

情之真切 趣之盎然
剔透于心 悠然于境
——评《玲珑》兼及当代民乐室内乐创作梳理

兰维薇

作曲家谢鹏的民乐室内乐《玲珑》作于2002年，为九位演奏家演奏的十三件民乐器而作：京胡、笛、琵琶Ⅰ、琵琶Ⅱ、箏和锣组合（大锣、小锣、京锣、马锣）、铙钹组合（中钹、小钹）、大鼓、排鼓、木鱼、南梆子、碰铃和鞭子。这一编制很是特别：非打击乐器都是独奏乐器，京胡的鲜明特性自不必说，笛的总体音色特性是嘹亮，即便是演奏相对厚实的大G调曲笛时也还是难掩其音色的出挑，琵琶还用了两把，除箏的低音区音色相对浑厚而外，这五件乐器发出的基本全是高音区的尖亮音色。打击乐启用了四位演奏家，

所用乐器除了大鼓和大锣能发浑厚之音,其他乐器则皆为锐利响器。选择这十余件个性张扬的乐器并为其创作一部重奏作品,对音色若非具备相当的把握并统摄于一个贴切的立意之下,从常规或换言之“保险”“不易出错”的思维来看,配器中没有真正的低音乐器,也没有如笙这般常见的过渡性、黏合剂性的乐器实为风险之举。而乐曲题目《玲珑》带给人的第一印象通常是“清亮”“通透”“环佩叮当”等关于声音和光影的联想,除了碰铃以及弹拨乐的泛音能直接体现以上意向,其他乐器亦难从声音上建立直接的联系。那么作曲家究竟是如何破这个题的呢?

既然使用了京胡,作品便不可避免地具有戏曲音乐的属性,包括音乐语言、节奏和板式。依据其板式的布局,作品大致体现为三个部分:第1~50小节,散板;第51~198小节,快板过渡至散板,华彩;第199小节至结束,散板,尾声。综观之,全曲就是散板与快板的对比,散板段落中的句法变化是最主要的表现手法,呼吸的松紧体现情绪的张力和音乐的动力。而快板中“板”与“眼”的组合与变化则形成了错综有致的节奏游戏。这两个散板中间夹一个快板的结构其实是“散—慢—中—快—散”这一传统板式结构的凝练,只突出“散”与“板”的对比,那么两个散板之间的结构功能又是如何体现的呢?

先来看两个散板的音色布局:第1~50小节,突出单件乐器的

音色，其他乐器与之或为应答（如第1小节笛子与木鱼的关系），或为加强（如第2小节大鼓、鞭子对笛子重音的支持），或依次进行色彩展示（如第3~5小节笛子、琵琶I、琵琶II、木鱼、南梆子、排鼓的次第现身），每件乐器的加入既有点描的清晰明丽，又因音色的叠加而混合成了一种新的复合音色，各个声部用震音托出的力度渐变，则非常自然地体现出了乐队全体抱团的呼吸和情绪的张力，手法简洁，效果明显。第6~12小节则交替运用了音色对位（第6、8、10小节）、音色混合与叠加（第7、9、11、12小节）组织起一个变化丰富的乐句群，直至第13~15小节被由京胡、琵琶、木鱼齐奏的急板突然地打断又戛然而止，这其实是从第51小节起的快板段落的先现，也以戏剧性的插叙破了大段散板易造成的冗长、拖沓的消极可能。第16~26小节将第12小节以前的素材进行了再现和扩充，直至第27小节京胡以三个小三度音程结构的模进句子带领着整个乐队扶摇而进。第35~40小节，在两把琵琶缥缈的和声烘托上，箏、木鱼、中钹、大镲疏淡点描，一派清虚意境中，京胡款款吟出三句韵白，之后笛子的碎吐和琵琶的夹弹指法本身所具备的律动性非常自然地将音乐带上了板。

快板结束前，第189~198小节以第一个散板中笛子材料的再现和琵琶I的solo作为乐曲的华彩，以一当十，还是以强调单件乐器的极致表现来形成情绪和心理听觉上的高潮，效果却远胜于轰鸣

