

名派名家名段歌唱系列

纪念李多奎诞辰百十五周年

(一八九八——二〇一三)



京剧老旦唱腔琴谱集

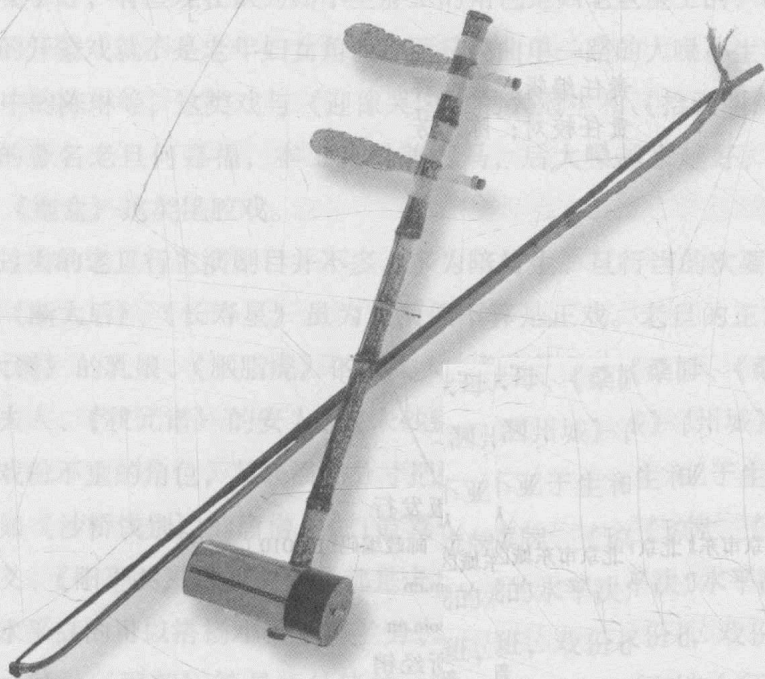
姚利 姜悦 编著

人民音乐出版社

名·派·名·家·名·段·歌·唱·系·列

京剧老旦唱腔琴谱集

姚利 娄悦 编著



人民音乐出版社 · 北京

Jingju Laodan Changqiang Qinpuji

图书在版编目(CIP)数据

京剧老旦唱腔琴谱集 / 姚利、娄悦编著. — 北京: 人民音乐出版社, 2015.4

ISBN 978-7-103-04784-2

I. ①京… II. ①姚… ②娄… III. ①京剧-唱腔-选集
IV. ①J643.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第240301号

责任编辑: 张 辉

责任校对: 陈 芳

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲55号 邮政编码: 100010)

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 14印张

2015年4月北京第1版 2015年4月北京第1次印刷

印数: 1—1,000册 定价: 41.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: (010) 58110533

谈京剧老旦行当之源流

姜悦、子舆

在京剧艺术中，老旦行当产生很早，在还没有武生行当的时候就有老旦了。非但不是老生、丑行兼演老旦，恰恰相反，是老旦行当专职应工。

早先，老旦与小生行当有着千丝万缕的关系。许多剧目与应工来源于昆系小生（指曹眉仙、徐小香徽班昆系小生），但唱法多宗汉调小生（龙德云）。过去小生都是大嗓真声，必须嗓子好，有些现在认为归小生应工的角色是归老旦应工的，小生行当不演。比如，老旦行当的开蒙戏就不是老年妇女角色，而是昆曲单一路的大嗓小生戏《乍水》中的唐僧、《抱盒》中的陈琳等，这类戏与《迎像哭像》的大冠生和《拾画叫画》的巾生完全不同。道光年间的著名老旦何喜福，本工花旦兼刀马，后大嗓越来越好，随即改唱老旦，专演《乍水》、《抱盒》这类昆腔戏。

过去的老旦行主演剧目并不多，多为陪衬生、旦行当的次要角色，有些自己主演的戏，比如《断太后》、《长寿星》虽为主演但不算是正戏。老旦的正戏是《别母乱箭》的周母、《八大锤》的乳娘、《胭脂虎》的太夫人、《得意缘》的狄母、《桑园会》的秋母、《盗宗卷》的老夫人、《状元谱》的安人、《朱砂痣》的老妇人、《泗州城》的观音化身等等。但这些看似戏份不重的角色，其表演的分寸把握、细腻程度并不亚于生和旦。除了以上这些正戏，其他如《沙桥饯别》的唐僧、《打鼓骂曹》大边的那个旗牌、《琼林宴》的魁星、《审头》的郭义、《阳平关》的更夫等，都是老旦应工的。这些戏的水平决定老旦演员所搭班子的水平，水平高的可以搭杨小楼、梅兰芳、余叔岩这样的大班，戏份也高。除这些戏外还能唱《断太后》、《辞朝》算是额外饶的，唱开场。所以老旦这个行当从来就没分过“做工老旦”、“唱工老旦”或是“头路老旦”、“里子老旦”，这些说法太外行了。过去凡是唱老旦的，就都得会这些。

