

□ 蔡良玉

遥远深沉的记忆

——梁雷的钢琴协奏曲《记忆的弦动》述评

《记忆的弦动》是梁雷受台北市立国乐团委约创作的一首钢琴协奏曲，为钢琴与大型民族管弦乐队而作。2011年4月4日由旅德台湾钢琴家陈必先女士担任独奏，台北市立国乐团协奏，邵恩指挥，在台北“国家音乐厅”首演。

我未听到作品之前，仅从其标题“记忆的弦动”中，估计作品是写怀乡之情，并自然地联想到歌颂祖国或类似题材的作品，如格里格的《a小调钢琴协奏曲》、柴科夫斯基的《b小调第一钢琴协奏曲》、拉赫玛尼诺夫的《e小调第二钢琴协奏曲》，以及刘诗昆、孙亦林等人的《青年钢琴协奏曲》等。但是当我听到作品的录音以后，却发现乐曲的风格和音响都与西方19世纪民族乐派的钢琴协奏曲大相径庭，也跟中国的上述作品迥然不同。这就引起了我的好奇和思考：究竟这首作品表现的是什么内容？又是通过什么样的手法表现的？这首作品有哪些特点或独到之处？本文试图谈谈我的体会和看法。

一、丰富多彩的记忆

我认真地欣赏和思考了以后，觉得作品的标题《记忆的弦动》中，“记忆”两个字至关重要，因为作品的内容就是通过音乐反映作曲家的思想情感和对生活的记忆与思考。而这又与梁雷的特殊生活经历密切相关。其中既有对历史上荒谬、错乱一页的记忆，也有对人类大爱、至情的记忆。概括地说：梁雷生于“文革”后期（1972年），在北京长大，1990年17岁赴美学习生活至今。因此，他的学习生活大体可分为出国前和出国后的两大阶段。

出国前，梁雷一直住在中国艺术研究院音乐研究所的家属宿舍，又在中央音乐学院附中读了两年

高中，直接、间接受到国内的音乐熏陶，特别得到了国内音乐界前辈、老师和兄长的关心、爱护。众所周知，以重点研究中国民族音乐的历史与现状为主的中国艺术研究院音乐研究所当时汇集了国内许多著名的学者和老、中、青三代民族音乐学家，又拥有藏书极为丰富的图书馆和资料室，里面收藏了研究所人员长期深入各省和边远地区进行民族音乐调查采访的宝贵资料和原始音响。上世纪八十年代，其浓厚的学术氛围不言而喻。此时，恰逢梁雷的幼年 and 少年时期，他在这里生活，有了得天独厚的成长环境。音乐研究所家属宿舍就在研究所办公楼的隔壁，其环境既平凡又特殊。它位于北京东直门外新源里，当时周围是大片农田，楼内条件与今日多数宿舍相比，相当简陋。但是，这里却是一个十分温馨的大家庭。梁雷从五个月大就住进了这个宿舍楼，竟然与杨荫浏、曹安和、李纯一、郭乃安、李惟宁、王震亚、何芸、简其华等音乐界的理论泰斗和专家为邻！那时还不懂事的梁雷，每次从看护他的阿姨家或后来从幼儿园回来的时候，人们听到动静，都纷纷打开房门，跟他打招呼，逗他玩。他就是这样从一楼在大家的呵护和爱抚中回到五楼的家。后来，他开始学琴，又“乱弹琴”、“编曲子”，楼内隔音条件很不好，楼上楼下都听得见，但从来没有人表示过厌烦或抱怨，反而多方给予了他鼓励和引导（见后）。当时，物质条件比较困难，冬天

作者简介：蔡良玉（1940～），女，中国艺术研究院音乐研究所研究员。

需要储备蜂窝煤和大白菜,只要谁家买了,楼里的小孩都会出来帮忙搬运,年纪最小的梁雷后来长大了,也赶上“帮”了几回。前辈长者们都特别随和,楼里的气氛非常亲切。大家经常“串门”讨论工作,交流业务。哪家来了亲戚,大家都倍加关心和照顾。楼里有个不成文的“传统”,每年过年的时候,全楼从五楼开始,挨家挨户互相拜年,像“滚雪球”一样最后拜到二楼曹先生和一楼的杨先生家,全楼男女老少“大团聚”!八十年代,研究所增加了一批中青年的有生力量,楼里也搬来了中青年学者。春节时,音乐研究所多次举办联欢会和小型的“儿童音乐会”,梁雷也有机会与居其宏、孙玄龄等人的琴童子女一起进行表演……当年这些真实生活情景,都给梁雷留下过生动、美好的记忆。

