



二胡协奏曲

# 第一二胡狂想曲

作曲：王建民

演奏：中央民族乐团  
指挥：许知俊  
二胡独奏：邓建栋





## 作品简介

《第一二胡狂想曲》借鉴并采用西方“狂想曲”这一体裁形式，发挥其表现力丰富、结构自由多变的特点，将近现代作曲技法与我国西南地区民间音乐素材相融合，在二胡音乐语言及演奏技法等方面做了大胆的探索与创新，并且以雅俗共赏之特色受到欢迎。作品一经推出便不胫而走，广为流传。

创作时间：1988年

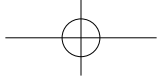
首演时间：1988年

首演乐团：南京艺术学院民族乐队

二胡独奏：邓建栋



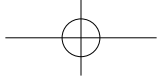




## 作曲家简介

**王建民** 作曲家，上海音乐学院民乐系主任、教授。现任中国民族管弦乐学会副会长，中国音乐家协会理事、民族音乐委员会委员。

谱写了大量各类体裁的音乐作品。尤其在民族器乐创作领域中卓有建树。在全国的各类音乐作品比赛中，有多首作品获奖。其“二胡狂想曲”系列(I~IV)以及《枫桥夜泊》、《幻想曲》等获得了广泛的声誉，并流传于海内外的音乐会及艺术节且久演不衰。部分作品在全国各类民族器乐大赛中被指定为必奏曲目。曾先后在《音乐创作》等刊物发表多首作品，并灌录和出版了几十张 CD 专辑。出版的个人作品专集有：《王建民古筝曲选》、《王建民二胡曲选》等。除此之外，还多次出任各类民乐大赛的评委。



# 谱民族新韵 抒中华情怀

## ——《第一二胡狂想曲》创作回顾与回想

王建民

在第二届“华乐论坛”暨“新绎杯”经典民族管弦乐（协奏曲）作品评选中，本人的《第一二胡狂想曲》承蒙评委会的厚爱而入选，深感荣幸。这既是对我多年来创作上所坚持的方向的肯定，又是极大的鞭策。同时，在此论坛上，除了能饱享来自各方的前辈及同行们精彩作品的音响盛宴，领略他们的非凡灵感及闪光智慧，还能得到许多理论及批评大家的指教与点评并与业内同行交流，机会实在难得。现将“一狂”创作经过与体会作一简要的回顾，期待各位专家的批评与指教。

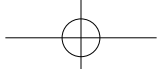


## 回顾之一——创作背景

“一狂”完稿于1988年5月。当年正处于改革开放十周年，各种思潮活跃，各种技法涌入，音乐创作出现了空前活跃的气氛。年轻的“新潮派”作曲家群体的出现，如一石激起千层浪，在音乐界引起了极大的反响与波澜，霎时间，呈现出一派传统与现代的对峙，保守与开放的抗衡局面，何去何从，众说纷纭。

当年我在南京艺术学院音乐系作曲教研室任讲师。从1971年考入无锡艺校学习长号、大提琴演奏专业步入音乐之门起，到“一狂”的创作已有十七年时间。这期间，我经历了学习——实践——再学习——再实践的反复，完成了由学员、演奏员、创作员到教师的角色转换。这是人生观形成的最重要时期，尤其是经历了“文革”与“改革开放”两个时代的历练之后。这十几年的反复学习与实践为我打下了较为坚实的专业基础，并谱写了大量各种体裁的音乐作品。特别重要的是在“上音”学习期间，除了较系统地将作曲“四大件”再回炉之外，还广泛地涉猎和接触了各种现代作曲技法，这为创作“一狂”提供了专业基础的条件。

“一狂”的首演者是著名二胡演奏家邓建栋。当年他是“南艺”本科三年级二胡专业学生，各门功课优秀，专业技术全面，已在全国比赛中崭露头角，是极具潜力的青年演奏人才。当他1987年底

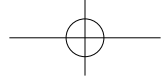


因独奏音乐会所需，来约我为他创作一首二胡新作时，我欣赏他的才华，答应并决定试一试。

## 回顾之二——创作准备

“一狂”是我写的第一首民乐作品。之前由于是西洋演奏专业出身，加之以往与民乐打交道并不多，故开始觉得二胡是较陌生的对象(尽管也为民乐队配器过)，亦感到茫然及无从下手。如何进行？先从熟悉对象着手。

1. 浏览 先广泛浏览与分析二胡作品，从刘天华起到当代的二胡作品几乎统览了一遍，认为有参考价值的从体裁题材、旋律语言、展开手法及作品结构等各方面重点分析。并着重研读了刘天华与刘文金的二胡作品，认识并大致了解了他们在各自的历史阶段对二胡所做的开拓性贡献。之后发现大部分二胡作品有如下现象：① 曲目中鲜有无标题的作品。② 题材方面大都写实，具有明确的内容，表现重大题材与中国气派的作品不多。③ 除少数作品（如《长城随想》等）之外大都结构规模简单，A、B、A 或快、慢、快的三部曲式为主。④ 演奏技术的开发仍显得不足。⑤ 当代专业作曲家介入者甚少，旋律语言大都在传统范围内，技法相对保守。根据以上几点，我决定“跳出二胡看二胡”，采取比较、研究的方法，又浏览和分析了部分西洋弦乐经典作品和其他独奏作品。

