大乐与天地同和 大礼与天地同节^①

-唐建平的琵琶协奏曲《春秋》析评

李吉提

唐建平的琵琶协奏曲《春秋》是应国际"儒联"为纪念孔子诞辰 2545 年所举办的音乐会"千秋颂"委约创作的作品。创作于1994 年 7~9 月。10 月 7 日由中央民族乐团在北京音乐厅首演,领衔演奏的是著名琵琶演奏家吴玉霞,她也参与了创作。《人民音乐》杂志发表了作曲家自己撰写的文章《创作中的思考——琵琶协奏曲〈春秋〉创作札记》。

需要说明的是, 在写这篇文章之前, 我参阅了作曲家自己写的

①注:见《乐记》乐论篇。

有关文章,以求比较准确地分析和表达出他的创作意愿。

(一)标题与内容

唐建平说,琵琶协奏曲《春秋》是借鉴儒家音乐思想而创作的作品。其音乐表现的目的是想借"春秋"这一题材和儒家音乐上的韵意来抒发对数千年中华悠久文明成就的崇敬、热爱和追溯之情。在文化特性上,选择了礼乐中"大乐与天地同和,大礼与天地同节"的思想。

作为写孔子的音乐,可以用叙事体(类似琵琶协奏曲《花木兰》或《草原英雄小姐妹》那样的写法),也可以舍弃情节,只写"精神"。作者采用了后一种写法。曲目以"春秋"为标题,首先是希望突出孔子所生活的"春秋"时代,同时那也是中国历史上一个非常重要的社会历史变革时期,出现过风云际会,百家争鸣,雄才辈出的生动局面。此外,"春秋"二字在汉语中又有代表"历史"或"文化"的意思,这样也可以扩大作曲家音乐创作表现的外沿和丰富的想象空间。

(二)形式与表现

1. 音乐基本素材的选择与设定

作曲家开始创作时首先要考虑的问题是音乐创作基本素材的选择设定和对音乐气度、风貌的想象。唐建平从礼乐思想中得到了很大的启发。礼乐是用"钟鼓管磬龠干戚"这些乐器演奏的,而其中

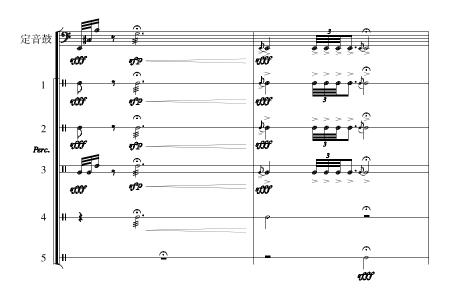
乐潭 231

鼓的作用受到了格外的重视。所谓"弦匏笙簧,会守拊鼓",就是指弦匏笙簧都要和着鼓的节奏而一起演奏^①,故作曲家在乐队音响的设置和应用上,都充分考虑到鼓、编钟、编磬等当时已被广泛使用的乐器音色音响,以唤起人们对这一特定历史时期文化的回忆与想象。当然,事实上在此之前,鼓在中国历史发展的进程中,已经凝聚成为一种民族精神和生命力的象征。所以,作曲家在该作的开头和结尾均有意识地用了鼓的音响。如协奏曲的开篇即用了一组振奋人心的鼓声,引领乐队全奏的进入,从而拉开了"春秋"这一伟大历史时代的序幕(见例 1a)。

例 1a. (取自总谱第 1~4 小节。其中的第 3~4 小节仅截取了鼓的声部)

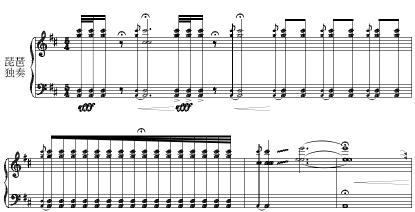


① 见《乐记》魏文侯篇。



以上这种散起和催人奋进的擂鼓音响,很快地,也在独奏琵琶中得到了回应(见例 1b)。

例 1b. (取自总谱第 5~8 小节的琵琶独奏)



在例 1b 中, 琵琶演奏的音响同样是在模拟擂鼓声和营造风云 际会的气氛。此类演奏法,也是我们传统琵琶曲目(诸如《十面埋 伏》等武套曲)中常用的戏剧性音响手段。

鼓和琵琶的出现,一方面代表着协奏曲的独奏方与乐队协奏方 的双双亮相,另一方面,也为乐曲从整体上营造宏大的气势、尽情 宣泄华夏民族的奋斗精神和顽强生命力奠定了基础。

第二,作曲家还把搜集音乐素材的范围扩大到了音乐以外。比 如,《春秋》最初的音乐材料,竟是建立在作曲家对春秋时代的数 字玩味基础上形成的——"前 770~前 476 或前 722~前 430 年"。 这些数字作为音符排列起来,它们构成的旋律片段也正好和春秋战 国时代的音乐风韵相近。从而也就变成了该曲主导性的音乐材料来 源(见例2)。

例 2.



它们弥漫性地存在于音乐的多个部位。而我则对其中的"si、 la、fa、mi"等音及其所构成的音程关系产生出了更大的兴趣。因 为它们就是该作品核心音响"增四、减五、大七、小二度"的音程 来历,也是与其他民乐作品风格最为不同之处。作者认为用它们叠 置出的和声音响比三度叠置的和声更贴近中国传统音乐,同时,也 符合西方现代音乐的音响和审美趣味。这些主导性的音乐材料不仅有时以纵向叠置的方式出现在作品中,还经常作为那个时代的特性旋律风格而融化在音乐旋律的不同部位。如在第 37 小节、第 84 小节……直到后面第 410~428 小节的主题旋律中,我们仍然能够听到"小二度、增四度"等音程旋律在不同段落陈述中所发挥的重要作用。它们一方面使同一作品在不同音乐陈述阶段的发展、变化和不同音乐主题的加工中,具备有多样化的音乐语言陈述和戏剧性表现能力,另一方面,又使这部作品的音乐语言具有一种相对统一的腔调和想象中的历史风格意蕴,同时也符合现代绝大部分听众的音乐审美需求。

第三,作品中还引用了代表中国古代文人精神的琴曲《梅花三 弄》的音乐材料片段(见例3),用以表现孔子的精神品格和理想世界。 例3.(截取自总谱第323~326小节的琵琶独奏声部)



明代《伯牙心法》解题中写有:"梅为花之最清,琴为声之最清,以最清之声写最清之物,宜其有凌霜傲雪之韵。"在此,作曲家不仅在音调上暗示了"梅花三弄"的旋律片段,而且在演奏法上也追求和模仿了原乐曲的古琴泛音音响音色,使作品拥有了超脱的音乐品格。

第四,作曲家还从与独奏琵琶关系最为密切、也颇具民间说唱特色的江南弹词中获得灵感,写出了一段委婉细腻的叙事性音调,使人听了倍感亲切,从而拉近了孔圣人与普通民众的距离(见例4)。

例 4. (截取自总谱第 44~50 小节中的琵琶独奏部分)



2. 基本段落划分及主要结构特点

《春秋》虽然借鉴了西方协奏曲的体裁形式,却没有沿袭西方协奏曲三个乐章的套曲写法。它采用了单乐章陈述。而其内部结构中,也涵盖有西方协奏曲"快一慢一快"三个乐章的基本表现方面。虽然,这种单乐章作品的"套曲化"结构倾向^①在西方浪漫主义时期的交响诗中即已被经常使用,但唐建平的单乐章琵琶协奏曲《春秋》却又很难简单地用这种外来曲式结构来加以诠释。因为,其结构中,同时还兼有许多中国式的结构思维、方式。

① 指单乐章作品的内部结构中,蕴含有相当于"快一慢一快"等套曲的组织形式。

如该曲多种材料的联合组织方式即很接近于中国传统音乐的 "联曲体"。但作为协奏曲,它又要比"联曲体"拥有更加丰富的交响音乐发展手段和各部分间"一气呵成"的宏观结构。特别由于作曲家强调各段落部分之间的结构开放(即不强调段落终止),这种构思,在一定程度上也削弱了多段音乐"联曲"的结构印象,而突出了该作"一体化"的整体形象。

板式速度布局在中国传统音乐中是极其重要的另一种结构动力来源。这种结构力对该协奏曲的影响也显而易见。它不仅表现为乐曲的几大结构部分均布局为彼此关联的不同的板式,而且,其每一部分内的速度也柔韧多变。这种"弹性变速结构"对乐曲"一气呵成"的推动性作用,也显而易见。

正当西方现代音乐理论已将现代音乐创作研究的注意力转向个性化音乐语言和个性化结构之时,昔日作为"类型化"研究的"曲式分析",在很多时候都已被个性化的"音乐结构分析"所取代。同时,考虑到中西音乐文化的差异和我国当代作曲家已同时拥有中、西传统文化和现代音乐等修养的现实,我对这部协奏曲的分析也只谈个性化语言和个性化结构,而不对其作品进行类型化的曲式命名。此外,为了更准确地阐述该乐曲中所蕴含的中国音乐文化特质,我还将参照中国音乐"起、承、转、合"的章法逻辑思维,和古代琴曲经常使用的"散起一人调一人慢一复起一散出"等"一波三折"的

11:06:42

乐覃 237

音乐陈述结构套式等,力图从多视角的综合分析出发,谈一点我对 这部乐曲结构的认识。

《春秋》结构提要:

引子部分(第1~43小节)狂想风格

同时也是乐曲结构中的"起"部。采用了一种戏剧性的散板。 音乐"开门见山、先声夺人"。

第一部分(第44~87小节)中速 抒情地

也相当于古代琴曲的"入调"部分。音乐的陈述深切委婉,带有一种超脱之气。其从慢板渐快的过程,也可以理解为从"承"到"转"的结构功能过渡。

第二部分(第88~271小节)愉悦的快板

对比鲜明,形成第一次高潮。也可以理解为是从"转"到"合"的第一次结论过程。

第三部分(第 272~473 小节)伤感的慢板到快板

同时也相当于古代琴曲的"入慢"与"复起"等第二个音乐陈述发展过程的开始。速度重新回落到慢板。开始的音乐较为凄凉, 之后逐渐进入高潮。

第四部分(第474~666小节)急板至辉煌的结尾

至此,第三、四部分也可以理解为其自身又经历了第二个"起 承转合"的连续发展过程。也是第二次音乐陈述发展过程的综合结 论部分。

尾声(第625~666小节)

可以划在第四部分之内。它再现了乐曲开始的散板和"先声夺 人"的气势,并在获得了震撼人心的戏剧性音响后散出。

以上这种带有"U"字形特点的音量整体布局(指开始部分和结束部分音量大、气势逼人,而中间部分音量相对微弱、细腻)和"一波三折"的情绪起伏(含两次"起承转合"的过程),以及将内心最激动之处用极弱的力度表现作法等,都具有中国人的感情表达方式和音乐陈述特点。

- (三)民族管弦乐队写作技术拾零
- 1. 从民族乐队局部音响的不协和中求整体乐队音响风格的统一与协和

唐建平曾经说:"过去为了写好三和弦拼命地作,效果还不好,最后只能以'不协和'写'协和'观念。"我理解他的这句话含有这样的意思:中国民族乐队的乐器音响"个性化"特点多于"共性化"合作的能力。所以,用纯西方的经典和声创作,是很难达到像西方乐队那么好的音响共鸣或平衡音响效果的。但是如果我们索性丢掉这个审美的包袱,用不协和的音响来写作非常个性化的中国乐队音响,反而容易获得整体音响的协和。让我们看一个《春秋》中的例子(见例 5)。



例 5. (截取自总谱第 522~529 小节的独奏琵琶和拉弦乐声部)

很明显,独奏琵琶在这里演奏的是充满了戏剧性的噪音,反映出一种鲜明的个性化音响和宣泄的力量。从而,拉弦乐组也只有采用与之相匹配的不协和音响、音块(如在背景上同时出现了"G、A、B、*C、D"构成的纵向音块持续等),才能获得与琵琶音响在整体上的统一与"协和"(在这里,"协和"实际是"匹配"的意思)。否则,在此使用三和弦,不仅无法对琵琶形成音响上的支持,而且还直接干扰了琵琶的个性张扬,结果也只能是"不伦不类"、"南辕北辙"了。

