

童 薇

京剧声腔与钢琴艺术的完美结合

——张朝先生钢琴曲《皮黄》的音乐特征及其演奏

摘 要:作为当代中国钢琴音乐创作中的经典作品,作曲家张朝的钢琴曲《皮黄》以其独特的创作思维方式将中国传统艺术京剧与钢琴艺术完美的融合在一起。文章以此曲为例,从分析、总结这部作品的背景、创作特征及演奏特点入手,揭示这部作品深刻的意韵与内涵,探究中国钢琴音乐作品独特的表达方式,以期对中国风格钢琴作品的演奏与发展产生有益推动。

关键词:张朝;钢琴曲《皮黄》;京剧元素;演奏技巧

中图分类号:J624.1

文献标识码:A

DOI:10.3969/j.issn1003-7721.2013.03.023

综观中国钢琴音乐创作,能够将戏曲音乐与钢琴结合的作品为数不多。在当今优秀的京剧音乐因素的钢琴作品中,张朝教授创作的《皮黄》以其质朴无华的音乐及其民族神韵与意境,得到了听众和许多钢琴演奏家的喜爱。笔者认为,《皮黄》以其作品的完整性与独特性有着较为重要的研究价值。本文将从作品的背景、结构分析、创作特点及演奏技巧等方面进行分析,试图对这部作品进行解读。

一、张朝与其钢琴曲《皮黄》

张朝教授现任教于中央民族大学音乐学院,是国家一级作曲家。他自幼生长在云南南部少数民族最聚居的红河地区。16岁时即创作了他的处女作《海燕》及《诙谐曲》;18岁时与交响乐队合作成功演出了《山林》钢琴协奏曲。1983年,张朝教授以钢琴专业毕业于云南省艺术学校;1987年以作曲、钢琴双专业毕业于中央民族大学音乐系;1998年以优异的成绩毕业于中央音乐学院作曲系硕士研究生班,师从郭文景教授。所有的经历奠定了他扎实的音乐创作累积和丰富的创作实践。

张朝先生的创作大多以民族民间音调为基础,表现了作曲家对生活与自然的热爱。他的音乐创作涉猎广泛,包括钢琴、交响乐、舞剧、民族器乐等,不少作品在国内外获奖。代表作有:钢琴协奏曲《哀牢狂想》、第一弦乐四重奏《图腾》、二胡协奏曲《太阳祭》、民间舞剧《草原记忆》及民族音乐剧《甘嫫阿妞》等。这其中,他的钢琴曲《皮黄》,在当今钢琴音乐文献中,较富盛名。

钢琴曲《皮黄》名称,来源于京剧的皮黄腔。京剧唱腔的西皮和二黄两大声腔系统各自具有不同的结构与情绪性格特点,使京剧常常具有引人入胜的戏剧冲突与张力。张朝先生抓住了“西皮”与“二黄”各自不同的音乐结构特点,将二者的腔调恰如其分地贯穿在他的钢琴曲《皮黄》的旋律与和声之中,用较为传统的音乐语言的表达方式,构成了一曲生动的京剧声腔的意境。作曲家借此曲“展示了作者童年生活的场景和成年后生命充满期望的爱国主义情怀”^[1]。

这部作品于1995年完成初稿,经过10年的反复修改,于2005年定稿,并参加了07年中国第一届“帕拉天奴”杯中国音乐创作钢琴作品大赛,在400多部参赛作品中一举脱颖而出,夺得一等奖。赛后,作曲家进一

作者简介:童 薇(1978~),女,文学硕士,中央音乐学院钢琴系讲师(北京100031)。

收稿日期:2012-12-24

步对作品进行了细节上的修改,并在2009年最后定稿,这充分体现了作曲家在音乐创作上的真诚、严谨与认真的态度。

本文的撰写,即以2009年重新定稿的《皮黄》乐谱版本,来对其进行分析研究。

二、钢琴曲《皮黄》之结构

钢琴曲《皮黄》由“导板”、“原板”、“二六”、“流水”、“快三眼”、“慢板”、“快板”、“摇板”、“垛板”、“尾声”十段音乐构成。

其中,“导板”段(1—7小节)在bE宫调式上展开,音乐轻缓而飘渺。这一段是全曲的引子部分,为全曲拉开序幕,将听者带入作曲家对儿时的回忆之中。作曲家运用了自由的节奏(Rubato),右手以三次连续的颤音开始,仿佛是远处铃铛在风中随风起舞的声音,由此引出导板段的主题句,主题旋律句继续在连续装饰音的衬托下如京剧亮相般简练而精巧地进行陈述。随着一长段琶音从低音区级进到高音区并结束在小字三组的b音时,音乐转入“原板”部分。

