

关于《卜算子·咏梅》 京剧曲调唱段的创作

■ 孙玄龄

摘 要:京剧曲调的毛主席《卜算子·咏梅》唱段是作者40多年前创作的。作者对《卜算子·咏梅》创作的时代背景和创作过程,以及《卜算子·咏梅》被演唱和流传开来的情况作了仔细地叙述。同时,对《卜算子·咏梅》曲谱的版本及音乐特点等作了详尽的说明与分析。在此基础上,作者对戏曲音乐的特性和今后的发展方向也提出了自己和见解。

关键词:京剧创腔 《卜算子·咏梅》 曲调结构

前言

“三十八年过去,弹指一挥间。”这是毛主席写在《水调歌头·重上井冈山》词中的句子。

为毛主席《卜算子·咏梅》谱曲的京剧唱段写在1966年的年底,至今已经是42年了。时间之快,确是弹指一挥间,使人感慨!但是,过了这么长的时间,大家还没忘记它,京剧演员在唱,歌唱演员也在唱,人们还喜欢听,因特网上的点击率也不低。在这里,我谢谢喜欢这个作品的听众,谢谢演唱这个作品的演员和京剧音乐的爱好者们。

这个作品(以下均简称为《咏梅》),受到了大家的喜爱,也荣幸地得到了专家们的承认和鼓励。在1993年人民音乐出版社出版的《毛泽东诗词唱段精选》中,收入了《咏梅》这个唱段并被放在卷首。刘吉典先生在此书的前言中,针对被收入的作品总的指出:

在不少作品中,曲作者都很注意字词的声韵、曲情的处理和对毛主席诗词内容的气质、内涵的深入探索。对全段作品的感情层次和节奏、板式、调性色彩等如何布局也都很讲究。其做法和创作成就若从戏曲、曲艺音乐的发展来讲,则具有积极的指导意义和开拓精神。^①

作为这本书的主要作品之一,能得到这样的评价,感到很荣幸。很多听众对《咏梅》也给予了不少

称赞的话语。在为这首词谱曲的众多乐曲中,《咏梅》得到了独钟,在一些纪念活动和节日联欢时,特别是在一些重要的公益演出场合中,这个唱段经常被演唱。本文写作之际,正值08年的正月,在全体中央领导人出席的元宵节晚会上,《咏梅》又被演唱了。对此,我都非常感动和感谢。

关于《咏梅》的创作,知道的人不多,为了使大家能更了解这个作品,我想应该介绍一下。而且,目前对这个作品的改编、改作也多了起来,介绍也有正名的意思,希望改编者们能保持它的原貌。幸好,我还能记得当时的写作情况和一些关联的事情,也有一些自己的感想,在这里一起写出,给研究京剧音乐的人们提供些参考资料。

但是,写作究竟是过去了40多年,往事渐渐如烟,介绍起来难免会有纰漏。因此,在这里首先想要说明的是:以下文中,可能会有一些记忆上的误差。对此,敬希知情者予以更正。

(一)关于《咏梅》的创作情况

在《中国京剧艺术网》上,有一位名为“老于头”的人对《咏梅》有这样的留言:

记得大概在六十年代老中国戏曲学校有一乐队青年教师名孙玄龄作曲,杨柳青操琴,李维康演唱,这始是原创了。此后遂渐流传到全国各地,几十年长唱不衰。^②

作者简介:孙玄龄,日本丽泽大学教授。

知道《咏梅》作曲和演唱的人还是有的,但知道录音时是杨柳青操琴的人,却是很少。所以,这是很难得的一段记述。从颇有风格的行文来看,这位老于头大概是我们中国戏曲学校上世纪60年代的同学,而且,很可能是对当时录音情况很熟悉的一位小师弟了。

情况确是如此。但是,介绍过于简单,只说了《咏梅》录音时的情况。看来,仔细地再说一下还是有必要的。

1.《咏梅》创作时的环境

这个唱段创作于文化大革命的初期,创作的动机非常简单:一是那时没的可唱,必须自己想办法,找些可以唱的段子;二是对这首词我很喜欢,早就有把它唱出来的想法。

1966年6月开始的文化大革命,像涌来的海啸,劈头而来,无可阻挡;一切被冲击、被摧毁,懵懂之中,停止了正常的活动。和社会上一样,学校里成立了两个对立的大的组织,还有些零星的战斗小组。教学当然是停止了,不但如此,大约有两、三个月,基本上听不到了歌唱和琴声。

不知从何时起,逐渐地又开始唱了起来。所谓的唱,就是有些演唱活动在这些组织的庇护下又恢复起来了。大戏唱不了,就清唱,小型的几个人清唱。这些清唱活动在社会上各个组织的成立会、庆功会、誓师大会等等场合中。唱的内容只是《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》这几出戏的唱段,另外,再加上几段毛主席语录唱腔,连革命歌曲也进入我们戏曲学校宣传小分队的演出中了。

1966年11月,我们步行长征去了。我们的长征小队有十几个人,五个青年教师:曹宝荣、杨凌云、张关正、吕炯光和我;学生有李维康、李树萍、林燕、张竞红(她带着她的小弟弟张乃涵)、黄乃强、曲守森、张忠义。虽然人不多,但是在演出上很活跃,我们唱歌、跳舞带唱戏,一路上倒也愉快。本来想去延安,但走到了山西的灵丘县以后,就被叫了回来。回来以后已经到了年底,学校里冷冷清清,人们都是各顾各的,进到了自己的小天地里。我记得,有些大的房间被学生用草垫子分隔成了几个小屋子,进去找人还要转几个弯。除了劳改队还没有自由以外,其他人除了政治学习,也就处于无所事事的状态中。偶尔有机会演一下的话,还是那几段,没有新的可唱。

《咏梅》,就是产生在这样的环境之下。在那时,我有了自己写一些唱段的想法。

在电视上曾看到过一次对绘画名人的采访节目,画家的名字已经不记得了,但还记得他谈到了

关于文革中在工厂劳动的事情和绘画创作的关系。他的话里,有下面的内容:

在开放的环境下,人们会有创作的欲望,创作出好的作品来,这是大家都知道的事。但是,在逆境和严酷的环境中,人们也会想办法,能创作出自己喜爱的作品,也需要娱乐和艺术。^③

经过文革的人,一定对以上的话能有很深的感受。事实也是这样,即使在那时,人们也并没有丧失了对艺术的追求和欣赏。我们就遇见过这样一件事:1967年,学校曾组织师生去京郊四季青公社的香山大队参加夏收劳动,休息时,我们去香山玩。天气很热,也走累了,经过一座小的、四面通风的碑亭,里边挺凉爽。李维康、李树萍、林燕几个人就坐在了里边,坐着坐着,她们就唱了起来,越唱越上瘾,最后唱的是现代戏《黛诺》里“山风吹来一阵阵”那一段。唱腔虽然游离了那时的社会环境,不是那些样板戏,但刚唱完,忽然一阵掌声响了起来,几个女游人向我们围了过来,对我们说:“你们唱得真好,太好听了!我们一直在这儿听呢,再唱一段吧!”她们哪里知道,那些唱段是当时不能唱的。我们赶快离开了那里。对此,当时就很有感触,所以到现在还记得。

《咏梅》并没有被谁下命令去写,也没有人对它进行指导,更不是为了参加什么活动去写的。正如上面所引话中所说的那样,它是在那样的环境中自己生长起来的,是一个符合当时人们需要的作品。想起来,它能长久地受到欢迎,能有很强的生命力,这也应该是原因之一了。

另外,前文说过《咏梅》创作的动机,除了没的唱,需要自己写这个客观原因之外,还有一个重要原因,那就是我很喜欢毛主席这首词,很早就有把它唱出来的想法。

词是一个唱段成立的根本。毛主席《卜算子·咏梅》一词,从文学性、艺术性到它所包含的深刻的哲学意义,都是可以大书特书的,对它的评论和介绍文章颇多,由于本文主要讲唱段的音乐,对此便省略了。但要指出,这是绝对值得我们去歌唱,也应当去歌唱的一首词。这首词的伟大,也是这个唱段能得到成功和能被流传下来的最根本的原因。此处虽省略了对词的介绍和分析,但这是绝不能否认的。

2.《咏梅》写作的具体过程和被演唱

记忆是很奇妙的,《咏梅》的写作,我至今还能记得很清楚。这个唱段写作酝酿的期间比较长,但

实际落实写到谱面上的时间,用的却很短,而且是马上就被唱了出来。写谱时的情况,在记忆中还很清晰:

一天傍晚,李维康到我们的房间来聊天,闲聊之间,我就说起关于《咏梅》的事情来了。我把已有的构想说了,又把曲调唱给她听,她很有兴趣,听后就学着唱。接着,我又拉琴给她伴奏,听着她的唱,又做了些修改。经过长时间酝酿的结果,就样立刻被唱了出来,曲调也写到了谱面上。过程就这么简单,时间相当短,以致于现在想起来都有些不可思议了。

唱段不长,李维康很快就唱熟了。当时,我抄了一份谱子给她,她立刻就隔室的房间里唱给我们同一个宣传队的林燕、李树萍她们去听了。我还记得,唱的和听的人都是挺兴奋和高兴的样子。

没过几天,在校排练演场的舞台上,我们演出小分队就开始唱了。有了个新唱段,又是我们自己的创作的,还挺顺耳、好学,所以,又没过多久,在校就传开了,学生们好像都会唱了。

在我的记忆中,这是1966年底到1967年年初之间的事情。

3.《咏梅》的录音和被传播

1967年的春节快到了,中央广播电台文艺部的人打电话到了学校,询问有什么节目可以录音。接电话的是东方红公社的一位同学,他回答说我们有一首《咏梅》。于是,录音的事情就决定了。好像是李朝阳同学找到我,说了这件事,又叫了一些人,组织了个乐队。

录音需要有人负责组织,还要监听把关,这自然是由我来做了。我不能拉琴,胡琴就叫杨柳青同学拉。录音之前,我还请他根据乐队人员的情况写了个简单的伴奏谱,好像还排练了一下。录音时,杨柳青拉琴,我在录音机房里监听。好像只录了两遍,录得很顺利。当时,打鼓的王志范同学问我:“最后结束怎么办,要不要来一锣?”我说:“什么也不用,干收!”所以,这段唱腔也是前无锣鼓开、后无锣鼓收的一段京剧唱段。

以上,即是那位老于头所说的“孙玄龄作曲,杨柳青操琴,李维康演唱”的情况。

录音之后,也没再去过问。日子还是依旧那么挨着过,谁也不知以后会怎么样。运动开始时的喧嚣早已过去,校园里平静了下来。春节到了,也没有什么过年的气氛。

突然,在1967年2月里的一天晚上,学校里宣传的大喇叭响了起来,管广播的同学把音量开的很

大,像是在故意唤起人们注意似的。传来的不是当时经常听到的“最高指示”和社论,而是李维康歌唱的声音。“风雨送春归,飞雪迎春到”的唱腔回荡在寂静、空旷的校园和它的四周。我们录的《咏梅》被中央台向全国广播了!

广播的力量是厉害!特别是在那时,有限的文艺节目被反复地放送着,无形地在加深着人们的印象。《咏梅》马上大范围地被传播开了,唱《咏梅》的就远远不只是我们中国戏曲学校的学生了。想想也是,在那种连空气都显得沉重和凝滞的气氛中,出现了一个新鲜的唱段,怎么能不受注意呢?

