

西皮二黄音乐概论

XIPI ERHUANG
YINYUEGAILUN

刘国杰



上海音乐出版社

西皮二黄音乐概论

刘国杰



上海音乐出版社

责任编辑：赵维庆

封面设计：于文盛

西皮二黄音乐概论

刘 国 杰

上海音乐出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 上海祝桥新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 16.75 插页 2 字数 386,000

1989年11月第1版 1989年11月第1次印刷

印数：1—1,700册

ISBN 7-80553-165-X/J·128 定价：7.55元

序

刘国杰同志从五十年代初即从事戏曲音乐的创作、研究活动，后来一直担任上海音乐学院民族音乐理论专业的《戏曲音乐概论》课的教学工作。这本《西皮二黄音乐概论》就是他为该课所编的讲义中的一部分，是他数十年来从事教学、科研的重要成果之一。因有“近水”之便，得以先睹其手稿，阅后有一点感想和体会：

近四十年来，曾有不少有识之士投身于民族民间音乐的收集、整理和研究工作，为民族音乐事业的发展作出了可贵的贡献，尤以戏曲音乐研究方面表现突出，发表的专著也较多。这本《西皮二黄音乐概论》即是其中之一，它有前人研究的经验并有所发展，获得了新的成就。我认为有以下几个特点是值得注意的。

一、这是一部按腔系分类对皮黄腔进行研究的专著。过去发表的戏曲音乐论著，大都是就某一剧种的音乐进行研究介绍，很少有从整个戏曲音乐的角度，按声腔系统地进行分类研究的。虽然这两种研究方法都很需要，但从全局来看，我以为应当加强按腔系分类的研究。因为这种研究更有助于我们全面掌握中国戏曲音乐的总体结构和创腔规律，有助于使我国戏曲音乐理论更加系统化、科学化。

二、过去的戏曲史论著，在探索声腔源流时，往往只重文字记载或单从剧本体制的继承关系来作判断，而很少从实际音乐方面去加以考查。《西皮二黄音乐概论》则不然，它除了重视文

献记载,在分辨其真假正误外,还特别留意于仍然活跃于舞台上的声腔,对具体音乐进行比较和分析。例如作者认定“二黄来自宜黄腔”,就是通过实地调查,对宜黄腔和二黄腔进行比较研究后得出的结论;而不是只停留在过去所谓“二者读音相近”的说法上。

三、在理论研究和技术分析方面都有突破,提出了一些新的看法。如关于反二黄蜕变于二黄的问题,指出了反二黄在旋律上有三种不同的形态。对西皮二黄的表现功能,生腔与旦腔的关系,各种腔系及板式的结构特点等,联系音乐实际,作了详细的分析论证,读了令人信服。关于唱腔结构和板式的分析,它不仅仅是指出一些实际存在的现象,诸如西皮生腔上句可落商、羽、徵、角四音,下句可落宫、徵两音之类,而是进一步根据这些现象进行分析,找出哪些是基本形态,哪些是变化形态,使读者不致为各种复杂纷繁、变化多端(包括板式、段式、句式、调式、腔格等)的现象所困扰。帮助读者抓住唱腔的基本形态,就能更快地掌握西皮二黄音乐的规律,也有助于学习、分析其他板腔体的音乐。

四、全书除分章论述皮黄腔各腔系的源流、板式、调式、旋法、风格等问题外,还从京剧和汉剧中选录了十一段优秀的成套唱腔,并分别写了比较详细的分析文章,以便帮助读者对谱聆听学习。这一做法也是过去有关戏曲音乐的读物所没有的。虽然有的书中也附有一些唱段的曲谱,但往往缺少分析文字。

刘国杰同志从实际教学出发编写了这本《西皮二黄音乐概论》,其总的布局有很多优点,但作为一部理论性的著作,在结构上尚有值得商榷之处。然而,这是无损于本书内容的丰富和精彩的。

