

刘湊的《维吾尔音诗》 何以成为经典 ——中国当代音乐创作分析随记

李吉提

一、一部当代的民族管弦乐经典之作

今年春天，听说刘湊的民族管弦乐作品《维吾尔音诗》（原名《沙迪尔传奇》）被文化部艺术司和中国民族管弦乐学会评为近三十年来民族管弦乐创作经典，很是高兴。我想，能称得起经典的，至少应该具备以下条件：首先，作品自身比较成熟（指非实验性），有较高的艺术品质（包括曾经获奖），并在听众中已经造成较大影响者；第二，为

注：作者为中央音乐学院作曲系教授。

指挥和乐队喜爱演奏，并作为保留曲目演出，经久不衰者；第三，有乐谱出版、媒体传播（CD 等），有专业性文章从理论上加以肯定、或编入教材者。我想，今天无论从哪个角度看，刘湊的《维吾尔音诗》都已经可以被称得起“经典”二字。

该作创作于 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）、上海音乐学院指挥家夏飞云先生，至今有二十二年了。作品自在新加坡正式首演起，就不胫而走，先由中国台湾、香港和新加坡等凡有华乐团的地区和国家频繁演出起来，此后作曲家每年都要接到多份签约“同意演出”、“同意借谱”的文书，有些年甚至多达三五十份。在中国大陆，该曲也得到了相当普遍的重视与流传。截至目前，已知演过的团体就包括：中国广播民族乐团（曾两次演出于维也纳金色大厅），中央民族乐团，上海民族乐团，广东、山东、四川、天津、浙江、江苏、厦门、辽宁、福建、新疆及中国所有的省市级民族乐团和可以组织起来的音乐院校、大中小学、少年宫民乐团体；香港中乐团，台湾国乐团，台北市立国乐团，高雄国乐团及台湾所有的民间乐团，新加坡国家华乐团及新加坡所有民间团体和中小学华乐团，还有马来西亚檳城中乐团等，并被指定为中小学每年一度的乐团比赛高级比赛曲目。

曾指挥过该曲的指挥家有：夏飞云、曹鹏、陈燮阳、阎惠昌、朴东生、瞿春泉、彭家鹏、徐新、叶聪、王永吉、阿布鲁都·热合曼等，反映着

该作在众多演奏家们心中的地位。

此作于1992年即由中国唱片社上海分社出版，与《月儿高》、《春江花月夜》等合辑“中国民乐合奏经典”，之后的数年间，陆续有七八个版本的合辑CD出版。2010年朴东生先生所著《中国民族管弦乐实用配器手册》一书，将该作收入书中谱例。我院（中央音乐学院）民乐系王直老师曾组稿民乐曲集，听说出版了，我未见书，亦不知书名。此作于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。指挥家王永吉在一次作品研讨会上说：“如果民乐作品有一些可称得上经典的话，那么《沙迪尔传奇》（即《维吾尔音诗》）算得上一部。”指挥家徐新在首届“金钟奖”会议上说：“《沙迪尔传奇》（即《维吾尔音诗》）不但解决了民乐队低音概念的问题，也解决了民乐队的平衡问题。”

作为一部反映我国维吾尔族民间传奇的音乐作品，是否能得到维吾尔族人民的认可，也很重要。我也问过作曲家这类问题。刘湏说，他的同学——新疆交响乐团指挥家热合曼在北京的一次宴会上，非常自豪地向新疆的官员和文艺界同行介绍，这一位（指在座的刘湏）就是你们久仰的《沙迪尔传奇》（即《维吾尔音诗》）的作者！引来一片惊奇声：“你就是沙迪尔吗！”“你非常了解我们新疆！”“你是我们维吾尔人！”可以想见，身为汉族作曲家的刘湏，其《维吾尔音诗》的音乐创作在维吾尔族同胞们的心目中能得到这样亲切、热烈的反响，确是非常难得的了。

二、《维吾尔音诗》的音乐特色

这部作品给听众最直接的印象是充满了“异域风情”。因为该作品的题材是以我国维吾尔族的历史传奇为基础的，因而音乐具有鲜明的维族音乐特征。过去有些人一提到维吾尔族音乐就会想到七声音阶，但实际上由于我国维吾尔族受到伊斯兰文化的影响，所以其音乐中“一级多音”的吟唱技术（指基于某一骨干音的稍高、稍低的半音或微分音腔的装饰）和风格，使它的音高结构上大都超出了七声音阶的表现范围。为此，作曲家在这部作品的创作中，就用了包括“宫（do）、商（re）、角（mi）、清角（fa）、变徵（升fa）、徵（sol）、羽（la）、清羽（降si）、变宫（还原si）”在内的九声音阶，这就从总体上把握住了维吾尔族音乐的旋律调式风格特点，以确保这类音乐与蒙、汉、藏等其他民族音乐旋律语言风格的不同。同时，这样的音高结构也为作品旋律调式色彩的转换提供了多种表现机会，使作品的旋律民族风格鲜明，色彩也显得格外绚丽。

