2084

戲曲演員学習小叢書

戲曲乐隊的改革問題

中國戲曲研究院編

何为著

2824

通俗文藝出版社

首先要談談：樂隊的作用是什麼？

我們的戲曲音樂，包括歌唱和音樂伴奏这兩部分。

歌唱，在戲曲中的地位很重要。在一齣戲裏头，人物是怎样的性格，他这時的思想、情緒怎麼样，这一段戲剧情節是悲是喜，主要的是靠演員的歌唱來表現的。例如評剧“秦香蓮”中的“琵琶詞”这段歌唱，就叙述了秦香蓮的悲慘身世，表現了秦香蓮对陈世美貪圖富貴荣華、忘恩負义、不認妻子的行为的憤恨。在河南梆子“拷紅”这齣戲裏，紅娘这个女孩子对老夫人賴婚这件事是很不滿的，她对張生和崔鶯鶯的戀愛很同情，她帮助成全了他們的好事，但等到天快亮了他們还不起床，又使紅娘很焦急。这一些複雜矛盾的情感，也都通过歌唱來表現的。

但是，歌唱需要用器樂來襯托、來帮助。如果沒有这种襯托，一齣戲从头到尾都是乾唱，可以設想一下，这会多麼單調。在歌唱的時候缺少適当的器樂伴奏的剧种，如評戲初期的“什不閒”、“蓮花落”，以及初期的山东“五音戲”等等，就覺得比較單調，比較貧乏，感情的表現就不够濃。而像現在的評戲、秦腔、梆子等等，它們都有音樂伴奏來襯托唱腔，而且这些音樂伴奏往往能够根据唱詞內容，根据唱腔

的感情而有許多複雜的变化，听來就覺得音樂很丰富，歌唱很优美，感情也很濃厚。

这可以举一些例子。像河北梆子“梁山伯与祝英台”中“祭坟”的那一場，祝英台唱的搭調和 。（人民唱片，金宝环演唱）開始先唸了一段引子，这時不用音樂伴奏。这段引子是發抒祝英台对梁山伯悼念的那种感情的，越唸到後头，感情就越激動，激動到非要歌唱出來不可的時候，樂隊就立即奏了一个簡短的过門，先造成要唱的气氛，把後面的唱很自然地引了出來。在搭調中，開始時樂隊也不伴奏，只讓唱腔來表現感情，但等到甩腔之後，樂隊就一下子拥出來，把唱腔的感情烘托得更突出。在河南梆子“断桥”（人民唱片，常香玉演唱）中，也可以看到这样的特點。当白素貞唱到“正行走只覺得我这腹疼如扯”这一句時，在演唱上有一个甩腔，这時樂隊的伴奏非常輕，輕到幾乎听不見，完全讓唱腔來發揮感情。但到这句腔快結束時，伴奏馬上就强起來了，这就將白素貞那种悲痛的感情烘托得更强烈了。在評戲“鐘宮”裏，当秦香蓮的歌唱只是叙述和回憶往事的時候，樂器只是很輕微地跟隨着唱腔，而一到秦香蓮的感情激動得甩腔的時候，樂器的伴奏也就立刻强烈起來，在情緒上給了我們很深的感動。这些伴奏都是很好的。为什麼会有这样的藝術效果呢？因为歌唱是一种藝術表現，它的任务是發揮人物內心的感情，而樂隊的音樂伴奏，往往能將歌唱所要表現的感情襯托得更加突出。有時候，甚至一句唱腔結束了，而樂

隊的伴奏仍然能够把唱腔中已經表現出來的感情繼續加以發揮，把这种感情造成一个高潮，使我們听起來在心灵上受到很大的感動。例如評戲、梆子的搭調便常常是这样。这不过只是傳統的伴奏方法的一种，实际上，各种地方戲曲音樂伴奏的方法很多，这些伴奏都能以不同的形式帮助唱腔把情感表現得更深刻。这种襯托唱腔的作用，就是我們平常所說的“托腔”。

樂隊的伴奏还可以配合戲剧中的舞蹈動作。这就是配合身段。我們的戲曲是歌舞剧，舞蹈的成分很重。大的像起霸、趟馬、走边、亮相，小的如雲手、抖袖等等，这些身段動作都是很优美的舞蹈。它們需要用節奏很鮮明的音樂來配合。如果沒有樂隊的伴奏配合，这些优美的舞蹈動作也就很难得到突出的表現。