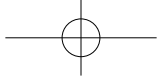


2. 酝酿 经过上述浏览与比较分析之后,我想是否应该从这几方面去着手或努力:①语言能否再新一点。②手法能否再多一些。③技巧能否再难一点。④结构能否再自由一些。⑤立意能否再高一点。⑥气派能否再大一些。

经过一番思考之后,我把目光瞄在了源于19世纪初的西方狂想曲体裁。在我看来,狂想曲这一体裁至少有如下几点契合我的想法:①富有本民族特色且具有史诗性的特点。②材料来自于民间曲调及素材。③结构段落及速度自由多变。④独奏乐器大都具有艰难技巧及炫技性写法。⑤乐曲的情感发挥奔放而炽热。同时,我还注意到了我们有些传统乐曲(如《十面埋伏》)的表现方式及多段联缀的结构方法,以及大段戏曲唱腔(如京剧)中各种板式的组合及变化竟然与狂想曲有许多不谋而合之处。为此,我决定用西方狂想曲体裁与中国乐器“联姻”,作为我的第一首二胡作品的体裁形式,开始名为《狂想曲 NO.1》,后定名为《第一二胡狂想曲》。

体裁决定之后,接下来是选材,用何素材,何风格,何主题,这是乐曲基础风格的关键所在。毋庸置疑,选用优秀而具有特色的民间音乐素材是唯一途径。中国传统的民间音乐尤其是民歌浩如烟海,有取之不尽的素材与养料,如何选取,亦全凭作者对于民间音乐的掌握程度。如同木匠选木材,裁缝选布料一样,一定是挑选自己熟悉的或喜欢的质地和色彩来加工。我自幼生长在江南,对江南地区的民歌及

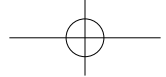




民间音乐自然较为熟悉，按理应选取自己最熟悉的音调来加工。然而我觉得江南民歌的柔美、委婉，以及缠绵和“弯弯绕”式的旋律叙述方法，不足以用来表现我所想表达的具有大气派的中国风格及情感韵味，于是我选用了十分喜爱的云贵地区的民歌素材作为“一狂”的原始素材与风格基调。其中，核心的材料是贵州苗族飞歌，早年听过的小提琴独奏《苗岭的早晨》、钢琴协奏曲《山林》等素材均是取自于该民歌，给我留下了很深的印象。

### 回顾之三——创作手段

二胡是一件旋律性的乐器。毫无疑问，要想写好二胡，旋律是主要的课题。问题在于你所写的旋律与民间音乐素材是一个什么样的关系；如何做到既保持浓郁的民间韵味又能突显出原创的成分；如何做到既是原创但又有新意；具有特点的优秀民间音乐往往已广为熟知并人人可用，又如何能做到你本人与他人用法的不同。这其实就是一个继承与创造，共性与个性的关系问题。首先，我认为将民间音乐素材拿来即用或稍加改变是不可取的，这是“拷贝”式的做法。或者即便是你能较熟练操作某一民间风格，虽属“原创”但风味依旧仍然是属于“换汤不换药”的做法，也非我所愿。我觉得必须在原来素材的基础之上进行“提炼”、“加工”和“化合”。以下将简要地叙述“一狂”的主要写作方法。



## 主题材料之一

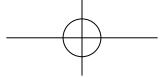
例 1.

### 毛主席来到了

中速 贵州苗族飞歌

毛主席 来到了, 共产党  
来到了 (哎), 反动派 被打倒,  
家乡太平了, 苗家心欢笑, 歌唱又舞蹈 (哎)!

上例是苗族飞歌《毛主席来到了》的旋律谱，旋律悠扬动听，极富民族特色，其中最具色彩的是降 B 音，此音两次出现在重要的部位，使旋律具有宫、羽的交替色彩并赋予了旋律色彩性的动力。其实，该民歌主要是由 G、B、D 三个音为骨架组成，这与云贵地区的许多其他民歌（如《阿细跳月》）的骨架及旋法相似，也体现出区域性民歌的某些共同特征。这也是我为何选用这首民歌的原因。我将这三个音与色彩音降 B 组合，设计了一个核心音调（见例 2A），与原民歌音列基本相同（少 E 音）。然而，若仅以此音调来进行展开，即便是用再多的转调手法，仍然会是原民歌的味道，顶多是复杂化而已。我认为，必须在此想法基础上进行扩充与延伸，



才能摆脱原民歌的“原味”而呈现出一种似而非似的风格与韵味，为此，经过反复斟酌与排列，在此基础上又设计了一个人工九声音阶（见例 2B），将核心音调“植入”其中：

例 2.

