边品茶边听书的观众，多是具有一定文化程度的中上层市民。有时演员在台上唱，观众便在台下随唱，其时奉天大鼓在沈阳的普及程度，于此可见一斑。此外尚有以公园之席棚或市井之茶馆为据点，演唱《杨家将》、《岳飞传》、《隋唐演义》之类中、长篇曲目的奉天大鼓演员，亦不在少数，而且处处爆满。至于那些走红的演员，每位都拥有自己的观众，这些观众是每天晚上跟着演员走，演员赶到哪里演出，观众便跟到哪里去听，直到深夜散场，才算听完。

奉天大鼓自成熟之日，即受到实权人物的青睐，是其得以飞速发展、广泛流传的又一重要原因。如当时奉天北路巡防营统领张作霖就特别喜欢奉天大鼓，在他的部队里，就有唱奉天大鼓的艺人。据民国三十五年（1946年）出版的钱公来著《辽海小记》所载：“张作霖任奉天北路巡防营统领，军幕常携鼓书艺人刘德。张剿匪巡边，宿营饮宴，每召集部署，非刘德说书不欢”。有个叫邢立亭的，曾任奉军五十三旅稽查，在部队时就爱听并学唱刘德的大鼓书，后来脱离军界，他也在沈阳西关鸿泰轩茶社，唱起奉天大鼓了。民国以后，张作霖曾任北京军政府大元帅。奉天大鼓的名气和足迹，也随着奉系军队势力所及和铁路的四通八达而覆盖东北三省乃至京津部分地区。由沈阳流入各地的奉天大鼓演员以及早在各地

演唱奉天大鼓的演员，都推崇奉天大鼓为正宗，都以自己能攀附奉天大鼓的支派或到奉天演唱过为荣，遂逐步形成以沈阳（奉派）为中心的东、西、南、北各派。

与此同时，报刊上关于奉天大鼓演员的评介文章，经常不断。如：《盛京时报》民国二十年（1931年）一月八日第七版有《古书场的姊妹花》一文，写道：“刘问霞演唱之《黛玉望月》抑郁悲凉，缠绵委曲，东坡游赤壁有客所吹之洞箫当亦不足过了，其嘱咐紫娟、雪雁一段不忍卒听，而问霞亦将有不忍卒歌之情”。“而问霞之妹刘筱霞，近来已大见出息……唱的三国段亦颇精当而无土气”。又写道：“朱士玺、朱玺珍亲姐儿俩，士玺唱起来，快时，如急风暴雨，淋漓尽致，一高兴一气呵成，这是其歌之妙之特殊，其板眼之准，尤为一般小妞所不及。玺珍呢？虽然年幼，会曲至三十之多，三国段常唱，子弟词通熟”。

这些文章，从舆论上对奉天大鼓的繁荣和兴旺，起到了推动作用。

20世纪30年代，奉天大鼓一些著名演员经常去京津一带演出。有些演员还灌制了唱片，对其本人和奉天大鼓在全国曲坛都产生很大影响。

去关内演出的先驱人物，当数老艺人王玉林，他在1910年就把奉天大鼓带进了天津。这正是奉天大鼓蒸蒸日上的发展时期，这个富于特色的新兴曲种，不但被天津人民所接受和欢迎，而且在天津还收了徒弟马宝山，后来这位高徒在天津唱奉天大鼓出了名，由宝塔公司灌制了唱片《忆真妃》留传于世。

1930年，老艺人傅凌阁领着七个女儿：傅风云、傅紫云、傅翠云、傅佳云、傅慧云、傅小云、傅艳云等组成傅家班进入北京，专唱短篇段儿书，连续演出二年之久，为奉天大鼓在京城曲坛扩大了影响。

1931年左右，被誉为鼓界大王的刘问霞到天津演出奉天大鼓，同样受到津门听众的称赞，因她在演唱中常用带有卷舌颤音的衬字，听众给她个美称：嘟噜派。百代公司为其灌制了《宝玉探病》、《刘金定观星》等唱片。她还曾于1933年去朝鲜新义州灌制过唱片。

