

引言

王西麟先生是我国当代著名的作曲家之一，并且在国际乐坛上也得到了很高的评价。作曲家王西麟在其音乐创作的技法中不断地思考和创新，在“民族性”的音乐语言和西方先锋创作技法的融合上达到了高度的统一和融合，使其音乐作品既有民族精神，又有强烈震撼的新鲜感，因此，研究王西麟先生的音乐作品也是具有一定代表意义的。

自 1991 年 2 月至 2009 年 12 月，在中国各类期刊上发表的关于王西麟及其创作的分析与评论文章共计 60 篇左右。其中，发表在音乐类核心期刊上的文章有 17 篇。硕士学位论文（以中国优秀硕士学位论文数据库为限，没有入库的不做统计）自 1990 年来有三篇：尚洪刚的硕士学位论文“一位用交响乐思考历史的音乐家——王西麟和他的交响乐创作”、张娟的硕士学位论文“王西麟《第三交响曲的分析研究》”、张智军的硕士学位论文“《论王西麟音乐作品中的悲剧性》”，没有相关的博士学位论文。

将范围缩小至“王西麟现代音乐创作”这一关键词上，上述同一时间内中国期刊中涉及的文章共有 13 篇，主要是一些评论和资讯，其中具有代表性的有 8 篇。到目前为止，研究发表的有关王西麟音乐创作的论文几乎都是在技术层面上分析的。

本课题从选题上就比较少有，王西麟的《钢琴协奏曲》由瑞士《文化风景线》国际艺术节第十届委约的作品，创作于 2010 年，是王西麟比较近期的作品，因而研究的时间、人数和成果都较少，具有研究的意义。不仅如此，因王西麟音乐的技术性和民族性，以及音乐中运用了很多地方戏曲，不同于国外音乐的元素，有中国民族特性，使得国外研究王西麟作品的人数以及成型论文很少。

本课题以《钢琴协奏曲》op. 56 为主，通过对音乐本体的全面综合分析，更加彻底地探讨王西麟音乐作品的创作手法，结合作曲家的生平经历，通过掌握音乐家的人生经历，从而了解形成作曲家独特的创作技法、思想、音乐特征的根本所在。本文将技术层面与精神层面相结合后研究，探寻其独有的创作风格和特点，总结作曲家现代先锋作曲技术同民族性素材完美融合的思维和创作手法，美学思想所蕴含的社会意义和对现实的反思和批判精神，揭示了作品中所蕴含的社会意义、对现实的反思和批判精神。研究王西麟先生的音乐作品《钢琴协奏曲》op. 56，可以更好地了解、学习王西麟创作时是如何找到灵感和动机，如何创造不同于西方音乐的作品，如何将作品的技术性和民族性完美融合，形成有民族性的音乐，而不是一为的模仿西方作曲技法。为创作提供有实际意义的理论依据。

本论文主题分为四章，第一章：王西麟《钢琴协奏曲》op.56 的创作手法分析，以章节为单位分别从旋律、节奏、结构、音块、复调、配器等方面探讨作曲家在音乐创作中的作曲技法；第二章：《钢琴协奏曲》op.56 的创作渊源和成因，包括西方现代作曲家的影响、现代创作手法的继承、作曲家的生平经历以及传统文化的影响；第三章：王西麟《钢琴协奏曲》op.56 的美学意义，包括音乐作品中所引用的三种音乐语言、地方戏与现代作曲技法的完美结合、音乐作品中的悲剧性；第四章：王西麟音乐作品的突出个性与特点，包括以丑衬美、激烈的冲突性、正义良知的呼唤与向往、追求真理。本文在撰写中，使用了文献分析法、案例举证法等研究方法。并以王西麟《钢琴协奏曲》op.56 为例，对王西麟的音乐创作进行了详细地研究分析。

。

1995年，彼得格勒交响乐团首席指挥雷洛夫说：“如果一百年前有外星人来到地球用一个小时了解人类历史，请他们听贝多芬《第九交响曲》；如果现在又有外星人来到地球要了解人类历史，请他们听王西麟《第三交响曲》。”^①但是，今天在这里，我要提到另一首——王西麟的《钢琴协奏曲》OP. 56，我相信雷洛夫如果听了《钢琴协奏曲》OP. 56以后，同样会高度赞扬这首作品。

《钢琴协奏曲》op. 56 由瑞士《文化风景线》国际艺术节委约，王西麟先生新近创作的。这首作品于2010年11月6—7日首演于苏黎世和巴塞尔，首演获得了非常好的社会反响、受到大众的热爱。这是50年来音乐界一部很特别的作品——第一部由中国大陆作曲家在中国创作，但是在西方首演¹。这在这么多年的音乐创作领域里实属罕见了。

王西麟因为某些社会原因，曾在黄河中游的山西、陕西、甘肃一带生活了很长时间，其间听了大量的民间音乐、地方戏，尤其对秦腔、蒲剧相当熟悉。经过数十年的沉淀和消化，这些中国地方戏的音乐元素，已经自然地溶于他的血液和骨髓中，所以在创作时习惯性的将这些元素运用于他的作品中，尤其在这首《钢琴协奏曲》中使用更加的巧妙，形成了属于王西麟个性鲜明的音乐语言。

下面我们以王西麟先生的《钢琴协奏曲》op. 56 为例，来深层次的探讨、研究一下这首作品。分别从旋律、节奏、结构布局、音块、复调等创作技法及创作思路、美学意义等方面，以章节为单位有重点地研究分析《钢琴协奏曲》。

第一章 王西麟《钢琴协奏曲》OP. 56 的创作手法分析

1.1 技法分析

《钢琴协奏曲》op. 56 共分三个乐章²：

第一乐章：快板，充分表现了矛盾冲突。这一乐章一共分为三个部分：1 矛盾的多次对立，表现了两种命运的对抗；2 钢琴双手模拟中国弹拨乐，表现了公民式的控诉；3 从钢琴的低音区开始，产生“残暴”的音响，并逐渐上行直接进入乐曲的高潮部分。

第二乐章：在固定低音的节奏上，钢琴的独奏是宣叙调式的个人内心独白。

第三乐章：小快板，象征着生命之水。全乐章中的长呼吸旋律运用了地方戏中的音乐语言、音乐素材，并且以交响式的音乐形式展现。

分析一个作品，我们需要点面结合。下面，我们逐层、有重点地分析《钢琴协

^①引用天翼记者对王西麟采访的记录

¹这一部分内容来自《音乐创作》中檀革胜的《王西麟的三种话语系统》

奏曲》。

1.1.1 第一乐章

第一乐章采用了双主题变奏的曲式，形成了类似于 A1-B1-A2-B2-A3-B3 的结构视图。概括来看，作曲家在第一部分用戏曲音乐中的节奏音型来营造固定背景音型；以钢琴在低音区的连续的 16 分音符节奏音型，作为低音部分的持续背景；同时与铜管组乐器的有节奏的和声旋律，组成了复调的固定音型，再加上木管组乐器的相同节奏的和声语言一起演奏，充分展示了“全奏”的音乐语言，使得整个作品在开始部分的音响上就达到了一种碰撞的感觉，激动激烈，一开始便表现了整个作品的主题。

第一乐章开始的部分是很具有研究意义的，作曲家在这一点运用了很多技术手段。首先从编制上看，第一组是木管组，运用了一只短笛，两只长笛，三只双簧管，三只黑管，两只巴松，一只低音大管。第二组是铜管组，有四只圆号，两只小号，三只长号，还有一只大号。第三组是固定节奏的定音鼓和三种不同的打击乐，同时还有弦乐组，而钢琴一开始并未出现。全曲一开始的音乐表现的是暴打的形象，这是个威胁的、残暴的、刺激性的形象。这个形象的表现是由旋律、节奏、节奏音型、和声共同支撑而成的。首先，木管组短笛开始的旋律 56525152 是作曲家采用地方性的曲调，同时弦乐组的第一提琴演奏相同的曲调，突出一开部分的旋律气氛。



同时此处节奏在二二拍的基础上采用一拍一空的节奏音型，由短笛和第一小提琴突出地方戏的旋律，同时其他所有乐器以和声的形式表现，在固定的节奏控制下，开始部分所有和声齐全，旋律突出，并且运用全奏的音型，使音乐激情奔放，这是全曲开始的部分，也是带给听众的第一映像，激励的碰撞的。

