

国家重点学科戏剧戏曲学丛书

京剧唱腔写作

(下册)

杨晓辉 著



The Writing of Peking Opera's Arias

上海遠東出版社

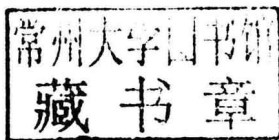
The Writing of Peking Opera's Arias

国家重点学科戏剧戏曲学丛

京剧唱腔写作

(下册)

杨晓辉 著



The Writing of Peking Opera's Arias

京出版社

图书在版编目(CIP)数据

京剧唱腔写作(上、下册)/杨晓辉著. —上海:上海远东出版社,2016
(国家重点学科戏剧戏曲学丛书)
ISBN 978-7-5476-1080-0

I. ①京… II. ①杨… III. ①京剧—唱腔—研究—中国
IV. ①J617.13

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 051999 号

京剧唱腔写作(上、下册)

著者/杨晓辉

责任编辑/薛雅平

特约编辑/刘冬冠 曹其敏

装帧设计/李廉

出版:上海世纪出版股份有限公司远东出版社

地址:中国上海市钦州南路 81 号

邮编:200235

网址:www.ydbook.com

发行:新华书店 上海远东出版社

上海世纪出版股份有限公司发行中心

制版:南京前锦排版服务有限公司

印刷:上海市印刷二厂有限公司

装订:上海市印刷二厂有限公司

开本:710×1000 1/16 印张:45.25 插页:2 字数:810 千字
2017 年 3 月第 1 版 2017 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5476-1080-0/J·98

定价:160.00 元(上、下册)

版权所有 盗版必究(举报电话:62347733)

如发生质量问题,读者可向工厂调换。

零售、邮购电话:021-62347733-8538

目 录

序一 关雅浓 / 1

序二 高一鸣 / 3

上册

第一部 唱腔基础结构

第一章 绪论 / 3

一、源流 / 3

二、声腔 / 4

三、行当、流派 / 5

四、编腔基本法则 / 7

五、字音 / 10

第二章 调式、调性 / 13

概述 / 13

第一节 西皮 / 15

一、生腔西皮唱腔 / 15

二、旦腔西皮唱腔 / 32

三、西皮娃娃调唱腔 / 42

四、反西皮唱腔 / 47

第二节 二黄 / 56

一、生腔二黄唱腔 / 56

二、旦腔二黄唱腔 / 68

第三节 反二黄 / 87

- 一、生腔反二黄唱腔 / 88
- 二、旦腔反二黄唱腔 / 98

第四节 辅助声腔 / 103

- 一、南梆子 / 103
- 二、四平调 / 110
- 三、高拔子 / 115

第五节 更多的落音变化 / 119

- 一、旦腔下句(西皮)影响调式的落音 / 119
- 二、生腔上句(二黄)装饰性的落音 / 120
- 三、生腔、旦腔下句(二黄)润腔性的落音 / 121
- 四、下句转接曲牌 / 121
- 五、生腔下句(二黄)影响调式的落音 / 122

第六节 调高和声腔音区 / 122

- 一、调高 / 122
- 二、各类声腔的音区 / 123
- 三、准确掌握声腔音区 / 130

附：吹腔与“杂腔小调” / 133

第三章 板式 / 137

概述 / 137

第一节 板式的种类 / 141

- 一、固定节拍板式 / 141
 - 1. 原板 / 141
 - 2. 慢板 / 144
 - 3. 快三眼 / 148
 - 4. 中三眼 / 154
 - 5. 西皮二六 / 160
 - 6. 西皮流水 / 164
 - 7. 西皮快板 / 169
 - 8. 回龙 / 172
 - 9. 碰板 / 177