的乐队全奏，而三个琵琶句子的逐层跌落也自然而然地将音乐归入平静，为尾声做好了铺垫。第 198 小节中京胡的韵白再现之后，还是琵琶，却换了一副心情，不再激昂，声声入情，两两缠绕，形影缱绻。第 210 小节开始，伴着碰铃和小钹的点点清透，京胡奏出拉宽变形的〔西皮小开门〕摇曳远去，牵引着听者的耳朵，也牵引着听者的心肠，即将跟随着这飘忽的背影走出视线之时，箏和木鱼清脆的打断似一记轻叩，醒了那迷离的心神，哑然失笑，须臾间，那余韵便不知躲进了心中哪一个角落，寻它不着。

要想在结构上平衡两个散板，乐曲的快板既要保持板式律动的稳定和规模，又要在节奏变化和音色搭配上花心思，让快板不单是快，更要炫丽多变、妙趣横生。而作曲家启用的四位打击乐演奏家和数件组合打击乐器，正是要在这一段中玩出花样的。按照出场顺序，作曲家依次用到了如下打击乐器及其多种演奏法的音色：南梆子、排鼓、木鱼、京锣、马锣、小锣、大鼓、中钹闷击、小钹的闷击、磕边、磨击、磕边后止音、轮击还有敲大鼓边等，并间或叠入琵琶绞弦、摘弦、煞音、极高音、揉颤，箏极高音、揉颤，笛子极高音，京胡滑音等模糊音高的音色来模拟打击乐的效果，这些乐器即便出现音高，也多是以固定音型来强调节奏和板眼，并不具备旋律的意义。这个快板的写作过程就像搭积木，上述丰富多样的音色中每一个声音的点都是一块小积木，节奏组合方式就是搭建图纸，作曲家

耐心地、细致地、层层叠叠、乐在其中地搭建起了这个奇巧复杂、轻盈通透的积木宫殿，凭的是“音色对位”的写作技术贯穿，而他对节奏与律动的出众感觉和奇思妙想，完全打破了“对位法”通常给人的严格、刻板的印象，他自己玩得不亦乐乎，自由自在地任随想象力的驱使，演奏起来又难又有趣，把演奏家练得直呼过瘾，听得人眼花缭乱、目不暇接。

分析至此，想必这部作品的立意、结构、写作技术、音响效果已轮廓初现。标题“玲珑”，也呈现出多层次的解读：

一、其机灵。敏捷者方谓之“八面玲珑”，无论是开篇处木鱼的疾奏，或是第13小节京胡、琵琶、木鱼的突然上板，还是第33小节京胡一串密弓紧接和两把琵琶的三步配合，一抖激灵，精神便为之一振。

二、其轻盈。轻盈不一定仅体现于简约，复杂的编织亦能周密却不失通透。快板的层叠繁复错综有序，作曲家通过音色的对位、节奏的交错、节拍的灵活组合、配器的厚薄等多重手法，让每个演奏家都有炫技意味的展示。各声部间很难从配器上判断真正的主次关系，别看某个段落组合打击乐热火朝天，可恰恰是那悠悠摇曳于其上的或琵琶、或京胡、或笙的几个特别简单的高音区滑奏，手指轻轻一勾一抹，就将那看似漫不经心的洒脱轻描淡写地带了出来。心无旁骛才能如此投入，心思到了，功夫也到了，却举重若轻，听

觉和脑力激荡出轻巧灵动，轻松专注中得真趣味。

三、其真挚。情趣情趣，情怀与趣味，构成审美对象的一体两面。抒情怀时不可狎之以趣致，惟表达之，感受之，诚恳守真，否则将失之于戏与轻浮；赏趣味时则不宜动情，但玩味之，品鉴之，怡然陶醉，否则将失之于拙与沉重。写趣是会心失笑的小品，轻巧机敏；言情则是隽永入心的悠歌，明澈真挚。作品中曲笛的每一次咏叹都深沉中略带伤感，引人怅然。华彩段落琵琶由喷薄逐渐转入空灵，两把琵琶的相随相望深情款款，字字相依，难舍难分，是心底最柔的留恋。不论是深沉还是柔情，“真”才是动人之根本。