夏 野

一九八四年九月

目 录

序	夏 野	(1)
第一章 皮黄腔探源		(1)
第一节 二黄腔的来源		(1)
第二节 西皮腔的来源		(16)
第三节 皮黄腔来源新说		(25)
第二章 皮黄腔音乐		(30)
第一节 皮黄腔的流布		(30)
第二节 皮黄腔的演变		(32)
第三节 皮黄腔的板式和“套式”		(34)
第四节 皮黄腔的程式		(37)
第五节 皮黄腔的可塑性		(41)
第六节 皮黄腔需要继续发展		(48)
第三章 京剧中的西皮腔		(50)
第一节 西皮生腔原板的一般特征		(50)
第二节 原板与其他板式的关系及各自特征		(53)
一、西皮生腔慢板		(54)
二、西皮生腔快三眼		(57)
三、西皮生腔二六		(59)
四、西皮生腔流水		(62)
五、西皮生腔快板		(67)
六、西皮生腔散板		(70)

七、西皮生腔摇板·····	(74)
八、西皮生腔导板·····	(78)
九、西皮回龙腔·····	(81)
第三节 西皮生腔与旦腔的关系·····	(87)
第四节 西皮旦腔流水与二六·····	(95)
第五节 成套唱腔分析和欣赏·····	(101)
一、空城计(生、净)·····	(101)
二、铡美案(净)·····	(119)
三、洛神(旦)·····	(125)
四、霸王别姬(旦、净)·····	(141)
第四章 京剧中的反西皮腔·····	(156)
第五章 京剧中的二黄腔·····	(167)
第一节 二黄生腔原板的一般特征·····	(167)
第二节 二黄生腔其他板式的特征·····	(171)
一、二黄生腔慢板和快三眼·····	(172)
二、二黄生腔导板·····	(177)
三、二黄生腔回龙·····	(182)
四、二黄生腔摇板和散板·····	(188)
五、二黄生腔碰板与顶板·····	(190)
六、二黄生腔垛板·····	(193)
第三节 二黄旦腔原板的一般特征·····	(194)
第四节 二黄生腔与二黄旦腔的关系·····	(201)
第五节 二黄旦腔的导板和回龙·····	(204)
第六节 成套唱腔分析和欣赏·····	(209)
一、除三害(生、净)·····	(209)
二、二进宫(生、旦、净)·····	(227)
三、春秋配(旦、老旦)·····	(247)
第六章 京剧中的反二黄腔·····	(255)

第一节 二黄和反二黄的关系·····	(255)
第二节 反二黄的特有音调·····	(260)
第三节 成套唱腔分析和欣赏·····	(267)
一、窦娥冤(旦)·····	(267)
二、卧龙吊孝(生)·····	(276)
第七章 汉剧中的皮黄腔·····	(288)
第一节 概述·····	(288)
第二节 声腔与板式·····	(289)
一、西皮腔·····	(290)
二、反西皮腔·····	(295)
三、二黄腔·····	(295)
四、反二黄腔·····	(301)
第三节 成套唱腔分析和欣赏·····	(302)
一、断桥(旦)·····	(302)
二、宇宙锋(旦)·····	(310)
第八章 徽剧中的皮黄腔·····	(329)
第九章 皮黄腔的宫调变化·····	(345)
第一节 关于宫调·····	(345)
第二节 唱腔中的宫调变化·····	(349)
一、上句或下句结尾部分的宫调变化·····	(349)
二、一句唱腔中间部分的宫调变化·····	(360)
三、上下句之间的宫调变化·····	(362)
四、整段唱腔的宫调变化·····	(366)
第十章 皮黄腔旋律的音高运动·····	(377)
第一节 重复和贯用的旋律·····	(378)
第二节 变换句末终结音改变旋律·····	(386)
第三节 移动字位变化旋律·····	(392)
第四节 多种旋律型和旋律层·····	(403)

