

# 传统、现代的完美结合与逻辑延伸

## ——现代京剧唱段“乱云飞”的艺术、历史价值再认识

文 > 蒲亨建 翟清华

“乱云飞”是现代京剧《杜鹃山》中主要人物柯湘的核心唱段，也是全剧的中心唱段。其中既保留了传统京剧唱腔的浓厚韵味，又融入了新音调、新技法的时代气息，且吸收了其他剧种唱腔的特殊养料，并将三者完美结合。就其音乐创作所达到的新的艺术高度来说，堪称现代京剧中的“典范之作”。那么，“乱云飞”是如何既继承传统又突破传统，并将本剧种传统特色与新音调及他剧种元素融为一炉的？其具体做法怎样？这是本文欲探讨的第一个问题。与此相关的另一个问题是“乱云飞”的诞生，是否标志着一种新的戏曲唱腔体制的出世？这种新的唱腔体制，与传统戏曲唱腔体制之间有无某种接力传递的历史延续性或逻辑必然性？后一问题的探讨，

意义将更为重大。

### 一、传统与现代的完美结合： “乱云飞”的艺术价值分析

#### （一）传统京剧唱腔的继承与突破

##### 1. 主腔基础

“乱云飞”是一段二黄唱腔，但它并没有完整地采用二黄基本调“上下句”结构作为其唱腔发展的基础，而是仅提取了二黄生腔、旦腔下句的核心音调元素加以合成，形成一个不恪守传统二黄节奏套路的主腔，施以极富动力性的变化发展。

下面是传统二黄生腔、旦腔的下句：<sup>①</sup>



“乱云飞”将二黄生腔、旦腔两个下句的结束腔型（旦腔的 re、si、la、sol 与生腔的 do、mi、re）加以合成，形成“re、si、la、sol、do、mi、re”的主腔。

该合成音调有以下基本寓意：

<sup>①</sup> 安禄兴《京剧音乐初探》，山东人民出版社 1982 年版，第 26 页。

(1)二黄生、旦下句的结束腔型乃乐曲的“终止式”部分,较之基本调其他成分来说,更具有本质意义,以其合成构成“主腔”,可谓抓住了传统音调的核心成分。

(2)将生腔与旦腔合为一体,既概括了二黄(男女声腔)的整体特点,且刚(生腔)柔(旦腔)相济,并以二黄生腔的结音“re”为主腔结音,利于刻画女性“英雄人物”的刚性形象。

(3)较之传统“上下句”结构来说,该主腔

使得其音调“原型”大为简缩,极利于更大幅度地戏剧性变化发展,也为自然地融入新的音调、技法奠定了新的基础。

## 2. 主腔呈示<sup>②</sup>

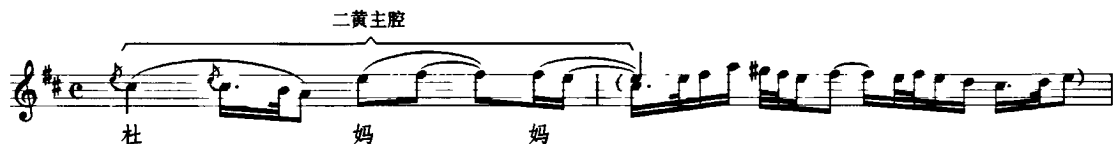
该主腔在唱腔各“板式”的起始部分或高潮部分出现,呈示二黄唱腔的基本特色(主要是整体呈示,间或将男、女主腔片段分裂呈示)。

(1)导板起始唱词“乱云飞”主腔音调:



注:照前述主腔观察,此主腔省略了第一个re。

(2)慢板起始唱词“杜妈妈”主腔音调:

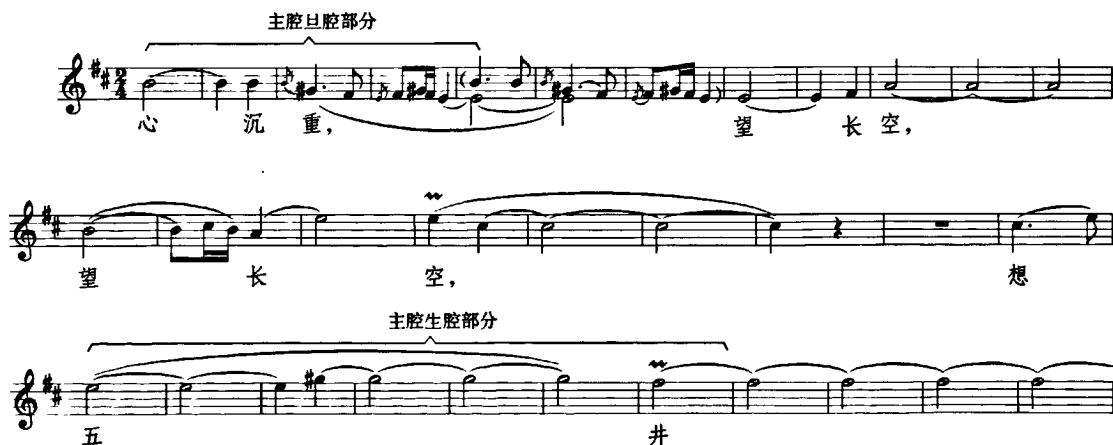


注:照前述主腔观察,此主腔省略了do。

(3)原板起始唱词“战士们”主腔音调:



(4)女声齐唱帮腔“心沉重……想五井”主腔音调:



② 谱例出自革命现代京剧《杜鹃山(总谱)》,北京京剧团 1975 年 5 月版,第 265—310 页。

主腔在此女声齐唱帮腔中，其旦腔与生腔部分分别置于头、尾处。旦腔是原型的下四度移位；生腔则是原型的向上大二度移位。

(5) 男女声合唱帮腔“光辉照耀天地明”的“主腔音调”：



此合唱高声部旋律是二黄主腔的完整呈示，只是将女腔部分移高了纯四度（原 re、si、la、sol 移高为 sol、mi、re、do），为原有的主腔风格增加了昂扬的气势。

这里，可能会产生两个疑问：一、本文以安禄兴《京剧音乐初探》一书中的二黄腔基本调为据，从中提炼出“主腔”，以对应“乱云飞”的主腔结构；但在杨予野《京剧唱腔研究》<sup>③</sup>、刘吉典《京剧音乐介绍》<sup>④</sup>等著作中的二黄基本调却与前者的二黄基本调在具体形态上不大一样。那么，其中究竟孰为“标准的”二黄基本调？以安氏基本调为据，理由何在？二、若按“re、si、la、sol”“do、mi、re”的主腔标识，在“乱云飞”上示的不同段落起始的“呈示”中，每一次呈示却都不大一样，且有些还略有残缺：如在第一句唱词“乱云飞”中，少了一个“re”；慢板唱词“杜妈妈”中又少了一个“do”；“战士们”也少了一个“re”，如此等等，且它们的节奏特征也不大相同。那么，主腔“呈示”本身如果有所残缺且节奏不一的话，何谈“呈示”？又何以发展变化？

在笔者看来，这个问题不但必须回答，而且自有其“中国传统音乐”本质特征之奥妙所在的缘由。

首先设问：无论安禄兴、刘吉典抑或杨予野之间些许“不同的”二黄调，听起来是否都是“一个味”——二黄味。如果是一个“味”的话，那么，它们之间的这些所谓“不同”，便无关紧要。因为，实际上我国民间音乐中并没有严格、精确、标准化意义上的“原型”。无论戏曲还是其他传统音乐品种，概莫能外。一

个民间艺人唱同一首曲调，可以“十唱九不同”，但都是一个味——“正宗”的味；而学徒模仿其某次唱腔，哪怕模仿得一个音不差，却很可能会被认为味道不对，屁股要挨板子；而有时唱得与师傅并非一字不差，反会得到“对，这就对了，就是这个味道”的“意外”嘉奖。由此可见“求神似不求形似”乃是我国传统艺术精髓之所在。当然，所谓“味”的正宗与否，还有诸多其他因素（如唱法等）的作用，但从音乐形态方面着眼，只求大致轮廓的相似，而不求细微末节的精确，才可能真正直入“味”的核心。这“味”亦即创腔原则“大同小异”中的大同。从这个要义上看，我们就不难理解为何安氏、刘氏、杨氏的二黄尽管形态“不一”，听来都是“正宗”二黄味的道理所在了。

这样一来，便已顺势回答了第二个问题。如上所述，在二黄主腔的“呈示”中，我们也不要求其必须以十分“完整”、“同样”的形式出现，只需保持其基本轮廓和性格特征，可稍减或稍增一些音，或局部变动其间的音序（如 do、mi、re 可以是 mi、do、re），节奏也可以不尽相同，但也能将“二黄”主腔要素的基本风格特质呈现出来。

