

檀革胜

王西麟《钢琴协奏曲》中传统戏曲因素研究

——兼论“戏曲音乐交响化”问题

摘要:王西麟近作《钢琴协奏曲》的主体语言来源于中国地方戏曲——秦腔、山西梆子和京剧等。这些地方戏曲语言经过交响化处理之后,彰显出新的面貌,反映新的创作美学。本文将集中探讨该作品中的地方戏曲语言运用技术,总结其规律以推动创作。

关键词:王西麟;《钢琴协奏曲》;秦腔;京剧;骨干音;交响化

中图分类号:J609.9 **文献标识码:**A **DOI:**10.3969/j.issn1003-7721.2013.02.012

创作于2010年4—8月的《钢琴协奏曲》是王西麟近期创作中的一部力作,题献给作曲家的钢琴老师陆洪恩先生。该作品是瑞士“文化风景线”国际艺术节第十届委约的作品,2010年11月6—7日由巴塞尔小交响乐团首演于苏黎世和巴塞尔,指挥是该团总监帕特先生(Francesc Part)先生,中国钢琴家陈萨担任独奏。《钢琴协奏曲》在瑞士的首演非常成功,获得了强烈的社会反响。

《钢琴协奏曲》分为三个乐章。第一乐章,快板,表现两种对立的命运,分三个部分:两个主题(乐队和钢琴分别代表奴役者和被奴役者主题)多次“对抗”构成了该乐章的第一部分;第二部分以钢琴饱含悲愤的独白为主;第三部分从钢琴的低音区开始,后,直接进入该乐章总高潮部分。第二乐章是一首帕萨卡利亚,由一个主题和13个变奏构成。前面5个变奏是该乐章第一个部分,建立在钢琴“痛苦”的独白基础上;第6到第9变奏运用了起承转合原则,音乐情绪发生变化,构成该乐章第二个部分;第10和第11变奏建立在弦乐队的长线条旋律基础上,钢琴声部转变成了背景音型,成为该乐章第三部分;最后两个变奏是该乐章的尾声。第三乐章,快板,分为三个部分:第一部分以单簧管的独奏为主,情绪丰富多变;第二部分基本由钢琴和乐队对位的两个线条构成,运用了单主题发展手法;第三部分从钢琴的托卡塔开始,乐队构建成一个长大的八声部赋格段,同时,定音鼓和低音构成多重持续的固定节奏,积聚了充沛的交响动力,表现生命的崇高伟大。

在交响音乐的创作过程中,交响音乐语言民族化是一个核心问题,它往往是衡量一个民族交响音乐发展的界标之一。不同的民族文化产生不同风味的交响曲,德奥和法国的交响音乐语言是不同的,芬兰与东欧交响音乐语言也是不同的,等等。正是因为这些语言的差异,才使世界交响音乐文库“和而不同”,朝着多元化发展路线前进。中国交响音乐创作直接继承德奥交响系统和苏俄交响系统优秀因子,并在此基础上,结合民族语言,创作出许多有中国民族风味的交响曲。

通过几十年艰辛的交响音乐创作实践,王西麟逐渐找寻到属于自己民族,也属于自己的个性化交响音乐语言。这种音乐语言直接脱胎于民间戏曲,如秦腔、京剧和山西梆子等,是民间戏曲音乐语言交响化的结果。这种音乐语言的形成与作曲家从小亲密接触戏曲以及“文革”期间下放到山西从事民间戏曲音乐的演奏和学

作者简介:檀革胜(1976~),男,文学博士,中央音乐学院博士后,华侨大学音乐舞蹈学院副教授(厦门361021)。

收稿日期:2012-04-25

习有紧密关联。

“中国民间戏曲中音乐与‘纯’音乐不同,戏曲音乐必须和其他的艺术手段相结合,为戏曲的故事情节的展开,舞台氛围的烘托,人物形象的塑造等,去完成音乐戏剧化的任务”^[1]。戏曲音乐具有抒情性、叙事性和戏剧性,尤其是戏剧性,一些优秀的传统剧目中,音乐的戏剧性是非常强的,这类音乐善于推动戏剧矛盾冲突发展。从这个角度看,中国戏曲音乐与西方交响曲是有共性的——西方交响曲也是直接源于歌剧序曲,也是直接脱胎于戏剧的,这样,中国戏曲音乐与西方交响曲就具有了某种亲缘关系,这就为两者的融合找到了“共同和弦”。如秦腔中的滚白语言,该戏曲语言最明显的特征就是说白和唱叹融为一体,多为“半念半唱、半哭半诉,常无正规的节奏,有浓郁的口语味,极富生活气息”^[2],这种不规整的节奏以及咏叹和宣叙相融合的特性善于表现人物在理性失控,撕心裂肺的强烈感受,非常适合进行交响化处理。

在《钢琴协奏曲》中,王西麟大量运用了戏曲语言,尤其是梆子系统的秦腔。传统的秦腔音乐有“欢音”和“苦音”两类曲调,这两类曲调除了具有共同的调式骨干音之外,各自还有各自所强调的音,从而形成两类不同调式色彩的曲调。“欢音”和“苦音”两种曲调共同的调式音为宫、商、徵和羽四个音(首调唱为1、2、5和6)，“苦音”类曲调的特性音是清角和闰(首调唱为4和 $\flat 7$)，“欢音”类曲调的特性音是角和变宫(首调唱为3和7)^[3]。

