

顾振遐编著

徐玉兰唱腔集成



上海文艺出版社

序

时光过得真快啊，一霎眼，已是华年不再，白发催人，人到夕阳黄昏了。有道逝水流年，这话一点不假。我的整整五十七年舞台生涯，正是在这不知不觉中似流水一样淌过去了。也许因为我一辈子都在与色彩缤纷的舞台艺术打交道，扮演的又尽是风华少年，翩翩书生；也许因为这些年来我依然老不服老，还是一门心思跌打扑滚在剧团里；所以，平时似乎还真的不觉老之已至了呢。

当然，有时候蓦然回首，也会惊觉自己走过的路程已经很长很长；也会想到这经历了的许多耘耕艰辛，丰收喜悦；执著探索、追求中领悟到的许多心得，是到了该总结一下的时候了。我还想，如果真能把回顾总结后的这些所思所得，系统地记录下来，理出个子丑寅卯，甲乙丙丁，那么，它既是我个人艺术生命史上值得纪念的一页，也给近代越剧发展史增添了一个形象注解，一份活的佐证材料。它也许或多或少能为越剧艺术的改革发展，为后来人的创

徐
玉
兰

新开拓，提供一些可供借鉴比较的参考资料。

然而，我虽是这样想过，但却还没来得及做。因为有种种因素，种种原委。

难得顾振遐同志是个有心人。经过他的辛勤采撷，精心汇编，我的这本唱腔集成，终于同广大读者见面了。全书通过对我的八十九段唱腔的细腻分析，既画龙点睛式的勾描出一个艺术流派从形成到发展，从发展到成熟的清晰演变轨迹；又客观地指出其有所长，也有所短，并引导欣赏者既知其然，又知其所以然，从而提高他们对越剧流派的鉴赏水平。这既是对徐派唱腔艺术的科学总结，也是对流派必须不断改革演变、不断推陈出新的有力呼吁。为此，我十分感谢顾振遐同志，感谢他为流派唱腔的理论性研究，为呼唤越剧音乐的跨步再革新，做了一项很有意义的工作。

我同顾振遐同志的共事合作，已有四十年历史。五十年代初我演出的《北地王》，就是我们合作的第一出戏。从此，我们在共同探讨并实践越剧音乐的继承革新方面，成了艺术见解相当投契的合作伙伴。我主演的许多比较成功的剧目，如《追鱼》、《红楼梦》、《关汉卿》、《乔老爷上轿》、《西园记》，以及现代戏《真正的考试》、《平凡的岗位》等等，都由他作曲记谱。合作中，我们互相赏识对方的不保守，善吸收；彼此信赖艺术创造中的认真执著和敢于突破、敢于创新。所以，工作中的配合，相当协调，相当默契。

也许就为这来自默契合作中的理解和熟悉，顾振遐同志选辑的这本《徐玉兰唱腔集成》，不但从曲调、板式、情韵、色彩等不同角度，注意其所选唱段的代表性；而且更注重体现流派发展脉络的特征性和规律性，编排精当有致，剖析也自有独到见地。所以，通过这八十九段唱腔变化发展的形象回顾，我自己好像也

在重温过去难忘的一幕幕，一场场。已成昨天的许多梨园往事，勾起我丝丝缕缕缅怀深情。

是啊，回头看几十年留下的艺术足迹，总结一下成败得失之经验，归纳起来，印象最深的是三个字：一是学，二是悟，三是化。学，就是广采博取，不断充实自己，丰富自己；悟，就是要迅速提高艺术感应力，努力培养自己准确把握剧种规律、敏锐领悟艺术美感、入微体察观众欣赏心理的悟性；化，就是把所学习所感受到的新东西，加以咀嚼、消化、改造、复合，再糅和融汇进自己新的艺术创造中。总之，我最深的体会是，艺术贵在独创。有独创性，才可能有独树一帜、独标一格的新鲜艺术；有独创性，才可能产生独特的审美价值。古往今来，好的艺术，总会给人以强烈的新鲜感。这种新鲜感，一点一滴也离不开独创。

