

●樊艺凤

箏乐表现的本质考察及审美细节把握

(西安音乐学院,陕西·西安,710061)

摘要 箏乐表现的本质考察一是要对作品本身构型的阐释具备合理性;二是要对整个演奏动态过程(声音、节奏、速度等)的把握有所依据,并通过准确的理解定位、宏观的分析视角以及感性的方式予以实现。而在审美细节把握上则应注意动静相宜、刚柔相济;强而不燥、弱而不虚;忘象取意、得意忘形的分寸,以求箏乐的适度表现。

关键词 箏乐表现;本质考察;理性分析;审美细节把握

箏乐表演自从获得独立的品格以来,演奏者们一直凭借音乐创作的物质留存——乐谱文本进行研读和恰当阐释。然而,作曲家通过乐谱所带给演奏者的信息毕竟是有限的,这就要求演奏者在解读乐曲之前对乐曲整体表达要有一个全面的认识过程,并遵循一种较为普遍的审美取向对乐曲表现进行再创造。如何在乐曲的表现上构建完整的创造思路?以及如何恰当把握具体的音乐审美处理?应该说是演奏者的共同难题,笔者结合教学实践经验与感悟,从箏乐表现本质的考察和箏乐表现的审美细节把握两方面予以思考,不妥之处,请提出批评。

一、箏乐表现的本质考察

箏乐作品之所以能够呈现出神采各异的美,是通过箏的乐器属性和文化属性来实现的,并通过音乐表演这一运动过程来完成。如何做到在箏乐表现中抓住本质?一是要对作品本身构型的阐释具备合理性;二是对整个演奏动态过程(声音、节奏、速度等)的把握要有合理的依据。

首先,对一部作品的准确定位应来源于理性的思考,也就是说对作品的思想性、音乐性、画面感等准确的分析,决定后来对音色、力度、速度的选择以

及情感投入的分寸。就拿绘画来说,当我们为达·芬奇的《蒙娜丽莎》、《最后的晚餐》等作品中所透漏出的永恒魅力所折服时,岂不知达·芬奇除了绘画,还是一个造诣颇深的解剖学家、发明家和建筑学家。他的永恒不仅源于艺术灵感的闪现,还应该说源于理性的构图设计,比例上的严格把关,透视上的极致把握,以及色彩的分寸运用。那么,我们对音乐作品的认识也如画家手下的笔,首先应仔细研读乐谱,了解作品的基本框架、曲式结构以及作曲家细微的术语标识,甚至作品的文化背景,作曲家试图表达的倾向与意图等,如此,才可能心中有数,并选择出合理的表现手段来体现。

以协奏曲《临安遗恨》为例,这是一首描写民族英雄岳飞的作品,充满了刚毅的阳性色彩。乐曲的主题旋律以变奏方式在全曲先后三次出现,构型简洁、明了。阐释作品的重点就在于如何体现三次主题的不同。主题第一次出现时,我们可以考虑演奏的肯定一些,犹如民族英雄的雕塑屹立在眼前,取肃穆、敬重之意。音色选择上要沉稳、凝重,似在缅怀。主题第二次出现时,仿佛岳飞在狱中对酒独斟,无奈无助。音色张力上要力求舒缓,力度作减弱处理,情感的投入成分更多一些。此部分的后半部应注意层次的推进,以表达壮志难酬的情感变化。到了主题第三次出

作者简介:樊艺凤(1964-),女,硕士,西安音乐学院民乐系讲师。

收稿日期:2002-07-06

现时,已是冤情难纠,突出展现民族英雄的大义凛然之势和昂首挺胸、藐视一切的气概。此时主题的四度调式转换(B羽→E羽),音色上更显明亮,演奏时应取声音饱满、坚定,节奏沉稳之势,把全曲推向高潮。这期间速度的把握是至关重要的,不宜太快,倘若过快势必减弱甚至失去音乐中的庄严、大气之感。

不过,需要指出的是,对上面例子做出的理性分析(即演奏者设计画面运动,或称作“意义的设定”)是前期的,带有很强的主观臆断性。然而,在真正演奏开始时,这些预先的考虑或设计就会转化为声音的运动,并从头脑中消失了。

其次,是建立起宏观的理性分析视角。构筑这种宏观的理性分析视角的无疑是作品的结构布局,一是乐曲段落的认识,以下面几首作品的基本框架为例:

《木卡姆散序与舞曲》:散序——→中板舞曲——→快板舞曲——→尾声

《黔中赋》:“琵琶咏”(散)——→“木叶舞”(中板)——→“黔水唱”(快板)

《秦桑曲》:引子——→慢板——→快板——→尾声

《长相思》:引子——→慢板(四个乐段)——→快板——→尾声

它们均体现了中国传统音乐中常见的“散、慢、中、快、散”的结构特征,吻合中国人特有的音乐思维逻辑演绎方式。二是对乐句划分的认识,乐句的表现常常是人们最容易忽视的,其形式多样、复杂,或陈述、承接,或转换、呼应等等不一而足。认识乐句的有效方法是在心中反复吟唱,在吟唱中体悟旋律的句逗感和气息的运行过程,并依照“声依咏”原则去展示它。地方性风格特征较强的乐曲,其特殊韵味更是增添了乐句的复杂性,如河南箏乐的四度大跳,音乐张力较大;陕西秦箏风格的级进下行、“si”、“fa”二音在级进中的下滑特征,更显“以韵补声”的功能特征,主导了“秦箏声最苦”的音乐意味。当然,有时乐句运动是规整的,有时是非规整的,尤其是一些乐段主句与补充句交替出现时,我们可以选择弦位的不同、音色张力的变化来加以区分,以利于层次的清晰。

另外,我们还应该认识到,理性的分析最终要由感性的方式予以实现。作为弹拨乐器族群中的箏乐演奏,其声音属性的基础是点状的,而音乐的表现形态却是立体和多层面的,既有点状又有线条。“点”展现的是活泼、跳跃,“线”则反映着悠扬与绵长,更能体现中国传统音乐的旋律美。由单个乐音的运动连成

如珍珠串般的环形,除借助相应的弹拨技术手段外,“气韵”更是贯穿其间的“锁线”。如《黔中赋》第三部分“黔水唱”,右手的歌唱性旋律,线型感很强,突出了贵州苗族飞歌的音调特点,具有豪放的情感。左手快速运动的旋律织体描绘了流水的各种形态,看似“点”状堆积,实为“线”态流动,可说是体现了另一种意义上的“高山流水”。

当然,作曲家是音乐作品的最初构思者,经过精心创作的作品总是有其完整的、特定的艺术及逻辑结构的,一部成功的作品肯定包含一个完美的艺术想象构架,它属于一定的时代与风格范畴,在体裁形式与表现内涵上也都有其自身的规定性,箏乐作品也不例外。如南派清秀,北派质朴;秦箏豪放,板头曲雅涵等等。基于理解者(演奏者)的多面性,势必导致作品本身与意义之间构成的并非是“一对一”的结果,而是“一对多”的对应关系。因为,演奏的阐释,实际上就是对意义的阐释,它以乐谱中包含的“可能含义的预先设计”(画面的或情绪的)为依据,进行理性的分析与感性的把握。在这里必须从更广阔的视野、更高的层次上去认识,忠实作品的基本精神,同时注重表演的创造性,才能真正完成音乐表演的艺术使命。

二、箏乐表现的审美细节把握

在演奏的动态过程中始终包含着审美的趋向性。箏乐演奏如何显得更美?如何达到更高的艺术境界?审美细节处理应该说是关键。

1、动静相宜、刚柔相济

这是一个事物的两方面,声音尤其如此。音乐的所有构想都必须付诸于基本的声音运动。声音是一个流动的、渐失的运动过程,既为运动就有平行运动、跳跃运动,渐次运动、递增递减运动等等。我们所要感知的是音乐的流动趋向所带给我们的心理感应,并依据审美判断来构造自己的音乐画面。“其刚,并非剑拔弩张,而是有相当的控制;其柔,却也并不一味女儿风韵,而有男儿一般韧力”。对音质的把握有两个切入点,一是脑海中所想象的音质特点,二是所采用的方法。

比如《香山射鼓》一曲,描绘的是陕西关中自古以来一年一度的传统“香会”活动。第一段的慢板,渲染出一幅山雾迷漫、古刹朦胧、万籁皆寂,惟闻钟磬鸣响的幽静画面,虔诚、超然。演奏中以“静”为主,求音色的纯净、气息的沉稳。此段末尾左手用上行的刮奏引出两个乐句的摇指,更显意境高远和空旷。左手稀稀

落落的拨音,恰似“水月通禅观,鱼龙听梵音”。乐曲的快板段鼓乐阵阵、咏唱合鸣,朝山拜佛的人熙来攘往,音乐至此推向高潮,此段应以“动”为主。动与静不仅构筑了音乐运动的基本逻辑过程,也反映出音响动态的辩证关系,在一个音乐的段落中有动也有静,才会富于推动力。除此之外,所谓“相宜”指的则是分寸的把握,只有恰到好处,才可能使动与静的结合更加完美、谐和。

2、强而不燥、弱而不虚

这是指对声音的量级要求,不燥意味着声音的大小适度,不虚意味着声音的厚薄得当。我们目前进行音乐训练的辅助机械设施主要是节拍器,没有声音量级测试仪。倘若假设音量的基本阈值为1-10度的话,其中:1为ppp,10为fff,从1-10的对应过程是从ppp - pp - p - f - ff - fff的渐变,那么,箏的最佳音量阈值应该在3-9度之间,其运动幅度足以满足我们对作品的表述。音乐是在对比中展现的,在矛盾冲突中运行的,倘若处理成一惊一咋,则不免显得棱角过于分明,太虚则显得单薄,太亮则显得生硬。人们对声音的审美是有共识的,一般喜欢适度表现,重要的是表现者与受众者之间的心理承受契合。

比如在演奏《草原英雄小姐妹》时,与暴风雪抗争的一段,双手的刮奏应忙而不乱,扫摇技法进入时应是弱进,而后渐次提升,造成一种声势,且以摇为主、扫为辅,突出旋律时亦切忌一味夸大而不加控制。再如《临安遗恨》中主题第二次再现时,无奈悲苦之情需要做弱化处理,但如果音质过于单薄、轻柔则会显得软弱无力,就会与原曲强调的英雄本色背道而驰。对于这一点,该是演奏者作细心体悟之处。

3、忘象取意、得意忘形

中国人在形象思维上的抽象能力水平非常高,它不仅体现在深厚的中国传统文化的哲学思考上,亦表现在艺术创造上。于是乎,数千年来,“意象”过程成为中国传统艺术思维的主要方式,“境界”则成了中国哲人们解释其思想体系的最高概念。在演奏艺术创造中,对“意向”和“境界”的注重,则可以帮助我们提升艺术表现的水平。

在此,“意”可理解成作者的思想感情,即意念;“象”是具体可感知的物象,即具体的物质依赖,如乐谱、弦位等。“意”与“象”不是简单的结合,而是经艺术家的精神加工之后的产物。而“境界”则可以理解成比喻、体验式的有情有景、虚实结合的一种精神状态,一种纯粹的洞观、感悟和体味,而并非逻辑范畴。

纵览传统或现代箏曲曲目,我们不难发现众多乐

曲的“立象”之本,主要意义或是“情生于景、情景交融”,或是“景生于情,情景相生”,于是,通过自然景物来“立象”,以达到“尽意”地抒发个人之情感,这种手法最为常见,如《高山流水》、《建昌月》、《寒鸦戏水》、《平沙落雁》、《黔中赋》等作品均是如此。而以人文境界“立象”的亦不在少数,像《汉宫秋月》、《临安遗恨》、《长相思》、《幸福渠水》属于此类。有了“立象尽意”,就要求演奏者通过抽象的音响运动形式,发挥审美联想,展示内心的感受,演奏者对作品的诠释过程,其实就是一个“得意忘形”的过程。

音乐作品中究竟能在多大程度上传达出意象,要取决于演奏者对自己头脑中的意象把握程度以及传达这种意象的实际能力。但有一种情况则是显而易见的,演奏者头脑中的意象是丰富复杂的,有时候甚至是模糊的,他要在艺术作品中传达出这种意象,是与演奏者的艺术修养、艺术积累、感知力大小等有关。演奏者在表现音乐时不仅存在着手段上的局限,还存在着艺术语言媒介本身的局限。因此,作为一名演奏者如何做到“立象尽意”,达到“忘象取意,得意忘形”的境界,应是终极所求。有人曾说过,演奏有三大境界:有琴有谱;有琴无谱;无琴无谱。

三、结语

箏作为中国传统音乐中藉以抒情表意的一种载体,有其独特的审美追求与旨趣。现今愈来愈多的人投身于对这一古老的学习和领悟之中,在获得一定的演奏技术之后,应该在关乎中国传统音乐的表现处理上多下些功夫,否则,我们对单纯的箏的演奏技术的训练会有所缺失,更流于片面。

最后要强调的是,在具备了一定的演奏基础之后,势必会使演奏者打消乐曲表现的技术障碍而进入到一个新的阶段,即演奏者对一部作品进行全面理解和诠释的过程,那么,对于作品的理性分析和感性把握则显得更加重要,上述两个侧面的认识应该说是为我们诠释作品提供了一个重要的途径。

音乐由于其特有的声响特征,常让人感到捉摸不定而茫然待之。但任何事物都有其特殊的、自身的运行规律,重要的是要找到这些规律,并以其准确、便捷的方式通过技术的层面、审美的层面予以展示。倘若本文所述的一些对乐曲的整体和局部的解读和把握方式,能对演奏者在进行乐曲表现处理时有一定的参考意义,即达到了笔者写作此文的最终目的。

责任编辑 李宝杰