以第一乐章开始部分的以代表被奴役者主题的钢琴语言为例,其音高语言运用了秦腔的核心音调。如下例(因为钢琴左、右手声部是八度重复,所以谱例1仅截取钢琴右手声部)。

谱例 1

谱例 1 展示了《钢琴协奏曲》第一乐章开头的钢琴右手声部。乐谱分为四行，分别标注了“第一乐句”、“第二乐句”以及小节号。谱例上方标有“四音动机”，中间标有“-苦音-特性音”。乐谱中使用了大量的半音经过音和骨干音的半音替换音，体现了秦腔音乐的特色。

上例以宫、商、徵(C、D和G,首调为1、2和5)三音为主,加入“苦音”类曲调的特性音——清角和闰(F和 $\flat B$,首调为4和 $\flat 7$)。以上例的第一乐句为例,该乐句以四音动机素材为主,中间运用了半音经过音和骨干音的半音替换音(关于四音动机素材和骨干音的替换音,后面有专文论述),既保持了秦腔的韵味,同时又使旋律具有新的色彩风味。其独创性在于作曲家仅借用了秦腔的骨干音,但并没有运用传统秦腔的旋律运动模式,而是创造性地运用变化重复、插入半音经过音和运用骨干音的半音替换音的方式,推动音乐的发展。

所以,从上述音高语言的构成来看,作曲家的音高语言可以分为两种:一种是音高的功能性语言,也就是保持了秦腔韵味的音高语言,即传统秦腔的苦音音阶所构成的语言;另外一种则是音高的色彩性语言,也就是拓展秦腔韵味的语言,即大量植入半音化的骨干音替换音和经过性的半音所构成的语言。这两种音高语言自然融合在一起,新颖别致。

二

王西麟一贯坚持从民间戏曲中汲取创作的营养,几十年的创作经历使其能够将民间戏曲自如地融合在自己交响音乐创作中,从而形成了自己独特的话语系统。

作曲家对民间戏曲语言的继承和发展分为两种不同的情况。一种是“戏剧”的语言的继承和发展,作曲家借用民间戏曲中的某些戏剧性场景和戏剧的情节。如,第一乐章开始就借用了京剧《野猪林》中林冲出场的形象:林冲被不断地鞭打,尤其是在白虎堂上被酷刑暴打八十棍之后,怒气冲天,从而发出“八十棍打得我

中天愤恨!”,从而引出了代表个体形象的钢琴的控诉^①。一种是“音乐”语言的继承和发展,引用并发展了传统戏曲中代表性的音乐语言。在《钢琴协奏曲》中,作曲家大量运用了传统戏曲中的音乐语言,尤其是京剧、秦腔和山西梆子。除了引用这些戏曲典型语汇之后,作曲家还创造性地将这些不同剧种的音乐语言进行融合,从而创造了新颖的语言。如,第一乐章第一部分钢琴首次出场时,弦乐队运用的是京剧摇板的节奏语言,而钢琴声部运用了秦腔的语言,这两种不同剧种的语言水乳交融,无缝链接在一起。下面集中讨论戏曲音乐语言的运用。

在音乐的陈述过程中,《钢琴协奏曲》中戏曲音乐语言常常运用单旋律发展技术,从而构成了长大的旋律线条结构。以第一乐章的第二个部分和第二乐章的第一部分为例,这两个部分旋律发展思维有所不同,现分述如下。

第一乐章的第二个结构部分(第143—209小节),长达66小节。

谱例 2



上谱例选自第一乐章第143—145小节,钢琴双手交叉演奏,模拟民族弹拨乐的演奏。为了分析的便利,现将原来乐谱中钢琴轮奏的部分还原,以便更为清晰地探讨旋律的结构构成。

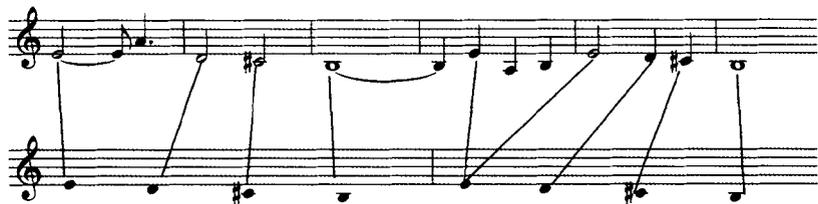
谱例 3

谱例3的旋律整体由四个长度不同的乐句构成:第一乐句(上面谱例的第1—11小节)呈示主题素材,第二乐句(第13—38小节)内部进行扩展,第三乐句(第39—55小节)又再现第一乐句素材,第四乐句(第57—68小节)再现并具有过渡功能。

