

● 庄永平
● 潘方圣

著

京剧唱腔音乐研究

潘振光题

● 中国戏剧出版社 ●



庄永平 著
潘方圣
中国戏剧出版社

京剧唱腔音乐研究

潘方圣题



(京)新登字150号

责任编辑 安志强
鸣 迟

京剧唱腔音乐研究

庄永平 潘方圣著

中国戏剧出版社出版
北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号
(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销
北京彩虹印刷厂 印刷

850×1168毫米 1/32开本
260千字 18.875印张 2插页
1994年4月第1版 1994年4月第1次印刷
印数: 1—1000册

ISBN 7-104-00514-5/J·254

定价: 17.75元

序

魏绍昌

京剧在我国品种繁多的戏曲百花园中，规模最宏伟，影响最深远，其艺术上的博大精深，被各种戏曲公认为首屈一指的老大哥剧种。京剧熔“唱、做、念、打”于一炉，其实这四种戏曲要素中的“念”和“打”，还可以分别归属于“唱”和“做”，所以最根本的只是“唱”和“做”的两大方面。特别是“唱”，其重要性更加突出。过去北京的老戏迷上戏院，都叫去“听戏”，而不叫去“看戏”，就是一针见血的很好说明。他们坐在池子里，的确都是一手抱着水烟筒或茶壶，一手在自己的膝盖上打着拍子，闭目养神，只竖起了耳朵静听，大过其戏瘾。虽然这与早年的舞美和灯光等极为简陋有关，不过旧戏演员重“唱”轻“做”（往往满足于固定的程式化表演）的倾向，也是主要的原因。即使时至今日，我们到戏院里去，如果光看演员

的“做”，是很难分辨得出舞台上演出的究竟是什么剧种，但只要一听演员的“唱”，就马上知道这是什么剧种了。据此可知，京剧和其他各地戏曲一样，最为精粹而又最能显示其艺术特色标志的，并不是“做”，只能是“唱”。据说曾有一个瞎子和一个聋子结伴进戏院去，戏完后彼此交流各自的欣赏体会，结果是用听觉的收获大大超过了用视觉的。我看这样的一次测验，不能当作一个笑话，此中确实包含着认识我国戏曲艺术特征的一个原理。

我国汉语的特征，每个字是以抑扬顿挫(即平、上、去、入四声)来读音的，汉语本身这种声调的存在，自然地形成一种极富于旋律性的语言，所以由汉语组成词句的文章，容易朗朗上口，尤其赋予了音韵的诗、词、曲，更能吟诵成腔，近代发展成长起来的各种戏曲，就是这么一脉相传地继承下来的。戏曲的唱腔，由唱词和腔调所组成，这两者关系之密切，好比人体上的血和肉或皮和毛，乃是无可分割的。这本《京剧唱腔音乐研究》，选择的剧种既是最有典型意义的，企图解决的又是京剧中极其重要的关键性问题。而且这种专业性的学术著作，至今尚不多见，已出的二、三种关于京剧音乐的著作，都不像本书这样专门对唱腔进行了深入具体的研究。

本书分“摆字”、“结构”和“旋法”三章。作者把“摆字”提先到第一章来写，这是从唱句中每个字以及字与字之间的联系放在各种板式和各类句型上来加以阐述，的确切中了京剧唱腔的要害，然后进一步分析研究唱腔的结构和旋法，如此循序而进，就显得由浅入深，层次分明了。在第二章“结构”中，将京剧的五大腔系(西皮、二黄、南梆子、四平调、高拨子)都分别加以详尽的剖析，并且联系新创的板式结构，作了综合研究。最后一章的“旋法”中，特别对“依字行腔”和“流派特点”有作者自己的创见。前人曾将“依字行腔”放在昆曲中比较固定的“曲牌体”唱腔上作过周密的探讨，却很少放在京剧中变化较多的“板腔体”唱腔上进行研

