

河南师范大学

---

硕士学位论文

---

京韵大鼓唱腔艺术研究

---

姓名：杜艳冰

---

申请学位级别：硕士

---

专业：音乐学

---

指导教师：张宇

---

201104



## 摘要

京韵大鼓形成于清朝末年，流行于北京、天津两地，是我国北方著名的曲艺音乐艺术形式之一，素有“南弹北鼓”之说（弹指苏州弹词）。京韵大鼓历时百年，在全国的鼓曲中享有很高的地位。因为其使用北京语音为唱腔语言，以“说唱结合”的形式，以唱为主，夹京腔韵白，所表现内容都是群众喜闻乐见的历史故事，譬如《三国》或《红楼》选段，表演形式简单，所以受到广大群众的喜爱，被誉为“曲艺之冠”。但目前，随着市场经济的发展和电视、网络等媒体的传播，京韵大鼓在这一时代浪潮的冲击下，渐渐淡出人们的生活，成为我国“口头非物质文化遗产”。面对曾经极为受到群众喜爱的曲艺品种走向衰败这一问题，值得我们思考。本文以现有的文献资料，归纳总结，比较分析，从京韵大鼓的形成与发展过程，主要流派的唱腔特征与流派唱腔比较、我国民族声乐对京韵大鼓唱腔上的可借鉴性三方面来阐述京韵大鼓的历史发展和现实性问题，进而论证京韵大鼓唱腔的科学性和可借鉴性特点。本文主要内容有以下几个方面：

（1）绪论。追溯京韵大鼓的历史渊源和发展形成的概况，从京韵大鼓的形成发展和兴盛时期再到建国后五六十年代的新生时期，以及近年来的衰败，从不同时期论证了京韵大鼓的发展特点和唱腔特点，以及不同时期的代表人物和作品。

（2）对京韵大鼓唱腔艺术的基本特征进行分析。主要从四个方面入手：一是唱词特点；二是三大基本唱腔和三种派生唱腔特点；三是京韵大鼓的板式与唱腔运用；四是京韵大鼓的腔词关系。

（3）主要流派唱腔特征和流派唱腔比较。通过对不同流派代表人物嗓音特点，唱腔风格，代表作品的声腔设计特点，分析归纳总结出各流派唱腔的特点并比较各流派唱腔之间的相同点与不同点。

（4）我国民族声乐对京韵大鼓唱腔上的可借鉴性。本章属于本论文的创新之处，也是研究京韵大鼓唱腔的现实意义。本章主要从京韵大鼓在发声吐字、行腔归韵、唱腔语言的说唱性特点和其抒情性唱段的艺术处理几方面入手，寻找京韵大鼓唱腔和我国民族声乐演唱之间的契合点，从而论证京韵大鼓对我国民族声乐演唱及以后发展道路的有益之处，并希望我国的民族声乐能够从京韵大鼓等曲艺音乐中吸收精华，从民族传统文化中博采众长，把中国博大精深的民族文化在创新中发扬光大。

关键词：京韵大鼓, 历史发展, 流派唱腔, 比较, 借鉴

## ABSTRACT

Jingyun Dagu formed at the last year of the Qing Dynasty, and popular in both Beijing and Tianjin, Jingyun Dagu is one of the famous music art forms of the northern part of our country, and it is widely called "south play north drum" ("Play" refers to Suzhou Tanci). Jingyun Dagu lasts for one hundred years, and has a high prestige in national drum performance. Since it is sung in Beijing dialect, and performed in a form of "talking and singing", which means that in the performance there are occasional spoken words in Beijing dialect while singing is the main part, and covered by the subjects of those popular historical stories, such as some selections in *The Romance of The Three Kingdoms* and *A Dream of The Red Mansions*, and presented in simple forms, it has gained high popularity among the mass, and it is also crowned as the king of Chinese folk art forms.

However, at present, as the development of market economy and the spread of TV and the Internet, Jingyun Dagu has gradually faded out of people's daily lives, and has become a national "non-material oral cultural heritage". Faced with this pitiful decline of that once popular folk art form, we really think it is worthwhile to meditate on its significance. According to present documents and materials, this thesis will give a generalization and a conclusion, as well as a comparative analysis. It will narrate the historical

development of Jingyun Dagu and its practical issues, furthermore, it will present an argumentation for its scientific authority, as well as the features of it as referential materials from three aspects: that is, the process of its formality and development, the features of operatic tunes of different opera schools and a comparison between different opera schools in operatic tunes, and then the points which can be drawn on Jingyun Dagu by our national folk music. This thesis contains these main parts:

(1) Introduction This part traces the historical origin and general conditions on the development of Jingyun Dagu, dating from the formality, to its sliver age, and then to its renaissance during the 1950s and 1960s after the foundation of People's Republic of China, till the decline during recent years, this thesis will discuss and study the features of its development and arias features, as well as its representatives and outstanding masterpieces of different periods.

(2) This part will make an analysis of the fundamental features in Jingyun Dagu performance from

four angles: firstly, the characters of singing lyrics; secondly, the characters of the three main kinds of operatic tunes as well as that of the three derivative operatic tunes; thirdly, the classical model or style of Jingyun Dagū and the applications of its operatic tune methods; fourthly, the relationship between its operatic tunes and its lyrics.

(3) This part will deal with the comparison of the characters of different vocal schools and different school themselves. Through a comparative and contrasting analysis of the vocal features of its representatives which belongs to different vocal schools, and of the varied vocal styles, and distinctive designed characters in varied representative works, this part will not only draw a conclusion of the features of each vocal school but also give a comparative study about the differences and similarities between varied vocal operatic tunes.

(4) This part will study which advantageous points can be draw on in the operatic tune of Jingyun Dagū by our national vocal music, and this is the most creative part of the whole thesis, as well as the real significance in the study of Jingyun Dagū.

This chapter will mainly deal with these several respects, namely, the utterance, the proceedings on the way of melody, the features of its “talking and saying” in its singing lyrics, and its art proceedings of lyrical selections. Furthermore, a search for the integrating point of operatic tunes in Jingyun Dagū and our national vocal music will be followed, which is designed to argue for the beneficial points Jingyun Dagū can bring to national vocal music. It is hopeful that our national vocal music can benefit from the essence of Jingyun Dagū and other folk art forms, while the advantages of our national traditional cultures will carry the profound national culture forward in a creative way.

**KEY WORDS:** Jingyun Dagū, historical development, operatic tunes, comparison, reference

## 绪 论

### 一、研究课题的目的和意义

京韵大鼓形成于清朝末年，流行于北京、天津两地，是我国北方著名的曲艺音乐艺术形式之一，素有“南弹北鼓”之说（弹指苏州弹词）。这主要有以下几个原因：1、京韵大鼓使用北京语音为唱腔语言，以“说唱结合”的形式，以唱为主，夹京腔韵白，所以流传的范围以及普及影响较大；2、京韵大鼓的唱腔优美，歌唱性及抒情性都非常强，所表现内容都是群众喜闻乐见的历史故事，譬如《三国》或《红楼》选段，表演形式简单，所以受到广大群众的喜爱。3、京韵大鼓的唱词文学性较高。由于京韵大鼓吸收了许多文学性较强的文人作品作为歌唱文本，所以唱词文雅，相比较一些由艺人随意填词改编的曲艺曲种，其本身具有一定的规定性和程式化特点，艺术性非常突出。

京韵大鼓历时百年，在全国的鼓曲中享有很高的地位。但目前随着市场经济的发展和电视、网络等媒体的传播，京韵大鼓在这一时代浪潮的冲击下，渐渐淡出人们的生活，成为我国“口头非物质文化遗产”。面对曾经极为受到群众喜爱的曲艺品种走向衰败这一问题，我们应该做的不仅仅是单纯意义上的保护，更应该在保护的基础上对其进行传承和发扬，让中国的艺术文化遗产在传承中发扬光大，为社会主义新时期的新文化提供营养和借鉴。

### 二、国内研究现状

文化艺术界经过多年的研究与探索，目前已有部分相关的研究成果。例如：《中国曲艺音乐集成》（北京卷、天津卷）已对京韵大鼓代表作品的乐谱进行了整理；国内重要学术期刊已发表深入性研究论文数十篇，其中包括两篇硕士论文：东北师范大学马聪的《京韵大鼓与西河大鼓的比较》和江西师范大学肖丽艳的《民族声乐对京韵大鼓的借鉴性探究》；部分演员的回忆录已经出版，如黑龙江人民出版社出版的薛宝琨的《洛玉笙和她的京韵大鼓》；出版的众多民族民间音乐的专著与教材，对其也都有了专题性介绍。但是，仍有部分研究内容稍显不足。例如：历时梳理不够，没有系统的、细致的研究其历史发展以及与其它曲种的比较和影响的专门性论述出现；大多流派研究都以个体研究为主，很少深入分析流派的声腔特点，并且缺少同流派之间以及各流派之间唱腔特点的比较性研究；应用性研究较少，这虽然是众多人文学科理论研究的特点，但本人认

为，理论研究还需关照其现实及应用性价值。如之前所提到的京韵大鼓的艺术特点：由于发音上与普通话相似，以及音乐上的叙事性和抒情性唱腔的特征都体现出了——它是我国北方传统民间曲艺中对现代民族声乐唱法借鉴性意义最大的曲种。但在我国当今的声乐教学和音乐理论研究中，还未引起我们对此类传统音乐文化的重视和现实性关注。

### 三、本课题的创新价值及相关研究成果介绍

#### 创新价值：

(1)，学科归属创新：属于民族音乐学与声乐唱法技术技巧综合交叉性研究。

(2)，研究方法创新：第一部分，京韵大鼓发展历史梳理，属于中国音乐史学分析；第二部分，京韵大鼓唱腔基本特征及主要流派声腔特点，流派代表作品分析、唱腔比较研究属于民族音乐学分析与声乐唱法技术分析；第三部分，我国民族声乐对京韵大鼓唱腔上的可借鉴性，此部分是研究京韵大鼓民间唱腔的现实意义，它在唱腔上对现代民族声乐唱法的可借鉴性，这也是学科综合应用性研究。

#### 相关研究成果介绍：

江西师范大学的肖艳丽在其硕士毕业论文《民族声乐对京韵大鼓的借鉴性探究》中主要提到以下几个观点：

- 1、民族声乐在京韵大鼓唱法技巧上的借鉴：包括“喊嗓子”咬字吐字、行腔润腔、气息运用等方面。
- 2、民族声乐在京韵大鼓情感和艺术处理方面的借鉴：包括情感把握、声容、演唱风格、表演、艺术处理五个方面。
- 3、民族声乐在京韵大鼓曲作及理论教学上的借鉴。

肖艳丽认为民族声乐对京韵大鼓各方面都是可以借鉴的，因为他们之间都有相通之处。而且，京韵大鼓在有些方面相对于民族声乐来说更有优势。比如在理论教学上强调“会通精化”四个阶段和“熏陶渐染”的成长环境。“会通”是模仿阶段，“精化”是个性创作阶段。本课题在参考肖艳丽等前人创作成果的基础上从京韵大鼓唱腔和唱法上这一方面为切入点，以京韵大鼓唱腔的科学性为例，探寻民族声乐在京韵大鼓唱腔唱法上的可借鉴之处：包括噪音发声的练习、咬字吐字、依字行腔、讲究押韵、京韵大鼓唱腔的说唱性特点、京韵大鼓在抒情性唱段上的艺术处理等几个方面。

另外，东北师范大学马聪的《京韵大鼓与西河大鼓的比较》，主要论述了京韵大鼓与西河大鼓在唱词、音乐（板式结构、常用唱腔、演唱方法及方式、伴奏乐器及伴奏方

法)二者之间的比较。另外又提出促成两曲种风格差异的原因和二者的共性与个性。

## 第一章 京韵大鼓的历史发展概况

清代末年，京韵大鼓作为我国北方的一种说唱艺术形式，在我国说唱艺术一步步发展成成熟的基础上孕育而成，并在其以后的百年发展中，日趋成熟与完善，在全国的鼓曲中享有很高的地位，素有“南弹北鼓”之说，因其所表达的故事内容群众喜闻乐见，表演形式简单，所以受到广大人民群众喜欢。

### 1.1 京韵大鼓前身——木板大鼓

木板大鼓又叫“怯大鼓”，流行于河北沧州、河间一带，属于河北农村的一种说唱艺术，多由农民艺人表演。梅兰芳在《谈鼓王刘宝全的艺术创造》一文中文字记录说：“刘宝全说‘怯大鼓’是从直隶河间府传出来的，起初是乡村里种庄稼歇息的时候，老老少少聚在一起，像秧歌那样随口唱着玩，渐渐受人欢迎，就有人到城里做场”。这一记载论证了木板大鼓的由来及其主要为娱乐大众的社会功用和价值。木板大鼓因其伴奏没有弦乐，只有鼓板而得名。起初是一个人边演唱边击鼓伴奏的形式，后来木板大鼓进京后在伴奏乐器上增加了三弦。以说唱长篇大书为主，内容为英雄好汉和历史故事，音乐结构较为简单，五声音阶，没有 fa 和 si，节拍为一板一眼，唱腔为板腔体，唱词基本为七字句，上下句式，以说为主，因此当时的木板大鼓艺人也被称为“说大鼓书的”。

### 1.2 京韵大鼓的形成期

19世纪70年代，表演木板大鼓的民间艺人进入京津地区，先是走街串巷，并且在伴奏乐器上增加三弦，这种走街串巷打鼓弹弦的卖艺生活在当时被称为“逛街儿”的江湖调。后来木板大鼓开始在集市、庙会等人口聚集的地方“撂地”演出，北京人又把外地方言称为“怯”，所以木板大鼓在当时又被称为“怯大鼓”。傅惜华在他的《曲艺论丛》中关于京韵大鼓的形成给予这样的定论：“京音大鼓为北平俗曲中大鼓之一种，实滥觞于怯大鼓。当清代末叶，怯大鼓之腔调经艺人一度改革后，而所宗音韵洗净河北乡音，纯以京音为主，故曰京音大鼓，一作京韵大鼓，又称京调大鼓。此种大鼓初仅流行于北京，继传至沽上，乐调方面复有润色，时谓之京调大鼓，亦曰京津大鼓，更因此种大鼓之题材大都包括才子佳人，英雄侠义两类故事，遂有文武大鼓之称，擅说此种大鼓者，

皆属职业性之艺人。”<sup>①</sup>傅惜华的这番论述明确肯定了京韵大鼓是由怯大鼓即木板大鼓发展而来，由鼓书艺人革新改良乐调传至天津。另外对其诸多称谓也给予了明确解释。

清咸丰年间（1851——1861），旗籍鼓书艺人金德贵在对木板大鼓的长期实践中，不断摸索与创新，把木板大鼓原来的有板无眼发展为一板一眼，也被人称“双板”。在语言上为了适应北京观众对语言的要求，把唱腔语言设计成北京语音，并改名为“京气大鼓”，但因其做法并未得到观众的认可和同行的响应与支持，所以，木板大鼓仍被人称为“怯大鼓”

同治、光绪年间（1862——1908）北京艺人胡金堂（胡十）为适应京城观众的需要，改进木板大鼓的鼓词内容，开始移植子弟书词《长坂坡》。子弟书最早是由清八旗子弟所创，言词驯雅，声调和缓，有东城调和西城调之分，音韵优美，流行于八旗军中。八旗子弟戍守边关，以其抒怀。到乾隆年间，子弟书的说唱形式和内容也发生了变化，唱词以七言为主，曲调为八旗子弟乐，并以三弦乐器伴奏，故称“清音子弟书”，在北京东西两城传唱，东城音调高亢，以演英雄故事为主，西城音调缠绵，多演才子佳人。京韵大鼓的一些优秀唱段都是来自子弟书词，如《露泪缘》、《红梅阁》、《忆真妃》（即《剑阁闻铃》）等。胡金堂本人嗓音洪亮，气息好，从低音到高音一气呵成。代表曲目有：《樊金定骂城》、《高怀德别女》等，渐渐有了名气。当时与之齐名的还有霍明亮和瞽目艺人宋玉昆（宋五）两位。霍明亮本是一个生意人，进入鼓书演艺界后也开始效仿移植子弟书。霍明亮声如洪钟，音色明亮，最擅长唱武段子，所以他的代表曲目多选自《三国》，如《单刀会》、《战长沙》等。霍明亮与胡十、宋五三人在木板大鼓界被誉为胡、宋、霍三家。

继胡、宋、霍三家后，又出现了三位名家：刘宝全、张小轩、白云鹏。1884年起，刘宝全经常往返于京津两地，先后拜宋五、胡十和霍明亮三位木板大鼓艺人为师，并亲自担任胡十和霍明亮的三弦伴奏，二十岁后开始正式演唱怯大鼓。刘宝全博采众长、改革创新，对怯大鼓进行改革。先是在语言上采用北京语音祛除怯大鼓的“怯”味；其次吸收各种戏曲小调的曲调设计，丰富唱腔；三是学习和借鉴京剧表演的程式；四是唱腔讲究韵白，把说与唱完美结合，“说中有唱，唱中有说”，“说即是唱，唱即是说”。刘宝全的“刘派”成为京韵大鼓发展过程中的一个主要流派。张小轩早年擅长时调小曲，后改唱大鼓书，因自幼生活在北京，所以唱腔语言京音纯正，浑厚有力，人称“张派”。

