

粤剧乐队写作

彭家焜 著

广东省文化厅艺术处编印

嘉惠來者

新著出版誌賀

戊寅九月劉勳書



祝賀：粵劇樂隊寫作出版

繼承傳統，鑄金石。
大胆創新，人人贊賞。

周國榮



序

广东省文化厅副厅长 陈中秋

彭家榭先生是广州乐团原创工作室主任，一级作曲家，早年毕业于中央音乐学院作曲系本科，受过系统的专业教育，对民族民间音乐也有较多的研究。他从事专业音乐工作近五十年，曾创作过大量各种形式的音乐作品和发表过相当数量的学术论文。更为难得的是，作为一位长期学习和从事西洋音乐的作曲家，他也曾全职参加过九年整的粤剧音乐唱腔改革，先后为《沙家浜》、《海港》、《杜鹃山》等大量粤剧写过乐队总谱，积累了丰富的戏曲乐队写作经验。现在他虽然已经退休，但仍笔耕不辍，近年仍再为粤剧《情系中英街》、《锦伞夫人》等的乐队写作。因此，在理论和实践两方面，他都有足够的条件，为我省这些年戏曲音乐的改革发展留下一份宝贵的经验总结。写出这本《粤剧乐队写作》，实在可喜！粤剧是我国公认的大剧种之一，不但在我国的广州方言地区为广大群众所喜爱，而且其影响远至东南亚、欧美许多国家和地区。粤剧虽然有悠久的历史，有一套比较完整的艺术形式，但粤剧自身不断发展变化的历史已经证明，如何使粤剧更好地适应时代和观众的需要，不断改革创新，仍是一个十分值得重视和迫切的课题。戏曲这种艺术形式，音乐唱腔历来都是它最重要的表现手段

之一，也是区别不同剧种、风格的重要标志，整个戏曲的发展史首先是一部戏曲声腔的演变发展史。因此，音乐唱腔的改革也是戏曲改革的重要环节。从过去我省和全国各地的实践证明：在戏曲音乐唱腔的写作中，有目的地借鉴、使用一些外来作曲技法、伴奏乐队使用配套较完备的编制，用多声部写作技法去进行编配，是会大大增强它的表现力的，对塑造人物形象和渲染剧情气氛是很有帮助的。所以，有条件的剧团不妨在这方面进行积极探索，以促进我省戏曲适应时代变化不断向前发展。

戏曲乐队写作是一项技术性很强、劳动量很大的工作，要做得好就必须给有志者提供学习、提高专业修养和实践的机会。彭家槐先生所著的《粤剧乐队写作》一书，正是一本在国内也难得见到的戏曲乐队写作方面的论著。此书虽然谈的是粤剧，但对其他剧种也同样有参考价值，其道理是相通的。希望此书的问世，有助于推动和加快我省戏曲改革的步伐。

一九九八年十月

作者简介

1933年1月出生，祖籍广州市白云区。中央音乐学院作曲系本科毕业，一级作曲家，中国音乐家协会会员，广东音乐家协会二、三、四、五届理事。

1950年起从事专业音乐工作，先后曾任广州市文工团和华南歌舞团小提琴演奏员、指挥和业余作曲；广州音乐专科学校（星海音乐学院前身）作曲系教师和合唱指挥；广东省粤剧院专职作曲；广州乐团专职作曲、创作室主任。现多年来兼任华南文艺成人学院音乐系教授。

1952年初起公开发表作品，四十多年来先后发表和演出过声乐、器乐、交响音乐、广东音乐、粤剧音乐等大小音乐作品五、六百件以上和学术性及其他文章近百篇。作品大多植根于广东地区为主的民族民间音乐，严谨朴素、通俗易懂。先后有数十件作品在全国性和地方性评奖中获奖，其中作词作曲的《贫下中农当了家》一九六五年获全国农村征歌一等奖、歌曲《人人叫我好儿童》和小提琴曲《翻身的牧童》等多年来流行全国。

作者生平和业绩已收入《中国音乐家名录》、《中国音乐家辞典》和《中国当代文艺家辞典》等。

题词	刘斯奋 (A)
题词	周国瑾 (B)
序	陈中秋 (C)
作者简介	(E)