由于受到了欢迎,记得《人民日报》上也登载了《咏梅》的曲谱。不过,报社可能是到中国京剧院去寻找的,所以,在登载出来的乐谱上,曲作者写的是中国京剧院。这下子,小将们不干了,打电话到京剧院兴师质问,说:是你们谁作的?这件事,是京剧科的同学郭大字和我说的。为此,刘吉典先生在回家的路上遇见我时,还特地向我表示了道歉。当然,我说这没关系,没有什么。刘吉典先生是我们的长辈,艺术上是我们的表率,为人忠厚、谨慎,在那个时候就能表示尊重一个青年的创作,实在是令人敬佩!当时,标明编曲或创作者在京剧界是极少有的事情,《咏梅》也是这样,一直写的是中国戏曲学校创作。在1968年的油印曲谱上,还是如此。至于为什么会写上了我作曲呢?简短地说来,首次出现我的名字是在殷承宗的钢琴伴奏谱上,从那以后,才逐渐传开的。

在当时,写了、唱了、广播了、传开了,也就是高兴了一下而已,没有什么特别的感觉,而我现在还能记得这些琐碎之事,可说是鬼使神差了吧。

(二)《咏梅》创作的基础、酝酿以及受到的启发和影响

《咏梅》虽然写到谱面用的时间很短,但是,谈起创作所需要的基础及创作的酝酿等等,就不那么简单了,话要更长一些。可以分为以下的几点来介绍:

1. 传统的积累与唱腔写作的经验

只有愿望,没有创作的基础,恐怕也写不出来《咏梅》这个唱段的。对我来说,基础可以主要分为两个方面,一个是传统的积累,一个是创作唱腔的经验。

(1)在戏曲学校的学习期间打下了坚实的传统基础

我是1956年进入中国戏曲学校音乐科学习的。我们这届学生,正赶上中国戏曲学校教学最正规的

几年,而且,教学中受到的干扰不多。从1950年代初建校起,经过了前几届教学的探索,已经有了正式的教学计划和学习课程。我们不但学的正规,扎扎实实,而且通过伴奏接触了大量的传统戏。我曾经按照《京剧剧目初探》一书所列的剧目统计了一下,我们音56班在校学习期间学过的和伴奏过的戏(包括以吹、打、弹、拉各种乐器伴奏的),仅在这本书所列的剧目中,就有大大小小200多出,这还没包括现代戏和新编的戏。我们学习时要先会唱,然后才能动乐器。学的内容不分生旦,不分流派,是全方面的学习,给我们打下了坚实的传统戏基础。我们这一班同学,毕业后无论是留校任教的还是分配到剧团进行伴奏的,都在工作岗位上担负了重任,作出了贡献。在创腔方面,我们同班同学万瑞兴,创作程派唱腔很有成就;在京剧音乐教学、整理和研究上,我们同班的曹宝荣、杨凌云、许瑾忠等不少人都具有突出的成绩和著作。^④

在《咏梅》这段唱腔中,运用唱腔能比较顺畅、流利和自然,就不能不提在戏曲学校学习期间所打下的传统戏的坚实基础了。

除了专业课以外,学校对文化课也很重视,在优秀的文化课教师指导下的学习,使我们能对诗词等文学作品有较深的理解。戏校的老人们也许还记得,每逢节庆日等时候,学校里往往张贴展览着老师、学生们的书画作品,有的作品还是书写者自己写作的诗词。对文化修养的高度重视,在我们理解和诠释文学作品时当然会有很大帮助的。

有和没有以上所说坚实的传统基础和文化艺术的熏陶,是完全不同的,这些的确是《咏梅》的创作基础。应该说,《咏梅》也是我们中国戏曲学校基础教育的一个成果。

(2) 在创腔方面的经验

从总的方面来看,在上世纪60年代以后出现的大量现代戏,使我们那一代人在突破传统及创新的方面,有了一定的经验。

1964年以后,现代戏在戏校的教学基本上已经占了主流,两套马车(传统戏和现代戏并举)逐渐偏向于现代戏为主了。当时出现在舞台上的现代戏剧目,差不多都进入了戏校的教学,老师们边学边教。除了几个原本就是京剧的如《审椅子》、《六号门》、《红色少年》、《草原小姊妹》等剧目以外,还有不少原本是地方戏的剧目,需要改编成京剧才能进入课堂。比如湖南花鼓戏的《打铜锣》、河南曲剧的《游乡》等等。改编时都得由自己创作唱腔和伴奏音乐。我还记得,我参加创作唱腔及音乐的戏有

《让马》等小戏,也还参加过创作《焦玉禄》等较大的戏。那时,各种宣传活动也多,创作个小唱段的机会不少。这种创作习惯一直继续到了文化大革命中。前文曾提到1966年我们曾去步行长征,当走到河北、山西交界的涞源县时,正逢县里开大会,我们几个人风风光光地演了一场。又唱又跳,在现场还编了一段“锣鼓响,举红旗,涞源今日逢大喜。”一是张关正作词、我写腔、李维康唱的。我想,到现在他们也许还记得这几句。

另外,文革初期出现了《毛主席语录歌》之后,各种音乐形式都效仿着做了起来,成了一时的风潮。京剧音乐也参入到了这个行列,我们很多人都写过。现在来看,虽是不可思议,甚至荒唐,但从研究的角度来看的话,这却是对戏曲音乐的一次很大的冲击。以前,一段滚唱、一段汉调,已被认为是很有突破,也能给人一新的感觉。可是,谁能想得到白话的文章也能成为京剧唱段呢?

当时,中国戏曲学校也有一些不错的唱段,有一首《革命不是请客吃饭》谱写得相当精彩,是花脸的唱段。如果我的记忆是正确的话,是当时音乐科六年级的李权同学写的。在我们小分队演出时,张关正的演唱加上他的夸张表演,效果相当好,可谓一绝,每次都是掌声如雷!既然白话文都可以谱曲了,那么,谱写长短句的诗词也应该不难了。^⑤

现代戏创腔的创作经验和京剧界在思想上对唱腔格律的突破,也都可以说是《咏梅》创作的基础。

2. 创作受到的启发和影响

《咏梅》创作的酝酿期比较长,其中,受到了以下各方面的启发和影响。

(1) 受到合唱作品的启发

大约在1965年,我在电台广播中听过一个有京剧味道的合唱,内容就是毛主席的《卜算子·咏梅》。依稀地记得好像是东北地区的作品,也许是沈阳音乐学院的作品。但是,作为一个京剧音乐工作者来说,我听后不大满意,因为它只是开始时用了点京剧曲调,但在合唱展开后就走得很远了,缺少统一的风格。从那时起,我就有了创作一个京剧唱段的想法。这是《咏梅》写作受到的第一个直接启发。同时也想说明,用京剧曲调写毛主席诗词的还有另一个首创者。不过很遗憾,我不知道更仔细的情况了,只有一个残留的印象。

