

京剧“样板戏”配乐写作技法探析

■孙晓洁

摘 要:本文从多样的旋律发展手法的应用对京剧“样板戏”的配乐部分进行了分析和探讨,包括主题贯穿式的写作手法、重复与变奏手法、模进手法以及转调手法的运用,试图从一个侧面归纳出若干规律,以便为我国戏曲音乐的发展提供一份可资进一步研究的材料,并为京剧音乐的创作提供一些可循的具体方法。

关键词:京剧 “样板戏” 配乐 写作技法

“样板戏”对于熟悉“蓝调”、“摇滚”、“R&B”的年轻人来说,也许是一个陌生而新鲜的名词。“样板戏”是“文化大革命”这一历史阶段中政治对艺术干涉的特殊产物。上个世纪六十到七十年代正式公演的京剧“样板戏”包括了《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《龙江颂》、《红色娘子军》、《平原作战》、《磐石湾》等作品。

在当时创作“样板戏”的这个集体中,汇集了全国艺术界顶尖的编剧、音乐写作、唱腔设计、舞美灯光、导演、演员、乐队演奏员。唱腔音乐的创作不仅保留了传统京剧音乐的精华,还广泛的汲取了各种地方戏的营养,此外也借鉴了西洋音乐创作手段,如在旋律写作、乐队编配以及和声布局等方面的应用,都达到了较高的专业音乐创作水平,一些剧目的唱腔“唱的响,传得开,留得下”,有着较高的艺术价值,成为京剧音乐的艺术珍品。在这里笔者不想探讨“样板戏”唱腔音乐的总体创作经验,只就其配乐部分进行简要分析,试图从一个侧面归纳出若干规律,以便为我国戏曲音乐的发展提供一份可资进一步研究的材料,并为京剧音乐的创作提供一些可循的具体方法。

配乐是指由乐队“文武”场演奏的器乐曲,包括序曲、幕间曲、衬乐、气氛音乐和舞蹈音乐。京剧“样板戏”的配乐部分是京剧音乐组成的重要部分,在表现剧情、刻画人物、塑造人物性格、推进戏剧矛盾、渲染舞台气氛等方面起着重要的作用。

序曲“Overture”是指“歌剧、清唱剧、芭蕾舞剧、话剧及其他大型作品的序奏乐曲”,它作为歌剧等作品的引子,是单乐章的管弦乐作品,序曲包括三个部分,呈示部展示主题,发展部对剧中代表人物的音乐形象进行简单描述,最后是再现部。古典主义时期的歌剧序曲音乐中,通常是以这种单乐章管弦乐的形式

对各种故事情节或景色形象化的描述。如莫扎特《费加罗的婚礼》序曲、罗西尼的《威廉·退尔》序曲、韦伯的《自由射手》序曲;浪漫主义时期的标题音乐会序曲是作为音乐会上独立乐曲而创作的如柴可夫斯基的《罗密欧与朱丽叶序曲》、《一八一二序曲》、门德尔松的《芬加尔山洞》等。

京剧“样板戏”中的序曲,借鉴了欧洲音乐作品中序曲模式,对全剧的主要内容及时代背景作概括地介绍,同时将主要音乐形象予以呈示,但与歌剧序曲相比,它的曲式结构短小,多为单一部或单二部曲式。比较有代表性的如《红灯记》、《杜鹃山》、《奇袭白虎团》的序曲等。

幕间曲则是对某一场戏的主要音乐形象和中心思想予以呈示的部分,使人物形象置身于历史场景中,更鲜明的突出主题思想。由于戏曲音乐是按照不同的时间地点分幕分场展开的,戏剧情节则是分幕分场的依据,因此有的幕间曲把不同场次用音乐予以衔接,而有的则是介绍下一场的大致内容。不仅如此,幕间曲的存在,在很大程度上为舞台上布景调换、人员变动提供了一定的间隙时间。在京剧样板戏中较多的应用了这一写作形式,即在每一场之间几乎都运用了幕间曲的写作。较有代表性的有《龙江颂》第二场、第三场幕间曲;《海港》第四场、第七场幕间曲;《红灯记》第八场幕间曲;《磐石湾》第四场幕间曲等。

