

武俊达 著

唱腔
研究

京剧

丛书

人民音乐出版社

武俊达著

京剧唱腔研究

戏曲音乐研究丛书

人民音乐出版社



责任编辑：张 辉

京剧唱腔研究

武 俊 达著

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

中国科学院印刷厂印刷

350×1168毫米 32开 200千字 5插页 9印张

1995年1月北京第1版 1995年1月北京第1次印刷

印数：0,001—2,505册

ISBN 7-103-01225-3/J·1226 定价：19.90元

序

厉 声

武俊达同志的专著《京剧唱腔研究》终于和广大读者见面了。这样一本专著要由我来写序，是一件十分不相称的事情。尤其因为我的学识浅薄，要把他的书学通已不容易，又怎能对他的著作做出深入的介绍和评价呢？只是我和这本书有点特殊的“姻缘”，也是最初受其教益的人中之一，今日能见到她的正式出版，心情当然是非常兴奋的。因为我以为俊达同志在从事戏曲音乐研究工作上所体现的脚踏实地、孜孜不倦的精神是十分感人的，而所坚持的道路又是全然正确的，应该通过本书的出版，用实际的研究成果来赞颂这种精神、宣扬这条道路。因为有此激情，就抑制不住要发点议论，这也就算个序吧！

武俊达同志解放前毕业于青木关原国立音乐院，原来专攻声乐和理论作曲。从五十年代开始，在马可同志的率领下，进入戏曲音乐战线，直至今日。这些年来，他深入到剧团直接向戏曲前辈学习，获得了大量的感性知识和第一手资料。分别对昆曲、京剧、扬剧和锡剧等大小剧种进行了深入的研究，“个个解剖、综合比较”，真做到了“混乱不挡”。他把科学的音乐原理和我国戏曲音乐的实际联系起来，从而探索、研究和总结了我国戏曲音乐的特殊规律。这本著作以及还有其它许多见诸文字或尚未整理成篇的札记，就是武俊达同志的劳动成果。当然，由于这项任务

07/43/06
浩繁艰巨，无论由谁来做，都可能从旁挑出许多纰漏。然而，他研究工作的方向道路却是全然正确的。

我们现在从事戏曲音乐工作的同志，大致有两种：一种是一直在剧团工作的实践家；另一种是毕业于专业音乐院校而后“下海”的。两方面的同志都有各自的苦恼：前者缺乏专业音乐知识和技能的训练，对戏曲音乐（往往是限于本剧种音乐）虽然熟悉，也多处于“知其然而不知其所以然”的阶段；后者虽攻读了多年专业音乐理论，但因不熟悉戏曲音乐的规律，进入戏曲音乐团体就大有“英雄无用武之地”的感觉。所以无论哪一方，都需要从不同方面进行补课，才能对戏曲音乐的基本规律有所认知。要做到这一点，从过去经验看，都需要分别再花费五年、七年的功夫。我们过去一代的戏曲音乐工作者，就是这样走过来的，这是历史原因逼的不得不走的弯路。今后呢？我们培养戏曲音乐专业干部，如果还走这种先学“西医”，再学“中医”，然后再在自己身上作“中西医结合”的道路，岂不和加速社会主义建设的步伐太不协调了吗？因此我们也需要一门“新医学”，把这门学问直接传授给学生。若此，培养专业干部的能效就可能成倍成倍地增长。武俊达同志的这部著作，就是这种戏曲音乐上的“新医学”，他的工作的重大意义也正在这里。不仅如此，他的工作对于我们从事民族音乐遗产的继承、发展工作，对于培养民族音乐理论人才，也是一种启迪。假若我们都来做这样的努力，不但总结了戏曲音乐的创作规律，而且通过对戏曲音乐和其它民族音乐形式的研究，总结出我们民族自己的旋律学、曲式学以至和声、复调、配器等一整套的教材，用之于教学实践，那么，我们民族音乐专业干部的培养工作，就会一日千里地发展了。

