

中国戏曲音乐的多元化发展

——在全国京剧音乐创作研讨会上的发言

吴 华

一、传统戏曲音乐与现代戏曲音乐

中国戏曲音乐是在中国民族音乐百花园的土壤中繁衍发展起来的,它与古典歌曲、民歌、曲艺音乐、歌舞音乐、民族器乐曲等音乐门类一样,共同创造出绚丽多彩的中国民族音乐。比起前者,它的内涵及外延,形式与内容,风格与色彩,集中的体现了中国民族音乐的最高水准,是我国各门类音乐的集大成者!纵观世界各国民间音乐艺术,民歌有之、曲艺有之、舞蹈有之、民族器乐有之,单单没有融歌、舞、乐为一体,以唱、念、做、打为基本表现手段的戏曲艺术。因此,中国戏曲是世界上比较独特的艺术现象,尤其是戏曲音乐,形成了与世界、特别是欧洲音乐迥然不同的个性、风格及色彩。

中国戏曲据说有四五百个剧种,仅少数民族的戏曲就有三十多种,它是一个庞大的艺术群体,如果稍加分析就不难看出:各剧种之间最大的区别是音乐风格的不同。如果我们将中国戏曲音乐与欧洲歌剧音乐相比,它体现的不是莫扎特、罗西尼、约翰·施特劳斯、苏佩等作曲家的个人音乐风格,而是各自代表着一个省市、一个地区、一个民族,换言之,它是植根于各个不同地方的土壤,依据不同地方的音乐语言的特点形成而发展的,具有浓厚的地方色彩(我国除京戏以外,将其它剧种统称为“地方戏”)。因此,中国戏曲音乐是以群体风格、地方风格、民族风格为特征的。

音乐作为一个重要因素将各个剧种明显地区别开来,同样一个剧本,可以排成京剧、越剧或豫剧,但只有音乐是不能互相替代的。在戏曲这个综合艺术的概念中,音乐既重于编导、表演、服装、舞美各艺术门类,又重于手、眼、身、法、步等其它表现手段,可以说音乐是区别剧种之间的生命线和识别标志。民间有句俗话:看戏不叫“看”,而叫“听”戏,盖因于此。

中国传统戏曲是在宋、元时期成熟起来的。大家知道,宋词和元曲都是有曲谱的,一个词牌或曲牌,音乐框架是不动的,剧作家或依声填词,或依字行腔,从而产生了千变万化的戏曲音乐。几百年来《窦娥冤》、《西厢记》、《琵琶记》、《桃花扇》等经典剧目层出不穷,产生了现代人所推崇的中国十大古典喜剧与十大古典悲剧,但令人遗憾的是只留下了文字剧本而没有留下音乐。然而尽管如此,我们还是能从一些零散的古籍如宋代《白石道人歌曲》、元初的《事林广记》,明代的《太古遗音》、清代的《九宫大成南北词宫谱》和《碎金词谱》等材料中看出一点音乐的踪迹和端倪。

从昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔四大声腔形成以来,它们互相借鉴,互相吸收,历经几百年的沧桑,至今已形成了以京剧、昆曲、豫剧、越剧、黄梅戏、秦腔、川剧、广东粤剧为代表的中国戏曲音乐,尤其是被称为国剧的京剧,众所周知,它的音乐是吸收了东西南北许多剧种的音乐因素而形成的。比如,西皮源于陕西秦腔,二黄源于江西或湖北的宜黄腔,其中还有四平调、高拨子、南梆子等曲调,都

是从其它剧种中借鉴过来的。据说,京剧文场的器乐及曲牌大多源于昆曲,武场的打击乐大多源于梆子戏……。从京剧音乐的形成及发展来看,它之所以能成为国剧,主要是它善于兼收并蓄的缘故,正所谓“海纳百川,有容乃大”。我们是否可以说,多方位,多层次的吸收是传统京剧音乐发展的重要原因?