小时候,梁雷就在这里跟随父亲学唱民歌,每当父子二人散步、锻炼时,就边锻炼边唱民歌,从内蒙的“爬山调”一直唱到四川“晨歌”,他们还做即兴的“编音乐对联”的游戏(即由父亲随意哼出上句,再由梁雷续哼出下句)。梁雷13岁的时候,父亲带他去北京民族文化宫观看了云南傣族“孔雀王”的演出和独特的“象脚鼓”表演,他也曾跟着父亲在北京采访打击乐演奏家安志顺,听了西安鼓乐《鸭子拌嘴》、《老虎磨牙》等。下面仅举几个例子,说明长辈们因注意到他从六岁开始喜欢在钢琴上“编曲子”,如何从旁诱导他对民族音乐的兴趣。

有些音乐研究所的长辈把他们亲自采录的民族民间音乐音响送给梁雷,供他聆听和学习。如何芸采录的瑶族民歌、简其华采录的北疆木卡姆和歌舞等;任教于中央音乐学院的周青青、董团老师也热情地把他们收藏整理的录音送给他。又如乔建中亲自给他“上课”,手把手地教他唱西北民歌,还送给他朱仲禄在不同时期演唱的花儿,以及滕永然与乔建中不同时期采录的民歌等。这些录音都是梁雷非常喜爱的音乐,常常在家听。还有,我和梁茂春的同学、蒙古族民族音乐学家乌兰杰是我们家的常客,经常来我们家饮酒唱歌。当时我的母亲也在,每次饭前,乌兰杰都会依蒙族的习惯,举杯给老人家高唱酒歌和内蒙民歌为她祝福!从此以后,梁雷一直保持着与乌兰杰叔叔的联系,向他请教。梁雷在中央音乐学院附中两年期间随何振京老师学习民歌,也曾有机会到甘肃莲花山的“花儿会”上采风。

我们那时的家是五十多平米的两间半房,却住

了祖孙三代加保姆6个人,生活条件虽然非常有限,但是,梁雷在音乐研究所家属宿舍的童年生活,就像是上了一个特别的学校,使他领悟到了人间和睦相处,互相关爱的高尚情怀。梁雷出国前,接受过音乐的熏陶,周围的环境也对他起到过潜移默化的作用。有些他小时候编写的钢琴小曲中,就留有上述音乐的印迹。童年时期虽然他还谈不上对传统文化和民族音乐有什么深刻的了解和认识,但客观地讲,这些影响毕竟在他的内心世界里埋下了重要的启迪,萌发了他对音乐的好奇心、求知欲和学习的兴趣,也使他开始喜欢读书,开始懂得珍惜有关音乐和文化的资料。

梁雷出国时,把长辈们送的录音全部带出了国,一直视之为最珍惜的财富。他是带着少年时期在研究所温馨的感受和老师们的殷切教导,带着他们给予的启发、影响和希望走出国门的。此时,他刚刚步入青年时期。面对美国周围的环境,他意识到:作为一个中国青年,自己出国前还没有能够真正深入地学到中国的文化,这是多么大的缺憾!于是他在波士顿读大学和研究生时,经常到哈佛大学赵如兰教授家旁听长辈们在那里定期举行的“剑桥新语”雅集活动。^①后来梁雷在赵如兰、卞学鐸二位教授家住了长达八年之久,这使他与中国文化学者的交往更为密切,受到了诸如史学家陆惠风、京胡演奏家倪秋平、哲学家郭罗基教授等人的亲自教导。赵如兰教过他古琴的弹奏和理论。梁雷在她家听到了赵教授收集的许多珍贵录音,包括大量京剧、全套的经典道教早午晚课科仪音乐,以及徐丽仙、杨振雄演唱的弹词等。此时,梁雷坚持在哈佛燕京图书馆和赵教授家的藏书里自己手抄典籍、画论,如饥似渴地寻找当时国内已被拒绝了的中国文化传统。在美国读书期间,梁雷还对亚洲的传统音乐发生了强烈兴趣,听了很多日本(包括雅乐、能乐等)、韩国(包括正乐、散调、佛教音乐如灵山会相等)的传统音乐。在美国,梁雷总会抓紧机会向到访美国的国内音乐界的前辈学习。有一次,朱践耳先生访美时,曾将自己在云南采风的私人录音赠送给他。梁雷也经常利用回国的机会,继续学习,并主动收

