

声乐教学曲库

中国作品
第3卷

中国古代歌曲选· 戏曲、曲艺唱腔选

中册

人民音乐出版社

声乐

中国作品 第3卷

中国古代歌曲选·戏曲、曲艺唱腔选 中册

教学

声乐艺术教育丛书·《曲库》编委会编

主编：储声虹 徐朗 余笃刚

本卷主编：李寿增 钱国桢 管谨义
执行主编：管谨义

人民音乐出版社

曲库



中国戏曲音乐综述

钱 国 桢

一、历史简述

戏曲，是中华民族瑰宝，是三百多种不同地区、不同语言、不同风格、不同色彩戏剧的总称。走遍中国各个不同地区都可以看见不同样式的戏曲，我国可称得上是世界上的戏剧大国。

中国戏曲是世界上古老的戏剧之一。它与古希腊的悲喜剧、印度的梵剧齐名，但前两者已不复存在，而中国戏曲从简到繁，从粗到精，从少到多，正呈现万紫千红、繁花似锦的局面。

中国戏曲不但是中华民族的艺术珍品，且早已走向世界。京剧艺术大师梅兰芳曾于20世纪30年代赴日本、美国、苏联访问演出，为那些国家的人民所喜爱，他的表演艺术后被誉为世界三大戏剧表演体系之一。就是现代化的今天，西方人对戏剧艺术的兴趣也纷纷投向东方，投向中国，戏曲也是世界人民的宝贵财富。

中华民族培育了戏曲，戏曲也陶冶了中华民族。在古老的戏曲艺术中充满了中华民族的精神和民族文化的底蕴。人们从戏曲演绎的各种故事中得到启发，受到教育，获取知识，也得到娱乐。

中国戏曲正式形成于宋朝，北宋杂剧、金院本和南宋的南戏都是“以歌舞演故事”的戏曲形式。元末文学家陶宗仪在《南村辍耕录》一书中最早提出“宋有戏曲”之说，近代学者王国维(1879—1927)在《宋元戏曲考》

中也断言“真正之戏曲”是“起于宋代。”戏曲是文学、表演、音乐、舞蹈、美术等各种艺术形式的综合体，它的形成经历了一个漫长的孕育时期。先秦出现带有情节的歌舞和有科白的滑稽表演，秦汉的百戏、杂技和鼓吹大曲，隋唐的话本小说和变文说唱以及北宋的说唱“诸宫调”等，都为戏曲的形成创造了条件。

元朝的元杂剧是中国戏曲发展史上的第一个高潮，它标志着我国的戏曲进入了成熟阶段。元朝蒙古族统治初年，废除了隋唐以来的科举制度，又视知识分子为危险阶层，迫使许多知识分子投身戏曲行列，出现了众多的剧作家和优秀作品。如关汉卿的《窦娥冤》、《救风尘》、《望江亭》、《单刀会》，白朴的《墙头马上》、《梧桐雨》，王实甫的《西厢记》，马致远的《汉宫秋》等，都具有较高的艺术价值。

元杂剧是在宋金杂剧、院本基础上发展起来的，音乐具有北曲的特点。一般剧本分为四折另加楔子，唱腔每折只用同一宫调曲牌联套，并由一人主唱到底，还明显带有说唱音乐的痕迹。

明朝是中国戏曲发展史上的高峰期。由于统治阶级对戏曲的偏爱和利用，嘉靖、万历前后由(宋)南戏发展起来的传奇得到空前发展，出现了一批作家和作品。如李开先的《宝剑记》、梁辰鱼的《浣纱记》、徐渭的《四声猿》、汤显祖的《牡丹亭》、沈璟的《义侠记》等，都是传世之作。还出现了朱权、何良俊、王骥德等戏剧理论家和顾坚、魏良辅

等戏曲音乐家。明代传奇剧本已突破元杂剧四折加楔子的结构和一人主唱到底的形式。唱腔除了具有南曲特点外,还吸收北曲成为南、北曲兼用的联曲体制。四大声腔:海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔成为普遍流行的戏曲声腔。

清代是戏曲大发展的时期,出现了李渔、徐大椿、李调元等一批戏曲理论家和剧作家及作品。李玉的《一捧雪》、李渔的《风筝误》、洪升的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》等剧目,至今仍在戏曲舞台演出,经久不衰。除流行全国的弋阳腔、昆山腔、梆子腔和皮黄腔四大声腔外,还有在民间歌舞和说唱音乐基础上形成的许多地方戏。唱腔除联曲体外,还出现了对我国音乐影响深远的板腔体以及板腔曲牌综合体。特别是京剧的诞生,集不同剧种音乐和表演之长,产生了唱腔和表演的许多不同艺术流派,出现许多著名演员,成为全国流行的大剧种。

中华人民共和国成立后,古老的戏曲艺术又获得新的发展,戏曲的创作、表演、研究、教学等方面都出现了前所未有的繁荣局面。

二、艺术特征

综合性是戏曲艺术的一个特征。我国的戏曲经过千余年的孕育、形成和发展,融文学、音乐、美术、表演、舞蹈、武术、杂技等为一体,具有独特的特征。剧目除少部分悲剧和正剧外,大部分都属喜剧形式,多以大团圆的结局取悦观众;表演以唱、念、做、打、舞为手段来刻画人物;音乐优美流畅,唱腔主要用联曲体和板腔体方法构成,既有抒情性、叙述性唱腔,又有戏剧性唱腔;舞蹈与人物表演紧密结合,具有鲜明的节奏性;舞台美术具有强烈的色彩对比。这一切都使戏曲具有极高的艺术价值和欣赏价值。

虚拟性是戏曲艺术表现手法的又一特征。戏曲受歌舞、说唱等艺术的影响,在时间和空间表演上创造了一整套非常自如的虚

拟表现手法。如扬鞭即骑马,舞台转几圈即十万八千里,上楼、下楼、开门、关门等,以虚拟的手法创造舞台艺术的真实。用有限的时间与空间来表现无限的时间和空间,从而极大地丰富了戏剧表现形式,并调动和培养了观众的艺术想像力和创造力。

程式性是戏曲艺术的另一个特征。程式化是戏曲对生活中各种人物、各种事物的典型化和类型化的高度艺术概括。它源于生活,更高于生活。程式性广泛体现在文学、音乐、表演、舞蹈、美术等各方面,并有严格的规范性。如剧本结构、唱词和念白的对子、引子等有一定格式,表演的唱、念、做、打有一定套路,美术方面从服装到化妆都有一定的色彩、造型规范,刀枪把子、小道具有一定形制,人物性格、年龄、职业等也用各种行当划分加以类型化,这些都形成不同程式。戏曲程式化体系的形成,是长期艺术实践的结果,并在艺术创作中发挥着积极作用,是中国戏曲独特的表现形式。

戏曲音乐是戏曲艺术的重要组成部分。在三百多个戏曲剧种中,音乐和语言是区分诸多剧种的重要标志。戏曲音乐包括唱腔和器乐,其中唱腔是主要部分,它是展开剧情、塑造人物形象和表达人物思想感情的重要艺术手段。

在戏曲发展的历程中,曾先后出现不同的戏曲声腔,最古老的戏曲声腔是北曲和南曲。北曲是宋、金时期北杂剧所使用的音乐,它是在北方民歌的基础上,吸收了唐宋大曲、宋词、诸宫调、鼓子词等音乐形式而形成的。北曲用七声音阶,曲调高亢、节奏紧凑,具有北方音乐风格特点。南曲是南宋时期流行于南方的南戏所使用的音乐,它以南方民歌为基础,吸收了唐宋大曲、宋词、诸宫调、唱赚等音乐而成。南曲是五声音阶,曲调舒缓、节奏平稳,具有南方音乐特点。南曲和北曲的音乐结构都采用曲牌联套形式。最初南套、北套各自发展并不相混,元代的杂剧出现南北合套形式。

明代的传奇发展了南曲,形成影响较大的四大声腔,即浙江的余姚腔、海盐腔、江西的弋阳腔和江苏的昆山腔,其中弋阳腔、昆山腔流传很广,与各地语言和音调相结合,产生了诸多剧种,形成两大声腔系统。

