

名派名家名段歌唱系列

(卷上)

纪念杨宝森诞辰百零五周年

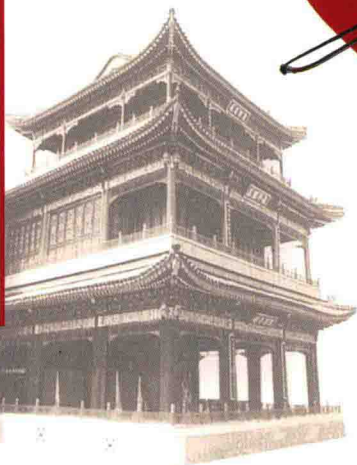
(一九〇九——二〇一四)



杨派唱腔琴谱集

费玉平 楼庄东 编著

人民音乐出版社



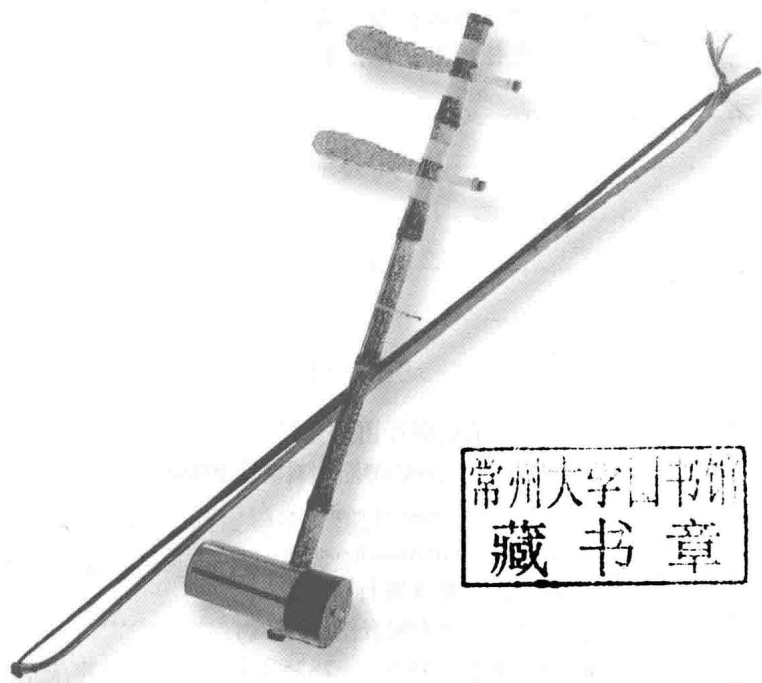
杨

名·派·名·家·名·段·歌·唱·系·列

杨派唱腔琴谱集

(卷上)

费玉平 楼庄东 编著



常州大学图书馆
藏书章

樂人民音乐出版社·北京

Yangpai Changqiang Qinpuji

图书在版编目(CIP)数据

杨派唱腔琴谱集 / 费玉平、楼庄东编著. — 北京: 人民音乐出版社, 2015.1

(名派名家名段歌唱系列)

ISBN 978-7-103-04806-1

I. ①杨… II. ①费… ②楼… III. ①京剧—唱腔—选集
IV. ①J643.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第269341号

责任编辑: 张 辉

责任校对: 陈 芳

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲55号 邮政编码: 100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京金吉士印刷有限责任公司印刷

787×1092毫米 16开 25.75印张

2015年1月北京第1版 2015年1月北京第1次印刷

印数: 1—1,000册 定价: 68.00元(上、下卷)

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: (010) 58110533

目 录

杨宝森唱腔艺术.....	费玉平 (1)
伍子胥.....	(7)
〈战樊城〉	(8)
兄长说话欠思论〔西皮原板·二六〕	(8)
一封书信到樊城〔西皮原板·二六〕	(12)
兄长上马两泪淋〔西皮快板〕	(16)
〈文昭关〉	(17)
伍员马上怒气冲〔西皮散板〕	(17)
恨平王无道乱楚宫〔西皮快原板〕	(18)
过了一天又一天〔西皮流水〕	(19)
一轮明月照窗前〔二黄慢板·原板〕	(20)
伍员在头上换儒巾〔西皮快二六〕	(39)
皇甫兄请上受一礼〔西皮摇板·快板·摇板〕	(41)
〈浣纱记〉	(42)
多蒙老丈渡江河〔西皮流水·摇板〕	(42)
豪杰打马奔吴国〔西皮导板·流水·摇板〕	(42)
未曾开言我的心难过〔西皮二六〕	(44)
〈鱼肠剑〉	(47)
姜子牙无事隐钓溪〔西皮原板·二六〕	(47)
子胥闯闯门楣第〔反西皮散板〕	(50)
富贵穷通不由己〔西皮二六·流水〕	(52)
马鞍山.....	(55)
老眼昏花路难行〔二黄原板〕	(55)

