

陈其刚最新钢琴作品

《京剧瞬间》的艺术创造

赵冬梅

京剧有着丰厚的文化底蕴，堪称中国传统文化的精髓，因此有着“国粹”之美名，多年来一直深受海内外观众的青睐。二十世纪九十年代以来，中国年轻一代作曲家在国际乐坛上的崛起，为京剧这门古老的艺术重新注入了新的活力，在他们的笔下京剧以一种崭新的形象登上了世界现代音乐的舞台。其中由著名华裔作曲家陈其刚先生创作的钢琴独奏曲《京剧瞬间》，就是作曲家以京剧素材作为主题为2000年“梅西安国际钢琴比赛”创作的比赛必弹曲目，同时这首作品也是我国钢琴创作领域中的一次新的突破。

梅西安国际音乐比赛是当今国际乐坛上颇为重要的比赛之一，包括声乐、管弦乐等，钢琴比赛只是其中的一个项目。继1980年以来，已停办了20年之久的钢琴比赛于2000年再度登台亮相，因此颇受国际乐坛的瞩目。按照惯例，比赛的选手必须要演奏一首新作品，创作这首作品的任务就交给了当今世界上令人瞩目的华裔作曲家，曾经是梅西安大师关门弟子的陈其刚。

钢琴音乐的创作在二十世纪得到了充分的发展，这件独奏乐器既经历过各种试验性的改装，以此来达到音响的变化，也经历了由十二音到整体序列这种在创作技术上高度精确的极限。因此要在钢琴比赛中创作出一首符合梅西安音乐风格，又有一定技术难度，并且能够体现出选手们演奏水平的作品，确实是个不小的难题。以至于对作品主题的选择，作曲家经过百番斟酌，都没有最后落实。直到2000年2月，在北京排练作曲家的另一首作品——由著名导演张艺谋执导的舞剧《大红灯笼高高挂》时，主题终于有了着落——这就是在舞剧第三幕的最开始时应用的京剧行弦。行弦属于京剧唱腔的器乐部分，是连接唱腔或衬托演员表演、念白时的陪衬，通常用作演员表演某些动作时的背景音乐。由于这些动作可以由演员根据剧情需要进行自由发挥，因此它在剧中没有时间和速度的限制，处理灵活，通常由鼓师根据舞台上的需要随时在任何地方结束，然后接唱腔。行弦在京剧中没有鲜明的个性，可以非常自由地进行变化。这个主题看似随意，却有着非常丰富的可塑性，它为作曲家的创作提供了非常广阔的发展空间。行弦主题所具有的这些特点，正好与作曲家的创作意图相吻合，在作曲家的笔下，一种全新的感觉使我们重新捕捉到了京剧所给我们带来的

“瞬间”印象。

为了能使我们能更进一步地了解这部作品和更准确地把握作品的音乐风格，下文将进行一些必要的技术分析。

一、取材于京剧的作品主题

这部作品在组织与发展上具有变奏曲的特点，其中主要应用了两个主题。

谱例1



其中的右手部分是作品的第一主题，来源于京剧的行弦。

左手部分为第二主题，虽没有明显的出处，但通过分析可以发现它的开头与京剧二黄过门的开头部分非常接近。

谱例2

二黄过门：



左手的第二主题：



我们知道京剧的唱腔部分主要是由西皮和二黄两大声腔系统构成，其中二黄是一种比较平和、稳重、深沉、抒情的腔调，节奏平稳，而西皮的曲调则跳跃、活泼、刚劲有力。这两大声腔在音乐上的特点表现出了京剧音乐中不同的情绪和氛围。

在这首作品中，作曲家并没有直接选用西皮、二黄中最有特点的唱腔，而是巧妙地运用了属于西皮腔系的行弦和二黄过门中的部分材料加以提炼，以示作曲家所要表现的仅是对京剧的“瞬间”印象，而非直接和具象的再现。

其中还有一个非常有趣的现象，这两个主题开头的前

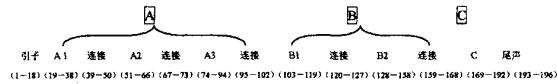
四个音正好是逆行关系，而前六个音则是不严格的倒影。由于这两个主题在音高上的这种渊源关系，保持了作品在发展、变化过程中的统一性，虽然在材料的分析过程中可以称之为第一或第二主题的因素，但如果用西方的技术理论来讲，可以说它们是来自于同一个音级集合。

主题本身表现出的五声性音乐风格，构成了整个作品的多声基础。作品横向线条在平行进行时的音程关系，和多重线条平行进行时在纵向构成的和声音响，都保留了五声性的特点，主题确定了作品在横向和纵向音乐风格上的统一性。

二、一气呵成的整体结构

这首作品的结构虽为变奏曲，但并没有传统意义上变奏曲中的段分感觉，用作曲家自己的话讲，这首作品在结构上最突出的特点就是一气呵成。虽然作曲家称这是他创作中唯一的一首没有段落感的作品，但经过仔细地分析，我们仍可以发现其中的规律，段落不是没有，而是段落的界线被作曲家巧妙地掩盖，使作品在整体上更具有连续性。

全曲的主要结构大致可以分为以下三个大部分：



引子：主题的酝酿和准备。这一部分交待了作品的两个基本主题材料，先是第一主题散板化的点描式处理，然后是两个主题开头的材料以对位的形式纵向重叠。这两个主题分别在 G 和 降 G 两个不同的高度上出现，它们在钢琴上分别表现为黑键与白键的关系，这种处理既可以使两个独立的横向线条在钢琴上能较为顺手地演奏，又奠定了整个作品的多声基调。

进行到第 9 小节时，两个主题分别以两个五度的平行线条完整地登台亮相，四个声部合在一起，颇有一种和声性的感觉，朦胧而富有诗意。然后主题自然地进行到了黑键上，这是第一部分开始的高度，仿佛是在提出一个问题，之后作曲家将它的音域散布在三个八度的空间中，富有遐想并酝酿着即将来临的激烈运动。

接下来是乐曲的第一部分：

这一部分表现为三个发展阶段：主题的十次呈示、由横向线条到敲击式和弦音响之间的过渡、纵向和弦式的敲击音响，在每一段之间都有小的连接。

其中的 A1 段主要表现为：右手的主题材料在以黑键为主的降 A 徵调式上进行了十次加花变奏，同时左手的平行旋律在变奏中不断改变着与右手之间的音程关系，形成了两个声部线条的斜向运动。由开始的小七度，每一次变奏缩小一个八度，使两手之间的距离越来越近，在第十次变奏时发展到了极限——小二度。面对音乐上这种“走投无路”式的发展，作曲家吸取了中国传统音乐的方式，利用空拍、反拍的处理将重拍移位，打散主题，以求变化。并且同时于左手悄悄地引入了第二主题开始的素材，使音乐在不知不

觉中过渡到了新的发展阶段，接口天衣无缝。

谱例 3



左手新材料的悄然进入，使人们在已经略觉疲惫的感觉中得到了一种久盼之后对变化的满足感，这种变化是那样的自然，颇有一种水到渠成、顺理成章的感觉，这无疑是作曲家的精心设计和周密的安排。

A2 段第一主题在经历了紧张、激烈的发展之后，情绪略有缓和。主题的节奏扩大一倍，并在下方叠加了一个平行四度的线条，反拍和正拍的节奏变化使这段音乐在感觉上颇有俏皮之感。带有空拍的音响使音乐听起来短促、有力，并为下一阶段的和弦式处理奠定了基础。同时由第 59 小节开始，左手声部再次出现了 A1 段的第一主题材料，两只手形成了复调关系。在第 67 小节的过渡部分，第一主题材料第一次把 A 和降 A 两个相距小二度的调性结合运用在横向线条的运动中，为五声性的旋律注入了多调色彩，同时也为作品第二部分（第 103 小节）快速跑动时横向线条的处理作了准备。

谱例 4



A3 段是作品在情绪上抵达高潮的第一次准备，主题的节奏以一拍为单位，音乐用同一节奏在纵向上的重叠产生出一种和声性的敲击音响，以起承转合的方式经过四次变化逐渐推进，休止的运用使这段音乐听起来强劲有力。前 4 小节在中音区，由右手的第一主题和左手的不严格倒影构成，两手为四个声部线条的平行。接下来这种主题的运动方式移至高音区并发展为一种和弦式的音响，承接了主题的发展。然后左手忽然改变了主题运行的方向，与右手的关系由反向变为同向，并在横向线条的处理上应用了省略五音的大七和弦。这种在主题线条和音响上发生的变化使这 4 小节在段落中行成了“转”的感觉。接下来的合句，两手的关系仍为倒影，在此由于节奏的紧缩，在音乐效果上取得了起、承、转之后的层层推进，一气呵成。发展到第 88 小节后，音乐在和声上的紧张度加强，加上 5/8、2/4、3/8 节拍之间的不断变化，加强了音乐的张力，形成了作品第一部分在经过了几个回合发展之后的高点。

第二部分：

音乐进入到了新的发展阶段，主题开始以横向的多调处理出现，快速十六分音符的跑动，使音乐活泼、热情，并在发展中再次为全曲的高潮进行酝酿。

B1段是行弦主题的减缩，在横向用相差小二度的关系相连接，自然而又富有变化。

谱例5



这段的主题按音高和材料的关系，可以分为3+5+6+3(小节)四个单位。音乐开始是以升G音为基础，而后是高四度的变化重复，经过6小节的变化后发展到了三全音，再次完成了在起承转合基础上的层层推进。

在B2段的开始我们又听到了引子中和弦式主题开头材料，音乐经过了一系列的发展后，它已不再朦胧，而是变得强劲有力。在这一段，两个主题头材料的分裂、曾经在第一部分出现过的主题和弦式的敲击、快速的跑动等主题的各种变化得到了综合性的发展。并且作曲家在经过一系列高潮的酝酿之后，改变了音乐发展的动力，在全曲第一次将第二主题在左手的低音区以7/8拍的形式出现。

谱例6



这种复合节拍的运用，打破了常规节拍律动带来的平衡感，使音乐颇具动力性，推动了音乐的发展，再次酝酿着乐曲高潮的来临。

乐曲在经历了综合性的发展之后，音乐推到了高音区，在强力度上以平行大和弦的形式演奏主题，第三部分——全曲的高潮终于亮相了。在第二部分左右手各种快速的跑动之后，此时节奏拉宽的平行大和弦颇有一种“柳暗花明又一村”的感觉，格外令人振奋。并且这种和弦的组合逐渐由两层拓展为三层，音响遍布整个钢琴键盘的高、中、低音区。在主题重复中，和弦结构不断发生变化，紧张度在发展中集聚，到192小节时力度已达到ff，音乐停在了一个三度叠置的和弦，释放了所有凝聚的紧张，终于圆满完成了音乐发展的任务。

接下来是高潮过去之后的余波，主题开头材料以分裂的形式在空中回荡。

尾声的处理再次把我们带回到了开始引子的意境，主题变得越来越模糊，最后在朦胧中渐渐远去，余音袅袅，飘散在空中……

全曲在整体结构的布局上一气呵成，虽有段落，但段落之间连接自然，环环紧扣，渐变原则使情绪保持层层推进。由于主题在发展过程中运用的横向、纵向、多调、节拍等各种不同的变化，都是在作曲家有步骤地设计安排下进行的，

因此主题在重复不下五六十遍时仍能保持新鲜感，并且克服了变奏曲在结构力上的不足，井然有序。

三、新颖别致的多声写法

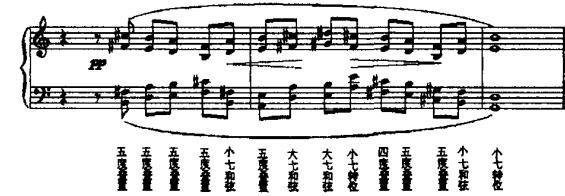
1、作品的和声基础来源于主题

这首作品的两个基本主题材料均以五声性为基础，因此作曲家在把握纵向的和声音响上遵循了五声性的原则。经过分析可以发现，作品在纵向应用的大部分和音都是建立在平行和弦的基础上。这些多调的平行旋律之间多为四度、五度关系，形成了一系列四、五度叠置的和弦排列。例如：第4—6小节的左、右手分别都是由四、五度叠置的和弦构成；第78—94小节的右手也来源于四、五度叠置的和弦；第103—119小节中左手的和弦部分主要应用了四度叠置和弦。此外，这种和弦应用比较集中的地方还有134—137小节的左手和138—139小节、182—187小节等。

为满足五声性的音乐风格，作品在纵向处理上还常在和弦框架内加入附加音。这种处理多表现为在四度叠置和弦的框架内加入大二度附加音，如作品第7、8小节的左手和第100—103小节的左手；在三度叠置和弦框架内叠加大二度附加音，如作品第95—97小节的左手部分。

三度叠置的七和弦在作品中主要应用了小七和弦和大七和弦。其中小七和弦直接来源于五声调式，而大七和弦则源于第一主题中蕴含的多利亚六度。实际上从引子主要应用的和声音响中我们便可对整个作品的和声风格了如指掌。

谱例7 第9—11小节的和弦结构



全曲的多声风格基本上保持了上述基调，只是在第188小节之后的高潮处和弦结构略有变化，以加强高潮时的和声紧张度，丰富和声色彩。

2、两手在纵向音响上构成的小二度多调重叠

作曲家抓住了钢琴黑键与白键位置上的差异，常将两只手之间的关系在纵向处理为黑键与白键的关系，这样既满足了演奏上的可能性，又创造出了纵向音高组织上小二度的调性重叠。

如第4—6小节，面对这种尖锐的不协和音响，作曲家巧妙地利用了音区间的距离和在演奏中对音色上的控制，柔化了这种音响的刺激性，保持了与全曲和声风格的统一。

再如第一部分的末尾（第95—102小节）——敲击式音响与第二部分的衔接部分，这种“黑、白”的音高组合聚集在一起，产生了一种音块式的效果，似在模仿京剧中的打击乐。

（下转第42页）



传承体系中不可或缺的关键一环；同时，他又是一位集演奏、创作、教学与研究于一身的音乐家，为 20 世纪上半叶的民族音乐事业做出了杰出的贡献。今天，我们缅怀储先生的业绩，研究其艺术精神和具有文献价值的音乐作品，对于研究刘天华艺术学派及其思想的传承有着十分重要的意义。与此同时，储先生以及音乐先辈的艺术追求和敬业精神，将永远激励我们为民族音乐事业的发展作不懈的努力。

注 释：

- ①储师竹《刘天华先生哀词》，《刘天华先生纪念册》刘复编，1933 年。
- ②萧伯青《忆刘天华先生补》，《音乐研究》1984 年第四期。
- ③储师竹《刘天华先生哀词》，《刘天华先生纪念册》刘复编，1933 年。
- ④陈振铎《忆音乐教育家储师竹教授》，《音乐家储师竹》岳峰编著，中国文联出版社，2002 年。
- ⑤储师竹《重庆乐教之实施概说》，《乐风》第三卷第二期。
- ⑥储师竹等编著《国乐》之序，
- ⑦艾白水《八百二胡大合奏》，《团结报》1992 年 3 月 21 日。
- ⑧俞鶴著《南胡创作曲集》(刻印)，1946 年。
- ⑨这两首二胡重奏曲曾由张韶、张玉明、张苏演奏，中央人民广播电台播出(1983 年 12 月 20 日)。见蒋咏荷、张韶供稿，张志根编写的《民族音乐园地的辛勤耕耘者——储师竹教授喝他的作品》。下

(上接第 28 页)

乐，既承接了前一部分的音响，又引入了下一部分的织体，恰到好处。

3、作品的纵向多声音响基本上建立在横向的平行线条之中，但不绝对，有时为了音响的统一性，作曲家会在不影响主题基本轮廓的基础上进行适当的调整，以柔化尖锐刺激的音响。如第 11 小节高声部旋律中的第四个音，为了避免听觉上难以接受的音响，作曲家将升 E 音调整为升 F 等。

作曲家在创作中的这种灵活的细微调整，用陈其刚先生自己的话讲，就是：自己按照自己的想法进行创作，但不要让自己制定的原则束缚住自己，在保持风格一致的基础上，行不通的方式随时可以改变。因此在音乐组织不乏严谨的同时，我们有时也会发现一些自由的处理。

四、对钢琴演奏技巧的特殊要求

这首作品因是为梅西安国际钢琴比赛所作，因此从音乐的风格上我们可以感受到梅西安音乐的一些特点，在演奏的处理上应注意法国音乐风格所体现出的细腻和层次感。在音色的控制上，应注意把握德彪西式的朦胧音色，用控制的触键与踏板的结合，营造声音远近的空间感觉和色彩浓淡的对比。在演奏大和弦时应注意不同段落的演奏处理，对不协和的尖锐音响要有所把握，应通过手上控制给予适当地柔化。

同。

⑩此曲曾由中央广播合唱团演唱，中央人民广播电台播出(1983 年 12 月 20 日)。

⑪此曲曾由姜嘉锵演唱，中央人民广播电台播出(1983 年 12 月 20 日)。

⑫张子锐(1917—湖北荆门人)1948 年考入国立音乐院。为民族乐器的改进做了许多贡献。

⑬刊自田光等编著的《二胡基础教程》(上海新音乐出版社 1953 年出版)

主要参考文献：

刘复：《刘天华先生纪念册》，1933 年。

中央音乐学院中国音乐研究所：《阿炳曲集》，音乐出版社，1954 年。

上海音乐出版社：《中国二胡名曲荟萃》(上)，上海音乐出版社，1997 年。

政协江苏省宜兴县委文史资料研究委员会：《宜兴文史资料》，1982 年。

岳峰：《音乐家储师竹——储师竹作品及对他的研究》，中国文联出版社，2002 年 9 月。

田光等：《二胡基础教程》，新音乐出版社[上海]，1953 年。

作者单位：南京师范大学音乐学院。

因钢琴琴键的位置并不适应五声音阶的演奏习惯，因此对于演奏者来说，中国调式非常别手，要顺利完成这部作品的演奏，演奏者必须要不断地调整这种顺手与不顺的关系，以适应不同音乐语言的要求。

作品从头至尾表现出的连贯性，一气呵成，貌似简单，但由于没有给人喘息的机会，使演奏者在演奏时没有任何可以考虑的空隙，在把握作品演奏的完整性方面具有相当的难度。

变奏手法的运用为作品保持了材料上的统一性，但在主题发展中出现的一些细微变化，却为背谱带来了极大的困难，演奏者需要保持高度清晰的头脑，才能圆满、流畅地保持作品演奏的完整性。因此在钢琴比赛中用这首作品来衡量演奏者的演奏水平，从一些细微之处便可大见分晓。

从陈其刚的作品《京剧瞬间》中可以看出，中国传统音乐与欧洲音乐技法的融合已毫无痕迹，作品中体现出的京剧主题与后来高潮处梅西安式的大和弦的结合，那样自然，没有任何牵强附会。可以说他对中国传统文化的应用已不是简单的语言模仿，而是中西文化精髓的有机结合。作曲家对中国传统文化的理解和对西方作曲技法的掌握均已达到了炉火纯青的高度，显示出了作曲家高超的作曲技巧，同时也为二十一世纪钢琴作品的创作及钢琴演奏技巧的发展拓展了新的思路。

作者单位：中国音乐学院作曲系。

