

京剧风格钢琴曲创作研究

施 咏

摘 要: 现当代作曲家大胆地借鉴京剧的音乐元素运用于钢琴曲的创作, 使得中国的京剧与西方的钢琴发生了诸多的关联与交融。在京剧风格钢琴曲的创作中, 对京剧音乐元素的借鉴主要体现在对京剧唱腔(西皮、二黄、其他唱腔、泛京腔)和配曲伴奏音乐(包括曲牌、过门、行弦、打击乐)的运用这两大方面。通过在创作中对音乐主题、结构、调式、和声、音色、速度、腔式等方面的探索, 中国的作曲家与钢琴演奏家围绕着“京剧的钢琴器乐化”与“钢琴的京剧声腔化”做了诸多有益的尝试与探索。

关键词: 京剧风格; 京剧唱腔; 过门; 行弦; 钢琴曲; 创作

中图分类号: J609.2

文献标识码: A

文章编号: 1001-9871(2011)02-0099-12

京剧与钢琴同为中西音乐文化中最具代表性的艺术精粹。京剧作为我国的国剧, 在中国戏曲艺术中独树一帜, 不少中国作曲家大胆地借鉴京剧的音乐元素运用于钢琴曲的创作, 使得中国的京剧与西方的钢琴发生了诸多的关联与交融。

追溯近代钢琴传入中国的百年, 与京剧的关联应以江文也的系列钢琴小品为开端, 之后诸多的作曲家在将京剧音乐元素运用于中国钢琴曲的创作中进行了很多积极的尝试与探索。创作中涉及了前奏曲、赋格、创意曲、托卡塔、狂想曲、即兴曲、舞曲、组曲、变奏曲、练习曲(技巧练习曲、音乐会练习曲)等极其广泛的体裁。

在京剧风格钢琴曲的创作中, 对京剧音乐元素的借鉴主要体现在京剧唱腔与配曲伴奏这两大方面。在这些京剧风格浓郁的钢琴作品中, 有的对京腔十足的经典唱腔加以钢琴器乐化的神韵再现; 有的把京剧各行当“生”、“旦”、“净”、“末”、“丑”各具个性的脸谱化形象变成了黑白键上的跳跃飞舞; 有的表现个人对京剧的“瞬间”印象; 有的表达受其中国传统文化精髓影响的集体无意识感受。同时在创作中通过对京剧这个“沉淀在历史文化中宝贵财富的追溯, 也寄托了弘扬‘国粹’艺术的期待”[1](第63页)。

由于“京剧的唱腔从来都以其十足的‘腔式韵味’著称, 而这种‘腔’的微分性音高、弹性速度和细腻的音色变化等特点, 都并非钢琴表现之所长”[2]。所以在将京剧音乐因素运用于中国钢琴曲的创作时, 作曲家们关注的是如何使乐曲既具有浓郁的中国京剧音乐特色, 又可以充分发挥钢琴这一外来乐器的音响色彩, 即如何实现“京剧的钢琴器乐化”与“钢琴的京剧声腔化”的问题。如在钢琴曲主题的选择与写作上, 为了适应钢琴的表现, 有的原样采用现成京剧唱腔、曲牌作为主题发展; 有的是对京剧核心特色音调进行提炼、加工, 使之器乐化, 并渗透在和声之中。调式运用上, 有的是对旋律保持“原汁原味”调性的处理; 有的则对双调性、多调性乃至无调性技法的恰当“调味”, 赋予其传统京剧新的现代艺术特征。

在音乐的结构上, 有对京剧板腔体各板式的丰富再现, 也有将板式变速体与西方的再现三部曲性结构结合之举。值得一提的是, 作为长于多声立体表现的乐器, 钢琴在模拟京剧摇板(紧拉慢唱)这种多声意义上的节奏对位的气氛时尤显其优势。在和声上则大多不囿于传统和声思维, 而是根据所要表现的对象灵活地选择适合其音效的多声组合方式, 如在描写“末”这一中年以上厚重的行当时, 自由写意方式之下的

收稿日期: 2010-05-06

作者简介: 施咏(1971), 男, 南京艺术学院人文学院教授, 音乐学博士后。

和声处理则以四度平行为主,以体现其心态之淡泊恬静。而在描写诙谐滑稽的“丑”角时,则以二度的和声组合辅以双手在极狭窄的演奏空间里的半音进行贯穿其中。

音色表现上,由于京剧中各具体角色在演唱时音色上都有着细致而丰富各异的要求,有的在钢琴高音区用弱奏的明亮音色模拟表现旦角的假嗓演唱;有的采用低音区的震音、或丰满的柱式和弦织体,并通过在钢琴极低音区的间断强击来模拟表现净角演唱时的粗壮浑厚的音色气势,以塑造其粗犷、豪迈的人物性格;还有的在钢琴上对京剧主要伴奏乐器如京胡、月琴和锣鼓音色、音效加以模拟,如在钢琴上以高音区的单音重复并辅以快速触键的技法来模仿琴师自由渐快拉奏京胡时带有顿挫音头感的音效,采用小二度的装饰音模仿京胡演奏中的绰、注的滑音效果,这些都是钢琴京剧化的表现。

