

音乐雅俗谈

ON POPULAR

MUSIC AND CLASSIC MUSIC

冯光钰 著

下



大众文艺出版社

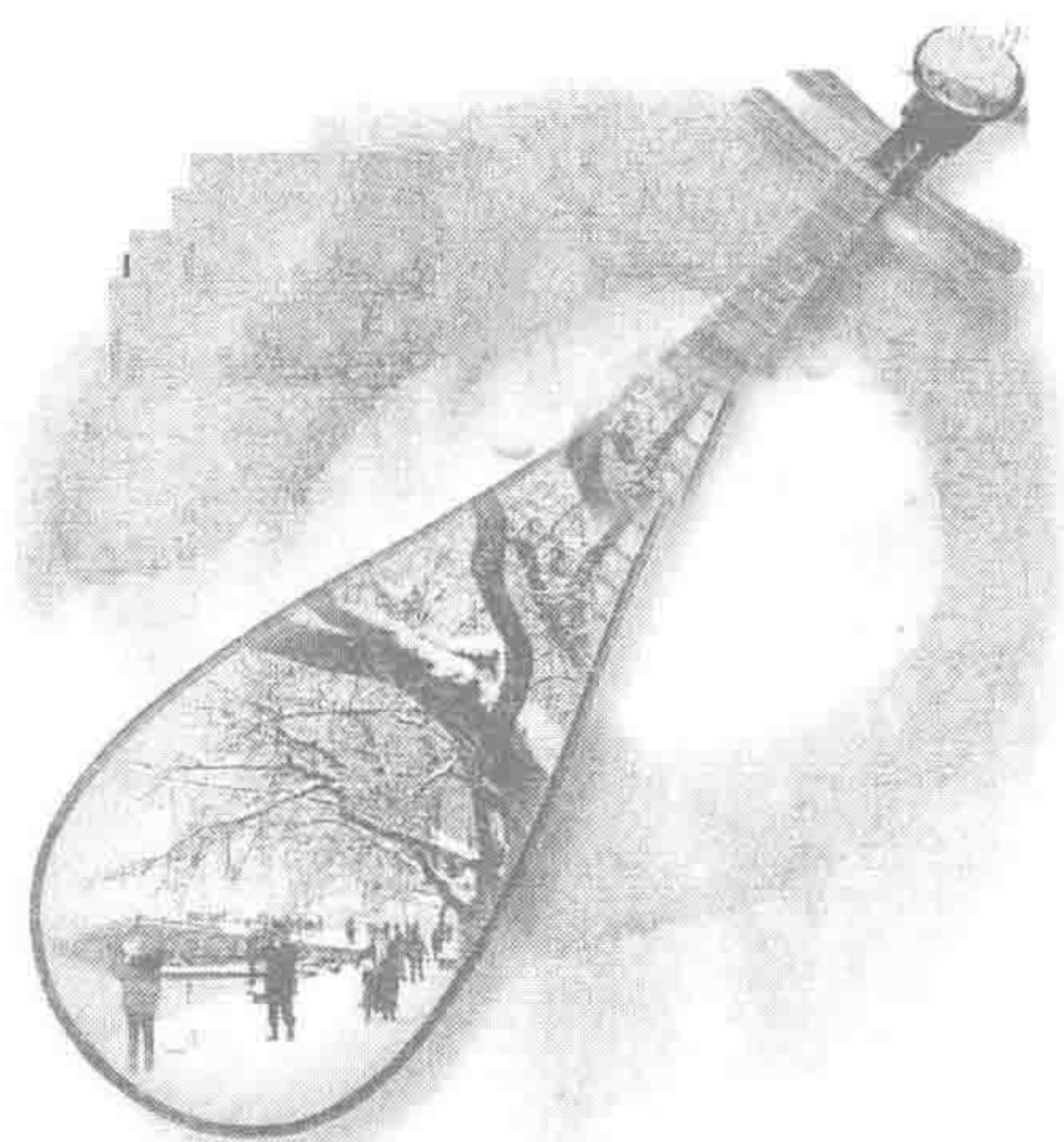
音乐雅俗谈

ON POPULAR

MUSIC AND CLASSIC MUSIC

冯光钰 著

下



大众文艺出版社

第五章 怎样改编唱腔曲调

在戏曲中,常常见到许多不同的人物、不同内容的唱词,选用的都是同一个基本腔调,甚至是同一个板式(或曲牌),但表现出来的音乐形象却迥然不同。这是什么原因呢?

