

传统京剧元素的现代表达

——析周龙管弦乐《1911序曲》

刘永轮

(广西艺术学院 音乐教育学院, 广西 南宁 530022)

[摘要]管弦乐《1911序曲》是当代著名旅美华人作曲家周龙在2011年应“北京现代音乐节”组委会之邀所作。作曲家运用西方现代音乐创作方法,融入传统京剧音乐元素,依据乐曲所要表现的内容进行不同层次音乐线条的融合,使其符合逻辑结构和表现要求,成为一个精致细密的艺术整体。

[关键词]《1911序曲》;京剧元素;节奏节拍;五声音阶;音簇

[中图分类号]J614

[文献标识码]A

[文章编号]1003-3653(2014)06-0067-05

[收稿时间]2014-10-11

[作者简介]刘永轮(1981~),男,河南信阳人,广西艺术学院音乐教育学院2012级硕士研究生,研究方向:作曲与作曲技术理论。

《1911序曲》是当代著名旅美华人作曲家周龙应中央音乐学院“北京现代音乐节”组委会之邀为纪念“辛亥革命”100周年所作,于2011年5月27日在“北京现代音乐节”上首演。作曲家使用西方大型管弦乐队编制,加入中国传统打击乐器京锣、排鼓等,借鉴中国传统京剧元素,结合西方现代作曲技法,较好地实现了中西方音乐文化的融合,契合了音乐所要表达的思想感情。作品分为《风云》《潮流》《未来》三个部分,有很强的象征意义。

回顾我国专业音乐的发展,尽管受到西方现代作曲技法的影响,但作曲家们一直都遵循我国传统民族民间音乐的内涵与西方现代作曲技法结合的原则。采用传统民族民间音乐素材进行创作,一直是音乐作品表现本民族风格的重要手段之一。其中尤以运用京剧音乐元素进行创作的作品最为丰富,如王西麟《钢琴协奏曲》,叶小纲的歌剧《咏别》,权吉浩的管弦乐《戏韵》和室内乐《窦娥冤》《写意·锣鼓经》,周龙的管弦乐《1911序曲》以及歌剧《白蛇传》,等等。本文选取周龙管弦乐《1911序曲》作为研究对象,从京剧元素的运用、框架构建的借鉴传承以及陈述功能的现代融合等方面探寻作曲家的创作思维,探讨作曲家在吸收、融汇传统京剧元素与西方现代作曲技法方面的创作特色。

一、京剧元素的运用

(一)“过门儿”

“过门儿”指的是京剧在唱句与唱句之间或者唱

段与唱段之间的间奏音乐。唱句与唱句之间常用“小过门儿”,唱段与唱段之间常用“大过门儿”。但由于唱腔板式的不同,并没有固定的模式,有的指一段唱腔的开始或者结尾,也有的指没有人声歌唱只有器乐演奏的地方。“大过门”一般由循环往复的旋律音型构成,而“小过门儿”一般只有短短的几个音。在《1911序曲》中,音乐开始的前3小节并没有旋律出现,但在第4小节出现了圆号加弱音器演奏的“过门儿”音调,紧接着又在加弱音器的小号上重复,再接着在长笛上重复。(谱例1)“过门儿”又在其他乐器作间隔性重复或模进,基本上贯穿全曲。

谱例1

由此可见,这个“过门儿”是全曲最主要的动机,代表着孙中山、黄兴等“辛亥革命”的领导者。然而这

个“过门儿”主题并不是作曲家对京剧素材的直接引用,而是根据故事内容需要所作,在旋律的调式、旋法以及节奏等方面借用京剧主要唱腔西皮,使音乐形象性格跳跃、活泼、刚劲有力。“过门儿”主题核心音调是基于中国五声音阶而形成的四音列(*do-mi-sol-la*),调式调性为G宫,其旋律起于宫音,落于徵音,旋律音型循环往复,体现出浓郁的京剧唱腔韵味,增强了音乐色彩。

(二)“念白”

