

论板腔体戏曲音乐的结构原则

罗 映 辉

研究板腔体戏曲音乐的结构原则是总结我国民族民间音乐中结构原则的一个重要方面。这些原则在板腔体的音乐中，其表现的形式和运用的手段是丰富多样的。有些原则的运用与其他民间音乐类别是共同的，另一些在运用的方式上是戏曲音乐中较有特色的。如：“起承转合”、原则中转部的特殊运用；“起平落”原则中，三部曲性结构的民族特点；以段式为单位的结构组合原则中，辅助性唱腔的灵活穿插等等。

板腔体戏曲音乐的结构原则，包括重复、对比、分合、起承、转合、层递、起平落等等。这些原则广泛运用在不同规模的音乐结构中。

(一) 重复：相同的音乐材料完全的或变化的再现，称为重复原则。在句式结构内部，运用这种原则，如乐型的重复、乐逗的重复等，可以突出所重复旋律的特点。在上句中使用时，还有增加不稳定因素和不断提问的效果，对句式旋律的发展、深化起着积极的推动作用。如：例1河北梆子《捡柴》大慢板的第一句（上句），（省略了前一逗三个字——“出门来”），这例是从第二逗摘选的，划口号处是旋律重复的部分。^注

* 上期发表罗映辉同志的《论板腔体戏曲音乐的板式》一文与本期刊登的《论板腔体戏曲音乐的结构原则》，原是一篇题为“试论板腔体戏曲音乐中唱腔结构的几个问题”的文章。由于篇幅所限，我们只摘其中两个部分作为两个专题发表。——编者

注 本文所附各谱例的第一小节中，凡有节拍不完整的现象，均由省略前奏或间奏过门所造成。



在句式或段式之间运用重复原则，大部分属于变化重复的类型，由于变化的手法丰富，如：旋法的变化、句幅的扩充、紧缩等等，使它成为板腔体音乐结构中运用最为普遍的一种原则。广义的讲，各板式中在基本句式的基础上产生的多种变化句式，都是基于这种变化重复的原则而来的。如：例2秦腔《屈原》苦音拦头板（快三眼），例中第一与第三段式中上句的第一、二逗是变化重复的关系，唱词是“适才间皮鞭打”与“进宫来不由我”。第二与第三段式的下句是变化重复的关系。唱词是“浑身血淋淋痛苦难挡”与“睁睛望尽都是蛇蝎豺狼”。



论板腔体戏曲音乐的结构原则

罗 映 辉

研究板腔体戏曲音乐的结构原则是总结我国民族民间音乐中结构原则的一个重要方面。这些原则在板腔体的音乐中，其表现的形式和运用的手段是丰富多样的。有些原则的运用与其他民间音乐类别是共同的，另一些在运用的方式上是戏曲音乐中较有特色的。如：“起承转合”，原则中转部的特殊运用；“起平落”原则中，三部性结构的民族特点；以段式为单位的结构组合原则中，辅助性唱腔的灵活穿插等等。

板腔体戏曲音乐的结构原则，包括重复、对比、分合、起承、转合、层递、起平落等等。这些原则广泛运用在不同规模的音乐结构中。

(一) 重复：相同的音乐材料完全的或变化的再现，称为重复原则。在句式结构内部，运用这种原则，如乐型的重复、乐逗的重复等，可以突出所重复旋律的特点。在上句中使用，还有增加不稳定因素和不断提问的效果，对句式旋律的发展、深化起着积极的推动作用。如：例1河北梆子《捡柴》大慢板的第一句（上句），（省略了前一逗三个字——“出门来”），这例是从第二逗摘选的，划口号处是旋律重复的部分。注

* 上期发表罗映辉同志的《论板腔体戏曲音乐的板式》一文与本期刊载的《论板腔体戏曲音乐的结构原则》，原是一篇题为“试论板腔体戏曲音乐中唱腔结构的几个问题”的文章。由于篇幅所限，我们只摘其中两个部分作为两个专题发表。——编者

