

程砚秋京剧润腔分析

——以《荒山泪》、《锁麟囊》为例

阳 梅

(上海音乐学院音乐学系, 上海 200031)

摘 要:京剧大师程砚秋以其别具一格的唱腔而享誉梨园,其唱腔艺术又突出地表现在他独特的润腔之中。笔者以京剧《荒山泪》、《锁麟囊》二剧中的唱腔为例,对程砚秋的润腔特点和润腔手法进行分析。从传统声乐“字正”、“圆腔”的艺术准则出发,分别从正声、正韵、正调以及旋律性、节奏性、表现性这几个方面来进行阐述,以期更清晰地说明润腔在程砚秋唱腔中所发挥的作用以及在音乐表现方面的特征。

关键词:润腔;程砚秋;字正;圆腔

中图分类号:G112 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-2236(2011)04-0004-07

字正腔圆是中国传统戏曲、曲艺艺人在长期的实践过程中建立起来的对唱腔与唱字关系处理的经验总结和理论概括,它包括“字正”和“腔圆”两个部分,已成为中国传统戏曲、曲艺的艺术追求与审美标准,笔者在此就从这两个方面来分析和阐述程砚秋在其京剧唱腔中具体使用的一些润腔手法和润腔特点。

一、“字正”的润腔

“字正”,即吐字清楚,从而使听者易懂并感到顺耳,它是通过准确地完成每个唱字的“声、韵、调”,并使唱腔旋律很好地适应唱字字调来完成的。笔者这里要讨论的是程砚秋达到“字正”而使用的润腔手法。

为正确表达字音,传统戏曲演唱要求“审五音,正四呼、辨尖团清浊及四声阴阳”。^{①②}也就是说,严

格遵从四呼五音、分辨尖团清浊、四声阴阳是正确表达唱字声、韵、调的重要途径。而润腔手法的恰当运用则有助于唱字声、韵、调的更准确传递,特别是字调方面。由于汉字的音调是具有表意功用的,所以字调的正确传递决定着字义的正确表达。下面就从声、韵、调三方面逐一介绍程砚秋为帮助正字而综合使用的一些润腔手段。

(一)正声的润腔

正声的润腔,即帮助声母(字头)准确地传递的润腔手法。口劲,即咬字与吐字的力度,即一般所说的嘴皮子的劲儿。很多戏迷们都称赞程砚秋的口劲足,有股子“脆劲儿”。这也是程砚秋在润腔方面的一个特点,它与嘴部的力量以及气息的配合运用密切联系,能有助于字头清晰、准确地传达。

此外,喷口的运用也能帮助字头清晰、准确地传

^①四呼五音即对声母、韵母的发声部位及口形的严格规定。演唱者发音时气息通过声带在喉、舌、齿、牙、唇各部位受阻,形成不同的声母,依出字的着力部位把声母分作五类,叫做五音,即喉音(g、k、h)、舌音(d、t、l、n、er)、齿音(z、c、s、zh、ch、sh)、牙音(j、q、x)、唇音(b、p、m、f);四呼是指发音时不同的口形,实指字音的韵母部分。根据韵母中的第一个母音的发音口形分为“开、齐、撮、合”四类,即开口呼(a、o、e)、齐齿呼(i)、撮口呼(u)、合口呼(ü)。

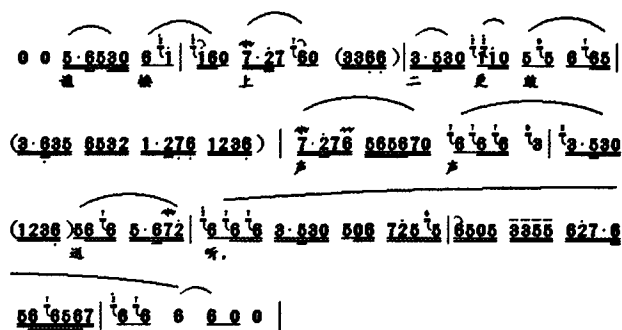
^②尖团字,目前京剧界有两种说法,广受前辈艺人认可的是在声母为j、q、x的字中,通过对其中的部分字经过反切,变成声母为z、c、s,韵母为i、ü或带i、ü韵头的韵母的字,这就是尖字。例如“将”读jiang,反切后读尖音ziang;“清”读qing,改切后读尖音cin;“相”读xiang,改切后读尖音siang。其余未经改切的以j、q、x为声母的字称团字。参阅梅一辉《京剧韵韵简编~兼析梅派唱腔》(未正式出版)。