这里边还要补充说明一下《钓金龟》、《游六殿》的问题，这两出戏原本是老生应工，老旦不许唱的。程长庚大老板是不是唱这两出，现在太难考证了。但是汪桂芬这两出尤其拿手，这是王凤卿先生说的，比较可靠。汪桂芬是公认得到程长庚艺术最多的。王凤卿家族均为徽系重镇，父亲王绚云为徽班著名旦角，外祖父郝兰田是徽班当家老生。汪桂芬受业于徽系，也愿将其艺术还礼徽系正统，且王凤卿的开蒙老师崇富贵也是程大老板四箴堂的教师，

因此王凤卿的艺术可以说师承汪桂芬上溯程长庚并得其真传。

后来汪桂芬传给王凤卿十出“汪派”戏，其中就有《钓金龟》、《游六殿》这两出。王凤卿唱《钓金龟》的次数比《文昭关》还多。刘鸿昇、高庆奎包括唐韵笙的《游六殿》（后来都叫《目莲救母》）、《孝感天》都是应工演唱不是反串。但从什么时候老旦开始动《钓金龟》这些戏的呢？这要从郝兰田说起。现在一说郝兰田大家就会联想到“同光十三绝”，实际“同光十三绝”是彻头彻尾的假画，无论画工还是里边的人物选择都有明显的硬伤，至今还有人愿意相信这个谎言，这个问题在此不多赘述。郝兰田是王瑶卿、王凤卿先生的外祖父，三庆徽班挑梁老生，后由于老生应工的老旦戏《钓金龟》、《游六殿》唱得太红了，便专演这些戏，还在《钓金龟》后连演《行路训子》。原来老生应工只唱《钓金龟》，不唱《行路训子》。《行路训子》一直就是老旦戏，唱开场。《钓金龟》连演《行路训子》这个创举观众大呼过瘾，在当时非常轰动，郝先生的《行路训子》甚至比《钓金龟》还受欢迎，红极一时。而且王凤卿先生说过，郝先生不应《胭脂虎》这类戏，顶多应个《孝义节》、《甘露寺》，这两出是老旦应工的戏。像《钓金龟》这些在外行看来应该算是老旦行的戏，始终被内行看做是老生范畴，比如王凤卿先生说过郝兰田实际上没改行，一直是按老生应工规规矩矩地唱，并没有自出机杼。

另有文献认为老旦行当始自谭志道。

其实谭志道之前三庆班的老旦行当就已十分成熟，谭比晚于他的郝兰田更接近老旦，但其实不算老旦专工或说真正意义上的老旦行当。谭志道将近六十岁搭入三庆班的时候，才改唱京剧。他又是票友下海，在所演的老旦剧目上比较凌乱并不系统。比如，老旦应工正戏《胭脂虎》、《孝义节》他演，开场戏《断后》、《辞朝》也唱，归老生应工、老旦不许唱的《钓金龟》也唱。他本身就是老旦、老生兼演，所以《钓金龟》这类戏也不好说是老生戏还是老旦戏。谭志道唱的《钓金龟》虽然后来也改成皮黄的了，但和后来郝兰田徽系有传承的《钓金龟》还不一样，现在谭志道这个路子的《钓金龟》肯定是失传了。

当初从宫里就分不清哪些戏是老生应工老旦戏，还是本工老旦戏，于是就把凡是老旦扮相的都归于老旦行当。尤其道光二十五年后，潞河杨静亭在《都门纪略》中武断地把郝兰田纳入老旦行，郝戏码极宽，却仅挑与老旦相关三四剧。后来，一方面戏班子也都跟着宫里的规矩，另一方面由于龚云甫的出现，老生应工的老旦戏也较少演出，老生干脆把这块阵地又退还给老旦行当了。但是龚云甫唱的《钓金龟》、《目莲救母》与老生应工完全是两个路子，无论整体风格还是唱腔都有很大不同。

白登云长子白元鸣从富连成出科后，曾得凤二爷亲传五出戏。这五出戏中除了《战长沙》等，还有一出很特别的、很有传承的老的老生应工的《钓金龟》。上来的引子不是“家无隔夜粮”更不是“家中无钱钞”，而是“富贵着紫衫，贫贱耐饥寒”。