(2) 受到了曲艺作品的启发。

文革之前,在戏曲中很少有唱毛主席诗词的作品。根据《毛泽东诗词唱段精选》一书中的介绍,湘

剧的《沁园春·雪》一曲,是在1962年创作的并歌唱给毛泽东本人听过。遗憾的是不大被外人所知,也没流传开。在上世纪60年代的戏曲及曲艺中,与毛主席诗词有关的作品,出名的只有曲艺的两个唱段。一个是赵开生写的评弹《蝶恋花·赠李淑一》,那是一个很有影响的作品,当时就被上海交响乐团改编成了大合唱。另一段是京韵大鼓的唱段,韵味十足,也很不错,那就是骆玉笙演唱的《七律·长征》。不过,除了喜欢曲艺的一些人之外,知道的人不多。这两个唱段,都有唱片。

曲艺能够唱诗词,是有它的原因的。说唱音乐中,有单曲、开篇等形式,音乐结构完整,不需要剧情的陪衬就能演唱一个完整的段落。特别是评弹的开篇,唱词已接近诗词。在那时人们的观念中,京剧唱长短句的词很难,而且,它的音乐是剧中的唱段,不是独立的。可是,我当时想,既然曲艺行,京剧也应该可以。

受到曲艺音乐表现主席诗词成功的启发,自己也有了创作的愿望,可说是创作这个唱段第二个直接的影响了。

(3) 受到其它音乐形式的影响

除了上述之外,我个人的一些经历,也在创作上有些体现。因为,除了在学校接受的传统京剧音乐教育外,我还曾有机会受到过一些民族音乐和西洋音乐的熏陶。

在文化大革命之前,我参加过一个文化部组织的农村文化工作队,历时半年多。这个工作队由文化部的部属单位组成,在那里,我接触了不少京剧以外的文艺界人士,特别是中央音乐学院和电影乐团等处来的艺术家们,对我的帮助很大。他们是水平很高的西洋音乐家和民族音乐家,和他们在一起的一段时间,使我接触了京剧之外的很多音乐形式,包括中国和外国的。从文化工作队回来之后,我开始学一些西洋音乐,也开始学钢琴了,特别是对歌曲的接触和学习比较多。这一点,对我也是有很大的影响。因此,《咏梅》这段唱腔具有着稍不同于一般京剧唱段的地方。从结构上来看,虽仍使用的是板式连接,但这么小的一个唱段,能有独立、完整的感觉,就稍有些接近艺术歌曲的结构和表现了。我想,《咏梅》被改编为独唱与合唱的交响作品时能显得很自然,并且,它能被歌唱演员一直演唱,甚至被一些音乐院校列为民族声乐教材,也有上述的原因吧。

不过,现在看到把《咏梅》称为戏歌的多了起来。戏歌的概念到底是什么,我还不大清楚。对此,

我想如果戏歌可分为流行戏歌和艺术戏歌的话,《咏梅》应该是艺术性的戏歌,它不能伴以活泼的流行节奏,也热闹不起来。我依旧认为,它是诠释主席诗词意境的一首经过严密构思的京剧唱段。

(4) 来自演唱者的影响

创腔的人,都会有一个同样的体会,那就是和唱腔在一起的总是有一个具体演员的演唱存在。咏梅的创作,也有个具体的唱者存在,她就是李维康。

在文革前李维康还是学生时,我曾给她伴奏过,但是不多,和她也不熟。文革初期,我们不但在一起,而且成了步行长征的伙伴,所以很熟了。前面曾提到,文革开始不久,学校里成立了大大小小的战斗组织,我们也被收入了一个战斗小组,名为《红海燕》。组织人是一位很有正义感和极其幽默的同学李桂新。我们的小组是青年教师和学生在一起混合组成的。这个小组虽然没什么政治战斗力,但演出能力挺高。只要有演出,都是我拉琴,若有写的唱段,也是李维康唱。常与她的合作,为这段唱腔的出现起了推动作用。

若是当时和李维康的关系不熟,我虽然有创作的想法,也不一定在那时写作了,而且,写出的唱段也许不是现在这个样子。

在一次记者对李维康的访问时,李维康说:

《咏梅》我唱了40年了。^⑥

确实如此。在《咏梅》创作时,李维康还不到20岁,她是当时京剧科学生中的佼佼者,嗓子好极了,音色清脆漂亮,高低没挡,多高也不觉得高,好像还有余地;低也不觉得低,照样宽、亮,上下音色统一,好像没有不能唱的。在这样的印象中创作的唱腔,也就没有任何顾虑了。所以,这个唱段虽有听着比较熟、顺耳的感觉,但是,唱起来并不是很容易。关于这一点,同样在《中国京剧艺术网》上,有位留言者对《咏梅》这样评论说:

咏梅是一首很吃功的段子,音域跨度很大,唱好了不容易。目前听过李维康、张晓虹二位艺术家的演唱,都很好,各有各的风格,各有千秋。^⑦

这位留言者说的很正确。对于那时的李维康来说,这段唱很容易,高低游刃有余,对于一般的人来说,音域跨度大,不容易唱好。还有留言者说:“这段诗词要是没有好嗓子是唱不好的。”这也是切肤之谈,《咏梅》的演唱难度确实比较高。

由于是李维康首唱,而且唱到了今天,李维康也就与《咏梅》结下了不解之缘。她的演唱,几十年

来也有些变化。我认为,最大的变化,就在于她对诗词内容和唱腔的理解更加深了,唱得更加成熟和自如。她理所当然地可以作为《咏梅》这个唱段的代表,而且,我觉得,她也应当是维护这个唱段完整性的责任者。

