

现代京剧唱腔元素的“器乐化”演绎

——以民族器乐合奏《乱云飞》的指挥实践为例

戴路青（上海音乐学院 指挥系，上海 200031）

[摘要]现代京剧音乐探索与传统戏曲艺术是一个有机相连的整体，民族器乐合奏《乱云飞》的乐队艺术形态，既是中国传统戏曲音乐现代化发展到一定历史阶段的产物之一，也是中国民族乐队基于自身传统品质和时代需要而尝试进行艺术蜕变的一个侧面。作为一名民族乐队指挥，应当以此认知为基础，建立恰如其分的二度创作原则。

[关键词]现代京剧；民族乐队；乱云飞；指挥艺术

[中图分类号]J617.1；J615 **[文献标识码]**A **[文章编号]**1008-9667(2014)03-0149-04

中国民族器乐历史悠久、源远流长，相关乐队组合与演变与传统戏曲音乐共同发展、相得益彰。进入二十世纪以后，随着西方音乐的进一步传入，中国民族器乐艺术在“中西合璧”中加快自身发展，并因此形成与了与西方“交响乐队”相对应的“民族管弦乐队”。拉弦乐器、弹拨乐器、吹管乐器、打击乐器四组乐器，成为其主要器乐载体。二十世纪60年代后，伴随现代京剧改革与发展的需要，传统京剧“三大件”的“文场”、“武场”乐队已明显不适应现代京剧题材内容和音乐构成的需要。作为特殊历史背景下的“国剧”组成部分之一，西洋管弦乐队、中西“混合”乐队成为烘托现代京剧题材内容、润色角色唱腔具有开创性意义的一种艺术手段。其特有的戏曲舞台表演艺术景观，不仅为传统京剧唱腔伴奏形式等带来了崭新面貌，而且以此为契机，促发和推动了大型民族器乐合奏创作及其现代指挥艺术的“中国特色”。本文以此为视角，结合笔者的舞台实践和教学心得，就相关领域的音乐规律和现实得失进行力所能及的梳理和探讨。

一、“器乐化”的素材与利用

《杜鹃山》是上世纪七十年代上海京剧院创作表演的一部现代京剧，该剧以第二次国内革命战争为历史背景，描写中共领导下的一支农民赤卫队在湘赣地区英勇斗争、发展壮大的感人过程，作为凸显该剧情节高潮和青衣行当唱腔精华的《乱云飞》，是该剧女主人公柯湘在赤卫队面临内外交困、生死攸关考验时的一段著名唱腔。1974年，中央广播民族乐团彭修

文根据其戏曲“音腔”特征，以及蕴含其中的“器乐化”潜质，将该曲改编为一首民族器乐合奏曲，成为展示民族乐队演奏艺术承载我国传统戏曲音乐，并利用多样化音乐元素训练和提升民族器乐合奏的重要途径之一。

（一）核心音调

《乱云飞》以“二黄导板”为唱腔主线，凸显女主人公柯湘临危不惧、高瞻远瞩的人物性格，渲染剧情跌宕起伏、扣人心弦等音乐场景的音乐主题，也是全剧音乐设计中塑造相关角色、较具代表性的乐队部分之一，其形态特征如下例：

如上例所示，民族器乐合奏《乱云飞》的音乐主题及其发展既具有原剧角色表演变化多样、跌宕起伏的腔体和板式特征，又在此基础上较充分发挥了民族器乐合奏各声部音域开阔、音色丰富的乐队效果，不仅为声唱腔的戏曲性特质注入了新的活力和对比元素，而且依托传统京剧音乐语言的腔体、板式传统，在相关主题延伸和变化的基础上，形成了器乐合奏特有的“唱”、“念”、“做”、“打”舞台语言。从作品演绎的音乐原理和指挥艺术来看，其核心音调的布局和结构性利用，具有较为清晰的器乐化规律。

总体来看，与原剧相关唱腔设计相比，该曲结构庞大，段落众多，接近于小型套曲，如其“板式”布局包括：二黄导板——回龙——慢板——原板——垛板——原板——垛板——散板。从民族器乐合奏所承载的该板式系统而言，其“器乐化”总体上包括：多