递。喷口,从某种意义上说就是着重将字头的声母向外喷,并显示出爆发力和嘴皮子的劲儿^{[1](P80)}。喷口有力,主要依靠唇、齿、鄂、舌等器官的劲头,并结合气的恰当运用,使字音刚劲有力,表现出各种不同的情绪。如下例《荒山泪》^①西皮散板中“撇下了孤苦身如何排遣”的“撇”、“身”、“遣”字,程砚秋结合剧情的发展、人物内心的情绪,在一句唱腔之内集中给予它们三次有力的喷口,从力度上进行渲染从而引起听者的共鸣。其中的“身”字,声母是擦音^②,程砚秋在演唱的时候还结合“迟出”的润腔手法,将其声母 sh 延长,推迟韵母 en 的发音,造成一定的节奏感变化,促使听众的心理节奏也相应地发生变化,真切地表现出张慧珠在婆婆去世后,那种无依无靠、悲痛欲绝的心情,真正实现了“出口千斤重,听者自动容”的艺术效果。

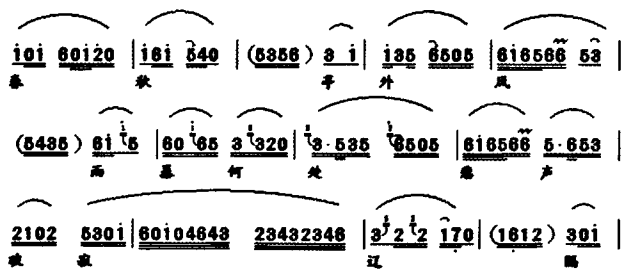


(二) 正韵的润腔

正韵的润腔即帮助韵母(字腹)正确传递的润腔手法。程硯秋在行腔时常将一个唱字的字腹(韵母)进行重复或者多次强调,且每次重复或者强调都是运用注音和气息的配合来完成的。这种润腔手法的运用也能在行腔过程中突出唱字的韵母,帮助字腹清晰地传达。同时,这还是程硯秋唱腔顿挫有致、刚劲有力的重要原因之一。此类例子在程硯秋的唱腔中俯拾即是,如《荒山泪》西皮慢板“谯楼上”的“楼”字(两次强调)、“上”字(一次强调)、“更”字(两次强调)、“鼓”字(两次强调)、第二个“声”字(五次强调)③。



又如《锁麟囊》^④西皮二六“春秋亭外风雨暴”中的“雨”字(一次强调)、“暴”字(一次强调)、“何处悲声破寂寥”的“处”字(一次强调)。



其实,这种注音式的强调在京剧各行各派唱腔

①《荒山泪》1929年由金仲荪编剧,1931年程砚秋首演于北京中和园。本文记谱所选版本为程先生唯一留世的视频资料——戏曲电影《荒山泪》(1956年,吴祖光导)。选取该剧唱腔作为例证的另一个重要原因是由于它是目前众多程砚秋录音当中,音质保存最完好的。该剧讲述的是明末张慧珠的丈夫和公公,为应付苛捐杂税上山采药,不幸遭猛虎吞食,婆婆惊痛而亡,儿子亦被官兵拉去充夫役。一家五口仅剩她一人,但差役仍向其索税,慧珠忧愤成病,避入山中,差役又跟踪而至,慧珠悲愤至极,自刎而亡。

②声母按发音方法的阻碍方式可以分为塞音、擦音、塞擦音和鼻音(m、n)、边音(l)五类。塞音也叫爆发音或破裂音,发音时气流完全阻塞,然后突然放开,让气流爆破出来而形成字音(b、p、d、t、g、h)。擦音也叫摩擦音,由发音器官造成的缝隙使气流产生摩擦而发出的声音(f、h、s、sh、r、x)。塞擦音,由塞音和擦音紧密结合所构成的音,发音时注意最初形成阻碍部位要完全闭塞,然后渐渐打开(z、c、zh、ch、j、q)。

