

从《古典印象》浅谈 对民族室内乐作品的 理解和演奏体会

范玮卿

2012年我委约作曲家中央音乐学院向民教授为“古典印象国乐坊”创作一首室内乐作品，乐坊的编制是二胡、笛子、琵琶、古筝、中阮。

这个编制是我创建“古典印象国乐坊”时制定的。在1996年创建“卿梅静月”室内乐小组时，很多作曲家就提出缺少管乐编制，所以“古典印象国乐坊”在创建时的编制设定增加了笛、箫，增加了中低音声部，将扬琴改为了中阮。在《古典印象》这首作品的创作初期，我与向民教授有过长时间多次的沟通和探讨。首先，我提

出要用中国传统的五声音阶为调性基础，不希望有过多的变化音和不和谐的音程关系，这是我对于创建“古典印象国乐坊”未来发展的风格定位，传承——把具有代表性的中国古典音乐作品重新编曲，以室内乐的演奏方式来诠释经典；发展——创作以中国传统的五声音阶为基本调性的新作品。这样的要求对于创作是有一定难度的。在与向民教授沟通的过程中，还提出希望有一些有特点的西方作曲技法与中国调式相结合的创作。由于中国乐器的个性化，还要突出每个乐器的特点，既要有室内乐从音响效果方面的和谐，又要凸显每个乐器的特点。这首作品在委约时就已经定名为《古典印象》了。

1996年我与中央音乐学院于红梅、刘月宁及中央民族乐团杨靖共同创建了“卿梅静月”室内乐小组，曾演奏过多首优秀的室内乐作品，例如杜鸣心先生的《飘红玉》，日本作曲家三木稔先生的《水滸》《夕影之诗》，唐建平先生的《心雨》，刘长远先生的《如歌如舞》，杨青先生的《西江月》，莫凡先生的《水乡剪影》《在那遥远的地方》等等，录制出版了《夕影之诗》“卿梅静月”室内乐专辑。通过多年在舞台上的锻炼和室内乐的演奏，也形成了对于民族室内乐发展的实践经验和理论观点。民族室内乐发展至今，很多作曲家都在以西方音乐创作的表现形式，结合中国乐器的演奏，以多种多样的乐器编制，以及极为丰富的表现手法或自己所了解的中国音乐元素进行创作。2012年我创建了“古典印象国乐坊”，是与中

国广播民族乐团的琵琶演奏家缪晓琴、二胡演奏家孔伟娟、中阮演奏家耿慧、笛子演奏家张辉共同合作组建的，至今共委约并首演了六首新作品，分别是艾立群先生的《悠然》《沁园春·雪》，向民先生的《古典印象》和《古典印象之二》，以及何源先生的《木兰战意》《听雪》。录制出版了《沁园春·雪》“古典印象国乐坊”室内乐专辑，以及北京音乐厅音乐会现场 DVD 两张专辑。其中《沁园春·雪》室内乐专辑获得国家新闻出版总署“建国 65 周年重点音像出版物”奖。在第四届“华乐论坛”评选出的十二首优秀室内乐作品中，由“古典印象国乐坊”委约并首演的艾立群先生的《悠然》和向民先生的《古典印象》两首作品获奖，这也是中国民族管弦乐学会给予“古典印象国乐坊”极大的肯定和荣誉。

向民教授为“古典印象国乐坊”创作的委约作品《古典印象》，以中国传统箏曲《寒鸦戏水》中的核心音调构造了一个固定主题。整部作品采用帕萨卡里亚变奏手法来完成。空灵、淡雅的意境来自于中国水墨写意山水画。中央音乐学院作曲系 2013 级博士生魏明先生在《从向民新民乐〈古典印象〉的多声部思维看他对于中西传统的思考和实践》的论文中这样写道：“立意源自于作曲家创作该作品时的思考：采用中国‘古典’的音乐素材表达‘中国韵味’，即，将从潮州传统箏曲《寒鸦戏水》主题中提取出由滑音和按压琴弦所形成的小三度加大二度的旋律片段作为整部作品音高核心和韵味基

础，同时，将这种由演奏方式所形成的‘中国韵味’，通过各种变形贯穿于整部作品；采用西方‘古典’的室内乐的形式来表现作品，以增强民乐演奏员之间在合奏时的配合意识提高作品的艺术性；采用西方‘古典’多声部线条化写作思维和变奏的手法来组织整部作品。尽管如此，作品的音响却并没有呈现出西方多声线条式复调音乐的效果，可以说聚中国传统神韵于内，集西方传统形式于外。因此，被演奏员所喜欢的同时又被观众所接受而成为音乐会上经常演奏的曲目之一。”

该作品在写作手法和组织手段上，采用西方“古典”传统的多声部线条化的写作思维和变奏手法来组织而成，所以每个声部在演奏过程中对于自己声部在整个作品中处于什么样的位置，也就是演奏者要不停地调整演奏出来的每一个乐句是对位还是主题，主要还是次要，是游离在主题之上的润色，还是主题的突出表现，这点是在配合中极难掌握的。既要处理好自己声部的线条变化和音乐在演奏力度上的变化，又要注意和其他声部之间的关系。这首作品在音乐素材上以传统的潮州筝曲《寒鸦戏水》的主题作为来源，该主题以各种变形的的方式贯穿于整部作品之中。所以弹拨声部在乐曲中的按滑音处理就非常关键。《寒鸦戏水》是古筝潮州派的代表作品之一，具有很浓厚的广东潮州音乐的特点，按滑音的音准和对于这个风格的掌握是演奏好《古典印象》这首作品的关键，所以每个演奏者在

排练过程中，必须重视每个按滑音的音准，这也是表现此乐曲中国韵味的关键所在。然而，值得一提的是，在每个声部相当重视表现潮州韵味的演奏要求下，所表现出来的该作品的味道，反而不是那么中国味道，品味出的音响效果既不是西方多线条复调音乐那样的音响效果，也并不是那么“中国味道”。正如作曲家所说：“民乐的复调本身就是不协和的，虽然记谱看起来很传统，实际上听起来并不传统。”演奏者的二度创作，也是在作曲家对于中国不同的民族乐器的音乐语汇在多种形式的声效组合时的想象和发挥之上的，演奏者要在多声部旋律线条中寻找属于自己声部的演奏探索和把控，才能很好地诠释这个作品。

在拿到《古典印象》的乐谱时，尤其是在乐坊第一次视奏的排练中，大家一致感到是一首非常有难度的作品，难度不在于每个声部本身的技巧或是音乐处理方面，而是在于每个声部之间的配合，以及对于这首作品在整体速度、力度、张力和线条处理的变化和对于作品意境的理解。最开始的排练是由向民教授和中国广播民族乐团前团长张大森先生一起指导的，为乐曲最初的声部搭建起到了关键的指导作用。后期在自己排练过程中，慢板很难对，由于节奏较难掌握，经常五个声部排着排着就对不上了，只能停下来重新开始，古筝声部慢板的泛音和部分低音的重力度演奏左手的按滑音相结合时，需要极快的反应左手泛音的演奏位置才能准确掌握。中阮声部

在慢板进入主题时，是以独奏的演奏形式出现的，在排练的过程中，作曲家要求了中阮声部对于滑音的处理和音量的变化。在乐曲慢板中，主题是由中阮、古筝、笛子三声部对位的形式实现。其中，中阮声部演奏的是作品的主题，古筝和笛子是建立于主题之上的对位，而这样的对位是在传统的民乐作品的创作和配器方式中几乎没有的，并非是以功能和声为基础，而是以从《寒鸦戏水》主题片段中所提取的“民间音乐语言”作为基础，通过声部之间节奏、时值之间的互补关系实现其对位写作的。这是在排练过程中最为艰难的部分，既要保证自己声部节奏、音准演奏的准确性，又要听到其他声部在进行中的速度和音量，每个声部的音量平衡以及自己声部在演奏时要不停地调整各个阶段的演奏过程中，声音应出于哪个层次，这是室内乐排练最重要的核心。声部之间的配合是否到位，是演奏室内乐最基本的要求。在慢板的排练过程中，还出现了非常明显的音准问题。音准问题是民族乐器在合奏、重奏中最为突出的问题，在室内乐的演奏中问题就更加突出。由于律制原因而形成的“音不准”现象，是民族乐器在合奏、重奏中最需要解决好的问题。二胡声部的音准问题尤为明显。除了演奏者本身需要解决的音准技巧问题，还需要在重奏的过程中，在音准上和其他声部尽量靠在一起，向民教授在《古典印象》这首作品中没有以功能和声作为主题材料和多声部线条对位的基础，也是考虑到音准问题的。慢板中二胡声

部在每次出现时，由于不是主要的主题声部，除了在音准方面是需要解决的重点问题以外，还需要在力度和音乐线条表现上正确的处理。多声部的复调作品在民乐室内乐作品中是极为少见的，也是很有难度的作品，“古典印象国乐坊”在2012年首演之前，这首作品是排练最多、最艰难的一首作品。作曲家在创作这首作品时选择的是民族音乐传统的音乐语言，是被演奏家所熟悉而且属于乐器本身的，在此基础上，每个声部首先要在自己的声部中找到《寒鸦戏水》主题的来源和主题动机，以及在配合的过程中怎样表现出来，在多声部不停地穿插表现主题动机的同时，要对于每个声部有精心的布局，才能很好地体现乐曲慢板中最为关键的大渐强部分，也就是慢板的核心——高潮部分，如此就精彩了，这是排练好这首作品慢板的关键。

在快板的排练过程中，对于乐曲主题的变奏，从速度、力度上增进式的处理是很关键的。开始时采用琵琶和古筝的进入为主题，而中阮声部从一开始就加重了快板的节奏色彩，作曲家错落有序的创作手法，使得弹拨乐三个声部在演奏时非常过瘾。在快板的排练过程中不难发现，琵琶、古筝、中阮三个声部是咬得很死的卡农，无论从节奏、速度的变化还是力度、重音的变化，三个声部不但要各自为政，还要共同搭建起三次速度、力度变化的主题发展。把弹拨乐三个声部拿出来单独练习是排练时经常的。从开始慢速的对谱

子，解决每个声部的重音点，到三个声部在节奏和三次提速中产生的问题，到逐渐的默契，最后排练到了弹拨乐声部天衣无缝的配合。相对于弹拨乐声部的整齐划一式的排练，二胡声部和笛子声部就更难。二胡声部和笛子声部的节奏是对位式的，三十二分音符和附点音符以及不规则空拍不停地贯穿其中，而这两部还要形成对位关系，又要和弹拨乐三个声部形成立体的对位关系。相对于慢板的排练，快板的排练更难。笛子声部的节奏很难，尤其是在三次主题加速之前的铺垫小节，笛子和古筝声部的配合不停地反复排练。从谱面上分析，作曲家采用的是三重奏加二重奏的写作手法，弹拨乐声部清晰严谨，从卡农的速度变化到力度色彩的逐步加重，使得主题一次次表现出音乐的动力和强劲的节奏感。琵琶、古筝、中阮每个声部各自的重音是否可以精准地演奏到位，是这首乐曲在弹拨乐声部表现是否完美的基础。在此基础上，三次速度的变化，主要表现为提速的设计是否合理，这需要三个声部的演奏者在不停地磨合过程中，在谱面速度要求的基础上，摸索到属于演奏状态下，默契地提速合作，才能达到完美的配合。另外，弹拨乐三个声部是否合理的速度变化，更是二胡和笛子声部的根基。在排练过程中，经常是弹拨乐声部在排练好的情况下停下来，先听一遍笛子声部，再听一遍二胡声部，然后二胡和笛子声部两个人严格地打着拍子一小节一小节地对整齐，再根据弹拨乐声部提速的要求一段一段地排练，这样的排

练过程持续了好几个单元。只有这样严格的排练才能将各个声部呈现出的二重、三重、四重、五重的递进式关系和叠加式的声部呈现出来。而音色则出现了琵琶、古筝、中阮、二胡、笛子的序进关系。弹拨乐声部的音色捆绑和笛子、二胡的音色分开展现出自由的卡农关系，使得所有的乐器都在错落有序的声部及音色安排中依次亮相从而使得音乐的声部加厚，增加了音乐大线条发展的动力。作曲家在快板中更加自由地运用其写作的技法，但创作的构思逻辑却清晰可见。可以说这首作品理性的思维布局和严谨的创作手法，对于作品是有严密和精心的设计的。快板中对于整个音乐发展设计出一系列工整的“渐变”，这给演奏者提供了很有张力的处理空间，从而自然地发展到了自由的章节，直到乐曲快板冲刺式的结束，定格在中阮声部独奏的缓冲释放。在速度和力度的三次增进中，快板从稳健发展到激烈的过程尤为可见，这种复调多声部形式表现出来的激烈是立体的，和传统意义上的渐强是很有差别的，这样西方的创作思路在演奏感受中给演奏者带来复杂多变的情绪体会，很难用语言或文字来表达，这样的演奏感受不是单方面的，也可以说是一种立体的，这种立体同样是用乐器本身独特的中国音乐语汇表达的。

乐曲的尾声，主要的排练是对于气息和停顿的处理。在中阮声部和二胡为主要主题旋律体现和古筝泛音相结合的同时，笛子和琵琶声部为立体润色。中阮声部独奏到尾声的缓冲，从力度变化到气

息掌握都需要演奏者精心的布局和情绪上精准的掌控，是尾声部分速度奠定的基础。在排练过程中，尾声相对慢板和快板是比较容易的，是否能完美地演绎整个乐曲，尾声也是极为重要的。而气息和每一句之间的停顿是否完成的到位，需要五个声部完美的默契才可以完成。

《古典印象》这首作品是民乐室内乐作品中非常优秀的作品之一。该作品运用西方复调多声部的创作构思，通过改变传统民乐的声效结构，打破单一旋律构成的伴奏式合奏或对位模式，使得音乐有了立体的色彩。在诠释中国传统音乐语言的同时，并没有单纯地以传统的古筝民间音乐为改变的素材，而是从中提取出具有中国韵味的音乐语言作为创作主题和音乐发展的基础，形成了具有丰富变化和立体思维的新创作思路。利用中国传统民族乐器各自具有的鲜明特性，采用多声部线条对位时形成的音色差异所带来的色彩，形成了全新的声效体会。在基于主题陈述及发展变化上，通过速度、力度和各个声部本身的主题及多声部多种二重、三重发展到四重五重的叠加式发展，理性的创作布局，使得整部作品的结构具有鲜明的逻辑思路和理性的音乐设计，对于每个乐句主题和对位的重奏等方式予以灵活和自由的处理，使得演奏者既对自己的声部有充分的发挥，又在重奏的过程中表现出应有的张力。这种创作手法使得西方的创作技法和中国的音乐味道完美地结合，从而更加立体地诠释

了中国音乐的特性。民乐室内乐发展到今天，涌现出很多优秀的室内乐作品，创作手法的多样性，结合中国乐器本身多彩的个性，可以形成更加丰富的创作体验和视听效果，这也是中国民族室内乐的一大特色。对于这些创作所表达出来的是，作曲家鲜明的创作理念和个人风格的明确展示，通过演奏者的二度创作，往往会达到意想不到的效果。

2012年这首作品在首演时演奏得不是很到位，从客观的角度来讲，“古典印象国乐坊”在建立之前，乐团成员在室内乐方面的训练是很少的。通过一个月时间的排练，首演时在新作品的演绎方面还存在不足之处。在此之后的三年中，经过不断的密集排练和在北京音乐厅、中山公园音乐堂、清华大学音乐厅、正乙祠、武汉琴台音乐厅等各地举办专场音乐会的演出实践，以及被文化部多次委派出访参加国际音乐节，乐曲不停地得到排练和磨合，在录制完成《沁园春·雪》这张专辑时，向民教授对于这首作品的演奏非常满意。从1996年创建的“卿梅静月”室内乐小组的成功，到今天“古典印象国乐坊”的发展不难看出，优秀的作品是民乐室内乐发展的根基，室内乐团和作曲家的紧密配合是民乐室内乐往好的方向发展的必然。