我们从武俊达同志的这部著作中，不仅学到他对戏曲音乐规律所作出的探索和论述，而且也从他的研究方法、研究道路方面受到教益。武俊达同志的实践，又一次坚定了我这样一个信念：无论中外古今，凡是在发展民族音乐事业上有所贡献的人，大都要具备三个条件：一是要有发展本民族音乐艺术的志气；二是要掌握先进的科学的音乐理论；三是要对民族民间音乐爱得深，亲自掌握第一手资料，而不是靠“别人嚼过的馍”作空头文章。在这三个方面做得越好，其研究成果就越大。预祝俊达同志有更多更好的著作问世。

一九八四年春 北京什刹海畔

F4.3.1 /
TCFG 42
BR157543

目 录

序	历声
第一章 概 述	(1)
一、关于调式调性	(4)
二、关于节奏	(6)
三、关于曲调	(7)
四、关于曲式	(8)
五、字音处理	(14)
六、字腔处理	(21)
第二章 板 式	(26)
一、原 板	(29)
二、慢板、快三眼	(50)
三、二六、流水和快板	(64)
四、散板、摇板和滚板	(83)
五、导板、回龙和垛板	(97)
第三章 调 式	(142)
一、转调方式	(145)
二、正调和反调	(152)
三、行 当	(166)

第四章 唱腔曲式结构	(172)
一、上下句“对偶式”的唱段	(174)
二、四句式的唱段	(183)
三、单一板式多句式的唱段	(214)
四、混合板式多句式唱段	(225)
第五章 其它腔系唱腔	(241)
一、四平调	(241)
二、吹腔	(252)
三、高拨子	(256)
四、南梆子	(261)
第六章 布局	(269)
一、单一腔类的腔板布局	(269)
二、混合腔类的腔板布局	(276)
后 记	(283)

第一章 概 述

京剧是形成于北京的戏曲剧种。北京自明成祖朱棣（1403～1424）由南京迁都于此，历经明、清两代，赓续400余年，为全国政治经济文化中心。特别是清代康、乾之世的120年间，统一全国，奠定疆域，耕地扩展，商贸繁盛，戏曲艺术也随着市场经济的发展而发展。在北京不仅昆、弋争胜于剧坛，早在1790年三庆徽班晋京前，已有梆子腔、秦腔、西秦腔（琴腔）、二簧调以及罗罗腔、襄阳调、吹腔等流于京都。西秦腔是西皮腔的前身声腔，谢章铤《暗棋山庄词话》说：“甘肃调即琴腔，又名西秦腔，胡琴以为调，工尺咿唔如语，今所谓西皮调。”“西秦腔二犯”则是二黄腔的前身，乾隆四十年（1775）李调元《剧话》说：“胡琴腔起于江右，今世盛传其音，专以胡琴为节奏，淫冶妖邪，如怨如诉，盖声之最淫者。又名二簧腔。”皮、黄严格地说，它原是一种声腔两种变体的复合，有如梆子腔花音与苦音的结合，已具有阳刚与阴柔互衬互补、相得益彰的功能，因之二者已成为不可一方或缺的统一的皮黄声腔体系（参阅拙著《中国戏曲音乐概论》第十一章）。

梆子和皮黄唱腔，以及一部分地方戏曲如滩黄、拉魂腔等，其唱腔都用的是“板式变化体”。所谓板式变化体是指以某一特定曲调为基础，通过节拍、速度、节奏、旋律的加花、转调以及扩充或缩减，衍变成不同板式的体系。作为母曲的基础唱腔，简

称作“基腔”。同一声腔系统的正反调各种板式，都是由同一基腔变化发展而来。同系统的任一板式都是在基腔的基础上保留了某些方面，增添或发展了某些方面变化而成，这就是“板式变化体”名称的由来。京剧唱腔西皮和二黄两个板式体系，就是以西皮和二黄两个不同的基腔衍变发展而成。“基腔”是由同腔系所属各戏曲剧种所含各种板式唱腔旋律共同保留的旋律骨干音组成，是“唱腔旋律基本骨干音”的简称。京剧基腔则是由京剧老生西皮和二黄原板各种变化发展形态的唱腔，排除其语音和曲调变奏加花所增入的各干扰因素，按上下句分别排比、对照、分析、归纳、抽象，逐步分别抽出皮黄两个腔类的“基腔”。由于基腔是本腔类各种板式唱腔用音的基本骨干，因此它在曲式、调式、基本节奏、旋律进行，以至唱词字位等方面，都保持了唱腔的基本特点。故如以它为基础分别和同腔类的各种板式、各种变化形态的唱腔进行对比分析，即可归纳出各种板式唱腔旋律发展的基本方法和基本变化的规律。下面是西皮、二黄基腔和生腔(老生)[原板]七字、十字两种词格唱腔旋律与字位的对照，以及西皮、二黄两个基腔异同的比较：