舞蹈音乐与传统的以纯粹器乐表现的舞蹈音乐作品有所不同,京剧的舞蹈音乐是与京剧锣鼓紧密结合的产物,锣鼓段常常独立出现用来表现当时的场景,另外,在器乐演奏时,也增加了锣鼓音乐的设计,这种舞蹈音乐是京剧音乐特有的。如《龙江颂》下水音乐、《智取威虎山》“滑雪音乐”、《杜鹃山》“飞渡云壑”音乐等。

作者简介:孙晓洁,中国戏曲学院音乐系副教授。主要研究方向:作曲技术理论。

闭幕曲作为每一场结束的尾声,具有承上启下的作用,既是对前面内容的总结又与下一场音乐相连接,根据剧情的需要篇幅可长可短。衬乐与气氛音乐是根据剧情的需要,配合演员的某些表演片断而写的音乐,如《红灯记》第五场假交通员骗密电码音乐、《海港》第一场气氛音乐、《智取威虎山》第七场“急救音乐”等。

本文拟从多样的旋律写作手法探讨京剧配乐写作的一些基本特征。

一、主题贯穿式

在欧洲音乐作品中,成功运用主题贯穿式写作的作品很多,其中为大家熟悉的如肖斯塔科维奇作曲的关于和平与战争的诗史《第七交响曲》。在奏鸣曲式结构的C大调第一乐章中,运用主题贯穿写作方式来发展音乐,主要集中在展开部的音乐写作中,其中呈示部是这样安排的:主部主题以四、五度跳进为主,级进为辅,音乐庄重沉着,气势宏大。副部主题抒情而优美,结尾一片宁静,仿佛深夜人们都进入了梦乡。此时由远及近的小鼓声,打破了人们和谐的梦境。在这个背景下,bE大调上出现了象征“侵略者的脚步”的主题。这个主题的十一次变奏,建立在《波莱罗》方式不断反复的固定节奏上,随着力度的不断增强,“脚步”在小鼓声中形成了压倒一切的因素,象征着法西斯的凶残顽固,音色上的由弦乐到木管到铜管到全奏,声部的数量由少到多,力度由弱到强,这个主题及其变奏构成了庞大的插部,代替了奏鸣曲式的展开部。

在京剧“样板戏”音乐创作中也同样借鉴了主题贯穿式的写作手法,对全剧的主要音乐形象进行揭示,比较有代表性的如《杜鹃山》配乐,在创作中就应用了此手法来发展音乐。

《杜鹃山》的故事发生在湘赣边界,序曲音乐由柯湘主题发展而成,这个主题带有湖南民间音乐色彩(柯湘主题见谱例1)。

谱例1:柯湘主题(选自《杜鹃山》)



《杜鹃山》的序曲音乐是再现单三部曲式结构。音乐一开始(见总谱第1页)柯湘主题就完整地呈现出来,这个主题坚毅果断,洋溢着强烈的时代气息。紧接着从第7-10小节将这个主题进行紧缩变奏,第11-15小节把这个主题进行了离调变化从而引出高音区的旋律。第16-26小节是序曲的中段部分,它是由一个长音伴随着一个下行音调的对比乐段,它与前后乐段形成鲜明的对比。在序曲的再现部分,将柯湘的主题变化后再次出现,这次是加入武场打击乐后的主题变奏,音乐发展到第34小节,柯湘主题此时完

整的再现。

不仅在序曲中柯湘主题反复出现,《杜鹃山》这部作品的其他人物的主题音乐也带有柯湘主题的特征。雷刚的音乐主题与柯湘的主题就有着一定的内在联系(见谱例2)。

谱例2:雷刚主题(选自《杜鹃山》)



雷刚的主题表现了他刚烈鲁莽的性格,其中的徵一角的三音列含有“#fa”,“#fa”音既是雷刚主题的重要组成部分也是柯湘主题中的中心点。

同样杜妈妈的主题音调中也含有这一特定的三音列。见谱例3:

谱例3:杜妈妈主题(选自《杜鹃山》)



