

《曹操与杨修》唱腔音乐解析

——访著名京剧音乐家高一鸣

陈云升

人物介绍:高一鸣先生是上海京剧院著名作曲家,也是当代最有影响力的京剧音乐家之一,代表作有《智取威虎山》《龙江颂》《磐石湾》《曹操与杨修》《贞观盛事》《廉吏于成龙》《瘦马御史》等,堪称戏曲乐坛的大匠巨擘。

2016年7月,高一鸣先生应邀为2016文化部“千人计划”作曲班、编剧班学员解析《曹操与杨修》唱腔音乐创作。在此期间,笔者就《曹操与杨修》的唱腔音乐的创作问题对高一鸣先生进行了访谈。以下文字是笔者(陈云升,以下简称“陈”)与高一鸣先生(以下简称“高”)的访谈对话记录。

陈:高老师:您好!《曹操与杨修》这部剧目创作于1987年,是20世纪80年代中国京剧新编剧目里面最具影响力的一个作品,也是被公认为新时期以来在戏曲剧目创作上具有里程碑意义的精品力作。我们知道,一部成功的戏曲作品,除了需要剧本提供雄厚的基础、表演的精彩演绎和导演的杰出创造之外,同时它也需要唱腔音乐方面的强力支撑。因此,我们想了解一下《曹操与杨修》的唱腔音乐创作方面的一些情况。现在,我们从这个作品最初是怎么被上海京剧院采用谈起,而采用之后我们又是怎样来安排这个作品的音乐创作的?

高:《曹操与杨修》这个戏最早源于尚长荣先生在西安京剧院时,他看到一个《剧本》杂志的刊物发表的湖南岳阳剧作家陈亚先先生《曹操与杨修》的剧本。他看到剧本以后很感兴趣,当时就和西安京剧团一位唱老生的演员史美强先生拿着剧本一起阅读、讨论,然后决定对这个

剧本进行一些调整。他和史美强先生调整完了以后,由于在本团没有条件排演,他就带着这个剧本到北京,但在跟北京院团的接洽当中也没有被采纳,然后尚先生就转到上海,他把这个剧本带给上海市文化局局长、原上海京剧院院长马博敏先生看。马先生本身也是演员出身,他看了以后对剧本很感兴趣,决定要尚长荣到上海京剧院来排演这个戏。当时尚长荣先生在跟上海京剧院的洽谈当中,他说:“我这个戏其他人员都由上海京剧院安排,但是导演和作曲由我提名。”导演当时他请的是中国戏曲学院导演系的李紫贵先生,作曲提出请我。因为在这以前,尚长荣先生了解过我的很多作品。有一次在山东巡回演出的时候,我们碰面,他就曾经就跟我讲:“一鸣兄,我什么时候能跟你一块合作合作?”我当时就回答他:“这个要看机遇,主要看有好的剧本。”果不其然,他带着这个好剧本来了。

当时,李紫贵先生也到上海来了,他还跟我们一起开了剧本研讨会。但是后来由于李紫贵先生的太太病了需要他照顾,这样一来他没有时间参与创作了。李紫贵先生撤出之后,后来我们动员马科先生担任这个戏的导演,原本想在二团准备排这个戏,尚长荣先生准备跟关栋天合作,但是导演换人后,马科导演建议在三团排这个戏,三团当时是言兴朋在当主演,这样就形成尚长荣先生和言兴朋先生共同主演这个戏。这就是前期的主创团队形成的过程。

陈:我们知道,这个剧本在项目立项、决定投排以后,

在分工上,音乐唱腔方面主要是由您来设计。您拿到这个作品以后,在风格的把握上您是如何定位的呢?

高:接到这个戏的剧本以后,由我来担任唱腔设计。我当时提出让福建泉州的曾加庆先生跟我一起合作,曾先生是民乐界很有造诣的一位作曲家,原来跟我合作过两个戏,我觉得跟他很默契。

首先,我跟曾加庆先生决定把这个戏设计成一个比较具有“这个戏”的自身特色的(作品),包括音乐的主题、乐队的编制等等。在乐队的编制上,最初马科导演想在传统的乐队上略加二胡、琵琶等就可以了,但后来我跟马导演谈,我说:“您要是让我和曾加庆先生设计这个戏(的音乐)的话,我们有我们的想法。”

我们的想法是什么呢?这个戏要不同于一般的京剧。因为这个戏有它独特的地方,所以在乐队的配置上,我们除了传统的打击乐几大件之外,还融入了二胡、中胡、琵琶、古筝、阮、笙、贝司、大提琴,借此来加重他的低音。在特色乐器这方面,我们特别加进了古琴,而且,我和曾先生提议一定要请古琴专家龚一先生来演奏我们设计的古琴音乐。这个古琴的加入是以前京剧乐队从来没有过的,而且我们拿它作为代表“曹操”的一个主题音乐形象的乐器。

在这个主题音乐这方面,我们反反复复设计了很长一个阶段,最后我和曾加庆先生确定用《胡笳十八拍》当中的“第七拍”进行改编,改编之后形成一个看似比较平的旋律,用古琴演奏。古琴的旋律有一种历史的苍凉感,一种遥远的回忆感和沉重感,因为这个剧本本身的立意也比较凝重,我们觉得用一般的乐器,不足以代表它的内涵。甚至于我把这些主题,不单融入这些乐曲当中,甚至于连他唱腔的有些部分,也融入了这些主题。

陈:比如那段著名的“慨当以慷”(剧中主要人物曹操的精彩唱段),您给我们介绍一下这段音乐的创作过程吧。

高:这个“慨当以慷”也有个小故事。“慨当以慷”是曹操第一次上场唱的唱腔。第一场曹操没有唱腔,第二场他上场以后,尚先生想唱一段【西皮原板】,而【西皮原板】一般不是七字句就是十字句,但是作者在这里只写了一段“慨当以慷,忧思难忘,何以解忧,唯有杜康”这十六个字。按我们传统的程式规律来说,是没办法设计的。尚先生就跟我商量,他说:“这个地方我上场要唱一段【西皮原板】,要不行的话,是不是我们把这个唱词改一下?根据这个意

思我们改一改这个词?”我说:“你容我考虑考虑。”考虑以后,我觉得没有任何唱词能够代替这十六个字,这是曹操的原诗,你写得再好的唱词也代替不了这十六个字。怎么办?问题出现了。我说我来想办法,把这十六个字给他演唱成一段【西皮原板】。后来我利用唱歌的复调这种形式,在此处重复了一遍半。“慨当以慷,忧思难忘”我作为【西皮原板】的上句,“何以解忧,唯有杜康”我作为【西皮原板】的下句。然后我重复,用弹拨的清唱,融入这个戏的主题,就这样完成了尚先生提出演唱【西皮原板】的要求。对于这段创新呢,我颇动了一些脑子,这种用法在传统的京剧里面是不多见的,也可以说是没见过的。四个字一句,一共就有这么十六个字,怎么形成一段完整的唱段,我是想了一些办法的。

陈:这个音乐创新在总体的创作指导思想上是为剧目服务,为剧目的主题服务,让它的音乐风格符合这个特定的剧目的要求,让音乐的主题跟剧目的主题更好地统一起来,表达出一种凝重浑厚的内涵,是吧?

高:对。《曹操与杨修》的音乐创作,我不光是在作曲这方面动了一些创新的脑子,另外我这个人呢,对剧本的参与意识也比较强烈,我往往会参与剧本的一些调整修改。比如第四场“寂寞三更人去后”这段唱腔的六句唱词就是我写的。

最初,原作者在这个地方有段相当长的唱词,他是写的是祭奠孔文岱。曹操跟杨修两个人发生冲突以后,杨修拂袖而去,接下来马上就接“倩娘送寒衣”这个情节。但是在杨修拂袖而去之后,然后是曹操唱追思孔文岱,觉得杀了孔文岱很后悔,这样一来,他把曹操跟杨修对抗的这条热线撇到一边去了,造成了情节断链。因此原词的那段在立起来、排好以后一看,我们都觉得多余,因为它游离了剧情,游离当时两个人的冲突。导演马科跟主演尚长荣商量,决定把这段东西剪掉,直接就上“倩娘送寒衣”。排完以后,我一看,也不对呀!这段唱腔看似是多余的,但是如果剪掉的话,就是两个人物争吵完了以后,杨修马上叫倩娘上来送寒衣,这个过程太仓促了,剧情的上下衔接不够好。我就想,在杨修拂袖而下之后,曹操脑子里想些什么东西呢?所以我觉得这里缺少一个阐述曹操内心思想的一个过程。

我对这段唱腔的记忆是很清楚的,创作这段音乐那个时候,天很冷,那时候我住在南昌路,我睡到半夜起来披着棉大衣写作,穿着棉鞋还冻脚,因为南方没有暖气

嘛。我就琢磨这段唱词,这段唱词的中心实际上就是曹操心理活动的内容,曹操的中心内容就是“求才难,才难求”,主要是要表现他这个内心活动,所以后来我写了十句唱词。第二天,我跟导演马科碰面,马科拍案叫好。但是呢,他说十句在这个地方是不是略长了一点,所以后来再调整了一下,删掉几句,最后保留六句唱词。就是“寂寞三更人去后,恰似雪上覆霜愁更愁”这段。

