

为阮乐划出一个新时代

——刘星中阮协奏曲《云南回忆》礼赞

乔建中

1980年代的中国民族器乐创作，犹如一座积蓄既久而突然爆发的火山。在一种相对宽松，允许选择多种创作观念、创作技法的社会文化背景下，不同年龄、不同阅历的作曲家满怀求新求变的冲动，谱写出一大批可以传世的新作。先有《长城随想》（1982）拉开序幕，后有《第一二胡狂想曲》（1988）与之呼应，不到十年间，佳作迭出，光焰四射，营造出现代中国民族器乐创作历史上难得一见的“辉煌乐季”。中阮协奏曲《云南回忆》恰恰也是这个“辉煌乐季”的一颗灿烂之星。

《云南回忆》完成于1986年，那一年，作曲家刘星二十四岁。一位如此年轻的作曲家，为一件几乎淹没了许多世纪的古老乐器，

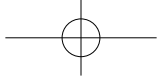


写出一首从真正意义而言完全改变了它在当代中国民族器乐领域历史地位的优秀之作，这中间一定有某些有意味的故事，需要我们追溯，也值得我们探究。

一、人生往事

刘星，1962年生于黑龙江省哈尔滨市，1982年毕业于上海音乐学院民族器乐系月琴专业。随后被分配至黑龙江省歌舞剧院民乐队。但他很快发现自己“不适合”做专职演奏员，遂于1984年辞职，南下北京。当时，辞职就意味着“失业”。所以，刘星曾在名片里写上“1982年毕业，1984年失业”。但“失业”后他有了一个新的身份：个体专业作曲家、演奏家，也即现在所谓的“自由音乐人”。1990年，他再度南下，开始在上海一个人打拼。从1984年至今，前后近三十年。三十年间，这位“自由音乐人”做了一些什么？他为当年走出“音乐体制内”后悔吗？他在“体制外”选择了什么样的生存方式？他在多大程度上实现了自己的音乐人生之梦？

以我与他近些年的接触、交往，我的看法是：当年的“出走”，完全是刘星这个人与生俱来的“个性”和“心志”使然。如果当年没有“出走”之为，他就不会是刘星；如果当年没有“出走”之为，也就没有后来刘星的一系列开拓、创新和成功。日前，偶然看到关

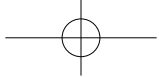


于网球冠军李娜登上美国《时代》周刊封面的一句评论：李娜是中国体育体制外特立独行的典范（大意），我当时就想，在中国音乐界也有一个“音乐体制外特立独行的”成功者，那就是刘星。

无论当时刘星是否自觉地意识到，他作为中国第一个“个体专业作曲家”（作曲家赵咏山先生在1989年评论《云南回忆》如是说）所作的“出走”抉择，至少有两方面的追寻，一是为自己这个一向有独立个性、不想受“体制内”种种条律束缚的音乐家，在“体制外”寻找到某种生存、发展、创造的方式和空间，即使遭遇许多艰辛曲折也不怨不悔。二是通过自己专心一意的钻研、探索，为“阮”这件既古老又有特殊品质和巨大表现潜力的乐器，寻找更大的表现天地，恢复其应有的历史地位，为它开创出一个崭新的时代。

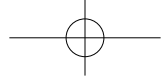
在一般人看来，1980年代初的中国社会环境，很难圆刘星的这两个“寻找”之梦，它们不仅是理想主义的，而且还要冒很大的风险。但不屑于生活戒律的刘星不在乎这一切，心志已立，他便义无反顾，从哈尔滨到北京，再从北京到上海，一步步走向自己认定的目标。

经历了近二十年的拼打、积累，他于2003年在上海莫干山路50号11楼1层建立了完全属于自己的“半度音乐制作有限公司”，这个公司集录音、制作、出版、音乐沙龙、国乐雅集于一体，先后举行雅集型音乐会165场，出版半度公司录制的唱片14张，如《苗》、