此后不久，朱玺珍、朱士玺、朱雅香等姊妹三人又驻足天津演出，朱玺珍领衔主演奉天大鼓，不但在天津唱红了，而且还结识了京韵大鼓的刘宝全、河南坠子的乔清秀、以及梅花大鼓的金万昌等全国知名的曲艺表演家。她虚心讨教，吸取各家之长，来改进、丰富奉天大鼓的唱腔，使之更具艺术魅力。朱玺珍也在强手如林的天津曲坛，占据了应有的席位，胜利公司给她灌制了《黛玉望月》、《宝玉哭黛玉》等唱片，广为流传。

通过这些演员在京津一带的演出活动，奉天大鼓的声誉和影响日益提高，从而也大大增强了奉天大鼓在全国曲坛的知名度。

奉天大鼓在日本帝国主义侵占沈阳时期，特别是进入20世纪40年代以后，由于日伪的暴政和殖民统治，艺人受尽摧残不得温饱逐渐放弃了书场演出，离开城市又开始了走乡串户的流浪生活，演唱些段儿书，赚些微薄的收入，勉强维持生存而已，奉天大鼓进入了一个困难的低谷阶段。此后，随着日本帝国主义投降，东北“光复”，奉天大鼓称谓渐有更名，

后约定俗成成为“东北大鼓”。

1946年至1948年解放战争时期,东北的北部是老解放区,在中国共党政党的扶植下,江北派东北大鼓走上复兴之路。著名演员刘桐玺,于1947年参加了东北鲁迅文艺学院文工团三团。1948年冬,沈阳解放,东北鲁迅文艺学院在沈阳复校,刘桐玺又被调到东北鲁艺音乐工作团演唱队,一面教学,培养青年演唱人才;一面演出,参加革命宣传工作。配合解放战争,创编了不少新曲目,《抗日英雄杨靖宇》和《爆炸英雄董存瑞》是他的代表作,在解放区演出,产生了很好的社会作用。中华人民共和国成立前后,鲁艺音乐工作团演唱队的新文艺工作者们也都学唱东北大鼓,创编演出新曲目,充分发挥了曲艺轻骑兵的作用。

建国初期,在中国共产党的文艺方针指引下,东北大鼓又取得了很大的发展,演员队伍不断壮大与演出场所逐步增多;演唱曲目以及唱腔有所创新;书曲艺人精神面貌大大改观。

辽宁省从1950年到1966年“文化大革命”以前,曲艺演员专业与业余两支队伍发展到约千余人,近半数唱东北大鼓的,其中著名者有霍树棠、陈青远、杨春甫、宋修仁、葛荣三、郑奇珍、刘桂荣、严丽华、国桂荣、那月明、曹常玉、江玉洁、霍桂兰、刘兰芳等。全省成立了三十多个曲艺团(队),有上百所书曲茶社,拥有众多观众。

在曲目方面,采取了整理传统曲目与创编新曲目并举的方针。

沈阳市文学艺术界联合会从建国初期开始,即组织了大批人力对传统曲目进行了普查、汇集工作,本着“取其精华、去其糟粕”的原则,经过多年努力,于1957年整理出版了以东北大鼓传统曲目为主的《鼓词汇集》共六辑,收入短篇300余段,中篇近40余部,为其后传统曲目的推陈出新奠定了基础。

国营的曲艺团(队),东北大鼓上演的曲目,多是反映现实生活的新曲目。完全用传统的唱腔来演唱新曲目,必然要产生内容与形式不够协调的矛盾,这就必需对东北大鼓的唱腔加以改进或创新。所以,创编新曲目往往采取集思广益的办法,由团(队)领导人与演员、乐师或懂曲艺的音乐界人士来一块研究共同创作,产生不少较好作品,如:《梁士英》、《渔夫恨》、《罗盛教》、《杨靖宇大摆口袋阵》、《抗日英雄李兆麟》、《陈兰香翻身》、《行军途中》、《柳暗花明》、《千里送婴儿》、《刑场上的婚礼》、《军号长鸣》等。在长篇曲目上也做了一些创新的尝试,像《烈火金钢》、《红岩》、《节振国》、《曹家将》等都有演员尝试演出过。有的改编后因作品比较粗糙,没有保留下来;有的如《烈火金钢》于1961年在全国三十余家电台播放,较有影响。《肖飞传奇》、《曹家将》等,均已出版发行,流传至今。

