



维吾尔音诗

作曲：刘 媛

演奏：中国广播民族乐团

指挥：彭家鹏

作品简介



《维吾尔音诗》原名《沙迪尔传奇》。传奇是借用古代的艺术形式,意在传统形式的缅怀和致敬,也蕴含着对“现代主义”的反叛。作品创作于1989年下半年至1990年上半年间,受约于新加坡人民协会华乐团(新加坡华乐团前身)和上海音乐学院指挥家夏飞云先生;于2001年首届“金钟奖”比赛中获银奖,是八部银奖作品中唯一的一部民乐作品。

此作品采用奏鸣曲式写成。整个作品建立在单一主题之上,无论是引子、主题、副题、连接、展开、结尾等一切都在高度统一中寻求变化,这些可听到的主题称之为“显细胞”(或显主题),是从一个隐秘的、更深的根上生发出来的,而深层的那个细胞(或主题)则是“九声音阶”,也可称之为宏主题。这部作品是作曲家“单细胞生成原则”创作理念在技术、美学、哲理三个层面上综合思考的体现。

创作时间: 1990 年

首演时间: 1990 年

首演乐团: 新加坡华乐团

获奖情况: 获 2001 年中国首届“金钟

奖”民族器乐作品银奖。

演奏过该作品的乐团：中国广播民族乐团、中央民族乐团、上海民族乐团、新加坡华乐团、香港中乐团、台北市立国乐团、台湾国乐团、高雄市国乐团、四川民族乐团、浙江民族乐团等省级乐团及中国大陆、香港、台湾地区和新加坡中小学民乐团及业余群众民乐团体。





作曲家简介

刘 媛 作曲家, 博士, 教授, 现任教于中央音乐学院作曲系。

刘媛的音乐大气磅礴, 流畅洒脱, 并有深邃的情感和独到的管弦乐法技巧, 音乐极具感染力。

主要作品有: 交响乐《第一狂想诗——为阿瓦山的记忆》、《土楼回响》、《火车托卡塔》、《管子诗篇——太行回响》、《山河回响》、《圭一》、《中山舰号——1922》、《南词》、《室外乐》、《咏竹》、《维吾尔音诗》(原名《沙迪尔传奇》)、《瓷器》、《涅槃》、《马可波罗与卜鲁罕公主》等。作品多次荣获“金钟奖”、“文华奖”等音乐作品比赛大奖, 并受到国内外邀请创作多部委约作品。其作品曾在中国大陆、香港地区, 以及德国、意大利、比利时、奥地利、巴西、美国、日本、法国、新加坡等地演出, 广受国内国际高度评价。

谈谈《维吾尔音诗》的创作过程与民乐创作

刘 媛

当接到参加这次活动的通知时，我感到非常兴奋，也非常感动！三十年的总结非常及时、务实，开阔胸怀，对于踏实步伐大有益处，但同时感觉到自己还很年轻，却有已被划到另一个时代去了的感觉。

2012年6月6日的音乐会，十二部民乐作品的展示，我们感觉到中国民乐的强大势头。十二部作品虽然各自独立，但听起来又似乎有点雷同，雷同在哪儿呢？新一代学生他们嗅觉很灵敏，有些学生认为：“那是上一个世纪的事情。”在历史长河中，我们可以通过作品看到某个时代的特点，正如本场音乐会，总体来看是一个时代的作品，也就是说，

注：本文系根据作者发言录音记录、整理。

作曲家难以脱离那个时代,我们只能隶属于那个时代。

我们要感谢中国民族管弦乐学会做这样务实的事情,也要感谢前辈作曲家,他们在作曲技术领域的破冰,给我们带来很多新的技术基础,让我们后来者能够沿着此路走下去。我们认同他们的价值、他们的理念,深深地感谢他们,对他们由衷地致敬!

二十世纪七八十年代,也就是我们读书的年代,正是“复课闹革命”的时期,我们这一代人知识链是断裂的,是不全面的,即便是我们进到学校比较早的,后来赶上改革开放,但毕竟“文化大革命”耽误了十年,我们的知识还是学习得不够全面。所以这个时代出现的作品不足之处和不够细致是显而易见的,但色彩纷呈也是这个特定时代所形成的特点,所以说我还要感谢我们生活的这个时代。

《维吾尔音诗》原名《沙迪尔传奇》,这部作品创作于1989年至1990年间,最终完成于1990年3月,是我在大学四五年级阶段创作的。这个时期我同时完成了三部作品,第一部是为大提琴和打击乐两位演奏家写的《零号交响曲》,之所以取“零号”这一曲名,是当时的一种现代意识——认为交响乐在这个时代是不合适的,因为宏大而浪漫的展现在当时是不合适的。第二部作品是《第一狂想诗——为阿佤山的记忆》(这部作品1991年才亮相)。第三部就是《沙迪尔传奇》,这次叫《维吾尔音诗》。这三部作品是以完全不同面貌写出的。