传统戏曲音乐既然是“海纳百川,有容乃大”的,但它们的唱腔与器乐曲牌等究竟是由什么人来具体创编的呢?以往戏曲史的写作大多是以演员为中心的,至于流派的成因,很少有从音乐创编的角度来阐述。恕我无知,梅、尚、程、荀四大名旦,至今未看到一部专著是从音乐旋律、节奏、音色、音区、伴奏等因素来说清流派之间各自有何特点、有何不同的。戏曲史上如魏良辅,只知道他把原来较简易的昆山腔,从曲牌整理、旋法处理、节奏安排、吐字行腔、器乐伴奏等方面加以改革,使之成为一个大剧种,但不知他是怎样从原来的昆山腔素材改革成新腔的?伴奏又是怎样处理的?又比如梅派唱腔及伴奏的形成,我们只知是由琴师梅雨田、徐兰沅、王少卿与梅大师共同行腔定板的,然而他们的具体创作过程,人们却无从知晓。由此可见:传统的戏曲音乐创作,大多是以演员为中心,经过琴师(或笛师)、鼓师等人反复进行磋商润色,在没有严格的乐谱记录下形成的,然后又是以“口传心授”的方式传给第二代、第三代弟子,至今戏曲界还用这样的方法居多,据我所知,许多京剧唱腔的曲谱还是由国乐大师刘天华先生从唱片中记录下来传世的。因此说,传统戏曲音乐的创作过程大概永远是一个谜。

戏曲音乐的表现因是由(声乐)演员及(器乐)乐师两大部分组成。从长远的观点来看,我认为演员在剧中扮演角色时运用的独唱、对唱、重唱、合唱等形式将来是不会有什么改变的,武场锣鼓经改变也不会太大,变化较大的是乐队的器乐伴奏。实践证明,每个剧种在初期都有一个最基本的骨干器乐编制,如:京剧三大件(京胡、月琴、京二胡)、河

北梆子的三大件(板胡、梆笛、笙)、广东粤曲三架头(高胡、扬琴、秦琴)、越剧三大件(主胡、副胡、琵琶)等,这些主奏乐器的乐师与鼓师共同掌握着全剧的音乐伴奏。在这种文、武场的基本组合下,根据剧情与唱腔的需要,后来逐渐加入了唢呐、笙、琵琶、三弦、中阮、大阮、二胡、中胡、大胡(大提琴)、倍司等乐器,从10多人到20余人不等,形成了一个中小型编制的乐队。比如五六十年代出现的京剧《野猪林》、《望江亭》;越剧《红楼梦》、《胭脂》;黄梅戏《天仙配》;广东粤剧《昭君出塞》等等,由此而形成了一个由吹管乐、弹拨乐、打击乐、拉弦乐四个声部组成的中小型民族管弦乐的规模。笔者认为,从《中国民族音乐概论》的分类来看,从民歌、曲艺、歌舞音乐和传统民族器乐乐种(如江南丝竹、河北吹歌、西安鼓乐、广东音乐等等)到宫廷音乐、寺庙音乐等,都不具备管弦乐的条件与规模,唯有戏曲乐队,无论在乐器的功能配置上,人员编制上,音色及情绪的对比上,才具备民族管弦乐的形态。笔者早在1987年5月中国民族管弦乐学会第一届学术研讨会上,就曾以《论现代中国民族管弦乐发展的重要基础之一——中国戏曲音乐》做过发言,我的论点是:“戏曲乐队是中国民族管弦乐的前驱”。

五十年代后期到六十年代前期,笔者认为是从传统戏曲音乐过渡到现代戏曲音乐的重要时期。从1964年全国戏曲观摩调演所演出的剧目来看,用一支完整的乐队来伴奏戏曲已是很普遍的了。这个时期笔者就曾观赏过上海京剧团在北京天桥剧场演出的《智擒惯匪座山雕》和北京京剧院的《杨门女将》,它们的音乐伴奏就比五十年代的戏曲要丰满、厚重得多。紧接着文化大革命开始,出现如《沙家浜》、《红灯记》、《智取威虎山》、《海港》、《龙江颂》、《杜鹃山》等“革命样板戏”,这些剧目不约而同地废弃了原来采用民乐伴奏而改用西洋管弦乐伴奏,这个时期戏曲伴奏无论从音乐表情方面、音色、音区方面、音响气势方面都达到了一个前所未有的高度。另

