

让乐曲从心中流出 ——听民乐四重奏《心雨》有感

李吉提

很高兴中国民族管弦乐学会能在第四届“新绎杯”评选出一套民族室内乐优秀曲目，并组织了展演和研讨活动。虽然“室内乐”这一概念来自西方，据《牛津简明音乐辞典》（第四版）介绍：“它一方面不包括独唱和独奏音乐（或用另一种乐器伴奏的器乐独奏曲），另一方面也不包括管弦乐、合唱等一类的乐曲，只指二、三、四或更多件乐器合奏用的音乐，其中每件乐器单独担任一个声部，而各声部的作用一律无主次之分……尽管许多室内乐是在音乐会堂演出，但室内乐仍然保持其一定的名实相符之处，因为人们往往把它作为‘朋友之间的音乐’对待，许多的演出活动采用非公开方式。”

(摘自该辞典第 213 页)但就中华音乐的历史传统看,从文人之间的“琴箫和鸣”,到近代世俗音乐的弦索类(如北方的弦索、潮州的细乐)、丝竹类(如福建南音、江南丝竹)以及二人台音乐等,也都带有室内性音乐特点。一是乐队比较小,二是几件乐器的搭配是通过扬长避短、繁简相让和相互包容、相反相成的处理,而获得较为灵活多样的乐器声部表达。乐曲的流传演奏范围也很宽,既有供文人间交流、玩赏的清雅之作,又有不少与市井百姓生活比较贴近的,或抒情委婉,或愉悦、欢快和流畅者,它们伴随着一代又一代中国百姓的生活,带着中国“熟人社会”的亲情和“烟火之气”,存在于这片热土,使人永远不必怀疑自己是“懂”还是“不懂”。这些小型民乐合奏在中国是有根基的。它们虽然不同于西方室内乐的体裁和写作、演奏方式,却很容易使人产生对西方室内乐的联想,或理解为它们也算作是一些中国传统性的室内乐品种(就像西方人将京剧等戏曲理解为中国歌剧那样),在当今的中国民族音乐创作中,应该继续占有一席之地。所以,如何写好民族室内乐,以及如何拓宽我国民族室内乐概念的外延等,自然也应该成为大家都关心的问题。

唐建平为民乐四重奏《心雨》(为二胡、琵琶、扬琴、箏而作)的乐谱篇头记有这样一段文字:“这首乐曲创作于 1996 年。同年 11 月在北京音乐厅首演。作品朴实、纯净、唯美抒情的笔调,发挥了中国民族音乐中深含的通透心灵力量的旋律美。”关于乐曲的标题,

作曲家又加以这样的描述：“夏的午后，如一片临风望海的芊芊草原，热风吹来几滴雨，心似有悟。”——这，即是所谓的内容了。其实，当我听这首乐曲时，并没有注意它具体想写什么，也没有发现它有什么特别新的现代作曲技术理念或“前无古人”的器乐演奏绝招，但就是喜欢它那令人感到亲切动听的旋律。娓娓诉来的乐思处理得竟像从心中流出般的自然和从容。而这点，在所谓“学院派”的音乐创作中，似乎也已经是久违的了。乐曲虽然采用了西方室内乐的四重奏体裁形式，但从音乐语言到音乐结构，都有许多我们民族自己的东西和反映作曲家个人情致的用笔。为此，我愿意从该作品的音乐语言、音乐结构布局以及我对有关中国民族室内乐风格重建问题的思考等三方面，来谈一点自己的认识和体会。

我对《心雨》音乐语言的最初印象主要是通过旋律和音色获得的，请看谱例。

例 1. (摘自第 1~5 小节)

Lento (♩ = 60)

