



余叔岩唱片曲譜集

YUSHUYAN CHANGPIAN QUPUJI

中国唱片厂編

上海文艺出版社

余叔岩唱片曲譜集

中國唱片廠編

范石人記譜

上海文艺出版社

1960

內 容 提 要

本書記述了京劇老生余叔岩生前所灌制的唱片十二張的曲譜，計有《空城計》、《珠帘寨》、《洪羊洞》等十九出，都是余氏生平的代表作。為了幫助讀者們的欣賞，書內并有幾段余氏在唱腔上的創造的文字說明。

本書記譜用唱腔與伴奏雙行平行的方式，以便於讀者聆賞時的參考。

余叔岩唱片曲譜集

編輯者 中國唱片廠

記譜者 范 石 人

上海文艺出版社

上海廣平路 155 號

上海市書刊出版業營業許可證出 094 號

上海勞動印刷廠印刷 新华書店上海發行所發行

開本：787×1092 紙 1/32 印張：4 3/4 插圖：134 面

1960 年 3 月第 1 版

1960 年 3 月第 1 次印刷 印數：1—15,000 冊

統一書號：8078·1435

定價：(十) 0.46 元

前 言

一、我厂为了便于讀者听赏戏曲唱片时查考，曾在一九五五年六月及一九五六年五月陸續編輯了《中国唱片戏曲选》第一輯及第二輯出版，其中包括“唱詞汇编”“剧情說明”及“曲譜举例”三个部分。出版以后，頗受讀者欢迎。但有許多讀者来信，建議把几年来戏曲唱片的唱詞部分和剧情說明部分合編《大戏考》；而把曲譜举例部分，分別剧种，另出单行本，以便讀者选用。經我厂与上海文艺出版社研究，一致同意这种做法。除《大戏考》另行編印外，今后将根据实际情况，把戏曲唱片，按不同剧种，分別編选，并記錄曲譜（或采用改編者的原稿），陸續出版各种唱片曲譜选集。

二、由于京剧唱片較多，除全出的唱片曲譜另編专册和按青衣、老生等分別編成选集外，并对若干具有代表性的名艺人編印专集。这一本所記錄的，全部是余叔岩先生生前所灌的唱片計十二張的曲譜。

三、关于本书編写情况，說明如下：

1. 对于余叔岩先生唱腔上的特点，我們特請陶君起同志撰写了一篇《試談余叔岩先生在京剧唱腔上的創造》，以供讀者在欣賞时的参考。

2. 余叔岩先生生前灌片不多，統計共十八張半。其中十二張半約于一九二五年前后在百代和高亭兩公司灌制，還有六張則是后期在長城及百樂所灌的。這里所記錄的十二張乃是一九五七年我廠于中選出再版發行的部分，雖非整本全套，然已相當豐富，足供讀者欣賞研究。

四、為了便于學習和參考，除在每段曲譜上首注明唱片片號外，本書記譜一般采用雙行曲譜：上面一行是唱腔曲譜，下面一行是京胡曲譜。這些曲譜，都經我廠按照唱片校聽，但因能力有限，恐仍有不尽妥善之處，希望讀者指正。

中國唱片廠 一九五九年五月

目 次

前言	3
試談余叔岩先生在京劇唱腔上的創造	陶君起 7
關於記譜的幾點說明	范石人 15
空城計(頭段)	4-1564 甲 19
空城計(二段)	4-1564 乙 22
珠帘寨	4-1565 甲 27
洪羊洞	4-1565 乙 32
戰太平	4-1566 甲 38
狀元譜	4-1566 乙 48
烏盆計	4-1567 甲 49
八大錘	4-1567 乙 55
搜孤救孤(頭段)	4-1568 甲 61
搜孤救孤(二段)	4-1568 乙 67
魚藏劍	4-1569 甲 78
李陵碑	4-1569 乙 81
捉放曹(頭段)	4-1570 甲 86
捉放曹(二段)	4-1570 乙 91
賣馬要鋼	4-1571 甲 96

法易換子	4-1571 乙	104
上天台	4-1572 甲	110
一捧雪	4-1572 乙	115
四郎探母 (头段)	4-1573 甲	120
四郎探母 (二段)	4-1573 乙	126
打棍出箱	4-1574 甲	131
桑园寄子	4-1574 乙	136
战樊城 (头段)	4-1575 甲	142
战樊城 (二段)	4-1575 乙	147