A  
核心音调：

B  
音阶：

2: 1: 1

例 2B 是一个模式化的人工九声音阶，由三个结构相同的四音列叠加而成。之后发现其结构正好与梅西安的人工第三调式相同。需要说明的是，此音阶非彼音阶，结构相同但构思及用法不同，就像中国雅乐七声宫调式与中古利底亚调式结构相同但不能混为一谈一样。该音阶具有较大的包容量，除了将“本调”（A 宫）的核心音调纳入其中，另外还衍生出原形的其他四种不同的“调”高。然而，这并非是传统的转调，而是我认为的一种可称之为“泛调”的色彩。

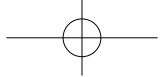
例 3.

F:                      A:                      C:

C#:

E:

通过上例可以看出，核心音调分别可在 A 宫、C 宫、E 宫、F 宫、



升C宫等不同的音位上出现，通过“分离”或“融合”的手段可使旋律产生出一种在本调内自由驰骋和游移的“泛调”感，又可使旋律的走向不“失控”仍保有原素材的韵味于其中。有趣的是，将上例不同音高的核心音调由低到高（F宫音位的除外）进行排列，其互相之间的“调”关系恰好又是核心音调的音程关系。由此可见该音阶已包含了内在的结构力。

### 主题材料之二

材料之二是为曲中对比主题所设计的。其素材来源于我对云南傣族民歌风格的记忆印象，即旋律多为羽调色彩，旋律进行常在羽和弦内迂回，速度平缓，多为中、慢板，旋律上下起伏时常有羽、宫色彩交替，偶有旋宫出现等。根据此印象，我设计了一个以羽和弦为轴心的上下自然音三度高叠的纵音列：

例 4.

A C调

B D调

C  $\flat$ B调



## 乐谭 111

上例 A 是 C 调，例 B 和例 C 分别是 D 调和降 B 调，是该音列展开之后的调性变化。此音列虽未选用任何现成的民歌素材，但因“抽取”了傣族民歌的典型旋法进行方式，设计中融入了现代作曲理念，采用多层与高叠（和声），有旋律而无音阶的手法，在原始的基础上进行了纵横拓展与扩张，故听来旋律仍保持了原有民歌的纯真与优美的特点，又具有了现代情感与韵味。较之主题第一材料相比，前者色彩斑斓，后者色彩单纯，为乐曲的总体布局及对比和展开起到了重要的“调色”作用。下例民歌是为后来的讲座而寻找的，可说明第二材料的根源及由来。

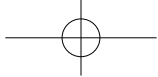
例 5.

### 心中的花开放了

云南傣族山歌

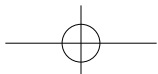
中速 明亮地

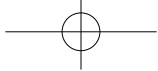
党中央的指示  
传到边寨，号召我们各族大办……  
心中的花 开 放（啰）， 实现农业  
机械化 齐 心 建 设 富 饶 的 新 边 疆（撒 啰）。



## 主题设计

上述第一和第二材料的设计已为全曲的主题产生及展开奠定了良好的基础。其实,在设计人工九声音阶之前所产生的“核心音调”已具备了主题的意义,或者可说是“核心主题”。我在具体写作各个不同段落的旋律主题时,既不想完全采用西洋传统作曲技法中的固定主题段落的重复与变奏的方法,更不想用“主导动机”式的主题展开及贯穿方法,总觉得与我们传统的民族音乐的“语法”有距离。事实上,通过多年来对民族民间音乐的学习、积累及粗浅了解之后发现,我们的音乐语言有非常独特而极其多样的叙述和展开方式,至少是未能得到系统的挖掘与运用。在许多传统乐曲中,很少有同一主题原形重复或再现的。西洋式的旋律严格模进几乎未见踪迹。我们的变奏方法与西洋装饰性变奏本质不同。旋律的贯穿常常是“散型”的而非动机式或固定的等等。经过一番努力与思索之后,我用核心音调作为“散型主题”写出了一系列不同板式与速度、不同形象与表情的主题段落,用节奏重组的方法将核心音调“镶入”、贯穿其中,无任何主题的原形重复,既避免了多段落之间可能引起的结构松散的状况,又获得了具有内在逻辑与统一的多层面的旋律变化。下例是核心音调在各主题中运用的一览表:





例 6.

Andante

Largo

Allegro

Andante piu mosso

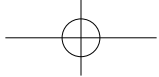
Allegro con brio

Rubato

Presto

和声与伴奏

“一狂”的首稿是二胡与钢琴的形式，之后根据需要又陆续编配了管弦乐队、民族管弦乐队等不同的版本。在写钢琴声部时，除



了和声之外，织体是很重要的一环，因事先考虑到以后会写乐队版，故写作时需尽可能兼顾两头，既要钢琴化，又必须考虑到乐队的音响与色彩效果。

“一狂”的和声材料分别来自于主题材料一和二。仍以大、小三和弦的结构框架为主。这与原始材料中旋律进行的骨干音是吻合的。根据“横生纵，纵生横”的原理，主要和弦即是核心音调的综合：

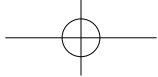
例 7.