从和声角度看，三个双簧管、三个黑管是两个不同的音级集合，不同的和音根据不同的紧张度同时出现，表达了不同的色彩，不同的感情，不同的艺术表现形象。三个双簧管和三个黑管从表面上看起来是6个音，其实只是两个简单和弦的集合，246和357的集合，是不协和的集合，是一个因素，是音级集合的语言，是一个线条。和声支撑属于纵向，横向部分，由四条线组成。第一条是短笛和第一提琴演奏的地方戏曲的旋律音调；第二条是音级集合的旋律线条；第三条是再四个圆号和两个长号的12音序列的和声线条；第三个线条（弦乐组部分）是旋律的，这有三个音高不同的组合线条。第四个线条就是打击乐，打击乐是运用来达到作曲家创作所需的刺激性的音响，这里作曲家运用了三种打击乐，是三种不同的音色，以及三种不同的节奏，使全曲的气势雄浑、震撼。

在这里，作曲家不仅仅是照搬地方戏曲的旋律，而是运用了特定的节奏，将地方性的旋律放大，而又在纵向和声的支撑下，使得作品更加的饱满，从而表现出了暴打的形象。

横向思维共有四条线，其中三个黑管和三个双簧管的音级集合的这条线是作曲家匠心独用之处。抛开第一个和声，后面的三个和声是一个序列的进行，三个一组，不能够变化太多次，这个思维是作曲家从川剧变脸中得到的灵感。每次的变化总不一样，感觉像是万花筒，其实材料未曾变化，这里作曲家也是很用心地安排，是有限的材料无限的延伸，和声不复杂却又有变化，而且不显得凌乱。

开始这一段音乐是多种技术组织在一起，横向线条、纵向线条交织交错，充分融合，形象地表现了暴打的形象，同时运用了全奏的音型，使音乐一开始便紧张激烈，将作曲家力图将暴打的形象淋漓尽致地展现在听众的面前。这也就是为什么作曲家的作品很有标签性，是因为他的音乐作品中有很多的原创性的东西，就说此曲开始暴打的形象，灵感就是来自于京戏《野猪林》。暴打，这就是原创性，地方戏中找到的音乐形象，外国没有，或者也所见不多。第一乐章，四条线的逻辑结构，是布局上大的创作手段。其次，还有很多细节的地方，也需要我们来探究一番。随着音乐的发展，第一乐章第 128 小节处是全曲中值得研究而的。

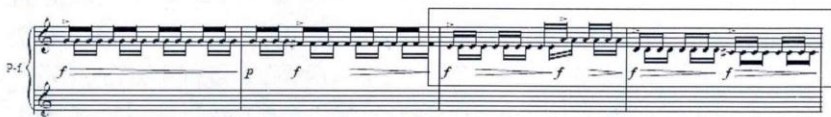
三木管组统一节奏型，同时四只圆号以 5 个八分音符的同度距离的卡农形式

进入放射性的2组卡农复调，同旋律错位是节奏对位的结果，是错位卡农。而弦乐组部分方正的四个十六分音符的四拍节奏是地方戏的语言，圆号与小号形成纷乱放射性织体的三个卡农组。这里放射性手法^①是指在作品整体或局部的结构展开中运用放射状结构，在王西麟的作品中大量运用了放射性的结构来展开。从上例可以看出，此主题是围绕骨干音#F来进行展开，首先是#F—B—E的结构，然后经过多次变形展开，而后逐渐加进了降b、F、#D、C、A、#G、G1。以#F做一个原点，在下方的展开中逐渐加进其他各音级，形成放射结构。

第一乐章的第二部分，以钢琴模拟中国弹拨乐器为界，共65小节。此部分，从乐队上调式上看，是雅乐调式，198之209小节是调式再现，材料再现。其中，在旋律进行方面，同样是地方性戏曲的色彩，半音进行是模仿哭腔，和长笛的滑音哭腔形成了对比，钢琴旋律的进行、感情色彩的使用像是悲愤的哭诉和公民式的控诉，钢琴旋律音调与乐队之间形成了强烈的对比，钢琴的声部模拟民间弹拨乐的音色，以轮指演奏主题旋律，像是悲愤、深沉的独白。钢琴的音乐表现的是被压迫的形象，乐队则是压迫的形象，充分表现了激烈的矛盾性。从198——209小节是钢琴和乐队形成对位的位置进行，钢琴的进行是有调性的，而且调性非常的明显。但是乐队用了大量的增四度、减五度，形成了极度不协和的音效，所以钢琴与乐队形成了两种听觉上的对抗。音乐材料来源于棒子和秦腔，比如187、188小节，还有191、192小节的音出现了类似于秦腔苦音的模仿。随着音乐的进行，142小节开始是第一乐句，此处作曲家巧妙地把长音隐蔽在其中，这种写法来自于民族乐队理念的弹拨乐，模拟传统弹拨乐奏法。



把乐曲钢琴化的写法，西班牙作曲家有这种写法。同时这里运用了固定的语汇，秦腔哭音的语言。



142小节，节奏、和声贯穿其中，运用了胡琴的节奏，具有和声色彩，保持很长，除此之外，142小节——209小节，作曲家运用了旋律支点音的技术，移调的技术，1776654，这条旋律猛地一看是半音阶，其实这不是半音阶，而是一

^①童忠良 现代乐理教程 湖南文艺出版社

个经过句。

149 小节处，插入了很多音型，整个长长的旋律线像芭蕾舞跳舞时用地长长的芭蕾舞把杆似的，支持着整个乐队，全乐队以这个为一条主线，其他各种各样的伴奏声部辅助在这一条主线，然后其他声部上上下下穿插主线里面，这种技术在此曲中大量使用。同音反复都用长音来写。上下很多点缀的声部，其中 149 小节，打击乐强度非常响亮的声音，很强，加上竖琴，很尖锐，很刺激，营造很惨烈的音响。149 小节，碗碗腔，胡琴的过门，形成复调，紧张诉说的感觉，这是第二个声部，高音刺激的音响，断断续续的伴奏型。长号两个增四度，很强打击的节奏，将很摇摆的节奏统一起来。155 小节，其实作曲家在这里使用这些节奏都是描写性的，不是主要的，是依附于主要旋律上的，一起使用是为了共同营造一个气氛、一个惨烈的环境，悲剧性的环境，这一大段音乐，还有很多声部装饰性和穿插性的音响。例如，174 小节，木管，所有乐器旋律线条不明朗，像匍匐班的音乐。同时这一段运用了音块的技法，这个音块是来源于潘德列夫斯基，但是作曲家同样又将其改变了。音块，又称音簇，就是一群紧挨着的音程（包含两个以上大小二度音程）同时发声的合音^①。考艾尔是最早提出这个理论的作曲家。20 世纪作曲家开始颠覆传统，要摒弃一些传统的音乐元素，不仅仅考虑旋律的优美性，开始追求不协和的音响效果、音响色彩。长期以来，音色变化对于音乐的美起着重要的作用。从考艾尔开始，钢琴便不仅仅是传统意义上的钢琴仅仅用来弹奏，而是可以创作具有很强音乐色彩的乐器。无论是考艾尔的音块还是后来的克拉姆的“新音色”都丰富了作曲家用以创作的手段。渐渐音块技法已经被后人所继承，得到认可。上世纪 50 年代以后，音块在音乐的很多体裁中普遍使用。例如，在管弦乐方面，潘德列夫斯基创作的《广岛受难者的哀歌》中，几乎使用了很多以往所不知的音响效果、色彩，特别是音块的技法。

因此，王西麟在自己学习研究了潘德列夫斯基的作品以后，音块便常常出现在他的作品中。“我孜孜不倦学技术，作曲一定要有技术支撑，我学了很多人的作品，我学到了他们的技术，我要运用这些技术，而又不一味地照搬这些技术，要有自己的东西和思想在里边”王西麟先生在一次讲座中说道^②。因此，王西麟会在作品中用到音块，音块在王西麟的作品中已经超于了传统和声的意义和功能，作曲家赋予了音块更多的音乐形象和情感。王西麟在学习和吸收了西欧现代先锋派作曲技法后，又经过自己个性化地处理，加上自己独特的音乐语言和创作手法，在世界乐坛上一枝独秀，独领风骚。因此，这里王西麟使用的音块，是经过王的个性化处理的，是不同于其他音块的。这里王西麟运用的音块受西方先锋

^① 韦尔顿·马达斯 20 实际的音乐语言 北京人民音乐出版社 1992

^② 引用于王西麟讲座

派影响而又有自己的特点，这些音块没有实际的功能，而是一些描写性的音响，是为了作曲家所想表达的意境而存在，这里所表现的意境是西风苦雨，是一种惨烈的气氛，阴沉沉的感觉。这里音块如同瀑布般的音响，同时钢琴（弹拨乐）“一根线”似的挂在木管等乐器瀑布般的音响之中。

