

粤剧音乐系列丛书之二

多姿多彩的
粤剧五声调式

李雁著

2001年9月

星海音乐学院研究部编印

多姿多彩的粤剧五声调式

(外一章)

作曲 创腔 调式

李 雁著

2001年9月修订本

内部资料 仅供参考

准印证:[2002]粤印准字第 0009号

凡例与犯例

(代前言)

调式啊调式，为了解开这个“结”，这些年真是梦绕魂牵，弄得个如痴如醉！

自西方的调 (key)、调式 (mode)、调性 (tonality) “闯入” 粤剧音乐领域之后，原先我们只知有“线”，只识工尺谱（或译成简谱）的“腔口”（旋律）和曲牌以及一些很肤浅的音乐“理论知识”之外，突然被西方的调、调式、调性和作曲法等等掺了进来，惊动了不少人的“好奇心”，也唤醒了研究人员的求知欲，希望拿过来以思改进粤剧音乐，正如毛泽东同志说的：“洋为中用”。这动机无疑是对的。

关于“调”

到底人们对西方来的这些理论，不是一下子全吃得透它的内涵，匆匆忙忙的把人家的东西“硬套”在粤剧音乐的头上，人家有“调”，我们有“线”，人家有 C 调，我们有“合尺调”，真令人费解。我们唐朝或更前些朝代，就已用工尺谱记谱的所谓“笛色”（笛调），并且有尺字调、正工调、小工调、乙字调、凡字调、上字调、六字调等七个以单一的工尺谱字冠调名的，未尝有以两个“五度”谱字来冠调名的。就算粤剧音乐也有个所谓“管色”（管调，比笛调低一律），都没有出现这种情况，这不中不西的胡乱套用，实不明智。你可以辩称：我们指“合尺线”是 C 调，不错，如果用国际标准音高 $a'=440\text{Hz}$ 来调弦，那可以称为 C 调，但是，在现实生活中并非完全如此。不信？试打开收音机听听，或找些录音带听听，有些是，但不是的居多，或高或低，如李少芳演唱的《宝玉怨婚》的录音带就比何非凡同一曲的录音带高出一个大二度，在主奏乐器上

都是用高胡，都是用“合尺”调弦，旋律并无不同，前者竟然可以高出一个大二度。我回想五十年代随粤剧团当辅导员多年，每晚演出前，“大笛师傅”先给演员来个是晚“合尺”的音准，总得听主要演员是否认同？一晚要求高一些，另一晚要求低一些，没个准儿。那“大笛师傅”叫甘友，有点小名气，他的铁烟盒里装有二、三十个不同调高的自制的“笛咀”。后来去过几个团，都有类似的情况。直到现在，我花了多年时间从电台转录了三百多盒粤曲、粤剧录音带，用音准器一测，有的“合尺线”调的音确合乎国际标准音高，而多数是偏高或偏低一点。到底要不要规范化？这问题还没有解决好，怎能就轻易说“合尺线”就是C调了呢？以前每个朝代都要由当权者颁布黄钟律数，以求音律的统一，现在我们的政府尚未下令颁布统一用国际标准高 $a'=440\text{Hz}$ ，是因为我国音乐界都已认同了的缘故。就我们粤剧、粤曲界没有认真执行便了。这可不可以保留作为我们的“特色”呢？我无资格下结论。这不过是我对“调”的一点存疑便了。

我国古时把乐律称为“调”。见《晋书 律历志》：“魏武始获杜夔，使定乐器声调。”古时又有所谓“宫调”，但是“宫”指“调高”而“调”却指“调式主音”。根据“旋相为宫”（旋宫）的理论，好如粤剧《六国封相》中的〔仙吕点绛唇〕北套，〔仙吕宫〕即〔小工调〕相当于今西方之D调，此北套中之四曲：〔点绛唇〕〔混江龙〕〔村里迓鼓〕〔梧叶儿〕其调式主音却是b，于是它的“宫调”的代号是“D/b”。这样弄法不是太繁复了么？所以后来逐渐式微，就那时来说已经不大为人们所应用，干脆用“笛调”来代替，工尺谱兴起，并以工尺谱字冠调名，为所有戏曲、乐种所接受和应用，而延至今日。

