

革命京剧音乐常识

冯 光 钰



四川人民出版社

革命京剧音乐常识

冯光钰

四川人民出版社

革命京剧音乐常识

冯光铎

四川人民出版社出版

(成都春熙街二号)

四川省新华书店发行

四川新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 印张 3.5 字数63千

1974年11月第一版 1974年11月第一次印刷

书号 8118·39 定价 0.23 元

毛主席语录

古 为 今 用

洋 为 中 用

百 花 齐 放

推 陈 出 新

前 言

京剧是我国戏曲中一个具有悠久历史和特色鲜明的古老剧种。早在近二百年前的清代道光年间，我国的戏曲艺人们就将湖北汉剧的二黄、西皮与安徽的徽调溶汇在一起，创立了京剧的萌芽——“皮黄腔”（又名“京调”）。但是，历来的封建王朝和地主阶级总是利用旧京剧来大演大唱帝王将相、才子佳人，为封建阶级代表人物歌功颂德、树碑立传；颠倒历史，欺骗愚弄广大劳动人民，以维护他们的反动统治。

一九四二年五月，毛主席的光辉著作《在延安文艺座谈会上的讲话》，和一九四四年一月《看了〈逼上梁山〉以后给延安平剧院的信》发表以后，才为京剧指明了为工农兵服务的方向。建国以来，由于叛徒、内奸、工贼刘少奇及其在文艺界的代理人周扬等“四条汉子”，疯狂推行反革命文艺黑线，鼓吹崇洋复古的“全盘继承”和“全盘西化”等谬论，拚命反对京剧革命；卖国贼林彪为了复辟资本主义，也大肆攻击和破坏革命样板戏，致使京剧革命不能顺利进行。

在京剧音乐方面，他们大肆鼓吹所谓“京剧姓‘京’”和“移步不换形”等谬论，打着“活用传统”的幌子，把旧京剧音乐加以改头换面，反对革新创造，竭力维护地主资产阶级文化，破坏京剧音乐革命。其政治目的是要让地主资产阶级在舞台上继续专无产阶级的政，为复辟资本主义鸣锣开道。

以京剧这个顽固的堡垒为突破口的文艺革命，是无产阶

级和资产阶级在上层建筑领域中的一场激烈搏斗。这一场革命，在毛主席革命文艺路线指引下，在江青同志的直接领导下，同形形色色的反动文艺思想和保守思想进行了反复的斗争。在两条路线的激烈斗争中，一批闪耀着毛泽东思想光辉的革命现代京剧诞生了。《智取威虎山》《红灯记》《沙家浜》《奇袭白虎团》《海港》《龙江颂》及《红色娘子军》等优秀作品，以极其鲜明的革命政治内容和崭新的艺术形式出现在我国社会主义舞台上，把千百年来在舞台上横行霸道的老爷太太、少爷小姐一扫而光，把被颠倒的历史“再颠倒过来，恢复了历史的面目”，宣告了反革命修正主义文艺黑线的破产，从而开创了工农兵占领舞台的新纪元，使古老的京剧艺术在伟大的社会主义时代焕发了青春。

毛主席教导我们：“对于过去时代的文艺形式，我们也并不拒绝利用，但这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进了新内容，也就变成革命的为人民服务的东西了。”京剧这个古老的剧种，由于内容经过一番彻底革命之后，作为揭示人物内心世界和刻划人物形象重要手段之一的音乐，在艺术形式、艺术手段，以及音乐语言、结构、唱腔等方面，也必然要进行深刻的变革。音乐革命，是京剧革命的一个组成部分。京剧音乐要为工农兵服务，就必须实行革命的改造。在旧京剧音乐的艺术形式和艺术手段中，有的已经衰亡而被淘汰，有的不完全适用于表现社会主义新内容，必须批判改造，创造出新的艺术形式和艺术手段。如果不进行革新创造，旧形式就会束缚新的内容，甚至会破坏新内容。同时，在改造旧京