托腔、配合身段動作，这是樂隊伴奏的很重要的任务。但樂隊的作用还不止这兩項，还可以用它發揮更多的作用。比如說，它可以用來介紹人物的性格、身分，可以表現这个人物的一些內心活動。一齣戲，人物一出場，他是怎样的性格，他这時的心怎麼样，常常可以用樂隊的伴奏來作一个暗示。例如中國京剧院演出的京剧“黑旋風李逵”这齣戲，一開头，花荣、林冲等人上場都用叫做“長尖”的鑼鼓點打上，而李逵上場却用“急急風”，这就暗示了李逵这个人物与众不同，表現他这个人的性格是粗魯莽撞的，遇事很急躁。但是在京剧古典剧目“失街亭”裏头，諸葛亮上場用

“一錘鑼”打上，一方面表現了丞相出場是很威風、很有气派的，一方面也表現了諸葛亮这个人物作事總是不慌不忙，很穩、很老練、很有修养的样子。这些例子都是屬於用打擊樂器伴奏的。用管弦樂伴奏的例子也有。例如在河南梆子“拷紅”（人民唱片，常香玉演唱）这齣戲里，紅娘从西廂回來，向鶯鶯回話時所唱的那一段慢板，在起唱的过門裏有很多花音，小鑼还用了短促的節奏加以配合，我們听了覺得非常活潑，这就將紅娘这个女孩子的活潑、俏皮、可愛的性格，和那股子匆匆忙忙的神态給襯托了出來。再如在山西梆子“贈劍”（第一屆全國戲曲会演剧目，鞏美蓮演唱）这齣戲裏，百花公主看見那个陌生的書生海俊私闖到她宮裏來，很生气，想要殺他，但又看到海俊長得年青貌美，心裏又很爱他，音樂伴奏上就用了“北塔落”的曲牌來表現她这一內心的矛盾。再如像“行弦”这样的伴奏在很多地方戲裏是用得很多的，虽然因为用得太多太濫常常使它失去光彩，使人覺得單調，但也有些地方用得比較好，还能够表現人物的感情的。例如中國京剧院演出的京剧“柳蔭記”裏，祝英台唱到“举目抬头四下望”一句時，後面就用很短的行弦來表現她四下观望的神情。这样的例子在梆子、評戲的剧目裏很多。

除此之外，樂隊伴奏还能够表現一些特殊的戲剧环境，能够在舞台上造成一种特殊的戲剧气氛。像颳風、下雨等等这些周圍环境气氛的描寫，在話剧裏，都是靠後台的音响效

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.

果來表現的。但在戲曲裏，它都要靠音樂來表現，要靠樂隊的伴奏來表現。例如像升帳、升堂、擺宴等等場面，为了表現这些場面气派很大、很隆重，便用唢呐来吹奏如“發點”、“工尺上”等等的曲牌，並且用了大堂鼓等等打擊樂器來配合伴奏。再如表示颳風、下雨、下雪，大都用鑼边的音响來造成这种气氛。河北梆子“打漁殺家”，有一場在水上的戲，便用堂鼓和鑼边的音响來表示水声，來表現水上、船上这种环境。我們有許多戲是喜劇，在舞台上就要借助於音樂的力量來造成这种特殊的喜劇气氛。例如河北梆子“战北原”（人民唱片，銀達子演唱），諸葛亮在識破司馬懿派奸細來進行裏应外合的詭計以後，为了回答司馬懿的挑战，就故意用言語來戲弄他、激怒他。那一段唱，腔並不多，幾乎与朗誦一样，伴奏在曲調上也並沒有什麼新奇的地方，但是在樂器的演奏技術上却故意作了一些誇張，給人一种詼諧的感覚，加强了唱腔中那种戲弄的語气，把喜劇气氛表現了出來。再如蒲州梆子“盜刀”（山西省五四年戲曲会演剧目），这也是一个喜劇，当楊繼康为了掩護楊八姐而戲弄鉄扇公主時，过門非常活潑，而且用唢呐伴奏，这就將这个詼諧的喜劇气氛給造出來了。这些例子在傳統的剧目裏是很多的。

樂隊的作用，主要的就是这些。从樂隊的这些作用裏，我們可以看出：樂隊主要是为了戲剧，为了表現戲剧內容、表現戲剧情緒而存在的。

現在，我們需要進一步研究一下：为什麼我們戲曲樂隊

还需要改進？

我們的戲曲樂隊是由管弦樂与打擊樂这兩部分組成的。管弦樂就是文場，打擊樂就是武場。管弦樂在給唱腔伴奏時，能發揮很高的技巧，可以帮助歌唱把人物感情發揮得很深刻、很細緻，我們各种地方戲曲的唱腔这样优美，感情这样丰富，能深深地感動人，除了歸功於演員在演唱上的創造外，应該說，管弦樂的伴奏是起了很大的作用的。这一點，是管弦樂的特長，是打擊樂比不上的地方。但是另一方面，因为管弦樂器的數量比較少，音响不像打擊樂那样强，所以用來配合一些動作較大的、比較激烈的舞蹈，用來表現强烈的戲剧情緒和气氛（如像開打，像描寫人物內心比較激烈的矛盾鬥爭等等），就感到太弱，不能勝任。虽然在舞台上有一些舞蹈動作是可以用管弦樂來表現的，例如像“霸王別姬”中的舞劍，像“拾玉鐲”中的穿針引線、繡花等等的動作，都是用曲牌伴奏的，但这些舞蹈都还是比較文雅、比較細膩的，如果比較强烈一些的動作，如亮相等等，用管弦樂表現就比較困难。所以在这种情形下，就多用打擊樂來表現。

打擊樂的音响比較强烈，它能給人一种鮮明的節奏感。用它來配合舞蹈動作是很合適的。同時，用它來表現一定的戲剧环境，造成强烈的戲剧气氛，表現人物一定的內心活動，它也能起很大的作用，就像我們前面举过的例子裏所說的那样。这是打擊樂的長处。但打擊樂也有缺點，因为它的音

响很强烈，如果用的过多或是用的不適当，放在現代化的剧場裏，就覺得太嘈雜、太刺耳；而且，因为它只有節奏上的变化，而沒有音的高低的变化，不像管弦樂那样能奏出优美動听的曲調，用得太多，听得太久，就会使人覺得單調。特别是在戲剧情緒並不是很强烈、很緊張的時候，过多地使用打擊樂，就会使这种缺點更加突出。这又是它不及管弦樂的地方。

这样看來，戲曲樂隊中的管弦樂和打擊樂各有它的長处，也各有它的不足。这就需要提高，需要改進。如果不去改進它，不但表現現代生活有很大的限制，就是表現歷史題材，也很难表現得更細緻。戲曲在藝術性上只有不断提高，才能更好更深刻地表現戲剧的思想內容，才能適应時代的發展和人民的需要。幾年來，我們在剧本創作上、在表演藝術的創造上、在舞台美術上，都有了許多的改革和發展，在音樂上，当然也不能落後，也需要有新的改革和發展。

二

那麼樂隊伴奏的改進应該从哪裏着手呢？是怎麼样做才能收到效果呢？

樂隊的任务既然是給戲剧作伴奏，那麼，它就应該很好的为戲服务，表現戲剧的情緒，表現人物的思想感情。在一齣戲裏头，人物的性格是各种各样的，人物的感情也千变万

化。樂隊的伴奏也应該表現这些东西，这和表演上的道理一样。我們决不能离開戲剧內容的需要来搞什麼樂隊伴奏。从戲剧內容出發來改革和丰富我們戲曲樂隊伴奏，这是我們必須記住的一个原則。

同時，我們的樂隊既然是为戲曲伴奏的，那还要注意尊重各种地方戲曲的好的傳統。我們各种地方戲曲在伴奏上能够根据不同的人物、不同的情感，來加以不同的处理，这种現实主义的表現方法是应該繼承的。同時，每一种地方戲曲，在伴奏方法、伴奏形式上，又各有它独特的地方，有它各自的風格，这一點，也是应該尊重的。这是我們所必須記住的另一个原則。

在許多改革过的剧目中，有很多音樂伴奏是改革、創作得比較成功的，值得我們參考和借鑑；但是也有些伴奏在改革上是不好的，应該予以批判。我們判断音樂伴奏的好坏有一个标準，首先就是要从內容上看。看这个伴奏能不能把戲剧內容表現得更深刻更完美，能不能把人物的思想感情表現得很生動很突出。其次，就要看这种伴奏經过改革以後，是把这个剧种傳統的伴奏方法上的好的部分加以保持和發展了呢？还是把傳統伴奏中好的东西、特有的風格丢棄了？从我們所接触到的剧种和剧目來看，大凡在演出上比較成功的，在藝術上有效果的音樂伴奏，總是在不同的程度上和戲剧內容有了緊密的結合，總能比較突出的从音樂上表現了人物情緒和戲剧情緒。同時，还能保持这个剧种的独特的風格。

