

# 戏曲作曲

连波

上海音乐出版社

责任编辑：沈庭康

封面设计：袁银昌

## 戏曲作曲

连波

上海音乐出版社出版、发行

(上海绍兴路 74 号)

总发行所经销 祝桥新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 10 75 字数 231,000

1989 年 7 月第 1 版 1989 年 7 月第 1 次印刷

印数：1—3,800 册

ISBN 7-80553-091-2/J·78 定价：5.50 元

## 内 容 提 要

《戏曲作曲》是一部戏曲作曲技术理论书籍。从基础理论到创作实践,较系统地论述了戏曲音乐创作问题。其内容有:板腔体唱腔的结构与旋法,曲牌体唱腔的组合与创腔,腔词的配合,吟诵性唱腔的节奏处理,宫调的转换,男女声对唱与重唱,多声部音乐写作,乐队编制及配器,配乐写作,整体布局等。该书对广大戏曲工作者或从事其它音乐创作的人员都有一定参考价值。亦可作为戏曲作曲课教材使用。

## 前 言

我国的戏曲，历史悠久。作为戏曲有机部分的戏曲音乐，也是丰富多彩的。它在长期的艺术实践中，积累了许多宝贵经验。特别是建国以来，在党的“百花齐放”和“古为今用、洋为中用”方针指引下，大批新音乐工作者参加了戏改活动，他们为了表现新的时代，为了适应广大观众的需要，运用了新的作曲技法，使戏曲音乐的表现力大为丰富和提高。

戏曲作曲家，不仅要熟练地掌握本剧种的音乐，而且也应该对其它较成熟的剧种音乐有所了解，以便于吸收，取长补短。此外，还须具有作曲的专业技法，深晓戏剧知识，使音乐在这一综合艺术中恰切地发挥积极作用。这本书就是想从上述几方面来分章论述的。在论述方法上，力求理论和实践相结合，普及和提高相结合。为了使广大戏曲工作者阅读方便，大多用简谱为例，并尽可能选有与谱例相应的唱片或出版的盒带供作参考。

我国有三百几十个剧种，虽然音乐风格各不相同，但音乐创作上的许多规律，却是基本相同的。因此，这里就不限于某一剧种，而是以某些剧种或曲艺音乐为例，通过剖析，可以举一反三，融会贯通。

这本书是以专题性的方式分章论述的，但各章之间又有一定联系，如第一章“板腔体唱腔的结构与旋法”，只是谈了上下句体和起承转合四句体等的结构与旋法。第二章“曲牌体唱腔的组合与创腔”，是分析单曲体与套曲的组合方式及若干创腔问题。至于总的唱段结构及全剧的音乐布局，则在第十章中评析。所以第一、二章与第十章实际上是相连的。现在之所以要分章论述，是因为有

许多作曲技法务必先说清楚之后,才能谈第十章总的音乐布局。同样,第三章“腔词的配合”、第四章“吟诵性唱腔的节奏处理”、第五章“宫调的转换”、第六章“男女声对唱和重唱”,也是从不同角度来阐述唱腔旋律的写作技法。第七章“多声部音乐写作”(包括和声与复调)、第八章“乐队的编制及配器”和第九章“配乐写作”,则是侧重从多声部写作的角度来分析的。总起来说:十章教材是试图把戏曲音乐的作曲技法作为一个整体来加以论述的。

多年来,我总想写一本较系统的戏曲作曲教材,但限于水平和手头资料之不足,一直未能如愿。近年来,由于我院作曲专业及戏曲作曲专修科的教学需要,迫使我将有关问题用分章的办法写出来,但还不系统,更不成熟,只能作为个人学习心得,聊供抛砖引玉,盼能得到同志们的教正。

