

民族管弦乐

# 天眼

作曲：杜 薇

演奏：中国广播民族乐团

指挥：彭家鹏



## 作品简介

“五千年手无寸铁的太阳 在古代的天空中照样升起，又落下，五千年的丧钟为谁而鸣……”《天眼》创作于2007年，是应上海民族乐团邀约，特为“纪念南京大屠杀七十周年”而作。作品摘选了当代诗人欧阳江河先生的诗作《重庆大轰炸》为歌词，采用戏剧女高音与民族管弦乐队的形式为“南京大屠杀”亡灵而作的安魂曲。





## 作曲家简介

### 杜 薇

出生于 1978 年，从小随父亲杜滨学习钢琴及作曲。1996 年考入中央音乐学院，先后跟随施万春、范乃信和郭文景学习作曲，2005 年获得作曲硕士学位。与众多著名交响乐团有过合作，包括费城交响乐团、法国国家广播交响乐团、莱比锡广播乐团、丹麦皇家芭蕾舞团管弦乐队、中国国家大剧院管弦乐团、北京交响乐团、上海民族乐团、荷兰新音乐室内乐团等。指挥家迪图瓦大师曾称赞说“杜薇令中国乐器与西洋管弦乐队实现了完美的平衡”。

主要作品有：《袅晴丝·惊梦》（荣获 2011 年国家大剧院首届青年作曲家计划一等奖）、《陨星最后的金色》、《金瓶梅》，室内乐《呐喊与低语》、《异域的芳香》、《而我哑然告知……》，民族室内乐《染》（2003 年荣获“TMSK 刘天华奖中国民乐室内乐作品比赛”三等奖），民族管弦乐《天眼》，舞剧《情色》等。此外，还创作了大量影视音乐，包括新版电视剧《红楼梦》，影片《唐山大地震》片尾歌，以及《心经》、《狼灾记》、《左右》、《沂蒙》、《青春期》等。

## 一个“音”的可能性

杜 薇

小序：《天眼》是我创作的第一部民族管弦乐队作品。能够在这届“华乐论坛”暨“新绎杯”青年作曲家民族管弦乐作品评选中获得评委们的青睐，惊喜之余多有惭愧。唯有在将来，多多虚心请教，多多写作，才得以报答这份长辈予晚辈默默的爱护与鼓励。剖析自己的作品，阐述自己的创作观念以及美学观点，在一定程度上像某种“交代”——希望它是坦白的。

—

2007年，上海民族乐团的王甫建团长在我的老师郭文景先生的举荐下，委约我创作一部以“纪念南京大屠杀七十周年”为题，

时长 10 分钟左右的民族管弦乐队作品。擅长声乐写作的我，希望能加入一个女高音声部，被王团长欣然应允。恰巧当时老师手里藏有一首当代著名诗人欧阳江河先生的诗作《重庆大轰炸》，不仅内容应景，更为女高音的演唱提供了颇有深度的表现空间，遂慷慨“转赠”予我。

创作的第一步，先是读诗。例 1 是原诗作的全部。由于乐曲篇幅有限，我不得不从原诗中摘选几个段落作为歌词。重组诗句的过程，亦是乐曲结构框架的最初设想。经过从诗歌意象、节奏感到发音、歌唱性等多方面的考量，我决定摘取第一段与最后两段，并调换最后两段诗的顺序（见例 1 中下划线的段落）作为女高音的歌词。这首诗作的第一句既是引入，也是题眼——“五千年的天眼在大地深处睁开了”。“天眼”“睁开”这个充满亡灵哀嚎的黑色意象，作为音乐开篇基调的“起”再精彩不过了！随之而来的是一组“眼睛”的意象，作为全诗的“动机”，各种“眼睛”在现实与虚幻、抽象与具象间汨汨地、急速地涌动，一层高过一层的血浪堆积到那一句“全都一起睁开”。“承”“转”段落在音乐结构中既是主题材料的呈示，也是展开。正如“眼睛”的层层递进一般，音乐用重复织体积蓄的巨大能量在这里爆发。“合”，一段安宁的悲歌，“五千年的丧钟为谁而鸣”被我视作是回应引子的奄奄余音。

例 1.

