

于会泳的现代京剧音乐创作

庄永平

(上海艺术研究所,上海 201103)

[摘要]于会泳早期对民族民间音乐的研究,达到了精辟而独到的理论深度,对创作有着极大的实践指导意义。他后期对京剧音乐的改革与创新,触及了戏曲音乐改革中的一系列难题,取得了丰硕的成果。他在京剧传统唱腔音乐基础上,打破行当流派,打破传统唱腔音域、音区,打破摆字、板式结构等,不拘一格地加以融会贯通,阐发新意,使老枝绽放出新芽。又大力吸收其他戏曲、曲艺、民歌等音乐成分,甚至借鉴西洋音乐的技巧、手法、形式,来充实、发展我国传统的京剧音乐,使我国戏曲音乐发展达到了一个新的高峰。其作品具有新颖的时代气息,浓厚的中国作风与中国气派。

[关键词]于会泳;民族民间音乐研究;现代京剧音乐创作;个性化音乐语汇;字调处理;润腔运用;行当流派;主导动机;腔系板式;摆字格式;音乐布局

[中图分类号]J605 **[文献标识码]**A **[文章编号]**1008-7389(2008)04-0068-015

于会泳从1965年3月参加上海京剧院现代京剧《海港》音乐创作开始,参与了《智取威虎山》《龙江颂》《杜鹃山》《盘石湾》《审椅子》等京剧音乐,以及交响乐《智取威虎山》等的创作、修改。由于他具有深厚的民族民间音乐基础,又接受过上海音乐学院正规音乐教育,参与过学院的从教实践,于是,融会贯通、另辟蹊径,总结出我国声腔音乐一系列民族民间音乐理论。尤其是对声腔音乐,包括民歌、说唱、戏曲等,均是立足于大量的传统民族民间音乐基础之上,通过收集、整理、记谱等第一手资料,进行了细致的分析与严密的逻辑审视,得出的结论有理有据、符合实际。经过长年累月的深厚积淀,对创作有着极大的实践指导意义。当然,一方面由于那时特定的政治、历史因素,使他有极大的实践机会,来充分发挥自己的聪明才智,另一方面,也是与他在理论上长期厚积薄发所分不开的。因此,像于氏那样能以自己的理论来指导进行创作,又能取得如此丰硕成果的确实不多。我国戏曲历史上魏良辅对昆山腔的改革,使昆曲独领风骚几百年,成为我国戏曲及其音乐史上的一大丰碑。而于氏对现代京剧音乐的革新,成为我国戏曲及其音乐史上又一重大成就。而且,从世界歌剧音乐的发展角度

而言,他的成果不仅是对京剧及其戏曲唱腔的改革,同时也可视为中国民族歌剧发展史上一次有益而成功的尝试,开辟了中国戏曲——民族歌剧的一条新路,^①其影响必将更为深远。

于氏创作的最主要方面,是丰富了京剧原有的唱腔旋律,其中包括的面是极其广泛的。例如,打破原有的行当流派腔调界线,根据人物需要重新设计唱腔,即可视为是一种丰富旋律的手法运用;吸收民歌、曲艺、戏曲乃至歌曲的音调,更是属于创作的范畴。另外,板式的妙用与革新也属于一种丰富旋律的手法运用,剧曲、配乐创作也取得了很大的成功。其创作的核心在于如何平衡传统与现代、新与旧的关系,做到自然融会,不留痕迹,这是最难最难的。而要做到这一点,非有极其深厚的民族音乐底子不可。正如于氏在教学时经常讲到的,以前人们常讲熟读唐诗三百首,不会作诗也会作。而要进行声腔音乐创作,非要能唱得出数十首民歌或其他曲调不可。^②于氏正是以其丰富而深厚的民族音乐底子,再加上现代音乐知识与作曲技巧,才能做到创作时随手拈来,融会消化,推陈出新。其中他所熟悉和钟情的北方单弦牌子曲音调,糅合到京剧唱

收稿日期:2008-09-09

①笔者从1965年5月起参加现代京剧《海港》剧组乐队,与于氏一起工作多年,很多话都是在平时谈起的。

②根据上世纪50年代末,入上海音乐学院戏曲进修班于氏课程的学生顾永湘、张晋、汪建平等回忆。

腔中就显得尤为突出。于氏早年在上海音乐学院民族音乐室工作期间,就是被安排到说唱一块的。而且,也参与了部分地区民歌的收集与整理工作,曾与人共同收集记录了100多首胶东民歌,也帮人整理了陕北榆林小曲。1957年1月出版了《陕北榆林小曲》^[1];1957年8月出版了《胶东民间歌曲选》^[2]。在上世纪50年代,还出版了《山东大鼓——犁铧大鼓·胶东大鼓》^[3]与《单弦牌子曲分析》^[4]两书。值得一提的是,于氏本人的家乡就是山东省胶东,他母亲就是一个京剧迷。于氏也参加过胶东文工团,演过京剧新编历史戏,^[5]作过乐队伴奏。^①这不仅表现出他自身山东人的性格特征,而且也常常吻合与潜移在他所创作的人物性格之中。可见,作曲家的性格气质与作品的风格关系极为密切。下面分别将于氏创作特点简述如下:

一、个性化音乐语汇的充分体现

京剧语言分为京白与韵白两种,为了反映现代生活,显然用原来表现古代人的韵白来演唱是不合时宜的,这就不得不进行改革。问题是如果代之以一般的普通话,就会显得过于“普通”而韵味不足,故而必须造就出一种新的戏剧语言。因此,以京音为基础适当加以韵律化,就能既使我国大多数人听得懂,而且又在相当程度上保持戏曲原有的醇厚韵味。可见,在改革京剧语言上,向京音靠拢就显得特别的融洽。于氏早就注意到了这一点。他认为“京剧完全可以改用普通话的声调系统,而不会失掉或破坏其原有的风格基调。这里因为:①其阴平和阳平字与普通话的调值本来就吻合。②上声可以用上趋腔格,去声可以用下趋腔格,因此,普通话的调值也能吻合。”^{[6]p.33,34}从技术层面上讲,京音的语音基础是阴、阳平两声约为四、五度关系,这也是当今普通话的基础。我们听京韵大鼓等唱腔,四、五度运用特多也最具特色。即使在传统京剧唱腔中,四、五度运用也是其特点之一。当然,在老生等传统唱腔中由于多用“湖广音”,其特点是加大了阴、阳平两声的调值差。但总的来说,京剧唱腔中四、五度运用同样是重要的、不可忽视的、体现京剧“京”味的特点所在。例如,不仅是腔格旋律上多用四、五度音程,像戏曲中男女声腔行当同宫(调性)旋律基本相差四、五度,也是在京剧运用中最常见特色。可以这么说,正是京剧唱腔中的四、五度运用特征,才确立了京剧的语音与唱腔。而于氏个性化音乐语汇就充分体现在他所喜用北方单弦牌子

曲的音调上,这种音调就属于京音的范畴。把大鼓音调引进到京剧,对他来说是偶然中之必然,必然中之自然。而且,从音乐理论上讲,四度音程在音阶中又是最容易作移调变化运用的。因此,于氏创作中善用四度音调,就成为他最显著的创腔特点之一。我们不难分辨在唱腔中哪些是于氏创作或修改的,哪些是其他人创作的。因为只要看看有否这种大鼓腔调型的四度音调运用,以及由此而产生的调式变化现象,多半能确定其大概。

于氏四、五度音程运用特征,主要表现于唱腔旋律,包括腔格或拖腔中,也用于过门及配乐中。这些在他后期创作的《杜鹃山》^[7]中表现得最为充分。例如,柯湘唱段《无产者》中“使命不忘”句的“命”字拖腔,前后作四、五度进行;《乱云飞》中“九死一生”句的“死”字小腔四度进行,“难以平静”后三字的五、四度连接,“力量倍增”的后两字五度进行。杜妈妈、雷刚唱段《恨白匪》中“莽撞下山,一意孤行”句;雷刚、杜妈妈唱段《杜鹃山举义旗三起三落》中“莽撞下山乱了步调”,整句就来自大鼓调;雷刚唱段《怒火烧》中“献身革命年方壮”的“年方”两字,是转变调式的四度进行,“却为我血洒战场”的“洒”字四度进行,“险些因我把命丧”句不仅运用四度进行,而且旋律韵味独特;柯湘唱段《血的教训》[吟板]最后的“想”字四度拖腔,“奴隶”两字五度进行,“无方向”的“无”字拖腔,等等。还有《龙江颂》^[8]江水英唱段《一轮红日照胸前》中“间”字拖腔;《望北京更使我增添力量》中“更使我”的“我”字拖腔,运用了下四度(人物主题四度音程旋律的下四度移位)旋律;《为人类求解放奋斗终身》中的[散板]“忆当年看眼前,此情此景令人心疼,实难忍”句,《盘石湾》^[9]陆长海唱段《怎能忘》中“竟把那砒霜毒酒作甘泉”的“毒酒”行腔拖音;[吟板]“也怪我责任未尽,缺少帮助与共勉”句等,单弦牌子曲的旋律韵味很足。更有的就明显运用单弦牌子曲三弦过门音调,如《为人类求解放奋斗终身》中“这一砖这一石铭记着阶级深情”的“情”字拖腔;《审椅子》^[10]丁蜀芹唱段《红木椅》“红木椅掀起了一阵风浪”中,“红木椅”及“掀起了”的相差四度移调,以及配乐中均运用了这种音调。由于处理得当并不使人感到那样的唐突与凹折。相反,单弦牌子曲三弦过门旋律,似乎有一种铿锵的“英雄气概”(来自徽、

