

武汉音乐学院

---

硕士学位论文

---

论豫剧演唱中的男女分腔问题

---

姓名：鲁勇

---

申请学位级别：硕士

---

专业：音乐学

---

指导教师：冯家慧;刘正维

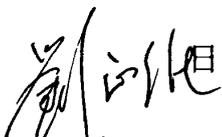
---

20080601

## 学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文《论豫剧演唱中的男女分腔问题》是本人在导师的指导下进行独立研究所取得的成果。本人严格遵守国家教育部颁布的《高等学校哲学社会科学学术规范（试行）》，除文中已经注明引用的内容外，本文不含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得武汉音乐学院或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名： 日期：2008 年 4 月 21 日

导 师 签 名： 日期：08 年 4 月 21 日

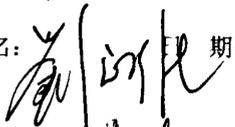
 2008 4 21

## 学位论文使用授权书

本文作者完全了解武汉音乐学院有关保留使用学位论文的规定，即武汉音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权武汉音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后使用本授权书）

论文作者签名： 日期：2008 年 4 月 21 日

导 师 签 名： 日期：08 年 4 月 21 日

 2008 4. 21

**内容摘要:** 众所周知, 豫剧是中国戏曲艺术中很有特色和影响力的一个剧种, 但其旋律、音域男女一刀切的发展模式在很大程度上更有利于女声, 而男声发展受到了严重的阻碍。不论是男声的艺术成就高低, 还是男声演员的多少, 抑或是豫剧各剧目中男声的“戏”量轻重, 我们都会得出一个不争的结论, 那就是: 从声乐角度看, 在当前豫剧演唱艺术发展中, 男声演唱技术和演唱艺术都远逊于女声。这就需要对豫剧演唱的男声旋律、音域进行改革, 以使其更有利于发挥男女声各自的优势, 把豫剧演唱艺术推向健康、平衡的发展轨道。本文将借助京剧男女分腔的成功典范, 并沿着豫剧“为什么改革——怎样改革——改革后的前景”这条主线, 通过实例分析进行较为细致的论述。

**关键词:** 豫剧演唱; 同腔同调; 男女分腔; 京剧

**Abstract:** As we all know, Henan Opera is a type of drama having characteristic and influence very much in traditional opera art ,but it's Pattern of development is beneficial to an actresses to a great extent and the actors' development is hindered gravely .Male actors whether the level of artistic achievement the number or the severity of the male actors in the drama, We will reach an indisputable conclusion, and from the perspective of Vocal in the current development in Henan Opera concert, vocal technology and the arts of the male actors are lagging far behind the actresses. This requires us to reform melody and range of male in order to make it more conducive to develop their respective advantages. Lead Henan Opera vocal to the healthy and balanced development track. In this paper, I will use the Peking Opera as a successful example, and along the Henan Opera "Why reform - how to reform - the prospects for reform" as the main theme to discusses it in detail.

**Keywords:** Henan Opera Vocal; The Same Tone; Different Tone of Actors and Actresses; Peking Opera

## 引言

豫剧演唱是传统声乐艺术中的重量级剧种。它历史悠久，特色突出，咬字吐字非常讲究，表演也具有很强的艺术性，更有非常丰富的实践和理论经验，以及专门的训练方法。豫剧的演唱吸收了众多姊妹戏曲演唱艺术的精华，以吐字清晰、善于表情、唱腔清新、高亢、嘹亮见长，是中国传统声乐艺术中颇具特色的演唱艺术。但是豫剧由于其男女唱腔同腔同调的发展模式，其音域、旋律等都更利于女声，致使其女声尤其突出，而男声却在豫剧发展过程中远远逊色于女声，并且因为音域、旋律、演唱方法等种种弊端，也毁掉了不少好嗓子。近年来，这一现象虽然得到了一些重视，一部分人（一些豫剧的戏迷和一些从事豫剧研究和创作工作的专业人士）开始关注豫剧“女强男弱”的现象，并对豫剧男声唱腔的旋律和音域进行了一些革新，但毕竟为数甚少，并且由于没有一套成形的、系统的、完善的改革理论作为指导，而关于这方面研究的文章、论著也凤毛麟角，再加上不论是从事豫剧研究和创作的专业人士，还是老戏迷，他们大都有强烈的怀旧情愫，他们不想、不愿、不敢大刀阔斧地进行革新，或是就像康有为、梁启超的资产阶级改良运动一样，“置身庐山之中”，看不到阻碍豫剧演唱发展的最为本质的因素，所以以往进行的改革（准确地说叫‘改良’）都不很彻底。而据笔者搜集、整理，关于豫剧男女分腔或豫剧“女强男弱”的原因这方面研究的文章也只有两篇：

一篇是一位爱好豫剧的网友在其博客上发表的《浅析豫西调男声唱腔的衰落原因》，虽不可作为重要文献和研究依据，但也可提供一些研究的线索

另一篇是国家一级作曲，原襄樊市艺术研究所书记、所长，中国音乐家协会会员，襄樊市音乐家协会副主席李大庆的《浅议豫剧的男女分腔》，他这篇文章在文化部主办的全国梆子声腔学术研讨会上获一等奖第一名，这除了说明李大庆老师观点鲜明、见解独到、论述精辟外，也反映了“豫剧男女分腔改革”这一问题之严重性和解决这一历史性任务之迫切性。

任何一种声乐艺术要想拥有源源不断的发展动力，都必须首先在性别的“量”和性别的“质”上取得平衡，豫剧演唱当然也不例外。针对由于当前豫剧旋律、音域男女一刀切的状况而导致的女强男弱的不平衡现象，这一现象说明豫剧的旋律、音域等因素更加适合女声进行演唱。因此，我们就必须对豫剧男声的旋律和

音域采取革新措施,使男声旋律更能表现男性性格特点,体现男声生理优势;女声保留原来的特点不变,也就是说当前的女声旋律已经能很好地表现女性性格特点,体现女性性格优势。这样,我们可以想象,豫剧演唱艺术就会首先出现其性别在“质”上的平衡,那么,“量”的平衡也不会太远了。

按照这样的设想,豫剧声乐艺术将会掀起更大的发展浪潮,豫剧男声将会迸发出前所未有的热情;在豫剧的剧目中,男声再不用甘当配角或是只用所谓的“二本嗓”(其实是不免有女性嫌疑的假声)来演唱,尽情表现男性本身的风采;豫剧男女声会在相互的借鉴、学习、交流甚至是比较中更加发展、完善自己,从而使豫剧声乐艺术推向空前的高峰。

## 第一章、当前男声唱腔形成的背景及原因

### 第一节、历史背景

传统豫剧是土生土长的“野台艺术”,也称“草台艺术”。所谓“野台”,就是在田野里临时搭构舞台进行豫剧演出。可想而知,这种演出环境对于豫剧的演员们——尤其是男演员们——会是多么大的挑战。这种困难体现在:(1)、环境是漏天的,那么声音的传播就是向四面八方发散的,没有丝毫的聚拢效果;(2)、没有任何扩音设备。而这时的演员至少要做到两个方面:(1)、必须使在场的每个人都能听到他的声音,也就是必须尽量提高音量;(2)、必须使在场的每个人都能听清他的声音,那么他就必须让声音有一定的“密度”,也就是声乐上所说的“声音的集中”,或曰“声音的穿透力”。那么要想达到这一点,无疑男声用“二本嗓”演唱是最好的选择。所以,早期的传统豫东调都是男演旦角,用二本嗓行腔。特别是在豫剧刚进入城市之时,搭台唱戏,听的人多了,‘二本嗓’的优势逐渐显现出来,由于其行腔方法音域较宽、声音的穿透力较运用大本嗓(真声)唱法的豫西调强,所以原来唱豫西调的许多演员都改唱豫东调,传统剧目基本相同,唱法多由大本嗓改以二本嗓为主。这其实就是二本嗓产生的一个原因,也为整个豫剧男声的发展引领到一个统一的潮流之中。

### 第二节、性格粗犷

千百年来,由于地理环境、社会条件等诸多因素的共同作用下,中国南北方人的性格产生了很大差异,北方人性格粗犷、豪放,这些本能性的特点表现在豫剧演唱上,就形成了其高亢嘹亮的特点,实际上也为豫剧男声宁愿唱高亢的“二本嗓”而不愿低八度演唱埋下了伏笔。

