

戏曲名家唱腔丛书

新风霞唱腔选集



中国戏剧出版社

责任编辑：鸣 迟 杨清华

新凤霞唱腔选集

中国戏剧出版社出版
(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京市彩虹印刷厂印刷

字数157,000 开本 850×1128 毫米 $1/32$ 印张 $8\frac{1}{16}$ 插页 5

1985年7月第1版

1985年7月第1次印刷

印数：1—2,800册

书号8069·494

定价 1.70 元



新 风 霞 近 影



《杨三姐告状》的杨三姐



《祥林嫂》中饰祥林嫂



《刘巧儿》的巧儿



《金沙江畔》的珠玛



《凤还巢》的程雪娥



《春香传》的春香



《乾坤带》中饰银屏公主



《花为媒》的张五可



《会计姑娘》的李秀英



《烈火中永生》的刘明霞



与琴师徐文华谈唱腔

出版说明

唱腔艺术是戏曲舞台艺术的重要组成部分。几百年来，无数表演艺术家、戏曲音乐家在戏曲的唱腔旋律和演唱技巧上反复琢磨、千锤百炼，创造了各个剧种、各个流派不可胜计的精彩唱段，长期活跃在舞台上、流传在群众中。昆腔曾有“家家‘收拾起’，户户‘不提防’”的盛况；京剧中谭鑫培的“店主东”和“叫小番”，梅兰芳的“看大王”，马连良的“劝千岁”，裘盛戎的“我魏绛”，李多奎的“小张义”……等等，也都不胫而走，到处传唱。解放初期，街头巷尾又时时传来评剧的“巧儿我”，越剧的“梁兄啊”，黄梅戏的“树上的鸟儿成双对”的旋律……可以说，戏曲艺术的生命就是这样延续在广大群众的口边的。

十年动乱，一花独放百花残，戏曲的生命濒于危境，所以近年才有“戏曲危机”之说。要战胜“危机”，振兴戏曲，除了要在戏曲艺术本身的发展与提高上下功夫之外，也必须大力加强戏曲艺术的普及，特别是戏曲唱腔艺术的普及工作。重新建立戏曲演唱与广大群众之间的紧密联系，让优秀的戏曲唱腔继续活在群众的口边，是很重要的一环。

这是戏曲艺术发展的需要，同时也是广大群众的迫切

要求。近年来，我们出版社和许多戏曲团体都不断接到读者和观众的来信，要求出版精彩唱段的曲谱和带有曲谱的剧本。为了满足这些要求，我们一方面在本社出版的《京剧选编》、《评剧大观》和一些优秀戏曲剧本的选集或单行本中尽可能附录精彩唱段的曲谱，另一方面，又陆续出版了“戏曲唱腔剧本”、“折子戏谱”（活页歌篇儿）等套书和这套“戏曲名家唱腔丛书”。

本丛书将选辑各个戏曲剧种中著名的表演艺术家、戏曲演唱家的唱腔精华，以单人或多人集的形式出版。既可供戏曲爱好者学习、欣赏，又可为有关专业人员提供一批各具特色的珍贵戏曲唱腔资料，以供创作参考或研究分析之用。根据不同情况，有的附有创腔、演唱者的创作经验，有的附有别人对其唱腔艺术的研究或评介，有的还对每出戏或每个唱段的艺术特点进行一些分析讲解。在条件具备时，我们还准备将有关唱段制成盒式录音磁带，随书发行。

我们希望广大的戏曲音乐工作者、爱好者和广大读者共同关心这套书的出版工作，多为我们提供资料、稿源和各种宝贵的意见与建议。

新凤霞是著名的评剧表演艺术家。她对评剧女声唱腔的发展作出了杰出的贡献。在唱腔的板式、旋律上，用嗓发声上，润腔技巧上，四声音韵上，她都发展了传统，形成了自己的特点，创造出脍炙人口的“新派”唱腔。特别是她所演出的以《刘巧儿》为代表的现代剧目，成功地塑

造了一代崭新的中国妇女形象，使古老的戏曲舞台上回响起洋溢着清新的时代气息的音调。

本集选辑了新凤霞演出的二十个剧目中的近六十段唱腔，基本上包括了新派唱腔的最精彩唱段。全书大体按演唱时代先后排列，从中可以看到新凤霞唱腔艺术的发展脉络。有些剧目或唱词由于形势的变化，已不适宜演出，但为了保留新凤霞在唱腔上的创造，本书仍照原样记谱选录，以存其真。本书记谱者是与新凤霞多年合作的琴师，能较好地掌握新派唱腔的风格特色。例如新派著名的“疙瘩腔”，在曲谱中都用特殊的符号给予记录，便于读者学习掌握。

书中有新凤霞同志的《我的唱腔创作》（代前言）和《一个音乐家对我的帮助——怀念盛家伦》两篇文章，介绍了她的创腔经验和演唱、用嗓方面的体会，相信对读者会有参考价值。

本书中打击乐的记谱，一律采用汉语拼音字母式锣鼓简谱。这对一部分熟悉汉字锣鼓的同志来说，也许觉得有些不习惯，但从长远来看，是有利于提高锣鼓记谱的准确性，也有利于让更多的人——特别是青年人熟悉和掌握戏曲打击乐乐谱的。

限于我们的经验和水平，这套丛书和本集的编辑出版工作都可能有不少缺点，希望能得到大家的批评指正。

中国戏剧出版社

1984年4月

我的唱腔创作

(代前言)

我的唱腔是怎样形成的？有很多热心观众、很多青年演员问过我。还经常有人找我要曲谱，要我介绍创腔的经验；由于我的水平低，不知道该如何解答，更不会提高到理论上来说明问题。

我从六、七岁就受京剧演员的堂姐姐影响，好唱，也跟着姐姐天天去喊嗓子，学着：“依依依依、啊啊啊啊、嗯嗯嗯……”张开嘴放松喉咙喊，闭上嘴用鼻腔出音；无论刮风下雨、冰天雪地，都要去喊嗓子。说是“冬练三九，夏练三伏”，现在想，这种练声的方法不一定对，但它可以锻炼毅力。

我在台上唱了几十年戏，我要求自己唱的松弛自如，象说话一样，使人感觉亲切，自然真挚，诚恳大方，又要耐人寻味。我们评剧前身“莲花落”就是说唱形式，我尽量掌握这一点，作到唱的字字清楚，抒情优美，要求人物的音乐形象美，时代感情美。用声音表现人物的喜怒哀乐，唱出人物的思想感情，除去咬字清楚，还要行腔通畅，归音有力准确。由于时代变了，老评剧的腔调不够，也不能表现新社会新人新事的感情，评剧原有的唱腔必须进

行革新创造，丰富旋律，发展板式，创造曲牌。但是又要注意，不能脱离评剧的传统。

提高演唱技巧，加强音乐感，锻炼表现能力，使观众能够得到艺术的享受，受到剧中人物情绪的感染、演唱时能够和观众交流，主要全靠真实的情感。我在演唱时尽量避免矫揉造作，改革老评剧演唱时尖着嗓子的喊叫，以致后来嗓音嘶哑，那种不科学发声方法。练习在演唱时尽量松弛，声音通顺舒畅饱满。咬字清楚，四声纯正，行腔干净，咬清字再拖腔，注意防止音裹字的现象。作到字正腔圆，唱快板字不乱，唱慢板情不断，低音纯厚饱满，高音足但不喊，拉腔不散，花腔灵活润甜。追求唱情，不追求唱形。

演唱几十年，我觉得一个演员贵在有自知之明，练出功夫还得巧妙运用。人没有全材，每个人的嗓音条件也不能说什么行当、什么音调、什么剧种都能唱，一个演员对自己的声带要有正确的认识。我过去因为唱法不科学发音方法不对头，声带也出过毛病，这也是从失败中得来的教训。

我们评剧讲脑后音，实际上就是头腔共鸣，这是很重要的音。

我学戏时师傅说：“小肚子用劲”，就是运用丹田，唱什么也得用上丹田气。西洋唱法，民族唱法，都要用上丹田气才能唱得丰满，呼吸匀称，丹田气用不上，唱的气力不足，共鸣也不好。

我的唱腔都是经过合作，和同台演员合作，特别是跟

乐队同志合作的。很多和我一起合作的乐队同志都对我有过帮助，经常在我演唱时出现了即兴新腔，乐队同志当时就能伴奏下来，而且记了下来，然后同我商量后修改曲谱，再丰富唱段，产生新的曲调。

在解放前，我虽然已经当了主演，在演唱时也常有意识地发展、创新，可是有一定的阻力，稍有丰富、改动就会遭到师父、长辈和保守力量的反对，以至谩骂、讽刺、挖苦。可是观众喜欢新腔，常是得到观众的彩声。

我演京剧移植的剧目《锁麟囊》时，就把程砚秋先生在《锁麟囊》中所有的好唱腔全吸收在评剧《锁麟囊》唱腔里了，观众每听到这些熟悉的唱腔就非常欢迎。解放后，连程砚秋先生听了都到后台来鼓励我，说我把京剧腔化成评剧腔，融合得自然通顺，很好。可惜那些唱腔没能记录保留下来。

解放初期我演《刘巧儿》、《祥林嫂》、《艺海深仇》，那时还不兴记谱，还是老的即兴演唱伴奏，我都是事先把唱腔安排好了，找琴师一道研究商量。《刘巧儿》唱腔、板式都有新的旋律，创造了新的曲牌，在唱法上吸收了新歌剧的方法。《祥林嫂》的唱腔要求朴实深情，都是评剧原有的板式，不追求装饰华丽。这三出戏都在一九五〇年就灌了唱片，立即受到广大观众的欢迎。

《刘巧儿·送线》一场唱的：“巧儿我自幼儿许配赵家，我和柱儿不认识，怎能嫁他……”这个曲牌是评剧传统戏《老妈开唠》的〔喇叭调〕，唱法改了，节奏变成了双板打法。这种双板打法，活泼跳动，表现出解放区的小姑娘

勇敢奔放的性格。双板打法是从解放前电影《千里送京娘》的插曲，形容马蹄声的双打节奏中借鉴来的，用在《刘巧儿》小桥流水〔喇叭调〕中很新鲜。剧中人边走、边唱、边舞，耍着线穗子很活泼轻快。《刘巧儿》的唱腔都是我先想好，唱出来，请乐队琴师同志研究好节奏，配上过门形成的。这个戏首次演出就受到观众的欢迎，主要是反映了解放区青年男女要求婚姻自主、要求解放和边区政府认真耐心的工作态度和民主作风。剧情活泼明快，通俗易懂，又配合解放初期《新婚姻法》的宣传，有现实的针对性。这出戏生命力很强，三十年来至今还是很受欢迎的剧目。

《祥林嫂》的唱腔，都是用的评剧传统板式，但从唱腔上能听出时代的气息。祥林嫂是封建社会被踩在脚下的可怜女人形象，这出戏，也是直唱到现在还在舞台上保留着，仍是观众喜欢的节目。现在我不能演了，别人在演。往往也都还是唱我原来的唱腔。

《祥林嫂》一剧初排时在一九四九年，唱腔也是由我编好，琴师张其祥同志伴奏。一九五三年重排，改由琴师徐文华和我合作了，在唱腔方面又有所丰富加工，但主要唱段没有改动。多少年来在边演边改中成为现在的唱段，应该说可以算是“定稿”了。

