

傅全香

上海越剧名家唱腔精选系列

越剧唱腔 精选

上海越剧艺术研究中心 编

马良忠 编著



附CD四张

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

 **SLAV**
上海文艺音像电子出版社
WWW.SLAV.CN

傅全香

上海越剧名家唱腔精选系列

越剧唱腔 精选

上海越剧艺术研究中心 编

马良忠 编著



 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

 **SLAV**
上海文艺音像电子出版社
WWW.SLAV.CN

图书在版编目 (CIP) 数据

傅全香越剧唱腔精选 / 上海越剧艺术研究中心编; 马良忠编著 -

上海: 上海音乐出版社, 2013.8

ISBN 978-7-5523-0149-6

I. 傅… II. ①上… ②马… III. 越剧 - 唱腔 - 选集 IV. J643.555

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 035285 号

傅全香越剧唱腔精选

上海越剧艺术研究中心 编

马良忠编著

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 张静星

音像编辑: 曹德玲

封面设计: 陆震伟

资 料: 张 勇 李金雯

印务总监: 李霄云

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 7 号 邮编: 200020

上海文艺出版 (集团) 有限公司: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.cn

上海音乐出版社电子信箱: editor_book@smph.cn

上海文艺音像电子出版社邮箱: editor_cd@smph.cn

印刷: 上海市北印刷 (集团) 有限公司

开本: 889×1194 1/16 印张: 12 插页: 4 谱、文: 192 面

2013 年 8 月第 1 版 2013 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-0149-6/J · 0113

定价: 78.00 元 (附 CD 4 张)

