

全国艺术院校公共必修课适用
北京市教育委员会人文社会科学研究计划面上项目

项目批准号 201310049004

视唱练耳

戏曲教学与研究

孙晓洁
著



中国广播影视出版社

全国艺术院校公共必修课适用
北京市教育委员会人文社会科学研究计划面上项目

项目批准号 201310049004

视唱练耳 戏曲教学与研究

孙晓洁
著



中国广播影视出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

视唱练耳戏曲教学与研究 / 孙晓洁著. — 北京 :
中国广播影视出版社, 2016. 10
ISBN 978-7-5043-7766-1

I. ①视… II. ①孙… III. ①视唱练耳—戏曲教育—
教学研究 IV. ①J891

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第239363号

视唱练耳戏曲教学与研究

孙晓洁 著

责任编辑 任逸超

封面设计 成晟视觉

出版发行 中国广播影视出版社

电 话 010-86093580 010-86093583

社 址 北京市西城区真武庙二条9号

邮 编 100045

网 址 www.crtip.com.cn

微 博 <http://weibo.com/crtip>

电子信箱 crtip8@sina.com

经 销 全国各地新华书店

印 刷 河北鑫宏源印刷包装有限责任公司

开 本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16

字 数 269 (千) 字

印 张 14.25

版 次 2016 年 10 月第 1 版 2016 年 10 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5043-7766-1

定 价 40.00 元

(版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换)

序

戏曲是中华民族文化之瑰宝，是集文学、音乐、表演和美术等多种艺术于一体的综合艺术形式。在戏曲的历史舞台上，一代又一代杰出的表演艺术家，一部又一部精品佳作，至今熠熠生辉，如繁星闪烁。

当前，要将戏曲艺术中积淀并蕴含的独特美学特征和深厚的传统音乐文化精髓不断发扬光大，需要更多优秀的继承者、传播者和教学者。为科学地培养这些继承者、传播者和教学者，将传统一对一口传心授的戏曲音乐元素溶入现代视唱练耳课堂教学，加以梳理总结，使之系统化、科学化，成为行之有效、便于推广的可操作的院校课堂教学模式，从而提高教学质量和整体效果，让学生有效提升自身能力，则是很多音乐戏曲院校共同课教师的心愿与追求。这本书就是孙晓洁老师多年来研究、实践、总结与奋斗的结果。

晓洁任教于中国戏曲学院，在多年戏曲专业的视唱练耳教学中，对戏曲音乐结构、音韵发声视唱、大字曲牌视唱、戏曲打击乐节奏训练、唱腔作品练耳等内容进行了不断探索、研究与实践，成果显著。

书中让我最为感叹的研究与教学结合是：

“五音四呼”——根据戏曲十三辙不同辙口特点，五音四呼的特征，创作视唱曲例，供视唱教学使用；

“大字曲牌”——收集二十首传统大字曲牌的曲例，从视唱角度做分析讲解；

“锣鼓经”——选用二十首蕴含中国音乐文化特色的京剧锣鼓经，与视唱教学的节奏训练结合，做了与众不同的探索和尝试；

“经典唱段”——精选二十首具有代表性的戏曲经典唱段，结合视唱练耳教学中长期总结的听、学、读、写、唱、练法，进行系统性渐进式的训练。

我觉得，这本书是迄今国内第一部尝试将戏曲音乐素材与视唱练耳训练方法相融合，兼具理论研究与实践教学双重性质的著作，不仅适用于戏曲艺术院校各专业的师生，也适用于各类艺术院校音乐专业公共必修课的师生。

在此，衷心祝贺晓洁老师！希望她的心血被更多的人所共享。

赵易山

音乐听力专家 视唱练耳教授

2016年9月

目 录

序·····	赵易山 (1)
绪 论·····	(1)
第一章 戏曲音乐结构·····	(8)
第一节 曲牌体·····	(8)
第二节 板腔体·····	(9)
第三节 板式结构·····	(9)
第四节 音韵知识·····	(11)
第二章 音韵发声视唱·····	(15)
第一节 京剧发声技巧·····	(15)
第二节 十三辙视唱练习·····	(17)
1. 中东辙视唱曲例·····	(17)
2. 发花辙视唱曲例·····	(18)
3. 怀来辙视唱曲例·····	(18)
4. 江阳辙视唱曲例·····	(19)
5. 乜斜辙视唱曲例·····	(19)
6. 姑苏辙视唱曲例·····	(20)
7. 衣期辙视唱曲例·····	(21)
8. 由求辙视唱曲例·····	(21)
9. 灰堆辙视唱曲例·····	(22)
10. 人辰辙视唱曲例·····	(23)
11. 遥条辙视唱曲例·····	(23)
12. 言前辙视唱曲例·····	(24)
13. 梭波辙视唱曲例·····	(25)
第三节 五音四呼视唱练习·····	(25)
【五 音】	
1. 五音视唱曲例·····	(25)