连 波

1983年于上海音乐学院

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	2800.147
总记号	

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	F4/1005e22
总记号	152256

# 目 录

## 前 言

<b>第一章 板腔体唱腔的结构与旋法</b> .....	<b>1</b>
<b>第一节 基本腔格</b> .....	<b>2</b>
一、单对仗型	
二、复对仗型	
三、起承转合	
<b>第二节 变化腔格</b> .....	<b>12</b>
一、加腔与减腔	
二、句格增减	
<b>第三节 板式变化</b> .....	<b>31</b>
一、板式的演化	
二、板式的转接	
三、行当的分腔	
<b>第四节 旋法对比</b> .....	<b>47</b>
<b>第五节 流派唱腔</b> .....	<b>49</b>
<b>第二章 曲牌体唱腔的组合与创腔</b> .....	<b>59</b>
<b>第一节 昆曲音乐</b> .....	<b>59</b>
一、曲牌的“特征腔”与昆曲的“惯用腔”	
二、加强“叙述性”和“戏剧性”	
三、关于“以字度腔”问题	
四、关于“套曲”问题	
<b>第二节 高腔音乐</b> .....	<b>68</b>
一、常用的结构组合	
二、滚唱的创腔	

三、旋宫换调	
四、套曲的组合	
五、帮腔的运用	
第三节 民歌联唱体音乐·····	84
<b>第三章 腔词的配合</b> ·····	<b>91</b>
第一节 四声的辨别与处理·····	91
一、方言的划分	
二、字调的归类	
三、字调与行腔	
第二节 几种方法·····	100
第三节 字音“变调”·····	104
一、单字异音	
二、两字变一	
三、四字变两	
第四节 唱词音节与轻重读·····	107
一、音节划分	
二、字音的轻重读	
第五节 虚词与主词·····	115
一、虚词的处理	
二、主词的处理	
<b>第四章 吟诵性唱腔的节奏处理</b> ·····	<b>119</b>
第一节 古代诗词的吟诵腔·····	119
第二节 规整性与灵活性相结合的节奏处理·····	125
一、根据文学唱词的节奏要求	
二、根据剧种音乐的风格要求	
三、根据词句字数的增减要求	
第三节 特殊节奏的表现意义·····	131
一、“板轻眼重”的特殊处理	
二、复合节拍的自由结合	
三、有定格的自由运腔	
第四节 吟诵夹念白·····	142

一、诵间夹念	
二、似诵似念	
三、诵念结合加间奏	
<b>第五章 宫调的转换</b> .....	<b>146</b>
<b>第一节 官音系统的转换</b> .....	<b>146</b>
一、如何确定不同的官音系统	
二、小三度间音的应用	
三、旋宫的几种方式	
<b>第二节 调式结构的转换</b> .....	<b>162</b>
一、如何确定调式结构	
二、宫调转换的三种方法	
<b>第六章 男女声对唱和重唱</b> .....	<b>174</b>
<b>第一节 音区划分</b> .....	<b>174</b>
一、京剧的男女声音区范围	
二、沪剧的男女声音区范围	
<b>第二节 男女声对唱的基本处理方法</b> .....	<b>176</b>
一、同官音异调式	
二、同官音同调式	
三、异官音同调式	
<b>第三节 男女声轮唱与重唱</b> .....	<b>187</b>
一、同音交接	
二、首尾重迭	
三、男女声轮唱	
四、三声部轮唱与重唱	
<b>第七章 多声部音乐写作</b> .....	<b>196</b>
<b>第一部分 和声写作</b> .....	<b>196</b>
<b>第一节 低音写作</b> .....	<b>196</b>
一、用和弦根音	
二、用转位和弦	
三、用间插性和弦	
<b>第二节 和声功能的应用</b> .....	<b>202</b>
一、和弦功能	



二、交替功能	
第三节 七和弦、九和弦的运用 .....	206
一、七和弦的特性	
二、七、九和弦的应用	
三、七、九和弦的“解决”	
第四节 为旋律配和声 .....	209
一、和声内含	
二、和声节奏	
三、和声应用	
第二部分 复调写作 .....	215
第一节 基本法则 .....	215
一、旋律起伏	
二、节奏对比	
三、和声关系	
四、声部进行	
五、首尾处理	
第二节 和弦外音 .....	218
一、弱拍部位——经过音、辅助音、换音和先现音	
二、强拍部位——留音和倚音	
第三节 织体类型 .....	220
一、支声复调	
二、对比复调	
三、模仿复调	
四、柱式写法	
第八章 乐队的编制及配器 .....	236
第一节 乐队编制 .....	236
第二节 各组乐器的定弦及音区划分 .....	238
一、吹管乐器	
二、弹拨乐器	
三、拉弦乐器	
第三节 配器概述 .....	242
一、配器与配戏	