- 10. 垛板 / 182
- 11. 西皮回龙腔 / 185
- 12. 哭头 / 187
- 二、自由节拍板式 / 189
 - 1. 摇板 / 189
 - 2. 散板 / 192
 - 3. 导板 / 202
- 第二节 板式运用的一般格式 / 205
 - 一、起唱格式 / 205
 - 二、板式的连续与转换 / 207
 - 三、唱腔的收束格式 / 220
- 附 1: 特定唱腔曲调: 节节高、九连环、十三咳 / 234
- 附 2: 唱腔过门、行弦、花梆子、亮弦 / 237

第四章 曲式 / 265

概述 / 265

第一节 乐句基本结构与变化 / 266

- 一、西皮原板 / 266
- 二、西皮慢板 / 272
- 三、西皮二六 / 283
- 四、西皮流水、西皮快板 / 287
- 五、西皮摇板、西皮散板、西皮导板 / 293
- 六、二黄原板 / 302
- 七、二黄慢板 / 310
- 八、二黄快三眼 / 323
- 九、二黄摇板、二黄散板 / 324
- 十、二黄导板、回龙 / 330
- 十一、反二黄原板 / 333
- 十二、反二黄慢板 / 335

第二节 乐句字数变化 / 342

- 一、基本词格 / 343
- 二、基本词格以外的字数变化 / 358

- 三、垛字句 / 360
- 四、附加句 / 362
- 五、散板的字数变化 / 363
- 第三节 乐段类型 唱段组合方式 / 364
 - 一、乐段类型 / 364
 - 二、唱段组合方式 / 374

下册

第二部 京剧唱腔选粹

第五章 传统戏 / 381

- 第一节 老生唱腔 / 381
 - 一、谭鑫培、余叔岩、杨宝森 / 381
 - 二、言菊朋 / 385
 - 三、马连良 / 389
- 第二节 旦角唱腔 / 392
 - 一、梅兰芳 / 392
 - 二、程砚秋 / 396
 - 三、荀慧生 / 407
 - 四、张君秋 / 412

第六章 新编戏 / 423

- 概述 / 423
- 第一节 20世纪50年代初期的新编戏 / 423
 - 一、《白蛇传》 / 424
 - 二、《柳荫记》 / 429
- 第二节 20世纪50年代中期到60年代初期的新编戏 / 432
 - 一、《野猪林》 / 432
 - 二、《赵氏孤儿》 / 436
 - 三、《谢瑶环》 / 438

第七章 现代戏及 1977 年以后的剧目 / 442

概述 / 442

第一节 20 世纪 60 年代初期、中期的剧目 / 443

- 一、《黛诺》 / 443
- 二、《六号门》 / 451
- 三、《雪花飘》 / 457

第二节 “样板戏” / 460

- 一、《红灯记》 / 460
- 二、《沙家浜》 / 466
- 三、《奇袭白虎团》 / 474
- 四、《智取威虎山》 / 476
- 五、《海港》 / 491
- 六、《龙江颂》 / 495
- 七、《杜鹃山》 / 506
- 八、《平原作战》 / 523
- 九、《磐石湾》 / 530
- 十、《红云岗》 / 536

第三节 1977 年以后的剧目 / 544

- 一、《蝶恋花》 / 545
- 二、《曹操与杨修》 / 554
- 三、《宰相刘罗锅》 / 562
- 四、《江姐》 / 564
- 五、《马蹄声碎》 / 567