二胡

琵琶

扬琴

古筝

例1是《心雨》的引入句。在箏的滑奏和扬琴的铺陈下，琵琶在第2小节按四四拍的正常节拍律动进入，从容、平静。但在第3小节旋律线条抛起时，小节内出现了切分节奏，它表现为一定的感情起伏，同时也改变了四四拍原有的节拍重音位置，使乐思得以向后延伸。随着第4小节旋律线条的下降，刚刚恢复了四四节拍律动的乐思，到第5小节又“意外地”在第一节拍位置上出现了休止，致使该小节的重音向后移动至第二拍——这种“述而又停”的音乐语言、情态，和不受节拍重音循环约束的写法，弱化了传统音乐技术理论中借用“节拍”将时间强行量化的周期性音乐律动，使小节线在这里更多只是作为各个声部演奏时在时间上的一种合作参考，从而也使音乐的演奏获得某种新的、自由和即兴的表情。这等音乐语言的“从心所欲”处理，既“现代”又“很中国”，给听众以若有所思的印象。

在第一段落的终止部位，我看到了又一种有意思的音乐语言处理（见例2）。

在例2中，正当歌唱性的旋律在二胡声部表现出特别魅力，并使人联想起传统二胡曲的典型旋法韵味之时，原本一直在D宫调的旋律下行到第20小节的E商音时，突然中断，凝神听时，只剩下弹弦乐器的颗粒性音响，它们刻意避开了我所期待的D宫调的宫音，而被意外地转到b羽调式终止了。这种旋法和调式的变换处理，使

旋律变得委婉、细腻，其乐器间的音色传递也很有表情。此类写法，既出自传统，又在对传统的突破中获得了新意。

例 2. (摘自第 18~21 小节)

《心雨》的音乐句法参差不齐，它不同于西方经典音乐以偶数小节为基础，和以诗句式的整齐格律或方整性句法结构为基础的组织样式。而采用了某种类似中国散文般自由的句法和文人音乐般随意、即兴发挥的特质（限于篇幅，谱例和具体分析从略）。

乐曲的整体结构布局可以分为以下五个段落：

第一段落（第 1~21 小节）：

为乐曲的引入和原始陈述阶段。音乐主要在 D 宫调，但由 b 羽调终止（见例 2）。

第二段落（第 22~35 小节）：

为乐曲的第一个衍生性段落。乐思从 D 宫调逐步引出升 G 音，它可以被理解为是 D 宫调雅乐音阶中的变徵音（即升 **4**），也好像是游离到了 A 宫调的变宫音（即 **7**）的位置，从而引发了一定的音乐色彩变化。而后，乐思通过与第一段落“合尾”结束（即此段的第 34~35 小节与前一段落的第 20~21 小节结束旋法相同，并且均收在 b 羽调）。

第三段落（第 36~54 小节）：

为乐曲的又一个衍生性段落。乐思的起始音与收束音与第二段落并无实质性区别，即都从“ $\sharp F$ 、A、B”（也就是 D 宫调的“**3**、**5**、**6**”）三个音开始，又用同样的“合尾”方式结束（见第 53~54 小节）。但这次音乐的衍生陈述篇幅较前一段落更长、力度和旋律运动幅度更宽、特别是向高音区发展的张力与热情等也都较第二段落发挥更为充分，调性游离以及节奏的活跃程度也较前更为突出。因此，比较而言，第三段落的发挥，是要比第二段落发挥的程度更高一些。当箏、扬琴、二胡、琵琶从第 44 小节次第进入和让二胡在高音区激情“歌唱”时，音乐已进了乐曲的总高潮（见第 48 小节）。

以上两个中间性的段落，经历了对第一段原始乐思的两次衍生性发挥，又两次“合尾”终止的写法，体现出中国音乐“一生二，二生三，三生万物”和“万物归一”“万变不离其宗”的思想，以及