③文中所有的谱例均是由笔者以1956年摄制的戏曲电影《荒山泪》以及1946年上海天蟾舞台演出实况录音的《锁麟囊》为参照对象所进行的记谱。

④《锁麟囊》是集程腔之大成之作，囊括了除反二黄、南梆子之外几乎所有的京剧声腔、板式。1938年由翁偶虹编剧，1940年程砚秋首演于上海。它讲述的是登州富家之女薛湘灵出嫁，薛母送其锁麟囊，内藏珠宝。婚礼之日花轿在途中遇雨，与另一贫家女赵守贞的花轿同避于春秋亭。赵女因感家境贫寒而泣，湘灵仗义以囊相赠，并坚持不留名，雨止各去。六年后，登州大水，湘灵与家人失散，流落莱州，恰巧在卢府当佣人。最终，赵氏经过盘问得知湘灵便是赠囊之人，敬如上宾并助其全家团圆。

的结尾处都比较常见,而程砚秋却将之大量引入自己的行腔之中,几乎到了“无腔不注”的地步,并且还配合气息的运用,将之与力度的增强、唱腔的节奏韵律结合起来,不但加强了唱腔原有的节奏韵律,而且还在在此基础上,产生了另一种因气息变化而形成的力道十足的韵律感,极大地增强了程腔的韵味和嚼劲。

(三) 正调的润腔

正调,即帮助字调的正确传递。于会泳曾说过,能帮助字正的,基本上是属于装饰型的因素,并且对于润腔辅助字正的方法,于会泳也有过精辟的概括:(1)对于向下方趋势的调值,大多采用:1)在主干音之前加“注音”或“快下颤音”;2)在主干音之后加“下滑音”。(2)对于向上方趋势的调值,大多采用:1)在主干音之前加“绰音”或“慢上颤音”;2)在主干音之后加“上滑音”或“绰音”。^{[2](P50-54)}下面笔者就举一些程砚秋运用装饰音润腔辅助字正的例子(整谱已在文中多次列出,故下面只单独列出唱字)。

1. 下颤音的运用

运用下颤音辅助正调,如《荒山泪》西皮慢板“樵楼上二更鼓声声送听”的“上”字 $\overset{\sim}{7}\cdot\overset{\sim}{27}\overset{\sim}{160}$ 以及《锁麟囊》西皮原板“当日里好风光忽觉转变”的“里”字 $\overset{\sim}{7}\overset{\sim}{6}\overset{\sim}{5}$,其中“上”是去声字,按照于会泳的概括用下颤音帮助正调,这个很容易理解;而“里”是上声字,也用下颤音正调,则是因为在京剧所使用的特殊声调系统中,上声字也可以兼用高降调型,所以也能用下颤音辅助正调。

2. 注音的运用

运用注音辅助正调,如《锁麟囊》西皮二六“何处悲声破寂辽”的“处”字 $\overset{\sim}{3}\cdot\overset{\sim}{535}\overset{\sim}{6505}$ 、“隔帘只见一花轿”的“轿”字 $\overset{\sim}{6}\overset{\sim}{65}$ 以及“想必是新婚渡鹊桥”的“鹊”字 $\overset{\sim}{6}$,这三个字都是去声字,属向下方趋势的调值,故在主干音前加注音辅助正调。

笔者在此所参照的京剧声调系统是由于会泳所

归纳的:

阴平为高横调,与北京话、汉口话相同;

阳平为升调型兼用两种调型——高升调型,近似北京话的阳平,

低升调型,近似汉口话的阳平;

上声兼用两种调型——高降调型(或小升大降),近似汉口话的上声,低升调型(或小降大升),近似北京话的上声;

去声兼用两种调型——低升调型(或小降大升),近似汉口话的去声,降调型,近似北京话的去声。^{[3](P18)}

二、“圆腔”的润腔

“腔圆”,即指唱腔音乐合乎自行规律,自然流畅、表现力强、非常圆满,它是需要通过创腔和润腔两方面的共同努力来实现的。这里笔者将主要从音乐的旋律性、节奏性、表现性三个方面出发,来综合解析程砚秋为了达到“腔圆”而使用的“圆腔”的润腔手法。

(一) 旋律性润腔

旋律性润腔主要指的是综合运用各种润腔手法对唱腔旋律进行润饰,主要包括各类装饰音与力度、速度等润腔手法的结合运用。程砚秋的唱腔被公认为具有极强的旋律性,除了创腔的因素外,便是由于程砚秋善于总结和运用各种润腔,使唱腔较大程度地摆脱了唱词对它的束缚,从而使音乐旋律拥有更多独立的发展自由与空间。

