

阿 哩 哩

作曲：王建民



纳西族音乐的 现代多声重奏发展 ——谈《阿哩哩》的创作

王建民

一、创作背景

很长一段时间就想写一部西南音调的作品，2005年8月份正值暑假空闲，于是一鼓作气就把《阿哩哩》这部作品完成了。其实这部作品的素材积累，来自于二十世纪九十年代我到丽江去的一次采风。那时我还在南京艺术学院工作，那次的采风是为了其他创作项目而准备的。当然，素材的积累是有目的，在其他作品的创作中也有运用，但最好的运用则是在这部重奏作品之中。那次的采风收

获很大，对丽江纳西族的民间音乐和当地文化、民俗进行了较为深入的接触。参观了东巴文化展览馆，搜集了当地史料，观赏了纳西古乐和当地富有特色的地方音乐现场演出，观看了历史遗存的壁画，参观了文化馆的民间音乐文化资料等。那次采风看到的民间音乐文化资料给我留下了非常深刻的印象，令我对纳西族人文历史、音乐曲调感触颇深。而获赠的非常宝贵的音乐文化油印资料，是当地文化工作者们长期民间调研所得，尤其对这些资料中民间艺人的演出印象深刻。纳西族音乐以其特有的音调、韵味而有别其他云南民间音乐，所以，当我创作民族室内乐重奏作品时，这份珍藏的记忆再次被唤起。

《阿哩哩》最早的音乐体裁形式并非现在大家见到的加竹笛的弹拨乐九重奏形式，而是笛子、二胡、柳琴、琵琶、古筝的五重奏形式。为何选择五重奏的形式，主要的目的是对前辈学者胡登跳先生所开创的五重奏民族室内乐这一音乐新体裁的继承与发扬。胡先生在二十世纪六十年代开始创制的民乐五重奏是上海音乐学院民族音乐现代化的最成功的体裁形式探索，它对当下的民乐组合形式的探索仍有指导意义。2007年，当金岂组合为参加中央电视台首届民族器乐大赛需要作品时，因其组合的需要而改成现在的九重奏形式。它是在弹拨乐的基本组合形式上再加用竹笛，弹拨乐是民族器乐的特色之处，加用竹笛是为了强调线性思维并有加亮与着重音色

的作用。因当时组合的最多人数限制是十二人，于是，原来五重奏版本经过重新编配发展成九重奏版本，而原来的五重奏版本倒是鲜有人熟悉了。不过，这一五重奏版本后来在其他场合也演出过，也取得了较好的艺术效果，也已在我校的“民族室内乐课”上运用于教学之中了。

二、创作素材

音乐的动机就来自于上述采风所得的一些民间音乐资料中。当时对歌曲《阿里里》《呀利哩》《啊热热·万朵山茶美》等印象很深，它们是最具纳西族特点的音乐，不仅音乐极富地域性特色，也蕴含了现代音乐所需要的多调性横向思维与多声性纵向衍展的可能性（见例1）。重奏新作就取名叫《阿哩哩》，以示音乐素材的地域指向性与风格标识性。但我的取材不是直接套用某一首民歌旋律的编配发展，而是喜好取材其骨干音、特性音调，再进行现代作曲思维下的新构思，但要保持原素材的特性旋法，如快板乐章是用了原民歌中的音调。

在分析所掌握的民歌后发现，民歌并非纯五声性的，曲谱表面似乎很简单（音乐旋律枝干衍生得简单），其实有较多复杂的情况，多声部民歌在产生复杂的多声思维因素的同时，还会有潜在多调的因素，如《万朵山茶美》中就有多调思维（见例2）。再加上采风

中的现场民间音乐演出所获得的音调印象，对民间音乐曲调中蕴含的多调复杂性觉得要深入挖掘。尤为重要的是，笔者在接触民间歌手的过程中感到，他们控制声部音准的感觉有着与生俱来的、天生的能力，这其中就有我现代音乐创作将要利用的多调性因素，即多调、多声部存在的可能性。其中，在现场聆听的两声部民歌中，它有一条主线，但歌曲中的某些衬词往往会衍生出复调的因素，尤其是它们还不在同一宫调上。当然，这些复杂音调内涵在当时文化馆提供的乐谱上可能反映不出来，也可能没办法用现代记谱方式来体现，但它却是真实存在的。

例 1. 民歌《阿里里》《呀利哩》

[illegible][illegible]

与游移而设计了如下的古筝定弦（见例3）。

例3. 古筝定弦



考虑到一个小型的室内乐的内容所限（不可能包涵得太多），但它又在描绘一幅年画、水墨画或一种情绪、观景感受上有其优势，于是，《阿哩哩》拟定表现纳西族的民间生活场景，其快板部分是对我曾感受到的纳西族民俗载歌载舞场景的表现。音乐内容表现在不同段落中，融汇在音乐结构发展的线性思维推进中。

在结构逻辑上，笔者借鉴了唐代大曲等中国古典音乐结构中的“散、慢、中、快、（散）”，这是我许多作品中惯用的结构层次安排。但我的大曲结构通常比较自由，也就是非严格模式的“散、慢、中、快、（散）”结构。这种自由曲式结构，其层次发展既有利于音乐的变化，符合于听乐中审美情绪的进程，也因其不拘泥于程式的羁绊而可以不断融入新材料从而产生新鲜感甚至惊喜，又能在借鉴传统音乐思维中融入现代自由结构的发展需要，这种手法就是中国传统音乐思维中的无回归开放式结构手法。我在音乐的引子处安排了音乐材料的初步陈述，它们在不同乐器上以自由的速度表现出来。在入板后，音乐主题才正式出现，符合于由模糊到清晰的审美体验过程。但随着音乐速度的不断加快，我又安排了自由华彩性的乐段，将音乐结构变得更为波折，也为后面快速的舞蹈性场面的到来做了铺垫。最

后的尾声，又根据情绪回落的需要安排了简短的慢速乐句，也是对全曲材料的简要总结。

在音色的配置上，主要是考虑到挖掘民族弹拨乐器的特色。作品以高频的弹拨乐的颗粒性为主体，运用其弹、挑、轮、扫、滚拂等演奏法而综合呈现不同音色，其主法是挖掘民族器乐中最具特色的弹拨乐为主要音色群，尤其利用了它们的轮奏所能表现的渐强、渐弱、突强、突弱的声响优势，将中国音乐的线性思维体现其间。再搭配吹管乐竹笛的声腔化线性旋律，从而予以或点缀或突出或渲染的丰富，又利用大阮、古筝的低音对乐队音响的有效烘托，从而实现现代音响观念下的民族室内乐特色。

四、对民族室内乐发展的思考

近年来，民族室内乐的概念逐渐成为热词，在二十世纪九十年代之前，学界是没有这一概念的界说。它与以前出现的具有西式观念的室内乐（弦乐室内乐）不同，也与古代琴箫合奏、琴瑟和鸣甚至近代以来出现的江南丝竹、广东音乐等不同，是对近来出现的具有现代多声思维的民族小型合奏组合形式的一种新说法。鉴于民族室内乐一直以来就没有固定的形式，而笔者的《阿哩哩》也是基于这一形式而创作的，所以，对民族室内乐形式及其发展也有谈一谈的必要。

现在有套用西方室内乐的形式,出现民族室内乐编制的四重奏、三重奏、五重奏等组合,它们与中国传统的江南丝竹、广东音乐等传统固定形式不同。尤其是它要想在院校的教学中进行学科化发展的话,还必须对西方室内乐手法和中国传统的合奏手法都要有所兼顾,这是新形式的民族室内乐的必要探索。首先,现在所说的民族室内乐要适应当代的语境,除了应和现代化的技法发展之外,还要适合于学院派教学的形式新要求,只有饱含当代音乐手法的创新曲目,才能称之为当下的民族室内乐。其次,民族室内乐要符合现代院校教研的形式需要,如何融汇传统模式的小型合奏乐体裁,如何借鉴西方先锋音乐形式,如何创新适合于教学的新形式,尤其是具有较高难度的、有一定竞技性的作品,都是当下民族室内乐研讨的内容。

2006年,我从附中到民乐系后开始着手尝试民族室内乐的新形式,首先是把民族室内乐划成一个很重要的专业来设立,成立民族室内乐教研室。其次是考虑到传承与创新的问题,即如何达到对传统形式的民族室内乐和现代新型的民族室内乐的充分眷顾,经过多年的探索,现在已经形成为两个方面的教研内容。上海音乐学院有民族室内乐探索的传统,当年胡登跳的“丝弦五重奏”就是对当时语境下的民族室内乐的新理解,而经过多年发展的上海音乐学院民族音乐系已有了深厚的室内乐探索基础。在我看来,胡先生的“丝

弦五重奏”即提供了一个弹性的民族室内乐组合的多种可能性，现在我们也要有一个此类的组合形式的探索，且它还能相对固定地适合于教学之中的组合结构。比如五重奏《阿哩哩》的形式，它以民乐的吹、拉、弹三类主要乐器为基础再加入其他元素，这样的五重奏就类似于西方弦乐四重奏但却有其自身特色的创新，它有创作各种音乐内容的可能性，可塑性。

吴强的金岂组合在央视获奖，为有志于此类探索的民乐人提供了巨大的学术动力，上海音乐学院在其后又涌现出很多组合，他们已在全国的比赛中崭露头角，也在本系每年一度的展演中绽放了风采，可以说均获得了不同程度的成功。民族室内乐现已成为上海音乐学院民乐系的品牌音乐形式，这种形式及其不同的组合，必然会在当下民族室内乐发展的道路上得到无限的延续。为了室内乐学科的建设，近年来上海音乐学院民族音乐系做了一系列有助于学科发展的基础工作，尤其是有目的地组织了一系列创作、演奏比赛，以积累教材和培养人才。创作比赛已经办了九届，且每一届都有不同体裁形式之别和内容范围，如2009年规定编制的民族室内乐创作比赛，2011年古琴重奏比赛等。这些比赛对促进民族室内乐的发展起到了一定的推动作用，比赛作品在得到社会关注之后又应用到了教学之中，各种形式的探索在教学中得到了训练和应用。民族室内乐的发展空间巨大，亟待大家群策群力地为之再深入探讨。