

戴嘉枋

论京剧“样板戏”的音乐改革(下)

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[本文(上)发表于《黄钟》2002第三期]。

关键词:京剧;样板戏;音乐改革

中图分类号:J607

文献标识码:A

四、采用中西混合乐队拓展京剧乐队的表现功能

传统京剧的乐队功能主要是伴奏。用以唱腔伴奏和特定场合的曲牌演奏(通称“文场”)的乐器,主要是“三大件”(即京胡、京二胡、月琴,如加上小三弦,则为“四大件”),以及演奏曲牌用的唢呐、笙等弹拨、拉弦、吹管乐器。用于协调人物动作、舞蹈、亮相等表演,特别是激烈的开打,增强戏剧气氛(称作“武场”)的是打击乐,通常以“四大件”(即板鼓、大锣、钹、小锣)组成。其中,由司鼓者负责掌握节奏。尽管传统京剧的乐队相对其他剧种的乐队编制,已相对完善;尤其是京剧打击乐因本身有音高、音色、音量的对比,具有一定的独立性、完整性,但就其乐队整体而言,一是“文场”均为高音乐器,音色显得单调、尖噪;二是源用于旷场草台的“武场”乐器音量过大,在剧场中运用显得过于“炸”。这些弱点就其原先传统京剧的伴奏功能来说尚未十分突出,可是要使京剧乐队的表现功能有所拓展,传统京剧乐队编制就显得难以适应了。

在西乐东徂的20世纪,一些具有创新意识的京剧大师,曾尝试过在传统京剧乐队中掺入少量的西洋乐器。40年代中期,酷爱中国京剧的俄裔作曲家阿甫夏洛穆夫甚至以京剧唱腔为素材,谱作并公演了由西洋管弦乐队伴奏的歌剧《孟姜女》。在1964年全国京剧现代戏观摩演出大会上,山东京剧团的《奇袭白虎团》也在乐队中加入过部分西洋铜管和木管乐器。“文革”开始以后,一些文艺团体更试用过西洋大型管弦乐队为京剧“样板戏”伴奏。但这些规模不等的中西混合乐队的运用,始终由于在音区、音色、音量、音准和音乐风格上难以平衡协调,它们的效果并不理想。如何从乐器编制乃至配置上科学合理,又不失其京剧音乐的风格特点,这工作难度不啻于编著一部不规则乐队的乐器编配法。

京剧中西混合乐队首次极为成功地得以运用,是1969年9月基本定型的《智取威虎山》。当年国庆前夕,由中西混合乐队伴奏的杨子荣的《迎来春色换人间》、《胸有朝阳》,参谋长的《誓把反动派一扫光》等重要唱段,已在中央人民广播电台播放,翌年7月正式定稿,并投入公演。1971年8月由人民出版社

