

# 演奏技术与音乐创作的双重突破

## ——王中山古筝艺术的创新特征

吴莉

(星海音乐学院 民乐系;广东 广州 510006)

[摘要]古筝艺术家王中山不但继承发展了前辈艺术家的精髓,同时通过不断的探索创新,开创了许多新的演奏技术,且创作出一批优秀的现代筝曲。本文从其演奏技术和音乐创作两方面入手,分析总结王中山古筝艺术中鲜明的创新性及其内涵:以音乐为核心,以创新为动力,在赋予作品以眩目的技术表现的同时,又赋予技术以无穷的艺术生命。

[关键词]王中山;古筝艺术;演奏技术;音乐创作

[中图分类号]J63.32 [文献标识码]A [文章编号]1008-7389(2008)03-0072-05

一个源于公元前200多年的古老乐器,经过两千多个春秋的洗礼,仍然散发着夺人的魅力!而这份魅力并不只是人们对远古的神秘向往,更多的是它带给了人们当下的艺术体验。应当说,这与古筝艺术家尤其是当代古筝艺术家们对筝乐艺术的不断探索和创新密不可分。赵玉斋在其20世纪50年代创作的《庆丰年》一曲中,首次运用了“双手抓筝”的形式;赵曼琴20世纪80年代创立的快速指序体系<sup>[1]</sup>……,这些筝家的探索和实践都对古筝艺术的发展起到了强有力的推动作用。而王中山作为新一代的古筝艺术家,无论在古筝艺术的继承发展,还是探索创新方面,都有着颇多独到之处,是当代筝坛勤于探索、勇于创新的突出代表。

作为乐器艺术,演奏技术与艺术创作是缺一不可、相辅相成的。而王中山不但在古筝演奏技术和艺术创作两方面都进行了卓有成效的发展与创新,且将两者有效融合,力求演奏与创作同步。这正是他对筝乐艺术的最大贡献所在。

### 一、王中山对古筝演奏技术的发展创新

对于器乐艺术的创新而言,演奏技术的创新显然是最为直接和直观的。成功的演奏技术创新可以对艺术自身表现力构成直接的突破。传统古筝

演奏技术已具有完善和丰富的综合特征,但其中仍有一些具备发展和突破潜质的“需求点”。而王中山对古筝的技术发展与创新正是从这些“需求点”入手。以其表现目的为依据,本文将其归纳为以下两类:

1. 以提高技术表现手段为主的技术创新与发展运用

所谓“以提高技术表现手段为主的技术创新与发展运用”,是指所出现的新技术主要是加强演奏技术的表现能力,其目的和最终作用是提高或完善古筝在演奏技术方面对多方面艺术需求的适应能力。属于这类的新演奏技术主要包括“快速指序技术”、“双手摇指技术”及“轮指技术”。

(1) 快速指序技术的发展运用

快速指序技术最早是由筝家赵曼琴先生所创定的。这一技术的开创对古筝的技术发展尤其是对现代筝曲的创作,提供了更多的表现空间,其影响力颇为深远。新技术的生命力在于其应用性的可行程度和广泛性。由于王中山在其演奏中大量运用快速指序技术,直接促进了筝界对这一新技术的普遍认可。更为重要的是,王中山在其原有基础上,进行了进一步的发展和突破,将其运用到左手的演奏中。这种向左手的“移植”,是对左手综合表现力的直接突破创新,亦直接引导了快速指序技术

的迅速发展应用。需要进一步指出的是,由于左手“快速指序技术”的独立化运用,王中山将右手戴义甲的做法同时“引入”到左手上来,并采用同右手一样的“指甲内带”做法,使得左手在具备传统演奏技术的同时,又增加了新的技术表现手段,且在展现新技术时与右手“并驾齐驱”。从一定意义上说,快速指序在左手中的应用,亦直接带动了左手其它技术的更新步伐,具有“牵一发、动全局”的意义。

### (2) 双手摇指技术的创新运用

王中山将最初主要用于右手的快速指序发展移植到左手这一创新之举引导了左手更多的技术创新。更多其他原本在传统演奏技术中右手所独有的技术被运用到左手演奏当中来。双手摇指技术即是在这一理念中出现的。在王中山创作的《云岭音画》中即可以看到运用双手摇指技术的段落。双手摇指技术显然使得古筝在表现长线条音乐时有了更多音域表现空间,对于丰富音乐的乐思发展力和艺术表现力均有所帮助。

### (3) 轮指技术的创新运用

古筝轮指技术是王中山的又一个技术创新。这一技术源于琵琶及古典吉他。它的艺术表现力类似古筝中的摇指,适宜演奏长线条的旋律音调。但轮指与摇指在音色上有着很大的区别。轮指具有声音松弛、表现力更为灵活等特点。王中山在1986年首次演奏了运用这一技术的由其改编的《彝族舞曲》。而在《云岭音画》中亦有大量的运用。另外,王中山将轮指细划为正轮、反轮、循环轮多种轮奏方式,以适应不同的音乐表现需求。同时,如同双手摇指一样,轮指亦应用于左手。而当双手同时采用轮指时,则有利于拓展音乐的纵向空间表现力。相对前两种技术创新手法,轮指技术的运用对于古筝有着更加鲜明的创新性,它的引入为古筝带来了崭新的音色表现力。

## 2. 以增加色彩层次为主的技术创新与发展运用

这里所提及的色彩层次包括两类:一类是特指由一个手同时完成两种不同的演奏技术,通过两者的结合而构成的多声部层次状态。另一类是对单一技术的发展性运用,从而达到形成和声化色彩带的目的,当然这一技术仍然是以单手完成为前提。对于第一种情况而言,其技术特征在于单个手的独立分离能力;而对于第二种,能否构成和声化色彩带是其根本技术原则。属于这类的新演奏技术包括“弹轮技术”和“走位三指摇技术”。

### (1) 弹轮技术的创新运用

弹轮就是指弹奏同轮奏在一只手上的同时结合。从继承的角度看,这一技术应是受弹摇技术的启发。弹摇技术的基本技术原理是大指摇指,其它手指弹奏。因此摇指演奏的线条处于上层声部,弹奏的音调则处于下方声部。而当音乐需要在下方声部演奏长线条的旋律、上方弹奏对比音调时,弹摇技术就较难胜任了。而“弹轮技术”的应用则有效地解决了这一问题——由大指弹奏,其它手指轮指奏。在王中山改编创作的《彝族舞曲》中就巧妙的运用了这一技术,从而达到了乐曲所要表现的“低声部持续线条衬托下,上方吟颂一段优美而精致的旋律”这一具有鲜明层次感的乐思。

### (2) 走位三指摇技术的发展运用

走位三指摇的基本技术形态是大指、食指和中指分别在3个不同的琴弦上同时采用摇指演奏法。王中山最早在其改编创作的《彝族舞曲》中运用了这一新的技巧。走位三指摇创新思路的基础在于用不同手指在不同琴弦上同时摇奏。实际上在《草原小妹妹》(吴应炬原曲,刘起超、张燕改编)一曲中就曾运用了二指摇技术。我们可以认为走位三指摇同之前出现的二指摇有着一定的继承发展关系,但两者又有着很大的不同。首先,在《草原小妹妹》中所运用的二指摇是运用于单个音程的陈述上(摇指是固定的),类似于短暂的持续和音。而走位三指摇强调“走位”的概念,也就是它具有与传统摇指相同的陈述流动化、线条化旋律音调的功能。这一结构具有更丰满的结构状态,从而使一条单声部的旋律转化为一条流动的和声化色彩带。

## 二、王中山古筝音乐创作的创新特征

王中山不但在古筝演奏技术方面,也在音乐创作方面进行了不断的探索和创新,且将两者有效融合,力求演奏技术创新与创作思维创新的同步。本着这一思维,王中山创作及改编了一批优秀的古筝作品,如《溟山》《云岭音画》《暗香》《彝族舞曲》等,甚至还有诸如《霍拉舞曲》这样的西洋乐曲改编曲。在这些作品中,我们不但看到了王中山诸多创新的演奏技术手段,同时也看到了他以作曲家的角度对乐曲的写作创新。本文究其重点将其归纳为以下三个方面:

### 1. 创新型演奏技术在古筝作品中的合理运用 演奏技术的细致处理对乐曲表现力具有直接

的影响力,显然,王中山深谙其中的重要性,在进行乐曲创作时,在这方面给予了极大的重视。当然,这其中最具王中山个性特征的还是他在作品中对创新型演奏技术的合理运用。

所谓“合理运用”,是指在作品中采用某种演奏技术,尤指新型演奏技术,其目的不是为了展示技术自身,而完全是从音乐的表达出发。要做到这一点,仅仅了解演奏技术的弹奏特点显然是远远不够的,更需要扎实的创作功底与之配合。只有这样,才能真正赋予技术以艺术生命。而从乐曲创作的层面来讲,如果在某个特定的乐思部位,适时地运用与乐思相符的某一技术表现形式,两者相得益彰,无疑会使音乐审美意图的表达更趋完美。例如在《溟山》中大篇幅的运用快速指序技术(先是左手,后转向右手)弹奏的音乐片段<sup>[2]</sup>,就绝不是纯粹的技术展示。恰恰相反,听众此时甚至很可能已经“忘记”了快速指序的存在,所能感受的是音乐自身的紧密流动所带来的强烈艺术冲击。其原因在于,这一段是乐曲第一主题在经过乐思展开、对比之后的第一次完整再现,根据乐曲整体发展构思,作曲家在此将其处理为一个动力再现。动力感是此处音乐的追求所在,而以快速指序技术演奏的音调恰恰具有强烈的动力感,符合动力再现的艺术效果。

再如《云岭音画》乐曲第三段“恋歌”中最后的部分<sup>[2]</sup>。此段运用了轮指、弹轮、以及双手摇指多种新型演奏技术。之前19小节中声部的音型表现的是水波微微起伏荡漾的音乐形象,因此采用轮指较摇指更为贴切。而由弹轮完成的下方持续化轮奏音型加上方弹奏的具有连绵起伏感的旋律线,正是完美地勾勒出平静微澜的湖水、阵阵涟漪在湖面荡漾的生动形象。从第20小节开始,景致的描写转为抒情的吟唱,左右手对位处理的旋律音调仿佛恋人间亲密的对话,这里通过从轮指转换为双手摇指,而从音色方面很好地辅助了音乐形象发展转变的需求。通过以上的分析可以清楚地看到,这里所采用的新型演奏技术,完全出自音乐形象的表现需求。且利用演奏技术转换而辅助音乐达到了乐思的发展转变,不但合理,更有巧夺天工之意。

## 2. 古筝定弦的创新运用

筝最初为五弦,逐渐扩充发展,今天最为常用的筝为21弦(另亦有转调筝、49弦蝶式筝等)<sup>[3]</sup>。其定弦是按五声音阶循环定制,并根据五声音阶调式特征,派生出商、角、徵、羽4种调式音列特征的定弦。通常古筝演奏者直接将这此定弦称为D调、G调和C调等。按传统演奏方法,乐曲中出现定弦以外的音是通过左手按弦得来的。这一做法的确从一定程度上解决了弹奏定弦以外变化音的问题,但同时也带来两个实质问题:一个是左手按弦的音准准确度(尤其体现在快速乐曲中按弦完成离开后的下滑余音问题)及占用左手弹奏时间(尤以快速乐曲明显);另一个问题是由第一点派生的,即当无法完成按弦(如因速度、织体等因素影响)时,乐曲由于定弦所限而在调式和声方面的单一性。应该说这些问题对于古筝艺术创作的创新发展是有一定限制性的。因此,如果说按弦可以解决定弦限制的“燃眉之急”的话,那么直接对古筝的定弦“动手术”则可以收到“治本”的功效。建国后,尤其是在近些年的当代筝曲创作中,很多作曲家都在这方面做出了卓有成效的探索。而王中山自然亦进行了探索,并体现出他自己的个性。本文归纳为两种:风格化自由定弦;双调式定弦。

### (1) 风格化自由定弦

所谓“风格化自由定弦”是指以某种特定的风格特征作为构成定弦的基础,定弦在总体设计上以作曲家的写作意图为基准,作自由处理。这种定弦的关键点在于定弦是作曲家根据乐曲所要表达的风格的需要而人工设计出来的特殊音列形态,并根据一定的循环重复规律来构成。在王中山的作品中,这类定弦通常具有两个主要的特点:一个是仍基本保持传统定弦的八度重复规律,这对于演奏者对新式定弦的快速掌握有益;另一个是通常在乐曲具有某种特定的风格时才采用这种定弦方式。从这一点上,可以看出王中山在对待定弦创新方面不是盲目的为了创新而创新,而是依需而行。

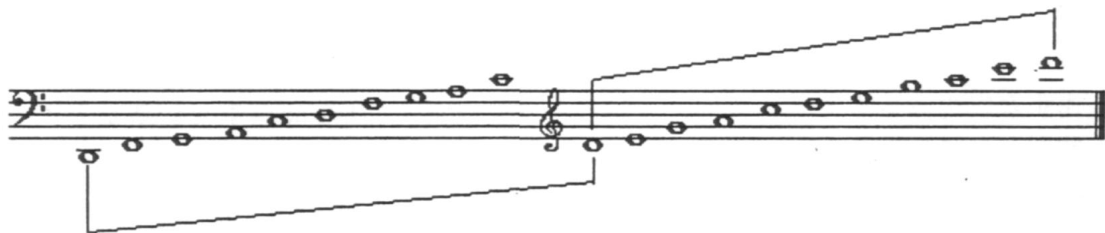
《云岭音画》和《溟山》两首乐曲是采用这种定弦的典型例子<sup>[2]</sup>。先以《云岭音画》为例。这是一首富有浓郁苗族飞歌风格的乐曲。乐曲的定弦为:



这套定弦显然不是以传统常规调式为构成基础的。其中 $b7$ 与 $\#7$ 的同时采用是定弦中体现风格的核心所在。其中的要点就在于调式三音的变化,而这正是苗族飞歌最典型的风格特征。另外需要指出的是,本套定弦仍是以传统的五音音列为基本



虽然这首乐曲在定弦的具体音高安排上与《云岭音画》截然不同,但两者在定弦的构成思维方面可谓“异曲同工”——即以乐曲所要表现的地方音乐风格特征作为定弦的主导构成基础。我们可以清晰地辨别出湖南湘西地区的地方音乐特色——偏高的调式七级音与四级音,在定弦中表现为(固定调)升高的七级音“ $\#6$ ”和四级音“ $\#3$ ”(以 $7$ 为调式主音)。由于定弦自身所体现的强烈湘西地方风格特色,使得乐曲在总体创作风格上高度统一。



此定弦包含了两个调式音列。定弦的下半部即为 $C$ 徵调式,上半部则是 $C$ 宫调式,以两个八度为单位循环重复一次。从调式的角度看,这一定弦显然借鉴了中国调式所特有的移宫手法<sup>[4]</sup>,从而在定弦自身上形成了调式色彩转换。作曲家之所以采用这样的定弦,是因为《汉江韵》这首乐曲本身在旋律发展方面即是以 $C$ 徵调式为主,间或游离于 $C$ 宫调式的这种不同调式的融合形式,可见乐曲的定弦与乐曲的调式风格特征是相辅相成的。

### 3. 中国风格与西洋调式调性概念的融合借鉴

将中、西方两种不同的音乐思维有效地融合于艺术创作中是王中山的又一个创作个性特征。其中最具代表性的是在调式调性方面,融合与借鉴了某些西洋调式调性概念。当然,这些融合仍然是在保持鲜明的中国音乐风格内涵的基础上完成的。作曲家融合中西方音乐思维的目的是对中国传统古筝艺术风格的有效丰富,而绝不是破坏。

中国音乐与西洋音乐在调式调性概念方面存在着很大差别,各自都有独立的逻辑体系,但两者

单位,按八度重复规律构成(在乐曲当中做了自由处理,调整了一个定弦音),这不但符合古筝的乐器构成特征,同时亦有利于演奏者的掌握。

另一首采用风格化自由定弦的乐曲是《溟山》。这是一首湘西风格的作品。乐曲的定弦为:

#### (1) 双调式定弦

双调式定弦是指在定弦上体现了两个调式音列形态。这类定弦的重要特征是保持了传统定弦的八度重复规律,且仍是以中国五声音阶为主要基础。这种做法的好处在于求新的同时,仍能很好的保持中国风格特征,且在实际演奏中易于掌握。比较典型的例子是王中山改编创作的乐曲《汉江韵》(乔金文原曲)<sup>[2]</sup>。《汉江韵》是一首古筝三重奏的作品,其定弦如下:

在某些方面还是存在着相交融的契合点。因此,在不破坏中国风格本体前提下,将西洋的某些调式调性概念融合、借鉴过来,不但是有可能的,而且如运用得当,应该会是对中国风格的良好补充。在王中山的作品中就有多处体现了这种融合与借鉴的创作理念,并取得独特的艺术效果。根据具体的技术运用特点,本文将将其归纳为两种情况:

#### (1) 中国风格与西洋同名大小调交替概念的融合

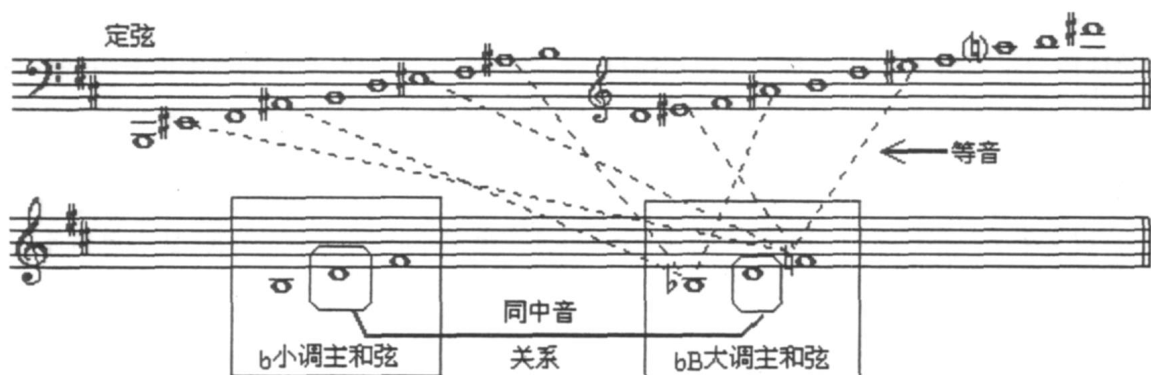
西洋的同名大小调交替概念是指同主音大调式与小调式的交替运用、相互渗透<sup>[5]</sup>。将这种概念融合到基于中国风格特征的创作中,需要作曲家良好把握其间的契合点。王中山做得很成功。首先,他只在确实适合进行融合处理的乐曲中采用这一做法;其次,他只提取在西洋同名大小调交替中能与乐曲风格相契合的部分作为同中国风格相融合的材料。例如《云岭音画》的第一段“晨曲”<sup>[2]</sup>。其中旋律音调以及和声织体配置中,同主音大调主和弦与小调主和弦的交替,同主音小调三级和弦与大

调主和弦的对置处理,都是典型的西洋同名大小调交替手法。这是一首描写西南少数民族风俗画卷,充满了浓郁的苗族飞歌风格特色的作品。作曲家利用苗族飞歌在调式三音上的变换特征巧妙地与西洋同名大小调交替手法相契合,很好地丰富了乐曲的和声表现手段。

### (2) 借鉴西洋同中音概念进行的调性转换

同中音是指不同调式的中音(即调式三级音)相同<sup>[6]</sup>。所以同中音关系的两种调式,实际上在调性关系上是相距很远的。利用同中音的概念进行

图 1.



可见,作曲家以定弦特点为基础,借鉴西洋同中音概念,利用 b 小调和<sup>b</sup>B 大调的同中音关系,将同中音作为两调间的共同音直接转换调性,从而将此处调性转换处理得既充满调性色彩对比上的突然感,而又非常自然,取得了意想不到的效果。

## 结 语

对于任何艺术种类来说,自身不断的发展与创新是赋予其长期生命力的关键。这一思维是任何时期、任何风格音乐家所追求的理念。当代箏乐要表现当代的生活,体现当代的审美趋向,自然需要符合时代的新的音乐语汇(无论在演奏技术方面,还是创作技法方面)。而这这就要求发展和创新。

应当说,王中山古箏艺术特征的独特之处,并不仅仅在于其在演奏技术方面所做的诸多发展运用与探索创新,也不仅仅在于其在艺术创作上的投入和执着,更重要的是在于他对古箏的敏锐的艺术感知。他不但将古箏演奏技术与艺术创作两者的探索与创新有机的融合为了一个艺术整体,且这种种创新与探索,不是流于表面的、为了创新而创新的举动,而是有一个共同的目的:从音乐自身的表

现需要出发,所有的探索与创新是为了更好地、更全面地表现音乐的内涵。可以用这样一段话来概括王中山古箏艺术的思维内涵:以音乐为核心,以创新为动力,在赋予作品以炫目的技术表现的同时,又赋予技术以无穷的艺术生命。

远关系调性的直接转换在西洋音乐中也属于近现代的创作技法。王中山在写作《溟山》时,将这一技法借鉴运用到乐曲的创作中,并取得了颇为新颖的艺术效果。

这是乐曲进入快板前的一段节奏较为自由的段落(标有“空旷的”<sup>[2]</sup>,这段音乐实际上已经转入了<sup>b</sup>B 大调(乐曲为 b 小调),乐曲采用了等音记谱的方式,是为了演奏者的读谱方便。我们以图例的方式来看:

了解这一艺术创新的思维内涵,不仅使我们更好地理解王中山的古箏艺术特征,更为关键的是,对于古箏艺术今后的发展,尤其是在艺术创新问题上的深层内涵的把握方面,有着极为重要的影响。

参考文献:

- [1] 赵曼琴. 古箏快速指序技法概论(上、下册)[M]. 北京: 国际文化出版公司, 2001.
- [2] 王中山. 古箏曲集[C]. 济南: 山东文化音像出版社, 1998.
- [3] 袁静芳. 民族器乐[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1987.
- [4] 张肖虎. 五声性调式及和声手法[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1987.
- [5] 吴式错. 理论与应用——和声学教程(上、下册)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1984.
- [6] 刘永平. 近现代音乐中对位性双调叠置研究[J]. 中国音乐学, 1988, (1): 124 - 132.

[责任编辑: 彭莉佳]