收稿日期：2014-06-17

作者简介：戴路青(1975-)，江苏南京人。上海音乐学院指挥系讲师，研究方向：民族乐队指挥。

例1.《乱云飞》乐队前奏及核心音调引入部分

变的速度；多变的板式（包括句法、句式）；多变的装饰音；多变的力度对比等，几乎具备了以器乐语言演绎中国传统戏曲音乐所包含的大部分重要风格特征。

（二）多声部语言

京剧《乱云飞》原唱腔改编为民族器乐合奏后，在旋法、节奏、速度等方面所形成的主要特点之一，在于其多声部器乐形态结构的灵活性与伸缩性，以及织体布局和发展的复杂性。要使每个声部演奏统一、整齐，并服从多声部器乐艺术的总体规律，必然要求指挥通过严谨的逻辑思维、生动的艺术处理来加以实现，因而，正确认识和分析该曲唱腔构成与改编后多声部器乐合奏之关系，对于乐队指挥在研究《乱云飞》唱腔元素基础上，进行案头准备和排练步骤设计，具有重要意义。

民族器乐合奏《乱云飞》的多声部音乐元素，是原剧女主人公柯湘角色唱腔的延伸与发展。其“器乐化”形态特征，是在原唱腔“核心音调”基础上，采用变换和叠置旋律音色，并在声部结构的纵、横关系上强化高、中、低音乐器的配器等手法，形成器乐合奏特有的立体音响效果。而在乐队织体安排上，“多声部”语言主要通过唱腔与过门（前奏、间奏等）的段落差异和配器手法，以“核心音调”的不同层次交流，凸显相关角色表现中的“音腔”和“板式”特征

及舞台场景调度的宏观效果。

民族器乐合奏《乱云飞》的多声部语言，在京剧唱腔“器乐化”过程中具有自身规律。例如，乐队演奏以原唱腔变化为主要特征时，织体相对单一、清淡，其多声部语言基本采用“支声性”复调手法，使核心音调的器乐语言显得主线清晰、情感质朴；而当乐队进入过门（前奏或间奏）时，则通过全奏烘托人物性格的起伏和剧情的高涨等，其多声部处理包括“模仿性复调”，以及主调性与复调性相结合的手法等。此外，在模仿原唱腔加伴奏的形式中，则以高胡与二胡表现为主，京胡与京二胡伴奏，并间隙性地以支声性复调元素加以衬托。在织体构成方面，通过主调形式与复调语言的交叉运行，为主旋律、伴奏旋律（及托腔）、过门化的旋律、持续音层、和声层交流与互动等，提供了较大空间。

二、指挥语言的元素与作用

在现代京剧《杜鹃上》中，《乱云飞》唱腔是相关角色舞台表演和演唱个性相结合的一种表演过程，即演唱者为主体，乐队及指挥在很大程度上以“跟”为主，指挥在控制好乐队的基础上，从速度、节奏等方面与演唱者保持配合与协调。而在民族器乐合奏曲《乱云飞》中，这一基本规律被完全打破，即象征一定角色形象和剧情发展的音乐结构完全听从指挥的处理。由于原唱腔大量速度与节奏的自由性，以及频繁的声腔变化在民族器乐曲里较少见到，必然给指挥增加相应的技术难度。总体来看，既要有乐队作品的多声部效果和丰富立体的音响结构特征，又必须保持唱腔原有的线条化美感，这都是一个现代指挥应该解决的事项。因此必须对唱腔的“器乐化”进行指挥设计，同时在具体的表现过程中加以准确演绎。

（一）多变的速度

民族器乐合奏《乱云飞》全曲共250小节，其中有速度变化的小节占据了95小节左右（不包括需变化但没有标记速度变化的小节）。同时，其速度变化的方式十分多样：一是突变，即不同乐句之间速度的突然改变；二是渐变，如渐快或渐慢，并且其中改变的频率或幅度也有不同。

应当看到，在该曲唱腔结构中，速度的变化及情绪表现通常与唱词有着密切的联系，由于改编后的同名器乐曲并不具备唱词元素，因此在速度的处理上较为被动，对速度变化的分寸把握就更是难上加难。为了较为准确地塑造相关主题形象和音乐语言，指挥者首先必须把《乱云飞》的唱腔熟练掌握，熟悉唱词与唱腔之间的有机联系，在这样的基础上再将唱腔中间的相应的速度处理运用到器乐曲中。例如，第3小节，虽无速度变化标记，但我们可以从前后关系上看出这个小节的音乐已从前一小节紧张的情绪上松弛下来，所以整体速度应稍慢一点，并为第四拍的延长记号前留

谱例2.

