

名派名家名段歌唱系列

纪念张君秋诞辰九十周年
(一九二零—二零二零)



张派唱腔琴谱集

张建民 编著

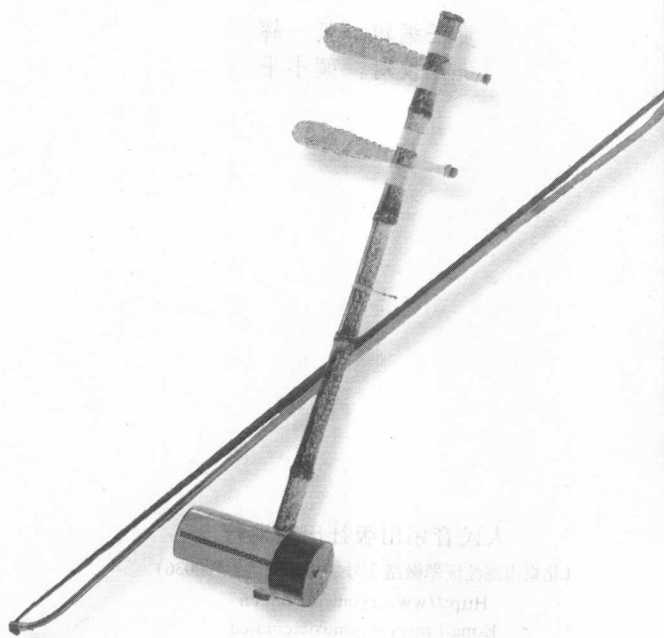
人民音乐出版社



名◎派◎名◎家◎名◎段◎歌◎唱◎系◎列

张派唱腔琴谱集

张建民 编著



人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

张派唱腔琴谱集 / 张建民编著 . — 北京 : 人民音乐出版社, 2007. 5

(名派名家名段歌唱系列)

ISBN 978-7-103-03216-9

I. 张… II. 张… III. 京剧—唱腔—选集 IV. J643. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 098200 号

责任编辑: 张 辉

责任校对: 颜小平

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 16 开 19.25 印张

2007 年 5 月北京第 1 版 2007 年 5 月北京第 1 次印刷

印数: 1—4,040 册 定价: 35.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

前 言

近年来,很多同志来信要曲谱,要剧本。同志们建议把我演出的剧目中有代表性的、有特点的唱段汇总起来编成集子出版,以满足广大群众的要求。我觉得这是件好事,就请张建民同志整理编写,因为我们相处时间较长,他对我比较了解。这本集子经过半年多时间的整理,现在和读者们见面了。

关于我的演唱艺术,张建民同志在本集《略谈张君秋唱腔艺术》一文中有所介绍,我不再赘述了。

我自幼到现在演了几十出戏,有些是学我老师的,那是口传心授,老师怎么教我就怎么学,没有长翅膀,还飞不起来。以后在老师们的培养下,逐步出土露苗、开花结果,达到今天的地步,应该饮水思源,感谢我的老师们。

我在艺术上要说真正有所长进和发展的话,那是在新中国成立以后。共产党的文艺方针成为我艺术创作的灯塔,国家兴旺发达的光明前途是我演出和创作的动力,特别是毛泽东主席和周恩来总理对我的帮助和关怀。他们经常看我演戏并接见我。主席和总理平易近人,和他们在一起使我感到非常亲切和幸福。记得有一次我在武汉演出后回北京,毛主席接见时,第一句话就说:“你这个走马换将的办法很好啊……”(指的是我到外地演出时,只与我的琴师、鼓师等同志同去,其他方面与当地剧团合作同台演出。)毛主席又说:“听说你收了两个学生,一个叫王婉华,一个叫陈瑶华,你要很好地教他们……”我很惊讶,万没有想到毛主席一天到晚管理全国的大事那么忙,怎么对一个演员的工作情况会知道的这么具体,甚至叫出我学生的名字……使我感到无限温暖。

和周总理在一起也是如此,他特别了解我们。有时自己心里有点什么不愉快的事或者有什么困难,每当与总理见面时,他总是说在头里。有一次总理在家请我们吃饭,没有等我们提什么,他就说:“你们这些日子是不是又学习、又排戏、又开会,时间安排得太紧,这样很累啊?……我看又不指望你们搞外交、搞政治嘛!你们只要知道‘站稳立场、敌我分清’就行了嘛,你们不能不务正业啊!该排戏就排戏,该演出就演出,该休息就得休息,劳逸要结合好,要保质保量啊……”

毛主席、周总理和其他国家领导人的关怀,更使我感到方向明确、精力充沛、思想活跃、敢想敢创。所以,这个时期我演出的剧目最多。

此后,根据“百花齐放,推陈出新”的精神,又编演了《望江亭》、《状元媒》、《西厢记》、《诗文

会》、《楚宫恨》、《秋瑾》、《年年有余》等新编历史剧和现代戏。当时我和马连良、谭富英、裘盛戎等同志在北京京剧团一道工作，为了搞出好剧目，又能发挥各家之长，全团统筹力量，有分有合，真是八仙过海、各显其能，使京剧剧目繁花似锦。

在艺术创作中，我历来主张要严肃认真、精益求精，还要根据时代的变化、观众的欣赏习惯来选择自己的表现手段和表现形式。一个人的能力是有限的，学习别人的长处，根据个人的条件创造自己的特殊风格是最好的办法。在反复的实践中，不断积累经验，我们的剧目才能立得住，经得起时间的考验。只有勇于革新、善于革新，才能使我们的艺术事业永葆青春。

为了这本集子的出版工作，很多同志付出了辛勤劳动，在此向他们表示衷心的感谢。

这本集子出版以后，希望广大读者和同志们、朋友们提出宝贵意见，以便逐步修改、渐臻完善。

张君秋
一九七九年十月一日

注：本文为张君秋先生为人民音乐出版社出版的《张君秋唱腔选集》而作。

略谈张君秋唱腔艺术

张君秋同志是我国京剧界一位杰出的艺术家。他继承和发展了京剧唱腔艺术,兼收了梅、程、尚、荀等先辈艺术家们的优秀传统,结合他本人的条件与才智,在长期舞台实践中进行了探索和研究,创出了具有独特风格的唱腔艺术——张派唱腔。