最具有特点就是长呼吸结构，这也是王西麟创作手法中很常用的一种。第一乐章第三部分，象征着生命之水。“这一片音乐在这钢琴独奏的弹拨独奏长呼吸下整个统一起一大片，一大片音响挂在这一根筋上，挂在这一片河流上，这一片河流上布满了各种各样的气氛，共同造就了强大的音乐。断断续续的音响由于有一条长旋律就有了生命了，如果没有这一条长呼吸的旋律线，这些音响就成了散碎的，零星的，依附于一条主线这些音响就有了灵魂，有了生命了，所以要分清这种关系，这一段的声部的写法，这种思维和此钢琴曲一开始的八小节的思维是一样的，这里面是乐队是陪衬，环境气氛的描写不是主要的，主要曲式结构方式抓住，就找见方向，找见逻辑²。”王西麟这样描述长呼吸结构。（关于长旋律技术在第三章重点论述）。

1.1.2 第二乐章

第二乐章：由帕斯卡利亚主题及其 13 个变奏构成，表现内在的情思。其中“固定”低音由全奏的音型为特征的音乐语言构成，生动的刻画了紧张的艺术形象。钢琴的独奏表达了内心的独白，灵感来自蒙古音乐具有代表性的《东蒙民歌》。第二乐章中，13 个变奏中前 5 个变奏构成该乐章的第一个部分；第六至第九变奏构成了第二个部分；第十、十一变奏构成了第三个部分，以弦乐组的长线条旋律为基础，而钢琴声部作为背景音型；最后两个变奏组成尾声。帕斯卡利亚的 13 个变奏基本都是五度移位的统一旋律，并且帕斯卡利亚的节奏一定要经过精心地设计。

帕斯卡利亚是一种舞曲题材，基本特征是运用三拍子，小调式写作，以 4—8 小节的固定低音为基础，进行连续变奏，16、17 世纪时传入欧洲各国，其主题主要出于低声部并不断重复出现，与之结合的上方旋律是对比及模仿复调写作的，这些旋律本身也是不断进行变化发展的，与固定主题形成复调变奏曲的特征^①。进入古典主义和浪漫主义时期以后，作曲家不再将帕斯卡利亚当做独立的体裁来创作全曲，而将帕斯卡利亚仅仅用在某些段落中，更甚至在现代音乐创作中作曲家仅仅将帕斯卡利亚的思维用在乐曲创作中，例如只采用帕斯卡利亚的节奏。钢琴协奏曲《》便是如此，第二乐章开始部分仅仅采用帕斯卡利亚的节奏主题，

^①引用于王西麟的讲座

^②徐孟东：20 世纪帕斯卡利亚研究 北京人民音乐出版社：2003

而非整体采用帕斯卡利亚曲式。同样的,《第五交响曲》的展开部中作曲家仅仅采用了卡斯帕利亚的创作思维,在一个节奏动机不断变化与发展的基础上,固定低音声部逐渐加宽,层层加厚,烘托的旋律主题也是循环的卡农,逐步推向高潮。



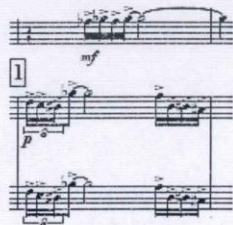
《钢琴协奏曲》第二乐章,一开始便是帕斯卡利亚的节奏主题,这个主题是固定的,并且有固定的节奏。开始的节奏主题一共有 10 小节,本身是一个自由无调性的,没有严格的序列,节奏中暗含很严密的音乐形象,表情丰富,表现了批判、告状的情感,带给人一种不祥的感觉。主题每一次出现的时候调式调性都是不一样的,每一次出现换 5 度移调来变奏的,每次换一个调。



11 小节开始出现第一个变奏,钢琴作为主题先出现,钢琴主题是单音构成,单音也是 10 小节。单音写作法在音色没有变化,仅在力度与节奏上变化,表达了期待的情绪。单音作曲法,顾名思义只有一个音存在,用一个音来创作。主要是力度、强弱、音色上的对比。勋伯格的一首木管五重奏就是在一个 5 上展开的,旋律只涉及以一个音,有且只有唯一的一个音,旋律没有变化,主要是力度、强弱、音色上的不同,也是运用了单音作曲法。这里钢琴声部从单音开始,连续节奏音型不同的降 6,像是“深夜独白”和“喃喃自语”,从开始的淡淡哀愁逐渐演变成大声呼喊。一个音的持续音表达了一种期待,但是一个音不能持续不能太长,太长就会显得太单调了,会乏味,会失去意义。谱面上并没有写力度记号变化,从谱面上我们体会不到一个音的技法所产生的音乐效果,但其实是变化的,主要是力度、强弱、音色上的变化,这里王西麟从力度和音高变化上变化,使得音乐流动起来。所以在一个音的创作时一个音旋律不能时间持续的太长,而是要马上进行发展,让音乐能够流动起来。音乐是时间的艺术,持续太长便是创作中的败笔了。其实这样的创作手法在电影音乐中很常见,当一个音持续半天不动的时候,稍微一流动,音乐马上就会开展。

织体上看,这一乐章中的 13 个变奏用五度移调组织,用什么统一呢?这是在作曲中需要重视的一个地方。这里,作曲家用旋律将 13 个变奏统一起来。例如,第一个变奏与第二个变奏之间用旋律统一起来,所以第二个变奏出来的时候,

因为有了 6767 这样的旋律的连接，第二个变奏（18 小节开始）的出现就很自然，与前一个变奏统一在一起，过度的自然流畅。



6767 这样的旋律出现在第一个变奏的尾部，所以第二个变奏出现的时候不会感到啰嗦，而是很新鲜的，人的注意力马上被旋律吸引住了，这是一种咏叹式的旋律的内心独白主观更强大的一种旋律。



第二变奏是咏叹独白，内心独白，非常主观性的一种旋律，非常主观性的一种美学语言，和讲话的语言和朗诵调和接近，这与《东蒙民歌》五声调中间加入变音是一样的音乐展开手法。

28 小节进入第三变奏，这是一个句逗，和声是多调性的关系，但是有进行，这一段节省的展开，很吝啬的展开，及其节省的使用材料，加了很多技术，移位，增四度，加半音，旋律打破了原来以三音调式为主干的，慢慢丰富起来，不杂乱，非常有序。这里巴松的 solo 部分自由无调性，十二音的旋律写作，这里十二音与民族调式并不冲突，在美学上是统一的。37 小节进入第四变奏，47 小节进入第五变奏。前五条变奏是第一部分，前面 5 个变奏建立在钢琴独白的基础上，从而构成该乐章的第一个部分；

从 55 小节进入了第二乐章的第二部分，第六至第九变奏构成了第二个部分，音乐情绪发生变化：

55 小节处进入第六变奏，钢琴处三音调式加入变音使音乐丰富起来。调式变换成了徵调式，并且加了很多的变音，感情比前面推进了一步，丰富了音响。65 小节，进入第七条变奏，旋律不单独表现而是包含在和声里面。75 小节，进入第八条变奏，钢琴部分增加了小九度，使形象发生变化，同前面主人公的形象不一样，是另外一种形象。变奏中加入了增四度，这在秦腔音乐中很多见，福建的也有，苦音，甘肃有这个东西，并不是西方的五声音阶。增四度夸张起来用很有意思，这里大量用了增四度，就绝对的不单调了，如果仅仅是 512 三音调很单调了，大量的很多旋律的语言，以这个为中心有很多旋律的语言。84 小节进入第九条变奏。93 小节开始进入第十条变奏，钢琴与乐队的地位发生了改变，钢琴成为伴奏的声部，变为次要的，乐队反客为主了，尤其是弦乐组部分，旋律完整，旋律的和声八个半音在里面形成十二音，8 声部一条线，这是很有特点的。