### 第三节、同腔同调

男女同腔同调是豫剧的一大典型特征,更是当前豫剧男声渐入瓶颈的一大阻碍因素。通常我们会认为男女音域是八度之差。实际上,男女声同唱一个音时相差的音高距离的确是八度,但是在豫剧的演唱中,男女的自然音域却是四、五度之差。豫剧男女声的同腔同调造成了男声的尴尬局面:音高了,上不去;音低了,又下不来。男声演员考虑到自身的发展,谁也不愿意在人们爱听高音的习惯中低八度演唱,而只能运用“二本嗓”演唱,才能勉强解决音域的问题。但是这样一来,许多男演员就抓紧喊嗓子,有不少把嗓子练坏了。而且更大的问题是,这样不能从根本上表现男性的性格特点,反而增加了一些女性的特质在里面,仅仅在某些激昂的情绪上偶尔还能辨出其阳刚的一面。

豫西调早年在豫西地区,穷人称作“大戏”,而豪绅富裕之人称作“粗梆子”。它流传于郑州以西、灵宝以东。活动中心在当时的河南府——洛阳,所以也叫“西府调”。当时的演员不论是生角、旦角、净角、丑角,全部由男演员担任。其中生、净角为主要地位,唱法以“大本嗓”为主。洛阳城以东地区的戏班,因唱腔细致优雅,所以称作“府调”。洛阳城以西地区,宜阳、洛宁一带的戏班,因唱腔粗狂俚俗,常以摊平陡坡靠山搭台演出,演员喊唱一声,山谷里回传几里远。所以又叫“靠山吼”。又因掺杂有皮黄戏调门(即汉剧,陕西称为黄戏),又有人称为“靠山黄”、“靠山簧”。四十年代称作“豫西调”。二十到四十年代是豫西调的全盛时期。纯男演员的戏班,旦角用男假嗓演唱,生、净用大本嗓。嗓音浑厚圆润,尾声落音低沉。一般旋律用下五音(从低音5到中音3),是相对于豫东调的上五音(中音5到高音3)。所有的角色都是同调演唱,而且当时剧目多为唱腔多道白少,有“宁唱千句戏,不道三句白”之说。演员们争唱高音,也与豫西人民的刚烈性格有关。四十年代前,评价一个剧团的水平如何,就看剧团的有没有好胡子、黑头、武把子,旦角只是配角而已。后随着有名的男旦角出现,豫西调舞台更加红火了。随着女演员的加入,她们逐步替代了男旦角的地位,这样,豫西调渐渐发生了历史性的变革。女演员加入后,张口就超弦。随着弦唱,别说高音了,中音也唱不舒展,演唱技艺发挥不出来。女演员的加入,受到了群众的欢迎,女演员的地位也不断提高。而要想发挥女演员的演唱技能,就必须升弦。这样升了一度半,定D调,板胡弦被紧到了极限,经常有拉断或紧断弦的情况出现。但是女演员还嫌音调低,要求再升高。但是豫西调旋律要求最高的音是高音“1”,高音“1”以上的旋律是不会安排的,所以阻碍了女演员唱腔的发展。1938年,陈素贞的“祥符调”剧团去洛阳,洛阳人称作豫东调。唱腔属于上五音,能真正发挥女演员的演唱特点,所以都要和陈素贞学唱豫东调,这样豫西调女旦角唱腔的旋律就从低音“5”到高音“1”,变化为中音“2”到高音“3”的音域。琴师们见豫东调板胡定四度弦(3—6),并且还有升调的空间,就毅然放弃五度定弦法,改为四度定弦。从此豫西调的旋律即有豫西调的下五音,也有豫东调的上五音。再加上女演

员婀娜多姿的身材,使表演更加优美。这是的男演员旦角只好改演老旦或退出舞台。豫西调旋律的改变可苦坏了那些男生角演员,他们抓紧喊嗓子,紧张的憋出炸音、塌音、假音来配唱,有不少都练坏了嗓子。老生、红生等用假嗓子演唱显示不出男子汉大丈夫的风度,大本嗓又唱不上去。从此豫西调生角就一蹶不振,连以生、净角为主的剧目也退出了舞台。①

这就是豫剧男声唱腔在豫东调、豫西调互相吸收、互相融合时唱腔的变化过程,尤其是男声唱腔的变化,这是一个历史性的问题。这个变化让豫剧男声进入了一个异常突然、无所适从的境地。面对这种境地,不仅是这些男演员们无可奈何,就是那些豫剧的作曲家也感到有点束手无策了。

## 第二章、豫剧男声唱腔现状论

### 第一节、豫剧演唱发展历史中的男女性别数量和质量差异

现实生活中的男女平衡。大家都知道,人类社会能够平衡发展的一个很重要的因素就是男女在性别数量上的一致,也就是说如果男女在性别比例上差别过大就会引起一系列的社会矛盾,从而导致社会的畸形变化甚至使社会倒退。目前,许多国家都认识到了性别数量不平衡问题的严重性。

豫剧演唱中的男女平衡。在豫剧发展的整个历程中,几乎没有出现过男女演员的真正平衡。最开始,豫剧演唱角色全由男演员担任,没有女演员;后来由于豫东调、豫西调的交融,女旦角的加入使男旦角演员逐渐退出了舞台,并且由于音域和唱腔上的矛盾,其他角色男演员也被逼到了尴尬无奈的位置,不能“尽情地做男人”,而只能用“二本嗓演唱”,只能通过其他特别的途径或方法男演员实质上是唱的是女腔,并且即使是这样,男演员还是在不断减少。豫剧男女演员性别数量和质量差异仅仅是一个现象,那么我们必须透过这个现象来找出它背后的问题和原因,并通过分析原因找出解决这个问题的方法和途径,然后运用这种方法 and 途径引领一个新的、正确的潮流,让豫剧男演员能真正找到自己的位置,并能在他们应该在的位置上把豫剧演唱事业更加发扬光大。

### 第二节、豫剧男女声同腔同调现象,严重阻碍了男声的发展

豫剧男女同腔同调,男声不论从的演唱技术还是演唱艺术上,都得不到应有的发挥效果。演唱技术上,“二本嗓”造成了严重的喉头过高问题、喉头不稳定问题、声音发紧问题和胸腔共鸣太少问题。并且有的男声唱段音域过宽,演员在演唱时真假声过渡很容易产生脱节,一来听觉效果不好;二来对演员的声带也会

产生不良影响。演唱艺术上，二本嗓实际上是不免有女性嫌疑的假声，男性特征得不到显现，许多男演员感到憋屈受压，这个就不是演员本身的问题了，应该从唱腔旋律的根本上下工夫、找答案。

### 第三节、各种条件导致了豫剧男声发声上的不科学

除了“二本嗓”演唱带来的一系列发声问题外，“炸音唱法”也是极其不科学的，它对声带的损坏是最大的。我从小演唱这种“炸音唱法”唱段，深知其不利之处，十分钟下来就觉得嗓子发疼甚至疼后变痒，声音发干。所以，由于各种各样的原因，导致了豫剧许多发声方法（尤其是男声）都是欠科学的。

### 第四节、豫剧的男女生对唱较少

在豫剧的剧目中，男女生对唱唱段少之又少，比较难找。即使是豫剧的男女对唱唱段，也很少有像京剧那样以一句或几句为单位男女声交替进行演唱的，并且这些对唱很难流传。原因就是男女生声音音域音区是有差别的，而豫剧的男女声同腔同调非但解决不了这个矛盾，反而使这个矛盾激化了。

### 第五节、豫剧男声好演员不好找

对于豫剧演唱，男声的好演员是不好找的，甚至是没有办法找的。我们所谓的豫剧男声好演员，并不是指出名的演员。豫剧男声唱腔演员里，不乏有很有特点的，但从声乐角度看他们并不是优秀、科学唱法的代表。比如豫剧“唐派”创始人唐喜成老师，他是典型的“二本嗓唱法”。我们不能说他本人作为演员不优秀，实际上他能自成一派一定有他非常强的艺术魅力和非凡成就。我们只能说他的唱法不够科学，从长远角度来看，这种唱法是欠完善的，对豫剧男声的发展可能会起到不利的作用。当然，这种唱法本身是豫剧男声唱腔历史发展的结果。举例说明：《李世民登龙位万民称颂》（乐谱见附录）

唐喜成老师的这段唱腔声音洪亮，风格独特，韵味十足，演唱吐字也比较清晰、自如。但是就事论事，我觉得这段唱起码有两个方面的不足。从演唱技术上来说，假声一般是“虚声”，但红生要求要唱亮、唱实，所以难免会出现“挤嗓子”、“提喉头”，也就是上文提到的“喉头过高问题”，并且由于喉头过高，就很可能出现“声音发紧问题”；从演唱的艺术上来说，虽然没有规定说“假声”（二本嗓）就是女声，男声就是不能用，但它最起码不能代表男声最本质的特点，

也就是说偶尔用假声还说的过去,把它作为一种主流用声方法进行男声角色的性格塑造,无疑是有很大弊端的。最多我们可以说它是“很有特点”。还有一个问题就是,有这么好假声的男声是非常少的,它也限制了这种男声唱腔的普及。这种唱法实际上是男女不分腔造成的,是没办法中的办法,不能奉为至宝。