近年来,张君秋同志在北京重新演出了《望江亭》、《龙凤呈祥》、《西厢记》、《女起解》等剧目。他虽然已年逾花甲,却仍然精神焕发,表演逼真,感人之深不减当年。他就像一枝傲霜的寒梅俏丽、挺拔。君秋同志的艺术造诣达到如此高深的境地,是经过了几十年的艰苦奋斗,走过了漫长的道路,一步步日臻成熟的。

水有源、花有根,张君秋同志从小就受到家庭的影响。他的慈母张秀琴,是一位唱河北梆子的著名演员,一生中往来南北,为生活而奔波。君秋同志从幼年就跟随母亲辗转于艰难困苦之中,同时也受到艺术的熏陶。大约在十岁左右时开始学唱京剧老生,曾演过《辕门斩子》、《斩黄袍》一类的老生戏。后来经李多奎先生介绍,拜李凌枫先生为师。

李凌枫先生能唱会拉,细心地教导他。聪明刻苦的张君秋,很快地就把李先生教的几出戏学会了。李先生和当时一些有经验的老艺术家们共同感到,像张君秋这样的条件,学习旦角是一个难得的好苗子。因此就把他介绍到王瑶卿先生门下学艺。

王瑶卿先生是一位经验丰富、知识渊博、技艺高超、富于创新精神的老艺术家。当时到王先生那里进行艺术学习和探讨的著名演员很多,梅兰芳、程砚秋、荀慧生等常常是接踵而至,云集一堂,王先生那里自然成了各派艺术家长传授璧和交流经验的场所。王先生的创作思想和创作方法,各派名演员的艺术见解和创作经验,对年轻的张君秋影响很大。例如《锁麟囊》这出戏的整个创作,都是在王先生的指导下进行的,他对这出戏应如何继承、如何吸收、如何创新等等,都提出了精辟的见解。张君秋同志——看在眼里,记在心上。天长日久,耳濡目染,心领神会,使张君秋同志的艺术眼界大为开阔。

王先生亲自给君秋同志传授过若干出戏,并对他说:“你的嗓子和我年轻时一样,宽、脆、亮,高低不挡,怎么唱都行。”嘱咐君秋同志不要死学别人的东西,要学别人的长处,根据自己的条件,创造自己的风格。

张君秋同志遵照王瑶卿先生的教导,刻苦地学习各家之长。梅、程、尚、荀等艺术家都给他说过戏,传授过他们的实践经验。例如,程砚秋先生就曾语重心长地对他说:“君秋啊,对别

人的东西可千万不能死学，要吸收别人的长处，根据自己的条件创造自己的风格。现在社会上有些人要继承我这一派，比我还‘红’，但我感到有的人是在糟踏我。我身材魁梧，嗓子条件并不好，所以在舞台上演出，我总是两腿弓着，身子有时往下蹲着，一般是侧身对观众，两只水袖在胸前左遮右挡，以弥补我的不足。而现在学我的人，有的身材矮小，又单薄，他们却也学我的样子，弓着腿、猫着腰、侧着身，在台上游来游去。所以我感到他们不是在学我，而是在骂我……”

由于张君秋当时年轻，聪慧勤奋，条件又好，所以深得前辈艺术家们的赏识和喜爱，也就能学到各家的真传。他跟梅先生学戏时刚十八岁，梅先生给他传授了《宇宙锋》、《霸王别姬》、《奇双会》、《生死恨》等若干出戏。所以在张君秋同志的唱腔中，明显地吸收了梅派唱腔中华丽、舒展、大方的特点。他在继承程先生的艺术方面，侧重吸收了程派唱腔婉转迂回、细腻深刻的特长，正像有人说的，他是用自己的好嗓子演唱了程派风格的唱腔。例如在《楚宫恨》一出戏中的〔二黄慢板〕“怀抱着年幼好不伤情”一段，就是他吸收程派特点最明显的一例。尚小云先生的艺术风格在他的演唱中也有所吸收。例如他所演唱的〔快板〕就具有尚派的那种流利顺畅、明快清晰、节奏灵活的特点。荀派的优秀艺术他也学了不少。在他所演唱的〔四平调〕、〔二黄原板〕中，有的就是吸收了荀派的演唱方法。例如《西厢记·哭宴》一场“斟美酒不由我离情百倍”就是一例。由于他的虚心学习、刻苦磨炼、善于吸收，给他以后的艺术发展奠定了坚实的基础。

张君秋在艺术发展上的黄金时代，是在中华人民共和国成立以后。共产党的文艺方针成为他艺术创作的灯塔，国家兴旺发达的光明前途、人民的热切希望成为他工作的动力。这位贫寒出身的著名演员感到方向明确、思想解放、精力充沛、生活有保障，因此这个时期他演出的剧目最多，并且遵照“百花齐放，推陈出新”，“古为今用”的教导进行创作。例如《望江亭》、《诗文会》、《状元媒》、《西厢记》、《楚宫恨》、《珍妃》、《怜香伴》、《秦香莲》、《赵氏孤儿》、《刘兰芝》、《南山化蝶》、《秋瑾》、《年年有余》等，就是他这个时期创作的代表剧目，这些剧目均具有鲜明、突出的张派风格。

与张君秋同志真诚合作的两位名琴师——何顺信、张似云同志在京剧艺术方面的造诣也很高深。他们和君秋同志合作多年，有共同的艺术见解和实践经验，在京剧唱腔艺术创新方面做了大胆的尝试，为张派艺术的形成做了很大的贡献。

1963年张君秋同志演出了京剧现代戏《年年有余》，接着又先后参加创作了《海棠峪》、《箭杆河边》、《平原作战》、《红色娘子军》、《红灯照》等现代戏和新编历史剧。他对京剧演现代戏寄予美好的希望，给予热情的支持，并认真地参加演出和创作实践，对京剧现代戏的开拓和发展做出了一定的贡献。

张君秋同志对自己的成就从不满足，在掌声和荣誉面前没有停步，更没有骄傲自负，反而更加联系群众，向同行学习，向姐妹艺术学习，对艺术创作认真钻研，精益求精。可见，一个

真正的艺术家要想使自己的事业永葆青春,必须付出巨大的劳动,同时还要随着时代的变化,人民的要求,观众的欣赏习惯,来安排和选择自己所表演的内容及与之相适应的艺术手段。目前,广大中外观众对张君秋的输出十分赞赏,学习和研究张派艺术的人越来越多,认为他是独树一帜、自成一派的旦角,是继梅、程、尚、荀之后最有成就的演员之一。

