

# 关于《京剧印象》的形式分析 及其“立意”解读

董 蓉

**摘 要：**琵琶协奏曲——《京剧印象》是我国朝鲜族作曲家权吉浩近年完成的一部重要作品，由“念白”、“武场”、“旦”及结束部构成，作品的构思与乐思来自于京剧，音色结构与织体结构及整体布局均与京剧固定的程式化格式和内容相关联。但作者的“立意”<sup>①</sup>却并不仅限于此，而是更多地凸显为由主观印象而引发的“借景发挥”。因而，语言（“念白”）化的写作、主导音程的贯穿、节奏的数控方式、新音色的挖掘等现代技法成为作者探索中国传统文化艺术表现的主要手段。作品意在强调一种建立在 20 世纪多元化音乐语言和鲜明个人风格基础上的“中国性”传达。

**关键词：**《京剧印象》；权吉浩；形式分析；“立意”；琵琶协奏曲

中图分类号：J614

文献标识码：A

文章编号：1001-9871(2010)03-0049-09

在我国当代器乐音乐创作的发展进程中，传统音乐语言的诸种形式和特征总是在作曲家们“表达中国”的创作主旨引领下被加以不同程度地借鉴、挖掘与再创造。其中，戏曲音乐作为中国传统音乐文化的重要组成部分，自 20 世纪 50 年代起，更多地被纳入到了当代作曲家的创作视野之中，并于 80 年代后随着“新潮音乐”的兴起被作曲家将之与西方现代作曲技法加以进一步的融合<sup>②</sup>。中国音乐学院作曲系教授权吉浩近年创作的琵琶协奏曲《京剧印象》即为诞生于该语境中的众多作品之一。

《京剧印象》（为琵琶与民族管弦乐队而作）完成于 2005 年，曾获“台湾文建会 2005 年第四届民族音乐创作奖——协奏曲作品比赛”第二名，同时被赛事组委会选定为“2005 年第 13 届台北民族器乐大赛”唯一一部协奏曲必弹曲目，并于 2005 年由台湾国立传统艺术中心出版。该作品由不间断演奏的三个乐章及结束部组成，各乐章分别以作者印象中的“念白”、“武场”、“旦”作为小标题。显而易见，作品的构思与乐思来自京剧，特别是其内部的音高（音群、“念白”）、音色结构与织体结构及整体布局均与京剧固定的程式化格式和内容相关联。然而，它们在作者的“立意”之中并不仅限于此，而是更多地凸显为由主观印象而引发的“借景发挥”。由此出发，语言（“念白”）化的写作，主导音程的贯穿、节奏的数控方式、新音色的挖掘等现代技法成为作者探索中国传统文化艺术表现的主要手段。本文将循此对各部分的音响构成加以细节观察与形式分析，并由此阐释出潜藏于作品内部的某些深层意蕴，以及总结出作品的创作特征及其作曲家的创作意图。

## 一、“念白”——音韵—色泽的绵延

“念白”是京剧音乐中独特而重要的组成部分，常用于叙事与人物形象的塑造。就总体而言，无论是其内部讲究高低起伏、抑扬顿挫的韵白还是音节铿锵、节奏分明的京白，均呈现出极强的语言—韵律感与“语言旋律”特质。而这，恰是作者力图捕捉、诠释的主体“影像”。

出于此种“语言化”写作的需要，主导音程成为作者为“念白”而设置的基础元素，其音程主要包括

收稿日期：2009-10-22

作者简介：董 蓉（1974-），女，沈阳音乐学院音乐学系副教授，中央音乐学院 2008 级博士研究生。

课题来源：沈阳音乐学院 2010 年院级重点科研项目 2010 KYA018。

大二度、大七度(小二度)与增四度。该音程设计目的在于让作品尽可能地回避调性、削弱调中心感,并使琵琶等弹拨乐器掩去其婉转迂回的天然特性而呈现出更接近于人声吟诵的音韵质感。作品中,上述音程一方面在横向发展中具备了某种“旋律”意义;另一方面也构建出纵向上的“和弦”概念,而在其后的音乐发展过程中,它们虽自由延伸,但又受到某种语音语调的约束,其节奏处理也和语言习惯紧密相联。如开始处,伴随着吊钹、鞭、板鼓、京锣等打击乐器的“开场锣鼓”,主奏乐器琵琶奏出富有东方语言特点的大二度音程(C-D)“主题”,并加以音程扩展(由大二度开始上下衍展,至四度及五度音程),而与之相呼应的是:高胡、二胡(I、II)、中胡等弦乐器所叠置成的大七度(小二度)、增四度纵向“和弦”,以及同样由大七度(小二度)与增四度交错而就的笙、箫共鸣层:

谱例 1. 1-7 小节 [2]

而为了更进一步地渲染出琵琶的口语化色彩,大七度(小二度)在其后音乐发展中逐渐占据了更为重要的地位。如 31-35 小节处的音程进行及其“倒影”的旋律走向:

谱例 2. 31-35 小节

此外,弹拨乐器及弦乐器的“滑奏”、唢呐的“哨片吹奏”(要求演奏者吹奏时模仿京剧“念白”的语气)等也成为作者意在表现语言-韵律的主要手段。众所周知,滑音是构筑出“京味”语言的基本表达方式之一:不仅演唱者在行腔过程中常以滑音润饰来寻求音色的变化,而且,京胡等伴奏乐器亦以滑音演奏来体现其特殊韵味。此种演奏法的基本特质在于它的“非平均律性”以及语言感,而作者捕捉的正是这一“瞬间”,并将其与“念白”加以契合。

在以主导音程实现作品音响结构内在逻辑性的基础上,作者广泛运用“滑音”奏法,力图在该部分由始至终地铺设出“念白”的诸种音韵-色泽:乐曲伊始,前述提及的弦乐群各种不同的“念白”(滑音)作为背景牵引出独奏琵琶以二度音程为核心的语言化织体,几次细密的铺垫后,独奏琵琶悄然隐退,代之以大面积的色泽晕染:弦乐群舒展而降重地全奏登场(20 小节)。与此同时,管乐器和弹拨乐的色泽共鸣层以及打击乐锣鼓点仍清晰可闻——这似乎预示着一场京剧演出已正式拉开帷幕。其后,伴随着弦乐群中各类乐器的细密分部,以及各分部从同度进行衍化至二度交错的空间拓展,音韵-色泽的层次感及张力感迅速增强,但在抵达小高峰之时,又瞬间回落,并在其后琵琶的主奏中幻化出新的轻灵色泽(31 小节)。

48 小节,管乐器和弹拨乐共鸣层消失,弦乐器开始参与到琵琶的演奏之中,与其进行着带有歌剧重唱

某种表情特质的“对话”。其中，弦乐器内部的架构又促使其“语言”在时间流程中呈现出某种空间感：中胡奏出的四度音程泛音（A-D）以其朦胧飘渺占据了远景位置；中景处，高胡、二胡（I、II）彼此进行“卡农”模仿，横向上分别以二度音程（C-D，D-<sup>b</sup>E）为核心展衍，纵向上形成节拍交错，由此相互补充、似断还连、生生不息；近景处，则呈现出京胡（独奏）的“念唱”处理及对人声“念白”的模仿。

上述“对话”经过琵琶的短暂过渡后，进一步蔓延为众人参差交错的细语（从61小节起）：唢呐独奏的人声“念白”在近景处时时凸显、弦乐群与琵琶的“对话”依然持续。这里，弦乐群的内部架构已从空间式的层次描绘转向全景式的大色泽晕染——诸乐器分别形成密集的2、3、4、5、6不同连音的组合，而在各自的旋律走向上，则主要以小二度音程关系渐次上下扩展，并由此逐步推向高潮。

谱例 3.60-68 小节

The musical score is divided into two systems, starting at measure 60 and ending at measure 68. The instruments listed on the left are: 京胡 (Jinghu), 高胡 (Gao hu), 二胡 I (Erhu I), 二胡 II (Erhu II), 中胡 (Zhonghu), 革胡 (Gehu), and 低音革胡 (Di yin Gehu). The score is written in standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as *div.* (divisi), *8va* (octave), *unis.* (unison), *f* (forte), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *a tempo*. The score shows a complex interplay of melodic lines, with many measures containing triplets and other rhythmic patterns. The dynamics range from *f* to *mp*, and the tempo is marked *a tempo* at the end of the system.

