



中国京剧音乐



西方歌剧音乐的比较

张筠青 著



人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE



中国京剧音乐

与西方歌剧音乐的比较

张筠青 著



人民音乐出版社 · 北京

ZHONGGUO JINGJU YINYUE YU XIFANG GEJU YINYUE DE BIJIAO

图书在版编目(CIP)数据

中国京剧音乐与西方歌剧音乐的比较 / 张筠青著. -- 北京 : 人民音乐出版社, 2019.2

ISBN 978-7-103-05570-0

I. ①中… II. ①张… III. ①京剧—戏曲音乐—研究
②歌剧—戏剧音乐—研究—西方国家 IV. ①J617

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第240886号

责任编辑:刘沐粟、陈 诺

责任校对:于天怡

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲55号 邮政编码:100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京新华印刷有限公司印刷

787×1092毫米 16开 24印张

2019年2月北京第1版 2019年2月北京第1次印刷

印数:1-2,000册 定价:80.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书,请与读者服务部联系。电话:(010)58110591

网上售书电话:(010)58110654

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)58110533

编写说明

一、本书为“中国京剧音乐与西方歌剧音乐的比较”课题的第三本书，也是结题之书。第一本书为《歌剧音乐分析》，2004年由高等教育出版社出版，为北京市高等教育精品教材立项项目。第二本书为《京剧音乐分析》，2011年由中央音乐学院出版社出版，获北京市哲学社会科学优秀成果奖二等奖。第三本书为《中国京剧音乐与西方歌剧音乐的比较》，现由人民音乐出版社出版。

二、本书写作的目的是为寻求、探索出作为中国传统音乐的集大成者之一的中国京剧，其音乐中的理论体系与技法。有比较才有鉴别，只有与西方歌剧音乐进行比较才能明晰其与西方之不同、其体系的独到之处，以及其理论体系博大精深之所在。亦更进一步了解西方歌剧音乐理论体系之精华，为我们的继承、借鉴、创新打下基础。

三、本书以中国京剧音乐系统理论为基础，将其各主要方面与西方歌剧音乐进行比较。在此范畴内，探索两个体系之各有千秋及其精美绝伦之处。

四、本书在选择分析剧目方面，中国京剧以传统剧目中经典的唱功戏为主。西方歌剧以具有典型性的、在调性范畴内的歌剧为主。

五、本书谱例中的中国京剧音乐用首调唱名法，西方歌剧音乐用固定唱名法。

张筠青

2015年5月

前 言

京剧音乐可以说是中国传统音乐中重要的集大成者。它之所以持久地为民众喜闻乐见、雅俗共赏，为世人所公认，其原因之一是京剧音乐中有自己的系统理论和成套的音乐技法，因而使得京剧音乐组织严谨、完整。

京剧音乐中的系统理论与技法是在我们自己民族音乐的土壤中生根发芽，在近千年的音乐文化发展中积淀升华，经过多少代人的探索与实践，特别是经过 19 世纪后半叶至 20 世纪初叶戏曲界的前辈们、京剧界的大师们的不懈努力，对其进行进一步地发展与创新，才达到今天成熟的地步。中国京剧音乐的系统理论与技法是自成体系的，它与我们民族的地理环境、人文状况、思维方式、表现习惯以及哲学理念都是息息相关的，是完全有自己的个性的。

实际上，京剧音乐的系统理论与音乐技法在京剧界前辈、大师们的心目中早已胸有成竹并运用自如了。如在《梅兰芳舞台生涯四十年》《徐兰沅操琴生涯》《翁偶虹编剧生涯》《两口二黄》，甚至清代李渔著的《闲情偶记》等书中均说明与记载了京剧剧本、音乐的创作过程与十年磨一戏的修改历程。从中可以清楚地看到其创作依据与成套的理论体系，只不过未编写成册而已。

京剧之所以有今天如此辉煌的成就与其中音乐系统理论和技法的存在是息息相关的。至今仍上演的为观众所喜爱的几十部经典剧目，如《搜孤救孤》《将相和》《宇宙锋》《失、空、斩》《玉堂春》《锁麟囊》，以及现代的新编历史剧、某些现代京剧等；中外驰名的多位京剧艺术大师，如以梅兰芳为首的四大名旦，以马连良为首的四大须生以及现代的著名京剧艺术家们等，足以说明京剧音乐中系统理论的存在。

西方歌剧在四百多年的发展历程中，经历了 17 世纪初以意大利作曲家蒙特威尔第（C.Monteverdi）为代表的初创时期，18 世纪 30 年代左右以意大利作曲家斯卡拉蒂（A.Scarlatti）为代表的形成时期，18 世纪末至 19 世纪初以德国作曲家格鲁克（C.W.Gluck）、

奥地利作曲家莫扎特(W.A.Mozart)和意大利作曲家罗西尼(G.A.Rossini)等为代表的兴起时期,19世纪中叶以意大利作曲家威尔第(G.Verdi)、德国作曲家瓦格纳(R.Wagner)为代表的成熟时期,以及19世纪末、20世纪初的歌剧创作高潮时期,出现了众多不同国家和民族的为世人所公认的歌剧作品及著名的歌剧作曲家。俄罗斯歌剧乐派也在此时期兴旺发达起来。

直至20世纪的西方歌剧亦有多部精品出现,如法国德彪西的歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》、匈牙利巴托克的歌剧《蓝胡子公爵的城堡》、德国贝尔格的歌剧《沃采克》、俄国肖斯塔科维奇的歌剧《姆钦斯克县的马克白夫人》、英国布里顿的歌剧《彼得·格莱姆斯》、美国巴伯的歌剧《瓦涅萨》、德国亨策的歌剧《孤寂的林荫道》等等,不胜枚举。

有比较才能有鉴别,本书在阐明京剧音乐的系统理论和技法的同时与西方歌剧音乐进行比较,除了对京剧音乐技法的理论体系更加明晰外,还能使我们对中西方理论体系的共性与个性有更进一步的认知,为我们继承、借鉴和创新的工作打下必备的基础。

深入研究探索,寻找中国传统音乐中“继承”之所在,继续发扬光大,为中华儿女之己任。也只有在继承传统音乐的基础上,并多方借鉴,才能创作出立于世界音乐舞台的精品,并由此展示出我们自己的、系统的音乐理论体系与技法。

向所有京剧界的大师们、艺术家们、京剧各界的工作者们致以敬意!向编写、记录各类京剧曲谱、锣鼓点等京剧界有志之士们致以敬意!没有你们的创造与辛勤劳动,京剧音乐是不可能得以研究的。再次致敬!

张筠青

2015年3月

目 录

第一章 总体原则	1
第一节 中国京剧音乐中的“一曲多用”	1
一、腔调的“一曲多用”	2
二、牌子曲的“一曲多用”	3
三、锣鼓点（打击乐）的“一曲多用”	6
第二节 西方歌剧音乐中的“独曲专用”	11
一、“独曲专用”的音乐个性	11
二、“独曲专用”的表现意义	17
第二章 核心素材	19
第一节 中国京剧音乐的基本模式	19
一、京剧音乐的基本模式	19
二、一个“谜”——基本模式中的腔调	24
三、腔调中的确定性与不确定性因素	26
第二节 西方歌剧音乐的主题与动机等	42
一、主题与动机概述	42
二、主题动机在歌剧中的运用	45
第三章 创作思维	63
第一节 中国京剧音乐的线体性思维	63
一、线体	63

二、支声线体	65
三、节奏线体	66
四、线体性思维对京剧音乐“腔调”发展的关键作用	69
第二节 西方歌剧音乐的多声立体性思维	93
一、多声性思维	93
二、立体性思维	96
第四章 展开原则	123
第一节 中国京剧音乐的板式变化	123
一、板式	123
二、板式变化的依据与手段	124
三、板式中的板眼	126
四、各类不同板式的过门	127
五、板式变化的展开原则——以京剧《女起解》苏三西皮腔段落唱段为例 ..	128
第二节 西方歌剧音乐中主题、动机等的展开	164
一、主题、动机等的展开	164
二、歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》第一幕第二场主题与主题展开的分析	166
三、歌剧《特里斯坦与伊索尔德》序曲主题与主题展开的分析	171
第五章 结构原则	217
第一节 中国京剧音乐的“循序渐进”原则	217
一、中国京剧戏剧中的结构原则	217
二、中国京剧音乐中的结构原则	219
三、京剧《大保国》的音乐结构分析	228
第二节 西方歌剧音乐的“对比并置”原则	304
一、西方歌剧戏剧中的结构原则	304
二、西方歌剧音乐中的结构方式	307
三、歌剧《茶花女》的音乐结构分析	322

结 语	330
一、程式化与个性化总体原则的比较	330
二、基本模式与主题、动机等核心素材的比较	331
三、线体性与立体性创作思维的比较	332
四、板式及板式变化与主题、动机等展开原则的比较	333
五、循序渐进与对比并置结构原则的比较	334
六、传统音乐——我们的“根”	335
附录一 京剧介绍（部分）	337
参考文献	369
后 记	371
作者简介	373