第三部 基本写作技巧

第八章 腔词关系 / 573

概述 / 573

第一节 依字设腔 / 573

- 一、四声调值 / 574
- 二、字腔关系 / 579

第二节 腔词结构变化 / 588

- 一、扩展法 / 588

- 二、紧缩法 / 598
- 三、摆字移位法 / 603

第九章 行腔变化手法 / 616

概述 / 616

第一节 本行当内唱腔的重新组合 / 616

- 一、调换分句位置 / 616
- 二、腔系融合 / 618

第二节 不同行当唱腔的融合 / 621

- 一、生腔 / 621
- 二、旦腔 / 625

第三节 吸收新的音调 / 629

- 一、曲艺音调 / 629
- 二、其他剧种音调 / 630
- 三、民族音调 / 632
- 四、歌曲音调 / 632

第四节 特性音调与主调贯串手法 / 634

- 一、在乐曲中运用特性音调 / 635
- 二、在过门中运用特性音调 / 640
- 三、在唱腔中运用特性音调 / 645
- 四、主调贯串手法 / 649

第十章 调式、调性变化手法 / 651

概述 / 651

第一节 调式变化手法 / 651

- 一、宫调式的引入 / 651
- 二、腔系合用 / 655

第二节 调性变化手法 / 658

- 一、转调 / 658
- 二、离调(暂转调) / 663
- 三、不同行当唱腔的衔接 / 668

附：唱腔过门的运用 / 671

一、传统唱腔过门 / 671

二、过门的运用与变化 / 673

三、过门的创新 / 677

谱例目录 / 688

参考文献 / 704

后记 / 706

第五章 传统戏

第一节 老生唱腔

一、谭鑫培、余叔岩、杨宝森

谭鑫培之前的唱腔，谭鑫培是如何继承、融合吸收而成“谭腔”的，现在已很难找到音像资料了，他本人的唱片还有几张传世，加上陈彦衡老先生所记曲谱，我们则可以找到这样的脉络：从谭鑫培到毕生学谭却创立了“新谭派”余派的余叔岩，再到毕生学余却创立了余、杨一脉的杨派的杨宝森，这支京剧老生唱腔的“主流”在唱腔总体上并没有太大的变化。

我们把谭、余、杨的常演剧目《空城计》西皮三眼唱腔选录如下，作一对比。

1. 《空城计》“我本是卧龙岗散淡的人”

【西皮三眼】

谭鑫培	(过门略)	$\underline{3.} \quad \underline{2 \ 5} \quad \underline{5} \quad \quad 3$	$\underline{3.} \quad (\underline{2 \ 3 \ 6} \quad 3)$	$ \quad \underline{2 \ 5} \quad \underline{3 \ 2} \quad \underline{3 \ 3} \quad 2 \quad $
		我 本	是	卧 龙 岗
余叔岩	(过门略)	$\underline{3} \quad \underline{2} \quad \underline{5} \quad \quad \underline{3}$	$\underline{3 \ 2} \quad \underline{\overset{\sim}{3}} \quad (\underline{4 \ 3 \ 5})$	$ \quad \underline{2 \ 1 \ 5} \quad \underline{1 \ 2} \quad \underline{\overset{\sim}{3}} \quad \underline{1} \quad \underline{2} \quad $
		我 本	是	卧 龙 岗
杨宝森	(过门略)	$\underline{3 \ 5 \ 3 \ 2} \quad \underline{5}$	$ \quad \underline{3 \ 5 \ 3 \ 2} \quad \underline{3.} \quad \underline{2} \quad \underline{\overset{4}{3}} \quad (\underline{5 \ 3 \ 6})$	$ \quad \underline{1 \ 6 \ 5} \quad \underline{1.} \quad \underline{2 \ 3} \quad \underline{\overset{\sim}{2}} \quad \underline{2 \ 1} \quad $
		我 本	是	卧 龙 岗