注 本文所附各谱例的第一小节中，凡有节拍不完整现象，均由省略前奏或间奏过门所造成。



在句式或段式之间运用重复原则，大部分属于变化重复的类型，由于变化的手法丰富，如：旋法的变化、句幅的扩充、紧缩等等，使它成为板腔体音乐结构中运用最为普遍的一种原则。广义的讲，各板式中在基本句式的基础上产生的多种变化句式，都是基于这种变化重复的原则而来的。如：例2秦腔《屈原》苦音拦头板（快三眼），例中第一与第三段式中上句的第一、二逗是变化重复的关系，唱词是“适才间皮鞭打”与“进宫来不由我”。第二与第三段式的下句是变化重复的关系。唱词是“浑身上血淋淋痛苦难挡”与“睁睛望尽都是蛇蝎豺狼”。



这种对比的原则运用在句式与句式之间，常为上、下两句的对答呼应形式，主要体现在旋律线和句尾落音上。如例3晋剧《打金枝》二性板

例 3



走 上 前 來 把 花 衣 再 叫 爹 仔 細。

(上句屬“高”下句屬“低”，造成對比。)

对比原则在调式、调性以至音阶方面的运用是很广泛的，如京剧二中黄与反二黄、西皮与反西皮的对比；秦腔中花音与苦音（两种不同音阶）的对比；河北梆子、评剧中正调与反调的对比等。运用这种对比，可抒发不同的情感和塑造各种人物形象，在音乐上有鲜明、丰富的色彩变化。

联套唱段中，各种不同的板式的连接，是对比原则在节奏、节拍及速度方面的运用。如京剧二黄声腔中，导板（节拍自由）与回龙（节拍规整）的对比等。

(三) 分合: 即分解与综合的原则。分解

的部分与综合的部分可运用于各种不同规模的音乐结构之中。分解的部分由若干处于并列地位的相对短小的单位组成，合部具有逻辑性的综合意义，合部的结构较各分解部分相对地长大一些。

句式运用分合原则的主要是句中加垛，如：例4河北梆子《祭坟》二六留板上句。例中分解的部分由上半句加的“四字垛”构成，合部由有长大拖腔的后半句构成。

例 4

Example 4 is a musical score for a piece titled "The Legend of the White Snake" (白蛇传). It is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score consists of ten staves of music. The lyrics are in Chinese and are written below the notes. The tempo markings are $J = 92$, $J = 100$, and $J = 120$. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like mf and f . The lyrics are: 含 悲 月 呀, 雙 衣 冠 跪 劍 立 嘆, 傳 妹 我 三 拜 九 叩 九 叩 三 拜, 一 步 一 叩 一 步 一 叩 把 兒, 拜, 兒, 長, 嘆.

例 4

$J = 92$

含 悲 月 呀

$J = 100$

雙 衣 冠 跪 劍 立 嘆

$J = 120$

傳 妹 我 三 拜 九 叩 九 叩 三 拜

一 步 一 叩 一 步 一 叩 把 兒

拜

兒

長

嘆

段式中运用分合原则的可参见音乐出版社出版《河北梆子唱片选曲》中《秦香莲》(打堂二)，唱词是“你把这父母高堂、妻室儿女、全家大小一个一个全都抛弃呀！看起来你是个杀人的贼呀！”，这例中，上句的句中加四字垛可看作是分解的部分，与下句紧

套节中运用分合原则，常见于豫剧“二八板”中。如：例5豫剧《朝阳沟》二八板例中前两个五字垛句与后一个长句构成分合的关系，在豫剧传统唱腔中，这类套节的唱腔较多。

[illegible]

