



■京剧,是中国国粹,它在继承中国戏曲悠久历史传统的基础上,具备了兼收并蓄、海纳百川的艺术品格,最终成为我国最具代表性、最具影响力的戏曲剧种。音乐是戏曲的灵魂,从徽班进京到“四大名旦”,京剧艺术自身的形成、发展直至走向成熟、繁荣的每个阶段,都与音乐的传承与创新紧密相连。本期讲坛邀请中国戏曲学院院长尹晓东从音乐的角度讲述京剧的形成与发展,内容是他近期在中国版权协会主办的“远集坊”上的演讲,现整理发表,以飨读者。

——编者的话



▲尹晓东

从音乐的角度观察京剧的形成与发展

京剧是中华优秀传统文化的代表,被称为“国粹”。京剧的形成与发展,是一个漫长的过程。在此过程中,京剧的表演、文学、美术以及音乐等都起着重要的作用。今天,我想从音乐角度,谈一谈京剧的形成与发展。

众所周知,音乐是戏曲的灵魂,是识别不同剧种的身份密码(DNA),是剧种之间个性特征的显著标志。

过去看戏叫听戏。虽然戏曲是一门综合艺术,但音乐是戏曲中的关键要素,不同剧种的区別主要在音乐。

我们可以做一个测试,欣赏一个戏曲片段,如果没有声音,只看表演,听不到音乐和唱腔,可能看出来是什么剧种;反之,如果只有声音,没有画面,可能一下子就能听出来是什么剧种。正是因为有了音乐,戏曲有了灵魂。

在戏曲中,音乐包括两部分:器乐和声乐(唱腔)。戏曲音乐发展史,某种意义上说就是剧种的发展史。一个剧种的发展历程都是和剧种的音乐紧密相连的,所以京剧的形成与音乐有关,京剧的繁盛与音乐有关,京剧的创新发展也与音乐有关。



京胡

京二胡



三弦

月琴

京剧的萌芽及形成

京剧并不是北京的地方戏,而是清末在京城杂糅了诸腔的新剧种。

关于京剧的形成,大多会讲到一个标志性事件——1790年徽班进京。但那一年还不是京剧形成的时间,因为它的声腔还未形成。1790年是乾隆帝80岁寿辰,全国各地的戏班到北京演出,徽班就是其中非常重要的一个群体。之后,陆陆续续更多的徽班戏班走进北京,各地方剧种的演员也纷纷进入徽班,于是徽班兼容了多种声腔,除了西皮、二黄以外,还吸收了昆曲、高腔、梆子腔、柳子腔等,这为京剧的形成打下了基础。

因而,徽班成为京剧的摇篮。京剧的形成与“徽汉合流”有着极大的关系,徽剧的主要声腔包括拨子、四平、吹腔、二黄(不唱西皮)等;汉剧早称楚调、汉调,主要声腔包括西皮、二黄、罗罗腔等。“班曰徽班,调曰汉调”,西皮、二黄先在汉剧中得以融合,为京剧主要声腔的形成起到了重要作用。

从诸腔杂陈,到徽汉合流,以皮黄为主要声腔的新剧种——京剧,是在半个多世纪的化合过程中逐步形成。京剧的形成并不是简单地将各种地方戏的声腔相互叠加,而是做了很多创造性的转化,前辈艺人的伟大之处就在于把诸腔杂调融为一体。但在转化创造的过程中,涉及一个问题,就是男女音域不同,男女如何分腔?京剧中的西皮来源于梆子声腔,而京剧却进行了很大的改造,把梆子声腔中男女同腔,改为同音异调,解决了男声音域的问题。

那么,解决了男女分腔后,早期艺人是如何将多种声腔融为一体加以改造的呢?这还是一个需要进一步研究和论证的课题。只解决了声腔问题,京剧还没有最终形成,还要解决语音问题,比如一个戏班里有说安徽话的,有说湖北话的,有说河南话的,在演出中语言怎么统一?因此,他们提出语言要京化,在北京演戏,要注重与北京语言的融合。