(2 3 5 5 6 1 2) | 5 - 6. 5 3 | 3 (6) 2. 5 3 2 1 |
散 淡 (哪) 的

(2 3 5 5 6 1 1 6) | 5. 3 6. 5 3 | 3. (3 3 6) 2 5 3 2 1 |
散 淡 (哪) 的

(2 3 5 7 6 1 2 6) | 5 - 6. 5 3 0 | (3. 4 3 1) 2 5 3 2 1 |
散 淡 (哪) 的

1. 6 6 1 2 2 1 2 3 | 2. 1 6 1 2. 3 1 2 3 1 | 2 - () 1 5 5 |
人, 凭 阴

6. 1 2 2 1 2 3 | 2 1 1 1 2 2 1 2 3 1 | 2 - () 3 2 5 |
人, 凭 阴

6. 1 2 2 1 2 3 | 2. 1 1 1 2 2 1 2 3 1 | 2 - () 3 5 3 2 5 |
人, 凭 阴

3 2 1 (6 2 1) | 1. 2 2 1 3 2 | (2 3 5 7 6 1 2) |
阳 如 反 掌

3 2 1 6 (2 1 6) | 6 1 1 2 3 2 | (2 3 5 5 6 1 2 3) |
阳 如 反 掌

3 5 3 2 1 (6 1 5 1 3 2 1) | 6. 1 1. 2 3 2. 1 | (2 3 5 7 6 1 2) |
阳 如 反 掌

7 6 5 5 6 5 | 5 - 5 5 6 | 1 - |
保 定 乾 坤。

7 6 3 5 5 6 5 | 3 (3 3) 5. 6 | 1 1 - |
保 定 乾 坤。

7 6 3 5 5 3 6. 3 | 5 (1 3 6) 5. 6 | 1 - |
保 定 乾 坤。

下面我们再对比一段二黄唱腔的片段,也是谭派常演剧目。

2. 《李陵碑》“盼娇儿不由人珠泪双流”

(【二黄导板】略)

【回龙】

谭鑫培	(3 5) 5̣ 6̣ 3̣ 3̣ 2̣ 6̣ 1̣ 2̣ 2̣ 5̣ 3̣ 2̣ (7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 7̣) 5̣. 2̣ 7̣ 6̣ 5̣	盼 娇 儿 (啞) 不 由 人
余叔岩	(5̣ 6̣) 5̣ 6̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 2̣ 2̣ 2̣ 5̣ 3̣ 2̣ 7̣ (6̣ 5̣ 1̣) 5̣ 3̣ 7̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3̣	盼 娇 儿 (啞) 不 由 人
杨宝森	(5̣ 6̣) 5̣. 1̣ 6̣ 3̣ 2̣ 6̣ 1̣ 2̣ 2̣ 2̣ 2̣ 5̣ 3̣ 2̣ 7̣ (5̣ 6̣ 7̣ 6̣ 7̣) 5̣. 2̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3̣	盼 娇 儿 (啞) 不 由 人

7̣ 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣. (7̣ 6̣ 5̣ 6̣) 2̣ 2̣ 3̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 7̣ -	珠 泪 双 流。
--	----------

7̣ 6̣ 3̣ 5̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ (5̣ 6̣. 6̣ 6̣ 5̣) 2̣ 2̣ 6̣ 2̣ 7̣ 6̣ 5̣. 6̣ 5̣ 6̣ 7̣ 7̣	珠 泪 双 流。
--	----------

7̣ 6̣ 3̣ 5̣ 5̣ 3̣ 5̣ (6̣ 0 6̣ 0 6̣ 5̣ 6̣) 2̣ 2̣ 6̣ 2̣ 7̣ 6̣ 5̣. 6̣ 5̣ 0 6̣ 7̣ -	珠 泪 双 流。
---	----------

7̣ 7̣ 2̣ 6̣ 5̣ 7̣ 2̣ 7̣ 6̣ 3̣. 5̣ 6̣ - 6̣ 6̣ 6̣ 7̣ 4̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ -	我 的 儿 (啞)!
--	------------

6̣ 7̣ 2̣ 6̣. 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 7̣ 4̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ 5̣ 5̣	我 的 儿 (啞)!
---	------------

6̣ 7̣ 2̣ 6̣ 1 6 5 3 5 6 - 6̣ 6̣ 6̣ 7̣ 4̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ -	我 的 儿 (啞)!
---	------------