<sup>①</sup> 傅惜华 《曲艺论丛》 上杂出版社 1953 年 180 页

白云鹏青年时到北京学艺，演唱淳朴自然，咬字清晰，唱腔优美，自成一派，人称“白派”。

### 1.3 京韵大鼓的成熟期

在“刘、白、张”三派之后又出现了白凤鸣的“少白派”和骆玉笙的“骆派”。他们促成了京韵大鼓的发展与成熟，为中国曲艺音乐留下了不可磨灭的伟大功绩和人类文化遗产。白凤鸣在其兄白凤岩的帮助下，发挥自己的嗓音特点，形成了“少白派”。骆玉笙所创立的“骆派”京韵大鼓，代表了近代女声大鼓发展的高峰。其演唱特点主要是善于运用颤音，增强了京韵大鼓唱腔的歌唱性。骆玉笙从小就学唱京剧，17岁时改唱京韵大鼓，同时拜弦师韩永禄为师，后期逐渐形成了自己的流派，创作出了《剑阁闻铃》、《红梅阁》等一些具有自己风格的代表作品。建国后，创作了部分新题材的作品。如：《邱少云》、《光荣的航行》、《珠峰红旗》、《卧薪尝胆》等一部分革命历史题材的优秀作品。另外，如《重整河山待后生》、《万里春光》、《迎春曲》、《文人与酒》等，都是以新的编曲方法，打破了京韵大鼓以往上下句的规律，化入新的素材，在调性转移上也做了新的突破。

### 1.4 京韵大鼓的新生时期

建国后的五六十年代，是京韵大鼓改革发展最快的时期，也随之涌现出象良小楼、孙书筠等鼓界名流。北京先后成立了中央广播说唱团，北京曲艺团等专业的表演团体。为响应党的文艺方针和政策的指引，民间艺人一夜之间变成了新的文艺工作者，大家争先恐后地推陈出新，创作了很多反应新时代思想和赞颂工农兵群众的优秀作品。比如骆玉笙的《邱少云》，颂扬朝鲜战场上的英雄邱少云；六十年代初创作的歌颂登山英雄的《珠峰红旗》；还有反应共产党员许云峰坚定的革命信仰和高尚革命情操的《黎明的战歌》；以及歌颂伟大领袖毛主席的抒情诗篇《光荣的航行》；还有《韩英见娘》、《杨母坠楼》等优秀曲目。并且，此时的京韵大鼓在唱词、唱腔和表演上都进行了改革，以京韵大鼓表演艺术家孙书筠演唱的《黄继光》为例，在演唱过程中插入了配乐诗朗诵，演出后大获成功，并进行推广。除此之外，又相继推出了《罗盛教》、《党的好女儿徐学惠》、《党的好女儿向秀丽》、《长征》、《送瘟神》、《海上渔歌》、《激浪丹心》和新编历史剧《野猪林》、《桃花庄》、《英台哭坟》、《白妞说书》等一批优秀作品。

## 1.5 沉寂时期（文革十年）

1966年开始，文化大革命的到来，使京韵大鼓惨遭浩劫。在所谓“破四旧”的风暴中，解放后京韵大鼓的所有发展和创新成果被全盘否定，取而代之的是现代京剧诸如《沙家浜》、《红灯记》、《海港》、《龙江颂》、《杜鹃山》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》和舞剧《红色娘子军》、《白毛女》等此类的“样板戏”。许多的曲艺团体被解散，演员们都遭受迫害或下放。骆玉笙被下放到农村教学员唱京韵大鼓，为了对艺术不屈的追求，无论严寒酷暑，也不管别人如何讥笑打击，骆玉笙坚持每天喊嗓子，继续着自己的艺术梦想。终于，1976年“四人帮”被打倒，全中国迎来了胜利的十月。许多像骆玉笙一样的京韵大鼓演员重返舞台，以更大的热情抒发着内心对艺术新的诠释。

## 1.6 改革开放以来

1978年，党的十一届三中全会的召开，忽如一夜春风来，吹醒了祖国的大江两岸，更吹散了全国人民心头久积的乌云。这一时期，京韵大鼓的艺术工作者重新焕发了艺术的青春，创作演出活动非常活跃。1981年骆玉笙以近70岁的高龄，创作了新的曲目《和氏璧》，引起了全国的轰动。骆玉笙以自己醇厚苍劲的嗓音向大家道出了卞和向楚王三次献玉而被拒绝的悲剧性历史故事。

80年代以来，随着电视这一大众媒体的传播，京韵大鼓也随着走进了千家万户。而且随着改革开放的大潮，中外文化的交流也日益活跃，北京曲艺界也借此机会把中国的曲艺节目介绍给世界各地的人们。1984年和1985年，著名曲艺家魏喜奎和京韵大鼓女艺人孙书筠先后赴美国、加拿大等国进行演出和艺术交流。这一时期对京韵大鼓的改革做出了突出贡献。创作演唱了许多小段大鼓，如《重整河山待后生》，《万里春光》、《迎春曲》、《文人与酒》等，都是以新的编曲方法，打破了京韵大鼓以往上下句的规律，化入新的素材，在调性转移上也做了新的突破。

历史上任何曲艺艺术的繁荣和发展都离不开创新，只有在不断创新的过程中才能不断地有所突破，才能产生满足广大人民群众日以增长的物质文化生活的、富有时代特征的、反映人民生活的新作品。然而随着近几年一批老艺人的相继离世，曲艺界包括京韵大鼓在内的很多曲种，由于缺乏优秀的新作品，以及优秀专业的演员，很多曲种处在一个很尴尬的处境。各种影视媒体，尤其是网络的迅猛发展，很多曲艺团体因为经营惨淡而倒闭。人走曲终，似乎成了各个曲种的最终宿命。2002年5月5日，京韵大鼓著名演

员骆玉笙的离世，似乎宣告了她的前无古人后无来者，京韵大鼓从此一蹶不振，《重整山河待后生》似乎是骆玉笙对京韵大鼓界后辈们的一种期盼，期望这种古朴、醇厚的京腔和悠扬典雅的京韵，能够在后来人的身上继续发扬光大，让京韵大鼓的京腔永远悠扬，鼓韵永存！

然而，现实就是现实，在众多媒体的冲击下，在商品经济日益发展的今天，城市人群的生活节奏越来越快，脚步似乎更加的匆忙，自打马克思把劳动力定为商品的那一天起，人们越来越把时间看的很重要，所以很少有人再去放下手头的工作而去听那曲调悠扬缓慢的鼓曲，人们更加喜欢节奏飞快的流行音乐，快速有力的鼓点，超重的低音，雷人的歌词，这一切的一切，都在刺激着人们的感官，这种后现代解构主义下的音乐文化似乎更能表达人们的心声。

2006，京韵大鼓的前身木板大鼓入选首批国家级“非物质文化遗产”名录；同年，京韵大鼓入选北京市首批“非物质文化遗产”名单。

联合国教科文组织在2008年11月4日宣布正式设立《人类非物质文化遗产代表作名录》，在这批名录中收录了教科文组织于2001、2003和2005年分别宣布的90项“人类口头与非物质文化遗产代表作”，其中就包括了我国的京韵大鼓。

京韵大鼓发展历时近百年，其间历经形成、发展、成熟再到兴盛，伴随中国人民从旧社会走向新中国，走向繁荣和富强。今天，人们以一种文化遗产的形式来纪念它，传承它，保护它，不得不引起我们的思考。

## 第二章 京韵大鼓唱腔艺术的基本特征

### 2.1 唱词特点

京韵大鼓作为一种以说唱为主的曲艺形式，为适应群众文化生活，作为一种文艺载体传播历史故事或文学作品，从社会功能这个角度来讲，极具教化和感召意义，所以其唱词的内容和形式就显得尤为重要。因为唱词的内容承载着艺术的灵魂和动力，而唱词的表现形式则是灵魂传递的一种手段。京韵大鼓自木板大鼓时期就开始致力于唱词的改进，由原来的长篇历史大书到经典的短段儿，其间还有对子弟书内容的萃取与改编。这种由长篇到短段儿的转变，溶大于小，小中见大，萃取大书的“书胆”与“书核”，并在形式上化雅为俗，一改子弟书唱词的训雅难懂，变化句式，俗语唱词，这是适应时代特征的一种进步，是京韵大鼓走向成熟的标志。

#### 2.1.1 句式结构

京韵大鼓的唱词属于上下句对应的句式结构。七字句和十字句是京韵大鼓的主要句式。七字句一般分为“二、二、三”三个句逗，或“四、三”两个句逗。早期的京韵大鼓唱词，多为“七字句”，同样使用上下句的对应句式。如在刘宝全唱的《长坂坡》中：“古道荒山苦相争，黎民涂炭血飞红。灯照黄沙天地暗，沉迷星斗鬼哭声。”再如《南阳关》中：“炀帝无道乱朝纲，杀父夺权理不当。鸩兄图嫂伦理丧，信奸近佞远忠良。”上述两例都属于七字句。为丰富唱腔，俗语唱词，七字句渐渐演变为“三四三”或三三四的十字句、四四的八字句、四四三与三四四的十一字句甚至五字句和九字句。如《华容道》中：“周公瑾定下一条火攻计”（十字句三四三结构）；《活捉三郎》中：“一点点樱桃口内含碎玉”（十字句三三四结构）。这两种结构的十字句在京韵大鼓的鼓词中经常使用，艺人习惯称三四三的句式为“巧十字”，称三三四的句式为“拙十字”。<sup>①</sup>所谓“拙”是因为这种句式以四字收尾，在唱腔设计上难以处理，故称“拙十字”。《丑末寅初》的开篇一句使用四四结构的八字句：“丑末寅初日转扶桑。”在骆玉笙的《剑阁闻铃》中：“叹君王万种凄凉千般寂寞。”这一句式属于三四四的十一字句式。在京韵大鼓的唱词中，七字句和十字句最为常见，五字句、八字句、九句式还有十一字句式使用较少。在

<sup>①</sup>袁静芳《中国艺术大系·音乐卷·中国传统音乐概论》

一篇鼓词中，往往几种句式混合使用。如《击鼓骂曹》中：“修本上表要保荐祢衡，弥正平舌枪唇剑刺奸相。他在那群臣宴上骂奸曹，击鼓显奇能，真乃烈性一狂生。”短短几句话包含了九字句、十字句、五字句及七字句。这种句式的变化和连接使用既便于表现鼓词所承载的故事内容，又丰富了唱腔节奏。

### 2.1.2 句式结构的变化

京韵大鼓的唱词，除了上述的几种基本句式，还经常使用变化句式。“变化句式是指运用某些手法造成基本句式内部结构的某些节奏或内容幅度的改变，造成语言表达的多样化和基本唱腔的灵活多变”。<sup>①</sup>变化句式主要有以下三种手法：嵌字、嵌句和加垛三种方法。

**嵌字：**就是在唱词的基本句式中加入个别字以灵活丰富演员的演唱，增加唱腔色彩。如在刘宝全的《单刀会》中：“臣怕只怕（呀），（这）吴蜀相连（你）就勾起了狼烟。”这一句中括号内的字均为嵌字，他们不影响句子的内容和故事情节的表达。另外在刘宝全的《丑末寅初》中：“（哎我）只见他抄起了篙，架起了小航，飘飘摇摇，逛里逛荡，惊动了（那）水中的（那些）鹭鹭，对对的鹭（呐）鸯，它是扑扑楞楞两翅忙啊，（这不）飞过了（那）扬子江（啊）。”类似的嵌字在京韵大鼓的唱词中使用较为频繁，既扩展了唱腔内容，又灵活了句式结构，使音乐语言与唱腔更加通俗化。

**嵌句：**嵌句比较嵌字来说，在基本的句式里面添加了更为丰富的内容，就是加入一些短句，主要作用在于烘托某种意境或强调某种特殊情感，句子内容和篇幅得到更进一步的强化和扩展。比如在《双锁山》中：“将军哪，（请、请、请、您就请请请，）请到山寨（拜花堂）把亲成。”在《刺汤勤》中：“猛听得一声响，（当时之间呐）吓坏（了）娇娘。”上述两例的括号内短句均为嵌句部分。第一例中的“请请请”，强化了“请”将军愿望的强烈。第二例的“当时之间呐”更加有效地烘托出“一声响”后娇娘所受惊吓的程度，增添了些许的艺术色彩。

**加垛：**就是将带有一定节奏和板式的若干短句植入基本句式中，以变化句子节奏、烘托剧情丰富唱腔。如《徐母骂曹》中：“我恨不得能（寝尔的皮，食尔的肉，挖尔的心，饮尔的血），与国除奸，与民除害，才能够拨云见日，韩式重兴乐尧汤。”这种节奏一致，句式整齐的短句的加入明显增加了鼓词内容和唱腔的表现力。

加垛分为三字垛、四字垛和五字垛等。京韵大鼓鼓词属于上下句结构，所以加垛往

<sup>①</sup>袁静芳《中国艺术大系·音乐卷·中国传统音乐概论》

往放在下句，也叫大下句。下句有较强的扩充性，因此容量也很大。比如骆玉笙的《丑末寅初》，全篇鼓词共由九对上下句构成，上句多为七字句和十字句，而下句则都是加垛的大下句。比如第一对上下句：“丑末寅初，日转扶桑，我猛抬头，见天上星，星共斗，斗共辰，它是渺渺茫茫，恍恍惚惚、密密匝匝，直冲霄汉哪，减去了辉煌”。在这一对句式里，上句使用四四结构的八字句，下句却使用加垛手法，把句子扩充为三十八个字。其中“星共斗，斗共辰，它是渺渺茫茫，恍恍惚惚、密密匝匝，直冲霄汉哪，减去了辉煌”。属于加多部分。“星共斗，斗共辰”是三字垛；“渺渺茫茫，恍恍惚惚、密密匝匝”就属于四字垛。

在第二组上下句中：“一轮明月朝西坠，我听也听不见，在那花鼓渔楼上啊，梆儿听不见那敲，钟儿听不见那撞，锣儿听不见的筛呀，这个铃儿听不见的晃，那些值更的人儿，他沉睡如雷，梦入了黄梁。”在这个大下句中不同于第一组中规则的三字垛和四字垛，在这个大下句中使用了四个排比性的短句，因为短句的扩充，使全句的字数达到了六十二个字。

另外，在第三组上下句中：“架上的金鸡不住地连声唱，千门开，万户放啊，这才惊动了行路之人，匆匆忙忙打点着行囊，出离了店房，遑奔了前面那一座村庄。”在这组上下句中，上句使用十一字句式，下句的大长句没有明显的垛子句或句式相同节奏整齐的排比句，在这里骆玉笙使用了不规则的垛子句，这种不规则的垛子句不但没有影响鼓词的通篇结构，相反却更加便于表述故事内容和情节的发展变化，更富于口语化的特点。骆玉笙演唱的这段《丑末寅初》全篇鼓词只有 488 个字，在这短短的字里行间，为听众描绘出早春拂晓一派欣欣向荣的乡村田园美景和人们日出而作的劳动画面。整篇唱词精妙绝伦，再加上骆玉笙字字珠玑的唱腔，使得《丑末寅初》成为传世经典。

### 2.1.3 唱词的韵辙

京韵大鼓作为一种北方曲艺以说唱相间来叙述故事表达内容，所以语言上尤其讲究押韵，如此听起来朗朗上口。我国北方曲艺的语言韵辙是“十三辙”俗称“十三道大辙”

①

韵母拼音符号	a	e	ye	ai	ei	ao	ou	an	en	ang	ong	yi	u
十三道大辙	发花	梭波	也斜	怀来	灰堆	遥条	由求	言前	人辰	江阳	中东	一七	姑苏

①袁静芳《中国艺术教育大系·音乐卷 中国传统音乐概论》2000年10月第一版172页

除此之外还有两道小辙，即带儿化音的韵母：小人辰和小言前。京韵大鼓的鼓词内容一般都是短段，通常在唱段的首句起韵，第二句开始押韵，一韵到底，中间很少换韵，另外，韵脚用平声字，上句平仄不论，下句平声押韵。

平仄就是指语言的声调，即四声，阴平、阳平为平声，上声、去声为仄声。京韵大鼓当时多在北京和天津两地盛行，天津的方言和北京方言虽说都有四声但在声调的调值上却有很大的区别：<sup>①</sup>

