

横看成岭侧成峰(上)

——从殷承宗钢琴艺术的民族“根性”到文化“属性”

刘玉芳^[1]

[内 容 提 要] 从上个世纪 60 年代中期“文化大革命”的爆发,至今已经过去 46 个年头。作为那个特殊年代诞生的“红色”钢琴家殷承宗,无论在个人命运、还是演奏生涯上都经历了切肤之痛。本文通过对对他所领导、参与创作和演奏的钢琴伴唱《红灯记》、钢琴协奏曲《黄河》、钢琴曲《十面埋伏》等作品的研究,旨在揭示殷承宗在这种“红色”文化背后的民族“根性”和他在钢琴演奏、创作上的文化“属性”。

[关 键 词] 协奏曲 / 京剧 / 古曲 / 创作改编 / 审美意识

中图分类号:609.2 文献标识码:A 文章编号:1001-5736(2011)03-0135-4

在上个世纪五六十年代,殷承宗作为新中国培养出来的第一代钢琴家,两度夺得国际钢琴比赛大奖。多年来,他由“又红又专”的“革命人”,到被长达四年的政治审查(10 个月的隔离),再到他走出国门,相继与世界许多著名指挥家和交响乐团合作演出,以其自强不息的“革命”精神,让我们看到了殷承宗“红色”钢琴家背后的民族“根性”和艺术上的文化“属性”。

如今,他虽然年逾 70,却精选出三套音乐会曲目在世界各地巡演。而这三套曲目就是他为之奋斗一生的事业写照和他生命历程的缩影。其中,既有他青少年时就在国际钢琴大赛时获奖的曲目,还有本文论述的钢琴协奏曲《黄河》和钢琴曲《十面埋伏》等。据相关资料的统计表明,殷承宗在世界范围内(52 个国家、地区),都有录制、播放、演出他所创作、演奏的钢琴作品。所有这些艺术成就,不但是殷承宗本人为自己曾经服务的祖国献上的厚礼,也由此说明殷承宗还将作为中国音乐文化的使者,在世界的舞台上发挥着其他人(中国任何一位钢琴家)无法取代的重要作用。

由于笔者是从事钢琴教学工作,多年以来,除了要研究西方钢琴音乐文化中的审美特质和教学方法外,随着自己年龄、教龄的添加,特别是在实际教学中所接触到的一些中国钢琴音乐文献,也对自己国家的钢琴作品风格,产生越来越浓厚的研究兴趣。本文旨在对殷承宗所演奏、创作和组织创作的几部钢琴作品进行研究、梳理,并结合中国社会进程来揭示殷承宗在“红色”文化背后的民族“根性”和音乐文化上的“属性”。这也是我们钢琴教学中不可缺少的重要环节,也使得我们的教学与学术研究更具有现实意义。

一、“敢于”与“善于”

殷承宗 7 岁开始学琴,9 岁便举办了人生中的第一场演奏会,12 岁时,以 96 分的优异成绩考入上海音乐学院附中,而因其优异的成绩,期间殷承宗幸运的被推荐到苏联列宁格勒音乐学院深造,开始他系统、规范的钢琴学习和对于不同学派艺术修养的储备。其后,接连获得许多钢琴比赛的奖项。尤以第一名的殊荣摘夺了 1959 年第七届青年联欢节钢琴比赛的奖项和在第二届柴可夫斯基国际钢琴比赛中获得第二名的佳绩(如果没有中苏论战的政治因素影响,将是第一名)。当时许多评委都给予

[1] 作者简介:刘玉芳(1973~)女,惠州学院音乐系副教授。

了他极高的评价——“殷承宗有着对音乐的深刻理解和无懈可击的技巧”^[1]。从此,这名年纪轻轻的钢琴家拥有了世界级的声誉。

正当中苏论战进入白热化时,殷承宗和他的同学们被应召回国。也由于国内的文化大革命和“亡琴论”、“破四旧”等舆论导向,使得从事钢琴专业人们的命运在中国跌入低谷,这给刚刚在国际上获得大奖和被光环照耀下的殷承宗一个致命一击。为了能够继续从事自己喜欢的专业和实现自己在钢琴领域里的梦想,他不再消极等待,而是决心用实践证明钢琴这种外来的乐器同样可以为中国人民和文化大革命服务,并以敢于和善于的“革命”精神和政治智慧,实现了已故的毛泽东主席所教导的那样“洋为中用”。

基于此,他坚持工农兵和广大劳动人民喜闻乐见的艺术形式、题材相结合的创作路线,写出了《农村新歌》、《秧歌舞》等钢琴作品和由当时“流行”歌曲改编而成的钢琴小品。随后,又借着1967年5月为纪念毛泽东延安文艺座谈会二十五周年的契机,将钢琴搬到天安门广场进行演出,从弹奏群众熟悉的歌曲、到后来的围观群众点啥(什么)弹啥(什么)的热烈场面,使殷承宗进一步采取了“救琴”行动,即:他凭借着人民群众对京剧的喜爱和样板戏在文革期间的深入人心,经过一段时间的研究、学习和创作,终于为钢琴在那一特殊时期谱写出适合其生存的一部作品——钢琴伴唱《红灯记》。这一全新的艺术形式不仅为钢琴找到了一条生路,更为重要的是为我国钢琴音乐的民族化,进一步开辟了前所未有的艺术通道。

钢琴伴唱《红灯记》的成功,促使殷承宗有了更多的信心和热情。但是他觉得要想让钢琴艺术融入那个特殊的时代和特殊的受众群体,则必须要突显钢琴自身的演奏层面和艺术地位。就此他曾说:“钢琴伴唱《红灯记》虽然获得了成功,但我想,钢琴毕竟不是主角,钢琴要想自己站住,一定要有一部自己的协奏曲。”^[2]在此后的一段时间里,经过多方面的努力与协作,一部以钢琴为主奏乐器的协奏曲《黄河》应运而生,它的巨大成功从根本上改变了“文革”时期钢琴音乐所处的窘境,并获得了社会的高度关注和人民大众的广泛欢迎。尤其是1970年2月,周总理及中央政治局全体成员在人大小礼堂审查这个作品时,最后竟振臂高喊:“星海复活了!”^[3]。周总理这一句口号在当时看来,虽然有着平衡中央文革小组与国务院之间关系的政治目的,也决不能排除他本人对于该作品给予的充分肯定。

二、“注入”与“提升”

随着主流媒体对于钢琴伴唱《红灯记》和协奏曲《黄河》的宣传和作品的深入人心,殷承宗又有了新的梦想,并继续为此苦苦奋斗。原因是钢琴的地位虽然得到相对的稳定,但是,要想得到根本的巩固和发展,还必须引领、改善人民大众对于钢琴仍然陌生的心理和文革期间人们只能听、唱“样板戏”、“语录歌”这样贫乏的文化生活。为此,殷承宗与作曲家们一起,在不利于音乐创作的政治环境中(砸烂一切封、资、修的革命口号),沿着这两部钢琴作品成功的创作路线(《红灯记》与《黄河》),继续扩大自己的革命“战果”和已取得的成绩。并试图在继承祖国传统音乐文化的前提下,利用钢琴音域宽广、音色多变的优势,在作品中将民族音乐的底蕴、风格和美学意识与钢琴的音乐语言结合起来,从而赋予了钢琴表现上的多样性。

这一时期,在殷承宗组织、参与的创作钢琴作品主要有《十面埋伏》、王建中的《百鸟朝凤》、《梅花三弄》,储望华的《二泉映月》,黎英海的《夕阳箫鼓》,陈培勋的《平湖秋月》以及刘庄的《三六》等。“这类作品多选用广为流传的古曲或其他体裁形式的乐曲移植在钢琴上改编而成,大大丰富、拓展了钢琴的表现力。”^[4]也使得改编曲不仅具有浓郁的民族韵味和鲜明的时代气息,还体现出中国传统的文化风貌。更为重要的是这种形式的出现,更加便于人民群众对于钢琴音乐的理解、推广与普及。而这些相继创作、改编出现的钢琴作品,也自然的成为了文革期间,中国钢琴曲创作的唯一途径和形式,也成为了今天中国钢琴作品中不可或缺的音乐文献。

那个时代的殷承宗,为了能够将作品与中国特定的历史时期人们必须遵守的审美框架,得到匹配、平衡的同时,还要凸显其钢琴语言上的中国文化质感等,除了要周旋、摆正政治与艺术之间和艺术与大众之间的关系外,还深入生活,从中提取艺术养分和风格特征。

为了写好《红灯记》的各个唱段,他不但每天晚上泡在乐池里面观看《红灯记》剧组的演出,还多次向相关京剧人士和乐师们讨好、请教;为了写好钢琴协奏曲《黄河》,他到实地去考察、体验当年解放区民众的苦难经历和到黄河壶口去感受瀑布的流量、声音、气势等;为了写好《十面埋伏》,他便深入研究琵琶演奏风格中的“武套”、“文套”以及大量古曲曲目……这种求真、求实的深入生活和严谨的创作态度,都为他日后的创作,包括舞台上的演奏,积累了大量、丰富和详实的艺术储备。

对于运用西方传入的乐器——钢琴,来表达中国人的情感,特别是要体现出那个年代人们的阶级觉悟,这不但需要中西创

[1]张宗洽主编《鼓浪屿文史资料》第七辑音乐专辑,夏新出第(2001)内书第084号。

[2]殷承宗《我经历的钢琴“革命”年代》,殷承宗述/李菁文,《音乐中国——北方音乐》。

[3]储望华《〈黄河〉钢琴协奏曲是怎样诞生的?》,《人民音乐》1995年第1期。

[4]陈苹《在中西文化交错的坐标上——中国近现代钢琴音乐创作的美学取向》,《星海音乐学院学报》,1997年第3期。

作技术和作品内容的高度融合,还需要创作者必须站在中国文化的大背景下,去与那个时代的音响符号和所追求的艺术内涵来相互平衡与映衬。最终还是以其凸显政治热情和作品内容的完善等原因,得到当时意识形态领域里高层领导者们的支持与认可。所有这些,都是今天人们无法想象的创作手段和出品途径。

从今天的学术和文化视角来看,作品之所以在将近半个世纪的今天,还在以其经久不衰的魅力得到人们的回味与喜爱,其成功之处主要在于以下几个方面:

1. 在钢琴伴唱《红灯记》中,殷承宗最大的贡献是以钢琴这个西方经典乐器的音乐语境,与中国的京剧韵味进行有效的风格对接。这种具有全新的音乐发明,也只有在那个特殊的历史时期才能够得以出现这样一种艺术形式。从而挖掘、开发出适合表现中国京剧中的“文”、“武”场的演奏形式,来达到洋为中用的真正意义和目的。

钢琴伴唱《红灯记》是根据 1968 年的京剧现代戏《红灯记》为原型、融合钢琴和戏曲风格改编而来的作品。由于作品改编自京剧,又要符合京剧唱腔中所含有的独属于中国戏曲风格的声腔、韵味等方面模仿,并能够成功的实现钢琴与京剧风格的对接。

在《穷人的孩子早当家》这个唱段中,为了符合京剧中文场三大件(即:京胡、京二胡、月琴)的伴奏效果和韵味,在钢琴的低声部采用均匀的十六分音符来模仿京胡的运弓方式和密集的弓法效果同时,又在中、低音区上,还能以京剧“文场”中三大件的伴奏音响,来凸显不同以往的钢琴音乐陈述方式,使得这里的风格、音型和伴奏出来的钢琴语境,既有京韵的内涵,又有丰富的音响表现,这方面对于今天的钢琴民族化的创作同样有着很好的借鉴意义。(见例 1)

例 1.《穷人的孩子早当家》片段



在例 1 中,第一行钢琴伴奏谱是唱腔的前奏(1-5 小节),从开始的弱起后半拍到左右手的音域选择,都是为了实现在板与眼中的陈述方式和以京胡为主的三大件齐奏音响效果。特别是在第 3 小节的眼处(弱拍位置)和第 5 小节的板处(强拍位置),安排了二个装饰音,而两个装饰音还有区别,即:第一个装饰音是 *tr*,用来模仿京胡(3 指与 4 指)和月琴的水音效果,第二个装饰音是 *w*,是文场中的一种演奏上的气口,以此来提示演员唱腔的进入。

从谱例 1 的第二行(第 6 小节)开始,是唱腔的进入阶段。其中,第 8、13 小节处,是以京剧伴奏中的过门(类似声乐伴奏中的间奏)方式,来强化京胡的旋律特色。特别是在钢琴的音区选择上,你会发现,只要是有唱腔的部分,左右手的音区距离很近,以此达到符合京剧“文场”伴奏方式的音乐语境,因此,这里的钢琴伴唱,既有悠扬京胡的旋法韵味,又有密集鼓点的动感织体,更有用钢琴来托腔保调的演奏方式和以展衍、加花的方法,来隐喻、炫耀类似琴师的技艺等。所有这些,都体现出殷承宗在创作这种伴唱形式中所赋予的出新、创新内涵和为此所付出的艰苦、细腻的艺术“劳动”,并能以全新的艺术形式,来实现中、西方音乐文化上的对接。如同一条绳子,把二种远端音乐风格连接在一起,并在中间打上一个漂亮的中国结。

钢琴伴唱《红灯记》另一个特点是情真意切。具体表现在唱段里面所表达的情感源泉和活动范围较为自由。在钢琴与唱段的表现和写法上,是以追求京剧中一直倡导的形神兼备的同时,也注重给人以外化的精神联想,以此达到京剧表演中,程式化的艺术追求和京剧本身的独到之处。并能让人们从中渐渐悟出作品情感背后的“真”。于是,钢琴伴唱《红灯记》音乐的语

言、意境就有了更为真切的风格和情怀的呈现。因此,“真”是在钢琴与演员人物、声种(老生、老旦、青衣)结合建设的立意核心,即:由“真”而发,由“真”而成。

2.钢琴协奏曲《黄河》的创作、演奏上的最大贡献,除了体现在运用钢琴来打造中国史诗性的音乐文献同时,还充分体现出了属于殷承宗自己的文化“属性”。

钢琴协奏曲《黄河》,虽然是以西方音乐体裁创作而成的作品,却获得了如此地道的中国韵味和中国文化情趣,主要是作品不但完成了对于原作合唱艺术上的改变与转换,还能以顺应那个特殊年代人们的审美需求和政治风向等方面,都凸显出了艺术家们的艺术良心和苦心。所以,作品虽然受到方方面面的政治约束和艺术上的通俗化影响(如:引入代表着毛泽东主席的《东方红》及共产党的《国际歌》音调等),但是,并没有影响到作品的成功。其中,不仅有抒情性和戏剧性的表现,还很注重以交响乐队相对的独立表现、以及乐队音响与主奏乐器——钢琴之间的高度融合。特别在首尾二个乐章中的音乐表现上,音乐的抒情性和戏剧性魅力更得以突现,使得钢琴协奏曲《黄河》音乐在总体上能够平衡发展、相映生辉。其主要成功之处在于:

1)布局上:钢琴协奏曲《黄河》是一部由传统的西方交响乐队与钢琴独奏协作的协奏曲,在体裁形式上,除了保留了西方古典钢琴协奏曲的写法外,在四个乐章中,还适时融入了具有中国传统音乐结构的布局特征。如:第一乐章《黄河船夫曲》中,音乐速度布局的不确定性(散化方式);第二乐章《黄河颂》的慢板布局乐章和第三乐章《黄河愤》中的音乐速度渐进加快,以及第四乐章《保卫黄河》的“快”与“散”的速度特征等,都有着“散——慢——中——快——散”的速度布局。这些体裁形式也属于西方钢琴协奏曲经常用的音乐范畴。同时,该协奏曲是调性音乐,在整体调性布局上,如:第一乐章乐曲在主调上呈示(D宫调式),第二、三乐章是乐曲调性的发展阶段(B宫、E宫等),第四乐章调性得到了回归等(D宫调式),诸如此类,都与西方的钢琴协奏曲有着本质上的联系。

2)和声上:在钢琴协奏曲《黄河》音乐和声风格的选用上,虽然是为了取用与以西方交响乐队乐器本身的风格、音色配套的功能性和声,但是,如果照搬西方那种“黑白分明”的和声逻辑,并不能适合于协奏曲《黄河》所要达到的一种厚重和浑然天成的内容寓意。因此,在钢琴协奏曲《黄河》里,除了有意淡化西方那种功能性的色彩和调性布局的同时,还在线性上始终保持着独属于东方音乐表情的叙述方式,以此来符合作品中的风格特征。

比如:在有些段落,虽然也有着五声性功能的逻辑关系,但是,在其中却辅助以二、四、五度叠置以及对于附加音的添加、使用等方法,都是本作品和声写作中较为突出的风格写法。特别是对于和弦外音上融入五声性风格和改变和弦结构等方法,都使得音乐中的音响更贴近在民族化的风格中。此外,还在一些段落中增加附加音的和弦结构(附加六度等)和添加某些邻音来形成“纵向”的音高组织结构来形成新的音响。使音乐在与传统相联系的基础上,既保持特定和所要的音响,又使之与20世纪高度发展的作曲技法相匹配。由此造成久远、深邃的音乐情境。由此,钢琴协奏曲《黄河》在和声的运用上,至今还是代表着中国和声风格的主流写法之一。

3)复调思维上:中国人的思维方式和美学观念,习惯于在旋律的转折飞弄上下功夫了,追求着一种共同的精神,那就是要体现曲折盘旋、飘逸流丽的线的运动和韵律。因此,钢琴协奏曲《黄河》复调用法没有完全意义上的西方写实特征。而是按着中国人具有写意性质的思维方式,给人一种任其自然的舒展感。即便是一些戏剧性很强的片段,它的复调句法也往往是变化多端和具有散文性的特质。

为了强调旋律线条的“方向性”,主要利用旋律线级进、跳进、环绕等旋律形态来表达音乐的情趣和内涵。有时,为了在不同声部中的交替、转移,便采用在不同乐队的声部中,去添加、增减和以双重叠加的办法,来形成游走于各个声部之间的复调旋律。这实际也暗含着原作《黄河大合唱》音乐中,具有“腔式”意义的写法。

(未完待续)

(特邀责任编辑 李虎)