公开出版了它的总谱。

《智取威虎山》中西混合乐队的成功运用,合理的乐队编制是个关键。它在乐队的编制上既考虑到了京剧音乐的特点,保留了传统伴奏乐器“三大件”,以及“四大件”外又加上了小堂锣、武锣、高中音大锣、大筛锣、哑钹、铙钹、大帽钹的整套打击乐,并充分发挥它们的特点与功能。又以此为前提,根据音区、音量的平衡要求,及其该剧音乐特殊的表现需要,力求乐队能从厚度、力度、明暗度、紧张度等方面给“三大件”以支持,从而又适当地增加了部分民族乐器和西洋管弦乐器。这些乐器包括民族乐器中的板胡、琵琶、键盘排笙、曲笛、海笛、唢呐、竹管;西洋管弦乐器短笛、长笛(2支)、双簧管、单簧管、园号(2支)、小号(2支)、长号、铝板钟琴、定音鼓(2架)、大钹、吊钹、第一小提琴(4把)、第二小提琴(3把)、中提琴(2把)、大提琴、低音提琴(各1把)。由此组成的乐队,一方面足以体现京剧独特的伴奏风格和浓郁的民族气息的表现需要,另一方面乐队高、中、低声部乐器具备,中西乐器音量基本平衡,音色丰富,力度能有多种变化,具备了理想中京剧中西混合乐队音乐表现的多种可能性。新的乐队编制也使乐队的演出方式得以改变,乐队的指挥替代了司鼓者主宰乐队的角色;为了克服打击乐“四大件”在剧场中音量过大的弊端,于音量上达到与整个乐队平衡,同时又要使打击乐演奏员能看到指挥,为此在打击乐组前面加上了弧形的有机玻璃罩,使之音量得以减弱;尽量减少乐队演奏人员,因此部分演奏员无论主操的是民乐或西乐器,必需身兼某种特色乐器的演奏,如板胡由一小提琴演奏员兼任,曲笛、短笛分别由两个长笛演奏员兼任,海笛、唢呐由双簧管演奏员兼任,负责定音鼓、板鼓、大锣、小锣、钹的五个演奏员更需兼任其他打击乐器的演奏,这就对乐队演奏员,特别是原来从事西洋乐器的演奏员从一专多能上提出了更高的要求。而事实上,用中西混合乐队来伴奏京剧,也必然引起演奏上的变革。以《智取威虎山》为首的京剧“样板戏”乐队,在它们的排练中一度要求小提琴演奏员兼学京胡、京二胡,反之琴师学习小提琴,其目的在于使前者于小提琴的指法、弓法和力度上,能体会并达到京剧唱腔旋法、节律的特有韵味及要求;而后者则能在音准上有严格要求,由此与西洋管弦乐队能在音准上和谐统一。

中西混合乐队编制的确立还只是犹如在调色板上提供了丰富多样的色彩,而如何利用西洋作曲技法中和声、复调、配器的手段合理配置调度它们,使之契合人物和剧情的表现需要,有层次而又色彩斑斓地在音乐中呈现出来,就有一个音乐织体的写法问题。《智取威虎山》为此在反复的试验中,探索出了一整套有效的经验。这些经验首先体现在指导思想明确了:

(一)在音乐整体布局上,要处理好主次关系。其主要的层次分别为:唱腔→“三大件”→西洋弦乐→排笙→木管→铜管→定音鼓→大钹。其中唱腔和“三大件”是体现京剧艺术风格的关键,要始终突出。

(二)在运用西洋作曲技法上,要为音乐的民族化服务。具体地讲,就是在旋律音调上要有民族特色,切忌“洋”;和声的进行切忌“怪”,以中国老百姓业已接受的西方古典、浪漫派时期的功能和声为主,不着重在色彩性和声上的发挥;要避免乐队编配上音响过强、过厚的“重”;各个声部的进行要层次分明,切忌“杂”乱无章。

正因为为唱腔伴奏,是乐队的首要任务,所以《智取威虎山》在伴奏中,始终突出唱腔,而不喧宾夺主。在一般情况下,演员唱时乐队的伴奏以“三大件”为主加上西洋弦乐器,适当地辅以排笙或个别木管乐器。中过门时则除“三大件”外加弦乐、排笙和木管。大过门时才伺机加上铜管或定音鼓、大钹等。其根本在于防止乐队的音量掩盖唱腔。然而在这个前提之下,乐队为唱腔伴奏决不是被动消极的。乐队除了配合具体的唱段,根据固有唱腔节奏、速度、力度的变化,以形动影随、体贴入微的托腔方法给予有力的支持外,它还应该也可能根据唱词已提示或未直接提示的内容,通过乐队的织体,加强唱腔进行中场景和情绪的渲染,从而来衬托、丰富唱腔要表现的内容。

如果说常宝唱段《只盼着深山出太阳》中“八年前风雪夜”一句弦乐用碎弓演奏的织体来描绘风雪弥漫的情景;参谋长《誓把反动派一扫光》唱段中“山河壮丽”的伴奏在托腔同时,又以木管、键盘排笙奏出音域宽广、音色明亮的和声背景,并与长笛和弦乐舒展瑰丽的复调旋律共构成雄伟壮美的意境,都还只是形象地勾勒出唱词提示的景色的话,那么有的伴奏则更深入地刻划了人物的心理活动。如杨子荣《胸有朝阳》唱段里“暗写就军事情报随身藏,趁拂晓送情报装作闲逛”的唱句,伴奏只用了弹拨和弦乐器的

拨弦,采用两种特定音型刻划了他外静内紧的心绪。

例 34

Example 34 is a musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, marked with a mezzo-forte (mp) dynamic. The lyrics are: 暗写 就 军事 情报 随身 藏, 趁拂 晓. The second staff is for the Moon Lute (月琵琶), which plays a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are for the string ensemble (弦乐). The third staff has markings for Violin I (Vil pizz) and Violin I arco, and the fourth staff has markings for Violoncello (Vc pizz) and Violoncello arco. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

像参谋长《暂把反动派一扫光》唱段中随同“党中央指引着前进方向”唱句乐队伴奏出现的《东方红》音调;“要把红旗插遍祖国四方”唱句在第一、二小提琴上奏出象征红旗招展的付旋律;“革命的烈焰势不可挡”唱句中由弦乐 $\downarrow \downarrow$ 节奏与铜管 $\downarrow \downarrow$ 节奏在大三和弦上同音反复刻划的进军号角等,则都极大丰富了唱腔所要表达的意境。

《智取威虎山》在乐队伴奏的和声运用上也积累了一些成功经验,如根据京剧的节奏特点,和声织体不宜常用长音和弦,只在旋律忽慢忽快时偶尔用之,并需有“三大件”节奏上的支持,一般多采用分解和弦;和声的选择需从内容出发,用于正面人物音乐形象时不适合用太多的变和弦;和弦的低音进行用注意旋律化等等。《智取威虎山》中伴奏有的和声结合配器运用给人留下了深刻印象,如常宝《只盼着深山出太阳》唱段中“爹逃回我娘却跳洞身亡。娘啊!”的唱句,在其痛切疾呼“娘啊”之前,乐队奏出了一个复功能和弦;弦乐用震音奏的是属功能和弦,木管、排笙吹奏的是主和弦,它的叠置造成了特殊的突兀效果,表达常宝在丧母这一突发事件中悲愤之极的心情。

乐队在伴奏京剧唱腔中固然不着重乐器色彩的发挥,但根据内容需要,在必要时仍要发挥色彩乐器特有的魅力。如杨子荣《迎春色换人间》和《胸有朝阳》唱段中抒发其革命理想时,采用了铝板钟琴晶莹剔透的音色,而表现他明朗、欢快情绪时采用了竹笛;在欢迎春节时采用了东北民间乐器海笛;在常宝悲痛欲绝呼唤“娘啊”时,采用的是板胡;而表现座山雕凶暴阴险的形象时,则采用了竹管等等。与为唱腔伴奏相比,《智取威虎山》的中西混合乐队在包括序曲、幕间曲、舞蹈、对话及配合某一情节或演员动作而谱作的配乐上,无论是描写环境气氛,还是刻划人物内心世界,都独立发挥了重要表现功能。以描绘杨子荣在接受新的战斗任务,改扮土匪打入匪巢,纵马飞奔在林海雪原上的第5场幕间曲为例。乐队一开始就在急速的锣鼓节奏中,全奏出了呈示他机智勇敢性格的副主题:

例 35

Example 35 is a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is characterized by eighth-note patterns and chords, creating a rhythmic and melodic theme.

接着是以8分音符同音反复构成的马蹄声音型为主发展了这个主题,体现他一马当先,勇往直前的精神,并经过一系列旋律上行模进,以中高音区声部用弦乐震音形成的持续长音,与低音乐器奏出三拍为一单元的下行旋律形成的强烈对比,使幕间曲形成一个小高潮:

例 36



紧接着高潮处突然煞住,而转入马蹄声的音型由强渐弱,并在此音型的背景中,袅袅推现出了在园号上演奏的由唱腔〔导板〕中“气冲霄汉”唱句演化二来的宽广壮伟旋律,表达杨子荣的豪迈性格,暨抒发了他对祖国山河无限热爱的情怀;