2. 齿音视唱曲例·····	(26)
3. 喉音视唱曲例·····	(26)
4. 唇音视唱曲例·····	(26)
5. 舌音牙音视唱曲例·····	(26)
6. 舌音视唱曲例·····	(27)

【四 呼】

1. 四呼视唱曲例·····	(27)
2. 四呼视唱曲例·····	(27)
3. 齐齿呼视唱曲例·····	(27)
4. 合口呼视唱曲例·····	(28)
5. 撮口呼视唱曲例·····	(28)

第三章 大字曲牌视唱曲例解析····· (30)

1. 八声甘州歌·····	(31)
2. 排 歌·····	(32)
3. 短 拍·····	(33)
4. 寄生草·····	(34)
5. 江儿水·····	(35)
6. 园林好·····	(36)
7. 六么令·····	(37)
8. 大六么令·····	(38)
9. 风入松·····	(39)
10. 急三枪 ·····	(40)
11. 番竹马 ·····	(40)
12. 水仙子 ·····	(42)
13. 黄龙滚 ·····	(43)
14. 朝天子 ·····	(45)
15. 千秋岁 ·····	(46)
16. 粉蝶儿 ·····	(47)
17. 滚绣球 ·····	(48)
18. 醉太平 ·····	(48)
19. 水底鱼 ·····	(50)

20. 饶饶令	(50)
第四章 戏曲打击乐节奏训练	(53)
第一节 视唱练耳课堂节奏训练	(53)
第二节 京剧打击乐概述	(55)
第三节 打击乐节奏唱念训练	(57)
第四节 京剧锣鼓经	(58)
1. 小锣帽子头	(58)
2. 小锣夺头	(59)
3. 小锣长丝头	(59)
4. 四击头	(60)
5. 五击头	(61)
6. 大锣导板头	(62)
7. 闪 锤	(63)
8. 慢长锤	(63)
9. 摇板长锤	(65)
10. 大锣慢纽丝	(66)
11. 大锣快纽丝	(68)
12. 大锣搓锤	(68)
13. 紧 锤	(70)
14. 大锣慢扫头	(70)
15. 大锣水底鱼	(72)
16. 九锤半	(73)
17. 马腿儿	(75)
18. 乱 锤	(76)
19. 金钱花	(76)
20. 走马锣鼓	(78)
第五节 京剧创新锣鼓	(80)
1. 开打锣鼓《吴清华杀敌》	(81)
2. 开打锣鼓《打虎上山》	(81)
3. 开打锣鼓《抢险合龙》	(82)
4. 开打锣鼓《飞渡云堦》	(83)

第六节 节奏训练比较	(84)
第五章 唱腔作品练耳	(86)
第一节 整体教学思路	(87)
第二节 二十首唱腔作品	(89)
(一) 昆曲曲牌	
1. 寄生草	(89)
2. 赏花时	(95)
3. 诵 子	(101)
4. 步步娇	(107)
5. 皂罗袍	(113)
(二) 京剧唱腔与曲牌	
1. 猛听得金鼓响画角声震	(121)
2. 将身儿来至在大街口	(127)
3. 走走行、行行走	(134)
4. 看大王在帐中和衣睡稳	(141)
5. 海岛冰轮初转腾	(148)
6. 我正在城楼观山景	(155)
7. 一霎时白茫茫满江雾厚	(161)
8. 都有一颗红亮的心	(166)
9. 湛湛青天不可欺	(173)
10. 夜深沉	(180)
(三) 地方戏唱腔	
1. 河北梆子唱腔《金牌调来银牌宣》	(185)
2. 黄梅戏唱腔《开门调》	(192)
3. 豫剧唱腔《辕门外那三声炮》	(197)
4. 晋剧唱腔《智斗》	(203)
5. 越剧唱腔《西湖山水还依旧》	(208)
参考书目	(215)
后 记	(217)

