

学校代码: 10072
学 号: 200902007

天津音乐学院
TIANJIN CONSERVATORY OF MUSIC
硕士学位论文
MASTER'S DISSERTATION

白派京韵大鼓艺术研究

培养院系: 音 乐 学
一级学科: 艺 术 学
二级学科: 音 乐 学
论文作者: 翟 静 婉
指导教师: 钱国桢 教授

天津音乐学院科研与研究生处

2011 年 11 月 20 日

天津音乐学院

学位论文原创性声明

本人郑重声明： 所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解天津音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即天津音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权天津音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

学位论文作者签名：

导师签名：

签字日期： 年 月 日

签字日期： 年 月 日

中文摘要

京韵大鼓形成于十九世纪末二十世纪初，是由冀中河间府的木板大鼓逐渐演变而成。据资料记载来看，木板大鼓流入北京，至少有二百年以上历史。由于木板大鼓的吐字行腔中带有浓重的河北乡音，在其初流入北京时被京城人称为“怯大鼓”。十九世纪后半叶，木板大鼓在第一代京津木板大鼓艺人的大胆改革下，开始向京韵大鼓演变。京韵大鼓发展相对完备，在曲艺的百花园中位显身贵。其韵雅词美、流派纷呈。产生的流派有：张（晓轩）派、刘（宝全）派、白（云鹏）派、白（凤鸣）派（称少白派）和骆（玉笙）派。其中，张（晓轩）派京韵发展到第二代就已失传。

笔者通过多年艺术实践，学习演唱白派京韵，深入了解其艺术规律及传承方式，对实践过程进行理论化整合。并将现有资料进行图表式的分析，从形态学与史学入手，对白派京韵的旋律、板眼、润腔、伴奏等方面进行横向、纵向的对比论述：横向分析白派京韵与其它京韵流派之间的差别；纵向分析一个世纪以来，四代大鼓艺人对白派京韵的传承过程。进一步挖掘白派京韵在韵味、行腔、表演等方面的艺术风格特征，探究这种艺术风格得以产生和流传的根本原因，并分析白派京韵在整个京韵大鼓发展历史上的重要作用。

通过上述研究方法，试图完成理论与实践之间多层递进的明确阐述，给鼓曲音乐的研究提供一个新的维度和视角，为鼓曲音乐的发展道路提供理论依据，使传统的形式能更好地赋予时代性的内容。

关键词

白派 京韵大鼓 风格

ABSTRACT

Jingyun Drum, story-telling in Beijing dialect with drum accompaniment was formed between late 19th and early 20th century was evolved from board drum in Hejian, Hebei Province. Records indicate that board drum entered Beijing for at least two hundred years. Board drum was called “timid drum” because of its strong Hebei accent. In the late 19th, the board drum started its evolving under the bold reform by the first generation of the Beijing-Tianjin board drum artist.

The development of JingYun Drum is relatively complete. It has a distinguishing status in the in Chinese traditional arts. It has its own special charm and beauty with many different styles. The main styles are: Zhang (XiaoXuan), Liu (Baoquan), Bai (Yunpeng), Bai(Fengming) (or the younger Bai Style) and Luo (Yusheng) Style. Among them, Zhang (Xiaoxuan) style disappeared when it passed to the second generation.

Through years of artistic practice, the author studied singing Bai Style Jingyun Drum and obtained deep understanding of its artistic rules as well as its inheriting way. The author concludes the practicing process into theory and analysis existing data into graphics. Then from the perspective of morphology and history, the author vertically and horizontally compared the melody, measure in traditional Chinese music, aria and accompaniment: horizontally analysis the difference of Bai Style Jingyun Drum and other JingYun Styles; vertically analysis the inheritance of Bai Style Jingyun Drum of the four generation.

Further studies characteristics of the aroma, phonating and performance and explores root cause of the form and spreading of this art style. It also analysis the contributions of Bai Style Jingyun drum in the history of development of Jingyun Drum.

Through the study above, the author tries to clarifyof the multilayer progression between theory and practice to provide a new perspective to the study of drum music and provide a theoretical support for the development of drum music, hoping to provide the traditional art form more modern contents.

KeyWord: Bai Style JingYun Drum Schools

目录

引言·····	1
上篇：风格特征	
第一章、形成历史·····	4
第一节、白派京韵的由来·····	4
第二节、产生背景探究·····	4
一、时代思潮为基础·····	5
二、个人勤悟为前提·····	5
三、大众审美为保障·····	6
1、取材于“悲”·····	6
2、行腔于“回”·····	6
3、倾注于“情”·····	7
第三节、曲目汇总·····	7
第二章、形态特征·····	8
第一节、唱腔音乐分析·····	9
一、词格独特轻俏·····	9
二、板式承接规范·····	10
三、节奏“抢闪”灵活·····	11
四、速度平稳缓和·····	14
五、力度强弱适中·····	15
六、行腔回转重“说”·····	16
七、音域相对偏窄·····	16
八、调式局限稳定·····	17
九、音乐结构严密·····	17
第二节、伴奏音乐分析·····	19
一、首调定弦的方式·····	19
二、变把转调的技法·····	19
三、平中见俏的过门·····	20

四、鼓与檀板的配合·····	22
第三节、演唱风格分析·····	23
一、吐字清晰，兼用乡音·····	23
二、发声靠前，鼻音带腔·····	24
三、“颤”“擞”“提”“滑”，润腔丰富·····	25
四、表演传神，投情释意·····	27
第三章、三大流派唱腔对比分析·····	30
第一节、相同唱腔的对比分析·····	30
第二节、不同唱段的对比分析·····	31
下篇：传承发展	
第一章、传承规律·····	39
第一节、口传心授的教学作用·····	39
一、“口传心授”的教学程序·····	39
二、“口传心授”的合理之处·····	40
三、“口传心授”的待改进处·····	41
第二节、女伶介入的审美影响·····	42
第三节、艺术特征的认知继承·····	43
第二章、发展过程·····	44
第一节、唱腔旋律融汇式改革·····	44
第二节、创作题材多元化发展·····	47
第三节、表演形式现代化创新·····	48
第三章、四代艺人唱腔对比分析·····	49
结 论·····	52
参考文献·····	54
附录一：音乐相关的行业术语阐释·····	56
附录二：北京曲协鼓曲培训班教材·····	58
致谢·····	64

引言

一、研究目的与研究现状

京韵大鼓是北方说唱音乐的代表性曲种之一，它的前身是流行于河北河间府的木板大鼓。十九世纪后半叶，木板大鼓在第一代京津木板大鼓艺人的大胆改革下，开始向京韵大鼓演变。在变革过程中，摒弃了“木板大鼓”的称谓，先后有过“卫调”、“小口大鼓”、“文明大鼓”、“京音”、“京调”、“时派”等十多种称谓。^①一个世纪的演变过程，木板大鼓的发音、旋律、板式、唱法、以及伴奏都有了质的飞跃，变“怯音”为“京音”，演唱曲目也由长篇大书改为了短篇曲唱，最终完成了向京韵大鼓的过渡。

京韵大鼓在曲艺的百花园中位显身贵。经过一个世纪的锤炼，韵雅词美、流派纷呈。产生过的流派有：张（晓轩）派、刘（宝全）派、白（云鹏）派、白（凤鸣）派（称少白派）和骆（玉笙）派。其中，张（晓轩）派京韵发展到第二代就已失传。而 2010 少白派嫡传人白佳林先生（白凤鸣之子）的去世也就此标志了少白派的失传。当今的曲艺舞台上呈现了以“刘、白、骆”三派为主的京韵“家族”。刘派、白派的传人已延续到第四代，骆派的形成相对较晚，传承至今延续三代。这三大流派的京韵大鼓流传至今，现在仍作为重要曲种活跃在的曲艺舞台上。

在传统艺术圈子里有这样一种现象值得关注：近几年来，一批以旋律低回、风格质朴、且擅于表现悲剧女性的传统艺术流派大受戏迷、曲迷的追捧。比如京剧的程（砚秋）派、评剧的白（玉霜）派、越剧的戚（雅仙）派等等，而京韵大鼓中的白（云鹏）派也是具有这种特性，因而成为大众追捧学唱的焦点。随着关注度的提高，对艺术本质的争论也是与日俱增，究竟什么才是这种流派的魅力所在？大家纷纷学唱的原因只是因为这种流派不要求嗓音条件进而好唱、好学？必然不是！因为艺术市场是一把严格的量尺，任何一门艺术是不可能因技巧简单就可独创一派长远流传的。

由于笔者自幼受家庭熏陶，喜爱曲艺艺术，至今学唱白派京韵大鼓已有十二年，并受教于白派京韵大鼓的第三代传人赵学义老师。在老师的指导下，学习了

^① 白凤霖 《鼓曲四大派》新华出版社 2006 年 1 月第一版

白派京韵的同时也作为一个艺术的实践者，亲身体会了传统艺术传承的过程。虽然学唱、演出了多年，却不曾对白派京韵艺术本质有过更深刻的思考。

带着这样的自省与疑问，查阅了一下资料，竟发现国内对于白派京韵大鼓艺术本体的系统理论研究还处在初级的阶段。从整个京韵大鼓研究现状来看，刘（宝全）派和骆（玉笙）派的留下音像资料较多，因而研究也相对系统全面。白派京韵音像资料、文献资料都屈指可数，理论研究尚显薄弱。史学方面较多的是对人物生平方面关联性的研究，系统整理成文的只有李世明先生（闫秋霞的弟子）写的《白派京韵及其传人》一篇发表于《曲艺》杂志上。形态学方面主要停留在感性层面的文学语言描述上，诸多音乐理论、曲艺理论书上对白派京韵的艺术风格均以“低回委婉”一次概括。音乐审美方面除了一些文学评论性质的概述，系统化的研究几近空白。而国外对于京韵大鼓的研究都微乎其微，白派京韵目前没有找到任何相关研究。

京韵大鼓的流派并不是同时产生，白派京韵又恰恰是京韵大鼓的发展历史长河中不可或缺的重要组成部分，它起到了承上启下的重要作用。基于白派京韵大鼓正处于传统艺术中的“焦点”；评论界争论的“热点”和曲艺理论界的“盲点”。笔者以自身实践为前提，希望通过理论学习积累的知识，在老师的指导下，完成对这一课题的系统化研究分析。

二、研究意义与研究范围

研究白派京韵大鼓的理论意义在于丰富了对白派京韵大鼓系统的理论研究，并透过白派的艺术风格对艺术流派的形成规律作出了思考。其现实意义在于通过理论与实践结合的方式对白派京韵的艺术研究，有助于人们对京韵大鼓艺术流派的区分，给鼓曲音乐的研究提供一个新的维度和视角，为鼓曲音乐的发展道路提供理论依据，使传统的形式能更好地赋予时代性的内容。音乐上一定量化的分析，清晰了白派京韵这一流派在音乐形态、表演上的风格特征和艺术规律，使观众或听众能更加全面地了解和欣赏这门艺术，这也正是它的应用价值所在。

白派京韵大鼓属传统音乐学科中说唱音乐的范畴。本文是对一个曲种流派的风格进行研究，以横纵两条主线为脉络，横向进行流派之间的形态对比分析，纵向进行传承过程的形态分析，以此锁定研究对象与其它流派的区别和独到之处。用表格进行音乐量化的分析研究，说明白派得以产生、流传的合理性。通过上述

研究总结，可以使得艺术更为系统化、理性化地呈现在大家面前。只有熟悉艺术规律、了解艺术特征，才能正确地保护、传承，最后才是合理地发展传统艺术。

三、研究方法

研究方法主要包括：舞台实践、教学实践、田野考察和案头工作。首先是继续潜心向老艺术家们求教，观摩演出；同时，笔者受聘于北京曲协主办的鼓曲培训班做京韵大鼓的教师，一边教学实践，一边整编教材，仔细体会传统艺术中传与承的两个过程。其次是进行田野考察，走访曲艺界的老艺术家对他们进行采访，全面搜集相关资料。最后是案头工作，将所有采访录音、笔记和实践的心得整理成文字资料，从旋律、节奏、节拍、速度、力度、音域、音乐结构等方面详细分析白派京韵大鼓音乐形态特征。同时，从音乐史学和音乐美学的角度看白派京韵得以产生和长久流传的可能性与必然性。分析白派京韵在京韵大鼓发展史上的重要作用。

上篇：流派形成篇

第一章、形成历史

第一节、白派京韵由来

白云鹏，1875 年出生于河北霸县堂二里一个农民家庭，与刘宝全、张晓轩是同一时期的艺人。家境贫寒，迫使他自幼走上从艺之路，以卖唱糊口。早年在农村演唱竹板书，后改唱木板大鼓，并拜在木板大鼓艺人史振林门下。二十世纪初（1910 年左右），木板大鼓逐渐完成了向京韵大鼓的过渡，白云鹏开始在各大小游艺演出场所演唱京韵大鼓，在演出中积累经验，探索挖掘，为新流派的诞生奠定了基础。

对于从事演唱的艺人来说，先天的嗓音条件是艺术得以发展的必要前提。可白云鹏在先天条件上恰恰无法与当时的刘宝全、张晓轩相比，若以“激越高昂”作为当时京韵大鼓艺术的审美标准，白云鹏很不适合演唱京韵大鼓，很多人也都劝阻过他更改曲种。

在旧社会，凄苦贫寒迫使艺人们为了出人头地而刻苦钻研，执着追求。正是那个水深火热的年代，饱经磨难、尽品世态炎凉的民间艺人们创作了大量艺术作品，这些作品经过艺人们反复斟酌，千锤百炼，其经典程度，是后人至今无法超越的。

白云鹏在自己先天条件不利的情况下，并没有放弃自己的追求，他根据独特的嗓音条件另辟蹊径，从选材上区别于其它派别，同时自创了一些柔婉低回的新腔体。听上去平中见巧，细腻摇曳。与刘宝全、张小轩的行腔风格产生极大差异。表演上也区别于刘宝全的“刀枪架势”，不再是唱什么词就做什么动作，而是在表演上注重表达唱词深层的含义，虽是点到而已，但情深意切，更多地刻画人物内心活动。唱腔、表演与乐队伴奏的风格逐渐统一化，形成一套全新的演唱体系。

第二节、产生背景探究

曲艺的流派划分大致有两种，地域性流派和个人唱腔流派。比如河南坠子就属于地域性流派，按照不同地区演唱风格分为：西路坠子、中路坠子、东路坠子。而京韵大鼓则属于典型的个人唱腔流派。一个演员之所以能形成自己的个人唱腔流派，并以其姓氏为流派定名，前提大致分为三点：1、在唱法、乐队的伴奏手法、与表演方式上形成独有体系，整体风格明显有别于其他流派；2、在演唱曲

目上有自己的代表作品；3、有自己的一脉相承的继承人，传唱延续代表作品。白云鹏的演唱风格。正是符合这些必要条件，再加以后人的不断延续传承，使白派艺术流传下去。

一、时代思潮为基础

白云鹏一生历经多个动荡时期，十九世纪末的义和团起义、使白云鹏背景离乡只身到天津卖艺求生。辛亥革命后期，戏园茶馆逐渐对妇女开放，女观众的介入对各种艺术形式的表现题材产生了很大的影响，白云鹏的唱段中的主人公多以女性为主，才子佳人细腻的内心里世界在白派京韵中有深刻体现，妇女禁锢多年的压抑感得以宣泄，与唱段中塑造的人物情感产生共鸣，这也是白派京韵大鼓能跻身于刘派、张派之列的重要基础。五四新文化运动时期，社会各派政治势力的争斗对当时的意识形态有深远影响。封建观念与先进思想的碰撞，使人们得以反思，并对科学的新文化有了全新的认识。在此期间，西方的多种艺术形式也相继传入中国，这不仅开拓了国人的眼界，也对当时民间艺人提供了新的创作思路和艺术元素。这一时期，受社会思潮的影响，许多艺术形式都出现了反映当时社会状况、应时积极的新节目。白云鹏也不例外，新作品的创立更奠定了他的白派风格成型的稳固基础。

