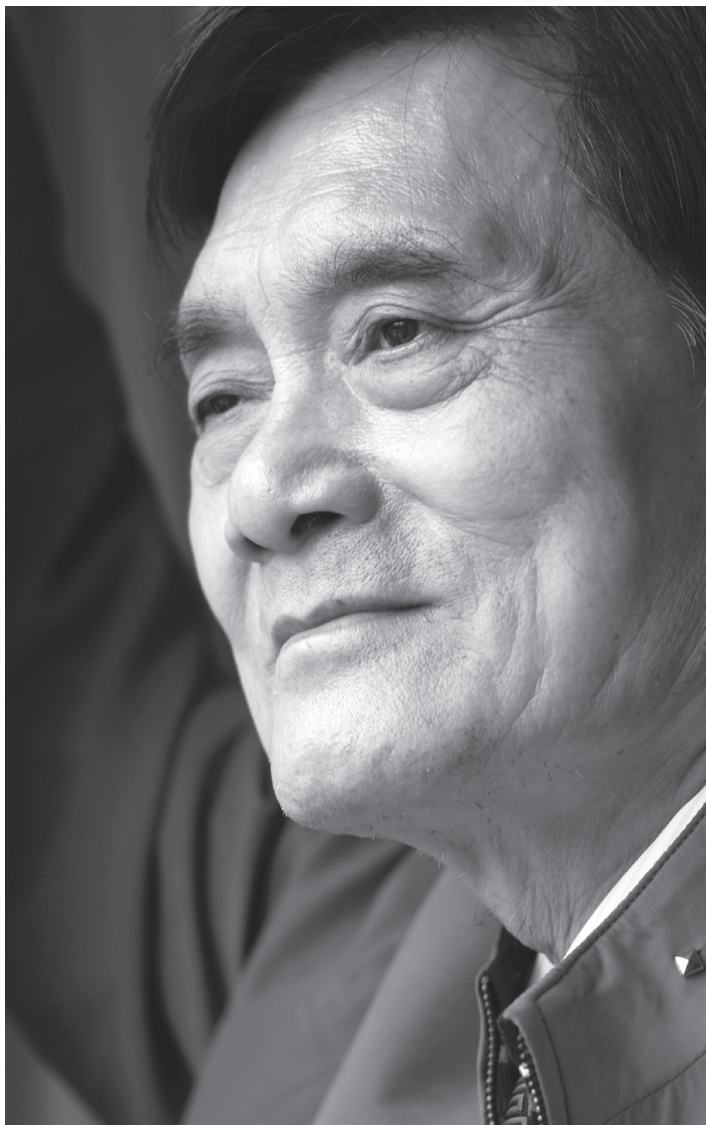


塔克拉玛干掠影

作曲：金 湘

演奏：中央民族乐团
指挥：张国勇



作品简介

民族管弦乐作品颁奖音乐会



作曲家长期居住于新疆，曾数次到达塔克拉玛干大沙漠北部、西部、南部边缘采风，对该地区风土人情、自然景观知之甚详。作曲家创作此曲时，吸取了大量新疆音乐素材，运用了现代作曲手法扩展调性，转换调式，丰富变音。全曲旋律优美动听，节奏充满活力，配器色彩绚烂，结构突奇不俗，是一部个性鲜明、风格浓郁的大型民族交响乐作品。

二十年后，重又翻出，经反复酝酿思考，决定在突出“漠原”、“漠楼”、“漠舟”、“漠洲”四个主体乐章的基础上，加写〔影1〕、〔影2〕、〔影3〕、〔影4〕四段，既赋予序奏、连接、尾声的功能，更突出“掠影”之写意意境。至此，全曲更为完整、一气呵成，也更具抽象、浪漫之神韵。

创作时间：1985年3月

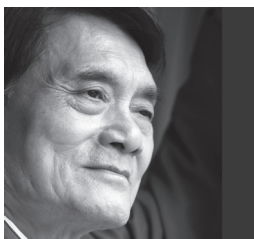
首演时间：1985年9月

终稿时间：2010年10月

首演乐团：中央民族乐团

演奏过该作品的乐团：中央民族乐团、上海民族乐团、台北市立国乐团、新加坡华乐团、中央音乐学院青年民族乐团、中国广播民族乐团。





作曲家简介

金 湘 中国音乐学院教授,作曲家、指挥家、音乐理论家、音乐教育家。

金湘的作品体裁广泛,风格多样。从大型歌剧、交响乐、协奏曲、大合唱、各种室内乐直至影视音乐,共有近百部作品问世。他的作品以其鲜明的个性,强烈的当代审美意识,以及东方优秀的美学传统与西方近现代作曲技法之多样结合,赢得了广大中外观众的赞赏。