捉放曹	(59)
〈行 路〉	(59)
听他言吓得我心惊胆怕〔西皮三眼〕	(59)
休道我言语多必有奸诈〔西皮快二六〕	(65)
〈宿 店〉	(67)
一轮明月照窗下〔二黄慢板·原板·散板〕	(67)
击鼓骂曹	(77)
平生志气运未通〔西皮快三眼·原板〕	(78)
相府门前杀气高〔西皮流水〕	(81)
丞相委用恩非小〔西皮二六·快板〕	(83)
昔日里韩信受胯下〔西皮快板〕	(85)
谗臣当道谋汉朝〔西皮导板·原板·快板·摇板〕	(87)
未曾开言我的心头恨〔西皮二六·快板〕	(97)
列公大人齐来劝〔西皮二六·快板〕	(102)
失·空·斩	(105)
〈失街亭〉	(106)
两国交锋龙虎斗〔西皮原板〕	(106)
先帝爷白帝城叮咛就〔西皮摇板〕	(109)
〈空城计〉	(110)
我用兵数十年从来谨慎〔西皮摇板〕	(110)
恨马谡失街亭令人可恨〔西皮摇板·散板〕	(111)
我本是卧龙岗散淡的人〔西皮慢板·原板〕	(114)
我正在城楼观山景〔西皮快二六〕	(121)
人道司马善用兵〔西皮摇板〕	(126)
〈斩马谡〉	(127)
火在心头难消恨〔西皮摇板·快板·摇板·散板〕	(127)
见马谡只哭得珠泪洒〔西皮散板〕	(129)
黑水国	(131)
叹兄弟遭不幸一旦丧命〔二黄慢板〕	(131)
见坟台不由人珠泪滚滚〔二黄导板·回龙·快三眼·原板〕	(136)
朱痕记	(141)
见坟台不由人泪流满面〔二黄导板·回龙·反二黄慢板·原板·散板〕	(142)
听我妻赵锦棠言讲一遍〔西皮三眼·原板·散板〕	(150)

武家坡.....	(156)
一马离了西凉界〔西皮导板·原板·摇板〕.....	(156)
这大嫂传话太也迟慢〔西皮原板·流水〕.....	(160)
洞宾曾把牡丹戏〔西皮流水〕.....	(162)
八月十五月光明〔西皮导板·原板〕.....	(163)
那苏龙魏虎为媒证〔西皮流水·摇板〕.....	(168)
提起当年泪不干〔西皮导板·原板·二六·流水·摇板〕.....	(173)
杨家将.....	(178)
〈李陵碑〉.....	(179)
金乌坠玉兔升黄昏时候〔二黄导板·回龙·快三眼·原板〕.....	(179)
叹杨家秉忠心大宋扶保〔反二黄慢板·快三眼·原板·散板〕.....	(183)
〈清官册〉.....	(201)
接过了夫人酒一樽〔二黄原板·摇板〕.....	(201)
一轮明月早东升〔二黄慢板·原板·摇板〕.....	(204)

杨宝森唱腔艺术

杨宝森，初学谭鑫培、后研余叔岩，结合自身嗓音条件创出韵味醇厚、古拙大方的崭新唱法，世称谭余艺术的普及版——杨派须生艺术。在 20 世纪 30 年代末，他与马连良、谭富英、奚啸伯并称为“四大须生”。1950 年代，杨派艺术渐渐流行全国。杨氏以毕生心血致力于生行艺术，使诸多骨子老戏重放异彩。

杨宝森是继余三胜、谭鑫培、余叔岩前三辈韵味派老生之后的第四辈韵味派老生。一脉相承的弘扬韵味派系，成为生行当中的主派系。其唱念艺术中的“声、腔、力、速、字”，达到了各有独特风格而又浑然一体的境界。因此，乐感极强，具有很高的美学价值。他在唱腔唱法上以曲折深邃取胜。虽然他的演出剧目基本都是传统戏，但他“老戏新唱”，对每一出戏的唱腔都做了一番新的琢磨。