所以无论谭志道时期还是郝兰田时期，发展成熟的老旦行当都存在，谭、郝并不能代表老旦行当。郝兰田将《钓金龟》、《行路训子》、《游六殿》这些戏唱得很红，但并不是真正意义的老旦正工，而是老生正工，真正老旦应工演唱这些戏，甚至拓展了更广泛的主演剧目，还是后来的龚云甫颠覆性地改革了老旦行当。“龚老旦”是票友下海，且先学老生后改老旦，就此打破旧规，不再应工《别母乱箭》、《八大锤》、《盗宗卷》、《胭脂虎》、《得意缘》等主戏，只唱《断太后》、《辞朝》，且原来由老生应工的《钓金龟》、《游六殿》都唱。他凭借天赋确实为老旦行当创下一番天下，戏码还曾列过大轴（这是极少的情况下）。

虽然龚云甫的改革对后世影响极广，但传统老旦行当仍然传承有序，其代表人物就是罗福山。罗福山坐科小福胜，以武生开蒙，后改老旦，能戏颇多。除老旦本工外，还演过《三江口》的大嗓周瑜、《虬蜡庙》的黄天霸（梅兰芳饰褚彪），反串过花旦正工戏《双摇会》的大奶奶王氏（王福山反串二奶奶）。

罗福山影响极广，文亮臣、孙甫亭、陈文启、松介眉、李多奎、吴祿禅等等皆罗福山弟子，他的地位犹如生角中的程长庚。罗福山是各大班社争相聘请的大角。尤其周长顺故去后，谭鑫培的戏多是罗福山配演。后来杨小楼、梅兰芳、余叔岩、王瑶卿班里，罗福山更是不可撼动的角色。红豆馆主最为推崇他的昆腔戏，演《宁武关》必邀罗福山饰演周母（杨小楼、余叔岩演《宁武关》也是罗福山的周母）。梅兰芳演《游园惊梦》也必有罗福山的杜母。罗福山是昆系的重要传承人，是《乍水》之唐僧、《抱盒》之陈琳的底子。想了解老旦行当和昆腔的特殊关系，在他的艺术上都有体现。

罗福山对弟子舞台呈现的风格有严格的要求，台上不许“遭魔”，不许“嚷嚷”，激情演唱、热血表演，绝不允许。为此曾有两位进了罗门的人，因为台上胡来而被逐出师门。罗福山对门人的严格要求，实际上是在维护老旦行当一代代传下来的“规矩”，不可越雷池半步。这个规矩在今天看来是多么的重要。如有此规矩就不会出现在薛平贵还没唱〔导板〕前老旦先长两个调门，把〔摇板〕唱得跟〔导板〕似的这类奇景。

李多奎是罗福山的入室弟子。早先私房徒弟拜师，与后来的戏校上来就拍板教戏不一样。只有拜了师，师父才给讲梨园行的规矩、本工行当的规矩。李多奎是先拜在罗福山门下培养了良好的基础，传承了正确的艺术思想，明白了老旦行当在京剧艺术中的作用后，又敬慕龚云甫这口唱儿，并得陆彦庭（龚云甫琴师）相助努力私淑。李多奎也演《胭脂虎》、《孝义节》，李多奎也唱《桑园会》、《盗宗卷》。有了这些本事，再加上私淑龚云甫，把老旦不唱的戏（如《钓金龟》等）都唱得很好，才有了李多奎。

当今对李多奎的研究局限比较大，没能全面理解李多奎的本事。今天的老旦行想得更多的是老旦挑梁唱戏，在京剧的历史上即便龚云甫也未开挑班之先例，不是这个行当有缺陷，是因为京剧艺术的“整”。过去演员虽然没文化，但师父都会教什么“活儿”，该什么样。

老旦就要配合生、旦演员的整体呈现风格，就是绿叶。老生、旦角演出剧目一个月“不翻头”很容易，老旦成吗？老旦正戏不多的原因是因为确实也不需要那么多，即便今天我们给老旦行当新编无数剧目，但由于行当的局限，让观众连看一个月老生戏不觉怎样，要是连看一个月老旦戏就困难了。所以，今天的老旦行当在剧目上别像票友下海的“龚派”，得真正有李多奎的本事。李多奎有录音传世的一些小角色如《桑园会》、新戏《海瑞罢官》等等极好，这些小地方反映出大本事。《断后》、《辞朝》好唱，“唱得不讨厌”挺难，李多奎是真正老的老旦行当风格，就是罗福山的艺术思想，说白了还是《胭脂虎》的底子，毕竟这才是老旦行当的真本事。因此《断后》、《辞朝》这类开场戏也能做到不喊不叫不嚷嚷，所以“唱得不讨厌”。建议当今老旦行当还应兼顾原来的老旦正戏，这类戏需掌握火候、把握分寸，如何傍严主演又不讨厌，毕竟这才是老旦行当的真本事。

