

转轴拨弦 光影有声

——朱琳《舞之光影》的乐意变换与音响掩抑

王安潮

中国传统器乐音乐注重主题旋律构建及其线性原则的渐变发展控制，以主要主题为线条并围绕它进行各种变奏是乐曲乐意变换的主要手法，但也会融入分量相对较少的对比主题来衍展乐曲语意（夏野语），如古琴曲《潇湘水云》、琵琶曲《十面埋伏》、器乐曲《老六板》等，常用转调、扩展等简单有效的变奏手法对音乐的意境进行发展与色彩转换^①（杨荫浏语）。西方乐队音响观念传入后使民族管弦乐的创作发生了巨大变化，以柳尧章《春江花月夜》为代表的新音乐手法的乐队作品，在线性原则的横向基础

^① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981：1004。

上再植入纵向的和声及织体变化，由此奠定了现代民族管弦乐音响观念。1949年后的乐器改革，极大地扩展了民族乐器的表现性能，使转调更为方便，色彩更为丰富，不仅使独奏曲创作获得了巨大的发展空间，也使以西方音乐为法的创作在调高移位和多变音色音响的挖掘成为可能，这些探索为胡登跳在二十世纪六七十年代开创的“丝弦五重奏”奠定了基础，也为八十年代后“新潮音乐”的民族管弦乐出现提供了可能。“丝弦五重奏”继承我国民族器乐传统“既拉又弹”的形式，又大胆借鉴西欧器乐广泛运用和声、复调等作曲技巧，使每一件乐器发挥了各自的独立性和相互呼应性，丰富了民族器乐的表现深度和艺术感染力，鲜明的民族风格在借鉴西方创作技巧之上的大胆创新，使其在继承传统的基础上不断发展提高。^①胡先生对扬琴、柳琴、琵琶等弹拨乐和二胡等拉弦乐转调的灵活运用，使民乐改变了原来的色彩与形式空间，而谭盾、周龙等“新潮派”对多彩调性的综合运用则更拉大民乐队的现代表现幅度。但九十年代后开始，民乐人开始全面反思民族管弦乐创作在传统手法发展与现代技术融入上的关系问题，《人民音乐》组织了一批作曲家和理论家参与其中。这场讨论使得作曲家在民族管弦乐创作技法的运用上更趋理性，遵从调性的

^①丁善德：《胡登跳丝弦五重奏曲选·序》，人民音乐出版社1991年。“丝弦五重奏”的代表作有《欢乐的夜晚》（1979）、《跃龙》（1986）、《阳关三叠》（1980）等。

优势及线性思维的主题控制，融入多声音乐思维及音色音响的丰富多变来发展民族管弦乐成为常见之法，王建民的二胡狂想曲系列（1989~2009）、郭文景的《滇西土风》组曲（1993、2008）等创作就是这种语境下的探索。较之于西方管弦乐，民族管弦乐在转调上有一些不利因素，且乐器的个性突出，既要使合奏中的每一件乐器根据内容需要承担不同的角色，突出和发挥其个性，又要注意隐藏其个性，其关键是要选择适合的乐器及其组合，懂得如何扬长避短，这要求作曲家对民族管弦乐配器技巧的精准把握，还要了解民族文化底蕴，同时也要摆脱文化积淀的包袱，否则将仅停留在民间或者模仿的阶段（高为杰语）^①。朱晓谷认为，民族管弦乐配器的关键之处是处理好弹拨乐声部的个性收放。过度，则可能会使音响显得脏乱；不足，则可能会使音响的特性不明。因此，探索弹拨乐的运用则成为民族管弦乐创作的重中之重。朱琳创作的民族管弦乐小品《舞之光影》就很好地处理了弹拨乐声部的收放，并将其作为主题音乐构建的特色和织体律动发展的立足点，从而获得了浓郁的民族音响，构建了个性鲜明单纯、情绪明快奔放的主题，又灵活地运用移位转调而转换了不同语气的乐曲形象和意境，营造了明暗交替交织的音色空间，将传统形象的

