

J617.5

S54

270

时白林著

黄梅戏音乐概论

戏曲音乐研究丛书

人民音乐出版社



责任编辑 常静之

黄梅戏音乐概论

时 白 林 著

•

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 370千字及乐谱 1插页 17印张

1993年7月北京第1版 1998年11月北京第2次印刷

印数, 1,036—1,685册

ISBN 7-103-00103-0/J·104 定价: 38.50元

第 一 章

黄梅戏音乐的历史沿革

甲、引言

中国在长期的封建社会中形成了辉煌灿烂的文化艺术。在这些艺术宝库中，由于我国的具体历史条件，经过较长期的创造、积累和发展，出现了一种集歌唱、表演、音乐、舞蹈、说白、美术和杂技等于一体的戏曲艺术。这种艺术形式既不同于欧洲的歌剧，也不同于话剧和舞剧，而是丰富多彩，绚丽多姿，在世界上独树一帜的中国戏曲。据1981年《中国戏剧年鉴》中“全国戏曲剧种概况”统计的数字为293个，黄梅戏即其中之一。

旧中国的文艺，特别是地方戏曲，向来不被统治阶级重视，因此没有什么社会地位。金、元之杂剧，宋、元之南戏，发展到明、清时期的传奇所唱的北曲、南曲，虽都曾有幸进入过宫廷，但在清代的《钦定四库全书总目提要》中，尚被贬为“南北曲非文章之正轨，故不录其词”。至于清代发展起来的各种地方戏曲，在统治者眼里，更是“不屑一顾”了。非但如此，清末民初的黄梅戏，还常被视为所谓“伤风败俗”的“花鼓淫戏”加以禁演。为了生活和剧种的生存，艺人们在旧社会受到的各种摧残与凌辱，更是令人发指。演员们经常被官府抓去，任意打骂、罚款、游街、坐牢等。有的艺人一生竟被抓去关押、坐牢达八次之多！黄梅戏就是在这样艰苦的条件下发展起来的。

黄梅戏是安徽的主要地方戏曲剧种之一。除安徽外，湖北、江西、江苏、浙江、福建、山东、山西等省都有专业黄梅戏剧

团，足迹遍及全国。自从优秀传统剧目《天仙配》、《女驸马》、《夫妻观灯》和新编神话剧《牛郎织女》等搬上银幕之后，影响所及已远达海外。

黄梅戏诞生在湖北的黄梅县，当地叫“采茶”。成长在安徽的安庆地区。因为过去所用的唱腔多为黄梅的采茶，故称之为“黄梅戏”或“黄梅调”。在黄梅县采茶戏的唱腔中还保留有〔采茶调〕、〔挖茶调〕等名称，但在安徽黄梅戏的唱腔中，除剧目的名字尚有《送香茶》、《挖茶棵》外，只有〔挖茶棵〕这首曲调还保留着与剧目同名，除此之外，再也找不到与“茶”字有关连的唱腔名字了。

如前所述，像黄梅戏这种来自民间的地方小戏，既不载入史册，又缺少文字记录可资查考，要想弄清它的发生、发展的全貌是非常困难的，几乎也是不可能的。就以该剧种的兴起而论，也是众说纷纭。有认为发生在湖北黄梅县的，也有认为发生在安徽安庆地区的，有认为发生在江西的，也有认为发生在鄂、皖、赣三省交界处的。从这一地区的地理方位及其所形成的民歌和地方戏曲的色彩区看，诸家之说也各有道理，但从艺人师从的记载，保留剧目以及积累的唱腔（这是最有说服力的）诸方面综合分析、全面衡量，还是以发生在湖北省的黄梅县，成长在安徽省的安庆地区之说比较合理，时间是在十八世纪，迄今约有二百多年的历史。王兆乾^①同志在《黄梅戏音乐》，陆洪非^②同志在《黄梅戏早期史探》中都比较倾向此说。黄梅戏一些传统剧目的故事也多发

