

戏曲
音乐
研究
丛书

粤 剧

唱腔 音乐 概论

(增订本)

广东省戏剧研究室主编
《粤剧唱腔音乐概论》编写组编

人民音乐出版社





责任编辑：张 辉
封面设计：郑在勇



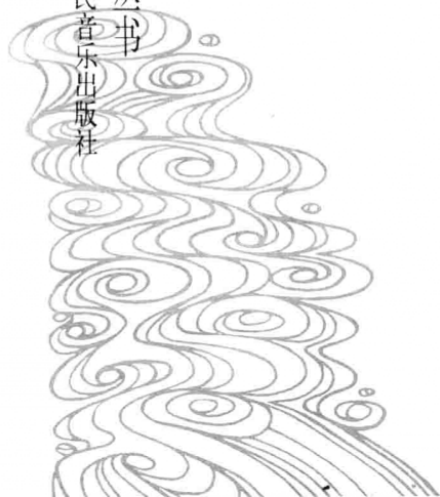
广东省戏剧研究室主编
《粤剧唱腔音乐概论》编写组编

粤剧唱腔音乐概论

(增订本)

戏曲音乐研究丛书

人民音乐出版社



图书在版编目(CIP)数据

粤剧唱腔音乐概论/广东戏研究《粤剧唱腔音乐概论》编写组编. -增订本. -北京:人民音乐出版社, 1999.3

(戏曲音乐研究丛书)

ISBN 7-103-01740-9

I. 粤… II. 广… III. 粤剧-唱腔-理论 IV. J 17.565.3

中国版本图书馆CIP数据核字(98)第13646号

责任编辑:张 辉

责任校对:袁 蓓

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京朝阳隆昌印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 534面乐谱及文字 17印张

1999年3月北京第1版 1999年3月北京第1次印刷

印数:2—730册 定价:38.90元

前 言

这是一部关于广东粤剧唱腔音乐的业务参考书。内容共分六个部分：

第一部分着重介绍粤剧音乐的“源”和“流”。特别对粤剧艺术在“地方化”以后的特点、规律和唱腔流派的发展，进行了比较详细的分析和介绍。

第二部分论述粤剧唱腔音乐的构成和特点。重点剖析粤剧板腔旋律与广州方言的关系，板腔的调式以及产生旋律的规律性知识。以调式的概念去认识和解剖地方戏曲的板腔结构，目前还是个新课题。研究调式，对了解和掌握地方性的戏曲音乐语言和产生唱腔旋律的方法，推动粤剧音乐的发展，至为重要。

在本书第三部分中，主要是介绍粤剧音乐的板腔和各种板式。还介绍了解放前后粤剧唱腔音乐(板腔部分)的创造和发展。这样，便可较全面地让读者熟悉和理解粤剧板腔的发展概貌。

粤剧的唱段，很少是一个曲调唱到底的，往往是几句唱词就换一个曲牌，一个唱段中通常含有多种变化。因此，在本书的第四部分中重点阐述了唱腔板式、曲牌等连接的基本原则。利于读者进一步掌握粤剧唱腔的结构规律。

第五部分着重介绍了粤剧乐队的组织形式、乐器种类及其性能、弦管乐打击乐的作用与任务，“硬弓”和“软弓”的伴奏组合形式、几种常用伴奏手法和解放三十多年来乐队表现手法的若干

发展。粤剧的伴奏乐队，素以采用中西乐器结合手法而著称，而且与“广东音乐”的发展、演变有着密切的联系，也是粤剧剧种特色的一个重要构成部分。它和唱腔的发展是相辅相成的，因而，在本书中用了一定的篇幅进行介绍。

最后部分介绍了粤剧常用的“专曲”小曲、牌子、锣鼓谱例。并对其性能、使用方法，给予简单扼要的说明。

本书唱腔谱例的记谱法，按规范原应采用为 $1 = C^1$ 的形式，但为照顾长期以来粤剧界已流行开的记谱习惯，特在此书稿中改为 $1 = C^2$ （大谱表仍用 $1 = C^1$ 记谱）。

