

民族管弦乐发展进程中的 又一次变奏 ——刘长远民族管弦乐《抒情变奏曲》评析

闫晓宇

大型民族管弦乐作品《抒情变奏曲》由作曲家刘长远创作于2003年,同年12月在中央音乐学院音乐厅首演。此后又多次在国内外公演,好评如潮。曾荣获由文化部主办的第九届全国音乐作品比赛二等奖。

《抒情变奏曲》的第一个特点在于它的抒情性。即不同于某些以展示乐队演奏技术或作曲家变奏技术为主的乐曲,而是立足于表现我国人民生活的方方面面,并将民众生活的喜、怒、哀、乐表现得淋漓尽致。所以从内容来看,这部变奏曲就容易使听众感到亲切。

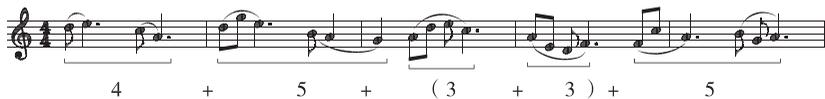
注:作者为中央音乐学院作曲系博士研究生。

乐曲的第二个特点是，作曲家注意到了在充分发挥我国民族乐队特点的基础上，谨慎地使用了一些现代作曲技术，并赋予了它一些新的音乐风貌。按照作曲家自己的说法就是：“在创作中，在追求与众不同、脱俗的前提下，更要注重音乐的可听性，避免纯作曲技术的写法，力争做到雅俗共赏。”由于心中有了必须顾及听众范围和要能表现情感的观念，所以作品也不负有心人。在2005年5月北京国际现代音乐节再次公演时，它在中央音乐学院的音乐厅，作为当晚音乐会的大轴曲目，又一次获得现场广大听众的热烈欢迎。

该变奏曲包括一个主题及其十五个变奏，分别划归三个乐章。这种构思比较新颖。而三个乐章的整体布局，一方面蕴含着中国民间吹打乐中“稳、俏、闹”的传统审美取向，另一方面又结合了西方传统交响音乐创作中，常用的三乐章套曲形式，它们的总体调布局则呈“主—属—主(a小调—e小调—a小调)”状况。

让我们先来感受一下变奏曲的主题。该主题的原型为歌谣体。

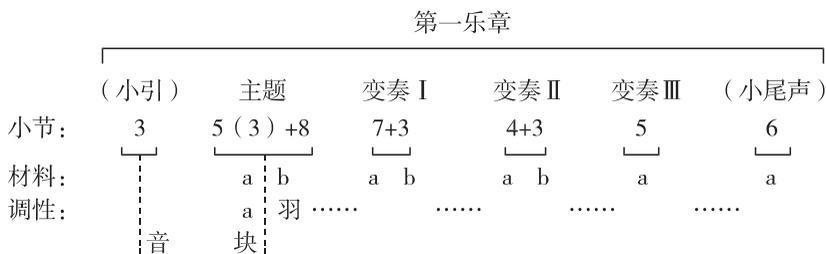
例1.(乐谱下方的数字为乐节内的拍数)



该旋律既具有中国五声性风格，又含七声音列：其第一乐节（第1~4拍），只有“la、do、re、mi”四个音，为纯粹的a羽调式。但自第二乐节（第5~9拍）即出现了偏音“si”，第三乐节（第10~15拍）又出现了偏音“fa”，第四个乐节（第16~20拍）则涵盖了“fa”与“si”两

个偏音……所以到主题完成时,该旋律已形成一条以“a”为中心音的七声音列。它的第二个特点是,主题的节奏节拍蕴含比较丰富:虽按四四拍记谱,但从旋律逆分的节奏重音和乐节划分来看,实际又是4+5+(3+3)+5的自由节拍组合。且前短后长的逆分节奏具有感慨万分的叙事性语气特点。以上旋律音列特点和节奏节拍特点,作为变奏的资源,在后来的十五个变奏中,都获得了渐进式和多方位的发展与变奏性的展示。