与此同时,另一高潮又前仆后继地于内部酝酿、滋生、积聚。随之,五支唢呐、四支木管的自由“念白”,弹拨乐器震音式的自由滑音,以及弦乐群的自由“念白”(横向上均以小二度音程为基础,纵向上形成2、3、4、5连音的碰撞)交叠、撞击在一起,形成动态性的厚重“色带”,将众人细语凝聚而成热烈的倾诉。至75小节,唢呐奏出多声部主题的“再现”,使音乐在生机勃勃的发展过程中同时显示出鲜明的“合”的特质。最后,伴随着所有乐器的自由反复(模仿人声“念白”),本乐章在浓墨重彩的大写意中抵达最高潮。

从音响语言的整体呈现状态中可见,京剧中独有的“念白”是作者在本乐章中力图表现的元素,但同时作者又似乎无意于纯粹写实,而是将其纳入到个人一贯保持的创作风格之中,使之在音韵-色泽的绵延中具备了某种引申与象征意味。或许可以做出这样的阐释,即作曲家透过扩张与收束、轻灵与浓烈的色泽变化与过渡暗示出生命历程中个人与个人、个人与群体或协调、或对峙的情感纠葛与人生体验。

## 二、“武场”——音色-节奏的铺陈

打击乐在京剧音乐中具备某种主导作用,它自成体系,以其节奏变化带动全局、烘托情绪和气氛。京剧中的武场由打击乐构建而成,主要乐器包括:鼓板、大京锣、铙钹、小京锣以及大堂鼓等。它们拥有各种不同的锣鼓经(锣鼓点子),而京剧正是依靠锣鼓经的发展变化和相互衔接来适应表演的需要。

出于对此的自觉认知,作者在本乐章中开始将关注的目光投射到对打击乐音色感以及节奏表现性的挖掘之中。作为一位长期从事西洋及民族管弦乐法教学、研究工作,并拥有丰富的交响音乐创作经验的作曲家,他在近三十年理论与实践的“互文”过程中,磨砺出敏锐的器乐化思维和音色感,并逐步形成“多层画面、多层色彩、多层配器的技术手段和审美观念”[3](这在《长短组合-Ⅱ》《纹》《乐之舞》等多部作品中均有所体现)。在这一观念的覆盖下,他的新音色探索具有其自身的独特性,如《乐之舞》第三部分,曾采用琵琶特殊的虚按弦弹奏,以及柳琴的虚按弦与中阮、大阮的顿音演奏临摹出打击乐音色中的“锐气”[4]。而在“武场”里,作者同样试图赋予琵琶等传统弹拨乐器以新的艺术表现力——对京剧武场音乐中小京锣、大京锣、板鼓、木鱼、梆子、铙钹等诸多打击乐器进行“绘声”描写,但在方法上则主要利用琵琶不同音区的音质特色,并结合各式演奏法分别加以“再现”。如琵琶以建立在四度音程(B-E)基础之上的绞弦奏法模仿“小京锣”音色;以大七度(A-G)音程模仿“大京锣”音色;以高把位(不确定音高)虚按演奏模仿“板鼓”音色;在第四弦的极限音区上演奏单音(E)以模仿木鱼音色等等。听觉上,此种多端的描绘较为形象地临摹出武场中各种打击乐音色的本质特征,但又不完全如此——巧妙的是,弹拨乐器音色中的轻灵与婉转被同时加以保留。由此,音乐似乎已从纯粹的模仿中脱离出来,而额外具备了一种带有主观回忆性质的、模糊而虚幻的品性。以下为“武场”开始处,独奏琵琶对板鼓、小京锣、木鱼音色的先后模仿(见谱例4)。

而在具体的音色组织逻辑中,作者主要通过某乐器不同“类型”的同一演奏法,以及不同乐器各式演奏法的“聚合”,使作品在音色的微妙变化中构建成富于弹性与起伏的“多层画面”。如106-120小节,作者对节奏各异的琵琶三声部所做的音色处理:琵琶Ⅰ与琵琶Ⅲ分别以第一弦、第二弦上的高把位(不确定音高)虚按演奏,形成“板鼓”不同亮度的清脆音色,琵琶Ⅱ则模拟出相对“实”而“亮”的“梆子”音色,由此既描绘出各式打击乐器的各异音色,又在此过程中虚拟出高、中、低音区的空间层次感。此外,121-131小节,琵琶三声部与独奏琵琶不同音区、不同音色的绞弦奏法也别具一格。