^① 经上海京剧院高一鸣回忆,曾听中国京剧院程派演员江新蓉说,于氏在胶东文工团时,曾为之演唱的《贺后骂贼》作过京二胡伴奏。

宫四度进行),很适合表现现代英雄人物性格特征。这种四、五度音程也突出了于氏本人的性格气质。正是由于四、五度音程容易移调变化,更为调式变化运用打下了基础。其实,原本传统京剧唱腔中就不失 mi la sol、la re do、la mi re、si mi re 等四、五度腔格的移动变化。于氏就根据这些特点再加以扩大运用,如《海港》^[11]方海珍唱段《忠于人民忠于党》中“满怀期望,是火热的心肠”,前后句就是四度模进移动,这在传统声腔中是极少见的。又如《杜鹃山》中柯湘及《盘石湾》陆长海的主导动机(后详),在拖腔、过门中都作了模进移动等。另外,在纯器乐的配乐部分,更是作了各种模进移动取得了极好的效果。如《海港》第四场幕间曲,既有调性变化,又有在本调、下属调及属调,甚至大二度重属调上的调式变化,色彩变化十分丰富;《智取威虎山》第五场幕间曲,用圆号吹奏的旋律也作了四度模进。《杜鹃山》柯湘唱段《无产者》,运用了 G 转 D 再转 E 回 G 调,加上前奏与配乐产生唱腔调式上的对比,使人物音乐形象具有一种闪亮的英雄气概。在第四场杜妈妈送粮及雷刚学文化的配乐,更是引进了大小调的交替变化,使人感觉到杜鹃山上林密水潺、杜鹃怒放的异样光彩。总之,于氏创作的核心就是善用四度音程,以及四度音程的模进移动等变化手法,成为他音乐语汇的标志之一。

二、字调处理与润腔运用

于氏在唱腔字调腔格处理上,一是基本上摈弃了传统的“湖广音”与“中州韵”腔格,使之能适应现代京剧以普通话为戏剧用语的特征。二是即使像上述传统唱腔常用四、五度的 mi la sol、la re do 腔格,常结合他所喜用的个性化四、五度音程用之。在运用传统腔格旋律或拖腔上,也是根据剧情及人物的规定情景,加以有选择性的借鉴运用。因此,于氏的唱腔旋律具有与众不同、别具一格的韵味特征,其中对字调的处理颇为重要。于氏认为:“阴平字的腔格最好不低于阳平、去声字的腔格(可相平些);阳平字的腔格最好不低于阴平、上声字的腔格(可相平些);上声字的腔格最好不低于阳平、去声字的腔格(可相平些);去声字的腔格最好不低于阴平、上声字的腔格(可相平些)。”对于使用北京话的京韵大鼓等,他的看法是“阴平字的腔格最好不低于阳平、上声、去声字的腔格(可相平些);阳平字的腔格最好不低于上声、去声、阴平字的腔格(可相平些);上声字的腔格最好不高于阴平、阳平、去声字

的腔格(可相平些);去声字的腔格最好不高于阴平、阳平、上声字的腔格(可相平些)。”又特别注明:阳平字最好与阴平字音区平近。如低于后者,有时容易使人听成为上声。^{[6]p.35}因此,于氏设计的唱腔,最可注意的是对阳平字的处理,一般都比较高,传统中称为“高阳平”者。例如,《杜鹃山》柯湘唱段《全凭着志坚心齐》中,“山深林密回旋有余地”的“回旋”两字,都是阳平字,现处理第一个高阳平,第二个低阳平,如果是传统唱腔可能就是作迂回相平处理了。《乱云飞》中的“难以平静”的“难”字,也是大大高于上声,把二者区分得很清楚。相似的还有雷钢、杜妈妈唱段《杜鹃山举义旗三起三落》中“明我心窍”的“明我”两字。《盘石湾》陆长海唱段《我本是修船工》中的“房主”的阳平高挑,是结合主导动机而作的。《乱云飞》中“天地明”的“明”字也是极其高挑的。阳平与去声相连,《盘石湾》陆长海唱段《冲破千层巨澜》中“如在身边”的“如”字,明显运用高阳平,这些都是按于氏认为的阳平要区别于上声而为之。^①对于上声字于氏的处理比较灵活,有时运用“高呼猛烈强”的高摆极有效果。如最为突出的是《杜鹃山》柯湘唱段《血的教训》中的“党指挥枪”,这个“党”字十分醒目。而第二个“党”字又作了调式变化。两个“党”字处理都极为成功。又如《乱云飞》中的“虎口”两字,都是上声,于氏结合他个性化的语汇,融入了大鼓调的腔格韵味独特。对于去声字,由于它的调值趋向是一种逆向进行方式^[12],在传统唱腔中除了用于唱句开始作所谓“逢去必挑”外,在句中特别是字间关系较紧密时,常常要作“倒字”处理,因而对去声字的处理最为紧要。由于现代京剧用京音,去声字必然在大部上都是作正字处理的。如《杜鹃山》柯湘唱段《乱云飞》中[二黄慢板]首字“杜妈妈”的“杜”字,就未作“逢去必挑”而是按京音去声下趋处理;“似看到,万山丛中战旗红”句,前面4个字都为去声字,于氏以前面三字作正向处理,后一字作倒字处理听来并不拗口。同样的情况如《无产者》中的“似看见密林中”句,《杜鹃山》杜妈妈、雷刚唱段《数不尽斑斑血泪帐》中“莫道是烈士的鲜血空流淌”句。这么多的去声字摆在一起,处理起来确实很困难,虽然“莫道”两字有点拗口,但由于节奏较慢总体上还是较顺畅的。

^① 于氏在《腔词关系研究》59~60页举过两个“如”字的例子,显然这里是符合第一个“如”字处理。于氏认为“前一个‘如’字是用润腔手段辅助字正的。此处如果在主干音前不用‘大绰音’,便要倒字。现在这样做,既不倒字又藉此获得了激动情绪的表现效果。”于氏对阳平字的处理观点可见一斑。

有时于氏结合大鼓音调而有意改变或抹平去声字的调值趋向,如《杜鹃山》雷刚唱段《熊熊大火》中“浪翻”的“浪”字;“思绪万千”的“万”字;柯湘《乱云飞》中“力量倍增”的“倍”字;雷钢、杜妈妈唱段《杜鹃山举义旗三起三落》中“莽撞下山”的“下”字等。像《血的教训》中“痛定思痛”的后一个“痛”不仅低摆而且调式又变化,摆得非常出色。甚至为了腔调的畅达,阴平字低摆也有的,如柯湘唱段《无产者》中“红樱枪”的“樱”字,《智取威虎山》杨子荣唱段《管叫山河换新装》中“都有一本血泪帐”句,经于氏改动虽然“一”字摆低了,但调式发生了变化,使整段唱腔面貌为之一变。总之,现代京剧唱腔韵味与传统唱腔有着明显的区别,对去声字调的不同处理是其很主要的方面。正如传统词学中认为“转折跌宕处多用去声……当用去者非去则激不起。”^[13]这种现象只有在京音中才能得到充分的体现。

现代京剧唱腔是表现现代生活的,如按传统的演唱方式,必然会产生一些矛盾。因此,唱腔的出新必然伴随着唱法上的革新。于氏对传统曲艺与戏曲深有研究,尤其钟情于北方大鼓调的唱法,而且他自身能够唱,小嗓子极好,^①于是,把它结合到京剧演唱中来,丰富京剧的唱法,看来也是确实可行的。其中主要是唱腔上的“润腔”技巧运用。关于“润腔”,来自于[明]王骥德《曲律·论腔调第十》开首的一句话:“乐之枢格在曲,而色泽在唱”。^[14]这就是说唱腔作好了以后,就在于如何去演唱了,这是强调演唱二度创造的重要性。于氏早年就曾设想过“润腔研究”专题,^②也曾指导过开展乐器上模仿唱腔的工作。^③后来虽然没有继续完成,但是,在现代京剧音乐创作实践中,已经有了充分的体现。于氏的“润腔”技巧,主要是对各种颤音的运用。我国民族唱法是以不颤动的平直音色为本,不像西洋美声唱法是以颤动的波音为主。这就为各种颤音的运用提供了极大的机会。这种情况在北方曲艺中,运用最多也最为灵活。传统京剧唱腔中虽也有运用,但比起北方大鼓调来要少得多,也不具有突出的效果。于氏引进的大鼓调唱腔颤音,最具特色的是后颤音。也就是先道(出)字后颤音成为唱法上的一种定式。当然,当颤音具有正字作用时,也是可以在字头上运用颤音的。例如,《杜鹃山》柯湘唱段《黄连苦胆味难分》中“胆”字即用后颤音,而“难”字用前(正)颤音;雷刚《大火熊熊》中“思绪万千”的“千”字上,运用了一个后长颤音;柯湘唱段《乱云飞》中“遇危难”的“危”字;“入虎

口”的“口”字;“难以平静”的“难”字等运用了后颤音,这种例子不胜枚举。在非腔格部分的旋律(如拖腔)上,颤音的运用则更为多姿多彩了。如上颤音、下颤音、长颤音、短颤音、快颤音、慢颤音等,变化丰富,功用各别。当然,除了各种颤音以外,也充分发挥了京剧原有的嗽音、气震音、顿挫音等演唱技巧,也引进歌曲演唱技巧中常用的保持音,顿音,甚至西洋花腔女高音的演唱技巧^④等。

三、打破行当流派与创作新的曲调

于氏在创作时一切服从于人物音乐形象的塑造,故而打破行当唱腔的界线,跨越流派唱腔的门户就成为必然。尤为可贵的是,于氏在这方面的运用,也是建立在他深厚的民族音乐基础之上,建立在他充分掌握京剧音乐乃至众多的民歌、曲艺及地方戏音乐之上,并通过详尽的分析与理论总结,来指导他的京剧音乐创作实践,因而取得了很大的成功。当然,在创作时基本行当的腔调常常还是保留的,但更是着眼于创新、发展,在不同的剧目中情况也不完全一样。有的保留传统多些,有的创新多些;有时唱腔新一些,过门传统一些;或是唱腔传统一些,过门新一些等,于氏认为这些必须要顾及到观众的欣赏习惯^⑤。例如,在《海港》方海珍唱腔中,于氏大量吸收了小生行当音调。从其效果看,这种做法不仅很适于剧中人物气质等方面,而且,在创腔技术上讲也能做到天衣无缝,自然浑成。追其原因表现在以下三点上:一是传统小生腔与旦腔基本上运用同一音域、音区,唱腔语汇有其接近的一面。在旦腔中糅入小生腔,增强了女工刚强坚毅的性格特征,很符合现代工人阶级中女性英雄人物的需求。其中主要是吸收了小生[西皮娃娃调]与[唢呐二黄]的音调,例如,《海港》中方海珍唱段《毛泽东思想东风传送》,《杜鹃山》柯湘唱段《无产者》,《盘石湾》海云唱段《龙潭虎穴挺身闯》等,大都在[西皮娃娃调]基础上,还糅合有[唢呐二黄]的音

① 于氏在创腔时,能唱且唱得很好,尤其是小嗓子能唱出味儿来。

② 于氏的“综合研究”构想,包括“腔词关系研究”“句式研究”“结构规律研究”“宫调研究”“唱腔与伴奏研究”和后来(大约在1960年之后)补充提出的“润腔研究”等6个专题。引自戴嘉枋《论于会泳的中国传统音乐理论研究》。

