



芬 芳

作曲：朱 琳

从传统文化中寻根 在跨界文化中生长 ——《芬芳》创作过程回顾与漫谈

朱琳

受琵琶演奏家杨靖教授之约，2012年为杨靖琵琶室内乐团创作了《芬芳》。在创作《芬芳》之前，曾为中国民族弹拨乐器创作了弹拨乐队作品《无词歌》、古筝独奏《江舟赋》，改编拉赫玛尼诺夫的艺术歌曲《丁香花》为琵琶四重奏等。在实践过程中，随着对弹拨乐器深入的了解，创作思维也随之发生了变化，即把开发弹拨乐器音色各种变化的可能性提升到与注重音高、节奏同等的高度。弹拨族群那不同触弦方式所带来的变化多端并富有个性化的声音深深地吸引了我。这些乐器的琴弦虽然附着在不同形制的木质结构上，

但用手指直接触动琴弦的演奏方式比琴弓更能直接地表达力道。相对于其他族群的乐器，弹拨乐器用手指、指甲和义甲（假指甲）的不同触弦形式，左右手丰富的演奏技巧，以及在琴弦上有效而宽泛的拨奏区域等优势，使得弹拨乐器的音色更敏锐、多变，音响也更加丰富。由此，我对研究这一族群乐器的表达习惯和挖掘新的表达可能性的兴致也一发而不可收。

在我的古筝独奏《江舟赋》中，为了营造《枫桥夜泊》中夜宿江舟，寺庙禅钟远近不同的音响意境，我做了多种尝试。先是用塑料夹子和曲别针夹在琴弦右侧距琴码五厘米处，声音确实达到了我的预期效果，但随着演奏家的用力弹奏，夹子和别针像箭一样飞了出去。经过与演奏家邱霁的多次试验，最后，用古筝胶布把曲别针的两头缠住，使曲别针能够稳稳地固定在琴弦上，避免了曲别针的滑落问题，同时也达到了较为理想的音响效果。通过这些试验，我深切地感受到弹拨乐器音色还有很大表现的空间和潜力等待我们去发掘。所以，我之后又陆续创作了琵琶四重奏《仓才》和扬琴独奏《冥想曲》。《仓才》是受到京剧打击乐的启发而创作的。起源有两个：一方面是我在琵琶上发现了能够发出类似京剧打击乐四大件（大锣、小锣、镲、板鼓）的音色，另一方面源于排练《芬芳》时，感受到琵琶的高音还有非常丰富的表现力可以运用。所以，决定在《仓才》的一些片段上，用四把琵琶扮演京剧打击乐四大件的角色，如在极

高音域上模仿板鼓的音色；通过轮指、绞弦模仿镲的声音；用弱力度弹奏绞弦而获得大锣、小锣的“仓、才”音响效果，等等。同时，在琵琶的高音区模仿类似青衣、花旦唱腔的元素，然后再将这些声音素材按照作品自身的逻辑进行组合并发展。而在扬琴独奏《冥想曲》中，我一直想回避这件乐器散射状的声音，所以，在多种形制的琴竹中，我挑选了美国扬琴琴竹，它短小、空心、多边的槌头，敲击琴弦的声音相对集中而有力道，使每个发音点增加了重量感，我的音乐语言性格也随着这种音色自然地生发出来。

作曲家与听众最先关注的点是不同的。听众初次聆听，多半是关注作品的内容，重读时往往才会关注作品的形式。对于作曲家来讲，创作每首作品，首先会关注形式有哪些表现的可能性，再从对形式的理解来选择适合它表现的内容，然后通过内容来升华和扩展形式的表现力，从而形成作品的特点。

在接到杨靖教授委约时，恰逢琵琶室内乐团成立五周年，这是一支中国民族室内乐发展之中的后起之秀。杨靖教授早在1990年代就把教学与室内乐训练紧密地联系在了一起。她的许多学生都在中国少年民族弹拨乐团中有过排练新作品的经验。在少年民族弹拨乐团创办经验的基础上，中国民族室内乐的发展逐步呈现出多样化趋势，同族群、同质地音色的室内乐组合形式纷纷发展起来，这种细化训练方式的乐器组合形式，为音乐创作提供了更为广阔的空间

和可能性，它对于民族混合室内乐以及民族管弦乐队音色、音响的发展起到了积极的推动作用。

杨靖琵琶室内乐团不仅恢复了南琶、五弦琵琶，同时还研制了高音琵琶和低音琵琶。高、低音琵琶的出现，拓展了琵琶的音域，在室内乐组合时的表现力也随之被拓展。所以，在接到杨靖教授委约时，就欣然把音色统一的高、低音琵琶和常规琵琶组合成四重奏形式。在借鉴弦乐四重奏创作思维的同时，一种弹拨乐器独有的点状、颗粒性的音乐语言也在心中慢慢酝酿。尤其是用弱力度演奏高、低音琵琶的两极音区，那种令人感官愉悦，并富有质感的音响也逐渐浮现在脑海中，这个声音时而以点的形式浮现，时而以颗粒的线性流淌，时而透明，时而摇曳……不由让我联想起挂着露珠的植物生长时的状态，《芬芳》这个名字也就油然而生。

