

河南人民出版社



演員的 藝術創造

內 容 提 要

本書內容，是專門介紹河南豫劇、曲劇、越調等許多劇種，生、旦、淨、丑各類演員從事藝術創造的經驗和體會。作者大都是在1956年河南省首屆戲曲觀摩會演中獲得榮譽獎和一等演員獎的演員，他們的文章也多是通過多年來的藝術實踐和許多戲中的具體角色寫成的，內容相當豐富，是演員、戲劇愛好者和文化工作者一種良好的學習和參考資料。

演 員 的 藝 術 創 造

*

河南人民出版社編輯、出版（鄭州市行政區煙五路）

河南省書刊出版業營業許可証出字第一號

地方圖營鄭州印刷廠印刷 新華書店河南分店發行

*

豫總書號：817

787×1092紙1/32 · 2 $\frac{13}{16}$ 印張 · 65,160字

1957年12月第1版 1957年12月第1次印刷

印數：1—1,680冊

統一書號：8105·62

定價：0.30元

前 言

1956年，河南省举行了首届戏曲观摩会演大会。这个大会，检阅了几年来河南戏曲工作在党的领导下所取得的巨大成就，也显示了演员同志们在党关怀教育下的进步和艺术才能。

为了便于交流经验，进行艺术探讨，繁荣戏曲事业，我们遵照党所提出的“百花齐放，百家争鸣”的精神，编辑出版了“演员的艺术创造”这本书，介绍会演中获奖的优秀演员在艺术实践和创造角色中的经验体会，以供演员、戏剧工作者和爱好者，以及文化部门的同志们学习和参考。

因为本书出版时间紧迫，这里所组织的稿子仅仅是一部分，还有更多的优秀演员未能来得及写出他们的经验；即是已经来稿的演员同志，也多因在各地巡回演出，无暇对自己的经验体会作全面系统的总结。因此本书不足之处在所难免，若读者认为需要，我们将在今后继续组织出版。

編 者

1957.10.

目 錄

- 在唱的道路上…………… 常香玉 (1)
- 崔蘭田的演唱藝術…………… 林綠、时昶 (7)
- 永生之花——穆桂英…………… 馬金鳳 (16)
- 对“胡鳳蓮”这一角色的創造过程…………… 閻立品 (23)
- 舞台生活的感受…………… 桑振君 (32)
- 趙义庭在“断桥”里的演技…………… 王景中 (38)
- 我演“田玉川”的体会…………… 徐鳳云 (42)
- 我和“小二姐”…………… 王素君 (49)
- “司馬茅告狀”和我的舞台生活…………… 李斯忠 (52)
- 我是怎样飾演包拯的…………… 王在嶺 (59)
- 談談飾演包公的問題…………… 渠永杰 (63)
- 我在“收姜維”和“哭殿”中所扮演的兩個角色…………… 申鳳梅 (65)
- 关于“陈三兩爬堂”的演出…………… 張新芳 (72)
- 从“丑角”談起…………… 高兴旺 (75)
- 曲剧“閻家灘”中縣官的表演設計…………… 徐慶生 (79)
- 感謝党給我藝術創造以良好条件…………… 毛爱蓮 (83)
- 不应忽視小角色…………… 宋大成 (85)

在唱的道路上

(河南省首届戏曲观摩会演荣誉奖获得者)

常香玉

戏曲的表演艺术，包括唱、舞（武）、念、作。“唱”是戏曲演员的主要表演手段之一，这是我国戏曲的一个特点，在表演艺术中十分重要。当然评价一个演员的艺术水平，还要看他在唱、舞、念、作等各方面的素养和水平。在这里，我愿意先谈谈我自己的认识和创造中的一些体会。