剧音乐时，应当注意到，京剧作为一个戏曲剧种，在艺术上还必须保持和发挥其固有的风格特色。由江青同志亲自培育的革命现代京剧，在音乐创作中由于坚持从塑造无产阶级英雄人物音乐形象出发，正确地解决了英雄人物的思想感情、性格气质、时代精神和京剧音乐旧形式的矛盾。在继承传统京剧音乐中积极因素的同时，又不受旧京剧风格的束缚，在板式、旋律音调、调式各方面，根据内容需要都有许多革新，创造了具有社会主义时代气息和无产阶级战斗性格的革命现代京剧音乐的新风格。京剧革命样板戏的音乐创作通过丰富的艺术实践，总结出了“三突出”、“三对头”等革命原则。这是在京剧音乐革命中贯彻毛主席制定的“古为今用，洋为中用”、“百花齐放，推陈出新”伟大方针所取得的成果，为我们树立了批判继承与革新创造的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一的光辉范例。因而，认真学习和运用革命样板戏音乐创作所提供的宝贵经验，对坚持文艺为工农兵服务的方向，肃清修正主义文艺黑线的影响，进行地方戏曲的革命，都具有重大的现实意义。

无产阶级文化大革命以来，越来越多的工农兵音乐爱好者希望了解一些革命现代京剧音乐的基本常识。为了提供给同志们有关这方面的材料作参考，在这个小册子里，对京剧音乐的基本知识试作了一些概述，并谈了一些我在学习革命现代京剧音乐创作经验方面的初步体会。由于政治水平和业务水平所限，有不妥的地方，希望广大读者批评指正。

一九七三年

目 次

前言

一	声腔和基本板式	1
	声腔	1
	基本板式	10
二	唱腔的结构原则和结构形式	21
	板眼变化是唱腔结构的基础	21
	唱腔结构的基本原则	21
	垛句对唱腔结构的作用	29
	唱腔的结构类型	31
三	唱腔变化发展的基本原则和手法	49
	板眼变化——唱腔变化发展的基本原则	49
	板眼变化发展的一些常用手法	50
	几种富于特色的对比和变化手法	59
	拖腔在唱腔变化发展中的作用	64
四	唱腔音乐的布局	66
	“三突出”是唱腔音乐布局的根本原则	66
	正确处理唱腔音乐布局的种种关系	67
五	革命现代京剧在音乐艺术上的革新	74
	塑造无产阶级英雄人物音乐形象的新手法	74
	革命歌曲在京剧中的运用	90
	一些新的艺术处理手法	95

一 声腔和基本板式

声 腔

在我国丰富多采的戏曲艺术中，各剧种之间都存在着很大的区别，其中最重要的标志就是音乐的不同。各剧种音乐的构成，有的是单一的声腔，有的则包含着两种或数种声腔。革命现代京剧是由〔西皮〕和〔二黄〕两种声腔所组成，合称为“皮黄腔”。这两种声腔还各有经过变化而派生出来的反调——〔反西皮〕和〔反二黄〕。

革命现代京剧中具有丰富戏剧性表现力的各种腔调，虽然结构相似，但音乐本质上却是完全不同的，无论是旋律或起腔形式、落音方法，都有很大差别。这些腔调由于调式、调性色彩，结构形式，以及在表现性能方面具有很多特点，所以都形成了比较完整的曲调类型而自成体系，用以表达不同的感情。为了便于说明，下面将皮黄腔的正反调分开来谈。

西 皮

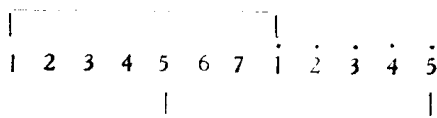
〔西皮〕的腔调就其来源而论，与我国西北地区的梆子腔有着一定的渊源关系，因而具有北方音乐挺拔高昂、铿锵激越的特点。

〔西皮〕唱腔有着调式交替的因素，而不是在单一的调式内展开的。它在结构上形成了上下句的对置，调式色彩也

有着鲜明的对比，所以与〔二黄〕的旋律风格完全不同。适于表现慷慨激昂或欢快奔放的感情。

在〔西皮〕唱腔中，男腔（生腔）和女腔（旦腔）除了在音乐结构上大体相似外，曲调进行和调式结构都有许多不同之处。男腔的曲调高亢明亮，音程跳动较大，其调式特征是：上句一般的落音最多的是在 3 或 2 音上，下句一般在主音 1 上收束，唱段也以 1 音为终止音。女腔的曲调基本上是把男腔的曲调移高五度（但并不是完全移调），采用男腔调式的上五度的徵调式（许多唱句必须联系过门才能看清楚），所以唱腔的下句和唱段的最后落音，一般是在 5 音上。

