

# 钢琴伴唱《红灯记》及其音乐分析

戴嘉枋

作为产生于 20 世纪 60 年代中国“文革”前期的“样板戏”之一，钢琴伴唱《红灯记》因属于室内乐领域的音乐形式而引人注目。它的出现不仅使当时在中国濒临“生存危机”的钢琴音乐艺术“起死回生”，而且在将钢琴和京剧音乐的结合上，也进行了颇有新意的艺术尝试。鉴于迄今为止对这部作品尚未见有过较全面、深入的历史和音乐分析，本文拟就此进行一些探讨。

## 一、钢琴伴唱《红灯记》的产生和版本演变

从 1962 年以后，中国文艺界在极左政治思潮的指导下，掀起了批判“封、资、修”、“大、洋、古”的热潮，西方音乐、包括用西洋乐器演奏的诸如交响乐、室内乐、钢琴曲等音乐体裁创作和演出均无形中逐渐成为了禁区。1966 年 5 月“文革”开始，受红卫兵“破四旧”的狂潮冲击，文化系统各部门及各艺术院校的“革命”造反派提出，钢琴是“资产阶级的玩艺”，“不能为工农兵服务”，应该砸烂它。

当殷承宗看到“样板戏”演员都还活跃在舞台上，决心主动出击，用实践证明钢琴是能够“洋为中用”、能够“为工农兵服务”的。1967 年 5 月，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 25 周年，各地掀起了组织毛泽东思想宣传队到社会上宣演的热潮。当时他和三位同事一起，身穿绿军装，戴着红卫兵袖章，将一台钢琴搬到天安门广场。那天，他们还请了两个电工来架电线装喇叭。按他自己的说法：“当时之所以这么做，主要是不服气，觉得假如砸烂‘封、资、修’，把钢琴给‘砸’了，我们就没

有生存的空间。我们想求得这个空间，只有两条路，一是只能弹革命歌曲，还有就是借着群众的力量和呼声，让钢琴不能砸。”<sup>①</sup>之后的三天，他们连续在那里演奏，大部分都是以毛主席语录歌和群众熟悉的歌曲开场，还让观众随意点奏。有个观众要求听京剧，他当时对京剧不熟悉，但因中央乐团已搞了交响音乐《沙家浜》，他对该剧的曲调还比较熟悉，凭记忆能弹一点。回去后，他连夜赶写了该剧中沙奶奶斥敌的一段。第二天找一个会唱的人，回到广场又弹又唱，反响非常热烈。在天安门连演三天后，他们又到建国门等北京其他街头演出，受到观众的欢迎，也收到大量的群众来信。

受天安门演出经历和观众点唱京剧的启发，殷承宗认为终于找到钢琴的一条出路：用钢琴为京剧样板戏《红灯记》伴唱。于是他便到中国京剧院去拜师，《红灯记》音乐的创作者之一刘吉典，把孙玄龄(时任中央戏剧学院青年教师)介绍给他，殷承宗便开始学京戏并写曲子。他试写了以京剧唱腔谱作的毛主席诗词《咏梅》，请京剧院的演员李维康试唱；同时，殷承宗很喜爱《红灯记》戏中李铁梅的唱腔，就写了李铁梅的三段曲子，又马上去找唱李铁梅的京剧演员刘长瑜合练，在合练中彼此感觉都很好。

1967 年国庆节，在北京民族文化宫的演出节目中，殷承宗和刘长瑜的钢琴伴唱《红灯

<sup>①</sup> 综合自刘小龙《钢琴是我的事业——著名钢琴家殷承宗访谈录》，《钢琴艺术》2003 年第 2 期；谭宏伟《殷承宗：〈黄河〉依然在咆哮》，《人民日报》(海外版)2006 年 4 月 10 日第 2 版。

记》以及毛主席诗词《咏梅》引起了轰动。在场的中国唱片社人员决定录音后上报中央。演出后不久,突然有一天,殷被通知去人民大会堂,受到江青接见。江青说听了录音后认为非常好,鼓励殷承宗继续搞下去。从此他开始名正言顺地进行钢琴曲创作。

殷承宗认为,像李铁梅那三段曲子的唱腔还比较简单,可李玉和、李奶奶的一些大段唱腔,不去学习就写不出。他来到中国京剧院,整天坐在乐池里观看《红灯记》的演出,特别是仔细推敲了李铁梅、李玉和及李奶奶的所有台词、唱腔及其韵味,包括其中锣鼓点的用法,并把它们全都背了下来。1968年春,他把写好的曲子(李铁梅五段、李玉和三段)和刘长瑜、钱浩亮进行认真的排练,录音后送交上去。

1968年6月30日深夜,殷承宗在睡梦中被唤醒,说是中央领导要接见他。接见时,中央首长特别肯定了钢琴伴唱《红灯记》的创作,并决定作为建党47周年的特别献礼,第二天要向全国广播。殷承宗听后简直不敢相信,他兴奋得整夜睡不着:彷徨了这么多年,钢琴终于可以“翻身”了。

1968年7月1日,钢琴伴唱《红灯记》向全国广播。毛主席和其他中央领导人出席在人民大会堂为庆祝中国共产党成立47周年举办的文艺晚会,聆听了殷承宗的钢琴伴唱《红灯记》这个“洋为中用”的艺术新形式。演出结束后,毛主席、周总理等中央领导上台接见演员。翌日,《人民日报》头版头条以特大号字通栏报导这条新闻,并配有毛主席、周总理等中央领导在台上与演员合影的大幅照片。好久没有在收音机里听到钢琴声的中央音乐学院钢琴系学生,兴奋得走上天安门广场游行,贴大字报,庆贺钢琴重获“新生”。

1969年,中央新闻纪录电影制片厂根据这8段唱腔伴唱摄制的彩色记录片在全国公映;1970年,北京电视台将殷承宗又创作的李玉和、李奶奶各2段,共12段的钢琴伴唱《红灯记》摄制成黑白的屏幕复制片供全国电

影院放映;至1971年,它又作为“样板戏”由八一电影制片厂摄制为《钢琴伴唱〈红灯记〉》彩色舞台艺术片公映。钢琴伴唱《红灯记》三上银幕,一时轰动全国。多年之后,甚至有人认为这是钢琴音乐在中国史无前例的大普及、大扫盲,因为当时很多人是从这部纪录片中才认识钢琴的。

需要说明的是,钢琴伴唱《红灯记》的乐谱在“文革”期间有前后三个版本:一是在1970年之前未正式出版的版本,它所依据的唱腔是京剧《红灯记》1970年5月定稿本前(亦即拍摄电影前)未加上中西混合乐队的演出本。因此从1969年中央新闻纪录电影制片厂摄制的彩色记录片中可以了解到,如《雄心壮志冲云天》等唱段的钢琴间奏中,没有《大刀进行曲》和《东方红》的音调。二是1972年9月由人民文学出版社正式出版的乐谱,音响与1971年八一电影制片厂摄制的《钢琴伴唱〈红灯记〉》一致,它所依据的唱腔是京剧《红灯记》1970年5月定稿本并加上中西混合乐队的演出本,所以在《雄心壮志冲云天》等唱段的钢琴间奏中,增加了《大刀进行曲》和《东方红》的音调。三是在1972年以后,殷承宗将钢琴伴唱《红灯记》12个唱段中的《做人要做这样的人》和《雄心壮志冲云天》两个唱段,又改写成的钢琴独奏曲,并有正式出版的钢琴谱。本文论析的乐谱,均依据署名为“中央乐团、中国京剧院集体创作”、1972年9月由人民文学出版社出版的《钢琴伴唱〈红灯记〉》乐谱。

根据同名京剧改编创作的钢琴伴唱《红灯记》,选用了原京剧中的部分精彩唱段共12首:铁梅5段唱腔,分别为第二场中的《都有一颗红亮的心》、第五场《做人要做这样的人》和《打不尽豺狼决不下战场》、第八场中的《光辉照儿永向前》、第九场中的《仇恨入心要发芽》;李玉和5段唱腔,分别为第一场《穷人的孩子早当家》、第二场《天下事难不倒共产党员》、第五场《浑身是胆雄赳赳》、第八场中的《雄心壮志冲云天》和《党教儿做一个刚强

铁汉》；李奶奶 2 段唱腔，分别为第五场中的《学你爹心红胆壮志如钢》和《血债还要血来还》。在改编的过程中，钢琴伴唱《红灯记》根据“清唱”的特点，对部分唱段的前奏、过门做了增删调整，但就唱段本身，未加丝毫的改变；同时，钢琴在其中代替了原京剧伴奏的“文场”（三大件），京剧的打击乐虽依然保留，但显然为使打击乐的音量与钢琴相匹配，其密度、力度和厚度也都有所削弱，仅求节奏层次清晰又有京剧韵味的效果即可。

## 二、前奏和过门的删增处理

因为钢琴伴唱《红灯记》是节选的京剧片段，以“清唱”形式出现，没有原戏曲中开唱前的动作表演和对话做铺垫，同时也为了更好地彰显钢琴魅力，因此钢琴伴唱《红灯记》为各个唱段都加上了前奏（无论原先有否），并根据原有的前奏，做了部分必要的调整。如铁梅的唱段《做人要做这样的人》原前奏极为简短，而它的前一段音乐是“说红灯音乐”，钢琴伴唱谱显然为了加强她沉思的气氛，为唱段起因做有效的交代和铺垫，将“说红灯音乐”最后 10 小节放在了钢琴前奏，再接以 4 小节的原前奏。

又如李玉和的唱段《雄心壮志冲云天》，在原剧中是表现他经受酷刑后，临上刑场就义前的一个唱段。钢琴伴唱谱的钢琴前奏在前部和中部进行了变化处理。一方面在开始处按原来的旋律，在慢速中放宽节奏，于低八度增加了 4 小节沉重的和弦，以营造庄严而悲壮的氛围；另一方面，又将之后的前奏中部略做删减，通过左手弹奏快速而沉重和弦，双手弹奏一连串的上行分解和弦及不协和弦的同音反复，以及力度由弱渐强的处理，体现了他昂扬的气势和坚定不移的斗志。然后再进入原前奏的后面部分。

再如铁梅的《仇恨入心要发芽》的前奏，原是一个在激疾的锣鼓后仅有两个乐逗的小前奏。钢琴为体现她心潮澎湃的意绪，在两个

乐逗之间插入了一个由十六分音符的六连音、五连音构成的下行双八度琶音，接着由慢慢渐快、以高音小大七和弦与十四连音的上行琶音同步敲击、力度逐步增强的过渡乐句，强有力地表达了她难以遏制的愤恨。

还有铁梅的《光辉照儿永向前》，原是她在刑场上听完李玉和临终嘱托后在一小节简短过门后即起唱的唱段。在钢琴伴唱谱中它作为一个单独的唱段，则增加了 7 小节新创作的前奏，先期展现了她深沉而又不平静的心绪。

对于原来唱段的过门和尾奏，钢琴伴唱谱也按同理进行了相应的艺术处理。如李玉和的唱段《雄心壮志冲云天》，开始由【二黄导板】接【回龙】板式进行组合。原唱段先由李玉和在幕后唱【二黄导板】，接着在台边亮相后“蹉步”到台前接唱【回龙】，其间有乐队及锣鼓近 14 小节的过门伴奏。钢琴伴唱谱因表演形式的改变，减少了舞台的“蹉步”表演，因此【二黄导板】、【回龙】间的器乐过门被精简为 5 小节的钢琴过门所代替，再接以【回龙】前的锣鼓点。

而有的唱段则在间奏中有所增加。如铁梅的唱段《做人要做这样的人》第 34 到 39 小节的间奏，虽然比原京剧谱只扩充一小节，但它通过节奏调整所带来的轻重律动变化和强化同音重复手法的运用，使铁梅思索中的情绪由沉思到激昂的转化显得更有戏剧性的张力。

同时，为了保持唱段的完整性，有的唱段增加或扩充了尾奏。如铁梅的《都有一颗红亮的心》和《做人要做这样的人》唱段，在唱腔结束后，钢琴部分都补充了一个小的尾奏，与唱腔形成了呼应。

增删较为典型的是李玉和的《浑身是胆雄纠纠》唱段。对于这个他被捕后以酒壮别李奶奶和铁梅的唱段，一方面钢琴为了表现他坚定的斗争意志，以及自知将遭不幸与亲人惜别的拳拳深情，将原两小节的前奏扩充到了 8 小节，以其悲壮激越为唱段做了强有力的铺垫；另一方面，尾奏则删减了 30 小节原

他昂首阔步迎风而去舞台表演的音乐，使唱段显得干脆利落。

### 三、多声配置和钢琴织体的运用

原以“三大件”为主的京剧唱腔伴奏，依据中国民族音乐传统的思维模式及其乐器的特点，无疑是单声部的。钢琴伴唱《红灯记》既要在伴奏形式上有所改变，要发挥钢琴这个多声乐器特有的表现功能，必须将其伴奏的思维转换为多声思维，并要通过钢琴的织体具体地体现出来。

钢琴伴唱《红灯记》的多声配置基本立足于主调和声，而在钢琴织体的总体布局构思上，又是以替代原“三大件”的伴奏为出发点的。因此，在钢琴的右手织体上，凡是唱腔伴奏部分，一般都维持了原京胡的伴奏旋律的音型，至多同步辅以八度或适当的和弦衬托，只是在每小节的

谱例 1 《党教儿做一个刚强铁汉》第 6—11 小节

而在诸如铁梅的《都有一颗红亮的心》、《做人要做这样的人》等情感较为舒展的唱段中，则在钢琴的左手织体中较多地采用和弦琶音等技巧来烘托情绪的起伏。

在唱段思绪凝重或情绪高潮处，尤其是常成为最高潮的尾奏中，运用震音，或震音与琶音、柱式和弦结合使用，往往成为左手钢琴织体常用的手法。如铁梅《做人要做这样的人》的唱段开头，为表现她听完奶奶讲述革命家史后严肃的思考，左手织体就采用了震音与琶音交替的方法；而同唱段中，为了体现她思索后准备付诸行动的决心所新加的尾奏，

开头音上配以和弦，体现其多声的因素，并在拖腔和休止等处钢琴稍加以变化处理；同时，在伴奏唱腔的过程中，钢琴演奏的力度基本比唱腔要降低一个层次，保证它不喧宾夺主。而在左手的钢琴织体上，往往根据唱腔和板式的思想情绪表现需要，有较大的展开和发挥，大量运用了音程、柱式和弦、和弦分解琶音、八度震音、大跳、双手交替滚奏等钢琴演奏技巧来烘托作品的气氛，表达作品中人物的思想感情。如李玉和的唱段《党教儿做一个刚强铁汉》，辅以唱腔的钢琴左手织体，为体现他大义凛然、视死如归的坚强意志，整体上多采用节律分明的音程或柱式和弦的音型(见谱例 1)。只是在“山河破碎，儿的心肝碎，人民受难”这样较为深情的唱句中，左手的伴奏织体才演变为十六分音符和八分音符三连音的和弦分解琶音。即便如此，板鼓也均在  $\frac{2}{4}$  节拍的强拍上有规律地出现。

用五个八度自下而上连续快速的和弦琶音、和弦倚音、八度和弦的震音将乐曲推向高潮。李奶奶的《血债还要血来偿》唱段最高潮的尾奏中，同样采用了左手震音配合的主音柱式和弦重复的手法，将情绪推向最高潮。尤其是《浑身是胆雄纠纠》唱段的尾奏，钢琴通过双手反向八度震音爆发出强烈音响，将音乐推向了高潮。

钢琴伴唱《红灯记》的和声配置，强调的是以唱腔旋律为主，钢琴则力求通过主调性的和声功能、色彩、节奏等方面来充实唱腔旋律的表现。因此在和声风格上，则比较多地借鉴了

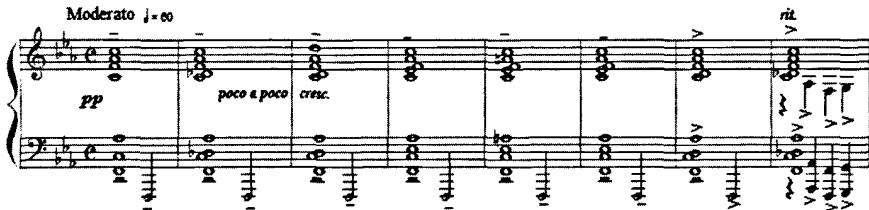
欧洲晚期浪漫派和19世纪末俄罗斯民族乐派的特点,尤其是钢琴织体的运用,明显借鉴了特别擅长在钢琴作品中突出旋律表情功能的拉赫玛尼诺夫和声浓郁、织体丰满的风格。如

将《雄心壮志冲云天》(见谱例2)的开头和《浑身是胆雄纠纠》的开头,与拉赫玛尼诺夫的《c小调第二钢琴协奏曲》开头(见谱例3)相比,就会发现它们彼此间甚为相似。

谱例2



谱例3



在钢琴织体方面,钢琴伴唱《红灯记》还借鉴了李斯特在钢琴上模仿民间乐器快速的同音反复等因素。如《做人要做这样的人》第11小节,就模仿了月琴拨奏的音响效果。

总的来看,尽管钢琴伴唱《红灯记》为适应演出形式的需要,在前奏、间奏和尾奏等结构上进行了必要、也比较妥善的增删,但是在多声配置和钢琴织体的运用上,还是比较谨慎的。一则艺术形式决定了钢琴只是“伴唱”的从属位置,而非此艺术形式的主角,又受当时“样板戏”唱段“一个音都不能动”的规定,因此附属于唱腔的钢琴艺术表现力不能不受到一定的限制;二则殷承宗毕竟是钢琴演奏家而非作曲家,在多声配置上不可能具有成熟作曲家的丰富经验和手段,而只能在自己演奏过的钢琴作品中的相关手法进行借鉴,较为感性,也不免单调;同时在和声的运用上,采用较多的也是他较熟悉的西洋调式和声手法。这都使得钢琴伴唱《红灯记》在音乐艺术上并不具有很高的水平。

然而,“文革”前期钢琴伴唱《红灯记》的创作和演出实践,无论在当时还是以后,都具有不容忽视的重要价值。

首先,从音乐价值上来看,在艺术歌曲领域它第一次将钢琴与京剧唱腔进行了有意义的嫁接,其艺术实践的结果证明,这种艺术形式虽还不免幼稚,但毕竟是可行并且其结果是令人欢欣鼓舞的。

其次,从“文革”初期中国钢琴濒临危亡之际的现实来观照,钢琴伴唱《红灯记》作为一次成功的“投石问路”,不仅使之摆脱了中国钢琴艺术的厄难,并为后来的钢琴协奏曲《黄河》和70年代初钢琴独奏曲的创作打下了一个坚实的舆论基础。

三是它作为室内乐体裁上一次颇为成功的改编创作实践,在“文革”中直接启迪了之后一些室内乐的改编创作。其中既催生了上海的钢琴弦乐五重奏伴唱《海港》这样模仿并同样改编于“样板戏”的室内乐伴唱体裁作品的出现,也为70年代初期弦乐四重奏《白毛女》等纯器乐室内乐体裁的问世提供了理论上的基础。

附言:本文为教育部哲学社会科学2005年度一般项目“中国‘文革’十年中的艺术研究”的阶段性成果之一,发表时谱例有节略。

作者单位:中央音乐学院音乐学研究所