

怎样谱写四川扬琴

冯 光 钰



四川人民出版社

怎样谱写四川扬琴

冯 光 钰

四川人民出版社

一九八〇年 成都

封面设计：李文金

怎样谱写四川扬琴

冯光钰

四川人民出版社出版 (成都盐道街三号)
四川省新华书店发行 内江新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 印张4.75 字数92千
1980年12月第一版 1980年12月第一次印刷
印数：1—1,550册

书号：·8118·851

定价：0.40 元

在丰富多采的四川曲艺艺术中，扬琴和清音是富于音乐性的曲种。各地业余曲艺作者和音乐爱好者，希望能掌握曲艺音乐唱段编写的基本规律和方法。为了满足广大群众和各地开展文化活动的需要，我们出版了两本介绍四川曲艺音乐编写方法的小册子。这一本专门介绍怎样编写四川扬琴唱段，另一本介绍怎样谱写四川清音的书，已经出版。

目 录

前言.....	1
第一章 四川扬琴常用曲牌及其表现功能.....	3
大调曲牌.....	3
〔一 字〕.....	4
〔快一字〕.....	14
〔二 流〕.....	18
〔三 板〕.....	21
〔舵 子〕.....	24
〔襄阳舵子〕.....	29
〔大 腔〕.....	30
月调曲牌.....	33
〔月 头〕.....	34
〔月 尾〕.....	37
〔半边月〕.....	38
〔夺 子〕.....	40
〔平 板〕.....	41
〔阳 调〕.....	44
〔银纽丝〕.....	45
〔金纽丝〕.....	46
〔占 子〕.....	47
〔背 工〕.....	48

〔迭断桥〕	51
器乐曲牌	53
〔闹台〕	54
〔将军令〕	58
第二章 四川扬琴的音乐布局 and 结构	61
曲目的音乐布局	62
定场曲 (前奏曲)	62
曲牌布局	65
调性布局	70
唱段的结构形式	74
单一性唱段	75
复合性唱段	80
第三章 唱腔变化发展的常用方法	88
唱腔的扩展	89
唱腔的紧缩	95
唱腔的变形	100
唱腔的犯苦 (转调)	104
二度关系犯苦	105
五度关系犯苦	111
第四章 伴奏的规律	125
伴奏乐器性能及组合形式	125
托腔伴奏方法	135
单一性托腔	135
断连式托腔	137
对比性托腔	140

前 言

四川扬琴又名四川琴书，因演唱时以扬琴为主要伴奏乐器而得名，是流行于四川各地的一种曲艺形式。

四川扬琴的形成，大约已有一、二百年历史。它的唱腔曲牌表现力强，音乐流畅生动，兼具有抒情性、叙事性及戏剧性等特长，咬字吐词清楚，明白易懂，演唱形式比较简便活泼，既能坐唱，也可适当加表演站唱。四川扬琴有丰富多采的传统曲目，题材广泛，不仅反映古代人民的生活和风俗习惯，而且还有历史故事，神话故事，民间传说等。同时，在表现今天的现实生活方面，也比较方便。建国以来，已创作了一些现代曲目，逐渐扩大了四川扬琴的表现内容，使四川扬琴音乐得到进一步发展。

为了适应群众业余曲艺活动开展的需要，促进四川扬琴艺术的繁荣发展，本书试图从谱腔的角度，结合总结传统四川扬琴有关唱腔设计及曲牌运用等方面的经验，介绍一些四川扬琴音乐知识，使读者对四川扬琴的填词编腔手法有个概括的了解，经过推陈出新的实践，可以使传统扬琴音乐“搬家”，用来为新编唱词谱写唱腔，创作新的四川扬琴曲目。

本书分四章。第一章：四川扬琴常用曲牌及其表现功能，是以较典范的传统曲牌唱腔为例，重点介绍各种曲牌的

特点及表现方法，为进行编腔提供一些曲牌素材。第二章：四川扬琴音乐的布局 and 结构，是四川扬琴编腔的第一个步骤，着重介绍一个曲目（一出戏）如何安排好各种曲牌及调性的布局，怎样谱写各种形式的唱段。第三章：唱腔变化发展的常用方法，是具体谈编腔知识，通过一些实例分析，了解四川扬琴怎样运用扩展、紧缩、变形、犯苦（转调）等变化发展方法，使同一曲牌千变万化，塑造出各种不同人物的音乐形象。第四章：伴奏的规律，除介绍四川扬琴的几种伴奏乐器的性能及组合形式外，还重点分析了各种托腔伴奏手法。因为伴奏不仅是单纯的演奏烘托，实际上，伴奏曲调是唱腔的伸延和补充，是整个四川扬琴音乐的有机组成部分。所以，伴奏托腔的处理，也是谱腔技巧的一个重要方面。