尤其引人注意的是柯湘主题渗透到全剧的配乐之中,我们在各场中都可以清晰地感觉到该主题的不断出现与加强,从而产生了强烈的戏剧性效果。第三场中《柯湘挑粮上场音乐》仅仅4个小节,是将柯湘主题移高四度的变化重复,同时也是后面柯湘唱腔的引子。第四场《青竹吐翠幕间曲》,音乐一开始,便以ff的力度进行全奏,随着音乐下行模进的手法用强力度奏出柯湘的主题音调,音乐表现了主人公坚定的情绪。第五场的《柯湘望火音乐》,把柯湘主题以快速音型的形式进行音区、节奏的变化发展;《柯湘安抚杜小山音乐》中随着杜小山念白后,柯湘的主题以拉长的节奏出现,配器也发生了变化,配合剧中人物心理,在速度、力度等方面都有了较大的变化。第九场《漫卷红旗》幕间曲,从第10小节起用中快的速度奏出柯湘的主题,用了重复的写作手法,将一个小节动机进行了三次重复,后面运用模进写作手法引出下面的音乐。最后在闭幕曲中完整应用了柯湘主题音调。此外,除了在配乐中广泛运用了柯湘主题的各种变形来发展音乐外,柯湘的唱腔如《乱云飞》、《家住安源》、柯湘与李石坚的唱腔《惊雷振起英雄胆》等前奏部分都运用了这个主题作为引子,从而引出后面唱腔。从整个作品来看,柯湘这个主题作为主导动机贯穿始终,为突出戏剧矛盾的冲突和主人公内心世界的挖掘、刻画起到了极大的深化作用。

再如《红灯记》在全剧配乐整体布局中也运用主导动机写作方式(见总谱)。

《红灯记》的序曲音调,来自《大刀进行曲》的旋律,这个音调代表了抗日革命力量的音乐主题,它贯穿了整个作品。序曲一开始就展开了这一主题,勾画出特定历史背景,同时也预示了全剧的主题思想。鲜明的主题由具有震撼力量的铜管组乐器吹出,弦乐队以十六分音符的快速走句进行映衬,同时运用了大量的移调与模进手法,加上打击乐组的紧密配合,表现

抗日战争的画面。第三场幕间曲,由铜管声部吹出《大刀进行曲》开始的旋律部分,音乐随后进行了多次反复,增加动力感。第六场幕间曲以 ff 的力度在主和弦上的强奏开始,铜管组声部奏出《大刀进行曲》中间部分音调,紧接着与琵琶作三连音音型的进行,《大刀进行曲》音调随音乐进行作多次反复,引出李玉和唱腔“从容对敌巍然如山”。第十场幕间曲《伏击歼敌》音乐以十六分音符的快速进行开始,引出强有力的乐队齐奏,音乐依然用《大刀进行曲》的音调展开,音乐热烈而富有动力。第十一场《胜利前进》的音乐开始以连续三连音的走句开始,紧接着木管组与弦乐声部进入《大刀进行曲》音调,各声部逐渐加入,音乐逐渐进入高潮,全体乐队在宏大的音响中结束了全曲。除了在配乐中运用《大刀进行曲》音调进行发展外,在第六场、第七场的李玉和唱段中都成功的将主题结合京剧节奏予以处理,既保留了京剧的特色,又突出了特定戏剧环境和人物情感。

此外,在《龙江颂》中把江水英的人物主题旋律进行发展,从而衍生出众多的变体形式贯穿在剧中幕间音乐或唱腔过门之中。在《磐石湾》中也同样应用了这种主动动机的写作方式。

二、重复、变奏手法的应用

1. 重复

重复是旋律发展中最为常用的方法,它的作用是巩固乐思,深化主题,是形成音乐曲式结构的重要手法。在京剧“样板戏”配乐中运用这种方法的作品有很多,较有代表性的如《龙江颂》第三场幕间曲(见谱例4)。

谱例4:《龙江颂》第三场幕间曲。



这段音乐建立在 bE 宫调上,旋律清新明快,它来自于江水英主题的变体形式,与全剧音乐风格统一且个性鲜明。其中第3、4小节是对第1、2小节的完全重复,第5、6、7、8小节的节奏完全相同,第7、8小节对第5、6小节又进行完全的重复。而这段音乐的1、3、5、6、7、8小节分别巧妙地运用四个十六分音符的节奏音型,增强了音乐的动感趋势。