此外,在“钢琴的京剧声腔化”的探索上,还通过诸如加用多变的前后倚音等装饰音来表现“腔式”丰富细腻的旋律特点,运用速度自由的长颤音表现老生的润腔。

一、京剧唱腔

京剧的唱腔非常丰富,有西皮、二黄、吹腔、四平调、杂腔小调等数十种,其中主要是由西皮和二黄两大声腔系统构成,两种声腔分别以其活泼跳跃与平和抒情的风格特点表现了京剧唱腔中变化丰富的情绪和氛围,构成了京剧灵活多变、表现力丰富的唱腔体系。

1. 二黄

二黄以平和、稳重、深沉、抒情、舒缓为其腔调特点,节奏平稳,适合表现沉思、忧伤、感叹以及悲愤等情绪。二黄在胡琴上的定弦是 sol re,作为该腔的调式主音,也加强了唱腔的稳定感。在储望华创作的《即兴曲》中第78小节起,钢琴低声部在D宫上用八度,并以拉宽扩大一倍的节奏奏出深沉歌唱的二黄原板主题,而右手则运用功能和声与加二度、增二度的柱式和弦作为伴奏,将京剧曲调、欧洲和声与具有民族色彩的和声相结合,表现出特殊的中国风味(谱例1)。

谱例1.



童道锦主编《储望华钢琴作品选集》,人民音乐出版社,2001

而江文也创作于1936年的《断章小品16首》之十一“午后胡琴”则是由京剧“二黄”音调变形而来,左手断断续续重复着的D、A两音,犹如京胡的内、外(sol re)空弦音,旋律进行时的半音变化既像民间艺人给京胡定弦,又仿佛是模仿京胡演奏的滑音,用很简单的材料充分地传达出夏日午后的寂聊之感(谱例2)。

这首作品也是江文也舍弃了原先沉迷的西方现代作曲技法,开始尝试中国五声调式风格和手法,创作风格开始转变的标志。

段平泰的《赋格》则是一首采用京剧二黄碰板原板创作的三声部赋格。“碰板并不是独立的板式,只是在开场原板或慢板、快三眼之类的唱腔时,由于开法不同而得名。二黄碰板开唱前不用打过门,只在鼓上打个“多罗(0)”后,胡琴在后半拍拉个引奏即可开唱。唱腔的第一个字是和板碰着一齐出来的,故叫‘碰板’”[3](第236-237页)。碰板的唱腔和一般的原板、快三眼也有所不同,尤其是第一句的曲调比较丰富。该抒情、舒缓的二黄腔曲调首先作为赋格的主题在左手以^bB徵调式呈示,随即在右手出现属调的完全答题。全曲一方面比较忠实地体现了西方赋格体裁的基本陈述格式和结构特点,另一方面又注意到中

国京剧音调特点的发挥，并用中国式观念取代了西方调性的布局（谱例3）。

谱例 2.



《江文也钢琴作品集》，世界文物出版社，2006

谱例 3.



人民音乐出版社编辑部编《中国风格复调钢琴曲选》，人民音乐出版社，1997

2. 西皮

京剧西皮的曲调跳跃、活泼、刚劲有力，板式也非常多样，较之传统的二黄腔，还有二六、流水、快板等板式，胡琴定弦为 la mi 弦。姜小鹏的《京剧旦腔流水》就是采用了京剧《苏三起解》的音调创作而成的一首变化再现单三部曲结构的三声部赋格，赋格的主体根据西皮流水的唱腔加以器乐化而成（谱例4）。

谱例 4.



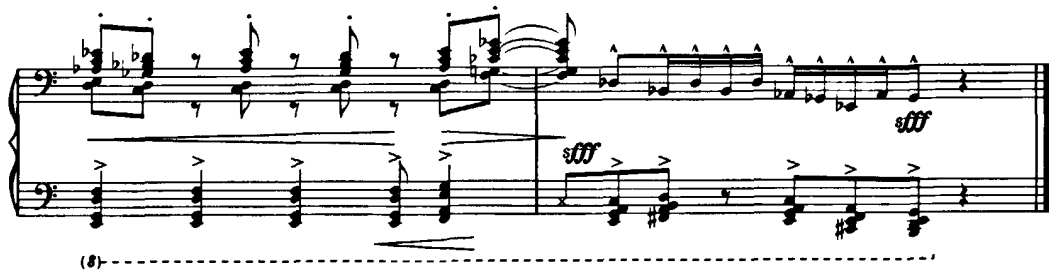
刘福安《民族化复调写作》，上海音乐出版社，1990

其间插段（见谱例16）采用新材料写成，但由于音调也是来源于西皮（过门）音调，与主题的风格完全一致，因而在连接上也较为协调统一。并且，两个间插段的音调材料一致，但EP₂在时值上紧缩一倍，并通过远关系转调^bA宫—F宫系统，再经过^bB宫—^bE宫引出再现。再现部中采用了自由的紧接模仿，苏三的旦腔西皮唱腔音调在高声部继续完整歌唱，低声部与内声部的主题则只以主题的前半部分不完整出现。

此外，王笑寒创作的钢琴曲《遗失的日记》^①中也借鉴了西皮的唱腔音调，全曲由三个乐章组成，第一乐章“脸谱”中采用“西皮”的旋律素材来描写各种脸谱。开始是零散的西皮腔的动机材料，并没有出现完整的曲调，

到乐章结束处才在^bG 宫调上出现了一个相对完整的京味十足的“西皮”腔的短小主题。这一乐章的听觉形象变化多端,“给人如‘变脸’一般,尽管你看不见,却能感受到五颜六色的脸谱在你面前不断闪现。”(谱例5)[4]

谱例 5.



陈丹布编《帕拉天奴杯 2007 作曲大赛获奖钢琴作品》,中央音乐学院出版社,2008

值得一提的是,这里运用钢琴演奏中非常规的手法来表现京剧表演中的戏剧性,除了对左手低音区的旋律采用了再低八度的处理,还在强拍上设计了用 sfz 力度的跺脚音效,随即辅以字字强音的演奏来营造一种热烈的戏剧性气氛。

运用西皮唱腔创作的钢琴曲还有张旭东的钢琴前奏曲与赋格《京戏印象——西皮慢板》,该曲的前奏曲部分采用散板,出现双手隔开两个八度的齐奏的西皮音调的片断。赋格曲中以行板引出的西皮唱腔的完整旋律作为主题,这段来源于王瑶卿旦角唱腔的西皮慢板细腻精致,抒情优美(谱例6)。

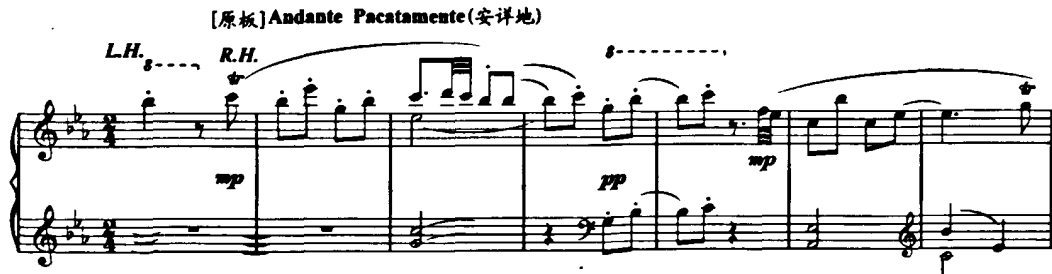
谱例 6.



张旭冬《京戏印象——西皮慢板》,载于《音乐创作》1995年第2期

张朝钢琴曲《皮黄》中则综合采用了京剧“西皮”和“二黄”的唱腔音调,运用板腔变奏手法,表现了作曲家对青少年时代的回忆。全曲由“导板”、“原板”、“二六”、“流水”等十段音乐构成。“导板”作为全曲的引子,以自由散板的京腔音调(^bE 宫调式)开始。随后以速度徐缓、安详的行板奏出了西皮“原板”的主题原型(谱例7)。

谱例 7.



陈丹布编《帕拉天奴杯 2007 作曲大赛获奖钢琴作品》,中央音乐学院出版社,2008

接下来的三次板式变奏，属于全曲结构的第一部分，均采用西皮的音调板式。其中，“二六”为F商调式，采用降E宫调的属持续音模仿板鼓的节奏描写天真之感；“流水”则转为A商调式，旋律明快流畅，与“二六”形成对比；“快三眼”转^bB徵调式，精神饱满，情绪活跃，力度加强，营造出第一部分的音乐高潮。“慢板”起采用二黄腔，^bG宫系统，在钢琴高音区八度属持续音的背景下，深沉抒情的二黄音调娓娓道来。之后的“快板”为二黄音调的变奏，紧打慢唱的摇板表现了焦虑不安的情绪，后以锣鼓段营造出高潮。“垛板”G宫调式，采用了1/4拍子，融合了二黄与西皮两种音调，从而既再现了快板的二黄音调，又回顾了西皮的音调，形成首尾呼应。并且，为了适应钢琴表现的需要，并避免“京歌”式的简单移植，作曲家在旋律创作方面没有照搬完整的“西皮”与“二黄”腔调，而是对其核心腔调进行了提炼。“如抽自两腔的核心三音(G、^bB、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，彰显了戏曲风格的钢琴曲之新特质。”[2]

3. 其他唱腔

除西皮、二黄外，吹腔、四平调、南梆子等虽不是京剧中的主要腔调，但在京剧中也占有相当重要的地位。孙云鹰的《创意曲》的主题动机是根据京剧吹腔的音调写成，曲中运用了扩大模仿、自由倒影等手法，最后以主题与答题的密接和应结束了全曲。谢功成的《儿童民歌钢琴曲五首》第五首《探亲家》则是根据京剧杂腔小调《银纽丝》改编，旋律流畅悦耳。

4. 泛京腔

在京剧风格钢琴曲的创作中，还有一种“泛京腔”的创作类型，即通过对京剧音乐风格的高度抽象和概括，以及相对宽泛的把握，打破了调性与无调性等技法的束缚。并通常采用京剧音乐的特性音调、动机片断，而表现为对其中某一非限定京剧因素的借鉴。如在江文也1938年根据其初回北京对京城京腔京韵民俗风情的感受而作的钢琴小品集《北京万华集》第六首《柳絮》中，旋律由一段低音持续衬托，以“re、mi、sol”三个音为核心，带有京剧的声腔性。音乐随着散板的节奏即兴地流动，宛如北方春季随风飘拂的柳絮。两个段落构成自由变奏体，随着长短相间的乐句呼吸，最后由该曲核心音调构成再现部分，与开始形成呼应，全曲一气呵成（谱例8）。

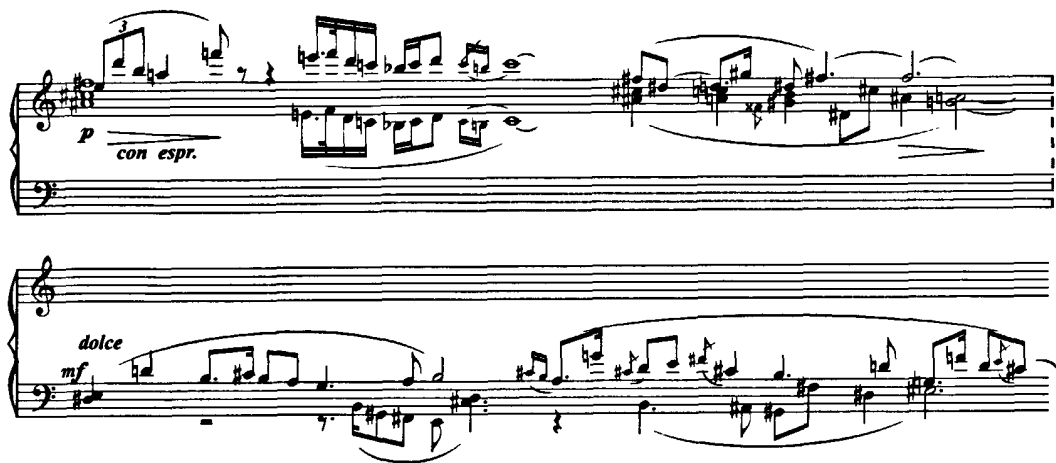
谱例 8.



《江文也钢琴作品集》，世界文物出版社，2006

类似“泛京腔”式的音乐语言在江文也的钢琴小品集《断章小品16首》的第十五曲《午夜的琵琶》和第十六曲《北京正阳门》中，也都有着富有特色的运用。同类的作品还有陈怡创作于1984年的钢琴曲《多耶》，作曲家采用“拼贴”的创作手法，把京剧音调作为对比性材料加进这首表现侗族“多耶”的乐曲中，将两种个性完全不同的音调素材巧妙地融合在一起。在乐曲开始部分引入了“多耶”的典型旋律音调之后，出现的音乐形象十分别致。“它是用传统京剧唱腔的曲调片断构成的。那上行的小七度音程、那十六分附点节奏的带升Fa音的乐汇、还有那模仿京胡与京二胡结合关系的相隔两个八度的双手单音齐奏，都表明了新‘出场人物’的‘身份’。这一新的音乐主题与前面民歌式的主题在性格上形成鲜明的对照、它们交融在一起，贯串发展，直至曲终。”（谱例9）[5]

谱例 9.



《中国钢琴作品选》，中央音乐学院出版社，1994

此曲中“多耶”主题与京剧主题的对比交融亦正如陈怡在《多耶》的乐谱上所题记：“质朴的广西侗族同胞跳起了欢乐的‘多耶’来迎接远方北京来的客人，这热烈的场面和激动的心情怎能叫人忘怀呢？”如果说热烈、质朴的“多耶”体现了一种场景，那么带有“线性美”的京剧片断则体现了“情”的内涵。很好地表现了我国传统美学中“情景交融”的意境。

此外，在储望华《音乐会练习曲——舞曲》中没有采用某个特定的戏曲原型，而是运用山西民歌和京剧片段中的特征音乐元素来进行改编的。汪立三《他山集》第四首《民间玩具》中，在作曲家所描绘的孩提时代所眷恋的各种各样的民间玩具中，我们也可听到京剧的甩腔，仿佛是泥捏的关公在耍他那多色彩的糖“青龙堰月刀”。

二、京剧伴奏

京剧的伴奏分为唱腔伴奏和过场音乐两部分，一般包括曲牌、过门、打击乐等几个方面。京剧的伴奏音乐元素也是京剧风格钢琴曲创作中用以借鉴的一个重要来源。

1. 曲牌

京剧曲牌主要是从昆曲而来，一般有唢呐、笛子、海笛、胡琴曲牌，其中，胡琴曲牌的运用更是灵巧而多变，基本多用于打扫、更衣、梳妆、设宴、行礼、庆贺、行路过场以及舞蹈等处。将京剧伴奏曲牌用于钢琴音乐创作较具代表性的作品有倪洪进创作于 1975 年的《京剧曲牌钢琴练习曲四首》（上海音乐出版社 2005 年出版），这套以四支京、昆曲牌音调为基础创作的练习曲对钢琴技巧的训练具有较强的针对性，且具有较高的弹奏与练习难度，是一部将京剧音调与钢琴技术较好结合的中国钢琴练习曲。

(1) [小开门]

《练习曲》第一首即采用了京剧 [小开门] 曲牌，作为京剧中运用最广泛的曲牌之一，曲牌旋律生动、活泼，凡帝王的摆驾上场、文武官员的参拜，以及行路过场、打扫、设宴等多用它来配曲。

[小开门] 的音调出现在引子过后的第 15 小节，双手旋律既相对独立，又相得益彰，并有明显而细致的力度对比，起到了训练双手弹奏独立线条与手指跑动和控制能力的作用（谱例 10）。

谱例 10.



(2) [柳青娘]

练习曲的第二首采用京剧曲牌[柳青娘]音调写作而成,原曲牌轻快、活泼,饶有喜剧情趣,多用在“三小”(小旦、小生、小丑)戏里,通常在女孩子做针线活儿和操持家务时,或是男女在表现互相爱慕,像哑剧似的表演动作中配上这类曲牌音乐。倪洪进将此曲写成了一个专门的双音手指练习,演奏时突出高音旋律,并加强断奏和变节奏训练相结合。“主题出现4次,高低音各一次。第3次在上五度,曲调更显委婉。然后有几个经过句,先是断促激越的,转为连绵上升,后引到第62小节 Allargando,主题以更广阔、更强大的音响再现。”(谱例11) [6]

谱例 11.

此外,在李延林的《小型序曲及赋格》中也采用了曲牌《柳青娘》,其中“序曲”是一首由该曲牌音调构成的完整卡农曲(相隔一小节模仿),赋格主题则是由原曲牌提炼出的富有动力性、器乐化的音调。

(3) [石榴花]

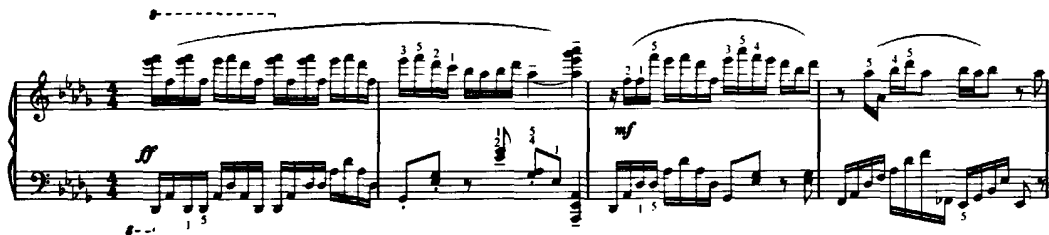
第三首采用的是昆曲曲牌《石榴花》的素材。该曲牌在梁红玉“抗金兵”、“十五贯”等京昆剧中都用过,主题在第5小节出现。此首为训练双手快速交替的托卡塔,全曲从和弦开始,并由和弦的逐步分解进入托卡塔的练习,锻炼右手的双音、和弦与左手的均匀交替,音乐棱角清晰、铿锵有力、跌宕起伏、富有战斗气氛(谱例12)。

谱例 12.

(4) [柳摇金]

第四首采用昆曲《柳摇金》曲牌,原曲牌也是用于打扫、更衣、梳妆、设宴、庆贺、行路过场以及舞蹈等处的音乐,还有在配合哑剧式的表演动作时也经常使用这首曲牌。该钢琴练习曲侧重于双手伸张的练习,在快速伸张的同时既要弹出高音旋律又要弹好低音不时进行的大跳(谱例 13)。

谱例 13.



在京剧风格钢琴练习曲的创作中,我国作曲家们积极地借鉴、运用了传统戏曲音乐元素。这些练习曲除了很好地训练戏曲风格的钢琴演奏技巧外,对掌握中国戏曲音乐风格与思维同样起到了积极的作用。

(5) [夜深沉]

[夜深沉]是由昆曲《思凡》中唱腔曲牌变化发展而来,常用作舞蹈的配乐。朱世瑞的钢琴曲《夜深沉——创意曲》就是取材于该曲牌而创作,运用了不严格的卡农模仿。乐曲由每分钟 40 拍起逐渐加快至结尾时的 72 拍,短短 47 小节经历了从两拍子到三拍子的 12 次“转板”。节拍转接自然、浑然一体,速度的逐渐加快使得音乐情绪逐渐推向高潮(谱例 14)。此外,作曲家黄安伦与徐振民也分别于 1975 年与 1998 年以京剧曲牌《夜深沉》创作了同名的钢琴曲。

谱例 14.



魏廷格、李明俊、许民编《中国钢琴名曲曲库(四)》,时代文艺出版社,1995

2. 过门

京剧伴奏音乐中,与唱腔部分相联结的器乐部分,如前奏、间奏、尾奏以及短小的联结句等称为过门。过门音乐具有一定程式性,有较为固定的旋律,通常起着定腔定调、酝酿感情、衬托唱腔、加强唱腔连贯性的作用。王阿毛的《生旦净末丑》就以京剧过门的音调而创作,其中提取了京剧过门音乐中的个性化音调,进行拆分、叠加、扩大、压缩等技术处理而构成新的音乐表现材料。乐曲根据京剧中五大行当各自不同的艺术特点而构成五个乐章,每个乐章都以不同的音乐主题与音响塑造了不同的艺术形象。第一乐章为“琴师、鼓师”,分别描写了京剧乐队中文场与武场主奏乐器,首先是以高音区 g¹ 的单音重复来模仿琴师自

由渐快拉奏京胡时的音效，并伴有抽拉京胡时顿挫的音头感，随即出现京胡一音一弓强力度奏出的“西皮过门”主题（谱例 15）。

谱例 15.

陈丹布编《帕拉天奴杯 2007 作曲大赛获奖钢琴作品》，中央音乐学院出版社，2008

“生”乐章前两小节主题也来自京剧“过门”，整个音响可以分为两层：一层为五声性旋律，另一层则模仿京剧打击乐的敲击，这个乐章是对“生”形象的一种写意，“旦”乐章为“紧拉慢唱”；“净”乐章主要通过丰满的柱式和弦与钢琴极低音区的强奏来表现“花脸”粗犷、豪迈的人物性格；“末”乐章以节奏稀疏的“自由写意”表现中年以上人物的厚重；“丑”乐章中作曲家采用了急板，将乐章开始的密集的半音敲击作为核心动机贯穿全曲，诙谐幽默，类似于西方“谐谑曲”体裁，以表现京剧中滑稽调笑、夸张、怪诞的丑角人物。

姜小鹏的三声部赋格《京剧旦腔流水》的间插段中也采用了西皮过门的音调，分别在 $\flat E$ 宫、F宫、 $\flat A$ 宫调上出现模进转调，在第二间插部同一材料时值紧缩一倍（谱例 16）。

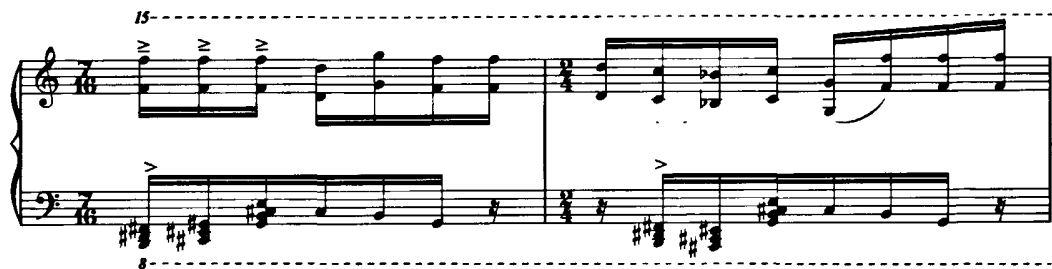
谱例 16.

刘福安《民族化复调写作》，上海音乐出版社，1990

《遗失的日记》第三乐章“北京胡同”的结尾处也多次出现西皮的过门音调，并成为全曲最为连贯、京剧韵味最为浓郁、最大规模的旋律主题。而且，还通过左右手双调性的和声技法，造成了一种强烈的戏剧化效果（谱例 17）。张纯的《中国戏——第二钢琴组曲》第二首《京沪风格》中也出现该过门音调（谱例 18）。

此外，在陈铭志《序曲与赋格》第七首的序曲中，也有京剧过门音调的出现。三段体的序曲的中段在低声部拨弦式跳音背景上出现京剧过门音调，并采用了复节奏与复调式。

谱例 17.



陈丹布编《帕拉天奴杯 2007 作曲大赛获奖钢琴作品》，中央音乐学院出版社，2008

谱例 18.



张纯《中国戏——第二网琴组曲》，载于《音乐创作》2006 年第 5 期

3. 行弦

在京剧的过场伴奏中还有一种常用的较为固定的曲调称为“行弦”，是通常用在唱腔的句、逗或段落之间，为使音乐的进行不致中断，演员的表演、念白与唱腔衔接自然，音乐情绪连贯，而随机插入的一种间奏。“行弦”通常是某一个曲调片段的反复，只是一句，但应用极为灵活，可视舞台表演的需要而任意反复，遍数不定，可长可短，节奏活泼。待念白或动作完毕，又可随时转入过门，继续接唱 [7]（第 675 页）。

朱晓宇创作的《戏曲组曲》第一首《京剧小段》就是以京剧的西皮“行弦”作为固定的动机贯穿出现，首先是在高音单声部以弱奏跳音出现的两遍模仿京胡演奏的行弦音调，之后在左手出现了一句节奏悠长、深沉的唱腔作为对位旋律，随后这句抒情乐句转至高音旋律，左手则以连续跳音的形式出现京剧的西皮过门与之构成对比复调。在乐曲的高潮部分则出现了双手八度齐奏的行弦音调，最后在行弦与西皮过门的对位组合中结束音乐。全曲结构短小、紧凑，主题、对题、答题均为京味十足的旋律（谱例 19）。

谱例 19.



魏廷格、李明俊、许民编《中国钢琴名曲曲库（四）》，时代文艺出版社，1995

此外，在《北京万华集》中的第二首《紫禁城之下》中也出现有以上京剧西皮行弦的音调，作者以质朴的“京腔”音乐语言讴歌了紫禁城、天安门等古迹（谱例 20）。

谱例 20.



《江文也钢琴作品集》，世界文物出版社，2006

刘丁的双钢琴二重奏《京韵》(2003)中也采用了该行弦为主导动机，乐曲以中国传统的支声复调手法构架其主要织体、调性也较为统一，力图在统一中求得变化。

陈其刚在其为2000年“梅西安国际钢琴比赛”而创作的比赛必弹曲目《京剧瞬间》中也运用了京剧的“行弦”音调。这里的“行弦”表面看似比较随意，但却具有着丰富多样的可塑性，这一属性为作曲家的自由创作提供了较为宽广的表现空间。乐曲为双主题变奏，上下声部各有一个素材，由左右手同时展示出来(谱例21)。右手的主题来自于西皮的“行弦”，左手的主题则是来源于二黄的过门音调。其中，高声部与次中声部为A宫系统，中声部与低声部则为D宫系统。两个主题分别以平行五度的方式呈现出来，同时构成了主调和声与西皮二黄腔(平和稳重与活泼跳跃的性格对比)的复调思维。全曲采用纵横交错的声部组织手法，多调性叠置、复合节拍交替的旋法手段，音乐结构新颖别致。


谱例 21.



陈其刚在该曲的创作中“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，还意在以示所要表现的仅是京剧的‘瞬间’印象，而非直接和具象的再现”[8]。

4. 打击乐

打击乐是京剧伴奏音乐中起主导作用的部分，也称“武场”，它自成体系，并以其节奏音响带动全局，贯穿全局，烘托气氛，统一舞台节奏。

在很多中国钢琴曲中，也都通过对京剧打击乐节奏音型的模仿来表现京剧风格，如蒋祖馨的《第一钢琴奏鸣曲》中第一乐章副题主导动机的节奏  就是对京剧鼓师常用的一种叩击檀板节奏的模仿，这无不与作者平时酷爱京剧音乐有关(这一点也已经分析并得到作者本人的认可)[9]。

崔世光的《钢琴交响狂想曲》中乐曲自乐队引子之后，在钢琴与乐队的交相辉映中，出现了借鉴琵琶演奏手法中提炼出的铿锵有力的钢琴和弦音响和对京剧武场节奏的模仿。江文也《断章小品16首》第12首《无标题》和《故都素描》中的“剧场气氛”以及《为两台钢琴而作的协奏曲》中都有对京剧打击乐锣鼓节奏的模仿，用来描绘戏剧性的热闹气氛。《皮黄》之“二六”等较快的板式中，包含着模拟京剧板鼓的打击节奏，尤其是“摇板”之后锣鼓段的音响，均突出了钢琴化的戏曲效果。《生旦净末丑》“琴师、鼓师”乐章的最后用左右手快速交替演奏同音及其二度音块的重复来模仿“鼓师”敲打板鼓的音效，“生”乐章中对打击乐的模拟敲击则占据了主导地位，并随着音程跨度与音的密度的逐渐加大，力度的增强，烘托形成了高潮。《遗失的日记》之“北京胡同”中阵阵急切的京剧锣鼓的音效，则仿佛让听众置身于北京热闹的胡同，使人产生一种久违的亲切感。

三、结语

在京剧与钢琴的融合中,京剧曲调被赋予了新的美学趣味,钢琴也由于表达了京剧音乐某些特有的旋法、声腔韵味,而使得中国听众感到亲切和新奇。京剧作为“国粹”,是一个巨大的宝藏。而在目前中国钢琴音乐创作中对该资源的开发利用显然仍十分有限,京剧音乐元素运用于钢琴曲的创作,无论是在借鉴的广度上,还是提炼的深度上,都尚有很大的空间有待开发。所以,京剧音乐应该成为更多作曲家关注、应用的对象或素材。如何将西方的作曲技法与京剧音乐元素有机地融合并揉合,做到在颗粒感音色的钢琴上有滋有味、京腔京韵地歌唱,并通过对京剧艺术中声腔、节奏、音色高度“钢琴化”的精妙处理,表现出中国音乐中声腔化、板腔化的最高成就;如何从中国人的音乐审美习惯和审美爱好出发,运用民族特色的音乐语言,创作出具有中国音乐审美特质的钢琴作品,都将是当代中国作曲家与钢琴演奏家们亟待探索的一个重要课题。

进一步挖掘、开发京剧音乐元素,将之运用于中国钢琴曲的创作中,以促生出更多具有中国钢琴语言和京剧风格的作品,将有利于钢琴音乐更大面积、更为充分、深刻的民族化。同时也可使得中国的钢琴音乐更加贴近中国人的审美口味和欣赏习惯,贴近中国人的情感方式和理解体验,更好地实现钢琴音乐在中国的大众化传播。

① 该曲与王阿毛创作的《生旦净末丑》同获2007“帕拉天奴杯”第一届中国音乐创作(钢琴作品)大赛成人组作品二等奖。另张朝创作的钢琴独奏曲《皮黄》获成人组作品一等奖。

参考文献:

- [1] 王阿毛. “生旦净末丑”附录:创作札记 [A]. 陈丹布. “帕拉天奴”杯2007作曲大赛获奖钢琴作品 [Z]. 北京:中央音乐学院出版社, 2008.
- [2] 安鲁新. 琴键上的戏曲之灵——评钢琴曲《皮黄》的创作特色 [J]. 人民音乐, 2008, (1): 50-51.
- [3] 刘吉典. 京剧音乐概论 [M]. 北京:人民音乐出版社, 1981.
- [4] 谢福源、王桂生. 《京韵》——评2007“帕拉天奴杯”(钢琴作品)大赛二等奖作品 [J]. 人民音乐, 2008, (1): 52-53.
- [5] 王安国. 多耶与陈怡 [J]. 人民音乐, 1986, (7): 22-23.
- [6] 倪洪进. 我写《钢琴练习曲四首》的背景和在练习中要注意的问题 [J]. 钢琴艺术, 1996, (4): 32-33.
- [7] 缪天瑞. 音乐百科辞典 [Z]. 北京:人民音乐出版社, 1998.
- [8] 赵冬梅. 陈其刚最新钢琴作品《京剧瞬间》的艺术创造 [J]. 中国音乐, 2003, (4): 26-28.
- [9] 卞萌. 驰骋长空的凝思浩想——蒋祖馨的《第一钢琴奏鸣曲》赏析 [J]. 中央音乐学院学报, 1999, (1): 33-39.

(责任编辑:高拂晓)

(上接第79页)

参考文献:

- [1] 黄翔鹏. 传统是一条河流音乐论集 [M]. 北京:人民音乐出版社, 1990.
- [2] [日] 船山隆. 武満徹響きの海へ [M]. 东京:音楽之友社, 1998.
- [3] [日] 日本音乐艺术杂志别册. 日本の作曲20世紀 [J]. 东京:音楽之友社, 1999.
- [4] [日] ビーター・バート. 小野光子(译). 武満徹の音楽 [M]. 东京:音楽之友社, 2006.
- [5] [美] 瓦尔特·皮斯顿. 和声学 [M]. 北京:人民音乐出版社, 1979.
- [6] 樊祖荫. 中国五声性调式和声的理论与方法 [M]. 上海:上海音乐出版社, 2003.
- [7] 桑桐. 桑桐和声论文集 [C]. 上海:上海音乐出版社, 2002.
- [8] [美] 文森特·佩尔西凯蒂. 黄大同、杜亚雄(译). 二十世纪和声学 [M]. 上海:上海音乐出版社, 2009.
- [9] 王萃. 武満彻晚期钢琴小品的和声技法 [J]. 中国音乐, 2007, (3): 126-143.
- [10] [德] 瓦尔特·基泽勒. 杨立青(译). 二十世纪和声技法 [M]. 上海:上海音乐学院出版社, 2006.

(责任编辑:高拂晓)