关于“调”的“凡例”

a、我们认同 $a'=440\text{Hz}$ 为标准音高。

b、根据一些资料，只可查出十三个宫调与笛色及相当于西方的“调”（Key）

相配的关系：仙吕宫（小工调、D调）或（凡字调、降E调）或（尺字调、C调）、南吕宫（凡字调、降E调）或（六字调、F调）或（上字调、降B调）、中吕宫（小工调、D调）或（尺字调、C调）、黄钟宫（凡字调、降E调）或（六字调、F调）、正宫（小工调、D调）或（尺字调、C调）、道宫（上字调、降B调）、大石调（小工调、D调）或（尺字调、C调）、小石调（小工调、D调）或（尺字调、C调）、高平调（小工调、D调）或（尺字调、C调）、高角调（凡字调、降E调）或（六字调、F调）、双调（正宫调、G调）或（乙字调、A调）、商调（六字调、F调）或（凡字调、降E调）、越调（六字调、F调）或（上字调、降B调）或（小工调、D调）。这样为了便于查对高、昆牌子与笛调和西方的“调”的概念相配时作参考。但用粤剧管色时，却应低一律。

C、为此，我们不能认同什么“合尺调”“上六调”等说法。但是可以认同如果按国际标准音高来调弦的“合尺线”（正线）比作c'调，“上六线”（反线）比作G调，“尺五线”比作F调……等等说法。

（注：此处所列举的与C、G、F——等调相当，只是近似值而已，因为粤剧音乐的音律与十二平均律不尽相同。）

关于“调式”与“调性”

王光祈先生曾说过这样一句话：“戏曲旋律到底拥何种调式和调高，仅仅从曲谱上是看不出来的。”陆仲任教授也多次谈到：“实际上用外国调式来套中国的民族调式也是牵强的。”可见分辨戏曲音乐调式（包括调性）难度之大。既然“洋东西杀到”，不过招不行了，况且又嚷着要对外交流，就只好将中外两方的论据拿出来研究，寻找出路。

我在拙作《粤剧音乐的调式调性》（载本丛书之一《粤剧音乐基础理论探微》中）曾介绍过西方调式（mode）理论所依据的三条原则，无法完全适用于解释粤剧音乐（尤其是板腔体）的音乐活动，我不能认同未经深入研究人家的东西，就草率地套用，出现一些似是而非的叫法：什么“合尺调式”“乙凡调式”——等等。事实上调式无论按西方或我们自己民族音乐有关调式的论述，不可能出现同时两个主音在一块的调式。如果这样跟人家交流，只能出洋相。

什么是我们自己的调式理论呢？据有史记载，早在《战国策》中曾记有燕太子丹为荆轲送行时，荆轲即兴作歌，先唱“变徵声”，听者悲伤落泪；后又唱“羽声”，听者转而激动，而愤怒。（详见拙文）我们注意到这个“声”字，就是我们古老的调式。

后来，在唐代盛行“宫调”之说，其中“宫”乃指调高，而“调”乃指调式主音。举例说，唐代燕乐二十八调，根据当时“旋相为宫”的理论，如用“右旋”（顺旋）第七运的[越调]，其“宫调”之“宫”相当于C调，其“调”即调式主音却是d，因而[越调]之“宫调”注为（C/d）；若用“左旋”（逆旋）则[越调]在第一运了，“宫”也是C调，“调”也是d，则其“宫调”亦注为（C/d）。这样子算法，着实难于推广，就因为这样，才有工尺谱记谱法取而代之，并将所有“宫调”统于七个“笛调”之下，流行至今。

这是我们可以找到的古代有关调式的说法。

人们普遍认同我国最早期有五声正音（宫、商、角、徵、羽）的调式，是无可疑的。当我进一步探讨古人如何运用这五个五声正音调式进行音乐创作时，一、是在某一特定调式进行创作时，总是以第一音（主音）与第四音为中心而组成其主旋律线的，这种情况常被认为是“五度音”为中心的主旋律线。如五声正音宫调式（音阶：宫、商、角、徵、羽。音名：1、2、3、5、6）第一音1到第四音5，今习惯称为“五度”，这没有错。此是“凡例”。

