

# 谈福建戏曲音乐的写作问题

撰文 / 郭祖荣

地方戏曲的表演程式,多是学习京剧。代表地方戏曲的艺术特色,主要体现在音乐上。任何一种地方戏曲的音乐,都是以本地域的民歌小调为基础,并以地域的方言声调将其演化(改编)成适于戏剧表现力的具有抒情性、叙事性以及结构上更规范化的独具特色的音乐形式。即使吸收外地域的民间音乐,也都要按本地域方言的声调,将其融化成本地域特色的音乐腔调(即旋律音调)。所以不同地域的地方剧种,就各具自身特殊腔调的风格特色。如果音乐上没有独特的风格,剧种也就没有生命力了,可以说音乐是剧种的生命线。

由于地方戏曲的特色主要呈现在音乐上,所以当20世纪50年代初,共和国对全国各省地方戏曲的改革,在音乐上提出(大意):戏曲音乐的改革(含出新)主要是套用曲牌,当原曲牌不足以表达新内容与感情时,可在原曲牌的音乐框架内给以发展;在表演现代题材的戏剧内容中,可以吸收特定历史的音调,但要化成本剧种的音乐风格,不能生硬“贴标签”的做法,这是戏曲音乐写作的原则。在全国各地地方戏曲音乐改革实践中,符合此原则者,就成功,否则就失败,我对此有深刻的感受:1950年我受省文联陈贻亮先生的邀请,参加闽剧“旧赛乐”班社的戏曲改革工作(以备将来成立省实验闽剧团)。新排第一本大戏《易水曲》(荆轲刺秦王)时,其中一曲“风萧萧兮易水寒”,以歌剧咏叹调的写法,结果名小生李铭玉先生无法唱好;另一台《嫦娥奔月》中“碧海丹心”一曲,又以艺术歌曲的写法,名旦陈平先生虽唱得不错但在首演时却被行家指责:“这叫什么闽剧?”气愤离座而去。虽然这两段唱腔都是以闽剧曲牌为依据,但写法观念错误,失败了。这种不按戏曲音乐写作的规律必然会遭到失败,所谓的“创新”,自然不被观众接受。戏曲音乐的写作,必须套用原曲牌,按原曲牌的特定音调(旋律)的框架进行引伸式的写作,便会取得成功。如为《信陵公子》(窃符救赵)与《婚姻问题》(新中国闽剧第一本现代戏)两剧的音乐设计写作中,不但李铭玉、陈平、郭西珠等名家都说“好唱、好听有新意”(因能发挥他们的行腔润腔的要求),观众也欢迎,甚至其

中“一轮浩月当空照”的唱段,还在一些观众中传唱。同样的另有一例更为生动,在1972年我为小越剧《向阳岗上红小兵》(乐国雄编剧)写全套唱腔音乐以及正规的小型中西乐队总谱,在全省会演后,全省各县文艺团体都学习演出。越剧表演艺术家尹桂芳还以为是请浙江人写的音乐,说:“越剧风格浓郁而又出了新又好听。”这说明了戏曲音乐写作的一个原则问题,也是创作路子问题,更是戏曲音乐创作者的观念问题!

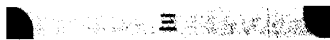
戏曲音乐的写作完全不同于歌曲或歌剧的创作方法,歌曲或歌剧的写作,可以将不同曲牌中最有特性的音调(旋律)摘选出来另行组合,写成新曲调;或以某一曲牌为基础,将其自由发展为新的旋律,这即是“戏歌”的写法,是带“随意性”的做法!是与戏曲音乐相悖的做法!戏曲音乐的写法一定要忠于原曲牌的特性音调的框架,给以引伸展开谱写成曲,定要保住框架,否则就“走味”,就破坏了原戏曲音乐的风格。为戏曲写音乐,无论如何“出新”,其曲调的来龙去脉一定要按原曲牌结构的框架运行。而歌曲、戏歌却可拆框架,自由组合曲牌的特性音调而成新曲。遗憾的是,我省一些戏曲音乐的写作者因不了解戏曲音乐的写作规律而盲目的下笔,这是我省戏曲音乐写作中主要问题的症结所在!

