

安徽省文化强省建设专项资金扶持项目  
皖西庐剧发展史系列图书

# 庐剧



吴正明◎著

## 庐剧声腔系统

中西書局

安徽省文化强省建设专项资金扶持项目  
皖西庐剧发展史系列图书

# 庐剧声腔系统

吴正明◎著

中西書局

---

图书在版编目(CIP)数据

庐剧声腔系统 / 吴正明著. —上海: 中西书局,  
2012. 8

ISBN 978 - 7 - 5475 - 0399 - 7

I. ①庐… II. ①吴… III. ①庐剧—戏曲音乐—声腔—研究 IV. ①J617.554.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 105931 号

---

---

# 庐剧声腔系统

吴正明 著

---

责任编辑 唐少波

装帧设计 梁业礼

出版发行 上海文艺出版(集团)有限公司([www.shwenyi.com](http://www.shwenyi.com))  
**中西书局**([www.zxpress.com.cn](http://www.zxpress.com.cn))

地 址 上海市打浦路 443 号荣科大厦 17F(200023)

经 销 各地 **新华书店**

排 版 南京展望文化发展有限公司

印 刷 上海市印刷十厂有限公司

开 本 700×1000 毫米 1/16

印 张 22.5

字 数 376 000

版 次 2012 年 8 月第 1 版 2012 年 8 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978 - 7 - 5475 - 0399 - 7/J · 064

定 价 58.00 元

---

# 序 一

◇ 时白林

过去我只知道吴正明先生是我省庐剧音乐著名作曲家(国家一级作曲),他为皖西庐剧团作曲的《妈妈》、《她从迷雾中走过》、《野菊花》等戏我都看过。特别是上世纪80年代初,他所作曲的大型现代戏庐剧《妈妈》,在合肥、北京等地演出时,广受好评。全剧的音乐既蕴含了浓郁的庐剧风格,又让人欣赏到了创新的美感。

近日读到吴正明先生的专著《庐剧声腔系统》,我非常赞许他在音乐理论方面的执著与才华。因为上世纪50年代初,我也曾调查、学习并研究过庐剧音乐,对它略有所知。读完了《庐剧声腔系统》之后,甚为羡慕!因为这本三十余万字的著作,不仅有较全面、翔实的资料性和文献性,更具有较高的学术性。该书站在民族音乐理论的高度,对庐剧的主调“花腔”近三十种不同的腔体,做了既简明准确,又深入浅出的分析。仅以该书所举“薛凤英调”为例:该曲调原来只是一首庐剧五声商(re)调式的花腔小调,作者用民族音乐学中的“去工(mi)加凡(fa)”法,分析出了另一首五声羽(la)调式的另一腔体,形成了“异宫同主音的调式对置交替”。这样一来,熟悉庐剧音乐的人感到亲切,不熟悉庐剧音乐的人也可一目了然。因此,该书面世后,不只是对于我国的戏剧界,并且对于学习、研究中国民族民间音乐的学界,也将会受到不同程度的青睐。

是为序。

(作者系国家一级作曲,中国戏曲音乐学会名誉会长,安徽省音乐家协会名誉主席。主要音乐作品:黄梅戏《天仙配》、《女附马》、《牛郎织女》、《孟姜女》、《江姐》、《雷雨》、《梁山伯与祝英台》,清唱剧《孟姜女》,舞剧《刘海戏金蟾》等;研究著作:《黄梅戏音乐概论》、《时白林自选文集》等)

## 序 二

◇ 唐 跃

虽然多年来从事的工作与戏曲不无关系，但对戏曲音乐总有一层隔膜：要说好听不好听的感觉，当然是有的，而一旦进入音乐技术的领域，便完全没有发言权。起初，响洪为吴正明先生的这部《庐剧声腔系统》筹划出版事宜时，问我能否在书的前面写些文字，我不敢应允，因为我真的找不到这方面的语言。读书时经常看到一种现象，书的本身颇有价值，写在前面的序言却无关痛痒，不着边际，都是套话和空话，非但没有增色，反到有所损伤。我告诫自己，这样的文字断断写不得。后来，响洪多次与我谈到这部著作的撰写与出版，他的真情介绍触动了，使我萌发了一些想法，尽管与书的内容关联不大，写在这里应当不算跑题。