究。本书充分肯定了“依字行腔”运用在京剧“板腔体”中所起的重大作用，并举出许多例子指明了它能适应各种板式的可塑性和大有潜力可挖的发展前景。至于“流派特点”，因为京剧流派主要是在唱法上体现出来的，我们通常所说的“谭派”或“程派”，就是指其唱功而言。本书将京剧中最有代表性的重要行当(生和旦)和最有代表性的著名演员(五位须生和三位旦角)为例，用大量曲谱来阐明各段唱腔的节奏和旋法，而这些曲谱又都是广大听众所熟悉的各种流派所唱的流行唱段。对于各位流派演员，则是结合他们本人的嗓音条件和歌唱风格来进行研究。比如：高庆奎有左嗓的缺点，但他能在翻高腔和拉长腔上出奇制胜；马连良的舌音较钝，他就活用板眼、调剂节奏在运腔花俏上施展本领；杨宝森不善于唱高音，便在中音低音区下功夫，致意于讲究调门的滋润和韵味的醇厚。又如：梅兰芳演堂皇富丽的闺门旦较多，便以节奏流畅明快的西皮见长；程砚秋演遭遇坎坷的悲旦较多，便以旋法委婉曲折的二黄见长。对“流派特点”通过这样全面而又具体的分析比较，就十分便于读者的领悟和理解。

本书的作者是民族音乐工作者，又有长期伴奏京剧音乐的丰富经验，所以这本理论著作有着深厚的实践基础。本书通过全面系统地分析研究京剧唱腔，总结出唱腔创作上的技巧功能，为今后京剧发展繁荣新的唱腔设计作出贡献。其实本书不但对专业工作者来说是一本有用的好书，就是像我这样一般的京剧爱好者，经过仔细研读，使我懂得了如何欣赏京剧的唱腔，知其然而更能知其所以然，也是得益非浅，收获很大。因而不揣浅陋，愉快地说了一大片外行话，就作为我向读者郑重推荐本书的一篇不像样的介绍吧。

一九八三年六月作于上海

绪 论

京剧从形成到现在有将近两百年的历史，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，从而具有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之一。

京剧具有我国戏曲的一切特征。它是音乐、舞蹈、戏剧三者紧密结合的综合艺术。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它条件，而形成了丰富多彩的艺术形式，给戏剧内容以优美动人的艺术体现。

京剧音乐是京剧综合艺术中主要的组

成部分之一，而京剧唱腔则是京剧音乐中的最主要部分。这是因为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，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。

京剧唱腔是在徽、汉两调的基础上，继承和吸收了昆曲以及秦腔等地方剧种的声腔和民间小曲，加以发展演变而成的。因此，京剧唱腔从结构上分析可以分为两大类：一类是曲牌体唱腔，一类是板腔体唱腔。曲牌体唱腔基本上是由各个传统曲牌所组成，大多来源于昆曲，这些曲牌可以单独演唱，也可以联接成一定的套曲演唱，虽然它的腔调种类比较多，可是总的来说，无论在唱词的格律和腔调的调式、套数、句式等结构上的可变性较小，腔调的变化也较少，因此在大多数戏的唱腔中不占有主要地位。板腔体唱腔即是根据各腔系的基本曲调加以板腔化，形成一套不同速度、不同节奏、不同部位、不同腔幅，但又具有相似旋律骨架、相同板腔的结构——上下句的变化反复，相同宫调及其调式变化形式的各种板式。同一腔系的板式都是由此腔系基本曲调变化发展而来的。即对某一曲调作快慢等各种不同速度的处理，使之旋律上有简繁之别，结构上产生不同幅度的句式和段式，摆字上产生各种相同或不同的移位和交叉。在节奏和节拍上作不同处理，产生轻重缓急各不相同的整板性和散板性。总之板腔化的过程常常是以速度节奏为主线，交织着旋法、摆字、结构等诸方面的变化衍变而产生各种既有联系而又各有特点的板式。可见板腔体唱腔的变化是异常丰富多采的，因此它在京剧唱腔中占有主要的地位。

京剧唱腔中最大的两种腔系是西皮腔和二黄腔。这两种腔系所以能结合在一起成为京剧唱腔中最主要的组成部分，是由于长期发展演变的缘故。其中主要是共同的语言音韵把它们结合起来(当然具体的结合过程是相当复杂的)，而这两大腔系本身又大

