

古筝独奏曲《幻想曲》的创作特征

刘 方

(贵州师范大学音乐学院 贵州贵阳 550003)

摘要:《幻想曲》是以西南苗族地区民歌为素材而创作的一首古筝独奏曲,作者在充分挖掘苗族民族歌之来的基础上,展开想象,以现代创作手法构思作品,其中人工调式、拍弦、敲击琴板等手法都是苗族民歌音乐行为在作品中的具体体现。这种现代创作思维在古筝奏中的运用,也极大地拓宽了古筝的表现手法。

关键词:古筝独奏曲;《幻想曲》;创作特征;素材;苗族民歌

中图分类号:J648·32 **文献标识码:**A **文章编号:**1671-444X(2006)02-0045-06

《幻想曲》是南京艺术学院教授、作曲家王建民以西南苗族地区民歌为素材,选取一些富有特点的节奏,经加工提炼创作而成的一首古筝独奏曲,曾获文化部95东方杯全国古筝大赛优秀作品奖。乐曲时而静谧、时而激扬,充满了生命的活力,其中人工调式、拍弦、敲击琴板等新颖的表现手法,可算是古筝现代作品的开山之作。该作品在近年来的各类比赛和音乐会中经常被演奏,以新奇独特又极富苗族风情的音响,全新的听觉感受,给人们留下了深刻的印象,深受广大听众的喜爱。

作者在充分挖掘苗族民歌元素的基础上,展开想象,以现代创作材料构思作品,运用人工调式、拍弦、敲击琴板等手法,使苗族民歌音乐行为在该曲中得以较为本原性地体现,同时也极大地拓宽了传统古筝的表现手法,本文仅从苗族民歌音乐元素在该曲中的本原性运用以及传统古筝表现手法的拓宽两个方面来阐述该曲的创作特征:

一、苗族民歌音乐元素在《幻想曲》 中本原性地运用

创作作品对于素材的运用大致有以下几种用法:(1)以原素材的音调为主题;(2)以原素材的某些元素发展为主题而创作;(3)以对原素材的整体印象为乐思而创作,其中第一、二种方法可以

说是一种坚持本原的方法,古筝独奏曲《幻想曲》正在这样一种思维模式下而创作的。

1. 音阶与调式

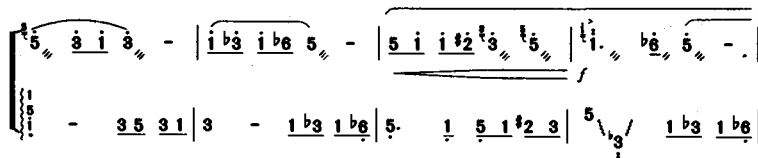
苗族音阶产生于五度相生律制,是中国五声音阶体系的一个支系。由于历史上频繁的迁徙,许多族群长期分散居住在半封闭或全封闭的小块山区村落中,音乐文化的发展也逐渐演化为具有区域特征的多种调式类型,每一种调式类型流传的村落运用一种传统的调式音阶,在音乐史学和文化人类学中都具有很高的价值。这些调式音阶根据音阶组成者的多少,可分为窄、中、宽三个调式类别。① $5\ 6\ \dot{1}\ 2\ \flat 3\ \sharp 3$ 是苗族音阶宽调式中生出偏音与变音的六声调式音阶, $2\ 3\ 5\ \flat 6\ \sharp 6\ \flat 7\ \sharp 7$ 是苗族宽调式中的七声调式音阶,经过曲作者的整合,以上两种音阶以一个全新的面貌出现,构成《幻想曲》既有苗族音乐风格又有新音乐特点的特色音阶: $1\ \sharp 2\ \flat 3\ \sharp 3\ 5\ \flat 6$ 。

2. 声部织体

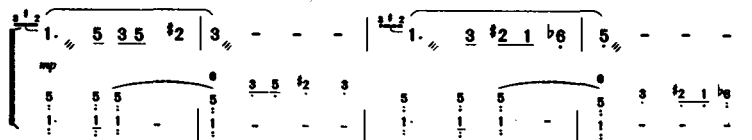
《幻想曲》中能看到苗族民歌多声部织体的影子。苗族男女对唱的游方歌中,通常在最后的“加声”部分,运用模仿、衬腔等方式形成织体,主要有同度或四度自由模仿式、含逆行因素的起合式、由八度起声和同度模仿与自由对位的混合式

