

《韵》——创作技法的运用与思考

崔文玉

(贵州大学音乐系 贵州贵阳 550003)

摘要:《韵》——为竹笛、笙、二胡、古筝而作,是崔文玉于1986年创作的一部民乐四重奏。作品试图将古老的民族乐器、传统的文化特质、单纯的民歌动机与现代作曲技法作一种“化合”,以体现当代人对远古人类社会、自然环境及其在这种环境中形成的文化心态、气质神韵等的主体感受和内心体验。这部四重奏曾于1988年在国内外300多件征集作品中,被选为中国作曲家代表团出席香港国际现代音乐节及亚洲作曲家大会演出的10件入选作品之一,并在1988年全国第六届音乐作品评奖中获创作奖。

关键词:《韵》;民族器乐;四重奏;创作技法

中图分类号: J604 **文献标识码:** **文章编号:** 1671-444X(2003)01-0016-09

常常觉得,中国古典文化艺术善于创造某种“空灵”、“虚幻”的意境去揭示一种神秘的哲理,强调“以虚涵实”的观念,讲究气韵生动和弦外之音,追求深远的意蕴等等,这些已形成和代表了中国艺术的某些特点。

在音乐创作领域内,站在现代审美观念的层面观照我国艺术的这些特点,从而追求一种更现代,同时又更古老——更深层次的民族风格,体现民族神韵,已成为当今中国乐坛音乐创作的特点之一。

《韵》的创作“契机”也正是基于此。在这部作品里,我试图将古老的民族乐器、传统的文化特质、单纯的民歌动机与现代作曲技法作一种“化合”(而非混合),以体现当代人对远古人类社会、

自然环境及其在这种环境中形成的文化心态、气质神韵等的主体感受和内心体验。

这部作品是为中国民族乐器:竹笛、笙、二胡、古筝而作的四重奏。下面从四个方面谈一下《韵》创作技法的运用情况。

一、自由十二音的运用与浓缩的旋律写法

(一)自由十二音的运用。

1. 无调性序列与调性序列的结合。

应该说,十二音技法的最大特点就是掘弃传统音乐的调式、调性及和声体制,在这部作品里,我有意将自由无调性和调性的因素揉合到十二音的写作中去。

The image shows a musical score for a quartet. It consists of four staves, each labeled with an instrument: 竹笛 (Bamboo Flute), 笙 (Sheng), 二胡 (Erhu), and 古筝 (Guqin). The score is written in Western staff notation. The first staff (竹笛) has a sequence of notes labeled '序列1' (Sequence 1) and '序列2' (Sequence 2). The second staff (笙) has notes labeled 1 through 12. The third staff (二胡) has notes labeled 1 through 12. The fourth staff (古筝) has notes labeled 1 through 12. There are dynamic markings like 'p' (piano) throughout the score.

收稿日期:2002-02-17

作者简介:崔文玉(1952-),男,山东掖县人,贵州大学音乐系国家一级作曲,硕士生导师,主要从事作曲与作曲技术理论研究和教学。

开始是古筝在乐曲呈示部分弹奏的第一个序列原形(简称序列1),按照十二音写作的惯例,原形之后应紧接由原形所派生出的逆行、倒影及倒影逆行序列,其原则是不能有调性因素存在。而

《韵》由于作品整体构思的需要,在序列1原形出现之后,紧接着是重新组织的第二个序列(称序列2)。所不同的是,序列1是无调性,而序列2则含有两个较短暂的调性(*F、C)。如下图:

由于这两个性质不同的序列被“聚合”在一起,因而也就形成了一种“风格基调”被贯穿于全曲。

2. 序列自由变形的使用。
乐曲的序列2具有如下形态:

不难看出,音列的两个音组含有一定的对比关系。第一个音组是典型的五声音阶,第二个音组是以七声音阶构成,双方的调性关系为增四度(*F、C)。此

外,两个音组中都含有较多的大二度音程,故又由此构成了一个带有民歌风格的大二度音程动机主题骨架,形成了一个富有表现力的曲调。

在主题的进一步发展,作重新组列,形成变体,但基本保持了这个骨架的“内涵”。

作品中部的主题核心,基本是建立在序列2b音组前4个音的第二次逆行之上。

序列2b音组前4个音的第二次逆行:



上述变体既保持了大二度音程民歌动机的鲜明性,同时,音程变体动机和调性安排上的增四度因素与

序列2原形中的风格是统一的。

例4



例4二声部的对位材料,都来自序列2b音组的第二次逆行变体,上声部是 $\sharp C$ 角调式,下声部游移在g羽调式,调性上构成了增四度关系。

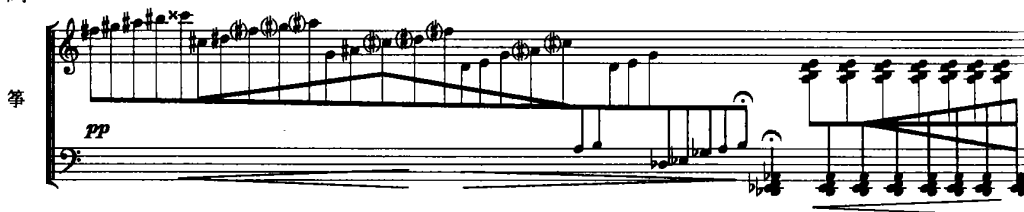
作品的主题动机,故对它作了贯穿性的处理,并作了各种自由变形和交换排列。

3. 序列中大二度音程动机的贯穿处理。

它可作为全音阶并与其他不同音程构成的音阶“聚合”在一起。

由于对序列中大二度音程的强调而使之形成了

例5



也可作为各调自然音阶的形态出现。

例6



在结构上,它可构成主题,也可构成过渡性段落,无论是横向线条,或是纵向和声方面,大二度音程动机都可以以各种形态和变体出现。这样,既强调有丰富的变化,同时又保证了音乐结构在纵、横方面的统一。

作品里采用了浓缩的旋律写法。即乐思枝节的剔除和集中力求达到简洁,着力渲染和讲究每一个音的“韵”味,力争让每个音响单位都运载着较多的信息,这和“声少韵多”的观念是吻合的。

(二) 浓缩的旋律写法。

具体写法上,结合了占据较大空间的乐音分离,类似西方的“点描法”。但没有完全采用“点描法”中乐器之间不同音色的交替,而是利用一件乐器的不同音域并采用不同的演奏法,在浓缩的旋律里进行“音色点描”。

中国古典音乐,讲究“声少韵多”,其音乐特色主要是一种声音层面和听觉上的线型运动。

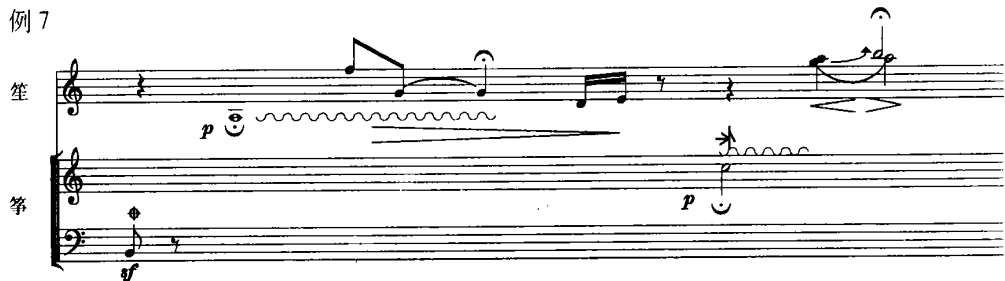
为了强调这一特点并综合现代旋律观念,在

例7是序列2的b音组部分,由笙主奏,笙共有八个音符,但却占据了它大部分的音域,而各段音域之间不同的演奏法又形成了一定的音色分离。如低音区的摇颤,中音区的平吹,高音区的双音滑奏,给人感觉这段浓缩的旋律似乎是由三个

