

(本文系受“2013-2014年上海市研究生教育创新计划——大文科研究生学术新人培育计划”资助。)

键盘上的声韵 ——浅谈京剧题材的中国钢琴作品

★ 文 / 陈丽月

内容提要

京剧是中国的“国粹”，是集“唱”、“念”、“做”、“打”于一身，具有高度程式性和艺术性的戏曲形式。其产生与发展虽然是从近代才开始，但由于它对诸多民间艺术形式优秀成分的吸收以及几代著名京剧艺术家们的创造，使得京剧成为可以堪称中国传统戏曲之代表的重要剧种，乃至中国传统文化的象征符号之一。以京剧素材或京剧题材创作的音乐作品，成为中国现代音乐中为数不少的一类作品。但是在这些作品中，以京剧为题材的钢琴作品数量则不多。本文力图对这些作品产生的诸多背景因素进行阐述，并对其中的代表作品进行简要分析，以勾勒出以京剧为题材创作的中国钢琴作品之概貌。

关键词

京剧题材 钢琴作品 背景要素

前 绪

京剧论其产生年代在中国种类繁多的戏曲中算不得悠久，但从它的形成到现在将近两百年的历史中，京剧融汇了各地方剧种的艺术精华，吸收了徽、汉、昆、梆等剧种的艺术形式，博采众家之长，很快在我国品种繁多的戏曲百花园中形成了自己独特的艺术形式和表演风格，产生了一大批优秀的经典剧目和传承至今的几代杰出的京剧表演艺术家。它还突破了以往限制戏曲传播的地域文化界限，成为少有的几个能够在全国绝大部分省份都有流传及演出的剧种之一，可以毫不夸张地说，京剧是我国近代以来影响最大、艺术成就最高的代表性剧种，也是在现代社会中可以代表中国传统文化的重要“符号”之一。

正因为京剧具有较高的艺术水平和巨大影响，因此京剧素材历来受到作曲家的青睐。仅仅把目光聚焦在1949年以来的音乐作品中，我们就可以看到不同时期的作曲家们以丰富多样

的形式在自己的作品中体现出京剧音乐素材或是题材的影响。一些曲牌、音调往往被作曲家以各种创作形式表现出来。如用在民族器乐曲中的有京胡曲《夜深沉》、扬琴曲《林冲夜奔》等等，还有像李遇秋创作的手风琴曲《京剧脸谱》等；用在室内乐作品和管弦乐作品中的像鲍元恺的管弦乐作品《京剧》、顾冠仁的民乐合奏《京调》、郭鸣为民族丝弦五重奏创作的《苏三起解》、陈其钢为民族室内乐与大交响乐团创作的协奏曲《蝶恋花》、芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》，以及郭文景于2003年创作的戏曲音乐作品《穆桂英》等等。

从20世纪中国钢琴音乐的早期代表作《牧童短笛》开始，中国民族民间音乐作为音乐素材也好，乐曲构思创意也罢，就一直是中国钢琴音乐中不可缺少的一个来源。说句同样不很夸张的话，如果把应用了民间音乐素材或是以民间音乐为创作灵感的钢琴作品排除掉，中国钢琴作品的历史会一下子暗淡很多。在这些优秀的钢琴作品中，根据京剧音乐素材与题材创作的中国钢琴作品有这样几首：殷承宗根据

作者简介

陈丽月（1982-）女，上海音乐学院2012级博士研究生，沈阳音乐学院作曲系讲师。

京剧样板戏《红灯记》改编创作的钢琴组曲《红灯记》选段^①（1967）；刘诗昆、郭志鸿改编的《迎来春色换人间》（1967）；储望华改编的《甘洒热血写春秋》（1970）；倪洪进《钢琴练习曲四首》中根据京剧曲牌音调分别创作的第一首、第二首及第四首练习曲（1979年出版）；赵晓生创作的《音乐会练习曲六首》中其中的第三首吸收了京剧曲牌的风格（1980年出版）；朱晓宇创作的《戏曲组曲》，其中第一首《京剧小段》（1992）；张旭东创作的钢琴独奏曲，前奏曲与赋格形式《京剧印象——西皮慢板》（1995）；储望华创作的《即兴曲》一主题选自京剧片段（2000）；陈其钢为梅西安钢琴作品大赛创作的钢琴独奏曲《京剧瞬间》（2002）；张纯创作的钢琴组曲《中国戏》选用京剧素材（2006）；张朝创作的《皮黄》（获2007年“帕拉天奴杯”钢琴作品大赛成人组一等奖）；王阿毛创作的《生旦净末丑》（获2007年“帕拉天奴杯”钢琴作品大赛成人组二等奖）等。

