

●冯光钰

音乐——戏曲现代戏之魂

——兼及对京剧“样板戏”音乐的评价

(中国音乐家协会,北京,100011)

摘要 编演现代戏一直是我国戏曲艺术发展的优良传统。京剧“样板戏”作为一个特殊时代的特殊文化产物,尽管有其许多不足甚至错误的东西,但我们要以实事求是的态度对其做出客观的认识与分析,应当把“四人帮”的政治阴谋与广大文艺工作者的艺术创造区别开来,把“四人帮”的“样板”理论与京剧现代戏艺术实践的经验区分开。进一步认识如何发挥音乐在现代戏中的灵魂作用,保持剧种音乐特色,突出时代精神,以利于各剧种现代戏的良性发展。

关键词 戏曲现代戏;京剧“样板戏”;剧种特色;时代精神

我国的戏曲艺术自南宋形成以来,在八百多年的发展过程中,一直贯穿着编演现代戏的优良传统。作为戏曲艺术唱、做、念、打之首的唱腔音乐,则是这门综合性艺术的灵魂。大凡能流传下来的戏曲剧目,都表现出既有优秀的剧本,又有动听的音乐的特质。截止到20世纪,尤其是50—60年代的现代戏音乐,使这种传统达到了空前的高峰。但由于“文革”期间将许多现代戏封为“样板”,使这些京剧音乐蒙上了一层阴影,对其评价更是众说纷纭,莫衷一是。这种状况,直接关系到今后现代戏及其音乐的发展。本文拟从音乐在戏曲中的重要地位谈起,兼及对京剧“样板戏”音乐的评价,进而探讨如何更好地发挥音乐在当今现代戏曲中的重要作用。

编演现代戏及其音乐 是戏曲艺术的优良传统

谈起戏曲现代戏,大家很自然地都会联想到《红灯记》、《沙家浜》、《朝阳沟》、《祥林嫂》、《刘巧儿》、《李二嫂》、《罗汉钱》等剧目,它们是京剧、豫剧、越

剧、评剧、吕剧、沪剧等剧种中有代表性的现代作品。追溯起来,我国自有戏曲剧种以来,每个时代都产生过大量的现代戏,用以表现当时的生活。只不过这些当时的现代戏,在其流行较长时间后,便被后人视为传统戏了。像宋代南戏《王魁负桂英》(南宗光宗时永嘉人作剧);元代人作的《卧冰记》(又名《王祥卧冰》)、元杂剧《拜月亭》(关汉卿作剧)、《窦娥冤》(关汉卿作剧)、《琵琶记》(高则诚作剧);明代的传奇《牡丹亭》(汤显祖作剧)、《二奇缘》(许桓作剧);清代的传奇《桃花扇》(孔尚任作剧)、《红楼梦传奇》(仲云洞作剧)等等,都是当时的现代戏,这些戏不仅剧本好,音乐也很好,于是代代相传,逐渐被人们尊为传统戏曲中的优秀剧目。

20世纪以来,许多剧种都在编演现代戏方面做出了不懈的努力,不过,在各个时期现代戏的称谓也有所不同,如50年代称作“时装新戏”(以穿戴时装而得名),代表性的剧目有周信芳(1895~1975)主演的京剧《宋教仁》(1913年);梅兰芳(1894~1961)主演的京剧《孽海波澜》(1914年)、《宦海潮》(1915)、《邓霞姑》(1915年)、《一缕麻》(1916);袁雪芬(1922~)

作者简介:冯光钰(1935-),男,教授,中国音乐家协会第四届书记处常务书记。

收稿日期:2002-11-07

主演的越剧《祥林嫂》(1946);马健翎(1907~1965)编剧的秦腔《一条路》(抗日战争初期)、《血泪仇》(抗日战争后期),此外,还有河北梆子《惠兴女工》、川剧《八国联军》、《芦沟桥头姊妹花》等,这些时装新戏,都很重视唱腔音乐的表现。

梅兰芳在谈及他演出的几出时装戏时说:“时装戏表演的是现代故事。演员在舞台上动作,应该尽量接近我们生活里的形态,这就不能像歌舞那样处处把它舞蹈化了。”^{111(P77)}梅兰芳为了表现好时装戏中的现代女性,在设计唱腔音乐时,充分发挥了唱的作用。他在《宦海潮》中扮演余霍氏时便安排了“主要场子见到了儿子的大段唱工”^{121(P66)};在《邓霞姑》的“身段唱腔,都采用了一些宇宙锋的精华,唱一段反二黄。”^{131(P68)}当然,这些时装戏的演唱,仅是年轻的梅兰芳在艺术上的一些初步尝试,但也为京剧音乐表现现代生活积累了有益的经验。