调 类	方 言 调 值	北京	天津
		阴平	55
阳平		35	45
上声		214	24
去声		51	42

天津方言的阴平高不上去，而上声却下不来，这对京韵大鼓的演唱增加了难度，不利于情感和语言的表达，所以刘宝全采用京音，声调明朗了许多。京韵大鼓音乐与语言紧密结合，语言的句式和韵辙直接决定了唱腔的设计和声腔效果，只有依字行腔，唱腔才会优美，才能更好地表达艺术作品、传递人物感情和塑造人物形象。

## 2.2 基本唱腔

京韵大鼓在历代弦师和演唱艺人的不断摸索和博采创新之下，渐渐形成了三大基本唱腔：平腔、甩腔和长腔。

平腔：是京韵大鼓唱腔的基础，其它唱腔都是在平腔上变化发展而来。平腔音调类似于说话，属于念诵性唱腔，就像戏曲中的念白，比较口语化。眼起，腔词关系大多为一字一拍。平腔由上下两个乐句构成，两个乐句的旋律相似，骨干音为 do sol mi，上句一般落音自由，下句落在 do 上，也有落在 mi 或 sol 上的，但后面过门一定回到 do 上。平腔因为它的念诵性特点更便于演员陈述故事内容，所以在京韵大鼓的唱腔中占重要位置。

平腔的音乐旋律简单，音域只在中音 sol 到高音 re 之间，曲调大多以字的基本旋

<sup>①</sup>中国曲艺音乐集成·天津卷 中国 ISBN 中心出版社 1993 年 12 月第一版 19 页



收尾。再如刘宝全的《八爱》中：

5 53 | 3 5 1 1 15 64 | 53 2 1 6 | (1) 5 23 5 | 65 32  
 (咬 喉) 虎 爱 深 山

767 23 | 72 | 2 5 0 1 12 | 35 23 1 12 1 | (23) 7 65 35 | 1 |  
 洞 下 流

在这一例中，明显显示出甩腔的音域之宽，从高音 mi 到低音 do，便于演员唱腔在高低音的变化曲折。

长腔：长腔又叫大腔或悲腔，常用于一落音乐将近结尾时作为插入部分。长腔的旋律比较优美动人，曲调低回婉转，便于抒怀或写景。

长腔是以平腔作为引子，并在此基础上吸收京剧中反二黄的曲调发展变化而来，在每落近结尾的地方形成拖腔，颇具戏剧色彩。拖腔可长达三、四十拍。比如刘宝全的《丑末寅初》：

13 535 (3 5 653 | 5) 6 1 5 | 6 - 5 0 | 5 - 553 32 | 2 35  
 是 自 在 透 尾

3 2 27 | 6 - 5 0 | 5 6 5 32 27 | 6 7 67 23 565 | 67  
 啊

23 33 5 5 | 62 276 5 6 72 | 65 6 0 (5) | 6 7 65 6 1

2 3 12 35 232 | 1 2 12 7 2 72 | 6 7 13 7 6 5 | 6 7 65 61

1 - (16 12) | 3 4 32 0

京韵大鼓除了以上三种基本唱腔外，为适应故事情节和情感的表现，艺人们根据自己的嗓音条件又派生出一些新唱腔：挑腔、落腔、拉腔。

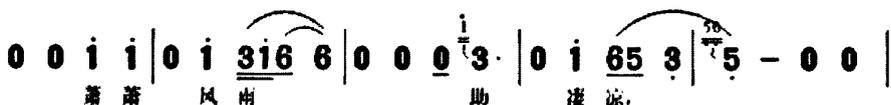
挑腔：又称高腔，是在平腔的基础上扩展句子长度和音域而来，所以音域也比较宽，从中音 do 到高音 sol。挑腔一般多用在唱段的开头，因为挑腔音调饱满热情，旋律优

美，容易抓住人心，引导全曲。挑腔属于上句腔，常用在句尾，用仄声字挑腔，平声字收尾，便于行腔。如《长征诗》中：

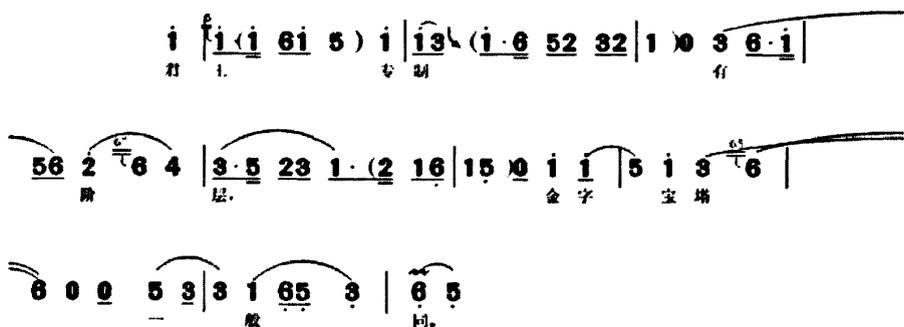


挑腔还可用于段中，丰富唱腔旋律渲染剧情，但常用在下句腔，后接一个相应的落腔。

落腔：落腔与挑腔相比属于下句腔，用在唱段的开头，挑腔之后，与挑腔的上行旋律形成反向进行。落腔也是在平腔的基础上发展而来，曲调低沉向下，音域在低音 mi 到高音 do 之间，与向上的挑腔在旋律上形成起伏对比，与平腔相比主要不同是在第三乐逗向低音区扩展，并把结束音由以 do 结束改为以 sol 结束。如：

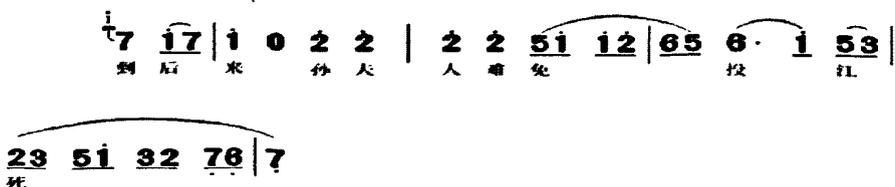


又如在《林冲发配》中，开头第一句用挑腔，后接落腔。



落腔也可在平腔中使用，但后要接过门。

拉腔：拉腔在京韵大鼓中属于甩腔的准备腔，所以常放在甩腔前使用，如果甩腔前不用拉腔但必须用落腔接其后。拉腔的尾字可以有两种，一种是用上声字结尾。如《赵云截江》中：



第二种是用去声字结尾。如《林冲发配》中：



在这两例中，第一例尾字“死”字为上声，第二例的尾字“内”为去声，两个例句的共同点是结尾旋律转入低音区，而且结束音落在不稳定音 si 上，造成不稳定感，与后面的甩腔的稳定性形成强烈对比。

以上是京韵大鼓的三种基本唱腔和三个派生唱腔，此外还有一些极具表现功能的唱腔，如惊腔和花腔等。

## 2.3 京韵大鼓的板式与唱腔运用

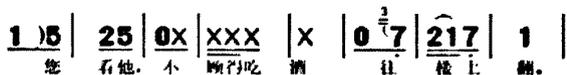
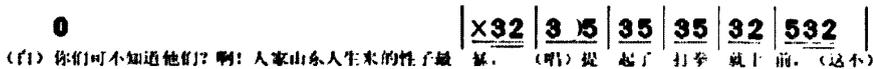
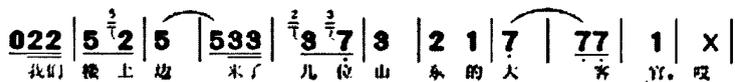
早期的京韵大鼓有“三腔两板”之说，“三腔”即上述的三种基本唱腔（平腔、甩腔和长腔），“两板”是指慢板和紧板，这是京韵大鼓中最常见的两种板式。

“板式是一定节拍、节奏、速度、旋律和句法特点的基本腔调结构（或称板头）”。（《中国音乐词典》第十六页）。京韵大鼓的基本板式属于三眼板，板式结构与鼓词内容和唱腔紧密相连。

**慢板：**慢板即四四拍子，属于一板三眼，第一拍强拍为板，后三个弱拍为眼。第二拍为头眼，第三拍为中眼，第四拍为末眼。京韵大鼓的唱腔音乐是眼起板落，一般是从中眼或末眼起，最后一个字落在板上。慢板速度较慢，利于行腔和表达感情，所以多用于写景、叙事或人物介绍。在慢板中经常用到平腔、甩腔、落腔、长腔、挑腔、预备腔、起伏腔、悲腔等多种唱腔。这些唱腔在慢板中使用一般具有一定的规律性：常用挑腔开始第一句以引人注目，后接落腔音乐归于平稳，与第一句形成起伏对比；甩腔前常有预备腔出现；利用长腔的抒情性特点描写景物和人物思想活动；悲腔专门用于表达人物的悲哀情感。在慢板中，长腔和悲腔的使用很少。另外，挑腔、落腔与起伏腔的运用丰富了唱腔的多样性和多彩性。慢板是京韵大鼓最常使用的板式。

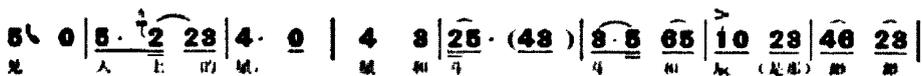
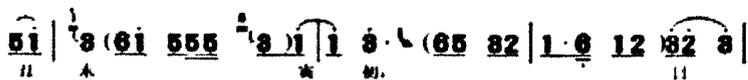
**紧板：**紧板是四分之一拍的板式，艺人常称“上板”。与慢板截然不同，属于有板无眼的板式结构。速度比较快，板起板落，可顶板唱，也可闪板唱，即板后开始，最后一个字仍落在板上，人称“黑板起红板落”。另外，紧板节奏紧张，腔短词多，所以不适合拖腔，均用平腔和韵白，具有述说性和朗诵性，但仍遵循曲调规律，这种节奏特点

擅于表现剧情的紧张和高潮部分，常用在唱段的最后一落，根据情节发展，由慢到快，可以随时停板，转入说白部分。如桑红林演唱的《闹江州》中：



慢板和紧板是京韵大鼓的常用板式，也是基本板式。除此之外还有两种变化派生板式：垛板和住板。

垛板：亦称混板，四二拍，一板一眼，多用于四字连续出现的垛句。垛板不能作为一种板式单独存在，它必须依附于慢板和紧板中使用。比如刘宝全的《丑末寅初》中：



住板：也叫煞板，就是在演唱过程中将板突然停住，增加唱腔音乐和故事情节的起伏跌宕，常用于紧板中。

慢板、紧板、垛板、煞板这几种板式根据唱腔和内容发展的需要相互转换，灵活运用。

## 2.4 京韵大鼓的腔词关系

京韵大鼓的唱腔从平腔、甩腔和长腔三种基本唱腔变化发展又派生出挑腔、落腔、预备腔、拉腔和花腔等唱腔。这些唱腔一是完善京韵大鼓的唱腔；二是烘托故事情节，塑造人物形象的需要；三是适应逐渐俗化了的城市文化。京韵大鼓的鼓词具有一定的程式化，这与早期京韵大鼓的内容取材有直接的关系。然而随着城市的发展和文化的进步，鼓词也开始渐渐地世俗化和口语化，但无论怎么改变，京韵大鼓唱腔音乐与语言结构的相辅相成性和程式性不变。在腔词关系上必须遵守以下几点：

### 2.4.1 唱腔与字的关系

在京韵大鼓腔词关系中，字是最小的单位，在唱腔上必须依字行腔。京韵大鼓使用北京语音，讲究四声和阴阳，所以，艺人们往往按照字的声调自然走向来创腔设调，以求字正腔圆，把唱腔与语言完美结合，浑然一体。尤其是在平腔的设计中更加凸显了依字行腔的特点。

### 2.4.2 唱腔与乐句的关系

京韵大鼓的句式结构属于上下句的对应句式结构，而词句又是鼓词中最基本的表意单位，因此无论是基本句式还是变化句式，上下句的对应和腔型原则一定要遵循。首先乐句与词句要保持同步，一句唱腔对应一句唱词，使上下句成为一个独立的结构单位。如《剑阁闻铃》中：

在这一例中，在腔型的选择上使用三截腔，即三个乐逗。“马嵬坡下草青青”，“马嵬”为第一腔节，“坡下”为第二腔节，“草青青”为第三腔节。下句的腔型同样选用三截腔。从这一例中不难看出三截腔的腔词关系准则：第一、二腔节较为短小紧凑，而第三腔节音乐节奏变宽，还会出现拖腔现象；两句中的每个腔节都从“眼”起。京韵大鼓

腔词关系在遵循这样的程式化的同时也有变通之处：在保持使用三截腔的基础上改变腔幅的长短度，或者改变腔节起音的眼位，使整篇鼓词既有程式化又有变通灵活之处，听起来不觉得拖沓冗长，令人乏味。

### 2.4.3 唱腔与段落结构

京韵大鼓为短篇曲目，每个唱段一般为一百到二百句唱词，由五六个段落组成，每一段称为一“落”，每一落之间有间奏，全篇开始有前奏。整篇鼓词可分为三部分：第一、二段为第一部分；第二段到第四段为第二部分；第五段为第三部分。在鼓词界把这三部分称为：“虎头”、“熊腰”、“凤尾”。讲求开头有“虎”气，吸引观众，抓住人心，中间内容曲折丰富，情节生动，结尾简练余韵悠长。

京韵大鼓的几种唱腔在每个段落中灵活使用，但在结构的安排上仍有程式性。开始部分：使用挑腔——落腔；中间部分：平腔（间或穿插挑腔和落腔）；结束部分：预备腔（长腔）——甩腔。例如骆玉笙的《剑阁闻铃》，全篇共分五段，在内容上由：“评”、“叙”、“悲”、“悔”、“痛”五个字概括。

“评”是全篇的开始，共八句，采用慢板，以说书人的身份简评故事。在轻缓的伴奏音乐中引出唱腔，运用挑腔、落腔、平腔、拉腔、甩腔。后半段运腔悲切，为全篇鼓书音乐定下基调。“叙”，以叙述的第三人称口气展开第二段，用平腔道出“愁漠漠残月晓星初领略，路迢迢涉水登山哪惯经”的艰辛旅途和君王的凄楚寂寞。句末的“这君王长吁短叹”的“叹”字使用拖腔，长达二十余拍，如泣如诉。“悲”这一段使用了第一人称，“似这般不作美的铃声，不作美的雨呀，怎当我割不断的相思割不断的情”表达了唐明皇对杨贵妃的思念和内心的痛苦与寂寞。段末的甩腔“空教我流干了眼泪望断了魂灵”使情绪达到高潮。“悔”是全篇的第四段，表达唐明皇的悔恨之情，“悔不该兵权错付卿义子，悔不该国事全凭你从兄。细思量都是奸贼他把国误，真冤枉偏说你倾城…”一连串的排比句，把唐明皇心头久积的悔恨之情表达的淋漓尽致。“痛”是最后一段，唱腔板式采用紧板，紧板的节奏特点适合腔短词多的腔词规则，似说似唱地把全曲推向高潮。结束由紧板转为慢板，与全篇开始的慢板照应。

## 第三章 京韵大鼓主要流派唱腔特点及其比较

京韵大鼓自最早的木板大鼓时期这一简单的以说为主的说唱艺术形式,跟随艺人由农村来到城市后,在伴奏乐器上增加了三弦、四胡和琵琶,丰富伴奏音乐。在演唱形式上转变为以唱为主、说唱相间,并由长篇大书改为经典短段儿,这一进化是历史性的。一是为了适应城市大众生活,二是浓缩艺术容量提高文学质量。胡十、宋五、霍明亮三位艺人是木板大鼓的代表人物,他们当时已经开始致力于鼓词的短篇创作,溶情、理、意趣于其中,以小见大,并从其它鼓曲中吸取优点,不断地对木板大鼓进行改革,使京韵大鼓在其早期得到了全面发展。“艺术形式的广采博取总是和融会贯通联系在一起的。没有一定倾向的广采博取只是盲目的仿学,而倾向又是对广采博取的科学总结,他建立在对自己形式特点清醒认识的基础上。”<sup>①</sup>继胡十、宋五、霍明亮之后,在木板大鼓演变为京韵大鼓这一变革的历史进程中,渐渐形成了以刘宝全、白云鹏、张小轩和白凤鸣、骆玉笙为代表的五大主要流派。他们站在前人的基础之上,继承传统,继续借鉴吸收博采众长并结合自己的特点,创新丰富京韵大鼓的唱腔,成为京韵大鼓史上重要的五大流派。

### 3.1 以刘宝全为代表的“刘派”及其唱腔特点

#### 3.1.1 刘宝全简介

刘宝全(1868—1942),京韵大鼓演员,河北深县人,原名刘逸民,曾用名小宝全。刘宝全幼年时跟木板艺人王庆和学习演唱,渐渐地喜欢上了木板大鼓,迫于生计和父亲一起沿街卖艺。十五岁时拜天津木板大鼓艺人宋五为师,同时又向琵琶艺人陆文奎学习琵琶,后来又为胡十和霍明亮担任伴奏,得到弦师韩永忠的指点。木板大鼓进京后,刘宝全随弦师韩永忠来到北京唱木板大鼓。受到京剧的影响,向京剧老生孙玉卿学京戏,并取艺名月芬。刘宝全在京剧舞台上演出的失败,使他返回天津正式拜胡十、霍明亮为师决心学唱木板大鼓。在刘宝全二十一岁时,来北京献艺遇到了京剧大师谭鑫培。谭鑫培指点刘宝全将木板大鼓的唱腔采用北京语音,改“怯”音为京音。著名的京剧表演艺

