

# 丝竹管弦 新韵悠扬

——评青年作曲家周娟的民族管弦乐创作

## ■ 安鲁新

青年作曲家中央音乐学院副教授周娟“‘半缘君’民族管弦乐作品音乐会”，于2016年11月5日中央音乐学院歌剧院成功上演。在这场个人作品音乐会中，包含了由国家艺术基金项目资助的三部民族管弦乐作品：板胡协奏曲《胡笳吟》(2016)、琵琶与乐队《半缘君》(2014)、笙协奏曲《自由花》(2016)以及选自京剧《金锁记》音乐的室内乐组曲(2016)。音乐会之所以成功，不仅因为指挥家刘沙、崔媛媛，板胡演奏家胡瑜、笙演奏家王磊，与中央音乐学院民族乐团共同的精彩演绎，更是因为周娟民族管弦乐作品所呈现出来的独特气质和细腻的音响品质。这场音乐会令人难忘，以下将对这位80后女性作曲家的民族管弦乐创作进行我个人的解读。

### 一、女性题材

作曲家将《胡笳吟》《半缘君》和《自由花》称为“巾帼三部曲”。这三部作品分别以中国历史上的三位女性文人代表——汉代北方的蔡文姬、唐代蜀地的薛涛和辛亥革命时期江浙的秋瑾为题材，并结合自身的经历，以独特的视角来解读女性的成长过程，并对中国女性的信仰和崇高之美予以颂扬。

“巾帼三部曲”属“借题发挥”，是借前人之题，抒发作曲家自身对生活的理解和感悟，并通过这三部曲概括了女性一生所必经的三个阶段：“《胡笳吟》以乐为魂、为伴，是女性成长之初最本真的憧憬和梦想；后经历《半缘君》载有情人有情所困之思，即女性青年时期的情感历练和成熟；再到《自由花》的气，是成年女性浴火重生、破茧而出的自由绽放。”

作曲家在三部曲的构思和乐器音色的选择上各有特色，分别以拉弦、弹拨、吹管为主奏乐器，以表现核心命题“乐魂”“诗情”和“义气”。

《胡笳吟》采用了板胡协奏曲的形式，以抒发“乐魂”之情。从标题的字面上，可直观地理解为胡笳这一古老乐器的鸣响；但从板胡这一拉弦乐器的主奏定位上，却表明了作曲家无意于胡笳乐器音色的表现，而是从更深层上寓意了与蔡文姬名作《胡笳十八拍》的渊源关系。进而在拉弦乐器家族中，作曲家为何选择了板胡，而非二胡或京胡等其他拉弦乐器呢？众所周知，二胡音色柔美抒情但缺乏高亢的音质，京胡虽高亢嘹亮但略带粗粝，显然这两种乐器音色对于女性文人气

质的表现存有一定差距。然而，板胡所富有的明丽清澈的音色品质，不正是用来寓意“乐魂”之高洁与纯真的最佳之选吗？这充分说明了作曲家对独奏乐器的音响表现是有准确定位的。

《半缘君》的标题出自元稹《离思》中的诗句：“曾经沧海难为水，除却巫山不是云。取次花丛懒回顾，半缘修道半缘君。”作曲家借薛涛与元稹相恋却是一幕遥远凄清的结局，并以琵琶音色为主导，突出“嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”的音响，以抒发自己的共鸣与感慨——载有情人有情所困之思。

《自由花》则籍以秋瑾为代表的新女性之觉醒，颂扬其崇高的信仰和自由精神。作曲家以24簧笙来表现管风琴的音响，同时借鉴了日本笙(Sho)的传统和弦，还设计了巴洛克风格的“管风琴主题”和现代风格的“Jazz主题”，从多个方面来象征20世纪初西风东渐对中国传统文化的融合与冲击。

以女性作曲家的视角来表达女性的思想情感，颇具“女性主义”色彩。而且在这三部曲的主奏乐器选择方面，反映出作曲家对塑造音乐形象的精准把握，同时也兼顾到了“拉、弹、吹”民族乐器主要家族的音响表现。