刘曾复先生在谈到老旦行当的发展体系时说，老旦在前期主要是龚云甫，用北京四声字调唱，顺溜极了，是典型的京派；后期是李多奎，也是用京音唱。李多奎是跟龚的琴师陆五陆彦庭学的。是学龚云甫的，都得先跟陆五学。之所以老旦唱北京音让人觉得特别好听，关键是龚云甫运用京派的“三级韵”运用得好。因为不光湖广音，京音也有“三级韵”，昆腔有“三级韵”，二黄也有“三级韵”。龚云甫纯粹是用京四声的“三级韵”，像“老生来命运薄，好似路旁草一棵，活了今年秋八月，不知来年活不活”，他调整得特别好，非常好听。因为原则是一样的，只是具体表现不同。可有一条，京四声唱得不好，就会唱成大鼓了，龚云甫唱的不是大鼓。所以，龚是一个了不得的人物。当然，这绝不是说大鼓难听，它又是一个艺术系统。

此外，罗福山又是一个体系，是从昆腔这一路下来的，跟湖广音接近。再往上说，是老谭的父亲谭志道，那纯粹是湖北话。所以老旦后来有两个体系，一个是龚老旦，一个是罗福山。罗福山一直传这个体系，最大的徒弟是文亮臣，他的影响很大。下边是孙甫亭，孙的底子是王玉敏。李多奎实际上拜的也是罗福山，但私淑龚云甫。这里有两个问题，一是关于罗福山与昆的关系如何理解？主要是从字韵方面说的，也包括戏。再一个是怎么会又跟湖广音接近呢？其实这是一个问题。我曾经很奇怪，怎么昆腔中的阳平字声调都低，比如《宁武关》“败北非因畏敌狂，虑萱堂倚门凝望”，这里边是阳平字的全低，这不是很怪吗？后来一了解，一点儿也不怪。在昆山，更大一点儿说是在江南，阳平字的字调都低。湖广音的字调在阳平上与下江是一致的。安徽就不同了，安庆的语音是属江北的，跟扬州话差不多，是高阳平。在阳平的读音上，湖广音和昆腔是殊途而同归。从这一点上说，湖广音和昆腔虽是两个系统，但又有其共同之处。这看似风马牛不相及的两个体系，居然有内在的关联，妙得很！（引自刘曾复、蒋锡武《京剧表演体系的传承主流及其他》一文）

老旦因为是表现老年妇女形象的，所以发音和唱腔就有它特殊的地方，这主要是为了突

出人物年龄的特征。在日常生活里，年老妇女和年轻妇女的说话、嗓音是不同的。一般来讲，年老妇女说话的声音比较低而宽，年轻妇女说话的声音比较尖而细，所以老旦用大嗓唱念来体现老年妇女的特征是很合适的。

老旦唱腔最早是在老生基础上形成的，因此从一开始就带有男性化的特点，往往被唱得又高又亮，充满干烈、阳刚之气，但女性那种特有的温和柔婉的特征却显得贫弱苍白。后来，这种实大声宏、直腔直调的局面，通过龚云甫等前辈艺术家的革新创造有了很大的突破。他们在老旦唱腔里大量地吸收与借鉴了青衣的唱腔旋律，使老旦声腔糅进了细腻柔美，具有了女性化的特性。

京剧老旦的声腔艺术美，不仅在于它的唱腔旋律，更讲究的是它的韵味，只有很好地掌握老旦的声腔演唱特点，才能更好地唱出“味道”。

龚云甫先生首先在老旦唱工的技巧上做了细致的研究。在京剧演唱中有这样两个规律：“大嗓无落音，小嗓无擞音。”（所谓“落音”就是在腔的间歇处最后的音总是自然地微微下滑，这种唱法在旦角唱腔里比比皆是，因为它能表现出女性娇柔的特征。所谓“擞音”就是行话的“疙瘩腔”，在老生唱腔里常常以喉底着力用气顿出颤音来，这种音名为“擞音”。）龚先生既吸收了大嗓的“擞音”，又运用了小嗓的“落音”，巧妙地糅进老旦的唱腔，使老旦唱腔自成一格。在腔调上，他吸收了青衣婉转缠绵的曲调和老生气度轩昂的味道进行剪裁、糅合，成功地创造了老旦独特的唱腔风格。另外，他的嗓子具备老旦特有的“雌音”和“衰音”（“雌音”就是女性的音，“衰音”就是老年妇女颤颤巍巍的音），在演唱中，他根据特定环境中的特定人物，从人物性格和感情出发，不同程度地将二者结合起来，用“娇”、“润”、“脆”、“柔”四种音色表现老年妇女的声音特征。