又如“炸音唱法”的代表李斯忠老师,他的这种唱法也是很有特点的,它在一定程度上弥补了男女同腔同调带来的对于男性性格表达的不足。但这种唱法从声乐角度说也是不够科学的,并且对声带的损坏性很大。举例说明:《听说皇姑到衙内》(乐谱见附录)

这段唱是“炸音唱法”的典型例子。这种唱法靠声带的强烈抖动使其发出一种非常粗犷的、甚至有些刺耳的声音。咬字时,一般为硬起声。如开头第一句话“一听说皇姑”,咬字还比较准确,但是音色太过聒噪,在抖动声带的时候喉头也在不停地颤动,这对于声乐演唱来说是不科学的。

## 第六节、豫剧男声唱腔的有利尝试

现代豫剧《朝阳沟》是名扬大江南北、家喻户晓的一部经典之作,剧中栓保、银环等的形象已经深深刻入观众的心。除了其编剧引人入胜以及王善朴、魏云等老师们的游刃有余的演唱、精湛逼真的表演,还有一个很重要的原因,那就是王基笑先生对其演唱旋律进行了有利的改进,使男声唱腔旋律更加切近男声的最佳音区。举例说明:《我坚决在农村干它一百年》(乐谱见附录)

这段男声唱腔是豫剧现代剧目《朝阳沟》中流传非常广的一段。王基笑老师无疑是一位非常有成就的作曲家。他认识到了女声唱腔作品当前是没问题的,同时也认识到男声“二本嗓”演唱不能很好表现男性性格特点的弊端,所以他的选择是“避开音域限制”。他通过降调的方法(豫剧多为降E调,而上例为降B调)把男声唱腔降到以王善朴老师为代表的男演员能完全驾驭的音域范围之内,这样男声唱腔可以不用“二本嗓”演唱,增强了男声角色的艺术性格,并且使男声唱腔能够在自己的最佳音域活动,演唱发挥也更加游刃有余了。认识到这一点是豫剧的一大进步,最起码男演员可以真正做一回“男人”了。所以,《朝阳沟》流传区域如此广、流传时间如此长我认为也是有很大这方面原因的。但是,这种方法实际上还是有弊端的。虽然男声音域处在了最佳音域,但是每句旋律的发展方向基本上还是下行的,并且大多为四、五度等完全协和旋律音程,没有气势,可

以探察出些许“女性性格”因素。避开矛盾，绕过去，这并不等于这个矛盾不存在，并不等于矛盾解决了。相反这种矛盾会时时存在，终会有激化爆发的时候的。

另外，作曲家注意到了豫剧男声的音域问题，并且写出了男女对唱的段子，虽然为数不多，但还是非常可喜的。举例说明：《李双双》中社员群众的对唱（见附录）

这段是豫剧中较为成功的对唱。

首先，在音域上，男声音域一般在降 E、F、G（降 E 调高音 1、2、3）周围活动，而女声音域则在降 E（降 E 调高音 1）以下。

其次，男声唱腔以 1、2、3 为骨干音，音程关系和调式感觉较稳定，能够突出男性性格特征，尤其是开头男中年唱“到底还是庄稼汉”，比较过瘾地表达了男社员的性格。而接下来孙有婆的唱腔迅即转到降 E（降 E 调高音 1）以下，并以四度音程为旋律骨架，显示了女性特有的柔性特点。而且男声基本都为宫调式，女声为徵调式。男宫女徵的调式特点能够充分表达男女性格。但这段后半部分的男声唱腔又倾向于以四、五度为主的音程关系，阳刚、坚定的特点不明显，所以对于男声性格的表达不够充分。

豫剧里像这样的例子较少，不成主流，男声唱腔仍然以“二本嗓”的唱法和男女同腔同调的唱腔为主，这并不利于男声的发展。我们不妨借鉴一下京剧的男女分腔经验。

### 第三章、京剧的男女分腔是成功的典范

#### 第一节、京剧男女声各自的音区的区别

“由于京剧男女（生、旦行当）声腔不同的性格特征、演唱时大、小嗓的区别以及演唱音域的不同，旦角二黄原板与老生行当的旋律也截然不同。从旋律上分析，用小嗓演唱的旦角，如果也演唱同老生一样的旋律，会有音域不适的压抑感。而如果将旋律上移四度，正好适于旦角的演唱音域，老生二黄原板唱腔移调，形成的旦角二黄原板唱腔，既很别致又与其它行当的二黄原板唱腔有对应，也很协调。京剧行内，素有‘男怕西皮、女怕二黄’之说，其原因是由演唱者对唱腔音域高度的感觉而来。所谓‘怕’，是音域高度给演唱者带来的思想压力。举例说明，老生常用调门是 F 调或 E 调，如果用 F 调演唱二黄唱腔，音域较高的‘3’音是 A，而演唱用得最多的音是 G 和 F，（也就是 F 调二黄上、下句的落音‘1’和‘2’的实际音高位置），用得比较多的是由 F 往低的下行音 E、D 和 C（也就是老生二黄唱腔的常用音域范围‘1’‘7’‘6’‘5’）演唱起来不太费力。如果用相同的调门演唱西皮声腔，由西皮唱腔所决定的是 A、G 和 F 是常用音，（也就是西皮唱腔的常用音位‘3’和‘2’）而西皮声腔多表现激昂的情绪，激昂起来演唱行腔自然会往高处发展，因此西皮的演唱音域比二

黄的实际音域要高，老生西皮唱腔的音域在‘中、高音区’，而二黄的音域是在‘中、低音区’，西皮的常用音，等于二黄唱腔少用的高音，所以老生演员有‘男怕西皮’一说。旦角二黄唱腔比生腔高四度，音域自然要比老生的高，有了‘女怕二黄’一说，因此旦角的二黄常用调门，比西皮常用调门要低。”②

这一段话至少说明了一个问题，那就是：京剧男女声腔也是四度之差，并且在研究中我们发现：其一、生、旦角各自的旋律都会落在其演唱最为舒适的“最佳音区”上；其二，生、旦角各自的旋律调式都能充分表现其各自的性格和性别特点。下面我们着重从声乐的角度探讨一下京剧男女分腔成功的原因。

## 第二节、京剧男声唱腔的科学性

研究中我们发现，歌唱中男女声自然声区是四、五度关系，男声提高四、五度即是女声声区。

京剧正是抓住了这个特征采取的男女声的科学分腔。在京剧演唱中，西皮腔是的男女分腔是最为科学的，它把女声唱腔旋律移低五度并加以改造，把常用的徵调式改为以宫调式为主，并且简化为以“1, 2, 3”为骨干音的旋律，这样生角（通常指老生）演唱的音域十分稳定，并且都在自己能够完全驾驭的音域范围之内，这样，男声不仅能在演唱技术上施展和提高，在人物性格的把握上更能尽情演绎。举例说明：《淮河营》（乐谱见附录）

这段京剧老生唱腔代表了整个京剧老生唱腔的基本模式。“1, 2, 3”为骨干音，以大三度为基本音程。并且落音基本都落在最佳音区，其演唱时的喉头位置比较稳定，所以演唱起来更加得心应手，这是豫剧男声演员所不能比的。

另外京剧的许多提法都是科学的，例如“脑后摘音”，“气行于背”，“声灌于顶”，“声音倒灌”等等。不过，这些都是因为男女声各自都不受音域、旋律的限制，用声方法自然就会科学。

## 第三节、京剧男声唱腔的艺术性格

京剧男声西皮唱腔大致为宫调式，其旋律简洁稳定且不失激情，因此更能准确、真实地表现出男性特有的阳刚之气。举例说明：《淮河营》（乐谱见附录）

以上已经提到，“1, 2, 3”为骨干音，以大三度为基本音程，调式为宫调式，这使得唱腔旋律非常稳固，男声演唱起来非常流畅而毫无顾忌，尽情表达情感和男性性格，能够充分满足角色的需要，达到了男女分腔应有的目的。

而豫剧由于男女声同腔同调而产生的男声演唱方法问题和唱腔问题,在艺术性上表现不出男性性格特征。

#### 第四节、京剧对唱经典唱段分析

京剧中男女对唱的例子是比较多的,因为男女声各自都不受音域和唱腔调式的限制。

举例说明:《白毛女》(乐谱见附录)

这段唱充分顾及了男女双方关于生理方面(诸如音域和性格)的需要:男宫女徵的唱腔特点、男女音域的四、五度之差等等。这些符合嗓音发展规律的特征能够使男女双方充分表达角色的特征,表达所演人物的性格特征和思想感情。这就是男女分腔的目的。

#### 第五节、京剧男女分腔成功的表现

京剧男女分腔是戏曲男女分腔中的典范。它的成功表现在:

- (1)、男女演员在性别的数量和质量上是平衡的;
- (2)、男女演员在演唱方法的水平上是平衡的;
- (3)、男女演员在剧目中戏量轻重是平衡的;
- (4)、男女演员在角色的交替上是平衡的(都可以作为剧中主角出现);
- (5)、从京剧发展的前景来看也是非常乐观的。

### 第四章、豫剧要借鉴京剧进行科学的男女分腔

#### 第一节、女声保持好现在的音域、调式特征和艺术性格

从目前豫剧的发展势头来看,成功的女性表演艺术家举不胜举,不论是常香玉、陈素真、马金凤、崔兰田、阎立品等五大名旦,还是正活跃在豫剧舞台上的年轻演员,她们的成功都证明了豫剧女声的旋律、音域、调式、演唱方法等等诸因素是符合女声的发声规律的。所以,当前豫剧要保持好女声目前的基本特点,以使豫剧女声能够继续蓬勃地发展下去。

#### 第二节、豫剧男声唱腔在音域上的变动

豫剧男声现在的瓶颈状况通过演员自身是不能从根本上解决问题的,目前最要紧的是音域问题。我本人对李大庆老师的观点非常赞同。豫剧男女声常用音域和最佳音域如下:

豫剧男声:

The diagram shows a musical staff with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The notes are G3, B2, D3, and E3. A bracket above the staff spans from G3 to E3, labeled '男声常用音区' (Male voice common pitch range). A smaller bracket below the staff spans from B2 to D3, labeled '最佳音区' (Best pitch range).

豫剧女声:

The diagram shows a musical staff with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The notes are G3, B2, D3, and E3. A bracket below the staff spans from G3 to E3, labeled '女声常用音区' (Female voice common pitch range). A smaller bracket above the staff spans from B2 to D3, labeled '最佳音区' (Best pitch range). A circled number '3' is at the end of the staff.

只有在解决了音域问题才能为豫剧男声有自己的“腔”提供最大的方便。也就是说豫剧男声的旋律要以其最佳音域为核心。当然,保证旋律的音域在男声演唱较舒服的范围并不说明他真正有了自己的“腔”,还需要有适合他们的旋律特征。

### 第三节、豫剧男声在唱腔和艺术性格上的改进

有了音域上的保证,接下来就是唱腔的问题了。前面我们讲到京剧男声的唱腔特征是其旋律大致以宫调式为主,以“1, 2, 3”为骨干音。那么豫剧是否也可以采取这种方法呢?豫剧男声长期在女腔的环境中,自己“男人”的性格一直得不到应有的发挥,其主要原因就是调式和骨干音的问题。运用稳定的宫调式和简洁的骨干音应该是优秀男声旋律的出路。

“豫东调的基本旋律框架是  $\underline{56\dot{2}7652} \#4 5$ ”，移低五度就变成了  $\underline{12} \underline{53} \underline{21} \underline{5\dot{7}} 1$ ’，这恰恰是男腔的最佳音。……用豫西调直接变为男腔，就必须采用“取帽”和“脱靴”的办法。

何谓‘取帽’？即将超出最佳音以外的音去掉（如  $\dot{2} \dot{1} 7$  等），起码这些音不能泛泛使用，要重新组织旋律。

何谓‘脱靴’？终止式的习惯低音要向高位置移动。豫西调一般习惯用【流水板】的“送板”形式来作全曲的终止，这往往使男腔的终止音处于偏低的位置（如低音 5），在调式上由降 E 宫转到了降 B 徵上了，在某种程度上削弱了男演员的声乐效果。只有通过向高位置的移动，尽可能使“降 E 宫调”贯穿始终，才易于产生男“宫”女“徵”的调性对比。

通过‘取帽’和‘脱靴’，使之自然与豫东调的‘移低五度’巧合，加之简繁的变化，性格化的润色，这时，以豫西调为基础的新的男腔才会应运而生，这才是我们所说的捷径，最终做到：

音域—— 高而不擗      低而不压  
音线—— 曲而不软      直而有情” ④

这些方法为写好像剧男声旋律奠定了基础。接下来的任务是要找一些演员来演绎，一旦演绎成功，就会获得巨大的社会效应，随着演员的成功，又会出现以该演员为代表的优秀的“腔”，而这种“腔”的出现，就是豫剧男声发展进入一个崭新时期的标志。但是，在这个改革的过程中，借鉴归借鉴，但不能“同化”。

“戏曲和其他姊妹戏剧艺术有其共性，各戏曲剧种共性就更明显。但戏曲和其他姊妹戏剧艺术相比，又有其个性，各戏曲剧种也各有其个性。这种个性应该得到尊重和发展，可以互相吸收，而不要互相同化。” ⑤

#### 第四节、科学发声方法的运用

在长期“二本嗓”的控制下，男演员找不到科学演唱的方法，经过科学的女分腔，在新的“腔”下，豫剧的男演员们必须要借鉴其他姊妹艺术优秀的、科学的发声方法，以更加丰富和发展这种新的唱腔。

#### 第五节、豫剧男声特色唱腔的去留问题

随着新唱腔的形成，旧的不甚科学的唱腔问题就会面临去留的问题。我们说发展就是新事物代替旧事物的过程，那么新的、科学的男声唱腔就会逐渐代替“二本嗓”为旧的唱腔。在这个过程中，一定会出现一些阻碍新唱腔发展的因素，这就需要支持男声新唱腔的豫剧从业人士（包括作曲家和演员）、关注豫剧男声新唱腔发展的观众、听众以及媒体要坚持到底。也许有人会问：有没有必要把这些特色的演唱方法保护和延续下去？我们说，没有必要！因为“二本嗓”、“炸音”

等这些所谓的“特色唱腔”，实际上是在当时男女同腔同调形势下无奈之下作出的选择，并不是一种很理想的方法。所以该走的还是要走，让历史和时间去渐渐冲淡它！

## 第六节、豫剧男女分腔是为了充分表达人物性格和思想感情

不只是豫剧演唱，任何一种声乐艺术最终的目标、最高的要求都是充分表达人物性格和思想感情。“我认为任何一个有成就的表演艺术家都是性格演员，因为他们演戏都是演人物，而要塑造出生动的人物形象，最重要的就是演出人物所独有的性格。”<sup>⑥</sup>豫剧在形成新的男声唱腔之后，男演员们也要为之不懈努力，只有这样，豫剧演唱才能永葆鲜活的生命力，才能不断向前发展，才能经久不衰；而一旦不能充分表达其人物性格和思想感情，就说明这个腔出了问题，就要再更新、再改革，这才是真正的发展。

# 第五章、豫剧男女分腔改革过程中可能出现的阻力和困难

## 第一节、理论和实践准备不足

对于豫剧来说，男女声分腔是以前从来没有过的事情，是一个崭新的概念。这方面的研究人员和研究成果目前都凤毛麟角，所以实施起来难度还是比较大的。而实践经验更别说了，豫剧的作曲家没有写出男女分腔的剧目，当然谈不上什么实践经验了。所以，要想进行男女分腔，我认为首要的任务是要在研究出怎样分腔的基础上，作曲家要写出大量男女分腔的唱段或剧目，这样才能很好地带动演员，尽量多积累实践经验，然后再从实践中提取出更加完善的理论来。当然，这些工作要尽量借助其他社会传播方式，以更加扩大观众、听众群。

## 第二节、传统审美意识的惯性

这是我们最头疼的问题了。任何事物都怕成为一种习惯。豫剧从它产生到现在从来没有男女声分腔的概念，人们已经习惯了男声用“二本嗓”演唱，习惯了用“炸音”演唱。尤其是老戏迷和老一辈的豫剧从业者，他们之中的大部分一定抱有一种强烈的“怀旧情素”，也就是我们说的“传统审美意识的惯性”，他们认为那样的才叫做豫剧。那么，我们不得不引出另一个话题，那就是“流派”。关于流派这个问题，各种艺术中都会有，豫剧中也是很普遍的。比如“常派”、“唐

派”、“马派”等等。一个流派的形成说明了一个艺术家达到的成就在当时乃至后世有很大影响，使后来有许多追随者、学习者。但是，这些追随者、学习者中，有许多都盲目地、一味地模仿这个流派的创始人，从音色、润腔到动作甚至一些不是很好的习惯，一丝一毫都不想改变。这样就违背了艺术家的初衷，更违背了艺术的发展规律。每个人的情况是不同的，根据自己的特点把流派原有艺术特点更加发展、完善，这才是我们的目的。

### 第三节、现状根深蒂固，短期较难实现

目前，男女同腔同调的状况和意识已经在演员和观众、听众心中扎根，让他们短期内适应新的男声旋律，他们可能一时无法接受。这需要通过豫剧作曲家写作大量作品、大量演员试演，通过各种媒体传播以及建立新的观众、听众群等等各种途径来冲击已有的根深蒂固的现状。这个过程将是漫长的，短期内会很难改变这个现状。