杨宝森的唱功很有力度，唱得饱满而充沛，尤其是他的行腔连绵不断、层层推进，显示出很深的演唱功力。

杨宝森的唱腔节奏、速度，既高度稳定而又变化多端。他在“尺寸”方面的处理，突出的表现是稳健、舒展、大气。

杨宝森的唱腔不只字音准确、清楚，而且各个辙口的字都润饰得很美。他对每个字的字头、字腹、字尾都精心处理。在行腔中，他把字音处理得相当适度，不紧不松，既美又圆，从不变音、走音。

以上种种，我们不难看出杨宝森学余所走的道路，似乎也是按照当年余叔岩学谭，谭鑫培学程（长庚）的道路那样走过来的，他们都是在继承的基础上，根据各自的条件而加以创造发展的。

论嗓音，杨没有高音，且略带沙哑，故行腔不如余那样挺拔高亢，但他的中音、低音音质密度浓厚，音色恬美隽永，饶有韵味。于是杨宝森就根据自己的特长，扬长避短，利用中低音部分充分发挥他的才能，创造性地发展了余派艺术，同时也逐步形成了自己的风格。

在具体阐述杨派唱腔艺术之前，我们很有必要先来研究一下杨宝森的嗓音条件。杨氏

从十七岁“倒仓”经过变声期嗓子发生了变化，原有的高音、立音没有了，而他却由此实践出一条扬长避短、另辟新径的演唱艺术道路。

杨派唱腔的构成要素

其一，杨倾心余派学余三昧，却不盲目追逐时尚，而是从余的成功经验中体味深层的内涵。当年余宗谭的神髓，学而不泥是其特点，这也正是杨宝森渴求的艺术真谛。

其二，扬长避短，锤炼韵味。余氏的音域通天入地，膛音蜜甜，低音泉涌，行腔多变，抒情时可放出洒脱，激昂处润饰自由。而杨的嗓音条件有偏，宽厚有余、高亢不足，长于“左右逢源”，却难于“钻天入地”。于是，根据自己功夫嗓耐唱、中音耐听的特点，开创避开高音，拓展中音，追求韵厚的独特唱风。

其三，吐字精巧，讲究四声。他重视四声的运用和喷口的展现，吐字坚实有力、实中有虚而不轻飘，收声归韵十分讲究。他善于运用虽低沉但不浊的嗓音，对于气口、吐字、共鸣进行抑扬顿挫、柔中带刚的技巧处理。

其四，别具一格的唱腔旋法走向。他在宗余的基础上，根据自身的嗓音条件调整演唱音区位置、改变节奏张力，着力使用泣音、水嗽、疙瘩腔、哭腔等技巧。其高低音的对比虽微小，却能把抑扬强弱、虚实大小等种种关系表现得错落有致。其节奏时而徐缓游刃、时而一气呵成，气口处理更是巧妙得当。以旋律醇厚、节奏稳健来维系唱腔律动。

其五，声情并茂，以情带声。他注重演唱从人物性格出发，如《伍子胥》中伍员的悲愤、落魄，《杨家将》中杨继业的大义凛然，《击鼓骂曹》中祢衡的傲然不屈等人物性格，都被杨氏表现得准确真实，具有极强的艺术感染力。

以上五个方面构成了杨派唱腔独具特色的韵厚苍劲、古朴清新而又自然流畅的风格，听他的演唱真是荡气回肠。

杨派伴奏的技法特点

杨派艺术所以取得非凡成就，是与文武场面的能动配合紧密联系在一起。琴师杨宝忠与当年为余叔岩司鼓的杭子和，都是开创杨派艺术的功勋人物。

杨宝忠，当年早已名满全国，其操琴可谓别有洞天。他左右手配合技巧高超，快弓奏法令人折服，刚时遒劲有力，柔时低回婉转，操琴如庖丁解牛，游刃有余，魅力使人回味无穷。

杭子和，早年为余叔岩司鼓，鼓点稳健，更精于谭鑫培、余叔岩的路数。他在为杨宝森伴奏中以苍劲古朴的鼓点，将演唱的细腻传神、错骨耍板，京胡的快弓密奏、变幻莫测节奏提纲挈领的捏拿穿合在一起。