由于二黄主腔的呈示并非是一个十分“精确”、稳定的样式，那么，在一定程度上说，它在整个唱腔中的贯穿运用，并非是以某个严格、精准范本为据的变化发展，而是二黄主

③ 杨予野《京剧唱腔研究》，辽宁教育出版社 1990 年版。

④ 刘吉典《京剧音乐介绍》，音乐出版社 1960 年版。

腔在唱腔不同部位的各种不同的形态表现。与主腔“呈示”部位的差异主要在于:这些贯穿运用,显得更为自由、随机;形式更为多样化,更富于动力性。其中以主腔片段变形穿插其间者,在全曲中随处可见。

总而言之,戏曲唱腔的“主腔”,类似于我国民歌的“核腔”,它是音乐发展、变形的依据,但与西方音乐“动机”的不同之处在于,它一般不加以具体节奏定型,可长可短、伸缩自如;速度上散板、慢板、中板、快板均可;在音程结构关系上,主要呈示其基本结构性质,如双大二度、二度加四度等等,在保持其结构关系定性的基础上,除结音外,具体音序排列可以不拘一式,如双大二度可以是“do、mi、re”、“mi、do、re”或其移位,如此等等。这与下面将要谈到的“新音调”融入成分有明显区别。

### 3. 曲体结构的继承与突破

在继承传统大型唱腔“散、慢、中、快、散”

基本结构方式的同时,临近结束的高潮部分在原板、快板之间插入了“欲动还静”的舒缓、沉思式的女声帮腔;其后快板与垛板之间再次插入气势高昂、节奏舒展的男女声合唱帮腔,使得音乐极富弹性伸缩感,造成一浪高过一浪的态势。这种动静交错、起伏跌宕的新处理方法所积累的强大潜能与高潮,显然是完全遵从传统“一泻而尽”的“散、慢、中、快、散”套路所难以达致的。

### (二) 新音调的融入与他剧种元素的借鉴

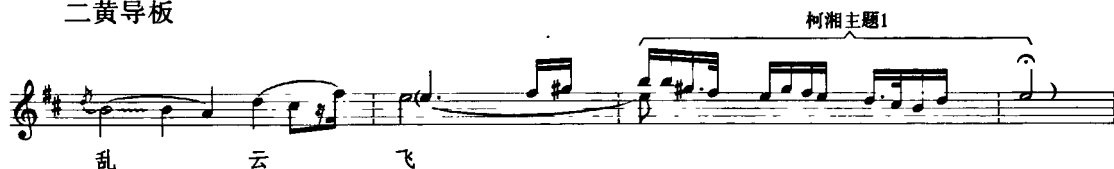
在主腔传统音调变化发展的同时,自然地融入了新创作的柯湘、杜妈妈、雷刚主题音调。其中杜妈妈、雷刚主题只在涉及二人内容的唱词时出现在伴奏音调中;而柯湘主题音调则频繁出现。