从前几章的介绍可知,无论是基本腔调、板式及曲牌也好,或是各种正反调、男女腔也好,都还只是创作戏曲唱腔音乐的材料。如果只用那些上下句毫无变化地反来复去唱,或将不同内容的唱词削足适履地套入某个基本腔调,即“旧瓶装新酒”,音乐就会显得单调枯燥,形成干部一腔、万人一声的局面。那么,一些简单的基本腔调要通过怎样的艺术处理,才能以千变万化的唱腔去表现和刻画各种不同人物的思想性格呢?也就是说,如何以数量“有限”的曲调去表现“无限”复杂丰富的艺术形象呢?

各戏曲剧种的基本腔调虽然并不多,但每种曲调的变化是非常复杂的。在原来固定的一种唱腔曲调——基本腔、板式、曲牌——的基础上,可以通过创作而演变发展出多种多样的曲调来。这种演变发展就是唱腔的改编。戏曲的改编是唱腔的再创造,即戏曲的作曲法。它从形式到内容,从技巧到形象,都充分地体现了推陈出新的精神。

唱腔音乐的改编,主要表现在对基本腔调的取舍增删和变化发展上。改编的幅度有大有小。变化大时,可以派生出另一种性格的曲调;变化小时,可能只是一二个音之差的微妙变动,甚至丝毫不改变原型,仅变化演唱中的节奏速度和音调语气,其效果就显然不同,对音乐形象的鲜明性起着很大的影响。

戏曲唱腔音乐属于形式范畴,它的变化是由内容所决定,并为内容服务的。因此,在唱腔的改编中促成曲调千变万化的主要依据是:

1. 唱词内容——一方面唱词应为唱腔创作提供有利的条件,另一方面,内容变了,曲调也一定要跟着变。
2. 人物思想感情——曲调应随着各种人物的差异而变化。

由此可见,唱腔的改编就是使唱腔在旋律、节奏、速度及力度等方面的千变万化,去适应戏剧内容的千变万化。经过改编的曲调,其音乐形象是否准确,主要的标准就是看是否表达了特定的戏剧内容,人物的思想感情是否鲜明。

唱腔的千变万化,从字面的涵义讲是:

1.“变”——指基本曲调在反复过程中,包含着无穷“变”异的重复。

2.“化”——指把本剧种基本腔调或各种板式以外的音乐材料吸收进来,加以有机的融“化”而变成自己的东西。

唱腔曲调千变万化的目的,是要在同一基本曲调骨架的基础上,使音乐达到性格化(亦即唱腔音乐的戏剧化),塑造出各种不同的戏曲音乐形象。

唱腔曲调的千变万化,常见的有如下一些编曲手法:

一、节奏变化

在板腔体结构的剧种中,各种板式的形成,是靠板眼变化原则的运用,主要是由节奏变形派生出来的。同时,多样的节奏变化,对唱腔曲调的发展也起着很大作用。

节奏,在戏曲音乐中一般叫做“尺寸”,是指音值的长短、缓急的变化。唱腔曲调的“尺寸”变化是根据人物感情来决定的。

唱腔曲调中的节奏变化,主要有四方面:

1.装饰性曲调中的节奏变化——这在慢速度的抒情唱腔及过门中尤为明显。

2.“散唱”中的节奏变化——与〔散板〕的区别在于,“散唱”是片断性的旋律放散。值得注意的是,在唱段结尾处的“散唱”,其节奏放散前的音级大都为调式主音上的第二级音,从节奏到音调都造成不稳定的倾向,从而自然地导致全曲(唱段)的完满结束。

3.“垛句”及“数板”一类曲调中的节奏变化。(与〔垛板〕有区别,“垛句”只是局部性的节奏趋紧)。

4.同一音调反复中不同节奏的变化。

二、力度和速度变化

在戏曲唱腔中,有时旋律及调式、节奏都没有明显的改动,甚至完全不变,仅速度或力度变化,也能大大地改变唱腔的表现性能,而表现出某种新的情绪、新的气息。

1. 速度变化

- ①紧松快慢的一般变化方式
 - ②比较特殊的速度对比变化
 - A、“猴皮筋”式的变化
 - B、在快速中突慢(“撤”、“板”)
 - C、在慢速中突快(“催”、“抢”)
- } 举例分述

2. 力度变化

- ①轻重强弱的一般处理方式
 - ②比较特殊的力度对比变化
 - A、强调重点词或重点字
 - B、抑扬顿挫的强烈对比
- } 举例分述

三、曲调怎样适应唱词字调的变化

唱腔包括唱词和曲调两个方面。唱词的文学形象与曲调的音乐形象有机地结合在一起,才能构成唱段完整的艺术形象。因而,把唱词的意思向观众交待清楚,让人能听懂,这是对唱腔音乐创作最起码的要求。

同一个基本曲调在用来表现不同内容时,必然会随着语言字调的不同而有所改变。这是因为曲调的变化除根据人物感情的要求,还要尽可能地适应唱词字调的抑扬作种种变化。

1. 怎样掌握唱词字调的规律

汉语有四声,讲平仄,是以一个单一的音节为一个字,一个字就是一个字的意义。因此,在创作唱腔时,编曲者对每一个字都应加以注意。

- ①了解语言的音韵常识
- ②掌握四声平仄的规律:
- 京剧以普通话语音为准
- 川剧以成都语音为准
- 豫剧以郑州语音为准

举例分述

A、调值、四声的趋向
B、三者的异同比较

2. 按字行腔

我国各剧种的唱腔创作,在处理腔词关系方面积累有丰富的经验。虽然说法不一,有的叫“按字行腔”,有的叫“以字就腔”,或“以字生腔”,或“腔由字出”,但都是指要按唱词的四声调值行腔。

①字调与腔调

字调,是唱腔曲调运动的主要依据之一。一般说来,曲调的高低起伏与字调的四声要基本一致,要让腔调服从字调,而不能让字调去服从腔调。如果不管唱词的字调,而用腔调去硬套唱词,就容易出现“倒字”现象。

②字调引起的曲调伸缩变化

由按字行腔所引起的曲调变化,大都不很显著,旋律结构一般不会有大的改变,但有时也可能引起曲调局部的伸缩变化。

3. 将字调融化在基本腔调中

①字调与基本腔调的关系

既要“字正”,又要保持某一基本腔调的特殊旋法不变,最有效的办法就是把唱词字调有机地融化在基本腔调中。

A、同样一个字,为什么在不同曲调中音高可以不同?
B、字调的起伏如何与基本腔调的旋律动向有机结合?

举例

分述

②唱腔可以“倒字”吗?