【快三眼】

2̣ 5̣ 3̣ 1̣ 2̣ - - (3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 2̣) 6̣ 1̣ 1̣ 3̣	七 郎 儿 回 雁
1̣ 2̣ 3̣ 2̣ (2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 2̣) 6̣ 6̣ 1̣ 1̣ 3̣	七 郎 儿 回 雁 (哪)
1̣ 2̣ 5̣ 3̣ 2̣ (2̣ 3̣ 2̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣) 6̣. 0 1̣ 6̣ 3̣	七 郎 儿 回 雁 (哪)

① 谭鑫培也有另一种唱法(中国戏曲学院研究所编的《谭鑫培唱腔选》第三集第54页),此处或作“ $\underline{2\ 5\ 3\ 1}\ \underline{2\ 2}\ | (\underline{2\ 3\ 2\ 1}\ \underline{6\ 1\ 2}) |$ ”,这就和下面余、杨所唱是一样的,可见当时谭鑫培就有两种唱法,后来余、杨都采取了紧缩一小节的唱法。

2.	1 2 3	1 -	(<u>7 6 5 6</u>)	(过门略)	2	1 2 5	3	
门					搬		兵	
$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$ 1	2. <u>6</u>	1 -	(过门略)	<u>2 1 2</u>	<u>5 3</u>		
门					搬	兵		
$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$ 1 3	2. <u>6</u>	1 -	(过门略)	<u>3 2 3</u>	<u>5 3</u>		
门					搬	兵		

【二黄原板】①

(3 6)	2 6	1 - - -	6 5 3 2	7 6 7 2 5	
	求 救,				
			②		
(3 5)	<u>5 6</u>	1 <u>2 3</u>	1	1.	$\frac{2}{1}$
	求 救,				
3 0	<u>5 0</u>	1 <u>2 3</u>	<u>1 2 1</u>	1 -	1 $\frac{2}{1}$ $\frac{2}{1}$
	求 救,				

6	-	(过门略)
$\frac{2}{1}$	<u>7 6 7 2 5</u>	6 -
<u>6 5 6 3 2</u>	$\frac{2}{1}$ <u>7 6 7 2 5</u>	6 -

【二黄原板】

1 6	3 2	2 2 7 6	0 5 7 6	7 6 5 5 6	0 6 1
为 什 么			此 一 去	不 见	回
$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$ 6 6 1 6 1 2	$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$ 1 2 7 0	0 5 5 2 7 2	6 3 5 5 3	(<u>6 7 2 3</u>) 6. 2
为 什 么			此 一 去	不 见	回
$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$ 6 6 1 6 1 2	$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$ 1 2 7	0 5 5 2 7 2	6 3 5 5 3 0	(<u>6 5 7</u>) 6. 1
为 什 么			此 一 去	不 见	回

- ① 这一段二黄快三眼节奏很快,过渡到二黄原板也很自然,但余叔岩从“七郎儿回雁门”之后即转二黄原板,与谭还是有区别,因为二黄快三眼过门是双的,开唱前用同“5 6 5 5”与二黄原板用“5 6 5”不同。杨宝森的琴师杨宝忠在此处则仍拉的是二黄快三眼过门,杨宝森以下的唱腔,记成 $\frac{4}{4}$ 或 $\frac{2}{4}$ 拍则无区别。
- ② 唱腔长音的拖几板(几拍),在京剧演员演出时是不固定的,带有一定的即兴性,后面的腔则不可以随意。

$\underline{6.} \quad \underline{1 \hat{2}}$ | (下略)
 头?

$\underline{6.} \quad \underline{1 \hat{2}}$ | (下略)
 头?

$\underline{6} \quad \underline{0 \hat{1} \hat{2}}$ | (下略)
 头?

