

20世纪20年代后的京韵大鼓音乐

——《京韵大鼓音乐新论》(五)

陈钧^[1]

第三节 京韵大鼓的流派唱腔

当京韵大鼓声腔音乐在清末基本成熟规范后艺术流派就开始显现,首先出现了以张小轩为创始人的“张派”,而后在20世纪10年代末又出现了刘(宝全)派、白(云鹏)派,20年代末期出现了白凤鸣的少白派,三四十年代之交出现了骆(玉笙)派。以上五大流派是京韵大鼓曲种中特点最为鲜明的艺术流派。

这里我尝试把各种艺术流派在唱腔中最为突出的特点加以归纳和介绍,以便使我们在学习和分析京韵大鼓的艺术流派时,能够比较容易地抓住其要害,进而熟悉和掌握它。

一、张小轩派的唱腔特点

张小轩(1876~1945)是京韵大鼓早期艺人。他嗓音洪亮若黄钟大吕,演唱气力充沛、激昂奔放。当时有人称他为“花脸大鼓”。^[2]张小轩的演唱直率豪放、苍劲朴拙、气势饱满、大气磅礴。他的唱腔简洁平直,不假雕琢,反映了清末民初时期京韵大鼓歌唱性唱腔的基本形式和风格。

(一)唱段句型布局

张小轩演唱的唱段在句型运用上表现为清末民初时期的样式,以(慢平腔)上下句、(快平腔)上下句、和(快板)上下句为主。(紧平腔)的运用旨在对(快平腔)句型结构变化的调节,或作为(慢平腔)和(快平腔)之间的过渡。(快平腔)上下句一般成段运用。

(二)(慢平腔)上下句中唱词音腔拖长和顿音的运用

在张小轩演唱的(慢平腔)句型中,常见下句唱腔第二逗唱词的两个字音腔拖长的现象,并且在演唱中常常运用顿音唱法。如《草船借箭》中的低(挑腔)下句:

例 1.



在张小轩演唱的(慢平腔)上句中,常见第三逗唱词第一字音腔拖长的现象。如《灯下功夫》中的(慢平腔)上句:

例 2.



[1] 作者简介:陈钧(1946~),天津市艺术研究所研究员。

[2] 菊公《艺人志》,载1940年12月15日《游艺画刊》第一卷第17期。

(三)(紧平腔)、(快平腔)、(快板)唱腔下句旋律中的同音反复

张小轩在(紧平腔)、(快平腔)、和(快板)唱腔下句中经常喜欢运用“re”音的同音反复,给人一种平直、朴拙的感觉。如《灯下功夫》中的(紧平腔)下句:

例 3.



二、刘宝全派的唱腔特点

刘宝全(1896~1942)是京韵大鼓早期艺人。他在 20 世纪 10 年代后期形成了以口语化演唱为特点的半说半唱的艺术风格并创立了刘派艺术。刘宝全嗓音高亢明亮,演唱刚劲雄健、帅脆响亮,表现出一种激昂、潇洒的气势,深受观众的欢迎。

早期京韵大鼓是一种歌唱性的曲种,自刘宝全以口语化的方式演唱以来受到了观众的欢迎,刘派京韵大鼓风靡一时,仿效者甚多,从而影响了整个曲种,使京韵大鼓在 20 世纪 20 年代后变成了以半说半唱为演唱特点的曲种。在京韵大鼓中,这种将歌唱性演唱改革为口语化演唱的代表人物即刘宝全。

这里仅就单独体现在刘宝全及其他刘派艺人唱腔中的一些特点加以归纳介绍。

(一)口语化的半说半唱

刘宝全以说代唱的表演风格十分注重对唱词字音的把握,从而致使早期京韵大鼓唱腔中的唱词音腔缩短,多注重于“字正”,而将早期唱腔中唱词音腔中字腔后多余之旋律删除,以求唱腔的历练和口语化。这种特点最明显地反映在(慢平腔)的各种句型中。

刘宝全口语化的演唱在(慢平腔)中主要体现在唱词的前两逗,第三逗唱词音腔虽亦以口语化的方式演唱,但大多仍保持着早期唱腔的旋律骨架和样式。如《游武庙》中的(慢平腔)落低 sol 音下句:



例 4.

