

戏曲音乐入门丛书



附CD两张

京剧

唱腔赏析

庄永平
编著

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

戏曲音乐入门丛书

京剧

唱腔赏析

庄永平 编著

上海音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

京剧唱腔赏析 / 庄永平编著 - 上海: 上海音乐出版社, 2013.10

ISBN 978-7-5523-0251-6

戏曲音乐入门丛书

I. 京… II. 庄… III. 京剧 - 唱腔 - 研究 - 中国 IV. J617.13

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 126249 号

书 名: 京剧唱腔赏析

编 著: 庄永平

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 费维耀 李 娟 (见习编辑)

音像编辑: 曹德玲

封面设计: 陆震伟

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: 11 谱、文: 176 面

2013 年 10 月第 1 版 2013 年 10 月第 1 次印刷

印数: 1 - 3,000 册

ISBN 978-7-5523-0251-6/J · 0228

定价: 58.00 元 (附 CD 2 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

目 录

一、京剧剧种简介	(1)
(一) 我国综合艺术的典范——京剧	(1)
(二) 京剧的形成与名称由来	(3)
(三) 京剧唱腔的渊源与组成	(5)
(四) 京剧唱腔的流派与特点	(7)
二、怎样欣赏京剧唱腔	(13)
(一) 西皮与二黄——了解一些京剧的腔调	(13)
(二) 湖广音与京音——懂得一点京剧的音韵知识	(17)
(三) 丹田气与脑后音——掌握若干京剧的唱法技巧	(19)
(四) 黄钟大吕与婉转飘逸——合理选择学习京剧的流派唱腔	(23)
三、熟悉京剧唱腔的乐谱	(25)
(一) 一般音乐记谱手段及其常识	(25)
(二) 唱腔乐谱中的唱法符号及其运用	(27)
四、京剧唱段赏析	(30)
(一) 老生	(30)
1. 余(叔岩)派	(30)
● 昔日有个大三贤(《珠帘寨》·李克用唱段)	(30)
听他言吓得我心惊胆怕(《捉放曹》·陈宫唱段)	(32)
● 娘子不必太烈性(《搜孤救孤》·程婴唱段)	(35)
我本是一穷儒太烈性(《打棍出箱》·范仲禹唱段)	(37)
2. 言(菊朋)派	(38)
● 耳边厢忽听得曹操来到(《战濮阳》·陈宫唱段)	(39)
● 叹先皇白帝城龙归天上(《骂王朗》·诸葛亮唱段)	(40)
孤离了龙书案皇兄带定(《上天台》·光武帝唱段)	(43)
见灵堂不由人珠泪满面(《卧龙吊孝》·孔明唱段)	(47)
3. 高(庆奎)派	(52)
孤王酒醉桃花宫(《斩黄袍》·赵匡胤唱段)	(52)
● 听说是老娘亲来到帐外(《辕门斩子》·杨延昭唱段)	(53)
● 父子们在宫院伤心落泪(《逍遥津》·献帝唱段)	(56)
4. 马(连良)派	(59)
劝千岁杀字休出口(《甘露寺》·乔玄唱段)	(59)

❶ 学天文习兵法犹如反掌(《借东风》·诸葛亮唱段)	(61)
5. 杨(宝森)派	(65)
谗臣当道谋汉朝(《击鼓骂曹》·祢衡唱段)	(65)
❶ 一轮明月照窗前(《文昭关》·伍员唱段)	(68)
6. 麒(麟童)派	(73)
是三生有幸(《追韩信》·萧何唱段)	(73)
❶ 湛湛青天不可欺(《徐策跑城》·徐策唱段)	(75)
(二) 旦角	(77)
1. 梅(兰芳)派	(77)
❶ 玉堂春跪至在都察院(《玉堂春》·苏三唱段)	(78)
❶ 看大王在帐中和衣睡稳(《霸王别姬》·虞姬唱段)	(81)
我这里假意儿懒睁杏眼(《宇宙锋》·赵艳容唱段)	(82)
海岛冰轮初转腾(《贵妃醉酒》·杨玉环唱段)	(86)
2. 程(砚秋)派	(87)
❶ 谯楼上二更鼓声声送听(《荒山泪》·张慧珠唱段)	(88)
未开言思往事心中惆怅(《窦娥冤》·窦娥唱段)	(91)
都只为狗奸贼将人冤枉(《青霜剑》·申雪贞唱段)	(95)
有贫妇跪席棚泪流满面(《朱痕记》·赵锦棠唱段)	(96)
3. 荀(慧生)派	(97)
❶ 劝母亲不必泪嚎啕(《铁弓缘》·陈月英唱段)	(97)
❶ 无故的成覆水满心悲恨(《钗头凤》·唐蕙仙唱段)	(99)
你枉读诗书习经典(《红娘》·红娘唱段)	(101)
劝郎君且把那愁怀排遣(《钗头凤》·唐蕙仙唱段)	(102)
我小姐红晕上粉面(《红娘》·红娘唱段)	(104)
4. 尚(小云)派	(105)
❶ 见此情不由得心中暗想(《虹霓关》·丫环唱段)	(106)
惨凄凄唤苍天天不应响(《五龙祚》·李三娘唱段)	(107)
5. 张(君秋)派	(109)
听兄言不由我花容惊变(《诗文会》·车静芳唱段)	(110)
❶ 自那日与六郎姻缘相见(《状元媒》·柴郡主唱段)	(114)
❶ 先只说迎张郎娘把诺言来践(《西厢记》·莺莺唱段)	(116)
6. 赵(燕侠)派	(119)
❶ 亲儿的脸吻儿的腮(《白蛇传》·白素贞唱段)	(120)
(三) 净角	(122)
1. 金(少山)派	(122)
❶ 大吼一声绑帐外(《锁五龙》·单雄信唱段)	(122)

2. 裘(盛戎)派	(126)
● 将酒宴摆至在聚义厅上(《盗御马》·窦尔墩唱段)	(126)
我魏绛闻此言如梦方醒(《赵氏孤儿》·魏绛唱段)	(129)
3. 袁(世海)派	(130)
● 老娘不必珠泪降(《李逵探母》·李逵唱段)	(131)
(四) 老旦	(132)
李(多奎)派	(132)
● 叫张义我的儿听娘教训(《钓金龟》·康氏唱段)	(132)
龙车凤辇进皇城(《打龙袍》·李太后唱段)	(134)
(五) 小生	(135)
1. 叶(盛兰)派	(135)
● 黑夜里马乏人困(《罗成叫关》·罗成唱段)	(135)
2. 俞(振飞)派	(137)
● 微风起露沾衣铜壶漏响(《未央宫》·刘章唱段)	(138)
(六) 现代京剧唱腔欣赏	(140)
● 誓把反动派一扫光(《智取威虎山》·参谋长唱段)	(141)
浑身是胆雄赳赳(《红灯记》·李玉和唱段)	(144)
满怀豪情回海港(《海港》·高志扬唱段)	(145)
● 都有一颗红亮的心(《红灯记》·铁梅唱段)	(147)
学你爹心红胆壮志如钢(《红灯记》·李奶奶唱段)	(148)
● 智斗(《沙家浜》·阿庆嫂、胡传魁、刁德一唱段)	(150)
乱云飞(《杜鹃山》·柯湘唱段)	(155)
五、京剧唱腔的托腔艺术	(163)
(一) 京胡的托腔演奏技巧	(163)
(二) 京胡与打击乐	(164)