上例的第三句（“转”部）是通过旋律的丰富、调式和节奏的变化使音乐展开的，第四句的完满终止（合部），给人以完整、稳定的结束感。

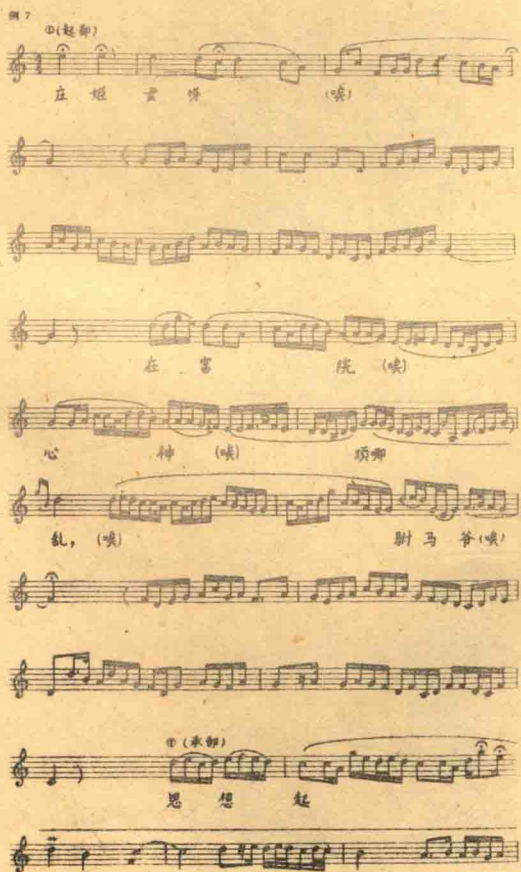
1. 速度、节拍的变化：由大慢板转向小慢板和二六板，节拍由一板三眼变为一板一眼，速度逐步加快。

2. 旋律的变化：从第三句唱腔开始，音区多变，旋律跌宕起伏，增加了音乐展开的不稳定性。如：第三句与前两句唱腔的旋

律相比，音区突然上升，旋律围绕着“羽”、“徵”、“清角”及“变徵”等几个高音反复、曲折的进行，大大增强了唱腔展开的动力，这一句与其后几句低回、深沉的唱腔形成了鲜明的对照，颇有异峰突起之感，着意刻划了庄姬内心悲愤不平的情绪。

3. 调式的变化：这段唱腔以徵调式为主，但在转部中，小慢板的下句（第四句）没有结束在徵调式上，而是转向了同宫系统的宫调式，为反调二六板的进入作了准备。即：从小慢板向二六板转换时，是以二六板的反调开始，然后再回到正调的。这样，不仅在板式、旋律的变化中，使转部具有展开的意义，而且在调式的变化上，亦增加了音乐的不稳定感，这是使转部在结构上大大超过其他三个部分，而形成庞大、统一结构的几个主要原因。

调 7 (起部)



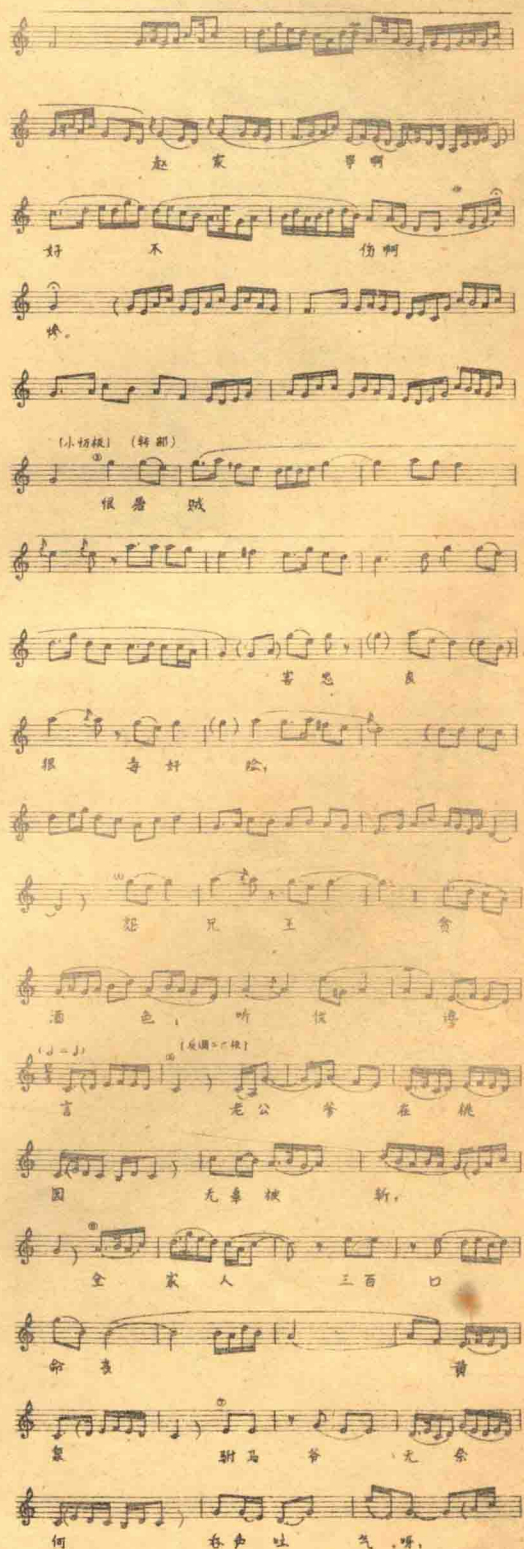
庄姬 哭 惨 (哭)