① 王兆乾（1928——）男，山东临沂人，黄梅戏音乐家。著有《黄梅戏音乐》，1957年由安徽人民出版社出版。

② 陆洪非（1925——）男，安徽望江人，戏曲作家。他参加改编的《天仙配》、《女驸马》、《牛郎织女》等先后被搬上银幕。著有《黄梅戏源流》，1985年由安徽人民出版社出版。

生在湖北的黄梅、广济、蕲春、浠水等县。

黄梅采茶戏在湖北又叫喔嘴腔、采子、采茶等，又因其初期的演出形式多为小旦、小丑和小生三个角色，故又叫三角班。解放前安徽人通称为黄梅调，建国后才正式把它叫做黄梅戏。因为这个民间小戏在安徽的发展较快，影响也越来越大，湖北黄梅县的采茶戏在五十年代末也改为黄梅戏了。

黄梅戏这种来自民间歌舞、说唱的地方小戏，在清末民初大多还保留着忙则农，闲则艺的半职业班社状态。每个班子只有少则五、六人，多则十几人，伴奏全用打击乐器，这种形式叫做“三打七唱”的班子。即演出时由三人操打击乐器兼帮腔，七人出场演唱，这种形式较长期地活动在鄂、皖、赣三省边区的广大农村。

安徽是我国重点产茶的省份之一，因此，皖西的大别山区和皖南的黄山、九华山、天目山等山区都有名目繁多的茶歌，如〔采茶〕、〔盘茶〕、〔贩茶〕、〔茶歌〕、〔倒采茶〕、〔十送香茶〕、〔四季采茶〕、〔十二月采茶〕等。但这些曲调都与黄梅戏的唱腔没有什么联系，而黄梅采茶戏中的〔采茶调〕，在黄梅戏里经过较长时期的艺术实践与发展，虽与原来的〔采茶调〕各自发展，扩大着差异，并且有了自己的名字（叫〔开门调〕或〔元宵调〕），但仍可在旋律的运动规律上找出它们内在的联系（详见例7）。这也是黄梅采茶戏在安徽不叫采茶而叫黄梅戏的原因之一。

黄梅县的采茶与安徽的黄梅戏，尽管名称不同，但它们所号称的“大戏三十六本，小戏七十二出^①”的传统剧目则基本上是

① 这是清末民初的说法。据安徽省原文化局剧目研究室于1958年编的《黄梅戏传统剧目汇编》统计：大戏46个，小戏64个；湖北黄梅县黄梅戏剧团于1959年编的《黄梅采茶戏唱腔》统计：大戏36个，小戏75个。

相同的。如大戏中的《天仙配》、《双救主》（即《女驸马》）、《罗帕记》；小戏中的《夫妻观灯》、《打猪草》、《讨学俸》等。常用的唱腔，虽唱法不同（主要指旋律，其次是语言），但曲式结构，调式的运用，板式和锣鼓点子的长短等也大多相同。据黄梅戏著名老艺人丁永泉^①说，本世纪初还出现过采茶戏与黄梅戏艺人合班演出的情况。合起来时在剧本、唱腔、语言等以谁（指湖北与安徽）为主，那就看哪方的人数多。当时叫做“四不拗六”。另外湖北、江西、安徽三省的艺人还在一起唱过采茶戏。如果不是在剧目和音乐上有这么多相同相近处，这样做是不可能的。关于音乐方面的异同，将在后面论述。

黄梅戏在安徽除了叫过黄梅调之外，在其发展过程中还叫过花鼓、二高腔、怀腔、府调、皖剧、徽剧等名称。每一名称，都有其发展中的内涵，兹分述如下：

一、花 鼓

也叫花鼓腔、花鼓调、花鼓戏。这是黄梅戏早期曾用过的名称。群众之所以对它有以上诸叫法，原因有三：

1、当时的黄梅采茶戏所用的主要曲调之一叫〔花鼓腔〕，后简称为〔花腔〕。在安徽流传时，这种〔花腔〕曲调常被艺人在正戏演完后，作为向观众“讨彩”（一种讨要的艺术方式）即兴演唱，于是该腔又被叫做〔彩腔〕。