二、个人勤悟为前提

有不少人认为以白云鹏的嗓音条件来看，他的成功带有一定的偶然性，白派形成的很大原因多归于“时代的产物”。的确，嗓音是曲艺演唱的必备条件，换任何一个人，以这种天赋条件无论在旧社会还是新社会都很难以唱为生，更不用说能自成一派了。而且当时名噪一时的张小轩、刘宝全都是嗓音高亢嘹亮，在这种情况下，人们很容易先入为主，对京韵大鼓的认识多少会产生一种局限性，将高亢做为京韵大鼓的艺术特征之一，按此标准白云鹏确实不适合这个曲种。但白云鹏本着对艺术执着的追求既没有放弃，又没有被这种艺术观念所限制，而是选择了另辟蹊径，扬长避短。如果说时代是造就白派的偶然因素，那么白云鹏全新的艺术创造力和开拓力也正是促使白派形成的必然因素。

白云鹏具有很强的创新意识。在动荡的年代里，他自己编写了《维持国货》、《劝各界》、《改良劝夫》、《马占山血战史》、《一·二八之上海》等反映当时社会题材的新段子。这不仅充实了白派的艺术价值，更是突出了曲艺的社会作用。在

国家最危难的时刻，处在社会最底层的穷苦艺人除了艰难地养家糊口外，仍不忘记自己担负着对社会的责任，凭着大量实践和有限的知识编创这些爱国题材的唱段，这在当时是非常可贵的。

三、大众审美为保障

流派在西方译为“Schools”，流派是艺术发展至成熟阶段的产物，演唱风格则是流派特征赖以体现的主要部分。近些年来在戏曲曲艺音乐领域有一种现象非常多见，很多剧种、曲种中唱腔以低回委婉为特征的流派大受听众追捧，火热程度远远超于高亢嘹亮为特征的流派。京剧青衣的程（砚秋）派痴迷者众多，无论电视中还是网络上，程派的每个演员都倍受关注；评剧旦角中的白（玉霜）派更是评剧爱好者钟爱的流派，2011 年年初，白派评剧的传人王冠丽携天津白派评剧团在北京梅兰芳大剧院上演评剧，每月两场连演五个月几乎场场爆满；越剧小生中的尹（桂芳）派，在南方也颇为火热，小生行当中宗尹派者居多，素有“十生九尹”之称。而白派京韵大鼓更是曲艺迷们人尽皆知的流派，提起白派都能唱上两句“孟夏园林草木长，楼台倒影入池塘”那脍炙人口的段子。归总起来，这样的流派具有一些共同的特点：

1、取材于“悲”

古今中外，无论戏剧、歌剧、舞剧、戏曲等诸多艺术形式，都产生过许多震撼心灵的悲剧作品久传于世。这主要源于人的潜意识中往往都存在着一种“悲剧情结”，相对于喜剧以轻松揶揄的手法揭示现实生活来说，悲剧更可以透过人们的叹息渲染气氛，增强艺术感染力，从而引发深层次的审美感受。以白派京韵为例，它的题材大多以悲剧为主，《霸王别姬》、《黛玉焚稿》、《贞娥刺虎》《孟姜女》……无论是凄美的离别还是壮美的消逝，每一种“悲剧美”背后都隐藏着崇高的人文精神。他所塑造的晴雯、黛玉、孟姜女、花木兰等人物都是敢于与封建制度、残暴压迫进行抗争的典型女性。但由于自身力量的微弱渺小又不得不成为社会制度下的牺牲品，多以悲剧结局。但正是悲剧所产生的美感更能引起强烈的震撼和道德上的感召力，进而唤起人们的觉醒。

2、行腔于“回”

这些流派的创始人都是嗓音条件有限，另辟蹊径，按自己的条件设计唱腔和曲目，进而形成自己的风格。但值得思考的是，为什么原本嗓音天赋并不得天独

厚的人，创造出的流派却能生生不息，直到今天相对其它流派而言，竟能有如此顽强旺盛的生命力。

对于这种现象多熟人认为是因为这样的流派相对其它流派来说简单好学，因为不要求过高的天赋，也就便于入门。其实这种说法并不严谨，因为稍加归总不难发现，这些所谓“简单好唱”的流派都是在几种高亢嘹亮风格流派盛行之后才逐渐出现的。我们说文化的发展往往是一种叠加式的，如果只归其于简单，那么最简单好唱的艺术流派又怎么会在相对复杂难学的艺术流派之后出现，还能盛行于世呢？

低回婉转的风格固然不能开新河，但却可以辟新境。说其简单不准确，但好学是基础。原因是，他们出现的时候就是为躲着高亢嘹亮的嗓音，但这并不等同于简单。因为音域有限，行腔只能以婉转取胜，婉转必然曲折，曲折必然音韵丰富，丰富后的唱腔才能动听引人。

3、倾注于“情”

工整的文词、贴切的腔韵固然是优秀曲艺音乐作品的前提，而演员的二度创作才对作品成功起着决定性的作用。白派京韵的选材多为才子佳人，更多是注重了女性细腻心理的描写。这就要求演员对女性心理进行深度揣摩，在演唱时以情济声，声情并茂。受白派唱腔所限，演员没有高亢的嗓音可展示，站在台上的倘若只是简单的“背词”，是无法吸引观众的。白派演唱的主要特点就是唱“情”，通过唱腔，体现出唱词字里行间的情感。根据唱词需要，同样板式的唱腔，唱法截然不同，这些不同主要体现在润腔技法上。

自阎秋霞起，白派京韵题材上的继承以才子佳人为主，红楼题材居多，唱腔逐渐趋于细腻，表演无需过多的大动作，以刻画心理为主，点到而已，含蓄而柔美，对于其他流派而言，更富有女性化的艺术魅力。

第三节、曲目汇总

白派唱段很多，大致分为以下几类：

红楼题材：

《黛玉焚稿》、《哭黛玉》、《晴雯撕扇》、《晴雯补裘》、《遣晴雯》、《探晴雯》

《祭晴雯》、《晴雯恸别》、《宝玉娶亲》、《太虚幻境》、《宝玉探病》、《双玉听琴》、

《元春省亲》、《赠帕题诗》

三国题材：

《斩华雄》、《虎牢关》、《凤仪亭》、《斩颜良》、《古城训弟》、《徐母骂曹》、《三顾茅庐》、《博望坡》、《长板坡》、《舌战群儒》、《华容道》、《战长沙》、《关黄对刀》、《马失前蹄》、《箭射盔缨》、《夜战马超》、《单刀会》、《白帝城》、《空城计》（存目）、《斩马谡》、《七星灯》、《哭祖庙》、《连环计》、《庞统献计》

水浒题材：

《乌龙院》、《活捉张三郎》

现代题材：

《维持国货》、《劝各界》、《改良劝夫》、《马占山血战史》、《一·二八之上海》、《绣红旗》等。

其它：

《怀德别女》、《窦公训女》、《拷童荣归》、《云翠仙》、《二本云翠仙》、《孟姜女》、《绿衣女》、《红拂女》、《金定骂城》、《花木兰》、《梁红玉》、《拷打寇承御》、《断桥》、《刺汤勤》、《贞娥刺虎》、《失岱州》、《一门忠烈》、《别母乱箭》、《霸王别姬》、《建文帝出家》、《方孝儒骂燕王》、《愚公移山》

上述曲目现已大多失传，其中，红楼题材的继承相对完整。《探晴雯》、《黛玉焚稿》已成为脍炙人口的白派京韵大鼓的经典名段。是每一个白派京韵演员开蒙的必学曲目。

第二章、形态特征

第一节、唱腔音乐分析

一、词格独特轻俏

京韵大鼓的唱词脚本多数源于清音子弟书，子弟书始创于八旗子弟，清代中叶逐渐流行，是京城一代市井民间喜闻乐见的通俗文艺。用韵严格，律动性强，句式篇幅比较随意，文句长短不一，但朗朗上口文采颇佳。子弟书作家中以清代韩小窗、芸窗、罗松窗最为著名，有“三窗”之称，在创作时，作者常会把自己的名字隐嵌入唱词之中，如：“半启芸窗翰墨香”即芸窗所写；“细雨轻阴过小窗”便是韩小窗所作。这种创作方式使得在唱词传承于世的同时，他们名字也随着作品得以流传。

白派京韵大鼓唱腔能独树一帜的前提是唱词的词格就与其它流派有不同之处：

1、排比句的使用

区别其它韵文之处在于白派京韵唱词的严格对仗，并运用大量排比、比兴、等手法，托物言志、借景抒情，更加注重对心理活动的刻画。

如《黛玉焚稿》中一段：

她如今鸳鸯夜入销金帐，我如今孤雁秋风冷夕阳。

她如今名花并蒂栽瑶圃，我如今嫩蕊含苞萎道旁。

她如今鱼水合同联比目，我如今珠泣鲛绡泪万行。

她如今穿花蝴蝶随风舞，我如今霜寒露冷夜漏长。

这一段是黛玉病倒在潇湘馆，想到自己与宝钗之间的差距，以四个“她如今”“我如今”的排比句将二人的不同境况做出鲜明对比。透过文字，充分体现了黛玉对宝钗的嫉羨，与对自己不幸遭遇的哀叹。也正是这种三字头加七字句的工整对仗，使得该段词文无论唱、念，都能自然产生韵律之美，为其行腔奠定了良好基础。这种手法在《探晴雯》、《哭黛玉》等诸多唱段中皆有出现，刻画描写细腻之处，妙语惊人。阅读词文便可详知人物心理，品味字句生动场景跃然纸上。

2、儿话韵的使用

儿话韵有时在三字头中使用，有时也做衬字的使用突出了白派京韵平中见俏的特征。白派的唱词中使用三字头的现象偏多，有时一大段唱词连用数十个三字头，在节奏韵律上难免有重复拖沓的感觉。如《宝玉探晴雯》第二段：

瓷壶儿放在了炉台儿上，茶瓯儿摆置就在碗架儿中。

内间儿油灯儿藏在了琴桌儿下，铜镜儿梳头匣儿还有旧胆瓶。

小炕儿带病的佳人斜玉体，搭盖着她那半新不旧的被红绡。

面庞儿桃花初放红似火，他那乌云儿这不未冠横簪发乱蓬。

小枕儿轻轻斜倚蛮腰儿后，绣鞋儿一双紧靠着炕沿儿扔。

柔气儿隐隐噎声把脖项儿堵，她那病身儿这不辗转轻翻说骨节儿疼。

这一段唱词表现了宝玉来到晴雯住处，对房间内部景象的细致描写。儿话韵的轻处理能在板眼间起到调节强弱力度的作用，韵律感强，节奏灵活，让观众耳目一新，进而形成了自己独特的风格。

二、板式承接规范

京韵大鼓属于板腔体音乐，板腔体又称板式变化体，唱腔由上下句构成，以变奏的方式突出节奏节拍的对比作用。旋律走向大致相似，但通过板式变化和板眼变化能起到增强音乐表现力的作用。

1、板眼作用

板眼是戏曲曲艺音乐中的节拍。一个完整小节中第一拍就是板，其余拍为眼。板眼概念对于戏曲曲艺音乐尤为重要，它是一把量尺，是衡量唱腔对错的标准。板是一个固定的框架，眼在框架中有重要的调节作用。与西方音乐中的多声织体不同，京韵大鼓的单声唱腔不可能通过和声、复调等方式增强音乐的感染力。对于板腔体的京韵大鼓来说，正是通过在眼上加花、紧缩的灵活变化推动了音乐向前发展、造成戏剧张力，在有限的旋律与结构框架中得到无限的发展变化。这一点尤其在白派京韵大鼓充分体现。

2、板式连接

京韵大鼓的基本板式有慢板、紧板（行业术语称“上板”）两种，有时会有散板出现。慢板唱腔为三眼一板，即四拍为一小节，第一拍称为“板”，第二拍称为“头眼”、第三拍称为“中眼”、第四拍称为“末眼”。慢板唱腔适于抒情，兼可叙事。紧板唱腔为有板无眼，一般在整段唱腔最后一段出现，用于叙事，将

戏剧情绪推向高潮。散板为无板无眼，多在紧板中出现，一来缓解一下听觉上的重复感，二来演员在大段紧板唱腔中能得到休息，但主要还是根据唱词内容出现，散板后重新转为紧板，一般也能起到对散板后面所唱内容的强调作用。唱腔最后终止于慢板，总结全段或警示后人，起点睛作用。

京韵大鼓的板式连接为：慢板——紧板——慢板

白云鹏演唱

谱例 2<-1>



谱例 2<-2>

闫秋霞演唱



3、甩板与转板

甩板并非一种板式，而是为唱段划分段落的标志，每一段唱的最后一句称为甩板，演员击板而唱，板击上下，上为扬板，下为落板，一拍击一下，最后一字必须落在下板。慢板部分甩板后接过门音乐，演员击鼓伴奏，每甩板处就为一段的结尾（行业术语称“一番儿”）。

紧板部分的甩板起转板作用，将有板无眼转为一板三眼。紧板的最后一拍也是、转成慢板的第一拍即板。最终由慢板收尾，具有终止感。

三、节奏“抢、闪”灵活

白派京韵相对其他流派来讲，“说”的成分比“唱”的成分多，旋律性不强，

但注重节奏感，是有板有眼地体现一种娓娓道来的感觉。我们普遍认为“说”比“唱”简单，这也是很多人认为白派京韵“好学”的缘故。其实稍加实践就会明白所谓的“好学”是个误区，对于京韵大鼓的初学者来说，歌唱性强的唱腔反倒容易学会，而越是以“说”为主的唱腔，越是难以掌握。这是因为京韵大鼓源于北方，唱腔特征为“眼起板落”。“三眼一板”有着很严格的板式规定，无论如何“加花”“变奏”，每句唱词的最后一个字必须落在板上。但为了唱腔的丰富，在听觉上减少重复感，“眼”上的变化又是灵活多变的。

1、慢板部分

白派京韵大鼓很多唱词都是在两“眼”之间，或符点处起腔，通过加入闪板、垛句、垫头（伴奏术语）等方法，使唱词的最后一个字完整落在板上，如果演唱者没有很好的节奏感，很容易出现节奏上的错误（行业术语称“没板、走板”）。总结慢板节奏的主要特征有：

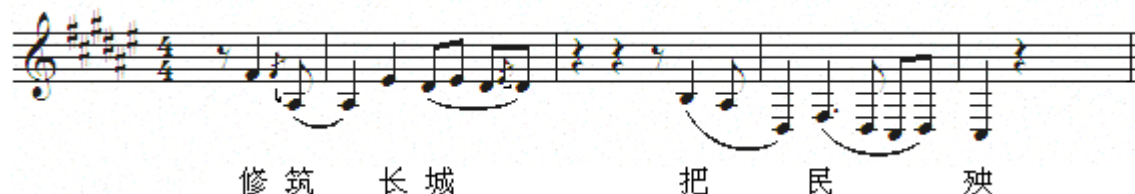
a、抢板闪板兼用：以唱腔分割词组的一种方式。抢板即抢在板之前，末眼或末眼与板之间的位置。闪板即板为空拍，在板后（板的后半拍）或头眼的位置。通过抢板闪板的方式将板的重拍位置空出来，这种断句方式使唱腔灵活轻俏。