### 二、悠长的抒情气质与细腻多彩的音响质感

在“巾帼三部曲”中，我们听不到女性小家碧玉的娇柔，更没有妩媚与艳俗之感，而令人感悟到的是作曲家直抒胸臆的那种抒情气质。其音响犹如一幅幅山水画卷，似乎将绵延的山景与云海延伸至远方。例如《半缘君》充满美好的慢板主部主题，其第一句就由8小节构成，悠长的气息，起伏跌宕，且多伴随切分节奏以打破规律性的节拍律动，营造出自由和洒脱之感。更有甚者，《自由花》模仿管风琴音响的第一主题柔板部分，就由6个长大的乐句组成：第一句(17小节)+第二句(14小节)+第三句(9小节)+第四句(7小节)+第五句(24小节)+第六句(31小节)。这6个乐句在渐变的贯通发展中，描绘出回绕于教堂恢宏穹顶的管风琴音响与穹顶的五彩光色交相辉映，仿佛是来自天国的福音。即便之后进入了爵士风格的快板部分，音乐也毫无传统爵士的躁动，而是以一种流畅优雅的格调娓娓道来，并在之后的一系列变奏中层层递进，突显悠然畅怀的心境。

“巾帼三部曲”的整体音响布局如同书法,轻重疾徐的用笔,浓淡干湿的用墨,充满着细腻变化。从旋律的表现中,我们能够感悟到它们是生发于中国传统音乐土壤中的新韵,既接地气,又充满了时代精神。从纵向多声表现方面,它们突破了西方传统功能和声体系,T—S—D—T的功能和声语汇已荡然无存。在《自由花》开始的乐队管风琴主题中,独奏笙是以源自Sho的音块音响做衬托的,并通过浓密与稀疏的音块变化获得了丰富音响表现,而且在尾声中乐队还出现了以B混合利底亚音阶构成的音块。这些现代性音响均体现出对传统三度叠置和声的突破所呈现出的多彩性。

与此同时,复调化的线性思维也不间断地贯穿于其创作中。但作品中复调手法的运用突破了传统对位法则,主题—答题—主题的赋格模式也已无影无踪,而现代复调思维——通过复调手法以实现某种丰富细腻的音响表现显得举足轻重。《胡笳吟》开始的“沙漠”主题,乐队就采用了四声部近距离同度卡农营造出朦胧的“风中回声般”的音效,之后采用了十声部近距离卡农及逆行卡农,从而极大地丰富了音响的描绘性。这种复调思维的渊源可追溯到里盖蒂的《大气层》,其中竟然使用了由六十四个声部的近距离卡农所形成的微复调结构,以塑造“蠕动”的浓密音块音响。然而,周娟则是以较为简捷的方式使沙漠主题在“重影”中隐约闪现,有效地塑造出变幻莫测的沙漠气象。

### 三、对协奏曲体裁形式的借鉴与创新

“巾帼三部曲”体现出对西方协奏曲体裁形式的借鉴与创造性地发挥,且各具特色。众所周知,西方协奏曲体裁形成于巴洛克时期,由若干不同速度的乐章组成,主要代表有科雷里的大协奏曲和维瓦尔第的独奏乐器协奏曲;至维也纳古典主义时期,第一乐章发展出奏鸣曲式“双呈示部”;浪漫主义时期则出现了以门德尔松为代表的“单呈示部”的形式,并进而发展出以李斯特为代表的“单章套曲”结构;20世纪协奏曲的形式则更为多样化,有向巴洛克复古的,也有延续浪漫主义的,还包括其他各种创新与变异的。然而,作为协奏曲这一体裁,无论如何变化与发展,其核心内涵仍是独奏乐器与乐队的竞奏关系,另外独奏乐器的华彩段也是协奏曲的显著标志之一。这些协奏性的陈述方式在周娟的民乐创作中展现出了不同“姿态”。

首先“巾帼三部曲”均采用单乐章的形式,但并没有像李斯特那样将交响—奏鸣套曲四个乐章的要素浓缩于一个乐章之中,也就是说,周娟并不强调快慢速度的对峙性和戏剧性的矛盾冲突,而更讲究不同主题之间的协调关系和层层递进式的展开性陈述。例如在《半缘君》中,充满美好幻想的主部主题与静谧的副部主题,在性格上虽有差异——一个气息宽广、另一个轻盈典雅,但均充满抒情气质;《胡笳吟》中,主部“沙漠”主题并没有表现飞沙走石般的音响,而是弥漫着“沙漠细语”,与副部悠长的“花苞绽放”主题相协调;即使在