外在作曲方面也进行新的探索与尝试,它的明显标志是作曲家的作用加强了,演员琴师的创腔因素减弱了。在音乐结构方面,从传统戏曲的单一板式走向成套唱腔板式的创新,在幕前曲与背景音乐的创作方面,也从过去套用传统曲牌的手法走向独立成章的器乐曲的创作。如《智取威虎山》中打虎上山的前奏曲,《红灯记》第十场《伏击歼灭》的幕间曲,《龙江颂》尾声《丰收凯歌》的幕间曲、《杜鹃山》第七场《飞渡云堑》的舞蹈音乐等等,都曾给人留下深刻的印象,这些现代音乐的创作因素及表现手段,无疑为我们提供了宝贵的创作经验。后来又出现了交响乐《沙家浜》、《智取威虎山》立体化、交响化的大型音乐作品。我们暂且不谈上述文革时期出现的“样板戏”在政治上的得失,但我们应该承认,在音乐创作上,在表演水准上,都达到了中国一流水平,达到了一个时代的高峰。我们是否可以这样认为:从60年代初到文革后期出现的这些戏曲作品,应属于现代戏曲音乐。它从传统的演员、琴师、鼓师共同进行“音乐设计”的创作模式已经转化成作曲家作曲、演员和乐队进行二度创作、建立起三位一体的现代创作模式。

二、戏曲音乐的多方位创作及其兴起

任何艺术的存在都需要土壤与空间,随着时代的发展和人民群众对艺术的多元化需求,以听戏为最高艺术享受的人越来越少了(少数戏迷除外),广播电视的媒体作用已超过了剧场效应。戏曲音乐的品种不断增多,近年来出现了两个引人注目的音乐品种:一是戏歌的出现,二是许多京胡琴师们不甘于“九龙口”的寂寞纷纷开起了京胡独奏音乐会。上述两种现象的出现,笔者认为这绝不是“不务正业”或“不甘寂寞”,而是现代戏曲音乐多方位发展的历史必然。戏歌,标志着歌曲作家向中国民族音乐中最高成就的戏曲音乐深入挖掘的结果;而京胡独奏音乐会,是

琴师们基于数百首戏曲曲牌的积淀而产生出的独奏能力与从后台走向前台的必然结果,这两个品种无疑地为中国现代戏曲音乐增添了许多新的色彩。

现代戏曲音乐已不同于传统的戏曲音乐,它的展示有三大舞台空间:剧场戏院,音乐厅和广播电视台。因此,对于从事戏曲音乐的作曲家们,其创作活动就产生了多方位的走向:一是为戏曲谱曲;二是为戏曲清唱、包括戏歌谱曲;三是为戏曲器乐也包括音乐会作曲。尤其是第三项,给了作曲家们无限广阔的创作空间,因此可以创作如下的一些作品形式:

1. 主奏乐器(如:京胡、板胡、笛、琵琶、古筝等乐器的独奏、重奏及协奏)。
2. 独立成章的管弦乐和民族管弦乐作品。
3. 大型交响套曲型的音乐作品。
4. 戏曲清唱剧。
5. 戏曲风格的乐舞或舞剧。

综上所述,这些戏曲音乐新品种非笔者所杜撰,而是音乐家们历经四十余年的耕耘所收获的戏曲音乐精品,现笔者将大家所熟知的作品开列如下:

器乐独奏作品有:笛子独奏《五梆子》、《三五七》、《蓝桥会》;板胡独奏《秦腔牌子曲》、《河北花梆子》、《红军哥哥回来了》;二胡独奏《秦腔主题随想曲》、《影调》、《宝玉哭灵》、《河南小曲》;扬琴独奏《林冲夜奔》;古筝独奏《文姬归汉》;京胡独奏曲《夜深沉》等。