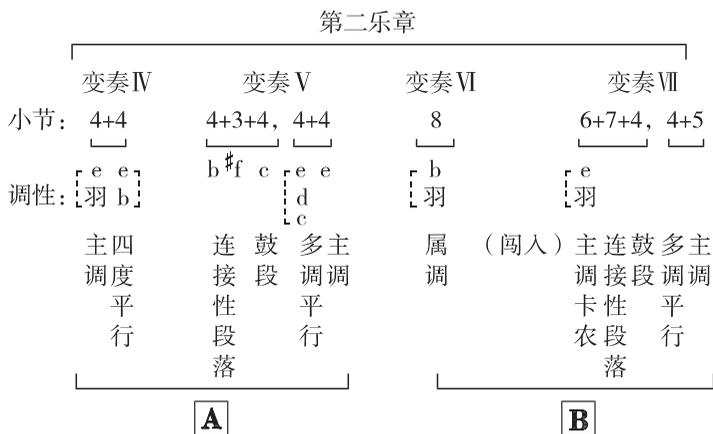
第一乐章:缓慢地(♩=36),四四拍,以优美的旋律表达了思念、哀伤等情感。音乐具有浓厚的民族风格。变奏的目的主要在于深化主题印象,所以变奏手法简单凝练,形象集中统一,是典型的抒情乐章,以强调个人内心独白为主。其结构包括主题和前三个变奏。见下面第一乐章结构图:



第一乐章音乐从整体上看,尚处于强调呈示性陈述的部位,所以变奏幅度不大,速度由慢渐快,在第三变奏中达到小高潮,然后在小结尾中又返回原速。乐曲一开始即引人入胜,这是因为作曲家让二胡、

中胡、大胡和低音大胡等拉弦乐组，以极弱的力度演奏“音块”这种现代技术，使乐器发出一种略感神秘的沙沙声，因此很快地就抓住了听众的注意力。在此背景下，管子用从容的独奏，首次陈述主题，营造出哀怨、苍凉的气氛。此后的变奏也主要是展示了主题优美细腻情感的一方面——表达着思念、幻想、爱和稍许哀伤之类的情感。由于第一乐章开篇即展示了民族乐队和现代音色的魅力，且手法简单凝练，形象集中统一，巩固和深化了听众对主题的印象，所以它也为后面几个乐章的突破性发展、变奏打下了牢固基础。

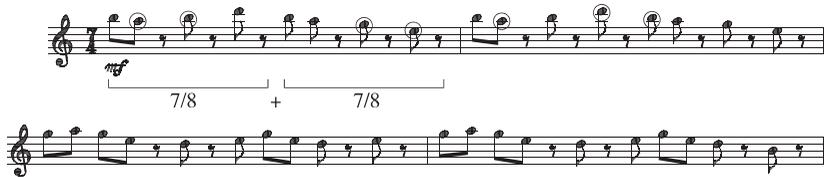
第二乐章：活泼而有弹性地（♩ = 180），四七拍，节拍速度变化，以活泼、欣喜、欢快为主色调，与第一乐章形成鲜明对比。结构布局接近于复二部曲式。见下面第二乐章结构图：



第二乐章以轻快的谐谑风为基础，横跨第四至第七变奏。该乐章

集中展示了主题由于速度、节奏和体裁风格变奏而带来的器乐表现新范围。音乐以活泼、欣喜、欢快的色调为主，与第一乐章形成鲜明对比。通过第二乐章开始的变奏四，我们最容易感受到它与第一乐章的性格气质对比以及它与前面乐章的继承、变奏关系。

例 2.



从上例我们可以看出，音乐的调性转换到了e羽。在这闪烁不定的旋律中，我们虽然能够找到原主题的影子（即谱例中画圈的音），但由于在这段旋律记谱为四七拍的音乐中，我们还隐约感觉到 $\frac{7}{8} + \frac{7}{8}$ 的节奏律动。所有这些节奏节拍的变化，都传递着令人耳目一新的音乐信息。音乐以梆笛和排鼓起始，音色明亮、节奏活泼、俏丽，它与第一乐章管子独奏的悲凉、哀怨的旋律形成了明显的戏剧性反差。它由梆笛和曲笛分别以八度的形式演奏后，又有新笛在这段旋律的下四度上，以调式调性平行的手法演奏了一遍，民族韵味非常强烈。

第三乐章：热烈而奔放地（♩ = 142），四四拍。表情相对更为丰厚，它以激昂、奋起和抒情为主，中间还穿插了幽默、风趣的音乐作对比，并巧妙地将现代作曲技术与汉族和西北、西南少数民族歌舞的丰富节奏因素融合在一起。整体结构近似于复三部曲式。见下面第三乐章图示：