又如《杜鹃山》第四场幕间曲(见谱例5)。

谱例5:《杜鹃山》第四场幕间曲。



这段音乐一开始便用强与弱鲜明对比的力度,以及节奏内部的对比呈示了第1、2小节的动机,这个动

机具有行走式的动力感。音乐紧接着在第3、4小节与第5、6小节进行了两次重复,第二次重复时引出了新的对比音调,此段重复成为后面新的对比音调出现之前的准备手段。其中这个对比音调(9-12)小节与后面的(13-16)小节是节奏完全相同,旋律移位变化的重复。

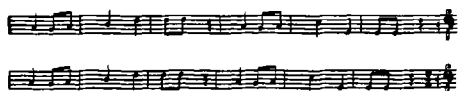
再如《智取威虎山》第七场急救音乐(见总谱第229—236页)。

这段音乐始于弦乐和三大件以及琵琶同时演奏的快速音型为背景的过渡音乐,表现了铁路工人李勇奇看到母亲晕倒后的焦急心情。紧接着在铜管乐器上出现了参谋长主题,对这个主题先进行一次大二度上行的移位模进,然后又多次进行了变化的模进。在铜管乐器奏出这个主题的同时,木管组在不同的音区进行了模进展开。这段音乐有两个部分组成,前半部分是急剧的速度与逐渐浓重的配器相结合展现了急救的场景;后半部分从总谱235页第8小节起,音乐速度由急速转为中速,并由弦乐奏出抒情并富于感染力的旋律,揭示了李勇奇内心世界的细微变化,从而与《这些兵急人难》的唱段自然地连接起来。此外,重复变奏的手法还可以见《龙江颂》下水音乐等。

2. 变奏

中国民族音乐的旋律发展方法有很多种,变奏、对答、反复、分裂、引伸、承递、垛句、拆头等。戏曲音乐则以变奏为主要手法,并以此手法作为曲式结构和旋律变化发展的重要原则。通过对旋律进行润饰的变奏,对板式的变奏,对乐器进行不同调高、不同定弦使同一旋律在不同音区产生不同色彩;而不同调性的变奏以及各种行之有效的变奏方法,丰富了京剧音乐的发展手段。如《杜鹃山》中第七场“飞渡云壑”中的舞蹈音乐(见谱例6)。

谱例6:《杜鹃山》中第七场“飞渡云壑”中的舞蹈音乐。



这段仅有十二小节的音乐简练而明快。它是由京剧曲牌[夜深沉]演化而来的。如果按照 $3+3+3+3$ 四个小乐句的划分来看,它的特点即为每句的结尾都相同,运用了戏曲音乐写作中最常见的换头合尾写作方式。若把它看成是 $6+6$ 两个乐句组成,即可清楚地看到这两个乐句后半部分完全一样,前半部分只是1、2小节和7、8小节变化了几个音,但经过这样的变化,却给音乐的发展带来了无限的生机。

又如《智取威虎山》第九场急速出兵中的“滑雪音乐”的写作手法(见谱例7)。

谱例7:《智取威虎山》第九场急速出兵中的“滑雪音乐”。



这个音乐片段在旋律发展手法上采用了民族器乐中常见的反复分裂、缩减的变奏发展原则。这段音乐的速度标记是 $d = 152$, 力度标记为 f , 第一主题在 D 宫调上用了四个小节予以呈示, 在第一次重复时 (见 5—8 小节), 用了换头的方法, 紧接着主题进行分裂, 只保留了两次开头 (第 1 小节与第 5 小节) 的第一个音作为骨干音, 结合音乐速度的渐快, 将主题进行了分裂压缩, 逐渐缩小其结构单位, 后面的节奏音型进一步压缩成两个音一组 (re 与 mi), 进行了多次反复, 尔后又转到以“#fa”为中心的音组, 进行原样重复反复加强, 并由此进入高音 G, 在 G 的同音反复后, 用震音奏法以 G 音的长音结束这个音乐段落。

三、模进手法的应用

除了上面提到的重复与变奏的旋律发展手法, 模进也是常用的一种旋律发展手法, 即把已经呈示的音乐主题或旋律片段, 原样或有变化的在不同音高上进行重复, 这样就构成了模进。它既保持了旋律的统一性, 又有着进一步展开的意义。

如京剧《海港》第四场幕间曲 (见谱例 8)。

谱例 8:《海港》第四场幕间曲。



这段音乐来自方海珍的音乐主题形象, 由三个小节组成, 音乐舒缓力度较强, 重复时将旋律原封不动的移高了五度, 音乐情绪更加宽广, 为后面旋律的发展作铺垫。

模进的旋律发展手法还可见京剧《红灯记》第五场假交通员骗密电码音乐 (见谱例 9)。

谱例 9:《红灯记》第五场假交通员骗密电码音乐。



这段音乐速度较快, 第 1、2 小节构成的短小动机呈示后, 第 3 小节对第 1 小节进行了重复, 紧接着后面对第 2 小节进行了下行的变奏重复, 第 5、6 小节又是对第 4 小节的自由下行模进, 从而引出后面的旋律

发展而形成乐段。

《智取威虎山》中的“滑雪音乐”, 同样应用了模进这一重要旋律发展手法 (见谱例 10)。

谱例 10:《智取威虎山》中的“滑雪音乐”。



上例第 1—4 小节用了《中国人民解放军进行曲》的音调变形, 表现了追缴小分队的机智勇敢, 生龙活虎的形象。其中第 3、4 小节是对第 1、2 小节的换头合尾的写作手法; 第 5—8 小节, 9—12 小节, 13—16 小节分别是对 1—4 小节这个乐节的逐步移高二度模进; 17—20 小节对前面四小节进行完全重复; 第 22、23 小节是对 20、21 小节的完全重复。这段旋律通过变化重复分裂及模进等创作手法的综合运用, 成功表现了小分队战士百折不挠, 勇往直前的精神。

四、转调手法应用

调式调性的转换, 是西洋作曲技法中使音乐获得推进发展的一个重要手段。在继承传统京剧音乐“屈调”(下四度转调)、“扬调”(上四度转调)、以及只用于〔西皮〕旦腔〔二六〕和〔流水〕板式的上方大二度暂时转调的宫调变化基础上,《海港》、《龙江颂》、《杜鹃山》等作品中借鉴了西洋作曲的转调技法, 多处有意识地运用连续转调手法, 以推动音乐的发展, 增强音乐的表现力。在序曲、幕间曲、舞蹈音乐、气氛音乐、衬乐、唱腔前奏等配乐上都灵活地运用了转调的手法。

五声性调式的调关系, 有两种类型。一为同宫系统调, 即宫音不变、调式音列不变, 仅改换调式主音, 调式关系为同宫系统。在调性转换上, 这种宫音相同, 主音不同的转换, 为调式交替。在我国传统的乐学理论中称为“同宫犯调”。二为不同宫系统调, 即宫音在调式发展中位置有了变化, 即改变了调号, 我国传统的乐学理论中称为“移宫犯调”。

1. 同宫系统的调式交替

同宫系统调式的交替发生在同一宫音系统内, 说明调号是相同的。如何确定内在的调式交替, 主要应分析旋律的结构与调式的延续时间, 以此确定调的中心音。通常四五度关系的功能性交替必须有较长的时间段落才能确立调性, 而二度、三度关系的色彩性交替则比较容易获得同宫系统调式交替的效果。如《龙江颂》尾声《丰收凯歌》幕间曲 (见谱例 11)。

谱例 11:《龙江颂》尾声《丰收凯歌》幕间曲。

这段音乐是在 A 宫系统内进行的色彩性交替过程中, E 徵调式与 #f 羽调式交替的结果。E 徵调式中的功能支柱音为 E 徵音、A 宫音、b 商音; 色彩音是 #f



羽音与 $\sharp c$ 角音。 $\sharp f$ 羽调式中的功能支柱音是 $\sharp f$ 羽、 b 商、 $\sharp c$ 角;色彩音是A宫音与E徵音。E徵、 $\sharp f$ 羽的调式交替主要是由于徵、羽两个调式的功能支柱音与色彩音互换的结果。 $\sharp f$ 羽调式的色彩音:宫音、徵音被反复强调后成为了E徵调式的骨干音,于是就形成了E徵调式的结构; $\sharp f$ 羽调式中的调式骨干音:羽音和角音则换成了E徵调式的色彩音。同理E徵调式通过与 $\sharp f$ 羽调式功能支柱音与色彩音的互换,从而确立 $\sharp f$ 羽调式。

2. 不同宫音系统近关系转调(上、下五度宫音系统的转换)