民乐合奏曲有:《京调》、《迎亲人》、《紫竹调》、《吴江歌》、《采茶舞曲》、《昭君怨》、《将军令》等。

大型交响套曲有:小提琴协奏曲《梁祝》;交响乐《沙家浜》、《智取威虎山》;交响组曲《苏三》,交响乐《杨门女将》等。

三、《梨园乐魂》的创作及其演出实践

《梨园乐魂》交响协奏曲系列,前后创作

历经二十年。最初的创意很简单,那还是我在红旗越剧团任作曲、指挥的时候,搞了五年越剧,我以一个北方人对南方戏曲的好奇心和敏感,接触了许多越剧的经典剧目,又亲自到越剧的发源地浙江嵊县系统地了解了全部越剧史,回京后向全团进行了授课,在边工作边学习的过程中,我尤其喜爱《红楼梦》这个剧目。1982年文化部即将宣布红旗越剧团解散前夕,我觉得五年的越剧生涯,该留点儿纪念才好,于是我向团领导请示,并在中国人民广播电台戏曲部和采录部的支持下,决定以《红楼梦》为题材,写一部戏曲组曲。在乐曲构思的时候,我借鉴外国的组曲形式(如《天鹅湖》组曲、《卡门》组曲),以越剧《红楼梦》中的重点场次和情节为依据,设计了六个乐章,如果连续听下来,仿佛是一出音乐组成的戏。乐曲在中央广播电台播出后,反响很大,接到许多群众来信的认同,随后国际广播电台、上海人民广播电台陆续播出,使我受到很大鼓舞。这时中央人民广播电台老潘和武杰同志找我约稿,他们说如果我能将京、昆、豫、越、黄、川、秦、粤八大剧种每一剧种都写成组曲,中央台有一首要一首,于是我就以两年一首的速度写下来了。同时,也为《梨园乐魂》的创作订了几个规则:

1. 将戏曲(戏剧与音乐的结合)的概念颠倒过来,变成音乐的戏剧。
2. 以中国古典名著、名剧、名人作依据,按情节设计每一个场景,即构成一个乐章。一二三四五听下来,仿佛是一出完整的音乐剧。它又类似中国古典文学中的章回小说,因此是一种中国式的章回体音乐。
3. 音乐曲体,尽量采用中国戏曲音乐中所特有的板腔体和曲牌体,无论从族法或律动上,作者都力图靠近和利用这两大曲体。
4. 在音乐主题和旋律发展方面,追求戏曲的风格及韵味,采用调性分明,色彩朴实的手法,多不用无调性或变形手法将主题搞得支离破碎,使听众不知所云。
5. 在配器方法上坚持简单与精练,在专

业化的路上追求大众化,力求作品内容象一出戏一样让广大人民“听得懂”。

《梨园乐魂》系列中,数京剧组曲《虞美人》影响最大,多年来它曾两次登上中央电视台春节戏曲晚会,一次登上北京电视台纪念梅兰芳诞辰100周年晚会。在每台晚会中,电视导演不惜代价,动用了主要演员和大型乐团,舞蹈队、京剧武打等近一、二百人,以影视特有优势,按音乐的节奏进行了切换剪接,于是,一首器乐作品就变成了一个集歌、舞、乐三位一体的可视性节目,当时导演称它为“京剧交响乐”。直到2001年中央电视台春节戏曲晚会,导演们再次选择了我的《白蛇传》交响组曲,这次改编,融进了歌、舞蹈、京剧演唱,京胡独奏及重奏、交响乐队、杂技、武打绝活、电脑特技等诸多因素进行了一次综合性的探索与尝试,在长达30分钟的节目中,无论是从视觉、听觉方面,从情节展开方面,都使《白蛇传》这个著名传奇故事产生了新的美感与动感,最后定名为京剧乐舞《白蛇情》。播出后反响很大,许多内行们都认为:这种新的乐舞形式,只要音乐是京剧风格的,应该承认它是戏曲的一个新品种。通过以上两首作品的艺术实践,使我感到:音乐艺术所具有的包容性及亲和力是其它艺术门类所不及的,如果一首戏曲风格比较统一的音乐作品,可排歌、舞,可配美术与画面,音乐就宛如一条线可以把许多珍珠串起来,反之如果一个很顺畅的文学创意或剧本,用许多不同风格的音乐来编配,肯定会成为一盘杂烩式的东西!因此,我想如果作曲家能与戏曲或舞蹈编导合作,以一个戏剧情节为经线,以音乐作品为纬线,将传统戏曲中的最富特色的身段、水袖、武打、跟头等诸多肢体艺术语言的绝活串起来,何尝不能创作出一个新型的戏曲乐舞品种来呢?