在 宫 院 (哭)

心 神 (哭) 烦 躁

乱 (哭) 别 马 爷 (哭)

思 想 起



赵 家 早 啊

好 不 伤 啊

恨 辱 败

害 忠 良

恨 毒 奸 佞

怨 兄 王 贪

酒 色 听 候 得

言 公 爹 在 桃

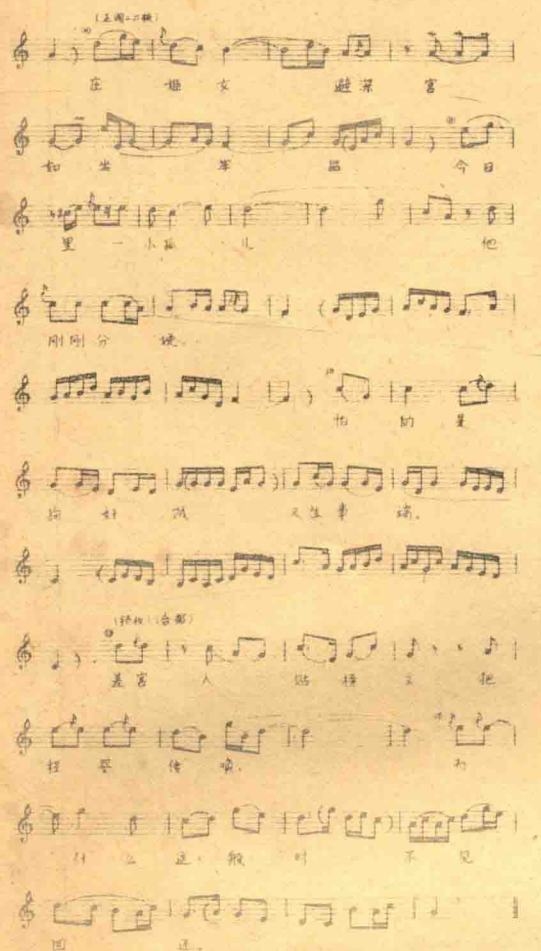
园 无 辜 被 斩

全 家 人 三 百 口

命 丧 黄

泉 别 马 爷 无 奈

何 吞 声 吐 气 呀



值得注意的是，“转”部的特殊运用问题，即“转而不合”或“转而再转”的现象，这时的“转”部更多的起推动音乐向前发展的作用，含有展开性的旋律发展手法的意义。这种“转”部之后不一定紧接“合”部，也可以不完成“起承转合”的必经程序，而是与其他结构原则相结合，最终完成某一戏曲唱段的结构。

在椰子声腔的各剧种中，较慢速的整板类唱腔，一般第三句都有“转”的功能，豫剧慢板中有“三句腔”的称呼，即第三句（上句）有固定旋律的拖腔，较前两句在音乐上有发展，曲调更委婉、动听。曲谱见《常香玉唱腔集》（第一集）《拷红》（之二）。