<sup>①</sup>薛宝坤著《骆玉笙和她的京韵大鼓》第6页 黑龙江人民出版社

术家梅兰芳先生 1936 年在上海听完刘宝全的演唱时说：“我们这一界都爱听您的大鼓书…我记得早年听别人唱大鼓字音带保定、河间的口音，所以称‘怯大鼓’，打您起才变了，讲究字音，怯味十去八九，‘怯大鼓’变为京韵大鼓’是您的功劳。”<sup>①</sup>

刘宝全在不断的学习和演出实践中博采众长，集前人之大成，借鉴京剧、秦腔、马头调等的旋律特点，并吸取京剧的念白方法，独创了“挑腔”，发展了“甩腔”。在唱腔节奏上运用“闪”、“掏”、“腾”、“挪”等变化节奏。规范木板大鼓的板式，将木板大鼓的“一板一眼”改为“一板三眼”，新创了慢板—紧板—慢板收腔的唱腔形式，在中间又加用垛板和住板的程式化板式。在表演上，借鉴京剧的身段造型，丰富人物形象。刘宝全的这种继承和创新形成了“刘派”独有的唱腔特征。刘宝全的代表曲目主要是《三国》选段：《单刀会》、《长坂坡》、《赵云截江》、《乌龙院》、《闹江州》、《李逵夺鱼》等。

### 3.1.2 刘宝全唱腔特点

#### (1) 嗓音刚劲有力，响遏行云

古语说“子弟无音，如客无本。”作为一名曲艺演员，有一副好嗓子是必不可少的，这一条件几乎决定了他的艺术生涯。但“嗓音凭天赋，锻炼在人功。”只有通过后期刻苦的训练才能把声音的控制做到游刃有余。高音圆润，中音洪亮，低音浑厚，声音既要传的去又要收得回来，运用自如。刘宝全天生好嗓子，刚劲有力，穿透力强，又借鉴京剧老生的唱法，把真假声结合，用“立音”。用三个字概括刘宝全的嗓音就是：“清”、“亮”、“脆”。“清”表现在咬字清楚，吐字干脆，以字行腔，按腔设调。刘宝全讲究唇、齿、舌、喉、鼻等发声部位的运用，以及发声方法和气息的运用；“亮”是指刘宝全音色明亮，高音高亢有力，响遏行云，低音低回委婉；“脆”是说刘宝全唱腔清脆，简练，犹如“大珠小珠落玉盘”之美。“有棱角而不刺激，有力度而不浑浊，雄壮中又潇洒，明丽中有刚毅，这正是刘宝全的艺术魅力。”<sup>②</sup>刘宝全嗓音的阳刚壮美和英雄气概使得金戈铁马的“三国”段儿被他演绎的淋漓尽致。《长坂坡》里赵云的英雄本色，《华容道》里关羽的刚愎自用，《李逵夺鱼》里李逵的粗犷豪放等都彰显了刘宝全嗓音的魅力。

#### (2) 讲究韵白 说中有唱 唱中有说

说唱艺术，说中有唱，唱中有说，讲究语言的音乐性和音乐与语言的相互依附性，便于听众理解作品，也便于艺人表情达意。音乐的节奏性和语言的节奏性必须要保持一

<sup>①</sup>引自《谈鼓王刘宝全的艺术创造》(梅兰芳遗作)原载《曲艺》1962年第二期

<sup>②</sup>薛宝坤著《骆玉笙和她的京韵大鼓》黑龙江人民出版社，第10页

致。刘宝全在京韵大鼓的唱腔中说京白，唱京韵，说中有唱，唱中有说，说即是唱，唱即是说，让说更加音乐化，让唱更加语言化。另外，声讲平仄，语言抑扬顿挫，字讲押韵，规范鼓词。比如在《长坂坡》中开始的几句唱：

$\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1}$  |  $\overset{1}{3} (\overset{2}{1} \overset{6}{5} \overset{3}{3}) \overset{1}{1}$  |  $\overset{1}{1} \overset{2}{1} \overset{1}{1} (\overset{3}{3} \overset{6}{6} \overset{1}{1} \overset{6}{5} \overset{3}{3} \overset{2}{2})$  |  $1 \ 0 \ 5 \ 1$  |  
 古 道 荒 山 苦  
 $\overset{2}{2} \overset{5}{5} \overset{3}{3}$   $\overset{2}{2}$   $\overset{6}{6}$  |  $\overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{5}{5} \overset{5}{5} \overset{5}{5}$   $\overset{1}{1} \overset{3}{3} \overset{3}{3} \overset{2}{2}$  |  $1 \ 5 \ 1$  )  $\overset{1}{1} \overset{1}{1} (\overset{0}{0} \overset{3}{3})$  |  $\overset{2}{2} \overset{1}{1}$  )  $\overset{1}{1} \overset{6}{6} \overset{1}{1} \overset{6}{6}$  . |  
 相 争 裂 涂 炭  
 $(\overset{2}{2} \overset{3}{3} \overset{1}{1}) \overset{4}{4}$   $\overset{3}{3} \overset{6}{6} \overset{1}{1}$  |  $\overset{6}{6} \overset{1}{1} \overset{6}{6} \overset{5}{5}$   $\overset{3}{3}$  |  $\overset{5}{5}$   
 血 飞 红

在这两句唱中，刘宝全唱腔朴实，根据鼓词语言的声调平仄，似说似唱，京腔京韵，说中有唱，唱中有说地道出荒山古道战场的萧条与凄凉，把词、腔、曲三者结合得天衣无缝。还有在《大西厢》中：

$\overset{5}{5} \overset{3}{3}$   $\overset{5}{5} \overset{3}{3}$   $\overset{5}{5} \overset{3}{3}$  |  $\overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{2}{2} \overset{7}{7}$   $\overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{5}{5} \overset{3}{3}$   $\overset{5}{5} \overset{5}{5}$  |  $\overset{5}{5} \overset{6}{6} \overset{1}{1} \overset{5}{5} \overset{6}{6}$   $\overset{6}{6} \overset{1}{1} \overset{6}{6}$  |  $1 \ (1) \overset{2}{2} \overset{5}{5}$   $\overset{3}{3} \overset{5}{5}$  |  
 他讲 究 跟咱的 闹场 官可 那可就 对了 咱的 娘儿的 幼儿 你 只管  
 $\overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{3}{3}$   $\overset{7}{7} \overset{7}{7}$   $\overset{6}{6}$  |  $(2) \overset{1}{1} \overset{5}{5}$   $\overset{5}{5} \overset{6}{6}$   $1 \ | \ 1 \cdot$   
 大大 方方地 打 到了 公堂

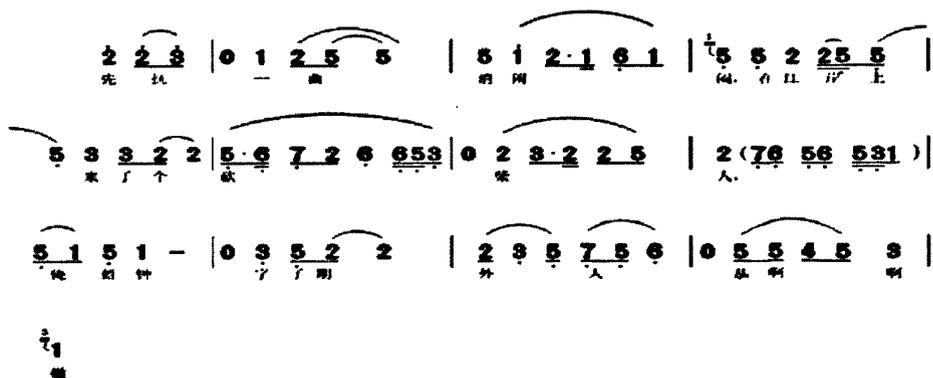
这两句在唱腔设计上，更加体现了说唱结合的特点，几乎一字一音，半说半唱。语言化的唱腔不仅俗化了鼓词，又不乏京韵大鼓的韵味，巧妙地表现了崔莺莺和红娘的俏皮与幽默。

### (3) 博采众长，创造新腔

刘宝全善于博采众长，借鉴其他戏曲唱腔，为每一段鼓词精心设计唱腔，他认为：唱词是根，唱腔是本，语气神态和身段动作是枝叶。刘宝全会唱京剧、石韵、马头调和各地方小曲，他从不同的曲种中吸收营养，丰富唱腔。如在《大西厢》中吸收了河北梆子的唱腔，显得俏皮调侃。

$\overset{5}{5} \overset{3}{3}$   $\overset{5}{5} \overset{3}{3}$  |  $\overset{2}{2} \overset{1}{1}$   $\overset{1}{1} \overset{6}{6}$  |  $\overset{1}{1} \overset{5}{5}$   $\overset{3}{3} \overset{3}{3} \overset{5}{5}$  |  $\overset{5}{5} \overset{3}{3}$   
 崔 莺 莺 哟 得了 不行的 病

在《马鞍山》中借鉴了京剧的二黄腔：



京剧中二黄腔的起落都在强拍上，板起板落，以“2”为主音，“5”、“6”为骨干音，旋律围绕“5”、“2”进行，曲调级进，平稳进行，深沉舒缓，表现悲伤感叹之情。在上例中“2”、“5”两音多次出现，“在江岸上”这句以“5”起音，在后面的旋律中反复强调“2”、“5”两音，巩固二黄腔，然后“来了个砍柴人”落音在“2”上。在这里，刘宝全利用京韵大鼓的七声宫调式与京剧二黄腔两种调式的共同音“5”，把京剧的二黄腔成功引入京韵大鼓唱腔。

在京剧二黄腔中还有反二黄腔，是二黄腔的下四度转调，音域较宽，京胡定弦为“1、5”弦，调子比二黄低沉。刘宝全在《子期听琴》中大段地选用“反二黄”，这种溶京剧二黄腔于京韵大鼓唱腔的形式在当时被称为“二黄大鼓”，刘宝全成为他的开拓者。但刘宝全并没有完全地把京韵大鼓“二黄化”，而是追求创新，把很多地方的戏曲、民间俗曲的精华和谐地渗入京韵大鼓的原有唱腔。这种不断追求时尚的精神使“刘派”唱腔在京韵大鼓界永葆艺术光彩。

#### (4) 变化唱腔节奏，使用“闪”“掏”“腾”“挪”

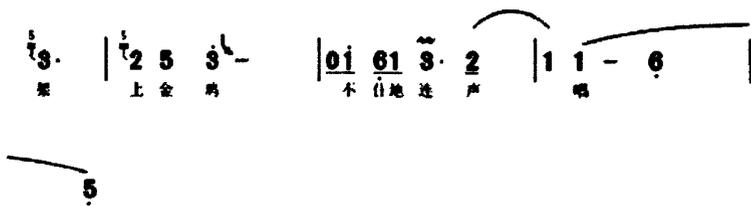
刘宝全在唱腔上，不拘一格，结合自身条件，把一些平腔翻高唱，创造了挑腔。刘宝全说：“唱大鼓有两句口诀，‘有板时若无板，无板时却有板’，演唱时，必须有心板，才掌得住尺寸，灵活好听。”他善于耍着板子唱，常用偷板、闪板、借板等手法，从而改变了唱腔的节奏和音的强弱关系，创造了京韵大鼓“闪”“掏”“腾”“挪”等新的节奏型。

“闪”：将原正拍起唱改为后半拍起唱，或在旋律进行中设置半拍休止。<sup>①</sup>

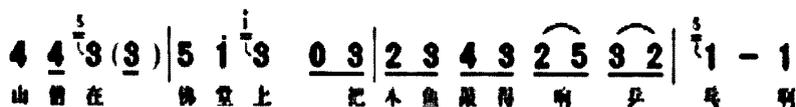
这种后半拍起唱的“闪”板唱腔在京韵大鼓的唱腔中很为常见，如在刘宝全唱的《丑

<sup>①</sup> 《中国曲艺音乐集成·天津卷》中国 ISBN 中心出版社 P595

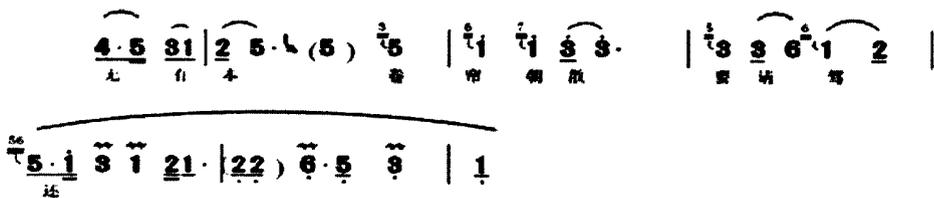
末寅初》中：



这个“闪板”是在头板上处理的，也有在眼上处理的。《丑末寅初》中有一句是在末眼上：

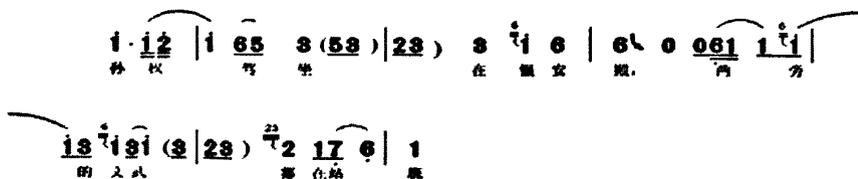


“掏”：通过连续的切分节奏，改变拍子的强弱规律。比如在《单刀会》中：



上例中，“请驾”二字连续切分，使拍子强弱关系发生变化，“还”又回到正常的节拍强弱规律中，使唱腔节奏变化，动中有静，动静结合。

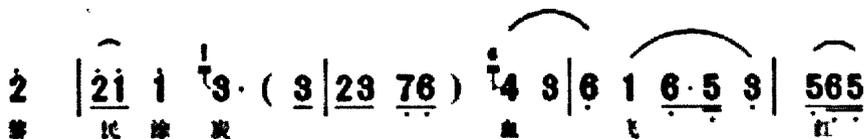
“腾”：通过跨小节连线，改变小节线前后的拍子强弱关系。在《单刀会》中：



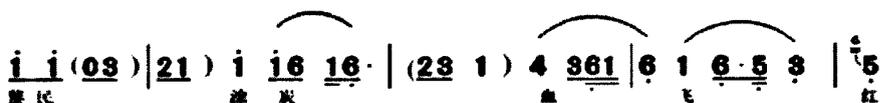
“孙权”的“权”字和“两旁”的“旁”字都通过跨小节连线把两字在小节线前的弱拍弱位延长到小节线后的强拍强位，使下一腔节仍然从眼开始。

“挪”：根据感情需要，改变强拍和弱拍的位置，把强拍的字挪到弱拍去唱。比较小岚云和刘宝全唱的《长坂坡》一段。

小岚云：



刘宝全：



在以上两例中，小岚云借鉴发展了刘宝全的唱腔，刘宝全的腔节更加短小简练朴实。刘宝全把“黎民”二字放在一拍里完成，把小节线后的的强拍位置上的“民”字放在强拍弱位上，腔节短小简练，更具有京韵大鼓语言的说唱性。

## 3.2 “白派”及其唱腔特点

### 3.2.1 “白派”代表人物白云鹏

白云鹏（1874—1952），京韵大鼓演员，河北霸县人。最早学习竹板大书，年青时半农半艺在农村演唱大书。1900年来到天津，结识了宋五、胡十、霍明亮三位木板大鼓界名人。1904年拜史振林为师，改唱木板大鼓。1910年前后开始进入京津两地的茶社演唱。1916年，已是蜚声曲坛，名声大噪。

白云鹏不像刘宝全那样嗓音高亢明亮又干脆利索。在以刘宝全为代表的“刘派”唱腔那种英雄豪爽的阳刚壮美之风风靡曲坛时，白云鹏无法与“鼓界大王”刘宝全抗衡。白云鹏结合自身的特点，另辟新径。他的唱腔以吐字清晰，行腔柔媚制胜。他避开高调长腔，却以宽厚有力的嗓音，流畅的说唱，平稳的节奏慢慢道出一段又一段的“红楼”典故。抒情柔美的唱腔进一步深化了京韵大鼓的诗情画意。白云鹏的“柔”与刘宝全的“刚”在京韵大鼓的发展与成熟过程中形成了一种刚柔并济的格调，也是一种突破和创新。