第一章 总体原则

“写意性”是中国传统艺术中普遍存在的理念。“程式化”是中国戏曲在写意性方面的重要体现。而“一曲多用”则是程式化在京剧音乐中的重要呈示。

京剧，不论是哪出戏，其音乐主要多为西皮与二黄腔调，多是在西皮与二黄腔调的基础上变化、发展而成的。当然，有时还有四平调、南梆子、牌子曲，甚至民歌、小调等。而西方歌剧每一部戏的音乐都不相同，多由作曲家根据剧情，根据自己的创作理念，以及不同国家、民族、地域等的特点创作出来的。即便是同一位作曲家创作的多部歌剧作品，其音乐也是各不相同的。因此，我们可以说：中国京剧音乐是“一曲多用”，西方歌剧音乐则是“独曲专用”。^①

第一节 中国京剧音乐中的“一曲多用”

京剧，是中国三百余种戏曲中较为成熟的、为世人所公认的精品剧种。亦为继承中华民族传统音乐的集大成者，以博、大、精、深而著称。它的形成与发展可以说有上千年文化艺术的积淀，从唐代的歌舞（大曲）、宋代的说唱（诸宫调）、元代的杂剧（元曲）、明代的昆曲等，直至清朝嘉庆年间（1796 年左右）京剧开始形成，民国初年（20 世纪

^① “一曲多用”与“独曲专用”中的“曲”是泛指京剧、歌剧音乐中诸多方面的表现手法。如中国京剧音乐中的腔调、锣鼓点、牌子曲等与西方歌剧音乐中各类声乐、器乐曲。

初叶)达到炉火纯青的地步。

在此发展过程中,不论是歌舞、说唱还是戏曲均有一种普遍现象,即常常在经过提炼升华较为成熟的曲调或腔调的基础上,可以有几种甚至几十种不同的歌词或唱词,如一首民歌可有多种歌词,甚至内容、情绪是完全不同的(有时曲调也随之有所变动)。又如说唱音乐不论是苏州弹词、单弦牌子曲还是天津时调等等,不论是演唱什么事迹、说什么故事、篇幅多长多短,也均是在某个腔调(或几种腔调)、数个牌子曲或单曲的基础上搭配、变化或反复而成。而戏曲,不论是板腔体式还是联曲体式,亦不外乎是在一种或几种腔调亦或在一些牌子曲的基础上演绎而成。以上这些均是“一曲多用”原则的体现,也是程式化在传统音乐中的规律之一,京剧亦是如此。

“一曲多用”中之“曲”是经过考验的。它既为民众所接受与爱戴,又能适应多种不同剧目、各类不同角色、不同情绪表现等的需要。它是升华出的各种表现手段中的“精品”。

京剧音乐的“一曲多用”表现在京剧音乐的各个方面。

一、腔调的“一曲多用”

不论是何种类型的剧目,其唱腔多是在西皮与二黄腔调的基础上构成。特别是文戏,以“唱”为主的唱功戏。如:

(一)京剧《四郎探母》为三个小时左右的一出大戏,情节曲折,人物繁多,音乐变化多端,但全剧仅使用了“西皮腔”一种腔调。其中有上板类与散板类各种板式以及生、旦、净、丑不同行当的不同腔调。如在第九场“哭堂”中还使用了〔反西皮散板〕,情绪凄凉、动人。另外,剧中杨延辉、铁镜公主、萧太后、杨宗保四位角色出场的唱段分别为老生〔西皮慢板〕、花旦〔西皮慢板〕、青衣〔西皮慢板〕、小生〔西皮慢板〕。虽均为同一板式,但因行当与表现内容、情绪方面的不同而各有其不同的音乐性格。

只用一种腔调完成这样一部大戏,可见京剧腔调“一曲多用”中“曲”的魅力,它把跌宕起伏的剧情、人物内心的倾诉与人物之间的交流、戏剧性与抒情性的场面等表现得淋漓尽致,非常完满。^①

(二)《失、空、斩》(《失街亭》《空城计》《斩马谡》)是由三出折子戏构成的一出大戏。除《失街亭》第三场中司马懿演唱了一段〔点绛唇〕唢呐牌子曲之外(其第一句唱词为“杀气冲霄,儿郎虎豹”),全剧亦仅用“西皮”一种腔调。其中《空城计》中诸葛亮的两个唱段,〔西皮慢板〕“我本是卧龙岗散淡的人”与〔西皮二六板〕“我正在城楼观山景”流传甚广,妇