上例和弦按传统的观念可认为是一个附加小三度音（或增二度）的大三和弦，根据此和弦的产生与人工音阶的关系及运用来看，可理解为“宫羽综合”和弦。是曲中的主导和弦。但该和弦结构并不复杂，如反复出现仍会觉得单一。故我在具体运用时大致采取了如下处理方法：①同主宫、羽和弦并置运用（色彩交替）。②同主宫、羽和弦复合运用（色彩分层）。③纵向扩展（七、九、十一和弦）。④再增加其他附加音（加强紧张度），以及上述几点的混合运用等。总之，在纵向结构方面原则上不使用纯粹的三和弦，分解时更是如此。主题材料之二的和弦产生非常简单，完全是出自于例4的纵音列，运用时以复合的自然大、小三和弦为主。

至于和声横向进行的关系方面，由于人工九声音阶提供了较大的空间，每个音级上均可产生和弦，“自然和弦”（无临时变化音）



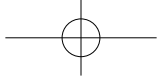


与“变和弦”互相交融，已很难分出主次或明显的功能关系（终止式例外），故在运用时反而无拘无束、自由挥洒，亦可完全凭感觉来写。按传统自然调式的观念来理解，凡是在调式音级上所构成的任何和弦应为自然和弦，含有变音的和弦是调扩张的结果（离调或转调）。而在“一狂”中不少看似“变和弦”的实为在人工九声音阶的本调式“自然音级”上产生，故应理解为本调自然和弦而非离调或转调。如要下定义，可否称之为“同主泛调色彩关系”。

限于篇幅，有关调性转换及结构布局等方面的问题就不再一一赘述。

### 回想之一

创作离不开技法。作曲家应尽量地掌握和拥有各种技法，才可能有选择地去“加工”或“生产”各种“产品”。就作曲技法而言，我认为可以分为两个层面，一是“公用”技法，二是“个人”技法。“公用”技法在前，“个人”技法在后。“公用”技法是“法则”、“程序”，或是“颜料”、“工具”，即从古典时期至20世纪以来的各种现代技法均是。“个人”技法则是“得法”、“编程”及“调色”和使用，关键在于自己掌握多少，用得如何。简而言之，没有不可用的技法，只有用好或用差的技法。然而，作曲家因个人兴趣爱好及审美观点的不同，加之时代环境的影响，总是各有所长，各有其短，



是无法做到“全面开花”的。正如齐白石擅长画虾而栩栩如生、徐悲鸿善于画马而呼之欲出一样，若能在某方面做到极致，恐穷其毕生的精力也。

如今音乐院校的作曲教学中所授技法均为西方的且以现代技法为主。“老”的技法已不再上台面，“新”的技法则成“家常便饭”。近年来，每当我去听或评审学生们的作品时得出的印象便是如此。可是当“新”的东西扎堆时，时间一长我们还会有多少新鲜感？新技法固然十分重要，然而多少年来我们院校忽视了一门重要的技法——中国旋律学。尤其是对中国音乐以线性思维、旋律为主的表达方式来看，显得格外重要。这不能不说是一种缺失。中国传统音乐博大精深，旋律技法暗藏其中，若我们不加挖掘，系统整理并用于教学之中，中国传统音乐的旋律之美还能延续吗？民族音乐又如何继承与弘扬？

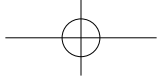
## 回想之二

《第一二胡狂想曲》于1988年6月由邓建栋于“南艺”演奏厅首演之后，当年即在全国第六届音乐作品评奖中获二等奖（一等奖空缺），之后不多久便传遍海内外。回想起来其成功的个人因素约有如下几点：① 经过十七年的历练使人生观相对成熟。② 乐于接受并消化新事物。③ 做事专注执着不随波逐流。④ 喜爱传统民



歌并有一定的积累。⑤ 不喜欢无病呻吟、自我宣泄式的表现方法。⑥ “笨鸟先飞”——总认为自己还不够聪明，故常常花数倍于别人的时间来学习、写作，从未间断。至于外在的原因也许是“无心插柳柳成荫”，亦或许是做了一道“老少咸宜的风味小菜”，无非再就是“在一个合适的时间为一个合适的人写了一首合适的曲子并得到了合适的效果”而已……总之，任何事情的结果总有其必然与偶然的两方面，在创作上耕之无获者大有人在，而我是属于幸运的。

岁月蹉跎，光阴似箭。《第一二胡狂想曲》产生至今已有二十五年。或许是因为“一狂”的偶尔成功，使我的专业创作主要投向于民族器乐范围，之后陆续又写出了二胡狂想曲（Ⅱ～Ⅳ）以及古筝系列作品和其他各类重奏、合奏作品。其中不少作品获得了各种奖项并得以流传与运用。这让我更坚定了一个信念，即作为一名中国的作曲家理应写好中国的民族器乐作品，要写好中国的民族器乐作品必须要用中国的语言方式符合并引领大众的审美习惯。让我们一起再努力，共同谱写出新的中国好声音！



# 中国气息 时代特征

## ——王建民的“二胡狂想曲”创作特征解读

钱仁平、唐 荣

### 一、王建民二胡狂想曲创作概述

自刘天华创作的十首二胡独奏曲问世以来，我国专业二胡音乐的创作已经历了不平凡的一个世纪。期间，众多优秀的作曲家为我国二胡音乐创作事业留下了大量不同体裁、不同风格、不同类型的精品，他们在充分表达与挖掘本民族音乐文化中独特的语言方式的同时，积极学习、借鉴、融合西方现代作曲技法，在共性之中有突出鲜明的个性特征，呈现出百花齐放、欣欣向荣的局面，将二胡音乐创作不断推向更高的水平。