语言是表达思想感情的，唱词是为剧情服务的，要想表达得好，演员就必须字字句句交代清楚。所以传统唱法要求严格遵循“声音服从字”这一原则，即特别讲究“字正腔圆”。这首先是指唱腔的旋律要体现出所唱的“字”本身的四声音调变化。比如在行腔中按照湖广音，阴平字往往高唱，阳平字往往低唱，上声字由高而下，去声字先抑后扬。另一方面，所谓“字正”还要求在发声时一定要将这个字的声母和韵母表现得清清楚楚。比如，唱“老”字就要唱成“l—ao”，唱“旦”字就要唱成“d—an”，也就是说，要唱出每个字的字头、字腹、字尾。在这里，四声的音调要靠唱腔的旋律变化来体现，而字的声母、韵母则要靠演唱者在咬字、发声、共鸣、归韵、气息等方面来体现了。

老旦演唱中“共鸣”和“气息”的运用很重要。

“共鸣”。在京剧演员的演唱声腔里运用的十分广泛。共鸣腔包括头腔、鼻腔、咽腔、口腔和胸腔。老旦的唱腔为了突出女性高、亮、柔等音色，往往更多地使用头腔、鼻腔和口腔的共鸣，在运用共鸣时，气息起着相当重要的作用，而共鸣则是形成各个行当唱腔的特有

音色与韵味的重要手段。

“气息”。李多奎先生讲：气乃音之本，无气无声。在戏曲演员的声腔演唱中，合理运用气息技巧，对演员的演唱起着相当重要的作用。所以，演唱者气息控制自如与否，往往决定着整个唱段的演唱质量。它包括字音的清晰、明亮，感情的准确，音质的充沛、完美等。在唱腔中，气息的运用一般有慢吸慢呼、急吸慢呼和提气、送气、偷气等方法。

“慢吸慢呼”指先缓缓地饱吸一口气，沉到小腹，但不要静止，气息要流动，再稳稳地唱出一句比较长的腔。它一般用来表现角色胸有成竹、深沉稳重等情绪。

“急吸慢呼”往往是在较快的板式结束时使用。表现人物的感情得到了宣泄之后，长出一口气。在不影响旋律和情绪的条件下，在适当的地方吸入一口气再慢慢呼出，使人听来唱腔饱满充分。

“提气”这种用气方法在行腔过程中能够达到渲染感情，表现不同情绪的目的。在行高腔前，吸足一口气，沉到丹田，小腹有外压内顶、相互顶撞的感觉，这样把高腔唱得十分饱满充沛，渲染了人物的感情气氛。

“送气”的要点在于气息的储存，这点十分重要，就像裘盛戎先生所比喻的，演唱时的存气仿佛生活中的存款，有零存零取，有零存整取，口袋里总有钱，但不能浪费，必须用于需要处。这样演唱时就不会气尽声绝、力竭声嘶。

“偷气”则运用在节奏紧凑、速度较快的板式中。比如〔垛板〕、〔快板〕内利用旋律固有的顿挫之处，在听众不知不觉中吸入气息，或者在〔散板〕类唱腔的长拖腔里偷偷吸入一口气息，而又不影响长腔的连贯性。

以上几种用气方法都是在行腔过程中用来渲染感情、表现不同情绪使用的气息技巧。

京剧老旦行当的戏路很宽，从穷苦的百姓到皇宫后妃都可以扮演。传统剧目中，在老旦所扮演的人物身上，积淀着很深的中国传统文化和民族美德，即所谓的忠、孝、仁、义。多数老旦剧目，如《钓金龟》、《赤桑镇》、《罢宴》、《岳母刺字》等都是宣扬正气的。而且，无论是贫民百姓康氏，还是皇后娘娘李后等，都非常重视自我修养、道德规范。因此，老旦的角色必须重气质、重力量——皇后要体现出雍容大方，贫家妇女要体现出正义善良。所以说，演员演出不光是单纯卖弄嗓子，而且要将人物的身份、气度表现出来。

