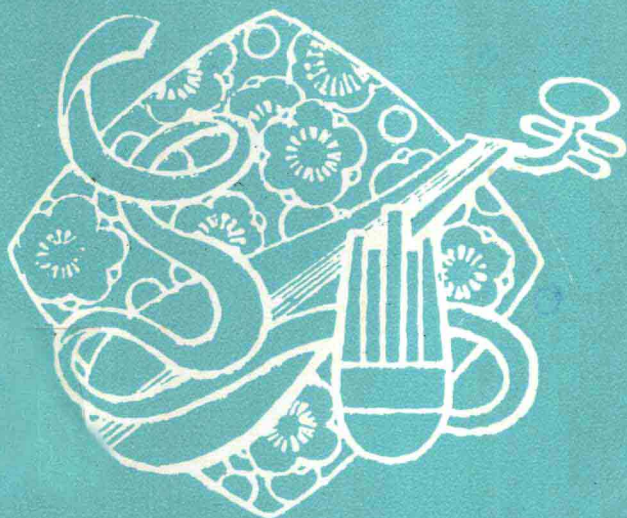


雷劇音樂

陳湘著



雷 剧 音 乐

陈 湘 著

前 言

这本书是根据我对雷剧音乐粗浅的探究而写成的一本学术性的书。书中对雷剧的声腔、器乐曲、敲击乐等的解释,是我个人的拙见,不一定正确;且这种解释只是就大多数的情况而言,并不论及个别的情况。

雷剧音乐是雷剧的根。广大雷剧音乐工作者,对雷剧音乐的改革创新,都各自做了长期的工作;现在雷剧音乐丰富了,应该使之规范、统一,才能普及,雷剧的根才能稳固;要规范、统一,就必须首先找出它的规律性来。出于这样的目的,我不揣浅陋,就雷剧音乐的现状及其发展的历史,摸索了一下雷剧音乐的规律。现为了抛砖引玉,把我对雷剧音乐规律性初探的结果,写成这本书,自己出钱印出来,让大家看看,希望能引起更多的同志对雷剧音乐讨论研究,对雷剧音乐作出更深刻更科学的分析。

本书在曲谱选例时,往往对某一唱段只选其中能说明问题的一段,而不是选用全唱段,更不是搞雷剧唱腔选集。由于我的水平有限,书中不妥之处可能很多,请大家批评指正!

在写这本书的过程中,得到何堪泰、邹光福、吴兆生、黄祖洁、林干森、曾健、陈尚湘、詹南生、刘文成、吴茂信、何德、刘宁等同志提供资料,在这里,我谨向他们表示感谢!

陈 湘

一九九五年七月

目 录

第一章 绪论	(1)
第二章 雷州歌	(7)
一、雷州歌唱词的格律	(7)
二、雷州歌的旋律	(12)
第三章 雷剧声腔的体制和体系	(15)
一、雷剧声腔的体制	(15)
二、雷剧声腔的体系	(26)
(一) 雷剧声腔的腔类	(27)
(二) 雷剧声腔的板式	(40)
三、雷剧的唱段和唱腔名称	(41)
附: ①雷剧声腔体系表	(44)
②雷剧原格腔现有腔类、板式一览表	(45)
③雷剧常用原格腔的初体和变体选例 的顿逗落音及曲谱	(46)
第四章 雷剧声腔的套用	(154)
一、板眼结构	(155)
二、拖腔	(157)
三、落音和重唱	(160)
四、过门 引子 歌垫	(161)
五、曲牌的套用	(162)

第五章 雷剧唱段的设计·····	(164)
一、唱段的情感·····	(164)
二、唱段的结构·····	(166)
三、唱词的处理·····	(173)
四、腔类、板式的转接·····	(177)
第六章 雷剧器乐曲·····	(180)
一、唱腔伴奏·····	(180)
二、气氛乐曲·····	(182)
附: ①雷剧常用吹打牌子选例·····	(182)
②雷剧常用管弦曲牌选例·····	(187)
三、小段气氛乐曲·····	(195)
附: 雷剧常用小段气氛乐曲选例·····	(196)
四、串子乐曲·····	(198)
附: 雷剧常用串子乐曲选例·····	(199)
五、幕前曲·····	(205)
附: 雷剧常用幕前曲选例·····	(205)
第七章 雷剧敲击乐·····	(210)
附: ①雷剧钹鼓谱记谱说明·····	(211)
②雷剧锣鼓经总谱选例·····	(211)
③雷剧身段锣鼓经选例·····	(212)
④雷剧闹台锣鼓经选例·····	(213)
⑤雷剧开唱锣鼓经选例·····	(214)