本书编写过程中，曾得到曲艺界和有关同志的热情支持和帮助，在这里致以深切的感谢！由于笔者水平所限，这本小册子必然存在不足之处，敬请读者批评指正。

第一章 四川扬琴常用曲牌 及其表现功能

四川扬琴的唱腔曲牌，包括大调和月调两大类。两者的音乐结构形式，唱腔基本调及旋律风格都截然不同，表现性能各异，自成体系：大调，属于板腔体音乐结构，是四川扬琴音乐的主要部分，运用广泛，四川扬琴的大多数曲目都是采用大调曲牌来谱腔的；月调，是曲牌体音乐结构，其唱腔旋律与四川清音的同名曲牌大同小异，从运用范围来看，它在四川扬琴音乐中居于比较次要的地位，传统曲目中大约只有十出戏是用月调演唱的。下面将四川扬琴的常用曲牌的基本腔格及表现功能作一些介绍，除大调曲牌和月调曲牌外，附带也介绍一下器乐曲牌的运用。

大 调 曲 牌

大调的各种曲牌是一种具有程式性的音乐体制。从板眼节拍来区分，有：七眼板（ $\frac{8}{4}$ ）、一板三眼（ $\frac{4}{4}$ ）、一板一眼（ $\frac{2}{4}$ ）及有板无眼（ $\frac{1}{4}$ ）等四种基本类型。从唱腔的性质和表现特点来区分，有〔一字〕和〔舵子〕两类，其中，〔一字〕类包括〔慢一字〕、〔快一字〕、〔二流〕、〔三板〕等四种曲牌（也叫板式）；〔舵子〕类包括〔舵子〕及

〔襄阳舵子〕两种曲牌。此外，还有〔大腔〕，它是以上几种曲牌的终止式。

大调唱腔的这些曲牌，在四川扬琴长期的演唱艺术实践中，形成了一整套按人物角色区分的性格化唱腔，有生、旦、净、末、丑五种。但从唱腔旋律的特点来看，有明显差别的主要是生角和旦角两个行当。如果按性别来区分，生角就是男腔，旦角就是女腔。四川扬琴大调中各种曲牌的基本腔调，都是按照男女腔的区别，派生发展为两种不同旋律的唱腔的。如将男女腔加以比较，可以看出两者是一种“异调同腔”的关系，即在同一个基本腔调的宫调上，根据男女不同的音域，形成不同的曲调。这是曲艺音乐谱腔在解决男女腔关系上，最合理的方法。它比起月调曲牌的“同腔同调”（即男女在同一宫调上都唱同度音高的曲调），在解决男女同台演唱时音域的差异，具有很大的优越性。

大调唱腔的各种曲牌都有比较固定的格式和一定的规范性。为了便于读者了解曲牌的基本腔格及结构形态，给谱腔提供音乐素材，我们从一些比较优秀的四川扬琴曲目中，摘引一些正格形式的唱腔，供谱腔者设计唱腔时参考。

现将几种常用的大调曲牌介绍如下：

〔一字〕

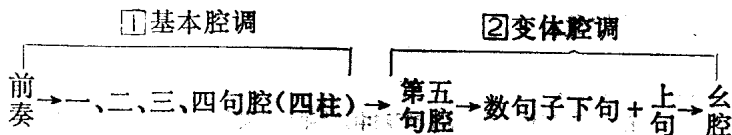
〔一字〕，可以说是大调中〔一字〕类各种曲牌的原型。〔快一字〕、〔二流〕、〔三板〕等都是在它的基础上

演化而成的具有不同节奏、速度的曲牌。它们除了节拍形式不同，曲调各有简繁外，唱腔的骨架基本上是一致的。

〔一字〕属于慢板性质的曲牌，故又有〔慢一字〕之称，其速度缓慢，为七眼板形式，即每小节包括八拍，记谱为 $\frac{8}{4}$ 节拍。这种节拍的划分，主要是根据“板”拍来划分的，演唱时只在每小节的第一拍上打板。当〔慢一字〕唱腔的速度加快时，强弱交替实际上有“三眼板”（每小节为四拍）的感觉，因此，有时也记谱为 $\frac{4}{2}$ 节拍（每小节仍为八个细分拍）。