《侗族大歌》、《侗族情歌》和刘星的各类作品如《湖》、《树》、《大洋洲》、《音乐瞬间》、《魔境十日》(new age 系列,前三张为刘星作曲)等,另有雅集音乐会现场录音唱片《出水莲》、《流水》。目前,“半度”的雅集型音乐会,已经成为上海民乐发烧友们最向往的听赏场所之一,“半度”所出的所有唱片,也成了中外专业音乐家必藏的音响。特别是刘星和他的团队亲赴黔东南录制的《苗》,无论是录音观念、音响质量、文案记录、封面设计,皆为国际一流。作为一个小小的民间公司,“半度”用自己卓越的制乐理念,高品质的策划,在上海赢得了越来越好的声誉。三十年前要寻找“生存”之路的意念,变成“半度”顺风顺水的良性运作。刘星最终圆了自己的第一个“寻找”之梦。

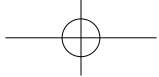
刘星自幼学习月琴,是当代中国月琴名家冯少先的嫡传之一,也是刘星在上海音乐学院的专业,但进入“上音”后,他发现自己更喜欢钢琴、吉他,也常常用中阮给同学伴奏,无形间与这件乐器初结琴缘。在北京,他弹奏吉他演唱为自己积攒生活费,同时开始编写中阮练习曲和教学,他喜欢上了这件乐器,并开始酝酿《云南回忆》一曲的写作。有一次,他把自己无意间琢磨出的几个片段弹给指挥家阎惠昌听,对方大为称赞,建议他写成三个乐章的中阮协奏曲。有“知音”挚友的指认,加上自己那个时期不可抑止的创作激情,《云南回忆》最终于1986年完成,1987年在北京由张鑫华



与中央民族乐团首演。这是他“失业”后写出的第一首大型作品。谁也没有想到，过去在乐队中被认为是“业务差”代名词的“阮”，竟然潜藏着如此丰富的表现力，竟能演奏结构如此庞大的乐曲，竟然有如此复杂多样的技巧！历史上这件用文人名字命名的乐器，今天在一个青年作曲家的佳作中精彩“现身”。一部杰作恢复了一件乐器的荣誉，甚而为它划出一个艺术的新时代，人在其中也再次展现出他伟大的创造力。自《云南回忆》首演以后，刘星就把主要精力投入“阮乐”的创作、演奏、教学和推展上。二十多年来，他系统编写阮教材、从事阮教学，改编并出版中外古典名曲《广陵散》和《巴赫无伴奏大提琴组曲》、《琴歌》，创作《孤芳自赏》、《第二中阮协奏曲》、《山歌》等一大批阮乐。至此，他三十年前为阮寻找“生存”出路的朦胧意念，也开花结果，梦想成真。

二、乐意探微

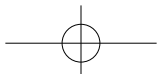
《云南回忆》获得成功所产生的效应是长远的、多方面的。毫不夸张地说，二十多年来，它已成为所有阮乐演奏家最喜欢的曲目，也是考验其技艺水准的第一曲。其影响达到了人人爱听，人人爱奏的程度。无论你在中国大陆，还是在中国港、台地区以及新、马等地，只要有阮，就有可能听到《云南回忆》，极而言之，它成了现代阮乐的一首经典，也成为阮身份的一个标志。那么，这样的广泛传播，

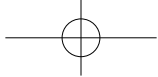


这样的效应是怎么发生的呢？用一句话回答：就是它来自作品本身。

1988年，《云南回忆》在香港演出并准备在电台播出时，一位职业乐评人梁宝耳在《信报》（1988年4月27日）写了一篇短评。他说：在《云南回忆》中完全听不到“例行公事式的乐句，但整首作品流露出中国音乐的韵味”；“所用和声新颖而不新奇……更不以制造怪诞抢耳音响为目的”；“曲式及乐句、乐段之组合十分符合美学原理，对照中有均衡，均衡中有变化”；“主题乐句十分有个性，证明作曲者有运用乐音组成有格局之旋律之才华，是一位伟大作曲家之标志”；作者是“作曲技术主人而非技术奴隶，刘星将来必成为国际之作曲大师”。应该说，该文所给出的评语，并不过分，是一位对民乐有独到见解的乐评家的心语。