推动这条长大旋律线条的动力主要有以下几个方面,从而构成了一个巨大的动力系统。

(1)固定语汇的贯穿。长达68小节的旋律基本都建立在两个固定语汇基础上,这两个固定语汇具有动机功能,贯穿始终,从而保证了材料的统一。上谱例中第6—11小节的两个方框内的材料就是贯穿68小节的固定语汇。如下谱例所示,这两个语汇都建立在b羽调式基础上,骨干线条都是从E音下行级进到B音,也就是从B的副支柱音到B音^②。

谱例 4



(2)三度间音的拓展^③。在旋律发展过程中,作曲家常常在三度间音上持续,如第24—25小节,钢琴在不同八度的持续G音上(也是清角音),再如第33—34小节,钢琴在不同八度上持续强调C音(也就是闰音),从而获得不同的色彩和推动力。

(3)音区的变动。充分利用不同音区中不同的音色和不同的情绪,获得音乐的进行动力。如第一乐句基本在中、低音区,第二乐句首先建立在高、中音区,其后转入低音区,第三乐句在低音区呈示,第四乐句又回到中、低音区,再现第一乐句的音区布局。

(4)半音级进音的加入。在骨干音为基础的前提下,插入半音获得新的进行动力。这个部分以下行级进的半音为主,如第二乐句开始部分(第13—15小节)从A音半音下行级进到 $^{\flat}$ F音,第二乐句尾部(第28—30小节)从B音半音下行级进到 $^{\flat}$ F音。半音级进进行只是暂时“破坏”民族旋律的进行,音乐很快进入传统民族语汇,这样,它使旋律进行获得新的色彩和新的动力。

(5)“离调”段落的插入,以获得新的色彩和推动力量。在第三乐句的末尾(第52—54小节),意外插入一个E宫系统的片段,收束在A音上(E宫系统的清角),不稳定收束。

第二乐章是一首变奏曲,第1—5变奏构成了该乐章的第一个部分(第11—54小节),在“固定”低音基础上,钢琴声部以单旋律发展为主,痛苦地“独白”,

谱例 5

[Arranger]

这个长达 43 小节的旋律线条,其推动音乐发展的动力系统如下:

(1)四音动机的控制。5 个变奏的钢琴声部都是在这个四音动机控制下完成其陈述的。这个四音动机的特点如下:首先,从音的构成上看,基本由三个不同音的构成,重复其中一个音;其次,从音的进行方向来看,四音中的三个音朝一个方向运动,另外一个音反向进行。如下面的谱例所示。

谱例 6



(2)骨干音的建立。在旋律整体结构布局过程中,旋律骨干音的建立是这个长大的旋律写作一个重要特点,在一个微观结构中,围绕骨干音环绕,推动音乐的进行。如变奏 2,该变奏主要建立在 $\flat E$, $\flat A$ 和 $\flat B$ 三音调式基础上,根据所强调的音的不同,其骨干音始终处于渐变的状态中,从而推动音乐发展。骨干音首先建立在 $\flat B$ 上,乐汇或者乐节都收束在这个 $\flat B$ 上,而 $\flat E$ 和 $\flat A$ 两个音围绕 $\flat B$ 而存在,成为 $\flat B$ 音的重要支持音。其后,该骨干音很快地转向 $\flat E$ 音, $\flat B$ 和 $\flat A$ 成为 $\flat E$ 的正、副支柱音,再加上每一个乐汇或者乐节都收束在 $\flat E$ 上,从而使得 $\flat E$ 成为骨干音。

谱例 7



(3)骨干音的游移。旋律线条运动建立在骨干音基础上,而骨干音不是固定不变的,骨干音的游移成为旋律运动的基础性力量,下面列出第 1—5 变奏总共 43 小节中,骨干音游移的轨迹,从中管窥作曲家骨干音的布局规律。

谱例 8



从上谱例可以看出,变奏 1—5 的骨干音基本都建立在 $\flat E$, $\flat B$ 和 $\flat A$ 上,这三个音在不同的音区“徘徊”、游移,从而推动音乐的发展。上谱例中倚音表示该骨干音持续时间较为短暂,尤其是 $\flat D$ 音,类似离调性质,其存在主要目的方面是为了获得新的调式色彩,另一方面是为了引出其后面的骨干音 $\flat E$,作为 $\flat E$ 音的自然导音。

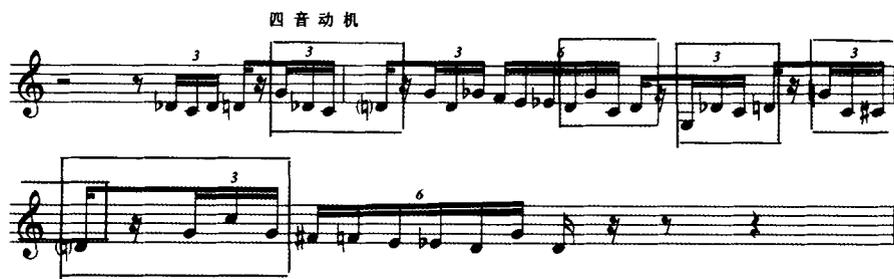
(4)骨干音的替换。在音乐发展过程中,运用骨干音的变化半音替换骨干音能够获得新的调式色彩,推动音乐发展。下例选自第三变奏的钢琴声部的开始部分,第二小节开始的还原 D 音替换了调式中原有的 $\flat D$ 音,从而产生了一个增四度音,风格“离调”了,但很快,音乐又回到本位音 $\flat D$ 上,这种替换使得音乐产生了许多新的趣味,丰富了调式色彩,推动了音乐的进行。