一、京剧剧种简介

(一) 我国综合艺术的典范——京剧

京剧从形成到现在已有两百多年历史。在这段历史长河中，京剧汇集和融化了各地方剧种的艺术精华、博采众长，从而形成了自己独特的艺术形式和表演风格，成为我国近世纪以来影响最大、艺术成就最高的代表性剧种。

我国戏曲从宋代后期产生开始，经历了宋南戏与元杂剧、明昆曲的两次高潮，又经过几百年的不断演变发展，可以说至京剧的产生，形成了我国戏曲及戏曲音乐历史上的第三次高潮。至此，我国的戏曲及其音乐，已经具有较为完整的戏剧形式、独特的表演手段和较为完善的声腔体系。京剧所产生的影响大大超过前两次高潮，不但具有广泛而深远的国内影响，而且随着我国国际文化交流的拓展，已产生越来越大的国际影响。京剧早已以我国“国剧”的身份登上国际戏剧艺术舞台，展现出我国戏剧(歌剧)独特而绚丽的艺术风采。

京剧具有我国戏曲艺术的一切特征。京剧自我国戏曲产生以来，其综合性、虚拟性、程式性的艺术特点，达到了完美的新的高度。它把综合性寓于虚拟性和程式性之中，从而使戏剧、音乐、舞蹈既统一又有层次地展现。它的声是音乐(唱和奏)或音乐化了的声(念)，它的容是舞蹈(舞和打)或舞蹈化了的容(做)。这两者结合起来，再加上舞台美术等其他条件，形成了丰富多彩的艺术形式，给予戏剧内容以优美动人的艺术体现。因此，京剧的音乐，不仅以音乐本身的面貌出现(如唱腔、伴奏、过场音乐等)，而且亦作为控制整个舞台节奏和使语言具有优美的韵律原则来全盘加以考虑的。它基本上可以分为四个层次：即音乐(唱和奏)、韵白(具有优美的、乐音化的韵律语言)、京白(生活用语)和各种表情声响(如啊、呀、哼哈甚至咳嗽之声)，无不纳入音乐之范畴。这种把念白加以乐音化的做法，是我国语言和音乐结合的集中体现，也是这两者戏剧化的产物，具有独特而强烈的民族风格特征，在这方面京剧堪称典范。它又加强了舞台的音乐感和节奏感，甚至连打击乐器的声响，也被乐音化和韵律化了。例如，大锣的下行音响，小锣的上行音响，铙钹的平行音响，就好比念白中的去、上、平三声，组合在一起犹如说话似的，高低错落，轻重有致。为什么打击乐器在和念白的配合上是如此的协调，其道理就在于此。每一剧种均选择本剧种的语言，来考虑安排打击乐器的音响高低及组合。在这方面，京剧又作出了表率。再则，音乐在戏曲中的最大作用，莫过于控制整个舞台的表演节奏了。这种节奏的含义极为广泛，它把戏剧语言、动作等虚拟生活中的一切都包括在内。因而，无论是唱、做、念、打无不在音乐的节奏之中，全有鼓板锣鼓予以配合，给人以一种音乐的美感与韵律享受。在这方面，京剧再一次成为楷模。

京剧综合艺术中的“唱、做、念、打”，占第一位的就是“唱”。唱不仅是指演唱，实际上是指京剧中演唱、演奏的整个音乐部分。我国各地方戏曲的不同，首先是从声腔曲调和语音特点等方面表现出来的。因此，唱腔在戏曲中总占有首要和重要的地位，常成为各戏曲艺术特点的主要标志之一。

京剧唱腔的曲调丰富，板式多样。它大致分为两种类型：一类是被称为曲牌体的唱腔，这是由我国古代

的诗、词、曲等发展而来的。至明代昆曲的产生，已经积累与记录有数千上万支曲牌。一支曲牌，就相当于今天的一首歌曲，成千上万支曲牌真可谓丰富多彩。京剧运用的曲牌大多来自于昆曲，这些曲牌可以单独演唱，也可以联接成一定的套数演唱；可以独唱也可以群唱，等等。在京剧中的武戏场面，演唱曲牌的较多。例如，帝王将相之类人物列队出巡或班师等场面演唱的《一江风》；饮宴、庆功等场面演唱的《园林好》；围猎、演操等场面演唱的《醉太平》，等等。另一类是被称为板腔体的唱腔。所谓板腔体，就是以板的变化为主，来带动曲调旋律等一系列的变化，形成多种不同节拍、节奏的板式（板的样式，即节拍的样式，现称为拍式）。这样，就可以根据不同的剧情和人物的需要，适应戏剧的宣叙性和抒情性。例如，板腔体中基本的上下句结构，不断反复演唱，通常是适应戏剧的宣叙性（外国歌剧中称为宣叙调）。京剧中的西皮或二黄原板，大多具有宣叙的特点。而当需要发挥唱腔的抒情性时，又可以把原板的曲调节奏速度放慢，同时旋律加花，发展出慢板来。慢板的曲调繁复冗长，演唱细腻，也就便于咏叹抒情了（外国歌剧中称为咏叹调）。当然，如果需要更进一步发挥戏剧性的效果，还可以反过来，把原板的曲调节奏速度加快，同时旋律抽简发展出快的板式来，如西皮的[流水][快板]等。这样，就可以表现轻快、激动、争辩等情绪，适应更激烈的戏剧性场面的需要。可见，板腔体的结构，就是一种“以板带腔，以腔生板”的发展模式，形成了基本腔调的多种快、慢节奏节拍的变化形式。这种变化更主要地包括了旋律曲调的变化在内，因而表现的情绪也就较多样，具有鲜明的我国民族音乐特点。而京剧的板腔体在我国戏曲乃至民族音乐中发展最为成熟。它不仅表现出具有多样的板式，而且，也形成了旋律曲调性格化的衍变，这就是不同行当腔调的产生和同一行当中各流派唱腔的纷呈。

