

# 20世纪20年代后的京韵大鼓音乐

——《京韵大鼓音乐新论》(四)

陈 钧<sup>[1]</sup>

京韵大鼓声腔音乐在清末民初于形式上已基本成熟,各种板式、句式、腔型、乃至唱段的曲式结构均已形成了一套较为严谨的程式和较为鲜明的艺术风格。本章将着重论述20世纪20年代以来,由于半说半唱口语化的演唱成为京韵大鼓基本的演唱风格,因此导致了唱腔形式上的各种变化,以及以张小轩、刘宝全、白云鹏、白凤鸣、骆玉笙为代表的京韵大鼓主要艺术流派在唱腔上的基本特征。

## 第一节 口语化演唱中的唱腔变化

20世纪20年代以后,在半说半唱口语化的演唱中,京韵大鼓唱腔的变化主要体现在两个方面,即唱词音腔和唱词字位的变化。

### 一、唱词音腔的变化

由于半说半唱口语化的演唱无需对唱词音腔作太多旋律上的修饰和展开,导致了京韵大鼓唱腔中唱词音腔的缩短、简化、和有字无腔三种最为明显的变化,因此歌唱性的京韵大鼓变为了半说半唱的京韵大鼓,其艺术风格产生了十分突出的改变。

例1.



#### 2. (挑腔)句及其变体句型

句前衬句尾字音腔和唱词第二逗尾字音腔缩短的现象也可见于(挑腔)句、变体(挑腔)句、和低变体(挑腔)下句等句型中。在20世纪20年代后口语化的演唱中,(挑腔)句、变体(挑

#### (一)唱词各逗尾字音腔的缩短

20世纪20年代以后京韵大鼓口语化演唱所导致唱词音腔的缩短,特别突出地表现在(平腔)中多种唱腔唱词各逗尾字音腔的缩短上。口语化的演唱在唱词各逗尾字上注重字腔的交待,追求唱词音腔的简约,因而唱词各逗尾字音腔原有较长的拖腔或省略不唱、或相对缩短、或将原有拖腔省略部分旋律变为小过门。这种现象在(慢平腔)的各种句型和(紧平腔)中表现得较为明显。

##### 1.(慢平腔)落低sol音下句

早期(慢平腔)落低sol音下句句前衬词、衬句尾字和唱词第二逗尾字音腔将字音唱正后,均有一个落“do”音的拖腔。20世纪20年代后的唱腔中均发生了变化,这种变化表现在句前衬句尾字和唱词第二逗尾字只唱正字音,或将原先的落“do”音尾腔省略;或将后面的落“do”音尾腔变为落“do”音的小过门或小垫头。如刘宝全演唱的《活捉三郎》中的(慢平腔)落低sol音下句:

腔)句、和低变体(挑腔)下句等句型中唱词第二逗尾字音腔亦均出现只注重将字音唱正,而省略尾腔的现象。请看骆玉笙演唱的《子期听琴》中的低变体(挑腔)下句谱例:

[1]作者简介:陈钧(1946~),天津市艺术研究所研究员。

## 例2.



有时在低变体(挑腔)下句中尾字音腔只唱低“sol”，而将后面的低“mi、re、do”三音变作过门。这种现象常常会误导人们将此种句型认作为(慢平腔)落低 dol 音下句。

## 3.(慢平腔)上句

早期(慢平腔)去声尾字上句的尾字音腔一般演唱三拍左右,落于“do”音后下行至低“sol”音结束。也常见在唱词第二

逗尾字音腔或唱词第六字音腔有较长拖腔的形式。在 20 世纪 20 年代后口语化的演唱中,(慢平腔)去声尾字上句的尾字音腔形式在某些艺人中虽仍有部分保留,但一般大多只依唱词字音唱正,落音较自由,没有拖腔。句中唱词亦只循字音半说半唱,极少行腔。如刘宝全演唱的《大西厢》中的(慢平腔)上句:

## 例3.



在(慢平腔)上声尾字上句的演唱中也出现将尾字音腔缩

短、落音自由等口语化的现象。如刘宝全演唱的《长沙对刀》:

## 例4.



## 4.(甩腔)句

在口语化的演唱中由于追求字正,演唱(甩腔)句时常见

只唱唱词尾字音腔前半段,而将后半段省略变作过门的现象。

如刘宝全演唱的《南阳关》中的(甩腔)句:

## 例5.



## (二)早期唱腔中典型唱词音腔的简化

在早期京韵大鼓唱腔中有一些唱词音腔已经形成较为稳定的旋律程式,最为明显的如(慢平腔)落低 sol 音下句唱词第六字音腔一般为“re、do、低 la、低 sol、低 mi”形式。在 20 世纪

20 年代后口语化的演唱中,(慢平腔)落低 sol 音下句唱词第六字华丽花哨的音腔被只注重于字正的简化的音腔所代替。这种简化后的第六字唱词音腔一般为两拍“do”和一拍“mi”的形式,如刘宝全演唱的《南阳关》中的(慢平腔)落低 sol 音下句:

## 例6.



## (三)演唱中的有字无腔

20 世纪 20 年代后的京韵大鼓由于口语化的演唱导致了早期唱腔中唱词音腔由乐腔向字腔的转化,<sup>[1]</sup>这就造成了以上所论及的原有早期唱腔中唱词音腔的缩短、简化、乃至形成一种以字腔为主,以乐腔为辅的口语化唱腔。这种口语化的唱腔在(慢平腔)的各种句型和腔型中,除体现在唱词尾字音腔和各逗尾字音腔的缩短、简化上以外,句中其它唱词音腔亦产

生了不同程度的缩短和简化。读者可以对照早期唱腔加以分析,这里不一一赘述。

20 世纪 20 年代后京韵大鼓口语化的演唱还特别明显地表现在长于叙事的(紧平腔)和(快平腔)中。下面我们将论述(紧平腔)和(快平腔)演唱中的有字无腔现象。

## 1.(紧平腔)

早期京韵大鼓中的(紧平腔)句是以(慢平腔)上句和(快

[1]“乐腔”指音乐性和旋律性强的唱词音腔。“字腔”指只注重字正的口语化的唱词音腔。

保留着(慢平腔)句型中的某些特征。如句前衬句唱词尾字音腔、唱词二逗尾字音腔、以及第六字唱词音腔等较长和较婉转花俏的拖腔。此外,在早期(紧平腔)句中一般唱词音腔也常在依字行腔的同时作一些旋律上的修饰,因此唱词字腔是通过旋律上下微小的起伏婉转而形成的乐腔来体现的。这样的唱词音腔是歌唱性的。

在早期京韵大鼓中(紧平腔)的运用并不太多,且一般多  
例 7.



以上谱例为20世纪20年代后的(紧平腔)唱腔,这样的(紧平腔)唱腔与早期(紧平腔)唱腔有了明显的区别。即大多只注重字腔的演唱,几乎没有乐腔。这正是后来京韵大鼓半说半唱口语化演唱的基本特征。

## 2.(快平腔)

早期京韵大鼓唱腔中的(快平腔)就是一种唱词音腔较为简洁明快的形式,不过由于歌唱性的演唱,唱词音腔在旋律上

例 8.



通过以上分析我们可以认识到,由于京韵大鼓在20世纪20年代后以半说半唱口语化的演唱方式取代了歌唱性的演唱,因此无论从(慢平腔)的各种句型、腔型,还是(紧平腔)、(快平腔)等唱腔中均出现了以字腔为主、乐腔为辅的唱腔形式,且这种演唱方式及其唱腔已经成为京韵大鼓曲种整体的艺术特征。但是我们应当知道,就半说半唱口语化演唱来说,各种流派所把握的程度也是不尽相同的,比如刘(宝全)派的口语化演唱特征是最为突出的,白(云鹏)派则相对差一些,而骆(玉笙)派在口语化的演唱中又重新体现出一种特有的歌唱性,但是总体而言,20世纪20年代后京韵大鼓曲种的演唱方式及其风格已由歌唱性变为半说半唱的口语化了,这是确凿无疑的。读者只要对照20世纪20年代前后两个时期京韵大鼓音响及其曲谱加以分析,这种区别是显而易见的。

## 二、(慢平腔)句唱词字位的变化

京韵大鼓(慢平腔)句中,唱词字位一般为中眼起腔,落腔

例 9.