谱例 9



在该乐章的第 6 变奏以及其后的变奏部分,这种替换成为音乐进行的主要动力,如下例:

谱例 10



上例选自第二乐章第6变奏钢琴声部第一个乐节,从上面乐谱可以较为清晰看出这个部分骨干音为D,而C和G是骨干音D音的两个支持音。这三个音也是前面5个变奏核心三音的 $\flat E$ 、 $\flat A$ 和 $\flat B$ 的下方小三度移位。谱例中方框内的四音动机仍然延续前面变奏的创作思维。与前面变奏的主要区别在于:从第6变奏开始,大量运用骨干音的替换音来替换本位骨干音。如例10,本位的D音,G音常常自由、灵活地被 $\flat D$ 和 $\flat G$ 两个音替换,产生了新的色彩和新的趣味。除此之外,骨干音之间还加了许多半音经过音填充,如骨干音G音,中间运用了四个半音—— $\flat F$ 、 F 、 E 和 $\flat E$ 填充,从而进入D音。

(5)节奏张力的推动。作曲家在传统语汇基础上,充分挖掘节奏的内在张力,使之节奏参数成为推动音乐发展动力系统中重要的动力源。一个比较典型的实例就是第1变奏,该变奏建立在一个单音 $\flat A$ 上,这就必须凸显节奏参数的推动力。

谱例 11



上例中,单音 $\flat A$ 的每一次“呼吸”都经过精心的处理,除了最后两小节 $\flat A$ 音在强拍上起拍(弱拍收束)之外,前面所有的单音 $\flat A$ 都是弱拍起弱拍收,完全打破正常的4/4拍的节拍律动。作曲家在此处主要运用后附点节奏以及连音线打破正常节奏律动的约束,而使之节奏律动多变,节奏重音基本都布局在弱拍点上,这样精心布局节奏,使之节奏参数在此处有了不一样的动力。同时,上谱例的第六小节中自由渐快的节奏处理,打破了前面节奏律动,起到了“节奏转调”功能,之后转回正常的节奏律动,充分表达深夜独白的情绪——悲悲切切、胆颤颤、断断续续……

(6)变奏之间的关联。为了使得整体旋律结构动力不至于减弱,这就必须处理好不同变奏之间的联系,使之环环相扣,逐步累积张力,从而构成一个长大的旋律结构,旋律的进行也不至于因为“固定低音”的变奏重复而被中断。

不同变奏的钢琴声部之间保持关联的手段主要有以下三种。首先,节奏塑造,主要指通过节奏音型的局部改变或者保持,使相邻变奏之间平稳过渡。如,第1变奏和第2变奏之间通过相同的节奏音型使两个变奏的旋律过渡自然。其次,材料重叠,前一个变奏尾部素材成为后一个变奏的开始素材,使两个变奏之间转换自然而不中断。如,第2变奏和第3变奏通过一个相似的四音动机音型素材将两个变奏天然地关联在一起。再次,核心素材的分解插入,以期引入新的变奏。运用核心素材的若干个关键音,在不同音区做快速分解,力度逐渐增强,速度逐渐加快,引入的新的变奏部分,也就是前面变奏部分的局部高潮的高潮区部分,从而使得前、后变奏部分构成一个较为完整的高潮结构,运用高潮内在张力将不同变奏关联在一起。如,第3变奏和第四变奏之间,第3变奏张力逐渐增强,到最后运用分解和弦音型作为高潮的预备阶段的音型,从而自然地到达第4变奏,从而进入了一个高潮区阶段。

除此之外,推动旋律发展的还有音区的变换、半音色彩音的加入以及离调片段的插入等,关于这三点,上文选用的第一乐章第二部分的谱例都有较为详细地论述,在此不再赘述。

三

在《钢琴协奏曲》中,作曲家通过多种办法拓展戏曲音乐语言的表现力,从而使得这些戏曲语言具有强大的交响张力,从而进入本文的另外一个论题,也就是“戏曲语言交响化”的问题。

戏曲语言如何交响化是一个较“陈旧”的话题,虽然已经有多篇文章论述过,但很少结合一个具体作品详细讨论“戏曲语言交响化”的问题。《钢琴协奏曲》较为成功地回答了这个问题,并“贡献”出许多简单有效的处理手法。

第一,核心戏曲语汇动机化处理以及贯穿。作曲家截取传统戏曲语言中的核心语汇,将其动机化,成为贯穿整体结构中的一个重要元素。动机常常具有个性化的节奏,鲜明的形象,从而成为全曲发展的胚胎。在这个胚胎基础上,音乐便于发展,便于积聚动力,从而推动戏曲语言交响化。如,秦腔苦音和欢音音调中都含有C、D和G三个音,作曲家截取这个三音,作为音乐的动机。具体实例可以参见谱例1中钢琴声部演奏的第一乐章被奴役者主题。

