

论萧友梅钢琴作品《新霓裳羽衣舞》的创作特色

吴琳

摘要:《新霓裳羽衣舞》是萧友梅先生回国后创作的一首钢琴作品,这首作品独具民族特色,自创作以来常常成为钢琴音乐会上的保留曲目,并广受听众的喜爱。本文试从作品的曲式结构、织体、旋律与和声等创作技法入手,来揭示这部作品的民族化特色,进而为钢琴演奏及当代音乐创作提供参照。

关键词:萧友梅;《新霓裳羽衣舞》;民族化;特色

引言

萧友梅,字思鹤,又名雪朋,广东省香山人,作为中国近现代音乐文化的开创者与奠基人,他为中国音乐的发展与建设做出了巨大的贡献。1916年,他以博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(又名中国古典乐器考)获得莱比锡大学哲学博士学位,成为中国首位音乐博士。同时,他在音乐教育和音乐创作方面成就显著。在音乐教育方面,他创立了我国第一所正规的高等专业音乐教育机构——国立音乐院,开启了我国专业音乐教育的道路;在音乐创作方面,除以创作各种形式的声乐作品外,更是当时我国音乐家之中器乐创作的开创者。

萧友梅《新霓裳羽衣舞》最初是其于北平创作的管弦乐曲,后以改编钢琴谱的形式正式发表。现在存留包括由杨仲子题签、萧友梅为此曲所做序及作者为北京大学附设音乐传习所的小型管弦乐队编配的管弦乐总谱手稿第59页,并附上钢琴谱草稿的于1923年8月以石印出版。其新版钢琴谱又存编入“国立音乐专科学校丛书”,商务印书馆1930年7月初版。封面采用彩绘方式并在封面与版权页将原本的曲名改署为《新霓裳羽衣舞》(内封与曲谱仍署《新霓裳羽衣舞》),内封载有《广寒图》插页,为杨仲子所珍藏的彩笔国画,并以此题赠,此外还载有诗原作者白居易《霓裳羽衣舞》全篇及易韦斋序一、萧友梅序二(本卷为肖淑娴教授签名的谱本影印)。1923年12月北京大学附设音乐传习所的小型管弦乐队在作者的指挥下进行此曲首演,在这之后这首曲目也成为音乐会上的常用曲目。

一、曲式结构与织体

《新霓裳羽衣舞》在曲式结构的设计上,与唐代大型歌舞音乐《霓裳羽衣曲》有一定的关联,但并不是直接采用唐大曲的结构,而是在设计上受到了《霓裳羽衣曲》的影响。唐大曲分为三个部分:“散序—无拍无歌,节奏自由,由器乐演奏。中序—入拍歌唱,多为抒情慢板,由器乐伴奏。破—以舞蹈为主,节奏逐渐加快,在热烈气氛中结束。”²萧友梅先生《新霓裳羽衣舞》在结构上也分为三个部分,第一部分为序曲,第二部分为主体,第三部分为尾声。在节拍的安排上,除了序曲为4/4拍,随后的主体部分十二段及尾声均为3/4拍。

序曲速度较慢,由六个4小节的乐句构成,对比式二声部织体为主,内声部辅以八度、五度、四度及三度音程的填充。第一段中速,左手为柱式和弦,右手为旋律;第二段由于每一小节的第二拍均为休止,这里演奏效果实际上为弱起的2/4拍,速度稍快,织体与第一段相同;第三段速度回到开始处,呈现出三拍子的抒情性特征,左手为柱式和弦,右手为单选律;第四段左右手均为分解和弦式织体;第五段在演奏上要求按“sempre staccato”进行演奏,使得音乐更加欢快,柱式和弦织体;第六段的上方旋律声部以单选律和三度叠置音程为主,左手为柱式和弦;第七段旋律声部每小节的强拍均加入双倚音,由二度、三度和四度音程构成,左手为柱式和弦织体;第八段旋律声部以十六分附点节奏为主,左手为柱式和弦织体,七小节之后两个声部织体互换;第九段旋律声部的音域有所提高,并加入了一些颤音;第十段则引入了三连音节奏型,右手以六度音程为主,左手仍为柱式和弦织体;第十一段旋律声部引入附点节奏,增加了旋律的抒情性;第十二段,旋律声部的一些强拍引入短倚音,以单选律为主,适当加入三度音程;尾声改为慢板,则采用了震音的形式结束全曲。

