

# 继承与创新的典范

——从音乐角度分析现代京剧《杜鹃山》中“家住安源”唱段

曹家韵

我们伟大祖国的音乐文化无论是从时间的延续与沉积,还是从其风格多异的角度来看,都是极其丰富的。这样丰富而深厚的文化底蕴的音乐文化,在使国外的同行们为此感到惊叹与羡慕的同时,也给我国的专业音乐工作者提出了如何继承、如何发展的重大课题和艰巨的任务。在解决和完成这个课题与任务的历程中,我们已经在有些方面取得了令世人瞩目的成就,为我国的音乐文化增添了新的生命力和重大的国际影响。其中,戏曲音乐创作和发展,特别是被世人称为我国戏曲艺术代表剧种的京剧艺术和京剧音乐的成就表现的更为突出。而这些突出的创新与发展最鲜明、最直接而且是影响巨大的体现,一般被认为是产生于上世纪下半叶的一系列现代京剧,这一结论是广大观众与听众和同行的普遍共识,也是京剧本身的发展过程的一个重要的、不同缺少的阶段。

尽管这一系列现代京剧产生在人尽皆知的那个动乱年代,但笔者认为,这并不影响京剧艺术本身发展的成就。不能因为某个特定的时期或某个特定人物的影响,用偶然性的机遇代替京剧艺术发展的必然趋势。而且这些现代京剧早已在当时中国广大观众的心目中,打下了深深的烙印,成为从那个年代经历过的人们一生都无法忘记与取代的文化积累的部分。其中不少的人从这一系列现代京剧的内容与形式中受到了正面的教育与鼓舞,同时也受到了高度艺术性的感染与美的熏陶。

万方数据 ·

可以肯定的说:“京剧艺术至清代乾隆五十五年(1970年),四大徽班进京以来,直到上世纪末这二百多年来,达到了前所未有的普及程度,产生了前所未有的社会影响,并为今天的继承发展提供了丰富而可靠的经验。”

经过当时多部现代京剧后,《杜鹃山》才有可能进一步吸收前几部现代京剧的成功经验,从而走出了一条崭新的路。其中的音乐创作、唱腔设计等方面,都具有自己的独特风格。为此,自然会受到广大专业人士和广大群众的喜爱。这其中的主要人物“柯湘”的旦角唱腔就更显突出,值得仔细分析,其中的成功经验是有价值和值得学习的。可以说《杜鹃山》中“柯湘”所有的主要唱段如第二场《春催杜鹃》中的“无产者”;第三场《情深如海》中的“家住安源”;第五场《砥柱中流》中的“乱云飞”;第八场《雾岭初晴》中的“血的教训”等段成套唱腔的设计都是旦角唱腔中的经典之作。其中笔者最喜爱也是“柯湘”众多唱腔中最有特点和最容易记忆,也是印象最为深刻的一段就是“家住安源”。出于这种直观的喜爱,笔者才以一个京剧的外行,从音乐上作以仔细的分析。

初听这段唱段就会觉得引人入胜而感人肺腑,当用专业音乐创作的技法与结构等角度仔细分析后,又会觉得结构精妙、层次分明。笔者认为以音乐的传统分析方法,即通常所说的“曲式与音乐作品分析”的方式,对此唱段加以分析,或许能对从不同角度达到对比作出多方面、多层次的更为深入的理解。

提供一些有益的帮助。

一、“家住安源”全段共 130 小节(包括散板,用虚线标出的小节和摇板中相对固定的小节)。根据唱的需要,结合板式的安排与音乐发展的阶段性几方面观察,明显的可分为七个部分,其中引子与结尾可认为是曲式功能中的附属功能,而其它五部分可被认为是最主要的功能部分。

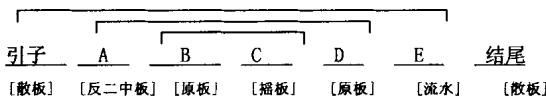
其大致图式如下:

引子	A	B	C	D	E	结尾
〔散板〕	〔反二黄中板〕	〔原板〕	〔摇板〕	〔原板〕	〔流水〕	〔散板〕
1-3	4-26	27-60	61-87	88-104	105-118	119-130
E 宫	E 宫	E 宫-生 F 商-E 宫	E 宫-B 商	A 宫-B 商	升 F 羽	E 宫

从传统的曲式学角度来看,它的曲式结构是带有引子与尾声的并列五部曲式,由于第三部分的板式与速度、音区等因素出现突然的对置性变化,明显的把唱段分为两个大部分,因此,把它看作复合的并列二部曲式也是可能的:



以上两个结论似乎从表现上反映出了其曲式的性质和类别,但如再细致一层的观察,我们还会发现,由于原板的板式间隔着摇板板式再次出现,而且摇板部分又处于全曲的最中央部分。这样的布局又提供给了我们新的启示——对称格局:



从图式和唱腔发展的布局中,我们可以看到二黄摇板处于全唱段情感的转折与爆发点。同时,从小节数来看此处也是全唱段的中心区域(中心点应为 75-76 小节,而摇板段落在 61-87 小节当中,正好覆盖了全段的中心区域)。当然,摇板的记谱由于有管弦乐队的配合的问题,需要更为具体和相对固定

的量化,因而记为四分之二板,同时与后面的原板能够贯通,以至感觉不到摇板与原板的转变,直至下面的流水,使唱段的后一半一气呵成。

这样看来,表面上建立在简单的并列关系的曲式,都含有严密的内在逻辑性,无论在前述的宏观方面,还是将在后论述的微观方面进行分析,都可看出其精心之处。

从速度与板式布局来看,除了上述的曲式规律外,还同时具有我国民族、民间音乐常用的散、慢、中、快的结构模式。而且随着速度的加快,每个部分长度比例也越来越短,形成递减的总趋势。从全局范围中造成一次次的紧缩,这种精心安排的结构布局对全曲内容的描写与发展起到了最大限度的协调作用。

二、从整首唱段的起伏与高潮方面来分析“家住安源”所采用的音域和音区并不是想象的那么宽。高至小字二组的升 G,低至小字一组的 E,其音域仅为大十度。然而,我们听后都感到非常强烈的震撼力和动人心魄的感染力。其中唱腔设计的起伏跌宕和精妙的安排是造成如此强烈技术效果的重要手段。

从唱段的第一部分[反二黄原板]来看,面对上、下句的落音都放在全段的最低点(小字一组 E)。第二部分[二黄原板],虽然也触及到了最低点的音,但这个段落的起伏比起第一部分的起伏要大一些,小字二组的升 F 与小字二组的 E 音都得了强调与延长。由于内容发展的需要,第三部分出现了前述的突然转折。这时我们听到的唱腔一改前面部分的低沉与哀怨,高音区的长音持续,特别是全唱段的最高点音一小字二组的升 G,更显得慷慨激昂。这都是前述各部分最中心的部位,也是全曲的最高潮所在。其后的“原板”与“流水”部分则避开了全唱段最高音,特别是“流水”部分的开始,音区反而转向低音区。这样就为全唱段以最后一次高潮结束作了很多的铺垫。这就使唱段层次清晰、由慢到快、

由回忆到现实、由哀怨到激奋这一整套明确的发展过程浑然一体、珠联璧合。

三、主题在唱腔各部分的贯穿手法。这里提到的主题,就是指《杜鹃山》音乐中的“柯湘”主题。这一令人印象深刻的主题不仅在该剧的音乐中,伴随戏剧的发展始终贯穿。而且在各唱段中(特别是在主要唱段中),也以其特有的而且是多样的方式展现出来。既增强了全剧音乐(包括唱腔再内)的统一性,也为我国最具代表性的剧种——京剧的唱腔法,提供了更丰富的手段。下面我们还是先研究一下著名的“柯湘”主题,然后再搞清这一主题在“家住安源”中的贯穿发展。例 1:



从长度来看,它是一个典型的乐句结构,而且一气呵成,从中不好再分出乐节来。从旋律方面观察,也是很有特点的。第一个音即音调式的徵音就是主题的最高音。然后迂回下降至主题的最低音(角音)再跳回到宫音,大致呈现出反波浪型的势态。这样的势态对于表现“柯湘”这一英雄人物的气魄是十分贴切的。

从调式方面来看,E宫调式是十分肯定的。而主题第三小节中变徵音的运用(本主题可以认为是加入变徵音的六声音阶调式)更赋予主题民族性和略带些悲壮的色彩。五小节的布局中,每一小节的第一个音分别为属音、主音、属音、主音。这样,这一主题即具备了特有的民族风格,又具有力度感的功能性和声骨架。那么,这一富有特性主题的音调来源是哪里呢?是京剧音乐中原有的音调吗?是从某一地区或是某一民族的民歌中提炼出来的么?这些问题以前也曾有人提及过。依笔者有限的民族、民间音乐的积累来看,与这一主题最为贴切的音调基础,可以认为是来自曲艺音乐中苏州评弹的音调。请看下面的摘录,弹词俞调开篇《宫怨》,钟月樵演唱,曹安和记谱,第 15—19 小节的一段小过

门,(为对照方便,笔者把原 C 大调的记谱移至 E 大调记谱)例 2:



苏州评弹开篇《小小雨花石》,郁小庭编曲,前奏部分从上板起第 4 小节,例 3



《宫怨》的小片段中第 2—8 个音符的音高与“柯香”主题的前半部的音调是完全吻合的,只是在节奏上作了有的拉长、有的缩短、有的加入附点等的重新安排,使简单的评调过门音调注入了英雄性的气概。