二、其实在五声音阶中，宫、商、徵、羽这四个调式各自的第 1 音至第 4 音都有“五度”关系，但角调式却没有这个“五度”关系，第 1 音至第 4 音是“六度”关系。假定前四个调式都可以用第 1 音和第 4 音为中心组成主旋律线的话，那么，角调式也一样，不过是以“六度”为中心便了。依笔者考察，这五个五声正音调式都一样用第 1 音和第 4 音为中心而组成主旋律线的。因未见诸论著，乃笔者妄断，故权作“犯例”。

三、五声正音宫调式以其上方第 3 音（“大三度”）角音为确立其调性的支持音，自古至今，皆有定论，此为“凡例”。然而，其他四个调式又何尝不是以上方第 3 音为确立该调式的调性支持音呢？过去很少人说，是笔者所定又一“犯例”。

四、各调式中的功能音，有没有“统一”的规例？笔者认为：调式的首音是调式主音，是没有疑问的。第 2 音称“邻音”，是主音的“卫星音”；第 3 音是上方“支持音”；第 4 音是第 1 音赖以构成“协和中心音”，与其他各音组成主旋律线的；第 5 音是“调式外音”，但其“转位”则成为主音下方的支持音，即主音居于上、下两个支持音之间才完整地确立其调性，所以调式是与调性“同在”。这样说，也是一条“犯例”。

五、当七声音阶与五声音阶“合套”时，出现了七声音阶中有些结构与五声音阶结构相符时，尽管第 1 音并不一样，但亦可以与同结构的五声正音某调式“同名”。如：五声正音宫调式的音阶结构：

宫 商 角 徵 羽
└─ 全音 ─┘ └─ 全音 ─┘ └── 小三度 ─┘ └─ 全音 ─┘

而七声音阶中有对等的音阶结构：

徵 羽 变宫 商 角
└─ 全音 ─┘ └─ 全音 ─┘ └── 小三度 ─┘ └─ 全音 ─┘

同样可以认为是宫调式，只音阶排列的首音不是“宫”（do）而是“徵”（sol）吧了，故称 sol 宫调式，作为宫调式的另一形态出现。其调式功能没有什么不

同，只是音名上的区别而已。还有如 fa 宫调式等等，其理一样。这也是本集一个“犯例”。

粤剧音乐的调式问题，由于所用的音阶有五声、有带偏音的五声性七声音阶、有北曲遗音的七声音阶、有中立音五声音阶、有所谓大、小调的综合七声音阶、还有直接继承古俗乐音阶——等等，而且各种音阶调式都有二个以上的不同形态，可以说多种多样，多姿多彩，这才出现这本集子，一本完全“出格”的集子。

最大的困难，莫过于对板腔体调式的分辨了。因为它只有一个“板式”，一样的唱词，可以有多种唱法（指旋律），那是世界上独有的“专利品”，使外人为之惊叹不已。我们习惯于把[梆子]笼统地叫“宫调式”，把[二簧]叫“徵调式”，实际上什么问题都不能解决，含含糊糊，决非良策。难道这集子就能做到了么？可能错漏百出，反而越弄越糟，也是可能的。这里不过提出一点个人的看法，即便做个反面教材，亦不反悔。

我坚定地认为：在我国极其丰富的民族音乐和戏曲音乐的遗产中，古人的音乐创作活动，都是在某一调式功能的规范内进行的，没有过同时用两个调式来进行构思的，什么“合尺调式”“乙凡调式”——等等说法是没有依据的。

古人在某一特定调式进行构思时，好如构思某一音乐形象、某一主题乐句和某一主题核心时，是因某个人的思维方法、素养、人生观、世界观甚至价值观的不同而千差万别，不可能完全雷同，因此，在某一特定调式进行构思而创造的千千万万不同的旋律，这些旋律为后人所继承和总结出很多旋律法则（旋法），并发扬这些旋法，久而久之，后人在创作时就逐渐淡忘了原来是不自觉地在调式功能规范下进行的。所以说调式功能是音乐创作的摇篮，而旋律则是音乐的灵魂。一部音乐史，就是一部旋律史。现在反过来去研究旋律的发生和发展，并探讨它的调式，难度确是很大的。是否有了旋律史就可以放弃对调式的