### 3.2.2 白云鹏唱腔特征

#### (1) 唱腔柔媚，注重细节

白云鹏唱腔柔媚。第一，吐字清晰，圆润轻柔，节奏轻缓，如泣如诉，娓娓道来，给人以娇柔妩媚之感。那种含而不露的美和润物细无声的意韵给人以无穷的回味和思

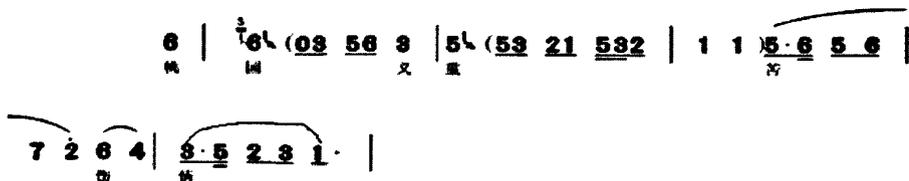
索。第二，唱腔动作注重细节，精工细作。一个小小的动作和表情，甚至一个小小的擞腔，都被他做到精雕细刻，写意传神，华丽中不乏淳朴之美。第三，叙事抒情的唱腔。白云鹏在演唱描写儿女情长的“红楼”段时，更加注重感情的表达，采用以情取事的演唱方法，把“红楼”中人物复杂的性格和心理特征做到了极致的刻画和渲染。不仅表现了情节背后朦胧的内在美，还突出了周围环境和气氛的意境美。

### (2) 唱腔语言口语化，注重“说中有唱”

白云鹏在唱腔说唱结合的关系上，更加注重“说中有唱”，使唱腔更加语言化。他没有刘宝全那样响亮的噪音，只能在语言上下功夫，音量不大，却字字珠玑，力求把每一个字都清晰明了的送到听众的耳朵里。借助语感和重音，使唱腔有强弱对比，跌宕起伏。用细致入微的小腔叙事传情。比如在《贾宝玉探晴雯》一段中：“宝玉欠身把屋进，迎面儿香炉紧靠着后窗棂。瓷壶儿放至在了炉台儿上啊，茶盅儿摆至在了碗架儿中。内间儿油灯儿藏在这琴桌儿下，铜镜儿，梳头匣儿还有旧胆瓶。小炕儿带病的的佳人儿斜玉体，搭盖着他那半新不旧的被红绫，面庞儿桃花初放红似火，（她那）乌云儿（这不）未绾横簪发乱蓬……”在这一大段景物描写和人物肖像描写中白云鹏全部使用儿化韵，轻俏，流利，近似韵诵，像是谈心或是耳语，把晴雯的寂寞以及贾宝玉的复杂不安之情溢于言表。

### (3) 唱腔中保留“怯”味

白云鹏在唱腔语言上同样使用北京语音，但他在演唱的过程中却夹杂了一些河北方言。比如阳平字声调不上扬，而是在旋律上加下滑音抑制声调上扬，在去声字的的处理上不采取高音起低音落的京腔京韵，而是有低音唱出。在《白帝城》中：



在这个例子中“园”字的声调属于阳平，白云鹏在唱腔设计上并没有依照京腔扬上去，而是用下滑音把声调沉了下来。“重”字属于去声字，如果依照北京语音的去声设计，应该使用装饰音或从高音起低音落。白云鹏在中音“5”上加了下滑线突出去声语调，这种特殊的唱腔设计，逐渐成为“白派”唱腔的风格和特征。

### 3.3 张小轩及“张派”唱腔特点

张小轩（1876—1945）京韵大鼓演员，北京人。打小爱好曲艺，青年时期曾在北京演唱时调小曲，后来时调小曲被禁演，才改了木板大鼓，拜朱德庆为师。张小轩嗓音朴实醇厚，又明亮干脆，刚劲有力，咬字吐字清楚，京味纯正。演唱风格粗犷豪放，气势恢宏，一气呵成。和刘宝全一样擅长“三国”段。代表曲目：《博望坡》、《古城会》、《华容道》、《草船借箭》等。

张小轩因青年时演唱时调小曲，所以他的唱腔受到时调的影响。时调是天津的地方曲种之一，清代时，随着天津漕运和城市的发展，各地民歌小调随之流入天津。如：《拉哈调》、《怯五更》、《九连环》、《十杯酒》、《对花》、《小放牛》、《小五更》、《后娘打孩子》等和天津当地的《老鸳鸯调》、《新鸳鸯调》、《靠山调》、《大数子》在清末统称为时新小曲，后改为时调。时调都用天津方言行腔，所以在张小轩的唱腔语言中除了京音还有天津方言。比如《灯下功夫》中：

$$\begin{array}{l}
 \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \mid \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \mid \\
 \text{加 快 教 的 这 位 小 佳 人 儿 正 在} \\
 \\
 \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{4} \mid \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{3} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \mid \\
 \text{要 (地) 安 教 (教自) 思 想 起} \\
 \\
 \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \mid \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \mid \overset{\cdot}{1} - - \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \mid \\
 \text{舞 蹈 的 技 夫 (地) 好} \\
 \\
 \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \mid \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \\
 \text{心 独}
 \end{array}$$

这一段中，“妆”“小佳人”“安”“心”等字的唱腔旋律都是按照天津方言的调值设计的。

张小轩在《草船借箭》中采用时调的疙瘩腔：

$$\begin{array}{l}
 0 \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} 0 0 \mid \\
 \text{取 争 取 斗}
 \end{array}$$

张小轩的这种唱腔被称为“张派”。

## 3.4 “少白派”的形成和唱腔特点

### 3.4.1 “少白派”的形成

“少白派”是在“刘”“白”“张”三派之后发展起来的京韵大鼓重要流派，是弦师白岩凤和胞弟白凤鸣合作而成。为了区分白云鹏的“白派”便称为“少白派”。然而“少白派”的形成与发展却与白岩凤有着直接的关系，可以说是白岩凤一手缔造的结果。

白岩凤（1899—1975）京韵大鼓弦师，北京人。自幼随父亲白晓山学弹三弦，后拜韩永先为师，受业于师伯韩永禄。十五岁时就为著名单弦艺人全月如伴奏，还为白云鹏、黑姑娘等京韵大鼓演员拉四胡。十八岁时，成为“鼓界大王”刘宝全的专职琴师，由于二人配合默契，人称“双绝”。在与刘宝全合作的十年中，白岩凤刻苦专研，勤于学习，不仅把三弦弹到了炉火纯青，而且还多方学艺，向刘宝全学习马头调；向全月如学习吐字行腔作韵和各种单弦曲牌。在这一时期，人才辈出，刘宝全、白云鹏、张小轩、全月如、韩永禄等各派名家经常在一起切磋探讨唱法、唱腔和吐字等发声方面的问题。白岩凤长期耳濡目染，对说唱艺术各门各派的唱腔特点领会吸收，尤其在刘宝全长期合作的中，对京韵大鼓的唱腔结构和演唱方法一概精通，再加上长期摸索出的一套伴奏八法：“起”、“托”、“扶”、“补”、“扫”、“裹”、“拿”、“随”，为其日后创立“少白派”打下基础。

白凤鸣 14 岁时拜刘宝全为师，学唱了《长坂坡》、《华容道》、《闹江州》等二十余段曲目。由于嗓音条件的限制，一直在刘宝全演出时唱垫场。白岩凤与刘宝全分手后，决心把白凤鸣打磨培养成器。白凤鸣嗓音虽然圆润宽厚，音色深沉清醇，吐字清晰，但高音困难，白岩凤根据他的特点大胆革新，在传统基础上为其改词编曲，创作新曲目如：《击鼓骂曹》、《红梅阁》、《七星灯》、《狸猫换太子》、《战岱州》、《罗成叫关》、《哭祖庙》等。在唱腔上考虑到白凤鸣低音醇厚的特点，一是降调处理；二是多在中低音区设计唱腔；三是创“凡字腔”，使调式色彩变化，产生调性对比。1929 年，白氏兄弟应邀去天津演出，由于演员新，曲目新，唱腔新，而一炮走红，被称为“少白派”。

### 3.4.2 “少白派”唱腔特点

#### （1）化刚为柔，多用低腔

白凤鸣虽然宗师刘宝全，但因为自身嗓音问题，并没有继承刘宝全高亢明亮的阳刚壮美之风，而是变挺拔刚劲为平缓低沉。刘宝全的曲目多在 B 调或降 B 调上，白凤鸣在



击鼓片段，把京剧唱腔融入其中。“少白派”的唱腔为京韵大鼓以后的发展拓宽了道路，新创的曲目也不断地被后来的京韵大鼓艺人学习、效仿和借鉴，对京韵大鼓在唱腔上的革新与改良也产生了很大的影响。

## 3.5 “金嗓鼓王”骆玉笙和“骆派”唱腔

### 3.5.1 骆玉笙生平简介

骆玉笙（1914—2002）京韵大鼓演员，天津人。在她还是婴儿的时候就被生父卖给了养父骆彩舞，一个变戏法的江湖艺人。四岁时已被当成“摇钱树”帮养父在上海滩卖艺挣钱养家糊口。骆玉笙打小就有极好的艺术天赋，二黄清唱有板有眼，韵味十足。九岁时正式拜苏焕亭（苏小辫）为师学唱京剧老生。十岁时，因为在汉口民众乐园曾听到“鼓界大王”刘宝全、白云鹏、林红玉等京韵大鼓名家的演唱，很是着迷，尤其是对白云鹏那柔媚抒情的唱腔深深迷恋。遂拜杨浩亭为师学习京韵大鼓小段儿《层层见喜》和《昭君出塞》。从十二岁到二十岁是骆玉笙艺术道路上从量变到质变的一个过程。1926年，骆玉笙到南京清唱京剧，取艺名小彩舞。1931年，骆玉笙十七岁，改唱“二黄大鼓”，“二黄大鼓”就是在大鼓中插入京剧的二黄腔。师从王双凤学二黄大鼓段子《子期听琴》、《连环计》、《俞伯牙摔琴》等。在当时京剧名家荟萃，京剧盛行，在大鼓书中加入二黄，一是迎合听众口味投其所好；二是丰富大鼓唱腔，这也是京韵大鼓尚未成熟的标志。骆玉笙曾以二黄大鼓《钓金龟》轰动秦淮河畔。1935年，骆玉笙在山东济南偶遇弦师韩永禄，韩永禄因为与刘宝全关系破裂所以决心物色一位高徒与刘宝全抗衡。骆玉笙抓住机会拜韩永禄为师，正式改唱京韵大鼓。骆玉笙没有完全照搬刘宝全的阳刚壮美，白云鹏的柔媚抒情，白凤鸣的低音行腔和“凡字腔”，而是把她从别人那里“偷”来的曲目，经过锤炼吸收，已经完全“骆化”了。她有一副综合“一刘二白”（刘宝全、白云鹏、白凤鸣）的好嗓子，高音明亮响彻，低音宽厚圆润，更可贵的是她的颤音，把京韵大鼓的情、韵、味抒发的完美无瑕。1936年，骆玉笙回到天津，以《击鼓骂曹》、《七星灯》、《大西厢》等段子而红遍天津城，并受到电台邀请录制曲目在电台直播。骆玉笙从此被誉为“金嗓鼓王”。骆玉笙在弦师韩永禄的帮助下，以“刘派”唱腔为基础，借鉴吸收白派和少白派的唱腔和唱法。取刘宝全的阳刚明丽，白云鹏的含蓄轻柔，白凤鸣的韵味，创造新腔，使用颤音、嘎调、掏板等演唱方法，以一个女大鼓艺人的视角演绎金戈铁马的“三国”和风情万千的“红楼”。在细节、含蓄和情感上下功夫，表现人间的悲欢离

合真善美丑。骆玉笙成名后，经常在天津、上海、北京等地演出，艺术水平越发的炉火纯青，逐渐形成了富于抒情和歌唱性的流派唱腔，人称“骆派”。代表曲目：《击鼓骂曹》、《丑末寅初》、《剑阁闻铃》、《伯牙摔琴》、《红梅阁》等。

建国后，响应党的文艺方针政策的指引，创造新曲目歌颂朝鲜战场上的英雄《邱少云》。为了使京韵大鼓更富于时代性和群众性，她改革京韵大鼓的传统唱腔，摒弃阴柔，把含蓄与明快，低回与高昂，纤细与豪爽统一结合起来。六十年代初期，接连创作了歌颂登上英雄的《珠峰红旗》，赞颂共产党员许云峰高尚革命情怀的《黎明的战歌》，以及歌颂伟大领袖毛主席的《光荣的航行》，另外还有《韩英见娘》、《杨母坠楼》等曲目。这些新创的带有时代特征的新曲目使骆玉笙把京韵大鼓的抒情性推到了一个新的阶段，把京韵大鼓以讲述历史故事为主转变为歌颂现实生活中的人物，这一转变是历史性的。

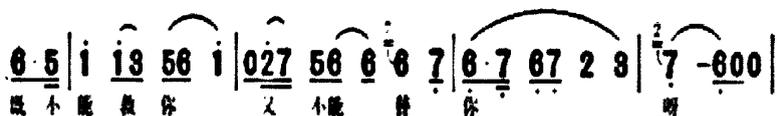
文革十年，骆玉笙连同京韵大鼓一起沉寂。1981年，在文革中遭受迫害已年近七十高龄的骆玉笙乘着改革开放的春风又重返京韵大鼓舞台，她以新编历史曲目《和氏璧》再次赢得曲坛的轰动。1985年，骆玉笙为电视剧《四世同堂》演唱主题曲《重整山河待后生》，同年4月25日当选为中国曲家协会主席。1998年12月25日，“骆玉笙舞台生涯80周年纪念会”在天津中国大戏院举行。骆玉笙以85岁的高龄又唱起那首《重整山河待后生》，那高昂的旋律，依然从容坚定，那扶摇直上的唱腔响遏云霄，那宽厚醇美的唱腔和清晰圆润的吐字再次激起全场雷鸣般的掌声。2002年5月5日，骆玉笙结束了她曲折而又辉煌的艺术人生，却给中国曲坛留下了取之不尽用之不竭的文化遗产。

### 3.5.2 “骆派”唱腔特征

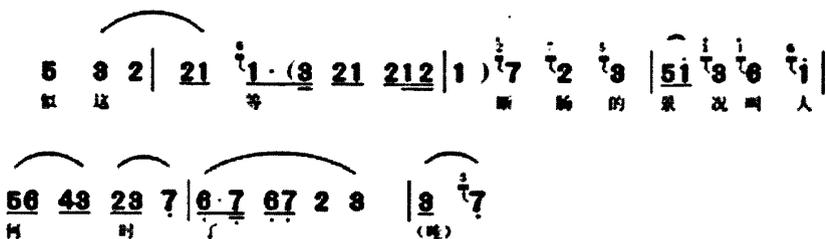
#### (1) 博采众长，“骆化”新腔

骆玉笙最擅长“偷”艺，她经常跑去偷学别人的唱段。在听别人演唱时，他总是很用心，尤其是碰到自己喜欢的唱段，她总是用心地欣赏品味，领会其中的情韵。她的脑子特别好使，别人在台上唱，她就在台下心里跟着唱，渐渐地把不同流派风格迥异的曲目兼收并蓄。从刘宝全和他的徒弟冯志彬、林红玉那里“偷”来了《草船借箭》、《古城会》、《战长沙》、《关黄对刀》、《南阳关》等；从白云鹏和白凤鸣那里“学”来《击鼓骂曹》、《七星灯》等。但无论是哪家哪派的段子，她拿来后并没有生搬硬套，而是默化在自己的新腔里。在韩永禄的“拆洗”下，吸收借鉴“刘”、“白”、“少白派”的唱腔，使各种流派唱腔在她的唱腔里若有若无，不留明显斧凿过的痕迹。比如在设计《剑阁闻铃》、《红梅阁》、《和氏璧》等曲目的唱腔时，取“少白派”的婉约抒情和悲凉凄切；“刘派”

的刚劲挺拔；“白派”的低回柔媚。《剑阁闻铃》中：“不作美的铃声，不作美的雨”和“既不能救你，又不能替你”的唱腔都是来自“白派”的基调。

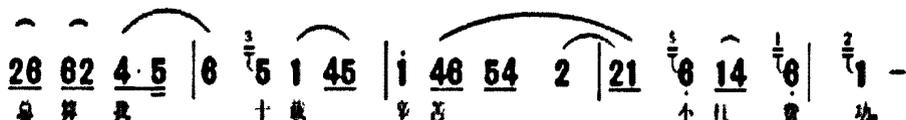


这句唱腔来自“白派”的《孟姜女》：

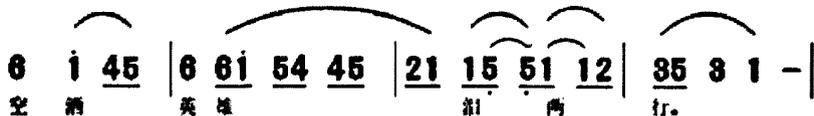


骆玉笙在借鉴“白派”半说半唱唱腔特点的基础上，摒弃“白派”唱法上字重音轻的特点而是更加注重吐字和唱腔的情韵。

在对“少白派”的借鉴上，《和氏璧》中有这样一句：



这句唱腔来自“少白派”的：

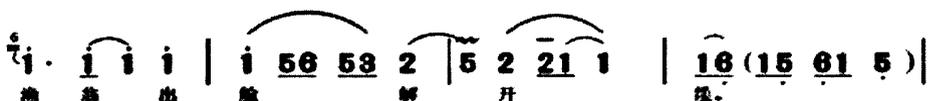


在博采众长方面，骆玉笙除了继承前辈的传统唱腔，还从其他姐妹艺术中吸收营养。首先，骆玉笙最早学习京剧老生，又唱过二黄大鼓，所以在她的唱腔中经常可以看到借鉴京剧唱腔的例子。其次，吸收河北梆子、弹评、花鼓戏、梅花调等地方曲中的营养。另外，在其后期的新曲创作中，还吸收歌曲，配乐诗朗诵等多种艺术形式，丰富京韵大鼓唱腔，避免唱腔的生搬硬套和哗众取宠。比如在《和氏璧》中，卞和二次献玉遭拒绝后砍去双脚，倒卧楚山悲愤交加：“哭一阵，山上青竹变黄叶，哭二阵，百鸟入巢不作