以上所述有关创作的基础及所受影响等,是《咏梅》产生和成功的背景。这个唱段看似简单,其实产生得并不容易。

(三)关于《咏梅》的音乐

1.《咏梅》的乐谱版本及唱腔的统一

(1)《咏梅》的初稿和修改稿

《咏梅》在各处的演唱中,唱腔虽然基本相同,但在小腔上的出入比较多,很长的时间内没有统一。在这一点上,《咏梅》也有些我们民间音乐的随意性,即:唱的人可根据自己的想法做一些小的改动,所以才有了上述的现象。对此,我想应该把《咏梅》的乐谱版本和唱腔的改动情况作一个说明。

《咏梅》的唱腔实际上只有两个版本,一个是最初录音时所唱的,一个是录音之后不久即修改了的。现在,一般都是唱修改的版本,可以把它称为是定稿本。这个版本没有被正式发表过,因此,把这个版本乐谱公布于下,供大家参考。乐谱中,引子与过门部分仍旧采用我们最初录音时的伴奏曲调。

(谱例 1 《咏梅》修改稿乐谱)

[illegible]

《咏梅》最初发表的乐谱,和我们在电台录音时的唱腔是一致的,是《咏梅》的初稿,它发表在1968年2月中国戏曲学校出的《毛主席诗词、语录京剧唱段集》油印本中,这个乐谱与定稿的区别是在中间的一段上:

(谱例2 初稿中间的一段)

6 6̣ 3̣ 2̣ 1̣ : 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 5̣ 5̣ 1̣ - 5̣ 7̣ 1̣ 6̣ 7̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ |
情也不重喜, 只把喜来提。

2 1̣ 2̣ 5̣ - 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ : 5̣ 1̣ 1̣ 6̣ 2̣ 5̣ 3̣ 1̣ |
得到山花烂漫时, 她在丛中笑。得到

1̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ - 1̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ : 1̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ : ...
山花烂漫时, 她在丛中笑。 笑也不重。

大约录音后的不久,中间这一段唱腔就做了改动。改动后的腔调,层次分明,确实比初稿要好。“待到山花烂漫时,她在丛中笑。”第一遍用的是昆曲腔调,我曾犹豫过是否在风格上有些游离,不过,效果还不错,也就这样定下来了。

总的来说,中间一段,是存在变化比较多的一段。即使是李维康唱,也由于伴奏乐队的不同而唱出了不同的版本来。但是,现在她一个人唱的时候,基本上只唱一种,即谱例1的版本。李维康在2006年11月“纪念李少春纪念馆开馆演唱会”上演唱的,就是这个版本。^④

另外,油印本的乐谱中,开始的部分也还有两处和定稿不同:一处是在“飞雪迎春到”的“春”字上;一处是最后拖腔结束的地方:

(谱例 3 初稿与修改稿在第一段的不同之处)

初稿 5-3 i-t 6-
迎 春 到。
② 2. 1 | 6:6: 3535 476 | 5

但是,在演唱者中,《咏梅》一直有不同的唱法存在。1993年音乐出版社出的《毛泽东诗词唱段精选》中所收的《咏梅》,开始快板的拖腔结尾处以及中间一段的最后处,乐谱既不是最初我们录音时的唱法,也不是后来改动的唱法,而是流传于群众之间的另一种唱法的记录。^⑨

(谱例4 《毛泽东诗词唱段精选》中的不同唱法)

[illegible]

介绍乐谱时,关于《咏梅》伴奏的引子和过门也应该提一下:对《咏梅》的唱腔,人们一听就会,可以

跟着唱了,但伴奏的引子和中间的过门,到现在为止,我还没听到过一次与我们录音相同的演奏。可是,我觉得这样也很好,只要唱腔保持基本不变,根据乐队的组成在引子和过门上进行发挥,这不也是很好吗?而且,过门并不要求完全一致,也是戏曲伴奏的一个传统习惯。

(2)《咏梅》的钢琴伴奏版

除了京剧界所知道的《咏梅》,还有一个钢琴伴奏版的《咏梅》,在音乐界被人熟知,各大音乐院校都有这个谱子。

大约是1967年的夏天,钢琴家殷承宗得到了刘吉典先生的推荐,找到了我,请我帮助他搞钢琴伴奏唱京剧,做他的京剧音乐指导。当时,他除了写了三段《红灯记》李铁梅唱腔的伴奏以外,《咏梅》也被配上了钢琴伴奏。实践钢琴伴奏唱京剧的第一个演员是刘长瑜,钢琴伴奏《咏梅》的唱者,也是刘长瑜。钢琴伴奏《红灯记》被中国唱片社约去正式录音时,《咏梅》也由刘长瑜演唱、殷承宗伴奏录了音。

这个钢琴伴奏版的《咏梅》,唱腔是改动后的唱法,只是在中间一段里第二次出现“待到山花烂漫时”的“时”字上,拖了一个长音,其它都一样。2004年,音乐出版社出版了殷承宗的钢琴伴奏《红灯记》的乐谱,其中,也附上了《咏梅》的钢琴伴奏谱。^⑨

《咏梅》有了钢琴伴奏谱,对于它在音乐界的传播以及用管弦乐队伴奏起了很大作用。原因有三个:一是钢琴伴奏配的很出色,弹钢琴的人把它看作为一个民族化的钢琴作品,在音乐界有了些名气;二是有了钢琴伴奏,《咏梅》不仅在京剧界,在歌唱界也能被演唱了,扩大了《咏梅》的演唱范围;三是有了钢琴伴奏谱,为以后管弦乐队的写作提供了方便。

(3)《咏梅》唱腔的统一

说起来,《咏梅》的趣事真是不少。想不到,《咏梅》唱腔在全国得到最终统一,靠的是电视的力量。1992年2月4日,文化部春节电视晚会在中央电视台一套播出,晚会上,刘长瑜、李维康、杨淑蕊、杨春霞四人一起登台,演唱了由戴宏威改编、中央乐团伴奏演唱、秋里指挥的《京剧〈咏梅〉大合唱》。演出的反响很大。之后,2001年中央电视台又播送了由中央歌剧院指挥高伟春改编的独唱与合唱《咏梅》。这两个改编都很严谨,用的是修改稿的唱腔,改编为原作增加了光彩。靠着中央电视台的巨大威力,电视转播的一个很大作用就是把《咏梅》的唱腔在全国统一了,现在大家唱的都基本一致了。^⑩

《咏梅》的传播靠的是广播,《咏梅》唱腔的统一

靠的是电视,《咏梅》和传媒真是缘份不浅!