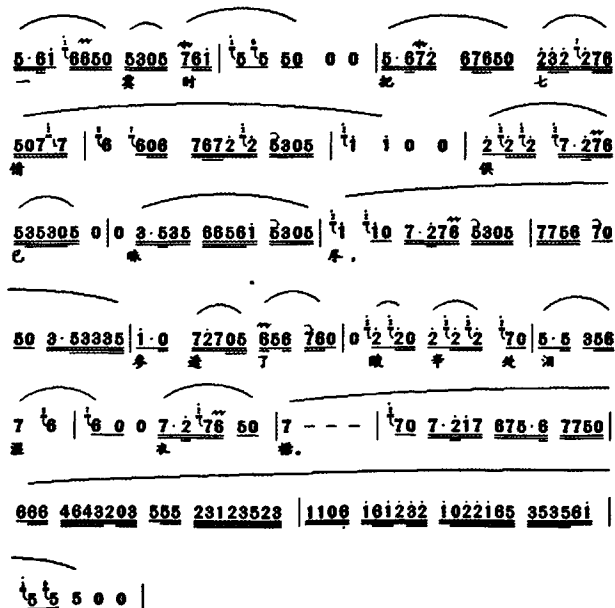
1. 颤音与其它润腔手法的综合运用

运用颤音来润饰唱腔是京剧里最常见,并且是不能不用的润腔手法。程砚秋对于颤音的运用有着自己的特点,即善用快颤音,较少用慢颤音。对于上、下颤音的运用不是随意地处理,而是严格地对待,总是将上、下颤音的选择运用与特定的情感、韵味及旋律音调相联系,有时甚至与宫调交替结合起来,并且在拖腔中一般不使用颤音,更多地是在音稍密集处使用快颤音。此外,他的颤音运用常与速度的减慢(“撤”)以及力度的强弱变化结合在一起,一般是上颤力度增强,下颤力度减弱,变化非常细腻。

举《锁麟囊》二黄慢板“一霎时”为例:其中“一”、“时”、“把”、“俱”、“尽”、“了”、“衣”七个字都运用了快颤音,同时都进行了细微的减速。

“时”、“把”运用的是下颤音,其余用的是上颤音。“时”、“把”两个下颤音伴随的是力度的减弱,而其它上颤音伴随的是力度的增强。虽然向下、向上颤的音时值极短,但由于各种润腔手段的同时、综合运用,使得上颤、下颤的音效差别较明显。如果将“时”字的下颤音换成上颤音,表面上看更符合阳平字向上趋势的字调,但从实际的演唱效果可以明显发现,下颤音相比上颤音在此处更为贴切,其所形成的色彩要更为暗淡。再加上与速度的减慢、力度的减弱相结合,将那种如泣如诉的感觉表现得淋漓尽致,与薛湘灵当时的心境非常吻合,仿佛一下子就将听众带入到薛湘灵复杂的心情和回忆当中。所以,这里的下颤音运用得非常恰当巧妙。而接下来的“把”字运用下颤音而不是上颤音,则体现了程砚秋惯于迂回行腔的特点,用上颤音过渡会显得音稍偏直,不如下颤音来得内在、含蓄,且更符合程砚秋唱腔的整体风格。

由此可见,程砚秋对音乐的敏锐性是非常高的。他将他的这种对音乐的理解、领悟能力渗入到对润腔手法的运用当中,较大程度地提升了润腔的音乐创造能力,同时也使其唱腔的音乐性大大提高。

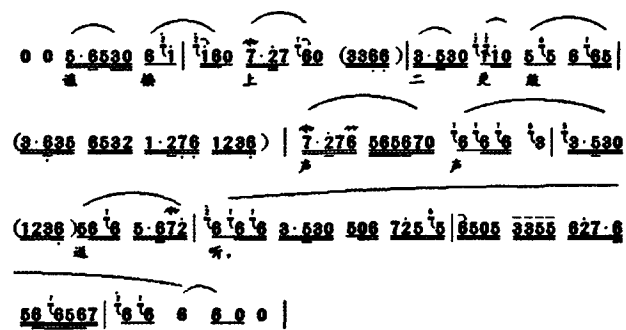


2. 倚音与其它润腔手法的综合运用

倚音,是由于吐字、喷口或出音时的劲头关系,在唱主音符时向上冲一下或向下“挫”一下而自然带出来的一个小音。^{[4](P93)}它在京剧中也常见,有上、下、前、后的种类之分(之前讲到过的注音和绰