著书立说，谋求出版，本是无可厚非的事。然而，个中有些原则还是需要遵循的。写书是私人化的行为，写什么或者写成什么样，取决于个人的意愿，以及个人的研究能力和文字水平；出书则不然，出版以后要考虑他人的阅读和受益，私人化的行为这时转变为社会化的行为，增加了严肃性和严谨性。当下，有些人写书太急于出书，还在撰写之中，甚至刚有写作初衷，就开始张罗着出书，也不管这书写出来价值几何，水准多高。不排斥有些赶出来的书尚有可读之处，但大多数急于出书者都会留下这样那样的遗憾，都难免忽视社会责任的嫌疑。对比之下，吴正明老师的严肃和严谨令人为之动容。他30年前写成《庐剧声腔系统》的初稿，其间不断修改，从不考虑出版，担心得不到他人的理解和认同。他的原则是，写书为自己，写出来便可满足；出书为他人，出不来倒也无妨。坚守这样的原则，他就成了我所遇到的唯一只顾写书不问出书的人，淡泊而高尚，超脱而神圣。作为第一读者，响洪把这部书稿放在手上掂了又掂，感到了它的沉甸甸的分量，于是开始说服吴正明老师出版此书。这种说服工作持续了一年多时间，直至响洪以“批评”的口吻说，不能把这部书视为私有财产，而应该分享他人，奉献社会。这才有了今天的付梓印刷。

太急于出书，对出书行为不大敬，这是时下出版数量巨大而质量不敢恭维的重要原因。反过来看，但凡抱以谨慎出版和敬畏出版的态度写书，书的内容必有值得



称道之处,即如这部《庐剧声腔系统》。安徽是戏曲大省,庐剧是安徽中部流行的重要剧种,所以,庐剧值得研究;戏曲艺术拥有数百个剧种,声腔是区别不同剧种的重要标志,所以,庐剧声腔值得研究;戏曲声腔通常包括相互之间存在关联的多种唱腔曲牌,还有特定的基本结构、基本板式、基本节奏、基本旋律和调式色彩,形成一个立体音乐架构,所以,庐剧声腔值得进行系统研究。如此说来,吴正明老师的研究是很有意义的。至于这些研究成果的准确性和可信性,有时白林老师的评价写在前面,我只能说一句“眼前有景道不得,崔颢题诗在上头”了。

吴正明老师敬畏出版,我则敬重吴正明老师敬畏出版的严肃态度。借这个机会,倡议写书和出书的同道们,都该心存几分敬畏,对得住自己,也要对得住他人,更要对得住社会。

(作者系安徽省文化厅副厅长,安徽省文学艺术界联合会副主席)

# 序 三

◇ 喻 辉

近闻国家一级作曲,安徽省六安市音协名誉主席,前皖西庐剧团作曲吴正明先生的专著《庐剧声腔系统》即将正式出版,十分欣悦!

吴正明先生是安徽省著名的戏曲音乐作曲家和音乐理论家。先生几十年如一日从事庐剧音乐创作和理论研究工作。这部即将出版的音乐专著,凝聚了吴正明先生几十年来在庐剧音乐领域耕耘的心血,反映了先生在庐剧音乐理论探索中的重要成就,堪称近年来安徽省庐剧音乐学术研究领域内,独树一帜的重要成果。

2006年正式列入首批国家非物质文化遗产名录的庐剧,是安徽省重要的地方戏曲剧种之一。从流传地域看,这一剧种甚至可以说是产生于安徽本土的第一大地方戏曲剧种。可惜多年来,庐剧音乐理论研究成果寥寥,相关保护与传承工作也十分艰难。吴正明先生这部著作是其积几十年庐剧作曲经验所成的音乐理论探究和资料积累。该书对庐剧音乐的形态进行了系统化的分析和归纳,具有颇高的学术和资料价值。它的出版将广泛促进庐剧声腔及其相关音乐理论体系的研究和传承,对于中国地方戏曲音乐研究走向进一步的深入和广泛,对于我国非物质文化遗产保护、传承与研究,都将有着积极的作用。

为此,特予真诚致意与祝贺!