之所以对植物有着深厚的感情，是因为植物在雾霾的这几年，已经成为了我们家庭的重要成员。植物在人类的视野里永远是安静的，但它们与所有的生命体一样，在自己的生态系统中顺应着大自然的节律周而复始、生生不息：冬季安静蓄养，春季渴望生发，夏季蓬勃怒放，秋季欣然淡定。它们在吸吮水分时，叶片和土壤会满足的密语；在生长时，新芽会绽放勇猛的笑容；在怒放时，花朵会大方地吐出芳香；在枯萎时，它们安静怡然地回归土地，用另一种形式存在于自然之中。四季的变换，使大自然在安静中凝结着力

量，这种安静与大自然的脉搏共同形成了世界的阴和阳，激发了万物的生长。一动、一静这样一对相反相成的关系，让我不禁想起《小窗幽记》^①中的“舞蝶游蜂，忙中之闲，闲中之忙；落花飞絮，景中之情，情中之景”的格言句，这倒也是自然界动、静关系的一种缩影，或可理解为将植物的动与静姿态外化、扩大的一种体现，它言近旨远、益人神智。自然界的节奏如此，音乐亦是如此。

所以，受此启发，在《芬芳》中营造一种静态音乐的初衷已初步形成。如何制造静态音乐意境，那就必须有动态的衬托。怎样用动态衬托静态，制造安静，是我在这首作品里所需要考虑的问题。动与静这样一对朴素关系在老子的《道德经》中早有解析。老子认识到了宇宙间的事物都是处在变化运动之中的这样一个永恒的规律，并指出事物都有自身的对立面，都是以对立的方面作为自己存在的前提，没有“有”也就没有“无”，没有“长”也就没有“短”，反之亦然。这就是中国古典哲学中所谓的“相反相成”。所以，我的设计方法是：

1. 用空间的动，营造时间的静 这方面主要体现在对余音的处理。如将在一把琵琶上能够完成的核心四音列，安排到四把琵琶上完成，这样，每一把琵琶的余音就能得到充分的延伸，每位演奏者的演奏状态也会更从容。或者可以用休止符释放余音，或者人为地对延迟音的频谱声音形态进行相位模仿，使余音的频谱在空间中得

^①作者：[明]陈继儒。

到人为的延长。

2. 用单一核心音列发展全曲 全曲不设定戏剧性的对比主题，所有形态都来自于核心素材本身。也就是说，将核心四音列的原型，按照相生、相成、相形、相盈、相和、相随的理念发展出不同的变体，再将原型与变体按照一生二、二生三、三生万物的原则，将原型和不同变体的组合关系在同一时空中不断衍生出新的变体形态。这些组合不断发展出来的片段，就好似在苏州园林中，从不同窗格看景致，一扇窗一幅景，每一幅画面都与其他景致不同，但整体看起来却是一幅完整、安静且多姿的画面。《芬芳》就是在多音响形态连缀的动态下，力图营造出上述的安静之美。

在汲取中国古典哲学的同时，与以老庄为代表的道家哲学相呼应的新学科——分形理论也在素材布局方面给了我一定的影响和启发。分形理论^①正式出现在二十世纪六七十年代，这个理论与道家哲学之间存在着深层的联系。分形，就是具有自我相似性（self similarity）的结构。自我相似就是局部与整体的相似。“在数学上认为，分形图形必须具有细微结构；在物理上，这种细微结构不是无限可分的，而是具有层次性的特点”^②。

①分形的概念是美籍数学家芒德勃罗（B.B.Mandelbrot）首先提出的。

②姜万通：《混沌·分形与音乐——音乐作品的混沌本质与分形研究初探》第80页，上海音乐出版社。

中国学者周海中教授认为：分形几何不仅展示了数学之美，也揭示了世界的本质，还改变了人们理解自然奥秘的方式。可以说，分形几何是真正描述大自然的几何学，对它的研究也极大地拓展了人类的认知疆域。它的出现，使人们重新审视这个世界：世界是非线性的，分形无处不在。比如云、闪电、海岸线、树、花、雪花、孔雀的羽毛、血管等，都是大自然中广泛存在的具有局部与整体相似性的分形结构。分形几何学不仅让人们感悟到科学与艺术的融合，数学与艺术审美的统一，而且还有其深刻的科学方法论意义。

中国的古典园林布局本着“道法自然”“天人合一”的道家哲学思想，它的具体造园手法——筑山、理水、植物布置、建筑设计、路线组织中均包含分形的特征，所以，中国古典园林也同样具有朴素的分形思想。可以说，老庄的道家哲学与分形之间存在着深层的联系。

因此，受自然界分形几何特征的启发，我没有在作品中设计对比主题，而是一方面通过力度、音域、音色等要素的变化，使局部与整体的黄金分割点处在鲜明的位置，突出它们变化的特征。另一方面将原型与它的扩大、缩小等若干变体布局到全曲的各个角落，用每个层级的局部与整体的相似性共同构筑动中取静的音响图景。