《自由花》中,爵士风格的第二主题也显得“温文尔雅”,与教堂的管风琴主题并不冲突。

《半缘君》和《胡笳吟》尽管像李斯特的单章协奏曲那样采用了奏鸣曲式的结构,也保持了主部与副部主题在呈示中的调性对比关系以及主题材料的展开性,但是在主题再现的调性统一上做出了突破,即不再拘泥于古典奏鸣曲式的调性布局原则,而是根据音乐表现的需要做出必要的调整。《半缘君》主部主题具有b羽调式特点,静谧的副部主题则具有A宫调特征,通过展开,主部主题在b羽调动力再现,然而副部主题却在A宫调再现,尾声中才回b羽调结束。由此可见,副部主题是在呈示部A调的重同名调A调上再现,这种调性布局很耐人寻味,似乎以“低位调”为“回忆”的音乐意境笼罩上一抹幽暗。《胡笳吟》的主部主题在g小调,副部主题则是f羽调,历经展开之后,主部倒影再现,副部动力再现,但均统一于b调。这些特殊的调性布局,反映出作曲家有意识地突破传统调性布局之法,而强调不同调性的多彩表现,充满了现代意识。

在展示独奏乐器的技巧方面,西方协奏曲的传统做法就是在音乐结构中附加独立的器乐华彩段。在第一乐章的尾声前附加独奏乐器的华彩,成为维也纳古典主义时期的典型手法。然而,贝多芬《第五钢琴协奏曲》却出现了华彩性的引子,浪漫主义时期华彩段的结构位置则更多样化,我们知道,勃拉姆斯《小提琴协奏曲》第一乐章的华彩引入就继承了贝多芬的做法,拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》第一乐章的华彩段则出现在再现部之前。而肖邦的两首《钢琴协奏曲》却放弃了独立的华彩段,其钢琴的技巧展示被融化在音乐结构的之中,尤其是在连接部与展开部中得到了充分地展示。《胡笳吟》与拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》第一乐章的做法相同,即在再现部之前设置了一个板胡独奏的华彩段。《自由花》则与肖邦钢琴协奏曲的做法相一致,即取消独立的华彩段,而将笙的器乐技巧表现融化于音乐结构的内部了。

在协奏性的陈述方式上,传统做法便是强调独奏乐器与乐队在音乐陈述结构中的“对话”或“竞奏”关系。例如一般在主题陈述时,你奏一段我复奏一遍、或你唱一句我应一句;而在音乐的展开中,尤其是推向高潮的过程,则经常出现乐节或乐汇层次上的对答,以显示独奏乐器与乐队的“抗争”。然而,《胡笳吟》和《自由花》的竞奏关系则主要地体现于复调的对位关系之中,反映出作曲家有意避开两者切割式的对答,以免弱小的独奏乐器与庞大的民族管弦乐队形成“正面冲突”。而在以往的西方协奏曲中,除了钢琴这一庞然大物能与交响乐队的音响相匹敌之外,其他独奏乐器在乐队面前只能“示弱”。这是任何作曲家在创作协奏曲时所不可回避的一个问题。所以,历来作曲家们都在想尽各种办法,以解决这一音响平衡的难题。周娟采用其独特的方式,让“弱者”与“强者”相互对位、相互协调,不失为一种新的协奏性尝试,反映出对传统协奏曲进行突破的奇思妙想。

#### 四、“移步不换形”的京剧新音乐

音乐会上半场的《金锁记》京剧音乐组曲,是源自作曲家2015年为京剧《金锁记》创编的部分音乐。剧中的人物唱腔均由传统京剧老腔发展而来,然而其伴奏、过场、前奏与尾声等音乐部分均由作曲家创作与编配。在该京剧音乐中,除了传统四大件乐器,还使用了民族管弦乐队的编制,且展现出丰富的交响性。

众所周知,“弦包腔”为传统京剧伴奏的主要特点之一,即京胡包着唱腔齐奏或加花装饰。这对于当代人的听觉审美来说似乎略显单调,从而激发了人们对传统京剧音乐进行不断改造的欲望。自上世纪“文革”时期的“样板戏”,就是对传统京剧进行改良的一种方式,被称为“现代京剧”。其音乐主要是以引入西洋管弦乐队的音响为主旨,配器手法则以西方浪漫主义的风格为基调,以营造交响性的音乐气氛。这不失为京剧音乐的一种创新思路,而且也一直延续至今,在很多晚会中这种交响性的戏曲音乐屡现不鲜。然而,进入21世纪,作曲家郭文景与导演李六乙合作的实验京剧《穆桂英》《花木兰》和《梁红玉》三部曲,却展示了当代人对传统京剧改革更深层的思考与实践。就音乐而言,首先郭文景在第一部分实验京剧《穆桂英》中没有加任何伴奏乐器,仅在传统四大件伴奏乐器基础上,注入复调思维,以突破“弦包腔”的支声性,从而在有限的乐器上挖掘出丰富且立体的音响效果。而在之后的《花木兰》中,其伴奏乐器则更为精简至极,仅用京胡、竹笛和两个人演奏的打击乐组,却创造了文武场音乐的独特氛围——一位演奏者要轮流拉六把音高不同的京胡,三支不同音高的笛子也要由一位演奏者轮流演奏,还有两个打击乐演员每人要打一二十件乐器;不仅如此,在唱腔中还引入了古琴曲《梅花三弄》的音调,京胡竟然也拉出了无调性的旋律,打击乐则更突破了传统的节奏打法而充满现代性,从而使得寥寥几件小乐器却闹出了惊人的“大动静”。《梁红玉》则将说唱、豫剧和川剧元素融于一台,已然是非传统意义上的戏曲了,当属跨界的“混合剧”。这就是郭文景和李六乙所戏称的“对传统京剧破坏”的累累硕果。