第一章 绪 论

雷剧音乐是一种戏曲音乐,它既有自身的特殊的表现方式,但也遵循戏曲音乐一般的艺术规律。所以研究雷剧音乐,首先要了解戏曲音乐的共性。戏曲音乐是一种戏剧音乐,也就是说一种表现戏剧性的音乐。然而戏剧是再现性艺术,音乐是表现性艺术,二者结合在一起,音乐就成了戏剧化的音乐,戏剧也成了音乐化的戏剧。戏剧要再现生活中的各种矛盾冲突,再现各种人物的性格和各种人物在矛盾冲突中的各种思想感情,所以戏剧音乐就必须使自身的旋律、节奏、色彩、力速、速度等有多种多样的形式,且与戏剧中其他艺术因素结合起来,造成有变化、有对比的音乐形式才能有效地表现戏剧的情感和情境,这样的音乐才是戏剧化的音乐。然而戏曲音乐戏剧化方式的独特选择是程式性,即用一套音乐程式来表现不同的戏剧内容。戏曲音乐选择程式性的戏剧化方式,有二个原因:其一、戏曲要有程式性才能对自身的虚拟、写意作出严谨的规范;音乐是戏曲的一个部分,因此音乐也要有程式性,才能表现出戏曲的共同的艺术逻辑。其二、戏曲分为不同的剧种

每一剧种都有本剧种统一的音乐，为本剧种内各剧团各剧目所通用，因此音乐必须有程式才能套用，才能成为本剧种通用的公共的音乐。戏曲音乐在声腔和器乐曲、敲击乐中都有完整的音乐程式，而且还有不同行当的声腔程式，同时戏曲声腔又分为两种不同的程式性的结构，即“板式变化体”和“曲牌联套体”。

戏曲音乐尤其是声腔，与语言有极其密切的关系。语言的字声、音韵、平仄、句式、顿逗等都直接影响着声腔的旋律、节奏、节拍、调性、音阶等。戏曲声腔强调“据字生音、据字生腔”，追求字调、语调与旋律起伏的一致。

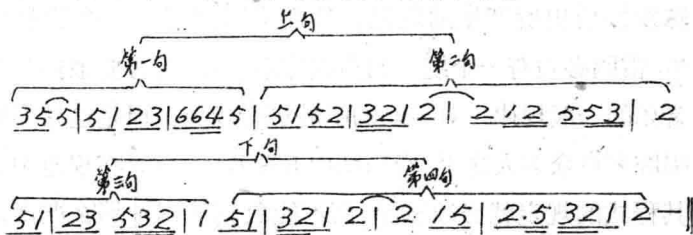
在旋律的发展方法上，戏曲音乐与歌剧是不同的。戏曲音乐的旋律发展方法以民族的变奏法为主，而歌剧则采用主题发展的方法与和声的法则。戏曲音乐所表现的戏剧化在很大的程度上是体现在节奏的变化上。

以上所谈的都是戏曲音乐的一般规律，但是这种规律作为戏曲的共性存在于各个剧种音乐的个性之中。雷剧是从雷州半岛的民歌——雷州歌发展起来的。它是在雷州人的生活、习俗、语言、艺术趣味等整个雷州人文历史的滋养下而形成的戏曲剧种，因此雷剧音乐也有其独特的渊源衍变的历史和鲜明的艺术特色。在雷剧的发展历史中，有

一点值得十分注意，那就是：雷剧自清末形成戏曲剧种之后，至今已有二百多年的历史。但雷剧音乐大部分都是建国后，在没有统一的剧种音乐构想下，由雷剧音乐工作者各自在各个戏中自由自主地拓创出来。这种特殊的历史状况，影响雷剧音乐的各个方面，尤其是声腔方面。

雷剧原以雷州歌为唱腔，自由清唱，舒迟疾促，任由演员发挥。几个用以衬托气氛的哨呐吹奏牌子，全来自粤剧；锣鼓经除一小段〈歌垫锣鼓〉外，也全仿兄弟剧种。雷剧音乐是很单薄的。

从本世纪五十年代后期起，雷剧音乐工作者进行雷剧音乐改革，尤其是着重抓了唱腔革新。他们抓住雷州歌特征音型出现的规律和顿逗的特点，经过板式、拖腔、音域、律线、调式、句幅、顿尾落音、过门等的变化，发展出各种各样的腔调。例如雷州歌的原曲调是：