在节拍的安排上以舞蹈性的三拍子为主,各段速度稍有不同,序曲与尾声的速度与唐大曲的结构安排是相一致的。结构安排正如萧友梅先生自序的那样:“慢板散序之后,始入舞拍,分十二段,各段曲调均有变化,惟俱用快板,尾声用慢板长声以结此曲。”³而在谈及唐大曲中的散序需要六次演奏时,萧友梅先生认为这在近代作曲家的创作中是不用的,在西方音乐中每段最多重复三次。因此,在这首作品的散序部分,也没有安排反复。

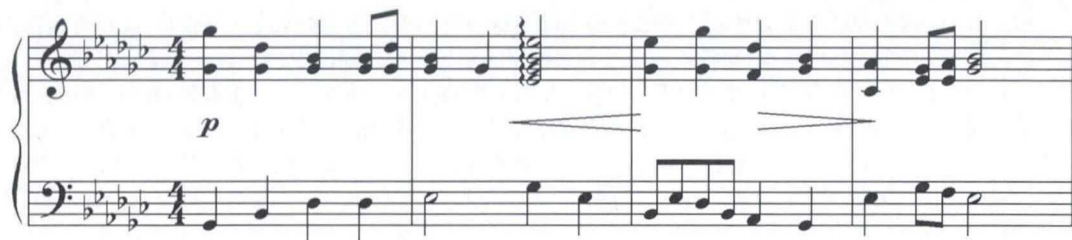
二、《新霓裳羽衣舞》的旋律分析

这首作品在旋律上如何体现出民族性或者说是中国特色,萧友梅先生应该是经过反复思考的。就全曲整个旋律的调式来说,作曲家以五声音阶为主,适当加入偏音。具体如下:

1、^bG 宫调式旋律

这首作品的序曲是全曲最具特色的部分,由上方声部和下方声部两个对位化旋律构成,中间以三度、四度等音程填充为主(见谱例1)。上方声部24小节的旋律,完全建立在^bG 宫调式的五个音上,即:^bG-^bA-^bB-^bD-^bE。这一调式的特殊性在于这五个骨干音全部都在钢琴的黑键上。上方声部的旋律进行以二度、三度进行居多,但纯四度的跳进也频繁使用。同时,作曲家对^bG 宫系统的其他几个音进行了强调,如第2小节结束在^bE 羽上、第4小节结束在^bB 角上、第8小节结束在^bA 商上、第20小节结束在^bD 徵上。这些处理也是作曲家五声性民族特色之体现。下方旋律与上方声部形成对比,从而使两个旋律声部形成动与静的特征。整个序曲的旋律,在^bG 宫五声调式的基础上加入了一个F音(仅出现一次)。

谱例1:萧友梅《新霓裳羽衣舞》序曲第1-4小节



在随后段落中作曲家大部分保留了 $\flat G$ 宫调式, 如第一、二、四、七、八; 而在第三、第五段中引入了偏音 C, 第六段中则引入了偏音 C 和 F, 使得这一段构成了完整的 $\flat G$ 清乐音阶。尾声的结束处再次转回到 $\flat G$ 宫调式。

2、 $\flat D$ 宫调式旋律

在这首作品的第十、十一段, 由原先的 $\flat G$ 宫调式转入到纯五度调 $\flat D$ 宫调式上, 分别引入了 G 音和 C 音, 构成一个完整的 $\flat D$ 清乐音阶 (见谱例 2); 第十二段仍然在 $\flat D$ 宫调式上, 仅引入了偏音 C。

谱例 2: 萧友梅 《新霓裳羽衣舞》 第十段 第 1-8 小节



这里的转调, 从调性关系看, 相差五度。 $\flat D$ 为 $\flat G$ 的属音, 如果从和声的进行上看, 第十、十一、十二段的转调, 更像是尾声 (C) 前的属持续, 为最后尾声的调性回归做好准备, 从而强调 $\flat G$ 的主音地位。这反映出萧友梅先生在学习西方传统作曲技法的同时, 注重同中国题材作品相结合。