(作者系宁波大学艺术学院院长、教授兼学科带头人,美国威斯里安大学民族音乐学专业哲学博士)

## 序 四

◇ 许响洪

我是安徽知名戏曲音乐家、理论家吴正明先生未入室的弟子。今值先生扛鼎之作——《庐剧声腔系统》即将付梓之际，我为有机会在这里写下些许读书心得而深感荣幸，并愿借此良机，表达久积的歉意与遗憾！

30 余年前，我少时即追随的音乐理论老师胡震先生（作曲家，安徽省文联原机关党委书记），为提携我，将我引荐给他的大学同窗好友吴正明先生（而这一切内情，直至 30 年后的今天，我才知晓）。

如胡先生一样，吴先生也予我诸多厚爱，并多次示我可以随侧学习作曲、配器与指挥。惜我年已弱冠，略有自知，唯恐资质驽钝而有辱师门。犹豫再三，未敢从命。虽如此，先生不弃，仍在该著初稿完成并装订成册次日，送我拜读，令我有幸成为该著迄今寥寥读者中第一读者与第一历史见证人！

彼时我虽然百津不通，然借先生筌路蓝缕之功，发微掘隐之力，拈丝成线之巧，借木示林之劳，仍多少窥得几许庐剧音乐奇观！释卷，我既膺服先生解析庐剧声腔系统的创造性方法，又感佩先生强烈的逻辑实证主义精神，再慨叹先生无名无利路上无尽无止的事业追求。从此我一直默默关注与念叨这部非同寻常意义与价值的著作修改与出版事宜。

30 年一瞬！其间，庐剧于 2006 年 6 月，正式列入“首批国家级非物质文化遗产名录”，先生著作也在“安徽省文化强省资金”扶持下，行将公开出版！我想，在全世界范围内掀起的非物质文化遗产保护热中，先生之著若再继续冰封，不只是一人一剧一业一地之悲哀，也是整个中华民族文化生态链的一大损失！事实上，越来越多的事实已经表明：现代化进程在给人类社会带来诸多幸福的同时，也随时可能给某个民族的非物质文化遗产带来没顶之灾，并因此给这个民族赖以生存的根系，带来隐形而又是巨大的摧折！

就我个人的有限资讯看：该著的公开出版，不仅填补了首批国家级非物质文化遗产庐剧声腔学术理论研究的一个空白，同时也填补了安徽和中国戏曲音乐学



术理论研究的一个空白！不止于此，借着作者的目光纵望与环顾，该著似还触及民歌与戏曲声腔之形成，历史文化遗脉与艺术表现之形式，自然地理环境与地方音乐风格之冶炼，中国传统哲学思想与大众感性之思维，等等，不同学术领域的不同问题。若所言不虚，该著景致，不亦可用“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”来形容？

### 一、研究成果的重要性

该著兼收并蓄，集基础理论与应用理论于一体，以磁实的民族音乐理论和通行的西方作曲法为导引，以“大胆假设，小心求证”为准则，将庐剧主调与花调、本调与变调、乐种与乐汇、音符与节奏、音区与角色、调性与板式等，用上下对位、往复对比和多环围绕诸法，剖析出庐剧不同唱腔间的相同、相似、相异和相变，归纳出庐剧声腔系统的基本特点与规律，打破了多年以来业界认为的，庐剧唱腔支离破碎，无“理论”更无“体系”的说法，从而为庐剧乃至安徽和中国地方戏曲声腔系统研究，填补了一个积久的空白！而且这一理论空白的填补，为日后所有研究与传承庐剧音乐的人，学习与了解庐剧音乐的“DNA”，建立“庐剧音乐 DNA 银行”，相对完整地保护与传承庐剧音乐，直至创作出属于“自己”的庐剧音乐，提供了可能！

值得关注的是，先生修改该著时，还接受了戏曲音乐大家时老白林先生建议，即借着大段庐剧唱腔曲牌的剖析，巧妙地将自己近 50 年来收集、保存、汇编与梳理的，不同时期与流派的东、中、西路新老庐剧演员演唱过的代表性唱段汇编一起，从而为庐剧建造了一处四季不败、百花繁盛的“庐剧唱腔大观园”！这座大观园，与著中音乐理论部分的璧合，必为中国民族文化的传承、保护、研究和光大，作出贡献！

不只如此，若放开视野，从文化比较学的观点看，该著给人遐想与启迪处似更多。诸如：

（一）清同治、光绪年间竞相生发的由十余个新型声腔系统构成的诸多地方戏曲剧种，与明初问世的戏曲“四大声腔”是何关系？中国传统戏曲音乐理论中，根据不同唱腔特点而划分戏曲剧种的方式，可否概括与体现诸多地方戏曲声腔系统？