改革开放以来，就二胡音乐的创作和探索来看，作曲家王建民是一位极具代表性的人物。在民族器乐创作领域中，他的作品不仅数量众多、体裁各异，而且技术精湛、可听性强。以 20 世纪 80 年代中后期创作的《第一二胡狂想曲》为标志，王建民以一种积极探索的精神，持之以恒地耕耘在民族器乐创作领域中。其作品屡屡在各类音乐作品比赛中斩获大奖。

主要获奖作品有：《第一二胡狂想曲》获全国第六届音乐作品评奖二等奖（一等奖空缺，文化部举办，1988 年），《四季掠影》（单簧管与钢琴）获全国首届高等音乐艺术院校单簧管作品评选优秀奖（文化部举办，1989 年），《幻想曲》（箏独奏）获文化部 1995 “东方杯” 古箏大赛优秀作品奖，《天山风情》（二胡与交响乐队）获中国首届“金钟奖” 交响乐作品比赛铜奖（中国音协举办，2001 年），《第二二胡狂想曲》获中国第三届金钟奖银奖（金奖空缺，中国音协举办，2003 年），《第三二胡狂想曲》获全国第十二届音乐作品评奖一等奖（文化部举办，2006 年），《第四二胡狂想曲》获全国第十五届音乐作品评奖一等奖（文化部举办，2011 年）等。其作品“二胡狂想曲” 系列、《幻想曲》、《枫桥夜泊》等获得了广泛的声誉，久演不衰并流传于海内外。有多首作品在各类民族器乐大赛中被指定为必奏曲目。作品曾多次由中国交响乐团、中央民族乐团、中国广播民族乐团、上海民族乐团、香港中乐团、台湾国立实验国乐团、日



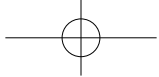
本爱乐交响乐团等在国内外的音乐会及艺术节上演。

在王建民众多音乐作品中，以四部“二胡狂想曲”最具代表性。这四部作品分别取自云贵地区的民歌素材、湖南民歌及花鼓戏的特色曲调、新疆地区民歌与西北民歌的素材，并将这些素材与自己的理念以及现代作曲技法相结合。这些作品既中西合璧又雅俗共赏，不仅在业界获得高度的赞誉，而且也得到广泛的流传，成为民族器乐创作领域中杰出的代表。

《第一二胡狂想曲》创作于1988年，王建民为当时就读南京艺术学院的大三学生、青年二胡演奏家邓建栋而作。在由文化部、广电部和中国音协共同主办的“全国第六届音乐作品评奖”中该作品荣获二等奖（一等奖空缺）。

继《第一二胡狂想曲》创作完成九年之后，从1998年开始构思至2001年完稿，王建民又完成了《第二二胡狂想曲》的写作。作品由青年二胡演奏家邓建栋在江苏紫荆大戏院首演，2003年末荣获第三届“金钟奖”全国音乐作品比赛银奖（金奖空缺）。

创作于2003年8月的《第三二胡狂想曲》，是王建民为第三届中国音乐最高奖——“金钟奖”全国二胡比赛所委约创作的二胡作品。作曲家抓住了新疆音调中一些特点的旋法进行为核心材料进行发展，特别是汲取了新疆民歌中调式交替的手法使音乐富有浓郁的民族风格，作品于2006年获“全国第十二届音乐作品比赛一等奖”。



距《第一二胡狂想曲》创作完成二十年之后，2008年受台北市立国乐团艺术总监邵恩相邀，王建民为台北市立国乐团团庆三十周年创作了《第四二胡狂想曲》。作为王建民创作中比较有突破性的一首作品，这部作品既有中国气息，又有时代风格，成为了第七届“金钟奖”民乐比赛暨2009中国江苏二胡之乡民族音乐节上的指定演奏曲目，深受业内人士的好评。

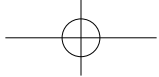
纵观王建民四部“二胡狂想曲”，无论是在思想观念上，还是在创作技法层面上，既保持了民族特色，又彰显出鲜明的创作个性。最主要的是在一定程度上能够代表我国新时期民族器乐创作的状况。因此，本文选择四部“二胡狂想曲”为研究对象，通过对其创作特征的解读，能够为当代民乐创作提供可资借鉴的参照。

## 二、四部“二胡狂想曲”解读

### 1. 有关《第一二胡狂想曲》的创作

在创作《第一二胡狂想曲》之初，王建民就要求对乐曲音乐的语言、技法要新一些，难度要求高一些。最主要的目的还是想通过创作实践对民乐学科的发展起到一定的推动作用。

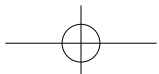
从创作构思上看，《第一二胡狂想曲》是作曲家王建民自认为最满意的一首。作为19世纪以来的一种音乐体裁，狂想曲常常取材于民族音乐、民间音乐或流行音乐的音调，并以奔放的感情与炫技的



