

芬芳飘逸满园春

——评琵琶四重奏《芬芳》的艺术特色

高佳佳

由青年作曲家朱琳创作的琵琶四重奏《芬芳》，以鲜明的艺术特色入选第四届“华乐论坛”暨“新绎杯”民族管弦乐（室内乐）优秀作品的展演。近年来作曲家们不断尝试用各种民族乐器的组合来创作室内乐，不断挖掘民族乐器音色组合的可能性和声音的表现力，琵琶四重奏《芬芳》即是一次成功的尝试。

室内乐作为音乐作品中的重要体裁形式，不仅可以发挥作曲家对声音组合的无限想象力和创造力，同时室内乐对演奏员的要求也更高，由于每个声部只有一个人演奏，对技术的要求以及合作能力的要求便很苛刻。因此在教学中对学生室内乐演奏的训练一直是重

要的课程。中国音乐学院杨靖教授率先将室内乐演奏形式引入琵琶的演奏与教学中，并成立了琵琶室内乐团，在艺术探索和实践实现了一系列教学改革。首先研制了新型琵琶（高音琵琶、低音琵琶），恢复使用南音琵琶、五弦琵琶……使之拓宽了音域并解决了同质乐器音色的层次问题，将琵琶演奏室内乐变为可行。在教学中彻底摆脱了中国民族乐器学习者从小到大以独奏训练为唯一手段的局面。更为可赞的是琵琶室内乐的演奏形式，为琵琶演奏艺术开辟了一片新天地。杨靖教授在琵琶室内乐曲目建设上也下了很大的功夫，不仅大量改编传统名曲，同时也进行了很多委约工作，《芬芳》即是于2012年受杨靖教授委约专为琵琶室内乐团而作的一首作品，时长八分钟。

青年作曲家朱琳曾任教于中国音乐学院附中理论作曲学科，在附中的那些年，她有着得天独厚的条件，即身边守着一个高水平的中国少年民族乐团和中国少年弹拨乐团，她创作的很多民族乐队作品都可及时获得音响实践，有些曲目已成为乐团经常上演的作品，如为中国民族管弦乐队创作的《舞之光影》，为中国民族弹拨乐团创作的《无词歌》等，从这些作品中都可听到作曲家对中国民族乐队音色把握所特有的悟性。朱琳的古筝独奏曲《江舟赋》，也是一首很有代表性的作品，在这首作品中作曲家力求营造一种中国语境：“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……”（朱琳语）从作曲家的话语中听得出来，作曲家对声音有着独特的审美和追求，并不遗余力地去寻找它。

在琵琶四重奏《芬芳》的创作中，作曲家又有了新的创作灵感：“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……”（朱琳语）在《芬芳》总谱首页写道：“爱意是花的芬芳，成长是树的芬芳，呼吸是你的方法，伴我如梦，化作花的爱意，树的成长……”。从这段诗一样的话语中，我们感受到作曲家对爱的渴望，对美的追求。在今天这样浮躁充斥的环境里，还能以如此静谧的心情来表现朴实纯真的情感实为难能可贵。听《芬芳》的音乐俨然是一次美的享受，仿佛看到陈逸飞先生的画，一幅精致、细腻、唯美的画，画面中身着中国民族服饰的女子“犹抱琵琶半遮面”的形象会油然而生。下面我们就以下几个方面来观察《芬芳》音乐的唯美画面。

一、旋律与节奏之美

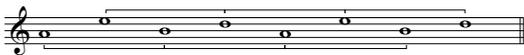
这里我们所谈到的旋律不仅仅是长线条的曲调，从理论意义来讲，旋律可以指任何有音高与节奏的乐音序列。作曲家为《芬芳》设计的音乐素材十分简洁，以“a、e、b、d”四音构成的音列贯穿全曲，也可以认为是重要的核心旋律音调。这个核心旋律音调十分有特点：

1. 四音之间连续四五度跳进后以三度进行结束。
2. 四个音可以任意组合或者说任意转位循环使用（见例1），其音程含量是一致的。
3. 该音列还可任意拆成三音列（见例1）。
4. 四音列在连续排列中可形成高低两个隐伏声部（见例2），即一个连续二度级进关系的音列“e、d”和“a、b”（在下面的分析中我们可以简称“四音列”“三音列”“二音列”）。
5. 四个音的调式组合可有多种解释和发展的可能。
6. 如按C宫解释，四音列中包含了变宫音“b”，不乏有一种凄婉的美。这些特点说明作曲家设计的四音列可塑性之大，《芬芳》全曲的音高结构无论横向旋律线条还是纵向和声构成都源于这个核心音列。

例 1.