（二）诸多地方戏曲声腔的形成，因从业者文化素质的普遍低下，多无明晰与统一的音乐理论作“指导”。而若庐剧这样一个庞大而又驳杂的地方声腔系统，又如何在曲牌与曲牌、主调与花腔等之间，形成联系紧密并能生发出种种相似与相异的唱腔，直至完全可以用中国本土和西方作曲理论来解析？

（三）庐剧的产生与流布区域，与今安徽境内遗存数千年的淮夷文化和楚文化区域部分或完全叠合，也与中国舞研究专家资华筠女士视为“楚舞遗存”的汉族舞蹈花鼓灯流行区域部分或完全叠合。其令今人闻来近乎“怪异”的音态，与淮夷之

音有无相通？与当年楚音借势北移时，行滞于群峦叠嶂、交通闭塞之大别山区有无关联？换句话说，庐剧音态之特，有无可能是古代淮夷之音或楚音之余脉之流变？抑或是淮夷之音与楚音交融之结果？

（四）作为安徽本土产生并是安徽大剧种的庐剧，其声腔流布中心区域，明嘉靖时期即诞生过力助“曲圣”魏良辅创制昆曲的音乐大家张野塘。这位故乡安徽寿州的张野塘，因擅北方故乡民歌而为魏良辅所倾倒。由此妄议，庐剧声腔的萌芽——当地民歌小调等，与当初昆曲通过张野塘等而大量吸收的北调，有无明暗关系？若有，其千丝万缕又在何处？

（五）以唱腔“悲凄”为显著特点的庐剧，其代表性唱段中，竟还有《秦雪梅·观画》这类异常热烈、欢快和喜庆的唱段！而且该唱段还多处出现“一唱众帮”，庐剧称之为“吆台”、“帮腔”的特别空间！借此可否顺延窥出，晚清以来，普遍影响过全国诸多地方戏曲声腔，并以音域高亢、“一唱众帮”闻名的弋阳腔，对于庐剧声腔的切实影响？

（六）该著关于庐剧声腔系统研究的理论成果，又可否令人顺延窥出中国古代“天人合一”哲学思想，于默无声息之中，对于中国地方戏曲声腔系统形成所产生的近乎神奇而又强大的内在逻辑引导与整合作用？

显然，限于个人能力，以上遐想与设问，不仅难以精准，而且似难作答。如此，且作为个人日后修学悬案视之！

## 二、研究方法的可鉴性

通览中国戏曲音乐史可知，明代以降，昆山腔、青阳腔（弋阳腔？）、海盐腔和余姚腔之“四大声腔”，由于诸多音乐理论家的不断研究，其基本理论规律与特点似已明晰，而清代同治、光绪之后，全国诸多地方一时竞发的，包括安徽地方戏曲庐剧在内的诸多新剧种，声腔得究者几？理论明晰者几？若先生这般，以一生行一役，以一役求一功，以一功欲求庐剧声腔有“理”有“论”、有“体”有“系”、有“机”有“趣”者又有几？

……每当我就此探问先生时，先生谦谦之余，总会不自禁提及研读戏曲音乐大家时老白林先生黄梅戏音乐专著之益！此“益”，包括借鉴时老关于黄梅戏方言对于黄梅戏音乐旋律之影响等研究成果。

我想，如果该著研究庐剧声腔的支点与方法，确有相当的科学与创造性，那么其对于清同治、光绪年间以来，全国各地新兴的十余个戏曲声腔系统下的数百个知名与不知名、存在或正消失的大小地方戏曲剧种的声腔理论研究，是否亦有出人意料而且规模宏大的“边际效应”？若有，该著又将是何等之功？



作为先生未入室的弟子,我本欲不揣味陋,就著中未设“庐剧声腔探源”一节直言先生。我以为,该节的存在,不只是可以拓展著作本来可能有的学术空间,缜密本来可以更为严谨的研究架构,并使读者获益更多。然而我一想及先生煌煌近50年的音乐创作与理论生涯,是在怎样艰难与困厄的条件下进行与获得,又踟躅良久!圈内人皆知,就是在这样的条件下,并远在“非物质文化遗产”一词诞生之数十年前,先生即以超前的意识和独到的目光,以一人之力,开始了辛苦也是艰难的庐剧音乐抢救、保护、传承与研究工作。20余年后,当庐剧正式列入“首批国家级非物质文化遗产名录”,全国相关工作整体尚处于发轫之际,先生有关庐剧声腔系统的抢救、保护、传承与研究,已先步于全国整体工作之前,不仅奉献出早已准备的“资料抢救性”成果,还奉献出层次更高也更为难得的“学术研究”成果!如此之下,先生之功尚无明论,别种苛求何忍再言?