上述的音色模拟基本上须臾不离京剧武场音乐中节奏的固定程式。特别是从147小节开始,在历经琵琶等主奏乐器数次“张-弛”、“缓-急”、“收-放”的对接、交叠之后,音乐最终走向紧张、激动情绪的戏剧性渲染(此时,京剧中常见的“急急风”、“紧拉慢唱”等固定节奏程式开始发挥其重要作用),主要包括:由弹拨乐器奏出的“急急风”锣鼓经;在此律动上的弦乐群短促的滑奏音型以及“紧拉慢唱”节奏的加入;打击乐器各种节奏的进一步叠加等等。待推向高潮后,整个乐队又以逐步削减(包括编制、音区、力度等诸层面)的方式徐徐落潮,并通过巧妙的过渡引入第三乐章。

## 谱例 4. 96 - 99 小节

The musical score for Example 4.96-99 consists of five staves. The top staff is a Pipa solo, marked with a tempo of 50-58 and the instruction (ad. lib.). It includes dynamic markings such as *sf*, *mp*, *p*, and *f*, and contains annotations: "(imitate Xiaojingluo) 模仿小京锣音色" and "木鱼声 (imitate Chinese block)". The second staff is the accompaniment for the Pipa, marked "模仿板鼓音色 (imitate the sound of Bangu)". The bottom three staves are for the string section, labeled "高胡" (Gao Hu), "二胡 I" (Er Hu I), "二胡 II" (Er Hu II), and "中胡" (Zhong Hu), each with a treble clef and a key signature of one flat.

## 三、“旦”——自由与控制的对话

唱作为京剧表演中的主要手段，兼具了抒情与叙事的功能，其唱腔主要以西皮、二黄为主，以昆曲为辅，并融入民间音乐的某些元素，总体演唱风貌上讲究字正腔圆、声情并茂——这在京剧各行当的表演中均有所体现。“旦”是京剧表演中的基本行当之一，主要用以扮演年龄、性格、身份各异的女性角色（内部拥有更为细致的分工，包括青衣、花旦、刀马旦、武旦、花衫、老旦、彩旦等），其中的青衣与花旦，则更为突出地表现出女性细腻委婉的阴柔之美。

这种细腻委婉的慢唱神韵在乐章开始就被作曲家加以明确勾勒，其“旦腔”由独奏琵琶加以演绎，这是具有鲜明调性特征（ $^bE$ ）、以三度音程为核心的五声化简短主题。随之，该主题分别被高音笙、箫以“模仿对位”的方式加以回应。

值得注意的是，作者在这里有意识地为“旦腔”的“散拍性”自由延伸铺设出多层次的音乐背景，如：弦乐群分组以及泛音演奏带来的极弱的长音背景；扬琴和柳琴偶尔为之的扞尾拨弦；古筝飘渺的滑音演奏；小京锣、铙钹及板鼓等打击乐器通透的自由节奏及“进场鼓点”等。它们巧妙地将“旦腔”层层“包容”在其内核之中，进而淡化以及柔化了它的主题鲜明性，并显现出虚幻之态。由此整体渲染出了一种遥远、朦胧、空幻的氛围，在其笼罩下，回忆的画面遥远却清晰可见：“胡琴咿呀呀地拉着，长长的两片红胭脂夹住琼瑶鼻，唱了，笑了，袖子挡住嘴……”这不难让我们部分联想到印象主义音乐突出主观瞬间感受的表现维度，而作者在这里对于京剧描写的“印象性”强调，应该也是其刻意追求的艺术表达方式（谱例5）。

其后（184-196小节），弦乐群走入“前台”，与独奏琵琶的“旦腔”交合在一起。此处具有弦乐四重奏的“谈话原则”意味：诸声部横向上有各自“线”的流动，纵向上有交错亦有融合。在音乐材料上，既有“旦腔”主题的呈示，又有其变形形式的自由延伸，由此弥漫成整体性的连绵音响。不久，弦乐群转而合奏，并最终退居幕后，任独奏琵琶自由延伸……