本书稿中的唱腔和锣鼓经，均选常用的作谱例，并以简为宜，“加花”、装饰性的暂不选入。锣鼓经采用总谱、代号记谱法排列锣鼓点。

谱例中标记的“霸腔”，即“大喉”，属武生、花脸等行当演唱的格调慷慨激昂的唱腔；“男腔”，即“平喉”，属小生、老旦等行当演唱的平和悠扬的唱腔；“女腔”，即“子喉”，属花旦、彩旦、青衣等行当演唱的优美抒情的唱腔。

我们向读者介绍粤剧唱腔音乐，探索其艺术规律，为的是批判地继承粤剧艺术遗产，更好地繁荣、发展社会主义的粤剧艺术。

粤剧传统艺术遗产十分丰富，上一百多年的历史长河中，经过历代艺人的辛勤劳动，特别是在解放前三十年间接受了外来文化的冲击和影响，从内容到形式，都发生了巨大的变化。如何运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，去全面地系统地分析、探索粤剧唱腔音乐的艺术规律，是一桩十分艰巨的任务。对我们来说，还是一件刚刚起步的工作。由于我们思想、业务水平有限，一定存在不少缺点甚至谬误的地方，恳切希望得到广大读

者以及戏曲工作者的指正和教益。

本书由广东省戏剧研究室主编，《粤剧唱腔音乐概论》编写组编写，具体分工执笔：

黄镜明：第一章，粤剧唱腔音乐的源流与发展。

谭建、李时成：第二章，粤剧唱腔音乐的构成和特点。

李时成、何锦泉：第三章，粤剧板腔分类和各种板式介绍。

殷满桃、谭建：第四章，板腔与板腔的连接和板腔与曲牌的连接。

文卓凡、谭建：第五章，粤剧的乐队与伴奏。

殷满桃、何锦泉、文卓凡、李时成：第六章，谱例。

本书在编写过程中，得到了广东省戏剧研究室郭秉箴的具体指导。聆听了李门、黄宁婴、陈卓莹等专门家极其宝贵的修改意见。还得到了苏文炳、张虹同志的帮助。广东省文化局、广州市文化局和广东粤剧院，广州粤剧团也给予我们以大力的支持。在此一一表示衷心的感谢！

粤剧唱腔音乐概论编写组

一九七九年九月·国庆前夕

目 录

前 言	(I)
第一章 粤剧唱腔音乐的源流与发展	(1)
第一节 “外江班”到“本地班”	(1)
第二节 清末民初,粤剧唱腔音乐开始进入丰富、发展的新时期	(7)
第三节 解放前三十年,粤剧唱腔音乐从唱词、腔调到乐器都有显著的创新	(10)
第四节 解放后三十年,粤剧唱腔音乐几经周折,得失穷通,总结经验,继续前进	(19)
第二章 粤剧唱腔音乐的构成和特点	(29)
第一节 粤剧板腔的形成	(29)
第二节 粤剧板腔的调式和产生旋律基础音的方法	(32)
第三节 粤剧音乐的定调和转调	(49)
第三章 粤剧唱腔分类和各种板式介绍	(59)
第一节 梆子类板腔的板式介绍	(59)
第二节 二黄类板腔的板式	(109)
第三节 说唱类板腔的板式	(146)

第四节	“乙反”类的板腔·····	(165)
第五节	西皮和恋檀·····	(182)
第六节	粤剧板腔的创造和发展·····	(195)
第四章	板腔与板腔的连接和板腔与曲牌的连接·····	(233)
第一节	板腔的性能·····	(233)
第二节	板腔的连接·····	(243)
第三节	曲牌的性能·····	(291)
第四节	板腔与曲牌的连接·····	(326)
第五章	粤剧的乐队与伴奏·····	(354)
第一节	粤剧乐队的乐器·····	(355)
第二节	粤剧乐队的组合·····	(377)
第三节	乐队的作用与伴奏手法·····	(383)
第六章	谱例·····	(397)
第一节	专曲专腔·····	(397)
第二节	常用小曲谱例·····	(421)
第三节	常用牌子谱例·····	(452)
第四节	锣鼓谱例·····	(512)