若以创作时间、风格技法特征来看，这些作品大体上分为70年代与90年代以来两个创作时期^②。

1.20世纪70年代的京剧题材钢琴作品创作

1.1时代背景

1966年随着“文革”开始，中国发生了巨大的变化，从政治、经济、科学乃至文化的发展无一不遭受到前所未有的阻碍和停滞，音乐艺术的发展也受到了牵连。自新中国成立以来，中国作曲家一直进行的钢琴音乐创作，在这一时期彻底停止下来。钢琴与钢琴作品作为“封资修”，作为“资产阶级文艺”的产物受到彻底的排斥。在许多人的回忆中，“文革”初期是根本不允许演奏钢琴的，这时一部作品的横

空出世可以说彻底地改变了这种状况，这就是钢琴伴唱《红灯记》。钢琴伴唱《红灯记》的诞生过程，在戴嘉枋的《钢琴伴唱〈红灯记〉及其音乐分析》^③一文中已经有比较详尽的介绍。其直接起源是因为殷承宗等人出于对钢琴事业的热爱，希望钢琴也能被当时的环境所接纳，在当时可以被当作“是能够‘洋为中用’，能够‘为工农兵服务’”^④的，而其行动最后引起当时中央领导重视并肯定的结果，是钢琴伴唱《红灯记》的诞生。在钢琴伴唱《红灯记》被列为“样板”、拍成影片广为播放并正式出版^⑤后，它代表的不仅是钢琴这样一件乐器的“被解放”，演奏钢琴的“被解放”，也实际上开启了一扇当时合理创作钢琴作品的大门：改编现代京剧（即样板戏）唱段。比如在相关文献中可以查找到，但笔者没有能够搜集到曲谱的便有储望华先生的《甘洒热血写春秋》^⑥。

1.2代表作品分析

1.2.1钢琴组曲《红灯记》^⑦

钢琴伴唱《红灯记》完成于1967至1968年间，八个唱段的创作，一经演出就获得了党中央的高度肯定和当时广大群众的欢迎。在此之后，殷承宗又相继创作了四段，形成了共十二段的钢琴伴唱《红灯记》选段。这部作品问世的意义是非凡的，它取得了骄人的成绩，但是由于受限于京剧样板戏《红灯记》的框架^⑧，它始终摆脱不掉“伴唱”的音乐性质。整套作品在写法上一直保持了原京剧的板式、调式和主旋律的唱段，甚至一些小过门的音乐片段，只是借钢琴这件乐器表现了出来，正像魏廷格在《中国钢琴创作概论》中所阐述的那样，“钢琴伴唱《红灯记》，不失为一次有意义的尝试，钢琴与我国的音乐在有些领域曾有过几十年结合的历史，可与京剧却历来互不相干，现在它们相处了，还颇为融

①它的最初形式是钢琴伴唱《红灯记》，由京剧演员的演唱与钢琴伴奏组成。后由殷承宗改编为单由钢琴演奏的钢琴组曲《红灯记》。

②倪洪进与赵晓生的《钢琴练习曲》虽然出版时间已经是在“文革”以后的70年代末80年代初，但其创作时间都是在20世纪70年代，故其创作风格与特征都不免受到该时期的影响，所以本文在划分创作时期时，没有单纯地依照出版时间来划分。

③见《音乐研究》2007年第1期。

④见戴嘉枋2007，第33页。

⑤对于“文革”时期能够正式出版的文艺作品，其所不言而喻的“政治正确性”和巨大的影响力在许多关于该时期文艺作品的研究中均可找到。

⑥出处见中国艺术研究院音乐研究所硕士研究生王军的学位论文《储望华钢琴音乐研究》附录B：储望华主要音乐作品，第41页。

⑦如果按照时间顺序来看，在这一时期出现的作品应该是钢琴伴唱《红灯记》，但是后来钢琴家殷承宗又将其改编为钢琴组曲，其形式除去掉唱腔外基本无变化，故此处即以钢琴组曲为主要分析对象，兼及钢琴伴唱形式。

