

京 剧

柳 蔭 記

音 乐 研 究 及 总 谱

中 國 戲 曲 研 究 院 編

音 樂 出 版 社

一 九 五 六 年 · 北 京

記柳蔭京劇

音樂研究及總譜

中國戲曲研究院藝術處戲曲音樂組編

音樂出版社

一九五六年·北京

前 言

一九五三年六月，中國京劇團排演了京劇“柳蔭記”，劇本是根據川劇“柳蔭記”改編的。為了保持川劇劇本原有的風格，除了某些必要的刪改以外，排演時對原作並未作什麼大的更動。

但這裏却出現了一個問題：在音樂上如何才能適應劇本的要求呢？這就要求將京劇音樂的原有形式給以某些發展，要求在一定程度上創作一些與人物性格、語言相適應的新腔。為此，該劇的導演團特聘請老藝人王瑤卿先生為顧問來進行這一嘗試。

在創作過程中，主要演員如葉盛蘭、杜近芳，每天都與王瑤卿先生在一起逐場逐段地研究唱腔。導演團也有部分同志參加研究。每當唱腔設計好以後，王瑤卿先生隨即進行示範演唱，這裏應當提出的是：演員在處理演唱時，與王瑤卿先生的設計多少總有些出入。這種出入，如果是屬於演員的創造、發揮，王瑤卿先生是予以肯定的；但倘若與原來設計的精神有出入，在情感的处理上及演唱風格上不能符合於原來設計上的要求的，王瑤卿先生就進一步地提出自己的意見和見解。在設計的過程中，如果有不同的意見或想法，他也常常將自己的見解作深入的發揮。這些意見雖很簡單，但是有一些獨到的地方。這一點，在正文中有較詳細的介紹。

伴奏音樂部分，是由該劇的音樂指導楊大鈞先生設計的。為了豐富京戲的伴奏音樂，楊大鈞先生曾作了一些新的嘗試，並為實踐這一嘗試而推動了劇團樂隊同志學習簡譜，如何吸收京劇以外的音樂來

丰富京剧音乐，虽然还有待于继续实验、探索，但这一尝试却提出了一些问题，对如何解决这些问题也提供了一些经验。

这个戏演出以后，在观众中得到了较好的反应。在音乐上，特别是在唱腔上，它是有了某些创造和发展的。因此，研究一下王瑶卿先生的创作经验，并推及京剧音乐中的曲调发展规律，这对戏曲音乐改革与研究工作是很有益的。这篇文章便是我们研究的总结。在讨论时，我们曾组织了三个专题发言，其一是何为的“柳荫记音乐的创作方法”；其二是屠楚材的“柳荫记音乐在唱腔上如何处理不正格的句法”；其三是刘吉典的“柳荫记音乐风格及伴奏音乐问题”。这篇文章便是在这三个专题发言的基础上总结出来的。

参加这一讨论的有刘吉典、屠楚材、傅雪漪、张宇慈、张復、何为、黄克保等同志。文中有关创作过程的材料，一部分是由黄克保同志提供的；另一部分则是由演员叶盛兰同志提供的。

由于我们对戏曲音乐的研究分析还缺少经验，所以有些看法就难免会不全面或不正确，希望能得到各方面的批评与指正。

柳蔭記音樂研究

中國戲曲研究院藝術處戲曲音樂研究組研究總結

執筆者：何 爲

目次

前 言	I
-----	---

文字部分

一 “柳巷記”音樂的創作方法	1
二 表現形式如何與內容結合	26
三 伴奏音樂問題	45

總譜部分

一 人物表	50
二 各場歌唱者及所用曲調	51
三 第一場 別家	53
四 第二場 結拜	68
五 第三場 書館	89
六 第四場 相送	100
七 第五場 說媒	140
八 第六場 思兄	156
九 第七場 訪友	170
一〇 第八場 求方	212
一一 第九場 逼婚	223
一二 第十場 哭坟	246

曲牌部分

一 開幕曲	259
二 西眉序	260
三 慶神歡	261

四	春从天上來	261
五	北正宮	263
六	雁落梅花	263
七	樓外樓	264
八	寄生草	264
九	配曲	265
一〇	翠黃花	265
一一	湘江曲	266
一二	迎仙客	266
一三	七轉貨郎兒	267
一四	醉落魄	268
一五	喜山園	268
一六	万年欢	269
一七	蝶舞曲	269
一八	蝴蝶飛來	271