試談余叔岩先生在京劇

唱腔上的創造

陶君起

不久以前有一種不全面的說法，認為京劇老生的唱腔很貧乏；我以為這種說法不但片面，而且低估了前人的藝術創造。因為京劇老生自從程長庚、余三勝、張二奎以後，尤其經過譚鑫培、汪桂芬、孫菊仙、劉鴻聲的繼承與發展，老生唱腔是十分豐富多采的。而到了譚派傳人余叔岩先生，無論在表演藝術方面，和在唱腔方面都有進一步的發展和成就。余叔岩先生不但是譚派的傳人，也是余派的創始者。他不僅繼承了譚鑫培老先生的全部藝術精華，而且結合着他自己的特長，在原有傳統的基礎上，發揮了許多創造力。那些認為京劇老生唱腔貧乏的，只可能說是我們今天挖掘、繼承和發展得還不夠，並不是歷來唱腔就是貧乏的。為了促進戲曲藝術的不同風格和流派的發揚，我就來談談余叔岩在唱腔上的繼承和創造。

余叔岩生在“梨園世家”里。他祖父余三勝，父親余紫雲都是清末京劇名演員。余叔岩自幼從名武生姚增祿學武生戲，武功有了深厚的基礎；後來又向吳聯奎學老生戲。十九歲用“小小余

三胜”的名字在天津演出，兼演老生和武生，深受观众好评。不久因过于疲劳，得了咯血症，不得不暂时脱离舞台，回京养病。余氏从小就钦佩谭鑫培的舞台艺术，常常去观摩，看完便在私底下用心摹仿；病愈以后终于拜在谭氏门下。当时谭先生比较吝惜自己的艺术，不肯轻易教徒弟，开始只教了他一出《太平桥》，余叔岩却不满足，成天孜孜不倦的钻研。每逢谭氏演出，他必跟往后台，躲在台帘后专心致志的偷看；有时也要求在戏中派他一个配角，以便借着和谭同台机会，更逼真地学习。象《失空斩》等戏都是这样学的。他更有时礼请与谭先生配演多年的名丑王长林和他一同记录谭氏的唱法，戏散后再在一起研究。同时又向当时的声律学者魏抱公、陈彦衡、恆诗峰等人不时请教音律、声乐的知识。谭鑫培死后，余叔岩将谭氏生前同台的几位重要配演的艺人钱金福、王长林等几位请到家中，每天虚心地研讨谭氏的唱、念、做、打的各种特点，日积月累，把谭氏的舞台艺术基本上掌握了。这时北京票友樊棣生等组织了“春阳友会”，余叔岩和程砚秋、郭仲衡、世哲生与胡琴名票龔敬軒等都加入了，共同研究，艺术更加精进。这时余氏偶然登台，观众无不赞美，认为是“老谭复生”。一九一七 years 余氏加入了梅兰芳先生的戏班，与梅先生在新明戏院同台演出。他以深厚有韵的歌喉，矫健潇洒的身段，英俊的扮象，以及善于揣摩剧中人物性格的表演，争得了广大观众的信服。从此便由谭派的传人，又一跃而成为独树一帜自成一派的老生，自己挑班演出，往来南北，名满全国。他的拿手戏很多，如《战太平》、《定军山》、《珠帘寨》、《打棍出箱》、《古

鼓罵曹》、《法場換子》、《洪羊洞》、《南天門》、《連營寨》、《失空斬》、《鎖潭州》、《桑園寄子》、《李陵碑》、《奇冤報》、《胭脂褶》、《盜宗卷》、《搜孤救孤》、《捉放旅店》等等，不下三四十出。這些劇目經過他的不斷加工，無論在表演上或是唱腔上，都有豐富的進展。他的嗓音本不很高亢，但他善于以長補短，能深入地钻研字音、韻味，另創出一種既雄渾蒼勁、又宛轉細膩的唱腔。表演身段上如《南天門》的“走雪”，《戰太平》的“罵帳”、“搶頭”，《定軍山》的幾次上馬，刀花，《問樵、出箱》的各種表現瘋態的動作，《連營寨》的“撲火”……等都結合着劇中人物的特點，在原有傳統的基礎上，有不少新的創造。一九四三年因病死於北京。生前傳了幾個弟子，目前當以李少春最能繼承他的藝術。

余叔岩先生的表演藝術，由於當年還沒有人拍攝舞台紀錄片，研究起來，比較困難；可是他的唱腔卻因還留下了十幾張留聲機唱片，可以作為我們研究的有利依據。所以我也主要地就這些唱片來談一談。

