

古韵新法 淡远悠然

——评《悠然》兼论当代中国
民族器乐创作的美学观念问题

邢维凯

中国传统民族器乐的历史源远流长。且不论琴、瑟、笛、箫等古代乐器独奏的历史如何悠久，从更为复杂的器乐合奏形式来看，早在两千年前的汉代“相和大曲”中，就已经出现了一些被称作“但曲”的纯器乐曲。然而，与中国古代音乐文化的整体历史走向相合，中国传统民族器乐合奏艺术的发展，也呈现出“早兴”而又“早衰”的特征。及至明清以降，中国传统民族器乐基本没有摆脱作为声乐（戏曲、说唱）“伴奏”的地位，独立的器乐合奏形式的音乐作品，无论从数量还是从质量来看，都远不及汉、唐时期。这其中的原因

或许是多方面的，本文在此暂且不予探讨。到了二十世纪早期，随着“新文化运动”的蓬勃兴起，传统民族器乐艺术才开始进入了一个新的活跃时期。从这个时期开始，人们愈来愈关注中国民族器乐，并且努力探索新的合奏形式，一些器乐合奏作品（如《春江花月夜》《金蛇狂舞》《彩云追月》等）也逐渐进入了人们的视野。自此，中国民族器乐合奏的创作在随后几十年的时间里，呈现出曲折然而不断上升的发展趋势。总体上讲，二十世纪以来的中国民族器乐合奏在创作上所选择的是一条中西结合的发展道路。早期以刘天华先生为代表的中国音乐家，以“国乐改进”为旗帜，在借鉴和吸收西方近代专业音乐创作技法的基础上，对中国民族器乐进行了卓有成效的改良，创作出一批具有民族特色和时代气息的民族器乐作品，其成就是值得肯定的。1949年以后的民族器乐创作，基本上承袭了刘天华先生的思路，同时在“古为今用，洋为中用”的口号引领下，又进一步强调了“民族化”“大众化”“革命化”等具有意识形态色彩的创作原则。客观公允地讲，尽管不断受到来自战争和政治运动的冲击与影响，二十世纪以来的中国民族器乐合奏音乐的创作，在几代音乐家筚路蓝缕、披荆斩棘的艰苦努力下，走过了一段曲折而艰辛的探索之路，也取得了令人瞩目的成就。

然而，我们也不能不看到，在这些成就的背后，问题也始终存在着。在笔者看来，制约着中国民族器乐合奏音乐健康发展的障碍，

主要来自于观念层面。我们在倡导“古为今用,洋为中用”的过程中,对于“洋”和“古”的理解与认识,长期以来存在着一定的局限和偏差。

首先,许多人片面地认为,兴起于十八九世纪的西方交响音乐,代表着人类音乐文化的“先进方向”,理应是中国民族器乐创作效法的主要范本。于是,追求“大型化”“交响化”,一度成为二十世纪中后期中国民族器乐创作的主导方向。同时,在创作理念上偏重于效仿和延续西方十九世纪浪漫乐派,特别是俄罗斯和苏联时期“民族乐派”的基本思路。在这种美学观念的引领下,自二十世纪五十年代起,中国大陆先后涌现出一批仿照西方大型交响乐团编制而组建的“民族管弦乐团”,与之相应,中国的作曲家们也纷纷创作或改编出许多大型的民族管弦乐作品,协奏曲、狂想曲、叙事曲等西方浪漫派音乐中普遍采用的音乐体裁,在中国民族器乐创作中受到作曲家们的青睐,进而成为当代中国民族音乐“现代化”的重要标志。但是,中国民族器乐合奏在追求“大型化”“交响化”的过程中,却不可避免地遇到了一些实质性的困难。一是民族乐器由于在材质和共鸣体的形制等方面存在着较强的个性差异,因此,在大型器乐合奏中彼此之间的音色融合度较差。二是固有的中国民族乐器中缺乏低音乐器,各声部之间的音响难以实现平衡,故而限制了大型器乐合奏作品的艺术表现力。为了解决这些疑难问题,多年以来,中国音乐工作者不断致力于民族乐器的“改良”和“研发”,同时在不得已的情况