代表作品有:歌剧《原野》、《楚霸王》、《热瓦普恋歌》,交响大合唱《金陵祭》,交响组歌《诗经五首》,小交响曲《巫》,交响音画《塔克拉玛干掠影》,音诗《曹雪芹》,琵琶协奏曲《琴瑟破》,交响三部曲之一《天》;音乐论文集《困惑与求索——一个作曲家的思考》、《探究无垠》等。

我写民族交响音画 《塔克拉玛干掠影》

金 湘

前 言

塔克拉玛干位于新疆天山南麓塔里木盆地腹部,面积达三十七万平方公里,是全国第一,世界第二大沙漠。塔克拉玛干维语意为“进得去出不来!”境内沙海茫茫,沙丘起伏,极为干旱、荒凉。我长期居住于新疆的南疆,曾数次到达塔克拉玛干大沙漠北部、西部、南部边缘生活、采风,对该地区风土人情、自然景观知之甚详,颇有感情。1979年回北京恢复创作权利后,自然就想到这一题材,正值中央民族乐团

欲委约我写一首大型管弦乐曲,于是一拍即合,此曲应运而生!

此曲最初完成于1985年5月,并于是年秋,由我自己指挥中央民族乐团民族管弦乐队首演于北京。二十余年来,先后由中央音乐学院青年民族乐团(1996年)、上海民族乐团(1998年)、台北市立国乐团(1999年)、新加坡华乐团(2000年)、中国广播民族乐团(2011年)多次演出,经久不衰,是一首受到专业内外各界欢迎认可的、经受了历史检验的乐曲。二十五年后重新翻出,经反复酝酿思考,决定在突出“漠原”、“漠楼”、“漠舟”、“漠洲”四个主体乐章的基础上,加写〔影1〕、〔影2〕、〔影3〕、〔影4〕四段,既赋予序奏、连接、尾声的功能,更突出“掠影”之写意意境。至此,全曲更为完整、一气呵成,也更具抽象、浪漫之神韵。全曲最终完成于2010年10月(为保持完整性与连续性,乐曲编号不变)。

一、《塔克拉玛干掠影》的美学理念与创作思想

在1985年初稿完成至本世纪初再修改,其间历经近二十五年。不可否认,在创作理念和实践上我有了更多的积累与突破,尤其在民族交响音乐写作方面,我在沿着自己提出的《空、虚、散、含、离——东方美学在音乐创作中的运用》及《传统的三个层面》等已总结的若干带普遍规律性的美学论点指导下,在创作实践中有了全面的探索与验证。为了更清晰地厘清来龙去脉,请允许我将我在“2002全国当

代民乐作品研讨会”的发言择其主要介绍于此。

关于“民族传统的继承与发展”的若干意见

关于民族传统的继承与发展,我在《作曲家的求索》(发表于2001年《中央音乐学院学报》第四期)中有较清楚的论述。兹摘抄有关段落于下,提供“2002全国当代民乐作品研讨会”研讨。

立体的“传统之河”——再议传统的继承与发展

此题似嫌陈旧,不合时髦。有人认为是老生常谈,有人认为根本无需去谈;我则认为再谈谈亦无可!

1993年春,我在美国波士顿“第二届国际中国音乐研讨会”上发表的一篇题为《空、虚、散、含、离》的论文中,对东方美学传统在音乐创作中的体现与运用作了初步的探讨(此文亦曾在《人民音乐》1994年2月号上发表过),得到了国内外同行们的赞同与肯定。在这篇概括了从自己多年实践(创作、研究)中感受到并予以理性归纳的短文中,我从五个方面提出了“东方美学传统在音乐创作中的体现与运用”。节录于下:

1)“空。中国艺术非常讲究‘空’”。“这种留出足够空间的观念,不仅是物质的,而且还是心理的。”“……给观(听)众一个欣赏心理空间。”“……具体到音乐创作上,主要是体现在结构层和音响层的合理布局;横向安排与纵向安排的疏密相宜。”

2) “虚。抽象、概括,这是中国艺术中另一种优秀美学传统。”“其实,音乐原本就以抽象见长,太多具象描绘,反易流于浅俗。”“……一个时期在音乐创作中各种具象描绘大量兴起,排除一些急于服务于某种目的者外,更多的还是对于‘虚’这一东方美学的优秀传统从根本上缺乏了解与研究。”

3) “散。更多是指结构。音乐是时间的艺术;这种在横向走动上藕断丝连、动静相宜的韵律感,抽刀断水、此伏彼起的流动感,是中国艺术所特有的。在许多中国传统乐曲中那种貌似无意追求,实则有心精琢的散文式结构,显然完全有别于动机、模进、连接部等典型西方古典音乐的美学观。”