(二)(挑腔)唱词字位和旋律的变化

刘宝全在演唱(挑腔)句时唱词字位摆放非常灵活,唱词第五字常常由中眼起腔变为末眼起腔,唱词第六字由头眼起腔变为中眼起腔,唱词第七字由板位起腔变为头眼或中眼起腔。如《单刀会》中的(起腔)句:



例 5.

刘宝全在(挑腔)中的旋律变化主要体现在(起腔)中高腔的运用上。为了突出唱段开始的气氛,刘将(起腔)句中(挑腔)部分翻高演唱,创造了高亢激昂、起伏跌宕的高(挑腔)。如《活捉三郎》中的(起腔)句:



例 6.

(三)(慢平腔)上句唱词字位和旋律的口语化处理

早期(慢平腔)上句唱词第三逗音腔和字位均有一定的规式且具歌唱性。20 世纪 20 年代后刘宝全的(慢平腔)上句唱词第三逗音腔多变为口语化的字腔,唱词摆位亦十分灵活。如《南阳关》中的(慢平腔)上句:

例 7.



以上(慢平腔)上句好像是在(紧平腔)上句后面加了一个小过门。在刘宝全的唱腔中,由于(紧平腔)句的大量运用,因此可以说以(紧平腔)上句代替(慢平腔)上句是刘宝全唱腔的特点之一。

(四)音域宽、定调高、时常运用高腔

刘宝全因自己的嗓音条件优越,一般演唱定调较高。从20世纪10年代末至30年代中期的音响看,他最低定为G调,最高定为C调。大量音响定调为A、[♭]B、和B调。

刘宝全演唱音域很宽,从低音do到高音sol可达十九度,一般演唱音域为低音do到高音mi。刘宝全在演唱中经常喜欢运用高腔。如《闹江州》中的低变体(挑腔)句:

例 8.



三、白云鹏派的唱腔特点

白云鹏(1875~1952)是京韵大鼓早期艺人。20世纪20年代后在京韵大鼓口语化演唱风格中他较多地保持了早期唱腔的规式,创造了以追求韵味见长的艺术风格。他的演唱平稳细腻、儒雅大方,唱腔于流畅中求迂回,于简朴中善雕琢,给人一种曲美韵妙的感觉,在京韵大鼓艺术中创立了独树一帜的白派。

(一)在强调字腔的前提下保持唱腔的歌唱性

在京韵大鼓曲种口语化半说半唱的整体艺术风格下,与刘宝全相比白云鹏虽然也以口语化的方式演唱,但他却注意了唱词字腔的音乐化和歌唱性。这就在于他不单纯把字唱正,而且往往还将字腔拖长,以平稳地演唱加强了字腔的音乐性和歌唱性,给人一种韵味绵长的感觉。比如他在(慢平腔)多种句型中不但第三逗唱词音腔基本保持了传统的规式,而且第一二逗唱词也运用了较长的音腔。如《贾宝玉探晴雯》中的(起腔)句:

例 9.



(二)(慢平腔)上声尾字上句的特殊形式

在白云鹏演唱的(慢平腔)上声尾字上句中,除去通常所运用的句型外有一种与众不同的形式,可以作为白派(慢平腔)上声尾字上句的独特句型。如《白帝城》中的(慢平腔)上声尾字上句:

例 10.



(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

20世纪20年代后,在京韵大鼓(紧平腔)、(快平腔)、和(快板)上句唱腔中,唱词尾字音腔依去声和上声的不同分别出现了“si、la、mi”和“la、fa、mi、re、sol”两种程式性形式,但在运用中一般仍较随意,也不很严格。而白云鹏在这两种尾腔的运用上,不但数量多,而且程式性强。因此,在上述唱腔上句尾腔的程式性运用方面可视为白派唱腔的特征之一。(谱例从略)

在白云鹏演唱的(甩腔)和(紧平腔)、(快平腔)、(快板)唱腔的下句尾腔中也存在着一种对卫子弟书(忙子)尾句尾腔乐汇“sol、do”加以保留的形式。这种形式的运用也是白派唱腔的特征之一。如《黛玉焚稿》中的(快平腔)下句:

例 11.