“念白”指京剧中人物的道白,即内心的独白或人物之间的对话,富有节奏感和音乐性,是一种经过独特艺术加工的语言。它不仅可以交代故事情节发展,而且还可以展现剧中的矛盾冲突和人物感情变化。“念白”通常都是由人声来完成,作曲家运用京剧元素创作器乐作品时,需要熟练掌握乐器的性能及表现力才能够用乐器来模仿人声音调。在《1911序曲》中,作曲家采用西方现代1/4音作曲技法,运用西洋乐器长笛、短笛来模拟人声“念白”(谱例2),表现出一种抑扬顿挫的音调。短笛和第一长笛相隔八度奏同样旋律,第二长笛相隔半拍接着模仿第一长笛声部,紧接着旋律又进行了两次大二度模进重复。第二长笛声部的相隔半拍模仿,使音乐旋律音响作小二度内不规则的纵向叠置碰撞,客观上造成了音响效果上的“嘈杂”“混乱”,暗喻革命斗争场面的残酷、激烈,以及革命人物内心的挣扎。如果第二长笛没有相隔半拍模仿,那么音与音之间的小二度音高在每相隔一音作升或降1/4音的不规则波动,令其产生出游移性的音响效果。这正是对京剧伴奏乐器京胡、京二胡的吟、揉、滑、颤等演奏技巧的借用,显现出一种独特的京剧“念白”韵味。

谱例2

(三)京剧打击乐节奏“急急风”

打击乐在京剧中的地位非常重要,俗称“一台锣鼓半台戏”。锣鼓中节奏最强烈的就是“急急风”,它在演奏速度上也比一般锣鼓快。“急急风”的作用是在急促、紧张、激烈的情形下,配合人物的上下场,以及行路、战斗、武打等动作。在《1911序曲》中间部分第159小节,作曲家就借用了“急急风”这一节奏型,音乐速度突然由快板转向极板。乐队以全奏的方式演奏三连音节奏型,虽然只持续了4小节,但打破了音乐的连续平稳发展,展现了“辛亥革命”的革命者以无畏的气概与封建王朝做斗争的恢宏气势。其中长笛、双簧管、单簧管、圆号、小号各奏小二度叠置音程,显现出音响上的不协和,很好地模拟了打击乐器的效果。

二、曲式结构的传承借鉴

音乐作品的框架构建其实就是音乐作品的曲式构建。作曲家要用什么样的曲式结构由所要表达的内容决定。在《1911序曲》中,作品包含了几种曲式结构原则,既有对中国传统戏曲结构的继承,又有对西方传统曲式结构的借鉴,还借用了柴可夫斯基《1812序曲》的曲式结构等。

(一)对京剧唱腔板式结构的继承

板式,指板腔变化体(散、慢、中、快、散)音乐中根据不同的速度、节拍等要素而形成的唱腔格式。京剧唱腔的板式主要有慢板(慢三眼、快三眼)、原板、二六板(缓二六、紧二六)、流水、快板、摇板、散板、导板、回龙等。其中原板是基础,其他板式都是根据原板演变而来的。《1911序曲》是一首具有中国京剧特色韵味的管弦乐作品,作曲家运用京剧里的主要板式作为作品的曲式结构,并利用京剧音乐板式结构的戏剧性,代替西方古典奏鸣曲式的矛盾冲突。作品以原板为开始,即音乐主题的开始,形成“慢—快—慢”的整体发展部局。该曲的结构如表1所示:

表1

结构部分	A	B	A
板式	原板	快板、极板、慢板	慢板
小节起止	1 ~ 53	54 ~ 157 158 ~ 169 170 ~ 226	227 ~ 243
主导速度	慢	快	慢
内部律动	散	散	律动
主导音响	乐音、噪音	噪音	乐音
主要形象	京剧唱腔人物形象的刻画	武打场面的描绘	京剧唱腔人物形象的再现