#### 1. 柯湘主题音调的频繁运用:

前奏



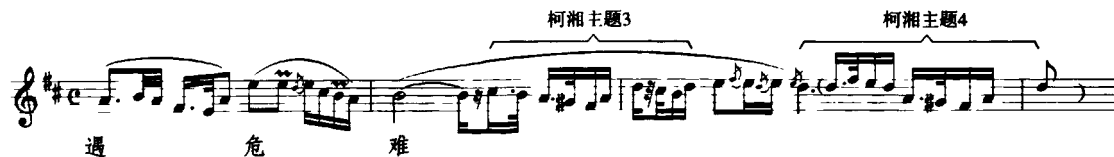
二黄导板



此柯湘主题1乃柯湘主题原型的上方大二度移位,位于过门。



柯湘主题2乃柯湘主题原型的下方纯四度移位,位于拖腔。



柯湘主题3是柯湘主题原型后半部分的原位与上四度移位,位于拖腔;柯湘主题4则

是柯湘主题原型,位于过门。



柯湘主题5是柯湘主题原型的移位(前半部分是上方大二度移位,后半部分是上方纯五度移位),位于唱腔结束的尾奏处,与前

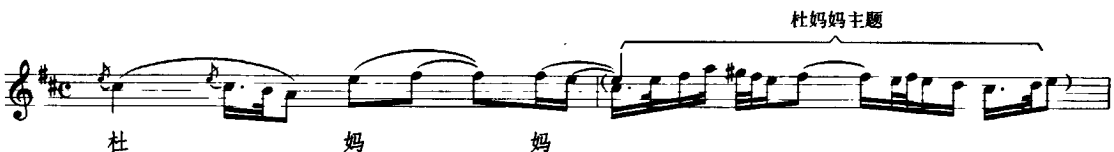
奏的柯湘主题相呼应。

## 2. 其他音调的点缀与他剧种因素的借鉴

“雷队长入虎口”唱词前过门的雷刚主题:



杜妈妈主题:



可见,杜妈妈与雷刚主题音调只在唱词涉及相关内容时以过门的形式“点到为止”,起相关形象提示与旋律音调“增色”作用。

此外,男女声齐唱帮腔,原为高腔剧种之特色,京剧传统戏中没有先例。这种他剧种帮腔手法的借鉴运用,对唱腔“豪情壮志”气势的显现与推进,显然极为有利,无疑是一个新的尝试,且运用得相当成功。其中的二声部合唱帮腔,对于高腔原有的单声部齐唱帮腔,无疑也是一个发展。

综上所述可以看出,柯湘主题等新创音调与“主腔”有所不同,它有一个相对完整精确的“原型”(见前奏中的“柯湘主题原型”),其在音程结构、节奏结构上都有较为明确的“样板”。其后的柯湘主题1至5均基本遵从柯湘主题原型的音程、节奏规范,其“变化”主要是原型移位或原型分裂移位等。由于其“模糊度”较小,并非像“主腔”那样具有较强

的“变形空间”,多是穿插于唱腔之中,基本没有施以变化发展,故并非唱腔发展的主要动力因素。

总的来看,二黄主腔与柯湘主题音调堪称“乱云飞”唱腔中的两个主要元素。前者是具有剧种特色的传统音调,其地位不可动摇;后者则是新创音调,具有“现代特色”,其在该唱腔(乃至全剧音乐)中的使用率也较高。但在运用方式上,二黄主腔均出现在各板式的首部,在推向高潮的帮腔部位加以凸显,并在唱腔的整体中不时以各种变化形式出现,极富动力性;而柯湘主题虽然出现频率也较高,几乎贯穿全曲,但除在前奏与尾奏中呈首尾呼应状之外,多在唱腔的拖腔及过门等并非最重要结构位置出现,且多以原型、原型移位、分裂移位的状态出现,并未施以变化发展,故其地位、能量仍不能与传统二黄音调等量齐观。

## 二、传统至现代的逻辑延伸：

### “乱云飞”的历史价值探索

上世纪80年代,全国戏曲界曾兴起了一股“改革”热,戏曲音乐界呼应声亦甚高。当时音乐理论界在戏曲音乐改革上所面临的一个重大问题,便是对戏曲音乐体制发展方向的分析、估测与设计问题。一个大致统一的思路,即力求突破传统戏曲音乐体制的“陈旧套路”——如打破上、下句结音定式,突破基本调节节奏结构常规、板式间的界限等,以求得戏曲音乐与现代生活节奏、审美情趣的同步发展与和谐共振。其间甚至出现过“自由体”的提法,意欲超然于传统戏曲音乐创作“戴着镣铐跳舞”的藩篱,从而更大幅度地解放戏曲音乐的创作思维。

但为人们耳熟能详却在理念上被忽视的一个事实是:当时,现代京剧样板戏音乐创作的成功实践已为大众所公认,对其音乐创作的成功经验却未能在理论上进行深入探析。亦即,人们在为戏曲音乐未来进行设计、构建的同时,似乎很少想到这样一个问题:样板戏音乐的创作成功,是否与传统戏曲音乐之间有着某种顺势而然的联动传递关系?这种联动性关联是否已经在一定程度上自然地透露或暗示了某种“戏曲音乐体制”的新信号?新的戏曲音乐体制的设计,是否仅仅是根据现实表现内容的需要,简单地打破传统、人为地进行全新创造的过程?我们要不要从戏曲音乐体制的历史发展过程中,去摸索、揭示其中暗含着的某种潜在发展规律,从而为戏曲音乐体制新的发展方向寻得沉稳可靠、厚重坚实的历史根基?

