

厉不害 何 彬编

京剧曲谱选

第2集

SELECTED MUSIC
FROM BEIJING OPERA OF CHINA

 SMPH

上海音乐出版社

WWW.SMPH.SH.CN

21424

京剧曲谱精选

九三老角舞君司題



第2集

厉不害 何彬编

SELECTED MUSIC

FROM BEIJING OPERA OF CHINA

上海音乐出版社
SHANGHAI MUSIC PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

京剧曲谱精选. 2/厉不害,何彬编. —上海:上海音乐出版社,2006. 5

ISBN 7-80667-381-4

I. 京... II. ①厉... ②何... III. 京剧—戏曲音乐—乐曲—中国—选集 IV. J643.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 090497 号

书名: 京剧曲谱精选(2)

编者: 厉不害 何彬

责任编辑: 郭燕红

封面题字: 钱君匋

封面绘画: 洪冰

封面设计: 麦荣邦

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 74 号 邮编: 200020

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营销部电子信箱: market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱: editor@smph.sh.cn

印刷: 上海书刊印刷有限公司

开本: 850 × 1168 1/16 印张: 21.75 谱、文 338 面

2006 年 5 月第 1 版 2006 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1—5,000 册

ISBN 7-80667-381-4/J·360

定价: 38.00 元

告读者: 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系
电 话: 021-36162648 021-36162681

前 言

几十年来，我们业余从事京剧艺术的研习活动，在此过程中感受颇深，博大精深的京剧艺术，确实是祖国传统文化的瑰宝。为振兴和推动这一民族文化的发展，我们勉力做了一点微薄的工作——编写了《京剧曲谱精选》。始料未及的是：该书出版后，竟受到国内外、业内外各方人士的关注，大量的来信和来电大都是鼓励多于批评，同时给予了更大的鞭策与期望，这使我们非常激动。我们所做的这一点微不足道的工作，竟得到如此热烈的反响，实属愧疚，同时也感到欣慰，说明京剧艺术在广大群众中间还是有着十分深厚基础的，今天，为数众多的京剧业余社团非常活跃，足以证明关心京剧艺术的大有人在。我们谨向来信、来电的朋友们表示感谢，向广大关心这本书的朋友们表示感谢！

来信中指出的部分讹误，均已在《京剧曲谱精选》的再版中得到改正。很多朋友在来信中都提到曲选中的资料尚嫌不足，这是由于当初出版此类书籍时，编者及出版部门均无十分把握，抱着试试看的心里，结果反响较好，故应广大读者及出版部门的要求，我们续编了《京剧曲谱精选》第二册，该册仍以传统唱腔为主，并应业余界朋友的要求，在各选段中添上了必要的打击乐。

编写“京剧曲谱”是一件相当繁琐的工作，所选唱段都是经过前辈艺术家在实践中千锤百炼而流传下来的。为了忠实地记录这些唱段，我们反复听记、修正，有的甚至在若干版本中比较推敲，选择取舍，目的是把同一曲目中最具有代表性的唱腔献给读者，如《秦琼卖马》，本册选用了谭鑫培先生演唱、梅雨田先生操琴的老唱片；又如《战蒲关》，则是选用了苏少卿先生演唱、孙佐臣先生操琴的老唱片记谱等等。编写工作虽非直接创作，但工作量很大，而且繁琐细致，难怪几位业内的老友调侃地说：“此项工作业余的做不了，专业的没空做，只有靠你们这些酷爱京剧的离退休老人来发挥余热、填补空白了。”

值得提到的是，我们在编写过程中，不断得到多位专家的关心和帮助。有些唱段，由于手头资料不全，难以完稿，我们就寄给有关名家请予指正，他们大都在百忙中及时作复，对我们的工作加以肯定并提供帮助，如中国戏曲学院作曲家刘吉典、音乐系副主任刘越，北京戏曲学校校长孙毓敏，上海戏校校长王梦云、顾兆琳，上海京剧院著名琴师尤继舜及名丑朱世慧等等，在此谨向这些专家表示谢意。

提起朱世慧在京剧界的丑行中是应该大书一笔的。历来虽有“无丑不成戏”的说法，但在以往的剧目中，丑角往往只是处于从属的配角地位，丑行的唱腔也只是一二段而已，但自朱世慧先生的《徐九经升官记》问世以来，丑行挑大梁，丑角挂头牌，丑角有大段唱腔，开了京剧丑行演

出的先河。湖北省京剧团就是因为有了朱先生这样的名丑而享誉全国。据说在《升官记》以后，朱先生还创作了一些以丑角为主的大戏及大段唱腔，可惜我们未能及时去搜集至多的资料，只能先将《徐九经升官记》的主要唱段介绍给广大的读者。

京剧的“生、旦、净、末、丑”，其行当的排列，基本上是根据各行当在舞台上演出的分量而形成的，几百年来已然俗成无可非议。但究其丑角的唱腔基本上是在“生”唱腔的基础上变化而成的，因此本书将丑角的唱腔归入“生”行，排在“生”、“小生”之后称为“丑生”，是否恰当，尚请业内专家及广大京剧爱好者不吝指教！

任何事情都不可能是一帆风顺的，我们在编写过程中偶然也会碰到一些令人遗憾的事情，如某段唱腔在业余爱好者中比较流行，我们虽有部分资料，但为了慎重便将记录曲谱寄给演唱者本人，希望能得到更正确的谱例，以便编写入册，但得到的回答却是婉转的稿酬要求。对此，我们认为亦无可厚非，该付则付，但必须说明的是，有些人认为我们如此热衷于出书，稿酬定然丰厚云云。稿酬，自然是有的，但数额极微薄，《京剧曲谱精选》就是再版十次也不能与我们的精力付出相持平。此情本不愿披露，因有误解，不得不简要说明。同时也希望居有奇货的名家们能割爱将所持唱腔公诸于世，以饕同好，岂不更美。

