

戴嘉枋

论京剧“样板戏”的音乐改革(上)

内容提要:20世纪60-70年代“文革”中的京剧“样板戏”风靡一时,至今尚有着广泛而深远的影响。本文拟通过京剧“样板戏”的音乐与传统京剧音乐的比较分析,对于京剧“样板戏”所进行的音乐上的改革经验进行初步的总结。并明确京剧“样板戏”的音乐改革集中了50-60年代以来中国戏曲音乐改革经验的结果,它虽然受到“文革”期间极左思潮的影响,存在着人物音乐形象塑造上的“高、大、全”的问题,但它在丰富京剧音乐的表现力和如何体现京剧音乐的戏剧性、时代性等方面,还是做出了有益的历史探索。

关键词:京剧;样板戏;音乐改革

中图分类号:J607

文献标识码:A

在20世纪60至70年代“文革”时期正式公演的京剧“样板戏”共有《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《红色娘子军》、《平原作战》、《海港》、《龙江颂》、《杜鹃山》、《磐石湾》等10部。从某种程度上来说,它们是中国60-70年代京剧现代戏精粹的代表。然而,“文革”中“样板戏”的音乐无疑又是一个十分重要而又令人不无困惑的问题。其重要,是因为它不仅是“文革音乐”艺术水平的最高体现,而且其社会影响不但喧嚣于文革的十年间,更在其后乃至当今都遗泽深远。其之所以令人困惑,是由于作为一个特定时代为政治服务并无处无时不在的产物,伴随着文革中种种不可名状的恐怖。由于作为政治动乱的文革已被彻底否定,由此人们很容易按此自然推断文革中为当时政治服务的音乐,都当扫入历史的垃圾堆。但是似乎令人难以理解的是,文革结束至今已近二十六年,“样板戏”的音乐却依然“阴魂不散”,在如今也不乏喜好者。因此,音乐史学家必须直面的问题那就是:“样板戏”的音乐何以会在艺术上有如此长久的生命力?

“样板戏”音乐这样一个特定历史政治文化的综合体,首先是应把“四人帮”、江青利用“样板戏”为其政治阴谋服务与从事“样板戏”编演的艺术家创作活动的不同目的区分开来;其次是有必要把“样板戏”中与政治关系密切的剧情与涉及政治较少的音乐加以剥离。在此排除了理应否定的因素共识之上,我们就不难探索“样板戏”的音乐何以会在艺术上有如此长久的生命力的奥秘了。本文拟对文革中京剧“样板戏”的音乐改革及其成功经验进行粗浅的论述。

京剧现代戏的“现代”涵义,一是从表现的内容上,相对传统京剧多是中国古代历史或古典故事传说,它们反映的都是中国现代革命历史的题材和人物;二是为适应现代题材和人物表现的需要,在固有的传统京剧艺术表现形式,特别是程式化的音乐形式上,有了引人瞩目的相应拓展,使之赋予了不同于传统京剧的“现代”色彩。

源于徽、汉,形成于清代道光年间的中国京剧,在100多年的发展中,影响遍及全国,名流辈出,剧目繁多,成为了中国最大的剧种。同时,在京剧的音乐上也形成了极其鲜明的传统特色并达到了相当高的艺术水平。这包括:

(一)留下了一大批著名并优秀的、久传不衰的流派唱腔。

(二)形成了生腔与旦腔同宫异调的两大旋律系统,不仅解决了生、旦同台音域、音区的矛盾,而且使唱腔性别化,使之阳刚、阴柔有别。

(三)生、旦、净、小生、老旦各自形成不同的唱法和演唱风格,具有一定的类别、年龄特征。

(四)形成了一整套严谨的唱腔布局、唱腔交接、板腔选择的标准和程式。

(五)形成了以京胡、京二胡、月琴“三大件”为主的“文场”唱腔伴奏体系,对唱腔起着引、承、托、帮的作用。

(六)拥有一套多功能的“武场”打击乐,以及弦管乐。打击乐既是武打戏中的主要伴奏手段,也是唱、念、做、打表演节奏连贯及制造舞台气氛的重要佐助。弦管乐的众多曲牌则有助于不同戏剧场面的渲染烘托。

作者简介:戴嘉枋(1949-),男,中国音乐学院研究员(北京 100101)

收稿时间:2002-01-02

但是,传统的京剧音乐从表现现代生活和人物形象来说,也存在着诸多的不足。这首先在唱腔上,虽然近百年来不少京剧表演大师根据自己擅演剧目中人物的思想性格,对传统唱腔的旋法唱法作了发展,并形成了异彩纷呈的流派,只是这些变化发展毕竟有限,从根本上来说,尚未摆脱“一曲多用”的窠臼。就人物音乐形象的刻画而言,唱腔本身仅具有性别及类型化的特征,缺乏独特的个性表现。其次,京剧唱腔严谨的唱腔布局、唱腔转接、板腔选择的标准和程式,作为一种既成的模式和规范,在很大程度上束缚了音乐的进一步发展。再次,京剧音乐的伴奏乐队,既有该剧种独特的风格特征,然而也存在着单调、尖噪的弱点。除了为唱腔伴奏外,在剧中对舞台场景、气氛的铺垫、渲染、烘托,以及深化唱腔的意境和情感表现功能,都还比较有限。

传统京剧音乐中的这些不足,如果说在传统剧目的表现中还不明显突出的话,那么,面临出现代剧目时,固有的这些缺陷就显得极不适应。正是由于京剧音乐传统程式、风格与现代生活、时代精神表现需要上的巨大差异,迫使京剧“样板戏”的音乐不能不在“既有程式,又限于程式”的前提下,对传统的京剧音乐进行历史性的拓展和变革。

一、以新创的板式丰富京剧板式体系

传统京剧唱腔,根据不同节拍、节奏、速度等格式,构成了一个较为完整的板式系统。京剧“样板戏”为使京剧音乐的板式在节奏、节拍、速度上的表现层次更为丰富,扩大其张力,又新创了一系列传统京剧音乐板式体系中所没有的板式。这些新创的板式包括〔西皮〕腔系中:

用于《海港》高志扬《满怀豪情回海港》、方海珍《暴风雨更增添战斗豪情》、《红色娘子军》吴清华的《打不死的吴清华我还活在人间》、《龙江颂》江水英的《人换思想地换装》、《平原作战》赵勇刚的《披星戴月下太行》等唱段中的〔西皮回龙〕;

用于《海港》方海珍《细读了全会公报》唱段的〔西皮宽板〕;