① 丁永泉(1892——1968)男，安徽怀宁人。艺名丁老六、丁玉兰。十三岁从师叶炳迟学唱黄梅调，擅青衣，老旦。1926年将黄梅戏首次由农村搬进城市——安庆；1935年又与查文艳、郑绍周、王剑峰等二十余人将黄梅戏搬进上海演出。丁永泉对黄梅戏的发展有卓越的贡献。

例 1

黄梅戏的男彩腔

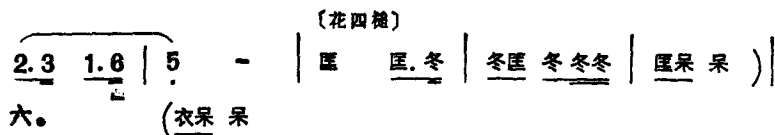
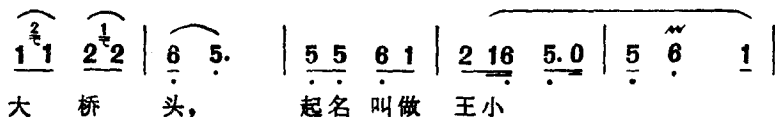
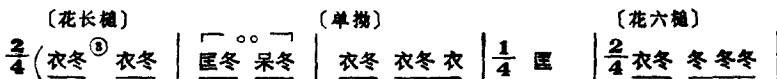
(《夫妻观灯》王小六唱腔)

1 = E

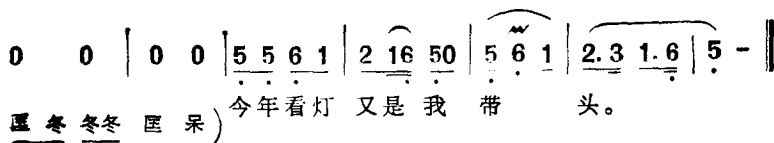
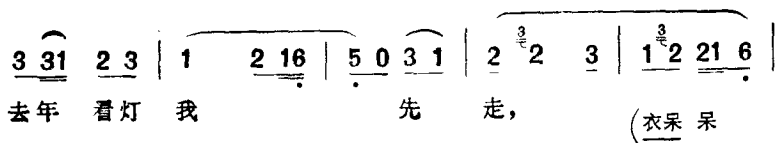
王 少 舫^①演唱

时白林、王文治^②记谱

小快板 活泼地 J = 10



- ① 王少舫(1920——)男,南京人。黄梅戏表演艺术家。八岁随母学唱京戏,1950年改唱黄梅戏,擅长老生、小生。在电影《天仙配》中饰董永,《女驸马》中饰刘大人。声音宽厚,唱腔明快,咬字清楚,对黄梅戏的发展有卓越贡献。
- ② 王文治(1922——)男,安庆人,黄梅戏音乐家。擅二胡、高胡,解放后自学作曲,曾获华东戏曲会演大会乐师奖。担任编、作曲的《白蛇传》、《杏林春》、《春香传》(合作)和电影《天仙配》(合作)等,均对黄梅戏的音乐发展有较大的贡献。
- ③ 锣鼓字谱的说明见第二章乙、伴奏部分,一、打击乐器与锣鼓点。



黄梅采茶戏仍把这种唱腔叫做〔花腔〕或〔花鼓腔〕。它们的音阶排列，曲式结构，调式和锣鼓的使用，都比较相近。

例 2

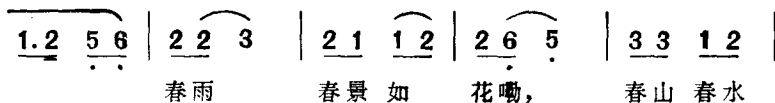
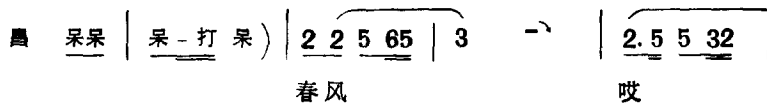
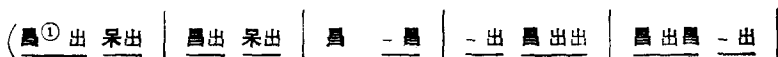
黄梅采茶戏男慢花腔