〔一字〕的节奏平稳，曲调丰富，唱腔委婉动听，在行腔上有较细腻的曲调装饰和流动起伏的旋律进行，常有较长的拖腔，具有细致地表达人物内心感情的功能。在结构较大型的曲目里，〔一字〕常被安排运用在曲目的起始处。如用于中间段落，则一般是摘句式地运用其中某几句或两句，较少完整地出现。

〔一字〕包括四个部分：①前奏；②四句唱腔（俗称立“四柱”）；③第五句腔（与第四句腔基本相同）及数句子；④么腔（即结束句）。其结构和连接顺序，请参看下面的图式：



前两部分①②标记为①，是〔一字〕的基本腔调；后两部分③④标记为②，是从基本腔调发展而成的变体腔调，非

常清楚地形成两个段落。由于这两段在结构上具有显示与再现的性质，因而整个〔一字〕既有统一性，①和②两段又有独立性。

〔一字〕分男腔和女腔，两者的唱腔结构基本相同，但旋律进行区别较大。在男女腔中，还有“甜平”与“苦平”①之分。下面介绍的基本曲调，都是男女腔的〔甜平一字〕唱腔。按习惯，甜平唱腔一般都省略“甜平”二字，仅“苦平”才标明，因此，凡未标记的唱腔都是“甜平”。

〔一字〕是5（徵）调式。我们知道，确定一个曲牌的调式，不能仅依据曲牌最后的落音来识别。从〔一字〕的四句基本腔调的落音来看，其两个下句（第二、四句）都是落在2音上，这个2音实际上是〔一字〕基本调性的属音，不能看作是曲牌的调式主音，而由此误认为是2（商）调式。因为，一个完整的〔一字〕唱段，最后一般要转入它的终止式曲牌〔大腔〕，才能完全稳定地结束，而〔大腔〕最后是落在5音上，这个5音才是〔一字〕基本调性的主功能完全终止音。因此，〔一字〕的调式主音应和〔大腔〕联系起来加以辨别，才能得出正确的认识。同样，由〔一字〕派生出来的其它曲牌——〔快一字〕、〔二流〕、〔三板〕的调式，都是如此。

① 在四川扬琴各种曲牌唱腔中，“甜平”是基本曲调，“苦平”是在它的基础上，采取转调的方法派生出来的，两者旋律色彩差异很大，形成了两类不同性质的唱腔。关于“苦平”，将在第三章“唱腔的配苦”一节详细介绍。

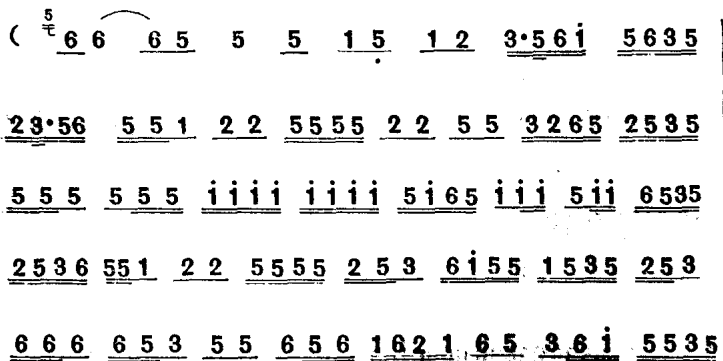
一、女腔〔一字〕①

$\frac{8}{4}$ 1 = E

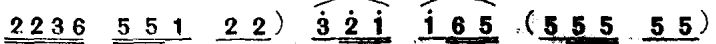
《三祭江》

李德才演唱

〔六板头子〕



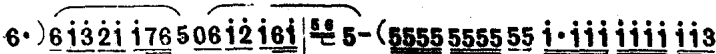
□ (第一句腔)



(孙尚香唱) 吴 蜀



联 婚 成 仇



妬, (呵)

① 四川扬琴唱腔一般是以三行谱记录,即:第一行谱为唱腔主旋律,第二行谱为伴奏旋律,第三行为鼓板节奏。本书为了节省篇幅,将唱腔及伴奏谱合并成一行。关于伴奏托腔方法及鼓板节奏点,在第四章将另作专门介绍。