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究



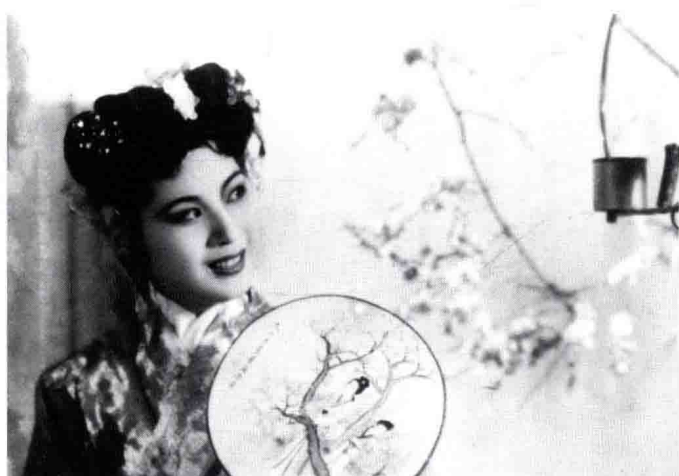
傅全香



《恒娘》傅全香饰恒娘
1940年



《黄金与美人》傅全香(右)与徐玉兰
合作演出 1944年



《李香君》傅全香饰李香君 1948年



《梁山伯与祝英台》范瑞娟饰梁山伯、
傅全香饰祝英台(左) 1952年



《白蛇传》袁雪芬饰白素贞
傅全香饰小青(右) 1952年



《织锦记》傅全香饰七仙女 1954年



《西厢记》袁雪芬饰崔莺莺、傅全香饰红娘（右）
1953年11月



《劈山救母》傅全香饰圣母 1957年



《踏伞》范瑞娟饰蒋世隆、傅全香饰王瑞兰(左)
1956年



《情探》傅全香饰敷桂英 1958年10月



《小忽雷》范瑞娟饰梁厚本、傅全香饰郑盈盈(右)
1960年5月



《珍珠塔》傅全香饰陈翠娥(左三)、金艳芳饰方
朵花(左二)、吴天方饰陈培德(右一) 1961年6月



《杜十娘》 傅全香饰杜十娘 1956年



《江姐》傅全香饰江姐(左)、张桂凤饰双枪老太婆
1964年7月



《孔雀东南飞》傅全香饰刘兰芝 1980年



《万里长空且为忠魂舞》傅全香饰高山族姑娘(中) 1977年4月



《皇亲国戚》傅全香饰窦皇后 1982年7月



《珍珠塔》傅全香饰陈翠娥 1997年



《李娃传》傅全香饰李亚仙(右)、范瑞娟饰郑元和 1983年

总 序

越剧的音乐唱腔委婉抒情,飘逸清丽。自越剧诞生后,经过一代又一代越剧艺人的艰辛耕耘,不断创新、不断变革、不断发展,创造了众多的流派唱腔和脍炙人口的唱段。为记录保存这些珍贵的唱段,上海越剧艺术研究中心在越剧诞生百年之际编辑出版了《百年越剧名家名段唱腔精选》,该书主要是对百年越剧的唱腔音乐,按各个历史时期编辑而成。此次《越剧名家唱腔精选》(系列)是按各行当的唱腔特点(包括流派唱腔)较系统地进行编辑,这对今后传承和研究具有相当的学术价值和深远的意义。

越剧音乐源自浙江嵊县农村的民间小调、山歌,农民在劳动之余自娱自乐的“田头歌唱”中创造了[四工合调],后又吸收[湖调]形成[呤哦调],成为落地唱书的主要曲调。1906年从曲艺形态的唱书衍化为戏曲形态之初,唱腔沿用的就是唱书的曲调。那时,唱腔单纯、质朴,也显得简单,甚至连丝弦伴奏都没有。自1917年越剧进入上海后,环境起了巨大的变化,同时也受到上海城市文化的熏陶和影响,表现的内容逐渐丰富,唱腔的局限性也更明显。1921年在上海成立了越剧第一个专职乐队,确立了定弦,唱腔为[丝弦正调],越剧唱腔音乐才初步确立了板式变化体的框架。1925年施银花和琴师创造的[四工腔],由于适合女性音域和嗓音条件,也为后来女子越剧的发展提供了条件。

戏曲的“曲”是区别不同剧种的重要标志,是塑造人物、抒发感情的主要艺术手段;唱、做、念、打,戏曲的四功中,“唱”居首,作为一个戏曲演员,“曲不离口”将相伴其终身。戏曲在观众中流传的主要是那些精彩的唱段,它可以跨越时空流传久远。剧目的生命力、剧种的生命力,在很大程度上靠优秀的唱段来延绵。越剧为广大观众所喜爱,很大程度是因为有一批脍炙人口的唱段拨动了大家的心弦,使人如醉如痴。

1943年,袁雪芬与周宝财合作,在《香妃》一剧中创造的[尺调腔],对形成和丰富剧种的主要声腔音乐起到了极其重要的作用。不久,又产生了[尺调腔]的反调[弦下调],由于[尺调腔]及其反调[弦下调]的创造和推广,并不断丰富,越剧的主腔发展到新的阶段,音乐具有了更为浓郁的抒情色彩和更为丰富的表现力。在这些主腔之后,又创造了[男调]、[六字调]、[降B调],同时还相继形成被观众和专家公认的十三个越剧流派唱腔。作为既是越剧剧种的又是中国戏剧的经典剧目《梁山伯与祝英台》和《红楼梦》等,就得益于越剧改革后所创造的声腔音乐,成为上海文化标志性的代表之一,并具有世界性。越剧称之为上海的地方剧种并不为过,它已经融入上海的文化之中,成为不可分割的一个组成部分。当然它也是浙江的地方剧种,更是中国的越剧。

《越剧名家唱腔精选》(系列)由早期越剧唱腔、女班时期唱腔、新越剧时期唱腔、老生和老旦唱腔、大面和丑角唱腔、男女合演唱腔(包括现代戏唱腔)等,以及被观众公认的流派唱腔所组成。该书的出版是越剧理论体系的重要组成部分——越剧唱腔音乐第一次系统、完整地体现。对传承者和越剧唱腔音乐研究者,是一份极好的资料;对越剧爱好者,是一部内容极其丰富的唱腔选集。