③ 上世纪70年代初,于氏曾调集闻惠芬等一批器乐演奏员,把京剧唱腔移植到二胡等乐器上演奏,以期达到器乐民族化的革新,也是他建立“润腔学”的一种实验。

④ 像《盘石湾》海云唱段《龙潭虎穴挺身闯》中“志坚如钢”拖腔的顿音演唱,就接近花腔女高音唱法。

⑤ 对《海港》音乐创作组成员顾永湘的采访。

调,使旋律刚劲挺拔,语汇新颖。二是传统小生腔中原就常用 fa 音,而现在女腔中扩大运用 fa 音,并构成下属调式音列使唱腔旋律出现新意。以《海港》方海珍唱腔最为典型,其他如《龙江颂》江水英唱腔上也常交织有这种音列。三是多用于[西皮]唱腔上,这是基于传统唱腔发展而来的。另外,像《海港》是根据同名淮剧移植过来的,淮剧唱腔尤其是[淮调]中常用到 fa 音。可见,于氏在创腔时不仅吸收了[淮调]的特征,又注意到小生腔调中常出现 fa 音的现象,再加上于氏本人对调式变化运用的驾驭能力,全盘加以考虑才形成的,这是于氏早期在打破青衣、花旦与小生腔调旋律界线上的思路。到了后期创作《杜鹃山》中,这种打破行当旋律的现象更为大胆,其主要表现为打破老生与净的界限上。由于对现代男性来说,所谓老生与净也仅是一种戏剧脸谱式的分别,无论是年龄或是性格上较难以老生与净去区分。当然,既然是戏曲唱腔创作也应该基本保留原有的这种区分及程式。但是,更应该注意到这种程式与现代生活有所不协调的方面。因此,在腔调旋律上打破老生与净的界限,是更有利于塑造男性人物音乐形象的。于氏在这方面是最先注意到的,并能以塑造人物音乐形象出发,突破老生与净及其他行当的界线,不拘一格地来塑造不同年龄与性格的男性人物音乐形象。例如,在《杜鹃山》中,雷刚不像《海港》中的高志扬那样,基本定位用净的唱腔与唱法。雷刚在唱法上虽然偏于净,但腔调上已较少用纯粹的净腔,而是大量运用老生腔调,包括上五度调式的转换在以前净的唱腔中几乎是不用的。例如,《数不尽斑斑血泪帐》中,“老人家,莫悲伤”的上五度调式变化,以前在净[西皮]唱腔中是没有的。此段唱腔最后结束句“白发亲娘”,是借鉴了高(庆奎)派《斩黄袍》[二六]结束句的“你为那桩”,只是把它紧缩演唱。又如《怒火烧》中借鉴了著名老生杨(宝森)派的“哭腔”,非常适合雷刚当时悔恨交加、愧对战友的心情。因此,严格地说,在《杜鹃山》中已多少不以传统行当来区分人物的唱腔,而是根据剧中人物的性格,以及此时此地的情绪变化为出发点来加以运用的。此外,传统净的唱腔是不用[慢板]的,现在大量运用净腔[慢板],显然是吸取了老生的同类唱腔而来。例如,《海港》高志扬唱段《一石激起千层浪》的[慢板],通过本调与上五度调的调式对比,整个[慢板]有极大的音乐感染力。还有高志扬唱段《千难万险也难不倒共产党人》,把老生的[四平调]

摆字方式,引进到净的唱腔中来,这也是一种创举。同样,在老生唱腔中也可以糅入净的唱腔,这也是根据人物性格与情感需要而运用的。例如,最为典型的是《海港》中马洪亮唱段《大跃进把码头的面貌改》中,于氏把净的传统剧目《牧虎关》中[西皮]板式腔调,引进到老生唱腔中来。特别是“它轻轻的一抓就起来”运用清唱形式极富戏剧效果,制造出一种幽默、诙谐的气氛,充满着欢乐、风趣的情绪,他称之为[排板],可见其善于理论上的总结。至于各流派唱腔的借鉴那就更多了,除前面所举《杜鹃山》中借鉴高(庆奎)派与杨(宝森)派外,《海港》马洪亮唱腔《共产党毛主席恩比天高》中,“强挣扎带病扛煤牙关紧咬”句的“牙关”两字”是来自于高(庆奎)派著名唱腔《逍遥津》;“紧”字加腔是来自言(菊朋)派著名唱段《骂王朗》。《盘石湾》陆长海唱段《冲破千层巨澜》“浪牙礁”是借鉴了高(庆奎)派《逍遥津》中“年岁小”的长拖腔;《我本是修船工》一开始“我本是”以及《杜鹃山》雷刚唱段《杜鹃山举义旗三起三落》中“娘的话”拖腔,都有借鉴传统流派唱腔的影子。还有《杜鹃山》温其久唱腔《党代表是矿工在安源》,为了突出他圆滑、奸诈的性格,吸收运用了马(连良)派唱腔某些节奏与善垫虚词的用法及唱法上的特点,取得了较好的效果。这是把调门降低一调(通常老生[西皮]用 E 调,现为 D 调),音域、音区用音出现了某些变化,使其处于老生与小生音区之间,这也是一种对行当人物唱腔的突破。以上仅是一些借鉴传统唱腔中较为明显的例子,这里就不一一列举了。其间,于氏在男腔方面直接借鉴传统的多一些,^①女腔方面则较少些。这两个原因:一是女腔的音域、音区幅度较大,创腔的余地也大。二是传统男性的性格特征与现代男性差别不大,稍改造即可与现代男性相通。而传统女性特征与现代女性差别较大,必多改造才能用之。因此,在女腔[西皮]腔上大多结合传统的小生腔,突出其刚毅的特征;[二黄]腔上则常多借鉴程(硯秋)派唱腔。因为程的唱腔常曲折多变,表现力较强。如《海港》方海珍唱腔《想起党眼明心亮》,多少借鉴了程派唱腔较为深沉的特点;《杜鹃山》柯湘唱腔在唱到深沉处,也借鉴了程派唱腔的因素。当然,直接借鉴的不多,常以现代创作手法改造之,并糅合

^① 据当时《海港》音乐创作组成员回忆,于氏在传统老生唱腔中,比较喜爱高(庆奎)派与言(菊朋)派唱腔。前者多为长大高亢之腔,比较适合现代京剧男性人物的性格特征。后者因嗓子原因而在腔调上的曲折婉转上多下功夫,因而旋律变化多,便于现代京剧男性唱腔中借鉴运用。

其他的音调出新之。像《盘石湾》陆长海《怎能忘》中的[吟板]“也怪我责任未尽,缺少帮助与共勉”句,也可看作有借鉴程派[二黄滚板]的成分。于氏仍然结合他所喜用的大鼓音调,以及北方声腔常喜用把多字放在一个音高上,以显示其前后腔节旋律对比的做法。总之,于氏的做法主要是根据特定的剧情环境、人物情感的变化而引用的。在唱腔设计时只要是情绪对头,能更深刻地反映词意,有选择地运用一些传统唱腔中有特点的腔调旋律,并赋予它新的情感涵义,这是推陈出新很主要的一个方面。关键在于用得恰当,旋律风格上能得到统一,做到天衣无缝、不留痕迹。

除此之外,于氏在创作时,更着眼于对民歌、曲艺、戏曲乃至歌曲音调的借鉴运用。上述大鼓音调的引进就是最为显明的例子。他经常会在创作中遇到写不下去之时,提议创作组人员听听评弹等其他地方曲种或剧种的曲调,以扩大视野、打开思路。像《杜鹃山》柯湘唱段《家住安源》的创作,就是在听了徐丽仙评弹唱腔后得到的启发。^① 此段唱腔的创新步伐已经很大,可以说是一种民族歌剧的新颖咏叹调了。又如《海港》方海珍唱段《想起党眼明心亮》中[二黄慢板]:“那散包为什么还无踪影”的“影”字拖腔;《忠于人民忠于党》中[反二黄慢板]:“进这楼房常想起当年景象”的“象”字拖腔,就借鉴了沪剧《三国开篇》中的“三节腔”形式,这在以前京剧唱腔中是没有的。《杜鹃山》柯湘唱段《乱云飞》的[回龙]“枪声急,军情紧,肩头压力重千斤”,是借鉴了淮剧中[淮调]的音调,并通过前面的间奏,采用调式的变化非常新颖独特。《盘石湾》序曲的《渔歌》则带有浓厚的南海民歌风味,等等。还有特性音调的贯穿运用,都是一种新的旋律音调。可以说对这种借鉴与创作是不拘一格、融会贯通的。

四、率先引进西洋主导动机创作手法

西洋歌剧中主导动机的创作手法,创自于德国作曲家瓦格纳。他在《特里斯坦和伊索尔德》与《尼伯龙根的指环》两部歌剧中,运用了主导动机创作手法并把它推向到极致。所谓主导(或直接称主题)动机就是一种音乐语汇,贯穿于整部歌剧音乐之中,起到引导与启示的作用,并以各种变形或变奏形式加以展衍,成为整部歌剧音乐发展的基础。从音乐内容上来讲,主导动机又常代表着剧中人物、典型环境、某种事件等方面的音乐意念。只要这种动机音调一出现,就可以马上使人联想到剧中

