

# 西方作曲技术 在京剧现代戏创作中的实践与运用

文/田春明

**摘要：**西方作曲技术理论在京剧现代戏创作中的实践与运用，早先出现在建国初期，真正意义上的创作运用是在六四年后，以及文革十年中，其代表作《红灯记》《智取威虎山》等八个样板戏。其后京剧现代戏《海港》《杜鹃山》《红色娘子军》更是在八个样板戏的基础上有所突破，这种结果的形成与当时的历史背景密不可分，由于专业院团的作曲家，指挥家和戏曲表演艺术家的联手，形成了一种前所未有的创作模式与状态，这种模式应用至今。

**关键词：**调式中的重音 稳定音级 伴奏模式

西方作曲技术理论在京剧现代戏创作中的实践与运用体现在——旋律上保持原京剧音乐，特别是唱腔中原型旋律线条的基础上，根据唱词的需要，把握整体唱腔的，起/承/转/和/和3/4的黄金面。在拖腔中运用长音环绕，加乐队点壮式的板式结构伴奏模式，并合理安排调性和调式中的重音，稳定音级和转调等手法。在唱腔起板、过门，运用西方作曲技术中的旋律点与线相结合，并且以完全西洋交响化的形式出现。

在全剧中着重音乐的形象化，运用西方作曲技术主题贯穿，展开，对比，再现等技术手段。在音响结构上特别是配器技术上，由于西洋管弦乐队的介入，极大丰富了唱腔和音乐的表现力，完全摆脱了传统戏曲中单调，音响单一的状态，使唱腔、音乐，有了层次感和立体感。采用脱腔保调这种新的伴奏模式至不影响演员唱腔的表现又发挥了交响乐队的作用。

本文将对京剧现代戏红灯记第五场李铁梅唱段《做人要做这样的人》、第七场《仇恨入心要发芽》、智取威虎山第三场常宝唱段《只盼着深山出太阳》作音乐作曲技术和唱腔曲式结构分析。

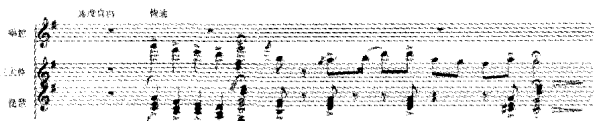


## 一、第五场李铁梅唱段《做人要做这样的人》

西皮散板过门，由双簧与单簧管八度叠置奏出，中提、大提长音和声。琵琶、大阮爬音由疏到密渐进入小提1小提2由弦乐组保持背景和声，在唱词（灯）的拖腔后，由三大件京胡、京二、京月琴和琵琶、长笛、单簧奏出过门这种混合式的八度，长笛十三大件、单簧十琵琶的八度，使尖噪的音响得到软化，从进入原板开始基本由弦乐跟腔到唱词（险）后，由于节奏的变化，这时弦乐的拨奏简化突出了三大件，而后的过门由乐队长笛单簧引入乐队全奏式，这种三大件与乐队的交替对比，乐队织体层的逐渐加厚，突出了本剧种的伴奏乐器，又形成了与管弦乐队的音色音响变化。更关键是为了唱词和剧情的需要，唱词（为的是救中国救穷人）这是全唱段的核心，这时的乐队不但是全奏式，而且织体层的密集与加厚音区拉宽，小提1跟腔八度，琵琶、大阮、长笛、双簧、单簧双八度，全乐队在包着唱腔形成音响上的高潮，而后由于唱腔旋律的下行从唱词（我想到）旋律基于平稳，这时小提1、2跟腔琵琶、大阮、中提分解和弦进行大提琴低音提琴、每小节重拍的拨奏，和前面的全奏式形成了鲜明的对比，在这里京剧乐器三大件并未跟腔这和传统的京剧形成了极大的差别，完全突破了传统戏曲的伴奏模式。最后在全唱腔的结束句中由于是散板拖腔在唱词（八百斤）乐队采用板鼓式节奏结束全唱段。

