

萧 晴 / 记谱整理

程砚秋

唱腔选集



樂

人民音乐出版社

萧 晴 / 记谱整理

程砚秋唱腔选集



人民音乐出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

程砚秋唱腔选集 / 萧晴编. — 北京 : 人民音乐出版社,
1988. 6

ISBN 7-103-00235-5

I. 程… II. 萧… III. 京剧-唱腔-选集 IV.
J643.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 077626 号

责任编辑: 董 大

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.people-music.com

E-mail:copyright@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

850×1168 毫米 32 开 2 插页 15.25 印张

1988 年 6 月北京第 1 版 2004 年 11 月北京第 4 次印刷

印数: 8,751—10,770 定价: 27.30 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



程砚秋



《荒山泪》剧照



《思凡》剧照



《汾河湾》剧照



《锁麟囊》剧照

序

冯 牧

戏曲音乐家萧晴同志用几年的时间 and 精力完成了一项艰巨而有益的“工程”：把京剧艺术大师程砚秋同志一生辛勤创造的演唱艺术精华，以“选集”的形式，搜集成书，贡献在广大戏曲工作者和广大京剧爱好者的面前。这项工作，不但对于京剧艺术界的业务学习和艺术实践具有很大意义，而且对于促进民族戏曲和民族音乐的研究工作，也具有重要的实际的意义。

京剧作为一种具有独立的完整艺术表演体系的戏曲剧种，只有一百多年的历史，但是它实际上已经成为一种全国性的戏曲剧种。这大约已经是一个无可争论的事实。在京剧从创建、发展、丰富和成熟的过程中，曾经出现过一大批富有才华和创造力的优秀演员和艺术家，通过他们长期的富有开创性的艺术实践，京剧才得以逐渐臻于完美和成熟。也可以说，如果没有这些杰出艺术家对于京剧艺术所做出的独创性的努力和多方面的贡献，京剧是不可能出现后来常为人们所津津乐道的兴旺和鼎盛的时期的。在这个长达几十年的鼎盛兴旺的时期中，曾经出现过几个高峰。为现在中年以上的观众留下了深刻印象的一个高峰时期，大约开始于二十年代初，而在三十年代和四十年代之间，京剧艺术的表演和歌唱水平达到了一个巅峰时期。活跃在这个时期的一批杰出的艺术家当中，有一些是以表演（包括身段、念白、武打）见长，有

一些则是以歌唱取胜；只有为数不多的几位京剧演员，以其在艺术上的全面才能和多方面的成就，而被京剧界和广大观众公认为京剧发展史上的里程碑式的人物。在这些艺术家当中，影响最为深远的，我们可以举出梅兰芳、余叔岩、程砚秋、周信芳、马连良、荀慧生、尚小云以及稍后的杨宝森、裘盛戎、李少春、叶盛兰等这样一些名字。

程砚秋是这批卓有成就的杰出艺术家当中的一位具有极其鲜明的艺术风格和多方面艺术才华的艺术家。早在他的青年时期，他就以其独具特色和勇于创造的艺术成就，创建了自己的艺术流派——“程派”。程派艺术包括了京剧表演艺术的各个方面：唱、做、念、打。但在一个时期里，“程派”被看作是“程腔”的同义语。所以造成这样的误解，与其说是程砚秋的其他方面的艺术成就没有得到应有的公正的评价，还不如说正是由于他在演唱方面的成就及其艺术魅力已经达到了风靡全国的程度，以至于多少有些掩盖了他在表演方面的高度造诣。不幸的是，程砚秋黄金时期（我个人认为，从三十年代初他访法归国重登舞台起，到一九四〇年他在敌伪时期毅然辍演前，是程砚秋舞台生活的成熟和巅峰时期）的表演艺术，除了少量唱片以外，只能留在人们的记忆之中。全国解放前后，他的艺术造诣更加炉火纯青，然而由于身体、年龄和嗓音的限制，他在舞台上已经不大可能像中年时期那样随心所欲、游刃有余地表现出自己的全面的艺术才华了。但是，由于科学技术的发展，在他不幸早逝前的十多年中，还是留下了较多的音响资料，使我们有可能对于他中晚期的演唱艺术进行比较广泛和细致的研究。