“乱云飞”所暗示的戏曲音乐体制的新声,便与戏曲音乐的历史传统有着不可“挥刀断流”的内在逻辑联系。下面笔者对戏曲音乐体制的历史发展脉络做出大致的梳理。

### (一) 单曲反复体:戏曲音乐体制的滥觞

戏曲音乐体制从其诞生至现代样板戏之前,大致经历了单曲反复体、曲牌联缀体、板腔变化体、综合体的更迭历程。

单曲反复体,是戏曲滥觞期主要采用的音乐体制。此期戏曲艺术尚处于草创时期,音乐刚由民间歌舞小调脱胎而来,音乐结构基本上还保留着民间歌舞小调所常采用的叠唱形式。采用以统一稳定为主、对比变化为辅的A、A<sub>1</sub>、A<sub>2</sub>、A<sub>3</sub>……的基本发展模式。

当时的戏曲音乐情形,今已无曲谱可考,但若将有关历史文献与现存较原始的地方小戏做番综合考察,则尚可略窥戏曲音乐初期体制特征之大貌。

唐《教坊记》载有《踏摇娘》的演出情状:“大夫着妇人衣,徐步入场行歌每一叠,旁人和之……”又有《乐府杂录》记载:“‘钵头’……山有八折,故曲八叠。”“叠”系民间传统的音乐结构术语,一曲反复一次称一叠。由此可知,当时戏曲的结构体制实类于现代的分节歌形式,亦即单曲反复体。

清代戏曲剧本集《缀白裘》搜录的当时的民间歌舞小戏《看灯》、《连相》、《别妻》等,以及现代一些地方小戏中,很多保留着单曲反复的结构体制。

戏曲形成之初,多为演出规模较小,角色较少的单边戏、对子戏。其情节较简单,多敷演风土人情、生活琐事,且多为歌舞戏性质;音乐上则以抒情状物为主,所以单曲反复体尚能适应当时戏曲艺术的特定情况和表现需要。

一般而言,音乐发展变化之幅度和灵活性,主要取决于基本调本身所蕴含的发展潜力。如果基本调本身较为完整、长大、细节丰富,其可供变化发展的空间便相对局促狭小;反之,若基本调短小、简洁,则利于“再创

作”空间的大幅度扩展。而单曲反复体的基本曲调结构大都较长大(一般不小于四句体),旋律形态丰富而规整,使得基本曲调成为一个相对稳定、封闭的结构体,局限了音乐变化发展的天地。

## (二) 曲牌联缀体:单曲反复体的“对立”

随着社会历史的发展,戏曲所表现的内容日见丰富,单曲反复体表现在音调单一、变化不多、缺乏对比等症结上的局限性亦随之逐渐显露出来。

北宋之后,随着城市经济的发展,都市成为民间音乐汇集的中心,丰富繁杂的社会生活表现内容,是促使多主题交织的曲牌联缀体地位确立的社会背景。

曲牌联缀体是按一定的逻辑程序将若干不同曲牌组合成套而构成全剧唱腔的音乐体制。显然,这种曲联体长于多侧面、多角度地表现丰富复杂的剧情、人物和情感。与单曲反复体相反,它采用以对比变化为主、统一稳定为辅的A、B、C、D……的基本发展模式。

曲牌联缀体的对比变化基本特征自不待言,而其解决若干不同曲牌串联一体,音乐整体风格难以统一协调问题的主要方法是:通过不同规模、速度、节拍节奏曲牌的层级递进、环环相扣、首尾呼应的组合手法,形成一整套逻辑严谨的结构程式,使套曲在整体结构上产生一定聚合性;另一方面,局部地吸收了单曲反复体的发展手法,运用“前腔”、“么篇”等单曲变化重复,部分地代替曲牌联缀,以冲淡因不同曲牌联缀所造成的分离感。

由上述可知,曲牌联缀体的音乐结构原则与单曲反复体结构原则恰好相反:长于变化对比、逊于统一稳定。但又吸收了单曲反复体的某些合理因素,因而具有一定程度的

变通性。

曲联体诸曲牌的内在规定性造成了彼此间相对独立的个性特征,虽然在套曲的整体布局上常以渐层发展的程式格局予以统一协调,但各曲牌的内部程式格局却往往参差不一,难以协调发展;而在吸收单曲体合理因素方面,则又因两者音乐发展原则的质的规定性而限制了吸收量的度值,使得曲联体音乐的结构和风格终难获有机协调,音乐发展缺乏自然铺垫和一气呵成的内在动力。因而,寻求一种更为优越的新的音乐体制,已是势所必然。