不同行当腔调的产生，是戏曲音乐板腔化发展的重要进程阶段。它是在剧种基本腔调上赋予技术性的处理，以突出各行当的性格差异。这种行当腔调的区分，是我国戏曲唱腔的显著特点之一。而京剧在继承昆曲的行当基础上，发展得最为全面。行当腔调可以分为男腔与女腔音域音区两大类。男腔即生腔，主要指老生所演唱的腔调，另有净（花脸）腔、小生腔。女腔即旦腔，主要指青衣、花旦所演唱的腔调，另有老旦腔。但是，传统中男唱女腔或女唱男腔是很普遍的，特别是男唱女腔的，如20世纪上半叶以来的梅兰芳等四大名旦，都是男唱女腔的。这样，真、假声演唱的区别更为明显。男女由于生理条件所限，其演唱的音域音区是有差别的。而京剧在处理同一基本腔调的男女演唱上，是较为成熟与成功的。那就是根据男女大致相差四五度的演唱活动音区，进行曲调移位处理。所谓移位，不同于现代音乐术语中的移调。如果界定移调是音程的严格移动，这样势必形成产生两个调（门）运用的现象，这样给演唱和伴奏带来困难。而移位则可认为是音程的非严格移动，也就是说两者还是运用同一个调（门），只是遇到涉及引起转变调（门）的“音”时，则运用传统的“变宫代宫”（用7音替代i音）、“去工添凡”（用4音替代3音）等办法，或者避开这类音，用其他音取代之，来解决男女不同音域音区和调（门）的问题。这样，青衣旦腔与老生腔就有了旋法上的区别，表现的性格情绪也就有所不同。其实，这种处理办法的由来，也是立足于京音语言的阴阳平声相差四五度关系之上的。大部分北方声腔中此类问题的解决，优于南方剧种声腔就可见一斑。在此基础上，不同行当的腔调多少根据其行当的性格有所体现。例如，除了青衣旦腔与老生腔的区别之外，净和老生的音域及常用音区基本相同，所以旋法也较接近。但是，由于行当的区别，在曲调旋律上都有细致的变化。老生较多表现壮年和老年人，因此曲调委婉兼苍劲，演唱宽亮而沉着；净则多表演粗犷豪壮的人物，因此发声共鸣大，整个演唱的幅度也大，雄壮强劲、气势磅礴。这些行当的基本情绪与类别，在曲调旋律上也要有所体现。例如，净的用音较老生稍高，音区及活动的范围也稍高些。这样腔句的落音也常要高些。尤其如西皮唱腔的上句多落3音，就具有一种开放性的火爆气势。在曲调旋律的用音上以简单朴素为主，旋律进行的音程

跳动大且富于棱角，再加上特殊的洪大发声法，就能充分地表现其粗犷直率的行当性格特征。又如，老旦和老生的常用音区也是较为接近的。但是，由于女腔的音域较宽，所以老旦有些较高的音区，老生是很少用的。老旦在演唱上需要高亢兼柔美的嗓音，反映在腔调上音的级进多，高腔多，拖腔也多且腔幅长大，装饰音和小甩腔更被大量运用，表现的情绪较为婉转曲折而缠绵。再如，小生和旦腔在演唱音区上也基本相同。小生用假声唱，有所谓“调底”和“调面”两种唱法。其“调面”唱腔的旋法和旦腔几乎完全一样。但为了切合小生英俊刚劲的性格，在唱法上需挺拔有力些，旋律进行的棱角也分明些。“调底”唱腔和旦角及老生、老旦等也有所区别，这是由于它的音域音区运用较为特殊，有些音列其他行当很少运用。因此，旋律的进行也就形成了自己的特点。

除了不同行当腔调区分外，同一行当中的流派唱腔特点，更是戏曲音乐板腔化发展到高级阶段的产物。同一行当唱腔中的流派，是指在曲调旋律上种种富于个性化的、创造性的腔调及其唱法。由于我国传统声腔的演唱，不像西洋歌曲发展到后来那样专业化，那样分工细致。例如，把男女声分别区分为高、中、低音甚至次中音等类别。但是，反过来说，未进行这样的区分，恰恰能给予演唱者以充分的曲调创造力。因此，京剧等我国戏曲唱腔流派的贡献，不仅是表现在演唱方法和演唱风格上，更主要的是流派的创造，实是一项作曲的成就。鉴于我国戏曲音乐历来传统作曲的特殊方式，即在本剧种腔调基础上，由直接从事演出活动的演员和乐师进行创作，因而唱腔流派的创造，就更具有音乐创作的意义。例如，嗓音较高的，可以多走高腔，嗓音不是很高的，可以走低腔；嗓音高亢的，可以多用和发挥高音，或多用西皮腔系演唱；嗓音厚实的，则可发挥中、低音，可以多利用和创新二黄或反二黄腔调，等等。这样，一段基本的曲调旋律，就有字位摆法的不同，腔格音程大小的不同，用腔幅度的不同，以及较大方面的旋律高低走向的不同，等等。当区别较大时，也就产生出一种新的腔调来。例如，以老生流派为例，高庆奎的嗓音高，就以高亢明亮的曲调取胜；杨宝森的嗓音醇厚，就以低回的中、低音区见长。嗓音音区基本相同的，还可以在曲调旋律的简繁用音以及唱法等方面，以突出自己的演唱风格与特征。例如，言菊朋唱腔以旋律的花哨及音的高低对比，唱法上的轻重收放，形成了自己的流派；同样旋律较为花哨的马连良唱腔，则以曲调的流畅，演唱的潇洒飘逸，突出自己的演唱风格特征，等等。

总之，京剧是我国戏剧（戏曲）综合艺术的一大宝库，它的音乐丰富多彩，它的唱腔不仅集中了西皮、二黄等多种腔系（腔调系统），而且各腔系中的板式多样，适应各种戏剧场面和人物表演的需要。而各行当的曲调区分又较为明显，行当中的流派唱腔众多，因而具有丰富的艺术表现力，从而也确定了京剧成为当今我国戏曲剧种盟主的地位。

（二）京剧的形成与名称由来

京剧的产生可以追溯到乾隆五十五年（1790年）由高朗亭率领第一个徽班“三庆班”入京开始。由于四大徽班的先后进京，拉开了京剧形成的序幕。其实早在徽班进京之前，乾隆四十四年（1779年）魏长生率领的秦腔班子自四川入京，曾风靡一时，使那时京城以京腔（弋阳腔）繁盛的局面改观。但是，由于清朝廷以魏的表演有伤风化，一度被禁止演出而受到压抑，徽班入京后以诸腔并奏和丰富的剧目优势取而代之。由于徽调的崛起，致使大量的京腔、秦腔演员加入徽班，于是，其腔调也就渐渐被融合进徽调之中，形成了以徽秦两调为主的合流局面。可以说那时徽班演唱的腔调，虽未能以二黄调独当一面，但事实上已经以二黄调

