

戏曲演員学习小丛书

戏曲乐队发展中的几个问题

中国戏曲研究院編

屠楚材著

上海文化出版社

戲曲演員學習小叢書

戲曲樂隊發展中的幾個問題

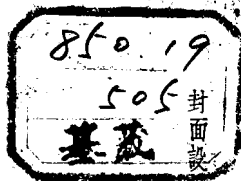
中國戲曲研究院編

屠楚材著

上海文化出版社

內 容 提 要

本书是1956年中华人民共和国文化部举办的第二届戏曲演員講習会上的講稿之一。主要内容：一、分析戏曲乐队的作用；二、傳統戏曲中的伴奏技巧；三、对戏曲乐队发展问题的看法。



封面設計：陈德潤

戏曲演員学习小丛书

戏曲乐队发展中的几个問題

中国戏曲研究院編

屠楚材著

*

上海文化出版社出版

上海衡山路58弄2号

上海市书刊出版业营业許可證出078号

蔚文印刷厂印刷 新華书店上海發行所总經售

*

开本：787×1092 1/32 印张：1 6/16 字数：28,000

1957年8月第1版

1957年8月第1次印刷 印数：1—7,000

統一书号：10077·617

定价(7)0.14元

出版說明

“戲曲演員學習小叢書”第二輯的這些文章一部分是 1956 年中華人民共和國文化部舉办的第二屆戲曲演員講習會上的講稿，這些講稿包括演員道德以及研究劇目、表演、音樂等；另一部分是名老藝人在會上總結和報告了自己的表演經驗。其中有的是如何觀察生活、如何分析劇本、分析角色的經驗；有的是如何練功、如何運用功夫和技術創造角色的經驗；有演古裝戲的經驗；也有演現代戲的經驗；有屬於個人表演的經驗；也有屬於一個劇種的整個行當的經驗。今後將隨着戲曲演員講習會的開辦，繼續編輯出版這種學習資料。

我們編印這個小叢書的目的是為了第一、給各地組織戲曲演員學習提供一部分教材的參考材料；第二、作為演員平時自修的閱讀材料，並供戲曲工作者、愛好者作參考；第三、演員的表演經驗介紹可供各地總結名老藝人經驗及各行當經驗作參考。我們希望通過演員、戲曲工作者的學習和經驗交流，來推動戲曲藝術的發展。

在內容上，為了切合當前戲曲演員和戲曲工作的需要，力求通俗和正確。但由於水平與經驗所限，其中錯誤或不切實際的地方，希望大家多提意見，以便修改。

戲曲樂隊發展中的幾個問題

一 緒 論

戲曲樂隊在戲曲中占的位置比較重要，問題也比較複雜。因為戲曲不是話劇，從演員登場以前一直到下場之後，都需要樂隊伴奏。樂隊的伴奏好壞直接影響戲曲藝術的各个方面。戲曲的表現手法是多方面的，它包括唱、做、念、打各種表現方法。在每出戲里由於內容的不同，這些表現方法所占的比重也不同。這也就形成了戲曲樂隊在伴奏上的特點。

我們傳統的戲曲樂隊無論在伴唱或是伴奏，帶有舞蹈性的動作、朗誦性的念白，都有它自己的辦法，自己的規律。我們常常看到傳統的戲曲樂隊，人員不多，並且只用很少的幾種樂器就能把戲曲伴奏得很出色，在結構上很緊密，很完整。這些長期積累下來的方法與技巧，我們必須充分研究掌握，才能在傳統的基礎上進一步發展與改革。

傳統的戲曲樂隊組織，分為文場（絲弦，管樂）與武場（打擊樂）。這兩個組成部分分担着戲曲里的各種不同表現手段的伴奏任務。它們的分工大致如下：

（一）歌唱是戲曲中的重要表現手段。劇情發展、人物性格以及錯綜複雜的感情常常是通過歌唱來表現的。假如歌唱不用樂隊伴奏，往往就會顯得單調。有許多劇種像早期的山東五音戲，

南昌地方戲，湖北楚劇等，以前都不用文場（管弦樂）伴奏，在今天加上文場伴奏以後，在音响上就豐富了，感情更深厚了。這些劇種增加伴奏歷史雖然都不很長，但無論在音樂的豐富上，曲調的發展上，都有很顯著的變化、提高。所以樂器伴奏對唱腔所起的影响與作用是非常重要的。具體的講，通過樂隊襯托唱腔，可以啓發情緒，使歌聲更悠揚動听；通過過門，可以把一句中相間隔的幾個詞彙連接起來，成為一個完整的樂句；同時把上一句感情過渡到下一句，把整段的歌唱、情感，統一連接起來。這些就是文場（管弦樂）在伴奏唱腔上所起的主要作用。