在京剧形成的过程中,前后“三

鼎甲”都作过历史性的贡献。前三鼎甲——程长庚,是安徽人;张二奎,是河南人,但出生于北京;余三胜,是湖北人。他们三人的出身及早期戏曲活动,为京剧初期的形成起到了非常重要的作用。我推想,这三地口音的融合和京化,最终形成了京剧字音。后三鼎甲——谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙,更是对早期京剧声腔进行了进一步的创造和改革。

对于声腔融合问题,目前只能通过文字的记叙了解其中的脉络,而无法获取音响和曲谱进行比照。但从已有的文献和最早的唱片中可以发现,从前、后老生三鼎甲的崛起,到旦行的兴起,经过前辈艺人在声腔和音乐伴奏形式的不断探索,并在融合的过程中实现创造性转化,再加上字音的京化,一个多剧种、多声腔融合的产物京剧——这个新兴剧种,终于在19世纪中叶诞生了。

在第一代京剧艺人之后,还有两位被称为“梨园汤武”的京剧艺人——“伶界大王”的谭鑫培和被誉为“通天教主”的王瑶卿,一位是老生代表人物,当时创造了“无腔不学谭”;一位是旦角代表人物,当时创造了“无腔不学王”,他们把京剧推向了一个新的高度。

在京剧早期的萌芽和形成过程中,其伴奏乐器也逐步变化和丰富。京剧的主要伴奏乐器经历了京胡+三弦,到京胡+月琴+三弦(“三大件”),再到京胡+京二胡+月琴+三弦(“四大件”),然后到今天京胡+京二胡+月琴+三弦+中阮+大阮等,这样一个伴奏乐器逐渐丰富的演进过程。

早期谭鑫培先生的演出剧目,使用的伴奏乐器主要是京胡和三弦;王瑶卿先生的演出剧目,使用的伴奏乐器是京胡、月琴和三弦;到了1923年梅兰芳先生创排《西施》时,在琴师徐兰沅的提议下,经过反复试验后加入京二胡,由琴师王少卿演奏,此后形成了京剧乐队“四大件”的伴奏格局。可见,京剧音乐从唱腔到伴奏,不断地丰富与发展,其声音和表现力在不断加强。当年留下的一些唱片,成为了记录那个时代的历史足音。

京剧的成熟与繁盛

20世纪20—40年代,“四大须生”“四大名旦”的脱颖而出,成为京剧走向鼎盛的重要标志。

在听戏年代,即艺术享受主要诉诸听觉的年代,艺人们把创造出卓尔不群的唱腔作为重要任务。京剧中每个行当都有属于自己的声腔、板式,在形成发展的过程中,各个行当相互吸收借鉴,既统一又各有特色。各行当、各流派产生了许多具有独创性、代表性的唱段,使得京剧声腔进一步丰富。

“戏以曲兴、戏以曲传”,音乐在戏曲中的独特地位和价值,是中国戏曲的本质特征和内在发展规律决定的,以至于有些戏不常演了,但唱段还得流传。在京剧发展历程中,对于京剧旦行声腔贡献最大的两位艺术家,一是梅兰芳,一是程砚秋。梅兰芳在他50余年的舞台生活中,不断发展和提高了京剧旦角的演唱和表演艺术,形成了雍容华贵、中正平和的独特风格,世称“梅派”。程砚秋是京剧程派艺术的创始人,他严守音韵规律,并根据自己独有的嗓音特点,创造出了一种婉转幽咽、若断若续的唱腔风格,形成了独有的艺术特点。他们各自独特的声腔艺术,一直影响

至今。

在京剧逐步走向成熟的过程中,声腔板式不断丰富。从早期以西皮、二黄为主,又发展了反二黄、反西皮,以及四平调、南梆子、高拨子、娃娃调等新声腔及其多种板式,比如,梅兰芳《生死恨》的反四平调,程砚秋《锁麟囊》的西皮二六、流水,荀慧生《铁弓缘》的南梆子,余叔岩《搜孤救孤》的二黄原板,言菊朋《卧龙吊孝》的反二黄,高庆奎《辕门斩子》的西皮娃娃调,马连良《借东风》的二黄成套唱腔,谭富英《法场换子》的反二黄,杨宝森《文昭关》的二黄慢板、原板,奚啸伯《白帝城》的反西皮,周信芳《徐策跑城》的高拨子,姜妙香《辕门射戟》的西皮娃娃调,等等,这些逐步形成的各种声腔、板式的唱腔,不仅成为了各行当、流派的代表作,也构成了京剧艺术蔚为大观的音乐格局。

京剧之所以成为国剧,与它兼收并蓄、海纳百川,把众多地方剧种精华集于一身密不可分。京剧的成熟与繁盛是以行当更为齐全,并且流派纷呈为标志的。行当是中国戏曲特有的表演体制,它根据角色的性别、年龄、性格、性情特征等,划分为生、旦、净、丑等角色,这一点与西方歌剧不同。

京剧的“推陈出新”

新中国成立后,在“三并举”和“推陈出新”文艺方针指引下,一批整理改编的传统戏、新编历史剧、现代戏取得了新成就。这一时期的京剧音乐工作者,遵循毛泽东同志提出的“古为今用、洋为中用”的文艺方针,大力推进京剧音乐革新,使京剧音乐创作呈现出了新的格局。

比如,李少春《野猪林》“大雪飘”中的反二黄,裘盛戎《赵氏孤儿》“我魏降”中的汉调,张君秋《西厢记》“先只说迎张郎”中的四平调,《黛诺》“山风吹来”中少数民族音调的运用,《红灯记》李奶奶、铁梅使用的二黄接反调二黄,《智取威虎山》“穿林海”中西洋管弦乐队的运用,《海港》

主讲人简介:

尹晓东,国家一级作曲,中国戏曲学院院长,中国戏剧家协会副主席。曾任中国国家京剧院副院长,中国儿童艺术剧院院长。曾为京剧《三寸金莲》《郑和下西洋》《白洁圣女》《关圣》、话剧《关汉卿》、电视艺术片《杨门女将》等30多部剧目担任作曲。著有《毛泽东诗词唱段精选》。作品曾获“文华类音乐创作奖”、中国京剧艺术节一等奖等,多部作品入选中国艺术节、“五个一”工程、国家舞台艺术精品工程等。曾组织起草《国家昆曲艺术抢救保护和扶持工程》《全国重点京剧院团保护和扶持规划》等。参与组织过中国艺术节、中国京剧艺术节、中国昆曲艺术节、纪念中国话剧诞辰100周年、中国儿童戏剧节等多项全国性艺术活动。在各类报刊发表音乐和艺术理论文章多篇。

“细读了全会的公报”中的前奏,《红云岗》“我为亲人熬鸡汤”中三拍子的运用,《杜鹃山》中改编自传统曲牌《夜深沉》的“飞跃天堑”乐曲等。这一时期京剧的声腔、板式进一步拓展,新音调、新形式、新程式的创作实践,民乐队、中西混编乐队、管弦乐队等乐队编制不断扩充,极大地增强了音乐的表现功能,京剧艺术呈现出了新的时代风貌。

与此同时,京剧音乐的创作成就对西洋音乐、民族音乐、地方戏等其他艺术形式的发展也产生了深刻的影响。这一时期出现的交响音乐《沙家浜》、钢

琴伴唱《红灯记》、钢琴弦乐五重奏《海港》,以及地方戏曲移植京剧《红灯记》《沙家浜》《龙江颂》等一批剧目,还有改编自京剧的二胡、板胡、笛子、唢呐等民族器乐曲,不仅极大地推动了西洋音乐民族化的探索,也促进了民族音乐向戏曲音乐学习的创作实践。在各种音乐形式的相互融合中,戏曲音乐也都得到了进一步发展。

京剧声腔的不断丰富,既提升了旋律的感染力,欣赏性得到增强,也提升了音乐塑造人物的功能;乐队编制的丰富,提高了音乐的表现力,也为创作更加丰富的题材创造了可能性。

当代京剧音乐的新发展

改革开放以后,戏曲舞台告别了“一花独放”的历史。这40多年来,戏曲艺术所取得的成就有目共睹。京剧表现的生活更加广阔,创作思想更加解放,手段更加丰富。京剧音乐创作也有了一些新的发展,比如大胆地借鉴和吸收民族民间音乐,拓宽了京剧音乐的表现手段;创造了一些新腔格、新板式,丰富了京剧的声腔。纵观当代京剧舞台,除了传统戏沿用传统的伴奏形式外,新编历史剧和现代戏的伴奏形式不再是只有“四大件”,乐队中民族乐器、西洋乐器以及电声音乐的多种组合编配,拓展了戏曲的伴奏形式。再如新发展起来的京歌,这些都展现出京剧音乐创作和演奏更加多元化的格局。然而,我们对当代京剧音乐发展的得失,总结研究得不够。

大概从《咏梅》开始,一个新曲种——京歌,逐渐走进戏曲音乐的领域,这首根据毛主席诗词创作的京歌,采用京剧的曲调,又突破板腔体的旋律结构,加上新的伴奏形式,成为受观众欢迎的一种新的音乐形式。再如新编历史剧《大唐贵妃》中的“梨花颂”,现代戏《江姐》中的“红梅赞”,它不仅是整部剧中的一部分,也成为了可以独立演唱的京歌,甚至成了脍炙人口的唱段。

新时期以来,京剧唱腔创作手法不断拓展,有些剧目开始使用两个声部的二重唱形式,比如新编历史剧《贞观盛事》中,唐太宗李世民和魏徵两人,在同一场景的两个不同时空,运用二重唱,恰当地表现了两个人不同的思绪和情感。传统京剧里有对唱,而二重唱的创作手法大都出现在歌剧中,该剧通过借鉴歌剧的演唱形式,一定程度上创新和丰富了京剧的表现手法。我也曾在创作新编历史剧《郑和下西洋》时,借鉴了西方歌剧咏叹调的写法,采取了完整的交响乐队伴奏的形式。这些探索实践

都是为了丰富京剧的音乐语汇。

还有一个话题,传统戏中艺术家的艺术个性和流派风格十分显著,但在现代戏的创作中,更多的是重视对人物的塑造,不再过分强化流派风格。戏曲流派是戏曲艺术的一大特色,如何在传统戏中形成的艺术流派更好地表现现代生活,为艺术创作服务,这是值得研究的。张火丁创作排演的《江姐》不仅是一出优秀的现代戏,更是运用旦角程派的演唱风格,将程派的艺术特色发挥得淋漓尽致,剧中许多唱段都成为了塑造人物的重要手段。这也许能给我们提供一些有益借鉴和思考。

这些年来中国戏曲学院还在探索一种新伴奏模式,就是使用电子音乐参与戏曲伴奏。艺术院校的是进行科研和艺术试验职责的。将电子音乐等一些新媒体数字创作手段参与到音乐伴奏中,不是为了取代管弦乐队,而是使戏曲音乐增加新的音色和新的伴奏方式。这些新的变化,一定程度上拓展了京剧音乐的创作形式,使京剧音乐与时俱进,适应新的发展要求。

从徽班中的诸腔杂陈,到徽汉合流致使京剧萌芽和形成;从生行、旦行的相继崛起,到不同行当和流派的异彩纷呈,京剧走向成熟与繁盛;从新中国成立后整理改编传统戏、新编历史剧、现代戏“三者并举”,再到现代更加多元的发展态势,音乐的不断融合和变革始终贯穿在京剧艺术的整个发展历程之中。也可以说,京剧作为中华优秀传统文化的代表,一直都在进行着创造性转化、创新性发展。

从以上与大家分享的内容中可以得出这样一个结论,音乐为京剧的形成发展起到了重要的推动作用。京剧自形成之日起,既是古典的,也是时尚的;今天它既要保存古典美,也要创造现代美。这是京剧历史的发展规律给我们的启示!



▲中国戏曲学院《秋瑾》使用的新件伴奏模式



▲讲座现场