用于《海港》马洪亮《大跃进把码头的面貌改》唱段的〔西皮排板〕;

用于《奇袭白虎团》严伟才《中朝友谊花朵是鲜血来浇灌》,以及崔大娘和朝鲜群众《安平山上彩虹现》唱段的〔西皮一板二眼〕的3/4节拍板式。

在〔二黄〕腔系中,则借鉴了原〔西皮〕腔系中才有的〔二六〕、〔流水〕、〔快板〕等板式,创造发展出了:

分别用于《智取威虎山》杨子荣《胸有朝阳》及李勇奇与李母对唱《难道说与孩子相逢在梦境》、《平原作战》李胜《哪里有人民哪里就有赵勇刚》、张大娘《抗日的堡垒村稳如山》、《愿小英早归来带回喜讯》、《龙江颂》盼水妈《毛主席把阳光雨露洒满人间》、《红灯记》李玉和《党叫儿做一个刚强铁汉》、《红色娘子军》洪常青《万紫千红分外娇》等唱段的〔二黄二六〕;

用于《平原作战》张大娘《告别后盼亲人》等唱段的〔二黄流水〕;

用于《海港》高志扬《千难万险也难不倒共产党人》等唱段的〔二黄快板〕;

用于《平原作战》赵勇刚《人民的安危冷暖时刻挂心上》、《龙江颂》江水英《为人类求解放奋斗终生》及《让革命的红旗插遍四方》、《杜鹃山》柯湘《黄莲苦胆味难分》等唱段的〔反二黄二六〕;

用于《杜鹃山》柯湘《家住安源》等唱段中的〔反二黄中板〕;以及用于《海港》、《杜鹃山》无伴奏散板清唱中的〔反二黄吟板〕等。

京剧“样板戏”的新创板式还体现在将传统京剧小生唱腔〔娃娃调〕通过改造与发展,不拘一格地运用于一些本属旦角或老生行当的唱段中。诸如《智取威虎山》常宝《只盼着深山出太阳》唱段用了〔反二黄娃娃调〕、《坚决要求上战场》唱段谱以〔二黄娃娃调〕;〔西皮娃娃调〕则分别在《红灯记》铁梅《仇恨人心要发芽》、《杜鹃山》柯湘的《无产者》和李石坚《杜鹃山青竹吐翠》等唱段中得到应用。具有特殊旋法的〔娃娃调〕因其刚健勃发的英武之气,从而给本来以阴柔见长的旦角唱腔和稳健见长的老生唱腔注入了明快、激越的新色调,给人物增强了飒爽英姿的性格形象,显然是很有意义的。

应该看到,京剧“样板戏”的新创板式,完全是为表现某一剧中人物在特定剧情下的思想和情感活动,而传统板式又不足以揭示刻画,从而有针对地进行设计的。例如《海港》方海珍的《细读了全会的公报》唱段开头,体现的是她在复杂的“阶级斗争”情况下,学习了全会公报,顿时豁然开朗、眼明心亮,由此豪情激荡的情怀。曲作者为此替她设计的〔西皮宽板〕,既吸收了〔摇板〕节奏紧拉慢唱的特点,又在一板一眼的节拍基础上,赋予了宽广舒展、十分优美而又刚柔相济的唱腔旋律,使之新颖独特,又不失鲜明的京剧风格,并十分切合剧中人物的内心思想活动(见例1)。

又如《奇袭白虎团》中为表达崔大娘和朝鲜群众见到中国人民志愿军时所唱的《安平山上彩虹现》,在唱腔中吸收了朝鲜民族音乐的特点,并利用舞蹈型的3/4节拍,创造运用的〔西皮一板三眼〕,在体现了朝鲜民族能歌善舞特点的同时,又确切地表现了中朝军民水乳交融的情谊和见面时欢欣鼓舞、喜气洋洋的动人情景(见例2)。

再如《海港》马洪亮《大跃进把码头的面貌改》唱段中的部分腔词,虽然具有字数大抵相等、排比的意味,运用传统京剧里常用的〔垛板〕、〔回龙〕也未尝不可,但它们过于紧凑的节奏和规整的板式,与表现这位退休离开码头多年的老人重

返港口时带着诧异、惊喜的目光四处浏览的神情要求来说,显然过于拘谨了一些。因此曲作者创用了腔词具有相对的对称、排比,节奏又有所变化,并在旋法上同前后〔西皮原板〕贯穿一致,却又颇带几分诙谐的〔西皮排板〕,将马洪亮的形象在音乐上刻画得神情毕现(见例3)。

例1



例2



例3



在京剧“样板戏”中〔西皮回龙〕也是颇具特色的新创板式。传统京剧〔西皮〕中的〔回龙腔〕作为一种附属于其他板式的特殊拖腔,腔调大同小异,并且大多没有一句完整的唱词。〔西皮回龙〕则是借鉴了〔二黄回龙〕的某些板式特点,结合〔西皮〕音调,创新发展成多有唱词完整的句子,又相对独立的板式来加以运用。例如《平原作战》赵勇刚《披星戴月下太行》和《奇袭白虎团》严伟才《为人类求解放粉身碎骨也心甘》唱段中的〔西皮回龙〕,揉合了〔西皮原板〕的节奏和〔二黄回龙〕拖长腔的特点;而《龙江颂》江水英《人换思想地换装》唱段中的〔西皮回龙〕,则是借鉴了〔二黄回龙〕由垛句转长腔的形式发展而成的。至于像《海港》高志扬的《满怀豪情回海港》,又是根据多唱词的加垛句式,仿效〔二黄回龙〕加垛的形式,辅以〔西皮〕腔的旋律音调融合成〔西皮回龙〕,使之既与这个板式前后相接的〔西皮〕生腔在旋法上自然顺畅和谐,又通过〔西皮回龙〕前紧后松的节奏变化、句末的长拖腔,张弛有致而又富有激情地表达了剧中人胜利完成任务后兴奋、喜悦的心情(见例4)。

由于京剧“样板戏”中新创的十余种板式,除了〔西皮一板二眼〕为完全新创造的3/4节拍形式,其他的都是在〔西皮〕、〔二黄〕腔系固有板式相互吸收、补充的基础上发展形成的。因而这些新的板式既大大丰富了传统京剧唱腔在节拍、节奏、速度上的表现功能,同时却又都保持了京剧唱腔的风格本色。如果知道了传统京剧在一百多年的历史发展中,构成板式体系的板式总共不到20种,而在十余年的京剧现代戏创演中就增加了10多种,那末就不难看到它们在京剧音乐

