



北京市高等教育精品教材立项项目

上册

主编◎朱维英

戏曲作曲技法



主 编

朱维英

编写组成员

朱维英 吕亦非

傅雪漪 黄 平

张建民 费玉平

王世明

戏曲作曲技法

上册

北京市高等教育精品教材立项项目

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

戏曲作曲技法 / 朱维英主编. — 北京: 人民音乐出版社, 2004. 10

北京市高等教育精品教材立项项目

ISBN 7-103-02833-8

I. 戏… II. 朱… III. 戏曲音乐-作曲法-高等学校教材 IV. J617

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第086329号

责任编辑: 张 辉

责任校对: 袁 蓓 黄梅花 陈 芳

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092毫米 特16开 2插页 64印张

2004年10月北京第1版 2004年10月北京第1次印刷

印数: 1-3,040册 (上、下册) 定价: 100.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

中國圖書公司



内 容 提 要

本教程为“北京市高等教育精品教材”立项项目之一,是一部广泛应用于戏曲作曲专业及有志学习戏曲作曲者的实用教程。详细讲述了以京剧、昆曲、豫剧、河北梆子、评剧等几大剧种为主的声腔衍变、曲体结构及传统的声腔音乐创作手法,并以较大篇幅讲授了现代作曲技巧。为了给学生和戏曲音乐工作者提供学习、研究唱腔音乐的编配方法,本书后半部分特别选编了四十余段具有代表性的京剧现代戏、传统戏和部分地方戏曲唱腔音乐的缩谱,将旋律、和声、复调、低音及各种伴奏织体等配器技法,综合、立体化地展示给读者,以供学习者参考、借鉴。

前 言

我国的戏曲艺术历史悠久,剧种繁多。从全国三百多个戏曲剧种来看,作为其最重要的组成部分之一的戏曲音乐所容纳的不同声腔乐曲是极为丰富的。戏曲音乐由声乐和器乐两大部分构成。唱腔在戏曲综合艺术形式中,有其独特的表现功能。唱腔将文学语言与带有强烈感情色彩的音乐语言结合起来,能充分表达剧中人物的思想情感,是塑造人物形象的主要艺术手段。

中国戏曲音乐由于各个剧种所唱腔调的来源不同,其声腔分类可分为四大声腔系统,即:昆腔腔系、高腔腔系、梆子腔系和皮黄腔系。从结构形式和结构方法上又可分为两大体系,一种叫曲牌体唱腔,另一种叫板腔体唱腔。昆曲、高腔是曲牌体的代表,梆子、皮黄则为板腔体。曲牌体是一种将若干支能演唱的曲牌,按其不同宫调、特性和一定章法组合起来为剧中人物使用,构成一出戏的音乐体制;板腔体制是在一对有特性的上、下句旋律基础上,运用速度、节拍、节奏、旋律、调性的变化,衍变、派生出一系列不同的板式唱腔,表现各种不同的戏剧情绪。

这两种体系音乐创作的一些技法是中国戏曲所特有的,也最能够反映出中华民族音乐的发展成果。以曲牌体、板腔体为代表的中国戏曲音乐创作,有它独特的创作思维和创作方法。如:唱腔结构基础——以文体结构统领曲体结构,词曲在句读、句式段落、声调韵律、感情表达方面的统一;程式的灵活运用;唱段中不同腔型句式的巧妙搭配;曲对语言所表达的声态、动态、情态、景态的艺术模拟,以及旋律、节奏、节拍、调性诸方面的变化等等,都有其特有的表现规律和鲜明的民族艺术特点。

我国三百多个剧种。虽然风格各异,但唱腔音乐创作技巧的规律都基本相同。总结概括多剧种音乐创作技巧的规律,如能形成较为科学,自成体系的作曲理论,对我们创办多剧种作曲专业的教学有着十分重要的现实意义。