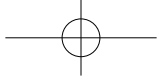
演奏手法著称。王建民当时之所以选择“狂想曲”作为创作的体裁形式，其中一个最为主要的原因就是“以曲促技、推动学科”，必须要让二胡曲具有炫技的特征并最大限度挖掘乐器的潜力与音色，进而推动二胡技术的发展与进一步完善。另一方面，狂想曲的创作素材一般来自于民间音乐，因此，王建民选取了云贵地区的民歌作为《第一二胡狂想曲》的创作素材，在此基础上与专业作曲技术相结合，进一步拓宽音乐创作语汇，使之能够既具有中国民族气息，又具有时代风格，真正做到中西合璧、雅俗共赏。另外，当时我国民族器乐作品的创作体裁相对还较单一，并且在曲式结构类型上多以三部曲式为主，因此，作曲家在《第一二胡狂想曲》的结构上进行拓展。

作为四部“二胡狂想曲”的开山之作，当时将作品命名为《第一二胡狂想曲》可能是一个伏笔。在随后，由于作品屡获大奖并得以普遍流传，激发了王建民的创作热情。正如作曲家自己谈到的那样：“我希望以区域性的创作，用不同的色彩描绘、表达出一个大中国的主题，而不是将所有东西杂糅在一起。事实上，不难看出我创作每首狂想曲的音乐语言，只是借鉴性地取用区域性的素材，并加以创造性的融合而成。”

《第一二胡狂想曲》的整体结构性质为减缩再现的复三部曲式，但是在结构内部突破了传统三部曲式的基本要求，内部由许多小的段落对比并置而成，串联成一个统一的整体。因此，作品在外部形







式结构上为复三部曲式，但在内部却运用了民间戏曲曲牌体，民间器乐中的套曲、联曲原则等，中西结构结合得相当巧妙。

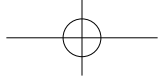
在音乐的核心素材上，王建民经过多次采风与积累、构思到最后实践，选用了云南山歌《心中的花开放了》、贵州苗族飞歌《毛主席来到了》（见例1）与云南弥勒山彝族《跳月歌》的旋律素材，经过“提炼”、“扩张”、“重组”与“融合”的手法之后，作为《第一二胡狂想曲》的核心音调进行使用。

例 1.

毛主席来到了

贵州苗族飞歌

例如作曲家第一步在贵州苗族飞歌《毛主席来到了》中提取出了“五音列”，并且宫音上方的大、小三度宫羽调式交替是其最为主要的色彩特征。作曲家保留了飞歌音调的主要特征，然后将“音列”按照“2:1:1”的音程模式进行重新排列成为“四音组”，在此模式上连续向上构成两次形成八度框架内的“九声音阶”。这种手法与法国作曲家梅西安的“有限移位调式”有着异曲同工之妙。但在《第



《第一二胡狂想曲》中作曲家并不像梅西安那样平均使用，而纯粹是为了色彩的需要、特殊音调的需要，自由地在旋律上发展，既可以保持原始民歌音调的可识别性，又可以控制音乐的发展（见例2）。

例 2.

核心音调

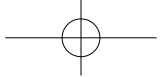
音阶

2: 1: 1

## 2. 有关《第二二胡狂想曲》的创作

《第二二胡狂想曲》从整体上延续了《第一二胡狂想曲》的创作手法，它的原始素材取自于湖南衡山汉族山歌《一塘清水一塘莲》与湖南益阳汉族快板山歌《绿鸟绿肚皮》音调。相对于《第一二胡狂想曲》而言，作品在整体曲式结构上并没有太受传统曲式结构的影响，音乐的展开、对比、起伏布局合理。由于受到狂想曲多段落、多主体的影响，《第二二胡狂想曲》在整体结构上与我国民间传统器乐的散—慢—中—快—散的典型布局相类似，只是在末尾加了一个急板部分，这也正是狂想曲体裁的一个重要特征。

作曲家根据湖南衡山汉族山歌《一塘清水一塘莲》的音调特点，提取出一个小二度、大小三度与小七度大跳特征音程，小二度在湖南一些民歌素材中颇具特色，将这些音高重组后成为一个极具色彩



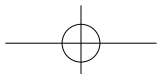
性的人工九声音阶（见例3、例4）。作曲家通过将原始民歌音调保留的基础上再进一步进行拓展，并充分发挥这些素材的各种移位的可能性。同时，作品中的大多数主题都来自于同一个音乐素材核心，作曲家只是在统一之中做了不同的变化处理。

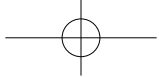
上例音阶结构与原始民歌素材联系紧密、统一，同时对整部作品的发展铺垫了良好的基石。作曲家在音调的塑造过程中，紧扣核心材料，提炼出核心音调动机。通过音组的纵横展衍，构建了色彩多样的声音形态，同时也更深入地挖掘了原始民间材料的内涵。作曲家本人也谈到，在细部的音高组织上经常将不同调式色彩的音调叠置在一起，如上声部是宫调色彩，下声部则体现的是羽调色彩，又或者是和声小调。另外将不同调式色彩进行分程交替，同时又对旋律的主要音程进行移位，从而控制在预设材料的范围之内。如“6— $\sharp$ 5—3”移位到“3— $\sharp$ 2—7”，又或者“2— $\sharp$ 1—6”（见例3），虽然音级较为丰富，有转调特征，但都是从核心音调中所延伸出来的，因此又仍属于调性之内。

例3.

