

音乐卷



费玉平 著

京剧作曲技法



中国戏剧出版社

音乐卷



费玉平 著

京剧作曲技法

中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

京剧作曲技法/费玉平著. —北京: 中国戏剧出版社, 2005. 3

(中国戏曲学院高等艺术教育丛书)

ISBN 7-104-02053-5

I. 京… II. 费… III. 京剧-戏曲音乐-作曲
IV. J617. 16

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 008942 号

书 名 中国戏曲学院高等艺术教育丛书·京剧作曲技法

策 划: 李鸣春

责任编辑: 李鸣春 刘学青

美术编辑: 戈 人

责任校对: 刘学青

责任出版: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码: 100089

电子信箱: fxb@xj. sina. net (发行部)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 香河县鑫海印刷有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 150

字 数: 3000 千

版 次: 2005 年 4 月北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-104-02053-5/J. 877

全八册定价: 300 元

版权所有 违者必究

更深更远的期待（代序）

丛兆桓

费君玉平是中国京剧界一位难得的全才音乐家。

他自幼即随父费文治先生（中国京剧院著名琴师）学琴，可谓家学渊源，加之勤奋努力，所以早能主讲并示范演奏梅、尚、程、荀、张五大京剧旦角流派的唱腔与伴奏艺术。近年出版的《裘派唱腔琴谱集》更把裘盛戎先生的唱腔神韵、艺术风格和伴奏技巧提升到一种专业教科书的水平。

1980年初，他进中国戏曲学院音乐系。在关雅浓、任枫先生指导下深造作曲，并得到戏曲音乐名宿刘吉典先生点拨。二十余年间累计作品三十余部。其中京剧《水西遗恨》、《吏治惊天》、《春香传》、《李亚仙》，电视剧《香罗帕》、《风雪夜归人》等成绩优秀，获得各种奖项。

难能可贵的是，他不断总结自己的丰富实践经验，深入钻研前辈京剧大师和同代师友们的多种精心创作，分析其成败得失，以刻苦的敬业精神，扎扎实实地一一加以理性梳理，把一百余年形成、发展、辉煌、鼎盛的京剧艺术中，最具标志性的京剧唱腔及京胡伴奏艺术，提炼、升华到一种艺术科学的理论高度。

这一本《京剧作曲技法》，不仅是他从艺三十余年、教学十八年的专业经验的严肃归纳与概括，而且是一部流露着玉平那隐抑的聪明睿智和超凡的灵秀悟性的理论著作。他在这本书中有胆有识的提出了“创作思维”的概念，剖析了基本的“正向思维”、变异的“逆向思维”和能动的“跳跃思维”，特别是着重阐述了“灵感思维”的形成与冥思畅想、知识积累的种种关系，从认识论的角度透视音乐创作活动的思维轨迹（不由我联想起阿甲老师毕生研究中国戏曲导演理论的不朽建树中，最后，曾提出过逻辑思维与形象思维，在中国戏曲创作过程中体现的“程式思维”这样一个全新概念。可惜阿老尚未来得及系统阐明，只给后学们留下一份诱人的遐想）。

其他，如：“关于京剧主题音乐”、“创腔技巧”、“序曲写法”、“配乐写法”、“打击乐写法”以及三十首经典京剧唱段音乐作品的分析，无一不是从近百年来（尤其是近五十年）京剧的全国性实践中探索规律、寻求法则。像“元素分裂创腔法”、“调性色彩功能创腔法”、“特定音程创腔法”等等的研究发现，虽较具体细

琐，亦属不容忽视的创见。

音乐创作，是“非物质”文化，是时空艺术中一项重要的科目。当其理论浅薄时，往往指靠着“天才”的出现和“灵感”的惠赐。如果能像玉平这样，在“实践出真知”的基础上，努力揭示这一高级精神生产活动的客观规律、自然规律，在“可遇而不可求”的偶得论和“功到自然成”的必得论的辩证关系中，寻出它特有的“窍门”或“通途”，那么这本《京剧作曲技法》，便应看做当代京剧音乐家向民族音乐理论高峰一次成功的冲刺！它的深远意义必将日益显现。