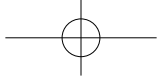
《云南回忆》从第一乐章那个充满青春活力的短句主题开始（谱例第1~22小节）就调动起人们的听觉，让你随着跳跃流畅的音符不断向前。四三拍、两个前八后十六为一拍和四个十六分音符为一拍构成的这个羽调式风格短句，如此新颖而又如此熟悉，让我们很自然地联想到西南高原诸民族传统歌舞的欢乐场面。虽然，它与散奏的吟咏性音调相互交错出现了三次以后就顺势隐匿了，但第一乐章却因为有这个短句主题而大放异彩，犹如戏曲的“开场锣鼓”那样紧扣人心。短句主题呈示之后，节拍转为四四拍，作曲家运用多种节奏变化不断推进音乐的展开，有时以八分音符为主又不时加入





十六分音符句型，造成流畅而跳动的进行态势（谱例第 289 小节~，111 小节~），有时用八分音符的五六度和音以加强音乐的力度（谱例第 102 小节~），有时连续用切分节奏使音乐跌宕起伏（谱例第 135~146 小节）。华彩乐段过后，第一乐章在更加热烈的气氛中结束。这个乐章虽然多次出现包括华彩在内的独奏乐器吟唱性散板片段，形成乐章内部的对比，但全乐章音乐的总体个性是一种欢腾、愉悦的“忘忧”之唱，反映了生活于西南高原各民族民众以歌舞陶冶性情的淳朴生活。至于塑造这一欢腾、愉悦音乐个性的“内核”，则仍然是音乐一开始那个让人难忘的富有青春活力的短句主题。它正是作曲家“运用乐音组织有格局之旋律”创新才能最为充分地体现之一。

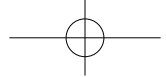
第二乐章是一个充满山野气息、自由奔放、极具歌唱性格调的慢板。曲笛吹奏的“引子”一起，耳边就像听到了云贵高原山歌的某个“调子”。接着，独奏与笛、高音笙、中阮此起彼伏，相互对奏，有如高原山民在劳作间的“盘歌”。而值得注意的是，独奏的中阮也有一段“复音”型旋律，使歌唱更加丰满。自第 47 小节开始，中阮声部连续用十六分音符组成固定伴奏音型，加上笙、笛和弦乐短句时隐时现，独奏乐器奏出的则是快速、华丽、时高、时低、有琶音、有和音、上下跳动不息的旋律片段，彰显了中阮的高难技艺，也与本乐章开始部分形成对比。再往前，出现了第二乐章也是整个



乐谭 93

《云南回忆》最能激起听众共鸣、直入心扉的段落。它从第 73 小节最后一拍弦乐拉奏开始，起初是中阮与弦乐和弹拨乐的，后来管乐也全部加入，这时，宽广、舒展、绵长的音乐，汇成气势宏大的鸣响，此时此刻，此乐此情，让你回忆起你亲历过的大山大河、高原山地，刘星在这个时候写出的音乐变得像高山大河一样壮美雄阔（谱例第 73 小节~）当然，为了回应这一乐章开始的山野之唱，音乐还是在管乐与弦乐的缓奏和中阮的吟唱中，渐渐安静下来。