(《三保游春》吴三保唱腔)

周香林演唱

王民基记谱

$1 = ^b B \quad \frac{2}{4}$



① 锣鼓字谱说明见附录 2。

3 3¹ 2 | 2 3 2 6 | 1. 3 2¹ 6 | 5 - | (昌 出 出 昌 出 出 |
春 景 佳。

- 出 昌 出 出 | 昌 出 昌 - 出 | 1 2 5 3 | 3 2 ³ 2. 1 | 6 3 3¹ |
杨 柳 恋 莺 莺 呐 恋 哇

3 3 2. 1 | 6 5 3 5 6 | (昌 出 出 昌 出 出 | - 出 昌 出 出 | 昌 出 昌 - 出 |
柳 哇，

3 2¹ 6 5 1 | 6. 5 3 5 6 | 5. 6 1 | 2 3 2¹ 6 | 5 - |
好 花 迷 蝶 蝶 迷 花。

黄梅采茶戏到了安徽之后，由于同当地各种民间音乐的结合和受高腔、徽剧的影响，发展较快，〔彩腔〕已自成一个腔系，不再用〔花腔〕这一名称了。由于剧目和曲调都在不断地扩大、发展，〔花腔〕在安徽的黄梅戏里又有了新的涵义：凡是不用〔主调〕和〔彩腔〕的名称者，一律称为〔花腔〕。它既指那些有专用曲调的生活小戏，如《夫妻观灯》、《打猪草》、《补背褡》等（这些戏里都有一至数首不同的曲调）；也指那些有插曲性的曲调的大戏和串戏。如大戏（也叫正本戏）《天仙配》中的〔五更织绢调〕和串戏《大辞店》中的〔打菜苔〕、〔拍却调〕等。因此，〔花腔〕是对〔主调〕、〔彩腔〕之外所有曲调的总称，但更多的还是对那些有专用曲调的“两小戏”、“三小戏^①”唱腔的总称。

① “两小戏”多指由小丑、小旦演出的对子戏，“三小戏”多指小丑、小旦、小生演出的生活小戏。

2、清末民初，皖、鄂、豫三省交界的不少地方小戏都曾经叫过“花鼓”。如湖北的东路花鼓，西路花鼓，楚剧的前身也是花鼓，河南的光山、新县等地的麻邑哈，又叫豫南花鼓，安徽安庆地区的黄梅戏和皖南花鼓戏都曾有过“花鼓”的名称。

3、受凤阳歌舞的影响。凤阳县自古多灾，逃荒在外的人们常以家乡的歌舞“凤阳花鼓”作为乞讨的方式浪迹江湖。这种形式何时传入到黄梅戏里的已不可考，但黄梅戏的传统剧目《孔瞎子闹店》、《挑牙虫》、《逃水荒》等戏中都有〔凤阳调〕或〔凤阳歌〕（谱见例12、13、14）。“两小戏”《瞧相》中的小旦一出场的唱词也介绍：“奴是凤阳人，（哪衣呀）瞧相到如今，（哪衣呀）……”

二、二 高 腔

黄梅戏流行区域的大别山腹地岳西县和江南的青阳、贵池等县，都曾经是我国古老剧种高腔的流行区。岳西县的“岳西高腔”，实际上是属于明末青阳腔流传衍变的一支。约在清代的乾、嘉年间，正值黄梅戏由民间歌舞、说唱音乐将要粉墨登场，走上戏曲道路的时候，也是高腔的鼎盛时期。兴起中的黄梅戏，受到同一地区流行的古老、成熟剧种的影响，乃是中国的戏曲艺术发展中的常事。

