

新编京剧现代戏《宋家姐妹》的音乐创新分析

□荆博 魏晓凡

为纪念辛亥革命百年而创排的新编京剧现代戏《宋家姐妹》(以下简称《宋》),自2011年年中上演以来,好评不断,除了独特鲜明的人物性格塑造、流动舞台和光影造型的精巧设计以及婉转深沉的程式唱腔等精彩元素之外,该剧在音乐方面的创新设计更是令人眼前一亮,可谓个性十足,独树一帜。

一、主题歌的使用及其“回旋曲主部”式的地位

完整地看过这部作品的观众,恐怕没有谁不记得《人生十字路》的歌声,这首歌把“戏曲音乐的上下句与民歌起承转合的创作手法相结合”(该剧音乐设计者朱绍玉语),其旋律既不与京剧音乐产生明显的冲突,又富于抒情歌曲中常见的那种较为鲜明的自由创作和发挥的印迹。歌曲的主旋律线在剧中不同位置以演唱的方式出现了4次,故作者称这首歌为整部戏的主题歌,这是理所当然的。但本文的探讨不止于此,因为不论是关于其各次呈现方式的设计,还是关于主题化音乐手法与传统戏曲音乐的耦合,目前还都未形成足够丰富且体系化的理论,而《宋》在各方面的成功正是在理论之路上前进一步的契机。

首先来看主题歌在表演方面的逐次变化。在第一场中,宋庆龄初次感到小妹送来的请柬如此棘手时,这首歌曲响起,演唱者是从乐池中升起的一名女歌手,此时歌手并未使用京剧唱法,但伴奏音乐中依然有胡琴跟奏,旋律也与歌手所唱的一致,这种伴奏方式从乐器的使用到织体的选择,显然又都很有京剧韵味,主题歌在剧中的第一次展现即以这种跨门类的“合璧”配置完成,或许亦可理解为对本剧音乐设计风

格的一个标志性宣示。而主题歌第二次出现时(第二场尾部),女歌手的编制颇引人玩味地增加到两人,且旋律线中有少量二部和声显现。这样,不论是视觉上还是听觉上,主题歌的厚度都增强了,而且在主旋律与歌词均不变的情况下被赋予了更多的发展感。到第六场开场前,主题歌第三次被咏唱出来时,女歌手人数更增加到三人,此时不只和声更为丰富,而且在一些词句上还出现了音乐的对位(即主声部和副声部在旋律线的节奏以及歌词吐字时间点上的优美错位),可以说随着剧情走向高潮,主题歌演唱所形成的气场也越发宏大起来。而到了孙文与宋庆龄在幻境中的大段对唱赢得满堂喝彩,情节即将转向紧张激烈的终场戏之前时,主题歌在维持观众注意力的关键节点上还做出了第四次歌手呈现,此时为避免变化方式过于机械,作者并未引入第四名歌手,而是作出了两项相当巧妙的设计:首先是将前四句歌词变为哼唱,这样做既在形式上保持了新鲜感,又体现出主角那种虽因对时局无奈而愤懑无言但依旧坚守信仰的心态;其次是歌曲第二部分“恩恩怨怨……”在旋律基本不变的情况下把歌词更换为“宁受肝肠寸断苦,誓为人间争大同”,换词不换曲的做法带来了充足的动力感和升华感,而歌词的文辞更是对宋庆龄的高风亮节作了坚定的总括。这一次比增加声部和织体厚度更为主动、更富有明确语义因素变化,主题歌恰到好处地完成了在全剧正规表演时间内的使命。此外,主题歌旋律在第三场还曾以胡琴奏出,限于篇幅这里就不细说了。

通过上述分析可以看出,《人生十字路》作为歌曲,

与在时间份额上占据绝对主力位置的京剧表演形成了一种力度与广度上的平衡。这不难令人联想到西洋曲式理论体系中的“回旋曲”，即 A-B-A'-C-A''-D-A'''-……回旋曲给听众的核心艺术意象便是主题 A 及其反复地出现。另外还有其每次出现时可能发生的适度变化以及它与各个不同的副部之间的衔接和交融，但若没有了各个副部，则回旋曲就成了变奏曲，再出色的主题也未免会显得缺乏支持，其自体变形亦无法摆脱炫技嫌疑。诚然，戏剧结构并不能与器乐曲的曲式作严格的类比，但这种借鉴对我们有着重要的启发：回旋曲的主部是整个音乐的核心，主题歌的歌词（乃至旋律创造）也是全剧核心意境和基本风格的集中体现，当这一体现以多次传播的累积效果在观众心目中留下烙印后，听众记忆中就多了一个醒目的“索引标签”，也就在此后的音乐经验中有更多的可能在头脑中召回关于当时观看这部戏的体验，从而让整个作品过目难忘。另外，仅就反复歌咏的模式而言，也应合了《宋》剧强烈的现代历史剧特征，实际上悄然引发了对史事及其价值评判的思考。或许有人会认为“主题歌一回旋曲”的方式过于直白，但我们如果抛开艺术表现方式的偏好不说，无法否认的一个情况是，这种直白在当代青年观众群体中相当受欢迎。艺术表现不能没有含蓄，但也不能机械地一味含蓄。《宋》剧主题歌的使用，应该可以看作在直白与含蓄之间寻求收放自如的境界的一次尝试，这方面的问题也许还须另文详论。