关于张君秋同志的创腔及演唱艺术上的特点,分别作如下介绍。

(一)

张派艺术的主要成就,是他创造性地发展了京剧旦角唱腔艺术。虽说他具备了优越的天赋条件,但更重要的还是由于他能虚心学习、刻苦钻研以及精益求精的创作态度和长期、丰富的艺术实践。他的创腔艺术使他的演唱艺术特色得以充分发挥;而他的演唱艺术特长又出色地丰富了他的声腔艺术创作。两者相辅相成,相得益彰,从而形成了他艺术上的独特风格。

张君秋同志在创腔中力求紧密结合人物性格及思想感情,同时又力求使唱腔富有时代特色。他由衷地感到,作为一个演员,演出的目的是用自己表演艺术的魅力感染观众。而观众的欣赏习惯又是随着时代的前进有所变化,因此,艺术上的表现手段和表现形式也要跟上这个变化,要为广大观众着想,不能站在旧圈子里不敢动,受那些陈俗旧套的拘束。在艺术上搬用旧套子,亦步亦趋地模仿,本是很省力气的,有时还会得到某些好评,但这绝不是艺术家应走的道路。基于这种思想,张君秋同志在唱腔创作中非常注意革新和创造,创作态度向来严肃认真。一个字一个腔一个过门,他都要准确地为刻画人物而仔细推敲,做到一丝不苟。

例如《望江亭》中“只说是杨衙内又来扰乱”这段〔南梆子〕就是在传统的〔南梆子〕唱腔基础上,进行了大胆的创新和突破,成功地表现了守寡三载、饱受辛酸的谭记儿在见到才貌双全的白士中时,意惹情牵,有改嫁之意,却又不好当面吐露衷曲的复杂感情。下面这一句唱腔尤为明显:

稍快

(前略) $\dot{1}$. $\dot{2}$ $\dot{1}$ (6) | $\frac{4}{4}$ 5 3 $\frac{2}{\underline{7}}$ 6 (7 $\sharp$ | 6 0 7 $\sharp$ 6 0 7 $\sharp$) |

我 本 当

(三大件) (6 5 6 $\dot{1}$ | 4 3 4 6 3 2 3 5 | 2) (弹拨乐)

5 - $\overset{\sim}{6}$ - | 4. 6 3. $\frac{5}{\underline{3}}$ | $\frac{3}{\underline{2}}$ $\tilde{p}$ (6 $\sharp$ 4 $\sharp$ 3 $\sharp$ | $\tilde{p}$ 2 3 4 3 2 3 4 3) |

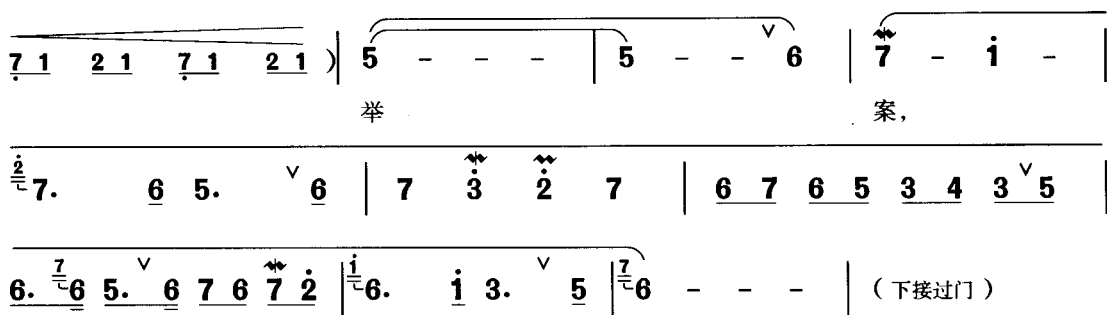
允 婚 事

5 - 5. $\underline{65}$ | $\frac{5}{\underline{3}}$. 2 5. $\underline{65}$ | $\overset{\sim}{2}$ - 1 - | $\frac{2}{\underline{7}}$ $\tilde{p}$ (7 $\sharp$ 7 $\sharp$ 1 |

穿 红

(弹拨乐)

(三大件)

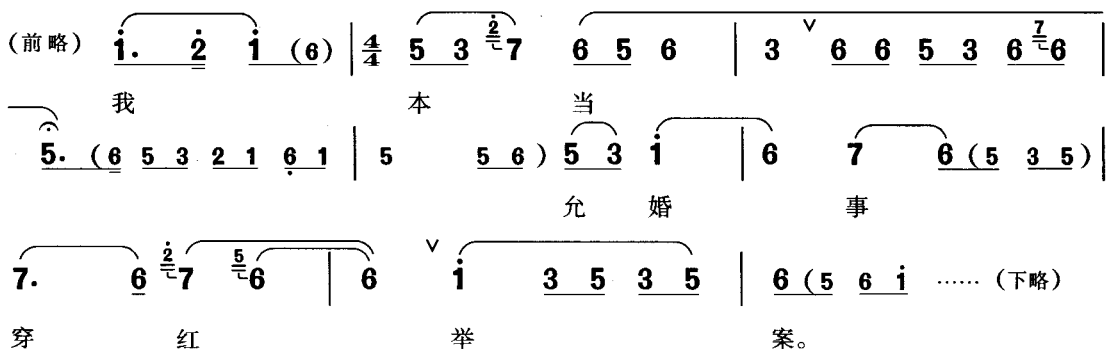


这一句唱腔的开头是〔南梆子〕的格式。“当”字后面用了一小节过门,接“允婚事”三个字的腔时就作了很大的变化,将原〔南梆子〕格式中两小节的旋律“5 6 $\frac{7}{6}$ 4 3 | 2(3 2 1 6 1 2)”

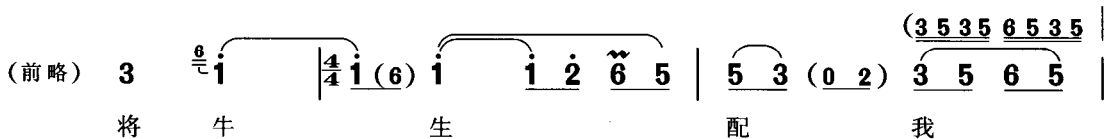
发展为四小节:“5 - 6 - | 4. 6 3. $\frac{5}{3}$ | 2 (6 4 3) | 2 3 4 3 2 3 4 3)”。
允 婚 事