如果说，以上段落就整体表现态势而言营造出一种细腻、自由、略带“开放”的时空感的话，那么，在其后的音乐陈述中，作者则笔锋一转，转而致力于对秩序感的理性控制之中：203小节起，打击乐器组引入。此段节奏中采用的技术是严格的数控方式（除部分八分音符的自由调整以外）——打击乐六个声部每间隔4拍逐步进入，顺序依次为：大堂鼓-板鼓-大堂鼓-小京锣-板鼓-小钹-大堂鼓-小京锣-小军鼓-板鼓-大堂鼓-小钹-鞭……，各类乐器首次呈现后，间隔6拍再次进入，并由此开始，各自按6-5-4-3-2-1-0.5的单位时值（四分音符）来削减，从而达到乐队的逐步紧凑，并推至高潮（谱例6）。

谱例 5. 168 - 172 小节

III. 旦 (Dan)

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute I (箫 I), Flute II (箫 II), Alto Flute (高音笛), and Alto Oboe (中音笛). The second system includes Willow Zither (柳琴), Guqin (古琴), Yangqin (扬琴), Zhongyu (中阮), Daryu (大阮), and Guqin (古琴). The third system includes five Percussion parts (打击乐 2-6) and a Koto Solo (琵琶 Solo). The fourth system includes Gao Hu (高胡), Erhu I (二胡 I), Erhu II (二胡 II), Zhong Hu (中胡), and Diyu (低音革胡). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mp), articulation (div., pizz., arco.), and performance instructions (solo, non vibr., tutti).

箫 I

箫 II

高音笛

中音笛

柳琴

琵琶

扬琴

中阮

大阮

古琴

打击乐 2

打击乐 3

打击乐 4

打击乐 5

琵琶 Solo

高胡

二胡 I

二胡 II

中胡

革胡

低音革胡

## 谱例 6. 203 - 215 小节

打击乐1

打击乐2

打击乐3

打击乐4 小钹 (饶钹)

打击乐5 小京锣

打击乐6 大堂鼓

205

poco a poco

accel. cresc.

小军鼓 (市鼓边)

210

215

紧接着，在弦乐群“紧拉慢唱”的短暂过渡之后，打击乐器组再一次以数控方式逐层进入。不同的是，作者在打击乐器进入的部分间歇处开始自由植入弦乐群短促的下滑音音群（模拟出人群的喊叫声），以及弹拨乐器组的滑音音群，由此构成了与打击乐器严格数控相对应的一种近乎于“直觉把握”的新元素——它们并不处于严格数控的范畴之内，而拥有着属于自己的内在韵律和自在的生命特性。于是，伴随着两者的对应与竞技，本乐章在生命活力的自由挥洒中冲入高潮。

应该说，这一部分的音乐虽然就其内部组织结构而言具备严密的逻辑规定，但在音响效果上却恰到好处地呈现出天然的率性与即兴成分，此种“对照”彰显出作者将技术表现与艺术表现加以良好融合的掌控能力。

在其后的结束部中，作者随即通过弦乐群的“紧拉慢唱”节奏、打击乐器组对第二乐章节奏音乐的“回顾”、管乐和弹拨乐器音阶式的全奏，以及曲笛的滑音“念白”，以逐步加大、加密的力度、织体和空间层次感，逐步形成具有动人心弦气魄的总高潮。而当音乐的力量累积至顶峰处之时，第一乐章主题在笙

和箫极弱的共鸣层、京胡及唢呐哨片奏出的人声“念白”的映衬下以多声部再现的形式再次呈示(其中,由琵琶所演奏的主题与原第一乐章主题呈小二度关系叠置),并将音乐再一次推向高潮。全曲最终在全部乐器短促而极强的滑音及小京锣的回声中结束。