谱例 2<-3>：《探晴雯》



b、闪眼切分起唱：闪眼即眼的后半拍（在两眼之间）起唱，这里的闪眼主要是指闪中眼。这也是白派京韵最显著的特点。切分指起唱的字为切分音中的强拍位置。

谱例 2<-4>：《孟姜女》



谱例 2<-5>：《黛玉焚稿》白云鹏演唱



诸多唱段中“ $\underline{0} \times \underline{\times} | \times \times \times \times | \times 0 \parallel$ ”这个基本节奏型在唱词的下句中大量出现。究其原因，这或许与白云鹏早期唱过竹板书有关。竹板书并不是我们熟悉的快板。而是清末产生与嘉庆年间，流行于河北一带一种站唱方式的曲种。演员右手打大板，左手击节而唱。其旋律简单，唱词灵活，极易掌握，成为当时平民中喜闻乐见的一种艺术形式。竹板书头板（慢板）可记为（2/4拍）。

谱例 2<-6>：竹板书《拆西厢》



竹板书的上句一般顶板（在板上）起唱，而下句则多为闪板切分起唱：

“ $\underline{0} \times \underline{\times} | \times \times | \times \times | \times 0 \parallel$ ”。如果我们把白派京韵记成一板一眼（2/4），起唱特点也是闪板切分，这样一来，无论谱面的节奏型还是听觉的音响效果都与竹板书有惊人相似之处。虽然京韵大鼓已然发展成一板三眼，但通过对比可以看出竹板书一板一眼的节奏特征还是对白云鹏的板式感觉产生了一定的影响，也进一步促使了白云鹏独特的艺术风格逐渐成形。

2、紧板部分

紧板部分是京韵大鼓的难点，值得一提的是《中国曲艺音乐集成·天津卷》中，京韵大鼓不少紧板部分的记谱都出现了错误。所谓紧板，它并不是看似简单的1/4拍，一拍一个音，板上起唱板上落腔。仅凭听觉上很多人会造成这样的误区，但经过实践操作过的人可以明白，紧板的重点和难点在于每个腔节起唱是后半拍（行业术语称为“闪板”），而且演唱的重拍其实很多在后半拍上。乐队的小

过门儿也是从后半拍起，正板上收。唱腔最后一字必须落在正板上。这主要是源于京韵大鼓的母体——木板大鼓的唱腔是贯穿始终的一板一眼（记 2/4 拍），结尾处烘托气氛，速度自然加快，进而衍生出了京韵大鼓的紧板（1/4）形式，如果我们将紧板看成 2/8 拍，其仍然是眼起板落的结构模式。正是这种“闪板”的演唱形式，造成了紧板极富摇曳感，进而推动了唱腔向前发展。演员手中的檀板此时只打下板（行业术语为“晃板”）。

谱例 2<-7>：上板节奏的正误对比

记谱：1/4 $\underline{\times)} \times | \times \times | \times (\underline{\times \times} | \times) \times | \times \times | \times \times | \times \times |$
紫 娟 说 姑 娘 不 可 太 痴 性 啊

修正：1/4 $\underline{\times)} \times | \times \times | \times (\underline{\times \times} | \times) \times | 0 \times | \times \times | 0 \times | 0 \times |$
紫 娟 说 姑 娘 不 可 太 痴

记谱： $(\underline{\times}) \times | \times \times | \times \times | \times \times | \times (\underline{\times \times} | \times)$
自 己 的 身 子 保 安 康

修正： $\times | \underline{\times 0} \times | \times \times | \times | \times \times | \times \times | \times (\underline{\times \times} | \times)$
性 啊 自 己 的 身 子 保 安 康

一个演员前期的艺术经历必然对其之后的艺术风格有所影响，白云鹏虽然在竹板书和木板大鼓的领域里没取得太大成就，但正是这两种艺术风格的紧密结合为他独立一派奠定了基础。无论在当时还是现在的曲艺舞台上，能使白云鹏派与刘派、骆派的风格形成鲜明对比的其实不止是嗓音、题材上的不同，更多的是白派给人的那种返璞归真感觉，而这种艺术魅力，是任何都无法与之媲美。

四、速度平稳缓和

在京韵大鼓中，速度是没有明确规定的，主要是根据词义，通过速度的快慢增强音乐表现力。但是每个演员对唱词的理解不同，就算相同唱段，相同唱词，每个演员对速度的处理方式都不同，因此不会像西方音乐中那样严格表明速度符号。慢板不一定是速度慢，紧板也不一定速度要很快。而且无论慢板、紧板，速度都非常灵活，任何速度都不是贯穿始终的，根据唱词情绪的处理，可能两小

节就可以变换三个速度。因此对于京韵大鼓的初学者来说，刚接触“一板三眼”，是无法用节拍器打拍子进行模唱学习。

白派京韵的速度较为平稳，这与刘派京韵形成了鲜明差距，因为白派剧情大多表现才子佳人或体现伤感之情，自然会比刘派金戈铁马的唱段速度平缓很多。白派一般不会出现突快突慢，更趋于平稳。随着情节的深入，情感的递进，速度会有逐渐加快，但如有抒情的唱词，唱腔速度也会有所放慢。不过这与演员个人的处理方式有很大关系。因为没有谱子做规范，个人的处理方式只有是否得当之别，没有对错之分。

五、力度强弱适中

音乐教材中大多为方便读者理解，常把中国的板眼与西方的节拍进行对照，比如说“三眼一板就是4/4拍”。其实，除了在拍数上的相同外，中国板眼与西方节拍的概念还是有不同之处。西方的节拍每小节的第一拍为强拍（切分节奏除外），比如4/4拍的强弱关系为“强-弱-次强-弱”；3/4拍强弱关系为：“强-弱-弱”。但是中国戏曲曲艺音乐的板眼与强弱无关，每小节第一拍虽称为“板”，可演唱时“板”不一定是强拍。唱腔中的强弱力度还是要跟唱词情节和语言逻辑紧密结合。比如前面讲白派唱词多用“儿话韵”，很多儿话音正好是落在板上，但是从语言逻辑上讲，儿话音肯定是个轻声，即使在板上，这个字也要弱处理。再如前面讲到的紧板，都是在后半拍也就是西方乐理中弱起的位置起腔，但这里的后半拍恰恰是作为强拍（行业属于称为“板后起唱”）。白派行腔在力度上比较适中，没有突强突弱的对比变化，这主要是唱词内容平和，表现悲剧女性一般不会有激烈的情绪变化。换句话说，中国音乐的板眼只是一个衡量时值和速度的工具（行内称为“尺寸”），板不一定就是强拍，眼更不一定是弱拍。

六、行腔回转重“说”

曲艺的旋律讲究依字行腔，也称按字行腔。这是戏曲、曲艺音乐的行腔基本规律之一。指各种戏曲、曲艺唱腔的曲调须与唱词的声调相吻合。字头部分要定准四声，否则会出现倒字现象，影响词意。白派的行腔特征有以下两种：

1、以说为重

白派京韵旋律本身朴实无华，没有很强的歌唱性，是京韵大鼓中唯一以“说”为重的流派，因此对“韵味”要求很高。与刘派和骆、派不同，在“说”的部分

中白派没有借鉴京剧韵白，更为口语化。这看似简单，其实唱出来难度很大。首先是音准问题。白派京韵所谓的“说”其实也都是有音符的，但这些音符的音高无法完全准确地记录唱腔形态，因为一旦按准确的音高演唱就失去了白派的特点。而这种半说半唱的音符在乐队的伴奏中并不出现，完全凭演员自己的韵味感与乐感相结合，高一点则突兀，低一点则乏味。

2、中低音区行腔

由于白云鹏个人嗓音条件有限，唱腔的音域很大地限制了音乐表现力，但也正是这种限制，成为白派京韵的又一显著特点，避开高音，开拓中低音区，创建了一些适合自己音域的新腔，多以下行环绕音型为主，用于表现伤感哀叹的情绪，使唱腔在有限的音域内得到充分情感的展现。

谱例 2<-8> 《孟姜女》白云鹏演唱



七、音域相对偏窄

根据白云鹏留下的音响资料来看，唱腔音域普遍为两个八度即低八度3至高八度3。但在闫秋霞的录音《遣晴雯》中唱腔最低音为1。虽然在唱腔中此音一带而过，但该唱腔也是白派代表性唱腔之一，在后来的新作品中多有运用。

谱例：2<-9>



刘派和骆派的唱腔音域最低至低八度 2，最高至高八度 5。音域上的差异看似只有四度，但这却促成了派别在行腔上的显著特征：刘（宝全）派擅用高腔渲染金戈铁马的战争气氛；白（云鹏）派多用中低音抒发才子佳人的细腻情感；后期形成的骆（玉笙）派综合了其它流派的精髓，高而不噪，低而不闷，高低音转换自如，且增添了歌唱性。

八、调式局限稳定

京韵大鼓为宫调式，这一点对音乐的发展来说有一定的局限性。无论哪一派别，旋律最后都必须稳定落在宫音上。唱腔上句落音稍随意，以 3、5 常见，下句一般落 1。随着艺术的发展，新创作的京韵大鼓作品中有些革新唱腔融入了其他姊妹艺术，这种旋律有可能打破这一规律，但无论旋律怎样变化，最终还是要回归到京韵大鼓的旋律当中，最后还是以宫调式收尾。

九、音乐结构严谨

京韵大鼓每句唱词长短不一，是上下句的韵文体。一般以唱词标点判断，逗号前为上句，可以不押韵，句号前为下句必须押韵。

1、腔型

京韵大鼓唱腔类型大致分为：挑腔、平腔、落腔、预备腔、甩腔、长腔（也称拖腔）。不同的腔型有不同的功能和作用。

挑腔：用于唱段第一句。多用高腔渲染气氛。

平腔：属于京韵大鼓的基本腔，用于叙述故事情节。

落腔：基本唱腔的下句。

预备腔：唱腔上句，用于甩腔之前，预示一段唱的结束。

甩腔：唱腔下句。用于一段唱词的结束处。（也称甩板）

长腔：或叫拖腔，字少腔多，一种抒情性的唱腔。

白派京韵的挑腔基本都是平腔处理，受音域限制，不用高音。擅用长腔，并且有自己独特的腔体，抒发情感。讲述剧情运用大量平腔，以多变的节奏型缓和听觉上的重复。

2、腔节

京韵大鼓的腔节是指以小过门划分开的结构，一句唱词被过门隔开几段就成几截腔。常见的有：两截腔、三截腔、四截腔，一句唱词中没有过门的称为单截

腔。而京韵大鼓慢板的基本唱腔（变奏体的主题）多为两截腔，上下句结构各为3小节，总共6小节。在基本腔的基础上又衍生出紧缩腔和扩充腔。

白派京韵唱腔平直连贯，多以两截腔与单截腔连用，叙事部分擅用大篇幅的单截腔相互承接，节奏紧凑但行腔平缓，半说半唱不加修饰，向观众轻轻诉说故事。

3、腔段

上句唱腔和下句唱腔构成一个腔段。腔段大致分为：起腔段、平腔段、落腔段三种。

起腔段：上句多用挑腔，落主音宫音；下句为落腔，落属音。起腔段为徵调式乐段。具有起始导入作用。

平腔段：由平腔上句和平腔下句构成，上句落音多变，下句一般落主音，基本调式为宫调式，但也有徵调式或羽调式等。

落腔段：段落结尾处的两句唱腔，上句落7（变宫）或2（商）称预备腔（预备结束），下句落主音，称甩腔。落腔段为稳定的宫调式。

预备腔有两种：

第一种：



第一种的

加花变型：



第二种：



通过谱例不难看出，无论哪种预备腔，其主干音都是建立在五级上的和弦音即“5̣7̣246”。在西方音乐的和声中，该和弦为V9（属九）和弦，通过V9到I级主和弦的解决，常在全终止处应用。而京韵大鼓甩腔的基本旋律也恰恰是I级上的和弦音“135”。

甩腔基本旋律一般都结束在：



虽然这种巧合，我们并不能以此判定中国民族调式具有和西方音乐类似的和声功能，更不可能用功能来分析民族调式。但是，京韵大鼓落腔段这种隐蔽的终止式与西方音乐终止式的共同点是显而易见的。不仅是京韵大鼓，在京剧、评剧、豫剧中，这种现象也可以大量见到。这或许可以说明，对于功能的感觉并不是哪个国家独有，进而创造出来的。这种功能属性，每个民族都可以感受的到，但是因为感受的角度有所不同，所以在音乐上的体现方式也就截然不同了。

第二节、伴奏音乐分析

在乐队伴奏的技法上，白派与刘派、骆派有本质区别。京韵大鼓的伴奏乐器主要为三大件：三弦、四胡、琵琶。三弦是主奏乐器，起“掌舵”作用，类似戏曲音乐伴奏中鼓师的作用。四胡负责主旋律，支撑唱腔。琵琶起烘托作用。故此鼓曲界有三弦“托腔”，四胡“保调”，琵琶“塞缝儿”的说法。每一个流派的形成其实不仅是演员的功劳，乐队的伴奏技法其实对演员的演唱、风格的形成起着决定性作用，二者关系是相辅相成的。

对于刘派的伴奏，乐队做到“干脆，火爆”即可，大段过门与演员鼓套子的结合很容易得到剧场效果。骆派需要乐队沉稳，伴奏点无需太过繁复，有磅礴大气的音响效果。白派因为首先在词格上与其它流派不同，多有排比句的出现。在唱腔中，大量的垛句倘若仅用一个伴奏点则音响效果太过贫乏，但乐队一句一变，难免又有喧宾夺主之嫌。这就需要在旋律框架大致相似的前提下，每个垛句之间会在力度、节奏或小装饰音上有细微的变化，这样产生对比效果，才不会给观众造成听觉上的疲劳。这不仅是京韵大鼓的伴奏法的精髓，也是中国板腔体音乐的特色之一。

一、首调定弦的方式

三弦：空弦定弦一弦为 1，二弦为 5，三弦为 1，相对其它曲种来说，京韵大鼓中三弦的定弦低八度，弹奏以下把为主。曲艺三弦与音乐三弦不同，曲艺三弦用丝弦，由于每个曲种对丝弦的拉伸程度不同，一台演出中所有曲种倘若都使用一把三弦，丝弦很容易折，所以不同的曲种会有专用的三弦。

四胡：空弦定弦外弦为 5，里弦为 1。

琵琶：空弦定弦为 5 $\dot{1}$ 25。

二、变把转调的技法

曲艺伴奏的定弦为首调定弦。因此在唱段中一旦出现转调是很麻烦的事情，演员唱至一半儿，停下来背对观众，有的甚至喝水擦汗，完全从剧情中跳出。等待台上的弦师通过拧弦轴的方式调整调门（行内称为涨 zhang（三声）弦儿、落 lao 弦儿）。等几件乐器调门都调整好了，演员再转过身来打鼓继续往下唱。如此一来演唱气氛被打断，观众也很容易从剧情中脱离出来，再次起唱有需要演员重新调动演出气氛。