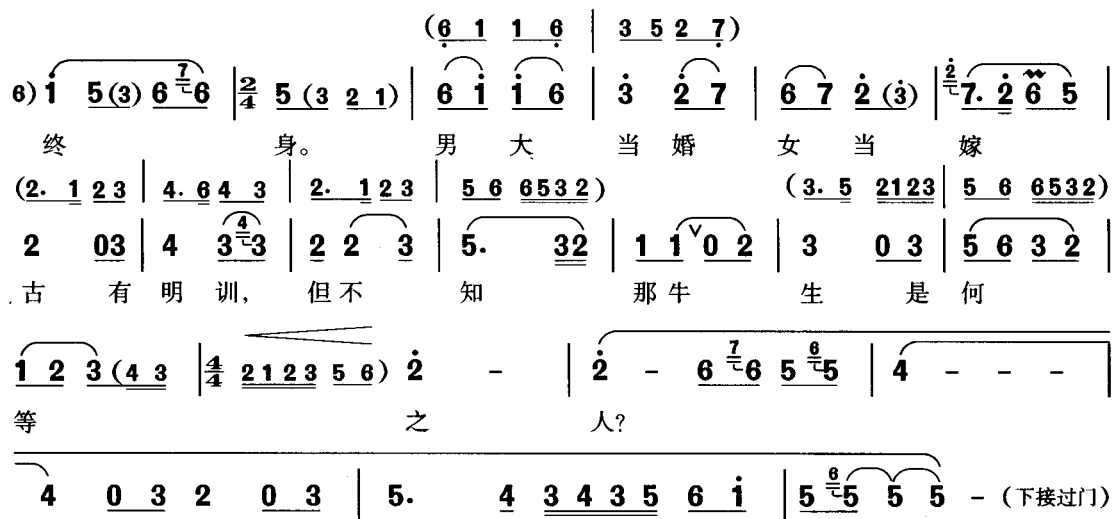
四个字的唱腔,将原〔南梆子〕格式中一般用三小节的旋律,发展为现在的十四小节,使用了“紧拉慢唱”的节奏,衬托着迂回婉转的旋律,淋漓尽致地表现了谭记儿犹豫不决的心情,使内在的倾慕、喜悦,和外在的端庄、稳重和谐地统一在一起。

这段唱腔如果用老腔调(下例),唱腔就显得平淡无奇,人物感情的表达也苍白无力了。



《诗文会》中的车静芳是一位少女,对自己未来的婚事,沉浸在甜美的幻想之中,为了表现这种特定的情绪,君秋同志把“听兄言不由我花容惊变”这段〔南梆子〕也做了较大的革新,使这段唱腔速度较快,节奏变化较多;旋律进行中,音区的高低对比、跳跃也比较大。如其中“男大当婚女当嫁古有明训……”的唱腔:





这段唱腔表现了车静芳知道有出嫁的喜事之后,抑制不住天真的愉快和激动心情。“男大当婚女当嫁……”的唱腔,是用字多腔少的垛板形式,恰当地表现了这种少女的心情。当唱到“但不知那牛生是何等样人”时,唱腔旋律拉开了,而且在旋律中多次运用休止的间歇和“4”音的特色,形象地表现了这位少女在喜悦的同时还怀有疑虑之感。

此例与上例显然不同,这说明张君秋同志是根据不同人物、不同性格、不同心理创作唱腔的,致使每段唱腔感情贴切,风格新颖。再如《秋瑾》这出戏中的一段“反二黄”唱腔“到如今小娇儿两岁未滿”,他同样处理得新颖而又细腻。秋瑾是我国旧民主主义革命时期的一位巾帼英雄。她为了反对腐朽没落、横征暴敛的清王朝而去日本求学,寻找救国之道。她的丈夫留阻不住,情急说出“你就不想想我们的孩子吗……”这句话使她心如刀绞。君秋同志根据人物的感情,开唱〔反二黄慢板〕(详见本书“到如今小娇儿两岁未滿”一段),当唱到“狠心肠离娘身边”七个字时,旋律进行、节奏处理都与此时此地秋瑾的心情结合得非常紧密,深刻地表达了她的内在感情。“狠心肠”三个字是一拍一字,力度较强,而“离娘”两个字占四拍,“离”字很弱,而且是用闪板唱出,渲染了人物在离别时多么怕说出“离”字的心情。“身”字的处理更是别具一格,在板上连“垫头”都不要,使唱腔与伴奏声部同时从头眼上出来,真是欲说无词,欲唱无音,悲伤欲绝,感人肺腑。

这段唱腔的最后四句也处理得很不一般。唱词是:

娇儿长大把娘怨,
 娘对娇儿怎开言?
 若为娇儿来打算,
 我的儿啊!
 舍生救国应在先。

从谱例中看出,前三句的唱腔音区低,节奏缓慢,“我的儿啊”这句[哭头]更是突破了一般京剧唱腔中[哭头]的格式,不用伴奏,由一人清唱。旋律进行起伏有变化,再加上演唱中颤抖的声音,使人联想起现实生活中母子离别时的情景。

这四句唱腔也表现了秋瑾刹那间的矛盾心理:是为祖国而死,还是为娇儿而生?经过一个过门,接着唱出了最后一句“舍生救国应在先”。

“舍生”的腔是这一大段“反二黄”中最高、最强、最长的音,表现了女英雄在“娇儿”和“救国”面前,毅然撇下家庭,坚定了“舍生救国”的决心。

整段唱腔的旋律新颖,结构严谨,布局巧妙。唱腔中“4”音用得很多(本位“4”,不是“ $\dot{4}$ ”),并连续让“4”音落在“3”音上,这就使整段唱腔的感情蒙上了一层悲伤的色调,深刻地表现了人物的内心世界。

再如京剧现代戏《红色娘子军》第二场中的“找见了救星,看见了红旗”这一大段“反二黄”唱腔,是描写女奴隶吴清华从南霸天的水牢里逃出之后,经过千辛万苦,终于找到了红军,在众战士面前叙述自己苦难经历时所唱的。唱腔中间有一段是这样的:

1 = D

【反二黄快原板】

(前略) $\frac{2}{4}$ 2. 3 5 5 | 2 3 4 3(6 4 3) | 2 3 2 1 6 2 1 | 2. 3 5 | 5 $\overset{v}{\overset{>}{2}}$ |

