

# 关于京剧唱腔的调式探索

李刚 李楠

**摘要:**在京剧唱腔中,调式、板式转换丰富多彩,但各有其严格的旋律构成和调式特征,主要由宫、商、角、徵、羽为主音的民族五声调式音阶构成,辅以“清角、变徵、变宫等偏音的运用,使京剧唱腔中的调式、调性更具有独特的色彩变化,根据调式主音的不断改变,构成了不同的调性色彩和不同的音乐风格,这些变化对刻画不同的人物性格起着重要作用。本文力求从中国民族调式理论的视角入手,对京剧唱腔中的调式进行系统的剖析,探索它的调式、调性变化规律,从而为京剧音乐创作与教学提供一些新的思考。

**关键词:** 京剧唱腔 中国民族五声调式 调式旋律 调性变化

京剧的唱腔艺术是京剧音乐用以表达剧中人物的思想感情,刻画人物性格的主要手段。除了一些以“打”为主的武戏之外,几乎都是运用它的唱腔来揭示人物的内心活动的。

京剧艺术连同它的唱腔本身有其悠久的历史,经数代京剧艺术前辈的不断整理、创造,并吸取了一些其它剧种以及说唱音乐、民歌等音乐滋养,有着丰富多彩的复杂严谨的旋律结构及调式体系和独特的韵味。

那么,我们如何来着手研究、探索并掌握京剧唱腔的艺术规律呢?

除了研究和分析它独特严谨的节奏规律(板式结构)外,更要了解、掌握它的调式规律(旋律结构)。

这里我们要来探索一下京剧唱腔的调式规律和调式的发展变化手段。

代表京剧唱腔的主要形式是它的西皮、二黄(包括由它们派生出来的反二黄、反西皮)两种腔系,也就是统称的“皮、黄”两大类。它们均属于板腔体的形式,有着精彩典型的节奏结构。虽然它们两类之间在结构上有些相似,但就其音乐本质而言却有所不同。

按一般规律来讲,西皮腔系比较刚劲挺拔,一般善于表现慷慨激昂和欢快活泼的情绪,其曲调运动的幅度较大,跳进的音程较多,有北方音乐的特点。而二黄腔系比较流畅平和,一般擅于表现抒情、悲伤、感叹、忧郁的情绪,曲调运动的幅度较小,级进的音程较多,有南方音乐的特点。然而,这两类腔系又具体反映在剧中内容、人物的身份、性格、感情

及人物的年龄、角色的分工,它们本身也存在着很多的变化。这种变化尤其体现在它的调式上。因此,从调式意义上了解、认识、熟悉并掌握京剧唱腔的调式规律是十分重要的。

另外还有一种意义就是:研究京剧唱腔的调式规律,使我们在给它加以和声配器时,明确其调式规律和特点及变化方式,以更恰当的处理和声与旋律之间的关系从而求得统一、协和的音响。

那么,什么叫做调式呢?

调式——即由几个音根据它们彼此的关系而联合成一个体系,其中一音作为它们的主音,这些音的总和,称其为调式。

调式中的各级音或是环绕着主音,或是造成对主音的向心力而倾向结束于主音。在调式的体系中某些音是不稳定的、活跃的,停顿在这些音上则意味着音乐构思的延续;另一些音是稳定的或较稳定的,停顿在这些音上则意味着音乐构思的终止,或暂时的收束。在旋律运动中这些稳定的音进入到不稳定的音,使不稳定的因素加强最后又趋于稳定。这就形成了各调式的进行规律。

从这种意义上来说,调式的主音当然是最稳定的音了,其它音都围绕、倾向于它,绝大部分的情形下,它都是乐曲的结音(即乐曲的最后一音)。在京剧中俗称为“落音”。

京剧唱腔是由上、下两个乐句组成的对置乐段,其结音一般指的是下句的落音,主音通常也出现在这个位置上,但绝不是所有的下句落音都是调式的主音。那么调式的主音只有一个,我们如何去认识

它呢?首先要了解它的典型的调式规律,也就是要知道它的基本调,才可能掌握其中的变化规律。

京剧唱腔的调式一般说都是属于汉族的五声调式性质,而构成这类调式素材的便是我国民间流传的五声音阶。

所谓五声音阶是从连续的五度相生原理而产生的。比如:

$$\overbrace{1 \quad 5}^{\text{大二度}} \quad \overbrace{2 \quad 6}^{\text{大二度}} \quad 3$$

将它们依次排列便构成:1 2 3 5 6 我们通常所说的五声音阶了。

这五个五声音阶的音都可作为一个调式的主音,因而便产生了五个汉族调式。将 1 2 3 5 6 五个音分别以我国传统的宫、商、角、徵、羽予以命名。

1      2      3      5      6  
(宫) (商) (角) (徵) (羽)

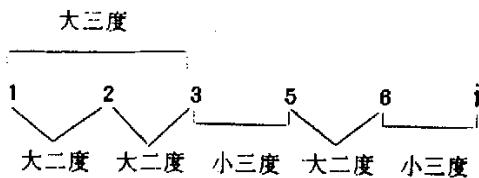
音级: 1    2    3    4    \*4    5    6    <sup>b</sup>7    7    i  
名称: 宫 商 角 (清角) (变徵) 徵 羽 (闰) (变宫) 宫

由于京剧唱腔中大量出现的偏音,虽然这些偏音(即非五声音)不会成为调式主音,但却给调式上增添了色彩,甚至造成了调式上的游移性。形成了一种特有的综合性质的五声调式。

下面我们就京剧唱腔的调式规律和特点,以五个汉族调式逐以分析和探索。

### 一、宫调式:(以宫音“1”为主音的调式)

五声宫调式的音阶如下:



宫调式的主要特点,是它主音“1”的上方大三度“3”,和主音“1”的下方小三度“6”,这两个音程的位置确定了宫调式的主音所在位置。尤其,它上方大三度的“3”对宫调式的确定起了不可忽略的作用。

宫调式它无论在我国现代音乐和流传的民歌、说唱音乐及戏曲音乐中都是一个普遍、常用的调式。尤其它在京剧唱腔中更占有突出的地位。

它是京剧唱腔中西皮生腔的典型调式。绝大部分的西皮各板式生腔都属于宫调系统。甚至所有的西皮过门(传统)包括旦腔过门也均属于宫调式性

那么,以“1”为主音的调式即称为宫调式;以“2”为主音的调式称其为商调式;以“3”为主音的调式即称为角调式;以“5”为主音的调式即称为徵调式;以“6”为主音的即称为羽调式。

然而,这五种调式都以不同的程度和数量存在于京剧的唱腔之中。

但是,我们知道组成京剧唱腔的不仅是这五个五声音阶的音,而在旋律中会经常出现 4、\*4、7 等等诸类非五声音阶的音。这是因为京剧唱腔的调式虽属五声调式,但其旋律的构成却是七声或是更多的音阶而构成。

这些音同样也可以用五度相生原理来阐明。如:

$$\overbrace{1 \quad 5}^{\text{大二度}} \quad \overbrace{2 \quad 6}^{\text{大二度}} \quad \overbrace{3 \quad 7}^{\text{大二度}} \quad \overbrace{4 \quad 1}^{\text{大二度}} \quad \dots \text{等等。}$$

这音阶的排列如下:

1 2 3 (<sup>#</sup>4) 5 6 7 i……。

京剧唱腔常用的音级(包括变化音级)如下:

质,只是旦腔在进入唱腔时转入其它的调式而已。

例如(西皮原板)过门:(生腔)

这两个过门均属于宫调式,它的调式主音“1”在整个旋律中,始终处于统治地位,旋律中其他各级音都环绕或倾向于它。

宫调式的性质从第一句就显示了出来。

$$\begin{array}{l} \underline{0 \ 6 \ 2} \mid \underline{1 \ 2 \ 6 \ 5} \quad \underline{3 \ 2 \ 1} \mid \underline{6 \ 0 \ 1} \quad \underline{1 \ 2} \mid \\ \underline{3 \ 5} \quad \underline{6 \ 5 \ 3 \ 5} \mid \underline{2 \ 5} \quad \underline{5 \ 5 \ 3 \ 2} \mid \\ \underline{1 \ 5} \quad \underline{6 \ 5 \ 3 \ 5} \mid \underline{2 \ 1 \ 6 \ 5} \quad \underline{3 \ 2 \ 1 \ 2} \mid \\ \underline{6 \ 1 \ 2 \ 5} \quad \underline{3 \ 6 \ 1 \ 2} \mid \underline{1 \ 6} \dots \end{array}$$

音调中虽出现了 6  $\searrow$  5 的七度大跳(西皮腔系的特型音程)的不稳定因素,但即刻下行级进至主音“1”,趋于稳定。过门的尾部仍是如此。

其它西皮板式的过门都属于这种类型。

下面我们再具体分析一下西皮生腔唱腔中的调式规律:

《失街亭》(西皮原板)“诸葛亮唱”

从这两句(西皮原板)唱腔中我们看到它是“二·二·三”的唱词结构形式。这是京剧腔调的结构特点。如下:

两 国 交 锋 龙 虎 斗

□ □ □

第一分句 第二分句 第三分句

把一句唱词分为三个小分句。

我们先看它的第一分句：

$\overset{1}{2} \overset{1}{2} \overset{2}{2} | \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{3}{3} ( \overset{3}{3} \overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{6}{6} )$

两 国

$\frac{2}{4} \quad \overset{1}{1} \overset{6}{6} ) \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{2}{2} | \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{3}{3} ( \overset{3}{3} \overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{6}{6} ) | \overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{4}{4}$

两 国

交 锋

$| \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{6}{6} \overset{1}{1} \overset{2}{2} ) | \overset{6}{6} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{1}{1} | \overset{2}{2} ( \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{6}{6} )$

龙 虎 斗

$\overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{2}{2} | \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{3}{3} ( \overset{3}{3} \overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{6}{6} ) | \overset{6}{6} \overset{1}{1} \overset{3}{3} \overset{2}{2} | ( \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{6}{6} \overset{1}{1} \overset{2}{2} ) |$

各 为

其 主

$\overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{1}{1} \overset{2}{2} | \overset{2}{2} \overset{3}{3} \overset{5}{5} \overset{5}{5} \overset{6}{6} | \overset{1}{1} - | \dots$

统

貌

貅。

在这一小分句中只用了三个音，“2、1、3”从“2”开始由“1”过渡至“3”。这一小分句便停顿在“3”上，这是一个很重要的一个音，它和主音1的关系是音阶中唯一的大三度关系，它们互相规定着调式的性质。（在第一小分句落“3”音是西皮生腔比较典型的腔例）

第二小分句： $\overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{4}{4} | \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{6}{6} \overset{1}{1} \overset{2}{2} ) |$

交 锋

在这一分句中，以“2”音为主，是不稳定的音级期待出现下一分句。

第三小分句： $\overset{6}{6} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{1}{1} | \overset{2}{2} -$

龙 虎 斗

在这一分句中虽出现宫音，但它是经过音，而仍停顿在不稳定的商音“2”上，造成了下句唱腔的必然形成。

下句的前一、二小分句与上句相似，关键是它的第三小分句：

在这一分句中由商音“2”经过“3”又进入到了调

$\overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{1}{1} \overset{2}{2} | \overset{2}{2} \overset{3}{3} \overset{5}{5} \overset{5}{5} \overset{6}{6} | \overset{1}{1} \dots$