这个技术作曲家在 88 年《钢琴和 23 件弦乐》作曲时就已经运用了 this 技术，高音区极其不协和的音效，营造出“疯了一样”的感觉。还有，作曲家在他的《小提琴协奏曲》中，同样运用了这种技术，但比这个更强烈，在该乐曲的高潮部分，小提琴一起拉起来，会让人有种头发根都会竖起来的感觉，有强烈的戏剧音响效果，愤怒的情绪，旋律在高音区 12 个音进行演奏，非常戏剧性的和声语言，但是把这么戏剧性的和声语言与五声旋律结合起来是很大胆的想法。这个旋律的灵感来自于秦腔的《祭灵》，作曲家把这个曲牌变过来了，演奏旋律时有安慰抚慰的感觉，这段音乐刚好在帕斯卡利亚里面起到变化的作用，起到高潮之前变奏的部分。接着 102 小节开始又进入了第十一条变奏，铜管组旋律形成辅助装饰性的线条，木管组形成变奏线条，弦乐组形成高音线条，而这里钢琴变成辅助性的节奏形式，表现了京剧中的乱撞的节奏特点，体现了徘徊、彷徨的心情。11 小节进入第十二条变奏，这里钢琴旋律的写作是有特点的，钢琴两个手分成四个八度，把三音调式伸展出来一个大三度或者减四度，作曲家喜欢运用增、减四度这样的音程是受肖斯塔科维奇的影响。“肖斯塔科维奇很喜欢应减四度，实际上减四度就是大三度，大三度反向使用就是减四度，增五度就是小六度使用，有半音很舒服，大六度当做增五度使用”，王西麟这样描述到。最后，120 小节，进入最后一条变奏，126 小节突然被音块打断，至此，第二乐章整体完成。第二乐章中帕斯卡利亚的部分是主要的部分其次节奏对位也很重要。我们在探究了 13 条变奏以后，还要探究第二个技术——节奏的对位。我们知道帕斯卡利亚的节奏要进行精心的设计，主题是要经得起推敲。节奏的对位在现代音乐作品中已成为一种

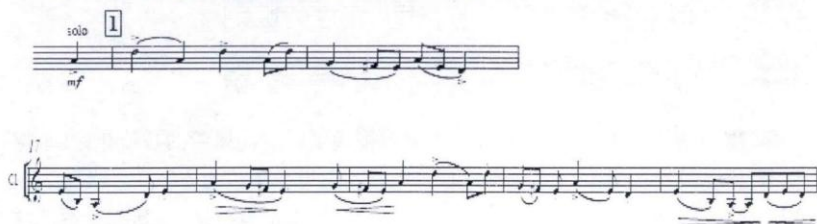
非常重要的手段，音高、旋律的地位的改变和人们追求创新使得节奏在创作中的地位得以提升。作曲家们开始专注于节奏的变化、创新、运用之中。第二乐章开始部分是典型的帕斯卡利亚的节奏主题，节奏精确，很严密的音乐形象，有批判、告状的情绪，不祥的感觉，表情丰富，告状的形象是中国的感觉，因此也具有独创性。帕斯卡利亚很多人在用，固定主题，很有表现力。节奏很有戏剧性，很有表现力，内容情感很丰富。11 小节，开始是两条节奏对位线，这里钢琴声部演奏只剩下一只手了，所有的节奏全部错开，19 小节开始，旋律节奏转移到巴松声部，巴松和钢琴开始对比，两条线条同时进行，28 小节开始三条线，形成了三个结构对位声部，然后将巴松的主题，移植到黑管上，主题都是自由无调性的旋律写作，这个旋律写作实际上已经很老了，虽十二音主题，但是十二音与民族调式并不冲突，美学上实际是统一的，因为在感情思维中是统一的。另外表现在 84 小节，钢琴的主题和帕斯卡利亚的节奏非常和谐，完全不打架，非常融洽，非常清楚，钢琴有好多语言，好多发展，乐队也一样。93 小节，实际上是两个结构群，8 个声部的旋律在配器上看上去是一条旋律，一个思维，一个因素，钢琴两个手半音也是一条线，三条线，非常清楚，111 小节达到高潮，铜管声部进入，辅助装饰性线条，变奏线条，乱撞节奏线条，高音线条。最大的高潮在此处，从来没有一处铜管如此强大的出来，这一部分钢琴的节奏来源于京戏的乱捶，这个节奏在交响乐中大量的使用，用了很多，但是每一次都不一样，用在失败时用，表现思考或者没办法时用，乱捶的锣鼓点节奏在有很大的表现力，半音下行，悲剧性的形象，彷徨徘徊心情，意乱的形象。第二条线木管，木管群第一次出现，装饰性的骚动的形象，到高潮了，其实分析来看第二乐章是最简单的，简单而且清晰，并且在配器上最省事的。

1.1.3 第三乐章

第三乐章：小快板，象征着生命之水。全乐章中的长呼吸旋律是本章最重要的也是最值得探究的一个音乐技法。王西麟运用了地方戏中的音乐语言、音乐素材并以自己所不懈追求的长呼吸旋律技术，并且以交响式的音乐形式展现，将该乐曲的第三乐章完美表现。乐队和钢琴的两条音乐线条相互纠缠、相互对抗，逐渐高涨，使乐曲情绪越来越激动，然后音乐走向高潮。最后尾声突然安静下来，在弦乐营造的轻柔的背景下，钢琴主题在此出现，象征着生命之水如涓涓清泉，表达了作曲家想要表达未来有希望的情感。音乐的尾声是在弦乐群长音伴奏下，钢琴旋律轻轻地结束。结构上分析，第三乐章同第一乐章一样，也分为三个部分：第一部分整体上以单簧管独奏为主，表现了丰富多变的情感转换；第二部分基本由钢琴和乐队对立的两个线条构成，运用了单主题发展手法；第三部分从钢琴的

托卡塔开始,乐队构建成一个长大的八声部赋格段;同时定音鼓和低音部分构成多重持续的固定节奏,积蓄了充沛的交响动力,从而进入该乐章的总高潮部分。具体细节处来看,这其中有很多“土调”,60小节的“土调”却很有新意,其结构完整,在其中若隐若现。这一乐章开始,黑管 solo。长呼吸的旋律写法,这是作曲家在这段中很自豪的写法。“这个旋律很珍贵,艺术价值很珍贵”王西麟这样说道^①。第一句的特点,赋格主题的写法,主题的反复推敲,每个组织精炼严密,老道,第一句的音乐语言很丰富了,节奏变化很有意思,动机很难分辨,合成一起,第一句和第二句连接的很密切,模糊了第二句的关系,第三句是新句子,第四是合(起承转合的合),本该是合的地方,作曲家却打破规律,是旋律无穷的“转”,所以才能才形成一条59小节的长呼吸旋律。旋律的动机来源于简单的民间调子,表现乡土文化很有意思。里面运用的经过音这个技术,使整个旋律统一起来,还要配合其他乐器的配合。

具体细化来探究,第三乐章中共有三个长呼吸结构和五条线并行发展。长呼吸结构的灵感源自很多俄国的音乐作品。如西贝柳斯《四首传奇》之第三首《图拉涅的天鹅》,也是运用长呼吸的创作技法,描述北欧风光。作曲家学习长呼吸的技术,并将这种技术通过中国民间音乐语言使这种技术“中国化”,因此,长呼吸结构是探究这部作品最具代表性意义的地方。



第一个长呼吸结构主要由单簧管长达50多小节的 solo 构成,旋律取材来源于民间调子,由两个小的部分构成。第一小部分由三个乐句构成,第一乐句是民间“土调”的运用,第二乐句为第一乐句的变化重复,第三乐句进行短小展开;第二小部分还是单簧管独奏,模拟民间乐器唢呐“吹歌”,由两个大的乐句构成。这里钢琴声部反主为辅,处于次要地位,作为单簧管声部的背景音型衬托单簧管旋律呈现。第二个长呼吸结构基本由两个旋律线条对位构成——钢琴和乐队两个线条对位。每条线运用了单主题发展手法,各自按照其逻辑进行展开,预示生命的强大张力。第三个长呼吸结构是最长的一个,也是作曲家花很长时间创作的。长达127小节,是全曲最长的长呼吸结构,也是最有特点的一个。这个长呼吸结

