

戏曲作曲新理念



XIQU ZUOQU XINLINIAN

刘正维 著



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

国家社会科学基金艺术学项目（批准号：09BB017）

戏曲作曲新理念



XIQU ZUOQU XINLINIAN

刘正维 著



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

戏曲作曲新理念 / 刘正维著. — 重庆: 西南师范大学出版社, 2014.5
ISBN 978-7-5621-7355-7

I. ①戏… II. ①刘… III. ①戏曲音乐—作曲法—研究 IV. ①J617

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 062203 号

戏曲作曲新理念

XIQU ZUOQU XINLINIAN

刘正维 著

责任编辑:王 菱 穆杉杉

书籍设计:王玉菊

排 版:重庆大雅数码印刷有限公司·夏洁

出版发行:西南师范大学出版社

地址:重庆市北碚区天生路2号

网址:<http://www.xscbs.com>

印 刷:重庆川外印务有限公司

开 本:787mm×1092mm 1/16

印 张:23.25

字 数:596千字

版 次:2016年5月 第1版

印 次:2016年5月 第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5621-7355-7

定 价:49.00元

选用正版书 保护著作权

正版图书封面选用特种纸
正文选用淡黄色胶版纸
封底贴有激光防伪标志

本书部分选用作品,因未能联系上作者,
其稿酬已转至重庆市版权保护中心

地址:重庆市江北区洋河一村78号国际
商会大厦10楼

电话:023-67708230 67708231

作者简介

刘正维,湖南湘阴人,民族音乐理论家、作曲家、音乐教育家。武汉音乐学院教授,硕士生导师。中国音协与中国曲协会员,曾任中国戏曲音乐学会常务理事,中国传统音乐学会常务理事、中国戏曲音乐理论研究会副会长、《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》常务副主编。1956年中南音专作曲系毕业,已在高校从教59年。创作发表了很多歌曲,并为湖北大鼓、湖北小曲、湖北渔鼓、楚剧、荆州花鼓戏、黄梅采茶戏、随州花鼓戏、汉剧、京剧作曲。1970年代末开始从事民族音乐理论研究,发表了101篇民族音乐论文,对民族音乐史学、地理学、板块学、分类学、形态学、民族作曲理论进行了多视角研究。1988年担任文化部重点课题《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》常务副主编;2001年负责教育部人文社会科学研究“十五”规划第一批课题“湖北民间音乐研究”;2003年负责文化部国家重点课题“20世纪戏曲发展的多视角研究”;2009年负责文化部国家课题“戏曲作曲研究”。1958年出版《洪湖人民爱革命》(56年获全国职工曲艺汇演音乐一等奖);1960年出版《楚剧音乐简介》;1985年出版戏曲音乐专著《戏曲新题》(95年获中国音协民委会一等奖);1994年出版《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》(常务副主编,获文化部领导小组个人一等奖、湖北省文化厅与民委会一等奖);1999年出版《民族音乐新论》;2002年出版《湖北民间音乐》;2005年出版《民族民间音乐概论》和《20世纪戏曲音乐发展的多视角研究》;2007年出版《中国民族音乐形态学》。《戏曲音乐发展的五个时期》2004年获全国文联三等奖;2005年获文化部区永熙优秀音乐教育奖;《20世纪戏曲音乐发展的多视角研究》2008年获中国音协金钟三等奖。2009年个人获湖北音协终身成就奖。





难能的戏曲作曲

一、有别于西方的戏曲音乐

音乐,包括戏曲音乐,是靠作曲、表演(演唱演奏)、理论“三足鼎立”支撑起来的时间艺术。作曲为首,居于一度创作,表演居于二度创作,理论则是作曲与表演实践的总结,并反过来指导与提高作曲与表演。三足健壮,音乐则能飞速繁荣,任何一足“缺钙”,必然影响音乐的健康发展。处于前哨位置的作曲,还应该了解音乐表演,熟悉音乐理论。因此,作曲人才是很难培养的人才之一。戏曲作曲,由于还要受到一般作曲所没有的附加制约,于是,戏曲作曲人才成了更难培养的人才!