的名义，兼唱其他的腔调。因此，现在论及京剧的产生，均以在徽调（二黄调）基础上，兼收并蓄了昆腔、梆子腔、吹腔、罗罗、拨子以及其他的一些民间小调而逐步形成的。然而，那时徽秦合流的二黄调，还不能算是真正的京剧腔调，只能说是京剧腔调的胚胎。之后经过乾隆后期、嘉庆、道光年代的衍变发展，到了道光中期湖北楚调的进京，促成了徽汉的合流，进一步强化了以后京剧中二黄与西皮两调的结合，成为京剧腔调胚胎发育的关键时期。当然，这只是从京城方面京剧形成的大致过程而言的，实际上在湖北及南方地区，这些腔调的种种合流早已进行了。尤其是那时作为“花部”中心的扬州，各种腔调争相斗艳，交融激烈，后来南派京剧的形成与其有密切的关系。二黄与西皮结合后，就被称为“皮黄戏”。当今京剧腔调以皮黄为主，实是由它的基因所决定的。这种皮黄戏经过咸丰，至同治、光绪年间而达到了极盛。那时名家辈出，剧目纷繁，已开始具有坐上我国戏曲剧种头把交椅之势。京皮黄之所以能取得这样的飞速发展，除了外部的政治、历史、社会等原因外，从腔调发展的内部来看，首先，从清初至道光，各种戏曲的所演剧目，都是以旦角为主的，包括最早进京的秦腔演员魏长生；第一个进京的徽班台柱高朗亭等，均是以演旦角戏而闻名。但是，那时旦角的演唱又是以男唱女腔的，这无论从生理上还是声乐发声的角度来说，均是不尽合理的，至少这种现象制约了人物及腔调的进一步发展。到了道光后期，京师梨园的风气为之一变，变为以生角戏为主。一旦打破了陈旧的枷锁，回归于男声之本色，也就迅速地促进了腔调的发展。实际上这种变化，也是由腔调内在发展规律所决定的，是声腔音乐发展到一定时期与一定程度之必然。当以生腔为主后，马上就出现了程长庚的徽派、余三胜的汉派、张二奎的京派这三种新型的腔调。这三位演员在皮黄戏过渡到京剧的发展过程中，均起到了重要的作用。而后又有汪桂芬、孙菊仙、谭鑫培三鼎甲，从而一举确立了生腔在京剧中的地位。可以说皮黄戏过渡到京剧，就是由生腔取得的巨大成就所带动的。与此同时，也促进了其他行当腔调的发展。如旦角方面的有余紫云、时小福、常子和、陈德霖、王瑶卿等；净方面的有钱宝峰、何桂仙、黄润甫、金秀山、穆凤山等；小生方面的有徐小香、王楞仙、程继先等；老旦方面的有郝兰田、熊连喜、谢宝云、龚云甫等。其次，要确立一个剧种，必须在腔调上形成一定的规范。尤其是京剧的前身，它是由二黄与西皮腔调以及其他的一些腔调综合起来的。虽然不能说这些腔调是杂乱无章的凑合，但是，在开始融合时不免可能有种种拼合的现象，甚至于各唱各的腔调。然而，一旦形成一个剧种的腔调体系，它必然就有所取舍，有所规范与约束。那就是以一定的语音规范以及固定的伴奏乐器，把各种腔调统一起来。其中，最为突出的就是诞生于19世纪初的著名老生演员余三胜。余氏原为汉调演员，道光中期入京，开始是搭徽班演老生，后来成为京皮黄演员。在余进京之前，徽皮黄已有相当长的历史了。但是，那时的徽调唱腔还处于非常简单的阶段。由于那时京城内各种声腔的争相斗艳，互相吸收，致使徽班所唱的腔调种类繁多。但就各腔调本身来说，较简单且种类纷杂。而余以唱汉调的身份加入徽班演出后，经过多年的艺术实践，在念白上，他以自己的汉调语音为基础，吸收了京音、徽音的语言因素，创造了一种既能使京城观众听得懂，又非常富于音乐性的语言声调。这样，不但使其在京城演唱扎下根来，受到观众的普遍欢迎，而且更主要地是由此而产生出一种新颖的戏剧用语，这就是后来被称为“湖广音”的戏剧用语。湖广音的戏剧用语把我国千百年来汉语的声调等特点，加以充分的展示并把它推向极致。可以说后来我国几乎所有的戏曲、曲艺中均被广泛地吸收运用，产生了极大的影响。与此同时，余还进一步把这种语音用于演唱，使腔调的唱词（字）四声分明且对比加大，曲调也就更为阴阳顿挫、悦耳动听了。后来一代宗师谭鑫培就是遵循其路子，并把它发扬光大，创造出一种细腻婉转的新腔，成为近代京剧老生唱腔的最主要流派。

除了演唱和念白方面外，统一伴奏乐器对京皮黄过渡到京剧，也起到了十分重要的作用。在京剧形成之前，

由于京皮黄中的腔调原来就比较芜杂，其伴奏乐器也不统一，其中主要是吹、拉主奏乐器之别。大概自明代重用吹奏乐器笛以来，特别是笛成为昆曲的主奏乐器后，南方的戏曲及民间音乐大多以笛为主。徽调中的主要腔调二黄以及吹腔等，都是以笛为主伴奏的。而在北方则以新兴的各种拉弦乐器为主（这和北方方言四声调值差大，拉弦乐器善于模仿人声有关）。然而，伴奏乐器的音色与演奏特点，常常成为剧种腔调特色的不可分割的一部分。因此，要把西皮和二黄组合在一起，形成一个剧种中的两种富于对比的腔调，统一它们的伴奏乐器就成为很重要的一环。由于拉弦乐器涉及到对空弦音的利用率问题，因而又和唱腔的具体调式运用有密切的关系。例如，西皮和二黄腔调在同一把胡琴上，就相差一个调（大二度）。这样，西皮用 $6\ 3$ 定弦，二黄用 $5\ 2$ 定弦，曲调旋律的用音与常用音列也就不同，听起来风格就有所区别。这些以前反映在笛上，从未有在拉弦乐器上那样强烈。可见，以胡琴代替笛不仅具有统一各腔调的调性功能，而且，在更深的层次上，使不同腔调的调式风格更突出，更富于特点。当然，统一伴奏乐器相对地比糅合各腔调本身要滞后一些。大约到了同治、光绪年间，皮黄腔开始真正脱胎为京剧时，各皮黄班中才出现了以胡琴替代笛，成为伴奏的主奏乐器。

京皮黄经过从腔调到伴奏等一系列的改革之后，它的实质内容和形式都起了很大的变化。此时，再用西皮（秦）与二黄（徽）等带有地方色彩的腔调来命名剧种，就显得不太合适了。而且它又极盛于京城，客观上必然需要另外加以命名。但是，通常剧种的确切名称由来比它的实体形成总要晚些。据查，“京戏”名称的由来，实创自上海。由于上海自近代开埠以来，已成为全国最重要的文化城市之一。至光绪、宣统年间，北京的皮黄班接踵到上海演出，开始时被称为“京调”，以示和上海本地流行的徽班皮黄调相区别。至民国以后，上海的梨园全部为京班所掌握，于是正式称京城的皮黄戏为“京戏”。而对于“戏剧”一词，南方人喜称“戏”，北方人喜称“剧”。在上海，1872年6月4日（清同治十一年）《申报》上的《戏园杂谈》一文中已提到“京班”一词：“洋泾浜戏园林立，其最著名者为丹桂茶园、金桂轩，皆京班也。”1876年2月7日《申报》上首次出现“京剧”一词（可能是北方人所写）：“京剧最重老生，各部必有能唱之老生一二人，始能成班，俗呼为台柱子。”可见，京剧名称的出现，是一种地域概念。自我国戏曲形成后，较多的是以声腔来命名剧种的，如历史上的“南昆、北弋、东柳、西梆”，其中有的包括地域概念，如弋阳腔、昆山腔等；有的不包括或另加地域名，如柳子腔、高腔、西秦腔、皮黄腔等。大概自京剧后，就较多改用地域概念来命名剧种了，如以后的川剧、粤剧、沪剧，等等。

（三）京剧腔调渊源与组成

京剧唱腔本身的来源是多元化的，它集南北腔调之大成，而成为近代以来我国最大的戏曲剧种。它的前身被称为皮黄戏，即已说明它的腔调的主要成分，就是西皮和二黄腔调。这两种腔调都有着较为悠久的历史。京剧中的西皮腔来源于西秦腔，也就是清乾隆年间在北京盛行而取代京腔的西秦腔。清吴太初《燕兰小谱》说：“友人言，蜀伶新生出琴腔即甘肃调，名西琴腔。其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副之。工尺咿唔如话，旦色之无歌喉者，每借以藏拙。若高明官之演《小寡妇上坟》，寻音赴节，不闻一字，有如傀儡登场。”其实，早在此之前，明万历抄本《钵中莲》传奇中已标有《西秦腔二犯》。而清初陆次云《圆圆曲》中曾讲到，明李自成入京后不爱听[吴歈]，“即命群姬唱西调，操阮、箏、琥珀，已拍掌以和之，繁音激楚，热耳酸心。”这是早期的西秦腔。“繁音激楚，热耳酸心”大概是指秦腔的苦音摇板，但伴奏乐器还未以拉弦乐器胡琴为主。西秦腔之“西”字，这是个地域概念，说明那时秦腔已开始扩散到我国北方以及西南甚至江南腹地，被