^① 杨伟杰：《民乐作曲难亦不难》，《音乐周报》2014年5月21日。

主题乐句置于多变的乐队音色音响之中（戴定澄语）。

一、音乐主题变奏发展的乐意转换

民族器乐因其自身个性及局限而以塑造明确的主题形象见长，但传统音乐主题的长线条、大段落的形式在现代音乐发展中有其障碍。基于此考虑，《舞之光影》设计了短小动机型的主题乐句。它由属和弦分解和弦琶音下行到主音的奔流式音型所构成，并以对称平衡观念接以重复句进行呼应，在扬琴、古筝等弹拨乐器上构建的这一主题乐句极富轻快的动感及趋向性，还被辅之以弹拨乐器组节奏性伴奏，由此塑造的主题形象鲜明生动（第5、6小节）。这一主题音乐突出的纯四度、大三度、小三度及大二度到主音的音程关系是音乐之后发展的旋律框架的基础（见例1）。它随之以更为短小的倒影逆行、转调等手法而被进一步扩展（第7、8、9小节，见例2），经变换节奏音型的转折过渡后回归（第10小节），这一过渡切分节奏音型成为后来乐意转换的重要连接材料，它比主题句音型更富摇曳的动感。再次出现的主题句在线条上更为粗壮、色彩上更为明丽（增加了梆笛、琵琶的声线加粗和拨弦、弹拨的伴奏声部加厚），经过主题材料的节奏音型过渡（第20小节）而引入对比性主题。对比性主题是以五、六度音程跳进的音程构成，但它采用弹拨乐特色

的轮指奏法来弱化弹拨乐的颗粒性，从而给人以细碎歌唱性的线条感，与主要主题形成对比（第 21 至 24 小节）。对比主题间的过渡材料来自于主要主题间的节奏音型，随后出现的对比主题采用八度音程跳进的形式，加上引入的拉弦乐和木琴声部的强调，并用略显中性的弹拨乐中阮的轮指奏出（见例 3），音乐性格更为抒情，掩蔽了主要主题的颗粒性，其演奏法的细微设计也成为之后主题形象展开的主要手法之一。

例 1. 主要主题的基本形态：属和弦分解快速下行到主音

The musical score for Example 1 consists of five staves, each representing a different instrument. The top staff is for the Piano (扬琴), followed by Guqin 1 (古筝1), Guqin 2 (古筝2), Pipa (琵琶), and Zhongruan (中阮) at the bottom. The music is in 4/4 time and marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano and Guqin 1 parts play a melodic line that descends from a dominant chord to the tonic. The Guqin 2 part provides a rhythmic accompaniment. The Pipa and Zhongruan parts play a harmonic accompaniment, with the Zhongruan part featuring a prominent melodic line in the lower register.

例 2. 主要主题呼应句的倒影逆行、转调

扬琴
柳琴
古筝2
琵琶
中阮
大阮
木琴
钢片琴
定音鼓

例 3. 对比性主题

中阮
木琴
钢片琴
中胡

在音乐的展开部分，主题形象的发展不再以单纯形象出现而植入更多新材料加以配比、丰富，如第 46 小节处的木琴叠入产生的异质材料音色，它很好地渲染了转调后的音乐色彩；第 55 至 60 小节处运用轮指演奏弱化颗粒性，并处以节奏拉宽的形态变化，凸显了主题音乐的歌唱性；第 61 至 66 小节转向下属方向调，从而增加

主题音乐的柔和妩媚，在展现色彩变换的同时也极大地展示了主题旋律的歌唱幅度（见例4）；第69至76小节采用主题的倒影逆行等手法突出了上行音型的昂扬情绪变化；第77至83小节以吹管乐和拉弦乐主奏而拉宽主题的节奏，从而粗线条勾勒主题音乐的歌唱性轮廓；第85至87小节在拉弦声部增加支声复调而突出主题音乐的呼应性材料。

例4. 主要主题的下属方向转调的色彩变化

扬琴 柳笛
板胡 柳琴
二胡 琵琶

The image shows a musical score for Example 4. It consists of two staves. The top staff is a single melodic line with a long slur over it, indicating a continuous phrase. The bottom staff is a lower line with several notes marked with asterisks (*), likely indicating specific harmonic or timbral changes. The notation includes various note values and rests, typical of a Western-style musical score for traditional Chinese instruments.