例A 男腔[西皮原板]基腔和两种词格的配置

	(上句)第一逗	第二逗	(2音小过门)
基 腔	1 2 2 3 (6̣)	2 2	(2 1 6̣ 1 2)
七 字 《空城计》	³ 2 1 2 2 1 3 (3 6̣)	2 2 ^{2 3} 2 (1)	(2 1 6̣ 1 2)
十 字 《将相和》	6 1 1 1 2 3 2 3 (6̣)	2 1 5 3 2	(2 1 6̣ 1 2)
	列 国 中	交 锋	
		论 强 弱	

第三逗 (下句)第一逗

2 1 | (6 1) 3 | 2 | 1 2 | 2 3 (6)

123¹2 | 2531 | 2 | 1212 | 21⁵3 (3 6)

龙虎 斗, 各为

6. 3 | 2 616 | (6216) 2321 | 2 | 1212 | 2 3 (6)

互(哇)不 相 让, 唯有 我

第二逗 (2音小过门) 第三逗

2 2 | (2 1 61 2) | 2 3 | (6 1) 2 | 1

6 1 | 3¹2 | (2 1 61 2) | 2³2 1 1 2 | 2 3 | 5 56 | 1

其 主 统 貌 貌。

6321 2 | (2 1 61 2) | 2⁶1 | 1 | (1761) 52 3 | 2. 6 1

赵 国 地 独 挡 西 强。

例B 男腔[二黄原板]基腔和两种词格的配置

(上句)第一逗 (2音小过门) 第二逗

基 腔 2 3 | 2 - | (2 1 61 2) | 1 3 |

七 字
《丰收之后》 2 1 3 | 2. (3 | (23 1 61 2) | 6 1 2 1 |

东 风 浩 荡

十 字
《举鼎观画》 2 15 3 | 1 2 ^{3 2} 3 | (2317 61 2) | 6161 3 21 |

第 一 排 儿 曾

	第三逗	
2 6̣ 1 (过门)	2 3 (3) 2 1 (5̣ 6̣ 1)	
3 2.6̣ 1 (过门)	2 1 2 3 (3 3) 1326̣ 1 (6̣ (5̣ 6̣ 1))	振 人 心，
1 6̣ 1 23 1 (过门)	2 15 3 (3 5) 2 1 1 6̣ (5̣ 6̣ 1)	祖(哇) 薛 仁 贵，

(下句)第一逗	第二逗	第三逗
5̣ 7̣ 0 6̣ 5̣ 5̣ 6̣ (6̣) 2 2		
2 2 35 2 76 5 5765 35 6 (6̣) 2.1 2		万 紫 千 红 一 片 春。
5635 6̣ 2 7 0 2 2 6.765 5 6 (6̣ 5) 2 2 2		跨 海 征 东 立 下 了 功(啊) 勋。

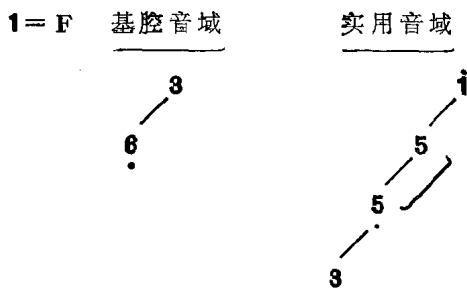
从上列西皮、二黄“基腔”与老生〔原板〕实际演唱谱各一联对照看，皮、黄二腔主要异同有如下五个方面：

一、关于调式调性

西皮基础调式是五声宫(1)调式，上下句同宫，上句落“2”，下句落“1”，构成完满终止；二黄基础调式是五声商(2)调式，上句落“1”，下句有“慢宫为角”转入“属徵”(2=5)调的倾向。