例如，杨派名剧《洪羊洞》中的〔二黄快三眼〕唱腔，的确是杨宝森高超演唱水平和杨宝忠、杭子和高超演奏技艺最佳结合的艺术精品。在这个唱段里，杨宝忠的胡琴以紧凑的节奏，穿和在杨宝森那细针密缕的演唱之中，十分领神，在“耍板”唱和“双弓”拉的

交织中，杭子和却以朴素大方的鼓点，提纲挈领，稳当地把握着节奏，使这段唱腔更加显得丰满完美。

杨派唱腔，因有杨宝忠与杭子和的加盟，唱、打、拉相得益彰，堪称“三绝”。他们把咀嚼余腔、再造佳句作为奋斗目标。杨派唱风的低腔厚韵、清雅脱俗，加之伴奏的左右逢源、矫若游龙，真是“珠联璧合、珍品佳作”。

杨派唱腔实例分析

杨宝森的艺术品位具有很高的学术价值，他的艺术追求更具有自身的特点。从他的演出剧目来看基本上都是传统保留骨子老戏，但他却能老戏新唱、再创新腔。下面我们通过几个杨派剧目的唱腔实例，做进一步的研究。

《文昭关》唱腔特色

京剧《文昭关》已经成为杨派的典范之作。其实这个剧目在杨宝森之前为汪桂芬的拿手好戏，汪之后《文昭关》竟沦为了冷戏，很少见于舞台。从杨宝森的嗓音条件讲与汪派的唱法风格相去甚远，如何创出符合自身条件的唱腔是开辟《文昭关》新路的关键。据考证，王瑶卿先生曾点拨杨说：“你嗓子不好，也可以唱《文昭关》，但要另起炉灶，可取余派韵味，汪派劲头，创造一个低调的新唱法，也能成功。”（见《杨宝森纪念集》第51页，主编谢国祥，百花文艺出版社1998年5月版）看来思路对头是找到演唱《文昭关》艺术途径的根源。

我们知道，唱腔的布局安排、旋法走向是与塑造人物形象紧密联系在一起的。汪派《文昭关》的基调是塑造一位满怀冤忿、誓死报仇的悲剧英雄形象，因此在唱腔上慷慨激昂、唱法凄厉、立音高音发挥到极限。杨派《文昭关》则以怨恨悲壮为抒发人物情怀的核心，从而为其开发中低音区设置唱腔找到了合情合理的依据。杨宝森演唱的《文昭关》唱腔堪称是神来之笔，绝妙之唱，这种精雕细刻的平中出奇唱腔旋法，极有成效地揭示了伍员的愁苦深情。可以说对于剧中人物的刻画，杨派《文昭关》的中低音区新腔与汪派的高亢雄音之比较毫不逊色，而且更见深沉和更富有艺术感染力。

（1）压腔法，即润腔的一种技巧。杨派的润腔常以小滑音、连音等技巧完成。在《文昭关》二黄成套唱腔中他多次用独特的压腔法抒发悲情，如〔慢板〕第一唱句“一轮明月照窗前”的拖腔“ $\dot{6} \dot{6} \dot{6} 1$ ”从“ $\dot{7}$ ”至“ $\dot{6}$ ”的倚音不断压柔处理，听起来音调很是悲伤。这种下旋的压柔唱法在汪派或余派唱法中很少使用，这也正是杨宝森演唱的特有气质。

（2）驼音。在余派唱腔中，“嗽音”用得比较多，杨在承袭余派的基础上有所成长，在一些上声字的行腔上创造了大幅度的嗽音（也叫“驼音”）。如《文昭关》中的〔散板〕“逃出刀山火海中”的“虎”字是“驼音”，这种润腔用于宣泄使命的激越热忱是比较适宜的。

（3）假声立音法，是一种真假嗓结合的独特唱法。杨宝森的平腔走向常常以各种喷口的使用而形成力度的对比，而假声立音法更具有有一种心肺撕裂的冲击力。其中，“爹”字

奇峰突起地使用了假声立音结合着“脑后音”翻高产生泛音层，唱腔旋律行至在上行的四、五度音程间，而后的音程下行跳进又使旋律产生了犹如失声痛哭的逼真效果。这段哭腔用法，是杨宝森从汪派借鉴化用并加以发展来的。这一被京剧界称作“杨氏哭腔”（又称“鬼音”）的特殊用法不仅弥补了他缺乏高音的不足，而且为后世树立了运用拔高而起的假声唱法表现悲情的典范，这也是他善于化短为长的巧妙创作精华。