陈:这样一来,这段特定的音乐对表现人物,描写人物的当时特定的复杂的心理世界和他思想性格中的另外一面,尤其是表现他性格里面那种内在的矛盾性,起了很关键的作用。

高:“我谎称梦中失了手,杨德祖咄咄逼人不罢休。”我想找个溜子(借口)就过去了,他咬住我不放。“求才难,才难求。”,这个是曹操当时跟杨修争吵完了之后,他当时当地、此时此刻的内心的非常真实的心情。而且这段唱词我写完了以后,我用了一个花脸从来没有唱过的一个板式——【反二黄慢板】。因为这个对花脸来说,他的唱腔是节奏比较快的,一般来说,花脸他不能形成慢板。如果他的性格能够达到唱慢板的话,可能这个角色就转换成老生了。因为在花脸那里不是演豪爽的人物,就是演鲁莽的人物。但这个角色在这个地方,我觉得可以有所不同,因为曹操不是一个简单的人物,他是一个非常伟大的政治家、思想家、军事家。他有这个条件,把这个唱腔唱成慢板。那么这个地方,我在板式方面是做了一些新的尝试。总之,这段东西,从唱词到唱腔都是我完成的。

陈:嗯。听您介绍了这么多,这个唱腔音乐可以说在主题上就有了清晰的定位,在它的音乐风格上也有了准确的把握,在继承和发展传统方面,您是既有继承而又有发展和突破。

高:是这样的。在传统的继承和发展上,这个戏的定位还是以传统为基础,以激活传统进行发展。所以这个里面用了一些老的曲牌,当时有些人反对我这个做法,觉得我这个地方用老的曲牌会跟主题的贯穿有矛盾。我当中用了【江儿水】的牌子,后面还有什么【三换头】【哭拔】等曲牌,我这样做是有意识地保留传统的,我觉得这些曲牌用在这几个地方是恰到好处的。主题贯穿是一个很好的链接整个音乐唱腔的手段,但它并不是唯一的。如果你认为主题贯穿是唯一的,那么请问一下《空城计》《玉堂春》它的主题是什么?以前我们没有主题贯穿,那么京剧就没有好的音乐了吗?我是很反对这个做法的。我不是不能写

主题,我现在上作曲课,我给学生做主题的练习,四句唱腔从头到尾连间奏带唱腔,我把主题用各式各样的从它的属调到下属调的自由创作方法教授给我的学生。但是我为什么要保留这些传统的曲牌呢?我觉得传统的曲牌就应该激活他,不是墨守成规地拿过来用。这样出来的唱腔,不会离开传统太远,但是又具有新意,目的还是想把传统的好的东西给保留下来。

陈:从音乐方面来讲,《曹操与杨修》这个作品是怎么在给各个角色、各个人物设计音乐形象的?比如说曹操、杨修、鹿鸣等人物,这些人物的唱腔音乐在表现他们各自的性格方面又是怎么定位的呢?

高:在曹操的唱腔设计上,我根据尚长荣先生的表演风格,把花脸的铜锤和架子两方面唱腔特色融合起来,他的唱腔设计不是纯铜锤,也不是纯架子。而且除了花脸这方面的以外,还融合其他一些行当的唱腔特点,包括像曹操唱【反二黄慢板】、前面“慨当以慷”十六个字的【西皮原板】的组成,弹拨的唱腔,后面唱【汉调】等等。

杨修呢,由于这个人物是由言兴朋来主演,他是言派的继承人,我倒是觉得言派来演杨修的确比较合适。体现在什么地方呢?言派的唱腔比较婉转,而且跳动的幅度比较大,所以杨修用言派的唱腔很合适。所以,我除了用传统的言派唱腔之外,还根据言派的风格特点,还给他新编了一些唱腔,像后面“休流泪,莫悲哀,百年好也终有一朝分开”那段唱腔,甚至我把一些地方戏的旋律也夹杂在里边,力求符合那种跳动比较大的杨修内心的波动状态。言派的唱腔比余派、杨派的跳动幅度都大,像在传统戏里面《卧龙吊孝》《白帝城》等常常有八度的大跳,六度的大跳,起伏性比较大。但是他又有婉转的部分,恰恰又很能表现杨修很有心机的一面,很细腻、很微妙的一面。实际上杨修这个人很聪明,但是聪明反被聪明误。有时候他就没有做到郑板桥先生所说的“难得糊涂”这点,有时候他抢在曹操之先,表露他的聪明太张扬、太率直了,最后造成他的悲剧。如果他再内涵一点,难得糊涂一些,可能会好得多。总的来说,这个戏的音乐不同于样板戏“三突出”的那种做法,它不搞那些“三突出”,或者是“高大全”这些东西,比较人性化吧。

陈:我们知道,这个剧本最初并不是专门为京剧写的,本子有些唱词也没有完全按照京剧的曲牌规律来写,那么,它的唱词可能会跟京剧的唱腔音乐有所疏离。但后来这个剧本拿到京剧来演,您从音乐操作上是怎么解决

唱词与唱腔的结合问题的?比如长短不一的词句如何给它配上既符合剧情又符合人物形象的既定的京剧唱腔曲牌等等,这些方面的您是怎么处理的呢?