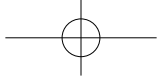
与前两乐章不同，末乐章的开始，有一个相对完整的前奏（谱例第 1~20 小节），前奏音调气势雄宏，具有明显的召唤性。独奏的中阮则以快速的同音反复闯入，一个下行的支声音调强化了音乐的力度，有如峡谷里奔湍的急流，气吞山河，一往无前。这中间，有时是管乐的长音，有时是弹拨的断奏，也有弦乐的拨弦，不断地渲染、烘托、延续着音乐的浓烈气氛，并将末乐章第一部分（谱例第 21~91 小节）推进到这一段落的高潮。第二部分自第 92 小节起，由高音笙顺势转为八六拍，音调的个性也因此而变得轻漫、流动，遂与前面的欢腾热烈形成了很强的对比。这个部分又可以分成两个段落，第一段从第 92 小节至 140 小节，第二段从第 141 至 255 小节，两段都是八六拍，但前段的乐队配器较为疏淡，有意突出了独奏声部。后面一段乐队渐渐变得厚重，特别是第 210 小节弦乐加入后，舒展的线状旋律与中阮很有弹跳性的点状音调相互映衬，又不时有



管乐声部的加入，一方面与前段旋律形成浓淡之别，一方面也为进入第三乐章也是为全曲的收束段落做好铺垫。两个段落间，有四小节由高、中、低笙演奏的过渡乐句（谱例第 141~150 小节），速度放缓了，和声色彩却很浓厚，起到一种段落之间的间隔效果，也像是两场民间歌舞的短暂间歇。

收束段是第三乐章第一部分的变化再现。它开始于前一段全奏的结束，几件小型打击乐的快速击奏引出了中阮的一个炫技性片段，它是本乐章开头音乐的变化重复。然后，从这里直到全乐章结束，音乐的情绪越来越热烈，中阮与少量的几件乐器和乐队全奏轮番奏出，前后经过六个回合的进进出出，最后以绚丽辉煌的全奏结束了全曲。

纵观《云南回忆》全曲，就音乐的展开而言，可以说是一气呵成，天衣无缝。题目所示，似乎是云贵高原多民族音乐生活的一幅音画，但其气质个性，更像是一首极具青春活力的赞歌。全曲各乐章之间始终保持着紧密的内在联系，特别是作者在三个乐章里统一采用了“羽”调式，既大胆又不无依据，更不因为“统一”而使音乐失去动力，使听众产生听觉“疲劳”。然而，仔细辨析，《云南回忆》的三个乐章内部、三个乐章之间却又随时充满了对比变化。如，虽然都是“羽”，但它们的宫系统不同，一乐章为 G 宫、二乐章为 D 宫，三乐章再回到 G 宫。再如，速度方面，作者标记的是“中速（或中

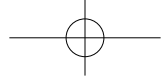


庸的中板)——慢、自由(或呆滞的慢板)——快(或机械的快板)”，使每乐章音乐在整体上都有了己不同的音乐风貌。而在乐章内部，段落间音调、速度、技法运用的对比，也是错落有致，形成“远近高低各不同”的结构格局。如首章“短句主题”一连三次与“散化”性乐句间的对比，末乐章前面四四拍与中段八六拍间的对比，特别是第二乐章开始的自由吟咏与后面舒缓、宽广、大幅度音乐进行的对比等等，皆可视为作曲家的匠心独运。

三、作法三味

为了进一步探寻《云南回忆》的创作过程，我日前与刘星有过一次长谈。其中的一个问题是，《云南回忆》是怎么写成的？

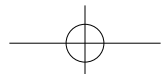
刘星说，《云南回忆》不是用笔“写”的，而是用手“弹”出来的。从最初主题的酝酿，到全曲基本轮廓的完成，他都是通过自己弹奏，自己听、审，等自己满意后再记录下来的。这应该是作为演奏家刘星的一种特殊创作方式。它立即让我联想到，我们古往今来的无数优秀的民间艺术家们，在他们进行民歌、民间器乐的“创作”时，既是编者、作者，又是歌者、奏者（所谓表演），同时还是自己作品的听赏者。正是在这样三位一体的音乐实践中，才产生了千千万万首优秀的民间歌曲和民间器乐作品。对于熟悉阮这件乐器演奏技巧、充满创作冲动、学过现代作曲技巧而又不愿意循规蹈