发展史上的重要意义了。

例 4



二、声腔体系中变化句式及其结构的多样化运用

由于传统京剧唱腔的唱词多为半文(言文)半白(话文),唱词也绝大多数为规整的七字句、十字句,而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。这种变化,一是与传统京剧相比,从构成唱腔的基本单位,如乐逗、乐句的旋法上,扩腔与缩腔的句式变化手法运用得极为频繁,在京剧“样板戏”的唱腔中,极少有一个乐句是完全合乎传统京剧规定程式的;二是从句式结构上来看,不仅大量运用句前加帽、句中夹垛或插腰、句末搭尾等扩充句式,以及减少唱词或不减唱词等减缩句式等等传统的句式变化手法,而且在实际运用中,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。这些从句逗、乐句到句式结构诸多变化手法灵活多样的运用,极大地提高了京剧声腔体系的戏剧性表情功能。

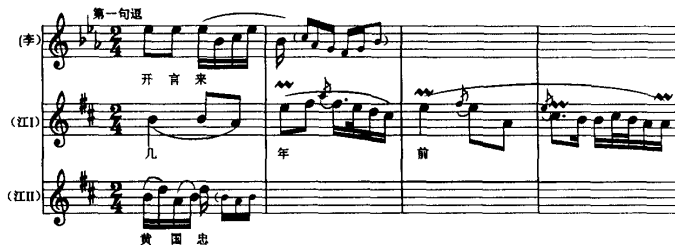
仅以传统京剧旦角的〔二黄原板〕基本句式,与“样板戏”中若干女声唱段中同类板式的句式进行比较分析,就不难看出京剧现代戏句式变化的多彩多姿。

旦角〔二黄原板〕传统的基本句式具有以下规律:首先在起落板上,无论上句或下句,均以“板起板落”居多;其次是上句落音以 Do 较多,下句常落 Sol;再次按每句唱词为七字句或十字句来看,大都可划分为三个句逗,并分别形成 2+2+3(七字句)或 3+3+4(十字句)格式。其中上句的基本句式结构如下:

┌ 第一句逗 ─┐			┌ 第二句逗 ─┐			┌ 第三句逗 ─┐		
x x x (x x)			x x x (x)			x x (x) x DO—		
十字句①②③			④⑤ ⑥			⑦⑧ ⑨ ⑩		
七字句① ②			③ ④ ⑤			⑥ ⑦		

上图中 x 为唱腔旋律; (x) 为过门旋律; ①②③……表示唱句中唱字。据此,若以传统京剧《二进宫》中李艳妃唱段中的〔二黄原板〕,同《龙江颂》江水英的《百花盛开春满园》和《望北京更使我增添力量》唱段中的同类板式的上句,按句逗逐一比较,可以看到:

例 5





相比《二进宫》李艳妃〔二黄原板〕近于基本句式的上句结构,江水英的唱腔Ⅰ为抒发她对300亩良田的深情及对90000亩旱地的关切,唱腔于第一句逗将曲调句幅进行了扩充,并赋予了向上五度转调的因素及比较丰富的润腔,在慢速中寄寓了回忆与畅想的意味。而她的唱腔Ⅱ,体现的是她对阶级敌人活动的分析,因此在第一、二句逗的曲调上均作了紧缩处理,速度较快,基本没有润腔,形成了紧凑简捷的叙述。尽管上述三例都是十字句的〔二黄原板〕上句,但因句式内旋法进行的不同处理,使它们各具明显不同的感情色彩。

在有的京剧“样板戏”唱腔中,还有将扩腔与缩腔结合起来应用,从而使唱腔于旋法上产生其特有表情功能的。

例6



这是《杜鹃山》柯湘《全凭着志坚心齐》唱段中开头的一个〔西皮慢二六〕下句,它就结合了扩腔与缩腔的手法,从音乐上体现了游击战辗转迂回、机敏灵活的形象。

如果说扩腔与缩腔还是传统唱腔句式变化固有的基本手法,只是在“样板戏”中被广泛运用的话,那么京剧“样板戏”在唱腔句式结构中的众多灵活的艺术处理则更引人注目,这特别体现在一些拥有新诗体长句唱词唱腔的扩充变化句式上。如《海港》方海珍《想起党眼明心亮》那个〔二黄〕成套唱腔后半部:

〔双加帽〕 党啊,党啊! 〔原板〕 行船的风,领航的灯,长风送我们冲破千顷浪,明灯给我们照亮了万里航程!
 〔上句〕 想起党眼明心亮顿时振奋, 〔二六〕 解疑难需依靠码头工人。 〔扩充加垛〕 他们能山头踩出平坦路,他们能海底捞出绣花针。
 〔双搭尾〕 坚决听党的话顽强挺进,听党的话顽强挺进,这一场一定要全胜收兵!

这是一个由〔摇板〕、〔原板〕、〔二六〕三个板式组成,实际上却可以视为有仅有一个〔二黄原板〕上下句为主体、多词庞大的扩充句式。开头的〔摇板〕虽然保留了这个板式紧拉慢唱、外松内紧的特点,但它一反〔摇板〕习用的无板无限或有板无限的自由节奏,采用了颇为规整的一板一眼 2/4 节拍律动,为此可以把它看作是后继的〔原板〕的句前加帽。在进入〔原板〕后,唱腔反而没有采用这个板式的一板一眼节拍,而是根据唱词中两组长短悬殊的排比句,极为灵活地作了有板无眼的加垛扩充处理,于“照亮了万里航程”才过渡到一板一眼,并在句末缀以一个热情洋溢的长拖腔。又经过了6小节的过门后,方始了〔原板〕的上句。这个上句虽有扩腔变化,但无论就其句式、旋法乃至句末的落音,都还十分规整。值得注意的是〔原板〕取消了下句,上句之后紧接以传统〔二黄〕腔系中所没有的〔二六〕板式,利用〔二六〕速度快、板头紧、腔幅短、唱

字密的特点,使它实际上成为了一个减缩句式的〔原板〕下句,并将“他们能山头踩出平坦路,他们能海底捞出绣花针”借用〔回龙〕的方法,巧妙地形成了夹垛的扩充句式,又在落音上赋予了〔原板〕下句句式终止的特点。只是因〔二六〕紧密的律动还不足形成圆满的句式终止感,唱段在音乐上又随“听党的话顽强挺进”唱词应用双搭尾方式作了处理,最后才在坚毅沉着的散板旋律中结束全曲。

