

北方气息的自然流露

——刘晖室内乐《暗焰》的音乐分析

段春妮^[1]

[内容提要]在近现代音乐创作的潮流中,如果一首作品能够体现出鲜明的性格,这无疑是引人注目的一个亮点。作曲家们都在努力探索着自己创作的个性空间,在这样繁荣发展的氛围中,北方的作曲家也在进行着符合自己性格的探索,室内乐作品《暗焰》就是融入在这种实践中的代表作品之一。《暗焰》是刘晖创作于1997年的一首钢琴五重奏作品。在表象上《暗焰》是趋向描写的,但在实际上,通过表象反映出的是内在的情感起伏,是在运动中体验情绪的波动,在运动中感受力量的聚集,在运动中体会光影的明暗交替,在运动中进行能量的释放。《暗焰》多次在国内外演出,经过长时间的积淀,仍被人们所接受,其独特的个性体现了存续的意义。整首作品所展现出的情感起伏流露着自然的北方气息。文章从作品的“整体上自由与逻辑的平衡;局部上对比与统一的协调;细节上变与不变的综合;对传统音乐文化的延续”等层面进行由宏观到微观、由整体到局部的分析和整理,试图捕捉并证实这种北方气质的存在。

[关键词]刘晖/《暗焰》/北方气息/平衡/协调/综合/延续

中图分类号:J614.5 文献标识码:A 文章编号:1001-5736(2011)01-0051-5

引言

近年来现代音乐的创作呈现出非常繁荣的态势,其中室内乐的创作尤为多产,这一方面说明了室内乐体裁对各种音乐风格具有极强的包容性,同时也反映出了现代作曲家对中、小型编制的偏爱。

《暗焰》是刘晖创作于1997年9月的一首钢琴五重奏作品,并于1998年获中国音乐家协会与沈阳音乐学院联合举办的中、小型器乐作品比赛优秀奖。这部作品曾多次参加国内外的交流活动,最近的一次交流是2007年4月底在韩国首尔“韩·中国国际现代音乐节”上的演出。虽然这部作品是用比较现代的风格创作的,但是经过了十年的考验,仍能受到专家及观众的好评,这也是笔者选择这部作品进行研究的原因之一。

《暗焰》这个标题从表面上看似乎是描写性的,描写对光的感觉、对热的感受。可实际上通过《暗焰》这部作品能够折射出作者思想感情的起伏,并且通过这部作品表现出一种酝

酿着的具有爆发势能的情绪。也就是说在“暗焰”中已包含了蓄势待发的空间和可能,作品所要反映的是这样一种内容,所以“暗焰”这个标题曲折的表现了另一种含义更为深刻的思想,作品的内容也被表现的更为隐晦。

这部作品能够被人们接受并且得到广泛认可的原因也包括《暗焰》在纷繁复杂的音乐发展潮流中仍能想办法保持住自己的风格——北方人的风格,这种风格体现出了北方人那种直率、豪爽、粗犷、热情的北方气质。这种自由风格的体现必然是与一些符合这种气质的创作手法相联系的。

一、整体上自由与逻辑的平衡

在一部作品的结构组织中,没有“逻辑”不能成文,没有“自由”会缺乏个性,掌握好这两者之间的平衡是一个关系到作品成败的重要环节。《暗焰》中所反映出的现象是既有逻辑又有自由的一种综合状态。

《暗焰》的曲式结构大致如下:

引子	A	B	B'	连接	C	B"	引子	D	E	连接	引子
1-45	46-113	114-151	152-176	177-185	186-247	248-265	266-275	276-309	310-365	366-368	369-379

从上面的划分可以看出引子的材料在全曲中先后出现了三次。同一种材料间隔出现三次之后在功能上已经接近回旋曲式中主部的性质。这样看来这个部分既有引子功能又有回旋曲式的主部功能。这种复合形态是曲式各部分的功能之间相互自由漫延的结果。

