

张 斌

ZHANG Bin

皮黄腔在现代京剧音乐中的新发展

内容提要: 在京剧现代音乐中,皮黄腔的运用上升到了很高的层次,既有成套唱腔西皮二黄的混合连用;又有各腔及其反调之间的吸收融合,实际上就是调式的复杂多变;还有各种行当之间相互吸收的新创唱腔。本文拟从京剧现代戏皮黄腔的唱腔旋律、调式分析等入手,找出现代戏与传统戏的差异,从而窥见现代戏中皮黄腔的新发展。

关键词: 皮黄腔 京剧现代戏 调式 吸收 发展

西皮和二黄是京剧的主要声腔。西皮的曲调跳跃、活泼、刚劲有力,节奏紧凑,唱腔明朗、轻快,比较适合表现欢快、坚毅、愤懑的情绪;二黄是一种比较平和、稳重、深沉、抒情的腔调,其唱腔流畅、舒缓。比较适合表现沉思、忧伤、感叹、悲愤的情绪;在西皮和二黄的基础上产生的反西皮和反二黄则主要表现悲伤凄凉的感情。在传统戏中,每个唱段都是由单一的西皮腔和二黄腔或其反调构成的,绝对不允许在一套唱腔里出现西皮腔、二黄腔混用的情况,而同一声腔的正调与反调在一起交替使用的情况也不多见。这样,造成了传统戏唱腔调式的单一性,转调较少,而旋律进行也墨守成规,不同剧目同一行当的唱腔极为相似,无较大变化。

现代戏唱腔则突破了程式,因为要反映新时代、新社会的气象以及复杂的剧情,旋律进行有了较大发展。绝大多数剧目都有新设计的一个或几个主题音调,符合剧中人物的身份特点。而调式调性的运用则有了更大突破,许多声腔运用了旋宫转调、暂时离调等手法,从而能更好地刻画人物,展开剧情。

调式的转换,对旋律的发展、音乐的色彩变化起着很大的作用,对塑造人物形象、表达人物感情有重大的意义。由于传统戏的唱腔在曲调构成上已具有相当稳固的形态特征,所以转调技术使用率并不很高,手法也相对较少,每个唱段都按照固定的程式起板落音,也就是说,调式比较单一。如:西皮生腔为宫调式;西皮旦腔为徵调式;二黄生腔为商调式;二黄旦腔为徵调式等。现代戏的唱腔则突破了这种严格的模式,在调式上作了有益的探索,不仅有同宫系统的调式交替,或异宫系统的上下五度转调,甚至出现了远关系转调及和弦转调等技法^①。

一、成套唱腔中不同板式之间各种声腔的转换

在一个剧目中,成套唱腔是最大的结构单位,它由数个板式有机地连接组成套式,具有层次分明,逻辑性强的特点。在现代戏中,这种不同板式之间的声腔转换基本分为三类:一类为同宫不同腔的转换;二类为同腔不同宫的转换;三类为既不同宫也不同腔的转换。

1、同宫不同腔的转换

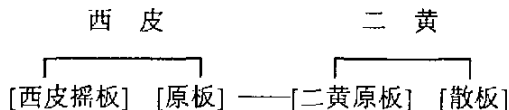
同宫不同腔是指不同声腔在同一宫调系统下进行调式转换。如《节振国》第五场,节振国唱段“我

收稿日期:2002-10-30 中图分类号:J617.1

文献标识码:A 文章编号:1008-2530(2003)01-0047-06

作者简介:张斌(1977-),男,山东人,现为天津音乐学院在读2001级硕士研究生(天津,300171)

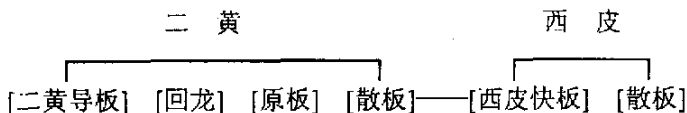
好比失群飞鸟”,其结构如下:



1=E E 宫—— \sharp F 商

节振国在刀劈鬼子后中弹负伤,来到杨小霖家休养。斗争暂时受挫,并没有使他意志消沉,而是激起他的满腹仇恨,接着他又想到国仇家恨,他为自己暂时不能参加斗争而感到深深地内疚。如果自始至终都用二黄,则嫌情绪低沉而无光彩,有损于节振国的形象;如全用西皮,又嫌感情不足,难以贴切地描绘心中思潮起伏的想念、苦闷、等待的心情。此套唱腔是在同一宫腔系统(E 宫)下,西皮腔与二黄腔的转换。首先唱[西皮摇板][原板],以表现他不畏强暴的性格和昂扬的斗志。西皮腔结束时落到宫音上,然后由器乐进行过渡,撤西皮京胡换二黄京胡,转入[二黄原板][散板],以商调式收尾。由于紧密伴随着剧情的变化,调式的转换又在同宫系统下进行(E 宫— \sharp F 商),让人感觉自然和谐。

再如《智取威虎山》第五场,杨子荣唱腔“迎来春色换人间”,其结构如下:



1= \flat E

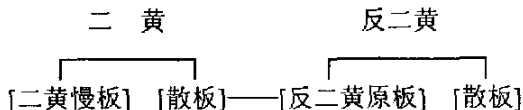
F 商—— \flat E 宫

这是杨子荣的重要唱段之一,表现杨子荣不畏艰险,乔装土匪深入虎穴,誓擒座山雕的决心。二黄唱段借景抒情,紧拉慢唱,既表现了杨子荣急切的剿匪心情,又抒发了他昂扬的斗志和博大的胸怀。结束句“迎来春色换人间”在明亮、悠扬的笛声陪衬下,更显得清新优美,展现了一幅美好的图景。落音没有落在调式主音“商”,而是翻高四度,落在下属音“徵”音上,造成了换调的趋向。后面的[西皮快板][散板]音色明亮,气势磅礴,把全曲一层层推向高潮,结束音落到宫音上,形成了同宫系统下 F 商— \flat E 宫的转换。

西皮和二黄同时在一套唱腔里运用,突破了传统常规,当仅用西皮或二黄某一声腔的不同板式变化难以表现复杂剧情时,在一套唱腔中兼用两种声腔更准确、更细致地描述了人物的感情变化。

2. 同腔不同宫的转换

同腔不同宫是指宫调系统改变而调式结构不变。如《海港》第六场,马洪亮唱腔“共产党毛主席恩比天高”其结构如下:



1=D

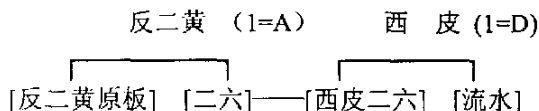
E 商——B 商

这个唱段是马洪亮教育韩小强的大段抒情唱腔,前半段用深沉的[二黄慢板]痛诉韩小强爹惨死的情形,从“我仇恨难消”开始,情绪变得更加悲愤、苍凉。旋律中运用了九个“7”音,既表现了马洪亮痛心疾首的诉说,又巧妙地运用了“变宫为角”的方法转到[反二黄原板]的“3”音,形成了自然的过渡。此唱段定调为 1=D,二黄结束音落到“商”音上,为 E 商调式;反二黄结束音落到“羽”音上,但由于“变