研究呢？不是！因为调式也是要发展的，粤剧音乐应用了如此多样的调式功能，就可以证明。要使粤剧音乐更进一步，还是要研究每一种形态的调式，提供更多创作新旋律和新腔的理论依据。笔者目前还没有这个能力，充其量在“就事论事”的框框里打滚便了。

调式与调性是血肉相连的，调式依调性而存在，调式靠支持音（调性音）而确立，古时已有定论：如五声正音宫调式是由角音（有人叫上方大三度角音，在五声音阶中无所谓大、小三度之称，只在七声音阶中可以这样叫法）而确立的，即由上方第三音而确立的。根据这一定理，其他四个五声正音调式也一样：商调式上方第三音之徵音、角调式上方第三音之羽音、徵调式上方第三音之宫音、羽调式上方第三音之商音等皆然。本集子据此来罗列例证。这是从未有人议论过的，这是从“凡例”中引出的第一条“犯例”。

五声正音各调式何以都由第一音与第四音为中心组成主旋律线？因为在该调式中是最协和的，第二音是可以称为卫星音的“邻音”，而第五音则称为“调式外音”，但是它的转位却成为第一音（主音）的下方支持音，可以这样说：调式的确立，有赖于它的上、下方支持音而实现。所以单独用调式主音去分辨乐曲的调式是非常片面的，是“单丝不成线”。我是这样来理解五声正音各调式功能的。这是从“凡例”中引出的第二条“犯例”。

所谓五声性的七声音阶，即指五声正音加上两个“偏音”（作装饰性辅助音用）。它的调式功能与上述的一样，在旋律中偶尔出现的“偏音”，是属于可有可无的、借路经过的、仅仅是装饰一下的；如宫调式音阶：1、2、3、[4]、5、6、[7]，偏音加上括号。又如徵调式音阶：5、6、[7]、1、2、3、[4]，道理一样。这在早期粤剧梆、簧中常见的音乐现象。这是“凡例”。

从北曲七声音阶引进来的，见诸[牌子曲]套曲的《仙姬送子》是南、北合套的，即北曲之七声音阶曲牌与南曲之五声音阶曲牌彼此间用的，不是相互“融

合”的，这北曲的七声音阶，有它自己的调式功能，是不存在“偏音”这个概念的，七个音都同时参与旋律的创造，可以说它们七声产生七个调式：即宫调式、商调式、角调式、变徵调式、徵调式、羽调式和变宫调式。就粤剧音乐而言，尚未有完整的变徵调式和变宫调式出现（只偶尔出现于“犯调”即“临时离调”之中。这样解释因未见诸权威的理论著作中，故称为“犯例”。

笔者在《“线”论》一文中（见本丛书之一《粤剧音乐基础理论探微》）提出两个“偏音”是 $3/4$ 音程的理论依据及其翻线时亦应跟进的原则，并把这两个 $3/4$ 音程的“偏音”命名为“中立音”，并认为是粤剧音乐的最大特点，特别对目前风行的声腔的现实情况作出的判断，并可列出例证，称之为“中立音五声宫（徵）调式”。这也是笔者最大的“犯例”。

笔者还对俗称的“乙凡”什么的改称“苦喉”，是为了不与将来有可能出现的“变徵调式”和“变宫调式”（已经出现苗头了）相混淆。而且还认为粤剧的“苦喉”，是直接继承古俗乐音阶： $5, \flat 7, 1, 2, 4$ 的。当然，在具体音高上，现代的跟古代的有差别，至少现代比古代与低三至四度。这立论自然又是一次“犯例”。

我们从一些“名曲”中如《燕子楼》的创作，却应用一种可以称为“大小调综合七声音阶”的调式，这概念是陆仲任教授提出来的。从旋律中可以分辨出“大调宫调式”与“小调羽调式”两者组合成的调式。《宝玉怨婚》是这两种调式的“交替”；而《燕子楼》则是这两种调式的“交叉”，各有不同。把《燕子楼》解释为[河调]，不确。这又是一次“犯例”。