清代所产生的两大戏曲声腔是梆子腔和皮黄腔,梆子腔产生于陕西、甘肃,皮黄腔产生于湖北、江西。音乐结构采用板腔体制,开创了中国戏曲音乐的创腔手法,对后世戏曲音乐影响很大。在流传中也形成两大声腔系统。

清代除了弋阳腔、昆山腔、梆子腔和皮黄腔以外,还出现了众多其他地方戏。它们多是在说唱音乐和歌舞音乐基础上形成的,音乐结构方法多采用板腔体和联曲体,或以板腔体为主穿插一定数量的曲牌,成为综合体。

戏曲音乐是戏剧化了的音乐,它与音乐会音乐既有共性又有很大不同,特别是唱腔,因受戏剧情节以及剧中人物年龄、品质、思想感情等因素所制约,一切都是为表现戏剧人物而服务。因此,要唱好戏曲中的唱段,首先要对人物所处的环境、心态和情绪以及人物关系等进行深入的分析,力求准确地把握“规定情境”,把自己投入到戏剧情节之中,通过表情和表演,运用轻、重、缓、急等各种演唱技巧,以达到准确生动地刻画人物形象。

戏曲在表现各种人物时,把不同性别、不同年龄、不同性格和品质的人物加以类型化。在传统戏中形成了各种不同的行当,主要有生、旦、净、丑。各行的表演及演唱发声方法都各有特点。

戏曲的表现手段是唱、念、做、打,其中唱和念是音乐,唱居表现形式的首位。关于戏曲演唱方法,历史上有许多理论著述。在戏曲声乐的技巧和美学观念上,有自己的理论系统,如在气、声、字、情四方面,都各有不同的要求。明代昆曲改革家和歌唱家魏良辅在《曲律》中写道:“但得沙喉润响,发于丹田者,自能耐久。若发口拗劣,尖粗沉郁,自非

质料,勿枉费力。”这段话指出了歌唱中气和声的关系、用气的部位和获得美声的方法。在润腔方面他也有精辟的见解,他说“如长腔要圆活流动,不可太长;短腔要简径找绝,不可太短。”在处理腔词关系方面,古代也有许多经验,如“字正腔圆”、“腔随字转”等,出字要处理好字头,字腹、字尾和归韵、收声的方法。现在的戏曲演唱也在吸收中国民族唱法和西洋美声唱法的演唱技艺,使戏曲的演唱走向科学化和现代化。

为便于学习和演唱,本册所收入的四十个戏曲唱段,主要选自昆剧、京剧、河北梆子、豫剧和评剧五个剧种中的名家演唱并广为人知的重点唱段。

所提供的曲谱,只是给学唱者提供学习和进行二度创作的依据,是一种粗略的线条,还需要学唱者体味剧种的风格,把握唱词的四声以及唱词的内涵,从而调动自己的声音造型,达到最美好的演唱境界。正像明代戏曲理论家王骥德所说:“乐之枢格在曲,而色泽在唱”,要把死板的曲谱变成生动活泼的声乐。

为了使这些唱段能够有舞台实践的机会,大部分可使用卡拉OK伴奏带,另有十二个唱段附有钢琴伴奏谱。

三、剧种介绍

(一)昆 剧

1. 历史概述

昆剧也称昆曲。所唱昆腔也称昆山腔,是中国戏曲四大声腔(昆山腔、弋阳腔、梆子腔、皮黄腔)之一。昆山腔于元末明初产生于江苏昆山一带,是由南、北曲发展成的戏曲声腔之一。最早对昆腔加工的是元末山人顾坚。明初已有昆山腔之称。明嘉靖十年至二十年间,流寓太仓一带的江西戏剧音乐家魏良辅,与过云适、张野塘、谢林泉、张梅谷等人共同研究,以昆山腔为基础,吸收海盐、余姚等腔的优点,融入北曲的唱法,对昆山腔进行

了很大的改革。改革后的昆山腔委婉细腻,流利悠远,擅长抒情,有“水磨腔”之誉,成为集南北大成的“时曲”。传奇作家梁辰鱼得魏良辅真传,用改革后的昆腔创作了第一部昆腔传奇《浣纱记》,进一步推动了昆腔的传播。开始只限于苏州一带,到明万历年间,逐渐流布到福建、江西、广东、湖北、湖南、四川、河南、河北各地,万历末年流入北京。此时已形成了众多的昆腔流派,呈“四方歌曲必宗吴门”,“声各小变,腔调略同”的局面。从明代中叶至清代中叶,昆腔成为全国影响最大的声腔剧种。昆曲自《浣纱记》问世而崛起于戏剧舞台之后,从明万历到清中叶,传奇作家辈出,作品繁多,促进了昆曲的演出及流传,达到了一个极盛时期。清乾隆年间,出现了许多精彩的折子戏,从不同方面体现了昆曲独特的表演技巧和艺术风格。乾隆以后,昆曲由于剧本内容和表演形式脱离群众,艺术上趋于僵化,逐渐走向衰落。到1940年,昆曲剧种已然绝迹,但在京剧、川剧、湘剧、赣剧、婺剧等剧种中仍保存许多剧目和曲牌。

中华人民共和国成立后,政府对戏曲艺术进行了大力扶植和抢救,才使昆曲这一古老剧种又获得新生。1956年江苏昆剧团成功地演出了陈静根据昆曲传统戏《双熊梦》改编的《十五贯》。毛主席、周总理观看后给予高度评价,《人民日报》也发表了题为《从“一出戏救活了一个剧种”谈起》的社论。接着上海、江苏相继成立了京昆剧团,北京、浙江、湖南、河北、天津等地也先后有了昆剧团体和培训班,使古老的昆曲艺术又焕发了青春。

2. 唱腔与表演

昆曲唱腔属曲牌体(或称联曲体)。在昆曲中保留了数以千计的曲牌,按不同形成地区和音乐风格的差别分南曲和北曲。

南曲产生于我国南方,具有南方民间音乐的风格特征。曲牌多用五声音阶,唱腔字少腔多。每只曲牌的板数、唱词、字位、衬字都很严谨。曲调流畅、平稳,具有抒情性。善

于表现怀念、伤感、爱恋、缠绵等深刻细腻的内心情感。

北曲产生于我国北方,具有北方民间音乐的风格特征。曲调多用七声音阶,唱腔字多腔少。每个曲牌的板数可增可减,唱词字位灵活。曲调起伏变化大,常具有朗诵性。善于表现挺拔、豪放、激昂、慷慨的英雄性格。

昆曲唱腔的结构形式,分为曲牌和套曲。曲牌也称小令,曲体结构与词牌长短句的词格句数相一致。套曲也称套数,用若干曲牌组成套曲,有南套、北套以及南北合套。南套由引子、过曲、尾声三个部分组成。引子用散板曲牌,过曲由若干曲牌连接而成。北曲没有引子、过曲之分,统称作“只曲”。尾声有长有短,变化多样。以上只是传统昆曲的结构形式,现代许多新编剧目的唱腔结构以及演唱和伴奏形式均有突破与发展变化。

昆曲曲牌的板式有:一板三眼($\frac{4}{4}$ 拍)、一板一眼($\frac{2}{4}$ 拍)、有板无眼($\frac{1}{4}$ 拍)和散板等,在南曲中有一板三眼带赠板($\frac{8}{4}$ 拍)的曲牌。

昆曲的伴奏以曲笛为主,并辅以笙、箫、唢呐、二胡、三弦、琵琶等管弦乐器和锣鼓等打击乐器。昆曲的演唱没有过门,每个曲牌一气呵成。轻柔细腻的歌声与悠扬飘逸的笛声融为一体,给人一种幽深艳异之感。

昆曲在长期的舞台艺术实践中,形成一套完整而又具独特风格的表演体系,即载歌载舞的艺术表演形式。其特点是:动作细腻、抒情性强,舞蹈身段、表演动作与歌唱结合得十分和谐和巧妙,舞蹈动作在很大程度上是形象地解释唱词的内容。各种行当、各种人物都有独特的表演动作,准确地表达人物的思想感情。舞蹈表演与歌唱结合十分紧密,往往一套曲子中的表演动作就是一套完整的舞蹈表演。