例 2.



乐曲开始的引入部分，首先用泛音，伴随较弱的力度和缓慢的速度，在四个声部中以均等八分音符的节奏依次奏出这四个旋律音，紧接用休止一小节来延长音乐的呼吸，后将“a、e、b、d”再一次奏出，随后在低音琵琶和高音琵琶中用轮指，先后叠入四音列中隐伏的级进旋律，即“二音列”，伴随很弱的力度犹如回声一般清澈透明（见例3）。《芬芳》就是在这种清新、摇曳的意境中开始，似含苞欲放，芳香飘逸，给听众带来无限的遐想和期望。

例 3.

♩ = 65 清新、透明、摇曳地

高音琵琶
琵琶 I
琵琶 II
低音琵琶

乐曲的第二乐句（第5~8小节）是第一乐句（第1~4小节）的变化重复，在重复级进的旋律中向上一个大二度，引出升f音（第7小节开始），这是《芬芳》所采用雅乐调式的重要特征音“变徵”音，同时用切分节奏、变化节拍、频繁转换力度标记以及旋律在不同声部中此起彼伏，犹如野火烧不尽，春风吹又生。

例 4.

高音琵琶

琵琶 I

琵琶 II

低音琵琶

从第 13 小节开始音乐进入乐曲 A 部，在第 13 小节琵琶 II 中奏出一个上行五声音阶式起句，其中出现了 C 音（见例 5 琵琶 II 中圈出的音），至此 C 宫系统雅乐调式音阶的音全部出现。

例 5.

高音琵琶

琵琶 I

琵琶 II

低音琵琶

可以观察到，乐曲开始阶段旋律调式特点鲜明，采用 C 宫雅乐的 G 徵调式，奠定了乐曲旋律以七声音阶为主，然而这一中国古

老的调式也为旋律增添了古典的美。之后开始新的主题部分，音高材料全部采用四音列的第一组移位轮回“e、b、d、a”（见例5中四个声部圈出的音），似有旋律倒影的感觉，调式自然交替到e羽四声音阶。

乐曲进入B部（始于第28小节），出现音程与和弦式旋律。从横向线条看仍保持二音列级进的旋律因素。这里还要注意节拍变换手法，在《芬芳》乐曲中节拍频繁变换使用较多，这是作曲家有意打破节奏的起讫规律，伴随织体和力度的改变更有利于抒发愉悦的音乐情绪。

例 6.

高音琵琶

琵琶 I

琵琶 II

低音琵琶

在这一乐句的结尾处（第31小节）高音琵琶中衍生出新的三音结合的旋律音型，该音型保留了原始四音列中的二度级进和四度跳进，在此基础上也可能出现各种演变（见例7）。这个音型在后面得到了进一步运用。

例 7a. (第 31 小节)



例 7b. (第 32 小节)



例 7c. (第 41 小节)



例 7d. (第 58 小节)



从第 29 小节开始逐渐引入非三度叠置的和弦，和弦结构也源于核心四音列，并与原始单音四音列形成对位式发展。

例 8.

Musical score for Example 8, featuring four staves: 高音琵琶 (High Pitch Pipa), 琵琶 I (Pipa I), 琵琶 II (Pipa II), and 低音琵琶 (Low Pitch Pipa). The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, *mp*, and *fp*, along with articulation marks like accents and slurs. A circled fragment in the High Pitch Pipa staff is highlighted.

乐曲的第二个对比部分（始于第 50 小节），在 高音琵琶 中首次出现长气息大线条的旋律。作曲家在原始核心四音列的基础上（见例 9 高音琵琶中圈出的片段）巧妙地发展出一个新主题，该主题采

用 C 宫六声音阶（省略变宫音），形成同宫异韵的调式对比。而原始四音列仍保留在中声部作为对比因素发展，低声部以持续五度音程关系做背景式衬托。

例 9.

The musical score for Example 9 consists of four staves. The top staff is for the High Pitch Pipa (高音琵琶), the second for Pipa I (琵琶 I), the third for Pipa II (琵琶 II), and the bottom for the Low Pitch Pipa (低音琵琶). The music is in 4/4 time. The first measure shows a melodic line in the High Pitch Pipa starting with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The Pipa I and II staves also begin with forte (f) dynamics. The Low Pitch Pipa starts with a forte (f) dynamic. The second measure shows a melodic line in the High Pitch Pipa with a mezzo-forte (mp) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) dynamic. The Pipa I and II staves continue with their respective dynamics. The Low Pitch Pipa continues with a mezzo-forte (mp) dynamic. The third measure shows a melodic line in the High Pitch Pipa with a piano (p) dynamic. The Pipa I and II staves continue with their respective dynamics. The Low Pitch Pipa continues with a piano (p) dynamic. The fourth measure shows a melodic line in the High Pitch Pipa with a piano (p) dynamic. The Pipa I and II staves continue with their respective dynamics. The Low Pitch Pipa continues with a piano (p) dynamic.