^①“剑桥新语”是赵如兰教授与陆惠风先生举办的学术交流活动,邀请来访美国麻省剑桥的学术名流用中文讨论各项题目,每月在赵如兰先生家举行一次。

藏传统音乐的资料和音响。其中有他非常喜欢的多套各地民歌集锦,包括黄河、长江流域的民歌、号子,西南地区的侗族、壮族的多声部民歌,还有器乐曲(如谈龙建送给他的清故恭王府音乐弦索十三套),和陕西咸阳锣鼓,后藏地区的舞曲、开封民乐、绛州大鼓,以及各地的戏曲:如高甲戏、沪剧、藏戏、秦腔、碗碗腔等等。

上述这些都是梁雷的音乐“记忆”,它们都与《弦动的记忆》有一定的关联。其中我感觉关系更为密切的,还有几个例子补充如下。

一是,梁雷对古琴音乐有着特殊的感情。梁雷曾专门从音乐研究所录制了各位古琴大师的早期全套录音,这是他最喜欢的音乐之一。他到波士顿新英格兰音乐学院读本科一年级时,就在作曲老师罗伯特·科根的指导下,从音色的角度分析了卫仲乐先生演奏的古琴曲《醉渔唱晚》。他回国探亲时,在北京也专门拜访了古琴演奏家王迪;二是,他对蒙古族音乐情有独钟。他曾利用回国探亲的机会,继续在乌兰杰的指导下,与作曲家阿拉腾奥勒一起,到内蒙古草原学习民间音乐。2005年中国唱片总公司出版了《潮乐大师色拉西纪念专辑》,梁雷是该CD的倡议者和策划者之一。此外,他对蒙古族的一些历史文化和著述的兴趣也很大,曾帮助乌兰杰查阅有关蒙古族与西方文化交流史方面的外文资料;三是,梁雷对传统文化的兴趣之广,常常令我们意想不到。有一年他回来探亲,曾用了一周时间,每天晚上津津有味地与我们分享他读《金刚经》的心得;去广东讲学的时候,他带我们专程去广东新兴县国恩寺与韶关南华寺,探访六祖慧能坐化的地方以及六祖的真身。有一次他从国外来信,嘱咐我们说:《陈寅恪全集》要出版了,这套文集极为重要,务必帮他购买。殊不知,此书并非一次出齐,所以我们的朋友班丽霞帮他关注和购买的时候,是看见出了一本,就跑去买一本,费了好多时间才帮他买齐的。梁雷极其珍惜这套藏书。他还利用回国的机会去清华园参观陈寅恪撰写的王国维先生的纪念碑,并且专程去广州中山大学陈寅恪先生的故居……这些都说明他在精神上对这位学者有很深的缅怀之情。

梁雷的“记忆”是丰富多彩的,同时他也深刻意识到中国文化所面临的巨大“危机”,因此这些有形与无形的记忆都必然对他的音乐创作产生深远

的影响。

值得注意的是,谱写《记忆的弦动》这部作品时,梁雷在国外生活、学习的时间(21年)比在国内的时间(17年)还要长!而且,这是梁雷出国二十年来第一次在亚洲得到大型作品的委约。难怪他为乐曲起名“记忆的弦动”!他是要追寻、要重塑对中华民族文化的记忆。

