

一个古老民族的现代表情 ——重读何训田《达勃河随想曲》

紫茵

写民族管弦乐作品《达勃河随想曲》评论文章，我认为，一个非理论作曲专业的音乐师范本科生、研修课程主攻音乐学的职业记者，绝非最佳人选。如果请理论作曲专家下笔，一定会更具权威性、学术性。我从“被动”接受到“主动”作为的根本转变，最终还是源自这部优秀作品无法抵挡的与生俱来的感染力与说服力。最明智的做法就是扬长避短，我采访了何训田本科作曲专业老师黄虎威教授，何训田并列全国第三届音乐作品评奖榜首的《蜀宫夜宴》作者高为杰教授，《达勃河随想曲》首演指挥李西林教授，何训田本科同学、四川音乐学院

注：作者为《音乐周报》原副总编辑。

作曲系主任宋名筑教授，同北京艺术研究所民族音乐学家、作曲家王志明以及文艺批评家丁正耕交流，温习了相关文献史料。

写作过程忐忑惶恐，如有谬误，愿受批评指正。

引 言

民族管弦乐《达勃河随想曲》，何训田1982年创作于四川成都，李西林教授指挥四川音乐学院民族乐团首演。1983年12月1日至16日，文化部、广电部和中国音协联合主办“全国第三届音乐作品评奖”；1984年2月16日在京召开新闻发布会，获奖作品及作者名单揭晓。这是民族器乐作品第一次国家奖评选，全国二十七个省市区、文化部直属音乐院校等三十一个单位参选。经过两轮审评，从二百一十一首1976年以来的民乐新作中评出一等奖八首、二等奖十三首、三等奖三十五首、鼓励奖二十二首、两部荣誉奖。四川省报送的《蜀宫夜宴》（朱舟、俞抒、高为杰作曲）与《达勃河随想曲》（何训田作曲）并列一等奖。第一篇见诸媒体的评介文章《民族管弦乐曲〈达勃河随想曲〉》由俞松林撰写，发表于1984年2月25日《北京音乐报》。1984年3月31日晚在北京民族文化宫礼堂隆重举行发奖音乐会。相比同期获奖的刘文金、彭修文等民乐名家，四川音乐学院青年教师何训田属于无名后生。笔者第一次听《达勃河随想曲》是在1984年10月第二届“蓉城之秋”音乐会，李西林教授指挥四川音乐学院民族管弦乐队现场演奏版。

经历风雨春秋，“而立之年”的《达勃河随想曲》艺术生命青春常葆，神采焕发，魅力依旧。自1982年四川首演、1983年全国获奖、1984年全省获奖、1985年上海首演，至1988年人民音乐出版社正式出版总谱和钢琴缩编谱，1992年“达勃河”涛声波及海峡对岸。经过短短几年沉寂，从1998年开始，《达勃河随想曲》进入大面积常规性年度演出时期，并以一年之间演出数场至十数场的纪录保持延续长达十五年之久。该作被海内外几乎所有中乐、华乐、国乐、民乐团作为保留曲目，在全球数十个城市频繁上演。可以肯定地说，这是一部传播范围、普及程度、演出频率开创并保持纪录的民族管弦乐典范之作。

笔者曾数度聆赏不同指挥与乐队合作的音乐会版本，因二度创作参差带来心理感受差异。这次为写文章，通过反复聆听、比对CD唱片和网络音频五个以上版本，实际演奏时间约在十二分三十秒至十四分三十五秒之间。通过反复阅读、分析人民音乐出版社1988年和2008年两个版本总谱及钢琴缩编谱，个体听觉经验重新得以强化与验证。本文从创作理念、技法手段、个性特征、美学价值等四个方面，将重读何训田《达勃河随想曲》心得综述如下。

一、走得太远与跳得太快

我国民乐界前辈朴东生老1987年在《“中华大乐”畅想》一文中，谈及20世纪80年代我国民族管弦乐创作成果喜人，“从质量上看也

有深刻的变化和明显的提高。作曲家摆脱了种种羁绊与禁锢，扭转了僵化的、封闭式的创作心态”。他满怀欣喜地看到：“一批勇于开拓的中青年作曲家脱颖而出，民乐创作正朝着多元化的方向发展，不再依从某种陈旧的写作模式，公式化、概念化、千曲一面的创作现象基本上克服了。从题材、体裁的选择视角到写作技法的探索都呈现出日益成熟、不断深化的迹象。”听《达勃河随想曲》，从中可以提取朴老这段话最有力的佐证。

1982年本科毕业刚刚走上作曲教学岗位的青年何训田，从前辈师长的《蜀宫夜宴》首演成功获得创作的启示与激情。李西林教授回忆，听完该作1981年首演，何训田当即表示他要写一部民族管弦乐队作品，绝非《蜀宫夜宴》的复制翻版，肯定另走一路大不相同。众所周知，音乐作品首演成功，需要作曲家与指挥家在一度创作和二度创作过程中，最大限度共同达成艺术精神、美学趋向、理念技法的重叠契合。从刚刚在上海音乐学院马革顺教授门下取回真经的李西林身上，何训田看到了一种可能、一种希望。经过两人交流商议，决定要为古老的中华民族写一部好作品。何训田与李西林，早先同在四川省绵阳地区工作，前者是川剧团小提琴手，后者是文工团声乐演员，曾代表绵阳地区一起参加全省文艺汇演。绵阳北部位于青藏高原向四川盆地过渡的东缘地带，长江支流涪江上游的夺补河流域自然环境相对闭塞，远古氏族直系后裔自称“贝”的白马人世代聚居在摩天岭两侧的平武、九寨沟境内，

总人口约一万五千人。中华人民共和国建国初期，因缺乏民族识别条件，白马人被误定为藏族。白马藏族日常生活常以歌舞相伴，“酒歌”和“圆圈舞”独具特色。

现在回头看，何训田艺术理念有一点非常明确：“第一”与“唯一”，他力图追求“新”的原点与基点。这一点，早期作品初见端倪。从未写过大型民族管弦乐队作品的何训田，第一部原创新作《达勃河随想曲》，从题材内容到形式架构，已尽占先机开创首例。用最新式的“武器”攻下最古老的“领地”，两极终端的跨度距离，何训田超速穿越一步到位。所以，全国第三届音乐作品评奖过程中，评委意见并不统一。黄虎威教授回忆，中国音协某时任领导明确提出，这个“达勃河”太怪了，绝对不能入选一等奖。该作获奖公演后，“走得太远了”、“跳得太快了”，音乐界争议之声不绝于耳。

“走得太远”、“跳得太快”，三十年前的否定转化为三十年后的肯定。开初全曲视奏下来，何训田征求意见，宋名筑直言不讳：你这个东西，太印象派了！配器手法、和声织体、音色合成、声效动态都相当‘印象’。高为杰教授至今对该作仍赞赏有加，同时指出其带有一点“拉威尔”的味道，“某些感觉，很像”。20世纪80年代初期，“达勃河”创作观念技法相当超前，何训田却始终认为在其所有作品中，该作步子迈得最为慎重。

毫无疑问，“达勃河”彻底摒弃了1980年代以前创作者采用民间

音乐的简单方式,改变了传统民乐的成分含量,破除了民乐固有的音响概念。精妙技术深藏不露,精雕细刻出神入化,艺术境界自由开放。

二、演奏高难与效果奇佳

20世纪60年代发轫于法国的解构主义者,力图打破原有的秩序,创造更为合理的秩序。所谓“秩序”除既定的社会道德、伦理规范外,还包括思维、接受、创作习惯及文化积淀形成的心理与人格等意识上的秩序。

早先民乐队相对单调固化的“表情”功能,大多是红白喜事式的欢天喜地或哭天喊地。“斑斓,这个词不属于民乐,民乐最不擅长捕捉细节。”何训田如是说。正是从《达勃河随想曲》,人们第一次在民乐作品中发现了“斑斓”,已故前辈音乐家李凌老最先把这个单词赋予“达勃河”。基于世界观层次的深邃认识,当年二十九岁的何训田以文化的自觉、专业的功力、超凡的才华,再造白马人的心灵家园。从大量生活积累一手资料中,采集原驻民“基因”元素,置入自成一体的系统重新解构,并转化为独特的表述方式,突破传统民乐的写法与作法。无论旋法线条、节奏音型、节拍变化、调式和声、速度力度、音色调制等等,在描写民俗风情的同类作品中,绝对非常“另类”。这部作品摆在指挥与乐手面前,如同一座望而生畏难以逾越的高峰。想要表现作曲家在“达勃河”里的构思意图,单凭传统民乐队吹拉弹打的原有经验和