（4）错骨耍板技法，即延迟板位出音吐字的时间。在老生行中杨宝森和奚啸伯均善于以错骨耍板技法抒发人物情怀。杨宝森的演唱凡是表达急切心情时不是一味地加快唱速，而是通过错骨耍板形成唱腔的松紧对比张力。如《文昭关》二黄成套唱腔中“你就该把我献与昭关”一句中“你就该”的出腔吐字，就是气、情、板相互作用的结果，通过这个手段使观众感到杨宝森的行腔如泣如诉、充满悲壮之情，同时又产生了一种特殊的音乐间隔美。

（5）节奏处理。杨宝森对于唱腔节奏的运用体现了稳中求变的布局原则，与余叔岩讲究的尺寸紧凑、反对大扳大撤的节奏观是有所区别的。但杨宝森的细腻润腔绝非是松散拖沓，而是对“味儿”无尽的追求。我们仅从《文昭关》二黄成套唱腔的演唱中就不难体味出杨派那特有的气韵，它仿佛把我们引入了东方的禅境。杨派的独特是中国美学思想基础上的产物，由此生发出的韵味、张力就具有了传世的艺术价值，杨宝森的全部人生价值也正在于此。其实，杨派唱腔中的快尺寸唱腔比比皆是，加之京胡快弓密奏的左右逢源真是妙不可言。

最后，我们进一步研究杨宝森最见功夫的散板唱法。散节拍唱腔乍看起来自由随意，其实腔散神不散是其最重要的唱、伴准则。过去人们研究杨派唱腔往往把目光更多地投向上板成套的唱段，而忽略了对散节拍唱腔的分析。内行人士都知道散节拍唱腔最难演唱，这要靠演员把握尺寸、劲头、腔汇伸缩的能力予以体现。纵观杨宝森的演唱艺术，尚有许多刻画人物情感深刻、唱法精巧的散唱作品值得我们学习研究。

那么，杨宝森的散唱特点是什么？概括地说，他把散板唱得散中有型，许多无法用板度量的腔汇被他处理成散中见圆、张弛有度；他把长短散腔与内心的整体节奏交织呼应，形成明线与暗线的逻辑关系；他巧妙地把散腔长于抒情的空间放大，根据词情深化内涵，因此经他之口唱出的散板腔饱满充沛、富于情韵。总之，杨宝森抓住散板腔近似口语化的特点，将他的技巧、韵味、修养推向更高的艺术境界，在这里腔词结合变得极为生动，情感表达得更是淋漓尽致。

下面，结合杨宝森《鱼肠剑》的〔反西皮散板〕唱腔进行具体分析。这段唱腔经过早年间程长庚、汪桂芬、谭鑫培等诸名家的千锤百炼，成为〔散板〕腔的典范之作。杨宝森所唱基本还是延续前人的路子，但他的最大贡献是在前辈艺术成就积淀基础上的着力深化。

对于《鱼肠剑》〔反西皮散板〕唱腔，杨宝森均逐句作了较大幅度的创造加工。尤其是第三句“沉海底”尾腔在基腔之后又进行了发展，结音下行落在“5”音，第四句“怎能飞”尾腔也突破“反西皮”的习惯用音。在演唱方面，杨宝森更是把悲情引向深处。

通过这一段散板腔，我们清楚地看出杨在继承谭、余风格之上的精心揣摩。谭鑫培偏于阴柔；余叔岩则强调空灵清越；而杨宝森是滞重沉实，情绪渲染得更为浓烈。从杨宝森较比余叔岩更浓重的悲腔色彩角度看，可以说杨是对谭鑫培唱风的再次回归，然而这种回归并非是简单的重复，因为杨宝森的演唱艺术已经包容了余叔岩的精髓。正可谓“谭余一家”，“余杨不分”，我们对此应有全面的认识十分重要，这是研究杨派唱腔的重要方法和必经之路。

杨宝森演出的剧目很多，如全部《伍子胥》、全部《杨家将》、《击鼓骂曹》、《洪羊洞》、《大保国·探皇陵·二进宫》、《失街亭·空城计·斩马谲》、《问樵闹府·打棍出箱》、《乌盆记》、《四郎探母》、《黑水国》、《二堂舍子》、《红鬃烈马》、《卖马》、《捉放宿店》及《珠帘寨》、《朱痕记》、《搜孤救孤》、《摘缨会》、《一捧雪》、《梅龙镇》、《桑园会》等，均有明显的杨派艺术特色。