“原板”段(7—25小节)是整个乐曲的主题段落,也是全曲的中心。此段继续保持在bE宫调式上以安详的情绪缓慢地诉说着。旋律以回旋波浪形的音调延展,渗透出十分精妙的京剧情调。作为一个从小深受少数民族音乐文化熏陶的作曲家,能如此惟妙惟肖地描绘京韵京腔,实属不易,从而可以感受到作曲家对中国传统音乐文化热爱的真切与深厚。在结构上,此段是西方曲式中合首的平行乐段结构,其中,上、下两个乐句的旋律以对话的方式发展,一问一答间更显此段的悠然与闲淡。

接下来的“二六”、“流水”、“快三眼”三段构成了乐曲主题展开的第一部分。这三段在速度上逐渐加快,带入全曲的第一个小高潮。

其中,“二六”段(26—51小节)以天真的(Allegretto innocente)情绪意境展开,气氛欢快而热烈。调式为F商调式。最下方声部以bE宫调的属持续音模仿板鼓的节奏引入,板鼓在京剧的伴奏中,常常居于指挥和领奏的地位,凡是人物出场、角色演唱和剧情变化,板鼓都会为唱腔点出节奏,成为烘托舞台气氛的一件重要的乐器。《皮黄》中的这段板鼓节奏,即为“二六”段中京剧情绪的烘托起到了画龙点睛的作用,好像唱戏演员配合着身段合着这一鼓点走着戏曲的台步。在结构方面,此段除前三小节板鼓式的引子外,包含三个乐句,前两个乐句在不同的八度上进行了重复,且与西方曲式中乐句规模常为8小节相一致,与前两段相比,这一段更多使用了十六分音符、三十二分音符和极短而连续的小二度装饰音(见谱例1),配合跳音与连音交替的演奏方式,使这两个乐句洋溢着儿时童趣的画面感,第三乐句也可将其作为“二六”段向“流水”段转折的一个过渡句,不仅调式逐渐过渡,速度也比段首有所加快。在音型上,右手的颤音和左手的琶音同时在音区上不断攀升,一气呵成,直接过渡到“流水”段落。

谱例1

[二六]
Allegretto innocente (天真地) ♩ = 116

26

33

mp p

mf

tre corda

“流水”段(52—67小节)是在“二六”段结尾一小节的转折中出现的,调式转为A商调式,此段乐句之间更加紧凑,右手的旋律音型为一气呵成的十六分音符,左手旋律则围绕着“原板”段的三个中心音进行,并不断在调式上进行变换。根据作者自己的描述,他将这段的氛围表述为“到了滇池边上,你会感觉到微风吹来的清凉,还有花儿的香味,这段是风的感觉,旋律进行着加花变奏”^[2]。“流水”段的结尾过渡句在渐强中紧接到“快三板”段。

“快三眼”段(68—85小节)改为4/8拍节奏,速度更加快速而活跃。前八小节是“二六”段主题动机的动力再现,左右手同时进行的十六分音符旋律进行使乐曲逐渐被带入一个高潮部分,紧接着演变成连续的切分和气氛浓烈的十六分音符进行,整个段落情绪饱满,令听者十分过瘾。在调式上,本段由bE宫调式逐渐转为bB徵调式,在散板(サ)标记的琶音式过渡句中结束本段,随后音乐马上安静下来,进入抒情的“慢板”段。

在京剧中,“慢板是京剧唱段中速度最慢的一种板式,大多为剧中人物的主要唱段”^[3],它在京剧音乐刻画人物形象、描绘人物内心世界时,占有重要的地位。本曲中,“慢板”段(86—100小节)的情绪是幻想的、自由的(Lento a Capriccio),速度降为63,调式变为bG宫系统。作曲家将这一段的内容描述为“在自然中感受生活的宁静、享受心灵的平和”^[4]。整个慢板段好似沉浸在梦境的回忆中,是一种自由的冥想。气氛神秘而舒缓,但乐句结构清晰,分成两大乐句。第一乐句右手八度变换的同音断奏中幽静地展开,像是阴雨绵绵的雨滴,又似河中荡起的层层涟漪,宁静而美好。乐曲进行过程中,逐渐由开始的四拍子转为三拍子。第二乐句的旋律模仿钟声的鸣响,作曲家在这里将音乐与宗教相联系,提倡包容以及理想与现实的平衡,表现了作曲家可贵的精神境界。在这部分以二拍子展开,随后变为散板。整个慢板段落节拍变化频繁,具有伸缩性,音乐上抒情而深沉。由于结构长大以及与上下乐段对比较大,这一段成为整个乐曲主题展开的第二大部分。

全曲的最后三段“快板”、“摇板”与“垛板”组成乐曲主题展开的第三大部分。以两个果断的垛音模仿京剧伴奏中的打击乐器,引出“快板”段(101—132小节),速度回到184,左手伴奏由小二度音程展开,模仿民乐队中打击乐器锣鼓镲的效果,营造浓烈的气氛。此段的突出特点是频繁的调式转换,使得整段颇有起伏感和不稳定感。第一乐句(102—109小节)由8小节构成,调式从A徵调式转B羽调式,随后经过6小节的过渡句,同样的主题出现在第二乐句时,调式变为#C徵调式转#D羽调式。两句音调表现出一种争辩与抗争的精神。130—132小节为无限反复,演奏者可根据演奏时的情绪气氛自由发挥。