死 不 甘 心 做 奴 隶, 不 向 老 贼 把 头

$\overset{>}{2}(3 2 1 \ 6 1 2)$ | $\overset{>}{7. \ 6 \ 5 \ 7}$ | $\overset{p}{6. \ (6 \ 5)}$ | $\overset{p}{3 \ 6 \ 5 \ (0 \ 3 \ 2 \ 3)}$ | 5 - | 5 0 5 6 |

低。 拼 上 最 后 一 口

5(6 5 3 2 3 5) | 2 5 3 2 1 2 3 | 0 5 3 1 6 5 | $\overset{\text{稍慢}}{5. \ 3. \ 5 \ 3 \ 5 \ 6}$ | (6 5 3 5) 6 6 | 6 - |

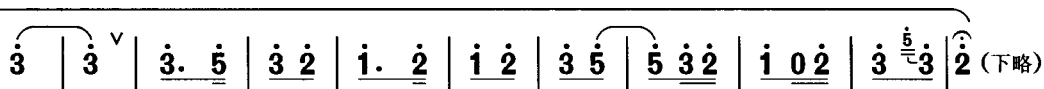
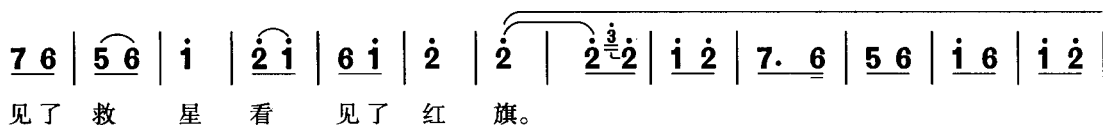
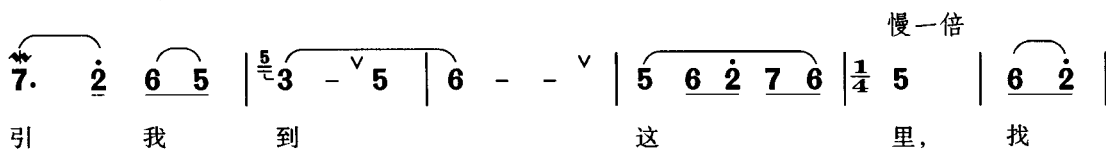
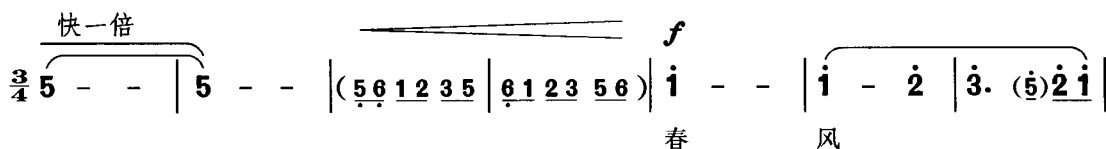
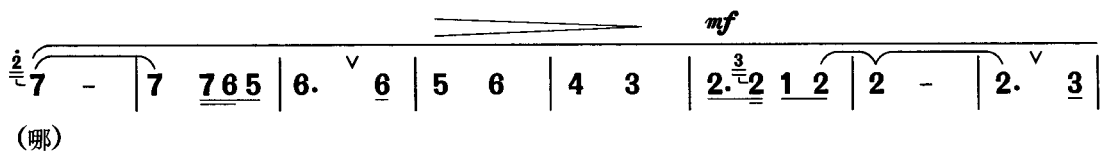
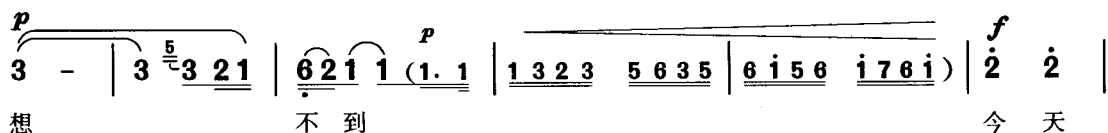
气, 找 不 到 报 仇 的 好 时 机。

$\overset{\text{稍渐慢}}{i \ 6. \ 5 \ 4 \ 3}$ | $\overset{v}{2 \ 3 \ 5 \ 2 \ 3}$ | $\overset{>}{5 \ 5 \ 5 \ 2 \ 3 \ 4 \ 3}$ | $\overset{v}{5 \ 7 \ 6 \ 4}$ | $\overset{f}{3. \ 2 \ 1 \ \dot{1}. \ \dot{1}}$ |

($\dot{1}\dot{1}\dot{1}\dot{1}$) 更慢 还原

$\dot{1} \ \dot{1} \ \dot{2} \ 7$ | 6. 5 6 5 $\dot{1}$ | $\overset{f}{i \ 5 \ (5 \ 5 \ 6 \ 1 \ 2)}$ | $\overset{f}{3. \ \dot{3} \ \dot{3} \ \dot{3}}$ | $\overset{f}{\dot{3} \ \dot{3} \ \dot{3} \ \dot{3} \ \dot{3} \ \dot{3} \ \dot{3} \ \dot{3}}$ |

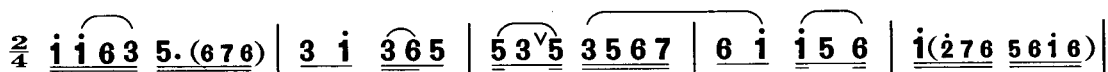
$\overset{mf}{3 \ \dot{2} \ 5 \ 3 \ \dot{2} \ 3 \ \dot{2} \ \dot{1}}$ | $\overset{mf}{6 \ \dot{1} \ \dot{2} \ 3 \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6 \ \dot{1}}$ | $\overset{mf}{5 \ 6 \ 4 \ 3}$ | $\overset{p}{2 \ 3 \ 5 \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ 3 \ 2}$ | $\overset{p}{1 \ 5 \ 6 \ 3 \ 2 \ 1 \ 2}$ |



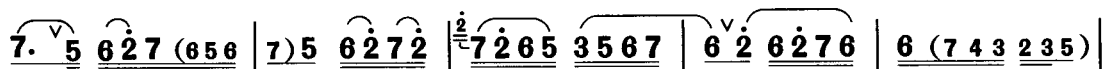
前面四句是写吴清华愤恨和盼望的心情,后面两句是写吴清华“找见了救星,看见了红旗”时高兴、激动的心情,前后情绪截然不同。君秋同志是这样处理的:前四句用了近似于[垛板]的[反二黄快原板],在第四句最后的“机”字上甩一个长拖腔,下接过门,引出后两句。到“春风引我到这里”时,用了一板二眼的三拍子形式,刻画人物在见到红旗时异常激动的心情。

