

# 融京昆元素 展传统意蕴

## ——对民乐重奏《戏》的解析与思考

■ 杜佳骏

由中国音乐家协会主办的第九届中国音乐“金钟奖”首次设立了民乐组合比赛,2013年10月15日,来自江苏的“茉莉花组合”成功摘得金奖。这样的成绩,离不开六首江苏作曲家的委约原创作品。<sup>①</sup>“茉莉花组合”的决赛曲目《戏》由杜小颀<sup>②</sup>创作,采用“多段体”结构,全曲分为四段:A段(引子),运用昆曲曲牌元素加以变型;B段(小快板),昆曲主题和京剧主题对置,两种戏曲遥相呼应;C段(华彩的中段),每件乐器都有一段独奏,展现了独奏乐器的特色;D段(急板),采用京剧曲牌元素,用整个乐队模仿京剧曲牌的“马蹄”声。《戏》以中国戏曲元素变化发展而成,凸显出以下特点:

### 一、立足中华传统文化传统,显示“京—昆”艺术张力

既往的重奏音乐作品常以1—2个主题为基础展开,中外大多如此。而在《戏》的创作中,杜小颀运用中国戏曲曲牌元素,以各种手法创作了多个主题,使之成为一部多主题民乐重奏作品,这与曲作者长期在江苏省演艺集团工作,观摩过大量中国戏曲演出有关;同时也显现出作曲家在长期艺术实践中,已将注重吸收中国传统音乐文化融入血液,才使之《戏》选取了“京—昆”艺术作为创作素材。据笔者的分析,全曲共有五个主题,分为昆曲主题和京剧主题两类:

“昆曲主题一”(以下简称“昆一”)来自昆曲《牡丹亭》中《游园·惊梦》[皂罗袍]唱段《断井颓垣》中的“颓垣”音调:

谱例1 《牡丹亭》中《游园·惊梦》片段:



谱例2 《戏》中“昆一”(第15—20小节,曲笛声部):



通过对比可以看出,“昆一”主题仅选取“颓垣”一句中的“骨干音”,用“波音”加以装饰,既保持了昆曲神韵,又与原音调有所变化。

“昆曲主题二”(以下简称“昆二”)是由“昆一”主题中

“a<sup>1</sup>→f<sup>1</sup>”的小三度作为核心动机元素,进行分裂发展、加花变奏等手法展衍而来。这使得“昆二”既具有典型的昆曲元素,又非来自于任何既有昆曲音调,追求神似而着意回避形似,凸显出曲作者娴熟的作曲功底和深厚的文化积淀。

京剧主题共有三个(以下简称“京一”、“京二”、“京三”),均为作曲家根据典型的京剧元素创作而成。“京一”主题从第95小节开始,由琵琶和扬琴两个声部同奏而出。

谱例3 《戏》中“京一”主题(第95—101小节,琵琶声部,2/4拍):



虽然谱面上标注是四二拍,但由于大量运用了过板起唱,节奏有板无眼;旋律音调多跳进,跌宕起伏,波浪式进行的旋律具有典型的【西皮流水】特征。显然,“京一”主题虽具有京剧“西皮”的旋法特点,但实质属于原创性的曲调。

“京二”主题从第111小节起,旋法以“跳进”为基础,节奏同样有板无眼,源于【西皮原板】,同样属于西皮唱腔。

谱例4 《戏》中“京二”主题的开始部分(第111—112小节,琵琶声部,3/4拍):



“京三”从第177小节开始,是以京剧“武场”(打击乐)为主体“展衍”出来的主题,模仿京剧中常见的“马蹄”声。

谱例5 《戏》中“京三”主题(第177—180小节,二胡声部,3/4拍):



通过以上解析可以看出,《戏》中的京剧主题虽并非来自于任何京剧曲牌,但却具有典型的西皮唱腔风格。由此,笔者判断,这些“京剧主题”是作曲家根据京剧的节奏和旋律特点

创作而成:从旋律上判断,核心旋法吸取“西皮”中的“跳进”部分;而在节奏方面,作曲家更是将京剧元素进行了充分的发挥。

目前,有各类报道都将民乐重奏《戏》描述为“融合昆曲、扬剧、锡剧等多种戏曲元素”<sup>③</sup>而成。但据笔者的分析,《戏》中并没有扬剧和锡剧的音乐元素,主题均采用京、昆音乐元素创作而成。笔者的这一分析也得到了作曲家本人<sup>④</sup>的认可。

## 二、探索“和谐”音响观念

自20世纪以来,“民族乐队的交响化”一直是有关民族器乐发展的讨论中脱离不了的话题。为了平衡乐队音响,统一乐器音色,无数音乐家做出了百般尝试。上世纪末,田青谈到了中国民族器乐改革的“第三种模式”,它不同于“彭修文模式”,也不同于“新潮音乐”,而是以“华韵九芳”等小型民族乐团为主的、突出中国传统曲目及演奏技巧,并以独奏、重奏为主要的演奏形式的“新模式”;而《戏》正是曲作者对中国民族器乐创作的探索。作为12人的小型民族乐队组合,作曲家在《戏》中仍然坚持对“交响性”的探索,主要集中在以下两个方面:

首先,展现了民族乐器的音乐表现力。

小型民乐队中,为了达到音响的平衡,常常在乐器配置方面作文章。笙作为民族管乐器,其音域宽广,音色透亮,同时作为一件和声乐器,它的存在可以使“高中低”三个声部的音量趋于平衡。而加键笙这件乐器过往一般只在大型民族乐队中才有使用,多为扩大乐器的音色和表现力而加入。但《戏》为了表现其交响性,扩大音乐表现力,在小型民乐组合中加入了这件乐器,从而统一了音色,优化了乐器的组合。

古筝擅长音量的控制且具有极强的表现力和多样的技法,可以展现不同的个性,有助于乐队音色的统一。同时,古筝又是一件五声性乐器,其转调有一定难度,尤其是和其他乐器相互配合时,很难奏出无调性音乐。因此,作曲家在“京三”主题中采用了无调性写作手法,模仿京剧打击乐创作出“马蹄”动机;而在古筝的写作上,曲作者运用了单纯的五声音阶。似乎也正是由于古筝的天然局限性,使其在《戏》中并没有参与合奏(仅有两段独奏)。作曲家考虑到声部结合的效果,保留了古筝的民族特色,而又凸显出京剧的音乐张力,其手法可圈可点。

作曲家这种为了表现音乐作品的张力,在旧有的传统乐器中开发出的一些新演奏技法,提高了人们对于中国戏曲的“再认识”。如上述“马蹄”动机转由二胡演奏时,主要通过“滑音”方式来模仿打击乐。除此之外,在引子部分的二胡滑音声部也颇有特色:

谱例6 引子部分的滑音元素(第39—44小节,二胡声

部):



这里,二胡的双声部“滑音”演奏隐含着“征途”上的跌宕起伏,同时表现出不屈不挠的民族精神。

作曲家在《戏》中将民乐的配器手法发挥到了极致,如:从第111小节起,“京二”主题开始出现,乐队声部开始加厚,曲笛、二胡和中胡也加入到了演奏京剧主题旋律的行列。这些乐器的特殊演奏法,使二胡增加了表现力,并产生了“和谐”的音响效果。

民乐重奏《戏》中最引人注目的戏曲元素是来自于D段的急板(第163—164小节),琵琶、扬琴和中阮三个声部采用击板的方式,用乐器模仿戏曲曲牌元素中的打击乐部分;到了第193小节起,作曲家将之前的快板主题进行了无调性变型。虽是无调性,但其节奏属于中国传统风格,无调性的旋律在这里依然充满了戏曲的韵味。也正是乐器音色的差异性以及加入新技法后产生的音色统一,共同描绘了中国戏曲中“戏剧性”的宏大场面。

其次,以“华彩段”拓展民乐的表现空间。

由于民乐组合比赛的评比重演奏而非作品,所以作曲家更加强调了每件乐器的技术特点和动静对比,让每个声部都有发挥的空间。为此,曲作者增加了很多乐器的华彩段,同时也丰富了旋律的动力性。

《戏》的C段完全在各个乐器的华彩上:由二胡开始,贝司、古筝、琵琶、加键笙等五件乐器依次演奏了一段华彩,展现了每件乐器的技巧;其中,运用了许多震音。从演奏角度来说,华彩更加展现了乐器的演奏技巧,适合于比赛使用;正是这样的多华彩重奏作品,让每件乐器的演奏都有展现的机会。作曲家不仅做到了,而且还使五件乐器的每个华彩段不仅旋律富有特点,技术上也颇有难度。

在室内乐作品中,大多为各声部和谐统一地交织在一起,很少出现一个乐队停下来只由一件乐器独奏一部分。而《戏》使每件乐器都有展现其演奏特点的机会。民族乐器的演奏技巧本身就具有本土化的特点,作曲家在华彩部分的写作方面,不仅力求将每件乐器复杂的技术特点表现出来,而且屡屡出新。如为了更突出乐曲的中国特色,在引入无调性的写作手法时,引入了片段调性的因素(如纯五度和纯四度),使其更具有可听性。

## 三、东方韵味与西方技法的“对接”

西方音乐作品大多具有鲜明的结构,突出主题和统一性的整体布局成为百余年(古典→浪漫)的规律。《戏》中虽然包

含西方曲式的一些元素,但作品中突出展现戏曲的韵味,采用京剧和昆曲的元素加以变形,表现出喜怒哀乐的情绪、跌宕起伏的戏剧性。《戏》虽然只有 12 件乐器,但作曲家在西方和声手法上凸显出娴熟的作曲技巧,丰富了戏曲中感情的变化,是一部具有中国戏曲神韵的民乐重奏作品。笔者通过分析认为,民乐重奏《戏》在音乐发展手法上具有如下两个特征:

首先,以“变形与展开”凸显中国戏曲典型音调的展衍。

作曲家紧紧抓住戏曲的旋法特征,将其典型音调运用各种手法加以变形与展开:在整个作品前三分之一部分,昆曲主题的展衍方法除倚音和波音等装饰手法外,还运用了一些新的变化手段,如第 25 小节的扬琴声部中,通过前一主题小三度动机的不断分裂,展衍出一系列加花变奏的小三度动机,音响具有典型的昆曲元素。当 B 段小快板发展到第 84 小节,出现了“昆二”主题,这是由前面的“昆一”主题中昆曲曲牌分裂出来的动机加花发展而成,曲笛声部演奏。

笔者以为,作曲家运用昆曲中经常使用的小三度音程进行加花变奏,而非选用任何现成的昆曲曲牌,其用意在于既可以保留昆曲的音乐特征,又能突破昆曲调性的限制;既可以用五声性元素保留昆曲的音乐特征,变形介入的新因素又可能成为音乐后续发展的起点。由此,不能不令人感叹其生花妙笔。

其次,用西方的和声手法丰富感情的变化。

京剧是有调性的,四度和五度是构成其和声的基石。为了使整部作品既具有中国戏曲的韵味,又要运用新颖的作曲方法,作曲家通过四、五度变形(“增四度”或“减五度”)的“变化音”形式加以发展。如 B 段中,作曲家使用了四、五度的变形与不变形相互对置,突出了中国戏曲的韵味:从第 64 小节起,二胡与扬琴声部遥相呼应,有时使用不变形的纯五度,有时又采用变形的减五度,通过对置的手法,不断在有调性与无调性中游离;中阮声部更加有特点,从第 63 小节开始,中阮声部有时纯四度,有时又加入了变音变成增四度。整部作品中,由于大量运用了增四度与减五度的音程,在听觉上既使人感到新颖又具有浓郁的中国韵味。

在民族转调中,除了四五度音程外,大二度是经常运用的。在《戏》中,第 21—22 小节的二胡、中胡和贝司声部使用了二度音程,第 104 小节出现了向上的大二度转调;相同的以泛调性角度去发展的一调性方面,而且在和声上也颇有特点。为了避免作品的和声落入过于传统的俗套,全曲在功能和声的基础上适当运用现代和声。如:乐曲的引子部分便出现了增四度的音块,以上这种所有非三度叠置的音块都是《戏》中现代和声使用的主要元素。

从《戏》的作曲风格来说,它是由有调性、泛调性、调性变形甚至无调性的因素综合而成。这种所谓的无调性,则是一

种中国音调的变形。这种新引入的作曲元素是在四五度音调的基础上加入一些泛调性或无调性的变形,但整部作品听起来却具有鲜明的中国韵味。

笔者认为,曲作者将自昆曲以来六百多年的中国戏曲发展里程浓缩在民乐重奏《戏》的短短 7 分钟时空中:引子(A 段)描写了昆曲独领风骚;小快板(B 段)中昆曲主题和京剧主题的对置,有如乾隆年间“四大徽班”进京,以及其后出现的“花雅”之争;“独奏”段(C 段)好似“同光十三绝”粉墨登场,京剧进入了繁荣时期,同时,二胡、古筝、琵琶、加键笙等乐器恰好也都是现代京剧常见的伴奏乐器;急板(D 段)表现了京剧在 20 世纪初从成熟到鼎盛所经历快速变革,而“马蹄”声的音型,既是借此表现了京剧的飞速发展,同时又是通过疾奔体现出京剧在当下仍然在发展,并且将跟随时代的脚步不断前进。

### 结语:民族器乐世纪新景的展望

综上所述,民乐重奏《戏》是一部表现中国戏曲韵味的民族室内乐作品,作曲家融合了京昆艺术、中国传统和声变形等因素,强调了技术对比和动静对比,运用了较为传统的和声,塑造了中国戏曲中不求形似,但求神似的神韵。虽然作品中没有对戏曲曲牌和唱腔的照搬,和声也是在五声性基础上作了变化,但它传递的气韵还是中国的。《戏》具有很强的可听性,它体现了作曲家深厚的创作功力和人文底蕴。

民族器乐改革已经历的百年之旅,《戏》的出现既是受到中国音协第九届中国音乐“金钟奖”民乐组合比赛的直接诱发,更是“民族器乐的创作与发展”系列讨论产生的巨大影响。这些民乐组合曲目的出现说明,关于中国民族器乐的创作与发展问题已不再仅仅是理论家探讨的“热门话题”,它已深入到中国作曲家的现实创作实践中,喜爱中国“民乐”的广大欣赏者也必将加入其中。伴随着中国音乐“金钟奖”民乐组合比赛的设立,关于中国民族器乐问题的讨论将会再次“升温”。中国作曲家若能够结合音乐研究的理论成果,并通过其大量创作实践,必将形成百年中国音乐发展方向争鸣的新世纪回响。

①这六首曲目为:《山歌调》《苏韵》《龟兹回响》《戏》《桨声灯影》和《蝴蝶·豌豆花》。

②杜小甦(1961—)男,江苏省演艺集团国家一级作曲,国务院津贴享受者,江苏省音协理事,南京市音协副主席。

③裴诺《第九届中国音乐“金钟奖”民乐比赛全面推进》,《人民音乐》2014 年第 1 期,第 23 页。

杜佳骏 南京艺术学院音乐学院 2013 级音乐学硕士

(特约编辑 于庆新)