⑧这里有作者本身创作构思的问题，但是当时在演出样板戏以及各个地方剧种“移植”样板戏时那种对于出现错误都要上升到政治问题上的极端做法，实际上把样板戏的音乐“神圣化”和“不可变更化”，肯定要影响钢琴伴奏《红灯记》的创作。

洽,京剧曲调被赋予了新的美学趣味:钢琴,由于表现出了戏曲音乐某些特有的旋法、节奏韵味,在许多听众耳里,就显得从未有过的亲切。虽然和声略显单调,织体也有些程式化倾向,但毕竟开创了二者结合的先例,应能启发我们从我国多种戏曲中探寻更多更美的蕴藏。”^⑨

主观上讲钢琴伴唱《红灯记》的出现绝不是昙花一现,其历史地位是不能抹杀的,它以钢琴为载体完成了表现中国戏曲风格的作品,客观上也推动了钢琴音乐的普及,那个年代的许多百姓最初就是通过这首曲子认识和了解了钢琴这件乐器。但是从创作角度来看这种“旋律伴唱”的形式还不能很好地体现“由改到编”的音乐创作性质,因而不能完全算作一部利用京剧素材创作的纯器乐化作品。

1.2.2 倪洪进与赵晓生的练习曲

倪洪进与赵晓生的钢琴练习曲虽然是在“文革”刚刚结束时出现的,但是在一些研究者的分析中将其创作时间定在“文革”中期,本文也采纳这种意见。

倪洪进的《钢琴练习曲四首》是从教学角度出发创作的,其中有三首用到了京剧音调。分别是第一首,左手练习曲,采用京剧曲牌【小开门】的音调写成;第二首,右手练习曲,采用京剧曲牌【柳青娘】的音调写成;以及第四首,双手伸张练习曲,采用京剧曲牌【柳摇金】的音调写成。京剧中的曲牌可分为声乐曲牌和器乐曲牌两大类,倪洪进采用的这三首京剧曲牌都属于京剧中的器乐曲牌。器乐曲牌在京剧中主要用来描写环境、烘托气氛、配合舞台演员的表演动作等,这又很适合于练习曲这种无标题性的音乐形式。当然作曲家采用的音调与原曲牌的音调非常接近。比如把京剧曲牌【柳青娘】与第二首练习曲中右手的旋律加以对照,即很容易地看出二者之间的密切联系了。



与钢琴伴唱《红灯记》相比较,《钢琴练习曲四首》虽然在音调写法上很大程度也依赖于完整的曲牌音调写成,但它不受唱腔、唱词的影响,不受唱段结构框架的束缚,这使作曲家在结构的设计上获得了自由。另外从体裁形式也可以看出作曲家最初设计这部作品的目的是重在创作,而不是仅

仅出于改编曲的考虑。织体形态,调式转换,音响效果都与钢琴伴唱《红灯记》有着截然不同的创作风格。

在练习曲中同样选用京剧音调创作的还有赵晓生的钢琴独奏曲《音乐会练习曲六首》,其中的第三首《银梭织锦》也吸取了京剧曲牌的风格。

这是一首右手练习曲,右手在乐曲中从头至尾始终保持了十六分音符等时值的律动,多采用重复、模进的手法,调式调性转换频繁。重复的上下句式、多围绕在la、mi两个音的落音点、表现欢快情绪的音调以及弱起小节的处理等,都近似京剧中【西皮原板】的板腔风格。除此之外,笔者认为如果将结构句式放长,在结构内部还可辨出作曲家对京戏的借鉴。比如在皮黄腔系的原板上上下句(无论是七字句或十字句)多分为三个腔节,如果把第一部分里A、B两段看作是上下两个大乐句,会发现它的写法完全符合【西皮原板】的基本结构。

上句:分三个腔节;第二腔节后有小过门(可紧缩),第三腔节后有大过门(可紧缩)

下句:分三个腔节;第二腔节后有小过门(可紧缩),第三腔节后有大过门(可紧缩)