(二)对西方传统奏鸣曲式结构的借鉴

西方传统奏鸣曲式结构整体上呈现出再现三部性的结构框架,注重主题的矛盾冲突,强调冲突的尖锐性、紧张性以及对比的鲜明性、反差性,追求强烈的戏剧性效果。其基本特征就是在调性和材料上相互对比的两个主题经过积极地展开之后实现调性上的契合。在《1911序曲》中也体现出对奏鸣曲式结构的借鉴。(表2)如乐曲开始时,大管和低音大管奏出音响低沉的第一主题,调式调性为C宫,指代生活在中国封建社会统治下的各阶层人民;3小节之后加弱音器的圆号奏出节奏紧凑、刚劲有力的第二主题,调式调性为G宫,指代“辛亥革命”的领导者等社会仁人志士。(谱例1)这两个主题调性上出现对比,但材料的核心音调都是基于中国五声音阶而形成的四音列(do-mi-sol-la);尽管两个主题性格不同,但并不具有矛盾性,而且中间展开部分并没有出现某种对立,只是展现出生活在封建社会的各阶层人民在仁人志士的领导下对理想和自由的渴望,以及通过斗争努力取得胜利的不懈追求。再现部分中,两个主题回到了同一调性B宫,但没有统一,与乐曲开始时第一主题的调性C宫相比较,低了小二度(♭B宫)。另外,规模上与第一部分相比减缩了一半,第一主题也由乐曲第一部分开始在木管组、弦乐组低音乐器声部奏出变为在高音乐器声部奏出,音乐旋律高亢、抒情,而且第二主题在铜管组同时出现,体现了某种统一,倾向于一种并置的非对立的谐和性,象征着革命的胜利。以上种种既有对传统奏鸣曲式的借鉴,又因故事情节发展而有所不同。

表2

结构逻辑	起	开	合
一级曲式结构	呈示部	展开部	再现部
小节起止	1~53	54~226	227~243
音乐主题材料的运用发展	第一主题呈示,第二主题贯穿	第二主题局部呈示	第一、第二主题同时再现,一直贯穿
调式调性	C宫、G宫、多调性	无调性	B宫、♭B宫

(三)与同类题材、体裁作品柴可夫斯基《1812序曲》的比较

《1812序曲》是柴可夫斯基1880年创作的一部管弦乐作品,纪念1812年库图佐夫带领俄国人民击退拿破仑大军的入侵,赢得俄法战争的胜利。柴可夫斯基根据史实在这首序曲中层次分明地详细回顾了1812年的历史,包括俄国人民原来的平静生活,法军入侵后发生的不安和骚乱,俄法两军交战,俄军击败法军,俄国人民庆祝胜利狂欢的情景等。而《1911序

曲》是周龙为纪念“辛亥革命”而作,他同样用音乐详细表现了“辛亥革命”爆发前后的情景。两首乐曲在标题上都用了年份加体裁的形式。在乐队编制上,除了运用正常管弦乐编制的乐器外,《1812序曲》还动用了军鼓、大炮、钟等超常规“乐器”,《1911序曲》还增加了有中国民族特色的打击乐器京锣、排鼓等;在音乐素材上,《1812序曲》运用俄国婚礼歌曲《在大门旁》及法国《马赛曲》来表现故事,《1911序曲》运用传统京剧元素来表现中国人民100年前不屈压迫、奋起反抗的革命情怀;在曲式结构上,《1812序曲》用的是奏鸣曲式,而《1911序曲》用的是与奏鸣曲式类似的京剧唱腔板式结构。两首曲子中间展开部分都用打击乐器来描绘战斗的场面,打击乐器频繁演奏,结构紧凑,张弛得当。在创作技法上,《1812序曲》运用了传统作曲技法,而《1911序曲》用了现代作曲技法。