绪 论

视唱练耳作为一门重要的音乐基础学科,最初是法国的音乐理论家、音乐教育家圭多·阿雷蒂努斯(Guido Aretinus)(约997—1050年)^①为教会的唱诗班开设的歌唱训练。“视唱”一词的意大利语为:solfeggio(从sol-fa而来),其含义是“为歌手而设的歌唱训练”。“18世纪末首度被译为法语solfege,1795年巴黎音乐学院成立,solfege被制定为其中的一门基础课程,并出版了第一本教材《音乐学院的音乐基础训练》。其内容是发声练习、读谱练习、歌唱练习等等”,^②随后又相继出版了融入乐理基础知识等方面的综合性训练教材。视唱练耳学科在当今世界的音乐体系中已经是一门比较完备的系统性学科。

19世纪末,西方的音乐教育方式传入我国,其音乐理论逐渐被我国学校音乐教育所采用。20世纪初,视唱练耳课程在我国出现。20世纪40年代,重庆青木关国立音乐院的王宗虞先生提出将乐理、视唱练耳两门课的内容合并教学,改称“基本乐科”。^③这门课的教学目的是让学生了解一些音乐理论知识,对音乐的诸多表现要素有所了解,培养学生的音乐感觉,积累音乐语言,发展学生的内心听觉,在潜移默化中培养学生的综合音乐能力。

中华人民共和国成立后,随着音乐事业的发展,音乐教育受到国家和社会各界的重视,相继成立了九所专门的音乐院校,在各地其他综合院校中也相继设立了音乐系,音乐教育事业的发展从此步入正轨。当时,这些音乐院校与综合院校的音乐系基本上沿用苏联的教学体制和教学经验,聘请了苏联、西欧一些国家的音乐专家来华授课。如:1956—1957年文化部在中央音乐学院主办了苏联专家巴拉晓夫视唱练耳专家班;1956年在上海音乐学院成立了苏联专家德米特列夫斯卡娅视唱练耳专家班。我国第一批专业视唱练耳师资队伍就此产生。20世纪80年代,召开了两次全国性的视唱练耳教学经验的研讨会,为视唱练耳学科今后的发展奠定了坚实的基础。这两次会议是由文化部教育局

① 上海音乐学院音乐研究所 汪启璋、顾连理、吴佩华编译《外国音乐辞典》,第318页,上海音乐出版社1998年版。

② 姜万通、王玫,《视唱教程的鸿篇钜著——关于法国<雷·卡视唱教程>及其它》,载《乐府新声》2005年第4期,第46页。

③ 转引陈雅先:《视唱练耳教学论》,第4页,上海音乐出版社2006年版。

主办：1983年10月在武汉召开了全国高等音乐院校（系、科）视唱练耳教学经验交流会；1988年10月在西安召开了第二届全国视唱练耳教学经验研讨会。

自上世纪初叶，随着在欧美留学音乐人才的回归，越来越多的国人开始接受系统的音乐教育，我国的整体音乐水准有了很大提高，教育观念也随之改变，开始追求音乐知识与技能进一步细致的学习和研究。视唱练耳作为音乐教学中的基础学科，成为各个音乐学科的奠基石。“基本乐科”后被分为基本乐理和视唱练耳两门课程，采用分科教学。这两门课程各自独立授课，而视唱练耳又细化为“视唱”和“练耳”两个部分分别训练。这种方式一直到现在被专业音乐学院和高师音乐教育体系所应用。

几十年以来，国内各音乐院校经过不断的实践和探索，使得视唱练耳的教学更加科学化、系统化。各个音乐艺术院校都形成了较为成熟的视唱练耳教学模式，培养出从事不同专业的音乐人才，为推动我国音乐事业的发展做出了巨大的贡献。国内视唱练耳学科从引入，初步建立，逐步发展，至今已有上百年的历史。教学水平也达到了前所未有的高度。

一、视唱练耳教学在专业音乐院校

视唱练耳教学包括两大内容：即培养学生看谱即唱和听觉两大能力，它是视唱与练耳的总称。视唱是用以培养能按乐谱要求准确地唱出旋律的音高和节奏等方面的能力，并对拍子、音程和调式有着正确的感性认识。练耳是用来培养对音乐节奏的辨别能力、对音乐的记忆能力和对音乐的内心听觉。“视唱练耳”简单的概括起来就是训练所有音乐专业学生的“唱”和“听”的能力。视唱练耳是音乐教育的基础课程，对于一切从事音乐工作的音乐人来说，无论是学习声乐演唱还是器乐演奏，无论是学习作曲还是指挥，无论是学习音乐理论专业还是音乐学专业，它都是必须掌握的，它是基础中的基础。