这两个例子都借用了练习曲的体裁形式,看似不经意之作,事实上作曲家一方面是在尝试新的创作方式,另一方面也正是想利用这种体裁来达到普及和推广的目的。比如戏曲风格的旋律音调、民族调式的音阶、紧打慢唱的节奏、句式旋法的结构、特殊效果的装饰音等等,演奏起来绝不应该是弹奏西方钢琴练习曲的概念,所以鉴于这种风格而言它也为练习曲这一体裁提供了非常宝贵的资料。

2. 20世纪90年代以来的京剧题材钢琴作品创作

2.1 时代背景

近现代音乐作品的创作更多表现为多元化、多角度、多思维的创作理念,强调新的技法的同时也强调传统与现代形式之间的互补和融合。作品常体现出复杂的情感、新奇的音响、丰富的织体加上与多种表现手段相结合。这一时期以来注重从我国民族题材、民间素材提取精华创作的作品不断涌现,并逐渐成为很有中国特色的创作风格。同时,与之前主要从旋律主题或是主要节奏型来体现民间音乐影响的做法相

^⑨具体内容见魏廷格在中国艺术研究院首届研究生硕士学位论文集(音乐卷)中发表的文章《论我国钢琴音乐创作》。其中在“困惑中的前进”这个小节里对《红灯记》做了相关的评价,第428页。

比,这一时期作曲家对民间音乐素材在创作中的应用也更具多元化。

2.2 代表作品分析

2.2.1 20世纪90年代的几部作品

1992年由朱晓宇创作的《戏曲组曲》,其中第一首标题就为《京剧小段》。这首曲子创作手法虽然简单,但它被收录在由中国音乐家协会主编的全国钢琴演奏(业余)考级第三级的六首乐曲之中,某种程度上讲更具有普及和推广性。被作为选用的钢琴曲之一,为广大的钢琴爱好者提供了又一个可以通过钢琴这件乐器,来品味乐曲中是如何展现中国戏曲风格韵味的作品。

1995年由张旭东创作的钢琴独奏曲《京剧印象——西皮慢板》更是一改以往主调写法的方式,而采用了复调前奏曲与赋格的形式写成。三声部赋格,严格的主题、答题、固定对题的写法,旋律环环相扣,结构紧凑,也不失为另一种体裁的全新尝试。还有像2000年由储望华创作的标题为《即兴曲》的作品,其主题也选自京剧当中的片段。

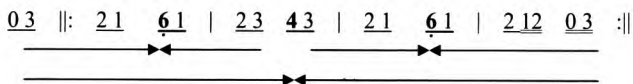
2.2.2 本世纪初的几部作品

这期间最引人注意的要数由陈其刚创作的钢琴独奏曲《京剧瞬间》。这是作曲家以京剧素材为主题为2000年“梅西安国际钢琴比赛”创作的必弹曲目。主题构思源于作曲家的另一部作品——舞剧《大红灯笼高高挂》第三幕中的京剧行弦。

行弦也称小过门、小拉子、游板、串子等,是戏曲伴奏中特有的一种艺术处理手法。演唱过程中有时需要插进一段念白或表演动作,为使音乐进行不致中断,伴奏乐器可临时改用行弦。行弦的最大特点是使用起来极为灵活。可长可短,只是一个短小乐句的任意反复,伸缩性极大,可以在任何一拍上转入唱腔的过门,并能够根据唱腔需要任意改变调性。在京剧中行弦不像塑造的人物主题那样有着鲜明的个性,也不像京剧曲牌那样有着固定的曲牌模式,也正是有了这种性格特征才得以使作曲家在创作中自由发挥,本着“无为而无不为”的精神理念把这个不拘格式、不拘腔式也不拘任何板式的带有京剧色彩的主题音调在作品中以变奏形式多次出现。从单一线条——音程关系——和弦——发展至高潮音块的出现,加上丰富变换的织体和斑斓的和声色彩,音乐极富张力,充满遐想。听者就是在这样复杂的音响中来捕捉对京剧的“瞬间”印象的。

这首乐曲的主题设计简练,素材直接引用京剧行弦音调。分别以fa和la为轴音形成三个逆行结构。如果去掉重复

的音,只有不同音高的5个音组成。



乐曲第一小节首先呈现了以la为轴音的四[3 2 1 6]个音十;紧接第二小节出现了以fa为轴音的[3 2 1 6 4]五个音。这些音从低到高分散出现,好似疑问音调等待回答。引子中对这一主题的陈述过程是逐步完整的。京剧行弦的音调被作曲家拆分成三段,(第1—3小节;第4—8小节;第9—18小节)。第二主题陈述的方式也是如此,第一次出现在乐谱中的第3小节,与第一主题上下叠置出现,各陈述了前四个音。仅就音高进行方式来讲,第二主题可以说就是第一主题的逆行。

