

浅析钢琴曲《皮黄》的创作特色

■王军艳 中央戏剧学院

摘要:《皮黄》是中国当代作曲家张朝所创作的钢琴独奏曲,也是中国当代钢琴音乐中使用京剧音乐素材取得较高艺术表现力的作品之一。本文从音乐表现内容及创作思路方面,结合京剧音乐板式、腔调旋律特点在钢琴曲《皮黄》中的创新应用等方面进行分析,意在分析“京剧的钢琴器乐化”和“钢琴的京剧声腔化”在该作品中的体现,从中探讨“京剧”“钢琴”二者中西方音乐的巧妙融合和京剧音乐元素运用于钢琴曲创作中的发展创新之路。

关键词:中国钢琴音乐 皮黄 张朝 京剧

京剧是中国民族文化宝库中的艺术瑰宝,是中华文明与文化遗产最具完整性的载体。在西方,钢琴是极具代表性的艺术精粹。不少中国作曲家在创作钢琴作品中,大胆借鉴京剧的音乐素材,使得这样的钢琴作品具有浓郁的京剧色彩和韵味腔调,让钢琴具有戏曲别样的音乐表现力。京剧风格钢琴曲《皮黄》即为其优秀的代表作之一。

《皮黄》是中国当代作曲家张朝所作。这首作品凭借其深厚的京剧韵味,另辟蹊径的写作手法,丰富多彩的音乐表现力,一举获得2007年中央音乐学院举办的“帕拉天奴”杯作曲比赛第一名。

从音乐创作的角度上,《皮黄》是一首集中国传统民间素材与西方现代作曲技法于一体的作品。作者将我国国粹京剧素材巧妙地提取出来,运用了中国传统戏曲的音乐元素——“西皮”“二黄”的腔调,采用传统戏曲音乐中“板式变化体”这一结构形式和西方的现代作曲技法(如复合调性,非三度叠置和弦等)应用其中,使整首作品具有浓浓的戏曲韵味。

一、中国钢琴音乐创作中京剧素材运用和《皮黄》研究的综述

自赵元任1916年创作《和平进行曲》以来,中国钢琴音乐创作已经有了近百年的历史。^①在一代又一代作曲家辛苦努力下,中国钢琴音乐始终朝着民族化、现代化的方向发展。如何将丰富的传统音乐资源和钢琴音乐进行结合一直是中国作曲家所面临的重大问题。京剧作为国粹,以其丰富的音乐素材成为传统音乐的宝库,如何将钢琴音乐和京剧音乐相结合也成为中国作曲家孜孜不倦探寻的方向。

早在20世纪40年代,江文也创作了钢琴组曲《十六首断章小品》中就运用了大量的京剧素材。建国以来,更是涌现了大量运用京剧素材的钢琴作品。尤其是在文革中,由于当时特殊的音乐生活环境,样板戏成为音乐生活中最重要的组成部分。^②在创作钢琴伴唱《红灯记》时,保留了京剧的唱腔和打击乐队的基本特点,同时充分发挥了钢琴宽广、气势雄伟、富于表现力的特长。使得钢琴伴唱《红灯记》成为中国钢琴音乐中使用京剧素材的典范。

在复调作品中,京剧素材也得到了广泛的运用。同时期创作还有段平泰的《赋格》,其中采用京剧二黄原板创作的三声部赋格。陈铭志《序曲与赋格》的第七首序曲中,也使用了京剧过门音调。这些作品在当时产生了重要影响,推动了中国钢琴音乐的发展。

正是有了前人有益的探索,才使得钢琴独奏曲《皮黄》能够在艺术上达到又一个高峰。自钢琴独奏曲《皮黄》面世以来,有关《皮黄》的研究有如下几篇文章:赵瑾《张朝钢琴曲“皮黄”的演奏与欣赏》(钢琴艺术2010年9期)杨慧《穿越时空的碰撞——试

论钢琴曲“皮黄”东西方音乐融合之美》(钢琴艺术2011年8期)安鲁新《琴键上的戏曲之灵——评钢琴曲皮黄的创作特色》(人民音乐2011年7期)等。上述文章分别从不同的角度对《皮黄》进行了分析,但都侧重于音乐表现及演奏与欣赏等几方面,在讨论《皮黄》作为京剧素材的中国钢琴作品在曲式结构及戏曲素材运用创新上并未太多着墨。因此本文拟在“钢琴的京剧声腔化”和“京剧的钢琴器乐化”等方面对《皮黄》一曲进行分析,并探讨其文化意义和价值内涵。