声。哭三阵，黑云滚滚天地暗，哭四阵，河水滔滔卷狂风。”在这一段装腔时，骆玉笙吸收了京戏，梅花调等。骆玉笙把词、曲、情浑然一体，把京戏和梅花调的情韵化入京韵大鼓，让人听起来不是简单的移植，而是京韵大鼓入乎其内的情韵所在；在《珠峰的红旗》中吸收单弦唱腔和配乐诗朗诵；在《黎明的战歌》中吸收歌曲的音调等。

## (2) 颤音优美，以情造声

骆派唱腔最明显的标志就是使用颤音，以情造声，溶情于曲，以情带声。从刘宝全到骆玉笙，京韵大鼓历经形成、发展到成熟。从原来的以“说”为主到以“唱”为主；从原来的叙述故事到依事酿情和以情造声，这是京韵大鼓成熟的标志。骆玉笙不擅长表演，而是利用优美抒情的声音和对鼓曲深刻的理解，把以叙述故事为主的京韵大鼓变得更加抒情化、韵味化。她利用缠绵悱恻、婉转细腻的颤音，迂回曲折，如小桥流水，曲径通幽，明亮华丽。然而她的颤音决非现在美声唱法中的花腔，也不是中国戏曲中的“擞音”，更不是行腔中偶尔带进来的装饰性音符，而是在她高如行云，低音迂回的唱腔中贯穿始末的。这种颤音是骆玉笙与生俱来的，别于任何一派的音乐天赋，这种颤音与她厚积薄发的艺术气质和修养相结合，凭借诗化的鼓词语言，如泣如诉地抒发着内心深处的情感。她化壮美为柔美，转叙事为抒情。比如在《丑末寅初》中：



在“渔翁出舱”处明显地使用颤音，把小船在江面上飘飘荡荡的感觉表现了出来。

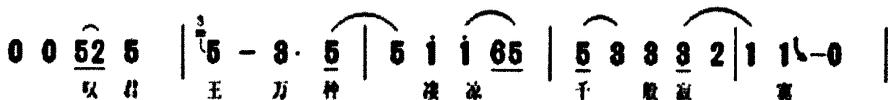
在《剑阁闻铃》中，为表现唐明皇对杨贵妃的思念和悔恨之情，骆玉笙依字行腔，因字设调，依情造声，在唱腔旋律上大量使用装饰音和颤音，增强唱腔的抒情性。比如“洒窗根点点敲人”的“人”和“林中雨点”的“点”字，“剑阁中有怀不寐”的“怀”和“寐”字，都分别使用了颤音技巧，显得唱腔委婉含蓄。

《剑阁闻铃》是骆玉笙最具经典的代表曲目之一。鼓词沿用清末子弟书名家韩小窗的得意之作《忆真妃》。骆玉笙深知“唱曲唱情”的道理，她不是“依曲生情”而是“以情造声”。她的这种“情”是对唐明皇和杨贵妃真挚爱情的感动，更是对杨贵妃悲惨命运结局的叹息。她在演唱这段曲目时达到完全忘我之境地。“词”是“情”的凭借，“情”是词的依托，把“词”、“曲”、“人”、“境”四者合而为一。在设计唱腔上，骆玉笙打破常规，基本以慢板平腔为主，制造悲切凄凉的基调，便于表现主人公如泣如诉的情感，

渲染凄风苦雨的环境。她长吁短叹的拖腔和激越挺拔的高腔，以及唐明皇声泪俱下的排比句，最后漂亮的甩腔，使听者的情绪跌宕起伏，如临其境。然而骆玉笙《剑阁闻铃》的成功之处并不在于丰富的唱腔，而是以情造声、声情并茂的情感表达。

### (3) “骆派”唱腔的歌唱性

“骆派”唱腔的歌唱性主要体现在：第一，对京韵大鼓慢板腔型的选择上。慢板唱腔在京韵大鼓的唱腔板式中主要功能就是叙事和抒情。在句式结构与腔节的运用上，一句唱腔一般分为三个腔节或两个腔节，也有一个腔节的但很少使用。刘宝全善于用三截腔，一句唱腔用小过门分成三截，前两个腔节一般短小，连接紧密，第三个腔节稍长。这种唱腔特点是腔短，字重、干脆，更近于“说”。“骆派”偏重于使用两截腔，增加了乐音，拉长了腔幅，使得腔长，字缓，声柔，尤其在抒情性唱段中，两截腔更具有歌唱性和抒情性。在《剑阁闻铃》中两截腔的使用更加把唐明皇对杨贵妃的思念和缠绵悱恻的音乐基调表现出来。另外在《红梅阁》中，用两截腔表现李慧娘的哀怨和对她的同情叹息。第二，改变唱腔音乐节奏和固定程式以增加唱腔的歌唱性。比如：



在“千般寂寞”处改变音乐节奏，给人以三拍子的律动感，和唱腔的歌唱性与抒情性。

## 3.6 京韵大鼓主要流派间的唱腔比较

### 3.6.1 嗓音特点上

刘宝全嗓音高亢明亮，刚劲有力，穿透力强，借鉴京剧老生的唱法，把真假声结合，用“立音”。咬字清楚，吐字干脆，以字行腔，按腔设调。刘宝全讲究唇、齿、舌、喉、鼻等发声部位的运用，以及发声方法和气息的运用。音色明亮，高音高亢有力，响遏行云，低音低回委婉；白云鹏不像刘宝全那样嗓音高亢明亮又干脆利索。白云鹏嗓音宽厚，多用鼻腔共鸣，唱腔低回缠绵，韵味醇厚。张小轩嗓音醇厚，多用胸膛音，气力充沛，以一气呵成见长。白凤鸣嗓音低沉，低腔较多，吐字清晰，沉重有力，音色质朴。骆玉笙嗓音宽亮，音域宽阔，高低相宜，声音甜美，多用颤音。

### 3.6.2 唱腔风格上

刘宝全阳刚壮美，有英雄气概，善于表现英雄人物；白云鹏阴柔细腻，妩媚抒情，并以叙述见长；张小轩粗犷豪放，行腔苍劲，节奏较快，起伏流畅。白凤鸣低音醇厚流畅，悲壮苍劲，擅用半音和装饰音。骆玉笙富于歌唱性，以抒情见长，唱腔悠扬动听。

### 3.6.3 曲目选择上

刘宝全嗓音的阳刚壮美和英雄气概使得金戈铁马的“三国”段儿被他演绎的淋漓尽致。《长坂坡》里赵云的英雄本色，《华容道》里关羽的刚愎自用，《李逵夺鱼》里李逵的粗犷豪放等都彰显了刘宝全嗓音的魅力。此外还有《单刀会》、《战长沙》、《博望坡》、《乌龙院》、《闹江州》以及比较抒情的曲目《大西厢》等。白云鹏结合自身的特点，另辟新径。他的唱腔以吐字清晰，行腔柔媚制胜。他避开高调长腔，却以宽厚有力的嗓音，流畅的说唱，平稳的节奏慢慢道出一段又一段的“红楼”典故。如：《贾宝玉探晴雯》、《祭晴雯》、《哭黛玉》、《黛玉焚稿》、《黛玉归天》等。张小轩嗓音朴实醇厚，又明亮干脆，刚劲有力，咬字吐字清楚，京味纯正。演唱风格粗犷豪放，气势恢宏，一气呵成。和刘宝全一样擅长“三国”段。代表曲目：《博望坡》、《古城会》、《华容道》、《草船借箭》等。白凤鸣嗓音虽然圆润宽厚，音色深沉清醇，吐字清晰，但高音困难，白凤岩根据他的特点大胆革新，在传统基础上为其改词编曲，创作新曲目如：《击鼓骂曹》、《红梅阁》、《七星灯》、《狸猫换太子》、《战岱州》、《罗成叫关》、《哭祖庙》等。骆玉笙的唱腔综合了刘宝全的高亢明亮和白云鹏、白凤鸣的柔媚，再加上她唱腔的歌唱性与抒情性特点，所以她的曲目题材比较多样化。代表曲目《剑阁闻铃》、《伯牙摔琴》、《红梅阁》、《击鼓骂曹》、《丑末寅初》等。以及建国后创作的新曲目：《邱少云》、《黎明的战歌》、《珠峰红旗》、《光荣的航行》、《韩英见娘》、《杨母坠楼》、《和氏璧》和电视剧《四世同堂》主题曲《重整山河待后生》等等。

### 3.6.4 在继承和创新上

刘宝全善于博采众长，在唱腔上，他将平腔翻高唱创造了挑腔，扩展唱腔音域；并创造了高腔，使唱腔具有了抒情性；借鉴京剧中的“嘎调”<sup>①</sup>唱法，创立鼓曲演唱中的“立音”；还在唱腔中吸收京剧、石韵、马头调和各地方小曲，丰富唱腔。如在《大西

<sup>①</sup>在京剧唱腔中，用突出拔高的音唱某一个字，称为“嘎调”

厢》中吸收了河北梆子的唱腔，显得俏皮调侃。在《马鞍山》中借鉴了京剧的二黄腔。

白云鹏在唱腔语言上同样使用北京语音，但他在演唱的过程中却夹杂了一些河北方言，唱腔中留有“怯味”。在唱腔上弃“阳刚”而以“柔媚”见长。张小轩因青年时演唱时调小曲，所以他的唱腔受到时调的影响。在张小轩的唱腔语言中除了京音还有天津方言。比如《灯下劝夫》中：“妆”“小佳人”“安”“心”等字的唱腔旋律都是按照天津方言的调值设计的。在《草船借箭》中采用时调中的疙瘩腔。

白凤鸣在唱腔上，多在低音区行腔。而且在唱腔的咬字吐字上也更加注重韵味，做到韵中有气，气中有韵，气韵结合。把京韵大鼓的演唱技巧和感情完美结合。他演唱的《红梅阁》主要突出京韵大鼓的韵味，在《击鼓骂曹》中移植京剧曲牌“夜深沉”的击鼓片段，把京剧唱腔融入其中。

“骆派”吸收借鉴刘、白、少白派的唱腔，并“骆化”唱腔，使各种流派唱腔在她的唱腔里若有若无，不留明显斧凿过的痕迹。比如在设计《剑阁闻铃》、《红梅阁》、《和氏璧》等曲目的唱腔时，取“少白派”的婉约抒情和悲凉凄切；刘派的刚劲挺拔；“白派”的低回柔媚。《剑阁闻铃》中：“不作美的铃声，不作美的雨”和“既不能救你，又不能替你”的唱腔都是来自白派的基调。“骆派”除了继承前辈的传统唱腔，还从其他姐妹艺术中吸收营养。比如京剧、河北梆子、弹评、花鼓戏、梅花调等地方曲中的营养。另外，在其后期的新曲创作中，还吸收歌曲，配乐诗朗诵等多种艺术形式。比如在《和氏璧》中，骆玉笙吸收了京戏，梅花调等。在《珠峰的红旗》中吸收单弦唱腔和配乐诗朗诵；在《黎明的战歌》中吸收歌曲的音调。

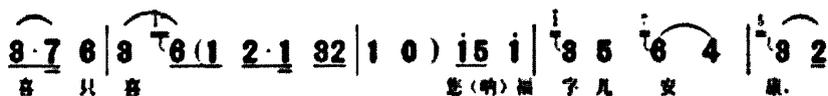
#### 3.6.5 在唱腔语言上

京韵大鼓各主要流派在唱腔语言的使用上都是北京语音。表演形式都是说唱结合。然而在“说唱结合”的比例上和语言的表达方式上却不尽相同。刘宝全在京韵大鼓中属于“唱叙派”。他的唱腔简洁干脆，又多停顿，所以更似于说。他的结合方式是“说中有唱，唱中有说，似说似唱”型。他在唱腔中夹京剧韵白，似说似唱；夹普通说白，使唱腔灵巧生动；夹京剧念白，使唱腔更富有京腔京韵。他不是把“唱”从“说”中分离出来，而是使“说”更加音乐化。而白云鹏在这方面则更加注重唱中有说，他的唱腔往往象在和人诉说叙述故事，讲究语言的口语化，在唱词中加入儿化音，像是在和人交谈，说的成分要比刘宝全、张小轩、骆玉笙都多。张小轩的唱腔较平稳，速度比较快，所以说的成分更多一点。骆玉笙也采用“唱中有说，说唱结合”的方式，但他比刘宝全更具

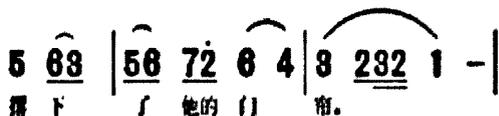
歌唱性和抒情性，唱的成分更多一点。在语言的表述上，她不象白云鹏那样字说的比较轻，为了唱腔的歌唱性和抒情性，她在语言的咬字上咬的比较重。

### 3.6.6 共同点与不同点

共同点：在语言的选择上都用北京语音，京腔韵白，说唱结合；在唱腔设计上都博采众长，流派间互相借鉴，你中有我我中有你。在刘宝全的唱腔中类似张小轩的曲调也占了很大的比重。比如《八喜》中：

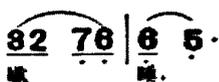
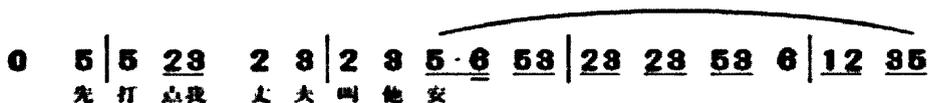


比较张小轩《灯下功夫》：

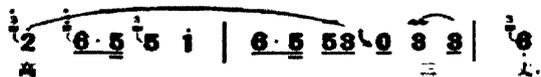
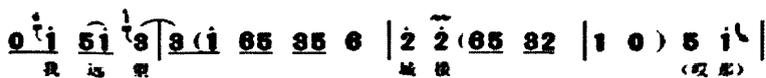


同样在张小轩的唱腔中也有刘宝全的影子

张小轩《灯下功夫》：



刘宝全《李逵夺鱼》：



从上面的谱例中，我们可以看到二者在唱腔上的许多相似之处。

骆玉笙宗师刘宝全，在她唱的刘宝全的代表作《博望坡》和《丑末寅初》中基本保留了刘宝全的唱腔风格。在唱腔方面综合了刘宝全的高亢明亮，和白云鹏、白凤鸣的柔媚，尤其是在抒情性唱段的演唱上，借鉴白云鹏的柔媚和白凤鸣低音行腔的韵味。

此外，都不同程度地吸收了京剧、时调、梆子等地方小曲及其他姐妹艺术。比如刘宝全吸收京剧、石韵、马头调和各地方小曲。骆玉笙也吸收京剧、河北梆子、弹评、花鼓戏、梅花调等地方曲中的营养。另外，在其后期的新曲创作中，还吸收歌曲，配乐诗朗诵等多种艺术形式。

不同点：首先表现在嗓音条件和唱腔风格上，刘宝全阳刚壮美，白云鹏柔媚细腻，张小轩粗犷豪放，白凤鸣行腔韵味，骆玉笙颤音优美。其次是在曲目风格的选择上“量身定做”，刘宝全以《三国》为主的武段子；白云鹏是以《红楼》为主的文段子；张小轩这点与刘宝全相似，也是以武段子为主；白凤鸣则改词改曲自创新曲目；骆玉笙因为嗓音综合了“一刘二白”的特点，在曲目风格的选择上更加多样化。第三，在同一曲目的唱腔设计上，流派不同唱腔也不同。比如在刘宝全和骆玉笙都唱过的《丑末寅初》中，却大有不同：首先是在唱词上，骆玉笙略有改变。以《丑末寅初》第一对上下句为例：刘宝全的唱词是：“丑末寅初，日转扶桑。猛抬头，遥望见天上的星，星和斗，斗和辰，（是那）渺渺茫茫、恍恍惚惚、密密匝匝、直冲至霄汉，减去了辉煌”。而骆玉笙的唱词则是：“丑末寅初，日转扶桑。（我）猛抬头见天上星，星共斗，斗和辰，它（是）渺渺茫茫、恍恍惚惚、密密匝匝，直冲霄汉（哪），减去了辉煌”。在骆玉笙的唱词里，不仅对刘宝全的唱词做了少许改动，而且，在唱词上还加了“衬”字。比如：括号里的“是”和“哪”，及在“猛抬头”前面加的“我”字。另外，从谱面上，我们也可以一目了然地看到二者在唱腔设计上的不同。