今天谈起作曲,会很自然地想起西方传入的和声、复调、曲式与作品分析、配器“四大件”。这是西方两三百年来多少代人总结并归纳出的西方作曲的系统性理论,不但指导与解决了欧洲音乐的大量问题,而且影响到世界很多地方的音乐实际,并解决了世界不少地方音乐活动中的不少问题。以致有人以为,西方的音乐理论已经相当系统、相当完善,我们无须再去研究我国的民族音乐理论、作曲理论、戏曲作曲!在戏曲作曲队伍中也有一种概念:熟悉了某剧种的传统音乐,加上欧洲“四大件”就可以了……

其实,音乐有两种不同属性的理论:一种是自然属性的理论,一种是社会属性的理论。前者是总结属于自然形态的、不以人们意志为转移的各种音乐现象的理论,是各个民族和地区可以通用的。诸如音的高低、强弱、长短、升降,跳进与级进,大跳与小

跳,和音与复调,协和音程与不协和音程,两句体与四句体,组曲与变奏,移位、转位、模进……这一类的音乐理论我们完全可以从欧洲已有的音乐理论库中“拿来主义”“洋为中用”。所以欧洲音乐理论能够解释和解决我国民族音乐中的一些实际问题。然而,属于社会属性方面的音乐理论则具有各自的民族性与地域性。欧洲音乐理论是从欧洲音乐实践中总结出来的,它除去可以通用的属于自然属性方面的理论外,还有不能通用的、只适用于欧洲的属于社会属性方面的理论。不言而喻,我国属于社会属性方面的音乐理论是无法从海外“舶来”的,必须在我国民族音乐实践基础上去抽象,去总结。诸如我们民族音乐中音阶构成的特殊性,由音阶制约的常用音程的特殊性,纯四度音程内的各种四度三音列和唯一的一个大三度三音列,成了制约民族旋律风格与调式特征的“DNA”;民族音乐的徵羽调式体系和调式构成的平衡原则,不同调式的表现性能与调式变化运用的“多可性”;五声音阶中具有不同于欧洲的调性变化方式与特殊手法,以及与欧洲音乐转入上属调或下属调的表现性能恰恰相反的“扬调”与“屈调”的民族特色;不同的调式类别以及同类调式的不同调式型号的不同表现性;以一句唱词为单位,词曲同步运动形成的腔句基础结构形式——腔式的特性以及其戏剧性表现功能;不尽同于欧洲主题与变奏、以上下句或四句体为基础进行的变奏、变奏半径大得惊人的板式变化规律;某些特殊的,诸如穿句子、赶句子结构形态,各种形态的鱼咬尾以及递增递减结构、正反回归结构与数码组合的发展手法;拖腔的创造性运用以及其特殊的表现功能;诗词结构、语音声调与音乐的关系;民族音乐特征全方位的板块性分布;等等,都是民族音乐中一系列独具特色的艺术现象。就拿调性布局规律说,欧洲音乐作品开始总是要由本调转入上属调,或由小调转入大调,而不宜相反。但是,民族作曲家刘天华的二胡曲《光明行》却偏偏由本调转入下五度的调性,而且明亮辉煌,非常得体;我国戏曲音乐中,由本调转入上五度的调性,不但不像欧洲那样明亮辉煌,反而压抑、悲伤,名曰“反调”“败韵”“哀子”“屈调”。从反调转入正调,即转入下五度的调性,倒是清新、明亮,为什么?……上述一系列的中国音乐现象是属于社会属性方面的问题,欧洲音乐理论没有给予说明或回答,因为欧洲没有这样的音乐实践,欧洲的音乐理论家不了解中国的音乐实践,因此也无从总结归纳中国属于社会属性方面的音乐理论。这就要靠我们中国人自己从中国民族音乐实践中总结我们民族属于社会属性方面的音乐理论,解读我们民族的音乐实际,从而促进我国民族音乐的发展。

