

京韵悠长 声声不息 ——评民乐三重奏《京韵悠悠》

蒲 方

“创新易，继承难”恐怕是今天中国音乐创作中常见的现象，其实创新和继承都难！但偏偏今天的中国音乐创作总让人产生这种错觉。特别是青年作曲家的民族器乐创作，尤为突出！究其原因，首当其冲的是“传统”被我们丢得太多、太快了！因为不了解传统，只好勉为其难地“创新”，结果创作出的“新”总像“无根之木、无源之水”。此次第四届“新绎杯”民族管弦乐（室内乐）作品展演中，青年作曲家白浩钰继去年赢得第三届“新绎杯”青年作曲家民族管弦乐作品银奖之后，再度得到殊荣，他的民乐三重奏《京韵悠悠》以笛、琵琶、三弦的“新颖”组合，真真实实地表现“传统”

韵味而赢得了广泛的好评,作曲家似乎为我们创作了一个“新古董”,一个颇有市场前景的“新古董”!

一、回忆旧时生活,寻觅传统韵味

《京韵悠悠》乐谱扉页有这样一段话:“小时候,经常在我家院子里的大槐树下乘凉……听一折京戏,喝一碗豆汁儿,伴着思绪中的钟鼓楼,银锭桥畔的垂杨柳,使人沉浸在京城那无比恬适的情趣中……”^①这段话其实并不是白浩钰自己写的,因为他所生活的时代这些场景早已消失。但作为一个在天津长大、在北京读书的年轻人,对于“京韵”“京味儿”总存有那么一种特殊的念想儿。《京韵悠悠》正是就着这点念想儿演绎出一个“京味儿”现代作品。

《京韵悠悠》创作于2007年,那时作曲家白浩钰仅仅是中央音乐学院作曲系一名大三的本科生。据作曲家回忆:那年代他常常为自己创作不出新作品而发愁,便接受当年担任其民间音乐课教学的钱茸老师“多听民间音乐”的建议;又因为他自己是天津人,平时偏好北方曲艺,于是便在音色选择到韵味把握方面从“京韵大鼓”入手。2008年6月在一场校内的三弦音乐会上得到了首演,效果非常突出。

^①《京韵悠悠》乐谱扉页上的题解。

首先，作者在创作构思上建立“京韵”的明显音色和基调。作品中的“京韵”字面上是取自“京韵大鼓”，三弦的突出运用更是在音色上明确了作品的曲艺“缘”。无论在当年还是在以后的流传过程中，《京韵悠悠》常常被当做纯粹的三弦作品，白浩钰也因此被同学们戏称“三弦白”。

“京韵”或称“京味儿”都不纯粹是地理上的北京味儿，特别是从“京韵大鼓”等北京曲艺品种的发展来看，津、京、冀都是北方曲艺的生长土壤，天津在其中充当着非常重要的角色，北京曲艺界及戏曲界的名家名角都必须在天津历练过，并定期在天津演出。因此我理解“京韵”应该是津、京、冀地区传统曲艺、戏曲文化的泛称，天津、北京不仅是“京韵”文化的重要发源地，同时也是“京韵”文化最终的展示平台。白浩钰成长于天津的经历，使他对“京韵”有着特别的理解和体会。在作品中所展示的“京韵”既有古都的朴拙、深邃，又有市井的嘈杂、谐趣；“俗”中带着几分“雅”，“正经”中又存着几分“俏皮”；既像发生在久远的过去，又像一切都近在眼前。新旧并存、古今同在的感觉恰好是“京韵”文化中在这首乐曲中的充分体现。

其次，为了更突出“京韵”的传统韵味，作者还特别把“功”用在“悠悠”两个字的解读上。“悠悠”既可以形容时间漫长、久远，也可以理解为闲散、漫行。所谓传统生活的韵味，总起来说就是过去社会慢节奏生活的缩影。因此作者在把握乐曲的整体节奏韵律上，

刻意加强表现闲适生活的情趣，体现时空的延长和拓展。整部作品的节奏都是提笼架鸟、迈四方步的韵律。

《京韵悠悠》就是一首很纯粹地表现传统韵味的作品，作者定调于“京韵”，同时又将这种“京韵”慢慢“悠悠”地阐发陈述出来，诉说着作者对过去传统生活的眷恋，对今日社会快速现代化发展的反感。作品表面上突出“京韵”中“喜乐由天”“凡事无所求”的情绪，但实际上对逝去时光和传统生活的惋惜常常暗含其中，这点韵味中的“伤感”体现了国人（包括作者自己）的当代忧患，让人听后深思，这才是这部作品成功的关键。