再现部分的主题变奏也采用了各种变奏手法，如第88小节处出现的引子节奏音型就增加了拉弦乐器的拨奏和打击乐器，从而将节奏声部加厚，这种加厚变奏的手法突出了转调主题形象的纵深发展，这种趋势也体现在随后的过渡段（第99、104小节）。再现部分的对比主题不再采用大跳音程而采用级进音程，再辅以钢片琴的三连音流动音型伴奏，从而更突出其歌唱性征（第113至119小节）。尾声开始部分延续再现部分的歌唱性主题，进而以粗线条形象的跳跃性发展而来的主要主题，并将多种节奏音型并置，从而以主题形象为主体而推动音乐达到高潮。

法国作曲家梅西安 (Messiaen Olivier, 1908 ~ 1992) 在继承传统作曲技法的个性、风格创新上, 在其早期作品八首《前奏曲》中创设了“有限移位调式”作曲系统 (“有限移位调式” Musical Language. Paris: Leduc, 1956. 与“色彩和弦”) ^①, 有限移位模式的运用使其音乐获得了丰富的音乐形象转换和多变浓艳的色彩, 它是二十世纪八十年代以后中国作曲家音乐主题构建及其发展上的重要借鉴手法。朱琳的《舞之光影》设计了短小而极富个性的音乐主题, 并以不断移位转调对其予以色彩变换, 从而展现不同的乐意内容, 其移位以旋律框架的基本形态不变, 但将其置于不同的起音上, 有时也会对落音、中间音的音程关系予以改变而获得乐意转换的更深情境, 如第 35 小节 b^2 (e^2 的上属音), 第 46 小节出现的主题乐句起音虽仍是 b^2 但落音是 $\sharp f^1$ (不是 b 的下属音), 第 55 小节出现的主题乐句的起音 (g^2) 和落音 (c^1) 虽然是主一下属音关系, 但中间过渡音略有变化。

在主题旋律横向构建的基础上, 《舞之光影》还通过和声色彩予以烘托和深化主题音乐的乐意转换。其和声构建的基本思路是建立在五度相生的音高关系上的, 如乐曲的开始处, 和声以宫音定调观念 (C 宫调) 为起始, 以低音乐器 (低音提琴、大提琴、定音鼓、大阮、古筝) 的宫音向上生出 G 音, 然后依次是 D、A、E、B 等音,

^① 杨立青:《真诚 高雅 纯挚——梅西安的音乐语言》, 人民音乐出版社, 2010。

在中胡的主持续音（a）背景上叠置 c—g、d—a、e—b 等五度关系音程，这样就使四小节的引子在构建和声的多调叠置后引入的主题乐句显得水到渠成，色彩浓厚。它以五声叠置的现代民族和声纵合化观念为法，并将其作为乐曲之后和声的框架基础，也是其色彩既清新明丽又浓厚奇特的声响基础，由此形成其特有的个性和声及其色彩观念，烘托并衍展了乐意在不同情境下的多姿形态。但为求得统一纯净的和声色彩，乐曲很多部分也采用有趋同的和声手法，如第 51 小节处，为突出倒影逆行的主题音乐形象及其线条感，和声背景采用的就是 G 宫主和弦（G—B—D）。由此可见，色彩多变是其和声的主体构建理念，它较好地衬托出主调发展的主题音乐旋律线条及其不同乐意情境，探索了好听而又多彩的传统民族音乐的现代发展空间。

二、线性思维衍展结构的逻辑层次

《舞之光影》是建立在旋律线条不断衍展的结构框架上的，它以中国传统线性思维衍展出错落有致的段落结构，它基于“舞”的动感律动为基础，将既定律动作为音乐发展的载体，将光影变换安排在不同情境内容的逻辑控制的层次之内。其段落结构大致如下：