西皮基腔建筑在“1—2—3”和“3—2—1”两个三音组

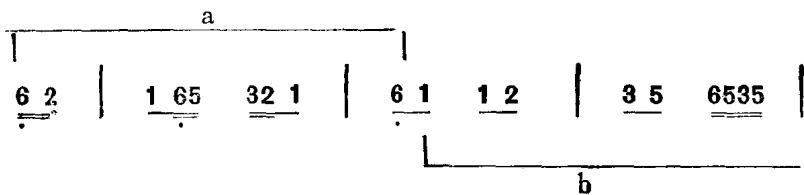
上，相连过门只用“6—3”五度狭小的五度音域内，但唱腔旋律上下伸展，含有十三度范围，如：

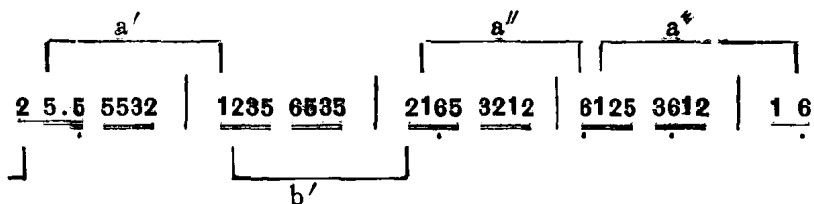


这是实际音域，实用音域最高音“i”称“嘎调”，偶用。

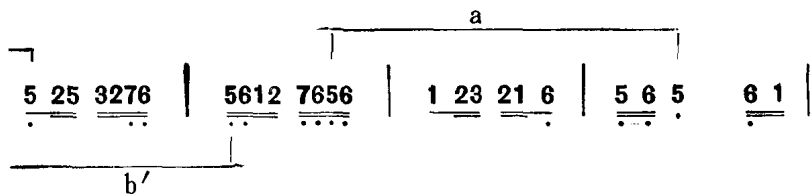
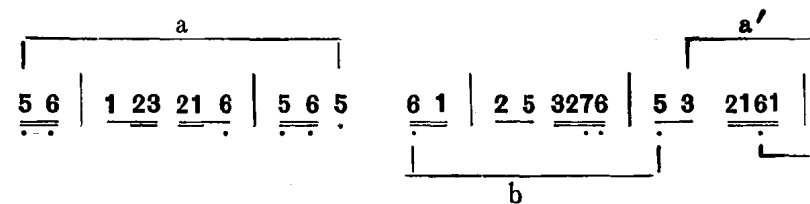
“5—5”是常用音域。起调多用调式稳定音“1、3、5”，偶用色彩音“4”。终止音上句用“2”，下句用“1”；上下句第一逗落“3”，第二逗落“2”。二黄基腔建筑在“5—3”六度狭小音域内，实际唱腔的音域与西皮相同。起调多用调式主音“2”；上句第一逗结音多用“2”，第二逗结音多用“1”，乐句终止音“1”；下句第一逗结音用“3”，第二逗结音无定式，乐句终止结于调式主音“2”。

京剧主要托腔伴奏乐器京胡西皮用“6—3”定弦，二黄用5—2”定弦。西皮起首过门长八小节，是由a、b两个乐汇交错变化重复而构成，具有鲜明的西皮腔系旋律的特色。如：





二黄起首过门长度也是八小节，同样是由a、b两个乐汇变化重复而成，具有鲜明的二黄腔系旋律的特色。如：



西皮调式具有大调调性，调性明快爽朗、刚健有力，跳跃性强，长于表达慷慨激昂或欢乐喜悦的情绪；一般常用于叙事、对话或慷慨陈辞。二黄调式具有小调调性，调性比较深沉细致，长于表达悲愤或怀念的心情，往往用于忆苦、悲诉、抒情或激昂等场合。

二、关于节奏

西皮基腔上下句都是“眼起板落”（弱拍起，强拍结），上下句唱词小节中位置相同，第一逗，第三逗末二字都是从弱拍到强

拍，第二逗和第三逗的前二字则是从强拍到弱拍，因而句中字位形成对比。二黄基腔上下句都是“板起板落”（强拍起、强拍结）。上下句第三逗字位相同，第一、二逗不同，下句第二逗用变强弱节奏，因而形成变化与对比。