大地板腔化了，各自产生了很多不同的板式。例如西皮腔有〔原板〕、〔慢板〕、〔二六〕、〔流水〕、〔散板〕、〔摇板〕等，二黄腔有〔原板〕、〔慢板〕、〔散板〕、〔摇板〕等，以及各自调式的对比运用又产生了各自的反调等等。由于西皮、二黄各自基本曲调的旋法、结构、摆字不同，所以它们表达的基本情绪也不尽相同。例如西皮的腔调比较刚劲有力，旋律音程跳动较大、节奏的形式比较多样，所以它一般善于表现慷慨、激昂或明快、欢跃的情绪。二黄的腔调比较流畅平稳，节奏变化较小，速度较慢，所以它一般善于表现抒情、感叹或悲伤的情绪。这些主要是指西皮、二黄由于腔系旋法结构的不同，所表达的基本情绪也就有所区别。而各腔系的各种板式的产生和发展，也是为了丰富和提高本腔系的基本表现能力。当然腔系、板式基本情绪的体现只能是提供一种初级的、广义的表达情感的基础，而在与具体的剧情和人物性格结合上，经过不同的处理，表达的情绪也就是特定的、个性化了的。因此，这种腔系板式的基本情绪经过不同的处理，表现上具有很大的可塑性，常能超出腔系基本情绪范围，来表现多种多样的情感。例如在京剧唱腔中各行当人物的性别、年龄以及性格的不同，其发声和腔调也有所区别。如生、旦、净、末、丑各行角色的唱腔在总的基本腔调的基础上各有特点：老生的腔调简捷流畅，净的腔调朴素粗犷，旦角的腔调华丽绚烂，老旦的腔调苍劲委婉，小生的腔调挺拔纤细等等，这些都可以说明腔系基本情绪表达范围的可塑性是相当大的。总之，西皮、二黄腔调由于板式的丰富多样，旋律的变化多彩，其表现力是相当强的。但是这种基本的表现力应该是活的，也就是说只有和具体剧情人物、性格感情结合起来，才能显示出它的强大生命力，而这种结合的过程就是艰巨的创作过程。

京剧唱腔中除了西皮、二黄腔系外，还有南梆子、四平调、高拨子、吹腔等腔调。它们在京剧唱腔中也占有一定的地位。这

些腔调在京剧唱腔中的运用并不是偶然的，它们和西皮二黄这两大基本腔系均有着直接或间接的血缘关系，因而能十分融洽地同西皮、二黄两大基本腔系结合在一起加以运用。例如南梆子和西皮的风格相当接近，其旋律结构也很相似。四平调和二黄的风格相当接近。高拨子和二黄及反二黄，尤其是反二黄的风格相当接近。这些腔系的板式均比较少，这也说明了京剧唱腔中各腔系的板腔化的过程并不是均衡的。根据长期的实践运用，有的腔系产生了很多板式，有的腔系板式不多，有的腔系的反调发展得很庞大，但有的腔系的反调发展还处于雏型状态等等。一般来说，板式多的腔系必然在唱腔中占有较为主要的地位。这是由于板式多，旋律结构变化大，表现形式多样，其表现力也就更为丰富。另外，京剧唱腔中还运用了很多属于民歌小调之类的腔调，如《小放牛》的民歌；《小上坟》的〔柳枝腔〕；《打花鼓》的〔凤阳歌〕等等，这些都是京剧艺人历年来从其它地方戏曲或曲艺中搬移过来的，一般和皮黄风格相差甚远而不能混用在一起。总之，本书所分析的五大腔系，即西皮、二黄、南梆子、四平调、高拨子，均属板腔体结构，其它的腔调我们就不作分析了。这是因为相对来讲，除了这五大腔调以外，其它的腔调变化均较小，只要熟悉它们的基本曲调就可掌握其旋法结构上的特点了。