第二,核心戏曲语汇的展开。罗映辉在论文《论板腔体戏曲音乐的结构原则》认为板腔体戏曲音乐的结构原则,包括重复、对比、分合、起承转合、承递、起平落等等。这些戏曲语汇的结构发展原则不仅适合板腔体唱腔,也适合于梆子腔唱腔,这些都是最为传统的发展手法,广泛运用在不同规模的音乐结构中^③。传统戏曲语言发展一般包括变奏、展衍和承递等手法,这些发展手法常常建立在一个较为固定的短句基础上。

谱例 12

第一部分 G宫 - D徵

a1 承递

b 承递 D宫系统

第二部分 c

苦音音阶

骨干音

d 以 CDG三音为骨干音

模进

上谱例选自第三乐章第一部分中单簧管声部,该部分能清晰地反映作曲家运用民间戏曲语言进行展开的技术思维。这个部分(第15—66小节)长达52小节,主要语言仍然源于秦腔,集中发挥单簧管独特的音色魅力。

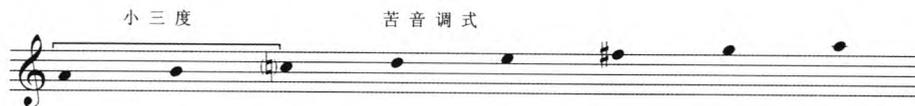
第一部分是一个三乐句(a+a₁+b)的乐段构成,三个乐句之间都运用承递手法——前句尾部和后句头部材料相同,自然衔接在一起。前面两句建立在G宫系统的D徵调式上,有北方信天游的风味。第三乐句开

始展开:首先拉宽节奏,出现长时值的A音和E音,气息突变;其次变换宫系统,从G宫系统转入D宫系统;最后运用分解和弦式旋律写法,打破正常的旋律进行态势,收束在不稳定的音级上,从而自然进入第二部分。

第二部分单簧管模拟唢呐的音色,来“吹戏”。“运用唢呐直接吹奏戏曲中的唱段甚至全剧,是唢呐从戏曲中汲取营养的一条重要渠道……,吹戏现象的出现,应是梆子腔系的戏曲艺术以及其他地方戏曲繁荣与发展的结果……,唢呐吹戏多见于梆子戏流行的地区……”^[4]。

第二部分的c句气息悠长,秦味浓郁。该乐句是典型的苦音调式(D宫系统A徵调式),其音阶如下:

谱例 13



在旋律运动过程中,C音作为旋律的骨干音,其他所有音围绕C音而进行。从苦音音阶调式音级看,C音是“闰”音,是苦音调式中最为典型色彩音,这种强调色彩音,弱化功能音的用法,使得音乐既获得了新的调式色彩,又给旋律的发展带来动力。

d句,C宫系统—D宫系统,以C、D和G三音为调式骨干音,同时大量运用半音以辅助。从中央C音开始,虽然都是以C音作为骨干音,但转换宫系统,从C宫系统的苦音调式(C、D、 \flat B和C),以C为宫,C为调式功能音,转到D宫系统的苦音调式(C、 \sharp F、E、D和C),以C为闰,C变成调式色彩音。这种调式色彩的转换使音乐展开获得新的进行动力和新的色彩。同时,节奏也由“宽”变“紧”,以16分音符运动为主,音乐的戏剧性和交响性增强。c和d两乐句旋律的节奏自由,散淡,但在钢琴声部较为固定的节奏音型作用下,单簧管的节奏不仅没有失去约束力,张力反而更大。

这个部分单簧管旋律展开主要技术如下:承递、骨干音的环绕、“移宫犯调”、功能音和色彩音间插交替、骨干音的半音变化、外音性的半音填充、节奏戏剧性宽、紧交替、音区的戏剧性变化等。这些展开技术自由灵活地融合在一起,构建成了这个气息长大的旋律线条;与此同时,又与风格因素融合在一起进行考量——从开始两个乐句民俗化的喜剧性风格转换到后面两个乐句深沉的悲剧性风格,音乐的情绪“转调”了。在这个板块部分,作曲家所运用的展开手法已经突破了传统戏曲语言的展衍手法,彰显出新的韵味,从而拓展了传统戏曲语言的表现力。

第三,核心戏曲语汇的戏剧性叠置。叠置关乎线条的对位,《钢琴协奏曲》中以两声部对比复调为多见,钢琴声部作为一个独立线条和弦乐组声部多声部构成一个带状线条,两种音色之间进行对位。

在戏曲语言的交响化的过程中,对位是非常有效果的技术,如马勒的交响曲,如果缺失了不同种线条的对位叠置,其交响性必然大打折扣。《钢琴协奏曲》中重要结构部位中大量运用的对位技术,突出了戏曲语言的交响性。

以第三乐章的第二部分为例(第66—133小节),这个长达68小节部分的主体结构由弦乐队和钢琴的两个对比线条构成,钢琴声部是平行八度强调其旋律进行,而弦乐队的第二小提琴、第二中提琴以及中提琴三个声部节奏布局以及声部进行方向大致相同,从而构成一个立体化的带状旋律。鉴如此,我们可以认为这是一个拓展了的二声部线条对位。而从乐曲第一板块延续下来 \flat B音的继续持续(三支巴松,运用斐罗那奇数列)所具有的惯性力量,将这两个对位线条“牢牢控制”。