长期以来，我国的音乐专业教学在学制安排、授课形式、授课内容以及授课的教材等方面都受到苏联教学模式很深的影响。视唱练耳教学模式也是基本沿用了苏联和西欧一些国家的教学模式。

苏联音乐理论家、音乐教育家奥斯特洛夫斯基，在他的著作《基本乐理与视唱练耳教学法论文集》^①一书第172页中，关于视唱练耳课的目的与任务时写道，“视唱练耳的基本任务是：组织并发展学生的音乐听觉，训练其积极地将听觉运用到创作表演实践中去。训练学生清晰地准确地判明旋律与和声伴奏的调式关系以及复调音乐中各声部的相互关系。发展敏锐而准确的节奏感。训练学生灵活地、深入地领会和演唱乐句、乐段和

^① 见奥斯特洛夫斯基著 孙静云译《基本乐理与视唱练耳教学法论文集》，音乐出版社1957年版，第172页。

整个乐曲，训练和发展对风格的理解。”

时至今日，我国各大专业音乐院校基本沿用上述要求制定了教学目标和培养方案。教学大纲作为本学科的教学指南，对教师的教学具有鲜明的规范作用，教师严格按照大纲的要求，通过培养学生对音高音色、节奏节拍、调式调性、速度力度等音乐元素的听辨与记谱，以及对各类旋律的看谱即唱的能力训练，使学生具备良好的内心音乐听觉，从而指导自己的艺术实践。

在一些专业音乐院校中，视唱练耳课程实行分级教学，学生每个学期都需要通过考试才能升入下一个高级级别，分级教学将学习目标具体化、分段化，学生能充分了解学习的进程，对每一个阶段性目标提前做好预习复习的安排。分级制度的建设与管理必然涉及到对起步水平与教学结果的审核，专业音乐院校通过严格管理使分级教学深入学生的内心，不仅使学生达到更好的学习效果，也能使教师在教学中做到有的放矢，目标明确，课程清晰，从而更好的提升教学质量。

二、视唱练耳教材应用

教材作为视唱练耳学科重要的知识载体与教学媒介，质量的好坏尤为重要。近年来，全国各大艺术院校视唱练耳的教材出版，出现了层出不穷的繁荣局面，大大推动了这一学科的教材建设与发展。以下两套教材是视唱练耳学科广为使用和认可的教材，他们各具特色并具有一定的代表性。

1. 法国本视唱

20世纪80年代，视唱练耳教材建设有了新的进展，除了苏联之外，我国还引进了英、法、美等国的视唱教材，其中由法国的亨利·雷蒙恩和古斯塔夫·卢卡利编著的《视唱教程》这部教材，对我国视唱练耳教学体系的形成具有深刻的影响。

法国本《视唱教程》被新格罗夫《音乐与音乐家辞典》评价为在视唱练耳学科发展过程中最重要的视唱练耳教材之一。它是法国雷蒙恩出版公司出版的一套全面、系统的视唱练耳教程。这套教程从1844年起开始辑录至1918年整套教程全部完成，耗时70多年。它由10册34分册组成，细致而全面，其印刷量已超过一千万册，可见其传播应用很广泛。

在这套教程里，包括了从单声部到二声部、三声部、四声部的视唱练习。各个分册按照由浅入深，由易到难，从简入繁的教学思想予以分类。整套教程共采用了七种谱号：二线 Sol 谱号；一线、二线、三线、四线 Do 谱号；三线、四线的 Fa 谱号，使得各专业学生对各类谱号有了全面而清晰的认识。该教材除了第十册带有歌词之外，每首视唱均配有钢琴伴奏。这一特点在其他视唱教材中是极为少见的。这是一部相当完整而且