一 掌握人物的性格和思想感情

我认为，要想唱得好，首先要“吃透”人物性格，掌握思想感情。这是贯穿在一个演员全部表演中的一个根本问题，而在唱腔中也是最重要和最难的一点。因为成功的唱腔，虽不能达到“余音绕梁，三日不绝”那种美妙的程度，但是要求一个演员能用音乐的語言，刻划出入物形象，使人虽看不见他的舞台表演，单从他的歌声中，就可以感觉到人物的喜怒哀乐、情感变化，是完全应该的（听收音机中的戏曲节目便是很好的例子）。要作到这一点，首先要钻到人物的心里头，不但要懂得他的語言、动作、表情，更要透彻的了解人物复杂的内心活动；不但要掌握人物的个性特点，还要能够细致的掌握人物在特定环境中的具体感情。

为了便于说明这个问题，我想拿我所演过的红娘、花木兰

和白素貞这三个人物來作例子。这三个人物都是女的，都是正面人物，都有着強烈的正义感和斗争精神，这是三个人物在性格上的共同点。但是她們却又有着鮮明的个性特征，因此我在唱腔上也就尽量用不同的唱法來刻划她們，使人听着也感到有明顯的區別。在紅娘的唱腔中，我用了許多高低跳躍的調子和帶有夸張的声音來刻划她的活潑調皮；在白素貞的唱腔中，我用了許多緩慢的和淑靜柔和的調子來表現她溫柔、善良的多情的性格；而在花木蘭的唱腔中，我就用了較多雄壯和豪迈的調子來表現这位征戰疆場，斬敵擒賊的女英雄。

但是在某种特定的情景中，为了表达人物的具体感情，又可以变换使用各种調子，不受限制。如花木蘭在被元帅批准將要回家时，虽然身在軍營，戎裝佩劍，但是她已沉醉在幸福的家庭生活的回憶中，我就用了愉快的跳躍性較大的調子。又如白素貞的性格是溫柔善良的，唱腔也多是細致柔和的，但在“断桥”和“合钵”兩折中就有許多調子則是剛強有力和激昂、悲壯的。这就是說，演員必須在唱腔上把人物在特定情景中的具体情感表現出來。

二 唱腔中的几項基本功夫

一、吐字要真切准确，坚实有力。在我幼年学戲的时候，老师們常說，不論是唱或念白，都要“咬字清楚”、“字正腔圓”，但当时也只是一句一句的跟着唱，跟着念，也沒有仔細的去研究过其中的道理。等到后来又常常听到观众反映，說某演員“口白”清楚，某演員“口白”不清楚，我才特別注意到吐字的重要，因为一个演員最基本的責任是要使观众了解你所扮演的人物和說唱的內容。不論你的嗓子如何宏亮，唱得多么优美，如果观众听不懂你唱的是什么意思，是不会欢迎的。

要在吐字上下功夫，首先要把字音吐真切，念准确，把字的平、上、去、入分清楚，以便合辙押韵，同时依照字音来运用唱腔、念白都有莫大的好处。因为在我們演員中間，“尖团”字不分，輕重音不分，甚至把字念錯的情况都不断在舞台上出現，如“三”“山”不分，“子”“之”不分，“四”“十”不分等等。又如“我打你”的“打”字，用在对敌人时要念得重，表示恨；用在媽媽打儿子开玩笑时就要念得輕，表示爱。此外还有些演員唱的“流水詞”，常有把字根本念錯的情形，那就更不應該了。

其次是要把字音吐得坚实有力，就像槍炮射出去的子彈一样，鏗鏘有声，远近可聞，要使坐在最后排的观众，也能夠听得清楚，特别是在念快白，唱“快板”和用低腔的时候，也要能一字一韵不漏的送進观众的耳朵里。要作到这一点是不很容易的，它需要在兩方面下功夫：其一是練習用气（我在后边談）；其次是練習“口勁”，就是要練習嘴上功夫，很好的使用唇、舌、齒、喉、顎和鼻子的声音，这几部分都是相互配合的，有时候这一部分用力，有时候那一部分用力，有很多使用的技巧。例如“你”字，是用喉、舌、顎和鼻子配合起來的字音，但是牙齒的使用就可以有合攏与微开兩種用法，恨誰时的“你”字就可以合攏使用，一般的“你”字就可以微开使用。这里需要說明，練習时必须按照个人的生理条件（如各人的口形大小，舌的長短，喉的粗細不同等）去揣摸，去尋找符合自己条件的規律。