作曲家在这里大量运用了叠置手法。比如两个主题的叠置出现就像第9—10小节的声部I、II纵向表现;也可上下颠倒位置像第11—12小节那样;还可以各自缩减成几个音上下叠置出现,第39—45小节就是这样的情况。

两个主题以不同调性叠置出现。如第3小节第一主题G宫系统,下方以相同节奏同时叠置第二主题^bG宫系统,形成黑键区域及白键区域的对立。同一主题的不同调性叠置在作品中也有出现,从21小节开始,高低音声部以小七度的间距奏出第一主题。之后以每两小节为一单位,在低音部保持不变的情况下,低音以半音关系逐步向上移动。音距从开始最远的小七度——减七度——小六度——减六度——减五度——纯四度——减四度——小三度——小二度(转九度)

^bG ^bG ^bG ^bG ^bG ^bG ^bG ^bG ^bG

^bA A ^bB B C ^bD D ^bE F(有变化)

还有一种属于叠置和弦的排列。和弦以五声性音响为基础,横向上大部分采用平行和弦进行,而这些和弦纵向结构多为四、五度关系排列。如第78、103、134小节叠置的和弦形成音块的效果,仿佛京剧打击乐中敲击锣鼓齐奏发出的音响。紧张度逐步加强,音乐也随之被引入高潮。再如第74小节,高音部四度平行,低音部五度平行,为相同节奏纵向叠置的五声性和声效果。

总而言之,这首将中西技法融为一体,立意新颖的作品,是上世纪60年代以来运用京剧素材创作的一部创作技法复杂,可听性又很强的中国钢琴音乐作品。

值得欣慰的是,这种取材于京剧素材创作的趋势从没间断过,它至今仍然受到一些年轻作曲家的喜爱。特别是在最近一些比较受人关注的比赛中,一些选用这种素材创作的新作品不但在创作技法上有了新的突破,而且一些作品还取得了卓越的成绩。2007“帕拉天奴”杯第一届中国音乐创作(钢琴作品)大赛中由张朝创作的《皮黄》获得

了大赛的一等奖。作曲者主要是利用节奏这一音乐要素来着重表现京剧板式中的诸如原板、慢板、流水、垛板、散板等多种京剧板式的风格。还有在上一大赛中获得二等奖的王阿毛的作品《生旦净末丑》也取材于京剧题材，作品主要是对京剧唱腔行当中不同角色的人物性格给予了出色的音乐表现。

结 语

综观20世纪下半叶至今所产生的这几部以京剧音乐为素材的钢琴作品，虽然取得了一定的成就，尤其像钢琴组曲《红灯记》所取得的社会效应是至今为止可以说除了《黄河钢琴协奏曲》以外没有哪部中国钢琴作品可以与之比肩的，但是相对于数量繁多的以民间音乐素材创作的中国钢琴作品来说，数量还是太少。据笔者分析，其原因是钢琴

在表现京剧唱腔与伴奏中对那种“音腔式”音乐风格的无能为力。由于音高固定，所以不能很好地像弦乐器那样可以通过滑指、颤指等方式比较近似地模拟出民间音乐中的唱腔风格。在钢琴上想“再现”京剧腔调风格，何其之难！因此在上世纪90年代以前，这类改编作品比较少。在“文革”之后，直接在作品中再现民间音乐旋律的创作方式不再时兴之后，就更是如此。

所以，如何把京剧的风格与特色在钢琴作品中更好地体现出来，这是个对于作曲家们而言依然富有挑战色彩的课题。也许，陈其刚先生的《京剧瞬间》和“帕拉天奴”比赛中的作品，就是新时代作曲者们向这一课题交出的几份答卷吧！京剧音乐毫无疑问是一座巨大的宝藏，希望在新的世纪，能够有更多的作曲家们从这一宝藏中获得灵感，创作出更好的作品！

音乐生活 征稿通知

为广大学术研究人员、艺术院校师生提
供一个交流、展示、争鸣学术成果与观点的
园地，欢迎踊跃投稿。