为了使程砚秋在演唱方面的艺术成就以更加完整、全面和更

加稳定、确切的形式保存下来，作为我们民族文化的一份珍贵材料，既可以教育后代，又可以传之更远，我们应当组织对于“程腔”艺术研究有素，同时又有较高戏曲音乐素养的同志，把这项任务担当起来。我们需要有一部比较全面地介绍和准确地表达程砚秋唱腔艺术的曲谱选集，正如我们需要有一部能够比较完整地介绍梅兰芳、余叔岩以及其他杰出京剧艺术家的曲谱选集一样。

这样的选集，可以帮助后来者学习这些艺术大师的创腔方法、演唱方法，可以帮助人们了解这些艺术家的艺术风貌（风格和特色），也可以帮助后代演员和戏曲工作者了解：一个伟大的京剧演员是如何在前人成就的基础上，勤奋钻研，坚持创新，而终于闯出了一条独具艺术丰采的崭新的艺术道路的。

现在，我们高兴地看到，为人们所企盼的《程砚秋唱腔选集》，终于出现在我们眼前。

《程砚秋唱腔选集》搜集了程砚秋一生所遗留下来音响资料中经过精选的大量唱段和唱腔，并且精心地把它们翻成包括乐队伴奏在内的曲谱。这本选集中选入的，可以说包括了遗留下来的程砚秋大部分代表剧目中的完整的唱腔、唱段以及部分剧目的全部唱腔。为了介绍程腔的精华，这些唱腔的选材主要是根据四十年代起程砚秋演出实况录音记谱，部分唱腔则是根据程砚秋中晚期的唱片资料记谱。它们都是可以代表程砚秋演唱的成熟期以后的特色和水平的艺术珍品。我认为，这本选集的记谱者在工作中所表现出来的严肃性和精确性，是无可怀疑的和可以信赖的。

因此，我相信，这本选集无疑会受到广大京剧爱好者和京剧工作者的欢迎；同时，它也会成为一些热心学习程派艺术的京剧演员的有益的和可靠的教材。现在有不少青年演员爱好并且私

淑程派艺术。他(她)们的困难是见闻不多，即使是想“立雪程门”，也苦于不得其门而入。我想，他(她)们肯定会从这本选集中得到很大的教益。但是，我希望这些仰慕程砚秋演唱艺术的青年同志们，当你们向这本选集学习的时候，不应当只满足于做一个程腔艺术的模拟者，而应当更多地从中学习程砚秋唱腔艺术中的那些艺术规律，学习程砚秋是如何运用自己的特点，在演唱中把思想、感情和优美的唱腔水乳交融地融为一体的，学习程砚秋在他的艺术生活中是如何在学习前人的基础上不断推陈出新，创造着自己独特的艺术风格的。一切艺术的生命，都在于它的独创性；没有独创性，艺术就会僵死，充其量只能使自己成为某种复制品。而程砚秋的演唱艺术的最大的特点就是他的独创性。忘掉了独创性，就会抛掉了程砚秋演唱艺术的精髓和灵魂，就不可能成为程砚秋同志的真正的继承者和好学生。

我的祝愿

果素英

《程砚秋唱腔选集》和读者见面了，我表示衷心的欢迎和祝贺！我希望京剧各流派都能有各自的唱腔集出版，以展示我国戏曲音乐在不同的历史时期所达到的艺术水平，并使各名家的精心创造能传之于世。

砚秋故去已经二十六个年头了，由于他的早逝，特别是由于他中期因日伪统治而毅然辍演，因此他留下的音响资料多是早期和晚期的唱片和录音，中期留下的为数不多，而他生前对他自己早期灌制的唱片并不满意，这就给这一本选集的出版带来了很大的困难。现在能搜集到如此众多的中、晚期的音响资料，将他艺术成熟、风格完善的代表作，经过精选，汇集成册，贡献于读者面前，便不能不使我感谢有关领导和各方面同志对这一工作的重视、支持和努力，包括大力促成这一选集得以出版的砚秋生前的一些好友。