再看作曲家的个性化音乐创作设计。

长期以来，刘湊的创作一直基于一个理念追求，即所谓“单细胞生成原则”，这是在技术、美学、哲理三个层面上综合的思考。该作品是继《第一狂想诗——为阿瓦山的记忆》等一系列作品之后的第一次“可听”的探索。

整个作品建立在一个单一的主题之上。如开始的引子就含一个“三度音程”的“单细胞”。

例 1. (第 1 ~ 4 小节)

但这个深沉的低音区小三度音程进而又引申出主部主题的基础形象和构建出主部主题的核心音调,成为主部主题陈述的出发点(参见第 13 小节开始的主部主题)。

引子材料的第二个段落虽然出现了鲜明的音区音色对比,但核心材料还是前面提到过的三度音程细胞,只不过它们是以大三度与小三度交替的方式和大小调式色彩的明暗变化方式继续陈述,旋律线条也变得更加妖娆。

例 2. (第 10 ~ 12 小节)

又如,从主、副部主题的体裁和音乐形象比较看,二者区别虽然很大,但从“单细胞”构建的视角观察,该主题的音程启动以及核心音程材料……仍主要衍生自三度音程细胞(见例3)。需要说明的是,为了兼顾后面的论述,此处我节选的是副部主题再现时的音乐片段。

例 3.(第 325 ~ 334 小节)

中阮

大阮

扬琴

古筝

打击乐 手鼓

高胡 *p*

二胡

中胡

大提琴

低音提琴

小三度

中阮 *p*

大阮 *p*

扬琴

古筝

打击乐

高胡

二胡

中胡

大三度

大提琴 *pizz.* *p* *div.*

低音提琴 *pizz.* *p*

琵琶

小三度

小三度

小三度

小三度

中阮

大阮

扬琴

古筝

打击乐

高胡

二胡

中胡 *div.*

大提琴 *unis.*

低音提琴

琵琶

中阮

大阮

扬琴

古筝

打击乐

高胡

二胡

中胡

大提琴

低音提琴

小三度

大三度

小三度

mis.

div.

acc.

此外，在刘湊的“单细胞生成原则”里还包括以下两重意思：其一是当“单细胞”在不同部位构成主题后，这种主题就称之为“显主题”（比如该乐曲的主、副部主题等）。其二是这些“显主题”都是从一个隐秘的、更深的根上生发出来的（比如该曲从总体看，均采用作曲家提炼的“九声音阶”，并因此使作品拥有了从头至尾的、统一的维吾尔族音乐风格。故这个“九声音阶”就有可能被理解为隐秘在“显主题”背后的“宏主题”）。该作品无论是引子、主题、副题、连接、展开、结尾等一切都在高度统一中寻求变化，反映着作曲家从创作

思想到作曲技艺的成熟。

当我问及作曲家这部作品的曲式时，他告知是奏鸣曲式。这种设计倒出乎我意料。因为，我所见过的民族管弦乐作品采用经典奏鸣曲式者很少。新一代作曲家大都不再爱用经典曲式。此外，从根本上看，西方音乐建立在二元对立原则基础上的奏鸣原则，与中国建立在“道生一，一生二、二生三、三生万物……”的衍生与变奏原则，也是不同的。所以，我的注意力一直放在音乐语言特点、音乐材料的衍生、变奏以及乐队的音响音色处理等其他方面。但正如作曲家所说，该乐曲的调性布局确实是奏鸣性的。

这是他交给我的曲式结构简图：

引子：第 1 ~ 12 小节 引子直接引入下面主题

主部主题：第 13 ~ 73 小节

副部主题：第 74 ~ 171 小节

结束部：第 172 ~ 206 小节

展开部：第 207 ~ 228 小节

展开部叠入再现部主部主题：第 229 ~ 296 小节

再现部：主部主题第 297 ~ 312 小节

连接：第 313 ~ 322 小节

副题：第 323 ~ 394 小节

尾声：第 395 ~ 414 小节

需要说明的是，乐曲开始部分的第一主题（主部）是在以 D 为中心音的位置，并且以小调式为主（如 D 羽、D 商之类），色调比较阴沉。而第二主题（副部）却是从新调开始，走向以 A 为中心音的属方向位置。这种与主部相对立的调性关系还得到了结束部的肯定。主题的展开与再现又经历了从下属回归主调的历程，并以副部主题最终回归主调 D 为结论（见例 3）。这样的调性布局和各种展开以及连接过渡性写法等，也都与奏鸣曲式发生着最直接的关系。只不过它是一部非常中国化了的奏鸣曲式——在他的笔下，基于中国哲学思想的单细胞衍生和变奏的材料加工思维，与西方奏鸣曲式对立统一的调性思维合二为一了。所以，当我聆听这部作品时，就像走进一个卖东方工艺品的商店，很容易因沉醉于东方色彩的各种工艺品之中，而忽略掉陈列这些商品的货架和商店是一种西式的建筑——特定的维吾尔族音乐语言、委婉的线性音乐陈述和异域的节奏音响、色彩以及加工方式等，都在不同程度上把外来的曲式结构轮廓淡化了。