谱例 14

The image shows the first system of a musical score for a piano concerto. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for 3 Bassoon, Piano, Violin I, Violin II, and Viola. The second system includes parts for Bassoon, Piano, Violin I, Violin II, and Viola. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

上谱例钢琴声部和弦乐组构成对比复调,钢琴声部织体语言可能源于拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》的第12变奏(小步舞曲风格),但在第12变奏中,这种织体音型持续时间非常短,而在《钢琴协奏曲》中,该音型几乎贯穿了整个第三个部分,并且有较大的发展变化。钢琴声部的音高语言源于秦腔——以A、D和E(徵、宫和商音,A徵调式)为骨干核心音调,运用骨干音的半音环绕、半音替换等技术,推动旋律发展。而节奏以三连音为主,富有弹性。弦乐组三声部构成带状旋律,与钢琴语言同源,也是A、D和E(徵、宫和商音,A徵调式),苦音调式。上谱例第一小提琴最后一小节收束在C音,也就是苦音“闰”音上,调式色彩浓郁。同时,节奏散淡自由,有秦腔“滚白”的韵味,半说半唱,时而咏叹,时而宣叙,具有极强的交响性。这两线条持续了68小节,尤其是弦乐组三声部线条的发展,产生了强大的内在张力(其展开技术与本文前面所论述的长达52小节单簧管线条的展开技术相似,参见谱例12)。

相似的处理,还可以参见第一乐章第二个板块中钢琴的轮奏线条和弦乐队线条的对位(第198—209小节)。

第四,多重音型的铺垫。在音乐陈述过程中,一些织体音型的素材源于戏曲,担任主题素材的背景。这些不同的且源于戏曲的音型多重叠置、持续,形成强大的交响动力,以第一乐章第二部分(第142—209小节)为例。这个部分以钢琴轮奏模拟中国弹拨乐为主,作为钢琴主题声部的织体音型,多是由戏曲音乐素材的变形而构成的。

谱例 15

The image shows a musical score for Example 15, featuring Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and Violin II parts are marked with 'Pizz' (pizzicato) and are played in a similar fashion, while the Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide a harmonic and rhythmic foundation.

上谱例中第一小提琴、第二小提琴以及中提琴相距两拍的同度模仿,起始声部是典型的戏曲语汇,以7个音为单位重复;大提琴和低音提琴的音型是第一乐章一个贯穿音型,该音型首先“弱小”形态“埋伏”在弦乐

声部,其后逐渐增强其动势,成为该乐章高潮区中最为重要的背景音型。这个音型也是典型的戏曲语言。这两个织体音型纵向叠置,构成了钢琴声部的背景音型。

在《钢琴协奏曲》中,这样实例很多,既保持了乐曲典型的戏曲风味,也增强乐曲的戏剧性和交响性。

第五,高潮的布局。

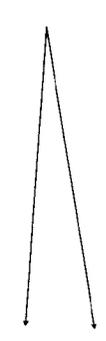
在戏曲语言交响化的过程中,高潮的生成是一个必要命题,高潮结构的产生是矛盾冲突对立的双方相互作用而产生的动力累积的结果,是交响化过程的必然阶段。

高潮的过程一般分为高潮的预备阶段、高潮的到达和保持阶段以及高潮的回落阶段三个部分。以《钢琴协奏曲》第一乐章第一部分为例,集中探讨高潮的生成以及构成。

根据高潮张力的布局,第一乐章第一部分(第1—141小节)由两个局部高潮构成(该乐章的总高潮布局在第一乐章的第三部分)。

第一局部高潮(第1—104小节)运用开门见山的方式直接撞入,没有高潮的预备阶段,其后,运用强—弱循环模式循环间插而构成,以一个强奏和一个弱奏为单位进行重复(虽然弱奏部分的钢琴力度是 f ,但与强奏部分的管弦乐全奏而言,仍然视为“弱”的部分)。一个强奏的音乐段落和一个弱奏的音乐段落之间通过间插循环方式,能快速增加音乐的戏剧性冲突,逐渐增强整体张力,推动音乐的发展。这种进行模式常常作为高潮区进入的标志,其整体布局如下:

表 1

结构	小节数	力度	简要说明	张力布局
A	1—16	强	“奴役者”主题直接撞入,乐队全奏,进入高潮区	 <p>逐渐增强</p>
B	17—29	弱	“被奴役者”主题直接撞入,钢琴和弦乐组,进入弱奏部分	
A ₁	30—40	强	逐渐裁剪,单元变小,动力增大	
B ₁	41—53	弱		
A ₂	54—58	强	再次裁剪	
B ₂	59—78	弱	从 B ₂ 开始,A 和 B 两个主题素材开始纵向叠置,并加快了“对话”频率,为第二个局部高潮做充分的预备	
A ₃	79—82	强		
B ₃	83—86	弱		
A ₄	87—92	强		
B ₄	93—104	强		