针对这种情况，伴奏员们细心揣摩，反复实践，研究出了一种首调与固定调结合的定弦方式，用“变把转调”的方式改变这种状况，即通过变化把位的方法将转调前后的音乐衔接起来。如《连环计》中有一段唱腔移植了京剧四平调的旋律。

谱例 2<-11>：《连环计》



假设演员唱 G 调，按传统定弦方法，四平调之前，演员乐队需全部终止，伴奏员拧动弦轴，定成 C 调，把位不变。但如果采用变把转调的方式，音乐则成为了异宫转调即 G 宫转 C 宫，京韵过门的最后一个音——G 宫，等于后面四平调过门的第一个音——G 徵。三弦空弦由原来首调的 1 $\dot{5}$ 1 变为固定调的 5 $\dot{2}$ 5。这样省去了乐队坐在台上调弦的时间，也很好地连贯了剧情。不过变把转调方法并没有完全取代传统的舞台上涨弦儿落弦儿的方式。现在舞台上也经常能见到演员唱至一半停下来背对观众的情况，这种情况多出现于刘派京韵，究其原因或许是艺人严尊师从，也将这种定弦方式作为该流派的艺术特点之一。

三、平中见俏的过门

1、前奏

白派京韵的前奏力度没有刘派那样铿锵，速度也不如骆派的沉缓，白派前奏的特点是不温不火、不噪不慢，整体适中，过门旋律中的小滑音中，能体现白派的细腻与独特的韵味（见谱例第三小节中眼），在平和的气氛下把听众带入自己的故事情境之中。

谱例 2<-12>:

三弦

四胡

琵琶

板

鼓

♩ = 126

2、间奏小过门

小过门分两种，一种是腔节之间的过门，一种是腔句之间的过门。

腔节之间的过门：结构较短，又称为垫点儿。因为有严格的三眼一板做标准，艺人在固定的板式框架内想对唱腔进行开拓其实是很不容易的，一来受固定旋律的

束缚，二来，当时旧社会艺人并没有受过音乐方面的学习训练，无论弦师还是演员，能识谱的人几乎是罕见。自己这这样的条件下创腔，不是多眼就是不够板。但好在板腔体的音乐又是灵活的，一旦出现了不够板的唱腔，可以用小过门取代，以加花或减字的方式对欠缺的节拍进行弥补，使其仍能保持一板三眼的基本特征。

腔句之间的过门：结构可长可短，起断句的作用。短可占一拍，长可达一小节，旋律有细微的变化，但基本形式是不变的。

3、间奏大过门

起划分段落的作用，每个派别的特征不一，骆派形成较晚，由于可借鉴吸取的艺术形式多样，旋律处理相对完善，间奏大过门以《剑阁闻铃》最具代表，每个间奏过门的旋律都不一样，鼓与板的打法也截然不同。相对骆派而言，刘派的大过门比较火爆，乐队与演员稍加强弱对比的处理就能获得很好的剧场效果。而白派并不以大过门的旋律作为乐队和演员的炫技，每个大过门的旋律框架没有太大变化，在速度上只是根据剧情的需要逐渐加快，上板之前的过门虽然是起把气氛推向高潮的作用，但也只是在速度上做了细微的加快。

如此看来，大家普遍会认为白派的过门对于乐队来说好弹，对于演员来说好打。其实在这种平和中想做到引人入胜，对于演员和乐队来说都是相当大的考验。倘若真是平平淡淡，从始至终就这么一个单一的过门旋律，观众是很难认可的。所谓说白派“平中出奇”，就是在这种大致相似的旋律中，做出细微的节奏变化，进而产生了独特效果，听者不会疲惫，也使过门音乐与唱腔一贯平和适度的风格达成统一。

四、鼓与檀板的配合

1、鼓板的作用

演员自打鼓、板首先是为过门音乐伴奏，烘托气氛。因为没有谱子做标准，板眼是唯一对唱腔的规范，所以，演员击板也是便于掌控速度、规范唱腔，使乐队和演员在板眼上有统一的标准。

2、鼓的打法：

京韵大鼓的基本点称为“老七点”：嘞嘞起嘞起嘞嘞。“嘞”为打鼓，“起”为休止。以此为基本点是因为它循环重复的节拍正好构成三眼一板：

0 ×× 0× 0× | × ×× 0× 0× | × ×× 0× 0× |

3、板的打法

翻腕打上为“扬板”，扣腕打下为“落板”。过门音乐和唱腔音乐每段的最后一句一定结束在“落板”上，禁忌在扬板上结束（此现象称为翻板）。

4、鼓板配合打法：

鼓：	<u>嘣</u>	<u>嘣</u>	<u>起</u>	<u>嘣</u>	<u>起</u>	<u>嘣</u>	<u>嘣</u>
板：	扬		落		扬		落

过门中的鼓板技法行内称为鼓套子，初学入门都是从老七点学起，便于建立一种正确的板式感觉，有一定基础之后，会在老七点的基础上加花，称为花鼓套子。白派和骆派的鼓套子不像刘派那样容易引起观众共鸣，骆派要打出沉稳，白派要打出平和。鼓板技法好能给演员增色不少，由于这是基本功的重要部分，所以演员站台上不等张嘴起唱，只看第一段鼓套子，老艺术家就可以辨别该演员是否经过系统的培训（业内常讲的科班出身），基本功是否扎实。鼓板配合甚至成为评判专业还是业余的重要标志。

第三节、演唱风格

一、吐字清晰、兼用乡音

曲艺界有句老话：“字是骨头腔是肉，板是老师”。曲艺作为口头文学艺术，吐字是首位重要的，无论表演什么，让别人听懂是前提。老先生们总说：“吐字不真如钝刀杀人”，可见对于吐字不清楚的演员，观众是十分痛苦的。吐字作为一项基本功，是开蒙学习时的重要课程之一。一个字的发音分为字头、字腹、字尾三部分，任何一部分发音不准确都会影响字意。一句唱腔哪怕有两个字观众听不清，整句的含义就无法理解。三句以上观众都不明白，也就不会再继续听下去了。因此学习鼓曲往往都是先从念唱词开始。

白派京韵的一大特点就是“怯”。白云鹏为河北霸县人，在唱腔中，偶尔会带出他特有的乡音，尤其在“袋、来、开”等“怀来辙”的字上，发音位置靠前，口型微扁。这种不加修饰的乡音与其质朴的唱腔风格相吻合，从而形成了鲜明的乡土特色。但正是当初白云鹏先生在唱腔中无意揉入的方言竟成了“神来之笔”，原本质朴的风格随着流派特征的发展被逐渐夸张化。当今，对于浅层欣赏的听众来说，“怯音”成了辨别白派京韵的唯一标志。而这些“怯”音如何处理，也成

为今天每一个白派京韵大鼓演员学习、模仿、研究的永久性课题。

二、发声靠前，鼻音带腔

京韵大鼓的发声使用大嗓（真声），主要靠鼻腔共鸣、胸腔共鸣和头腔共鸣。低音区多用胸腔共鸣，高音区闭口音多走鼻腔共鸣，开口音用头腔共鸣。因为对吐字要求非常严格，这势必造成演员在演唱过程中削弱对音位的关注度。其实至今为止，曲艺界没有专门的课程是教授发音位置的，因为没有过多的声乐理论做支撑，演员完全凭自身天赋和对发声的悟性进行模唱。师傅带徒弟的这种传承形式中，老师对发声方面指导最多主要是气息，至于声音到底是什么位置，走什么共鸣，并不强调。高音上的去，低音下的来即可。如果学员唱起来有困难，比如高音总吡或根本达不到指定音高，只能归结为该学员不适合演唱这个曲种。

对于京韵大鼓来讲，派别不同，发声方法也略有不同。刘宝全派要求嗓音嘹亮，多以头腔共鸣为主，音位稍靠后。通过无论是上行琶音（见谱例第三、四小姐）或者是小装饰音的调整，整体行腔给人上扬的感觉，顿挫有致。

谱例 2<-13>：《大西厢》



骆派的旋律性强，对每个音符都要求演唱精准到位，没有太多上扬或下落的滑音，行腔整体感觉沉稳。低音浑厚，会较多地运用胸腔共鸣。高音通透，用鼻腔、头腔共鸣相结合。据资料记载骆玉笙晚年的音域仍能横贯钢琴三个八度。这说明她的发声中必然融入了假声部分，只是真假结合适度，换声音区不会被人听出。骆玉笙的演唱中没有哪个音符是一带而过，含糊不清的，每一拍都有准确音高。而骆派的低音拖腔对于演员来说是十分吃功夫的。

谱例 2<-14>：《剑阁闻铃》



白派京韵更偏重说，唱腔比较口语化，与河北霸县的乡音有所结合。音符对于白派来说几乎没太大约束力，现在《中国曲艺音乐集成》上的谱子是根据白云鹏录制的唱片记录而成，其实白派的演唱最为灵活，演员每次唱的都不太一样，音符只能记录一个大致的音高位置，有时或高有时偏低。对于声音的处理没有什么苛求，就是夸张化的口语。这甚至使现在的听众产生一种观点“嗓子越不好，唱白派越有味儿”。白派的发音位置靠前，口型微扁，大多通过鼻音带腔，因为本身音域不高，基本用不上头腔共鸣。特点就是前半句说，后半句唱，说唱结合。

谱例 2<-15>：《黛玉焚稿》



三、颤、擞、提、滑，润腔丰富

润腔是指通过气息、音位、强弱对比等方面对唱腔加以装饰、润色的演唱技法。在戏曲曲艺演唱学习过程中，润腔是个难点，这也是区分派别的重要特征之一。京韵大鼓的润腔相对其它剧种、曲种来说相对简单。主要采用颤音、擞音、提音、滑音、直音几种润腔技法来丰富京韵大鼓的唱腔旋律。由于派别不同，运用的技法和方式也有所差别。

1、**颤音**：是通过指声带与气息支撑，使发声有规律地上下幅动。京韵大鼓颤音

的颤动幅度一般为大二度到小三。颤音又分为短颤和长颤两种形式。

短颤音：在白派京韵中较多运用，一般在腔节最后一个字出现，弱音处理，多为大二度。如《黛玉焚稿》中，第一段，“孟夏园林”的“林”字和“楼台倒影”的“影”字，都是运用了短颤音。

谱例

2<-15>:



谱例 2<-16>:



如果不运用颤音，而是将腔节突然终止会显得唱腔十分生硬，且缺乏韵味。短短两个颤音，力度减弱的处理方式可与乐队过门很好地衔接，也有余音萦绕的感觉。

长颤音：占时值较长，或将速度刻意放慢。起到灵活唱腔、填充板眼的作用多用小三度，如《孟姜女》，贞烈贤良的“良”字中。

谱例 2<-17>:



法为白派特有，其他流派几乎不会采用。这种润腔使白派唱腔增添了摇曳迂回的特点。

2、提音：京韵大鼓特定唱腔的一种唱法，旋律为上行，派别不同，方法不同。

谱例 2<-18>:



相同的旋律，刘派京韵多通过头腔共鸣，在原有音的基础上，再向其上方做大二度的颤音。原有音为重音，上方大二度音为弱音。该唱腔适于刘派京韵给人刚劲挺拔的感觉。如《赵云截江》中“两下迁延”的“延”字。

谱例 2<-19>:



而白派京韵演唱这个旋律与刘派截然不同，白派通过鼻音，平直行腔，行腔最后一音以向下的小滑音收尾，突出白派质朴的风格。如《宝玉娶亲》中“心事儿全凭”的“凭”字。

谱例 2<-20>:



3、**擞音**：通过气息对声带的冲击产生的一种唱法，因为听觉上与咳嗽的声音相似，都是喉底着力，因此也称“嗽音”。擞音在京韵大鼓中多出现于下行唱腔，体现悲伤、凄凉之感。而对于白派京韵大鼓来说，个别唱腔需要通过鼻音与擞音结合的方式演唱，以追求白派特有的风格特点，如果不用擞音，唱腔则平直无味。

4、**滑音**：滑音分为上滑音和下滑音两种。上滑音与下滑音的作用首先是依字行腔，因为是说唱艺术，所以每个字都是在语言的基础上进行运腔，滑音是使唱腔口语化的重要因素。

上滑音：京韵大鼓唱词中，句子最后一字的字音如果是阳平（二声）都采用上滑音收尾，这也使唱腔听起来有轻俏的感觉。

下滑音：下滑音多起强调作用，通常在临近甩板的时候出现，便于唱腔有力地收尾，进而造成终止感，以达到良好的剧场效果。

四、表演传神，投情释意

如果说戏剧表演是“显身中说法”，曲艺表演的特点就是“说法种显身”。（即以第三人称叙述故事为主，根据故事内容需要，进入角色、跳出角色的表演特点）。因此，曲艺表演十分注重与观众的交流，要把所唱故事的内容向观众交待清楚。表演时要特别注意角色的变换。进入角色是为了更明确地表现故事内容，使观众一目了然，但如果一味地扮演角色，而忘记了自己“说书人”的身份，忘记与观众的交流，这样的表演是不吸引人，也不会引起观众共鸣的。

京韵大鼓的表演方式为一人站唱，自己击鼓打板而歌。刘派京韵因为多表现金戈铁马的战争题材，所以身段表演多用“刀枪架”，刘宝全因有京剧的功底，对程式化的武打动作掌握娴熟，并且很好地揉入京韵大鼓之中。最为典型就是刘宝全留下的影响资料《宁武关》，比如勒马、搭弓射箭等动作有很多京剧的痕迹。骆派因为歌唱性强，唱腔中本身就需要很高的技巧，因此对动作的刻画并不十分要求。流派的特点本身与创始人有很大关系。通过留下的影像资料可以看出，骆玉笙演唱时表演动作并不夸张，也正因如此《丑末寅初》中的渔翁撑篙一句唱腔，以鼓键子模拟船桨的动作成为了点睛之笔，并作为骆派的经典动作也随着该唱段流传下来。

白派京韵大鼓的表演更注重传神，动作不大，点到而已。因为唱段多表现才子佳人，以女性的内心世界为主，动作上不会过分夸张。比如《宝玉探晴雯》一段：

冷雨凄风不可听，乍分离处最伤情。

钏松怎担重添病，腰瘦何堪再减容。

怕别无端成两地，寻芳除却卜他生。

皆因为，王夫人怒追春囊袋，

惹出来，宝玉探晴雯，痴心的相公，他们二人的双感情！

这几句唱词虽是以唱为主，白云鹏的表演也有着与词情兼容的手势、眼神。“钏松”、“腰瘦”、“两地”、“卜他生”所用的小动作，都能适其性，顺其情。特别是后二句的蹙眉、瞠目与戟指平伸旋即收回，传达出演唱者的爱憎情绪，使“甩腔选韵”摇曳生姿，妙在合谐，激越而蕴籍，给人以强烈感受，自然要报以发于内心的热烈掌声。^②

^② 陈笑暇，《白云鹏的“做功”——白派京韵大鼓赏析之一》载于艺术研究. 1984 年第一版 26 页

但遗憾的是，白云鹏的演唱至今尚未找到任何影像资料，留下的只有一些音响，还有就是亲眼目睹过白云鹏演唱的前辈艺人对其详实的描述，以及报刊杂志上对白云鹏点滴文字上的评价。对于现在的白派京韵继承人来说，白云鹏真正的表演形态已无法亲眼目睹，但通过老师严格地口传心授，得以使这门艺术代代相传，白派的神韵会始终在每一代艺人的身上有所体现。