二、要会用气，也就是要会控制气，（其中包括存气和换气）。固然有些演員因为气力不充沛，唱工受限制，但也有的演員气力充足，唱的时候也有不能运用自如、随心所欲的困难，那就是由于缺乏用气的功夫和技巧的緣故。特别是唱到字

數較多的句子的時候，唱到長的腔彎的時候，唱高低音調變換的時候，以及唱到緊板快字和悲嘆調子的时候，就特別感到吃力。這就要在用氣上下功夫，找辦法加以解決。此外有些演員同志，嗓子很好就是不頂唱，甚至三天兩頭啞，這當然需要加緊鍛煉，但是有很大一部分原因也在于不會用氣。

我在用氣的問題上，是採用了多唱多練多找的辦法，在遇到這些困難唱腔的時候，我曾經幾十遍乃至幾百遍的去唱它，甚至成天小聲去哼它，這雖然是一個笨法子，對我確是行之有效的。不過在換氣時不要大張口，以免形象難看，也不要因為換氣中斷人物的感情。換氣的地方要選擇在每句劇詞和每個腔彎都不生硬的關節上。

三、要善於結合和使用真假嗓子，在豫劇中女演員多用本嗓，男演員多用假嗓。本嗓子有吐字清楚和行腔柔和的優點，假嗓則可以表現高亢的情緒（本嗓有時也可以）。有些演員全部用假嗓，也有些演員全部用本嗓，這當然都是可以的，但我是真聲、假聲和真假聲結合起來使用的，我覺得這是一種較好的唱法。它既能夠解決音調高低的困難，又能夠按照自己的意圖表達人物的感情，比如在“斷橋”一折，白素貞上場那一段慢板中，和“拷紅”一折紅娘的一些調子中，我覺得真假聲結合起來使用，在音樂情感上非常舒暢。只是在運用真假聲結合的時候，特別要注意在銜接的地方不能有顯著的棱角，最好是腔彎的進行，能夠象拋物綫一樣的上升下降，那就更加自然和優美了。

三 關於唱腔的運用問題

豫劇原有的曲調和別的兄弟劇種一樣，遺產異常豐富。我們對待遺產不僅應該十分尊重，而且有責任來使它更加豐富，

更加發展。

在唱腔的运用問題上，我是首先运用原有曲調的，在用原有曲調表达不了人物的感情时，也適當的吸收外來的曲調。

在运用原有腔調方面，我有时候变换它的高低，有时候变换它的長短，也有时候变换它的輕重，还有时候把这几种办法互相結合使用。在表現英武和慷慨悲壯的时候，則多用高亢有力的調子，在表現喜悅、活潑和有情趣的感情的時候，則多用高低音跳躍和輕盈的調子，在表現溫柔善良和情意綿綿的感情的時候，則多用進行緩慢和淑靜柔和的調子，比如“拷紅”上的流水板我是这样运用原來的曲調的，原唱法：