当地认为是西面秦地来的腔调。西秦腔的扩散，大概分为两路，一路走的是黄河以北由西向东的路线。故现在一般认为西秦腔最早演变成的梆子支系，是陕西的同州梆子和山西的蒲州梆子。由于我国北方方言的语音较为一致，而后秦腔扩展成为北方主要的基础腔调，演变成各地的梆子腔，如河南梆子、河北梆子、山东梆子，等等，形成我国北方戏曲最大宗的梆子腔系统。另一条路线是从陕西向南，进入四川蜀地，而后向江南地区和南方诸省扩散。从清乾隆年间四川魏长生带到京城的梆子腔看，秦腔那时早已深入四川。但是，那时京城还时尚吴歌高腔（昆腔及以后的京腔），魏长生带去的西秦腔压倒诸腔一度风靡京城，为后来的秦徽合流打下了基础。然而，在长江以南各地，西秦腔继续向东南扩展，有一支流入湖北襄阳一带，结合当地的声腔，衍变为一种被称为“湖广调”（即襄阳调）的腔调。这种腔调虽也来自于西秦腔，但是，由于流变的地域差异，和西秦腔在北方衍变的腔调，产生了很大的不同。正如橘子生长因南北地土不同，而有不同的品种那样，在湖北的秦腔衍变为湖广调，这就是西皮腔，它是湖北艺人的创造，当时亦称为“楚调”。至道光年间，由湖北艺人王洪贵、李六、余三胜等把“楚调”带到了京城，于是，又促成了徽汉的合流。看来，北方的声腔要打进南方的声腔中，并不是一件很容易的事。一般来说，由于语言的关系它们是很难合一的。但是，经过余三胜等湖北艺人的努力，创造了一种兼有南北语音的所谓“湖广音”和兼用传统的“中州韵”，才使它们统一在一个剧种腔调之中。而更重要的是经过不同艺术种类的激烈碰撞与磨擦，不仅产生了一种新的剧种与腔调，同时使这种腔调能兼顾南北的听众，这在我国戏曲及其音乐历史上从未有过，也是现今京剧能成为我国国剧的最主要成因。

京剧中的二黄腔来自于徽剧中的二黄调。关于二黄调的起源说法颇多，但是其地域大致不出湖北、安徽等省。一说是产生于湖北的黄陂、黄冈，清徐珂《曲稗》、张祥珂《偶忆编》、王梦生《梨园佳话》中都认为如此。据说那时湖北唱戏的人以这两地人为多，故称二黄。一说以清李斗《扬州画舫录》、华连圃《戏曲丛谈》为据，认为出自于安徽的安庆地区。安庆旧有枞阳腔，后名石牌腔，即吹腔，由于用竹制的双笛伴奏，而称二簧。另外，还有一种以清李调元《雨村剧话》为据，认为是出自于江西的宜黄腔，由于语音之讹而称二黄的。如果我们稍微将地域概念扩大一点的话，处于我国长江流域中部的湖北、安徽及江西北部，具体地说，为湖北之东、安徽之南、江西之北地区，语言基本上属于北方方言区的西南方言与江淮方言分区，但又和吴、赣、湘方言区接近，其语言声调，容易被南北人们所接受。所以后来余三胜的湖广音能风靡全国，这是很重要的因素。正由于此，那里的腔调也十分丰富且悦耳动听，尤其是自清代以来，皮黄腔的酝酿兴起，和各地腔调在那里融合衍变有极大的关连。早一点的有昆腔的流传、高腔（弋阳腔），晚一点的有西秦腔，等等，致使那里成为我国近代声腔演变的摇篮。至今安徽的黄梅戏腔调（大致形成于皖、鄂、赣交界地区）颇为流行，仍是其余波就颇能说明问题。

当然，以上是将西皮与二黄腔调分开来讲述的，事实上它们两者的衍变与交融是十分密切而难分难解的。与此同时，还有很多的腔调交织和伴随在其间。也就是说，京剧的腔调除了西皮与二黄外，还运用了一些其他的腔调，这些腔调和这两种主要腔调均有着千丝万缕的关系。例如，和西皮接近的有南梆子腔调，从其名就可知它就是梆子腔，但冠于“南”字，多少和北方的梆子腔有所不同。西皮和南梆子都是渊源于梆子腔，但由于不同的时代、时期与衍变层面上的区别，它们既属同种，但均已成为独立的腔调形式，这和物种的交配衍变过程是一致的。因此，南梆子腔调是较晚才被吸收改造进京剧腔调中来的。与二黄接近的腔调就更多了，这些腔调大都早就存在于徽调之中。例如，四平调，有人认为二黄其实就来自于四平调，故京剧中的平板二黄就是四平调，四平调的过门用的还是二黄过门，等等。四平腔的出现是很早的，明代沈宠绥《度曲

须知》中已提到海盐、义乌、弋阳、青阳、四平、乐平、太平诸腔。但是，四平调是否就是以前的四平腔还值得研究。从曲调板式上看，二黄、四平两调还是比较接近的。唯一的是腔格字位和上下句落音有别，而这一点又是至关重要的。四平调的腔格字位和上下句落音，似乎是介于西皮与二黄之间而综合之。可见，它和西皮也有一定的关系。又如，吹腔，顾名思义它是用吹奏乐器伴奏而得名的。吹腔早期被称为“昆弋腔”，即融昆、弋两腔衍变而成。由于弋阳腔本来就因高亢激昂而被称为高腔，并一时风靡北方。从它的腔格字位看，有和梆子腔接近的一面，但从曲调上看又和四平调、二黄相接近。现在二黄中虽没有用吹奏乐器笛伴奏的唱腔，但仍保留有用唢呐伴奏的“唢呐二黄”。再如，高拨子，最早亦称徽梆子，它开始是保存在南派京剧之中的，说明更是徽调中的重要腔调。拨子的产生虽然与西皮、二黄有着或多或少的关系，但今天京剧中的高拨子曲调与板式均自成一格。它和西皮、二黄的定弦不同，用 **1 5** 定弦，和反二黄定弦相同，成为京剧的三大特色调式之一。至今，高拨子还保留着用大筒子胡琴来演奏，更显出其音色的沉雄与古朴。

除了上述诸腔调外，京剧还兼唱南罗调及一些杂腔小调，如“柳枝腔”“银纽丝”“云苏调”“花鼓调”“鲜花调”“春调”，等等。这些腔调和西皮、二黄诸腔调的风格不太一致，因此常单独保留在一些特定的剧目中，运用并不普遍，这里就不一一讲述了。