该作的乐队配器也有许多可圈可点之处。比如通过有层次的乐队变奏，展示民族管弦乐队的色彩表现力；模拟和突出维吾尔族乐队音色特点的诸多做法（包括对弹拨组、手鼓固定音型节奏以及唢呐的成组音响调动等）；还有他为填补中国民族管弦乐队低音音响不足等方面所做的努力和成功实践等，因为已有专家评论，此处不再赘述。

三、《维吾尔音诗》创作对我们的启示

人类的音乐文化是有根的。中华音乐文化也有自己的根。我国民族管弦乐的发展、传播和走向世界，归根结底还是需要有一批批我国自己的原创性民族管弦乐曲目。我国是个拥有五十六个民族的大家庭，可写的东西很多。只要我们的作曲家热爱民族管弦乐的音乐创作，对自己的民族乐队熟悉，对它的改进有想法，并且善于扬长避短，在创作中注意发挥出自己乐队的优势，我们的民族音乐创作与发展就充满了希望。记得刘湏在谈及《维吾尔音诗》时，曾向我讲过这样一个故事：1994年，美国芝加哥交响乐团驻团指挥家索尔蒂的助理谭明光（音译）通过夏飞云先生来上海找刘湏商谈“是否可以将《维吾尔音诗》改编为管弦乐队”以便于他们使用的事宜。刘湏婉言拒绝，并言明此作的特色即在中国民乐。言语间流露着作曲家对自己民族乐队的热爱和自信。

《维吾尔音诗》给我的另一方面启示，是音乐创作不要盲目跟风。音乐创作应该能自由地徜徉于中、外、古、今、雅、俗等广阔天地之间。这个问题，在高校尤其值得注意。因为，在高等音乐院校通常最怕听到的批评就是音乐技法太旧了，音乐写得太俗了之类。其实，在我看来，音乐作品的好坏，与新技法或老技法并无必然的联系。作曲家能掌握更多的技法当然是件好事，但作品的成功与否，最终是要看

它用得是否得当。刘湊写《维吾尔音诗》的时候，正是西方先锋派音乐对我国形成强烈冲击的年月。在高等音乐院校的某些地方，现代主义的狂热，几近“非现代不音乐”，“宁抛弃音乐，不偏离先锋”的程度。刘湊也曾追随过这一强烈风暴，并从中学习到了不少东西。但他最终还是比较快地找回了自己，并以冷静的态度坐下来重新思索和选择更适合自己的创作方向，这也很难。在谈及《维吾尔音诗》（原名《沙迪尔传奇》）这个标题时，刘湊曾向我坦言：“传奇”是借用古代的艺术形式，意在传统形式的缅怀和致敬；我用“传奇”二字，也含着对“现代主义”的反叛意思。他又说：这部作品的写作初衷是大踏步地回归传统。此作采用奏鸣曲式写成，为了体现奏鸣曲式并非过时，但同时也不再是以前的奏鸣曲式套路——我理解，他指的是音乐创作发展过程中的螺旋式上升。

借此，我想再谈另外一个我亲自见到过的实例。前两年，在某次“京、沪、闽当代音乐创作研讨会”上，刘湊拿出了自己的一部作品参加研讨。由于这部作品的旋律意味很浓，而受到了他热衷于现代音乐创作的师兄弟的善意批评：“我们好容易从‘树’上爬下来了，你何苦又要爬回到‘树’上去？”显然，这一“从猿到人”又“从人到猿”的比喻，是批评刘湊放弃了现代音乐不断更新的立场，在“倒退”。在此，我无意贬低那位作曲家在现代音乐创作领域中的骄人成就，只想就理解刘湊的音乐提供一点补充材料。记得刘湊当时曾这样回答

(大意):偏执可以加速前进,因为可以放弃一些东西。但是对我而言,好像西方现代音乐的那一套东西我都玩过了,现在已经没有什么太大的兴趣去标榜什么“新”。我觉得,一方旋律是一方文化沉积的产物,所以我对旋律更动情。我以前的作品中缺少浪漫的因素,我想从这个角度突破。最近一直在想,中国音乐原本是很注重旋律的,为什么我们今天就非要把它废除了呢?——由此可见,刘湔的这些艺术创作思想,也有他的一番深思熟虑,并在他的创作实践中一脉相承,独树一帜,展现出其强大生命力和独立存在价值。

21世纪是一个多元文化并存的时代,因此,向多元文化学习已是大势所趋。在这点上,我们必须注意避免狭隘的民粹主义思想情绪的干扰,积极地向其他各民族学习对我国音乐文化发展有用的知识。同时,21世纪又是一个普通人的世纪,所以我们艺术家也实在没有必要继续端着架子,只肯为少数精神贵族服务。经常写一点雅俗共赏的曲目,跟更多的人交朋友,一起分享自己音乐创作的快乐又有什么不好呢?我想,刘湔的民族管弦乐《维吾尔音诗》在这些方面能给我们一些启示。它这次被选为“经典”,也证明了“雅俗共赏”不是梦……让我们共同努力吧。