如果从对“旦”音响构成状态的细节观察中抽离出来而加以总体眺望的话,或许可以将“自由与控制”还原为本乐章音乐表现的潜在内核。这不仅体现在慢唱神韵与节奏数控的整体性对比之中,同时也与严格数控技术内部的“有序”与“直觉把握”存在着一定的联系。应该指出,《京剧印象》的体裁归属为协奏曲。协奏曲,作为源起于16世纪的欧洲重要交响音乐体裁,几个世纪以来均以“对比”为体现其本质特征的核心元素,相关词义往往包括:独奏与全奏的对抗、自由(即兴)与控制的竞奏等等。而这里值得注意的是,作者在力图通过诸种音乐元素描述、勾勒“旦”的基本神韵的同时,其内在的音响构建逻辑又较为恰当地折射出协奏曲体裁的天然特性,从而在潜意识层面满足了人们对于该体裁的心理期待及其审美要求。

#### 四、阐释——特征及“立意”

在对《京剧印象》的音响构成形式加以观察和描述之后,我们有必要针对该作品的总体特征以及内在意涵加以进一步的阐释。

前文提到,权吉浩的音乐创作是在当代“西学东渐”的大历史—文化语境中进行的。由此,伴随着西方艺术音乐带来的冲击与震荡,作曲家“表达中国”的创作主旨往往通过——将西方现代作曲技法与中国传统音乐语言加以有效互融的——探索与创作实践加以实现(这于20世纪80年代后显现得愈发鲜明)。权吉浩的《京剧印象》寻求的正是这样的一种“表达”路径:作品虽然从音高、节奏、音色结构、织体结构等诸层面模拟出京剧艺术中“唱、念、做、打”的本质韵味,但它又不同于原汁原味的京剧音乐,而是采用更为多样的20世纪音乐语言和艺术手法,从而在广阔的新音乐创作语境中对京剧进行“再创造”(例如滑音奏法、“音群”、“念白”的无调性倾向等因素,均呈现出现代音乐语言中所特有的新颖、不协和的音响效果)。

与此同时,他的音乐创作也根植于其所处的特定生活、文化环境。权吉浩是一位自小深受其民族文化熏染的朝鲜族作曲家,其创作生涯伴随着环境的变迁(曾先后任教于延边艺术学院、沈阳音乐学院,中国音乐学院),可以被分为前后两段。20世纪八九十年代,他主要站在朝鲜传统文化的角度来审视、折射,进而实现“表达中国”之目的,其最为突出的作品即为钢琴组曲《长短的组合》(完成于1984年,曾获“第四届全国音乐作品评奖(室内乐)”一等奖,并入选“20世纪华人音乐经典”)<sup>③</sup>;而进入本世纪后,随着视野的开阔及理念的变化,他的创作逐渐从朝鲜族文化中脱离出来,试图传达广泛意义上的“中国性”——这在以琵琶协奏曲《京剧印象》为代表的五部作品中得以不同程度的体现。作品里,京剧中的诸种元素发挥了尤为重要的作用,并显然在作曲家眼中已具备了中国传统音乐文化的符号象征意义<sup>④</sup>。

纵观权吉浩不同时期的创作可见,尽管其诸多作品形式、风格各异,但始终由一条核心主线贯彻其中,即在“‘揉音为根、吟咏为本’的创作观念以及‘单音化、线行化、色彩化、东方化’主导思想”<sup>⑤</sup>的引领下,对于语言中的独特语调与念腔的有意识表现,而这也构成了具有作曲家鲜明个人特色的风格化语言。权吉浩本人在述及《京剧印象》的创作本源时,也谈到:“表现民族个性的‘根’主要在于语言,从而造就了不同的揉音。在表达民族独特韵味的过程中,民间音调、节奏、和声以及题材固然重要,但它们并非本源。实际上,是语言发挥了最本质的作用,揉音是它的延伸…京剧作为中国传统文化的代表,显然拥有属于自己的吟诵风格和内在语气起伏,它们构建出京剧的个性,而对它们的挖掘与表现也随之促成了人的个性。”<sup>⑥</sup>

回顾《京剧印象》的音响构成,会体察到,此种个性化的音乐语言特性几乎贯穿于所有章节的音乐陈述之中,特别是第一乐章为“念白”而设计的以大二度、大七度(小二度)、增四度为主的语言性主导音程,以及弥漫于全曲并映射出独特语言韵味的滑音演奏等等。凡此种种,均反映出作曲家在表达京剧“印象”的同时,对于个人独特表达方式及其艺术风格的坚守。