从《零号交响曲》到《第一狂想诗——为阿佤山的记忆》再到《沙

迪尔传奇》，三部作品在外部表现形式上有着极大的反差，《沙迪尔传奇》很可听、耐听，“阿瓦山”居中，“零号”的尾奏很不好听。当时有一个现在感觉很过时的观点：某位外国作曲家在20世纪60年代说过的一句话，就是“音乐不是听的”，所以可听性不是很好。三首作品不同，但从我来说，有一点是决然没有变的，就是我进大学后每天忙忙叨叨，给自己定的计划目标是：大学一年，我必须要了解音乐有什么——包括音乐的技术、音乐的历史等，这个量是很大的。学生时期思想比较激进，大学一年级写了七首作品，是风格迥异的作品，想所有的形式都尝试一下，想抓紧一切时间把学习知识的时间抢回来。第二年，我必须要了解我自己——我是谁？我有什么？我能干什么？第三年，寻找我要干什么，自己应有什么样的定位。当时对所有的技法问题、思潮问题都进行了广泛的浏览。我总结出这样一个想法，后来一直也是用这个方式去从事创作的，即“单细胞生成原则”，就是一个细胞的生成，又如何滚成一个大雪球，这里包括音高系统的单细胞、节奏系统的单细胞、结构形式的单细胞或某一种点状的单细胞等，在这个大原则之下结构音乐。比如在“零号”这个作品中采用的是小二度与节奏数列之间的关系；在“阿瓦山”中采取的是镜像的三度、四度、五度、增四度音程构成的单细胞，生成整个一部交响乐；在《维吾尔音诗》中使用的是三度音程所构成的，体现了类似一个浪漫时期的外貌或新疆风格的介入，这些都是它的外貌，

而实际上所要贯穿的是这样一个故事。

当然，我在三年之中对于单细胞生成原则的思考，这个结论所带来的一些问题，音乐的时空关系等在这里我就不展开细说了，是不是要完善，有待于历史、将来去解决。但是在写作《维吾尔音诗》的时候，我已经清楚地意识到，无论是何种方式都不要在音响上、在音乐上造成断裂；造成“这是现代的和声，那是传统的和声”这种不自然的连接以至于被听出来。我觉得任何作品，你的手法被听出来都是拙劣的。

当时这个作品产生的时候，上海音乐学院夏飞云老师要带去新加坡人民协会华乐团（新加坡华乐团前身）演出。当时命名《沙迪尔传奇》是借用古代的艺术形式，意在传统形式的缅怀和致敬，也含着对“现代主义”的反叛。当时学院里对现代主义非常狂热，几近“非现代不音乐”、“宁抛弃音乐，不偏离先锋”的程度（当然我本人也是急先锋），在上海第一次试演音乐会后的讨论会上，朱践耳先生就说：“你的传奇不奇嘛！”当时对于乐队作品有很多说法：小型化、独奏化、室内乐化、大型化……林林总总。我的想法是，20世纪80年代有一个观念：我们需要补课，改革开放一来，带来许多新的技术，需要补课，其他方面我们需要补的课也很多。比如，在清代以前，或以“五四”画一条线，之前，我们的音乐有着很强的农耕思维的表现，但它的结构与技法都能够很符合古典的原则。恰恰在波澜壮阔的大变革时代，在这种断裂的时候，我们没有完成由古典到浪漫一个阶梯一个阶梯

的这种梯次型的渐进，“五四”以后，整个中国像跳棋，是在跳着格子走。我们的知识有很多断裂，就像塑料和钢铁的拼接，或布料和木头的粘接，似乎不太恰当的粘接方式难免会产生一种“怪胎”，这是这个时代产生的一个很奇怪的现象。在写作这部作品时我想到一点，在民乐的浪漫气息和一种音响构架方面，是不是也需要一种补课、补充，比如我写这个作品就是选择跳跃的、面貌可以更好展现的方式，也是很抒发自己情怀的。80年代末90年代初，那时在学院里一片极度追求“先锋”、追求“现代”，好像不现代死不瞑目，不先锋你就不行的这种势头。写出“阿佤山”这部作品后，学校里就有人质问我“你为什么要回到浪漫？”好像我是“叛徒”。也有人迫着我说“你写的什么东西？”说我完全“堕落了”。好在这个作品长达六七年没有出来，在这样一个过程中，我想的是我一生要做什么，而作品外延所展现出来的是是什么，致于什么时代，似乎不在我考虑范围之内，只是不期而遇。我想的是把演出时大家感觉比较好接受一些的作品拿出来。我的作品有许多压在那没有演出的，占百分之七十左右。

