

京剧老唱片《捉放曹》音乐形态再创作的分析与比勘

何 畅

摘 要:京剧《捉放曹》是老生唱段代表作之一。在中国音乐学院的馆藏京剧老唱片中,也以《捉放曹》剧目版本最为丰富,包括了谭派传人余叔岩、言菊朋(言派)、夏山楼主(韩慎先);余派(余叔岩)传人孟小冬、杨宝森(杨派)、谭福英;以及孙派传人双处等艺术家,呈现出了不同流派在演唱与音乐创作上的“大异小同”和同一流派“大同小异”的有趣特征。其中以余叔岩和双处的【行路】这一唱段最具代表性,故将二者作为分析和比勘对象,从二者曲调、唱法和伴奏再创作方面进行探讨。

关键词:老唱片; 京剧《捉放曹》

在我国戏曲艺术史上,京剧流派十分繁多,发展初期尤以老生最为活跃,因此流派也最多、最丰富。京剧老生流派形成约在清朝道光末叶至咸丰初年,最早京剧奠基者,有所谓“老三派”,即以张二奎为代表的奎派;余三胜代表的“鄂派”;和有“名伶”美誉的程长庚为首的“徽派”。其后,谭鑫培在把程派(程长庚)和余派(余三胜)唱法风格结合基础上,博众家之长(王九龄、卢台子等),开创新腔,形成“谭派”,成为了日后京剧一代宗师,也被后世誉为京剧历史上最有权威之人物。与此同时,在舞台上尚有汪桂芬和孙菊仙两大流派,与谭合称老生“后三派”。后余叔岩、夏山楼主、言菊朋等继承谭派,均各成一派;杨宝森在谭派和余派基础上发展,观摩余氏演出,并受其兄杨宝忠所授,堪称余派之正宗,并加入自身嗓音特点,独创“杨派”。可以说,余叔岩是继谭鑫培之后在京剧老生界影响最大的人物,特别是在咬字、行腔、用气方面,都有其特殊和创新性,把老生行的声腔艺术推向了新阶段。半个多世纪以来,在北方的老生演员中,凡后辈无一不受余氏唱法影响。余叔岩的弟子可用“三小四少”来概括,“即小小朵(杨宝忠)、小谭(谭富英)、孟小冬称之‘三小’;吴少霞(吴彦衡)、王少楼、陈少霖、李少春,称之‘四少’。”

京剧《捉放曹》是老生唱段代表作之一。在中国音乐学院馆藏京剧老唱片中,也以《捉放曹》剧目版本最为丰富,包括了谭派传人余叔岩、言菊朋(言派)、夏山楼主(韩慎先);余派(余叔岩)传人孟小冬、杨宝森(杨派)、谭福英;以及孙派传人双处。其中,以余叔岩和双处的【行路】这一唱段尤为突出,体现了不同流派创作的“大异小同”的有趣特征。双处为“孙派”(孙菊仙)传人,嗓音高且宽,是学孙派比较有成就的一位,风格与张二奎有异曲同工之处,与汪派也比较接近,但更注重演唱气势,唱者声情并茂,念白铿锵有力,做功节奏鲜明。馆藏双处老唱片中,此唱段只录七个腔句,三句半唱词,不论曲调、伴奏还是唱腔、唱法上与谭派系统都有着很大差别。下面将对根据唱片所导录出的“孙派”和“余派”的【行路】唱段进行音乐曲调(即曲调型、乐句或乐逗的落音)以及唱法中的吐字两方面再创作的分析与比勘。

1. 曲调型

从二人演唱的七个腔句具体板数及拍数上可看出,余叔岩基本符合【西皮慢板】每一腔句六个板数的程式性;双处则变化较多,只第一、四腔句符合规律;而二者之间比对,余双两人只第四腔句的板数及拍数完全一样,其他均有异,具体旋律也各有不同。下面将在曲调旋律细节方面,进行逐一比勘剖析。

• 第一腔句:



虽谱面无大差别,但在听觉上情绪表达十分不同。“吓”字,双处旋律走向由低往高唱,后落在“我”(上声)字的“mi、re、do”下滑音上,且仅唱一拍,腔干脆,尤为突出了陈宫惊怕之情绪。余叔岩则加入装饰音修饰,腔略缓,唱两拍,具有思考性,情感揣摩细腻。同时,在下一句的“背转身”的“身”(阴声)字,双出也运用了“sol”—“mi”的下滑音,在京剧老生唱腔中较少见,很有特色。



此句逗二者旋律及唱腔完全不同,余叔岩比双处多唱一板、四拍,即第三腔句的加腔变体形式,其拖腔来自第I、II句逗老材料的变化及扩展;双处则只有一拍,腔缩减。在音高和旋律上,余叔岩由第II句逗落音 sol 跨四度进入第III句逗唱腔,双处则移高八度,旋律不断高走,最终落在徵持续音上,极度渲染了陈宫惶恐、惊吓的内心情绪。这种运腔连续上行的特点,在第II腔句“背转身”、“自埋怨”两句逗中体现也较明显。

• 第三腔句:



双出在第III句逗“宽宏”二字后,加一小过门,且“量大”二字起唱在末眼,并没有遵循程式结构中眼起唱模式,后伴有三板、9拍的拖腔;余则此处无设计。同时,因孙菊仙为天津人,在“孙派”演唱中,其个别字发音难免有天津本土音调,在此句逗中,双处的“宽”字发音,便用上声,旋律线条先抑后扬,符合天津土音音调,虽出现了所谓倒字问题,但整体并