第一章 粤剧唱腔音乐的源流与发展

第一节 “外江班”到“本地班”

广东粤剧，是华南地区广大人民群众喜闻乐见的一个有代表性的大剧种。属板腔系统（即南北路系统）。它的发源地是广东、广西的粤语方言区，但流传地区广阔，遍及东南亚的越南、泰国、菲律宾、印尼、马来亚、新加坡，以及美国、加拿大、澳大利亚、墨西哥、古巴等粤籍华侨聚居地区。

粤剧唱腔音乐的形成和发展，经历了长期而复杂的演变过程。从一些资料证实，明末清初时，在广东曾先后流行过弋阳腔、昆曲、徽调、汉调、秦腔等，这些声腔主要由“外江班”（用官话唱念的外省班社）演唱，这当然还不能算作粤剧。大约经过一百年后，到雍正至道光初年（1723—1821），剧坛上出现了在演唱上有地方特色的“本地班”，由广东艺人组成的“本地班”唱梆子（相近于京剧的西皮）、二黄。这是由“外江班”过渡到“本地班”的开始，也是粤剧本身和它的唱腔音乐形成发展的开始。光绪十五年（1889），代表粤剧艺人行会组织的“八和会馆”建立，“本地班”已脱离“外江班”而独立，逐步积累了一批由粤剧艺人编演的剧目：“新江湖十八本”和“大排场十八本”，较多地运用了粤语方言。至清末民初，由官话改讲白话、假嗓改

唱平喉，已蔚成风气，从而开始了粤剧唱腔音乐进一步丰富、发展和急剧变化的历史。

早期粤剧，所演的剧目、唱腔音乐、表演程式以至舞台语言，与当时的徽剧、汉剧、湘剧、祁剧、桂剧等剧种大致相同。都是“本地班”向在本省活动的“外江班”学来的。剧目方面，较流行的，有《一捧雪》《二度梅》《三官堂》《四进士》《五登科》《六月雪》《七贤眷》《八美图》《九更天》《十奏严嵩》等所谓“江湖十八本”，与其他古老剧种差不多，演出风格高亢粗犷，民间色彩浓厚，具有乱弹戏通俗化的特点。同时，还有更多的适应农村观众需要的“言既无文，事尤不经”的提纲戏。唱腔音乐方面，以梆子、二黄为主体，还有从弋、昆吸收过来稍加变化的牌子、西皮（即四平调）、小曲等。唱腔格式单纯，古朴溜亮，旋律不太复杂，整散快慢的程式基本是固定的，曲调板眼变化不多，节奏明快，风格统一。梆子、二黄分家演唱。伴奏乐器定弦也是随着唱腔类别而一板线到底，唱梆子类的，则全出戏都是“士工”线，唱二黄类的，则全出戏均是“合尺”线。这种习惯，一直保持到光绪年间。如《六郎罪子》《打洞结拜》等属梆子类唱腔的剧目，《三娘教子》《五郎教弟》等则属二黄类唱腔的剧目。一出戏，某个主要人物的重点唱段，总有一个固定的唱腔曲牌板式结构的“套子”，其轮廓大致是：