三、《新霓裳羽衣舞》的和声分析

《新霓裳羽衣舞》在和声上仍然采用西方传统的和声手法, 如在和弦结构上仍然采用三度叠置的和弦, 在终止式的处理上仍然采用属—主的和弦进行。但作曲家做了一些较为贴近民族化风格的尝试。具体如下:

1、纯四度音程的频繁使用

纯四度音程在这首作品中, 不仅体现在横向的旋律进行中, 在纵向的和声结构上也得到了较为充分的运用。如在序曲中, 虽然是对位化织体写作, 但纯四度音程到处可见, 如第 4 小节中的 $\flat E-\flat A$ 、第 5 小节中的 $\flat B-\flat E$; 第二段中运用 $\flat D-\flat G$ 、 $\flat B-\flat E$; 第三、第四段中频繁使用 $\flat E-\flat A$ 、第五段中使用 $\flat D-\flat G$ 、第六段中使用 $\flat B-\flat E$ 、 $\flat A-\flat D$ 、 $\flat E-\flat A$ 、第十二段使用了 F- $\flat B$ 等。

2、基于大三和弦基础上的六度音程

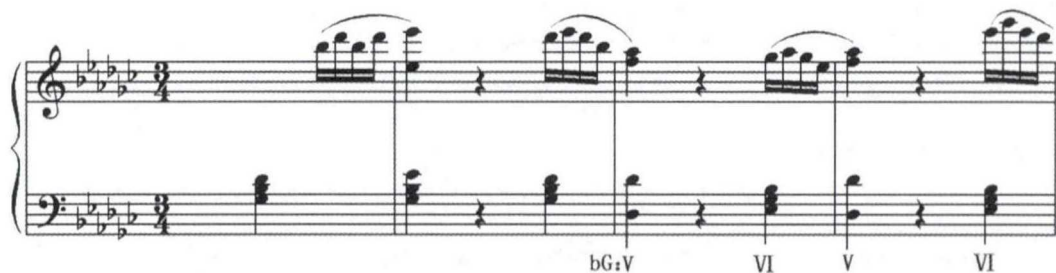
《新霓裳羽衣舞》中的主要和弦采用了三度叠置的形态, 作曲家在此基础上广泛运用了在协和三和弦基础上增加六度音程的处理手法。如在第 1-2 小节 (参见谱例 1) 的左手声部, 音高级依次是 $\flat G-\flat B-\flat D$, 这是 $\flat G$ 大三和弦, 但第 4 个音高级为 $\flat E$; 以及在第 3 小节的旋律声部也引入 $\flat E$ 音, 与这一小节的和弦形成横向音程进行中加六度音程。

3、三度关系的和声进行与阻碍进行

萧友梅先生在这首作品的和声进行中, 一方面保留了西方传统和声学中的“力度性强功能和声”⁴, 在和声进行中以四、五度根音关系的强进行为主, 如在各个段落结束处, 则以属七和弦到主和弦的完满终止为主; 另一方面, 作曲家较多地使用了色彩性的和声进行, 其中三度和声进行被频繁使用。如在第一段中较多使用 I-VI-I。