在集多种扩充变化句式手法于一体,同时又综合其他因素而富有创新意义的成功例子,则以《杜鹃山》柯湘的《乱云飞》唱段尤为典型:

① 上句 ————— 下句间加垛 ————— 搭尾 下
〔二黄原板〕(那)毒蛇胆施诡计险恶阴狠,须提防内生隐患,腹背受敌,危及全军,危及全军。

② 上句 ————— 下句 ————— 多句搭尾 ————— ③ 上句 —————
面临着胜败存亡,我的心,心沉重,心沉重,望长空,望长空,想五井, 似看到,万山丛中战旗红,
幕后台女声齐唱 —————

下句 ————— 搭尾 ————— ④ 加帽 上句 —————
毛委员指航程,光辉照耀天(哪),天地明! 光辉照耀天地明天地明! 想起您,想起您,力量倍增,从容
幕后台男女声合唱 —————

搭尾 下句间加垛 ————— 扩充叫散
镇定,从容镇定,依靠党,依靠群众,坚无不摧,战无不胜,定能够力挽狂澜挫匪军, 壮志凌云!

在这个唱段后半部分由4个上下句组成的〔二黄原板〕段落中,为了刻划柯湘对内奸可能给革命队伍带来危害的忧虑,以及毛委员、党和群众给予她必胜的斗争信心等极其丰富而又复杂的心绪,唱腔不仅大量使用了句头加帽、句中夹垛和句末搭尾等扩充句式的手法,并结合了多种新颖独到的艺术处理。首先在第②、③句的下句搭尾中,分别借鉴了高腔的帮腔形式,以幕后台女声齐唱和男女声合唱来佐助柯湘内心活动的刻划。前者采用宽阔的节奏,在深邃低徊和继起高扬的长腔旋律里,有力地渲染、烘托了她沉重的心情;后者的节奏规整刚健,音调明快豪迈,体现了她无比坚定的信心。其次,唱段充分利用了节奏、速度上的张弛对比,既在总体上形成了先抑后扬的情绪发展的格局,但在每个句子中又各有精到的处理。这包括一方面在节奏的律动上打破了〔原板〕一板一眼的程式,于第③句和第④句下句前半部分,运用了有板无眼的1/4节拍,配合唱腔中某些字音密集的夹垛句,在较快的速度中形成了激扬历厉的情绪律动;另一方面,又在某些唱句乃至唱字上,像“心沉重”的“重”字,“天地明”的“明”字,以及“想起您”等,谱以句幅长大的抒情性扩腔,使其饱满炽烈的感情得以淋漓尽致的抒发。再次,在第②句的下句及其多句搭尾的长腔中,唱腔的调性由D宫通过变化音,巧妙地向E宫作了上方大二度的临时性转调,利用调性的对比,很好地展示了柯湘忧虑、不安的心情。

例7



京剧“样板戏”唱腔对传统声腔体系的改革,不光体现在对构成唱腔基本单位的句逗、乐句及句式结构上灵活多样地运用了变化手法,在使用同一腔系的若干板式组接为成套唱腔的布局上也不乏出新之处。

传统京剧唱腔的套式结构布局,因囿于〔二黄〕、〔西皮〕两个腔系各自伴奏京胡的定弦不同,成套唱腔几乎都是由同一腔系的若干板式组接而成的,〔二黄〕、〔西皮〕一般不能混用。尽管行腔明快活泼或高亢激昂的〔西皮〕,另有下四度转调、行腔稍为低徊深沉的〔反西皮〕;凝重稳健或委婉抒情的〔二黄〕也有较之激越挺拔的〔反二黄〕,这些转调产生的“反”

腔在一定程度上丰富了某一腔系的表情功能,但传统唱腔套式结构布局的逻辑依据,主要还是依靠同一腔系不同板式组接中的节奏律动和速度变化,而不是转调,并由此形成了以速度、节奏为主要标志的成套程式。这些程式包括:

由纯用正调板式组接成速度由慢到快的套式;由〔导板〕、〔回龙〕开唱的套式;由整、散板式交替或快慢速度交替的套式;将上述组接方式合用的综合套式;以及由同一腔系正、反调构成的套式等。

如《空城计》诸葛亮与司马懿共唱的42句主要唱段,就是由〔西皮慢板〕—〔原板〕—〔快板〕—〔二六〕,在〔西皮〕腔系中纯用正调,按慢—中速—快—中快的速度变化次序组成的。而《卧龙吊孝》中诸葛亮的唱腔则是由〔二黄导板〕—〔回龙〕—〔反二黄慢板〕—〔二黄原板〕形成的较慢—中速—慢—中速这样快慢交替、并合用正调与反调,〔导板〕与〔回龙〕开唱等多种因素的综合套式。

《智取威虎山》杨子荣《胸有朝阳》与《红灯记》李铁梅《仇恨入心要发芽》均属〔导板〕、〔回龙〕开唱的套式,只是前者运用了〔二黄〕腔系,后者为〔西皮〕。在〔二黄〕腔系〔导板〕开唱的套式里,也有以〔散板〕替代的。如《海港》高志扬的《一石激起千层浪》,运用的就是〔二黄散板〕—〔回龙〕—〔慢原板〕—〔原板〕的套式。

整散、快慢交替以及综合的套式,由于音调节奏转折层次较多,适宜表达复杂曲折的内心活动,所以大多用于结构比较庞大的长套式。如《红色娘子军》吴清华《找到了救星,看见了红旗》唱段,其中的内容既有她到了苏区后的激动,又有对南霸天滔天罪恶的控诉和复仇的心愿,以及为自己千辛万苦终于找到归属的欣慰和兴奋,还有义无反顾投身革命的决心。其丰富的内涵唱段运用了〔反二黄〕的一系列板式组接来表达:

〔反二黄散板〕—〔原板〕—〔快原板〕—“紧拉慢唱”—〔垛板〕
 └─散─┘ └─整─┘ └─散─┘ └─整─┘

整散交替的套式有层次地刻划了主人公跌宕起伏的情绪变化和百感交集的思想活动。而《智取威虎山》李勇奇《自己的队伍来到眼前》,则采用了快慢交替的套式。它以快速紧凑的〔二黄碰板〕,春雷爆发般抒发了见到朝思暮想的解放军时兴奋的心情。在中速的〔原板〕里又以细腻的渐慢、稍快、再稍慢而慢速的速度变化,辅加以加垛、拖腔等旋法变化处理,倾述了他“错把亲人当仇敌”的愧疚,以及往昔苦难岁月中难诉的仇怨与悲愤,最后在疾厉的〔垛板〕中表达了他跟党闹革命的决心。《海港》方海珍的《忠于人民忠于党》唱段,于套式上综合了整散、快慢交替的布局方法。在这个方海珍做韩小强思想工作的唱段里,运用了:

 └─慢─┘ └─中速─┘ └─快─┘ └─中快─┘ └─慢─┘ └─中快─┘ └─快─┘ └─中─┘
 〔反二黄慢板〕—〔原板〕—〔垛板〕—〔摇板〕—〔吟板〕—〔摇板〕—〔垛板〕—〔摇板〕
 └───────────┘ └───────────┘ └─整─┘ └─散─┘
 └─快─┘
 └─〔垛板〕—〔快垛板〕─┘
 └─整─┘

唱段通过丰富多样的板式和刚柔兼备的旋律,表现了她在教育中沉痛激奋的回忆、苦口婆心的规劝,以及语重心长的激励等诸多周到细致的工作方法和恳切热诚的情怀,令人可亲可敬。

《海港》马洪亮《共产党毛主席恩比天高》与韩小强接唱的《这斑斑血泪史我没忘掉》,是同一腔系正、反调构成套式的成功例子。马洪亮的唱段开始是〔二黄慢板〕,在悲愤沉痛的唱腔中回忆了小强的爹为活命带病扛煤的情景,到“惨死在煤堆旁”时转入了抢天呼地式的〔二黄散板〕,并接踵在“我仇恨难、难……消”的“难”字起,转入了〔反二黄原板〕,使唱腔的情绪尤显得痛切剧烈,而后韩小强的接唱,又由〔反二黄原板〕转入了稍见明快的〔二黄原板〕。

京剧“样板戏”在唱腔套式上的最大出新,还是在于打破了传统京剧〔二黄〕、〔西皮〕两大腔系不能在同一唱段中混用的禁忌,开始在同一唱段中采用它们构成套式。这首先在《智取威虎山》杨子荣《迎春色换人间》的唱段中,运用了〔二黄导板〕—〔回龙〕—〔原板〕—〔散板〕—〔西皮快板〕的组接方法。不同腔系混用于同一唱段,是因为这一唱段所刻划的人物情绪有极明显的对比或转折的表现需要。《迎春色换人间》唱段前半部分重在“抒豪情,述理想”,〔二黄〕腔正契合了唱词要求的深情、舒展的表情功能;后半部分的内容是“表决心,见行动”,〔西皮快板〕快速高亢,挺拔有力,有助于杨子荣“捣匪巢定叫它地覆天翻”叱咤风云逼人气势的体现。可见其布局完全是根据唱段的表现需要和思想情绪的发展层次来设计的,决非单纯地为出新而出新。类似的两种腔系在同一唱段中混用的,还有《平原作战》李胜《哪里有人民哪里就有赵勇刚》的唱段,其套式为:〔二黄导板〕—〔回龙〕—〔原板〕—〔二六〕—〔西皮快板〕。

正因为京剧“样板戏”的唱腔,注意了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的原则,在具体的唱腔音乐设计中,从旋法、句式到构成套式的板腔连接,都在充分继承传统京剧唱腔的同时,又不拘于原有流派、行当、格式的规定,作了大胆而又慎重的创新,从而使京剧“样板戏”的唱腔音乐,既很明显地姓“京”,即它们都是地地道道的京剧,但又具有不同于传统京剧的丰富多姿、生动活泼的崭新面貌。

三、赋予京剧音乐鲜明的人物个性和时代特征

无论是新创板式,还是运用各种方法扩大京剧声腔体系的表情功能,作用于具体的唱段,它们的作用至多是通过人物在特定场景中的言行举止或内心活动的刻画,从某一侧面或某一事件上完成剧情与人物的表现需要。但从音乐戏剧性总体上要求人物个性和时代特征的体现来说,显然还缺乏能贯穿始终的主线。传统京剧音乐,从唱腔、过门到伴奏,在人物个性的总体表现上往往更多地带有类型化的特点,个性并不鲜明,这是一个致命的弱点,更遑论时代特征了。因此,京剧“样板戏”在面临如何赋予京剧音乐鲜明的人物个性和时代特征方面,几乎是一个完全崭新的课题。

对于人物个性特征在音乐中的体现,京剧“样板戏”吸取了西方歌剧音乐中一般运用人物主题或主导动机音乐的有益经验,史无前例地在京剧音乐中创用了个性化的人物主调,并在具体人物唱腔的设计中作了充分考虑。

人物主调在京剧“样板戏”中的运用有个历史发展过程。在“文革”前成型的几出京剧现代戏音乐中,开始并未采用人物主调。在《智取威虎山》于“文革”伊始首先尝试性运用这一方法时,也只是以《解放军进行曲》作为杨子荣的主题,用《三大纪律八项注意》的音调为参谋长的主调。而这两个曲调同时也是追剿队英雄群像的音乐象征。两个不同音调虽然使它们在一定程度上具有了区别人物身份的主调音乐特征,但这种与人物个性并无内在联系的标签式人物“主调”音乐,显见在艺术上还是比较稚拙的。只是《智取威虎山》纵然在人物主调音乐上个性特征较为模糊,在之后的多次音乐修改中也未予重新设计,然而因为它在对杨子荣和参谋长为主要人物的唱腔设计中始终注意了两者音乐形象的区别,根据参谋长是少年老成、深谋远虑的青年指挥员,而杨子荣则是性格较为粗犷刚强、机智勇敢的侦察员于个性、身份上的差异,在音乐设计过程中,对参谋长唱腔主要参用高(庆奎)派老生腔,行腔略见沉稳质朴、酣畅劲拔,于板式上较少采用快板;而杨子荣唱腔则参用余(叔岩)、言(菊朋)派老生腔为主,兼收小生腔和花脸腔,行腔刚健挺拔、激越奔放,速度、板式的选择也以快板较多,突出其果敢利索。也因此《智取威虎山》的音乐从总体上来看,其中主要人物的个性特征仍是鲜明、饱满的。

京剧“样板戏”真正有意识在音乐上创用人物主调,是于1971年7~9月间定型的《海港》和《龙江颂》两出戏中。在那两出分别反映中华人民共和国成立以后六十年代工农业战线现实斗争生活的戏里,均为女性的上海港某装卸队党支部书记方海珍,和龙江大队党支部书记江水英,是那两出戏中的最主要人物。《海港》根据方海珍是社会主义时代无产阶级女英雄,具有雷厉风行、豪迈奔放的性格特征,为她设计了一个速度快、力度强,具有上四度特性音调、开放明朗的人物主调,并运用于第一场《突击抢运到江岸》唱腔引子开头,为她的首次出台亮相在音乐上先声夺人地作了铺垫。