第三章、三大流派唱腔对比分析

第一节、相同唱段的分析：

同一唱段，起腔句在板式和旋律走向上，刘派与白派的处理方法极为不同。以京韵大鼓《连环计》的第一句起腔为例。该唱段刘派、骆派和白派至今在曲艺舞台上都有相对的继承人传唱。唱词一直，板腔体的旋律框架也大致相同，但在运腔、润腔等手法上还是有很多变化，进而造成风格各异。

谱例 3<-1>刘派：

大汉江山 四百 年, 那董卓专权 在朝班。

谱例 3<-2>骆派：

大汉江终 四百 年, 董卓专权在 朝班。

谱例 3<-3>白派：



首先是唱词的变化。刘派和白派唱词为“大汉江山四百年，董卓专权在朝班”。骆派的唱词将“大汉江山”改为“大汉将终”，意为事情发生的时间为汉末。

其次是唱腔上的几大差距。刘派将“大汉江山”四个字连为一个腔节，而白派的起腔句趋于平直，“大汉江山”四个字断为两个腔节，“大汉”的“汉”字下滑，江山的“山”字略有上扬，将口语夸张化。骆派的起腔句与白派类似，但旋律感很强，“大汉”的“汉”字有准确的音符唱出来，而并非下滑说出，听觉上有深沉苍凉感。

三派流派尤其在“四百年”三个字的唱腔上有标志性变化。刘派在起腔句上进行扩充，高亢激昂，算是演唱的一种炫技法，每每唱完都会有观众报以热烈掌声。骆派在“四百年”中的“四”字上虽用平腔，但加以颤音做装饰，极具歌唱性。白派的“四”字在中眼和末眼之间以下滑音说唱，行腔更接近语言。

刘派在“专权”的“权”字上以提音的方式润腔，以造成上扬激昂的效果。骆派在“专权”两个字上，唱腔并没有上扬，而是采用平腔，以大二度颤音润腔，增强旋律感。白派“专权”二字的明显是向下行腔，因为不擅高音，所以拓宽了中低音区，以环绕音型的下行运腔。

“在朝班”三个字上，刘派与骆派处理类似。只是流派的行腔更为松弛随意，骆派的音准比较规范。而白派还是运用了切分起唱和闪板起唱的方式，“在”字以下滑音说出，“朝班”再归到京韵大鼓落腔旋律上。

第二节、不同唱段的分析：

京韵大鼓三个流派都有各自的代表曲目，唱腔的安排设计与流派风格相吻

合，因此久唱不衰，逐渐成为各流派的经典曲目。特选出白派的《宝玉探晴雯》、刘派的《大西厢》、骆派的《剑阁闻铃》、的三个片段进行分析，通过对比进一步讨论三个流派在风格特点上的区别。

白派：《宝玉探晴雯》片段分析

《宝玉探晴雯》的故事出处为《红楼梦》中第七十七回“俏丫环抱屈夭风流 美优伶斩情归水月”。故事情节讲述了晴雯被王夫人赶出怡红院后，含屈抱病在哥嫂家中住，无人照管。宝玉十分牵挂，独自来到晴雯住处，二人重逢后，晴雯将指甲嗑下留与宝玉，并与宝玉交换绣袄，以作诀别的悲剧故事。该段唱又名《嗑指换袄》，是取自《子弟书》中的《探雯换袄》一段，在原有唱词的基础上加以修改而成，唱词总共分为6段。遗憾的是白云鹏该唱段的录音只节选前两段，并不能体现整段全貌。唱词为“中东”辙。

3-1 第一段

段落	序号	板式	落音	板数	腔型	句式	唱腔结构	唱词
起腔段	1	慢板	1	6	挑腔	扩充腔	1+2+3	冷雨凄风不可听，
	2	慢板	5	4	落腔	扩充腔	1+1+2	乍分离处最伤情。
平腔段	3	慢板	3	3	平腔上句	基本腔	1+2	钏松怎担重填病，
	4	慢板	1	2	平腔下句	减缩腔	2	腰瘦何堪再减容。
	5	慢板	7	2	平腔上句	减缩腔	1+1	怕别无端成两地，
	6	慢板	1	2	平腔下句	减缩腔	1+1	寻芳除是卜他生。
落腔段	7	慢板	2	5	预备腔	扩充腔	1+2+2	只因为王夫人怒追春囊袋，
	8	慢板 甩板	1	6	甩腔	扩充腔	1+1+2+2	惹出来宝玉探晴雯，痴心的相公，他们二的双感情。

前六句为定场诗，（也称“诗篇”）。第一、二句多为描写季节、气候，也大多是通过前两句借景生情，奠定整段场景的气氛。该段唱词借冷雨凄风的景况，比喻宝玉晴雯突然分开时的伤怀心情。“不可听”的“不”字采用高音下行的运

腔，“最伤情”的“伤”字润腔中运用了擞音，以这种行腔方式塑造凄凉的感觉。第三、四句为基本腔和减缩腔结合，从唱词上讲为严格的对偶句，“钏松”（意为手上带的手镯松了）对应下句的“腰瘦”、“怎担”对应“何堪”、“重添病”对“再减容”。以此描写晴雯含悲抱病回到家中，无人照管，病情加重。第五、六句均为减缩腔，唱词意为一场无端的祸事使两人分别，想再见到芳容除非像卜算中说的（《祭晴雯》中的情节，说晴雯死后成为芙蓉花神）来世再见了。第三句到第六句唱词比较生涩，有别于其余白话，在行腔上没有做太多润色，主要是唱清词意。第七句则以白话承接上文，其中“春囊袋”的“袋”字行腔为典型的预备腔。第八句进入正题，说明整段内容唱的是“宝玉探晴雯”，并且与整段唱腔结尾处的唱词“这一回宝玉探晴雯”做首尾呼应。“痴心的相公”起到扩充行腔的作用，“相公”二字唱腔均停在清角上，“公”字运用擞音带动唱腔下行，塑造一种淡淡的哀婉气氛。“二人的双感情”为典型的甩腔。

第二段：慢板，共 32 句。由于第二段过长，又受唱片时长的限制，将第二段划分成两段录制。录音中将第 12 句，“瞧见个老妈就问了一声”做了一个很生硬的甩腔，将该段划分为两段。第 13 句又加以过门重新起腔。所以白云鹏留下唱片资料，以及《中国曲艺音乐集成》中节选的《宝玉探晴雯》的谱例，并不是最终传唱下来的版本，录音资料与流传至今的行腔、段落还是有很大区别的。

3-2 第二段

段落	序号	板式	落音	板数	腔型	句式	唱腔结构	唱词
起腔段	1	慢板	5	7	挑腔	扩充腔	2+5	自从那晴雯离了那怡红院，
	2	慢板	5	7	落腔	扩充腔	2+5	宝玉他每每的痴茶他似中颠疯。
平腔	3	慢板	2	4	平腔上句	扩充腔	1+3	无故地自言自语常叹气，
	4	慢板	1	3	平腔下句	基本腔	1+2	忽然间问他十声九不哼。
	5	慢板	6	4	平腔上句	扩充腔	1+1+2	有一时袭人麝月频相

段								劝，
	6	慢板	1	3	平腔下句	基本腔	1+2	他不过点点头儿哼一声。
	7	慢板	4	4	平腔上句	扩充腔	1+1+2	他想着我房中除却了晴雯女，
	8	慢板	1	4	平腔下句	扩充腔	1+3	别的人似玉磐儿碰着瓦缶儿鸣。
	9	慢板	6	4	平腔上句	扩充腔	1+3	痴公子一腔郁闷出房去，
	10	慢板	1	3	平腔下句	基本腔	1+2	低头儿离了怡红小院中。
	11	慢板	3	3	平腔上句	基本腔	1+2	信步儿走出了角门儿外，
	12	慢板 甩板	1	3	平腔下句	基本腔	1+2	瞧见个老妈问了一声。
腔 段	13	慢板	7	4	平腔上句	扩充腔	2+1+1	宝玉说你可知晴雯她在何处住？
	14	慢板	1	3	平腔下句	基本腔	1+2	那婆子说你就从此处往南行。
	15	慢板	5	4	平腔上句	扩充腔	1+1+1+1	痴公子并不回言扬长就走，
	16	慢板	1	3	平腔下句	基本腔	1+2	见个小院儿房门上挂的本是布帘栊。
	17	慢板	6	2	平腔上句	减缩腔	1+1	宝玉潜身把屋进，
	18	慢板	1	3	平腔下句	基本腔	1+2	迎面儿香炉紧靠着后窗棂。
	19	慢板	3	2	平腔上句	减缩腔	2	瓷壶儿放在了炉台儿上，
	20	慢板	1	2	平腔下句	减缩腔	2	茶瓯儿摆置就在碗架

								儿中。
	21	慢板	6	3	平腔上句	基本腔	1+2	内间儿油灯儿藏在了 琴桌儿下，
	22	慢板	1	3	平腔下句	基本腔	1+2	铜镜儿梳头匣儿还有 旧胆瓶。
	23	慢板	5	3	平腔上句	基本腔	1+2	小炕儿带病的佳人斜 玉体，
	24	慢板	1	3	平腔下句	基本腔	1+2	搭盖着她那半新不旧 的被红绫。
	25	慢板	5	3	平腔上句	基本腔	1+2	面庞儿桃花初放红似 火，
	26	慢板	1	3	平腔下句	基本腔	1+2	他那乌云儿这不未冠 横簪发乱蓬。
	27	慢板	6	3	平腔上句	基本腔	1+2	小枕儿轻轻斜倚蛮腰 儿后，
	28	慢板	1	3	平腔下句	基本腔	1+2	绣鞋儿一双紧靠着炕 沿儿扔。
	29	慢板	2	3	平腔上句	基本腔	1+2	柔气儿隐隐噎声把脖 项儿堵，
	30	慢板	1	3	平腔下句	基本腔	1+2	她那病身儿这不辗转 轻翻说骨节儿疼。
落腔 段	31	慢板	7	5	预备腔	扩充腔	1+2+2	猛听得颤巍巍的声音 叫声嫂嫂，
	32	慢板 甩板	1	8	甩腔	扩充腔	1+1+4+2	你把那壶内的茶儿， 递给我半盅，我这心 里头似个火烘。

该段唱开始的两句为白派京韵特有下行环绕音型为主的拖腔构成，值得一提的是两句皆落徵音，却没有因两个上句的连用产生重复感，这主要源于“自从

那晴雯离了那怡红院”的“院”字采用了下滑音说唱，而下句“宝玉他每每的痴茶他似中颠疯”的“疯”字是稳定落在徵音上。从第 17 句起主要是对晴雯住所的描述，运用了大量的三字头的唱词，采用基本腔，将屋内的布局和摆设刻画十分清楚，起到给听众从思维上搭建情景空间的作用。该段演唱表演动作并不大，主要以第三人称向大家介绍，重在领神。将宝玉出离怡红院，来到晴雯家中，在门口所见的情景，详细地介绍给观众，晴雯病态与陋室的陈设交织一起与怡红院中的景况有天壤之别，在气氛上渲染一种惨切凄凉，为后面二人的见面对话做了很好的铺垫。

刘派《大西厢》片段分析

《大西厢》是刘派京韵经典曲目，取材于《西厢记》，唱词为“江阳辙”，是刘派唱段中少有的体现才子佳人的唱段。之所以能成为刘派经典的传世之作，主要源于其唱腔都是刘派的旋律特征，但在此基础上体现了刘派特有的一种俏皮、灵巧。该段词格句型有别于其它唱段，第一段唱词篇幅较长，没有以“诗篇”形式开始，而是直接进入故事情节，讲述崔莺莺思念张君瑞寝食难安的状态。整段唱腔垛句繁多，句式板式也非常灵活多变。加之虚字、衬字的大量运用使得该唱段整体风格就有别与其他刘派的唱段。大西厢是刘派京韵中比较“吃功夫”的段子，整段情绪活泼，速度偏快，而且上板篇幅相对较长，需要演员在吐字、行腔、换气上有一定的功底。唱对容易，但要唱出刘派的风格，还能兼顾灵巧的行腔使其风格统一，相对就不那么容易做到了。

第一句用了具有刘派显著特征的挑腔，下句中“不大点的”四个衬字以十六分音符出现，立刻体现了该唱段独有的俏皮活泼的风格。第五句进入紧板，在气口、吐字方面对演员来说有一定难度，唱腔连贯、吐字清晰、还要一气呵成唱清楚词义，所以该句唱法起到一定的“炫技”作用，每每唱完多能获得观众的掌声。第 15 句运用了一个减缩的下行拖腔做预备腔，在传统曲目中，第一段运用下行低音拖腔也是很少见的。

3-3 第一段

段落	序号	板式	落音	板数	腔型	句式	唱腔结构	唱词
起	1	慢板	1	6	挑腔	扩充腔	3+3	二八的俏佳人懒梳妆，

腔 段	2	慢板	1	5	落腔	扩充腔	3+2	崔莺莺哟得了不大点的病，躺在牙床。
平 腔 段	3	慢板	5	3	平腔上句	基本腔	1+2	躺在了床上她是半斜半卧，
	4	慢板	1	3	平腔下句	基本腔	1+2	您说这位姑娘也呆呆又（得儿）闷忧忧。
	5	垛板	1	10	垛句	扩充腔	1+9	茶不思 饭不想 孤孤单单 冷冷清清 困困劳劳 凄凄凉凉 独自一个人 闷坐香闺 低头不语 默默不言 腰儿受损。
	6	慢板	5	5	平腔下句	扩充腔	2+3	也斜着她的杏眼手儿托着她的腮帮。
	7	慢板	6	3	平腔上句	基本腔	3	您要问这莺莺啊她得的这是什么样儿的病，
	8	慢板	1	5	平腔下句	扩充腔	3+2	忽然间我就想起那位秀士叫张郎。
	9	慢板	7	5	平腔上句	扩充腔	2+3	我可想张生 想得我呀一天也吃不下半碗饭，
	10	慢板	1	3	平腔下句	基本腔	3	盼张郎 两天喝不下去一碗汤。
	11	慢板	4	3	平腔上句	基本腔	3	汤不汤来呀哪是奴家我的饭，
	12	慢板	1	5	平腔下句	扩充腔	3+2	您瞧饿的我前呐心贴在了后腔。
	13	慢板	5	4	平腔上句	扩充腔	1+3	您们谁见过十七八的大姑娘走道儿拄着拐棍儿，

	14	慢板	1	6	平腔下句	扩充腔	3+3	这个姑娘要离了拐棍 儿手儿就得扶墙。
落腔 段	15	慢板	2	7	预备腔	扩充腔	1+6	强打着我的精神哪 我 走了两步哇，
	16	慢板 甩板	1	6	甩腔	扩充腔	3+3	哎哟可不好了哇大红 缎子绣花鞋这个底儿 就会当了帮。

骆派《剑阁闻铃》片段分析

《剑阁闻铃》也叫《忆真妃》，讲述唐明皇为躲避“安史之乱”，带兵西行入蜀，行至马嵬坡遭遇兵变后，无奈将杨贵妃赐死后，夜宿剑阁，听到窗外风雨敲打着檐前铜铃一夜无眠，体现了对杨贵妃无限的哀思与离别的伤怀。该段行腔凄切哀婉，缠绵缠绵，被誉为骆派的经典代表佳作。

前六句为“诗篇”，演唱速度平缓深沉，歌唱性极强。基本都采用了两截腔，七字一句，前四个字为一个腔节，字位密集。后三个字为一个腔节，旋律丰富。充分体现了骆派唱腔抒情化的特点。