^① 《四郎探母》的全剧音乐分析,请见《京剧音乐分析》一书第五章。

濡皆知。诸葛亮与《四郎探母》中的杨延辉是两个完全不同的角色，但都用了老生〔西皮慢板〕构成其主要唱段。由此看出京剧音乐中“腔调”多样变化与多种运用的可能性。

(三)《搜孤救孤》根据元杂剧改编。剧情感人至深，为我国最早传至国外的剧目之一（国外亦有改编本）。其唱腔丰富多彩，但全剧仅由“二黄”一种腔调发展而成。既用“二黄”塑造了程婴与公孙杵臼舍子、舍身救孤儿仁义之举的英雄形象，又用〔二黄摇板〕唱出了屠岸贾乱臣贼子大逆不道的行径。

(四)《大、探、二》(《大保国》《探皇陵》《二进宫》)亦是由三出折子戏构成的一部大戏，为老生唱功戏中之重头戏，全剧唱腔全部用的是“二黄”腔调。其中《二进宫》的后半场为李艳妃、杨延昭、杨波三个人的对唱（唱词从“自从盘古立帝纲”至“哀家跪死在昭阳”）。虽“二黄”腔调一般常用在平稳、沉重、哀伤的唱段中，但此段三位主要角色演唱的“二黄”却为较快速的〔原板〕（其中还应用了叠入——闯入性终止手法），情绪非常激动，达到全剧高潮。此段落说明京剧腔调在表现力上的多种可能性与广阔的变化幅度。

(五)《宇宙锋》为梅兰芳先生用心良苦整理的一出青衣唱功戏。其中赵女装疯时的唱段（其唱词开始为“我这里假意儿懒睁杏眼”）用的是〔反二黄慢板〕。此唱段极为精彩，刻画出一位内心十分凄苦，敢怒又不敢言，不得不装疯卖傻以避祸端的少妇形象。“反二黄”是“二黄”腔调的变形，此腔与前《二进宫》戏中虽均用的是“二黄”腔调，但其中角色的形象赵女与杨延昭、杨波甚至李艳妃却相距甚远，京剧腔调可塑性的能量在此更为凸显。

从以上一些实例中我们可以看出：京剧音乐中的主要腔调“西皮”与“二黄”，虽是“一曲多用”，但其“曲”包容性极强，可适应各种剧目，其变化的可能性非常广阔，可适应不同情绪、情节和行当唱段的要求，以及戏剧性的变化等。

另外，其“曲”与唱词的韵律完美的结合，也为唱腔多姿多彩的变化助了一臂之力。

二、牌子曲的“一曲多用”

由京胡、京二胡、月琴、弦子、笛子、笙、唢呐等乐器演奏的独立器乐曲，以及演唱的独立乐曲称“牌子曲”。这些牌子曲大多是流传下来的，如自昆曲中移植过来的牌子曲有七八十种，像〔点绛唇〕〔寄生草〕等。自地方戏与民间音乐等移植过来的如〔大开门〕〔小开门〕〔万年欢〕〔八板〕等。

牌子曲亦为“一曲多用”。任何剧目当剧情需要烘托情绪、描绘情景、渲染气氛时，特别是只用打击乐觉得不足或不够恰当时，即可从这些牌子曲中选择应用。因此，在不同的剧目中出现同一牌子曲是常见的现象。如：京剧《宇宙锋》第二场开始部分，京剧《霸王别姬》第三场开始部分，京剧《凤还巢》第十七场开始部分。

在以上三个部分中均出现了牌子曲〔西皮小开门〕,但因剧目内容不同,出现牌子曲时情绪要求的也不同,以及京剧音乐自由发挥的特性,牌子曲每次出现都各有差异。但均是在〔西皮小开门〕基本音调的基础上予以变奏的。见例 1-1 (A)、例 1-1 (B)、例 1-1 (C):

例 1-1 (A) 牌子曲〔西皮小开门〕(选自《宇宙锋》第二场前)

胡琴奏〔西皮小开门〕牌子(6、3弦)



(在曲牌声中四小太监、二大太监由上场门上站门。秦二世由上场门上,至中台口。)

例 1-1 (B) 牌子曲〔西皮小开门〕(选自《霸王别姬》第三场前)

撤锣〔西皮小开门〕曲牌



(扎)

(在牌子声中六宫女持宫灯、宫炉、符节,由上场门上站门,



虞姬及二宫女持掌扇在后由上场门到“九龙口”抖袖，再向台中走几步，



到台口女抖袖，上二步亮住。



念引子，二宫女持扇在外场椅分立二旁。)



(一般要求演员在牌



子奏到这里念引子，乐队轻奏。)



