

为国乐创作打开另一扇窗 ——谭盾和他的《西北组曲》

李西安 赵冬梅

出乎人们的意料，中国新潮音乐的发端不是在离西方音乐最近当时也最活跃的交响乐领域，而是在离西方音乐最远而当时又相当沉寂的民族器乐领域。在全国引起巨大争议和振荡效应的标志性事件之一，就是1985年4月22日在中央音乐学院上演的“谭盾中国器乐作品专场音乐会”。这场以全新的音乐观念，非常规编制、非常规写法和非常规奏法，演出了《竹迹》（笛子）、《南乡子》（古筝与箫）、《双阙》（二胡与扬琴）和《为拉弦乐器作的组曲》等作品，展现了一个与之

注：作者李西安为原中国音乐学院院长，作曲系教授；赵冬梅为中国音乐学院作曲系副教授，博士。

前大家心目中的民乐全然不同的崭新的音响世界，以及以此为载体的更加广阔的音乐表现的空间。这场音乐会不寻常的意义在于，它突破了第一次中西文化交汇中“西方古典作曲技法民族化”这个长期以来大家唯一遵循的准则，大胆地将古老的中国音乐传统直接与西方现代音乐的观念和技法相互碰撞与对接，并把交汇的着重点从“外来形式的民族化”的交响乐、芭蕾舞等引向古老的中国传统乐器自身这个更深入更本质的层次。还因为音乐会在中国的政治文化中心北京和刚刚打开国门不久人们充满了对改革开放的热情与期待这样一个特定的时间和空间的交汇点上举行，使这次具有探索精神的音乐会变成了一次真正意义上的社会文化事件，并对中国国乐的创作以至整个中国音乐的创作产生了深远的影响。

就在这场音乐会举办的同年，谭盾还接受香港舞蹈团的委约创作舞剧《黄土地》的音乐，从中精选出来的几段乐曲的组合就是现在大家非常熟悉的民族管弦乐《西北组曲》。虽说舞剧是一种更通俗、更大众化的艺术形式，但是作曲家没有放弃自己的艺术观念，改用以以往观众更容易接受的写法和风格，而是采用“中国器乐作品专场音乐会”的创作理念，同样坚持将古老的中国音乐传统和西方现代音乐的观念与技法相结合，可想而知，这样做会遇到比那场音乐会更大的挑战。在二十多年后的今天，当我们回过头来看这部在当时虽然没有像音乐会那样引起争议的《西北组曲》时，却发现作曲家在解决作品如

何将民族性和现代性相结合的同时，破解作品可听性和通俗性这个难题，让观众感到既熟悉又新鲜，既生动活泼又富有深刻内涵。这点不论在当时还是在今天都是繁荣国乐创作的一个不可回避的重要话题。

民族管弦乐《西北组曲》共分为四个乐章：“老天爷下甘雨”、“闹洞房”、“想亲亲”和“石板腰鼓”。经作曲家重新编配之后的组曲汲取了舞剧音乐中的精华，所选的四段音乐既配合剧情，又超越剧情成为完整而独立的音乐作品，并给人以更丰富的想象空间。如今，舞剧的剧情也许早已被人们淡忘，但舞剧的音乐却因《西北组曲》而得以广泛流传，并成为在全球华人乐团中广泛上演的经典曲目之一，深得大众的喜爱。

如果说那场充满实验性探索的音乐会让谭盾无可争议地成为中国新潮音乐的领军人物，并成为后来推动中国现代音乐走向世界的先行者之一，那么《西北组曲》又是怎样揭示了谭盾音乐风格的另一面？怎样将现代的音乐语言通过大家所熟悉的方式表达出来，真正做到了雅俗共赏呢？