刘宝全唱:

$\widehat{5\dot{1}} \mid \overset{1}{\dot{3}} (\widehat{6\dot{1}} \underline{\underline{555}} \overset{2}{\dot{3}} \dot{1}) \mid \dot{1} \dot{3} \cdot \overset{1}{\dot{6}} (\widehat{65} \underline{\underline{32}} \mid \underline{\underline{1\cdot 6}} \underline{\underline{12}} \widehat{32} \dot{3} \mid$   
 日 本 真 切。

$\widehat{5\dot{1}} \dot{1} \dot{6} \mid \overset{1}{\dot{5}} \overset{2}{\dot{3}} \underline{\underline{21}} \cdot (\underline{\underline{16}} \mid \dot{1} \dot{1}) \mid \widehat{56} \dot{1} \mid \dot{1} (\underline{\underline{05}}) \mid \widehat{65} \underline{\underline{35}} \mid$   
 快 扶 桑。 真 切 头 尾 切

$\widehat{5\dot{1}} \dot{0} \mid \underline{\underline{5\cdot 2}} \underline{\underline{23}} \mid \underline{\underline{4\cdot 0}} \mid \underline{\underline{4}} \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{25}} \cdot (\underline{\underline{43}}) \mid \underline{\underline{3\cdot 5}} \underline{\underline{65}} \mid \underline{\underline{10}} \underline{\underline{23}} \mid \underline{\underline{46}} \underline{\underline{23}} \mid$   
 见 人 上 的 眼。 眼 和 个 个 和 眼 (是) 那 那

$\underline{\underline{4}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{95}} \underline{\underline{24}} \mid \underline{\underline{3}} \underline{\underline{21}} \mid \underline{\underline{76}} \underline{\underline{56}} \mid \dot{1} \dot{1} \mid \underline{\underline{0}} \underline{\underline{5}} \dot{1} \mid \underline{\underline{15}} \mid \dot{1} \dot{1} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{0}} \mid$   
 在 在 伙 伙 德 德 密 密 眼 眼 真 冲 个 霄 汉

$\underline{\underline{3}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{1\cdot 2}} \underline{\underline{95}} \mid \underline{\underline{5}} \overset{2}{\dot{1}} \underline{\underline{6\cdot 5}} \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{6}} \cdot$   
 减 去 了 辉 煌。

骆玉笙唱:

$\underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \mid \dot{1} \dot{5} \dot{1} \mid \overset{1}{\dot{5}} \dot{1} \mid \overset{1}{\dot{6}} - \underline{\underline{0}} \overset{2}{\dot{2}} \mid \widehat{3\dot{2}} \dot{1} \mid (\underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \mid$   
 丑 末 寅 初

$\dot{1} - \mid \underline{\underline{0}} \overset{1}{\dot{2}} \mid \overset{1}{\dot{5}} \dot{1} \mid \underline{\underline{1\cdot 2}} \overset{1}{\dot{6}} \mid \overset{1}{\dot{5}} \cdot \underline{\underline{3}} (\underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \mid \dot{1}) \mid \underline{\underline{0}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \mid$   
 日 转 扶 桑。 我 猛 拍

$\overset{1}{\dot{1}} \cdot \underline{\underline{0}} \overset{1}{\dot{2}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{25}} \mid \dot{1} - \mid \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}} \mid \underline{\underline{2}} \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{5}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{5}} \mid \overset{1}{\dot{2}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \mid$   
 头 见 天 上 星， 屋 共 斗， 斗 和 辰， 它(是)渺 渺

$\underline{\underline{5}} \overset{1}{\dot{1}} \overset{1}{\dot{5}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{4}} \mid \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{0}} \underline{\underline{0}} \mid \dot{1} \mid \overset{1}{\dot{1}} \cdot \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \mid$   
 茫 茫， 恍 恍 忽 忽， 密 密 匝 匝， 直 冲

$\underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} - \mid \underline{\underline{3}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{1\cdot 2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{5}} \overset{1}{\dot{1}} - (\underline{\underline{0}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \mid$   
 霄 汉(哪)， 减 去 了 辉 煌。

## 第四章 中国民族声乐在京韵大鼓唱腔上的可借鉴性

中国民族声乐艺术有着悠久的历史，它扎根于中国的音乐沃土之中，这是世界上任何国家所无法比拟的。许多民族声乐作品，都直接来源于各民族的民歌，如云南民歌《小河流淌水》、维吾尔族民歌《我们新疆好地方》等等，都堪称民族声乐的经典之作。

另外，我国的民族声乐艺术还吸收了很多地方戏曲。我国传统的戏曲艺术是民族声乐的丰富宝库。许多优秀的民族歌剧，都从戏曲音乐中汲取营养。比如歌剧《洪湖赤卫队》，吸收了汉剧的音乐素材，歌剧《江姐》，吸收了川剧的音乐旋律。

中国民族声乐艺术在吸收和借鉴中国各地民间歌曲、小调和地方戏曲的基础上，还可以向曲艺方面借鉴。电视连续剧《四世同堂》的主题歌《重整河山待后生》就是以京韵大鼓的旋律为基础发展创新的，既带有传统韵味，又富有时代新意，深受广大观众、听众喜爱。本文将着重以京韵大鼓唱腔的科学性为例，从京韵大鼓的发声吐字、行腔归韵和它的说唱性特点与抒情性唱段的艺术处理几个方面来阐述探寻其与中国民族声乐唱法特点的共性，从而论证中国民族声乐在京韵大鼓唱腔和唱法上的可借鉴性。

### 4.1 发声和吐字

#### 4.1.1 嗓音发声的练习

京韵大鼓的发声训练讲究发生部位、发声方法和气息的控制。发声部位包括：唇、齿、舌、喉、鼻。唇要有喷闭收缩力，舌有舒卷顶挤力，鼻有轻重行韵力，两腮要有开展的张力，上齿有封闭力，下齿有兜摆力等。艺人们多把声音分为高音、中音、低音、变音、炸音五种，在练习时从低音到高音一气呵成，真假声衔接自然，不留痕迹。首先要求中音洪亮，高音圆润，不挤，低音要求沉厚，然后训练变音灵活准确，炸音宽大。把声音训练得运用自如，放的出去又收的回来。“喊嗓子”是京韵大鼓艺人训练声音的方法，之所以流传下来，必有其科学性和可行性。声乐艺术教育家沈湘教授说：“打开喉咙喊嗓子是最科学的发声方法”。打开喉咙可以使口鼻咽喉张开，产生口腔、鼻腔、咽喉腔、胸腔和头腔的共鸣，使声音在管道中运行。另外，在发声上不能仅依靠喉部的力量，还要有气息的运用。“善歌者必先调其气”，“气乃音之帅，气粗则音浮，气弱则

音薄，气浊则音滞，气散则音竭”<sup>①</sup>要想字正腔圆，声音传得远，必须依靠气息的支撑。老艺人们常说气沉丹田，“丹田运气”其实就是我们今天所说的胸腹式呼吸方法。京韵大鼓名家刘宝全和骆玉笙都采用这种胸腹式呼吸法，刘宝全从低音到高音一气呵成，从真声转入半假声再到纯假声的“立音”（即头腔共鸣），用现在金铁林教授的话这叫“混声唱法”。骆玉笙在其85岁的高龄依旧能演唱电视剧《四世同堂》主题曲《重整山河待后生》，在其丹田之气的支撑下，运腔不动声色，声音圆润，张弛有度，给听众带来听觉上的享受，这充分说明京韵大鼓发声方法的科学性和持久性。

#### 4.2.2 咬字清楚，吐字有力

魏良辅在《曲律》中谈到：“曲有三绝，字清为一绝；腔纯为二绝；板正为三绝。”由此可以看出，古人把咬字吐字放在演唱一首曲子的第一位，可见它的重要性。任何一种演唱形式，不管是中国民族声乐还是作为说唱艺术的京韵大鼓或者其他的语言、歌唱艺术，都要求咬字和吐字的清晰明了。京韵大鼓作为北方曲艺的杰出代表，通过语言来叙述故事，表达内容，语言是基础，要想让人听清楚，就必须要把字吐清楚，“字正而后腔圆”。字音由于发声部位的不同，分为唇音、舌音、齿音、喉音、鼻音五种。而舌音又分为：舌尖音、舌面音和舌根音。如“拉”、“力”、“来”属于舌尖音；“南”、“安”属于舌面音；“哥”“好”是舌根音。所以要想把字吐清楚必须了解每个字发声的部位在哪里。京韵大鼓演员尤其注重咬字吐字方面的练习，刚一入行，就要先从练嘴皮子功夫开始。如练习上下唇的伸缩关闭，舌尖的卷平和上下齿的关闭张开等。在京韵大鼓五个发声部位的训练中，尤其强调唇音，他们称之为“喷口”，唇音常和前齿结合发出短促、轻快的声音，又叫“唇齿音”。如：b p m f 都是唇音。唇音较为低弱，要想吐字响亮清脆，传得出，打得远，就必须练好喷口。

民族声乐在咬字吐字方面讲求“五音”和“四呼”，即通过“唇齿喉牙舌”五音把字咬准，再通过口腔外部在咬字时所处的口形：开口呼、齐齿呼、撮口呼与合口呼四种口型吐字。咬字时，讲究咬清字头、拉长字腹和字尾归韵。找准了咬字阻气的部位后，构成阻挡时的力度也是非常重要的，力度恰当，吐字清晰、响亮、有穿透力，如果力度过重字音粗糙，过轻字音不清晰，咬字和吐字应该形成一个完美的发声过程。所以在京

<sup>①</sup>冯光钰，对曲艺中说与唱创作规律及演唱技巧的探讨，[J]天津音乐学院学报，天津，2005.01

韵大鼓唱法中尤其强调咬字时要有“喷口力”，讲究“寸劲”，字头要短促而有力、结实又清晰，既把字咬住又不能把字咬死。这一点与我国的民族声乐的发音要求是一致的。

## 4.2 行腔归韵

### 4.2.1 依字行腔

在曲艺音乐中，讲究依字行腔，将唱腔音乐与语言相结合是曲艺音乐的一大特点。曲艺音乐是一种语言艺术，用说唱的表演形式讲述故事内容，所以唱腔和音乐必须服从语言。京韵大鼓使用北京语音，有阴平、阳平、上声和去声四个声调。如果用音符来表示北京语音的四个声调的话就是：



所以，京韵大鼓演员一般都秉承这个原则，根据这四个声调的阴阳规律设调装腔和润腔，只有这样，才能做到字正腔圆，不会出现唱腔中的“倒字”现象，才能把京韵大鼓的京腔京韵清楚地表现出来。

比如在刘宝全的《八爱》中：



在上例中，“花”“明”“柳”“媚”四个字，分别为阴平，阳平、上声和去声。而在刘宝全的唱腔中，很明显是依字行腔，按腔设调。

“民族声乐是语言文字和音乐旋律的结合体。”<sup>①</sup>语言的表达和声音一样都非常重要，刘宝全曾说：“词是根，腔是本，情韵身段是枝叶。”由此可见语言的重要性。由于汉语的发音特征比较特殊和复杂，所以民族声乐唱腔注重“字正腔圆”、“依字行腔”、“吐字归韵”等，秉承传统民族声乐对字的处理原则，发音时强调“喷口”，运腔时注意旋律与咬字的结合，吐字保持稳定的口型，保证字腹的圆润，充分发挥母音的共鸣作用；在字尾归韵时，要求完整准确清晰，以保证腔体的圆润性。现在有很多学习声乐的学生，在学习的过程中，一味地追求声音和唱法的训练而忽略了歌唱语言的重要性，“不解四声，莫辨阴阳，甚至油口烂腔，俗伶别字”这样的学习方法是很难成功的。不过在

<sup>①</sup>姚莉莉，对民族声乐发展特征的几点思考【J】四川戏剧，2005.05

依字行腔的过程中,为了使唱腔优美,京韵大鼓演员往往对唱腔技巧灵活运用,使用“先倒后正”或“先正后倒”的唱法,以求“字正”的效果。

#### 4.2.2 讲究押韵

京韵大鼓作为一种以说唱为主的曲艺形式,全凭语言上的说唱相见来表述故事情节,为了表达上的朗朗上口和听觉上的韵味,所以在语言上尤其讲究押韵。京韵大鼓在韵辙上使用北方语言中的“十三辙”:发花辙,姑苏辙、衣七辙、也斜辙,梭波辙,江阳辙,灰堆辙,言前辙,人辰辙,中东辙,由求辙,遥条辙、怀来辙。除了这十三道大辙之外还有两道小辙,就是带儿化音的韵母,即小人辰和小言前。京韵大鼓的鼓词内容一般都是短段,通常是在唱腔的首句起韵,第二句开始押韵,一韵到底中间很少换韵。另外,韵脚用平声字。上句平仄不论,下句平声押韵。比如在刘宝全演唱的《南阳关》中的一段词:“炀帝无道乱朝纲,杀父夺权理不当。鸩兄图嫂伦理丧,信奸近佞远忠良。”这一段词中,首句起韵“纲”,第二句押韵用的是江阳辙。

民族声乐唱法中也非常讲究押韵,每一首歌曲都有自己的韵辙。比如歌曲《把一切献给党》:“那一天你拉着我的手,让我跟你走,我怀着那赤诚的向往,走在你身后……”用的是由求辙。再比如歌曲《我的祖国》:“一条大河波浪宽,风吹稻花香两岸,我家就在岸上住,听惯了船上的号子,看惯了船上的白帆……”用的是言前辙等等。所以在民族声乐的演唱过程中,除了把字咬准,吐字清楚外,还要归好韵。一个字最后的归韵不仅代表着一首歌曲的风格韵味,还会影响声音的行腔。一个字,韵归不好,不仅会破坏语言的完美,还不利于声乐作品的二度创作,在观众欣赏的时候,往往会出现不知道你在唱什么,搞不清歌词所表达的含义。

#### 4.3 京韵大鼓唱腔的说唱性

曲艺说唱艺术具有“说中有唱,唱中有说”的特点,极其强调语言对于音乐的主导作用,和音乐对语言的依附性。而京韵大鼓似乎更向生活靠拢,采取一种似说似唱,说中有唱,唱中有说,说唱结合得表现方式。把音乐的节奏性和语言的节奏性相辅相成,互相支撑,互相吻合。刘宝全就是京韵大鼓中说唱结合的代表。他在唱腔中夹京剧韵白,似说似唱;夹普通说白,使唱腔灵巧生动;夹京剧念白性的普通说白,使唱腔更富有京腔京韵。他不是把唱从说中分离出来,而是使“说”更加音乐化。而白云鹏在这方面则更加注重唱中有说,讲究语言的口语化,在唱词中加入儿化音,像是在和人交谈。骆玉

笙也采用唱中有说，说唱结合的方式但他比刘宝全更具歌唱性，唱的成分更多一点。京韵大鼓这种说唱结合的演唱形式，在叙述故事时更便于表达，观众在欣赏的时候，也便于接受。

中国的民族声乐，有很多的地方民歌也极具说唱性特点，比如贵州民歌《摘菜调》：

清呃早起来轻轻把门开嘛  
么妹走出来 么妹去摘菜嘛  
走呃进么妹的菜园中嘛  
哎呀呀合舍 哎呀呀合舍  
青啊青的青菜 硬是逗人爱  
青菜、白菜、韭菜、菠菜  
黄瓜、茄子、莴笋、海椒  
哎呀七呀 哎呀八呀 哎呀  
依……也……硬是逗人爱

在这首歌曲中，利用贵州方言，似说似唱地表现了，一个小姑娘早上起来去菜园里摘菜时看到很新鲜的青菜后的喜悦心情，尤其是在后半段数菜的过程中，更加突出了说唱的感觉。

在民族声乐作品中类似的例子有很多不再一一列举。另外，在民族声乐的唱法上也体现了京韵大鼓的说唱性。著名歌唱家蒋大为曾说：“要想唱好，首先要说。”他把唱歌分为三个阶段：“首先是喊着唱，接着是唱着唱，最后是说着唱。”由此可见，民族声乐的演唱离不开正确的“说”，而“说”才是唱的最高境界。可想而知，一个连“说”都说不准的人是怎样歌唱的。在我们学习声乐时，老师总是反复强调“说”，在低音位置上“说”，并且要“说”出去。以说话的感觉去唱，在“唱”中又想到“说”，把字咬准确，吐清楚，在科学的呼吸的作用下，从低音到中音再到高音声腔位置统一，一气呵成，这不仅是京韵大鼓唱法的魅力所在，同样也受用于我国的民族声乐演唱。就像蒋大为说的：“在音符上说话要把字说透了…”。我国民族声乐在以后的发展中，应该更多地向本土文化靠拢，除了各地民歌、小调和各种戏曲外，还应该向传统曲艺借鉴，从我国传统的说唱音乐文化中寻根探源，找到一条更加展示中国民族风味和特色的音乐创作道路，使中国古老的经典的民族文化，不是放到博物馆中当成文化遗产陈列，而是用一种新的形式去表现它的魅力，让世界人民更加认识和领略中国优秀的民族传统文化的瑰宝。