玉平是我的忘年益友，十五年前经我弟子若皓推荐结识，并曾在青岛市京剧团的《火牛阵》、贵州省京剧团的《水西遗恨》等剧目创作中亲密合作。那时他还是个名不见经传的小伙子。举止腼腆、言谈不多却蕴含着敦厚与幽默；生活简朴、不慕奢华而渴求渊博的知识；在远离北京艰苦创业中不忘对娇妻幼子的深情关爱——留给我一个事业型有为青年的好印象。“士别三日，当刮目相看”，几年不见，果然成就一位京剧界创作、演奏、教学与理论研究的全才音乐家，犹如中国古典戏曲的夜空中闪现出一颗彩光熠熠的新星！

我一口气读完了他近几年的几部著作，觉得不能不向新老朋友们推荐这本书。我认为它是目前难得的一本严谨而有趣的艺术创作科研著作。

当然，我们对玉平，还有更深更远的期待。

2005年3月31日于北方昆曲剧院

目 录

更深更远的期待（代序）	丛兆桓（1）
-------------------	--------

导 言	（1）
-----------	-----

上篇·技巧与思维

字腔结合

1 寻觅创腔源头	（5）
2 巧用京剧字调	（7）
3 依字行腔法	（15）
4 润腔正字法	（20）
5 字音变通法	（24）
6 虚字补充法	（28）

创腔技巧

7 套腔组装法	（32）
8 腔格张弛法	（38）
9 基腔装饰法	（45）
10 垛句腔法	（51）
11 悲调腔法	（55）
12 破格腔法	（59）
13 拖腔式腔法	（65）
14 如何运用高、低旋腔法创腔	（70）
15 如何运用调性色彩功能创腔	（75）
16 如何运用腔系对比手段创腔	（87）
17 如何运用特性旋法创腔	（93）
18 如何运用特定音程创腔	（101）
19 如何创新句式结构	（107）

20 如何安排长、短句腔格·····	(112)
21 如何驾驭转板技巧·····	(117)
22 如何写作结束句·····	(128)
23 创造性的运用二六板·····	(134)
24 探讨中板腔格的走向·····	(144)
25 高调正、反二黄的腔法色彩·····	(150)
26 清板与吟板的妙趣处理·····	(156)
27 元素分裂创腔法·····	(160)
28 创腔思维研究·····	(165)
29 创新过门音乐·····	(172)
30 创腔实践与训练·····	(181)
音乐创作	
31 关于京剧主题音乐·····	(192)
32 序曲写法·····	(198)
33 配乐写作·····	(206)
34 如何化用曲牌写配乐·····	(211)
35 如何化用行弦写配乐·····	(217)
36 如何化用唱腔写配乐·····	(222)
37 打击乐写法·····	(225)

下篇·经典唱段分析

38 新编古装京剧《太真外传》齐如山词 梅兰芳 徐兰沅曲·····	(239)
听官娥在殿上一声启请	
脱罢了罗衣温泉来进	
39 新编古代京剧《舍命全交》王雁词 马连良 裘盛戎 李慕良曲·····	(245)
荒山内大雪飘朔风漫卷	
倒不如兄去弟一死	
40 新编历史京剧《金田风雷》马少波 翁偶虹词 叶盛兰 费文治曲·····	(252)
你妻儿口声声要穿绸缎	
言来语去道破绽	
41 新编历史京剧《宝莲灯》吕瑞明 高文澜词 刘古典曲·····	(257)
睹此情心欲碎痛泪难忍	
42 新编历史京剧《曹操与杨修》陈亚先词 高一鸣曲·····	(264)
慨当以慷，忧思难忘	
寂寞三更人去后	
乱世夫妻多忧患	
牵玉手 睹芳容	