二、突出主旋律	
三、写好低声部	
四、独奏要突出	
五、音色的调配	
六、乐器的排列	
第四节 配器分析·····	250
一、音量的强弱	
二、配器的调色	
三、唱腔的配法	
四、伴奏音型与复调写法	
第五节 缩谱与总谱·····	287
一、写缩谱的要点	
二、细致的缩谱写法	
三、简要的缩谱写法	
第九章 配乐写作·····	294
第一节 音乐的风格·····	294
一、剧种的音乐风格	
二、剧目的音乐风格样式	
三、配乐与“唱伴”风格要统一	
第二节 人物主调的运用·····	305
一、人物主调要有鲜明的形象性	
二、人物主调的变奏	
三、第二主调的构成和运用	
四、人物主调与唱腔的关系	
五、人物主调写作的常用结构形式	
第三节 过门的写法·····	317
一、引奏	
二、间奏	
三、尾奏	
第四节 帮唱的作用·····	319
第十章 整体布局·····	321
第一节 整体布局的重点与一般·····	321

第二节 唱段的结构布局.....	323
第三节 折子和全剧的结构布局.....	325
一、折子的结构布局	
二、全剧的结构布局	
第四节 打击乐的应用.....	328
附： 工作程序.....	330
结 语.....	332

## 第一章 板腔体唱腔的结构与旋法

唱腔结构，是指构成唱腔的组织形式；唱腔旋法，是指唱腔旋律的运动及创腔方法。戏曲中的唱腔，是塑造人物形象、刻划人物性格、推动戏剧情节发展的重要手段。

我国有三百几十个剧种，音乐风格各异，但音乐体式大致可分为三类：一是“板腔变化体”，如皮黄腔、梆子腔及越剧、评剧中的基本腔等；二是“曲牌联缀体”，如高腔、昆腔等；三是“板腔、曲牌综合体”，如沪剧、锡剧中的滩簧腔与苏南民歌综合运用等等。本章着重谈“板腔变化体”（简称“板腔体”）唱腔的结构与旋法。

“板腔体”唱腔的音乐，一般说是在上、下句基础上，根据内容、语势、字数、板式、行当、宫调等不同需要而作灵活变化。也即根据剧中人物性格及感情等具体情况，通过结构和旋法的种种变化来表现之。

“板腔体”唱腔音乐的特点是：统一中有变化，变化中又有统一。它用较少材料，通过多种变化，来表现丰富而复杂的戏剧内容。

“板腔体”作曲的技法，不仅在我国戏曲史上具有特殊的贡献，

---

注：为了便于简谱与五线谱音高的对照比较，这里列表加以说明：简谱任何音级均可作 do，一概以首调唱名的“1”作为基准，记作“1=x”。从降 b<sup>1</sup>起记作“i”；a<sup>1</sup> 以下则记作“1”，例如：



而且还推动了我国音乐事业的发展,尤其是对歌剧音乐的创作,有着重大的影响。

## 第一节 基本腔格

所谓基本腔格,就是将板腔变化体唱腔的一般规律,归纳抽象出一个基本结构及旋律骨架,作为剖析各种唱腔变化的依据。

### 一、单对仗型

单对仗型是由一个上句和一个下句所组成的最基本的唱腔结构。

#### 例1. 越剧〔尺调腔〕

$$1=G \frac{4}{4}$$

〔中板〕  $\text{♩} = \text{约 } 80$

上句							
①	②		③				
6	1 2	3	2 1		6 1	3 5	2(5 4 3)
—	二	三	四		五	六	七,
下句							
①	②		③				
2	3 5	3	2 1		6·1	2 3	1(5 3 2)
二	二	三	四		五	六	七。

上例是个单对仗结构的腔格,由上下两句组成。上句落 re,不稳定,具有动的功能;下句落 do,有相对稳定并有静的功能。每句均可分为三个腔节。上下两句,具有腔段的性质。

基本腔格只是一种骨架,当与唱词结合时,由于字调、词格、语势、感情的不同,可以引起种种不同的变化。

为了说明腔格的变化,列举相同两句唱词作几种不同的变化。  
如:

## 例2. 选自越剧《梁祝》

(1)  $1=G \frac{4}{4}$

[缓中板]  $J=72$

1  $\underline{3 \ 21} \ \underline{1 \cdot 2 \ 35} \ 3 \mid \underline{2321} \ 6 \ \overset{v}{\underline{6 \ 1}} \ \underline{2353} \mid \overset{3}{\underline{2 \cdot (3 \ 23 \ ? \ 2 \ 5 \ 4 \ 3)}} \mid$   
仁 兄 宏 论 令 人 敬，

2  $\underline{3 \ 5 \ 6 \ 3 \ 23} \ 2 \mid \underline{2 \cdot 3 \ 7 \ 6} \ \underline{5 \cdot 6 \ 1 \ 23} \mid \overset{12}{\underline{1 \cdot (2 \ 17 \ 1 \ 1 \ 2 \ 1 \ 7)}} \mid$   
志 同 道 合 称 我 心。

上例两句都在第三腔节扩大了腔幅，加强了抒情性。

(2)  $1=G \frac{4}{4}$

[中板]  $J=84$

1  $\underline{1 \ 5} \ \underline{3 \ 21} \ \underline{12} \ 3 \cdot \mid \underline{6 \ 1} \ \underline{2 \ 35} \ \underline{2 \cdot (5 \ 4 \ 3)} \mid$   
仁兄 宏 论 令人 敬，

2  $\underline{2 \ 2} \ \underline{7 \ 65} \ \underline{5 \cdot 6} \ \underline{1 \ 3} \mid \underline{2 \ 5 \ 6} \ \underline{1 \ 23} \ \underline{1 \cdot (7 \ 6123)} \mid$   
志同 道 合 称我 心。

上例各腔节的字位节奏都加变化，使之有活跃明快的感情色彩。也可将各腔节字位节奏拉宽或并紧，例如：

(3)  $1=G \frac{4}{4}$

[中板]  $J=75$

1  $\underline{1 \ 3 \ 2} \ \underline{1 \ 2 \ 3} \ \underline{6 \ 1} \ \underline{3235} \mid \overset{3}{\underline{2 \cdot (3 \ 43 \ 2 \ 2 \ 5 \ 4 \ 3)}} \mid$   
仁兄 宏 论 令人 敬，

2  $\underline{2 \ 7 \ 6} \ \underline{5 \ 6 \ 1} \ \underline{2 \ 5 \ 6} \ \underline{1 \ 23} \mid \underline{1 \cdot (2 \ 17 \ 1 \ 1 \ 4 \ 3523)} \mid$   
志同 道 合称我 心。

上例由于字位的并紧，使唱腔与语言结合更为密切，因而更富于叙述性。

类似的变化还有很多可能,限于篇幅,这里不一一举例。

腔格的结构,有时还可根据唱词内容的需要,对某一句进行扩充和紧缩,造成上下句不对称的情况,使唱腔富有新意。

例3. 选自越剧《琵琶记》

1=G  $\frac{4}{4}$

[慢板]  $\text{♩} = 50$

<u>1</u> <u>6</u>	<u>1</u> <u>2</u> 3 .	$\overset{2}{\underline{\underline{1}}}$
我	要 画	(他)
<u>6</u> <u>3</u> <u>3</u>	<u>6.1</u> <u>6</u> <u>1</u>	
脸	庞(儿)	带
2 .	( <u>3</u> <u>7</u> <u>3</u> <u>2</u> )	<u>5</u> <u>6</u> $\overset{5}{\underline{\underline{3}}}$ <u>0</u>
厚,	可是	他 枯黄消
	<u>6</u> <u>1</u> <u>7</u> <u>5</u> <u>6</u>	$\frac{2}{4}$ <u>5.</u> ( <u>3</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>5</u> )
	瘦。	