目 录

序	(1)
绪论	(1)
第一章 摆 字	(1)
第一节 流水板	(4)
(一) 七字句型	(4)
(二) 十字句型	(11)
(三) 其它句型	(13)
(四) 变格处理	(19)
(五) 句式关系	(21)
第二节 二六板	(24)
第三节 原板	(29)
(一) 西皮原板	(29)
(二) 南梆子原板	(32)
(三) 二黄原板	(34)
(四) 四平调原板	(38)

(五) 高拔子原板·····	(40)
第四节 摆字的多样化 ·····	(42)
第二章 结构 ·····	(50)
第一节 结构的分解和综合 ·····	(50)
第二节 同腔系板式关系 ·····	(55)
(一) 西皮·····	(55)
(1) [原板]和[快三眼]	
(2) [原板]和[慢板]	
(3) [原板]和[二六板]	
(4) [流水板]和[二六板]	
(二) 二黄·····	(64)
(1) [原板]和[快三眼]	
(2) [原板]和[慢板]	
第三节 同腔系板式结构 ·····	(68)
(一) 西皮·····	(68)
(1) 句式和段式: ①原板 ②二六板 ③流水板	
④导板和回龙 ⑤散板和摇板	
(2) 套式: ①单套 ②联套	
(二) 南梆子·····	(125)
(1) 句式和段式: ①原板 ②导板	
(2) 套式: ①单套 ②联套	
(三) 二黄·····	(135)
(1) 句式和段式: ①原板 ②快三眼和慢板 ③导	
板和回龙 ④散板和摇板	
(2) 套式: ①单套 ②联套	
(四) 反二黄·····	(181)
(五) 四平调·····	(196)
(1) 句式和段式: ①原板 ②慢板	
(2) 套式: ①单套 ②联套	

(六) 高拨子…………… (212)

(1) 句式 and 段式: ①原板 ②导板 ③垛句回龙

④散板和摇板

(2) 套式

第四节 创造新的板式…………… (220)

(一) 二黄二六板、流水板和快板…………… (220)

(二) 新创西皮回龙…………… (224)

(三) 多样的紧拉慢唱板式…………… (224)

(四) 其它板式的创新…………… (229)

(五) 新板式的衔接方式…………… (233)

第三章 旋法…………… (238)

第一节 基本旋法规律…………… (239)

(一) 依字行腔…………… (239)

(1) 语言的四声调值关系

(2) 旋法和语言的四声调值关系

(3) 京剧所使用的语言问题

(4) 基本四声调值关系处理

(5) 装饰音对校正字调的作用

(6) 节奏字位与四声调值的关系

(7) 撤口、虚字和旋法

(二) 旋法趋向…………… (279)

(1) 字的上中下格摆法比较

(2) 旋法的上旋、下旋、曲折比较

(三) 加腔、拖腔的旋法特点…………… (283)

(四) 调式的对比运用…………… (290)

(1) 调式的基本概念

(2) 调式对比分析

(3) 扩大运用调式对比手法

第二节 各腔系板式落音…………… (313)

- (一) 西皮…………… (313)
 - (1) 各声腔落音规律: ①男腔 ②女腔
 - (2) 各板式落音特点: ①导板与回龙 ②二六板与流水板
- (二) 反西皮…………… (336)
- (三) 南梆子…………… (336)
- (四) 二黄…………… (338)
 - (1) 各声腔落音规律
 - (2) 各板式落音特点: ①导板与回龙 ②其他板式
- (五) 反二黄…………… (349)
- (六) 四平调…………… (355)
- (七) 高拨子…………… (357)

第三节 各声腔的音域音区特征…………… (363)

- (一) 老生、净的常用音域…………… (363)
- (二) 旦角、小生的常用音域…………… (367)
- (三) 扩大音域音区对比…………… (373)

第四节 各声腔的旋法特点…………… (383)

- (一) 净和老生的旋法比较…………… (383)
 - (1) 西皮
 - (2) 二黄
- (二) 老旦和老生的旋法比较…………… (395)
 - (1) 西皮
 - (2) 二黄
- (三) 旦角和老生的旋法比较…………… (406)
 - (1) 西皮
 - (2) 南梆子
 - (3) 二黄
 - (4) 反二黄
 - (5) 四平调