用戏曲音乐表现现代生活的全面试验,是随着20世纪50年代开始的戏曲改革进程开展起来的。经过1952年第一届全国戏曲观摩演出大会,1958年现代题材戏曲联合公演,特别是1964年京剧现代戏观摩演出大会和1965年中南戏剧会演,现代戏及其音乐创作逐渐走向成熟,剧本、表演与音乐的结合也日趋和谐。

这一时期,一些古老剧种和较年轻的剧种如昆剧、京剧、川剧、闽剧、沪剧、评剧、豫剧、眉胡剧、湖南花鼓戏、河南越调等,都陆续编演了一批受到各地观众喜爱的优秀剧目。其中,以京剧现代戏《白毛女》、《红灯记》、《芦荡火种》(1965年改名《沙家浜》)、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《六号门》、《黛诺》、《红嫂》、《箭杆河边》、《节振国》、《红岩》、《杜鹃山》、《草原小姐妹》、《柯山红日》等最为引人注目。这些现代戏不仅剧本、表演备受人们称赞,一些唱段也不胫而走在群众中广为流传。

正当京剧现代戏及其音乐在表现现代生活的道路上刚刚迈出了可喜的步伐,特别是在音乐方面取得了新的成果之时,一场“史无前例”的十年浩劫接踵而至。“四人帮”出于政治的需要,把《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《杜鹃山》等剧目据为己有,封为“样板戏”,使这些现代京剧卷入了政治斗争的漩涡。

其实,这几出京剧“样板戏”,早在文革前便已先后搬上舞台。通过1964年京剧现代戏观摩演出,很多优秀唱腔在广大观众中迅速传播,受到群众的好评,

这些剧目即使在被树为“样板戏”后,音乐有些改动,那也是在众多艺术家参与下进行的提高和加工。

由于“文革”中许多文艺作品遭到批判、摧残,全国只能反复上演“样板戏”。一方面是万马齐喑百花萧瑟;另一方面是“样板戏”也受到牵连,自然而然成了众矢之的,遭到人们的非议。

究竟应当如何评价这些京剧“样板戏”及其音乐呢?

如何评价京剧“样板戏”音乐

有人认为,当代人不宜写当代史。意思是说,对逝去不久的事情,很难得出客观、公允的看法,常常会因当事者的主观情绪,而容易产生偏执的见解。而相隔的时间越远,人们对过去一些事物的是非曲直越能看得明晰清楚,才能对这些历史事物做出实事求是的判断评价。这些见解不无道理,但也有过于绝对之嫌。

就以“文革”时期的京剧“样板戏”音乐^①来说也是这样。大凡经历过那场史无前例的文化大革命的人,对“样板戏”都有深切的体会。很多群众对那时“八亿人民看八个样板戏”的限制十分反感,常常把“样板戏”与“早请示”、“晚汇报”、“跳忠字舞”、“大批判”等联系在一起,视为“文革”带来的灾难。特别是一些被错误地加害而蒙冤的同志,对“样板戏”更是反感,再听便会想起联想,产生有如针刺心般的灼痛感,这是可以理解的。

打倒“四人帮”,文艺得解放,“样板戏”随着“文革”的结束而消声匿迹了。可是,几年之后“样板戏”又悄然地出现在广播、电视及舞台上。对此,有人认为,这是“文革”阴魂不散;有的在“文革”中受到迫害的作家则提出“还是让‘样板戏’绝迹好。他说,巴金同志建议不要再唱‘样板戏’,有人说他是神经过敏,也可能是吧,因为他经历过那场不堪回首的‘革命’,但经历‘文革’的,不仅他一个人,咱们中国几亿人都经历过。”^②与此看法相反,有些音乐家认为,对一些“样板戏”音乐应该历史地、唯物地进行分析,去除“四人帮”强加给它的政治色彩,对其好的艺术创作经验应借鉴吸收。他们说:“‘样板戏’音乐创作是许多戏曲音乐工作者多年来用集体智慧辛勤劳动的成果,在艺术上取得了很高的成就,为戏曲音乐的继承与革新闯出一条新路,积累了丰富经验……我们在对样板戏进行评价时,应采取实事求是的态度。在衡量时要分清;一、把广大戏曲音乐工作者的成就与‘四人帮’利用‘样板