黄梅戏的传统剧目从高腔里搬过来的，大戏有《天仙配》^①、

① 《天仙配》的故事早在魏曹植的《灵芝篇》中就有叙述。据清黄文弼《重订曲海总目》记载，《天仙配》来自明人传奇《遇仙记》；另清姚燮在《今乐考证》著录十中记载，《遇仙记》为“国朝院本”。

《金钗记》^①、《剪发记》^②等；小戏有《钓蛤蟆》、《卖斗篷》等。这些剧目被黄梅戏搬演后，连同高腔中的声腔也被搬过来了，因此在黄梅戏的形成过程中，曾被叫做“二高腔”。关于黄梅戏在从高腔中具体吸收、搬用的情况，将在下一章中论述。

三、怀腔与府调

当黄梅戏唱“采茶”和“花鼓腔”的阶段，使用的语言是安徽的宿松、望江、太湖等县和湖北的黄梅县这一地区的语言，这一地区的语言基本属鄂北语系。以后是流行到哪里，就以那里的语言为主。

清代康熙元年（公元1662年）建立安徽省，又在安庆设巡抚，安庆遂成为政治、经济、文化的中心，它既是安庆府治，又是怀宁县治的所在地。所以用安庆官话，并吸收了安庆地区的民间音乐演唱的黄梅调，被人们称为“府调”或“怀腔”。

语言也是形成地方戏曲剧种的重要因素之一。既用了安庆的语言，曲调的旋法也就不可能不作一些相应的变化。安庆（包括怀宁）的语言除了四声（阴平、阳平、上声、去声，没有入声）和鄂北语系的调差较大之外，它还具有柔和、易懂，语尾助词丰富等特点。因此怀腔（或府调）已成为当时黄梅调中生命力最强的一个新流派。到十九世纪上半时，发根自湖北黄梅县的黄梅调，已逐渐形成独具安徽地方特色的民间小戏了。从语言到曲调

① 《金钗记》又名《百花亭》，《今乐考证》著录七中列为“明院本”。还有的高腔剧目如《六国封相》，早期的黄梅戏曾演过。

② 《剪发记》又名《花亭会》、《三难记》。高腔名《珍珠记》。姚燮在《今乐考证》著录七中列为《明院本》，名《高文举》。

(也包括部分剧目和表演)都与黄梅的采茶扩大着差异。仅以传统花腔小戏《打猪草》^①的唱腔为例,即可窥见一斑。

例 3

五声徵调式打猪草调

(《打猪草》陶金花唱腔)

1 = $\sharp F$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

严凤英^②演唱

[花六槌]

(衣冬冬冬冬 $\frac{3}{4}$ 匡匡 令匡 冬冬冬冬 $\frac{2}{4}$ 匡冬 匡冬冬 匡呆) | $\frac{3}{4}$ 5 3 3 $\underline{32}$ 1 |

小女子本姓

$\underline{2.3}$ 1 | $\frac{1}{4}$ $\underline{6.3}$ 2 1 | (花一槌) 1 $\underline{6.}$ | 0 0 | $\underline{5\ 3}$ $\underline{32\ 1}$ |
陶, 呀子衣子呀 每天打猪
(衣冬衣冬 匡呆)

(花一槌) $\underline{2.3}$ $\frac{1}{4}$ $\underline{6.}$ | 5 - | 0 0 | $\underline{5\ 3}$ $\underline{32\ 1}$ | $\underline{2.3}$ $\underline{2\ 16}$ |
草, 衣啮儿呀 昨天起晚了, 啮
(衣冬衣冬 匡呆)

$\underline{5\ 6}$ $\underline{0\ 6}$ | 1 $\frac{6}{4}$ 1 3 | $\frac{3}{4}$ $\underline{2\ 2}$ $\underline{6\ 53}$ | $\underline{5.6}$ 1 0 | $\underline{2.1}$ $\underline{65\ 6}$ |
会 嗟! 今天 要 赶 早。 呀子衣子