西皮、二黄唱词字位节拍强弱位置对照表

		(西皮)		(二黄)	
逗	字数	七 字	十 字	七 字	十 字
	一、		弱一强	弱 强 弱	强一弱
二、		强一弱	强 弱 强	强一弱	强弱强
三、		强弱强	强弱一弱强	强弱强	强弱一弱强

西皮第一逗十字句二、三字、七字句二字都在拍后及板后起，形成变强弱节奏；二黄上句第一、二逗末字常加拖腔，字位也比较舒展，下句一、二逗则字位比较紧凑。

西皮上下句一、二逗间和二、三逗间及第三逗中途都插入填充性的小过门；二黄除下句二、三逗间没有过门外，其它句、逗间都插有过门。

三、关于曲调

西皮唱腔曲调多成上、下级进行，但第二逗多平行进行，唱腔旋律线起伏比较大，棱角明显。二黄唱腔曲调多作“2 3 2”“1 2 1”助音型的级进，有时也可作小跳；旋律线于平稳中见曲折。

西皮唱腔中的过门上下流动比较大，但多作级进；二黄过门旋律线则多作小波曲折进行。

四、关于曲式

西皮上下句各长六小节，是等长的对句式结构。二黄是上下两句不等长的对句式结构，上句连过门十小节，下句五小节。但二黄原板上句也可以紧缩成八小节或五小节，这两种紧缩型唱腔，常用于唱段的中途。

西皮上下句前二腔节曲调和字位相同，末尾腔节不同，是“换尾式”的上下对句式结构，一般通称作“平行结构”。二黄上下句字位与唱腔曲调都不同，是“延伸型”上下对句式结构，一般叫做“对比结构”。

二黄和西皮基腔及二者实际演唱的唱腔旋律诸多相异之处，使两者对比分明；但二者却都源于西秦腔，正如同椰子腔系中的花音与苦音的关系，即二黄源于西秦腔二犯，西皮源于西秦腔正调。在皮黄中二黄唱腔曲调通常比西皮低一个全音（大二度），为了使演唱时皮黄用同一音域，二黄须定比西皮高一全音的调，如西皮“6-3”定弦用 $1=F$ 调，二黄“5-2”定弦就须用 $1=G$ 调。它们的调高关系是：

音名： C D E F G A B C D

定弦

西皮： 6 7 1 2 3 5 6 (1=F)

二黄： 5 6 1 2 3 5 (1=G)

因此艺人通常叫二黄为“上把”，而西皮则称“下把”。如以二黄所定的调为基础，同曲调用“首调的固定记谱法”向下作大二度翻调，即构成与“苦音”相似的西皮调。如：

正二黄调式音阶(1=G): 5 6 1 | 2 3 5 6 1̇

定弦

反西皮是正二黄“紧角为宫”转调: (5 6 1 2 4 5 6 1̇)

即1=C调反西皮调式音阶: 2 3 5 6 1̇ | 2̇ 3̇ 5̇

正二黄的“紧羽为宫”即反西皮的“紧角为宫”(5^b7¹2 4 5^b7^{1̇})

即1=F调正西皮调式音阶: 6^b 1̇ | 2^b 3 5 6 1̇ 2

1̇指调式音阶宫音位置; ()内即“首调的固定记谱法”的谱式。可见二黄与西皮也是“花音”与“苦音”的关系,由于皮黄是用的“首调记谱法”,苦音所特有的“^b7”与“4”两个音级被掩盖起来。由此看来通常把“皮黄”合称为“皮黄声腔系统”,按照梆子等腔系花音与苦音同属于一个声腔系统,这种合称“皮黄”为统一的声腔也确实名符其实的。由于皮黄同弦演唱,西皮唱腔曲调实音比二黄低一个大二度,因此汉调二黄西皮腔,常较二黄定高一个全音的调门,这样听起来西皮更觉高亢、悲壮,而反西皮一般却多当为悲调用,从而使皮黄腔系调式色彩的变化更为丰富多采。

皮黄两组板式的女腔,是以女腔基腔为基础发展而成,而女基腔又是男基腔四度、五度、八度的变化形态。西皮女基腔虽节拍已变为三眼板,但仍是男基腔扩大板位变化而成。下面是皮黄男女腔基的对照,和女腔七字、十字两种词格唱腔旋律和基本字位对比谱。