一 “柳蔭記”音樂的創作方法

整個“柳蔭記”的音樂設計、創作，有這樣一個特點，就是導演馬彥祥同志對音樂提出的要求：要從感情出發。“柳蔭記”主要演員葉盛蘭在談到這個戲的創作過程時說：“開始的時候，不是先找腔，而是先找戲、找人。”（人：即人物的意思）他又說：“這齣戲最難得的地方就是腔聽起來很熟，你就是不知道從什麼地方來的，不像現在有些新戲，什麼腔都用，一聽就知道這是“二進宮”，那是什麼，人跟唱腔完全是兩回事。”

“柳蔭記”音樂設計者和創作者王瑤卿先生也有同樣的意見。在創作上，他最反對毫無選擇地濫用曲調。他說：“‘大雜燴’，‘一鍋端’，想要什麼就用什麼，這是最省事的辦法。就是味不對頭。”

從這些話裏可以得出這樣一個結論：運用曲調是要有選擇的，選擇的根據是在於人物，在於劇情。也就是說：從人物的思想感情出發。這就是“柳蔭記”音樂創作的精神。

這裏所談的創作，當然不是指作曲。因為我國的戲曲音樂在傳統上就是以現有的、固定的一些曲調（如西皮慢板、二黃原板等等）來表現戲劇內容的。“柳蔭記”的音樂也還是依照這種方法處理的。但是，根據戲劇內容的要求將整個音樂作一個設計，將一些不同的曲調加以選擇、組織，並且將這些固定的曲調進行某種程度的加工、發展，從這一意義上講，這種設計也是一種創作。我們便是從這一角度上來研究“柳蔭記”的創作方法的。

如何選擇與運用曲調

我們先從幾個主要曲調的運用上來研究王瑤卿先生的創作方法。在選擇曲調時，他很強調“味兒”。就是說：要先研究出這一段戲是什麼“味兒”，再決定運用什麼曲調。

例如在第二場，梁山伯上場，曲調用西皮原板。

原板的用途很廣，表現感情的範圍也是多方面的，可以用於行路、欣賞風景（如“武家坡”），也可以用於對話（如“戰樊城”），感嘆（如“荒山淚”），等待、盼望（如“打漁殺家”）等等情況下。

這裏所用的原板，在結構上是較為正格的，由搖板引導入板，過門也比較長，很適於表現行路這樣一種悠閒的節奏。在曲調上，它與青衣所用的相似（又稍有變化，這些細微的變化表現了小生不同於青衣的風格），文弱、纖細，甩腔的地方很多，旋律很優美流暢。對於表現梁山伯的文雅、瀟灑、才華滿腹的風度，他的悠然自得的神情，都是很恰當的。

在選用這段曲調時，也有人想用“娃娃腔”（也是小生用的原板，但曲調又與老生所用的原板相近）。這個想法未能採用，原因就是“味兒”不對頭。因為“娃娃腔”的曲調高亢、激昂、剛強，往往用於武小生；用在羅成、楊宗保等人的身上是很合適的，但卻不能用在梁山伯身上。葉盛蘭曾說得很有趣：“要是第二場用娃娃腔，到‘訪友’就要打起來了。”

從這裏可以看出：在選擇曲調的時候是要考慮到如何更符合於人物的身分的。

同樣的情形如第六場，“思兄”這一段，用的是四平調。

這個四平調表現了祝英台對愛情的回憶，對梁山伯的深切懷念，

和急切等待的心情。曲調的基本情緒是委婉的。

这一段也可能用西皮处理，由慢板轉原板、流水。但王瑤卿先生不願意这样作。他坚决主張用四平調。理由是：“四平調最不受格律的限制，只要有上下句，什麼長短句子都可以唱。”

这就是說，四平調在曲調的結構上很自由，樂句可長可短，伸縮性很大，与長短極不規則的詞句相結合，可以不受限制。四平調的特點是：它在二黃這一類的曲調中独具風格，曲調很活潑自由，較為輕鬆、開朗、奔放；不像二黃原板、慢板那樣嚴謹和多少帶有些蒼涼的氣氛。虽然它在情感的表現上也是多方面的，如表現愛情（“游龍戲鳳”），表現悲苦（如“生死恨”、“打棍出箱”），表現憤怒、激動（如“坐樓殺惜”）等等都能勝任，但基本上，它却是傾向於明朗、奔放、樂觀的格調。