我們在前一部分分析了一些傳統剧目中好的音樂伴奏的例子，这些好的东西不但值得我們学習，而且在我們的改革工作上也应該繼承，並把它們加以發展。現在我們再來分析一些經过改革的，在音樂伴奏上比較成功的剧目。

首先，我們可以看看有些音樂伴奏是如何表現人物性格的。

例如京剧"雁蕩山"（第一屆全國戲曲会演剧目，东北戲曲研究院京剧团演出）。这裏有兩个主要人物：孟海公，是農民起义軍隊的領袖，是一个精明、幹練、勇敢沉着的英雄；賀天龍，是封建統治階級軍隊的主將，是一个殘暴的，打了敗仗的人物。在音樂上，表現孟海公的音樂是比較优美的，節奏上覺得很活潑，在樂器上用海笛伴奏；但表現賀天龍的音樂在節奏上很急促，而且用唢吶吹奏，这就給人一种心慌意乱的感覺。这兩种音樂一对比，就將勝利者与战敗者表現出來了。

在另一類例子裏，我們可以看到樂隊的伴奏能够比較細緻地表現人物內心活動，能够着重表現比較强烈的戲剧情緒。

例如越剧"庵堂認母"（華东戲曲会演剧目，浙江省越剧团演出）。当尼姑王志貞已經明白來遊庵的徐元宰是她親生的兒子以後，在她的心上引起了剧烈的鬥爭。从感情上說，她是多麼希望能認下拋棄了十幾年的兒子，好母子团聚；但另一方面，由於封建礼教的压力（如，尼姑生孩子，这会引起多大的是非呢？私生子的前途又怎麼办？等等）使她不敢相認。当她被徐元宰的哀告打動了心，很想鼓起勇气

來認下的時候，我們听到一段在情緒上很慌乱的音樂。值得注意的是这段音樂中夾雜有磬的声音。当志貞鼓起勇气來要認她親生兒子時，她思想中另外一个东西——佛門法規，压住了她，使她这种勇气又縮回。这个磬的声音就表現了她內心的这种封建統治的压力，表現了她的激烈的矛盾。

再如，当徐元宰拿出血書，哀求母親一定要認下他時，有这样幾句唱詞：

我不想，良田千頃，
我不求，金榜題名，
我不怕，人言可畏，
我不要，*位列公卿。

这幾句話，表現了元宰要認母親的感情多麼强烈。而他这种为認母親而不顧一切的决心是多麼坚强。在这每一句之後，樂隊都有一个短促的，但每个音却很强的合奏。虽然只是很簡單的幾个音，但却非常有力，有分量，好像斬釘截鉄一样，使这幾句唱詞的感情表現得非常强烈，就好像大山一样的不可動搖。

这幾段音樂，在刻劃人物的內心活動以及襯托强烈的戲剧情緒上，都起了很大的作用。

再如中國評剧院演出的評剧“志願軍未婚妻”中“鋤草”的一場（馬可作曲），那段音樂很活潑、開朗，它表現了解放以後的農村中那种愉快的劳動情緒，一听就使人感到那种樂观的劳動生產的气氛。这个音樂是創作的，它和評戲

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.

原有的过門有所不同，但仔細分析起來，它与評戲及喇叭牌子的过門又有很密切的關係。

再如京剧“雁蕩山”，水战一場，隋朝軍隊被打敗，想泅水逃走，而農民起义軍隊追上來，就在水上展開激战的那个場面气氛表現得也很好。因为这段曲調在節奏上本來就有着如流水般的滔滔不絕的感覚，再加上大堂鼓的滾奏，以及鑼鼓所用的“馬腿”、“串子”等等的合奏，就給人一种緊張混乱的感覚，造成翻江倒海的气势。

从以上这些比較成功的演出看來，我們可以学習到什麼东西呢？为什麼他們在樂隊伴奏上改革比較成功，能够收到很好的效果，能够为观众欢迎呢？最主要的一點，就是这些音樂伴奏，都和戲剧內容有了緊密的結合，表達了戲剧內容所要求的情緒。虽然它們在具体的地方有所不同，如有的着重於介紹人物性格，有的着重於表現人物內心的活動，有的着重於加强戲剧情緒，有的則着重於描寫戲剧环境，製造戲剧气氛。但有一个精神却是共同的，它們都緊緊地圍繞着戲剧內容，为戲剧內容服务。这些音樂不是平平淡淡的，有也可，無也可，而是音樂裏面有戲。由於它們使得戲剧內容在音樂上能够得到更深刻、更完美的表現，所以才能緊緊地吸引观众，深深地感動观众。同時，这些伴奏虽然經过許多改革、加工，但仍然保持了各剧种原有的特點，使我們一听就能分辨出是京剧、評剧、越剧等等。