这集子如此之多的违反常规的理据，并不是想哗众取宠，只是阐述个人的看法，自然有很多荒谬之处。请专家有以教我。

作者是星海音乐学院离休干部(78岁)

多姿多彩的粤剧五声调式

目录

凡例与范例

— 1 —

关于“调”

关于“调式”与“调性”

多姿多彩的粤剧五声调式	1
A、宫调式	
do 宫调式	4
sol 宫调式	8
fa 宫调式	10
中立音五声宫调式	12
B、商调式	15
re 商调式	15
la 商调式	17
C、角调式	18
mi 角调式	18
la 角调式	18
D、徵调式	20
sol 徵调式	20
中立音五声徵调式	23
do 徵调式	25
re 徵调式	26
E、羽调式	27
la 羽调式	27
re 羽调式	29
mi 羽调式	29
F、苦喉	30
小结	32
陆仲任老师对本文初稿的批语	34
作曲 创腔 调式	35
五度协和中心音	47

多姿多彩的粤剧五声调式

谁都知道五声音阶就有五个调式，即宫调式、商调式、角调式、徵调式和羽调式。可是这五种调式都有二至三种不同的形态，这就很少有人涉及了。人们都只用其第一形态来解释功能。

在此之前我也曾写过几篇有关调式的文章，都是差强人意，主要是受西洋调式理论企图解释粤剧音乐中的所有问题，结果都不很着实际。陆仲任老师曾多次提醒过我，解释粤剧音乐中的调式问题，要走自己的路。这路怎么走？真是煞费周章。最近他老人家又一次提点我和帮助我清理出一些头绪来，才引出这篇文章来。

首先，让我们回顾一下我国五声音阶发生、发展的简单历史，也许是有益的。

早在春秋战国时代，正是“百家争鸣”的年代，立论辨析比较大胆，又重视科学性，留下的结论，比较集中、简明、科学。如管仲（约公元前730年—公元前645年）的《地员篇》提出的“三分损益”法，先益后损而求得的5、6、1、2、3五声正音，“宫音”黄钟为主，并在中声部，是根据“人的声带”正常能发出的中音为基础而出发的。为此，这个音阶排列法，至今仍通用全国。

这五正音是怎样产生的呢？它的具体算法，我们通过学习缪天瑞教授的《律学》有关章节得知：设一根弦，弦长为81（即《地员篇》所说的：先主一而三之，四开以合九九），将宫音81分成三份，每份27，“益一”就是四个27，得108是为徵音；将徵音分为三份，每份36，“损一”就是只余两份合72是为商音；将商音分为三份，每份34，“益一”就是四个34，得96是为羽音；将羽音分为三份，每份32，“损一”就是只余两份合64是为角音。五正音由是产生。兹列表如下：

相生次序	[丑]	[卯]	[子]	[寅]	[辰]
调 式	徵	羽	宫	商	角
律 数	108	96	81	72	64

(徵音音高相当于今之 c')

到了吕氏春秋及汉之司马迁的三分损益法，则以先损后益开始，并发展为十二律，以黄钟为底音，以致全部音律提高四度，虽理论上似合乎“调的基音在下”形成世界体制。但在创作上和演唱上都不利（因底音太高的缘故）。但国外可以用转调调节音高。黄钟音在汉、清代经测试与国际标准音高 $a'=440\text{Hz}$ 计，则黄钟与 [F] 音靠近。为此与世界合流则 F 调是我国传统主要调（C—[F]—c）亦是群众歌曲常用之调。

这里顺便提一提先损后益所产生的五正音次序和律数表：

相生次序	[子]	[寅]	[辰]	[丑]	[卯]
调 式	宫	商	角	徵	羽
律 数	81	72	64	54	48

(宫音音高相当于今之 f')

(前面两个表，前一个是“五声徵调式”，后一个是“五声宫调式”。)