三拍子的节拍形式在外国歌曲中用得很多,我国歌曲中也有,但吸收到京剧唱腔中则极少。君秋同志一向认为只要合乎人物感情,连接起来顺畅,不管是古今中外都可以吸收,融会贯通,为我所用。

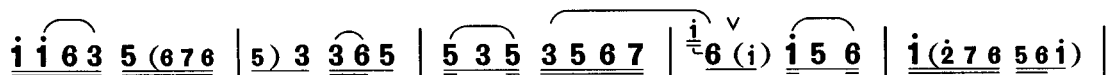
又如《状元媒》一剧中,有一段[二黄原板]“自那日与六郎姻缘相见”(详见本书“自那日与六郎姻缘相见”一段),是表现柴郡主自从见了杨六郎(杨延昭)之后,深深地爱上了这位英俊威武的青年。她焦急地盼望这件美满的婚事早日成功。为表达剧中人的内心活动,君秋同志大胆突破了[二黄慢板]这种板腔。[二黄原板]一般是中等速度,节奏平稳,调式色彩善于表现柔和深情。但在这段中所用的排比句唱腔,就完全符合人物的感情了。君秋同志不但敢于创造,而且善于革新(见下例)。



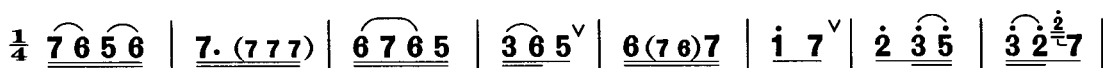
但愿 得 令 公 令 婆 别 无 异 见，



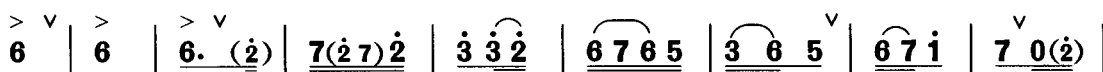
但 愿 得 杨 六 郎 心 如 石 坚。



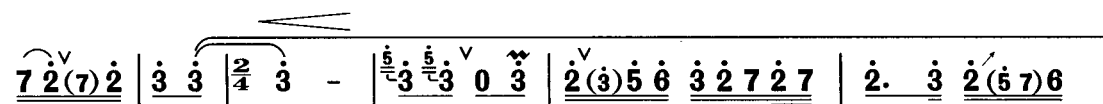
但愿 得 状 元 媒 月 老 引 线，



但 愿 得 八 主 贤 王 从 中 周 旋 早 成 美 眷。

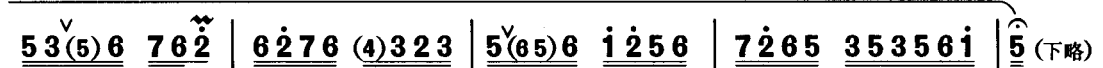


扫 狼 烟 叫 那 胡 儿 不 敢 进 犯， 保 叔 王



锦 绣 江 山。

渐慢

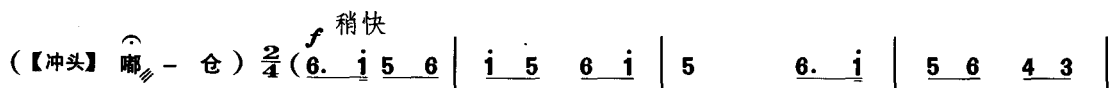


在这几句唱腔上他布置了一个高潮。方法是：从第一个“但愿得”就不要拖腔，在节奏平铺直叙中，逐渐加以紧缩。随着节奏的紧缩，从“保叔王”的旋律开始，暂时转到属调上去，音区也逐步提高。达到高峰时，又把节奏拉开。这样便使扩展了的节奏、提高了的音区、变换了的调式同时出现在一个旋律优美、激荡起伏的长拖腔中，形成异峰凸起的效果。

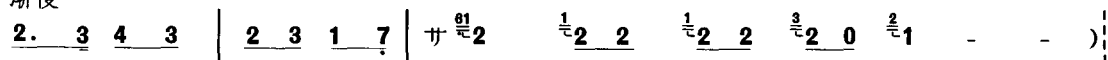
这段创腔不仅有全局的安排和细致的处理，并且充分利用了京剧中“欲慢先快”、“欲高先低”、“欲强先弱”、“欲拖先垛”等等辩证的艺术手法，再加上他那甜美、柔和的嗓音和富有表现的歌唱艺术，有力地表现了人物深情柔婉、含蓄内敛的情绪。这段唱腔已成为听众爱学易学的通俗唱段之一。

好听的唱腔类型很多，但不管是那一种类型的唱段，在设计、创腔时既不能保守不前，也不能出新过远，关键是必须感情贴切，必须在继承传统的基础上创新才能恰到好处。上面这段唱腔就是成功的典型。