目 录

上篇 技法述要	(1)
前言	(2)
第一讲 乐队编制	(5)
第二讲 各组乐器的功能	(10)
第三讲 突出唱腔和突出民乐	(15)
第四讲 伴奏织体的设计	(18)
第五讲 音律、和声、复调、转调等技法的应用	(21)
第六讲 多层次声部重叠	(25)
第七讲 纯器乐段的处理	(27)
第八讲 打击乐的特殊性	(29)
第九讲 小型乐队的写作	(31)
第十讲 总谱写法	(33)

下篇 谱例讲解	(37)
例前说明	(38)
例 1 《沙家浜》片断	(39)
例 2 《沙家浜》片断	(45)
例 3 《沙家浜》片断	(51)
例 4 《何真归明》片断	(57)
例 5 《胡不归》“哭坟”片断	(63)
例 6 《碧海狂僧》片断	(67)
例 7 《莲花仙子词皇帝》片断	(74)
例 8 《红娘》片断	(78)
例 9 《情系中英街》片断	(84)
例 10 《情系中英街》片断	(88)
例 11 《情系中英街》片断	(93)
例 12 《锦伞夫人》片断	(97)
例 13 《锦伞夫人》片断	(104)
例 14 《锦伞夫人》片断	(108)
跋	黎 田 (112)
后记	(114)

上 篇

技法述要

上篇 技法述要

前言

从一九六九年起，我曾到广东省粤剧院参加了长达九年的粤剧音乐改革实践，主要负责乐队的写作工作，《沙家浜》、《海港》、《杜鹃山》、《逼上梁山》等十多个剧目都主要由我执笔编配。近年又先后为深圳粤剧团的《何真归明》、《情系中英街》全剧和省粤剧院的《锦伞夫人》大部分谱写乐队总谱，也曾为广州市粤剧团和广州乐团写过一些唱段的乐队总谱。虽然谈不上有什么成熟的经验，现在只是把我在多年的实践中的一些体会谈谈，与有志於戏曲乐队写作的同仁商榷，以期抛砖引玉，为促进粤剧音乐改革献一点绵力。

戏曲乐队用多声部写作法去编配，是一项技术性很强和十分繁重的工作。如果不理解这一点而要求写作者在十头八天内完成全剧的乐队写作的话，就很难使艺术质量得到保证，也往往使写作者的劳动得不到应有的尊重。戏曲评奖也从来都忽略了乐队写作的劳动价值。

在谈具体的写作技法问题之前，我想先谈一下我对戏曲音乐改革的认识。

不可否认：我国许多地方戏曲剧种都有数以百年计的传统，都有一套成熟的艺术表现形式，比较定型的唱腔格律和乐队伴奏手法，形成了各剧种自己独特的、鲜

明的特色。同时也应该承认：作为意识形态的艺术形式，也必然会随着社会的变革而发展，因为观众的思想感情和审美观念都不断在改变，他们对艺术的爱好和需求也必然会随之而不断变化。因此，传统的艺术形式不可能千百年凝固不变，不可能原封不动地、全部地永远保存下去。为适应社会的变革和人民思想感情的变化，传统艺术如不随之相适应地发展，则也难免有一部分会逐步被淘汰。要避免“消亡”，就得要变革，此外别无他途。

粤剧是一个善于吸收和富于容他性的剧种，这和广东从历史上看较早地接受外来影响有关。粤剧自产生伊始，数百年的历史也经历过不断的变革。本世纪五十年代起，上海、浙江、东北等地许多地方戏曲剧种早就尝试过引进西洋乐器和运用过多声部写作技法，粤剧也作过类似的改革，取得过一定的成绩，积累了一些经验。