语言和音乐是相对的关系,不是绝对的关系。因为,唱腔曲调并不等于语言的字调;字调也不是曲调的唯一根据,更不是字调的夸张。从各剧种基本腔调的形成来看,并不是建立在某一地方语言基础上,而是在各地民间音乐基础上发展起来的。所以,在唱腔

创作时不能过分追求四声调值的准确。如不注意人物感情的表达,就会导致“因字害腔”的恶果。

在唱腔中,字调不一定要完全正确,即使出现某些“倒字”,这也是正常的现象。但“倒字”必须是在能听懂词意的情况下出现。

各种类型的“倒字”(谱例)分析

四、唱词语势和语气引起的曲调变化

唱词语言是展示人物的有力手段。由于各种人物唱词语势(语言的自然趋势)和语气(语言的气息)不同,可以引起基本曲调的许多变化。它比由“字调”所产生的伸缩变化幅度还要大些。

能引起曲调变化的语势和语气有三方面:

1. 唱词的句逗节奏

唱词语气表现在句逗节奏上,就是各种句式的自然停顿。如七字句,有顺七字(二、二、三)或倒七字(三、二、二),可以直接影响曲调中分句、乐逗等划分。

①曲调与唱词句逗节奏基本一致,曲调变化一般较小。

A、基本句式(正规句式)

B、长短句式(非正规句式):唱腔本身变化并不大,主要是由于长短句所引起的。

②曲调与唱词句逗节奏不一致

A、引起扩充(扩腔):曲调的节奏离语言的自然节奏形态较远,旋律变化较大。

B、引起紧缩(紧腔):通常是将两个或三个句逗连在一起,或将全句连成一气,造成唱腔的紧缩。

2. 唱词的动态、声态及空间态

对重要的唱词,特别是表现一定动态、声态、空间态的字,要予以突出,在曲调上加以发挥展开,对于不太重要的字则可轻轻带过。

动态	}	唱词的语气引起曲调变化的谱例分析
声态		
空间态		

3. 唱词的重迭句——重字和重句

重迭句是戏曲唱词中被广泛运用的一种表现手法。唱词的语气在什么地方该重迭？是用重字，还是用重迭句（全句），或重迭词（局部）？有的是文学剧本提供的，但大多数情况下则是由编曲者在创作唱腔时自行确定的。它可以起到用音乐加强语言气势的作用，是造成唱腔音乐高潮的一种较为简便的手段。

唱词重迭句的曲调变化处理，常见有三种方式：

- | | |
|---------------------|--------|
| ①唱词重迭时，用同样音型的曲调重复再现 | } 举例分述 |
| ②唱词重迭时，节奏音型反复，但旋律变化 | |
| ③唱词重迭时，节奏音型和旋律都变化 | |

五、拖腔的曲调变化

在我国戏曲唱腔音乐中，‘拖腔的运用极富特色，是细致地表现人物内心感情变化和发展的手法，它可以表达出文学语言所难于表达的感情，具有较强烈的戏剧效果和艺术感染力。

1. 拖腔引起的曲调扩充

拖腔是从基本腔调伸延扩展而成的一种起伏跌宕的悠长旋律。拖腔的运用非常广泛，根据表现内容的需要，任何板式的曲调都可以扩充发展成拖腔。除了在〔慢板〕、〔散板〕一类字少腔多的抒情性板式中，拖腔是曲调结构中具有程式性的有机组成部分外，在属于叙述性强的〔快板〕类板式中，也可以自由地将曲调扩充发展成为拖腔。

拖腔的加入，可明显地引起曲调结构的改变，突破基本腔调原来平稳的均衡句法。

2. 拖腔的运用方式

一般容易局限在唱段内部的转板处或全曲的结尾才安排长拖腔。其实，不仅拖腔的长短幅度变化很大，可长可短，而且运用的方式也十分巧妙灵活。若以上下句结构的腔调整体来看，拖腔运用的形式有如下三种：

- | | |
|----------|--------|
| ①句首拖腔 | } 举例分述 |
| ②句中（间）拖腔 | |
| ③句尾拖腔 | |

A、“鱼咬尾”式(不稳定终止)的句尾拖腔——用于上句腔。

B、双重终止(终止再终止)的句尾拖腔——用于下句腔。

C、常规性的句尾拖腔。

六、保持唱腔特性音调的一些曲调变化手法

改编戏曲唱腔时,既要随着塑造不同人物的音乐形象而千变万化,又要力求保持某一剧种特有的风格。这是戏曲唱腔创作起码应达到的要求。那么,怎样改编唱腔,才能给人以既新鲜又熟悉之感呢?