无大碍。



两处此腔句鲜明体现了个人演唱风格，即唱腔“干脆、减缩”之特点。他在“来”、“个”、“的”字用腔直白，且结束果断，旋律戛然而止，具有念诵性，咬字铿锵，气力充沛，其后的“马行在夹道内”一句也是如此。此腔句唱腔在“量小的”三字忽然转低，声音似离耳鼓愈来愈远，逐渐要消失，但在“冤家”二字猛起直上，大放一声，有鸢飞戾天之势。完全继承和展现了“孙派”唱腔一波三折，宛如波澜的演唱特点。

• 第五腔句：



余叔岩在II句逗后出现完整的【回龙】腔，取代了之后理应出现的过门，其后在IV句逗后接连加入拖腔，扩展了句逗结构。并且，此处的【回龙】腔及拖腔，均采用老材料，即第四腔句旋律发展和变化而成。与第三腔句双处的【回龙】腔相比对可看出，余叔岩行腔更加丰富，装饰音较多，旋律委婉迂回，表达感情复杂，不但有陈宫对曹操的惊怕惶恐之情，更突出内心悔恨之意，同时也有对曹操此人十分憎恶的情绪。余叔岩在唱腔、人物情感和故事剧情三者之间的把握与结合上，处理手法较细腻。



与第五腔句一样，余叔岩在第七腔句“我”句逗后也出现以拖腔代替过门的表现形式，并运用“腔隔字”手法，即在四拍拖腔之后，末眼起唱“暂且”二字，显得十分俏皮。

2. 落音

落音的走向取决于曲调型的不同，同时落音也是展现行腔及旋律特点的中心音，是识别不同人物、不同流派风格的重要因素。二者在各腔句结尾处落音，基本遵循【西皮慢板】程式性规律，即上句落 re、下句落 do，但在句逗落音上，因曲调型有差异，落音走向亦不同，余双二人特点明显。

例如第一腔句中：余叔岩八个句逗落音基本在 sol(低音)和 re 二音之间波动，呈迂回起伏波浪式线条，曲调无大的跳跃进行，旋律起伏较缓。双处第一句逗落 do，和余叔岩在相同，但随后曲调持续上行，腔亦不断翻高，落音在第4、5、6、7句逗一直保持高音 sol 上，旋律高昂，体现了两人曲调风格之差异。

3. 吐字

和余叔岩相比较，双处在每个词逗结尾音，即最后一个字上的吐字更强调“字头、字腹、字尾”的区分，基本在完整拍节上唱出“声母”及“韵母”，尤其突出开头声母的发音和韵尾的收音，顿挫有力。如三音子“家”有“i”为介音，“a”为主要元音，演唱时很容易明显发出“i”音来做腹，但双处却很快过渡到“a”音，在“a”音上铿锵收音。又如四音字“量”，双处重点突出了辅音“l”及辅音韵尾“ng”的音节，而字腹的介音和主要元音也只带过。这便可明显体现出，双处较注重字调“出字”字头以及“收音”字尾的演唱，且行腔简单，刚劲有力，相较余叔岩略显直白，但愈加朴实自然。

4. 定弦与伴奏

通过G-MAS音频软件，对京胡定弦为“6、3”的【西皮慢板】两段伴奏音响进行测音，就其所显示的两张频谱图而论（因设备或技术不完善，翻录过程会有偏差），余叔岩与双处演唱的调式均为“G宫调”，但余叔岩胡琴定弦音域比纯五度音程略窄（Pitch:#D5+15;B5-20），双处的胡琴音域比纯五度略宽（Pitch:E5+20;B5+47）。并且，余叔岩和双处在此唱段中，各有五处过门（包括前奏），出现位置及结构基本相同，但旋律型有较大差异，余叔岩的伴奏虽上下流动比较大，但多作极进，旋律细致深沉，节奏略紧凑；双处则以三度、四度、五度、八度跳进居多，旋律线条愈显跳跃性、激昂有力。

综上所述，从余双二人【捉放曹·行路】老唱片所灌录唱段的曲调、唱法和伴奏三方面进行比勘，结果可得：余叔岩（余派）代表的“谭派”演唱与音乐创作风格与双处（双阔庭）代表的“孙派”之间有“大异小同”的特点，即，二者唱段结构基本没变，具有程式稳定性；但唱腔及伴奏的曲调，有较大差异，尤为体现在曲调型上；二者情感有细腻和质朴之分，咬字有柔和刚之别，唱词亦有老词和新词之变化。

参考文献：

1. 程君谋整理，程之记谱. 京剧曲谱《捉放曹》[M]. 上海：上海文艺出版社. 1959年
2. 董维贤. 《京剧流派》[M]. 北京：文化艺术出版社. 1981年
3. 吴小如. 《吴小如戏曲文录》[M]. 北京：北京大学出版社. 1995年
4. 武俊达. 《京剧唱腔研究》[M]. 北京：人民音乐出版社. 1998年
5. 张正治编著. 《京剧传统戏皮黄唱腔结构分析》[M]. 北京：人民音乐出版社. 1992年
6. 庄永平、潘方圣. 《京剧唱腔音乐研究》[M]. 北京：中国戏剧出版社. 1994年
7. 董维松. 《京剧二黄腔句的基本句型与变格句型——戏曲唱腔程式结构分析法实证》《中国音乐》. 1992年. 第2期
8. 韩宝强. 《关于“音”的性质的讨论》[J]. 《中国音乐学》. 2002年. 第2期

何畅（1987-）中国音乐学院音乐学系硕士研究生