（二）其次在戲曲中有許多細致動作與特殊場面以及效果一類的東西，也由文場伴奏。像作活、祭奠、迎送、擺駕、押旨、發兵、省略的對話、擺陣、以及馬嘶、鷄鳴之類的東西，也是由文場（管弦樂）伴奏的。所以戲曲樂隊中的文場（管弦樂）不單是托腔伴唱，同時也需要兼顧這一類表演的伴奏。

（三）歌唱在戲曲中是重要的表現手段，但並不是唯一的。如“玉堂春”、“二進宮”、“轅門斬子”之類的戲，當然主要是通過歌唱來表現的，但另外一些戲如“失印救火”、“花田錯”、“打瓜招親”、“撥火棍”、“迎賢店”之類的戲就不是如此，而是通過戲曲中其它的表現手段來刻劃人物表達內容的。在這一類戲里，文場的作用就不像唱工戲中那樣重要。而另一組成部分的武場（打擊樂）就擔負了這個任務。打擊樂在戲曲中不只在一些着重表演、念白或武打的戲中能以複雜的節奏配合許多表演動作，而且在高腔系統的戲曲里，因為一向不用管弦樂伴唱，所以它也代替了文場的一部分（過門）作用。打擊樂不但能以鮮明的節奏配合一

些激烈的動作(如“推山子”、“走邊”、“趟馬”、“開打”等等),也能把人物一定的內心活動襯托得很突出。像亂錘、快長錘、哭頭等等的節奏,就不是單純配合動作的,更主要的是襯托了人物內心的焦慮、急促等情感的表現。(這種鑼鼓節奏表現了戲劇中人物內心節奏。但這種作用是不能脫離開表演而存在的,因為打擊乐的節奏本身並不能反映什麼特定的思想活動。)此外,打擊乐也可用來表現音响效果,像風聲、雨聲、放篷、上樓、撥門等。因此配合動作的節奏,表示念白的段落,襯托人物的內心活動以及配合戲劇效果,這就是打擊乐在戲曲伴奏中的第一個作用。

(四)研究戲曲伴奏的同時,必須充分了解戲曲這個特殊藝術的本身各種表現方法相互結合的規律。戲曲中的動作節奏,都不是突然而來的,即使是突然的動作,在節奏上,前後也必有一定的呼應;所以動作與動作之間,動作與唱之間,動作與白之間,白與唱之間的節奏銜接都很自然,而唱與白之間的連接除去節奏上的銜接之外,還包括音高上的統一。戲曲里的念白,不論韻白,地方語言的念白(包括京白),都有一定的音高(如京白並不完全與日常北京話念法相同),這種念白的音高與唱腔的音高一定是有機的聯繫著的。一般的聽,就容易忽略這個問題,但是如果引子、叫板之類的地方,就很容易聽出它們之間的關係。念白不止是有一定的音高,同時也有節奏,念白的節奏不像唱腔那麼有規律,但是它隨著語氣的輕重緩急形成自然節拍。所以白與唱之間也是通過節奏、音高的關係自然銜接起來的。

傳統戲曲中的各種不同表現方法(如演員上場的“上”、“引”、“白”、“唱”、“走”、“下”),就是這樣統一銜接的。所以打擊

乐在各种表现方法之间的衔接作用，就是武场的另一个重要作用。

我們傳統的戲曲乐隊配备虽很簡單，乐器不多，但它能完成戲曲各种表现方法的伴奏任务就是这四种：

1. 托腔伴唱(伴奏歌唱部分)。
2. 伴奏动作(各种动作以及武打)。
3. 介绍环境气氛效果(包括人物思想活动)。

4. 从音乐上統一全剧的唱与白，并通过音乐節奏把各种不同表现手段連接起來。

傳統的戲曲乐隊伴奏符合了戲曲这样的藝術形式的要求，并且能完成这个比較复雜的任务。我們从事戲曲乐隊的改革、發展，就需要对傳統的戲曲的特点、伴奏方法及其所起的作用有足够的了解。所以搞戲曲音乐不止要懂得唱腔，同时也應該研究戲曲中各种表现方法，及其相互間的关系。