除去唱段开始的(起腔)句外,唱段中间的(挑腔)句亦有很多是从未眼起腔的,这在刘宝全、白云鹏、白凤鸣、骆玉笙等

见于上句。可以说,(紧平腔)作为京韵大鼓音乐中的一种唱腔形式,还是在20世纪20年代以后,由于其长于叙事的特点,特别是由于口语化的演唱逐渐代替了歌唱性的演唱,它才有了更为大量的运用和发展。在口语化的演唱中(紧平腔)发展成为了一种有字无腔的述说性的上下句唱腔。如白云鹏演唱的《哭祖庙》中的(紧平腔)句:

一般还常作一些修饰或有些较长的音腔,与只唱字腔的口语化演唱有着明显的区别。

20世纪20年代后口语化演唱的(快平腔)唱腔则明显地表现出以唱字腔为主的倾向,唱词音腔中大量的装饰音多为调整字音而为,体现了口语化的演唱特征,这与歌唱性演唱中一字多音的唱词音腔有着极为明显的区别。如白云鹏演唱的《哭祖庙》中的(快平腔)句:

于板位。但是在20世纪初期,由于口语化的演唱,某些艺人在(起腔)句中就出现了末眼起腔的形式。这种口语化演唱的字位特征主要表现在,由于自末眼起腔使得前两逗唱词中两个字的字位更为紧凑。这种两两相随的字位特征与我们日常生活中的语言方式十分接近,因此是一种口语化的字位节奏特征。不过这种(起腔)句的字位形式在早期艺人中间只是个别现象,它并不能代表京韵大鼓曲种整体在(慢平腔)唱腔(起腔)句中的字位形式。20世纪20年代后,由于口语化的演唱逐渐成为京韵大鼓曲种整体的演唱风格,这就使得京韵大鼓(慢平腔)唱腔(起腔)句末眼起腔、前两逗唱词的两个字字位分别紧密相随的形式成为了这一曲种在整体上的唱法和唱腔形式了。20世纪20年代后京韵大鼓(慢平腔)唱腔开始的(起腔)句,一般大多从未眼起腔,即(起腔)句唱词第一字和第三字均从未眼起腔,第二字和第四字分别在下一板位起腔。如白云鹏演唱的《白帝城》中的(起腔)句:

人的唱段中均可见到。如刘宝全演唱的《游武庙》中的(挑腔)下句:

例 10.



在口语化演唱中末眼起腔用于下句的句型不仅有(挑腔)句,还有变体(挑腔)句、低变体(挑腔)下句,甚至还有(慢平腔)落低 sol 音下句等句型。而且句中的唱词字位也时常出现变

化。请看刘宝全演唱的《长坂坡》中末眼起腔的变体(挑腔)下句:

例 11.



在末眼起腔的句型中还有(慢平腔)上句、(紧平腔)上下

句等句型。请看刘宝全演唱的《乌龙院》中的(紧平腔)下句:

例 12.



由于口语化演唱所导致唱词字位的变化形式多种多样,这里不一一举例,但是从总体上看可以说末眼起腔形式是口语化演唱所引起的京韵大鼓唱腔中唱词字位变化形式当中最明显、最具典型性的一种。因此我们有必要加以专门讨论,以便引起读者的重视。这种头眼起腔句型的运用,在唱段当中至今还是一种较为即兴的,没有形成规式的形式。而作为起腔句的末眼起腔的(挑腔)句形式,在 20 世纪 20 年代以后几乎已经成为了京韵大鼓唱段开头的一种规范的起腔程式。这对于京韵大鼓唱段开头的起腔形式来说可谓一种变化和发展。这种变化和发展的原因则在于 20 世纪 20 年代后京韵大鼓曲种的演唱由口语化半说半唱的形式取代了此前歌唱性的形式造成的,这是读者应当明了的。