这就是我們值得学習的地方。

我們观众的水平不断在提高，他們不但要看戲曲中精彩的表演藝術，而且要听戲曲中优美动人的音樂。不但要听大段的，發抒感情的歌唱，而且要听到丰富的，能够把戲剧內容表現得更好的音樂伴奏。这是人民文化水平高漲的結果。我們应該努力改進樂隊，滿足观众在这方面的要求。

三

在談到我們的樂隊伴奏如何改革的時候，我們还要解决一連串的具体問題。比如說，我們樂隊的音樂伴奏究竟应該採用什麼办法來設計和創作呢？我們樂隊的組織、樂器的使用应該怎样改進呢？我們的演員怎样才能与樂隊合作得更好呢？等等。

現在就來研究这些具体的問題。

第一个問題：应該採用什麼方法來設計和創作樂隊的伴奏音樂呢？是採用配曲的方法好呢？还是全部創作的方法好呢？

目前，这兩种作法在各个剧团是同時存在的。我們認为这兩种方法都可以採用。因为我們各个剧团的条件是很不相同的，如有的剧团業务幹部比較多，樂隊的組織大，樂器的种類、數量也多；而有的剧团業务幹部就比較少，樂隊也小，樂器也少。排演的剧目也不一样，如有的是現代剧目，有的是歷史剧目；有的是根据原有的故事把整个剧本重新改

編創作的，有的只是在傳統剧本的基礎上稍稍加工整理；有的戲排演時間比較充裕，有的戲排演時間就比較短促。由於这些条件不同，在具体的作法上就不可能完全一样，就可以分別加以处理。如有些戲不妨集中力量進行一些重點的改革嘗試，有些戲就可以進行一般的加工。

配曲的方法，就是儘量利用这个剧种舊有的曲牌來配合戲剧、配合表演的方法，在一般的剧团是可以做到的。这种方法有幾个好处。第一、不論是演員还是樂師，对这些曲牌都很熟悉。不但掌握了丰富的材料，而且运用起來也很方便，演員在進行表演時就不会感到有找不到尺寸的麻煩，樂師在演奏上也很熟練，不像新曲子那样要花很多的時間去練習。第二、因为这些曲牌都是这个剧种原有的东西，用起來比較有把握，不至於發生風格不协調的問題。第三、最主要的，儘量挖掘和利用舊有的曲牌，就和在唱腔上挖掘花腔老調一样，是發展和丰富这一剧种音樂的一个重要条件。因为舊的曲牌裏往往有很多好的东西，我們过去未曾注意，也未能对它們好好地加以分析，如果我們能对这些好的舊有的曲牌加以創造性的运用，这对丰富我們的音樂伴奏是很有作用的。京剧"雁蕩山"的伴奏音樂裏所有的曲調，都是京戲、崑曲裏面所常用的曲牌，但我們听了却感到它比京戲其他的剧目在音樂上要丰富得多。我們說"推陈出新"，並不是要对舊的东西一概抹殺，而是說，新的东西必須在舊的傳統的基礎上發展起來。

但要注意，在用这种方法來丰富和改進伴奏音樂時，必

須要經过愼重的、仔細的研究，而不能隨隨便便取一些曲牌安上湊數。这就要求我們在运用曲牌時仔細加以选擇，选擇那些最符合內容的需要，最能表現这一段戲剧內容和情緒的曲牌。如果曲牌运用了很多，並不能对內容的表現有所帮助，还是不能丰富伴奏音樂。因为僅僅从形式上增加一些配曲，而不問內容如何，就不会收到良好的藝術效果。

对舊曲牌的运用，也不能墨守成規，而需要有發展、有創造性地來运用它們。因为舊有的曲牌往往有一定的限制，它有時並不能完全適合我們的要求，不能完全表現出我們所要求的戲剧情緒。这就要在節奏上或旋律上稍稍加以改变，如原來的節奏比較緩慢，可以改得緊湊一些，原來的曲調比較低沉，可以改得高昂一些，以適应內容的要求。但必須注意，不能毫無目的地为改而改，那样也容易走向形式主义。