上例下句字位节奏均作紧缩。上句宽、下句紧,这样,与所表现的内容颇为吻合:仿佛上句提出的希望,下句却作相反的回答。

唱词前三后四格式,可使唱腔节奏有更多变化。同时,使旋法上亦更富于表现力。

再以梆子腔系统的豫剧〔二八板〕为例。加以比较分析:

例4. 选自豫剧〔豫西·二八板〕

1=bE  $\frac{2}{4}$

中速  
(上句)

«花木兰» (花木兰唱)	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center;">①</td> <td style="text-align: center;">②</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;"><u>5</u> <u>6</u>   <u>i</u> <math>\overset{i}{\underline{\underline{6}}} <u>5</u>   <math>\overset{3}{\underline{\underline{i}}}</math> <math>\overset{i}{\underline{\underline{4}}}</math> <u>3</u> <u>2</u> <u>5</u>   <math>\overset{5}{\underline{\underline{1}}}</math> - :   (<u>6</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u>  </math></td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">花 木 兰</td> <td style="text-align: center;">羞 答 答</td> </tr> </table>	①	②	<u>5</u> <u>6</u>   <u>i</u> $\overset{i}{\underline{\underline{6}}} 5   \overset{3}{\underline{\underline{i}}} \overset{i}{\underline{\underline{4}}} 3 2 5   \overset{5}{\underline{\underline{1}}} - :   (6 1 6 5  $		花 木 兰	羞 答 答			
①	②									
<u>5</u> <u>6</u>   <u>i</u> $\overset{i}{\underline{\underline{6}}} 5   \overset{3}{\underline{\underline{i}}} \overset{i}{\underline{\underline{4}}} 3 2 5   \overset{5}{\underline{\underline{1}}} - :   (6 1 6 5  $										
花 木 兰	羞 答 答									
“基本腔型”	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center;">①</td> <td style="text-align: center;">②</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;"><u>5</u> <u>6</u>   <u>i</u> <u>6</u> <u>5</u>   <u>5</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>1</u>   <u>1</u>   (<u>i</u> <u>7</u> <u>6</u> <u>5</u>  </td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">一 二 三</td> <td style="text-align: center;">四 五 六</td> </tr> </table>	①	②	<u>5</u> <u>6</u>   <u>i</u> <u>6</u> <u>5</u>   <u>5</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>1</u>   <u>1</u>   ( <u>i</u> <u>7</u> <u>6</u> <u>5</u>		一 二 三	四 五 六			
①	②									
<u>5</u> <u>6</u>   <u>i</u> <u>6</u> <u>5</u>   <u>5</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>1</u>   <u>1</u>   ( <u>i</u> <u>7</u> <u>6</u> <u>5</u>										
一 二 三	四 五 六									
«朝阳沟» (栓保娘唱)	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center;">①</td> <td style="text-align: center;">②</td> <td style="text-align: center;">③</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;"><u>i</u>   <u>i</u> <u>3</u> <u>5</u>   <math>\overset{2}{\underline{\underline{6}}}</math> <math>\overset{2}{\underline{\underline{7}}}</math> <u>6</u> <u>5</u>   <u>5</u> <math>\overset{3}{\underline{\underline{6}}}</math> <u>3</u>  </td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">有 什 么</td> <td style="text-align: center;">心 里 话 (你)</td> <td style="text-align: center;">明</td> </tr> </table>	①	②	③	<u>i</u>   <u>i</u> <u>3</u> <u>5</u>   $\overset{2}{\underline{\underline{6}}}$ $\overset{2}{\underline{\underline{7}}}$ <u>6</u> <u>5</u>   <u>5</u> $\overset{3}{\underline{\underline{6}}}$ <u>3</u>			有 什 么	心 里 话 (你)	明
①	②	③								
<u>i</u>   <u>i</u> <u>3</u> <u>5</u>   $\overset{2}{\underline{\underline{6}}}$ $\overset{2}{\underline{\underline{7}}}$ <u>6</u> <u>5</u>   <u>5</u> $\overset{3}{\underline{\underline{6}}}$ <u>3</u>										
有 什 么	心 里 话 (你)	明								