二、“三段体”和“起展合”的结合

那么,钢琴协奏曲《记忆的弦动》是如何表现其内容的呢?下面仅根据我自己的理解和体会,简单作一点个人的诠释。

这首作品的结构是由三段加“引子”和“尾声”组成,与西方“ABA₁”的“三段体”类似,也与中国传统的“头身尾”和“起展合”结构相符。

“引子”的乐谱开头的表情提示中写明:“空旷、神秘地”。此处用了6套木鱼,每一套各5个,这种配置比较特别。6位打击乐演奏家在乐队后分开排列,横跨整个舞台,发出的音响造成了空旷神秘的气氛。少量的打击乐、管乐、弹拨乐小心翼翼地以不同组合方式,由弱到强,由强到弱,奏出起伏不定的长音,给人以不安的感觉。在这神秘的背景下,钢琴借鉴“预置钢琴”的方法,由作曲家发明用吉他的小钢管(“滑音棒”)在琴弦上轻轻滑奏,出人意外地奏出像中国民族拨弦乐器的“吟揉”,与乐队融为一体,在不安的气氛中,又增添了一层悬念。“引子”即在这种越来越不安乃至紧张的气氛中,把音乐带入乐曲的第一部分。

第一部分音乐总体上是一个动力性很强的、带有骚乱和紧张情绪的段落。大体可以分为三小段。首先,钢琴猛烈地在低音区快速奏出强有力的音型,在乐队的组合不断变化、力度不断增长的配合下,形成凶猛、狂放的气氛,并持续变化发展。接着,钢琴在高音区与打击乐一起继续展开。此时,钢琴奏出的音乐却在不知不觉中改变了形象,成为几乎失控的灿烂的情感爆发,而小锣和鼓的轻声演奏,也使音乐的紧张气氛得到减弱,乐队的梆笛和打击乐又以清脆有力的节奏,奏出中国民间戏曲风味的音乐。然而,这个变化没有持续多久,音乐的气氛重又变得紧张甚至恐怖,钢琴重返低音区凶猛激昂的音型。而且,采用了另一种特别的演奏方法:演奏者在钢琴的高、中、低音区奏出单音的大跳,塑造出一种残酷无情的(第117小节),和另一种热

情奔放的(第119小节)不同形象,两者短暂交替进行。然后,钢琴从低音G开始,快速演奏环绕着的上行琶音,到达最高音C时,乐队休止,而钢琴在三个“fff”强音记号处停留、徘徊,准备着进入第二部分。我理解这段音乐是一个过渡性的段落,为下面要出现的另一种音乐形象做好准备。

第二部分是乐曲的中段,也是乐曲的核心段落。乐谱标明“典雅、自由,富有表现力”。听起来,音乐悠静、淡雅,沉稳、深邃,有一种难于言表的内在之美。这是其主要的情绪,但有时也有戏剧性的变化,这就是所谓的“自由,富有表现力”吧。

这里钢琴采用了另一种特殊的压弦的演奏法(muted),在一个低音上奏出强音“fff”,发出像古琴那样的清幽古远的音响,演奏者也在其它乐器小心翼翼的伴奏下,持续拨动钢琴的琴弦;而胡琴则在笙的长音衬托下,慢慢地奏出像是马头琴那样的五声性的优美旋律,音乐进入了一个令人陶醉的段落,即:“古琴”和“马头琴”的“对答”、“唱和”;管子及管乐、弹拨乐等(像“丝竹”)与“古琴”的“对答”(由“马头琴”配合)以及“马头琴”与“丝竹”、“古琴”三者的“对答”。这些不同组合与对答,形成了美好空旷的气氛,将优雅古朴的传统“文人”音乐与宽广深沉的内蒙古音乐有机地结合到一起,给人以人文美的感受。接着唢呐用花舌的强力度吹奏长音(第159小节),钢琴又轻声模仿古琴的弹拨和滑奏,让人产生一种新的期待。此后,“古琴”、“马头琴”和乐队由低向高,由弱到强再次把音乐逐步推向一个过渡性的高音D,似乎把我们带到了民间宗教“礼仪”或民间市井的场景。笙群和唢呐群在打击乐群的衬托下,又在前面到达的高音D上奏出了狂放的音响(第175小节),弦乐用泛音上下滑奏,“古琴”也时而滑奏,时而按弦、“吟揉”,使音乐变得更加活泼有趣,充满活力,而打击乐的演奏,又进一步形成了热闹欢快的情绪。其丰富多彩的锣鼓点,马上勾起人们对中国独特的传统锣鼓乐的甜蜜回忆。然而,令听者感到遗憾的是时间太短暂了,音乐还没欣赏够,就被打断了:弦乐在高低音区两个极端奏着震音,与管乐、打击乐缠绕呼应着,像是前面乐曲在第一部分出现过的那种神秘、怪异和骚动的记忆阴影又回来了。不久,音乐却令人意外惊喜地由钢琴在低音区敲击弹奏和滑奏,打击乐与梆笛与之配合,奏出了一段戏曲“过门”般的音响,