四、其纯净。才情出众的人往往有一个共同特征——纯真。当其专注思考时，纯真聚在眉宇间；当其尽兴表达时，纯真闪烁在眼睛里，挂在抑扬顿挫的嘴角边，从字里行间透出、弥漫在弦歌中。这是一种禀赋，拥有纯真的人对这个世界的感知是敏锐而独特的。乐曲尾声中两把琵琶缠绵耳语的间隙，木鱼和碰铃的零星点染，伴随着琵琶款步远行的背影，京胡〔西皮小开门〕悠然的哼唱，木鱼细碎的滚奏，小钹边缘相互轻叩而得的松而微颤的余音，碰铃的剔透清越，一派陶然满足、纤尘不染的心境，令人神往。如果说“有趣”是与生俱来的特质，那么对纯净的向往便是发自内心的主观追求。趣味首先感染的是自己，继而如果还能有办法传达出来引起别人的共鸣，这“有趣”便上升为一种才能。而内心追求却是无关乎

他人的，是创作者与自我达成的共识，是超越现实的精神姿态和心神凝望的那个远方。

撰写该文时，笔者顺便翻查了自己积累的乐谱，试图对当代民乐室内乐的发展脉络进行梳理，想看看作曲家们在创作思路和风格方面相互间的差异，也想看看在不同的时代背景中，各个年代的作曲家他们的群体思考方向，以及同一个作曲家在同时期的风格衍变。从二十世纪七十年代末出现的带有时代烙印的“丝弦五重奏”，以及作曲家胡登跳为其创作的一系列作品开始，每个十年都有数部作品以卓绝之姿秀于其所处的时代。诸如：八十年代“新潮民乐”的代表人物之一谭盾及其作于1982年的《为弹拨乐而作的小品五首》（柳琴、琵琶、扬琴、三弦、大阮、箏），1984年的《双阙》（二胡、扬琴），《南乡子》（箏、箫），1985年的《山谣》（唢呐、管子、三弦、打击乐）。八十年代空前活跃的文化思潮和艺术圈中浓郁的知识分子式人文关怀深深影响了一代人，去美国前的谭盾在这个时期写下的作品中喷薄的创意、藏不住的实验性，至今听来奏来，其中旺盛的创造力和鲜活的音乐生命力仍令人叹服其才气，而他对于民乐器演奏手法的谙熟、对民乐器音色的前瞻性探索、对民乐性格的大胆重塑背后源自于他对中国乐器声音的亲近和热爱，这份情怀直接影响着他出国后对西洋乐器的声音想象和塑造，这来自作曲家青年时期的诚意同他该时期的音乐一样至今仍深深触动着笔者。不同于谭

盾出国前后在音乐风格和个人追求方面的转变，周龙的文人情怀始终贯穿于他的创作中，不论是出国前作于1984年的《空谷流水》（管子、笛、箏、打击乐），以及作于八十年代、修订于2001年的《绿》（琵琶、笛），还是去美国后创作的数部混合室内乐如1987年的《无极》（箏、钢琴、打击乐），《恒》（箫、扬琴、琵琶、箏、二胡、打击乐），1992年的《魂》（琵琶与弦乐四重奏），1994年的《玄》（琵琶、箏、长笛、小提琴、大提琴、打击乐），1997年的《石窟传奇》（胡琴和打击乐四重奏），东方哲学、中国古典文学、传统文人的精神旨趣皆是他从未离开过的主题。

