

现代京剧《杜鹃山》音乐分析

庄永平

[内 容 提 要] 本文对于会泳创作的《杜鹃山》音乐,作了初步的研究分析。指出于氏是如何在京剧传统唱腔音乐基础上,打破行当流派,打破传统唱腔音域、音区,打破摆字、板式结构等,不拘一格地加以融会贯通、阐发新意。又如何大力吸收其他戏曲、曲艺等音乐成分;借鉴西洋音乐的技巧、手法、形式,来充实、发展我国传统的京剧音乐,从而在京剧乃至戏曲的推陈出新上,迈出了一大步。

[关 键 词] 主题音调/全剧唱腔布局/唱腔语汇创新/调式对比运用/配曲过门创作

中图分类号: J605

文献标识码: A

文章编号: 1001-5736(2011)03-0080-10

《杜鹃山》(下简称《杜》)是现代京剧中的代表性剧目,也是迄今最为成熟的现代戏曲剧目之一。此剧的成功主要体现在唱腔音乐方面。纵观我国戏曲的发展历史,在戏剧(剧本)、表演、音乐、舞美等方面,音乐是最为重要的,这也是“戏曲”与“戏剧”一字之差的主要区别。昆曲至今未被称为“昆剧”,说明昆曲是以“曲”发迹,并以“曲”占有戏剧的主要地位。^[1]到了京剧的时代,最著名的戏都是唱工戏,流传下来的大多是著名的流派唱段。如果以外国人角度来看待中国戏曲,相对应的就是他们的“歌剧”(opera)。歌剧就是以“歌”(声乐与器乐)为主,演剧首先署名的是作曲家。我国自20世纪初以来,从古装新戏、时装新戏、连台本戏,一直到50年代后的新编历史戏、现代戏,在古老戏曲反映现实方面,已经走过了一百多年的历史,取得了长足的进步。然而,只有当《杜》剧等现代戏的诞生,于唱腔音乐方面有了较大地突破,才真正使戏曲现代戏占住了脚跟。其中最可注意的是,以传统集体音乐创作转向基本上以个人创作为主,这也就是向西洋歌剧创作方式的接轨。当然,《杜》剧的成功经验告诉我们,这种创作并不是完全摒弃传统唱腔音乐,另开炉灶进行的,它还是具有中国戏剧的特殊性。那就是在十分熟悉传统唱腔音乐基础上,灵活运用与发挥传统的创腔方法,又大力吸收西洋的作曲技法,着力于中西融合、推陈出新。同时,也是在照顾与平衡出新与欣赏习惯方面狠下功夫,才能既保留住传统的精华,又不断引领观众的艺术趣味走向更高的层面。因此,作曲家的个人气质与音乐才华成为创作成功与否的关键。《杜》剧的成功正是与作曲家于会泳不可分离的。于氏具有深厚的民族民间音乐底子,又接受了上海音乐学院正规音乐教育,以及学院的从教实践,因而融会贯通、独辟蹊径,总结出我国声腔音乐一系列民族民间音乐理论。尤其是对声腔音乐,包括民歌、说唱、戏曲等,均是立足于大量的传统基础之上,通过收集、整理、记谱等第一手资料,进行了细致的分析和严密的逻辑审视,得出的结论有理有据、符合实际。^[2]经过长年累月的深厚积淀,对创作有着极大的实践指导意义。于氏后期对京剧音乐的改革与创新,触及了戏曲音乐改革中的一系列难题。而于氏能通过从一般到抽象,再从抽象到一般,以其理论来指导具体的创作实践,这是他取得成功的关键。下面就对他为主创作的《杜》剧音乐进行初步的分析。

[1]“昆曲”至今不以“昆剧”为名,很能反映其形成发展过程中,是以歌唱曲牌为主的。其“清唱”俗语谓“冷板凳”([明]魏良辅《曲律》),大概是不讲究戏剧冲突的,而“剧”想必是搬演后才不断加强的。

[2]于曾任上海音乐学院民族音乐理论系副主任。1957年整理编辑出版《陕北榆林小曲》《胶东民间歌曲选》《山东大鼓——犁铧大鼓·胶东大鼓》;1958年编著出版《单弦牌子曲分析》。2007年后人整理出版于氏早期讲稿《腔词关系研究》。

(一)引进音乐主题创作手法

首先,必须指出的是,在传统戏曲的音乐中,并没有明确的音乐主题。创作全剧或人物的音乐主题,正是借鉴西洋歌剧的一个很重要的方面。有否这个主题对全剧音乐创作和树立人物的音乐形象来说是至关重要的、不可或缺的。其次,音乐主题也即是“主导动机”,必须短小精悍,这是西洋音乐“动机”的一般要求。要创作选择有特征的主导动机(包括特定的旋律音程、节奏型等),既短小又隐伏着极大的变奏发展空间,这并不是轻而易举就能成功的。于氏对《杜》剧的音乐主题创作,是以主要人物柯湘的音乐主题,兼作全剧的音乐主题。这一主题是带有变徵音的,委婉曲折的音调片段:

例 1.



这个音乐主题在全剧【序曲】一开始就开宗明义地亮相,非常鲜明地点出了全局的戏剧内容。这个呈三次波浪型的主题音调旋律,似乎就是象征着全剧描写一支农民武装“三起三落几经风浪”,才改编为工农革命军的故事内容。从音调上讲它并未采用原有京剧音乐的语汇。但是,其高低起伏之间似乎浓缩着一种内在的张力,很适宜进一步的变奏发展。主要部分是由第二、三小节四个音的对比连接构成的。^[1]这个主题在全剧与主人公柯湘出现中得到了贯穿。于氏在【西皮】【反二黄】中,主题音调常落于 do 音上;在【二黄】中则落于 re 音上,以适应不同板式的调式变化运用。例如,除了【序曲】中出现及变奏外,第二场柯湘唱腔《无产者》前奏;【导板】后过门;【回龙】“昂扬”大腔揉入主题音调;【原板】“极目远望”大腔后长过门;“万里”大腔中揉入主题音调。第三场柯湘挑粮上场音乐;柯湘唱腔《家住安源》前奏;“不识”的“识”字音调;“尸骨难收”后过门;“明灯照亮”后过门;“誓不休”后尾奏。柯湘唱腔《黄连苦胆味难分》前奏;【反二黄原板】开始“受苦人”的“人”字揉入主题音调;第四场幕间曲;柯湘唱腔《全凭着志坚心齐》前奏;“辗转”的“转”字音调;第五场《柯湘望火音乐》及《柯湘安抚杜小山音乐》;柯湘唱腔《乱云飞》前奏;【二黄导板】“飞”字后间奏模进;【回龙】“烧我心”大腔及过门,均揉入主题音调。【慢板】“危难”的拖腔;“九死一生”的大腔及过门;“难以”的垫头过门;第七场柯湘唱腔《风雨如磐天地暗》前奏;第八场柯湘唱腔《战友们重相见》前奏;“万语千言”的拖腔;柯湘唱腔《口含蜜语腹藏剑》前奏;柯湘唱腔《血的教训》前奏;“训”字后过门;“牢记心上”后大过门;“你要把”后的小垫头;“细思量”大腔揉入主题音调。“复仇思想”后过门及尾声;柯湘唱腔《朝也思来暮也盼》前奏;“暮也盼”的腔格旋律;“毒蛇胆”后的小垫头,以及第九场幕间曲及闭幕曲,等等。可以说凡是柯湘出场及唱腔前奏必先出现主题音调,这是明显从音乐上暗示主要人物的出场。而主题音调的各种变奏更是可以多侧面地树立人物的音乐形象。除了对主题音调作节奏上的压缩或扩充以外,还作了上五度甚至大二度的移调非常有效果。例如,《乱云飞》【回龙】后过门及【二黄导板】“飞”字后过门,常可结合正反调加以运用:

例 2.



但是,最难的不是仅运用于前奏、间奏、尾奏以及各种大小过门中,而是要糅合进唱腔的腔格旋律或拖腔之中。例如,根据“九、死”两字的字调,很自然、巧妙地糅合进了主题音调:

例 3.



[1]20 世纪 70 年代初前后,笔者所在剧团在北京观看参考电影时,有一部美国片(片名记不清了)其主人公是个脸面刮得铁青的人,平时总是游手好闲到处乱逛,而嘴中经常哼着一个调儿,有点像评弹曲调。当时我们都很诧异,怎么很像我们的评弹?故对此音调印象深刻。于氏《杜鹃山》主人公柯湘的主题灵感可能就来自此。见拙文《于会泳的京剧音乐创作》,因排版原因音调漏载,现补充如下:



及单弦牌子曲的音调上,这种音调就是属于京音的范畴。把大鼓音调引进到京剧中,对他来说是偶然中之必然,必然中之自然。而且,从音乐理论上讲,四度音程在音阶中又是最容易作移调变化运用的。因此,于氏创作中善用四度音调,就成为他最为显著的创腔特点之一。这些,在《杜》剧中均有充分的反映。例如,柯湘唱腔《无产者》中“使命不忘”句的“命”字拖腔,前后作四、五度进行;《乱云飞》中“九死一生”句的“死”字小腔四度进行,“难以平静”后三字五、四度连接;“力量倍增”的后两字五度进行;雷刚、杜妈妈唱腔《杜鹃山举义旗三起三落》中“莽撞下山乱了步调”,整句就来自大鼓调;雷刚唱腔《怒火烧》中“献身革命年方壮”的“年方”两字,是转变调式的四度进行;“却为我血洒战场”的“洒”字四度进行;“险些因我把命丧”句不仅运用四度进行,而且旋律韵味独特;柯湘唱腔《血的教训》【吟板】最后的“想”字四度拖腔;“奴隶”两字五度进行;“无方向”的“无”字拖腔,等等,这些都是于氏个性化音乐语言的特征表现。当然,关键是要与原有京剧的唱腔旋律结合起来,而且要结合得天衣无缝、不露痕迹才是最为困难的事。所谓创新并不是一味的新,新旧脱节似呈“夹生饭”则是最不可取的。那么,要做到“推陈出新”其间就有很多做法:一是像上面所说的引入京剧以外的旋律曲调,如大鼓音调对京剧原有音调来说是新的,以前未曾有运用过的。还有在间奏中引进《国际歌》音调,等等,都属于旋律曲调出新的部分。还有的如柯湘唱腔《家住安源》《黄连苦胆味难分》等唱段,吸收了曲艺评弹等音调,出新的幅度也相当大。二是以旧翻新,例如,打破行当、流派的界线,把传统中好的腔调灵活地加以运用。最精彩的莫过于在雷刚唱腔《怒火烧》中,吸收运用了老生杨(宝森)派著名的“哭腔”旋律。不仅打破了老生与净(雷刚人物基调可以认为是净行)唱腔的界线,而且于此景此情上运用得无懈可击。这些,将放在下面专论唱段中加以分析。

(三)全剧唱腔布局及唱段高潮处理

对于全剧唱腔的布局在传统京剧中是不太讲究的,往往“打补丁”式的唱段穿插并不少见。虽然这些工作似乎是编剧的事,但是作为唱腔设计者,必须对全剧唱腔的布局做到心中有数。其中,一般散节奏的唱腔,如【散板】【摇板】等要少用,因为通常对听众来说印象不深。^[1]重点大段唱腔在安排上要得体,唱腔风格要前后有所不同,不能互相冲突。中、小唱段穿插其间则起到调剂的作用。例如,上半场一开始柯湘唱《无产者》用【西皮娃娃调】,高亢、激愤,很有气势。另一重点唱腔《家住安源》与《黄连苦胆味难分》用的都是【反二黄】,但是力求两段风格等有所区别。如前段设计出新颖的【反二黄中板】;同时以全新的【反二黄原板】接唱雷刚的【西皮二六】,确实是非常有新意的。如果从不熟悉传统京剧音乐观众角度,这就是完全是从人物音乐形象出发来设计的,而后段反调的韵味似乎更为浓郁。第四场的《全凭着志坚心齐》唱腔,更具有有一种清新、自然的气息。下半场柯湘重点唱段《乱云飞》用的是【二黄】成套唱腔,而后的主要唱段《血的教训》则用【反二黄】成套唱腔等,这样按排上就有所的间隔与区别。此外,还穿插有雷刚等其他人物的唱腔。尤其是雷刚作为男性,与女性主人公,有着性别上的对比与调剂。如杜妈妈、雷刚的《数不尽斑斑血泪帐》和雷刚的《三起三落几经风浪》;柯湘《黄连苦胆味难分》的【西皮二六】和雷刚的《怒火烧》等,都是极富于特点的。不仅很符合雷刚人物的性格特征,而且音乐形象非常丰满而生动。另外,在演唱形式上也突破了传统唱腔只有独唱的现象,引进了齐唱及分声部合唱等形式。显然,这是借鉴西洋歌剧演唱形式而来的。关于这一点颇为重要,京剧乃至戏曲中如何运用独唱以外的演唱形式?根据具体的剧情是运用齐唱、重唱还是合唱?这些均应该根据具体的剧情来加以实施的。于氏在《乱云飞》唱段中,先以幕后女声齐唱作铺垫,而后柯湘作【垛板】式的独唱;再以幕后男女队分两部合唱,效果非常之好。在其他场次中也运用了不同行当的接唱、齐唱等。总之,多种形式的演唱方式层次丰富,给人以自然而然由独唱递进到合唱。而且,这样可以多侧面地树立人物的音乐形象,也是制造规定场景气氛的有效手段。