4) “含。东方艺术特别注重内含,非常内向。”“……这种朝着音的内部多方挖掘,进行分子——核子式的裂变,是东方美学在音乐创作中的绝妙体现。”“中国民间音乐中的滑音、揉音、颤音,以及在同音内部的微分音进行等,都是这一观念的体现。”

5) “离。在中国音乐中,‘离’非常重要的一条美学原则。”“……在律制方面,五度相生就基于‘离’;”“……在音色方面,中国的民族乐器独立性极强,很少如西方配器法所要求的那样融合、‘抱团’。”

显然,由于是出自我自己多年音乐创作的切身感受以及对当代音乐(包括东西方各种流派)的认真分析比较,文中的一些主要观点,是经得起检验的。经过这些年来的思考,我想再提出如下三点,以作为对

此一命题经纬观的补正。

第一，多层面的传统之河。“传统是一条河！”已故音乐理论家黄翔鹏先生这句名言，形象地揭示了传统的本质。然而，一般多易从平面视角来看这条“河”——滚滚自远古流来，又滚滚流向远方！而如果用立体的纵向视角剖析它的横断面，我们就会发现这条河流竟有上、中、下三层。居于上层（或称之为“表层、浅层”）的是一些最表象、最易感受的诸如调式、音色、节奏等元素，以及与之相应的旋律、律动、直至乐器，姑且称之为“技术层面”，属于“形态学”范畴。居于中层的是一些固有的音乐思维模式，习惯性的乐思发展逻辑和表现方式，姑且称之为“创作方法层面”，属于“逻辑学”范畴。处于下层（或称“深层、底层”）的是美学观和哲学基础，可称之为“美学层面”，属于“美学、哲学”范畴。三者既统一又独立、既作用又反作用地存在于这条河中：中层控制上层（创作方法决定对技术的运用），上层又反过来影响中层（不同技术的运用又影响创作方法的变化）；底层则左右着中、上层的一切变化（哲学基础无疑具有决定作用）。

第二，全方位的继承与发展。立体式的多向发展，单向多向发展相结合，这种全方位的继承发展观，是上述观念的逻辑必然。对传统的继承与发展，可以在一个层面上进行，亦可在几个层面上同时进行。可以在不动底层的前提下，上两层互动，亦可反过来从底层动，从而影响上两层。总之，这种全方位、多层面的观点可使我们在继承发展

上，既能三个层面同时并举，亦可分别行之；既不无视于全方位，也不拒绝单层面；在发展单层面的同时要有全方位之局，在关注全方位的同时不忽略单层面之势。兼容包蓄，多种可能。如果用这种观点来看待乐坛上多年的争论不休，许多问题就会迎刃而解、豁然开朗。例如，对民间音调的选用。有的认为可以用，即使是不用原型，也应模拟；有的则坚决拒绝，认为如此“创作”，不能“入流”。又如，写不写旋律。有的认为音乐不能没有旋律，尤其是对我们“民族习惯”而言；有的又是坚决拒绝，认为一写旋律就不“现代”，不“专业”。其实争论的“点”都还不高，如果我们只看一点，就事论事，争论还会继续，而且永无休止。反之，如果我们全方位、多层面地看待这些争论，就会发现争论双方并不在一个层面（请注意：这里没有正确与谬误、上下与高低之分，只有差异之别）。因此各人尽可在各自不同的层面上，对传统的继承与发展进行不同的运作。可以兴致勃勃地编选民间音调，也可以理直气壮地写作旋律；可以采用西方“音色音乐”手段大做文章，也可以基于“书不过语”、“大音希声”的东方美学观运运底气。

第三，多层面与全方位的辩证统一。当然，是为了方便起见，我们才在这里对传统作分层叙述，而在实际音乐中，它们永远是既各自独立，又相互制约于一个统一体中的。因此，当着手对传统继承与发展的时候，真正的高手，必然会在纵观全局的基础上，去进行每个局部的运作，充分认清局部与全局的关系：把握总体，调整局部；牵一

发以动全局。

其实，在生机盎然的当代音乐生活中，许多作曲家，早已自觉或不自觉地在其作品中，对此有过不同程度的实践。说实在的，在中国音乐已发展到 21 世纪的今天，在“技术层面”已被众多作曲家过多地翻腾、挖掘的情况下，我认为，是到了稳下心来，把注意力更多地集中到“美学——哲学层面”、集中到对“三个层面”的总体把握与“统筹兼顾”（而非“单打一”）的时候了！而如果我们能在传统的继承与发展的根基方面、总体方面有所突破，那将肯定会有一片非常新颖、灿烂的天地。当然，天地很广，道路也长，许多不可预测的“新颖、灿烂”还有待我们去创造！我们着实还需花大力气去做才行呢！