例 37



同时交织了由弦乐颤音上下行音型构成的风雪形象,它与贯穿着的马蹄声作为这个主题的陪衬与穿插所形成的北国风光,更衬托出了杨子荣这位孤胆英雄的革命豪情和大无畏精神。随之在由马蹄声节奏引出的快速疾驰的旋律忽上行忽下行,忽强忽弱形象地勾画出了杨子荣在林海雪原中纵马奔驰的英武情景。最后才以迅疾的马蹄声,为杨子荣行遏入云的〔二黄导板〕出现于“紧打慢唱”中作好了节奏准备。

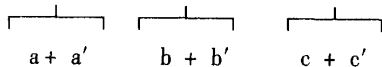
可以说,第5场带有三段体结构性质的幕间曲,正是由于在音乐表现上充分注意到了将背景形象的生动描绘,与主人公思想性格的刻划有机、统一地结合起来,并且有层次而又连贯地加以展开,因而作为幕间曲,不仅先声夺人地于情景交融中预示了杨子荣的豪情壮志,而且为他续起的唱腔直接作了有力的铺垫。也因此,这个幕间曲自电台播出后,就给人们留下了极其深刻的印象。

剧中的一些衬托剧情和人物表演的配乐也谱作得极为出色,如第7场的“急救音乐”,描述的是铁路工人李勇奇劫后逃生,满怀丧妻失子的悲愤回到家中,正值与贫病交加的母亲会面,参谋长率领追剿队到了他家。素来以为“兵匪一家”的李勇奇欲与之拼命,李母阻拦中情急晕倒,参谋长疾令军医抢救。此时的配乐以复调手法,于快速中分别在弦乐、木管和铜管上或紧缩或原型地奏出参谋长的主调音乐,既急迫又深情。由此引出了由李勇奇人物主调加以发展的从惊疑到被感动的情绪转变配乐(见例38)。

这段音乐以前半部分急剧的速度、浓重的配器,与后半部分中速中由细腻的速度、力度变化展现的抒情委婉的弦乐乐句形成强烈对比,深入地揭示了李勇奇的心理活动,又与紧接于后的李勇奇《这些兵急人难》唱段连接得非常自然熨贴。

舞蹈配乐也是乐队音乐的一个重要组成部分。《智取威虎山》第9场的“滑雪音乐”,是为这个相对独立的舞蹈段落谱作的器乐曲。这个器乐段落在节奏与速度上和舞蹈密切配合的同时,也从不同的侧面有层次地刻划了追剿队英勇顽强的音乐形象。它的整个曲式结构是这样安排的:

锣鼓段 + A + 联接 + B + 锣鼓段 + C + D + 锣鼓段 + 尾声



例 38



从它的曲式安排可以看到,为充分体现京剧舞蹈音乐的特点,京剧锣鼓在其中占有重要的位置,它不仅在器乐演奏时适当加了锣鼓,而且曾三次出现独立的锣鼓段,从而在密切配合舞蹈表演的同时,于音乐上也赋予了京剧舞蹈音乐与一般舞蹈音乐有所区别的特点。“滑雪音乐”首先刻划了追剿队威武雄壮、勇往直前的形象。在A段中音乐以急速的“飞速前进”的第一主题及其简化变形、调性的转换来加以描述:

例 39



B段音乐着重表现追剿队大无畏三豪迈英雄气概,它借用了第5场杨子荣《迎来春色换人间》〔二黄导板〕“气冲霄汉”的唱腔旋律,在此再现形成第二主题,这个主题与弦乐、木管上描写风声效果的音型相交织,呈现了追剿队坚毅沉着的英姿:

例 40



在C段中出现的第三主题借用了《中国人民解放军进行曲》的音调变形,呈现的是追剿队开路先锋机智勇敢,克服困难的形象,并加以展开:

例 41



此段落自然地以《中国人民解放军进行曲》的音调结束:

例 42



用于表现追剿队百折不挠、顽强战斗形象的 D 段音乐,运用了 C 段主题的节奏因素,但更为短促,并在模进展开中配合部队于民兵会合的舞台表演:

例 43



它的结束也运用了《中国人民解放军进行曲》音调。

尾声前的锣鼓段为军民以各种跟斗飞跃过场、继续前进作伴奏。作为全曲的尾声再次出现了《中国人民解放军进行曲》音调,但旋律声部较 D 段的出现提高了三度,显得更为明亮辉煌:

例 44



值得注意的是:“滑雪音乐”旋律发展的手法中,基本上运用了中国民族乐曲中常见的换头变化和反复分裂法。如 a 段第一主题的第一次重复就采用了换头变化:

例 45



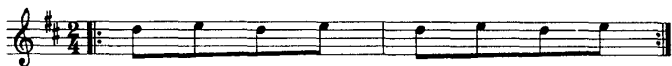
紧接着主题进行分裂,只保留了两头开头的第一个音作为骨干音。

例 46



下面节奏进行压缩,形成两个音一组多次反复:

例 47



多次反复后又转入到以 为中心的音组再进行多次反复:

例 48



并由此进入高音 G,在 G 的同音反复后拉长音结束。在 a 段中,被压缩了的第一主题也运用了类似的换头变化和变化重复手法。

模进是“滑雪音乐”中另一重要旋律发展手法,它被广泛运用于 A 段,特别是 B 段和 D 段的旋律展衍中,使它成为旋律被推向高潮的基本手段。而 C 段的第三主题的展开,则综合采用了变化重复分裂

及模进的方法。

可以说,反复分裂和模进,是“滑雪音乐”旋律发展的基本方法。正因为“滑雪音乐”采用了中国传统器乐曲中常用的旋律发展手法,其模进的运用又充分注意到了旋律音型尽可能避免变化音,加上由京剧锣鼓段联接贯穿始终,所以,“滑雪音乐”就其表现功能上来说,结合舞台的舞蹈表演,积极能动多侧面展示了追剿队的精神风貌,但在音乐风格上,却又彻底地是带有民族气息和京剧特色的京剧舞蹈音乐。

例 49

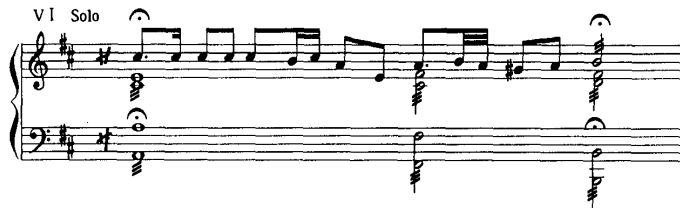


《智取威虎山》中西混合乐队对京剧唱腔伴奏和配乐的成功运用令人瞩目。可以说,它不光从配器上解决了本世纪以来中西乐器难以相融的困惑,更为在京剧里运用中西混合乐队如何较好地借鉴和声、复调等西洋作曲技法开创了一条给后人予有益的启迪,和颇具示范性的新路。唯因如此,《智取威虎山》以西洋弦乐器编制“4、3、2、1、1”(即4把第一小提琴、3把第二小提琴、2把中提琴、大提琴和低音提琴各1把)为代号的中西混合乐队,当即被运用于各个京剧“样板戏”剧组。它们在之后的实际运用中,虽然根据实际需要,对于乐队具体乐器种类的件数的编制选择稍有变动,但就其中西混合乐队的基本编制规格及其运用的思维,均大致遵循了《智取威虎山》乐队的原则。

如果说《智取威虎山》之后其他京剧“样板戏”对中西混合乐队和西洋作曲技法的运用还有所发展的话,可圈可点的当数在配器上更注重乐器的色彩性发挥,以及调性转换的运用。这在《海港》、《龙江颂》、《杜鹃山》中尤显突出。

例如在《龙江颂》中,配乐非常突出在抒情场景中对于中西弦乐器的独奏运用。如第2场江水英和李志田对唱《百花盛开春满园》的引子,为了刻画江水英对战友耐心亲切的帮助,在弦乐低音区的和声背景下,用小提琴独奏江水英的人物主调,显得深情而动人:

例 50



相同的主题和类似的手法,在第8场江水英做战友思想工作的《为人类求解放奋斗终身》唱段引子中又一次运用,与前面的唱段引子形成呼应,体现了她对战友一贯充满阶级感情,耐心细致做思想工作的思想品格。