3. 剧目介绍

A.《牡丹亭·游园》

(1)作者简介

汤显祖(1550—1616),字义仍,号海若、

若士、清远道人。明代戏曲作家、文学家。江西临川人。出身书香人家,少年时在诗文方面即有一定才气。万历十一年(1583)中进士,历任南京太常寺博士、礼部主事。万历十九年因上《论辅臣科臣疏》抨击朝政,被贬为广东徐闻县典史。万历二十一年被任命为浙江遂昌知县,任职五年。任职期间,他和劳动人民有过较直接的接触,施行了一些开明的措施。万历二十六年弃官返回临川,此后即在自建的“玉茗堂”内专心戏曲创作。著有《还魂记》、《南柯记》、《邯郸记》、《紫钗记》,合在一起称“玉茗堂四梦”。

(2) 演唱者简介

著名京剧表演艺术家梅兰芳,曾把昆曲《游园惊梦》作为经常上演的剧目,并拍成电影,还灌制了唱片。他的表演端庄大方,含蓄优美,塑造了一个古代聪慧、美丽的少女形象。

现在,江苏省昆剧团张继青表演的《牡丹亭》全剧在演唱、表演等方面都取得显著的成就。

张继青(1938—)又名张忆青,江苏苏州人,出身苏剧演员家庭。1952年入人民锋苏剧团,1956年入江苏省昆剧团,经俞振飞、沈传芷、朱传茗、姚传芾、俞锡侯等著名昆曲演员的传授与指导,技艺精进。1958年兼演苏剧和昆曲,后来以演昆曲为主。她的嗓音圆润浑厚,吐字清晰。她的演唱,既保留了昆曲舒缓、婉转的风格,又融进苏剧唱腔的许多优点。唱腔细腻、轻柔,能做到强弱适度,快慢有序。表演真切感人,塑造了不同类型的古代妇女形象。擅演剧目有《痴梦》、《牡丹亭》(《游园惊梦》)、《芦林》以及古典名剧《窦娥冤》、新编历史剧《吕后篡国》等。

(3) 剧情简介

年轻美丽聪敏的杜丽娘是南安太守杜宝的独生女儿,父母视如掌上明珠,聘请老儒生陈最良教授家塾。一天讲《诗经·关雎》,丽娘辨认出它是一首古代恋歌。授课已毕,在丫鬟春香的怂恿下,背着父母偷偷地到后花园游玩。“姹紫嫣红开遍,”一片大好

春光,使“一生儿爱好是天然”的杜丽娘顿觉心旷神怡。春意盎然,更激起她对青春的爱恋。时值三春,不觉使人困倦。她在回房小憩时竟得一梦,梦见一风流才子,手拿柳枝在牡丹亭柏树下与她幽会。醒来寻梦不得,从而相思成疾,一病不起。她临死前,画就一幅自画像并题诗一首,托春香藏于后花园太湖石旁。后来,杜宝升官,离任前,按丽娘嘱托在其墓地建起一座梅花观。三年后,举子柳梦梅进京赶考,中途借宿梅花观,在花园太湖石旁拾得杜丽娘自画像,仿佛面善,顿觉有情。柳梦梅将像端挂,焚香祝祷,终于得与丽娘灵魂幽会。又按丽娘的嘱托,启墓开棺,丽娘起死回生,二人结为夫妻。《游园》是全本《牡丹亭》中的一折,情节是丽娘与春香到后花园游玩赏花。

(4) 唱腔分析及演唱提示

★《原来姹紫嫣红开遍》

本段为《游园》中杜丽娘的唱腔。《游园》情节简单,但歌舞很出色,是经常单独上演的一出折子戏。《游园》在全剧中故事尚未展开,处在交代人物阶段,这一折充分展示杜丽娘的青春美丽姿态,以及她“一生儿爱好是天然”的本性和追求幸福的个性。学唱者要注意人物此时此刻的心情,表演要不温不火,有大家闺秀的端庄典雅气质。

《游园》整折用南曲仙吕调(羽调式)组套,除引子、尾声外,过曲中由四只曲牌组成,结构原则为起、承、转、合式。

本册选用〔皂罗袍〕和〔好姐姐〕两只曲牌,其用意一来两只曲牌联唱,中间没有对白,二来属一板三眼节拍,唱词较紧凑,不觉拖沓。曲调优美动听。

〔皂罗袍〕格律为九句七韵,二十五板。音乐结构是七句并置与重复型单段体。

〔好姐姐〕格律为八句六韵,二十板。音乐结构是三句并置型两段体。

昆曲演唱非常细腻,一般常随唱腔旋律的起伏做渐强渐弱的力度变化,另外唱腔的装饰音非常多,如连音、倚音、颤音、滑音等

大量使用,并且有一套传统的叫法,如连腔、豁腔、擞腔、滑腔等十几种。本册所选两只曲牌,按张继青实际演唱录音记谱,比较详细地记录了各种装饰唱法。昆曲演唱有一种独特的韵味,最好先听一下录音,掌握一下风格再学唱更好。

音域($e-e^2$)十五度,适合中等以上水平女高音演唱。

(二)京 剧

1. 历史概述

1790年(清乾隆五十五年),原在南方演出的徽调班社“三庆班”由高朗亭率领第一个进京演出。他们以唱二黄腔为主,兼唱昆腔、四平调、高拨子、梆子和罗罗腔等,之后又不断吸收原已在京的昆曲、秦腔、京腔(高腔)等各剧种的艺术特长,很快取得了在北京剧坛的优势。约1803年后,“四喜”、“春台”、“和春”等徽班又相继进京,壮大了徽班在京的队伍。“四大徽班”在剧目和演技等方面各有特长,还吸收了部分昆曲、秦腔、京腔演员加入徽剧行列。约1830年,湖北汉剧演员王洪贵、李六等也进京加入徽班演出,更加促进了进京之前早已有频繁交往的徽汉合流。汉剧演员擅唱西皮又兼能二黄,使西皮、二黄两种声腔并存于徽班,为京剧的形式打下了坚实的基础。约1830年后在广大徽、汉演员的共同努力下,吸收了梆子、昆剧的艺术之长,并根据北京广大观众的欣赏习惯,在声腔、表演、剧目、舞台语言等方面,都进行了重大变革。约经过十年,到1840年后形成了独具风格的京剧。

京剧形成以后,以众多的剧目、丰富的唱腔和精湛的表演受到观众的欢迎,很快流行于全国各地,被称为“国剧”。从上世纪初,京剧开始走向世界,受到各国人民的欢迎和喜爱。

在京剧形成和发展中,涌现出许多优秀的表演艺术家。他们对京剧的唱腔、表演、剧本创作以及服装、化妆等方面都做出了卓越的贡献。还根据自身条件在剧目、唱腔、表演等方面形成了不同行当的许多流派。有突出

贡献的如老生行的余三胜、张二奎、程长庚、谭鑫培、汪笑侬、刘鸿声、余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良、周信芳等,旦行有时小福、余紫云、陈德霖、王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云等,老旦行的龚云甫、李多奎等,净行的何桂山、金少山、刘永春、裘桂仙、裘盛戎等,小生行的徐小香、王楞仙、程继先、姜妙香、叶盛兰等,以及戏曲音乐家侯长山、梅雨田、陈彦衡、徐兰沅和杨宝忠等。

京剧的剧目十分丰富,既有徽调、汉调、昆腔、秦腔等原剧目,又有京剧形成中和形成后的大量新编剧目。传统剧目约有一千多个,经常上演的约有三四百个之多。这些剧目反映了古代和近代生活的方方面面,内容十分广泛。有的歌颂了热爱祖国,争取自由,反抗压迫,反抗强暴的正义斗争;有的揭露统治阶级压迫人民、损人利己的丑恶行为;有的弘扬了舍己为人、见义勇为和威武不屈、贫贱不移的优良品质。也有一些宣扬封建、迷信和淫荡、恐怖的坏戏。

京剧表现现代生活也做出了可喜成绩。“用京剧艺术形式表现现代生活,从延安时期开始(1942年),就有不少文艺工作者进行了积极的探索和尝试,创作了一些为观众欢迎的京剧现代戏,取得了一些有益的经验。”^①“从延安戏曲改革开始,经过长期摸索,到1964年现代戏调演,产生了《红灯记》、《智取威虎山》、《芦荡火种》等一批好戏。这些戏是在党的领导下,经过艺术家多年的探索,创作出来的。不少戏达到了内容和形式比较完美的统一。这些戏的创作经验,是我们创新的财富。如:唱腔从内容出发的创新,音乐在民族化基础上的丰富发展,表演在不失其虚拟特色的情况下吸收写实表演精华,内容的时代特点与教育启迪作用等等。”^②

