试析古筝曲《戏韵》的创作特点

李利飒

（蚌埠学院音乐系　安徽　蚌埠　233000）

【摘　要】本文以王建民的古筝曲《戏韵》为研究对象，分别从创作背景、调式特征、旋律、和弦等角度，对作品围绕定弦特点、调式的多样化、表现手法、创作理念等方面进行分析。

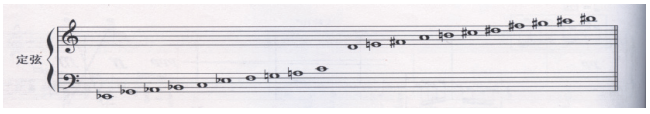
【关键词】人工调式；定弦；创作理念

近年来，古筝音乐的创作出现一些新气象，一些新的作品善于运用新的创作理念和技法,具有浓郁的地方风格和鲜明的时代感。其中，王建民创作的《戏韵》是这方面的典型。本文拟就这个乐曲进行深入地剖析。

王建民，作曲家，长期致力于民族器乐曲的创作。代表性古筝作品有：古筝独奏曲《幻想曲》、《戏韵》、《莲花谣》、《西域随想》、古筝协奏曲《枫桥夜泊》等。其中，《戏韵》便是现代筝曲作品中的翘楚之作，表现了作曲家独特的创作理念和表现方法，成功地实现古筝自身的“五声排列、以韵补声”的特点、中国传统的音调特征以及西方现代作曲技法完美结合，体现了作曲家古筝音乐创作的先进性、时代性和创新性。其特点具体剖析如下：

一、　人工调式定弦，丰富的调式运用

《戏韵》的定弦是采用梅西安的人工调式，运用多调的连环叠置的排列方法，非八度周期定弦人工模式化音组定弦，即按一定的音程比例关系以固定规律进行成组的连锁上行创作而成。人工调式结构如下：

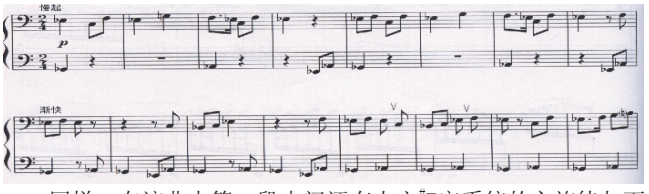


乐曲的音程关系排列依次为：小三度、大二度、大二度、大二度音程关系的连续进行，然后在此原型基础上，以同样规律成组上行。这里每组里含有一个三全音即增四度音程，带有雅乐色彩。京剧中常使用的调式就是雅乐调式，所以这个人工调式也是为乐曲描写京剧韵味而精心设计的。在这一人工调式设计中，以五个音为一组形成音程组间的循环连锁进行，它包含了$^{\flat}$E羽—C羽—A羽—$^{\sharp}$F羽—$^{\sharp}$D羽这些缺少徵音的雅乐调式音阶；音组之间还可以交叉形成新的调式音阶$^{\flat}$A宫－F宫－D宫－B宫－$^{\sharp}$G宫的五声调式音阶。这种模式化音组方法定弦给乐曲《戏韵》在调式调性的发展空间上提供了很大的余地。这也是传统古筝五声音阶定弦所不能达到的。

《戏韵》除引子外共有七段，主调为$^{\sharp}$F宫，为多段体多调性的乐曲。引子是导板的性质，$^{\sharp}$F宫调式后转入短暂的羽调式。这段引子主要是模仿打击乐，第一段A宫调式，素材运用了京剧里西皮流水板揉入二六加工而成。第二段$^{\sharp}$F宫调式加临时的转调（A宫、C宫、$^{\sharp}$d羽、C宫），同时也运用了上方$^{\sharp}$F宫系统的主旋律与下方$^{\sharp}$F羽副旋律的双调对位叠置。第三段F宫调式转入C宫调式，用泛音演奏，素材运用了京剧中道白音乐——“游场”，用于体现念的韵味。第四段采用$^{\flat}$E宫和$^{\flat}$G宫双调叠置，素材运用了行弦，体现戏曲中做的场面。第五段转入C宫调式是第四段变奏再现。第六段转入A宫调式，是旋律＋打击乐形成京剧中的武打场面。后转入$^{\sharp}$F徵、C宫调式过渡句,进入第七段$^{\sharp}$F宫调式，它是行弦的变奏再现。整首乐曲是多段体变奏曲式。调式变化如下：

引子	A	B	C	D	E	F	G
$^{\sharp}$F $^{\sharp}$d 羽	A宫	$^{\sharp}$F 宫和$^{\sharp}$F 羽双调对置 -A 宫-C 宫-$^{\sharp}$d 羽-C 宫	F 宫 -C 宫	$^{\flat}$E 宫和 $^{\flat}$G 宫双调叠置	C宫	A 宫-$^{\sharp}$F 徵-C 宫	$^{\sharp}$F 宫
f-p-sf-p-f-sf	Mf-mp<	f-mf<	p-mp	p-mp-mf	f-p-<	f-ff	f-ff

这样变化多样的调式调性，传统古筝定弦是无法做到的，乐曲在横向自由发展，在纵向上调式也有拓展。如第四段的双调叠置，它是一个简短的京剧曲调小动机发展而成。它采用上方$^{\flat}$E宫和下方$^{\flat}$G宫的调性复合，同时下方截取上方动机的核心音调进行模仿，与之穿插呼应，这样就在不同调性相结合的基础上交相辉映，形成一定的戏味情趣。

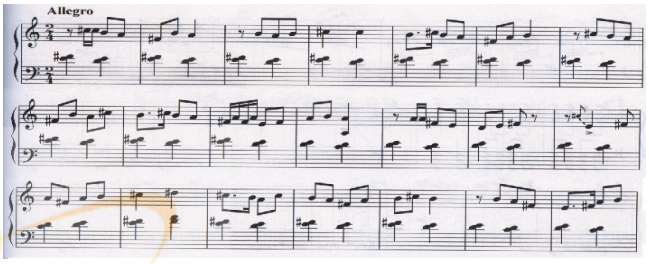


同样，在该曲中第二段中间还有上方$^{\sharp}$F宫系统的主旋律与下方$^{\sharp}$F羽的副旋律的双调对位叠置。 这些双调性的复调手法增加了乐曲的表现力，同时在纵向调性的叠置上，也大多采用远关系调性结合，产生了一定的现代音响。这种复调手法的双调性特征，丰富了乐曲的调性色彩，增强了音乐的发展动力。

二、 创新的表现手法

1.旋律上器乐化特征与色彩性和弦

古筝传统乐曲旋律通常体现的是纯五度的“歌唱性”音乐旋律特征，调式和弦清新、协和。在这里第一段旋律采用动机式节奏来发展旋律的手法，避开了传统的音调展延式的发展规律与手段，形成旋律的器乐化特征。请看以下的谱例。



在旋律动机的句逗组合上，采用不对称的组合方式：2+4+5+2+6..…这种不对称的句逗表现方式，强化了器乐化的旋律表现特征，也形成了“戏韵”独特的艺术效果。左手采用e-$^{\sharp}$f和d-e两个大二度叠置的双音音程形成反复交替，因此产生了来回的大二度碰撞音响，而这种大二度音程应该是来自于京剧全音阶中的大二度因素，因此运用起来，不仅增加了戏味，也形成了一定的趣味。在第二段双调叠置后出现了两个不协和和弦大小七和小九和弦，及尾声二度叠置和弦$^{\sharp}$c-$^{\sharp}$d-$^{\sharp}$f-$^{\sharp}$g，d-e-$^{\sharp}$f,a-b-$^{\sharp}$c产生密集音块的音响效果。这些和弦在乐曲中起着色彩性的特点，如第五段左手用两个纯五纯四度柱式音程c-g和 c-f反复交替来烘托音乐的变得越来越急促， 推出武打场面。最后一段采用双层柱式和弦的表现方式，展现戏曲中铜锣齐鸣热闹的大结局场面。这些和弦不具备明显的功能性，也不需要解决，其目的是为了增加乐曲色彩，并且成为了本乐曲音乐表现上的一个特色。

