“样板戏”时期邯郸东风豫剧《杜鹃山》的唱腔音乐研究

刘江元

摘　要：京剧“样板戏”时期的戏曲音乐是我国戏曲音乐发展史上的一个巅峰。它运用的主题音调贯穿、中西混编乐队以及唱腔板式的拓展和演奏演唱技术的要求成为当时我国地方戏曲进行移植的“样板”。然而，不同剧种在移植时由于剧种、语言和演奏演唱水平、创作水平而影响移植的成功。上世纪70年代邯郸东风豫剧移植的京剧《杜鹃山》在东风豫剧的创作发展史上具有重要地位，它在豫剧音乐中运用的主题音调贯穿、唱腔音乐的拓展、中西混编乐队以及胡小凤豪情激越的润腔技巧当是我们豫剧音乐创作和学习的重要范本。本文对邯郸东风豫剧移植京剧《杜鹃山》唱腔音乐的作曲技法以及胡小凤的润腔技巧进行了分析。

关键词：“样板戏”；杜鹃山；东风豫剧；作曲技法；润腔技巧

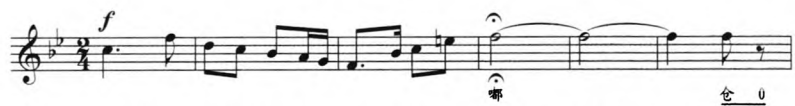
★本文为2013年度国家社会科学基金艺术学一般项目“豫剧北派音乐研究”(13BB021)阶段性成果

京剧“样板戏”是文革时期的一个特殊产物，我们把当时江青“四人帮”的政治阴谋区分和割裂开来，从当时创作“样板戏”的艺术表现手段看，它的艺术成就在我国的戏曲发展史上俨然达到了一个巅峰。而革命现代京剧《杜鹃山》是这个时期更为成熟的代表作，它运用的主题音调贯穿、唱腔音乐的拓展、中西混编乐队是我国戏曲音乐发展史上的重大革新和创举。成立于1958年的邯郸东风剧团，曾多次在邯郸、北戴河、中南海为毛主席、周总理、郭沫若等党和国家领导人演出，一贯受到党和国家领导人的深切关爱。东风剧团拥有陈素真、宋淑云、桑振君、惠景林、张寄平等众多的豫剧名家创编团队和培养出一大批如胡小凤、牛淑贤等全国知名的出色演员。“文革”时期，东风豫剧曾移植了《红嫂》《杜鹃山》《智取威虎山》《奇袭白虎团》《海港》等多部革命现代京剧。惠景林在1985年接受邯郸电台的专访录音谈到，当时河北省广播电台播放节目中最受听众欢迎的是河北梆子《龙江颂》和东风豫剧《杜鹃山》。《杜鹃山》是东风豫剧创作发展史上最重要的作品之一，每次听到上世纪70年代东风豫剧胡小凤饰演柯湘的《杜鹃山》录音，它那散发着浓郁的豫剧风格和充满着时代精神的豪情旋律令人心潮澎湃，这也为胡小凤在上世纪八、九十年代被誉为“豫剧北派艺术”的形成打下了重要基础。

一、主题音调贯穿

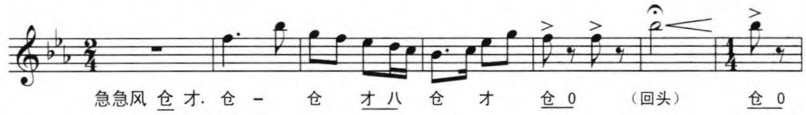
东风豫剧《杜鹃山》中柯湘的主题(见谱例1)高亢嘹亮，由豫东调素材提炼而来。主题由re音上行四度到下行音阶式的流畅进行再连续上行至主音sol，代表着柯湘领导下的革命斗争既充满朝气又曲折复杂，但终将取得辉煌的胜利，具有强烈的豫剧风格和时代气息。它在《序曲》里，开始以bB调完整呈现，然后经过主题的紧缩变奏后转至中段，中段由下行的十六分音符伴随着长音组成，最后以十六分音符连续快速上行的连接推进使这一主题在bE调上再现，主题思想强烈，音乐效果辉煌。

谱例1

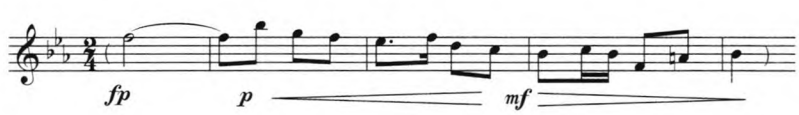


非常值得称道的是东风豫剧《杜鹃山》能够把柯湘这一主题贯穿运用到全剧的音乐之中，我们可以清晰地感觉到这一主题在各中场景中的不同表现。如第二场《无产者》的柯湘上场、第三场《家住安源》的开头音乐、第五场《乱云飞》的开头音乐等都充分运用了这一主题(见谱例2、3、4)。全剧在运用这个主题时，或完整呈现、或变化出现，或把它作为引子、落幕曲，或在唱腔音乐中间贯穿，它以各种强烈细微的力度速度对比和音色调式变化，深刻地表现出柯湘在各种场合下的复杂心理和矛盾冲突，深化了柯湘英勇顽强、深厚诚挚、驾驭风云的各个方面。

谱例2

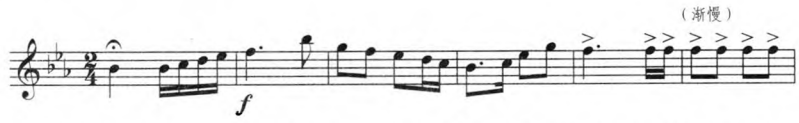


谱例3



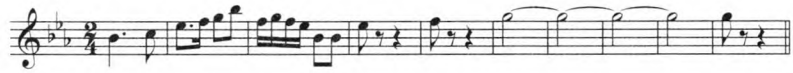
万方数据

谱例 4

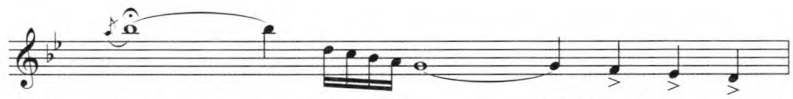


除柯湘这一主题外，东风豫剧《杜鹃山》还设计了雷刚、毒蛇胆等主题，雷刚主题以明亮的大三度上行旋律预示了成长中的积极向上的英雄性格（见谱例 5），毒蛇胆主题则以尖锐的小二度长音和连续的低音下行预示了反动派的黑暗、阴险和狡诈（见谱例 6）。

谱例 5



谱例 6

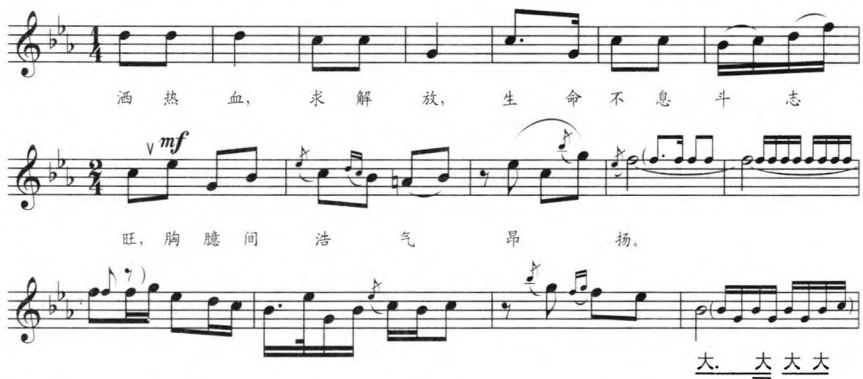


受京剧《杜鹃山》的影响，东风豫剧《杜鹃山》虽然公式化的套用了主题音调贯穿手法，但这是豫剧音乐中前所未有的，与传统豫剧中唱腔音乐的设计形成鲜明对比，它对剧中人物的亮相和舞台造型起到重要作用，成为刻划人物性格、突出人物形象、深化人物思想的重要手段。不论京剧《杜鹃山》还是东风豫剧《杜鹃山》，都把主题音调贯穿这种来自西方的作曲技法进行了“洋为中用”的成功尝试，这在探索我国戏曲音乐的表现手法上取得重大进展。而且应用这种戏曲主题音调贯穿时，还必须建立在我国戏曲音乐类型化、程式化的基础上，不能使这个主题偏离剧种风格，这和西方音乐作品中如贝多芬《命运交响曲》中“敲门”动机的无限变形或李斯特交响诗《前奏曲》中只有“三个音”的动机而发展成的一部宏伟交响诗虽有异曲同工之妙，但在类型化、风格化的要求上更是一个纬度，它是我国戏曲音乐发展史上的伟大创举。

二、唱腔音乐的拓展

戴嘉枋认为：“京剧现代戏的唱词在采用白话文的前提下，格式不拘一格，既有七字句、十字句格式的，也不乏自由诗体的长短句。京剧现代戏唱词句式结构的‘多元化’，决定了相辅相成的唱腔音乐不能不有相应的变化。”京剧《杜鹃山》在传统唱腔板式和传统音乐素材的基础上成功创造了符合现代革命历史题材和人物唱腔音乐性格内涵的新音乐。除主题贯穿外，东风豫剧如何运用豫剧的音乐语言去移植演绎京剧《杜鹃山》，对于一直沿用传统豫剧音乐的创作者来说是一个巨大的挑战。虽然在《杜鹃山》之前，豫剧的唱腔板式发展已经异彩纷呈、流派各异，如豫东调、豫西调、祥符调、沙河调，常香玉、陈素真、马金凤、阎立品、崔兰田、桑振君六大旦角流派等，再如上世纪五十年代我国戏曲改革中，成功创演的全国知名现代豫剧《刘胡兰》《朝阳沟》等。但要按现代京剧《杜鹃山》的模式进行现代豫剧《杜鹃山》的音乐创作，这就像京剧“样板戏”《杜鹃山》的音乐创作一样，同样需要当时的“三打破”、“三对头”、“三突出”，即打破行当、打破流派、打破旧格式，感情、性格和时代感要对头，在所有的人物中突出正面人物、在正面人物中突出英雄人物、在英雄人物中突出主要英雄人物。需要充分挖掘和利用传统豫剧唱腔的音乐素材进行全新的创造，需要创作出由传统程式性的“一曲多用”到刻划现代革命人物和渲染现代革命气氛所必需的“专曲专用”，其唱腔音乐完全要根据塑造革命现代人物的表现需要和思想情绪的发展而来。正如戴嘉枋所说，要“坚持揭示特定人物在特定场景中思想情感波澜和内心活动服务原则。”东风豫剧《杜鹃山》的音乐创作为此进行了大胆的探索和艰辛的劳动。如东风豫剧《杜鹃山》第二场“无产者”中，为刻划柯湘在敌人刑场上临危不惧、大义凛然的英雄气概，而对豫剧传统音调“搬板凳”和将要失传的“五音慢板”进行了节奏和旋律的综合挖掘，在传统节奏和音调的神髓上全新创造了革命现代人物柯湘豪情激越、新颖独特而又具有浓郁豫剧风格的新旋律（见谱例 7）。

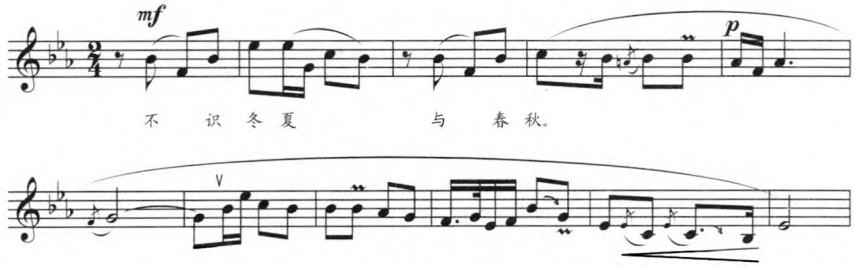
谱例 7



东风豫剧《杜鹃山》为把人物的情感抒发到极致，在传统材料的基础上还常常进行句式的扩充和尾腔的扩展来表现。如“家住安源”中“不识冬夏与春秋”这句，一个“秋”字的拖腔使音乐回味无穷、起伏延绵，深刻寓意了柯湘在旧社会地狱里度日如年的苦难岁月（见谱例 8）。

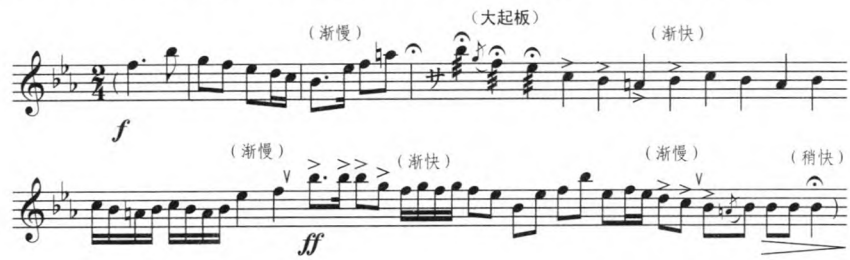
万方数据

谱例 8



对于京剧《杜鹃山》的唱腔音乐，戴嘉枋认为:“在实际运用中，常常综合运用了具有一定独立表情意义并篇幅较大的前奏、间奏等器乐段落，或齐唱、合唱等传统京剧罕见的新因素。”而在东风豫剧《杜鹃山》中，也是通过对传统音乐素材的发展与改造，新创的场景音乐已完全成为表现剧中某一特定人物在特定剧情下的思想和感情活动，如第二场《无产者》柯湘出场前的过门音乐，先是斩钉截铁、铿锵有力的一拍金属性锣鼓，紧接着呈现柯湘主题音乐，之后运用豫剧的大起板，坚强有力的板胡音头加上节奏的强烈紧缩变化和速度的急切变化使戏剧气氛痛切剧烈，充分酝酿了柯湘这一无产者气势磅礴的大无畏精神(见谱例 9)。内唱“无产者等闲看惊涛骇浪”先声夺人，在变化的主题音乐中，柯湘戴铁铐昂首阔步、侧身甩发亮相，其后柯湘在转身、撩链、抓抢、走半圆场、磋步、直逼众团丁等场景音乐中，都进行了急促紧凑、符合人物感情活动而又极具豫剧风格的全新设计，充分追求戏曲音乐中的器乐表现作用。东风豫剧《杜鹃山》在幕后合唱中，《乱云飞》中的“心沉重，望长空”“光辉照耀天地明”，《黄连苦胆味难分》中的“愿天下工农团结紧”等都充分起到了渲染气氛、增加戏剧表现力的作用。