梆子类的——

〔梆子首板〕——〔梆子慢板〕——〔梆子中板〕——〔梆子滚花〕——〔梆子煞板〕

二黄类的——

〔二黄首板〕——〔二黄慢板〕——〔二流〕——〔二黄滚花〕。牌

子（即吸收部分昆曲、高腔、吹腔以及广东民间礼仪牌子乐）和小曲如〔昭君怨〕〔打扫街〕〔秋江别〕〔石榴花〕〔剪剪花〕〔梳妆台〕等也用，但主要是作为创造气氛和过场、间奏音乐使用。伴奏乐器比较简单，日戏演出时用二弦、月琴、三弦等“三架头”伴奏，夜场演出则增加一件竹壳提琴或横箫等。舞台语言讲“戏棚官话”（又称“桂林官话”，即中州音韵）。由于前期粤剧无固定舞台，多在乡村旷野搭竹铺葵为戏棚，旷野风急，非唱高调不能及远，故仍沿袭“外江班”用假嗓唱曲，调门较高，用“士工”“合尺”两种定弦法，武生、小武、二花脸等行当翻高唱的左撇霸腔和小生、花旦的窄喉尖腔，则多用相当于C调的 $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ 诸高音，力求嘹亮送远，具有西北梆子（秦腔）的高亢粗犷的特色。

清朝咸丰四年（1854），粤剧艺人李文茂率领梨园子弟响应太平天国起义，转战两广，声威远震，给清朝封建统治以沉重打击，为粤剧革命历史谱写了光辉的篇章。起义不幸失败，粤剧被禁，班社凋零，艺人星散，艺术备受摧残。“至同治八年（1869）正式复班，前后十多年时间发展暂时中断。留在城市的，搭‘外江班’演出，或挂京班招牌（所谓京班实是徽班，光绪以前，京剧尚未出过京），这使粤剧有机会进一步吸收梆黄戏的腔调和戏路。流散出去的，则开辟新的领域，形成了粤剧的许多不同流派：惠州班、高州班、阳江班等。”（郭秉箴：《粤剧传统剧目概述》）由于复班前“外江班”逐渐退出广东，“本地班”跃居上风，且已不断扩大了演出地区，艺术上又有不少积累，一经解禁，就很快恢复和发展起来，从落乡班（即草台班）而进入省、港、澳大城市，取得牢固立足点，表、导、演获得了更多学习交

流的机会，粤剧舞台上表现的生活领域比以前更广阔，新编剧本日益增多，唱腔音乐和表演艺术各方面的积累都比以前更丰富了。至光绪十五年（1889），代表粤剧艺人的行会组织“八和会馆”建立，粤剧进入中兴时期，出现了繁荣昌盛的局面。剧目方面，出头戏、正本戏、排场戏、文静戏、武打戏、现实题材戏等，都有所发展。“新江湖十八本”和“大排场十八本”等成了历演不衰的优秀剧目。“新江湖十八本”是由粤剧艺人自己创作的一批正本戏，颇具特色，其中包括：《西河会》《黄花山》《双劫缘》《和为贵》《金叶菊》《闹扬州》等，这些戏有“排场”

（经过选择提炼的一种场面安排和唱腔音乐、表演程式的固定组合）的巧妙运用，文场、武场灵活搭配，方言土语生动穿插，唱腔音乐的“地方化”，各方面都显现了粤剧独特的地方色彩。由于“本地班”脱离“外江班”而独立，广泛活动于两广的粤语方言区，本地的社会生活、风土人情、民间艺术等，为粤剧艺术的“地方化”提供了充分的条件，使唱腔音乐比以前更丰富了，武生、小武、公脚、大花脸、二花脸、丑生、小生、花旦、正旦、夫旦等十大行当，分别使用各行特有的唱腔演唱，其中包括武生喉、小武喉、公脚喉、大喉、撇喉、杂喉、生喉、子喉、正旦喉等，创造和积累了某些特定剧目中为适应某一特定角色而创造的专腔（后来成为“专曲专腔”）。如“罪子腔”“教子腔”“困曹腔”“祭塔腔”“穆瓜腔”“班师腔”“武二归家腔”等，一直流传到今天，而且仍在唱腔中溶化使用。伴奏乐器也比前丰富，乐队组合包括打鼓掌（即掌板，相当于乐队指挥）、上手（簫、笛、月琴）、二手（三弦、唢呐）、三手（大钹、二弦）、大鼓、大锣、小锣等，由七人逐步增加到十人左右。日夜场演出