戏曲基本唱腔大多是由均衡的上下句组成的,其两端头尾部份的音调常常最具特色。如果从一句唱腔来看,则句头与句尾是最有特色的部分。为了保持唱腔的特性音调(音乐风格的主要体现者),创作时可采取“变头不变尾”或“变尾不变头”的原则进行改编。

1. 头尾不变,中间扩缩变化

一句唱腔开始的音调及结尾的音调,特别是落音不变或基本不变,而将中间部分的音调作扩展或紧缩处理,这是保持曲调风格最常见的变化方法。

由于抓住头尾的特性音调,中间部分的扩缩变化即使很大,也不致影响风格的特殊韵味。

- ①扩充变化
 - ②紧缩变化
- } 举例分述

2. 头部多变、尾部少变

无论上句或下句均可采用头部多变、尾部少变,即“变头反复”的方法。这主要是句头或一句唱腔前半部分的变化。

①起腔变化

- A、将板起改成眼起,或将眼起改为板起
 - B、将整起改成散起,或将散起改成整起
- } 举例分述

②曲调变化

3. 上句多变,下句少变 在上下句唱腔多次重迭反复时,将上句曲调多作变化,增加落音的多样化,可以增强反复中的新鲜感,避

免单调；下句则相对地宜少变，特别是句尾落音，最好尽可能地保留其原型的某些因素。如果下句必须变化时，对句尾可以作如下处理：

①在保持调式主音情况下，变化曲调。如京剧《奇袭白虎团》“打败美帝野心狼”句的曲调与京剧相去甚远，但由于与〔西皮〕的调式一致，故很自然。

②用翻高或降低音区的办法，将下行旋律改为上行旋律，或将上行旋律改为下行旋律。调式主音为八度之差，不会影响音乐风格。

③转换调式，一般最好转上属调。

4. 将上句改作下句，或将下句改作上句

当许多对上下句反复时，很容易给人以平庸单调之感。结合内容的需要，必要时可以打破以上下句为顺序的连接方式，将上下句颠倒运用。这样虽然失去了上下句间的平衡和稳定，但这仍然是统一中的变化。

①将上句改作下句
②将下句改作上句

} 举例分述

5. “一顺边”句法的运用

连用两个（或两个以上）上句或下句，破坏了原基本腔调上下句结构的对称性，叫“一顺边”。

“一顺边”是戏曲中一种不平常的唱腔句法。它不仅基本上保持了唱腔的特性音调，风格不易走味，而且更重要的是由于曲式上的不平稳，必然会造成音乐继续发展下去的趋势，使曲调富于变化。

①上句的“一顺边”
②下句的“一顺边”

} 举例分述

6. 同腔不同过门，或同过门不同腔

过门（包括前奏、间奏、尾奏）并不是游离于唱腔之外、可有可无的东西，而是唱腔的有机组成部份。它对唱腔起着有力的补充作用，可以加强人物形象的塑造。因此，创作唱腔时万不可忽视对过门的运用。

戏曲的过门常常具有较突出的“个性”，容易给人留下印象。有时唱腔曲调变化较大，甚至风格走了样，只要具有特性音调的过门一出现，风格就被再度拉回。或者，唱腔并无多少变化，而将过门予以大幅度的改变，也会给人造成变化的感觉。

- ①同过门不同腔
 - ②同腔不同过门
- } 举例分述

七、调性及调式变化

充分利用调性及调式的变化来发展曲调，在戏曲唱腔创作中运用得相当广泛。第二章中介绍的正反调是一种类型。另一种类型是唱腔中局部性的调性及调式变化（又称暂转调）。这种方法可以扩大曲调材料的变化幅度，给唱腔曲调以向前运动的动力，从而适应感情的繁复变化。当这种“暂转调”在唱腔中多次运用时，须注意转换过渡要自然。

1. 调性变化

①在基本腔调（正调）中，将“反调”（或“反反调”）的曲调穿插进去，一般是在“正调”的下四度出现。

②在“反调”中将“正调”的曲调穿插进去，一般是在“反调”的上四度出现。

③其它暂转调手法的运用。

2. 调式变化

基本腔调的各种调式都是在发展中形成的。因而，有时为了表现人物性格的需要，调式也是可以突破的。只要变化得好，是不会影响剧种风格的。

①旋律（包括过门）节奏基本不变，只改变调式。

②与调性同时改变。

八、同一板式（曲牌）怎样表现正反面人物形象

用同一腔调或同一板式来表现正面人物，音乐形象虽然各具特点、性格鲜明，但毕竟都是“正面”的，在共性方面比较多，因而唱腔创作上比较好处理一些。

当正、反面人物都采用同一腔调或同一板式,要表现出两种截然不同的音乐形象,唱词内容固然起着决定性的作用,但还应在曲调上予以认真细致的变化处理。

- ①曲调的变化
 - ②演唱的润腔方法
 - (同时也是编曲方法)
- } 举例分述

九、行当及流派的互相吸收运用

在我国传统戏曲中,行当之间、流派之间互相借鉴吸收、融化运用的情况是不乏其例的。这在表现现代题材的唱腔音乐中,更显得重要。以行当来说,现代人物虽然在性格上有某些“共性”的因素,却不可能象传统戏那样划分成“生旦净末丑”几种行当。因此,现代人物的唱腔不能硬套旧的行当,一般以沿用某一行当为主体,根据需要,再吸收其它行当的唱腔。流派也是这样。虽然比起行当来说,流派的形成情况和吸收运用要复杂一些,但实践证明,各种流派本身也不是固定不变的东西,风格也是在不断地演变发展。因而,在运用某一流派(包括编曲处理及演唱方法)为基础设计唱腔时,适当地吸收其它流派的长处是完全应该而且是可以的,关键在于要取舍得当,融“化”得好,要自然而不露痕迹。

1. 行当的互相吸收

- ①以老生腔为主,吸收其它行当唱腔
(多为花脸腔)
 - ②以青衣腔为主,吸收其它行当唱腔
(多为老生腔)
 - ③以花脸腔为主,吸收其它行当唱腔
(多为小生花旦腔)
 - ④以老旦腔为主,吸收其它行当唱腔
(多为花脸腔)
- } 举例分述

2. 流派的互相吸收

- ①以某一流派唱腔为主,吸收其它。如京剧《六号门》胡二妻

主要采用的是程(砚秋)派唱腔。

②将各流派唱腔综合运用。

十、吸收其它音调引起的曲调变化

以上各节都是谈的在已有的基本腔调基础上,进行编曲的各种变化手法。此外,吸收本剧种以外的音乐材料,将其融化运用,也是戏曲唱腔创作的一个重要方面。

从多方面选取音乐素材,广泛吸收养料来丰富自己,这是我国戏曲唱腔发展的优良传统。在表现革命题材(历史的和现实的)唱腔音乐中,吸收其它具有典型意义的音乐语言,不断地注入新的血液,对表现时代精神,增强人物音乐形象的典型性,乃是不可缺少的。

博取其它音调应当以我为主,适当吸收,“化”而用之。怎样才能“化”得好呢?