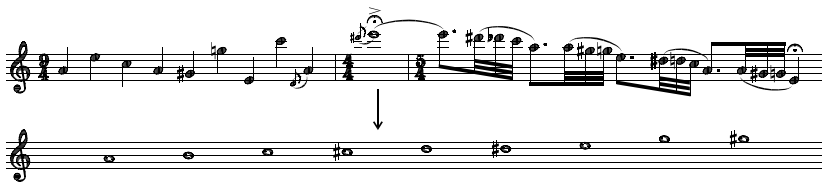
一塘清水一塘莲

湖南衡山汉族山歌





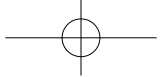
例 4.



### 3. 有关《第三二胡狂想曲》的创作

《第三二胡狂想曲》取材于新疆伊犁民歌《古莱木汗》与哈萨克族民歌《褐色的鹅》的音调。在创作这首乐曲之前，作曲家曾运用传统作曲技法创作了一首脍炙人口的二胡独奏曲《天山风情》。虽然同是取材于新疆民间音乐素材，两首乐曲的技法和风格是截然不同的，这实际上是一次创作的对比。《天山风情》全曲以小调为主，多采用传统的作曲技法。而《第三二胡狂想曲》则提取了两首民歌中的四音音调（C、E、F、G）作为全曲的核心素材，融合现代作曲技法经过多种方式的变形处理，贯穿出现在全曲的始终。配合大小调式的交替运用，更加体现了新疆民间音乐丰富的色彩变化（见例5）。

准确地讲，《第三二胡狂想曲》抓住了新疆音调里面的一些有特色的旋法进行。作曲家并没有像前两部二胡狂想曲一样去选择一个特定的音阶，而在音乐语言的宏观上划定它一个风格区域范围。作曲家也坦言，当时想写带有西部地区的新疆风格，长度也



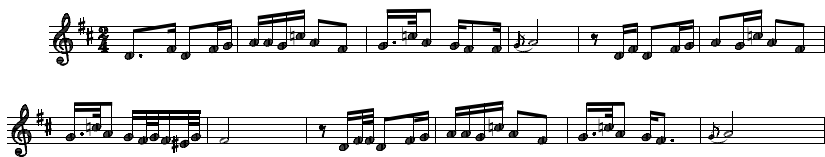
是这几首狂想曲中比较短的，比较适合比赛。作曲家写作这首作品之前，分析、梳理、研究了大量的新疆民族民间音乐。但在此作品中，并没有具体到使用特定的民歌，而是通过大致风格的限定，从心而发地进行旋律写作。新疆的民间音乐很多都具有调式交替的因素，甚至在一首短小的民歌里多达四五次的调式变化，色彩非常丰富。在这部作品中也充分体现了调式交替与综合的特点。

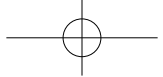
另外，新疆民间调式的特点跟波斯、阿拉伯风格在某种程度上是非常接近的。其一是调式色彩具有我们所经常听到的，通常认为的一种和声小调的特征，比如《天山风情》、《阳光照耀着塔什库尔干》。其二就是我们认为的“大调式”和经常见到的“商调式”。它有一些特殊的旋法进行，通常是在乐曲开端或重要的结构位置以及尾声部分出现类似的进行。比如说“c-e-f-g”——这就是很典型的新疆音调进行。因此，这部作品也大量地使用了这样一组音组，并以此作为核心作为创作旋律的蓝本，同时作为主导动机来组织整部作品的结构（见例6）。

例 5.

### 古 莱 木 汗

新疆伊犁民歌



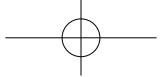


例 6.

#### 4. 有关《第四二胡狂想曲》的创作

完成于2009年7月的《第四二胡狂想曲》则是王建民创作中比较有突破性的一首作品。正如《第一二胡狂想曲》选择云贵地区的民歌作为创作素材、《第二二胡狂想曲》选取了湖南民歌及花鼓戏的特色曲调、《第三二胡狂想曲》选取了新疆民间音乐曲调那样，《第四二胡狂想曲》则选择了西北民歌，这也正是作曲家选择区域性民族民间音乐作为创作思路的一贯手法。

乐曲选用《脚夫调》、《红太阳照亮了刘家峡》与《黄河船夫曲》的音调作为核心素材，通过对民歌中的四度、二度核心音程的提炼、变化与重组而获得发展，具有宽广、高亢、有力的西北民族风格（见例7、例8）。



作曲家在创作之初就将陕北民歌的音程结构进行定量分析与统计，纯四度与大二度包括其转位纯五度与小七度是陕北民歌的核心音程，穷尽了音高组合的各种可能性，例如在陕北民歌《脚夫调》中，“G、C、D、G”四音列是骨干音，而“A”音则是辅助音。在确立了核心音调之后，作曲家通过对音调模式的逆行、倒影、倒影逆行的手法来取得变化，并通过运用对核心音程“单叠”、“混叠”、“镶嵌”的手法来构架、繁衍、扩张整首乐曲（见例9）。

例 7.