时，乐手的分工、职别也比前严格和细致。当时乐队的位置，仍是设在舞台演区后面（即现在挂天幕的地方）的正中央。

光绪中叶，剧坛已全部由本地班占领，外江班早已消声匿迹。本地班建制逐步完善，班社开始有了固定的队伍，社会上也有文人参加剧本撰写的工作。演出剧目除“江湖十八本”和“大排场十八本”之外，也演现实题材戏和地方故事戏，如《梁天来》《山东响马》《王大儒供状》《蛋家妹卖马蹄》等，颇受本地观众的欢迎。“曲由词生起”，“词变曲变”，粤剧唱腔音乐的“地方化”也向前迈进了一步。首先是舞台语言的变化，除了仍使用“戏棚官话”外，丑角的唱会开始出现“广噪”，广州话被搬上舞台，官话、白话（方言）混合使用。“本来粤剧在同治年间已经在戏棚官话中插进了广州话，一步步逐渐增加，以至唱词（韵文）也加入广州话。”（欧阳予倩：《试谈粤剧》）自从“本地班”挤走了“外江班”之后，不断扩大演出区域，扩大演出剧目（如撰演地方掌故、民间传说的题材），更加直接地反映本地人民群众的风俗习惯、思想感情和愿望。为了使本地群众易听、易懂，从唱、白全部沿用“戏棚官话”，到开始只让丑角插科打诨时间或使用广州话，又发展到允许武生、小生、花旦等角色（宫廷官宦人物除外）可较多地使用广州话，以至形成“官话与白话并存”的局面，是经过了一段渐变过程的。直到清末民初，在一些著名艺人的首本戏中，仍可窥见这种官话与方言混杂的痕迹。

广州话的声调比较低沉，鼻音较重，尤其是它的阳平比“戏棚官话”（或普通话）要低得多。由于声调低，平声字居多，构成了下行浑厚、鼻音徐重的语言特点。广州话在粤剧舞台上的出现，势必与原先用官话演唱的比较高亢的曲调风格发生矛盾，于

是，引起粤剧唱腔的发声、行腔等的重大变化。改变过去男声用假嗓（即假声）的唱法，而采用平喉（即真声）演唱，并把唱词处理得更接近口语，把一些长腔（特别是刺耳的长腔）适当压缩，处理得精炼清晰，悦耳优美。较早采用真嗓唱平喉的尝试者，有小生金山炳、小武朱次伯等著名艺人，跟着是白驹荣、薛觉先、马师曾等纷纷仿效。金山炳演出《季扎挂剑》时，开始只是在基本唱官话的唱词中，间插唱广州话，后来逐步增加粤语唱曲，引起观众强烈反响；朱次伯演《宝玉哭灵》时，则把过高的定弦降低两度，成为“密指合”，即“小工调”，在韵白中加入了粤语对白，在唱词中逐渐增多粤语发音，用平喉唱曲，同时试用短筒参加伴奏，音色谐和，大受观众欢迎。继之，名小生白驹荣在《泣荆花》中采用更多的广州话进行演唱。念白也如此，例如，

梅玉堂：（自报家门）“小生梅玉堂”（用官话），“恶弟不仁，迫分家产（用广州话）。

效果颇佳。后来，平喉便在粤剧戏班中得到了普遍的推广。自此之后，粤剧中的各行当便分别以大喉、子喉和平喉三种声腔进行演唱。随着平喉唱法的广泛被采用，“问字取腔”的创腔方法也就得到了深入发展。广大粤剧艺人在演出实践中不断竞创新声，这时在正线二黄基础上，创造了反线二黄，如出现〔反线二黄首板〕〔反线二黄慢板〕〔反线二黄滚花〕〔合调慢板〕〔合调中板〕和〔恋檀〕等。以前常用的小曲，如《昭君怨》、《秋江别》、《打扫街》、《石榴花》等，种类不多，包括借用、吸收兄弟剧种的“大调”、“小调”在内，也只是作为过场音乐使用；但这时的小曲比前丰富，吸收了不少江南丝竹等民间小调，范围越来越广，种