在五声调式中由于宫角之间形成了唯一的一个大三度音程,这个大三度的特殊意义就在于它对确定五声调式的调性具有重要的作用。在近关系转调中,通过宫角关系的转移完成。利用七声调式中的清角、变宫的转化形成新调的宫、角大三度音程,即变宫为角转向上五度的属方向调,清角为宫转向下五度的下属方向调。随着新确立调的宫角关系的明确,五声调式中小三度的位置及意义也发生了改变。

(1) 清角为宫

利用清角为宫的方法,即在原宫系统中出现清角音,并以清角音取代角音的重要性,获得新调宫音的意义,它与原调的羽音构成新的大三度,使原调的羽音获得新调角音的意义,这样就转到下五度的宫音系统了。如《红灯记》第八场幕间曲(见谱例12)。

谱例12:《红灯记》第八场幕间曲。



上例第4小节“sol”音,为D宫调的清角音,这里以清角为宫,它与D宫调的羽音“si”音形成大三度音程关系,遂转为G宫调;音乐以乐队全奏的方式模进发展,接着以三连音的音型引出还原“dol”音,这里还是运用以清角为宫的写作手法,以G宫调的“dol”音为清角音,顺利转入C宫调完成了转调。

(2) 变宫为角

利用变宫为角的方式,把原调的变宫音当作新调的角音,这个音与原调的徵音形成大三度,原调的徵音成为新调的宫音,完成了上五度宫音系统的转调。如《龙江颂》中《学习白求恩》衬乐(见附录)。

在竖琴的三连音分解和弦与弦乐组柱立式和弦

的音乐气氛烘托下,双簧管和长笛以慢速奏出江水英的主题音调,建立在 bE 宫调上。音乐在第5小节以稍慢的速度由小提琴奏出抒情的旋律,在这里“re”音作为 bE 宫调中的变宫音,多次出现后把它作为新调的角音,与 bE 宫调的徵音降“si”形成大三度音程,调性遂转入 bB 宫调;接着从第8小节开始,还原“la”在和声伴奏声部与独奏声部相继出现,这个音在 bB 宫调中是变宫音,反复强调这个变宫音即把它作为新调的角音,它与 bB 宫调的徵音“fa”形成大三度音程,调性遂转入F宫调。这段音乐连续采用了变宫为角的方法进行转调,巧妙的使音乐从 bE 宫调转入 bB 宫调又接着进入F宫调,乐曲在F宫调上结束。

(3) 调性并置

除了上述的利用清角为宫,变宫为角的手法进行转调外,还有将两调进行直接对置的手法,如《海港》第四场幕间曲中方海珍的西皮宽板《细读了全会公报》唱段的前奏(见总谱149页)。

乐队于C宫调上先以竖琴的琶音开始,随后是单簧管、长笛华彩性以慢起渐快的速度奏出了活泼欢快的乐句,表现雨过天晴的画面,接着在弦乐上宽广、慢速地引出了方海珍的主题,木管在低音区进行呼应。这个主题在高五度(G宫)的音域上再次出现,木管用f的力度重复,旋律更为明朗舒展,揭示了方海珍宽阔的革命胸怀。之后这个主题通过节奏压缩而回到C宫调上,演变成欢快兴奋的情绪,并在下四度伴同弦乐与排笙以十六分音符构成的活泼明快的节奏织体进行重复,由此进入G宫调的唱腔。

又如《红灯记》中第五场“说红灯音乐”(见谱例13)。

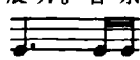
谱例13:《红灯记》中第五场“说红灯音乐”。



此段音乐转调处,直接引进并予以肯定的新调主音是原调的清角音,这里没有进行过渡的准备,直接把后调以并置的方式予以呈示。

另外,还有的作品是依靠旋律的发展完成转调的,如《海港》的序曲音乐(见总谱第1—24页)。

它包括两个音乐主题,第一主题是“国际歌”的音调,第二主题是码头工人劳动形象的音调,这个旋律简洁明快。音乐开始建立在 bD 大调上,两个主题

分别交替呈示。总谱第7页出现节奏型,使音乐过渡到 bA 大调上,这个旋律是第二主题的展开。音乐进入到总谱第9页又出现了的节奏型,调性又转到 bE 大调,这段旋律以上五度转调为主,以第二主题的节奏音型作为