戏’搞阴谋活动分开；二、把‘四人帮’利用‘样板戏’宣扬的谬论与‘样板戏’的艺术实践所体现的成功经验分开。”^[4]显然，人们对“样板戏”音乐的看法是不尽相同的。

如何对待京剧“样板戏”音乐？多年来使许多人牵挂在心。这说明，人们一方面对群众文娱生活中的戏曲音乐十分关注，另一方面也表现出大家对京剧“样板戏”音乐这种复杂的艺术现象的认真思考。正如本节开始所说，对某种事物的看法，相隔的时间越久远似乎越能看清其本质。京剧“样板戏”音乐亦然。

经过“文革”结束以来近30年时间的检验，人们进行了认真的分析和冷静的思考。当人们不再仅仅从感情出发看待事物时，便逐渐看清了浮出历史水面的京剧“样板戏”音乐的真面目。沉寂了许久的京剧“样板戏”音乐，近年来又再度在大众媒体上露面，一些录制有选段的CD、VCD也相继出版发行，北京、上海、山东等地的一些京剧院（团）也纷纷复排《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等剧目公演，交响音乐《沙家浜》亦由中国交响乐团再度排练在北京音乐厅演出。群众对这些作品的演出、播映，仍抱着热情的兴致欣赏，据说有的剧场还出现门庭若市的情况。

无独有偶，有意思的是，今年5月13日在海峡彼岸的台湾高雄市隆重举行的“样板戏音乐选粹音乐会”，引起了“轰动”^[5]效应。这场音乐会刻意选取“样板戏”唱腔及乐队精华部分，以多种民族乐器组合形式演出的器乐协奏曲有《红灯记》（弹拨乐合奏）、《乱云飞》、《红色娘子军》（乐队合奏）、《智取威虎山选段》（笛子与筝领奏）、《沙家浜》（琵琶演奏）、《白毛女叙事曲》（板胡演奏）等。

为什么在台湾高雄市要举办这场“样板戏音乐选粹音乐会”呢？音乐会的组织者和演出者高雄国乐团在一篇文章中说：“提及这项样板戏艺术，必须追溯到大陆十年的文化大革命期间；当时，样板戏旋风横扫整个中国大陆，成为数亿人民主要的精神娱乐食粮。而在产生与流传的过程中，种种艺术与非艺术的纠结中，使它本身变得非常困难。如果抛开它的一些意识形态、戏剧政治化因素，纯就一种艺术现象来讨论的话，在音乐方面具有突出成就的。”^[6]在评论“样板戏”音乐的“突出成就”时，该文认为：“在音乐的创作历程上，早期的创作以继承与发展为核心，突破了原有的旋律的框架，保留了浓郁的京剧风格，创造出很多好的唱腔，中期以后，在京剧唱腔的配器、中西混编乐队

的处理，都有很好的结果；新的音乐语言继续的融入，也挖掘了更多传统的唱腔。”^[7]

这场音乐会在高雄乐坛登台亮相，表明台湾对“在近现代中国史上占有重要地位，极具政治色彩争议性的样板戏，经历两岸四十年政治背景的改变”^[8]后，对包括京剧“样板戏”音乐在内的特殊音乐现象采取了认真分析、研究的态度。

海峡两岸虽然政治观点不同，但经过“文革”后长时期的的艺术检验和思考，对在特定历史背景中产生的复杂的京剧“样板戏”音乐现象，都持以冷静的态度来对待。归纳起来，可用前文提到的辽宁戏曲音乐家的两点看法概括。