技法技能，基本上不可及、不可为、无法胜任。

如今民族器乐演奏艺术突飞猛进日新月异，面对“达勃河”，综合大学乃至普通中学的学生乐队表现也自信有为、从容不迫。但在那个历史时期，“川音”的乐队、歌队乃至国家乐团，看到总谱，第一感觉就一个字：难。可以想象一下《达勃河随想曲》首排首演的困惑与窘迫。虽然指挥家与作曲家心有灵犀，李西林说他“上手就有感觉”。但有人仅仅视奏了一小段或听了一耳朵就断言，这个东西，绝对排不出来，根本不可能上台演出。听，全曲第二小节横箫主奏，带着装饰音、半拍之内升、降、还原号密集变化音型，要想吹得清晰均匀，西洋乐队长笛短笛也要练一阵。第一乐章连接部第45~60小节梆笛、曲笛双声部演奏八六拍子“活泼的快板”同为“雷区”。第二乐章主部主题主要集中在精彩展示弦乐声部高难度段落，快速十六分音符、持续上下级进切分节奏音型，非常规律动的强音支点、非常规结构的三小节成句，丝丝入扣险象环生，绝对是演奏技能技巧高难超难的严苛挑战。

必须着重强调，我国民族管弦乐曲第一次引入合唱，将人声作为民乐队特殊声部的器乐化写法、用法，从何训田的《达勃河随想曲》开始。李西林作为我国艺术合唱指挥一代宗师马革顺的高足，曾任“川音”声乐系七七级视唱练耳教学，优生范竞马、张琳娜后来成长为国际国内声乐艺术拔尖人才，他们领衔《达勃河随想曲》器乐化合唱声部 Solo 与主旋律，是为其专业经历第一回合的严峻挑战。变化莫

测的音程、节奏，需在精准优良的音高把握中和通畅稳定的气息支撑下才能完成。

何训田民族管弦乐处女作，立意与起点所及高度，令人难以置信。从简单到复杂，从稀薄到丰厚，从粗糙到细致，从浅显到深邃，从外倾到内化，从随兴到规范，从张扬到含蓄，从平面到立体，深度开掘民族管弦乐队潜在功能，丰富扩展民族管弦乐队的“表情”，从而强化了艺术的表现力与感染力，有效升华、深化了民乐作品的精神特质与文化内涵。

三、语言新异与形貌奇特

“如果音乐是一种语言，那么发言的是谁？”美国音乐批评界代表者 E.T. 科恩在其著述《作曲家的人格声音》（何弦译）中开宗明义。他认为这不是一个无足轻重的问题，“作曲家”这一敷衍的答案也不能令人满意。笔者个人特别赞同：所谓音乐家的回忆所创造的语境，“在很大程度上是一个音乐性的语境”的说法。

何训田自幼生活在达勃河下游的涪江水岸，同宗地域文化的“基因”，天然地在血脉流淌。他感觉自己和涪江上游的白马人毫无“语言”障碍，写《达勃河随想曲》“非常自然地进入创作状态”。关于《达》曲最为简洁的文字介绍是：“描写达勃河的奇异风光和生活在那里的白马藏族的欢乐情景。”网络常见的作品赏析摘录如下：第一乐章是

奏鸣曲式。描绘了夏日黄昏的达勃河畔雾霭迷蒙，静谧迷人的奇丽风光。呈示部主部主题取材于古老的民歌《酒歌》中的“拉珠突格”，二胡和横箫奏出悠远飘逸的旋律，犹如一支柔美的歌慢慢升起在波光粼粼、烟云袅袅的达勃河上。副部主题取材于民歌《撒哟》，热情活泼，描绘达勃青年在河边嬉戏的欢乐情景。再现部中，主部主题在箜篌、钟琴流动的音型衬托下由人声哼鸣唱出，晶亮的云锣轻轻模仿，使音乐进入了一个令人心醉的意境。第二乐章是一首狂欢的回旋曲。主部是一个粗犷快速的舞曲。第一插部在弹拨乐的伴奏下显得优美轻盈，表现了姑娘们的舞蹈，第二插部又由人声唱出，热情奔放。描绘了节日之夜的达勃人聚集在河边草地，围着熊熊篝火尽情歌舞的场面。最后，主部和两个插部叠置在一起，人声乐声融成一体，情绪热烈欢腾，达到了全曲的高潮，生动地刻画了达勃人豪放、热情、乐观的性格。这三百余字，大概为引用率最高的表述。