杨宝森与余叔岩之比较

有关余叔岩、杨宝森的演唱艺术比较，一直是业内人士的研究课题。曾经有人把余、杨两个流派的差别归纳为杨派调门低，节奏慢，而余派反之。其实调门的高低，节奏的快慢，只是余、杨两派的表面差别，而不是余、杨差别的实质。

辨别余、杨的异同，可从两者的通处入手。杨宝森精研余叔岩下过苦功，用过心血，深得余之三昧。谭、余、杨三派从本质上说是一脉相传，总体风格规范是一致的。而不同点在于由“清”变“浊”的唱法和由“自然刚健”变为“沉雄醇厚”气质的转化，才是由“余”变“杨”的根本所在。余氏出音多源于脑上，贯顶而出；杨氏出音则泻于胸中，势大而声响。余氏行腔运气是脱口冲出，而杨氏行腔是错骨不离骨的柔中带刚处理。

我们通过对杨宝森 1950 至 1957 年的多种录音资料的反复推敲比较，就不难了解杨宝森化余为杨的过程。录音证实，杨宝森的调门确实越来越低，节奏也越来越慢。但是他的韵味却是越来越浓，艺术张力也越来越大，声音越来越醇厚宽响，气势越来越澎湃强悍。古而不拙，稳而不瘟，低而不弱，哀而不殇的悲、愤、哀、怨之情极为强烈，杨把这种情绪推到了极致，强化了演唱中的节奏变化而渲染了人物的情绪。由此，杨的演唱又把余氏精髓延伸为以古朴恬淡的韵味给人以醇美的印象，于心平气和中蕴含深厚的感染力。杨派《文昭关》即在谭、余的神韵中化入汪（桂芬）派唱法，成为杨派唱法再创造的典型。唱杨派戏如果没有这样的沉雄醇厚和响耳声势，没有浓烈的悲愤哀怨之气，那就不是真正意义上的杨派风范。

杨宝森一生执着于自己的审美理想，全心全意地以自己的舞台实践诠释京剧的经典名

作。许多作品像《洪羊洞》、《失·空·斩》、《桑园寄子》、《伍子胥》、《托兆碰碑》等，在他身后直至今天，仍然是无人逾越的一座艺术高峰。

从杨派自身的风格来说，它是一种平实、隽永、精致的艺术。平实，是一种内在的功力，没有华丽的外表，对看热闹的观众就缺乏刺激；精致，必然需要磨练，需要精雕细琢，也就不可能时时的花样翻新；隽永，需要耐心细致的去欣赏，甚至越是经过时间的磨洗，越是能显出经久的魅力。在今天杨派艺术已成“显学”，杨派艺术更是受到国人的一致推崇。

费玉平

2013年元月

伍 子 胥

全部《伍子胥》包括《战樊城》、《长亭会》、《文昭关》、《芦中人》、《浣纱记》、《鱼肠剑》、《刺王僚》七折，是根据《左传》、《史记》的记载及《东周列国志》等演义小说的故事情节改编而成的。

早年这出戏是程长庚代表剧目之一，后来被汪桂芬唱红成为汪派的拿手戏，谭鑫培曾演过，因反响不如汪桂芬，也就不再唱了。之后高庆奎、言菊朋又拾起此戏但也不成功。而余叔岩只唱《战樊城》和《鱼肠剑》两折。只有汪派传人王凤卿将此戏继承下来并加以润色，但随着汪派的沉寂，在这个时期里《伍子胥》竟沦为冷戏。而再度使《伍子胥》一剧重现舞台辉煌的就是杨宝森。

杨宝森创立自己的剧目不是编演新戏，而是选中了快被人们淡忘的《伍子胥》。于是《伍子胥》一剧作为他自己声名鹊起的撒手锏，开始进行锤炼和创作。他在杨宝忠和王瑶卿的鼓励与帮助下，采用余派韵味、汪派劲头，结合自己的嗓音条件，独创一个低调的新唱法。再经过不断地创造发展，成为自成一格的杨派代表剧目。

杨宝森在《伍子胥》一剧中所创造的动人唱腔是数不胜数的。不仅《文昭关》被广大观众所公认，而且在《浣纱记》、《鱼肠剑》中亦有许多耐人寻味的优美唱腔。杨宝森对自己的艺术要求极高，每个字、每个腔、每个表情、每个动作都反复推敲。