同时在这首作品中, 作曲家也频繁使用阻碍进行, 以 V-I 的进行为主, 如在第二段的第 2、3 (见谱例 3) 和第 9 小节, 第八段的第 6-7 小节等。

谱例 3: 萧友梅 《新霓裳羽衣舞》 第二段 第 1-3 小节



4、四六和弦的频繁使用

在传统和声学中,四六和弦不可以单独使用或者是不能随意使用,常作为经过四六、辅助四六以及终止四六和弦被使用,并且四六和弦已经不具有原位和弦的功能属性,而成为其使用的前后和声功能圈中的一员。如马勒在创作《大地之歌》中,在第三乐章 13—20 小节中“使用了¹ B 大调的 I₄⁶ 和弦,伴奏采用顿音演奏技法,使音乐有如敲击之声的音响效果,音乐轻快并且体现出空四度的音响效果。歌词描写的是在一个亭子里(是中国的用绿色和白色的瓷建成的亭子,也称瓷阁),一群文人在饮酒作诗,逍遥自在。而用这样的和声恰好表达出一种悠闲自得、无拘无束的自我生活”。⁵而四六和弦由于可以产生出四度音响,这或许与中国传统音乐有着一定的内在联系,在中国音乐创作中也一直受到作曲家的青睐。如我国近代作曲家青主在其《清歌集》中,也频繁使用四六和弦。这些都体现出作曲家想要表现的中国元素或民族特色。

在《新霓裳羽衣舞》中,萧友梅先生也较多地使用四六和弦。如在第一段、第三段、第五段等中有较多的运用。下例为第三段的第 1-8 小节(见谱例 4),在这里使用了 I₄⁶ 和 VI₄⁶,不仅使得低音声部的进行变得平稳,还产生出新的音响效果。

谱例 4: 萧友梅 《新霓裳羽衣舞》 第三段 第 1-8 小节



结 语

笔者通过对《新霓裳羽衣舞》创作技法的分析发现,这首作品创造性地将西方作曲技法与本民族特色相融合,与其幼时对中国传统文化的学习有着密不可分的关系,中国古典诗词、文学元素在他的创作之中被淋漓尽致的体现出来,并与西方作曲技法完美的结合。在曲式结构的安排上,《新霓裳羽衣舞》的结构设计既受到中国古代乐舞唐大曲的影响,同时也保存着近现代作曲家的创作形式。在旋律进行上,作曲家运用了很多典型的中国化旋律手法,如对² G 宫调式旋律、³ D 宫调式旋律的运用与处理,将旋律中的五声性民族特色在乐曲中体现出来。同时,在和声上,作曲家进行了中国化的尝试,如纯四度音程的频繁使用、基于大三和弦基础上的六度音程、三度关系的和声进行与阻碍进行、四六和弦的频繁使用等,都在西方传统作曲技法的基础之上体现出了作曲家想要表现的中国元素或民族特色。

《新霓裳羽衣舞》中民族化的创作特征与尝试无论对作者所处的中国近代时期的音乐还是整个中国音乐的发展,都有着深刻的借鉴意义。当代音乐创作也需要继承这种传统,如何体现出中国特色,也是当下亟需思考并解决的问题。“民族化”是指:“作曲家、艺术家创造性地运用和发展本民族的独特的艺术思维方式、艺术形式、艺术手法来反映现实生活,表现本民族特有的思想感情,使文艺作品具有民族气派和民族风格,是一个民族的文学艺术成熟的标志之一。文艺作品要达到民族化,作者必须熟悉本民族广大人民群众的生活、思想感情、愿望和艺术爱好,继承本民族文艺的优良传统和创造性地吸取其他民族文艺创造的优点,并把他们有机的结合起来,才能创造出为人民群众所喜闻乐见的文艺作品。”⁴萧友梅先生在创作这首作品时,无疑也是思考过这些问题,并将其融入创作实践,从而使其作品更加符合中国人的审美心理。

课题项目: 本文为江苏省社会科学基金项目“中国近现代音乐创作的民族性研究”(批准号:16YSD009)阶段性成果。

参考文献:

- [1] 萧友梅:《萧友梅全集·第二卷·音乐作品卷》,上海音乐学院出版社,2007年版,第278页。
- [2] 孙继南:周柱铨:《中国音乐通史简编》,山东教育出版社,2003年版,第85页。
- [3] 萧友梅:《萧友梅全集·第二卷·音乐作品卷》,上海音乐学院出版社,2007年版,第355页。
- [4] 吴式锴:《和声学教程》(下),人民音乐出版社,1984年版,第534页。
- [5] 陈 林:《马勒大地之歌和声研究》,山东师范大学2008届硕士论文,第27-28页。

吴琳:无锡太湖学院音乐系副教授。

¹ 辞海编辑委员会编:《辞海》,上海辞书出版社,1999年版,第4842页。