汉祚衰群凶起狼烟滚滚	
休流泪莫悲哀	
43 京剧广播剧《杨柳青青》戴英录 邹忆青词 关雅浓曲·····	(288)
驾长风披彩霞飞翔天际	
融融春夜月儿高	
44 京剧电视连续剧《曹雪芹》钟鸿 赵其昌 徐淦生词 刘吉典 龚国泰 高一鸣	
马锦良 金国贤曲·····	(298)
主题歌·我也曾金马玉堂	
看窗外绿满枝头柳丝润	
葬花词·愿奴肋下生双翼	
浓情重彩写双玉	
去年时张灯结彩歌声朗	
一针针一线线欣慰无限	
几年来洗铅华蛾眉淡扫	
八月瓠儿殇毒疹	
45 京剧电视剧《义责王魁》赵麟童 雪海词 王辉 叶云青曲·····	(327)
盼她早早到京城	
思前想后再偕凤鸾	
46 现代京剧《年年有余》阎肃 王雁词 张君秋 何顺信曲·····	(334)
一番话儿提醒了我	
47 现代京剧《秦岭长虹》李旭东词 尚长荣 金炼百曲·····	(338)
与敌人打响了遭遇仗	
48 现代京剧《平江晨曦》李旭东词 尚长荣 王君笙曲·····	(345)
雪花横飞，落在白发上	
49 现代京剧《石龙湾》张旭 徐世起词 陆松龄曲·····	(349)
虎头啊，可怜你周岁未过遭劫难	
50 新编历史京剧《李亚仙》赵建平词 费玉平曲·····	(352)
深感郑郎啊	
结 语 ·····	(357)
附 录	
京剧乐队的编制·····	(358)
《京剧作曲技法》专家论证会纪要·····	(362)
主要参考文献·····	(363)
后 记 ·····	(364)

导 言

京剧作曲具有极强的剧种音乐风格，因此它的音乐律动，必定是有别于其他音乐作曲法的“特性旋律构成法”。如果我们能够从理论层面将其进行归纳总结，并尝试寻找与其他音乐作曲法接轨的契合点，无疑，将会促使京剧音乐创作朝着更加理性化、系统化的方向继续前进和发展。

此书由上篇“技巧与思维”，下篇“经典唱段分析”两部分内容组成。它通过创作实践的总结归纳阐述了腔词结合的互动制约关系，描绘了创腔、配曲的旋法特性，以及京胡、打击乐与音乐创作的内在协调处理关系。编排上则采用了一题一议、独立成章、寓技法于论述之中，寓理论于创作实践之中，即有评有论的撰写方法。

本书特色主要体现在：着重研究了创作思维方式及刻意描述了作曲者的创作心理活动。因为，对于作曲专业而言，绝非是仅有技巧就能够解决一切创作问题，而应是理性与技巧、美学与激情在相当高度上的完美结合。所以，加大京剧作曲理论层面的研究力度，将是京剧作曲事业的一项重要举措。另外，此书还系统地总结出京剧作曲“三十七法”，并通过三十段具有不同艺术风格的京剧唱腔作品的理性剖析，将作曲理论与创作实践进行了立体式的讲授。

总之，该书是一部专门研究和规范京剧作曲创作与教学的专业作曲理论书籍。

上篇·技巧与思维



寻觅创腔源头

创腔，即是运用剧种音乐的独特语言、结构、腔法，进行重新意义上的再创造。纵观京剧唱腔音乐的发展历程，无不渗透着唱腔音乐程式的精髓，这个精髓又都是源于板与腔的规范和变异。