《龙江颂》中两段对话的配乐也极为出色。当第4场小红与大家讲起盼水妈苦难的过去时,在弦乐震弓演奏和弦的背景中,由音色浑厚、深沉的二胡独奏出苍凉、悲愤的旋律;而在小红叙述解放后的情景时,改用音色明快、爽朗的竹笛作为主奏乐器,弦乐也一变而为固定音型织体的拨奏,随旋律的起伏作出相应的强弱变化,使音乐更为欢快活跃。第7场“盼水妈回忆音乐”,是自盼水妈突然听到王国禄(剧中隐藏下来的阶级敌人)的名字,异常震惊中开始的,配乐以一个力度极强的六级和弦开头,紧接着在中提琴上,演奏出第4场中二胡独奏的深沉旋律,它作为盼水妈的贯穿材料,揭示她回忆往事时万分沉重的心情。

调性调式的转换,是西洋作曲技法中使音乐获得推进发展的一个重要手段。在继承传统京剧音乐

“出调”(下四度转调)、“扬调”(上四度转调)、以及只用于〔西皮〕旦腔〔二六〕和〔流水〕板式的上方大二度暂时转调的宫调变化基础上,《海港》、《龙江颂》、《杜鹃山》借鉴了西洋作曲的转调技法,多处有意识地运用连续转调手法,以推动音乐的发展,增强音乐的表现力。它们一方面体现在序曲、幕间曲、舞蹈音乐、唱腔前奏等配乐上。如广为人熟知的《海港》方海珍《细读了全会公报》唱段的前奏,乐队于C宫上先以竖琴的琶音、单簧管与长笛华彩性活泼欢快的乐句,表现雨过天晴、蓝天彩虹的绚丽画面,以及明朗清新、朝气蓬勃的景象。紧接着方海珍的人物主调在弦乐上宽广、慢速地演奏,木管呼应。这个主调随后在高五度(G宫)的音域上再次出现,木管重复但加强了音量,使其更为明亮舒展,以此来揭示方海珍宽阔的革命胸怀。之后这个主调通过节奏压缩而回到C宫上演变成欢快兴奋的情绪,并在下四度伴同弦乐与排笙以16分音符构成的活泼明快的节奏织体进行重复,由此进入G宫唱腔。而《杜鹃山》第4场中杜妈妈送粮、雷刚学文化的配乐,则频繁运用了G宫→B宫间的小三度转调。

另一方面,连续转调的方法也广泛运用于唱腔中。如《杜鹃山》柯湘《无产者》唱段:

〔西皮娃娃调导板〕→〔回龙〕→〔原板〕→〔流水〕

□C → □D → □C → □D → □C → □E → □C

在唱段的四个板式中,通过上五度、上六度等连续转调,体现了主人公与敌人顽强斗争、视死如归的豪迈英勇气概。在《乱云飞》的〔二黄〕成套唱段里,更是仅〔二黄导板〕一句,三个乐逗就出现在三个宫调上:

〔导板〕乱云飞松涛吼 群山奔踊〔回龙〕……

□D □A □E □D……

类似的转调在《龙江颂》江水英《为人类求解放奋斗终身》唱腔开头〔反二黄慢板〕的第一句上句中也有运用:

〔反二黄慢板〕面对着公字闸,往事历历如潮 翻滚,(过门)(下句)

□A □E □B □A

两者都是在连续两次上五度转调后,句末的宫调与续后的原调构成大二度的调关系。它们在一个乐句中就有如此频繁非宫调转换,都与唱段所揭示的主人公此时此刻万千思绪、心潮起伏的内心世界有着密切的关系。

《海港》方海珍《细读了全会公报》唱段在转调上颇为新颖别致。它的音调是〔西皮〕的,但在旋律发展(包括过门)上完全突破了传统格式。一方面,唱段运用方海珍的人物主调作为每一句唱腔的过门来贯穿全曲,已是以往京剧唱腔中从未有过的创举;另一方面,跟随唱腔的起伏,过门也作不同高度的模进,只是它的结束音与前一句唱腔的结束音一致,由此保持了过门与唱腔的连贯。而过门的模进带来的宫调变化,势必极大地丰富了旋律色彩并增强了展衍的动力。只是唯因唱腔旋律调性较为稳定,所以这种主要由过门模进带来的宫调转换既有转调的艺术效果,却又令人不感到突兀而显得自然流畅。它的转调图示如下:

〔西皮宽板〕细读了全会的公报(过门) 激情无限(过门) 望窗外(过门) 雨后彩虹(过门) 飞架蓝天
□C → □D → □A → □D → □C →
(过门) 江山如画宏图展(过门) 怎容妖魔舞翩跹(过门)〔二六〕任凭他诡计多瞬息万变,我这里早已经
□C → □C → □C → □C →
壁垒森严。(过门)
□C

这个唱段音乐以上五下四度转调为主,间有上四度的移调,尽管如此,由于有统一材料的过门贯穿,整个唱段的音乐仍显得严谨统一。

综上所述,不能不承认,京剧“样板戏”的音乐无论就传统京剧的板式、声腔,还是伴奏乐队和作曲技法,都确实取得了历史性的突破和进展,而其中极其重要的一点,是有意识并有选择地吸收借鉴了西方歌剧音乐创作的经验。

鉴于包括京剧在内的中国戏曲,常被外国人称为“中国古典歌剧”,因此也许有必要将京剧“样板戏”同以诞生于1945年的《白毛女》为标志的中国新歌剧艺术稍作一些比较性分析。

在中国共产党领导下发展起来的新歌剧具有其鲜明的特征:一是在表现内容上以中国共产党领导的革命斗争为题材,具有明确的政治性和阶级性;二是在歌剧音乐创作上,十分注意在采取民歌与戏曲的传统音调的基础上,借鉴和运用部分西方音乐的作曲技法;三是在歌剧的结构上大多采用话剧式的说白与唱段相结合的方法。应该看到,京剧“样板戏”的创作,与新歌剧的传统有着密切的联系,其题材内容自不待言,音乐创作除了以京剧音调为基础外,在对其他中国传统音乐和西方音乐借鉴上也与新歌剧在本质上如出一辙,只是在创作上更趋精致而已。然而有必要指出的是:若将京剧“样板戏”视作歌剧的话,那么它在说白与唱的关系为主轴的歌剧结构上,则较之新歌剧有了很大的进步。

新歌剧曾被人诋垢于“话剧加唱”并非全无道理。其缘由在于说白转为唱与唱完后转为说白往往给人予突兀的不自然感。西方的大歌剧为求得歌剧音乐结构的完整性,以其多为同音反复的宣叙调替代剧中的说白。但历史实践证明这种方法对于语调有着抑扬顿挫的中国语言来说并不适用。也因此,如何加强中国歌剧音乐结构的完整性一直是1949年后新歌剧音乐创作中一直屡屡讨论而又始终未能有圆满答复的老问题。

京剧“样板戏”为使观众能听懂唱词和道白,贴近生活,增强现实感和时代感,摒弃了传统京剧中用中解韵字音的“韵白”,而全用普通活音的话白,这就使它客观上同样面临了新歌剧音乐结构上存在的困惑。可是京剧“样板戏”应该说还是较好地解决了这一问题。而这一问题的解决,除了京剧“样板戏”普遍地强调了象对白音乐、动作和舞蹈音乐的谱作,以及唱腔前奏、过门、尾奏音乐对唱腔的起、承、转、合作了必要而又极具效果的铺垫准备或呼应、终结之外,作为具有构成音乐要素之一——节奏的京剧锣鼓伴奏贯穿始终,更为形成京剧“样板戏”在音乐结构上的完整性发挥了巨大的作用:且不说打击乐在配合亮相、突出造型和唱段中为烘托感情、渲染气氛的运用;在剧中人物道白而其他乐器停顿的情况下,为加强语气、调节节奏单独使用的打击乐,也赋予了道白以铿锵有力的音乐感。更何况在道白转入唱腔时,京剧锣鼓必须在节奏上为此作好导入的张弛准备,这就在很大程度上缓解和消融了由说到唱衔接不自然的问题。值得注意的是,即便如此,后来的京剧“样板戏”创作仍未漠视这一相对新歌剧来说已解决得相当不错的问题,力求通过加强道白的音乐性使其更趋完美,这集中体现在《杜鹃山》以普通活音的“韵白”完全替代白话道白的成功尝试上。