宫为角”，所以它是“以羽为商”的 B 商调式，那么宫音系统也由 D 宫转到 A 宫，实际上是“同腔不同宫”的转换。

3、既不同宫也不同腔的转换

“既不同宫也不同腔”是宫调系统和调式结构都进行改变。如《杜鹃山》第三场，柯湘、雷刚、众战士唱腔“黄连苦胆味难分”其结构如下：



B 商——D 宫——A 徵

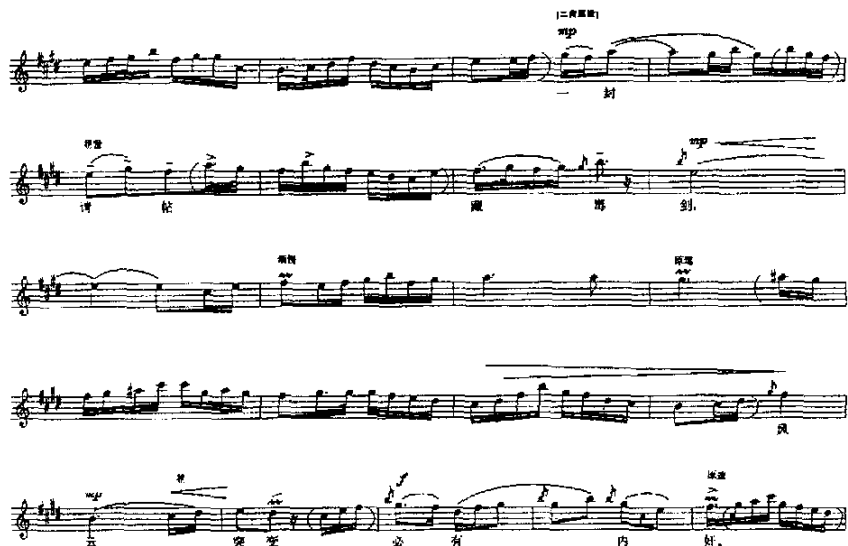
与其它唱段不同的是，这是一个由对唱、齐唱构成的唱段。唱腔从[反二黄]转向[西皮]，定调为 1=A。首先，柯湘唱[反二黄原板][二六]，为 B 商调式，表现了柯湘对劳苦大众的一片深情。后半部分，由雷刚接唱[西皮二六]，宫调系统由 A 宫转为 D 宫，调式也转为 D 宫调式，表现了雷刚受到柯湘教育之后，心中充满了悔恨之情。柯湘再接唱[西皮流水]，后又与众战士齐唱，表现了工农一条心，打倒土豪劣绅，翻身做主人的决心。终止音落在 A 徵调式上，这个唱段，[反二黄]接[西皮二六]时为既不同宫又不同腔的转换(B 商—D 宫)，而[西皮二六]接[流水]时为同宫不同腔的转换(D 宫—A 徵)。

二、单一板式唱段中不同声腔的转换

在传统戏中，单一板式唱段的调式往往也是单一的，而在现代戏中，经常可见一种声腔和在另一种声腔内形成声腔交替的情况，实际上是暂时离调。离调突破了传统京剧唱腔平淡、呆滞的旋律进行，使旋律有了较大的起伏，能够更加有效的展开剧情，刻画人物形象。声腔转换的方式有三种：一是二黄腔与西皮腔之间的转换；二是正调与反调之间的转换；三是正调与反反调(上大二度调)之间的转换。

1、二黄腔与西皮腔之间的转换

西皮腔与二黄腔是两种风格迥然不同的声腔，如果二者同时出现在同一板式唱段中，会产生强烈的对比作用，一般用在具有尖锐的矛盾冲突的剧情当中。如《红灯记》第六场，李玉和唱段“从容对敌巍然如山”。(例 1)