1. 要选择得当。吸收与本剧种基本腔调较接近或具有某种共同因素的部分,特别是注意节奏、调性、调式,句尾腔的共同特点。

2. 要画龙点睛。吸收其它音调不要全部照搬。可采取吸收旋律,改变其节奏;或吸收节奏,改变其旋律等办法。

3. 要统一润腔方法。将其它音乐材料吸收进来后,还应改变其演唱上的润腔方法以及伴奏上的弓、指法,使之与本剧种的风格融为一体,这也是编曲者要统一考虑的问题。

吸收其它音调的范围是很广的,例如:

举例分述

- ①吸收革命歌曲音调
 - ②吸收民歌音调
 - ③吸收曲艺音调
 - ④吸收其它戏曲唱腔音调
- } 举例分述

十一、创造新的板式(曲牌)及新的体裁形式

任何剧种的唱腔音乐都是经过由简单到复杂,由初级到高级的过程发展起来的。特别是为了表现现代题材的内容,更需要不断创新,创造新的板式(曲牌)和新的体裁(演唱形式)。

1. 创造新的板式(曲牌)

- ①在保持本剧种音乐风格原则下创造具有新的曲调,新的节奏的板式或曲牌。
 - ②在原基本腔调基础上创造新的、不同节奏的板式。特别是有些曲牌体结构的剧种,为了加强音乐的戏剧性,可运用板眼变化手法,在某一曲牌基础上派生出各种节奏类型的板式。
- } 举例分述

2. 创造新的体裁形式

- ①重唱
 - ②伴唱
 - ③合唱
- } 举例分述

(此文系作者 1977 年于四川音乐学院任教时撰写的《戏曲唱腔音乐创作研究》一书的提纲)

现代京剧音乐

早在中华人民共和国建国初期,许多文艺工作者就在传统京剧的基础上“推陈出新”,创作和演出了不少以表现现代生活为内容的京剧剧目。1964年夏,文化部举办了第。次全国京剧现代戏汇演,集中上演了《红灯记》、《芦荡火种》(后改编为《沙家浜》)、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《六号门》、《黛诺》、《节振国》等一批有代表性的京剧现代戏优秀剧目。通过这次汇演,推动了京剧和其他地方剧种的改革创新。这些以反映现实题材为内容的剧目,由于内容与广大群众的生活贴近,艺术上也比较精致,受到了广大观众的喜爱。为区别于传统京剧,一般习称为现代京剧。

没想到,现代京剧在兴起不久之后,便和全国人民一道遭受了一场史无前例的浩劫。1966年开始的“文化大革命”,现代京剧也在劫难逃。经过“四人帮”一系列“三字经”创作模式的“拔高”,几个现代京剧的代表剧目,被钦封为“样板戏”,弄得面目全非。广大文艺工作者辛勤劳动的艺术成果被利用、剽窃、篡改,文艺百花凋零。

这段令人痛心的历史,带来的后遗症之一便是,在一段时间里,人们对这些现代京剧剧目讳莫如深,尽量回避。

直到我国实行以经济建设为中心,对外开放、对内改革的方针政策之后,拨乱反正,人们才开始冷静地、理智地来分析现代京剧的奇特遭遇,拭去了那段反常的、错误的历史落在它身上的尘埃,恢复了现代京剧的“庐山真面目”。这些广大文艺工作者的心血结晶,终于获得了新生,出现在舞台上、电视里。听着那些耳熟的唱段,人们终于心平气和地感到,现代京剧在艺术处理、在音乐设计等等方面,都有许多革新创造,为京剧这一国粹注入了许多活力。这些剧目是为广大群众服务的,这些成就是广大艺术家创造的。

在这样的否定之否定后,现在终于可以客观、公正地来研究现

代京剧了。

现代京剧重要的改革创新,表现在音乐设计和创作上。我的这篇文字,便从现代京剧音乐创作出发,研究、探讨现代京剧音乐创作中一些有益的尝试。为了叙述清晰起见,拟从“音乐结构”“唱腔音乐”、“音乐主调和特性音调”及“丰富发展器乐的表现力”四方面来谈点个人的看法。一家之言,愿与音乐界、戏曲界的朋友们共同切磋。