我省戏曲音乐写作之所以存在着上面所提出问题,其根源在于对所从事的剧种音乐,只停留在感性认识的表层,没有深入到理性认识中去——必须深入学习研究本剧种的音乐,将其提高到理论上的学习研究。任何文艺作品的写作,绝不能只靠感觉,尤其是音乐,这是技术性极强的一门艺术,靠感性创作,绝写不出什么深刻的东西。戏曲音乐的写作是按既定的音乐程式以“编曲”的方式创作的,所以更须理论上的指导,只有对戏曲的音乐本体进行深入的理性研究,才不会“误入歧途”。

首先必须研究曲牌的结构,这结构不是单指曲式,而是要从音与音关系、乐汇与乐汇、乐句与乐句的内在联系的同与异,以及最具特性音调所形成的音列特点等,都要提高到音乐结构学的理论上认识它。比如闽剧的“洋歌”类曲牌,每

一曲牌开头的乐汇都是La、Do、Sol三个特性音列的乐汇(不论什么调式),紧接着旋律走向与乐音结合着节奏变化的处理都相异了,以致形成了不同情绪不同调式色彩不同旋法的不同曲牌了。只有下功夫对这点进行比较,找出其**转接点**的特性所在,才不至下笔时随意地串调,绝不能轻视从理论上认识它!再比如歌仔戏的“七字调”,其正反调的变种所产生旋律上的变化,其变化中的规律性何在?再如高甲戏的羽调式旋律结构中,为什么其曲牌最后落音的前面的终止式乐汇,有其特性的音列结合,成为这一剧种富有个性音调的出现?可与其他剧种的羽式调音乐比较,就会发觉其特性音调的可贵处。每个剧种都有它自身的特殊音乐形态,写作者都必须从理论角度去分析研究它。老一代戏曲艺术家,他们虽没有这样研究,但他们已把本剧种的音乐化成自身的生命赖以生存的东西,深深地热爱着,甚至成为不可分割的脑细胞的一部份,为它献身为它活着。他们细细地体味,深深地思考(研究),然后进行创造性的消化,成为自己的演唱韵律,也因此产生了流派。这就是他们的“创新”,并且推进了剧种的发展。

要推动本剧种的发展或争取其更好地生存,就必须学习研究,然后按戏曲写作的规律进行实践,否则写成戏歌,只会加速剧种的衰落。



福建地方剧种音乐,多是“曲牌体”结构,也就是以曲牌连缀构成本剧种的音乐格式。曲牌体音乐是属于“**组曲**”性质的写作(虽然其中各曲牌的内在曲调还得引伸发展,但也只属于“**变奏曲**”性质)。在按照情节与人物等发展的要求中,如何选择不同的曲牌,将其科学合理地连缀起来,随着情节铺叙逐渐推向高潮。并且还得体现出全剧整体构思中音乐色彩性的对比。这是戏曲音乐写作者聪明才智的所在,戏曲音乐写作是理论与写作功力的综合体现。所以要在这方面下苦功,不能只在平面的曲调写作上去寻求表现。“**板腔体**”音乐,多是在上下乐句的承接中形成对比和统一的结构,其写作手法属于“**变奏曲**”原则,但它绝不是外国歌曲或器乐曲的变奏法,戏曲的旋法是具有中国旋律特性的加花变奏、原板变奏、增减板变奏(快简慢繁)和叠奏等等,但都必须保持其骨干音与落音。中国化的旋律展开法是引伸、承递、垛句和折头或梅花折等(后两种多用在琴串等器乐旋律展开上)。不论采用以上何种手法,都必须按以下一些原则:a.变于不变中(即变句后须即返回)、b.移位(移动原乐汇于另一高度上)、c.变乐音不变节奏、d.破肚(乐句首尾不变,中间扩充变化)、e.变头不变尾(即必须归韵)。我省戏曲音乐写作者多学习外国歌曲创作手法,故容易把戏曲音乐写成歌曲一样,因此,必须好好学习中国旋律的发展手法。



琴串是戏曲音乐中描写场景、渲染情绪以及衬托背景等

不可缺少的音乐。但是,目前所有地方戏曲的音乐作者,都舍弃了琴串,改由自己另写音乐,往往写成非本剧种音乐风格的“**全国共性通用**”的音乐了。艺术贵在个性,这种共性东西是没有任何生命力的!所以要运用琴串音乐,可根据剧情要求给以变奏运用,使它**与唱腔风格一致,突出剧种音乐的特色**(这需要作者写作上的专业功力了)。

前奏曲(序曲)、幕间曲、场景、气氛音乐等,这是学习吸收西洋歌剧的器乐形式的做法,所以必须要把它写成本剧种的音乐风格的器乐曲。

前奏曲作用有三,其一概括描述全剧情节(从气氛上),其二描述主要人物的命运(代表性曲牌),其三全剧主要情绪色彩的表达。可是目前我省所有剧种的前奏曲都写成与本剧种音乐无甚联系的通用音乐:不描绘什么,只是一种热热闹闹地开台音乐。幕间曲也是如此,不是为下面将开场的情景作提示性介绍。甚至用与本剧种音乐毫无联系的、风格相悖的、一般化的一些“**四句头**”歌曲旋律作幕间曲就算对付了,但已破坏了全剧音乐风格!