自 20 世纪 60 年代中期，“样板戏”唱腔音乐的全面创新突破，开创了以“作曲”替代以往“装腔”的先河：腔体结构突破了传统固定格律，唱腔材料趋于多元化，作曲技术的运用更是变成一种自觉的创腔行为。初看起来，所用新腔法似乎与传统程式格格不入，其实，只要我们从腔法走向的构成原理进行理性分析，就会发现：“一块主要的基石，它的基础的基础仍然完全没有触动”（引自《比较方法论》）。可以说，运用板与腔相交构成的基本腔调，仍然是创腔谱曲的基础音调和重要依据。由此可见，基本腔调即是我们所要寻觅的创腔源头。

一、基本腔调的特性旋法

基本腔调的构成，是与特性旋法作用分不开的。例如，皮、黄腔系〔原板〕基础材料：

例 1-1 基本腔调曲例分析

a. 二黄旦腔片段： $1=D \quad \frac{2}{4} \quad \underline{5 \quad \dot{1} \quad 5 \quad \underline{6\dot{1}}} \mid \underline{5(5 \quad 567\dot{2})} \mid \underline{5643} \quad \underline{235} \parallel$
 一 二 三

b. 反二黄旦腔片段： $1=A \quad \frac{2}{4} \quad \underline{2 \quad 5 \quad 5 \quad 35} \mid \underline{2(2 \quad 2135)} \mid \underline{2321} \quad \underline{6\dot{1}2} \parallel$
 一 二 三

c. 西皮旦腔片段： $1=E \quad \frac{2}{4} \quad \underline{1 \quad \underline{6})} \quad \underline{5 \quad \underline{6\dot{1}}} \mid \underline{6 \quad 7.\dot{2}} \quad \underline{6(536)} \parallel$
 一 二 三

$$d. \text{反西皮旦腔片段: } 1 = E \quad \frac{2}{4} \quad \underline{1 \quad \underline{6}} \quad \left. \begin{array}{c} \text{3} \quad \text{i} \\ \text{—} \end{array} \right| \left. \begin{array}{c} \text{i} \quad \text{3} \quad \text{5} \\ \text{—} \end{array} \right| \underline{\underline{6(765)}} \parallel$$

分析表明：同一基础材料，由于特性旋法的作用，可分化出具有不同腔系属性的各自基本腔调。作为表明腔系特征的“腔头句”，又是构成基本腔调的重要腔段，因此，捕捉腔系特征就应从腔头句的音阶、音列特性分析入手，进而掌握全部特征。

我们注意到，上述基本腔调材料“5 i 5”用于四、五度旋法时，可构成二黄腔法；用于下方四、五度旋法时（2 5 2），可构成反二黄腔法；用于突出小三度旋法时（即在“5 i 5”基础音调中刻意注入“6”音），就构成了具有羽音色彩的西皮腔法；而用于强调小六度旋法时（即将“5 i 5”改为“3 i 3”），就构成了鲜明的反西皮腔法。理性的调控旋法力度，不仅可以形成腔系特征，而且还可以指导作曲者运用此法，有效地拓宽使用其他特性材料用于创腔的思路。

二、腔格节奏的律动方式

旋律是一种波动，节奏则是一种律动。旋律可以表现运动的幅度，节奏却能表现运动的强度。旋律与节奏的结合，可构成一切艺术品的实体。唱腔音乐的构成，同样离不开上述法理的制约和规范。

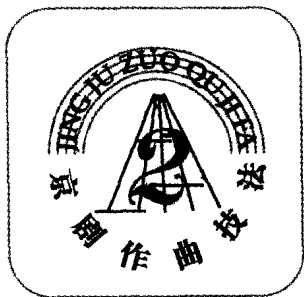
每一腔系基本腔调的构成，除旋法作用外，还要通过特定腔格节奏的规范才能予以实现。从腔格节奏总体骨架来讲：正、反二黄应是正方型的板起、板落节奏律动特征；正、反西皮则是交错型的眼起、板落节奏律动特征。此外，字位安排、句幅长度，都是形成腔格节奏不可缺少的内在因素。通常，基本腔格的乐逗数额与所用基本词格的词逗数额应大致相符，每个乐逗的唱腔格律又都有一个基本规定的句式和长度范围。关于腔格长度范围，我们又只能根据腔系、板式的各自特征，予以总体上的宏观把握。因为，腔系、板式的腔格数额是存有差异的，即使是同一板式的基腔句式数额出现一、二拍的差异，我们也不必将其视为变化句式的标志，以免流于繁琐。