明显有别于西方音乐的中部段落结构写法和审美取向。首先,它缺少西方音乐中部段落那样鲜明的对比主题和速度节奏对比,其调性的游离也主要偏于色彩性变化。其次,从音乐语言陈述方式看,它也没有采用西方音乐中部段落常使用的分裂、模进等针对原始主题的“解体性加工”,而是在展开性陈述的过程中,一定程度上继续保留有中国传统音乐的“线性表达”和相对从容、平和与中庸的气度。第三,作曲家之所以选用“分段铺陈、逐渐展开”的写法,可能也与中国传统艺术的“渐变原则”和审美取向有关,即所谓“观山不喜平”。故乐思的两次衍生都是逐步进入和次第展开的,即两次“上山”(指两次衍生性的段落发挥)又两次“下山”(指这两个衍生性段落的两次“合尾”回归),并由此生成一种“山峦起伏”和“一山更比一山高”的“观山”审美体验。

第四段落(第55~64小节):

这是处于中间部分的最后一个段落。其音乐具有回忆某些与第一段落原始陈述有关的乐思,以便于转回、连接和向后开放等结构功能作用。作为中部的第三个段落,音乐在陈述的过程中也需要一定的动力性。当乐曲进行到连接过渡时,作曲家借助于旋律上行和不同乐器的协力华彩性演奏推进中,乐思进入又一个高潮,并且营造出鲜明的向后开放势态,形成对再现段的“期待感”(见例3)。

例 3. (摘自第 60~64 小节):

二胡

琵琶

扬琴

古筝

pp

sf

8

这种将第四个段落处理为中部唯一没有“合尾”的开放性结构，反映出他对西方音乐结构技术长处的认可与借鉴。

第五段落（第 65 ~ 75 小节）：

乐曲第一段落的减缩概要再现。原本是由琵琶单独引入的第一乐句，此时已加上了二胡，所以首尾两段音乐的音色也出现了一些变化。句子较前更短（原来是 4 小节，再现时变 3 小节），音乐写得很干净。与第一段落不同的还在于它一开始就更加明确了 b 羽调式的统治地位，使音乐稳定地回归于美好而平和的意境之中。依旧用“合尾”结束。此类采用再现结构的布局，与西方音乐结构理论有关。目的是为了使乐曲前后呼应，有始有终。也符合中国人所谓“殊途同归”的愿望。音乐依然行云流水般地自由、闲适、安详。

乐曲通篇没有任何戏剧性矛盾冲突，也没有针对乐器超常音区的新音响开发，抑或是超常规、超难度的演奏技术炫耀，只是听着乐曲自然地作曲家心中流出，真诚、朴实……

如此主要采用中国传统音乐的衍生或变奏思维写出的、带有线性音乐思维和多段线性结构的音乐作品，在我接触过的民乐四重奏中还并不多见。而且对于毕业于高等音乐院校作曲系，又在高等音乐院校作曲系执教多年的唐建平教授来说，之所以选择这样的写法，当然不是由于不熟悉西方室内乐的写作技术，也不是不掌握西方现代美学和现代作曲技术，更不是他不熟悉中国民乐的演奏技法而无法在此基础上再标新立异，而更像是“刻意为之”的产物。这种对

传统的坚守，在二十世纪末正当我国不少作曲家和作曲系学生纷纷掀起学习和追赶西方现代作曲技术热潮的年月，拿出这样突出传统韵味的作品，还真需要一点勇气，也足见作曲家用心之良苦。《心雨》虽然并不“新潮”，却使人感到作曲家是在有意或无意间，通过四重奏这一外来的室内乐形式，与中华民族音乐传统的旋律、节奏、陈述结构方式、转调离调方式、音乐的整体布局以及传统演奏法相结合，并用今天人的眼观去重新筛选与创新，探索作曲家如何在新时代、在自己的作品中，集中实现对传统民族器乐曲风格的重建，使演奏家和听众接受起来都会觉得就像朋友之间促膝谈心般的亲切、自然、舒适和具有亲和力。同时，这种尝试也很自然地就如何写好中国民族室内乐和如何进一步拓宽中国民族室内乐的外延等问题交出了他自己的一份答案。