三、陈述功能中的现代融合

(一)“念白”与现代和声技法“音簇”的融合

“从传统意义上讲,三个以上相隔三度的音构成的称为和弦。但如果我们将这些音之间作距离小于三度的纵向叠置,即大二度、小二度或大小二度皆有的纵向叠置,那么这样的三个或更多的音就构成了音簇,也有人将其称为音丛、音束、音群或音块。”[1](p94)在《1911序曲》中,作曲家就用这种现代和声技法来模仿人声“念白”。(谱例3)在弦乐乐器组,中提琴、第一小提琴、第二小提琴声部里,作曲家在音高上选择了以大二度和小二度纵向叠置为主的和弦结构,即小字组的e-♯f-g-♭a-a-♭b。从谱例上看到,这个“音簇”织体呈“面状”,每一个音都是通过颤音来呈现的,并且每两小节以大二度或小二度的模进向前作横向发展,这与大小二度皆有的纵向叠置“音簇”有了某种对应。这个“音簇”一共模进了16次,到达第48小节最后一个音簇,即小字二组的d-f-g-♯g-♯a-b。这个音簇多了一个小三度,实际上是为了增强音响效果的需要,并没有特别的意义。在音响纵向对比上,小提琴、中提琴的音响在颤音演奏揉弦的作用下极不谐和,极为“混乱”“嘈杂”。这种技法的运用及音响效果的呈现正是对京剧“念白”的模拟,它表现了在以孙中山、黄兴等为首的革命者正一步一步向腐朽的清王朝迈进。第50小节是最后一个“音簇”重复,演奏延长4小节,力度增强,速度变快,仿佛是为革命爆发作最后的冲刺,音乐形象、生动。

谱例 3

(二)“散化节奏”与现代节奏节拍的融合

音乐节奏分两种类型:一类是均分律动或“有板有眼”,一类是非均分律动或“无板无眼”。在《1911序曲》中,作品的节奏语言既有民族性又有现代感,手法看似复杂多变,但并非杂乱无章,这主要是因为作曲家熟悉了解京剧音乐节奏的语言特征,即将最能体现京剧音乐文化的节奏语言“散化节奏”与现代规范化的节奏节拍相融合,这种融合与现代音乐创作中打破节奏节拍的小节体系等观念是相通的。如乐曲开始时有两个基于同一核心音调的对比性主题(谱例1),在节拍规范的情况下,作曲家运用了最能体现京剧韵味的“散化节奏”,一个缓慢松弛,一个紧凑激昂,表现了两个性格完全不同的形象。再如乐曲中间部分,作曲家受京剧音乐中“散化节奏”思维的影响,节奏的组合体现了偶然随意的特点,拍号的转换十分频繁,从中间部分第54小节开始,乐曲所用的节拍按转换顺序排列如下:5/4、5/8、4/4、5/8、4/4、3/4、4/4、3/4、5/8、3/8、5/8、3/8、4/4、3/8、4/4、3/8、3/4、5/8、3/8、5/8、6/8、5/8、3/4、4/4,一共转换了24次,有6种节拍种类。这些拍号的变换并不是有规律的交替循环,它打破了节奏律动的周期性,也改变了西方传统音乐中节奏节拍的规范化,而

这种无规律的节奏律动与现代音乐创作中的复合节奏和节拍对位相类似。

(三)“润腔”与现代复调的融合

“润腔”在京剧唱腔里主要是指演唱中对唱腔进行润饰以获得韵味以及表现力的特殊技巧与现象。润腔在曲谱上一般没有任何标记,是约定俗成的。在京剧伴奏乐器中,润腔主要由京胡的“回滑音”来体现。在《1911序曲》中,作曲家十分注重对京剧润腔手法的运用,如在乐曲中间部分第193小节开始,弦乐组各声部都出现了对京剧伴奏乐器京胡“回滑音”的借用。其中两个小提琴声部演奏的是主要旋律,第一小提琴旋律是第二小提琴旋律的上三度相隔半拍变化模仿。中提琴、大提琴和低音提琴演奏的只是旋律化较强的伴奏音型,而且低音提琴旋律是大提琴旋律相隔一拍的严格模仿,很快相隔八度演奏同一旋律织体。(谱例4)这样弦乐组各乐器声部旋律的结合就形成了现代音乐创作中的烘托式织体写法,即现代复调技法中的一种。另外在节拍固定的情况下,这种烘托式织体写法客观上造成了音乐节奏的散化,但也从另一个方面说明其对京剧音乐中“散化节奏”的借鉴,使强拍无强音,造成每一组声部的重音都不相同,音响效果上也有些模糊。以上种种形态基本上都是为了烘托主要旋律的需要,使主要旋律得到很好的展现,既体现了京剧的“润腔”效果,又符合逻辑。