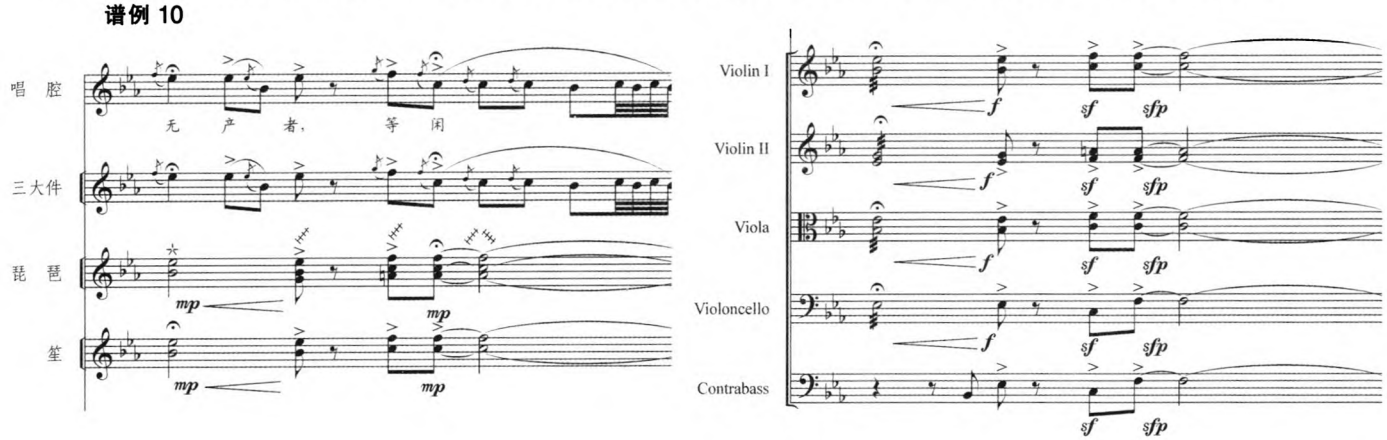
谱例 9



三、中西混编乐队

现代京剧“样板戏”使用的中西混编乐队，确定了西洋管弦乐队“四、三、二、一、一”的弦乐编制，即第一小提琴四把、第二小提琴三把、中提琴二把、大提琴、低音提琴各一把，以及相应的木管、铜管和打击乐器，突出“京胡、京二胡、月琴”三大件主奏乐器，力求突出京剧风格。在和声织体写作上，以西洋功能性和声为主，乐队配器的基本框架是演唱时以“三大件”主奏乐器为主加弦乐，适当加木管，在较大较长的过门时加铜管、定音鼓和大钹等。在这个基本框架下，乐队配器根据速度力度和表情的变化，随时调动一切尽可能的因素，对气氛意境、演员情绪进行有力的渲染。中西结合的混编乐队再加上铿锵有力的我国传统戏曲极富特色的锣鼓打击乐，创造了全新的京剧伴奏语言、极大增强了京剧音乐的表现力。东风豫剧《杜鹃山》的中西混编乐队中，民乐器主要有板胡、二胡、中胡、琵琶、笙、中阮、唢呐、竹笛等，但东风豫剧的西乐队因受当时乐队演奏员人手的限制，达不到“样板戏”中“四、三、二、一、一”的弦乐编制要求，原东风剧团乐队郑国臣回忆，当时第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴分别为“三、二、一、一、一”，同样受乐队演奏员人手限制，当时的管乐编制为单管编制，长笛、单簧管、双簧管、大管各一把、小号、圆号、长号各一把以及相应的中西打击乐器。东风豫剧《杜鹃山》的乐队配器基本上遵循京剧“样板戏”的配器模式，力求突出“板胡、二胡、琵琶”豫剧主奏乐器三大件，充分体现豫剧风格。如《无产者》中的“无产者等闲看惊涛骇浪”的配器，(见谱例 10)演唱时板胡、二胡同旋律，弦乐以和声衬托，突出唱腔，而在较短的过门时，加木管、铜管和打击乐，烘托气氛。

谱例 10



万方数据

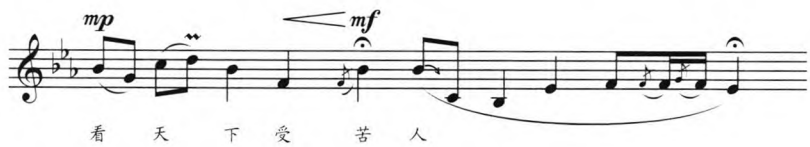
东风豫剧《杜鹃山》中西混编乐队的运用，与传统豫剧只使用民乐器的伴奏模式比，避免了传统乐队的“尖”和“炸”，深化发展了传统伴奏中“托、包、领、烘、嵌”的伴奏作用，但也出现一些中西乐器相矛盾的问题，如唢呐和小号在乐队中不能同时出现，唢呐进来时要强调柔和。原东风剧团乐队郑国臣回忆，当时的西洋乐器演奏员演奏水平较低，甚至当时演奏大管的演奏员因找不准半音，自己把大管多打了一个空。东风剧团迫于当时西洋管弦乐队演奏人才的稀缺和中西混编乐队的需要，当时乐队的配器指挥张寄平曾委派许多演奏员去北京、天津等地学习，不仅满足了当时中西混编乐队的需要，从而也为邯郸培养了大量的管弦乐人才，这些当年由中西混编管弦乐队培养的演奏员已成为现在邯郸市青少年管弦乐人才培养的中坚力量。