的人物或事件。整部歌剧中主导动机可以有多个组成,例如,代表整个剧情或某个事件的主导动机,一个或多个人物的主导动机,等等。主导动机的各种变形或变奏,能从各个侧面来丰富人物的音乐形象,可以细致地描绘人物内心活动的各种变化。在多个主导动机的交织中,还能表现出各种交锋的情景等。以主导动机发展而成的歌剧音乐,既统一又有展衍,使全剧音乐更为完整。因此,引进这种西洋音乐主导动机创作手法,确实能加强戏剧与人物的音乐形象。主导动机音调的选择是非常重要的,尤其是表现在唱腔旋律的腔格中,这种动机一是要与京剧原有腔调旋律融合在一起,不能出现很生硬地镶嵌在其间的现象。二是要有变化发展的余地。在这一点上于氏充分发挥他善用四度音程变化的特长,对动机音调作各种模进移调等变化。例如,《海港》方海珍的主导动机,是由比较单纯的以出现下属音的音列所构成。有的长一些,有的短一些;有的散奏,有的上板等,各有不同的表现形式。主要是吸取了京剧小生腔调旋律及淮剧唱腔中[淮调]善用fa音的特征,使人物主导动机旋律衔接上,能做到天衣无缝、自然流畅。这种人物主导动机也代表了整个全剧音乐的形象。《龙江颂》江水英的主导动机,是一个曲折向上较长大的乐句,在全剧中也不一定加以贯穿运用,只是在女主人公的主要唱段前加以强调。《杜鹃山》女主人公柯湘的主导动机则最为新颖,它不同于传统京剧音乐语汇,其间还运用了变徵音(♯fa),兼有北方大鼓与南方评弹的韵味。由于此剧是于氏的后期作品,对全剧及人物的主导动机写作颇费心计。^② 不仅女主人公柯湘有,而且男主人公雷刚也有,甚至作为反派人物的温其久也有。因而,整个戏剧音乐结构更为严谨,逻辑更为缜密。《盘石湾》陆长海的主导动机,则非常的简洁,仅是以向下大六度大跳音程为主的旋律片段,具有大气、豁达、简洁、干脆的特点。在腔格设计上非常独特而精彩,如陆长海唱段《怎能忘》的[反二黄慢板]中“一起生一起长苦根相连”就运用了主导动机四度移调的手法。可见,把主导动机糅合到唱腔的腔格旋律中去,是难度很高的创作工程。因为唱腔部分是京剧乃至戏曲音乐的核心

^① 据当时《海港》音乐创作组人员如是说。

^② 上世纪70年代初,曾在北京观看参考电影时,有一部美国片(片名记不清了)其主人公是个脸面刮得铁青的人,平时总是游手好闲到处乱逛,而嘴中经常呼着一个调儿,有点像评弹曲调:当时我们都很诧异,怎么很像我们的评弹?故对此事印象深刻。于氏《杜鹃山》主人公柯湘的主题灵感可能来自此。

心,其传统成分的凝固性最大,于氏在这方面为我们提供了成功的范例。这就要求处理好传统与创新的关系,既不能与传统的音乐语汇脱节,又不能过于陈旧而缺乏新意,这是很不容易做到的。而且,从腔词方面来说,还必须结合字的声调及其连接,达到巧夺天工、天衣无缝的地步,非音乐创作高手不能为。此外,在幕间、配乐与过门中,这种动机发展就具有更大的变化运用空间。例如,《杜鹃山》中运用了各种柯湘的变格主导动机,对人物音乐形象的树立,起到了极大的功用。其中动用了高低八度的变化;节奏的放宽与紧缩变化;音程的大小变化及模进;节拍的加长或减短;不同配器与打击乐器配合变化等种种手法,使全局的音乐既统一又有变化。特别是在大过门中运用主导动机及其变化,可以看作是唱腔主导动机的延伸,具有很大的表现力,这在《杜鹃山》中运用最为突出。常常在大拖腔之后的大过门间奏上,有主导动机的进一步发挥,使人物的音乐形象更为丰满充实。

五、突破传统板式格局创造新的板式

突破传统唱腔及板式格局是现代京剧音乐创作的重要一环。因为传统京剧之所以在全国戏曲中成为领头剧种,从唱腔音乐方面来说,它发展得较为成熟而齐全,形成了一整套不同腔系调式组合、不同行当唱腔特色以及成套板式联接规范等。也就是说,在唱腔音乐上它的程式是较为多样且严谨的。但是,也应该看到各腔系在板式发展上的不平衡,有的腔系还大有发展的余地,而于氏正是在这方面大显身手。可见,一方面板式及其程式是传统音乐中的精华部分,它是区别于外国歌剧声乐曲最为显著的地方。另一方面,板式的改革不仅是其本身,而且涉及到一系列旋律、节奏、节拍以及腔词关系等很多方面。首先,传统板式总体上还是可以适用的。从于氏创作的唱腔结构来看,基本上并未舍弃传统板式而另起炉灶。相反,在传统板式基础上去突破它、丰富它。这就从根本上保证了戏曲的特色,也即是中国歌剧的特色。其次,如何突破与丰富传统板式则是很关键的。从于氏的创作来看,几乎都是由旋律曲调的出新而引起的。也就是说以旋律曲调的出新来带动板式结构的改革。例如,他创造了很多新的板式,其中最突出的是[吟板],这种板式在传统京剧中是不用的,因为传统京剧唱腔几乎都是采用满腔满跟的伴奏方式。但是,在其他戏曲剧种中则常有运用。特别是南方的一些剧

种如越剧、沪剧等,常有一种[清板]的演唱方式,稍一改造就可成为一种[吟板]。于氏创造的[吟板]就是一种清唱形式,节奏自由,吟诵性较强故而被命名为[吟板]。例如,在《海港》方海珍唱段《忠于人民忠于党》中,于氏首先运用了这种[吟板]。后来在《龙江颂》《杜鹃山》《盘石湾》等中推广用之,取得了极好的效果。在运用时非常强调前后板式的对比,如在《忠于人民忠于党》中,在[吟板]前后或是铿锵的[垛板],或是悠长的[摇板],而[吟板]“渗透了这码头的土壤”句则是自由[清板]散唱,对比十分强烈。特别是于氏深知中国式[摇板](紧打慢唱)的强大表现功能,这是中国音乐独一无二的结构及表现方式,再与另一中国式的[散板]结构结合起来的话,其音乐的表现功能则是无比巨大的。听众在听到上段吟唱时,无不为人物前后极大的情绪起伏所震动、所感动,这就是典型中国式音乐所带来的音乐冲击力。如果说外国歌剧咏叹调强烈的音乐感染力,来自高音区漂亮的音色及其音量的张力,来自于庞大乐队强烈丰满音响衬托的话,那末,中国戏曲唱腔强烈的音乐感染力,可以说就来自急切铿锵的节奏与[散板]自由的吟唱结合上。前者在渲染时还常带有其辉煌张扬的感觉,而后者则具有一种催人泪下的激励之情。这种[吟板]音调出新较大,如《龙江颂》江水英唱段《为人类求解放奋斗终身》的[吟板](标[散板])“忆当年”句,《盘石湾》陆长海唱段《怎能忘》[吟板]“也怪我”句,单弦牌子曲的韵味很重。《杜鹃山》柯湘唱段《黄连苦胆味难分》[反二黄导板]“普天下受苦人”句,《血的教训》[反二黄小导板]“血的教训”句,都引入[吟板],这种开唱时的[吟板],似乎是吸取了类似越剧尹(桂芳)派清唱的“叫头”形式。而“狭隘的复仇思想”则是另一种样式。总的来说,于氏的[吟板]旋律常是高起、入低、中收的。有时用于句首成为一种起腔形式,而用于句中则成为典型的[吟板]形式。除了[吟板]之外,还有于氏命名的一些新板式,如《海港》马洪亮唱段《大跃进把码头的面貌改》中的[排板],实际上是一种句句双形式的排比乐句运用;方海珍唱段《细读了全会公报》的[西皮宽板],则是一种新的板式。音乐语汇新,摆字结构新,节奏节拍新,具有歌剧咏叹调的意味;《杜鹃山》柯湘唱段《家住安源》的[反二黄中板],也是一种全新的格式。看来于氏是借鉴了越剧、沪剧[中板]形式,在内容上则出新之。此外,有的虽然仍标有传统板式名称,但实际的摆字结构等方面已相差甚

大。如《龙江颂》江水英唱段《一轮红日照胸间》标[西皮原板],已经基本歌曲化了,《盘石湾》陆长海唱段《望海空》标[反西皮原板],其实质也已起了很大变化。可见,有的仅是借用原有名称,或是抓住某种节奏节拍及旋律的特点,给予一个新的名称。正如词曲历史上词名或曲名,有“令、引、近、慢”及各种“又一体”名称那样。

六、调式的对比运用

调式对比运用是于氏创腔的重要手段之一。上面在个性化音乐语汇一节中已经涉及到这一点,现在再着重讲一讲于氏是如何运用调式对比手法的。可以分为上五度(属调)与下五度(即上四度,下属调)两种。首先,在传统男腔[二黄]中,早有上五度调式对比手法运用,也就是开始为[二黄]后转入[反二黄]再转回[二黄]的用法。于氏在此基础上扩大其运用的范围,作为旋律音调及情绪发展的基本手段来加以运用的。而传统女腔及净在[二黄]中就较少运用这种调式对比手法,但于氏则大量地加以运用。例如,《海港》高志扬唱段《一石激起千层浪》中,频繁地运用本调与上五度调的调式交替,起到了很好的效果,这在传统净的唱腔中是未有的。《杜鹃山》雷刚唱段中几乎必用这种手法,使之成为唱腔旋律发展的要素之一。例如,《大火熊熊》中“难道说她的心冰冷雪寒”句,《怒火烧》中的[回龙]腔“却为我血洒战场”句等。而且,还扩大运用至[西皮]腔上,如杜妈妈、雷刚唱段《数不尽斑斑血泪帐》[西皮慢二六]“老人家、莫悲伤”句。在[西皮]腔上运用[反西皮],这在传统中是极少见的,因为这是属于禁区,会模糊[西皮]与[二黄]的旋律曲调界线,但于氏根据人物情感的需要作了大胆的突破。这种调式对比手法于氏似乎是拈手即来,如《海港》中马洪亮唱段《你要把解放前后来两对照》,[二黄原板]的前面四句唱词一句正调一句反调,后面一句及垛句用反调,直到唱段结束时转为正调。其中长拖腔上还出现进一步转入重属调(上大二度调)的倾向。这段唱腔于氏仅仅用了短短约一个多小时,就完成了谱曲。^① 最为点睛之处的是,《智取威虎山》杨子荣唱段《管叫山河换新装》中“都有一本血泪帐”句,经于氏作了上五度调式的转换,即刻成为全段唱腔的精彩之笔。据扮演杨子荣的演员回忆,^② 开始时这个“本”字 si 音怎么也找不到,然而,一旦找到后越唱越有味。说明虽然仅是几个音的改动,但涉及到调式的转换,理论上