实用的视唱教程。此教程引入中国后,一直被国内各个音乐艺术院校的视唱练耳教学所广泛使用。

2. 中国音乐学院分级教材

《视唱练耳分级教程》由高等教育出版社于2004年出版。^①这套分级教程一共八册,每册即为一级,从第一级至第八级。将专业视唱练耳学习内容从初级至高级纳入到八个级别中,每一级既体现了系统的阶段性目标,又具有相对的独立性。作者通过对视唱练耳学习内容进行深入细致的剖析,同时做了大量的分类、筛选、整合、重组以及创作工作,使得每一级的教材都具有科学合理,目标明确的特点。从而最大限度的提高教学的效果和学习的效率。随着教材难度的逐步提高,教材的级别不断升级,从而使不同程度的学生获得针对性的收益。这套教材力图做到“目标明确、进阶清晰、内容充实、方法多样、标准严格”,教材按照节拍-节奏、音程-和弦、旋律-调式三个板块布局,运用了理论指导、技能讲解与训练、艺术实践应用的方法。

三、在戏曲艺术院校的视唱练耳教学

戏曲艺术院校与一般的音乐专业艺术院校有着一定的差异。作为国内戏曲高等教育中心的中国戏曲学校(院)成立于1950年。多年来,在教学上保持了戏曲艺术传统教学方式的特色,也遵循了艺术教育和戏曲教学的科学规律。学院一直把“京剧人才培养模式的改革,提高戏曲人才培养质量”放在教学重要位置。中国戏曲学院在戏曲人才培养和办学规格方面取得了卓有成效的发展。

戏曲艺术院校大环境下的视唱练耳学科的发展,不仅要以音乐艺术院校多年的视唱练耳教学经验为基础,还要大量吸收戏曲教学中的传统特色和优势。在教学中深入了解、研究视唱练耳教学的普遍规律的同时,把握好普遍规律与特殊规律的关系,兼收并蓄与时俱进,不断加强巩固本学科自身的优势,拓展教学思路,营造本学科的学习亮点。

1. 视唱练耳教学在戏曲艺术院校的特殊性

中国的戏曲教育,在千余年的历史演化过程中积累了丰富的教学经验,总结了较为可行的教育教学规律,并取得了卓越的成绩,也推动了戏曲艺术的繁荣与发展。这些丰厚的宝贵的戏曲教学模式与经验,凝结了一代代戏曲人的心血,为现代戏曲人才的培养奠定了坚实的基础。中国戏曲学院作为戏曲的最高学府,戏曲教育的核心专业为戏曲表演与戏曲伴奏专业。视唱练耳的教学最初也主要针对这两个专业方向。随着招生规模的

^① 《视唱练耳分级教程》(八册)中国音乐学院作曲系视唱练耳教研室编著,高等教育出版社,2004年7月第1版。

不断扩大,视唱练耳课程现在已经成为音乐系、京剧系、表演系、新媒体系中许多专业的音乐基础课程。

戏曲是一门古老的艺术,在它流传的几百年里,口传心授是京剧演唱教学的主要手段。它既是戏曲教育中的一个特殊教学方式,也是戏曲教学过程中的重要环节。这种教学模式是徒弟对师父最为直接的模仿学习,在戏曲演唱教学中不仅是对四功五法的学习,对各个剧目的学习也是如此。

记得京剧大师梅兰芳曾在自述其艺术生涯的《舞台生活四十年》中讲道:他幼年跟师傅学唱,其师傅教唱的步骤是“先教唱词,词儿背熟,再教唱腔”。其师傅“认为每一段唱,必须练到几十遍,才有坚固的基础”。教唱完全采取口传形式,没有乐谱。在演唱上很有造诣的程砚秋,幼年从谢双寿先生学习,谢先生说:“只许跟着我念,跟着我唱,错一点儿都不行。至于为什么字要这样念法,腔要这样行法,那是一概不许问的。”^①在戏曲界,学习演唱一般都是跟师傅学唱,既没有乐谱,也没有讲解。

戏曲伴奏专业亦是如此,学生基本不用乐谱。1950年代京胡演奏大师徐兰沅在回忆其学琴的方法时说:“从前识简谱的人可以说是寥寥无几,特别是我们京剧界简直可以说没有,就是懂工尺谱的人也很少能把过门与唱腔完全记成谱。因此我要学会一个过门首先要用耳朵听熟,然后再在胡琴上摸音位,最后才能达到熟悉”。^②徐兰沅是梅兰芳的琴师和唱腔创作的合作者,他的方法应该是有代表性的。京剧器乐伴奏乐师的师承关系,是一种自京剧形成以来延续了上百年的教学方式,这种以“个人拜师”、“登门求教”、“以师带徒”、“口传心授”培养京剧乐师的形式,一直延续到20世纪50年代初期。