四、胡小凤的润腔技巧

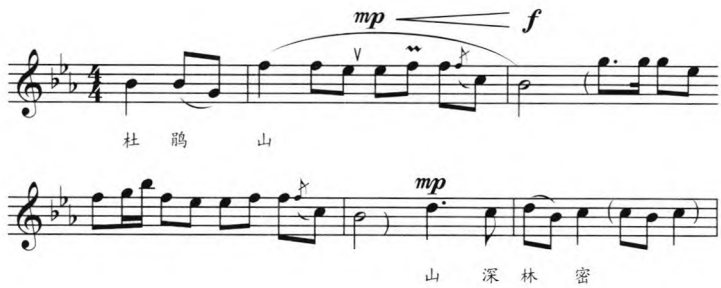
在董维松先生的“论润腔”一文中指出，润腔一词最早是1961年于会泳先生在上海音乐学院任教时，为他的学生讲课时提出来并进行了全面讲解的，董维松先生根据于会泳先生提出的“润腔主要是旋律性的、节奏性的、力度性的和音色性的”而在“论润腔”一文中进行了全面论述。他认为：“润腔，是民族音乐(包括传统音乐)表演艺术家们，在他们演唱或演奏具有中国民族风格和特色的乐曲(唱腔)时，对它进行各种可能的润色和装饰，使之成为具有立体感强，色彩丰满、风格独特、韵味浓郁的完美的艺术作品。”汪人元先生在“京剧润腔研究”一文中，对京剧的润腔进行了详细的研究，他认为京剧润腔的意义在于达意、表情、美听、风格、韵味等。当然，汪人元先生的论述也是对我国整个戏曲演唱润腔的完美论述。

“三分设计七分唱”，“好唱腔还需好唱法”。东风豫剧《杜鹃山》中饰演柯湘的胡小凤的润腔技巧对东风豫剧《杜鹃山》豫剧风格的体现起到了至关重要的作用。汪人元先生认为：“从演唱方面看，‘样板戏’十分注重唱法对人物性格化表现的重要作用，对演唱的处理极其细致，对演唱的训练也极为严格。”胡小凤饰演的柯湘，其演唱在语言、音准、节奏、发声、咬字、气息、共鸣的技巧上达到一个很高的水平，在戏曲演唱的润腔方面演绎了大量由曲谱难以表达的的气质、气势、气度和感染力，生动表现了柯湘的从容、深沉和革命豪情，她的演唱使东风豫剧《杜鹃山》熠熠生辉。主要表现在三个方面：第一，东风豫剧移植京剧“样板戏”时，它的念白唱词和京剧是完全一样的，如何让移植的豫剧《杜鹃山》突出豫剧风格，演唱时的字调处理就是一个关键问题。胡小凤在《家住安源》前面柯湘的念白“唉！吐不尽满腹苦水，一腔冤愁……”，在《怒火烧》前面柯湘的念白“烈士的鲜血洒落在杜鹃山岗”均采用了地道的河南方言音调，这非常重要的体现了豫剧风格。第二，汉语中不论是普通话，还是各地的方言，各有自己的声调和调值。我国的戏曲音乐演唱讲究依字行腔、字正腔圆，不能唱“倒”字。胡小凤对河南方言声调的“正”字运用的极其到位，如《黄连苦胆味难分》唱段“普天下受苦人”的“人”字，按普通话声调是阳平，调值为35，但在河南方言中调值为51，演唱时音调处理为下行(见谱例11)，再如《全凭着志坚心齐》唱段中“杜鹃山”和“山深林密”中的“山”字按普通话声调为阴平，调值为55，但在河南方言中调值为35。胡小凤在实际演唱时做了非常好的“正”字处理(见谱例12、13)。第三、胡小凤在《杜鹃山》中的旋律性、节奏性、力度性的润腔运用方面都极其符合董维松先生“论润腔”一文的理论阐述，有着润腔的极致韵味和无穷魅力。是胡小凤对豫剧演唱乃至民族声乐方面的一个成功尝试。如“无产者”唱段中(见谱例14)的“无”字、“等闲看”的“闲”字、惊涛骇浪的“骇”字，一切腔由字生。再如“家住安源”中“汗水流尽难糊口”的“口”字，“一家数口尸骨难收”的“收”字(见谱例15、16)，都是戏曲唱腔节奏中“晚”收的妙用，正是这节奏上的一个“晚”收，一个“口”字使我们看到了在万恶的旧社会矿工受尽苦难的饥寒交迫，一个“收”字更增加了柯湘这种欲哭无泪的极度痛苦和对父兄亲娘的万分痛念。

谱例11

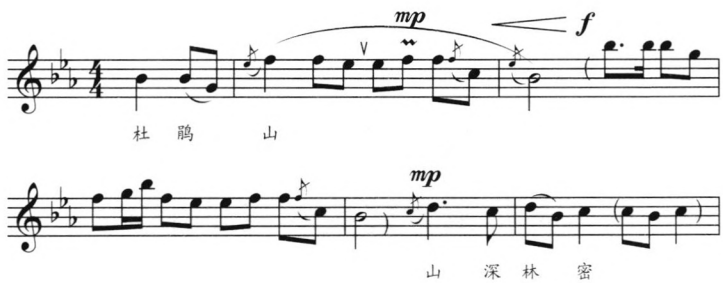


谱例12

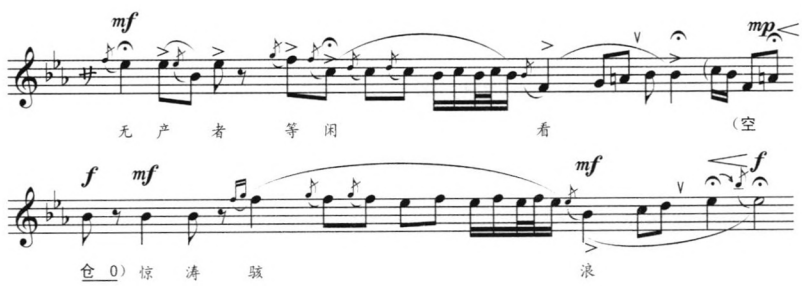


万方数据

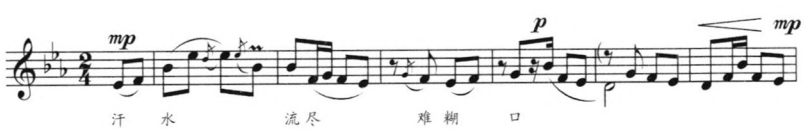
谱例 13



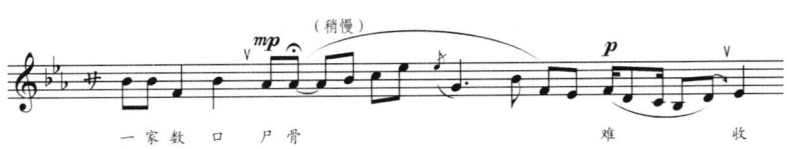
谱例 14



谱例 15



谱例 16



综上所述，受革命现代京剧“样板戏”公式化模式化的影响，东风豫剧《杜鹃山》从人物主题音调的提炼、唱腔音乐的拓展、中西混编乐队的运用和胡小凤的润腔技巧等都极大彰显了东风剧团的豫剧音乐创作实力。同京剧《杜鹃山》相比，虽然没有京剧《杜鹃山》在主题音调贯穿中那种水乳交融的渗透，在音乐的转调技术、配器技术上还存在着艺术上的稚拙，甚至把京剧《杜鹃山》第七场“飞度天堑”中“夜深沉”的配乐直接拿来应用而没有充分发挥出豫剧音乐的风格等。但东风豫剧《杜鹃山》在同一剧本、同一情景、同一人物的豫剧音乐创作中，成功解决了地方戏曲在移植“样板戏”时所遇到的诸如主题音调提炼、唱腔音乐拓展、乐队配器、语言声调、剧种风格的种种实际问题，它对传统豫剧音乐唱腔的突破和运用西洋作曲技法的实践都是一次伟大的、历史性的尝试，它是东风豫剧音乐创作发展史上的一个里程碑！

参考文献：

[1]戴嘉枋.《论京剧“样板戏”》的音乐改革(上).黄钟，2002 年(3).

[2]马紫晨，马驰.《中原戏曲知识 1000 问》.河南文艺出版社，2013.

[3]董维松.《论润腔》.中国音乐，2004(4).

[4]汪人元.《京剧润腔研究》中国戏曲学院学报，2011(3).

[5]汪人元.《京剧“样板戏”音乐论纲》.人民音乐出版社，1999.

(刘江元，泰州学院音乐学院)

责任编辑/齐丽梅

万方数据