第五节 唱腔旋律的转接·····	(412)
第十一章 皮黄腔旋律的结构变化·····	(417)
第一节 句式结构的基本型态·····	(417)
第二节 扩充句式·····	(424)
一、加腔扩充·····	(424)
(一)句首加腔·····	(425)
(二)句中加腔·····	(426)
(三)句末加腔·····	(429)
(四)综合性加腔·····	(432)
(五)不良的加腔·····	(437)
二、加词扩充·····	(442)
(一)句首加帽·····	(442)
(二)句中加垛·····	(447)
(三)句中插腰·····	(450)
(四)句末加尾·····	(453)
三、综合扩充·····	(466)
(一)加垛、加尾、加腔的综合·····	(466)
(二)加帽、加尾的综合·····	(469)
第三节 减缩句式·····	(470)
一、减少唱词字数的减缩·····	(471)
二、不减唱词字数的减缩·····	(475)
第十二章 皮黄腔的段式·····	(481)
第一节 基本段式·····	(481)
第二节 变化段式·····	(482)
一、上下两句框架内的变化段式·····	(483)
二、突破上下两句框架的变化段式·····	(487)
(一)因附加句形成的变化段式·····	(487)
(二)因加尾引起的变化段式·····	(491)

(三)因“转”引起的变化段式	(495)
第十三章 皮黄腔中的特殊板腔	(501)
第一节 南反北	(501)
第二节 关东调	(505)
第三节 丑旦同腔及小生腔	(509)
第四节 最慢的板式	(516)
第五节 草鞋板	(521)
后记	(528)

第一章 皮黄腔探源

戏曲声腔西皮、二黄，又称西皮腔、二黄腔，由于两腔在许多剧种中长期并存运用，故又合称皮黄腔。由西皮、二黄派生演变出来的反西皮、反二黄均属皮黄腔。皮黄腔在中国戏曲音乐中，是一大系统，一大家族。但是，西皮、二黄的来源是不相同的。

第一节 二黄腔的来源

历来关于二黄腔的来源问题，众说纷纭，莫衷一是。据我收集的一些资料来看，主要有以下五种说法。

第一种，认为西皮、二黄出自湖北黄陂、黄冈。清代徐珂在《曲稗》中说：“皮黄者，出于黄陂，又曰西皮。”清代张祥珂在《偶忆编》中亦说：“戏曲二黄调，始自湖北，谓黄冈、黄陂二县。”清代王梦生在《梨园佳话》一书中说：“徽调者皮黄是也。皮为黄陂，黄为黄冈，皆鄂地名，此调创兴于此，亦曰汉调。介两黄之间，故曰二黄。”又说：“西皮则仅行于黄陂一县而已。”日本辻(shí 日本汉字，多用于日本姓名)听花在《中国剧》一书中也提到：“二簧、西皮起于湖北。”华连圃在《戏曲丛谭》一书中说：“二黄腔(请注意这个无竹头的‘黄’字——作者注)繁衍于襄阳、汉口者为汉调，流传于石门、桐城、休宁间者为徽调。”今见《武汉剧坛》一九八二年第四期，载刘小中、郭贤栋《汉剧二黄考源》一文，其中写道：“近几年来，我们通过长期的调查研究，翻阅资料，分析声腔，

其结论基本上赞同欧阳予倩先生在《京剧一知谈》中的观点。二黄之名可能与湖北的黄冈一带流传的曲调，经两黄艺人到处演唱传播有关，谓之二黄。”两位作者持慎重态度，用了“基本上”、“可能”这样的词汇，尚未断言二黄出自黄陂、黄冈。

第二种，认为二簧产于安徽的安庆，并说二簧因双笛托腔而得名。华连圃在《戏曲丛谭》中说：“二簧者（请注意这个有竹头的‘簧’字——作者注）安徽安庆之戏也，安庆旧有枞阳腔，后名石牌腔，即所谓吹腔也。吹腔之曲，必用双笛托腔，故名二簧。”清代李斗《扬州画舫录》中说：“安庆有以二簧调来者，并列于花部之中。”又说：“安庆用二簧调。”

第三种，认为二簧是从四平调发展而成的；是湖北安徽两地艺人的杰作。欧阳予倩先生在《京戏一知谈》一文中说：“二簧腔——到现在为止，我还是相信它是从四平腔发展而成的说法。由弋阳腔同安徽的某种曲调相合而成的四平腔可能又和湖北黄州一带的民歌相结合，经过湖北人加工成了二黄。因此，二黄腔就不妨说是长期以来安徽艺人和湖北艺人杰出的集体创造。”

第四种，认为二黄有两种，一出湖北，一出安徽。王芷章在《腔调考原》一书中说：“二簧为有竹之簧字，出于安徽，黄腔无竹头之黄字，创出于湖北。”