例 8



伴同方海珍精神抖擞地亮相的,则是这个人物主调节奏舒展宽阔、旋律相应增繁的变体。

例 9



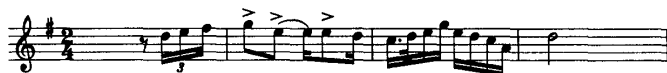
之后,在不同的剧情、不同的场合中,方海珍的人物主调以多种变体出现。如第四场唱腔《坚决彻底把仓翻》的前奏,为表达群众在她带领下翻仓的决心,这个主调作了压缩,只保留了几个骨干音:

例 10



而在唱段《细读了全会公报》的前奏中,它伸展成为异常深情宽广的旋律,以展示方海珍开阔的革命胸怀:

例 11



这个主调的变体在此唱段的每一个乐句后的过门中都穿插出现,并随着感情起伏和唱腔落音作了模进处理。在唱腔旋律作不同的展衍时,用统一材料的过门加以贯穿,使整个唱段更为严谨统一,这是传统京剧音乐中前所未有的。

方海珍的音乐主调及其变体不光出现在与她相关唱段的前奏、过门及结尾的器乐段落里,也不时水乳交融地渗透在

她的唱腔中。如第一场她上场唱的《争分夺秒攻难关》中“长天”处的唱腔就是以人物主调作扩腔处理的。

例 12



在第二场方海珍《行船时需提防暗礁险滩》唱段末句的散板唱腔及尾奏也运用了人物主调。

例 13



又如第四场她的《暴风雨更增添战斗豪情》唱段中〔慢原板〕最后一句“喧腾”的唱腔；第五场《想起党眼明心亮》中〔慢板〕末句“长风”的大拖腔，均繁简不一地贯穿了人物主调。

例 14、15



再如第六场《毛泽东思想东风传送》唱段中“心连心”的拖腔也运用了人物主调的因素。

例 16



除此之外，为表现方海珍雷厉风行、豪迈奔放的性格，在《细读了全会公报》和《毛泽东思想东风传送》等唱段中，用小生腔的下旋法加强唱腔雄浑挺拔的气势；在《定把你无蓬的船儿拖回港》等唱段中，揉合了花脸腔中刚健有力的因素。在表现她于矛盾冲突中深入细致考虑问题的《想起党眼明心亮》和《忠于人民忠于党》等核心唱段里，在“踪影”、“景象”等唱词上谱以刚柔相济、回旋跌宕的多节腔。为表现她在剧中感情的起伏变化，唱腔设计还运用了旋律、节奏、调性、板式的多样对比，以及刚柔、开阖、收放等富于变化的反复交替。这些都有效地使音乐和人物的思想感情、性格气质和时代气息有机地统一起来。

《龙江颂》中的江水英由于是一个农村妇女干部，除了具有坚强果敢的一面，性格中又不无热情细致的特点，因此她的人物主调既有刚劲健朗、挺拔向上的因素，同时又在旋法上带有小二度回绕式级进赋予的柔和亲切的特征，它作为音乐形象具有较大的可塑性。

例 17



与《海港》里方海珍的主调音乐贯穿运用中大多采用旋法上繁简变化的展衍方法相比，江水英的人物主调在戏中的

出现,更多地是根据剧情和人物表现需要,作必要的调式调性的变换。如在第二场她与李志田对唱的《百花盛开春满园》唱段的前奏中,主调在下四度中出现,并在调式上改原来的徵调式为A商调式,以其具有的温和深沉的情感因素,伴着她“这大田是咱们亲手开,这庄稼是咱们亲手栽,怎么能不想啊”的话白,体现了她对当年亲手开垦的300亩高产良田的一片深情:

例 18



于第二场末表现在江水英带领下群众决心冲上堵江第一线的闭幕曲中,人物主调又变为坚定明朗的宫调式,如同进军号一般:

例 19



在第五场“抢险合龙”时,为了表现江水英奋不顾身率先跳入水中抢险,将人物主调转为上四度“扬调”,并使它改为动力性较强的E宫角调式:

例 20



频频运用人物主调在调式调性上的变体,并不意味着就完全排斥它在旋法上变化发展手法的运用。事实上江水英的主调在《龙江颂》中常被分解成两种特性音调于全剧中被贯穿运用。其一是主调开头部分带有同音反复而又颇具节奏特点的音型,它从一开始就不时出现在诸多唱段的过门里。其二是以江水英主调后半部分变化发展而来的一个明快爽朗的特性音调:

例 21



这一特性音调不但被运用于与江水英相关唱段的引子、过门和结尾,而且有时也直接融入了唱腔。

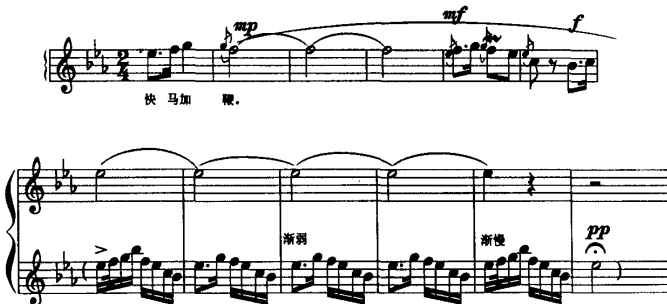
两种特性音调的贯穿使用在第六场江水英《一轮红日照胸前》唱段中体现得尤为典型。在这个以〔西皮原板〕板式、却在旋法上又掺入了江南民歌因素的唱段引子里,就综合了这两种特性音调。

例 22:



其后第一种特性音调几乎在大小过门中均被贯穿使用了,而第二种特性音调,分别被运用于唱段中“照胸前”和段末的“快马加鞭”拖腔里。

例 23



在第八场江水英唱段《为人类求解放奋斗终身》里,两种特性音调的贯穿使用也相当多。江水英的人物主调在剧中

的变化发展使用还包括在第六场幕间曲中,为表达同志间的互相帮助、阶级友爱的深情,这个主调变化得极其优美抒情:

例 24



《海港》和《龙江颂》人物主调的运用,并未只限于这两个最主要的人物。《海港》还为另一个人物高志扬及码头工人整体设计了音乐主题,并在全剧中贯穿运用。而《龙江颂》则另有一个表现社员群像的音乐主题,以及阿坚伯、阿莲、盼水妈、李志田等有特色的音乐形象,伴同江水英人物主调在全剧中运用。

人物主调在京剧“样板戏”中的运用,不光是因据于具体人物设计,在音乐形象上赋予了某一人物的典型化特征,从而在音乐上使它们各具鲜明的个性,互不混同,史无前例地克服了传统京剧人物唱腔仅有类型化特点而缺乏个性的弊端。其更重要的意义,还在于人物主调在全剧中的变化发展贯穿运用,如同一根线,将本来具有相对独立表情意义的唱段和器乐段落,有机地串联到了一起,使全剧音乐既有对比、变化发展,于整体上又十分严谨统一,由此从整体上极大地提高了音乐戏剧性表现功能。正因如此,继《海港》和《龙江颂》之后,人物主调及其在全剧中贯穿运用的方法,无论在修改的《沙家浜》、《红灯记》,还是于几乎是新创作的《红色娘子军》、《平原作战》、《杜鹃山》、《磐石湾》等京剧“样板戏”里,都被得到了采用。而其中由于音乐形象极为鲜明突出,给人留下深刻印象的,当数《杜鹃山》柯湘的人物主调和它在全剧中的运用。

柯湘的人物主调在音乐上既显得清新刚劲、英姿勃勃,带有当时赋予英雄人物所规定的色彩,又于低音迂回的级进中突出了她坚毅深沉的性格特征:

例 25



这个人物主调在剧中的贯穿运用,可以说综合并发展了《海港》和《龙江颂》人物主调的创作方法,并运用得更为娴熟合理。

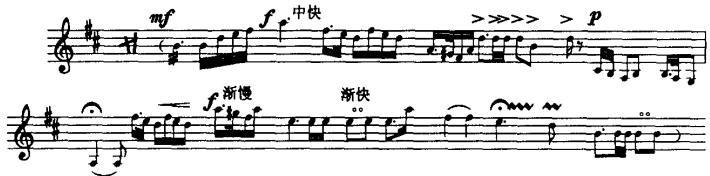
首先,《杜鹃山》更重视人物主调在音乐上赋予人物形象的主导贯穿作用。在柯湘总共 11 段的唱腔里,每段唱腔都以其人物主调作为引奏,只是根据各个唱段不同的思想内容,人物主调作了不同的变化处理。如在《无产者》的引奏里,它完整出现一次后,于上五度调性中又完整出现一次;而于《血的教训》的引奏内,则采用紧缩节拍和改变调式终结音的方式。

例 26



再像在《乱云飞》的引奏里,人物主调先完整出现一次,然后接以主调跌宕起伏的变奏,以呈示主人公此时此刻在严峻的形势下翻腾不已的心潮和万千思绪:

例 27



人物主调及其变体始终运用于唱腔引奏的显著位置,不仅具有明确人物的作用,而且为接踵而来的唱腔从思想情感上作了有力的铺垫。

其次,柯湘人物主调中代表她坚毅深沉性格的特性音调尤具重要的表现作用。这个特性音调不但贯穿于她所有唱腔的引奏及“序曲”、“幕间曲”中,而且屡屡融汇贯穿于她的唱腔及过门。如《乱云飞》〔二黄慢板〕中“杜妈妈遇危难毒剂受尽”一句,“遇危难”的拖腔及过门,各运用了一次特性音调,使唱腔显得格外沉痛深切:

例 28



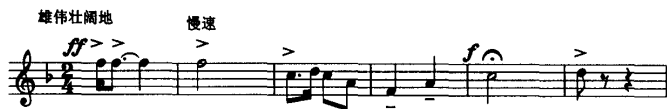
于《血的教训》[反二黄慢板]“你要把前因后果细思量”句末拖腔中,这一特性音调因分别在 E 宫与 A 宫调性中出现,调性转换十分巧妙,大大增强了唱词“思量”的内涵。谱

例 29



与传统京剧的音乐几乎毫无与剧情相应的时代特征而言相比,京剧“样板戏”的音乐十分强调与剧情所反映的时代相吻合,并一般均由全剧的音乐主题而加以集中体现。以《红灯记》为例,根据该剧所反映的铁路工人李玉和一家与日本侵略者顽强英勇斗争的主题,该剧选用了抗日战争时期革命历史歌曲《大刀进行曲》音调,作为全剧的音乐主题,并在全剧《序曲》一开始就得以强烈的铜管乐器作了展示,配合弦乐 16 分音符上下行的急促进行,加上急速的京剧锣鼓,使序曲富有战斗性、时代性及京剧音乐的特色:

例 30



这一主题在之后的幕间曲、主人公李玉和的几个唱段前奏和过门,以及第 10 场“伏击歼敌”、11 场“胜利前进”的器乐段落中多次被变化运用,用于体现波澜壮阔的抗日战争时代背景。

与这个全剧的音乐主调相配合的,是为全剧既象征革命传统,又是地下斗争联络暗号的重要道具-红灯设计的“红灯主题”:

例 31



这个刚毅坚定的主题在第 1 场李玉和手提红灯出场、第 2 场交通员认红灯、第 5 场铁梅听奶奶说红灯、第 8 场刑场上李玉和《万里长江波浪翻》唱段中,都多次出现这一音调。在李玉和核心唱段《雄心壮志冲云天》里,为配合描绘浮现在他眼前壮丽的斗争场面和胜利后的灿烂景象,过门中也出现了这个主题的变奏;而于李奶奶《学你爹心红胆壮志如钢》、《血债要用血来偿》这两个痛说革命家史唱段过程中,这个主题更经过变化发展运用于唱段和念白中间。

此外,《红灯记》还有抒情性很强的表现劳动人民骨肉情的音乐主题,以及采用日本音调体现鸠山等反面人物而显得阴森、灰暗、重浊的日寇主题,分别被运用于第 3、5 场及第 1、6 场等相关的场景里。

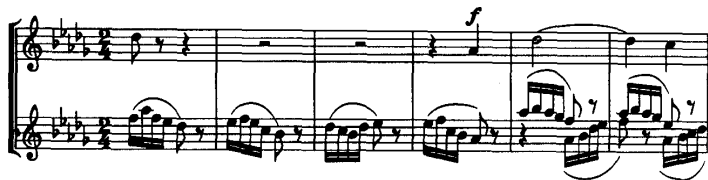
《海港》则在显示全剧主题思想,体现码头工人朝气蓬勃、积极向上,胸怀祖国、放眼世界的豪情壮志的《序曲》中,综合运用了两个音乐主题:一个是《国际歌》的音调,作为肩负国际主义援外任务的码头工人群像主题;另一个是表达码头工人热情积极、忘我工作的劳动主题,这两个主题一度在《序曲》中交织迭置出现,形成了一幅气势雄伟而又紧张热烈的场面,揭示了社会主义时代码头工人的精神面貌(见例 32)。

其中劳动曲的主题,在紧接于《序曲》的第 1 场劳动场面中运用,形象地烘托了海港欢腾的劳动景象。之后通过变奏,又在第 2 场韩小强扛包时和第 5 场翻仓劳动时几次出现,有力地绚烂;渲染了劳动的热烈气氛。而《国际歌》的音调,则第 2、4、5、6、7 场及全剧终曲《高举红旗奔向前方》唱段中屡屡出现,既贯穿性地概括全剧的中心思想,突出了码头工人的国际主义精神及其豪情壮志,也赋予了全剧以鲜明浓郁的时代气息。

京剧“样板戏”音乐对时代特征体现的着意追求,同时表现在对一些唱段及其伴奏的精心谱作上。1966 年修改本的

《智取威虎山》，在杨子荣《胸有朝阳》的唱段末句及尾奏中，即利用〔二黄〕唱腔落音的特点，巧妙地衔接到了《东方红》音调上去，既使它与剧中朝霞灿烂的林海雪原瑰丽景象相映，同时点明了主人公对毛主席的无限忠诚及毛泽东思想是他智慧和力量的源泉，有力地起到了深化主题的作用。

例 32



例 33



这一率先将革命历史歌曲的音调如此自然而又妥贴地“嫁接”到京剧音乐中去的方法，无疑对其后的京剧“样板戏”音乐具有莫大的启迪作用。

虽然毋庸置疑，京剧“样板戏”的人物主调及其为反映时代特征而谱作的主题音乐，存在着某些贴政治标签的公式化倾向，但当时的音乐工作者和戏曲工作者在这些戏的音乐创作中，基本还是从具体的内容、人物出发，尽可能做到感情、性格和时代感都对头（即当时俗称为“三对头”），而且打破了传统京剧音乐流派、行当、旧格式（当时称为“三打破”）等规范，在借鉴西方歌剧音乐创作方法过程中，成功地促进了京剧音乐的巨大变革。只要将其异彩纷呈的人物主调和具有时代特征的音乐主题，及其它们在剧中灵活多样的贯穿运用，再与传统京剧由固定程式规定，到处套用的“曲牌”、“行弦”、“小拉子”、“过门”略作比较，即可以发现其变革的重要意义了。

- ① 可参见拙著《“样板戏”的风风雨雨》知识出版社1995年第一版。
② 刘国杰《现代京剧音乐纵横谈》《艺术探索》1995年第一期第38-39页。

参 考 文 献

- [1] 武俊达著《京剧唱腔研究》，人民音乐出版社，1995年1月第1版。
[2] 杨子野著《京剧唱腔研究》，春风文艺出版社、辽宁教育出版社，1990年6月第1版。
[3] 连波著《戏曲作曲》，海音乐出版社，1989年7月第1版。
[4] 国务院文化组文艺创作领导小组编《革命现代京剧主要唱段选集》，人民音乐出版社，1974年11月第1版。
[5] 上海市中小学教材编写组许国华、王祖鸿、连波等编《革命现代京剧音乐知识》，上海人民出版社，1974年9月第1版。
[6] 北京京剧团集体创作《革命现代京剧〈沙家浜〉总谱》，（1970年5月演出本）人民出版社，1972年5月北京第1版。
[7] 上海京剧团《智取威虎山》剧组集体改编及演出《革命现代京剧〈智取威虎山〉总谱》（1970年7月演出本），人民出版社，1971年8月第1版。
[8] 上海京剧团《龙江颂》剧组集体创作《革命现代京剧〈龙江颂〉总谱》（1972年1月演出本），上海人民出版社，1973年9月第1版。
[9] 上海京剧团集体创作《革命现代京剧〈海港〉总谱》。
[10] 中国京剧院集体创作《革命现代京剧〈红灯记〉总谱》（1970年5月演出本），人民出版社，1971年8月第1版。
[11] 山东省京剧团集体创作《革命现代京剧〈奇袭白虎团〉总谱》。
[12] 军驰编著《现代京剧音乐创作经验介绍》（上、下册 油印本）1996年1月。

（下转第47页）

社,1985年第1版P5。

[2][3][美] 彼特·斯·汉森:《二十世纪音乐概论》,人民音乐出版社,1981年第1版p14,p29。

[4][中]陈国权:《论印象结构——德彪西的曲式思维及其结构形态》——《论曲式与音乐作品分析》人民音乐出版社,1993年第1版p261。

The Epitome of Debussy's Impressionism Works: The prelude Feux d'artifice

LAO Hong-hui

Abstract: To analysis the prelude Feux d'artifice, the article expatiated the features of Impressionism music by Debussy, its composition style, the basic method of expression, and the performance way.

Key Words: Claude Debussy; Impressionism; prelude; Feux d'artifice; the music context and form; the basic way of expression; performance

(上接第60页)

On the Musical Reform of the Model-Theatrical-Works, Beijing Opera(1)

DAI Jia-fang

Abstract: The Yang-ban-xi (Model-Theatrical Works) of Beijing opera were the rage during the age of the Cultural Revolutionary from the 1960s to 1970s. Its influence has been deeply and widely even up to the present. The article compared music of the Yang-ban-xi with the traditional Beijing opera's, to summarize the basic experience of the Beijing opera musical reform. Though the Yang-ban-xi with.

Key Words: Beijing opera; Model-Theatrical Works; Beijing opera musical reform

法国三重奏团来我院访问演出

由钢琴家热拉帝·德通西(Geraldine Dutroncy)、小提琴家卡琳娜·里勒特(Karine Gillette)、大提琴家拉法勒·什美西(Raphael Semezis)组成的法国三重奏团于2002年7月7日晚在我院编钟音乐厅举行音乐会,演出贝多芬的Geister Z作品70号第一部分三重奏(Trio Geistr, op. 70 no1)、D·肖斯塔柯维奇e小调作品67号第二部分三重奏(Trio No2 opus 67 en mi mineur)。这三位毕业于法国国家高等音乐学院的演奏家的精湛的演奏受到听众的热烈欢迎。

(田上)