既然可以把引子暂且当作主部来看,那么紧随其后的A

就相当于连接部,B相当于副部,C在手法上接近于展开部,于是从1~275小节之间的部分,就可以看做一个倒装再现的奏鸣曲式。虽然各部分的功能都不算典型,但是确已经包含有这种曲式的倾向。

从引子材料第二次出现到全曲结束的这一部分,也就是总谱上266~379小节之间可以被看成是再现四部曲式。引子

[1]作者简介:段春妮(1979-)女,沈阳音乐学院讲师。

的第二次出现,既可以当成是前一个结构中的再现,又可以当成是后一个结构的开始,这两种功能是重叠在一起的。《暗焰》中不仅是曲式的某个局部体现了自由的双重功能相互渗透、相互复合,在《暗焰》的整体上也由于这些局部变化而表现出回旋曲式、奏鸣曲式、再现曲式多种特征的综合。在这其中“逻辑”与“自由”共存,互相协调达到统一,所以把《暗焰》的曲式结构归纳为自由曲式更为可行。

《暗焰》中虽然体现出了再现原则,但是再现的比重并不大。也就是说,作品中的再现原则被尽可能的削弱,同时并列原则得到加强,所以作品在结构上表现出了区别于西方传统

结构的形态,造成了曲式结构的各个部分都不典型的结果。这种对西方传统曲式的处理中所体现出的最大的自由化,是受到了民族音乐中既弱化再现又强调统一原则的影响。笔者与作者交流的时候他也特别强调作品中含有并列成份的曲体特征,这也是在作品的结构中间所流露出的民族气息。

二、局部上对比与统一的协调

局部上看在《暗焰》B的部分中有一个特殊的现象,B主题旋律性很强,而且每次的出现都清晰可辨,它在作品中先后出现了六次,在旋律发展上具有变奏的特点(见例1~例6)。

例1.



例2.



例3.



例4.



例5.



例6.



以上谱例中各项参数归纳如下：

序号	1(例 1)	2(例 2)	3(例 3)	4(例 4)	5(例 5)	6(例 6)
小节位置	114	121	129	152	159	248
使用音色	Vln	Piano	Vln+V.c	Vla	Vln+V.c	Vln+Vla+V.c
中心音	F	F	C	F	C	C

所谓中心音是因为这个音出现时的时值长度远远超过其他音的时值，整个旋律是由它引导出来的，地位比较突出。并且这个音在同一个音高上多次的重复出现，而其它旋律音在再现的时候多是已经做了音高上的改变，所以在与其它音相比较之后它就具有相对的中心地位。

B 主题旋律在六次出现中所使用的中心音按照它们之间相互的亲和力可以被归纳成三个组，它们的形式是呈减缩形态的。第一组(第 1、2、3 次)出现的中心音分别为 F、F、C，在整体结构中相当于 B 的部分；第二组(第 4、5 次)出现的中心音分别为 F、C，相当于 B' 的部分；第三组(第 6 次)出现的

中心音为 C，相当于 B'' 的部分。这三组中心音每次出现的时候都会按顺序从开始处减少一个成员，而且每次都会回归到 C 这个中心音上来。所以虽然从使用的材料上看这六次主题的出现是相当统一的，但是从上面的分析可以看出，这六次出现体现出边减缩边回归的状态。在统一的材料中，也体现了它们对比变化的逻辑，同时这个过程也可以看成是有规律的逐渐减少 F 的含量把中心转移到 C 的过程。

三、细节上变与不变的综合

从细节上看，《暗焰》中音高的组织是变与不变得综合。比如 A 主题旋律(见例 7)。

例 7.