## 重庆大轰炸

欧阳江河

〈起〉五千年的天眼在大地深处睁开了

〈承〉逝者的眼睛圆睁在生者身上

盘古的眼睛，夸父的眼睛

词的眼睛，事物的眼睛

〈转〉流泪的泣血的眼睛，雪崩的海啸的眼睛

全都一起睁开

女娲的头发在五千年的狂风中披散着，拖曳着

云的头发，波浪的头发

刺刀的头发，子弹的头发

长的短的头发，黑的白的头发，

一寸一寸变成了灰烬

而孔夫子云游四海的鞋子

穿在一个尚未诞生的婴儿的脚上

他以风的脚步行走在生死之间

从地狱走向天堂，从战争走向和平

在样样事物中留下梦的脚印

1943年，精卫的海像孩子们的皮肤被刺刀尖挑起

1943年，夸父的天空被成千吨炸弹炸成碎片

〈合〉五千年手无寸铁的太阳

在古代的天空中照样升起，又落下

五千年的丧钟为谁而鸣

五千年，足够用来隔开

生的一分钟，死的一分钟，

一分钟晨曦，多出一分钟落日

一分钟今生，欠下一分钟来世

这首诗还有一个吸引我的重要原因，是它强烈的戏剧性。压抑、蓄积、爆发、绝望……这也是为什么我会选择一位西洋戏剧女高音演唱的主要原因。虽然我当时没有任何写作民族管弦乐队的经验，但凭借对西洋歌剧咏叹调的痴爱以及对谭盾的《火祭》、郭文景的《日月山》等当代作曲家创作的一批民族管弦乐队新作品的耳濡目染，我感觉到戏剧女高音华丽的声音会为传统民族管弦乐队镶上一抹高贵的金色。

## 二

上节提到最初的以诗的内容为中心进行乐曲的结构构思，现在让我们回到音乐材料上，看看“起—承—转—合”这四个段落是如何“不均衡”展现的。乐曲伊始，笙音色组的二度下行动机，与“五千年的天眼在大地深处睁开了”的散板声乐旋律可以视作音乐的“起”。声乐在乐队 $\sharp C$ 的背景之上呈现出“小二+纯四”的音高材料，与笙组合的大二度形成音高材料上的对比。二度与四度作为全曲的基本音高材料，在这里首次呈现。这一部分很短小，因此它更像是一个引子。

例 2.

## (1) 笙组的大二度材料

## (2) 声乐的小二度+纯四度材料

第二部分慢板“承”是主题呈示的部分。在声乐旋律进入之前，器乐材料即弹拨乐组的同音重复动机先行进行呈示，并与拉弦乐器组构成小二度音程。在这一材料的音色背景上，声乐以小二度动机作引

人，并逐渐扩展音程，以相对自由的节拍唱出“逝者的眼睛圆睁在生者身上”，之后节拍由四四拍变为八三拍，将音乐的动力进一步提升起来。当声乐旋律唱完“事物的眼睛”后，也就是当“眼睛”的意象从抽象变为具象，虚幻的“盘古、夸父”破灭而“流泪的泣血的”真相浮出的时候，音乐的节拍变为四二拍（见例3），吹管乐组奏出连续十六分音符的同音重复动机，音高材料仍为纯四度叠加小二度音程。这个织体的出现，由于吹管乐组特殊的音色动力（尤其是笙组合），音响在此倏地紧张起来。吹管乐组这一新的音高织体，既是之前“承”中器乐声部主要材料的发展变化，同时也标志着“转”部分的到来。

例 3.

曲笛 I

曲笛 II

曲笛 III

高音笙

中音笙

呼舌

呼舌

pp

pp

pp

pp

pp

在“转”部分中，一方面声乐旋律通过二度加四度音程重复诗句中核心词汇“眼睛”来催动音乐高潮的到来，另一方面器乐声部在增四度音程上不断地以重复音型的方式发展壮大，节奏型变得更加

例 4.