0	5		7	.7		7	5	6		2̇	7		7	6		5	7	6	5		#	6	4	5		过門	

在 綉 楼 我 奉 了 哪 哈 呀 哈 哪 呀

0	5	6		5	6		6	2̇		6	5	6		4	—		5	.6		5	—		过門		

我 那 小 姐 言 命 哪 哈 呀

現在我是这样唱的：

0	5		7	7		7	5	6		7	6	7	6		7	6	7	6		5	7	6	5		#	6	4	5		过門	

在 綉 楼 我 奉 了

0	6	6		5	6		6	2̇		5	5		6	6		4	3	4	3		#	4	3	4	3		5	.6	

我 那 小 姐 言 命 那 哈

5	5		5	—		过門	

呀 啊

上面这例子，是根据老調予以發展的，我覺着这样更能夠表現紅娘那种活潑調皮的性格。

在运用原來曲調不足以表达人物感情的时候，我也曾吸收其他剧种的唱腔，來刻划我所表演的角色，我在“拷紅”和“花木蘭”中曾經吸收了河南曲子，在“白蛇傳”中也个别的吸收了河北梆子的个别的音乐，这样作在戲曲藝術中是否允許呢，我認为是應該允許的。因为唱腔对于戲曲演員來說，不僅是一个表演問題，又是一个創作問題，是應該多样的。为了說明这个問題，我想拿“拷紅”作个例子來談一下，我在拷紅中采用了河南曲子的陽調，有的同志曾經提出說我这种唱法不算生搬硬套，我覺着回答这个問題，可以从几个方面來看：第一是否合乎感情，第二是否合乎人物性格，第三是否合乎音乐風格，第四是否为羣众喜聞乐見。关于第一点，我覺着是符合感情的，关于第二点，紅娘的性格是活潑調皮的，她不像大家鬪秀那样拘謹，她可以学老夫人和張生吓哄鴛鴦，因此在唱腔上，可以比較的不受拘束。同时根据性格的类型在唱腔和念白上吸收其他剧种的唱腔和念白的例子是很多的，如京剧“昭君出塞”中的王龍就用“苏白”，“玉堂春”中沈延林就用山西話，在各个剧种的丑角戲中也都可以唱比較不受拘束的調子。关于第三点，風格問題，不能籠統的簡單化的把吸收其他剧种的优点，一概說是脫离風格，應該加以具体的研究和分析，我們大家都看过我國表演藝術大师梅蘭芳先生的“断桥”和“販馬計”，他曾大段的采用了昆曲；我們也看过周信芳先生著名的“徐策跑城”，他的唱法又和漢剧的“徐策跑城”的唱法有許多相同之处，至于河南的梆子、曲子、越調，也有許多互相接近的音乐，大家只要仔細听一下，这些剧种的唱腔、伴奏甚至一些游場、压板都有許多相同的地方。因此，我在“拷紅”

中吸收了曲子，在“白蛇傳”中吸收了河北梆子个别音乐。我認为只要用的恰当，还不能算是脱离风格。关于第四点是拷紅的唱腔是否被羣众批准、为羣众所喜聞乐見的問題，在过去將近二十年的演出中，羣众是同意的，至于今后我想观众是最公道的，仍应多傾听羣众的意見，來改進我們的工作。

崔蘭田的演唱藝術

（崔蘭田曾獲河南省首屆戲曲观摩会演一等演員獎）

林綠 时莪

欣賞过崔蘭田演出的人，提起她來，很自然的就有一种“余音繞梁，三日不絕”的联想。这是她長期刻苦鑽研，勤學苦練的結果。她的特点是：声音寬宏嘹亮，吐字清晰，唱腔坚实有力而又动听；她善于細致而又深刻地体会人物內心的感情，并通过多年來在舞台藝術實踐中積累起來的丰富經驗，細膩而含蓄的表現出來。崔蘭田是以飾演悲剧人物見長的，特別長于唱工戲，如“三上橋”、“桃花庵”、“秦香蓮”、“二度梅”等，都是她的拿手好戲。在塑造这些典型人物性格上，她以不同的藝術手法，通过动人的唱腔，細致的表演，緊緊的吸引着观众，表現了她独到的藝術創造才能。

下面是崔蘭田同志所談的，在唱腔的選擇与演唱藝術中的親身体会。这些多年積累起來的丰富經驗，是非常寶貴的。

唱腔的選擇

唱腔，是用來表現戲劇人物的思想感情，並通過它來感染觀眾的。河南梆子的唱腔有許多“板眼”，例如：慢板、二八板、流水板、飛板、滾白等，而且在每一種“板眼”中又有細致的分別，如流水板，就有慢流水、中流水、快流水、緊流水之分。這都是為了表現人物不同的感情而分的，因此分析人物的感情，應該是選擇唱腔最重要的依據。