在“四人帮”强制推行“样板戏”模式时期，利用“样板戏”作为达到其政治目的的工具，自然是对文艺的发展产生过恶劣的影响，引起了广大群众的反感。不过，仅从艺术的角度来说，我们也应客观地看到：当时参与进行具体艺术创作的是广大革命文艺工作者，“样板戏”也凝聚了许多专业人员的心血（比如搞乐队写作的人就不乏我过去在音乐学院时的同学），其中也在某种程度上融汇了十七年来戏改工作所积累的经验，在音乐唱腔改革方面也提供了一些值得注意的经验。广东的戏改音乐工作者在这方面也同样做过大量的工作，取得

过不少成绩。在我参加我省首次移植《沙家浜》时，“样板戏”的音乐写作经验还没有公诸於众，完全是我们自己摸索尝试去做的，但可惜这些一直没有认真总结。粉碎“四人帮”之后，随着对“样板戏”的重新评价，粤剧音乐唱腔在相当一个时期中又基本回复到照套传统板式和几件民乐齐奏的老路上去，从一个极端又走向另一个极端，这样就连同几十年艰苦摸索的经验也都自我否定了。

基於以上认识，我认为粤剧伴奏也要改革，也要发展，先总结一下过去几十年的经验（不妨也包括移植“样板戏”的某些可取之处），在此基础上继续大胆进行改革。

如何改革？仁者见仁，智者见智，路是人走出来的。我认为可以鼓励各种不同的尝试，不怕改错，就怕不敢改。八十年代北京就搞过一台“南腔北调”戏曲唱腔音乐会，根据不同剧种的唱腔，尝试使用不同的乐队编制和伴奏方法，引起了许多人的关注。从实践中去检验、去总结，相信总会找到自己可行的路子。近几年来，粤剧一些条件较好的剧团，已开始不满足於简单大齐奏的伴奏方法，又开始为一些重点经营的剧目配备较大型较完备的乐队，聘请熟悉乐队写作的专业人员用多声部写作技法去进行编配，我也再度先后多次应邀为深圳粤剧团、广东粤剧院等写作戏曲乐队。现在我只试谈谈我在粤剧乐队写作这方面多年实践的体会，其他戏曲剧种的乐队写法也可作参考，许多问题是其理相通的。

第一讲 乐队编制

为了既保留剧种的特色，又能获得厚实的音响、广阔的音域、丰富的色彩，最大限度地发挥乐队的表现力和更好地烘托唱腔，以便更有助于深化剧情内容的需要，因地制宜地采用合理的乐队编制是必要的，运用多声部写作手法去编配乐队是有帮助的。

乐队编制究竟要多大？要配备什么样的乐器？这不必划一个固定的模式，一方面要考虑到具体剧目内容的需要，另方面也要考虑到剧团客观条件的可能。

一 乐队的规模

由于戏曲乐队一般要放在舞台两侧进行演奏，尤其是指令和掌板必须处在能清楚地看到表演区的位置，而舞台两侧可供乐队摆放的空间有限，这就不可能使用过于庞大的乐队编制。因此，原则上是既要求乐队能获得丰厚的音响，也要求人员要尽量精简。如果为大型长剧伴奏，则以大约二十五人以内的乐队为宜，中、小型剧目则可视需要酌量精简。近年有些剧团尝试把乐队摆在舞台前面的乐池去，我认为也不妨尝试，但音响问题要妥善解决，不要造成一道“音墙”阻隔了演员的演唱，指挥与掌板的协调默契也需处理好。

二 乐队的类型

具体要配备那些乐器？这也不能千篇一律，从过去

我多年的实践，曾经为不同剧目使用过较多的有两类：一种是用精简了的单管西洋管弦乐队为基础，加上剧种特色的几件跟腔的主奏民族乐器和打击乐（例如《何真归明》和过去移植的“样板戏”）；另一种是用剧种特色的几件跟腔主奏民族乐器，加上吹管、弹拨、弓弦、打击乐各组都有一定比例的民族乐队为主，再视剧情需要适当地加进三几件西洋乐器（例如《逼上梁山》、《情系中英街》、《锦伞夫人》）。如果是属于现代题材内容而又气魄宏大的剧目，则使用以精简了的单管西洋管弦乐队加民乐主奏乐器的混合乐队较为有利；如果是属于传统剧目或内容、格调比较抒情纤细的剧目，则往往使用以民族乐队为基础适当加少量西洋乐器的混合乐队更具特色。不管是以西洋乐器为主还是以民族乐器为主的乐队，其跟腔的主奏民乐和打击乐都必须是保留使用该剧种最有代表性的乐器组合，这一点对保持剧种特色具有重大意义。