^①引用于王西麟讲座

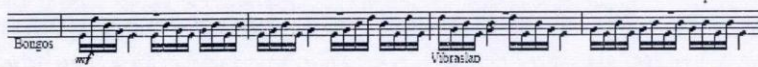
构内有多个声部，这些声部按其逻辑自行发展，但是又不完全平行，多条线缠绕却又不繁杂，“多而不乱”。这里钢琴声部进入托卡塔，运用相同的节奏音型贯穿发展；木管组、铜管组和弦乐组三组乐器组合在一起，自身形成一个长呼吸结构，形成一个八声部的赋格；与此同时，不同长度、不同形象的多种固定节奏音型逐渐进入，形成了多重固定节奏音型的对位，这个节奏音型对位也是此作品有特点的地方。尤其是弦乐组低音区（第 222 小节开始）开始使用的八分音符固定节奏音型，演奏时使用弱音、拨奏的效果，似乎是一个逐渐成长、壮大的进行，好像幼苗长成大树的感觉。并且随着音色、音区的不断变化，最后演变成了背景音型且极富交响性、动力性，带动纵向构成的多个声部一起“运动”，从而形成强大的惯性动力，在这种惯性的驱动下，音乐逐渐进入总高潮区域，预示着源源不断的生命力。因此，这个部分的情绪不是单一的而是丰富多变的，从一开始自由安逸的歌唱似信天游风格，逐渐转到其后的仰天长啸，似秦腔的“滚白”风格，最后结束在“絮絮叨叨”的“疯语”中。这属于横向上的部分。纵向结构上，五条线条同时并行发展、缠绕，这既是横向的发展，也是纵向的构思。其中，第一条分支是钢琴旋律线，这段钢琴的音乐两个手三个八度的弹奏，空八度旋律进行，并且从 66 小节——113 小节的运用了长呼吸的旋律技术。



第二条线是弦乐组。弦乐组的 123 提琴旋律延续前面黑管的长旋律，（小提琴 1、2 和中提琴）旋律，这旋律来源于秦腔，这里弦乐组为主，主要关键突出这个旋律，这个旋律线条便是一个长呼吸旋律（这里不再赘述）。然后旋律从高音区转低音区，以唢呐的描写性旋律，并将其从新发展，这是第二条线。钢琴部分，66 开始越来越亢进，这组成了钢琴和弦乐两条线，是平行的。作曲家是先写的弦乐的这条线，然后才写钢琴的，所以钢琴的节奏和弦乐完全不一样，第三条线，巴松节奏的规律，节奏一直到底进行，没有动一直进行到了 113 小节。第四条线，从 66 小节开始，节奏也没有变化，一直不变，到 120 小节节奏改变了。第五条线，67 小节开始，采用木管作节奏，但是装饰性，不占主要的地位。同时这里钢琴声部从（83 页第 71 小节）到 98 小节钢琴声部转位三连音，连续三连音造成一个强大的推动力，形成一个很大的惯性，这个惯性到 122 小节铜管的进入。



四只圆号是泛音列，这是以 6 为主的泛音列，泛音列非常响亮，四个声部的卡农形式，是一组复调，三只小号也是一组卡农。122 小节长号和大号进入。小提琴上面的旋律中断了，用四条线的节奏对比达到第三乐章的第一个高潮，体现节奏对比。144 小节处巴松出现一句长线条的过渡句。



144 小节——165 小节，然后引出钢琴部分。方块 10 开始，166 小节开始，钢琴从这进入一直不出去了——一直到高潮到尾。这是钢琴第三乐章的长呼吸大块，到 293 小节。线条精密，庞大线条很精致。296 部分是尾声部分。总结来说，乐章一开始引入了明快、清新的生命之歌，经过发展、壮大，变成了小溪流，最后转化为巨大的生命巨流。

以上内容主要是探究《钢琴协奏曲》的创作技法方面，以章节为单位包含了旋律、节奏、曲式结构等方面内容。要想严密地探究这个作品，只是从技术层面是远远不够的，还需要从更多、更深的角度去挖掘。下面来探究一下作曲家创作这部作品的动机等其他方面。

1.2 创作动机、思路和个性特点

1.2.1 创作的动机

一首音乐作品能够获得成功，仅仅凭借作曲技术是不够的，作曲的目的、动机等也是使得这个作品成功很重要的一个因素。王西麟为什么要创作这首《钢琴协奏曲》，就这一点，笔者寻找了一些他的采访音频。对于这个问题他是这么回答的^①：“我早就想创作一部这样的作品，外在的动机之一是文化大革命过去了已经过去 40 多年了，最具代表性的钢琴协奏曲只有一部，那就是文革中所产生的《黄河钢琴协奏曲》。为此，我早就想写一部了。近 10 年来我找了多个乐团，多次联系都未果。这次音乐节委约我写一部作品，这是多么难得的机会！我当然就

^①这部分内容引用了王西麟的音频资料

提出这个愿望，借这么一个难得的机会创作一首《钢琴协奏曲》。”此外，促使他创作这部作品的，还有他自己的被迫害的经历与思索。王西麟：“因为我自己曾有被政治迫害 14 年的历史，所以我在山西苦闷中间读了很多历史书，伍子胥，水浒里边林冲的故事，岳飞的故事等。陆洪恩的事迹让我想到有两种人类的命运：这两种命运的对抗是在监狱里边，而不是在战场上。这种事情使我很震动”“促使我创作这部作品还有另一个原因——很深的精神冲动。08 年后我知道我的钢琴老师是在文革中被害的，文革时大家都知道，是让人很害怕，很恐惧的，但是我的老师是从容的、慷慨激昂的死的，使我受到了很大的震动，对我触动很大。我了解到他的反对是对文化上的反对，并没有什么政治目的，他只有一个人，单枪匹马，他认为不是贝多芬向工农兵学习，而是工农兵向贝多芬学习，这句话深刻回答了几十年来我们文艺路线的深刻错误，恩师的这些思想在当时看来是有问题的，可是他慷慨激昂地死了。”因此，我想这也是王西麟先生创作这部作品最直接、最生层次的动力和想法，最有力的精神冲动。

作曲家因受恩师去世的影响，感到两种命运的对抗的意义是极为重大的。其实很多作曲大师都曾在自己的作品中表现过这个主题（两种命运的对抗），例如：巴尔扎克，雨果，托尔斯泰，贝多芬等。可见，这个主题并不是十分少有的，王西麟要想创作出不同于他人的音乐就必须找到最适合、最有特点的音乐语言，来支撑整个作品。首先，一个作品的体裁很重要，作曲家之所以选用协奏曲、钢琴协奏曲就是为了更好更有力地服务主题。协奏曲（concerto）一词源自拉丁文 collcertaye，原意是在一起比赛，协奏曲也就是两种因素既竞争又协作的意思^①。而钢琴协奏曲是钢琴和乐队之间竞争协作，钢琴与乐队的关系是相互纠缠，即竞争又协作，就显得耐人寻味。钢琴协奏曲，钢琴的表现力更为有力，大大加强了钢琴与乐队之间的对抗性，使得协奏曲的戏剧性和矛盾性更为深刻，增强了之间的矛盾冲突，强化了钢琴与乐队之间的联系，而这种联系更体现在一种紧张、对峙、不谐和，使钢琴协奏曲得到充分的交响化发展，更能体现作曲家所表达的思想感情。钢琴又体现西方文化，钢琴与乐队的配合，能够恰如其分地体现压迫与被压迫的两种形象，能够最恰当的诠释作曲家所表现的对抗主题。所以这也是作曲家为什么会选择创作《钢琴协奏曲》来表达自己的感情的最根本的原因——更清楚更彻底地表现对抗、张力、不协和、矛盾等感情，抒发自己内心最真的感情。

1.2.2 个性特点——致力于作品中民族性音乐元素的体现

王西麟在创作时将西欧先锋派创作技术与民族音乐语言相结合而创造出既具现代语言又不失本民族特色的音乐，技术与语言完美结合，是作曲家创作而且能

^①来源于百度百科

够成功的一个很重要的个性特点。王西麟说：“要表现我想表达的情感，更有利地服务作品的主题，光有协奏曲的体裁是不足的。表现两种命运尖锐对抗的主题，为此作曲家找到了最有特点的音乐语言——地方戏语言，而且要体现中国文化的东西。因此，作曲家很自然地在中国自己民族的音乐“母海”中找寻。王西麟说：“中国的地方戏有许多表现矛盾冲突的音乐语言，其中京剧《野猪林》中的林冲被酷刑暴打的场面和林冲高亢的演唱；《李慧娘》的鬼魂场面的哀泣唱腔；秦腔和晋剧（山西梆子）《走雪山》和蒲剧、上党梆子的音乐，还有作曲家自童少年就受到影响的秦腔，都给他很大的学习和启发。^②”。