音都属于倚音的范畴,只是与本音所形成的音高关系不同,即前倚音中的上倚音与下倚音的区别)。程砚秋与其他京剧演唱者一样,在演唱中大量运用倚音,对旋律进行不同类型、不同音高的短时装饰。只是程砚秋在对倚音的综合运用时有自己的特点,如常连续重复使用倚音,见下例中的“楼”字、“更”字、“声”字和“听”字。虽然倚音本身的产生就与气息和劲头有着紧密的联系,但这种情况下伴随的力度往往是最强的。此外,程砚秋还常在同音重复的后一音上运用倚音,如下例中的“鼓”字、“送”字、“听”字的第一、第二个末眼。最后要提到的是程砚秋常将倚音运用在密集型节奏之中,通过倚音在音高、力度等方面所发生的变化,来加强其自身的节奏感,将原本很难传达清楚的密集型旋律中的每个音都交代得清清楚楚,这就是程砚秋将倚音与其它润腔手法结合在一起综合运用而形成的一种速度虽快但不含糊其音的特殊效果。如上例《锁麟囊》二黄慢板“一霎时”中的“七”字和“情”字中眼上倚音等润腔手法的综合运用,以及下例《荒山泪》西皮慢板中的“听”字第二个末眼上的倚音综合运用。

程砚秋将倚音与其它润腔手法综合运用特点还有很多,这里不再一一介绍。从上述内容可以看出,程砚秋在润腔时总是结合各种润腔手法进行综合运用,尽量调动各方面的因素一起,将润腔效果达至最佳状态。



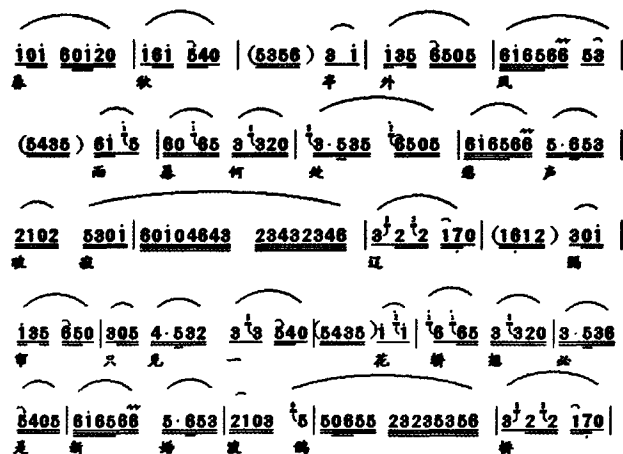
3. 滑音与其它润腔手法的综合运用

滑音是京剧乃至我国各种戏曲演唱中共有的一个突出特点。它的形成是基于京剧在演唱时圆润滑行、逐步过渡的特点。无论上行下行,音程的转换总是不露棱角,少有阶梯式的跳跃感。在递升递降时的经过音也不要求非常明显,不是含糊不清而是含而不露。^{[5](P96)}程砚秋对于滑音的运用非常有特点。

他不像京剧其它行当、其它流派那样在行腔中普遍运用滑音,进行滑行和过渡,而是恰恰相反,尽量保持每个音的独立性,只在腔末运用滑音,其它地方较少使用。并且,程砚秋腔尾的滑行以二度音为主,因此其滑音的滑行过程和幅度也要短于、小于一般旦腔的三度滑音。虽然只有仅仅一度之差,但在音效色彩上的差异还是非常明显的。

此外,再加上其它润腔手段的综合作用,如常与力度的增强结合在一起,与一般三度滑音伴随的自然减弱的力度截然相反,形成了程砚秋唱腔极为鲜明的一个特色。显示出程砚秋在唱腔处理上非常严谨的态度,即使是在腔末收音处也与气息密切配合,毫不懈怠,从而成为程砚秋唱腔充满力度感的又一重要原因,同时也给旋律色彩增添了与众不同的新鲜感。

以下例《锁麟囊》西皮二六“春秋亭”中的“秋”、“外”、“风”、“处”、“辽”、“帘”、“一”、“是”、“桥”字为例,其收腔处都运用了二度滑音。



综上所述,程砚秋在旋律方面的润腔主要体现在装饰音与其它润腔手法的综合运用上,而程砚秋在这方面总是将最普遍的润腔因素进行与众不同的细微变化处理,最终造成整体风格上的迥异效果,这正是他对润腔细致处理的结果,同时也是“差之毫厘,谬以千里”的良好例证。

(二) 节奏性润腔

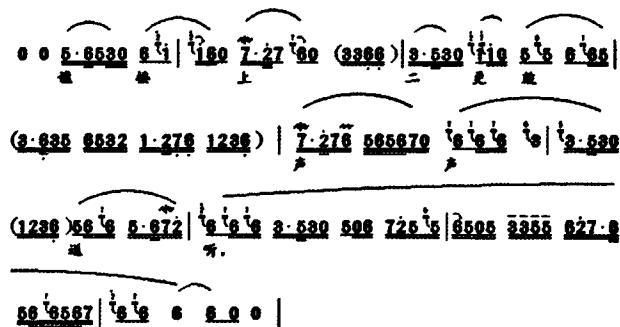
节奏性润腔主要指的是综合运用各种润腔手法对唱腔音乐的节奏进行润饰。程砚秋在这方面较突出地表现在对气口的运用与布局上。因此,这里笔者将气口的运用特点作为主要的润腔手法来进行介

绍。

气口,在音乐形态上表现为短时停顿,常被理解为一种呼吸技巧,但实际上气口问题不单单是呼吸问题,它更大程度上造成的是节奏问题。由于气口的不同安排与布局会造成节奏感、力度感的变化,并且还是唱腔顿挫感的重要来源,因此它是演唱者对旋律富有创造性的润饰,可以运用在各处不同的地方,而不仅仅是为了满足气息的需求而形成的换气。程砚秋在演唱中大量运用气口,形成了程派唱腔特殊的律动。从其使用的地方大致可分为两类:

1. 字腔间的气口运用

如下例《荒山泪》西皮慢板“谯楼上二更鼓声声送听”一句的前八个唱字——“谯”、“楼”、“上”、“二”、“更”、“鼓”、两个“声”字每一唱字之间都运用了气口。



每个唱字陈述完之后都进行换气停顿(谱例中的休止符为笔者记谱所标,也可以不记休止,用换气符号代替),但这绝不是因气息不够所致,而是为了保持每个字腔之间的独立性,更好地交代清楚每个唱字而形成的间歇。此外,这样的气口布局还可使每个唱字都有充足的气息做支撑,从而增强了整个唱腔的气息饱满度和顿挫的对比度,形成了一种以字腔为单位的特殊律动。

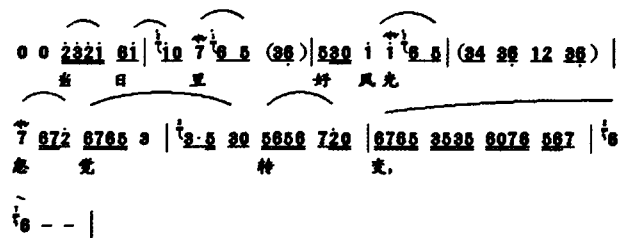
2. 字腔内气口的综合运用

唱字内的气口运用情况就比较复杂了,他常与其它各种类型的润腔手段结合在一起,不仅对节奏感造成一定的影响,而且还承载了更多丰富的内容。

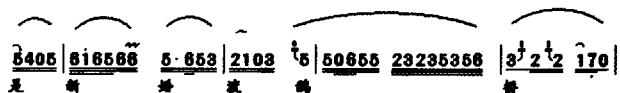
(1) 与节奏变化的结合

如下例《锁麟囊》西皮原板“当日里好风光忽觉转变”中的“变”字,在中眼的第二个音位上运用气口,并将其与节奏由密到疏的变化结合在一起,即通过气口的运用形成了其前一音位的重音感,从而导

致了整个字腔节奏感的变化。这一气口的运用虽然在形式上保持了前面节奏的节奏型,但实质上的节奏内涵已发生很大变化。它一方面为后面的腔末拖音做了气息准备,另一方面是节奏从密到疏更好的过渡。这一在连续密集行腔中的突然断开,不仅打破了人们的心理期待,更加突出腔末速度放慢的节奏感变化,而且还由此开始了其它如节奏、力度、音高等各音乐要素的变化。