我們的戲曲从形成到現在，是經過多少藝人辛勤的創造逐漸丰富壯大起來的。戲曲乐隊也是这样。这些寶貴的遺產到今天仍然具有很高的藝術价值。戲曲乐隊的改進与發展，必須很好地繼承这些遺產。同时，也不應該以此滿足，而應該給这部分遺產以創造性的發展。因为一方面我們的戲曲乐隊还存在着某些亟待改進、提高的弱点，另一方面，也只有不断地丰富、提高，才能使戲曲中的伴奏藝術得到發展。

为此，就必須对傳統乐隊的表现方法作一番較細致的分析研究，这样才能使我們对傳統的表现手段有進一步的了解，才能明了傳統乐隊的發展規律，才能明确今后的作法。現將有关乐隊

發展的幾個問題闡述如下。

二 傳統戲曲中的伴奏技巧

伴奏與唱腔有直接關連，往往由於唱腔的發展，促進了伴奏的提高；同時，伴奏技巧不斷提高，也促進了唱腔的發展。伴奏的處理與唱腔是呼吸相關的。如果伴奏處理的不好，很好的唱腔也會黯然失色。在傳統的唱工戲里我們可以聽到，由於伴奏與演員的緊密合作，許多大段的唱與比較難唱的曲調，都能借助於伴奏的力量，得到非常精彩的發揮。樂師可以把唱腔非常細緻、緊湊的通過樂器演奏出來。

為了研究伴奏音樂的發展，必須先研究一下傳統伴奏音樂的方法和技巧。

從伴奏的特點看來，大致可以分為：高腔、昆曲、梆黃（梆子、皮黃、及各種地方小戲）三類。全國各個大小劇種在伴奏方法上大致都不超出這三種類型。除高腔的伴奏問題我們以後另談外，我們先把昆曲、梆黃二類伴奏上的特點研究一下。

（一）昆曲：昆曲是比較古老的劇種，全國各個劇種幾乎都直接間接受到它的影響。從伴奏方法上來看也似乎比較簡單，主要伴奏樂器的笛、海笛（小嗩吶）、嗩吶等（都是管樂）在伴奏唱腔方法上只是與唱腔齊奏（樂器與唱腔吹奏完全相同的旋律，不准與唱腔有不同的進行，同時要求樂器聲音圓潤、準確）。這種伴奏方法看來比較簡單，但在樂器組合上卻運用了不同的手法。最常見的是如下三種組合形式：

1. 笛，鼓板，三弦。（術語或曲譜上稱之為“細”。）

2. 笛,海笛,鼓板。(術語或曲譜上称之为“尖”。)

3. 噴呐,鼓板(鑼鼓)。(術語或曲譜上称之为“粗”。加鑼鼓又称为“渾”,不加鑼鼓又称为“清”。)

具体用法是按照人物、情節來分別使用的。

一般的昆曲戲如生、旦戲就多用第一組。(細)

人物性格比較突出的,如武戲中的“夜奔”、“石秀探庄”、“安天会”等主要都是用第二組的乐器。(尖)

昆曲中的群众合唱的伴奏,都是用噴呐,当遇到需要更强烈气氛时,往往再加上鑼鼓。(粗、渾)

所以說昆曲的伴奏,在乐器的組合上的不同,是昆曲伴奏的特点之一。我們从上边的三种不同乐器組合里也可以看出鼓板在其中占着非常重要的位置,因为每組乐器里都包含着鼓板。昆曲里的鼓板在伴奏上不只起着指揮作用,另一方面在曲調進行中也作为節奏性伴奏乐器出現(这对曲調的渲染作用很重要),当遇到鼓板的節奏还不够突出时,再加鑼鼓的節奏來伴奏。例如在金山寺水斗中的兩段:

其一是,当白素貞一再隱忍,三次懇求法海放回許仙,法海不但嚴詞拒絕她的請求,并用第三件法宝(風火蒲团)攻击白素貞,白在異常憤怒,但又委曲求全等等复雜的矛盾心情下所唱的一段“四門子”:

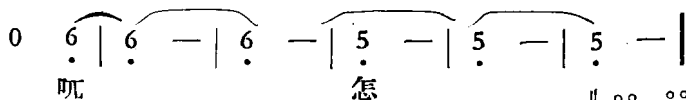
唱腔	}	0 0 2 ³ 1 ² 7 6 0	2/4	6 3 6 1 5	6	5 6 4
笛		快 送 出		共同 衾枕		前 來
鼓板		d d 0 0 0 0 dd.	2/4	Jd dd	Jd	J