周娟正是沿着其师父郭文景的思路来走自己的京剧音乐创作之路的。首先她在创作风格上立足于“国粹”本身,在此基础上开发民乐队的交响性表现,如采用了固定动机贯穿以暗示特定人物性格或情境,适当地引用了现代复调技术,尤其是对民乐音色的挖掘与调配细致入微,有效地渲染了戏剧性矛盾冲突,且对故事情节的发展起到了良好地推波助澜之功效,从而提升了传统京剧的音乐表现。从整体音响风格上,如果说“样板戏”的音乐革命混合着西方浪漫主义的情愫,而郭文景的京剧改革则更体现出以现代意识开发“国粹”的理念,那么周娟的京剧音乐创作并没有像“样板戏”那样带有“复风格”,也不像其师父那样走得前卫,而是更贴近于传统京剧本身的艺术加工,其中不难看出京剧大师梅兰芳“移

步不换形”的改革思路。

通过聆听《“半缘君”民族管弦乐作品音乐会》,让我们对周娟的音乐创作有了近距离的了解和认识。曾记得2013年第二届华乐论坛暨“新绎杯”经典民族管弦乐作品评奖活动,从1979—2009年改革开放30年间创作的经典民族管弦乐协奏曲中评选出了10部最具社会影响力、传播广泛、兼具专业性与可听性的优秀民族管弦乐协奏曲作品。这些获奖作品风格多样异彩纷呈,如李焕之的箏协奏曲《汨罗江幻想曲》、刘文金的二胡协奏曲《长城随想》、顾冠仁的琵琶协奏曲《花木兰》和刘锡津的月琴协奏曲《北方民族生活素描》等,这些作品以相对传统的音乐语汇讲述着自己的故事;而郭文景的竹笛协奏曲《愁空山》、唐建平的古筝协奏曲《春秋》、秦文琛的唢呐协奏曲《唤凤》和王建民的《第一二胡狂想曲》等,均不同程度地操持着现代“口音”。然而,无论从风格上操持何种“口音”,这些优秀的民乐协奏曲均从音乐表现的艺术性上达到了空前高度,不愧为当今的经典之作。

以这些经典之作为鉴,不难看出周娟的民族管弦乐创作正是在汲取了前辈大师们的创作成功经验基础上,散发出了自身独特的艺术魅力。在传统与现代之间,她寻找到一条适合于自己的艺术表现之路。她摆脱了大红大紫“剪纸”般的民间合奏风格,也突破了民间化的欢天喜地般的传统音乐语汇,更没有向现代音乐技法“顶礼膜拜”,而是以世界的眼光对不同音乐文化中的“遗产”进行自己的研判、取舍、重组,最终化为适合自身音乐表现需要的音响形式,从而创作出充满诗意的具有中国当代知性女性气质和宽广胸怀的音乐作品。这些作品犹如缓缓打开的中国画卷,渐渐而含蓄地揭开音乐表现的“庐山真面目”。

诚然,周娟的民族管弦乐作品犹如音乐百花园中萌发出来的新枝桠,其所绽放出的新绿,夺目而清新。尽管其作品中所存有协奏曲所面临的音响平衡难题,仍有可提升的空间,但是作为中国青年一代的作曲家在其音乐艺术创作中所反映出的勤奋与执着——精益求精的“工匠精神”是值得称赞的。

#### 参考文献

- [1] 李西安《我们将如何面对21世纪?——民族管弦乐队的转型、解构及其它》,《人民音乐》2000年第4期。
- [2] 刘文金《中国民族管弦乐队的发展——创作、编制》,《演艺科技》2010年第11期。
- [3] 唐建平《民族管弦乐创作中的音响观念及其实践》,《中央音乐学院学报》2001年第3期。
- [4] 范乃信《关于民族管弦乐队的建制问题》,《中国音乐》2005年第3期。

安鲁新 博士,中央民族大学音乐学院作曲系教授,硕士生导师

(责任编辑 张萌)