## (三) 板腔变化体:单曲反复体的高层次“回归”

明末,板腔变化体登上剧坛并迅速传播,风靡大江南北,取代了曲联体的优势地位。

此时,戏曲音乐的审美主体及其审美意识发生了深刻地变化。人们已不再满足于斑驳杂呈的旋律风格和细碎繁杂的节奏形式,转而好尚简朴的旋律线条和大幅度的节奏变化。时代和社会需要戏曲音乐采取一种更易于掌握和推广的音乐体制,要求进一步开拓戏曲音乐的戏剧性功能,这便是板腔变化体雄霸剧坛的历史背景。

在艺术传统的历史继承方面,板腔变化体音乐构成的主要倾向是复兴单曲反复体的结构原则,回归于A、A<sub>1</sub>、A<sub>2</sub>、A<sub>3</sub>……的基本发展模式。

值得注意的是:板腔变化体与单曲反复体虽都以单一主题贯穿发展为结构原则,但前者在变化幅度和表现功能上却远胜于后者,究其原因:

1. 板腔体的基本曲调结构较短小,通常以上下句对应体为基础结构体(特别是西皮腔,其基本调实为单句变化重复一次),旋律形态更精练,因而具有更大的变化发展潜

力,长于表现较为剧烈的戏剧性矛盾冲突。

2. 在音乐发展手法上,借鉴了曲联体的板式派生手法与组合形式,并加以发展丰富,使音乐获得了多层次地变化对比,扩大了单曲的表现力。

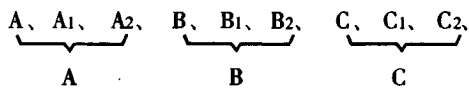
板腔体板式系统的形成和运用大大开掘了单曲变化的发展潜力,这方面曲联体板式派生与程式化组合手法对板式变化音乐的形成和发展具有不可估量的积极作用。可以认为,板腔变化体是单曲反复体的高层次“回归”。

#### (四) 综合体:曲牌联缀体的高层次“回归”

综合体制的基本曲调增多,且综合运用各种发展手法,具有更丰富的表现功能。综合体制有以下三种基本结构类型:板腔变化为主曲牌联缀为辅;曲牌联缀为主板式变化为辅;多声腔系统板式变化。

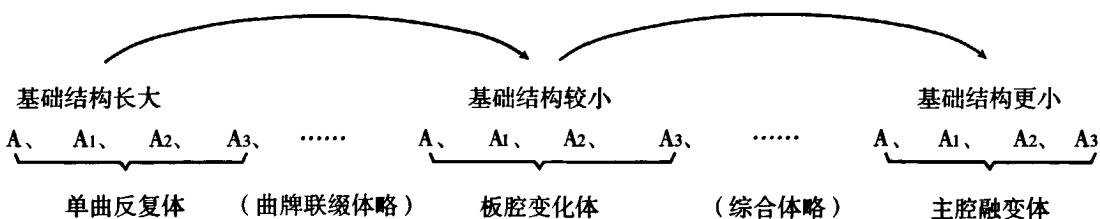
由单一声腔向多声腔系统的发展,就体制性质而言,实为板式变化体向综合体的演变。这种演变过程,从京剧皮黄声腔的分、合发展历史中可以得到验证。

综合体的基本结构为 A、A<sub>1</sub>、A<sub>2</sub>、B、B<sub>1</sub>、B<sub>2</sub>、C、C<sub>1</sub>、C<sub>2</sub>……模式,本质上又与曲牌联缀体有明显相通之处:局部看来,其 A、A<sub>1</sub>、A<sub>2</sub> 属板腔变化性质;但整体层面看来,却是 A、B、C 的曲牌联缀体构成格局。如下所示:



可以认为,综合体又是曲牌联缀体的高

图 2

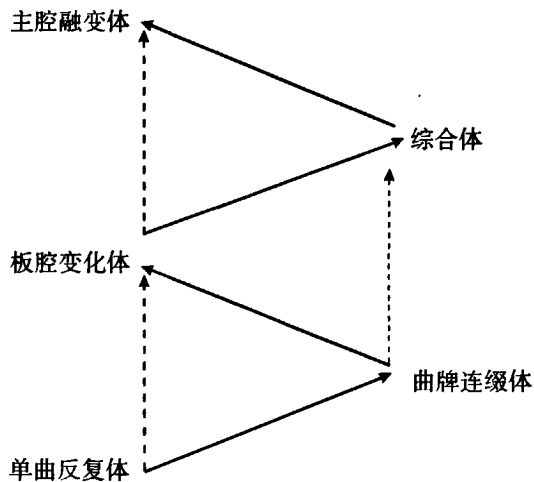


层次“回归”。

#### (五) 主腔融变体:板腔变化体的高层次“回归”

综上所述可知,单曲反复体作为戏曲音乐体制历史发展的胚胎,自它诞生伊始,便包孕着自身的肯定因素和否定因素。这两个既对立又统一的因素在矛盾运动过程中主从互易、交替上升,推动戏曲音乐体制不断朝着理想方向演进:

图 1



如图所示,戏曲音乐体制的发展脉络,乃按否定之否定这一思维发展规律,呈螺旋式上升线索(实线箭头所示);在与各自的对立面交替更迭的同时,又与各自的基础层次有着高层次复归的内在沟通(虚线箭头所示)。由此推演,我们便可对戏曲音乐体制发展的前进方向,做出如图 2 所示的合乎逻辑的预测。



戏曲音乐体制历史发展趋势已然昭示,其未来的形态应是:提炼出传统基本调的主腔作为基础结构,视其为音乐发展的基本元素。这种基础结构较之“纵向回归”的板腔变化体与单曲反复体,显得更加洗练与精简——正如板腔体的基本调比曲牌联缀体的单曲更为简练一样,方可使得其变化发展获得更加广阔的空间;并能更便利、有机地融进新音调因素,使之成为主腔变化发展的有机组成部分。这样,便使得变化对比因素与统一贯穿因素达到高度融合。这样的戏曲音乐体制便是“主腔融变体”——本文分析的“乱云飞”唱腔即是这种音乐体制的典型范例。

“主腔融变体”的基本特征与功能如下:

### 1. 以腔代调,浓缩传统基本调结构

在戏曲唱腔基本调中,存在着一个居于主导地位腔型,此主导腔型具有相对稳定的性质,是剧种特色的聚焦点。运用它做各种变化发展,可构建多个风格本质相似、具象形态各异的“调”的造型。主导腔与基本调是种属关系,前者是剧种音乐特色本质的概括,具有稳定性和变异性;后者形态繁复,乃剧种音乐的具象形态表现,具有丰富生动的细节,但缺乏稳定、变异性能。

由于传统戏曲唱腔的基本调是从主导腔型变化发展而成的具象形态,是一个相对完整的曲调,若以之作为创腔的基础,就很少施展变化的余地,基本调这一自足性所造成的局限,正是造成板腔体音乐类型化的根本原因。

反过来看,既然“腔”在其衍生而成的“调”中具有核心地位,那么能否设想摆脱“基本调”之束缚,而以“主导腔”作为创腔的基础结构呢?回答应该是肯定的。

如上文所述,“乱云飞”便是从二黄男、女腔中提炼出“re、si、la、sol”“do、mi、re”合成主腔,以此为基础进行变化发展的。可见“以腔代调”来创腔,不仅大大浓缩了基础音乐结

构,为音乐发展变化开拓了广阔天地,同时它仍能基本保留剧种的音乐特色。

### 2. 变化自如,极富发展动力

以主腔为基础的另一个重要的、相关的“副产品”是:其相对自由的大幅度变化发展,可以在一定程度上自然地消除各板式之间的“板块状”隔膜。由“乱云飞”可见,其中的板式标识较少,且有些勉强,已难以在其中找到各“板式”起讫的明显界限。“板式”过渡自然流畅不露痕迹;落音多变,不拘于成法;速度、节奏变化自由舒展,使得整段唱腔如行云流水,浑然一体。

### 3. 为融入新音调创造契机

为了塑造人物典型形象,在柯湘、杜妈妈和雷刚的主题片断中自然地把新音调因素融进主腔的变化发展中,与主腔水乳交融。这样,既使得音乐色彩更为丰富,也使得人物形象生动丰满,性格化特征更为鲜明。