如果从人物的性格、身分、年齡、心情上分析一下，就更能理解王瑤卿先生所不同意用西皮慢板、原板的道理。祝英台並不是一個飽經世故、歷盡人間滄桑的成熟的婦女，而只是一個單純的對生活的理解還很幼稚的少女。對於未來，她滿懷着幸福的、美好的幻想。此刻，她的悵惘，也只是因為梁山伯還不來看她，而對於隱伏在她的前途上的波折與凶險，却沒有絲毫的預感。因此，她既不同於“打漁殺家”中的蕭桂英（她雖然也是少女，但已經歷着人間不平的生活遭遇了）對她父親的焦急等待的心情（蕭恩是闖了禍前去出首的。桂英在這一段用西皮原板），也不同於蘇三（她所經歷的苦難就更多了）在發配時對以往生活的辛酸回憶（這一段用西皮慢板），因此無論是用慢板或原板，都不能恰切的表現祝英台的身分，以及她在這一特定情境下的心理狀態。

第四場“相送”，開頭一段南梆子的運用，也是很特殊的。

环境,是一对書生下山,是行路的場面。歌詞的体裁是对話体。如果按照傳統的用法,這裏一定用原板,這是最習慣,最通用的,但王瑤卿先生却選擇了南梆子。

南梆子的特點是曲調优美,長於抒情,常常用於一個人獨自的感情抒發,如抒發內心的喜悅(“三娘教子”中的“團圓”一場),感傷的情怀(“霸王別姬”)等等。對話的場面很少用(只有“得意緣”如此用法),而用在行路的場面,這却是第一次。

這一場“相送”,要表現兩個人的情意深長、依依惜別的感情;要表現梁山伯對三年來同窗共讀,情如手足的留戀;和祝英台對梁山伯的真切的愛情。這樣的抒情場面,如果按習慣上以原板來表現,就感到分量不足,不能滿足情感上的要求。南梆子在這裏却能得到很好的發揮,事實證明它比原板更為合適。論抒情的風格,南梆子要比原板更為光采、華麗,這在行腔的地方最為明顯,不妨試作一比較:

唱詞是:(祝)兄攻書,伯母娘在家誰奉養?為何不娶一妻房?

例一 南梆子

漸慢

5 | 356[˙] | [#]4 3 | 2 | 6[˙]15 | 5 6 3 | | 1̣. 2̣ 3̣2̣3̣ |

為 何 不 娶 一

2̣. 3̣2̣1̣ | 61561̣ | | 1̣ 3̣ 2̣. 3̣2̣1̣ | | 6̣. 2̣76̣ 565 | 5 |

妻 房? (下略)

例二 原板

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

為 何 不 娶 一

6 3 5 6. 5 [#]4 3 | 3 2 3 [#]4 3 6 3 | 5 - |

妻 房? (下略)

从这一比較中可以看出：南梆子的情調是開朗的，熱情奔放的，而原板則多少顯得陰暗、壓抑一些。

在第七場（“訪友”），梁山伯到祝莊來探望英台的这一段音樂設計，王瑤卿先生決定前半用西皮，後半用二黃。但這一個悲劇場面，為甚麼不整場都用二黃，以求得全場的風格統一呢？王先生的意見是：“要是全用二黃，這場戲就瘟了”，他說：“梁山伯並不是哭着來的，他是高高兴兴來招親的。”這話雖然說得很簡單，但卻很中肯。當梁山伯興緻冲冲地前來探望祝英台時，他絲毫也沒有什麼不幸的預感，仍然是瀟灑、風雅、丰度不減當年，與以後的悲劇情調完全是兩回事。在音樂上必須明確的區別開來，絕不能因為追求什麼形式上的統一而損害了對人物形象的描繪。（至於如何使同一場中西皮與二黃統一，留待以後再論述。）如以這裏的西皮搖板與二場“柳蔭結拜”開始時所用的西皮搖板作一对照，就可看出：在梁山伯這一人物形象塑造上，是貫串着一致的風格的。