在晋剧和河北梆子等剧种的大型联套唱

段中，亦常见慢板第三句富有展开性的“转”部功能。因此，在板腔体戏曲音乐中，“转”部的运用，有时是可以脱离“起、承、转、合”原则而独立存在的。

（五）层递：将音乐材料按多层次循序变化的规律进行发展的原则，为层递原则。

利用层递原则发展变化的音乐类型，在我国民间音乐中大量的、普遍存在着，特别是民歌、器乐曲中，诸如：旋法的层递，结构的层递等等。在板腔体的戏曲音乐中，层递原则主要运用在整板类不同板式连续转换的节拍及速度上，一般以三眼板→一眼板→无眼板的连接中，节拍规律是递减的原则，即每变一种板式，拍节数减少一倍；随着情绪发展，剧情的变化，往往在速度上是递增的原则，即每变一种板式时，速度约加快一倍。

（六）起平落：音乐材料按“起”（起始部分）、“平”（中间部分）、“落”（结束部分）的顺序进行组织的，称“起、平、落”原则。

在我国民间又习惯称这三个部分为“头、腹、尾”，这种原则在板腔体戏曲唱腔中运用极为普遍，小至句式，大至大型的联套唱段都可以运用这种原则。它在结构上与西欧古典音乐的三部曲式——无论是带再现的还是其他类型的三部曲式——不同之处，主要表现为三个部分在结构规模上相差悬殊，呈现出两头小（即起部和落部小），而中间（平部）大的特征，起、落两部分一般只占正规唱词的一句至两句的规模，而中间的“平部”在规模上可以自由延伸、扩展，所占唱词的句数不限。虽然“平部”是音乐陈述或展开的主要方面，但起、落两部在曲式的功能上却是不可忽视的结构组成部分，这两个部分通过旋律、节奏、节拍以及气息的长短等多方面的因素显示它们在曲式上和表情上的特殊功能，对中间的平部有支撑和制约的作用。我

国的说唱和戏曲界有所谓“龙头、凤尾、猪肚肠”的说法，即是指的一大段唱腔的三个部分中，讲究起、落两端的重要，这是与我们民族历来的欣赏习惯有关的。例如，在剧场的戏曲演出中，常可以见到一些好的演员在开唱的头一、两句，观众就会鼓掌叫好，或在一段有份量的联套唱腔尾部，演员的演唱技巧往往喜欢在这时巧妙的发挥和运用，造成感染力很强的艺术效果。基于这样一种美学的要求，在起平落原则的广泛运用中，注意起、落两端在音乐手法上的丰富、变化，在唱腔的起、落两部分，精雕细琢，是我国戏曲及各类民间音乐作品的创作中普遍重视的问题。如：京剧中二黄腔的导板、回龙；秦腔、河北梆子中的引子尖板或大起板等，是成套唱腔中较有起部特点的典型板式（规模只占一句或两句）。（唐剧注）中平调的尾部甩腔，具有落部的典型特征。见例8唐剧《龙江颂》选段——“百花盛开春满园”的尾部。

例 8

(快板)

在 今 日 知 性 一 块 高 产 比，

可 赢 得 即 后 山 九 万 良 田

得 水 浇 灌 稻 浪 随 风

卷，

大

(末句甩腔)

第 年 盛 收 年。

(七) 以段式为单位的结构组合中，辅助性唱腔的灵活穿插原则。这是板腔体戏曲音乐中一种很值得重视的音乐发展手法。

辅助性唱腔是辅助性唱词作音乐化处理的结果，由于唱词的形态多样，所构成的唱腔形式也比较复杂。这些辅助性的唱腔结构可长可短。较短小的唱腔，如例9河北梆子《捡柴》慢板前的叫板搭调：

例 9

乳 娘

啊！

(下转大快板并正门)

比较长大的辅助性唱腔，如例10晋剧“十三咳腔”，这段唱腔是安排在慢板下句的第一逗（三个字）之后的，全句的唱词是“骂一声小秦英儿该死的”。

例 10

骂

(十三咳腔)

