

合唱《家住安源》电子管风琴伴奏 形式与方法研究

庞渤^[1]

[内 容 提 要] 由于疆域辽阔、民族众多,在长久的发展中,中国的音乐文化在不断整合、沉淀中形成了多种风格迥异、异彩纷呈的音乐艺术风格。电子管风琴作为一种以欧洲管风琴为文化主体、以现代微电子技术为硬件支持的新型乐器,一直以出众的表现力使听众为之倾倒,但众所周知的是电子管风琴一直以西方音乐与现代电子音乐为主要表现对象。多年以来,笔者一直从事电子管风琴的演奏、教育与研究工作,对上述现象进行了深入的思考和研究,力求找到电子管风琴与中国民族音乐表现的契合点,以期从此切入使电子管风琴的演奏与中国民族音乐在融合中产生碰撞,在传承传统中突破二者之间的界限,既让电子管风琴服务于中国民族音乐,又可利用中国的音乐文化丰富电子管风琴的音乐组成,产生一个双赢的结果。2010年,一个突如其来的机会给了笔者实践这一想法的空间与机遇,沈阳音乐学院将京剧《杜鹃山》中的选段《家住安源》改编成民族声乐合唱形式作为2010年全国青年歌手大奖赛的参赛曲目,笔者以此机会深入的对民族音乐与电子管风琴之契合这一课题进行了实践与研究,本文即是对此研究的总结。

[关 键 词] 电子管风琴/合唱/戏曲/复调/和声/配器

中图分类号: J624.2

文献标识码: A

文章编号: 1001-5736(2012)04-0233-3

自以徽班进京为标志的京剧诞生四百多年以来,皮黄这种戏曲艺术博采众家之长,不断演变升华,成为一种有着深厚文化底蕴与独特艺术风格的戏剧表演形式,最终成为中华民族文化的一种代表,“国粹”二字享誉世界。六十年代之后,由于各种原因催生了一个时代的代表性文化现象,一种新的京剧形式——京剧革命样板戏。在此后的多年间,学界对样板戏的研究不断深入,普遍对样板戏这一形式的艺术高度予以肯定,确立了其在中国戏剧文化发展中里程碑的意义所在。《杜鹃山》作为八部京剧革命样板戏之一,其文化意义与艺术高度是毋庸置疑的,其中柯湘唱段《家住安源》作为该剧中最著名的选段之一广为流传,甚至在某种程度上已经成为某一特定时代现象的代表,对这一作品的音乐化改编不仅是对京剧进行音乐化改编,而是对京剧样板戏这种特殊的京剧形式进行音乐化改编的第一次尝试。

一、强化伴奏音乐戏曲化特征的手法

1. 复调技法的运用

中国戏剧文化与西方音乐间存在众多的差异,如在对节奏的理解、对音高概念的理解、对音乐审美取向的理解等方面均有不同,如何将二者进行融合、统一再创造而形成一种新的艺术形式且同时具有戏曲与音乐的双重韵味是一个难度很高的课题。然而对于这个问题,作曲家徐占海先生给出了一种很好的解决方式:以复调的手法对各声部旋律进行布局,在声部交错中找到各声部相对独立的存在意义,以这种方式保存了中国戏曲旋律线条型的特点,并以对各声部不同的节奏型处理保存了中国戏

[1] 作者简介: 庞渤(1979~), 沈阳音乐学院副教授。

曲节奏独特的板眼规律,使作品同时具有戏曲和音乐的双重特征。因此,笔者在伴奏编配过程中,首先应该考虑到的就是延续作曲家的思维,以保证伴奏音乐与声乐声部具有相同的戏曲韵味,进一步体现音乐的风格性与整体性。

在伴奏声部中,笔者借鉴原京剧唱腔与合唱音乐的创作特点,采用以对位手法续写声乐部分各声部的方式保持作品的统一性,这成了编配这首合唱音乐伴奏所采用的基调性的创作手段。采用这种方式编配伴奏不但可以强化复调合唱的声部关系,而且流动式的多声部、多音色复调伴奏还可以突出多旋律声部的细节,最大程度上保留戏曲的旋律化(或者说非和声性)特点。

2. 板眼化的节奏处理

戏曲的最重要特征就是特有的节奏规律。京剧的板眼规律与西洋作曲技法中常用的节奏规律有着极大的不同,也正因为这些不同,才使得戏曲听之即有中国韵味。中国戏曲采用“板眼”来规定强弱,其中“板”为强拍,“眼”为弱拍,不同板眼规律的组合成就了戏曲独特的节奏特点。笔者认为徐占海先生在编配合唱时之所以大量使用大线条复调技法进行创作,其中原因之一就是为避开西洋作曲技法所规定的强弱节奏规律。

为了实现这一想法,笔者参考了京剧《杜鹃山》的板眼处理方式。如在合唱开头时的4/4拍部分,京剧原作对此处以散拍子处理。笔者理解该处徐占海先生使用4/4拍记谱的原因并非强调4/4拍的强弱规律,而是为了以此手法服务于音乐对位的方整性。因此,笔者将伴奏声部处理为此处无强音,以全弱节奏(无板皆眼)的方式编配伴奏声部。再如在“秋收暴动风雷骤”唱词一段,京剧《杜鹃山》中对此段处理为有板无眼的急急风,而合唱乐谱中对此处以2/4拍记谱。笔者在对此处的节奏处理中仿照京剧的板眼规律,将2/4拍的弱拍也变成强拍处理,也就是将2/4拍变通为1/4拍的强弱规律,突出了矛盾的紧张性,强化了音乐的戏曲效果。

3. 民族化的配器手段

京剧的伴奏乐队中最重要的两个部分分别是打击乐与京胡,打击乐以板眼规律和特定的乐器表现戏剧性的节奏,京胡以独特的音色表现戏曲的韵味。因此,笔者在合唱伴奏的编配中使用了板鼓、锣、京胡三种乐器为主来体现伴奏音乐的“京韵”,辅之以西洋管弦乐器增加伴奏音乐的层次感,使其即可表现出京剧的味道,又可与合唱声乐部分良好的结合。

仅仅使用乐器的音色是远远不够的,在编配中注意使用特定乐器的特定演奏方法才能真正使音色带有艺术性的灵魂。如对板鼓的使用,板鼓是京剧伴奏乐队中的领导性乐器,其最重要的作用就是控制戏曲发展的节奏,并且起到烘托情绪的作用,久而久之,板鼓成为戏曲音乐中采用的重要特征性乐器之一。笔者在伴奏编配设计过程中考虑到了板鼓对节奏的重要作用,因此在伴奏中加入板鼓,辅之以小锣,并且参照京剧的板眼规律设计板鼓的节奏型,强化伴奏的戏曲特征。京胡之所以谓之“京”胡,是因为其是京剧伴奏乐队中特有的伴奏乐器,其演奏特征是特殊的音阶与滑音技法。笔者在伴奏编配中涉及京胡的部分模拟京胡皮黄的定弦方式产生的特定指法设计旋律与过门辅之以膝控开关模拟京胡演奏中的滑音技法,最大程度上保证了京胡音色的“京味儿”,为伴奏声部奠定了整体音乐基调。

二、伴奏设计中的美学构想

1. 明确伴奏与声乐的关系

在戏曲中,乐队处于与演员对等的地位,在烘托演员唱腔的同时约束着戏曲情节行进的速度,在配合演员表演的同时以灵活的过门与间奏填补演员演唱过程中缺失的细节。借鉴了京剧中乐队的工作性质,也考虑到复调音乐各声部间平等的地位,作为声乐复调声部的延续与补充,笔者并未将伴奏声部定位为单一的合唱伴奏辅助地位,而是将伴奏作为与合唱音乐对等的地位进行处理。

在这一前提下,笔者对于伴奏部分中各声部的旋律进行了大胆的处理,突出各对位声部与声乐声部的延续关系。考虑到声乐合唱的进行节奏间隙,笔者将对题伴奏处理为严格与非严格两种。在间隙距离允许时尽量使用严格对题,在间隙距离不允许时对对题进行一定的变化。这样处理的伴奏部分与合唱部分结合紧密,浑然一体。

另外由于京剧伴奏存在大量过门,用于填充唱腔长音的间隙,且此合唱中主题材料均来源于原京剧唱腔旋律,因此笔者注意在编配中使用了与唱腔特点相应的适量过门,较好的填充了长音延续时产生的空白,在突出伴奏声部重要性的同时又不会损害音乐的表达,真正实现伴奏与声乐相辅相成相得益彰。

2. 戏曲与音乐的对立统一

戏曲这一体裁归属于戏剧领域。严格来讲,戏曲与音乐在审美方面存在着诸多区别,戏曲是一门综合艺术,是唱腔、扮装与动作表演的结合体,而音乐是一门关于时间和声音的艺术,即使单独将戏曲的唱腔与音乐的审美方式相对比,也会发现自文化内涵的基调就已经决定了二者在音响追求、表情表现方式等多个层面的区别。

合唱作品《家住安源》具有戏曲和音乐的双重审美属性,其曲调来源于京剧,而其创作技法取自于音乐,如何把握音乐元素与戏曲元素间的审美平衡是伴奏编配初创阶段笔者需要解决的首要问题。通俗地讲,若戏曲元素所占的分量偏重,则使最终的艺术表现偏离了合唱的轨迹;反之单一化的强调音乐元素的比重,则会削弱作品的风格性。

在这一问题上,笔者采用了配器设计和声部写作均以“民洋结合”的方式解决这一难题。

首先谈一下对声部写作的美学设计原则。合唱作品《家住安源》使用了和声与复调结合并重的手法进行创作,乍一看来将这两种互相对立的手法混合使用是不可思议的,但在实际应用中,复调手法的部分主要用于表现多层次的戏曲风格化色彩,以声部间的独立性调和戏曲旋律表现与音乐表现原则之间的矛盾,和声手法的部分主要用于节奏性辅助声部及构建多层次的长音,主要起到增强节奏声部厚度并丰富缺乏变化的持续性长音的作用,因此在结果上,复调与和声技法的结合使用并不矛盾。在伴奏声部安排中,笔者运用民族和声框架搭建的纵向声部配合声乐部分的复调,运用西洋复调技法编写的对位性旋律丰满声乐的和声性部分。换言之,就是在声乐以流动性发展时使用方整的音型作为铺垫,而在声乐以长音静止时采用具有流动性的复调手法增强音乐的动力性;在声乐部分使用西洋复调技法时伴奏声部尽量以民族和声性技法编配,而在声乐部分使用民族和声技法时伴奏声部却反之使用西洋复调技法,在音乐的整体色彩方面做到西洋与民族的统一。

再谈一下对配器的处理。合唱《家住安源》整体的配器方式采用戏曲伴奏乐器与西洋乐器结合的方式,但在具体操作安排中,为了保证合唱部分民族色彩与西洋技法的统一性,当合唱部分某一段落以复调技法创作时,为了突出其复调各声部的民族旋律性特点,配器便会以京胡、琵琶等民族乐器为主奏;当合唱部分使用民族和声技法创作时,配器中将会酌情提升西洋乐器所占有的比重,以保证整体音乐基调的统一。

三、关于电子管风琴与戏曲的结合

戏曲文化是中华民族数千年文化积累的代表,而电子管风琴则是现代科技与西方音乐元素结合而产生的一种新生事物。从文化内涵上讲,戏曲代表了东方文明,而电子管风琴则是西方文化智慧的结晶。虽然东西方文化看似一对矛盾,但在时代的发展中,各民族文化的融合趋势使得这对矛盾不再是不可调和的对立面。

站在戏曲发展的角度上来看,接纳电子管风琴这种现代乐器为其所用的意义不仅仅是丰富了戏曲的表现力,单一从形式上对戏曲这门古老的艺术进行创新改革,而更深层次中蕴含的是牵涉出对民族音乐创作技法的开拓。电子管风琴有着自己独特的乐器法,将其融入戏曲表现中并不仅仅是在乐队中加入了一件新的乐器,而是对整个乐队伴奏创作手法的改革。这种改革并不局限在音色上,而是可以拓展至和声织体、声部旋律进行、音域、配器原则等多个领域。

站在音乐发展的角度上来看,将戏曲的调式、唱腔、板眼融入电子管风琴音乐中,不仅可以丰富音乐的创作材料,使音乐更加具有民族化风格,而更能从其技法中汲取具有代表性的民族音乐元素,产生带有中国标志的新的民族电子管风琴音乐创作理论。进而言之,若将二者统一起来,使用戏曲化的创作原则创作电子管风琴音乐作品,并将电子管风琴融入戏曲化的音乐中,催生出一一种新的中国化的以电子管风琴为演奏界面的音乐体裁也是不无可能的。

对于中国传统音乐、戏曲文化的再挖掘是对中华民族文化的一种传承,而弘扬传统民族音乐文化并不仅仅是对其进行继承,更应以现代的美学观为标准对其注入新的时代元素,不仅仅从形式上,而从本质上对其进行合理的、恰到好处的创新,唤醒流淌在中国人血液中的民族文化基因,使我国民族音乐不仅仅停留在“经典”这一层面上,而是走进人们的生活中,成为人们生活中不可或缺的一部分,这才是从根本上做到对民族音乐的传承。而真正实现这个目的则是需要我们为之不断研究,并将彼此研究的结果分享、发展并运用至实践中进行检验,使之广泛传播,才能真正意义上对中国民族音乐产生积极有效的影响。

参考文献:

- [1]王进.一体俱融 曲尽其妙——合唱《家住安源》解析中的感悟[J],乐府新声,2010
- [2]夏兰.中国戏曲文化[M].北京:时事出版社,2002
- [3]钱大维著.合唱训练学[M].上海音乐学院出版社,上海,2009,
- [4]张肖虎.五声性调式及和声手法[M].人民音乐出版社,1985
- [5]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

(责任编辑 张宝华)