2.《咏梅》的曲调分析

(1)唱腔的风格和色彩

创作一个唱段,首先要根据词的内容确定唱段的风格,决定它适用什么腔调来表现。

《咏梅》词的基调是坚定与乐观,这种基调适合于用西皮腔来表现;并且,这首词也不大适合男声演唱,因此,选用西皮腔调与旦角的唱腔来表现,也成了必然的选择了。

在腔调的使用上,也有一些考量。京剧西皮旦角的唱腔有华丽、顺畅的特点;生角的唱腔有激昂、坚定的特色。在以旦角腔为主的情况下,有限度地让女声用一点儿生腔,能帮助突出西皮唱腔的整体色彩。京剧唱腔男女声的音区不同,相差四度,只使用一点儿,听者能感到耳顺,不觉牵强,若是过多,女声唱起来则很费力,也不自然。

《咏梅》唱段中,从头到底保持了西皮腔调的一种风格,这样的做法,使得《咏梅》唱腔的清新,华丽感得到了保证。没有了这一点,《咏梅》的特色也就没了。遗憾的是,这恰恰是一些改编者所忽视的地方。网上的听众对《咏梅》这个唱段发表评论说:

华丽与豪迈兼而有之。^⑪

评论恰当地指出了《咏梅》表现上的要点,华丽与豪迈,既是词义所原有的,也是西皮腔调所带来的感觉。

确定了风格,接着就是结构的问题了。

(2)体现了上下句对称感的变化结构

《咏梅》的词很短,上下两阙一共才44个字,很难写成大的曲子。为这首词谱的歌曲不少,如李劫夫写的《卜算子·咏梅》就是一首清新流畅、规模不大的歌曲。但若按照他的路子以戏曲的腔调写,是行不通的。戏曲,必须有更强的段落感,要有腔可行,比歌曲变化多一些才好。

京剧唱腔,除了在曲调上有风格的限制以外,关键是要有上下句的对称感觉,这样,才能像是京剧,也才能成为一个完整的唱段。《咏梅》,也是抓住了这个基本点,利用了上句的重复和下句的拖腔来作文章,从中找到了对称感觉,构成了一个完整的唱段。

《咏梅》可分为三段,每段由一个上下句组成,每段的上句又是由几个小的分句组合而成。作细致一些的分析的话,是以下的样子:(词句后括号内为每一句的落音)

第一段:

上句:(摇板) 风雨送春归(do),飞雪迎春到

(la)。

(快板) 已是悬崖百丈冰(do), 犹有花枝俏(la)。

下句:(快板、拖腔) 犹有花枝俏(so)。

开始这一段是旦角唱腔,但在上下句的结构上有了变化,上句有四个短小的分句,一、二是散板,三、四是快板,每两句又构成了一个有呼应的乐句。虽然落音是一样的,但板式上的变化冲淡了同样的旋律给人的印象,反而增强了一个大的上句的感觉。然后,用一个较长、有份量的下句拖腔来对应重复的上句,使整个段落有了呼应,也有了对称、完整的感受。

第二段:

上句:(原板) 俏也不争春(so), 只把春来报(la)。

待到山花烂漫时(la), 她在丛中笑(mi)。

待到山花烂漫时(so),

下句: 她在丛中笑(do)。

中间的这一段,标的是原板,但不是传统形式的西皮原板,只是取了原板的中速节奏而已。这段板式虽不同前段,但也只用了一个上句,这个上句由五个分句构成,每两个分句也是一个相呼应的乐句。开始“俏也不争春,只把春来报”是平稳的腔调。接下来的“待到山花烂漫时,她在丛中笑。”借用了昆曲腔调,稍低一些。而再一次出现的“待到山花烂漫时”,腔调稍往高处上扬,落音用的是so,开始脱离青衣腔。最后的“她在丛中笑”作为下句,曲调进入了这一段的最高处,用的是生腔的落音。由于马上转入快板,这段的最后也不需要拖腔了。

第三段:

上句:(快板) 俏也不争春(do), 只把春来报(la)

待到山花烂漫时(so), 她在丛中笑(la)。

待到山花烂漫时(la),

下句:(散板) 她在丛中笑(do)。

第三段的上下句结构与前两段相同,和第一段的快板在旋律上有呼应,但比第一段快板多一些。快板逐渐冲向最后结束的散板,然后,经过一个长的甩腔,唱腔结束了在do音上。落do是西皮生腔下句的落音,但这样的结束比用青衣腔下句落so的

结束要合适,不但能使整段唱段结束感强,也更加符合从容坚定、明亮乐观的词义。

从这个曲子的结构上看,三段之间在节奏、表现上虽有不同,却又有着内在的关联。特别是三段中的上句都是由几个小的分句组成,不稳定的落音,使旋律上一直需要一个下句来解决的悬念存在,没有使人感到重复和啰唆,而且,以一个下句来对应复合的上句,也没有不自然,各段都有完整的对称感觉。

(3)对《咏梅》词曲关系的分析

以情带腔,以字行腔,是我们创腔和演唱的基础。《咏梅》能受到欢迎,也是符合了这个传统京剧唱腔理论的要求。对此,引述一个例子进行说明。

《咏梅》这个唱段,已经成为了一些中学语文教学对毛主席《卜算子·咏梅》一词讲解时所附属的音乐欣赏教材。在网上看到了一篇对《咏梅》唱段的讲解教案,是从歌曲的角度作的词曲关系分析,写得很好。现引述部分如下:

曲作者运用了京剧音乐的写作方法,如运用不同的节拍(散板式自由节拍、2/4、1/4、4/4等拍子),用曲调的自由变化展开法,速度与力度的变化法,音区的对比法,及以字行腔、以腔抒情等方法,充分发挥了京剧音乐的表现特点,使整首清唱曲收到字正腔圆、声情并茂的较好效果,让人听后既感亲切又沁人心脾。