(四) 叠句(甩腔)的运用

在京韵大鼓的(大甩腔)句中有一种运用叠句的句型。这种叠句(甩腔)虽然是由于唱词形式所导致的,但它在音乐上也形成了自己的特点。由于在白云鹏演唱的曲目中这种叠句(甩腔)极为常见,因此叠句(甩腔)就成为了白派唱腔中的一种特征。如《哭祖庙》中的叠句(甩腔)句:

例 12.



白云鹏演唱的这种叠句(甩腔)句一般依第一个短句尾字音腔的不同,可分为四种类型。篇幅所限谱例从略,读者可以自己辨识。

除去(甩腔)句中运用叠句外,在(快板)下句中运用叠句也是白派唱腔中的一个特点。

四、白凤鸣派的唱腔特点

白凤鸣(1909~1980)京韵大鼓演员。14岁拜刘宝全为师学唱刘派京韵大鼓,后因嗓音较宽且低,根据自身的条件将刘派唱腔的挺拔高亢变为平和舒缓,形成了低回委婉、字清韵纯的艺术风格,世称“少白派”。

白凤鸣的演唱多在中低音区,唱腔口语化较强,体现了20世纪20年代后刘派唱腔的基本样式。

(一) 低变体(挑腔)下句的落低“re”音形式

在京韵大鼓唱腔中对于低变体(挑腔)下句唱词尾字音腔,许多演员往往只演唱前面两三个音,或只唱第一个低“sol”音。白凤鸣的演唱不仅如此,而且在许多情况下,他改变了第三逗唱词的摆位,即将唱词尾字后移,放在正格低变体(挑腔)下句尾字音腔低“sol、mi、re、do”的低“re”音上,造成了唱词尾字音腔落“re”音的形式。由此就造成了低“sol、mi”二音成为第六字唱词全部或部分音腔。如《狸猫换太子》中的低变体(挑腔)下句:

例 13.



(二) 叠句(甩腔)的运用及其向下方五度的调性游离

人们常因白凤鸣的唱腔中“fa”音运用较多称之为“凡字调”。我觉得他在唱段中虽然对“fa”音有较多运用,但并无太特殊之处。而“fa”音在(甩腔)中运用所造成的向下方五度的调性游离,却是白凤鸣唱腔中特有的形式和风格。此外,在唱段中较多叠句(甩腔)的运用也是白凤鸣唱腔中的一个特征。请看《马失前蹄》中的叠句(甩腔)句:

例 14.



以上(甩腔)谱例中不但运用了叠句,而且“管把儿的魂吓飘”七字唱词音腔中由于“fa”音的运用导致调性向下方五度的游离,在旋律上造成色彩变化,表现了一种悲怆壮烈的情绪,由此使少白派唱腔在艺术上别具感人的魅力。这种向下方五度调游离的现象,也偶尔出现在(慢平腔)的其它句型中。

五、骆玉笙派的唱腔特点

骆玉笙(1914~2002)艺名小彩舞,京韵大鼓女演员。骆玉笙的演唱以刘派京韵大鼓的唱腔和唱法为基础,吸收、借鉴了白派和少白派的唱腔和唱法,她将刘派唱腔的高亢激昂,白派唱腔的韵味绵长,和少白派唱腔的低回委婉熔于一炉,结合自身的

嗓音条件,发挥女演员的演唱特色,在唱腔和唱法上创立了独具一格的骆派艺术。她以宽广明亮、甜美醇厚的嗓音,和委婉细腻、柔美传情的演唱蜚声于曲坛。

(一)唱词字位节奏的舒缓

骆玉笙的唱腔抒情性强首先表现在(慢平腔)句型唱词第一二逗音腔的拖长,和各种句型中唱词第二逗尾字音腔的拖长上。

1. (慢平腔)句型中唱词第一二逗音腔的拖长

在(慢平腔)的各种句型中,骆玉笙继承了白云鹏的唱腔及其演唱特点,将第一二逗唱词字位摆放略宽松,音腔适当拖长,不仅使唱腔韵味绵长,而且加强了旋律的歌唱性。如《剑阁闻铃》中的(挑腔)下句:

例 15.