从以上两段唱腔的对比,可以清楚地看到谭鑫培、余叔岩、杨宝森这支老生“主流”流派的一脉相承。

谱例中虚线标记之处,表明了余叔岩某些小腔在谭的基础上更趋细腻,杨宝森学余也是如此,整体的结构和行腔是没有变化的。他们还是继承了谭腔,然后根据自己的嗓音条件在发声、唱法、润腔等方面走出了适合自身发展的道路。

谭鑫培把旦腔融入生腔的例子,在第九章第二节有谱例和介绍。

二、言菊朋

言菊朋是一位执着而忠实的学谭者,早年的演唱和余叔岩一样,完全效法谭鑫培。后来嗓音起了很大的变化,于是另辟新路,创立了风格独特的老生言派唱腔,除了唱腔唱法外,就是在他的一些代表剧目中大胆创编了新腔。

1. 《卧龙吊孝》“见灵堂”

【二黄导板】

杨晓辉 记谱

$\text{廿} (\underline{5} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{6} \underline{3} \underline{6} \underline{5} \underline{5} \underline{5}) \underline{2} \underline{4} \underline{3} - \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \underline{0} \underline{1} \underline{2}$
 见 灵

$\underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{0} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{7} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{7} \underline{1} \underline{7} \underline{6} \underline{7} \underline{6} \underline{7} \underline{6} \underline{7}$
 堂 不由 人 哪

$2 \sqrt{3} \underline{2} \underline{7} \underline{6} - \underline{5} \underline{3} \underline{2} \sqrt{3} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{5} - (\underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{5})$

$\underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{0} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{4} \underline{3} - \underline{3} \underline{3} \underline{2} - |$
 珠 泪 满 面,

【回龙】

(3 5) | $\frac{4}{4}$ 1 #4 3 1 2 4. 6 3(212) | 5 6) 3 3 3 6 1 1. 6 | 2 #4 3 5 3 2 1 2 1 2 3(212) |
 叫(哇)一 声 公(呃)瑾 弟 细(呀) 听

3 6 5) 2 2 0 3 $\frac{5}{7}$ 6 5 | 6 6 0 1 2 5 3 2 1 6 1 | 2 0 2 3 1 2 3 2 7 2 6 7 |
 根 源。

转【反二黄慢板】前7-后3

2 3 5 7 廿 6 (6 $\frac{1}{2}$) 5 $\frac{3}{4}$ 6 - 5 $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{3}{4}$ 7 - | 0 (0 3 2 3 5 i 6 5 3 2 |
 1 5 6 2 1. 2 3 5 2 3 2 1 i 5 6 i | 5 6 3 2 5 6 7 2 6 i 5 6 4 5 3 | 2. 2 1 3 2 2 2 2 1 6 5 4 6 3)^① |
 2 5 3 2 1 1 6 1 2. 5 3 1 | 2 2 (2 1 3 5 2 3 2 1 6 1 2) | 5 5 5 3 2 1 1 6 1 2 3 2 3 4 5 |
 曹 孟 德 领 人 马

3 3 5 3 (2 3) 7 2 5 6 | 1 - (过门略) | 2 5 3 5 0 1(2 3. 2 1 2 |
 八 十

3 2 1) i 6 i 6 5 3 2 3 | 5 6 6. 3 5 - | 6 5 5 3 5 6 1 - $\frac{7}{7}$ | (1. 2 3 2) 1 $\frac{7}{7}$ 3 2 1 2 |
 三 万,

3 2 3 5 6 7 6 5 | 4. 5 3 $\sqrt{2}$ 2 2 1 2 1. 2 | 3 5 3. 2 1. 2 1 2 3. 5 4 3 2 3 2 3 4 |
 3 5 3 3 (过门略) | 1 2 3 (2 1) 6 5 3. 5 2 3 | 5 3 5 3 i 3. 1 2 2 1 (3 2 |
 擅 敢 夺

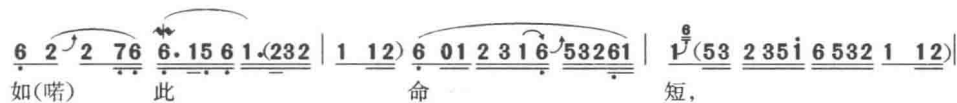
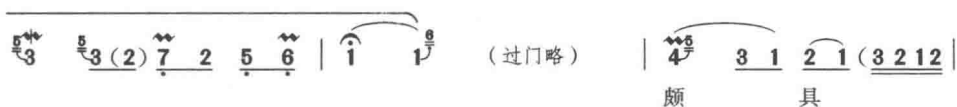
新腔