高:这是在参与剧本修改的时候,随时参与,随时调整。对于成熟的作曲者来说,这实际上是很方便的一件事,而且我参与剧本的一度创作的欲望很强,有些编剧会很欢迎我,当然我不是为了在本子上签上我的名字,我是纯粹为了把这个戏做好而参与这个工作。在参与剧本创作方面,我会从人物的性格方面帮忙一起分析,我觉得哪个地方不足,哪个地方多余,哪些地方安排的唱词是合适的,哪些地方该唱的而没有唱,不该唱的却在那里无病地呻吟,该描述的地方却没有淋漓尽致地发挥……我就钻到本子里研究去了。在参与剧本修改的过程中,在大的方面,我甚至会提议剧本的结构改动,而小的方面就是调整它的唱词。

我为什么要狠狠的抓剧本呢?因为只有剧本立住了,你这音乐才不会白写!有的人不明白这个道理,拿过来一个新本子就开始写了。但是要知道,如果剧本没站住脚你就写音乐,最后这音乐有的时候可能就全废了。我大大小小写过百十来部戏,我也是吃过亏、交过学费的,因此我现在的创作才是这么做的,就是先研究透了剧本之后然后再作曲。可能像我这么搞戏曲作曲的人不多,有些戏曲作曲拿过剧本就匆匆写曲,不怎么研究剧本。我觉得,如果你给我三个月时间,我情愿两个月都扑在研究剧本上,最后一个月我再作曲。

陈:剧本定稿了,然后再作曲。

高:对!在和编剧一起研究剧本的过程中,在互相磨合剧本的时候,实际上我这个总体的音乐腹稿也就打好了。我写的时候,我抄谱都来不及呀,我脑子里的旋律、想法,抄都抄不过来。人家讲,高老师你的一段唱腔怎么那么快就完成了?因为我在前面做了好多好多工作了嘛,不是我拿来就稀里糊涂地写,我是做了充分的酝酿准备了嘛。

陈:经过您的这种调整,使得原本不是为京剧而写的剧本符合了京剧的要求,同时也在京剧的音乐上让传统与创新实现了很好的结合,对吧?

高:对,音乐方面,我觉得这个戏做到了传统跟创新的很好结合。以传统为主体和基础,然后加入大量的创新意识和尝试,就出现了很多东西是以前没有这么设计过的。相对来说,《曹操与杨修》是一部正剧嘛,所以我们特

别地在第三场做买卖那段戏进行一些比较诙谐的设计。三个军马米粮商,一个是四川的,一个是新疆的,一个是东吴的。东吴我借用了苏州评弹的唱法,四川的那个我借用了一点川剧旋律的唱法,新疆的我借用了一点新疆民歌(元素),让人物更诙谐一点,活泼一点。音乐的主旋律,主要的唱段还都是以京剧的为主。像曹操杀倩娘前那段唱腔,杨修夫妻对唱那些主要部分应该说是非常正统的京剧唱腔。但是在这个里面又有所创新,就像前面讲过的“寂寞三更人去后”那个唱段,就有过去花脸没有出现过的【反二黄慢板】。

陈:这是您给他重新赋予的?

高:对!熟悉京剧传统音乐的人看上去我这个设计像是传统的,但是在人物的一“杀”下去,我运用了幕后女声伴唱的手法,又是传统京剧所没有的。比如倩娘自杀的那段背景音乐使用幕后女声伴唱的方法来跟音乐的主题结合在一起,可以说,这种手法完全是一种歌剧音乐的创作手法,这种东西跟京剧音乐融合在一起,形成它的一种新意。

总之呢,我的创作是以传统为基础和主体,然后是在传统的基础上进行创新,而这个创新是根据剧情和剧目的实际需要来进行的,它不是为了创新而创新。最为重要的是,一定要让创新和传统具有一定的血缘关系,具有一种内在的统一性,这样既激活了传统,同时又赋予传统艺术一种与时俱进的品质,目的是要把我们的传统继承和发展得更好一些。

陈:嗯。您的实践就是激活传统、返本开新的生动注脚。高老师,由于时间关系,咱们今天就先谈到这儿,感谢您接受我们的采访!这次,在与您的交谈中,我们了解到了很多关于《曹操与杨修》的唱腔音乐创作方面的真实情况和重要信息,同时也增长了我们的京剧音乐方面的知识,让我们收获颇丰,以后有机会我们还要继续向您请教。再一次感谢您接受我们的采访!

高:谢谢!

(注:本文根据访谈录音整理成稿,录音整理由陈云升和张亚男完成)

责任编辑/孟彦军