解读一部音乐作品，照搬套用固定模式，很可能牵强附会甚至悖逆误会。“一千个人心里有一千个哈姆雷特”，何况最具抽象性的器乐作品。毫无疑问，“达勃河”新潮、新奇、新鲜、新颖，“新”就意味着原生与独创。但，最大手笔并非着墨于实景再现，而是着意于一种民族精神内核的开掘萃取，提炼升华。彻底摒弃“照相机”、“录放机”式的功能描述，其个性鲜明的音乐语言，独具内涵，魅力四射。

众所周知，所谓随想曲，从字面意思即可同随意、随性、随机

等词语发生关联。这种体裁曲式结构自由灵活，富于生气。最熟悉的莫过于柴科夫斯基《意大利随想曲》、里姆斯基-科萨科夫《西班牙随想曲》等色彩斑斓、技巧绚烂，以描写异国风光为内容的作品。“音乐的姿态就是第二天性。”（科恩语）《达勃河随想曲》“白马人的生活状态、民俗风情”，何训田自认为是一种非常直观的描述，“直观就是活生生的灵性。非常重要！”他强调“有一条线贯穿连接起来”。正好同王志明的观点不谋而合：“全曲由多主题联缀而成，合理调节对比与平衡关系构成作品结构的基础。而多主题就是他灵性光辉的闪现。”所谓奏鸣曲、回旋曲，呈示部、再现部，何训田写作过程是否自觉依照既定格式？

四、意境高远与气韵深长

笔者基本认同这种说法：《达勃河随想曲》第一乐章主要描绘自然环境；第二乐章主要表现人文语境。在情与景多视角、多层次的描述上，作曲家的想象力与创造力卓尔不群，超凡脱俗。他将随想曲体裁的自由空间发挥极致，驾驭组织奔放灵敏的乐思，精微细致张弛有度。浓淡、疏密、薄厚、徐疾、松紧、远近、强弱、明暗、动静，精妙安排匠心独运。第一个乐句就非同凡响引人入胜，牵动听者走向神秘而神圣的“达勃河”，穿游在传统与现代之间。

法国作曲家拉威尔说：“一切有生命的音乐，都有一个含蓄的旋

律轮廓。”何训田经心谱写的旋律优美隽永，灵活运用的调式和声新颖别致。民族调式“基因变异”的“三全音”强化个性特征，而三全音正是白马藏族民歌标识要素。全曲重要主题，总是或多或少持续保留“三全音”的根系脉象，如第一乐章第九小节，横箫第一次“Solo”主部主题，采用了“最小”的“si、re、fa”和声音程关系（两个小三度叠置）；再如第二乐章第324小节女高音与第354小节男高音交替出现的主旋律声部“la、do、降mi”及第404小节混声合唱“si、re、fa”，同为“最小”和声音程关系，等等，无不在增四减五保留强化“三全音”调性特征，从而实现整体风格内在统一完整而清晰。听抒情性段落，清新明澈似水、空灵缥缈如诗，情景交融意境高远；听舞蹈性段落，热烈奔放似火、柔曼翩然如画，动静相宜气韵深长。

混声合唱从第28小节第一次进入，顿觉春风拂面耳目一新，依稀遥望天边霓虹云蒸霞蔚，一派安详、静谧，人间仙境般迷人景象；高音管乐“穿云破雾”亮出光彩，情绪霎时突变，反差分明对比强烈，“活泼的快板”欢悦跳荡，仿佛百鸟争鸣百花竞艳、波光闪耀水花迸溅；弹拨乐组重复副部主题，好似姑娘们轻盈而灵活的舞步……第一乐章采用了拱形结构和对称原则，中心是第120~160小节，作曲家用b羽调式的“插部”替代“展开部”，既节省篇幅又妙趣横生。经过欢快的再现部与简短的连接部转换情绪，天籁般的女高音“Solo”，恰似苍茫暮色间最后一道美得令人落泪的瑰丽霞光，颤音琴、云锣