“所谓样板戏的创作,是相对地集中了全

① 李瑞环《在纪念徽班进京200周年振兴京剧学术讨论会的讲话》。

② 陈昌本《关于京剧艺术的继承与创新》。

国当时最好的剧作者、京剧作曲者、演员、乐师等搞出来的，所以其中仍旧存在着不少优秀的艺术片段，特别在创腔上、演唱上，留下了突破传统、创造新腔的宝贵经验。”^①以上引文对京剧现代戏做出的成绩给予了充分的肯定。在京剧现代戏中，吸收了歌剧、话剧和其他戏曲剧种的表现形式：唱腔从内容出发注重表现人物；运用了多种腔调的融合和转调等技法；运用主题贯穿手法使全剧音乐统一协调；中西混和乐队编制具有交响性，丰富了音色，加大了音量，烘托了唱腔，制造了意境。所有这些创新都大大突破了传统戏的表现形式，为京剧现代戏开辟了新的途径。

2. 唱腔与表演

京剧唱腔以西皮腔和二黄腔为主，合称皮黄腔。西皮腔产生于我国北方，具有挺拔、明朗、潇洒、激越等特点。二黄腔产生于南方，具有柔婉、抒情、庄严、悲壮等特点。除此尚有昆曲、南梆子、四平调、高拨子、吹腔、罗罗腔及民歌小调等。西皮、二黄腔是板腔体唱腔中发展最完备的唱腔。除采用不同行当的分腔外，还利用调式、调性的转换等方法发展了各自的反调唱腔，为表现人物性格和各种思想感情提供了多种可能性。西皮、二黄腔以原板基本腔为主题原型，通过变奏手法将曲调的结构、节拍、节奏、旋律线、调式、调性以及速度、力度等方面加以变化，产生出各种不同情绪、不同风格和具有不同表现功能的各种板式唱腔。主要板式可归纳为〔慢板〕、〔原板〕、〔快板〕和〔散板〕四大板类。〔慢板〕为一板三眼（ $\frac{4}{4}$ 拍），唱腔字少腔多，曲调性强，长于抒情。〔原板〕一板一眼（ $\frac{2}{4}$ 拍），腔词比例适中，可抒情可叙事。〔快板〕有板无眼（ $\frac{1}{4}$ 拍），字多腔少，节奏性强，长于叙事和具有戏剧性。〔散板〕无板无眼，唱词散唱，长于戏剧性和叙述性。根据人物、情节和唱词内容，运用各种变奏手法，同一板类唱腔的表现力就很丰富，运用各种板式的连接与组合，更扩大了唱腔的表现范围。西皮、二黄腔除正调唱腔外，还发展了反调

唱腔。各种腔调的板式发展也不尽相同。西皮腔，京胡定弦为 la—mi，通常定调宫音 = E 或 bE 。唱腔句型是眼起板落，下句落 do 或 sol。生腔多落 do，属宫调式，旦腔多落 sol，属徵调式。西皮腔板式较齐全，有〔导板〕、〔回龙〕、〔慢板〕、〔原板〕、〔二六板〕、〔流水板〕、〔快板〕、〔散板〕（包括〔摇板〕）等基本板式，还有〔快三眼〕、〔滚板〕、〔垛板〕等。二黄腔，京胡定弦为 sol—re，通常定调宫音 = E 或 D 之间。唱腔句型是板起板落，下句落 sol 或 re。生腔下句多落 re，属商调式，旦腔多落 sol，属徵调式。二黄腔的板式有〔导板〕、〔回龙〕、〔慢板〕、〔原板〕、〔散板〕（包括〔摇板〕）等基本板式，还有〔快三眼〕、〔滚板〕、〔垛板〕等。反二黄是把二黄腔下移四度在不同宫调系统发展而成。京胡定弦为 do—sol，通常宫音 = B 或 A。下句落 re 或 sol，生腔下句落 re，属商调式，旦腔多落 sol，属徵调式。反二黄腔的板式有〔导板〕、〔回龙〕、〔慢板〕、〔原板〕、〔散板〕（包括〔摇板〕）和〔垛板〕等。反西皮腔，是西皮腔在同宫系统用调式转换而成。京胡定弦与西皮相同（la—mi）。生腔下句落 sol，属徵调式。板式较少，只有〔二六板〕、〔摇板〕和〔散板〕。反西皮只有老生和青衣使用。在传统戏中行当不同唱法也不同，老生、老旦、花脸主要用本嗓（真声）演唱，青衣、花旦、小生用小嗓（假声）演唱。

京剧的演唱，速度、力度变化非常灵活，根据唱词内容随时变化。在京剧现代剧中尤为突出，使唱腔的情感十分丰富和充沛。京剧表演是唱、念、做、打、舞的有机结合。就演唱来说，讲究“字正腔圆”、“吐字清晰”、“声情并茂”，要求演员注意“字儿”、“劲儿”、“气儿”、“味儿”。

3. 剧目介绍

A.《搜孤救孤》

(1) 演唱者简介

余叔岩（1890—1943），名第祺，字叔远，

^① 张庚《戏曲现代化的历程》。

著名京剧老生演员，上个世纪20年代即被誉为四大须生之一。祖籍湖北罗田，生于北京，清代著名老生余三胜之孙，花旦余紫云之子。自幼受家庭熏陶，9岁(1899)入洪庆奎科班习文武老生，14岁(1904)以“小小余三胜”艺名演出于天津。后倒嗓休养，向前辈钱金福、王长林等请教。1915年拜谭鑫培为师，潜心学习，技艺精进，曾先后与梅兰芳、杨小楼合作。1917年谭鑫培去世后，组班庆云社挑梁唱戏，成为“谭派”主要传人。

余叔岩文武兼擅，昆乱不挡，剧目宽广。虽嗓音略带沙音，但清醇甜润，别有韵味。善于揣摩人物，讲究吐字发音和唱腔韵味，塑造了许多性格鲜明的人物形象。所创“余派”对京剧老生行当的表演艺术，具有承上启下的影响。弟子有杨宝忠、谭富英、王少楼等。擅演剧目颇丰，《搜孤救孤》是其代表作之一，为经常上演的剧目。

(2) 剧情简介

春秋时，晋国权臣屠岸贾残杀忠良赵盾全家，搜捕赵门孤儿赵武不得，下令十日内若不献出孤儿，即将全国与孤儿同龄婴儿全部杀死。程婴与公孙杵臼合计，为了搭救忠良之后，程婴舍子，公孙舍命，救下了孤儿。后孤儿由程婴抚养成人，报了冤仇。

(3) 唱腔分析与演唱提示

★《娘子不必太烈性》

这是剧中程婴劝说妻子，舍弃自己的儿子，顶替孤儿去死的一段唱。共有十四句，由十三句〔二黄原板〕和一句〔二黄散板〕构成。前十句讲述劝妻舍子的缘由，后四句，见妻子不肯舍子，只得双膝跪倒苦苦哀求。其旋律低沉、节奏舒缓，唱腔充满诚恳、哀婉的情调。第一、三、十、十一句唱腔有扩充，其余是基本腔和紧缩腔。上句落do，下句落re，属商调式。板起板落，是典型的老生二黄腔。此段唱腔虽板式单一，但唱腔用闪、切、堆、垛等节奏型装饰得很巧妙，演唱者须认真对待那些小的腔弯儿，那便是余派唱腔的精彩之处。

余叔岩唱腔调门较高(1=G)，音域在b-d²之间(十度)，适合中等程度男高音演唱。(唱段选自《京剧传统唱腔选集》，人民音乐出版社1980年版。)

B.《甘露寺》

(1) 演唱者简介

马连良(1901—1966)，字温如。北京人。回族。8岁入喜连成科班学戏，先学武生，后改老生。9岁登台演出受到好评。18岁出科，在不断进行舞台实践的同时，又向余叔岩、孙菊仙、贾洪林、王瑶卿、王长林、杨小楼诸多名家请教。他广征博采，力图革新。通过不断的舞台实践，创立了在谭鑫培、余叔岩之后影响深远的马派老生表演艺术。从20世纪20年代起即被誉为四大须生之一。