能站住脚的缘故。《盘石湾》陆长海唱段《望海空》在[反西皮原板]上,更是进一步作上五度调的对比等。其实,于氏早在上世纪 50 年代,就有过创造诸如[反反西皮]的想法^[5]。在女腔中当出现这种调式交替时,又常是唱段的高潮所在。如《海港》方海珍唱段《想起党眼明心亮》中“行船的风,领航的灯”句,《杜鹃山》柯湘唱段《乱云飞》中“面临着胜败存亡”及女声齐唱部分,以及“似看到,万山丛中战旗红”句等,多处作了这种调式交替运用。在《家住安源》中,以[反二黄]接[二黄],这在传统中是没有的。而且,在上下句落音上也打破了常规。于氏认为,在[二黄]与[反二黄]的互转关系上,有时上下句落音可以相同,这是他于理论上的总结之言。^③ 其次,下五度(上四度)调式交替手法运用,则以女腔为多。例如,《海港》方海珍唱腔常常结合出现下属音,使旋律出现新的变化。如《细读了全会公报》的“飞架蓝天”句,《暴风雨更增添战斗豪情》的“腾”字拖腔及“风狂”两字,《毛泽东思想东风传送》“觉醒的人民心连着心”句等。还有《龙江颂》江水英唱段《为人类求解放奋斗终身》“更比海洋深”的“深”字拖腔等。有时下属音不仅用于[西皮]腔上,也用于[反二黄]等腔调上,以造成旋律音列的变化非常醒目。如《海港》方海珍唱腔《忠于人民忠于党》中“英雄们”三字用 fa 音,使唱腔出现新意,充满了一种自豪感。《杜鹃山》柯湘唱段《血的教训》中“党指挥枪”句音调,结合具体的腔格旋律真是神来之笔。甚至在《突击抢运到江岸》[西皮导板]“岸”字的拖腔中,出现了进一步转入下大二度调(b7 音)的倾向。在这种调式交替运用中,于氏对音准的要求相当高,凡涉及调式交替作用的 fa 或 #fa 音,音准不能游移。只有不涉及到调式交替时,有时 fa 高一些或 #fa 音低一些可自由些。^④ 另外,像《杜鹃山》柯湘唱段《黄连苦胆味难分》[反二黄原板],雷刚接唱[西皮摇板],不仅传统中没有[反二黄]转接[二黄],更没有[反二黄]转接[西皮]的,这不能不说是一个创举。前面柯湘最后一句是“旧伤痕上又添新伤痕?”这是一句疑问句但又是下句,于氏巧妙地既使它落于[反二黄]的调式音上,又利用 re 音造成

^① 1966 年,笔者曾与于氏同住在北京虎坊桥旅馆房间,于氏仅利用中午休息的一个多小时,一气呵成地完成对此段唱腔的谱写。

^② 《智取威虎山》杨子荣扮演者童祥苓如是说。

^③ [二黄]下句落 re 音,如转入[反二黄]上句仍可落 re 音,这两个 re 音实际相差四度。因此,看来落相同的音,听觉上则不是。其实,只要在听觉上未有上下句“一顺边”的感觉即可。从这个角度而言,可使上下句落音更为灵活。

^④ 于氏在坐唱或排练《海港》唱腔时,一直严格要求这样做。

疑问句的不稳定性。^①而后看来是转入[二黄](前A调转D调),但因情绪发展的需要,唱的却是[西皮]腔调。[反二黄原板]下句与[西皮]上句同落re音,但前者可看作落羽音上,又由于间隔时间较长,并没有“一顺边”的落音之嫌。而且,这样还避免了使下面唱腔的上下句倒转过来,这确是于氏创作上的过人之处。这一切确实要求创腔者非常熟悉男女声演唱的音域、音区,还能熟练驾驭传统唱腔的旋律、板式等,又具有丰富的其他声腔音乐的底子,才能在创作时达到游刃有余、不拘一格的地步。

七、灵活的摆字方式

于氏早期就写有《腔词关系研究》一书^[6],对民歌、曲艺、戏曲声腔中的腔词关系深有研究。他创作的现代京剧唱腔,无论是借鉴传统或是大力出新,听来极为顺畅,均无那种疙瘩与垒块现象。其间,对腔词关系处理恰当是一个重要的原因。^②于氏在摆字上不仅摆得恰当、更是摆得活、摆得俏、摆得险、摆得令人叫绝,这非有深厚的民族声腔音乐的根底不可。由于这方面涉及太广,这里只能举一些个别的例子来说明。例如,长拖腔后字的密集摆法,使人听来干净利落。如《杜鹃山》杜妈妈、雷刚唱段《数不尽斑斑血泪帐》中“我的白发亲娘”句,柯湘、雷刚唱段《黄连苦胆味难分》中“是个糊涂人(哪)”句,柯湘唱段《全凭着志坚心齐》中“方能胜强敌”句,温其久唱段《党代表是矿工生在安源》中“毫不相干(哪)”“忘了杜鹃山(哪)”句,雷刚唱段《大火熊熊》中“她是一个好党员”句,雷刚唱段《怒火烧》中“悲伤撕裂我胸膛”句等,在传统唱腔中没有这种用法,而是借鉴了其他曲艺、戏曲唱腔而来的。又如《盘石湾》陆长海唱段《怎能忘》中“绑在大树前”句,使人想起似乎像是周信芳《追韩信》中的“一同回故乡”句的用法。另外,运用重叠句是于氏较多采用的手法。这常是由于结构上及情绪推动的需要而运用的,因为编剧是不可能来注明哪些字、词组或句要重复强调的。这方面的例子也极多,如《海港》方海珍唱段《想起党眼明心亮》[二六]中“坚决听党的话顽强挺进”句,为结构旋律推进而为;马洪亮唱段《共产党毛主席恩比天高》中“难”字,是为了情绪的需要而重复单字,“血泪汇成浦江潮”重复唱句拉了一个大腔,使情绪达到了高潮。方海珍唱段《忠于人民忠于党》中“流淌”两字为结构而重复;“烈士的血”重复造成了情绪上极大波澜,把音响推至顶点。《杜鹃山》中就更多了,如柯湘唱段《家住

安源》中“明灯照亮”句;柯湘、雷刚唱段《黄连苦胆味难分》中“怎忍心”句;“错把亲人当仇人”句是为了旋律模进而重复;温其久唱段《党代表是矿工生在安源》中“她无动于衷”句;雷刚唱段《大火熊熊》中“吓破了胆”句重复而拉长腔;柯湘唱段《乱云飞》中的“危及全军”,以及“心”与“天”字完全是为了情感需要而重复,还有“想起您”句;雷刚、杜妈妈唱段《杜鹃山举义旗三起三落》中“全忘掉”;雷刚唱段《怒火烧》中“屡遭挫伤”是为了收束而运用重复;柯湘唱段《血的教训》中“望不见”“细水入长江”句,还有“乘风破浪向前方,永不迷航”重复,完全是为了长大唱段收束压阵而为的。《龙江颂》江水英唱段《望北京更使我增添力量》中“风浪要征服,暗礁尤须防”句;江水英唱段《为人类求解放奋斗终身》中“更比海洋深”重复,使旋律调式发生变化出现新意。阿莲唱段《让青春焕发出革命光芒》中“争做时代的新闻将”的重复有点民歌风味。《盘石湾》陆长海唱段《怎能忘》中“一起盼哪盼归帆”“思想变”句;曾阿婆唱段《红旗舞东风》中“红旗舞东风”句,等等。五字句运用常是唱段出新的地方,例如,《海港》方海珍唱段《暴风雨更增添战斗豪情》中“风狂红旗舞,雨猛青松挺,海燕穿云飞,征帆破雾行”;《龙江颂》江水英唱段阿莲唱段《让青春焕发出革命光芒》中“重担挑肩上,脚跟站田头,心向红太阳”;江水英唱段《望北京更使我增添力量》中“风浪要征服,暗礁尤须防”;《盘石湾》陆长海唱段《怎能忘》中“嗓音同哭哑,眼泪同哭干,双双问大海,一起唤苍天”;曾阿婆唱段《红旗舞东风》中“红旗舞东风,曙光照渔港,家家是哨所,人人皆武装”,完全是民歌风味的。而唱腔唱词的字位节奏变化,更是于氏创作后期的特长之一。这是字摆得俏、摆得险的方面,使旋律更具节奏的活力。于氏摆字之俊巧,在《杜鹃山》柯湘唱段《全凭着志坚心齐》中表现得最为充分。此唱段篇幅不大,但字间关系紧疏有致,字摆得活、摆得俏,腔用得自然熨贴。另外,多用后半拍及切分节奏,以及连续后半拍与切分节奏等所

^① 据与于氏一起创作的高一鸣认为,这是于氏创作的一处精彩之笔。把[二黄]下句收束处理成疑问句,后紧接的[西皮]上句虽与[二黄]下句落音相同,但经过调性的变化,[二黄]下句落音可认为是落在羽音上,并不与[西皮]上句相同。可以说如果没有调式理论上的认识,是不可能做到这一点的。

^② 唱腔听起来顺畅其涉及的方面很多,于氏在《腔词关系研究》中提到,腔格与字调关系;语言变调对唱腔的影响;句型与调型的结合关系;腔词节奏轻重关系;腔词节奏段落关系;腔词句结构关系,等等。总之,处理好这些关系,自然听起来就顺畅了。也可以反过来说,听起来腔调顺畅,词意表达清楚、乐句分割正确自然、无疙瘩垒块的唱腔,自然就包含着对上述关系的正确处理在内。

谓“翘板节奏”，推动着旋律滚滚向前推进。如《杜鹃山》柯湘唱段《家住安源》[流水]的“工友与农友，一条革命路上走”句，就运用了切分节奏与连续后半拍节奏。又如《乱云飞》“温其久一反常态，推波助澜”句，《盘石湾》陆长海唱段《我本是修船工》中“谁不知裘二能”句，《怎能忘》中“你我的父亲”句。还有《望海空》中用伴奏的“翘板节奏”来衬托唱腔的拉开字距的演唱，确实是在传统[摇板]基础上，又有了很大的发展。从于氏《海港》方海珍唱段《细读了全会公报》到此段的写作，他自身在这方面的思路看来更为开阔了。另外，传统唱腔上不落板槽的演唱方式，于氏也借鉴了下来。如《海港》方海珍唱段《忠于人民忠于党》[摇板]中“小韩哪”的“小”“哪”字，《龙江颂》江水英唱段《望北京更使我增添力量》中“千年流淌”的“淌”字，《杜鹃山》柯湘唱段《家住安源》中“尸骨难收”的“收”字等。这种情况必须结合情感的表达，有的放矢地运用才能成功。除了上述之外，于氏善用虚字作为情感的收敛和内在作用，也是很有特色的。例如，《杜鹃山》柯湘唱段《乱云飞》[回龙]中“烧我心”后的“哇”字，“是何居心”后的“哪”字，“天地明”的“哪”与“啊”字，雷刚唱段《怒火烧》中“老娘亲”后的“哪”字，柯湘唱段《血的教训》中“识不破”后的“哪”字，“望不见”后的“哪”字，等等。有的是为了唱腔的结构，有的是为了情感的收敛，还有的如传统中为了声音的拔高或唱法上的俏皮而加的。其中，为了情感的抒发而加，是于氏虚字运用最为突出的方面。