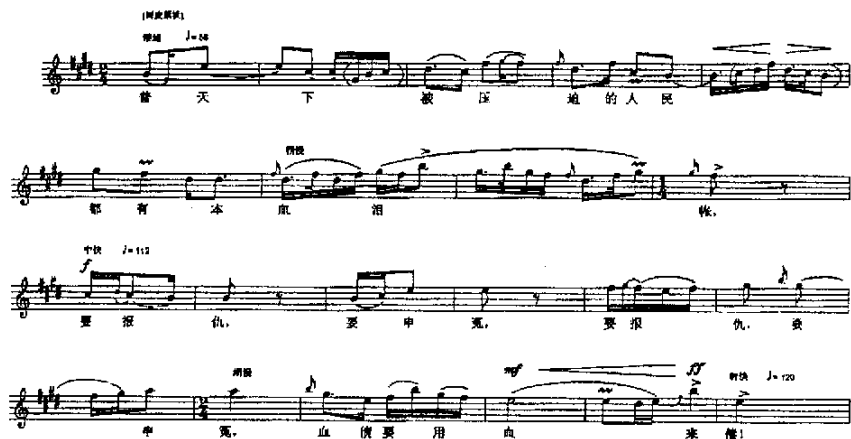
(选自《革命现代京剧〈红灯记〉主旋律乐谱》，人民出版社 1970 年 9 月第一版)

此例在〔二黄原板〕的基础上糅进了激昂的〔西皮〕音调。唱段前两句都是用的西皮腔,结构上也是采取了西皮唱腔“眼起板落”的方法,但是下句落音仍然落在“商”音上,保持二黄腔的调式。这段唱腔,把西皮腔糅进二黄腔,既抒发了李玉和的万丈豪情,又突出了他顽强的斗志,立即将人物带进与敌人面对面的斗争气氛中。

2、正调与反调之间的转换

在京剧音乐中,正反调的转换就是相对西皮、二黄而言。俗话说,“改弦换调”,京胡改弦必然引起调式调性的改变。二黄是以5 2定弦,而反二黄则是由二黄移高五度,以1 5定弦;而反西皮则无须改弦,西皮和反西皮都是以6 3定弦,反西皮是通过西皮“变宫为角”的方法转入西皮上五度宫调系统的,在京剧现代戏唱腔中,经常采用正反调交替的方法使一段唱腔中的部分旋律暂时转离到其反调的宫调系统,以描述人物的心理变化及情绪发展。

如《智取威虎山》第三场,杨子荣唱段“管叫山河换新装”。(例2)



(选自《革命现代京剧〈智取威虎山〉主旋律乐谱》，人民出版社1970年8月第一版)

这个唱段既有西皮腔的刚劲、明亮;又有二黄腔的深沉、稳健,听起来亲切感人。当唱到“普天下被压迫的人民都有一本血泪帐”时,唱腔巧妙地转入[反西皮],速度渐慢,调式也从E宫调式暂时离到B宫调系统的F徵调式上,真切地表现了杨子荣对水深火热中的全世界被压迫人民寄予无限深情,并决心为全人类彻底解放去英勇作战。下一句“要报仇,要伸冤”,唱腔又回到[西皮],速度加快,节奏短促有力,结束音落在坚实有力的主音“i”上,表现了杨子荣坚决消灭顽匪座山雕的决心。

再如《沙家浜》第五场，郭建光唱段：“毛主席党中央指引方向”中〔二黄慢板〕的第六句：“村镇上乡亲们要遭祸殃”用了〔反二黄〕的材料。（例3）



(选自《革命现代京剧(沙家浜)主旋律乐谱》，人民出版社1970年9月第一版)

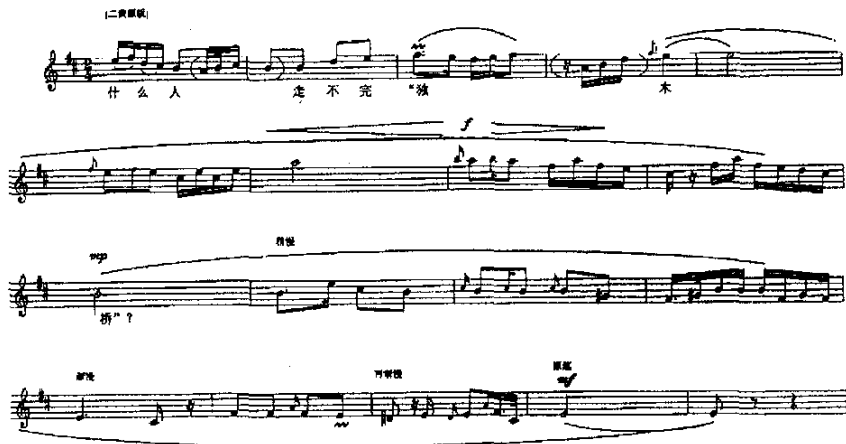
这个慢板唱段开始时情绪较深沉,表现了郭建光根据种种迹象在思索判断情况的变化。从第五句开始,速度较快,这时郭建光心中已做出正确的判断:“日、蒋、汪暗勾结早有来往”。为了表现郭建光为乡亲们的安危而焦急万分的心情,在这里运用了[反二黄]的旋律,调式也转到 $\sharp F$ 徵调式,揭示了他把人民的安危、冷暖记在心上的高贵品质。