一是应当把“四人帮”的政治阴谋与广大文艺家的艺术创造区别开。

这些京剧“样板戏”音乐都是京剧剧作家、表演艺术家和音乐家们辛勤创作的成果。在1964年京剧现代戏观摩演出的剧目（后来成为“样板”京剧）的编曲者均标示有作者的姓名或创作单位名称，如《红灯记》是刘吉典、李少春、李金泉、沈玉才、李广伯、敦根森等编曲^[9]；《奇袭白虎团》是山东京剧团乐队编曲^[10]；《沙家浜》（原名《芦荡火种》）是李慕良、陆松龄、唐再忻、熊承旭等编曲^[11]；《智取威虎山》是沈利群、高一鸣等编曲^[12]（P549-544）；《杜鹃山》是李慕良、马连良、裘盛戎等原创编曲^[13]；《红色娘子军》是杨培、关亚农等原创编曲^[14]；这六出现代京剧后来进行加工修改，也都是音乐家们付出的辛勤劳动。其它一些京剧“样板戏”音乐被“四人帮”强制一律署名为“集体创作”，以致当时不详其编曲者是谁，但它们都是出之于有姓有名音乐家的手笔，这是可以查考的。

“四人帮”出于政治需要，将这些现代京剧钦定为“样板戏”，把创作者的姓名统统抹掉。如将《红灯记》署名为“中国京剧团集体创作”^[15]，将《智取威虎山》署名为“上海京剧团《智取威虎山》剧组集体改编及演出”……^[16]。据说，江青曾大言不断地讲：“我们拍‘样板戏’是为人民服务的，不能为名，不能为利。我们是一个集体，创作也是属于集体的。从今后，一律不写个人名字，不突出个人。”^[17]其实，用“集体创作”来“不突出个人”是假，突出这位无产阶级“文化大革命的英勇旗手”才是真。她从未为京剧“样板戏”音乐写过一个音符，是十足的盗名欺世者。

二是应把“四人帮”的“样板”理论与京剧现代戏艺术实践的经验区分开。

“四人帮”为了标榜其“旗手”的功劳，制造出一套

“三字经”的“样板”理论，有“三突出”（即在所有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）；“三对头”（即人物的思想感情、性格气质和时代气息都要对头）；“三打破”（即打破旧京剧的行当、流派、格式）。这是“四人帮”阴谋文艺的理论基石，影响很坏，造成文艺百花凋零的萧条局面。但事实上，现代京剧及其音乐创作并非如此。早在“三字经”帮派理论出笼前，现代京剧的许多剧目都已创作并演出了多年，一些优秀唱段在群众中已广为流传。所以，“四人帮”的荒唐理论模式，实际上是强加于现代京剧的，给这些剧目抹了黑。以致打倒“四人帮”后，有些群众由于不明其究竟，误以为京剧现代戏是“三字经”的产物，甚至把京剧“样板戏”音乐也深恶痛绝。群众出于对“四人帮”的憎恨而对京剧“样板戏”音乐产生误会，也在情理之中。

历史就是历史，任何人也改变不了历史的真实面目。经过拨乱反正和一段时间的澄清、甄别，被颠倒的历史终于被拨正了过来。当然，这并不是说，在十年浩劫中，现代京剧音乐一点也没有受到“四人帮”文艺理论的玷污。由于“四人帮”的文化专制，有的现代京剧音乐也存在某些帮派文化的流毒。但经过近30年来广大艺术家的努力，终于拭去了“文革”在其身上的历史尘埃，恢复了现代京剧的“庐山真面目”。近几年来，复排演出的《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等剧目，都是以原创音乐形态展现的，受到了广大观众的欢迎，一些脍炙人口的唱段音乐又重新流传了起来。

几十年来，京剧现代戏及其音乐的几起几落，充分说明戏曲必须按自己的规律发展才有艺术生命力。同时也显示出群众是最有权威的鉴赏者，他们的好恶反映了对京剧现代戏及其音乐实事求是的评价。

发挥音乐在现代戏中的灵魂作用

人们常说“剧本，剧本，是一剧之本”，这当然是事实。但作为唱、做、念、打综合艺术的戏曲，剧本还要靠表演艺术来体现，特别是通过“唱”来传达剧情、刻画人物，因此，历来有“无唱不成戏”之说，所谓“戏曲”，“戏”是用“曲”（音乐）来表现的。当代长期从事编导的著名豫剧老作家杨兰春（1920～）深有感触地说：“戏曲，戏曲，我认为百分之八十要用‘曲’——也就是用音乐来塑造人物形象，来表现不同人物的思想感情…

…我所编著的戏，固然说剧本是基础，但如果没有人笑等同志（王基笑，豫剧音乐家——引者注）亲密合作予以作曲，这些剧目和唱段，特别像《朝阳沟》（杨兰春作剧——引者注）就不可能在群众中流传这样久远。”