八、强调全剧唱段的布局

引进西洋歌剧创作以作曲为主的方式，对现代京剧创作是有很大学借意义的。虽然戏曲作曲者还不能得到像西洋歌剧中那样重要的地位，但毕竟比起传统京剧创作方式来，已前进了一大步。西洋歌剧及其音乐创作方式，是以作曲者个人为主的。在编剧、音乐、舞蹈、舞美设计等创作人员中，作曲是最主要的，处于优先的地位。其原因是因为歌剧的重点在于音乐方面，即在于作曲、演唱、器乐等方面。那么，同样以演唱为主的，被外国人称为中国歌剧的我国戏曲，则是以集体创作为主的。特别在唱腔音乐创作方面，常由演员与琴师一起创作的。正由于此，所谓创腔大多是在传统唱腔基础上进行的，因而真正意义上的创新是不大的。当然，这不仅是音乐创作的问题，而且也交织着长期以来形成的戏曲欣赏习惯的问题。到了现代京剧创作时代，

情况就有所改变了。尤其是像于氏那样的专业音乐家(包括作曲家、演奏家等)参加到传统戏曲音乐创作队伍中来，使创作力量得到了很大的提高。虽然创腔有时不免仍由演员与琴师一起创作。但是，已出现了像于氏那样的作曲家来独立地构思完成，或集合其他音乐创作人员共同来完成创作。更主要的是，作曲家还必须参与到编剧的创作中去，对于全剧唱段的安排，唱词的结构，场面音乐的布局等，必须事前在编剧过程中就应该全盘考虑进去，这样，才能使全剧音乐更出彩、更完整。可以说这是歌剧创作的特点所决定的，同样，我国的戏曲音乐创作也必须这么做。于氏早期就参与了《海港》的编剧创作过程^①，独立完成主要唱腔设计与重点的配乐；有的在其他创作人员创作的基础上，作了实质性的修改。他对配乐也不是像传统以小拉子之类应付那样，而是根据时值长短认真创作设计的。于氏后期由于其政治地位的提高，客观上形成了以作曲者为主的局面，应该说这是符合现代京剧乃至戏曲创作规律的，也是几个戏能取得成功的原因之一。

歌剧(戏曲)中的唱段必须根据戏剧情节的发展来安排，主要的、重要的唱段必然处于戏剧矛盾的冲突之处，这样才能使唱腔音乐深入人心。脱离了这一点，即使唱段本身写得很成功，也难以达到应有的艺术感染力。重要唱段是人物音乐形象表现的主要方面，必须调动作曲的一切有效手段，对人物的内心作全方位的深入细致的描绘。而一般唱段对于调节戏剧的气氛，从侧面丰富人物的音乐形象，也起到了很大的作用。因而根据唱段的主次，在安排上一定要得体，要有层次，有集中有分散。像一棵大树那样，有主干有分枝，粗细比例合理、根深而叶茂。不能只见主干而无分枝，这样显得很孤单。也不能只见叶不见干，尤其是分枝过多而显得杂乱无章。如果作为一件园艺品，还要求一定的造型，这个造型就包括了对作品的完整构思与布局。于氏一直非常强调对全剧音乐的布局，首先，强调主要成套唱腔的创作。因为在全剧中主要成套唱腔不可能很多，往往是上半场有一段，下半场有一段。其调式的风格也不能相同，如上半场以[西皮]为主，下半场就以[二黄][反二黄]为主，这样旋律也就不会类同。主要人物的其他唱段，安排

^① 在创作修改《海港》时，于氏与编剧等是经常发生矛盾的。特别是唱词写作如句型等，涉及到具体的唱腔结构等，于总是提出自己的看法。

也要合理而富于层次,尤其是第一人物的其他唱段,在篇幅与作曲技术上都要让位于主要唱段,而其他人物唱段也要有主次之分。于氏经常强调创腔中要做到“平中出奇”,这就是说,其他唱段要相对“平”一些,这是为了突出主要的唱段。如果都是“奇”的话,不仅喧宾夺主而且又会形成新的平淡的局面,^①而后者正是戏曲创腔中最易犯的通病。不少作曲者总想对每一段唱腔精雕细刻,以为这样才能把唱词的涵义表达充分。其实不然,这种做法往往会弄巧成拙。虽然有的从局部看,这些唱段写得不错,但是,从总体上看,唱段间互相抵消,反而冲淡了对主要唱段的印象。而在一个唱段中,也应有一个布局的问题。所谓“平中出奇”,其“奇”在哪里,这是一大艺术。哪些唱词应该强调的,那些唱词相对在处理上要平淡一些,这些不仅来自于唱词本身,而更重要的来自于音乐的发展逻辑。关于后者在传统唱腔设计中是注意得很不够的,往往过分依赖于唱词,忽略了音乐的逻辑发展,产生“头痛医头,脚痛医脚”的弊病。而要做到以音乐的逻辑发展,一是要对整个唱词作全盘的音乐布局上的考虑,虽然重要的词句需要突出,但如何加以突出则大有文章可做。从于氏设计的唱腔来看,腔调的词句并不一定是在高音区、长拖腔中表现的,有时却是在低音区、散型的[吟板]中来表现的,还有的则是较短小的,但用调式交替手法来加以强调突出,等等,这些均是要看音乐发展的趋势需要而定,甚至在唱词上经常增加叠词叠句,这显然是出于音乐结构与逻辑发展的需要而为之。二是用多样的作曲技巧来体现唱词的深刻含义。因为,光靠传统的作曲技法是远远不够的。但同样的手法在运用上也要注意相间隔,相近的唱段中不宜相类同与重叠。新的技法用于传统的唱腔上,要注意如何结合融会贯通的问题。既不能脱离传统唱腔一味标新,又必须带动唱腔出现新意,于氏在这方面取得很大的成功,不得不归于对传统唱腔异常的熟悉与深刻的理解,并总结出一套规律来用于实践。

成套唱腔即是有相当篇幅的、具有板式层次变化的唱腔。这种形式在传统京剧中被大量运用。它集我国传统音乐特点之大成,有着非常丰富的音乐表现力。成套唱腔由于唱词多篇幅长大,包含的内容丰富,旋律节奏的变化也多,必然对人物情感的抒发有着极大的表现功能。因此,成套唱腔在全局音乐中占有主导地位。设计好成套唱腔就成为作曲者首要的任务,也是体现作曲者功力的最主

要方面。于氏对成套唱腔的设计,投入了极大的精力,他创作的现代京剧音乐获得成功,首先体现在他的成套唱腔设计之上。例如,《海港》中方海珍的《想起党眼明心亮》《忠于人民忠于党》两段成套唱腔,前者由[二黄散板][慢板][快三眼][垛板][摇板][原板][二六]组成一套。其中开始的[散板]就与传统的旦腔[二黄散板]不很相同,由琵琶领奏的前奏富于意境,散唱更为意味深长。[慢板]中吸收了沪剧的三节腔,旋律有了很大的发展。后面的[摇板]旋律层层上推,而接着的[原板]实际上是一种[垛板]形式,旋律新颖调式富于变化,是全段的出彩之处,点出了“想起党眼明心亮”的主题。因此,此段的高潮并不在“想起党眼明心亮”这句唱腔上,而在[原板]的“行船的风,领航的灯”这一段上,以“风、灯”来点明“想起党眼明心亮”主题。后者由[反二黄慢板][原板][垛板][摇板][吟板][垛板][摇板][垛板][快垛板][散板]组成一套。其中多处对传统唱腔有了很大的突破。除了在[慢板]中也吸收了沪剧的三节腔外,最主要的是在京剧唱腔中,创造了[吟板]这一新的板式及其唱法,有很大的艺术感染力。另外,对传统的[摇板]有了极大的发展。尤其是[吟板]与[垛板]相结合运用,旋律时而低沉时而高昂,节奏松紧有序,极其生动地体现了女主人公对青年工人进行教育时,那种以理服人、苦口婆心的情感,把那些较为枯燥的说理教育,赋予人情化、艺术化、形象化,使人便于接受也更能打动人们的心灵。戏曲唱腔能写得如此动人,是与于氏能充分掌握京剧乃至戏曲音乐的规律特点,博采众长善于调动中西音乐中的各种作曲手段,有着非常密切的关系。又如,在《杜鹃山》柯湘的《无产者》《家住安源》《乱云飞》《血的教训》等主要唱段中,《无产者》由[西皮娃娃调导板][回龙][原板][流水]组成一套,对传统[西皮娃娃调]有了较大的革新与发展。特别是唱腔中穿插的器乐部分,不仅旋律糅合了歌曲的音调,调性上也有很大的对比,而且,由于运用了中西混合乐队,使音乐充满了革命英雄的气概,其音乐表现力大为提高。《家住安源》由[反二黄中板][二黄摇板][原板][流水]组成一套,其中[反二黄中板]是一种新颖的板式唱腔,不仅音调新、板式新,曲式结构也采用非上下句形式的四句式,具有起承转合的特点。而且,由于保持了京剧原有的唱法,听起来并不感到不像京剧唱