传统戏曲音乐的创作是一种民间音乐的创作方式。一种声腔、一个剧种音乐的形成,都是无数艺人世代相传集体智慧的结晶。演员、乐师(鼓师、琴师、笛师)是其创作的主体,这种创作方式至今还在延续。中华人民共和国建国后,特别是20世纪60年代排演现代剧目以来,一批毕业于音乐院校的新文艺工作者开始到剧团安家落户从事音乐创作,目前戏曲团体的音乐创作队伍基本由以上两方面人员组成。两方面的同志因各自的不足,在独立工作时,都不可避免地发生这样

或那样的困难。前者缺乏音乐创作的基本知识,后者不熟悉戏曲音乐的内在规律,他们要想熟练自如地进行音乐创作,均需要在自己不足的方面进行补课。

为了推动戏曲艺术的发展,提高戏曲音乐的创作水平,中国戏曲学院音乐系作曲专业正在为培养合格的戏曲音乐创作人才而努力。戏曲学院作曲专业的学生,除了应对传统戏曲音乐予以充分的继承、学习,研究掌握其内在的规律外,还要很好地学习、借鉴现代音乐创作的各种技法。只有学好了这两方面的创作知识,使二者融会贯通,才能较好地完成唱腔与器乐旋律及多声部的音乐写作,才能适应戏曲音乐创作发展的需要。

本教材含有传统创作技巧(唱腔音乐)与现代作曲技巧两方面作曲技法的内容,并根据本院教学实际,重点编写以京剧、豫剧、河北梆子、评剧几大剧种为代表的板腔体作曲技法。昆曲曲牌体作曲技法将以一章独立的内容收入本书。在这一章中,对高腔音乐只作了概括性质的介绍,对于其他戏曲作曲课的基础知识,如和声、复调、配器法等,待条件成熟后作为分支编写。目前这些课程内容均在各剧种、各专业基础课教学内解决。

本教材内容分为两个部分,前半部理论部分共分十章,由编写组几位作者分别撰写。其中,吕亦非撰写了第一、二章的主要内容;傅雪漪撰写了第四章;黄平撰写了第五、六、十章的主要内容;朱维英、费玉平、王世明撰写了第三章;朱维英撰写了第七、八、九三章和第一章的三、四节,第二章第三节中的(一)、(二)、(三)、(四)、(五)及第五、六、十章的部分内容。

为了给学生和戏曲音乐工作者提供学习、研究唱腔音乐的编配方法,由张建民、朱维英选编了四十余段具有代表性的京剧现代戏、传统戏和部分地方戏曲唱腔音乐的缩谱,作为《戏曲作曲技法》的后半部分,形成配套教材。

后半部分汇集的唱腔音乐缩谱,含有旋律、和声、复调、低音及各种伴奏织体等配器技法。乐谱能全面、综合、立体化地展示唱腔音乐所表现的内容与风格特点,可供学习者参考,借鉴。

各章完稿后,根据出版社的要求,由朱维英对全书的内容、结构又进行了修改,最后定稿出版。

我国戏曲传统深厚,编写戏曲作曲技法没有更多的理论予以参照。我们深深地感到,要想将戏曲作曲技法成书立论是非常不容易的事。由于时间短、任务重,编写组的同志又来自不同的剧种,加之我们的水平有限,很难将这一综合性极强的大题目做好。本教程只能视为我院作曲主课教材的草创工程,是部分剧种作曲技法的初步理论化。因此在技法总结、内容编排等方面,肯定会有诸多的错误与欠缺,敬希读者、专家多加批评指教。

目 录

前 言 (1)

上 篇

第一章 板腔体唱腔结构 (1)

第一节 板腔体唱腔概述 (1)

 一、板腔体的形成 (1)

 二、关于行当唱腔 (2)

第二节 板式分类 (3)

 一、原板类 (3)

 (一)梆子腔原板类① (3)

 (二)梆子腔原板类② (8)

 (三)西皮原板类 (11)

 (四)二黄原板类 (13)

 (五)评剧二六板 (15)

 二、慢板类 (15)

 (一)梆子腔慢板 (15)

 (二)西皮慢板 (18)

 (三)二黄慢板 (19)

 (四)评剧慢板 (20)

 三、快板类 (22)