当然，任何艺术流派的形成，都首先要建立在继承前人成果的基础上。任何初学者的起步，也总离不开对老师的模仿。但如果仅此而已，没有发展，那么，充其量也不过是依着葫芦画个瓢，不会有什么新鲜感，更不会有很长的生命力。照搬式的继承，既不可能促动艺术进化，也不可能催生新的流派的。

事实上，流派本身也在流，也在变。只有不断流不断变的流派，才会经常显示其勃勃生机。所以，有人说流派必须流，我是同意这个观点的。因为所谓派，固然指的是经过长期艺术实践，已经形成带有一定规律性和稳定性的某种独特风格，但这种规律性和稳定性，其本身恰恰就是在变化发展中形成的。它形成之后，又需要随着时代、生活、艺术的进化而有所沿革发展。因此，其规律性、稳定性也是相对的。

至于流派之流，它既有流行、流传和在流行流传中得到普遍认可赞赏的意思，更有其自身需要不断充实、丰富、更新、发展的

含义。没有后者这个“流”，前者的“流”也终将停滞阻塞。而流派一旦不流了，甚至僵化凝固了，那么这个派也迟早会因缺少生气缺少活力而失去其原有的光辉，失去其存在的美学价值。

记得我们以前每搞一出戏，总要千方百计搞点有新鲜感的新腔，使其既符合台上人物的思想感情，具有强烈的美感；又能使台下观众爱听、爱学、爱唱；久而久之，还能在传唱中流行。正是这种有意识的追求，迫使我们无论唱得再红，演得再轰动，也绝不忘再学习、再借鉴，在出新的台阶上再上一层楼。在这一点上，我和老顾确也颇具共识。所以，我们合作的许多主要唱段，不少已成众所公认的保留唱腔。如《红楼梦》中的“金玉良缘”、《西园记》中的“摘梅”等，都凝聚着我们两人的共同追求和心血。特别是《红楼梦·哭灵》一场中的“问紫鹃”，它是戏剧高潮之后涌起的一汪余波。要不是别具幽致逸韵，要不是赋以独特魅力，那么，大浪奔腾之后的这潭漩涡深处的感情戏，就很难抓得住观众。可是，基于对人物丰富内心世界的理解和把握，顾振遐同志硬是用焕然一新的艺术手法，把这段宝玉和紫鹃的灵堂对唱，设计得别开生面。那通过独特旋律流溢出来的深邃意蕴，充满着耐人寻味的情致和美感。我俩合作的这段唱腔，也终于成了越剧爱好者众口传唱的名曲。

顾振遐同志自身在音乐创作上的很深造诣，加上我们之间的长期默契合作，使他对徐派唱腔的形成与发展以及特征和功能，都有着比一般评介更周详更深刻的阐发和剖析。因此，我自己读着这本集子，也情不自禁地在重温往昔的同时，深受启迪和教益。

事实上，流派除了唱腔，还有表演，还有气质、风度、格调、情韵、个性色彩，等等。流派应该是一个系列。所以，学习流派，不

能流于形式，只求形似；而应悟其精神，学其精髓，从中把握艺术创造的规律性东西，从而激发自己的创作热情，丰富充实自己的创作才能。

我衷心希望这本集成的面世，能帮助学习流派的青年演员拓宽思路，打开眼界；能激励他们在广采博取、打实基础的同时，树雄心，立壮志，敢于突破超越前辈，创造出无愧于伟大时代的新流派。我想，这不但是我的热切期待，也是本书编纂者顾振遐同志的夙愿深衷吧？

最后，在这本集成即将奉献给亲爱的读者之际，我还要向给过此书出版以大力支持帮助的上海文艺出版社和该书责任编辑陆稼林同志表示深切的谢意。祝该书的降生，能够成为我们未来合作的祥瑞开端。