统

貌

貅。

式的五音“5”上，使不稳定的因素步步加强，形成了解决主音的向心力。最后这一分句的音落在了“1”上。较完满的宫调式进行暂告段落。

我们注意观察一下，在这段唱下句第三小分句中，有明显的五声宫调式音阶的痕迹“1 2 3 5 6 1”。说明了调式的属性。

这是一个比较典型的西皮生腔谱例。

我们把它上、下句各小分句的结音归纳如下：

句 式	上 句			下 句		
小分句式	I	II	III	I	II	III
结 音	3	2	2	3	2	1

上面是西皮生腔的基本结音图示。当然还有很多的变化结音。但是一般都在唱腔的上句各小分句和下句一、二小分句上；在下句第三小分句上几乎没有例外。因而，可以说明西皮生腔是较稳定的宫调调式。

另外，在西皮旦腔的“二六”板式中经常出现宫调式的因素，从调式上讲是一种变化类型，但也可以认为是调式的暂时形成。如：

《望江亭》谭记儿的“西皮二六”

…… (下句)  $\overset{1}{1} \overset{1}{1} | \overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{6}{6} | \overset{4}{4} \overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{6}{6} \overset{1}{1} |$

今 日 里

$\overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{3}{3} \overset{2}{2} | \overset{3}{3} \overset{6}{6} \overset{3}{3} \overset{5}{5} \overset{6}{6} \overset{5}{5} | \overset{3}{3} \overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{2}{2} \overset{3}{3} \overset{5}{5}$

也 难 逃 法 令

$\overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{3}{3} \overset{5}{5} | \overset{5}{5} \overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{3}{3} \overset{5}{5}$

森

$\overset{2}{2} \overset{3}{3} \overset{2}{2} \overset{6}{6} \overset{1}{1} |$

严。

从这里我们看到了旦腔西皮“二六”中，宫调式的暂时形成，但它决不是唱腔的基本调式，最后一定要到原来的基本调式上去的。属于这种调式暂时形成的现象还很多，我们可以举一反三来分析，这里就不一一作例了。

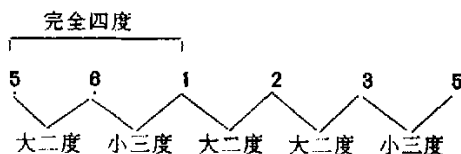
京剧音调进行的特点和我国民间音乐的特点一样，常是主音的上、下相邻的音环绕主音，级进、平地解决于主音。而这种进行很少见：

2. 5 | 1 - | 2. 7 | 1 - |

总之,京剧唱腔的宫调式特点是明确的、稳固的,也是很普遍的,我们必须掌握这一调式的特点,探索其发展规律,并掌握它多变的调式形式。

## 二、徵调式(以徵音“5”为主音的调式)

五声徵调式的音阶排列如下:



徵调式环绕主音上、下方的是上方大二度和下方的小三度。但它的特征音程却是从主音徵到宫的上行完全四度,这个完全四度音程在徵调式中占有相当的地位。

徵调式在我国民间音乐中,是非常普遍的调式。在京剧唱腔中它也是如此。尤其是旦腔西皮、二黄各板式的典型调式。甚至在生腔旦腔的所有二黄过门中,都存在徵调式的特征。如:

(二黄原板进门)“生腔”

0 5 6 | 1 2 3 2 1 6 | 5 6 5 5 6 1 |  
 2 5 3 2 7 6 | 5 3 2 1 6 1 |  
 5 2 3 2 7 6 | 5 6 5 6 7 6 5 6 |  
 1 2 3 6 | 5 6 5 5 ..... |

这段二黄原板过门,是一个明显的徵调式旋律。(生腔在过门后,转入其它调式,下章详谈)这段过门的一开始便出现了较完整的徵调式的五声调式音

阶: 0 5 6 | 1 2 3 2 1 6

整个旋律都以主音“5”为骨架,其它音级都在环绕着它而进行。最后的结音仍归于主音。

这是一种较典型的原板谱例。它还有很多的变奏形式,如快三眼、慢板,甚至旦腔的二黄各板式过门都可以看为它的变奏形式,其调式性质基本一致。不一一列举。

下面我们着重分析一下旦腔西皮的徵调式

规律。

如:《打渔杀家》桂英唱“西皮原板”

(过门略) 5 3 1 | 1 0 7 6 5 (3 6) |  
 老 爹 爹  
1 1 3. 6 5 6 5 | (3 4 3 6 1 2 3 6) |  
 清晨 起  
 7 6 7 2 6 3 | 3 0 (3 6) 7. 6 7 2 |  
 前 去 出  
6 . 7 5 6 3 5 6 7 6 5 6 7 | 6 -  
 首  
 (过门略) ... 5 6 1 | 1 0 7 6 5 3 (6) |  
 倒 叫 我  
5 3 1 5 3 6 5 | 5 3 5 3. 5 6 |  
 桂 英 儿 挂 在  
3 0 6 0 6 4 3 | 3 2 3  
 心 头。  
2 . 3 5 | ... ..