仿佛是个简短的“过渡”段,自然而然地把音乐引入到了第三部分。

第三部分开始,钢琴回到第一部分在低音区弹奏的猛烈、快速、强有力的音型,但却充满了变化和趣味。这里,原来骚乱、紧张的音乐总体上变为热烈的、积极、奋进的形象。其中有一段音乐似乎进入了一个新的音响氛围——类似西方钢琴协奏曲的“华彩乐段”:此间,钢琴饶有风趣的演奏,几乎综合展现了乐曲中的各种形象、技巧和音色,而乐队始终与之密切配合,共同塑造了热烈、奋进的音乐形象。当音乐到达高潮后,全体停留、休止一小节,有着“此时无声胜有声”的意境。

接着的几小节,即是“尾声”:钢琴重新模仿“古琴”,缓慢奏出几个上行的单音,停留片刻,仿佛是再次语重心长地提醒着人们:不要忘记我们民族悠久的历史和丰富的文化传统!乐队加入,并在同一个高音单音上,合力做出大幅度有力的渐强,在三个“fff”强音中,辉煌地结束全曲。

三、心灵故乡的声音

经过反复的聆听和梳理之后,我更加体会到这部作品的标题中“记忆”二字意味之深长。梁雷在《记忆的弦动》乐谱的前言中,第一句话就很令人回味,他说:“每一个音符,每一个声响都盛满了记忆。”我理解作品的所谓“记忆”,主要指梁雷身在海外,内心对家乡、对中国文化传统的记忆。从乐曲中,我们仿佛可以听到“文革”后期的狂热噪音,也有童年嬉戏的纯真的声音;有着中国大地辽阔的景色和民间大众的庆典及佛教仪式的影子,更有海内外中国传统文人高雅的吟诵。这些都让人联想到梁雷对小时候成长的音乐环境,包括研究所家属宿舍温馨的生活氛围的记忆,和老师们、前辈们赠送给他的宝贵录音的记忆,以及梁雷拜访他们、跟随他们研习的记忆,乃至对赵老师家中的音乐收藏的记忆和他在图书馆手抄典籍的记忆……。然而,重要的是,这首作品中所有对中国传统文化的记忆绝非简单、消极的“回归性的记忆”,而是一种发自内心的、积极的“创造性的记忆”。其中,无论是文人雅士还是民间百姓,中华民族的浩然正气和积极奋进的精神,都得到了充分的弘扬。作品体现了梁雷呼唤人们对中国传统文化及其精神的珍惜,唤醒人们对被遗忘了的、被拒绝了的中国文化传统和精神的记忆。当然作为艺术创作,必然还有梁雷自己寻找的

和想象中的声音。因此，这里有记忆，有幻想，有想象，有追寻，有理想，有凝思，更有呼唤。从这部作品的丰富多彩的音乐中，都能够听到纯正的品色。正如他在《记忆的弦动》乐谱的前言中所说：“1990年我十七岁离开北京去美国后，在异国他乡寻找、回响着遥远的，自己心灵故乡的声音。这些声音逐渐变成了一种幻想。有的近，有的远，有的浓，有的淡，有的古，有的新。有金属，也有柔软的丝竹。这些飘忽的音响翻腾着斑斓的记忆：他们盛着现代的，古老的，未来的声音。有些声音已从我的记忆里涌出，潮水般漫出了狭隘的地域与国界。”（引自《记忆的弦动》乐谱前言）

这里我想起梁雷曾经跟我们说过一个故事：他说，日本的道元禅师在宋朝时留学中国，回到日本后，人们问他：你对中国最深的印象是什么，他说：别无它事，柔软心。指当时中国人的心是软的。梁雷很有感触，他觉得近现代历史中，中国人只有钢铁、暴力、战争的声音。他企盼和平与和谐的社会和人心，希望回到“柔软心”的状态。所以，在这首作品里，他把最重要的段落——慢的那段——放在中间部分。这就像唐卡，四周是面目狰狞的护法，中间是慈祥的佛。又像巴赫的组曲，思想境界最高的部分是“萨拉班德”，也在中间，这就是音乐的中心信息。

