

学校代码: 10200
分类号: J6

研究生学号: 10200200820979
密 级: 无



东北师范大学

硕士学位论文

钢琴伴唱《红灯记》中三首唱段的和声研究

A study of harmony from the three excerpts of the Piano

accompaniment Red Lantern

作者: 周明尧

指导教师: 王日昌 副教授
学科专业: 音乐学
研究方向: 和声理论与教学研究
学位类型: 学历硕士

东北师范大学学位评定委员会

2011 年 6 月

独 创 性 声 明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师指导下独立进行研究工作所取得的成果。据我所知，除了特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。对本人的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的说明。本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名： 周明亮 日期： 2011.6.9

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解东北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：东北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权东北师范大学可以将学位论文的全部或部分内内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编本学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名： 周明亮 指导教师签名： 王大为
日 期： 2011.6.9 日 期： 2011.6.9

学位论文作者毕业后去向：

工作单位： 长春师范学院

电话： 13504453395

通讯地址： 长春公路北线677号

邮编： 130000

摘 要

钢琴伴唱《红灯记》创作于文化大革命时期，是殷承宗等艺术家们为了挽救钢琴艺术所面临的生存危机，在这种特殊的历史背景和文化环境中所创造出的全新艺术形式，至今广为流传。它是在样板戏京剧《红灯记》原唱腔的基础上，根据原剧跌宕起伏的剧情（中国共产党领导中国人民进行抗日武装斗争）在伴唱形式上加以改编的艺术作品，钢琴伴唱《红灯记》以唱腔旋律为主，在伴奏中巧妙地运用了钢琴织体、节奏、色彩等方面的特点，不断地与单声部的传统乐器相结合，使和声适应了京剧的唱腔，从而在艺术史上开辟了钢琴伴奏京剧的先河。又因其高度的艺术性、观赏性，尤其是符合当时政治宣传的需求，曾一度被奉为现代革命京剧，并与八大样板戏等高，成为文化大革命的典范，在文革期间红遍了祖国的大江南北。钢琴伴唱《红灯记》构建了西洋乐器之王与中国民族艺术之间的桥梁，不但融入了民族艺术的传统元素，还借鉴了欧洲古典和声理论、欧洲晚期浪漫派以及 19 世纪末俄罗斯民族乐派的特点，使传统艺术不断地推陈出新，与世界接轨。本文从钢琴伴唱《红灯记》的版本、内容等方面着笔，对作品的唱腔、和声进行了深入的分析，对作品所借鉴的和声风格、作品的理论意义及对现实的思考等方面问题进行了全面的探究。

关键词：钢琴伴唱《红灯记》的创作；和声分析；风格；唱腔；艺术价值

Abstract.

The Piano accompaniment *Red Lantern* was created during the period of cultural revolution. In this particular historical background and cultural environment the new art form was created by Yin Chengzong and other artists in order to save the surviving crisis of piano artistry and was widely circulated till now. It is formed on the basis of Model Peking opera *Red Lantern* and adapted on the accompaniment according to the original fluctuating plot (Communist Party of China led Chinese people an Anti-Japanese armed struggle). The Piano accompaniment *Red Lantern* is centered on the singing melody and applies piano texture 、 rhythm and color into the accompaniment. In addition it is combined with traditional monophonic instrument and adapted in the opera singing. Thus it opens the piano accompaniment opera. And due to its high artistic quality and appreciation, especially in accordance with the requirements of Political propaganda at that time, the Piano accompaniment *Red Lantern* has been once regarded as modern revolutionary opera which contours with the Eight Model Operas. It became a model and spread fast during the period of Cultural Revolution. The Piano accompaniment *Red Lantern* builds a bridge between the king of western musical instruments and Chinese folk art, in which not only traditional elements of the folk art but also the theory of European classical harmony, features of late European Romanticism and Russian folk music are taken in. It makes the traditional music art creative and connected with the world. This paper begins with version and content of the Piano accompaniment *Red Lantern* and analyses the vocal and harmony of this work. In addition it thoroughly explores the features of its harmonic style, the theoretical significance and the thinking of the reality.

Key words: creation of the Piano accompaniment *Red Lantern*, analysis of harmony, style, singing, artistic value

目 录

摘 要.....	I
Abstract.....	II
目 录.....	III
引 言.....	1
一、钢琴伴唱《红灯记》的诞生	2
(一) 钢琴伴唱《红灯记》诞生的社会环境	2
(二) 钢琴伴唱《红灯记》最初的三个版本	3
(三) 京剧《红灯记》的故事内容	4
1. 沈默君	5
2. 阿甲	5
3. 殷承宗	6
二、钢琴伴唱《红灯记》和声分析	8
(一) 作品分析	8
1. 李玉和的《红灯记》和声分析	8
2. 李铁梅的《红灯记》和声分析	12
3. 李奶奶的《红灯记》和声分析	14
(二) 作品和声配置的特点与运用	15
三、钢琴伴唱《红灯记》对多家和声风格的借鉴	18
(一) 作品所借鉴的和声风格	18
(二) 作品所借鉴其他作曲家的和声手法	20
四、钢琴伴唱《红灯记》唱腔与和声的关系	22
(一) 京剧唱腔种类介绍	22
1. 西皮	22
2. 二黄	22
(二) 唱腔分析	23
1. 李玉和的《红灯记》唱腔分析	23
2. 李铁梅的《红灯记》唱腔分析	25
3. 李奶奶的《红灯记》唱腔分析	26
(三) 如何让和声适应京剧唱腔	26
五、钢琴伴唱《红灯记》作品的理论意义和现实思考	29
(一) “洋为中用”的大胆创举	29
(二) 传统艺术的“推陈出新”	30

结 语..... 32

参考文献..... 33

后 记..... 36

引 言

《红灯记》是我国文革时期的八大样板戏之一，钢琴伴唱《红灯记》以妇孺皆知的同名作品样板戏《红灯记》的内容为依托，借鉴了欧洲古典和声理论，根据“清唱”的特点，对部分唱段的前奏和过门做了删、增处理，以唱腔旋律为主、钢琴伴唱为辅，巧妙地运用了织体与和声，达到了中西合璧的良好艺术效果，并且这种“洋为中用”的大胆创举，得到了中央领导人的高度赞许和人民群众的由衷喜爱。钢琴伴唱《红灯记》就在这样的历史环境下不断地成长起来，殷承宗等艺术家为了挽救中国文革时期濒临“生存危机”的钢琴音乐艺术，对钢琴伴奏《红灯记》版本增删数次，不断地进行了艺术创新，完成了这部钢琴与中国民族艺术的结晶——钢琴伴唱《红灯记》的创作。本文为了清晰地研究钢琴伴唱《红灯记》的和声音乐特点，在 12 首唱段中选出 3 首（《雄心壮志冲云天》、《仇恨入心要发芽》、《血债还要血来偿》）大家耳熟能详的、极具有音乐代表性和艺术价值的唱段，进行了音乐分析。

一、钢琴伴唱《红灯记》的诞生

（一）钢琴伴唱《红灯记》诞生的社会环境

1964年，我国政府为了使音乐能够更好地贴近于人民群众，更好地为人民服务，提出了音乐要走民族化、大众化、群众化的路线。但极左政治思潮却掀起了批判“封、资、修”、“大、洋、古”的热潮，认为西方音乐、包括用钢琴演奏的乐曲等均与中国民族化道路背道而驰，进而撤消了广大艺术院校的钢琴专业。从此，钢琴音乐的创作和演出在无形中步入了禁区。1966年5月，为期十年的“文化大革命”开始，这是中国近现代史上出现的一次史无前例的文化浩劫，它使得建国初期正处于初步繁荣阶段的中国钢琴音乐事业步入了相当长的停滞阶段。四人帮在“关于标题与无标题的音乐问题”中指出“资产阶级的标题音乐与无标题音乐，都是资产阶级夺取政权和巩固政权的舆论工具。”这就导致了在相当长的一段时间内，钢琴作为一种政治运动下的特殊“废品”被处理、查封，我们能听到的音乐只剩下了八大样板戏。为了搞出好的样板，打倒反动派，为了要让工农兵英雄形象牢牢地占领社会主义文艺舞台，在“旗手”江青的操纵下，一部《红灯记》红遍了全国，既有电影，又有京剧。然而钢琴音乐的声音则彻底从中国大地上绝响了。

中国钢琴音乐工作者们并没有退却，而是决心主动出击，他们想用实践证明：钢琴是能够“为工农兵服务”的，从而积极地在夹缝中寻求“合法”的创作途径和方式。1967年5月，全国人民为了纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表25周年，纷纷在各地组织了毛泽东思想宣传队，到社会上和基层进行宣传演出。殷承宗等钢琴音乐工作者抓住了机会，身穿绿军装，戴着红卫兵袖章，将一台钢琴搬到天安门广场，夜以继日地演奏毛主席语录歌和群众熟悉的曲目。当时在场的听众提出了能否用钢琴演奏京剧来为群众表演的要求，殷承宗接受了请求。他凭借自己对旋律的记忆和以前掌握的伴奏知识，连夜赶写了《沙家浜》中沙奶奶斥敌的一小段，而第二天的演出效果非常之好，受到了群众的由衷喜爱。经此不禁很大程度地引发了殷承宗的启迪，即把用民族乐队伴奏的京剧传统的表演风格，移植到了钢琴上，而钢琴又恰恰可以和中国音乐古典曲艺融为一体。这种独特艺术形式的创造为钢琴在中国的存活探索出了一条道路，也由此引发了钢琴伴唱《红灯记》的艺术创作。

1967年国庆节，殷承宗与刘长瑜用钢琴为京剧样板戏《红灯记》伴唱，引起了乐坛强烈的反响，并获得了中央领导的首肯与鼓励。这使殷承宗真正看到了钢琴音乐在中国存活的希望，他兴奋之余，仔细推敲了李玉和、李铁梅及李奶奶的所有台词、唱腔，细心钻研了京剧的韵味、锣鼓点的用法以及和钢琴的共通之处。1968年春，殷承宗完成了

钢琴伴唱《红灯记》中的八个唱段(李铁梅五段、李玉和三段)的创作,同年7月1日,在为庆祝中国共产党成立47周年而举办的文艺晚会上首演成功,并获得了中央的高度赞许,无产阶级文艺新品种——钢琴伴唱《红灯记》这个“洋为中用”的艺术新形式随即风行全国,成为了与八大样板戏齐名的文革文艺,钢琴也获得了“新生”。随后,殷承宗又在此基础上创作了李玉和与李奶奶的四个唱段,最终完成了《红灯记》十二个唱段的创作,揭开了人类文艺史上光辉灿烂的新篇章。此后这部作品还以电影等艺术形式展现在全国人民的眼前,使广大人民群众深入地了解了这种钢琴音乐的艺术形式。

(二) 钢琴伴唱《红灯记》最初的三个版本

钢琴伴唱《红灯记》的乐谱在“文革”期间有前后三个版本,艺术家们综合考虑伴奏形式、演奏方法、唱腔设计、情绪表达、声韵念白等多方面的因素,不断地对部分旋律片段进行调整;对唱词、演奏法以及唱段的名称,使用的装饰音、休止符都做了适当的改动,响应了当时的政治大气候,迎来了社会主义艺术舞台上百花争妍的无限春光。现行的钢琴伴唱《红灯记》采用的是1970年的版本,包括《都有一颗红亮的心》、《做人要做这样的人》、《穷人的孩子早当家》、《天下事难不倒共产党员》、《浑身是胆雄赳赳》、《学你爹心红胆壮志如钢》、《血债还要血来偿》、《打不尽豺狼决不下战场》、《光辉照儿永向前》、《仇恨入心要发芽》、《党教儿做一个刚强铁汉》、《雄心壮志冲云天》十二个乐章,是故事中三位主角——李玉和、李奶奶和李铁梅的唱段。