至此，我们已经初识了寻觅创腔源头的途径和明确基本腔调属性的诸要素。创腔时，无论作曲者引用了多少新材料和作曲技法，创作思路又是何等的开放与独特，只要所用腔法能够做到紧紧把握基本腔调呈现的主要特征，那么，关于突出剧种唱腔音乐风格的问题，便迎刃而解了。

思考与练习

1. 熟记正、反皮黄腔系各基本腔调的结构，相互派生、变格的关系。重点是掌握“腔头句”特征。
2. 写出正、反皮黄腔系的各自旋法及腔格律动特征。
3. 以某一腔系板式作基础，将各具特色的唱腔实例进行对比分析，从中找出彼此间的异同点。

（关于基本腔调的相关知识参见拙著《京剧唱腔句法与作品分析》，中国戏剧出版社 2004 年版）



巧用京剧字调

京剧唱腔风格的呈现，首先是唱、念所采用的独特语言音韵。因为语言音韵是剧种音乐的本质属性，也是一个剧种的质的规定性。所以，创腔谱曲必须以此为质点、为核心，从而逐渐在其质的规定性中派生腔法语言。

京剧字调，作为一种具有特殊意义的舞台性音乐语言，影响和规范着唱腔音乐的旋法走向及风格质地。具体地讲，字调韵律、句法结构和腔系特征，是构成唱腔音乐总和的三大要素。其中，字调韵律应是组织唱腔音乐语言的坚实基础。早在京剧形成初期，就已形成京剧三鼎甲之徽（程长庚）、汉（余三胜）、京（张二奎）三派语音并存的局面。到了谭鑫培时代，则更注重讲究唱念字音声韵的四声阴阳，五音（喉、齿、牙、舌、唇），四呼（开口、齐齿、合口、撮口），区别尖团字、上口字及合辙押韵的规范用法。

关于京剧字调问题，实际上包括了三种语系成分：

其一，中州韵。广义上所说的中州韵即是指《中原音韵》这一系统韵书，以及它们所体现的近古代的汉语音系。京剧所用“平分阴阳、入派三声”之说及尖团字分法，都是以中州韵的理论为基础构成的。

其二，湖广音。所谓湖广音并非是照搬湖北话，而是在中州韵的基础上，吸收部分湖北语系的四声调值。例如，湖北字调的去声上翘法就非常有特点，它在表现豪放的气势方面尤为突出，因此被京剧音乐广泛采用。

其三，北京音。京剧音乐语言不能理解为是纯正的北京音，然而北京音毕竟是本土方言，所以京剧字调的构成是与北京音有着密切联系的。随着时代的推移，京音调值用法在京剧唱腔中，将显得更为重要。

综上所述，京剧字调应是综合型的语音系统。为了说明京剧字调的不同调值运动趋向，下面进行系统的比较分析。

京剧字调的三种调值比较

语别 \ 字调	阴	阳	上	去
北京音	→ 高平调	↗ 高升调	↘↗ 降升调	↘ 全降调
中州韵	→ 高平调	↘ 中降调	↗ 高升调	↘ 低降调
湖广音	→ 高平调	↘↗ 降升调	↘ 高降调	↗ 中升调

通过上例表格的分析比较，使我们认识到阴平字高唱是共同的标准，而其他三声字的用法，则有着各自不同的调值运动趋向。

一、阴平字

阴平字的调值特点是高而平，即“高平调”。当然，字调的音高只能是相对而言，它只是呈现出调值高低升降的基本形状，切不可把它绝对化，而且在实际应用中，往往还要受到其他变化因素的制约。