杨宝森演唱的《伍子胥》，不仅继承了余派的精华，还常常在快板节奏中耍小腔，既发挥了自己声音宽厚深邃的长处，又使同一板腔多有变化。比如《战樊城》里的两段唱腔，前一段“兄长说话欠思论”唱得委婉；后一段“一封书信到樊城”则凝重了许多。对比余、杨的这两段录音，不禁让人赞叹后者的学余功力，无论咬字、气口、归韵和尺寸都非常准确规范，只是根据自身条件将调门降低、节奏略微放慢而已。若说余是“提”着气唱，音顶在口额之间发出，显得“清刚”的话，那么杨则是“沉”着气唱，音发于口腹之间，显得“浑雄”。余、杨的这两段唱腔是字字清晰，外松内紧，堪称典范之作。

《文昭关》是全部《伍子胥》的戏核，剧中有大段脍炙人口的唱腔。如果说《战樊城》和《鱼肠剑》有余叔岩的演出作参照，那么《文昭关》则是杨宝森创腔的最大难点，因为汪派的《文昭关》高腔叠出，没有一条好嗓子根本唱不了，杨宝森必须解决这个难题。

首先，杨宝森在气质上将汪派强调的“悲愤”改为“忧愤”。其次，杨宝森把二黄成套唱腔在行腔处理上用尽了他的心血，例如“一轮明月照窗前”的拖腔一折三回令人惊叹；

“愁人心中似箭穿”同样几经盘旋表露其辛酸难忍。为了突显喷发之力,如“方便”、“不展”、“含冤”、“舟船”等字唱得很重。

这段唱腔的排比句更是抒发人物情感的精彩篇章,即“我好比哀哀长空雁,我好比龙游在浅沙滩。我好比鱼儿吞了钩线,我好比波浪中失舵的舟船”。这四句唱出了四种情感,第一句重在伤感,第二句则表现出无奈,第三句唱得顿足捶胸,一个“钩线”两字与下一个“我好比”巧妙地连接起来,第四句已表现出了绝望的神色。而“思来想去”的唱腔旋法形象地把伍员的心情表达得淋漓尽致。

直到1958年初,他最后一次录制《文昭关》时,还对这段唱进行了多处的改动,为了精益求精,他把北方鼓曲里的“耍板”技巧运用进来,而且“耍板”的幅度较大。所谓“耍板”就是让本当落在板眼节拍的字不落在板槽内,而产生既有节奏又灵活多变的效果。例如“你就该把我献与昭关”的“该”字就是“耍板”的典范。关于《文昭关》的唱腔艺术,杨宝忠曾撰文《京剧杨派〈文昭关〉的唱腔艺术》,杨派传人李鸣盛也有《有分量不能称,有尺寸难以量》的文章留世。他们都从不同角度,对其做了专业详尽的解释。毫无疑问,《文昭关》是杨宝森成为“派”的一个标志,是继承和创新相结合的典范。

杨宝森在《鱼肠剑》里也有很多著名的唱腔,论创造首推〔反西皮散板〕唱腔:“子胥闯闯门楣第,落魄天涯有谁知。可叹我父母的冤仇沉海底,俺好似凤脱翎毛怎能飞?伍子胥,伍明辅,父母的冤仇不能报,爹娘呃!”这是伍子胥欲打动吴公子姬僚的一段唱。汪派传人王凤卿也有此段录音,但对比之下可以看出杨宝森对逐句进行了深化和再创作,使其更加鲜明,更好地展示了伍员的哀诉心情,强化了悲壮激越的感受。听来字字是泪,格外显得悲哀凄凉,感情沉痛,也很脍炙人口。

《伍子胥》是杨宝森千磨万砾的佳作,是他直至临终前还在不断修改和探究的戏。最终成为他的第一代表剧目。

战 樊 城

兄长说话欠思论

伍 员 唱

中速

伴奏	$\left[\begin{array}{c} 2 \\ 4 \end{array} \right]$ 扎 多 衣 2 1 3 2 1 6 2 1 5 3 5 6 1 5 5 5 5 3 2 1 2 3 5 6 5 3 5
伴奏	$\left[\begin{array}{c} 2 \\ 4 \end{array} \right]$ 2 1 6 5 3 2 1 2 6 1 2 5 3 6 1 2 1 6 4 3 5 3 4 6 3 6 3 5 3 1 2 1 3 5
唱腔	0 0 0 0 0 4 3 3 4 6 3 0 3 2 2 1
	兄 长 说 话

【西皮原板】