背景引出了三次调性转移。由于有统一材料的节奏音型贯穿整个序曲,音乐显得严谨而统一。

4. 五声调式远关系转调

在五声性七声调式中,利用宫角之间的大三度音程特点,“可在七声音阶任何音的上方、下方构成大三度音程(除了近关系转调的清角为宫,变宫为角外)可形成较远关系和远关系调。”如《磐石湾》第四场幕间曲(见谱例14)。

谱例14:《磐石湾》第四场幕间曲。



这段音乐是第四场开幕的一段音乐,音乐频繁利用远关系转调手法进行发展。(1-6)小节是开幕前的过渡连接部分,采用重复模进的方法,音乐建立在C宫调的基础之上,第7小节在羽音上方出现了升“do”音形成大三度音程,音乐转入比原先多三个升号的A宫调;音乐在这个调上继续以模进的方式发展,到第10小节在A宫调的宫音下方出现了“fa”音,形成大三度音程,调性从A宫调转入比它多三个降号的F宫系统的d羽调上。

又如《杜鹃山》第四场气氛音乐是比较典型的同主音转调。(见谱例15)

谱例15:《杜鹃山》第四场气氛音乐。



这段音乐分两个部分,第一部分(1-8)小节建立在bB宫系统的g羽调上,第二部分(9-16)与前面形成调性的对置,这里没有过渡,直接以G宫系统G宫调显示,形成了同主音的转调,使五声性色彩更加鲜明。

在《杜鹃山》第四场中杜妈妈送粮、雷刚学文化的配乐,频繁运用了G宫→bB宫间的小三度转调。

在京剧“样板戏”配乐写作中,除了运用多样化的旋律发展手段创作作品外,为了更好的突出配乐的戏曲风格及京剧特色,在乐队的编配上注意京剧器乐

三大件与民族器乐的整合与协调运用。特别是《智取威虎山》的乐队编制中对于混合乐队的成功运用,使京剧样板戏的配器进入了一个崭新的时期。在其中不仅保留了民族乐器的配置,如板胡、琵琶、键盘排笙、曲笛、海笛、唢呐、竹管,也加入了西洋管弦乐队的弦乐组、木管组、铜管组以及打击乐组乐器,确定了“四、三、二、一、一”的乐队编制。

合理、创新地运用打击乐也是“样板戏”配乐写作中重要的写作技法。如在《智取威虎山》的滑雪音乐、《龙江颂》的抢险合龙音乐、《杜鹃山》的飞渡云堑音乐中,对打击乐的音量比例均给予适当调节,使它与整个乐队音响更加协调与平衡。由此组成的乐队,不仅体现京剧独特的伴奏风格和浓郁的民族气息,而且使乐队高、中、低声部乐器齐备,中西乐器音量基本平衡,音色与力度均彰显出多种变化,具备了理想的京剧中西混合乐队音乐表现的多种可能性。

“样板戏”配乐中和声的使用力求简洁明快,避免过多使用变和弦,这也形成了其特有的和声风格特点。在和声的配置上,基本遵循了民族调式和声的配置方法,充分发挥了和声的功能性与色彩性两大作用,避免了“洋、怪、乱、重”的现象。丰富的和声应用,使作品更加立体而感人,使音乐形象更加丰满而鲜明。

京剧作为国粹,有着二百年的历史,它是中华民族独树一帜的艺术种类,京剧知识浩如烟海,其在文学、表演、音乐、美术等方面的成就,无疑是我们乃至世界艺术宝库中的瑰宝。研究京剧音乐创作技法对我们学习和借鉴这些有益的音乐写作方法有着极其重要的意义,同时我们也有责任和义务去深入挖掘它的精髓,为发展唱腔艺术,提高戏曲音乐的创作水平作出应有的努力。

本文仅从旋律发展手法的应用对京剧“样板戏”的配乐部分进行了探讨,在乐队的配器、音乐织体与结构布局等方面对京剧“样板戏”配乐还有待于进一步研究与探索。

注释:

- ① 汪启璋等编,钱仁康校:《外国音乐辞典》,上海音乐出版社,1988年8月版558页。
- ② 朱维英:《戏曲作曲技法》(上),人民音乐出版社,2004年10月版370页。

(责任编辑 薛中君)