除此之外,还有许多正反调相互吸收的唱段。如《平原作战》第三场,赵勇刚唱段“好妈妈疼爱咱像亲娘一样”[原板]唱腔中,是西皮吸收反西皮的材料;《海港》第六场,马洪亮唱段“你要把解放前后两对照”中,是二黄吸收反二黄的材料而形成。

3、正调与反反调之间的转换

在京剧现代戏唱腔中,除了正反调之间四五度关系的调式转换之外,还常出现往上方大二度转调的较远关系转调,冯光钰先生称之为反调的反调,即“反反调”^②。在唱腔旋律中,体现为“ $\sharp 4$ ”和“ $\sharp 1$ ”同时出现,这样,“ $\sharp 4$ ”音便具有了上大二度调中“角”音的意义。一般来说,正调不会直接转到“反反调”,而是先以“变宫为角”的方法,转向上五度宫调系统,形成反调,再以“变徵为角”的方法转向反调的上五度宫调系统(原调的上方大二度宫调系统),形成反反调。

如:《海港》第六场,马洪亮唱段“你要把解放前后两对照”中,“什么人走不完独木桥”这句。(例4)



(选自《革命现代京剧(海港)主旋律乐谱》,人民出版社1972年5月第一版)

在“木”字前曲调仍然是D宫系统的E商调式,“木”字的拖腔通过“变宫为角”,转入上五度宫调系统(A宫),“桥”字的拖腔通过“变徵为角”转入A宫系统的上五度E宫系统,即原调上大二度的“反反调”。此例表现了马洪亮回忆往事情绪激动的情景。

三、一种行当吸收其他行当声腔形成的新创唱腔

在传统戏中,京剧的角色根据性别,年龄,性格等特征,是分为生、旦、净、末、丑五类行当的。为适应男女声不同音域、不同音区方面等特点,对同一种唱腔,作移高移低处理,形成了不同的行当分腔。而现代戏中,为了更好的塑造人物形象,则要求突破行当分腔,这是由于现代戏人物性格比较复杂,套用传统京剧中的行当不能准确地刻画人物形象,因此,采用了行当之间相互吸收的手法进行创新。这种行当之间的吸收与融合,既保留了传统京剧的特性音调,又丰富了新创的唱腔,是新旧结合最自然的一种方式。但在实际表演中,大部分唱腔仍然保留了原来行当的主要特点。如李玉和、郭建光是老生腔;阿庆嫂、铁梅是旦腔;雷刚、高志扬是花脸腔;李奶奶、杜妈妈是老旦腔等。而小生腔则不复存在,因为现代戏中,念白被改为京白,唱腔又都为本嗓演唱(旦腔除外)传统小生腔那种夸张乔饰、迂缓纤细的音色已经不适合现代人物的身份。但其唱腔挺拔高亢、爽朗激越的特点却广泛吸收进其他行当唱腔中,形成一种综合腔,更符合人物的身份特点。除小生腔外,花脸腔,老生腔等也可被其他行当所吸收。以下仅举几例:

1、旦腔吸收小生腔

如《智取威虎山》中的小常宝,她的性格勇敢刚强,要求唱腔坚韧挺拔,采用传统京剧中旦角的唱腔是不能完全胜任的,因此必须加以创新。第三场“只盼深山出太阳”在[反二黄]的基础上吸收了[西皮娃娃调];而第九场“坚决要求上战场”中吸收了小生[唢呐二黄]高昂的特点。再如《红灯记》第九场,铁梅唱段“仇恨入心要发芽”;《杜鹃山》第二场,柯湘唱段“无产者”;《海港》第六场,方海珍唱段“忠于人民忠于党”等,都是旦腔吸收小生腔形成的综合唱段。

2、老生腔吸收武生腔

如《沙家浜》第八场,郭建光唱段“飞兵奇袭沙家浜”中结束句“此一去捣敌巢擒贼擒王”运用了“嘎调”,在旋律手法上吸收杨派武生的特色腔法和余派武生高昂的腔法。揭示了郭建光满怀胜利豪情及英武气概。

3、老生腔吸收花脸腔

《智取威虎山》中的杨子荣是一个英雄侦察员,在塑造这个角色上应体现他机智勇敢、粗犷豪放的性格特征,如果单用老生腔显然太过深沉了些,所以更多的糅入了花脸腔和武生腔。如第六场“提起梁平”吸收了花脸腔的豪放和夸张的特点。

4、旦腔吸收老生腔

《红色娘子军》第二场,吴清华唱段“找见了救星,看见了红旗”。中“爹娘啊”一句吸收传统戏《文昭关》中的老生腔。

在京剧音乐长期的积淀过程中,不同行当的许多优秀唱腔中凝结着无数艺人的创造和智慧,可以给新的创作提供最贴近的借鉴条件。虽然有些学者认为现代戏“凡腔必突破,必吸收”,并称之为“失败的模式”^①,但只要运用得当,不可否认它是一种好的创新手法。

综上所述,传统京剧音乐受旧时期社会风尚、美学观点的影响,必然带有旧时代的音调特征,虽然也曾做过不少变革,但始终不能超越旧时代社会意识形态的影响。京剧音乐,要表现现代题材和塑造新的人物形象,一定要吸收新的素材,新的音调,运用新的创作技法,这才是京剧革新的必由之路。现代京剧音乐发展的一个重要原因是专业的作曲家参与创作。他们大都有着深厚的传统音乐功底,又受过系统的西方作曲技法的训练,从音乐布局到人物主调,从段落安排到每个唱段中的转调、离调,无不是他们创作性劳动的结果。但这并不能说他们设计的唱腔旋律就完全脱离了传统京剧音乐。创作者在设计唱腔时仍然以“基本腔”为主,以“基本腔”的变化形式设计其它唱腔;原板、慢板、快板、散板仍然是京剧现代戏中最常用的板式;在器乐伴奏中,虽然用中西混编乐队,但仍旧突出“三大件”的作用。

京剧现代戏的唱腔较之传统戏有了极大的发展。在塑造人物时,都注意到唱腔的性格化,每一个剧目都从其它声腔、板式、行当、流派中加以吸收,来突破旧程式,获得新鲜感,以推动唱腔的发展。现代戏把皮黄腔有机地融合在一起,为创腔手法制造了更广阔的空间,为今后京剧皮黄腔的发展提供了宝贵的经验。

值得思考的是:当前活跃在京剧舞台上的剧目仍然以传统戏和文革时期的“革命样板戏”为主,传统戏仍然占有不可动摇的主流地位,以新的形式、新的音调、新的手法创作的具有现代题材的作品如同凤毛麟角,即使是近年创作的较优秀的作品如《曹操与杨修》、《宰相刘罗锅》等也多为新编历史剧,创腔手法也不十分“新”。“革命样板戏”的许多唱腔至今仍然能深受欢迎、广为流传的原因就是因为它的音乐写的非常成功。笔者以为,京剧编演现代戏还是应该走中西结合的道路,如设计主题音调、丰富转调技巧、发展唱腔、创新板式、运用中西混编乐队等。这样,京剧革新才能持续前行,京剧现代戏才会发出绚丽的光彩。^②

