

豫剧唱腔调式分析

钱国桢

天津音乐学院

一九八四年七月

目 录

一、豫剧唱腔的基本调式	2
1、音阶	2
2、调式 (1)过门的调式	4
(2)唱腔的调式	8
二、豫剧唱腔中各种调式类型	1 1
1、单一调式唱腔	1 1
2、交替调式唱腔	1 1
(1)两段之间调式交替	
(2)上、下句之间的调式交替	
(3)各分句间的调式交替	
3、转调唱腔	1 2
(1)同调式向下属方向转调	
(2)同调式向属方向转调	
(3)同主音异调式转调	
4、双重调式性的唱腔	1 3
三、豫剧唱腔中的调式布局	1 3
1、从微观的角度分析	1 4
(1)单一式调式布局	
(2)并列式调式布局	
(3)交替式调式布局	
2、从宏观的角度分析	1 5
全剧及各场的调式布局	

目 录

一、豫剧唱腔的基本调式	2
1、音阶	2
2、调式 (1)过门的调式	4
(2)唱腔的调式	8
二、豫剧唱腔中各种调式类型	1 1
1、单一调式唱腔	1 1
2、交替调式唱腔	1 1
(1)两段之间调式交替	
(2)上、下句之间的调式交替	
(3)各分句间的调式交替	
3、转调唱腔	1 2
(1)同调式向下属方向转调	
(2)同调式向属方向转调	
(3)同主音异调式转调	
4、双重调式性的唱腔	1 3
三、豫剧唱腔中的调式布局	1 3
1、从微观的角度分析	1 4
(1)单一式调式布局	
(2)并列式调式布局	
(3)交替式调式布局	
2、从宏观的角度分析	1 5
全剧及各场的调式布局	

豫剧唱腔调式分析

豫剧也叫河南梆子，是梆子腔系统最大的剧种之一，也是全国较大的地方戏之一。除在河南全省普遍流行，北到哈尔滨，西到新疆、甘肃、陕西以致西藏都有它的足迹。不仅河南人对它“着迷”，就是“外乡人”也喜欢它那朴实亲切地语言和优美、清新、流畅地的音乐风格。

豫剧是一个古老成熟的剧种，它有大量的剧目，丰富的表演程式。有一批优秀的演员并形成了风格各异的流派，各个流派在唱腔唱法剧目、表演等方面都有自己鲜明的特点。尤其唱腔特点更为突出。按地区、语言音调、调式、旋法和句法等各种不同特点可归纳为豫东还豫西两大声腔体系。豫东声腔包括祥符调、沙河调和高调。其特点多用假声演唱，声高音细，多花腔，唱腔具有高亢、挺拔、明朗、奔放的特点。豫西声腔是以洛阳为中心的豫西调为代表，多用真声演唱，唱腔中哭腔较多，具有深沉、悲壮、浑厚的特点。

对戏曲唱腔可以从板式、句法、节奏、结构、音阶、调式等各方面进行研究。音阶、调式是音乐逻辑思维的基础，也是旋律构成的重需因素。

本文拟重点讨论豫剧音阶、调式在唱腔中的各种形态通过归纳音阶、调式在唱腔中的运用规律和创腔中调式的发展。或许对进一步丰富戏曲音乐理论，对豫剧唱腔的进一步发展有些益处。由于研究材料和时间所限，错误之处请予指正。

一、豫剧唱腔的基本调式

1、音阶：豫剧使用雅乐和清乐两种七声音阶，雅乐七声音

阶在豫剧唱腔中占主导地位。

雅乐七声音阶是以宫、商、角、徵、羽五个正音为主。两个偏音变宫和变徵，在旋律进行中或作经过音或作辅助音分别上行到徵音和宫音。变徵音常于它的上方三度音、下方三度音结合在一起，构成豫剧唱腔中很有独特风格的小乐汇。($2 \sharp 4$ 5 ; $6 \sharp 4$ 5)。或于上方五度音、六度音的结合($1 \sharp 4$ 5 ; $2 \sharp 4$ 5)。这种音调经常出现在乐句和乐段的结束处，形成很有特点的始止式。变徵作为辅助音的进行($6 5 \sharp 4 5 6 -$)，经常出现在唱腔结构中间。变徵在豫剧唱腔中随处可见，甚至在慢板，二八板和非板中作为上句唱腔的结音，用来加强唱腔的悲伤气氛。