（四）京剧唱腔的流派与特点

京剧形成之后，它的基本腔调开始进入了相对稳固的阶段，并逐渐加以艺术上的规范。因此，进一步的发展，主要体现在各行当流派唱腔的发展与推动上。正像第一节中所讲到的，我国戏曲唱腔流派的贡献，不仅是表现在演唱方法和演唱风格上，更主要的是流派的创造，实是一项作曲的成就。因此，随着各行当流派唱腔的产生，京剧的唱腔音乐得到了不断的丰富与发展。先以老生行当来说，京皮黄时期的程长庚、张二奎、余三胜三种流派的形成，使京皮黄戏向京剧的演变，跨进了一大步。程长庚（1811～1879），为道光年间三庆班班主和首席老生，后来又以第一个徽班演员总管京城梨园。相传他的演唱调高音亮，能唱“乙字调”（相当于今之A调），有穿云裂石之势，其声韵之美有余音绕梁之魅。他纯用徽音，最擅长唱慢二黄板式。自程的崛起确立了生角在京皮黄戏中的地位，同时也就奠定了京皮黄戏向京剧过渡的基础。张二奎（1814～1860），初搭和春班，后自立双奎班，道光二十五年（1845年）后，为四喜班头牌老生和领班人。他以嗓音嘹亮洪大，腔调朴素平直著称于世。尤其是他所创造的“喷口”唱法，为孙菊仙等后来者所继承，成为京剧老生的特有唱法之一。他的传人有杨月楼、周春奎等，均是后来对京皮黄戏作出重大贡献的菊坛人物。余三胜（1802～1866），原为汉调演员，大约于道光初期到京城。他在汉调皮黄的基础上，吸收了京城的语音，创造了一种富于音乐性的抑扬有致、顿挫分明的戏剧舞台用语；又糅合了当时京城流行的多种腔调，包括徽戏二黄、昆腔、秦腔等，创造出一种婉转抑扬、流畅悦耳的新颖腔调，这种腔调虽还带有较多的汉音色彩，但是，无可争辩地对京皮黄衍变为京剧起到了关键性的作用。因为，我国戏曲剧种的形成，最主要的是看其所使用的方言，及其以此方言演唱的腔调。虽然同一腔调可以为多种剧种所演唱，但必须用多种方言来演唱才有所区别，才能产生出各自的特点来。从后来京剧形成最主要的行当——老生和青衣，其所使用的语言（包括腔调唱词）来看，用的是余所开创的“湖广音”“中州韵”的戏剧用语，可知余对京剧腔调的成型，具有不可替代的历史功绩。另外，余还进一步创造了二黄反调唱腔，不仅丰富了京剧的唱腔，同时也开创了以正调运用调式交替手法创造腔调的新路。程、张、余三杰之后，又出现了汪桂芬、孙菊仙、谭鑫培老生三鼎甲。这

三位演员所处的时代，正是京剧从形成后开始走向成熟的历史时期。在之前，可以说京剧无论从语言还是腔调上，还较多保留有其前身徽、汉等戏曲腔调的痕迹。但到了这一历史时期，它已经脱胎换骨成“京剧”这一崭新的戏曲艺术形式。其间，汪、孙、谭，尤其是谭成为那时的代表人物。汪桂芬（1860～1906），其父为春台班武生演员。幼年嗓音极佳，但成年后倒嗓为程长庚操琴。对程的演唱颇有心得，以后再起被列为生行之首。汪遵程长庚的徽派，演唱中气足，用脑后音带嘎音，以雄健刚劲取胜，在程的基础上更喜用高腔的唱法。他的传人有王凤卿及汪笑侬、刘鸿声等。孙菊仙（1841～1931），幼年习武但尤喜京剧。1876年在京入嵩祝成班，正式下海演出，曾活动于北京、上海、天津等地。孙的演唱嗓音洪亮宽厚、气力充沛，素有“孙大嗓”之称。孙对唱法技巧颇有研究，多用京音，行腔不求花哨，以慷慨激昂取胜。讲究以“气胜”和收音的机巧，相传老生的“一口气”唱法即为孙所创。他的传人有双阔亭、时慧宝等。谭鑫培（1847～1917），湖北人。幼年随父学艺，艺名“小叫天”。23岁入三庆班出演武生，后兼演老生并转为文武兼唱。由于他的悉心钻研和努力实践，终于成为京剧发展史上划时代的一代名角。在他的极盛时期，达到了“满城争说叫天儿”和“无腔不学谭”的辉煌。由于谭的嗓音不敌老三杰，在同辈中也不如实力型的汪桂芬、孙菊仙等演员。因此，他选择了余三胜的唱法，以所谓“云遮月”的嗓音音色，取腔调的悠扬抒情、委婉流畅的风格，大器晚成一时倾倒了无数观众。实际上谭的纤巧婉转的腔调，也正是出于时代，包括政治、历史、社会等的需要，更是适应艺术求变求新的发展规律。如果正好处于这种更新的节骨眼上，那就是“时势造英雄”脱颖而出。另外，谭以湖北人的出身，继续发扬了余三胜以湖广音夹京音读中州韵的戏剧用语做法，形成了一套更为严谨的念、唱法，成为京剧成熟的主要标志之一，也为日后京剧成为全国性剧种奠定了基础。谭派唱腔一出，原有黄钟大吕式的唱腔纷纷退避三舍，在相当一段时期后，才有更新复起之迹象。谭以后的京剧老生，如张毓庭、贵俊卿、余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良、孟小冬、谭富英、杨宝森等，莫不奉谭为宗师，故而其流派的承传最为兴旺，成为京剧老生流派的最大宗。当然，日后在谭派基础上发展起来的各流派，已不能和谭同时期相类比，这已是在另一层次上的流派之别了。谭留有百代公司所灌的7张半（15面）唱片，是弥足珍贵的仅有的谭派原始音响资料。

继谭鑫培后，在谭派基础上发展起来的老生流派，有：

余叔岩（1890～1943）派，为余三胜的孙子，幼时用过“小小余三胜”的艺名。辛亥革命后拜谭鑫培为师。他多方学艺，用功不懈，尤其得益于谭派研究家王君直和陈彦衡，终于自成一派，世称“余派”。余的嗓音略带沙音，但清醇甜润、富于韵味。这种嗓音被称为“云遮月”，即时露锋芒，回味无穷。他讲究高音立，中音荡、低音苍。并且能做到高、中、低音区的转接圆满自如，是一般演唱者不易做到的。余的头腔共鸣运用尤其好，有青云直上之感。演唱运气足，吐字“喷口”有力，咬字收音富于弹性。特别是“擞音”的运用，为其一大特色。他的演唱常常“一块板到底”，不求曲调旋律的较大变化和花哨，以及各种多变的力度、速度处理，而以行腔的流畅，节奏的韵律感取胜。余的这种腔调及其唱法，成为同辈与后来者的基础唱法。余还对京剧的四声音韵方面很有研究。他生前先后在百代（1920）、高亭（1924）、长城（1932）、国乐（1940）等唱片公司灌过18张半（37面）唱片，保存了余派老生的珍贵艺术资料。余的传人有谭富英、王少楼、杨宝森、孟小冬、陈大濩等。

言菊朋（1890～1942）派，蒙古族人，初唱为票友身份，专学谭派，曾从名票红豆馆主（溥侗）和名琴师陈彦衡等名家学唱学戏。33岁下海参加专业演出，后因嗓音发生变化，不得不另辟蹊径自创新路。由于他有着较好的文学修养和音韵学的知识，于是，就在谭派的基础上，创造了一种唱法上字重腔轻，曲调上非