笔者认为口传心授是戏曲人不断总结积累延续下来的教学方法,它有一定科学性和适用性,口传心授的教学模式是强调了感性思维的教学方式,即在老师的带领下学生通过大量的反复严格练习,形成扎实的基本功;强调韵味的传承。这也就形成不同的派别不同的特征。

限于口传心授是家族式、师徒式的小范围的教学形式所限,必然形成一定的门户限制与局限性,学习群体的规模也会受到一定的制约。学生要不断反复学习巩固同一知识点,故而学习周期比较慢,一出戏一学就是一年半载。当时没有录音、录像,全靠师傅带着徒弟,手把手一句一句地教,学习效率相对较低。由于教师不同时期身体状态的不同,受个人嗓音条件限制等缘故,在音准与节奏的教学上往往会出现偏差。

① 《程砚秋戏剧文集》,文化艺术出版社,2003年版第494页。

② 《徐兰沅操琴生活》,徐兰沅口述,唐吉记录整理,中国戏剧出版社1998年版,第4页。

2. 视唱练耳戏曲教学的必要性

以往,戏曲音乐人才的培养,多以口传心授的方式进行。作为肩负着高级戏曲人才培养的教学机构,一定要在科学的教学体系轨道中运行。这一体系的建设并非是一蹴而就,也没有完备成文的教材可循,它必须要在不断借鉴相关经验和总结教学成果的基础上,在开拓探索中经过不懈的努力予以构成和完善。

在过去的视唱教学实践中,艺术院校有很多成功的经验。视唱练耳作为戏曲演员基本功训练的重要手段,在其今后的演唱生涯中具有重要意义。国家京剧院表演艺术家李维康于20世纪60年代在中国戏曲学校学习,在校期间接受了严格规范的视唱练耳训练。我们通过她在现代京剧《蝶恋花》中的演唱成就,即可论证戏曲人接受了视唱练耳训练的成功事例。李维康的演唱技巧超越了固有的传统唱腔,她视唱能力强,快而准,听力也很好,反应敏捷。在整体演唱中渗透有清音、弹词的婉约因素,又结合伴唱、重唱、独唱等多种样式的音乐手段。她特别是在演唱各类跳进音程,各类变化反复的装饰音以及对复杂节奏的变化处理很有特色。李维康独特的艺术处理与演唱技巧协调一致,使得她的演唱余音绕梁。

中国戏曲艺术源远流长,博大精深。戏曲作为唱念做打的综合表演艺术,唱居首位。戏曲的唱,由唱词、唱腔、演唱、伴奏综合构成,为此,在视唱练耳课程中有目的地融入“唱腔音乐”是学以致用务的务实教学法。

视唱练耳学科有它本身科学的训练方法,戏曲演唱与演奏专业的学生一旦掌握了看谱即唱和良好听觉这些唱与听的本领,学习专业将会取得事半功倍的效果。有了标准化的统一的乐谱作为大纲性的引领,学习规模与学习效率会成倍提升,受益群体与知识的传播也会相应提高。视唱练耳课程中有效的听觉训练,可以帮助戏曲专业学生听觉更加精准,从而有效的提高对戏曲音乐学习的记忆能力。

在戏曲院校的教学中,由于教授对象不同于音乐学院的学生,有很多学生有着较强的戏曲知识背景,例如京剧器乐、京剧演唱、多剧种表演等专业的学生,从小学习戏曲,没有接受过正规的视唱练耳训练,那么在教学中如何结合他们熟悉的戏曲知识,又能合理地运用科学的视唱练耳教学手段对学生做有效的技术训练呢?又如何做到二者有机结合呢?

我以为,用视唱练耳教学手段传承戏曲音乐,应该是我们始终要坚持的教学方向和目标。仅应用西方传统视唱练耳教学素材具有一定的局限性,也不能适应戏曲教学的需要。中国戏曲音乐具有丰富的表现力和民族特质,它的音乐形式能充分体现中华民族的性格和中国艺术的表现形式,它具有幽婉深邃的表现力与特定的古典神韵,如何更好传承戏曲音乐是亟待解决的教学科研课题。

本书分戏曲音乐结构、音韵发声视唱、大字曲牌视唱、戏曲打击乐节奏训练、唱腔作品练耳五个部分，对视唱练耳戏曲教学加以探索与实践。希望能为视唱练耳教学提供一份可资进一步研究的成果与实用教材。