二、原创的交响化音乐的使用

《宋》的伴奏乐队与不少新编京剧类似，含有一些西洋交响乐队中的乐器，于是该剧的音乐中也出现了不少为西洋乐器原创的段落。通观全剧，可以发现作者对西洋乐器乐段的处理手法是相当全面的，可以主要分两类来看。第一类是将单纯的西洋器乐作为舞台画面的背景音乐，主要体现在剧目首、尾的两处电影段落，以及第五场里在舞台深处由现场演员用舞蹈史诗般的动作表现劳苦大众挣扎和辛亥烈士奋斗的段落（或可称影视艺术化了的真人段落）。因此可以说这几段交响乐的用法与影视配乐比较类似，符合影视音乐理论中“声画同步型”的创造原则，为全剧增添了几分影视色彩。由于近些年来在严肃历史题材方面影视的影响面明显大于舞台戏剧戏曲，所以这种带有跨艺术门类倾向的处理既是完全可以理解的，也是颇具合理性的。第二类是交响乐器与戏曲伴奏文场或武场的结合，即由来自交响乐和传统戏曲乐队的各一两样乐器彼此配合，形成重奏，这种乐段的写作对作曲者的水

平是较大的考验，而朱绍玉的表现还是可圈可点的，他写出的这种复合配器的乐段并不多，但每一段所对应的情节和场景都很准确。例如武场锣鼓与西洋交响搭配的典型段落是第一场张太雷与反动军警搏斗的场景，锣鼓衬托出了情节的紧张和演员身手动作的潇洒，而西洋化的旋律不但承接片头电影段落配乐之余绪，也符合张太雷作为曾经留洋的知识分子（而不是土生土长的勇猛武夫）的气质与品位。此外，第三场“柴一”主题也有类似配置，后文再谈。至于文场（主要是胡琴）与西洋交响的搭配，典型段落有第五场宋庆龄独自痛思时提琴与胡琴的独奏接力，以及第六场宋庆龄将手镯送给美龄，表示要相忘于江湖时，大提琴、小提琴二重奏（似象征姐妹过往羁绊）与胡琴独奏之间的接力。这两处的音乐，均利用拉弦乐器之间在音色上固有的相似特征（但绝不是相同）和“合璧”式旋律的巧妙接合，保证了音乐效果的和谐顺畅，同时又展现了独奏拉弦乐器的丰富表情功能，在人物心理斗争最激烈和情绪变化最微妙处提供了听觉点化。

三、西洋音乐经典素材的灵活引用

《宋》剧直接引用过的经典西洋音乐主要有三段，分别是德沃夏克《“自新大陆”交响乐》第二乐章中的经典慢板主题段落（单独作为歌曲时亦称《念故乡》）、柴可夫斯基《第一钢琴协奏曲》第一乐章主题段落（亦被称为“春”），以及斯美塔那交响组曲《我的祖国》第二乐章“沃尔塔瓦河”。三段音乐均由舞台上宋庆龄房间里的留声机“播放”，其中“沃尔塔瓦河”在第三场和第六场各出现一次。作曲者曾谈到，历史上的宋庆龄即深爱交响音乐，这也是他引西方经典名曲入本剧配乐的一个动机，即符合人物的身份。关于这一点本文无可多谈，关于这三段经典的详细背景介绍由于资料很容易找到，这里也不拟赘述，下面主要从“留声机”这个场景细节做一些思考，即关于“引用音乐”的技巧问题。如果套用影视音乐的术语来说，由于留声机是观众清晰可见的，且属于剧情中本有之物，所以这4次引用都比较近乎影视配乐中的“有源音乐”，即艺术画面中明确出现了音乐的来源（当然，不论是影视剧还是本剧目，实际的乐声都是另配的，但这并不影响有源音乐的定义）。笔者认为这种安排是作曲者高明之处，即让那些可能在很多观众那里已是耳熟能详的著名乐段出现得更为合理。试想，如果将引用段落与原创段落一样放在乐池中奏出，或不设置留声机而任由扬声器放出“天籁”，即便其出现时机仍然紧扣剧情需要，却也会损害整体视听感受：太过熟悉的其他音乐在新剧目中突然出现，反而分散了观众的注意力。因此或