进入九十年代，由于海内外音乐交流的日益频繁以及民乐演奏家的主动介入和推动，更多的作曲家开始在民乐室内乐这块园地上耕种并收获：秦文琛的《偃月赋》（箏、两支竹笛）作于1993年，作曲家从上海学成刚到北京工作，从草原蓝天走进现代都市，至今未改的乡音与来自于民间音乐土地的童年少年记忆在大都会的摩登与开放中浸润了五年之后，又回身向北，落脚于另一个底蕴、气势均不同于前二者的文化厚土，这里的月光是否不同于前两段人生呢？心底的故乡，还是原来那个北方吗？于是，乡愁即成为作曲家难舍的精神寄托，从1987年的《太阳的影子 I》到2009年的《太阳的影子 VIII》，再到2010年开始创作的为中国乐器而作的三十首室内乐《向远方》，故乡的云影、光线、自然之声、天地空间都在

他的心里、耳畔和笔端，正因为永远回不去了，所以才惆怅、才遥望、才思念。九十年代中期，有两支民乐室内乐团双秀于北京，一是中国音乐学院的“华夏室内乐团”，其录音专辑《三笑》中的主打作品《三笑》（箫、琵琶、箏、三弦）由陈其钢作于1995年，新颖的立意和编制加之作曲家大大方方地展露朗朗上口的旋律、并不那么复杂的节奏，着实与自八十年代以来作曲家的标新立异、实验性、回避“好听”形成鲜明对照。既然是为乐团量身而做的高级订制，作曲家在配器中便直接考虑了独奏家的炫技需要，结果是确实得到了演奏家的厚爱，也给当时的民乐界带来一阵新古典的清风。其实，唱片中还有一部作品在当时的流传度虽不及前者，但品质亦同样掷地有声并经得起时间的考验，那就是郭文景作于1995年的《晚春》（笛、琵琶、箏、中阮、高胡、低音提琴、打击乐）以及修改于2012年的《壬辰晚春》（笛、琵琶、扬琴、箏、三弦、高胡），作品将黄庭坚《清平乐·晚春》词中的清雅格调以及由此而发的对风临、花落、飞旋、莺啼、虫鸣等大自然奇妙声响的想象通过精致的配器，交予这几件常规民乐器，绘声绘色地描摹出一个充满生机和灵气的微观世界，带给人神秘和惊奇的别样感受，而时隔十余年的两版配器难分伯仲、唯有不同，对照起来，是一样的妙品，却有不一样的韵致。同时期另一支女子民乐室内乐团“卿梅静月”轻巧的组成（琵琶、扬琴、箏、二胡）、别致的定位也给当时的民乐界留下了一个

唯美的背影。乐团的委约作品中到现在还经常上演的有唐建平作于1995年的《心雨》以及莫凡的《水乡剪影：乌篷船/水车/鱼塘》，虽然是委约创作，但作曲家个人的才情让作品跳出了“命题”和委约者诉求的范围，将这四件最具代表性的中国乐器中的纯洁、深情、朴实、唯美的气质和好听雅致的旋律留在了时代的记忆里。1997年，唐建平继《心雨》之后又写了《弹歌·尔雅·相和》（二胡、琵琶、打击乐），其风格和题材与前者大相径庭：“弹歌”是一首先秦的歌谣，以“断竹、续竹、飞土、逐肉”等八个字描述先民狩猎的场景；《尔雅》是中国最早的一部辞书，也是儒家经典，“尔”即接近，“雅”即正、雅言，“尔雅”即接近、符合雅言，以雅正之言解释词语，使接近规范；“相和”常见于古书、古文，有相互协调、和谐、融合之意。作品无意逐一表现标题的具体所指，只是借原始歌谣幽远拙朴的神韵、远古文明经典正统的气质与“和”的思想，表达作曲家对传统文化的理解。“远古文明”“礼乐思想”其实正是作曲家九十年代中期以后的创作中一直贯穿的主题，从其琵琶协奏曲《春秋》、一支竹笛与八把大提琴的室内乐《玄黄》、二胡协奏曲《八阙》、民族管弦乐《后土》中均清晰可辨，作曲家在这一时期的音乐是以君子士人的气质深深吸引着笔者，这一时期高质量的丰产也奠定了其在业界的地位。