马连良的嗓音清亮柔润，柔而不绵，响而不焦，具有爽利、明澈之感。其唱腔圆润流畅、韵味醇厚。念白高低、强弱顿挫有致。表演潇洒率直、美观大方。擅演剧目有近百出之多，新编历史剧《苏武牧羊》、《串龙珠》、《海瑞罢官》，优秀传统剧目《四进士》、《清风亭》、《打渔杀家》、《甘露寺》、《群英会》等更为广大观众所喜爱。马连良早期弟子有言少朋、王金璐、王和霖、迟金声、周啸天等，新中国成立后，有马长礼、张学津、朱秉谦、冯志孝、张克让等老生演员，在继承马派老生表演艺术方面做出了显著成绩。

(2) 剧情简介

《甘露寺》是全部《龙凤呈祥》的一折，它常与《美人计》、《回荆州》合演。刘备久借荆州，孙权屡讨不还，与周瑜设美人计，假称以其妹孙尚香相许，诓刘备过江留做人质，以讨还荆州。此计被诸葛亮识破，将计就计，使东吴老臣乔玄劝说孙权之母许婚，孙母至甘露寺相亲，看中刘备，招为女婿，使此计弄假成真。

(3) 唱腔分析与演唱提示

★《劝千岁杀字休出口》

这一唱段是乔玄在这出戏里仅有的一段西皮唱腔，属于叙述性唱腔。乔玄以深谋

远虑的眼光讲述了刘备的家世,关羽、张飞、赵云的英勇善战,以及诸葛孔明的智谋。通过对魏、蜀、吴三方军事实力和当时形势的分析,说明了杀刘的危害,奉劝太后将计就计与刘备缔结姻缘为好。

《甘露寺》是马连良的代表剧目之一。全段唱腔二十六句,由五句〔西皮原板〕和二十一一句〔西皮流水板〕构成。上句多落 re,下句多落 do,属宫调式。每句唱腔是弱起强收,上、下句唱腔均是六板结构,是典型的老生西皮唱腔基本形式。原板第三句第三腔节有扩充,与前两句形成对比。〔流水板〕节奏松紧、旋律张弛配合得当,整段唱腔速度不快,接近口语,并富于幽默感,表现了乔玄爽朗的性格。此段唱腔最能体现马派唱腔简洁、流畅、潇洒、舒展的艺术特点。

音域(b—b¹)只有八度(高八度记谱),且多用中低音区,适合男高音中低程度的学员选唱,要注意韵味。(唱段选自《京剧著名唱腔选》上集,吴春礼等编,人民音乐出版社出版。)

C.《借东风》

(1) 剧情简介

曹操中连环计,将战船钉锁连成一片。周瑜欲用火攻,时在隆冬独缺东风,忧虑成疾。诸葛亮前往探病,自言能借东风,请于南屏山设坛祭风。周瑜妒其能,遣丁奉、徐盛在借得东风后杀之。诸葛亮早有准备,命赵云在江边舫舟而待。大战前夜,果然东风大作,赵云接诸葛亮转回夏口。《借东风》也是马连良的代表剧目之一。

(2) 唱腔分析与演唱提示

★《学天文习兵法犹如反掌》

马连良对此唱腔曾数次提炼改进,此谱是20世纪60年代后的唱法,唱词唱腔比以前更为精彩。这段二黄成套唱腔生动流利,最能代表马派演唱风格,为多数人喜爱和称赞。全段唱腔共二十句,由〔导板〕、〔回龙〕、十六句〔原板〕和两句〔散板〕组成。上句落 do,下句落 re,属商调式。唱腔板起板落,是

典型老生二黄唱腔。其构成原则是起、平、落三个部分。〔导板〕、〔回龙〕两句是诸葛亮的自我表白。〔回龙〕句的结尾在中低音区甩腔,唱腔潇洒飘逸。十六句〔原板〕从内容和形式可分为两部分,第一部分有十一句,内容是诸葛亮对曹操即将伐吴而周瑜欲施计破曹这样大战前紧急形势的分析。第一句“曹孟德占天时兵多将广”和最后一句“我这里执法剑把七星坛上”,都是扩充句结尾甩腔,形成首尾呼应的特点。中间部分用紧缩句、垛句和基本句式穿插搭配,互相映衬,使其重点句突出而又充满艺术情趣,如“东吴的臣,武将要战,文官要降”的密集排字巧妙有致。又如“搬请我诸葛亮,过长江,同心破曹,共做商量”是垛字句,曲调、节奏错落有致,具有弹性,充分表达了诸葛亮的自信心和自豪感。第二部分是诸葛亮上坛后唱的五句〔原板〕。内容是对江北形势的分析和对未来的预测。与第一部分相同,采用首尾呼应,并使用扩充句结尾甩腔。特别是第一句“诸葛亮上坛台观瞻四方”的“瞻”字,用了一个巧腔,紧接着“四方”是甩腔,更能表现出诸葛亮高瞻远瞩的人物形象。

最后两句〔散板〕是全段唱腔的结尾部分,东风已降,诸葛亮也安然往夏口而去。

演唱此段唱腔要注意塑造人物形象。诸葛亮在戏曲中是个被理想化了的人物,他对交战双方的分析,以及对周瑜计谋的成败都料事如神,此时对借东风也成竹在胸,因此表现得神态自如,潇洒大方。唱腔虽多用中、低腔,却以舒展、流利、爽朗、轻巧见长,充分展示了马派唱腔艺术的韵味。

音域(f—b¹)十一度,音区不高,中等程度男高音即可演唱,但要注意马派唱腔的韵味。(唱段选自《著名京剧唱腔选》上集,吴春礼等编,人民音乐出版社出版。)

D.《空城计》

(1) 演唱者简介

谭富英(1906—1977),名豫升,祖籍湖北江夏(今武昌),生于北京。出身梨园世家,祖

父谭鑫培,父亲谭小培,皆为京剧名老生。幼承家学,12岁入富连成科班学戏,从萧长华、王喜秀、雷喜福学艺,先学武生,后改老生。出科后又拜余叔岩为师,在唱功和武功方面均有坚实的基础。谭富英的嗓音清亮甜脆,吐字行腔自然流畅,朴实大方。唱腔继承了谭派和余派的风格特点,被誉为新谭派,20世纪30年代成为四大须生之一。擅演剧目有,《空城计》、《定军山》、《战太平》、《击鼓骂曹》等。

(2) 剧情简介

京剧《空城计》取材于小说《三国演义》,前有《失街亭》,后有《斩马谡》,此三出戏经常连演,简称《失空斩》。司马懿统领魏军到祁山,诸葛亮料定必夺汉中咽喉要地街亭,便选将防守。马谡请令前往,诸葛亮命王平同往相助。行前,再三嘱咐要“靠山近水扎营头”。马谡刚愎自用,不听王平劝阻,扎营山顶,致遭魏军围攻,街亭失守。司马懿乘胜直逼西城,蜀军兵将俱被调遣在外,西城空虚。仓促间诸葛亮难以御敌,危急中设下空城之计,将城门大开,稳坐城头,饮酒抚琴,镇定自若。司马懿素知诸葛用兵谨慎,疑有伏兵,不敢轻易进城,率军撤退。

(3) 唱腔分析与演唱提示

★《我正在城楼观山景》

在《空城计》中,诸葛亮有两段〔西皮唱腔〕,一段〔西皮慢板〕“我本是卧龙岗散淡的人”,表述了自己的身世。“我正在城楼观山景”是第二段,用〔西皮二六板〕演唱,是诸葛亮对司马懿大兵压境的描述与对话。此时诸葛亮虽处险境之中,但凭他的聪明才智与过人的胆识却泰然自若,所以表演要自然潇洒。唱腔共有二十句,各句遵循西皮腔弱起强收的基本节奏形式,各句唱腔的落音也很少变化,上句落 re,下句落 do,宫调式,是典型的老生西皮唱腔。其中有个别句扩充了腔幅,如“却原来是司马发来了兵”表现对司马的藐视,又如“等候你到此谈谈心”表现诸葛亮的镇定,使用叠字腔扩充腔幅。唱腔音区