Example 4 is a musical score for a large ensemble and voice. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It consists of the following parts:

- Flute I (长笛 I):** Features a melodic line with eighth-note patterns.
- Flute II (长笛 II):** Mirrors the Flute I part.
- Clarinet (单簧管):** Provides harmonic support with eighth-note accompaniment.
- Piccolo (短笛):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Violin I (小提琴 I):** Features a melodic line with eighth-note patterns.
- Violin II (小提琴 II):** Mirrors the Violin I part.
- Viola (中提琴):** Provides harmonic support with eighth-note accompaniment.
- Cello (大提琴):** Provides harmonic support with eighth-note accompaniment.
- Double Bass (低音提琴):** Provides harmonic support with eighth-note accompaniment.
- Drum Set (打击乐):** Includes snare, hi-hat, and cymbal patterns.
- Chinese Percussion (中国打击乐):** Includes gu (gong), mao (miao), and other traditional instruments.
- Voice (演唱):** Features a vocal line with lyrics in Chinese. The lyrics are: "可爱的 海洋的 第一 浪 浪浪浪浪浪 浪浪 浪浪 浪浪浪浪浪浪".
- Conductor's Part (指挥):** Provides cues and dynamics for the ensemble.

The score includes various musical notations such as dynamics (pp, f), articulation (accents), and phrasing slurs. The vocal line is written in a soprano clef.

例 5.

This musical score, labeled '例 5.', is a complex orchestral arrangement. It consists of 18 staves, each representing a different instrument or section. The instruments listed on the left side of the score are: 小提琴 I (Violin I), 小提琴 II (Violin II), 中提琴 (Viola), 大提琴 (Cello), 低音提琴 (Double Bass), 长笛 (Flute), 单簧管 (Clarinet), 大管 (Bassoon), 圆号 (Trumpet), 小号 (Trumpet), 长号 (Trombone), 大号 (Tuba), 定音鼓 (Timpani), 大鼓 (Snare Drum), 小鼓 (Tom-tom), 钹 (Cymbal), 三角铁 (Triangle), 木琴 (Maracas), 沙锤 (Shaker), 响板 (Castanets), 铃鼓 (Tambourine), 手鼓 (Tabla), 邦戈鼓 (Bongos), 康加鼓 (Congas), 沙锤 (Shaker), 响板 (Castanets), 铃鼓 (Tambourine), 手鼓 (Tabla), 邦戈鼓 (Bongos), 康加鼓 (Congas).

The score is written in a common time signature (C) and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as  $f$  (forte) and  $mf$  (mezzo-forte). The notation is dense, particularly in the woodwind and string sections, indicating a rich and detailed orchestration. The overall structure is organized into four measures, with each instrument part contributing to a cohesive musical texture.

密集，从而使音乐富有一种顽固的粗暴的动力（见例4）。在这一高潮建筑的过程中，声乐的旋律走向与器乐的张力互相平衡，在不同的音色层次上进行推进。

当女高音奄奄一息地唱完“全都一起睁开”后，音乐进入“合”部，速度则再次回到慢板。首先是吹管乐组与弹拨组奏出“起”部分的二度下行动机，然后“二度颜色”在拉弦乐器组高八度重复。分别与弹拨组、吹管组“点线结合”，形成一个变化了的“再现”（见例5）。

声乐用散板唱出的“五千年足够用来隔开……”这一句，与“起”部分的声乐旋律形成呼应，引出一段安宁的悲歌。最后，在“承”部分乐队同音重复的动机背景之下，女高音缓缓唱出“五千年的丧钟为谁而鸣”，慢慢将音乐带向结束。

如上所述，这首作品中主要用了两个材料，一个是声乐部分延绵的长线条旋律，它永远不回头，像原诗作的汨汨动力一般永远处于变化状态；另一个就是乐队中的同音重复动机，除了配合诗句发展将律动加密之外，它则几乎不改变形态，以执拗的点状律动，重复着，一直重复着，从而与声乐的长线条衍展形成鲜明的对照关系，为这首诗的表达形成了一种情绪上的巨大张力。

### 三

在写作《天眼》之前，我只为民乐创作过一部室内乐作品

《染》——为吹拉弹唱而作。当时，我的老师曾经对我说过一句受用终身的话：“一定不要忘记每件乐器最擅长的是什么。”不要为了发明创造而忽略“性格”，同时也不要仅仅为了展现“性格”而遗忘一些最基本的“规律”。