李多奎先生说过：演员好比是众人，演的也是众人，演出来不能一个脸儿，唱出来不能一个味儿。朴实的语言，道出了艺术的真谛——演员的各种表演程式和技巧都是为充分表达剧中人物的思想感情、准确塑造人物性格服务的。

李先生是这样说的也是这样做的。他的演唱即是根据不同人物、不同情绪、不同的规定情境，表现出不同的人物特点来。即便是同一人物在不同的处境中所表现的感情也毫无雷同之感。比如在《遇皇后·打龙袍》剧中，同是李后一个人，在《遇皇后》中的演唱，无论

是〔二黄慢板〕还是〔二黄原板〕、〔散板〕，都是以“衰、涩、苍”音为主，整个演唱凄凉酸楚，清晰地反映了李后追怀往事、无限悲伤的心境；但在行腔中又舒展大方，含蓄平稳，表现出李后即使沦为乞丐仍不失皇后的身份气度。而在《打龙袍》中则完全不同，主要以“脆、亮、润”的音色行腔，唱得爽朗流畅，醇亮甜润，刻画出李后“拨开云雾见青天”，在文武百官迎接之下进入皇城时愉快兴奋，而又无限感慨的心情。而责骂皇儿的大段〔流水板〕，大量“镶嵌句”、“重叠句”的演唱，各种音色俱全，唱得波澜起伏，跌宕有致，形成了唱腔中一浪紧接一浪的“冲击波”式的旋律线，把李后复杂丰富的心绪与她数落儿子那种絮絮叨叨的口吻和语势宣泄无遗。

以情带腔、以腔传情，刻画人物内心活动是塑造老旦人物形象的重点。随着时代的发展，那种一味重声势不重情感，不注重人物性格塑造的唱法渐渐得到改变。因此说，京剧老旦唱腔艺术是揭示人物内心世界，展示人物内心情感，增添人物艺术魅力的重要手段。〔二黄慢板〕是老旦剧目里运用较多的板式，《钓金龟》、《遇皇后》、《望儿楼》、《六月雪》、《游六殿》、《徐母骂曹》等剧中均有，它们不仅板式相同，唱腔旋律也大同小异。但李先生却能根据对人物感情的理解，运用高超的演唱技巧，演唱得各自有各自的韵味，塑造出各自不同的人物。康氏乍得金龟时的意外惊喜；李后追怀往事时的哀戚悲凉；窦太真思念皇儿时的忧郁伤感；蔡母为即将被斩的儿媳梳头时的怜爱悲怆；刘青提在地府突见儿子时的惊疑悔恨；徐母身逢乱世的感叹无奈。这些人物特定的环境、身份、感情通过声乐形式，在观众心中树立起鲜明、生动的形象。

目 录

孝义节

- 夫本是炎汉家护国大将〔二黄慢板〕…………… (1)

望儿楼

- 窦太真在昭阳自思自想〔二黄慢板〕…………… (7)
听谯楼打罢了初更鼓响〔二黄原板·摇板〕…………… (12)

太君辞朝

- 宋王爷坐江山风调雨顺〔二黄慢板〕…………… (21)
余氏女在金殿一本启奏〔二黄快三眼〕…………… (26)

滑油山·游六殿

- 黑暗暗雾沉沉冥途照晃〔二黄导板·回龙·慢板〕…………… (31)
又只见行善的人在金桥来往〔二黄原板〕…………… (36)
我这里拜过了山神佛像〔二黄原板〕…………… (38)
听长官说罢了心头火〔二黄原板〕…………… (39)
听长官他命我将天来叫〔二黄散板〕…………… (42)
听一言不由我喜之不尽〔二黄散板〕…………… (43)
刘清提站都城浑身颤抖〔二黄导板·回龙·慢板〕…………… (44)
儿的父修正道跨鹤西走〔二黄原板〕…………… (51)

赤桑镇

- 见包拯怒火满胸膛〔西皮小导板·快板〕…………… (54)
你休要花言巧语讲〔西皮二六·快板·摇板〕…………… (55)
听包拯一席话暗自思想〔二黄原板·散板〕…………… (57)
小包拯他把那赔情的话讲〔二黄散板·三眼·原板〕…………… (59)

遇皇后

- 想当年在皇宫何等安好〔二黄慢板〕…………… (63)
你那里休道我言多语差〔二黄原板〕…………… (68)