今天，我们站在戏曲音乐发展的高度，深层次地探讨视唱练耳课程在戏曲艺术院校的定位与发展，有其深远的历史意义和现实意义。我们要冷静、全面、客观地认识过去，更要冷静、全面、客观地认识现在和未来。

第一章 戏曲音乐结构

在中国各类戏曲声腔中，主要有“曲牌体”和“板腔体”两种结构方式。昆腔采用的就是“曲牌体”，而梆子腔、皮黄腔等用的都是“板腔体”。曲牌体与板腔体是我国戏曲音乐的两大体系，这里的“体系”指的是音乐的“结构”，而不能直接指戏曲声腔的某种特征。戏曲音乐结构不能等同于声腔特征，戏曲音乐和戏曲声腔是紧密联系而又完全不同的两个概念。

第一节 曲牌体

曲牌体，是戏曲音乐主要结构方式之一。它是戏曲音乐的主要结构体制之一，也是说唱音乐和器乐曲的主要结构形式。如一套曲调分为若干“宫调”，每个宫调又由若干支相对独立的曲子按照一定的排列规律组成。这些曲子就叫做曲牌。

同一宫调中的不同曲牌只是由于宫调相同而组织到一起来，它们之间并不一定有什内部联系。昆曲、高腔等声腔属于此类系统。每个曲牌均是一首独立的音乐作品，有固定的调式和调性和曲式特点；每一个曲牌又是一种综合性的艺术体裁，除了曲调外，还包容有诗、词、文学及演唱、演奏等多方面因素。

曲牌体的特点：

1. 曲牌众多。由于各个曲牌的句数、句式、旋律、节奏、宫调的不同，可根据不同的剧情和人物性格，广泛地选择运用。
2. 各个曲牌体的剧种音乐，因其所用曲牌源流不一，故风格各异；但就某一剧种的音乐而言，曲牌虽多，风格却谐调统一。
3. 曲牌体音乐宜于抒情。
4. 高腔的帮腔曲牌，在中国戏曲音乐中独树一帜，具有特殊的表现力。
5. 不同曲牌的联接运用，使音乐呈现出多样性。典型的曲牌体音乐，有高腔、昆腔、梆子腔及众多的花鼓戏、花灯戏、采茶戏、二人台、二人转等。

第二节 板腔体

板腔体，以梆子腔和皮黄腔最具代表性。它以某一曲调为基础，通过速度、节拍、节奏、宫调、旋律等要素的变化，在旋律、曲体上采用扩充和紧缩的手法，从而逐渐演变出一系列不同的板式，形成一套具有多种戏剧表现功能的唱腔，这种唱腔结构的总体称为板腔体。

每一种声腔都有一系列不同的“板式”，从导板—回龙—慢板—原板—二六板—流水板—快板，至摇板—散板等等。这些板式都是从一个基本腔调发展出来的，相互间的差别主要是节拍和速度上的不同，也包括各板式间由此产生的旋律变化。

板腔体的结构形式：

1. 句式构成段式的单位，有基本句式和变化句式之分。有的句式就是一种板式，如单句体的导板、回龙。

2. 段式板腔体中完整的基本结构单位，由上句和下句组成。上下两句的变化反复，是板腔体唱腔的基本特征。

3. 板式唱腔的结构、板眼、腔格形式。板式由若干句式和段式组成，以表现具有相对独立性的思想内容。不同的板式，表现不同的感情，慢板长于抒情咏叹，原板宜于叙事明理，快板擅长表现慷慨激昂的感情，摇板则宜于表现戏剧矛盾冲突。

有很多剧种是兼有上述两种音乐体系特征的戏曲声腔体，可以称作“混合体”声腔。

京剧唱腔是板腔体系统，但又兼收了上述两种类型的声腔，广义地说应是“混合体”。京剧唱腔既有属于板腔体的皮黄、梆子、拨子、吹腔等，又有属于曲牌体的昆曲和各种杂腔小调。京剧综合了板腔体和曲牌体两种腔体结构形式，其中，皮黄腔的比重占 90%，这是京剧中最主要的板腔组织曲体，它主要是通过板式变化来表现戏剧情绪的。

第三节 板式结构

“板”通常是指节拍、节奏、速度，即节奏特征。强拍称为“板”，弱拍称为“眼”，一小节即为一板。常用的节拍有： $\frac{1}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 拍、 $\frac{4}{4}$ 拍、散节拍，戏曲称谓：板、头眼、中眼、末眼。