^① 于氏对《海港》音乐创作组成员如是说。

腔。这种形式的创新是最为难能可贵的,既有很大的创新成分,又能基本适应原有的欣赏习惯,并引导欣赏习惯慢慢地发生变化。此外,由于调门的选择关系,使[反二黄]与[二黄]旋律连接起来,这在传统唱腔中也是没有的,使之别开生面。非有对传统唱腔及其男女声音域音区关系的透彻了解,是不可能做到这一点的。《乱云飞》由[二黄导板][回龙][慢板][原板][流水]组成一套。此段最大的特点,是把女主人公的主导动机特性音调,自然地、恰如其分地、不露痕迹地融入到唱腔及其器乐伴奏部分中,对女主人公音乐形象的树立,起到了极为重要的作用。其次,音调的出新也是十分突出的。例如,[回龙]的音调使人感到既新颖又不突然,这是极为成功的出彩之笔。此段唱腔中又运用了男女声两部合唱,故而又使人感到像这类唱腔,已具有歌剧唱段的意味。因而,如果说戏曲向民族歌剧方向发展,这是一条有效的途径。《血的教训》由[反二黄小导板][慢板][原板][吟板][原板]组成一套,在音调上也有诸多的出新。再如,《盘石湾》陆长海的《怎能忘》《冲破千层巨澜》等主要唱段,《怎能忘》由[反二黄慢板][原板][吟板][原板][摇板]组成一套。在旋律与板式上都有很大的出新,尤其是在[吟板]等中糅入了北方单弦牌子曲的音调,加上音区稍高,整个唱腔听来与传统的生腔[反二黄]韵味不尽相同。《冲破千层巨澜》由[二黄导板][回龙][慢板][原板][垛板]组成一套。这段唱腔较为传统一些,主要运用与发挥了高(庆奎)派唱腔音区较高,拖长腔的特点。以上这些成套唱腔,是全剧唱腔中笔墨花得最多的唱段,囊括了一切可用的作曲技巧,同时,着力于与原有唱腔旋律的融合性,因而成为人物音乐形象的主要体现者。对于全剧音乐来说,如果这些主要唱段能站得住脚,全剧音乐也就取得了成功。这些唱段不仅在全剧唱腔中处于主要地位,而且其唱腔本身可独立成段,成为一首首优秀的声乐作品。

一部戏中除了主要唱段必须站得住脚以外,中、小唱段的特色也是必不可少的,这包括主要人物的一些唱段,以及其他人物的一些唱段,甚至反面人物的唱段。虽然大篇幅的成套唱段容易给人留下较深刻的印象,但是,也有一些中、小唱段,如果写得精致玲珑,有深度有特色,同样会给人留下深刻的印象。如于氏创作的《海港》方海珍唱腔《细读了全会公报》就属一种结构不大,但非常有特色的中型唱段。其特色就在于氏创造了一种被称为

[西皮宽板]的板式,不仅旋律新颖别致,而且节奏舒缓,表现出方海珍此时此景春风得意、胜券在握、踌躇满志的喜悦心情。其创作手法又与主要成套唱腔并不类同。又如《杜鹃山》柯湘唱腔《全凭着志坚心齐》的[西皮慢二六],风格清新,豁达开阔,唱来从容不迫。最可注意的是,在腔调的摆字处理上疏密相间、灵活有度,全段小而精致。还有《盘石湾》陆长海唱腔《望海空》的[反西皮原板],其特色在于前奏、过门的特殊节奏音型,与唱腔的节拍、节奏交叉上,称其[原板]还不如称其慢速的[摇板]更为恰当些。此段只有两句唱词,却铺陈出这样一段令人寻味的唱腔来。以上三例都处于各自的第四场中,由于第四场通常全剧的矛盾还未能充分展开之时,于氏对唱段都作了一些新颖别致的安排,可见其布局上的独特思路。至于其他人物的唱腔,一是与主要男女主人公在性别上不矛盾的,可以尽情地发挥。例如,《海港》《杜鹃山》都是以女主人公为主要人物,《盘石湾》以男主人公为主要人物。《海港》中除方海珍外,没有其他女角唱腔,而男角的老生与净唱腔,不会与方的唱腔类同。而《杜鹃山》雷刚与杜妈妈的唱腔也写得非常成功,如雷刚的《三起三落几经风浪》《大火熊熊》以及雷刚、杜妈妈唱腔《杜鹃山举义旗三起三落》,雷刚与郑老万、李石坚、杜妈妈唱腔《怒火烧》等。值得注意的是,在此剧中对于其他人物的唱腔,多少也赋予其性格化的特征,这在传统唱腔中是很少见的,可以说是唱腔设计上的又一突破。例如,李石坚的唱腔,把调门提高,使音区稍高,旋法也就与通常老生唱腔不同,兼有小生的旋法特点,但仍保持老生的唱法。即使是反面人物在唱腔上也多少给予个性化的设计。如温其久唱腔,摆字上一会儿密集,一会儿稀疏,像心不在焉顺口编唱似的,且多用符点与切分节奏,伴奏上多用半音式小垫头,具有一种阴暗晦涩的意味。演唱上吸收了马(连良)派唱法圆滑、潇洒的特点,并予以适度的夸张,突出了人物的圆滑与狡黠。《盘石湾》中首先是曾阿婆的唱腔,由于肩负着全剧音乐的基调,所以大多比较明快,如曾阿婆、巧莲、群众唱渔歌《喜迎国庆万家欢》《红旗舞东风》等唱段。即使是回忆对比或怒斥敌人,由于老旦的角色唱法关系,也显得较为干脆、利落。其次,海云唱段《龙潭虎穴挺身闯》的[西皮娃娃调],几个大腔设计也颇具特色。还有反面人物的唱腔,一是压低音区,在旋法上与正面人物形成对比,尤其在对唱或接唱时,更使正面人物在气势上压倒对方;二是适

当引进昆曲常用音调的下行旋法,以加强反面人物的音调特征。总之,于氏对中、小唱段的设计,不以善小而疏心,恰恰是立足于以小见大,力求写得新颖、别致,改变了以往传统唱腔中的小唱段中常只用[摇板]或[散板]的“官中腔”(一般常用的腔)一带而过的现象。于氏一直强调,凡是散板的腔不易给人留下深刻的影响,因此,可上板的腔尽可能上板,这样可以加强听觉的印象。^① 更主要的是,中、小唱段同样肩负着树立人物音乐形象的重任。如果从这一点出发来创作,就能写好这些唱腔。

九、唱段中的“务头”处理

“务头”之说最早是由元周德清在《中原音韵》一书中提出来的,书中说:“要知某调、某句、某字是务头,可施俊语于其上,后注于定格内。”^[15]虽然后人对其理解有所不一,但大致是指词句语言上的“俊语”,腔调旋律上的“华彩”(突出而闪光的曲调片段),演唱上的吃紧或出彩处,等等。[明]王骥德与[清]李渔解释“务头”是唱腔中最紧要的句子,颇为合理。因此,按字面解释“务”是追求与务必之意。“头”即是领头或出头之意。也就是在唱腔中务必看重的地方,或需要追求其效果的地方。因而,大致是唱段中最富于特点、最动听的乐句或乐段,又特别能打动听众的心灵,给听众留下深刻的印象,达到如视觉中的“过目不忘”那样“过耳不忘”的效果。如果一段唱腔中没有这样的乐句或段落,这一段唱腔也就失去了灵魂。以前传统唱腔中大都仅是设计几个精彩的大腔之类,但是由于创作力度不强,这种做法往往是流于形式。而在于氏的创腔中,由于其对民族音乐理论的长期研究积累,他非常注意唱段中的“务头”处理。正如全剧唱腔中要强调主要的成套唱腔那样,在一个唱段中则要强调中心的乐句或乐段,这样才能使音乐的素材集中,具有“平中出奇”的效果。他写作的唱段,特别是长大的成套唱段,都有在音乐腔调上闪光的地方,因而给人留下十分深刻的印象,取得了很大的成功。从于氏的“务头”处理来看,“务头”乐句或段落落在整个唱段中所处的位置不一。通常来说处于中、后部位置的黄金分割点上为多,有时在前部等其他部位上也有所体现。在音调上往往出其不意,比较新颖,不拘一格,板式上以[吟板]为多,节拍节奏上也是前后段落富于对比,常有调式或调性的变化运用,等等。例如,在他最早创作的《海港》方海珍唱腔《暴风雨更增添战斗豪情》中,“风狂红旗舞,

雨猛青松挺,海燕穿云飞,征帆破雾行”,即所谓“务头”之段落。不仅句格新颖,曲调也动听,并为后面的主题乐句“暴风雨更增添战斗豪情”作了有力的铺垫。在方海珍唱腔《想起党眼明心亮》中,从[摇板]的“党啊!”开始,[原板]的“行船的风,领航的灯”的段落,调式发生变化,情绪为之一变,非常醒目地构成“务头”。方海珍、马洪亮唱腔《忠于人民忠于党》中,“渗透了这码头的土壤”的[吟板],及其前后对比的[垛板][摇板],构成了此段唱腔的核心部分。尤其是[垛板]的“悬崖旁你快收缰”后的乐段,曲调新颖,起伏有致,语重心长,苦口婆心,情绪一泻千里,演唱伸缩自如,具有极大的弹性。于氏本人认为这是采用了一种阻碍终止法,也就是乐句旋律与情绪都不断向前推进,几乎没有喘息停顿的机会,直至最后落于徵音上才圆满终止结束。^② 这种对小韩晓之以理、动之以情的劝导,通过音乐形象地来表达,具有极大的艺术感染力。可以说传统唱腔被如此地挖掘其内在的丰富表现力,在以往任何唱腔设计中所未见。这说明我国传统唱腔仍具有强大的艺术生命力,问题是如何地去组织它、提炼它、发挥它、发展它,使之成为戏曲乃至民族歌剧的一种新颖唱腔。《海港》中另一方海珍唱腔《毛泽东思想东风传送》中,“这才是革命者伟大的胸怀”的[吟板],也可看作是一“务头”乐句。还有《杜鹃山》柯湘唱腔《家住安源》中“一把火烧死了我亲娘弟妹,一家数口尸骨难收”句,音域极广由最高音下至最低音构成“务头”。柯湘唱腔《乱云飞》的出彩之处,在于中间插入的女声齐唱与男女声两声部合唱,这是在传统唱腔上吸收新的作曲手法的一种尝试,取得了较好的效果。柯湘唱腔《血的教训》中,最为醒目是重复强调“党指挥枪”句。作为上声字的第一个“党”字,充分发挥了传统音韵中上声字“高呼猛烈强”的声调特点,构成唱词上的“警句”,唱腔上的“务头”。音调上运用了下属交替调式,使之音调辉煌而响亮。而在此前运用了长大的拖腔加以铺垫与对比,再加上过门的推奏,使这四字成为响堂的警句式提示,为整段唱腔画龙点睛。《盘石湾》陆长海唱段《怎能忘》中,两段[吟板]也都是全段唱腔的“务头”所在,音乐感染力较为强烈。

