

探究87版《红楼梦》声乐组曲的演唱风格

——以《红豆曲》《葬花吟》为例

杨帆

(安徽金寨职业学校, 安徽 金寨 237300)

[摘要]87版影视剧《红楼梦》组曲自问世以来受到社会的广泛好评,是中国民族声乐作品中的瑰宝。本文挑选了组曲中最具人物代表性的两首作品《红豆曲》《葬花吟》,通分四个篇章进行分析探究。在经过客观文献论述的基础上结合自身演唱所得经验,将咬字行腔与戏曲韵味相糅合的演唱风格作为主论点进行重点分析,以达到揭示《红楼梦》组曲乃至古诗词艺术歌曲的音乐特色、掌握演唱规律,从而更好地学习民族声乐作品的目的。

[关键词]《红豆曲》;《葬花吟》;戏曲韵味;咬字行腔

[DOI] 10.12252/j.issn.2096-6261.2021.06.1002

一、解读组曲《红楼梦》

自小说《红楼梦》问世以来,相继出现了许多的相关戏曲音乐作品。其中最早将《红楼梦》以传奇的形式搬上戏曲舞台的是清代剧作家仲振奎,早在乾隆末年,他便根据小说文本改编出了昆曲《葬花》,至嘉庆年间,逐渐完成了一部传奇剧《红楼梦传奇》。随着清末昆曲的逐渐衰落,至民国时期,梅兰芳根据小说文本中的第二十七回改编出京剧片段《黛玉葬花》,新中国成立之后,上海越剧院于1958年负责编排出一部完整的越剧《红楼梦》,这是目前所有根据小说《红楼梦》改编的戏曲中影响力最大的一部戏曲音乐作品,其经典唱段《天上掉下个林妹妹》更是在国内外广为流传。直到今天,关于《红楼梦》的戏曲改编层出不穷,足由此可见《红楼梦》的音乐始终具有极高的创作价值。

在进行87版影视剧《红楼梦》音乐创作时,王立平首先排除了继续沿用戏曲改编的套路,大胆决定用自己的音乐语言另辟蹊径,创造出独特的、符合当代人审美特点的《红楼梦》音乐。其中,《红豆曲》出自小说第二十八回“蒋玉菡情赠茜香罗”,是男主人公贾宝玉同冯紫英、薛蟠、蒋玉菡等人在酒席间行酒令中即兴而作的时兴小曲。王立平从中读出了贾宝玉流露的想得不可得的忧愁,用看似漫不经心、轻描淡写的说唱曲艺框架,谱写出宝玉在豪门贵族中的孤独与无奈,也暗喻了宝黛爱情的悲剧结局。从某种意义上来说,它比《枉凝眉》更有揭露主题的意义。《葬花吟》是王立平在创作红楼音乐过程中耗时最长创作最困难的歌曲。这首词选自文本第二十七回,出自小说中最著名的“黛玉葬花”片段,曹雪芹不仅为了描写出多愁善感任性娇弱的女主人公形象,更是要借林黛玉之口发出对当朝封建统治者的不满与控诉。王立平敏锐地抓住了曹雪芹骨子里的屈原情怀,将这首《葬花吟》旋律写成“天问”,写出了更深层次的意义。

二、《红豆曲》《葬花吟》的音乐分析

(一)耐人寻味《红豆曲》

“红豆生南国,春来发几枝。愿君多采撷,此物最相思。”自古以来就有将相思寄红豆的说法,这首贾宝玉在席间酒令作出的“时新小曲”表达了他对心上人黛玉的思叹。从“滴不尽”“开不完”“睡不稳”……这一系列排比句中,王立平得到灵感,以行板为主的速度、数板式的节奏型,加上每一句开头的弱起、休止,营造出酒宴中的“即兴说唱”感,旋律中带着名门贵族公子哥特有的漫不经心的腔调,然而细细品味却又有着无法言说的悲痛。

全曲为雅乐七声羽调式:

并列单三部曲式

A + B + C

引子(2) + a(4)+b(4)+c(5) + a1(4)
+b1(4) + d(4)+e(7)

d羽 C徵 d羽

歌曲第一句“滴不尽相思血泪抛红豆”的“豆”这一小节旋律走向借鉴了地方戏曲的拖腔,变徵音#4的出现是全曲的调式音,在整个《红楼梦》组曲中仅有《红豆曲》出现变徵音,它的出现使乐曲的古典风味更加浓郁,旋律更加悠扬绵长。倚音、波音等装饰音的大量使用,使乐曲更加耐人寻味。

全曲特别需要说明的是王立平对虚词“呀”这一点睛之笔的处理。从观众的欣赏角度来看,如果把“呀”字时值拖长,未免会使整首作品变得不够“接地气”,因此作曲家特意缩短了时值,甚至没有给它放在重音的位置上,但就是这后半拍的“呀”才有了些许戏曲念白的味道,使得作品既有了古典戏曲风味,又美出了新高度。