作曲家将这一优美典雅的旋律在演奏上做了不同层次的处理，第一乐句四个声部基本采用弹挑演奏法，余音和力度都比较弱，为突出后面逐渐高涨的情绪做了准备。从第 56 小节开始的第二乐句，是在第一乐句的基础上的变化发展，演奏加入轮指技术使音乐情感递增。在旋律中更加明确地融入了四音列的旋律片段（见例 10 圈出的部分），并通过转调模进将这一主题在第 58 小节推向一个小高潮。这里由旋律模进手法进入的 $\flat E$ 宫（旋律中还还原 A 音仍有雅乐调式特点），其色彩感十分鲜明，为渲染音乐的张力起到推动作用。

例 10.

高音琵琶

琵琶 I

琵琶 II

低音琵琶

乐曲后面的发展及全曲高潮的处理（第 82 小节以后），都是在此音乐材料的基础上的各种变化。作曲家为全曲精心设计了简洁的核心四音列，并衍生出二音列、三音列，作为旋律发展重要素材用各种手法繁衍、生长，结构了全曲，从中可以看出作曲家对材料把握和控制的能力。

二、织体与音色之美

西方的经典体裁弦乐四重奏是表达作曲家思想的高级艺术形式。从十八世纪初由海顿等作曲家确立，至今已约有三百年的历史，积累了大量音乐文献。弦乐四重奏在室内乐方面致力于探究微妙洗练的语言，并将同质音色达到了最纯粹和协调的艺术境界。在中国，同一族群室内乐形式古而有之，萧友梅曾在他的博士论文中列举了很多相关例证。二十世纪八十年代以来，中国民族室内乐的发展趋势逐步呈现多样化，尤其是同族群、同质地音色的室内乐组合形式发展得更加迅速。这也为创作提供了更为广阔的空间和可能性。

《芬芳》在织体写法和音色的处理上为表现对唯美的追求提供了可能。作曲家在借鉴西方弦乐四重奏同质音色形式和思维的同时，在琵琶乐器声音媒介和音质方面做了许多新探索，其中特别关注和用心于乐器的出音点。因为琵琶的点状发音与弦乐线状的发音最大不同在于出音点，这也是形成琵琶四重奏独特音色语言的关键之处。

《芬芳》在织体的处理上直接导致了音色的变化。如多处运用了点描式织体的写法，具有声音相位的效果。根据出音点的特征和琴弦振动（余音）的特点，将点状音响在不同方位散布开来，将同一素材在不同相位点形成呼应、回声、延时等多重立体效果（可参见例3。还可参见乐曲A部，第13~27小节中的片段，四个声部采用原始核心四音列的变体“e、b、d、a”，在不同的声部间通过节拍转换、节奏微差、音区跳动等手段形成微变奏，使音乐惟妙惟肖地描绘了大自然万物生长的美妙意境）。

例 11.

The musical score for Example 11 consists of four staves, each representing a different Guqin voice. The top staff is labeled '高音琵琶' (High Guqin) and features a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The second staff is '琵琶 I' (Guqin I) with a dynamic marking of *p*. The third staff is '琵琶 II' (Guqin II) also with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is '低音琵琶' (Low Guqin) with a dynamic marking of *p*. The score is written in 18/8 time and shows various rhythmic patterns and articulations across the four voices.

在上例的高音琵琶声部中不时有泛音奏出，这也是作曲家在《芬芳》中采用的一种音色处理。泛音所用素材都来自于原始四音列动机，如同四音列的影子，时时轻盈地出现在其他主题变体发展中。如下例，泛音出现在琵琶 I 和低音琵琶声部，在不同的节拍位置上

相继奏出二分音符三音动机的三连音，给音乐带来忽隐忽现的感觉。这种让人仔细捕捉才能听到的声音别有一番情趣。

例 12.