一版是1968年钢琴伴唱《红灯记》的首演版,依据的唱腔是1970年5月京剧《红灯记》定稿本前未加入中西混合乐队的演出本。我们根据1969年中央新闻纪录电影制片厂摄制的彩色记录片可知:《雄心壮志冲云天》等唱段的钢琴间奏中,没有现行版本中听到的《大刀进行曲》和《东方红》。现行钢琴伴唱《红灯记》版本《做人要做这样的人》中的第三、四句唱词是“为什么爹爹、表叔不怕担风险?”而首演版的唱词是“我看到,爹爹不怕担风险,表叔甘愿流血牺牲,他们到底为什么?”^①首演版的艺术风格自然和谐,体现了艺术工作者们的本真艺术才华,不同于被江青改动过的1970年版本。二版1970年版本,所依据的唱腔是京剧《红灯记》1970年5月定稿本,音响与次年八一电影制片厂摄制的钢琴伴唱《红灯记》相同。作品依据江青的“座谈纪要”对首演版剧中角色和情节做了相应的改动,首演版中传送密电码的交通员是受了重伤,在把密电码交给了李玉和后,壮烈牺牲;而1970年版本中的交通员则改成跳火车后摔晕了,被救醒后的他逐级传递地把密电码安全交给了下一站的李玉和。新版的钢琴伴唱《红灯记》增加了李玉和的新唱段《天下事难不倒共产党员》,对李铁梅的唱段《作人要作这样的人》也有所改动。在李玉和《雄心壮志冲云天》等唱段的钢琴间奏和过门中,增加了慷慨激昂的《大刀进行曲》,突出了李玉和壮志昂扬、气冲云天的革命英雄主义形象,并以《大刀进行曲》的音调作为全剧的主题音乐,该曲调在全剧音乐中多次出现,贯穿始终;在

^①戴嘉枋《论京剧“样板戏”的音乐改革(下)》[J]黄钟(中国·武汉音乐学院学报),2002.04.

间奏及结尾处增加、并两次使用了民间音调《东方红》，表达了李玉和对战争胜利的渴望和信心，为接下来“百花吐艳”的壮丽景象作了铺垫，也使得观众更易了解作品的时代背景和体会作品的时代精神。这种“贴标签”式的音乐手法是样板戏年代重要的创作手法之一。

三版钢琴伴唱《红灯记》是中央乐团、中国京剧院集体的创作，乐谱是1972年9月由人民文学出版社所出版的。其中，殷承宗将钢琴伴唱《红灯记》中的《雄心壮志冲云天》、《做人要做这样的人》两个唱段改写成了钢琴独奏曲，并正式出版了钢琴谱。1972年中央新闻电影纪录制片厂又拍摄了钢琴伴唱《红灯记》，与革命交响音乐《沙家浜》和钢琴协奏曲《黄河》一起合成了一部独特的艺术影片。

（三）京剧《红灯记》的故事内容

阿甲的京剧《红灯记》剧本，来源于罗静、沈默君联合创作的电影文学剧本《自有后来人》（又名《红灯志》）。《红灯记》的编写，坚决遵循了伟大领袖毛泽东同志关于“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”的教诲，面对每一个具体的艺术处理等方面的问题，都做到了精益求精，既坚持了毛泽东思想，又充分发挥了京剧的特点。

在“二七”大罢工运动中，中共地下党员、无产阶级的革命英雄李玉和与饱经风霜，沉着坚定，富有革命斗争经验的革命母亲李奶奶、十七岁的无产阶级革命事业接班人李铁梅，祖孙三代结成了一个革命战斗的家庭。故事发生在抗日战争时期，游击队同志们在山区进行抗日斗争，为了能与中国共产党党组织取得联络，急需要一份秘密电报的电码。而《红灯记》全剧主要讲述的就是李玉和一家三代人先后与日寇进行不屈不挠的斗争，并最终胜利完成转送密电码任务的故事。而贯穿全剧的“红灯”既是战斗的信号，又是革命胜利的象征。

开篇是李玉和接受了上级党组织向柏山游击队转送密电码的任务，而在粥铺转送密电码不成后，却被日本法西斯宪兵队长鸠山识穿了王连举的掩护举动。王连举被捕后不堪酷刑，便招供叛变，遂李玉和被捕。鸠山软硬兼施逼李玉和交出密电码，他大智大勇、坚贞不屈。李奶奶见状当即向李铁梅痛说革命家史，并告之红灯是联络信物，阶级仇，民族恨，将铁梅心中的革命火种燃烧起来。随即祖孙三人都被鸠山抓到了宪兵队，审讯未果后共赴刑场。鸠山为了截取密电码，妄想以骨肉分离、杀害亲人的残忍行径和陪绑的方式威逼铁梅。李玉和、李奶奶的牺牲，使铁梅对敌人的刻骨仇恨达到了极点，她继承先辈遗志，顽强地与敌人做斗争，终于在党组织的领导下，在群众的帮助下，胜利地完成了传送密电码的革命任务。

（四）与钢琴伴唱《红灯记》作品问世有关的三个人

这部伟大的作品，之所以能够经久不衰，得到广大人民群众的认可，成为一部经典

名作，与下面三位有着重要关系，正是由于他们对艺术的追求和对真理的坚持，造就了这部伟大的作品。

1. 沈默君

沈默君（1924 年-2009 年），笔名迟雨，男，生于江苏常州，中共党员，中国电影剧作家，国家一级编剧。小时候就对艺术有着浓厚的兴趣，他文化虽然不高，但善于编写故事，能精确地描述人物的特点，熟悉“戏路子”。创作了中篇小说《孙颜秀》、《飞越东海》、《小号兵》和《锄奸记》等作品。1957 年沈默君被错划为右派，发配到黑龙江，在一所乡村中学教书。1961 年到长影厂任编剧，先后创作了我军第一部史诗般的电影文学剧本《南征北战》、电影文学剧本《渡江侦察记》、《海魂》、《自有后来人》、《孙中山与宋庆龄》、《孙中山广州蒙难记》等多部电影剧本。在创作上，沈默君主要取材于他所熟悉或亲身参加过的部队战斗生活，贯穿着革命英雄主义和爱国主义的红线，他始终坚持着从生活实际出发的现实主义艺术道路，坚持着现实主义与浪漫主义相结合的创作方法，他的作品都具有戏剧性很强的故事情节和构思巧妙的矛盾冲突，保持着行云流水，基调明亮的风格。

电影剧本《自有后来人》，又名《红灯志》，是 1962 年沈默君受戏曲《赵氏孤儿》的启发，构思的关于“李玉和一家祖孙三代人‘都很亲、又不是亲’”的故事。创作历时 9 个月，他和罗国士（化名罗静）五易其稿，电影剧本《自有后来人》才最终截稿，并于 1963 年在全国上映，广受观众的好评。电影剧本《自有后来人》也为由中国京剧院编导阿甲改编的现代京剧《红灯记》提供了蓝本。

文化大革命期间，江青集团看中了沈默君的电影剧本《革命自有后来人》，并组织人马将其改名为我们现在熟知的《红灯记》，这也成为了“旗手”的一大功绩。

随着“四人帮”的垮台，和党的十一届三中全会胜利召开，沈默君历时 20 余年的冤案终于于 1979 年获得彻底平反！沈默君复出，推出了唯一一部富含革命现实主义的古装历史影片《台岛遗恨》后，搁笔告别文坛。

2. 阿甲

阿甲（1907 年-1994 年），男，戏曲导演兼理论家，原名符镇宝。历任文化部艺术处副处长、中国戏曲研究院副院长、中国京剧院总导演、副院长，中国剧协第一届常务理事，第二、三、四届副主席等职，是六届全国政协委员。生于江苏省一书香世家，人称“十灵童”，从小多才多艺，酷爱京剧，勤学苦练，曾师从学贯中西的怀舟和尚，抗战爆发后，奔赴延安参加革命，考入鲁迅艺术学院美术系，不久加入到鲁迅艺术学院成立的一个旧剧研究班，研究如何改造旧剧，并决心从事艺术工作，为革命事业服务，也为后来的鲁迅艺术学院平（京）剧团和延安平（京）剧研究院打下了基础，是时使用艺名“阿甲”。一次在延安的欢迎会上，阿甲用京剧的“流水板”演唱贺绿汀创作的《游击队员之歌》，形式独特，广受好评，因此他被调进了鲁艺实验剧团所属的平剧（京剧）

研究班。1938年在延安与江青联袂出演过京剧《打渔杀家》，倍受毛主席的喜爱，阿甲被延安的老同志称为“中国共产党研究京剧的头牌创始人”。1942年，毛泽东主席在延安文艺座谈会上的重要讲话，使阿甲认识到文艺工作得重要性，他的戏剧观从此发生了很大的改变。后来阿甲担任了延安“鲁艺平剧研究团”团长，经常组织演员们深入到部队、学校、机关、农村和战斗第一线去演出，受到了工农兵的热烈欢迎。新中国成立后，阿甲到北京中央戏剧学院导演干部培训班进行学习，向列斯里学习导演专业。他不但做导演、演员，还常做编剧，曾参加过现代京剧《松林恨》和《夜袭飞机场》等的演出；

在阿甲的努力下，一批现代京剧被首次搬上了首都的京剧舞台。1964年阿甲和翁偶虹为了能参加京剧现代戏观摩演出而赶排出《红灯记》，阿甲担任导演，著名京剧演员李少春、高玉倩、刘长瑜、袁世海担任主演。从剧本到演员，阿甲在《红灯记》上花费了大量的精力终于在剧组所有人员的共同努力下完成了现代京戏《红灯记》的编排。阿甲改编的现代京剧《红灯记》被称为是“京剧表现现实生活的里程碑”，广受人民群众的欢迎，引发了全国各种各样的《红灯记》热潮，并引起了党和国家领导人的高度重视和肯定。他努力地发掘着中国传统京剧中的精华，并尝试着与现实生活相联系，了解国情、党史，坚持“推陈出新”，不断反映中华民族所关注的焦点，努力探求中国京剧艺术新的发展道路。

1964年编导的现代京剧《红灯记》公演获得了巨大成功。阿甲认为：“生活，是艺术的泉源，艺术自然不能违反生活的真实；但艺术反映生活，不可能不通过它自己的特殊形式，因而也不可能不产生自己的特点”。^①阿甲是一位终身从事京剧、现代戏剧改革的中国京剧艺术大师，在饱受了文革的迫害后，阿甲的艺术精力依然旺盛，在80年代，他还成功地指导了《烂柯山》、《李慧娘》等剧目，在中国现代艺术史上成绩斐然。他提倡的“戏曲的双重体验与双重表现”的艺术理论至今仍在戏曲界有很大的影响。

3. 殷承宗

殷承宗（1941年-），男，“文化大革命”期间曾名“殷诚忠”。中国音乐家、钢琴演奏家、作曲家。1941年出生于“钢琴之乡”福建省厦门鼓浪屿，从小极具艺术天赋，聪敏好学，9岁开办个人独奏音乐会，13岁考入上海音乐学院附中键盘科，19岁出国留学，1965年毕业于中央音乐学院，到中国中央乐团担任首席钢琴演奏家。他曾前后师从数位前苏联著名钢琴家，先后夺得第七届世界青年联欢节钢琴比赛冠军、第二届柴可夫斯基国际钢琴比赛亚军。1954年到1963年这9年殷承宗在俄罗斯接受系统的俄罗斯学派的音乐学习，俄罗斯学派重视音乐表现这一点对殷承宗日后的创作产生了很大的影响。殷承宗创作的钢琴伴唱《红灯记》中就借鉴了拉赫玛尼若夫的《c小调第二钢琴协奏曲》。殷承宗致力于钢琴音乐中国化，他的音乐创作多偏向民族，旋律多取自中国传统音乐曲调，但是又不被传统的民族音乐形式所束缚。他创作并演奏了钢琴协奏曲《黄河》以及

^① 阿甲《生活的真实和戏曲表演艺术的真实》[A].阿甲.《阿甲戏曲表演论集》[C].北京：中国戏剧出版社,1962,121.