在 B 的持续音上旋律先后出现了“F – F – “C – F – G – “E – E – F – G 的调性片断。调性的重心转移很快，每一个调性延续的时间虽然很短，都是一闪而过的片断式的，但在旋律中形成得很微弱的调性特征，仍能暗示调的归属。持续音可以看成是不变的因素，在持续音上飘移的旋律转换是自由的。

在上面提到过的 B 主题旋律中也存在同样的情况，现以 B 主题第一次出现为例(见例 1)。

在这一主题中以 F 为引导，先后出现 C – “G – F – B – C – c 的调性片段。虽然旋律的调性频繁的交替，音高从横向线条上、间隔的在同一音级的基本与变化之间跳动，但是 F 这个音始终没有改变，尽管它也是间隔出现的。

从例 7、例 1 调性关系链中可以看出，在选择相邻的调性时，多倾向于使用由不协和音程构成的调性关系。极少数相邻调性之间的音程关系是协和的，但是由于在两个调性连接时旋律中呈现的是半音关系的对置，所以调性之间音程关系的协和程度在这样的情况下被尽可能的弱化了。

以上这两个片断中，都有一个主线的音高不曾被改变过。围绕着这个音，多个调性因素交替形成游移的模糊的调性走向。以这个中心音为发展的依据，既有了让旋律充分发挥的自由，又有了从整体上约束它们的结构力，同时也表现出了在音高的组织方面变与不变的综合。

从分析可以看出《暗焰》是逻辑性与自由发挥之间的高度

协调，《暗焰》的逻辑性并不是规范化的，与音乐历史上出现过的成熟的经验相比他是自由的，但在这部作品中是有他自己创作出来的逻辑性的，从他自己的组织结构和想法来看，他的自由是有他自己逻辑的自由，他的逻辑是在自由发展中间体现出来的逻辑。

然而所有这些手法最根本的目的和实际已经达到的效果恰好是北方特有的风格与气质的体现。除了前面提到过的那些内容，《暗焰》在其他方面也有突出的表现，对于这部作品的内容与个性的展示也起到至关重要的作用。在这部作品中还包括从传统文化中提取的养分以及对民族民间音乐借鉴方面的尝试。

四、对传统音乐文化的延续

1. 演奏法方面

(1) 大幅度揉弦(Vibratissimo)

中国传统乐器琵琶的左手演奏技术中，有一种吟音奏法既是揉弦音。这种奏法是指在同一个音高上由于按弦力度的变化造成音色的变化。西洋乐器中的弦乐与中国传统乐器琵琶在演奏原理方面有一个共同点，那就是这两类乐器都属于按弦取音，所以这种揉弦手法古今中外都使用过，但是《暗焰》的总谱中所规定的大幅度揉弦这一演奏技法在使用上更接近于中国传统乐器演奏时的使用手法。在西洋乐器中，揉弦的演奏方法是为了润饰音色使用，而且幅度力度并不作特殊处理，但在中国传统乐器中揉弦的意义则更为丰富。众所周知，在中国的传统乐器中绝大部分是非和声性的演奏乐器，所以

在悠远的音乐历史文化中,中国传统乐器大部分时间是作为独奏或者齐奏来使用的,这就造成乐器在横向旋律走向方面的内容非常发达,致使吟音这种演奏手法所表现出的意义已经超出了润色音响效果的范围,成为旋律韵律的一部分,所以《暗焰》中特别强调的大幅度揉弦,在使用上是更靠近对传统乐器演奏法的模仿。

(2)按节奏型演奏无固定音高 (Following the rhythm, play any note you want)

在这个演奏方法的指示中,虽没有固定音高的规范,但在总谱中的相关部分记出了滑动的走向,这是在西洋传统音乐文化中所不典型的,《暗焰》中这种演奏方法的直接来源还要归纳到中国传统乐器的演奏技法上。在中国传统乐器的演奏中滑奏的方法早就存在,而且相当普遍的在各种民族乐器的演奏中频繁出现,比如柳琴作品《剑器》中也有关于滑弦的类似手法,区别在于使用同一种演奏方法的两类乐器分别是中西方不同文化的产物。

(3)巴托克拨弦(Snap (Bartok)Pizzicato)