由于我自恃比较了解梁雷出国前的生活环境，对他出国后的环境也一直关注，在这首作品中，我多少能体会到他对孩童时期温馨环境的记忆和师长们分享给他的珍贵的文化记忆，也能感受到他所追寻和呼唤的“记忆”的内涵和他内心的冲动，所以写出了我自己的理解。但我想再次强调的是：上面的阐释都是我个人对这部作品的理解和想象。实际上《记忆的弦动》有许多地方是难以用文字、语言表达清楚的。它像一部无标题音乐，可以任由听众的耳朵和心灵予以自由的想象和解读。

四、特点与探索

我觉得钢琴协奏曲《记忆的弦动》是一部很有灵性的作品，它具有以下几个突出的特点。

首先从体裁上看，在一般传统协奏曲中，主奏乐器与乐队的关系是竞奏的关系，是“主奏”与“协奏”的关系。但这首协奏曲却不然，这里钢琴与乐队更多是“应答”、“对话”、“唱和”、相互补充、相互衬托的关系，更多像是中国山水绘画中将人

物放在山水之中，融合在自然环境里那样。乐曲也没有强调主奏乐器与乐队的“竞奏”“对比”和“冲突”，而是由钢琴与乐队互相配合、互相融合。但这并不意味作品的情绪没有起伏的戏剧性，也不意味钢琴和乐队的组合没有对比。相反地，作品中的情感跌宕起伏不断，乐器之间的组合也非常丰富多样。

从音色和音响方面看，这首作品是由钢琴与中国民族管弦乐队协奏，存在着十二平均律与五度相生律这两种律制的冲突问题。这也是梁雷创作这首作品面临的最大挑战，可能也是最大的困难。在梁雷创作这首作品之前，中国曾经产生过几部民族管弦乐队和钢琴合作的协奏曲，如刘诗昆、孙亦林等人的《青年钢琴协奏曲》（1959）、关乃忠的《第三钢琴协奏曲——英雄》（1985）等。他们都在钢琴和民族乐队的结合方面作了各种探索。我觉得梁雷的这部协奏曲在处理钢琴与民族乐队的关系方面作了更加深入的思考，使之向前又迈进了一步。因此，这也是这首作品在技术上突出的特点之一。为了避免钢琴与民乐队不同律制的矛盾和冲突，梁雷想了很多办法。比如，有意地让钢琴回避中音区，而多在低音区和高音区演奏；钢琴演奏中音区时，多采用压弦演奏，使其音色浑浊而有力，更便于与民乐队溶合；又如，采用了许多特别的演奏方法，即前面所述的“泛音”、“压弦”，或借用吉他的小钢管（滑音棒）“吟揉”、“滑奏”等使钢琴模仿了弦乐。（作品标题“记忆的弦动”中，“弦动”二字也带有“钢琴变成弦乐”的含义。）他的一些做法，使我想起约翰·凯奇的“预置钢琴”。但是梁雷并没有简单地模仿凯奇，也没有被凯奇的“预置钢琴”方法所约束。看得出他采用的这些方法，是为了表现作品音乐内容的需要，为了寻找能使钢琴的音色更接近中国的民族乐器的音色和音响，更是为了将这些技术与技法变成扎扎实实的音乐。非但如此，梁雷还进一步做了许多新的探索，他在乐谱的说明中写道：“在我这首作品里，琵琶、古筝的轮指衍变成钢琴双手快速交叉的震音。钢琴明亮的中音区用压弦演奏。音色浑浊有力，接近民族弦乐器复杂的音色。钢琴成为弦乐，乐队成为钢琴的呼吸……”总之，他使钢琴成功地模仿古琴、古筝、琵琶、大鼓和锣等各种弦乐、弹拨乐和打击乐乐器，活灵活现。难怪有人说听了这首作品以后，觉得有