唱腔 笛	} 3 6 543 2 1 212 6 543 2 1 0 6 2
	到快送出 共同衾枕 前 來 到 我 恨
鼓板 小鑼	} Jt Jt Jt Jt tlt tlt 1 t J d
唱腔 笛	} 1 7 6 0 1 6 5 3 5 3212 3 6 543 1254 3 3 5
	恨 恨 恨 恁个 不 动 搖怪他行 不撮合反自
鼓板	> d > d Jd dd J.ddd ddd Jd dd Jd ddd
唱腔 笛	} 6 543 2 1 0 6 : 6 6 : 5 —
	裝 圈 套 呬 怎
鼓板	J. d dd J d Jd Jd : Jd Jd : Jd Jd
唱腔 笛	} 5 — 5 — 0 0 0 0 0 5 6
	怎
鼓板 小鑼	} Jd Jd Jd Jd J.ddd Jdd 1 t J d
唱腔 笛	} 1 3 3 5 3 5 4 3 2 3 3
	不 容俺 共入鮫 綃恁教俺 (下略)
鼓板	J d J. d od Jd dd

譜中代音字說明：J=板 J̇=板輕击 d=鼓 ḋ=鼓輕击
t=小鑼 l=小鑼輕击

从上面的例中可以看到曲調一开始完全用低音上的進行，正說明白素貞虽然滿腔憤怒，仍抑制住感情；但又愈說愈气，所

以在重句时（第四節第一拍后半拍开始），忽然出現从低音 3 到 6 的十一度大跳，这种猛然的大跳正表明她的不可遏止的憤怒与焦急的心情。当时伴奏也就为突出这样的效果随着后半拍“6”音上小鑼以不正常的拍子出現，这种伴奏一直到这个重句完了。跟着下面表現白的切齒痛恨法海不为所动的“恨恨恨”三字的强音出現时，就不再用小鑼來陪襯，而改用單皮鼓三下重击作伴奏，这样的处理，避免了前后雷同，效果顯得更突出了。以下的鼓板節奏都是随着唱腔的節奏或唱腔中所孕育的節奏而進行的。到（第十五節）白素貞反复思索不能理解法海这种不尽人情的心理时，曲調是通过



两个低音長音來表現白的怀疑犹豫的，这时鼓板也以 $\parallel : \underline{\overset{\circ}{j}} \underline{\overset{\circ}{d}} : \parallel$

的反复輕击來襯托这种情感。像这些用打击乐的輕、重、長、短音來突出曲調的節奏，对曲調情緒演变起了很大作用。昆曲乐隊伴奏中不止鼓板如此，甚至彈撥乐的三弦也要求起着節奏作用，所以昆曲中的三弦什么地方單撥奏，什么地方滾奏，都是有規律的。它必須与鼓板節奏相合（也即与唱腔中的節奏相合），不然就会破坏了整个伴奏，破坏了唱腔。

其二是在同一出戲中，对反面人物的法海唱时就用了不同乐器伴奏的方法。法海的唱大都是緊接白素貞的唱腔之后，曲調完全用南曲（白用北曲），在伴奏上改用海笛、笛的一組伴奏，同时也加上小鑼，这样处理的結果，在音色上、曲調上都取得很鮮明的对比，而小鑼的增加，也不同于上述白素貞的加鑼的效果，

給人一種非常生硬的感覺。通過這些處理方法，人物性格對比的就很清楚了。（如下例）

法海接唱“鮑老催”：

唱腔 (海笛、 笛伴奏)	3 3 5 3 6 6 1 1 6 6 1 2 1 1 6
	何 必 泪 抛 慾海 翻 波孽 浪 高 泥犁
鼓板 小 鑼	1 t 1 t ll t lt lt tl t ll

唱腔 (伴奏)	1 1 2 2 1 5 6 0 1 5 6 0
	悲 苦 痛 怎 熬 渺 茫 茫
鼓板 小 鑼	t lt 1 t 1 td J t t t lt

唱腔 (伴奏)	5 3 3 3 0 6 5 6 1 6 6 6 1 2
	远 迢 迢 罪孽难 消 腾腾 烈焰火
鼓板 小 鑼	1 t 1 t t 1 t 1 t ll t lt