文化是需要积淀的,越剧也需要自身文化的积淀,我们将团结越剧界同仁,完成《越剧名家唱腔精选》(系列)的编撰,为剧种文化积淀和非物质文化遗产护保工作作出贡献。同时,也为上海文化和中国戏曲文化的积淀添砖加瓦。

黄德君

2012年7月

目 录

总 序	黄德君(1)
傅全香的唱腔和演唱(代前言)	刘如曾(1)
1. 慢吞吞移步进园来(选自《红粉飘零》)	(12)
2. 公子为我说苦经(选自《黄金与美人》)	(17)
3. 叫声老爷王状元(选自《碧玉簪·送凤冠》)	(21)
4. 可怜我那一天新做产妇(选自《小妹妹临终》)	(23)
5. 别家的夫妇真恩爱(选自《恒娘》)	(27)
6. 你二人前后之间命呜呼(选自《赵五娘·描容》)	(32)
7. 哀求公公洪恩赐(选自《龙凤锁》)	(37)
8. 你不知妖法哪及佛法广(选自《白蛇传·合钵》)	(42)
9. 若问女儿自尽意(选自《珍珠塔·楼台露印》)	(47)
10. 我婉容生生死死与你共(选自《马婉容激夫》)	(53)
11. 公子待我情义长(选自《倾国倾城》)	(56)
12. 谢龙恩赐白绫(选自《杨贵妃》)	(60)
13. 愿作鸳鸯不慕仙(选自《李香君》)	(64)
14. 独坐在后房中我仔细思量(选自《相思草》)	(67)
15. 春花秋月都看破(选自《长陵怨》)	(70)
16. 小红娘处分花木瓜(选自《西厢记·赖简》)	(73)
17. 你把书生苦捉弄(选自《西厢记·寄方》)	(74)
18. 夜坐时停了针绣(选自《西厢记·拷红》)	(75)
19. 董郎休要愁眉尖(选自《织锦记·路遇》)	(78)

20. 我本是天上七仙姐(选自《织锦记·槐荫分袂》)	(79)
21. 推呀拉呀转又转(选自《双推磨》)	(81)
22. 磨儿牵得圆又圆(选自《双推磨》)	(82)
23. 我家有个小九妹(选自《梁山伯与祝英台·草桥》)	(85)
24. 记得草桥两结拜(选自《梁山伯与祝英台·楼台会》)	(86)
25. 一见坟台魂魄消(选自《梁山伯与祝英台·祷墓》)	(88)
26. 今天我若把儿认(选自《庵堂认母》)	(90)
27. 你何人到此地(选自《踏伞》)	(92)
28. 海神爷殿前来焚香(选自《情探·焚香祝告》)	(94)
29. 风云易测人心难信(选自《情探·阳告》)	(97)
30. 海神爷降下勾魂的令(选自《情探·行路》)	(103)
31. 小调“九连环”(选自《情探》插曲)	(109)
32. 第一状告郑注我的亲兄长(选自《小忽雷·三告》)	(110)
33. 枯坐冷宫泪如雨(选自《小忽雷·抗暴》)	(115)
34. 每日里白云为邻鹤为伴(选自《劈山救母·月老祠》)	(118)
35. 刚才转辗入梦乡(选自《劈山救母·华山寻娘》)	(120)
36. 只为表弟遇强梁(选自《珍珠塔·哭塔》)	(123)
37. 常言道饮水思源莫忘本(选自《赖婚》)	(129)
38. 上台引子(选自《赖婚》)	(132)
39. 寂寂船舱听风吼(选自《杜十娘》)	(133)
40. 见李郎和衣卧似有所愁(选自《杜十娘》)	(134)
41. 不幸我自幼死爹妈(选自《杜十娘》)	(137)
42. 上台引子(选自《杜十娘》)	(141)
43. 实指望满怀欣喜重相见(选自《江姐》)	(142)
44. 春蚕到死丝不断(选自《江姐》)	(147)