钢琴伴唱《红灯记》，在和声上和音乐织体上，大胆地借鉴了西方古典音乐理论手法，使得听众既能够体会到中国传统音乐的优美旋律，又能够享受到西方丰富多变的和声色彩，从而一时声名鹊起，享誉乐坛。殷承宗钢琴伴唱《红灯记》这一中西合璧的艺术创举，不但受到了中央的首肯与表扬，还挽救了钢琴等西洋乐器在中国的生存危机。正如殷承宗在接受采访时所说的，当时之所以改编钢琴伴唱《红灯记》，其实是“为了给钢琴找出路”^①。殷承宗所创作的钢琴协奏曲《黄河》是以冼星海作品《黄河大合唱》为蓝本的，是迄今为止中国最重要的、在世界范围内演奏做多、传播最广的钢琴作品。

由于文化大革命时期特殊的历史条件，1975年钢琴伴唱《红灯记》最后一次演出后停演，1976年文革结束后，殷承宗被作为“中央乐团‘四人帮’的代表”接受审查。他并没有因此消沉，反而与写作组一起创作出了《十面埋伏》、《春江花月夜》、《三六》、《平湖秋月》、《梅花三弄》、《百鸟朝凤》等钢琴作品。1983年殷承宗远赴美国，并与很多世界顶级的乐团和指挥家合作，多次举办了个人音乐会，被《纽约时报》称为“中国最优秀的音乐家”。1997年6月，殷承宗在美国首次公演了钢琴伴唱《红灯记》，并圆满地落下了帷幕。2001年殷承宗创作的钢琴伴唱《红灯记》在中国北京中山音乐厅首次复演成功，随后，祖国大地上绝响了20余载的钢琴伴唱《红灯记》的乐章大放异彩，《红灯记》还被翻译成英语等版本在世界各地演出，这使我们有幸再次欣赏到了穿越时空的“红色经典”，也向世人证明了殷承宗的钢琴伴唱《红灯记》经受住了时间的考验。

目前，年逾古稀的殷承宗仍在他终生挚爱的音乐事业上继续奋斗，现任美国克利夫兰音乐学院驻院演奏家。而由他主持并作为创作者之一的钢琴协奏曲《黄河》是迄今为止世界上传播最广、被演奏次数最多的中国钢琴作品；他创作的钢琴伴唱《红灯记》是中国音乐与戏曲史上的一支奇葩。

^① 刘小龙 《钢琴是我的事业——著名钢琴家殷承宗访谈录》[J].钢琴艺术,2003.01.

二、钢琴伴唱《红灯记》和声分析

（一）作品分析

1.李玉和的《红灯记》和声分析

《雄心壮志冲云天》是钢琴伴唱《红灯记》中李玉和走向刑场时的唱段，运用了丰富的伴奏织体，柱式和弦、震音、连音、模进手法的大量使用，丰富了京剧音乐的表现力，起到了渲染气氛的作用。在《雄心壮志冲云天》中，钢琴的伴奏庄严雄伟、坚定有力，表现出了李玉和英勇不屈的革命形象。下谱为《雄心壮志冲云天》的部分前奏。



钢琴以高昂雄壮的曲调创作了此段由弱渐强的前奏，在木管和铜管乐器的强奏中引出全体乐器的强奏，以音响共鸣的方式弹奏出了饱满的音符，前面七小节都是正常的三和弦的上行，虽然质朴去表现了主人公昂扬向上的革命精神。紧接着增三和弦的运用，以及突然钢琴的震音演奏。这种和弦增和弦外扩特性加上交响乐队的宏大气氛，表现出了李玉和气势冲天的雄心壮志、视死如归的英雄气概。

导板前的钢琴引奏为整支唱段奠定了庄严而肃穆的基调。引奏以铜管乐器为先导，然后配以悲壮的钢琴伴奏，接着进入以三大件为主的快节奏中，大量和弦穿插其中。这些不和谐的七和弦对观众构成了强烈的刺激感，同时这些不协和和弦的反复运用，在李玉和尚未登场开口之前，先烘托出革命形势的危急、敌恶势力猖狂的气氛，为刻画李玉和大义凛然的革命英雄形象作了强有力的渲染。和之前的版本相比，这一部分钢琴伴奏的前奏在开始的地方节奏有所放宽，而增加的4个小节的沉重和弦，这种大三和弦与小三和弦的交替使用，也更有利于营造出英雄将赴刑场的悲壮气氛。之后再加上弹奏力度的由弱变强，左手弹奏的快速和弦，双手弹奏的上行分解和弦以及不协和和弦的一再重复，反复的在升五级音上构置七和弦，造成紧张的气氛，反复的重奏最后级近到六级和弦，为了带出唱腔的正义之声。先声夺人，体现了李玉和作为英雄坚定不移的革命斗志和大义凛然的革命正气。

1到8小节中，刚劲有力、沉着稳健的和弦由远及近、由弱渐强，伴奏织体是全音符大三和弦的连接，和弦的弹奏触键深而厚，随着力度符号的变化，身体力量的不断加

进、曲调线的不断上升，左手低沉的单音和八度音程使音乐隐隐透着肃穆，在紧张的和弦震音中，放佛扩散出无穷的威力，为坚定的快板做好充分的准备。^①随着曲调线的不断上扬，演奏者的弹奏力量不断增加，使得这一段的和弦震音紧张而又悲壮。承接其后的快板响亮有力，配以钢琴旋律由低音区向高音区迈进，与前面的音乐共同构成《雄心壮志冲云霄》的前奏。随后一连串属七和弦及其转位，打开监狱门般的震音引出唱腔。在 25 至 27 小节出现了离调上的导七和弦，在第 37 小节中出现了重属导七和弦，这两个和弦使音乐强烈而紧张，展现了抗战时期白色恐怖的政治气候。



《雄心壮志冲云霄》的整个前奏部分，运用钢琴、和声、伴奏织体等多种形式，气势悲壮而肃穆。中间部分“不怕他乱咬乱攀”一句，双手齐奏，充满力量。同时在旋律音上构建铿锵的三和弦、八度音程来表现出李玉和对叛徒的憎恶，而后到“我母亲我女儿和我一样肝胆”的时候，右手柔和地弹奏为唱腔伴唱，左手则用半连音形式的主属功能族的分解和弦琶音，和弦虽然平实，但是确能表现出在坚定的忠诚下包涵的亲情。两句形成鲜明的对比，在表现出李玉和对敌人憎恨的同时，也表现出对亲人的热爱，在烘托李玉和大义凛然的革命英雄形象同时，也生动地表现当时革命环境的险恶。



^① 葛慧《钢琴伴唱<红灯记>的演奏研究——李玉和唱段的演奏研究》[J].音乐生活, 2008,09.

气势磅礴的主题音乐《大刀进行曲》由极具穿透力与表现力的铜管组乐器强力度奏出，继而木管组、弦乐组与民乐应声而和，十六分音符的快速机动、附点节奏的强力行进、交响乐与中国民族乐器的有机结合，生动地展现出了一幅宏伟、壮观的战斗序曲图画；采用了模进、华彩的手法，十六分音符有顿促感的弹奏和旋律起伏细致的模进，揭示了李玉和革命必胜的信念。

《大刀进行曲》旋律过后，钢琴左手连续向上演奏与右手相同和弦的转位，右手演奏由慢至快的同音六级七和弦，将情绪推向高潮。“出监”的拖腔尾音中终止在属音 xi 上，音高也随之明显向上，为后面唱腔旋律的发展提供了动力。



作曲家运用大量的震音与双手八度音程，突出了李玉和赴刑场的大义凛然，大量的上行琶音和不断重复的柱式和弦，烘托出了李玉和展望新中国“百花吐艳”的景象。从第六句至第十二句，每一句唱腔都作了不同力度的处理，展现了人民英雄李玉和丰富的感情变化。一段过门后，引出了贯穿全乐章的《东方红》，钢琴右手用强有力的大和弦、颤音的手法演奏旋律，表达了英雄对战争胜利的渴望和信心；左手辅以流畅的琶音，宽广深情地主和弦的分解和弦，为接下来的“百花吐艳”作了很好的铺垫。



原板的进入建立在 E 宫调式上, 左手织体为三级分解和弦的类型。并带有补充性质, 与演唱的旋律线条相呼应, 钢琴织体的表现做到完美补充。低声部梆子简单节奏的敲击带有模仿管弦乐队低音鼓的特色。



钢琴伴奏在这段垛板中使用了柱式和弦和重音符, 八度音的使用加强的音乐情感的表现与表达。带有一种坚定的口气, 情绪渐快, 音乐逐步推向高潮。

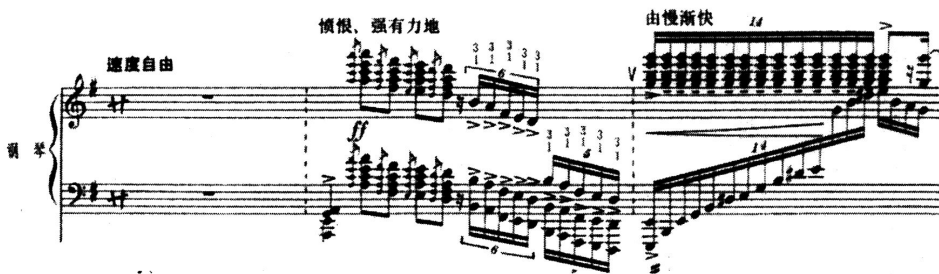
钢琴用“反复式”、“加花式”包腔演奏“想到此信心增斗志更坚”, 以有力的和声对音符做出节奏性的处理, 此处多用主和弦的各种演奏表达方式, 表达了李玉和坚强的意志极其为革命奋斗终身的信念。



2. 李铁梅的《红灯记》和声分析

《仇恨入心要发芽》是钢琴伴唱《红灯记》中李铁梅的唱段，描写了她失去亲人后的悲痛和对敌人的憎恨。钢琴在前奏中速度自由，时快时慢，愤恨而有力的触键表达了主人公李铁梅投身抗战事业的高涨情绪。为了塑造李铁梅“已经成为了坚定的革命战士”这一形象，钢琴从头至尾都运用了较强的力度，和弦震音、快速上行的音阶、琶音、滑音和连奏等钢琴的演奏技巧与传统乐器的唢呐、“三大件”等的伴奏交相辉映。

在《仇恨入心要发芽》的前奏中，为表达铁梅澎湃的情绪，在锣鼓后的两个乐逗之间，钢琴织体插入了一个由十六分音符的五连音、六连音构成的下行双八度琶音，继而加速、力度逐步增强、以高音小七和弦与十四连音的上行琶音同步敲击的过渡乐句^①，强有力地表达了她难以遏制的愤恨，引出唱腔。《仇恨入心要发芽》中的李铁梅唱腔部分，唢呐从头到尾与“三大件”的旋律同步参与构成伴奏，使用了连奏、滑音、震音等演奏技巧，以嘹亮的音色表现出李铁梅对敌人的痛恨之情。