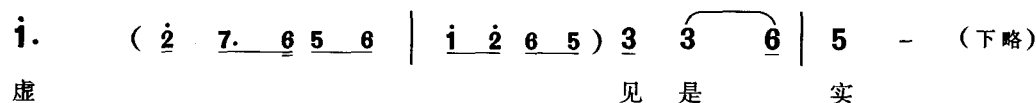
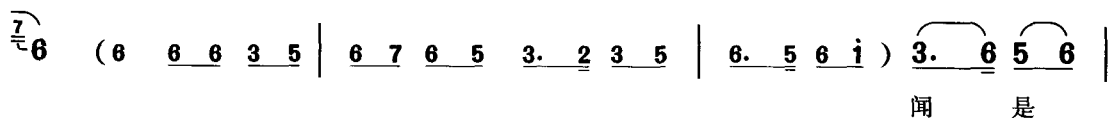
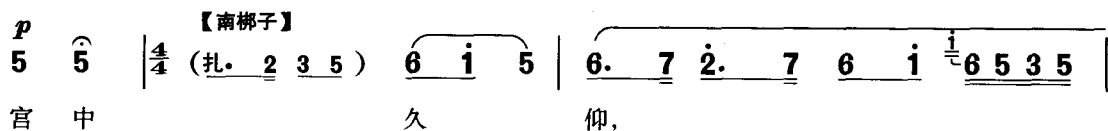
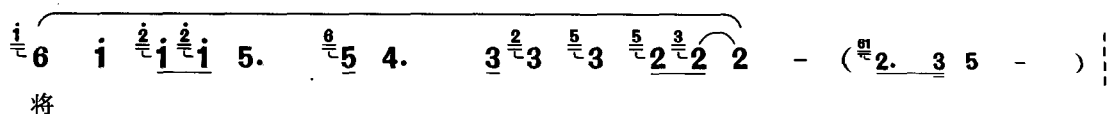
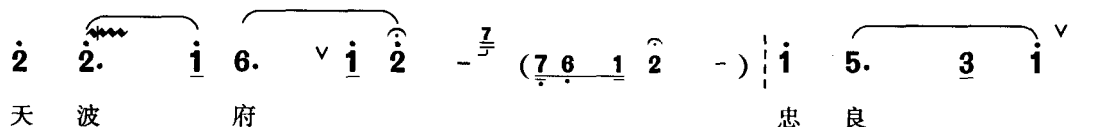
转板是京剧唱腔中重要的表现手段之一。张派唱腔在这方面也是很有特点的。他多用唱腔转板,重要的在于他运用得特别自由、灵活而又巧妙。例如在《状元媒》这出戏中,他所演唱的“天波府忠良将宫中久仰,闻是虚见是实名不虚扬”这段唱腔是从〔西皮导板〕转入〔南梆子〕的:



渐慢



【西皮导板】



从谱例中可以见到,开始他没有用〔导板头〕,而是用〔冲头〕接〔撕边一锣〕,再接几小节过门引出〔导板〕,而这句〔导板〕的后四个字又很自然地转入〔南梆子〕。这里所说的“自然”,是指这一句唱腔的前六个字是导板腔,后四个字是南梆子腔。在这前六后四之间有一个小过门($\frac{61}{2}$ 2. 3 5 -),然后紧接“ $\overset{p}{5}$ $\overset{p}{5}$ ……”。“宫中”两个字用的腔接在这个小过门的尾音上,并且用的都是“5”音,起到了转板的中介作用,也可以说是关键作用,即把〔导板〕的趋势缓和下来,把〔南梆子〕的味道引了出来;再经“0. 2 3 5”这个小垫头,“久仰”二字就很自然地

进入〔南梆子〕部分了。这里他省略了从〔导板〕接〔南梆子〕的那些常见的手段,即〔导板〕以后接锣鼓,然后用锣鼓开出〔南梆子〕过门,再接唱腔的那些传统的板腔连接形式。

还必须指出这里他不是用〔南梆子导板〕,而是用了较之更加舒展的〔西皮导板〕来连接〔南梆子〕,这在京剧传统唱腔手法中是罕见的。现在这种接法,不仅恰当地表现了人物的思想感情,而且听起来自然顺畅、新颖不俗。

开板(或称引奏)和过门,也都是京剧唱腔的重要组成部分。张君秋同志在唱腔中所用的引奏或过门,总是从内容出发,可要可不不要的就不要,可多可少的则少用,尽量避免俗套,以达到“味浓而不落俗”,“新颖而不怪诞”,连起来顺畅,听起来感人。他在这方面的范例很多,不再一一列举。

(二)

张君秋同志的嗓子条件特别好,他的音域很宽广,能唱两个半八度,即从小字组的 a 到小字三组的 c³,共有十七度之广。他的低音区饱满清晰,中音区甜美柔和,高音区清脆明亮。他的这些特点自童年起几十年基本未变,这在艺坛上是难能可贵的。他有一副好嗓子是一个方面,但更重要的是他同时掌握了一套富有艺术表现的演唱方法。他这套独到的演唱方法,绝不是天然而生,主要的是他从童年时期在良师的指导下,经过不断的艺术实践,多年苦练、揣摩而形成的。

例如《楚宫恨》一剧中“怀抱着婴幼儿好不伤情”这一大段〔二黄慢板〕,张君秋同志不但融会了程砚秋先生的创腔方法,使用了低回婉转的小腔和水乳交融的伴奏手段,而且还运用了一套灵活自如的运气方法。下例是由十九个字组成的下句,他演唱时,连垫头和过门一气呵成。

(前略) $\frac{4}{4}$ $\underline{\underline{7 \dot{2} 7 6}}$ $\underline{\underline{5 3}}^{\vee} (\underline{5 7})$ $\underline{\underline{6 5 6 7 6}}^{\underline{7} 6$ | $\underline{5}^{\vee} \underline{2}^{\vee} \underline{2}^{\vee} \underline{3}$ $\underline{2}^{\underline{7} 2. \underline{3} 7 6}$ |

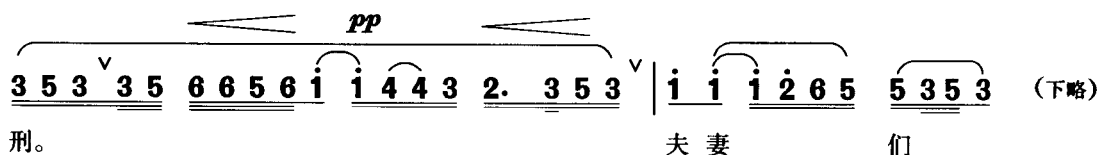
最 可 叹 那 伍 将 军

$\underline{5 3} (\underline{5 6}) \underline{2}^{\underline{3} 2. \underline{2} 2.}$ $\underline{7 5 6 7 2}$ $\underline{2}^{\underline{2} 7}$ | $\underline{6 6} \underline{6 7 6 5}$ $\underline{3 6 5 0 5}$ $\underline{6 7 2} \underline{2 3 7 6}$ |

全 家 大 小 绑 在 法 场

$\underline{5 0 6 7 2} \underline{6 7 6 5}$ $\underline{5 3}^{\vee} \underline{0 5 6 7 2}^{\underline{2} 7}$ | $\underline{6 7 6 5 6}$ $\underline{2}^{\underline{3} 2 7 2}$ $\underline{3 5 3.}$ $\underline{2}^{\underline{6 7 1 2 7 2 6 5}}$ |