45. 收工归来走田边(选自《女会计》)	(150)
46. 四季调(选自《女会计》)	(153)
47. 台湾儿女盼春风(选自《万里长空且为忠魂舞》)	(154)
48. 记得那年春花发(选自《孔雀东南飞·雀离》)	(158)
49. 仲卿不要性命捐(选自《孔雀东南飞·雀盟》)	(160)
50. 婆母嫌弃将我休(选自《孔雀东南飞·雀归》)	(162)
51. 风狂雪紧夜苍茫(选自《孔雀东南飞·雀亡》)	(163)
52. 侍儿们一言无忌轻启唇(选自《皇亲国戚》)	(165)
53. 万千愁绪笑里藏(选自《李娃传·堕鞭》)	(167)
54. 非是我一时胡为太任性(选自《李娃传·剔目》)	(169)
55. 泥金捷报郎及第(选自《李娃传·荣归》)	(171)
56. 吟诗调(选自《李娃传》)	(172)
57. 小蕙是你什么人(选自现代戏《绣花女》)	(173)
58. 只怪阿林太粗鲁(选自现代戏《绣花女》)	(175)
59. 何愁蟾宫不折桂(选自《赠塔》)	(177)
60. 珍珠宝塔有七层(选自《赠塔》)	(178)
后 记	(182)

傅全香的唱腔和演唱（代前言）

刘如曾

1987年12月，在杭州召开的“傅全香表演艺术研讨会”，对傅全香同志50多年来艺术实践作了理论探讨；尤其对傅派唱腔、演唱方面有较多的论述和总结。与会者一致肯定了傅全香艺术上的成就，并写出数十篇学术论文。这些论文已汇编成册，现在她的唱腔曲牌又由马良忠记谱编选后出版。这不仅是傅全香个人的艺术总结，也将使人们对越剧的发展能进一步思考，确实是很有意义的。这里且对她的唱腔和演唱作些研究。

傅全香1923年出生于浙江嵊县。她父亲原来亦喜欢哼唱几句戏文，因此她自幼在这方面得到熏陶，拉开嗓门就唱；甚至在山头、田埂引吭高歌。正由于她在这方面的爱好，1933年10岁时进入嵊县四季春科班学艺。她勤奋刻苦，半年后就登台演戏。她边学习、边演出，在舞台实践中不断得到磨炼，艺术日益长进。她初入科班，学的是花旦行当。我们知道花旦和青衣不同，青衣重唱，花旦重演，然而傅全香却仍然在演唱方面下了很大功夫。再加上她从小就有一副好嗓子，经过努力钻研，她的唱腔和演唱不断得到发展。

我在同傅全香同志多年合作交往中，领会她对艺术就是“勤奋好学”。她勇于钻研，敢于追求，凡是她感到对技艺长进有帮助的，都要碰一碰、啃一啃。当年在杭州遇越剧著名旦角施银花，施银花老艺人所唱的〔四工腔〕是很有名的，经过向前辈认真学习和施老师的亲自指导，后来傅全香的〔四工腔〕亦自成一格，脍炙人口，通过演唱塑造了不少人物。如《养媳妇回娘家》中的童养媳，《箍桶记》中的九斤姑娘，新中国建国后新排演的《西厢记》中的红娘等。1938年在上海，傅全香看了小白玉梅的演出，又立即向小白老师学习。小白玉梅的唱腔高亢嘹亮，而且耍嘴皮功夫很深，唱快板尤见功力。傅全香学习后，原来的高音区腔调获得进一步的发挥。〔四工腔〕的音调旋法起伏度大，舒展性强，傅全香在〔四工腔〕的演唱上打下了坚实基础，在以后演唱〔尺调腔〕时就更能展示其腔调的革新性了。