在这段“西皮原板”中,我们先分析它上句的第一分句:

5 3 1 | 1 0 7 6 5 (3 6) |  
 老 爹 爹

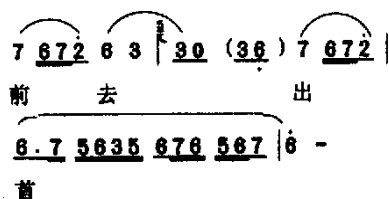
这一分句一开始就从主音“5”经过“3”进入它的上行完全四度的“1”上。在刚才我们曾分析过徵调式的调式音阶,它主音上行的完全四度音程是该调式的特征音程。因此,唱腔的一开始便揭示了调式的性质所在。

第二分句:

1 1 3. 6 5 6 5 |  
 清晨 起  
 (3 4 3 6 1 2 3 6) |

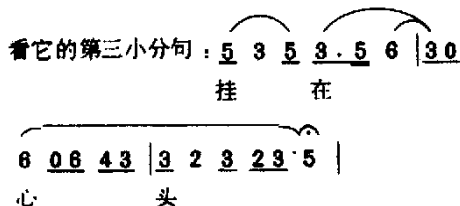
这一分句以宫音起落在徵音上,进一步确定了调式。

第三分句:



我们看到这一分句由于“变宫”音“7”的强调,在调式色彩上发生了变化(这种调式变化以后再详谈),最后落在羽音“6”上,给人以期待发展的感觉。有人曾认为这个上句为羽调式,我认为这种看法欠妥。因为虽然它终止在羽音上,但调式感觉并不稳定,只能说是一种暂时的调式变化。

这段唱腔的下句一、二小分句与上句相似。



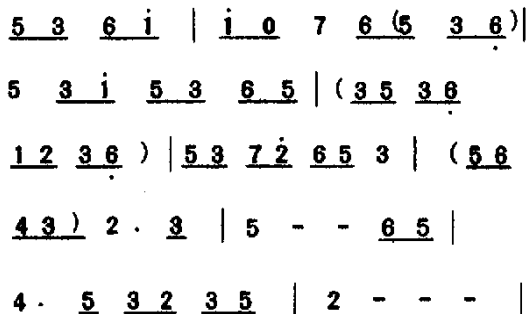
这一分句从主音起经过羽音“6”甚至清头角音“4”这样不稳定音级,推动旋律的运动,最后级进进入主音。给人以完满、稳定的调式感觉,完成基本调式。

这也是比较典型的徵调式谱例。它的上、下句各分句的结音,示图如下:

句 式	上 句			下 句		
小分句式	I	II	III	I	II	III
结 音	5	5	6	6	5	5

(6) (5)

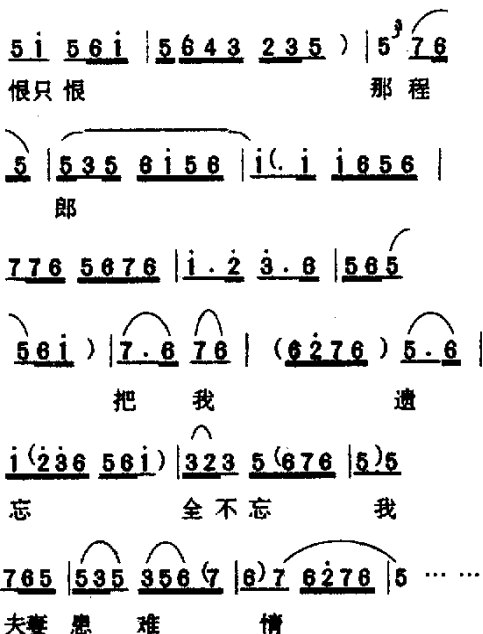
当然西皮旦腔还有许多的变化结音形式,如下:



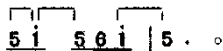
这是西皮旦腔的上句,结音在“2”上。还有上句结音在“1”的。就不另举例了。

在二黄旦腔中徵调式的特征表现得更为明显,经常出现的完全四度跳进。如:《生死恨》(二黄

原板)



我们在这里看到它上句的第一分句出现了



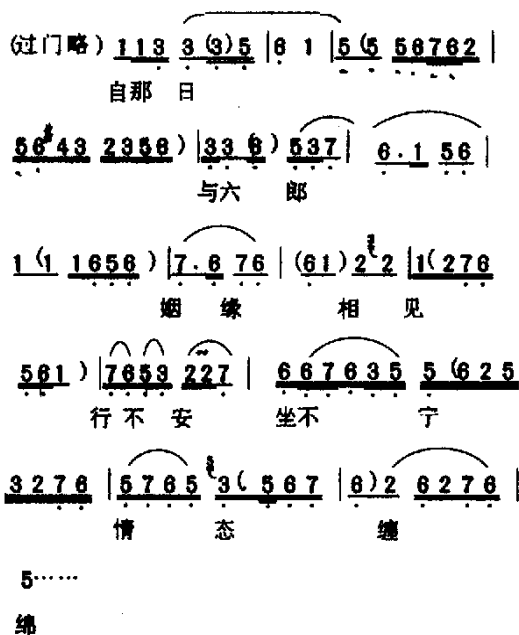
这样连续的徵到宫的完全四度进行。以这种徵调式的特征音程确定了旋律的调式属性。在上句的第二、三分句上都结束在宫音上,有人曾将二黄旦腔上句解释成宫调;这样的说法欠加思索。宫音在这里是不稳定,因而落在“1”上则意味着旋律的,继续展开。在下句的第一分句上以主音“5”为结音,在第二分句上便出“7”起落的羽音“6”上,使调式的不稳定功能加强,导致发展出第三分句结束在调式主音“5”上。这段唱腔是二黄原板旦腔的较典型的例子。它上、下句及各分句的结音示图如下:

句 式	上 句			下 句		
小分句式	I	II	III	I	II	III
结 音	5	1	1	5	6	5

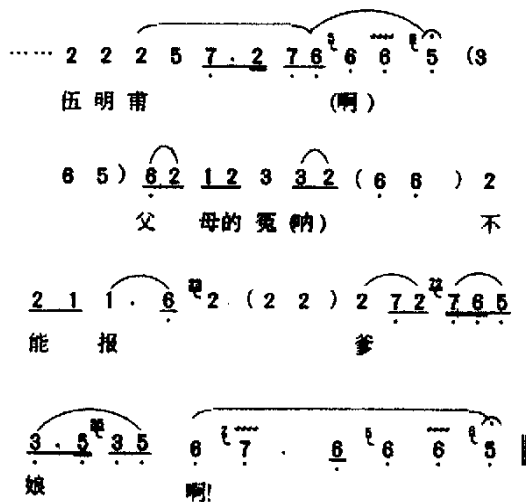
当然在二黄旦腔还有许多变化的结音和格式,但其基本调式是比较稳定的。如《状元媒》(二黄原板)旦腔