从上表可以看出,第一个局部高潮的高潮区建立在 A 和 B 两个主题的多次对置基础上,通过多次横向循环以及纵向对置,积累了音乐进行的动力。这个局部高潮的建构特点如下:首先,通过两个对比材料强—弱循环间插而构成,以 A 和 B 作为双主题变奏的母题,每一次变奏张力逐渐增强;其次,通过双主题变奏手法,再加上材料的逐步裁剪、变奏单位逐渐减缩,使得音乐进行的动力逐渐增强;最后,整个高潮结构具有开放性,高潮区的尾部(尤其是 B₄ 部分)逐步变成了第二个局部高潮的预备部分,从而使得两个局部高潮紧紧关联在一起。

第二个局部高潮建立在第一个局部高潮基础上,是第一个局部高潮的自然延续。这个高潮部分也是直接从高潮区进入。根据织体音型的不同,可以分为两个部分:第一个部分(第105—128小节)是 A 和 B 两个素材直接叠置,钢琴声部以 16 分音符“无穷动”式的节奏,将 B 材料熔铸在快速的音流中,而木管、铜管以及打击乐组以 A 材料为主,强调“鞭打音型”素材;第二个部分(第129—141小节),木管组高音区乐器的音块颤音持续,增强了进行动力;铜管组半音级进下行素材,在多声部的模仿,增加了动力;加入更多的打击乐乐器,尤其是军鼓的进行曲节奏律动,增加音乐的进行动力;张力增强最明显的是弦乐组,弦乐组 16 分音符流动音持续,构成一股气势磅礴的音流,奔腾不息,将张力推至高点。

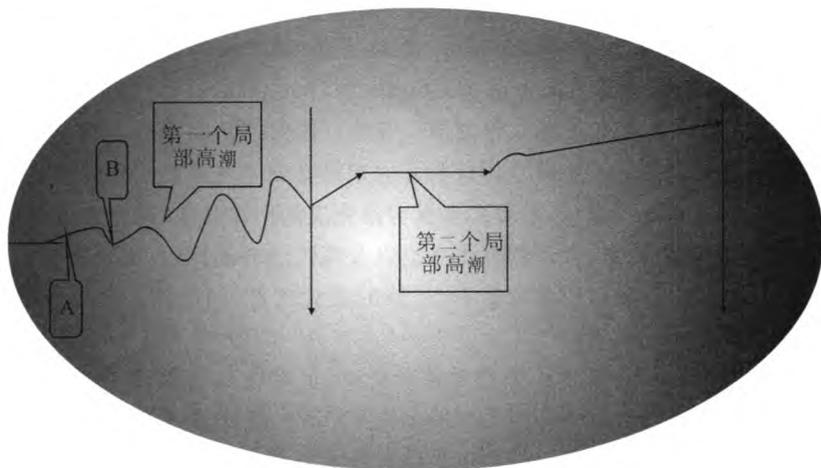


图 1

上图显示了第一乐章第一部分的高潮布局,这两个局部高潮之间关联密切,将整个第一部分统一在一起,形成一个大的高潮区,从而彰显出作曲家宏大的整体结构布局思维。

《钢琴协奏曲》的语言是典型中国戏曲语言,贯穿于整个套曲各个部分的都是中国的传统“戏”,下面将从《钢琴协奏曲》中戏曲语言的存在形式、运用方式以及来源等方面进行总结。

《钢琴协奏曲》中戏曲语言的“存在形式”主要有如下三种。首先是点状存在,以源于戏曲语言的动机为主。这些动机常常以点状形态出现,贯穿乐曲各个部分,时而为背景音型,时而为主题素材,推动音乐发展,成为重要的动力源。其次是线状存在,这种存在状态常常处于音乐发展的过程中,在一个快速流动的背景音型基础上,短暂地陈述戏曲语言,能够获得戏剧性效果,在第一乐章第一板块中有许多这样的实例。最后是面状存在,这种存在状态以大篇幅的戏曲线条陈述为主,在这第一乐章第二板块,第三乐章的第一板块等都有精彩地呈现。

《钢琴协奏曲》中戏曲语言的运用方式主要包括三种:第一种是“引用”,作品主要引用秦腔中的核心戏曲语汇——徵、宫和商三音,在此基础上,大力发展这三个音。第二种是“风格模仿”,如第一乐章中钢琴模拟中国弹拨乐的韵味。第三种是“自由创造”,如第三乐章第一板块长达 50 多小节的单簧管声部的旋律,似曾相识又不识,这是在“熟读”传统戏曲音乐基础上,将传统戏曲音乐之韵味内化于胸,经过酝酿、发酵等过程才能进行产生出来。

《钢琴协奏曲》中戏曲语言的来源有两种分类。如果从戏曲剧种角度看,《钢琴协奏曲》中戏曲语言主要源于陕西秦腔、山西梆子以及京剧。如果从戏曲构成来看,其戏曲语言的来源主要有以下三种。第一种来源于戏曲的“场面”。戏曲的“场面”包括武场和文场,武场主要指打击乐,文场主要指“三大件”——京胡、月琴和三弦。如第一乐章 B 主题(“被奴役者”主题)出场时,运用京剧摇板的素材;第一乐章最后高潮部分运用了表现焦急、纷乱情绪的悲剧性京剧锣鼓经——“乱锤”。第二种来源于戏曲的声腔,这是常见的语言来源,如第三乐章第一板块的语言源于秦腔的“滚白”。