男腔——宫调式



女腔——徵调式

女腔也有宫调式的唱段，如李铁梅唱的“仇恨入心要发芽”。这个〔西皮〕唱段的设计因为是采用的“娃娃调”（旧京剧中小生腔的一种），所以与男腔的调式相同。

从下面两段谱例的比较中，可以看出男女唱腔的旋律和调式方面互为联系又相区别的情况：

(上句)

男腔 $\dot{2} \mid \dot{1}\cdot\dot{2} \mid \dot{3}\dot{2}\dot{3} \mid 0\dot{6} \mid \dot{6}\dot{2}\dot{1} \mid \dot{2} \mid (\dot{1}\dot{6}\dot{1} \mid$

(李玉和) 临 行 喝 妈 一 碗 酒，

(上句) (下句)

女腔 $\underline{3\dot{1}65} \mid \underline{353\dot{1}} \mid 0\dot{5}\dot{1}65 \mid \underline{35} \mid \underline{6\dot{1}} \mid \underline{56\dot{1}} \mid$

(李铁梅) 我 家 的 表 叔 数 不 清，没 有

(下句)

$\dot{2}) \mid \dot{1} \mid \underline{4\dot{6}3} \mid \underline{3\dot{2}3} \mid \underline{5} \mid \underline{5} \mid \underline{2\dot{3}5} \mid \underline{2\dot{5}3\dot{2}} \mid \dot{1} \mid$

浑 身 是 胆 雄 赳 赳。

$\dot{1} \mid \underline{6\cdot5} \mid \underline{4\dot{3}2} \mid \underline{2\dot{3}} \mid \underline{2\dot{3}5} \mid \underline{5} \mid$

大 事 不 登 门。

从许多〔西皮〕唱腔的旋律进行中可以看到，男腔旋律的活动范围常常是环绕着“宫”音，而女腔则环绕着上方五度的“徵”音，两者的旋律保持着密切的联系。这种既有变化又是统一的处理方法，是十分成功的旋律变化发展手法，值得我们认真学习。

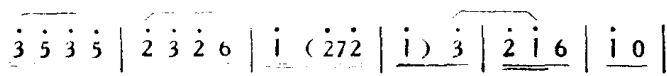
〔西皮〕唱腔的句式多为弱起强收(即从“眼”上开腔，在“板”上收束)，具有豪放刚毅的特点。下例中两句唱腔的第一字都从弱拍起腔，最后一字落在强拍上。

〔西皮快二六〕

(上句) (下句)

$\underline{5} \mid \underline{3\dot{5}3\dot{2}} \mid \underline{\dot{1}\dot{2}} \mid 0\dot{1} \mid \underline{6\dot{3}} \mid \underline{\dot{2}} \mid (\underline{\dot{1}\dot{6}\dot{1}} \mid \underline{\dot{2}}) \mid \dot{1} \mid$

(杨子荣) 今 日 痛 饮 庆 功 酒， 壮



志 未 酬 誓 不 休。

〔西皮〕在京胡上的定弦是 6 3 (内弦为 6，外弦为 3)。

采取这种定弦法，在伴奏 $\overset{1}{\dot{6}}$ $\overset{5}{\dot{3}}$ 等装饰性滑音时，突出地运用了食指（即第一指）的自然滑音和空弦，使调式交替的色彩更加明显突出，是其它种类的定弦法和空弦所不能达到的特殊效果。

反 西 皮

〔反西皮〕是〔正调西皮〕(注)的“高弦低唱”，是将〔正调西皮〕移高五度（但又不是严格的移位）而派生出来的腔调。这种变化是由转调和不同的调式色彩所造成的。正、反〔西皮〕的宫音相距五度，但关系很亲近。

正、反〔西皮〕的调式关系，现用图式说明如下：

〔正调西皮〕

1 = F 1 2 3 4 5 6 7 1̇

F 宫

〔反西皮〕

1 = C 5̇ 6̇ 7̇ 1 2 3 4 5

G 徵

（注）〔正调西皮〕即通常所称的〔西皮〕。这里用“正调”一词，是为了说明“反调”系派生于“正调”，以及两者在宫调系统和调式方面的关系（下文中〔正调二黄〕之称亦与此相同，不另注）。