本省戏曲音乐的配器,同样存在不少问题。为戏曲写配器,应突出唱腔的韵味,所以配器要清淡,在主奏乐器(一般是主胡“**学舌式**”地跟随唱腔)外,其他声部要以简练清晰的织体衬托着,最多在乐句落音上,伴衬的声部给以托腔式地呼应。可是,目前所有剧种的配器写法都是大轰轰地众乐齐鸣,甚至音响盖过演唱声音,大而杂的音响撞击人的耳膜,产生疲劳的听觉,严格说这是作者缺乏配器艺术的基本常识!或是写乐者怕演唱者与听众听不见音响。其实错了,只须在衬腔与过门中,加进其他乐器,形成厚度对比,就更突出唱腔的美了。这是写配器的人,不了解配器中须讲究织体的浓淡、厚薄对比、音色变化对比,以及伴奏音型不同节奏设计的对比等配器技法原则。目前很多写配器的人是只凭感觉,缺乏理论指导,只怕声音不响,所以配器就成了音响的堆砌。再者,关键是没有掌握多声部音乐**纵横关系**的写作技巧。请记住:要在**纵的制约下写横的音乐**,并且还得注意各声部的“**活动**”空间即不同层次的关系。我省绝大多数写配器的作者,缺乏专业知识概念与写作经验(甚至一些搞歌舞管弦乐队写作的人,也没有注意到这原理),写配器时,没有纵横关系的立体思维,只注意各声部横向的进行,产生了声部纵向交错与超越错误写法,并且节奏疏密配置的关系原理也不注意,音色调配又不讲究,因此,音响刺耳纷乱,产生了配器上切忌的“**脏**”的音响,破坏了音乐的美感。配器是一门科学性极强的艺术(音响学上的艺术)是在技法专业上要求很高的一门学问。可是,许多戏曲团体多是由乐队的主奏人员凭感觉来搞配器的,没有理论指导,当然就产生违反多声部音乐规律的写法了。所以希望搞戏曲音乐的人,要沉下心来好好地学习,否则违反艺术规律写作必然使戏曲音乐受到影响

(难听),以致加速本剧种走向衰微。

## 五

德国著名哲学家叔本华说了一句著名的话:“世界在音乐中得到了完整地再现和表达。它是各种艺术当中第一位的、帝王式的艺术,能够成为音乐那样,则是一切艺术的目的。”英国哲学家海里斯也说:“音乐可以在人心中引起一系列的感情。”我省戏曲老一代表演艺术家,虽然没有学习过世界哲学家们的格言,但由于他们深深地投入到自己的戏曲艺术里,同样体悟与明白这些道理,这是艺术家心有灵犀的共识。所以福建戏曲前辈们也深知演唱是最能打动听众的感情,就各自在行腔、润腔上不断探索而形成了独具个性的流派,这就是他们对传统曲牌音乐的创新。同一曲牌,不同人就有不同的唱法,同中有异,这异就是发展创新,若将他们演唱的谱记下来,进行比较,将会给作曲的人们很好的启发,这就是在曲牌特性音调的框架下,进行创新的“启示录”。试比较歌仔戏邵江海的反“七字调”,其旋法的新颖别致,令专业作曲人也会感到意外和叹服,其新鲜旋律的进行,是作曲法最生动的范例(我曾以作曲的技法角度去分析它,非常钦佩)!希望从事戏曲音乐写作的人,不妨从中学学习,定有益处,因为它是从艺术实践中获得的成果,是经受考验过的成果,是老一辈艺术家将音乐视为生命而苦苦追求所取得的成果。现在的戏曲音乐写作者多是从艺校学西洋“歌曲作法”出来的,写出来的唱段,没有戏曲的声腔韵味。请大家再想想尹桂芳的一句“林妹妹”叫板(《红楼梦》),那向下跳进的行腔,其旋律线条突破了曲牌的框架,但却是创造性的戏曲旋法,十分感人而新颖别致,如此有别于他人的唱法,形成了尹派艺术的特色之一,听众至今还鼓掌叫绝。我们写的唱段能达到听众鼓掌叫好?倒是有些所谓的“创新”曲调,却遭到了听众的骂声“走味了”很值得深思!这并非反对创新,但要求要有依据且合理的创新,绝不能写成歌调(反戏曲音乐艺术规律)叫做“创新”,这必须反对的!艺术创作须通过考验的,历史证明是错了的,就必须反省之!改正之!

