

艺术歌曲《贵妃醉酒》的旋律创作与演唱研究

李霞

摘要:在当代戏曲风格的声乐作品中,由王晓岭作词、张卓娅、王祖皆作曲的《贵妃醉酒》可以说与众不同,这主要表现在旋律行腔过程中虽然明显汲取了京剧唱腔的元素,但是其原创成分的比例要远高于其他同类作品。同时,这种对戏曲元素的融入过程更多是通过一种内在的“化合”来实现的,并非简单地通过一些现有的音调进行改编性质的创作来完成的。

关键词:戏曲风格;创作融合;行腔演唱

在中国现代民族声乐发展的历程中,对于声乐创作和演唱中要积极融合中国传统声乐艺术(民歌、戏曲、说唱等)的主张和要求,其实从上世纪四十年代就已经开始了,但是在当代民族声乐发展中的另一个方面——艺术歌曲创作与演唱,形成一种规模地对戏曲文化进行融合的现象则是从改革开放之后开始的,也就是新时期的创作现象。自上世纪八十年代开始,中国的戏曲风格的声乐作品遍及了专业创作领域和大众性的创作领域,以此弘扬民族戏曲文化与繁荣时代文化已蔚然成风,比如《木兰从军》、《王昭君》、《孟姜女》、《前门情思大碗茶》、《唱脸谱》等等,这些作品都产生了较大的影响,它们的积极意义在于不仅极大地丰富了人民的文化生活,而且还有效地弘扬了中国的戏曲文化。而《贵妃醉酒》则是其中艺术成就比较高的一首,下文将从这部作品的旋律进行、唱腔神韵及演唱来进行较为详实的论述。

一、委婉动人的旋律进行

对于歌曲的创作而言,旋律的写作无疑是核心的,旋律的成败直接关系到作品的艺术质量。在这部作品中,旋律的创作可谓精益求精,独树一帜。总体上讲,旋律绵延起伏,九转千回,线条清晰,委婉优雅,细腻哀怨。这种进行中显然吸纳了京戏旦角唱腔的艺术,对比京戏《贵妃醉酒》中的经典唱段可知,两者在旋律进行中均追求千回百转、委婉流畅的艺术效果,但是,所不同的是新作在节奏和结构方面的强调现代声乐化,也即追求歌曲化,使得两者更加规整、对称。如谱例1:

通过谱例1我们可以总结出以下三个方面的特征:首先这是一个第四句进行了扩充的10小节(2+2+2+4)的乐段结构,但是在节奏上四句均是在强化了一个大的切分节奏和稠密的流畅音型,也即四句的内部结构是一样,而且在本质上(去掉第四句的拖腔)也是方整对称的;其次在还可以分为两个大的乐句,也即前四小节为一句,后六小节(主要看这一句的前四小节)为一句,其根据是第一句与第二句的前四小节的旋律线是相同的,也即前后两句的关系是平行的关系,更何况第一句的尾音正是调式的属音(也即a羽调式的属音e),而后句的尾音恰是调式的主音,这种属-主的呼应是歌曲旋律创作中的典型模式,因而在这里更加合理的句式应是两句;再次是关于旋法,在上述旋律中,直线与曲线既独立又融合,比如从第一小节的g1到g2(上行)以及第二小节中从第四个音e2到e1(下行)的过程就是直线式的,在这一个八度中没有任何回旋的“直冲”式上行和下行,具有较强的情感表达,这两个进行是独立的,还需要提出的是,上行的直线式进行经过了较长时间的酝酿,而下行的直线式进行则只有不足一拍半的时间。而曲线的设计比如3-4小节,期间并无长时间的直线式进行,而是不停地在曲线中“徘徊”,给人以婉转悠长的感觉。但是再从第一句的整体上来看,则是直线式与曲线式相结合的完美呈现。

二、京腔神韵的唯美流露

正如上文所讲过的那样,这是一首戏曲风格的声乐作品,而这里的戏韵正是汲取了京剧旦角唱腔的韵味。在《贵妃醉酒》的经典唱段《海岛冰轮初转腾》中,声若纤丝,轻盈柔弱,妩媚悠怨,又有梨花带雨的娇嗔,令人可怜。而且这部作品中,声腔除了与前者有异曲同工之妙外,同时也间或了更多幽怨感慨,这正是将现代人的感受观点融入到作品中去了,大胆揭露封建社会中爱情的不公,以及对美好的爱情的无限向往。具体到作品中的声韵表达,我们依然可以参照谱例1中第二句的拖腔。

在这两小节的拖腔中,既有戏曲拖腔的神韵,又有现代原创风格的婉转。比如其中五声性的偏音与回旋下行的旋法,均透露出较强的戏曲韵味,另外更重要的是最后一个“醉”字的滑腔,这个滑腔的设计正是强化了中国传统声乐(尤其是戏曲唱腔)中“腔化”特征的独特与魅力。而现代原创风格的进行则是体现在歌谣性的五声性进行中,就比如在这个下行的曲线式进行中,第二小节中的最后两拍及与下一小节之间的连接进行中,均显示出了歌谣性的五声韵律,这显然具有鲜明的作曲家个人的创作风格。

声韵的第二个方面则是表现在节奏上,这首作品的节奏设计是建立在戏曲板式变化的基础之上的,或者说这首作品除了汲取京剧唱腔音调的特征之外,也积极融入了戏曲板式变化的因素。比如上述谱例1在节奏上更多是采用了戏曲原板的板式,

但总的说来这部作品在板式变化上并不丰富,比如原板之后紧接着就是类似流水板(虽然在记谱方面是4/4拍)的效果,情绪骤然紧张起来。如谱例2所示:



在这段旋律中,作曲家首先设计了一个极具戏剧性的钢琴前奏和伴奏,是一种不需要经过任何过渡直接进入突快的过程,也即从每分钟50拍的速度一下子转换到了135的速度,钢琴的强奏犹如京剧的乱锤,紧张而慌乱,声腔则是松紧结合,极富戏剧化效果。这种戏剧性效果在通常的创作性歌曲中不常见的,只有结合戏曲板式的变化才能够获得这样的效果,这种声韵的效果与前者的柔美风格显然形成巨大的落差。还需要提及的是,除了在旋律进行上形成了情绪的高涨之外,还有在节奏设计上作曲家在每个句子的开头运用了“闪板”(强位休止的弱起)效果,更富艺术感染力。

三、声韵细节的腔化演绎

现代中国民族声乐的演唱已经不同于传统的民歌、戏曲、说唱,它是中国传统声乐艺术与西欧声乐文化完美结合的成果。相对于传统声乐艺术,更具科学性和时代精神,从解放前的四十年代起,一大批老革命根据地的声乐表演艺术家们为了使她(她)们声乐美学更加适合当时群众的审美习惯,他(她)们积极从中国传统民歌、戏曲、说唱汲取营养,来适度调整自己的歌唱方法,于是就“研制”除了具有时代特征的、独树一帜的“戏歌”唱法,这种声音非常符合中国老百姓的“口味”。直到今天,这种唱法依然受到青睐,比如这首作品的演唱就比较适合用“戏歌”的唱法。不过,此“戏歌”已非彼“戏歌”,今天的“戏歌”唱法与上世纪四十年代解放区的老一辈声乐表演艺术家们的“戏歌”唱法的不同之处在于,当年的西洋美声唱法虽然在专业音乐院校(不过当时中国也只有上海国立音乐院、重庆青木关国立音乐院和南京国立音乐院)极力提倡,但是在群众中间还远没有产生影响,尤其在延安革命根据地,因此,当时的“戏歌”唱法中更多的发声方法是靠近中国传统戏曲唱腔的,风格更加贴近群众;但时至今日,“戏歌”作品更加丰富,但是在发声方面却与之前不同,歌唱家们更加注重发声的“科学性”,更多的是在西洋美声唱法的基础上,积极融入传统戏曲唱腔的因素,使得原本的“科学”发声法散发出民族风格的韵味。简言之,两种“戏歌”唱法的不同正是在于戏曲唱腔与西洋美声两种因素的所占的比例不同而产生的。再看艺术歌曲《贵妃醉酒》,其声音美学追求显然是站在当前民族声乐发展的基础之上的,事实上,所有演唱这部作品的演唱家们也都是采用“科学”的“戏歌”唱法。

谈论有关唱法的问题,我们再来简析这部作品的情感基调,只因这部作品描绘的是杨贵妃因为唐明皇爽约而心生哀怨,举酒消愁而引发醉态,由心而发的情感抒发,由于内容表达所致,音乐结构整体上呈现出一种并列的三段式,从情绪展开的顺序看则是略带幽怨地叙述描绘、情绪激昂地抒发情感、憧憬与失落,因而整体的情感基调因该是以哀怨为主线的。

在演唱处理上,第一段是为之后的两段做铺垫的,首先在速度节奏上要稳住,要尽情展现昏昏欲眠中开始逐渐产生“哀怨”情绪的缘由交代,陈述中要略带醉态,声音要控制,腔韵要细腻;到了第二段时,要有足够的爆发力,畅抒心中“怨气”,某些地方甚至要略带哭腔的感觉,比如在“举案齐眉”之后的“醉”字中,总之,这一段的演唱要深刻入戏,稳拽气息,运用横膈膜的力量把这段唱开;第三段的演唱显然是在第二段情绪的基础上进行,但是要有憧憬之情,略带兴奋,最后如初梦方醒,又陷入悲痛的失落。

在演唱这部作品时,还有一点要注意,那就在歌词中多次出现了“醉”这个字,关键是几乎每次出现所蕴含的情感表达都不一样,比如引子中连续出现了三个“醉”的韵白,此时要运用滑腔,气息要控制好,特别是第三个“醉”要用小甩腔抛出;第一段末尾的三个“醉”要逐字升华,多用胸声运动带动拖腔,要突出无奈之情,并尽可能符合京腔韵味;第二段的三个“醉”则是分散到三个句子中,依然要逐字加强,逐渐醉不成态,到第三个“醉”时几乎要哭诉出来;第三段的几个“醉”几乎囊括了杨贵妃一生中所有的无奈、悲愤、惆怅、憧憬、失落,发声要全部甩出去,要注意协调好三大共鸣腔体,做到声断气不断,流畅连贯。

必须强调的是,这部作品是众多戏歌当中较为优秀的一首,这不仅仅表现在词曲创作的别出心裁,更重要的是在曲韵的表达方式更加的内在,或者说,这首歌曲不仅丰富了中国当代艺术歌曲的创作,同时对演唱这部作品的演唱者也提出了新的挑战,在艺术追求上达到了一个新的高度,期待着有更多这样的作品问世。

参考文献:

- [1]郭芳《民族声乐作品〈贵妃醉酒〉对京剧〈贵妃醉酒〉的演唱借鉴》[J].音乐创作2013年第2期.
- [2]李娜、吕小诗《戏中“贵妃”,歌中“酒醉”——论创作歌曲对戏曲艺术魅力的传承与发展》[J].艺术评论2012年第11期.
- [3]李琳《妙合无痕,物我同一——浅析民族声乐表演中的移情说》[J].音乐创作2016年第1期.

李霞:女,兰州城市学院音乐学院副教授。