一、音乐结构

现代京剧音乐的结构形式和结构原则,有的是在传统结构形式基础上的革新,有的则是适应表现现代内容和塑造人物形象而创造出来的。如多层次结构的成套唱腔,由〔西皮〕、〔二黄〕两种不同腔调交替结构而成的复合声腔唱段等,就是对传统京剧板腔程式的革新和丰富,是唱腔结构形式的发展。现代京剧音乐在创作中的革新,主要是为了更好地表现现代生活,使音乐结构与内容的表现和尽可能完美的艺术形式更好地统一起来。

(一)成套唱腔的结构

在传统京剧中,凡剧中人物在戏剧矛盾高潮处,均要采用多种板式组合成的成套唱腔来叙述事件的发展和揭示人物的内心感情。现代京剧充分承袭并发展了传统京剧的这一手法。

成套唱腔一般由三个或三个以上的板式所组成。其结构规模比较庞大,段落较多,唱腔发展上有机的内在联系,各板式之间的相互关系也是多种多样的。根据板式组合的规模和容量,以及所表现的内容和作用等情况,成套唱腔又可相对地分为小型、中型和大型成套唱腔(核心唱段都是大型成套唱腔)。

成套唱腔由于有各种不同板式相结合,便形成了节奏紧松对比,音区高低结合,速度快慢变化的特点,使唱腔结构严谨,人物形象线条清晰,连续贯穿。成套唱腔在音乐布局中作为集中表现人物形象的核心唱段时,一般是安排在人物性格发展到最集中及戏

剧矛盾冲突最激烈时。

《红灯记》第八场《刑场斗争》中，为李玉和精心设计了规模宏大的成套唱腔《雄心壮志冲云天》的核心唱段，使人荡气回肠。

这个〔二黄〕成套唱腔，是由〔导板〕→〔回龙〕→〔原板〕→〔慢三眼〕→〔原板〕→〔垛板〕→〔散板〕组合而成。这个组织得严密紧凑，意境深远的核心唱段，是《红灯记》全剧音乐的高潮，是李玉和音乐形象的集中描写。

这个成套唱腔从内容和板式结构来看，有四个层次。开始部分的〔导板〕→〔回龙〕是第一个层次。唱段从前奏开始，首先由铜管乐吹奏出气势雄浑的李玉和音乐主调，接着以快速、刚劲有力的旋律，衬托着李玉和大义凛然迈步出监。随之引出了李玉和在幕内唱出慷慨激昂的〔二黄导板〕。这个列于成套唱腔的开始，作为整段唱腔的前导的〔导板〕，节奏宽阔，旋律起伏大。“狱警传似狼嚎，我迈步出监”的唱腔高亢而又深沉，表现了李玉和的英雄气概。尤其是在由《大刀进行曲》变化而来的战斗号角般的间奏后，“监”字上刚健激越的拖腔，将“大刀”主题的音调有机地融合进去，饱满持续地伸延，音域达到了全剧中李玉和唱腔旋律的最高点。

间奏之后，唱腔转入在结构上起着承前启后作用的〔回龙〕。在这里，它是用在〔导板〕之后与〔原板〕连接的过渡性的上板唱腔。这句〔回龙〕前半部分的“休看我，戴铁镣，裹铁链”几个垛句，在中音区坦荡自若地从容进行，到“锁不住我雄心壮志冲云天”一句，转入高音区，在“天”字上一跃而起，运用一个长达十板的拖腔，非常刚劲挺拔。

经过一大段炽烈奔腾的间奏后，唱腔转入〔原板〕，这是第二个层次。〔原板〕的开始是叙述性的。在唱完“赴刑场气昂昂抬头远看”之后，音乐随着唱腔开拓的意境，巧妙地转入充满着战斗气息的间奏音乐中。

当李玉和深情地唱完“但等那风雨过”时，乐队在上四度的调性上奏出庄严的《东方红》主题，唱腔随即由〔原板〕转入〔慢三眼〕：“百花吐艳，新中国如朝阳光照人间，那时候全中国红旗插遍，想到此信心增斗志更坚”。这是第三个层次。为了突出唱腔中的主要