1 1 2) 3 3 5 1 1 (2 1) | 4 4 3 5 3 2 2 1 (3 2 1 2 | 3 2 3) 5. 6 5 3 2 3 2 3 5 0 2. 5 3 2 |
 东(呃)吴 郡 吞 并 江

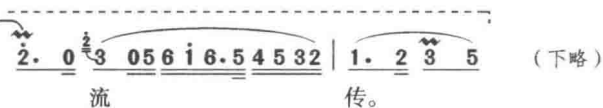
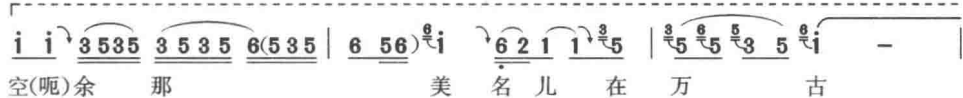
1. 2 3 i 6 5 3 | 2. 1 6 1 2 3 5 1. 2 3 4 | 2 - (过门略) |
 南。

5 5 5 3 (2 1) 5 5 5. 6 3 | 2 2 (2 5 3 2 1 2 3 5 6 3 2) | 5 5 5 3 2 2 1 6 1 2 3 4 |
 周 都(哇)督 虽 年 少

① 以前的唱片录制因技术局限,容量很小,所以录制时不可能按照舞台演出的实际面貌,有的锣鼓点和过门省略,还有一段较长的唱段分为两部分。这里反二黄慢板起首过门用的是“半拉过门”,即因此故。



新腔



《卧龙吊孝》中的这段反二黄唱腔，在唱腔格式上并未突破传统的板式结构：二黄导板——回龙，尾腔结束在不稳定的“7”上，引入反二黄过门，然后是反二黄慢板、反二黄原板。二黄导板、回龙包括两句慢板的行腔都是老生传统的格式和腔体，我们把它和《朱痕记》《碰碑》等作一比较就很清楚。

这段唱腔的出彩就在于谱例中虚线标出的三处新腔，第一处：先是把第二分句唱词的字位作了一点调整，把传统格式的“ $\overset{3}{\underset{4}{\dot{3}}}$ $\overset{3}{\underset{5}{\dot{3}}}$ $\overset{2}{\underset{5}{\dot{6}}}$ $\overset{1}{\underset{6}{\dot{1}}}$ ”，变成了“吴郡”在一拍里面，而“ $\overset{3}{\dot{3}}$ $\overset{3}{\dot{5}}$ $\overset{5}{\dot{1}}$ ”的先六度下行再四度上行而不加任何过渡音的旋法，是吸收了大鼓的常用曲调：“ $\overset{1}{\dot{1}}$ $\overset{5}{\dot{5}}$ $\overset{1}{\dot{3}}$ $\overset{2}{\dot{2}}$ $\overset{1}{\dot{5}}$ $\overset{1}{\dot{1}}$ ”，这样和字位的调整结合起来，就十分新颖。第二处：“英雄”两字的八度下行，是老生唱腔从未有过的旋法，恰如其分地表现了诸葛亮对周瑜“大英雄”夭亡的由衷慨叹。第三处：这一句唱腔是这段唱的最光亮点，“空(呃)”的下滑音正如角色内心的叹息，“美名儿”从“ $\overset{1}{\dot{1}}$ ”到“ $\overset{6}{\underset{2}{\dot{1}}}$ ”是十一度的下行，然后在“万古”再上冲到最高音，因为“ $\overset{2}{\dot{2}}$ ”的涟音装饰，这个闭口的“古”字音实际