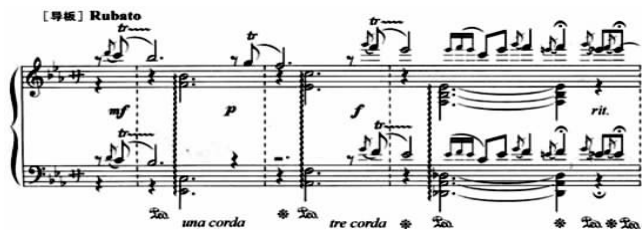
二、《皮黄》的音乐表现内容及创作思路

《皮黄》在艺术上的最大特点是摆脱了西方传统的曲式结构思维,代之以京剧音乐结构作为曲式的核心。全曲由“导板、原板、二六、流水、快三眼、慢板、快板、摇板、垛板、尾声”十个段落所组成,这些都是京剧音乐结构中具有鲜明特点的版式结构。笔者将结合京剧音乐板式和腔调旋律特点,对每一个段落进行具体剖析。另外笔者注意到,中国诗词与古典文学对作者的创作思路有极大的启发,作曲家的一些表现内容也是从中而来。笔者结合赵瑾在2010年第九期钢琴艺术上发表的《张朝钢琴曲“皮黄”的演奏与欣赏》中对张朝的访谈实录进行分析后认为,作曲家自己对创作背景及作品构思的阐述,能够使人了解音乐作品背后的创作深意,对于我们理解分析作品来说是最具说服力的。

(一)导板

即全曲的引子,在京剧中,引子是人物上场时采用的一种程式,用以表达人物的内心状态,其内容概括地自叙心情、处境、身份、精力、性格、叙发志趣、抱负、情绪等并对剧情发展的由头作出交代。京剧里面的导板节奏都很自由,起到引导的作用,渲染气氛。中国人很讲究弹性,这是中国音乐的特点。就像没有小节线的古琴曲,每次弹都会有很大的区别,随着心境,气氛的不同,细节也不一样,这是导板带给人不同感受,又带着自由所特有的惊喜的地方,也是中国钢琴作品所具有的弹性。曲头的颤音一响,恰似远方传过来的声音,由远及近,缓缓传来,bE宫调式的京腔音调下,一连串的琶音如流水般倾泻,似一幅淡墨画徐徐展开。

谱例1



(二)原板

经过引子之后上板,在京剧中,导板转原板非常常见。原板为2/4拍节,惯称一板一眼,即鼓师先击一下檀板后敲一记单皮

鼓,多出现于叙事段落。在京剧的各种声腔中,原板是变化的基础,类似西方变奏曲里面的主题。此段为“西皮”原板,安详徐缓的主题音调,平静中蕴含着深意。作曲家张朝非常喜欢回忆往事,笔者认为这首作品中的原板就像把人引入到他童年时内心对世界的感知,人的本质中最朴素和珍贵的东西应在其中得以表现。

谱例 2



(三) 二六

二六是根据原板主题用浓缩、简化、加速的手法,演变出的一个板式。西皮二六这个板式的特点是:和原板一样也是 2/4 的节拍、一板一眼的形式。从总体上看,二六的节奏虽属中速节奏,但比西皮原板紧凑,字多腔少,虽然曲谱上依旧是 2/4 拍,但要比原板稍快。这一段由左手的 bE 宫调式的属音跳音模仿京剧中板鼓的节奏,右手的清脆的旋律里有弹拨乐器和拉弦乐器,滑音的地方模仿了胡琴,结束在了 F 商调式上。这里是作曲家对天真的童年时代回忆的重要段落。

谱例 3



(四) 流水

本段为一拍子,有时候本来是二拍子,由于速度加快,在打击乐中省略了“板”,只留下“眼”,形成了有板无眼的效果。调性转为 A 商调式。左手的分解和弦在和声上发生转变,使左手跟右手形成两个不同的调,采用了西方现代的复合调性的作曲手法,增加音乐的戏剧冲突感。带领音乐往下发展,最后再合为一个调。右手的一连串快速的音调如微风掠过一般,给人以轻盈空灵之感。

谱例 4



(五) 快三眼

京剧三眼属于一板三眼类(四拍子),第一拍为板,第二拍为头眼,第三拍为中眼,第四拍为末眼。“快三眼”即快四拍子,节奏稍快,谱面上标记为 4/8 拍。此段速度较之二六更加活跃,依旧是原板音调主题的加花变奏,模仿了打击乐和京胡的音响,加强了力度,营造出了第一部分的高潮。最后回到如同导板一样的向上进行的琶音,将调性转移到下一段的新调上,也从情绪上将快板转变为慢板,为即将出现的慢板段落做铺垫。