“摇板”段(133—197小节)十分长大,为F羽调式,为了使演奏者对此段表现内容更加明晰,作曲家在谱面上对这段进行了解释:“上声部似人声的拖腔,内声部似京胡滑指与弹拨,即“紧拉慢唱”的效果”。京剧中的“紧拉慢唱”一般表现激动、喜悦或悲愤情绪,此段即营造了一种焦虑不安的气氛,似林冲在雪中夜奔的场景。乐段最后以极具戏曲特色的锣鼓段营造出全曲的高潮。

“垛板”段(198—279小节)一出现就具有强烈的戏剧效果,调式转到G宫调式,左右手分别采用不同的调式,并运用了1/4的节拍与极快的速度,造成了顿挫有力的音调。此段左手模仿板鼓,右手模仿拉弦,同时很巧妙地融合了二黄与西皮两种音调,从而既再现了“快板”段的二黄音调,又回顾了西皮的音调形成首尾呼应。

尾声段(280—294小节)回归全曲开始的调性——bE宫调式,同时也对“原板”段的西皮音调进行了回顾,再一次强化了首尾呼应的效果。但作曲家在这里并没有原样再现,而是对这一音调进行了扩大,形成交替进行的柱式和弦进行以及快速上行的三连音,使结尾的气氛辉煌而宽广。

三、钢琴曲《皮黄》的音乐特征

1. 京剧音乐元素的引用

《皮黄》中浓郁的京剧色彩是听者最大的感受,而这些浓郁的“京”味渗透在作曲家所创作的每一个细小的音符、动机或旋律中。作曲家在创作中并没有使用悠长绵延的浪漫式的旋律,而采取模仿京剧唱腔及伴奏的方式来组成乐曲织体,形成京剧的音响效果。例如,在京剧中,胡琴伴奏常常与唱腔具有重要的地位。它的声音在京剧中是高亢幽韧、刚柔相济的,要想将这一特点在十二平均律的钢琴上表现出来十分困难,然而,作曲家却在钢琴上运用了“小二度”的倚音来模仿它,在“二六”段第35、36小节就连续使用了四个“小二度”碰音,模仿胡琴演奏中绰、注的滑音效果,增添了民族音乐韵味和亲切感。同样的手法也在之后的“快三眼”

等段落多次出现,带出京腔韵味。另外,在摇板中,四个声部分别模仿京剧中的不同音响(见谱例2)。

谱例 2

[摇板]
Vivace pressante (急迫地) ♩ = 138

在这段音乐中,右手高声部旋律使用重复音的方式,做出渐强的效果,它模仿了戏曲中的人声拖腔,右手低声部的 be2-bal 音模仿了京胡滑奏的跟腔,左手低声部 be1-bal-g-bal 模仿弹拨乐器,模拟“紧拉”的戏曲效果,最低声部 cl-cl-cl 则模仿板鼓的鼓点,整个四个声部好似将戏台上的景象原样再现到钢琴两只手的弹奏中,惟妙惟肖。

2. 民族调式的双重结合

钢琴曲《皮黄》这部作品在整体上遵循中国传统的五声民族调式,从 bE 宫调式开始发展,中段的调性虽转换十分频繁,但最后遵循西方作曲常规,调性回归到 bE 宫调式上,首尾形成呼应,完满终止。但值得一提的是,作品在调式的扩展上十分具有新意。除了通过旋律调式的模进来移调、转调,还使用了纵向上的双重调式,在“垛板”段中,左右手分别使用两个不同调性的旋律同时展开,极大地烘托了这一阶段的情绪气氛,增添了戏剧冲突和推动力,也加强了调式的复杂性,从而削减了单一五声调式薄弱的音响效果。(见谱例3)

谱例 3

[垛板]
Presto sdegnoso (愤慨地) ♩ = 144

3. 板腔体的使用

这首乐曲采用了独特的“板腔体”的曲式结构,是中国戏曲音乐中独有的一种曲式,其特点在于常以一个曲牌为基础,再以“借字”等不同的手法加以变奏,以各种不同板式(如快板、流水板、散板等)的连接和变化,作为构成整场戏或整出戏音乐陈述的基本手段,以表现各种不同的戏剧情绪。在钢琴曲《皮黄》中,作曲家巧妙地将“板腔体”与西方变奏曲式结构渗透在一起:主题为“原板”段部分,变奏段均以“原板”为中心,在其基