段落结构图

段落		构成	结构	层次	说明
A	主要主题段	4+2+4 (3+1)	三句体乐段	由引入、呈现、展开及过渡四层次构成。	主题初步呈示
A'	主题变奏段	4+2+4 (3+1)	三句体乐段	由引入、呈现、展开及过渡四层次构成。	主题加厚变奏
B	对比主题段	4+2+4+4+1 +3+1+4	三句体乐段	由呈示、发展、再发展的逐层衍展构成。	歌唱性格对比
A 的五次变奏	展开段 1	2+3+2	三层次乐句	由引入、变奏、过渡三层次构成。	主题材料展开
	展开段 2	4	动机型乐句	单一性格音乐材料的变化重复。	主题材料倒影逆行
	展开段 3	3+3+4+2+2	五句体乐句	不同变奏幅度呈拱形结构而逐层展开。	主题材料拉宽变奏
	展开段 4	7+1	动机型乐句	八次主题倒影变奏，后一变奏成连接句。	主题材料倒影变奏
	展开段 5	4+2+3+2	三句体乐段	由三次变奏加连接过渡的四层次构成。	主题材料拉宽变奏
A'	主题再现段	4+2+5+2	三句体乐段	由引入、呈现、展开及过渡四层次构成。	主题变奏再现

(续表)

B'	对比材料 变化再现段	3+3+3+3	起承转 合段	由呈示、发展、 再发展的逐层衍 展构成。	对比材 料变奏
B''	对比材料 变化再现段	2.5+4.5+2	双句体 乐段	由呈示、发展、 收拢三层次构成。	对比材 料变奏
A''	主题变奏 收拢段	3+3+2+4+2	起承转 合段	由呈示、连接、再 呈示到收拢构成。	主题变 奏收拢

由上述结构图表可见，其一，从总体上看，乐曲是一个由线性思维构成的双主题变奏结构，但由于其中段展开极为充分，两个主题又具有对比的性格，加上尾声具有较强的总结性质，所以，结构上又具有某些奏鸣曲式结构的特点。由于其呈示、展开、再现的总体趋势又呈现出“无回归”的开放式特征，所以它又显示出具有渐变原则的三部性结构特征。其二，乐曲层次安排错落有致，它通过音乐主题性格的或欢悦或柔媚对比，或清淡写意或浓墨重彩的相间，或热烈饱满或优雅舒展的交错，使得音乐内容、意境的转换具有较强的色彩块面感。其三，传统音乐结构中注重的因果联系性这一思维模式，在作品中与现代音乐结构中注重外在的多变无序的形式之间被予以了较好的融合，前奏表现为对古典变奏手法及其不同程度的逐层引申，后者表现为结构的非方整性对称而根据音乐发展需要自由选择句幅。

总体而言,《舞之光影》结构层次井然,音乐展开充分,尤其是它以短小动机为主题构建结构之选,赋予作品在音乐层次逐层推展上的利好空间,由此而凸显了特性主题引领的线性思维衍展下的逻辑层次关系,营造了一个个块面色彩和一段段灵动曼妙情境。

三、弹拨乐器配器主调的音响掩抑

民族器乐个性音色给予乐队整体音响塑造上具有较大的可变空间,这是历来民族管弦乐创新必须思考的问题;^①这其中的关键除了对特性乐器的凸显外,不同组合对音响的或提升或掩蔽则是显得更为重要;^②而如何做好传统配器音响的开发,从中找出有根基的新奇之法,是历来民族管弦乐创作的重中之重。^③可喜的是,这些配器旨要均被《舞之光影》很好地利用,它紧抓弹拨乐特色及其组合的不同关系,将“舞”的律动塑造以弹拨乐器组所具有的灵动色彩转换优势加以充分利用,以此为主色调,再搭配以拉弦的拨奏、吹管的吐奏,并对乐队音响的局部亮化或柔化,乐曲色彩丰富,趣味盎然。它有以下几方面的特色值得一提:

① 胡登跳:《民乐创作的创新与继承》,《人民音乐》1984年11期。

② 胡登跳:《关于民族乐队的编制》,《人民音乐》1961年10期

③ 胡登跳:《土·新·情——我对中乐作品中关于中国风格的认识》,《人民音乐》1989年3期

其一是主导音色的音响塑造及贯穿手法。

《舞之光影》主要有两个表现内容，一是其“舞”的律动，二是其“光影”的变换。其“舞”的塑造主要依靠民族管弦乐中弹拨乐为载体，乐曲将贯穿始终的既定不变的律动用弹拨乐的音型予以主导并贯穿，从而形成了鲜明的音色与音乐形象的指向性，并将其很好地配合变奏手法的逐层意境呈现。其主导音色的音响构造及贯穿，它在各段落上的配器手法表现列表如下：

段落处 (小节)	乐器组合	表现内容	音色性征	说明
5~10	扬琴+古筝	舞之初态	清脆质朴	尖细扬琴、醇厚古筝音色相加配以弹拨乐器组的平均律动节奏音型衬托。
15~20	柳琴+琵琶 +扬琴+古筝	舞态强调	明丽	叠加的明亮色彩的柳琴、琵琶再配以梆笛的脆亮线条及拉弦等多层断奏声部的律动节奏音型衬托。
21~26	扬琴+阮族 +马林巴	舞态的 柔媚	暗淡内隐	振音和轮指的奏法弱化了颗粒性，突出了歌唱性旋律线条的勾勒。
51~54	古筝+琵琶	主题倒影	轻巧、柔美	轮指的奏法更显颗粒性与音乐线条的柔美。
55~60	柳琴+琵琶 +扬琴+拉弦	舞的主题 拉宽	柔和、细碎	弹拨乐轮指加上拉弦的黏合凸显出线条感的柔和、舒展、绵长。

(续表)

61 ~ 65	梆笛 + 柳琴 + 琵琶 + 扬琴 + 拉弦	上述情境 的进一步 深化	明丽	梆笛加入后, 使弹拨乐轮指加上拉弦所凸显出的线条感更为柔和、舒展、绵长。
113 ~ 121	扬琴 + 阮族	歌唱意境	暗淡内隐	旋律线条在拉弦及钢片琴的衬托下更加暗淡。
128 ~ 137	全奏	舞之高潮	明亮宽广	主题旋律在弹拨乐声部被强调。

弹拨乐在乐曲贯穿中主要以弹、挑奏法来突出音色的颗粒性亮度或以轮指、振音奏法来弱化音头而勾勒旋律线条和音响浓度, 这两种方法是民族管弦乐队音响呈现的基础之法, 《舞之光影》将其作用于各种组合上, 用于不同的情境或内容的表现, 展现出民族弹拨乐多样的音色音响塑造和表现空间, 较好地表现了夜晚舞歌场景的由暗至亮、由弱趋强的光影变换。

其二是不同组合音色的叠加提升或消减掩蔽的点缀。

有的乐器组合相加会增强音色的亮度, 有的则会掩蔽其亮度甚至个性音色, 恰当运用组合之法来提升或掩蔽音色是民族管弦乐配器成功的关键所在, 它要根据乐曲表现内容之需来构建层次变化的音响空间。《舞之光影》的配器很好地利用不同组合表现了音乐内容和情境, 展现了乐曲所意欲呈现的“光影”变换情境。

其叠合提升之法可举主题初次呈现到再次强调重复的部分, 这

时的乐器组合从单一同质材料转换多质不同族材料，它们不仅是数量上的叠加，还使音响上的效果倍增，重复出现的音乐主题及其伴奏织体在主奏声部上都没有变化，但仅凭叠加而入的柳琴和梆笛这类明亮音色的同质或不同质乐器的配器层次变化，就突然亮化了乐队音响，使音乐光影变换的音响效果立即呈现。

其叠合掩蔽音色之法的例子可举第 55 至 60 小节处的主题拉宽段落，这时的柳琴、琵琶、古筝演奏主题声部，叠入的拉弦声部以同样的声部相和，使得弹拨乐颗粒性衰减的同时，也使色彩柔和暗淡下来，再在句尾处接入支声复调的下属方向的半音化离调，从而使旋律柔和并突出了拉宽声部的线条感，掩蔽了弹拨乐轮指奏法在表现歌腔上的颗粒顿挫感，使得旋律线条更加流畅、柔滑，这是作者巧妙地运用了不同质材料间的音色消减作用产生的音响效果。