许应该说从历史人物实情和舞台效果两方面来说,经典交响名段是“必须”作为有源音乐出现的。值得一提的是,作曲者的引用并不是机械的,他很注意挖掘这些经典乐段的力度与情感结构,并将其不失时机地与京剧元素融合起来。例如“柴一”的著名旋律,在这部钢琴协奏曲原作的开头并非是用担任主奏乐器的钢琴来表现的,柴可夫斯基选用的是弦乐组,且是连弓奏法,以求展现万物复苏之时那种在大地上纵横流贯的生命力,而钢琴手则发挥钢琴的声部厚重、颗粒清晰的天然优势,以柱式和弦击出坚实的节奏来应和弦乐组,仿佛在春天的希望而鼓与呼。而《宋》第三场结尾使用这段音乐时,随着宋庆龄彷徨的脚步,一声声锣响正击打在一个个柱式和弦的节奏点上,边鼓的密集轮奏更增强了气氛的紧张度。交响音乐的情绪是热烈的,也是宋庆龄所喜欢的,但锣声和边鼓却为此场景添加了异样的美感。主人公心中的纠结以“中西竞奏”的奇特声场得到了洞现,大幕随之落下。就音乐元素的组合创新而言,该段无疑是全剧的最亮点之一,另外《念故乡》与庆龄引美龄回顾当年旧事的场面相配合,“沃尔塔瓦河”中模仿湍急溪流的旋律与主人公面对武汉紧迫局势时的焦急心绪相配合,也都十分贴切。只不过令笔者稍感遗憾的是,“沃尔塔瓦河”的两次出现本来就都不很长,却都是随着其他人物的登场而快速被“切断”,听觉上的转换还是略显生硬。在音乐音响编辑技术中,突然的切断(或很快速的淡出)是比较忌讳的,因为这种做法违背听觉舒适的基本原则。当然,我们并非说这种技法不能使用,事实上,如果是为了表现人物或事件的突然出现,且这种出现意味着剧情或情感上的巨大转折时,“不舒服”的听觉设计恰是带给观众心理震荡的一种佳选,但是,就《宋》中的这两次“掐断”而言,尽管登场人物与主人公之间存在戏剧矛盾关系,但这种矛盾的激烈程度似乎并未在人物的“出现”这一瞬间就陡然增强,换句话说,人物之

(上接 13 页)

将保存起来;想象又将它们加以组合。”^③戏剧舞台上的一桌二椅,在观众的想象中可以是城墙、兵营,也可以是闺房、后院。总之,在这里,没有企图建立幻觉真实的布景,舞台上多数实物的内涵并不确定,场景由观众的联想与幻想来决定。这种由舞台提供许多知觉现象,进而通过观众联想、产生表象的审美欣赏进程,使观众一次又一次明白了自己所处的观赏者、第三者的地位,从心理上与剧情保持了一定的距离。

间就“是否出席美龄的订婚典礼”而发生的交锋是主人公在对方到来之前就早有心理准备的。因此,在此是否值得用一些新的音乐转换设计来弥合“掐断”带来的不适感,还是值得进一步思考的。

四、器乐表演形式的适量突出

《宋》剧利用可升降的乐池,不仅给了整个乐队以展示风采的机会,还对独奏演奏员以及歌手起到了一定的“明星化”效果。如序幕阶段大提琴与高胡的二重奏、第五场开始之前京胡“华彩式”的独奏段落(华彩段的出现本身也有西洋音乐文化元素),都把西洋乐器和民族乐器的独奏者置于暂时高过舞台演员的地位上。尽管《宋》作为名家荟萃的新编戏,器乐独奏员的光芒在绝大多数观众看来都不会盖过舞台上的京剧艺术大师们,但不论是对于独奏员的表演心理乃至自我认同来说,还是对于剧院环境中的艺术元素多样化来说,《宋》剧都做了有益的尝试。真正有活力的舞台艺术从来不惧于和关系或远或近的其他各种艺术形式相互欣赏与借鉴。各种艺术形式及其所含的诸多元素在竞争与合作中不断综合化的进程,也正是各种“非遗”活态传承中迟早会发生的变化。面对复兴传统戏曲艺术的重任,尝试的脚步迈得大些并不可怕,因为传统艺术深厚的内涵正如一块磁石,保证着大多数从业者和观众的核心评判标准。内涵能坚定,外延能开放,才是一个领域健康发展的征兆。

《宋家姐妹》整出戏中,以不同的技巧,不同程度地运用非传统戏曲伴奏乐器和非传统戏曲音乐素材的段落至少有二十余处。这种对戏曲中的新式音乐使用成果的观察和提炼,或许能为今后新编京剧的创作带来一些可资借鉴的思想素材,并为我们以更加系统化的目光看待戏曲文化与音乐文化的有机结合提供帮助。

(作者单位:中国传媒大学艺术研究院)

注释:

①(意)穆拉多利《论意大利最完美的诗歌》第一卷第14章、15章,译自卡利特选《各派美学》第61页

②(意)马佐尼《神曲的辩护》,译自基尔伯德编《柏拉图至德莱登文评选》,第386-387页

③(法)伏尔泰《哲学词典》,《想象》条,德苏伯书店版《伏尔泰全集》第14卷,第1276页起

(作者单位:山东艺术学院戏曲学院)