基础上形成相互联系的十个小段落。值得一提的是，作曲家并不以外部形式的变奏曲展开方式为主，而是更加趋于内在变化，通过扩大、收缩及衍展并结合速度、节拍及节奏的变化，形成一个不可分割的整体，异于西方变奏曲结构中的明显分界。此外，作曲家还以京剧板式结构本身存在的戏剧性替代西方曲式中常出现的矛盾冲突。以东方的美学意境和中国传统文化中阴、阳的观念，来取代西方奏鸣曲式中主、副部对比的写法及戏剧性陈述方式，这种中国人独有的戏剧表现方式更具真实性。

4. 西方作曲思维的渗透

除了变奏手法的运用，作曲家还在各板式中融合了西方作曲思维。

在曲式结构上，首先，该曲的“原板”及三大主题展开段与钢琴奏鸣曲常见的“慢引子”和“快—慢—快”三乐章的速度布局相一致，使全曲呈现了三部曲式的结构特征。第二，乐曲第一部分中的“二六”段和“快三眼”段所用的动机主题基本相同，使得第一部分形成了一个再现单三部曲式。第三，在上文分析中已提到，“原板”段的乐句组成又是一个标准的合首平行乐段。由此可见，整首乐曲从整体到局部，均渗透了西方作曲思维。

在体裁上，“摇板”段独具匠心，整段使用了“托卡塔”的体裁形式，托卡塔是一种节奏紧凑、快速触键的键盘乐曲，表现一种急迫、紧张的情绪，作曲家以托卡塔紧凑的节奏型表现琴师“紧拉”的效果，而使用上声部拖腔式旋律模仿“慢唱”，情绪与结构上的融合均十分巧妙。

由此可见，西方作曲思维与戏曲板式结构的融合使乐曲的音响效果极为平衡。如此西方作曲思维的植入，强化了全曲各个板式变奏段落的有序性和逻辑性，也使乐曲“在东西方音乐文化中，找到了可以使彼此理解的契合点”^[5]。

5. 主导动机的提炼

作曲家在对待原有的戏曲曲调时，没有原样使用在自己的作品中，而是进行提取而重新创作，谱成新的音乐旋律。他创造性的将京剧“西皮”与“二黄”的核心腔调进行提炼加工，抽取两腔核心的三个音(g bb c)贯穿于旋律并渗透在和声中，使这部作品既保留了京剧旋律的气质与神韵，又彰显了戏曲风格钢琴曲的新特质。作曲家称这三个核心的音为“垂帘听政”，即“三个音虽表面看上去不明显，但却隐藏在全曲各段的旋律与和声中，对全曲进行统领发展”^[6]。其做法为：

1、原样动机。乐曲首先在“原板”段的第一乐句中原样使用了两次这一动机(见谱例 4)，且在不同八度中进行强调。

谱例 4

[原板]
Largo pacatamente (安祥地) ♩ = 46

2、和声动机。在谱例 5 中可以看到，谱例 4 中出现的动机在这里融入到和声当中，不仅在左手的柱式和弦中有所体现，右手回旋式的旋律也以动机的音程结构展开陈述。

谱例 5

由此可见,作曲家通过作曲手段的巧妙运用,既避免了直白的使用京剧音调带来的乏味感,又突出了浓重的京剧韵味,同时也使全曲有了完整的统一性,结构严谨、思维独特。

四、钢琴曲《皮黄》的演奏特征

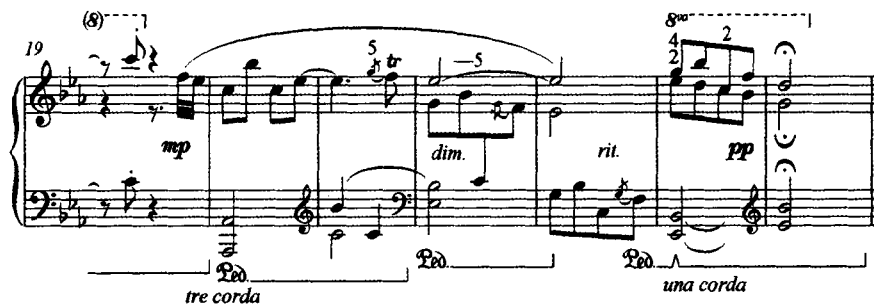
(一)细节剖析

作为一部表现京剧艺术独特魅力的钢琴作品,在弹奏中要想准确把握其声腔音调、板式节奏等方面的特有风韵,必须注意细节上的处理。

首先,在“导板”段中开始的三次颤音力度安排十分巧妙,谱面上标记了 $mf-p-f$ 三种力度演变方式,仿佛使用了三种不同的表情——平静、含蓄与明亮,三种表情的双手颤音与下方和声式的琶音在弹奏方式上应予以区别对待,即颤音的弹奏给予清晰而明亮化的声音,而琶音弹奏则应尽量使手指贴近琴键,增强它的和声感,使两种不同的素材产生清晰的对比。与此同时,踏板也在弱音踏板(*una corda*)与延音踏板(*tre corda*)两者中进行切换,音乐处理十分细腻。之后用来引出“原板”段的大段琶音则应做到清晰的手位转换和明确的指法分配,使整个段落气息均匀而自然。

“原板”段歌唱性较强,同时具有一定的复调特征,弹奏时应注意突出右手上方的旋律声部,将其与下方的衬托声部做出对比。此段旋律的发展以 g, bb, c 三个音为中心,尤其是 22—24 共三小节中,在不同的音区上连续陈述了三次(谱例 6),为了避免音响的单一,应注意以不同的方式进行弹奏,第一次出现时力度稍平缓,第二次触键要慢而揉,第三次则手臂放松,营造出飘渺的回声的效果,三次弹奏逐渐减弱、减慢,切忌僵硬的触键方式。

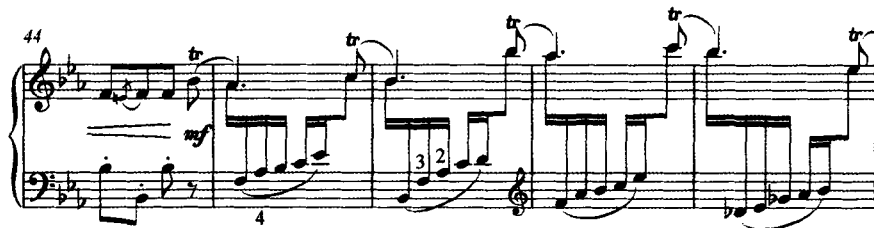
谱例 6



此外,这一部分同样使用了两种踏板切换的方式,尤其是在第 10 小节引入三个中心音时,用 pp 的音量与弱音踏板的结合,使乐曲在这里以极弱的姿态波动着听众的心弦,引人入胜。

之后三段较为快速的段落应在指法上有明确固定的安排,使手指更有利于弹奏快速的颤音、滑音等装饰音和复杂的节奏型。其中,在弹奏“二六”段开始的模仿板鼓的节奏型时,左手可以使用小臂断奏的弹奏方法,以肘关节为轴心带动整个小臂,以指尖为接触点,向下快速地击键,并借助键盘的反弹力迅速弹起,此法的力度变化更大,声音上更加顿挫有力。从 44 小节后半拍开始,音乐从灵巧的性格转变成连贯深沉的长句子(谱例 7),弹奏方式上也需要从灵巧的关节运动转变到使用大臂来做出气息绵长的乐句,右手的旋律可通过左手琶音一层一层的传递将情绪与音量逐渐激发出来,形成一种宏伟的气势。

谱例 7



“流水”段在音型上虽与前段类似,都是快速进行的 16 分音符,但在这段中,由于音乐情绪的变化,不能再用上段完全颗粒音的弹奏方式,而应用手臂和手腕的运动将整段旋律连贯起来,一气呵成。到了 62 小节,

又回到均匀而颗粒性的触键(谱例 8),笔者认为,从这一小节开始,左手使用断奏更加符合乐段的性格特征。此外,还应注意手指的控制,使弹奏更加均匀。

谱例 8

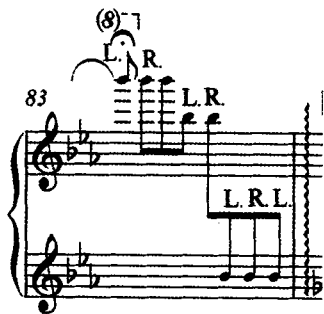


“快三眼”段在第一个音上出现和声以及调式上的变化,演奏者应在前面的连接句就提前做好预备,以适当的力度和情绪来弹奏此音,这一段的弹奏下键要快,声音集中而结实,弹奏时力量要上扬,不可向下压。73 小节(谱例 9-1)在节奏上较为复杂,需要准确做出这一句的节奏和重音,做好前后的衔接,保持心理的恒拍。82 小节的旋律虽然与导板的琶音相似,但这句的气息更长。而 83 小节则通过左右手交替演奏不同八度的 b 音(谱例 9-2),在弹奏时手臂尽量放松,指尖轻轻地碰琴键,如蜻蜓点水般,营造一种回声的效果,弱化旋律而追求一种声音色彩的变化。

谱例 9-1



谱例 9-2



慢板段在手指的控制上十分重要,从 87 小节开始,由于旋律分成了三个层次,因此双手仍需要不同的触键方法(谱例 10),左手低声部旋律深沉而悠远,应以手指贴键弹奏,中声部 bb1-be2-bd2 三个音在之后的四小节里依次闪现,如同余音一样,右手不同八度的同音反复,在手位移动时动作要尽量小,音要用气息连起来。

谱例 10



到了 93 小节模仿钟声的部分,声音要由远到近,从钟声虚无缥缈的声音逐渐转变成警钟的冥想,表现了

对宗教的思考和理想的考验,要通过触键方式的转变达到这种音乐内涵的转变,从手臂放松而轻柔的下键,到稍微加入大臂的力量快速的下键,刻画出同样音的不同色彩感。98小节开始力度变化十分重要,从谱面上可以分析出,左手第二拍突强(sfz)之后,下一拍立刻回到弱(p)的音量(谱例 11-1),之后的一串琶音逐渐渐强,到了 100 小节,又在一个小节中同时做到渐慢与渐弱,下一小节又回到强(f)的力度上(谱例 11-2),以强弱的戏剧性变化来达到矛盾效果。

谱例 11-1



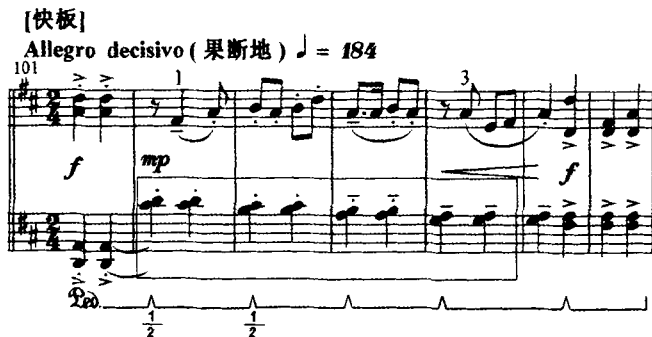
谱例 11-2



此外,慢板段的踏板非常重要,例如 91 小节,左手第一拍低音的和声,用来支持整个高声部的旋律进行,若只选择使用延音踏板,则会造成音色的浑浊,因此可使用持续音踏板对这一低音和声进行保留,再根据旋律的变化使用部分延音踏板,使音乐保持清新明朗。

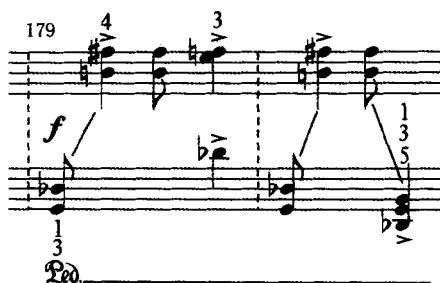
最后三段的音乐紧张度极强,戏剧性的矛盾冲突是其中心。从 101 小节开始的“快板”段主题句中(谱例 12),这种戏剧冲突体现在,除了右手铿锵有力的音型之外,左手二度的和声音程更将这一冲突烘托出来,在这里作曲家设计了从跳音到非连音再到持续音的弹奏标记,那么演奏时则需要通过手指跳音、小臂跳音以及大臂跳音等弹奏方式的频繁转换来达到音响效果。

谱例 12



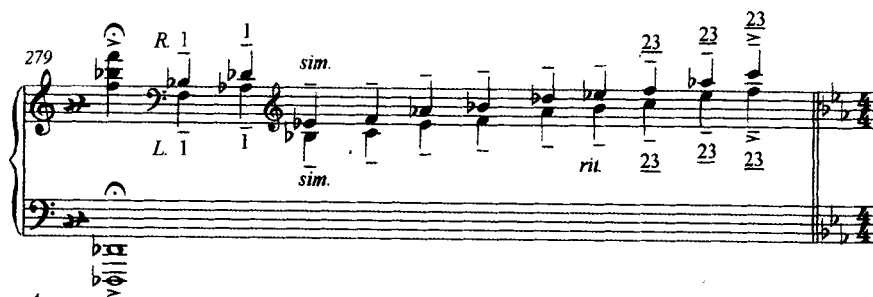
而从 111 小节开始的 4 小节经过句在弹奏中不能太跳跃,116 小节回到主题旋律,左手的弹奏方法比之前更加多变,应力图使同样的旋律音在反复时产生不同的情绪效果。122、124 小节左手的后半拍音在节奏上把握的要更精准,表现出切分的色彩。此外,126 小节开始的经过句情绪激昂,由于句子较长,因此一定要注意弹到句尾的合适位置时再进行渐弱,避免中间渐弱出现冗长的音响效果。“摇板”段的戏剧性冲突体现在托卡塔式的弹奏方式中(谱例 2),此段应注意声部的层次变化,使之更具有立体感。右手通过一直重复高音的 e2 音,使这一人声唱腔声部更为突出,弹奏时应将重心移到右手的五指上,下键果断干脆,弹奏出饱满的音色,使听众更容易抓住人声歌唱。下方声部的“紧打”则可使用短、平、快的触键方式,以手指指腹贴键演奏,烘托出一种紧张的情绪气氛。而到了 179 小节(谱例 13),节奏型转变为连续的切分,重音位置随之发生转变,在这里可以将小臂抬高多注入一些力量到琴键上,使重音表达的淋漓尽致。

谱例 13



在旋律进行到垛板之前,191小节处强弱变化很大,从突强(sf)的力度突然收住转到中弱(mp),再逐渐渐强到极强(fff),弹奏时一定要在中弱的地方将音量收住,为之后的渐强旋律留下更大的余地。“垛板”段开始即戏剧性强烈,整段要干净而利落。引入的两个和弦应使用大臂的力量,将突强的声音放出来。之后的主题句由于左手是连续的跳音,笔者认为,右手的音型虽然没有标记但在这里也应在弹奏时保持颗粒性,使用指尖触键。此外,双手的速度应保持平稳,到226小节“Piu mosso”处再在速度上加紧,而左手的跳音在弹奏时使用小臂跳音方式可使节奏更加均匀。279小节(谱例14)虽在节拍上转入散板,但在整体上应具有一定的紧张度,小节中的每个音都标记了延留音,可用大臂的力量来弹奏,让力度推到每个音上。整个小节应具有明确方向感,直到尾声部分最辉煌、和声感最浓厚的段落。

谱例 14



尾声段要延续大臂弹奏的方式,给双手的和弦注入力量,使之产生共鸣感,在这里掌关节的支撑十分重要。双手的和弦最高声部都为旋律线,因此,左右手也更应加重高声部的声音,使双手的旋律彼此产生呼应。292小节在快板(Allegro)上的结束音均以突强(sf)的力度来弹奏,触键应尽量干脆,使全曲在干净利落中结束。

(二)整体把握

1. 把握中国式独特的意韵

通过对张朝先生的采访,笔者对音符的深刻意韵有了更深的理解。作曲家在曲中融入了众多中国意境,与中国绘画有异曲同工之妙。如在“慢板”段,几乎看不到西方音乐中的琶音肢体,而代之以板鼓节奏、京剧四大件的模仿音调,用简练概括的笔墨,描绘意态神韵,恰似中国画中“写意”的画法。此外,中国山水画中的“六景法”——“高、深、平、阔、迷、幽”也在曲中有所体现,例如在“导板”中,音乐发展是一个由“阔远”到“迷远”的过程^①,这样的空间感需要在钢琴演奏中表达出来。因此,演奏这首乐曲时,决不可忽略这些中国的意韵表达。然而,钢琴作为一种击弦乐器,它本身并不能如拨弦类乐器产生“韵”,而需要依靠想象与意念来产生“弦外之音”,在钢琴上表达“韵味”,如同中国绘画中的“留白”,“留白”就是钢琴的空间,因此,在对待曲中的散节拍、颤音、甚至是休止符时,应充分体会“天人合一”般的静态空间,表达幻想的、空灵的美。

2. 模拟京剧式的丰富音色

全曲有大段模仿京剧唱腔及伴奏的乐段,如在“摇板”段,胡琴、三弦及人声唱腔的声音同时出现在旋律之中,除了需要对谱面加以细致的分析外,更需要注意的是,这种模仿音调的弹奏方式并不是僵硬的、死板的,而是与钢琴所能表达出的独特韵味融合在一起的。张朝教授在其采访录中,就特别提到,“弹奏这首曲子,不要机械地去规定表现哪种乐器,因为它并不是那件乐器,我们只能把民族乐器的某些音色特点、演奏特点、性格特点揉入到钢琴里面去,使其在音色、演奏、织体、旋律、和声、伴奏等方面产生一种东方的色彩。”^[7]

例如,在“二六”段的开头以同音反复的 b1 来模仿板鼓的音响效果(见谱例 1),作曲家在这里标记的弹奏方式为跳音,但试想若全部按照跳音的方式来弹奏此句,则呈现出的音色将十分呆板,因此,演奏者应注意到,虽然板鼓的演奏没有音高,但在实际演奏时还是要出现强弱大小的处理变化的。

3. 遵循中国传统文化中的“中庸”与“含蓄”

弹奏过程中的动作应简洁、朴素,情感表达应较为柔和、含蓄,尤其是在一些热烈的、表达激昂情绪的段落,更应以适当的演奏方式来表达,多运用触键方式的转换来达到所期待的音响效果,切忌以过分挥舞手臂、表情夸张的方式来表演,这是与中国传统表演不相吻合的。如“快三眼”段中,乐谱上的表情记号为精神饱满的(见谱例 15),音响效果十分激动,有着很强的冲劲,在这一段的演奏中除了应以适当的表演方式来演奏,还应注意不可将演奏重点放在音量上,而应侧重弹奏出的旋律所表达的“精气神”,将中国式的“气韵”进行传神的诠释。

谱例 15



4. 弹性处理节奏与节拍

在大部分段落中,作曲家都标明了详细的速度标记,但依照中国传统音乐的精髓,如果这首乐曲在每一拍都严格按照所标记的速度来弹奏,将会失去传统戏曲音乐中的“弹性”特点,作曲家将这一弹性特点生动地比作“像猴皮筋儿一样伸缩”^[8],因此在弹奏时,可在句子与句子间适当的留出空隙,依照情绪的发展来自由处理,以更准确的表达这部作品的音响效果。例如,在“原板”段的旋律在高低八度中以对话的方式发展开来,若以具有“弹性”的演奏方式来表达,则更能将对话的生动性表现出来,从而给听者一种自由而紧凑的效果,因此,应多维度的将乐谱中八度位置的变换与强弱、跳音以及连音等表情符号结合起来进行处理,注意意境的刻画和情绪的延伸,以气贯穿,淡化节拍。

5. 灵活使用与转换踏板

有些段落,出现了弱音踏板与延音踏板在旋律进行中的频繁转换,这就需要演奏者除了在低音和声的控制下随时更换踏板,还要注意踏板衔接的紧密。此外,踏板的深浅也应灵活对待,谱面上标记的踏板记号并不是我们一味应该遵从的,而应该在耳朵的监控下,使用不同深度的踏板弹奏清晰地旋律音。例如在“二六”段中,作曲家没有规定明确的踏板转换,只是请演奏者根据自身弹奏合理使用,这一部分使用踏板是为了模仿板鼓在大厅里演奏的回音效果,因此踏板可以略踩一半,营造出一点回音的效果即可。

总之,在演奏中国钢琴作品时,应在西方钢琴演奏方法的基础上,深刻的体会与挖掘中国传统音乐的民族韵律,领会作品内涵的民族气质,还应参照中国民族乐器的音色、演奏及性格特点,将它揉入钢琴演奏中,以抚、摸、点等触键方式来演奏,使乐曲的演奏在音色、织体、旋律及和声等方面产生一种东方的色彩,将以韵传神与情景交融相结合,真正做到“内得于心而外应于器”。

结 语

“在京剧与钢琴的融合中,京剧曲调被赋予了新的美学趣味”^[9]。在今天,戏曲音乐与钢琴艺术的结合,正为钢琴艺术的发展提供了一个新的创作思路。戏曲音乐的神韵被嫁接在钢琴曲中,使其既展示了其传统精神,又放射出新的光彩;而钢琴音乐以其多声思维模式,将戏曲音乐的单旋律线条,赋予了丰满的和弦、独特的复调以及丰富的力度层次。也为中国钢琴音乐的民族化,赋予了新的意义,拓展了钢琴音乐的艺术空间,获得了东方的神韵。

张朝先生的具有民族化的钢琴曲《皮黄》,对中国钢琴曲的创作与演奏,提供了以下思考:首先,戏曲音乐

应成为更多作曲家所关注及应用的对象,而作曲家也应在现有戏曲知识的基础上,增加对民族戏曲知识的认识与了解,在借鉴的广度及提炼的深度方面,增加开发的空间;其二,在具有中国民族化的钢琴曲中,如何将西方作曲技法与中国戏曲元素进行有机的融合、做到原汁原味的表达出戏曲声腔、节奏、音色等,如何从中国人的音乐审美出发,运用民族语言创作民族化钢琴作品,都为人们提供了探索的途径;其三,作为我国的钢琴演奏者,也应将目光集中在挖掘优秀的民族化钢琴作品方面。因为,只有好的作品而没有表达出民族意蕴的演奏,也将阻碍民族化钢琴艺术的发展。因此,演奏者应关注戏曲音乐的音调特点及演唱方式,将其与钢琴演奏技巧进行完美地结合,以表现作曲家在作品中创造出来的民族音调与审美意境。

注释:

①“从隔着宽阔的水面遥望远山”,谓之“阔远”;烟雾缭绕的旷野中,隔着薄雾望山,隐隐约约,似有似无”,谓之“迷远”。

[参 考 文 献]

[1]林嘉旋.从张朝钢琴曲《皮黄》的创作看京剧艺术的美学欣赏[J].音乐创作,2012(4):105.
[2]赵瑾记录、整理.张朝钢琴曲《皮黄》的演奏与欣赏[J].钢琴艺术,2010(9):32.
[3]万凤姝等编著.京剧音乐百问·京昆曲牌百首[M].中国戏剧出版社,2000:53.
[4]同[2],p32.
[5]同[2],p52.
[6]同[2],p31.
[7]同[2],p30.
[8]同[2],p31.
[9]施咏.京剧风格钢琴曲创作研究[J].中央音乐学院学报,2011(2):110.

The Perfect Combination of Beijing Opera Tunes and Piano Art

TONG We

Abstract: As a contemporary classic of Chinese piano music, composer Zhang Chao’s piano music *Pihuang* combined the Chinese traditional art of Beijing Opera with piano art perfectly in an individual creative thinking way. To this music as an example, this paper analyzed and summarized the work of the background, creative features and playing characteristics, revealing its profound meaning of rhyme and connotation, explored the unique means of expression of Chinese piano music, in order for promotion of playing and developing the piano music with Chinese style.

Key Words: Zhang Chao; piano music of *Pihuang*; element of Beijing Opera; playing skill