從以上幾個主要曲調的設計與運用上，可以看出：在曲調的選擇上有這幾個原則：

一、符合於人物的身分。

二、符合於人物在一定情境下所具有的特定的思想情緒、心理狀態。

三、為了準確地、深刻地表現人物的思想感情，就要選擇最能夠抒發這種情感的曲調。即使在舊的習慣上從沒有這樣用法，也要從這種習慣的限制中解脫出來，而創造新的用法。

如何創造和發展唱腔

我國戲曲音樂的特點之一，就是用一些固定的曲調來表現多種

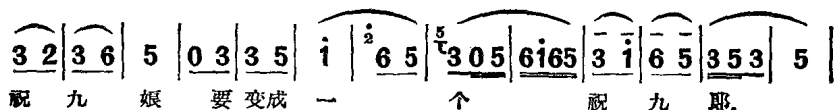
多样的人物性格和戲劇情緒。但是，要想用这些固定曲調一成不变地來表現各种各样的人物性格和各种各样戲劇情緒，那是很困难的。因此，为了滿足複雜的戲劇內容的要求，为了更細緻地表現人物的思想感情，原來优秀的藝人總是在这些固定曲調所能允許的範圍以內，在演唱上給以創造和發揮，以彌補这种不足，使得这些固定曲調在不同的戲裏，不同的場合裏能在某种程度上具有特殊的色彩和效果。

这种情形，是在过去，在戲曲藝術中作曲还未成为一种專業的創作活動的歷史条件下所產生的現象。由於我們今天还不能立即突破这种水平，因此，唱腔上的某些創造和發揮，對於恰当地表現人物，對於丰富戲曲音樂的表現能力說來，仍有其積極作用。在“柳蔭記”全部的曲調中，就可以找到許多經過發展、加工的唱腔。

这些唱腔也許不是新的，但在运用上它却富有創造性。即使只有極細小的变化，但它們却起了这样的作用：或者是使人物性格在某一方面突出了；或者是使某种情緒發揮得淋漓尽致；或者加深了語气語勢的表現；或者是使唱腔与舞蹈更好地結合。

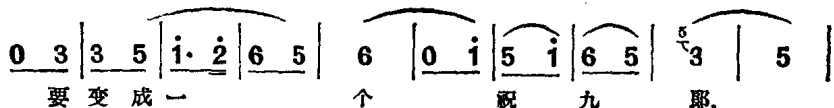
在第一場，祝英台所唱的流水板，有这样一句：

例三



这是經過加工的，若按照一般的处理，就可能是这样的：

例四

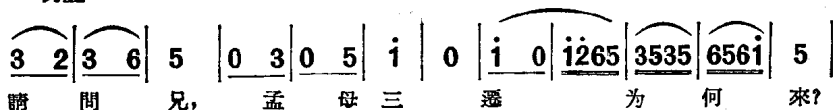


在例三中，由於一些細小的变化，使得祝英台的性格的某一部分

突出了。为什么要这样处理呢？例四的处理不也一样可以通过麼？王瑶卿先生这样处理的理由是为了表现祝英台在父亲面前撒娇、想以顽皮取胜的这一点。为了突出人物的这一性格，就将曲调稍稍加以变化。

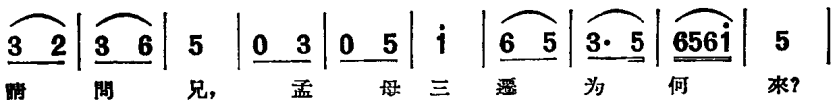
再如在第三场“书馆”，梁祝二人在为“唯女子与小人为难养也”这句话争论时，祝英台所唱的流水板中有这样一句：

例五



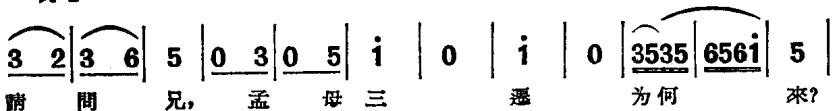
这是较为新奇的唱腔，在曲调的進行上是很圓滑的。但如果按照一般的流水板处理，可以是：

例六



但这样处理就太平淡，沒有情緒。如果这样处理也是可以的：

例七



例七在曲调上是比较突出了，但王瑶卿先生不愿作这样的处理。他说：“那就像吵嘴、像質問的口气了。”如果把例五和例七两种腔一比较，就可以看出：例七的语气较为尖锐，分量较重，好像是针锋相对；而稍经变化之后，如例五那样处理，在语气上就缓和得多，这是很符合於梁祝二人之间的关系。