 (一)梆子腔快板类 (22)

 (二)西皮快板类 (24)

 (三)评剧快板 (25)

| | |
|-----------------------|------|
| 四、散板类 | (26) |
| (一)梆子腔散板类 | (26) |
| (二)西皮散板类 | (28) |
| (三)二黄散板和摇板 | (31) |
| (四)评剧散板 | (33) |
| 第三节 唱段的板式组织结构类型 | (35) |
| 一、单一板式的唱段 | (35) |
| 二、混合板式的唱段 | (37) |
| (一)由慢到快的联套组合 | (37) |
| (二)快慢交替的联套组合 | (38) |
| (三)整散交替的联套组合 | (38) |
| (四)综合性质的联套组合 | (38) |
| 第四节 唱腔中的转板 | (39) |
| 一、段落之间的转板 | (39) |
| 二、上下句之间的转板 | (41) |
| 三、唱句中的转板 | (42) |
| 第二章 唱词语言与唱腔的结合 | (45) |
| 第一节 汉文字中的声、韵、调 | (45) |
| 一、声 | (45) |
| 二、韵 | (45) |
| 三、调 | (45) |
| 第二节 唱词的韵辙 | (46) |
| 第三节 腔词的结合 | (48) |
| 一、旋律和字调 | (48) |
| 二、唱腔中字调四声的连接 | (52) |
| (一)京剧中字调四声的连接 | (52) |
| (二)秦腔中字调四声的连接 | (55) |
| 三、依字行腔 | (58) |
| 四、唱词中重点字句的处理 | (62) |
| 五、以字就腔 | (65) |
| 六、灵活运用四声 | (66) |

| | |
|------------------------------|---------|
| 第三章 板腔体唱腔创腔技法 | (68) |
| 第一节 创造地运用程式创腔 | (68) |
| 第二节 灵活地运用不同句式创腔 | (72) |
| 一、基本腔型句式的运用 | (72) |
| 二、变化腔型句式的运用 | (74) |
| (一)句式扩充 | (74) |
| (二)词格扩充 | (80) |
| (三)句式紧缩 | (90) |
| 第三节 运用重复法创腔 | (97) |
| 一、句式内部的局部重复 | (97) |
| 二、上下句的重复 | (99) |
| 三、段式的重复 | (100) |
| 四、移位重复 | (101) |
| 第四节 运用引伸法创腔 | (104) |
| 一、顶真格 | (105) |
| 二、连环扣 | (107) |
| 三、鱼咬尾 | (109) |
| 第五节 运用对比法创腔 | (111) |
| 一、曲与直的对比 | (111) |
| 二、松与紧的对比 | (113) |
| 三、强与弱的对比 | (114) |
| 四、快与慢的对比 | (116) |
| 五、明与暗的对比 | (118) |
| 第六节 创腔中的态势模拟法 | (121) |
| 一、唱词中的声态模拟 | (121) |
| 二、唱词中的动态模拟 | (123) |
| 三、唱词中的景态模拟 | (125) |
| 四、唱词中的情态模拟 | (128) |
| 第七节 唱腔局部的节奏变化技巧 | (128) |
| 一、抢板夺字 | (128) |
| 二、顶闪交替 | (130) |