20世纪著名音乐评论家保罗·亨利·郎在谈到戏剧与音乐关系时指出:“在感情表现到达极度亢奋时,戏剧会转向音乐。这是最简单和最古老的戏剧形式的本质要求,因为人的灵魂被深深震撼而只能胡言乱语呼喊时,只有音乐才能继续表达感情”(这说明戏剧音乐的产生与作用)。没有思想感情的音乐(也可指脱离剧种风格的音乐),是苍白的无力的。思想不真实的音乐(也可指那些脱离本剧种音乐风格的戏歌),更不可能打动听众。

戏曲流派推动了剧种发展并产生了蓬勃的生命力,也扩展了听众群,戏曲要靠观众而发展。但如今有了专业戏曲音乐的写作者,就没有了流派了!而且音乐好坏是受作曲人的文化程度、艺术修养与审美品味所决定,这就等于剧种的发

展是受其制约了,若写曲人热衷于戏歌,这剧种(或剧团)命运必受影响,剧种音乐若失却特色,观众必会渐渐冷淡离去。更何况当前演员,处于市场经济的环境中,与其他文艺一样,浮躁、急功近利,只按谱唱音符,不去考究润腔韵味,更有许多青年演员对流行曲(模仿)的热衷胜于本剧种的音乐,由此可看出戏曲音乐人所负的历史责任何其重要啊!

## 六

1953年全国第一届戏剧调演时,周恩来总理曾对戏曲音乐的改革出新讲了话,即戏曲音乐的写作应称为“音乐设计”。这是集当时全国著名戏剧家们共识的话。因为为戏曲写音乐,做些“改编性”的组合写作,不是一般音乐创作那样从无到有的创造性的劳动。可是,自改革开放以来,由于商品经济影响(商品需要宣传,以广告性的宣传拔高),因此影响到各个领域也进行广告性推销自我,所以“音乐设计”,便改成“作曲”了,这样表面上的身价“提高”了。但设计与创作是不同性质含义的劳动,由于变成了“作曲”,所以对戏曲音乐进行写作时,就以“创造性劳动”给以重新作曲了,在浮躁、急于求成的心态的影响下,抛弃曲牌进行“创作”了。如果写作者的思想观念基础是“设计”,就非常明确指出要忠于原曲牌。若称为“创作”,则任我“创造”了。曾一度黄梅戏、越剧、川剧大有“革新”出台,且大唱“戏歌”的狂热,美其名为新历史时期戏曲的“创新”,走“新路”。结果事实证明走了弯路!可是我省有些戏曲音乐作者还迷恋于随意性的戏歌“创新”,这只能说明音乐思维与文化修养及审美认识的低下,由此可见文化素养极为重要!按戏曲音乐的艺术、规律与写作性质,还是称“音乐设计”更符合戏曲音乐写作的性质,这样在写作时更明确自己所负的责任和所作的工作的实质,当然好的戏曲音乐的写作者的身份,还是属于“作曲家”之列。

## 七

最后,我们必须正视这20多年来我省戏曲音乐写作所走过的道路,有利于进一步明确该怎样去写戏曲音乐。其一,许多港、台同胞及东南亚华侨,回到大陆,总想欣赏地方戏曲,以慰离乡背井数十年的思乡情结,结果看完戏后(尤其闽剧),都说舞台好看了,但音乐却走味了,不好听!不亲切了!不像心中所期望听到的乡音(唱腔)了,失望而归(我就听到了不少亲朋好友失望的反映)。其二,请每个写作音乐的人,自己回顾总结一下,你写了多少戏?哪几出戏音乐真正得到行家好评(不要只看“得奖”),有哪些唱段被观众(票友)欢迎(更谈不上传唱了)。总结极必要,以利再创造。

在商品经济的今天,有良知有责任感的艺术家为了学术为了事业,应提倡说真话(不要受某些商品宣传虚伪吹捧的影响)。学术上探讨畅所欲言、各抒己见,愿与戏剧界同仁共同讨论,一切是为了福建省的戏曲事业的发展。

责任编辑/王秀玲