在第四场“相送”，祝英台唱的二六中有这样一句：

例八

$\overset{\frown}{3\ \dot{1}} \mid \overset{\frown}{\dot{1}\ 3\ 5\ 6\ 0} \mid \dot{1} \mid \overset{\frown}{\dot{4}\ 6\ 5} \mid \overset{\frown}{3\ 0\ 5} \mid \overset{\frown}{5\cdot 6\ 3\ 2} \mid \overset{\frown}{3\ 3\ 5} \mid$
 本 待 把 終 身 事 兒 对
 $\overset{\frown}{6\cdot 5\ 6\ 6} \mid \overset{\frown}{5\cdot 6\ 5\ 3} \mid \overset{\frown}{2\cdot 3\ 2\ 1} \mid \overset{\frown}{1\ 6\ 1} \mid \overset{\frown}{2\cdot 5\ 3\ 2} \mid \overset{\frown}{1\cdot 2\ 1\ 2\ 3} \mid 2$
 他 講，

“对他講”後面拖了很長的腔，這表現了祝英台由於熱情的激動，想把愛情直說出來，但由於女孩子的羞澀的心情，又使她猶豫不決、徘徊於兩難之間。這一激烈的內心矛盾，在唱腔上是表現得很明顯的。但假如按照一般的二六進行那樣處理：

例九

$\overset{\frown}{3\ \dot{1}} \mid \overset{\frown}{\dot{1}\ 3\ 5\ 6\ 0} \mid \dot{1} \mid \overset{\frown}{\dot{4}\ 6\ 5} \mid \overset{\frown}{3\ 0\ 5} \mid \overset{\frown}{5\ 6\ 3\ 2} \mid \overset{\frown}{3\ 3\ 5} \mid 0 \mid \overset{\frown}{6\ \dot{1}\ 5} \mid \overset{\frown}{6\ 6\ \dot{1}} \mid$
 本 待 把 終 身 事 兒 对 他 講，

那末，对祝英台內心矛盾鬥爭的刻劃，也就不像例八那樣生動了。

再如第六場，“思兄”一段四平調中所用的幾個腔：

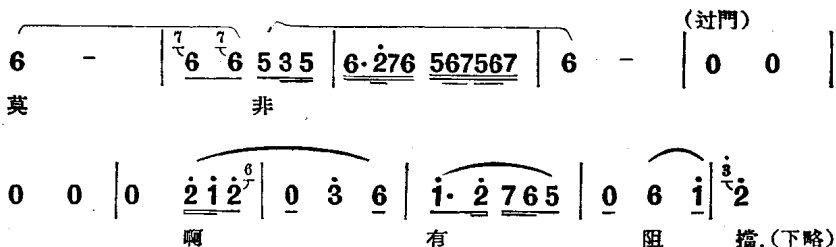
例十

$\overset{\frown}{6\ \overset{7}{\underset{\cdot}{6}}\ 5\ 3\ 5} \mid \overset{\frown}{6\cdot \overset{7}{\underset{\cdot}{2}}\ 7\ 6\ 5\ 6\ 7\ 6\ 7} \mid 6 - \mid 0\ 0 \mid \overset{\frown}{\dot{1}\ 6\ \dot{2}} \mid \overset{\frown}{0\ 5\ 5\ \dot{1}\ 6\ 5} \mid \overset{\frown}{3\ \overset{6}{\underset{\cdot}{7}}\ 5\ 6} \mid$
 梁 兄 啊！ 我 白 日 望 到
 (下略)

例十一

$6 - \mid \overset{\frown}{\overset{7}{\underset{\cdot}{6}}\ \overset{7}{\underset{\cdot}{6}}\ 5\ 3\ 5} \mid \overset{\frown}{6\ \overset{2}{\underset{\cdot}{2}}\ 7\ 6\ 5\ 6\ 7\ \dot{2}} \mid 6 - \mid \overset{\frown}{0\ 0} \mid$
 一 听 (过門)
 $0 \mid \overset{\frown}{\dot{1}\ 6\ \dot{2}} \mid 0 \mid \overset{\frown}{3\ \overset{2}{\underset{\cdot}{3}}} \mid \overset{\frown}{\dot{1}\cdot\ \dot{2}\ 7\ 6\ 5} \mid \overset{\frown}{0\ \dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}\ 2\ 3\ 5} \mid \overset{\frown}{\dot{2}\ \overset{3}{\underset{\cdot}{2}}} \mid$
 黃 犬 叫 汪 汪， (下略)