朱琳在做音色叠加提升和消减掩蔽的理念上是为其主要主题呈现做点缀的，其装饰得法的探索自然使其色彩对比的层次效果就更为突出，也就更易于表现舞的光影变换了。

其三是对不同材质乐器的音色开发及利用而凸显色彩转换的音响空间。

在民族乐队中，有的乐器适宜于表现转调而有的则稍显困难。《舞之光影》挖掘了扬琴转调优势而易于表现色彩转换的潜质，用其作为主奏声部，在辅以西方的钢片琴、木琴、马林巴及拉弦乐器

等，从而较好地解决了乐器“有限移位调式”的音乐载体问题。这些运用较多地体现在主题音乐的转换处，从而又使乐曲意欲表现的光影变换，能较好地挖掘出色彩层次感。如在第10小节处，主题首次呈现结尾处的扬琴奏出转调节奏动机，这时转调困难的古筝声部则休止，扬琴清亮尖细音色的优势被凸显并发掘出来，在辅以木琴对音色的亮化，马林巴及拉弦乐的支声复调对主题音乐色彩转换的衍展，从而凸显了色彩转换的整体性音响的呈现。这种三两声色彩空间的挖掘对乐曲意境转换而突出音响空间营造的方法，在乐曲的很多段落结尾处都有运用，如第18、19小节处乐曲向升号调方向的色彩转折和提升，第25、26及62至65小节处的乐曲向降号调方向的色彩转折和消减等。这些色彩的挖掘及其对光影转换的色彩空间营造是朱琳多次弹拨乐、拉弦乐的民族乐队创作实践的经验所得，也是她潜在于内的对现代民族管弦乐发展思维的集中显现。

结 语

朱琳在现代民族管弦乐创作方面已经产生了多部精彩之作，民乐室内乐《度》（1997）、民族弹拨乐《无词歌》（1999）、《玉笛飞声》（竹笛独奏，2000）、为民族室内乐而作的《鹊桥仙》（2001）、《醉翁》（唢呐协奏曲，2005）、《江舟赋》（古筝独奏，2012）、《芬

芳》(琵琶四重奏, 2013)、《葡萄园的故事》(民族弓弦乐, 2014)、《拉木鼓》(民族管弦乐, 2014)、《仓才》(琵琶四重奏, 2014)等, 均已在各类音乐会、音乐节中被演奏并获得了好评。其作品广受好评的内在原因一是她的创作凸显了几代民族作曲家对传统创新问题的深入思考, 基于传统音韵的现代乐思、乐意塑造及音色、音响开发,^① 基于这些成功之法的借鉴与推进, 使其作品获得了好听但不失传统的新颖艺术效果。二是她将现代作曲方法及观念在民族管弦乐上的融会, 前辈作曲家对传统乐器演奏法的发展,^② 对乐队创作观念的不断求新,^③ 都为《舞之光影》提供了实践参考, 如在主题音乐形象的特性塑造和音色音响空间营造的探索上, 为其提供了丰富的素材之选, 也为其光影变换的调式、音色搭建了空间, 而近年来蓬勃发展的民族音乐创作势头与丰富理论研究成果也在曲中有所体现。三是她对民乐现代个性新探的执着, 她所在单位的民乐团为其提供了足够的试验空间, 加之她勤学、勤思, 在现代民乐主题设计及其发展、色彩化配器空间的营造、音乐内容情境的层次化布局等方面探索上获得累累硕果。

① 何昌林:《中国丝弦乐重奏艺术的开拓者》,《人民音乐》1987年第7期;茅原:《泱泱民族魂 悠悠故乡情》,《人民音乐》1990年第4期;胡登跳:《青出于蓝 后来居上——观第二届海内外江南丝竹创作与演奏比赛》,《人民音乐》1993年第3期;傅利民:《丝柔竹脆情深意切》,《人民音乐》1994年第4期。

② 谢煜丹:《胡登跳丝弦五重奏中的琵琶演奏艺术探微》,上海音乐学院,2011:3。

③ 沈云芳:《胡登跳“丝弦五重奏”的音乐创作观念及存在价值》,上海音乐学院,2008:8。