从这段唱腔中我们看出它的旋律格式及部分结音都有所变化,但其基本徵调式仍是稳固的。

其它板式的旦腔二黄如快三眼、慢板等都是如此的调式结构,只是旋律结构上有所变化。



关于反西皮,由于这种腔系并不常用故不细谈,它的旦、生腔都是徵调式。如:《鱼藏剑》反西皮散板(生腔)(下句)



《三娘教子》“反西皮摇板”(旦腔)下句



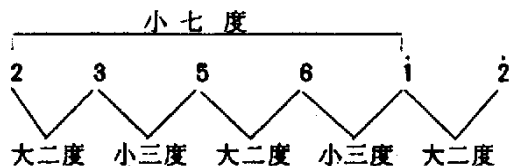
徵调式在京剧唱腔中的音调运动规律也是调式各级音环绕着主音的进行,由导音“4”直接进入主音的几乎没有。

在京剧唱腔中徵调式的特点是明显的,又非常的普遍。我们要掌握它在旋律中的运动规律,尤其

要探索一些典型性、普遍性的东西来。

### 三、商调式:(以商音“2”为主音的调式)

五声商调式的音阶如下:



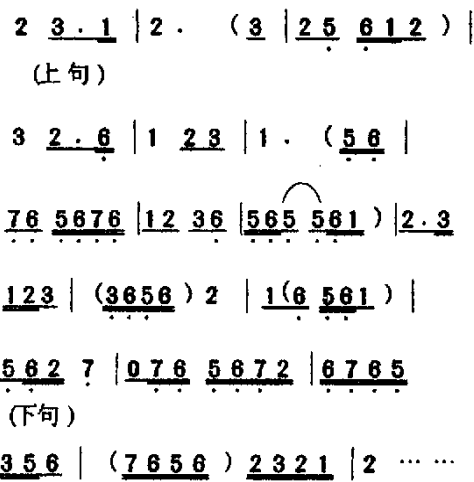
商调式的特征是主音上、下方两个大二度围绕它:即  $\underline{1\ 2\ 3}$ 。这在其它调式中是没有的。

商调式的运用范围也是很广的。在京剧唱腔中也是一个常用的调式,而且调式性质也比较典型。

它是生腔二黄各板式的基本调式;在生腔、旦腔的反二黄各板式中更有突出的地位。

我们先分析一下生腔二黄的调式进行规律:

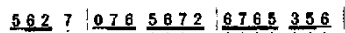
(二黄原板) <典型谱例>



我们先看它的上句第一分句:



这开始调式显示的就很清楚,主音上下方大二度的特征音程完全出现了。第二、三分句的结音都落在“1”上,有人认为二黄生腔的上句是宫调式,这是不妥的,虽然中结在“1”上;但它不是稳定的感觉,期待着下句的发展。我们注意一下下句的第一、二分句



这两个小分句由于多次出现了“变宫”7音,造成调式上的紧张度非常不稳定,第三分句也就必然地出现了  $(\underline{7\ 6\ 5\ 6})\ \underline{2\ 3\ 2\ 1\ 1\ 2}$  显示出调式的特点音程并落在主音上,使调式得到了相对的稳定。

把它的上下句各小分句的结音归纳如下:

句 式	上 句			下 句		
小分句式	I	II	III	I	II	III
结 音	2	1	1	7	6	2

在二黄生腔各板式中,尤其在上句,有许多不同上例的结音,但对调式的属性并无影响。如:《借东风》(二黄原板)(上句)

…… 3 2 3 3 2 5 3 0 2 1 2 3 1  
曹 孟 德

2 (2 2 3 4 3 | 2 3 2 1 6 1 2)<sup>3</sup> |

1 6 1 3 2 3 2 3 2 1 6 1 2 3 | 1 2 1 0 过门略  
占 天 时

| 3 2 3 5 2 3 3 (5 6) 2 6 1 | 1 6  
兵 多 将 广

3 2 6 | 1 - | 1 - | 1 2 2 |

7 2 7 6 6 6 7 2 | 6 6 6 ……

在这段唱腔的“广”字拖腔上出现了变宫音调式上产生了一些游移。结音落“6”上,在二黄生腔上这种情形是常见的。另外在上句唱腔落在角音“3”上的也很多。

有的唱腔在下句落音上也起变化。如《逍遥津》(二黄原板)下句

…… 3 6 5 6 2 2 | 0 2 7 6 7 2 | 6 7 6 5  
害 他 魂 灵 儿 不

3 5 6 2 6 2 | 2 - | 2 2 7 6 |  
能 够 相

5 6 7 | 6 2 7 6 | 4 3 2 3 |  
随 (呀)

5 6 6 | 5 ……

尽管它下句的结音是徵调,但基本调式仍不能变,这不过是一种调式的暂时形式罢了。这类现象也很普遍,如《文昭关》的二黄慢板几乎下句结音都是徵音。

这里我们已经看到京剧唱腔的调式比较复杂,多变性是它的特点,是一种综合性质的五声调式。比如:生腔二黄的过门是属徵调式,但它的唱腔的基本调式却是商调式;旦腔西皮的过门是宫调式,但它的唱腔的基本调式却是徵调式。因此,我们必须牢牢掌握住它调式的变化规律。