通过对作品的具体分析，给我们留下印象最深的有以下几个方面：

第一，充分重视旋律在音乐表现中的意义，尤其是对中国传统旋律语言的继承、发展和创新。

在《西北组曲》中，作曲家大量应用了具有浓郁西北地方风格的

音乐素材,是作品的一个突出亮点。在如何引用、消化和发展这些素材上,大体有这样几种不同的做法。

首先,是直接引用。但值得注意的是,作曲家在直接引用传统旋律时绝非简单地照搬,而是根据表现的需要加以必要的变化和发展。如第一章“老天爷下甘雨”第二部分的旋律就直接引用了陕北民歌“信天游”《哥哥走来妹妹照》。作为西北音乐中家喻户晓、最具代表性的民歌,它的出现恰到好处地表现了百姓们对苍天显灵降甘露发自内心的感恩、激动之情。如果说在此前的求雨仪式中,鼓声、人的叫喊声更多突出的是节奏的力量,表现了久旱之后对雨水的强烈渴望和对苍天的苦苦哀求,那么在漫长的期盼之后,由乐队全奏奏出无比宽广、流畅的“信天游”则使人倍感亲切和满足,和前面求雨仪式中的沉闷气氛形成强烈的反差。

例 1.“老天爷下甘雨”排练号[3]

行板 宽广地

笛、琵琶、
柳琴、扬琴、
高胡、二胡

唢呐

The musical score is written for a large ensemble. The upper staff (treble clef) carries the main melody, which is a variation of the 'Xintianyou' folk song. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and bass lines. The tempo is marked '行板 宽广地' (Ad libitum, Broadly). Dynamics are indicated by *ff*, *p*, and *fff*. The score is divided into two systems, with the first system starting with a *ff* dynamic and the second system starting with a *p* dynamic.

“信天游”主题在这一部分较为完整地出现了四次，每次出现均有不同程度的变化。前两次出现时，主题由吹管乐、弹拨乐和拉弦乐器中的高胡、二胡以混合音色演奏。在旋律中两次夸张的延长音上，插入了由唢呐以八度花舌音演奏的由“d”音到“升f”音的连续上行小二度构成的不协和的对位声部，仿佛是喜极而泣的呼喊，饱含着难以按捺的激动。第一次主题结束在C宫系统的徵调式，第二次结尾有所延展落C宫系统的商调式。第三次出现时，将原民歌旋律的个别音移高八度或移低八度，由音色柔和甜美的高胡、二胡和琵琶奏出，别有一番情趣。在反复时叠加了由管子、柳琴、扬琴、三弦、箏演奏的二声部卡农，仿佛百姓们“你一句，我一句”地相互述说着内心的喜悦，调性转为G宫系统的徵调式。接下来“信天游”主题第四次出现时旋律已经渐渐偏离民歌的旋律，二胡独奏与笙、扬琴演奏同一旋律的分支，激动的情绪逐渐安静下来，音乐再次回到C宫系统。由深情的笙独奏断断续续奏出的尾声改为商调式结束，给人以意犹未尽之感。

其次，除了对民歌主题的直接引用，对民歌主题进行较大幅度的加工也是这部作品运用民间音乐素材的重要手法之一。在第一乐章排练号②的结尾，有一段由中音唢呐吹奏的旋律格外引人注目。在鼓声、人声和管乐吹出的号角声由慢渐快将粗犷、质朴的祭天求雨仪式推向高潮之后，音乐突然一片沉寂，期盼中响起了由中音唢呐独奏吹出的苍凉、凄厉、愁苦的旋律。

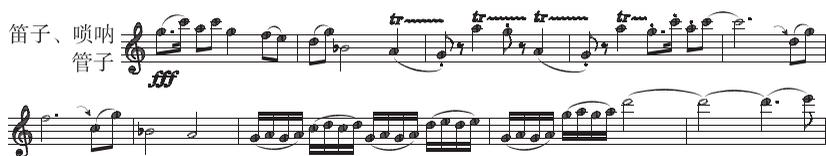
例 2.“老天爷下甘雨”排练号[2]结尾的中音唢呐独奏



这段音乐的旋律突出了连续上行纯四度的跳进和每句句尾“倚音式”切分节奏的下行四度跳进。富有浓郁西北地方色彩的旋律音调“徵—宫—商—徵”加上自由的节奏,既使人联想到陕北民歌《脚夫调》,但又无法确定就是《脚夫调》。由于对原民歌进行了较大幅度的加工,可以视为作曲家将民歌旋律融化之后的再创作。