^{[16] [P4]} 另一位戏曲作曲家兼理论家连波（1931～）认为：“戏曲是视觉与听觉同步进行的表演艺术，除了‘戏’就是‘曲’……戏曲唱腔以词本、以腔传情，唱腔不论简繁，妙在动听合情。唱腔是塑造人物形象、刻画人物性格的重要手段。”^{[17] (P1)} 可见，音乐在戏曲中的地位何等重要，音乐不仅是区别各剧种的明显标志，而且既是戏剧的音乐，又是音乐的戏剧。

京剧及其它地方剧种编演现代戏的成功经验，正是在于充分发挥了音乐的特殊作用，值得很好总结。这种作用概括地说来有两点：一是要保持剧种音乐特色，二是要突出时代精神。

保持剧种音乐特色，是长期以来许多剧种编演现代戏共同遵循的一条重要原则。

一个剧本可以由任何剧种移植演出，但音乐却不能照搬，必须采用本剧种特有的唱腔及伴奏来表现，否则就会丧失喜爱本剧种的观众，甚至导致剧种消亡。用群众最通俗的话来说，就是京剧要姓“京”、昆剧要姓“昆”、越剧要姓“越”、豫剧要姓“豫”……。由于现代戏要表现现代人物、现代生活，必然会引起传统唱腔旋律、节奏及唱法、伴奏手法的变化。但又要“万变不离其宗”，这个“宗”一言以蔽之，就是剧种音乐特色。

京剧音乐家刘吉典在谈到创作现代戏音乐的体会时说：“必须在原来的基础上（包括京剧从革新以来所取得新成就的基础上），采取吸收新因素的方法，增强自己的表现力，才有可能适应新内容的需要。”^{[18] (P517-518)} 这里所说的“原来的基础”是至关重要的一环。

京剧产生近200年来，尽管每个时代都在创新发展，但都是在京剧唱腔音乐语言“原来的基础”上衍变的。到20世纪50年代京剧大量编演现代戏以来，依然是在“原来的基础”之来“增强自己的表现力”的。现代戏唱腔均是采用传统皮黄腔的板式（曲牌）为基础，“吸收新因素的方法”进行创腔的，每个现代戏唱段都能标示出版式（曲牌）名称。

刘吉典担任主笔创作的《红灯记》音乐就是最好的例证。如《做人要做这样的人》（铁梅唱段）为【西皮散板】→【摇板】→【原板】→【垛板】；《浑身是胆雄赳赳》（李玉和唱段）为【西皮二六】；《学你爹心红胆

《壮志如钢》(李奶奶唱段)为[二黄散板]→[慢三眼]→[垛板]→[原板]等等。

其它京剧现代戏如《智取威虎山》、《沙家浜》也是如此。《智取威虎山》中的《只盼深山出太阳》(常宝唱段)为[反二黄导板]→[原板]→[垛板];《管叫山河换新装》(杨子荣唱段)为[西皮原板]→[流水];《誓把反动派一扫光》(参谋长唱段)为[二黄导板]→[回龙]→[慢板]→[原板]→[垛板]。《沙家浜》《定能战胜顽敌度难关》(阿庆嫂唱段)为[二黄慢三眼]→[快三眼];《智斗》(阿庆嫂、刁德一、胡传魁三人连唱唱段)为[反西皮摇板]→[西皮摇板]→[反西皮摇板]→[西皮流水]→[西皮摇板]→[西皮流水]等等。这些京剧板式运用的例证,说明京剧现代戏无一不是在传统唱腔曲牌“原来的基础”框架内创腔的。

在我国各剧种中,板式(曲牌)是各种戏曲的基本腔,而基本腔是最富于特色的音乐语言和音乐结构。现代戏运用“原来的基础”的基本腔创作,无论如何千变万化,都不会离开富于特色的剧种音乐之“宗”。凡是采取这种创腔原则的现代戏音乐,其成功系数都很高。下面列举的豫剧、黄梅戏、越剧的部分唱腔,便是这样的例子。