京剧音乐风格的前奏,将我们带入梅花傲雪的氛围之中。接着是自由地(散板式)唱出第一句:“风雨送春归”结束音停留在宫音上,显得明亮开朗。接着的第二句词“飞雪迎春到”结束音停在羽音上,形成柔和的色彩对比,使人感到亲切。当音乐进入1/4拍(垛板)时,唱出“已是悬崖百丈冰,犹有花枝俏”,显得自信。在重复“犹有花枝俏”的唱词时,将情绪推向第一个高潮。这可以说是该曲的第一部分。

接下来进入第二部分。我们从这部分的一些曲调片断中,可以看出这部分的开始曲调用了变化展开的方法,与第一部分形成对比。这时歌唱转入中、低音区,情绪显得平和沉稳,正如歌词所说“俏也不争春,只把春来报。”之后曲调的重复变化,并逐步向中高音区发展,强调了“待到山花烂漫时,她在丛中笑”这一高贵品格。紧接着曲调在中、高音区的展开,重复歌词“俏也不争春……”的垛板(1/4拍),其曲调是开始音乐主题的变化再现,使情绪逐渐高涨,到最后重复“待到山花烂漫时”时,将拍子

拉散(自由地),形成全曲的总高潮后结束在宫音上,以示对梅花在风荡雪压的考验后依然将她的清幽芳香漫溢于人间的高贵品格的赞颂。^③

这个讲解与我不同的地方是把全曲分为两个部分来看的,但颇为中肯,说出了《咏梅》唱段音乐和词句的紧密关系。我很欣赏讲解中对唱段的开始及最后结束处的论述。

一个曲子的开始处是很难写的,我也是费了不少心思,才找到以紧打慢唱的节奏和吟诵风格的唱腔作为唱段的开始。“‘风雨送春归’结束音停留在宫音(do)上,显得明亮开朗。”“‘飞雪迎春到’结束音停在羽音(la)上,形成柔和的色彩对比,使人感到亲切。”说得非常好,对于为什么这两句给人印象那么深的原因,讲解得很清楚了。

曲子能有好的收尾,也是很难的。最后“笑”字的行腔结束在宫音(do)上,是对旦角唱腔落音的特殊处理。如果男声唱这个腔,听起来可能一般,但是这里由女声唱出,就有新鲜、别致和大气的感觉了。

实际上,唱段的开始和最后,给人们留下了对《咏梅》的深刻印象,这也是词曲结合比较成功之处,因此,谁都能很快地把它哼出来。教案的作者能深刻地理解作曲者的初衷,使人非常感动。

(4)从《咏梅》的创作中受到的启发

本文不是探讨这个内容的,仅简单谈一些感想而已。《咏梅》只是在利用京剧曲调写作长短句的唱词上作了些尝试,但是,这个尝试却对我很有启发。主要为以下两点:

①唱腔与词句之间的灵活性

声乐作品的词曲配合关系是很灵活的,不是绝对和不变的。京剧也是这样,唱词不一定是单纯的上下句。乐段所需要的对称感觉可以在音乐中给予补充,音乐上也可以利用很多方法作到这一点。总之,上下句的感觉是由曲调来形成的,曲调起着主要的和决定性的作用。因此,京剧唱段的唱词完全可以突破七字句、十字句的格式。

另外,京剧音乐的容量相当大,在统一的音乐风格起主导作用的情况下,也可容纳其它风格稍有不同的旋律。同时,词句上对固定格式的突破,也必然会带来音乐结构上的一些变化。

②对戏曲音乐发展的联想

严格说起来,我们的民族古典表演艺术可以说是新古典艺术,它必须符合现代人的美感要求,它的存在和发展,是被现代人的美感意识所支配的。它的理想的发展方式是“移步不变形”,即:在熟悉

之中逐渐变化。但是,这又是很难掌握尺度的一种发展方式,过了则变质,不足则会受到抵制。《咏梅》被流传开之后,我对此有了更深的体会。

戏曲音乐是戏曲的重要组成部分,发展变化的道理,与上述相同。《咏梅》,既是个发展型的作品,也是一个符合传统京剧风格基本要求的作品。这个作品,在曲调上的变动不大,在结构上有些突破,这也是在京剧音乐发展上作的一种尝试。从以上对它的分析中,可以看出来它和传统京剧唱腔、唱段的异同。这些,也可以对其它人有些参考作用。

(四)《咏梅》创作之后

在《咏梅》创作之后,我还曾接着写过几首。有一首《沁园春·咏雪》曾被刘长瑜演唱过,并由殷承宗钢琴伴奏在电台录了音。1968年2月中国戏校油印出版曲谱中的《咏雪》,即是那首作品。不过,再创作的,没有了《咏梅》那样的光彩。在中央乐团工作时,我还写了一段《忆秦娥·娄山关》,是花脸的唱段,自以为还可以,但没有拿出来唱。

《咏梅》的创作在当时为戏曲演唱毛主席诗词开了个头,之后,不但有了不少京剧唱段,也还出现了很多地方戏的唱段,其中有的相当精彩。我个人认为,用河北梆子曲调谱写的《清平乐·六盘山》一词,相当出色,听起来真是痛快!唱腔显示了河北梆子燕赵慷慨高歌的特色,曲调高昂,行腔洒脱,既有高屋建瓴、令人称绝之处;又有一泻千里、藐视一切的气魄。其中“不到长城非好汉,屈指行程二万!”一句,一起一落,真是一绝,看似简单,其实潇洒之极,曲调运用得极其熟练,实实在在的大手笔。我很佩服!遗憾的是,为什么以后就听不见了。也许是太高,唱起来太难了?^④

若以文化大革命结束为一个时期的话,在总的为诗词谱曲的戏曲唱段中,豫剧大师常香玉为郭沫若《水调歌头·粉碎四人帮》的谱曲和演唱,可为最后的压卷之作了。“大快人心事,揪出四人帮”,唱得痛快淋漓,真是表现出了中国人民全体的心情,可称为是一位大师的巨作。