齐 问 斩



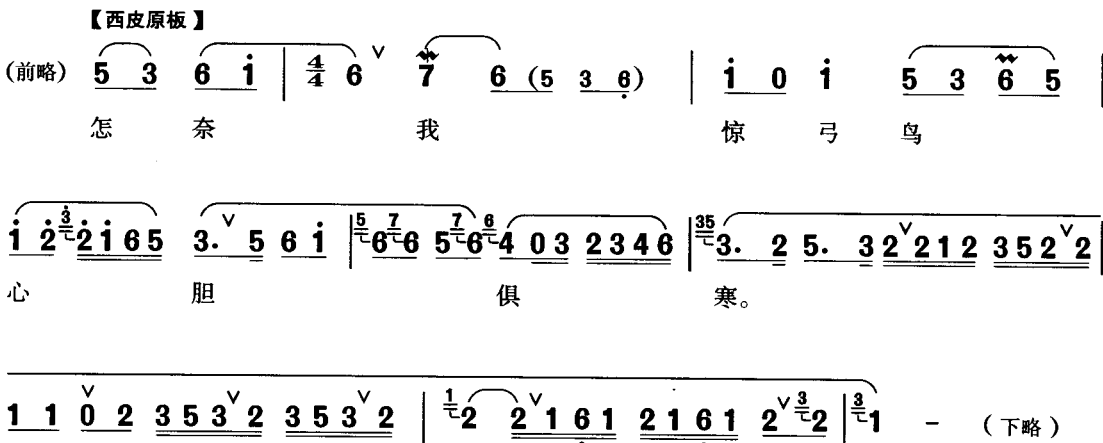
这种表现方法对加强唱腔的旋律性和感情的连贯性十分重要。这段唱腔是张君秋同志创作和演唱的〔二黄慢板〕中最有代表性的一段,具有鲜明的张派风格。

再如《诗文会》一剧中他所唱的〔西皮流水〕“可笑他无才学自讨无趣”,表现车静芳责骂其胞兄把她的婚事当儿戏的唱腔,音域很宽,速度很快。他在唱腔中,时而挺拔高亢,时而低回婉转,时而音少字多,时而字少音长,犹如行云流水,顺畅清晰。这是他所创作和演唱的急促奔放的唱腔中有代表性的一个范例(详见本书“可笑他无才学自讨无趣”一段)。

君秋同志的吐字清楚、明晰远达、收放自如、韵味深长,他的演唱之所以能够准确地刻画各种不同的人物,而有那么丰富的表现力,这与他的呼吸方法和用气技巧是有密切关联的。

“偷气”这种换气方法,是利用京剧伴奏中的包、托、垫、衬的特点,拉繁唱简。伴奏部分对旋律用加花的手法,一个音不少地奏出来,而唱腔则是蜻蜓点水,似断非断、似连非连。用京剧界的俗话说,叫“胡琴垫字他换气”。这种伴奏与唱腔的关系,犹如江中的一叶轻舟,于江水奔腾中顺流而下,行进自如,形成一种特殊的风格。

君秋同志有时把这种“偷气”的方法与感情润腔结合起来,利用唱腔本身抑扬顿挫、婉转起伏的机会换气。现以《诗文会》中的一段唱为例:

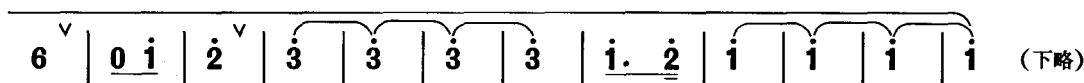
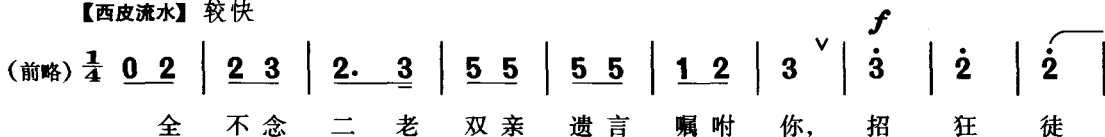


上面这段唱腔是表现一位少女在婚姻问题上受骗上当之后,当别人再提及此事时她心有余悸,所以在“心胆俱寒”这句旋律之后,用了迂回婉转的低音拖腔,并运用了偷气的方法,从人物感情的需要出发,处理得恰到好处。

还有一种呼吸用气方法也是他所擅长的,就是遇到高音、强音和长音或拖腔之前,要用

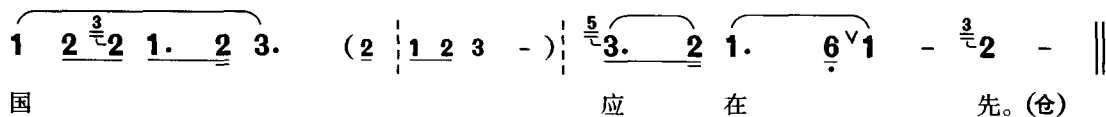
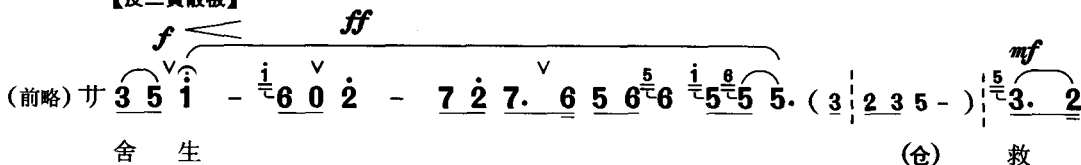
预备性呼吸。这是为了保证长音、强音坚实有力,使长拖腔连绵不断。例如《诗文会》中“可笑他无才学自讨无趣”这段〔西皮流水〕,唱腔在唱词“徒”字前后的气口都是强音、长拖腔之前的预备性呼吸(见下例)。

【西皮流水】 较快



再如《秋瑾》中“到如今小娇儿两岁未两”的〔反二黄散板〕唱腔最后一句,“舍生”这二字也是用了预备性的运气方法(见下例)。

【反二黄散板】



还有一种用气方法,可以叫做“控制气”(也叫“托气”)。就是在演唱时,根据唱腔的高低、强弱、长短的需要来控制使用气息。气少也不显弱,气足也不浪费,如遇到长音时,音头轻入而渐强,气力尚足时就转入下一个腔段。使人听了始终感到唱者的气力富余,无声嘶力竭之感。而旋律的进行,不管高低、快慢,总是连贯、顺畅、自如。如《状元媒》中〔西皮导板〕接〔原板〕中的片段:

