

论王建民箏曲旋律的创造性

■张 珊

王建民是近 20 年国内具有很强的影响力和代表性的民族器乐作曲家,这主要源于他自 1988 年以来陆续推出的一批二胡曲及古筝曲。^①这些作品,不仅艺术品位高,在国家级的音乐创作比赛中频频获奖,成为专业音乐艺术院校的教学曲目,受到同行专家的高度评价,而且听众面广,除在音乐会舞台和各种器乐演奏比赛中有极高的选用率外,还随着社会音乐考级的推展,奏响在华夏大地。这批出自于王建民笔下的作品,以其新颖的音乐语言、多样的表现手段、丰富的文化内涵及浓郁的风格韵味,突显出鲜明的时代特色,成为我国 20 世纪末至 21 世纪初民族器乐创作中二胡及古筝新作的代表性曲目。

王建民的民族器乐创作取得成功的因素是多方面的,既有时代和文化环境的因素,也是他的个人禀赋和勤奋努力的结果;既有关乎美学层面的创作理念的准确定位,也有属于形态层面的技术表现手段的恰当运用。本文拟对王建民箏曲旋律创造特点的剖析,探究他创作过程中潜心突破的关键所在。

一、旋律创造是王建民箏曲创作的核心

我国的箏曲创作,大致从 20 世纪上半叶娄树华整理、改编的《渔舟唱晚》起步,经历了新中国成立初期的第一个快速发展期和“改革开放”的洗礼后,进入到不同题材、体裁、形式和不同技法、不同风格流派并存的多元发展时期。近 30 年来,各类古筝新作数量激增,箏曲语言和表现手段异彩纷呈。既有何占豪《临安遗恨》、《茉莉芬芳》一类以流畅的五声性旋律贯穿、在相邻五度关系调域内转换的“优美型”箏曲,也有谭盾《南乡子》(古筝与箫)、周龙《定》(单簧管、箏、低音提琴)一类以单个音为基本元素,在无限定调域内自由展开,突出色调变幻的“意境型”箏曲。不同风格、技法的箏曲,体现出作曲家们不同的创作理念、个性和美学追求。

作为“文化大革命”后成长起来的新一代作曲家,王建民在客观审视和深入总结自刘天华以来我国民族器乐创作历史经验的基础上,结合当代听众和器乐演奏家的审美选择倾向,明确地提出“为民族器乐,特别是独奏乐器创作,我认为最重要的手段仍然是好的主题及旋律。”^②他反复强调:“我始终认为,旋律是音乐作品的第一要素,是创作音乐作品最关键的手法之一。”^③为什么王建民如此强调旋律在民族器乐独奏曲创作中的重要地位呢?我想,这是由他的创作理念决定的:“我的创作理念很简单,即雅俗共赏、中西并存。”^④“雅俗”涵盖听众、演奏者和音乐家三个群体,王建民力求自己的作品“让观众有可听之处,也让演奏者在技术上有可练之处,同时又能在学术上具有相应的价值”^⑤。具体而言,确定和衡量一首民

族器乐独奏曲“好”与“坏”的价值标准,“必须以大多数演奏者和观众的普遍欢迎和接受程度为前提”^⑥。

在这一明晰而坚定的创作理念支配下,王建民将旋律创造置于箏曲创作诸环节的核心,精心设计,细细打磨。对于旋律创造需要突破的关键,王建民认为:“创作的核心精华所在,我想应该是在‘可听性’的基础上加上‘创新性’,也就是说,可听但不落俗套。”^⑦“可听但不落入俗套”,听似简单,但却需要作曲家付出艰辛的努力,经过呕心沥血的创造过程。对此,作曲家发自肺腑之言,着实令人感佩:“如何写好旋律是我感到最头痛的事,我常常面对谱纸苦思冥想半天乃至数日而一无所获。有时为一个主题而使自己处于茶饭不思和夜不能寐的地步。这种煎熬、困惑一直伴随我至今。”^⑧

王建民正是在这种常人难以承受的“煎熬”中,进行他的旋律创造的。

二、王建民箏曲旋律风格的形成因素

旋律是富于灵性的“音乐语言”,它既是作曲家才华和修养的集中体现,更是作曲家在自己文化阅历储备的“材料库”中,依据表现题材刻意取舍和精心加工、调制、再创造的结果。

王建民长期生活、工作在秀美的江南,这块曾哺育出刘天华、华彦钧等民族器乐大师的文化沃土,为他的旋律创造奠定了丰厚的基础。而在他进入艺术院校正规学习音乐之后,更得以在精深的专业领域吸取中华传统文化的滋养。中外古今浩如烟海的音乐文献又为他的创作活动提供了比较、鉴别、吸收的材料,成为他旋律创造的有益参照。正是这些艺术经历和养分的点点滴滴,汇集成王建民箏曲旋律创造的源流。

通观王建民公开发表的箏曲,其旋律风格形成的基础——音调和语汇,包涵了如下三方面主要的音乐因素:

1. 汉族民歌和古代琴曲中的五声性音调

这类音调构成的旋律,具有优美、抒情、淳朴的质地,长于表现吟咏、礼赞、思念的情绪。如例 1 慢板《长相思》主题和例 2《莲花谣》主题:

例 1 慢板



例2 慢板



这两条旋律虽然同为五声音调(例2第5小节由B宫调域转至E宫调域),但表情意义和音乐风格有差异。例1古朴、沉静,带有我国传统音乐中文人音乐和宫廷音乐的雅致特点;例2轻盈、舒展,具有民间村野的歌谣风格。

2. 以京剧为代表的戏曲音调

戏曲音乐是我国传统音乐的重要组成部分,京剧作为影响面最广的戏曲剧种,表演程式高度成熟,其皮黄腔的音调和文武场的音色,令听众耳熟能详,以此为筝曲的旋律素材,容易激起听众的共鸣。如例3《戏韵》主题:

例3 快板



例3 慢起



这两条旋律分别是筝曲《戏韵》两个并置段落的音乐主题,在音调、节奏、速度、音区等方面虽有明显对比,却共同呈现出统一的京剧音乐风格。

3. 少数民族音乐及地域性音乐中的特性音调

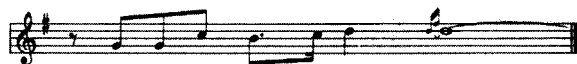
我国众多少数民族皆能歌善舞,受世代生活的地理环境、语言、习俗、劳动生产方式等因素的影响,创造出风格各异的音乐文化,成为华夏音乐中的闪光珍宝,也为作曲家们提供了取之不尽的创作资源。在这些异彩纷呈的宝藏中,王建民对我国西南以苗族飞歌为代表的特性音调,以及西北地区新疆维吾尔族歌舞情有独钟,并将这些特性音调提炼为筝曲的音乐旋律。如例4《幻想曲》主题音乐:

例4 慢板 如歌地



苗族飞歌以宫音上方游移的大、小三度及拖腔中的降“La”音为特色,在《幻想曲》的音乐主题中,小三度多显示为增二度,飞歌音调的特性十分突出。如例5《西域随想》引子音调:

例5



《西域随想》的引子音调,是贯穿全曲的旋律核心,源于中亚—阿拉伯的特性音阶,在一个短小的五音列中含有两个小二度(mi-fa, si-do),在中国听众的音乐经验中,是典型的“西域”音乐风格的代表。

此外,出自湖南“湘中方言区”的地域性音调,随着湖南民歌及花鼓戏的传播,为听众所熟悉。这种地域性音调因含有游移的“Sol”音(常为升高的“Sol”音)而带来鲜明的色彩。

有趣的是,作曲家对我国西南、新疆少数民族及湖南地域性特色音调的钟爱,同时也反映在这一时期王建民的二胡曲创作中。他最有代表性的三部二胡狂想曲(先后创作于1988、2001、2003年),即分别是以西南少数民族民间音调、湖南花鼓戏以及新疆歌舞的特性音调为基本素材创作并取得极大成功的。从这个意义上说,王建民筝曲和二胡曲旋律风格的形成因素,有惊人的相似性,它们是作曲家民族器乐创作优秀成果的并蒂莲。

三、王建民筝曲旋律创造性的突出特点

在现实的音乐生活中,人们厌倦了“老一套”的东西,陈旧的音乐语言和表现手法激不起听众的审美热情,但过于“新奇”的东西,听众又不知所云而无法适应,作曲家写出的作品只好束之高阁。针对这一当代音乐创作所面临的共同难题,王建民对民族器乐曲的旋律创造,提出了“可听但不落俗套”的主张,并以“新而不怪”作为对这一主张的具体阐释。

“新而不怪”是王建民族器乐创作的基本品格,也是他筝曲旋律创造的突出特点。这一特点,是通过下列两条途径实现的:

1. 旋律的动听性与特色性的统一

旋律的动听性往往与旋律的歌唱性(或可唱性)相关联,主要体现在曲调线条的自然、流畅,音调的优美、动情,音区、音域适宜人声歌唱等方面。旋律的动听性还与听众的审美期待有关。王建民筝曲的许多旋律,尽管也多以五声性音调为基础,在风格上接近民歌和民族传统器乐音调,但他从不直接引用现代曲调,而是将这些创作的“养分”充分消化、吸收后进行新的创造,赋予其新面貌。因此他的筝曲旋律总会给人留下“似与不似”的印象,在唤起听众审美共鸣的同时,以新的音调信息满足听众的审美期待。如《长相思》音乐主题(见例1)中前短后长的同音反复音调,可在我国传统音乐中寻觅到共有的成分,其端庄、典雅的气质,给人以美的享受。《莲花谣》的音乐主题(见例2),起伏跌宕,悠扬洒脱,后半部分旋律与上世纪50年代一首广为传唱的抒情歌曲——《高高太子山》^①极为相似,这一音乐主题尾句“清角为宫”的调域转换,又与我国著名舞蹈《荷花舞》^②音乐的转调手法同出一辙。这一令人“似曾相识”的动情旋律,很好地塑造了美丽的莲花“出污泥而不染”的高洁形象。

但是,如果总把旋律创作的材料局限在五声音调范围内,写来写去,任随再高明的作曲家变换各种花样“倒腾”,其旋律的基本状貌都很难改变人们熟悉的音调“面孔”。王建民从我国戏曲音乐、西南少数民族民间音乐和西域歌舞音乐中敏锐地捕捉到各具特性的旋律音调,将这些个性鲜明的特性音调,作为不同筝曲的“组织细胞”和“结构种籽”,通过他的创作才能和专业技巧,将其提炼、升华,使这些贯穿全曲的特性音调,在筝曲旋律中得以充分而集中的展现。这种展现,建筑在旋律优美动听的基础之上,不是孤立的、突兀的或分离附加的,而是富特色性于动听性之中,从而实现“新而不怪”的创作目标。

2. 旋律的呈示性与展开性的统一

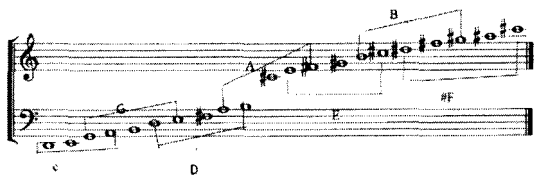
旋律的呈示性不仅与旋律鲜明的歌唱性相关联,还与其在乐曲中的结构部位及自身结构的规范性和清晰性密切地结合在一起。

王建民公开发表的所有筝曲,几无例外地都采用我国传统器乐曲“散起”的结构模式,在主题旋律进入前,有先行的引导和铺垫,然后接以“入调”的呈示型音乐主题。乐曲中互为并置关系的对比性段落,也都以呈示型的音乐主题为新段落进入的结构标志。不同的音乐材料在充分展开之后,往往又为主题再现、回归作了准备,使主要音乐主题的再现处于听觉的期待之中。这些符合人们听觉接受心理的表现手法,从结构部位的功能上确立了音乐旋律的呈示性。

此外,王建民筝曲旋律的呈示性,还体现在主题旋律自身的结构形态上。从本文的引例(例1—例4)中我们可以看到,这些音乐主题都有清晰的、符合组合逻辑的句式结构,大多呈起—展—合的格式,切合旋律展开的基本规律;其外部形态多为与歌唱性旋律相适应的方整性,陈述性段落的结构凝练而规范(多为完整的乐段或二部曲式)。

如果说旋律的呈示性格是旋律的动听性(歌唱性)和可接受性的基本保障的话,那么,旋律的展开性则不仅为乐曲的音乐展开造成动力,而且也为旋律自身带来了新意。在王建民的筝曲中,旋律展开性手法多种多样。其中占主导地位的是利用人工合成音列进行旋律的调域扩展,变单一调域的“纯五声性”为多调式的“泛五声性”。这种人工合成音列,直接体现在古筝的定弦方式上。

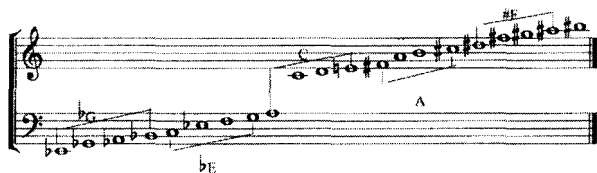
王建民公开发表的筝曲,无一例外地均改变了21弦按D宫调域五声音阶定弦的传统方式,每首筝曲依音乐表现的需要和核心的音乐材料展开的可能性,重新设计弦序,为旋律的多调领域展开预设出运行的“轨道”。下面仅以两首筝曲为例。



《莲花谣》的定弦,采用相邻五度调域的五声音列自低向高连环展开的方式排列。由于其音乐主题主要活动于中高音区,为此,B宫调式是全曲的调中心。又由于主题旋律中带有“清角为宫”的调域转换,因此,中心调下方五度的E宫调域及再下方五度的A宫调域,便成为全曲音乐展开所涉及的另外两个重要的领域。音乐展开的这种调关系,正好与乐曲的定弦方式相吻合。而更下方D、G、C调域的音列材料,又为旋律衬托性音响的配置,提供了新颖结合的可能。

《戏韵》的定弦方式更为独特,采用宫音相距小三度的五声性四音列的交接。

例7



这一定弦音列的调域跨度极宽,从六个降号调(b^6)到六个升号调(\sharp^6),囊括了12个半音。处于音列高音区的 \sharp^6 调,是全曲的主调(也是京剧唱腔的常用调)。巧妙的是,处于音列最下方的A调和 b^6 调,分别是全曲两个主要音乐段落的基本调性(见例3),两调宫音相距减五度,调性反差极大,造成旋律色彩的强烈对比。

由改变古筝传统定弦方式形成的人工合成音列,在其内部谨慎地保存了五声性音调“细胞”的同时,极大扩展了旋律活动的调性——调式领域,为旋律的横向展开和纵向音响的结合注入了新的因素。这种展开是在作曲家精心设计的创作路径里运行的,而不是背弃调性传统、漫无边际展开的天马行空。

由于上述种种努力,铸就了王建民筝曲“新而不怪”旋律的创造性品格。

- ①这一时期王建民创作的二胡曲为:三首《二胡狂想曲》、《姑苏吟》、《天山风情》、《幻想叙事曲》等;古筝曲为《长相思》、《莲花谣》、《戏韵》、《湘舞》、《幻想曲》、《西域随想》等。
- ②⑤⑥⑦韩新安《追寻理想的彼岸——王建民访谈录》,《人民音乐》2003年第2期第16—19页。
- ③⑧王建民《王建民二胡曲集·前言》,人民音乐出版社2006年版。
- ④王建民《源于民间 根系传统——“第二胡狂想曲”创作札记》,《人民音乐》2003年第9期第2—5页。
- ⑨《高高太子山》(佚名词,克义曲),冰河、王玄迈主编《百年来中国名歌》,武汉出版社1998年版第362页。
- ⑩创作于1953年的《荷花舞》由戴爱莲编导,程若、胡沙作词,刘炽、乔谷作曲。

张珊 中央民族大学音乐学院副教授 (责任编辑 于庆新)