创作音乐、表达自己独立的个性和情感，如何超越大师，创作出优秀的作品，从王西麟的创作中发现——从自己的人文历史中来，中国的人文历史和西方的人文历史完全不一样的，可以在其中找寻不同的音乐素材、音乐语言，从这个出发，才能建立我们自己的音乐，建立自己的作品的特性、独特的风格、独特的思想代表。因此，创作要有自己的个性，必须要有自己的独特的音乐语言、创作素材，中国人的作品要与西方有所不同，在技法上无法超越，那么就要从音乐语言、音乐素材上寻找突破。将地方戏与现代作曲技法的融合就是王西麟的创作特点。在这首作品中更是淋漓尽致地体现了出来。因为作曲家的个人经历是很不同于别人的，很长时间生活在黄河中游的山西、陕西、甘肃在这一代，花了很多时间听了大量的地方戏，例如秦腔和陕西的蒲剧，经过很多年的沉淀，所以这些地方戏的成分创作时就本能地运用到了创作当中，成为一种自己特有的音乐语言的语言，一种自身的特点。第二个语言来源是京剧，也是因为听了京剧《野竹林》，林冲是在野猪林一路鞭打上来的对他有很大的震撼，这个林冲奔跑的节奏这个对作曲家创作有很大的启发，而且京戏中的反二黄和摇板这种表现方式是西方没有的，所以从这里面找到的语言，从那里获得语言在这首作品中转化创作成了一种现代公民控诉的主题。可见，作曲家重视音乐语言、音乐素材的找寻。

王西麟作曲最大的特点，暨为什么他能够获得国内国外的认可，获得大家的喜爱，最主要的是他的作曲并非一味的照搬西方的作曲技法和内容，而是善于从我国自身的音乐“母海”中寻找外国没有的音乐语言元素——地方戏中的旋律，再结合现代音乐的创作技法，变形成了王西麟特有的音乐感觉。

王西麟先生在创作时都有运用中国的传统元素，喜用各个地方的地方戏，这种中国元素与西方现代音乐创作的技术是王西麟一直追寻的目标，他以此为骄傲。王西麟先生在创作的过程中，始终运用了（全奏音型、散板化的语调、长呼吸结构）这三种音乐技法加上中国民族音乐元素，逐渐成为了其创作音乐的基础。在此基础上，作曲家建立起音乐戏剧性的矛盾冲突，凸显音乐的交响性；同时，

^②引自讲座

创作作品的各种语言，包括音高语言、结构语言、织体语言、音色语言等。而且王西麟在创作作品时，特别强调关注音乐作品的人文背景。因为有了这样的人文背景，使得王西麟成为中国作曲家群体中很特殊的一位，他具有强烈的社会忧患意识和社会担当意识，直接继承了中国传统的人文情怀，创作除了真正的音乐。他将音乐的灵魂和中国传统音乐元素、文人精神融合在一起，创作出了不同于一般的作品，这则是他最大的创作特点，在作品中有自己的个性——运用民族音乐元素。

第二章 王西麟《钢琴协奏曲》op. 56 的创作渊源和成因

2.1 技法的渊源和成因

2.1.1 西方现代先锋派作曲家的影响

王西麟先生自上世纪 80 年代起,开始了现代音乐的学习与分析,一边学习,一边创作,总体来看,可以分为四个阶段。

第一阶段是学习西方作曲大师的作品,包括巴托克、斯特拉文斯基、肖斯塔科维奇。在 1982 年写作了交响组曲《太行山印象》,其中大量使用了多调性技术并将其与山西的地方民间音乐风格的语言结合起来。其中多调性的技术手法便是王西麟在其学习第一阶段中的成果,他将这种现代技术与地方民间音乐相结合是十分有创意的,正因为如此,这个作品也获得了巨大的成功。

第二阶段序列音和自由无调性的学习,学习之后 1985 年创作了《交响音诗二首》“动”是一首一气呵成的 8 分钟左右的交响练习曲性质的快板作品,其中主要使用自由无调性技术。在这首《钢琴协奏曲》中便同样运用了第二阶段的学习成果,例如第二乐章中巴松的 solo 部分自由无调性,十二音的旋律写作,这里十二音与民族调式并不冲突,在美学上是统一的。

第三阶段是学习“音色音乐”,主要研究、学习具有代表性意义的作品——潘德列夫斯基《为 52 件弦乐的悼歌——为广岛殉难者》,它以“音块”主要语言艺术细胞,完全打破了人们传统意义上对于音乐美的欣赏。纯粹的“音色音乐”开始逐渐崭露头角。王西麟在深入学习研究了这部作品后也将此技法运用在自己的创作当中。例如它的《第三交响曲》的创作,还有《钢琴协奏曲》中都不同程度的表现了用音块表现了他想要表达的“音色音乐”。

第四阶段是“简约派”技术、“长呼吸”技术、“微型复调”技术与“复合”结构等地学习与研究。作曲家在深入学习研究了这些技术的代表作品后,创作了被潘德列夫斯基都高度评价的《第四交响曲》以及《钢琴协奏曲》。

古语云:活一天学一天。王西麟并没有因为已经取得的骄人的成绩而举步不前,而是一直以来,王老都虚怀若谷,孜孜不倦的学习和研究着大师们的作品,学习各种先进的技术,而且还不时地同国内和国际上的作曲家交流。王西麟之所以能够创作出被大众所喜爱的《钢琴协奏曲》,很大程度上是受西方现代派作曲家的影响。《钢琴协奏曲》中,作曲家运用了很多西方现代派作曲技术,十二音序列技术、自由无调性技术、音块、长呼吸结构、帕斯卡利亚等等,都是这四个

学习阶段学习的来的很多西方现代先锋派技术，这些技术也成就了这部作品。

2.1.2 现代音乐创作的手法的继承、发展和融合

王西麟在通过四个阶段的学习后，吸收了很多的现代派作曲技法。可是在创作中，他并没有使用简单的“拿来”主义，而是把西方现代音乐创作技术技巧同中华民族传统的民族民间音乐语言与文化相融合，采取加工、变形、嫁接和融合的个性手法将西方现代作曲技法“中国化”，使得变成自己独特的语言。第二乐章开始部分是典型的帕斯卡萨莉亚的节奏主题，技法是西方的但是却因为柔和了民族音乐的元素体现了有批判、告状的情绪，描述的告状的形象是中国的感觉，是作曲家将本民族特有的音乐语言同现代组曲技法相结合有力的证明。因此也具有独创性。再如，第三乐章中呼吸旋律法便是作曲家将现代作曲技法的继承，同时将长呼吸技法融合于地方性旋律。在《第三交响曲》中运用了后简约派的作曲技术的节奏动力后，它的惯性节奏的持续和不同节奏型的对位原则的出现，包括上面所分析的《钢琴协奏曲》中的关于节奏对位的运用，都使得音乐具有很大的动力。但是给听众的感觉是轻松愉悦、活泼、戏谑而且还很有趣味的。

2.2 作曲家的个人经历、社会背景和文化底蕴

王西麟（1936- ）是功底最扎实、思想最深厚的中国作曲家之一。祖籍山西稷山。1957年，考入上海音乐学院作曲系，1962年毕业于上海音乐学院作曲系，先后师从刘庄、丁善德、瞿维、陈铭志。

12岁时父亲亡故，为减轻母亲负担，他参加了途经家门的中国人民解放军文工团。与西方音乐的相遇虽属偶然，但却从此决定了他一生的命运。

他自幼喜爱文学和音乐，在上海音乐学院读书时由于在同学中技术出众被称作“王交响”。后因激烈批评当时的文艺方针而受到了严酷的政治迫害，下放山西，在此期间，王西麟视音乐为生命，听了很多的地方戏、民间音乐，在山西深入了解了上党梆子、蒲剧等地方戏曲，后来还争取到领导当地乐团进行艰辛而顽强的创作和演出，1977年底在李德伦的帮助下被恢复名誉^①。

获得成功后，他并没有停止学习、进步的脚步，反而是对于大量涌入的20世纪现代音乐和先锋派技术，像吸收新鲜空气一样，如饥似渴地一头扑上去学习。他多次到音乐学院去听外国专家的现代音乐课，努力研习十二音序列音技术，“啃味啃味”学技术，做习题。通过这些学习他改变了

^① r 沙林 王西麟——中国最悲愤的音乐家 艺术评论 2006.4

自己的音乐语言，开拓了自己的音乐美学观念，而成为同代人里最激进的代表人。正是因为作曲家这些坎坷的不同于别人的经历，使他在感情上更有体会两种命运的对抗，这种对抗、挣扎是他所亲身经历的，创作时他是有很深的感触和体会的，这并不是纸上谈兵的事，而是真正经历了的才是最有感触的，因此这首曲子的感情和所表现的情感与他的人生经历密不可分。同时他在甘肃等地下放的时候与很多地方戏、民间曲调的“零距离”接触，长期的耳濡目染使得他在创作这首《钢琴协奏曲》时不由自主地运用到很多地方戏材料，这与他的经历是分不开的，地方戏、民间曲调早已深入他的骨髓，成为他的一部分，所以在创作时很自然地将西方现代作曲技法很自然地和地方戏等相结合，并逐渐成为作曲家的标签和个性。所以，环境可以造就一个人，这也是不无道理的。至少，在音乐这个领域中，王老所经历的这些为他的音乐创作道路提供了贵的音乐素材，为他成功的创作具有个性的音乐作品奠定了基础。相信虽然那些日子可能会很苦，但是作曲家也会感谢那些经历的。