二、中西方音乐发展的简略对照

当今我国所知的西方音乐,既有曾经古希腊音乐的辉煌,也有长期宗教音乐的延续,以及文艺复兴后 17 世纪从巴洛克时期到之后的古典主义、浪漫主义时期的发展。

其“三足”的发展和人才的培养,大体是相对平衡的。我国音乐同样也是遵循着作曲“开道”并且“三足”齐荣的发展轨迹。然而,纵观历史的进程,却呈现出中西方相当大的区别。

明人朱权在《太和正音谱》的“古帝王知音者”一节中说,我国“伏羲始制《扶来》《立本》之音。神农制《扶持》《下谋》之音。皇帝制《云门》《大卷》《咸池》之音。……尧帝制《大章》之乐。舜帝制《大韶》之乐。禹王制《大夏》之乐。汤王制《大濩》之乐。武王制《大武》《房中》之乐。周公制《勺》。唐太宗制《秦王破阵》之乐。唐玄宗制《霓裳羽衣》之曲。及乎唐让皇帝,后唐庄宗,南唐李后主,宋徽宗,金章宗,皆知音者也”^①。这是几千年来我国帝王参与作曲的一种了不起的史态或传说。它反映了我国很多的领导人是重乐的。至于民间布衣的作曲活动以及诗词歌赋等士大夫文人的音乐文学创作,更装点了我国源远流长、积淀丰厚、品种繁多、万紫千红的音乐史画。沿着“三足鼎立”的轨迹,我国的音乐艺术,既创造了春秋战国时期的辉煌(与古希腊音乐大体同时期),也创造了汉、唐、宋时期音乐的鼎盛,更出现了明代音乐以世俗主义、人文主义为核心的划时代发展,成为我国16世纪“文艺复兴”中在音乐艺术方面飞跃的重要表现^②!值得提出的是,在欧洲漫长的中世纪时期,正是我国音乐艺术万紫千红、百花吐艳的发展时期。从古琴艺术的繁荣,到汉魏“乐府”与“相和歌”;唐宋“教坊”与“歌舞大曲”;唐诗、宋词、北宋杂剧、诸宫调、鼓子词、陶真、道教与佛教音乐;南曲、元曲的递相发展。而1368~1644年的明代,正是欧洲14到17世纪的文艺复兴时期。

人们常谈欧洲的文艺复兴。实际上,我国明代中后期整个社会的全方位发展,包括科学技术、工业、商业、思想、文化艺术的发展都是空前的。仅就音乐而言,高腔、昆曲的发展,特别是16世纪俗曲小令、唱情曲艺、梆子腔、皮黄腔、花鼓戏的相继问世,深刻地展示了我国的音乐艺术,包括戏曲音乐的世俗主义与人文主义的发展,即从音乐方面深刻地展示了我国明代中后期确实有过“文艺复兴运动”。这与欧洲文艺复兴展示的世俗主义、人文主义的发展既是一致的,也是大体同时的!这就是说,在17世纪明末之前,我国在各个方面,包括音乐艺术的发展,一直是走在世界前列的!

三、北宋已有戏曲音乐

我国戏曲艺术始于何时,虽有先秦、汉、唐、宋、元诸说,但作为戏曲作曲,到目前所知,最早见诸史载的当数《宋史·乐志》。戏曲史家周贻白老先生在《中国戏剧史讲座》

^①《中国古典戏曲论著集成》之三第48页(中国戏剧出版社1959年7月第一版)。

^②参看刘正维《明代“文艺复兴”中的民间音乐发展》(《交响:西安音乐学院学报》2008年第2期)。

中说：“据《宋史·乐志》载：‘真宗不喜郑声，而或为杂剧词，未尝宣布于外。’”周老先生接着说：“赵恒（宋真宗，968～1022年）时代已有‘杂剧’，是可信的。”这应该是可信的正史记载，它说明了如下五个重要问题。