1. 阴平高唱

阴平高唱是指阴平字在唱腔进行中，相对邻近的其他三声字，总是处于较高的旋律位置。此外，阴平字常常作为韵脚字出现在句尾，这时我们不仅要注重高而平的特点，同时还要与唱句的腔格、骨干音、调式、典型唱腔乐汇紧密地联系在一起予以综合处理（曲谱分析见例2-1）。

2. 阴平低出

阴平高唱是正法，但也可低出。例如当某些阴平字在唱腔进行中处在不甚重要的腔格位置时，旋律线就可适当采用低唱法。此外，当阴平字连用时，也可运用此法进行变调处理。此用法即是阴平低唱法（曲谱分析见例2-1）。

例 2-1 阴平字腔结合曲例分析

a. 阴平高唱：

〔二黄原板〕

《文昭关》 $\frac{2}{4}$ 5 3 5 | 2 (2 2 3 | 2 5 6 1 2) | 3 2 3 | 5 3 2 | 1 2 3 | 1 - ||

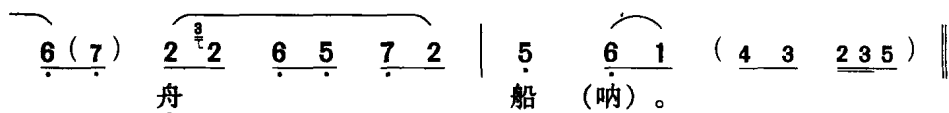
鸡 鸣 犬 吠

b. 阴平低出：

〔二黄慢板〕

《文昭关》 $\frac{4}{4}$ 7̣ 5̣ 6̣ 7̣) 2̣ 7̣ 6̣ | 5̣ 2̣ (3̣ 2̣ 7̣ 6̣) | 5̣ 6̣ 3̣ 5̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 6̣

波 浪 中 失 舵 的



a. “鸡”字是阴平字，此腔法突出地体现了高而平的字调特点，即阴平高唱。

b. “波、中、失、舟”四个字皆为阴平字。但在此唱腔中只将“波、中、舟”三个字保持了阴平字调特点，而“失”字则采用了低唱旋法，即是阴平低出法。

二、阳平字

阳平字在京剧音韵中是低平调。由于阳平字在京音里是高升调，在中州韵里是中降调，在湖广音里是降升调，所以阳平字在唱腔进行中则呈现出多线条的调值运动趋向。

1. 阳平低出

阳平字在唱腔旋律进行中总是相对阴平字处于低旋位置，素有阳平低出之说。阳平字调的主要特点是“低出”，同时配以“动向进行”的旋法来呈现阳平字调的运动状态，即是“阳平低唱法”（曲谱分析见例2-2）。

2. 阳平高唱

阳平字除保持低出特点外，也经常使用高旋唱法。阳平高唱是由于人物情绪和唱腔音势走向的需要，以及阳平字连用而引起的变化。这种用法即称为阳平高唱法（曲谱分析见例2-2）。

例2-2 阳平字腔结合曲例分析

a. 阳平低出：

[二黄慢板]

《追韩信》 $\frac{4}{4}$ 5 5 1 5. (6 5676 | 5) 1 3 5 6 | 1. 2 5. (6 5676 5) ||

全凭 着 韬 和 略 将 我

b. 阳平低出配以动向旋法：

[西皮三眼]

《捉放曹》 $\frac{4}{4}$ 1 1 6 6 | 5 3 7 | 6 5 5. 6 1 (2 1) ||

我 先 前

[西皮原板]

《辕门斩子》 $\frac{2}{4}$ 2. 1 6 2 1 | 7 1 2 3 5 | 1 ||

不 孝 的 奴 才？