2.3 传统文化与思想的继承的影响

文人和艺术家不仅仅是个人，更是担负有历史使命和责任的一个群体。一个艺术品或者一首音乐作品不仅仅单纯的“文以娱人”、“声以悦耳”的东西。王西麟先生自始至终地信奉“自律论”音乐创作、批评观念。认为仅仅“声以悦耳”音乐技术是艺术家对社会不负责任的行为，躯壳没有灵魂的作品是失败的。基于这种艺术观念，王西麟以自己的音乐创作承担起了揭露现实黑暗、批判社会弊端、表现个人理想的历史使命。也因为受传统文化与思想的熏陶，虽然创作的音乐很现代、技法很现代，但是所用的音乐语言、素材，表达的主题和意义依然是传统的中国人的思想意识。这也充分展现了他对传统文化和思想的继承。

王西麟的哥哥在他少年时期对他进行了文学熏陶，给他讲了很多故事如：屈原的故事，司马迁的故事，荆轲的故事，楚汉之争“鸿门宴”及项羽的悲剧故事。后来作曲家读的古典文学作品加多，感受也随之加深。作曲家对文学的兴趣一直很浓，先后又读了程子昂、李白、杜甫、曹雪芹、鲁迅、闻一多等人的作品。这些影响并不限于文学，还有历史教育及中国知识分子固有的忧患意识、人格情操、是非观念、道德观念、嫉恶如仇、刚正不阿、愤世嫉俗。所以，正如《钢琴协奏曲》中第二乐章帕斯卡利亚的节奏主题部分描述的是告状的形象，如果王西麟没有受传统文化的影响，他怎么能够写作出告状的音乐形象呢，这也直观地证明了王西麟骨子里是

传统的，受中国传统文化的影响深入血液，融入作品。也正因如此，王西麟的作品才不是一件没有灵魂的作品，它不仅表达某种感情并且担负着揭露现实黑暗、批判社会弊端以及歌颂美好事物的有价值的音乐作品，这也成就了作曲家。

有人说，王西麟是音乐界的鲁迅。他的作品很具有特点和标签性，听众一听就能辨别出来。这不仅仅是因为作曲技法的原因，更因为他的作品一直以来表达的感情和深刻的内涵，总是有揭露不公、批判现实的精神，使人产生共鸣。例如，为纪念鲁迅诞辰 120 周年而作的《第五交响曲》，是因为作曲家对鲁迅的怀念？不论怎样，从性格和风格上来看作曲家似乎跟鲁迅有些相像，都有对社会的担当和忧患意识，敢于在作品中不顾个人后果，揭露黑暗、批判不公等。这在所有的音乐创作中，恐怕也是极为个别的。

除了传统文化对作曲家的影响以外，地方戏曲音乐的影响对作曲家的创作有不可忽略的影响。作曲家因为某种社会原因曾被下放多年，在山西、甘肃生活了很多年。期间耳濡目染了很多的地方戏。25 岁以前王西麟主要接触到的是“秦腔”、“蒲剧”，之后作曲家在山西生活长达十四年，又学会了“北路梆子”、“上党梆子”等地方戏曲，并且在运用于音乐创作中对作曲家创作产生了极大地影响。在上海音乐学院上学时作曲家曾对“秦腔”的调式节后进行了研究，以四度音程为骨干的调式结构，有“苦音”、“花音”两个不同的五度色彩音及其装饰，这种调式结构是作曲家的好多音乐主题的基本来源。正是因为传统文化与思想的影响，使得作曲家具有强烈的社会忧患意识和社会担当意识，他直接继承了中国传统的人文情怀，创作出了真正的文人音乐，才能在《钢琴协奏曲》中勇敢地直抒胸臆，抒发自己的感情，哪怕是与现在的社会不同的情感。这也许就是有人称他为音乐界的鲁迅的原因吧。

第三章 王西麟《钢琴协奏曲》op. 56 的美学意义

3.1 音乐作品运用三种音乐语言

纵观王西麟先生的这个作品，我们可以将其音乐语言总结为三种音乐语言系统。第一种以“全奏”的音型为主要的特征，音乐语言激情奔放（以第一乐章开始为例）。第二种是常以散板化的、内在柔弱的语调为主要特征。第三种常常布局在乐曲的最后部分，自身构成一个长呼吸结构。在这三种语言体系中，第一、二种似乎是相反的，用来表现对抗，增加了乐曲的紧张度，是乐曲强烈感情冲突和戏剧性的具体体现。在第一、二种音乐语言对立的基础上，音乐历经沉思，呈现出新的希望。三种音乐语言自身环环相扣，第一、二种因对立而相互存在，是矛盾发展的直接载体，第三种是矛盾发展的直接结果，从而使得这三种音乐语言构成一个逻辑严谨的体系。

3.2 地方戏与现代作曲技法完美结合

地方戏与现代作曲技法完美结合，是王西麟这部《钢琴协奏曲》中很重要的一部分，诠释着作品的音乐语言美，充分体现了其作品的美学意义。例如，第一乐章的第二部分，198——209小节是调式再现，材料再现，其中，在旋律进行方面，速度，地方性戏曲的色彩，半音进行是模仿哭腔，哭的感觉，和长笛的滑音哭腔形成了对比，旋律的进行，感情色彩的使用，用悲愤的哭诉，旋律音调与乐队之间形成了强烈的对比，钢琴的声部模拟民间弹拨乐的音色，以轮指演奏主题旋律。音乐表现的是被压迫的形象，乐队则是压迫的形象，充分表现了激烈的矛盾性。地方戏与西方作曲技法完美结合。其他例子不再一一赘述。（论文第二章有详细论述）

3.3 音乐作品中的悲剧性

王西麟是中国著名作曲家，其作品以交响性、史诗性和悲剧性著称。悲剧性是他作品的特点，同时体现出了作品的美学意义。

因为中国文化审美主要以“阴柔偏胜”，中国人在民族性格与审美心理中都有较为明显的内向型的阴柔偏向，而王西麟先生深受中国传统文化熏陶，再加上他自己的人生经历，更是在作品中体现了悲剧性。

作曲家的作品中包含了很强的悲剧色彩，同样《钢琴协奏曲》也不例外，悲剧性也是其作品的美学意义里很重要的一部分。其中有很多地方都能够体现出来。第一，首先作曲家在创作这首《钢琴协奏曲》的动机就可以说明，这是为缅怀自己的恩师而作，情感基础就是悲怆的。而且，协奏曲的体裁以及作品所表现的压迫与被压迫两种命运相抗争的主题，已奠定了悲剧性情感基调。这些是情感方面来看。从其所用技法上看，同样逃脱不掉悲剧的元素。因悲苦而泣之，作为人生理和心理的需要，也是人类宣泄悲伤情感的共同方式。但是，在世界音乐的宝库中，很少有对“哭”的重视以及哭技表现的水平能够达到中国音乐中的程度与高度。首先，在民歌中有着丰富的丧歌、挽歌、哭嫁、哭灵等等。秦腔、碗碗腔、有很多用以表现悲哀、伤痛的“苦音腔”——苦音。作曲家在《钢琴协奏曲》中第一乐章 192 小节处就用到了“苦音”的技法。

“哀而不伤，怨而不愤”作为中华民族文化心理结构中的重要因素之一，深深感染和影响中国的文人和作曲家，造成了他们自然地以这种悲剧性的方式创作的一种审美心理，尤其是王西麟悲剧性的表现方式更是他的创作特点和人性标签。悲剧性的表达方式能够引起人们的共鸣，同时更符合中华名族的审美需求。

第四章 王西麟音乐作品的突出的个性与特点

从美学角度出发来分析王西麟先生的音乐作品中突出的个性和特点以及审美特征，才能窥视出王西麟的音乐作品中的审美价值。纵观他的音乐作品，其特点有如下几处。

4.1 以丑衬托美

罗丹的雕塑名作《老娼妇》，被《罗丹艺术论》的记者葛塞尔称赞为“丑的如此精美”。如此丑陋不堪的形象却成为不朽的艺术珍品，它的奥秘何在呢？作品给人们的震撼正如音乐作品一般。正如《钢琴协奏曲》中作曲家想到：人类有两种对抗和对立的命运，即压迫者和被压迫者、统治者和被统治者。前者残暴、狡诈，后者淳朴、善良，但总是遭到前者的迫害和欺负。此曲分别以钢琴和乐队来代表两种截然不同的命运。揭示了丑的存在，前者为美的代表，后者是丑的代表，后者压迫前者，以丑的事物凸显美的事物。这是王西麟作品的一个重要的特点。同时在《钢琴协奏曲中》大量运用了增四度等不协和的夸张的音程，都是为了极力夸大丑的存在，从而反衬出美的事物。