目 次

序·····徐玉兰 (1)	
论徐派唱腔·····顾振遐 (1)	

曲谱前言·····	(111)
-----------	-------

尺 调 腔

千错万错是我错·····	(113)
回十八·····	(117)
江山如画春色浓·····	(130)
莺声呖呖空中闻·····	(132)
你回头一笑百媚生·····	(134)
卞学道素来多狡诈·····	(142)
说什么姻缘本是前生定·····	(144)
听娘子说出真心话·····	(147)
如今是铁蹄已过汉中地·····	(150)
魏兵犯境国事非·····	(153)
想先帝赤手空拳闯天下·····	(158)
幸亏今日进官求·····	(163)
天上掉下个林妹妹·····	(166)
但愿得今晚梦游普救寺·····	(169)
每日里送往迎来把客陪·····	(171)
那琪官自幼父母双亡故·····	(172)

他愿做个闲乐渔樵·····	(174)
合不拢笑口把喜讯接·····	(176)
这年头庶民涂炭·····	(182)
豺狼当道世风变·····	(185)
身经白刃头方贵·····	(187)
狐群狗党真不少·····	(188)
感天动地窦娥冤·····	(191)
常言疑心生暗鬼·····	(193)
谁把你狗头当人头·····	(197)
往日开方一挥就·····	(199)
你不自悲为我哀·····	(204)
双手接过一杯酒·····	(206)
奸臣贼子满金殿·····	(207)
兰贞果然好厉害·····	(210)
各人自有各人事·····	(212)
为妻也有比喻在·····	(218)
我不住钱塘住南京·····	(221)
我道奸贼生奸女·····	(224)
骂你奸贼老严嵩·····	(229)
可怜我被奸贼陷害受尽苦·····	(235)
莫道曾荣无情义·····	(238)
此身恍若蓬莱游·····	(239)
梅子虽酸回味长·····	(244)
我爱卿情深反累卿·····	(249)
我虽是怀抱灵位拜天地·····	(252)
浮生恍若梦一场·····	(254)

一更后万籁寂无声·····	(256)
朔风紧大雪飘·····	(259)
爹爹休将儿错怪·····	(272)
你受苦受难受委屈·····	(276)
恳求岳父送凤冠·····	(279)
女儿总听娘的话·····	(281)
劝妻休要将我怨·····	(286)
这一场瑞雪下得好·····	(289)
娘子你将宝贝小心收好·····	(293)
生离死别伤怀抱·····	(298)
明日要往汉阳走·····	(303)
想当初妹妹从江南初来到·····	(310)
自从我应聘西席入园中·····	(314)
我见娘子心欢喜·····	(318)
夫妻携手往前行·····	(321)
全凭这梅花作主张·····	(324)
吃尽辛苦也香甜·····	(327)
闻听邓艾出奇兵·····	(330)
你不念先帝恩泽广·····	(331)
你念在君臣父子情·····	(333)
成都尚有兵十万·····	(336)
事已紧急非往常·····	(339)
国破家亡恨难消·····	(344)
只求与妹妹共死生·····	(345)
作恶的逍遥法外不问罪·····	(351)

弦下腔(含六字调腔)

- 哭祖庙..... (352)
宝玉哭灵..... (367)
问紫鹃..... (376)
我和你世外去结并蒂花..... (380)
手捧祭酒和泪悼..... (382)
钱串落地一声震..... (385)
不枉我深山走一遭..... (392)
你究竟是在何处上的船..... (395)
乌鸦归巢夜已近..... (396)
迎风踏雪往前奔..... (398)
护佳人解众难舍我其谁..... (402)

其 他

- 方卿唱道情..... (404)
唱一曲新编故事羊吃羊..... (410)
瘦了几斤我也宽心..... (418)
碧波潭微波荡漾..... (420)
玉宇净无尘..... (421)
月色溶溶夜..... (422)
暗香飞送梦惊回..... (423)
一度思量一断肠..... (424)
我是个多病多愁身..... (425)
事君以忠..... (425)
来日再结新缘..... (427)