“板眼”，雖然為了表現不同人物感情的變化而分的，但是，僅僅把這分的很細致的“板眼”選擇安排好，是否就能唱的動人呢？顯然是不夠的。如果在演唱時，不把真實的情感體現在唱腔中的話，那麼這些“板眼”形式還是沒有靈魂的東西，同樣不能準確的表達人物的情感。因為，即便在同一種唱腔中，所表達的情感也是多樣的，有悲的，有喜的，有氣的，也有恨的，所以“板眼”看起來是固定的，但細究起來其中細致的變化是無窮的，因此演員一定要很好的掌握人物的情感。比如悲，要悲得適度，要叫觀眾感到是一個真人在悲，而不是在那裡矯揉造作的在做戲。

為說明這個問題，崔蘭田舉出“桃花庵”中“站門樓”一場竇氏唱的“九盡春回杏花开”那一大段唱腔為例。她說：原來我以為這是苦戲，應當用哭的感情和唱法去唱。後來我又深入地分析了人物，竇氏雖然守了十幾年的寡，但當時她還不知道丈夫已死，要是哭的那樣很，要知道了丈夫死了又怎麼哭呢？她這時只是希望着丈夫回來；她和一般的寡婦不同，所以不是啼哭的感情。她主要是苦悶、憂郁、懷念她的丈夫，究竟是活着呢？還是死了呢？因而在唱“九盡春回杏花开，鴻雁北去紫燕來”時，是見景生情，不由自主的想起丈夫還沒回來，

進而變成憂愁、苦悶。所以她這樣唱出這一段慢二八板：

$\dot{1} \cdot \dot{2} \mid \dot{1} \underline{76} \mid 5 \text{---} \mid 5 \text{---} \mid 5 \text{---} \mid (\dot{1} \cdot \dot{1} \dot{1} \dot{2} \mid$
 九 尽

$\dot{1} \underline{76} \mid 5 \text{---} \mid 5)6 \mid \underline{\dot{2}765} \mid 2 \ 5 \mid \underline{6\dot{1}65} \mid \underline{53} \overset{2}{\underline{3}} \mid$
 春 回 杏 花 开

$3 \mid 3 \mid \underline{3 \cdot 532} \mid 1 \cdot \underline{2} \mid 1 \cdot \underline{276} \mid 1 \text{---} \mid 1 \text{---} \mid$

$(5555 \mid \underline{65\dot{1}65} \mid 5525 \mid 5332 \mid \dot{1} \cdot \underline{2} \mid 1 \underline{356} \mid$

$\underline{5335} \mid \underline{\dot{2}\dot{1}76}) \mid \underline{25545} \mid 5 \text{---} \mid 5 \text{---} \mid 5 \text{---} \mid 0 \underline{535} \mid$
 唉！

$2 \underline{53} \mid \underline{2522} \mid \underline{251} \overset{2}{\underline{1}} \text{---} \mid 1 (5 \mid \underline{2321} \mid 1 \text{---} \mid$

$0 \underline{52} \mid 1 \overset{2}{\underline{1}} \overset{2}{\underline{1}}) \mid 0 \underline{22} \mid \overset{1}{\underline{2}} \overset{3}{\underline{2}} \overset{2}{\underline{2}} \mid \overset{2}{\underline{51}} \mid 2 \underline{5} \cdot \overset{5}{\underline{2}} \text{---} \mid$
 我的 張 才 相 公！

$2 \text{---} \mid 2 \text{---} \mid \underline{0535} \mid \underline{25\cdot 3} \mid \overset{*}{253} \mid \underline{2521} \mid \underline{2521} \mid$

$\underline{16165} \mid \underline{126} \mid 5 \cdot 1 \mid 5 \text{---} \parallel$