(1)“为杂剧词”的“词”，是前人对于“词调”的简称，是包含文学与音乐两方面内容的音乐文学。说明真宗既参与了当时杂剧的剧本创作，又参与了杂剧的音乐创作。明人徐渭（1521～1593年）在《南词叙录》中鄙视南宋永嘉杂剧的音乐时写道：“本无宫调，亦罕节奏……乌有所谓九宫？必欲穷其宫调，则当自唐、宋词中别出十二律、二十一调，方合古意。”这里表明，“唐、宋词”不单是文学，还含有“九宫”“十二律、二十一调”，即同时还包含有音乐。明人王骥德在《曲律》中说：“入唐而以绝句为曲，如《清平》《郁轮》《凉州》《水调》之类……入宋而词始大振……而金章宗时，渐更为北词，如世所传董解元《西厢记》者。”“绝句为曲”“词始大振”“更为北词”等，都说明“词”是包含词曲的。即宋词既有严格的文学要求，又有基本上稳定的旋律匹配。古人读书和韵诵诗词，都是有韵甚至有旋律的，是具有音乐属性的。

中央电视台2009年10月4日曾经播放过一组福建台吟诵诗词的节目。其中一首的第一段就是这样吟诵的：（例001）

吟诵《旅夜书怀》，速度自由地

杜甫诗 程滨吟诵 杨璐萌伴奏

sol mi re do la sol

细草微风岸，危樯独夜舟，
名岂文章著，官应老病休，

sol la do re do la do la sol

星垂平野阔，月涌大江流。
飘飘何所似，天地一沙鸥。

这是一首徵调式的词调。同一节目中的另一首是：（例002）

《把酒问月》

李白作 陈少松吟诵 王鹏伴奏

la sol

青天有月来几时，我今停杯



这是一首羽调式的词调。很明显，这都是有韵的，可以记录其旋律的。

浙江小百花越剧团拍的电影《五女拜寿》中，三女婿在岳丈家的陋室中看书时也有如下的一段韵诵：(例 003)

【颜回】速度稍自由



这里的音韵也是明显的。这首羽调式的旋律显然不是越剧音乐，而是近似昆曲的韵诵，而昆曲恰恰也是变自南北曲——宋人词调。至今在我国的戏曲中，凡是角色韵词诵诗，大都使用类似的音调。另外，笔者于 20 世纪 40 年代初曾在湖南洞庭湖南岸的农村读过私塾。我们读书吟诗也是有韵的，老师一句一句以家乡的语音韵着教，我站在旁边一句一句地学着韵，然后下去反复吟韵背诵。比如《幼学琼林》这本书，开始是“混沌初开，乾坤始奠，气之轻清上浮者为天，气之重浊下凝者为地”等句，整个书都是韵着读的。上面几句至今仍然记忆犹新，大体吟成如下的基本旋律：(例 004)

do la sol la do mi do la

混 沌 初 开, 乾 坤 始 奠, 气 之 清 轻

mi do la do la

上 浮 者 为 天, 气 之 重 浊

mi do la mi do la

下 凝 者 为 地。

旋律线、调式和节奏、节拍都是明显的。

读诗则更具旋律性。如读《千家诗》的第一首:(例 005 之一)

re mi sol mi re sol mi re re do la la do re do la sol

云 淡 风 轻 近 午 天, 傍 花 随 柳 过 前 川。

la do re la do re do la do la sol

时 人 不 识 余 新 乐 嗜, 将 谓 偷 闲 学 少 年。

以上音调是我小时候熟读和记忆下来的。家乡的私塾大体都是这样在自己的座位上“摇头晃脑”地吟诵。此曲与前面程滨先生吟诵的杜甫《旅夜书怀》的曲调相当近似(程滨是当代著名青年诗人,1978年1月22日生于天津,祖籍山东鄄城。2000年毕业于南开大学中文系,即北方人士)。一个湖南的韵诗,一个北方的韵词,其起承转合的四句式结构,以及四句分别终止在 re、sol、la、sol 四个音的旋律与调式特征,都与江南《孟姜女》的四句具有共同点。兹比较如下:(例 005 之二)