脚 夫 调

陕北民歌



a 脚夫调



b 调式

c 音域



例 8.

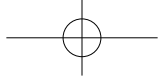
红太阳照亮了刘家峡

西北民歌



花儿





|| 130

例 9.

The musical score for Example 9 consists of three parts:

- Original Melody:** A melodic line in G major, 4/4 time, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and ending with a quarter note G4.
- Reverse:** The original melody played in reverse order, starting with G4 and ending with G5.
- Inverted Reverse:** The reverse melody with an interval of a fourth (three semitones) added to each note, starting with C4 and ending with C5.

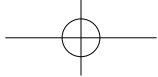
Labels under the staves:

- 原型 (Original)
- 逆行 (Reverse)
- 倒影 (Inversion)
- 倒影逆行 (Inverted Reverse)

### 三、结 语

从四部“二胡狂想曲”的创作思路上来看，自1988年受二胡演奏家邓建栋委约而创作的《第一二胡狂想曲》问世，到2009年10月为“第七届中国音乐金钟奖民乐比赛”创作的《第四二胡狂想曲》，四部“二胡狂想曲”的创作经历了二十多年。从选取云贵地区的民歌作为《第一二胡狂想曲》的创作素材，将湖南民歌及花鼓戏的特色曲调融入到《第二二胡狂想曲》之中，具有新疆音调风格的《第三二胡狂想曲》，到《第四二胡狂想曲》又选择了西

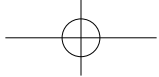




北民歌。作曲家王建民在四部“二胡狂想曲”的写作中具有比较清晰的写作思路，分别选择、借鉴不同区域性的音乐语汇，用不同的色彩描绘并加以创造性的融合，进而表达出一个“大中国”的主题。

在创作理念上，充分挖掘我国优秀的民族民间音乐素材，经过提炼、加工、重组，并以现代作曲技法加以融合、创造，在保持民族民间音调风格可识别性的基础上进行创新。特别是在旋律的写作中常常体现出对旋律写作的思考，因为在西方旋律写作与展开方式上主要是运用动机发展手法，而中国民族民间音乐多属于线条性思维。因此，王建民在旋律素材写作上既与当代作曲技术相吻合，又不受各种约束的限制，并强调音乐的可听性，将精美的艺术形式与语言结构相得益彰地结合，真正做到雅俗共赏。

在创作技法上，作曲家注重精雕细刻与反复推敲，作曲家通常要经历多个步骤进行创作准备。首先从民间音乐中提取有特点的素材经过加工、改造形成与音乐风格相符的核心音调。其次，在“核心音调”的基础上，植入其他音，并衍生出其他音调，进而合成“人工音阶”或“人工调式”。跟其他作曲家不同的是，王建民不是均匀地使用“人工音阶”的各音，而是将“核心音调”抠出来进行强化，在此基础上进行重组、展衍，丰富了作曲素材的资源。在纵向上，将“核心音调”中的或者“核心音程”融入和声中去，以形成

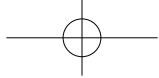


与旋律的风格统一的和声语言。在曲式结构上，不单纯套用西方的曲式结构，而是根据创作的实际需要将两者有机融合，在大的方面多以三部性的结构思维为框架，而在内部则强调段落结构之间的渐变、对比，强调合理的展开逻辑。如“唐大曲”散—慢—中—快—散的结构、还有民间戏曲曲牌体、民间器乐的套曲和联曲原则等。

综上所述，王建民作为在民族器乐创作领域重要的作曲家之一，为丰富当代二胡作品曲目，乃至二胡演奏专业的学科建设与发展都做出了重要的贡献。他的二胡音乐创作既与大众的审美相应，又具有自身独特的个性。努力追求在二胡音乐创作中的不断更新与探索，最终将“中国气息”与“时代特征”有效地结合。特别是他的四部“二胡狂想曲”，无论是在创作技法、曲式结构、风格特征，还是在音调选择、提取、重组等方面，既保持了民族音乐的特性，又具有精湛的技术手法。他的创作运用现代作曲手法，既在保持了原生态民歌可识别性的基础上，又有了很大程度的创新，为我国的民族音乐创作增添了大量精品。

### 参考文献：

- [1] 钱仁平：王建民访谈录. 2013年3月12日.《中国新音乐年鉴2012》(待发)
- [2] 王建民：王建民二胡作品选集[M]. 上海教育出版社，2006
- [3] 茅原：在偏离与回归之间——王建民第一狂想曲的艺术特色[J]. 南京艺术学院学报，1989(3)



- [4] 王建民:源于民间 根系传统——《第二二胡狂想曲》[J]. 人民音乐,1993(2)
- [5] 郭媛:王建民《第四二胡狂想曲》创作访谈录 [D]. 徐州师大硕士论文,  
指导教师:沈涛
- [6] 张咏音:作曲家访谈:王建民,2012年11月14日
- [7] 王建民:我的旋律与技术——从四首二胡狂想曲创作谈起(讲座资料、  
PPT资料)