常别致的新颖腔调来，世称“言派”。言的中、低音区发声较松弛，高音则较纤细，在音区的衔接上不可能像余派那样用气贯一和行腔流利。这样，他采取了强调不同发声共鸣部位和音区的跳接、用气的断连和粗细的对比、咬字出音和行腔轻重力度的对比等，产生了很好的艺术效果。言的唱法非常强调字音的准确，不仅注意到字的四声调值音高和趋向的不同，同时也注意到了字的音长以及音强上的细微变化。尤其是加大了阴阳声的调值差，故而他的唱腔的腔格旋律常常不同于一般的唱腔。他的这种唱法，曲调旋律上音与音的距离越远越能突出他的字重腔轻的特点。相反，音的级进就易磨平而不能显示其唱法的特点。总之，言的最大贡献应该说在于新的腔调创造上，无论从腔调旋律的摆字、结构、旋法等各方面，对传统腔调都有较大的突破。从现在来看，这种新的腔格旋律已成为京剧腔调上富于特征的方面之一，即使脱离了他的唱法，仍不失为优秀的曲调旋律。言的传人有言少朋、张少楼、李家载等。

高庆奎（1890～1942）派，初宗谭派，后来根据自己嗓音高宽脆亮的特点，吸收了孙菊仙、刘鸿声等实大声洪的唱法，形成了独具一格的演唱风格，世称“高派”。高的嗓音条件好，音域宽音区高，气力充沛，他的高亢明亮的音色和迂回缠绵的长腔，使人有一听为快、酣畅淋漓的感觉。例如，娃娃调的唱法很能发挥其高耸入云的唱腔风格特点，在长腔中跃入高音，立音效果挺拔有力。他多用京音，喷口与牙、喉音的运用有力，整个唱腔明快流利、清朗秀润。如果说谭派唱腔风靡后，那种“满宫满调”“实大声洪”的唱法似有被淘汰之势的话，那么，高派唱腔的崛起又使这种腔调重新得到发扬与光大。当然，它已不完全是那时的唱法，而是更为精致，更讲究韵味了。高不仅嗓音条件好，而且能演老生、武旦、花脸、老旦等多种行当角色，同时很注意唱情。有人说他的嗓子能“化妆”，即音色的变化丰富，以表达各种不同的人物情感。高的传人有白家麟、王斌芳、李盛藻、李和曾等。

马连良（1901～1966），回族人。8岁入喜连成（后改为富连成）班，先从茹莱卿学武小生，后从叶春善、蔡荣贵、萧长华学老生。21岁初演于上海，标以谭派老生。后又求教于王瑶卿，通过刻苦的努力，广征博采而自成一家。1930年即被誉为老生中的“南麒北马”，世称“马派”。他的嗓音条件较好，发音松弛，音色出众，又善于控制声音，收放之际操纵自如。他很注意行腔的灵巧、潇洒与漂亮。对唱腔常作不同速度、力度的处理，例如，速度上的紧凑与舒缓；节拍上的闪板、过板、反拍、切分等运用；力度上的渐强、渐弱等对比，其变化十分多样别致，充分发挥音乐技术处理手段的优势。在这一点上他和余派的腔调“一块板到底”显然不同。他所演唱的腔调流畅华彩，音程的级进多，装饰滑音、上复倚音以及虚字垫衬等运用也较多，因而形成了一种轻松、俏皮、灵巧、潇洒的演唱风格特征。在这一点上又和言派、高派的腔调旋律不同。马的传人有马长礼、张学津、冯志孝、梁一鸣等。

杨宝森（1909～1958），童年时嗓音高亢明亮专功余派。但至青年时期，因身体关系致使变声期延长，一度脱离舞台休养。后来复出，根据自己倒仓后的嗓音条件，在余派的基础上，认真揣摩，潜心研究，终于闯出了一条新路而自成一家。在30年代被誉为“四大须生”之一，世称“杨派”。杨复出后的嗓音高音不足，但中、低音区较宽厚，音量也较大。因此，他注意发挥中、低音区的特长。于是，常把一些传统唱段另作一番调整处理，以适合自己的条件与风格。例如，音域上削除其较高的音，改为中、低音区行腔，同时保持适当的用音与音区间的对比。节奏上快者慢唱，慢者紧唱，以舒展稳健取胜，且富于层次的对比。唱法上重视四声的运用，咬字、收声、归韵、喷口等均十分讲究。润腔手段运用丰富，例如，善于运用擞音，显得十分机巧。尤其突出的是，由于缺乏余派高音区的立音，而别出心裁地运用嗓子的“泛音”技巧，产生了一种类似立音的效果，非常独特而别致。杨的充分发挥自己的长处，加强运用音乐对比手法，以及讲究韵味的做

法，为他独树一帜开辟了道路。因此，后来学习者众多，但真能得其精髓者则不多。他的传人有汪正华、梁庆云、马长礼、李鸣盛、蒋慕平、陈正泰、朱云鹏等。

周信芳(1895~1975)，6岁时从陈长兴练功学戏。7岁以“七龄童”的艺名登台演娃娃生。11岁随南派京剧泰斗王鸿寿(俗名三麻子)赴汉口演出，又改名“七灵童”。12岁到上海，起用“麒麟童”艺名。后又入北京喜连成班。先后在北京与梅兰芳、林树森、高百岁合作演出，在上海与谭鑫培、金秀山、冯子和等同台演出。周继承了南派京剧大胆革新的精神，在欧阳予倩、王鸿寿、汪笑侬的影响下，编演了大量的新戏，同时也为自己结累了丰富的剧目。他视野开阔，不拘一格地吸收其他艺术，包括话剧、电影以及徽剧、梆子、昆曲等兄弟剧种为京剧服务，从而形成了自己的特色，世称“麒派”。麒派艺术的最大特点，就是紧紧围绕创造鲜明的舞台人物，充分调动唱、做、念、打综合表现功能，树立栩栩如生的人物形象。他尤其擅长做功，以做来带动唱、念、打以至服饰、化装、道具及舞台艺术等各个方面，成为表演艺术的一代宗师。其影响又反馈于包括戏曲、话剧、电影等各个领域。周的演唱基本上宗法于孙菊仙和汪桂芬，嗓子虽不太好，但中气足、有劲头、送得远，以气势情感取胜，以苍劲浑厚见长，听来别有一番风味。周的学生早年有高百岁、陈鹤峰、李如春、王少楼等十大弟子，后又有李少春、李和曾、霍鑫涛、沈金波、童祥苓等。

在小生方面，早期较著名的有徐小香、王楞仙、朱素云、德纉如，晚一点的有程继先(程长庚之孙)、姜妙香、金仲仁、叶盛兰、俞振飞等。

叶盛兰(1914~1978)，出身梨园世家。9岁入富连成班，初习旦角后改学小生。满科后拜程继先为师，以求深造。1931年后正式搭入扶风社。长期以来，叶不仅独擅雉尾生、武小生，而且官生、巾生、穷生俱佳，并开创小生挑班的先例。叶的嗓音宽亮，扮相英俊，气度大方，表演细腻。叶的演唱富于阳刚之美，其发声、唱法和行腔，更多借鉴了老生的唱法，以假嗓唱老生的劲头，增强力度、润腔饰音，虽华丽婉转又不失挺拔峻峭而自成一格，世称“叶派”。叶的传人有马荣利、李元瑞、张春孝、张学济、朱福侠等。

俞振飞(1902~1993)，从小在父亲俞粟庐督教下练嗓、学昆曲、习画。1916年首次登台演昆曲，1920年开始学演京剧。先从李智先学老生，后改从蒋砚香学小生。1930年拜程继先为师并转为专业演员。1946年起参加梅兰芳剧团，开始和梅长期合作。俞的嗓音条件好，真假嗓运用自如，且转换不露痕迹。他精研音韵口法，讲究发声韵味，工冠生、巾生、穷生、雉尾生，尤其是擅长表演巾生的儒雅清新的风格而独树一帜，世称“俞派”。俞的唱腔及其唱法，糅合小生的潇洒、英俊、刚健、妩媚于一体，超群脱俗、飘逸俊秀，故而以其充满“书卷气”而著称于世。俞的传人有黄正勤、薛正康、蔡正仁、岳美缙、周志刚等。

除了生行流派外，在旦角方面，早期京剧形成之时，由于生角的崛起，旦角的成就往往为其所掩。在程长庚、张二奎、余三胜的时代，较著名的旦角演员有胡喜禄、梅巧玲、罗巧福、时小福、方松林等。到了谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙的时代，旦角方面较突出的有余紫云、陈德霖、王瑶卿以及冯子和等南派京剧旦角演员。旦角的再一次卷土重来、重新显示其真正实力的是后来四大名旦的崛起。至此，京剧舞台生旦辉映，推动了京剧艺术上了一个新的台阶。当然，四大名旦等的崛起，仍是以男旦为主的，真正在女腔上出现飞跃的，则是在后来的现代京剧中。

梅兰芳(1895~1961)，近、现代最著名的京剧演员。祖父梅巧玲为京剧名旦，伯父梅雨田是谭鑫培的著名琴师。梅8岁起从吴菱仙学唱青衣，10岁第一次登台。1913年和1914年两次赴上海演出，奠定了他艺术上独树一帜的基础。1915年起梅大量吸收上海的时装新戏，包括舞台灯光、服装设计、化妆等方面，排演了大量的时装戏、古装新戏等。以后又出访日本、美国、苏联等国，名声大震，世称“梅派”，为“四大名旦”

之首。20世纪50年代后，又访问了朝鲜、日本、苏联等国。梅很重视唱腔的创作，除继承传统唱腔外，还在古装新戏和传统剧目中，编创过大量新颖的、艺术上独具个性的唱腔。以前较少运用的唱腔如[反四平]等，被他起用并赋予新的色彩。在乐队中他和琴师徐兰沅、王少卿合作，创制了京二胡，配合加强了京胡的厚度，使京剧的伴奏更为合理而出色。梅的嗓音宽、亮、响，具有一个优秀演员最基本的特征。他的演唱音量丰满，音色漂亮，也就是说高、中、低音区音量均衡：高音清澈明亮，中音醇厚响堂，低音厚实饱满，音色更是享有盛誉，甜、脆、圆、润、水五色俱全。因此，梅派的演唱素有“富丽堂皇”之称。梅派的曲调讲究流丽、华美、大方、顺达，节拍节奏的变化不是很多，主要是依靠优美的声腔与音色，有机地配合雍容华贵的表演气质取胜。自梅派一出，成为日后京剧旦角流派的基础。他的传人有李世芳、张君秋、言慧珠、杜近芳、梅葆玖等。

程砚秋(1904~1958)，满族人。幼年从荣春亮、丁永利学武功，后因扮相秀丽，改从陈桐云习花旦。又因嗓音极佳，改从陈啸云学青衣。13岁时倒仓后复出，1922年18岁时独立挑班演出。程曾拜梅兰芳为师，更受教于王瑶卿。他能根据自己嗓音的条件，不断推出新戏，尤其是唱腔上进行了全方位的革新，令人耳目一新，世称“程派”，为“四大名旦”之一。程的发声与音量控制密切配合，行腔收放自如，气口运用极为自然，形成了唱法上似断似连、气断情连、缠绵婉转、深沉抑郁的特点。他的润腔手段较为丰富，如各种颤音的运用，尤其是脑后音运用非常出色，常具有一种内在的锋芒感。曲调及行腔上变化也较多而别致，如运用同音顿挫反复；音的级进，特别是半音进行常具有悲剧性的色彩；休止符的妙用，等等。对板式的节奏运用要求也甚高，常喜穿插运用垛板和滚唱的散、摇板来抒发悲怨的情感。另外，演唱上讲究音韵，多用湖广音咬字切音。程的这种演唱风格，致使选择的剧目常是悲剧性的，所擅演的也是悲剧性的人物，因而较少运用明亮的西皮、南梆子等腔调，相反，较多运用深沉的二黄与反二黄等腔调。总之，程独特的唱腔及其唱法，成为他表演的剧目和人物最主要的艺术手段。他的传人有章遏云、新艳秋、赵荣琛、王吟秋、李世济、李蔷华等。

荀慧生(1900~1968)，初被卖与“小桃红”梆子戏班及花旦戏师庞启发“私房徒弟”，1909年以“白牡丹”艺名出演梆子戏。后曾拜侯俊山、李继良为师。辛亥革命前后，又向陈湘云、曹心泉、陈德霖、吴菱仙等京剧名伶学习京昆艺术。1919年赴上海演出—举成名，至1927年因主演《丹青引》被誉为“四大名旦”之一，世称“荀派”。荀能突破传统唱腔的局限，根据个人的嗓音条件广收博采，熔昆、梆、汉、川等腔调于一炉，大胆创造而独具一格。荀的唱腔主要表现为：充分利用唱词的词意所提供的各种语态涵义，尤其是把“语气助词”，作为突出人物性格的有效手段，在唱腔上刻意地发挥，故而多用京音，甚至梆子口音，使其吐字清晰、珠玑圆润。他的唱腔曲调十分明快、生动而活泼。唱法上非常注意滑音、连音、顿音等润腔技巧的运用，多用跳跃的音程，也善于运用切分、后半拍等节奏型，使节奏的对比更突出，形成了他特定的腔格旋律。荀的唱腔既不同于梅的富贵华丽，也不同于程的哀切委婉，而具有轻盈、健朗、俏皮与泼辣的特点。他所表现的女性人物娇柔妩媚又不失俏丽清秀。荀的传人有宋德珠、毛世来、童芷苓、吴素秋、赵燕侠、小王玉蓉、李薇华、宋长荣、陆正红等。

尚小云(1900~1976)，幼年入北京三乐科班(后改名正乐)。艺名三锡，初学武生后改正旦。因从孙怡云学戏而改名小云。与白牡丹(荀慧生)、芙蓉草(赵桐珊)并称“正乐三杰”。出科后，与孙菊仙、杨小楼、王瑶卿等同台演出。以后又与谭小培、余叔岩、王又宸、马连良等合作，并自己挑班。又以一出《摩登伽女》而被列入“四大名旦”之一。尚的演唱，不仅有一条清脆响亮的嗓子，且演唱起来满宫满调，一般青衣不敢唱的重头唱工戏，他都能应付自如。他的念白，具有口紧、字清、音爽的特点。尤其是京白更为热情而健朗。他的做，