数年前曾有一次失败的写作经验。当时是为一组“非常规”的世界民族乐器创作，各种新鲜罕见的吹拉弹拨各就其位，坐在一起简直就是一幅世界地图——创作之前我做了大量的世界民族民间音乐的听说读写，绞尽脑汁把每一个声部写得极为复杂绚烂，充分让他们发挥了各自个性风格的即兴与华彩……结果是音响很“嘈杂”，作曲家有些尴尬。

在这次失败而有趣的创作实践中，虽然我发扬了他们最擅长的“性格”，但却忽略了乐器间的“平衡”问题。处理这些完全不同“祖宗”的乐器，尤其要找到一种有效的平衡音色的手段。我们的传统民乐队与之有相似的地方。由于乐器之间材质、律制等不同，各自音律音高音色独善其身，很难具备西洋管弦乐队的融合性。如何令民族管弦乐队中那些极富个性的相对独立的音色最有效的结合、最有力的释放，是我在写作《天眼》时主要思考的问题。也正是由于那次失败的写作经验，我决定“弃繁从简”。

将不同的音色集中在“一个音”上，使这个音变“粗”，令发声

有力而质感丰富；或是用不同的音色演奏“同一个音型”，不断地执拗地重复再重复，通过“重复”强化音响的戏剧张力——是我在《天眼》这部作品中运用的最突出的配器手段。例6是运用这一手法的很典型的片段：四四拍开始，弹拨乐器组全部只演奏一个 $\flat E$ 音，除了古筝声部是起到提亮作用的琶音音型，其余所有的弹拨乐器在一个力度下，同样的低音区，同样的音型不断重复这个 $\flat E$ 音，这种织体与这种重复共同营造出一种阴霾的、凝重的缓慢向前的力量。

例 6.

柳琴

琵琶

扬琴

古筝

中阮

大阮

*pp* *p* *f* *p* *p*

例 7.

This musical score, labeled "例 7.", is a multi-staff orchestral arrangement. It consists of the following parts from top to bottom:
 

- Violin I (小提琴 I):** Features a melodic line with a dynamic marking of *p* and a *rit.* (ritardando) marking.
- Violin II (小提琴 II):** Provides harmonic support with a dynamic marking of *p*.
- Viola (中提琴):** Similar to the Violin II part, with a dynamic marking of *p*.
- Cello (大提琴):** Provides a steady bass line with a dynamic marking of *p*.
- Double Bass (低音提琴):** Provides the lowest bass line with a dynamic marking of *p*.
- Flute (长笛):** Features a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Oboe (双簧管):** Features a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Clarinet (单簧管):** Features a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Bassoon (大管):** Features a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Trumpet (小号):** Features a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Trombone (大号):** Features a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Baritone (中音号):** Features a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Bass Trombone (低音号):** Features a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Piano (钢琴):** Provides the harmonic and rhythmic foundation with a dynamic marking of *pp*.

例7是用不同的音色持续演奏“一个音型”的典型段落。横向围绕在A、E两个音上的主要旋律音高（纵向为小二度+纯四度）分配在吹管组与拉弦乐器组，它们粗暴、钝化，近乎完全不变的织体音型形成这个高潮推动段落的“前景”。弹拨组分为三个层次，柳琴与扬琴的密集十六分音符是整个音响的“加速器”，形成这一音响片段的“中景”；琵琶与中阮、大阮组是一组与打击乐声部呼应的节奏音型，如磐石一般的稳固“背景”；而古筝用琴码左侧刮弦的粗糙音色，继续发挥富有提亮音头的作用。

经过以上两个例子的分析我们可以看出，《天眼》中最突出的发展手段正是凭借不同的乐器组在不同的音响层次上，重复演奏着同一种织体音型，依靠层层重复蓄积的力量将音乐推向高潮。

在这部作品中，一个“音”（这里的“音”可以是某个音高，也可以是某种音型织体）的可能性是什么？是重复，不断地重复。

#### 四

《天眼》从创作角度显然存在诸多不足与遗憾，但它在一定程度上已体现出我在音乐创作上的特点以及审美上的诉求。

20世纪的作曲家在音乐组成元素的探索与挖掘各种现代演奏技法的空前繁荣所做出的贡献是巨大的。旋律，也从神坛走下，与其

他组成元素平起平坐，但旋律在我的创作中始终是第一位的。也许是秉赋使然，也许是父亲的言传身教，我从三岁起就开始哼唱自己创作的小曲儿。在天津音乐学院附中求学期间，曾有幸短暂受教于鲍元恺先生一个月的“大师班”。在我的记忆中，他应该是第一位大加赞赏我的“小旋律”的师长。我始终记得他听了我自己演唱的单旋律作业《秋别》后惊喜地问我：“这个旋律从哪儿来的？”我答：“从心里来的。”在那段对前途很迷惘的岁月中，他对我的鼓励是莫大的。1995年，又一位“旋律大师”施万春先生出现在我的生命中。他在钢琴上即兴演奏的四部和声，每个声部旋律的流畅与完美令我瞠目结舌。那些游走在四声部间此起彼伏的线性旋律是那么的吸引我！进入大学以后，学院里仍是各路不知所云的“现代噪音”摩拳擦掌。现在回想，并不是哪位老师要求学生去写那样的所谓的“实验音乐”，而是所有的学生都被一种看不见的“潮流”怂恿着。如果你整不出点儿歪门邪道的动静，你就是迂腐的。大二那年，我对我的老师郭文景说：“老师，我想写首好听的曲子。不用任何特殊演奏法，不在任何极限音区，就写一首有旋律的曲子。”于是在大三的作品汇报会上，当其他同学的编制日益扩大的时候，我却只演了一首旋律动听，结构简单明了，让人听了想跳舞的“单簧管与钢琴”。事后，我的老师对我说：“旋律是天赋，你要好好珍惜它。”正是这些师长的悉心呵护与支持鼓励，令我得以在这些年的创作生

涯中一直坚持着自己对旋律的情有独钟，从而也渐渐形成了自己的风格。

在我的作品中，经常会出现一个富有动力的音型织体，它就像诗歌中的“眼睛”一样，我喜欢通过配器不断地叠加并执拗地重复它，获得一种如层层漩涡涌动直至席卷一切的力量。一个富有动力的织体，就好比戏曲音乐中的“紧打”，紧凑音乐结构的同时，也令“慢唱”声部更加从容摇曳。这种手段在创作舞剧、歌剧作品时尤为有效。

传统的民族乐队曲目，如《春江花月夜》一般是令人心旷神怡的。但如果我们现在创作的新作品仍延续老路，我也不认为还有什么价值。民族乐队需要的是骨子里的“新”。我的老师郭文景先生就是这种能改变传统民族乐器“气质”的作曲家。早在他2001年创作的为二十一簧笙、长笛、双簧管、单簧管、大管、小号、长号而作的室内乐《西藏的声音》中，他对笙这件乐器的“气质改造”是惊人的。实话实说，在听见这部作品之前，我最不喜欢的乐器之一就是笙。因为它以往的传统曲目令我觉得很世俗，且不具备那种深山老林人杰地灵接地气的生命力。而它在《西藏的声音》里冒出的第一声就令我眼前一亮。原来作曲是可以这般伟大地将一件乐器化腐朽为神奇！从此我一改往日对笙的偏见，在2007年创作的舞剧《惊梦——牡丹亭新记》音乐中，成功地将笙、古筝与昆曲小生结合在一起。笙在某一个音区极弱的力度下，呼出来的那种余音袅袅、幻

梦幻真恰恰暗合了昆曲的高贵与颓靡。这种神秘气质也在《天眼》开篇有所体现，高音笙与中音笙以二度音程下行动机反向游走，留下几缕欲言又止的孤寂感……

总之，我在创作上追求的就是尽可能地挖掘乐器新的“气质”，使之符合我的审美口味，然后令它们呈现我以线性旋律构思为主的音乐语言。审美口味决定一切。我从不顾虑自己的作品是否具备“中国风格”或“民族风格”，我笃信骨子里的东西不是你挣脱得了的。我想，对于作曲家最重要的一件事还是——好好说话，说你想说的。

近些年，随着我渐渐回归纯音乐创作领域，创作的题材多为管弦乐队作品。我越来越发现和声的纵向思考以及音乐结构全局的预先设置的确是我非常薄弱的一环。生命不息，学习不止。作曲，是一条学无止境的道路。我希望自己在今后的创作中，能够边扬长边补短，令我脑海里的声音呈现得更加丰满、完美。