我们来看一下《仇恨入心要发芽》中的一句唱词“提起敌寇心肺炸”的乐谱：

^① 滕杰《钢琴伴唱<红灯记>初探》天津音乐学院，2007。



其中前面的前奏结束在主音上的震音，引出唱腔。首先是在旋律音上构置三和弦，振奋人心。“寇”字音落在了属和弦上，为了加强这个功能，紧接着是属和弦的琶音上行，表达了对敌寇的愤怒。在“心肺炸”处，后两拍看似运用了相同的和弦，但是在“炸”处，和弦上增加了一个变音，这个和弦造成了紧张和愤怒的音响效果。表现了铁梅对敌寇的憎恶！

该选段的钢琴伴奏选取了连续的震音和快速跑动的琶音，生动而形象地表达了铁梅对日寇的刻骨仇恨。

《仇恨入心要发芽》的第 37 小节的部分乐谱：



此时的和声配置为 I—II⁶—V₇，整个低音提琴因为第二个和弦采用了 II 四六和弦，使得低音变成了“la”，从而奏出的旋律为“do-la-sol-mi”，这种和弦强化低音，同时也使地《红灯记》更具民族特色。

3.李奶奶的《红灯记》和声分析

李奶奶是李玉和的母亲，拥护党的领导，对日本侵略者深恶痛绝。《血债还要血来偿》是钢琴伴唱《红灯记》中李奶奶的唱段，讲述了李奶奶向铁梅诉说革命家史，教育铁梅要有顽强革命的精神，并坚决为其父母报仇的决心。唱段以李奶奶的念白“铁梅，挺起来！听奶奶说！”展开乐章，过门由强拍进入，高声部由调式的六级音级开始，低声部由调式二级音进行，强奏三下，中间音为经过音程，这样的安排使得音乐充满张力。在第6小节音乐进入唱腔部分时，伴奏方式大量运用低音加音程或和弦的方式，但是和弦的运用虽然少确很精致，每一次和弦的出现都用重音符号加以强调。不仅强调了节奏感，还表达了坚定的血债还要血来偿的决心，从而使音乐更加坚定有力。

在《血债还要血来偿》唱段中，多处使用了重叠的方式来强调主旋律。如下谱：



如谱所示，两声部中每小节的重拍，几乎都采用八度（或十五度）重叠的方式，这样的织体构造很明显地突出了旋律线条，强调了“主人公英勇不屈、抗击日寇”这一作品的主旋律。

如我刚才所述，虽然这段唱腔的和弦运用不多，但是每次运用都起到至关重要的作用。如“闹工潮，你亲爹娘”一处，在亲上运用小三和弦，与之前的音程对比，更加强调了“亲”字。意在告诉铁梅，敌寇的残忍和无耻，让铁梅自小失去亲人。



在说到李玉和，葬埋了同志的尸体后，又上战场时，再次运用了重音加和弦的写作方式。这个小三和弦的强调，告诉铁梅，战场上无数革命先烈的坚强斗志，希望铁梅传承下这种大无畏的革命精神！



《血债还要血来偿》的尾奏是唱段的高潮。在钢琴伴唱《红灯记》中，还运用了力度、速度、同音反复的不同手法，大规模的琶音和左手震音配合的主音柱式和弦重复的演奏奏方式来完成烘托高潮的任务。在李奶奶的唱段《血债还要血来偿》中，除了多次使用极强的力度外，在第 68 小节，作曲家还运用了跨越近四个八度的上行音阶并衬以震音的演奏技法向高潮推动，而之后的散板段落更是多次使用震音和琶音造成全曲的高潮，最后本乐章用长达 13 拍的建立在主音上的三和弦不断重复，将力度推到极致并最终结束^①。



李奶奶《血债还要血来偿》的唱段，和声速度快，节奏紧凑，节拍强而有力，刻画出李奶奶嫉恶如仇的人物形象，为整个唱段增添了悲壮的色彩。

(二) 作品和声配置的特点与运用

钢琴在钢琴伴唱《红灯记》这部作品中的最主要功用是为唱腔伴奏，以推动故事情节的发展、塑造人物的性格。殷承宗正是为了扩大音乐的表现力，更生动的渲染气氛、立体感的描写环境、准确的塑造音乐形象、多侧面的刻画人物、深刻的表现唱腔，才以拓荒者的精神在京剧的领域里探索和声语言的运用。通过钢琴伴唱《红灯记》的 12 段唱腔可知：钢琴左手主要使用八度、柱式和弦、琶音、震音等多种方式来演奏伴奏声部和声；右手声部主要使用单音、倚音、八度、和弦等形式来为钢琴伴唱《红灯记》的唱腔旋律伴奏。同时，这两种声部的不同演奏以及作曲方法，使和声效果干净、纯洁，而不是乌烟瘴气的轰鸣。这种使用并不复杂的织体来塑造良好音响效果的模式，为和声配

^① 方冰，梁筱妹《中西合璧、经典永传——钢琴组曲〈红灯记〉的音乐分析》[J]黄河之声，2009.20.

置的具体运用做了标榜。

钢琴伴唱《红灯记》的和声配置，强调的是以唱腔旋律为主，钢琴伴奏为辅。在文化大革命特殊的历史背景下，钢琴伴唱这种新生的事物想要谋取一丝生存空间，符合当时文艺主管部门对艺术审美的要求，就只能在当时官方样板戏条条框框的约束下发挥其优势，巧妙地运用织体与和声，力求通过主调性的和声功能、色彩、节奏等方面来丰富唱腔旋律的表演效果。

钢琴伴唱版的《红灯记》以钢琴伴奏取代了原来京剧现代戏中“三大件”，因此在多声配置方面以主调和弦为主，钢琴伴奏维持了原来京胡伴奏旋律的音型，并加以适当的和弦配合，钢琴伴唱版的《红灯记》在每一小节的开头也配上了和弦使得作品更加地丰富、饱满。在伴奏唱腔时，为了更好地表现出唱腔所带有的情感，会使用大量的钢琴演奏技巧，例如：双手交替滚奏、柱式和弦、大跳、八度震音、琶音等来烘托作品的气氛。

钢琴伴唱《红灯记》以主调和声为主，而多声配置又基本立足于主调和声，为了丰富和声的色彩变化，艺术家们在强调功能性和声的同时，不断插入色彩性和声，大胆地在唱腔旋律为主的基础上，加入了II、III、VI、VII组和弦及转调和弦^①，借鉴了西洋浪漫主义时期的和声配置特点，而且常常将这些和弦置于复调之中，使得声音层次分明、色彩纵横交错，从而使古老的京剧音乐像油画一样富有立体感。例如《雄心壮志冲云天》的主题音调，就采用了功能性和声，在低音位置做了变化的主、属和弦，突出表现了李玉和大义凛然的正气和视死如归的精神。当奔腾、激越的快速音型进行到十七小节还是，减七和弦的出现，顿使色彩和弦发挥作用，情绪急剧变化，预示了恐怖、险恶的环境。从而为李玉和的出场作了有力的烘托和铺垫，形象逼真、先声夺人。

伴奏声部和声中的柱式和弦的运用，一般表现为在同一和弦的重复，在数量、音响厚度上加强旋律的气势，以此突出唱腔的旋律，同一和弦的重复与音阶、琶音的上、下行一般同时使用。例如柱式和弦在《雄心壮志冲云天》前奏中的运用，如下谱：



为了表现剧中主人公李玉和出场时大无畏、视死如归的英雄气概，乐章采用了不断重复的不协和和弦，这种不协和的音响效果强烈而刺耳，以此激发了此时的紧张情绪。

^① 殷承宗《殷承宗改编〈钢琴伴唱红灯记〉》P69.

将七和弦巨大音响的大量使用,反映了“高、大、全”的英雄主题;伴奏声部和声中运用的三和弦、七和弦,极大地丰富了京剧伴奏音乐的和声艺术效果,同时又增强了旋律的气势。和弦震音的巧妙使用,不仅塑造出了动荡的音响效果,真切地描绘了人的内心世界,还避免了伴奏声部在自由节奏时与唱腔间的矛盾。钢琴左、右手同向或者反向同时运用的七和弦所营造出来的宏大艺术效果,是中国传统京剧乐队所不可比拟的。

节奏是音乐中最具活力的因素之一,当唱腔的节奏较复杂时,钢琴音乐的节奏就会相应简单,而当唱腔的节奏比较简单时,钢琴音乐的节奏也会相应复杂一些。钢琴音乐在唱腔的板式为散拍子时,通常会采用节奏比较自由的和弦震音或颤音;而在唱腔板式归整的部分中,钢琴音乐则大多采用与唱腔相同的节奏。^①

在伴奏声部和旋律声部还出现了叠置节奏的运用,这种方式营造出的动荡气势突出了唱腔的主旋律,促进了故事情节的发展。如在《血债还要血来偿》中,两声部则多处使用了重叠的方式来强调唱腔的主旋律:



为了突出主旋律线条,两声部中每小节的重拍,有时甚至是所有的音几乎都采用了八度重叠的方式,这样的安排也突出了英雄高大的人物形象。本乐章在第 68 小节至结尾的高潮部分不仅运用了极强的力度,还运用了跨越近四个八度的上行音阶、衬以震音的演奏技法向高潮推动,而在散板段落则运用了震音、琶音的演奏技法造成了全曲的高潮,曲终由建立在主音上的三和弦长达 13 拍的不断重复,将力度推到极致结束。

和声对于这部作品的成功起着十分重要的作用,将和声的运用与节奏巧妙的联系在一起,与京剧的腔词节奏相互依存、相互制约。既起到了节奏强化的作用,又起到了节奏烘托的作用。在钢琴伴唱《红灯记》中,和声的节奏很好的配合了旋律的节奏。例如在表现凝重的情绪时,多运用长和弦的节奏;在音乐情绪紧张时,常常通过加强和弦的紧密和复杂,来表现突转及下的氛围。可见好的和声与节奏的配合,可以与旋律相互配合、协调进行、各尽其长、各展其能。

^①周为民《中国钢琴曲的创作发展与演奏特征》[J].星海音乐学院学报, 2007.04.