此外,自从1984年以来,我同著名琴师张素英、燕守平多次合作,先后为他们和弟子吴汝俊、艾兵、王彩云等出色的青年琴师创作或亲自指挥过京胡独奏音乐会。除上述《梨

园乐魂》的创作之外,还写有《京华气韵》、《跃龙门》、《卢沟醒狮》、《万年欢》、《思》、《琴韵》、《柳青娘》、《我家的表叔》等京胡独奏曲和十六首京胡练习曲。1998年中国青年出版社出版了我和张素英合著的《京胡音乐演奏教程》。

四、《夜深沉》的编曲过程及其创新

《夜深沉》是一首脍炙人口的京剧曲牌,它从昆曲《孽海记·思凡》中的一支过曲《风吹荷叶煞》的后半部发展而来,因词中有“夜深沉,独自坐……”故名《夜深沉》。其实乐曲所表现的情绪与“夜”“深沉”并无多大联系,经过历代琴师不断加工创造,在京剧《击鼓骂曹》《霸王别姬》中都有出色的表现,甚至在曲艺京韵大鼓、苏州弹词中也多有运用,曾由京胡、四胡、琵琶、三弦、大堂鼓等乐器分别演奏,取得了引人注目的效果。

原始的《夜深沉》是有板无眼的1/4拍,节奏与速度比较单一,音区对比变化不大。八十年代,社会上已经流传着几个《夜深沉》的版本,在音乐形象上大都强调阳刚之气而有失阴柔之美,在配器上采用了大堂鼓与京胡的对比,情绪上比较接近《击鼓骂曹》而不是《霸王别姬》。但是,我在构思《虞美人》组曲时,第五乐章《夜深沉》的目的在于表现虞姬与项羽在生死诀别时那轻盈的舞姿、深切的爱恋、英武的剑术和无畏的精神等广阔丰富的情感世界。因此,我以曲牌体的旋律为外形,以板腔体的节奏为骨架,设计了由慢板、行板、小快板、快板、剁板、急板等多板式的音乐结构,节奏由4/4、3/4、2/4、1/4不同板眼组成,多层次、多视角地刻画了虞姬这个人物形象。

乐曲分为四个部分,一开始是一板三眼的行板速度,比传统的《夜深沉》放慢了许多,因为速度放慢一些,曲调挺拔而深沉,带有一些忧伤的成份,适合于描述虞姬外柔内刚的女性心理世界。进入中板后,3/4拍音乐具有

一定的舞蹈性,表达了虞姬舞剑时婀娜婆娑的身段及心潮起伏的情态。快板段落时,京胡的快速弓法与乐队互相交织对比,展示了虞姬劈、挑、腾、挪的精妙剑术和巾帼英姿。特别值得一提的《花梆子》华采乐段,在乐队的几个强音的烘托下,蓦然甩出了飞速奔驰的京胡独奏,它象飞瀑千仞倾泻,象惊涛万里奔涌,一下子将虞姬的情感闸门打开了!当《花梆子》戛然而止,乐队合奏进入尾声之后,一个有血有肉的虞姬形象终于在悲与欢、爱与恨、生与死的洪炉中得到熔炼,同时把全曲推向高潮。