## 第六章、学习民族唱法专业的广大学生应从中得到启示

### 第一节、音域

在广大声乐专业学生中，喜欢唱音域较广、音高较高的作品的大有人在。这是很不科学，很不理智的。当然，有的人在本身能力很强、专业基础扎实、老师又允许的情况下，可以适当演唱一些难度较大的作品。但如果超出了自己目前的演唱水平和演唱音域，这种做法无疑会对嗓子产生极坏的影响，严重时会出现声带小结甚至失声现象。

### 第二节、艺术性

声乐表演最直接的目的是让观众看、让群众听。那么，我认为声乐表演者要对观众和听众负责，要从作品的艺术性和演唱者本身的艺术性上下功夫。要考虑很多问题，如：作品的意境是什么？作品适合不适合自己的演唱？等等。这些都是为了更好地表达歌曲的内涵，更好地进行二度创作，更好地让观众和听众接纳你、认同你。

这些都是我们声乐学习者应从中吸取的经验。

## 第七章、豫剧男女分腔后的前景展望

通过对豫剧科学的男女分腔，我们预想豫剧的发展可能会达到以下效果：

- (1)、豫剧男声唱腔发声方法渐趋科学化；
- (2)、豫剧男女声性别数量和演唱质量达到平衡；
- (3)、豫剧男女艺术家会平衡发展；
- (4)、豫剧男女声各自的出演角色“戏量”达到平衡；
- (5)、豫剧男女声剧目能够平衡交替，会有更多经典剧流传；
- (6)、豫剧观众、听众群会更加扩大，流传面积会更广。

## 结语

豫剧是我国传统艺术中的瑰宝，所以我们都希望她能够更加健康、平衡地发展，都希望她能够更加大放异彩。当前出现的矛盾是历史遗留下来的，要想使其很顺利、很好地度过难关，需要我们社会各界齐心协力。改革往往是困难重重的，而改革过程往往也是漫长的。但是，为了保护我们的“瑰宝”，我们必须严肃认真、坚持不懈。

末了，我衷心感谢论文导师刘正维教授对本文的热心提议、耐心讲解、精心修改，衷心感谢主科导师冯家慧教授对我声乐学习上的教导和帮助，衷心感谢为本文提出宝贵意见和建议的老师、同学。

## 全文尾注：

- ①《浅析豫西调男声唱腔的衰落原因》 <http://www.henanxi.net> 2007年02月16日 星期五 11:13
- ②《京剧声腔板式：旦角的二黄原板唱腔》 <http://blog.sina.com.cn> 2006年06月28日 13:39
- ③《浅谈豫剧的男女声分腔》 李大庆 1996年在全国梆子声腔学术研讨会上发表
- ④《浅谈豫剧的男女声分腔》 李大庆 1996年在全国梆子声腔学术研讨会上发表
- ⑤《戏曲新论》 马少波 西安：陕西人民出版社 1987年4月 第135—136页

## 主要参考著作及文献

- 王基笑 《豫剧唱腔音乐概论》 北京：人民音乐出版社 1993年7月版
- 冯光珏 《戏曲声腔传播》 北京：华龄出版社 2000年8月版
- 许讲真 《歌唱艺术讲座》 北京：人民音乐出版社 2002年1月版
- 何 为 《戏曲声乐研究》 北京：中国戏剧出版社 1985年12月版
- 何 为 《何为戏曲音乐论》 北京：文化艺术出版社 1998年9月版
- 范泽生 《戏曲听唱教程》 长沙：湖南文艺出版社 2007年7月版
- 徐竞存 《戏曲声乐教程》 长沙：湖南文艺出版社 2001年1月版
- 顾旭光 《中国民族声乐论》 北京：光明日报出版社 1997年6月版
- 常静之 《论梆子腔》 北京：人民音乐出版社 1991年5月版
- 傅雷漪 《戏曲传统声乐艺术》 北京：人民音乐出版社 1985年4月版
- 韩勋国 《歌唱教程》 武汉：武汉测绘科技大学出版社 1999年11月版
- 薛 良 《歌唱的艺术》 北京：中国文联出版公司 1986年6月版

## 附录：

- 1、《李世民登龙位万民称颂》
- 2、《听说皇姑到衙内》
- 3、《我坚决在农村干它一百年》
- 4、《李双双》中社员群众的对唱
- 5、《淮河营》
- 6、《白毛女》选段《躲帐归来》

# 李世民登龙位万民称颂

1 = <sup>b</sup>E

《三哭殿》李世民 [生] 唱

唐喜成 演唱  
孔德全 记谱  
赵毅

サ ( 打 3 - 3 3 3 3 2 2 2 2 2 2 i . 7 6 6 6 5 4 5 - - - |

慢速

$\frac{4}{4}$  i 7 6 5 5432 | i 6 i 6 i 6 i 6 i . 2 3 5 2 i 7 6 | 5 6 i 5 6 i 5 6 i 5 6 i 3 . 5 6 i 6 5 4 3 |

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 i . 2 3 5 2 i 7 6 | 5 0 6 7 2 6 . 7 6 5 3 5 6 | i - ) 5 5 |  
【慢板】  
李世

2 2 i 1 6 i 3 2 i 6 i | 5 - ( 5 6 5 6 | 5 3 3 2 3 2 i 2 i | 6 6 6 6 3 5 6 7 6 |  
原速  
民

5 6 5 ) 7 2 3 2 | i 7 6 ( 6 5 6 ) | 6 . 5 7 5 6 | 0 2 7 2 3 3 |  
登 龙 位 万 民 称

( 2 2 3 2 7 | 6 7 6 5 3 5 2 7 |  
2 - 2 3 2 7 | 6 7 6 5 5 3 2 7 | 6 - - - | 6 - 0 0 |  
颂，

6 6 6 6 3 5 2 7 | 6 6 6 6 5 6 | 2 2 2 2 7 2 7 6 | 5 . 6 7 2 6 5 3 5 |

i - )  $\overset{\frown}{\dot{3} 6}$   $\overset{\frown}{\dot{1}}$  |  $\overset{\frown}{\dot{1} \dot{3} \dot{2}}$   $\overset{\frown}{\dot{3}}$  6 |  $\overset{\frown}{\dot{1} 6}$   $\overset{\frown}{6 \dot{3}}$   $\overset{\frown}{\dot{2}}$  - | (  $\overset{\vee}{\dot{2} \dot{3}}$   $\overset{\vee}{\dot{2} \dot{3}}$   $\overset{\vee}{\dot{1} \dot{3}}$   $\overset{\vee}{\dot{2}}$  ) |

勤 朝 政 安 天 下

( 5 5 5 5 5 5 5 5 |

$\overset{\frown}{6 \dot{1}}$   $\overset{\frown}{5 6}$   $\overset{\frown}{\dot{1} 6}$   $\overset{\frown}{\dot{1}}$  |  $\overset{\frown}{\dot{1} 0}$   $\overset{\frown}{\dot{3}}$   $\overset{\frown}{\dot{3}}$  6 | 5 - - - |  $\overset{\frown}{\dot{1} \dot{2}}$   $\overset{\frown}{\dot{3} \dot{5}}$   $\overset{\frown}{\dot{2} \dot{1}}$   $\overset{\frown}{7 6}$  |

五 谷 丰 登。

5  $\overset{\vee}{6 \dot{1}}$  5  $\overset{\vee}{\dot{3} \dot{2}}$   $\overset{\vee}{\dot{3} \dot{3}}$  |  $\overset{\frown}{\dot{1} \dot{2}}$   $\overset{\frown}{\dot{3} \dot{5}}$   $\overset{\frown}{\dot{2} \dot{1}}$   $\overset{\frown}{7 6}$  | 5  $\overset{\vee}{6 \dot{1}}$  5  $\overset{\vee}{\dot{1} \dot{1}}$   $\overset{\vee}{\dot{1} 6}$  | 5.6  $\overset{\frown}{\dot{1} \dot{2}}$   $\overset{\frown}{6 5}$   $\overset{\frown}{4 3}$  |

$\overset{\frown}{\dot{2} \dot{2}}$   $\overset{\frown}{\dot{2} \dot{2}}$   $\overset{\frown}{7 \dot{2}}$   $\overset{\frown}{7 6}$  | 5.6  $\overset{\frown}{7 \dot{2}}$   $\overset{\frown}{6 5}$   $\overset{\frown}{3 5}$  | i - ) 6  $\overset{\frown}{\dot{2}}$  |  $\overset{\frown}{\dot{2}}$   $\overset{\frown}{\dot{1}}$  - - |