在过去相当长的一段历史时期，我们对民族室内乐是比较忽视的。大概因为此类体裁在讴歌伟大的时代、动员民众、振奋民族精神等方面，都存在有许多天然的缺憾，而远不及交响乐和大型民族管弦乐、合唱之类来得气派、辉煌，在群众中有动员性或令人振聋发聩。但民族室内乐也有自己的优势，那就是亲民，演奏成员少，演奏的场合、条件也相对随意。第二个优势在于经费和人力的投入也相对更加灵活有限。而且民族室内乐曲目或采用大家比较熟悉的程式，或在体裁上有特定的要求（如作曲家必须兼顾几件乐器的相

对独立表达、协作与平衡，而不容许简单地“一锅烩”；演奏家也必须是“一顶一”的，没有任何“滥竽充数”的机会），所以此类的创作与器乐演奏的技术要求也比较苛刻。这对提高创作、演奏的水平和精准度，也无疑是件好事。因此，精致、耐听，也应该是民族室内乐的主要的特点和最大亮点之一。

中华民族音乐文化的健康发展需要有长远的眼光，而不能急功近利，只看它眼前的实用价值。前些年，随着音乐的现代化建设，我听到过的、比较贴近传统民族小型乐队风格的精品似乎是越来越少了，这使我感到一种莫名的悲哀。今天，特别是当我国经济的整体发展都已步入稳定的新常态的时刻，多元化的生活也必然会步入新常态，并呼吁多样化的文化艺术发展和多品种的音乐艺术的共存。我所谓的民族室内乐创作中的“风格重建”问题或许所占比例不大，但“风格重建”的问题如果不被充分地重视，我们民族音乐传统中有许多好的东西就会很快地失去了。所以我也很看重传统音乐精品意识的重新回归，以增强民族文化的认同感。这就如同当人们看到首都北京的楼宇越盖越高，大厦越建越多，就会很自然地怀念和向往旧时的小胡同、四合院那样。有一位被人称作“老树”的画家刘树勇写过《画画只是为了高兴》的文章，其间有这样几句话很有意思：“闲来涂涂抹抹，看着心里的一种样子，渐渐在布上、纸上或者在石头上显露了出来，心中就

高兴。或者只是看着那些花里胡哨的色彩相互地揖让、沟联、覆盖，看着水跟墨变过来融过去，不成个什么东西，也高兴。”（摘自《花乱开》江苏文艺出版社）这当是文人画家的做派。其实，民族室内乐也有类似的情况——并非每一种体裁形式都适合表现重大内容，作曲家能“从心所欲不逾矩”地写一点自己对生活的真实感受也挺好。我们民族器乐音乐的不同类型编制既然是各有所长，就应该各司其职，各尽其用。我们主张的民族音乐“出新”，也并不意味着要求每一位作曲家每一时期、每一部作品都必须以“破旧立新”为己任。古人云：“一张一弛，文武之道也。”文艺的发展也当如此。人有时需要喘息，艺术也需要调整。连同听众也是一样，每当他们接受一部新的作品、一类新的体裁或接受一种新的艺术风格时，也是需要一些时日才会被慢慢地消化、吸收，并在不断的品味中，逐步培养起一批又一批人新的审美意识。作为艺术百花园中的一支，民族小乐队和民族室内乐的创作也完全有能力在继承、出新和不断融入百姓生活的进程中，为培养、提高百姓的音乐文化素质有更多的作为。为此，我觉得多花一些工夫，踏实地学习和研究中国民族小型乐队传统曲目的诸多长处和努力在创作中继承、出新的想法、做法，都具有积极意义。与此同时，积极学习外来音乐文化和当代艺术的营养为我所用，开创我民族音乐新风格的实践也很重要。这些探索成果在为拓宽我国民的音

乐文化视野、搭建中西音乐文化的桥梁等方面所发挥的积极作用，也是其他写法所无可顶替的。

最后，我愿援引唐代大诗人刘禹锡的诗句“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”作为文章的结尾，借以表达我对我国民族音乐文化事业的发展所寄予的最美好的祝愿。