些地方像内蒙音乐,有台湾人说听了像“南音”,还有人说像是韩国宗教音乐……可见,他们从音乐中听出了的都是中国的或东方的音乐元素,表现的是对中国或东方的记忆。

调式和声方面,作品打破了五声音阶、七声音阶和十二音音阶的严格界限。比如在音乐的第一部分,钢琴有的地方右手只弹黑键,左手只弹白键,右手五声音阶,左手七声音阶,加起来是十二声音阶,实际上右手是一个调性,左手是另一调性,两只手是多调性的关系;又如在第三部分类似“华彩”段的地方,钢琴家双手快速自低向高演奏,开始在低音区,两手都在白键上,到中间音区时,右手要从白键换到黑键,即由七声音阶走向十二音阶;左手围着右手转,力图使钢琴与民乐队的音色和音响更加自然地溶合到一起。

从结构上看,作者也是有讲究的,前面提到乐曲的结构由三段加“引子”和“尾声”组成,其实作者是借用了唐大曲的结构方式安排,如全曲的“引子”即“无拍游声”,也类似唐大曲的“散序”。第一、第三部分即是传统乐曲的快板“外篇”,中间第二部分是慢板的“内篇”,也是最核心的一段。

五、结语

任何时代的作曲家都要处理好自己所要表达的内心世界与音乐技法的关系。作为一个作曲家,梁雷同样需要通过相应的、成熟的作曲技法表达自己

心灵深处的情感和思想。而作为一个生活在20世纪末至21世纪的华裔作曲家,为了表达自己在中国和海外的生活感受和“记忆”,他选择了一条独特的路:他没有简单地重复西方浪漫主义民族乐派作曲家的技术和方法进行创作,而是着力于继承和发扬中国传统的民族音乐语言和技法,同时又创造性地吸收和借鉴西方的,包括现代的音乐技法,将两者有机地、紧密地融合在一起。他探索的是“双文化融汇结合”的路子,即将国际现代音乐文化和东方传统文化相融增益、互补相长的路子。正因为如此,我才明白梁雷的这首作品为什么听了之后,会觉得既耳目一新、别出心裁,但又很亲切耳熟。这是因为在这首作品中,他找到了恰当的技法和语言,成功地表达了他对华夏大地和华夏文化深深的热爱和殷切的期望。应该说,这正是作品成功的地方和值得重视的原因。

遗憾的是大陆听众尚未有机会听到这部作品的演奏,希望能够引起钢琴家和民族乐团的注意,争取在大陆得到演出的机会。当然,这首作品钢琴的演奏难度很大,对钢琴家是相当大的挑战。只有掌握了现代技法和技术,又对传统音乐相当熟悉并能掌握其中的内涵,才能模仿得出各种民族乐器的音色和韵律。从这个侧面,我们又可以印证作曲家梁雷在把握西方现代作曲的前沿技法和对传统文化所下的功夫和底蕴。

(上接第100页)驱力、规则、角色、语言、互动序列六个情境特性为切入点展开,可以说只是社会情境与音乐衍进相关研究的一种初步尝试,是对音乐与社会研究的一种实验性的理论嫁接。在实际的情境分析理论中,有侧重社会因素影响社会行为的社会学取向,也有倾向个人行为研究的心理学取向;有符号互动论、民俗方法论中的情境定义,也有人格理论、动物遗传学、环境与生态心理学中的情境概念;无论是托马斯(Thomas, W)、米德(Mead, G.H)、高夫曼(Goffman, E)还是安思沃斯(Ainsworth, M.D.S)、哈瑞(Harré)、斯托克尔斯(Stokols, D)都对情境有自己的一套理论和方法,而他们之间最大的共识是情境具有“功能”。这种功能论的认定为我们解释各种文化现象提供了一种理论前提,尤

其是针对一些由于整体社会结构的突变所引发的非常态文化变迁现象,例如与殖民、战争、战后改制、阶级斗争、跨界民族、移民等密切关联的音乐文化变迁,“情境研究”显得格外必要而有说服力。如果能够考虑到使变迁的进程和结果令人信服的那些发挥作用的力量——社会情境,那么我们是否距离明确地说明这种变迁更近了一步呢?希望本文能够起到一定的作用。

附言:本文系国家社会科学基金艺术学一般项目“论同源民族音乐在跨境背景下的历史变容——以黑龙江—阿穆尔河流域的中俄跨境民族为例”(编号14BD046)阶段性成果。