#### 4.4 京韵大鼓在抒情性唱段上的艺术处理

“唱曲贵在唱情、唱味”。从骆玉笙开始，她把京韵大鼓的以叙事性为主，成功转型为以抒情为主。骆玉笙不擅长表演，而是利用优美抒情的声音和对鼓曲深刻的理解，把以叙述故事为主的京韵大鼓变得更加抒情化、韵味化。她利用缠绵悱恻、婉转细腻的颤音，迂回曲折，如小桥流水，曲径通幽，明亮华丽。她化壮美为柔美，转叙事为抒情。在《剑阁闻铃》中，为表现唐明皇对杨贵妃的思念和悔恨之情，骆玉笙依字行腔，因字设调，依情造声，在唱腔旋律上大量使用装饰音和颤音，增强唱腔的抒情性。

《剑阁闻铃》是骆玉笙最具经典的代表曲目之一。鼓词沿用清末子弟书名家韩小窗的得意之作《忆真妃》。骆玉笙深知唱曲唱情的道理，她不是依曲生情而是以情造声。她的这种“情”是对唐明皇和杨贵妃真挚爱情的感动，更是对杨贵妃悲惨命运结局的感叹。她在演唱这段曲目时达到完全忘我之境地。词是情的凭借，情是词的依托，把词、曲、人、境合而为一。她长吁短叹的拖腔，和激越挺拔的高腔，以及唐明皇声泪俱下的排比句，最后漂亮的甩腔，使听者的情绪跌宕起伏，如临其境。然而骆玉笙《剑阁闻铃》的成功之处并不在于丰富的唱腔，而是以情造声、声情并茂的情感表达。

民族声乐演唱讲究“声”“情”并茂。光有声没有情，连自己都无法感动，更不会感动别人。尤其是在演唱民族歌剧和抒情性的声乐作品时，情感的表达和处理更为重要。比如在民族歌剧《党的女儿》中的一段唱《万里春色满家园》，这段唱是玉梅临刑前的一段唱，彭丽媛饰演的田玉梅，用她那圆润的唱腔，和真挚的情感，表达了田玉梅面对敌人时的大义凛然，英勇不屈的高尚革命情操；在对孩子的叮咛和对远方亲人的牵挂中，显示了一个女人、一个母亲的亲切和温柔。彭丽媛用大段的抒情咏叹调，诠释了一个女共产党员的光辉形象。

《不幸的人生》选自民族歌剧《伤逝》，这是一段非常典型的抒情性唱段。所以在艺术处理上，应该做到以下两点：第一，把握好情绪，投入自己情感，进入角色，想象既是对自己的不幸人生和爱情经历的哭诉，也是对主人公遭遇的深刻同情。针对不同段落调整歌唱的情绪。比如说A段是女主人公低沉的诉说，情绪就要悲伤和压抑；B段是对生活的挣扎与悲痛之情；再现段又回到A段的悲伤与无助之中，同时又有肝肠寸断的痛楚和与命运抗争的绝望。第二，歌唱语气的处理要准确而到位。正确的歌唱语气和咬字能够准确地表达歌曲的情感，如果在语气和咬字方面过于机械，不与剧情相结合，那么发出来的声音只能索然无味，毫无戏剧表现力可言。例如第一句：“又是死一般的

寂静，又是冰一样的寒冷”，演唱中要突出“死”和“冰”两个字的语气要加重音，这样才能显示出“寂静”和“寒冷”的特别意义。“阵阵剧痛斑斑伤痕”八个字，要用爆破音咬字，顿挫而有力，以此来突出主人公心灵深处的伤与痛。

从现在电视上推出的各种形式的声乐比赛上来看，无论是什么样的比赛，比到最后，都不再是单纯的声音上的较量，而是更多地从作品的艺术处理上，谁更能打动人，唱的更符合歌曲创作的味道，更有情调方能制胜。在用情上，京韵大鼓演员骆玉笙是最擅长的，她的作品之所以流芳百世，可贵之处就在于此，所以我们的民族声乐的演唱也应该在“情”字上多下功夫，而不是单独地追求音量的宏大与响亮。

## 结 语

中国的音乐文化博大精深，京韵大鼓只是我国丰富的音乐文化遗产中的沧海一粟，中国民族声乐的发展除了向西方学习其科学的发声方法外还必须扎根于中国民间音乐文化这片沃土，吸收营养博采众长，才能创造出富有中国民族特色的音乐文化作品，才能代表中国特色的社会主义音乐文化。本课题对于京韵大鼓这一代表性的中国曲艺音乐做了较为详细和系统的历史梳理以及主要流派的唱腔特点分析和流派间的唱腔比较，另外着重提出了中国民族声乐在唱腔和唱法上与京韵大鼓之间千丝万缕的联系，意在强调京韵大鼓这一民间音乐文化对中国民族声乐发展和创新的理论指导意义和应用性价值。

在民族声乐演唱对京韵大鼓唱腔的借鉴上，如今已经初有成效。主要表现在以下两个方面：第一，由京韵大鼓唱腔直接创作而成的电视连续剧《四世同堂》的主题歌《重整河山待后生》（骆玉笙演唱），就是以京韵大鼓的旋律为基础发展创新的，既有带有传统韵味，又有彰显时代新意。第二，就是“京歌”的盛行。“京歌”是加上了京剧音乐元素的歌曲，是对京剧的改良与创新，也是对现代歌曲的充实与丰富。在演唱是用京剧的唱腔、曲调、程式，加上现代音乐元素来演唱表演的一种文艺形式。如：《好大一棵树》、《我们是中国人》、《唱脸谱》、《故乡是北京》、《前面情思大碗茶》、《没有共产党就没有新中国》、《卜算子·咏梅》等等。另外，很多京剧艺术大师像李胜素、于魁智等把京剧改新曲编新词改变成“京歌”，比如《钗头凤》、《情怨》、《白毛女》等与时代接轨，把中国民族文化与现代时尚风格和大众审美趋相结合。

这些充满京腔京韵的声乐歌曲，正是我国民族音乐作曲家吸取中华五千年传统文明成果的富有时代特征和意义的见证。无论是从作品中的曲调上还是从唱法上都可以找到我国的传统戏曲和曲艺的影子，这也是我们在对中国传统音乐借鉴上的新发展，同时也期待中国民族声乐发展的明天会有更多更好的富有传统民族特色的作品问世。

## 参考文献

- [1] 《中国音乐词典》，中国艺术研究院音乐研究所编，[M]人民音乐出版社，1985年第一版。
- [2] 《中国古代音乐史稿》，杨荫浏，[M]人民音乐出版社出版，1980年第一版。
- [3] 《民族音乐概论》，中国艺术研究院音乐研究所，[M]人民音乐出版社，P119—165
- [4] 《民族音乐学概论》，伍国栋，[M]人民音乐出版社，1997年第一版。
- [5] 《音乐社会学概论》，曾遂今，[M]文化艺术出版社，1997年第一版。
- [6] 《中国曲艺音乐集成·天津卷》，[M]新华出版社，1993年第一版。
- [7] 《中国曲艺音乐集成·北京卷》，[M]新华出版社，1996年第一版。
- [8] 《中国曲艺艺术论》，吴文科，[M]山西教育出版社，2000年第一版。
- [9] 《洛玉笙和她的京韵大鼓》，薛宝琨，[M]黑龙江人民出版社，1984年第一版。
- [10] 《土地与歌—传统音乐文化及其地理历史背景研究》，乔建中，[M]山东文艺出版社，1998年版。
- [11] 《中国民间音乐概论》，周青青，[M]人民音乐出版社，P75—113
- [12] 《国乐飘香》，连波，[M]人民音乐出版社，P75—79
- [13] 《中国曲艺艺术论》 吴文科. [M]. 山西教育出版社. 2000. 8. 第1版. 365-375页
- [14] 《曲艺音乐概论》杨柳青. [M]. 人民音乐出版社. 1993. 7 北京. 第1版. 第3页
- [15] 《. 鼓曲研究》沈彭年执笔. 王尊三、王亚平、白凤鸣、王决集体讨论. [M]. 作家出版社. 1959. 12
- [16] 《曲艺音乐研究》章辉执笔. 白凤岩、良小楼、工万芬、马增分、章辉集体讨论. . [M]. 作家出版社. 1959. 05
- [17] 《梅兰芳文集》[M]. 中国戏剧出版社. 1962. 08. 北京版
- [18] 《中国民族音乐大全》，曲艺音乐卷. [M]. 东方音乐学会编. 上海音乐出版社. 1989年
- [19] 《当代北京说唱史话》，张秀艳 王燕琦 [M] 当代中国出版社 2009年1月第一版
- [20] 《中国传统音乐》，乔建中主编. 导读，上海音乐学院出版社
- [21] 《音乐学基础知识问答》，愈人豪、周青青、李咏敏、蒲方、周耀群、梁茂春著，[M]，人民音乐出版社，1997年12月第一版
- [22] 《中国传统声乐卷. 曲艺音乐》，冯光钰、李明正、周来达著，[M]，人民音乐出版社，2009年3月第一版
- [23] 《民族民间音乐概论》，刘正伟著，[M]，西南师范大学出版社，2005年6月第一版
- [24] 《戏曲. 曲艺唱腔设计》，杨瑞庆著，[M]，安徽文艺出版社，2005年5月第一版
- [25] 《民族民间音乐工作指南》，薛良著，[M]，中国文联出版公司，1994年4月第一版
- [26] 《中国民族民间音乐》，齐易著，[M]，河北大学出版社 2006年12月第一版
- [27] 《中国传统音乐概论》，袁静芳著，[M]，上海音乐出版社，2000年10月第一版

- [28] 马聪. 曲艺音乐现状的思考. [J]. 中国音乐. 2002 年 3 期
- [29] 翟社全. 关于我国民族声乐的继承问题. [J]. 四川戏剧. 2005 年第 5 期
- [30] 姚莉莉. 对民族声乐发展特征的几点思考. [J]. 中国音乐. 2003. 3
- [31] 南鸿雁 钱国桢. 著名京韵大鼓表演艺术家骆玉笙艺术生涯年表. [J]. 天津音乐学院学报. 1999. 04
- [32] 谭萍. 打开喉咙喊嗓子——谈戏曲、说唱演员的发声训练. [J]. 中国音乐. 2002. 1
- [33] 冯光钰. 对曲艺中说与唱创作规律及演唱技巧的探讨. [J]. 天津音乐学院学报. 天籁. 2005. 1
- [34] 杨传红. 中国声乐对戏曲、曲艺艺术的吸纳与借鉴探微. [J]. 舞台研究. 2006. 4
- [35] 乔建中. 剑阁闻铃. 腔词关系初探. [J] 民族音乐. 1993. 03
- [36] 杜莹. 京韵大鼓“衬”的艺术特色及在音乐发展中的作用. [J]. 中央音乐学院学报. 季刊. 1998. 3
- [37] 牛玉冰. 剑阁闻铃. [J]. 音乐天地. 2004. 07
- [38] 冯光钰. 鼓曲类曲种音乐的传播. [J]. 乐府新声. 沈阳音乐学院学报. 2001. 2
- [39] 冯效刚. 字正腔圆——中国传统唱论美学思想. [J]. 音乐探索. 2001. 2
- [40] 侯莲娜. “字正腔圆”三题. [J] 音乐研究. 季刊. 2005. 01
- [41] 马聪. 京韵大鼓与西河大鼓的比较. [D]. [学位论文]. 东北师范大学. 2006. 08
- [42] 孙重亮. “戏歌”的审美效应及社会功能. [J]. 上海艺术家 1999. 04
- [43] 丁筱如. 浅议京歌. [J]. 南京艺术学院学报(音乐及表演版). 2002. 01
- [44] 张清华. “以字行腔”的人文价值. [J]. 中央音乐学院学报. 季刊. 1998. 4.
- [45] 陈钧. 论早期京韵大鼓音乐. [J] 民族音乐研究. 1997. 03
- [46] 陈四海. 试论我国古典声乐中的气. 字. 声. [J]. 人民音乐. 1997. 2
- [47] 李武华. 关于民族声乐的继承与发展问题. [J] 交响——西安音乐学院学报. 1998. 03
- [48] 增卫星. 中国民族声乐的发展与创新. [J] 肇庆学院学报 2004. 4
- [49] 王小宁. 困惑与求解——也谈[千人一声]. [J]. 艺廊随笔. 2000. 06[58]
- [50] 滑静. 论京剧音乐的形成与发展. [J]. 西南民族学院学报. 哲学社会科学版. 2002. 12
- [51] 于林青. 以戏曲、曲艺音乐为素材的创作歌曲谈. [J]. 学术研究. 1997. 03
- [52] 孟然整理. 檀板弦歌七十秋——洛玉笙回忆录. [J]. 《曲艺》2001 年 1—11 期。
- [53] 栾桂娟. 关于曲艺音乐研究方法的思考. [J] 《中国音乐学》1988 年第三期。
- [54] 岳永遗. 《天桥说唱艺人大家庭式的师承》. [J] 2001 年《音乐文化》论文集。
- [55] 洛秦. 音乐中的文化与文化中的音乐. [J]. 《音乐艺术》1999 年第 1 期—2000 年第 2 期。
- [56] 冯志莲. 《丑末寅初》腔词解析. [J]. 《中国音乐》2002. 1
- [57] 钱国桢. 骆派京韵大鼓的唱腔特色. [J]. 《曲艺理论》
- [58] 骆玉笙. 京韵大鼓唱腔的改革与创新. [J]. 孟然整理.
- [59] 中国曲协研究部. 唱腔为本. [J]. 《曲艺艺术论丛 第九辑》. 1987 年 6 月第 1 版

- [60] 姜玥, 简论刘宝全对京韵大鼓的改革, [J], 《音乐生活》, 2006. 6
- [61] 宋青, 京韵大鼓少白派的形成与研究, [J], 《中国音乐》
- [62] 周青青. 我国的说唱艺术与文学和语言. [J]. 中央音乐学院学报. 季刊. 1998. 2
- [63] 肖丽艳, 民族声乐对京韵大鼓的借鉴性探究, [D], [学位论文], 江西师范大学, 2008年. 5

## 致谢

本文经过一年多的研究探索，在张宇教授的悉心指导下顺利完成。

京韵大鼓是我国传统音乐文化宝库中的艺术瑰宝。对京韵大鼓唱腔艺术的研究，既是对我国传统民间艺术的传承和发扬，同时也是对我国民族声乐未来发展道路的一次大胆探索。另外对于我们学习民族声乐的学生在对民族声乐研究的道路上更是一次吸收和借鉴。京韵大鼓是我们进一步了解中国传统文化的重要桥梁，通过对京韵大鼓唱腔艺术的研究，我再一次领略到了我国民族民间音乐的博大精深以及深厚的艺术魅力，它的艺术性与科学性将是我们对我国民族声乐继续探索的一把金钥匙。这篇论文是我三年研究生学习生活的一个总结，也是我对培育我的恩师与学校的一个学习成果的汇报，由于本人能力有限，以及资料收集的不够全面，还有很多不足之处，文笔看起来还显稚嫩，希望老师专家给予更多的批评指正。我将在民族音乐的长河中继续徜徉，吸收更多更美的艺术知识和营养来充实自己的头脑，也希望这篇文章能激起更多关注中国民族民间传统音乐的人们对其进行更深层次的研究与挖掘，将我们的民族音乐继续传承下去并发扬光大。

在硕士学习的三年中，张宇老师严谨的治学态度时刻影响着我，激励着我，同时在我的学习和生活上也给予了很多帮助，在此，我想真诚地说一声：“老师您辛苦了，感谢您对我的培养和教诲”。谨以此文答谢张宇老师和学校领导以及养育我多年的父母。同时还要特别感谢宴意翔老师在我写作过程中给予我的帮助。

杜艳冰

2011年4月

## 攻读学位期间发表的学术论文目录

论文:

- [1] 《论新课标下中小学生的音乐教育问题与对策》2009年12月发表于《大众文艺》总第240期, 刊号: CN13-1129/1

项目:

- [1] 《中国声乐教育的心理问题研究》(一般项目 2010年8月证书号: 2010J02)
- [2] 《音乐艺术教育与校园文化建设研究》(重点课题 立项编号 2008-JKGHAzD-071 结项编号: 2010- JKGHAzD-071)