第五种，认为二黄出自江西宜黄。清代李调元在《雨村剧话》一书中说：“胡琴腔起于江右，今世尽传其音，专以胡琴为节奏……又名二簧腔。”今见《江苏戏剧》一九八一年第五期，于质彬《京剧与江苏的历史渊源——兼谈皮、黄合奏之时地问题》一文中说：“二黄腔，据清人《金陵忆旧集》载：江南人称之为‘宜黄腔’。明末清初，此项声腔即流于江浙一带，南京人尤喜闻其声。长江中下游为吴语区。吴语读二为宜，读黄为王，于是，‘二黄’遂被读成‘宜黄’或‘宜王’。清乾、嘉间流传下来的皮黄剧手抄本里，在其板式、腔调提示中，仍有把二黄写成‘宜王’、‘二王’字

样的。”这里说的是错把“二黄”当“宜黄”。一九三四年八月世界书局发行的第三卷第八期《剧学月刊》，刊颖陶《二黄来源考》一文中，已提到于质彬文中所说的乾、嘉间耕心堂剧本，有“宜王”、“二王”的字样。但颖陶的文章说：“二黄二字是不是由宜黄两字讹传下来的？江浙人读二字和宜字相同，读王字和黄字同音，读书不多的人，因音同字不同而别字是极常见的事。”接着该文肯定地说：“二黄调即江西的宜黄腔，‘二’字和‘宜’字江浙人语音相近，故以传讹。”这里说的是错把“宜黄”当“二黄”。不论是错把“二黄”当“宜黄”，还是错把“宜黄”当“二黄”，总之，此二说皆言讹传所至。

这许多说法，有个共同点，即二黄产于长江中下游一带的江西、安徽、湖北等省。如果在诸多的文字记录中，还有几行曲谱的话，那么，对穷其根源是大有好处的。遗憾得很，一个音符也找不到。清乾隆间，北京和扬州成了两大戏曲演出中心，演出的戏曲声腔甚多，官方将戏曲分为“雅部”与“花部”，雅部专指昆曲，有崇尚之意；花部则指昆曲之外的众声腔——弋阳腔、梆子腔、皮黄腔、四平腔等等，又称之为“乱弹”，含有贬意。故此，至今各地称乱弹腔的不少，如川剧乱弹腔指梆子腔，湘剧乱弹腔指皮黄腔。“重雅轻俗”的观点也反映在录谱著文上。昆腔古谱很多，仅以乾隆九年（1745）成书的《九宫大成南北词宫谱》而言，即收有南北曲六千五百五十九种（包括“又一体”），分为八十一卷，均有唱词和工尺谱，洋洋大观，内容宏富。且有关昆曲的专著亦不少。而“花部”诸腔见诸工尺谱的最早不会超过辛亥革命，这对研究戏曲声腔的来源带来不少困难。加之，过去交通不便，文士所见所闻，易限于一时一地，故见诸记载者一鳞半爪，不成系统，使后人难辨真伪。尚可喜的是，众多的“花部”诸腔，至今仍活跃在舞台上，从一些古老的剧目、剧种中，还能见到一些早期的声腔面貌。我们可以通过一些音乐资料，参考文字记载进行比较

研究,是有可能找到它的源头的。

一九五八年底,我随上海音乐学院采风队在江西宜黄县,获得宜黄腔油印资料一本,发现它与二黄腔确有密切的关系,对探索二黄腔的来源,有相当重要的启示和作用。诚然,不论是宜黄腔或二黄腔,目前的曲谱都不可能是产生初期的样子。我们知道,同一首民歌在不同地区流传,因各地人民生活习惯,审美观点,方言语调的不同,原曲调亦产生许多变化。但是,其曲调的轮廓,包括结构形态、骨干音、终结音及旋律发展趋势,总是有其共同点的。各地广为流传的《孟姜女》和《小放牛》等民歌,即可说明这点。

戏曲声腔也是如此。故将宜黄腔与二黄腔作对比分析,以证明二黄腔即来源于宜黄腔,应该说是合理的。

下面列举的宜黄腔谱例,是抄自一九五六年宜黄戏老艺人黄大龙、武寿生、罗鸡公传唱;邹展、翁志亮、刘克承记谱的《宜黄戏曲汇集》(油印本),二黄腔则以京剧的二黄为例。

先从板式上进行比较:

宜 黄 腔		二 黄 腔	
板 名	节 拍	板 名	节 拍
宜黄滚板	无板无眼,自由节奏。	二黄散板	无板无眼,自由节奏。
宜黄倒板	无板无眼,自由节奏,只有一句,下接正板或滚板。	二黄倒板	无板无眼,自由节奏,只有一句,用于一段唱腔起首,接回龙或原板,现多用“导板”二字。
		二黄摇板	唱腔近似散板,伴奏有板,亦称紧打慢唱。
宜黄正板	一板一眼。	二黄原板	一板一眼或一板三眼。
		二黄慢板	一板三眼,比原板慢,引奏过门长。
宜黄平板	一板一眼,即四平调	二黄平板	一板一眼,亦称四平调。
宜黄检板	一板一眼,速度比正板快,近似数板。	二黄垛板	一板一眼,或有板无眼,比原板快,近似数板。

从上表可以看出,宜黄腔与二黄腔的板式虽名称有所不同,但节奏性质是相同的。二黄腔的摇板、慢板、快三眼、回龙四种板式,宜黄腔中没有,可以认为是二黄腔的发展。先简后繁,后来者居上,是事物发展的规律。

再从旋律、调式、曲式结构进行比较;

例 1①

宜黄腔 滚板(生腔)

5—2 弦

$(\overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \quad 5 \dots\dots \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \quad 5 \dots\dots \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} \quad 2 \dots\dots \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} \quad 5 \dots\dots 3$
 $3 \dots\dots \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} \quad 2 \dots\dots \overset{7}{\underset{\cdot}{6}} \quad 6 \dots\dots 1 \quad 5 \quad 5 \dots\dots)$
 $1 \quad 1 \quad \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \quad 5 \quad 6 \quad 1 \quad \overset{2}{\underset{\cdot}{3}} \overset{1}{\underset{\cdot}{1}} \quad (\overset{7}{\underset{\cdot}{6}} \overset{5}{\underset{\cdot}{6}} \overset{1}{\underset{\cdot}{1}} -)$
 夫 妻 不 必 多 讲 话,
 $2 \quad 2 \quad \overset{7}{\underset{\cdot}{6}} \overset{5}{\underset{\cdot}{6}} \quad \overset{5}{\underset{\cdot}{6}} \overset{7}{\underset{\cdot}{7}} - (\overset{7}{\underset{\cdot}{6}} \overset{5}{\underset{\cdot}{6}} \overset{7}{\underset{\cdot}{7}} -)$
 各 自 分 别
 $\overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \quad \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \quad \overset{7}{\underset{\cdot}{6}} \overset{2}{\underset{\cdot}{2}} \quad \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \quad \overset{3}{\underset{\cdot}{5}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \quad 6 \cdot \quad \overset{7}{\underset{\cdot}{7}} \quad \overset{5}{\underset{\cdot}{6}} \overset{5}{\underset{\cdot}{6}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} -$
 两 分 离。
 $1 \quad 1 \quad \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \quad \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \quad 2 \quad 2 - \quad \overset{7}{\underset{\cdot}{6}} \overset{5}{\underset{\cdot}{6}} \quad \overset{5}{\underset{\cdot}{6}} \overset{5}{\underset{\cdot}{6}}$
 辞 别 我 妻 家 (呀) 门

① 本书中凡未标明记谱者姓名的谱例,均系作者本人记谱。

$\overset{\frown}{7} \overset{\frac{2}{\cdot}}{6} - (\text{锣鼓}) \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{3} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{2} \underset{\cdot}{3} -$
 出， 撒 开 大 步

($\underline{3212}$ $\underset{\cdot}{3} -$) $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\overset{\frac{3}{\cdot}}{2}$ $\overset{\frown}{2} -$ ||
 往 前 来 行。

例 2

京剧二黄腔 散板(生腔)

5—2弦

($\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{5} \cdots \cdots \underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{2} \cdots \cdots \underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{2} \cdot$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{6}$