The musical score for Example 12 consists of four staves. The top staff is labeled '高音琵琶' (High Pitch Pipa) and features a melodic line with a triplet of eighth notes, marked with dynamics *p* and *f*. The second staff is labeled '琵琶 I' (Pipa I) and shows a melodic line with a triplet of eighth notes, marked with dynamics *mf* and *f*. The third staff is labeled '琵琶 II' (Pipa II) and shows a melodic line with a triplet of eighth notes, marked with dynamics *mf*, *pp*, *p*, and *f*. The bottom staff is labeled '低音琵琶' (Low Pitch Pipa) and shows a melodic line with a triplet of eighth notes, marked with dynamics *mf* and *f*.

《芬芳》在高潮段音色的处理上也很讲究，一般来说用同质乐器营造高潮气氛是要特别精心的，因为要写出声部层次鲜明的多声效果以达到音乐所需的张力，又必须避免力度过强而引起的音色嘈杂，尤其琵琶乐器演奏时出音点本身就很容易带出杂音。《芬芳》作者在这里首先把握了音高结构的清晰性，四个声部的结合基本以八度相间的纯五度为主，同时结合四个声部的节奏对位、力度对比、调性对置（ $\flat A$ 宫）、每小节速度的变化以及扫弦的演奏技法等综合手段，很有效地推动了高潮的到来。更重要的是此处的横向线条是旋律性的，其材料来自于长气息旋律的第二乐句后半部（参见第 58~61 小节）。以歌唱性的旋律作为情感表达的媒介也是最有效、

最易产生共鸣的手法。

例 13.

高音琵琶
 琵琶 I
 琵琶 II
 低音琵琶

$\text{♩} = 70$
poco accel.

$\text{♩} = 72$
ff

$\text{♩} = 76$
mp

Largo ($\text{♩} = 65$)
mp *f*

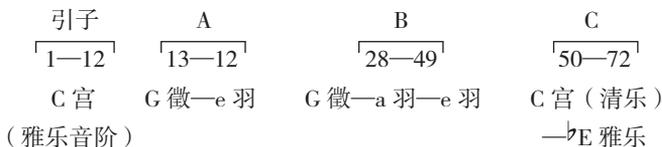
p *mp* *f*

三、音乐结构之美

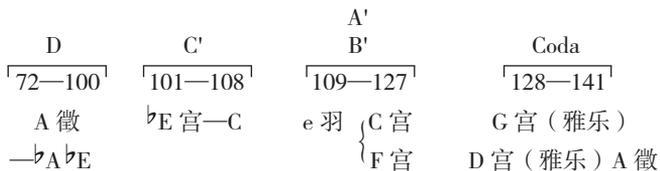
研究结构之美应该是音乐分析的一个永恒话题。结构是艺术形式的灵魂，在建筑艺术中结构成就建筑之美，在书法艺术中点画组合构成书法之美，在中国古典诗词中诗格节律构成诗词之美……音乐作为听觉艺术其结构之美同样重要，“一首音乐作品之所以是完整的，归根结底，是由于它在完美的形式中表达了生动而且深刻的思想内容”。^①在中西方音乐作品中，艺术发展的规律和原则是相同的，西方的拱形再现原则、中国的起承转合原则……都具有广泛的概括意义，可融会为艺术发展的普遍和共同规律。

曲式结构即是音乐作品整体发展有逻辑、有层次的组织形式。在这里我们重点关注《芬芳》的整体曲式结构特点。《芬芳》没有套用西方固定的某种曲式结构，但它的发展逻辑是清晰可辨的。在满足作曲家一系列创作思维和内容表达的前提下，形成独特的结构特征。

《芬芳》的结构图示 1



^①杨儒怀《音乐的分析与创作》P.244



从上列图式中我们可以观察出《芬芳》的曲式结构特点。《芬芳》是由多个曲式部分组成，我们可就音高材料、织体、调式调性等再做简单描述。

有关主题材料的结构布局我们在文章第一部分已经讨论过，各部分的材料都是基于原始四音列及由四音列衍生出的二音列进行发展。其材料对比表现在四音列的变形运用上，以及在 C 部用四音列骨干音发展一个长气息主题。D 部是在核心音列基础上以音程形式做旋律化的展开。C' 是 C 部长线条主题的移调发展。最后的部分是 A、B 材料的综合再现。

在织体写法的结构布局方面，表现在引子和 A 部主要采用四音列点描式织体，并在四个声部中以节奏微差交错结合。在 B 部织体的对比表现在旋律采用音程与和弦式的结合，力度也有一定的增强。在 C 部将长气息旋律与“三音列”动机做对位式发展。在 D 的部分四个声部以节奏化对位发展形成更大的张力以达到高潮。