除了全剧唱腔布局以外,在每段唱腔中也必须做到旋律曲调有层次的展现,既有平铺直叙的衬垫,又有点睛之处的高潮。综观于氏的《杜》剧创作,每段唱腔都有精彩而出色的乐句或乐段,这就是古人所谓的“务头”^[2]是也。按字面解释“务”是追求与务必之意,“头”即是领头或出头之意。也就是在唱腔中务必看重的地方,或需要追求其效果的地方。因此,大致是唱段中最富于特点、最动听的乐句或乐段。又特别能打动听众的心灵,给听众留下深刻的印象,达到如视觉中的“过目不忘”那样“过耳不忘”的效果。如果一段唱腔中没有这样的乐句或段落,这一段唱腔也就失去了灵魂。以前传统唱腔中大都仅是设计几个精彩的大腔之类,由于创作力度不强,这种做法往往是流于形式。而于氏在《杜》剧中,非常注意唱段中的“务头”处理。柯湘唱段《家住安源》中“一把火烧死了我亲娘弟妹,一家数口尸骨难收”句;音域极广由最高音下至最低音构成“务头”。柯湘唱段《乱云飞》的出彩之处,在于中间插入女声齐唱与男女声两声部合唱,与“似看到”的【垛板】,形成结构与旋律曲调上的极大对比。这些可以说是在传统唱腔上吸收新的作曲手法的一种尝试,取得了很好的艺术效果。柯湘唱段《血的教训》中,最为醒目是重复强调“党指挥枪”句。作为上声字的第一个“党”字,充分发挥了传统音韵中上声字“高呼猛烈强”的声调特点,构成唱词上的“警

[1]根据笔者在京剧团的感受,通常演员似乎偏爱【散板】【摇板】。可能因为节奏较为自由,感情容易投入,实际上这是一个误区。因为从听(观)众的角度,这些板式以叙事性为多,很难给人留下深刻的印象。

[2]“务头”之说最早是由[元]周德清提出来的,他说“要知某调、某句、某字是务头,可施俊语于其上,后注于定格内。”虽然后人对其理解并不一致,但是大致是指词句语言上的“俊语”;腔调旋律上的“华彩”(突出而闪光的曲调片段);演唱上的吃紧或出彩处,等等。

句”,唱腔上的“务头”。第二个“党”字音调上运用了下属交替调式,使之音调辉煌而响亮。而且,在此前运用了长大的拖腔加以铺垫与对比,再加上过门的推奏,使这四字成为响堂的警句式提示,为整段唱腔画龙点睛。总之,不管唱段大小基本上都有闪光出彩的腔节、乐句或乐段,这集中体现了于氏创作思维的缜密,对整体布局能做到胸有成竹。

(四)调式的对比运用

调式对比运用是于氏创腔的重要手段之一,而且,还发展到不同调性板式的衔接运用。在《杜》剧中,也可以分为上五度(属调)与下五度(或上四度,下属调)两种。首先,在传统男腔【二黄】中,早就有上五度调式对比手法运用。也就是开始为【二黄】后转入【反二黄】(常具有双重调式性)再转回【二黄】的用法。于氏在此基础上扩大其运用的范围,作为旋律音调及情绪发展的基本手段来加以运用的。而传统女腔及净在【二黄】中就较少运用这种调式对比手法,但于氏则大量地加以运用。例如,杜妈妈、雷刚唱段《数不尽斑斑血泪帐》【西皮慢二六】“老人家、莫悲伤”句;柯湘《黄连苦胆味难分》后雷刚【西皮二六】“受苦的人,肩上压的”句等。在【西皮】腔上运用暂转上五度调,传统中是极少见的,因为这是属于禁区,会模糊【西皮】与【二黄】的旋律曲调界线,但于氏根据人物情感的需要作了大胆的突破,加强了唱腔的表现能力。^[1]【二黄】暂转【反二黄】在传统中则是很普遍的,然而,如果说雷刚属于净行的话,在净腔中作这种上五度调的暂转却又是很少见的。例如,雷刚唱段《大火熊熊》【二黄原板】“难道说她的心冰冷雪寒”“思绪万千”句;《怒火烧》【二黄原板】“却为我血洒战场”句等。在女腔中除暂转上五度调外,也常作上四度调的暂转。例如,柯湘《乱云飞》【二黄慢板】“杜妈妈”“急于救应,人心浮动,难以平静”句及“似看到”的【垛板】等,都暂转上五度调。柯湘《血的教训》【反二黄原板】“思细量”的拖腔暂转上五度调;“党指挥枪”,暂转上四度调,等等。当然,不同调式的板式衔接出新,更是调式对比运用引人瞩目的方面。例如,柯湘《家住安源》【反二黄中板】转接【二黄摇板】【二黄原板】,而且,调性运用与传统有别。传统【二黄】通常用D调,【反二黄】用A调,这里反过来,前者用E调,后者用A调。传统是本调转属调,现在是本调转下属调,故而是一种全新的调性、调式转换模式。又如,柯湘《黄连苦胆味难分》中,柯湘A调【反二黄原板】转接雷刚D调【西皮二六】,调性、调式均有对比。杜妈妈《杜鹃山句义旗三起三落》D调【二黄原板】转接雷刚A调【反二黄原板】,风格韵味也很独特。另外,李石坚唱腔《杜鹃山青竹吐翠》用G调【西皮娃娃调】演唱;温其久唱腔《党代表是矿工生在安源》用D调(比常规的老生调门低大二度调)【西皮二六】唱。这样,前者调门高演唱音区也随之高些;后者调门降低演唱音区适当拉宽,均与同是男腔的雷刚,在音域、音区上拉开距离,音乐形象也就有所区别了。总之,这一切确实要求创腔者非常熟悉男女声演唱的音域、音区,还能熟练驾驭传统男女唱腔的音域音区、板式等,同时,又具有丰富的其他声腔音乐的底子,才能在创作时达到游刃有余、不拘一格的地步。

(五)乐队改革及剧曲创作

于氏开始在创作《海港》时,已提出了“三大件”的理念,接着,又发展成为“四大件”,为后来现代京剧乐队所普遍采用。之后又进一步运用了中西混合乐队,考虑到作为戏曲伴奏乐队,既不能像西洋歌剧乐队那样庞大,但也必须具有相当的音乐表现能力。因此,采用了4、3、2、1、1的编制。^[2]这种乐队在他后期创作的此剧中,运用得更显成熟。其中第四场幕间曲《众战士过场音乐》及其配乐,娴熟地引进了西洋同名大小调的对比,结合湖南地区的特征音调,不仅充满了中国民族音乐风格,而且,听起来又很具有时代感。在节拍节奏上采用动机式的短音与长音相间,音乐形象十分清新、自然而活泼。此段可以与他创作的《智取威虎山》第五场《打虎上山》幕间曲、《海港》第四场《战斗动员》幕间曲相媲美,说明于氏确实具有驾驭不同剧目、不同剧情音乐创作的高超能力。另外,在其他开、闭幕曲、配乐以及过门创作上,也极大地发挥了中西混合乐队的优势。例如,柯湘唱段《无产者》的器乐部分,与打击乐器如此精彩的配合,充分展现了中国音乐的特色。而很多大的过门中均糅进了主题音调,音乐表现力大为提高。例如,柯湘唱段《乱云飞》【二黄回龙】后的大过门,音乐表现力极为出色。总之,这些剧曲创作已具有歌剧前奏曲及间奏曲的功效,而过门音乐更是中国音乐所特有的。^[3]过门作为整个唱腔不可分割的有机部分,是树立人物音乐形象不可缺少的重要组成部分,于氏的创作由此而极大地提升了戏曲音乐的作用与地位。

二

唱段分析

下面对主要的唱段进行分析:

[1]传统京剧中为了避免【西皮】与【二黄】旋律曲调上的类同,【西皮】中通常不作暂转上五度调运用,有的则作暂转上四度调运用(小生腔中较多运用)。相反,【二黄】发展出结构较为庞大的【反二黄】板式,【西皮】则没有。【反西皮】的规模很小,大都是同宫系统上下句曲调低旋与结音低落而已。因此,于氏从调性、调式对比角度,进一步开发了这一领域。

[2]编制为弦乐第一小提琴4、第二小提琴3、中提琴2、大提琴1、低音提琴1;加上小号2、圆号2、长号1、长笛2、单簧管1、双簧管1、大管1、键盘排笙I(中、高音替代单簧管II、双簧管II;低音替代长号II、大管II)、竖琴。再加上京胡、京二胡、月琴、琵琶;板鼓、大锣、小锣、钹及指挥,约32人乐队。

[3]沈知白认为:“过门是中国音乐中的特点,这特点是中国文字的特性和歌曲的结构所造成的。”“我们必须将歌曲部分与过门作为一个整体来分析研究。”于氏的过门创作对传统有很大的突破,音乐形象非常的生动。

(一)《无产者》,这是主人公柯湘初次出场,充分地表现出无产阶级人物的英雄气概:

1.传统女腔(扮演小孩除外)是很少唱【西皮娃娃调】的,这是把小生腔移作旦腔来演唱。由于小生腔比旦腔旋律更为高亢、激昂些,对树立革命女性音乐形象更为有利。

2.运用【导板】【回龙】【原板】【流水】等成套板式唱腔。那么,在传统【西皮】唱腔中是没有这种形式的【回龙】,只有一种插句式的被称为的【回龙腔】。^[1]很显然这段唱腔是吸收了【唢呐二黄】的【回龙】而来。【原板】基本按【西皮娃娃调】眼起板收,^[2]但“似看见”的垛句显然是【二黄】的用法。也就是说这段唱腔是组合了【西皮娃娃调】和【唢呐二黄】的板式曲调。唱腔的前奏运用了主题音调并作四度模进,【导板】后的间奏也作了主题音调四度模进。【回龙】“昂扬”的大腔在传统基础上糅合了主题音调运用非常出色,后面的过门也有主题音调的出现。【原板】“雷刚”二字的大腔也糅合了上五度的主题音调,接着的“使命不忘”的旋律非常出彩,不仅体现了主题音调与作者善用四度音程的特点,而且很自然地糅进了原有的小生腔格旋律之中,看来是作者创腔的精彩之笔。

3.后面的【垛板】“银光闪闪”跳动音程根据词意非常的形象,是传统唱腔中没有过的,具有民歌与歌曲的音调特征。

4.最后的【流水】,三字一组的顿唱也是对传统形式的突破。

5.在间奏与唱腔的调性对比上,处理得颇具特色。此唱腔的基调是G调,这是唱【西皮娃娃调】和【唢呐二黄】的调门,比通常的【西皮】【二黄】要高。【回龙】后【原板】前的大过门转向D属调,并加入打击乐,出现《国际歌》音调更为铿锵有力。在从容迈步“亮相”后唱【原板】;到“极目远望”大腔后的间奏,转入下小三度的E调,然后主题音调作了三次模进,再转回G调又出现《国际歌》音调与打击乐的音响,配合“单腿磋步”动作后再唱【垛板】。最后,在乐队“金鼓齐鸣”中“亮相”“圆场”,接唱【流水】后结束全曲。虽然,转调常常也是为了乐队铜管乐器最佳音域的发挥,但这也正使音乐出现绚丽的色彩变化。特别是打击乐器的进入,这种音响极富于民族的特征,也是此段唱腔的一大亮点。总之,此段唱腔以气势取胜,故而首先选择高亢明亮的【西皮娃娃调】,但传统【西皮】中缺乏【回龙】【垛板】等板式,因而在成套唱腔组合上又吸收【唢呐二黄】板式。而且,唱腔旋律以传统小生为主大力出新,糅合着主题音调及其变奏。前奏、过门、间奏等音乐部分,更是发挥音乐的想象空间,糅合主题音调、《国际歌》音调等,以管弦与打击乐器“金鼓齐鸣”式的音响气势,给人留下了极为深刻的印象。^[3]

(二)《家住安源》,柯湘唱段。这是出新程度相当大的一段唱腔。如何写出一段与以往唱腔有较大突破的新腔,于氏在创腔时确是破费了一番心思。^[4]整段唱腔大致表现为以下几个方面:

1.全新的板式,此段标为【反二黄中板】。所谓的【中板】在京剧传统唱腔中是没有的,似乎是借鉴了越剧等剧种板式而来。【中板】一是速度比【慢板】快,比【快三眼】慢。二是由于速度关系,因而【中板】旋律比【慢板】简,比【快三眼】稍繁。

2.腔节句式落音突破了传统以大二度为主的上下句格式,改用起、承、转、合格式:如【中板】四句改变传统一对上下句落音,为起承转合式落音 mi.sol.re.do。这就加强和发挥唱段的抒情性特征。^[5]转入【原板】后的四句,前三句保持传统的落音,但第四句落音出现了大破格,落于老生的上句落音 do 上。因此,像“春秋”的“秋”字与“难收”的“收”字,均可以落在 re 音上以保持传统的落音,尤其是阴平字调更为正确。但于氏不这样做,显然是考虑到“句型”与“调型”的结合关系;考虑到整个旋律及唱词语气的顺达,因而坚决地作了突破。^[6]

3.此段整个旋律语汇已与传统完全不同了。且不说前面的【中板】,就是后面的两段【原板】,其摆字格式均与传统不一样,

[1]【西皮回龙腔】从唱词上讲并不是一句,但腔调上常成为一个独立的腔节,与“哭头”形式相似。因此,按【导板】(上句)、【回龙腔】(下句)、【原板】(下句)处理;但于氏按【二黄】的【导板】(下句)、【回龙】(下句)、【原板】(上句)处理。

[2]于氏吸收运用了《辕门射戟》吕布唱【西皮导板】【慢板】的“怒气不息纪灵将”的“将”字拖腔,但运用“翘板”节奏,摆字更灵活,棱角更突出,以表示一种英雄的气概。

[3]沈知白认为:“旧戏中有个最大的缺点,就是:用大锣大鼓时,丝竹就停奏,而用丝竹时,锣鼓也停奏。我以为锣鼓、丝竹同时并用是值得提倡的。”于氏在此段唱腔中,显然做到了乃师所要求的。

[4]于氏在创作此段唱腔时苦思良久,曾提议不妨听听评弹唱腔以打开思路。从此段唱腔开始“家住安源”四字看,确实是借鉴了评弹的起句方式。尤其是“安源”的五度大跳,颇具评弹韵味。

[5]京剧等板腔体与昆曲等曲牌体相比较,前者大都以上下句(多以大二度为主)不同落音对比为基本乐段。这样,它可以反复堆砌歌唱,以大量地介绍剧情或用于人物的感情交流;也可以在戏剧冲突时运用板式等变化来助长声势。当然,这种较为固定的上下句不同落音,有时不一定对抒情的展开有利,尤其是在慢的板式之中。而后者以曲牌(只曲)及联缀为主,通常速度较慢便于抒情。前者可以借鉴后者较擅于抒情的特长,采用多种旋律的变化与落音方式,以打破较为单一的宣叙体板腔音乐结构。

[6]于氏在《腔词关系研究》一书中写到:“关于如何处理唱腔上适应调型的要求与既定程式规格的矛盾问题,我以为,应该采取这样的态度,即:在充分掌握有关规律的前提下,坚决突破既有程式规格的限制,而适应语调调型的要求,以达到有利于内容表现的结果。”这两处的落 do 音正是他自己理论的最好体现。

旋法也就不同了。当然,这和唱词打破传统七、十字词格也有一定的关系。然而,主要是唱腔上根据板眼节律来安排字位,节奏上富于一定的推动力,也就创造了一种新的旋律结构形式。

4.从演唱的调性音域上讲,无论生腔还是旦腔大致传统【二黄】用D调;【反二黄】用A调。但此段唱腔则反过来,【二黄】用A调;【反二黄】用E调,这不能不说是一个创举。当然,用E调(音域e¹-g²)已是很高了,因为传统中一直就有“男怕【西皮女怕【二黄】”之说。^[1]也就是说在【二黄】中旦腔不一定全是生腔的翻高八度演唱,而是基本上呈高八度关系,过分高的就从低行腔。而于氏运用的调门比传统要高大二度,实际上是运用了【西皮】的调门(E调)。这样,演唱的音区稍上移,不能不使旋律用音产生出有别于传统的新意来。

5.传统中只有【二黄】转入【反二黄】,而没有【反二黄】转入【二黄】的。这时的【反二黄】大都又呈现双重调式性。于氏创造性地以【反二黄】转入【二黄】,而且运用重复的“明灯照亮”词组,以E调的fa音“以变为宫”来实现的。从音调上看显然是借鉴了京韵大鼓中常出现fa的音调及其手法。接着,【原板】【流水】到最后拉散结束,前面部分还是具有双重调式性,只是到了过门中出现A调的si音,才明确了后调的调性。

6.在【二黄】中创造了传统【西皮】中才有的【流水】板式,而且,在摆字上极富节奏的推动力。

7.根据于氏最早的版本,“穷人”二字用的是所谓“湖广音”腔格,后来才改用现在的腔格。虽然“穷”字声调不是很准确,但与整段唱腔的风格较统一一些。^[2]从整段唱腔看,于氏非常熟悉京剧旦腔的演唱音域、音区,又对【二黄】【反二黄】板式的调门高低及音域、音区了如指掌。故而能那样随心所欲地游刃于之间,既不失传统依据,又有很大的突破创造。

(三)《黄连苦胆味难分》,这是一段柯湘、雷刚、众战士齐唱的唱腔:

1.柯湘唱【反二黄原板】用的是A调(音域c¹-a²),与传统用法相同,而与《家住安源》的E调(音域e¹-g²)不同。前者之所以称为【反二黄原板】是因其上下句基本按【反二黄】规则落音,但旋律与传统的大不相同了。

2.紧接着【反二黄二六】是借鉴西皮【二六】而来,这又是一个创举。从柯湘这一唱段来看,旋律的韵味与《家住安源》区别不大。为此,于氏一方面在起句上,运用了慢起渐快的节奏形式;另一方面,吸收了如越剧尹(桂芳)派较深沉的起腔,表现出对雷刚晓之以理、动之以情,耐心说理的情感。在转接【二六】前的“愤”字大腔及长过门上,暂转上四度(或下五度)调,这在传统【反二黄】板式上是从未有过的。这样,为后面【二六】的演唱作了有力的铺垫。“苦胆”的“苦”字及“路不平”的“不”字,似乎也具有梆子腔“苦音”的色彩,非常有艺术效果。

3.雷刚接唱的【西皮二六】,这又是一种传统中从未有过的用法。这段唱腔基本上还是保持净唱【西皮】的上下句落音及摆字格式,但是,在【西皮】中暂转上五度调,在传统中也是没有的。于氏进行频繁的主调与属调对比,这是采用了【二黄】腔的做法,确实是不拘一格地扩大运用了这一手法,对加强人物情感的表达,树立人物的音乐形象非常有利。

4.雷刚“原谅我”这句以自由节奏的演唱非常出彩,着力表现了雷刚悔恨交加的心情。在旋律曲调及节拍节奏上,吸收了大鼓的音调,对传统作了很大的突破。

5.最后柯湘的接唱与众战士的齐唱,则是一种新颖的【垛板】(1/8拍),铿锵的节奏把唱腔推向了高潮。总之,从旋律曲调上看,此段已不能分辨【西皮】【二黄】【反二黄】等腔系。实际上所标的【反二黄二六】【西皮二六】【流水】等,有的也未按这些板式来摆字。这些,均说明了当旋律板式突破较大时,所谓的板式名称等仅具有象征性的意义,犹如传统的词牌名与曲牌名。也更说明了于氏在创作上手到擒来、不拘一格,娴熟的创作技巧运用。

(四)《全凭着志坚心齐》,柯湘唱段。这段唱腔虽然篇幅不大,但写得非常的精致、机巧。整段唱腔曲式新颖、格调清新、表演从容大度而舒展。标明的是【西皮慢二六】,基本上保持传统的结构与落音,【西皮】的明亮风格突出。但是,对传统的旦腔曲调却有很大的突破,旋律曲调听来颇具新意:

1.虽然篇幅不大,但主题音调均镶嵌在其间,使人物形象更为丰满。例如,前奏的主题音调短小精悍、干脆利落;“辗转”的腔格很自然地镶嵌主题音调;“游击”的拖腔中繁音变化;“雷队长”后的过门中都出现主题音调。

2.此段唱腔最出彩的是在摆字上,十分游刃有余、伸缩自如。不仅摆得活、摆得俏、摆得险、摆得富于节奏的推动力、更是摆得令人叫绝。例如,“方能胜强敌”这种“搭尾”形式,在拖腔后面多字密集一气呵成唱出,前后节奏上具有很大的对比。看来于氏非常喜爱这种摆字的方式,在全剧中多处用到。例如,除了此处之外,雷刚唱段《大火熊熊》中的“她是一个好党员”句;《怒火烧》中的“悲伤撕裂我胸膛”句;甚至反面人物温其久唱腔《党代表是矿工生在安源》中多处用到。^[3]

[1]生、旦在【二黄】中,起句段式第1、3腔节呈四度关系;第2腔节虽落音相同,但旋律从低迂回进入落音;第4腔节后部起呈八度关系。下句基本呈八度关系。在平句段式中基本呈八度关系。【反二黄】与【二黄】情况基本相似,故有此说。

[2]所谓“湖广音”腔格,即通常“穷”用mi、la两音,“人”用sol音;现用fa、mi两音。

[3]于氏在《腔词关系研究》中讲到:“‘搭尾’是唱腔句末扩充变化手法之一。直接引起‘搭尾’的主要因素是唱词的‘句后衬字’。”并认为其主要功能是:(1)补充基本句式叙述之不足;(2)增加表情份量;(3)加强唱腔句式(特别是处于唱段的落板部位的句式)结束的圆满性和稳定性。于氏举了京剧《追韩信》【西皮流水】“一同回故乡”等例来说明。

3.“雷队长”后的拖腔(音),这种形式在传统京剧唱腔中是没有的,是吸收借鉴了沪剧中的“三送”腔而来的,^[1]艺术效果极好。

(五)《乱云飞》,这是柯湘最主要的核心唱段。采用了成套的【二黄】唱腔:【导板】【回龙】【慢板】【原板】【垛板】(未标明)等,基本上按传统的结构、落音、摆字,但是旋律曲调上有很大出新,结构上也有很大突破:

1.开始的前奏突出了主题音调,铺垫得既激昂又深沉。接着,“飞”字后的过门运用了主题音调模进。【导板】后【回龙】前的间奏暂转上五度调,【回龙】又转回本调,调式色彩十分丰满,这是于氏善用调式变化的典型反映。

2.【回龙】的音调极为出彩。显然,这是吸收借鉴了淮剧中【淮调】的旋律曲调而来。^[2]但是,【淮调】是以出现 fa 或 #fa 音为特征的。这里,于氏则是以本调即【淮调】特征音下四度的 do 音为特征。但是,由于之前过门暂转上五度调,听觉上又有 fa 音的感觉,这可谓匠心独具的安排,效果之出色不言而喻。而且,“烧”字用“哇”垫衬,表情意义十分地强烈。大腔旋律也充分体现了主题音调的魅力。而以大鼓调结合主题音调的过门间奏,更是铿锵有力,充满着英雄气概。这种人物的气质与创腔者本人气质,是完全结合在一起不可分离的。

3.【慢板】一是主题音调结合腔格旋律极其自然妥贴。如“九死”二字很自然地把主题音调糅合进去了,字调处理极为顺畅。在“生”字的大腔上更是自然地糅合了主题音调。二是恰当引进大鼓的腔格音调,如“虎口”两个上声字,第二个高挑,结合大鼓音调很有“高呼猛烈腔”的意味;“倍增”两字的去低(有条件的倒字)阴高,作了音程大跳;“难以”两字,阳平与上声拉开距离;“天地明”的“明”字也是极其高挑的,这些都是于氏认为的阳平要区别于上声而为,也正是于氏字调处理的特点之一。^[3]三是摆字的巧妙、俊俏,如“面临着胜败存亡”句,突破了原有传统的格式,既巧又险非常有效果。四是“心沉重”的大腔不仅糅合了主题音调,而且,通过女声齐唱的烘托,与柯湘接唱的【垛板】“似看见”段,对比十分强烈。这种板式对比与音调出新,是于氏创腔非常成功的方面之一。^[4]

4.女声齐唱与男女声的合唱,虽然篇幅不大但气氛烘托得十分完好,以简洁手法取得了最大的艺术效果。

(六)《血的教训》,是柯湘最后一段主要唱腔。采用成套【反二黄】板式:【小导板】【慢板】【吟板】【原板】等板式,但无论从板式、旋律曲调等方面,均有诸多的创造。

1.这种【小导板】形式在传统【反二黄】唱腔中是没有的。正如前面所说的《黄连苦胆味难分》唱腔的起腔那样,这是吸收了南方剧种的起腔及清唱形式,对京剧这种“满腔慢跟”(伴奏从头到尾跟随唱腔)的剧种来说,确实也是一种创举。而且,使伴奏与唱腔形成很大的对比。在后面的大过门中,也结合了柯湘的主题音调,以一种较为深沉的格调出现,很符合当时的规定情景与人物的思想情感。

2.【慢板】的首句“痛定思痛”显然又是吸收大鼓音调而来。^[5]作为【慢板】的第一腔节,运用得恰到好处,正可谓神来之笔。“前因”两字是阳平、阴平相连,阳平高度超过阴平,这是于氏字调理论的出色范例。而后的大腔中也融入了主题音调。

3.【吟板】是于氏在京剧唱腔中的一大创造,早在创作现代京剧《海港》中已被出色地运用了。^[6]每一种【吟板】旋律根据不同的规定情景与人物思想情感,形式也不太一样,但均具有极大的音乐表现力,常成为唱段中的“务头”及闪光点之一。

4.【原板】虽然基本上按传统的进行,然而,我们可以发现,于氏的摆字总是具有一种波浪型滚滚向前的感觉。这就是不仅字调处理等极其顺畅,而且节奏特别富于推动力。在结构上十分讲究平衡对称,故而在与唱词不很协调时,经常运用重复词组

[1]沪剧中的“三送”腔也叫“三节腔”,是一种衬词拖腔(音)与伴奏繁音相间的形式,颇具演唱艺术特色。通常与【长腔长板】连接使用,以替代“长过门”和“次上赋”唱腔。于氏早期在现代京剧《海港》方海珍唱腔《想起党眼明心亮》与《忠于人民忠于党》的【慢板】中已借鉴运用。

[2]从于氏创作的歌曲,以及现代京剧《海港》来看,他是非常喜爱淮剧中【淮调】等音调。因而,如此出彩的运用【淮调】音调,正是他平时积累的结果。

[3]于氏认为,在京韵大鼓等中,“阳平字的腔格最好不低于阴平、上声字的腔格(可相平些)”“阳平字最好与阴平字音区相近,如低于后者,有时容易使人听成为上声。”因此,于氏设计的唱腔对阳平字处理,一般都比较高。例如,柯湘唱段《全凭着志坚心齐》中,“山深林密回旋有余地”的“回旋”两字,都是阳平字,处理为第一个高阳平,第二个低阳平。

[4]这种用法也表现在于氏创作的现代京剧《海港》方海珍唱腔《想起党眼明心亮》中“行船的风”段;《忠于人民忠于党》“悬崖旁”段等唱腔中。这是唱段中的华彩的闪光点,构成所谓的“务头”之处。

[5]京韵大鼓调中不乏这种小六度的跳进腔格。如刘宝全演唱《丑末寅初》中“遥望见”的“见”字腔格,就是暂转上五度调的 sol 与低音 si 向下小六度大跳。当然,更多的是正调 do 与低音 mi 向下小六度大跳。

[6]于氏在《海港》方海珍唱腔《忠于人民忠于党》中,出色地运用了【吟板】(即“渗透了这码头的土壤”句)。同时与新型的【摇板】与【垛板】相结合,具有极大的艺术感染力。从而,也开创了他运用【吟板】的先例。

或句来加以平衡,而成为于氏唱腔的特点之一^[1]。例如,此段的“望不见”重复即是。

5.后面由于【垛板】的铺垫以及“细水入长江”句的重复,使“江”字的长大拖腔,犹如“长江之水天上来”的滚滚洪流,惊涛拍岸、气势磅礴。而最为精彩的是“党指挥枪”词组的重复,不仅字字铿锵、干脆响亮,而且点题鲜明、振聋发聩,在腔格音调上也吸收了大鼓调的成分。^[2]

三

在《杜》剧中,除了柯湘的唱段外,雷刚等其他人物唱段也不乏精彩之笔。现只能择要分析:

(一)《怒火烧》,雷刚与郑老万、李石坚、杜妈妈唱段。对于剧中雷刚所用的唱腔基调,是基本上划归传统净(花脸)的行当。但是,由于现代戏中的人物,是不能完全按传统戏曲人物来划分行当的。尤其是在唱腔音乐创作上,既有基本的传统行当框架,但又必须根据人物突破行当唱腔的束缚,这样才能使人物的音乐形象更为恰当,也更为丰满。于氏非常注意到这一点。在雷刚唱腔上大量参入老生的唱腔,这就突破了净行唱腔旋律较为单一,不够丰满的缺点:

1.采用成套【二黄】唱腔:【散板】【回龙】【原板】等板式。前奏中突出了雷刚自身的主题音调。然而,最值得注意的是,其中两处化用了传统杨(宝森)派老生的著名“哭腔”,效果异常之好,这是对传统唱腔推陈出新的典范。^[3]又如,“老娘亲”旋律曲调是老生常用的,如言(菊朋)派《上天台》中的运用。这里用于雷刚人物不仅情感气氛对头,而且使上下乐句连接非常顺畅。类似的还有雷刚、杜妈妈唱腔《杜鹃山举义旗三起三落》中,雷刚唱的“娘的话”句;杜妈妈、雷刚唱腔《数不尽斑斑血泪帐》中雷刚唱的“我的白发亲娘”句等。^[4]

2.【回龙】腔的“搭尾”运用,是传统唱腔中没有的。以垛句式作层层铺垫,拉长腔后再以“搭尾”唱出“悲伤撕裂我胸膛”句,不仅增强了表情的分量,而且使乐句圆满而稳定。

3.雷刚的【西皮】唱腔大量运用暂转上五度调交替手法,加强了表情的力量,丰富了音乐的形象。如杜妈妈、雷刚唱腔《数不尽斑斑血泪帐》中,雷刚唱的【西皮慢二六】“老人一家”句;《三起三落几经风浪》【西皮原板】的“好兄弟”“黑夜沉沉”句;《黄连苦胆味难分》【西皮二六】“受苦人肩上压的”“我良莠不辨,是非含混”句等。

4.结合大鼓音调,有的腔格旋律新颖,风格独特。如“献身革命年方壮,却为我血洒战场”句;“险些因我把命丧”句。还有《杜鹃山举义旗三起三落》中“莽撞下山乱了步调”大鼓味很重,给传统旋律带来了新意。

对于其他人物甚至反面人物,也在唱腔上进行特定的处理,也使音乐形象栩栩如生。这里仅举温其久的例子。

(二)《党代表是矿工生在安源》,温其久的主要唱段:

1.前奏出现 fa 音及不协和和弦,加上以半音压缩原有小过门,突出了反派音乐的效果

2.适当降低音区,即传统老生通常【西皮】用 E 调,这里用 D 调。这样演唱音区稍上移,旋律风格有所变化。

3.多用“搭尾”的摆字法,使字距一会儿拉开,一会儿集中,造成一种心不在焉、或阴或阳的阴暗心理情感。

4.较多借鉴马(连良)派唱法,多用 16 分音符休止后起唱,^[5]有效地树立了这一反面人物的音乐形象。

综上所述,于氏创作的《杜》剧唱腔及音乐,之所以听起来特别的自然而顺畅,而且,往往随手拈来、得心应手,于自然顺畅中出新、出奇,可以说肯定自有其道理隐藏在其中。我们不妨从他的理论中寻找答案。例如,于氏提出腔词关系的概念,在保持腔词各自“自行规律”的基础上,正确处理它们之间“相顺”与“相背”的现象,总结出腔词“相顺”结合的原则。在腔词音调

[1]于氏重复词组或句的运用不乏其例。仅在此剧中如柯湘唱段《家住安源》中“明灯照亮”句;柯湘、雷刚唱段《黄连苦胆味难分》中“怎忍心”“错把亲人当仇人”;温其久唱段《党代表是矿工生在安源》中“她无动于衷”句;雷刚唱段《大火熊熊》中“吓破了胆”句;柯湘唱段《乱云飞》中的“危及全军”,以及“心”与“天”字及“想起您”句;雷刚、杜妈妈唱段《杜鹃山举义旗三起三落》中“全忘掉”;雷刚唱段《怒火烧》中“屡遭挫伤”;柯湘唱段《血的教训》中“细水入长江”句;“乘风破浪向前方,永不迷航”等。

[2]京韵大鼓调中不乏这种暂转上四度调的调式对比腔格,是极具艺术效果的。如刘宝全演唱《丑末寅初》中“天上的星”等,于氏时有借鉴运用。

[3]杨(宝森)派唱腔宗余(叔岩)派,但由于嗓音不如余,特别是高音不足,于是,在中低音区加以发挥创造。而且,又运用泛音(高音)与中低音造成一定的对比,给人以拉开演唱音区的感觉。如在《文昭关》伍员唱【二黄慢板】中的【哭腔】“见爹娘”即是。于氏在雷刚唱腔中创造性地借鉴了这种唱法。

[4]“我的白发亲娘”是化用了高(庆奎)派在《斩黄袍》中收尾的“你为那状”句。

[5]京剧马(连良)派的唱法,善于控制声音,收放之际操纵自如,注意行腔的灵活潇洒和漂亮。能充分发挥音乐技术处理手段的优势。如速度上的快慢对比;节拍上闪板、过板、反拍、切分等对比;力度上的渐强渐弱变化等。于氏创造性的把这种特点移到反面人物上加以发挥,取得了较好的效果。

关系的唱腔与字调关系上,得出“腔从于词”的一些辅助方法;保证“字正、腔圆、情通、理顺”的统一,积极解决“相背”的现象。在唱腔与语调关系上,把握好“句型”与“调型”的结合关系,解决“相背”现象的发生。在腔词节奏关系的腔词节奏轻重关系上,正确处理习惯轻重音、特意轻重音、逻辑重音、感情重音、节拍重音等与唱腔节奏的关系;在腔词节奏段落关系上,提出腔词节奏段落关系的具体处理原则,促成“相顺”关系的“全跨”,避免形成“破句”毛病的“拆跨”和“拆散”,正常地运用“无词乐汇”。在腔词结构关系的腔词句式结构上,正确处理腔词基本句式与腔词变化句式,唱词的两类句式对唱腔的两类句式的制约关系;以及正确地运用“加帽”“插腰”“加垛”“搭尾”“加腔”“伸腔”“缩腔”“减腔”及其变化手法的综合运用,等等。只有在强大与正确理论支撑下的创作实践,才能取得实质性的成果,才能真正站得住脚。

参考文献:

- [1]戴嘉枋.论于会泳的中国传统音乐理论研究[J].音乐艺术(1)
- [2][3]庄永平.于会泳的京剧音乐创作[J].广州:星海音乐学院学报,2008(1)
- [4]于会泳.腔词关系研究[M].任珂、陈应时、沈庭康编辑校对印刷(内部资料),2007
- [5][元]周德清.中原音韵[A].中国古典戏曲论著集成·一[C].北京:中国戏剧出版社,1959
- [6]刘国杰.西皮二黄音乐概论[M].上海:上海音乐出版社,1989
- [7]沈知白.中国音乐、诗歌与和声[A].沈知白音乐论文集[C].上海:上海音乐出版社,1994
- [8]庄永平、潘方圣.京剧唱腔音乐研究[M].北京:中国戏剧出版社,1994
- [9]刘吉典.京剧音乐概论[M].北京:人民音乐出版社,1981
- [10]沈知白.怎样改革旧戏的音乐[A].沈知白音乐论文集[C].上海:上海音乐出版社,1994
- [11]于会泳.腔词关系研究[M].任珂、陈应时、沈庭康编辑校对印刷(内部资料),2007
- [12]庄永平、潘方圣.京剧唱腔音乐研究[M].北京:中国戏剧出版社,1994
- [13]于会泳.腔词关系研究[M].任珂、陈应时、沈庭康编辑校对印刷(内部资料),2007
- [14]朱介生、徐音萍.沪剧音乐简述[M].上海:上海音乐出版社,1988;上海京剧团《海港》剧组.《海港》主旋律乐谱[M].1972年1月演出本
- [15]于会泳.腔词关系研究[M].任珂、陈应时、沈庭康编辑校对印刷(内部资料),2007
- [16]上海京剧团《海港》剧组.《海港》主旋律乐谱[M].1972年1月演出本
- [17]东方音乐学会编.中国民族音乐大系·曲艺音乐卷[M].上海:上海音乐出版社,1989
- [18]上海京剧团《海港》剧组.《海港》主旋律乐谱[M].1972年1月演出本
- [19]东方音乐学会编.中国民族音乐大系·曲艺音乐卷[M].上海:上海音乐出版社,1989
- [20]庄永平、潘方圣.京剧唱腔音乐研究[M].北京:中国戏剧出版社,1994
- [21]刘吉典.京剧音乐概论[M].北京:人民音乐出版社,1981
- [22]于会泳.腔词关系研究[M].任珂、陈应时、沈庭康编辑校对印刷(内部资料),2007
- [23]庄永平、潘方圣.京剧唱腔音乐研究[M].北京:中国戏剧出版社,1994

(编辑 朱默涵)

The Musical Analysis of Modern Beijing Opera “The Azalea Mountain” Zhuang Yongping

[summary] This article makes a preliminary research and analysis on “The Azalea Mountain” music composed by Yu Huiyong. Based on the traditional Beijing Opera vocal music, the composer broke through the professional actors’ division, the traditional opera’s vocal music register and meter structure to make bold innovation in his work. He vigorously absorbed the music elements of other traditional operas as well as folk arts and also drew from the Western music skills, methods and forms to enrich and develop our traditional opera music and to bring forth the new from the old in the fields of folk arts as well as Beijing Opera.

[key words] theme tone / the layout of the vocal music of opera / the vocabulary innovation of the vocal music of opera / the application of modal contrast / the interlude creation of the music setting