从音阶上说，古时已有“雅乐音阶” 5、6、[7]、1、2、3、[4]、5（含两个变音）。“清乐音阶” 5、6、[7]、1、2、3、[4]、5（含一变一和，4 即是‘和’）。“燕乐音阶” 5、[6]、7、1、2、[3]、4、5（五声正音，无变音）。三个音阶、音律、排列有异，音乐旋律已很有特色，再加上每正音又有五个调式，音色特点更多，实为西乐只有大、小调两种丰富得多。

这段时间对音名、阶名、调式运用很简明，有逻辑性。至今在各地民间音乐中

流传着。当然也包括我们地区。粤剧音乐自然亦受其影响。

宋代以来，民间专业艺人渐多，说唱音乐、戏曲等也开始发展，各专业艺人利用其噪音特点，定调就复杂起来；有的则以标新立异以显示技能，取得名望，造成乐制、音律的杂乱，糟粕与精华难分，而文人间自由争鸣的风气不振，对当时民间流传纷乱的音乐艺术，也不予作科学分析，辨明是非，只是就事论事就著书立说，使我们后辈看了他们的著述，不知其内在规律之所在。回过来面对现今社会流行的传统音乐，却没有这么多杂乱的形式。尤其粤乐在二、三十年代时有很大的成果。但也有出现如“精神音乐”的误区。

事物发展的规律：[A] 简（原始）[B] 繁（发展）[C] 简（经专家整理研究，去腐求精，发现其内在核心、规律，并作出科学性的结论，并返回民间。）[D] 繁（民间从理性认识中，再进行创造，不断出新，亦不断出现误区，由简又回到繁）。[E] 简（专家又进一步重复研究工作，补充新的成果，再予以归纳为理性认识，回归于人民。）如此反复对一切事物的认识、行动、质量的提高。不断的发展、提高，人类就向高度的文明前进。

在回到本文的正题之前，有几点要说明一下：1、下面所举例子都是按原工尺谱记谱直译为简谱的；2、原本很多谱例都没有注明音高的，演唱者根据自己的情况作移调处理，调高的转移并不影响原调式主音，调性也无改变。但个别音的音律有一些变化（见拙著《“线”论》中的翻线章节）。故本文只按原记谱的固定唱名来探讨，亦不注明调高，尤其对牌子曲和一些古曲。而梆、簧声腔按现行的音高加以标记。3、工尺谱已有很长的历史，唐代以前就有了。唐代虽有“旋相为宫”学说并产生闻名的二十八调，但实际应用的很少，而被“笛色”（工尺谱）所取代。是以将所记谱的曲牌并以固定唱名法去探索。

A、宫调式

第一形态（基本形态）：do 宫调式（注：即五声正音宫调式。此处宫音是把秦汉时的宫音底音 $1=f'$ 下调四度为 $1=c'$ ，并以音列中的首个音 do 来冠称本调式）音阶结构：

宫	商	角	徵	羽
①	2	[3]	⑤	6
└─全音─┘		└─全音─┘		└─小三度─┘
└─全音─┘				

（注：凡五声正音调式之第一音和第四音（加圆圈者）皆为协和中心音（宫、商、徵、羽调式为五度协和中心音，角调式则为六度；凡第三音为支持音（加方括号）；第五音为第四音有血肉相连之邻音，亦称调式外音，其转位则为第一音之支持音；第二音乃第一音之邻音，无单独转位，除非与第一、三音一同转位构成低音区，而其调式功能不变。笔者今命名为“民族音乐五声调式定律”

（以下同理。五声性之七声音阶把偏音除去，其理亦皆如此。）

应用这一调式的牌子曲有很多，如[风入松]（据工尺谱记谱的固定唱名法分析）

1/4 中快

x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x							
生	生	工	生	工	生	五	六	工	六	上	尺	工	上	尺	工	六	尺	上	尺	工	尺	上				
1	1	3	1	3	1	6	5	3	5	0	1	1	2	3	1	2	3	0	3	5	2	1	2			
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				
尺	上	尺	工	尺	上	尺	上	生	五	生	六	五	六	工	五	六	工	六	生	五	尺	上				
2	1	0	2	3	2	1	2	1	0	1	6	1	5	0	6	5	3	6	6	5	3	5	0	1	6	1