二、“京韵”的音色构成与结构方式

1. “京韵”的音色构成

《京韵悠悠》是以笛、琵琶、三弦的“新颖”组合而构成的，无疑，三件乐器的基本音色是“京韵”的外在体现。由于作品标题呈现与曲艺“京韵大鼓”的直接关系，三弦的特殊位置已凸显出来。但与竹笛、琵琶一起构成“京韵”，还是作者对重奏中三种乐器音色安排的特殊设计。

三弦：作为第一层——整首作品的基础层（最基础的背景），它低音雄厚，音域宽广，音色古拙，具有古远的时空距离。

琵琶：作为第二层，即中间层，它音域宽广，按泛结合，体现纵

向的空间感。同时它与三弦同属弹拨乐器,音域音色接近但个性相同。

竹笛:作为第三层,也就是最高层。它音色悠长,擅长吹奏长线条旋律,既可以承担高音旋律声部,又可以担当人声,构成多维的音乐空间感。

由上可见,该曲的音色构成似乎不仅是曲艺伴奏,而是与传统的戏曲乐队极为相似。例如昆曲伴奏乐队的构成为笛、三弦、鼓板^①,京剧或梆子等戏曲的伴奏乐队常常是以京胡(板胡)、京二胡、(小)三弦、笛子(曲笛或梆笛)、锣鼓这些乐器为主,因此目前的三件乐器可以说是戏曲“文场”乐队的雏形。由于去掉胡琴和打击乐这两类典型戏曲风格的乐器,使得音乐风格更偏向民间“细乐”或“清乐”。同时,从民间弦索乐角度来看,琵琶和三弦都是北方弦索乐的主要乐器。乐器搭配编制将直接体现出作者追求的基本风格,也就是北方曲艺、戏曲及民间合奏乐的混合体。这恰恰是“京韵”的综合特性,即北方戏曲、曲艺、民间合奏乐等多种民间传统文化符号。

2. “京韵”的结构方式

《京韵悠悠》的总体结构很清晰,自然生成五个段落:

第一段:(引子)为曲笛吹出带有京韵大鼓过门儿音调及其加花演绎,这个旋律是整个作品的音调基础。

第二段:是从第15小节开始三件乐器逐渐登场,但主调音乐

^①昆曲“细乐”乐队为笛(曲笛)、三弦、鼓板。

仍为笛子吹奏，但这次换成梆笛，音调悠长，音乐在发展中逐渐活跃起来，节奏上也从散板（サ）走进了“行板（Andante）”，三种乐器逐步融合，演进直到第 87 小节。

第三段：从第 88 ~ 94 小节开始，为了分割乐段，作者用三弦弹奏变化再现引子音调，紧接着的第 95 小节琵琶轮指奏出新的一段音乐，直到第 160 小节。这一段是以琵琶演奏为主，音乐也是从舒缓（♩=65）进行到活跃。

第四段：第 161 小节直至第 170 小节又是一个分割段，类似曲式学中的“连接句”。第四段从三弦独奏开始，但音乐情绪从一开始就比前一段活跃（♩=100），而这一段主题旋律是主题的性格变奏，跳跃而快速的音高变化造成了活跃的气氛。让人感到快板乐段的到来，全曲的高潮也即将来到。不断演进到第 264 小节，这一段落是全曲最大的音乐片段，三件乐器在这里得到了充分的发挥。

最后一段（第 265 ~ 281 小节）是尾声，也是一个把主题音调压缩到极点的再现段落，速度也被降为“♩=60”，似乎一切都恢复到最开始。

如果说三重奏每件乐器具有“角色”功能的话，那么它们合在一起就好像一台戏。作品的整体结构（五段）从节奏上安排是按照中国音乐“散—慢—中—快—散”的规律进行的。五段之间虽然音调上有联系，但段与段之间关系的平铺式缺乏立体发展之感，其展

开方式类似中国章回小说那样，漫叙漫议。随着内容的丰富、速度的加快、增强了情绪上的变化。引子与尾声的呼应构成了一个完整的故事发展结构。这种平铺慢叙的节奏韵律为作品整体气氛上增添了戏曲因素，更彰显出“传统”的色彩。