中国交响音乐创作与传统音乐语言之间的关联,历来是一个“显”话题,许多作曲家都在自己的交响音乐中“引用”自己熟悉的传统音乐语言,以体现作品的中国风格和个人风格。王西麟先生在为《钢琴协奏曲》准备素材的过程中,曾经认真研究过一批西方当下最优秀的钢琴协奏曲,吸收其精湛的创作技术;与此同时,认真研究传统地方戏曲京剧和秦腔,吸收其精华,并结合自己的创作,对传统戏曲语言的表现方式进行改造和拓展,以表现当代人的审美思维。王西麟先生的个性在于:

首先,作曲家很少选择民歌、说唱以及民间器乐音乐,而常常运用戏曲语言,且多为北方戏曲语言,这与他的生活经历有关;更为重要的是,与他所要表达的内容息息相关。王西麟始终认为中国地方戏曲中有许多非常重要的材料,他的创作基础都来自地方戏。

其次,作曲家不是大量引用戏曲语言,只是截取戏曲音乐中核心成分,并对其核心成分进行重新创造。王西麟多次表示传统戏曲代表了过去人的审美,与当下审美有许多差异,需要重新创造。

再次,作曲家始终坚持学习西方当下最先进的创作技术,将其与传统戏曲结合在一起,以表现现代人的

审美意识。在《钢琴协奏曲》正式写作之前,作曲家仔细研究了西方当下代表性作曲家一些代表作品,如,Beat Furrer的《钢琴协奏曲》(2007年创作)、Hanspeter Kyburt的《钢琴协奏曲》(2000年创作)、Kaija Saariaho的《Orion—为乐队而作》(2002年创作)、Misato Mochizuki的《Homeobox——为小提琴、钢琴和乐队而作》(2003年创作),和陈牧声的《钢琴协奏曲》(2005年创作),等等。作曲家从中汲取大量营养,以一个国际化视野来创作,而不仅仅拘泥于地方风格。王西麟坚持认为好的素材必须要先进的创作技术去处理,如果仅仅停留在过去的技术,创作发展的速度就会减缓,需要多多学习最先进的创作技术,以此来更好地表现自我。

传统的戏曲语汇与先进的创作技术、合理的整体立论以及深沉的哲理性,自如地融合在一起,促使了《钢琴协奏曲》的生成。《钢琴协奏曲》以浓郁的地方色彩、先锋的现代气息、深厚的人文背景以及史诗般的交响思维,深深打动着听众的心灵。

作者说明:本文获中央高校基本科研业务费专项资金资助,是华侨大学2011年度第四期高层次人才科研启动费资助项目——《王西麟交响音乐作品研究》(编号11BS427)、2012年度华侨大学“中央高校基本科研业务费”国家基金培育计划专项项目《中国当代专业音乐创作中的交响思维研究》(编号JB-SK1203)以及2012—2013年度联校教育社科医学研究论文奖计划《中国当代音乐创作中的西方交响思维研究》(编号ZS12015)的成果。

注释:

①这部分信息选取了作曲家提供给笔者的关于《钢琴协奏曲》的《创作札记》。

②此处关于正支柱音和副支柱音的概念,借用了张肖虎《五声性调式及和声手法》(北京:人民音乐出版社,1987年版)。所谓正支柱音指主音的上方五度音,而副支柱音指主音的下方五度音。

③三度间音指在民族调式的音乐中,五声常常是调式旋律的骨干音,称为“正音”,而如“变徵”、“清角”、“闰”等称为“偏音”,另外由于这些偏音都是在五声音阶的两个小三度之间插入的,故称这些“偏音”为“三度间音”。

④该文选自《中央音乐学院学报》,1981年第4期。

[参 考 文 献]

[1] 蒋菁. 中国戏曲音乐[M]. 北京:人民音乐出版社,1995:20.

[2] 张晋元. 论秦腔滚白[J]. 当代戏剧,1991(3).

[3] 中国音乐家协会陕西分会编辑. 陕西戏曲音乐论文选(内部资料)[M]. 1983:69—71.

[4] 刘勇. 中国唢呐艺术研究[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2006:147—150.

Research on Wang Xilin's *Piano Concerto* With the Factors of Traditional Chinese Opera

TAN Ge-sheng

Abstract: Wang Xilin composed *Piano Concerto* with the main language from the Chinese local operas: *Qinqiang* (the representative folk Chinese opera of the northwest Province of Shaanxi, China, where it was called Qin Thousands of years ago.), Shanxi Clapper, Beijing opera and others as well. Through the symphonic treatment, these local operas languages showed a new look, reflect a new creative aesthetics. This paper focus on the technology of using local operas language in this work, summarized its regular pattern to promote the creation.

Key Words: Wang Xilin (1936~); *Piano Concerto*; *Qinqiang* (the representative folk Chinese opera of the northwest Province of Shaanxi; China; where it was called Qin Thousands of years ago.); Peking opera or Beijing opera; backbone tone