豫剧现代戏《朝阳沟》的音乐,1958年由王基笑、姜宏轩、梁思晖等人编曲,这出戏之所以受到广大观众的喜爱,其浓郁的豫剧音乐风格及鲜明的音乐形象,不能不说这是其中一个主要原因。王基笑等人在豫剧“原来的基础”上编创的唱腔,都是以传统板式为依据的。如《朝阳沟好地方》(银环的唱段与男女声伴唱)为[豫东花腔二八板],《人也留也地也留》(银环的唱段与男女声伴唱)为[豫西二八板];《祖国的大建设一日千里》(银环唱段)为[慢板]→[流水数板]创腔^{[19](P57~61,89~96,49~53)}等等。

黄梅戏现代戏《江姐》(时白林编曲)中《看长江》是根据[女平词]、[八板]和[彩腔]改编;《春蚕到死丝不断》是采用[女平词]、[二行]、[火攻]等曲牌改编。另如现代戏《军民一家》(精耕、石天明编曲)中《炒一篮花生表表心》是采用[彩腔]与[平词数板]创腔^{[20](P111~121)}等等。

越剧现代戏《祥林嫂》中《听他一番心酸话》(刘如曾编曲、袁雪芬演唱)为[尺字腔·中慢板]→[垛板]→[中板];《祥林死去已半年》(晓舟、管森整理,张桂凤演唱)为[尺字调·中板]→[清板]^{[21](P77~99,314~316)}等等。

和京剧、豫剧、黄梅戏、越剧一样,我国其它许多

地方剧种编演的现代戏音乐,都在如何保持传统唱腔基本调框架的“原来的基础”上,努力体现剧种音乐特色方面做了有益探索,积累了丰富的艺术经验。

现代戏音乐要取得成功,还须在“现代”二字上下功夫,突出戏曲音乐的时代精神。

在我国戏曲史上,每个时代的剧目都必然会反映那个历史阶段的特定内容。20世纪编演的戏曲现代戏,也是通过塑造戏剧形象能动地再现作品中的现实生活,以及这一现实生活中所体现的人物的思想感情。其音乐特点的时代精神主要体现在板式(曲牌)旋律、节奏、唱法、伴奏等要素的继承发展中。戏曲作品的剧本(文字内容)和音乐形式是辩证的统一关系。现代戏决定音乐形式,音乐形式则要更好地表现新的戏剧内容,并随着内容的变化而发展。这是一方面。另一方面,戏曲音乐形式本身又具有相对独立性和继承性,并反作用于戏剧内容表现。

我们同时看到,戏曲音乐表现现代生活与其它一些音乐体裁形式有很大的不同,存在许多特殊性。这种特殊性在于既要恪守“原来的基础”,又要体现新的时代精神。若依然原封不动地袭用传统戏曲的音乐进行填词来表现现代内容和人物,便会出现削足适履的情况。比如,若完全套用传统的青衣唱腔来表现铁梅、常宝、阿庆嫂或银环、江姐、祥林嫂等人物,便难于与这些现代人物的身份相符,就会缺乏时代精神;但如果戏曲音乐家摒弃传统板式(曲牌)基本调,另起炉灶进行创腔,又会失去原剧种特色。

这是摆在戏曲音乐家面前的一项艰苦任务。对于一些艺术造诣高超的音乐家来,另起炉灶创腔也许能得心应手,并不困难;但要在剧种音乐“原来的基础”框架内创腔则常常十分困难。换言之,现代戏曲作曲家,不仅要置身于传统框架之内,又要跳出传统框架之外,惟此,方能捕捉到编创现代戏音乐的灵感,改编出既有剧种风格韵味,又体现出时代精神的戏曲音乐来。正如西方哲人所说,戏曲音乐家进行创作“既要做传统的儿子,又要做传统的叛徒”。这是何等的不易啊!

通过长期的创作实践,一些戏曲音乐家较好地充当了“儿子”和“叛徒”两种角色,将剧种特色与时代精神较完美地统一了起来,编创了许多优秀的戏曲音乐的经典唱腔。京剧音乐家刘吉典说得好:“在京剧的现代戏中要引进新的音调,创造发展新的形式、新的手法,应该说是必经之路,同时也是十分必要的。”^[22]

^[23] 许多剧种现代戏的音乐创作,为了突出时代精

神,在采用新音调、新形式、新手法方面,都探索和积累了很多很好的经验。应该说,疏理和总结现代戏音乐创作得失的时机已经到来。窃以为,通过戏曲音乐作曲家和理论家对现代音乐的理性探究,更能使音乐发挥现代戏之魂的作用。

注释:

①被“四人帮”钦定的京剧“样板戏”有九出:一是“文革”前期宣布的《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》五出(见《人民日报》1967年5月31日社论《革命文艺的优秀样板》);二是“文革”后期认定的《龙江颂》、《红色娘子军》、《平原作战》、《杜鹃山》四出(见《人民日报》1974年4月24日《进一步普及革命样板戏》,江天撰文)。

②详见连泰春1980年8月9日发表在《周末》(南京)上的专题文章。

③④详见1971年8月北京人民出版社出版的《红灯记》、《智取威虎山》总谱。

海:平明出版社,1954.