| | |
|-----------------------------------|-------|
| 三、断连交替····· | (132) |
| 四、整散交替····· | (133) |
| 五、堆字垛句····· | (134) |
| 第八节 唱腔的调转换····· | (135) |
| 一、调式交替····· | (136) |
| (一)同行当唱腔的调式交替····· | (136) |
| (二)不同行当唱腔间的调式交替····· | (138) |
| (三)不同声腔对置所形成的调式交替····· | (138) |
| 二、近关系转调····· | (139) |
| (一)音列、调号相同,主音改变,调式相同与不相同的转调····· | (139) |
| (二)音列、调号不相同,主音改变,调式相同与不相同的转调····· | (141) |
| 三、远关系转调····· | (145) |
| 第九节 典型板式保新腔的创腔法····· | (147) |
| 第十节 创造新板式····· | (151) |
| 一、不同剧种声腔板式结构的借鉴····· | (151) |
| 二、同一剧种不同声腔板式结构的借鉴····· | (153) |
| 三、圆舞曲节奏的两眼板····· | (156) |
| 第十一节 特性音调在唱腔中的贯串与发展····· | (157) |
| 第十二节 在新调性上创作新唱腔····· | (161) |
| 第十三节 本剧种以外音乐素材的吸收融化····· | (163) |
| 第十四节 过门音乐····· | (168) |
| 一、过门的结构形态····· | (168) |
| 二、过门的几种类型····· | (170) |
| (一)复述式的过门····· | (170) |
| (二)对比式的过门····· | (171) |
| (三)引申式的过门····· | (171) |
| (四)环绕华形式的过门····· | (172) |
| (五)延伸式的过门····· | (173) |
| (六)贯串式的过门····· | (173) |
| (七)动机式的过门····· | (174) |

| | |
|--------------------------------|-------|
| 第四章 曲牌体唱腔的组合与创腔 | (176) |
| 第一节 昆曲音乐的创腔与组合 | (180) |
| 一、曲牌的特征腔与昆曲的惯用腔 | (182) |
| (一)曲牌的特征腔 | (182) |
| (二)昆曲的惯用腔 | (194) |
| 二、关于“以字度腔” | (195) |
| 三、关于套曲 | (201) |
| 四、昆曲音乐的继承与发展 | (211) |
| 第二节 高腔音乐 | (221) |
| 一、高腔音乐的一般特点 | (222) |
| 二、滚唱(滚调) | (222) |
| 三、套 曲 | (223) |
| 四、帮 腔 | (224) |
| 第五章 对唱、伴唱、重唱、合唱写作 | (226) |
| 第一节 对唱写作 | (226) |
| 一、同行当人物对唱 | (226) |
| 二、不同行当人物的对唱 | (227) |
| 第二节 伴唱写作 | (232) |
| 第三节 重唱、合唱写作 | (235) |
| 一、衬腔型 | (237) |
| 二、主调型 | (237) |
| 三、复调型 | (239) |
| 第六章 打击乐的运用 | (246) |
| 第一节 打击乐的重要地位 | (246) |
| 第二节 传统打击乐概述 | (247) |
| 一、戏曲打击乐的音乐属性 | (247) |
| 二、打击乐的配置 | (248) |
| 三、常用的传统打击乐程式 | (248) |
| 第三节 传统锣鼓经的内在规律 | (257) |
| 一、组成与表达内涵的关系 | (257) |
| 二、锣鼓点的衔接方式 | (258) |

| | |
|----------------------------|-------|
| 第四节 打击乐的创新 | (259) |
| 一、利用传统程式变音色 | (259) |
| 二、用作曲手法去写打击乐段 | (256) |
| 三、打击乐与旋律音调的融合 | (262) |
| 第七章 配乐 | (264) |
| 第一节 序曲 | (265) |
| 第二节 幕间曲 | (277) |
| 第三节 闭幕曲、终曲 | (285) |
| 一、闭幕曲 | (285) |
| 二、终曲 | (289) |
| 第四节 衬乐与气氛音乐 | (291) |
| 一、衬乐 | (291) |
| 二、气氛音乐 | (298) |
| 第五节 舞蹈音乐 | (304) |
| 第八章 配乐写作技法 | (307) |
| 第一节 音乐主题 | (307) |
| 一、音乐主题的概念 | (307) |
| 二、主题音乐的类别与结构形式 | (308) |
| 三、音乐主题在戏曲音乐创作中的运用 | (310) |
| 第二节 音乐主题及其他材料发展的基本原则 | (312) |
| 第三节 重复、变奏法 | (315) |
| 一、严格重复 | (315) |
| 二、变化重复、变奏手法 | (319) |
| 第四节 旋律的对比、并置与再现 | (333) |
| 一、对比、并置 | (333) |
| 二、再现 | (337) |
| 第五节 延续与展开 | (340) |
| 一、延续 | (340) |
| 二、展开 | (346) |