论 徐 派 唱 腔

顾振遐

越剧表演艺术家、著名小生徐玉兰在五十多年的艺术实践中,创造了丰富多彩、特色鲜明的徐派唱腔,为增强越剧唱腔的表现力,作出了可贵的贡献。

徐玉兰出生于浙江新登,自幼跟随祖母听说书,看戏,熟悉了不少有关越剧的曲调。一九三五年进入东安舞台科班,学唱文武老生。文戏唱越剧(当时称绍兴文戏),武戏唱徽戏,分别由越剧男班艺人及徽班师傅传授。此外还学演了《龙虎斗》、《潼关》、《二堂放子》等绍兴大班的剧目。因此,在打基础的时候她就学到了粗犷朴素的越剧老调,高亢激昂的绍剧唱腔和唱法,徽戏文武老生的唱腔及其发声、用气、吐字的方法。一九三八年,徐玉兰改演小生后,分别与施银花、赵瑞花、王杏花等越剧〔四工腔〕时期的著名演员同台演出,又熟悉了她们各具特色的〔四工腔〕。其后,她又悉心学习周信芳的表演艺术,特别是其充满激情的表演及演唱时有力的喷口和坚实的咬字。这对徐派唱腔特色的形成都有着重

要的影响。

一九四一年，徐玉兰开始领衔主演，至一九四五年与越剧“十姐妹”之一的筱丹桂合作演出《是我错》时，便产生了徐派唱腔的雏形——“是我错”唱段。此后，在不断的艺术实践中又逐步丰富发展，至建国初特色已较为鲜明。一九五二年，以徐玉兰为首的民间职业剧团“玉兰剧团”成为中国人民解放军总政治部越剧团；一九五四年进入上海越剧院后，通过《红楼梦》、《北地王》、《西厢记》、《春香传》等剧中贾宝玉、刘谿、张生、李梦龙等一系列角色的创造，她的唱腔更得到了重大的丰富和发展，诸如气质上的提高，板腔上的丰富，表现力的显著增强，音乐形象较前大为鲜明和准确，从而在越剧界以至全国广为流传并得到热烈赞赏，进入了其黄金时期。

徐派唱腔高亢挺拔，起伏跌宕，奔放洒脱，富有阳刚之美；尤擅长于塑造热情豪放、慷慨激昂或英俊潇洒的人物形象，在以柔美委婉见长的越剧唱腔中可谓异峰突起，独树一帜。它音域宽广，多用大跳进行，旋律大起大落；曲调与内容紧密结合，布局得当，结构严谨，层次分明，重点突出，转换自然，紧扣人物性格和思想感情；声情并茂，韵味隽永，激情充沛，具有强烈的感染力；板腔丰富多变，适应力强，能胜任各种情绪之抒发；勇于吸收，善于融化，不断创新，以适应内容之需要。

现就徐派唱腔各方面的特点作一剖析。

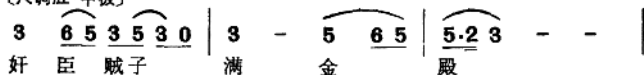
一、宽广的音区，大跳的进行，起伏跌宕的旋律

越剧唱腔常用音区为一个八度($b-b^1$)，极限音区为十一度($a-d^2$)，旋律主要在中低音区进行， d^2 音一般作为短时值的非骨干音而使用。徐派唱腔常用音区为十一度($b-e^2$)，极限音区

为十五度($g-g^3$), 旋律常在中高音区进行。 d^2 音不但为常用音(几乎无 d^2 不成腔), 而且常以其为骨干组成它独有的高音区旋律。

例 1 $1=G \frac{4}{4}$

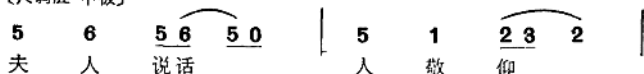
[尺调腔·中板]