(下转第88页)

鸣曲三号》的影响,当代著名俄罗斯作曲家古帕多丽娅才开始注意巴扬这件年轻的乐器,从而开始为这件乐器进行创作。)现在,在全世界的范围内的巴扬艺术事业中,不断涌现出了大量优秀的创作和演奏方面的人才,他们正积极地为提升巴扬这件乐器在音乐殿堂的地位而辛勤的工作着。从巴扬艺术事业在全世界蓬勃发展的现状来看,我们完全有理由相信:在不远的将来,巴扬艺术事业必定会在热爱它的人们带领下,沿着前人的艺术道路不断前进!在大家的共同努力下,这项事业一定会有着辉煌的明天!

参考书目:

- 1.[苏] 依格诺夫、卡洛布卡夫《巴扬和巴扬演奏者》,联作曲家联合出版社,1984。
- 2.[中] 黄晓和《苏联音乐史》,海峡文艺出版社,1998。
- 3.[苏] 奥夫相柯夫、拉祖姆内依《简明美学词典》,冯中译,知识出版社,1982。
- 4.[中] 王朝文《美学概论》,人民出版社,1981。
- 5.[中] 钟子林《西方现代音乐概述》,人民音乐出版社,1991。
6. 因特网——中国手风琴在线: <http://www.accordions.com/china>
7. 利普斯教授 CD 的文字说明——英文

(上接第 52 页)

注释:

- ①和弦转调主要出现在乐队伴奏中,因本文只分析唱腔,对和弦转调不作探讨。
- ②见冯光钰《现代京剧音乐》,载《音乐雅俗谈》,大众文艺出版社 1995 年 10 月第一版,第 213 页。
- ③汪人元先生在他的《京剧“样板戏”音乐论纲》中谈到:“一旦将这种创腔方式作为一种模式进行套用,凡腔必突破,必吸收,必糅进另一种声腔或不同板式、行当、流派的旋律,就会令人生厌了”。人民音乐出版社 1999 年 3 月第一版,第 227 页。

参考文献

- [1]冯光钰:《现代京剧音乐》,载《音乐雅俗谈》,冯光钰著,大众文艺出版社 1995 年 10 月第一版。
- [2]汪人元著:《京剧样板戏音乐论纲》,人民音乐出版社 1999 年 3 月第一版。
- [3]军驰编著:《现代京剧音乐创作经验介绍》,内部资料,1996 年。
- [4]许国华著:《革命现代京剧音乐介绍》,河北人民出版社 1975 年 11 月第一版。
- [5]《革命现代京剧〈智取威虎山〉主要唱段学习札记》上海人民出版社 1971 年 9 月第一版。
- [6]武俊达著:《京剧唱腔研究》,人民音乐出版社 1995 年 1 月第一版。
- [7]刘吉典著:《京剧音乐概论》,人民音乐出版社 1993 年 7 月第一版。
- [8]刘国杰著:《西皮二黄音乐概论》,上海音乐出版社 1989 年 11 月第一版。
- [9]张正治著:《京剧传统戏皮黄唱腔结构分析》,人民音乐出版社 1992 年 3 月第一版。
- [10]连波著:《戏曲作曲》,上海音乐出版社 1989 年 7 月第一版

书 讯

由我院主编的《“中西音乐文化学术讨论会”论文集》日前出版发行。该文集荟萃了我院主办的“中西音乐文化学术讨论会”会议论文 47 篇。是该次会议参会代表学术思想的结晶。愿购买者请与天津音乐学院音乐学系王园同志联系。

邮购地址:天津市河东区十一经路 57 号天津音乐学院音乐学系(邮编 300171)。

电话:022-24160058。书价 32 元。