40年代抗战时期上海成为“孤岛”，在日本军国主义蹂躏下，上海广大人民不堪其苦，一片哀怨声也反映在越剧舞台上，因此越剧唱腔从〔四工腔〕发展到〔尺调腔〕。前者与京剧〔西皮〕男腔相仿，包括胡琴托腔起伏跳跃，刚多于柔，速度中板为主。后者的唱腔虽是原〔四工腔〕的发展，胡琴改为京剧〔二黄〕定弦，以适应〔尺调腔〕时常演的悲剧剧目，唱腔亦趋于柔绵哀怨，柔多于刚，但在戏剧矛盾展开时，唱腔也

随之变移，速度板式除中板外有了快板和慢板，节奏上亦有散唱的〔散板〕和紧打散唱的〔器板〕等变化，在整散快慢不同节奏速度中刻画人物的情绪，具有较大的可塑性。同时从原〔四工腔〕的一字少腔发展成一字多腔，使唱腔增强了抒情性；尤其在唱段末的甩腔中出现了托腔。傅全香虽然演唱〔四工腔〕极其“拿手”，然而凭她的嗓音条件和长年来的演出经验，结合她原来的演唱特色，很快就发展为〔尺调腔〕，在音乐唱腔上塑造好人物形象。正由于傅全香的好学，她并不满足于已有的成就，她除了过去纵向向越剧前辈施银花、小白玉梅等学习外，还向外扩充，横向学习越剧以外姐妹艺术中可用的东西。40年代正值通俗歌曲流行，她就通过收音机，吸收了周璇婉转柔和的唱法，来增强自己演唱的抒情性。她听了京剧表演艺术家程砚秋的唱腔更为着迷，程砚秋先生的唱腔，依随他的嗓音条件的演唱技巧，曲词迂回曲折，演唱断连接合，高低跌宕，收放自如，通过高超的润腔，得心应手地随时转换音区，用气得当，力度控制得体，抑扬高下，回味无穷。正如傅全香自己所说的那样：“程砚秋先生的唱腔，如泣如诉，令人荡气回肠。唱到高音时如晴天白云，随风向空飞去；低声处如柳浪游丝，绕人魂魄……真是‘此曲只应天上有，人间能得几回闻’！”以致在新中国建国后遇到了程先生，她就迫不及待真诚拜师求教，为她演唱开辟了道路，唱腔也大为发展。此外，她又向弹词名家徐云志先生学习演唱上的“糯米腔”味儿，一经演唱，便如糯米一般粘在人的心头，百听不厌，久久难忘。这样，傅全香的唱腔和演唱趋于成熟，自成一派，为广大观众所爱好。

尤其是新中国建国后，1952年10月在北京举办了“全国戏曲观摩演出大会”，30多个剧种剧团会师一起，戏曲工作者济济一堂，互相观摩，相互切磋。越剧与历史悠久的传统剧种相比，年龄要轻得多，根底亦浅，这就使越剧界同行在老大哥剧种面前具有自卑感，同时认识到必须向兄弟剧种学习，努力提高艺术水平。当然傅全香也不例外。她在大会上演出了《梁山伯与祝英台》，荣获一等奖，但她在赞誉声中从不趾高气扬，而是把这作为新的起点，虚心谨慎，不懈前进。因此《梁祝》又一再加工，成为越剧优秀的保留剧目之一。之后又排演了《情探》《江姐》《杜十娘》《孔雀东南飞》《李娃传》等。在表演和演唱上都有所革新、突破，尤其是《情探》是极其突出的。《情探》是田汉先生和安娥先生为越剧编写的剧目，傅全香在排练前又认真向川剧表演大师阳友鹤、周慕莲学习川剧《情探》的表演艺术，而且把它“化”入自己的表演中来，同时又竭尽全力在唱腔上作了较大的革新。剧中“阳告”、“行路”两场戏，集歌、舞、剧为一体，把原来多抒情性的越剧唱腔作了戏剧性的处理，使越剧唱腔能在尖锐的戏剧冲突中抒发人物强烈思想斗争的内心情绪，从而塑造好敦桂英这个人物。难度之大，功力之深，在当时越剧演出中是很突出的。对傅全香来说，则是精心创作了一个艺术珍品呈现在戏曲舞台上。