① 据说《打猪草》是根据发生在安徽宿松县的真实故事编的。

② 严凤英(1931—1968)女,安徽桐城县人,黄梅戏表演艺术家。十五岁从师严云高学唱黄梅戏,后在艺术上得益于著名艺人丁老六甚多。擅花旦。在影片《天仙配》中饰七仙女,《女驸马》中饰冯素珍,《牛郎织女》中饰织女。唱腔朴实深情,吐字清楚,音色优美,表演细腻,对黄梅戏的发展有卓越贡献。

(花二袖)



(衣冬冬 匡冬冬冬 | 匡呆)



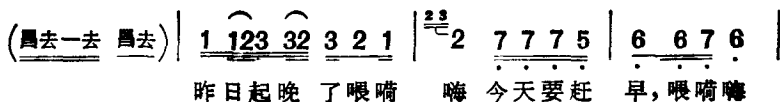
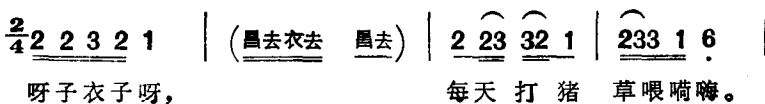
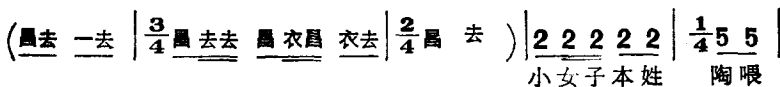
这首散发着泥土芳香的曲调，欢快动听，朴实无华，几乎成了定谱的唱段。它是严凤英继承了前辈怀腔艺人的传统又作了某些丰富而成的一首五声徵调式唱腔。而黄梅采茶的唱法则是这样，

例 4

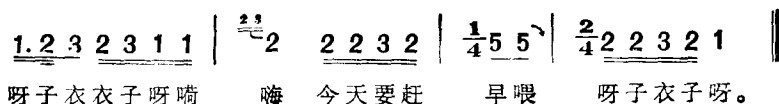
六声宫调式打猪草调

(《打猪草》陶金花唱腔)

乐柯记①演唱



① 乐柯记 (1918、7——) 男、湖北黄梅人。幼年师从余海仙，擅花旦，建国后曾任湖北黄梅县黄梅剧团团长。



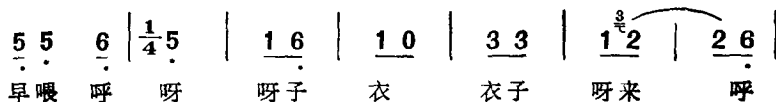
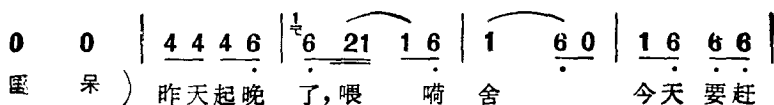
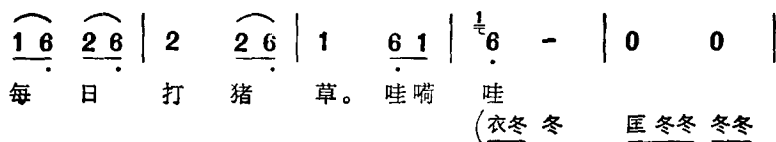
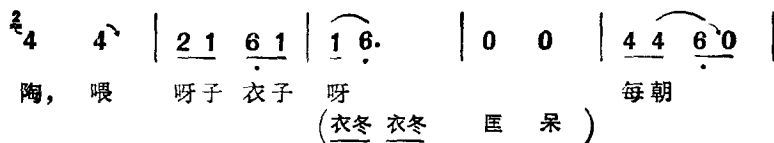
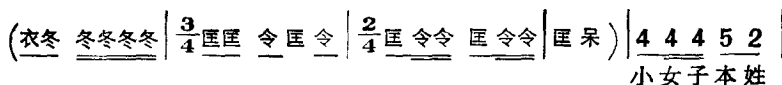
例 5