《孟姜女》A

程滨吟

刘正维吟

正月里来是新春，家家户户点红灯。

人家丈夫团圆聚，孟姜女的丈夫造长城。

《孟姜女》是全国流行最广的民歌之一，以上三曲是谁影响谁，不得而知。不过有一点是可以肯定，即古人读书、吟诗诵词是有音乐成分的。读书和吟诵诗词的旋律长久地习惯与稳定下来，很自然地构成了宋人的各种“词调”。所以说，真宗“为杂剧词”是为当时的戏曲写剧本带作曲，即古代戏曲剧本的文学创作与音乐创作由一个人同步操作完成。君若不信，尚有《南词叙录》中一段高则诚写剧本带作曲的叙述为证：元末永嘉高则诚“惜伯喈之被谤，乃作《琵琶记》雪之，用清丽之词，一洗作者之陋……相传：则诚坐卧一小楼，三年而后成。其足按拍处，板皆为穿”^①。这里除说明高氏为士大夫文人昭雪外，还说明：高氏追求的是士大夫文人喜爱的“清丽之词”，并以此替代南戏之“陋”（此“词”自然包括文学和音乐两个方面）；高氏一边写剧本一边吟唱作曲，作曲要击节，左手要压纸，右手要写字，两手不闲，只有用脚在木质楼板上的同一个地方打拍

①明人徐渭(1521~1593年)《南词叙录》。

子,“按”了三年,楼板被拍穿了。所以,真宗也是一位戏曲作曲家。

(2)“为杂剧词”还说明词调是公元10世纪北宋杂剧音乐的主干。戏曲界曾经认为宋代的戏曲音乐与诸宫调具有渊源关系。诸宫调是什么?南宋王灼《碧鸡漫志》卷二载:“熙丰、元祐年间(1068~1094年的北宋神宗与哲宗年间)……泽州孔三传者,首创诸宫调古传,士大夫皆能诵之。”这里明确指出:诸宫调是在11世纪北宋就有的,是“士大夫皆能诵之”的,这自然是士大夫文人音乐而不是郑声。不过孔三传只是“首创”了以“士大夫皆能诵之”的诸宫调演唱“古传”,而诸宫调中大量的词牌则是宋人词调的演化,并非孔三传所创。而且这一记载说的是真宗“为杂剧词”的50年以后的事。以上种种情况说明,真宗当时创作的戏曲音乐不是郑声而是以词调为主的“士大夫皆能诵之”的士大夫文人音乐。从这一史料和当时流传下来的大多数词牌看,戏曲音乐当时主要的并不是“民间音乐”。即公元10世纪我国不但已经有了杂剧,而且有了杂剧音乐,戏曲距今至少已有千年以上的历史。

(3)真宗“为杂剧词”的另一面是他“不喜郑声”,即不喜欢郑卫之音的布衣俗乐。这里展示出了官方与民间在音乐审美意识方面的重大分野。自先秦起,就有“下里巴人”与“阳春白雪”之分,“郑声”与士大夫文人音乐,一直是历史上两种不同范畴、不同属性、不易“和谐”的音乐艺术。公元前的孔子推崇礼乐治国,但他崇尚的是士大夫文人音乐而非郑声。他闻韶乐“三月不知肉味”,以至“余音绕梁,三日不绝”。而在《论语·阳货》中却说,“恶郑声之乱雅乐也”,厌恶民间音乐妨碍了士大夫文人音乐。《荀子·乐论》也说,“郑卫之音,使人心淫”,贬责民间音乐将人心引向“淫”乱。《礼记·乐记》更说,“郑卫之音,乱世之音也”,将民间音乐说成是搅乱世道的音乐。到10世纪的北宋真宗也毫不例外地“不喜郑声”。

12世纪南宋杂剧的音乐——南曲,出现了某种变化。明人徐渭在《南词叙录》中说,“南戏始于宋光宗朝”(南宋1191~1194年),但在70年前的北宋“宣和间已滥觞”(北宋1119~1125年)。“其曲,则宋人词而益以里巷歌谣,不叶宫调,故士大夫罕有留意者。”^①这里说的是南戏,不是说整个戏曲,而且它也是“滥觞”于北宋。而南曲本身仍以宋人词调为主,只是“益以里巷歌谣”,就是加进了一些民间音乐,性质与主次是十分明确的。既不宜将“南戏始于宋光宗朝”理解为我国整个戏曲始于南宋,也不宜将“益以里巷歌谣”说成是我国戏曲音乐主要来自民间音乐。君不见晚徐渭50多年的明人顾起元^②在《客座赘语》中说:“南都万历(1573~1620年)以前,公侯与缙绅及富家,凡有宴会小集,多用散乐。……大会则用南戏。其始止二腔,一为弋阳,一为海盐。弋