以上介绍了傅全香演唱的学习和唱腔的发展过程，下面再对她的唱腔和演唱作简单剖析。

听了傅全香的演唱，给人最突出的感受是她的唱腔旋律线强，曲调流畅而优美华丽，具有华彩性。唱腔音域宽广，起伏多变；在演唱上跌宕起伏，抑扬顿挫，连中有断、断而有连，高腔与低调转换中力度收放自如，气息控制得体，发声共鸣位置得当，其假声运用自然。如润腔方法多样，音色变化丰富，再由于运腔中恰当地加入装饰音、滑音、推音、停顿、加衬字等，虽是同样的曲调，却能刻画不同人物的不同情绪，在抒情唱腔中颇具戏剧性。因此我曾赞誉过她是“越剧的花腔女高音”。

一、傅派的唱腔曲调

地方戏曲的唱腔，与语言有极大关联，它多是语言的扩大，因此它的音调常与语调相辅。南方，尤其是江南，语言四声是平、上、去、入，语调较北方平和，少高低跳跃，故诵唱的音调多五声音阶级进。语言的音区，如果不是在十分激动的状态中，一般只用五六个音。早期越剧原为说唱性的落地唱书，多叙述性，讲故事，反映在演唱的音调，所用亦不过六个音之内。〔四工腔〕曲调性加强了，唱腔音域亦不过八度之内。〔尺调腔〕的唱腔增强了抒情性，唱腔基本在宫调式及翻低下四度的徵调式中进行。40年代中期，由于剧目中戏剧矛盾加强，悲剧性迭起，出现了〔尺调腔〕转向下四度的属调即〔弦下调〕演唱，曲调音域在嗓音条件许可下亦逐步扩大到十至十二度。音调从五声音阶以外加进偏音 si 和 fa 成为七声；从原来级进的音调中有时有四五度的跳进；再加上唱腔速度、节奏的变化应用，这就增强了越剧唱腔的曲调性、律动性、可塑性和戏剧性。

傅全香的〔尺调腔〕常用音区在调高 $1=G$ 的 $3-5$ 十度之音，她唱腔中的跳进较其他旦角腔为多。如《梁祝·书房》中的唱腔：

$1=G \quad \frac{4}{4}$

$\underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{3} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \quad \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{0} \mid 1 \quad \underline{5} \underline{3} \underline{2} \quad \underline{7} \underline{6} \mid \underline{2} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{3} \underline{0} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{0} \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{3} \underline{5} \mid \underline{5} \underline{1} \cdot 0 \quad 0 \mid$ (下略)

你做文章 不专(啊)心， 为什么 要 看 来 看 去 看 不 清。

这是梁山伯和祝英台在书房共读时，梁山伯突然看到祝英台有耳环痕，祝英台发觉后的头两句唱腔。这里表现了祝英台机智掩饰、泰然搪塞的情绪，在原来越剧级进的音调中加入了四、五度甚至七度的跳进。如第一小节“文章”两字的“ $\underline{6} \quad \underline{3}$ ”，第二小节“不专(啊)心” $\underline{5} \underline{5} \underline{6}$ 七度下跳再回到 1 音又下滑到 $\underline{6}$ 音，音调在七度中游弋迂回由高而低，第三小节“为什么”三字先是五度上行跳进而后级进而下，同时正是由这个“ 2 ”后又有一个休止，似乎有逗梁山伯的味道，“不清”两字之间旋律线条特别