三 主奏乐器的选择

为什么跟腔的主奏乐器我都用四件高音乐器而舍去过去粤剧跟腔有时用上的色士（萨克管）、中胡等呢？因为：第一，既然是用多声部写作法去编配乐队，就有一个立体上音量平衡的问题，旋律固然重要，要突出一些，但低音和伴奏音型的音量也要相适应。所以，跟腔乐器不宜太多，音量不宜太强，四件再加上演唱，旋律的音量是基本上可以的了。第二，跟腔用偏高音的乐器

正是为了更好地突出旋律，因为在大多数情况下，跟腔乐器的音域都是置于伴奏乐器音域之上。如果跟腔乐器用了中音甚至低音乐器的话，则这些乐器演奏的旋律会与伴奏搅浑在一起，反而造成混浊，配器线条不清晰。当然，如果使用大齐奏而不用多声部写作的乐队去伴奏则又当别论。

四 乐器的编制

从我过去的实践大致拟定（具体不同剧目会作适当调整）两种乐队的编制如下：

（甲）以西洋管弦乐器为基础的混合乐队（大致二十二至二十五人左右）。

1 跟腔主奏乐器（四件左右）

软弓组合（伴奏二黄等板腔为主）：高胡（头架）、南胡、扬琴、琵琶各一件。

硬弓组合（伴奏梆子等板腔为主）：二弦（头架）、竹胡（或南胡）、扬琴（或琵琶）、柳琴（或月琴）各一件。

有时根据某段唱腔的需要，两种组合均可临时适当调整（由原演奏员兼）。例如伴奏南音时高胡可改用椰胡并加入洞箫限腔；伴奏高亢的霸腔时，也可在某些唱段中加入竹笛或短筒（喉管）等等。

2 木管乐器（三件左右）

长笛一支，双簧管一支，单簧管一支。

3 弦乐器（五至六件左右）

第一小提琴两件，第二小提琴两件，中提琴一至两件。

4 铜管乐器（三至四件左右）

小号一至两件，圆号两件。

5 低音乐器（三至四件左右）

大提琴一至两件，倍大提琴一件，长号一件。

6 打击乐器（四件左右）

本剧种传统击乐组合，必要时可兼定音鼓、小鼓、钹等。

（乙） 以民族乐器为基础的混合乐队（大致二十三人至二十五人左右）。

1 跟腔主奏乐器（四件左右）

组合形式与第一种乐队相同。

2 吹管乐器（两件左右）

竹笛一件（必要时兼洞箫），唢呐一件（兼小唢呐与大唢呐）。

3 弹拨乐器（三件左右）

柳琴（或月琴）一件，琵琶（或小阮）一件，中阮一件。

4 弓弦乐器（五至六件左右）

第一南胡两件，与第二南胡两件，中胡一至两件。

5 低音乐器（二至三件左右）

大提琴一至两件，倍大提琴一件。

6 西洋乐器（三件左右）

长笛一支，双簧管一支，单簧管一支。

7 打击乐器（四件左右）

组合形式与第一种乐队相同。

此外，为了使和声更丰满，条件许可时可增加一个笙。为了特殊的需要，临时加古筝等色彩性乐器也未尝不可。

各组乐器的配备，原则上要考虑到各组都有高、中音乐器，以便能单独组成和弦，也能两组以至三组可按时对应音域组成混合音色的和弦（例如第一声部柳琴或月琴加第一南胡，第二声部琵琶或小阮加第二南胡，第三声部中阮加中胡。又如西洋乐器为基础的乐队，第一声部长笛加第一小提琴，第二声部双簧管加第二小提琴，第三声部单簧管加中提琴）。由于戏曲乐队编制不能过大，而且吹管乐器的音量较大和音色也较突出（尤其是哨呐），所以一般民乐吹管乐器就不必要求多件可组成和弦了。