〔反西皮〕的腔调和板式都不如〔反二黄〕那样丰富。在革命京剧中，〔反西皮〕长于表达悲壮或沉思的思想感情，常常是在〔正调西皮〕的唱腔中摘句运用，或作为一种典型音调素材揉进〔正调西皮〕的旋律中，使其更富于变化，增强唱腔的表现力。

F宫系统

〔正调西皮〕 1 = F 慢速 $\text{♩} = 56$

(过门) $7 \ 0 \ 4 \ 3 \ 2 \ 1 \ 7 \ 2 \ | \ 1 \) \ 5 \ 3 \ 1 \ | \ 1 \ 6 \ 6(356) \ |$

普 天 下

〔反西皮〕 暂转调到C宫系统

$7 \cdot 6 \ 2 \ 2 \ | \ 7 \cdot 2 \ 6 \ 5 \ | \ 5 \cdot (672 \ 7 \cdot 6 \ 5) \ | \ 3 \ 2 \ 7 \ 7 \cdot \ |$

被 压 迫 的 人 民 都 有 一 本

稍慢

$7 \ 272 \ | \ 3 \ 2 \ 5 \ | \ 3 \cdot 5 \ 3 \ 2 \ | \ 7 \cdot 2 \ 3 \ | \ 2 \ 0 \ |$

血 泪 账，

转回〔正西皮〕 回到F宫系统

转回前调的过渡 中速 $\text{♩} = 112$ 渐慢

$6 \ 6 \ 5 \ 5 \ 0 \ | \ 5 \ 6 \ 1 \ | \ 1 \ 0 \ 2 \ 2 \ 2 \ | \ 3 \ 3 \ | \ 2 \ 3 \ 4 \ | \ 4 \ - \ |$

要 报 仇， 要 伸 冤， 要 报 仇， 要 伸 冤。

上例是杨子荣听了常宝的愤怒控诉后，充满着深厚阶级感情，用〔反西皮〕腔调唱的。这一句，在四句〔原板〕中是第三句（即第二对上下句的上句），具有“起承转合”结

构中“转”的意义，它的前后都是F宫调系统的舒畅而平稳的〔正调西皮〕旋律。当进入第三句，采用音调新颖的〔反西皮〕，在结构功能上是上下句对置，并运用向上五度暂时转调的旋律方法，使开朗的〔正调西皮〕与稳重而柔和的〔反西皮〕在旋律色彩上形成对比，侧重表现了他深厚的阶级爱。尤其是“泪”字上伸延了一小节为三板，十分扣人心弦，而“账”字仅有半板就崮钉截铁地顿住，真切地表现了英雄对水深火热之中的亲人寄予无限深情。同时造成音乐不稳定，迫切地转入下句。这种暂时转调的唱腔一般都具有柔和的性质，一方面增强了旋律进行的动力，也使人物音乐形象更加鲜明突出，深切感人。

〔反西皮〕的京胡定弦与正反〔二黄〕的弦式转换关系不同，仍用〔正调西皮〕定弦法——为6 3弦。唱腔记谱也用〔正调西皮〕定调的音高，调号不变，也不作转调记谱。

二 黄

〔二黄〕腔调最初是由湖北安徽一带的民间曲调发展变化而成的。这些曲调虽然已经“京剧化”了，但仍保留着南方音乐的一些风格特色。

〔二黄〕的旋律多系级进，唱腔进行的流动性较大，曲调稳健，调性深沉宽广，具有刚毅丰满的特点。由于〔二黄〕唱腔严肃、浑厚、抒情性强，适于表现英雄人物崇高的精神世界，因而革命现代京剧的核心唱段，一般都采用〔二黄〕声腔。

〔二黄〕的男女腔在音域、旋律和调式上都有很大的差别。女腔通常比男腔高一个八度。由于音域的不同，男女腔在旋律的发展上都按照自己不同的音区，结合着不同的内容进行多样的变化。男腔是商调式，女腔一般是采用男腔调式上四度的徵调式。