## 第二节 (慢平腔) 下句形式的丰富

### (紧平腔) 句型的大量运用

#### 一、(慢平腔) 下句形式的丰富

清末民初时期京韵大鼓(慢平腔)下句句型主要有(慢平腔)落低 sol 音下句和(挑腔)句,作为这种下句的补充形式只有少量运用的低(挑腔)句。变体(挑腔)句型虽已有运用,但主要是用作(起腔)句,几乎没有用作下句的。20 世纪 20 年代以后作为(慢平腔)下句形式的补充和加强,主要体现在变体(挑腔)句和低变体(挑腔)下句被大量运用于(慢平腔)的下句,这样在(慢平腔)唱腔中下句唱腔的形式就更加丰富多彩了。

低变体(挑腔)下句的大量运用不但丰富了(慢平腔)下句的形式,而且由于其唱词尾字音腔为低“sol、mi、re、do”形式,有些艺人只演唱低“sol”音或低“sol、mi”二音,而将后面的几个音省略作为过门由乐队演奏,因此这种低变体(挑腔)下句常常对(慢平腔)落低 sol 音下句作为唱段第一个下句的运用功能上有补充和替代的作用。比如在唱段开始(起腔)句后的第一个下句一般常用(慢平腔)落低 sol 音下句,这第一个下句后来就常常被低变体(挑腔)下句所代替。此外,低变体(挑

腔)下句还被大量运用于(慢平腔)唱段中间。

### 二、(紧平腔) 句型的大量运用

早期京韵大鼓中的(紧平腔)一般与(快平腔)搭配运用,多用于上句,但(紧平腔)句出现的频率较低。(紧平腔)句的运用好似对(快平腔)句在节奏上的变化和调剂。20 世纪 20 年代以后,由于半说半唱口语化的演唱使得(紧平腔)句的运用更为普遍,在某种意义上大有代替(慢平腔)上句之趋势。

早期京韵大鼓(慢平腔)唱腔在上下句运用上的规律一般为(慢平腔)上句后接以(慢平腔)落低 sol 音下句,偶尔出现(慢平腔)上句后接以(挑腔)下句的现象。如高六顺在 1908 年前后录制的《鸿雁捎书》唱片 A.B.面(慢平腔)唱腔的句型运用是这样的:

A: (起腔)句、(慢平腔)落低 sol 音下句; (慢平腔)上句、(慢平腔)落低 sol 音下句; (慢平腔)上句、(慢平腔)落低 sol 音下句; 低 sol(长腔)上句,

B: (慢平腔)上句、变体(挑腔)下句; (慢平腔)上句、(慢平腔)落低 sol 音下句; (慢平腔)上句、(慢平腔)落低 sol 音下句; (慢平腔)上句、(大甩腔)句;

在高六顺演唱的《鸿雁捎书》(慢平腔)唱腔中,除去(起腔)句外的所有上句,均为(慢平腔)上句。而刘宝全在 1923 年前后录制的《南阳关》唱片 A.B.面唱腔中的句型运用则是这样的:

A: (起腔)句、(慢平腔)落低 sol 音下句; (紧平腔)上句、变体(挑腔)下句; (紧平腔)上句、(慢平腔)落低 sol 音下句; (慢平腔)上句、(慢平腔)落低 sol 音下句; (慢平腔)上句、(甩腔)句;

B: (紧平腔)上句、(快平腔)下句; (紧平腔)上句、(挑腔)下句; (紧平腔)上句、(慢平腔)落低 sol 音下句; (紧平腔)上句、(慢平腔)落低 sol 音下句; (紧平腔)上下句、(紧平腔)上下句; 低 sol(长腔)上句、(甩腔)句; (慢平腔)上句、(甩腔)句;

从 20 世纪 20 年代初刘宝全演唱的《南阳关》音响中我们

可以看到,大量(紧平腔)上句不仅代替了早期京韵大鼓(慢平腔)唱腔中的(慢平腔)上句,而且(紧平腔)下句还部分地取代了(慢平腔)落低sol音下句。

早期京韵大鼓唱段中(快平腔)上下句常作段落性运用,但是20世纪20年代后由于在口语化中(紧平腔)句的大量运用,且(快平腔)下句常常用于(紧平腔)上句后面,这样在绝大多数唱段中(快平腔)上下句的段落性运用已较少见,如早期张金环在《蓝桥会》唱片B面中的句型运用是这样的:

(快平腔)上下句;(快平腔)上下句;(紧平腔)上句;(慢平腔)落低sol音下句;(快平腔)上下句;(快平腔)上下句;(慢平腔)上句;(慢平腔)落低sol音下句;(快平腔)上句;(紧平腔)下句;(快平腔)上下句;(快平腔)上下句;(快平腔)上下句;(快平腔)上句;(紧平腔)下句;(快平腔)上句;(甩腔)句;(慢平腔)上句;(慢平腔)落低sol音下句;(挑腔)上句;(甩腔)句;

再请看刘宝全在1925年前后录制的《乌龙院》唱片B面唱腔中的句型运用:

(紧平腔)上下句;(慢平腔)上句;(挑腔)下句;(紧平腔)上句;(慢平腔)落低sol音下句;(紧平腔)上句;(快平腔)下句;(紧平腔)上下句;(紧平腔)上句;(快平腔)下句;(紧平腔)上句;(慢平腔)落低sol音下句;(紧平腔)上句;(快平腔)下句;(紧平腔)上下句;(紧平腔)上句;(快平腔)下句;(紧平腔)上句;(快平腔)下句;(快平腔)上下句;(紧平腔)上句;(快平腔)下句;(紧平腔)上下句;低re(长腔)上句;(甩腔)句;

从刘宝全演唱的《乌龙院》唱段中我们可以看到,(慢平腔)上句只用了一句,(快平腔)句亦无段落性运用。(紧平腔)上句不但绝对地取代了(慢平腔)上句,而且亦取代了大部分(快平腔)上句,几乎成为唱段中运用最多的句型。这一方面说明了(紧平腔)句型以其节奏紧凑、旋律简约、洗练,在20世纪20年代后口语化的演唱中得到了大量的运用,大有取代(慢平腔)句的趋势,同时也因此使后来的京韵大鼓研究者将(紧

平腔)句误认为(慢平腔)句,造成了(慢平腔)句和(紧平腔)句在句型结构上的混淆;另方面又由于(紧平腔)句型的大量运用以及低变体(挑腔)句型的运用,使许多研究者不了解(慢平腔)落低sol音下句原本是京韵大鼓(慢平腔)的下句唱腔,误将(慢平腔)落低sol音下句视为一种专用的下句唱腔——“落腔”。因此,了解、认识清末民初京韵大鼓唱腔音乐成熟、规范的形式,是我们认识、理解20世纪20年代后乃至今天京韵大鼓声腔音乐形式不可或缺的工作。(紧平腔)是京韵大鼓声腔音乐在20世纪20年代后口语化演唱中发展、成熟,并被大量运用的一种唱腔,它虽然在很大程度上不但代替了(慢平腔)上句的运用,而且似乎大有取代(慢平腔)句型的趋势。但是我们应当认识到,(紧平腔)与(慢平腔)在句型结构上是不相同的,只是由于口语化的演唱和叙事性风格的加强,才使(紧平腔)句型有了如此的发展和大量的运用,几乎成为了口语化演唱风格下京韵大鼓唱腔的主体。

### 三、(紧平腔)、(快平腔)、(快板)上下句尾腔的发展

在清末民初时期,京韵大鼓中的(紧平腔)、(快平腔)、和(快板)上句尾腔一般没有形成较为固定的模式,下句一般吸收京剧西皮腔调形成了“低si、低la、低sol、低la、do”和“低sol、低la、do、do”等尾腔形式。20世纪20年代后在口语化的演唱中由于(紧平腔)、(快平腔)、和(快板)有了更为大量的运用,在实践中这三种腔句的上下句尾腔中均出现了新的程式性形式。

(一)(紧平腔)、(快平腔)、(快板)上句尾腔中新的程式性形式

20世纪20年代后(紧平腔)、(快平腔)上句尾腔在非常口语化演唱的过程中,于唱词去声尾字和上声尾字句型中各出现了一种新的程式性的尾腔形式。在唱词尾字为去声字的句型中,其第三逗唱词音腔的程式性形式为“si、la、mi”。如刘宝全演唱的《单刀会》中的(紧平腔)上句:

例 13.