另外,如果说对民间音乐素材的引用在第一乐章中表现得较为明显,那么在《西北组曲》的其他三个乐章中,则是作曲家将西北民间音乐素材积淀、融化之后的自然流露和重组。如第四乐章“石板腰鼓”排练号[3]处,由吹管乐器组奏出的富有装饰的旋律使音乐充溢着喜气洋洋的节日气氛。

例 3.“石板腰鼓”排练号[3]



这段音乐实际上已经很难找到准确的出处,但从旋律应用的“清羽音阶”^①中则可以明显地表现出西北地区音乐的风格特征。其中两次出现了从徵音到清羽音的下行六度大跳,将西北地区具有代表性的

① 指含有清角(“fa”)和清羽(“↓ si”)音的五声性七声音阶。

“苦音”音调融化在了新创作的旋律中。有趣的是，原本善于表达愁苦的苦音，在作曲家的笔下却变成了发自内心的喜悦。

和直接引用传统旋律相比，将传统旋律消化、吸收之后的再创造可以使新创作的音乐和传统音乐素材之间的关系由形似发展至神似。虽然听众感受到的更多是创作的成分，但仍能感受到地道的地方特色。这种蕴含在传统音乐中的“遗传密码”经作曲家的提炼、加工后重新获得了新生，缩短了中国现代音乐与听众之间的距离，同时也进一步加强了现代音乐的表现力和感染力。

第二，充分发挥复调在民族管弦乐创作中的作用。

如果说在整部《西北组曲》中旋律占有重要的地位，那么由横向的旋律写法扩展为复杂的纵向乐队写法，并力求获得横向与纵向关系的协调、统一则离不开复调织体的出色运用。由于复调音乐是建立在横向思维的基础上，并且中、西方音乐在复调思维的原则上具有一定的共性，因此，复调音乐的各种技术手段与中国传统音乐的线性思维较易结合，用好了可以避免音乐风格上的生硬感。谭盾在《西北组曲》的创作实践中证明，在民族管弦乐队的多声写作上，充分挖掘复调音乐的表现力是其实现交响性和戏剧性的重要途径。

《西北组曲》的第四乐章“石板腰鼓”是以西北地区最具代表性和震撼力的腰鼓为主要题材，以现代民族管弦乐队的恢宏气势生动

再现了粗犷豪放、刚劲激昂、充溢着生命原动力的民间鼓舞形式。音乐不仅展现的是西北黄土高原农民朴素、豪放的性格，憨厚而又倔强的艺术个性，也展现了中华民族的精神风貌。为配合表现如此宏大的场景，这一乐章大量应用了民族管弦乐队的全奏。作曲家在配器上并没有直接采用移植西方交响乐队的做法，而是将民族管弦乐队的乐器按演奏方式分组，使每组乐器在乐队织体中分别担任不同的角色，各自采用“大齐奏”的形式演奏独立的旋律或音型，再以复调的手法将不同的“大齐奏”声部结合在一起，形成了具有丰富层次的民族管弦乐队多声织体。

这一乐章的音乐由引子及 A、B、C 三大部分和尾声组成。在第一部分的排练号[3]，作曲家将整个民族管弦乐队的全奏处理为三大部分的大齐奏。其中吹管组的笛子、唢呐、管子演奏的主旋律十二小节一气呵成，笙分为两个八度，以平行四度演奏这一旋律的分支，共同形成乐队织体中的旋律性前景；拉弦组的高胡、二胡、中胡演奏的大幅度滑音和大二度颤音，以三小节为一个周期循环，构成风趣幽默的“口语化”的穿插对比式中景；弹拨乐器组的琵琶、柳琴、扬琴、三弦、古筝、中阮、大阮和革胡、低音革胡以四个八度的齐奏演奏由双纯四度四音列构成的富含大跳进行和闪板节奏的音型。不规律出现的八分音符休止符打破了规整的节奏律动，以六小节为一个周期循环，形成乐队织体中的律动性背景。三个独立的声部在音乐材料上各具特色，结构长短、轻重相

互交错的律动周期赋予音乐以极强的张力,有效地推动了音乐的发展。

例 4.“石板腰鼓”排练号[3]^①

在“石板腰鼓”第二部分热情豪放的鼓乐之后,旋律再次成为音乐的主体,复调手法在第三部分应用得更为精彩。在这段音乐中,各声部的音色又有了新的组合方式。弹拨乐器组的琵琶、柳琴、扬琴、三弦、古筝和拉弦乐器组的中胡以八度演奏以两小节为一个周期循环

① 本文采用乐队缩谱简化了部分不同八度上的旋律重复。

的充满大跳音程的固定音型，形成乐队织体的中景。弹拨乐器组的中阮、大阮和拉弦乐器组的革胡、低音革胡先各自以空弦音演奏的和弦形成乐队织体的背景，后又转换成由低音演奏的复调对比声部。拉弦乐器组高胡、二胡演奏的旋律和吹管乐器组以平行四、五度构成的二声部旋律两者间构成的对比复调位于乐队织体的前景。两个对比声部由弦乐声部先进入，两个乐句的长度分别为六小节和十小节；五拍之后，管乐声部进入，三个乐句的长度分别为四小节、四小节、七小节。其中，笙这个声部有些特殊，先以平行四、五度和音的音型加入到和声背景中，后又转换到吹管乐器组演奏的前景旋律中。在如此丰富的复调织体中，各声部的进入错落有致，再加上各不相同的呼吸，使音乐的变化此起彼伏，是作曲家以适合民族管弦乐队的织体语言营造出交响性和戏剧性效果的成功尝试。

例 5.“石板腰鼓”排练号 [7]

笛子

唢呐

管子

高胡、二胡1
二胡2

琵琶、扬琴
三弦、古筝
中胡

笙

中阮、大阮
革胡、低音革胡

第三，与西北音乐风格相适应的和声语言。

横向旋律与纵向多声之间的关系是专业音乐创作中至关重要的而且是具有根本性的问题。为实现中国音乐的横向旋律与纵向和声之间的协调、统一，近百年来，中国作曲家和理论家都在潜心探索。谭盾在他的《西北组曲》中也为我们做出了富有个性的回答。

由于双四度框架的三音列、四音列是构成西北地区横向旋律的主要音高素材，因此，以此为基础构成的纯四、纯五度结构和弦就自然形成了沟通音乐横纵关系的桥梁。笙擅长演奏的纯四、纯五度和音和弹拨乐器、拉弦乐器的纯四、纯五度空弦音正好与西北音乐横向旋律中的双四度三音列、四音列相吻合，为这部作品提供了天然生成的和声音响，在例4、例5中都可以看到这种用法。此外，作曲家还将上述单纯的纯四、纯五度结构和弦进一步发展为具有复合和弦性质的纯五度高叠和弦。

如在“石板腰鼓”第三部分复调手法的发展之后，乐队织体分成了两组。一组为由吹管组的笛子、唢呐、管子、笙和拉弦组的高胡、二胡、中胡演奏C宫和G宫平行四度的旋律，其中笙为吹管组的旋律添加了纯四、纯五度和音。另一组为弹拨乐器组的全部乐器和拉弦组的革胡、低音革胡演奏的和声，以各乐器的空弦音汇合在一起构成C宫五声音阶，而在各乐器较高音区演奏的临时变音合在一起则

构成由“ $\sharp C$ 、 $\sharp D$ 、 $\sharp F$ 、 $\sharp G$ ”组成的 B 宫（或 $\sharp F$ 宫）五声性四音和弦。由纵向九个音构成的不协和音响既可以分析为不同宫系统的复合和弦，也可以认为是在 C 音上由十个音（省略了 B 音）构成的纯五度高叠和弦。同时，其上方的 B 宫（或 $\sharp F$ 宫）五声性四音和弦又与处于相同音区的平行四度的旋律构成尖锐的小二度关系，这种和声处理手法获得了极具震撼力的音响效果。其中配器的关键在于充分使用了弹拨乐器和低音弦乐器（也用拨弦）的低音空弦音，既与上方的变音和弦形成尖锐的不协和效果又极容易演奏，说明作曲家对民族乐器很熟悉且用得十分巧妙。