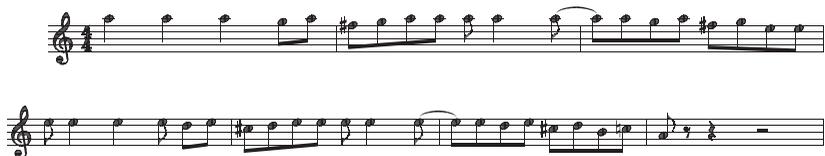
第三乐章

变奏Ⅷ	变奏Ⅸ	变奏Ⅹ	变奏Ⅺ	变奏Ⅻ	变奏ⅬⅢ	变奏ⅭⅣ	变奏ⅮⅤ
小节: 9	19+12	16+8	8+9	8	10+8	17	49+42 (Coda)
调性: a羽	(E) e	e a	d	e	e d	a	a
A	B	C A	D	E	(主题) D	A'	B' (主题)
			E				

第三乐章是热烈的终曲。其中包括从变奏八到变奏十五。音乐表情更为丰厚,以慷慨激昂和乐观向上的情绪为主,间以幽默、风趣等多种趣味和形象的交替,所以音乐表情与风格的综合性较强。其中特别值得一提的是,作曲家巧妙地将现代作曲技术与汉族和西北、西南少数民族歌舞丰富的旋律和节奏因素融合在一起(如其中的变奏九和变奏十的主题旋律即明显带有我国西北、西南少数民族音乐的特点),所以该乐章的音乐,从音列、节奏、体裁、配器、情绪等方面均发生了更大的变化。特别是七声音阶的旋律和多变的节奏,致使这个乐章的变奏,除调式调性返回到了主调 a 羽或保留了一些原始主题的特性音程关系外,已很难找到原始主题的影子。

下面我们重点观察处于该乐章起始部分的第八变奏(见例3):

例 3.



首先,我们注意到作曲家在这里运用了乐队的全奏,并要求所有的弹拨乐器都尽可能不分声部地演奏。这种被同音反复和连续切分节奏强化了了的乐队全奏,在音响上造成的强大音势,突出了喜庆、欢腾的热烈气氛。其次,该主题变奏由于采用了含半音的七声音阶,使乐曲一下具有了维吾尔族歌舞音乐的风格特点。但如果你想观察它与原始主题的关系,则其中与原主题相关的大二度、小三度音程等,还依稀可见。此外,在第三乐章的再现部里,由于这个主题变奏采用了八五拍和八四拍的相互交替,使乐曲显得更为热烈、欢快(见第十四变奏)。

第三乐章的变奏十一,好像是作曲家“临时插入”的一个段落。它在该乐章虽然不居主要地位,但其诙谐幽默却颇具我国湖南地方音乐特色,且有某种“画龙点睛”的艺术功效,在现场演出时,非常吸引观众。这是由于该变奏段落的旋律在保留原始主题二度、三度的同时,巧妙地使用了增四度、增二度音程,而仅仅是这几个音的变动,即立刻改变了旋律的原有风貌,凸出其新的、湖南民间音乐韵味。

例 4.



变奏十一的精彩不仅表现在融合了地方特色的旋律上,而且还突出表现在配器方面:上述旋律在变奏十一中总共出现过两次,首次是

由扬琴、柳琴、琵琶、中阮和大阮演奏主旋律，大胡和低音革胡以拨弦方式伴奏。这不仅给我国民族管弦乐队特有的“弹拨乐组”以相对独立的表现机会，而且，用弹拨乐器的齐奏表述这段旋律，也最适合于这段旋律的幽默语态，尤其是第四小节二分音符升G（见例4）的震音，演奏效果极为突出，形象极为鲜明。该旋律的第二次出现采用了复调织体——旋律首先是柳琴、琵琶和二胡声部出现在上方纯五度，相差两拍之后，又由扬琴声部在该主题的原音高位置进行卡农式的模仿；而中阮、大阮则和大胡、低音大胡一起变成了伴奏乐器。除此之外，该乐章在配器当中还加入了定音鼓和排鼓等，使乐队音响效果更为丰满。当变奏十三的后半部分此主题再次出现时，配器又改作了乐队全奏，将乐曲推向了更为热烈的高潮。