三、“京韵”主题衍展及应用

1. 主题音调及其衍展

《京韵悠悠》由于篇幅不大，整部作品的主题素材仅仅来源于京韵大鼓三弦过门音调。

例 1. 曲笛演奏引子主题。



作曲家抓住这个音调中可利用的音程关系进行进一步展开，不断做织体化变形，形成各具特色的“新”旋律。在这个旋律的[素材a]是具有小三、小二、纯四度等音程的一个乐节，而[素材b]中向下滑奏的音型，这两个素材都恰好来源于京韵大鼓三弦伴奏音调，它们无疑成为整部作品中“京韵”特征性音调。作曲家将[素材a]用作后面三段的音调发展基础，而将[素材b]作为段落之间的切割符号。而整体的配器将这两种元素通过精妙的发展和三种乐器音色融合在一

起,旋律衍展与纵向音色配合构成一种对立而统一的多声音效。

旋律衍展在现代作曲教学里常常被忽略,多声创作思维影响下大多数人比较关注音乐的纵向关系,然而,中国传统音乐中利用音调、乐节进行重复发展(加花变奏),构成了“同中有异,异中有同”的衍展模式。

《京韵悠悠》引子主题中[素材a]与紧接着的三个部分主题密切相关:

第一部分音乐以梆笛为主要乐器,梆笛主题基本上是以[素材a]中“B、G、D”三个音为骨干音,围绕骨干音进行发展,作曲家在此除了将曲笛换成了梆笛,再就是节奏方面做了时值上的伸展,突出了梆笛音色清亮、悠扬的特点,但音高方面几乎没做改动,保持了音调中最原始的元素。

例2. 第一部分梆笛主题

曲笛In C

mf 素材a

素材b

引子主题

第一部分梆笛主题

mp

tr

乐曲的第二部分是由琵琶担任主奏乐器，琵琶音域宽广，技法多样，既可强调颗粒性，又可塑造长线条。在这里作曲家还是非常慎重地选择从抒情长线条的形象进入，并且基本承接了上一段梆笛主题的音调，刻意用长轮奏出，更凸显其与上一段的关系。但很快我们发现这个段落的调性上移了大三度，由于音调中音程含量的保持，即使调性改变音乐仍能保持原有的特性。另外。这一段琵琶呈现主题时，作曲家采用三件乐器对话方式，特别是曲笛与琵琶、三弦两种弹拨乐器的对话，更加强化了音乐中的戏剧性。

例 3. 第二部分（第 95 ~ 121 小节）

曲笛

自由、如歌地

琵琶

三弦

曲笛In D



第三部分的主题因为要突出快板的特点，作曲家将利用三弦弹奏中远距离音程关系，首先将原主题素材进行音程跨度上的改变，把第一部分梆笛主题中的四度跳进改为七度跳进。

例 4. 第一部分梆笛主题（第 21 ~ 30 小节）



第三部分三弦主题（第 171 ~ 187 小节）



与此同时，作曲家还在加大音域跨度的基础上，固化音型，加强音乐中的跳跃感。事实上，这是吸取了民间器乐织体化音调的特点，即在加花变奏的基础上，固化音型形成快速乐段的织体，既突出了乐器的演奏技巧，又带来音乐上的高潮，例如琵琶曲《夕阳箫鼓》第6~9段，琴曲《梅花三弄》中的第7~9段等。在这部分后面的音乐发展中，为了加强这种效果，作曲家这个有个性的音型给了梆笛声部，而将其余两个声部也进行如此“性格”变奏，使得音乐个性更鲜明地表达出都市喧闹的气氛。

例 5. 第三部分 a (第 189 小节)

第三部分 b (第 232 小节)

第三部分 c (第 250 小节)

梆笛

琵琶

三弦

以上谱例是从第三部分音乐中遴选出的三个片段，代表了音乐进行的过程：从“第 189 小节”处的梆笛奏主题旋律，下两声部进行远距离织体变奏，到“第 232 小节”处的“紧拉慢唱”段落，三弦部分已加入主题素材 b，再到“第 250 小节”处三件乐器进行纵向音高上聚合和变奏。音层在不断地加厚，音数在不断地密集，在音型的各种编织下高潮生成。

2. 用特性音调来“统一”全曲

在传统民族器乐套曲结构中，常用“合头”或“合尾”的音调来分割乐段，使得音乐在“对立”及“统一”的原则下发展，使时空流逝中音乐表现得更有逻辑。现有的民族器乐创作中，在乐曲结构原则方面似乎对西方器乐结构原则吸收得比较多，特别是专业作曲家的创作。也许作曲家们更关注音乐发展中层层拓展、丝丝相扣，唯恐用典型的音调分割乐段会使音乐发展呆板、停滞，失去“前行”