^① 于氏对《海港》音乐创作组成员如是说。

^② 据与于氏一起创作的高一鸣回忆,他曾当面向于氏提到这一段写得特别好,而且一气呵成、贯穿到底,使人听后酣畅淋漓。于氏作了上述之言。

十、乐队改革及剧曲创作

于氏开始在创作《海港》时,运用的还是民族乐队。只是在传统京剧乐队基础上,增加了抱笙、琵琶、阮及大提琴与低音提琴等乐器。这时,于氏已提出了“三大件”的理念,接着又发展成为“四大件”,^①为后来现代京剧乐队所普遍接受。三大件是京胡、京二胡、月琴,四大件是京胡、京二胡、月琴、小三弦(后改用琵琶)。在配器上于氏则是采用集中优势,突出重点的做法。也就是说在唱腔伴奏上主要以四大件为主,其他乐器不用或基本不用,在过门间奏中则大伙儿一块儿扑上去,发挥整体乐队的优势造成音量上的极大对比,给人的印象就是这个乐队相当庞大,充满着音响的张力。如果每处唱腔乐器平均分配的话,也就显得平淡了。因此,这种做法与当时通常的地方戏乐队配器有所不同。这是因为京剧乐队有它的特殊性,那就是京胡的音域、音区比较高,而要填满与低音提琴之间的音高差距是很困难的。而且,三大件乐器的个性又都特别强。因此,于氏运用了他一贯“平中出奇”的手法,使大乐队的出现呈块状,在音量上“出奇制胜”集中爆发,取得了极好的效果。在排练时于氏对于乐队难点的地方,喻为“困难区”“高潮段”予以重点解决。在记谱上唱腔与伴奏均采用简谱实际音高来记,还发明了“无定次反复记号”(即俗称戴眼镜该注意的反复符号)。这样,乐队的质量得到了很大的提高。^②当时,《海港》民族乐队被誉为一流乐队,于氏提出为《杜鹃山》剧组乐队对口辅导,^③其实除了乐队本身的质量外,与于氏在配器上的理念也是不可分割的。到了后来,于氏对民族乐队也已感到不满足了,因为虽然采用这种集中力量打歼灭战的办法,能取得一定的功效,但毕竟是粗线条的,很多细致的效果出不来。于是,就提出采用中西混合乐队的构想。同时,考虑到作为戏曲伴奏乐队,既不能像西洋歌剧乐队那样庞大,但也必须具有相当的音乐表现能力。因此,采用了弦乐4、3、2、1、1编制;铜、木管基本上为双管制:小号2、圆号2、长号1、长笛2、单簧管与双簧管各1、大管1。以键盘排笙的中、高音替代单簧管Ⅱ、双簧管Ⅱ;低音替代长号Ⅱ、大管Ⅱ,再加上民族四大件组成文场乐队。为此,他提出对抱笙进行改革。为了适合弹钢琴人演奏改用键盘方式,终于改革成功36音键盘排笙。^④另外,为了限制武场的音量,使之与整个乐队相平衡,又试制了较小音量的武场大锣、小锣、铙

钹,但由于改革的难度及演员一时适应不了而终止。^⑤后来,由于乐队人数增加,舞台侧面的地方不够用,于氏提出分为上下两层,上层是打击乐器,并将此隔离在有机玻璃墙之内,以达到减轻整体音量的目的。下层为管弦乐队,为了增大弦乐的音量,试制了弦乐电声放大器装置,^⑥这样大大地提高了乐队的表现力。可见,无论较早使用的民族乐队,还是后来的中西混合乐队,于氏采用的策略仍然是扬长避短,以少胜多,充分发挥中西混合乐队的优势。例如,在演唱时少花笔墨,在过门中则突出乐队的表现功能。在间奏曲中更是浓彩泼墨,充分发挥乐队的特长。这样,一方面避免了乐队与演唱的音量,以及弹性速度运用方面唱伴矛盾,另一方面也加强了乐队本身的浓、淡对比。这样,作为一个编制不很大的乐队,至少在相当程度上满足了整个戏剧表演的要求。

于氏在驾驭乐器及配器方面,也显示出他作曲的功力。他要求在配器前先写钢琴缩谱,声部不允许超过4个,铜管乐器要采用夹置法。^⑦这样,他曾提出过改革适应京剧音域、音区的小号,以及第一圆号声部用夹置法音区比较高,于氏后来都就没有坚持这样做。一般的配乐,常是先以“小拉子”音调替代,待肯定其长度后才精心地创作。故而他创作的配乐既精确又精致,从而改变了以往传统那种“小拉子”打补丁应付的局面。

于氏剧曲创作的最为精彩之笔,莫过于对《智取威虎山》第五场《打虎上山》幕间曲、《海港》第四场《战斗动员》幕间曲的创作。前者以其极其铿锵有力的音调,象征着身处深山老林中剿匪小分队的英雄形象,配以弦乐快速音型与连续快速上下半音穿插,表现了部队面对满天飞舞的雪花,急速行军时的壮观景象,整个音乐形象十分逼真而生动。圆号空旷、悠远的音色与舒展的以京剧[西皮导板]衍化的旋律,不仅民族化特征强烈,又利用了西洋乐器的特色。展现在人们眼前的更是一派北国风光、

① 三大件、四大件的名称,是于氏在《海港》创作排练时率先提出来的。

② “困难区”“高潮段”是在排练《海港》时于氏经常提到的。

③ 于氏对乐队要求甚高,当他发现《杜鹃山》乐队三弦演奏员,仅用一指按音演奏,马上就进行了撤换。

④ 由《海港》剧组庄永平与苏州民族乐器一厂严根山、强汝康合作试制。

⑤ 由《智取威虎山》剧组刘奎元与苏州民族乐器三厂合作试制。

⑥ 由《海港》剧组庄永平与上海无线电11厂试制。把动圈式的扬声器去掉纸盆,改用有机玻璃小头子。几经试制粘在提琴的背板上效果较好,且不受旁边乐器声音的影响。

⑦ 据《海港》音乐创作组成员回忆,于氏比较欣赏[俄]里姆斯基·科萨柯夫的配器法,要求声部限制在4个,不允许多出声部来。

千里冰封的壮观场景。短小的间奏曲能取得如此好的效果实在令人拍案叫绝。观众听到此曲时,在椅子上都坐不住了,都为那慷慨激昂的音调所激动。说明于氏这段音乐的创作,取得了极大的成功。后者展现的则是另一幅景象,于氏出色地发挥了善用四度音程及其调式的交替变化,配以开阔而富于张力的旋律节奏,层层模进变幻出五彩缤纷、令人炫耀的色彩,把雨后彩虹高架蓝天、天空豁然开朗的美丽景色,淋漓尽致地呈现出来了。其中圆号那陡峭山峰式的音调,令当时国内一流圆号演奏家望而生畏。^①然而,音响效果是如此之好,圆润的声音直刺苍穹,接着弦乐连续四度翻落下来,为唱腔作了极为有力的铺垫。以上两段剧曲音乐是于氏最为成功的器乐范例。另外,像《杜鹃山》中大小调色彩变化的配乐,也是音乐变幻丰富运用极其自如。还有一些长大的过门间奏,都有上乘出色的表现。例如,《杜鹃山》柯湘唱段《无产者》的器乐部分,与打击乐器如此精彩的配合,充分展现了中国音乐的特色。总之,这些剧曲创作已具有歌剧的前奏曲及间奏曲的功效,这极大地提升了戏曲音乐的地位。

综上所述,于氏的现代京剧音乐创作,在此文篇幅中是不可能详尽的。必须把几个戏分门别类地加以罗列,详细结合于氏本人的理论,才能做到更为深入的分析。不管怎样,我国京剧乃至戏曲音乐史上的这次实践,应该得到艺术上实事求是、不偏不倚的总结。这对于后世京剧乃至戏曲音乐史的发展来说是非常重要的,也是无法回避的。前事不忘,后事之师,前人的创作成果及其得失,对今人来讲都是十分宝贵的财富。

参考文献:

- [1]中央音乐学院华东分院民族音乐研究室(编辑).于会泳(整理).陕北榆林小曲[C].北京:音乐出版社,1957.
- [2]于会泳,张仲樵(编).胶东民间歌曲选[M].上海音乐出版社,1957.
- [3]于会泳(编著).山东大鼓——犁铧大鼓·胶东大鼓[M].北京:音乐出版社,1957.
- [4]于会泳(编著).单弦牌子曲分析[M].上海音乐出版社,1958.
- [5]戴嘉枋.论于会泳的中国传统音乐理论研究[J].音乐艺术,2008,(1):77-96.
- [6]于会泳.腔词关系研究[M].(原为打字油印体,上海音乐学院民族音乐理论系,1964.)任珂,陈应时,沈庭康(编辑校对印刷).(内部资料)2007.
- [7]王树元等.《杜鹃山》主旋律乐谱[M].北京:人民文学出版社,1974.
- [8]上海市《龙江颂》剧组集体改编.《龙江颂》主旋律乐谱[M].1972年1月演出本.
- [9]阿坚.《盘石湾》主旋律乐谱[M].上海人民文学出版社,1976.
- [10]乐队主旋律伴奏谱(手抄谱).
- [11]上海京剧团《海港》剧组.《海港》主旋律乐谱[M].1972年1月演出本.
- [12]庄永平.京剧唱腔中的腔词关系[J].音乐艺术,1982,(2):22-29.
- [13][清]万树.词律·发凡[A].[转引]涂宗涛.诗词曲格律纲要[M].天津人民出版社,1982.90-91.
- [14][明]王骥德.曲律[A].中国古典戏曲论著集成四[C].中国戏剧出版社,1959.114.
- [15][元]周德清.中原音韵[A].中国古典戏曲论著集成一[C].北京:中国戏剧出版社,1959.589.

[责任编辑:彭莉佳]

About Yu Hui-yong's Modern Beijing Opera Music Writing

ZHUANG Yong-ping

(Shanghai Institute of Arts, Shanghai, 201103 China)

Abstract: Yu Huiyong's early study of folk music reached an incisive and unique theoretical depth, which had been the baton of his music writing. His late innovation of Beijing Opera music touched a series of problems in drama music reform, and had made great achievements. On basis of the traditional Beijing Opera music, he absorbed the elements from other drama and folk art forms, and even the techniques and forms from the Western music, thus to develop the Beijing Opera to a new peak. His works bore a new breeze of the era and a strong Chinese air.

Key words: Yu Huiyong; National folk music study; Modern Beijing Opera Music Writing; Personalized Music Vocabulary; Settlement; Application of; Trade genre; Leading motivation

^① 当时《海港》乐队第一圆号手为国内领先的演奏员,是国内唯一获得国际圆号比赛铜奖者。