偏低,旋律多用“3 5 6 7 1”,尤其“3”音大量出现,这是“谭派”唱腔的特点。整段唱腔板式没有变化,最后以散唱结尾。唱段中有些小的切分、闪板、夺字安排得很别致,耐人寻味,体现了唱腔的潇洒与自如。此段〔西皮二六板〕速度不太快,注意吐字要清晰。

音域(a—c²)十度,适合中等程度男高音演唱。(唱腔选自杨予野《京剧唱腔研究》435页,春风文艺出版社、辽宁教育出版社1990年6月联合出版。)

E.《贵妃醉酒》

(1) 演唱者简介

梅兰芳(1894—1961),字畹华,原名澜。祖籍江苏省泰州,生于北京。祖父梅巧玲,咸丰、同治年间京剧名旦,“同光十三绝”之一。父梅竹芬,清末旦角演员。伯父梅雨田,著名琴师,为谭鑫培操琴。梅兰芳幼年受到家庭的熏陶,8岁开始学戏,11岁登台,14岁在喜连成科班学艺。这一时期边学习边演出,习京剧青衣、花旦、刀马旦,又习昆曲正旦、闺门旦、贴旦等很多剧目。通过舞台实践,在唱、念、做、打各方面打下了坚实的基础。16岁搭玉成班,曾得到谭鑫培指导。20岁随王凤卿到上海演出,并得到他的帮助。之后又两次到上海演出,在演出之余,有机会观摩了上海戏剧界的演出,在舞台装置、灯光布景、服装、化妆等方面开阔了眼界,对他的艺术思想产生了积极的影响。通过对贴近现实剧目的观摩,明确了戏剧的社会教育作用,明确了要根据时代的要求和观众的欣赏需要进行创作。思想认识的提高,激发了极大的创作热情。从1915年到1919年,排演了二十多出新戏。在唱、念、做、舞等各方面进行了全面革新,逐步形成了京剧旦角雍容华贵的梅派表演艺术。1922年自组承华社演出于北京、上海、汉口、天津等地。

梅兰芳的表演艺术不仅为国内广大观众所喜爱,同时也受到国外文化艺术界的重视。从1919年后,曾先后出访日本、美国和前苏联,把京剧艺术推向世界,扩大了京剧的

国际影响,是获得国际盛誉的第一个京剧表演艺术家。梅兰芳嗓音圆润,唱腔柔婉,身段优美,表演细腻。在五十余年的舞台生活中,精心钻研,勇于革新,创造了众多优美的艺术形象,积累了大量的优秀剧目,发展和提高了京剧旦角的演唱和表演艺术,对中国戏曲艺术的发展做出了卓越的贡献。梅兰芳所演青衣、花旦、刀马旦剧目十分丰富,其精品为《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《洛神》、《游园惊梦》、《断桥》、《穆柯寨》和《穆桂英挂帅》等。主要著述有《舞台生活四十年》、《梅兰芳文集》。其子梅葆玖继承父业。梅派传人颇众,上世纪20年代后,有“十旦九梅”之说。

(2) 剧情简介

《贵妃醉酒》也叫《百花亭》,戏曲传统剧目。写唐玄宗宠妃杨玉环在百花亭设宴,欲与玄宗同乐,久候玄宗不至,又悉玄宗驾往西宫梅妃处。怨愤之余,命高力士、裴力士侍奉,独饮大醉,怅然回宫。这个剧目最早是《太古传宗》载弦索调时剧本子《醉杨妃》,京剧《贵妃醉酒》是从汉剧移植而来,经梅兰芳精细加工,成为一出优美的抒情歌舞剧。

《贵妃醉酒》的情节较简单,没有人物之间的正面矛盾冲突,他是把矛盾放在幕后处理,前台只表现杨玉环的各种不同心理状态。通过歌唱表演和舞蹈来抒发各种不同情绪,以此来表现矛盾冲突。从情节上可分为三个层次,即“赴约”、“醉酒”、“回宫”。“赴约”的心情是美好的,通过对自然景色的观赏,衬托出杨玉环此时此刻内心的喜悦。她甚至把自己比作嫦娥,给观众也暗示了杨玉环的美丽身姿。“赴约”以歌唱为主。唱腔优美抒情,再辅以优美的舞姿,使其成为歌舞并重的抒情段落。“醉酒”是全剧的主要部分。当杨玉环得知唐玄宗驾往西宫后,通过舞蹈、表演、表现了内心的苦闷,饮酒以至酒醉。醉酒在现实生活中并不好看,可是作为艺术,通过舞蹈的表演也别有一番情趣。“回宫”是杨玉环饮酒过度后扫兴而归,比较简练。

本卷选取“赴约”一段唱腔,学唱者要把握住杨玉环此时此刻欣慰、喜悦的心境。

(3) 唱腔分析与演唱提示

★《海岛冰轮初转腾》

《贵妃醉酒》全剧用京剧声腔之一〔四平调〕演唱。〔四平调〕与二黄的定弦相同(sol—re),并可与〔二黄原板〕联唱,亦称〔平板二黄〕。其唱腔字少腔多,旋律风格与二黄腔相近。曲调婉转流畅,适宜表现的范围很广,既可表现喜悦心情,又可表现悲伤、激昂的情绪。〔四平调〕板式不多,以一板一眼为主,很少用一板三眼,唱腔为上下句结构,上句板起板落结音 re,下句眼起板落结音 do。全套唱腔由四段〔四平调〕中间夹有曲牌〔万年欢〕、〔回回曲〕(曲谱中略)和间奏〔哑笛〕构成。第一段有六句〔四平调〕,歌唱月亮初升时的壮丽景象,并把自己比作嫦娥。唱腔优美、舒展、流畅。第二段由两句加一个补充句构成,歌唱自己像嫦娥一样,内心有些寂寞,唱腔也低回曲折。第三段由四句唱腔构成,表现杨玉环因心情喜悦而认为金色鲤鱼也在水面朝见。第四段第一句用散板演唱,扩大了空间,开阔了视野。表现连长空飞过的雁儿听到自己的声音也落下来了,是用各种美好的事物来衬托此时此刻美好的心情。

从整段〔四平调〕的创作来看,为了突出歌唱性和可舞性的需要,唱腔做了精彩的装饰,并用甩腔和搭尾等手法扩充了腔幅,再加上曲牌的穿插,使其成为歌唱、舞蹈、表演、乐曲交织在一起的优美抒情段落。

音域(c¹—f²)十一度,适合女高音中等程度演唱。(唱腔选自《京剧著名唱腔选》中集),张建民等编,人民音乐出版社出版。)

F.《宇宙锋》

(1) 剧情简介

秦二世荒淫无道。奸臣赵高与亲家忠臣匡洪结仇,为泄私愤陷害匡全家入狱,赵女艳蓉归家。秦二世胡亥一次夜入赵府,见赵女美貌,欲立为嫔妃,赵高答应将其女明日早朝送往金殿。艳蓉矢志不从,她在丫鬟哑奴的

暗示下,分别在家中和金殿装疯反抗,终打破胡亥的梦想。“宇宙锋”是一口宝剑的名字,为匡家所有。全剧开始时,有赵高遣人盗剑行刺秦二世的情节,故以《宇宙锋》命名。

(2)唱腔分析与演唱提示

★《我这里假意儿懒睁杏眼》

“我这里假意儿懒睁杏眼”,是赵艳蓉听父言道,明日早朝将其送上金殿,无奈在哑奴暗示下假装疯癫,辱骂赵高时所唱的〔反二黄慢板〕,共有六句唱腔。〔反二黄慢板〕的基本结构形式是上、下句各五板,此段唱腔第五、六句是基本结构形式,前四句用扩尾、搭尾(第三句)等手法来扩充腔幅,有很大的装饰性,适于抒发悲伤的情绪。〔慢板〕唱腔,因腔幅宽速度又慢,要注意把人物各阶段的情绪贯串始终。这段唱腔的情绪很复杂,一方面是在赵高面前要像真疯一样,另一方面还要让观众看出来是装疯。所以一味地唱成疯也不对,让赵高看不出来疯也不对。还有一层总的意思是对自己全家以及丈夫身遭大难的一种悲痛、怨恨之情。如第三句“我只得把官人一声来唤”后边加搭尾句“我的夫哇,”应该是在丈夫匡扶逃走而又不知下落时的一种复杂心情。演唱者一定要把握以上规定情境,即使在长过门中也不应涣散情绪。