唱腔 (伴奏)	2 3 2 1 6 1 6 1 1 2 2 3 2 1 6 2 1 1
	焚 燒 怎救 他 出 波 濤 庶不負
鼓板 小 鑼	1 t 1 t ll t lt 1 t 1 t d

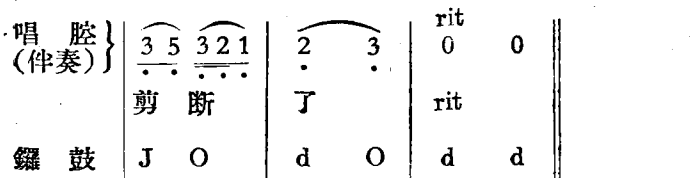
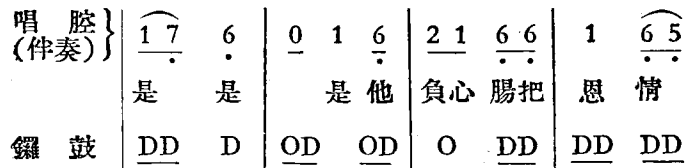
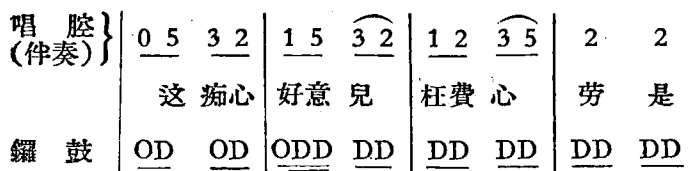
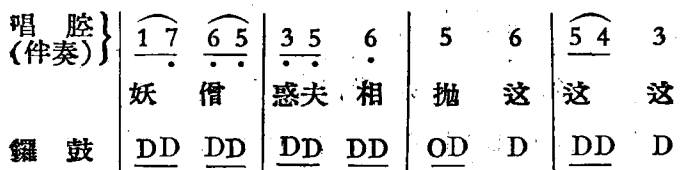
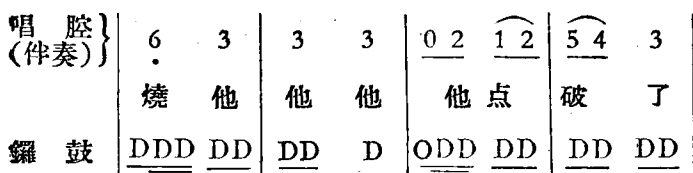
唱腔 (伴奏)	2 1 1 3 6 5 3 2 3 1 0 0 0 0
	大悲心如 來 教
鼓板 小 鑼	t lt tl td t t t l t —

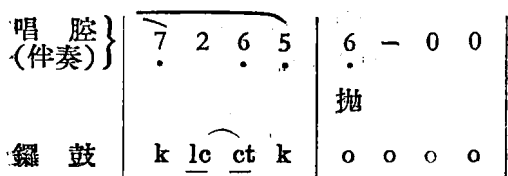
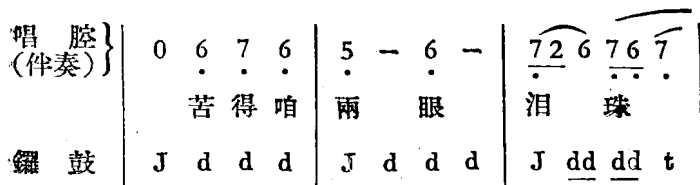
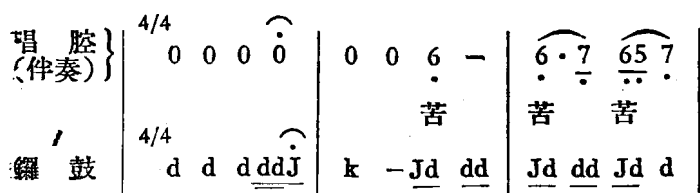
為突出人物性格，思想活動變換樂器的伴奏方法還不止上