## 结 语

综上所述,“乱云飞”唱腔所昭示的新的“主腔融变体”戏曲音乐体制,其诞生或形成,从根本上看,与其说是创作者刻意追求的结果,毋宁说是戏曲音乐历史发展的内在规律使然。正如图1所示,其前期单曲反复体——曲牌联缀体——板腔变化体——综合体的演进历程,便揭示了这种音乐思维发展的自然进程。固然,我们丝毫不怀疑现代京剧《杜鹃山》音乐及其标志性唱腔“乱云飞”中饱含着创作者艰辛的汗水,洋溢着创作者非同凡响的聪明才智。但难道不可说,这种汗水与才智,正是在遵循艺术创作的自然规律之下、扎根于深厚历史传统的基础之中,才能够如虎添翼、展翅翱翔?我们也难以想象,当历史传统之积淀被釜底抽薪、自然客观规律被人为冒犯之后,“乱云飞”又将是怎样一副模样?(下转 88 页)

表现毁灭主题的暴虐与有力度”<sup>③</sup>。随着在末乐章各种复调织体的对位结合,使得音乐在既体现“对比”的同时也达到一定程度的“统一”。

如此,在《第四交响曲》中,为了表达特定的创作构思,作曲家将传统、新型复调技法进行了灵活地运用与发展,并与当代的某些新型作曲技法相融合,同时与自己的个性相得益彰地结合起来,最终形成了作曲家自己所特有的个性风格。

#### 其他主要参考文献:

1. 杨立青《管弦乐配器法教程》第三卷(下),上海音乐学院作曲指挥系 2003 年 12 月油印本。

2. 刘永平等著《作曲技术理论与实践文集》,长江文艺出版社 2006 年版。

3. 钱仁平著《中国新音乐》,上海音乐学院出版社 2005 年版。

4. 刘永平《有限偶然的微节奏组织——鲁托斯拉夫斯基〈弦乐四重奏〉研究》,《黄钟》2003 年第 1 期。

5. 彭志敏《开拓新领域 创作新音乐》,《人民音乐》2006 年第 3 期。

作者单位:吴磊,苏州大学艺术学院  
唐荣,武汉音乐学院作曲系  
2006 级硕士生

③ 同注②。

(上接 79 页)

综观我国戏曲及其戏曲音乐的现状,已呈现出困顿低迷状态。从音乐本身来说,尚未找到新的、较佳的表现形式,这不能不说是一个重要原因。一个令人迷惑的现象是:为何“乱云飞”等京剧样板戏音乐已经呈现出新的、成功的表现样式之后,戏曲音乐创作没有顺其自然的路径继续走下去?这是一个耐人寻味的问题。我们知道,上个世纪 80 年代,正值作曲界“新潮音乐”创作的盛行期,在笔者看来,人们在“文革”后大量引进、效仿西方现代音乐技法力求创新的同时,“顾此失彼”地淡化了对本土样板戏音乐成功经验的探索与总结,追求时尚的全新探索反而导致对自身传统、历史经验的漠视,一定程度上人为地阻断了戏曲音乐发展规律的自然延伸,从而留下了令人惋惜的遗憾与痛心疾首的经验教训。这些问题,恐怕更值得重新思考。诚然,从外部环境看,“文革”后我国音乐艺术的发展脱离了样板戏“一枝独秀”的贫瘠荒原,呈现出各种音乐品种“百花齐放”的繁盛局面,创作界、接受群的关注点已大大扩展,使得戏

曲的原有领地大为萎缩;新时期社会、经济形势迅速发展,是否也在一定程度上导致了以表现戏剧性、矛盾冲突为能事的戏曲创作失去了原有的社会生活基础?如此等等,大概都不能不说是当今戏曲及其音乐发展停滞不前的其他原因所在——对此,我们固然无能为力,但纵有再多的理由,都不能作为我们袖手旁观、循身隐匿的托词——从戏曲音乐自身内部着眼,探寻戏曲音乐发展的自身规律,从而更加清醒、自觉地在理论与实践寻得新的契机,无疑是我们音乐理论研究者与实践家们责无旁贷的己任。时至今日,我们应反身自问:我们干了什么?我们该干什么?我们能干什么?这些问题,除了我们自己,谁也不能回答。

作者附言:本文系广东省哲学社会科学“十一五”规划 2007 年度学科共建项目“中国音乐形态与文化生态关系研究”的成果之一,批准文号 07GR01。

作者单位:华南师范大学音乐学院