谱例 5



(六) 慢板

此段开始采用二黄腔,二黄慢板一般是指在二黄原板的基础上,用加花、延伸的手法放慢节奏发展而成的。在京剧中这个段落常常是四拍子,一板三眼。用于细致委婉的抒情和叙事,本曲却使用了交替拍子,主要运用了二三拍子,将京剧主题以慢速的形式呈现。此段模仿京剧中弹拨乐器的演奏,降 G 宫调式,在高音区八度属持续音的背景下,左手低沉抒情的二黄音调娓娓道来,右手的短小旋律动机在不断反复。之后模仿钟声的乐段中,钟声似乎由远至近,这些钟声在作曲家心中的意向是一个一个的大问号。西方有很多宗教,做礼拜去找牧师叙述内心的事情,而作曲家表示他的宗教就是音乐,这不难理解,尽管现实有很多方面是黑暗的,而艺术则是一种理想。现实与理想要取得平衡,就需要不断听从内心的疑问与解答。所以,这里右手的钟声旋律是作曲家抛出的一个疑问,左手的旋律则引人深思,像是内心的声音对答。随后音乐开始展开,像疾风一样跑过,紧接着一段快速的四音音列将调式模糊,并引出下段。

谱例 6



(七) 快板

快板在京剧中常常表现争执和抗争等。本段为二黄音调的变奏,而调性则是一句一转,情绪激昂急切,音乐表现力极强,展现出抗争时的果断精神。

谱例 7



(八) 摇板

此段为二黄音调的第二次变奏, F 羽调式。摇板即紧拉慢唱,紧拉是用胡琴快速的拉,音符很密。慢唱则是自由的拖腔。摇板用于表现紧张激动,焦虑不安的情绪和抒情叙事,此段为散板,演奏起来较为随意,但重在突出力度上的变化以表达情绪的浮动。张朝老师在谈到这一段时这样表示:“钢琴作为多声立体表现的乐器,在模拟京剧摇板这种多声意义上的节奏对位的意义时尤显其优势。”③此段为二黄音调的第二次变奏, F 羽调式,上下句每个分句的落音与原板完全相同,只是在结构上被散板化了。在织体上运用了西方的托卡塔的形式。和声的变化也为情绪的表达做出很好的推动。最后一连串的震音,刮奏表现了具有戏曲

特色的锣鼓段,将全曲推向了高潮。作曲家张朝试图用这段摇板描绘的《水浒》中的好汉林冲在雪地中夜奔,并试图在这个地方弥补钢琴在延长音和滑音上的两个缺陷,想探索出似乎可以延长或似乎可以滑奏的效果。这里的声部可分为很多个层次来看,旋律在上面,像林冲在雪中远远的传来凄凉的声音,用重复音来延续中间的声部是京胡和二胡,最下面一层的是弹拨和板鼓,之后的间奏,京胡,弹拨(月琴),三弦和打击乐尽在音乐之中,可见这一段在全曲中的重要性。

谱例 8



(九) 垛板

节奏鲜明,常为一拍子,句式短促紧凑,像西方的急板,用于表现急切的情绪,指责控诉和愤慨,矛盾冲突比较强烈。此段中左手是模仿板鼓,右手在模仿拉弦。右手与左手在谱面调号上就体现出了不一致,实际融合了西皮二黄两种音调,在一定程度上,既再现了快板的二黄音调,使第三部分也具有再现单三部曲式的特征;同时回顾了西皮的音调,形成了首尾呼应。另外双调性的特征使音乐情绪达到一定的紧张度,更好的表现了愤慨的音乐情绪。此段速度最快。

谱例 9



(十) 尾声

作为整首乐曲的收尾,西皮音调再现,调性回归。分为两部分:前一部分在左手八度的低音衬托下,右手与左手的和弦切分有力的呈现出辉煌的效果。后一部分则通过快速的琶音和极具音乐表现力的双手的震音,将音乐推入又一个顶点。在三个极强的八度结束音后,整首乐曲的结束非常具有震撼的效果。