秦 英 你 太 无

理， 不 该 去 钓 鱼， 打 死 老 太

师， 可 怜 他 命 归 西， 你 皇 爷

降 下 罪 来 斩 儿 的 首 级， 小 奴 才 你

闹 大 祸 你 叫 谁 该 是 的。

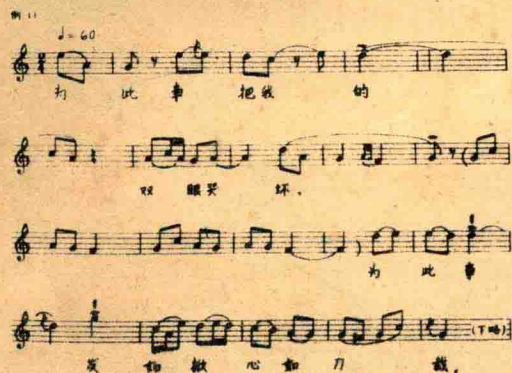
小 奴

英 儿 该

死 的 啊！

无论短小或长大结构的辅助性唱腔，都不占正规唱腔的段式结构位置。它们或放在唱段的开始，或穿插在唱段的中间，也可放在唱段尾部（如：京剧唱腔中的“哭头”，有时放在唱段的尾部，可参见音乐出版社出版“京剧唱腔”第一集下编55页，唱词是“二弟呀！”）。在唱腔中，对进一步抒发感情、加强语气，补充或引伸正规唱词的内容，都起着重要作用。但它们在结构上总是属于句外附加的部分，也可以称之为“句外结构”。如：以辅助性唱腔作为开唱的唱段中，接唱的正规唱腔总是仍以上句开始的，这就明确了辅助性唱腔与正规唱腔之间的关系是从属的、附加的成份。河北梆子中辅助性唱腔称为“搭调”，“搭”字的本身即是外加的、外添的意思。

例11 河北梆子《祭坟》，这例中开唱的搭调唱词是“两相分开，兄长，唉！”，曲谱可参见《河北梆子唱片选曲》（祭坟）。接唱的正规唱腔是二六板的上句及下句：



在唱段中间使用辅助性唱腔时，无论结构长短，在它前后相接的正规唱腔，一般总保持完整的句式或段式的结构，辅助性唱腔的穿插不影响句式内部句逗的衔接顺序，亦不影响段式内部上、下句的衔接顺序，段式以上更大的结构中亦遵循这种规律。这样的组合原则，使板腔体戏曲音乐的结构体制具有严格的逻辑性和科学性，它是我国历代戏曲音乐家创造性的劳动成果。也是我国民间

音乐在曲式结构上别具风格的一种手法，很值得重视和研究。

上述分别举例的各种结构原则，在实际唱段中的运用是极为灵活的。一般地讲，结构原则运用得多少与唱段篇幅大小成正比的关系。即：结构原则综合运用得愈多，唱段规模相应地会愈庞大，组合的方式亦较复杂。如在“起平落”原则基础上构成的大型联套唱段中，可以包含“重复”、“对比”、“分合”等多种结构原则。反之，运用结构原则较少的唱段，往往是比较简单而短小的。为避免重复，各种原则综合运用的实例分析，不在此赘叙。

注：唐剧是河北省唐山地区的地方剧种，音乐源出于乐亭皮影戏。

简

讯

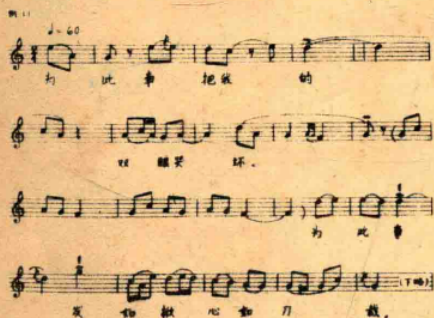
▲中国大提琴教师学会经近一年的筹备，已于九月在上海正式成立。选举黄源礼为学会主席，丁孚祥、陈鼎臣、王祥为付主席，宗柏为秘书长。任期四年。