3-4 第一段

段落	序号	板式	落音	板数	腔型	句式	唱腔结构	唱词
起腔段	1	慢板	1	5	挑腔	扩充腔	1+2+2	马嵬坡下草青青，
	2	慢板	5	6	落腔	扩充腔	1+2+3	今日犹存妃子陵。
平腔段	3	慢板	3	3	平腔上句	基本腔	1+2	题壁有诗皆抱恨，
	4	慢板	1	6	平腔下句	扩充腔	1+2+3	入祠无客不伤情。
	5	慢板	1	4	平腔上句	扩充腔	1+1+2	万里西巡君前去，
	6	慢板	1	5	平腔下句	扩充腔	1+1+3	何劳雨夜叹闻铃。
落腔段	7	慢板	2	4	预备腔	扩充腔	1+1+2	杨贵妃梨花树下香魂散，
	8	慢板	1	7	甩腔	扩充腔	1+2+4	陈元礼带领着军卒保驾行。

下篇：传承发展篇

第一章、 传承规律

第一节、口传心授的教学作用

对于任何一门传统艺术，我们常说要“先继承，后发展”。确实，艺术的发展是一种“叠加式”的过程，但无论发展的现状如何，我们都要以继承为先。所谓“继承”指的是向前辈学习的过程。这个过程必然包含“教”与“学”两个重要方面。我们所讲的艺术的“传承方式”说通俗了就是“教学方式”。就是这看似简单的四个字无时不刻地为艺术今后的发展奠定着重要基础。

正因为“口传心授”这种教学方法如此重要，所以更需要仔细研究它的合理性，研究它还有那些值得改进的地方，以下从白派京韵大鼓教法入手，分析论证“口传心授”的优略得失。

一、白派京韵大鼓教学程序

一、 案头工作：

- 1、 介绍作品：出处——清代曹雪芹著《红楼梦》
- 2、 分析作品：分析作品中人物性格，揣摩人物内心世界，为塑造人物形象打好基础

二、 学习唱腔：

- 1、 朗诵唱词，注意四声及韵律
- 2、 听录音、录像资料进行模仿
- 3、 着重于板式、旋律、节奏几方面，借助简谱使唱腔规范化
- 4、 针对学生个人情况解决吐字发音的问题，使唱腔专业化
- 5、 提示学生在唱腔中揉入自己的情绪，在旋律的强弱、节奏等方面进行合理的二度创作。（如学生在初级阶段，也可先从模仿入手）

三、 身形表演：

- 1、 根据对人物与作品的理解，结合学生自身特点合理设计动作。
- 2、 熟练所学动作，配合与动作贴切的神态。
- 3、 根据唱词，自如地在角色与说书人中“跳入”“跳出”
- 4、 在熟练完成以上三项的基础上，加强细腻之处，通过动作，流露情感，

从而加强表现力与感染力。

四、“成品”加工

- 1、 加入乐队为其伴奏，针对板、眼、音准、韵味等问题逐字逐句进行细致指导
- 3、 彩排节目，注重节目的完整性与演员的整体感觉。一段节目演完后，再进行指导。
- 4、 舞台实践

纵观这套教学思路不难看出，京韵大鼓的教学方式已在最传统的“唱一句学一句”的教学模式上有了很大发展。如案头工作与唱腔、动作相结合进行教学。

二、“口传心授”的合理性

所谓“口传心授”就是指师徒间口头传授，内心领会。明解缙《春雨杂述·评书》：“学书之法，非口传心授，不得其精。”《儿女英雄传》第八回：“只这刀法，枪法，弹弓，袖箭，拳脚，却是老人家口传心授。”光未然《戏曲遗产中的现实主义》：“古代戏曲中许多优秀剧目，尽管在旧社会得不到出版发行的便利，千百年来通过无数艺人的口传心授，终于很好地保留下来了。”

很多人常会说“口传心授”是一种民间的传承艺术方式，是一种落后的、不科学的教学方法。听起来似乎有一定的道理，但这个结论还有待进一步商定。

我们纵观中西方等诸多艺术门类的教学过程，其实任何一个老师都离不开用语言和学生进行交流，用自己的心得体会和学生沟通，从而传授知识、技巧。学院派的教学大多会有一套理论化的教材，清晰的教学思路、和完整的教学大纲作为辅助，这种教学方式便于学生思路的统一，适于解决多数学生的普遍问题。学院派之所以是一种自主式的学习方式，这主要源于它有一套完整具体的教学材料。因为旋律、音高、力度、节奏、节拍在教材的谱子上都有详细标志，所以每个学生虽音色不同，但所唱的内容和形式是一致统一的。

谱子虽然规范了唱腔，但从艺术发展的角度上讲，也是一定地限制了演员的二度创作，定腔定谱的音乐多数会限制个人流派的产生，比如西方歌剧还是中国的昆曲都是如此。也正是因此，西方音乐多按风格时期划分，而中国音乐可以按流派划分。西方的风格标明的是一种共性，风格上的更替大多是也体现一种时间上的更替，每一种新风格的诞生必将是对前一风格从理念上的彻底颠覆。因此西

方音乐的风格改换像一条纵线，贯穿了西方音乐的历史。而中国音乐中的流派标明的是一种个性，几种流派是可以在同一剧种、曲种中先后或同时形成。这种流派的诞生更像一条横向的线，它区分了同一曲种中，对于相同板式和旋律框架不同的处理手法。而这些不同的流派也会有自己继承人代代相传，以口传心授的方式，谱写着每个流派自己独有的历史。

我们曲艺艺术因为流派繁多，唱法各异，且即兴性较强。所谓常说“曲艺重要的是唱出韵味”，这“韵味”就是指那些滑音、和节奏间细微的顿挫，其音高、时值大多是无法用简谱、五线谱详细表明的。而学生在学习中，没有谱子作为对错的标准，完全出于对老师所唱内容的心领神会，凭借自己悟性进行模仿。无论是表演、唱腔都需要老师因人而异，着重解决个别学生的个别问题。只有一对一，逐字逐句的传授经验和技巧，学生才有可能领悟作品的真谛。所以说，对于我们民族的艺术来讲，“口传心授”是一种最实用的教学方式。当今诸多的艺术形式能如此完整的保留下来，正是“口传心授”从中起了重要作用。

三、“口传心授”的待改进之处

“口传心授”的确适于传统艺术教学，但随着艺术的不断发展，这种教学模式的改进也是十分必要的。以京韵大鼓老师的教学过程为例，我们从中可见，京韵大鼓的教学没有教材，但却是一种系统且条理性较强的教学过程，理论与实践的紧密结合使学生充分体会到作品的演唱技巧。如：学习唱腔先从唱词的文学方面入手的方式不仅让学生掌握如何唱，更重要的是让学生明白为什么这样唱。相对早期那种只局限于传授唱腔的教学方法来看，京韵大鼓的教学方法更为具体形象，便于学生理解。

传统艺术的传承过程是艺术发展的重要环节，起主要作用。我们关注传统艺术的发展，但更应认识到传承过程才是艺术发展之本。人们之所以认定民族唱法的科学性，主要在于西方人对自己的音乐文化善于研究和总结，经过千百年的积累，西方音乐文化已经拥有自己完整的书面教材和完善的文字理论支持着艺术的发展。我们的传统艺术虽没必要照搬、西化，但也可以根据老师们的教学过程，不同曲种总结出各门类由浅入深的教材。如此，一来是对老艺术家们教学思路的记载，把“口传心授”的过程落实成文字，让这种原本无形的教学过程变为有形的宝贵资料；二来便于后人对传统艺术不同时期、不同形态的了解、学习和总结，

使艺术在发展中不断完善。像二胡、琵琶等民间艺术在高等院校中系统的教学体系以及该学科系统化的教材都是值得曲艺艺术借鉴学习的。在北京曲协的支持下笔者正在教学实践中尝试着教材的编写（见附录二）。

第二节、女伶介入的审美影响

受封建思想的影响，曲艺从业者主要为男性，妇女可以从事曲艺行业的仅限于盲女，时称瞽姬。最早的明目女伶登台演唱，据资料记载是道光后苏州出现的女子弹词。不仅是演员，而早期的戏园、茶馆也，妇女也是不能作为观众进入的。辛亥革命与五四运动后，随着民主思想大量传播，妇女解放运动、女权运动的兴起，打破了长期禁锢女子的封建思想，使民国初期女子从艺得到一定程度的鼓励。传统的曲艺欣赏观念在这时也发生着巨大的变化，明目女艺人随之增多，在当时应当说是一种历史的进步。据 91 岁高龄的曲艺名家白凤霖先生回忆，第一代京韵大鼓女艺人产生于十九世纪初。当时名噪一时的女艺人以“黑姑娘”、“白姑娘”、“更姑娘”等为代表。这样，城市曲艺表演对舞台美术和艺人外在形象要求提高了，对曲艺整体艺术品位的提升起到了促进作用。

闫秋霞作为白派京韵的第二代传人，在继承发展方面对白派有突出贡献，首先就是在于她将创始人的原始唱腔转化成适合女性演唱的唱腔。如果仅仅从模仿的角度来评价，其实从白派的第二代起，音乐形态就与白云鹏的原创产生了极大差距。首先男女嗓音上的差异就对相同唱腔的表现力有所影响，无论吐字、气息处理方式（业内称为“口风儿”）都不同。在传承过程中，学习的第一步都是从模仿开始，即便是女生学唱，也很容易模仿前辈男艺人的口风，所以不是说女性所唱的就一定是适合女性的唱腔。刘派京韵大鼓发展到第二代时，艺人中有不少女性，但大多惯用男性唱法，无论行腔表演都是男性的风格。将男性的艺术转换为女性艺术还是经过了一段时间的过渡。闫秋霞很快地完成了这样的过渡，同样的唱腔，经过闫秋霞的处理，已经体现出了女性特有的行腔特点。

女伶的出现适应了时代的对于鼓曲艺术的一种音乐审美的需求。无论是清代时以“孤芳自赏”雅致的自娱形式出现，还是民国时以娱乐民众通俗的形式出现，就鼓曲自身而言，它的发展状态并没有摆脱男权社会的总趋势，从其主要的意义上讲，以服务于男性为主。自女性可以进入戏院看戏听曲儿之后，对于女伶的市场扩宽其实也有很大的影响，尤其擅长表现女性内心的流派，更能引起女观众的

共鸣。从表演的角度上讲女性更适宜细腻地刻画人物内心，这使白派京韵大鼓在女伶介入后得到了进一步的升华。本身从题材上讲，白派所擅长的《红楼》等才子佳人的题材就更适于女性表演，再加上女伶对剧种人物内心世界的距离更加贴近，相比男性演员，无论从动作、神态还是心理的刻画上都有一定的优势。

第三节、艺术特征的认知继承

中国民间艺术的传承方式都是“口传心授”，其艺术精髓都在老师一板一眼，逐字逐句的“口传”之中。如此一来，在流传过程中，是随时有变异、出轨的现象发生，进而会影响了艺术的表现力，偏离了大众的审美需求，最终导致曲种流派的失传。所以传统艺术能薪火相传，流传至今，与每一代传承人正确的艺术观和悟性是分不开的。

对于个人流派的继承来说，后代艺人更多的是传承一种独特的风格特征。这种风格最初形成是创始人自身艺术条件的综合体现。这些特征的体现大多是创始人无意形成的，但是经过后人的刻意突出，对特征夸张化的处理，往往使得艺术本质发生改变。戏曲理论家刘连群先生曾经发表过一篇文章《程砚秋最不像程派》一文就深刻地指出了流派传承过程中所存在的问题。如何将流派特征与自身特征相结合、与时代特点相结合是演员传承流派的重要课题。

白派京韵大鼓的特点究竟是什么在广大观众当中一直颇有争议。有人说白派特点是重“说”轻“唱”，有人认为白派特点重在表演，也有人身为白派特点重在“神韵”，甚至有白派风格以“妩媚”为主要的说法。鼓曲爱好者中迷醉白派京韵的人不少，有些人对白派的模仿限于在“了、呢、袋、来”这些字音的“怯”处理，认为只有这样唱的才能称是白派。这些种说法固然各有各的道理，却也各有各的局限。对于演员来说，传统艺术的继承是有很难度的，过于模仿会被指“没有自己的东西”，因为开宗立派的大师们常主张“学我者生、似我者死”。可一旦过于展现自己的风格又会被说成“不像”。一个演员经过长期学习过后，被观众说为唱的根本不是白派，这对于演员来说又成了最可悲的事情。其实就艺术本身而言是很难有对错之分的，对艺术风格的认知毕竟是个仁者见仁的事情。白派京韵的第二代传人因为女艺人的介入就已经对艺术特征产生了极大的改变。艺术要随时代发展而行，后人逐渐对其题材、唱腔等方面进行的丰富补充使其不因过于泥古而失去听众，能在时代的前行中传承下去，也是对流派继承的最大贡献。

综上所述，笔者认为对于流派传承的水平标准不应局限于“像”与“不像”的浅层问题上。传承人都“像”则无法发展，都“不像”则无以流传。只有将流派特征、自身条件、时代因素三者之间的关系协调好，才是流派得以传承的基础。

第二章、发展过程

第一节、唱腔旋律融汇式改革

白派京韵大鼓流传至今，艺人已经延续到第四代。各具有代表性的艺人为阎秋霞——赵学义——王莉。对于一个流派的传承过程来说，她们每个人都在一个时期内起到了承上启下的重要作用，为继承发展、延续弘扬这门艺术做了杰出贡献。这个过程说起来简单，其实能够保证这个曲种流派延续传承的前提、环境相当复杂，且不利因素繁多。

阎秋霞（1927-1988）是白云鹏先生的入室弟子。相貌清秀俊雅，嗓音低回，略带沙哑，颇俱白派的韵味。“死学，学死”是曲艺界常讲的学习过程中的一“大忌”。意思是指学生对老师的继承虽然完整，但没有了自我的个性，无论学得多像，终归取代不了老师的位置，进而也就没有了自己的位置。阎秋霞最大贡献就在于将白云鹏先生的行腔韵味与自身条件相结合，对艺术进行了女性化的处理。这种处理无论在行腔和表演上都得到充分体现。

阎秋霞的唱腔不失白派神韵，但行腔中，旋律更加明确，每个字都能记出与之相应的音符。相对白云鹏先生的唱腔，更具歌唱性，并且对一些过于“怯口”的“倒音字”加以了修正。在表演上细腻传神，舞台形象清雅俊秀，符合了当时观众对女艺人演唱艺术上的审美需求，曾红极一时，备受广大观众喜爱。

白派京韵的第三代传人赵学义（1994—2006）是阎秋霞的弟子。她不仅完整地继承，更发展了白派艺术。在传统唱腔的基础上，对唱腔的结构和旋律进行了合理的改革，使得缺乏生命力的传统老段在富有时代感的唱腔“包装”下，音乐形象更为丰满，情节富有张力，重新在舞台上散发出耀眼的光芒。比如《宝玉娶亲》是白派京韵大鼓中的代表曲目之一。

2<-1>第一段

段落	序号	板式	落音	板数	腔型	句式	唱腔结构	唱词
----	----	----	----	----	----	----	------	----

起腔段	1	慢板	1	5	挑腔	扩充腔	3+2	中秋十五月轮高
	2	慢板	5	5	落腔	扩充腔	2+3	月下人圆乐更饶
平腔段	3	慢板	3	3	平腔 上句	基本腔	2+1	金茎玉露空中落
	4	慢板	1	2	平腔 下句	基本腔	2	桂子天香云外飘
	5	慢板	3	3	平腔 上句	基本腔	2+1	嫦娥应悔偷灵药
	6	慢板	1	2	平腔 下句	基本腔	2	弄玉低吹引凤箫
落腔段	7	慢板	2	5	预备腔	扩充腔	1+4	怕只怕龙钟的月老 将人误
	8	慢板	1	6	甩腔	扩充腔	1+5	两下里错系红丝是 惹祸的根苗