由此出发,我们最后似乎可以做出这样的阐释:权吉浩的《京剧印象》意在强调一种建立在20世纪



多元化音乐语言和鲜明个人风格基础上的“中国性”传达，因而它的音乐形式逻辑和音响构成更多地凸显为由主观印象而引发的“借景发挥”（此种“主观品性”弥散于整部作品之中）。由此不难体察到作者的创作意图：没有单一和终极意义上的艺术理解。民族、语言、思维定势及文化背景等因素将会导致理解上的多元性并由此凸显出人的创作个性。可进一步引申的是，我们今天“书写”传统音乐艺术，其目的并不仅仅是为了“重现”，更重要的是，藉此出发，在新的语境下表达出作者对于传统文化的独特理解和体验，并引发出我们对于艺术、人生的个人感悟——这种强调创作者主观意识的“阐释”，也将赋予作品以表达“静观”与“超越”意味的新的可能性。而这，也许就是作者以“印象”一词为作品命名的“立意”所在。

① 杨燕迪教授曾针对音乐艺术作品的体验、分析与理解问题提出了“立意”视角，详见[1]（第255-283页）。

② 前者如音乐素材源于越剧的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》（陈刚、何占豪），后者主要包括：基本素材源于川剧的清唱剧《大劈棺》（瞿小松）、室内乐《蜀韵》（贾达群）、大提琴独奏《川腔》（邹向平）；与京剧音乐紧密相关的《马九匹——为十位演奏家而作》（叶小纲）、钢琴独奏《京剧瞬间》（陈其钢）、《京剧交响曲》（鲍元恺）等等。

③ 其他此类作品还主要包括：大提琴与交响乐队《纹》，获“台湾省立交响乐团第七届作曲比赛（协奏曲）”第一名（1998）；木管五重奏《吟蛾》，获国立台湾交响乐团“2001年作曲比赛”（室内乐）第三名；钢琴独奏曲《宴乐》，获“上海国际音乐比赛——中国风格钢琴作品创作比赛”三等奖（1987）；民乐五重奏《宗》，获“第六届全国音乐作品（民乐）评奖”三等奖（1988）；《摇声探隐》——为十位民乐演奏家而作，获2007年“第六届中国音乐金钟奖”（1988）；交响幻想曲《山魂》，获“第八届全国音乐作品（交响乐）评奖”创作奖（1993）；管弦乐曲《雾》，获“全国管弦乐作品大赛”创作奖（1994）；民族室内乐《魂乐》，在台湾《文建会2004年民族音乐创作奖》比赛中获奖。

④ 其他四部作品包括：《乐之舞》——为民族管弦乐队而作，获“第十二届全国音乐作品（民族管弦乐）评奖”二等奖（2006）；《紫玉与韩重》——为混声合唱队及‘青衣’、钢琴而作的大型合唱（叙事长诗），获“第十四届全国音乐作品（合唱作品）评奖”三等奖（2008）；《窦娥冤》——为大提琴与钢琴而作：获“第十四届全国音乐作品（室内乐作品）评奖”优秀奖（2008）；《写意，锣鼓经》——民族室内乐，获第三届《TMSK刘天华奖》（2008）。除《乐之舞》之外，其他作品的音乐素材均来自于京剧。

⑤ 这是权吉浩明确提出的基本创作理念，详见[3]（第14页）。

⑥ 来自笔者与权吉浩的谈话记录（2009年4月）。

## 参考文献：

- [1] 杨燕迪. 音乐理解的途径：论“立意”及其实现——为庆祝钱仁康教授九十华诞而作 [A]. 上海音乐学院音乐学系、音乐研究所编：《庆祝钱仁康教授九十华诞学术论文集》[C]. 上海：上海音乐学院出版社，2004.
- [2] 权吉浩. 琵琶协奏曲——京剧印象（2009年中国当代作曲家曲库系列丛书——附带CD音响）[Z]. 北京：人民音乐出版社，2010.
- [3] 权吉浩. 《纹》与“揉音”[J]. 北京：人民音乐，2005，（3）：14-15.
- [4] 董蓉. 中西艺术的视界融合——读解《乐之舞》[J]. 北京：人民音乐，2007，（2）：22-23.

（责任编辑：王璐）