实 可 恨

i.  $\overset{\frown}{6}$   $\overset{\frown}{\dot{1}}$   $\overset{\frown}{5}$  | (  $\overset{\frown}{5 \dot{1}}$   $\overset{\frown}{6 \dot{1}}$   $\overset{\frown}{5 \dot{1}}$  5 ) |  $\overset{\frown}{\dot{1} \dot{1} 6}$   $\overset{\frown}{3 5 3}$  |  $\overset{\vee}{\dot{1} \dot{2}}$   $\overset{\vee}{6}$   $\overset{\vee}{5}$  |

摩 利 萨 犯 我 边 境，

(  $\overset{\frown}{\dot{1} \dot{1} \dot{1} 7}$   $\overset{\frown}{6 7 6 5}$  |

4 - - - |  $\overset{\frown}{4 5}$   $\overset{\frown}{\dot{1} \dot{2}}$   $\overset{\frown}{6 5}$  4 | 4 0  $\overset{\frown}{\dot{2} 7}$   $\overset{\frown}{6 7}$   $\overset{\frown}{6 5}$  |  $\overset{\frown}{4 \overset{\frown}{4}}$   $\overset{\frown}{4 \overset{\frown}{4}}$   $\overset{\frown}{6 7}$   $\overset{\frown}{6 5}$  |

4 4 4 4  $\overset{\frown}{6 \dot{1}}$   $\overset{\frown}{6 5}$  | 4 5  $\overset{\frown}{6 \dot{1}}$   $\overset{\frown}{6 5}$  5 3 |  $\overset{\frown}{\dot{2} \dot{2}}$   $\overset{\frown}{\dot{2} \dot{2}}$   $\overset{\frown}{7 \dot{2}}$   $\overset{\frown}{7 6}$  | 5.6  $\overset{\frown}{7 \dot{2}}$   $\overset{\frown}{6 5}$   $\overset{\frown}{3 5}$  |

i - )  $\overset{\frown}{7}$   $\overset{\frown}{7}$  | 0  $\overset{\frown}{5}$  - 6 |  $\overset{\frown}{7}$   $\overset{\frown}{7}$   $\overset{\frown}{7 \dot{2}}$   $\overset{\frown}{7}$  | (  $\overset{\frown}{7 \dot{2}}$   $\overset{\frown}{7 6}$   $\overset{\frown}{5 6}$  7 ) |

秦 骝 马 守 边 关

( 5 5 5 5 5 5 5 5 |  $\overset{\frown}{\dot{1} \dot{2}}$   $\overset{\frown}{\dot{3} \dot{5}}$   $\overset{\frown}{\dot{2} \dot{1}}$   $\overset{\frown}{7 6}$  |

3.  $\overset{\frown}{5}$   $\overset{\frown}{3}$   $\overset{\frown}{7}$  |  $\overset{\vee}{7}$   $\overset{\vee}{6 \dot{1}}$   $\overset{\vee}{6 \dot{1}}$  4 | 5 - - - | 5 - - 0 |

为 国 干 城。

# 听说皇姑到衙内

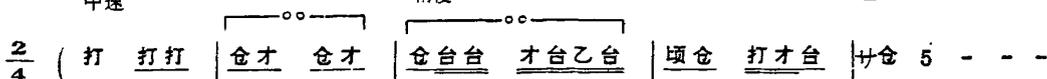
1 = <sup>b</sup>E

《秦香莲·见皇姑》包拯 [黑脸] 唱

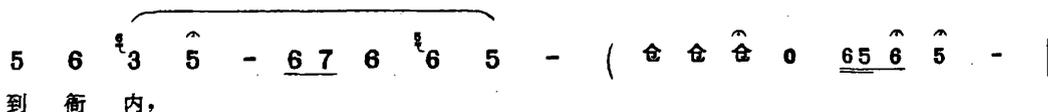
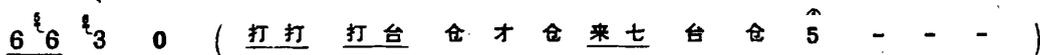
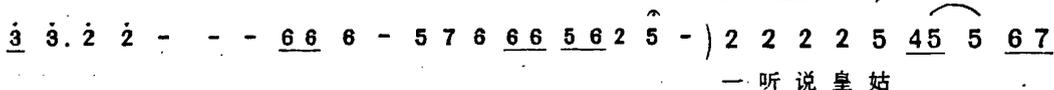
王文才演唱  
张北方记谱

中速

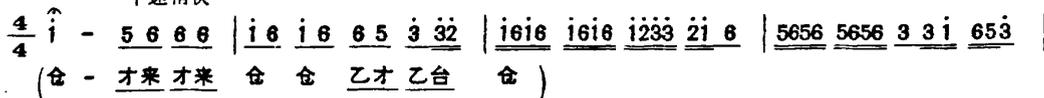
稍慢



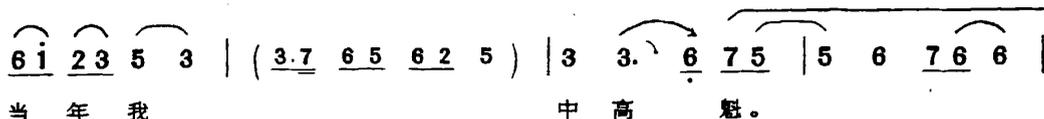
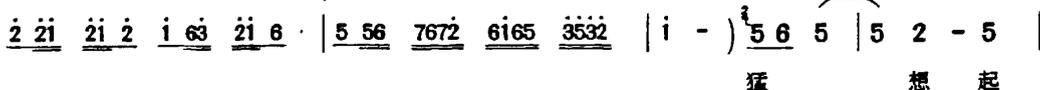
【大裁板】



中速稍快



【慢板】 快速



(5 6 5 3 5 6 5 |  
5 - - - |  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{6}$   $\dot{6}$  | 5 -  $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  |  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{6}$   $\dot{6}$  |

5 -  $\dot{6}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{3}$  | 5  $\dot{1}$   $\dot{6}$   $\dot{5}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  -  $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$  |  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{6}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  |

$\dot{1}$  - )  $\dot{3}$   $\dot{3}$  |  $\dot{3}$   $\dot{6}$  - - |  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{6}$  | 0 0 0 5 |  
我 在 那 官 院 (呀) 与

$\dot{6}$   $\dot{6}$   $\dot{3}$   $\dot{6}$  |  $\dot{6}$  - - - | ( $\dot{6}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{5}$  |  $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  |  $\dot{6}$   $\dot{2}$   $\dot{7}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$   $\dot{6}$   $\dot{5}$  |  
金 枝 对,

$\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$   $\dot{5}$  |  $\dot{6}$  -  $\dot{6}$   $\dot{7}$   $\dot{6}$   $\dot{5}$  |  $\dot{6}$  -  $\dot{6}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$  |  $\dot{2}$  -  $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

$\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{6}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  | 1 - )  $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  | 5 - (  $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  | 5 - )  $\dot{3}$   $\dot{3}$  |  
她(哟)笑(哟)我 容貌

$\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  - |  $\dot{6}$  -  $\dot{6}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$   $\dot{6}$  | 5 - - - | ( $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{6}$   $\dot{6}$  |  
黑 如 墨。

5 -  $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  |  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{6}$  | 5  $\dot{1}$   $\dot{6}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{3}$  | 5  $\dot{1}$   $\dot{6}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{3}$  |

$\dot{2}$  -  $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{6}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  | 1 - )  $\dot{2}$   $\dot{2}$  |  $\dot{2}$   $\dot{5}$  - - |  
那 时 节

5.  $\dot{6}$   $\dot{5}$  - <sup>3</sup> | (  $\dot{3}$   $\dot{7}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{5}$  ) |  $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{6}$   $\dot{5}$  |  $\dot{3}$  - 0 0 |  
她 不 过 十 七 八 岁。

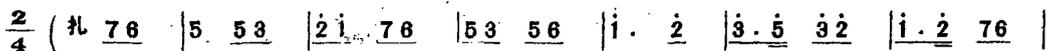
# 我坚决在农村干它一百年

1 = <sup>b</sup>B

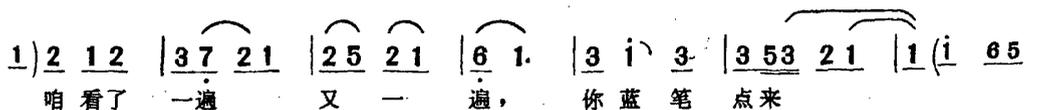
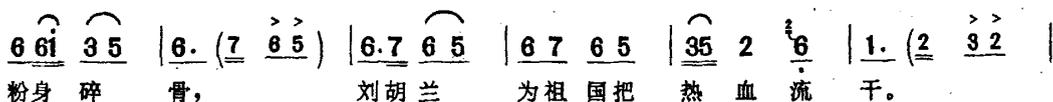
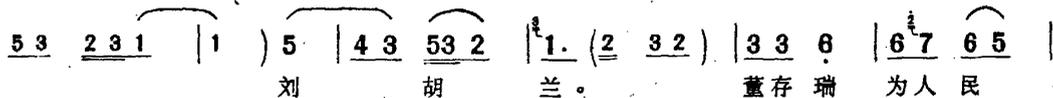
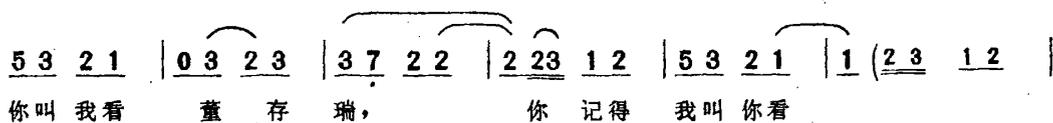
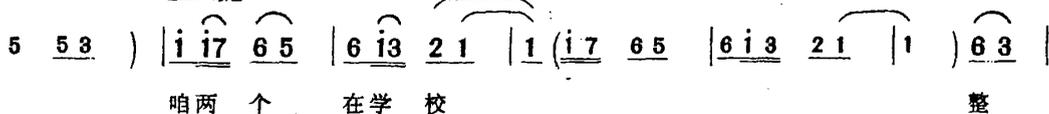
《朝阳沟》拴保 [男] 唱