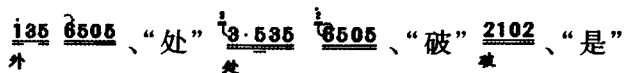


又如下例《锁麟囊》西皮二六“春秋亭”中“想必是新婚渡鹊桥”的“鹊”字,与上例刚好相反,将气口的运用与节奏由疏到密的变化结合起来,同样也是用在第二个音位上,只不过是板上的第二个音位,其所造成的效果与上例一样,是节奏的变化。



(2) 与字腔转换的结合

如《锁麟囊》西皮二六“春秋亭”中的“外”



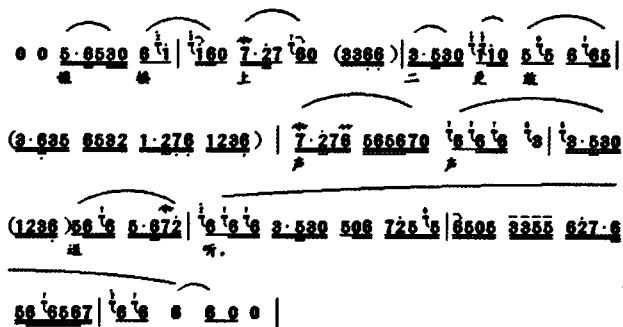
6405、“渡”**2103**
是 渡

字,这些例子都是将气口停顿置于本字腔内的倒数第二个音位,从而使本字腔与下一个字腔之间没有间隙,有将字与字之间停顿提前的意味。这样的气口布局既保持了字与字之间的距离,又加强了字腔与字腔之间的连续性,可谓两全其美。此外,这样的气口安排所形成的特殊律动与人在痛哭时抽泣声的律动极为相似,不排除是程砚秋对生活中现实存在的节奏律动的模仿和提炼,与他如泣如诉的唱腔整体风格非常匹配。这种对气口的处理方法与昆曲中的“带腔”有许多类似之处,应该说是“带腔”的借鉴和发展。它所产生的效果与昆曲中的“带腔”也极为相似,都是换气后带发了另一个音,与纯粹不换气的休止停顿后再接唱另一音有着一定的音效差异。这种处理,已经成为程砚秋

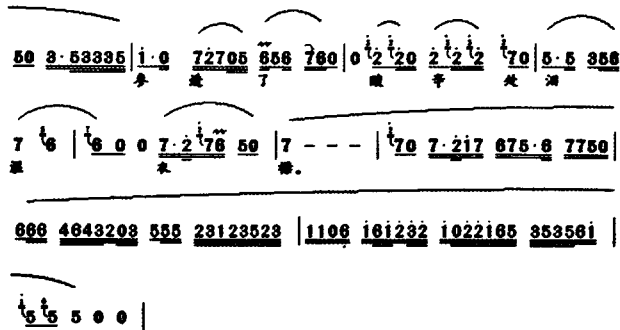
的一个特色,被运用在唱腔各处,不单是字腔末,拖腔中也有运用。

(3) 综合运用

下例《荒山泪》西皮慢板“谯楼上二更鼓声声送听”的“听”字,运用了三个气口,每个气口都是一次能量的积蓄、情感的细微变化以及节奏、音高、力度的转换处理,这样就形成了不同的层次变化,同时音乐层次感也更为鲜明。其中,第一、二个气口主要与音高的由低而高、力度的由弱及强相结合,并且两个气口的连续运用为第一个高潮做了铺垫,而后的第三个气口与高潮过后音高、力度的回落相结合,同时也为第二个高潮做铺垫。



又如下例《锁麟囊》二黄慢板“一霎时”中“襟”字的气口,每个气口都是一种情绪变化的起点,其音高、节奏、力度也都跟着发生相应的变化。其中,第一个气口与节奏的由疏而密,以及较弱的力度结合在一起,第二处气口与节奏的转变相结合,第三个气口即第三板的休止主要是为后面强力度的高潮做能量的积蓄和铺垫,同时与音高的由低而高、力度的由弱及强相结合。由此可以看出,一个字腔特别是拖腔中的各种气口停顿越多,其音乐的层次变化就越多,这个唱字所承载的情绪、情感内容也就越丰富。