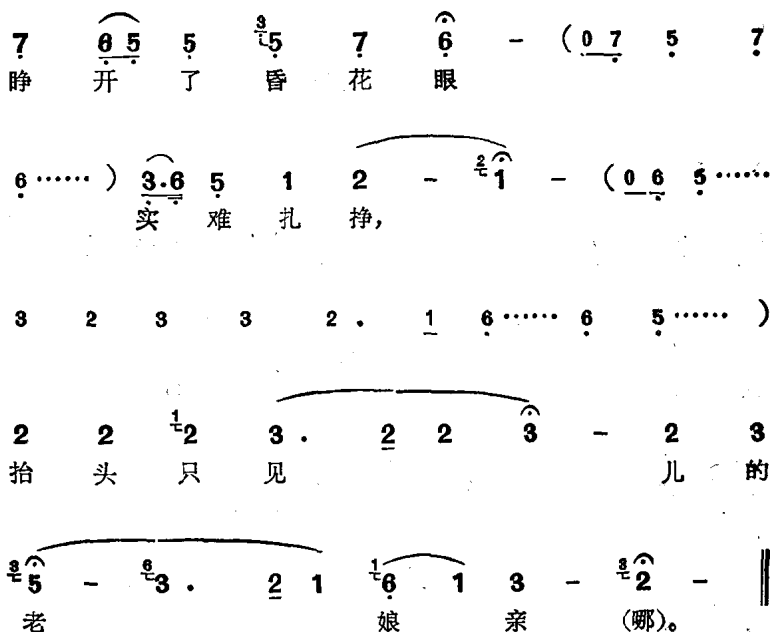
$\underset{\cdot}{6} \cdot$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{5} \cdots \cdots$) $\overset{\frac{6}{\cdot}}{1}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\overset{\frown}{\underset{\cdot}{2}} - \underset{\cdot}{5}$
 适 才 间 与

$\overset{\frown}{\underset{\cdot}{6}} \underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{5} \cdot$ $\underset{\cdot}{3}$ $\overset{\frown}{\underset{\cdot}{6}} - \underset{\cdot}{3}$ $\overset{\frown}{\underset{\cdot}{5}} \underset{\cdot}{6}$ $\overset{\frown}{\underset{\cdot}{1}} -$
 贤 爷 把 话 论，

$\overset{\frown}{\underline{2\ 1}} \underset{\cdot}{1} - (\underline{\underset{\cdot}{0\ 6}} \underline{\underset{\cdot}{5\ 6}} \underline{\underset{\cdot}{7\ 6}} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{1} \cdots \cdots) \overset{\frown}{\underline{\underset{\cdot}{6\ 2}}}$
 (哪) 耳

$\underset{\cdot}{7}$ $\overset{\frac{5}{\cdot}}{6}$ $\underset{\cdot}{7} \cdots \cdots$ $\overset{\frown}{\underset{\cdot}{6}} \underset{\cdot}{5}$ $\overset{\frown}{\underset{\cdot}{3}} \underset{\cdot}{5}$ $\overset{\frac{2}{\cdot}}{7}$ $\overset{\frown}{\underset{\cdot}{6}} -$
 旁 又 听 有 人 声。

$\overset{\frown}{\underset{\cdot}{6}} \overset{\frown}{\underset{\cdot}{5}} - (\underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2} \cdot \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{6} - \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \cdots \cdots)$



(京剧《洪羊洞》何异旭记谱)

上两例这种自由节奏的唱腔，有个共同的特点，即句数、字数与旋律都有很大的灵活性，可唱二句，也可唱四句六句以至更多的偶数句，可用七字句，也可用十字句，根据人物感情的需要，可以放声大唱拖腔，扩展旋律，也可以减短。大量的二黄生腔规律性的落音是：上句落宫，下句落商，是明显的商调式。上两例的第二句：“各自分别两分离”，“耳旁又听有人声”，均转入下四度宫调^①，这类例子俯拾皆是。上两例在节奏、骨干音、终结音，引奏过门以及音调方面相似之处，十分明显。

再看宜黄腔正板与二黄腔原板：

^① 宫调一词在第九章有专述，此处宫调仅指宫调系统，不包括调式、调高。下同。