面对书稿,我甚至天真地想,先生虽逾古稀,但身体硬朗,思维敏捷,若再得关心与支持,继续披挂上阵,为地方乃至国家与民族再作新奉献,再出新成果,又岂妄语?

以上,不知先生如何看?

无论先生如何看,今值先生扛鼎之作行将公开问世之际,作为先生未入室的弟子,我仍要再表欣喜与敬意,并对当年未能追随先生续走音乐之路,再表歉意与遗憾!

2012年5月

(作者系文化学者、宁波市文化馆研究馆员,“亲情文化学说”与“非物质文化学说”提出者、研究者、著述者。有著作五部,分别列为国家新闻出版总署和中国国家图书馆推荐书目,海内外著名大学及美国国会图书馆有收藏,《书摘》和《中外书摘》等多家媒体有介绍)

# 我的庐剧音乐创作与研究生涯

## (代自序)

◇ 吴正明

数十年前,我选择从事音乐专业学习时,我的数学老师说我是“误入歧途”。从事戏曲音乐工作后,一些好心的同学与老师更是这样评议我。我自己在一时间里也时有这种想法。然而,几十年的实践使我坚信:“知识、勤奋、追求与环境是不矛盾的。”

人们常常不理解也不熟悉戏曲音乐工作,认为按新词配以传统唱腔不能算是“创作”,常年的记谱、整理与改编工作没有多大出息。于是,戏曲音乐界普遍遇到音乐界轻视、剧团内部忽视、领导不重视,乃至社会上某些人歧视,等等状况。就连我本人,一开始也是抱着一种冷眼相看的轻视态度,步入这个被人遗忘的领域。

1961年,我从皖西文工团进入皖西庐剧团,开始与庐剧接触,它的唱腔音乐不仅没有使我这个戏曲门外汉觉得美感、迷人,相反却感到不太舒服,认为土气、难听、单调。为此,我曾多次提出工作调动要求,领导均不同意。结果我被“拉郎配”,开始被动地为庐剧谱写合唱、配器,等等。1962年,领导要我为新戏《拉郎配》一剧独立作曲。这下难坏了我——“临阵磨枪”,哪能干好?推掉不成,只好硬着头皮写了出来。由于我没有系统地学习庐剧,也不懂戏曲创腔的独特手法,只能凭我这一年来所听到的一些零星的音调来创作,戏虽上演了,可是人们对音乐反映不好,这使我非常难堪。领导还是鼓励的,但是一些群众却不理那一套,说“洋学生哪能搞得好庐剧”!第一次失败,迫使我暗下决心:“写不好?你等着瞧吧!”

于是,我开始翻阅庐剧音乐资料,向老艺人及同行请教,同时学习戏曲唱腔的有关理论著作,手头也日渐积累了较为丰富的庐剧资料。下半年,我为《红岩》谱曲,配器上使用了小提琴、小号等西洋乐器,结果反映很好,受到团内外行家的赞许。1962年,我根据省庐剧团演出的《双玉蝉》音乐,进行了符合本地区欣赏习惯的加工与创新。演出在六安获得较大成功,并在团内获奖。至此我对戏曲作曲工作有了新追求:如何使庐剧美得动听,戏剧化程度提高,不仅能适应古装戏的演



出,还能反映现实生活,等等。此后我的音乐创作经历了如下阶段:

### 一、学习与实践阶段(1962—1964年)

这三年内,我在创作实践中学习与熟悉传统唱腔同舞台综合性艺术的协调与配合,总结创腔的经验教训,同时学习其他优秀剧种与歌剧的精彩唱段,本地区传统民间音乐,努力做到少点“歌”、“洋”味,多些“戏”、“土”味。三年来,我写了十多部戏的唱腔音乐,其中反映强烈、影响面较大的要数《杜鹃山》、《社长的女儿》及《斗龙岗》等。其创作特点为:

#### 1. 创腔多以集曲形式为主,板式变化为辅

为了追求旋律美,我从自己的欣赏趣味出发,在众多曲牌中分别找出优美动听的唱腔片断(乐句、分句、旋律型),在宫调、板式、节奏、旋律等共性的前提下,予以聚集、衔接、揉合,使之成为一种新的曲牌形式,使人听后,既有美感,又有“庐”味。在戏剧性较强的地方,我还运用一些不成套的板式变化,以适应剧情发展的需要。自己这一阶段的戏剧唱腔音乐,缺乏原曲牌的完整性,有紊乱、零碎、形象不集中的弊端。

#### 2. 出现了曲牌的变体,使曲牌的表现功能扩大

曲牌的繁衍是保持风格和扩大曲牌表现力的一个重要方面。在《社长的女儿》的音乐设计中,我借鉴了京剧、越剧的反弦行腔的方法,在庐剧中多次出现了“二凉”、“老生调”、“扒沙调”等曲牌的反调曲牌,使音乐既富有新意,又扩大了原有曲牌的表现功能,使风格、行腔、板式都有新的变化与发展。但由于经验不足,新曲牌不够完整,调式调性模糊,独立性较差。

#### 3. 注意发挥花腔小调的表现功能与西路的行腔特色

花腔小调是主调的重要补充,具有独特的功用。在《李双双》的音乐设计中,我首先运用了西路特有的“放鹦歌调”,并把它加花扩充,抒情性加强,让它和“二凉”衔接,成为一种新的联曲形式,另外把西路的“长工调”整理为起承转合的四句头形式,让喜旺来的唱腔,收到了较好的效果。

#### 4. 运用乐队、合唱的表现形式,增强舞台气氛

每戏定谱,伴奏运用比较简易的配器及和声、复调。这虽然简单,但是乐队在发挥作用上有了明显的提高,同时以伴唱、合唱的形式来烘托剧情、增强气氛,音乐也收到了较好的效果。

#### 5. 借鉴与吸收其他剧种音调

创腔中,我有意地借鉴、吸收了其他剧种的音调来补充与丰富本剧种的表现力。然而痕迹没有抹平,风格难以统一。

## 二、巩固与适应阶段(1965—1976年)

这十一年是现代剧演出的高峰期。古老的剧种要适应现代生活,是一件头痛而又艰难的事情。这一时期,我总共写了二十多部戏的唱腔音乐,整体可以概括为以下五个方面:

1. 通过演出,把第一阶段中有影响、效果好的新腔保留下来,在新戏中继续使用,并根据剧情与人物的需要,加以调整、补充、完善与提高,以使音乐更加完整,更富于表现力,同时舍弃一些反映差、效果欠佳的新腔。

2. 积累了一些创腔经验与教训,庐剧唱腔的戏剧化程度有所提高,适应了一批新剧目的排练演出。

3. 现代戏的频繁演出,迫使我去努力解决庐剧音乐中的薄弱环节。这时,塑造男性的音乐形象,成为主要矛盾。我在男腔的唱腔设计和创作中,适当借用部分女腔。如《螺号长鸣》中罗长海的大段回忆唱腔及抒发豪情壮志的成套唱段,运用了女腔的“三七”、“寒腔”及“端公调”的行腔方法,避免了“老生”行当专用调的贫乏单调感,得到演员与观众的赞赏。

4. 在板式变化的运用上有新的尝试,努力使唱段富于表现力,结构完整,对比性强。如在《海岛女民兵》、《枫树湾》等剧中,运用庐剧的音调,借用其他剧种的板式结构,使唱段成套,人物感情发展层次清晰。

5. 由于极左思想的干扰,样板戏创腔“三突出”模式的不良影响,我这十多年的创作成绩平平,自认为无保留剧目音乐存在。

## 三、追求质量,步入新阶段(1977—1981年)

“文革”结束后,党和国家拨乱反正,充分调动与发挥广大知识分子的积极性。作为一名文艺工作者,我为自己能在今后的工作中施展自己聪明才智而感无比欣慰。这期间,《霓虹灯下的哨兵》、《红楼梦》和《救救她》等戏的演出,均获得观众一致好评,产生较好的社会反响。

1981年,我创作的《妈妈》音乐,参加省文艺调演,在省里获得较高评价。1982年,该剧赴京为党的十二大代献演,受到首都专家与观众好评。这四年,我一共创作的十五个剧目的唱腔音乐,概括起来有以下几个特点:

1. 创腔技巧明显提高,总体音乐布局力求准确、合理与完整,基本做到层次分明,起伏有致,统一中有对比,高潮突出。旋律写作上,腔以情生,曲为情用,使节奏安排疏密得体,注意语言的声调与唱腔的矛盾统一(即字正腔圆),同时力求旋律新鲜别致、韵味醇厚。



## 2. 以我为主,沿袭为辅,自成流派

二十年的创作实践,使我进一步明确“艺术贵在独创”的真谛。所以我在创作中有意摆脱模仿他人经验的痕迹,力求少用或不用东路、中路流派的行腔方法,追求自己的风格个性,使人听后便知是皖西(西路)庐剧风格。当然这一追求,也许不是我一人所能完成的。

## 3. 努力塑造不同人物的音乐形象

一个戏往往有众多不同个性的人物。如何在音乐形象上给不同人物以明确的区分,使之栩栩如生、形象准确,这也是我着重探索的问题。我以前的创作,大都以词论词,把唱词的意思用声腔表现出来就可以,不大注意戏中的人物关系,没有赋予准确的音乐形象。这是很大的失误。因此,这一时期的创作注意新发展,努力使每个戏剧人物都有较为准确的音乐形象并贯穿全剧,同时也能根据剧情的发展,作多种形式的变奏,使人物感情、戏剧冲突得到充分展现。

4. 充分运用庐剧的音乐程式来烘托剧情和显示风格。现代戏里,让传统的程式运用得恰到好处,很不容易。庐剧的“吆台”、“帮腔”很有特点、个性很强,用不好就会造成画蛇添足,反之则是锦上添花、光彩照人!《妈妈》剧中,贺冬兰上山去找红军,大别山区要解放了,喜悦心情难以表述,唱段里加入“吆台”、“帮腔”,使剧中气氛猛增,效果极佳。

## 5. 出现以“寒尺腔”为代表的一些保留性新腔,为庐剧扩大了新的表现领域

“寒尺腔”是传统寒腔曲牌的上五度调(反调),将寒腔中的宫音一律改为寒尺腔的角音,在原调的属调上来唱。寒腔属 A 羽调色彩,寒尺腔则为 A 商调色彩,其行腔、板式、句法均同于寒腔,但在色彩及情绪的表现上都较寒腔有较大的变化。其曲调委婉、深情、动听,削弱了原寒腔的悲切、苦楚之感。1985 年首届戏剧节上,该腔受到我省戏曲音乐界同行们的赞许。

## 四、再学习与突破阶段(1982—1987 年)

20 世纪 80 年代是信息时代。古老的戏剧艺术如何与时代合拍,使它能有永不衰败的独特魅力,是每个戏剧工作者面临的严峻考验和要研究解决的重大课题。为此,我在这几年里狠抓了自己的再学习。内容有以下两个方面:

### 1. 知识更新方面

知识老化问题也表现在我们这些在新中国培养出来的知识分子身上。用老一套的方法来解决现实中的问题,确是一件难事。我国新一代青年作曲家群体的创作突破,使人耳目一新;通俗歌曲的广泛流行,使人目不暇接;电子音乐与电声乐队为戏曲伴奏,效果是那么新鲜奇特。凡此种种,都迫使我去了解新知识、熟悉新知

识,从而掌握运用新知识。

1987年,我团参加省首届艺术节的演出剧目《她从迷雾中走过》的一场戏中,主人公花玉人看见她所追求的对象血衣时,有一段唱腔,我采用“十二音作曲技法”描写音乐。其音列设计具有庐剧风格,是“三七”曲牌的特性音调,即由三个调性连接的四音组构成音列的原型。其倒影形式又和全剧的音乐主题不谋而合。演出时,演员及乐队特感兴趣,取得了良好的戏剧效果。

## 2. 庐剧传统的再学习方面

戏曲的振兴,音乐是重要的一环。某种意义上讲,音乐上去了,剧种也就可以上去。如何找出本剧种音乐中的“主要矛盾”是我再学习的主要目的。其间,我对庐剧音乐进行全面系统的再学习与研究,开始撰写《庐剧声腔剖析》专稿。该稿由“概论”和“主调”、“花腔系统”三部分组成。在“庐剧主要腔调之间的关系”一节里,我惊奇地发现,它们竟是一个整体。而“二凉”与“三七”,人们长期以来更认为是两个腔调体系,之间没有什么联系。通过研究腔体,我认为它们之间是正反调关系。“二凉”的主要音调核心是:

“5 6 1 6 2 1 6”和它的逆行“6 1 2 6 1 6 5”构成全曲的上下句、大小过台等。这些发现,无疑对我今后的创作,将起着不可估量的作用。

这五年里,我为庐剧创作了十三部戏的唱腔音乐。创作上的探索,有以下几点认识:

1. 戏曲声腔体制的变革也是推动戏曲音乐发展的一种途径。如果总是局限于曲牌连接或板式变化,难免落入俗套。如果进行变革,就有利于戏曲音乐的突破。我在《铁碑怨》及《她从迷雾中走过》等剧中,运用了歌剧中的“歌谣体”、“通俗歌曲型”的创腔方法。这些方法易唱、易懂、易于流传,观众说这样的戏曲别具情趣,耳目一新。

2. 以多变的节奏来调整与克服戏曲板眼轻重均匀的平淡感,在唱词的节奏安排上,突破传统的填词格式,删去不必要的拖腔、虚字,运用一些字多腔少、口语化的行腔方法,或反其道而行之的特殊处理,等等,都取得较好的效果。这对于戏曲与时代合拍,加快戏曲进行的节奏,极为有利。

3. “一曲多变应用”是戏曲音乐的一个重要原则。它是保持戏曲音乐传统沿袭的一大法宝。但是每个戏、每个人物的唱腔音乐,都必须具备较强的个性,因此戏里多设计一些“专曲专用”的唱段,对于戏曲音乐的发展必不可少。

4. 每个戏剧人物以一种曲牌为主调,并通过旋律、节奏变化来刻画人物,塑造音乐形象,同时贯穿全剧。情绪激烈变换时,可以选用一些具有独特表现功能的曲牌来进行充实补充,使对比性加强,反过来又使人物的主调衬托得更加突出。



5. 运用远离、靠近、还位相结合的创腔手法,把握剧种风格,同时又实现重大变革与发展。

我感到作曲时,远离便于横向借鉴,吸收时代音调,使原有曲牌有所突破;靠近便于纵向继承,融化风格相近于原曲牌的音调(即小幅度的调整变化或离调),改变色彩,强化对比等,但同时要力求风格靠近;还位便于保住曲牌的基本风格及曲式结构,即不管新调跑得多远,都要拖回原位。只有这三者结合,才能推动戏曲音乐的继承与发展。

一些年来,西路庐剧的主要唱腔曲牌都有了大幅度的突破,表现力加强、旋律进一步美化,风格韵味别具一格,深受人们喜爱,扩大了庐剧的影响面。我在作曲上,大都采用以上方法进行。

6. 解决男女同度演唱同一曲牌的调高,是庐剧的一大难点。以往庐剧类似唱腔,大都采用转调方法来演唱。但是遇有一句紧接一句的对唱,却又无法解决,只好迁就一方。于是另一方不是高不上去,就是低不下来,既使演员无所适从,又破坏了戏剧情绪。《莫愁女》一剧中,两段男女对唱,我用女唱“寒尺腔”,男唱“寒腔”,二者同属一种曲牌的正反调关系,因此使男女同度演唱调高问题得到了解决的同时,也为庐剧男女对唱创造了新曲牌,开辟了新途径。

7. 男腔设计在《点状元》一剧中有了新突破。特点是丰富完整、性格化强,同时又不损害原有风格。其音乐板式上的齐全,旋律的丰富,是解决庐剧男腔问题的关键。

8. 结合演员嗓音条件、演唱风格来设计唱腔,也是不可忽视的一个重要方面。西路流派的庐剧发展,是与演员在演唱上的深厚功力分不开的。创腔中适当综合吸收一些有建树的演员各自润腔经验,可以使创作的成品更富有光彩与魅力。

记得时白林同志曾经这样说我:“一个大学生能在一个地区级剧团里干这么长的时间,在我省是比较少见的。”如果说,数十年前我以庐剧音乐创作为业是“误入歧途”的话,也许这就是我一生从事戏曲音乐工作的“歧途”之乐吧!

(原文发表于《编辑通讯》(内刊),《中国戏剧音乐集成·安徽卷》编辑部编,1988年第五期。本书收录时略有改动)