余叔岩先生唱腔的第一個特點，就是最善于緊密地結合劇情和人物的性格、感情來發展行腔、吐字。由於人物不同，或同一人物的遭遇和心情不同，唱腔也就不同。

就以余氏現存的一部分唱片來看，初步統計一下，共有七段是從二黃導板開始的，可是唱的雖然同是二黃導板，但每段都有所不同。比如《戰太平》那一句“頭戴着紫金盔齊眉蓋頂”，扮演的是整裝待發，要赴陣前交戰的將軍花雲，這一句就唱出勇往直前的氣概；與下一句“為大將臨陣時那顧得殘生！”合起來，構成

一个完整的气势。又如《一捧雪》的“一家人只哭得如酒醉”，所扮演的則是主人死在眼前，想救他又束手无策的仆人莫成，这一句就唱出焦急无奈、搓手顿足的心情；又如《搜孤救孤》的“白虎大堂奉了命”；则唱出程婴的恨惜交織；《桑园寄子》的“此時間顧不得父子恩愛”，又唱出邓伯道的难割难舍；《李陵碑》的“金烏墜玉兔升黄昏时候”和《八大錘》的“听譙樓打初更玉兔东上”两句，乍听好象比較相近。但如果仔細去听，再和这两句下面的“回龙”腔連起来分析，仍然是不同的。《李陵碑》的唱腔，代表了老年將軍楊繼业的悲愴和怨憤，《八大錘》則代表了中年謀士王佐的忠直和忧虑。

又比如他的唱片中，用西皮原板唱的也有五段，这五段的唱法也有很大的差异。《失街亭》的“两国交鋒龙虎斗”一段，唱出了諸葛亮的謹慎和对部下的叮嚀；《伐东吴》的“忆昔当年长沙鎮”一段，又唱出了黃忠的豪迈和不服老（按这两段，本书未载）。《战樊城》两段和《魚藏劍》前半段人物都是伍子胥，可是因为典型环境和前后的時間不同，前者是比較平靜，表現由开始怀疑而劝告，因劝告不听而激动，后者則是历尽艰难險阻，一腔怨憤的自述。这从唱腔上可以分辨得很清楚。尤其是《魚藏劍》中“他害我滿門真悲慘，我与奸賊不共戴天”两句，簡直唱出伍子胥的刻骨仇恨的心情来（这和《珠帘寨》那句“張翼德在城樓怒髮冲冠”的唱腔有些相近，因为都是形容憤怒的）。更好的例子是同一出戏《战樊城》和同一人物伍子胥在后段的“一封书信到樊城”的节奏、行腔，就比前一段“兄长說話欠思慮”要急促些。因为前

段的内容还是希望哥哥伍尙能够听从劝告不去都城，劝勉中还有一种希冀和宛轉的語气，后段就因为哥哥不納忠言而有些激动，語气也就表現了一种悲壯和决絕。

再如同是二黃三眼板，《洪羊洞》“叹楊家保宋主心血用尽”一段，是病体沉重的元帅楊延昭的自我慨叹，則和《法場換子》“恨薛剛小奴才不如禽獸”一段，代表大臣徐策对別人的慨叹，又不一样。前者是自知病重，帶有絕望的心情，后者則是已决定了保存薛門后代的計策，而向自己的夫人宛轉陈情，蘊有一定的希冀。若再拿《法場換子》这一段和《上天台》“姚皇兄休得要告职归林”一段来比較，虽然都含有劝說的内容，却因为彼此的关系不同，唱腔也仍然有区别。前者儼然是夫妻間娓娓的商量，后者則是君臣間諄諄的劝告。

象这种紧密結合剧情和人物身分、性格、感情的創腔，真值得我們很好地学习。那些认为“戏曲中的曲調、板式很死板、少变化，不能适当表达不同的人物感情”的說法，显然是不够全面的。

余叔岩先生唱腔的第二个特点，是声韵的讲求。

余氏非常讲求吐音咬字，尖团分明，四声准确，如阴平字向例不倒，逢上必滑等等；此外还善于运用“开、齐、合、撮”的四呼和反切等等方法。由于声音是和語言紧密联系着的，艺术要求反映生活、表达思想，要通过人物的語言来传达，唱时不仅要求如何使字唱得准确，而且要唱得好听。余氏深深了解这个道理，曾对清代音韵家李汝珍（即是小說《鏡花緣》的作者）的《李氏音