[4]辽宁戏曲音乐座谈会纪要[J]. 音乐通讯, 1981(2).

[5][6][7][8]高雄市国乐团[J]. 乐讯·高市国乐, 2002(5).

[9][10][11]1964年京剧现代观摩演出唱腔选集(第一集)[C]. 北京:音乐出版社, 1964.

[12][18][22]刘吉典. 京剧音乐概论[M]. 北京:人民音乐出版社, 1981.

[13][14]1964年京剧现代戏观摩演出唱腔选集(第三集)[C]. 北京:音乐出版社, 1965.

[15]顾保孜. 周恩来与‘样板戏’的戏外戏[J]. 党史博览, 2002(8).

[16][19]王基笑. 朝阳沟好地方[M]. 北京:人民音乐出版社, 1999.

[17][21]连波. 越剧唱腔欣赏[M]. 上海:上海音乐出版社, 2001.

[20]安徽省文化厅等. 黄梅戏唱腔精选[C]. 北京:人民音乐出版社, 2001.

责任编辑 李宝杰

参考文献:

[1][2][3]梅兰芳述,许姬传记. 舞台生活四十年[Z]. 上

听傅聪——文化、艺术、人生

傅聪来了,很快走了,电视的“开坛”栏目也已经播出采访傅聪先生的节目好几轮了。但是,他的琴声、语声、笑声,他那一袭中式黑衫,还总是在耳边眼前……

曲江有情,千年之后还有如此精致美好的乐声寻回!那一夜给了古城人民难忘的印象,我在那里说,傅聪是中国文化的儿子,海外几十年的游子生活没有磨掉中国人的思想感情、中国人的气质谈吐、中国作风、中国气派。傅聪是中国的。

西音得意,在世界音乐家来来往往的交流梭巡的繁忙中请来自己的大师,那也是一个难忘之夜!那个被父亲监督叨唠过的《家书》中的琴童,已被生活和艺术教养成充满灵性和睿智的音乐大家。对过去没有怨艾,对未来总是幻想,花甲之年童心跃然。傅聪是年轻的。

但是人们印象最深的,还是他那对音乐如同宗教徒般的认真和虔诚,对钢琴艺术近乎苛刻的追求!他说,他不能容忍音乐厅演奏时拍照,并不是因为对他不尊重,而是要对音乐有敬畏之心,音乐会后我看到他真的很随和,与什么人都可以合影。他说,他不

在自己的音乐会后加演中国曲目,并不是不喜欢,而是因为自己的曲目设计应该有艺术上的完整性,在这些问题上他不通融。他说,他养成读谱的习惯,无论多么忙也要不断地研究乐谱,每次读谱都会有心得有收获,用一位中国演奏家的话来说,真的就是“观音”,观者,看也,音乐也是可以看的。他对青年钢琴家们说,世界上每年有上千个比赛,一时的成功不是一世的成就,音乐本身的进步才是最重要的。在与钢琴同行、媒体记者和音乐学子们的对话中,他总是说,他是“音乐的奴隶”,其实,不妨不说傅聪也是“音乐的情人”,音乐的鞭子如同歌声中所唱,总是轻轻地打在他的身上,留下爱的伤痕。

傅聪先生身着那一袭中国式黑衣,好比是一个“文化侠士”,行走天下,他是世界承认的演出最多的、足迹遍布几大洲的钢琴家。文化、艺术、人生,融化一体,成就了一个中国钢琴家传奇的一生!

傅聪先生,希望再来古城、再来西音!我们已经熟悉了《傅雷家书》中的傅聪,我们还希望了解《傅聪淡音乐》中的傅聪,更愿意接触交谈和演奏中的傅聪!

(尚乐)