王基笑  
姜宏轩等编曲  
鲁本修  
王善朴演唱

中速 激情地



【二八板】



5 5 3 2 1 | 1 ) 3 5 | 3 2 6 | 1. ( 2 3 2 | 1 ) 3 | 3 7̣ |  
 我 红 笔 圈 。 我 也 曾

3 7̣ 2 1 | 1 3 2 5 | 7̣. 3 2 2 7̣ | 6. ( 7̣ 6 5 | 6 ) 6 6 3 | 3. 2 2 1 |  
 感 动 的 流 过 眼 泪 ， 你 也 曾 写 诗 词

1 ( 6 i 6 5 | 5 3 2 1 | 1 ) 3 6 | 4 3 5 6 | 1. ( 2 3 2 ) | 3 3 6 |  
 贴 在 床 边 。 咱 两 个

3 6 3 | 3 7̣ 6 | 5 - | 3 i i | 6. 7̣ 6 5 | 5 2 3 5 |  
 抱 定 有 共 同 志 愿 ， 要 决 心 做 一 个 有 志 青

慢 【二八垛板】渐快

1. ( 2 3 2 | 1/4 1 ) 5 | 3 2 | 1 ( 2 3 2 | 1 ) 6 | 6 5 | 6 5 |  
 年 。 你 说 过 党 叫 干 啥

快速

5 6 | 3 | 6. 6 | 3 | 5 5 | 5 | 1 | 0 5 | 5 6 | 1 |  
 就 干 啥 ， 绝 不 能 挑 肥 拣 瘦 讲 价 钱 。

0 3 | 3 3 | 6 | 3. 5 | 2 | i 3 | 3 2 | 1 | 0 5 | 2 5 |  
 你 说 的 话 讲 的 话 ， 一 字 一 句 全 忘

1 | 0 6 | 6 5 | 6 5 | 6 3 5 | 6 | 0 6 | 3 5 | i | i |  
 完 。 想 想 烈 士 比 比 咱 ， 有 什 么 苦

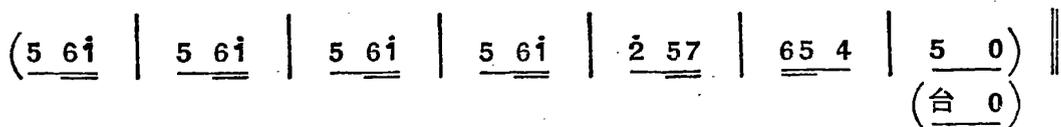
i | i | 3 i | 3 2 | 1 | 0 3 | 3 3 | 3 | 3 | 6 | 3 5 |  
 处 怕 什 么 难 。 你 要 愿 走 你 就

f 【紧二八板】 紧打慢唱

6 | ( 6 | 6 | 6 | 6 ) | 6 6 6 6 7̣ #5 6 6 - | ( 打 八 |  
 走 ， 我 坚 决 在 农 村

( 仓 )





这是一段【花腔流水板】（【快流水】中代花腔衬字）。它的唱腔曲调虽无前一段那样多的拖腔和延长音，却更具欢快、热烈的气氛。它与前例的结构程式基本相同。

#### (四) 【流水连板】

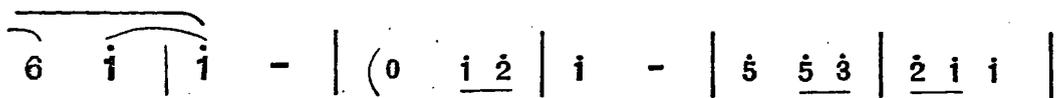
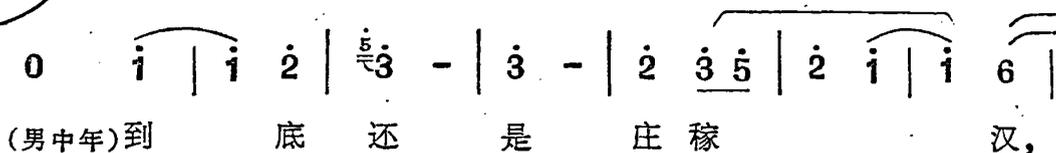
【流水连板】是把【流水板】上、下句之间的连接过门全部省略，有时只保留下句第一分句后的连接过门，使上、下句紧紧连接在一起的唱法。它可以独立结构小的唱段。多数是与【流水板】合在一起构成唱段。它的叙事性较强。常用的唱法如下：

例 1

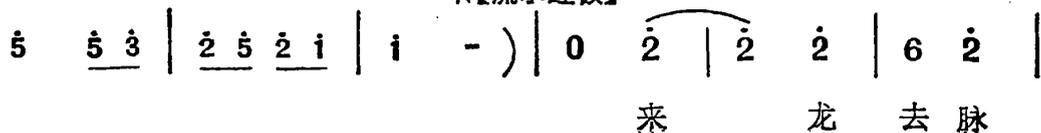
选自《李双双》中社员群众的对唱

1 =  $\flat E$   $\frac{2}{4}$  ♩ = 160 ~ 180

【流水板】上句



转【流水连板】



( $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  |  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) | 0  $\overset{0}{\dot{5}}$  |  $\dot{3}$ .  $\dot{2}$  |  $\overset{3}{\dot{1}}$ . ( $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  |  $\dot{1}$ )  $\dot{1}$  |

摸 的 全。(孙有婆) 老

5  $\dot{1}$  | 0  $\dot{1}$  |  $\dot{1}$   $\overset{2}{7}$  |  $\dot{6}$   $\dot{2}$  |  $\dot{6}$   $\dot{5}$  | 4 - |

进 哥 你 真 能 这 样 办，

0  $\dot{7}$  |  $\dot{6}$   $\dot{7}$  |  $\overset{2}{6}$  - | ( $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$   $\dot{5}$  |  $\dot{6}$  -) | 0  $\overset{3}{6}$  |

谁 还 能 躺

$\dot{6}$   $\dot{5}$  |  $\overset{3}{6}$  - |  $\dot{5}$  - | 0  $\overset{0}{2}$  |  $\dot{4}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$  |  $\dot{5}$  - |

在 家 里 不 动 弹。

0  $\dot{6}$  |  $\dot{6}$   $\dot{3}$  |  $\dot{3}$  - |  $\dot{6}$  - |  $\dot{5}$   $\dot{2}$  |  $\dot{3}$  - |

(二春) 要 选 咱 就 马 上 选，

0  $\dot{2}$  |  $\dot{2}$   $\dot{2}$  |  $\dot{2}$   $\dot{6}$  | ( $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$  |  $\dot{2}$   $\dot{6}$ ) | 0  $\dot{5}$  |

迟 一 天 不 如 早

$\dot{5}$   $\dot{6}$  |  $\dot{1}$ . ( $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  |  $\dot{1}$ )  $\dot{3}$  |  $\dot{3}$   $\dot{3}$  |  $\dot{6}$  - |  $\dot{3}$  - |

一 天。(支书)既 然 大 家

$\dot{2}$   $\dot{2}$  |  $\dot{6}$   $\dot{7}$  |  $\dot{7}$ .  $\dot{6}$  |  $\dot{5}$   $\dot{1}$  | ( $\dot{7}$   $\dot{7}$   $\dot{6}$  |  $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ ) |

没 意 见，咱 马 上 就 选

0  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$  | 6  $\overset{\cdot}{2}$  |  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{i}}$  - | 0  $\overset{\cdot}{3}$  | 6  $\overset{\cdot}{3}$  |  $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{2}$  |  
 记 工 员。(金樵) 咱 大 家 都 同

6  $\overset{\cdot}{i}$  |  $\overset{\cdot}{3}$   $\overset{\cdot}{2}$  |  $\overset{\cdot}{i}$  - |  $\overset{\cdot}{2}$  - ||: (0  $\overset{\cdot}{3}$   $\overset{\cdot}{5}$  |  $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{i}$  |  
 意 我 没 有 意 见, (众白:) 选! 选!