有一点气口（见谱例1及标示）；第7小节，也没有速度变化标记，但第三拍由于唱腔装饰音时间的需要，这一拍就需稍稍延长，因此这时最好能用左手给出装饰变化的提示；接下来的第6拍由于唱腔气口的需要又要稍慢（这里最好能用分拍来处理气口）（见谱例1）。第12小节，前四拍无速度变化，但由于跳音紧张度与力度的加强，所以应在尾部稍慢，以加强语气（见谱例1）。第14小节，虽有渐快标记，但需根据上下小节速度关系，让乐队找到一种自然且较自由的渐快方式，也就是要控制渐快的频率（见谱例1）。第51小节的情况较特殊，它要求在二拍的时值中间进行拉慢和渐快，这比较少见，处理也较难，需与乐队多次磨合；在指挥的角度可采用打四拍来处理，并特别注意第四分拍进入之后的原速，这样音乐上才能顺利衔接（见谱例2）。

（二）多变的板式

民族器乐合奏《乱云飞》第1小节——第27小节是一个十分典型的散板句子，短短27个小节里板式的变化经历了4/4、2/4、4/4、3/4、7/4、2/4、6/4、2/4、3/4、2/4、7/4、4/4、7/4、2/4、5/4、2/4、3/4、2/4、4/4、2/4、1/4二十一小节不同的板式与句法变化；并且每个唱句结束后都是较规则规整的句法（参看总谱）：第8小节是2/4，第13小节是4/4，第22小节是2/4，此三处最重要之点则位于第22小节，前两次均为正拍进入，第三次为弱起第二拍进入，此变化是为了强调第三次的重要性，以及用

谱例3.

弱起加强音乐的推动力。第二处，我们可看全曲出现的三次1/4垛板，虽都为垛板，但三次句法却处理不同。第一次28—39小节，为4—4—4句法，最为规整；第二次169—182小节，为2—4—2—2—4句法，句法稍加变化；第三次226—239小节，为2—2—5—1—4句法，句法变化最为复杂。首先它与前两次不同，出现了奇数句法，其次它在句法里又出现了弱起句法，235小节为弱起句，所以需注意将234小节的A音与E音分割开；再次，就是最后一句还出现了速度变化，之所以在第三次出现这么多变化，目的就是为了将音乐情绪不断向前推动，使其达到高潮。第三处，在55—63小节，此处全部为2/4拍，但并非通常的规整句法，如不仔细根据音乐与配器进行细致分析，很可能会将句法混乱处理。此处句法应为1—2—3—3句法才是正确。所以获得板式与句法的准确处理显得尤为关键（见谱例2）。

（三）多变的装饰音

民族器乐合奏《乱云飞》全曲装饰音变化的小节共有69小节，装饰音几乎贯穿于整个唱腔之中。对于指挥来说掌握好每个装饰音的细微变化，将决定戏曲音乐风格和韵味的准确性。现举例说明：第7小节，二胡声部第一拍的装饰音和第8小节第一拍的装饰音，在乐谱上是完全一样的，但根据作品的强弱语气不同，第7小节应奏较慢装饰，而第8小节应奏较快的装饰（见谱例1）。第7小节，二胡声部第三拍的波音与第43小节二胡第一拍后半拍的波音，也完全相同，但根据板式不同，前者应按慢起渐快演奏为佳，后者则应按匀速演奏为佳（见谱例3）。还有乐曲中带有延长记号的波音，根据前后音乐关系可处理为先延长再装饰或先装饰再延长，也可在延长音过程中保持装饰。装饰音在原唱腔中是以人声来表现，人声表现装饰音相对容易控制，但在乐器演奏，包括模仿都较为困难，乐器由于自身构造的原因，模仿京剧唱腔中的装饰音一般没有人声灵活、自如，这也需要指挥做相应细微的演示和解释；另外装饰音是一种十分灵活的表现形式，即使是同样的装饰音，处于乐句中不同的位置时，它们的节奏、速度、时值、力度等元素都会有差别，特别是装饰音与速度的陈述及表现紧密相联，不同速度下的装饰音常常会有较大的不同，即不同速度下装饰音本身的速度、幅度都有不同，这些常常是考验指挥的重要元素，当然器乐的改编曲对装饰音的要求相对会降低，不会每音必腔，