进入新世纪，民乐室内乐的创作方兴未艾，越来越多、各式各

样的民乐组合的涌现和民乐比赛赛制中“组合类”的平台，直接刺激了社会对民乐室内乐作品的需求。然而繁荣的背面往往也伴随着跟风、应景、一次性消费等有益于创作的负面因素，甚至出现了“民乐室内乐”这一音乐形式的误读。组合等同于室内乐吗？在笔者看来，这是两个不同范畴的定义：室内乐，是以重奏的声部配置方式、且每个声部只由一人演奏的、多声部器乐曲，是一个源自西方古典音乐、在当代特指相对严肃、艺术性的音乐创作（从现代音乐打破乐器、人声、自然声响、非乐器声响的分野、将一切声音都纳入创作材料范围的界定来看，人声也可视为“演奏”，不必专指“演唱”）。民乐室内乐，即是用中国乐器演奏的重奏作品。对照之下，“民乐组合”这个概念是比较宽泛也比较模糊的，笔者从字面上将其理解为“两位（及以上）民乐演奏家的集合”，并不能从中辨识出声部规则和音乐风格。而正是演奏家主导的大量这类“组合”催生了一大批“组合作品”，又由于概念的混淆，在大众甚至民乐从业者眼里，“民乐组合”与“民乐室内乐”就似乎成了一回事。不过话又说回来，音乐的形式最终还是次要的，有了作品，音乐分析方面的专家才能针对各种音乐形式进行分类并根据其共性给出一个定义，这一归纳、理论定性的学术工作非常重要，但其对象终究是创作。一部在形式上无法归类、但其音乐本身却能够在创意、诚意、情趣、意境、写作技术等方面令人信服——不求面面俱到，用心、认真、忠于自我

的创作已经足够打动人心。

此届“华乐论坛”遴选出的十二部民乐室内乐作品无疑是能够代表当代民乐室内乐创作水准的，除此之外，根据笔者掌握的资料，也许还有其他佳作因为种种原因尚未进入评委们的视野，谨借此机会，将其列出，以饗业界同行：

郭文景的《云之南》(两支笛子、笙、扬琴、琵琶、中胡、低音提琴、打击乐)，作于九十年代，作品围绕一首少数民族歌调展开，结构简单清晰、风格明确、演奏技术并不复杂，却以其淳朴生动的民风深入人心。配器方面，以简胜繁，只突出每件乐器最基本、原始的音色特质，并不追求“声音图案”的“精密编织”，简洁，练达，直畅。更值得称道的是，作曲家对于音色转换的节奏感把握准确，让每一种音色能恰到好处却又无可取代地被听见，着墨不多却处处精彩。这一创作思维在作曲家同时期的另一部作品《晚春》中亦有类似体现。

杨青的《倾杯乐》(笛、琵琶、扬琴、箏、打击乐)，作于1993年，音乐素材出自《敦煌古谱》，结构清晰，配器着意于线条和点描的层次与对比，是一首端庄纯净、富于古风的小品。

姚晨的《思凡》(琵琶、二胡)，作于2000年，创作灵感源自昆曲《思凡·双下山》，二胡和琵琶完全不同的发音方式本身已具备一定的角色意义，作曲家却无意用音乐来讲故事，只以细腻的笔

触和多变的音色着力传达内心的感性情怀，表现人物对爱情的颤动与希冀，突显初恋的纯净与精神性。

郭文景的《飘进天堂的花朵》，作于2009年，是一部民乐室内乐套曲，为三组民乐四重奏〔管乐（笛子Ⅰ、笛子Ⅱ、高音笙、中音笙），弹拨（柳琴、琵琶、扬琴、中阮），弦乐（高胡、二胡、中胡、低音提琴）〕而作，全曲由七首组成：一、灾难；二、孤独月亮（两支竹笛）；三、颤抖的星星和山中的夜风（弹拨四重奏）；四、荒山之夜——死神在废墟上的舞蹈；五、黎明的山林；六、祭；七、飘进天堂的花朵。这是一曲献给“5·12”汶川地震死难者的挽歌，作曲家称该曲是“从头至尾，一个堕入黑暗又走近黎明的过程。我在内心用音乐哀悼那些死去的孩子，最后的乐章，在宁静的气氛中，我把一首歌唱桂花的民歌写成飘动的碎片，在心的隐痛中，我目送他们飘进天堂”。现实带给作曲家的震动，化作音乐，抒发情感，并表达对现实的看法，将个人化的创作置于社会时事的大背景下，无论是偶然还是有意之举，都体现出作曲家已不再居于自我精神的象牙塔，而是主动将人文关怀投向了社会。