$\overset{\cdot}{2}$  - ) ||: 0  $\overset{\cdot}{2}$  |  $\overset{\cdot}{2}$  6 |  $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{2}$  | 6 - |  $\overset{\cdot}{3}$   $\overset{\cdot}{2}$  |  
 有 句 话 我 可 要 讲 在

转【流水板】

$\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{5}$  |  $\overset{\cdot}{i}$  - | 0 6 |  $\overset{\cdot}{2}$   $\overset{\cdot}{7}$  | 7 7 | 6 - |  
 前 边。 记 工 员 一 定 要

$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3}}$  - | 7 - |  $\overset{\cdot}{7}$   $\overset{\cdot}{2}$  6 | 6 (6 5 | 6 - |  
 能 写 会 算,

6 7 6 5 | 3 5 6 | 6 7 6 7 | 5 6 7 5 | 6 - ) (下略)

在这一段唱腔谱例的第一句之后, 就是【流水连板】的常用唱法。它的第一句是【流水板】上句, 下句是【流水板】的变格唱法, 省略了大过门。它的第三、五、七、九等单句(上句)都省略了上句大过门, 而紧紧与每一个下句变格(也是省略了过门的唱法)连在一起, 一句连一句, 构成了【流水连板】。表现了支书、队长与社员群众在一块讨论问题时争先发言的热烈情景。

3 2 | 1 2 ) | 3 2 5 | 3 | ( 3 2 | 1 2 3 ) | 6 1 2 | 3 2 · 0 | 2 3 | 2 3 |

这是 我 性情 粗鲁， 自作 自

3 6 | 2 | ( 2 1 | 6 1 2 ) | 2 7 6 | 7 2 · | 5 6 6 0 | 1 - | 1 - ||

受， 我 自 己 承 当。(袁世海唱)

## 淮 河 营

1 = E  $\frac{1}{4}$

(京剧【西皮流水】)

翻唱

( 6 | 6 | 6 5 | 5 5 | 5 1 6 5 | 4 6 | 5 1 | 3 2 | 1 2 1 | 6 5 |

5 5 ) | 1 2 | 1 2 | 3 2 3 | 0 3 | 2 1 | 1 6 | 6 2 1 | 2 3 2 | 0 3 |

此 时 同 不 可 闹 笑 话， 胡

2 1 | 6 2 | 1 6 | 3 1 | 1 2 | 6 v | 6 1 | 5 6 | 1 | 0 1 | 6 3 1 |

言 乱 语 怎 瞒 啦 咱。 在 长 安 是 你

1 6 | 6 3 1 | 2 v 7 | 6 5 | 5 6 1 | 5 6 1 | 0 6 1 | 2 3 | 6 1 6 |

夸 大 话， 为 什 么 事 到 如 今 要 奸 滑。

mf 0 1 | 1 6 | 3 | 6 1 1 | 0 6 | 6 1 6 1 | 2 3 2 | 0 5 | 5 6 | 5 |

左 手 拉 住 了 李 左 车， 右 手 再

0 6 2 | 7 6 | 5 6 | 1 | 0 1 | 1 1 | 5 | 3 5 | 6 7 6 | 0 1 |

把 来 布 拉， 三 人 同 把 那

6 5 | 6 1 | 3 | 2 1 | 6 | 3 | 2 | 1 | 6 1 6 1 | 2 3 |

鬼 门 关 上 爬，

1 2 | 7 6 | 5 | 3 5 3 5 | 6 2 | 7 6 | 5 3 | 6 1 | 4 3 | 2 3 |

5 | 3 5 | 6 | 1 | 6 | 5 3 | 5 | ( 5 5 | 5 5 | 5 5 |  
 0 6 5 | 3 5 6 i | 5 | 0 6 | 5 2 | 3 6 | 5 | i | 6 5 | 4 6 |  
 ♪ 5 <sup>2</sup>5 5 <sup>2</sup>5 5 <sup>2</sup>5 5 <sup>2</sup>5 0 i 3 · 1 2 2 · 1 6 2  
 1 <sup>2</sup>1 1 <sup>2</sup>1 ) 3 3 2 1 6 · 2 1 · 2 3 5 2 —  
 生 死 二 半  
 ( 3 5 2 · 1 6 1 2 ) 1 — 2 <sup>2</sup>2 5 — 6 <sup>2</sup>6 1 <sup>2</sup>1 — ||  
 且 由 他。

## 白毛女

1 = D 十 (躲账归来, 京剧【西皮流水】) 杨白劳、喜儿唱

(台) | 2 | 1 3 | 2 1 | 3 3 | 0 1 | 6 3 | <sup>2</sup>2 ( 1 6 1 | 2 ) 2 | 1 2 |  
 杨: 连 日 惹 里 东 奔 又 西 颠, 卖 豆 腐  
 1 2 | 1 2 | 0 3 | 1 2 | 1 <sup>v</sup> | 2 1 2 | 3 2 | 0 1 | 6 3 | 2 <sup>v</sup> 3 5 |  
 赚 下 了 几 文 钱。 集 上 称 来 二 斤 面, 带  
 3 3 | 5 · 6 | 3 2 | 2 1 | <sup>v</sup> 1 2 | 3 5 | 3 2 | 1 6 | <sup>2</sup>3 | 2 · 1 | 1 |  
 回 家 来 咱 们 过 新 年 啦!  
 1 i | i | 0 i | 6 5 | 5 3 | 7 6 7 | 6 <sup>v</sup> 7 | 6 · 5 | 3 5 | 0 i | 5 6 |  
 白: 爹 爹 东 奔 又 西 颠, 卖 豆 腐 赚 来 几 文  
 5 ( 3 5 | 5 ) 1 | 6 5 | 3 · 5 | 3 5 5 | 0 5 | 3 7 | 6 <sup>v</sup> 5 | 3 · 5 | 3 5 |  
 钱。 集 上 称 来 了 二 斤 面, 吃 饺 子 过 个  
 6 5 6 ( 5 | 6 ) 2 | 2 7 6 | 5 · 6 | 7 2 | 6 · 7 | 6 5 | 5 3 | <sup>v</sup> 3 5 |  
 年, 欢 欢 喜 喜 就 过 个

6 5 6 1 |  $\sharp 5$  | ( 5 5 | 3 6 | 5 3 5 | 5 6 | 5 5 | 3 6 | 5 | i | 6 5 |

年 啦! 杨: 哈哈哈哈哈 喜儿, 你再来看。 喜: 看什么?

3 6 | 5 6 | 3 2 | 1 2 | 6 5 | 5 5) | 1 | 3 | 2 1 | 0 3 | 2 1 | 1 6 |

杨: 人 家 的 闺女 有

3 2 3 |  $\sharp 2$  | 3 . 3 | 2 1 | 0 2 | 1 2 | 1 | 0 2 | 1 2 | 3 . 5 | 3 1 |

花 戴, 爹爹 没钱 难 买来, 红 头绳 扯

2 (3 | 1 2) | 3 | 1 | 2 . 3 | 2 1 | 1 6 | 6 1 | 2 | 2 2 | 1 . 2 |

上 差 二 尺,

3 5 | 2 (2 | 2 2 | 2 2 | 2 2 | 0 3 | 2 1 6 1 | 2) | 2 . 3 | 2 1 |

来,

2 . 3 | 2 1 | 2 . 3 | 2 1 | 6 1 | 2 (2 | 2 2 | 2 2 | 2 2 |

来, 来,

2 . 1 | 6 1 |  $\sharp 2$ ) 2 1 2 3 2 3  $\sharp 2$  - v 2 0 2  $\sharp 7 . 6$   $\sharp 6$   $\sharp 6$   $\sharp 1$  - ||

爹 给你 亲 手 扎 扎 起 来。

(李少春、杜近芳演唱)

## 二 进 宫

1 = D  $\frac{4}{4}$  (京剧【二黄慢板】转【原板】)

$\text{♩} = 48$

徐延昭、杨波、李艳妃唱

(可大大  $\sharp 1$  2 3 5 6 | 3 3 2 3 2 3 5 2 3 2 1 6 1 2 3 | 1 6 7 6 5 4 3 2 3 3 5 6 |

5 6 . 6 5 3 5 0 6 7 2 6 1 1) | 5 1 6 6 5 5 3 5 7 6 1 |

李: 李 艳 妃

$\sharp 5$   $\sharp 5$  ( 5 6 6 5 6 4 3 2 3 3 2 7 6 ) | 5 . 3 7 . 2 6 5 5 3 5 6 |

坐 昭 阳