但是装饰音还是广泛地存在于乐曲中间，这些都需要指挥准确地面对和处理。

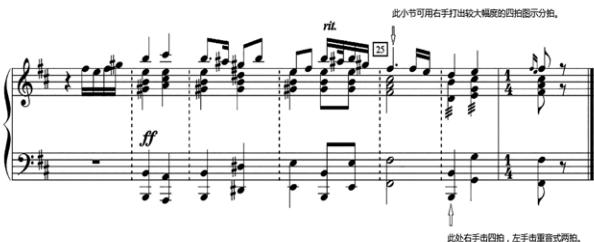
(四) 多变的力度对比

与速度及装饰音的出现一样，《乱云飞》全曲力度变化几乎无处不在，因为一方面戏剧性的冲突是《乱云飞》唱腔的重心，另一方面戏剧性同时又与抒情性鲜明对比，无论是戏剧性本身的冲突，还是与抒情性的对比，这些场面的实现往往都必须通过力度的变化来获得，这中间同样也涉及到不同力度、不同幅度的幅度之间的对比，作为指挥要细致地体会每个力度变化背后的情感内容或戏剧性的伏笔，是渐变还是突变？变化的幅度？只有发现并理解这些要素，才能真正把握好每个力度的分寸。下面我选择一些重要的代表性的力度变化为例。

第一，63—65小节，渐慢并渐弱，以让出而便于后面二胡主题旋律的进入，目的是以此强调主题（见谱例2）。

第二，24—27小节，渐强，将整个散板的音乐推向一个段落的高潮；渐慢，为之后慢起渐快的新段落开始作准备，目的是为了对比之后渐快的速度（见谱例4）。

谱例4.



第三，50—52小节，由慢渐快并渐强，目的是为加强肯定地回到之后的原速，并为之后55小节的全奏作准备（见谱例2及标示）。

第四，42—43小节，二胡声部的长音用由弱渐强的方式，表现主人公不安定和急切的心情，很简单地以一种强弱的对比，刻画出人物内心的起伏（见谱例3）。

第五，74—75小节，用二次渐弱的方式，来完成句法的收句，以一种叠加的手法，强调主人公痛苦的心情（见谱例5）。

谱例5.



第六，力度上重音记号的运用。如193小节，连

续的重音记号，以表现激昂的情绪；86小节重音记号在不同节拍位置的变换，以表现戏曲音乐灵活的动感；207小节用重音记号表现切分节奏在戏曲音乐锣鼓上的音色变化；249—250小节用重音记号表达戏曲音乐特有的结束感。

指挥在演绎该民族器乐改编曲时，一方面必须对特定剧种的艺术特性和剧情内容有较为深刻的认知和演绎设计，同时还应在指挥图式与乐队演奏的关系等方面，努力探索与原唱腔其相适配的系统性艺术元素，以期相对准确地诠释和表现相关音乐内涵和乐队艺术结构。其实质，正如学者所指出：民族器乐合奏艺术，是相关乐队成员和乐器数量、种类、功能结构以及音响设计等音乐实体的总和，涉及乐器原理、组合规律、创作方法、演奏艺术、音乐审美、传播方式、文化传统等多方面^[1]。民族器乐合奏《乱云飞》的“器乐化”演绎及指挥艺术特征可见一斑。

三、结语

现代京剧音乐探索与传统戏曲艺术是一个有机相连的整体，民族器乐合奏《乱云飞》的乐队艺术形态，既是中国传统戏曲音乐现代化发展到一定历史阶段的产物之一，也是中国民族乐队基于自身传统品质和时代需要而尝试进行艺术蜕变的一个侧面。其内容和艺术过程，不仅有利于探索民族乐队合奏艺术的提升与发展，对于中国民族乐队的指挥艺术的形成和发展，同样具有前所未有的本体意义和时代意义。长期以来，民族器乐合奏《乱云飞》的舞台实践和社会影响，佐证了这一点。

此外，以我国传统京剧唱腔改编的民族器乐合奏《乱云飞》，对于以相关音乐素材和音乐形态训练不同民族乐器组合而成的中国多声部民族乐队，也是一种具有前瞻性意义的工作。虽然我国传统戏曲音乐在长期的发展中，逐渐形成了自身鲜明的艺术风格、表现力和独特的艺术形式，成为相关剧种特色的形成与演变不可或缺的重要组成部分，但对于现代舞台表演艺术意义上的独立性器乐合奏曲而言，还是有着诸多区别。作为一个民族乐队的指挥，对此应当具有清醒的认识和恰如其分的二度创作原则。

参考文献：

- [1] 钱建明.中国民族乐队建制研究（1950-2005）[M].北京：人民音乐出版社，2013：7.
- [2] 汪毓和.中国近现代音乐史[M].北京：人民音乐出版社，2006.
- [3] 刘云燕.现代京剧“样板戏”旦角唱腔音乐研究[M].北京：中央音乐学院出版社，2006.
- [4] 胡登跳.民族管弦乐法[M].上海：上海文艺出版社，1982.

（责任编辑：钱建明）