在唱词尾字为上声字的句型中,其第三逗唱词音腔的程式性形式为“la、fa、mi、re、sol”。如刘宝全演唱的《长沙对刀》

例 14.



(快平腔)上句尾腔中也可见到以上程式性的形式。(谱例略)

在(紧平腔)和(快平腔)上句的运用中,以上唱词去声尾字和上声尾字程式性尾腔常常因唱词的平仄变化和语气变化出现大量变体的形式,我们将这些变体形式的尾腔仍可视为程式性尾腔的变化运用。

中的(紧平腔)上句:

这种存在于(紧平腔)和(快平腔)上句中的某些程式性尾腔及其变体形式,有时也可见于(快板)唱腔中。(谱例略)

(二)(紧平腔)、(快平腔)、(快板)下句尾腔中新的程式性形式

20世纪20年代后的(紧平腔)、(快平腔)、和(快板)下句亦出现了新的程式性的尾腔形式,即第三逗唱词音腔为“re、

fa、la”和“sol、re、sol”两种形式。其中“re、fa、la”下句尾腔常用与唱词尾字为阳平字,且第六字亦为平声字的情况下。请看

例 15.



再请看骆玉笙演唱的《和氏璧》中尾腔为“sol、re、sol”形式的(快平腔)下句:

例 16.



在运用中“sol、re、sol”下句尾腔也常因字调和语气变化而出现某些变化。(谱例略)

大约在 20 世纪四五十年代,京韵大鼓(快板)的下句尾腔中出现了一种由原先“低 la、do、do”尾腔提高四度而形成的“re、fa、fa”形式。这种(快板)下句尾腔虽不像“re、fa、la”和“sol、

骆玉笙演唱的《红梅阁》中尾腔为“re、fa、la”形式的(紧平腔)下句:

例 17.



这种“re、fa、fa”下句尾腔偶尔也见于(紧平腔)下句中。  
(谱例略)

(三)京韵大鼓唱腔中(散板)的运用

从现存资料看,清末民初到 20 世纪二三十年代,在京韵

re、sol”两种下句尾腔那样被演员们普遍运用,已形成下句尾腔的程式性形式,但是它在不少演员的演唱中还是经常可以见到的。因此我们也把它归纳为一种下句尾腔形式。如小岚云演唱的《赵云截江》中的(快板)下句:

例 18.



#### 四、(快板)句型的发展

大约在 20 世纪 30 年代后期,京韵大鼓中的(快板)唱腔中又出现了一种新的句型。我们称之为“七板单拍句型”。这

大鼓唱腔中基本上没有运用过(散板)。大约在 20 世纪五十年代,有些演员在唱段中根据内容的需要尝试运用(散板)。这些(散板)多运用于(快板)唱腔中间以“散唱”的形式出现。如骆玉笙演唱的《击鼓骂曹》中夹有(散板)的(快板)唱腔:

种七板单拍句型的(快板)是由于口语化演唱的需要,将四板数板型(快板)字位节奏拉宽延展而后得到的。如骆玉笙演唱的《和氏璧》中的七板单拍句型(快板)唱腔:

例 19.



在运用中艺人们常将六板型(快板)中各种节奏变化形式运用于七板单拍型(快板)中,因此造成七板单拍型(快板)句型的形式丰富多彩。由于七板单拍型(快板)在运用中变化多端实难一一尽述,读者可以从各位艺人的演唱中去了解、分析、把握各种巧妙的变化形式,定会为之叹服。

在前面的内容中我们一共介绍了六板两分句式、四板数板式、七板两分句式、和七板单拍型四种(快板)形式。这四种(快板)句型在演唱中运用得最多、最普遍,且经常可见多种句型结构混用的现象。如将前两逗唱词字位节奏拉宽;六板两分句式句型第三逗唱词字位与七板单拍型结构、数板结构之

间的相互交叉运用都是极为常见的。这种句型结构的交叉运用常见于以一种句型为基础,变化于头、腹、尾处。此外在(快板)中还有大量唱中夹说白的句型、段中夹散唱等形式。(快板)句中的小垫头常常被省略,句间的小垫头大多仍保留,也有个别将句间小垫头省略的现象。

(未完待续)

(责任编辑 朱默涵)