2.丰富的音色音响的表现

传统古筝音乐中的“音色”主要是旋律、节奏、和声这些乐音音素所产生的音响色彩，在《戏韵》音乐创作中，除了运用旋律音响色彩的基本因素以外，还深入挖掘了非乐音音素，通过使用一些非常规的演奏技法等，以求得音色节奏的变化而形成新的音响色彩。

在引子段落，主要是模仿打击乐，它用了很多手法：有掌击弦——掌压琴快速刮奏——拍击琴头盖；还运用无音高的记谱表现方式，（如谱例1）

这些都是打击乐效果。在乐段中也使用一些诸如打刮，扫刮、短刮，同时还结合多处打弦等古筝所特有的演奏技法，听起来很容易使人联想到我国传统戏曲中打击乐的所营造的锣鼓喧天音响效果，生动形象的表现出“唱”、“念”、“做”、“打”的鲜明的艺术形象。在第四段中左手掌击琴码左侧弦，指尖轻扣琴板，即生动地模仿了梆子的敲击声，又形象地衬托出戏曲表演中“念”的艺术形象。

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

形式的美

——试论罗杰·弗莱形式主义美术批评

蒋 丹
（南京航空航天大学艺术学院 江苏 南京 210000）

【摘 要】本文通过对罗杰·弗莱形式主义美术批评理论的分析，提炼出他的美学理论观点：即作品本身形式上的美以及艺术本身自律性体现出的本质内涵。艺术应摆脱西方传统写实绘画的束缚，排除社会的含义，强调艺术家主观情感的宣泄和纯审美的艺术形式方面的探索与创新。

【关键词】形式主义；现代艺术；有意味的形式；后印象主义

19世纪末，西方艺术开始从叙述性、情节性的内容模式解脱出来，远离具体形象向抽象方向发展。在各种现代艺术运动、哲学、美学思潮的冲击下，一些美术理论家试图从新的角度来解释现代艺术，传统的艺术批评理论面临着新的阐释。英国形式主义美术批评在这种背景下产生，罗杰·弗莱就是这一形式的代表人物。

一、简 介

罗杰·弗莱（Roger Fry）是英国形式主义批评家、画家及理论家，西方现代主义美术批评的开山鼻祖。早年他曾先后就读于克里夫顿学院和剑桥大学英王学院，随后曾去巴黎学绘画，他把画画看作他生命的一部分，在他的艺术生涯中，不断的作画、展览，大部分作品是风景画，他有着丰富的实践经验和体验。他是英国少有的艺术理论和艺术实践兼备的画家和评论家。

罗杰·弗莱早期艺术批评的主要对象是意大利文艺复兴时期的艺术，展露出了其与众不同的才华和审美鉴赏力。他在《塞尚：对其发展的研究》书中，以一种全新的视角去评价塞尚的作品，品评的角度完全取决于作品的创作技巧和造型价值方面，艺术批评理论站在了对作品“纯形式”分析和阐释上。罗杰·弗莱在英国积极投身于现代主义艺术运动，在格拉夫美术馆（Grafton）亲自策划了“后印象主义”展览，他被看成是现代艺术的传播者。他直接推出了后印象派，post-impressionism这个词就是罗杰·弗莱首创的，即---“后印象派”。他以后印象派艺术为基础，构建起形式主义美学理论体系。他的《视觉与设计》这本文集，指明了从形式的表现力上来理解现代艺术的方法和途径，书中《论美感》一篇，其中体现了他的形式主义美学观，克莱夫·贝尔称他这部论著“自康德以来对这门科学所做的最有益的贡献”。

二、理论来源

把握罗杰·弗莱的形式主义理论，首先有必要对西方传统美学中形式问题进行回顾和联系。在西方的美学史上，古希腊时代就产生了形式的概念，毕达哥拉斯学派在对“数理”的研究上，认为数就是整个现实的本质这一哲学概括。他们发现黄金分割率，从世界万物自然存在的属性、状态以及其中之数理关系，证明和谐是最高的审美理想。在这之后，柏拉图认为在世界万物之先、之上、之外，存在着一种精神范型—绝对理式，万物皆由它派生出来。柏拉图还提出“形式美”的概念，即形与色的美，并认为他们的美在本质上是绝对美的。[1]亚里士多德则认为，事物生成和变化的原因就在事物本身，即质料因、形式因、动力因和目的因。所谓“形式”就是事物的本质定义和存在方式。

古罗马时期，普罗提诺认为美并不在物质之中，而在于形式之中，艺术家通过形式赋予无生命之物以生命，而艺术家的形式又出自“理念形式”，他说：“一件美的物质的东西是靠了参加神所流出来的理性而产生出来的。”[2]托马斯·阿奎那认为美实际上属于形式因，形式是构成美的第一个特征。

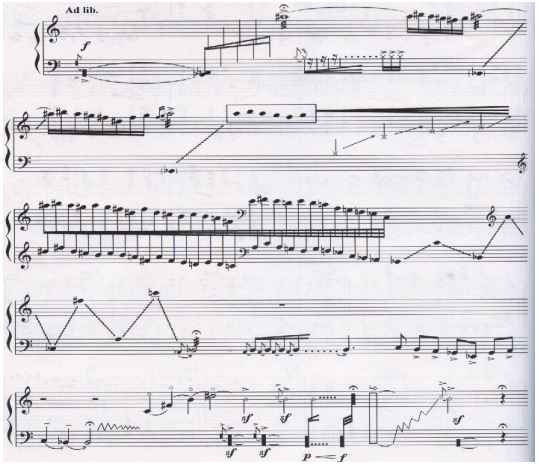
文艺复兴时期，学者们从人的感官对美的形式的心理感觉角度上来审视形象问题，威廉·贺加斯认为美是在“精细的蛇形曲线”，从艺术创作的角度上看待形式问题。发展到十八世纪晚期，康德提出了形式主义美学，他认为：“一个不受刺激和激动的任何影响(不管它们与美的愉悦是否能结合)、因而只以形式的合目的性作为规定根据的鉴赏判断，就是一个纯粹的鉴赏判断。”[3]由形式引发的美是自由的；具体到艺术的门类，他认为：“在绘画、雕刻、乃至在一切造型艺术中，在建筑艺术和园林艺术中，就它们作为美的艺术来说，素描都是根本性的东西，在素描中，并不是那通过感觉而使人快乐的东西，而只是通过其形式才使人喜欢的东西，才构成了鉴赏的一切素质的基础。”[4]在欣赏艺术作品时，不能受作品本身的主题内容影响，应只关注于作品的形式因素。康德的这种美学观点，被认为是现代形式主义美学观念之源，罗杰·弗莱艺术批评理论受其影响。

弗莱认为一切艺术都是建立在“纯形式”基础之上的，面对一幅艺术品，它的主题内容所包含的社会因素、经济条件、历史问题以及文化背景都很容易获知，可以根据所受的生活经验的影响理解，或者现实中积累出来的惯有审美经验来分析，相对都很容易；但是面对艺术品中它的一些画面构成因素如色彩、线条、透视关系、构图等等因素的时候，分析它就不是那么的容易，读不懂它便无法领会到“纯形式”语言的内涵，体悟不到蕴藏的美感，从而无法和作品达到共鸣。他认为艺术家如果要具备独特的审美情感，就必须不受社会经验的干扰，心中必须拥有一种高度，创作时应专注于形式关系的处理上，这样才能创作出具有独特美感形式并有艺术价值的作品出来。他的这种艺术理论更多的倾向于绘画和雕塑的形式问题分析，带有更多的经验性和技术性。

三、理论观点和美学思想

随着研究范围的扩大，弗莱的理论也不断深化。弗莱的美术评论是一种纯审美的评论，完全排除了社会的含义。

首先他反对“模仿说”，认为传统绘画的“叙事性”因素对艺术创作具有局限性，反对艺术再现论的观点。他认为艺术不是



谱例1

参考文献

[1]王建民.从古筝的定弦谈筝曲创新[J] 。中国音乐，1996(4).

[2]焦金海.论筝乐定弦调式音阶[J] 。音乐研究，1998(3) .

[3]阎爱华.简论古筝的模拟音响效果及演奏手法[J] 。人民音乐，1996(4).

注：本文为蚌埠学院人文社科研究项目（编号2008sk03）的部分成果。

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net