王斐南的《倾城》（笛、琵琶、箏、二胡、打击乐），作于2011年，以音乐描画古代四大美人最传神的形象，并分别以四件旋律乐器领奏：施眸——笛；婵计——二胡；妃笑——箏；君舞——琵琶。立意和写作都中规中矩，认认真真，演奏技法不亚于独奏曲的难度，

复杂多变的节奏虽不很“民乐”，旋律素材更不是通常对民乐写作期待的所谓“可听性”的歌调，却引人挑战，实际演奏效果也是个性与美感十足、优雅与潇洒同时彰显。

贾国平的《清风静响》（板胡、笙、琵琶、箏），作于2011年，作曲家将每件乐器最基本的音响或发声元素作为创作材料，并将这些“细胞式”的材料进行延伸和衍变，以不同方式的材料组合与转换构成整个音响事件，以此寻求这些充满诗意的古老音乐器具新的表现力与美感。每一个人的创造都不可能脱离传统，面对由流传深远、积累颇丰的经典曲目构成其丰厚传统的中国乐器，如何学习、吸取，再转化为自我创造的依据，是作曲家创作过程中的思考，亦是思考后的实践。

朱琳的《仓才》（琵琶四重奏），作于2015年，音乐语言源自锣鼓经，将四把琵琶与大锣、小锣、镲、板鼓等京剧打击乐器进行角色对应，用琵琶的绞弦、摘、煞音等噪音技术模仿打击乐音色，使锣鼓经的素材在四把琵琶上按照作品的逻辑进行组合、衍变。作品竭力挖掘琵琶的非乐音音响及其相互间的组合可能性，将琵琶俏皮、灵动、豪放等多重音乐性格以重奏思维给予呈现。作品立意与实际效果高度契合，将一个常见的题材写出新意并具说服力，光凭感性和创意是远远不够的，还需要扎实的笔头工作。

高平的《弹指之间》（琵琶三重奏）作于2014年，是四个乐章

的结实之作，以“空冥”“阴郁”“悠远”“狂放”概括各乐章的情绪状态。作品写作非常细致，心思和功夫都下了不少，当然排练的难度也不小。琵琶的齐奏其实是很难达到令人满意的效果的，但化作重奏，将指尖的点分配给各个声部，依据节奏错落编织，哪怕是很简单的节奏，一个人弹和分配给三个人弹的演奏感受是截然不同的，若加之音区或音色的对比，就更有意思了，当然，也直接对弹拨乐的训练提出了更高要求。

能令演奏家和观众信服与喜爱的好作品其实不如我们想象的那么多，这并非不乐观，而是实事求是。创作是一项殚精竭虑的工作，是面对自我的对话过程，是忠于自我的内心投射。写得快未必能写得好，任何人都必须尊重艺术创作的客观规律：工作与时间。而所谓的灵感其实是一个无常，不可指望，一纸委约合同也未必就能成为灵感按时出现、作曲家按时交稿的保障。艺术之所以触动人心，余韵令人回味无穷，是因为创作者以超出常人的敏感捕捉到了自我内心的微妙变化，此谓之“灵性”；再以高超的写作技术与一定的工作体量予以外化呈现，此谓之“专业”。演奏亦是如此。心思和功夫，加上敏锐的自我意识，恐怕是一名专业的、职业的艺术家的每日功课。我们也需要耐心，不必急、不必多，慢慢地、认真地、人性化地工作、创作，毕竟，一部能成为“经典”的作品，值得我们用心等待。