经过改革，特征音型之一（即第二句的“3 2 1 2 | 2 1 2 5 5 3 2”）移高了，成为“6 5 4 5 | 5 4 5 1 1 6 | 5”；特征音型之二（即第

四句的“12321 | 2—”)不变,但句数增加,即重唱第三、四句或按第三、四句格律多写二句,将最后的“3212”提高八度,成为“3̇2̇1̇2̇”,这便出现一种新的曲调骨架:

3̇2̇2̇ | 1̇1̇1̇5̇ | 3̇2̇ | 2̇ | 6̇1̇6̇5̇ | 6̇5̇4̇5̇ | 5̇ | 1̇6̇ | 5̇5̇ | 1̇6̇ | 5̇4̇5̇ | 6̇ — |
1̇1̇5̇ | 1̇4̇3̇5̇2̇3̇ | 2 — | 5̇2̇ | 3̇2̇1̇ | 2 — | 5̇5̇ | 1̇6̇ | 5̇6̇4̇5̇ | 6̇1̇ | 1̇1̇5̇ | 1̇2̇3̇
2̇ | 2̇ | 1̇2̇ | 5̇.4̇3̇ | 2̇.5̇ | 3̇2̇1̇ | 2 — ||

此中音域从“1 — 6”扩至“1 — 5̇”从而派生出一种新的曲调,名曰“高商”。还有的将雷州歌第二句中“2 | 212553 | 2”唱成“2 | 212554 | 2”第四句中“52321 | 2— |”唱成“525421 | 2—”一音之差,情调不同,便又产生了雷州歌的另一种曲调,而名之为“低商”。此外,众多雷剧音乐工作者,还用各种各样的手法,谱写出雷剧各种各样的唱腔。这么一来,雷剧的唱腔丰富了,但又显得繁杂,以致雷剧唱腔中的程式性甚为模糊,这是雷剧特殊发展历史所产生的现象。然而声腔是属于一个剧种的事,雷剧必须有一个统一的声腔体系,因此有必要根据戏曲音乐的一般规律,对雷剧的唱腔进行规范。但是这繁多的唱腔来自众多人之手,音乐结构五花八门,所以在规范中对其程式的规定就必须宽泛,而不能象其他剧种那么严谨。例如在腔类的划分上,只能在第二、四句四个平声字的位置上,即特征音型出现之处,作出落音的规定,而其他各句

则各腔不同：板式也只能作速度的规定，而板眼结构则各腔不同。同时，大多数雷剧唱腔目前未有行当划分的程式，而且在唱腔程式性的结构上要采取“板式变化体”为主。

“曲牌联套体”为辅的综合结构，即“综合体”的唱腔体制。声腔与语言的关系，雷剧与其他剧种无异，一样追求字的声调与每个字的唱音一致。由于雷剧的唱词格律仍然是原雷州歌的唱词格律，一个唱段的唱词实际上是一首一首雷州歌唱词的堆砌，且每首雷州歌的特征音型又固定在第二句第四字和第七字以及第四句第四字和第七字，因此，在同类唱腔联结的唱段中，这一首首的雷州歌唱词，就不象其他剧种唱腔中一对对不同顿逗落音的上下句，而是按唱段旋律分成的一个个乐段。同时由于雷剧唱腔是众多人谱创的，因此旋律发展的方法并不囿于“变奏法”，这也是与其他剧种有异。且各雷剧音乐工作者创腔之时，多喜创慢速抒情腔调，因此雷剧慢、中速唱腔甚多，快速唱腔极少，甚至有的腔类至今板式还不齐全。

雷剧器乐曲几乎全部是建国后由雷剧音乐工作者谱写或从雷州民间乐曲吸收而来的。有一部分器乐曲已有固定的程式套用，但不少雷剧团是演一个戏谱写一次器乐曲，一曲专用，并未分门别类。敲击乐由于搬用兄弟剧种的多，故仍无独特风格。

上面大致地介绍了戏曲音乐的共性和雷剧音乐的个性。本书是一本探究雷剧音乐规律的书。规律是客观的，不能有任何的主观塑造，因此当我们谈到雷剧音乐程式性或雷剧声腔的体系、体制之时，既不是“剥脚就鞋”，也不是“阔刀斩乱麻”，而是从雷剧音乐的实际情况中理出规律来。对雷剧音乐的研究有深、浅之分，本书是对雷剧音乐的初探，研究是肤浅的。后人不断深入研究，会对雷剧音乐的规律有更广更深的发现，雷剧音乐自身的实践也会不断地向前发展，因此今后会有新的介绍雷剧音乐规律的书问世，这是好事，也是必然出现的事。