▲今年暑假，我院民族器乐系蓝玉崧、吴景略、林石城、王直、李祥霆等五位教师 and 校友王国栋、王莉同志不顾盛夏酷热，在广州为港澳人士试办了一期“广州暑期民乐研习班”，介绍了我国民族优秀的传统音乐文化，传授了正规的演奏技艺，受到港澳人士的热烈欢迎。

▲1982年3月，将在英国蒲茨茅斯举行弦乐四重奏国际比赛，我国将派选手参加。经评选委员会两次选拔（录音和实地），我院陈允（第一提琴）、朱鸿（第二提琴）、刘立舟（中提琴）、涂强（大提琴）小组获第一名，他们现正加紧排练，迎接比赛。

无论短小或长大结构的辅助性唱腔，都不占正规唱腔的段式结构位置。它们或放在唱段的开始，或穿插在唱段的中间，也可放在唱段尾部（如：京剧唱腔中的“哭头”，有时放在唱段的尾部，可参见音乐出版社出版“京剧唱腔”第一集下编55页，唱词是“二弟呀！”）。在唱腔中，对进一步抒发感情、加强语气，补充或引伸正规唱词的内容，都起着重要作用。但它们在结构上总是属于句外附加的部分，也可以称之为“句外结构”。如：以辅助性唱腔作为开唱的唱段中，接唱的正规唱腔总是仍以上句开始的，这就明确了辅助性唱腔与正规唱腔之间的关系是从属的、附加的成份。河北梆子中辅助性唱腔称为“搭调”，“搭”字的本身即是外加的、外添的意思。

例11河北梆子《祭坟》，这例中开唱的搭调唱词是“两相分开，兄长，唉！”，曲谱可参见《河北梆子唱片选曲》（祭坟）。接唱的正规唱腔是二六板的上句及下句：



在唱段中间使用辅助性唱腔时，无论结构长短，在它前后相接的正规唱腔，一般总保持完整的句式或段式的结构，辅助性唱腔的穿插不影响句式内部句逗的衔接顺序，亦不影响段式内部上、下句的衔接顺序，段式以上更大的结构中亦遵循这种规律。这样的组合原则，使板腔体戏曲音乐的结构体制具有严格的逻辑性和科学性，它是我国历代戏曲音乐家创造性的劳动成果。也是我国民间

音乐在曲式结构上别具风格的一种手法，很值得重视和研究。

上述分别举例的各种结构原则，在实际唱段中的运用是极为灵活的。一般地讲，结构原则运用得多少与唱段篇幅大小成正比的关系。即：结构原则综合运用得愈多，唱段规模相应地会愈庞大，组合的方式亦较复杂。如在“起平落”原则基础上构成的大型联套唱段中，可以包含“重复”、“对比”、“分合”等多种结构原则。反之，运用结构原则较少的唱段，往往是比较简单而短小的。为避免重复，各种原则综合运用的实例分析，不在此赘叙。

注：唐剧是河北省唐山地区的地方剧种，音乐源于乐亭皮影戏。

简

讯

▲中国大提琴教师学会经近一年的筹备，已于九月在上海正式成立。选举黄源礼为学会主席，丁孚祥、陈鼎臣、王祥为付主席，宗柏为秘书长。任期四年。

▲今年暑假，我院民族器乐系蓝玉彬、吴景略、林石城、王直、李祥霆等五位教师 and 校友王国栋、王莉同志不顾盛夏酷热，在广州为港澳人士试办了一期“广州暑期民乐研习班”，介绍了我国民族优秀的传统音乐文化，传授了正规的演奏技艺，受到港澳人士的热烈欢迎。

▲1982年3月，将在英国浦茨茅斯举行弦乐四重奏国际比赛，我国将派选手参加。经评选委员会两次选拔（录音和实地），我院陈允（第一提琴）、朱鸿（第二提琴）、刘立舟（中提琴）、涂强（大提琴）小组获第一名，他们现正加紧排练，迎接比赛。