不太相关联的“色彩点”组成。

这类旋律写作带有“意识流”特点,时空顺序自由颠倒,材料关系不直接,多使用“有音乐的休止”等。故欣赏这样的音乐时,要求想像力有更多的“创造性填补”和音响意象还原的敏感能力。

例7



二、复调思维的表现形态

在重奏作品中,复调思维显然占据着举足轻重的位置。如何将传统复调技法风格变异,灵活而又多变地应用于创作中;如何对欧洲复调技法和我国传统音乐从现代的高度进行继承与创新,这也是《韵》在写作中想探索与寻求的一个方面。

在这部作品里,复调思维的表现形态主要有

下列几种:

(一)多调性的模仿。

多调性模仿作为一种复调技法,在《韵》中得到局部使用,它的目的是强调各声部调性上的分离性,扩张调性的复杂化。此外,由于各声部使用的都是同一变体材料,故又具有结构上的内聚力和逻辑性。

例8

在古筝开始声部十六分音符旋律的下行中,隐伏着上述提到的大二度音程民歌动机(见虚

线),大二度音程动机的走向较夸张和自由,目的是想模糊开始声部的调性。之后,竹笛在c调性

上奏出了用大二度动机构成的、明确的民歌形态，笙紧接着在 A 调性上进行自由模仿，古筝则继续按照开始声部的样式用密集、微型式的自由模仿游移在^bD 调性上。

三个声部的调性分别是^bD、A、C 调之间的关系还是比较远，但并没有形成较尖锐的不协和音响，一方面是注意和照顾到各声部五声音调的特点，但重要的是强调了三条音响曲线此起彼伏的

运动和节奏重音的互补。此外，旋律横向上的单纯与简朴，也是纵向结合的不协和音响被这种横向流动旋律所冲淡的重要因素。

(二) 固定低音旋律上的对比结合与模仿。

固定低音，是欧洲传统的对比复调手法之一，将固定低音复调手法的原则扩展和引伸到《韵》的创作中，并让其表现形式更为多样和丰富，这是这部作品中复调思维表现形态的主要方面。

例 9 *Largo* (约 $J=44$)

笙
二胡
筝

例 10

笙
二胡
筝

注：方框内的固定低音旋律按箭头所示重复演奏

例 9 是出现在作品的中间部分，安详、沉思的固定低音旋律由古筝奏出，节奏上强调一定的随意性，调性游移在^bD 上。其后，笙奏出了单纯的民歌曲调，与固定低音旋律形成了对比复调结合。由于结构的原因，这里并不太强调对比的鲜明性。

例 10 紧接例 9，固定低音旋律继续重复。之后，二胡在 E 调性上奏出了一段戏剧性很强的音调，在这里，不管是性格还是调性方面，都与固定低音旋律构成了较大的对比。

例 11

笛
笙
二胡
筝

此箭头代表例9和例10固定低音旋律的继续

如果说例 9 和例 10 固定低音旋律上的对位是属于“插入式表演”，那例 11 的对位旋律就可看作是“主要演员亮相”。这里，笙在其上用大二度的民歌动机变体同固定低音旋律继续进行对比结合，有趣的是，因为使用了音跨度较大的写法，故使得这一对位旋律似乎是在两个调性上出现（G、^bA）（见虚线）。之后，竹笛又在 c 调性上自由模仿笙的民歌动机，这样，三个声部层次体现了不同的调性思维，声部关系上既有对比结合，又有灵活模仿。就整体的思维原则来说，它的纵向和声基本上服从于横向的旋律进行，这与我国传统音乐中强调的“线型思维”是有相同之处的。