主题的第三小节的音调也是来自于评弹开篇。从《小小雨花石》的前奏中摘取的片段,例 2 中的第 2—6 个音符,与主题第三小节和第四小节的第一个音基本吻合,只是最后一个音做了向上四度的转位。这个片段中的变徵音是由于评弹中的清角音往往不是平均律,因而音准上往往偏高,才作为变徵音处理的。由于这一主题中包含的最后一个音调即第四小节开始直到主题的结束(这第三个音调的头一个音与第二个音的末属音形成重叠关系则可以在许多京剧唱腔中或过门中经常见得到),这样,我们便从这一气呵成的主题中离析出与苏州评弹的典型音调有关的 a、b、c 三个基础音调,并以此贯穿全唱段。这些片段虽然不能做为传统作品分析理论中的“动机”来解释,但整个唱腔以这三个段片(a、b、c,特别是 a 材料)发展,也可称此为基础音调的贯穿发展,这是十分清楚的。而“家住安源”唱腔的特色与创造性也是在这种贯穿中体现出来的一个重要方面。

从全部引用的唱段乐谱(包括三大件的乐谱)的材料分析中,我们可以看到前述三个材料中都或多或少的以不同形式和变型出现在唱段的各个部分。其中 a 材料使用最多,为 14 次,b 材料的使用为 2 次,c 材料的使用

为2次,另外还在唱腔和过门中6次不准确的引用主题。

尽管我们寻找出了多处贯穿主题中的基础音调部位,然而我们还不难发现,除了某些过门外,a、b、c三个基础音调的贯穿使用几乎无一相同之处。它们的使用都是建立在局部裁截、扩充,局部节奏紧收与宽放,转移至上、下五度的宫调系统,甚至是自由演化、引申等手段之上的。其中详细的技术处理从乐谱的分析中可以看到,这里就不一一赘述了。京剧唱腔的构成一般都属于板腔体的范畴,大多数以上、下句变化、扩充、减缩、加叠等手法进行发展,广义上与曲式作品分析理论中的变奏原则相近似,但在“家住安源”的唱腔设计中我们都看到了主题分离出来的若干基础音调的贯穿发展。类似的手法我们在肖邦、柴科夫斯基国外经典大师的作品中同时可见,而在“家住安源”以及“杜鹃山”中所有“柯湘”的唱段中此类手法的应用则表现得更为自由、更为灵活、更有特点,因而也更有中国民族风格,也可以说是我国戏曲音乐与唱腔发展的一种崭新的和重要的途径。

需要补充说明的是[反二黄]中段的第一部分的两上、下句之间和这些上、下句的各小分句之间都形成了前一个结构尾部音调与下一个结构的头部音调重复的“连环和”或俗称“鱼咬尾”的手段,这种首尾相接的手段,大大的促进了唱腔的贯穿性。

四、唱段中[反二黄]与[二黄]的转换除了与内容的发展有关外,对调性的转换也起了决定的作用,前面谈到的基础音调的贯穿手法,同时也谈到有的音调转移至上、下五度的宫调系统的调性。但这种调性在唱腔中被应用的程度是不同的。这其中大部分的调性转换只是临时性的调接触,随即又很快转回原调性。而在摇板中,由于清角A获得了相对稳定的地位,就使原E宫调系统的调式明

显的转入了A宫系统(清角为宫)的调性。直到最后的散板(结束句),由于A宫系统的变宫音升G得到了稳定的牢固地位,又使调性转到了E宫系统(变宫为角)。并以此调性结束,这种只在最后才转到主调的手法也是不多见的。

至京剧产生以来,其中的旦角唱腔经过“梅”“尚”“程”“荀”等名家和流派的精心雕琢,时至今日已取得了举世公认的成就。而“杜鹃山”中的旦角唱腔设计又使这些成就更添光辉。仅从“家住安源”一段就可以看出,其唱腔设计既继承传统又有创新;既保留京剧唱腔原有的旋律和韵味,又吸收了其它音乐品种的可取之处;既遵循了原京剧板腔体的结构与发展的特点,又巧妙的吸收了国外成功的发展手法;既充分发挥了旦角唱腔的表现力,又不拘泥于某一流派。整个唱腔和过门都较之传统剧目的类似段落显得简明、洗练,朗朗上口,从而更富现代气息。笔者是仅凭对此唱段的喜爱和对京剧的了解来分析这样的经典唱段的,本文有幸得到著名京胡演奏家、教授、辽宁省艺术学校校长李刚先生的大力协助,在此表示深切的感谢!

## 参考文献

- ①《苏州弹词》李玉珍编 沈阳音乐学院曲艺教材 1996年4月。
- ②《论戏曲音乐创作的个性思维兼谈“一曲多用”的问题》房鸿明《乐府新声》1989年2月。
- ③《论现代题材京剧唱腔的创造性》房鸿明《乐府新声》1985年1月。
- ④《戏曲作曲》连波 上海音乐出版社 1989年7月。
- ⑤《京剧音乐概论》刘吉典 人民音乐出版社 1981年4月。
- ⑥《通达的规律 多彩的变化》——谈京剧二黄声腔的宫调 罗映辉《音乐学文集》(第二集)1956—1996年。
- ⑦现代京剧《杜鹃山》总谱 人民音乐出版社 1975年。