三、钢琴伴唱《红灯记》对多家和声风格的借鉴

（一）作品所借鉴的和声风格

我国的和声理论体系包括欧洲古典和声理论体系和中国民族和声理论体系。为了适应中华民族音乐发展的进程,中国民族和声理论体系是在中国五声性旋律的基础上借鉴了欧洲古典和声理论,与西方和声功能体系相结合,不断发展而来的。

首先,在和声风格上,钢琴伴唱《红灯记》借鉴了欧洲晚期浪漫派强烈、自由、奔放的特点,提倡综合艺术和标题音乐,强调个人主观感觉的表现,大量地使用夸张手法。同时,重视民间、民族的音乐文学,并从中汲取精华,从而使作品带有一定的民族色彩。钢琴伴唱《红灯记》的音乐织体在浪漫派的和声风格影响下,既具有民族性,又展现了其鲜明的时代性。浪漫派不仅突破了古典音乐均衡完整的形式结构的限制,而且在织体运用上十分自由。和声是表现浪漫主义色彩的重要工具,不和谐音的扩大和自由使用,半音法、转调、7和弦及9和弦在乐章里的大量出现,扩大了和声的表现功能和范围。钢琴伴唱版的《红灯记》借鉴了西方传统的和声特点,采取结尾终止式的和声。终止式和声注重主音的上、下方四五度音对主音的支持,为达到调节的作用,西方传统音乐往往以正格(V—I)或变格(IV—I)来进行收尾^①。钢琴伴唱版《红灯记》就多采用了西方传统音乐的终止式和声作为结尾。

钢琴伴唱版的《红灯记》中的和声也借鉴了西方大小调式的和声。钢琴伴唱版的《红灯记》是中国民族调式和声与西方传统音乐融合的典范。钢琴伴唱版的《红灯记》在乐器的组合上推陈出新。钢琴伴唱版《红灯记》的和声部分大多是以西方大小调式的和声为基础的。利用钢琴等西洋乐器配以中国传统乐器使整个钢琴伴唱版的《红灯记》在色彩和表现力上更加丰富,更具有现代性,同时多处运用和声技巧也使得音响效果和之前几个版本的《红灯记》相比更加饱满,在人物形象的刻画上也更加深入。

在借鉴西方传统和声的音乐技巧的同时,钢琴伴唱版《红灯记》还根据我国现代京剧自身的特点,对西方传统和声技巧进行了改变和再创造,使得钢琴伴唱《红灯记》更具有我国民族特色。

西方传统音乐强调“稳定—不稳定—稳定”的和声顺序,但是我国民族戏曲与西方传统和声相比在调式上更丰富,也更自由,没有西方传统音乐那么严格的要求。例如《红灯记》中的《穷人的孩子早当家》:

^① 尹飞《现代京剧<红灯记>的音乐创作特色》[J].湖南师范大学,2010.



这一段唱腔 12、13 小节的和声是按照 II—V—IV₆ 的顺序进行的，在西方传统和声中，V—IV₆ 是违反功能顺序的，然而在我国民族调式中，这种功能逻辑的和声有时是可以的，而且这种调式的运用使得作品更具有我国民族风格，让听众更容易接受钢琴伴奏版的《红灯记》。

钢琴伴唱《红灯记》塑造英雄坚贞不屈、视死如归的高大形象时，钢琴常常运用这种强烈、奔放的和声风格来表现主旋律，使乐章大气磅礴。

其次，钢琴伴唱《红灯记》还借鉴了 19 世纪末俄罗斯民族乐派的特点，即借鉴了西欧古典、浪漫主义音乐的技法，并与当地民族民间音调、节奏、调式、曲式等有机结合，从而达到提高民族自觉、争取民主、自由、独立的目的。殷承宗在俄罗斯的学习经历以及大量演奏的俄罗斯钢琴音乐作品的经验，对钢琴伴唱《红灯记》的创作有着重要的影响。“俄罗斯学派很强调要让钢琴歌唱，通过你的手能把心中的东西唱出来……他们很强调声音的训练，不同人物的声音，表现不同内容，喜怒哀乐的情绪的不同声音的变化”。^①钢琴伴唱《红灯记》尤其是在织体的运用上，有了很大的创新，它将欧洲的作曲技法运用于京剧唱腔的伴奏中，大量使用各种色彩性和声处理方法；在原有声部的引导下，演绎繁复多样的变异体系。^②钢琴伴唱《红灯记》明显地借鉴了浪漫主义最后一位作曲家拉赫玛尼诺夫的和声浓郁、织体丰满的风格。

拉赫玛尼诺夫的“最高杰作”是《c 小调第二钢琴协奏曲》，它反映了俄国革命前夕资产阶级知识分子的困惑、彷徨与绝望，以及他们对现实的不满。全曲共分为三个乐章。其中第一乐章采用了中板、c 小调、2/2 拍子、奏鸣曲形式。作品气息宽广、充满着激情、渴望，又略带着忧伤之情，节奏带有颂歌和进行曲的性质，构造上完满妥善，将抒情性与钢琴化的效果进行了完美的融合，主奏钢琴以八小节像是钟声一样灰暗而沉重的和弦开篇，后以充满力量的管弦乐 c 小调，并在中提琴的引导之下，出现了由钢琴主奏的降 E 大调，沉重的和弦很快转为流动的大跨度琶音，铺成气息宽广的背景，成为“最有拉赫玛尼诺夫特色”的旋律之一；这种大跨度的琶音异界沉重的和弦做开篇，在钢琴

^① 赵晓生《圣彼得堡—北京—纽约—殷承宗先生访谈录》[J]. 钢琴艺术, 1996. 06.

^② 向乾坤《钢琴伴唱〈红灯记〉浅析》[J]. 四川戏剧, 2009, 03.

伴唱《红灯记》中都能找到很多的影子。

第二乐章由肃穆而舒缓的三部曲式构成,持续的慢板,E大调,八小节的引子,加弱音器的弦乐与木管构成宁静丰富的和弦,采用半音上形的手法,逐步倒入乐曲的主题;殷承宗在对钢琴伴唱《红灯记》中就多次运用了半音上行的手法,以及丰富的色彩性和弦的运用。渲染气氛,表达人物形象。

第三乐章采用了诙谐的快板、C大调、2/2拍子,近乎于回旋曲,各部分速度处理不尽相同,构成了互相并置对比的音乐形象。作品一方面以深沉的音调抒发了拉赫玛尼诺夫内心的忧郁与悲伤,另一方面也通过气势磅礴的高潮来表达他满腔的激愤之情。同样的,拉赫玛尼诺夫继承、发扬了俄罗斯古典主义的音乐风格,融合了肖邦、李斯特浪漫主义的因素,形成了气势宏大的交响诗篇,《c小调第二钢琴协奏曲》散发着诗意的浪漫主义气质和深沉、浓郁的俄罗斯风格,保持着19世纪浪漫派音乐的创作理念和艺术观。

我们对殷承宗《雄心壮志冲云天》的开头和拉赫玛尼诺夫《c小调第二钢琴协奏曲》的开头谱例进行比较,不难发现它们之间甚为相似。



另外,钢琴伴唱《红灯记》和《c小调第二钢琴协奏曲》的艺术形象都十分丰富,既有明快而激奋的抒情,又有硬朗而忧郁的戏剧冲突,均以低沉的音调来抒发内心的忧郁与悲伤,均通过气势磅礴的高潮来表达满腔的激愤,是以“浪漫俄罗斯经典忧伤风格”突出作品主旋律的。在表现情绪不断向前推进,激越、雄壮的曲调时,他们都运用了大块的七和弦与旋律相结合的织体。同时,作品中华丽的技巧为表达人物钢铁般的意志和宏伟的艺术构思增添了绚丽的色彩。

(二) 作品所借鉴其他作曲家的和声手法

钢琴伴唱《红灯记》不是单一的运用一种和弦模式,而是利用钢琴这件乐器多声性的特点,通过所要表述情感的需要,采用丰富的织体来烘托环境气氛,表现时代特征和

人物的思想感情,起到了鼓舞人心,振奋士气的作用,树立了广大劳动人民大无畏的革命英雄形象。为了突出钢琴伴唱《红灯记》伴奏的时代性特征,作曲技法借鉴了西洋古典主义时期的“主导动机”,动机是音乐语汇的短小构成,通常的长度在一到两个小结,主导动机是贯穿全曲的动机,它体现特定的人物形象和时代特征。^①例如钢琴伴唱《红灯记》中,在表现李玉和一家三代人与日本帝国主义侵略者进行英勇斗争时,就会听到了我们耳熟能详的抗战歌曲《大刀进行曲》的音调,它作为“主导动机”加了重音记号贯穿于整个曲谱。在李玉和几个唱段的前奏、间奏中均反复出现或变化出现,向广大观众展现了当时的时代背景;而当唱到与红灯有关的唱词时,贯穿全剧的“红灯”就会反复出现。在表现劳动人民骨肉情的主题时,抒情性音乐就会出现;当鸠山等反面人物出场时,阴森恐怖的日本音调就会反复出现在相应的场景里”。

通过对《红灯记》所有音乐的终止式和声分析,我们可以发现其终止处的和声借鉴和吸收了西方传统和声的终止手法,加强了对调式主音的功能力度倾向,使调式主音更为明显和突出。^②

对比乐队伴奏谱和钢琴伴唱谱的前奏、间奏与尾声,很容易就会发现钢琴伴唱谱前后都有相呼应的前奏、尾声和间奏。由于这些部分的加入,从而使各曲独立成曲,使得钢琴伴唱《红灯记》的结构短小且完整,有点类似于西方浪漫主义时期的一些抒情小品的结构,能够鲜明地突出唱段的音乐形象,这种手法的引入和应用,极大地方便了大众理解和演唱。

^① 孙继南,周柱铨《中国音乐通史简编》p526.

^② 郑刚《中国五声性调式和声的和弦结构及其标记研究》[J]. 淄博师范高等专科学校学报, 2006, 01.

四、钢琴伴唱《红灯记》唱腔与和声的关系

（一）京剧唱腔种类介绍

1. 西皮

西皮是用胡琴伴奏的戏曲腔调之一，定弦是6~3。在湘剧、桂剧等剧种里，西皮称为“北路”，有明显的北方特点。它起源于明末清初秦腔东传，是秦腔经湖北襄阳后，又传到武昌、汉口一带，与湖北民间曲调相结合而演变来的。清代张际亮的《金台残泪记》中提到：“谓甘肃腔曰西皮调”是有关西皮腔的最早记载^①。谢章铤在《赌棋山庄词话》中也提到过说：“甘肃腔即秦腔，工尺咿唔如语，今谓西皮调也”。但也有学者认为西皮腔出自湖北黄陂。《梨园佳话》中就曾记载：“西皮则仅行于黄陂一县而已”。湖北方言称唱为“皮”，故这种由西而来的腔调名为“西皮”。西皮较为活泼明快、高亢激昂，非常适合表达跳跃、坚定、愤懑的情绪。又有反西皮腔调，也包括摇板、二六等板式。《红灯记》李铁梅唱段“我家的表叔数不清”就是运用了西皮流水的声腔板式。

在基本调式方面，西皮生腔的基本调式是宫调式，旦腔则为徵调式；生腔一般上句为落商音，下句为落宫音，而且腔上句一般为落羽音，下句为落徵音；在音域方面，旦腔比生腔在高四、五度；在结构上，西皮的结构内部宫羽调式和徵羽调式交替出现，形成色彩对比；在生腔和旦腔的唱段中，宫徵调式常常和徵宫同宫调式交替，而在男女生旦对唱时，由于双方保持自己原有的腔法，因而形成旦徵、生宫同宫对置交替的情况。但是有时候，随着剧情的发展，各句逗之间往往也会出现调式交替和转调的情况^②。

西皮声腔流畅活泼，唱腔音程比较跳跃，表达出的感情大多激昂、豪放，具有北方音乐刚健挺拔、轻盈活泼的特点。

2. 二黄

二黄是戏曲腔调的一种，通常是“板起板落”，定弦是5~2，定调1=E，曲调级进较多，是由清初吹腔、高拔子在徽班中逐渐演变而成的。相传该腔调起源于湖北的黄冈、黄陂，故二黄由此得名，也称宜黄腔。杨静亭在《都门纪略》中提到说：“黄腔始于湖北黄陂县，一始于黄冈县，故曰二黄腔”，清代王梦生《梨园佳话》中也记载到：“徵调者皮黄是也。皮为黄陂，黄为黄冈，皆鄂地名，此调创兴于此，亦曰汉调。介两黄之间，故曰二黄”。但是也有学者认为二黄产在安徽，来源吹腔。华连圃就曾在《戏曲丛谈》中提到说：“二簧者，安徽安庆之戏也，安庆旧有枞阳腔。后名石碑腔。即所谓吹腔也。

^① 海震《西皮腔渊源形成新探》[J].戏曲研究,2001.01.