谱例 10



综上所述,张朝在创作《皮黄》一曲时,运用京剧板式及素材,将自己的生活体验及阅历,对古典文学的理解和感悟等渗透在作品中,使得整部作品极具特色并富有表现力和感染力。

三、京剧音乐元素在中国《皮黄》中的创新运用

中国传统戏曲中“以腔带字”或“以字行腔”的腔式韵味,是独具特色的,而作为钢琴来说,模仿起来是颇具难度的。因此,实现“京剧的钢琴器乐化”与“钢琴的京剧声腔化”^④是中国钢琴音乐运用京剧元素的必由之路。“京剧的钢琴器乐化”和“钢琴的京剧声腔化”这两个概念是施咏在《京剧风格钢琴曲创作研究》一文中提出的。所谓“京剧的钢琴器乐化”指如何将京剧的曲调,曲牌,结构思维等要素和钢琴这一乐器进行有效的嫁接;“钢琴的

京剧声腔化”指如何将钢琴的音色及演奏特点和京剧的演唱及表现形式相结合。这两个方向也是中国钢琴音乐和京剧素材结合的最佳方式。在中国钢琴音乐发展的历程中,已经有许多作品做出了大量有益的探索。例如钢琴伴唱《红灯记》就保留了京剧打击乐,使作品有了京剧剧场化的特点,姜小鹏创作的《京剧花旦流水》则也是采用了京剧《苏三起解》的音调加以器乐化而成。而本曲的作者在将京剧音乐元素运用于这首中国钢琴曲的创作时,突破了简单移植京剧音乐曲调的方式,真正的使京剧音乐思维和钢琴音乐思维紧密结合。这样既使乐曲具有了浓郁的中国京剧特色,又充分发挥了钢琴这一外来乐器的音响色彩。

(一)《皮黄》的音乐结构——“板式变化体”在钢琴作品上的创新应用

曲式结构是音乐的灵魂。音乐的一切象征符号无不建立来曲式结构的基础之上。“音乐结构的核心不是和声、复调或者配器法,而是看不见摸不着的曲式”^⑤芬兰作曲家西贝柳斯曾经一针见血地指出曲式结构的重要性。因此,只有对《皮黄》一曲的音乐结构进行细致分析,我们才能更好地理解这部作品的意义。

在本首作品的音乐结构上,作者将独具戏曲音乐特色的“板式变化体”应用其中,贯穿全曲。“板式变化体”是戏曲音乐的一种结构形式,它以一对上、下乐句为基础,在变奏中突出节拍、节奏变化的作用,以各种不同的板式(如三眼板、一眼板、流水板、散板等)的联结和变化,作为构成整场戏或整出戏音乐陈述的基本手段,以表现各种不同的戏剧情绪。因为各种板式的曲调由于节奏缓急、速度快慢、旋律繁简等差异,在性能上具有各自不同的表现力,或长于抒情,或善于叙事,或宜于表现强烈激动的戏剧情绪。

《皮黄》作者把几乎所有最具特色的板式结构都集中在了一起。这些板式结构速度转换充满弹性,曲谱上时常标写同一节拍,这是独具中国特色和韵味的结构形式的。但“原板”“二六”“流水”等板式却有很强的节奏表现力,这是欧洲音乐体系中的节拍所不能达到的境界。而与西方的曲式结构和变奏思维的不同之处在于,板式变奏体的板式变整体化是一气呵成的,其中并没有分界。张朝还颇具匠心的利用了戏曲板式结构的戏剧性来代替西方奏鸣曲式的矛盾冲突,这种中国运用传统板式来表现中国传统戏曲音乐元素的方式颇为巧妙。

作为钢琴音乐本身内在的结构规律,该曲也并不是完全屈从于传统戏曲板式,许多部分都已跳出京剧板式的概念,和钢琴音乐本身的结构规律有机结合在一起。不仅如此,作者在该曲的板式变奏中还融合了诸多西方音乐的结构思维,以强化全曲各个变奏段落的有序性和逻辑性,同时使乐曲在东西方音乐文化中,找到了彼此理解的契合点。如对应钢琴奏鸣曲常见的“慢引子”和“快—慢—快”三个乐章套曲的速度布局,该曲中“导板”为“慢板”、“二六”、“流水”、“快三眼”类似第一乐章,具有再现单三部曲式的结构特征。“慢板”类似第二乐章,“快板”、“摇板”、“垛板”则类似第三乐章,也呈三部曲式的结构特征。”

综上所述,张朝在创作《皮黄》一曲时,将京剧的曲式结构作为钢琴旋律表现的载体,极大地扩展了钢琴的表现力。避免了西方音乐曲式和京剧音乐素材的生硬结合,让钢琴自然地说出京剧音乐的语言。因此,这是《皮黄》音乐语言中最具有创新特色的一部分。

(二)《皮黄》的旋律创作——“京剧的钢琴器乐化”

为了适应钢琴的表现,作曲家在《皮黄》的旋律创作方面,并没有照抄完整的“西皮”与“二黄”腔调。而是对其核心腔调进行了提炼,如摘自两腔的核心三音(G,B,C)贯穿于旋律,并渗透在



和声之中;同时还力图通过装饰音来表现“腔式”旋律特点。所以,乐曲虽然会给人以“似曾相识”的感觉,却又非典型意义上的京剧音乐。这样就避免了京剧旋律的简单移植,使戏曲音调钢琴器乐化了。另外《皮黄》作为一首中国戏曲韵味浓烈的钢琴作品,其调式概念也是极具特色,全曲的调式并不像谱面上所显示的次序行进,随着板式变奏其五声调式也在“原板”E宫调式上转到“二六”为F商调性,“流水”为A商调性,“快三眼”为降B徵调性,之后的“摇板”为F羽调性,在“垛板”转到G宫调性,并将西皮二黄音调融合在了一起,这样在一定程度上既把快板的二黄音调再现,又回顾了西皮音调,相互呼应。并在尾声中调性回归到降E宫,总结了全曲。

(三)《皮黄》的音色表现——“钢琴的京剧声腔化”

在《皮黄》的音色表现上,作者利用低音区的震音,持续连绵的音型,丰满的柱式和弦织体,高音区的单音重复,小二度的装饰音,多变的前后倚音来对京剧主要伴奏乐器如京胡、月琴、锣鼓等音色加以模拟,来塑造故事情节,或模仿带有挫音头感的京胡渐快拉奏音效和演奏中的“绰”“注”等滑音效果,也用来表现“腔式”丰富细腻的旋律特点等。这些即是本首作品中“钢琴的京剧声腔化”的表现。

因此在演奏《皮黄》时,需要演奏者有意识地模仿京剧唱腔的特点。例如在[导

板]部分,就需要演奏者模仿京胡的紧拉慢唱时的音色,同时要体现散板的“形散神不散”的神韵。在[二六]部分,左手要模仿京剧中的鼓点。在演奏中指尖要非常集中,使音符非常轻巧,弹出灵动的效果。左手演奏时要使声音由远及近,由弱到强,成为音乐中一个丰富的背景。既渲染了气氛,节奏也应不失准确。

在[流水]部分,右手要使用手腕的力量带动手指,一串音符连贯而颇具流动性。同时左手需要演奏得干脆清晰,由于这一段使用了复合调性,因此左手需要有力地推动音乐的发展。随着音乐气氛的增强,使全曲达到一个小小的高潮。在[快三眼]部分,则需要演奏者将音符弹得饱满果断,就像京剧小生上场时的精气神儿。在[慢板]部分,作为复调性质的段落,演奏着需要将每个层次弹得清楚分明。此时全曲的主题移至左手下方声部,中间伴奏的和声音型需要处理得清晰。右手的伴奏音型则需要处理得空灵轻巧。

总之,在演奏全曲时,需要演奏者对京剧音乐的特点有所了解,安排全曲的轻重快慢时就像在演一出戏的京剧演员。将钢琴音乐内在的逻辑性和京剧的戏剧冲突巧妙地结合在一起,使凝固在谱面上有限的音符发挥出无限的魅力。

四、结语

通过本文的分析,钢琴独奏曲《皮黄》在“京剧的钢琴器乐化”和“钢琴的京剧声

腔化”方面所做的积极成功的探索,为我们积累一笔宝贵的音乐财富。在中国钢琴音乐发展的百年历程中,除了向西方现代音乐学习并借鉴其长处之外,中国作曲家依靠传统音乐文化中取之不竭的素材,已经努力探索出本土化民族化的音乐发展之路。在世界音乐多元发展相互融合的今天,一部好的中国钢琴音乐作品一定是技术精湛、内容丰富、底蕴深厚,并能够把中华文化精神体现出来的杰出之作。《皮黄》正是充分体现上述特征的许多优秀中国钢琴音乐作品之一。笔者相信,随着更多优秀作曲家的涌现,一定会创作出更多优秀的中国钢琴作品,尤其是京剧素材的中国钢琴音乐作品。

注释:

- ①汪毓和:《中国近现代音乐史》,北京:人民音乐出版社,2004年。
- ②戴嘉枋:《走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录》,北京:光明日报出版社,1994年,第23页。
- ③赵瑾:《张朝钢琴曲“皮黄”的演奏与欣赏》,《钢琴艺术》,2010年第9期,第33页。
- ④施咏:《京剧风格钢琴曲创作研究》,《中央音乐学院学报》,2011年第2期,第99页。
- ⑤《西贝柳斯传》,北京:人民音乐出版社,2002年,第99页。