类越来越多，而且不少小曲开始被拿来填词当作唱腔使用。伴奏乐队也随着唱腔的丰富而发展壮大。伴奏的成员相继增加了“八手”“九手”等数人。乐队开始较多地注意提高伴奏技巧的水平，发展伴奏手法，发挥每样乐器的特点和性能，进一步增强了乐队伴奏的艺术表现能力。

第二节 清末民初，粤剧唱腔音乐开始 进入丰富、发展的新时期

公元一九一一年辛亥革命前后十余年里，广东曾出现过风起云涌的粤剧改良运动。在配合革命开展宣传工作中发挥了积极的作用；在艺术上进行了许多革新和有益的尝试。这次改良运动，一直持续到1919年“五四”运动前后。对后来的粤剧艺术，从内容到形式都发生了重大的影响。这期间，普遍采用粤语道白和平喉唱曲。粤剧唱腔音乐开始进入丰富、发展的新历史阶段。

一九〇五年“同盟会”成立，随着欧风美雨的传播和影响，外国话剧形式被接受了过来而出现了“文明新戏”（即初期话剧），一些有进步思想的志士和艺术家，组成“志士班”，开始对粤剧艺术实行改革、改良的工作。先后计有“彩南歌班”“优天影”“振天声”等二十多个班。所演剧目通称为“改良新戏”，题材范围较广，有直接反映革命斗争的，有反映现实生活、讽世劝人的，有借历史题材影射现实的，有借外国故事讽喻时局的，有一定的现实性和政治鼓动性，在当时起过进步的作用。在艺术形式方面，继承了粤剧的“天光戏”的传统，喜剧色彩鲜明，形式生动活泼。开始时只是旧瓶装新酒，后来很快接受了“文明新

戏”的影响，力求写实，通俗易懂，运用话剧的表演形式来唱粤曲，时装、洋装、清装均可上台，粤语方言、小调说唱也较自由地运用到戏文中去。由于演出剧目中有不少是反映现实的题材，

（这时已有专业编剧者，称为“开戏师爷”）他们在进行新剧本创作的时候，也同时进行唱腔设计（即“度曲”），这就打破了过去师徒之间“口传心授”的传统师承方法。“开戏师爷”可以根据唱词内容、感情的需要，灵活选用唱腔曲牌。这也就打破了过去“江湖十八本”“新江湖十八本”“大排场十八本”时期那一套固定不变的唱腔“套子”。梆子、二黄两类曲牌这时不仅可以互相混合使用，牌子（包含有昆曲、高腔、吹腔和广东地方民间礼仪乐等）、小曲和民间说唱也允许自由穿插选用。选腔尺度放宽了，使唱腔安排不断向通俗化和丰富多彩方面发展。采用了“羊城土语”（广州话）演唱，“问字求音”“循字求腔”又必然引起唱腔旋律的变化，再也不能沿袭过去的徽、汉、湘、祁、桂等剧种的声腔了，“因剧因词因人而异”，适当修改（或压缩或伸展或改变）原先的梆黄腔调，打破梆黄板腔的固有格律，才能适应运用广州方言演唱的要求，这样，平喉的演唱方法就得到普遍的推广和发展。这时，除应工小武、二花脸、武生等部分演员仍用“戏棚官话”以“大喉”来演唱之外，几乎所有的粤剧男演员都接受了用平喉演唱的方法；为了使唱腔通俗易懂，又溶进了大量为本地群众喜闻乐见的民间说唱（如粤讴、南音、龙舟、木鱼、板眼、咸水歌等），这就给古老的粤剧增添了生活气息和地方色彩；随着平喉演唱方法的推广和发展，粤剧唱腔音乐的创造也日益增多，这时比较突出的，是“乙反”唱腔（也称“苦喉”或“梅花腔”）的创造发展。这是粤剧特有的声腔，突出“乙”、