在这部作品中作者使用拨弦手法的意图是为了模仿打击乐的音色,传统的拨弦方式已经不能满足作品的对音色的需要,

所以选择了一种特殊的拨弦手法,替换传统方式,在音色上更加靠近中国传统乐器使用特殊材料或者特殊手法打弦的声音。

(4)用分弓、跳音等奏法模仿传统弹拨乐器颗粒性的声音

前面列举的三种演奏方法是作者特别注明在总谱中的注释,而在作品中除了前面提到的三种特别提示以外,贯穿在整部作品中的其他现象也能说明这部作品与中国传统文化尤其是传统乐器演奏方法之间的联系。比如弦乐器的分弓奏法、钢琴的跳音奏法。这两种演奏方法会使旋律流畅性减弱但颗粒性增强,这正符合打击乐的特点。

2. 对打击乐音响效果、打击乐节奏的模仿

在《暗焰》中大量的模仿打击乐的演奏形式与音响效果,全方位的传达了北方人的气质,因为打击乐这种形式最能体现北方性格中与生俱来的热情奔放,而且这类乐器及这种形式的演出在北方地区相对常见与普及。所以这很可能是作者选择用模仿打击乐效果的技术手段来创作作品的原因。

作品开始处的音响与节奏已经表明了打击乐开场的氛围。在音高上是以各声部直接或间隔构成的小二度之间的撞击来模仿打击乐音响效果的,在节奏方面是有规律的逐渐减缩,模仿打击乐常用的节奏模式推动音乐的发展。

例 8.



在作品的结构中间由于特殊演奏法的使用也造成了打击乐效果。中国传统的打击乐器中有相当一部分乐器是没有固定音高的噪音乐器,在总谱 147 小节处无固定音高与固定音

高的各个声部绞在一起所形成的混乱,最能体现噪音乐器的效果,这比只用单一乐音音色或噪音音色更具紧张度和表现力。

例 9.



另外在作品中随处可见的音与音之间、音程与音程之间的相距小二度(大七度)的自由交替，表现出了声部线条的动荡与不稳定，这种在小二度范围内的波动也正好迎合了打击乐振动的规律。用有固定音高的声音来暗示无固定音高的声

音，这样的做法既不造成对固定音高资源的浪费，又在一定程度上模拟了打击乐的某些特性。例如总谱中72小节处(见例10)与202小节处(见例11)。

例 10.



例 11.



所以这部作品在音高组织方面既有横向的游移又有纵向的波动，并且这种手法普遍的存在于作品之中，这些因素既是构成作品的细胞又是作品显现特征的核心。

结语

《暗焰》是作者于1997年创作的作品，是他当年那个阶段创作水平的反映，在他的《暗焰》中整体与局部、变与不变、稳定与不稳定、静与动之间的关系被处理得流畅而自然。继《暗焰》之后他的创作仍在不断进步，先后创作出《辽河情愫》(2001获辽宁省第四届艺术节舞蹈音乐作品一等奖)、《开幕曲》(2002获辽宁省第五届艺术节舞蹈音乐作品一等奖)、板胡协奏曲《戏恋》(2004年获沈阳音乐学院民族器乐作曲比赛大型作品第一名)、民族管弦乐《解》(2005)等作品，这些作品无论从数量上还是质量上都体现出一个作曲家成熟的创作风格。

本文所分析的《暗焰》仅仅是北方地区大量室内乐创作的冰山一角，通过《暗焰》能够反映出北方作曲家的创作状态和发展潜力。笔者的写作初衷是想要分析和整理像《暗焰》这样具有代表性的作品以达到方便交流的目的。希望通过文章的阐述能够揭示作品共性和个性的所在，加深对《暗焰》这首作品的了解。

参考文献：

- [1]彭志敏.新音乐作品分析教程[M].长沙:湖南文艺出版社,2004
- [2]李吉提.中国音乐结构分析概论[M].北京:中央音乐学院出版社,2004
- [3]胡登跳.民族管弦乐法.上海:上海音乐出版社,1997
- [4]辽宁鼓吹乐论文集[C].辽宁省群众艺术馆编.沈阳:春风文艺出版社,1996

(责任编辑 张宝华)