下,在民族管弦乐队中加入大提琴和低音提琴这些外来乐器作为补充。可是当这些困难和问题在一定程度上得到缓解的时候,我们却看到了一个更令人失望的现实,即中国民族器乐的合奏形式日益丧失了自身的特性而变得与西方交响乐趋同,创作风格也显得较为单一。

我国当代民族器乐创作在美学观念上的另一重大偏差是,对“古”的理解有失偏颇,误将“民间音乐”等同于“传统音乐”。当然,不可否认的是,民间音乐是我国传统音乐文化重要的组成部分,在传统音乐中占有重要的地位。但是,我们并不能由此认定民间音乐便是中国传统音乐的全部,或者说,不能把中国传统音乐局限于“民歌”或“民间音乐”。我们必须看到,在中国传统音乐中,还有“宫廷音乐”“宗教音乐”,特别是中国传统文化中特有的“文人音乐”。这些音乐与“民歌”或“民间音乐”在表现手法、审美趣味、文化内涵等诸多方面,都有着许多不同程度的差异。这些差异形成了中国传统音乐文化自身的“多元性”。一旦忽视了这种多元性,“传统音乐”就会显得非常单一而且平面化。从二十世纪中国民族器乐合奏音乐的创作实践中我们不难看出,绝大多数器乐作品,无论是创作还是改编,往往都取材于“民歌”或“民间音乐”,对于民间音乐之外的其他传统音乐种类,并没有给予足够的重视。这一方面是因为我们以往的创作观念一度受到“左”的“阶级斗争”理论的影响,对“劳动人民创造的”民间音乐赋予了极其特殊的地位。另

一方面也是由于要适应器乐合奏“大型化”“交响化”的要求，音响效果上更倾向于追求“民间的”“乡土的”热闹气氛，轰轰烈烈，大红大绿。

值得庆幸的是，上述美学观念的局限与偏差，并未持久地禁锢当代中国人的审美视野。我们可以看到，自二十世纪末迄今的这十几年以来，中国民族器乐的创作领域正在逐渐显现出一些变化的迹象，其中最为突出的一点便是“民族室内乐”的悄然兴起。“室内乐”这一称谓虽然也是来自西方古典音乐，但在我国传统民族器乐中，这种由几件乐器组合在一起的演奏形式其实是非常普遍的，例如“江南丝竹”“福建南音”，以及近代兴起的“广东音乐”等等，如果我们把这些传统乐种与西方音乐现有的体裁作类比的话，或许都可以归为“室内乐”的范畴。不过，当代的“民族室内乐”创作，并没有完全拘泥于这些传统的形式，而是依据作曲家个人对于中国民族器乐的理解，融合了传统音乐的审美特性与西方现代音乐的创作技法，以创新思维构建出的一种属于我们当代人的民族器乐体裁。作曲家艾立群先生创作的民族室内乐作品《悠然》，可以说是这类音乐体裁中的一部具有代表性的作品。

《悠然》这首作品是为古筝、竹笛、琵琶、中阮、二胡这五件民族乐器加人声而作的。在《悠然》这一标题之下，曲作者还特意添加了一个副标题——“读陶渊明诗有感”，并且附上了陶渊明那首著

名的五言诗篇（《饮酒》第五首）：“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔？心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辩已忘言。”很显然，《悠然》这首作品有着比较明确的表现意图，是要把作曲家对古人诗句的感悟以及从中体会到的审美意境，通过音乐的音响方式传达出来。或许是由于这种表现意图主导了作者的乐思，抑或是出于对中国传统音乐形态的一种领悟，总之这部作品完全没有按照任何西方传统的曲式原则进行音响的构建。全曲由九个相对独立的乐段连缀而成，各乐段彼此之间并没有任何再现、循环或变奏的关系，仅仅是以“主题连缀”的方式相继呈现。第一个乐段[A]的大部分，可以被视作全曲的引子，而最后的一个乐段[I]则完全是一个“尾声”。这种“连缀体”的音乐结构方式，只有在中国传统音乐中能够找到一些相似的例子。若从西方古典音乐的结构原则来看，如此众多的独立乐段一字排开，从头至尾没有任何重复和再现，这样的结构一定是松散而缺乏统一性的。然而，对于《悠然》这首作品来说，“散淡”“随性”，恰恰是与其所要表现的那种自在、超脱的晋代“名士”风度，有着某种契合的关系。