选自《盘夫》曾荣唱段

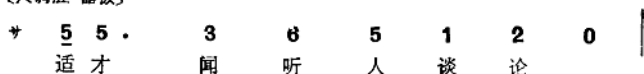
例 2 $1=G \frac{4}{4}$

[尺调腔·中板]



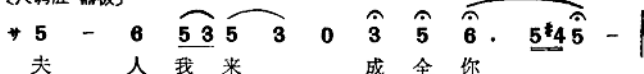
例 3 $1=G$

[尺调腔·器板]



例 4 $1=G$

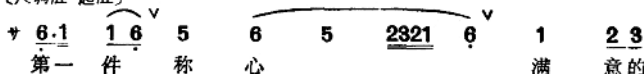
[尺调腔·器板]

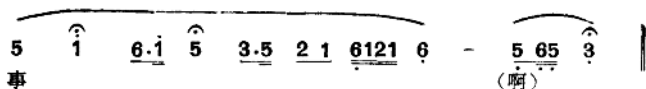


以上均选自《北地王》刘湛唱段

例 5 $1=G$

[尺调腔·起腔]



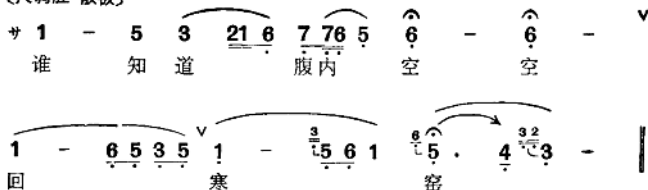


选自《红楼梦》贾宝玉唱段

有时其最低音可扩展至 g 音, 如:

例 6 1=G

〔尺调腔·散板〕



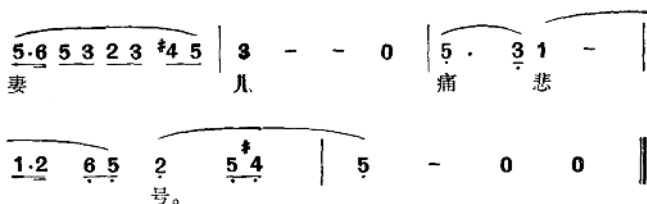
选自《评雪辨踪》吕蒙正唱段

越剧唱腔通常在中低音区回旋, 但徐玉兰由于有极富表现力的高音区, 扩展了高音区的旋律, 而且两相结合, 这就形成了曲调的起伏跌宕, 如上述例 5 及下例:

例 7 1=G

〔尺调腔·导板〕接〔落调〕



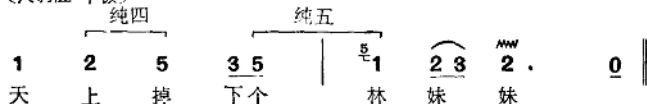


选自《北地王》刘谡唱段

徐玉兰根据人物情绪的需要及其自身嗓音条件，大量地使用大跳进行。既使唱腔增加了刚劲挺拔感，又促成了旋律的起伏跌宕。这种大跳进行，其音程有纯四度、纯五度、大六度、小六度、小七度、大七度、纯八度及十度。其部位不限，但以腔节间（七字句为四五字之间及加冠腔与本体腔之间）及七字句的二三字间、五六字间为主。