述一种，像上述的白素贞的曲调大部分是笛、三弦的一组乐器伴奏，在特殊的部分加上打击乐。法海的唱腔则用海笛一组加锣伴奏。在水卒上场合唱的“二犯江儿水”曲牌时则又改用唢呐与锣鼓伴奏。这样也把独唱合唱的伴奏分别开了。但在水斗最后白素贞决心水淹金山寺所唱的“水仙子”一段，也利用乐器的特色与合唱独唱的相对比来突出它。“水仙子”原词是“恨恨恨，佛力高(重句)怎怎怎，怎教俺辜负此良宵，悔悔悔，悔今朝放了他前来到，只只只，只为怀孕把香愿烧，他他他，他点破了慾海潮，俺俺俺，俺恨妖僧惑夫相抛，这这这，这痴心好意儿枉费心劳。是是是，是他负心肠把恩情剪断了。”根据这段词句的意思，是白在叙述她的内心活动，但是这段唱以及伴奏处理的都很不合常规，就是白本人并不唱而利用群众合唱唢呐、大堂鼓、锣边等来伴奏。这种处理的目的是通过群众的合唱介绍白内心思想，一方面也通过合唱的气魄说明白与群众正在使水势上涨的汹涌与决心一战的情绪。但唱到末一句“是是是……”以后，为了突出白的内心痛苦，这时合唱全部停止，改用很慢的速度由白独唱一句(只用笛伴奏)“苦苦苦，苦得咱两眼泪珠抛”。在这样大合唱之后突然用一种低沉、缓慢的独唱出现，这种对比方法(合唱，独唱，乐器的变换，速度的变化，音响上的强弱)，就把白的思想过程，决心一战与最后黯然神伤有苦难言的心情全盘托出，刻划的非常细致、动人。例：

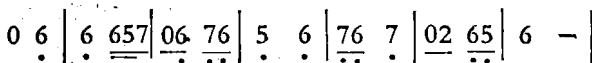
唱 腔 } (唢呐 伴奏)	0	0	0	0	0	0	0
锣 鼓	o	t	k	c	k	c	q k

唱腔 (伴奏)	0 6	<u>5 4</u> <u>3 2</u>	<u>1 7</u> <u>6</u>	<u>6</u> <u>1 2</u>
	恨 恨 恨	佛 力		
鑼鼓	k d	J <u>dd</u>	<u>Jd</u> d	<u>J</u> d <u>d</u>
唱腔 (伴奏)	<u>3 6</u> <u>5 4 3</u>	<u>6 2</u> <u>1 2</u>	<u>3 2</u> 3	0 3
	高恨恨恨	佛力	高	怎
鑼鼓	<u>Jd</u> <u>ddd</u>	<u>k</u> c c	q k	<u>oDD</u> <u>DD</u>
唱腔 (伴奏)	3 <u>3 5 6</u>	<u>0 6</u> <u>7 6</u>	1 <u>2 1</u>	<u>3 5</u> 6
	怎 怎	怎 教俺	辜 負	此 良
鑼鼓	<u>DD</u> <u>DD</u>	<u>OD</u> <u>ODD</u>	<u>DD</u> <u>DD</u>	<u>OD</u> <u>DD</u>
唱腔 (伴奏)	5 2	2 <u>2 3</u>	0 <u>2 3</u>	<u>5 4</u> 3
	宵 悔	悔 悔	悔	今 朝
鑼鼓	0 <u>DD</u>	<u>DD</u> <u>DD</u>	0 <u>DD</u>	<u>DD</u> <u>DD</u>
唱腔 (伴奏)	<u>3 1 2</u>	3 <u>3 2</u>	<u>1 7</u> <u>6</u>	0 3
	放 了 他	前 來	到	只
鑼鼓	<u>DDD</u> <u>OD</u>	D <u>DD</u>	<u>DD</u> D	<u>ODD</u> <u>DD</u>
唱腔 (伴奏)	3 <u>3 5 6</u>	<u>0 6</u> <u>6 1</u>	1 <u>6 6</u>	1 <u>2 1</u>
	只 只	只 为俺	怀 孕把	香 愿
鑼鼓	<u>DD</u> <u>DD</u>	<u>OD</u> <u>OD</u>	D <u>DD</u>	<u>DD</u> <u>DD</u>





附注：最末一句在曲譜上記为



曲譜上仍为 2/4 的拍子。但在实际演出效果听來已改为 4/4，所以我記如上譜。

譜中代音字說明： J=板 d=鼓 t=小鑼

l=小鑼輕击 k=大鑼

q=大鑼輕击 c=鈸

D=大堂鼓輕击(代表水声效果)

在昆曲中这样的处理手法是很多的。現在僅举“金山寺”“水斗”中的几折，已足可說明像昆曲这样古老的剧种，在伴奏上还蘊藏