《杜鹃山》的韵白既有别于传统京剧的中解字音的韵白,使观众便解易懂;但是它又承袭了韵白固有的韵律性、节奏性、起伏性的长处,而语音上的韵律、语气上的节奏、语调上的起伏,无一不具备了旋律音符长短疏密、节拍律动、高低相间的组合因素。虽然韵白还是非唱的吟诵,但却因它富有音乐性,是介于唱、白之间的特有形式,加上前述的京剧打击乐的辅助,它就在戏中成了与唱腔、配乐水乳交融的音乐整体结构有机组成部分。何况经过千锤百炼的《杜鹃山》的韵白精炼而富有诗意,并契合人物性格特征,洋溢着强烈的时代气息。诸如柯湘自述其苦难身世的“风里来,雨里走,终年劳累何所有?只剩得,铁打的肩膀粗壮的手……”;杜妈妈的“青藤靠着山崖长,羊群走路看头羊”等等,不光琅琅上口,而且意韵内涵丰富。它与舞台动作表演的律动相应协调配合,更于无形中增强了潜在的音乐表现力,由此,它不但镶嵌于全剧的音乐结构中显得天衣无缝,浑如天成,并最终成了《杜鹃山》富有艺术感染力的重要艺术手段。所以《杜鹃山》韵白的成功运用,对于其后中国民族化歌剧中吟诵调、宣叙调或音乐性话白的创作,也提供了不无借鉴意义的有益经验。

因此,倘若以京剧“样板戏”音乐吸收西洋歌剧音乐创作的手法,从人物唱腔(包括人物主调的设计)

由传统的类型化演化成为个性化;由唱腔及配乐引进了和声(转调)、复调等技法使音乐的发展更富于戏剧性;中西混合乐队的运用大大增强了伴奏乐队的表情和表现功能等为标志,较之传统京剧音乐有了重大改革,并在现代成功地取得了突破的话,那末京剧“样板戏”音乐的创作历程自身也形成了一个发展的轨迹。这条轨迹明显地凸现为1968年后经修改定型、以《智取威虎山》→《海港》、《龙江颂》→《杜鹃山》等剧目为代表的三个阶段。其中的《杜鹃山》,应该说更集中体现了诸多京剧音乐成功的改革成果,成为了“样板”中臻于完美的典型。然而由此也形成了新的桎梏,其后尚有诸如《磐石湾》等京剧“样板戏”的问世,只是就其音乐艺术的成就,多未能达到《杜鹃山》的高度。

按照中共中央“普及样板戏”的要求,众多的“样板戏”1970年以后陆续拍成彩色电影片,送往各地放映;其中京剧“样板戏”还纷纷被移植成河北梆子、豫剧、晋剧、评剧、粤剧、湖南花鼓戏甚至是新疆维吾尔族歌剧等各种地方戏,在全国各地广泛演出。

作为文革时期的文艺“样板”,京剧“样板戏”无疑都打有文化大革命的显著时代烙印,体现了文化大革命对文艺作品的政治要求和艺术特征。但是由于大多数京剧“样板戏”在文革前就已经有较好的基础,文革中又在江青的直接领导下,调集了国内众多杰出的文艺人才,经过多年的精雕细琢、反复修改,在剧本与音乐创作、艺术表演、舞台调度、服装道具、灯光布景等方面,都有了很大的提高和发展,从而使京剧“样板戏”在音乐上具有相当高的艺术水平和欣赏性。它们作为中国京剧音乐历史长河中承上启下的产物,其艺术上的创造和得失,至今仍然值得认真总结和借鉴。它们现在仍然活跃在我们的文艺节目中,受到观众的欢迎,就是最好的证明。

[参 考 文 献]

- [1] 武俊达著.《京剧唱腔研究》[M].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》[M].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》[M].上海音乐出版社,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》[M].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》[M].(上、下册油印本)1996年1月.

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

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