如果有必要，曲牌的运用也不必局限於本剧种的，还可以向鄰近的剧种，或者甚至是当地的民間音樂中去吸收。因为第一、本剧种的曲牌究竟有限，非常複雜和多样化的戲剧內容，如果只靠有限的曲牌去表現是很困难的。第二、任何一个剧种，如果要想在音樂上有所丰富和發展，就不能拒絕吸收別的剧种的好的东西。我們許多剧种能够發展，和善於吸收別的剧种的东西有很大的關係。各个剧种有很多曲牌是相同的，这便是互相吸收的例子。梨園戲“陈三五娘”（華东戲曲会演剧目，福建省閩南戲实驗剧团演出），在“賭灯”的那一場，把元宵灯節的气氛表現得那样熱鬧，就因为它吸

取当地民間音樂。越剧“屈原”（華东戲曲会演剧目，上海市联合越剧团演出）中，南后鄭袖出場用的音樂，听起來很華丽，和南后的身分，她那風流妖冶的儀态很相称。这段音樂就吸收了京戲南梆子的过門，並稍稍加以改編。

現在談談創作。創作伴奏音樂的好处是比較自由，不像利用舊曲牌配曲那样受着較大的限制。特别是在表現現代生活時，可以根据內容的要求比較自由地發揮。

但也正因为如此，对創作的要求也就应当更嚴格一些。这就要求創作的东西能將戲剧內容表現得更好、更突出，要求能將人物表現得更深刻、更細緻，能將戲剧情節的發展表現得有起伏、有層次。这样的要求也許太高，但这是要求我們能够更愼重更深入地去处理創作，不要把伴奏音樂处理得一般化。如果花了很大的力气創作出來的东西並不能把內容表現得更好，那又何必去創作呢？

同時，在創作上还应該重視和繼承这个剧种的音樂傳統。創作固然可以比較自由地發揮，但是处理得不好，也就容易与这个剧种原有的音樂風格不調和。我們平常所說的“离格兒啦”，也就是这个意思。因此，新的創作必須以舊有的曲調为基礎，甚至可以利用舊有的曲調來加以改編，使人听起來覺得这些音樂很熟悉，是这个剧种的东西，但又具有新的气息，能够表現新的思想內容。同時，在創作上还要求能發揮傳統的伴奏方法上一些好的优秀的东西，傳統的伴奏在托腔的方法上、在樂器的配置和使用上都有值得学習和

繼承的地方。为什麼評戲和梆子的搭調，樂器要就不伴奏，一伴奏起來就能在情緒上造成一个高潮？为什麼河南梆子的伴奏樂器並不多，但我們听起來總覺得音樂很丰富，而且变化很多？这些例子，說明我們在創作伴奏音樂時不僅不应該忽視这些傳統，而且应該繼承和發展它。

在这裏附帶还要談談幕前曲的运用。过去，我們的戲曲總是用鑼鼓開場的，現在很多剧团都採用了幕前曲，在一齣戲開場之前，先用管弦樂奏一个幕前曲。但为什麼要用幕前曲？应該怎样用法？这需要弄清楚。不然，如果隨便用上一个曲牌吹打一番，与後面的戲剧內容並無關联，除了使观众疲劳之外，不能有其它的作用。幕前曲的用处有兩种：一种是把全剧的幾个重要場面、全剧情節的發展，在音樂上作一个概括的介紹。这一种也可以叫前奏曲。另一种是作为前一幕与後一幕之間的衔接，把前一幕的戲剧情緒繼續加以發揮，並暗示後一幕戲剧情緒的發展。这一种也可以叫幕間曲。京剧"雁蕩山"的前奏曲，便是將这齣戲幾个重要場面（如追擊、夜襲、水战、攻城等場面）的音樂中主要的部分摘出來，重新加以組織，这就从音樂上介紹了全剧情節的發展。越剧"庵堂認母"的前奏曲，那一段音樂比較緩慢，有點憂怨的情緒，它企圖表現尼姑志貞在庵堂裏思念已死的情夫和丢棄的兒子那种痛苦的心情。这兩个前奏曲虽不算最好的，但它們和戲剧內容能較緊密地結合着。前奏曲的創作和运用，应該緊緊地圍繞戲剧內容。同時，还应該注意發揮本剧种音樂的特點。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.