如落日余晖中闪耀着的炫目光斑……

第二乐章从爆发式旋风般的强奏开始，非常规强音落点、非常规三小节分句结构，极富特征。音乐情绪欢腾热烈激情奔放；间奏由四二拍变换四三拍，弹拨乐引出清越悠扬的笛音，第一插部主题Ⅰ中，姑娘们舞姿蹁跹栩栩如生；接下来，第一插部主题Ⅱ混杂着奇异而美妙的西亚乐风；再度飘然而出的女高音与男高音二部合唱美妙如诗。再次回到主部主题，又是迅疾飞旋的喧腾，音乐散发出纯朴的原始古风与野性气息……下面连接部六小节慢起弱起——渐快渐强（*pp*—*p*—*mp*—*mf*—*f*—*ff*）预示高潮将临，音乐能量饱和蕴积蓄势待发；尾声如火山爆发式的全奏，多主题材料交织叠置，人声近乎嘶吼呐喊；劲歌狂舞酣畅淋漓，自由奔放纵情恣意。情绪升温速达沸点，血脉贲张肢体战栗；音乐洪流涌向“*ffff*”最高峰巅，戛然而止；横箫“Solo”“三全音”上下行，牵动全曲的一缕乐魂，飘然升空静默片刻之后原速全奏，最后一个强音短促而有力。终于，世界归于宁静。一种生命律动的韵味与情趣盎然的诗意，触发听者无限的遐想、无穷的回味，绵延不尽……

通过复习《达勃河随想曲》，我沉思，我冥想，我感慨：一部作品，真正存在着太奇特、太复杂的不可复制的因素，这些因素甚至与写作技术、专业水准无关。如果不是1982年的何训田，如果脱离其彼时彼处创作的心态与状态，“达勃河”可能面目全非。早已自创独

创“三时说”、“任一律”、“结构流”、“RD作曲法”和“音乐维度论”等一整套元理论的作曲家，艺术水准、造诣与成就同三十年前不可同日而语。今天的你，重新回归白马人的心灵世界，还会找到1982年的足迹印痕与心情表情吗？2012年还会像1982年那样纯粹而纯净地去写“达勃河”吗？这一点，我蓦然发现，同何训田教授发言中涉及的有关“时空”、“流变”等某些观点，竟然奇异般地高度重合了！

还想说，一部原创作品首演成败，二度创作何等重要。还想问，我们的民乐团队，谁有这样高远的眼光与宽广的胸怀，将担负新作首演视为一种至高无上的特殊的荣誉和责任？我认为，首演者演奏水平，最起码包括了能力与态度两个方面，能力固然重要，而态度决定成败。有些版本取消合唱声部，这种不尊重作曲家和作品的行为我无法认同。如此重要的神来之笔抹掉了，本色与神韵，严重淡化、异化；我注意到保留人声的版本，基本只唱“a”单一母音，而作曲家标注“wu”、“yi”、“ei”、“ye”等元音，肯定有其意图和要求。虽无明确语义，却有语音意象，所以，理应严格按照谱本演唱。

最后，还想请教一个由来已久疑惑不解的问题，大家公认第二乐章“狂欢的回旋曲”表现白马人围着篝火尽情歌舞。我却由此产生某种奇特联想：该乐章主部主题与欢歌喜舞毫不相干，音乐内蕴含着紧张度、压迫感、冲击力，感觉如战乱纷争万马狂奔！第二插部及结束段全奏非世俗民风，感觉类似《春之祭》原始宗教仪式化的特性

动态，神不守舍灵魂出窍的迷狂状态。仿佛烈焰熊熊火光冲天，一切都在燃烧，大地似乎也在震颤发抖……最后，所有生命热能耗竭，灰飞烟灭，迷雾渐渐消散，灵魂涅槃新生……个体感受是否合乎情理？请教评论家、作曲家。

本文意见观点不求与权威专家达成共识，如引发新一轮探讨交流、争议辩论，将有助于推动《达勃河随想曲》在更为深广的范围传播、影响。