(二)引泣动魄《葬花吟》

曹雪芹的这首《葬花吟》诗体效仿了唐代的歌行体,为了与歌词的体裁相协调,作曲家将此曲写成接近于回旋体式的变奏手法发展出的多部结构乐曲,整首作品曲式严谨又复杂,它的前部分属于分节歌A+B+C的形式,后部分属于C+A+C再现的三部曲式。从“天尽头,何处有香丘”这一句中准确地抓住了曹雪芹创作《葬花吟》的中心思想:并非低头葬花,而是抬头问天。因此,作曲家将这一句作为全曲的高潮,并且将这一句旋律发展为前奏,可以说,王立平写出了林黛玉对人生命运甚至是哲学思想的意蕴与精髓。

全曲为清乐七声羽调式:

引子(7)+A{a(4)+b(4)+c(4)+d(4)}+间奏(2)+A1{a1(4)+b1(4)+c1(4)+d1(4)}+B{e(4)+f(4)+g(4)+g1(4)}+C{h(4)+h1(4)+g(4)+g1(4)}+间奏(2)+A{a(4)+b(4)+c(4)+d(4)}+C{h(4)+h1(4)+g(4)+g1(4)}+尾声(9)

曲作者第1、2两小节为基本动机,而这两小节动机是据此曲羽调式和弦la-dol-mi发展而来,围绕着宫音dol回旋至角音mi和羽音la,运用大量的附点节奏来描写似泣似吟的柔弱女主角形象。

“天尽头,何处有香丘?”作为全曲最重要的一句,曲作者大量运用偏音清角,其目的是为了突出悲情的艺术色彩,也暗示了人物的命运走向,奠定了整个作品的情感基调。同时,旋律的大跳(小字一组ri到小字二组fa)将作品从前部分的“低声泣诉”上升到“仰天长叹”“叩问苍天”,从精神上得到升华。同时,音乐中的大鼓、唢呐、云锣的运用使结尾的戏剧效果更加鲜明。

三、《红豆曲》《葬花吟》的演唱分析

(一) 说唱之《红豆曲》

纵观整部红楼组曲的创作，都是在当代音乐的基础上融入了许多戏曲元素，这其中，《红豆曲》有着最突出的说唱曲艺特征。这种在每一句强拍部分运用滴笃板填补休止，先击后唱、尾字拖音以形成一种“拍眼”的整体节奏形态都在告诉我们，王立平在创作这首作品时，借鉴了明朝时期流传在江浙一带的海盐腔戏曲元素。根据工具书中记载：“海盐腔多用鼓、板、锣等打击乐器，不用管弦，腔调清柔婉折，多用于上层社会，缙绅、富豪宴请宾客时常招海盐子弟演唱。”；另有在《金瓶梅词话》中描写过一个场景“两个优伶，银筝象板，月面琵琶，席前弹唱”说的便是海盐腔中的一种清唱形式。面对这样一首戏曲风味十足的作品，我们在演绎过程中一定要具备中国戏曲演唱中的特色。

开头的第一句“滴不尽，相思血泪抛红豆”中的“豆”实为戏曲演唱行腔中的“抛腔”，在演唱过程中的前两小节应该以诉说的口吻娓娓道来，不应“用力过猛”，演唱第一句时在“血泪”处稍作停顿，到后两小节的“抛红豆”再将气息、情绪爆发出来，唱出声声泣血的悲情。同时，在尾音的拖腔一定要处理得圆滑自然、字清纯纯，不能过于生硬。此曲每句最后一字归韵多在油求辙，因此在演唱时需要强化字头，弱化字腹，开口不要太大，嘴巴圆收，声音不能落在嗓子里。

整首作品的点睛之笔便是第33小节的虚词“呀”，这个“呀”用的是戏曲行腔中的下滑腔，最恰当的处理方式当是以短促的下滑音弱收，如同一句话即将说完时的语气助词感叹，感叹主人公的愁苦，而这个愁苦积压到了一定的程度需要爆发，于是在“呀”之后，便是情感的宣泄口。从“展不开”到“捱不明”到“恰便似”气息的控制应当一句比一句强，直到“青山隐隐”彻底撒开。作为全曲的高潮部分，这里在处理时一定要与前部分的诉说有对比，要唱出宝玉的感慨万千、愁绪满怀。

(二) 悲泣之《葬花吟》

《葬花吟》这首作品在演唱时最需要突出的就是一个“泣”字。它的创作吸收了南方戏曲越剧的元素，在演绎过程中应借鉴越剧温柔细腻的演唱风格。这首作品诗词前两句归韵在十三辙中的言前辙，如：舌尖中音“tian”“lian”、在处理韵尾时要将舌尖抵在硬腭前，避免舌根上抬导致咬字过紧。另外，第一句的“花谢花飞飞满天”的“花”与“飞”，分别归韵在发花辙的舌根音“hua”和灰堆辙的唇齿音“fei”，因此在处理韵尾时，发花辙要注意“一音到底，口形不变，不收尾”，灰堆辙要避免舌头与硬腭贴得太紧，总之都要把声音带到共鸣里而不是散在口腔里，做到“咬字千斤重，听者自动容”。

歌曲第1—16小节在演唱时注重吟唱的感觉和陈述的状态，每一句的附点要处理得圆润自然，不要太刻意。“有谁怜？”演唱时突出“谁”，目的是为了唱出这一句的问号，表面上是问号，实则是感叹。“落絮”“轻沾”“一朝”“漂泊”之间运用“声断气不断”的处理方式，也是模仿了戏曲的哭腔，是女主角对现实的控诉。

“天尽头，何处有香丘？”是全曲中的高潮部分，也是女主角情感的升华，密集的伴奏鼓点借鉴了戏曲中的“紧拉慢唱”手法，无形中增加了情绪的递进。在演唱时既要唱出“叩问苍天”的感情，又不能忘记了女主角是个柔弱的病美人，因此气息不可过强过狠，甚至颤音都要尽量地减少，要做到悲愤激动中带着柔弱病怯。其中“天尽头”的“天”要快且准地“碰”出字头甩出去，口腔不需要开太大，也不

能把字头叨得太死。第二句的“天尽头”应当比第一句情绪更加悲凉，并且每一句都要唱出“何处有香丘？”的问句语气。

歌曲第三段一个“依”字，将整首作品的风格变得更加柔软起来，“依”归韵在中东辙的舌尖中音，演唱时鼻腔共鸣较多。“何日丧”加重语气，“依今葬花人笑痴”气息渐强至“人笑痴”，突出“痴笑”，“他年葬依知是谁？”同样要将问句的语气演绎出来。

全曲收尾的一句“花落人亡两不知”比前一句翻高了一个八度，情绪上需要更加饱满激动，“亡”字从F调的do1又上升一个大二度，像是柔弱的女主角用尽最后的力气去长叹，需要歌者在气息的支撑下拖住，同时又不能唱得太狼声音太大，注意喉位不要随着旋律的走高而上移。

四、组曲《红楼梦》的演唱启示与实践意义

从《红楼梦》组曲中可以看出，中国民族声乐与中国戏曲演唱有着密切的关联，甚至在演唱方法和原理上是相通的，我们在学习中需要特别注重的有以下几个方面：

(一) 民族声乐在演唱中“字”的重要性

明代魏良辅在《曲律》中曾写到：“曲有三绝：字清为一绝；腔纯为一绝；板正为一绝。”这其中，“字清”排在第一位，因此，在学习中国民族声乐时，咬字吐字是尤为重要的，特别是像《红楼梦》组曲这种古诗词作品，其歌词不似现代歌词一样通俗易懂，如果不能做到“字清”，那么听众完全没办法感受到歌曲要表达的思想情感。

(二) 民族声乐在演唱中戏曲韵味的重要性

傅雪漪在《戏曲传统声乐艺术》一文中提到：“‘韵味’就是语言的美（文体、词义、声韵、感情语气、语调）与旋律的美（唱腔、节奏、强弱、顿挫、断连）。”

(三) 文化底蕴的重要性

我国作为一个有着几千年文明历史的古国，其文化底蕴相当深厚，被誉为“诗的国度”。在中国民族歌曲创作中，有很多古诗词艺术歌曲，像《关雎》《长相知》《枫桥夜泊》《声声慢》等，这些艺术歌曲在演唱之前，一定要弄清楚其历史背景、诗词的含义，缺乏一定的文化底蕴则不能将作品完整地表现出来。

(四) 演唱情感的重要性

从《红楼梦》中曹雪芹的一句“都只为风月情浓”感受到，红楼一梦梦的是情，其组曲唱的也都是情。古语云“情之所至，音之所生。”在声乐演唱中，“情”起主导作用，声乐的学习是技巧与情感的双结合，缺一不可，没有情感的音乐不能称之为音乐。

作为中国影视音乐创作的典范之一，《红楼梦》组曲为中国后来的影视剧音乐发展起到了鲜明的推进作用，越来越多的作曲家开始关注这种将中国戏曲元素、中国民族音乐融入西方作曲法中的创作风格。如《大宅门》《乔家大院》等音乐创作都完美地将戏曲或民歌元素与西方作曲技法相糅合，可以说这些创作为高雅音乐找到了一个更加“平易近人”的传播途径，深受广大民众的喜爱。在当下心浮气躁的文化大环境下，希望更多的人能够欣赏中国民族声乐的“美”、感受中国民族声乐的“雅”、创造中国民族声乐的“新”！

参考文献

- [1] 曹雪芹. 红楼梦[M]. 北京人民文学出版社. 2008
- [2] 应尚能. 以字行腔[M]. 人民音乐出版社. 1981. 12
- [3] 余笃刚. 声乐艺术美学[M]. 人民音乐出版社. 2005. 10.
- [4] 冯智全. 吴地民间歌曲解读[M]. 上海音乐学院出版社. 2011. 11.