## 二、李铁梅唱腔（仇恨入心要发芽）

板式结构，前奏，西皮导板，快三眼，二六，快板，散板。



西皮过门快A，升F、E、D，四个短促的强奏下行音型气口，G长音到B气口，A旋律到A气口，G长音引入唱词。用气口分断的简短三组音型中，第一组，从A到D纯五度下行。第二组，从G到B小六度下行。第三组，在A音上环绕进入G音。从节奏上这种

短长的结合，从旋律走向下五下六的进行，表现出李铁梅仇恨的心情动态，可以看出G是这段的主音，但从四组旋律中的和声因素，第一组属功能。第二组不稳定的主功能。第三组属功能。第四组完全稳定的主功能。虽然等二组落在主音上为什么是不稳定，这是由于节奏律动所宪制。

配器手法：乐器使用上，开头四个音由乐队全奏式，弦乐组小提1双音，2提三音，中提三音，大提双音和声木管组双八度，长笛十双簧，单簧十大管，铜管组双八度，小号十园号十长号，这种强有力的全奏支撑着旋律的展开进行，下句由弦乐组和京剧三大件旋律引出旋律并和前句形成对比。这种丰满强烈的音响表现出铁仇恨的情感。

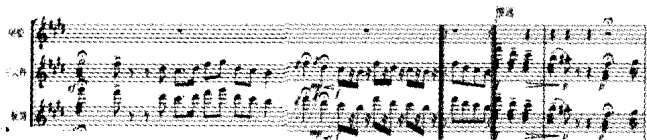
从唱词（提起敌寇）乐队振音和声，紧接木管组三十六分音的爬音过门全奏，唱词（心肺炸）乐队弦乐与京三大件和民乐，采用强点节奏进入拖腔，引入乐队的渐强全奏接打击乐，京剧锣鼓点进入唱腔。简单的七个唱词，但在乐队和声布局织体层的厚薄作了精心的安排，和声从属到下主六级，织体从薄厚，薄厚，从织体律动上采用添置法，点线结合，突出了唱腔又兼顾了乐队的作用，得到了很好的音响效果。

进入节奏2/4快速过门，由乐队全奏式奏出，从唱词（强忍）快三眼，乐队基本是跟腔随音，弦乐跟腔，在长音和过门时，木管铜管添充鼓点式的节奏，这样突出了唱腔旋律又和乐队形成了对比，进入唱词（咬住仇）二六由于速度的加快乐队是点状式的伴奏模式，二对一每小节一个重音，进入快板，除弦乐小提1，2随音重音外，乐队有规律地五小节，三小节，四小节添充音型进入快板，由于更快的1/4速度，添充节奏的音型逐渐紧缩，由间断性的五小节，三小节，变成一小节，最后完全跟腔点状式的重音全奏式结束全曲。从板式结构散板，快三眼，二六，快板，散板，从慢到中快，到快，更快。慢这种节奏律动乐器的使用，也是遵循这个法则。包括织体采用了厚、薄、梳、密的交替，并在乐器分配上基本是京剧三大件和民族乐器，管弦乐队的弦乐跟腔跟随音，木管组、铜管组作过门的全奏和添充声部，这种安排，至突出了唱腔旋律，又发挥了管弦乐队的立体音响效果。在（仇）唱腔中，民族乐器唢呐的大段跟腔应用

的合理到位因，哨呐的音色特点，演奏技术和表现力，正符合该唱腔的情感要求。

### 三、智取威虎山第三场常宝唱段《只盼着深山出太阳》

#### 曲式结构分析



前奏、过门、反二黄导板，快三眼，原板慢一倍，垛板。

调式调性 (1) 前奏B徵调、(2) 过门反二黄导板、从词(八年至降)E宫、(3) 过门羽调式、(4) 快三眼从词(座三至娘)拖腔宫羽微游移、(5) 从词(夹至身亡)E宫、(6) E宫、(7) E宫、(8) 宫徵、(9) 原板快一倍宫羽游移、(10) E宫、(11) 垛板E宫微游移、(12) E宫、(13) B徵E宫。

常宝念白(爹……)音乐在升G长音，停顿在升F，这种人声与乐队摇相呼应，是戏曲音乐常用的表现手段。音乐开始音是E宫的角音，与念白的落音相接，由于这个因素，音乐开始并没有采用主和弦，而是属音上的重属和弦，京剧三大件、板胡、琵琶、笙、西洋木管组和弦乐组的全奏式强奏，把常宝八年来的苦诉离别的心情，渲染到了一定程度，这种表现形式，在传统戏曲中近似乎叫板。

第二小句是弱起节奏，是常宝哭泣中的述说情景，紧接乐队再次在升F升D上的长音全奏，使常宝悲痛愤怒的情绪再次暴发，而后由弦乐组与三大件、民乐、由慢渐快的固定音形，这是戏曲音乐中所固有的一种模式。作为演员表演的背景音乐4小句是前面音型的拉长，升F、升D、升C、B、升A的下行音阶，完全融入采用了梆子腔体系中的哭腔旋律，并停在B徵音上，引入反二黄导板过门。从唱词开始1(八年前)2(风雪夜)3(大祸)4(从天降)1(八)从E宫宫音开始落到微音。2(风)从微音开始落到角音。3(大)从角

音开始落到微音。4(从)从微音开始落到E宫。图表宫—微，微—角，角—微，微—宫。从上看出这四句中，每一后句的开始音是前句的落音，这是戏曲唱腔中所固有的规律性但在节奏律动和句子的长短，句与句之间的休止上，创作者作了精心的设计和巧妙的安排，第一，二句句长度基本相等，第三句短，第四句更短，一拍气口，然后节奏拉长，旋律进行的方向1下行2再下行3上行4再上行，在第一句后有三拍的乐队过门添充，第二句，乐队长时间的节奏反复，第三句，短休止，第四句更短，这种小句中的休止长短和气口的运用，是戏曲音乐散板中所特有的，区别于任何音乐的独道之处，休止的长短是依付于演员表达情绪的一个沿续点和充分表现演员表演的空间感，也是戏曲中的心板。这种旋律和节奏的连贯与停顿，是戏曲音乐中更为重要的表现形式和特点，也是有别于其它音乐的重要标记。

配器手法：弦乐组以和声背景式的长音，依托着唱腔进行，紧接引入乐队全奏式的快三眼过门，从唱词(座三雕)唱腔呈示出叙事性，较为传统的旋律，由于唱词的内容和演员表演情绪需要，乐队一般在过门中采用全奏式。固定板式中，乐队用背景和声，或分解式的支声，在较长的尾音，或散板拖腔中，添充板鼓式的和声织体，达到了脱腔保调效果。

以上对(红灯记)李铁梅唱段，和(智取威虎山)常宝唱段进行了作曲技术分析，但这并不能代表京剧音乐中整体的创作思维和技术运用，这只是戏曲音乐创作的一个点。以演员为主体和以演员为主要表现形式的戏曲音乐，在我国戏曲音乐中占据了主要位置，并形成了规模。戏曲音乐工作者，包括戏曲音乐作曲家和所谓的圈外作曲家，在苦苦的追求、探索戏曲音乐发展的新途径和新表现方式与内容。包括作曲大师郭文景2011教育部专项音乐会非物质文化遗产与原生态专场音乐会中提到，(以往作曲家总是把戏曲或原生态民歌中的一些片段或素材，拿来按照西洋作曲逻辑思维进行创作，而今天我们完全是一种原始版的曲目演员按照最传统的方法进行演唱和演奏要求作曲家照这种模式进行创作配器)这给我们特别是戏曲音乐创作者提出了一个新的指向，老戏新装。怎样用西洋作曲技术为传统戏曲服务也有待于作曲家共同探索。■