| | |
|----------------------------|--------------|
| 第六节 配乐中常用的转调手法 | (355) |
| 一、调式交替 | (355) |
| 二、五声调式的近关系转调 | (363) |
| 三、改变调号, 出现新音的较远关系转调 | (368) |
| 四、远关系转调 | (370) |
| 第九章 唱腔音乐的织体 | (380) |
| 第一节 单声部织体 | (380) |
| 一、随腔式 | (380) |
| 二、齐奏式 | (388) |
| 第二节 多声部织体 | (391) |
| 一、复调性织体结构 | (391) |
| 二、和声性织体结构 | (422) |
| 第十章 全剧音乐布局 | (439) |
| 第一节 总体风格的把握 | (439) |
| 一、要有明确的剧种风格定位 | (439) |
| 二、要有鲜明的剧目类型定位 | (442) |
| 三、要有准确的人物定位 | (443) |
| 第二节 总体节奏情绪的安排 | (443) |
| 一、对全剧抑扬的总体布局 | (443) |
| 二、主要场次的唱腔布局 | (444) |
| 三、主要人物的唱段布局 | (451) |
| 参考著作及有关教材 | (454) |

第一章 板腔体唱腔结构

第一节 板腔体唱腔概述

板腔体是我国民族音乐中特有的一种结构形式,它和曲牌体共同构成民族音乐两大声腔体系,广泛使用于戏曲和说唱音乐中。

板腔体声腔是以整齐的上下句诗赞系词格作为唱腔基础的,通过节拍、节奏、速度上的变化,逐渐衍生出整、散、快、慢等表情不同的板式,再以不同的组合方式组织唱段,用来陈述故事内容和抒发人物感情,以达到服务于戏剧的目的。

一、板腔体的形成

对于上下句韵文的使用,最早可追溯到唐代的“变文”,这是公元7世纪末期,寺院中盛行的“俗讲”活动使用的脚本。“俗讲”是一种宗教色彩很浓的佛事活动,从“变文”中可以看到大量有关佛经的内容,也可见到大量民间传说、历史故事的内容,像《伍子胥变文》、《孟姜女变文》、《王昭君变文》、《董永变文》、《秋胡变文》等,这些故事在民间世代相传,在戏曲、曲艺中也大量地保留着这类书目。

“变文”的文体是韵文和散文相结合的,韵文用于唱,散文用于说,二者相间使用。唱词格式基本采用七字上下句为一组,每句三读,属于诗赞句。和诗体中的绝、律、歌、行相似,但用韵较宽,平仄不严,很接近口语化,在“变文”中多以中、长段落出现。这种句读整齐的句式,是由我国单音节文字发展而成的表达方式,在唱句中既有表达内容的作用,同时又具有节奏上的作用。在多句连续性的演唱过程中,上下句周期性的反复,势必产生一种大体相同的节奏形态,这种节奏形态便是最初形成的板式。

早期的板式在不同声腔中名称各不相同,譬如京剧的〔原板〕,是取“原”字字义,表示各种板式都是自〔原板〕变化发展而来的。〔原板〕是速度适中、句幅一般、旋律较少装饰、拖腔不多的一板一眼的板式。如将〔原板〕速度减慢、句幅扩展,便产生了一板三眼的〔慢板〕板式。如若在〔原板〕基础上加快速度、简化旋律,便产生了有板无眼的快板类板式。散板类则是不受节拍限制,速度、节奏、行腔都可以自由发挥的板式。

二、关于行当唱腔

板腔体声腔各种板式的形成与完善,完成了戏曲声腔的基本表现手段。在长期的艺术实践过程中,运用声腔来进一步表现各类型人物的性格、身份、年龄、性别,则逐渐形成了行当唱腔。行当唱腔是以变化丰富的各种板式为基础,根据不同行当角色的实际需要,不改变既成的板式结构而采用音乐手段来实现的,行当唱腔的形成更加丰富了板腔体声腔的表现力。