^② 陈竹青《京剧西皮唱腔的调性特点》[J].音乐研究,1989.03.

吹腔之曲,必用双簧托腔,故名二簧”。二黄是南方剧种,所以南方音乐特色在其表现形式中较为突出,它以细腻精到、认真传神的舞台表演著称,倍受观众的喜爱。在湘剧、桂剧等剧种里,二黄称为“南路”,与“北路”相对,或合称“南北路”,二腔调并用,合称“皮黄”。

《红灯记》中,李铁梅的唱段“我爹爹像松柏意志坚强,顶天立地是英勇的共产党”一句,就是利用二黄快板这种新创造的二黄板式,刻画出李玉和顶天立地的共产党人形象,凸现共产党人前赴后继英勇奋斗的勇气,推动故事情节的发展。

二黄和西皮都是以五声音阶为主的七声音阶。在节奏上,二黄以“分头漏腰两腔式”为主要特征,在南方原有的正格腔式“顶板单腔式”的基础上,加入北方的音乐元素,形成二黄特有的“分头漏腰两腔式”节奏,打破了南方语言原有的节奏,使二黄的整个腔句节奏更富有变化^①。

二黄声腔深沉、细腻,旋律优美动听,具有很强的感染力。就唱腔而言,二黄下句的调性变化更为哀伤、凄切,增加了二黄的艺术魅力。

西皮和二黄的区别主要在琴的定弦上,西皮的定弦是A—E,二黄的定弦则是G—D。二黄比较深沉柔和,善于表达回忆、沉思、感叹、悲愤的情绪,具有南方音乐的特点;西皮则比较明朗流畅,善于表达喜悦、激动、昂扬的情绪。^②

西皮、二黄以及由西皮和二黄衍生出来的反西皮和反二黄汇合而成皮黄腔。皮黄腔段式的基本结构形态是上下句的对仗体,板式丰富,宫调变化多样,皮黄腔具有很强的可塑性和灵活性,有利于刻画不同人物的性格和复杂的思想感情。皮黄腔是重要的戏曲声腔,是继梆子腔之后的又一板腔体音乐。皮黄腔大多是在原版的基础上,通过放散、紧缩等反复变化,派生出散板等板式。目前,主要的皮黄腔剧种有30多种,其中以京剧中的皮黄最具有代表性。

(二) 唱腔分析

1. 李玉和的《红灯记》唱腔分析

李玉和是《红灯记》着重表现的人物,作为一名革命英雄,他机智勇敢,威武不屈,对党和人民无比忠诚,但最终因为叛徒的背叛为革命事业献出了自己宝贵的生命。在钢琴伴唱《红灯记》中,李玉和有《穷人的孩子早当家》、《天下事难不倒共产党员》、《党教儿做一个刚强铁汉》(又名《前赴后继走向前》)、《浑身是胆雄赳赳》和《雄心壮志冲云天》5段唱腔。在此,我们以《雄心壮志冲云天》为例,来分析一下李玉和的《红灯记》唱腔。

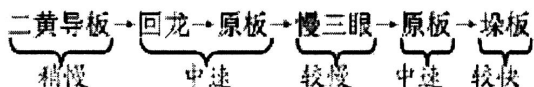
《雄心壮志冲云天》是李玉和在受刑后,与李奶奶相见时的一个唱段,是全剧的音乐高潮。从唱词的内容来看,全段可分之三个部分:第一部分是从“狱警传似狼嚎”

^① 郑燕《浅谈京剧二黄腔的特点》[J].戏剧之家,2003.02.

^② 孙继南、周柱铨《中国音乐通史简编》[M].山东教育出版社,1991,p170.

至“抗日的烽火已燎原”，描述了李玉和与敌人做斗争；第二部分是从“日寇，看你横行霸道能有几天”至“想到此，信心增，斗志更坚”，描写了英雄李玉和远大的革命理想；第三部分是从“我为党做工作”至“革命者顶天立地勇往直前”，描写了李玉和对革命工作的念念不忘。

仅在该唱腔音乐的中间部分就有三处运用了京剧打击乐的华彩，充分地体现了钢琴伴唱《红灯记》具有浓郁的京剧音乐风格。唱腔的板式在继承传统的基础上大胆创新，根据剧情的需要，综合了灵活多样、快慢相间的各种板式。《雄心壮志冲云天》采用二黄唱腔、B 徵调式，该段唱腔采用的板式设计是二黄导板—回龙—原板—慢三眼—原板—垛板。整段唱腔组套方式属快慢交替，如下：



《雄心壮志冲云天》板式设计如下：

【二黄导板】



狱 警 传 似 狼 啤

【回龙】



休 看 我， 戴 铁 镣， 裹 铁 链， 锁 住 我 双 脚

【原板】



贼 鸠 山 要 密 件

【慢三眼】

中慢



百 花 吐 艳，

【原板】



我 为 党 做 工 作



“狱警传似狼嚎”运用的板式是慷慨激越的“二黄导板”，本唱段中的“回龙”：“休看我，带铁镣，裹铁链，锁住我双手和双脚，锁不住我雄心壮志冲云天”是一句急切高昂的“回龙腔”，属 2/4 拍，在各个音区运用各种乐器依次呼应地演奏由主题音调变奏而来的旋律，刻画了英雄李玉和气冲入云霄的内心世界和坚韧不拔的钢铁意志。从“贼鸠山要密件毒刑用遍”起转入了“二黄原板”属 2/4 拍，一板一眼，叙述性较强，用《东方红》的音调将“原板”：“但等那风雨过”转入了“慢三眼”：“百花吐艳”。而整个抒情豪迈的“慢三眼”是全唱段的高潮所在，淋漓尽致地表达了李玉和誓为革命奋斗终身的信念，向往着全国人民走向胜利的时刻。高潮过后又转为“二黄原板”：“我为党工作很少贡献，最关心密电码未到柏山。王连举他和我单线联系，因此不怕他乱咬乱攀”，叙述了李玉和对密电码转移任务的关切及对叛徒的憎恨，表现了一个革命战士对党的事业的赤胆忠心。四个分句都是“板起板落”，曲调朴实，字多腔少，节奏沉稳。整组唱腔的尾声采用了由 2/4 节拍转 1/4 节拍的“垛板”：“贼鸠山，要密件，任你搜，任你查，你就是上天入地搜查遍，也到不了你手边；革命者顶天立地勇往直前”，曲调顿挫而铿锵，表现了李玉和视死如归的革命激情和崇高革命气节，以及远大的革命理想和爱憎分明的无产阶级革命情怀，唱腔结尾处使用了散收，刻画了李玉和高大完美的音乐形象，将无产阶级革命战士崇高的革命气节和坚定的革命理想表现得淋漓尽致，李玉和顶天立地的英雄形象也深深地印在了听众们的心中。通过对这一唱段的分析，我们看到了京剧艺术改革后的硕果和光辉前景。

2. 李铁梅的《红灯记》唱腔分析

李铁梅为李玉和之女，继承了父辈们的遗志，成为革命的接班人。《红灯记》见证了李铁梅作为一个革命战士的成长过程，剧中的音乐成功地塑造了她向往革命、机智勇敢、痛恨敌人、投身革命的革命继承主义形象。铁梅共有《都有一颗红亮的心》、《打不尽豺狼决不下战场》、《做人要做这样的人》、《光辉照儿永向前》和《仇恨入心要发芽》5 段唱腔。其中《仇恨入心要发芽》是铁梅音乐形象塑造的尾声，因此它具有至关重要的作用。由于传统京剧里的旦腔在力度上不擅长塑造刚强的革命者形象，所以唱腔上大胆吸收了西皮小生的成套唱腔，即西皮导板、快三眼、二六、快板、散板、娃娃腔等等，唱腔节奏由慢至快，形成了步步趋紧之势，使戏剧情绪不断上升，反映了铁梅由对敌人不断加深的仇恨，及立志献身革命的决心，最终塑造了一个无产阶级革命事业接班人的形象。

《仇恨入心要发芽》运用了 G 宫调式，西皮导板起腔“提起敌寇心肺炸”，曲调高亢有力，甩腔突出一个“炸”字，集中地表现了铁梅对敌人的仇恨情绪并具有很强的战

斗性。继而是一组由慢渐快的锣鼓点、一个快速有力的琵琶单扫三和弦过门，引出第二句后的快三眼板式。第二部分的板式是节奏较快、力度渐强的二六和快板板式。这一部分的唱腔字字句句都饱满有力，表现了铁梅心中对日寇层层加深、不断蔓延的仇恨。第三部分运用了节奏更快的快板板式，不断增强音乐的紧张度，使戏剧情绪不断高涨。唱到“铁梅”两字时，运用了拖腔和翻高的方式，而“好回答”一字一板，最后的“答”字出口即收，落到了宫音。《仇恨入心要发芽》是塑造李铁梅音乐形象的关键部分，这一唱段打破了原有的行当限制，“提起敌寇心肺炸”采用的是西皮导板，“强忍仇恨咬碎牙”采用的是快三眼，“咬住仇、咬住恨，嚼碎仇恨强咽下”运用的是西皮二六、“不低头，不后退，不许泪水腮边挂”运用的是西皮快板，最后一句“这就是铁梅给你的好回答”采用的是西皮散板，从导板、快三眼、二六到快板、散板，这一系列西皮唱腔的运用彰显了李铁梅作为前赴后继的革命继承人的形象。这样深刻、有力的结尾，表现了铁梅不屈不挠的斗志和视死如归的决心，将革命进行到底的觉悟使铁梅成长为了一名真正的无产阶级革命战士，使这个音乐形象得以饱和。^①

3.李奶奶的《红灯记》唱腔分析

在现代京剧《红灯记》中，李奶奶是一位饱经风霜、沉着稳健、坚强勇敢的革命英雄母亲，剧中的音乐突出了她对敌人无比仇视、对党和人民的革命事业无比坚定的革命形象。李奶奶在钢琴伴唱《红灯记》中有《学你爹心红胆壮志如钢》和《血债还要血来还》两段唱腔。我们以《血债还要血来还》为例，来分析一下李奶奶的唱腔。

《血债还要血来偿》唱腔中采用了A商调式，综合运用了1/4、2/4、3/4、散板等节拍模式和七声清乐音阶材料。在李奶奶节奏紧凑、情绪激昂的唱段中，先采用的板式是二黄原版，从“闹工潮你亲爹惨死在魔掌”到“记下了血和泪一本帐”，正体现了二黄原版“表现叙述或比较抒情的内容”这一特点，原版弹奏上流畅自然，触键深且稳。这段唱腔速度较快，旋律色彩暗、凝重，唱段节奏紧凑，情绪悲愤激昂，极具悲剧色彩。“你爹爹被捕进牢房”一句“被捕”与“进牢房”之间节奏突慢，表现出李奶奶的悲愤之情。这段唱腔的最后一句“你须要：立雄心，树大志，要和敌人算清账，血债还要雪来偿”采用是垛板板式，伴奏比唱词紧密，体现了紧拉慢唱的特点；触键快而有力，弹奏上强弱对比突出，表现了演唱者强烈的悲愤之情。

（三）如何让和声适应京剧唱腔

和声指的是在音乐中两个以上的音，按照一定的规则同时发声的音响形式^②。京剧的两大主要声腔是西皮和二黄，典型的京剧版式有原版、慢板、快板、导板、散板、摇

^① 戴嘉枋《钢琴伴唱〈红灯记〉及其音乐分析》[J].音乐研究, 2007.3.