《夜深沉》自1990年荣获全国首届金唱片奖以来,成为各大乐团民族音乐会的保留曲目,它不仅有民乐版本、室内乐版本、交响乐版本和重奏版本,还有古筝、琵琶、二胡等乐器的移植版本。多年来,它演遍了全国各地及港、台、新加坡的各大音乐会。1998年中央民族乐团将此曲带入美国卡耐基音乐中心;1999年兔年新春音乐又公演于维也纳金色大厅和德国柏林爱乐音乐厅。2002年中国广播民族乐团日内瓦万国宫大会堂之行,《夜深沉》又获得极大成功。一般说,国外的音乐会在乐曲演奏中间是不能鼓掌的,但《夜深沉》所具有的刚柔之美、火爆之气竟然打破了欧洲音乐会的惯例,《人民音乐》2002年第六期上,著名乐评家于庆新先生写道:“……难怪乐曲进行急速快板时,就博得了满堂掌声。乐曲奏毕,全场掌声如雷。姜克美谢幕三次,观众方肯罢休。姜克美的《夜深沉》成了音乐会上最为耀眼的一大亮点。”

中华人民共和国国庆五十周年之际,北京世纪剧院举行《千禧乐舞·中华十大名曲》音乐舞蹈艺术晚会,将《夜深沉》选入中华十大名曲之列。

《梨园乐魂》与《夜深沉》的创作实践证明:一个中国的作曲家,一定要走中国自己的音乐之路。作曲家应该从骨子里确立中国人的节奏律动,在血液中流动着中国线性思维的旋律,而中国戏曲音乐恰恰为我们提供了极

《吴梅全集》出版

王卫民先生编校的《吴梅全集》近期由河北教育出版社作为2002年品牌主打类图书问世。

吴梅(1884~1939)，字瞿安、霜崖。江苏吴县人，是近代著名的曲学大师。他第一个把戏曲搬上大学讲堂，先后任教于北京大学、东南大学、中央大学。著名词曲大家任中敏、钱南扬、卢冀野、唐圭璋、王季思、王玉章以及昆剧表演艺术家韩世昌、白云生等，都是他的入门弟子。

《吴梅全集》共4卷8册。作品卷1册，收录了诗、词、散曲及全部戏曲作品。后附有王季思先生专门为该卷写的《吴瞿安先生〈诗词戏曲集〉读后感》一文。理论卷3册，收录了《顾曲麈谈》、《曲学通论》、《辽金元文学史》及校勘记、读曲记、序跋、书牍、曲话、笔记、书

目等。其中有不少篇目从未发表过。《南北词简谱》卷2册，是偏重研究南北曲格律的工具书，北曲部分收33支曲牌，南曲部分收871支曲牌。每支曲牌，选定最具代表性的一支曲词作为标准，剔出正衬，指出韵格及必须遵守的四声，为作南北曲立定模式，使用起来非常方便。日记卷2册，主要收录了1931年“九·一八事变”至1937年“七·七事变”的日记。此日记为秘本，从未公布于世。同时还收录了编校者辑录的《百嘉堂遗嘱》及《吴梅年谱》第二次修订稿。

王卫民先生搜集整理、编辑校点，先后费时20余年，并得到任中敏、唐圭璋、王季思、李一平先生等的支持和帮助。《全集》具有很强的资料、史料和文学价值。(季秋)

为广阔、丰富、珍贵的音乐资源。它象一个聚宝盆，满载着几千年中国音乐的珍宝，离开它去另辟蹊径是非常愚蠢的。笔者认为，我们可以从自己的聚宝盆中拿出任何东西放在别人的盘子里，但别人的盘子决不可能替代我们的聚宝盆。中国戏曲又象一个巨人矗立在中国和世界艺术之林！如果我们要多方位、

多层次、多品种地发展中国现代戏曲音乐，非要站在这个巨人肩膀上不可！历史证明：凡是改革、开放、兼收并蓄的时代，一定是艺术蓬勃发展的时代，一些新的艺术形式的兴起，肯定会使一些旧的艺术形式衰亡！让我们在中国戏曲音乐这杆大旗下，更新、更美、更好地创造出人民群众需要的现代戏曲音乐！