相对于乐曲结构上的松散与自由，《悠然》的创作者在乐音材料的使用上采取了一致性的原则。全曲以升F和B这两个有着纯四、纯五度关系的音为核心，九个部分的主题音调虽然各不相同，但全部限制在D宫系统（两个升号）的五声调式范围之内，极少使用变

化音。通观全曲，只有一个偶尔出现的升G超出了D宫系统的基本音列，但这个音的使用显然是色彩性的，并没有构成调性的转换。乐曲Ⅳ的部分虽然标注的是一个升号，但由于这个段落基本上是由升F这一个音构成的，而且只是起到一个“引子”的作用，因此调性并不明确，而升F则完全可以被看作是D宫调式系统中角调式的主音。笔者以为，《悠然》这部作品各段落之间在调式系统上这种高度的一致性，恰恰与其结构上采用松散连缀体的多变性，形成了一种相反相成的效果。变化中蕴含着统一，有序中展现出丰富。

室内乐的一项重要特征是，在密切合作的条件下充分展示其各声部乐器的个性色彩。中国民族乐器从某种意义上说更加适合于室内乐的表现形式。（注：关于这一点，笔者在《人民音乐》2012年第8期刊载的文章《丝竹管弦，古典印象》一文中已经有所阐述。）《悠然》的创作者显然充分意识到了这一点。在这首作品中，和声的运用非常之节省，织体也显得十分简单，然而，音色的丰富与力度的多变却得以彰显。五件乐器有如五道色彩各异的线条，时而单线勾勒，时而交织在一起，再加上人声不时在乐曲的高潮节点上“嵌入”，使得这首小巧的室内乐作品显得动静相随、虚实相间。曲中的“人声”借鉴了中国戏曲中“韵白”的念法，将“悠然”二字和“问君何能尔”“心远地自偏”“采菊东篱下，悠然见南山”等诗句分别由五位器乐演奏者念诵出来，不仅更加丰富了这首作品的音色效果，

而且通过词句语义的表达，进一步点染出整个乐曲的精神内涵。此作品已不是简单的“器乐+人声”，更不是“器乐伴唱”，而是将人声融入到整个室内乐作品中去，不仅是作为一个声部出现，而且自身亦可化为五个声部线条，与五件乐器一同构成一个丰富的音响世界和恬静、悠然的审美意境。

例 1.

自由念白 $\text{♩} = 84$

渐慢 慢 D 自由念白

竹笛
Zhudi

琵琶
Pipa

中阮
Zhongruan

人声

古筝
Guzheng

二胡
Erhu

f you! you!

you! you!you!you! na! you! you! na!

气声 问

气声

气声

气声

气声

韵白 奏 十六分音符节奏即兴

(问)君(何能尔!) *pp* 奏

f 韵白 十六分音符节奏即兴

(问君)何(能尔!) *pp* 韵白

f 尔?

问(君何能尔!) 奏 十六分音符节奏即兴

pp 韵白 奏

(问君何)能(尔!) *pp*

f

音区随意 自由 韵白 心远地自偏

音区随意 奏自由 韵白 心远地自偏

奏 音区随意 奏自由 韵白 心远地自偏

十六分音符节奏即兴

奏自由 韵白 心远地自偏

音区随意 奏自由 韵白 心远地自偏

十六分音符节奏即兴 音区随意 奏自由 韵白 心远地自偏

可以看出，在《悠然》这部作品中，作者对意境的追求远远大于对音乐自身形式的迷恋。自始至终，音乐的音响都在围绕着意境的营造而呈现，并没有刻意展示创作手法的新颖与独特。“悠然”是一种心境，一种状态，是自然的，随意的。为了在音乐中表现这种心境和状态，作曲家在乐曲的开始处，便着重突出了“静”与“简”的听觉印象。所谓“静”是指音响效果上的“宁静”，由演奏者通过微弱而轻缓的力度控制来实现；而“简”则是指音乐感性材料上的“简

约”，用近乎于单一的乐音组合，营造出一种空灵与静谧的气氛。

例 2.

