

# 古筝曲《幻想曲》解读

阎爱华

**内容提要:** 本文以作曲家王健民的古筝新作《幻想曲》为研究对象,通过对其创作技法、演奏技法、创作理念的分析 and 探讨,以求对音乐的理解提供有益的启示。

**关键词:** 人工调式; 演奏技法; 创作理念

中图分类号: J605

文献标识码: A

文章编号: 1000-4270(2004)04-0094-04

音乐发展的趋势已经越来越多元化,现代筝曲的出现给人们带来了新的审美感受,并以其独特的新颖性与熟悉性的结合,体现了民乐创作的新格局。作曲家王健民在1989年创作的古筝独奏曲《幻想曲》在“现代筝曲”中脱颖而出,为古筝演奏技法的发展与表现,在内容与形式统一的原则下拓宽了艺术空间。《幻想曲》问世以来,一直是历届筝曲演奏比赛中的规定曲目,于1995年荣获全国“东方杯”青年古筝演奏比赛优秀作品奖,被目为新创筝曲中的精品之一。本文试图从创作和演奏技法的发展方面窥其创作理念之一斑。

## 一、人工调式的巧妙构思

传统古筝的定弦使音乐创作受到很大的限制,转调困难,就制约了调式调性的丰富色彩与动力运用的可能性。《幻想曲》的人工调式显然是在王健民《第一二胡狂想曲》的人工调式(即梅西安第三调式)的基础上变化发展出来的,关于《第一二胡狂想曲》的调式请参看茅原《王健民第一二胡狂想曲的艺术特色》一文,<sup>1</sup>这与主题的云贵地区风格同时使用大小三度音的思路基本相同,下面就是按《幻想曲》的人工调式的古筝定弦:



在这一人工调式的设计中,包含了许多按原古筝定弦根本不可能出现的调式调性。首先是D宫与D羽,其中还包含F宫调、升F宫、降B宫等,其中,缺少商音与徵音的D羽调、A角调与F角调都带有都节调式色彩。(见下页谱例):

这就大大拓宽了新的调式调性运动的可能性。可以在相距大三度——正像《第一二胡狂想曲》的人工调式所表示的,能够在宫、“颤”(基音上方大三度音)、曾(基音下方大三度音)之间互相

收稿日期:2003-12-20

作者简介:阎爱华(1953-),女,南京艺术学院音乐学院副教授(南京 210013)。

D宫 角 徵 宫  
羽 F宫 角 清角 羽  
F宫 角 羽 宫  
角 清角 羽 (\*C宫)角  
角 清角 羽 F宫 角  
\*F宫 角  
bB宫 角 徵

转换。甚至可以在相距半音的调性之间转换。

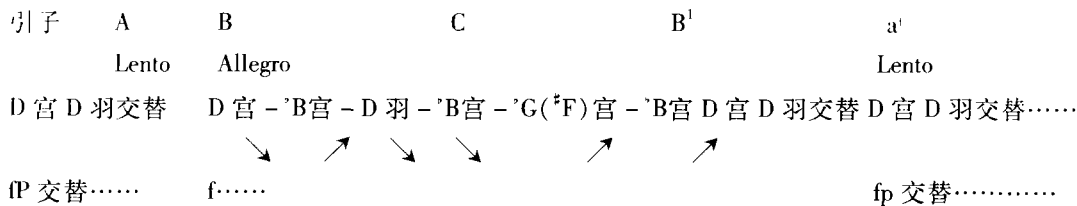
《幻想曲》可以说是由一个单一主题发展而成的乐曲,使用的材料极为节约。全曲为复三部曲式,引子即是包含大小三度音的D(d)调的两种调式色彩的亮相。标 *Lento cantabile* 处即是全曲A主题。它就在D宫与D羽之间不断发生调性调式的转换:

*Lento cantabile*

快板部分即全曲中部,也是由三部分组成的。首先出现的是简短主题的呈示:



它是从 A 主题的旋律骨架派生出来的主题 B, 调性调式仍是 D 宫与 D 羽交替, 却由歌唱性变为舞蹈性了。它在以后发生了多次变奏, 并且又出现了一个“中部的小中部” C, C 的节奏拉宽而具有歌唱性特征, 与 A 主题隔段呼应, 构成“贯穿发展”。快板变化再现后, 是 A 部分的变化再现和尾声。全曲调性布局达到了色彩绚丽, 海阔天空, 自由翱翔, 美妙悦耳而又富于动力感的境界, 如下图: ↗与↘表示调性起伏, f 与 p 表示刚柔的性质变化。



似这样起伏跌宕的调性调式变化是传统的古筝定弦所完全不能想象的。虽然这对传统演奏者来说, 技术上有一定困难, 但丰富的调式调性变化, 使筝演奏技法得到了进一步的发展。既有对传统的偏离又有对传统的回归, 为音乐语言的新意创造了条件。既有云贵高原地区民歌多姿多彩的优美, 又增添了许多新的神韵与活力, 大大有利于乐曲层次分明的发展与高潮迭起的布局。

### 二、演奏技法与乐思精神的统一

《幻想曲》中许多新的演奏技法完全是与内容浑然一体的自然表现, 毫无“外在”于作品以炫技之感。就以“拍板”演奏技法而言, 它不仅增强了舞蹈性的节奏感, 而且明显地更为“人化”, 引起人们对于击节与歌舞结合的形象动作的联想。手掌击琴码左右侧琴弦时, 发出“嘣嘣”的具有山谷回声的音响效果。用握拳的手指中关节叩击琴板时, 发出“咚咚”声。手掌拍击琴板, 手指前端拍打琴面, 发出清脆音响, 结合着多样式节奏型, 象征着舞蹈动作的多样化。由于古筝的各个部位都可以成为拍击的对象, 既可以用义甲敲击面板, 也可以用手掌拍打面板或琴弦, 模拟各种音响, 这就充分调动了欣赏者的想象力, 好像“看得见”舞蹈者的灵活多变的拍掌姿态, 给人以生动的画面感, 增加了情绪的张力。以丰富激昂的音响效果将人们对美好生活向往的强烈愿望伴随着舞蹈的狂欢场面一起涌向高潮。

### 三、关于创作理念的思考

现代筝曲给人的启迪是多方面的, 我觉得其中最重要的是创作理念问题, 毫无疑问, 艺术必须求新, 艺术不同于科学之处就在于, 它不能只是沿用传统的东西, 否则它就难于提供新意, 即难于提供信息量, 因为信息量是新的程度的标志。前人的创造永远不能代替我们自己的创造。要创造, 就应该包含有新的创造的成分, 求新是必然的, 求新就要求突破传统。但是在求新方面明显有着不同的态度和作法, 而在这里, 理念的不同正是关键所在。有一种观点, 认为传统的方法已经走到了尽

头,要求新就必须另起炉灶。但是这样一来,也就离开了人们的审美习惯,事实上有许多新的技法,确实只适合于写一些不美的音乐。尽管它有自己的适用范围,美的音乐常常是需要不美的音乐予以衬托的,但是,如果一味写不美的音乐,广大听众即使是“经过训练”也是不能接受的,这就是历史给予的回答。

在听赏《幻想曲》时,感觉到音乐很美,既亲切,又陌生,旋律性很强,是云贵地区的民歌风,却又很新鲜,说不出到底是从哪一首民歌作为“母本”发展而成的。我以为,作曲家根本就不走改编民歌的路,这恰是他的创作理念导致他成功的奥秘所在,他走的是汲取民族民间音乐精髓的路,他学会了真正的民族民间音乐的语言,然后才用这种语言来“讲话”。其实,这也就是匈牙利作曲家巴托克的主张与实践:“作曲家可以不用农民的曲调,也可以不模仿它,但他们的作品能够造成与农民音乐同样的气氛,使人感觉到他们已经学会了农民的音乐语言,他们熟练地掌握运用这语言,就像诗人掌握运用祖国的语言一样,换一句话说:农民的音乐表现方法已经变成了作曲家的祖国音乐语言,作曲家灵活应用这语言,和诗人灵活应用祖国的语言一样。”<sup>②</sup>王健民的创作风格正是印证了巴托克这句话,他写的音乐体现了他的思想,我认为这是正确的创作理念。

一个人从生到这个世界上来,就受着文化传统的熏陶,人类的审美习惯就是在文化传统的熏陶中形成的,这是一个不依人的意志为转移的规律性现象。艺术的生命也像人的生命一样随时在更新,永远还是同一生命,却表现为生命的不同阶段。这就是音乐时代性上所发生的各种区别,因此,音乐创作的确需要处理好民族性与时代性的统一问题。就像我们今天的普通语言也具有时代性一样。我们的音乐语言也需要与时代同步前进,但是,这绝不是抛弃传统的语言另起炉灶,而必须在传统的基础上创新。就像生命的成长离不开原有的生命体一样。现代筝曲中有许多成功的创新之处,总结这些新作品的创作经验是必要而又艰巨的任务,技法创新固然重要,但是,我以为,创作理念是最为本质的。

注释:

① 《艺苑》,1989年第3期。

② 湖北艺术学院作曲系:《巴托克论文书信选》(增订版)人民音乐出版社,1985年7月版,第50~51页。

=====

## 告 读 者

《音乐艺术》从2005年第1期起篇幅由原104页增至128页,售价为10元,欢迎到邮局订阅;同时2005年第1期《音乐艺术》为建刊100期特刊,敬请广大读者给予关注。

《音乐艺术》编辑部  
2004年12月