(6) 高拨子	
(四) 小生和旦角的旋法比较	(428)
(1) 西皮	
(2) 二黄	
第五节 各流派的旋法特点	(440)
(一) 老生各流派的旋法特点	(442)
(1) 余(叔岩)派	
(2) 高(庆奎)派	
(3) 言(菊朋)派	
(4) 马(连良)派	
(5) 杨(宝森)派	
(二) 旦角各流派的旋法特点	(520)
(1) 梅(兰芳)派	
(2) 程(砚秋)派	
(3) 荀(慧生)派	
第六节 旋法的创新和发展	(574)
(一) 新的腔格	(574)
(二) 新的音调	(575)
(三) 加强音程对比	(579)
(四) 旋律的层次变化	(581)
后 记	(584)
再 记	(586)

第一章 摆字

摆字就是研究唱腔中字与字的节奏关系以及字在唱腔旋律中所处的地位。

一般在分析唱腔时，总是把摆字归在结构中加以阐述，为什么我们在这里要单独列出摆字这一章来作重点分析呢？这个问题应该从我国语言和传统音乐的特点及发展谈起，从传统声乐的发展谈起。

首先，我国的汉语有两个显著的特点，就是单音节词根占大多数以及每一个单音节基本上有自己的固定声调。汉语（汉藏语系）和西洋语（印欧语系）所不同的是：前者以音的长短抑扬（即所谓四声）来读音和辨义；后者以音节的多寡及轻重为构词的基本原则。由此，有人说我国汉语是一种“旋律性”的语言，西洋语是一种“节奏性”的语言，这是有一定道理的。我国的汉语由于声调的存在，而使文章很易吟诵成腔，无论古文今文均易朗朗上口，传

统的声腔常常就在吟诵的基础上发展起来。从第一部诗歌总集《诗经》到汉乐府民歌、唐诗、宋词、元曲以至现在丰富多采的剧种腔调，其声乐发展的道路无不和语言有着极为密切的关系。而且其中尤为突出的是腔常迁就于声，一个很明显的现象就是我国传统声腔的创作方式，基本上是以曲来填词，这就是曲牌体唱腔的由来。看来以曲填词是以词就曲，但实际上歌词的格律，字音的高低长短都常限制了曲调的进一步发展。板腔体的产生虽然在这方面比曲牌体有所改进，但从它的唱词结构以及创作上的依字行腔原则的体现来看，唱词本身的结构与腔调的变化仍有着密切的关系。在这一点上，我们既应该看到语言声调对腔调发展有所限制的一面，同时也应该看到语言声调在声腔艺术中所具有的重要地位，这样才能正确而辩证地处理好腔词关系。

其次，从节奏发展的角度来看，我国传统音乐由于语言的特点以及其它种种的社会历史原因，而长期处于单音体阶段^①，但也正由于长期处于单音体阶段，而使此阶段的发展异常的充分和庞大，从而形成我国民族音乐特色。具体地说，在旋律、和声、节奏三大音乐要素中，和声没有得到充分的发展，而恰恰走上了充分发展节奏以加强旋律表现力的道路，而板腔体结构的产生就具有最典型的民族音乐声腔模式。如果单从语言对音乐的节奏影响方面来说，自古以来，我国歌曲是以字为单位，从一字配一音逐步发展到运用虚字、衬字、长短句，初期加入衬字，并不影响原有的拍子，后来增字越多，衬字亦有实板，而变成一字多音的腔调，产生拖腔的运用和板式的变化，这就是板和腔的互为关系。而从单音节语言文学发展起来的唱词句逗形式，常决定了腔调的节奏和节拍形式^②。由此，句逗的划分以及摆字处理上的不

① 引用西洋音乐发展史的阶段划分，详见缪天瑞《律学》62—63页。

② 我国唱词的句逗对腔调节奏的影响和西洋诗歌中音步对歌曲节奏的影响并不完全一样，从而形成各自声腔上的节奏特点。详见杨荫浏《语言音乐学初探》一文。