在创作这部作品时我越来越清晰地知道，我要去做一个类似浪漫时期的补课，哪怕是自我补课。那时已经有了三年现代作品创作的经验和探索，我应该很踏实地去做这个工作，觉得这是一个铺石的工作，在技术支撑上好像自己也有很多责任，这个工作将是很有意义的、有补于时代的工作。当然，后来实际上也没有太多时间继续下去。

下面谈谈对民乐创作的思考。

我认为在创作技术上可有两种：一种是本体技术，在音乐本体上技术是放之四海而皆准的，包括和声、五线谱的记谱方式、结构方法和复调等这些为创作音乐的基础类（技术）。还有一种是个性技术，是别人不可操作的——此人在，此作有；此人不在，此作就没有，在技术上这种是大量的。这样两大类技术需要建立的，需要不懈努力的是本体技术。民乐创作，我觉得重视本体技术的建设非常重要。我们有了很多不懈努力的老前辈们的作品，但似乎又没有一个是完善的理论体系，或者说不足。比如在乐队的构成上，三弦的音响似乎很难融入到音响构架上去，个性太强。当时我翻阅了很多乐器的书，特别是《东亚乐器考》等，发现在台上看见的，组成乐队的具有中国民族特色的乐器似乎没有一件乐器是中国的，乐队主要依赖的胡琴是“胡地”来的，弹拨乐很多是波斯来的，唢呐还是异域的，像现在我们的民乐队构成也是模拟西方管弦乐队的高音、低音，中间类似铜管、木管的吹管等构成的。它的音响条件呢？它的构成属于一个本体技术范畴的建设问题。当然我们乐队发展的时间比较短，在当时确实没法找到一种坚实的技术支撑。在个性技术上当然不是不能写，就像这次音乐会完了之后我的学生给我发过来的信息，很短的一句话，“民乐如果色彩用完了还能怎么办？”在我的这部作品中，当时的想法一是尽量避免以奇、巧取胜，二是不想以打击乐惯常用的（当作品

进入高潮时似乎只有打击乐)以音强压势的方式去造成高潮,而是通过音乐本身的张力来取得效果。我经常感慨,应该像勃拉姆斯这样的大师的交响乐一样,能够依靠音乐本身的力量去达到意境。在打击乐的问题上,它会得到一时的快感,但是从单乐章分析看,它的噪音、泛音过大,冲掉所有的乐声。其实同等强度的力度如果说在乐音上不断发展它的分裂强度,乐音上的其他乐器音响是可以显示出的,而若打击乐过于强大会盖掉这些。泛音列构成的问题等也是我在考察、学习过程中想到的创作民乐作品的技法问题,特别是民乐队的低音问题和乐队音响平衡问题。

在这样思考的同时,我不得不在这个作品中把泛音列系统构建起来,而不是最终依靠色彩去填补达到高潮。在选择时想到关于民族性的问题,这个跟体系问题、个性技术有区别。当时那种非和声、反和声的构成方式已经写作有三年时间,十分渴望看一看再回到正常的单列共鸣的时代将会带来什么样的结果,非常期盼。写作过程中有很多的技巧,比如说完全的高潮不一定在高音区。民族乐器似乎有一个通病,无论是拉弦乐器或者笙、弹拨乐器等,到了极高音区都不一定是最强的,甚至是反过来,恰恰是弱的。很多民族乐器低音都比较难以控制,比如像二胡的音区也不好控制,在节奏型出现时我特地选择演奏空弦,采取上下两个声部颠倒。这是很细的一些小事,但是需要踏实地去做。因此我在创作此作品时,思考很多

关于民乐队的问题，如乐器和乐队构成等。

我个人认为，创作上分为三个层次（由于谈到技法问题、系统问题而想到这个问题）：最好的作品（第一层次）应该是浑然天成；第二层次，寻找大量的技术支撑，如节奏、系统安排、辅助作品的标题等；第三层次，无病呻吟，作品并没有想通，根本没有感觉。这种作品拿出来怎么办呢？找一大堆相近的和弦结束这云里雾里。当你的作品拿到舞台上演奏时，听众不满意，你埋怨听众没听过？不懂？这太荒唐。在《维吾尔音诗》这部作品的前言中我写道：“此作品所有音乐语言，皆系传统方式，旨在易于演出，排练，并易于听众理解。”以至于不仅许多专业乐团演奏，许多中学生、小学生乐队也在训练中使用。

我想我们必须要有宽阔的胸怀接受一切的知识、营养，夯实我们的基础，包括我国传统文化的基础和国外知识文化的基础，寻找一生当中要完成的道路。我自己要寻找的就是用“单细胞构成生成原则”去完成构架新的作品，坚持自己的道路，而一个人一生能够把一件事做好就堪称了不起了。