男女腔调式的关系，图例如下：

男腔——A商

1 = G 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣

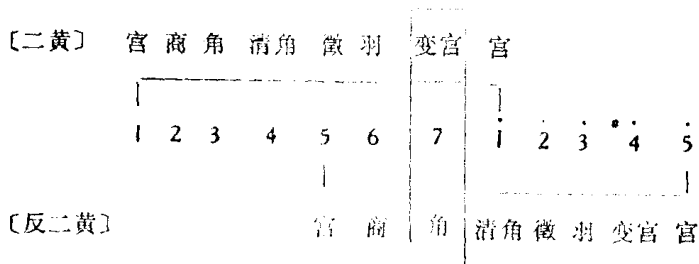
女腔——D徵

〔二黄〕在京剧主要伴奏乐器京胡的定弦是 5 — 2，内外弦之间的关系是五度。

反 二 黄

〔反二黄〕是由〔正调二黄〕移高五度（即移低四度），通过转调手法而派生出来的一种“姊妹”腔调。其宫音及音列均已转换，但正、反〔二黄〕的调式是相同的。由于〔正调二黄〕音列中的“变宫”，在〔反二黄〕中有着上五度宫调“角”音的意义（变宫为角），也就是后者采用“以徵为宫”的办法，因而很自然地转入〔正调二黄〕的上方五度宫调系统（即属调）。

正、反〔二黄〕的宫调系统和调式的关系，图式说明如下：



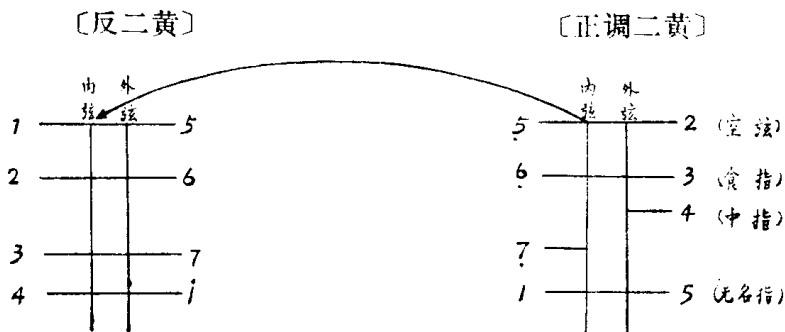
正、反〔二黄〕由于两者的腔调有着密切的联系，在同一唱段中转换运用十分方便。如《海港》第六场马洪亮与韩小强的大段对唱：“共产党毛主席恩比天高”和“这斑斑血泪史我没忘掉”，是由〔二黄〕→〔反二黄〕→〔二黄〕结构成的唱段。唱腔很成功地塑造了马洪亮这个老工人的音乐形象。唱段的前部分是忆苦思甜，通过解放前的苦难遭遇与今天幸福生活的对比，对韩小强进行教育。当唱至“惨死在煤堆旁我仇恨难消”时，通过节奏变散，音调中强调不稳定的音级7音（这个音在“反调”中是角音）作为过渡，调性转入深沉的上五度宫调系统的〔反二黄〕，加强了马洪亮在控诉旧社会时阶级感情的深度，把他内心翻腾着的激情全部倾吐了出来。接下去在〔反二黄〕旋律的高音区中，马洪亮以满腔的热情歌颂了“共产党毛主席恩比天高。”当韩小强接唱时，唱腔又转回〔正调二黄〕。前后调性对比很鲜明，细腻地刻划了人物的性格气质。

经过彻底革新的〔反二黄〕，长于刻划英雄人物的悲壮感情，一扫旧京剧只能表现苍凉、伤感的情调。如《智取威虎山》中的〔反二黄〕唱段“只盼深山出太阳”，十分真切地

表现了小常宝“飞上山冈，杀尽豺狼”的豪情壮志。

在革命京剧音乐创作中，〔反二黄〕曲调在由其它腔调构成的唱段中被吸收运用，已成为十分普遍采用的手法。在〔正调二黄〕、〔西皮〕中摘句或吸取揉合一些〔反二黄〕高昂开阔的典型音调，具有一定新鲜感和对比性。由于采取暂时离调的办法，转入上五度宫调系统，使唱腔显得柔和而富于抒情性。

〔反二黄〕在京胡上的定弦，采取了对〔正调二黄〕“改弦易柱”的办法，定为1.5（内弦为1，外弦为5）。



除了上述四种腔调外，革命京剧从内容出发，还广泛地对旧京剧中的〔唢呐二黄〕等进行了推陈出新，或吸收其中一些有用的曲调作为素材，或借鉴其结构形式及表现手法，有机地溶化渗入皮黄声腔的各种腔调之中，从而大大地丰富了京剧音乐的表现力。