例 8 $1=G \frac{4}{4}$

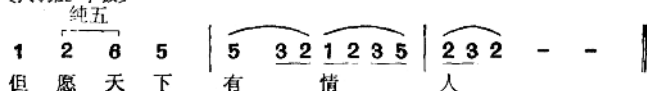
〔尺调腔·中板〕



选自《红楼梦》贾宝玉唱段

例 9 $1=G \frac{4}{4}$

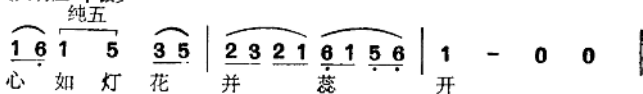
〔尺调腔·中板〕



选自《春香传》李梦龙唱段

例 10 $1=G \frac{4}{4}$

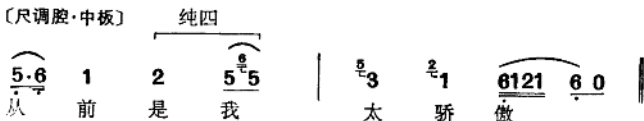
〔尺调腔·中板〕



选自《红楼梦》贾宝玉唱段

例 11 $1=G \frac{4}{4}$

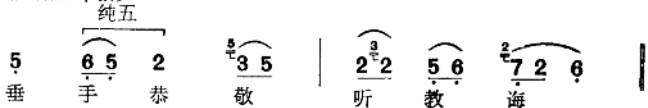
〔尺调腔·中板〕



选自《是我错》赵文骏唱段

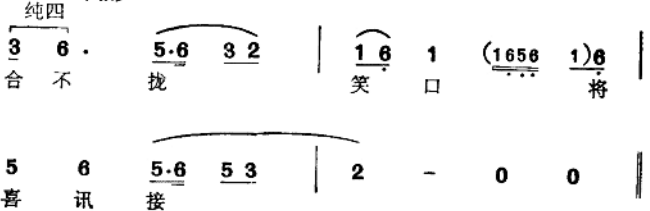
例 12 $1=G \frac{4}{4}$

〔尺调腔·中板〕



例 13 $1=G \frac{4}{4}$

〔尺调腔·中板〕



例 14 $1=G \frac{4}{4}$

〔尺调腔·中板〕

纯五 纯四 纯四小七

$\underline{2 \ 5 \ 6} \quad \underline{6 \ 2 \ 3 \ 5} \mid 1 \quad \underline{1 \ 6 \ 5} \quad \underline{3 \ 5} \quad \underline{\overset{6}{7} \ 6} \mid 5 \quad - \quad 0 \quad 0 \quad \parallel$

又蒙他 赠我汗巾 茜 香 罗

以上均选自《红楼梦》贾宝玉唱段

例 15 $1=G \frac{4}{4}$

〔尺调腔·中板〕

小七 小六

$\underline{1 \cdot 6} \quad \underline{5 \ 3 \ 2 \ 1} \quad \underline{1 \ 6 \ 1 \ 5} \quad \underline{5 \ 0 \ 6} \mid 1 \quad \underline{3 \cdot 2} \quad \underline{7 \cdot 2 \ 7 \ 6} \quad \underline{\overset{5}{6} \ 6} \mid$

眼 看 盛世 要 变 乱 世 (啊)

$\underline{5} \quad - \quad 0 \quad 0 \quad \parallel$

选自《则天皇帝》狄仁杰唱段

例 16 $1=G \frac{4}{4}$

〔尺调腔·中板〕

小六 纯五

$1 \quad \underline{1 \ 6 \ 5} \quad \underline{3 \ 5} \quad \underline{3 \ 0} \mid \overset{1}{\underset{6}{1}} \quad \underline{5 \ 6 \ 3 \ 2} \quad \underline{1 \ 2 \ 3 \ 5} \quad \overset{2 \cdot 1}{\underset{6}{6}} \parallel$

她 说 家有 小 九 妹

选自《梁山伯与祝英台》梁山伯唱段

例 17 $1=G$

〔尺调腔·器板〕

小六

$\text{サ} \quad 3 \quad 3 \quad \underline{5 \ 6} \quad 1 \quad \overset{v}{3} \quad \overset{\wedge}{1} \quad \overset{6}{5} \quad - \quad \underline{5 \ 6 \ 5} \quad \underline{3 \ 5} \quad \overset{\wedge}{2} \cdot \parallel$

急急 忙 忙 南 原 奔

选自《春香传》李梦龙唱段