(第二句腔)

55 1̇2̇1̇1̇ 653 55) 7̇·6̇ 2̇ (765 66) | 3̇2̇ 765 61̇ 7 6̇5̇ 66 (2̇2̇ 65 35 |

龙 争 虎 斗

66662̇2̇2̇2̇76566) 1̇·2̇3̇ 2̇1̇ 6 (61651533) 03̇ | 2̇ 3̇2̇1̇615301̇65356 |

为 荆 州,(哇) (呵)

(第三句腔)

2̇ (5555512) 2̇ 1̇ \ (616533̇) | 1̇2̇3̇5̇2̇ 1̇ 5 5 61653 (5555 11 212 |

张 昭 定 计

3̇·5 6161̇ 56 33) 2̇1̇ 6 1̇ - (6165 | 33 3) 3̇2̇3̇ 2̇ 1̇ 615 01̇ 535 61652 |

拆 鸾 偶, (呵)

(第四句腔)

3̇5̇ 3̇ - (336535 23666 6666165 | 336161563) 5̇3̇2̇ 672̇ (725566) |

周 善

3̇2̇ 76 53 5672̇ 6̇7̇ 6 - (65 35 | 66662̇2̇2̇ 7656) 3̇·2̇ 1̇6 (6165 15) |

假 言 母 病

33̇) 0 3̇ 2̇ 1̇65 3 01̇ 63 561̇ | 6535 2̇ (22 12 5555 55 555 53 |

忧。 (呵)

② (第五句腔)

231 2 3̇2̇3̇ 5̇3̇5̇3̇ 2̇3̇2̇1̇ 55 1̇51̇ 3̇2̇65 | 3̇3̇55 15 222̇) 3̇2̇1̇ 65 (55 5) |

只 说

3̇2̇1̇ 56 5 2̇3̇1̇ 1̇ (1̇3̇ 2̇3̇5̇ 2̇1̇5̇) | 1̇ 2̇3̇5̇ 2̇1̇5̇ 1̇1̇) 3̇2̇1̇ 65 (523 55 |

夫(呵)妻 永 长

3 3̣) 0 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 7 6 7 5 0 6 1̣ 2̣ 3̣ | 7 6 5̣ (555 51 555 1̣ 1̣ 6 1̣ 6 1̣ 2̣ 3̣ |
 久, (呵)

(数句子下句)

555 1̣ 1̣ 1̣ 6 5 3̣ 5̣) 2̣ 1̣ 6̣ 3̣ 1̣ 6̣ (5 3̣) | 3̣ 2̣ 1̣ 5 6 1̣ 3̣ 2̣ 3̣ 1̣ 6̣ (2 2 3̣ 5 5) 2̣ 1̣ 5 6 1̣ |
 谁 知 鱼 水 灾难

2̣ (555 55 1̣ 2̣) (下转〔大腔〕) ||

收。

冯光钰记谱(根据录音)

上面这段《三祭江》，是表现刘备夫人孙尚香在投江之前，远望皇宫时的沉痛心情。著名四川扬琴艺术家李德才，以甜润清新、玲珑婉转和富于戏剧性的演唱，把人物沉重哀怨、悲凉绝望的心理刻划得淋漓尽致。从这段女腔〔一字〕的结构形态，可以看到如下一些特点：

(一)前奏 这段前奏叫〔六板头子〕。四川扬琴音乐称“小节”为“板”，每一小节都有一板(板相当于强拍)，因此，包含有六个小节(六板)的前奏，就叫〔六板头子〕(如包含五板，则叫〔五板头子〕，余类推)。前奏具有揭示调性、速度、风格等作用。根据曲目的不同内容，前奏旋律可繁可简，比较灵活自由。

(二)唱腔曲调 前面①段的四句腔(四柱)，犹如基石上的支柱一样，是〔一字〕最基本的曲调。紧接着②段的第五句腔及数句子，都是在①的原型基础上的不同变体。第五句腔具有上句的性质，基本上与第一句腔相同，某些曲调