的动力。《京韵悠悠》的作者关注到“节奏”在整体创作中的关键作用，千方百计地“阻隔”音乐前行的速率，从而使得整个乐曲似乎总是踏着四方步在前行。作曲家在此用引子段里的[素材b]作为特性音调，在随后出现的三大部分结束处应用。这个特性音调是京韵大鼓三弦“滑奏”的特色手法，在为曲艺伴奏中常常表现风趣逗乐的因素，同时也是作品情绪转换的特别提示。作曲家用这个来作为各个段落的“分隔符”，可以说在结构上预示了音乐情绪的转换，突出了作品的戏剧性。在音调上，总能将每一段展开变化的音调“拽”回“京韵”这个特点风格之中，较好地“统一”了全曲的风格。

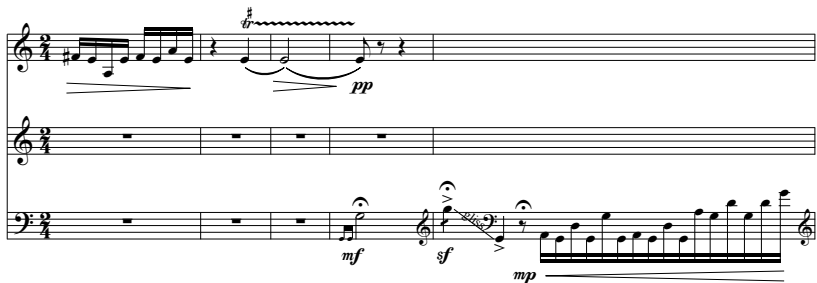
例如在全曲的第一、二、三部分连接处，都出现三弦奏出的这个音调，它既强调上部分的结束，又开启了下一段的音乐。

例 6.

a. 第一、二部分连接处（第 88 小节）

♩ = 56 自由、深沉地

b. 第二、三部分连接处（第 161 小节）



当音乐进行到第三部分高潮处，作曲家大胆地将这一素材应用到三件乐器上，并让它们同时反复进行了三遍，构成巨大的“京韵”音流，更凸显了乐曲的特色。

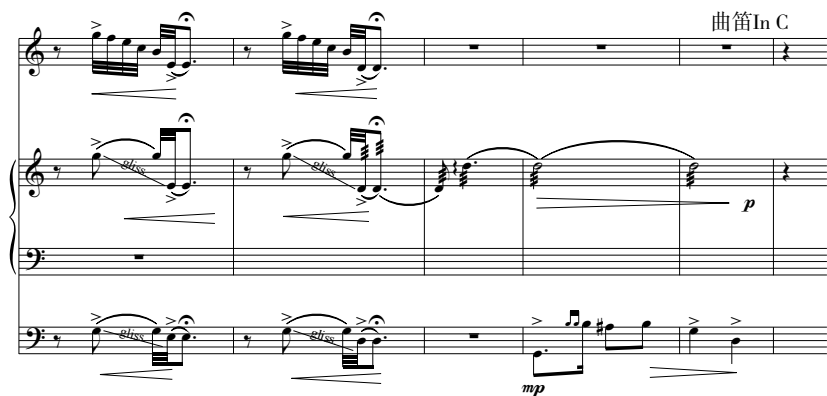
例 7. 第 265 ~ 267 小节处

椰笛

琵琶

三弦

♩ = 60



3. 纵向呈现主题音调，通过配器立体勾勒出“京韵”的韵律感

前文已说到,《京韵悠悠》中的“悠悠”必须呈现旧时的时空概念，它是今天社会难以寻到的“内心节奏”律动，具体到音乐中如何体现，就成了这部作品成功的关键。旋律表层的速度显而易见，长线条的旋律、大跨度的音域拉宽了音高的间隔，撑大了时空。但三件乐器组合出来的韵味又从何处入手呢？作曲家利用三件乐器的多种音色，将它们协调运用，加强整体的风格掌控。

例如第一部分第 15 ~ 32 小节，这一段中底层三弦奏主旋律，琵琶点缀着泛音，梆笛吹出第一部分主题。简而不凡，帮助音乐中的音色从曲笛过渡到梆笛，从清晨的纯净过渡到都市生活的开启。