六声羽调式打猪草调

(《打猪草》陶金花唱腔)

1 = C $\frac{2}{4}$

胡玉庭演唱



例4是一首包括偏音变宫(sì)在内的六声宫调式。据该腔的演唱者乐柯记说,这首唱腔是他在抗日战争前向著名采茶艺人余海仙学来的。该曲粗犷有余,早就不再传唱了。

例5是一首包括偏音清角(fa)在内的六声羽调式^①。这首唱腔是根据1956年录音记谱的。唱腔的旋法与调式虽已别于例4,但曲式结构,(包括唱腔的句式、节拍的交替、锣鼓的位置和衬词、衬句的使用等)仍与例4大体相同。

曾经有“黄梅戏的梅兰芳”之美誉的丁永泉,正是黄梅戏在怀腔这一发展阶段的主要代表人物,他在1956年口授的唱腔是:

例 6

五声徵调式打猪草调

(《打猪草》陶金花唱腔)

丁永泉演唱

(衣冬 冬冬冬 | $\frac{3}{4}$ 匡匡 令匡 冬冬冬冬 | $\frac{2}{4}$ 匡冬 匡冬冬 | 匡呆) | 5 5 5 6 3 |

小女子本姓

5 - | 2.3 2 12 | $\frac{1}{4}$ 6 - | 0 0 | $\frac{5}{4}$ 3.2 32 1 |

陶, 呀子 衣子 呀 每天打猪

(衣冬 衣冬 匡呆)

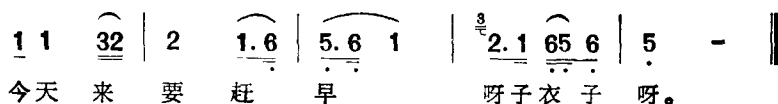
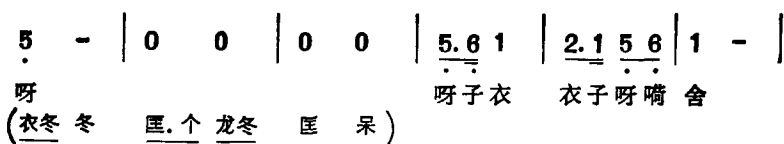
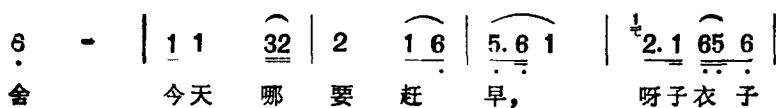
2.3 21 6 | 5 - | 0 0 | 5.3 32 1 | 2 3 2 15 |

草 衣 嘴儿呀

昨天起晏了喂嘴

(衣冬 衣冬 匡呆)

① 这是一首六声音阶的A羽调式。从5——19小节也可记成A角调式,使该曲成为角、羽交替调式。



这段唱腔与例4、例5相比,虽曲体的样式大致略同,但却有以下明显的发展和演变: 1、不用交替节拍,乐句比较对称; 2、不用偏音,音阶排列为五声徵调式; 3、锣鼓过门的使用有改变,末句与复句之间增加了锣鼓过门,使全曲的顿逗清楚,朴实活泼; 4、旋律比较简明流畅。为了便于比较,列表如下:

占小节数 演唱者	乐句顺序	第一句	第二句	第三句	第四句	复句	节拍	音阶排列	调式
严凤英		4+1①	3+1	3	5+2	8	划一	五声	徵
乐柯记		3+1	2+1	1·5	1·5	2	交替	六声	宫
胡玉庭		4+1	5+2	3	3	10	交替	六声	羽
丁永泉		4+1	3+1	3	5+2	8	划一	五声	徵

① “十”号后面的数字为打击乐所占的小节数。