《京剧曲谱精选》出版前，出版社的朋友们出于高度的责任感，曾提出诸如此类的编写是否也有个作者权益的问题，当时我们认为：京剧唱腔的形成，是几百年来经过无数艺人在演出的实践中不断锤炼、不断改进、不断创新才达到今天的高度。在二十世纪三、四十年代，京剧发展到鼎盛时期产生了一大批京剧名家，这些名家通过自己的再创作又形成了多种流派，这些流派唱腔在行腔吐字上虽各有特色，但其骨干音乐的基调仍大同小异，因此，习惯上只称某某名家的唱腔或某某人的伴奏谱，而不称某某人作曲或某某人改编。几百年来，此类出版物虽良莠不齐，但何止数百种，大多按此相沿成习，到了新编历史剧和现代戏，由于内容的需要，京剧唱腔有了突破性的创新，高明的作曲家只用点睛之笔在关键处加以渲染和改动，往往能起到耳目一新的效果，如刘吉典先生为现代戏《红灯记》中铁梅设计的一段唱腔《都有一颗红亮的心》，在“爹爹和奶奶，齐声唤亲人”等唱句中吸收了某些现代歌曲的音调，使整个唱段显得新颖脱俗而富有时代气息，此段唱腔一经问世即不胫而走，广为流传。类似情况当然应署词曲作者和演唱者的姓名，故在再版及第二册的某些唱段中按实际情况均已作了改进，并作了必要的注释。

振兴京剧艺术是需要众多人参与并做大量实实在在的工作的，我们对京剧艺术的前途充满信心。如今我俩虽已年逾古稀，且都身患重病，但在有生之年，若能天假时日，此项工作仍将继续进行（拟编选内容以现代戏为主的第三册），希望继续得到各方面的支持和指教！

编者

2000年12月于上海

编者的话

由于京剧的唱腔及伴奏的不断改进和形成,绝不是哪个人可以完成或创作的,而是诸多艺术大师长期演练不断改进的结果,所以我们所编写的《京剧曲谱精选》一书,虽不尽完善,但却较仔细、忠实地记录了这些艺术成果,加上我们自己的长期艺术实践,在伴奏上做了诸多的润色、取舍、改编等工作。而将此书展献给广大的业余京剧爱好者,其目的只是想在京剧艺术的推广工作中作一点微薄的贡献。值得欣慰的是,自1998年问世以来本书畅销不衰,已多次再版。这不仅说明我们的努力获得了一点成效,更说明广大业余京剧爱好者确实需要此类出版物,对应用、引用本书有关资料的广大读者,我们十分欣慰和感谢。但近期北京某出版社出版了一本《中国京剧名段荟萃》,这本书注明的作者是山东潍坊市某局一位副科长孙某,拜读之后发现其中约80%的谱例竟是全盘一字不差地照抄了我们的《京剧曲谱精选》一书。发生了这类事当然是令人遗憾和不愉快的。我们希望像孙副科长这样的年轻人应扎扎实实地多钻研些基本知识,自己去闯出一条路来。应不炒作,多自律;不抄作,多自责。在学习前辈优秀艺术的同时更别忘了学习他们敬业重德的好品质和做艺先做人等名言古训。《京剧曲谱精选》第二册即将问世,我们希望这类不愉快的事情不再发生。

何彬 厉不害

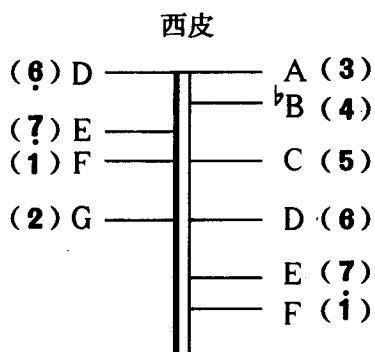
2005年4月

补充说明

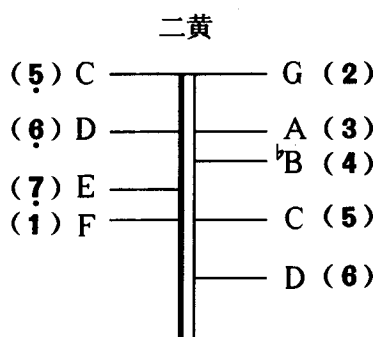
《京剧曲谱精选》第一册问世后，曾收到诸多读者的热情来信，其中有些还涉及有关知识性方面的问题，我们虽感能力有限，但还是边写边学，将这些问题勉力集中答复，以作补充说明如下：

(一)关于定调：

京剧唱腔的定调，历来说法极不统一，有些说法甚至是讹误的，最常见的是将京胡里弦定 D 说成 D 调，里弦定 C 说成 C 调等。里弦定 D，不能说成是 D 调，所谓调，有各种大小调及各类调式之分，各调的主音及调式的中心音均不一定是第一音 do，为了不至于混淆，确切的说法应该是里弦定 D 或 1=F 等，例：

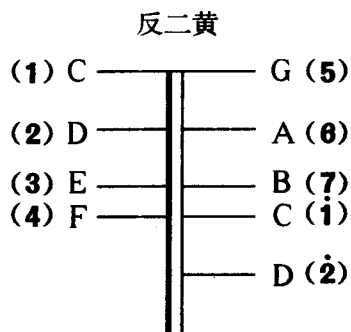


此例西皮定弦应称为里弦 = D 或 1=F，习惯常说成是 F 调，虽不确切，但亦已相沿成习。传统称为六字调。



此例二黄定弦应称为里弦 = C 或 1=F，习惯称为 F 调。传统亦称六字调。

上两例均为 1=F，西皮比二黄定弦高一个音，如系同一人演唱，皮黄定弦的差距大致如此。



此例反二黄定弦应称为里弦 = C 或 1=C，习惯亦称 C 调。传统称尺字调。

1=C 并不就是 C 调，反二黄的调式中心音是 sol，此问题只略作涉及，不另赘述。

京剧习惯称呼与国际通用称呼对照如下：

国际通用称呼	1=D	1= $\flat$ E	1=E	1=F	1= $\sharp$ F	1=G	1= $\sharp$ G	1=A	1= $\flat$ B	1=C
京剧传统称呼	叭 小 叭 工 调	叭 凡 字 字 调	叭 凡 半 半 调	六 字 调	六 半 调	正 工 宫 调	工 宫 半 调	乙 字 调	仕 字 调	伋 字 调

在习惯上还有硬六调、软工调等说法，所谓硬，就是定弦比原调门略高。所谓软，就是定弦比原调门略低。其高低差距一般均在半音范畴之内，视演唱者的嗓音高低而定。

如条件许可，我们主张用固定音高的乐器来定调，如定音器、手风琴、钢琴等（钢琴如年久不调音，往往偏低）。其正确音高应以 A = 440 赫兹为标准。传统习惯亦常以曲笛作为定音乐器，对照如下：

二黄	西皮	笛孔按放	调名对照
	仕字调	○ ● ● ○ ○ ○	开一、二、三、六孔， 按四、五孔为 G
仕字调	乙字调	● ○ ○ ○ ○ ○	开五孔为 F
乙字调	正工调	● ● ○ ○ ○ ○	开四孔为 E
正工调	六字调	● ● ● ○ ○ ○	开三孔为 D
六字调	叭字调	● ● ● ● ○ ○	开二孔为 C
叭字调	叭叭调	● ● ● ● ● ○	开一孔为 B
叭叭调		● ● ● ● ● ●	全按作 A

（注：●表示按孔，○表示开孔）

请注意：过去的老曲笛有雌雄之分，雌笛略高于雄笛（雄笛之 A 约等于国际标准音 $a' = 440$ 赫兹，新制曲笛一般均按此高度），且吹奏者的口气、功力不一，也会有不足半音的高低差距。

（二）关于京胡

据说早年京剧舞台上，只用一把京胡，称“官中胡琴”，定正工调。嗓门够此高度的方可登台演唱。其后到了京剧鼎盛时代，形成了名家各派的唱腔，各位名角都有了自己的私房琴师，一台戏大都根据主要名角的音高而定弦。因此，台上常出现旦角跟不上、老旦唱不出、娃娃生不能唱的现象。有时多位名角同时登台，则各唱各的调门，各用各的私房琴师，局部听来，某些唱段虽然十分美妙，但就整出戏而言，似不可取。这些现象在近来的现代戏或传统戏的演员搭配中已得到重视或解决。名琴师和名演员的长期合作与磨合，形成了某些默契，对京剧声腔的发展起了很大作用。此类合作已得到肯定并被继承，如梅兰芳与徐兰沅、马连良与李慕良、杨宝森与杨宝忠、裘盛戎与汪本贞，以及在形成张（君秋）派唱腔中起了很大作用的名琴师何顺信等。

在京剧的业余活动中,生、旦、净、丑各行均齐全,但由于嗓门高低差距很大,用一把琴显然是不能胜任的,而每把京胡也大都有个最好的音区和音色(其他乐器亦然),过高则生硬,过低则嘶哑,且定弦忽松忽紧,千斤拉上拉下,很影响发音的稳定性。在琴的最佳音区各上下一个音尚可,如上落差太大,发音肯定受到影响。因此,在条件许可时,至少应备两把琴,即一把西皮琴、一把二黄琴,定弦上西皮比二黄高一个全音,故西皮琴筒较小,杆较短,二黄琴筒则较大些,杆也较长些。下表所列具体尺寸,可供业余演奏者在选用京胡时作为参考:

京胡类别	琴杆长度	琴筒长度	前口内径	后口内径
西皮京胡	48-49公分	11.3公分	4.5公分	4.3-4.4公分
二黄京胡	50-51公分	11.5公分	4.8公分	4.5-4.6公分

以上尺寸参照了当前一般常用的京胡,其他如专业的高拨子京胡,其琴筒内径达到5.5公分左右。一般业余活动,备置两琴基本可以胜任,若条件限制,可只置一把皮黄两用琴,其尺寸介于上例两琴之间,但使用起来就比较勉强了。另外,如条件许可,演奏者最好自备用琴,京胡的发音往往因演奏者的操作手法而各异,功力深些的,能较好地控制发音,反之则较差。如果一琴多人用,京胡的发音与操琴的手法习惯上不能马上相协调,那发音大都会不很理想了。

(三)关于音区

早年有人将京剧的生、旦、净等行当的发声套用西洋歌剧的男高音、女低音等来区分,这显然是一种讹误。如京剧净角,曾有人称为男低音,其实净角只是在发声方法、共鸣位置等方面与老生、老旦有区别,但实际演唱音高与老生、老旦相比则毫不逊色,甚至比西洋的男高音在某些方面还要高出一、二个全音。意大利男高音歌唱家帕瓦罗蒂(Pavarotti)号称High C王,其最高有效音区也只能唱到High C。西洋歌剧的古典作曲家除罗西尼(Rossini)《圣母哀悼乐》中的男高音偶尔达到High C外,其他歌剧作品均不超过High C,而京剧中的花脸唱腔,有的甚至超过此高度。如裘盛戎演唱的《锁五龙》(西皮原板、六字调、定 d^2-a^2 弦)唱段中的“不由得豪杰”句中的“豪”字,其最高音冲到了 d^3 ,而“杰”字的长音就是High C(《锁五龙》唱段谱例见本册第156页)。

京剧中最高的调门通常要算乙字调($1=A$),只有小生娃娃腔与童声及个别老旦可以达到,老生、青衣能唱正工调已属少见,能唱六半调就算好嗓子了,一般均在六字调($1=F$)或仄半调($1=E$)。但就以上调门而言,其最高音均达到High C左右,个别嘎调如《四郎探母》中的【西皮快板】一句“站立宫门叫小番”的“番”字,其高度已达到High F。但这类各别高音只能运足气一冲而上,起到一个特殊效果,而不可能行腔成调。至于仄调或更低的调门,除了特殊的唱腔像《红娘》中的“佳期”、《贵妃醉酒》中的【四平调】,一般定弦为 $1=C$ 或 $1=^bC$ 。徵调、高拨子的调门更低些,一般是 $1=A$ 或 $1=G$ (15弦),个别特殊情况应根据演唱者的需要定弦。如梅兰芳先生晚年时,嗓音较低,在灌制《贵妃醉酒》唱片时,定E、B弦即 $1=A$ (乙字调),京胡只好翻上高八度伴奏。

(四)关于板腔

我们有一位朋友在音乐上的爱好非常广泛,中、西乐器的演奏及一般的作曲、指挥,样样都还拿得出手,唯独不喜欢戏曲,当然也包括京剧。究其因?答曰:“戏曲的各种唱腔大同小异,千人一腔,缺乏变化”云云。持这位朋友相同观点的人恐大有人在,殊不知这些美妙的唱腔,就在这异同之间,千变万化,奥妙无穷。这正是戏曲唱腔的特点,也正是赖以久传不衰的重要因素之一。

戏曲唱腔有两种组成形式,即板腔体和曲牌体。板腔体如秦腔、河北梆子等;曲牌体如昆曲、沪剧等。京剧属于前者,为板腔体。京剧的板腔是以西皮、二黄作为基本调的,皮、黄所有的唱腔都通过一个基调以发展、压缩、打散等手法而形成各种板式。试以西皮为例,我们取其中速的板式【西皮原板】作为原型,归纳如下:

【西皮原板】
 发展：如快三眼、慢板（慢三眼）等；
 压缩：如慢二六、快二六、流水、垛板、快板等；
 打散：如导板、散板、摇板等。

以梅兰芳先生演唱的《女起解》、《三堂会审》，举实例如下：

【西皮原板】

$\frac{2}{4}$ 0 $\underline{\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{1}} \mid \underline{\dot{6}\dot{7}} \underline{\dot{6}(\underline{3\dot{6}})} \mid \underline{\dot{1}\dot{3}} \underline{\dot{5}\dot{6}\dot{5}} \mid \dots$
 一 可 恨 爹 娘

【西皮慢板】

$\frac{4}{4}$ 0 0 $\underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{6}\dot{1}} \mid \underline{\dot{6}} \underline{\dot{7}} \underline{\dot{6}} (\underline{3\dot{6}}) \mid \underline{\dot{5}} \underline{\dot{5}\dot{3}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}\dot{5}} \mid \underline{\dot{5}} \dots$
 他 本 是 吏 部 堂 上 的 三

【西皮流水】

$\frac{1}{4}$ $\dot{2} \mid \dot{1} \mid \underline{0\dot{1}} \mid \underline{\dot{6}\dot{5}} \mid \underline{3\dot{3}} \mid \underline{3\dot{5}} \mid \underline{\dot{6}} \mid \underline{0\dot{3}} \mid \underline{3\dot{5}} \mid \underline{\dot{6}} \mid \underline{3} \mid \underline{3\dot{1}} \mid \underline{\dot{5}\dot{6}} \mid \underline{\dot{5}} \mid \dots$
 苏 三 离 了 洪 洞 县， 将 身 来 在 大 街 前。

【西皮导板】（打散、节奏自由）

廿 $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ - $\dot{2}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ ($\underline{3\dot{6}} \dot{5} \dots$) $\dot{5}$ - $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dots$
 玉 堂 春 含 悲 泪

从上述四例中，可以大体看出各板式的旋律走向基本大同小异，其在速度上的变化如慢板的发展、流水的压缩、导板的打散等均可见一斑。当然在这个基调上的变化是多种多样的，以下就是西皮原板和慢板在旋律上移位出现的例子：

【西皮原板】

$\frac{2}{4}$ 0 $\underline{\dot{5}\dot{6}\dot{1}} \mid \underline{\dot{6}\dot{7}} \underline{\dot{6}(\underline{3\dot{6}})} \mid \underline{\dot{1}\dot{5}} \underline{\dot{1}\dot{6}\dot{5}} \mid \dots$
 二 可 恨 山 西

【西皮慢板】

$\frac{4}{4}$ 0 0 $\underline{\dot{5}} \underline{\dot{6}\dot{1}} \mid \underline{\dot{6}} \underline{\dot{7}} \underline{\dot{6}} (\underline{3\dot{6}}) \mid \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}\dot{3}\dot{7}\dot{6}} \underline{\dot{5}} \underline{\dot{6}\dot{5}} \mid \dots$
 想 起 了 当 年 事

以上就旋律本身所发生的变化，试举两例。其实京剧唱腔的各种变化何止万千，就拿最常见的老生西皮原板来说，不下数百段，却无一例唱腔是完全相同的。唱段的变化取决于角色感情的需要，不同角色有不同的情绪，因而产生不同的唱腔。而这唱腔又是基于一个原调上，通过力度、速度、旋律变化与行腔等多种手法

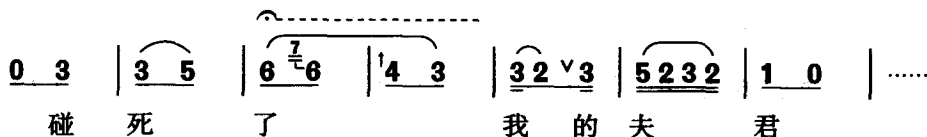
的渲染形成各种不同情绪的唱段。因此,不是“千人一腔”,而是“千人千腔”,只有经过较长时期的研习,才能发现这“千腔”的变化,再加上各种流派的不同处理,使唱腔更加千变万化、奥妙无穷了。

作为唱腔的一种形式——板式,也不是一成不变的,它总是根据内容的需要而不断变化创新。传统京剧中并无三拍子的板式,然而在新编现代戏《奇袭白虎团》中崔大娘唱的三拍子,就非常恰如其分地抒发了崔大娘当时的内心情绪,产生了相当活跃的喜庆气氛,同时也更适合朝鲜民族翩翩起舞的地方风格。这段三拍子的创新运用是一个成功的范例,由于内容的需要,相信会创造出更多的新板式,以使京剧唱腔的表现力更加丰富完美。

(五)关于弹性速度

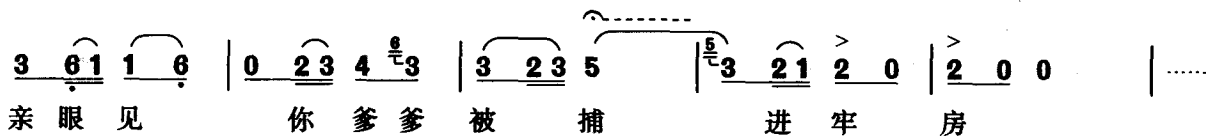
在京剧唱腔中因情绪的需要,常在行腔的正常进行时,将某几小节的节奏突然放慢或加快,此类现象业内人士称之为“扳慢”(或称“撤”)、“催紧”,我们统称之为“弹性速度”。

京剧唱段大都在结束前有扳慢或打散的行腔,此种扳慢为的是加强段落结束时的稳定性,这亦是弹性速度的一种,但更为典型的弹性速度通常出现在一段唱腔的中间或偏后部分,在有规律的板式或节奏进行到一定程度时,将某句唱腔中的各别小节特别放慢,以强调某种特别效果。如《杨门女将》余老太君的一段【西皮流水】唱腔:



在“碰死了”的“了”字上突然放慢,表现了人物在唱到此处时极大的悲痛和激愤的心情,对其后的突然加快(转入【快板】)也起到了一个强烈的对比。

又如现代戏《红灯记》中李奶奶的唱段:



上例在“被捕”的“捕”字唱腔中突然扳慢,更加充分地表现了李奶奶对李玉和被捕的沉痛心情,其后回原速的大段唱腔也更显得坚定有力。这种简单的速度对比对情绪的推进起了很大的作用。

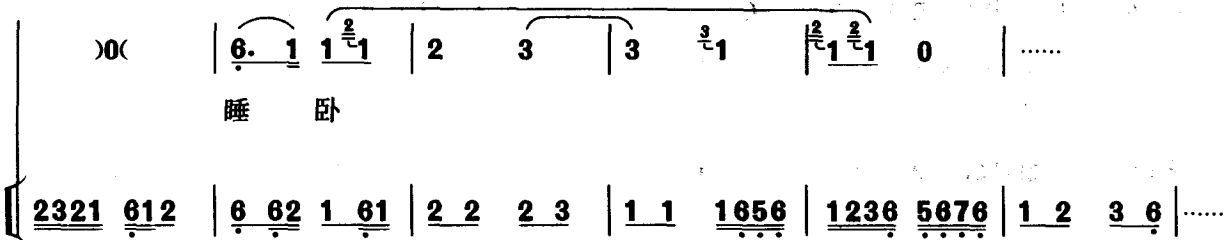
弹性速度在行腔的开头部分较少出现。

弹性速度的使用通常是“扳慢”多于“催紧”,而“扳慢”后的“催紧”常有奇效。

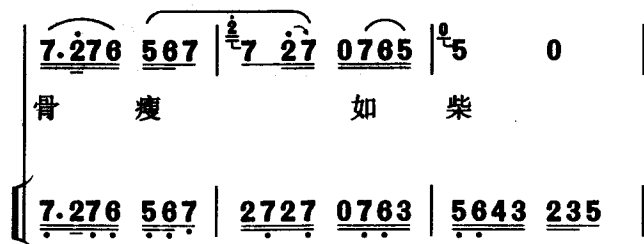
弹性速度在一段唱腔中不宜多用,滥用则时快时慢,有节奏零乱之感,根据情绪需要偶尔用之最有效。

弹性速度是京剧唱腔抒发情感的重要手段,也是京剧行腔的特点。

上例《杨门女将》、《红灯记》的弹性速度,其行腔与伴奏属同步同速,但也有例外,即唱腔扳慢而伴奏速度不变,这大多出现在一个乐句尾部,如《捉放宿店》中陈宫唱的【二黄原板】:

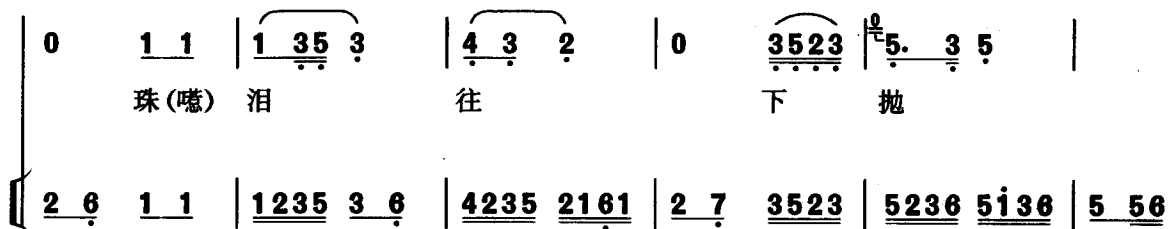


上例唱腔的节奏不仅与伴奏不同步,其伴奏的旋律也与唱腔游离,不如此,则达不到某种特定的效果,伴奏的板式节拍严谨进行,而唱腔却较自由,听来十分潇洒脱俗,此类示例以孙毓敏老师在“上海有线电视台”教唱的一段《红娘》【四平调】(佳期)中一句最为典型,如:



这个“柴”字稍在板后唱出,如蜻蜓点水,十分俏皮,把红娘的机智以及她对张生的同情和对老夫人的不满等复杂情绪表现得恰如其分,妙不可言。孙老师在教唱时强调“柴”字的唱法是非常有道理的。

又如奚(啸伯)派唱腔《白帝城》中刘备唱的【反西皮二六】“点点珠泪往下抛”也很明显,例:

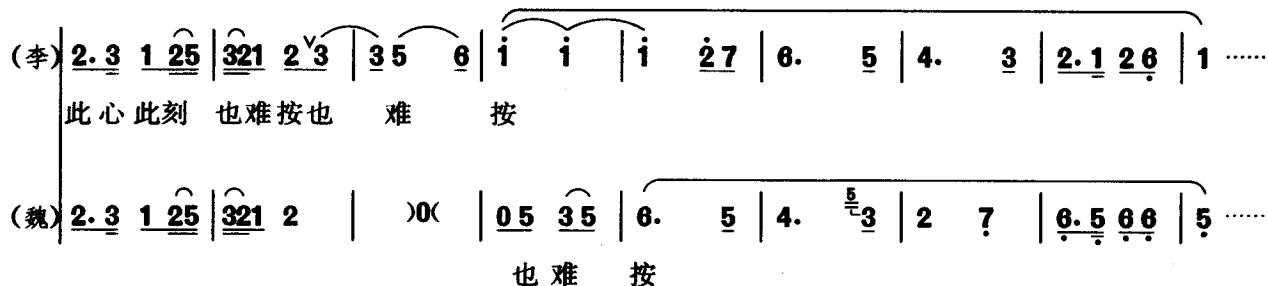


上例的“抛”字原该在板上出现,而现在却几乎在板后唱出,更显得苍老凄凉。其后的几句,也大多用了这种唱法,虽有雷同之感,却也不失为一种独特风格。

以上三例的特点是伴奏节奏和伴奏旋律与唱腔的暂时分离,这正是产生特殊效果的关键所在。此种伴奏切忌与唱腔同节奏、同音型,如唱伴一致,则不仅感到节奏松散,而且平淡如水,韵味全无。

(六)关于叠唱重唱

在传统戏《二进宫》中有一段很奇特的唱腔,就是“叠字唱”。该剧中共有三个角色,各自行当是李艳妃(旦)、徐彦昭(净)、杨波(老生)。前面已有关于“国事议论”的大段对唱,直至李艳妃下跪后,舞台上的气氛骤然紧张,各人唱段也有所加快,为了造成更紧凑的效果,高明的先辈们在演唱这段对唱时采用了叠唱的方法,如李艳妃唱“为的是我皇儿锦绣家邦”;徐彦昭接唱“锦家邦来锦家邦”,这个“锦”字的唱腔与前面李唱的最后一个“邦”字同时出现,紧接着,杨波唱“臣有一本启奏皇娘”的“臣”字,也与徐唱的“邦”字同时出现(详见《二进宫》唱腔谱附注说明)。以后的唱腔照此延续,行家形象地称此种唱法为“鱼咬尾”,这一看似简单的叠字唱法,大大地渲染了剧中人的特定情绪,产生了非常好的艺术效果。近年来,有些演员在一些传统剧目中也采用了此种手法。如《四郎探母》中的夫妻对唱,用“鱼咬尾”的唱法,也产生了一定的剧场效果。这种叠唱,虽只是字头接字尾,严格地说它们是一种简单的重唱,由于剧情的需要,在某些现代戏或历史剧中,很多采用了大段重唱的形式,这些重唱大都采用支声复调的处理方法。如上海京剧院新编历史剧《贞观盛事》中唐太宗和魏征的一段唱腔:



上例先是李、魏齐唱,至结尾处是二人的重唱,表现了各自的激动心情。可贵的是,这生、净两条线的旋律进行,紧紧地与各行的传统唱腔相吻合,而从各音之间纵的关系上来看,也无任何牵强不妥之处,因此效果甚佳。这类形式的突破和创新给京剧唱腔增添了色彩,无疑是一件值得肯定的大好事。但有些京剧的重唱就不如上例用得如此贴切。我们认为,重唱的使用主要是根据情节的需要,而不要盲目地赶时趋新,京剧生、旦、净、丑各类行当的发声方法不尽相同,而都有各自不同的行腔吐字的韵味,唱腔的韵味越是浓,其个性也就越强,一般不宜大段较长时值地和声进行,如生搬硬套,不光听来不融洽,且各自损害和冲淡了韵味,这一点我们认为不足取的。

(七)关于唱京戏必须满宫满调

唱京戏,对广大业余爱好者来说,不仅是一项自娱活动,也是一项健身活动。在大多数板腔体的剧种中,如秦腔、河北梆子、河南豫剧、绍兴大班等,演唱者的嗓音如达不到一定的高度,则不可能唱出韵味、唱出情绪,京剧演唱尤其如此。专业演员固然要求满腔满调、黄钟大吕,但即使是业余演唱者往往也碰到要求伴奏“打高一点”、“我唱低了不过瘾”等等。一般地说演唱者的定调应该是该段唱腔的最高音比自己的极限音高略低半个音或打足到顶。所谓“吊嗓子”,一是指声音打得开,二是指往高处吊。有些人嗓音越唱越宽、越吊越高、越唱越有精气神,唱得上下通气、身心愉悦,以此也能达到健身的效果;有些中老年朋友,唱戏上了瘾,一天不唱便觉得浑身不自在,也正说明有这个功能。某些由民间小调发展而成的曲牌体剧种,其演唱风格本身就要求潇洒飘逸,大都在中声部回旋,而京剧的演唱切忌温温文文、哼哼呀呀,要情绪饱满,发音高亢,不打到一定高度唱起来不会舒畅的。

(八)关于“扳慢”、“催紧”和“休止倚音”的符号

为了更详尽且方便地记谱,本书第二册中增添了两种符号,特说明如下:

1. $\sim$ 为“扳慢”符号。在正常节奏进行中,某几小节突然放慢,行家称为“撤”,我们创用的这个符号类似一个延长记号后加虚点,这虚点可长可短,在虚点内的音节均应放慢,虚点止则“扳慢”亦停,其后即恢复原速(也有人叫它为“皮筋式”节奏)。例见本补充说明第五条中的《杨门女将》、《红灯记》中所记此符号即是。

2. $\smile$ 为“催紧”符号。作用与上述“扳慢”相反,很少用,一般多见于间奏过门中。

3. $\overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}}$ 为“休止倚音”符号,系不发声的倚音。唱法是:有些是字应在拍或板上,但声腔却较明显地扣在拍子的稍后一点发出。例见本补充说明(五)《红娘》、《白帝城》中所记的符号即是,为: $\overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}}$ 近似 $\underline{0\ 5\cdot}$;

$\overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}}$ 近似 $\underline{0\ 5\ 3\ 5}$ 近似 $\underline{0\ 5\ 3\ 5}$ 。
抛 抛

再如:《空城计》【西皮二六板】中 $\underline{7\ 6\ \overset{\circ}{\underset{\cdot}{2}}\ 2}$ 近似 $\underline{7\ 6\ 0\ 2\ 2}$ 。
司(呢)马 司(呢)马

特别要说明一下,我们为什么用 $\overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}}$ 而不用 $\underline{0\ 5\cdot}$,其原因之一是 $\overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}}$ 比 $\underline{0\ 5\cdot}$ 实际记谱要准确些,更主要的是类似《白帝城》、《空城计》等唱腔,在唱到此处时均有很大的弹性,即较有限度的自由(一般情况下,板速不变,只是唱腔本身略微扳慢),这样记谱更便于演唱者自由控制、揣摩体会,而不仅仅限在谱面的拍号上。

(九)关于姚期的姓氏

《京剧曲谱精选》出版后,不少热心的朋友来信来电查询:“姚期”抑是“姚期”之误?有些朋友还引用了近期在上海等地演出的节目单,其中均为“姚期”云云。其实“姚期”之姓“姚”,1995年第3期《中国京剧》杂志中已有过专门说明,几年前中国京剧研究院钮骠教授在“中央电视三台”也曾专门为“姚期”正过姓。我们为了慎重起见,除访问了一些饱学的老先生外,还特地去查一查《后汉书》,其中关于姚期传中写着“姚期,字次况,颖川郟人也……”,确实赫然写着他正是帮助东汉刘秀复国的大将军(其实京剧《上天台》的唱词中“姚皇兄,姚次况”也足以证明)。因此,我们在此一并说明为姚期正姓,“姚”和“姚”虽均为姓氏,但京剧中的“姚期”的姓为金旁姚而非女旁姚。相沿成习以讹当真是实在是不妥的。

(十)关于本书中所用到的锣鼓经(打法)字谱

名 称	念 法 (打法)
大锣单一击 (又名: 一锣)	仓
小锣一击	台
撕边一锣	(1) $\hat{\text{哪}} \text{--} \text{0}$ 仓 (2) $\hat{\text{哪}} \text{--} \text{0 哪} \text{--} \text{仓大 乙 0}$
崩登仓	崩 0 登 0 仓 0
两锣	<u>八大台</u> $\overset{p}{\text{顷}}$ - 仓 0
加锣	<u>大大 大大</u> <u>衣大 大</u> 仓 0 扎 扎 仓 0
住头	<u>大衣台</u> 仓 才 仓
收头	<u>衣大 衣台</u> 仓 令才 乙台 仓
四击头	<u>大台</u> 仓 - 仓 才台 仓令 才台 仓 0
软四击头	<u>大台</u> 仓 仓 $\overset{p}{\text{顷}}$ 仓 0
五击头 (又名: 五锤)	<u>大台</u> 仓 才 仓 才 仓
冲头	<u>八哪</u> : 仓才 仓才: 仓才 $\hat{\text{仓才}}$ 仓
(大锣) 导板头	<u>大台</u> $\hat{\text{仓. 哪}}$ 才台 仓 仓 <u>台大 0</u>
小锣导板头	<u>0 大大</u> 台 台 <u>台大 令台</u> $\overset{\text{稍渐慢}}{\text{乙令台}}$
(大锣) 冒儿头	<u>0 台</u> 仓 才 仓 才 令 $\hat{\text{仓}}$ 仓
小锣冒儿头	台 台 <u>台台大</u> 令 $\hat{\text{台}}$ 台
原板头	扎多 乙 0
慢板头	扎 多 乙 0 (大)
(大锣) 夺头	龙 冬 <u>大大 大台</u> 仓 令才 乙台 仓 <u>大卜</u> 台 仓 0

名 称	念 法 (打法)
小锣夺头	龙冬 大大 大台 台 令台 乙令 台 大 台 台 0
(大锣) 平板夺头	龙冬 大大台 仓令才 乙才乙 ^p 顷 仓 0
(单杆) 凤点头	大大 衣 衣 ^p 顷 才 仓 令才 乙台 仓
小锣凤点头	大大 衣 衣 台 台 台 令台 乙令 台
(双杆) 凤点头	八大台 仓. 哪 才台 仓 令 才乙台 仓
(慢) 长锤	0台 : 仓七台七: 仓七 台七 台 仓 令才 乙台 仓 大卜 台 仓 0
快长锤	0台 : 仓七 台七: 仓大 衣 ^p 顷 才 仓 令才 乙台 仓
散板长锤 (又名: 撞金钟)	扎. 大夜台 : 仓 七. 台七. 仓七 台七 转慢 仓七 台七台 仓 令 才乙台 仓 0
闪锤 (又名: 扣锤, 反长锤)	龙冬衣 大夜台 : 仓台 才台: 仓台 才台 仓台 才台 仓
纽丝	龙冬 八大台 仓台 才台 : 仓台 七台乙台: 仓台 才 仓台 才台 仓 0 渐慢
快纽丝	龙冬八大台 仓台才 : 仓才: 仓才 台台 仓 渐快
(大锣) 抽头	大大大大 衣大 衣大台 : 仓 令台 七台 乙台: 仓 令台 衣台 衣 仓. 七 乙台 仓
(大锣) 抽头一击	大大大大 衣大 衣台 : 仓 令台 七台 乙台: 仓 令台 衣台 衣 ^p 顷 仓 0
小锣抽头	大大大大 衣大 衣令 : 台 令台 乙抬 乙令: 台 令台 衣台 衣 令台 乙令 台
紧锤 (又名: 串锤、望家乡)	> 大大大 仓才 仓才 : 仓才 仓才: : 仓 仓: 仓才 令 仓 0 渐快
乱锤	八台 : 仓仓 仓仓 仓仓仓 : 仓才 仓 0 渐快
一锤锣 (又名: 原场、回头; 或按照它的用法, 叫做大锣打上、大锣打下)	龙冬 大台 : 仓七 七七 台七 七七: 仓七 七七 台七七 渐快 仓才 仓才 仓才 仓才 仓才 令才 仓令 才 : 仓 才: 仓 才 仓
搓锣	大大大大 衣大 衣台 : ^p 顷仓 乙才: : 仓才 仓才: 仓才 乙才 仓

注：字谱代音说明：

扎：单击，往往用于开始或重点地方。

衣：在锣鼓进行过程中表示板单击的代音（扎与衣是板单击根据不同情况标出的代音）。

乙：可以作为休止，也可以作为板的轻击（如切分节拍中常于后半拍），或单扦轻击。

大：单扦击。

多：单扦轻击。

多罗：单扦快速连击。

崩、八：双扦齐击（崩表示重音）。

登：单扦重击。

八大：双扦分击，或双扦齐击后单扦击。

哪々：双扦快速轮击（时值长的叫“撕边”，短的叫“攢儿”）。

龙冬：单扦轻二击，或板和鼓扦（也可双扦）先齐轻击后继单扦轻一击。习惯上念前一击为“龙”，后一击为“冬”，实际是“多多”两击的变格念法。

冬：堂鼓一击。

仓：大锣、小锣、钹，或大锣、小锣齐击。

匡：大锣轻一击，仅用于打更或马铃等效果声响。

顷：大锣，或大锣、小锣、钹齐轻击。

台：小锣单击。

令：小锣轻击。

匝：小锣，或小锣、大锣、钹齐击闷音。

七：钹单击。

才：钹、小锣齐击。

卜：钹，或钹、小锣齐击闷音。

目 录

前 言	(1)
编者的话	(1)
补充说明	(1)

曲 谱

生: 徐策跑城(高拔子导板、垛板回龙、原板、摇板)	(1)
斩经堂(二黄碰板、垛板)	(7)
打严嵩(西皮流水板)	(11)
赵氏孤儿(新反八分、反二黄散板、原板、散板)	(14)
清官册(二黄慢板、原板、小开门、原板、摇板)	(19)
画龙点睛(西皮慢板、原板;二黄导板、回龙、慢板、原板、吟板、散板、原板、垛板、快板)	(29)
上天台(二黄慢板、原板、快三眼板)	(39)
贺后骂殿(二黄原板、垛板、原板、散板)	(49)
击鼓骂曹(西皮快三眼板、原板)	(52)
捉放旅店(二黄慢板、原板)	(54)
定军山(西皮快二六板、摇板)	(62)
浣纱记(西皮二六板)	(65)
鱼肠剑(西皮原板、快板、散板)	(68)
珠帘寨(西皮导板、原板、二六板、流水板)	(73)
大保国(二黄快三眼板)	(77)
碰碑(反二黄慢板、快三眼板、垛板、原板)	(82)
逍遥津(二黄导板、回龙、原板、慢板、垛板、散板)	(96)
马前泼水(西皮导板、原板、摇板)	(104)
野猪林(反二黄散板、原板、散板)	(107)
秦琼卖马(西皮慢板、摇板)	(112)
战蒲关(二黄原板)	(117)
小生: 白门楼(西皮导板、慢板、二六板、摇板)	(123)
柳荫记(西皮原板、摇板)	(131)
监酒令(二黄导板、回龙、慢板)	(134)