①明人徐渭(1521~1593年)《南词叙录》。

②1565~1628年,应天府江宁(今江苏南京)人。万历二十六年(1598年)进士,官至吏部左侍郎,兼翰林院侍读学。乞退后,朝廷曾七次诏命为相,均婉辞之。

阳则错用乡语，四方士客喜闻之。”这是一位“七次诏命为相”“均婉辞之”的明代高官的著述。说的是“南都”，是16世纪“以前”，是“公侯与缙绅及富家”的戏曲爱好，是唱南戏的弋阳腔、海盐腔。如果南戏主要是民间音乐，“公侯与缙绅及富家”会如此钟爱，并且“喜闻之”？恐怕不能，不然他们就与孔圣人的审美原则背道而驰了。

不过，有一点确实发人深省。南宋士大夫不满南曲“益以里巷歌谣，不叶宫调”，并且“罕有留意者”，只是原因之一。“罕有留意者”还可能因为南戏名剧《赵贞女》《王魁》都鞭挞了忘恩负义的士大夫蔡伯喈、王魁。这里的矛盾就尖锐了，以致元末文人高则诚（高明）觉得蔡伯喈是“被谤，乃作《琵琶记》雪之”^①。硬将《赵贞女》中遭雷打的不孝不义的蔡伯喈，改成了《琵琶记》中“全忠全孝”的蔡伯喈，并得到了明太祖朱元璋的赏识^②。这些都反映出士大夫文人与布衣自古以来在艺术方面的审美差异。不过，《琵琶记》虽在学界名望不低，演出却不多。以致后来有人“正本清源”，将赵贞女改名秦香莲，蔡伯喈改名陈世美，创作了与宋代《赵贞女》内容相仿、地方相同，也是描写宋代故事的历史名剧《秦香莲》，硬是由包公将忘恩负义的士大夫文人陈世美铡死了，“铡”得布衣开心，以致久演不衰，比《琵琶记》火爆多了，可见大众之心不可侮。

（4）词调、诸宫调用作戏曲音乐，是曲牌联曲牌的组曲方式结合起来的。毫无疑问，宋词（调）、诸宫调开创了我国戏曲音乐曲牌联缀体的先河。

（5）宋真宗和宋徽宗重道轻佛，是有名的道君皇帝。从真宗998年即位，到徽宗1125年退位，两位“道君”皇帝之间延续了127年，占去北宋167年的76%的时日，即超过北宋3/4的时日。给道教以俸禄、培训道教人才及种种惠顾，甚至将寺庙改成宫观，和尚改成道士，尼姑改成道姑。生于北宋的孟元老在《东京梦华录》中说，北宋时的“构肆乐人自过七夕，便搬演‘目连杂剧’，直至十五日止，观者增倍”。“目连”是佛教的故事，七夕“盂兰盆会”是佛教的节日。可是北宋重道轻佛，这就毫无悬念地使道教接过了佛教的“盂兰盆会”和“目连经文”，运用道教界掌门人（主要都是文人）熟知的音乐（自然与词调有关），一连八九天演出“目连杂剧”，而且观众“增倍”。这就大大促进了道教音乐与杂剧音乐的交流。有何依据？君不见，直到今天，“目连戏”主要仍由“所唱皆南曲”^③的高腔（包括弋阳腔，下同）演出？而现在江西的高腔界还说：“弋阳腔是由道士唱《目连戏文》演变而来的。”“弋阳腔的音乐（唱腔），就是以《目连戏文》唱腔作为标准曲牌。”^④可见，“宋人词调、北宋杂剧音乐、目连杂剧音乐、道教音乐、南曲、高腔，

①明人徐渭（1521～1593年）《南词叙录》。

②同上。

③清人李调元的《剧话》说：“高腔，所唱皆南曲。”

④《高腔学术论文集》第24页。

很久以前就结下了不解之缘,并拥有仅仅它们之间才具备的共同音乐特征”^①。

如此看来,“真宗不喜郑声”等 18 个字的记载,字字千金。对于理清我国戏曲艺术、戏曲音乐与戏曲作曲的先始状况,极为重要!