她在“九尽春回杏花开”之后，加了一句“哭板”，用穿鼻音以低迴的唱法唱出：“唉！我的相公！”（“公”字是以穿鼻音收声，發“ㄥ”音）以強調在这春光明媚的时候，寶氏無

心欣賞景致，而是在思念着丈夫。这就比原來用啼哭，重复句的唱法，更合乎寶氏当时的情感。原來的唱詞是以哭腔重复的唱，“九尽春回杏花（春回杏花）开”（曲例从略）而現在去掉了重复的句子，使唱詞連貫起來，又加上了意味深長的嘆息声和“哭板”，“唉！我的相公！”因而在唱腔上也就有了变化。这样处理的結果，就給人物找到了情动于衷的依据，使唱腔的感情与表演更加密切的結合起來，把一个特定的人物形象——寶氏，呈现在观众的面前。

又如寶氏听道姑說丈夫死去的消息，悲痛欲絕的昏了过去，当丫环把她喚醒之后，这时的唱腔是緊二八板，“緊二八”的一般唱法是緊打慢唱，用高調門來表現緊張激动气氛的，崔蘭田原來是这样唱的：

（緊二八板）（原唱法）

2̇ 2̇ 2̇	1̇ 2̇ 7̇ 6̇ 5̇	6̇ —	0 7̇ 7̇ 7̇	6̇ 7̇ 0	2̇ 5̇ [#] 6̇	6̇ 7̇ 6̇ 5̇ 4̇ 5̇		
見道姑	气得		我滿腹	害	疼	啊，		
<table style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">0 5 6 5</td> <td style="padding: 5px;">5^{#4} —</td> </tr> </table>							0 5 6 5	5 ^{#4} —
0 5 6 5	5 ^{#4} —							

这是按一般走高調門的唱法唱的。后来，她想这样唱还不能表現寶氏当时的情感，因为：寶氏想丈夫想了十二年，無時無刻不在盼望着丈夫回來，結果丈夫死了。这真是晴天霹靂，寶氏受了莫大的震动昏了过去，等到叫醒以后，她在精神上受了很大的刺激，看見道姑时感情是非常激动的。她悲憤得有点喘不过气來，身上癱軟無力。根据这样的分析，崔蘭田在唱腔上又重新進行了选择，她現在的唱腔是：

（緊二八板）（現唱法）

5 5 2 5 1 — 7 6 5 5 0 5 3 — 2 — 2 — 5 2 5 5 3 2 5
見道姑 見道姑氣得我

2 2 1 2 2 2 5 1
0 5 0 5 2 5 5 — 7 7 2 5 — 1 — 7 6 0 6 6 6 — ||
我 我滿腹害疼

“見道姑”三個字的處理，是在上氣不接下氣的喘息中唱出來的。到“氣得我滿腹害疼”的“疼”字，是以加重的語氣來處理的，但此處的加重不是用高調門，而是用高低腔斷斷續續唱出來的。以此來表現竇氏當時非常激動的感情。這樣就比原來的唱腔更含蓄也更有深度。

如何根據人物的感情需要來選擇和處理唱腔問題，崔蘭田還舉了“秦香蓮”大堂中唱腔的例子。當秦香蓮拉着兒女上場時，現在是這樣唱的：

(慢二八板)

0 1 5 | 5 5 | 5 3 — | 3 2 7 | 1 — | 0 5 | 5 3 |
秦 香 蓮 泪 紛 紛 手 拉 着

3 3 2 | 3 5 5 | 5 2 | 1 — | 1 — ||
兒女我進衙門

(轉緊二八板)

6. \ 2 #5 #4 7.
5 2 1 — 0 6 6 6 6 7 7 6 6 5 5 — (過門) 2 2 1 7 6 5

見強盜 不由我咬牙恨， 塵世

#4 V 23 21 5 6 2
5 — 5 1 3 2 5 2 2 — 0 5 2 2 0 5 5 2 5 — 7 1 —

上 少見你 你这無義人，

2 5 1 — 7 6 — 1 5 — ||

前兩句也是慢二八板，但是和“桃花庵”中“站門樓”的慢二八就不一樣，秦香蓮從闖宮，到琵琶詞，直到殺廟接連着受陳士美絕情的迫害，她忍無可忍才到包公那里告了狀。當包公叫她上堂時，她的感情應是悲憤交加的。所以“秦香蓮淚紛紛，手拉着兒女進衙門”，是用低迴的唱腔，是怀着複雜的感情悶悶地上堂。而過去崔蘭田是這樣唱的：