第一段唱腔由原来传统作品中的六句子，变为八个句子，增加了“金茎玉露空中落，桂子天香云外飘”一句唱腔。使第一段的行腔更为丰富，同时勾勒出中秋佳节的美妙的景象，与后面的故事情节形成鲜明反差。

段落	序号	板式	落音	板数	腔型	句式	唱腔结构	唱词
平腔段	1	慢板	3	6	平腔 上句	扩充腔	2+4	只见那珠络银灯光 灿烂
	2	慢板	1	4	平腔 下句	扩充腔	4	香焚宝鼎篆烟飘
平腔段	3	慢板	6	5	平腔 上句	扩充腔	3+2	五彩悬门多喜气
	4	慢板	1	3	平腔 下句	扩充腔	3	红毡铺地一条条
平	5	慢板	5	5	平腔	扩充腔	3+2	宾相插花披红锦

腔 段					上 句			
	6	慢板	1	4	平 腔 下 句	扩充腔	4	乐工击鼓捧笙箫
落 腔 段	7	慢板	2	5	预 备 腔	扩充腔	1+4	真果是富贵人家的 新气象
	8	慢板	1	6	甩 腔	扩充腔	1+5	专等那织女天孙渡 鹊桥

该段唱腔是对洞房景象的描绘，采用了一种革新音型，依旧是以京韵大鼓的腔为基础，但是将眼起板落的唱腔改成板起板落，即句头都采用顶板的方法，句子之间垫头的技法也有所改变。“红毡铺地一条条”一句借鉴了奉调大鼓的音乐元素。“乐工击鼓捧笙箫”中“箫”字的拖腔又过渡到京韵大鼓传统的板式上，“真果是富贵人家的新气象”一句为典型眼起板落的预备腔。虽然是革新唱腔，但通过过门“走出去”和拖腔“拉回来”使得新腔与传统腔之间的过渡没有丝毫生硬感，且丰富了音乐的表现力，透过音乐，使观众看到洞房别致奢华的景象。

在传统唱段的《宝玉娶亲》中，描绘完洞房景象后，唱腔进入快板部分，革新后的《宝玉娶亲》在结构上进行了调整。将宝玉掀起盖头后，发现是宝钗一段，由快板变为慢板唱腔，但在行腔上，减去了字尾的拖腔，字位密集，一字一音，节奏紧凑，直到掀开盖头后，用三个四分休止，体现了宝玉看到新人是宝钗，所表现出的惊诧、慌乱。随后“我的林妹妹呀”一句，借鉴了奉调大鼓，并在速度上做了渐慢处理。“我怎么就会见不着，你们变的这是哪一招”恢复原速，甩板收尾，表现了宝玉焦虑愤恨的心情，将音乐与剧情完美结合。可见，挖掘整理传统曲目，使其永久保留下去也是传承艺术的重要方式。

王莉为白派京韵的第四代传人，现天津市曲艺团演员，唱腔流畅，旋律性强，台风柔美，富有时代感，深具白派风范。在唱腔的处理上，更注重韵味的特点，行腔在质朴的同时趋于妩媚，将白派的各种特点适当的突出。又因其略带沙哑的嗓音条件与白派京韵大鼓的行腔十分匹配，成为当今舞台上最具白派特色，最受观众喜爱的白派京韵大鼓演员。在表演方面，王莉更注重对身段的适度加工，使其女性的艺术特征更加明显，在新时代下，对白派艺术做了新的诠释，前不久为阎秋霞几段演唱进行了音配像，广受观众好评。

第二节、创作题材多元化发展

根据第一章曲目汇总来看，白云鹏创始的白派京韵大鼓取材还是比较广泛的。然而一个流派在传承过程中，会有意无意地将特点夸张化，进而区分于其它流派，更体现其独树一帜的风格。虽然也有三国、水浒等武段子的题材，但随着其特点的逐渐突出，与传人的继承，白派在刻画女性的题材上还是有着其它流派无法比拟的优越条件。因此，代代相传、完整保存下来的段子仍是《红楼》题材的居多，而且堪称白派经典。

随着时代的发展，到了以闫秋霞为代表的第二代传人时，白派的曲目也增添了一些激励斗志的红色内容以及体现鲜明时代特色的唱段，比如最为典型的《绣红旗》和《愚公移山》。《绣红旗》反映的是《红岩》中江姐在监狱中与战友绣红旗的红色故事，因为受到题材影响，该唱段白派风格其实并不明显，甚至出现了很多高腔（高音到5），虽然在当时成为闫秋霞的代表作品，但并没有流传下来。

《愚公移山》则是与《红旗颂》相反的一个成功案例。虽然该段并不以悲切情绪贯穿，题材也是激励斗志，但朗朗上口的唱词、颇具特色的唱腔使白派神韵很好地融入到时代当中，该唱段至今也成为舞台上经常演出的经典作品。

白派传承到第三代，题材风格更朝着多元化的方向发展。传人们首先对遗失的段子加以恢复，比如《改良劝夫》这样的段子经过演员的整理在舞台上又重新演唱。再如《绿衣女》、《凤仪亭》等多个段子经过乐队和演员对唱词、旋律的重新加工，在舞台上又恢复了生机。这使白派京韵艺术以新的面貌展现在观众面前。改革开放过后，演员们更加注重了新作品的创作。以赵学义为代表，创作了《鉴湖女侠》、《江郎才尽》、《梁祝哀史》等大量作品，一方面恢复了传统曲目，另一方面也整理革新了一批失传的旧作，同时也对新编历史题材和现代题材加大创作力度。白派艺术早二十世纪末期的发展达到了前所未有的高度。

二十一世纪初，第四代传人的逐渐成熟为艺术注入新的活力。白派京韵大鼓的青年演员王莉演唱的《庞统献计》就是一部体现三国题材的优秀新编作品。她本人自己创腔的段子《江总书记到咱家》反映了国家领导人来到人民群众中亲切慰问的一部现代作品，应时当令，使白派京韵在新时代下发挥着自己积极的宣传作用。

受到国内文化市场的冲击，所有传统艺术都有冷落的遭遇，鼓曲艺术更是下

坡趋势，中国北方曲艺学校鼓曲专业的招生困境一年堪比一年，学员的逐年递减使得优秀人才产生的几率也大量下降。在这种情况下，庆幸的是仍有一部分青年演员坚守阵地，在曲艺舞台上尽着自己一份力量，传承着每一个曲种和流派。

第三节、表演形式现代化创新

京韵大鼓的基本表演形式为一人击鼓打板，站唱。乐队由三弦、四胡、琵琶组成。近些年来，为了跟上时代，吸引年轻观众，京韵大鼓的演唱形式也有所突破。在舞台实践中我们尝试过按角色拆唱白派京韵大鼓《宝玉探晴雯》、融入爵士音乐风格的《丑末寅初》，天津市曲艺团曾经尝试过交响乐伴奏鼓曲演唱会，甚至有演员自弹吉他与摇滚乐队合作京韵大鼓作品。无论如何改革都是为了让听众耳目一新，为传统艺术注入新的活力，但如何能留住老观众的同时吸引青年人又是摆在艺人面前的难题。

鼓曲改革绝对是个老生常谈的话题。曲艺作为传统艺术、民间艺术，其最大的艺术价值就在于它的“传统性”与“民间性”。鼓曲音乐既不会因为“摇滚化”就能前卫，也不会因为“歌曲化”能通俗，更不会因为“交响化”就脱离了民间艺术范畴，跻身于所谓高雅音乐行列内。前不久，北京曲艺团打造了一场名为《尚韵》的鼓曲演唱会，这场演出是近些年鼓曲改革道路中难得让人眼前一亮的佳作。其难得就在于标志着鼓曲音乐的元素符号（鼓、板、唱腔、板式、伴奏乐器、唱法）一个都没变，只是借助了舞美外力，使其更富有艺术表现力。其意义在于不仅让“熟悉曲艺的人”知道了“曲艺也能这样儿唱”，更重要的是他不妨

碍“不熟悉曲艺的人”了解“这样唱的才叫曲艺”。改革创新总要有个立足点，创新的目的到底是为了让“内行人”通过他们所熟悉的旋律了解他不熟悉的表现形式，还是让“外行人”通过多彩的表现形式能吸引他们了解不熟悉的曲艺音乐？哪个更能起到普及作用，答案是显而易见的。但是对于今天惨淡的鼓曲市场而言，我们应该给鼓曲改革一个宽广的道路，以包容的心态鼓励着从艺者的开拓革新。

传统犹如一条河流，它有着生生不息，吐纳百代的独特秉赋，大凡至今得以流传的文化、艺术、胜迹都能渗透出那历史的层累性与文化的叠加性。我们之所以继承传统，其真正目的在于更好的发展传统。好的作品是自然产生的，人们在

创作这些作品的时候，都是发自内心的，是一种不吐不快的感受。这种情感的抒

发，需要有“完整继承”和“充分把握艺术规律”作基础。所谓改革创新，不是盲目效仿时尚，不是锐意追赶潮流，更不是生搬硬套其他艺术形式。艺术创作总得保持一定的纯粹性和自然性才行。传统艺术不同于通俗艺术，对于改革而言，我们不仅要关注改革的结果，更应该重视的是改革的过程。而这个过程应该是严谨踏实的案头工作，是创作者对艺术的仔细揣摩与深刻理解，更是反复实践、长期积累和不断地总结。

我们期待，期待所有的鼓曲青年演员都能以自己传承者的身份为荣，传承文化、开拓市场，大胆创新。

第三章、四代艺人的唱腔对比分析

不同年代的人演唱相同的作品必然会产生对作品不一样的诠释，以《黛玉焚稿》为例，虽然是白派京韵的经典传统曲目，久演不衰，四代艺人行腔的框架旋律不会有太大变化，但在就是这种逐渐叠加式的细微处理，使每个时代在延续传承着白派艺术的同时，也衍生出了每个阶段“不一样”的白派。

谱例 3<-1>：《黛玉焚稿》白云鹏演唱

4 白日里神魂颠倒心似

8 倦，到晚来彻夜无眠恨漏长。瘦得个

12 柳腰儿无有一把，病得那个杏脸儿又焦黄。

从谱例不难看出白云鹏的演唱是说唱相间，很多唱词只是有节奏地说出来，无法准确记录出音准。即便可以记出的音符也是一种相对的音准，演唱比乐队旋律偏低一些，整体听上去给人感觉比较随意，并没有去苛求音准、板眼，却也正是这种质朴倒反衬出那些小装饰音的细腻。

谱例 3<-2>：《黛玉焚稿》阎秋霞演唱



阎秋霞的演唱相对白云鹏的唱腔处理更为细致，从留下的音响资料中听起来，不仅个别的唱词有了准确音高，整体的唱腔与乐队音高也比较吻合，体现了女性演唱的特点。个别的旋律和节奏有所改变，比如“情思倦”的“情”字在正拍上齐唱；“瘦得个柳腰儿”有了非常明确的音高，并且在“无有一把”的后面加一个“了”字作为衬字。整段唱腔匀速处理。

谱例 3<-3>：《黛玉焚稿》赵学义演唱



赵学义对该段唱腔处理倾入了情感，夹叙夹议，时而会投情于黛玉的角色中，时而又跳出角色给观众讲故事，第一句和最后一句速度明显放慢，起强调作用。

另外音符的时值加长，每个音唱得饱满，润腔明显增多，注重了字尾的颤音。“无有一把了”一句速度稍慢之后，“病得个杏脸儿又焦黄”一句又恢复原速。如此处理，在阎秋霞的行腔基础上，又进一步用速度对比，突出了白派一些特有元素。

谱例 3<-4>：《黛玉焚稿》王莉演唱



第四代传人王莉将白派特征更加夸张化，除了速度快慢的强烈对比之外，在很多字的尾音都加了下滑装饰音，“无有一把了”的“了”字已从衬字转成一个重要且需要强调的字，作为白派显著特点而存在。该段唱整体速度比前人处理稍快，也是一种时代感的体现。

通过以上对比我们看到仅两句唱腔在四代人的传承过程中就发生了很大变化，聆听当今舞台上演员演唱的白派，再返回听白云鹏的京韵，有不少人认为已经偏离了艺术本质，但也有人认为这才是艺术的前进，各种观点舆论争论不休。不只是京韵大鼓，很多传统艺术在继承的问题上都存在这个现象。学得太像称之为“死学”，没有了自己。可太追求自我感觉又会被指为“不像”。二者之间分寸的把握是每个时代的演员面临的重要课题。

其实对于继承传统，我们大可不必在“像不像”的问题中过分苛求。对于现在惨淡的传统艺术市场来说，无论从业者还是爱好者，只要还坚持学习、实践，都是对艺术最好的传承和普及。市场是最好的标尺，只有真正将传统与时代恰当结合的演员，才会被观众记住，其艺术才能够得以流传。以上四代白派京韵大鼓的艺人都是以自己的勤奋好学，并且与所处时代相符合，才在当时成为该曲种的佼佼者，成为各代艺人中的代表人物，被人们所记住。

结 论：

1、白派京韵大鼓是——以排比词格为基础；以儿韵乡音代表；以下行环绕的旋律为特征；适于展现悲剧题材、刻画女性心理，“说”重于“唱”的京韵大鼓流派。

2、戏曲曲艺艺术中，以个人姓氏命名的流派，它们的产生本身具有衍生和传承的关系。白派京韵大鼓在整个京韵大鼓的发展史上起到了承上启下的重要作用。白云鹏之所以能够自成一派的原因并不是因为他的唱腔简单好唱，而是在继承了刘派京韵细致规范行腔的基础上，根据自身条件形成了独有的演唱风格。同时也为其后面的少白派、和骆派的形成奠定了基础。

3、传承过程本身是对艺术逐渐细化的过程。

(1) 纵向从流派传承人的角度来说：

作为传承者首先要保证完整继承该流派的风格。但流派毕竟是创始人为自己“量身定做”的特有风格，其他人早期都是从模仿做起。为了给自己的艺术打上宗某派的标志，首先要做的就是将该流派的特点夸张化。当传承者有了一定的舞台经验和资历后，必然会在夸张的流派特点基础上，不经意地融入自己的体会，做更为细腻化的处理。这也是造成流派传承过程中，艺术形态越来越远离原始形态的原因。

(2) 横向从流派创始人的角度来说：

以京韵大鼓的发展为例：最早形成的流派是张小轩派，其后产生的刘宝全派就是对张小轩高亢嘹亮特征的继承之后，又加以细腻的行腔表演而著名。白云鹏继承了刘宝全的细致规范，根据自身条件增强了京韵大鼓中低音区的音乐表现力。随后产生的少白派（白凤鸣）则是在白云鹏中低音区的旋律中加入了 4、7 这种半音的使用，称为“凡字腔”。骆玉笙继承了高亢、低回和极具抒情性的“凡字腔”为一体，最终成就了骆派。但当艺术细化到极致的时候，就很难再有更大的发展余地。不仅是京韵大鼓，京剧、评剧等剧种也是如此。