如下例慢板唱腔上句落 $\sharp 4$ 。

(过门略) $\dot{1} -) \dot{1} \dot{1} \dot{6} | \underline{\dot{2} \cdot \dot{3}} \underline{\dot{2} \dot{1}} \underline{\dot{2} \dot{2}} \underline{\dot{7} \dot{6}} | \dot{5} - (\underline{\dot{1} \dot{2} \dot{5} \dot{3}} |$
 事 到 此

$\underline{\dot{2} \dot{3}} \underline{\dot{2} \dot{1}} \underline{\dot{1} \dot{2}} \underline{\dot{7} \dot{6}} | 5 -) \underline{\dot{5} \dot{1}} \underline{\dot{1} \dot{7}} | \underline{\dot{7} \dot{6}} 5 (\underline{5 6 5}) |$
 顾 不 得

$\underline{\dot{4} -} \underline{5 5} 5 | 0 \underline{6 7 6} 5 | 6 - \underline{6 \cdot 7} \underline{6 5} | \sharp 4 \underline{5 6 6 5} 4 | \sharp 4$
 礼 义 颜 面

(陈素真演唱《宇宙峰》根据中国唱片H0-45记谱)

清乐七声音阶在豫剧传统唱腔中使用较少。在现代剧目中使用较多。如《刘胡兰》、《人欢马叫》等，清角音多下行到角音。

见唱段例1：

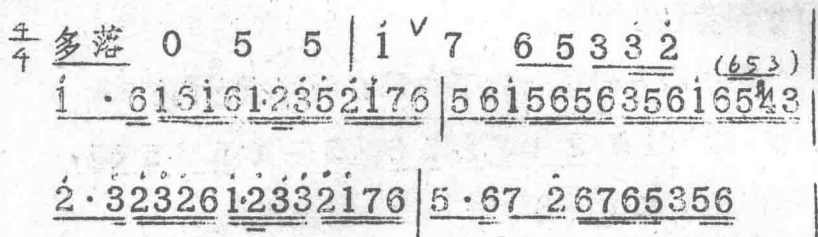
《刘胡兰》“一道道的水来一道道的山”

2、调式:

(1)过门的调式:

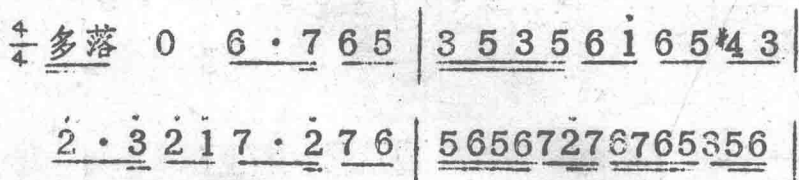
豫剧慢板过门分起腔过门和上、下句连接过门。起腔过门因不同的用法有六槓（六个强拍）、四槓、和一槓（也叫迎风）等各种不同的结构形态。见下例：

(1)六槎过门:



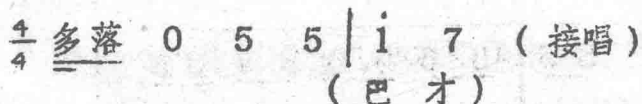
i— (接起腔)

(2)四梯过门:



i - (接唱)

(3)一槎过门(也叫迎风)



以上三种慢板过门虽然结构不等，但雅乐七声宫调式特征极为明显。宫音处于强拍位置，由商音、徵音作有力的支持，连最短的迎风过门也是从徵音到宫音的强有力进行，形成属——主的功能关

系。有的伴奏员常把变徵音省略，用角音代替变徵，形成六声宫调式。

慢板上，下句间的连接过门和两段之间的连接过门叫八排过门（八个强拍），结构基本相同。从调式和结构角度看，它是由两部分构成的。前四小节作唱腔旋律的模仿和补充，用以巩固唱腔的调式和落音。后四小节是到宫调式的转换。用重属——属——主音的功能进行巩固宫调式的稳定性。

例如：豫东调上句落6和下句落5的慢板过门。

(下句过门) $\dot{3} \quad \dot{3}^{\vee} | \dot{1} \quad \underline{\dot{2} \dot{1} \dot{7} \dot{2} \dot{7} \dot{6}} | 5 - (\underline{5 \dot{6} 5 \dot{6}} |$

你 儿 病 (哪)

$\underline{5 \dot{5}} \quad \underline{\dot{6} \dot{3} \dot{2} \dot{3}} \quad \underline{\dot{5} \dot{3}} \quad \underline{\dot{2} \dot{1}} | \underline{\dot{6} \dot{6}} \quad \underline{\dot{7} \dot{6}} \quad \underline{\dot{3} \dot{5} \dot{3}} \quad \underline{\dot{7} \dot{6}} |$

$\underline{5 \dot{6} 5}) \underline{\dot{5} \dot{1} \dot{1} \dot{6}} | \underline{\dot{7} \dot{6} 5} (\underline{\dot{7} \dot{6} 5}) | \underline{\dot{1} \dot{6} \dot{1}} \quad \underline{\dot{5} \dot{5}} |$

张 炳 仁

来 把

$\underline{\dot{5}^{\vee} \dot{2}} \quad \underline{\dot{7} \dot{6}} \quad \underline{\dot{5}} | \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{2} \dot{7}} \quad \underline{\dot{6} \dot{7} \dot{6} \dot{7}} \quad \underline{\dot{6} \dot{7} \dot{6} \dot{7}} |$

他 (呀)

探。

第一部分

$\underline{\dot{3} \dot{5}} \quad \underline{\dot{3} \dot{5}} \quad \underline{\dot{6} \dot{5}} \quad \underline{\dot{6}} | \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{7}} \quad \underline{\dot{6} \dot{7}} \quad \underline{\dot{6} \dot{5}} |$

$\underline{\dot{3} \dot{5} \dot{3} \dot{5}} \quad \underline{\dot{3} \dot{5} \dot{3} \dot{5}} \quad \underline{\dot{6} \dot{7}} \quad \underline{\dot{3} \dot{5}} | \underline{\dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{6} \dot{1}} \quad \underline{\dot{6} \dot{7}} \quad \underline{\dot{3} \dot{5}} |$

第二部分

$\underline{\dot{6} \dot{5}} \quad \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{6} \dot{5}} \quad \underline{\sharp \dot{4} \dot{3}} | \underline{\dot{2} \dot{2}} \quad \underline{\dot{2} \dot{2}} \quad \underline{\dot{7} \dot{2}} \quad \underline{\dot{7} \dot{6}}) |$

5 · 6 7 2̣ 6 7 5 3 5 | 1̣ -) 1̣ 2̣ 1̣ |

有

6^v 2̣ 7 2̣ 7 6 | 5 · 6 7 6 5 | (3 5 7 6 5 6 5) |

儿 媳 到 此 书 房

(5 · 6 7 2̣ | 6 5 6 ⁶ 3̣ | 5 5 5 5 5 5 5 5 | 5 - - -)

前 (列) 去 送 (啊 呀) 药。

—— 第一部分 ——
3 5 3 7 6 5 6 3 | 5 - 6 6 7 6 | 5 3 7 6 5 3 6 3 |

5 - 6 7 6 4̣ | ^{第 二 分} 5 4̣ 3 5 3 6 3 | 2̣ 3̣ 2̣ 2̣ 7 2̣ 7 6 |

5 6 7 2̣ 6 5 3 5 | 1̣ -)

(陈素贞演唱《三上桥》)

又例如：豫西调上句落 7 下句落 1 的慢板过门：

(下句过门) 3̣ 2̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 2̣ 6̣ | 5̣ - (3̣ 2̣ 3̣ 5̣) |

三 非 是 那

2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 5̣ 7̣ 6̣ | 5̣ -) ⁵ 3̣ · 2̣ | 2̣ 1̣ (1̣ 2̣ 1̣) |

寒 月 姣

5̣ ⁵ 3̣ ³ 2̣ ² 3̣ | 3̣ 2̣ 2̣ 1̣ 2̣ | (3̣ · 3̣ 3̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 7̣ - - -)

生 心 造 反

第一部分

1 5 3 2 1 7 | 7 5 5 4 4 3 | 2 3 2 3 2 3 2 1 |

第二部分

7 - 2 5 2 1 | 1 1 1 1 5 5 4 3 | 2 - 7 2 7 6 |

5 6 5 6 5 3 2 | 1 -) 5 - | 5 6 - 5 |

四 不 是

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

赵 高 贼 指(啊)

4 3 3 3 2 | 1 - - - | (6 1 6 5 6 5 3 2 |

为 奸(哪)

第一部分

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

第二部分

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

1 -)

(王二顺演唱《南阳关》)

慢板起腔过门和上下句，以及两段之间的过门，都是在宫调式上进行的或最后转到宫调式上。不管唱腔作各种落音和调式的变换，都由过门作宫调式的统一。在整个慢板唱段中，过门起着稳固的核心作用。八梆过门也可省略使用。

豫剧唱腔二八板、流水板、飞板的起腔过门都是在雅乐七声徵调式上进行的。因各种不同的使用方法，有很多种不同的形态。

例如，二八板起腔过门：

(大) $\underline{7\ 6} \mid \underline{5\cdot\ 6}\ \underline{4\ 3} \mid \underline{2\ 1}\ \underline{7\ 6} \mid \underline{5\ 5}\ \underline{3\ 5}\ \underline{6} \mid \dot{1}\cdot\ \underline{2} \mid$
 $\underline{\dot{3}\cdot\ \dot{5}}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}} \mid \underline{\dot{1}\ \dot{2}}\ \underline{7\ 6} \mid 5 -)$

流水板起腔过门，常省略变徵音：

多 多 $\mid$ 多 $\underline{3\ 6} \mid 5\ \underline{6\ 3} \mid \underline{2\ 1}\ \underline{7\ 6} \parallel \underline{5\ 3}\ \underline{5\ 6} \mid \dot{1}\cdot\ \underline{2} \mid$
 $\underline{\dot{3}\ \dot{5}}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}} \mid \underline{\dot{1}\ \dot{2}}\ \underline{7\ 6} \mid 5\ \underline{5\ 3} \mid 2\ \underline{2\ 3} \parallel 5$

飞板起腔过门：

崩崩 吃崩· 光才 光才来 光 $\dot{5} - \underline{\dot{1}\cdot\ \dot{2}\ \dot{3}}\ \dot{3}\ \dot{2}$
 $\dot{2}\ \dot{2}\ \underline{\dot{1}\ \dot{2}}\ \dot{1} - 7 - \underline{6\ 7}\ \underline{6\ 7}\ 6 - \overset{\sim}{6}\ \underline{5}$
 $\sharp 4 - 5 -$

二八板、流水板、飞板的上、下句连接过门和两段之间的连接过门常作唱腔的模仿。或以小垫头补充。

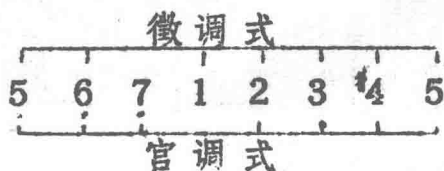
(2)唱腔的调式：

豫剧在1935年以前，豫东、豫西两派唱腔各自独立发展。

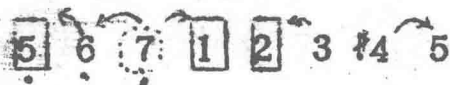
1935年以后，各派在自己唱腔的基础上互相吸收，开始了东西合流的有益尝试。特别是解放以后，除了通过各种形式的交流和会演，促进了演员们互相学习以外，更有一批新音乐工作者参加了戏改工作，挖掘传统，总结规律，设计了一些既保持传统而又具有新的时代感的唱腔。如在《朝阳沟》一剧中有意识的运用调式因素来增加唱腔的表现力，取得了成功的效果和经验。

豫剧唱腔主要使用两种调式——徵调式和宫调式。

豫东唱腔的调式是雅乐七声徵调式和同主音宫调式。音列如下：

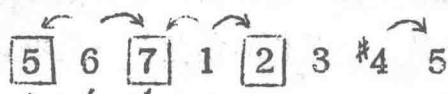


两调主音相同。徵调式强调宫音，稳定音为5 1 2。偶然在弱拍位置出现(7)，作经过音或辅助音，不稳定音向稳定音的运动规律如下：



见唱段例2，《柳绿云》慢板唱段：

豫东宫调式唱腔，突出强调变宫，用“变宫为角”的方法形成“以徵为宫”的转调。其稳定音为5 7 2，其它不稳定音向稳定音运动。

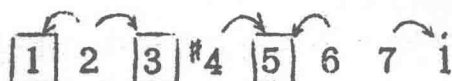


见唱段例 3,

《穆桂英挂帅》“穆桂英家住在山东”唱段

豫西调唱腔以宫调式为主, 极度悲伤的唱腔和唱腔的最后乐段一般使用徵调式作为结尾乐段。

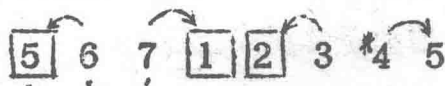
豫西宫调式唱腔稳定音是 1 3 5, 其余不稳定音向稳定音运动。



见唱段例 4:

《李双双》, 孙喜旺唱段

豫西徵调式唱腔, 稳定音是 5 1 2, 其余不稳定音向稳定音运动。



见唱段例 5,

《秦香莲》秦香莲唱段(滚白和慢板唱腔)

豫剧在表现现代题材的剧目中。引用清乐七声徵调式和宫调式并与雅乐七声宫、徵调式结合在一起使用，丰富了唱腔，保持了风格的统一，增加了唱腔的表现力。在《刘胡兰》一剧中，“一道道的水来，一道道的山”唱段豫西二八板用清乐七声徵、宫调式，豫东二八板用（5）宫调式。见唱段例1、《刘胡兰》唱段

二、豫剧唱腔中的各种调式类型。

1、单一调式唱腔

单一调式唱腔是指一段唱腔的上、下句和乐段与乐段之间，只有一个主音和一种调式。这样的唱腔风格统一、情绪稳定。常常是通过各种不同的节奏变化加强唱腔的表现力。如《穆桂英挂帅》中“穆桂英家住在山东”一段，豫东二八板各句及各段之间都是（5）宫调式。恰当的表现了穆桂英过着“不做高官不理事，不吃俸禄不担惊”的安祥自在生活。例见《穆桂英挂帅》唱段。

2、交替调式唱腔

交替调式也叫同音列转调。即一段唱腔相邻的上、下句之间和乐段与乐段之间，使用相同的宫音和音列。只转移调式主音。

①两乐段之间调式交替

徵调式——宫调式交替

见例1 《刘胡兰》中“一道道的水来、一道道的山”，前两句是徵调式，第三、四句是宫调式。

宫调式——徵调式交替

见例1 《刘胡兰》中“一道道的水来一道道的山”第九、十两句为宫调式乐段，第十一、十二两句为徵调式乐段、两乐段宫—徵调式交替。

②、上、下句之间的调式交替

是指上乐句之后有大段过门，用过门充分造成调式上的稳定感，而下句又有明显的调式转换，形成上、下句之间的调式交替。

上句徵调式——下句宫调式交替；

见唱段例5、《秦香莲》唱段中

第十一句慢板上句徵调式，八梆过门给以充分肯定后第十二句是宫调式。

上句宫调式——下句徵调式交替；

上例 第十三句为宫调式，经过八梆过门给以充分肯定后第十四句是徵调式。

③、各分句之间的调式交替；

豫剧唱腔除连板以外，一般上、下句和各乐段之间都有过门做连接和转换。而在一个乐句之内又分两个或三个小分句，如各分句之间由较长过门分开，又能造成稳定的调式感觉，这时各分句之间就形成了调式交替。

一、二分句宫调式——三分句徵调式；

上例 第九句（大裁板）第一、二分句为宫调式，中间有打击乐和裁板过门隔开，第三分句是徵调式。

一、分句徵调式——二、三分句宫调式：

上例 第二十三句（慢流水板）第一分句是徵调式，中间过门
2 | 5 2 | 5 属音对主音做了充分的肯定，然后过渡到二、三分句稳固地落到宫音上，两部分是徵——宫调式交替。

3、转调唱腔：

相邻两乐段用“清角为宫”和“变宫为角”的转调方法，向上、下五度异宫系统转调。

①、同调式向下属方向转调。用“清角为宫”的方法，向下五度宫调式转调，（5）宫调式——（1）宫调式，

见唱段 6 《花木兰》(送别之二)

第九、十句乐段是(5)宫调式,第十、十一句乐段是(1)宫调式。

②、同调式向属方向转调,用“变宫为角”的方法向上五度宫调式转调。

(1)宫调式——(5)宫调式。

见唱段例6 《花木兰》(送别之二)

第五、六句乐段是(1)宫调式,第七、八句乐段是(5)宫调

③、同主音异调式转调也是用“清角为宫”和“变宫为角”两种方法达到转调。

同主音徵调式——宫调式。

见唱段例2 《柳缘云》慢板唱腔,第四句徵调式,第五、六句宫调式。《刘胡兰》第十一、十二句徵调式,第十三、十四句宫调式。

4、双重调式性的唱腔:

有的演员在一句唱腔中,前后分别强调宫音和变宫音,调式主音也随之移动。这样就使一句唱腔具有双重调式的意义。如《柳缘云》中,第三句和第四句慢板唱腔,是正、反宫调式的同时结合。

三、豫剧唱腔中的调式布局。

戏曲是综合艺术,它是由文学、美术、舞蹈、音乐等多种因素构成的,就音乐来讲也还有唱腔和过场音乐。一个好的唱段也是由调式、调性、节奏、速度、力度等多种因素有机的结合。下面从唱腔的角度讨论一下在一出戏中的调式布局问题。

调式即使是构成唱腔的一个重要因素,并且有生动地表现意义,那么对一出戏进行唱腔设计时,可以用调式做为一条线来布局全剧发展中

运用
的唱腔基调，豫东、豫西各种调式唱腔的特点来刻画各种人物的性格以及表现人物性格的发展过程。

对一出戏的唱腔也可以从调式的角度进行分析，这样可以了解全剧的唱腔布局，掌握全剧主要人物或几个人物性格发展的脉络。

1、从微观的角度分析：即对每段唱腔的调式布局进行分析；可以有以下几种类型：

①、单一式调式布局：即一段唱腔中只用一种调式，这种唱段适合表现人物情绪单一、稳定的情节。如《穆桂英挂帅》中“穆桂英家住在山东”一段，用豫东上五音（5）宫调式，恰当的表现了穆桂英一家“不做高官不理事，不吃俸禄不担惊”过着安居乐业生活的幸慰心情。

②、并列式调式布局，或称对比式布局，即在一段唱腔中用两种调式：

a 表达一个人的思想发生转折时，唱腔使用两种不同的调式形成对比，并往往和板式的变化结合在一起。如《游龟山》（藏舟之五）（谱例见《常香玉唱腔集》第一集108页）胡风莲在月光下哭诉爹爹时使用豫西宫调式。唱腔低迴、委婉、悲凄。转而对田玉川由敬佩到爱慕，并以终身相许时，使用豫东上五音（5）宫调式。唱腔含蓄、抒婉，微妙微肖的表现了胡风莲对爱情的想往而又羞涩的内心活动。

b 二人对唱时由于心情不一样，可用不同调式唱腔进行对比，能收到很好的艺术效果。如《朝阳沟》第三场，栓保娘天天盼，终于盼来了银环。她高兴地把村里、家里所有情况都做了介绍，并鼓励她“为改变穷山沟咱各显本领”。唱腔使用豫东上五音（5）宫调式快流

水板、情绪欢畅、活跃。王银环初来农村劳动、没有把握。和二位老人又是初次见面，心情有些局束，因此肯切希望“二老为儿多操心”。唱腔用豫西下五度（1）宫调式，用豫西二八板准确的表现了银环的处境和心情。

③、交替式调式布局：即在一段唱腔中，轮换使用两种以上的调式。

如例6 《花木兰》（送别之二）木兰从军一家人送行互相嘱托，为了区别花木兰对姐姐、弟弟、母亲说话的不同语气和身份，用三种调式交替结构唱腔：开始对姐姐和弟弟的唱腔用豫东^bB宫调式，唱腔亲切、热情；接着对弟弟用豫东^bB徵调式，唱腔活泼流利；然后又对姐姐用豫西^bE宫调式，唱腔殷切、诚恳；再对弟弟姐姐嘱托用豫东^bB宫调式，唱腔热情忠恳；最后对母亲用豫西^bE宫调式，对母亲进行宽慰；结尾用^bB徵调式花腔结束，充满乐观和信心。

2、从宏观的角度分析：即分析一出戏各种人物在全剧各场戏中唱腔的基本调式布局。

下面对《朝阳沟》一剧中，王银环唱腔在各场中的调式布局做一简要分析，故事内容如下：

祖国的建设热潮和栓保的殷切希望。使城市姑娘王银环不顾母亲的阻拦，到朝阳沟参加农业劳动，但因不适应体力劳动，思想产生动摇。又得到母亲病重，催她返城的信，便不顾栓母子们的劝告，离开朝阳沟。途中与党支部书记相遇，受到教育。归家后又发现其母以假病诓她回城，当即批评了母亲，毅然重返朝阳沟。

第一场戏的中心事件是“去不去朝阳沟”，银环心里充满矛盾和苦闷，她的唱腔大部分用豫西下五音宫调式，旋律忧郁、低沉。