现在,有了很多京剧曲调的毛主席诗词以及古典诗词的唱段,年年增多,可谓“姹紫嫣红开遍”。不过,创作时代不同,创作构思、表现也有所不同,作品很难放在一起比较。只能说,用京剧曲调创作长短句唱词的唱段,已经有了很多经验,硕果累累了。

结束语

文革中,随着8个样板戏的确立,社会上的政治

压力更重了,除了样板戏之外,《咏梅》之类的自由创作作品,也就被停止了演唱。

文化大革命结束以后,1980年代初,电台曾放过《咏梅》,我听了很高兴,说明人们还记得它,承认它。1992年文化部春节电视晚会上大演唱,才又真正、全面地唤醒了人们对它的记忆。而且,不只是文革中听过它的人又唱了起来,一代新人,也唱起《咏梅》来了。现在,无论是专业还是业余的演唱,在全国各地,都不难听到《咏梅》的声音。

但是,近来的演出中,对《咏梅》的改动幅度越来越大,有用老生腔与女声并行、交叉演唱的,还有将其改为女声与花脸对唱的。这些做法,与原唱段的创作想法和表现实在差得太远了,如果这样下去,我担心,《咏梅》的原曲调就会被淡化了。

《咏梅》原本词为短词,曲也不是大曲,要把它扩展成大规模的交响作品,还要为其他角色找出表现的空间,的确是勉为其难的事情。与其让老生,花脸作陪衬或是想突出他们,不如为他们重写一段,可能会更好一些。在这里,也呼吁请尊重《咏梅》原创的构思,保持它在艺术上的完整性。

现在,与我创作《咏梅》时已经不能相比,人们不但生活在自由的环境,思想上的开放,更是在前所未有的程度上。2007年7月,北京举行了京剧交响演唱会《光辉的路程》,《咏梅》也在演出曲目之中。关于创作的构思,记者对音乐总监、也是作曲家关峡的发言进行了介绍:

京剧与交响乐融合是世界潮流。

京剧人和音乐工作者始终在一起探索一条属于自己的新路。运用交响思维来重新演绎京剧,得到了京剧界内外的一致肯定。京剧和交响乐这两个东西方的经典艺术走到一起,强强联合,必然会在中国戏曲的发展史上留下浓重的一笔。同时,也对其他剧种产生重要影响。^⑩

这段发言,可以代表一部分人对京剧音乐发展的看法。这里的“世界潮流”所指是什么暂且不论,目前,注意保护非物质文化遗产、反思以前的做法、努力保存自己的文化特色,倒是全球人类社会发展的趋势、大环境。在京剧的发展上,人们在摸索、在尝试、在努力地奋斗着,也出现了各种新颖的“创意”。但是,无论如何,也应该符合社会发展的总趋势和大环境,保持住自己的特色。引文里所说的“强强联合”必然要留下的“浓重的一笔”以及“对其他剧种产生重要影响”将会是什么呢?这是值得我们去深深思考的。

40多年前,我写《咏梅》时是22岁,李维康以她

年轻、卓越的嗓音把《咏梅》唱了出来,成了演唱《咏梅》的代表;刘长瑜等一批著名的演员们也为《咏梅》的推广尽了力量。这些,都是我们在青春时代向社会作出的奉献。在感谢她们的同时,我衷心地希望,在今天也能有更多的年轻演员喜欢《咏梅》,也坚信她们同样能把《咏梅》唱好,唱下去。

再次衷心感谢《咏梅》的演唱者和喜欢它的网友们!

注释:

①见《毛泽东诗词唱段精选》前言部分。晓东、陶然编,人民音乐出版社1993年7月出版。

②引自《中国京剧艺术网》<http://www.jingjuok.com/cni/popwin2.asp?id=308&pagecode=1>,原文中为“这使是原创了。”“使”疑“始”之误。

③2007年12月,在日本大富华人电视台的播送中偶尔看到这个节目,由于已是节目的中间,没能记住画家的名字。大约是湖北的一位中年名画家。

④据陶君起《京剧剧目初探》(中国戏剧出版社1980年版)书中所载剧目统计,我们音56班在校期间学习过和伴奏过的京剧传统剧目有225出。

⑤《革命不是请客吃饭》唱段曲谱见油印本《毛主席诗词语录唱段》p.14。

⑥引自《名人谈大型京剧交响乐演唱会〈光辉的路程〉》一文。<http://ent.sina.com.cn/c/i/48571.html>。

⑦引自《中国京剧艺术网》<http://www.jingjuok.com/cni/popwin2.asp?id=4736&pagecode=1>。

⑧在一次严良堃指挥,中央乐团伴奏、李维康独唱、张素英京剧伴奏的演唱时,李维康唱的就是最初的版本,中间一段没有用低腔。演出视频可参见:<http://www.tudou.com/programs/view/5b30iadVVyl/>。

在2006年11月李少春纪念馆开馆纪念演出的《咏梅》,可参见:<http://club.xilu.com/weikang/msgview-950404-12485.html>。1997年,李维康独唱、中央乐团交响乐团伴奏伴唱的《咏梅》被收在一张CD中,反映很好。

我没有这张CD,也没听过,但估计那时不会在唱腔上做改动。

⑨见《毛泽东诗词唱段精选》p.1、2。

⑩《钢琴伴奏红灯记》钢琴谱,人民音乐出版社2004年1月出版。《咏梅》作为附录放在了最后。

⑪高伟春改编的《咏梅》演出视频可参见:

http://v.youku.com/v_show/id_cz00XMTgyNDQ4NA==.html

⑫引自《中国京剧艺术网》<http://www.jingjuok.com/cni/popwin2.asp?id=4736&pagecode=1>

⑬引自e网音乐教室<http://www.music888.net/music888/newsview.asp?id=748>

⑭河北梆子《清平乐·六盘山》乐谱可见《毛泽东诗词唱段精选》p.67

⑮引文出处同⑥。

(责任编辑 李 锋)