众百姓都道你为官清正〔二黄原板〕	(73)
打龙袍	
龙车凤辇进皇城〔西皮导板·三眼·原板·流水〕	(76)
一见皇儿跪埃尘〔西皮流水〕	(80)
好一个聪明小包拯〔西皮流水〕	(83)
钓金龟	
老天爷睁开了三分眼〔二黄慢板〕	(86)
叫张义我的儿听娘教训〔二黄原板〕	(90)
有几个贤孝子听娘来论〔二黄原板〕	(93)
这几辈贤孝子休得来论〔二黄原板〕	(95)
行路训子	
自那日张义儿离去寒窑〔二黄慢板〕	(98)
夜黄昏只走得金鸡叫〔二黄导板·回龙·原板〕	(103)
思前事不由我心痛难忍〔二黄原板〕	(108)
哭 灵	
见灵堂不由人珠泪滚滚〔二黄导板·散板〕	(114)
听樵楼打罢了初更时分〔反二黄慢板·原板〕	(115)
徐母骂曹	
那刘备本是英雄将〔西皮二六·快板·摇板〕	(125)
斩浪子	
数九寒天冷如冰〔二黄导板·回龙·慢板·散板〕	(127)
四郎探母	
一见娇儿泪满腮〔西皮导板·流水·摇板〕	(133)
李逵探母	
大不该儿打伤人把大祸闯下〔二黄导板·慢板〕	(137)
铁牛孩儿回家转〔西皮导板·反西皮二六·二六·快板·摇板〕	(139)
岳母刺字	
鹏举儿听为娘把话来论〔二黄原板·散板〕	(142)
鹏举儿站草堂听娘言讲〔西皮导板·原板·快板·散板〕	(147)
罢 宴	
想当年先太爷早把命丧〔二黄三眼〕	(151)
休道他未曾把富贵来享〔二黄原板·垛板·散板·摇板〕	(155)

洪母骂疇

见灵牌不由人珠泪滚滚〔二黄导板·回龙·反二黄慢板·原板〕…………… (159)

怒气冲冲门前看〔西皮摇板·流水·快板〕…………… (169)

无耻狂言天地愤〔西皮二六·清板·快板〕…………… (170)

杨门女将

一句话恼得我火燃双鬓〔西皮小导板·三眼·原板·垛板·快板·散板〕…… (176)

乘月光瞭敌营山高势险〔二黄导板·回龙·原板〕…………… (181)

对花枪

我的家祖居南阳地〔反二黄中三眼·原板·二六·慢板〕…………… (186)

孝 义 节

孙尚香投江自尽后，天帝为了嘉奖她的节烈，敕封为嫫姬娘娘。尚香遂托梦于母亲吴国太，请求修建庙宇，吴醒后按照尚香所言建造嫫姬祠于江滨。

此剧又名《索庙》，见《三国演义》第八十四回。《孝义节》为青衣、老旦的对儿戏，前辈旦角艺术家陈德霖、梅兰芳、尚小云、荀慧生、黄桂秋都曾演出，老旦泰斗龚云甫此剧尤为出名。

以下这段〔二黄慢板〕根据李多奎 1929 年的唱片整理而成。其中的京胡伴奏为陆彦庭先生。陆先生在当时被行内尊称为“陆五爷”，他为龚云甫伴奏多年，有“老旦胡琴第一名手”之美誉。陆先生的操琴风格与孙佐臣是一个路子——手快而音美。这段〔慢板〕共八句，比普通的〔二黄慢板〕多两句，唱腔难度也比较大，唱段中的很多行腔都要一气呵成。

当年，龚云甫创立的声腔艺术非常流行，后辈的唱工老旦演员都宗法“龚派”，李多奎也不例外，而且更为得天独厚的条件是，他在龚云甫去世之后，将陆彦庭请到家中，名为吊嗓儿，实际上是向他学艺。由于李恭敬好学，陆便把“龚派”唱法的奥秘倾囊相赠。陆对李的要求非常严格，不论私下吊嗓儿还是台上演戏，都是一丝不苟，李演出剧目的变更、演唱调门的高低都由陆决定，行话叫做“师父胡琴”。李对陆的要求也十分尊重，并且下苦功夫钻研。所以，他能全面、系统地掌握“龚派”唱腔艺术。据当年报载：陆彦庭伺候龚云甫的时候，彼此还有个商量，可等到给李多奎操琴的时候，就得是陆怎么拉，李就必须怎么唱，整得李时常唉声叹气，可等到登台演出，李又少不了陆这把胡琴的衬托，您说绝不绝！