例 8. 第 15 ~ 32 小节

Andante (♩ = 74) 柳笛 In G 如歌地

柳笛

琵琶

三弦

mp

mf

mp

mf

在例 3 第二部分（第 95 ~ 121 小节）作曲家是用支声复调的方式编织出三件乐器温馨对话的场景，随着音乐的进行，密度加大，韵味渐浓，但三个线条互相牵扯，速度始终无法增快。

作品的尾声部分，作曲家不仅将三弦滑奏素材应用于三件乐器同时奏出，还别出心裁地将主题音调（加花）用曲笛和琵琶整齐奏出，而三弦演奏原始主题点缀前后。笛子与琵琶平行处理的做法深深地强调这个音调的特色，同时又突出民族器乐传统齐奏的演绎方式，三弦的点缀构成音色对比，描绘出日暮将近，人们结束劳作，休养生息的传统景象。

例 9. 尾声部分 (第 267~281 小节)

笛子

琵琶

三弦

曲笛 In C

mp

p

mp

p

在作品第三部分中，作曲家特别对琵琶与三弦这两件弹拨乐器的搭配，给予了音色、奏法等方面的细致处理，扩展了弹拨乐器家族的音色，为今后民族室内乐创作提供了更多的可能性。请看下面三个乐例：第 177~182 小节、第 180~194 小节以及第 244~255 小节处（例 10 的 a、b、c），在这三个片段里音乐的总体特征是“紧打慢唱”，琵琶与三弦时而随行，时而对位，琵琶轮指及三弦的大跳音程相配，琵琶双弦音程与三弦滑奏相结合，这些搭配构成了新颖的音色效果，特别是滑奏与轮奏指法配合远距离音高旋律，更突

出了乐曲所需要的幽默诙谐感。

例 10.

a. 第 177 ~ 182 小节

笛子

琵琶

三弦

b. 第 180 ~ 194 小节

笛子

琵琶

三弦

c. 第 244 ~ 255 小节

梆笛

琵琶

三弦



民乐重奏创作是学习借鉴西方音乐创作后提出的，是二十世纪八十年代后随着西洋乐器重奏的逐步兴盛而越来越受到世人的重视，但在音色处理原理上，则离不开对传统器乐合奏形式（如江南丝竹、河北吹歌等）的“继承”。经过多年的创作实践，传统合奏的经验，这种看似简单的器乐方式，蕴藏着中国哲学及美学的某些含义，它必将成为当今民乐重奏创作的重要源泉。《京韵悠悠》在创作技法方面做得相对“保守”，也就是说作曲家没有很明显地运用现代作曲技法，而是着力模拟民间器乐组合的音色特点，通过这种音色来塑造旧时“京韵”的形象，较好地体现出传统音乐艺术的韵味。这让我想起1949年梅兰芳先生在关于京剧改革的时候曾

提出的“移步不换形”的发展方式^①。面对祖国悠久的历史文化，丰富的民间音乐素材，如果能够耐心地吸收其中养料，细致地将这些元素体现在今天的音乐创作之中，特别是民族器乐创作之中，不仅在音高上、素材上、音色上对传统元素的捕捉，更要在艺术趣味、精神内涵方面体会和探索独特的音乐语汇，真正创作出“货真价实”的民族器乐作品。“创新”是在一定基础上的前进和突破，如果“基础”都不清楚，不牢固，那么“创新”必然是空中楼阁。从这些年的音乐教育来讲，传统音乐理论虽然一直贯穿在音乐教育体制之中，但大多数学生只知道从书本上学习，缺少真实的感受。如果当初《京韵悠悠》的创作中作曲家没有对京味儿曲艺音乐及京津地区百姓生活的深入了解，那么这个“京韵”也只是个皮毛之物。从更深的层面来讲，要想让传统的“京韵”得以保护和传承，就必须悉心学习，认真体会，真正做到“‘移步’而不‘换形’”。

① 1949年10月底梅兰芳率梅剧团赴天津作短期巡回演出，其间天津《进步日报》对梅先生做专访，其中谈到涉及京剧改造问题。梅先生说：“京剧改革岂是一桩轻而易举的事！不过，让这个古老的剧种更好地为新社会服务，为人民服务，却是一个亟须解决的问题。我认为，京剧艺术的思想改造与技术改革最好不要混为一谈，后者在原则上应该让他保留下来，而前者也要经过充分的准备和慎重的考虑，再行修改，这样才不会发生错误。因为京剧是一种古典艺术，有几千年的传统，因此，我们修改起来，就得更慎重些。俗话说，‘移步换形’，今天的戏剧改革工作却要做到‘移步’而不‘换形’。”