有效地使用各种打击乐器，特别是令人振奋的锣鼓，在中国音乐中具有格外重要的表情意义。它与“变奏”的结合，不仅丰富了乐队的音色，而且还成为乐曲结构划分的重要依据。如该作在第二乐章和第三乐章内插入的“鼓段”，作曲家将多件中西打击乐器都纳入了自己的乐队，如定音鼓、排鼓、大鼓、邦戈鼓、木鱼和管钟等，使民族管弦乐队获得了更多样化的音响和音色。而且其节奏组合也非常独特。以第三乐章的锣鼓插段为例，它首先在定音鼓声部设立一个不断重复的节奏型，紧接着其他声部的打击乐器以卡农形式模仿，构成不同的节奏对位。这两处“鼓段”的插入，使这部以抒情为中心

的变奏曲又多了一重“潮起潮落”的展开性动力，并且可以最有效地表现一种乐观、向上和振奋人心的民族精神。

作为一部大型变奏套曲，整部作品无论是从微观还是到宏观，均体现出“变奏曲”这一特定体裁“由简到繁”的创作技术原则。首先，从“曲式结构”看，第一乐章是简单的反复性变奏；第二乐章则出现几个变奏的复二部曲式组合；第三乐章则进一步将几个变奏发展为复三部曲式的组合，这是一种“由简致繁”。从“体裁”看，由第一乐章单一的“歌谣体”发展到第二乐章的“谐谑”、“舞曲”风格，直至末乐章以庆典为主的多种体裁变换，又是一种“由简到繁”。从“速度”和“节奏”看，以第一乐章的行板，逐步发展为末乐章的快板，以第一乐章原生态民歌节奏为主的松散、自由状态，逐步发展为各种跳跃而多变的混合或复合性节奏节拍，也可以理解为一种“由简致繁”。该变奏曲的“旋律”构成，从最初以汉族五声性调式“音列”为基础的形态，一直发展变化为足以表现新疆维吾尔等少数民族风情的七声调式或含变化音的多种调式“音列”，当然更可以理解为是一种“由简致繁”。此外还有“乐队音色”的“由简致繁”、“多声音响技术”的“由简致繁”……最终，它们都共同服务于作品“抒情”这一特定内容的变奏设置，表现了从单纯的个人内心独白到强调全国各民族的和谐统一和向往幸福未来的美好心愿，同时也展示了作曲家对变奏作品的逻辑性整体把握。

作曲家在创作中，对致力于追求民族管弦乐队的交响性方面，也

进行了一些有益的探索和尝试。考虑到该曲是分乐章的、由简到繁的整体变奏演进布局等形式特点,特别又考虑到它所表现内容的广度和深度,也可以将它归纳为中国民族管弦乐交响练习曲体裁范畴。作曲家能将一个基本主题的不同速度、不同体裁变奏有层次地展示在同一部作品中,并且把我国不同民族、不同地域的音乐元素都成功地融合进来,加以综合运用,从而多样化地展示了我国人民的生活风貌,也从一个侧面反映了作曲家较为丰富的社会生活实践和多方面的民族音乐修养。

从1991年开始,作曲家刘长远就先后在国内外比赛中多次获奖。《吟——为十一件中国民族乐器及打击乐而作》,在1991年全国民乐作品征集比赛中获三等奖;钢琴三重奏在1992年莫斯科国际室内乐作品比赛中获二等奖;第一小提琴协奏曲《诗篇》在首届“金钟奖”作品比赛中获铜奖;木管五重奏与钢琴在2001年台湾国际室内乐作品比赛中获三等奖。第三交响乐曲《生命》在第十届全国音乐作品比赛中荣获优秀作品奖。他所关注并参与的民族管弦乐队的曲目,从传统合奏到多声性写作技术的出现,在我国也已经历过了几十年的变奏历程。所以我理解,在《抒情变奏曲》中,作曲家所尝试的将民族音乐风格与20世纪作曲技法进行有机的结合,也可以被看作是民族乐队发展进程中的又一次变奏。而比较好地找准传统与现代的契合点,并且在民族管弦乐的继承与出新、普及与提高中寻找对自己的位置,则是刘长远获得成功的最主要原因。