音域(b^1-f^2)十二度,适合女高音较高程度学员演唱。(唱段选自《京剧著名唱腔选》中集,张建民等编,人民音乐出版社出版。)

G.《锁麟囊》

(1)演唱者简介

程砚秋(1904—1958),满族,生于北京,原名承麟,后改“承”为汉姓“程”,早年艺名程菊农,后改号艳秋,字玉霜,1932年更名砚秋,改字御霜。幼年家贫,6岁拜荣蝶仙为师,初习武生,后改从陈桐云习花旦,继又从陈啸云习青衣,8岁开始登台演出。变声期得到剧作家、诗人罗瘿公的资助,多方面进行学习和深造。1919年拜梅兰芳为师,并从王瑶卿问艺。程砚秋刻苦勤学,文武兼备,功底坚实,艺术上勇于革新。唱腔讲究韵味,注重四

声。根据自己的嗓音特点,创造出一种若断若续,幽咽婉转的唱腔,形成独特的艺术风格,影响很大,世称程派。1927年后,与梅兰芳、尚小云、荀慧生并称为四大名旦。排演过许多新戏,大都描写旧社会下层妇女的悲惨遭遇,代表剧目有《青霜剑》、《荒山泪》、《亡蜀鉴》、《锁麟囊》、《窦娥冤》、《英台抗婚》等。程派传人颇多,成就显著者有新艳秋、赵荣琛、陈丽芳、王吟秋、李世济、李蔷华、张曼玲等。

(2)剧情简介

登州富家女薛湘灵嫁与周庭训,贫家女赵守贞嫁与莱州卢胜筹,二人同日出嫁,中途遇雨,花轿同在春秋亭暂避。守贞伤感家境贫寒,不禁悲恸。湘灵闻知,慨然以内藏珍宝之锁麟囊相赠。雨止分别。六年后登州大水,湘灵在逃难中与家人失散,流落莱州受雇于卢姓为保姆。一日陪公子天麟游戏时,天麟将球抛上小楼,湘灵上楼取球,无意中发当年自制之锁麟囊,不禁感伤落泪。悲声为主妇所闻,方知卢家主妇即当年贫女。守贞也认出湘灵即当年赠囊之人,遂敬如上宾,并帮助寻找其家人,终使一家团圆。

(3)唱腔分析与演唱提示

★《春秋亭外风雨暴》

此段唱腔是薛湘灵、赵守贞同在春秋亭避雨时所唱,由七句〔西皮二六板〕和五句〔流水板〕构成。西皮腔为基本结构形式,上、下句各五板半,弱起强收节奏。前两个乐段(第一、二和三、四句)唱腔曲调基本相同,属宫调式。旋律稍低沉,表现薛湘灵听到有人哭泣时,发自内心的同情。进而疑问“为什么哭泣?”,第六句“为甚么鲛珠化泪抛”中“化泪抛”三个字用扩腔方法增加腔幅,停在徵调式,表现她在思索之中。第七句“此时却又明白了”是转到〔流水板〕的过渡句,之后五句〔流水板〕是经过思索后得出的结论,“世上何尝尽富豪,”还有饥寒和失意,眼前轿内的女子就是一个。此段唱腔展示了薛湘灵善于思索,并很快理解眼前女子的心事,从而

表现出她具有同情心的朴实善良品格。为后边慷慨解囊相助的情节提供了思想基础。

“程派”唱腔以婉转细腻著称,唱腔既华丽而又顺畅,细碎节奏的小腔儿小弯儿非常多,唱腔旋律的内在逻辑很严谨。每句唱腔的结尾,多用下行二度的滑音进行,使唱腔柔和含蓄,更增加了京剧旦腔的韵味,这也是“程派”唱腔的一大特点。

音域(c^1 — f^2),十一度,适合女中音或女高音初级学员演唱。(唱腔选自《京剧〈锁麟囊〉唱腔选》,人民音乐出版社 1984 年版。)

H.《红灯记》

(1) 剧情简介

《红灯记》的故事发生在抗日战争时期敌占区某地。中国共产党员、铁路扳道工人李玉和,是干练的秘密工作者。他家祖孙三代,是在“二七”大罢工运动中结成的一个革命战斗集体。李玉和接受了党向柏山游击队转送密电码的任务,由于叛徒出卖而被捕。日本法西斯宪兵队长鸠山软硬兼施,逼他交出密电码。他大智大勇,坚贞不屈。在敌人的酒席宴前,在刑场上,斗得鸠山焦头烂额。残暴的敌人最后杀害了李玉和、李奶奶。铁梅继承先烈遗志,前仆后继,在党的领导和群众帮助下,把密电码送上柏山,胜利完成任务。(摘自《〈红灯记〉主旋律乐谱》,中国京剧团集体改编。人民出版社 1970 年 9 月版。)

(2) 唱腔分析与演唱提示

★《穷人的孩子早当家》

李玉和接受上级任务,手提红灯为暗号,到龙潭车站去迎接柏山派来的交通员。铁梅也提篮在车站做小买卖,父女二人见面说话之后,铁梅又去卖货。李玉和看着铁梅走远的背影,从内心发出爱怜和称赞。

此段〔西皮原板〕是第一场的唱腔,共有六句。上句落音有变化,下句落宫音是典型的老生唱腔。从唱词内容方面可分成两部分,唱腔也做了相应安排。前四句是对铁梅的称赞,用一板一眼形式,在节奏和字位方面做了精心安排,如第一句“提篮小卖”的

“卖”字用小腔、第二句“担水劈柴也靠她”的“也”字用小腔、第三句“里里外外一把手”的“一”字也用了小腔。这些小腔像一个个小山包一样突起,活跃了唱腔。到第四句“穷人的孩子早当家”的结尾甩腔,把前几句小腔所积蓄的能量释放出来,速度放慢,力度渐强,形成一个小高潮,加强了唱腔的感染力。前四句唱腔潇洒自如,表现李玉和对铁梅的成长发自内心的欣慰。第五句用近似〔垛板〕的节奏演唱,用来肯定铁梅的品格。整段唱腔是对铁梅的称赞,充满喜悦心情。

此段唱腔为李玉和内心独白,也是从李玉和口中介绍李铁梅这个人物,演唱此段唱腔要把握以上特征。

音域(b — c^2)九度,适合较高程度男高音选用。唱腔多在高音区,有一定难度。(唱腔选自《〈红灯记〉主旋律乐谱》,人民出版社 1970 年 9 月版。)

★《都有一颗红亮的心》

此段是第三场铁梅的唱腔。奶奶说:“今天有表叔要到咱们家来”。铁梅提问道:“咱们家怎么这么多表叔哇?”奶奶说:“你姑奶奶多,表叔就多呗!”铁梅虽然不知道他们是干什么的,但她知道,他们和爹爹、奶奶一样,都拥有一颗红亮的心。

此段是铁梅回答奶奶的问话“你知道什么呀?”然后铁梅非常天真而又自信地唱出她经过多少次观察在心中得出的结论。由八句〔西皮流水〕构成,用中快速度演唱,更能表现铁梅爽朗的性格和此时此刻急于把自己想法说出来的心情。第六句“这里的奥妙”用小腔来扩充,更增加了神秘感。最后一句“都有一颗红亮的心”是全段的高潮,用放慢速度和加强力度来处理。〔西皮流水〕用一板一眼($\frac{2}{4}$ 拍)记谱,给人感觉松弛一些,用($\frac{1}{4}$ 拍)记谱,给人感觉更强烈紧凑些。前四句唱腔先用 $\frac{2}{4}$ 拍记谱,后用 $\frac{1}{4}$ 拍记谱,形成松和紧的结合与对比。一般西皮腔的特点是眼起板落,此唱段中“虽说是亲眷又不相认”和“他们和爹爹都一样”两句用顶板

起唱,并使用切分节奏,强调了两个句子,又形成节奏对比。力度处理很细致,高潮在最后两句。要注意铁梅有成熟的一面,也有天真的一面。

音域($\#d^1$ — $\#g^2$)十一度,女高音初级程度适用。(唱腔选自《〈红灯记〉主旋律乐谱》,人民出版社1970年9月版。)

★《做人要做这样的人》

李奶奶给铁梅讲述了红灯的来历,语重心长地说:“红灯是咱们的传家宝哇!”听了奶奶的一席话,铁梅的心里开始明白了一些革命的道理。在她内心中想到的很多很多:要救中国、救穷人,要像爹爹一样,勇挑革命的重担。在《红灯记》中,李铁梅是个成长中的人物,听了奶奶说红灯后,在她成长的道路上又向前迈了一个台阶。

此段唱腔是铁梅的抒情唱段。听了奶奶一番话后,内心活动急剧地变化,明白了革命的道理,她把想到的都唱出来了。用“散起”进入两句〔摇板〕,然后六句〔原板〕、三句〔垛板〕和结尾一句〔散板〕构成。从唱腔结构来看,是一个较完整的板式连接形式,符合铁梅思想活动的过程,即从不理解到慢慢理解,最后下决心,要勇于挑起革命重担。《红灯记》以前曾名《革命自有后来人》,意思是把革命的希望放在铁梅身上和年轻人身上。剧终铁梅完成了传送密电码的任务,她之所以能够完成如此重任,是和家庭教育以及环境对她的影响分不开的。此段唱腔是表现她思想成熟起来的重要环节,唱腔安排分三个层次。前三句是第一层次。用“散起”进〔摇板〕衬托出铁梅此时此刻内心活动十分活跃。〔原板〕结尾处用低旋长拖腔并放慢速度,恰当地表现出铁梅内心中思索时的情态。紧接用过门做了很好的转折,进入第二层次“为的是救中国,救穷人,打败鬼子兵。”这是全段非常重要的唱腔,为了突出这一句,西皮腔使用顶板起唱,表现铁梅经过短暂思索后得出正确结论时的喜悦心情和坚定的信念,句尾用大甩腔升华了唱词的含义。接下来的两句〔原板〕

为以上大腔做了补充。第三层次用〔垛板〕演唱,铁梅经过思索后,决心用实际行动来向前辈们学习。唱腔吸收二黄腔的节奏特征,完全用顶板起唱,并用切分节奏来加强力度,一气呵成,把唱腔推向高潮。“铁梅你应该挑上八百斤”用〔散板〕演唱,起到强调唱词的作用。此段唱腔是展示铁梅思想成熟过程的一个唱段,学唱者要把握人物逐渐成熟的各个环节,不能把结果一下子就给唱出来。表情动作也要与其相适应。

音域($\#c^1$ — b^2)十四度,适合中等程度女高音演唱。(唱腔选自《〈红灯记〉主旋律乐谱》,人民出版社1970年9月版。)

★《浑身是胆雄赳赳》

由于叛徒王连举的出卖,特务假扮联络人到李家索取密电码,被李奶奶识破而未得逞。此时李奶奶让铁梅赶紧挂上信号,通知李玉和不要进家门,但没等把信号挂出,李玉和已推门进来。特务也随后进来,说鸠山请他赴宴。李奶奶端起一碗壮别酒说:“孩子,你把它喝下去!”李玉和心领神会,端起酒一饮而尽说:“谢谢妈!”此段〔西皮二六板〕是饮酒后所唱,共有十二句,上句落 re ,下句落 do ,是典型老生西皮腔,由基本腔和扩充腔构成。从唱词内容可分两个层次,前六句是对李奶奶的表示与嘱托,唱腔坚定果断。后六句是对李铁梅的教诲,唱词一语双关,含义深刻,对铁梅寄托很大希望,唱腔热情中肯。演唱此段唱腔,要用不同的语气区别两个层次的不同对象。从而调动形体表演。

音域($\#g$ — $\#c^2$)十一度音程,适合男高音中等程度选用。

★《学你爹心红胆壮志如钢》

李玉和被捕,李奶奶、李铁梅陷入极度悲伤之中。李奶奶意识到自己也有被捕的可能,嘱咐铁梅不要哭,要像爹爹一样坚强,挑起革命重担,随后给铁梅讲述了一家的身世和革命斗争经历。

此段唱腔由两句〔二黄散板〕、三句〔慢

三眼)、三句〔垛板〕和一句〔二黄原板〕组成,共八句唱腔。从唱词可分成两部分,前五句第一部分是对眼前发生事件的一种分析,两句〔散板〕表现了李奶奶的悲痛心情,唱腔中带有哭腔的唱法。经过门的转折后,李奶奶用三句〔慢三眼〕冷静地给铁梅讲述了眼前的事件和将要发生的事情,唱腔苍劲、老练、刚毅。三句〔垛板〕和一句〔原板〕是第二部分。李奶奶在讲家史前要求铁梅像爹爹一样,心红胆壮志如钢。唱腔铿锵有力,层层推向最后〔原板〕高潮句。

学唱者要注意情感的转折,有三个层次:前两句悲伤;三句〔慢三眼〕镇定;后三句〔垛板〕、〔原板〕挺拔、刚劲。

音域($a-e^2$)十二度,适合女中音选用。(唱腔选自《〈红灯记〉主旋律乐谱》,人民出版社1970年9月版。)

★《血债还要血来偿》

李奶奶强忍心中的悲愤,意味深长地对李铁梅讲述了一家人在“二七”大罢工中的不幸遭遇。铁梅和爹爹、奶奶原来并非是一家人,是在闹工潮中各自失去了亲人,才重新组合成这一家三代的革命家庭。“到如今日寇来烧杀掠抢”,“亲眼见你爹爹被捕进牢房,”李奶奶要铁梅记住这血和泪的一本账,“要向敌人算清账”,“血债还要血来偿。”在此唱段前,吸收了话剧的表现方法,李奶奶用大段念白讲述了大罢工的经过,接着慷慨激昂地唱了这段〔二黄原板〕。全段共有八句唱腔,最后一句用〔垛板〕催上去,拉宽节奏,形成全段高潮。此段唱腔中的〔原板〕,除第一句进行扩充外,其余各句都是典型的〔二黄原板〕基本腔结构形式。各句五板,唱词板起板落,上句落 do ,下句落 re ,商调式。旋律是典型的老旦腔,速度较快,是受激动的情绪驱使的。演唱此段唱腔,咬字要清晰,把握好李奶奶此时此刻的情绪,从而准确调动自己的声音与表情。

音域(d^1-e^2)九度,适合女中音选用。(唱腔选自《〈红灯记〉主旋律乐谱》,人民出

版社1970年9月版。)

★《雄心壮志冲云天》

李玉和被捕,鸠山软硬兼施,终不能取得密电码,便设计让李奶奶和铁梅前去探望,企图窃听秘密。李玉和虽遍体鳞伤、铁链缠身,但革命的意志,远大的理想以及革命任务仍时刻不忘。

此段唱腔是重点场次的重点唱段,它全面揭示了一个无产阶级革命战士的崇高品质和远大理想。使用成套二黄唱腔,即〔二黄导板〕、〔回龙〕、六句〔原板〕、四句〔慢三眼〕、又五句〔原板〕和一句扩充的〔垛板〕,共有唱腔十八句。从唱词内容可分为三部分,第一部分由〔导板〕、〔回龙〕、和三句〔原板〕构成,表述与鸠山的残酷斗争取得初步胜利。多使用扩充句,唱腔激昂坚定有力。第二部分先用三句紧缩的〔原板〕把节奏催上去,然后用四句〔慢三眼〕放慢节奏,好似放大的镜头一样,歌颂一个革命者的远大理想,似看到新中国的灿烂未来。第三部分五句〔原板〕一句〔垛板〕,又回到现实斗争中,通过对各种情况的分析,有十足把握完成传送密件任务。以上各部分之间都有过渡音乐衔接,如第一、第二部分中间出现全剧主题音调《大刀进行曲》,第二、第三部分之间也有强劲的切分节奏衬托人物的性格。全段音乐浑然一体,天衣无缝。

演唱此段唱腔,表演要有三个部分的层次感:第一部分要坚毅刚强,第二部分要充满希望,第三部分要信心十足。还要注意声音造型。

音域($g-a^2$)十一度,唱腔多在高音区,适合高级程度男高音选用。(唱腔选自《〈红灯记〉主旋律乐谱》,人民出版社1970年9月版。)

1.《智取威虎山》

(1) 剧情简介

1946年冬季,解放战争初期,中国人民解放军在东北战场上取得了辉煌的胜利。由某部团参谋长率领一支追剿队,进入深山老