2. 唱词第二逗音腔的拖长

在骆玉笙演唱的(慢平腔)各种句型以及(紧平腔)句中,均可见到唱词第二逗尾字音腔不但拖长,而且旋律也作了多种变化的现象。这种唱腔上的变化与20世纪20年代后京韵大鼓男演员的演唱相比较,改善了唱腔的旋律性和歌唱性,从而使抒情性得到了强化。篇幅所限仅举两例。先看《剑阁闻铃》中的(慢平腔)落低 sol 音下句:

例 16.



再请看《击鼓骂曹》中的低变体(挑腔)下句:

例 17.



3. 抒情性的(紧平腔)句

骆玉笙在演唱中同其他演员一样也大量运用(紧平腔)句型,以致于(快平腔)句型在她的唱段中运用极少。但是骆玉笙的(紧平腔)句将只求字腔纯正的口语化,转变为在字腔纯正基础上的吟唱性演唱。这样,(紧平腔)句就变为了有字有腔、曲折委婉、腔润韵浓的唱调。如《剑阁闻铃》中的(紧平腔)句:

例 18.



4. (紧平腔)、(快平腔)、(快板)中尾腔的程式性运用

骆派(紧平腔)、(快平腔)、(快板)唱腔的上下句尾腔在运用中表现出明显的程式性。在骆派上述唱腔中,去声尾字上句尾腔“si、la、mi”及其变体形式和上声尾字上句尾腔“la、fa、mi、re、sol”及其变体形式的运用占据了绝对的数量。下句尾腔中“re、fa、la”和“sol、sol、re、sol”形式也有较多运用。这些上下句尾腔在运用中程式性的加强,增加了以上唱腔的旋律性。篇幅所限这里只举两例。先请看《红梅阁》中的(紧平腔)上句:

例 19.



再看《珠峰红旗》中的(快平腔)上句:

例 20.



(二)(起腔)句中运用高腔

骆玉笙在(起腔)句演唱时不但在(挑腔)部分旋律中运用高腔,往往自唱词第二逗音腔起就开始运用高腔。如《和氏璧》中的(起腔)句:

例 21.



(三)(慢平腔)上声尾字上句尾腔的创新

在骆玉笙演唱的(慢平腔)上声尾字上句中,除去运用传统尾腔形式外有三种创新的形式。由于这些形式在骆腔中经常运用,我们把这样的形式视为骆玉笙在京韵大鼓唱腔中的创新形式。请看《和氏璧》中的一种形式:

例 22.



(四)(甩腔)句的创新

骆玉笙对(甩腔)句创新主要体现在(甩腔)句的尾字音腔上。在骆玉笙创新的(甩腔)句中,唱词尾字音腔的前半段为高“do”长音或“re”长音形式。无论以上述那种形式演唱,后面仍接以传统(甩腔)唱词尾字音腔的后半段,或由乐队演奏这后半段音腔。如《剑阁闻铃》中的两个(甩腔)句:

以上(甩腔)句唱词尾字音腔的创新除去唱段内容情感表达的需要外,主要是以天津语音演唱的结果。

例 23.



例 24.



骆玉笙在《和氏璧》中演唱的(甩腔)句中有一个把传统(甩腔)旋律提高五度的形式,这种用法很新颖,不但体现了卞和刚毅、坚韧的性格,也表现出强烈的艺术效果。在这个(甩腔)句中中间骆玉笙还吸收了戏曲(散板)的手法加入了“散唱”,这也是一种创新。篇幅所限这里不再举例。(未完待续)

(责任编辑 朱默涵)