此种经验也影响到他后来的写作,如他 1997 年为亚洲民族乐团创作的大型民族管弦乐曲《后土》也继续发挥了他的这种认识和经验······

2. 从总体音响把握中凸显民族乐队的线性表现优势

在《春秋》的写作中,复调技术的有效应用,也为中国民族管弦乐的多声性创作积累了经验。如在协奏曲的第四部分内,从第402小节进入高潮区起,作曲家的配器即采用了在定音鼓等打击乐组和大阮、低音提琴等低音背景的支撑下,用将大乐队的其他乐器分成两组,或比喻为将它们"拧成两股绳"的办法,来进行模仿式的粗线条旋律演奏——从成组的中音、次中音唢呐和高、低音笙以及中阮、中胡、大提琴为一方的起始,和以梆笛、曲笛、管子、高音唢呐、低音笙以及柳琴、琵琶、扬琴、高胡、二胡为另一方的模仿,形成此起彼伏的"轮奏"。这种"比赛"看似非常简单,却使民族乐队产生出了异常热情、粗犷、豪迈和有力的流动性立体音响。这种笔触,也正符合该作品大气度的追求(见例 6)。

例 6. (第 410~414 小节的缩谱)



3. 用强烈的力度对比和反差来推进音乐发展

虽然,这种用强烈的力度对比来发展乐思的手法,并不是我们中国人的专利。至少,在贝多芬的《热情奏鸣曲》0p.57第一乐章

186-300. indd 240 2014-3-7

中大家就早已见过了。但唐建平能把它用于民族乐队的音乐扩展方面,也有许多可圈可点的独到之处。比如,在《春秋》的第三部分,音乐至此虽然已进入宏观结构的"黄金分割"部位,却没有再用强力度、戏剧性或展开性写法,而改用从极弱的声音开始,让听众的全部注意力都凝聚在这里:先引入《梅花三弄》的音调"画龙点睛",之后通过独奏琵琶演奏的《梅花三弄》泛音透明音响与乐队犹如"高唱凯歌"般全奏的雄浑音响形成极为夸张的力度对比,来获得音乐发展的新动力,从而在"复起"过程中,促成了又一次更大幅度的音势增长(参见总谱第323~330小节的对比关系。例7仅为这种对比关系的示意)。

例 7. (第 323 小节与第 327 小节的对比示意性缩谱)



琵琶协奏曲《春秋》自问世以来,已先后在吴玉霞、张强、兰维薇等多位著名琵琶演奏家与中央民族乐团、中央音乐学院青年民族乐团等民族管弦乐团的鼎力支持下得以多次演出,并陆续有音像资料问世。2008年,人民音乐出版社出版了该作的总谱。在中央音乐学院,我曾先后接触过两位在我院民乐系读硕士学位的台湾学

生,找我来探讨琵琶协奏曲《春秋》的音乐结构分析问题,并以此作为她们演奏专业学位论文的主要内容……由此可见,琵琶专业的导师们也把《春秋》看作可以提供给研究生作重点研究课题的优秀作品之一。而台湾学生对这部作品的看重,则从另一个方面反映出台湾的音乐家和民众,虽然长期脱离大陆这块根,但依旧非常重视悠久的中华民族传统音乐文化的内涵和中国现代音乐的发展。

很高兴地看到唐建平先生的这部协奏曲在 2013 年荣获由文化 部艺术司、中国民族管弦乐学会和新绎文化发展有限公司举办的"新 绎杯"经典民族管弦乐(协奏曲)作品评奖获奖。我相信,琵琶协 奏曲《春秋》所代表的中华民族文化精神,必将得到包括海外华人 在内的所有中华儿女的继承和发扬,也祝愿这一新的中国民族管弦 乐经典作品,能有更多的机会上演,走向世界,并继续得到世界所 有希望了解中国和喜爱中国音乐的民众热情的关注。