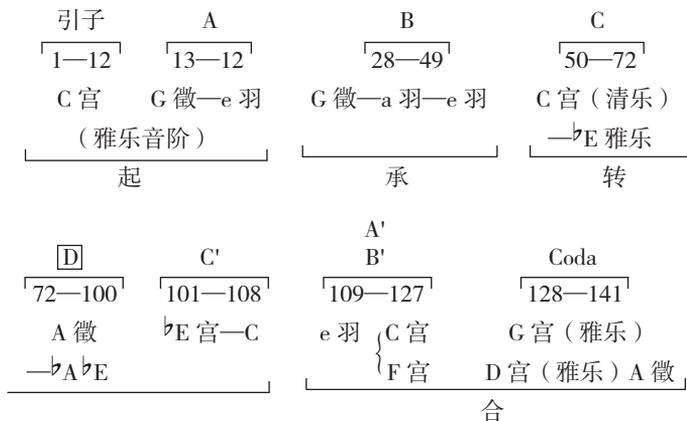
在调式调性的结构布局方面，《芬芳》以七声雅乐与清乐音阶为主体形态，同时交替运用徵调式、羽调式以及交替运用六声、五

声和四声音阶。C部对比加大，旋律为同宫异韵。D的部分对比更加突出，出现异宫异韵，而且调式调性变化频繁，并以五声调式为主。C'部分长线条主题转向^bE宫的六声音阶，与C部不同的是省略清角音。后乐句交替到C宫，为再现做了准备。再现部分的调式调性既有回归（如e羽调式及C宫七声音阶的出现），也有新的调式色彩变化，如在第120小节后出现的F宫与C宫七声音阶的双调结合。尾声也十分有特点，结束在G宫和D宫的雅乐上，与引子形成同韵异宫的呼应。乐曲调式调性的色彩变化也为《芬芳》多层次思维的结构布局奠定了基础。

通过对各部分中主要音乐语言的分析，综合看《芬芳》整体具有西方曲式结构的多部再现原则，也有以对比段D为中心的集中对称原则。从另一个角度看，整体结构中也明显带有中国式的起、承、转、合原则（见下图）。但从结构比例上看又都不具有典型性。比如D部分并不居中，而是作为高潮段比较靠后，C'部分再一次出现曲式功能已经变为缓解高潮，为乐曲的结束做准备，只是作曲家仍情系那个美轮美奂的C主题，并沿用高潮段的调性来重复它。紧接乐曲依次又将A、B主题做了回忆式的再现（长度已大大减缩）之后进入尾声。《芬芳》音乐的意义在于自然的情感表达，自然地呼吸，自然地张弛……作曲家在创作中谨慎地使用材料、合理地控制力度，在层层递增的对比中展现一种内在的结构功能和逻辑性，

这就是《芬芳》独特的结构组织特点，听者完全可以感受到音乐内容与结构形式的完美结合。

《芬芳》的结构图示 2



琵琶四重奏《芬芳》是一部塑造音乐形象之美的作品，语言通俗但不失新颖。通过作品能使人欣赏到宁静的美，欣喜的美，飞扬的美。曾几何时人们评论音乐不再谈美，甚至连什么是美也“不便谈”，对美没有了标准也就没有了追求。然而美是回避不了的客观存在，它无不存在于人们日常生活和思维意识之中。在多元化的今天，在创作观念不断创新的今天，相信人们也会更加理智地对待审美追求。

其实发现美、创造美是难能可贵的。乐如其人，我了解的青年作曲家朱琳是一个性格开朗、美貌的女孩，平日里对生活充满热情，

家里养了各种植物，喜好布置房间，还是厨艺高手。只有热爱生活的人才能观察美、认识美。《芬芳》的音乐就是她对生活和生命的赞美！

《芬芳》个别地方还有不足之处，如第 72 小节在琵琶 I 和琵琶 II 两个声部中首次出现了三对四的音型化织体，其实是很有特点的一个音型组合。但仅仅出现了五小节就结束了，那么出现的意义也就不大了。有些片段（如 B 部）音型、节拍、节奏、力度等变化过于频繁，导致独立声部的节奏逻辑性不强，对演奏员排练会造成困难。还有高潮段给人感觉张力还可再强一些，或许能再持续几小节将会达到更强的紧张度，效果一定会更好。

总之，《芬芳》是一部成功的琵琶室内乐作品，也是对同族群、同质乐器室内乐创作一次成功的尝试，希望今后能听到朱琳更多更好的作品。