各种行当唱腔的形成,都基于男女分腔。如京剧生、旦、净、丑行当唱腔,虽风格鲜明,各具特点,但都是从生、旦两种唱腔中衍生而成的。

花脸(净)唱腔与老生唱腔结构基本相同,只是从粗犷、威重的人物气质和浑厚、洪亮的唱工方面来表现这类人物个性的。

老旦唱腔结构虽然与老生相同,但其旋律多在中低音区,并且富于装饰性,唱法也突出老年妇女的特点。

小生唱腔旋律兼有老生和旦行特点,唱工以假声为主,有时也使用真假声结合的唱法,给人以洒脱、挺拔之感。

青衣(旦)虽与老生唱腔的板式结构相同,然而二者唱腔却采用“同宫异调”的方法,这种方法有效地解决了生、旦歌唱的音区问题。

京剧中的男女分腔是采用“同宫异调”的方法处理的,就是在同一宫调基础上,运用五度或四度的移位,形成两个不同的调式。西皮唱腔中生、旦分别使用宫、徵两个调式,二黄唱腔中生、旦分别使用商、徵两个调式,从二者常用音域比较中看,旦腔高于生腔五度。



归根到底,板腔体声腔体系中各种各样的唱腔,不管是陕西、山西梆子的苦音、欢音,还是豫剧中的上五音、下五音,河北梆子中的正调、反调,皮黄腔的正反西皮、正反二黄,它们都是建立在共同板式上。板式是一种节奏概念,每一种板式均表现为具体节奏形态,它规范了上下句的句式结构,句幅的长短、唱句的起落、节拍的形式、速度等等,同时它又具有一定的变化特点和程式性。因此,板腔体声腔是在一种基本节奏变化、重复滚动的过程中完成戏剧任务的。

因为板式的节奏是根据语言句读形成的,所以在流传过程中不受地域所限,在全国很多地区的声腔中都可见到相同板式出现,从而形成各具地方特色的地方剧种,构成庞大的腔系,最具典型意义的莫过于梆子腔系了。

第二节 板式分类

板式是板腔体唱腔的基础结构,唱段中不同板式的变化往往是不同情绪、节奏、速度、段式结构唱腔的转换。板式对唱句的开始、结束、句幅的长短、句读的时值和字位、节拍形式、速度的快慢等,均具有规范作用。

板式的名称虽然多种多样,但在分类时,则主要是根据各种板式不同功能划分的。总的可以归纳为以下四种板式类型:原板类;慢板类;快板类;散板类。

下面将分别介绍和列举上述几种板式类型在国内流行的一些主要声腔剧种中的实例。

一、原板类

[原板]在不同声腔、剧种中叫法不同,现仅就本部分所涉及的声腔剧种分列如下:

同州梆子:二六板(苦音、欢音之分)

秦腔:二六板(苦音、欢音之分)

蒲剧:二性

晋剧:夹板

河北梆子:二六板(快、慢板之分)

豫剧:流水、二八板

西皮:原板、二六板

二黄:原板

评剧:小生二六板,原板二六

(一)梆子腔原板类①

[二六板] 梆子腔[二六板]属原板类,因唱腔上下句结构均为六板组成而得名,它长于叙事,又可抒情。唱腔旋律丰富,变化大,是梆子唱腔中应用最为广泛的一种板式。它可以以单一板式形成唱段独立自行起落,也可与其他板式组合,架构混合板式的唱段。

[二六板]上下句的句幅为13拍,“眼”起一拍未计算在内。典型的句式是起于眼,落于板,词格为二、二、三或三、三、四。唱句组织可有“前连”句式(即为头读、腰读相连)和“后连”句式(即腰读、尾读相连)两种。上句第一读为一板加一拍,第二读两板,第三读三板。

如:

| | | | |
|-------------|--------------|-----------|------|
| 第一读 | 第二读 | 第三读 | (过门) |
| X X 0 X . | X X X (过门) | X X X - | X - |
| 七言: 一 二 | 三 四 | 五 六 | 七 |
| 十言: 一二 | 三 四 五 六 | 七 八 九 | 十 |