《艺海深仇》凤英唱“夜深沉，灯光淡，暗自回忆……”这段反调，是用传统的反调为基础加以丰富的。这个戏是配合当时镇压反革命运动而编排的。运动过去了，戏没有保留下来，可是这一段反调唱段流传至今。

以上这三出戏的唱段，从那时和观众见面后，一直得到广大观众喜欢。

一九五三年排《志愿军的未婚妻》，这当中有两段唱，一段“作梦”，另一段“锄草”，也叫〔锄草调〕，是我跟马可同志合作的曲牌。这个曲牌是把奉天大鼓和影调的旋律，揉合在评剧唱腔中而成的新板式。

创作过程是我们分析了人物和情节后，我先唱出调来，马可同志录了音，拿回去写出谱来，再拿给我听，提出哪些音调还不理想，和马可同志一起再一句句的反复唱，把每个字音唱准，都符合评剧的字正音圆，也有了韵味，就算定谱了。这样来回研究多次，马可同志非常耐心谦虚，我们合作得非常好。

《调风月》一剧，燕燕唱〔蜻蜓调〕。这是评剧传统没有的曲牌，是受湖南花鼓戏音乐形象的影响而创出的调子，我看了湖南花鼓戏《刘海砍樵》，觉得这个戏音乐形象朴素热情，我很喜欢。在创造燕燕的音乐形象时，我尽量吸收花鼓戏的腔调，化成评剧，用双板节奏，活泼跳跃，明快热情的调子来刻画和表演燕燕这个人物。

《乾坤带》一剧，银屏公主唱〔凡字大慢板〕。这段唱也叫〔凡字调〕，我是受了京韵大鼓的〔凡音〕和山东〔梨花调〕的悲腔哭音，还有山西梆子的滑音哭腔的影响。长久以来，我的头脑中留存着这些优美的旋律，现在把它们融合在我的评剧唱腔中，成为我的一个重点唱段。

《无双传》一剧，无双唱〔反调大慢板〕。是在原有的评剧反调曲牌基础上吸收了“辽宁大鼓”、“梅花大鼓”的

旋律和悲音，在节奏上也延缓拖长，增加悲伤哀惋的情调。

以上这几段板式、曲牌都是原来评剧没有的。创造新的曲牌，必须根据剧中人物的身份、性格、情绪，进行深入的研究和体会。同一个新的曲牌也有时在不同的剧目里再次运用，譬如〔蜻蜓调〕用在《六十年的变迁》童少英“喂鸡”一场中，又进行了改变和创新，节拍由2/4改为4/4，旋律也有些变动，改名〔喂鸡调〕，唱来很朴素，富有生活气息，加上轰鸡的动作和夹白，很符合农村妇人的形象。这个曲牌用在《花为媒》电影中张五可唱时，又进行了再创造，张五可是大家闺秀，燕燕是丫环，童少英是农村妇女，身份、性格都不相同，在张五可赏花唱段中，我们根据五可性格特点和当时的情绪，又做了不同的处理。

在古为今用、老腔新用上，我和同台演员、琴师一起，也作了试验。如张五可跟阮妈在花园赏花“报花名”对唱一段，用的曲牌本是传统戏里《小老妈上京》小老妈唱的〔唠调〕，也叫〔太平年〕。这一曲牌，我于一九五一年曾在我演《牛郎织女》男耕女织一场男女对唱用过，在唱法上，把〔太平年〕的拖腔用过门代替，改掉了过去庸俗、夸张的唱法，曲调也有所改动，在男耕女织场面中边舞边唱，效果很好，很能表现牛郎和织女恩爱和美、艰苦勤劳的气氛，观众很喜欢。一九六四年长春电影制片厂拍《花为媒》电影时用在张五可“报花名”时也很合适。这就使一个老的曲牌用在新戏新人物身上变成了新曲调了。为了不忘传统，这个曲牌仍叫做〔太平调〕。