或含和声因素上下声部持续长音衬腔式。《幻想曲》中“如歌的慢板”九至十二小节就是混合式声

部织体的体现：



十七至二十小节是衬腔式声部织体的体现：



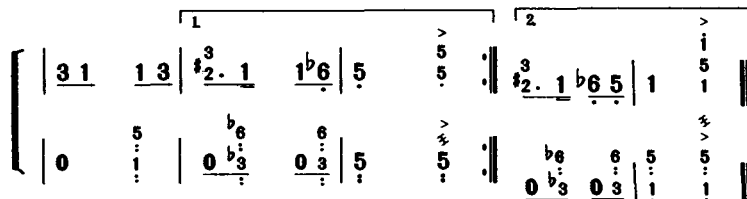
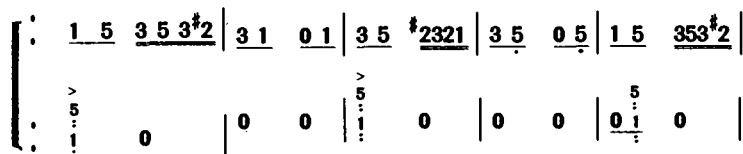
这样的例子在“激动的广板”中还能找到,不再一一赘述。

3. 曲调构成

苗族民歌的构成大多采用第一乐句的主要乐节作为全歌的“核心音调”和发展基础,并通过前

后乐句的呼应对仗,在声势的起涨与退落中产生音区、力度的对比,来创造一种完美丰厚的音响。

②在《幻想曲》“活泼的快板”中,这种特点表现得较为充分。以下一、二小节便是“核心音调”：

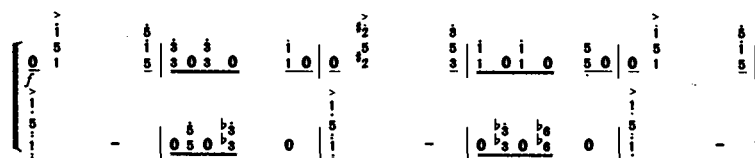


短短两个乐句中,该音调共出现四次,构成了这部分的主题。之后,这个欢快的舞蹈主题在第二十八小节处第二次出现,经过大段的发展和三次转调后,在一百八十一小节处再次出现,充分体现这个主题音调作为“核心”的地位。

4. 曲式结构

《幻想曲》由散板、如歌的慢板、活泼的快板、激动的广板四部分组成,从乐曲构成来看,每一部分的段落扩充都较多地运用了重复或变化重复的

手法。乐曲主题(见下文“民族特性音调”中第二个谱例)在“如歌的慢板”中第一次呈示后,经过一个八小节的乐段展开,就有一次重复(改变织体),第四部分“激动的广板”也是由这个主题再现(改变织体)加后缀构成。再如以上提到的舞蹈主题,除有三次变化重复外,更多是这个主题的展开与衍变,如“活泼的快板”五十四至六十一小节：



4. 转调

箏曲中,转调一般都要依靠移码调弦来完成,但此曲的三次转调都没有移码调弦,而是巧妙地利用了定弦时预设的那些变化音,自然地转到另一个调上。曲作者采用了多调性连环叠置定弦的办法,在乐曲的开始定弦时,就为后来转调准备了

条件,三次转调中,既有对前面调性的偏离,也有对主调的回归,而每次转调所带来的音程变化,又促成了新的音乐语言的形成,使乐曲在每次转调后有了全新的调性色彩。

第一次是从 D 调转到 F 调,我们先来看看这两个调的音阶:

1=D
1 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣

1=F
6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 6̣

F 调中本该是 sol 音的地方用了 fa 音,正好使转调前 sol 至降 la 的小二度与转调后 mi 至 fa 的小二度相对应,从以下谱例中看出,音阶中的 re

音没有用,而这恰又避开了转调前后 re 音及其前后音级音程不符的矛盾。fa 音的反复使用,强调了新调性的调式特征。

转 1=F

第二次是从 F 调转到降 B 调,我们还是来对比一下这两个调的音阶:

1=F
6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 6̣

1=bB
3̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 3̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 3̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 3̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 3̣

不难发现,转调后的降 B 调改变了正常的 mi sol la do re mi 的音阶排列,而与上列 F 调音阶契合,si 音的使用,造就了旋律的新鲜感,调性在这里出现了全新的面貌,完整流畅的旋律在大段突

出节奏的舞蹈性音乐后出现,显得尤为蓬勃昂扬,是欢悦情绪的抒发与延续,表现了苗族人民积极向上的精神风貌,虽不是主题音调,却使主题得到发展和强调。

转 1=bB 轻松地

第三次是从降 B 调转到 D 调,这两个调的音阶正好完全吻合:

