

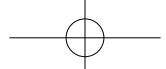
相生 相谐 相合

——由秦文琛唢呐协奏曲《唤凤》所想到的

郭树荟

新音乐创作前沿地段的作品，似乎难以逃脱“一次性”演出的共性现象，回应这个局面的有效途径，是不断演出优秀的作品。近几年来，这种现象有所改变，尤其在协奏曲形式的中国民族器乐作品类别中就有着不同的境遇。从早期的琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》、二胡协奏曲《长城随想》，到近十几年来的笛子协奏曲《愁空山》、唢呐协奏曲《唤凤》，较之于其他形式的新作，协奏曲的上演率已大大提升。中国民族器乐需要大量的作品，集聚向前的动力，以缓解人们对于民族器乐新作品的渴望，同时，也为理论研究者提供更多可以分析、论证、研究的叙事天地。

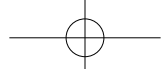
秦文琛的唢呐协奏曲《唤凤》自 1997 年首演以来，受到了许



多关注，是演出率最多的一首当代民族器乐协奏曲作品。历经近十七年的中国音乐生活变迁，期间，这首作品在北京、上海、香港、台湾、新加坡等重要的音乐节及音乐会上演出颇受好评。同时，对唢呐协奏曲《唤凤》的关注和研究也有多篇，其中有两篇颇具学术意义的文章，一是中央音乐学院李吉提教授撰写的《雏凤清声——唢呐协奏曲〈唤凤〉赏析》，发表于《人民音乐》1997年第8期。二是上海音乐学院学生孙慧的本科毕业论文《析秦文琛唢呐协奏曲〈唤凤〉——并及单音技法与“整体结构节奏”研究》，发表于《中国音乐》2009年第4期。在此，我尝试将她们两人的细致分析与理论见解做一点摘录和再解读，以此探讨《唤凤》带来的一些思考。

这部作品创作的渊源，可以追溯到作曲家孩提时期的记忆，草原的景象生成他的声音景观，视觉与听觉的交汇成为作品声音构成的原点。李吉提教授在文中的清晰解读给了这部作品精彩的导赏：

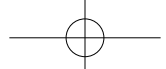
他不仅充分发挥了唢呐热情豪放和泼辣的音响特点，还借助于乐队协奏的力量，更赋予了它许多光彩夺目的色彩、生机勃勃的人格力量和颇具浪漫主义风格、情绪的特质。不仅如此，该协奏曲有几处抒情的段落，宛如风吹草木，又像是作者对自己童年生活的回忆，意境深远，那辽阔而又略带寂寞、苍凉的鄂尔多斯草原，那些依稀可见的牛羊，牧童背着一把胡琴，伴着他的只有孤独的太阳，和那偶尔从地



平线上冒出来的云朵——这些，都是作者亲身经历过的。特定的生活经历和文化沉积，促使作者采用了与他人不同的音乐语言、气质与审美视角，这就是为什么在秦文琛的唢呐协奏曲中，竟会想到让唢呐奏出这些抒情的、同时又是音色异常新鲜的、类似箫笛声或马头琴才擅长陈述的那些音乐色调、意境、风格或偏重于内心独白。

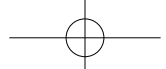
草原意象、传统的文化取向构筑了秦文琛作品宽广深沉的音乐时空，而选择唢呐这件乐器自身就充满着民间音乐的深厚情怀，它的声响标识、它的存在场域、它的民间功用极其显著和带有符号性，较之于其他中国民族乐器的个性更为别样。唢呐围绕着核心“re”音润饰、贯穿，乐曲的音色、速度、润饰的整体布局在“核心音响”中交织展开，具有民间朴素般的声响特质承载着复杂的演奏技巧与乐队叠加的声部织体交错行进，在秦文琛这首作品中，这些民间的标识依然存在并放射出更具有当代性的演绎。李吉提教授分析的乐曲五个部分中，既从唢呐作为独奏乐器声部的炫目吹奏技巧开始，无论是民间的“破工音”^①、“循环换气”、“放轮”等技术，还是“通过独奏唢呐采用新的双音技术（演奏时，

^①“破工”是唢呐演奏的一种技巧，唯东北唢呐独有。它声音嘶裂、音色爆炸，音量顿时增大，产生急迫，不安之感。“破工”是筒音（假定筒音为5）通过——超吹，得到高出筒音三度（即7）的和音5、7。它产生于唢呐碗及吹奏者气息。《中国音乐》1990年03期：《东北的唢呐“破工”音》，李润中。



同时哼唱上方声部)，形成一种瑟瑟草木之声和风动之感。随着箫声的引入以及低声部的起伏滑奏吟揉，我们听到了类似蒙古草原潮尔艺人演唱的呼麦”。独奏唢呐的声音指向十分清晰，原有的传统奏法和作曲家与演奏家新创的奏法，合二而一。《唤风》吹奏技巧的设置与创造，秉持着作曲家对传统乐器声音个性和器乐演奏特色的深层理解，并与首演的郭雅志先生发明的“活芯唢呐”有极大的关联，有了这样的乐器，就应该有相应的作品，来实现真正意义上的乐器改良。《唤风》中传统的滑音、颤音、气拱音、花舌、吼音，大量变化音的快速双吐，极高音区的快速双吐，喉音与唢呐同时运用形成两个声部、飞指的运用等这些缤纷的技术演绎，无疑对演奏家是一个挑战，并大大提升了乐器自身的吹奏技术，使唢呐演奏技术上升到一个宽泛的表现层、一个新的艺术语境之中。当传统演奏技巧做复杂或变异性的尝试，从一个高度契合了艺术发展的需要，那么作曲家的艺术创作宣示着中国器乐文化创新实践的飞跃。

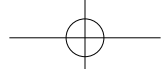
唢呐的主导协作与民族乐队，以往的惯例，主奏乐器和协奏的关系，尤其在民间甚至是早期创作的协奏曲基本语汇中，大多呈现两块平行的音色音响对比，各个乐器之间的音响音色映衬着齐奏线条或递增、或递减的相互对话，这在中国吹打合奏乐中有突出的语法特征，而《唤风》不是简单的对比、对话，而是以传



统性富有策略地对应当代性。例如，李吉提老师运用民间吹打合奏乐的数列节奏构型与《唤凤》乐队织体进行对位研究，在关注传统音乐的手法如何在乐曲中展开的同时，揭示了主奏与乐队吹管乐器组、拉弦乐器组、弹拨乐器组、打击乐器组相互之间各个不同音响音色的交汇式运用，用民间的节奏组合方法推动乐曲的戏剧性变化，主奏乐器与乐队高度糅合、渗透，相偕为一个强大的共同体。如果说可以从学理上称之为“当代中国民族协奏曲”^①，那么《唤凤》的创作理念赋予了人们多重的认知。在孙慧的文章中这样写道：

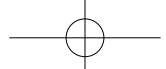
整部作品中独奏唢呐的音色变化十分丰富，且与乐队结合甚密，如同浮雕艺术中凸起画面与背景墙体的关系，用秦文琛自己的话说，“只有将主奏乐器置于整体之中，其音色才存在意义”。打击乐地位显要，以金属类为甚，作曲家取其铿锵的音质效果，生成灿灿、“噪声”感。在吹管乐器编制上使用了多达五只唢呐，

① 乔建中在 1997 年 1 月的《人民音乐》中写到：“由民族乐队演奏的协奏曲、交响乐、交响诗、音诗、音画、幻想曲等习惯上称做‘大型合奏’。”“大约从 70 年代末开始，从体裁上来说，‘协奏曲’最多。”但他们并没有对民族协奏曲做具体的定义。“民族协奏曲”，顾名思义，就是中国的“民族乐器”与西方的“协奏曲”形式相结合的一种器乐体裁。这种体裁的作品在独奏乐器上，都是以一件或多件民族乐器为主奏的。从协奏乐队上来看，它可以分为两种：一种是由中国民族管弦乐队伴奏的协奏曲，另一种是由西方管弦乐队伴奏的。从近年来大部分作曲家常见的称谓为：为某种民族乐器与乐队而作，如二胡与乐队、琵琶与乐队、竹笛与乐队等，这在民族协奏曲的创作中占据了比较多的作品数量。



作者在乐队音响的分配上丝毫不曾回避主奏乐器音色,而是采取“反向选择”的手法,利用独奏唢呐与乐队唢呐群同质音色的大幅度呼唤比照,使之形成对应关系。上述种种纵向形态构成皆以横向时间为铺陈、变化与展开的节点,多维空间的立体性使得作曲家对音色节奏的诠释更加逼真。大而观之,独奏与协奏呈块状布局,有间隔出现之趋向,即单、多线条浓淡对峙,层次高低分明,常以速度变化或段落转换为界,这就使音色紧张度与结构变化严密而自然地结合在一起。小处,音色改变细致微妙,运用音响持续时因颤抖而产生的瞬息恍惚,以水墨痕迹般的润饰,于渐进中渗透散化的灵动。

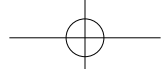
细致化的技术处理,显现在唢呐主奏与乐队协奏的细节上,同质音色群的“反向选择”的逻辑性,这种选择首先是作曲家对已有的传统持有独到的美学观做出个体的解构。秦文琛说:“面对唢呐这样一件以大土大俗为鲜明标志的乐器,如何淡化在其艺术发展历程中已有的功能标签,打破由于角色定位局限而造成的习惯性听觉导向,成为我在创作这部作品时首先考虑的因素。”他所提出的“功能标签”、“角色定位”、“习惯性听觉导向”具有非常显著地反思!在乐曲结构上,有意识选用传统器乐乐种、戏曲音乐中常用的“多段式结构”的手法、每一个段落并非由一个主题或一种情绪链接,完全抛开主题,以“多重意象”的思维组合,以音色牵引、铺陈、展开,整体结构的“单音贯穿”在独奏乐器、



乐队的不同情绪、不同力度、不同线条、不同声部中分布流动。情感的宣泄和富有戏剧性的动力，以中国特有的宣叙方式而不是惯用的功能性和声支撑，紧张的、动力性幅度在“同音控制”、“紧拉慢唱”式的有效控制中释放，音色音响的点状、块状、网状平行、交织，以独奏唢呐与乐队中五个人的唢呐群同质音色的大幅度呼应、比对，独奏与乐队通过大层次的音色对比和速度、力度变化来实现音乐的整体组织、结构与立意，所形成的富有戏剧性的对抗和表现能量，释放了乐曲情感的大跨度的写意与想象。这一系列的要素充满了东方的、中国的音乐表达方式，也体现了作曲家对中国传统音乐文化的当代美学理念。

长久以来，中国民族器乐整体发展似乎都有一个“场域”，带有共性的写作方式缺失个性的创新。我们是否可以想到“民族乐器创作的纵深，很大程度上还需作曲家与演奏者的沟通，通过作曲家的创作与思考，并且在充分了解熟悉中国器乐乐器法、技巧与表现力的关系中，跳出一些约定俗成的创作藩篱，选择自己需要的声音并将他们置入中国乐器发音体系中，在这些声音元素的建构中，在乐器自身的语法、规则、品质、意义下显现新的意义”。^①这些“具体化语言”上升到“抽象化的乐音”携带着情感、精神与艺术特质，

^①《当代语境下的中国民族器乐独奏音乐——传承与创作双向路径与解读》，笔者发表于《星海音乐学院学报》，2013 第 1 期。



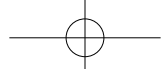
叙事性的功能转换，在当代是否有着更大的存在空间？《唤凤》的出现是对民族乐器及乐队发出怎样的声音，又以怎样的观念重解这些声音，有极大的思考和参照。