的差异，是由于这两句唱词的四声不同而引起的。下面紧接的数句子，是一种数唱式的唱腔，与〔一字〕唱腔的不同之处，主要是旋律较简化，唱词字位较密集，句尾没有拖腔。当其与〔一字〕转接运用时，曲调性质有明显的对比变化，音乐由抒情性转为叙述性。上例《三祭江》中的数句子仅有下句腔。为了更清楚地了解数句子上下句的结构形态及腔词结合关系，下面再从《凤仪亭》中摘引貂蝉唱的两对数句子：

《凤仪亭》

涂少全演唱

(数句子上句)

$\underline{6\ 5}\ \dot{1}\ (\underline{6\ 5}\ 3)\ |\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}\ \dot{3}}\ \dot{1}\cdot\dot{6}\ \underline{5\cdot 6}\ \dot{1}\ 5\ \overset{6\ 5}{3}\cdot (\underline{5\ 5}\ \underline{1\ 1}\ \underline{2\ 5})$
明 知 窗 外 是 吕 布，(呵)

(下句)

$\underline{3\ 3\ 5}\ \underline{6\ 2\ \dot{1}}\ \underline{5\ 6}\ 3\ |\ \underline{\dot{1}\ 6}\ \dot{1}\ \overset{\wedge}{2}\ (\underline{5\ 5}\ 5)\ |\ \underline{\dot{3}\cdot 5}\ \underline{\dot{2}\ \dot{1}}\ \overset{6}{5}\ 5\ (\underline{5\ 6\ 2\ 3\ 5\ 5})\ \underline{2\ 6}\ \dot{1}\ \underline{7\ 6}$
伶 俐 佳 人 柳 眉(呀)

(上句)

$5\ (\underline{5\ 5\ 5}\ \underline{5\ 5\ 1}\ \underline{2\ 2})\ \underline{6\ 5\ 6}\ \dot{1}\cdot(\underline{5\ 3\ 3})\ |\ \underline{\dot{3}\cdot 5}\ \underline{\dot{2}\ \dot{1}\ 6}\ \dot{1}\ 5\ \underline{6\ 3}\ (\underline{5\ 5}\ \underline{1\ 1}\ \underline{2\ 5})$
蹙， 忙 将 睡 熟 董 卓 指，

(下句)

$\underline{3\ 5}\ \underline{6\ \dot{1}\ 6\ \dot{1}}\ \underline{5\ 6}\ 3\ |\ \underline{\dot{2}\ \dot{3}}\ \underline{\dot{2}\ \dot{1}}\ (\underline{5\ 5\ 5})\ |\ \underline{\dot{1}\ 5}\ \underline{6\ \dot{1}}\ \dot{2}\cdot(\underline{5\ 2\ 2\ 3\ 5\ 5\ 5})\ \underline{\dot{1}\ 6\ \dot{1}}\ \underline{2\ 6}$
意 欲 说(呵) 他 霸 占

$\underline{6\ 5}\ (\underline{5\ 5}\ \underline{5\ 5\ 1}\ \underline{2\ 2})$ 下略
奴。

冯光钰记谱(根据录音)

(三) 唱腔句式及落音规律

①〔一字〕唱腔的句式结构较规整，各句唱腔均由三个分句组成，中间用垫腔过门过渡。唱词一般是按三个词逗划分，此例是七字句式，为 2 + 2 + 3 的格式，与唱腔分句结合一致。如为十字句或其它长短句式，则可按 3 + 3 + 4 或长短句式的划分方法灵活处理。

②各句唱腔都是由中眼（即七眼板的第五拍）起腔，最末一字落在板上（数句子上句例外）。

③四句唱腔在结构上具有起承转合的性质，各句落音比较有规律，分别为 5、2、3、2（第二、四句是固定地落在属功能上），但各分句的中结音比较灵活自由，根据内容情绪的需要及唱词四声的不同，中结处半终止音可以多样化。

二、男腔〔一字〕

$\frac{8}{4}$ 1 = E

《白帝托孤》

洪凤慈演唱

〔六板头子〕

($\frac{56}{4}$) 6 6 · 555 15 12 356i 5535 | 23 551 22555 225555 3555 2·3 |

5 5 5 5i 65 i i i i i i i 5 5 5 i 3 5 i i 65 35 |

2·3 5 5 1 2 5555 2 3 6i 65 1235 2317 |

(第一句腔)

66i 653 5 656 i 62i 6i 5356i 5535 | 2·3 551 2·2 2) 2^W 2^{#1} 2 - (55) |

(刘备唱) 白 帝