^② 音乐译文编辑部《论现代和声》p104页

板、三眼、流水等。钢琴伴唱《红灯记》是运用了西洋的作曲技法来展现中国传统京剧的作品，几乎运用了钢琴所有的演奏法。有快速跑动的十六分音符、八度音程的演奏、带跳音的演奏、上下波音、保持音、重音、震音、琶音、小装饰音的演奏以及左右手的交替等，所以，为了达到最佳的中西合璧艺术效果，在舞台演奏时不能完全按照西方音乐的演奏模式，而是要与传统的京剧唱腔相结合，让和声去适应京剧唱腔的特点。和京剧现代戏版的《红灯记》相比，钢琴伴唱版的《红灯记》虽然加入了一些西洋乐器，但是仍保留了现代戏中的锣鼓点，让听众更容易接受钢琴伴唱版的《红灯记》，这就是为什么钢琴伴唱版的《红灯记》虽然只选取了主要的片段、人物和唱腔却依然能够广为流传。而且相比于京剧现代戏的伴奏乐器而言，钢琴伴奏所造成的气势更加雄厚，在音域上也更为广阔。

在钢琴伴唱《红灯记》的演奏中，要求作曲家考虑到文革时期对传统京剧唱腔、板式所做的改革，并注意表现出这些唱腔和板式的特点，如李奶奶的唱段《血债还要血来偿》中，主要采用了旋律凝重的二黄原版和表达激动、愤恨的剁版板式，所以钢琴为了适应该唱段中这一京剧唱腔的特点，过门由强拍进入，高声部以三个有力的八分音符构成，这充满张力的音乐安排为整个乐章奠定了一个慷慨激昂的基调。



在钢琴伴唱《红灯记》中，大量运用了“使单薄的旋律变得浑厚”的八度音程这一钢琴演奏法，颇具艺术特色。它的特点响应了故事的主题，迎合了当时的政治背景，起到了强调、烘托气氛的作用，八度音程以及七和弦在作品的前奏、间奏、演唱中、尾声中处处可见。

而纵观整个组曲的织体结构，我们会发现作品的伴奏方式大多采用了琶音或低音加和弦的手法。这样的伴奏方式主要是为了强调音乐的和声进行，烘托唱段的情绪，进而突出主旋律。为了能让钢琴出色地模拟出京剧唱腔中特有的颤音、主要伴奏乐器中的揉弦、等特殊手法所造成的特殊音响，作曲家使用了较为密集的音符和大量的琶音、颤音，不仅保留了原本由民族乐器伴奏的京剧《红灯记》的民族风格和韵味，还使钢琴的模仿达到了不错的效果。

钢琴通过不同的力度、触键，表达了丰富而细腻的音色，时而模仿雄壮威武的管乐器，时而模仿连贯悠长的拉弦乐器，例如在《雄心壮志冲云天》中“我母亲我女儿和我

一样肝胆”的唱腔，演奏时右手触键轻柔而亲切，左手辅以半连音形式的分解和弦琶音。VI-III-V 的左手和声进行，在织体、和声、旋律和力度上，将李玉和对亲人的爱细腻地表现出来了。

钢琴伴唱《红灯记》用钢琴代替了京剧伴奏中的“文场”三大件，保留了密度、力度和厚度都有所削弱的京剧打击乐，以适应改变后的音乐效果，保留了京剧原有的韵味。钢琴、打击乐与京剧唱腔相互烘托，中西合璧别具韵味。既让钢琴的演奏技巧得到了充分的发挥，又为文革后期中国钢琴音乐的发展奠定了坚实的基础。

五、钢琴伴唱《红灯记》作品的理论意义和现实思考

（一）“洋为中用”的大胆创举

钢琴伴唱《红灯记》是文化大革命时期，以殷承宗为代表的艺术家们为了挽救钢琴音乐艺术在中国所面临的生存危机，而以当时盛行的革命样板戏的经典唱段《红灯记》为蓝本，结合素有键盘乐“钢器之王”美称的西洋乐器钢琴的演奏和表现特点，创作出的具有跨时代意义的经典之作。

在文革时期特殊的政治气候下，为了能够让钢琴艺术在夹缝中有求取生存和发展的可能，作曲家和钢琴家进行了一次大胆的尝试，即运用钢琴艺术为《红灯记》的演奏服务。单声部的传统伴奏乐器和多声部的钢琴相互结合，取长补短，解决了传统京剧伴奏乐器单调，声音尖噪的缺陷。中国民间音乐传统的线性思维融入了西方古典和声思维，从而将传统单一的“三大件”伴奏成功地转变到了中西混合乐队伴奏的形式，这种洋为中用无疑是一个大胆的创新与突破。钢琴这件富于变化的伴奏织体与国粹京剧的结合，在伴奏乐器的使用上实现了最大限度的简化，它代替了京剧以“三大件”等为主的庞大的伴奏乐队，用钢琴中的上波音、下波音代替了“三大件”中的揉弦发音；用小的倚音模仿了“三大件”中胡琴的揉弦发音；用单音的自由重复模仿了弹拨乐器轮指的音色。

①

另外，钢琴伴唱《红灯记》立足于主调和声，钢琴演奏的力度基本比唱腔要降低一个音区保证它不喧宾夺主，唱腔伴奏基本维持了原京胡伴奏旋律的音型；在伴奏设计上衬托了京剧所特有的念唱、念白等形式；在伴奏唱腔的过程中，起伏的旋律突出了京剧唱腔中“字头、字腹、字尾”以及声调的变化，体现了中国语言的抑扬顿挫、平仄多变的特点，这种“洋为中用”的创造很是符合中国人的审美要求，受到了人民群众的广泛欢迎。

钢琴伴唱《红灯记》在保留了中国传统京剧的内容、韵味和特色的基础上，采取了带旋律伴奏的形式，确定了主调音乐的使用。在钢琴右手演奏的织体上，唱腔旋律右手以单音八度为主。在每小节的开头音上配以和弦，体现其多声的因素，在旋律的一些要稍强调的音下方构成和弦音，钢琴在拖腔和休止等处稍加变化处理；而在左手的钢琴织体上，运用柱式和弦、和弦分解、音程、和弦琶音、震音等织体来烘托音乐气氛，表达作品中人物的思想感情。在处理前奏结束、准备接唱腔的部分时，主要采用了钢琴开放的属和弦，展开乐章；而在尾声处则多采取了收拢性和弦，为乐章画上一个圆满的句号。中国传统戏曲能够巧妙地利用钢琴的特点来表现中国的民族风格，是世界艺术史上一个

① 桑桐《桑桐和声论文集》[M]p143.

伟大的创举!

西洋乐器钢琴的加入,使得京剧的风格有所改变,但钢琴具有丰富的和声,宽广的音域和强大的音量等优势,以及简洁的手法,即在乐曲高潮时常常附加主和旋或属七和弦分解,经过句使用三十二分音符节奏上下翻滚,主题以和旋或八度再现。^①使得钢琴极具有艺术性和可听性,这次伟大的创举让观众摆脱了繁杂的织体和庞大的音响,获得了耳目一新的效果,并在无形中缩小了钢琴与观众的距离。

钢琴伴奏《红灯记》是一部揉中西方音乐元素于一身的优秀钢琴作品,它在乐坛上的盛行,为文革后期中国钢琴音乐的发展奠定了坚实的基础,也为钢琴的大众化、平民化铺开了道路。这种“洋为中用”的艺术理念波及范围之广、影响程度之深,实为罕见。这种古典和声与民族音乐的完美结合,开创了西洋乐器演奏中国京剧的先河,不仅使中国钢琴在文化大革命时期摆脱了濒临灭亡的厄运,还为钢琴协奏曲《黄河》的诞生、70年代初钢琴独奏曲的创作奠定了一个坚实的舆论基础。

(二) 传统艺术的“推陈出新”

1963年9月27日,毛泽东同志在中央工作会议的讲话中提出艺术要“推陈出新”,即把陈旧的封建主义、资本主义推出去,创造社会主义的新形式、新内容。在文革的大潮中,传统京剧被冠为“帝王将相,才子佳人”所欣赏的封建主义糟粕,在形式和内容上均被否定了。为了满足人们的精神生活需求,文艺工作者们对传统京剧艺术进行了一系列的拓展和变革,不断地“推陈出新”。

传统戏曲艺术讲究“三分唱工七分打”,戏曲的唱、念、做、打都是在文武场的衬托下进行的,可见器乐对渲染舞台气氛,烘托戏曲场面具有十分重要的意义。但是为了适应当时的政治大气候,并实现传统艺术自身的优化,艺术形式与内容都汲取了新的元素,进行了改革。改革主要是从以下几个方面进行的:以新创的版式丰富京剧的版式体系;赋予京剧音乐鲜明的人物个性和时代特征;多样化地运用声腔体系中变化的句式及其结构等等,这些调整既符合文革时期的艺术准则,展现了“高、大、全”的英雄人物形象,又为传统京剧的“推陈出新”开了先河。

文革时期,中华大地上处处响彻着样板戏的乐章,而钢琴伴唱《红灯记》就是在样板戏——京剧《红灯记》的内容基础上,将传统艺术与钢琴的宏伟气势、丰富的表现力相结合,推陈出新,创造出的一部艺术巨作。京剧《红灯记》是一部完整的戏曲,在唱腔开始前,一般有动作、念白、对话、表演的情绪准备,而钢琴伴唱《红灯记》由于只是选取了部分唱腔段落、并加以组合的作品,所以它的剧情并不完整。作曲家只好用京剧乐曲作为钢琴伴唱《红灯记》的前奏、过门、尾奏,以此来代替原剧中的动作、念白、对话、表演、舞台布景和剧情连接的情绪铺垫,从而使钢琴伴唱《红灯记》成为一个相对完整的乐章。钢琴伴唱《红灯记》又根据“清唱”的特点,对部分京剧唱段的前奏、

^① 苏勇生《纤巧弹奏的训练与在中外钢琴作》[J].《中国音乐》,2000.03.

过门做了增删调整：如 12 个唱段各段都加了前奏，李玉和的唱段《雄心壮志冲云天》中，前奏在慢速中放宽节奏，于低八度增加了 4 小节沉重的和弦，不仅使剧情更加贴近主题，还营造了庄严而悲壮的氛围；李铁梅的唱段《做人要做这样的人》的第 34 到 39 小节比原剧增加了一小节的间奏；铁梅的唱段《都有一颗红亮的心》唱腔结束后，钢琴部分增加了一个尾奏。为了适应钢琴伴唱的表演形式，除了对乐谱的增删外，还对演员表演时的动作也进行了删减调整，如京剧唱段李玉和的《雄心壮志冲云天》，唱段由李玉和在幕后唱二黄导板，接着在台边亮相，乐队及锣鼓有近 14 小节的过门伴奏，李玉和“蹉步”到台前，接唱回龙。其中，作曲家创造性地将过门改成了 5 小节的钢琴过门，并减少了舞台的“蹉步”表演。另外，对京剧打击乐的密度、力度和厚度也略作削减，但保留了传统京剧的韵味和清晰的节奏层次，更好地彰显了钢琴的魅力。

传统艺术的推陈出新是十分必要的，这符合客观事物的发展规律，国粹作为中华民族的文化精髓传承了一百七十多年，其内容和结构是需要不断充实、完善的，殷承宗等艺术家们为我们做了很好的榜样，我们应该踏着前辈的足迹，继续致力于京剧事业，不断创新，努力钻研，广泛学习，从而使传统艺术永葆青春，并代代相传、发扬光大。

结 语

钢琴伴唱《红灯记》是我国第一部、也是唯一一部用钢琴为京剧伴奏的作品。国粹京剧与西洋乐器之王钢琴的大胆结合，是两种律制、两种音乐思维碰撞出的激烈火花，钢琴伴唱《红灯记》的问世与成功，向我们展示了中西艺术合璧的丰硕成果，钢琴与打击乐的巧妙组合，不仅使整部作品保留了浓郁的京剧风格，还增强了音乐的表现力，使得音乐的气势更加辉宏。作品以主调和声为主，借鉴了西方古典和声理论，为现代京剧的改革和发展提供了新思路；同时也为西洋乐器在中国的发展和传播指明了新方向，为西方音乐理论的发展做出了巨大的贡献。钢琴伴唱《红灯记》为了塑造无产阶级革命英雄的高大完美形象，贯彻执行了文艺作品的基本原则，虽然没有摆脱文革时期作品“高、快、强、硬”的通病，给我们留下了一些符号化的东西，但钢琴伴唱《红灯记》的历史地位和作用是毋庸置疑的，这部作品在京剧普及、钢琴音乐普及和声理论知识普及等方面都做出了杰出的贡献，我们应该取其精华，对文革中优秀的成果给予保存和继承。

随着时代的发展，乐坛虽然涌现出了大量的优秀音乐作品和新的音乐技法，但是钢琴伴唱《红灯记》的“大胆创新，突破传统”在特殊年代里所闪烁的理论光辉，是不容忽视的。在中国这个戏曲文化大国里，钢琴曲创作的原创性和本土化特质，只有在戏曲音乐与西洋乐器有机地结合起来时，才真正具备中国化和民族化的意义。钢琴伴唱《红灯记》是我们研究中西方文化交融的一个范本，只有了解西方多声理论技巧如何与中国文化完美地结合，才能更好地为本民族音乐服务，这部作品也对中国音乐艺术体系的发展方向产生了深远的影响。随着经济全球化的发展，世界一体化的程度加深，音乐艺术也应该与时俱进，不断地加强国际间的交流与合作，相互学习，共同提高，在传统音乐的基础上广泛地引进国际乐坛先进的理论成果，让中国走向世界，让世界认识中国。

参考文献

- [1]胡东冶.我国民族声乐的传承与发展[D].东北师范大学,2005.
- [2]张静薇.中国钢琴作品的民族审美底蕴初探[D].内蒙古师范大学,2005.
- [3]焦垣生,胡友笋.新时期以来红色经典“冷”“热”原因探析[J].湖南文理学院学报(社会科学版),2005,(02).
- [4]音乐译文编辑部著.《论现代和声》[M].北京音乐出版社,1959年版.
- [5]钱国桢.板腔体戏曲唱腔的形态分析——对现代京剧《红灯记》创腔技法分析[J].天津音乐学院学报,1999,(01).
- [6]滕杰.钢琴伴唱《红灯记》初探[D].天津音乐学院,2007年.
- [7]黄琼.现代京剧《红灯记》音乐对铁梅形象的塑造[J].艺术探索,2006,(S2).
- [8]刘小龙.钢琴是我的事业——著名钢琴家殷承宗访谈录(下)[J].钢琴艺术,2003,(02).[9]周为民.中国钢琴曲的创作发展与演奏特征[J].星海音乐学院学报.2007年第04期.
- [10]尹晓东.关于《京剧“样板戏”音乐论纲》的一封信[J].中国京剧,2002,(04).
- [11]孙继南,周柱轻.《中国音乐通史简编》[M].山东教育出版社.1993年5月版,第526页
- [12]管建华.中国音乐文化发展主体性危机的思考[J].音乐研究,1995,(04).
- [13]居其宏.当代音乐学的学术规范与学术创新[J].南京艺术学院学报(音乐及表演版),2003,(01).
- [14]陈黎丽.建国后十七年中国钢琴代表作品及特点分析[D].中国优秀硕士学位论文全文数据库,2008,(08).
- [15]刘娜.《中国钢琴艺术创作民族化浅论》[J].人民音乐,2007,(5):25—27.
- [16]古军生著.《音乐调式分析引论》[M].湖南人民出版社,2005年版.
- [17]鲁道夫.雷迪著.《调性无调性泛调性》[M].人民音乐出版社1992年版.
- [18]李吉提著.《曲式与音乐作品分析》[M].人民音乐出版社.1997年版.
- [19]卞萌.《中国钢琴文化之形成与发展》[M].北京:华乐出版社,1996:66—69.
- [20]姚恒璐著.《现代音乐分析方法教程》[M].湖南文艺出版社.2003年版.
- [21]孙乐平.中国五声调式同主音横向综合理论的应用——廖胜京《中国节令风情》调式分析[J].天津音乐学院学报,天籁,2008,4:87-106.
- [22]华萃康.《拉赫玛尼诺夫的和声技法》[M].上海音乐出版社.2002年版.
- [23]中国京剧团体集体创作.《革命现代京剧红灯记总谱》[M].北京:人民音乐出版社,1971:
- [24]樊祖荫著.《中国五声调式和声的理论与方法》[M].上海音乐出版社.2003年版.
- [25]中国京剧院文学艺术室.京剧《红灯记》总谱[Z].北京:音乐出版社.1965年.
- [26]中国戏曲家协会.京剧《红灯记》评论集[C].北京:中国戏曲出版社,1965年.
- [27]柏西·勃克.《和声处理法》[M].音乐出版社.1956年版.

- [28]汪人元.京剧“样板戏”研究[J].戏曲研究 2007 年第 1 期,第 304 页.
- [29]尹飞.现代京剧《红灯记》的音乐创作特色[D].湖南师范大学,2010 年.
- [30]《工人阶级英雄形象鼓舞我们前进——欢呼彩色纪录片〈钢琴伴唱〈红灯记〉〉》,《人民日报》1968 年 09 月 30 日.
- [31]冯光钰.音乐——戏曲现代戏之魂——兼及对京剧“样板戏”音乐的评价[J].交响——西安音乐学院学报.2002 年第 04 期.
- [32]周传明,刘凤兰.借鉴京剧现代戏的创作经验寻求京剧音乐的改革之路[J].聊城大学学报.2005 年第 04 期.
- [33]常青.中国钢琴热探源——谈《黄河》《红灯记》《绿袖子》等对钢琴普及所做的贡献[J].黄钟(武汉音乐学院学报) 2003 年增刊,75,76,77.
- [34]陈芳.现代京剧《红灯记》选段——《雄心壮志冲云天》音乐分析[J].科学咨询,2009 年第 15 期.
- [35]沈国凡.《红灯记》与阿甲的悲剧命运[J].文史精华.2005 年第 10 期.
- [36]刘起林.《样板戏现象:政治文化诉求蚕食审美的病态生命体》[J].《理论与创作》,2004 年第 6 期.
- [37]钱国祯.《板腔体戏曲唱腔的形态分析——对〈红灯记〉创腔技法分析》[J].《天籁》,1999 年第一期.
- [38]关燕儿.《从另一个角度看旋律的变化:革命京剧〈红灯记〉的二个版本》[J].《音乐学术信息》,2000 年第 4 期.
- [39]黄擎.《废墟上的狂欢:“样板戏”的革命历史叙述》.《理论与创作》[J].2004 年第 6 期.
- [40]王日昌著.《和声写作指导》[M].吉林音像出版社,2005 年版.
- [41]匡昉.《中国钢琴作品织体的民族风格六议》[J].《黄钟》,2000 年第 02 期.
- [42]光明日报书评周刊.《音乐中国》[M].中国社会科学出版社,2004 年版.
- [43]魏廷格.《从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系》[J].《中国乐学》,1987 年第 03 期.
- [44]海震.《一本我们需要的书:〈京剧“样板戏”音乐论纲〉读后》[J].《戏曲艺术》,2000 年.
- [45]刘康华著.《20 世纪和声谱例集》中央音乐学院出版社(内部教材)2007 年版.
- [46]王承植.现代京剧《红灯记》音乐琵琶声部的分析与研究[D].中国戏曲学院,2010 年.
- [47]史福兴.拨“样板戏”创作之乱[J].齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版).1980 年 01 期.
- [48]杨健.从革命现代京剧看传统戏剧的转型[J].中央戏剧学院学报 2003 年第 03 期.
- [49]黄琼.现代京剧《红灯记》音乐对李铁梅形象的塑造[J].艺术探索.2006 年第 20 卷第 06 期.
- [50]张梅.匍匐在宏大叙事下的日常化叙事——兼谈“红色经典”《红灯记》翻拍中的人物形象塑造[J].齐鲁艺苑.2009 年第 03 期.
- [51]索菲.经典是怎样炼成的——京剧现代戏《红灯记》第五场“痛说革命家史”艺术分析[J].艺术百家.2005 年第 01 期.
- [52]刘康华著.《20 世纪和声谱例集》中央音乐学院出版社(内部教材)2007 年版.
- [53]袁成亮.红色经典《红灯记》诞生始末[J].党史文苑(纪实版).2005 年第 01 期.
- [54]郭玉琼.从《红灯记》看“样板戏”的叙事模式与叙事策略[J].剧作家.2004 年第 01 期.
- [55]谢柏梁.荡漾在电影与戏剧之间——《红灯记》系列作品的逻辑演进[J].南京师范大学文学院学报 2003 年第 04 期.

- [56]孙悠悠.谈钢琴伴唱《红灯记》的创作与演奏[J].大众文艺.2008 年第 12 期.
- [57] Hedi Siegel Schenker Studies, by Cambridge University Press, 1990.
- [58]Mary H. Wennerstrom Anthology of Twentieth-Century Music Prentice-Hall, Inc. 1969.
- [59]Gardner Read Modern Rhythmic notation Indiana University Press, 1978.
- [60]Grosvenor W. Cooper and Leonard Meyer The Rhythmic Structure of Music the University of Chicago Press, 1960.
- [61]Allen Forte The Structure of Atonal Music ,by Faber and Faber Limited, 1961.

后 记

论文写毕，感慨良多。三年研究生生活即将结束，回首过往，2008年9月进入东北师范大学开始深造，一个书生的书海独行，品老师们思想的盛宴，曾经是那样的快乐。东北师范大学优良的学习风气、严谨的科研氛围、博大包容的情怀胸襟、浪漫充实的校园生活使我终身难忘。

我珍视这篇后记如同珍视自己的毕业论文。在我看来，这不只是对一篇论文的总结，也是对自己三年研究生生涯的总结，更是给自己几年来执著追问的一份答卷。

本论文的写作，吸收了音乐学界众多前人学者的学术成果，可以说，这些闪耀着科学与理性的中国当代最优秀的观点、思想理论与研究方法为本论文顺利完成的提供了学术上最好的学习样板。回想整个论文的写作过程，虽然遇到了很多的困难，但使我深切地体会了民族音乐的精髓和意义，因此倍感珍惜。

本论文从选题到完成，每一步都是在导师王日昌教授的悉心指导下完成的，倾注了导师大量的心血；从选题来说，还是得到了王老师的肯定的，王老师立身严谨，立教严谨，有儒者之风。我们可以感受得到，王老师对自己从事的学问、对音乐文化的精义与价值由衷的热爱。他对学生的开导可谓是尽心的，王老师对我的关爱、教诲，学生会铭记于心。本论文的完成也得到了音乐学院更多老师和同学们的关心与帮助。感谢老师们三年来对我学习上的帮助和教导，对此我深表谢意。此外，还要感谢在百忙之中抽出时间审稿和参加论文答辩的专家们，感谢对本文的意见与建议，这样我才能更快地意识到自己的不足，加以改正得以提高。

在文章写作过程中，曾多次遇到写作误区和盲点，所幸最终能坚持下来，囿于学识，不足之处，还望诸位师长批评指正。