(此曲牌听鼓指挥收在板上，演员念引子时轻奏，念完后渐响起。)

例 1-1 (C) 牌子曲〔西皮小开门〕(选自《凤还巢》第十七场前)

胡琴奏〔西皮小开门〕曲牌



哆 哆 (在牌子声中, 穆居易由上场门上, 面带不悦之色, 到小边台口, 回头一看: 此时



丫环扶程雪娥由上场门上, 穆居易拂袖, 进门坐大边外首椅。丫环扶程雪娥进门, 坐帐中, 帐门下



垂, 掀去程雪娥盖头后由下场门下。)

(听鼓指挥, 收在板上。)

京剧《生死恨》第十八场韩玉娘唱〔二黄原板〕唱段之后(其〔二黄原板〕第一句唱词为“恨只恨那程郎把我遗忘”),京剧《贵妃醉酒》开始部分杨玉环唱完〔四平调〕唱段之后(其〔四平调〕唱段第一句唱词为“海岛冰轮初转腾”),均出现牌子曲“万年欢”,但亦有所不同,均用变奏手法予以变异。

可以这样说,牌子曲在同一剧目或不同剧目中出现时,几乎没有哪两次是完全相同的,但均是同出一辙。

“小拉子”也是器乐演奏部分,常常只有一个乐句,短小,多次反复出现。如在《四郎探母》第一场“坐宫”中,杨延辉与铁镜公主互相猜测对方的念想做哑剧动作时,“小拉子”演奏了十次以上(在唱词“这不是那不是是何意见”以后),其基本音调为:



演唱的牌子曲可根据需要改换唱词,任何剧目中均可选用。如在《霸王别姬》第八场虞姬演唱的牌子曲“哭相思”,在《奇双会》剧中李宝童与其姐李桂枝重逢时,李桂枝亦唱牌子曲“哭相思”等,亦为一曲多用。

三、锣鼓点(打击乐)的“一曲多用”

京剧音乐中的打击乐(主要是板鼓、大锣、铙钹和小锣)虽也是器乐中的一部分,

但它与弦乐（京胡、京二胡等）、管乐（笛子、唢呐等）不同，它自成体系并贯穿全剧。不论是唱、念、做、打都有与之相应的锣鼓点。司鼓是全剧发展的主导者，它掌握着全剧的起、承、转、合，对全剧的速度、力度，以及演员、司琴等的互相配合，是起着指挥作用的。

打击乐所演奏的锣鼓点（锣鼓经）仍为“一曲多用”。任何一出戏，不论是文戏还是武戏，其锣鼓点均是出自那些已成型的几十种锣鼓点之中，只是因剧目的不同，情节、情绪上需求的不同，所起作用上的不同，而在基本点子的基础上进行不同的变奏及各种锣鼓点的搭配。

（一）任何剧目，在西皮、二黄的〔原板〕〔慢板〕〔快三眼〕等上板类的唱腔出现时，常是先出现锣鼓点〔夺头〕，再接过门，然后才开始演唱。此种情况在剧目中屡见不鲜。见例 1-2：

例 1-2 锣鼓点〔夺头〕^①

【夺头】一

二黄原板过门

(隆 冬 大大大台 仓 另七 乙台仓 大卜台 仓)

【夺头】二

西皮原板过门

(隆 冬 大大大台 仓 另七 乙台仓 大卜台 仓)

【夺头】三

二黄慢板过门

(隆 冬 大大大台 仓 另七 乙台仓 大卜台 仓)

① 关于锣鼓点的基本形态及有关方面的论述，请参阅《京剧音乐分析》第一章第五节，乐谱中的方框标记为此锣鼓点的关键部分。



(二) 任何剧目, 在剧中人物上场时, 如是帝王将相等有身份的人物, 则多用锣鼓点〔大锣原场〕。如京剧《空城计》中诸葛亮上场时即是如此。见例 1-3:

例 1-3 锣鼓点〔大锣原场〕〔一锤锣〕

(诸葛亮上场)

(隆 冬 大 台 仓 七 七 七 台 七 七 七 仓 七 七 七 台 七 七 七)

(缓步走向台口)

(仓 七 台 0 仓 七 七 七 台 七 七 七 仓 七 七 七 台 七 七 七 仓 七 仓 七)

(至台口) 【归位】

仓 七 仓 七 仓 七 另 七 仓 另 七 仓 七 仓 · 都 七 台 仓 一 仓)

羽扇 纶巾 (台 台) 四 轮 车, (多 多)

【三锣】

快 似 风 (啊) 云; (台 另 台)