固定低音旋律在这部分连续重复了有 9 次之多，它就犹如舞台上的一个背景层次，在其前面可

例 12

古筝、笙与竹笛开始的节奏型，渲染和构成了一种较热烈的氛围，二胡在低音区奏出近似小锣的音色，古筝随即在低音区用刮奏模拟大锣音色同其进行节奏上的对比，笙也接着用“大镲的音色”模仿古筝的节奏。就其整体来说已形成一个用不同音色来代表不同打击乐器的各种节奏型织体，并在声部层次上构成了较多样的结合。

将传统对位中的节奏因素分离出来予以强调，用旋律乐器模拟打击乐器的音色和节奏，这样一来，旋律性最重要的标志——音高的起伏，相对来说已变得不那么重要，而节奏却上升为主要因素。

上述作法，与我国传统打击乐合奏中的“节奏对位”有相似之处，这里要强调的不光只是一种较现代的“音响外壳”，同时，它也说明了乐曲的复调思维不仅仅体现在旋律声部的结合上，而且也可以从不同音色、节奏的变化与对比中去求得和体现出来。

以上所述的 3 种复调思维表现形态，在《韵》

自由呈现多种多样的画面，并与它们构成一个有机的整体。

另外，由于全曲着重强调让音乐处于一种自然和非规律性的流动，结构中采用了较多的散板写法，并取消了小节线，目的是想强调演奏员的自我心理感知和对声部结合关系相对自由地进行控制，让声部进行的横向贯性力去“偶然”地决定纵向和声的性质，这在上述谱例中已有所体现。

（三）不同音色与节奏型形成的对比结合。

在《韵》的写作中，广义地运用对比复调原则，这是作品中复调思维的又一表现形态。除了旋律线条之间的对位以外，利用各种不同的音色因素和具有独立意义的节奏型等，在其中按照对位的法则把它们组织成复调化的织体声部。

中得到主要运用。其它诸如：十二音序列中微型模仿和按照数比关系写作的卡农模仿等，由于篇幅所限，就不一一述及。

三、曲式结构的处理

奥地利作曲家勋伯格，在他的《作曲基本原理》第一章“曲式的概念”中，对曲式的涵义有过精辟的阐释：“一种能被接受的曲式之所以能够成立，首先是因为它具有逻辑性和连贯性”。

布林德尔在《序列音乐写作》第十章里也提出过发人深省的见解：“曲式常常是乐思在形成与发展中创造出来的，而不是为迫使乐思去适应它而虚构出来的公式”。

认真体味以上文字，对理解和研究曲式，尤其是现代音乐的曲式会有所启发。

调性，是欧洲传统音乐最重要的结构力，这可通过古典奏鸣曲式的调性布局与各部分的关系，看出这种结构力对于乐曲外部结构形态的作用。

20世纪以来欧洲大部分采用所谓现代技法写成的作品,就失去或部分丧失了这种结构力,原因是掘弃或部分掘弃了调性。因此,它们必须寻找其它的结构力来作为“代替品”,不然,“有逻辑和连贯性的曲式”就无法建立起来。

为此,现代许多抛弃传统原则而进行“新音乐”创作的作曲家们,曲式结构始终是一个不易解决好的难题。

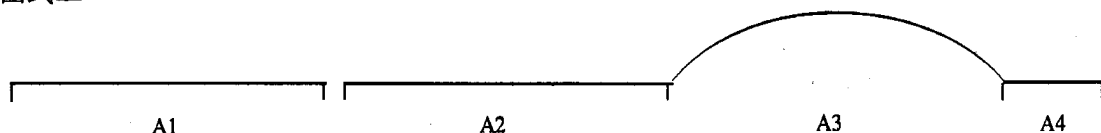
近十多年来,中国众多作曲家大部分的现代音乐创作在技法包括曲式的运用上,一方面是来自对西方音乐理论实践的学习和借鉴,另一方面是对本国传统音乐和其它传统门类艺术的再认

图式一



如上图所示,前两部分的结构犹入“引桥”,而“拱桥”则出现在靠后的部分,这里就引出一个问题,这种结构明显和传统里对称、平衡的拱型结构不太一样。问题是出在前后“引桥”的长度不一上面,故要引用这种势态的“拱桥”,“结构力”的问题就更突出,如处理不好,曲式上出现的不平衡就会比较明显。

图式二



这里的A₁、A₂、A₃、A₄,并不是代表着西方传统音乐中“变奏曲式”的主题一个个的变奏段,而只是象征着主题变奏因素在结构中的贯穿。而这种主题变体,又可具体在结构功能上构成若干个短小“乐章”,每个“乐章”又可让其具有独特的性格,而构成这些“乐章”的基本材料因素,就是基于主题的“不断变奏”。

变奏因素,就好似结构中的“链条”,能把各部分紧紧地联系在一起,作品的内部结构力也由此而产生。当然,统一当中求变化,变化之中求统一的原则,仍然是判断此技法在曲式结构中处理得是否恰当的标准。

(三) 结构中“散文式”的处理

强调我国传统音乐中的“随意性”,追求一种实中有虚、虚而寓实的境界,这是《韵》在曲式结构

识,再发掘和再研究。《韵》中的曲式结构以及其它技法上的处理,就是依据了上述两条原则,下面仅谈下全曲结构上处理的几个特点:

(一) 拱型结构原则的运用。

如前所述,由于全曲着意强调让音乐处于一种自然的流动,故作品前两大部分的基调是简朴、自然和安详,速度上较缓慢和随意。在第三部分安排了一个民俗性较浓的敲打场面,速度为快速,最后,音乐又简短地恢复和回顾了开始的情绪基调,直至结束。这样,就整体而言,作品的结构由于第三部分的出现,而使《韵》的曲式具有极其明显的拱形状态。

(二) 变奏因素在结构中的贯穿。

为了解决曲式中的“结构力”,《韵》在广义上采用了勋伯格十二音体系中“强化了的主题一致性”的做法,和承袭中国古典音乐中关于“万变不离其宗”以及“变化,统一”的变奏原则。当然,在具体写法上也采取了较灵活和自由的运用。

处理上的又一参照数。

“气疏韵长”,是中国传统音乐中的一大特色。“韵长”,说明了“虚音”的韵在音乐中所占的重要位置,而韵则是构成音乐空间的一个重要因素。音乐空间意味和空间意识,又反映了中国古典文化艺术中“以虚涵实”的观念,而这观念在传统音乐上具体的反映和做法,就是在一定程度上强调它的“随意性”和“无拘无束”。

《韵》在曲式结构的处理上,也大量地揉合了这种观念上的“散文式”处理。全曲采用了大段的散板写法,取消小节线,放弃明确的节奏匀称原则,强调声部上的节奏特征与独立性等。故“有音乐的休止”在作品中有时显得特别重要。

从接受美学的观点来看,“不确定性”、“随意性”和“空白”(休止),正是联结创作者、再现者和

接受者意识的中介,这些成分越多,创造性想象的自由就越大。

当然,所谓“随意性”与“无拘无束”,在本质上是由人的思维所控制的,所谓的“散”,也是有一定限度的,它必须是溶在整个作品结构里的“恰到好处”之中(包括掌握好作品各段落所示的大致时间),而这个“恰到好处”结构限度上的掌握尺度,当然是由音乐的再现者——二度创作(演奏家)去最后完成。

现代音乐作品中曲式结构的掌握与处理,确属一件不易之事,同样,《韵》在结构上也还存在着一些问题。但正如武汉音乐学院郑英烈教授在他编的《序列音乐基础》一书中讲到的那样:“新的作曲技法需要相应新的曲式,新的曲式只有来自新的音

乐语言,而新的音乐语言却是多元化的,任何规范化的结构图式也无法适应多元化的音乐语言。于似乎就产生了这样一个结论,即现代音乐创作中几乎每首作品都有各自“创意”的曲式结构”。如何综合现代技法上的各类手段“恰到好处”地处理好每首作品的“创意”的曲式结构,我想,这也正是现代音乐作曲家们不懈探索和追求的一个重要方面。

四、非常规演奏技法的运用

《韵》是为中国民族乐器而写的四重奏,在乐器的演奏技法上,不仅要充分发挥这些乐器所具有的传统性能和技术,而且还要努力去开掘各种新音色和一些非常规的演奏技法,以便共同来达到和完成作品的表现构思与要求。






例 13



上例是二胡独奏的一个片断,在这里,二胡的滑音奏法受到强调。尤其是在 处,二胡拉弓向极高音滑奏后,即按谱上线条所示用“虚音”作上

下随意滑动,而笙在其背景之上奏出了短促和随意的“五音序列”,共同表现了一个虚无飘渺的意境。

例 14

此例是作品第三大部分的一个敲打场面,古筝左右手交叉敲击琴面(标记) ,二胡用弓杆敲击琴筒() ,之后用指甲弹击琴筒蛇皮() ,竹笛用一金属小环轻敲其尾部() ,与古筝而后使用的用左右手掌同时拍弦等() ,构成了一个较热烈的民俗场面。由于各种非常规音色的“集合”,故使得这一段落的出现具有较强的新鲜感。

有必要说明的是,传统音乐中“音色”这一表现要素和某些演奏技法的处理,更多是让其依附在旋律、节奏、和声的声影后面而充当一种辅助性的手段,而在现代音乐创作中,这些“躲在后面”的音乐表现要素正逐渐地被推向“前台”。例如二胡滑音奏法,在传统音乐中主要是依据上述处理原则而对其作谨慎和局部使用的,但在例 13 中,它却占据了一个非常主要和靠前的位置。

此外,许多用非常规技法演奏出来的“音”是属于“噪音”范畴,这些“噪音”如运用和组织得当,同样可以具有乐音所不可替代的和强烈的表

现力。在今天,也许这种含混复杂的音响,更能打动同样是含混复杂的深层意识。

以上几个方面,是《韵》中创作技法运用的主要情况。

20 世纪被称为音色与节奏的时代,随着大小调功能体系的解体,调式调性的复杂化,人们对旋律、和声、复调、配器等技巧的概念发生了很大的变化,对它们的理解也更加广泛,这些变化有许多正符合中国民族器乐的特点。

而《韵》的创作也正是试图运用这些现代技法,在丰富民族器乐的表现手段,扩大其表现范畴,打破原有艺术规范的束缚,发挥创作主体意识以及深层发掘中国文化特质等方面作一些探索。我以为:具体的某种作法和某部作品的成败并不重要,关键在于音乐艺术思维的拓宽和发展,而思维的拓宽和发展反过来又将大大推动艺术创作实践,如此努力,才能产生出具有较高艺术价值的、优秀的现代音乐作品。

The Quartet “ Yun ” —the thinking and using of the creation techniques

Cui Wenyu

(Arts College, Guizhou Univ. Guiyang, Guizhou, 550003, China)

ABSTRACT: “ Yun ”, a quartet for the instruments of Chinese flute, sheng, erh - hu and zither, was created by Cui Wenyu in 1986. The purpose of the music is to combine the Chinese instruments, the Chinese traditional cultural characteristics, the pure motivation of Chinese folk songs and the contemporary composing techniques. Therefore we can feel and experience the ancient human society and the natural environment, and their cultural psychology and temperamental charm. The quartet was one of the top 10 works chosen from over 300 ones collected from home and abroad and was performed at the International Modern Music Festival in Hong Kong in 1988. Cui was one of the representatives of the Chinese delegation of composers to attend the festival. “ Yun ” was awarded a prize of creative work in the sixth China’s musical works evaluation in 1988.

KEY WORDS: “ Yun ”; Chinese instruments; quartet; creative techniques