中国古典道家哲学和西方现代分形学的核心理念，给《芬芳》语言风格和音乐形态的形成以极大的启示，对于这首作品音色的美

学追求，同样也在中西方文化中受到了滋养。

一、在中国古典诗词中寻找声音的基因

弹拨乐器是中国乐器中最具特征的族群，它们承载了中国传统文化的基因，只要拨动丝弦，音响的地域性就会显露出来。古代音乐的音响我们无处聆听，但古典诗词中却蕴含着大量关于乐器声音的信息，并通过声音来刻画、渲染意境和情思。由于诗中对声音描写的细腻、生动，所以我们最初的关注点更易集中在声音层面上。如在《琵琶行》中，白居易对琵琶演奏以及声音的刻画就非常真切：“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。冰泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇……银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛……”这些经过诗人对丝弦乐器演奏的经典的文字释义，像一些象声词“嘈嘈切切”，声音的比拟“银瓶乍破”等，又具有了新的艺术含义，它反过来会带给作曲家和演奏家在音乐性上新的感受和启发。

除此之外，对于丝弦之音的描写还有很多，比如描写阮咸的诗句：“指尖历历泉鸣涧，腹上锵锵玉振金。天外曲，月边音。”描写箏的诗句：“玉柱扬清曲，弦依高和断。声随妙指续，徒闻音绕梁。宁知颜如玉……”描写古琴的诗句：“蜀僧抱绿绮，西下峨眉峰。为我一挥手，如听万壑松。客心洗流水，余响入霜钟。不觉碧山暮，

秋云暗几重。”在诗中不仅体会到诗人对乐器声响的直观描述，更重要的是他们将这些声音融入于自然世界之中，体现了文人用音乐与大自然的对话，其中那蕴含天人合一的情操和境界，耐人寻味。所以，在中国古典诗词中寻找弹拨乐器声音的基因，或将乐器的声音置入中国传统文化之中，重新认识、理解乐器声音所承载的情感和内涵，对于拓展乐器表现力具有更深层的意义。

二、用声学原理来丰富音乐形象

1. 人为的延迟音 当一个音被激发后，这个声波的起振就会达到最大峰值，当进入到声能的渐次释放，直至完全耗尽，这个音就结束了它的旅程。这个过程让我联想起生命体，从生命的诞生到成长再到消逝，伴着其他生命体的出现，再重复同一过程……我认为存在的事物都有生命体，只不过这些存在是以不同的形式体现着。我同样把声音也看成一个生命体，当这个声音即将消失的时候，我希望能通过人为的方式将它的生命延续。这个延续不是直白的，而是希望这个音的余波仍然有心电图般的起伏，并遵循着它的行进方向扩展时间。但是，余音的方向就是终结，因此，能够将余音生命延续的有质量、有价值，是我在音乐中所追求的目标。所以，在音乐表现中，我通过琵琶左手推、拉弦的张力来完成二度音程的交替，以此模仿声波起伏的形态，再逐渐将节奏扩大，把二度音程之间的

交替频率逐渐下调，使人人为的延长音响在自然的状态下结束生命之旅，同时，这种音响效果也符合我在音乐形象上塑造风吹枝叶摇曳不定的姿态。

2. 相位^①变化 与弓弦乐器的线状发音相比较，琵琶的点状发音最具特点。为了在同质音色乐器上突出这个特点，我在音乐的开始处，将核心四音列的每个音分布在四把琵琶上依次奏出，然后交换方向，变化出音点的顺序。这样，从四个相位先后传来的主题就形成了声响的立体效果。在点状相位变化的同时，再穿插进人为延迟音、回声等效果，就会使得语言更加丰满，相位层次更加立体、丰富。这些点状音响由泛音和实音构成，它们在我的想象中都被赋予了形象——时而表现露珠在光线下的折射，时而模仿浇灌植物时水花的四溅，时而呈现水珠在花瓣或叶片上的滑动，时而又表达土壤饥渴般吞咽干露后的满足感。总之，这些音乐形象在相位技术的帮助下，变得更加生动、鲜活。

我认为，对于有声、有色之美的追求，是为了最终进入无声、无色的艺术深层境界。“舞蝶游蜂，落花飞絮”最后抒发的是心境，“嘈嘈切切”的琵琶之音最终刻画的是情感。音色的千变万化，只有赋予它内涵和情境的依托，才能真正做到扣人心弦，也只有插上内容的翅膀，音色、音响才能得来余音绕梁的美妙。一部作品完成，它

^①相位：用来表示声波振动在某一时刻状态下的一个量叫做相位。

已具有独立的生命意义。我完全同意“一部好的作品应该直观就给观众共鸣和触动”这样的观点,因为,每个人心中都有芬芳的一亩田,只要作品与观众直接产生了共鸣,其他的解释都是苍白的,只不过这里给了作曲家表达自己观点的机会。无论如何,作曲家都要不断深入挖掘和研究人类共通的情感,不断寻找独到的表现视角,在感悟和体验间,用真诚的语言表达出来,这是一条永无止境的道路……