第二章 雷州歌

雷剧原以雷州半岛的民歌—雷州歌为唱腔，故雷剧始称为“雷州歌剧”。雷剧的声腔是在雷州歌的基础上发展起来的，所以雷剧的声腔与雷州歌有极其密切的关系。要认识雷剧声腔，就必须首先了解雷州歌。雷州歌内含唱词和曲调两部分，互相依存，不可分割。

一、雷州歌唱词的格律

雷州歌是用雷州话来唱的。雷州歌唱词的格律与雷州话有关，因此要认识雷州歌唱词的格律，又必须首先了解雷州话与雷州歌唱词格律有关系的某些情况。

雷州歌唱词的格律内含字数、句数、平仄、韵脚、顿逗五个方面，其具体的规则是：唱词每首四句，每句七字，四、三分顿；有的句在前面加三字，叫做“歌垫”，有歌垫的句子十个字，三、四、三分顿。第一句的第七字为仄声字或阴平声字；第二句第四字为阳平声字，第七字为阴平声字；第三句第七字为仄声字；第四句第四字为阳平声字，第七字亦为阳平声字；韵脚在每一句、第二句、第四句的最后一个字；这三个韵脚字不仅要符合韵的要求而且要符

合平仄的要求。例如：

东 海 前 途 似 锦 绣
(仄)

新 港 建 成 连 五 洲
(阳平) (阴平)

万 吨 巨 轮 启 航 日
(仄)

敢 牵 钢 龙 出 海 游
(阳平) (阳平)

雷州歌唱词格律中的“平仄”和“韵脚”与雷州话的“声调”和“韵母”关系最大。雷州话是属于闽南语系的一种方言。从语音的角度来看雷州话的单字声调有八个，即阴平、阴上、阴去、阴入、阳平、阳上、阳去、阳入。例如“居”字是阴平声，“杞”字是阴上声，“记”字是阴去声，“击”字是阴入声，“旗”字是阳平声，“据”字是阳上声，“剧”字是阳去声，“极”字是阳入声。但在音乐记谱的习惯上，这八个单字声调，只用六种不同高度的音就可以了。所以在音乐意义上，称雷州话音的高度，分别为第一声、第二声、第三声、第四声、第五声、第六声。例如“居”字属第一声，“旗”字属第二声，“杞”字属第三声，

“据”字属第四声，“记”字属第五声，“剧”字属第六声；而阳去声字与阴入声字（“剧”与“击”），阳平声字与阴入声字（“旗”与“极”）虽然在语音的调值上不同，即阳去（55）、阴入（5）、阳平（22）、阴入（1），但在记谱的习惯上，阳去与阴入可以用同度的音记，阳平与阴入也可用同度的音记。雷州话有八个单字声调，但在雷州歌的格律上只要求区别“平声”和“仄声”，并在平声中区分阳平声和阴平声。所谓“平声”乃阳平声和阴平声的统称，其余一概是仄声。怎样才能找到阳平声的字和阴平声的字呢？

方法很简单，凡与“阳”字音高相同的字就是阳平声的字，凡与“阴”字音高相同的字就是阴平声的字。例如：

“阳”“人”“神”“同”“纯”“闲”……都是阳平声字；“阴”“清”“温”“仙”“东”“杆”……都是阴平声字。但是在雷州话中，有些字在不同的词汇里，声调是会变的。语言研究者把这种现象叫做“变调”。例如“强”字，“坚强”一词中的“强”字是阳平声：“勉强”一词中的“强”字是阴上声。在雷州话的习惯中，字音高度的改变（变调）是有规律的，不能由某一人随便改变，但不懂规律者，沿着习惯也不会搞错的。

在雷州歌唱词的格律中，“平仄”的规则是最重要的，它决定着雷州歌旋律的骨架，是雷州歌唱词格律中最有音

乐意义的东西。如果搞错了平仄，就不算是雷州歌。按雷州歌的曲调也唱不出来。例如：

喜看东海开发中。

风光不与别地同。

艰苦创业志不移。

日新月异定超龙。

这样的唱词就不是雷州歌唱词。因为按照雷州歌唱词格律的规则：第二句第七字要用阴平声字，而这里却用了阳平声字“同”；第三句第七字应用仄声字，这里却用了平声字“移”；第四句第四字应用阳平声字，这里却用了仄声字“异”。这就不是雷州歌了。有一首这样的古诗：