在《孝义节》这段唱腔里，可以很好地体现李多奎继承“龚（云甫）派”艺术的风范。

夫本是炎汉家护国大将

吴国太唱

伴奏 $\left[\frac{4}{4} \right]$ 扎 多 衣 $\underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{2}} \quad | \quad \underline{\underline{1261}} \quad \underline{\underline{5235}} \quad \underline{\underline{2356}} \quad \underline{\underline{3276}} \quad | \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{6.6}} \underline{\underline{535}} \quad \underline{\underline{0346}} \quad \underline{\underline{3643}} \quad |$

$\left[\underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{01}} \quad \underline{\underline{2356}} \quad \underline{\underline{3212}} \quad \underline{\underline{3276}} \quad | \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{5.6}} \underline{\underline{3235}} \quad \underline{\underline{2321}} \quad \underline{\underline{6561}} \quad | \quad \underline{\underline{5761}} \quad \underline{\underline{2356}} \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{2.2}} \underline{\underline{3276}} \quad |$

〔 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 7̣ 6̣ 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ 6̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ 6̣ |

【二黄慢板】
 伴奏 〔 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 5̣ 6̣ 7̣ 2̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣ 5̣ 5̣ 6̣ 3̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 5̣ |
 唱腔 〔 0 0 0 0 | 5̣ 5̣ 6̣ 3̣ 0 3̣ 2̣ 5̣ 5̣ 3̣ 5̣ |
 夫 (哇) 本 是

〔 2̣ 2̣ 2̣ 2̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ | 5̣ 5̣ 6̣ 3̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 3̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ |
 〔 2̣ 2̣ 2̣ 2̣ 0 0 0 | 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 0 3̣ 6̣ 1̣ 5̣ 2̣ |
 炎 汉 家

〔 3̣ 3̣ 3̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 1̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 1̣ 1̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ |
 〔 3̣ 3̣ 3̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 5̣ 3̣ 5̣ 2̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 0 0 |

伴奏 〔 7̣ 2̣ 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 7̣ 0 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 6̣ 4̣ 3̣ 2̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ 6̣ |

伴奏 〔 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 5̣ 6̣ 7̣ 2̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 2̣ 3̣ 5̣ 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ |
 唱腔 〔 0 0 0 0 | 2̣ 5̣ 3̣ 1̣ 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ 3̣ 0 |
 护 国

〔 3̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 2̣ 2̣ 2̣ 2̣ 3̣ 3̣ 7̣ 2̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ |
 〔 0 1̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 6̣ 5̣ | 2̣ 2̣ 2̣ 2̣ 3̣ 7̣ 2̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ |
 大 将，

6. 7̇6̇ 6̇ 5. 35 6̇ 7̇ 2 6̇ 7̇ 2 321 7̇ | 6̇7̇6̇7̇ 2 7̇ 7̇ 6̇ 6̇ 4 3 6̇ 6̇.6̇ 36432723

6. 7̇6̇ 6̇ 5. 35 6̇ 7̇ 6̇ 7̇ 2 2³ 2 1 7̇ | 6. 72 2 7̇ 6̇ 6̇ 4 3 6̇ 6̇ 46432 3

5 035356 12612522 66116165 3 053566 | 5 5 5. 67 6 5 237 6 5. 6762

5. 35 6 12612 2 6 1 6165 3 053566 | 5 5 6 5 0 0

伴奏 [6 5 6 7 2 3 3217 6 7 1 3 7 6 5 6 | 1 6 1 2 3 6 4 3 2 5 3 231 2 3276]

伴奏 [5 6.6535 5 672 6561 | 5 55 3365 3.3235235 | 2 2.22535 6.6576123]

唱腔 0 0 0 0 | 5. 6 5 3 0 3 2 5 3 | 2. 3 2 0 0 0
孙 仲 谋

5 56 3.233 2361 2.532 | 1 1 1623 5 4.63523 | 16123532176713 7656

5 5 32 3 2 61 2.532 | 1 - 2165 0 0 | 0 0 0 0
在 江 东

伴奏 [1 6 1 2 3 6 4 3 2 5 3 6 1 2 3276 | 5 6. 65 3 5 5 6 7 2 6 5 6 1]

伴奏 [2 5 2 3 7 2 3 6 5 2 3 5 6 76567 | 6. 65 6 3. 23 3 2 321 2 3. 52 6]

唱腔 2 3 2 7 6 5 3 5 6 0 | 0 3 2 3 2 321 2 3 2
基 业 执

1 6 2. 53 2 7 6 5 6 7 6 5 6 1 6 | 5. 65 6 2 3 7 6 6 7 5 6 7 6 5 6

1 6 0 0 0 | 5. 6 2 7 6 6 5 6 7 0
掌, 汉 疆 土