谱例 4

(四)音色对位

“音色对位就是指在同一种音响特性下,不同的音色载体,以及不相同的演奏方法,按先后顺序

依次进入,对某种相对静态的持续性固定音高,作纵向动态的流动音色配置,从而使纵向的音响效果复杂化、层次化,能够代替或等同于音高对位所产生的音响效果,以造成纵向音层的丰富和音色的多样。”[2](p92)在《1911序曲》中,作曲家在中间部分快结束时,为了给再现部分开始时那种热烈、欢腾的气氛作预备渲染,就用了很复杂的音色变化对比。从谱例5看出,这里有四个音乐层面:木管组声部、弦乐组声部、铜管组声部和打击乐组声部。每个乐器组基本上都有好几种乐器同时演奏,这样就增加了音乐织体厚度,也增强了音响力度,那么木管声部加上另外三组“音响载体”,正好构成四个相对独立的“音色体”。四个音色体从木管声部开始,经由弦乐组声部到铜管组声部再到打击乐组声部依次进入,形成了高度复杂的音色对位。又由于四个乐器组声部写法都加入了京剧元素,使其乐音体现出浓浓的京剧韵味同时,又塑造出极端不稳定的音响效果。如在木管组短笛、长笛、双簧管、单簧管声部,每一个音开始时都运用了大二度的“回滑音”,体现出京剧唱腔中“润腔”的效果。在弦乐组,从小提琴到中提琴再到大提琴又构成另外一个同乐器组内部的音色对位,但音响效果上因为用了三音叠置的“音簇”和弦而显得“混乱”。织体写法上运用了现代“微复调”技法,同样在大提琴声部为了增加京剧“润腔”效果而运用了“回滑音”。铜管乐组开始演奏的是一个六音叠置的“音簇”和弦,增加了音响的极不谐和性。第209小节小号和长号声部还出现了1/4音技法,这样奏出来的音响既像京剧唱腔里的“念”又像“唱”,将京剧韵味体现得十分到位。打击乐组由于京锣的加入,再加上等差节奏的运用,锣鼓点由疏到密,音响由远至近,京剧韵味更加浓厚,为即将上场的“好戏”(再现部出现)作准备。

综上,尽管这种极端不稳定的音响效果持续了4小节,但音乐还是充满了现代音乐的色彩性和戏剧性。音色对位手法的运用虽然是为了加强音乐特定音响效果的需要,但在这里更多的是一种对未来的期待和展望,与音乐所要表述的内容达成了完美契合。

通过分析可以看出,《1911序曲》采用了单乐章的结构形式,乐曲继承了西方传统音乐中的矛盾对抗原



则,即展现了从斗争到胜利、从苦难到欢乐、从黑暗到光明的历程。作品集中西音乐文化、传统和现代作曲技法于一体,体现了西方传统管弦乐曲的特点,又借鉴了中国传统京剧音乐的陈述方式,融入传统京剧音乐元素,呈现出浓郁的京剧韵味,较好地实现了中西方音乐文化的融合,契合了音乐所要表达的思想感情。

《1911序曲》这部作品创作构思细致、简洁、严谨,音乐语言简练、生动、明快。不论是在京剧元素的运用,还是对中西曲式结构的传承借鉴;或是对京剧音乐元素与西方现代作曲技法的融合方面,都有其独特之处,具有较高的研究价值及意义。

参考文献:

- [1]郭鸣.约翰·科瑞里亚浩管弦乐写作技术研究[M].上海:上海音乐学院出版社,2009.
- [2]段文晶.民间传统戏曲音调与西方现代作曲技法的巧妙结合[C]//贾达群.首届全国音乐分析学学术研讨会学术论文集(下).上海:上海音乐学院出版社,2011:81-100.

(责任编辑、校对:关绮薇)