6 · 6	5 —	5̣ 3̣ 2̣	1 —	5̣ 6̣ 1̣ 1̣	1̣ 5̣ 5̣ 3̣
秦 香 蓮		淚 紛 紛，		手 拉 着	兒 女 我
2̣ 5̣ 5̣ \	3̣ 2̣ 1̣	1̣ · 2̣	1̣ · 6̣	1̣ —	1̣ —
進 衙 門。					

現在就把后面的拖腔去掉，不拐那个“腔灣”了。以后当秦香蓮看到陳士美時唱的：“見強盜不由我咬牙恨”時，是整个仇恨都涌上心头，这时对陳士美就不是什么丈夫，而是仇人見面，所以用高亢的腔調來表現憤恨的情緒。等把孩子哄下堂以后，本想要去痛罵陳士美一頓，可是一想，過去什么都說過了，他还是那样絕情，还有什么說的呢？于是用緊二八板唱出：“塵世上少見你这無義人”。特别是把“人”字咬緊加重，这样虽然是走低腔，但所造成的气氛，却比走高音还要強烈深刻。更能表现出秦香蓮的气憤和痛苦來。

崔蘭田同志不僅善于揣摩人物的心理活动而選擇和处理唱腔，同时在本剧种的唱腔，不足以表現某种情感時，也善于适当的吸收其他剧种的曲調經過溶化來丰富自己。如在“秦香蓮”中，当國太的專橫，使包公無奈送三百兩銀子要秦香蓮回家時，秦意冷心灰，絕望的唱：“三百兩紋銀我不要，屈死俺也不喊冤”，按一般的处理：

$\widehat{56} \ 7 \ \widehat{65} \ \widehat{56} \ 7 \ \widehat{65} \text{---} \parallel$

屈 死 俺 也 不 喊 冤

顯然，这样簡單的曲調，是不足以表現秦当时复雜的感情的。而崔蘭田很巧妙地吸收了山西梆子的曲調，溶化在河南梆子中：

$\widehat{56} \dot{1} \text{---} (\widehat{56} \dot{1} \searrow) \widehat{53} \ 2 \text{---} (\widehat{55} \ 2) \overset{P}{5} \text{---} (5 \text{---}) \dot{2} \ \widehat{256}$

屈 死 俺 也 不 喊

$1 \text{---} \overbrace{7 \ 0 \ 7 \ 6 \ 5 \ 6 \ 7 \ 6 \ 6 \cdot 2 \ 5}^{\#4} \ 5 \text{---} \parallel$

冤

經過这样的处理，就比原來較簡單的曲調，擴大了音域的起伏及節奏上断續的变化，这就更深刻的表現出秦当时滿腹含冤而不能伸雪的复雜情感。也更能深刻的感染和激动观众的心灵，而且是在观众毫不感到生硬、勉强的情況下吸收了其他劇种的腔調，崔蘭田在这方面做的是比較穩妥的。

高低腔的运用

关于高低腔的运用問題，蘭田同志說：过去一般观众总是喜欢演員用高調門唱高腔，以为这样才是賣力气。有些演員也“恨戲”，拼命一个劲儿的唱高腔，甚至用脚踩着台板唱，这是使傻劲儿的办法。因为这样不但对演員的嗓子有害，就是对表現人物的感情，性格來講，也不是很恰当的。

高低腔的运用，也应根据人物情感發展的需要，來進行統一的設計和选择，不是随便使用來“亮嗓子”的。一出戲都有它的發展过程，有高潮，有低潮，如果不管人物情感的需要，