竹笛
Zhudi

琵琶
Pipa

中阮
Zhongruan

人声

古筝
Guzheng

二胡
Erhu

Detailed description: This musical score is for Example 2, set in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features six staves. The top staff is for the Bamboo Flute (Zhudi), with notes marked *mf* and *mp*. The second staff is for the Pipa, with notes marked *mp*. The third staff is for the Zhongruan, with notes marked *mp* and *f*. The fourth staff is for the voice, with notes marked *mf*. The fifth staff is for the Guzheng, with notes marked *mf*. The sixth staff is for the Erhu, with notes marked *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Detailed description: This is a continuation of the musical score for Example 2. It consists of six staves. The top staff continues the voice part with notes marked *mf*. The second staff continues the Guzheng part with notes marked *mf*. The third staff continues the Zhongruan part with notes marked *mp* and *p*. The fourth staff continues the Pipa part with notes marked *mp*. The fifth staff continues the Bamboo Flute part with notes marked *mp*. The sixth staff continues the Erhu part with notes marked *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

虚音

mp

p

自由

mfp

mp

稍渐快

虚指

虚指

稍渐快

mf

f

mp

Detailed description of the musical score: The score is written for a multi-staff instrument, likely a guqin. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first system shows a melodic line with a rapid sixteenth-note passage marked '虚音' (ghost notes) and 'mp'. Below it, a piano accompaniment starts with a soft 'p' dynamic. The second system continues the melodic line, which becomes more expressive, marked '自由' (ad libitum) and 'mfp'. The third system introduces a '稍渐快' (ritardando) section with '虚指' (ghost notes) and a 'mp' dynamic. The final system features a more active melodic line with '稍渐快' and dynamics ranging from 'mf' to 'f' and 'mp'. Various musical ornaments and slurs are used throughout to indicate phrasing and articulation.

从谱例中可以看出，在乐曲开头的二十多小节里，除了古筝和竹笛奏出两个装饰性的五声音列的经过句之外，只出现了升F这一个音。这个音最开始由中阮以中弱的力度奏出，稍做出一点强弱变化，到第11小节处，笛子声部开始进入，接下来古筝与二胡也相继加入，就在这一个持续的升F音上，构成了一段最简约的卡农进行。由于此时听觉省略了其他关注事项，音色和音量的变化与对比便成为焦点。如此一来，五件民族乐器各自的音色特征得以充分的展现，同时，古人诗意中那种“淡泊宁静”的情怀也随着单音线条的缓缓流动与铺陈，挥洒于无形之间。

笔者之所以说《悠然》这首乐曲是当代民族室内乐创作中的代表性作品，绝不是因为该作品在创作手法上如何的“前卫”，也不是因为它的结构多么复杂、玄妙。此处，“代表性”首先意味着普遍性，也就是说《悠然》这首作品在体裁的运用和题材的选择方面，相对于以往民族器乐“交响化”时代的大多数作品是有所突破的，而这种突破在当代的民族室内乐创作中，可以说是一种带有普遍性的美学追求。对于中国当代作曲家来说，“交响化”“大型化”已经不再是居于主导地位的创作观念，相反，“小型化”“个性化”的室内乐体裁受到了格外的青睐。此外，中国当代作曲家对“传统”这一概念的理解，已不再局限于“民歌”或者“民间音乐”，而是把眼光放到了更为广阔的领域，深入到文化的历史层面中去。就拿《悠

然》这首作品来讲，它所表现的是中国古代文人士大夫所特有的那种超凡脱俗的品格，是“心远地自偏”的淡泊与豁达的心境。这种品格与心境，与以往大型民族器乐作品所偏重的所谓“现实主义题材”有着很大的不同，既不是“欢天喜地”（《春节序曲》），也不是“战天斗地”（《战台风》），而是一种“天人合一”的自在与怡然。这既反映出当代作曲家正在日趋多元化的传统文化观，也体现出现代社会中，面对着不绝于耳的“车马喧”，面对着光怪陆离的现实世界，人们对陶渊明时代的那种“诗意的栖居”和生命状态的向往与留恋。总之，透过这个作品我们可以窥见当今一些中国作曲家的音乐审美视野，可以看到他们无论是对西方音乐文化还是对中国传统音乐文化的理解，都已经到达了一个新的高度，在此基础上，我们有理由预见，对于中国民族器乐创作而言，一个更加繁荣、多元而且艺术个性得以彰显的时代已经不太遥远了。