直到 600 年后的 16 世纪,“郑卫之音”才在我国文艺复兴时期大步拥向前台,扭转了戏曲音乐发展的历史航程,开辟了我国戏曲音乐发展的广阔前景!

^①《高腔与道教音乐的渊源关系辨析》(《黄钟》2000 年第 3 期)。

目录

引言 难能的戏曲作曲	1
------------------	---

上篇：戏曲作曲回眸

第一章 我国音乐发展的“三起三伏”与中国“文艺复兴”	3
第一节 “一起”“二起”与宋词	3
第二节 元代戏曲音乐发展进入“二伏”	12
第三节 明代“三起”前期的重大发展	41
第四节 16 世纪中国“文艺复兴”时期音乐的“飞跃”	44
第五节 “三伏”使中国“文艺复兴”夭折	65
第六节 发人深省的史实与中西音乐发展历程掠影	68
第二章 戏曲作曲的五个发展时期与三大发展阶段	70
第一节 戏曲作曲五个发展时期与三大发展阶段年表	70
第二节 “前 500 年”文人作曲的历史功绩——第一发展阶段	71
第三节 “中 400 年”我国“文艺复兴”中戏曲作曲大变革——第二发展阶段	73
第四节 “后 100 年”中前 50 年戏曲音乐的蓬勃发展	79
第五节 “后 100 年”后半段的空前发展(第五时期)——第三发展阶段	90
第六节 节节高的三大发展阶段	91

中篇：戏曲作曲新理念

第三章	戏曲旋律与它的“DNA”——“三音列”	95
第一节	我国五声音阶的特性	95
第二节	三音列——“三色论”是我国传统旋律的“染色体”	96
第三节	依曲唱词和依词唱曲	107
第四节	戏曲音乐的绝活——拖腔	112
第四章	民族调式与它的“DNA”——徵羽两大终止群体	124
第一节	民族调式构成的平衡原则	124
第二节	徵羽两大终止群体	135
第三节	徵羽调式体系与民族调式的“染色体”	137
第四节	调式型号与板块分布	138
第五节	“差之半音”的“屈调”与“扬调”	145
第六节	徵羽两大终止群体的半音之差	158
第七节	民族调式深化情感表现的“灵魂”效应	159
第五章	戏曲腔式的戏剧性功能以及其板块分布	160
第一节	腔式的特性	160
第二节	腔式的类别	165
第三节	腔式的变化	167
第四节	字位变化	168
第五节	腔式的搭配	172
第六节	腔式的五大板块分布	174
第七节	启示	177
第六章	戏曲音乐结构的表現性	179
第一节	变化与重复	179
第二节	单曲与组曲	182
第三节	变奏曲——板式变化体的三类结构	186

第四节	单腔系统板式变化体唱腔	199
第五节	多腔系统板式变化体唱腔	203
第六节	单腔系统板式变化体成套唱腔	207
第七节	多腔系统板式变化体成套唱腔	208
第八节	单腔系统板式变化体的大型作品	208
第九节	多腔系统板式变化体的大型作品	209
第十节	板式变化体与曲牌联缀体综合运用	209
第十一节	南北交融的板式结构	210
第七章	音乐主题——戏曲作曲成败的“要道”	212
第一节	戏曲音乐的“主题”观	212
第二节	戏曲音乐风格、个性与主题创作	217
第三节	我国歌剧音乐创作为戏曲作曲探路	219
第四节	戏曲音乐主题由三重性到五重性表现的发展	226
第五节	《杜鹃山》音乐主题创作的典范性	234
第八章	器乐曲的典型性创作	254
第一节	传统管弦乐	254
第二节	土洋弥合	254
第三节	关键在于新创	255
第四节	写出适合管弦乐发挥的伴奏与过门	263

下篇：经典剖析

第九章	“三堂会审”唱腔对情感的细腻刻画	269
第一节	《玉堂春》与“三堂会审”	269
第二节	“三堂会审”的音乐布局	269
第三节	唱腔剖析	270