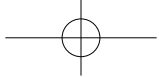


矩、才智皆备的刘星而言，他“选择”这种具有深厚传统的民间创作方式，是顺理成章的，也被证明是成功的。其实，说“弹”出来只是一种“表”，从“心”里流淌出来才是它的“里”。

刘星说，《云南回忆》的独奏和“协奏”是同步构思、同步写出，而不是完成独奏部分的写作后再回头考虑乐队音乐的。当他对一段独奏音乐基本满意时，他不仅已经有了乐队音乐的“腹稿”，而且还会让乐队继续往前延伸，等到这个段落可以暂时停顿时，他再回头根据乐队音乐的织体和情绪“弹”出独奏部分。这可能又是“刘氏作曲”的一种特殊方式，我们无须判断它有无普遍性，但可以肯定，采用“同步”写作方式，既可以给独奏与乐队音乐充分发挥的空间，又能够保证其结构与语意的整体性和统一性。《云南回忆》三个乐章的音乐所以给人流利、明畅，气贯长虹般的强烈感受，似乎与这种写作方式不无关系。

刘星说，他写作品一向很“慢”。前不久刚刚出版的《琴歌》专辑中，有几首是他编配并演奏的，一首这样的属于伴奏性质的乐曲，他要写好几个月。《云南回忆》从酝酿“弹”出七八分钟的片段，直到1987年首演，实际上也写了三四年。他准备今年十月交出的《第二中阮协奏曲》，十几年前已经开始构思，近期才正式动笔，而最后完成，恐怕还要半年左右。对于他来说，“慢”其实不完全是习惯，而是一种创作理念和创作态度，是一种以敬畏之心对待音乐创

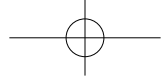




作的严肃态度。我们曾有过一个口号叫“多快好省”，而历史证明，想多、快，就很难好、省。经济建设如此，文艺创作也一样。我们也有过一种讽刺叫“十年磨一戏”。追求数量、追求速度，结果肯定是“欲速而不达”。前不久在一次座谈会上听一位中年作曲家说，他过去写东西很快，但最近几年他总是提醒自己：慢一点，再慢一点。为什么？慢一点可以有时间思考，慢一点可以有多种选择，慢一点可以让乐思沉淀，最重要的是，慢一点可以保证作品质量。前文提到刘星为《琴歌》写的乐队伴奏，以他对民乐队的熟悉程度，一两天写出来一首也照样能过得去。可是当你听这些用几个月写出的音乐，不仅为歌唱做了充分的铺垫和烘托，更成为歌唱本身不可分割的组成部分。在该专辑中，他有意加大伴奏音乐的分量，通过前奏、间奏和伴奏，极大地渲染了《琴歌》的主题内容，从而赋予流传了一千余年的传统琴歌以某种当代意义。可以说，他的诸多新作，都是因为坚守这样的创作态度和创作理念的结果，这里没有别的奥秘可言，就是一个字：慢！慢才能“出细活”，慢才能出精品。

四、“隐者”一瞥

多年以前，刘星在上海浦东高楼林立的一个角落里租下一个小小的单元，用作自己的“工作室”，每晚工作到凌晨三点，翌日中午起来，下午再开始写作、练琴、教学。积习已成，从未改变。除



了与音乐有关非出席、参与不可的事情之外,他总是力求自己与“外边的世界”保持一定的距离,以便让这个自己理想的都市“丛林”尽量安静些、尽量纯净些。刘星的选择,常常让我想到古代的文人逸士们,为远离纷乱的人世,他们遁入山野乡村,淡泊明志,宁静致远,磨砺心志,著书立说,由此成大业者不乏其人。“现代人”刘星一样可以隐于中国现代化、信息化速度最快的大都市一角,日入而作,日出而息,心安理得,默默以行。它显然也不是一种习惯,而是一种精神境界。当欣赏到他一首首苦心孤诣、精细打磨出来的新作,当那些清新本真的音乐在耳际回荡时,涌入人们心扉的,首先应该是一份深深的敬意!

向世界上所有取独立精神创作音乐的人致敬!