来来先上上方看。

眼界无穷世界宽。

岩溜喷空晴似雨。

林萝碍日夏多寒。

如果“日”字能作阳平声读，或者将“碍日”改为“遮阳”，“看”字改为“观”字，这首古诗就完全符合雷州歌唱词格律的要求，可以唱成雷州歌。

雷州歌的韵脚也有规则，上面已经讲过。在雷州歌中讲究韵脚，目的是要使三个放在韵脚位置上的字音谐近，而达到音乐上的顺耳好听。例如上面说的《东海前途似锦

绣》那首歌。它的韵脚字是“绣”“洲”“游”，因三字的韵母皆为“iu”，故听来谐近，俗称之为“久、收、留”韵。然而雷州歌韵脚的划分与雷州语音韵母的划分，是既有联系而又有区别的。现在雷州歌习惯上的韵脚有二十五种，但雷州语音却有四十七个韵母，这是什么原因呢？这是因为雷州歌的韵只要求韵音谐近，所以人们把许多声音相近的韵母都合并为一个歌韵，例如“但刚郎”韵，实际上包括：am、aŋ、iam、iaŋ、uaŋ五个韵母。雷州语音中，有的字有二种音，一是字音（俗称“字面音”），二是字义音（俗称“字讲音”），二者都可以作为歌韵。

清代末叶，雷州歌作为雷州歌剧的唱腔之后，为了适应戏剧性的要求，雷州歌唱词的格律有所变化。其一、加“歌垫”，即在雷州歌的任何一句的前头都可加三个字，使之成为十字句，三、四、三分顿。这三个字叫做“歌垫”。例如：

前句候，和你相亲又相爱。

谁料到，如今相逢不认人。

其二是增加句数，即在第二句之后，按第三句的句格多写一句或几句，然后按第四句的句格写最后一句，这叫做“长句歌”或“歌藤”。例如：

战鼓催春新气象。

春花我 高中毕业回家乡。

立志农村搞建设。

壮丽蓝图添一笔。

满男呀 叫我怎不喜洋洋。

这种加“歌垫”，加句数（歌藤）的新格律与原雷州歌的格律，差异不大，故这仍为雷州歌一种唱词格律。现在雷剧已出现了一些格律与雷州歌的格律完全不同的唱词，这叫做“变格词”，而按照原雷州歌唱词的格律和这种加歌垫加句数的格律而写成的唱词，统称之为“原格词”。

二、雷州歌的旋律

由于雷州歌是群众的口头创作，自由清唱，据字生音，所以没有严格的曲调，只有一个曲调骨架，各人唱来大同小异，其大致旋律是这样的：

1=F

$\frac{2}{4}$ $\underline{3\dot{5}}\underline{5}| \underline{3\dot{2}}|\underline{3\dot{3}}|\underline{6\dot{6}4}\underline{5}| \underline{5\dot{5}}|\underline{5\dot{2}}|\underline{1\dot{2}}\underline{2}| \underline{5\dot{5}}\underline{3}\underline{2}| \underline{2\dot{2}}|\underline{2\dot{3}}|\underline{5\dot{3}}\underline{2\dot{1}}|$
砍(哟) 树 捉鸟捉(哟) 带(哟) 猪海 岸(哟) 坏 土 热火 难(哟) 水底草。
 $\underline{2\dot{3}}\underline{2\dot{3}}|\underline{2-}|\underline{2\dot{3}}\underline{3\dot{2}}|\underline{2-}||$
利刀难 刺 镜里 人。

雷州歌的旋律与其唱词的格律，有互相依存的关系。

旋律的主音落在唱词的阳平声字上。唱词第二句和第四句的四个平声字（如上例“鱼”、“工”、“刺”、“人”

四字）出现之处，即上谱例 $\underline{5\dot{5}}|\underline{5\dot{2}}|\underline{1\dot{2}}\underline{2}| \underline{5\dot{5}}\underline{3}\underline{2}|$
猪海 岸(哟) 坏 土，

和 $\underline{2\dot{3}}\underline{2\dot{3}}|\underline{2-}|\underline{1\dot{2}}\underline{3\dot{2}}|\underline{2-}||$
利刀难 刺 镜里 人。 就是雷州歌的特征。