鑑》下过长时期的钻研工夫，所以他唱出来的字音非常纯正，韵味又非常醇厚，善于以浑成、宛转来代替高亢。后来有些老生演员，有的忽略字音，专重韵味，容易使人有一种轻浮、流滑的感觉；有的专讲字音，不大注意韵味，又容易产生一种拘泥、生硬甚至刺耳的效果。而余叔岩却不这样，他非常注意字音，可是同时又非常注重韵味，既有声，又有韵，乍听已很悦耳，而越听越觉得饱满厚重，耐人寻味。因为他基本上还是以腔来服从字，字音变化，腔也就随着变化；而字音的变化，则决定于四声。四声给曲调带来了上下急徐的自然条件，再根据不同字义和感情的变化来创腔，就自然会有韵味。所谓“字正腔圆”是字正自会腔圆，而对“字正”又不片面地理解为和自然生活语言一样。如果遇到字音和韵味有了矛盾的时候，就不能完全受字音的局限，而要结合着人物感情来适当地予以处理。

如《桑园寄子》二黄摇板“我家住在太原府汶水县界”一段，一般人念“在”字多用本音，余叔岩在这里却反而念真，利用上一个“住”字的余韵，结合着喉音，念成“蔡”、“在”之间的字音，使人就感觉到有一种浑成的韵味。

又如《四郎探母》中“哭堂”的西皮散板“实难舍结发的夫妻两分开”的“分”字，也不念真，而利用两字的余韵，念成“风”、“分”之间的字音，也是非常悦耳的。

因为余先生不是单纯地、孤立地念准一个字就满足了。他是从整个句子的字义、感情来通盘考虑的，他的一句唱词之中，往往刚柔相济，繁简相成。综合起来就构成一种完整的声韵并

茂的整体。

如《战太平》的二黄散板“辞别夫人足踏鐙”一句，足踏二字較軟，“鐙”字却忽然暴出剛音。

又如《状元谱》“怕将来老天爷无有果报”和《探母》“見娘”：“常把儿的老娘挂在儿的心怀！”两句，也是前几个字宛轉柔和，末几个字却又剛勁而強硬，然而听起来却又是諧調的。

余氏的歌喉虽然有些沙哑，却因为字正腔圓，又加上他能适当地突破一些規格，反而能發揮唱腔的感情，增加了醇厚的韵味。記得侯方域的《送任王谷序》中有段話說：“彼格格于喉者，病瘡也；瘡者声在。若穿云者，浮也。其发也不出于丹田，按之无着，声之亡也。”我觉得恰好可以移作余叔岩先生唱腔的一部分注脚。

余叔岩先生唱腔的第三个特点，是流利、玲瓏而宛轉。凡是字句間、行腔中承上启下的地方，一絲不苟，而且尽量利用节奏的間隙，把衬字、余韵适当地填补进去。听起来就象把珠子放在銅盘上滾一样，速度相当快，却又字字清脆、穩重，并没有輕浮的感觉；此外又机巧多变化，气韵不断。这可以用他所唱的西皮快板或原板來說明。

如《魚藏劍》中“笑指望到吳国借兵轉”句起轉快板的一段，除了字字清晰之外，又能在极短促的节拍中，运用了玲瓏的行腔，使人的耳朵有时簡直追趕不上，可是他自己唱来又很从容而凝煉，如其中“在黎阳山下遇高賢”、“他为我投江实可怜！”等句就是。又如《卖馬》中“站立店中用目洒”一段流水板也是如此。

此外如《一棒雪》的二黄原板“威大人八台的官救不了家主爷的命！家主爷的命！”一句叠句，其行腔的流利，一方面代表了剧中人低徊宛轉的感情，一方面也表现了演員长时期鍛煉的艺术造詣。至于《珠帘寨》的三个“嘩啦啦打罢了X通鼓”，《探母》“見娘”的二六和快板等等，都可以說明这一特点。

余叔岩先生唱腔的第四个特点，是善于繼承傳統，而又發展傳統；既以譚派唱腔为基础，又广泛吸收其他流派的特长。

如《战樊城》和《魚藏劍》的唱腔中“兄长說話欠思諗”，及“愿作个不忠不孝人”，“叹光阴一去不回还”及“眼望吳城路不远”的行腔，都是吸收了汪派的唱法。可是就全段說来，却又不全学汪，因此他的取舍予夺是十分精湛的。