——2002/3/30 于北京

这篇发言中提出的两个论点，浓缩了我多年创作实践的经验与体会，也融汇了我对当代音乐创作现象的分析与思考。实践——理论——再实践——再理论，贯穿于我的各个创作过程，涵盖到我的音乐创作各个领域，我在创作《塔克拉玛干掠影》时当然也不例外。例如“空”，在第一乐章“漠原”、第二乐章“漠楼”之尾部、第四乐章“漠洲”的织体安排中均有体现。又如“散”，在第四乐章“漠洲”的结构上有明显的痕迹。再有“离”，通篇配器是建立在音色分离的原则基础上，如此等等。

二、《塔克拉玛干掠影》的人文背景与时代风貌

如前所述，我在新疆生活二十年，其中大部分时间是在塔克拉玛干边缘（阿瓦提、麦盖提等地），那里的风土人情、气候地貌、民俗文化，甚至语言、艺术等无一不熏陶着我的灵魂，而且渗透到我的血液里。尤其是在 20 世纪 50 至 70 年代，我常常在极度苦闷之时，面对沙海独自沉思、与之对话。“每当我一个人面对塔克拉玛干，灵魂总是受到强烈的震撼，它使我直面人生、宇宙、历史、民族……沙海茫茫，壮观而绚丽，奇异深沉，一种无以名状的情感在我心中升起：炽烈中含着几分悲怆，纯情中又带一点哲理……”（这段摘自我“创作札记”中的话，忠实地记载了我当时的心态）。当然，一旦在夏日的夜晚投身到火热的“麦西来普”时，那激越的、带吼叫的“多郎木卡姆”歌声，夹裹着那铿锵有力、错落交替的手鼓节奏，伴随着从沙漠吹来的阵阵暖风，又让人陶醉得竟然能暂时忘掉这世上的一切肮脏、卑鄙与齷齪！我想，这种深切的伴有这一时代特征的人文感受，只有真正沉到生活的底层，无所求地、忘我长期地深入，灵魂才能受到震撼——它是任何从书本上纯理性地搜索翻阅所无法获得的。

三、《塔克拉玛干掠影》的民间元素与现代技法

20 世纪 80 年代初，我在新疆沉寂多年后一旦回京重新提笔，真有万事开头难之感！记得在写作《塔克拉玛干掠影》之初，脑子竟然一片空白！然而一旦进入酝酿构思，伴随着遥远清晰的记忆，许多音程奇特、绚丽动听的音调飘忽而落，参差不齐、桀骜不驯的节拍节奏执拗地急促奔来，那些高得近乎尖叫、低得又似闷雷、夹带着不规则的撕裂声的“音团”，将我又带回“沙海”边缘。我在理清旋律、音程、节奏、结构、音色等基本元素的基础上，突然发现最原始的民间和最狂野的现代，它们竟然在更高的远端如此美妙地融合，时而泾渭分明、各走极端，时而你中有我、我中有你。基于这一认识，我在写作《塔克拉玛干掠影》时，对民间元素和现代技法同样重视，放手大胆借鉴吸取，一切为我所用！它们大致体现为：

民间元素

1. 以带有两个小二度（两端）、一个增二度（中间）的四音列为基本的乐汇；
2. 具有升高四分之三音程的旋律走向的特殊使用（多为上行，间或亦有下行）；
3. 八五、八七等奇数复合节拍的多种结合（3+2、2+2+3、3+4）；
4. 多种不同类型的优美动听的旋律，充满活力的节奏，奇凸不俗

的结构,等等。

现代技法

1. 音块、音团(条形单群、多层叠置、雾态的、颗粒状的)的多种使用;
2. 非常规性演奏(音色、音区的各种变化)的使用;
3. 泛音层的非常规使用(吸取泛音层的共鸣性,抽走其内声部,形成“中空”效果等);
4. 音色语言(绚烂的、粗野的、透明的、浓烈的)的使用,等等。

四、结 语

此曲是我的第一首大型民族交响乐曲,第一首反映新疆生活的大型乐曲,第一首运用现代技法与民间元素结合的乐曲。正是这个“第一首”,故既有创造性,亦有不足之处。如何以历史唯物的观点(这是我们对一切作品的评定标准),客观地、历史地来评价、总结,无论对我自己创作的提高,或对中国民族音乐事业的发展,都是极有价值的!

这,就是我写这篇短文的目的。谢谢!