综上所述，笔者认为：

流派是经得起岁月沉淀，经得住市场考验，经得起后人超越，经得住时代变迁的独特艺术风格。

之所以每个剧种、曲种中都会产生一个以体现悲剧、行腔低回为共性的流

派，这不仅是创始人个人的努力和时代的造就，更重要的是他的艺术风格丰富了该曲种、剧种当中，中低音区的音乐表现力，填补了悲情抒怀的情感空白，进而吻合了流派形成乃至这门艺术发展的规律，所以这种流派的诞生是必要的，更是必然的。

参考文献

一、中文书籍（按书名字母顺序排列）：

- 1、冯光钰：《多重视野中的曲艺音乐》，香港：华夏文化出版社，2004 年 12 月
- 2、李吉提：《中国音乐结构分析概论》，北京：中央音乐学院出版社，2004 年 10 月
- 3、孙继南、周柱铨《中国音乐通史简编》，山东：山东教育出版社，2002 年 7 月
- 4、肖常纬：《中国民族音乐概述》，重庆：西南师范大学出版社，1999 年
- 5、姚文放：《中国戏剧美学的文化阐释》，北京：中国人民大学出版社，1997 年
- 6、袁炳昌、冯光钰：《中国少数民族音乐史》，北京：中央民族大学出版社，1998 年
- 7、周青青、郑祖襄等：《音乐学的历史与现状》，北京：人民音乐出版社，2003 年8月
- 8、赵学义、韩宝利：《鼓曲音乐创作集》，北京：中国文联出版社，2003 年 9 月
- 9、《文艺理论译丛》，中国文艺联合出版公司，1983 年 6 月出版
- 10、《中国曲艺志·北京卷》编辑委员会编，北京：中国 ISBN 中心出版社，1999 年 9 月
- 11、《中国曲艺志·河北卷》编辑委员会编，北京：中国 ISBN 中心出版社，1999 年 9 月
- 12、《中国曲艺音乐集成·北京卷》编辑委员会编，北京：中国 ISBN 中心出版，1999 年 9 月
- 13、《中国曲艺音乐集成·天津卷》编辑委员会编，北京：中国 ISBN 中心出版，1999 年 9 月

二、中文文献（按作者名称字母顺序）：

中国《曲艺》杂志（月刊）：

- 1、陈祖荫、李爱冬《京津鼓曲中的“红楼”题材》，2006 年 5 月
- 2、戴宏森《关于曲艺研究的方法论》，2006 年 6 月
- 3、戴宏森《曲艺学学科建设之我见》，2007 年 2 月
- 4、戴宏森《试论曲艺发展观》，2009 年 9 月

- 5、冯光钰《筚路蓝缕 成果丰硕》，2003 年 11 月
- 6、冯光钰《曲艺学学科建设与曲艺音乐研究——中国艺术研究院曲艺研究所成立 20 年有感》，2007 年 2 月
- 7、郭鸿玉《值得研究的文化现象——骆玉笙》，2001 年 11 月
- 8、季承人、倪齐全、王云根《论绍兴曲艺的保护与传承》，2009 年 11 月
- 9、李世明《白派京韵及其传人》，1999 年 5 月
- 10、李燕《孙书均先生及其京韵艺术印象记》，2005 年 12 月
- 11、沈红鑫《弹词中的梅尚程荀》，2002 年 11 月
- 12、孙福海《曲坛喜结新硕果——读〈骆玉笙年谱〉有感》，2009 年 8 月
- 13、王小淳《探寻基业常青之路——写在中国北方曲艺学校成立二十周年》，2006 年 11 月
- 14、吴文科《理论要发展 学术要规范》，2006 年 10 月
- 15、于林青《中国曲艺史上的第一次》——参加《中国曲艺音乐集成编审工作后记》，2006 年 5 月
- 16、张凌怡《河南坠子在女性化冲击中繁衍发展》，2006 年 8 月

附录一、音乐相关的行业术语阐释

一、板式相关：

上 板：一种板式，也称紧板，有板无眼。

板 后：板的后半拍。

闪 板：板或眼的前半拍休止，后半拍起唱。

顶 板：板上起唱。

没 板、走板：演唱中出现节奏上的错误，导致下句结尾没有落在板上。

甩 板：每一段落的结尾处，最后五拍，演员打板演唱。因为该句的唱腔叫甩腔，因此也称甩板。

颠 板：一种打板的方式，先打下板，一般在甩板处使用。

咣 板：一种打板的方式，紧板处使用，檀板只打下面，不打上边。

翻 板：檀板按拍子一扬一落打，过门收尾和唱腔收尾时，檀板必须是打下边。如果终止处落在了上板则翻板，是京韵大鼓演唱的大忌。

尺 寸：速度。

坐尺寸：速度放慢，强化板式感觉。

撤 ：微微放慢速度，抒情的唱腔中常用。

坠 ：速度慢得不妥。

催 ：逐渐加快速度，用于表现剧情高潮，和终止收尾。

赶 ：速度快得不妥。

寸 着：速度别太快。

二、旋律相关：

凉 调：音不准，唱的旋律比乐队旋律偏高。

塌 调：音不准，唱的旋律比乐队旋律偏低。

推 ：旋律连贯流动起来。

顿 ：旋律中的休止。但情感和气息不断。

三、力度相关：

扬 着：力度强

阴 着：力度弱

四、乐队相关：

硬：定弦的术语，比某调稍高。如：“升 G 硬一点”即比升 G 高一点，但不要到 A。

绵：同上，比某调稍低。如：“A 绵一点”即比 A 稍低，但不要降到升 G。

涨 zhang（三声）弦儿：升调

落 lao（四声）弦儿：降调

垫头：腔节之间的小过门。一般占两拍左右的时值。

兜着：速度、力度由乐队做主决定。

跟着：速度、力度由演员做主决定。

五、其它：

一番儿：每甩板处就为一段的结尾。

口风儿：吐字、气息的处理方式。

起范儿：以气息、神态带动情绪的准备动作。便于示意乐队，和观众产生共鸣。

晃范儿：板眼或行腔不够准确。或者从音乐上听出演员、乐队不够自信。

附录二：鼓曲培训班教材编写

北京曲协鼓曲培训班

简明教程

（京韵大鼓专业）



翟静婉 编

2010 年第一版

一、京韵大鼓的形成简史。

京韵大鼓的前身是河北的木板大鼓，因带有浓重的河北口音，所以又叫“怯大鼓”。清末流入天津、北京等城市，当时的著名艺人是胡十、宋五、霍明亮，他们将木板大鼓进行了大胆的改革，使这一艺术得到了全面的发展。继他们之后，形成了以刘宝全、白云鹏、张晓轩为代表的三个流派，是第一代京韵大鼓的代表。其中以刘宝全一派最为突出。他继承了宋五、胡十的曲目和演唱艺术，把怯大鼓的河北方言改为京音，就形成了今天的京韵大鼓。

二、京韵大鼓的流派

- 1、张晓轩：称“张派”，在天津和东北各地拥有很多听众，他的演唱充满激情，粗野中显气魄，高亢处见精神，曾有“花脸大鼓”的称誉。（失传）
- 2、刘宝全：称“刘派”，嗓音嘹亮，曾经学过戏，所以在京韵大鼓中加入了戏曲表演的成分。演唱风格高亢激越，擅于表现三国、水浒等题材的作品。（四代传人）
- 3、白云鹏：称“白派”嗓音低婉，行腔更口语化，个别字带有河间方言的特点，多唱以女性人物为主的唱段，擅于对女性内心的刻画，适合表现红楼题材。（四代传人）
- 4、白凤鸣：称“少白派”，在继承刘派艺术的基础上，适当吸收借鉴京韵大鼓白派创始人白云鹏的演唱技巧，共同创造了以苍凉悲壮见长的“凡字腔”新腔。（无人继承）
- 5、骆玉笙：称“骆派”吸收了刘派的高亢挺拔和白派的低回俏丽，又吸收了少白派的悲怆苍凉，加上自己浓郁的女中音音色，构成了风格独特的“骆”派。（三代传人）

三、京韵大鼓的板式

中国传统音乐中的节拍称为板眼。重拍为板，其余弱拍为眼。北方音乐的唱腔多为“眼起板落”，南方音乐唱腔多为“板起板落”。京韵大鼓起源于北方，板式特征是典型的“眼起板落”型。

- 1 慢板——京韵大鼓的慢板部分为一板三眼（4/4 拍），四拍为一小节，第一拍称为“板”，第二拍称为“头眼”、第三拍称为“中眼”、第四拍称为“末眼。”

2 快板——京韵大鼓的快板部分多称为上板或紧板，为有板无眼（1/4 拍）。

3 甩板——每段唱的最后一句称为甩板，慢板部分甩板后接过门音乐，快板后的甩板表示演唱结束，具有终止感。甩板在唱词中起到划分段落的作用。

四、京韵大鼓的旋律

京韵大鼓为板腔体音乐（即以对称的上下句作为唱腔的基本单位，在此基础上，按照一定的变化原则，演变出各种不同板式），属于宫调式（结束音落在“do”上）。慢板旋律适于抒情，快板旋律便于叙事，将故事情节推向高潮，增强戏剧张力。唱腔最后终止于慢板，总结全段或警示后人，起点睛作用。

五、京韵大鼓的表演

1、鼓板技法

1) 鼓板的作用：

（1）规范唱腔（2）为过门音乐伴奏（3）掌控速度（4）烘托气氛

2) 打鼓的基本点称为“老七点”： 嘞 嘞 起 嘞 起 嘞 嘞

（注：“嘞”为打鼓，“起”为休止）

3) 板的打法：翻腕打上为“扬板”，扣腕打下为“落板”。

过门音乐和唱腔音乐每段的最后一句一定结束在“落板”上，禁忌在扬板上结束（此现象称为翻板）。

4) 鼓板配合打法：

鼓： 嘞 嘞 起 嘞 起 嘞 嘞

板： 扬 落 扬 落

老七点变型 1：

鼓：起 嘞 起 嘞 起 嘞 嘞

板：扬 落 扬 落

老七点变型 2：

鼓：嘞嘞 嘞 起 嘞 起 嘞 嘞

板： 扬 落 扬 落

6) 前奏鼓板打法:

前奏: 1 0 3 | 2 3 1 3 2 | 1 3 2 1 3 2 1 | 1 (后略)

鼓板: | 扬 | 落 扬- 落- 扬- | 落 (后略)

鼓点: 0 0 | 0 嘞 边 嘞 | 嘞 起嘞 起嘞 起嘞 | 嘞 (后略)

注解: (入鼓) (老七点)

7) 起唱前的打法:

板: 扬 0 落

鼓: 0 嘞 边 嘞 嘞嘞

2、唱词分析

(1) 理解唱词

唱词是行腔的基础,演唱前的案头学习工作是十分必要的。通读唱词,准确理解句、词、字意。熟悉唱段情节、取材、及故事的前因后果。

(2) 辙韵

十三道大辙: 发花、梭波、乜斜、一七、姑苏、怀来、灰堆、遥条、由求、三千、人辰、江阳、中东。

两道小辙: 小人晨儿、小言前儿

鼓词为上下句,下句要押韵,一个唱段一般要求一辙到底,凡出现两个辙或两个辙以上的称为“花辙”。

3、演唱方式

(1) 吐字发音: 一个字的发音分为字头、字腹、字尾三部分,任何一部分发音不准确都会影响字意。

(2) 依字行腔: 也称按自行腔。戏曲、曲艺音乐的行腔基本规律之一。指各种戏曲、曲艺唱腔的曲调须与唱词的音调相吻合。字头部分要定准四声,否则会出现倒字现象,影响词意。

4、表演形式

如果说戏剧表演是“显身中说法”，曲艺表演的特点就是“说法种显身”。（即以第三人称叙述故事为主，根据故事内容需要，进入角色、跳出角色的表演特点）。因此，曲艺表演十分注重与观众的交流，要把所唱故事的内容向观众交待清楚。表演时要特别注意角色的变换。进入角色是为了更明确地表现故事内容，使观众一目了然，但如果一味地扮演角色，而忘记了自己“说书人”的身份，忘记与观众的交流，这样的表演是不吸引人，不会引起观众共

艺术源于生活，但要高于生活。因此进入角色时，还要根据现实生活来进行表演。如果动作总是低头看地或仰头望天，无法准确表达唱词的情感。失真的艺术会使观众感到不解，甚至会造成误解。

三、唱词选段

1、《丑末寅初》（片段）

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。

一轮明月朝西坠，我听也听不见，在那花鼓谯楼上，梆儿听不见敲，钟儿听不见撞，锣儿听不见筛呀，（这个）铃儿听不见晃，那些值更的人儿他沉睡如雷，梦入了黄梁。

架上的金鸡不住的连声唱，千门开、万户放，这才惊动了行路之人急急忙忙打点着行囊，出离了店房，够奔了前边的那一座村庄。

渔翁出舱解开缆，拿起了篙，驾起了小航，飘飘摇摇晃里晃当，惊动了那水中的个鹭鸶对对的鸳鸯，

是扑楞楞两翅儿忙啊，这才飞过了（那）扬子江。

2、《俞伯牙摔琴》（片段）

古代列国多奇闻，俞伯牙汉阳抚琴遇知音。

巧逢钟子期对答把琴问，义气相投又把香焚。

他二人分手太急未得细谈论，约会了汉阳相会再等来春。

3、《黛玉焚稿》（片段）

孟夏园林草木长，楼台倒影入池塘。
黛玉回到潇湘馆，一病恹恹不起床。
药儿也不服、参儿也不用，饭儿也不吃、粥儿也不尝。
白日里神魂颠倒情思倦，到晚来彻夜无眠恨漏长。
瘦的那个柳腰儿足有一把，病的一个杏脸儿又焦黄。
咳嗽不住、莺声儿哑，娇喘难停粉鼻儿张。
樱唇儿迸裂都成了白纸，珠泪儿流干目无光。
自知道弱体儿就支持不住，
小命儿活在了人间怕不旧长，无非有限的时光。

4、《祭晴雯》（片段）

秋风阵阵冷凄凄，晴雯和宝玉死别离。
宝玉听说晴雯死，好像万箭钻心神志迷。
本想着到灵前吊祭情方尽，左等右盼没有时机。
这一天方交正午宝玉他要出去，
猛然间花袭人走进来把那堵心的话儿提，老爷叫你去做诗。

5、《宝玉探晴雯》（片段）

冷雨凄风不可听，诈分离处最伤情。
钏松怎但重添病，腰瘦何堪再减容。
怕别无端成两地，寻芳除是卜他生。
只因为王夫人怒追春囊袋，
若出来宝玉探晴雯痴心的相公啊，他们二人的双感情。

注：

鼓曲演唱时要注意“字是骨头、腔是肉、板是老师”。也就是说字要吐的真切，腔要唱的圆满，板眼要准确。以情带声，声情并茂。同时要有准确得当的动作辅助唱腔，以不同的身形、表情刻画不同的人物，使人物形象逼真丰满。曲艺是一个综合性的艺术，单一地唱、单一地演都不能称其为完整的艺术。把声音、形体、情感等多方面元素融为一体时，艺术才会显得深刻且感人。

致 谢

【感】怀七载好时光，

【谢】语无尽诉衷肠。

【天】浩际渺鸿展翅，

【音】曲教诲伴飞翔。

感恩天音我的母校，

感谢钱国桢导师费尽辛劳。

感激我最崇敬的领导、名师、教授多年来关心启发和指导，

感怀同学们伴随我七个春秋走过青春年少。