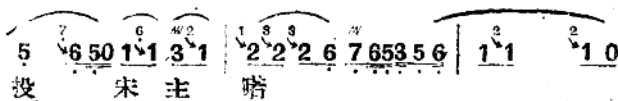
总之，余叔岩先生唱腔的成就，是既不違背成法，又不拘泥于成法，又有繼承，又有創造，是需要比較长的時間和比較細致深入的研究而取得的。而且他的长处也还不止我談的这几点，当然也无庸諱言，他还是受到一定的时代局限的，例如他所擅长的剧目《探母》、《珠帘寨》、《狀元譜》等在內容上尚存在着問題，有些唱詞的文学性也較差，愿他的繼承者和許多私淑者，批判地予以發展，大胆地加以革新，在党的百花齐放、推陈出新的方針指導之下，在一切客观条件远胜已往任何时期的今天，我們有信心把京剧老生的唱腔艺术发展得更新穎，更美丽，更健康。

关于記譜的几点說明

范石人

一、連音綫和連音符号的用法

本書記譜中連音綫的用法除了表示某一音的延長之外，並用來表示音嗽的連唱，例如《洪羊洞》慢板第一句：

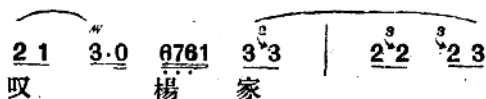


上面的譜子里有連綫的音表示該一組的音要連起來唱，切不可斷開。相反，不加連綫的音，則應一個一個地發音，仍要一氣貫通，意思不可中斷。

凡在音符上面加上一個“#”連音符号的，唱起來應如“ $\overset{1\#}{\text{c}}1$ 、 $\overset{2\#}{\text{c}}2$ 、 $\overset{3\#}{\text{c}}3$ ”等。它比倚音所占的時間更為短促，幾乎和主音同時發音。但須注意3、7二音加上#符号後應唱如“ $\overset{3\#}{\text{c}}3$ 、 $\overset{7\#}{\text{c}}7$ ”切勿唱成“ $\overset{3\#}{\text{c}}3$ 、 $\overset{7\#}{\text{c}}7$ ”。

凡在音符上面加上一個“*”反連音符号的，唱起來應如“ $\overset{2*}{\text{c}}2$ 、 $\overset{3*}{\text{c}}3$ 、 $\overset{6*}{\text{c}}6$ ；但1、5則應唱如 $\overset{16}{\text{c}}1$ 、 $\overset{53}{\text{c}}5$ 。

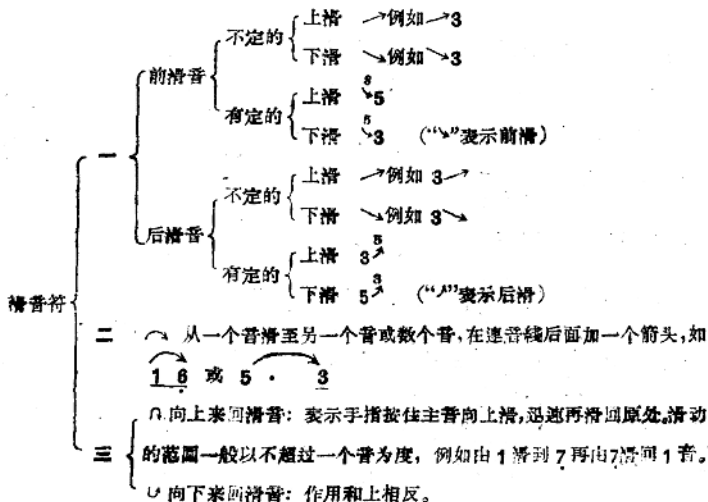
在京剧的唱法中运用涟音的地方很多，它可以使音调强韧有力，有“表示”劲头的作用。例如《洪羊洞》第一句：



若不用涟音而按 2 1 3 0 唱，所起效果就有些不同了。

二、唱腔和胡琴上的滑音

滑音：在京剧的唱腔和京胡的指法中，常有些轻微的滑音，如一律记作如“ $\overset{7}{6}$ ”或“ $6^{\frac{1}{2}}$ ”，很难说明它们的特点，故在本书记谱中按滑音的不同性质分为三种记法，列表说明如下：



以上除二、三种限用于胡琴外，第一种并适用于唱腔。