此外，协奏的民族管弦乐队显示出一定的包容力，也从未回避与西方对接的追求。20世纪60年代以来，民族协奏曲作品的创作表明，早期具有一定影响力的民族协奏曲^①，更多地保留人们易于理解的叙事题材选择。以民歌、戏曲歌腔为主题引导音乐的展开，注重乐队的音响平衡与稳定，旋律化的音乐语言以及“程式化”写作手法，成为共性写作方式。20世纪80年代的中国民族乐坛呈现出一个协奏曲创作的热潮。这一时期的二胡协奏曲^②出现了多种旨意的创作特征。1989年，朱践耳先生创作的唢呐协奏曲《天乐》^③，用三支不同调高的唢呐演奏，它要求演奏者在不加键的传统唢呐上自如、准确地吹奏十二音律中的各个音，自由而频繁地离调、转调，

① 早期阶段作品较少。如唢呐协奏曲《欢庆胜利》（刘守义、杨继武，1956），板胡协奏曲《古树开花》（孙尔敏，1959）和中胡协奏曲《苏武》（刘涿，1961），琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》（吴祖强、刘德海、王燕樵，1972），板胡协奏曲《盐工颂》（黄宗坛，1973）等。

② 《长城随想》，二胡协奏曲，刘文金。《新婚别》，二胡协奏曲，顾冠仁。《别亦难》，二胡协奏曲，何占豪。《花木兰》，琵琶协奏曲，顾冠仁。《汨罗江幻想曲》，箏协奏曲，李焕之。《云南回忆》，中阮协奏曲，刘星。《阿诗玛叙事曲》，笛子协奏曲，易柯、易加义、张宝庆等。

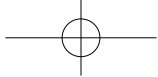
③ 1989年创作，同年在“上海之春”音乐会中首演，由著名唢呐演奏家刘英独奏，上海交响乐团协奏，陈燮阳指挥。其后在“全国第八届交响乐比赛”中获作品三等奖。



对当代创作及唢呐多种传统技巧的深度挖掘有着积极的意义。作曲家对中国民族音乐的关注与研究，往往在实践中表达了一种真实力量的推进。日后，当代多部唢呐音乐协奏曲的出现，如黄安伦《中国畅想》（1996）、温德清《痕迹》（2004）、朱世瑞《凤凰涅槃》（2007）等等，都共同映射着当代作曲家的精彩，伴随着这种推进激发着后续的力量。显示出的共识，一方面是对中国传统音乐的忠诚和热爱，另一方面，不断探索或者说并不放弃的当代艺术之心，是这些作品最令人尊敬的品质。

如今，各种当代性的艺术元素都在变换中迅速游弋，中国音乐的创作者直面传统的精髓和西方技法的理性认识中，逐渐循着中国艺术的意蕴，自觉寻找本土的语汇和个体表达的方式，这种美学观创作的意蕴不再是痕迹浓重的西方文化的借用，也不是隔靴搔痒的传统表层挪用。秦文琛的《唤凤》及其他的许多作品实践着他这一代作曲家所持有的文化自觉。艺术创作的个体独立情怀需要观察、需要研究，感性的始发经验在理性的深层思索中轮回，在“传统性”与“当代性”的相争中，相合于具有中国乐器的音色心灵、作曲家精神世界的心灵。当技术用于作品内容、情感的表达，最终指向作曲家的艺术追求、对文化的认知与反思时，或许中国作曲家的艺术角色和社会担当有了更高层面的存在意义。

许多时代过去了，许多作品或许被人们遗忘了，但被储存在记



忆中的、被演奏者不断表演的、被理论者津津乐道的经典之作都还在。作为结语，想说，西方音乐学研究方式之一：追随作曲家和他们的作品，追随演奏家和他们的演奏是学术理论研究的重要土壤，我想，对中国当代民族器乐研究也应如此，这是一种相合于“当代性”的学术境界。