例 6.“石板腰鼓”急快板尾声之前的段落

笛子、唢呐、管子

笙

高胡、二胡、中胡

弹拨乐器组

革胡、低音革胡

另外，为配合音乐表现的特殊需要，这部作品还在多处恰到好处地使用了不协和音响。如在第一乐章“老天爷下甘雨”第一部分的求雨仪式中，拉弦乐器用极高音演奏的颤音背景下，吹管乐器和弹拨乐器用由十一个音（缺少“十二音”中的降B音）构成的尖锐的不协和和弦表现出炽热、干旱、荒芜的景象。由于吹管乐器演奏的横向线条略带旋律性，弦乐在极高音区的大片颤音又为其蒙上了一层面纱，因此，这种不协和音响听起来并不刺耳，而且与作品的音乐风格非常统一。

例 7.“老天爷下甘雨”排练号 1

笛子、唢呐

管子、笙

弹拨乐器组

高胡、二胡
中胡

第三乐章“想亲亲”是温柔的慢板，也是组曲中最为内在的一段。乐曲的前奏是在古筝双音轻声刮奏的朦胧背景下，由弦乐用颤音演奏

的源自双笛主题下行跳进音调的平行和弦式的旋律，横向进行中突出的下行四度跳进与全曲的音高素材保持统一，但由高胡、二胡1、二胡2、中胡演奏的八个平行声部在纵向上却构成了含有许多小二度和增、减音程的不协和和弦，再结合渐强、渐弱夸张的力度变化，表现出丰富的和声色彩，把女主人公内心悸动、羞涩、甜蜜、恐惧等复杂而又难以言传的情感表现得如梦如幻，撩人心弦。对比之下，更衬托出后面由协和音程构成的双笛主题的清纯与甜美。

例 8. “想亲亲” 开始的四小节

The musical score consists of six staves. The top four staves (Gao Hu, Erhu 1, Erhu 2, Zhong Hu) play parallel chords in a 4/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The Gao Hu, Erhu 1, Erhu 2, and Zhong Hu parts use dynamic markings of *pp* and *f*. The bottom two staves (Cao Hu and Di Yin Cao Hu) play pizzicato (*pizz.*) notes.

谭盾的《西北组曲》自1986年首演至今已有二十六个春秋，它之所以能在演出中经久不衰并深得大众的喜爱，既有整部组曲张弛得当的合理布局，也有作曲家对西北地区风土人情的准确把握和对音乐形

象的生动捕捉。在这部作品中,作曲家成功地寻找到了适宜民族管弦乐队的配器手法和多声织体语言。他对民族管弦乐乐器法的娴熟掌握,使每一件乐器在演奏时都能得心应手,充分发挥自己的演奏专长,以器乐化的音乐语言获得了最佳的演奏效果。

除了前面集中谈到的三点之外,还有很多成功的经验在这篇短文里不能一一赘述。如各乐器在演奏旋律时均突出了腔音的表现力,大量滑音、颤音的装饰使民族乐器的演奏更富音乐感染力和浓郁的民族韵味;作品中还多次大篇幅运用了拉弦乐器和吹管乐器超过乐器法上限的“极高音”等非常规奏法,获得了全新的音响效果。另外,作曲家还成功地借鉴了西北地区最具特色的鼓乐形式,在作品中充分发挥了打击乐的作用,再加上乐队队员的呼喊和其他对人声音色的细致开发,以及高潮时整个乐队的即兴演奏等,使作品在现场演出时不仅更具观赏性,也给人带来更加强烈的震撼。

谭盾是一位充满创新精神的作曲家,也是一位涉猎非常广泛的作曲家,他的作品不仅囊括了全部已有的音乐形式,而且创造了许多前所未有的新的音乐品种或是跨界的艺术品种。在如此众多的品种里,中国器乐一直是谭盾所关注的领域,甚至可以说是贯穿了他整个创作生涯的一个最重要的领域。

通过对《西北组曲》的粗浅分析可以发现,在谭盾这部早期作品里几乎蕴藏了作曲家后来不断拓展创新的方方面面的最初的种子。

比如跨界, 跨越音乐内的边界, 跨越音乐与艺术的边界, 跨越艺术与自然的边界; 比如视野, 在古老与现代、高雅与流行、东方与西方之间随心所欲地自由徜徉; 比如仪式性, 等等。古人云: 一叶知秋。如果把《西北组曲》比作一片叶子, 透过它, 即或看不到全貌, 从中似乎也可以窥得作曲家中国器乐创作之一斑。