<u>6 4</u>   <u>3 25</u>   1   <u>1 1</u>   1 ) <u>5 6</u>   <u>1̇</u> <u>6 2</u>	③ 扩大
	施 礼 拜
<u>5 3</u>   <u>2 1</u>	1 ) <u>5 6</u>   <u>2 1</u>
	七 八
	<u>5 6</u>   <u>1̇.7</u>
	说直 讲,

扩大

<u>1̇. 2̇</u>   <u>7 6</u>   <u>5 06</u>   <u>7 2̇</u>   <u>1̇ 76</u>   <u>65↑4</u>   5 -	
上(啊)	
<u>7 6</u>	5 ( <u>5 5</u> )
九	十,
	<u>6 5</u>   <u>5</u>

5	( <u>5 6</u>   <u>5 2̇</u>   <u>7 6</u>   <u>5 37</u>   <u>65↑4</u>   5   <u>5 5</u> )
---	----------------------------------------------------------------------------------------

(下句) ①	②
<u>1̇ 17</u>   <u>6 54</u>   <u>313</u>   <u>2 1</u>   ( <u>6.1</u>   <u>6 5</u>   <u>5 3</u>   <u>2 1</u>	
尊 一 声	贺 元 帅
①	②
<u>1̇.7</u>   <u>6 5</u>   <u>3 5</u>   <u>6 1</u>   ( <u>0 17</u>   <u>6 5</u>   <u>3 5</u>   <u>6 1</u>	
二 二 三	四 五 六
①	②
<u>37</u>   <u>6 5</u>   <u>6 1</u>   <u>323</u>	
说 出 来	咱 可 以



1	)	<u>3 5</u>	<u>6 1</u>	<u>3 2 3</u>		<sup>3</sup> <u>1.(2)</u>	<u>3 2</u>		1 )
		细	听	端		详。			
		③							
1	)	5	<u>3 5</u>	<u>2 1</u>		<u>1.(2)</u>	<u>3 2</u>		1 )
		七	八	九		十。			
		③							
3	v	<sup>5</sup> <u>6 1</u>	<u>1 2</u>	<u>3 5</u>		<sup>5</sup> <u>1.(2)</u>	<u>3 2</u>		1 )
		慢	慢	商		量。			

上面将三个例子并排比较,从中可以看出:上句花木兰的唱腔第③腔节加以扩大;栓保娘的唱腔第③腔节则予以紧缩,间奏也省略了。下句的腔幅相同,只是栓保娘唱的第②腔节的间奏省略了。象这种根据人物感情、字调语势的不同,唱腔结构与旋法随之而变的创腔技法,是很有特点的。

## 二、复对仗型

在单对仗型的唱腔基础上,根据唱词的需要,又可演变出另外两句上下句结构的唱腔,就构成了复对仗型。

例5. 选自越剧《祥林嫂》

$$1=G \frac{4}{4}$$

〔缓中板〕  $\text{♩} = 72$

<u>5 3</u>	<u>5 6</u>	<u>1 2 7</u>	<u>6 7 6 5</u>		<u>6 7 6 5</u>	<u>5 6</u>	<u>6(2)</u>	<u>7 6) 5</u>
我	真	傻			我	真	笨。	(我)
<u>5.6</u>	<u>1 6</u>	<u>1.2</u>	<u>3 2 1</u>		<u>2 7</u>	<u>6 7 6 5</u>	5	-
又	是	懊	恼		又	是	恨。	

上例可以看作是例1的自由移位,其旋律与落音基本上是在例1的下四度关系上,但其旋法、腔幅、节奏等均与例1相似。如