商调式在反二黄板式中体现得相当明确。无论是生腔或是旦腔商调式都是它的基本调式。在反二黄的过门中表现的就很明显。如:“反二黄慢板”过门:

3 5 6 | 2 2 1 3 2 3 5 6 3 2 5 1 2 3 5 1 6 5

3 2 | 1 5 6 5 3 2 1 2 3 5 2 3 2 1 6 2 7 6 |

5 6 3 2 5 6 1 5 6 5 1 2 6 5 3 |

2 2 1 3 2 1 2 2 3 1 2 3 2 7 6 |

5 5 3 2 5 6 1 5 6 5 1 2 6 5 3 2 |

1 5 6 2 1 2 3 5 2 3 2 1 6 2 7 6 |

5 6 3 2 5 6 1 5 6 5 1 2 6 5 3 |

2 2 1 3 2 1 2 2 1 6 5 4 5 3 ) |

这段过门中,商音是它的主音,整个旋律有八小节,以四小节为一乐句,在第一乐句,和整个过门的结尾部都出现了 2 2 1 3 2 1 2, 这样的音调进行,这也是反二黄的特有的音调,并具有商调式的明显特征。

在反二黄的唱腔里,商调式体现的也很明确。如:

《宇宙锋》“反二黄慢板”(旦腔)

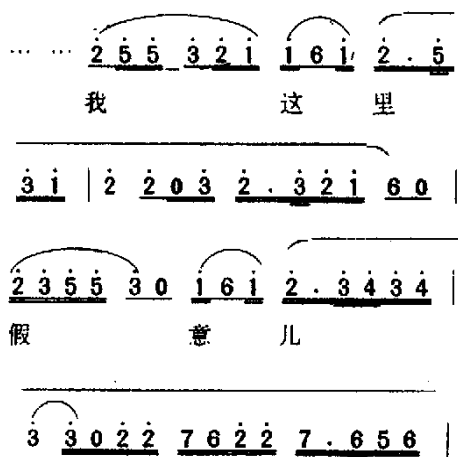
在这段唱腔的上句第一分句:

2 5 5 3 2 1 1 6 1 2 5 3 1 | 2

与二黄慢板的

5 1 1 6 5 5 3 5 7 6 1 | 5

是五度的移位。从而也说明了商和徵的调式关系。



i i<sup>0</sup> (过门略)

它们在调式关系上是很密切的,我们在徵调式中已经谈过反二黄唱腔中的徵调式形式。这里不详谈了。老旦腔在反二黄腔系上和旦腔是一致的,它们基本腔调的上下句各小分句结音如下:

句 式	上 句			下 句		
小分句式	I	II	III	I	II	III
结 音	6	1	6	6	1	2

当然还有许多的与上例不同的结音,但基本落音调式是“商”。故不在此多举。

商调式在京剧唱腔上应用的非常广泛,因此我们进一步的分析它的调式规律是很有价值的。

#### 四、角调式(以角音“3”为主音的调式)

五声角调式的音阶如下:



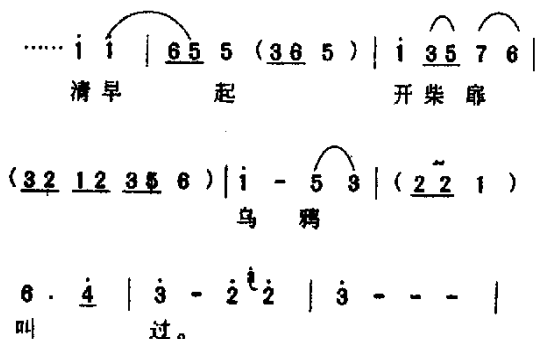
角调式的主要特征是:主音上方的小三度音程 3 5 和主音下方大三度音程 3 1。

这种调式无论在我国的现代音乐或戏曲音乐,包括京剧唱腔中都是一个少见的调式。一般在京剧唱腔中不能构成独立完整的结构段落。而只出现在某些唱腔的内部结构中,短暂的出现后,即刻回到原来的调式上去,属于一种调式的暂时形成。

一般出现于唱腔的上句和导板及散板的自由处。常见的由清角音“4”解决到角音“3”或由商音“2”调式的导音倾向于主音。构成暂时的调式中心。

如:

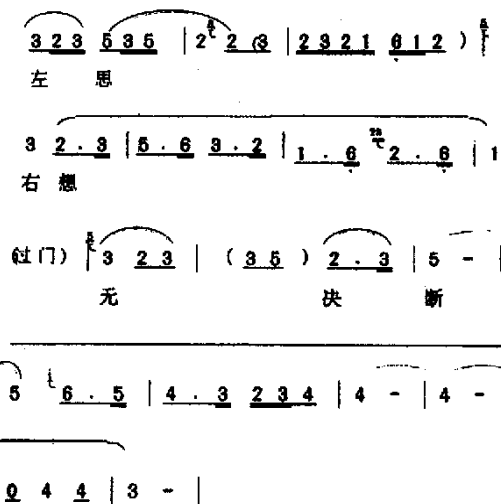
《打渔杀家》萧恩唱(西皮快三眼)(上句)



虽然这是一段上句唱腔并没有终止感,但是在唱腔的第三分句出现了 6 . 4 的小六度大跳很不稳定,并破坏了原来的基本调式,使其必然落在角音上,构成临时的调式中心。

在二黄腔系中也有此类现象。如:

《生死牌》二黄原板(生腔)“上句”

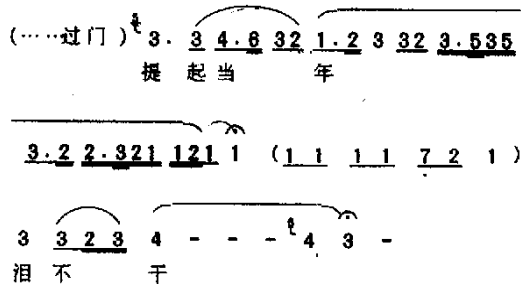


这句唱腔也是由于“清角”音破坏了原来的调式,造成倾向于角音的临时调式中心。

在反二黄中,也有类似现象不另举例了。

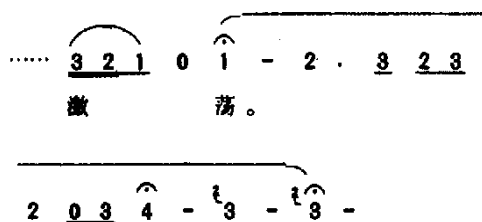
在导板处形成角调式的现象也是常见的。如:

《武家坡》薛平贵的“西皮导板”



在现代京剧中这种调式的出现更是屡出不鲜。如：

《龙江颂》江水英(二黄导板)1=D

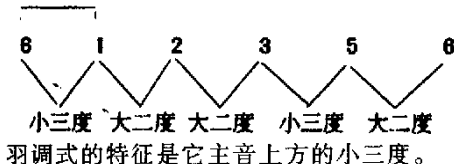


一般这种现象都出现在唱腔的高潮段落,或是抒发亲情的揭示段落。

这里我们看到角调式在京剧腔调中,没有独立的调式结构,因而,我们必须注意它的调式发展和变化,认清它的调式和音调进行规律,把这一特有的调式处理的更为得当。

## 五、羽调式(以羽音“6”为主音的调式)

五声羽调式的音阶如下:



这种调式在京剧唱腔中非常少见。几乎在传统唱腔中找不出它比较完整的调式段落,构成的调式也不典型,甚至不及角调式有其调式的个性。

它只能在由于调式发生变化的情况下出来,但它的出现本身也是不很稳定的。不能构成完整的调式。如西皮原板的上句尾部:

(旦腔)

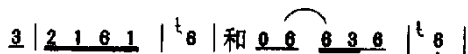


这句腔不可说是羽调式,因为它的调式结构不完整。只是把变宫音予以解决而已。

在麒派《追韩信》的一段(西皮流水)中有一种羽和宫调的交替却很有意思。

这段唱的开始四句是比较典型的羽调式,后边……的地方转入宫调。

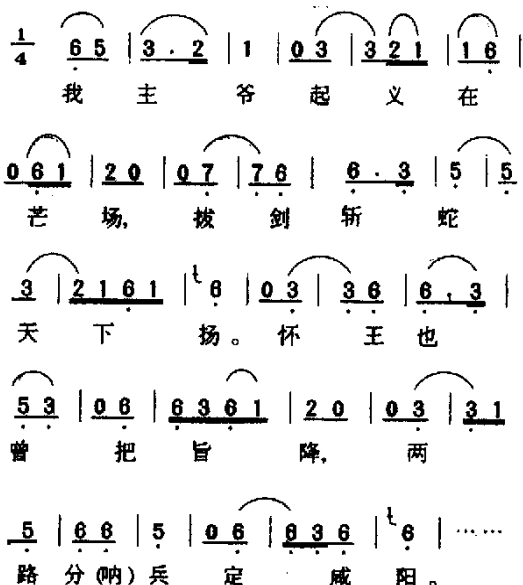
它和一般生腔西皮有所区别,其中



的宫羽的小三度进行显示出羽调式的特征音程。但这段唱整个基本调式仍是宫调,只不过羽调是它的交替调式。

从而,羽调式在京剧唱腔中极为少见,我们应仔

细研究这一调式的运动规律,使它在京剧唱腔中更加完善。



综上所述,“宫、商、角、徵、羽”五个汉族调式都以不同的程度存在于京剧唱腔之中,而且在京剧唱腔中的汉族调式又有它的特殊运动、发展规律。因此,我们了解掌握它是非常有价值的,也是发展京剧唱腔艺术的基础。

下面我们再研究分析一下京剧调式及调性的变化和发展。

我们说过“京剧唱腔属于综合性质的五声调式”,几乎在每一个唱腔中都可以找出它的调式变化因素。在它的曲调运动中,不仅有稳定音→不稳定音→稳定音这样的旋律发展。而且常常出现使不稳定的因素加强、扩大、延长出现新的较大的调式色彩变化,即造成调式与调式的对比,甚至是调性的迁移,从而丰富旋律的表现力。

有关这些调式及调性的变化,有许多的名称象“转调”、“暂转调”、“调式交替”、“离调”、“移调”等等叫法不一,解释它的概念也常引起争论。其实,这些概念上的名称问题无须细究,分析实际调式调性产生变化的本身这是最关键的。

我们上述这些调式、调性变化的名称归纳为两大类:

一、调式变化;二、调性变化。

那么什么是调式变化呢?

调式变化的简要含义是:即旋律的宫音音高不变,仅是调式发生变化。如宫调式变成徵调式。

那么什么是调性变化呢?

调性变化的简要含义是:即破坏原有的基调,主音的音高位置发生了变化,其调式也可能变也可能不变。如E宫调变为B宫调或E宫调变为B徵调等。

### (一)调式变化:

调式变化主要起色彩上的变化作用。这种手段在京剧唱腔中运用的很多。在京剧的每一段唱腔中都可可见到。

我们说过:二黄生腔其过门属徵调式而它的唱腔却是商调式,过门与唱腔之间就发生了调式的变化。还有旦腔西皮其过门是宫调式而它的唱腔却是徵调式。这种现象就是一种京剧唱腔所特有的调式变化现象。

另外,我们经常见到这种情形,就是剧中旦、生的对唱,由于它们之间的音域不同,唱腔调式也不同,因而它们的对唱自然也形成了调式的交替变化。

总之,京剧唱腔中的调式变化手段很多,我们要掌握住它的变化规律,这样才能得心应手地发展京剧的唱腔艺术。

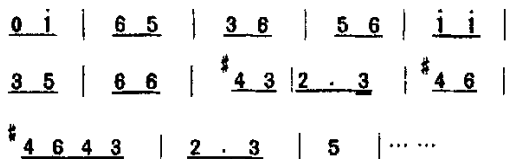
### (二)调性变化

调性变化主要是起到功能性的变化,也有的是色彩性变化。它改变了调的宫音音高位置。

但是,这种调性变化也有两种情况:

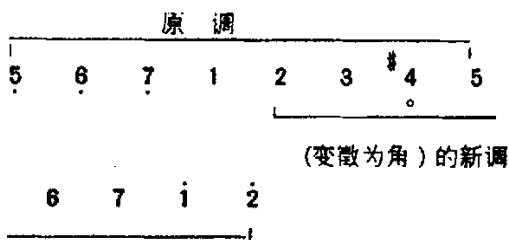
1. 主要起到色彩性的变化,是暂时性的。在民族调式的旋律中“4”与“7”等非五声音阶音通常称之为偏音。在旋律进行中这些偏音往往是以装饰性的辅助着曲调的正间。但是一旦这些偏音在旋律中得到了强调,却变成了另一调的正音(即五声音阶音)出现了另一个调的因素。然而,这种新因素短暂出现后,又回到原调上去。有人称之为暂转调或离调,我看都可以。

京剧唱腔本身就是综合性质的调式,因此,这种变化出现的很多。我们看下面一段流水板的旋律:

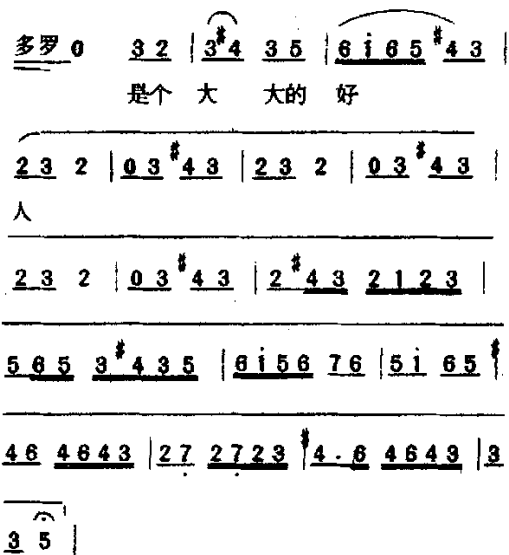


这段流水腔是以变徵为角的变化手法,改变了调性。也就是在下句强调了“变徵”“ $\sharp 4$ ”,使之成为新调的“角”“3”。暂时形成了另一种调性。如下所示:

然而,这种变化是短暂的,只起到色彩上的对比。



又如《玉堂春》苏三的一段唱腔。



这也是由于强调变徵音“ $\sharp 4$ ”而引起调性暂时变化的比较典型的例子。

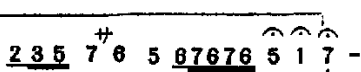
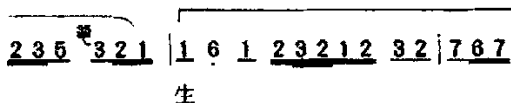
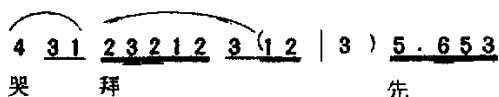
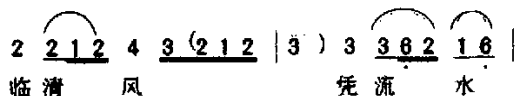
另外一种“变宫为角”这种变化方法在京剧腔中也很多见,就是以“变宫”音为新调的角音。如《桑园会》西皮慢板。



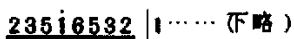
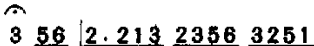
在这段唱腔“降”字的甩腔中,由于强调了“变宫”“7”,使之造成一种新调的“3”的感觉,因而故名

“变宫为角”。

在京剧唱腔中的转调通常是近关系转调,二黄转入反二黄,或反之;西皮转→反西皮、或反之。这种方法既方便又有效果。如《南冠州》二黄回龙(生腔)1=E



(反二黄慢板) 1=B (前7=后3)



这段唱腔在回龙的叫散处的落“7”,利用这个“变宫”音转入反二黄 1=B 的过门,恰好是前7=后

3,运用的非常巧妙,很有特色,又很自然。

综上所述,京剧唱腔的调式、调性变化是十分丰富多彩的。而且它的规律性也非常的强。我们要不断研究探索它的变化规律。使它更加完美、完善。

在这里我简要论述了五声、七声音阶和五种汉族调式的特性。主要从调式的角度分析探讨京剧唱腔的调式运动规律和变化规律等。也就是把京剧唱腔的一些旋律特点在调式上加以剖析和归纳。

时代在发展,科学在前进,人民的文化艺术水平日益提高,相对地人们的艺术欣赏水平和要求也不同了。我们如何使京剧这一古老的艺术跟上时代的步伐,使这一艺术为人们所欣赏、喜爱和欢迎。这就给我们提出了如何继承、学习、研究和发展它的艺术内容。只是继承不去发展,势必被时代所淘汰;不研究、不学习它的历史、它的本来面貌,也就无从发展它。这为我们从事京剧作曲和艺术高校京剧音乐专业的学生留下了一个很好的课题,我们只有深入分析、探讨,才能为京剧音乐继承、创新和发展做出应有的贡献。

因而,我们必须虚心、踏实地学习,研究传统的京剧艺术并掌握、发展它,使之永葆其艺术青春!

(责任编辑:李 锋)