砚秋能创立“程派”，“程腔”能在观众中受到广泛的热爱，说来也的确不易。小时为练功所受的苦和良师益友的帮助，是大家都知道的，单以他个人来说，为在艺术上求得发展，他所花的工夫和精力，有许多是我亲眼所见的。他这个人，对工作有一种“狠”劲，事事都要做出好来。拿创腔来说，他每创一副，就要花费多少个不眠之夜；对每一句唱腔，都要反复琢磨、推敲，新腔创好

后，首先在家里唱给我们听，有时一句唱腔，他有好几个方案，就将几个方案不厌其烦地逐个唱给我们听，问我们哪个好，我们家并非梨园世家，现在我们的子女，也没有一个人再从事这一方面的工作，因此我们并非内行，但他就把我们当作第一批听众，征求我们的意见。甚至像《武家坡》这样的拿手剧目，唱腔早已为群众熟悉了，他也仍然一直在修改，直到逝世前和杨宝森同志合录此剧时，两人都还在赛着继续创新、发展。记得当时我曾劝他：“这是你唱顺了的剧目，唱腔不知改了多少次了，你就别动了吧”，他也不听。果然，这一次创新，又受到各方面的好评和赞扬。在艺术上永远追求创新、发展，精益求精，似乎已经成了他的第二天性。因此我总认为他的成就，与他一生艰苦创业、艰苦奋斗分不开，也就是说，是凭他在艺术上的一个“斗”字和“狠”字获得的，没有这种拼搏精神，便不可能创立程派，也不可能创出独具风格、曾风靡全国的程腔来！

砚秋性格刚正不阿，这已经是大家知道的，大家也很赏识他这一点。的确，他在自己的艺术生涯中，从未因请人捧场而请人吃过饭、送过礼，甚至也未因此而送过票，求他们在报刊上替他宣传。他一直说：“艺术要靠观众给分”，要靠台上所表现出来的真本事来争取观众，如果你的艺术真正好，你便会找到知音，票价再贵，观众也会舍得出钱来买票看戏，看完后说“值”，这样便会有人自愿为你做口头宣传。在这一点上，观众是最公正的。所以他对他的艺术，从来一丝不苟，我想这正是他获得广大观众信赖、爱戴的一个重要原因吧。

三十年代初，砚秋从欧洲考察西欧音乐、戏剧回来，曾立志要改革京剧乐队。他认为京剧伴奏乐器就是几大件，太单调了，

要增加乐器，要和声。《春闺梦》中加笙，就是这一时期初步的成功尝试。正当准备继续进行大胆改革时，由于抗战爆发及其它原因，此事便只好中断。

硯秋不仅谙熟京剧音乐的规律，同时他对民间音乐、各地方剧种、曲种的音乐都极为重视，每到一地，必然观看当地的戏曲，接触各地的民间音乐。建国后赴西北调查地方音乐归来，他曾谈起各地著名的老艺人的绝技，像青岛梁前光的胶东大鼓，董长河的柳、茂腔，济南邓九如的扬琴，王莲峰的潍县大鼓，汉中二黄名角张庆宏，豫剧的常香玉，西安的樊粹庭，蒲剧的阎逢春，新疆的康巴尔汗和南疆喀什的哈西木等人的艺术，他谈得总是津津有味，赞不绝口。他曾说：“京剧一向以国剧自居，时间久了就越发觉得自己似乎了不得了，看不到或者根本不愿意看到各种地方戏曲中，都有好多京剧所没有和达不到的独特之处，实际上，近几十年来，京剧一直是向没落的路走着，前途是危险的。”他对民族艺术和各种艺术的热爱不自建国始，因此在他过去的唱腔中，就吸收了不少剧种、曲种音乐，甚至对外国歌曲中的某些音调，也能吸收进来加以溶化，使听众听来往往只能感到新颖、丰富、好听，而不知其出自何处。

硯秋不仅在音乐上有很大的创造，单说剑舞，也有很大的发展，如他在《女儿心》中所创的剑舞，就是独出心裁，与众不同。1959年初他为俞振飞、言慧珠两同志准备出国演出而排《百花赠剑》时，曾将这一剑舞用在里面。可惜言慧珠同志也已逝世，这一套剑舞也就随她的故去而失传了。此外像《红拂传》、《聂隐娘》中的剑舞，也别开生面，现在会者寥寥；原先会的，现在都已七旬开外，就是记得也舞不动了。表演上的东西，当时

不像音乐可以留下音响资料，给后人演唱、研究留个根据，表演失传了，更十分可惜。现在有录音录像等优越条件，希望能利用它们，及时将老辈名家的表演精华保留下来。

创腔经验随谈

程砚秋

很多好心的朋友，希望我能谈一些创腔的经验，但实在说来，我的经验非常有限，特别是作为一个演员，如果就“知”和“行”两方面来说，“知”的方面是非常差的（过去也很少有时间来做理论上的探讨），不过由于通过四十多年的舞台实践，从无数的实践中，逐渐了解到观众的心理，比较知道他们喜欢什么，不喜欢什么，怎样创腔才能被他们接受，并感动他们；怎样才能使腔有变化，并且好听。现在把我个人在这方面的点滴体会及研究腔的过程介绍出来，提供戏曲演员和戏曲音乐工作者们参考。

在戏曲中，戏剧与音乐是紧密结合着的，无论昆曲、京剧、梆子或其它剧种，任何一出戏，都离不开音乐。但戏曲音乐与单纯的音乐不同，它有单纯音乐的作用，同时更是帮助表演的工具；所以无论音乐多么高雅、优美，如果离开了戏剧或者不宜于表现戏剧的都不适于运用。

戏曲音乐从发展到现在，前辈祖先给我们遗留了很宝贵的财富，他们是经过无数辈艺人创造、加工，最后才一直流传下来，肯定下来的；同时它们有着深厚、广泛的群众基础，因此也可以说，这些流传至今的腔调、曲牌，都是经过千锤百炼了的。这部分宝贵的遗产，值得我们很好的重视、继承。但另一方面，也应

该看到它的不够，需要更好地丰富、发展。比如三、四十年前京剧的乐队，文、武场面一共是七个人；这七个人组成的乐队，要表现当时比较小的剧目如《玉堂春》等，也可以说是能胜任的。但当我后来排演较大的整本戏，特别是舞蹈很重的像《梅妃》及场面较大的如《文姬归汉》、《春闺梦》等，就感到乐队太贫弱、简单，需要充实、丰富了。

我们戏曲团体里，很需要新文艺工作者（包括音乐工作者、舞台美术工作者等）来参加工作。我常常感到假如若干年前有一个音乐工作者能够帮助我，与我合作，那么我就会省力得多了。但新文艺工作者要参加工作，就要要求他对戏曲进行研究，如音乐工作者，就要了解各种板、眼、曲牌，并与舞台规律结合。我们需要的是为发展戏曲而很好地合作，而不是需要关起门来自搞一套就拿到台上去运用的舞台美术设计家、音乐家；我们需要音乐家真正的懂得戏，掌握戏曲音乐的规律，以便更好地帮助剧团、帮助演员，而不是单凭着听一听，就自己进行作曲，作好了曲就交给演员去唱。

以我个人的经验来说，我感到京剧的腔调本来很简单，但改腔时要在原来的基础上慢慢地给它变化、发展，这样观众才容易接受，特别是我们的观众对传统的唱腔都有很深的印象，很多腔他们都会唱，大概也正因为这样，所以创腔时要是独出心裁地（不在原有基础上）完全换一个新的，他们就会不容易接受。这就像我们住惯了四合院，要是突然给你一座洋楼，就是好也会感到不大舒服一样。这是个习惯问题。所以创腔时总要慢慢地变化、发展，先改变一点，观众觉得新鲜而不陌生；再改一点，又与以前不同，慢慢地发挥，以后就可以什么都引进来，又新奇、又熟悉，

又好听、又好学。这就是观众的心理，我们必须懂得。

我个人在创腔上面，大概经历着这样两个时期。

当然，最初学戏时腔调很简单：我第一出戏学《彩楼配》，由始至终全是西皮；第二出学《二进宫》，由始至终全是二黄；第三出学《祭塔》，全是反二黄。学了这三出戏，可以说基本上掌握了青衣的腔调。这些最基本的腔调，虽然它们在几个戏里，各都只有四、五个调子（指大腔而言），但掌握这些基本腔，对我后来进行创腔却有很大好处。

从十八、十九岁开始创腔到二十六岁以前这一时期，我一共排了十几出新的本戏。因为感到以前的腔调不够用，所以从这一时期起，每排一个新戏，我就在里面增加新腔；但我创腔时，不是把旧有的腔调一脚踢开，而是在旧腔的基础上变动，所以也可以说全都仍然是西皮、二黄、反二黄，但又全都有变化，就是大同小异。二十六岁以前，我采用的都是这个办法。

二十六岁以后，一方面由于自己慢慢地胆子也大了，一方面也由于知道创什么腔观众容易接受了，所以这一时期吸收外来的腔调很多，拿《锁麟囊》及近年排的《英台抗婚》来说，里面就吸收了好多剧种如梆子、越剧、梅花调甚至外国歌曲的腔调；根据这么多年来观众的反映，还没有听人说过我唱的哪儿的腔，怎么唱得这样特别？这些吸收来的腔，要是不说明，大家就看不出痕迹来。我想吸收腔调不能生吞活剥，如果看见越剧好，梅花大鼓好，就搬过来一整段放在京剧里，或者把落子、歌曲大段大段地放到京戏里去；观众一定不接受，不承认，甚至还会给你叫“倒好”。

前辈各行名演员中，民国初年最受人欢迎、为人称道的是

“谭腔”。当时流行着两句话、“有匾皆书埜，无腔不学谭”。埜即王埜，山东人，写的一手好字，当时匾额请他写的很多。谭就是谭鑫培老先生，也就是现在名演员谭富英的祖父；他的腔调最多，腔板也最能表现各个剧目中不同的剧情和人物感情。但初兴时，很多有名的老辈们都嫌他取巧，不赞成；而听众的感觉却不一样。他的腔调，战胜了老辈们一成不变的、呆呆板板的老腔，丰富并超越了他们。谭腔离不开昆、黄、杂曲及生、旦、净各行的唱腔，可以说是兼收并蓄、自成一家的。但他吸收得最多的是青衣的腔，因此青衣的腔帮助了他的老生腔的发展，而谭腔又转过来为后辈青衣的腔开了很多诀窍。谭腔虽然繁密，但主要是配合情节。六月里暑伏天看他的《托兆碰碑》，唱的反二黄，一出台，从神气、唱腔、声音上就给人一种凄凉寒冷的感觉，观众暑伏天听戏不是越听越热，越搧扇子越出汗，而是听得毛骨悚然，使人进入所谓“一声唱到融神处，毛骨悚然六月寒”的境界。

当时其他的几个名老生，如汪桂芬、孙菊仙、刘鸿声等几位先生，从唱腔到声音都有各自的特点，因而形成了若干派别。如汪桂芬先生的特点是实大声洪，响遏行云；孙菊仙先生犹如长江大河，非常奔放；许荫棠先生是奎派老生，做工虽然较差，但唱起来声震屋瓦，有人形容他唱《打金枝》中的“金钟三响把王催”的“催”字时，能将很长很厚的髯口都吹起来，可见他的气功和唱法都非常好。刘鸿声先生完全是高音，唱得又亮又脆，毫不拖泥带水（我从前听过他唱，我觉得近些年来，还没有人能比得上他）。

当时谭老先生的一派却是玲珑婉转，但丝毫没有让人意味着他在耍花腔，卖弄或取巧。