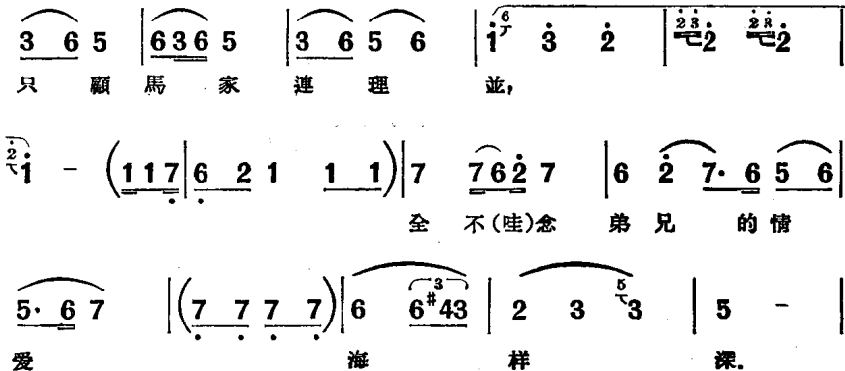
例十二



這幾個腔，從四平調正常的樂句結構上看，它都是附加的、獨立的樂句，這在例十的用法上看來特別明顯。而在例十一、例十二的用法上，它卻成為整個樂句的一個組成部分。但不管它們如何用法，它們都能突出地表現出祝英台當時的心理狀態：或者是表現為親切地、輕聲地呼喚；或者是充滿了熱情的幻想（甚至聽到黃犬吠聲，也會引起她的幻想）；或者是表現出她對山伯真摯地關懷懸念。雖然在四聲的處理上還有缺陷（能處理得圓滿那當然更好），但這並不妨礙它對情緒上、特別是細微的心理變化上的細緻的刻劃。

在第七場(“訪友”)中,梁山伯唱的反西皮散板及二黃散板中,也有一些這種發展了的唱腔可以提出來研究,例如:

例十三



这是加工了的创作, 如果不予加工, 只按一般的处理:

例十四

$\underline{3} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{3} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \mid \dot{1} - \underline{\underline{\underline{6} \underline{2} \underline{1}}}} \mid 7 \underline{7} \underline{6} \underline{\dot{2}} \underline{7} \mid$
 只 顯 馬 家 連 理 並, 全 不 (哇) 念
 $6 \underline{\dot{2}} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{5} \underline{6} \underline{7} \mid (\underline{7} \underline{7} \underline{7} \underline{7}) \mid 6 \overset{3}{\underline{6}} \underline{\underline{\underline{4} \underline{3}}} \mid 2 \underline{3} \mid 5 - \mid$
 弟 兄 的 情 愛 海 樣 深。

例十四的处理方法, 字並不倒, 腔亦不能算不圓, 但听起来好像缺少什麼。前一种处理法, 在上句的結尾部分拖了一个腔, 用了几个較高、較强的音, 表现出梁山伯激動、憤慨的情緒; 下句的結尾部分, 在音的進行上作了一些裝飾, 使情緒顯得陰暗一些, 表现了梁山伯內心的隱痛。

再看这样一句:

例十五

$\underline{\underline{7}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{7}} \mid \underline{6} \underline{\underline{27}} \underline{65} \underline{6} \mid \underline{5} \underline{6} \underline{7} \mid (\underline{7} \underline{77} \underline{7}) \mid \underline{62} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{6} \underline{6} \mid \overset{5}{\underline{\underline{\underline{5}}}}} \mid$
 二 要 怨 月 老 作 事 不 公 平

如果按照一般常用的方法处理:

例十六

$7 \underline{762} \underline{7} \mid \underline{6} \underline{\underline{\underline{27}}} \underline{65} \underline{6} \mid \underline{5} \underline{6} \underline{7} \mid (\underline{7} \underline{7} \underline{7} \underline{7}) \mid 6 \overset{5}{\underline{6}} \underline{4} \underline{3} \mid 2 \underline{3} \overset{5}{\underline{3}} \mid 5 \mid$
 二 要 怨 月 老 作 事 不 公 平。

差別也在結尾部分, 例十五的处理, 曲調較為高亢, 表现了梁山伯对命运擺布的那种激忿、不甘屈服的心情; 例十六的处理則使人感到多少有些軟弱。

再看同一場中的二黃散板: