

借古开今话琴韵

——关于殷承宗钢琴作品中的风格意识与实现途径

王秋弘^[1]

[内 容 提 要] 人们十分熟悉作为钢琴家身份的殷承宗,而对于中、西方媒体冠以他作曲家的身份似乎让我们陌生。本文将以此殷承宗创作、改编的钢琴音乐作品为例,来说明这位享有盛名的钢琴家还能如此倾力于挖掘、表现中国人民的精神风貌,并善于在京剧、古曲、民间歌调等小的素材中,创作、改编出大的钢琴乐章。虽然作品含有“三突出”原则下的雕琢之气,可笔者以为倒也形成了一种独特的艺术风格。如何能在我们今后的教学和演奏中,更为准确的诠释出这些作品的原创性,则是本文阐述的重点。

[关 键 词] 殷承宗/民族意识/三突出/远端风格/实现途径

中图分类号:J624.1

文献标识码:A

文章编号:1001-5736(2016)04-0136-5

近年来,关于研究上个世纪60、70年代文革时期的“红歌”现象,“红曲”体裁、题材和红色文化等方面的成果,已经成为学术界一些专家学者们的一个重要研究方向。在音乐界,关于殷承宗的钢琴艺术等方面的研究,也同样取得了可喜的成果。这是因为在中国,只要涉及当代钢琴艺术等方面的内容或成就,你都无法绕开殷承宗。

对于钢琴家身份的殷承宗大家是十分熟悉,而对于西方媒体冠以他的作曲家身份,似乎让我们觉得有点陌生(百度关于殷承宗的简介词条,也是把他定位在中国著名钢琴演奏家、作曲家)。而以往对于殷承宗在钢琴演奏等方面的研究文章数量约有300篇左右,而涉及研究他创作、改编等方面的内容,也只是限于在叙述他的钢琴艺术成就时有所提及,甚至是一

笔带过或稍加点染。由此,笔者愿意结合自己研究体会和教学实践,来探讨殷承宗在作品创作上的审美意识,进而去领会他在作品中所表露出来的文化品质与民族情怀。

本文也希望通过这样一个研究视角,来让更多人了解殷承宗在钢琴音乐作品创作、改编所做出的努力与贡献,并能达到更为准确的诠释、把握作品带给我们的风格启示。这也是我们目前钢琴教学、演奏中容易忽略的一项薄弱环节。

一、风格内涵与文化启示

钢琴音乐艺术是外来的音乐形式,这样一种演奏风格和艺术思维的引进表明,中国音乐文化的发展方向是多元化的。

[1]作者简介:王秋弘(1968~)女,沈阳音乐学院钢琴系副教授。

随着钢琴音乐逐步的普及和“青出于蓝胜于蓝”的钢琴家们的表现,一代又一代的作曲家们同样也创作出了许许多多优秀的、具有我们自己民族风格的钢琴音乐作品,并以符合中国审美意识中的线性化、歌调化的写法,来体现属于中国人民自己的文化风貌。期间,既有早期赵元任为钢琴写的《和平进行曲》、《偶成》等作品,把有着西方逻辑和音乐意义的和声与我国民间的曲调结合起来的最初尝试;也有后来贺绿汀早年参加比赛创作的钢琴小品《牧童短笛》,标志着中国钢琴乐曲的写法,已经进入到了以西方复调与功能和声予以拆解;还有新中国成立后到改革开放至今,在钢琴民族化作品风格方面的探索脚步,一直是坚定的行走在路上。而在钢琴音乐作品民族化风格的进程中,最为令人瞩目的成就之一,当属在上个世纪的文化大革命时期,由殷承宗创作、改编的一些具有中国风格、风情和韵味的钢琴作品,并以其特有的文化魅力和艺术上的感召力,在世界范围内获得了前所未有的影响,也标志着中国的钢琴音乐作品已经进入了一个相对成熟的时期。

殷承宗是钢琴协奏曲《黄河》、钢琴伴唱《红灯记》(组曲)的改编者、首演者(在此之前它曾获得柴可夫斯基国际钢琴比赛第二名,维也纳世界青年节钢琴比赛第一名等成就)。在后来的日子里,殷承宗在中国创造了几个第一,即:第一位以自己的钢琴演奏和作品创作在国内外拍摄了五部电影的中国钢琴家;第一位登上维也纳金色大厅的中国钢琴家;第一位担任第四届柴可夫斯基国际青少年音乐比赛总评委会主席;中国迄今为止仅有的一位钢琴家被列入《新格罗夫音乐和音乐家词典》等^[1]。这么多的第一说明殷承宗不但是具有西方音乐文化深厚功底的钢琴大师,还是具有中国音乐文化底蕴的作曲家。所以,他才可能创作、改编出饱含中国文化特色的钢琴作品。时至今日,他的演出足迹遍及世界各地,而最受欢迎的钢琴曲目还是钢琴组曲《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》,以及钢琴独奏曲《北风吹》、《十面埋伏》等,这些成就都使殷承宗成为中国一个时代的钢琴艺术缩影。

殷承宗的创作不光是有感而发,而是直接深入到作品出处的源头去考察论证。比如创作、改编钢琴协奏曲《黄河》,他要走访当年解放区和到黄河壶河口的瀑布现场,去触摸、感受,进而把这些幻化成钢琴中的表现力量和赋予浪漫的情怀。再如创作改编钢琴独奏曲《十面埋伏》时,他不但从传统角度去研究琵琶的“文套”与“武套”之间的流派特征,还走访了多位琵琶演奏家(如:杨荫柳、曹安和等国乐大师)。特别是有些作品中所表现出空、“散”、“含”、“离”、“虚”的美学意境,也只有在中国文化里才可能见到的这样一种叙述方式。(如:被西方媒体评价为中国第一狂想曲的钢琴独奏曲《十面埋伏》)。

为了让钢琴更贴近和实现中国民族化,殷承宗曾用了两年左右的时间,全身心的投入到中国传统音乐的挖掘、探索与

学习之中,并让这些传统乐器中独特的演奏韵味和方法(指法、滑音、抹音、打音等),能够嫁接到钢琴音乐中,并且能在谱面上得以更为详细的记录等。在殷承宗所创作、改编的作品里,常常对传统的音乐模式采取更新、移植等手段,来打破以往的审美定式而使听众获得一种全新的体验。这是因为,在这些传统音乐或乐器的演奏与叙事模式,虽然符合中国人的审美习惯与情趣,但殷承宗并不仅仅满足这些表现途径,他力图在以更为高远的意境和更加多样化的表现幅度,来触摸听者的心灵,并从中寻找出把中、西二种远端风格的音乐,进行融合与整合。所以,他才能成功的改编出钢琴伴唱《红灯记》(组曲)、钢琴协奏曲《黄河》、钢琴独奏《北风吹》等代表着那个特殊时代的精品。继而,又与储望华、刘庄等人一起,创作改编了一批以中国传统音乐为主要体裁题材的钢琴音乐作品,如:钢琴独奏《春江花月夜》、《三六》、《梅花三弄》、《平湖秋月》、《百鸟朝凤》、《陕北民歌组曲》等。这些作品不但代表和凝聚着中国音乐文化中的智慧,成功之处还在于他为中国钢琴的民族化开辟了一条前所未有的风格路径。

二、创作源头与精神风貌

殷承宗在这些作品创作、改编上的文化情怀与当时他内心所寄托的寻根诉求,与后来中国80年代国内文学界的寻根情结不谋而合。可以说正是由于殷承宗的存在,部分弥补了在反映现实方面的题材不足。当时,几乎没有哪个钢琴家能如此倾力于表现中国人的精神世界,并善于在京剧、古曲、民间歌调等小的素材中做出大的钢琴音乐乐章。他的创作视角看似平和,却能够涵盖一个时代的悲悯情怀。这在以他为主创作改编的钢琴协奏曲《黄河》中,就有突出的表现。作品不但完成了对于冼星海原作《黄河大合唱》艺术形式上的置换,在体裁和结构上也与西方古典协奏曲有着本质的联系(尽管处处以中国传统音乐结构的原则,试图打破这样一种界线)。如:第一乐章是以散化方式来替代快板乐章,第二乐章和第三乐章的音乐布局是以中国器乐曲中的渐变原则来与西方相异,第四乐章则是以快、散结合的游走方式,来凸显中国传统音乐中的散、慢、中、快、散的结构形式。

在演奏上,殷承宗也同样做到了在满足“三突出”创作原则的基础上,大量的从中国传统器乐作品中来提炼、借鉴其中的语境、语汇,从而为演奏提供了多种可能性和多样化的风格空间。如:在第三乐章《黄河愤》中,既有对柳琴、琵琶清亮的颗粒性音色模仿,又有对古筝、扬琴五声性织体的借鉴,包括把歌曲《东方红》、《国际歌》的音调引进来等类似音乐成语的用法,都可以视为殷承宗在钢琴写法上的一种外延(见谱例1)。

[1]钢琴伴唱《红灯记》(中央乐团、中国京剧团革命文艺战士联合创作,钢琴曲作者殷承宗),人民音乐出版社1969年6月(北京第一版)。

例 1.第三乐章《黄河愤》

第三乐章《黄河愤》



例 2.第三乐章《黄河愤》

第三乐章《黄河愤》



1983年9月间,殷承宗选择自己创作改编或参与创作改编的钢琴曲目,在美国的音乐殿堂卡内基音乐厅,举行了个人钢琴独奏音乐会,引起了巨大的轰动,世界著名乐团震惊了,他们不约而同的、心悦诚服的接受了这批来自东方红色中国的音乐作品。与此同时,美国也有相当一部分人士提出,关于钢琴协奏曲《黄河》中的东方红和国际歌音调段落,要求我们进行修改、删除(《东方红》与《国际歌》二个主题音调的出现,是经过前面三个乐章的一次次高潮铺垫,在此形成作品的总高潮,如同一浪高过一浪的黄河水。不仅如此,主要是这二个材料的出现是有很深的政治涵义与艺术层面的考虑。从政治上看是中国共产党与中国人民的信仰与追求,从艺术上看是以约定俗成的音乐成语,来让作品在总的高潮中实现这样一种撼天动地的艺术效果)。所以,殷承宗说:“《东方红》是中国是历史的一个部分,也是《黄河》中不可或缺的组成部分,即使到台湾演出也不能删去”^[1]。就这样,殷承宗犹如中国文化的使者,让这批代表着中国音乐文化经典的钢琴曲目,奏响在世界50多个国家和地区。

三、借古开今与京腔京韵

钢琴伴唱《红灯记》是上个世纪文化大革命时期(从1966

开始——1976结束)^[2],产生的一种特殊的艺术现象,抛开政治思想、阶级斗争和意识形态等层面的影响,单就钢琴民族化的进程而言,又向着复风格迈进了一大步。在钢琴演奏上不仅强调高、强、亮的艺术模式,还以其融入中国的京剧元素而得到人民群众的喜欢。不仅如此,钢琴伴唱《红灯记》后来也成了殷承宗在世界各地巡演的重要曲目,并且反响强烈。在钢琴的演奏表达上,既有对京剧题材上的定型化、形象化塑造和音乐戏剧性的张力表现,也有对不同人物唱段、不同板式、角色韵味等方面的修饰与借鉴,还有以借古开今和“洋为中用”的复风格、多样化的表现特征,让西方的钢琴音乐与中国的京剧情蕴实现联姻与嫁接,从而产生一种别样的、独属于中国钢琴作品的音乐语境。其中,钢琴在演奏过程中,不但有与人物之间心理动作的交流,还有模仿、移植京剧文场中的“三大件”,在行腔过程中的托腔保调方法(在京剧乐队的伴奏中,京胡、京二胡、月琴被称之为“三大件”),和用钢琴丰富的织体来与“武场”进行交织与碰撞(是指京剧中的板鼓、大锣、铙钹和小锣等)。加之舞台上虚拟的布景道具和演员一招一式的表演功底,来显现不同以往的音乐语境和叙述方式。所以,用今天的角度看待钢琴伴唱《红灯记》的音乐上的审美取向,在风格突破、革命性、通俗性、普及性等方面,都有其独到的文化价值与特殊的审美意蕴值得总结。

[1]钢琴伴唱《红灯记》CD(环球音像制品2012年7月)。

[2]钢琴协奏曲《黄河》CD(环球音像制品2012年11月)。

钢琴伴唱《红灯记》一共由八首不同人物的唱段风格构成（老生——李玉和、老旦——李奶奶、青衣——李铁梅），并以联曲体的特征形成类似钢琴组曲的体裁。如：在整个八首唱段中，李铁梅的人物唱腔就占据了首三首，即：《都有一颗红亮的心》、《做人要做这样的人》、《打不尽狼决不下场》，并以青衣的唱腔风格在组曲中起到与老生、老旦声腔的对比作用。对于演奏上的要求，笔者体会要在以下几个方面注意把握，借以最大限度的体现京剧行腔中的韵味。

首先，要了解京剧“文场”中的“三大件”和“武场”的组合形式。三大件是梨园对琴师们的尊称，由京胡、京二胡、月琴组成的一种伴奏形式。通常是以京胡为主要领衔作用，类似我们现在乐队中的首席。而武场是由板鼓（司鼓）、大锣、铙钹、小锣构成，类似乐队中的打击乐。但是，武场的打击乐所承担的范围更为广泛。如：从开场的锣鼓到人物形象的定位，从千锤百炼的唱腔设计到散、慢、中、快、散的板式布局，从一招一式的程式化表演到唱、做、念、打等方面，都离不开“武场”的介入。可以说文场是京剧伴奏艺术中的血肉，而武场则是整部剧中的灵魂。也正因为此，当年殷承宗为了创作和演奏好钢琴伴唱《红灯记》，他白天与文、武场的乐师们学习，晚上就在乐池中观摩演出。

然后，要从总体上弄清楚钢琴伴唱《红灯记》作品音乐中的创作意识、人物意图和剧情上的发展线索等。只有这样，才能在演奏上比较准确的诠释好作品中的风格与语境。具体需要我们在演奏与教学中特别注意的有：一是摆正钢琴在演奏过程中的伴奏或主奏的位置置换，并在伴奏过程中，能巧妙地把钢琴语境直接转换成文场中的“三大件”行弦方式。如：在李铁梅唱段《都有一颗红亮的心》，从第12小节开始到第19小节中的这一小段，钢琴的演奏方式就是以“三大件”常有的加花手法，来达到装饰唱腔和托腔保调的演奏目地。

二是在钢琴的演奏上，有时要刻意去模仿京胡、京二胡的行弦韵味，特别是琴师的手法，以及各种装饰性的奏法等，都需要在钢琴上尽可能的表现出来。同时，也包括对于单独乐件的模仿，使之成为整个唱段中的对比因素。如：李铁梅唱段《做人要做这样的人》中的前奏部分（第11——15小节）。

在上述的谱例4中，从第11——第12小节，是钢琴在同音群的位置上，以轮指的演奏方法来模仿“三大件”中月琴的清亮音色，在接下来的第13与第15小节处，有三个颤音符号，意在以钢琴的旋律声部，刻意去模仿京胡的行弦手法，使之更加贴近京剧上的风格走向。

三是与“武场”的打击乐相结合，一起构成具有戏剧性张力和凸显人物心理动作上的京腔风采。如：李铁梅唱段《打不尽狼决不下场》的前奏部分（第4——第7小节）。

再有，由于钢琴与京剧的二种风格距离确实较远，如何实现二种远端风格上的对接，则需要站在中国的文化背景上去发挥，即：京剧中最为擅长的是线性叙事与行腔化的表达。这

与西方钢琴音乐中的纵向思维有着本质的区别。而如何在钢琴演奏上和教学中，既能保留开阔音区与丰富织体带来的表现力，又能凸显传统的线性游走方式赋予作品中的京腔京韵，则需要我们仔细拿捏与特别注意把握的。

此外，在钢琴伴唱《红灯记》的音高组织表现上，大都是以中国民族和声形式来把握这里的功能关系，如：对大小二度、四度、五度形成叠置和对其它附加音的使用等，以此来显现京剧声腔本身带来的韵味和弱化钢琴自身的风格特征等。由此，不仅形成具有全新概念的、含有京腔京韵的钢琴语境，就是在整体的风格上，也是以其曲折盘旋的风格立意，给钢琴伴唱这样一种前所未有的艺术形式，带来浑然天成的舒展与美感。

四、原创立意与诠释途径

中国钢琴音乐的发展方向，一直是在强调体现民族化的道路上行进。其核心也是以凸显我们民族自己的风格语境，并以此来达到符合中国人的审美习惯、心理和表现中国文化中的真、善、美。所以，当我们在接触一部新的中国钢琴作品时，如何能站在作品的风格、风情以及文化等方面的背景上，去多角度的研究作品中的内涵，并能较为准确无误的诠释好作品的内容寓意，则是每位钢琴演奏者们必须认真做好的功课。以往，我们练习一首新作品时，大都是以读谱、听他人演奏过的不同版本的音响资料等方式，来模仿和把握作品的总体风格，而没有养成对乐曲经过一个全面、细致的探究过程。尤其是在演奏中国钢琴作品时，如果不能弄清楚作品的相关背景以及由此而带来的一些特定的风格立意，就很难把握好音乐的基本风格走向，更谈不上能以较为准确的作品演奏，来投射出作品的风格立意。下面就以殷承宗创作、改编和演奏的钢琴独奏《北风吹》为例，来说明诠释作品原创风貌的必经途径。

首先要了解歌剧《白毛女》的相关背景。在上个世纪的1945年，根据流传在晋察冀边区一带“白毛仙姑”的故事，由当时延安鲁迅艺术学院集体加工、改编而成^[1]。通过剧中的主要人物杨白劳（名字借用中国文学中的隐喻性写法而得名，即：白辛苦、白劳作），喜儿（具有悲剧色彩和戏剧冲突的名字），和地主黄世仁等，构成了一部恶霸地主与贫苦农民之间的阶级矛盾，并以鲜明的写照控诉了万恶的旧社会把人逼成鬼的戏剧主线。在音乐上，《白毛女》大量取用、嫁接了河北梆子、民歌、花鼓、山西梆子、秦腔、昆曲等传统戏曲中的曲牌或声腔。而其中喜儿的唱段《北风吹》，就是在河北民歌《青阳传》的曲调基础上创作而成。并以大众化、口语化和自然、淳朴的歌调特征，让这首《北风吹》至今还能成为家喻户晓的唱段。这也是殷承宗把它改编成钢琴曲的主要原因之一。

其次，在演奏的要求上，一定要解决这样几个风格问题：一是在开始的部分——引子。

[1]1967-1973年《人民日报》、《光明日报》、《解放军报》相关资料阅览。

对于把握一开始的主题段落(2—11小节),一定要以民歌那种特有的质朴、清亮的音色,来让主题的首次陈述得到清新、爽朗的审美体验。这就要求在演奏时一方面注意旋律的突出,另一方面在间补时的流动音型演奏上,尽量靠近中国古筝的刮奏特征。而在主题段落复起的段落(12—20小节),要做到以更为舒展的音乐走势,来让作品实现第一部分的人格立意。

接下来的段落是以两种音乐语境来表达欢天喜地和期盼等两种音乐情绪,即:21—28小节是内在的喜悦与涌动,29—36小节是外在的叙述,37—41小节是以补充和渐慢来让这个段落音乐形象更加充盈。在演奏时需要注意的是两个方面,一是要把握好这样一种时起时伏的力度显现,二是要在整体节奏律动中,还要体现出一张一弛的错落性,以此来添加音乐上的丰富表情。

紧接下来的段落(从41—80小节),是借鉴中国民间艺人在器乐演奏上的思维,来更新这里不同以往的钢琴音乐语境。如:从41—44小节是以小二度的附加音效果和花鼓的节奏律动,来让音乐情绪转接到轻快的曲风之中(这也是民间演奏中经常出现的一种音响模式)。从45—55小节开始了以清亮的音色和轻盈的寓意来让这个段落的陈述更加新鲜,经过两小节的连接后(55—56小节),音乐开始了在原有的曲调中,以加花变奏的形式来进一步凸显这里的风格特征。这里在演奏上主要在两个方面需要把握,一是在演奏上要把民间乐曲的即兴性表达出来(这里是以加花为主)。二是要在57—67小节与69—80小节的二次同一材料加花变奏中,不但以音区、音色作为这里区分依据,还要借助力度、速度以及织体中的小二度音响来划分这里有着炫技特征的音乐语境。简而言之,对这样一首人们耳熟能详的作品,如果不能让你的指尖流淌出原滋原味的歌调与风情,那无疑会在演奏上失去中国音乐文化中特有的韵味与风情。

与此同时,殷承宗作品中的问题也是在所难免的(忽略政治原因),虽然他在作品创作、改编等方面的贡献,是超出同时代的许多作曲家作品的影响,但钢琴的音乐母语毕竟是以西方音乐文化为主体的一种风格标志,在与中国音乐相互融合与碰撞中,难免出现西方音乐风格上的诸多印记。如:俄罗斯钢琴学派中的音响音色叙述方式,李斯特钢琴上器乐化织体类型,以及在某些段落中的风格成分等,加之“三突出”创作原则的局限,都可能成为作品风格不是完全镶嵌在统一的语境中。所以,在诠释和演奏上述的作品时,学术界曾出现二种声音,即:一是尊重风格的原貌特征,二是要尽量回避、弱化这样一些细节的部分。而笔者还是赞同尽可能的体现和尊重作品的原创性。这是因为殷承宗的创作和改编方法,不可否认的有其政治上的局限,而就是这样一种限制和作品中含有的“三突出”创作原则,使得这些作品存在某些雕琢之气。但正是这样一种精、气、神的显露,反而成就了这样一种独属于中国那

个特殊时代的风格品质。当这些作品经过岁月的打磨后,就如同黄河壶口奔流而下的瀑布,形成了中国钢琴音乐文化中的精品。

结语

殷承宗做到了让西方的钢琴来演绎中国的京剧、民间歌调、古曲,并能让这些由他创作、改编的曲目,成为中国钢琴曲库中的一部分。因此才有后来的中国钢琴作品《十面埋伏》和钢琴协奏曲《黄河》,被西方媒体称为中国第一狂想曲和东方最具魅力的音乐经典。而所有这些作品都构成了中国那个特殊的历史时期音乐文化发展、变迁和沉浮的主线,并以这些作品为祖国送上了一份厚礼。

殷承宗曾就自己的创作与改编经历感言到:我们无法选择时代,荣誉也罢,挫折也罢,都是一种经历,而这种经历在一个音乐家的创作中会有所体现。^[1]时至今日,殷承宗一直致力于把中国的优秀音乐文化介绍给全世界,他的演奏足迹遍布世界五大洲,单就钢琴协奏曲《黄河》,就在世界范围内演奏了500多场次(先后被世界上50多个国家经常播出)。其中所强调的中华民族精神和东方特有的文化底蕴,都是作为钢琴家、作曲家的殷承宗立足于世界乐坛的根基。

参考文献:

- [1]刘玉芳文.横看成岭侧成峰——从殷承宗的民族“根性”到艺术上的文化“属性”.乐府新声,2011

(责任编辑 张宝华)

[1]《百度》《知网》文化大革命时期相关背景、资料阅览。