曲艺艺人在旧社会是受人歧视的,而在新中国、新社会,成为文艺工作者,是受人民欢迎和尊重的演员,社会地位的改变,促使曲艺演员的精神面貌焕然一新,纷纷响应政府的号召:说新书、做新人、走为人民服务的道路。很多演员经常深入工厂、农村、部队、为广大

工农兵送书上门。不少老艺人深深感受到新旧社会两种不同遭遇的鲜明对比,迸发出极大的政治热情。如顾益三(刘桐玺的伴奏弦师)1950年冬在哈尔滨(东北鲁迅艺术学院于1950年秋由沈阳迁往哈尔滨,1952年秋又迁回沈阳)冒摄氏零下二十度的严寒到街头演出,宣传抗美援朝。霍树棠不顾年老体衰,于1952年参加了赴朝慰问团,在朝鲜,冒着敌人的炮火、深入前沿阵地,在坑道里为志愿军战士演唱东北大鼓《罗盛教》、《孤胆英雄吕松山》、《大战苹果园》等曲目,深受战士们的欢迎与受戴。

1958年霍树棠以辽宁代表队成员的身份参加全国第一届曲艺会演,演唱了东北大鼓《杨靖宇大摆口袋阵》,引起与会人士的兴趣和好评。周恩来总理两次观摩演出,并亲切接见演员,关心东北大鼓的发展,询问有关情况。

从1966年“文化大革命”开始,东北大鼓同其它曲种一样,受到“四人帮”文化专制主义的严重摧残。“四人帮”贬斥、诬蔑曲艺为“叫花子文艺”,关闭书场,放逐演员,东北大鼓日趋凋零。

1976年粉碎“四人帮”之后,虽曾出现短暂的复苏现象,但辽宁东北大鼓界原有演员已弃行改业,疏于技艺,新一代演员无从产生。进入80年代之后,又受港台流行歌曲、流行文艺的冲击和影响,东北大鼓至此一蹶不振。

1980年9月,沈阳大南门里,出现过一家专门演唱东北大鼓的大本西茶社,首演女演员朱印志、三弦伴奏贺福泉。后来又有演员赵印亭和她替换演出,听众多是老年人,少有中青年问津,营业情况不佳。1982年左右,东北大鼓著名演员江玉洁曾在该茶社献艺,由朱印志操弦伴奏,这样的最佳搭档,也没能从根本上扭转营业不景气的局面。这家茶社勉强维持不久,乃自消自灭。其后,除了偶尔能从辽宁人民广播台的文艺节目中听到东北大鼓的声响之外省内各市再也找不到专门上演曲艺的娱乐场所,不过,在省内一些中小县城,如台安、北镇、凤城等地尚有流行,广大农村,也还有演唱东北大鼓的艺人,但已不如早年盛行!

二

东北大鼓是音乐性较强的曲种,这在短篇曲目中体现的格外明显:无论是状物写景、倾诉感情、表达故事、刻画人物都用唱腔来完成,少用或不用说白。演唱是主要表现手段,伴奏及表演为辅助手段。

(一) 唱腔与唱词

唱腔与唱词的紧密结合(艺人叫“字正腔圆”)是东北大鼓的重要特点。

东北大鼓的唱词是一种或叙事或代言的韵文，其格律较为宽限：以对偶的七字句或十字句为主，必要时可穿插三字句、四字句或五字句。每句唱词中包含的词组一般分为四个句读，叫做四顿。四顿主要然是指七字以上的句式。

例 2:

(一顿) (二顿) (三顿) (四顿)

七字句:(上句)三郎——甘弃——鸾凤——侣，——

(一顿) (二顿) (三顿) (四顿)

(下句)七夕——空谈——牛女——星。——

(一顿) (二顿) (三顿) (四顿)

十字句:(上句)杨贵妃——梨花树下——香魂——散——

(一顿) (二顿) (三顿) (四顿)

(下句)陈元礼——带领军卒——保驾——行。——

唱词上句的尾字必须是仄声(即上声、去声两种声调)字，唱词下句的尾字必须是平声(即阴平、阳平两种声调)字。如前例的七字句或十字句，其上句的尾字分别是“侣”(上声)、“散”(去声)；其下句的尾字分别是“星”(阴平)、“行”(阳平)。

唱词上下句的尾字往往都押韵，听之富于韵律美，做不到的话，下句尾字必须押韵。韵脚通用大鼓书的十三道大辙。

唱腔(曲调)的节奏、旋律，要与唱词的格律相互谐调、对应。

节奏上，各种板式唱腔的核心乐段(数唱)多由规整的上下各四小节的乐句构成。每个乐句的四小节，恰与每句唱词的四顿相对应；乐句的每小节中，都安排唱词每一顿中的二至四个字，这种密集式安排唱词字位的方式，如〔慢板〕。

例 3:〔慢板〕

(上乐句)

$\frac{4}{4}$ 0 X X X | X X X X | 0 X - X | X - - - |

(七字句) 一 二 三 四 五 六 七，

(十字句) 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十。

(下乐句)

0 X X X | X X X X | 0 X X - | X - - - ||

七 六 五 四 三 二 一，

十 九 八 七 六 五 四 三 二 一。

又如〔二六板〕

例4：〔二六板〕

(上乐句)

$\frac{2}{4}$ 0 X X X | X X X X | 0 X X | X - |

(七字句) — 二 三 四 五 六 七，

(十字句) — 二 三 四 五 六 七 八 九 十。

(下乐句)

0 X X X | X X X X | X. X X | X - ||

七 六 五 四 三 二 一。

十 九 八 七 六 五 四 三 二 一。

与密集式不同，乐句的每小节只安排唱词每一顿的一二字，且字间有行腔^①，或顿间、句间有拖腔、甩腔者，这种开放式唱词字位的安排，如郑奇珍唱《忆真妃》第一大口的唱词。

例5：

1 = E 选自《忆真妃》唱段 (郑奇珍演唱)

(第一大口)

$\frac{4}{4}$ 0 X X - | X - X - | X - - - | 0 X X - |

马 嵬 坡 下 草 青

X - - - | 0 X - - | X X X X | X - - - | X - - - ||

青，

其乐句的句幅，长达九小节，还有更长的。

旋律上，在各种板式唱腔的基本框架内，依据唱词语音的声调，灵活地处理旋律的流动和走向，尽量与语音谐调一致、不倒字，但还要保持旋律的通顺流畅。

东北大鼓基本是以普通话的规范语音来演唱的^②，采用密集式唱词字位，将每小节的旋律，依唱词语音加以适当调整，使旋律的走向大体与语调的起伏相谐调。

例：6〔慢板四平调〕

1 = E 选自《忆真妃》唱段 (郑奇珍演唱)

(上乐句)

$\frac{4}{4}$ 0 3 7 2 6 | 0 3 3 7 | (6 5 | 6) 1 2 7 6 | 5. 1 6 5 3 (4 3 4 3 2) |

三 郎 甘 弃 鸾 凤 侣，

① 唱词的字间用腔叫行腔，顿间、句间用腔叫拖腔，落板用腔（或长或短）叫甩腔。

② 北大鼓形成之初，大多艺人尚未脱离“土大鼓”的方言语音。20世纪30年代以来，东北大鼓常去京、津演出，经与姊妹曲种交流，以及唱片、广播等媒介传播，艺人早已改用普通话语音演唱，仅有个别字或词残留方言痕迹。

(下乐句)

3) 3 7̣ 6̣ | (5̣ 6̣) 3 2 3 7̣ | 0 6̣ 1̣ 0 3̣ 5̣ 6̣ | 1 - (6̣ 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 1̣ 2̣ 6̣ | 1) (下略)

七夕 空谈 牛 女 星。

这是最基本的唱腔与唱词的结合方法。

(二)唱腔的结构种类

东北大鼓的唱腔,属于板腔体的音乐结构。各种板式配套,唱腔色彩丰富,注重整体布局,既有速度、节奏的变化,又有调式、调性的对比,旋律优美动听,长于表现强烈的感情变化和戏剧性的故事情节。概观其全貌,有如示意图:

东北大鼓唱腔结构示意图

唱腔 板式	主宫调: 调高依演员嗓音定,正弦伴奏:15i			下属宫调 调高不变(正弦1=反弦5)反弦伴奏525		
	名称	曲式	调式	名称	曲式	调式
慢板 $\frac{4}{4}$ ♩ = 60~120	大口调	(起、承、转、合四乐句)一段体	官调式	四平调	(起腔+ 数唱 +落腔)三段体	徵调式
	半京韵	一段体	同上	悲调	同上	同上
				四截腔	一段体	商调式
				①		
二六板 $\frac{2}{4}$ ♩ = 60~140	半京韵	同上	同上	四平调	三段体	徵调式
		②		悲调	同上	同上
				怯口调	一段体	宫调式
流水板 (快板) $\frac{1}{4}$ ♩ = 130~240	半京韵	同上	同上			
	扣调	同上	羽调式			

① 在慢板下属宫调唱腔中尚有:大清板,四六排连,十三咳,长恨歌等,曾在个别曲目中用过,现已不用。

② 在二六板主宫调唱腔中尚有:三截腔,慢西城等,曾在个别曲目中用过,现已不用。

按板式的不同，东北大鼓的唱腔可分为：

1. 慢板。一板三眼，通常记为 $\frac{4}{4}$ 的节拍形式，速度约在 $\text{♩} = 60 \sim 120$ 之间。慢板唱腔经常用的只有：大口调、半京韵、四平调、悲调、四截腔五种，其唱腔的基本形态分述如下：

①大口调：①大口调以四大口为基本形态，之外尚有两大口、六大口、八大口。这是一种开篇性质的唱腔，故在曲目中只能唱用一次，不能反复，在主官调上唱，三弦用正弦伴奏。

慢板四大口唱腔最适于表现概括全篇主题、情节梗概、比兴感叹之类的唱词。四大口唱腔的基本形态是唱词以开放式七字句或十字句为主，唱腔由四个乐句构成的起承转合体乐段。曲调是以宫徵商为骨干音的七声宫调式。旋律以自高而低波浪式下行为主，特别是骨干音之间(含经过音)的四度下行富于色彩。

一段曲目的开篇，根据唱词的需要，有唱六大口乃至八大口的，较短的开篇只唱两大口，也有不唱大口调而直接从慢板或二六板的半京韵或四平调开唱的。

②半京韵：这是从京韵大鼓吸收过来的唱腔，经过融化已非原腔，故称半京韵。西城派演员常用，奉派演员，慢板不用，二六板、流水板常用。在主官调上唱用正弦伴奏，速度在 $\text{♩} = 98 \sim 116$ 之间。多用在大口调之后，作为承接开篇、表述故事缘起及发展的唱腔。(谱例见本卷“基本唱腔”)

半京韵唱腔的基本形态是由规整的上下各四小节、两个乐句构成的单乐段，可以自由反复，唱词用密集式七字句或十字句，尾字都有一小节的拖腔。唱腔和伴奏配合密切：上乐句唱腔暂停于羽，而由伴奏将旋律引渡落音于徵。下乐句唱腔落音于宫，伴奏再重复一个落于宫音的小过门。这是以宫角徵为骨干音的七声宫调式，富于特色的旋法有：角↔宫大三度进行及其转位小六度进行，以及商→徵、徵→高音宫的四度上行。听来刚健有力，表情明朗大方，适合于“叙述者”用来表述威武雄壮、气势豪迈的内容。

半京韵虽然没有形成“起腔”和“落腔”两个乐段，但也有自己起腔和落腔的方法：开唱的第一个上乐句由伴奏过渡落音于宫，形成强调主音的起腔势头，而在整个段落结尾时，最后一个下乐句的尾字不拖腔直接落于强拍的宫音之后，再接唱一个直线下行的小甩腔，最后落在低音宫形成落腔。

③四平调：这是东北大鼓最具曲种特色的一种唱腔(也有人管它叫小口调或小口慢板)，在音乐风格上，其它唱腔都保持与四平调的和谐、统一。

东北大鼓的四平调，从乐亭大鼓移植过来之后，经过吸收、融化、变异和发展，如今已形成富于地方特色、表现力很强的主要唱腔。乐亭大鼓传统的四平调是在反弦上唱的：

① 艺人把句幅长、音域宽、拖腔多，或虽句幅不长，旋律线连贯到底，中间少有休止、停顿，演唱起来费力费气的唱腔叫大口。相对把句幅不长，却多分句(艺人叫“一句腔分几截”)演唱起来从容不迫的唱腔叫小口。

例7:

选自《拷红》唱段
(郑运来演唱)

1 = D

(第一乐句)

$\text{♩} = 100$

$\frac{4}{4}$ $\underline{3\ 5}$ $\underline{5\ 3}$ 5 - | 6 $\underline{2\ 7}$ 6 5 | $\underline{2\ 2\ 3}$ $\dot{1}$ 6 | 5 - - - |

瞧 了 瞧 露 滴 苍 苔 湿 芳 径,

(第二乐句)

6 $\underline{5\ 6}$ $\dot{1}$ - | 6 $\underline{2\ 7}$ 6 5 | $\underline{3\ 5}$ 6 $\dot{1}$ $\underline{6\ \dot{1}}$ $\underline{5\ 3}$ | 2 - - - |

满 院 中 风 送 花 香 阵 阵 的 晓 气 清。

(第三乐句)

$\underline{3\ 5}$ $\underline{5\ 3}$ 5 - | 6 6 $\underline{3\ 5}$ $\underline{5\ 3}$ | 6 $\underline{5\ 6}$ 6 $\underline{1\ 2}$ | $\underline{3\ 5}$ $\underline{3\ 2}$ 1 - |

老 夫 人 侧 身 走 过 茶 藤 架,

(第四乐句)

6 $\underline{6\ 1}$ 2 - | 5 $\underline{3\ 5}$ $\underline{2\ 3}$ 5 | $\underline{3\ 5}$ 6 $\dot{1}$ $\underline{6\ \dot{1}}$ $\underline{3\ 5}$ |

来 至 在 绣 阁 鸾 房 紧 靠 着 粉 墙

2 2 - $\overset{v}{\underline{3\ 2}}$ | 1 1 1 $\underline{2\ 7}$ | 6. $\underline{5}$ 6 - |

东 (啊)

2 2 - $\underline{3\ 2}$ | 1 $\underline{6\ 1}$ 2 - $\overset{v}{\underline{3\ 5\ 3\ 2\ 1\ 2\ 6\ 7\ 6}}$ | 5 - - - ||

哎 (哎)。

这是四个乐句构成的起承转合体乐段,唱词是密集式的七字句或十字句,四个乐句基本上是各四小节,第四乐句的尾字有七小节的甩腔,如果不用长甩腔,还有简短的落腔方式:

例8:

1 = D

选自《拷红》唱段
(郑运来演唱)

$\text{♩} = 100$

$\frac{4}{4}$ $\underline{3\ 5}$ 6 $\dot{1}$ $\underline{6\ \dot{1}}$ $\underline{3\ 5}$ | 2 2 $\underline{1\ 2}$ 6 | 5 - - - | (下略)

紧 靠 着 粉 墙 东 (啊)。

四个乐句的落音分别是:徵、商、宫、低音徵,这是功能音齐全,调类色彩鲜明的六声徵调式。

东北大鼓的四平调,唱词还是密集式的七字句或十字句,唱腔则经过衍变在曲式或调式上都有所发展,仍在反弦上唱,速度为 $\text{♩} = 80 \sim 120$ 之间。如:(谱例见本卷霍树棠