在王西麟的音乐作品中，以丑衬托美几乎成了他的最直接、也最为显性的审美特征。如《第一交响曲》、《铸剑二章》、《第四交响曲》等。（第二部分：127——499小节）铺天盖地突然袭来的巨大灾难、浩劫、罪恶、杀戮、欺骗、陷害、叛卖、险恶、撕裂、扭曲、拷打、破碎、冲撞、抗争——生命在巨大的黑暗和无底的深渊中、在无法摆脱的无形巨网中挣扎、煎熬。

4.2 激烈的冲突性

理想是丰满的，现实是骨干的。残酷的现实和美好的理想就是一种二元对立，有前者就没有后者，反之相同。他们之间存在着永恒不变的原则，永远冲突、矛盾对立。没有人可以同时满足这两点。冲突、矛盾是自然存在的，存在于人与人之间、存在于世界上，任何人和事物都会有的。作品深刻的揭示了人类两种截然不同的命运的对立，因为对立，所以存在着激烈的冲突和矛盾。冲突性是钢琴协奏曲存在的重要特征之一，对抗、矛盾才能展开发展，更是在王西麟的作品中体现的更为激烈。可以说没有激烈的冲突和矛盾就不是王西麟的作品。在王西麟的音乐作品中，冲突性、矛盾性是作曲家表现自己内心世界和个性的主要方法和途

径，是揭示黑暗、批判不公的手段。如《第四交响曲》虽然 39 分的长度，但是在外在形式方面体现为“单乐章”的结构形式，作品全面的承载了一般多乐章交响曲所必须的哲理性思想内涵，戏剧性情感冲突。在外在形式简洁、凝练的基础上，《第四交响曲》很好地体现了冲突性和矛盾性。“第一乐章”的“寻觅主题”在大提琴和低音提琴上再度倔强、深沉、徐缓的陈述开来。这个柔弱、执拗、缓慢的主题与傲慢、肆虐、残暴的“毁灭主题”并置在一起，作品的戏剧性冲突力量也由此达到了顶点。王西麟自己所受的传统文化的熏陶、自己遭迫害的经历以及恩师的逝世等人生经历使作曲家的人生具有了强烈的“交响性、冲突性、矛盾性”，产生了巨大的人生张力，这种人生张力促使作曲家一生都在思考着，主动担负起社会责任和历史使命。理想与现实的冲突、假恶丑对真善美的摧残，以及两种截然不同命运的对抗，总体表现巨大的反差，从而产生矛盾、冲突。所以既然在现实生活中得不到伸展，那就只能在艺术审美中得以救赎，在艺术的氛围中再现社会中矛盾，用音乐作品救赎众人的灵魂。

4.3 正义良知的呼唤与向往

起先从王西麟先生的音乐中看出他是个个性鲜明的人，后来看到他的论著，更加肯定了这一点。无论什么言论和观点他都敢发表。他给人的印象是“直言不讳”，没有他不敢说的，不计后果的，这或者是因为他的特殊的人生经历。但是王西麟在音乐界享有的盛誉并不是他的人生经历，更不是他的性格，而是他创作的作品以深刻的矛盾和强烈的冲突及严峻的历史批判而著称，如他的《第三交响曲》、《黑衣人歌》、《殇》、《第四交响曲》、《第五交响曲》、《喜剧的对话》以及《钢琴协奏曲》等。强烈的历史感、擅长表现哲理性和史诗性的重大题材，是王西麟最大的创作特点。他的音乐以表现人类的灵魂和命运为特征，音乐动感极强且颇有震撼力，充满深刻的矛盾性和戏剧性。例如在《戏剧的说对话》中第四部分：在第三部分尾部的噪音语境的余音中，音乐戏剧性的进入到一个冷清、昏暗的语境中。这一部分开始于中提琴的半音下行，之后音色转移到木管，整个木管在低音区集体半音级进下行，营造出一中漫漫长夜的意境。在这样的意境中，倏地传来了木鱼轻声，似乎夜中打梆人的打更声，催促着黑暗的离去，呼唤着黎明的到来。呼唤正义与良知。很有意思的是，在打更声的呼唤下，开始并没有出现黎明的曙光，而是运用一段笙的咏叹，似乎是历史老人的叹息与思索，淳朴感人。在叹息与思索的持续过程中，远处才传来了鸡的打啼声（由拔掉吹口的单簧管演奏）它冲破慢慢黑雾笼罩着的黑夜，似乎要迎来黎明的曙光。可是，在鸡啼声好似没有结束的时候，也即曙光还没有来临之前，在黑夜与白昼的交界处，作曲家意外插入定音鼓的宣叙调，似警钟长鸣，也给世人以警示，它隐喻只有消灭这种

不公正的制度，真正的黎明才可能到来。同样，《钢琴协奏曲》中王西麟正是用钢琴协奏曲的体裁深刻描绘两种命运的对抗，用丑的反衬美的，将此二者的矛盾冲突及尽可能的表现出来，使听众产生强烈的共鸣而呼唤正义与良知的归来。乐曲虽然是现代技法的，但是所表现的意义和主题确是极为深刻的重大的。在此乐曲的第三那章，作曲家的音乐进行像是幼苗长成参天大树的过程，又像是小溪流汇聚成大海、大河一般，从少到多，从坏到好，都是表现了希望的寓意，都是作曲家渴望通过作品使人们明白虽然现实很不公，有很多的坎坷，但是只要生存下去就会有希望，他希望人们可以敢于与残酷的现实做斗争，敢于反抗命运的不公，敢于和恶势力作斗争等，总之是一种正义与良知的召唤，同时给人们以希望。作曲家担负历史的使命，敢于揭露一切黑暗，也正是希望用音乐召唤正义的出现和大众良知的回归，希望整个社会和人类能够更加的美好。

4.4 追求真理

“真理”二字是王西麟音乐的关键，也是他不懈努力创作音乐的终极追求。音乐是他的生命，是他的情感寄托，被下放的日子靠音乐活了下来。而作曲是他的艺术表现形式和途径。他用音乐表现自己所想表达的一切，说自己内心的话。如果说笔是鲁迅的利剑，那么创作音乐便是王西麟的武器。自从王西麟在80年代初开始接触西方作曲技法以来，他经过了四个阶段的学习进行了无调性音乐、音块等创作试验。潘德列夫斯基的音乐，特别是《广岛受难者的挽歌》和《圣卢卡受难曲》对他的创作思想以及创作技法起到了决定性的意义。在音乐中王西麟感到自己和潘德列夫斯基是同道中人，他们有同样的追求。潘德列夫斯基在2002年格莱维米尔音乐大奖上推荐了王西麟的《第四交响曲》。他认为，王西麟坚定不移的发扬个人音乐理念并敢于与受到浪漫主义影响的中国主流音乐界对抗是十分不易的。王西麟明显偏爱大型交响乐形式的音乐表现，音乐中的充盈的情感来自于解读山西、甘肃等地的地方戏而产生的一种对戏剧的理解和对配器及音色的高潮掌控的能力，《钢琴协奏曲》op. 56就是对此最好的证明。

也许，你不喜欢王西麟先生的音乐，但是我们没有理由忽略王西麟先生的音乐作品中的艺术价值和审美价值，因为在中国，只有与众不同的王西麟，只有他的音乐作品有很强的标签性，无论是否懂音乐，只要听一遍他的作品，便能够感受到他的性格。

结语

创作不可一味地照搬西方的作曲技法，应当从我国自身的音乐“母海”中寻找不同于外国的音乐语言元素，不仅仅是民歌更有地方戏曲，结合西方现代的作曲技法，将民族性的音乐素材完美融合于音乐创作之中，才能使我们的创作之路更长远。在探究和学习了王西麟先生的《钢琴协奏曲》后，无论从作曲技法、创作理论还是王西麟的个性特点和人格魅力来说，我都是受益匪浅的，我深刻地感受到了音乐中的艺术价值和审美价值，衷心祝愿王西麟有更多的好作品问世。