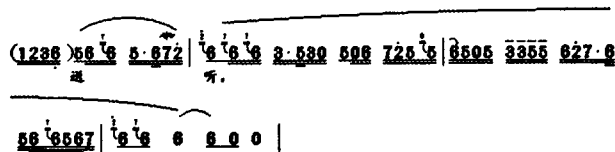
(三)表现性润腔

音乐的表现性是各种音乐要素综合作用的结

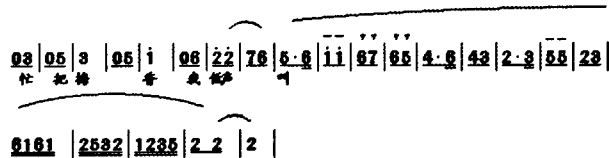
果,即音乐的强弱、快慢、疏密、顿挫等各要素变化对比所造成的感染力和艺术张力。程砚秋在这方面所使用的润腔手法,主要体现为对各种不同唱法的运用以及对各种润腔的高密度运用。

1. 保持音、顿音唱法与其它润腔手法的综合运用

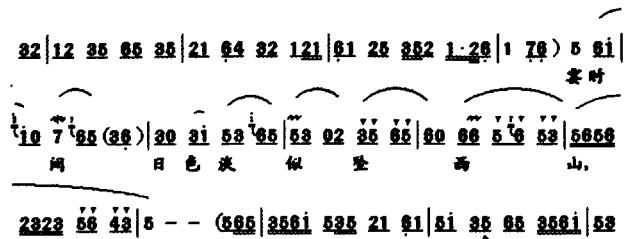
在一般乐理中,有保持音奏法和断音奏法等不同的技法与记法。保持音唱法,用短横线表示,即在演唱时保持该音稳定的力度与独立性。程砚秋在演唱中就非常巧妙地对其进行了运用,不作任何其它的装饰,将旋律音清晰地传达给听众,突出其中之美,如《锁麟囊》西皮慢板“谯楼上二更鼓声声送听”的“听”字,在第二个头眼处使用了保持音,



又如《锁麟囊》西皮流水“帮把梅香我低声叫”的“叫”字的第二板和第八板上,都使用了这样的保持音唱法。



断音唱法,或称顿音唱法,即只演唱本音的二分之一时值,形成活泼跳跃的音乐感,用小的倒三角来表示,如上例中“叫”字的第三、第四板以及下例《锁麟囊》西皮原板中的“坠”、“西”和“山”字,都使用了这种唱法。

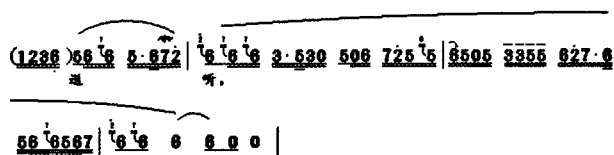


保持音唱法和顿音唱法的运用,各自以不同的方式加强了音与音之间的独立性,增强了唱腔的旋

律感。从上面的三个例子中可以看出,保持音唱法常与同音重复的运用以及音量的收拢结合起来,这样更加突出了两音的重复性,同时与其周围的音在包括力度、音高等各种表现力方面形成一定的对比。而顿音唱法也与音量的收拢相结合,加上其只演唱本音时值的一半,因此赋予唱腔轻巧、跳跃、灵动的表现力。

2. 多种润腔手法的高密度运用

多种润腔手法的高密度运用,突出地体现在一个字腔内多种润腔手法的集中使用上,如下例《荒山泪》西皮慢板“谯楼上二更鼓声声送听”的“听”字,



这一唱字包含了对多种润腔手法的集中运用:有注音对旋律在音高方面进行的润饰和在旋律密集处对节奏感的加强;有力度的多次强弱变化;有速度的快慢润腔变化;有气口的巧妙布局;还有保持音唱法的对比运用。这些润腔手法,不但发挥了各自部分的作用,而且还释放出了大于各部分之和的整体的润腔作用。它们的综合运用,注定了这个“听”字蕴藏着丰富的情感与内容,是对整个乐句“谯楼上二更鼓声声送听”的总结、对主人公此时此刻忐忑不安的内心情感的交代,用起伏跌宕的音乐,形象地将“忐忑不安”的情绪表现出来,具有极强的音乐表现力和感染力,与欣赏者产生了很好的共鸣效果。这种将多种润腔集中使用的艺术处理手法,在程砚秋的演唱当中相当常见,这也是他唱腔音乐极具表现力的重要原因。

参考文献:

- [1][4][5] 卢文勤. 京剧声乐研究[M]. 上海:上海文艺出版社,1984.
- [2][3] 于会泳. 腔词关系研究[M]. 北京:中央音乐学院出版社,2008.

(责任编辑 郑铁民)